الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر –بسكرة–
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

البناءُ الأسلوبي في ديوان البُرَعِي اليمَانِي (–803هـ)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الأدب و اللغة العربية

تخصص: الأدب العربي القديم ونقده

إعداد الطالب:
سليم بن بوزيان

إشراف الأستاذ الدكتور:
إلياس مستاري

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
02	إلياس مستاري	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	بشير تاوريريت	أستاذ	جامعة بسكرة	مناقشا
04	بلقاسم رفرافي	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشا
05	عبد الحليم كبوط	أستاذ محاضر أ	جامعة قسنطينة	مناقشا
06	يوسف العايب	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية

1441–1442هـ/ 2020–2021م

﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ
أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ
ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩﴾ [النمل: 19]

مقدمـــة

مقدمة

تعدُّ فترة القرن الثامن الهجري من بين الفترات الأدبية الزَّاهرة في اليمن، ذلك أنَّها شهدت أوج النضوج لنهضة الدولة الرسولية الأدبية والعلمية والثقافية، وقيام دولة آل رسول بالدور الذي قام به أسلافهم من آل أيوب وزيادة ،ورغم أنَّ الأدب في هذه الفترة لم يحظ باهتمام جمهرة الباحثين والنقاد، ولم توجه جهودهم إليه، مقارنة بالعصور الأدبية التي قبله كالعصر الجاهلي و الأموي و العباسي، إلاَّ أنَّنا لا نستطيع أنْ نضرب عنه صفحا أو نهمله ،وإلاَّ فإنَّا بذلك نهمل جانبا من حياتنا، ونقطع حلقة من حلقات تطورنا الفكري والفنِّي، بل الاجتماعي أيضا ،فهو من أغنى فترات شعرنا العربي من حيث كثرة الشعر وعدد الشعراء، وإذا ما استثنينا أعلام شعرائه، فإنَّنَا نجد أنفسنا أمام جحفل من شعرائه المغمورين الذين تناثرت أخبارهم وأشعارهم في شتى مصادر تراثنا العربي المجيد.

ويعدّ الشَّاعر اليمني عبد الرحيم بن أحمد البرعي واحدا من هؤلاء المغمورين ،ومن أصحاب الدواوين التي ضنّت بها الأيام، ومن الشُّعراء الذين تجمعت في شعرهم قوة الأسلوب وجيشان العاطفة، واتَّسم بالسهولة والرَّشاقة والرِّقة، وقد لقِّب البرعي بشاعر المديح، ومدَّاح المصطفى عليه أفضل الصلاة والسلام، ومع هذا كلِّه لم ينلْ شعرهُ حظًا من الدراسة والاهتمام، فقد أغفلته الأقلام النقدية – حسب نظري– على الرغم من امتلاكه ديوانا ضخما ،فنحن إذن؛ أمام شاعر لم يكد يسمع عنه إلاَّ أولئك الذين يدخلون في بطون كتب الأدب ويتصفحون أوراقها، ولم يكد يقرأ عنه أحد، لا سيرةَ حياته، ولا شعرَهُ، فدراسة شِعرهِ تشكل إضافة أدبية ونقدية وفنِّية للشعر اليمني في القرن الثامن هجري خاصة، وللشعر العربي عامة، تمهد الطريق للدراسات الأخرى.

وعلى هذا الأساس، سنحاول تقديم دراسة في بناء الأسلوب في ديوانه الشعري، لنكشف عن الدلالات الإيحائية التي اكتنزتها قصائده، وما يقف وراءها من فنية وإبداع، كما

سنحاول من خلال هذه الدراسة تقديم ترجمة للشاعر عبد الرحيم البرعي، ودراسة لديوانه لاستكناه مظاهر الإبداع في شعره، والكشف عن موضوعاته وخصائصه الفنِّية، وقد جاء عنوان هذه الأطروحة موسوما بـ" البناء الأسلوبي في ديوان البرعي اليماني(-٨٠٣هـ)".

أمَّا بالنسبة لاختيار الموضوع ، فجاء بسبب إغفال الكثير من الباحثين له ولشعره، فهو شاعر غير مُلتفٍ إليه من شعراء الظّل، الذين ظلمهم الزمان والمكان، لذا ينبغي لنا بوصفنا باحثين أن نهتمّ بشعرهم ونظهره للعالمين، إضافة إلى هذا السبب هناك جملة من الدوافع حملتنا على دراسة شعره والاهتمام به، لعل أبرزها:

١- الرغبة في إعطاء فكرة شاملة إلى حد ما عن هذا الشاعر المغمور وشعره، بالقدر الذي أسعفتنا به أخباره وأشعاره وآراء الباحثين فيه.

٢- قلة الدارسات الأكاديمية في المكتبة العربية التي تناولت شعر البرعي وحياته ونُدرتها.

٣- الرغبة في إثراء المكتبة العربية بمواضيع بحثية لم تدرس من قبل، أو أنَّها لم تعطَ حقَّها من الدراسة والتحليل.

أمَّا عن أهداف الدراسة فتكمن في:

- التعريف بالشاعر ونتاجه الشعري، وفتح المجال أمام الدارسين لدارسة جوانب أخرى من نتاجه الشعري.

- رسم ملامح شخصية الشاعر الفنية ومحاولة سبر أغوار قصائده بغية الوقوف على أبعادها الدلالية.

- محاولة إبراز القيمة الفنية التي يتميز بها شعر عبد الرحيم البرعي، وتعريف القارئ العربي بنتاجه الشعري وأهميته الفنِّية والجمالية.

– التعرف على السِّمات الفنِّية التي تميّز بها الشِّعر في القرن الثامن والذي يليه، لأنَّ الفكرة العامة التي غلبت على الباحثين في العصور الأدبية عن هذا العصر كانت تصفهُ بالتخلف والضعف.

– الكشف عن البنيات الأسلوبية والأساليب المستخدمة وجوانب الإيقاع الموظفة في شعر البرعي، لنتوصل من خلالها إلى إدراك جماليات شعره الفنية.

وسنحاول الإجابة عن الإشكالية الآتية:

– ما عناصر البناء الأسلوبي في شعر عبد الرحيم البرعي التي كان لها أثر في بناء و تشكيل تجربته الشعرية؟ ، وهل استطاع الشاعر أنْ يتخلص من أساليب القدامى، وأنْ يقدِّم نصوص إبداعية تتميز بالجدَّة والبراعة؟

وقد قامت الدراسة على مقدمة، و مدخل نظري وأربعة فصول، ثم خاتمة ،تناول المدخل مفاهيم في الأسلوب والأسلوبية، وقدّمنا عرضا نظريا عن نشأة الأسلوبية.

أمَّا الفصل الأول الذي جاء بعنوان " عبد الرحيم البرعي حياته وشعره" فقد تضمن عدَّة مباحث نظرية، أولها نُبذة عن عصر الشاعر، وعن الحال السياسي والاجتماعي والعلمي في القرن الثامن هجري باليمن، أمَّا المباحث الأخرى فقد قدمنا فيها ترجمة عن حياة البرعي وشعرِهِ، ثم عرضنا مختارات من شعره في مواضيع مختلفة، حتى يكون القارئ على دراية بمضمون شعره.

أمَّا الفصل الثاني فهو في البنى الإيقاعية في ديوان الشاعر، وتضمن ثلاثة مباحث رئيسية، جاء المبحث الأول بعنوان "الإيقاع في النص الشعري" وتفرع عنه مبحث ثانوي جاء موسوما بالإيقاع والوزن، وهو مبحث نظري بحت تعرض لمفهوم الإيقاع والوزن، والفرق بينهما ،و دور كل واحد منهما في النص الشعري، أمَّا المبحث الثاني فجاء بعنوان "بنية

الإيقاع الخارجي" وتضمن وصفا للبحور الشعرية في ديوان البرعي الرئيسية منها والثانوية، والقافية بنوعيها، والتصريع، أمَّا المبحث الثالث و الأخير فهو بعنوان" بنية الإيقاع الداخلي" الذي شمل ما كثر وروده في ديوانه الشعري من تكرار، وترصيع، وجناس، وتصدير.

أمَّا الفصل الثالث فهو في البنى التركيبية في ديوان البرعي، ودرسنا فيه الجملة عند القدامى والمحدثين وأنماطها وأنواعها، ثم بحثنا في الظواهر التركيبية التي شكلت خاصية أسلوبية في ديوان البرعي فعرضناها بشيء من التطويل والتفصيل، واستعنّا بالديوان لاستخراج الأمثلة في الجانب التطبيقي.

وفي الفصل الرابع دراسنا المعجم الشعري وأبعاده الدلالية، وبعض الظواهر الدلالية البارزة في ديوان الشاعر.

أمَّا خاتمة البحث، فقد عرضنا فيها أبرز النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا في دراستنا على منهجين نقديين ، وآليات إجرائية تساعد متضافرة في الوصول إلى بنية النص العميقة، وإنْ كان المنهج الغالب في الدراسة هو المنهج الأسلوبي، لما يتمتع به من مرونة في توظيف مستويات اللغة النحوية والصرفية والدلالية والموسيقية، كما أنَّ هذا المنهج يدرس النص الأدبي ويعمد إلى تحليله بما يكشف عن الأنماط الأسلوبية للمبدع، فهو يهتم بدراسة النص دراسة تحليلة وصفية ،من خلال التركيز على تأمل مكوناته الداخلية، كما استعنّا بالمنهج التاريخي خاصةً في تتبع حياة الشاعر والعصر الذي ولد ونشأ فيه، وطبيعة الحياة في تلك الفترة، وتَتبُّعْ تاريخ بعض المصطلحات النقدية كالأسلوبية في مدخل هذه الدراسة، أمَّا الآليات الإجرائية التي استعنّا بها طيلة هذه الدراسة؛ فهي الوصف والتحليل والإحصاء.

وفيما يتعلق بالدراسات السابقة، وجدنا –حسب اطلاعنا المتواضع– بعض الرسائل الجامعية وعدد لا بأس به من المقالات العلمية، أمَّا الرسائل الجامعية فلم نتمكن من الإطلاع عليها والاستفادة من مضمونها، حيث لم ينشر منها إلاّ العنوان وهي في الآتي:

– الصورة الفنية في شعر عبد الرحيم البرعي (ت ٨٠٣هـ) للباحثة أمل الدسوقي.

– الصور البلاغية عند الشيخ البرعي اليماني، عبد القادر حسب الرسول حسن.

أمَّا المقالات العلمية التي اهتمت بشعر عبد الرحيم البرعي اليماني بالدراسة والتحليل، فنذكر بعض العناوين التي استفدنا من مضمونها في بحثنا، وهي في الآتي:

– المديح النبوي في شعر عبد الرحيم البرعي للباحث مسعود باوان بوري وآخرون.

– المدائح النبوية عند البوصيري والبرعي دراسة تأصيلية وموازنة، يحي حسان.

– قراءات بديعية في شعر المدائح النبوية (عبد الرحيم بن أحمد بن علي البرعي أنموذجاً) إسراء مؤيد رشيد التميمي.

أمّا أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة فهي:

– ديوان عبد الرحيم البرعي،اعتنى به: أنس محمد عدنان الشرفاوي، دار الحاوي، بيروت ،لبنان، ط١، ٢٠٠٧.

– ديوان البرعي، تح: عبد الرحمان مصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧.

– عبد الوهاب البريهي اليمني، طبقات صلحاء اليمن– تاريخ البريهي– تح: عبد الله الحبشي، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط٢، ١٩٩٤.

– تاريخ الدولة الرسولية في اليمن، لمؤلف مجهول عاش في القرن التاسع هجري، تح: عبد الله محمد الحبشي، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، الجمهورية اليمنية، ١٩٨٤.

– يحي بن الحسين بن القاسم، غاية الأماني في أخبار القطر اليماني، تح: سعيد عاشور و محمد زياده، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر،(د ط)، ١٩٦٨.

– عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، منشورات وزارة الإعلام والثقافة ،الجمهورية العربية اليمنية، ط١ ،١٩٧٧.

– فارس ياسين الحمداني ،البنى الفنية،– دراسة في شعر مجد الدين النشَّابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٤.

– أماني سليمان داوود، الاسلوبية والصوفية– دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ٢٠٠٢.

– راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤.

قبل الختام ، نودُّ أن نذكُر بعض الصعوبات والعوائق التي واجهتنا في إعداد هذه الأطروحة، منها قلة الدراسات العلمية التي تناولت شعر البرعي بالبحث والتحليل، إضافة إلى استحالة الوصول إلى الرسائل الجامعية التي اهتمت بشعره، اللهم إلاّ نزر قليل من المقالات أسهمت في إعطائنا فكرة عن شعره وإضاءة جوانب من حياته .

في الختام، نتقدم بخالص شكرنا وعظيم امتنانا إلى أستاذنا إلياس مستاري على متابعته واهتمامه بهذا البحث، وعلى ما قدَّمه من نصائح وتوجهات كان لها أبلغ الأثر في إنجاز هذا البحث وتسديد خطاه، كما نتقدم بخالص شكرنا إلى أعضاء لجنة المناقشة على مجهوداتهم المبذولة خدمة لهذا البحث وتكميلا له، فبارك الله في الجميع.

ومما يستملح ذكره في هذا الموضع؛ قول الحافظ ابن عساكر: فَمنْ وَقَف فيهِ على تقصيرٍ أو خللٍ، أو عثرَ فيهِ على تغييرٍ أو زللٍ، فليعذرْ أخاهُ في ذلك متطولاً، وليصلح فيه ما يحتاج إلى الإصلاح متفضلاً، فالتقصير من الأوصاف البشرية، وليست الإحاطة بالعلم إلاَّ لبارئ البرية، والله من وراء القصد ".

مـــدخل : في الأسلوب و الأسلوبية

أولاً: في مفهوم الأسلوب.

1- الأسلوب من زاوية المُخَاطِب (المنشئ)

2- الأسلوب من زاوية الخِطاب.

3- الأسلوب من زاوية المُخَاطَب

ثانيًا: الأسلوبية ؛تأريخ وتعريف

1- في مفهوم الأسلوبية.

أولاً: في مفهوم الأسلوب :

يعد مفهوم الأسلوب من بين المفاهيم الفضفاضة التي يتعذر القبض على ماهيتها وتحديدها تحديدا دقيقا، و على الرغم من كثرة تداول المصطلح بين النقاد والدارسين، إلاَّ أنَّ مفهومه مازال غامضا نوعا ما، فالمتصفح للكتب النقدية الغربية والعربية على سواء يجد تعريفات عدَّة لمفهوم الأسلوب، مختلفة من حيث الصياغة والمضمون، فكل باحث يحمله إلى مرجعه الفكري والمذهبي، ويعرفه اعتمادا على الحقل الذي ينتمي إليه ويُعنى به.

ولعل هذا السبب الذي دفع الباحثة أماني سليمان داوود إلى القول بأنه « لا يبدو أنَّ هناك تعريفا واحدا يمكن أنْ يجمع ذلك التنوع والتعدّد، وكذلك لا تبدو ملاحقة تلك التعريفات مجدية أو كبيرة الفائدة، والأجدى من ذلك محاولة استخلاص بعض المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلا للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته وتميزه» [1]، منتقلة بهذا من تتبع الأسلوب وماهيته، إلى الكشف على العلم والآليات الاجرائية التي تدرس وتهتم بالأسلوب .

ومع هذا فإنَّه لا مناص في هذا الموضع ونحن نتكلم عن الأسلوب من إيراد مفهوم عام للأسلوب بطريقة معاصرة، نستخلصه من التعريفات التي حاول من خلالها علماء اللّغة والنقاد مقاربة هذا المفهوم، الذي ظل رغم كل التعريفات مائع الدلالة غير قار، حاله حال أية مقولة من مقولات العلوم الإنسانية.

لعل من المفيد قبل عرض مفهوم معاصر للأسلوب، أنْ نحاول مقاربته من الجانب اللّغوي ثم الجانب الاصطلاحي.

(1) أماني سليمان داوود، الاسلوبية والصوفية– دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002، ص26.

وبالعودة إلى أهم المعاجم اللغوية العربية، نجد في لسان العرب لابن منظور في كلمة (أسلوب) ما نصه « ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: و الأسلوب الطريق و الوجه، و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب : الطريقة تأخذ فيه ، و الأسلوب بالضم؛ الفن ، ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين»[1]

ويمكن أنْ نشير إلى أنَّ بطرس البستاني في (محيط المحيط) لا يزيد شيئا يستحق الذكر على ما ذكره ابن منظور في (لسان العرب)، وعند تصفحنا لكتاب (تاج العروس) للزبيدي، نجد الكلام نفسه الذي ذهب إليه ابن منظور.

ونخلص أنَّ كلمة (أسلوب) حسب أهم المعاجم العربية تدل من الجانب اللغوي على الطريقة أو الفن أو المذهب .

أمَّا في المعاجم الغربية فيمكننا أنْ نستفيد من استقراء حسن ناظم لكلمة (style) في اللغة الإنجليزية، إذ يصل إلى نتيجة مفادها أن كلمة (style) لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية مادامت تشير إلى أداة الحفر أو الكتابة خلافا لكلمة أسلوب في اللغة العربية، فكلمة أسلوب غير لصيقة بأصل مادتها سلب على الرغم من أنَّها تدل على سمة معينة أو خصيصة معينة يتضمنها شيء ما وليس ضرورة كتابة ما أو كلام ما [2]، كما أنها « تبدو أكثر تلاؤما من ناحية الجذر اللساني حسب المجال الذي عنيت به وتشكل مفهومها فيه، أعني مجال الكتابة أو الكلام، من كلمة (أسلوب) في اللغة العربية»[3].

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة(سَلَبَ)، دار المعارف، القاهرة ،مصر، د.ط، د،ت، ج2، ص447.

(2) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ،2002، ص15.

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 15.

هذا من الجانب اللغوي، أمَّا من الجانب الاصلاحي فيمكن أن نستعين في تحديد مفهوم الأسلوب، بما قدمه فتح الله سليمان في كتابه" الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، حيث عرض في كتابه تحديدات لمفهوم الأسلوب من زواياه الثلاثة ؛ المُخَاطِب والخطاب المُخَاطَب، « وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلاَّ إذا اعتمدت أصوليًّا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثَلاثَتُها متعاضدة متفاعلة» [1] ، ويمكن وضع طريقة تبسيطية لعرض تحديدات الأسلوب، من خلال تقسيمها حسب زوايا الرؤية للأسلوب.

1- الأسلوب من زاوية المُخَاطِب (المنشئ):

ثمة وجهة نظر ترى الأسلوب اختيارا، و استندت هذه النظرية إلى العلاقة بين مؤلف النص و النص نفسه، أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات و التراكيب ، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها[2]، ونجد مجموعة من التصورات النظرية حاولت أن تربط الأسلوب بشخصية المؤلف، وسوف نرى هذا الارتباط واضحا في أسلوبية ليو سبتزر، ومن هذه المحاولات تصوُّر مارسيل بروست الذي يرى « أنَّ الأسلوب- ليس بأي حال- زينة أو زخرف كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة تكنيك، إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه» [3]، فالأسلوب للكاتب كما هو للرسام، ليس مسألة صنعة، بل الأمر يتعلق برؤية الكاتب، ويمكن القول بأن بروست ينظر إلى الأسلوب بوصفه جزء من شخصية المؤلف، أي أنه نابع من الذات ،ومكمل لها في الوقت نفسه، ومن شأن هذه النظرة أنْ تؤدي بنا إلى الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب- نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977، ص57.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص19.

(3) صلاح فضل، علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص87.

ومنشئه، إلى الحد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرا عن دخائله[1].

إلى جانب تصوُّر مارسيل بروست للأسلوب، هناك بعض النقاد من حاولوا وضع تحديدات الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلف من بينهم[2]:

- شوبنهاور" إن الأسلوب هو سحنة العقل"
- بيفون" الأسلوب هو الرجل نفسه"
- مجدي وهبة " الأسلوب هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة"

لعل ما يميز التعريفات السابقة أنها تشترك جميعها في النظر إلى الأسلوب بوصفه جزء من شخصية المنشئ أو الإنسان بشكل عام، وقد أطلق على النظر إلى الأسلوب والتشديد عليه من خلال المؤلف بـ(الأسلوبية التعبيرية)، ويستخدم مصطلح الأسلوبية التعبيرية بوصفه مقولة عامة للمقتربات الأسلوبية التي تشدِّد على المتكلم أو الكاتب، ويشير إلى النظرة القديمة للأسلوب نفسه بوصفه كشفا عن شخصية الكاتب أو روحه[3].

2- الأسلوب من زاوية الخطاب:

يتحدد مفهوم الأسلوب – بالنظر إلى النص- على أنه نوع من الخطاب الفني أو الأدبي المغاير للخطاب العادي، وهذا التعريف يتعامل مع اللغة على أنها ذات مستويين؛ الأول ساكن، ويتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والآخر

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د، ط، 2004، ص12.

(2) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر لسياب، ص29.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

متحرك؛ ويقصد به اللغة في حالة الاستعمال، ويرجع هذا المفهوم إلى اللغوي فرديناند دي سوسير (1857-1913م) الذي أسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية[1].

ويعتمد المنظِّرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص، « انطلاقا من التفرقة بين نوعي الخطاب(العادي، والأدبي) من أجل دراسة الأعمال الفنية وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحوية والصرفية والمعجمية، التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي »[2]، كون النص الأدبي كيان واحد لا انفصال بين أجزائه، وعناصره متلاحمة تلاحما واضحا، غير قائم على العفوية، بل وفق نظم مدروسة وقوانين منهجية[3].

ولعل ما يهمهم هنا هو الوظيفة الأدبية التي تحدَّث عنها رومان جاكبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة[4]، وذلك حين يصبح القول اللغوي أدبا، وهو تحوّل فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي الفني.

3- الأسلوب من زاوية المُخَاطَب:

استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ وعلاقة القارئ بالنص، ويشمل هذا الاستناد النظر إلى الأسلوب بوصفه « مجموعة من الاستجابات التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط الذي يسلِّطها النصّ من خلال سماته الأسلوبية»[5]، فالعلاقة بين النص والقارئ من هذا المنظور هي علاقة وجود، لأن استجابة القارئ للنص وتفاعله معه هو ما

(1) ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص18.

(3) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 198.

(4) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص11.

(5) حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص19.

يمنح النص خاصيته الفنّية، لذا قال لطفي بديع :«عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين؛ الكاتب والقارئ»[1].

فالظاهرة الأدبية من المنظور السابق لا تتحقق فاعليتها إلا بالمتلقي، ودور المتلقي مهم ومؤثر، « ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له »[2]، فالنص والقارئ عاملان مؤثران كل في الآخر؛ «الأول يؤثر من حيث إنه أداة لإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فنّي، وتأثير الثاني يتمثل في أنَّه يبعث الحياة في النص ويبث فيه الروح، فيحدث التفاعل بين البعدين النص والقارئ »[3].

ثانيا: الأسلوبية ؛ تأريخ وتعريف:

برزت في مطلع القرن العشرين طلائع البحث اللغوي الأوروبي، وطفح على السطح ما عرف باللسانيات، والتي عنيت بالبحث في اللغة، من أجلها ولذاتها، من خلال « تفرقة دي سوسير بين اللغة والكلام، ودعوته إلى المنهج الوصفي، بديلا للمنهج التاريخي المقارن، وكانت أولى خصائص الأسلوبية، من حيث كونه إنتاجا فرديا، قد تحددت مع تلك التفرقة، وأصبح الأسلوب تحوّلاً خارجا على الثبات المصاقب للقوانين اللغوية العامة»[4]، وكانت التفرقة التي أقامها سوسير بين اللغة والكلام أولى الخطوات لميلاد الأسلوبية أو علم الأسلوب، كما كانت المفارقة الهائلة التي أقامها بين المنهج التاريخي المقارن والمنهج

(1) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ ، الرياض، السعودية، دط، 1989، ص175

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص69.

(3) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص23.

(4) عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع،ط1، 2001، ص103.

الوصفي الآني، إسهاما جادا في التأصيل للحركة الأسلوبية ،وتحوّلًا أساسيا في الدراسات اللغوية الحديثة.[1]

لم تكن الأسلوبية بدعا ليس له سابق، فقد قامت على تراث فكري ولغوي، يعود إلى مطلع القرن الماضي، كونها استمرارا لتطورات فكرية ولغوية ذات طبيعة ثورية وتأسيسية في الآن نفسه.

لعله من المفيد في ضوء هذه الحقيقة الإشارة إلي نقطتين مهمتين،أما الأولى؛ « فمصطلح الأسلوبية بدأ بالبروز من حيث كونه علما يهدف إلى تحليل اللغة والكلام على نحو خاص، مع شارل بالي منذ مطلع القرن العشرين، ثم تطورت الأسلوبية وغدت منهجا يُستخدم في تحليل النصوص الأدبية (...) قاصرة جهدها على التركيب اللغوي في عمليات الوصف والتحليل »[2]، وأما الأخرى، فهناك وجه نظر في الدرس العربي، حاولت أن تثبت تصورا قديما للأسلوبية ،إذ يرتبط هذا التصور بالبلاغة القديمة، من خلال إقامة وشيجة بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، حيث حصر التصور القديم للأسلوبية بمنهج استقراء ما سمِّيَ بـ(الصور البلاغية) كالاستعارة والكناية والجناس والطباق، وهو ليس من الأسلوبية في شيء، لأن استقراء الصور البلاغية في العمل الفني، إنَّما هو دراسة بلاغية لا أسلوبية ،كونها تستند إلى مقولة تستكشف عبرها نوعية الصورة دون تحليل نقدي عميق يكشف عن علاقة الصور في ما بينها، أو يبحث عن جمالية هذه العلاقات في العمل الفني[3]، لذلك ردُّ هذا التصور و قُوبِل بالرفض في الساحة النقدية العربية « بسبب اندفاعه الطاغي لإسباغ حيوية ما على جزء من تراثنا البلاغي، وإسقاط مفاهيم حديثة على مفاهيم قديمة تختلف عنها اختلافا واضحا»[4]، ويكفينا في هذا الصدد العودة إلى المؤلفات النقدية الحديثة التي

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص40.

(3) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص17.

(4) المرجع نفسه، ص 18.

عنيت بالبحث في الأسلوبية و علم البلاغة والفروق بينهما، لنتأكد من سلامة هذا المنحى النقدي.

من بين أبرز الفروق التى ذكرها النقاد في مصنفاتهم النقدية بين علمي الأسلوب و البلاغة، كون الأول علم وصفي حديث، أما البلاغة فعلم معياري قديم، وتنظر العلوم اللغوية القديمة كما هو معلوم إلى اللغة على أنَّها شيء ثابت، في حين تسجل العلوم اللغوية الحديثة ما يطرأ عليها من تغيير وتطوّر، ومع أنَّ علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعا لاختلاف مقتضى الحال، فإنَّ هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة في اللغة العربية، وهذه الإمكانيات إنَّما هي تراكيب نحوية خاضعة لقوانين معينة، فالاختيار إذن خاضع للقوانين كذلك، ولهذا تنصب معيارية البلاغة على الانحراف عن التراكيب النحوية المناسبة مما يسبب هذا العدول خطأ بلاغيا[1].

يبدو ضروريا الآن أنْ نُوضِّح ما أوردناه أنفا عن علم الأسلوب، بكونه "علما وصفيا" ؛ حتى لا يظن الظآن بأنَّهُ علم موشح بصرامة علمية خالية من الذوق الفني، وذلك من خلال الكشف عن طبيعة المادة التي يهتم بها ويدرسها علم الأسلوب، وفي هذا الصدد يقول شكري عياد:« يجب أن لا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية، ولسنا نعرف سبيلا أوثق لمعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجدان الدارس نفسه»[2]، ودراسته للظواهر اللغوية تتم عبر مستويات عدة، وبطرق مختلفة، فأفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية، كونها تدرس الظواهر اللغوية و كل ما له دور في تشكيل العمل الفني من مكونات لغوية أو صوتية أو جمالية أو دلالية [3].

(1) ينظر: شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للنشر، السعودية، ط1، 1982، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص45.

(3) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص 19.

وفي ضوء هذه الحقيقة ، يستوى علم الأسلوب «على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبا، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها، منظورا إليها من زاوية خاصة»[1].

وبهذا التصور، يصبح غير ذي جدوى كبيرة أن نسوق الفروق جميعها بين علم الأسلوب وعلم البلاغة ونطيل النفس في الحديث عنها والتفصيل فيها، بعد الذي ذكرناه في موضع سابق من فروق بارزة بينهما، وتجنبا للتكرار، لأنَّ المقام لا يتسع للإحاطة بكل الفروق التي بينهما[2]، و لأن هذه الدراسة تنحو منحى تطبيقي أكثر منه نظري، لأنَّه فيما يرجى، سيتيح لنا الفرصة في معاينة النصوص الفنية وتمثلها وفهم دلالات مكوناتها وإشعاعاتها والتشابك المذهل بين ظواهرها وعلاماتها الأساسية.

إلا أنَّ الدراسة أحيانا تنحو منحى نظريا ،حيث يكون غرضها اكتشاف ظاهرة معينة أو تمييزها بدقة وعرضها عرضا مفصلا أو موجزا بحسب المقام، و هذا ما نحن بصدده الآن، حيث سنحاول التعريف بالأسلوبية أو علم الأسلوب، **فما الأسلوبية ؟**

1- في مفهوم الأسلوبية :

يعرف معجم هرتمان وستورك " Hartmann and stork" الأسلوبية بأنَّها علم الأسلوب، أو تطبيق المعرفة الألسنية (linguistic knowledge) في دراسة الأسلوب[3] ، ويرى جون ديبوا وآ خرون في "معجم اللسانيات" أنها « الدراسة العلمية للأسلوب في

(1) شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، نقلا عن: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ط1، دار العلوم، 1985، ص31.

(2) أحصى شكري عياد في كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" مجموعة كبيرة من الفروق بين علمي البلاغة والأسلوبية ، و أسهب كثيرا في الحديث عن العلاقة بينهما. ينظر: ص 44،49 .

(3) ينظر : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009، ص175.

الأعمال الأدبية »[1] ، وإذا كانت الأسلوبية تمثل في بعض التنظيرات الغربية علما وصفيا تعليليا وشموليا ، يشكك بعضهم الآخر في عِلّمية الأسلوبية أو استقلاليتها العلمية على الأصح، مكتفين بتقديمها على أنَّها دراسة أو مجال من البحث لا يخرج عن كونه مطمح علمي فقط، فغريماس مثلا يعرفها بأنَّها« مجال من البحوث ينضوي تحت تقاليد البلاغة» ([2]) كونها لم توفق في تنظيم نفسها في علم مستقل قائم بذاته، فهي لا تزال تتوسل في مقارباتها للنصوص الفنية بالعلوم اللغوية الأخرى (الدلالة ،الإحصاء، البلاغة ...).

أمَّا في الساحة النقدية العربية، فنجد أنَّ معظم التنظيرات العربية لمفهوم الأسلوبية يُشدِّد على بعدها العلمي الألسني ،وطابعها الوضعي الشمولي، فهي لدى القطب الأكبر للأسلوبية العربية(عبد السلام المسدي) « علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة»[3]، وما سوى هذا التعريف من التعاريف اللاحقة، التي حاولت تحديد الأسلوبية فتبعٌ له أو فرع منه بشكل مقارب، وهذا غالب ظننا وما نحن بمستيقنين، وتسويغا لما قلناه أنفا، نورد ما تضمنته الكتابات الأسلوبية العربية في تحديدها لمفهوم الأسلوبية أو علم الأسلوب ،فهي عند فتح الله سليمان « علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية»[4]، وعند عدنان بن ذريل « علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره (...) ،إنَّها تَتَقَرَّى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتَعْتَبر الأسلوب

---

(1) Dictionnaire de linguistique,p456.

نقلا عن : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص175.

(2) Greimas et courtès: Sémiotique-Dictionnaire Raisonné De la théorie Du langage, Hachette liver, Paris,1993,p36

نقلا عن: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص181.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص56.

(4) فتح الله سيلمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص25.

ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرس في نصوصها وسياقاتها»[1]، وأمَّا نورالدين السد، فيرى أنَّها « وجه جمالي للألسنية، تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي»[2].

والواقع – في تقديرنا الخاص– إنَّ مجمل التعاريف المقتبسة، التي ذكرناه في أعلاه لا تخرج عن كونها استطردات تكرر ما ذكره المسدي في تعريفه للأسلوبية، كان بالإمكان أنْ تختزل إلى ما هو أبسط وأعم.

على العموم، واعتماد على ما سبق، فإنَّ الأسلوبية مولود حديث، ينتسب إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث، وعلم الجمال[3]، لها طريقة في الرؤية ومنهج علمي في الاكتناه، تُعنى بدراسة الظواهر الأسلوبية في الخطابات الفنية، مقارِبةً إياها مقارَبةً آنية.

(1) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1980،ص140.

(2) نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، ج1، الجزائر،1997،ص16

(3) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب– مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1985، ص3.

الفصلُ الأولُ: عبد الرحيم البرعي اليماني(-803هـ)

حياتهُ وشعرهُ.

أولا: ترجمة الشاعر عبد الرحيم البرعي.

1- عصر الشاعر عبد الرحيم البرعي.

أ- الحال السياسي.

ب- الحال الاجتماعي.

ج- الحال العلمي.

2- ترجمته.

3- شعره

ثانيا- مختارات من شعره.

أ- في الحب والشوق .

ب- في الغزل .

ج- في الابتهال والمناجاة.

د- في الوعظ والإرشاد.

هـ- في الشكوى والغربة.

و- البكاء على الأطلال.

ز- في المديح النبوي.

أولاً- ترجمة الشاعر عبد الرحيم البرعي :

قبل أن نبدأ الحديث عن هذا الشاعر الفقيه، وعن شعره ،يجب علينا أن نعرض صورة موجزة عن العصر الذي عاش فيه وما سبقه بقليل، فنعرض أولا للحال السياسي وأهم ما وقع فيه من أحداث ،ثم للحال الاجتماعي وأبرز ما فيه من خصائص ،ثم للحال العلمي والمستوى الذي بلغه العلم في ذلك العصر، وذلك لنتبيَّن أي زمن عاش فيه، وما كان يحمل ذلك العصر من سمات وخصائص.

1- عصر الشاعر عبد الرحيم البرعي (_803هـ/1400م) :

أ- الحال السياسي:

لم نقف على تاريخ مولد الشاعر عبد الرحيم البرعي بعد بحثنا الطويل عنه في بطون الكتب والمصادر القديمة التي عنيت بتراجم الأعلام والرجال، وكل ما تحصلنا من وراء هذا البحث المضني بصيص من المعلومات عنه، من شأنها أن تضيء لنا الطريق لفهم حياته وشعره، وهذا يدل على أنَّ هذا الشاعر لم يحظ من الكتَّاب القدامى بالعناية الكافية، واقتصر حديث معظمهم عنه على إيراد نسبه وتاريخ وفاته، متبوعا بأبيات من شعره.

والناظر في كتُب الأعلام يجد أنَّ ترجمته تكاد تكون مجهولة ، فقد تخبط في تاريخ حياته كل من أرَّخ له، فزعم صاحب معجم المطبوعات أنه من أهل القرن السادس، وسار على هذا الخطأ جورجي زيدان و بروكلمان و النبهاني، وخمَّن الخفاجي حياته في القرن الثامن أو العاشر، والخبر اليقين نجده عند المؤرخ عبد الوهاب البريهي، الذي انفرد بترجمته من بين سائر المؤرخين في اليمن، فقد ذكر أن اسمه عبد الرحمان بن علي المهاجري البرعي، وبلده النيابتين في اليمن، وكان يسكنها إلى أن توفي، وقرأ الفقه والنحو على جماعة

من علماء وقته، فلما تأهل للتدريس والفتوى أتته الطلبة من كل جانب، فدرس وأفتى واشتهر بالعلم والعمل، وله مدائح في النبي صلى الله عليه وسلم [1].

وقد أفادتنا ترجمة البريهي للبرعي في مسائل مهمة عن حياته، أهمها تحديد سنة وفاته، وما ذكره قريب للواقع، حيث أن البرعي مدح أشخاصا متأخرين من أهل القرن الثامن كالشيخ أحمد بن أبي بكر الرداد المتوفى سنة 821هـ، والشيخ عمر بن محمد العرابي المتوفى سنة 827هـ، وغيرهما من المشايخ.

والراجح أنَّ البرعي ولد في عهد الدولة الرسولية التي امتدت من سنة 625 هـ إلى سنة 859هـ، لكننا لا نعلم في أي عهد من عهود ملوكها ولد، وكان بنو رسول رسلا لبني أيوب من ملوك مصر، كانت العاصمة الجَنَد ثم ثعبات وقاهرة تعز من سنة 625هـ إلى سنة 859هـ، ثم استبدُّوا بالحكم بعد أن ضعف الأيوبيون[2]، ولم تذكر المصادر القديمة التي تناولت شيئا من ترجمة الشاعر السنة التي ولد فيها، فالمصادر والشعر لم يسعفونا بشيء من ذلك.

أما عن حال اليمن السياسي في تلك الفترة، فكما هو معلوم لدى كل من له اطلاع على تاريخها الطويل الذي كثر فيه اندحار الدول الكبيرة على أيدي دول ناشئة يكون أفرادها في الغالب من رجال تلك الدولة المندحرة، وهذا ما حدث فعلا في القرن السابع هجري عندما انتهى حكم الأيوبيين في اليمن على أيدي عمالهم من بني رسول، على أنَّ سقوط الدولة

(1) ينظر: عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، منشورات وزارة الإعلام والثقافة ،الجمهورية العربية اليمنية، ط1 ،1977،ص262.

(2) ينظر: حسين بن علي الويسي، اليمن الكبرى–كتاب جغرافي جيولوجي تاريخي، مكتبة الرشاد، صنعاء، اليمن،ط2، 1991، ص278.

الأيوبية قد مهد له عدة عوامل داخلية وخارجية، بل إنَّ هذا السقوط كان أول العلامات لموت هذه الدول الكبيرة واندثارها من مسرح الأحداث نهائيا [1].

ففي سنة 626هـ أعلن الأمير عمر بن علي الرسولي الحكم لنفسه، وعن قيام مملكة جديدة في اليمن ،فكان هذا التاريخ بداية ظهور الدولة الرسولية في اليمن، ومكث الأمير بزبيد مدة من الزمن وطد فيها دعائم ملكه، ثم رحل إلى صنعاء وغيرها من البلاد اليمنية ودانت له سائر البلاد[2].

وبالملك المنصور عمر بن علي الرسولي تبدأ أشهر دولة عرفها تاريخ اليمن في عصوره القديمة والحديثة، وقد اكتسبت شهرتها من حيث الفترة الطويلة التي حكمت فيها، وبتشجيعها للعلم والعلماء، والاستقرار النسبي الذي شهدتّه البلاد في عهدها[3].

ليس عندنا خبر عن تاريخ مولده كما أشرنا سابقا، ولعل ذلك يعود إلى انه ولد في أسرة مغمورة، أو ربما كانت أسرته من العامة الذين لا يهتمون بكتابة التاريخ، وربما كان مسطورا في مصدر من المصادر التاريخية التي ضاعت واندثرت مع الزمن وضاعت بضياعها ترجمة هذا الشاعر المغمور، ولا يبقى لنا إلاّ الظن والتخمين اعتمادا على معطيات قد تسعف المتأمل فيها إلى تحديد تاريخ مولده ولا تقريبا، والظّن أن البرعي ولد في عهد الملك الرسولي المؤيد داود بن يوسف المظفر (696هـ-721هـ)، وعاش البرعي إلى سنة 803هـ [4] ،حيث توفي في عهد الملك الأشرف الثاني إسماعيل بن العباس سابع ملوك الدولة الرسولية، الذي توفي هو الآخر في العام نفسه(778هـ-803هـ)، ولا ندرى أيهما سبق

(1) ينظر: عبد الله محمد الحبشي، حياة الادب اليمني في عصر بني رسول، ص17.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص18.

(3) المرجع نفسه، ص 18.

(4) ينظر: محمد بن محمد بن زبارة اليمني، ملحق البدر الطالع بمحاسن ما بعد القرن السابع، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، مصر ،(د-ط)،ص120.

أجله أجل الآخر[1]، ويكون بهذا التخمين قد عاصر أربعة ملوك من أصل أربعة عشر ملكا من الدولة الرسولية، هم على الترتيب:

الملك (الدولة الرسولية)	مدة حكمه	من	إلى
المؤيد داود بن يوسف المظفر	25 سنة	696هـ	721هـ
المجاهد علي بن المؤيد	43 سنة	721هـ	764هـ
الأفضل بن العباس المجاهد	14 سنة	764هـ	778هـ
الأشرف الثاني اسماعيل بن العباس	25 سنة	778هـ	803هـ

ومن الباحثين المتأخرين من اجتهد في تحديد مولده ووفاته ،فأورد أن مولده في القرن السابع، ووفاته كانت سنة (803هـ)، وأنه عاش مائة وثلاثين سنة[2]، إلا أن هذا التأريخ لم يوثّق بما يؤكد صحته، فيظل مجرد تخمين لا يعتد به في علم التاريخ والرواية.

وقد أدرك البرعي الدولة الرسولية في أوج قوتها وأزهى أيامها، وكذلك في أيام ضعفها وفتورها، فقد شهد حكم المؤيد داود بن يوسف المظفر الذي لم يخلو حكمه من بعض الإصلاح العمراني والرقي ،حيث إنه تم بناء القصور الضخمة والمتنزهات الكبيرة، وساد حكمه فترة هدوء شامل[3].

(1) ينظر: حسين بن علي الويسي، اليمن الكبرى، ص278.

(2) ينظر: جواد المرابط ، البرعي اليماني، مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر، ط2، 1989، ص31.

(3) ينظر: عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول ،ص20

وفي سنة 720هـ توفي المؤيد، فخلفه ابنه المجاهد علي بن داود الذي كثر في عهده الهرج والمرج، وحدثت ثورات عديدة ،حيث وقعت معارك عديدة بين الدولة والقبائل التهامية كالمعازبة والأشاعر وغيرهما، وطمع أقاربه في الملك، فقد كانت نفوسهم طامحة في الحكم مشرئبة إليه، «ولم تمض سوى سنة واحدة حتى يقوم أحد الثوار وهو ابن عمه المنصور أيوب بن يوسف بن عمر بالاستلاء على الحكم، وإيداع المجاهد السجن لمدة ثلاثة أشهر، ثم قام أحد مماليكه الموالين له بإعادة الملك المجاهد إلى كرسيه وطرد منافسه المنصور»[1] .

وفي سنة 764هـ توفي المجاهد، ثم جاء من بعده في الحكم ابنه الملك الأفضل عباس بن علي ابن داود، فكان أول ما قام به هو مطاردة الثوار الخارجين والمتمردين على الدولة، وحدثت بينه وبين القبائل الخارجة عليه مواجهات ومعارك خلفت الكثير من القتلى والفوضى، وبقى الوضع على هذه الحال إلى أن توفي الأفضل بمدينة زبيد سنة 778هـ، فخلفه ولده الملك الأشرف الثاني اسماعيل، وقد تجددت بينه وبين أعداء أبيه معارك حدثت في صنعاء، ثم قامت قبيلة المعازب بتمرداتها المعتادة حتى كادت أن تأسر الملك الأشرف نفسه عند مدخل زبيد، وتوجه أعدائه سنة 791هـ لغزو زبيد، فنزلوا في مكان يقال له (رمع) وحاصروا زبيد مدة من الزمن، ولم يدخلوها ،وكانت وفاة الأشرف بمدينة تعز سنة 803هـ، ودفن في مدرسته الأشرفية التي بناها في ناحية عدينة [2].

هؤلاء بعض ملوك الدولة الرسولية الذين نعتقد أن الشاعر عبد الرحيم البرعي قد عاصرهم، والظاهر في قيام الدولة في هذا العصر أنها ما كانت تقوم على أساس الشورى بين المسلمين، ولا على أساس اختيار الأصلح،« فقد أسس ملوك بني رسول دولة وراثية تعتمد على ولاية العهد»[3]، فكانت الخلافة ملكا عضوضا، كما كان الحال في الدولة التي

(1) عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول ، ص20

(2) ينظر: يحي بن الحسين بن القاسم، غاية الأماني في أخبار القطر اليماني، تح: سعيد عاشور و محمد زياده، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر،(د ط)، 1968، ص558.

(3) عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول ،ص23.

سبقتها، فقد ورثت الدولة الرسولية الحكم الوراثي من الدولة الأيوبية، وربما قلدتها في الكثير من أسس الحكم ومناهجه، لذلك كانت البلاد مسرحا في بعض الفترات من تاريخها الطويل للفتن والاضطرابات والمحاولات الكثيرة التي تهدف لقلب نظام الحكم، نذكر منها :

- انتفاضة المعازبة سنة 730هـ.

كل هذه الفتن والثورات التي حدثت ورطت الناس في معارك طاحنة أتت من قبل المتنافسين على الحكم في حين كان الاستكثار من المماليك واستقدامهم من خارج البلاد عاملا آخر في الفتِّ في عضد الدولة وإضفاء الصبغة الأجنبية لدولة بني رسول، وأصبح استقدام الغرباء إلى اليمن علامة خاصة بالدولة الرسولية، وأفرطت الدولة في ذلك حتى أصبح أعداؤها يطلقون عليهم دولة التركمان[1].

هذا قيض من فيض عن الحال السياسية لدولة بني رسول في اليمن، وربما الكثير من الفتن والاضطرابات التي ذكرنا بعضها آنفا قد عايشها البرعي واكتوى بنارها، على الرغم من أننا لم نعثر في ديوانه الشعري على ما يشير إليها أو يذكر وقائعها، وربما سبب ذلك تقديم مدح النبي صلى الله عليه وسلم ؛ وهو مديح من نوع خاص كله شغف وحب وتوله وهيام ووجد وبيان لمعجزات النبي صلى الله عليه وسلم وفضائله وشيمه الكريمة ، ولا يخلو مدحه من التوسل والتضرع ليكون شفيعا عند ربه، وهذا يعكس نفسية الشاعر التي احتوتها عظمة رسول الله عليه السلام وملأت وجدا فتلاشت لديه عظمة الدنيا وزخرفها.

أما ملوك دولة بني رسول الذين حكموا الدولة الرسولية من بدايتها إلى سقوطها فالجدول الآتي يوضح الملوك الذين حكموا هذه الدولة القوية، التي ظلت صامدة حين من الدهر في وجه الأخطار الداخلية والخارجية [2]:

(1) ينظر: عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول ،ص23.

(2) يحي بن الحسين بن القاسم، غاية الأماني في أخبار القطر اليماني، ص37.

الملك (الدولة الرسولية)	مدة حكمه	من	إلى
عمر بن علي رسول الملقب بالمنصور	22 سنة	626هـ	647هـ
المظفر يوسف بن عمر بن علي	47 سنة	647هـ	694هـ
الأشرف عمر بن يوسف المظفر	2 سنتين	694هـ	696هـ
المؤيد داود بن يوسف المظفر	25 سنة	696هـ	721هـ
المجاهد علي بن المؤيد	43 سنة	721هـ	764هـ
الأفضل بن العباس المجاهد	14 سنة	764هـ	778هـ
الأشرف الثاني اسماعيل بن العباس	25 سنة	778هـ	803هـ
الناصر الأول أحمد بن اسماعيل	24 سنة	803هـ	827هـ
المنصور الثاني عبد الله	3 سنوات	827هـ	830هـ
الأشرف الثالث اسماعيل بن الناصر	1 سنة	830هـ	831هـ
الملك الظاهر يحي اسماعيل	11 سنة	831هـ	842هـ
الأشرف الرابع اسماعيل ين يحي الظاهر	3 سنوات	842هـ	845هـ
المظفر الثاني	2 سنتين	845هـ	847هـ
الملك المسعود	12 سنة	847هـ	859هـ

ب- الحال الاجتماعي:

لقد أدرك البرعي -كما سبق أن بيَّنا- جزءًا من عهد الدولة الرسولية، وكان هذا العهد من أخصب العهود التي عرفتها اليمن، ولعل أبرز سمة تميز بها ذلك العصر استقدام الغرباء، والاعتماد على القوى الأجنبية، فقد كان علامة خاصة بالدولة الرسولية، « فصاحب اليمن أبدا يرغب في الغرباء ويحسن تلقيهم غاية الإحسان، ويستخدمهم فيما يناسب كلا منهم، ويتفقدهم في كل وقت بما يأخذ به قلوبهم ويوطِّنهم عنده »[1]، هذا التوجه كان له أثر سلبي على ملوك الدولة الرسولية وعلى الدولة نفسها ،« فقد حملت أخلاق ملوك بني رسول جانبا آخر من العادات والتقاليد المستوردة كان لها أثرها الفعال في تطعيم الدولة الرسولية بعادات وأخلاق جديدة لم يكن للبلاد عهد بها من قبل، فقد تشبه أولا ملوك الدولة الرسولية بملوك مصر من المماليك المعاصرين لهم، وحرصوا كما هي العادة عند أولئك الملوك على شهواتهم وملذاتهم حتى أصبحت أوقاتهم مقصورة على لذاتهم والخلوة مع حظاياهم وخاصتهم من الندماء والمطربين »[2].

كما أن بعض الملوك في ذلك العصر تباهوا ببناء القصور، وأسباب الترف والإسراف، وقد أصبح بيت المال الذي أعدَّ لمصالح الأمة ملكا خاصا لهم خاضعا لشهواتهم وتصرفاتهم، وأحاط ببعض الملوك ثلة من الشعراء المحترفين، والندماء المتزلفين المتملقين، تنفق عليهم أموال الصدقات بسخاء، وتغدق عليهم الهدايا والهبات[3].

(1) شهاب الدين ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سلمان الجبوري ومهدي النجم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 2010، ص15.

(2) عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص24،23.

(3) ينظر: شهاب الدين ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ص 15.

وأكثر من هذا لغوا وغلوا؛ ولع بعض ملوك الدولة بشرب الخمر والمجاهرة به أمام العامة، «منذ ملكهم الأول المنصور عمر بن علي الذي جاهر بشرب الخمر والسكر في ديوانه حتى كان يعقد لمجلس الشراب يوما معلوما »[1].

أما عن أخلاق أهل اليمن، فنجد أن قليلا من المؤرخين من رصد أخلاق المجتمع اليمني في ذلك العصر وعاداتهم، ولعل من أبرز المؤرخين الذين اهتموا بحياة المجتمع في تلك الفترة هو عبد الرحمان بن محمد الحبيشي، الذي تحدث كثيرا عن أخلاق وعادات بعض المدن والقرى اليمنية كوصاب ،التي اشتهر أهلها بإكرام الضيف وحرصهم على المروءة والشرف، ولم يكن في البلدة مخمارة واحدة ولا من يشرب الخمر، فلا يعرف الخمر بها ولا أحد منهم شربه[2].

كما شهد المجتمع اليمني تقدما ملموسا في التجارة والحياة المعيشية خصوصا في المدن، حتى زاحم الأغنياء بقصورهم قصور السلاطين والأمراء، ويكون في قصر الواحد منهم حاشية من العبيد وعدد صالح من الإماء، وعلى بابه جملة من الخدم والعبيد من الهند والحبشة، كما تفنّن أهل اليمن في صناعة الأطعمة، حتى أنه يطبخ في منزل الرجل منهم عدة أنواع من الأطعمة، وتطيب أوانيها بالعطر والبخور[3].

وبجانب هذه الحياة الباذخة، والسرف والترف، نرى رجالا صدقوا ما عاهدوا الله عليه، قد انقطعوا إلى الدعوة إلى الله، وتزكية النفوس ونشر العلوم الدينية، والعكوف على التعلم والتعليم، وثاروا على حياة المادة والترف وإغراءاتها وزخرفها، فأقاموا بجنب الحياة المترفة حياة زاهدة، تقوم على الإيمان وتقدير القيم الروحية والخلقية، تفوق في سلطانها على القلوب الحياة الباذخة في كثير من الأحيان.

(1) عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص24.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص39.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص41.

و يتباين الناس في المجتمع اليمني في ذلك العصر وتتعدد طبقاتهم، « فأولهم بعد طبقة الملوك؛ طبقة الأمراء، ولم يكن هؤلاء الأمراء جميعهم من بيت الملك، وإنما يدخل فيهم جماعة من المماليك والرؤساء المقربين للسلطان، ويحمل للأمير في الغالب شعارات التعظيم والسيادة، كدق الطبل والمرافقة له بالحرس(...)، وتأتي طبقة المشايخ أو رؤساء القبائل، ونفوذهم يكون خارج المدن الكبرى، ويتحكمون في أفراد القبائل التابعة لهم ويغلب عليهم البساطة والسذاجة، وبجانب تلك الطبقات العسكرية يأتي سائر أفراد الشعب وأغلبهم من الفلاحين والحرفيين والعلماء»[1]، ولكل من هؤلاء الناس أزياءهم الخاصة التي تميزهم عن غيرهم.

(1) عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص46،47.

ج- الحال العلمي:

كان عصر البرعي الذي عاش فيه من أزهى العصور العلمية، فقد « عرفت اليمن في العصر الرسولي (626هـ- 858هـ) نهضة علمية وثقافية واستقرارا اقتصاديا وسياسيا وتطورا في الزراعة والصناعة، وشهدت مدن اليمن المختلفة توسعا وتطورا في العمران والبناء لم يسبق له مثيل»[1]، فقد انتشر العلم في ذلك العصر، وعمَّ أكثر المدن والقرى اليمنية، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الملوك الرسوليين كانوا من العلماء، فاجتهدوا في طلب العلم ونشره، وشجعوا العلماء وأنزلوهم المكانة التي تليق بهم، وشيَّدوا المدارس والمعاهد، واستضافوا الكثير من العلماء المشهورين واستقدموهم من مختلف أقطار العالم الإسلامي، وحبَّبوا إليهم البقاء والعيش في اليمن بغية الاستفادة والاستزادة من علومهم[2].

ويذكر لنا الخزرجي صاحب كتاب العقود اللؤلؤية في تاريخ الدولة الرسولية أخبارا عن ملوكها، الذين نعتقد بأن البرعي قد عاصر بعضهم وشهد أيام خلافتهم؛ فقد ذكر أن الملك المؤيد داود بن يوسف شارك وأخذ في جميع العلوم على يد علماء كبار، وقد أجازه شيخ السنة بالحرم المكي أبو العباس أحمد بن محمد الطبري في صحاح البخاري ومسلم والترمذي، وكان المؤيد شاعرا، له ديوان شعر، وكان هاويا لجمع الكتب[3] ،وكانت له مؤلفات عديدة في اللغة والأدب، أما الملك المجاهد علي بن داود؛ فقد كان حافظا لكتاب الله، و أخذ العلوم المختلفة على يد علماء وفقهاء مشهورين من اليمنيين والغرباء، وله مناظرات في العلم ومشاركات واسعة، ولا ريب في ذلك؛« فقد عدَّ من أعلم ملوك بني

(1) محمد علي العروسي، العلماء الملوك في اليمن في عصر الدولة الرسولية (626هـ-858هـ/ 1229م-1454م)، مجلة جامعة الملك سعود، مج22، السياحة والآثار1، الرياض، السعودية، 2010، ص45.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص46.

(3) ينظر: علي بن الحسن الخزرجي، العقود اللؤلؤية في تاريخ الدولة الرسولية، تح: محمد بن الأكوع، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، اليمن، ط1، 1983، ص359.

رسول»[1]، أما آثاره المعمارية، فقد أنشأ المدرسة المجاهدية بمكة المكرمة، والمدرسة المجاهدية في مدينة تعز، وكان تشيد المدارس في ذلك العصر سلوكا وثقافة شكلت جزء هاما من حياة الحكام والمحكومين.

أما الملك الأفضل العباس بن علي، فقد كان « عارفا ذكيا، أديبا ومؤرخا، فقيها عارفا، مشاركا للعلماء، دقيق النظر في فنون العلم، مُلمًّا بالآداب والأنساب والتواريخ، والنحو واللغة وسير العرب والملوك، له الكثير من المصنفات في علوم مختلفة»[2]، وسيرة الأشرف اسماعيل بن العباس لا تختلف كثيرا عن الملك الأفضل، فكل ملوك الدولة الرسولية –كما سبق وأن بيّنا– كانوا علماء مهتمّين بالعلم، فكان الملك الأشرف «يقرب العلماء إليه ويجلّهم ويكرم الغرباء منهم، واستقرت أحوال الناس في عصره، وشارك في علوم جمة، وكان يحب جمع الكتب ومولعا بالعلوم مشغولا بها»[3]

ومعلوم أن الناس على دين ملوكهم، فقد أثرت سياسة الدولة وحياة رجال الحكم الحافلة بالعلم تأثيرها الطبعي في حياة العامة والخاصة على سواء، والحقيقة أن حرص الحكام على نشر العلم وبثّه وتوقير العلماء وإكرامهم، وإنشاء المدارس والمنشآت التعليمية والاهتمام بالمدرسين وطلبة العلم والإنفاق عليهم بسخاء؛ يعدُّ واحدا من أبرز مظاهر مشاركتهم الرائدة في تطوير الحياة العلمية والثقافية في اليمن في عهدهم، وهناك فضل يذكر أيضا لملوك الدولة الرسولية وهو« أنهم كانوا يحثون العلماء على وضع المصنفات المفيدة

(1) محمد بن يحي الفيفي، الدولة الرسولية في اليمن–دراسة في أوضاعها السياسية والحضارية (803هـ– 827هـ)، الدار العربية للموسوعات ،بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص70.

(2) محمد علي العروسي، العلماء الملوك في اليمن في عصر الدولة الرسولية (626هـ–858هـ/ 1229م–1454م ، ص45.

(3) المرجع نفسه، ص55.

إذا رأوا حاجة إليها، فظهرت في هذا العصر مصنفات علمية ثمينة أفادت المكتبة الإسلامية عامة»[1].

وقد ازدهرت في عصر البرعي أنواع من العلوم من حديث وفقه وأدب، وظهر فيه أفذاذ كبار من رجال الحديث والفقه، ونبغ فيه علماء عظام كالفيروزبادي ومحمد بن أبي بكر الفارسي و الصنبري و الكمراني، ومن شاكلة الكمراني كثير من العلماء الذين ساهموا بشكل كبير في نشر العلوم وتطويرها، « وبفضل العلم وهؤلاء العلماء صارت اليمن في ذلك العصر واحدة من أقوى دول الشرق في العصور الوسطى، بل إن اليمن تميزت عن غيرها من شعوب العالم الإسلامي في تلك الفترة بأنها صنعت نموذجا علميا وثقافيا عربيا إسلاميا عظيما، قام على أساس وجود توازن سياسي بل وشراكة سياسية بين أولئك العلماء والملوك وعامة الشعب»[2].

(1) تاريخ الدولة الرسولية في اليمن، لمؤلف مجهول عاش في القرن التاسع هجري، تح: عبد الله محمد الحبشي، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، الجمهورية اليمنية، 1984، ص2.

(2) محمد علي العروسي، العلماء الملوك في اليمن في عصر الدولة الرسولية (626هـ-858هـ/ 1229م، ص63.

2- ترجمته:

هو عبد الرحيم بن أحمد بن علي البرعي اليماني: شاعر متصوف من سكان النيّابتين في اليمن، أفتى ودرس، نسبته على (بُرَع) بوزن عُمَر : جبل بتهامة (كما في التاج) [1]، وممن نسب إلى جبل برع أيضا، نذكر الشاعر المعروف بابن مكرمان البرعي الحميري من أعيان المائة السادسة[2].

وفي معجم البلدان؛ (بُرَعُ) بوزن زُفَرُ: جبل بناحية زبيد باليمن، فيه قلعة يقال لها حُلْبَة، وهي قرب سَهَام، ويسكنه الصنابر من حمير، وله سوق، وتَفرقُ بين برع وبين ضلع رَيمة [3]، و« الصنابر قبيلة من حمير، وهم الصنابر بن ذي نصبان بن ذي ثابت بن حسَّان ذي الشعبين ابن سهل بن زيد بن عمرو بن قيس بن معاوية بن جُشم بن عبد شمس، ومن الصنابر بطون في جبل برع وبلاد ريمة (...) وينسب إليهم الشيخ المقرئ مهدي بن علي بن إبراهيم الصنبري، المتوفى بمدينة المهجم سنة(- 815هـ)»[4]، قد يتوهم أن عبد الرحيم البرعي يرجع نسبه إلى الصنابر، كونه كان يسكن في الأماكن التي استوطنها هؤلاء، لكن هناك من الباحثين من أرجع نسبه إلى قبيلة مهاجر؛ إحدى قبائل جبل برع، وكثيرا ما يجد القارئ كلمة المهاجري عقب اسمه في المصادر والمراجع التي اهتمت بترجمته، هذا وقد نُسِب الشاعر إلى برع ولقب بالبرعي، وأطلق عليه وأصبح يعرف به، فإذا قيل البرعي انصرف الذهن إليه[5].

(1) ديوان البرعي، تح: عبد الرحمان مصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2007،ص7.

(2) ينظر: إبراهيم أحمد المقحفي ،معجم البلدان والقبائل اليمانية، دار الكلمة، صنعاء، الجمهورية اليمنية،(د، ط) ،2002، ج1، ص156.

(3) ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، (د، ط)، 1977، مج1، ص385.

(4) إبراهيم أحمد المقحفي ،معجم البلدان والقبائل اليمانية،ج1، ص 919.

(5) ينظر: يحي حسان، المدائح النبوية عند البويصري والبرعي – دراسة تأصيلية ،مجلة بحوث، كلية الآداب ، جامعة تعز، يوليو 2019، العدد 20، ص313.

أما في معجم البلدان والقبائل اليمنية؛ « فـ(بُرع) بضم الباء ؛جبل عظيم يقع شرقي مدينة الحديدة على بعد 60 كيلا، وارتفاعه 2400 مترا من سطح البحر، وهو من الجبال الوعرة صعبة المرتقى، تحيط به الوهاد والمهاوي الممعنة في التقعر والارتفاع والانخفاض، ومن بين جنباته تنحدر مسيلات وادي سهام»[1].

وقد اشتهر البرعي بالعلم والوقار والتفقه في الدين، ومن ذلك ما أورده صاحب كتاب ملحق البدر الطالع بمحاسن ما بعد القرن السابع في ترجمته، فقال فيه: هو « الشيخ العالم الشاعر البليغ الشهير عبد الرحمان بن علي البرعي المهاجري اليمني، سكن وطنه النيّابتين، وأخذ النحو والفقه على جماعة من علماء عصره، حتى تأهل للتدريس وأتته الطلبة من أماكن شتى، فدرس وأفتى واشتهر بالعلم والشعر، وهو من العلماء الأحبار المجتهدين، والشعراء المجيدين، وله ممادح كثيرة في النبي صلى الله عليه وسلم ، وديوان شعره مشهور ،ومن شعره القصيدة التي أولها:

بِـالأَبْرَقِ الفَرْدِ أَطْـلاَلٌ دُرُيسَـاتٌ لآلِ هِنْــدٍ عَفَــتْهُنَّ الغَمَامَــاتُ

مات في سنة (803هـ) ثلاث وثمانمائة »[2].

أما في كتاب طبقات صلحاء اليمن للبريهي، فقد جاء في ترجمته ما يأتي:« ومن أهل برع الفقيه العالم الفاضل؛ عفيف الدين عبد الرحيم بن علي المهاجري نفع الله به بلده النيّابتين، كان يسكنها إلى أن توفي رحمه الله، قرأ الفقه والنحو على جماعة من أئمة وقته، فلما تأهل للتدريس والفتوى أتته الطلبة من أماكن شتى، فدرّس وأفتى واشتهر بالعلم والعمل،

(1) إبراهيم أحمد المقحفي ،معجم البلدان والقبائل اليمانية،ج1، ص156،157.

(2) محمد بن زبارة اليمني، ملحق البدر الطالع بمحاسن ما بعد القرن السابع، ص120.

ترجم له بعضهم فقال: هو أحد العلماء الأحبار وبقية الفضلاء الأخيار، سبق العلماء المجيدين والشعراء المجودين، وله ممادح في النبي صلى الله عليه وسلم»[1].

وعلى الرغم من أن البرعي اشتهر بالعلم والفقه وقرض الشعر كسائر الشعراء في عصره، كابن المقري اسماعيل بن أبي بكر وابن هتيمل القاسم بن علي وغيرهم ،إلا أننا لم نعثر على مصنفات له في الفقه أو النحو والأدب، والراجح أنه لم تكن له تصانيف علمية كابن المقري مثلا؛ شاعر الفقهاء وفقيه الشعراء، والذي ألَّف عدة كتب ،ككتابه الإرشاد و روض الطالب في الفقه.

والبرعي هو الشاعر الوحيد في العصر الرسولي – حسب الحبشي– الذي لم بقصد الملوك والرؤساء لمدحهم ،ولم يتكسب بشعره في أغلب الأحيان، على الرغم من أنه مدح جماعة من أعيان العلماء والصوفية، منهم الفقيه إبراهيم بن محمد الحكمي، والشيخ الصالح احمد بن عمارة وغيرهم من المشايخ الذي مدحهم وأثنى عليهم في ديوانه، وربما احتاج الشاعر إلى المال والعون، فمال بشعره إلى من عنده العون والمال، من بعض الأثرياء غير المتصلين بالدولة الرسولية، والقارئ لشعره يجده يصرح بفقره وقلة ذات اليد، وبعائلته الكبيرة التي مسّها شيء من العوز [2]،يقول:

أَمَـــا تَرْثِـــي لِأَطْفَـــالٍ صِـــغَارٍ أَبُـــوهُمْ مِـــنْ مَحَلَّـــتِهِمْ طَرِيـــدُ

يَمُـــرُّ العِيـــدُ بِالصِّـــبْيَانِ لَهْـــوًا وَلَـيسَ مَعَهُـمْ مَـعَ الصِّـبْيَانِ عِيـدُ [3]

ويعلن عبد الرحيم البرعي عن فقره وإفلاسه، وهموم حياته البائسة التي أثقلت كاهله، فيقول:

فُقْـــرٌ وَإِفْـــلاَسٌ وَدَهْـــرٌ خَـــائِنٌ وَهُمُـــومُ عَائِلَـــةٍ وَضِـــيقُ مَكَـــانِ

(1) عبد الوهاب البريهي اليمني، طبقات صلحاء اليمن– تاريخ البريهي– تح: عبد الله الحبشي، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط2، 1994، ص44.

(2) ينظر: عبد الله الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص263.

(3) الديوان، ص64.

وَعَظِـــيمُ دَيْـــنٍ لاَ يَقُـــومُ بِحَمْلِـــهِ رَضْـــوَى وَلاَ الصَّـــخَرَاتُ مِـــنْ ثَهْـــلانِ [1]

وكما هي عادة الشعراء في ذلك الوقت، فقد تكسب البرعي بشعره عند بعض أعيان عصره من العلماء والتجار، حيث دلت قصائده أنه كان يسافر إليهم في رمضاء رمضان ويطلب منه العون، ومن ذلك رحلته إلى الفقيه الصالح إبراهيم بن محمد الحكمي يستجديه ويطلب الخير والمدد، وكان قبل ذلك قد مدحه وذكر شمائله و مناقبه، يقول البرعي:

أَيَـــا سَـــيدِي شَـــهْرٌ كَـــرِيمٌ وَغُرْبَـــةٌ وَدَيـــنٌ أُقَاسِـــيهِ وَلَسْـــتُ بِـــهِ جَلْـــدَا
وَغَيْبَـــةُ أَطْفَـــالٍ وَبُعْـــدُ مَنَـــازِلُ وَإِخْـوَانُ صِـدْقٍ ذُبْـتُ مِـنْ أَجْلِهِـمْ فَقْـدَا
فَقَـضِّ لُبَانَـاتِي وَنَجِّـحْ مَطَـالِبِي وَمَا اسْطَعْتَ مِنْ بِرٍّ فَلاَ تَأْلُنِي جُهْدَا [2]

كما قصد البرعي الشيخ الصالح أحمد بن عبد الله عمارة وقد جرى بينهما معاتبة ومراسلة، وسافر إلى الشيخ عمر بن محمد العرابي، فقال يعرض عليه مطالبه:

فَصِـــلْ حَبْلِـــي بِحَبْلِـــكَ وَاصْـــطَنِعْنِي فَكَـمْ لَـكَ مِـنْ صَـنَائِعَ فِـي الرِّقَـابِ[3]

وليس بين أيدينا شيء عن طفولة الشاعر وصباه، كما أننا نجهل تماما علاقاته بأفراد أسرته ،وهل نشأ في ظل أبويه أو أنه عاش يتيما بعد فقد أحدهما أو كليهما، فلم يذكر في شعره شيء يدل على نسبه أو على أهله أو على جوانب من حياته، كما أن المؤرخين لا يذكرون شيئا عن حياته، والمهم « أنَّ البرعي رجل مارس الحياة فلم يكن من ذوي التزلف والغرور وهو صاحب استقامة خلقية جعلته ينزل إلى الفقر والإفلاس، على عكس من عاصرهم من الشعراء والأدباء الذين جعلوا من مسايرة الملوك والرؤساء وسيلة للتجارة الفكرية، وفوق ذلك فإن البرعي صاحب خصوم وأعداء، فهو يشكو منهم كثيرا ويدعو عليهم أحيانا»[4].

(1) الديوان، ص253.
(2) المصدر نفسه، ص76.
(3) المصدر نفسه، ص46.
(4) عبد الله الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص265.

3- شِــعرهُ:

له « ديوان مطبوع وفيه شعر جيد»[1]، تميز بجيشان العاطفة وقوة الأسلوب، كما اتسم بالسهولة والرشاقة والرقة ،« وإن كانت معانيه في الشعر قليلة جدا، فهو صورة متكررة من صور العصر الرسولي»[2]، حيث يكثر إغراقه في التقليد والمحاكاة لشعراء العصر الذهبي في الإسلام، أمثال حسان بن ثابت وكعب بن مالك الأنصاري وعبد الله بن رواحة وغيرهم رضى الله عنهم أجمعين، ومع هذا فشعره يسيل بعذوبة اللّفظ، وجمال السّبك، ولطف المأخذ، ونضارة الأسلوب، وحسن الإشارة، وانتقاء العبارة.

فالبرعي مقلد مغرق في التقليد، حتى أنه ربما أمعن في تقليد الشعر الجاهلي، حيث سار في بعض مقدمات قصائده على طريقة الجاهليين من التشبيب بالنساء ووصفهن بالصور المعتادة في شعرهم، ففي غزله نجد مادة كبيرة من التشبيهات المعتادة المتكررة، حتى أنه يستعمل تلك المواضع والأسماء التي استعملوها في شعرهم[3].

كما أن المواضيع التي تطرق إليها في شعر نحسبها مواضيع عادية، لا تخرج عن الحدود التي سنَّها لها فحول الشعراء في العربية، ويبدو أن البرعي من الشعراء المحافظين الذين لم يخرجوا عن حدود الأدب بمفهومه الخلقي، فقد حافظ على قوانين الأخلاق، ولم نجد ذلك الإسفاف الذي عهدناه في شعراء العصر العباسي والعصر المملوكي في مصر من الغزل بالغلمان والإباحية التي تخرجه عن القواعد الأساسية للآداب، فقد سن لنفسه منهجا دينيا صارما لا يكاد يحيد عنه، كما ولع بمدح الصوفية والأولياء، وذكر آداب المتصوف مع شيخه.

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، ج2، 1989، ص108.

(2) عبد الله الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول ، ص 265

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص265.

والقارئ لديوان البرعي يلاحظ أنَّه لم يلتزم في منجزه الشعري « فنًّا شعريًا واحدًا، فقد ركب غالب البحور الشعرية، ونظم قصيدة من البحر الممتد، وهومن نوادر البحور، وكتب المخمَّسات، وكتب في التخميس، وكذلك التسميط والتصريع، وقال الشعر ارتجالا، وكتب قصائد هيّنة لينة صالح للغناء، وكأنّه كتبها في ساعة نشوة وطرب، فالعجب العجب ممن يقلل من شانه في ميدان الشعر والأدب»[1].

وفي غزله نلمس تلك اللوعة والحرقة، وهذا نابع أساسا من طبيعة الشاعر ، تميل به إلى التأثر السريع، فللبرعي قصائد جميلة في الغزل، حيث يسلك فيه عدة طرق وأساليب؛ فهو يشكو من الهجر والبين، كما يصف لقاءه بالحبيب ويبدع في ذكر محاسنه، ويلحي على اللاحين ويجيد في تصوير وداع الحبيب إلى غير ذلك من الطرق التي يستعملها الشعراء، فمن شكواه لفقد الحبيب:

أَتَـأْمُرُنِي بِالصَّـبْرِ وَالطَّبْـعُ أَغْلَـبُ وَتَعْجَـبُ مِـنْ حَـالِي وَحَالُـكَ أَعْجَـبُ
وَتَطْلُـبُ مِنِّـي سَـلْوَةً عَـنْ رَبَائِـبٍ وَرَاهُـــنَّ أَرْوَاحُ المُحِبِـــينَ تُطْلَـــبُ
فَمَـا قَـرَّ لِـي دَمْـعٌ وَلاَ كَـفَّ مَـدْمَعٌ وَلاَ طَـابَ عَـيْشٌ وَلاَ لَـذَّ مَشْـرَبُ [2]

وهو من الدَّاعين إلى التصبّر في الحبِّ واستعذابه:

لَقَيتِ يَا نَفْسُ حَقًّا مَا حَكَى الحَاكِي فَامْضِـــي لِشَـــأْنِكِ إِنِّـــي لَسْـــتُ أَلْحَـــاكِ
وَاسْتَعْذِبِي غُصَصَ التَّعْذِيبِ رَاضِيةً وَحَكِّمِـــي الحُـــبَّ عَـــلَّ الحُـــبَّ يَرْعَـــاكِ
واسْـــتَنْظِرِي فُـــرُصَ الأَيَّـــامِ عَائِـــدةً واسْتَعْمِلِي الصَّبْرَ وَارْعِي تَرْكَ شَـــكْوَاكِ[3]

وفي هذه الأبيات يبدع في تصوير الأيام الخوالي التي مضت مع محبوبته:

أَيَّـامَ لَيلَـي بِـوَادِي السِّـدْرِ نَازِلَـةً مُقِيمَـةً خِـدْرَهَا المَضْـرُوبَ يُمْنَـاكِ

(1) ديوان الديوان، ص14.
(2) المصدر نفسه، ص24.
(3) المصدر نفسه، ص153.

والعَـيْشُ أَخْضَـرُ وَالأَيَّـامُ مُشْـرِقَةٌ وَعَـينُ رَبِّ الهَـوَى العُـذْرِي تَرْعَـاكِ

وَنَظْـرَةٍ جَلَبَـتْ حَتْفِـي وَلَـيسَ لَهَـا شَاكٍ لأَنِّي أَنَا المَشْكُو وَالشَّاكِي[1]

ثم يجيد ويبدع في تصوير محاسن محبوبه فيقول:

وَأَنَـا الفِـدَاءُ لِـذِي جَمَـالٍ بَـاهِرِ أَنْجَـدْتُ يَـومَ البَـيْنِ عَنْـهُ وَأَتْهَمَـا

لَكِنَّنِـي اسْـتَمْتَعْتُ مِنـهُ بِنَظْـرَةٍ كَـالحُلْم أو كَـالبَرْقِ حِـينَ تَبَسَـمَا

فَرَأَيـتُ بَـدْرًا تَحْـتَ لَيْـلٍ حَالِـكٍ وَعَجِبْـتُ مِـنْ حُسْـنِ أَنَـارَ فَأَظْلَمَـا

تَرعَـى النَّـواظِرُ فِـي مَحَـاجِرِ خَـدِّهِ رَوضًـا أَقَـامَ الحُسْـنُ فِيـهِ وَخَيَّمَـا

وَيَـرِدْنَ مِـن ثَغْـرِ الحَبِيـبِ مُلَعَّسًـا وَمُعَسَّـلاً وَمؤشَّـرًا وموشِّـمَا

ظَمِئَـتْ مَرَاشِـفُنَا إليـهِ وَرِيُّهَـا فِـي ذلـكَ اللَّعـسِ المُعَسَّـلِ وَاللَّمـى[2]

والغزل مادة كبيرة في شعره، وهذه الأبيات والتي سبقتها خير دليل على ما نقول :

لأَعْـيُنِ العِـينِ فِعْـلُ البِـيضِ وَالأَسَـلِ لَـولاَ امْتِـزَاجُ الثُّغُـورِ اللُّعْـسِ بِالعَسَـلِ

تَرْمِـي حَوَاجِبَهَـا قَلْـبَ المُشَـوقِ بِهَـا فَتَسْـلُبُ اللُـبَّ بِالتَّـدْعِيجِ وَالكُحْـلِ

نَـزَلْنَ بِالحُـبِّ حَبَّـاتُ القُلُـوبِ فَمَـا رَحَلْـنَ إلاَّ بوجْـدٍ غَيـرَ مُرْتَحِـلِ

رِفْقًـا بِـذِي شَـجَنٍ ذَاقَ الهَـوى فَرَمَـتْ بْـهْ الصَّـبَابَةُ بَـينَ العُـذْرِ وَالعَـذَلِ[3]

ولم يرج مذهب التهتك والمجون في الشعر اليمني في العهد الرسولي، فأنت لا تكاد تقف على قصائد لشعراء اليمن في المجون كالتي عرفت عن أبي نواس وابن سكره الهاشمي وغيرهما من شعراء العصر العباسي والمملوكي في مصر والشام، وإذا وجد للشعراء في اليمن شيء من ذلك فهو لا يكاد يخرج عن دائرة الغزل العذري البريء، فقد انعدم أو كاد شعر

(1) الديوان ، ص153.

(2) المصدر نفسه، ص213.

(3) المصدر نفسه، ص181.

المجون في شعر شعراء الدولة الرسولية، كالبرعي وابن المقري وابن حمير ومن عاصرهم من الشعراء [1].

إلى جانب غزله، نلفي في شعره بعض الأفكار الصوفية، فقد كان من الشعراء الصوفية، المتأثرين بالطرق الصوفية التي كانت شائعة في عصره، حيت انتشرت انتشارا عريضا، وتغلغلت في أواسط الشعب والخاصة على السواء، وتعددت أسماؤها، وأسماء رجالها وشيوخها، فتأثر ببعض شيوخ الصوفية كالرداد والبجلي والحكمي، فكانت له الكثير من القصائد في مدحهم والثناء عليهم، كما دعا الناس إلى زيارتهم والتبرك بهم، ولم تسلم قصائده –ككل الشعراء الصوفية– من بعض الشطحات العقدية المخالفة لهدى النبي صلى الله عليه وسلم، ومن ذلك قوله يمدح ويعدد مناقب ومعجزات شيخيه ابراهيم الحكمي، يقول:

لَـــدَى حُكَمِـــي لَـــمْ تَكُـــنْ مُعْجِزَاتُـــهُ وَآيَاتُـــهُ تُحْصَـــى بِرَمْـــلِ الفَـــلاَ عَـــدَّا
إِذَا قَـــالَ مَـــولاَي لَبَّـــاهُ سَـــلْ تَنَـــلْ لَطَـائِفَ مَـنْ لَـو شَـاءَ أَسْـرَى بِـهِ عَبْـدَا
وَلَـــوْ سَـــيَّرَ الأَجْبَـــالَ سَـــارَتْ وَإِنْ دَعَـــا ذَرَى صَـخْرَةٍ لَبَّـتْ لَـهُ الصَّـخْرَةُ الصَّـلْدَا
ولَوْ سَارَ فَوقَ البَحْرِ أو طَارَ فِي الهَوى لأَمْكَنَـــهُ وَالحَـــقُّ مَـــا جَـــاوَزَ الحَـــدَّا
سَـــــــرَائِرَ نُورانِيَّـــــــةٌ حِكَميَّـــــــةٌ بِهَـا اللهُ زَانَ الأَرْضَ وَالعَـرضَ وَالخُلْـدَا[2]

ومن شطحاته أيضا ، قوله يمدح المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم:

إِنْ ضَاقَ بِي وَبِكَ الخِنَاقُ فَلَمْ يَضِقْ عَنِـــي وَعَنـــكَ عَـــرِيضُ جَـــاهُ مُحَمَـــدِ
ذَاكَ الغِيَّـــاثُ المُسْـــتَغَاثُ بِـــهِ الَّـــذِي لَـــولاَهُ لَمَـــا كَـــانَ الوُجُـــودُ بِمُوجِـــدِ[3]

(1) عبد الله الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص254.
(2) الديوان، ص76.
(3) المصدر نفسه، ص91.

أما شوقه للأرض المقدسة والكعبة فشوق عارم، وتودده إلى مكة ومن حولها فتودد هائم، و فقد أكثر من ذكر مكة ورامة ومنى والمدينة المنورة، وهذا الأمر له دلالة نفسية دلالية، فهذه المواضع لها أثر بالغ في نفس الشاعر حتى أكثر من ذكرها، وقد يتغنى الشعراء الصوفيين « في هوى الأماكن المقدسة وهم قاصدوها إلى الحج، أو لمجرد الظن والوهم، والرحلة إليها بالخيال والقلب»[1]، يدفعهم الحنين والشوق والتوق إليها، فيترجم هذا الشوق إلى أبيات رائعة، بألفاظ سهلة سلسة، ومن ذلك قول البرعي:

يَـا رَاحِلِـينَ إِلَـى مِنَـى بِقِيَـادِي هيَّجْتُمُـوا يَـومَ الرَّحِيـلِ فُـؤَادِي

سِـرْتُمْ وَسَـارَ دَلِـيلُكُمْ يَـا وِحْشَـتِي الشَّـوقُ أَقْلَقَنِـي وَصَـوتُ الحَـادِي

أَحْرَمْتُمُـوا جَفْنِـي المُنَـامَ بِبُعْـدِكُمْ يَـا سَـاكِنِينَ المُنْحَنَـى وَالـوَادِي

فَـإِذَا وَصَـلْتُمْ سَـالِمِينَ فَبَلِغُـوا مِنِّـي السَّـلاَمَ إِلَـى النَّبِـي الهَـادِي[2]

وله في المديح النبوي قصائد كثيرة، وقد « تميز شعره بهذه الناحية حتى كان بحق شاعر المديح في عصر بني رسول، وإن كان هذا العصر قد عرف جماعة من مداح الرسول صلى الله عليه وسلم، كالشاعر عبد الله بن جعفر وابن هتيمل وابن المقري إلا أنهم من شعراء القصيدة الواحدة أو الاثنتين، ولم ينظموا أكثر من ذلك بخلاف البرعي الذي حصر شعره في مدح الرسول والتغني بمزاياه سالكا في ذلك نهج من سبقه من شعراء المديح النبوي، وكان هذا الشعر قد لقي حظوة كبيرة في العصور التي سبقت زمن البرعي وخاصة في عصر المماليك في مصر والشام وكان أشهر من نبغ في ذلك الوقت البويصري وعائشة الباعونية وغيرهما »[3]من الشعراء الذين ولعوا بمدح خير البرية .

(1) محمد زغول سلام، الأدب في العصر المملوكي- الدولة الأولى (648هـ- 783هـ)، دار المعارف، القاهرة، مصر،(د، ط)، ج1، ص232.

(2) الديوان، ص87.

(3) عبد الله الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص267.

وشعره في مديح رسول الله كله جيد، اتسم بالسهولة والرقة، فلا غرابة إذا اشتهر تلك الشهرة الواسعة ليس في اليمن وحسب، بل في سائر أنحاء العالم الإسلامي[1]، ومن غرر القصائد التي سطَّرها بنان البرعي تلك التي يصف فيها النبي صلى الله عليه وسلم وصفا حسّيًا ومعنويًّا، ويعدّد فيها مناقبه وبطولاته؛ قوله:

نبـيٌّ تغـارُ الشَّـمسُ مِـن نُـورِ وَجْهِـهِ ... بَهِـيٌّ نَقِـيٌّ الثَّغْـرِ أَحـوَرُ أَدْعَـجُ

تَزيـدُ بِـهِ الأَيَـامُ حُسْـنًا ويزْدَهِـي ... بِـهِ الـدِّينُ والـدُّنيَا بِـهِ تَتَبَـرَّجُ

مَكَـارِمُ أَخْـلاقٍ وحُسـنُ شَـمَائِلٍ ... وشِـيمَةُ جُـودٍ بَحْـرُهُ مُتَمَـوِّجٌ

غَيَّـاثُ مَلْهُـوفٍ وَغَـوثُ لِرَائِـدٍ ... وَلَيـثٌ إِذَا صَـالَ الكَمِـيُّ المُـدُجَجُّ

يُخَاصِـمُهُ الأَعْـدَاءُ والسَّـيفُ حَـاكِمٌ ... عَلَيهُمْ وَرِيحُ النَّصْرِ فِي القَومِ تَتَأَجَجُ

ومِـنْ خَلْفِهِـم بَـأسٌ شَـدِيدٌ ونَجـدَةٌ ... ورأيٌ يَـرَاهُ السَّـمْهَرِيُّ المُـزَجَّجُ

فَعِـزُّ حِمَـاهُم بالحُمَـاةِ مُـذَلَّلُ ... ورأسُ عُلاَهُـم بالكُمَـاةِ مُشَـجَّجُ

فَكَـمْ مِـن أَسِـيرٍ فِـي الوِثَـاقِ مُقَيَّـدُ ... وَكَـمْ مِـن قَتِيـلٍ بالـدِّمَاءِ يُضَـرَّجُ

بِضَـربٍ تُلَبِيـهِ الجَمَـاجِمُ والطُّـلاَ ... وَطَعـنٍ ذَابـلاتُ الحَشَـا مِنـهُ تُسْـرَجُ

إليـكَ شَـفِيعَ المُـذْنِبِينَ تِجَـارَتِي ... فَرَائِـدُ فِـي سِـلكِ المَحَامِـدِ تُـدْرَجُ[2]

(1) ينظر: عبد الله الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، ص 267.

(2) الديوان، ص55.

وبالإمكان تقسيم ديوانه إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: الإلهيات؛ وهي القصائد التي أثنى الشاعر بها على المولى عزَّ وجلَّ، وقد تضمنت استغاثات وابتهالات روحية لجأ بها الشاعر إلى بارئه، ولياذات تدرُّ وابل الإنعام، ومن ذلك قوله:

قِفْ بالخُضُوعِ ونَادِي رَبَّكَ يَا هُو ... إنَّ الكَـرِيمَ يُجِيـبُ مَـنْ نَـادَاهُ

واطلـبْ بِطَاعَتِـهِ رِضَـاهُ فَلَـمْ يَـزَلْ ... بِـالجُودِ يُرضِـي طَـالِبِينَ رِضَـاهُ

واسـألهُ مَغْفِـرَةً وفَضْـلاً إنَّـهُ ... مَبسُـوطَتَانِ لسَّـائِلِينَ يَـدَاهُ

واقْصُـدْهُ مُنقَطِعًـا إليـهِ فَكُـلُّ مَـنْ ... يَرجُـوهُ مُنْقَطِعًـا إليـهِ كَفَـاهُ

شَـمِلَتْ لَطَائِفُـهُ الخَلاَئِـقَ كُلَّهَـا ... مَـا للخَلاَئِـقِ كَافِـلٌ إلاَّ هُـو[1]

وتكلم البرعي في قصائده الربانية عن التوحيد، وأثره على الفرد، وتكلم عن دليل الاعتبار، وعن الحمد واللّطف، والعفو والغفران، وناجى ربه جلَّ جلاله، وأكثر من ذكر صفاته وأسمائه وآياته الكونية والشرعية، والناظر إلى ديوانه يجد أنَّ الكثير من قصائده مليحة، تربط العبد بخالقه، وتبرز له عظمة الخالق وقوته وجبروته، واستحقاقه للعبادة والتوحيد، وتحبّب له الإيمان وتزيّنه له.

أما القسم الثاني: فأخلصه لمدح سيّد ولد آدم، وولع بمدحه وذكر صفاته ومعجزاته ومراحل كثيرة من بطولاته، والتغنّي بنسبه الشريف صلى الله عليه وسلم، مَنْ حَلَّى جيدَّه الفرقانُ بعقود المدح، فقد استرسل البرعي في وصف محاسن رسول الله الجسدية، وقد أطلق لمخيلته العنان ليشكل صورة خارجية لرسول الله صلى الله عليه وسلم معتمدا على الروايات التي جاءت في وصفه، مضيفا إليها الأوصاف التي يراها مثالية في نظره، والتي اصطلح الناس على استحسانها والإشادة بها، وقد اختصَّ صاحبنا في عصره بقصب السَّبق في هذا الميدان،

(1) الديوان، ص260.

حتى لقِّب بأمير المديح، ومدَّاح المصطفى عليه الصلاة والسلام، وقد بثَّ في قوافيه الجذَّابة أشواقه ومحبّته، وسكب فيها حذقه وبراعته .

لقد أتى من المديح وذكر الشمائل النَّبويَّة والتَّوسُّلات ما شنَّف به مسامع الدَّهر وخلدته السِّنون في صفحاته البيضاء، وتناقله الألبَّاء في كلِّ عصر ومصر، ولولا هاذان القسمان المباركان لاندثرت قوافيه، وطوتها الأعوام في غياهب النِّسيان، لاسيما وشاعرنا نابت في قرية على رأس جبل معزولة عن الحواضر، ولكنه مسَّته يد الرِّضا فتوشّح شعره ببُرد القبول، فشرَّق وغرَّب، وجرى على ألسنة المحبِّين.

أمَّا القسم الثالث: فأصفاه مدائح لعلماء عصره، وسادات قطره، وجلُّهم من فروع الدوحة النبوية، وله غضون ذلك نزرٌ من المعاتبات لأهل زمانه، كقوله:

كَيفَ يَا سيِّدِي بَلَغتَ قَرِيبًا ... مِن بِلاَدِي ومَا اسْتَطَعْتَ وُصُولاَ
لا تُعَنِّفْ عَلَيَّ بالهَجرِ فاللهُ ... تَعالى يَقُولُ صَبْرًا جَمِيلاَ
لِي حَولاَنِ أَرتَجِي بَثَّ أَشْوَا ... قِي إِلَيكُمْ فَمَا وَجَدْتُ رَسُولاَ
واخْتَصَرتُ العِتَابَ وَهُو طَوِيلٌ ... خَشيَةَ إِنْ سَرَّحْتُهُ أَنْ يَطُولاَ[1]

هذا، وإنَّ ممَّا تتميز به قوافيه، وتضمُّ خوافيه؛ تلك المطالع الرَّنانة، الَّتي يستهلُّ بها قصائده؛ فإنَّ لها سحرا جذّابا، وتأثيرا خاصّا، يتفاعل بها أهل الذوق، فهي بحق حلَلٌ يمانية، وبرودٌ برعيةٌ، تأسر ألباب النُّهى، وتستوقف كلَّ من أعطي حظّا من أدب بنت عدنان.

(1) الديوان، ص175.

ثانيا: مختارات من شعره:

لعل ما يستملح ذكره ونحن نقدم هذه المختارات الشعرية من ديوان البرعي ؛كلمات جميلة راقية كرقيّ صاحبها، استهل بها أنس محمد عدنان الشرفاوي كلامه وهو يتحدث عن ديوان البرعي، الذي اعتنى به عناية فائقة وأخرجه غضًّا طريًّا سائغًا للقارئين، يقول: « فدونك رشفاتٍ من دَنّ البرعي معتَّقة، أمتع بها القلب والروح، لا يسأم شاربها ولا يملُّ، كلما اشتفَّ كأسا ازداد حبًّا، وما رضي بغيرها شُربًا،...عليك بها؛ فإنَّ عاصرها عاشقٌ مولَّهٌ ، ورباني قد لسعت حية الهوى كبده»[1].

أ- في الحب والشوق:

خَـــلِّ الغَـــرَامَ لِصَـــبٍّ دَمْعُـــهُ دَمُـــهُ ... حَيْـــرَانَ تُوجِـــدُهُ الـــذِّكْرَى وَتُعْدِمُـــهُ

فَـــاقْنَعْ لَـــهُ بِعَلاَقَـــاتٍ عَلِقْـــنَ بِـــهِ ... لَـــوْ اطَّلَعْـــتَ عَلَيهَـــا كُنْـــتَ تَرْحَمُـــهُ

عَذَلْتَـــهُ حِـــينَ لَـــمْ تَنْظُـــرْ بِنَـــاظِرِهِ ... وَلاَ عَلِمْـــتَ الَّـــذِي فِـــي الحُـــبِّ يَعْلَمُـــهُ

لَو ذُقْتَ كَأسَ الهَوَى العُذْرِيِّ مَا هَجَعَتْ ... عَيْنَـــاكَ فِـــي جُـــنْحِ لَيْـــلٍ جَـــنَّ مُظْلِمُـــهُ

ولاَ ثَنَيـــتَ عَنَـــانَ الشَّـــوقِ عَـــنْ طَلَـــلٍ ... بَـــالٍ عَفَـــتْ بِيَـــدِ الأَنْـــوَاءِ أَرْسُـــمُهُ

مَـــا الحُـــبُّ إلاَّ لِقَـــومٍ يُعْرَفُـــونَ بِـــهِ ... قَـــدْ مَارَسُـــوا الحُـــبَّ حَتَّـــى هَـــانَ مُعْظَمُـــهُ

عَذَابُـــهُ عِنـــدَهُمْ عَـــذْبٌ وَظُلْمَتُـــهُ ... نُـــورٌ وَمَغْرَمُـــهُ بِـــالرَّاءِ مَغْنَمُـــهُ

إِنِّـــي أُوَرِّي لِغَيْـــرِي حِـــينَ يَسْـــأَلُنِي ... بِـــذِكْرِ زَينَـــبَ عَـــنْ لَيلَـــى فَأُوهِمُـــهُ

وَطَالمَـــا سَـــجَعَتْ وَهْنًـــا بِـــذِي سَـــلَمٍ ... وَرْقَـــاءَ تُعْجِـــمُ شَـــكْوَاهَا فَأَفْهَمُـــهُ

وَتَثْنِـــي نَسَـــمَاتُ الغُـــورِ حَاكِيـــةً ... عِلْـــمَ الفَرِيـــقِ فَـــأَدْرِي مَـــا تُتَرْجِمُـــهُ

يـــا مَـــنْ أَذَابَ فُـــؤَادِي فِـــي مَحَبَّتِـــهِ ... لَـــو شِـــئْتَ دَاوَيـــتَ قَلْبًـــا أَنْـــتَ مُسْـــقِمُهُ[2]

(1) ديوان البرعي، اعتنى به: أنس محمد عدنان الشرفاوي، ص8.

(2) الديوان، ص191.

ب- في الغزل :

جَاذَبْتُهَـا طَـرَفَ العِتَـابِ فَأَعْرَضَـتْ عَنِّـي وَقَالَـتْ مَـا أَرَاكَ بِمُسْـعِدِي
فَطَفَقَـتْ أَثْنِـي عِطْفَهَـا مُتَغَـزِّلاً بِـالأَبْرَقَينِ وَبِالعَـذِيبِ وَثَهْمَـدِ
وَطَمِعْـتُ مِنْهَـا بِالحَـدِيثِ وَقُلْـتُ هَـلْ مِـنْ شَـرْبَةٍ يَـا أَهْـلَ هَـذَا المَـوْرِدِ
مَـا المَـاءُ مِـنْ طَلَبِـي وَلَكِـنْ رُبَّمَـا مَـدَّتْ بِـهِ فَتَنَـالُ مِـنْ يَـدِهَا يَـدِي
فَأَتَـتْ بِـهِ مِـنْ حِينِهَـا وَكَأَنَّهَـا شَـمْسٌ تُمَـدُّ بِكَوكَـبٍ مُتَوَقِـدِ
فَسَـرَقْتُ مِـنْ حُسْـنِ المَلِيحَـةِ لَمْحَـةً قَطَعَـتْ عُـرَى كَبِـدِي بِغَيْـرِ مُهَنَّـدِ[1]

ج- في الابتهال والمناجاة :

أَغِيـبُ وَذُو اللَّطَـائِفُ لاَ يَغِيـبُ وَأَرْجُـوهُ رَجَـاءً لاَ يَخِيـبُ
وَأَسْـأَلُهُ السَّـلاَمَةَ مِـنْ زَمَـانٍ بُلِيـتُ بِـهِ نَوَائِبُـهُ تُشِـيبُ
وَأُنْـزِلُ حُـاجَتِي فِـي كُـلِّ حَـالٍ إِلـى مَـنْ تَطْمَـئِنُّ لَـهُ القُلُـوبُ
وَلاَ أَرْجُـو سِـوَاهُ إِذَا دَهَـانِي زَمَـانُ الجَـوْرِ وَالجَـارُ المُرِيـبُ
فَكَـمْ للهِ مِـنْ تَـدْبِيرِ أَمْـرٍ طَوَتْـهُ عَـنِ المُشَـاهَدَةِ الغُيـوبُ
وَكَـمْ فِـي الغَيـبِ مِنْ تَيسِيرِ عُسْرٍ وَمِـنْ تَفْـرِيجِ نَائِبَـةٍ تَنُـوبُ
وَمِـنْ كَـرَمٍ وَمِـنْ لُطْـفٍ خَفِـيٍّ وَمِـنْ فَـرَجٍ تَـزُولُ بِـهِ الكُـرُوبُ
وَمَـا لِـي غَيـرُ بَـابِ اللهِ بَـابٌ وَلاَ مَـولَىً سِـوَاهُ وَلاَ حَبِيـبُ
كَـرِيمٌ مُـنْعِمٌ بَـرٌّ لَطِيـفٌ جَمِيـلُ السَّـتْرِ لِلـدَّاعِي مُجِيـبُ
حَلِـيمٌ لاَ يُعَاجِـلُ بالخَطَايَـا رَحِـيمٌ غَيـثُ رَحْمَتِـهِ يَصُـوبُ
فَيَـا مَلِـكَ المُلُـوكِ أَقِـلْ عِثَـارِي فَـإِنِّي عَنْـكَ أَنَـأَتْنِي الـذُّنوبُ[2]

د- في الوعظ والإرشاد:

(1) الديوان، ص85.
(2) المصدر نفسه ، ص31.

مَضَـى زَمَـنُ الصِّـبَا فَـدَعِ التَّصَـابِي قَبِـيحٌ مِنْـكَ شِـبْتَ وَأَنْـتَ صَـابِي
تَظَـلُّ تُغَـازِلُ الغِـزْلاَنَ لَهْـوًا وَتُكْثِـرُ ذِكْـرَ زَيْنَـبَ والرَّبَـابِ
وَتَلْـبَسُ لِلبَطَالَـةِ كُـلَّ ثَـوْبٍ وَتَنْسَـى مَـا يُسَـوَّدُ فِـي الكِتَـابِ
وَقَـدْ بُـدِّلْتَ بَعْـدَ قُـوَاكَ ضَـعْفًا وَدَلَّ الشَّـيْبُ مِنْـكَ عَلَـى تَبَـابِ
فَخُـذْ زَادًا يَكُـونُ بِـهِ بَـلاَغٌ وَتُـبْ فَلَعَـلَّ فَـوْزَكَ فِـي المَتَـابِ
وَأَجْمِـعْ لِلرَّحِيـلِ وَلاَ تُعَـوِّلْ عَلَـى دَارِ اغْتِـرَارٍ وَاغْتِـرَابِ
فَخَيْـرُ النَّـاسِ عَبْـدٌ قَـالَ صِـدْقًا وَقَـدَّمَ صَـالِحًا قَبْـلَ الـذَّهَابِ [1]

هـ-في الشكوى والغربة:

مَـنْ لِـي بِطِفْلَـيْنِ مِـنْ خَلْفِـي كَأَنَّهُمَـا زُغْـبُ القَطَـا إِذْ عَـدِمْنَ المَـاءَ وَالشَّـجَرَا
فَارَقْـتُ رَيْحَـانَتَيْ قَلْبِـي وَمَـا رَضِـيتْ نَفْسِـي الفِـرَاقَ وَلاَ اخْتَـرْتُ النَّـوَى بَطَـرَا
وَلَـمْ يَكُونَـا حَبِيبَـيْنِ افْتَقَـدتُهُمَا فِـي غُرْبَتِـي بَـلْ فَقَدْتُ السَّـمْعَ وَالبَصَـرَا
فِـي ذِمَّـةِ اللَّهِ مَحْفُوظَـانِ أَسْـأَلُهُ يَكْفِيهُمَـا المَكْـرَ وَالمَكْـرُوهَ وَالضَّـرَرَا
يَـا قِطْعَـةً مِـنْ فُـؤَادِي إِنْ عَتَبْـتَ فَمَـا جَفَـاكَ وَالِـدُكَ النَّـائِي وَلاَ هَجَـرَا
وإِنَّمَـا هِـي أَحْكَـامٌ مُقَـدَّرَةٌ مَوْصُـولَةٌ بِقَضَـاءٍ سَـابِقٍ قَـدَرَا
لا كلَّـتِ الـرِّيحُ أَنْ تُبْـدِي لَنَـا خَبَـرَا مِـنَ المُحِبِـينَ أَو تُهْـدِي لَهُـمْ خَبَـرَا
حَسْـبِي مِـنَ الوِجْـدِ أَنِّـي مَـا ذَكَـرْتُهُمْ إِلاَّ تَكَفْكَـفَ مَـاءُ العَـينِ وَانْحَـدَرَا
رَحَلْـتُ عَـنْهُمْ غَـدَاةَ البَـيْنِ مِـن بُـرَعٍ وَفِـي الحَشَـا لَهَـبُ النِّيـرَانِ مُسْـتَعِرَا[2]

و- البكاء على الأطلال :

قِـفْ بِـذَاتِ الأَرَاكِ وَانْـدُبْ طُلُـولاَ أَقْفَـرَتْ عَـنْ نَـوَّارِ دَهْـرًا طَـوِيلاَ
وَرُسُـومًا بِـالأَبْلَقِ الفَـرْدِ أَضْـحَتْ لِمِهَـا الرَّمْـلِ مُسْـمِرًا وَمَقِـيلاَ

(1) الديوان، ص44.
(2) المصدر نفسه، 108، 109.

وَاسْـقِهَا مِـنْ عَـرِيضِ دَمْـعٍ غَزِيـرٍ دَائِـمَ السَّـكْبِ لاَ يَغِـبّ مُسِـيلاَ
فَلَعَـلَّ الـدُّمُوعَ تُطْفِـئُ نَـارًا مِـنْ فُـؤَادٍ صَـبَا وَتَشْـفِي غَلِـيلاَ
إنَّ بَـيْنَ الأَرَاكِ فَالبَـانِ فَالرَّيـ ـانِ للظَّـاعِنِينَ رَسْـمًا مُحِـيلاَ[1]

ز- في المديح النبوي:

سَـلاَمًا كَعَدِّ الرَّمْلِ وَالقَطْرِ وَالحَصَى وَنَبْـتِ الأَرَاضِـي وَالنُّجُـومِ الشَّـوَاهِدِ
جَدِيـدًا علَـى مَـرِّ الجَدِيـدَينِ جَارِيًـا إلَـى أَبَـدِ الآبَـادِ لَـيسَ بَنَافِـدِ
علَـى خَيـرِ خَلْـقِ اللهِ حَيًّـا وَمَيِّتًـا وَأَشْـرَفَ مَولُـودٍ لأَشْـرَفِ وَالِـدِ
حَبِيبٌ زَرَعْتُ الحُبَّ فِـي كَبِدِي لَـهُ وَلَسْـتُ لِـزَرْعِ الحُـبِّ أَوَلَ حَاصِـدِ
وَقَـدَمْتُ مَـدْحَ الهَاشِـمِيِّ تِجَـارَةً إلَـى مَوسِـمِ الأَرْبَـاحِ كَنْـزَ الفَوائِـدِ
إلَـى مَـنْ لَـهُ التَّنْزِيـلُ بِالمَـدْحِ نَـاطِقٌ يَـرَدِدُهُ التَّأويـلُ بَـينَ المَسَـاجِدِ
إليـكَ شَـفِيعَ المُـذْنِبِينَ انْتَهَـتْ بِنَـا طَلاَئِـعُ فِكـرٍ تَبْتَغِـي حَـقَ وَافِـدِ
كَـأَنَّ فَتِيـتَ المِسْـكِ مُسْـوَدَّ خَطِّهَـا وأَلْفَاظُهَـا تُـزْرِي بِـدُرِّ الفَرَائِـدِ
هَنِيئًـا لَهَـا إِذَا أَدْرَكَـتْ مَطْلَـبَ الغِنَـى لَـدَيكَ وَأَضْـحَى سُـوقُهَا غَيـرَ كَاسِـدِ
أَتَتْـكَ مِـنَ النَّيِّـابَتَينِ مَجِيـدَةٌ بِمَدحِكَ تَرجُو مِنكَ مَهْرَ القَصَائِدِ[2]

(1) الديوان، ص173.
(2) المصدر نفسه، ص83.

الفصل الثاني : البُنَى الإيقاعية في ديوان البرعي

تمهيد

أولا: الإيقاع في النص الشعري

1- الإيقاع والوزن.

ثانيا: بنية الإيقاع الخارجي

1- البحور الشعرية.

1-1-البحور الرئيسية.

1-2- البحور الثانوية.

2- القافية.

3- الترصيع.

ثالثا: بنية الإيقاع الداخلي

1- **التكرار.**

2- **الترصيع.**

3- **الجناس.**

4- التصدير.

تمهيد:

يعدّ الإيقاع عنصرا جوهريا في بناء النص الشعري، ومبدأ منظّمًا للغته الفنية، كونه يساعد على إيجاد نوع من التنظيم والانسجام، لذا عدّهُ الكثير من النقاد من العناصر المؤسسة والفعّالة في النص الشعري، فهو يتغلغل في كل مكونات النص، و يبعث في الكلمات سحرا يخرجها من يباسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها، ويمنح القصيدة قيمة فنية وجمالية[1].فالعنصر الإيقاعي تكمن فيه الطاقة التعبيرية والدلالية وله أهمية بارزة في خلق الجو العام للقصيدة وتماسك بنيتها.

واختص تعريف الإيقاع لغةً بالظواهر الطبيعية الحسية المختلفة ثم نمت دلالته إلى الموسيقى والألحان ؛ فهو يقيّمُ الألحان ويبيّنها للغناء؛ قال صاحب اللسان :« والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوَقِّعَهَا ويُبَيّنَهَا»[2]، ثم أصبح له ارتباط بالشعر والنثر على سواء، « فالشعر كالنثر ؛من حيث أن كلاً منهما يمكن أن يوزن، إلاّ أن الفرق بينهما أن الشعر نظم على أساس الإيقاع في الموسيقى»[3].

لا يعنى هذا أن الإيقاع مقتصر على النص الأدبي فقط دون سائر الفنون، بل هو صفة مشتركة بين الفنون جميعا، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، إلا أن صفتة تبدو واضحة في الموسيقي والرقص والشعر والنثر[4]، أمّا في الشعر؛ فالإيقاع « انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في

---

(1) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014 ،ص119.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، مج8، 1997، ص402.

(3) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، العراق، (د، ط)، 1980، ص10.

(4) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة– حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى –جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط2، 2010، ص10.

سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها، كما يتجلى فيها»[1]، ولا يتشكل الإيقاع من الوزن فقط، بل إنه أوسع وأشمل منه، إذ إن« الوزن يشكل عنصرا من عناصره»[2].

وللإيقاع « قيمًا كيفية وطاقات جمالية وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر»[3]؛ « منها استنفاد الطاقة الشعورية ،وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية للغة، ومن مهامه أيضا أنه ينقلنا من حال اعتيادية إلى حال تموج بالحركة والنغم، ويمدنا بطاقة نفسية نعيش بها لحظات ممتعة وتهدينا إلى المغزى»[4]، إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، بل هو أكبر من أن يحصر في هذا التصور الضيق؛ كونه وسيلة تعبيرية جناحها التواتر والانفعال، وكلما كان استثماره على درجة عالية من المهارة والوعي ،كان له قدرة أكبر على التعبير والتصوير والتأثير[5].

ونستطيع القول بأن الإيقاع في علاقته بالشعر خاصة؛ يعدّ قوة الشعر وطاقته الأساسية[6]، لما له من تأثير مباشر في بناء القصيدة فنيّا، كونه يقف وراء استجابة المتلقي لجمالية النص، ونظرا لهذا الأثر المهم في التكوين الفني للنصوص الشعرية؛ أكدت

(1) علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك– مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، 1990، ع 290، ص8.

(2) ابتسام دهينة، بنية الخطاب في ديوان علقمة بن عبده الفحل، دراسة بنيوية أسلوبية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص12.

(3) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس،(د، ط)، 1976، ص96.

(4) فارس ياسين الحمداني ،البنى الفنية– دراسة في شعر مجد الدين النشَّابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص103.

(5) ينظر: محمد عياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص124.

(6) ينظر: غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة(146)، الكويت، (د،ط) ،1990، ص65.

النظريات الحديثة تداخل المستويات الصوتية والدلالية الإيقاعي منها والمعنوي للغة الشعر، إذ يتعذر الكلام على واحد منها بمعزل عن الآخر، ولذلك تتنامى القصيدة على خط مزدوج للشكل اللغوي المعبر عن المعنى ،والتشكل والعروض المعبر عن التناغم، وهناك أيضا النبر الذي ينهض بالمادة اللغوية للكلمات كلها[1].

أولاً : الإيقاع في النص الشعري.

لا يختلف اثنان في أهمية ودور الإيقاع في تجسيد شعرية النص الشعري، فـ«لا وجود لفكرة شعرية حية دون إيقاع » [2]، وقد تحدثنا آنفا عن الإيقاع وعلاقته بالشعر، وتأثيره في إنتاج الدلالة والتعبير والتأثير، فما الإيقاع في الشعر ؟ ومما يتألف؟

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا– ونحن نسعى لتحديد مفهوم الإيقاع في الخطاب الشعري– بأن الإيقاع هو« وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، تمثله التفعيلة في البحر العربي ، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت، ولما كان الإيقاع قائما على الصوت كان الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر، والإيقاع نسيج الذي يتألف من التوقعات والاشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها السياق المقاطع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات قوته إلا من خلال الإيقاع [3]، فهو إذن نظام

(1) ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص121.

(2) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ص74.

(3) ينظر: عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقي في الشعر العربي، مكتبة المنار ، الزرقاء، الأردن، ط1، 1985، ص50.

أمواج صوتية ومعنوية وشكلية [1]، يتدخل في النص الشعري تدخلا مباشرا وتفصيليا ليسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية.

1- الإيقاع والوزن:

لعل ما دفعنا إلى عنونة هذا المبحث بالإيقاع والوزن؛ تلك الصلة القوية التي بين الوزن والإيقاع ،إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، كما أن القصيدة الشعرية تقوم عليهما في تشكيل بنيتها الموسيقية[2]، وبالرغم من هذه الصلة القوية، إلا أن هناك تعارض بينهما من ناحية المصطلح والوظيفة. ولكي يتضح هذا الفارق بينهما ينبغي أن نقدم تعريفا للوزن؛ فما الوزن؟

حدِّدَ الوزن بأنّه « مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية »[3] ،لذا عدّه القدامى« مما يتقوم به الشعر ومن جملة جوهره»[4]، فهو في الشعر إذن أساس الإيقاع، ولا سبيل للتعرف عليه إلا بالتقطيع، ومن وظائفه في الشعر « حفظ الكلام من التلاشي والضياع لذلك كان السبب الرئيس في رسوخ الشعر في ذهن المتلقي، فكلما رسخ الكلام في الذهن كانت إمكانية التأثر به أقوى »[5]، كما له تأثير في إثارة الانفعال على أكبر نطاق ممكن، وإحداث التخييل المناسب ، إلا أنّ الأهمية الكبرى له تظهر عندما يصبح عنصرا دلاليا يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى ويجسدها ويعمقها، فلها قيمة انفعالية تتعلق بتحذير الحواس من الناحية الفسيولوجية ،كما أنه

---

(1) ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص111.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص18.

(3) عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقي في الشعر العربي، ص50.

(4) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط4، 2007، ص263.

(5) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص108.

يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان وما يتصل بها من تفريج بيولوجي مما يجعل الشعر التعويض الضروري والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة[1].

والوزن بوصفه تقنية فنية لها دورها في القصيدة ؛لا تكمن فنيتهُ في الوزن وحده؛ أي في جانبه الشكلي فقط، بل له دور دلالي يتمثل في تكثيفه للعناصر الشعرية التي تتسامى بالوظيفة الجمالية للنص، و يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يسند دلالة النص ويقويها[2].

لا شك أن ما قدِّم في الوريقات السابقة في مفهوم الإيقاع والوزن ووظيفة ودور كل منهما في جسد النص الشعري نزر قليل يحتاج إلى كثير من البسط والتطويل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه، إلا أنّه من شأنه أنْ يقدِّم للقارئ صورة نظرية، يمكن من خلالها أنْ يدرك فاعلية كل منهما في النص الشعري، ويبدو أن هذه الصورة لن تكتمل جيدا في ذهن القارئ إلا حين يفهم العلاقة التي بين الوزن والإيقاع، فما العلاقة التي بينهما؟.

أما العلاقة التي بين الوزن والإيقاع فهي علاقة متينة، فالشعر لا يتميز بالوزن فقط، وإنما يتميز بالإيقاع؛ ذلك أن الإيقاع يمثل حلقة وصل بين النتاج الشعري الذي بُنِيَ عليه وبين التجربة الشعرية التي احتدمت فيها العواطف والانفعالات النفسية لدى الشاعر[3] ،وإن كان الوزن يمثل المظهر كونه يتشكل في حدوده الثابتة، فإن الإيقاع جوهر هذا الكيان؛ لأن الإيقاع هو الذي ينظم فعل القصيدة ومسارها النفسي، ومن الطبيعي أن كل قصيدة هي ذات

---

(1) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص161.

(2) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص110.

(3) ينظر: علي عباس علوان، تطور الشعر العربي في العراق – اتجاهات الرؤية وجمالية النسيج، منشورات وزارة الإعلام، العراق،(د، ط)، 1975، ص226.

فعل خاص، فهي تحتاج إلى إيقاع خاص، وبذلك يكون الوزن نهائيا أما الإيقاع فغير نهائي[1].

ويعتمد الإيقاع والوزن على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة واستثمارها ، فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات[2]،« إلا أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية، حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء ،أو عن طريق التقابل ،حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي»[3]، فالأوزان كما يظهر «هي الفروع المتولدة من طاقات إيقاعية أوسع، والإيقاع يمثل الكل»[4].

ونستطيع القول بأن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، وليس الإيقاع كله، فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلائم مع طبيعتها وخواصها[5]، لكن هل هذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب؟ أم أنّ الوزن يستطيع يمتص أي مضمون أو غرض شعري ببساطة؟

---

(1) ينظر: اليزابيث دور ،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1961، ص50.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص19.

(3) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987، ص291.

(4) محمد الهادي الطرابلسي ،في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، تونس، 1991، ع32، ص12.

(5) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص20.

رفض العديد من النقاد والباحثين أن يربط بين الأوزان و الموضوعات والأغراض الشعرية، وتوصلوا إلى أن الإقران بين الوزن والمعنى لا يصح أبدا، فكل بحر في نظرهم قابل لأن يحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها[1]، ومن أبرز الأدلة التي ذكروها على بطلان المقالة ؛ هو« تعدد الأغراض داخل القصيدة الواحدة، فبينما يذكر الشاعر الحبيبة ولقاءه بها، يتحدث عن قسوة الرحلة، وعناء الناقة، ومدح الممدوح ،ونشوة الخمرة»[2]، كما أنّه ليس بأيدينا الآن ما يؤكد– بشكل مقنع – الضرورة الفنية أو النفسية التي تحدو بالشاعر لأن يختار إيقاعا معين دون الآخر، وإن كانت هناك بعض التخريجات والتصورات لكنها لا ترقى إلى مستوى النظرية.

ثانيا: بنية الإيقاع الخارجي :

يتألف الإيقاع الخارجي من الأوزان الشعرية والقوافي والتصريع، وهذه العناصر لها دور مهم في تكوين فنية القصيدة الشعرية، وفي التأثير الذي تحدثه مجتمعةً في نفس السامع ،فالمتعة الحسية في الإيقاع الخارجي تؤول إلى متعة عقلية؛ لأنّ الحواس مدخل الادراك العقلي[3].

ولما كان الإيقاع الخارجي يرتكز أساسا على عنصر الصوت، كان الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر، فالإيقاع الخارجي «حركة صوتية تنشأ من نسق معين من العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل تحت هذا المستوى كل ما توفره الناحية الصوتية من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة، ومن محسنات

(1) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس،(د،ط) ،1981، ص37.

(2) إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث– دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص444.

(3) ينظر:عبد الرحيم الهبيل، فلسفة الجمال في البلاغة العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004، ص286.

بديعية وما إلى ذلك»[1]، وتشترك هذه البنى الصوتية جميعها مع البنى الدلالية والتركيبة في النص لإخراج الأثر الجمالي لموسيقى النص الشعري، فدراسة المستوى الصوتي الإيقاعي لا تنفصل عن الإهتمام بالمعنى.

وأهم عناصر الإيقاع الخارجي التي درسناها في هذا المبحث هي البحور الشعرية والقافية والتصريع.

1- وصف البحور الشعرية:

البحور الشعرية هي المعيار الذي يتم على وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، وتعمل متعاضدة مع العناصر الأخرى على تنظيم النص الشعري وتنسيقه[2]، بالنظر إلى ديوان البرعي درسنا الأوزان والبحور الشعرية الواردة عنده، ووضعنا لذلك جدولا توضيحيا حسب نسبة شيوع البحور عنده، وهي في الآتي:

الترتيب البحور	البحور المستخدمة في الديوان	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	البسيط	26	%26.80
2	الكامل	25	%25.77
3	الطويل	23	%23.71
4	الوافر	13	%13.40
5	الخفيف	3	%3.09

(1) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص106.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص110.

6	الرمل	3	%3.09
7	المديد	1	%1.03
8	المجتث	1	%1.03
المجموع	8	97	%100

استخدم البرعي ثمانية بحور شعرية، وقد رتبناها في الجدول السابق وفق نسبة استخدامها كما يلي : البسيط ،الكامل ،الطويل ،الوافر ،الخفيف ،الرمل ،المديد ،مجزوء المجتث ،وقد استأثر وزن (البسيط) –كما يظهر– بأعلى نسبة من حيث عدد وروده في الديوان ومن حيث عدد أبيات القصائد أيضا، ثم يأتي (الكامل) من بعده، ثم يأتي في المرتبة الثالثة (الطويل)، ثم توالت البحور عنده ،كما ظهر لنا أن هناك بحور لم يستخدمها البرعي –وهي كثيرة– كالهزج، والمتدارك، المنسرح، الرجز، المتقارب، السريع ....

من هنا ندلف إلى موضوع مهم كنا قد أشرنا إليه في موضع سابق من هذا المبحث؛ وهو البحث عن صلة التي بين الوزن والمعنى، حيث ذهب الكثير من النقاد والباحثين إلى القول بأنّه لا وجود لصلة بين الأوزان والمعاني في شعرنا العربي،« ففكرة ارتباط الأوزان بالحالات النفسية لها من غير شك قيمتها، لكنها لا تصح إلا بالنسبة لمن استخدم الوزن للمرة الأولى، أعني الشاعر الأول، الذي لا نعرفه الآن، والذي عبر عن نفسه في وزن شعري بذاته، وهو الذي اخترع الموسيقي التي تناسب حالته الشعورية»[1]، ولم تصل الدارسات الحديثة التي حاولت مقاربة هذه العلاقة إلى نتيجة يمكن الإفادة منها بشكل علمي، وكلما وصلنا إنّما هو انطباعات وآراء لا تستند إلى دليل علمي.

(1) عزالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د ،ط)، 1963، ص59.

وعندما نريد لطموحنا في كشف قضية موسيقي الشعر وعلاقتها بالانفعال أن تتحق، فإنّ ذلك يتطلب منا جهودا استثنائية، لنتوصل بعدها إلى الحقيقة لا يشوبها شك، ولا تفسدها الظنون، فاستقراء الشعر العربي –دراسة وتحليلا وتبويبا – أصبح ضرورة ملحة يقتضيها البحث العلمي للخروج بآراء ونتائج علمية، ودون هذا ستظل أفكارنا مجرد آراء فردية وانطباعات سطحية[1].

1-1-البحور الرئيسية.

ونقصد بالبحور الرئيسية الأنساق الإيقاعية المهيمنة في ديوان البرعي، والتي شكلت ظاهرة أسلوبية، حيث اعتمد عليها الشاعر لأسباب فنية، والشاعر في مرحلة الكتابة يختار البحور الشعرية الأكثر ملائمةً لأغراضه ومعانيه.

أ- بحر البسيط:

يأتي هذا بنسبة تقترب من من (26.80%) في شعر البرعي، وهو يقع بالدرجة الأولى من حيث كثرة التكرار عنده، والبسيط بحر ثماني مركب مزدوج التفعيلة (مستفعلن، فاعلن)، واستخدم البرعي بحر البسيط بنوعيه التام والمجزوء ، لكنه اعتمد كثيرا على التام في تشكيل تجربته الشعرية، أما المجزوء فلم يتردد إلا نادرا، وهذا البحر « لم يرد في شعر العرب إلا تاما، إذ اعتبر مخلع البسيط فرعا مستقلا عنه »[2]، ولعل سبب تواتر (البسيط) وشيوعه في ديوان البرعي هو بساطته ومرونته، حيث يمنح هذا البحر الشاعر فضاء واسعا للّعب بتوزيع

(1) ينظر: محسن أطميش، دير الملاك– دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، العراق،(د، ط)، 1982، ص301.

(2) راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص38.

الكلمات، ويساعده في إيجاد إمكانات التغيير غير المتوقعة، وهي خاصية موجودة في الأبحر ثنائية المقاطع[1]، ومن نماذج البسيط للشاعر قوله:

هُمُ الأَحِبَّةُ إنْ جَارُوا وإنْ عَدَلُوا فَلَيسَ لِي مَعْدَلٌ عَنْهُمْ وَإنْ عَدَلُوا
وَكُلُّ شَيءٍ سِواهُمُ لِي بِهِ بَدَلٌ مِنهُمْ ومَالِي بِهِمْ من غَيرِهِمْ بَدَلُ
إنِّي وإنْ فَتَّتُوا فِي حُبِّهِم كَبِدِي بَاقٍ عَلى وُدِّهِمْ رَاضٍ بِمَا فَعَلُوا
شَرِبتُ كَأسَ الهَوى العُذرِيِّ من ظَمَإٍ وَلُذَّ لِي فِي الغَرَامِ العَلُّ والنَّهَلُ[2]

جاءت كل عروض النص مخبونة (فاعلن ـــــ فَعِلُنْ) ، وكذلك أضربه (فاعلن ـــ فَعِلُنْ)، وهذا من الأمور اللازمة عند العروضيين؛ فالخبن في العروض والضرب لازم، لأنّه زحاف يجري مجرى العلة، أما في حشوه سواء أكانت في (مستفعلن) أم في (فاعلن) فإنه جائز غير لازم.

وجاءت (مُسْتَفْعِلُنْ) الموجودة في بدايات أشطر القصيدة على شكلها المزاحف (مُتَفْعِلُنْ) بعد إسقاط الثاني الساكن، مما منح الأبيات إيقاعا متسارعا نوعا ما.

أما في ما يتعلق بمخلع البسيط ، فهو من البحور القصيرة التي نظم على منوالها البرعي، لكن بنسبة قليلة لا تبلغ (2.6%) من مجموع قصائد الديوان، فلم نجد له سوى قصيدتين في الديوان كله، ومن ذلك قوله:

يَا مُحْسِنًا بِالزَّمَانِ ظَنًّا لَمْ تَدْرِ مَا يَفْعَلُ الزَّمَانُ
لاَ تُتْبِعِ النَّفْسَ فِي هَوَاهَا إنَّ اتِّبَاعَ الهَوَى هَوَانُ
واخْجَلَتِنِي مِنْ عِتَابِ رَبِّي إنْ قَالَ: أَسْرَفْتَ يَا فُلاَنُ
إلَى مَتَى أَنْتَ فِي المَعَاصِي تَسِيرُ مُرْخَى لَكَ العَنَانُ[1]

(1) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص121.
(2) الديوان، ص166.

و القارئ للقصيدة آنفة الذكر يلاحظ أن تفعيلات مخلع البسيط (فاعلن) ،(فعولن) جاءت على شكلها النموذجي ولم يدخلها زحاف أو علة، أما التفعيلة (مستفعلن) فقد دخلها زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن، وقد تكرر هذا كثيرا في صدر أبيات القصيدة وعجزها.

ب- بحر الكامل:

يأتي هذا البحر في المرتبة الثانية من حيث الاستخدام بنسبة (25.77%) في ديوان البرعي، وهو بحر سداسي صاف مفرد، سمي كذلك لكمال حركاته، ووزنه (متفاعلن متفاعلن متفاعلن—متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، وهو« أكثر البحور حركات وجلجلة وأكثرها أضربا، وهذا البحر أقرب إلى الشدة منه إلى اللين، لأن فيه من الأبهة ما يمنعه أن يكون نزقا خفيفا»[2]، وكثرة تكرار التفعيلة في الكامل مع كثرة تحمله للحذف والزيادات جعلته صالحا لكل غرض ولهذا كثر وروده في الشعر العربي وفي شعر البرعي كذلك، ومن القصائد التي بُنيتْ على الكامل ،قوله:

أَبُنَــيَّ دُونَــكَ عَبْرَتِــي وَتَنَهــدِي كَمَـدًا عَلَيـكَ فَكَـمْ أُعيـدُ وأَبْتَـدِي
أَبُنَــيَّ طَــالَ بِــكَ السِّــقَامُ فَلَيْتَنِــي أَفْــدِيكَ لَــو وَلَــدٌ بِوالِــدِهِ فُــدِي
أَبُنَــيَّ مَــا بِيَــدِي لِمِثْلِــكَ حِيلَــةٌ لكِـنْ أَمُـدُّ إلـى ابْـنِ آمِنَـةٍ يَـدِي[3]

وله من الكامل أيضا، قوله:

قِفْ بِالخُضُوعِ ونَادِ رَبَّكَ: يَا هُو إنَّ الكَــرِيمَ يُجِيــبُ مَــنْ نَــادَاهُ

(1) الديوان، ص236.

(2) حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص268.

(3) الديوان، ص91.

واطلُـبْ بِطَاعَتِـهِ رِضَـاهُ فَلَـمْ يَـزَلْ بِـالجُودِ يُرضِـي طَـالِبِينَ رِضَـاهُ
واسْـــأَلْهُ مَغْفِـــرَةً وَفَضْـــلاً إنَّـــهُ مَبْسُـــوطَتَانِ لِسَـــائِلِيهِ يَـــدَاهُ
واقْصُـدْهُ مُنْقَطِعًـا إليـهِ فَكُـلُّ مَـنْ يَرْجُـوهُ مُنْقَطِعًـا إليـهِ كَفَـاهُ[1]

وأحيانا يأتي الضرب على الشكل (فعلاتن) مع جواز إسكان الحرف الثاني، و(فعلاتُن) ناتجة عن (متفاعلن) بقطع الوتد.

ت- بحر الطويل:

بحر ثماني مركب، سميّ طويلا لأنه طال بتمام أجزائه، ووزنه المعتمد (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن—فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، ورغم أن (الطويل) من أكثر البحور الشعرية استعمالا لدى الشعراء قبل الإسلام وبعده، إلا أن البرعي لم يعتمد عليه كالبسيط مثلا، رغم أنه من« أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النَفَس والرّوية كالمدح، فضلا عن أنها أملأ للفم والسمع، وأعظم هيبة»[2]، وقد جاء (الطويل) في المرتبة الثالثة في ديوان البرعي بنسبة (23.71%)، ومن (الطويل) في شعره قوله:

قِفَا بِرِيـاضِ الشِّـعبِ شِـعْبِ القُرُنْفُلِ نَجِـدْهَا بِـدَمعٍ فِـي المَحَـاجِرِ مُسْـبِلِ
وَنَنْـــدُبُ آثَـــارًا أَثَـــارَتْ غَرَامَنَـــا وَأَجْرَتْ حَمِيَّ الوَجْدِ فِي كُلِّ مفْصَلِ
مَنَـــازِلُ كُنَّـــا أَهْلَهَـــا فَأَحَالَهَـــا تَقَلُّـــبُ دَهْـــرٍ بِـــالبَلاءِ مُوَكَّـــلِ
فَأَضْـحَتْ لأَرواحِ الرِّيَـاحِ مَلاَعِبًـا تَنَـاوَحْنَ فِيهَـا مِـن جَنُـوبٍ وَشَـمأْلِ
ولـمْ يَبـقَ منهَـا غَيـرُ سِـفْعٍ رَواكِـدٍ وآثَـــارِ أطْـــلاَلٍ وبِئـــرٍ مُعَطَّـــلِ
خَلِيلِـيَّ لاَ تَسْـتَخْبِرَانِي عـن الهَـوى فَيشْـكُو لِسَـانَ الحَـالِ حَـالَ التَّـذَلُّلِ

(1) الديوان، ص260.
(2) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص121.

ومَــا أنَــا للشَّــكوى بِأَهْــلٍ وإنَّمَــا سَـلَكتُ سَـبِيلاً لَسْـتُ فِيهَـا بِـأَوّلِ[1]

جاءت عروض هذه الأبيات محذوفة الخامس شكلها (مفاعِلن) وهي ثابتة وضربها مثل عروضها ، أما تفاعيل الحشو فبعضها ثابت وبعضها متغير، فالتفعيلة الثانية من كل شطر جاءت على صورة واحدة (مفاعيلن)، والتفعيلة الأولى والثالثة تأخذ أحد الشكلين (فعولن) أو (فعولن)، وهذه الخاصية تكاد تكون عامة في ديوان البرعي.

ج- بحر الوافر:

ينتمي الوافر إلى بحور الطبقة الأولى، ومن الشعراء من يفضله على البسيط، ويستعمل في الشعر العربي بكثرة على شكله التام، أما الشكل المجزوء فهو قليل الاستعمال ،و جاء هذا البحر بالمرتبة الرابعة من حيث عدد وروده في ديوان البرعي بنسبة (13.40%)، وهو بحر سداسي، سميّ وافرا لكثرة مقاطعه- أوتاده وأسبابه- ويعد من أكثر البحور مرونة؛ يشتدّ ويرق كيفما يشاء الشاعر[2] ووزنه: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن – مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)، ومن الوافر قول البرعي:

أَرَانِــي مَــا ذَكَــرتُ لَــكَ الفِرَاقَــا وَدَمْعُــــكَ وَاقِــــفٌ إلاَّ هُرَاقَــــا

بِلَحظِــكَ لاَ هَجَــرْتَ وأيُّ لَحْــظٍ أَرَاقَ دَمِــــــي وأيُّ دَمٍ أَرَاقَــــــا

لقــد طَــالَ المَطــالُ عَلــيَّ لَــولاَ خَيَالَــكَ زَارَ مَضْــجَعِي اسْــتَرَاقَا

ومــا شَــيءٌ بِــأعْظَمَ مِــن جُســومٍ مُفَرَّقَــــــةٍ وَأَرْواحٍ تَلاقَــــــى

فَكــم سَـمَحَ الهَـوى بِـدَمِي وَدمعِـي وَكَلَّفَنِــــي بِكــــم وَلَهَــــا وشَــــاقَا

وأَمرَضَــنِي وَأَضْــرَمَ نَــارَ وجْــدِي وذلــكَ مَــذْهَبُ الحُــبِّ اتِفَاقَــا

---

(1) الديوان، ص179.

(2) ينظر: محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د،ت) ، ج1، ص26-27.

ولـو كـان الهَـوى العُـذرِيُّ عَـدلاً لَحَمَّــلَ كُــلَّ قَلــبٍ مَــا أَطَاقَــا[1]

نـرى مـن خـلال الأبيـات السـابقة أن التفعيلـة التـي فـي الحشـو جـاءت علـى أحـد الشكلين(مفاعلَتُنْ مفاعيلن)، باستثناء التفعيلة الأخيرة التي التزمت الشكل النموذجي(فعولن)، فقد ورد زحاف العصب وتكرر كثيرا في الحشو، والعصب زحاف يكون بتسكين الخامس المتحرك، فالأصل هو (مفاعلَتُنْ) وتصبح (مفاعلْتُنْ أو مفاعيلُنْ)، وجاءت جميع الأضرب والعروض (فعولن)، وقد أدى العصب هنا دورا مهما بتفجير إيقاعي مما يؤيد أن العصب « طاقة توليدية توفر علاقة داخل الأبيات والبحور المختلفة، بأن تضفي إمكانات وزن معين على وزن آخر، وبهذا نكون بإزاء ما نسميه التناص الإيقاعي الذي يجعل من الزحافات عنصرا لتناسل إيقاعات متجانسة»[(2)].

1-2- البحور الثانوية.

المتأمل في نسب استخدام الشاعر للبحور على مستوى الديوان، يلحظ أن (الخفيف) و(الرمل) و(المديد) و(مجزوء المجتث) كانت أقل البحور استخداما عنده، فقد استخدام الشاعر الخفيف والرمل في ديوانه بنسبة (3.90%) والمديد ومجزوء المجتث بنسبة (1.03%)، وهي نسب قليلة جدا إذا ما قورنت بالبحور الأخرى.

أ- بحر الخفيف:

ووحدة إيقاعه فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، ويتألف من ترددها مرتين، وسميّ الخفيف لأنّه أخف السباعيات ولخفته على الأسماع وقوة أسرهِ[(3)].

---

(1) الديوان، ص147.

(2) محمد كنوني، اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1997، ص45.

(3) ينظر: أحمد الهاشمي ،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2000، ص80.

ومن الخفيف في ديوان البرعي قوله:

قِـفْ بِـذَاتِ الأَرَاكِ وَانْـدِبْ طُلُـولاَ أَقْفَـرَتْ عـن نَـوَّارِ دَهْـرًا طَـويلاَ
ورُسُـومًا بـالأَبْلَقِ الفَـردِ أَضْـحَتْ لِمَهَـا الرَّمْـلِ مُسْـمِرًا وَمُقِـيلاَ
واسْـقِهَا مـن عَـريضِ دَمْـعٍ غَزيـرٍ دَائِـمِ السَّـكْبِ لا يَغِـبُّ مُسِـيلاَ
فَلَعَـلَّ الـدُّمُوعَ تُطفِـئُ نَـارًا مـن فُـؤادٍ صَـبَا وَتُشْـفِي غَلِـيلاَ[1]

ب- بحر الرمل:

بحر صافٍ سداسي، سميّ رملا لسرعة النطق به ولتتابع (فاعلاتن) فيه، ونغمته خفيفة جدا، وتفعيلاته مرنة وفي رنته نشوة، ويعدّ من البحور الجيدة في مواطن الطرب فرحا وحزنا[2]، ووزنه المعتمد: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، ويتألف من ترددها مرتين، ومن الرمل التام الصحيح عنده قوله:

عَاهَـدُوا الرَّبْـعَ وُلُوعًـا وَغَرَامَـا فَوفُـوا للرَّبـعِ بالـدَّمعِ ذِمَامَـا
كُلَمَـا مَـرُّوا عَلَـى أَطْلاَلِـهِ سَفَحُوا الدَّمعَ بِذِي السَّفحِ انسِجَامَا
نَزَلُـوا بِالشِّـعبِ مـن شَـرقِيهِ مُسْـتَظِلِينَ أَرَاكًـا وبِشَـامَا[3]

ت- بحر المديد:

بحر ثنائي التفعيلة، يرتكز بناؤه على تفعيلتي(فاعلاتن ،فاعلن)، وهو من البحور قليلة الاستعمال في الشعر العربي، ووزنه المعتمد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن، ويتألف من ترددها مرتين، وقد نظم البرعي قصيدة موشحة على هذا البحر، يقول:

---

(1) الديوان، ص173.

(2) ينظر: سعيد بن مسعدة الأخفش ،الوافي في العروض والقوافي، تح: عزت حسن، وزارة الثقافة ،دمشق، سوريا، (د، ط)، 1970، ص121.

(3) الديوان، ص206.

قِـفْ بِـذَاتِ السَّـفْحِ مـنْ إِضَـمٍ وانْشُـدِ السَّـارِينَ فِـي الظُّلَـمِ
هَـلْ رَوَوْا عِلْمًـا عَـن العَلَـمِ أَمْ رَأُوا سَـلمَى بِـذِي سَـلَمِ
ليـتَ شِـعرِي بَعْـدَمَا رَحَلُـوا أَيَّ أَكْنَـافِ الحِمَـى نَزَلُـوا
أَبِـذَاتِ البَـانِ أَمْ عَـدَلُوا يَنْشِـدُونَ القَلْـبَ فِـي الخِـيمِ[1]

ج- بحر المجتث:

المجتث « من بحور الطبقة الأخيرة، وقد أهمله معظم الشعراء ،وهو لا يمثل إلا نسبة ضئيلة من الإنتاج الشعري لا تتجاوز الثلاثة بالمائة»[2]، ووزنه المعتمد:

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

وقد نظم البرعي على مجزوئه قصيدة واحدة؛ في الوعظ والارشاد والحث على الاعتبار بالقرون الماضية، يقول:

تَنَبَّهُـوا يَـا رُقُـودُ إِلَـى مَتَـى ذَا الجُمُـودُ
فَهـذِهِ الـدَّارُ جَمْـعُ تَفْنَـى ومَـا بِهَـا يَبِيـدُ
الخَيْـرُ فِيهَـا قَلِيـلٌ والشَّـرُ فِيهَـا عَتِيـدُ
والعُمـرُ يَـنْقُصُ فِيهَـا والسَـيئاتُ تَزِيـدُ[3]

ومما تقدم يمكن استخلاص بعض النتائج التي تتعلق بالبحور الشعرية، وهي في الآتي:

- لم يخرج البرعي في بناء شعره بشكل عام عن بحور الخليل، إذ لم يجدد في العروض، بل تقيّد به وبشروطه، فهو من المحافظين على القيود العروضية التي وضعها القدامى، إلاّ أنّه لم يستخدم البحور الستة عشر جميعا، فلم يحظ بعض

(1) الديوان، ص228-229.
(2) مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص140.
(3) الديوان، ص65.

من هذه البحور بأي بيت من ديوانه؛ وهذه البحور هي؛ المتدارك، المتقارب، المقتضب، المضارع، المنسرح، السريع، الرجز، الهزج.

- كما استغل البرعي امكانيات التمام والجزء الممكنة في البحور الشعرية لخدمة تجربته الشعرية، وإنْ كانت معظم البحور التي استعملها وردت تامة صحيحة.
- أشعار البرعي في الجملة طويلة جدا، ومع هذا فقد حوى ديوانه بعض المقطوعات الشعرية، ولعل أهم ما تميزت به هذه المقطوعات وحدة الموضوع والغرض.

2- القافية:

وهي مجموع الأصوات من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن[1]، و« سميت القافيةُ قافيةً؛ لأنَّ الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا عيشة راضية بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنَّها تقفو ما قبلها»[2]، أساس القافية « الروي، ويلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل، وتتشكل حسب تقاليب معينة محدودة عادة»[3].

وتعدُّ القافية ركنا أساسيا من أركان الإيقاع الخارجي في الشعر العمودي، لما لها من أهمية في البناء الشعري، حيث « تضبط خطواتنا في القراءة وتساعدنا على تحديد الأجزاء والمقاطع التي تكوّن الوحدة الفنية في القصيدة، فالقافية لم توجد عبثا، وهي بمثابة الإطار الضابط للإيقاع الشعري وتمام الدلالة»[4] لأنَّها « صوت إيقاعي منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري»[5]، يعطي للقصيدة « بعدا من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني»[6]، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة، وإنّما « تشكل قسما من شبكة المقطع الشعري الصوتية»[7].

والقافية نوعان؛ مطلقة ومقيدة، وسندرس في الفقرات الآتية القوافي المطلقة دون المقيدة، كونها لم ترد في ديوان البرعي، وهذا نهج ليس فيه بأول، فالقوافي المقيدة قليلة

---

(1) ينظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص111.

(2) محمد صاير عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص87.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص38.

(4) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص139.

(5) علوي الهاشمي ،السكون المتحرك– دراسة في البنية والأسلوب –تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا 1930–1980م ، الوطن للطباعة والنشر، الإمارات، (د، ط)، 1993، ج1 ، ص309.

(6) محمد صاير عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص88.

(7) موسى منيف، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2،، بغداد، العراق، 1986، ص234.

الشيوع في الشعر العربي ،وهي عند الجاهليين أقل منها عند شعراء عصره؛ لشيوع الغناء والطرب عندهم ، وبهذا يكون البرعي قد خالف شعراء عصره وسار بحسب نهج الأقدمين، وسنحاول فيما يأتي إبراز دور القوافي المطلقة التي اكتسحت منجزه الشعري، وكيف أسهمت في عملية التوزان الإيقاعي وتقرير الدلالة، وسنعتمد الكلمة الأخيرة قافيةً حسب رأي الأخفش، لأن ذلك كما يرى بعض الباحثين يحدد إيقاعها أكثر مما لو كانت جزءً من الكلمة، ومن ثم يعطينا فرصة أكبر لتحديد موقعها من إيقاع القصيدة العام.

أ- القوافي المطلقة:

وتضم هذه القوافي الوصل المضموم والوصل المفتوح والوصل المكسور، حيث يلتزم الشاعر فيها بحركة ثابتة للروي، ويتيح هذا النوع من القوافي « للشاعر إبراز مشاعره بصورة أوضح، لأنَّ وجود الحركة وامتداد صوتها له أثر كبير في التعبير والتأثير في الشاعر والمتلقي على حد سواء، فهي تتناسب مع رغبة البوح والتصريح بالمشاعر»[1].

1- الوصل المكسور:

غلبت الكسرة (الوصل المكسور) على نهايات قوافي البرعي، حيث ورد الروي المكسور بنسبة (37.11%)، وهي نسبة وإن كانت الأكثر، إلاّ أنها لم تبتعد كثيرا على النسب الأخرى، حيث وردت نسب القوافي المطلقة متقاربة جدا في ديوانه، ومن أمثلة الوصل المكسور قول الشاعر:

خَطَرَتْ كَغُصْنِ البَانَةِ المُتَأَوِدِ وَرَنَتْ بِنَاظِرَةِ الغَزَالِ الأَغْيَدِ
وَغَدَتْ تُشِيرُ إلى السَّلاَمِ بِطَرْفِهَا وَبِكَفِّهَا المَخْضُوبِ خَوفَ الحُسَّدِ
فَنَظَرْتُ مَعْسُولَ المُنَى فَوقَ القَنَا واللَّيلُ تَحتَ نِقَابِ شَمْسِ الأَسْعَدِ

(1) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص141.

فَكَـأَنَّ حَالِيـةَ المَحَاسِـنِ صُـوِّغَتْ مـن فِضَّـةٍ عُجِنَـتْ بمَـاءِ العَسْـجَدِ
أو دُرَّةٍ مَكنُونَـــــــةٍ مَعجُونَـــــــةٍ بِهـوى النُّفُـوسِ ذائِبـاتِ الأَكبُـدِ[1]

وقوله:

يَـــارَاحِلِينَ إلـــى مِنًـــى بقِيـــادِي هَيجْتُمُـــوا يَـــومَ الرَّحِيـــلِ فُـــؤَادِي
سِـرتُمْ وسَـارَ دَلِـيلُكُم يَـا وَحْشَـتِي الشَّـوقُ أَقلَقَنِـي وصَـوتُ الحَـادِي[2]

وقوله:

أَبُنَـــيَّ دُونَـــكَ عَبرَتِـــي وَتَنَهُـــدِي كَمَـدًا عَلَيـكَ فَكَـمْ أُعِيـدُ وَأَبْتَـدِي
أَبُنَـيَّ طَـالَ بِـكَ السُـقَامُ فَلَيتَنِـي أَفْـدِيكَ لَـو وَلَـدٌ بِوالِـدِهِ فُـدِي

فقد جاء وصل الأبيات السابقة مكسورا، وهو القاسم الوحيد المشترك بينها، أما غرض الأبيات فمختلف من بيت إلى بيت أخر، ومن قصيدة إلى قصيدة آخرى، فلا سبيل إذن إلى القول بأنّ الوصل المضموم يوافق مضمونا دون آخر، كأن يجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي، وإن وجدت كتابات تتبنى ذلك، فنحسب أنها مجرد تخمينات فنية، ظنّية لا قطعية، هذا من الجانب الدلالي، أمّا الجانب الإيقاعي فلا شك أن القافية شكلت ثباتا إيقاعيا في الأبيات السابقة، وشدّت مفاصل القصائد بنهايات موسيقية مريحة، وهذا ينطبق على القوافي المطلقة جميعها.

2- الوصل المضموم:

عند استعراض القوافي التي ختمت بضمة في ديوان البرعي، يظهر أنّها وردت في ما يزيد عن ربع الديوان، بنسبة (32.98%)، ومن أمثلتها قول الشاعر:

(1) الديوان، ص84.
(2) المصدر نفسه، ص87.

إذَا عَهَـــدُوا فَلـــيسَ لَهُـــمْ وَفَـــاءُ وإنْ وَعَـــدُوا فَمَوعِـــدُهُمْ هَبَـــاءُ

وإنْ أَرْضَـــيتَهُمْ غَضِـــبُوا مَـــلالاً وإنْ أَحْسَـــنْتَ عِشْـــرَتَهُمْ أَسَـــاؤُوا

فَطِـــبْ نَفسًـــا جُعِلْـــتُ فِـــدَاكَ عَـــنْهُمْ ولا تَبْكِـــي فَمَـــا يُغْنِـــي البُكَـــاءُ

واحَـــاذِرْ تَسْـــتَمِعْ فِـــيهُم مَلامَـــا أنَـــا واللاَئِمُـــونَ لَهُـــمْ فِـــدَاءُ[1]

وقوله:

أَهَـــابَ سُـــحَيرَا بِـــالفِراقِ مُهِيـــبُ فَلَبَّـــاهُ وَجْـــدًا فـــي الحِشَـــا وَلَهِيـــبُ

وَحَقَّـــقَ ظَنِـــي بِالرَّحِيـــلِ مُـــوَدِّعٌ مَدَامِعُـــهُ فـــي وَجْنَتَيـــهِ تَصُـــوبُ[2]

3- الوصـل المفتـوح: أمـا القصـائد التـي جـاء وصـل قافيتهـا مفتوحـا، فقد بلغـت نسـبتها (29.89%)، وهي نسبة أدنى من الكسر والضم، ومن أمثلة الوصل المفتوح قول الشاعر:

أَلـــفَ التَّـــذَكُرَ مُبـــدِئًا وَمُعِيـــدَا أَمَـــلاً لِبعـــدِ الظَـــاعِنِينَ بَعِيـــدَا

دَنِـــفٌ يَبِيـــتُ يَحِـــنُّ فِـــي آثَـــارِهِم وَيَظَـــلُّ يَنْـــدُبُ دِمنَـــةً وَصَـــعِيدَا

ذَكَـرَ الفَرِيـقَ المُنْجِـدِينَ فَبَـاتَ مِـن ذِكْـرِ الفَرِيـقِ المُنجِـدِينَ عَمِيـدَا[3]

وقوله:

وَحَاضِـرٌ نُصْـبَ عَينِـي وهُـوَ مُبتَعِـدٌ عَنِـي فَمَـا غَـابَ عَـن عَيْنِـي ولاَ حَضَـرَا

لَيـتَ الأَرَاكَ التـي مَـرَّ النَّسـيمُ بِهَـا تَـدرِي بِشَـكْوَايَ بَـلْ لَيـتَ النَّسـيمُ دَرَى[4]

---

(1) الديوان، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) المصدر نفسه، ص71.

(4) المصدر نفسه، ص108.

3- التصريع:

يعدّ التصريع ركيزة من ركائز الإيقاع الخارجي في النص الشعري، لما يحدثهُ من تناسق وانسجام في بنية النص، فضلا عن ذلك فإنّ له حلاوة في مطالع القصائد وموقعا في النفس، ويدلّ به على القافية قبل الانتهاء إليها لمناسبة تحصل له بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقاطعهما[1]، والتصريع في الشعر؛« استواءُ آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والقافية»[2]، أو هو بتعريفٍ أدق « ما كانت عروض البيت فيه تابعه لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[3].

ونجد أن ظاهرة التصريع متحققة في معظم قصائد الشعر العربي، إذ يوظفها الشاعر لأسباب فنية كثيرة، منها تحريك النفس؛ إذ يجعل المتلقي مشدودا إلى القافية قبل أن ينطقها الشاعر، لاهتدائه إليها من صدر البيت، وربما وظف الشاعر هذه الظاهرة لأسباب ذكرها بعض النقاد منها؛ دليله على إجادتهم ،يقول قدامة :« فإنَّ الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه»[4]، إذ « فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام»[5].

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص283.

(2) أحمد مطلوب ،معجم المصطلاحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، العراق، (د،ط)، 1986، ج2، ص244.

(3) ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ج1، ص173.

(4) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1،(د، ت)، ص42.

(5) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)،ج1، ص 338.

وقد شكلت ظاهرة التصريع في ديوان البرعي سمة أسلوبية بارزة ، حيث استهل البرعي العديد من قصائده بمطالع موسيقية بديعة، ظهرت فيها ألفاظ القصيدة أشدَّ تماسكًا، وأسهمت في زيادة إيقاع البيت مما يحسن موقعه في الأسماع، ومن التصريع في شعره قوله:

أَتَــأْمُرَنِي بِالصَّــبرِ والطَبــعُ أَغْلَــبُ وَتَعْجَـبُ مِـن حَـالِي وَحَالُـكَ أَعْجَـبُ[1]

وقد عدّ ابن الأثير هذا النوع من التصريع؛ تصريعا كاملا، مصراعه الأول مستقل عن المصراع الثاني، غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطا به[2]، وفي المصراع الأول يستنكر الشاعر عذلَ العذّالِ وجهلهم لحالهِ وما يقاسيه، وقد قابل هذا اللّوم بحكمة موجزة (الطبع أغلبُ)، لتكتمل الدلالة ويتضح المعنى في المصراع الأول دون أن يحتاج إلى معنى يكمله في المصراع الذي يليه ، أما المصراع الآخر؛ فارتبط به عطفا بـ(الواو)، ومع أن كل مصراع له معنى مستقل بذاته، إلاّ أن المصرعين يشتركان في المعني الذي توخاه الشاعر، وساير أحدهما الآخر، ووقوع التصريع في مقدمة القصيدة له قوة تأثير في المتلقي أكثر مما لو وقع في أثناء القصيدة، لذلك حرص الشاعر على أدائه والعمل فيه تأمينا للاستقرار الموسيقي من أول بيت في القصيدة، ومن أمثة هذا النوع من التصريع أيضا في ديوانه قوله :

مَتَــى يَســتَقِيمُ الظِّــلُ والعُــودُ أَعْــوَجُ وهَـلْ ذَهَـبٌ صِـرْفٌ يَسَـاوِيهِ بَهْـرَجُ[3]

فكل مصراع في هذا البيت مفهوم المعنى بنفسه غير محتاج إلى ما يليه، كما يمتلك هذا البيت توازيا صوتيا وتركيبا، وقد ضمنَّ الشاعر كل مصرع حكمة معينة، ليشدّ القارئ ويبهرَ السامع ،ويكشف عن موهبة فنية في النظم والتركيب.

---

(1) الديوان، ص24.

(2) ينظر: ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص339.

(3) الديوان، ص53.

وقد استهل البرعي معظم قصائده بالتصريع، ومع ذلك لا يجد القارئ لشعره تكلفا في معانيه ومبانيه، وإنما جاء تصريعه عفويا من غير أن نشعر بثقل أو بتكلف فيه، وهذا يدل على قوة طبعٍ الشاعر في نظم الشعر وكثرة مادته ، و« على سعة القدرة في أفانيين الكلام »[1]، ومن التصريع أيضا قوله:

سَـقَاكَ الحَيَـا الوَسْـمِيُّ رَبْعًـا تَأَبَّـدَا وَعَـادَكَ عِيـدُ الأُنْـسِ وَقْفًـا مُؤَبَّـدَا[2]

فقد أتاح التصريع للشاعر ركيزة نغمية تتكرر من نفس لآخر مما يحدث توازنا إيقاعيا، فالتماثل القائم بين لفظة (تأبَّدَا) في صدر البيت، و(مؤبَّدَا) في عجزه، أحدث نغما موسيقيا وتعادلا صوتيا بين المصرعين، فحالة الاتفاق بين عروض البيت وضربه تجعل المتلقي يقف في البيت الواحد وقفتين، الأولى في نهاية المصراع الأول والثانية في نهاية المصراع الثاني، وهذا من شأنه أنْ يعمق النغم لأبياته بتناغمها مع مضمون النص في تركيبه الدلالي، ووقوعه في مطلع القصيدة يمنح المتلقي أو السامع فرصة التعرف على طبيعة القافية التي اعتمدها الشاعر في بنية قصيدته الشعرية[3].

أما التصريع الداخلي، وهو الذي يكون في قلب القصيدة أو في خواتيمها، فقليل في ديوان الشاعر لكنه غير معدوم، والتصريع الذي يتجاوز موضعه (البيت الأول) هو دليل على مقدرة الشاعر الفنية، وسِمةٌ على قوة طبعه وكثرة مادتة أيضا، ومن تصريع في الداخلي قوله:

بِنَفْسِـــي فَتَـــاةٌ أَغْلَـــقَ البَـــيّنُ رَهْنَهَـــا يُـــذَكرُنِي غُصـــنُ الشَـــبِيبَةِ غُصـــنَهَا[4]

وقوله:

(1) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 338.

(2) الديوان، ص67.

(3) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص150.

(4) الديوان، ص94.

لاَ كَلَّـتِ الـرِّيحُ أنْ تُبـدِي لَنَـا خَبَـرًا مِـنَ المُحِبِّـينَ أو تُهـدِي لَهُـم خَبَـرَا[1]

وقوله:

كَـــمْ صَـــبَا قَلبِـــي بِهَـــا وَلَهَـــا كَـــمْ أَذَابَـــتْ مُهْجَتِـــي وَلَهَـــا[2]

فقد أضفى التصريع على جسد القصيدة صفة إيقاعية موحدة، أسهمت في ترابطه وأحدثت تغييرا في النغم وتنويعا في الإيقاع الخارجي لنصوص البرعي الشعرية، فالترصيع الداخلي يؤمن انسجاما موسيقيا بديعا في ثنايا النص، وربما هو وسيلة فنية أيضا ينتقل من خلالها الشاعر من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه[3].

فالتصريع إذن؛ أحد أركان التنغيم الموسيقي في ديوان البرعي، لذا جاءت أغلب قصائده ومقطوعاته مصرّعة، خاصة مطالعها، وقد حاكى البرعي أساليب القدامى وسار على منهاجهم خاصة من الناحية الشكلية، وعرف البرعي قيمة التصريع في النص الشعري ، فطفق يصرّع قصائده ومقطوعاته، لأنّ بنية الشعر تسجيع وتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه ،كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر[4].

(1) الديوان، ص108.

(2) المصدر نفسه ، ص229.

(3) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسان الشعر وآدابه، ج1، ص174.

(4) ينظر: قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص60.

ثالثا: بنية الإيقاع الداخلي:

الإيقاع في الشعر ليس عنصرا محددا، بحيث يمكن حصره أو تحديده في جانب من جوانب النص الإيقاعية أو الدلالية، وإنّما هو « مجموعة متكاملة ،أو عدد متداخل من السمات المتميزة، تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية، بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدّات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة »[1]، وإذا علمنا أنَّ الإيقاع الخارجي يتألف من الأوزان الشعرية والقوافي والتصريع، فما أبرز العناصر التي يتكون منها الإيقاع الداخلي في القصيدة؟.

يقصد بالإيقاع الداخلي ذلك الإنسجام الصوتي الداخلي، الذي ينبع من توافق بين الألفاظ ودلالاتها حينا أو بين الكلمة والكلمة حينا آخر[2]، ويختلف عن الإيقاع الخارجي في « عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالا بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام، ومن ثم فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه»[3].

ويشكل الإيقاع الداخلي جزءًا من عملية الإبداع الشعري ذات الأثر المهم في التكوين الفني للقصيدة، من خلال خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة، وينمو الإيقاع الداخلي مولدا الدلالة عبر مكونات النص كلها، وتُربط الأبنية الدلالية والفكرة

(1) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، (د، ت)، ص112.

(2) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص153.

(3) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص59.

والصورة والمضمون، ويتحقق الإيقاع الداخلي بالبلاغة التي يمكن وصفها بأنها أشكال منزاحة عن المعيار النحوي[1]، وأهم عناصر الإيقاع الداخلي البارزة في ديوان البرعي، والتي شكلت خاصية أسلوبية؛ هي التكرار، والترصيع، والجناس، والتصدير.

1- التكرار:

من الوسائل الفنية التي تبرز قيمة النص الجمالية والإيحائية بنية التكرار، وهي بنية لغوية شائعة الاستخدام وخاصة في الشعر؛ وتحمل هذه البنية دلالات ومعاني، تصور اضطراب النفس، وتدل على تصاعد انفعالات الشاعر، فهي عبارة عن « منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير الحركة يتغير المعنى ويتغير النغم»[2].

ويعد التكرار من بين الأنساق التعبيرية التي تتضمن إمكانات تعبيرية إيحائية تغني المعنى وترفعه إلى مرتبة الأصالة، إذ استطاع الشاعر السيطرة عليه سيطرة تامة، واستخدمه في موضعه، بما ينسجم تماما مع كل عناصر التشكيل في القصيدة وبما يستجيب لواقع التجربة وخصوصيتها وثرائها[3]، فهو لا يستساغ في كل المواضع إلا إذا أفاد معنى جديدا أو أكد معنى سابقا، ولا بدَّ أن يحمل عنصر التشويق[4]، لذلك ينبغي على الشاعر أن يكون منتبها في تعامله مع تقنية الفنية المميزة، فهو يمكن أن يحيّ الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه[5].

---

(1) رجاء عيد، الشعر والنغم، منشورات دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1975، ص15.

(2) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص194.

(3) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978، ص203.

(4) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص73-74.

(5) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص202.

والغرض الأساسي من التكرار هو التوكيد، فضلا عن الأغراض الخاصة التي يحددها السياق، ولقد اعتمد البرعي في منجزه الشعري على هذه التقنية الصوتية الفنية والدلالية، ليجعل منها مرتكزا صوتيا يسهم بدرجات متفاوتة في إغناء أبياته الشعرية، وأكثر التكرار دورانا في شعره تكرار الألفاظ والأشطر .

أ- تكرار الألفاظ:

يعد التكرار اللفظي لونا من ألوان التنبيه الفني، التي يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصيغ وأهمها التأكيد، ويعد جزءًا من الهندسة العاطفية للعبارة في تنظيم الكلمات على أساس عاطفي من أي نوع كان، فالتكرار المبني على إعادة الألفاظ هو الذي يفيد تقوية النغم في الكلام، لما له من تأثير في نفس المتلقي وذهنه، ويرسّخ وظيفة الابلاغ والتذكير[1]، و يلجأ الشاعر إلى لفظة يكررها لسبب ما في أبيات متتالية أو بين آونة وأخرى، وعلى الغالب في بداية الأبيات أو المقاطع أو نهايتها، وثمة من يرى في هذا التكرار بساطة واضحة[2]، وعلى الرغم من بساطة هذا النمط إلا أنّ له فاعلية كبيرة، إذ يعمل على تعزيز الإيقاع[3] .

ومن أمثلة هذا النمط من التكرار قول البرعي:

رِفَاقِي الظَّاعِنِينَ تَرَفَّقُوا بِي ... فَقَلْبِي فِي هَوى لَيلى عَمِيدُ
أَعِيدُوا لي الحَدِيثَ بِذِكرِ ليلى ... أَعِيدُوهُ فَدَيتُكُم أَعِيدُوا
مَرَرتُ على بَقِيّةِ رَبعِ ليلى ... فَسَاعَدَ لَوعَتِي دَمعٌ يَجُودُ
وَحَيّيتُ الطُّلُولَ فَلم تُجِبنِي ... وكيفَ تُجِيبُنِي سَفْعٌ رُكُودُ

(1) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص243.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص254.

(3) ينظر: يونس جمال، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري، دمشق، سوريا، (د، ط)، 1991، ص231.

نَـــأَتْ وتَبَاعَـــدَتْ ليلـــى وَعَـــزَّتْ عَلَـــيَّ ومَـــا تَبَاعَـــدتِ العُهُـــودُ
رَعَـــى اللهُ الزَّمَـــانَ زَمـــانَ ليلـــى ولاَ رَعَـــى التَّفَـــرُقَ والصُـــدُودَ
فَمَـــا أَحلَـــى هَوَاهَـــا فِـــي فُـــؤَادِي وإِنْ بَخِلَـــتْ عَلَـــيَّ بِمَـــا أُريـــدُ
جَـرَى قَلَـمُ السَّـعَادَةِ باسـمِ ليلـى فَطَـابَ بـذِكْرِهَا عَيشِـي الرَغِيـدُ
فكيـفَ يَلُـومُنِي فـي حُـبِّ ليلـي خَلـــيُّ القَلـــبِ أَدْمُعُـــهُ جُمُـــودُ
وإِنْ فَتَـــى رَمَتـــهُ جُفُـــونُ ليلـــى وَمَـاتَ علـى الفِـرَاشِ هـو الشَّـهيدُ
وإِنْ فَتَـــى يَمُـــرُّ بـــأرضِ ليلـــى ويَلـــثُمُ حيـــثُ مَوطِئُهَـــا سَـــعيدُ
نعـم يَبْلَـى الزَّمَـانُ وحـبُّ ليلـى جَديـــدٌ لـــيس يُبلِيـــهِ الجَدِيـــدُ[1]

فقد اعتمد البرعي في الأبيات السابقة على تقنية تكرار الألفاظ، ليضفي قيمة جمالية فنية لنصه الشعري، ورغم أنَّ اللفظ المكرر (ليلى) تكرّر كثيرا في القصيدة إلا أنّ القارئ والسامع لا يحس بالملل والضجر – في نظري– لجمال هذا التكرار وفنيتهِ، بل أسهم في إثارة ذهنه، وتوجيهه إلى الفكرة التي أراد الشاعر توصيلها وتبليغها إليه، ولقد كرر الشاعر لفظة ليلى عشرة مرات، وهذا يدل على تعظيمه من شأن الاسم المكرر، واللهج باسمه دلالة على التعلق به والتشوق إليه، والرغبة في وصاله والأنس به، وهذا حال كل عاشق أرهقه النوى، وأضناه فرط اشتياق، ولعل اللهج باسمه يُنسيه بعض ما يجد ويكابد، وتكرار الشاعر للفظة معينة في القصيدة يكشف اهتمام الشاعر بها دون غيرها، فتصبح ذات دلالة نفسية قيمة جدا، ومن هذا النمط من التكرار أيضا قول البرعي:

فَمَـــا كَـــذَّبَتنِي رَمـــزَةٌ مَعنَويـــةٌ أَشَـــارَ بهَـــا رَيُّ البَنَـــانِ خَضِـــيبُ
يَـــرُدُ بطَرفَيـــهِ السَّـــلامَ و حَولَـــهُ رَقِيـبٌ وَمـن حَـولِ الرَّقِيـبِ رَقِيـبُ[2]

(1) الديوان، ص62–63.
(2) المصدر نفسه، ص 33.

إن من دواعي تكرار لفظة (رقيب) في البيت السابق؛ التوكيد وتقرير المعنى في نفس المتلقي، لكن أي معنى أراد الشاعر توكيده وتقريره في البيت السابق؟.

لا شك أن لقاء المحبوبة والاجتماع بها في مجتمع محافظ أمر في غاية الصعوبة، إن لم نقل أنّهُ مستحيل، ومع ذلك نجد الشاعر يتشوف دائما إلى لقاء محبوبته ووصلها، ولكن عادة ما يحول الرقيب بينها وبينه، وتنقلب أمانيه إلى أوهام وأحلام وآلام، فيظهر في شعره مرارة الحرمان والألم والشكوى، لهذا نجد البرعي في البيت السابق يشكو كثرة الرقباء والعذّال، وقد عبّر عن هذه الكثرة بتكرار لفظة (رقيب) ثلاث مرات في عجز بيت واحد، ليصور لنا بكل حرقة وألم وإخلاص وصدق في العواطف صعوبة الوصال واستحالته ؛خوف الرقيب وشفقة على محبوبته من الأهل والوشاة.

ومن تكرار الألفاظ في ديوانه، قوله:

عَسَى من خَفِيِّ اللطْفِ سُبحَانَهُ لُطفُ بِعَطفِــهِ بِــرٌّ فــالكرِيمُ لَــهُ عَطْــفٌ
عَسَى من لَطِيفِ الصُّنعِ نَظرَةُ رَحمَةٍ إلى مَنْ جَفَاهُ الأَهلُ والصَّحبُ والأُلْفُ
عَسَــى فَــرَجٌ يَــأتِي بِــهِ اللهُ عَــاجِلاً يُسِـرُّ بِـهِ المَلهُـوفُ إنْ غَمَّـهُ اللَّهـفُ
عَسَــى لغَرِيــبِ الــدَّارِ تَــدبِيرُ رَأفَــةٍ وَبِرٌّ من البَارِي إذا العَيشُ لم يَصفُ
عَسَــى نَفحَــةٌ فَردِيــةٌ صَــمَدِيةٌ بهَا تَنقَضِي الحَاجَاتُ والشَّملُ يَلتَفُ[1]

لعل الغاية من تكرار لفظة (عسى) في الأبيات السابقة رغبة الشاعر في تقوية النغم وإبراز الإيقاع، جاعلا منها مرتكزا صوتيا أسهم في إغناء أبياته الشعرية، أما غرضه من تكرارها فهو دعاء الله عزَّ وجلَّ والإطراح بين يديه، وإظهار الخضوع والخنوع تعظيما لشأنه، وطمعا فيما عنده، فمن دلالات (عسى) القرب والإمكان، كما أنها تدل على الترجي

(1) الديوان، ص143.

والإطماع، والشاعر في هذه الأبيات يترجى الله ويدعوه، طمعا فيما عنده من لطف وعفوٍ ورحمة ورأفة وغير ذلك من نفحات الله، وقد أدى التكرار توكيد المعنى وعمل على تلاحم أجزاء القصيدة، مما جعلها كلاً موحدًا.

وله من التكرار اللفظي قوله:

إِنْ يَسْــتَحِلُّوا بِــالفِراقِ دَمِــي فَلِــي يَــومَ القِيامَــةِ حُجَــةٌ لا تُــدْحَضُ

قِـفْ بِـالمَطِيِّ علـى مَـآثِرِهِمْ ولـو مِقدَارَ مَا يَتَمَضْمَضُ المُتَمَضْمِضُ

هُــمْ جِيرَتِــي قَبْــلَ الفِــرَاقِ وإنَّمَــا كُتِبَ الفِرَاقُ ولاَ رَضَيتُ ولاَ رَضُوا[1]

كرّر الشاعر في الأبيات السابقة لفظة (الفراق) ثلاث مرات، وسواء كان ذلك بوعي منه أو دون وعي، فقد كشف هذا التكرار عن حالة نفسية عصيبة يعيشها الشاعر جراء فراق الأحبة وبعدهم عنه، وتكراره للفظة (الفراق) فيه من التوجع ما فيه، فهو يرتبط في كثير من الأحيان بالحالة النفسية والعاطفية للشاعر، لذا جاءت أبياته مليئة بالحزن والحسرة، وإن كان هناك تظاهر من الشاعر بالصبر والتجلد على فراق الأحبة كما يبدو.

فالتكرار له غايات كثيرة، فهو مرتبط بالدلالة التي يحملها، لأن الشاعر في توظيفه له يريد الإفصاح والابلاغ عن ما يجول في نفسه من رؤى وأفكار ومشاعر وأحاسيس، ورأينا في الأمثلة السابقة كيف خرج التكرار إلى دلالات ومعانى مختلفة، أكسبت نصوص البرعي الشعرية قوة أدائية وتعبيرية عالية.

(1) الديوان، ص135.

ب- تكرار الأشطر:

يؤدي تكرار الشطر في الشعر العمودي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، والشطر المكرر فيه طاقة تعبيرية ينبغي أن تستغل في موقعها، والمتأمل لديوان البرعي يجد هذا النمط من التكرار بارزا في ديوانه، ومن أمثلة هذا النمط قول الشاعر:

يَـارَبِّ صَـلِّ علـى النَّبِـيِّ وآلِـهِ مَـا اهتَـزَّتِ الأَثْـلاثُ مـن نَفْـسِ الصَّـبَا
يَـارَبِّ صَـلِّ علـى النَّبِـيِّ وآلِـهِ مَـا أَمَّـتِ الـزُّوَّارُ نَحـوكَ يَثْرِبَـا
يَـارَبِّ صَـلِّ علـى النَّبِـي وآلِـهِ مَـا لاَحَ بَـرقٌ فِـي الأَبَـاطِحِ أو خَبَـا
يَـارَبِّ صَـلِّ علـى النَّبِـيِّ وآلِـهِ مَـا قَـالَ ذُو كَـرَمٍ لِضَـيفٍ مَرحَبَـا
يـارَبِّ صَـلِّ علـى النَّبِـيِّ وآلِـهِ مَـا كَوكَـبٌ فـي الجَـوِّ قَابَـلَ كَوكَبَـا
يـارَبِّ صَـلِّ علـى النَّبِـيِّ وآلِـهِ مِـنْ قَـابَ قَوسَـينِ الجنـابَ الأَقْرَبَـا[1]

ولعل غرض الشاعر من تكرار هذا الشطر بهذا الشكل هو المبالغة في مدح المصطفى والصلاة عليه، وكل هذا يُجاءُ به لتقرير المعنى وإثباته، فالتكرار في مقام المدح أبلغ من الإيجاز وأحسن وأشدّ وقعا، كما شكل تكرار الشطر في الأبيات السابقة مرتكزا صوتيا منح القصيدة مستوى إيقاعيا يحفّز المتلقى ويجلب انتباهه.

ومن أمثلة هذا النمط أيضا، قوله:

بِمُحمَـدٍ خَطَـرُ المَحَامِـدِ يُعظَـمُ وَعُقُـودُ تِيجَـانِ القَبُـولِ تُـنَظَّمُ
وَلَـهُ الشَّـفَاعَةُ وَالمَقَـامُ الأَعْظَـمُ يَـومَ القُلُـوبُ لَـدى الحَنَـاجِرِ كُظَّـمُ
بِحَيَـاتِكُم صَـلُّوا عَلَيـهِ وسَـلِّمُوا[2]

(1) الديوان، ص19.
(2) المصدر نفسه، ص199.

كرَّر الشاعر الشطر الأخير كثيرا في هذه القصيدة المخمَّسة، ودعا من خلاله السامع إلى الصلاة والسلام على النبيّ صلى الله عليه وسلّم، كما سعى الشاعر من خلال تكراره لهذا الشطر تأكيد المعنى و تقريره في ذهن السامع، لأبعاد فرصة النسيان والذهول، فالمعنى إذا تكرر تقرر.

ت- تكرار العبارة:

يؤدي تكرار عبارة في النص الشعري دورا شعريا مقاربا لتكرار الأشطر، من حيث المدى التأثيري والإيقاعي، حيث يخلق تكرار العبارة إيقاعا متناسبا ويحدث تأثيرا موسيقيا في النص الشعري، فالعبارة المكرّرة « تكسب النص طاقة إيقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية، إضافة إلى دورها الوظيفي المتمثل في إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به، والمتغيرة في كل مرة»[1].

واعتمد البرعي على تقنية تكرار العبارة بشكل مكثف ليضفي قيمة جمالية فنية على نصه الشعري، ومن تكرار العبارة في ديوانه قوله:

أَبُنَـــيَّ دُونَـــكَ عَبْرَتِـــي وَتَنَهُّـــدِي كَمَـــدًا عَلَيـــكَ فَكَـــمْ أُعِيـــدُ وَأَبْتَـــدِي
أَبُنَـــيَّ طَـــالَ بِـــكَ السُـــقَامُ فَلَيتَنِـــي أَفْـــدِيكَ لَـــو وَلَـــدٌ بِوالـــدِهِ فُـــدِي
أَبُنَـــيَّ مَـــا بِيَـــدِي لِمِثْلِـــكَ حِيلَـــةٌ لَكِـــنْ أَمُـــدُّ إِلَـــى ابْـــنِ آمِنَـــةَ يَـــدِي[2]

يتخذ الشاعر من العبارة المكررة (أَبُنَيَّ) مرتكزا لإضافة معنى جديد يدعم به فكرته الأساسية؛ وهي حزنه على ولده الذي أصابه المرض وطال به السُّقام، ويظهر الشاعر في هذه الأبيات أسفه وحزنه وقلة حيلته أمام هذه المصيبة التي حلت بولده وفلذة كبده، ويبدي

(1) فيصل الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة مقدمة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن ، 2011، ص131.
(2) الديوان، ص91.

مشاعره الحزينة لمرضه، فتجده يكرر عبارة (أبُنَيَّ) ويعيدها في مستهل قصيدته، لإضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به، وإبرازها للقارئ للتنبه للمعاني التي تأتي بعدها أو قبلها، ولا شك أنّ الأبيات فيها من الشكوى والخنوع والتوسل ما فيها؛ شكوى من مرض الولد وتوسلٌ إلى المصطفى عليه الصلاة والسلام ومدحه والثناء عليه، لكشف ما يجد ويحاذر، وهو ما يظهر في معظم أبيات القصيدة.

ومن تكرار العبارة في ديوانه قوله في موضع آخر:

لَـكَ الحَمْـدُ حَمْـدًا نَسْـتَلِذُّ بِـهِ ذِكْـرًا **وَإِنْ كُنْـتُ لاَ أُحْصِـي ثَنَـاءً وَلاَ شُـكْرَا**

لَـكَ الحَمْـدُ حَمْـدًا طَيِّبًـا يَمْـلأُ السَّـمَا **وَأَقْطَارَهَـا وَالأَرضَ وَالبَـرَّ وَالبَحْـرَا**

لَـكَ الحَمْـدُ حَمْـدًا سَـرْمَدِيًّا مُبَارَكًـا **يَقِـلُّ مِـدَادُ البَحـرِ عَـن كُنْهِـهِ حَصْـرَا**

لَـكَ الحَمْـدُ تَعظِيمًـا لِوجْهِـكَ قَائِمًـا **بِحَقِّـكَ فِـي السَّـرَاءِ مِنِـي وَفِـي الضَّـرَّا**

لَـكَ الحَمْـدُ مَقْرُونًـا بِشُـكْرِكَ دَائِمًـا **لَكَ الحَمْدُ فِي الأُولَى لَكَ الحَمْدُ فِي الأُخَرَى**[1]

تكررت عبارة (لك الحمد) مرات عدة في هذه القصيدة، في مستهلها ووسطها وخاتمتها، وهو ما يقوي الإحساس بوحدتها، فتكرار العبارة في ذيل القصيدة يعمل على الرجوع إلى النقطة التي بدأت منها، ولعلّ الدّافع من وراء هذا التكرار هو التركيز على العبارة المكررة للفت الانتباه إليها، فيبرزها الشاعر ويعطيها أهمية كبيرة في طريقه، فتكون من الكلمات المفاتيح في القصيدة التي لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها في قرائتنا للقصيدة، ومن خلالها يستطيع القارئ تحديد موضوع القصيدة وسياقها العام، ولا شك أن الشاعر في هذه الأبيات يتوجه بالثناء والشكر لله، ويمدح بها الله ويحمده ويذكر فيها آلاءه ونعمه.

(1) الديوان، ص114.

والمتأمل في المثال السابق يكشف عن فكرة الانتشار، التي يعمل التكرار على تحقيقها في النص الشعري، والانتشار في القصيدة يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطوير إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية، وهو ما يجعل المتلقي مشدودا إليها لما تحمله من رنة تبعث المتعة في النفس.

2- الترصيع:

يعدّ الترصيع أحد الصور البديعية التي لها تأثير على مستوى الإيقاع الداخلي في النص الشعري، « فهو يهدف إلى خلق وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النّغم ومتساوية في الكمية داخل الوحدة الموسيقية الصغرى »[1]، وقد عرّفه ابن قدامه بـ« أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف»[2]، حيث يقابل الناظم كل لفظة من صدر البيت بلفظة مثلها وزنا وتقفية في عجز البيت[3]، ومثال ذلك قول البرعي:

فَمَا قَرَّ لِي دَمْعٌ ولاَ كَفَّ مَدْمَعُ ولاَ طَابَ لِي عَيشٌ ولاَ لَذَّ مَشْرَبُ[4]

يحدث الترصيع تناسب إيقاعي جميل داخل البيت الشعري، يخدم النص الشعري من جهة، و يأثر على المتلقى أو السامع من جهة أخرى، لما له من سمات تجعله حسن الوقع في النفس والذهن، والمتأمل في البيت السابق يجد تطابقا صوتيا بين صدر البيت وعجزه، منح البيت توازيا وتوازنا مقبولا، زاد من جمالية البيت وشاعريته، وقد تتناسب الأجزاء في

---

(1) فراس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص164.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص38.

(3) ينظر: صدر الدين علي بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، العراق، ط1، 1986، ج6، ص162.

(4) الديوان، ص24.

الصدر البيت الواحد وفي عجزه، ويكون الترصيع رباعيًّا، ومثال ذلك قول الشاعر في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم:

وَأَرْجَحِهِـــمْ وَزْنًـــا، وَأَرْفَعِهِـــمْ ذُرَى وَأَطْهَــرِهِمْ قَلْبًــا، وَأَطْــوَلِهِمْ يَــدَا[1]

فقد منح الترصيع الرباعي في البيت السابق فسحة فنية في تعداد صفات الممدوح وإيجازها بشكل فني بديع، ولا شك أن الألفاظ عندما تكون متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من العيوب؛ تشدُّ السامع، وتعزِّز الإيقاع، وتزيد البيت حسنا ورونقا وتناسب لا مثيل له.

ونجده في موضع آخر يوظف الترصيع لغرض المدح وتعزيز الإيقاع الداخلي، يقول:

هُـوَ عُـدَّتِي، هُـوَ عُمْـدَتِي، هُـوَ ذُخْرَتِـي هُوَ نُصْرَتِي، هُوَ مُنْقِذِي، هُوَ مُنْجِدِي[2]

قد يظن الظآن بأن الترصيع عمل اعتباطي وتقنية موسيقية صرفة، يُأتى بها لإغناء الجانب الصوتي فحسب، لكن الأمر خالف هذا، ذلك أن الترصيع « فرصة لمزيد من التناسب الإيقاعي داخل البيت، ويكون فيه إيحاء جمالي مثير، فضلا عن بعده الدلالي في سياق النص الشعري»[3]، فقد وظفه الشاعر خدمة للنص وتعميق تأثيره، فالنص كلما كان مفعمًا بالموسيقي غنيّا من الجانب الدلالي والإيقاعي، كان تأثيره في الوجدان أعمق، وفي النفس والذهن أعلق.

مما سبق يظهر لنا الدور الكبير الذي يؤديه الترصيع داخل المنجز الشعري، حيث لعب دورا كبيرا في تغذية النص إيقاعيا ودلاليا، ليهيء أنغاما موسيقية داخلية غاية في

(1) الديوان، ص69.

(2) المصدر نفسه ، ص93.

(3) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص165.

التناسب، وعلى هذا يعدّ الترصيع من المنبهات المهمة في إثارة الإنفعال المناسب في المتلقي، كما أنه يشيع في النفس مناخا تخيلياً يتماشى وحركة النفس الشعورية.

3- الجناس:

يعدّ الجناس من الإيقاعات الرديفة أو البديلة (الإيقاع الداخلي) التي سعى الشعراء من خلالها إلى إثراء نصوصهم الإبداعية دلاليا وصوتيا ، وتتمثل هذه الإيقاعات بمجموعة من العناصر التكرارية الموقعة، التي تغني موسيقى النص، وقد وجد الشعراء رافدا مهما لمثل هذه الإيقاعات في مجموعة غير يسيرة من الفنون البديعية، كالترصيع والتصدير والطباق والمقابلة، والجناس، الذي هو من أهم الفنون البديعية التي تبين وبوضوح قدرات الشاعر وطاقته في تكوين إيقاع داخلي مقبول لنصوصه، وتسهم في رفع مكانته، والجناس من أهم مظاهر التنوع الصوتي، وهو« أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى...»[1].

وقد شكل الجناس بنوعيه التام وغير التام ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان البرعي، حيث حرص الشاعر على استخدامه لإثراء الموسيقي الصوتية معتمدا على عاملي التشابه في الوزن والصوت، وعلى الجمال الإيقاعي في تكرار الصوت وملامح المعنى.

أ- **الجناس التام:** وهو« أن تتفق فيه الكلمتان في نوع الحروف وترتيبها، وعددها وحركاتها، ولا تختلفان إلا في المعنى»[2]، وهو ما يعبر عنه بتشابه الدوال واختلاف المدلولات[3] ، ومنه قول الشاعر:

فُـؤَادِي بِرَبْـعِ الظَّـاعِنِينَ أَسِـيرُ يُقِـيمُ عَلَـى آثَـارِهُمْ وَأَسِـيرُ[4]

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص321.

(2) بكري محمد الامين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط2، 1991، ج3، ص134.

(3) ينظر: محمد كنوني، اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، ص142.

(4) الديوان، ص104.

فالقارئ لهذا البيت يجد انسجاماً وانسيابيةً بداخله، وتناسقاً صوتيا مثيرا للدلالة وملفتاً للانتباه، فقد صنع الجناس إيقاعا داخليا وتناغما متناسقا داخل البيت، حين جانس الشاعر بين (أَسِيرُ) الأولى التي أراد بها القيّد والحبس، وبين (أَسِيرُ) الثانية التي قصد بها السَّيْرَ والإقدام على الأقدام، فاللفظتان متفقتان في جميع الحروف، وعددها وحركاتها، لكنهما اختلفتا في المعنى، ولم يأتِ الشاعر بهما لتحقيق التوازن الصوتي فقط، بل لتأسيس الدلالة وإبراز شعوره بكل فنية وإبداع، فأسهم الجناس بقسط وافر من التعبير عن الموقف النفسي الذي أراد الشاعر بثَّهُ وتوصيله للمتلقي، فعبرّ البرعي عن شدّة تعلقه بربع الظاعنين وآثارهم، التي كثيرا ما كان يتردد عليها أيام الوصل والهناء، فشدّه الحنين وغلبه الشوق إليها، وحركته الذكرى وأثارت مشاعره وأحاسيسه، فعبّر وأجاد، واعتمد على الجناس رغبة في التأثير وجذب متلقيه.

ومن الجناس التام أيضا قوله في موضع آخر:

هُمْ الأَحِبَّةُ إِنْ جَارُوا وإِنْ عَدَلُوا فَلَيْسَ لِي مَعْدِلٌ عَنْهُمْ وَإِنْ عَدَلُوا[1]

حقق الشاعر كماً من التشابه الحرفي بين اللفظتين المتجانستين في البيت الشعري (عَدَلُوا) و(عَدَلُوا)، ومع وجود الاتحاد الصوتي بينهما، إلاّ أنهما من حيث الدلالة مختلفتان، فالأولى أراد بها الشاعر العدل والإنصاف، وهو خلاف الجور، والثانية قصد بها الشاعر العدول والانحراف، مما منح البيت متنفسا إيقاعيا ودلاليا وجمالا في التركيب، وكشف عن براعة فريدة في النظم والتأليف بعيدة عن التكلف والتصنع، فبدا البيت أكثر جمالا وأعمق وقعا في آذان متلقيه، واستثمر الشاعر بالجناس القوة التعبيرية لجرس الألفاظ لتوليد المعنى الذي تهيئه اللغة في اشتقاقاتها[2]، وله من الجناس التام أيضا قوله:

---

(1) الديوان، ص166.

(2) ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: لجنة من كلية اللغة العربية بالجامع الازهر، طبعة بالأوفيست، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ، د، ت، ص 216.

فَـإِنْ يَـكُ عَقَّنِــي صَــحْبِي وَجَــارِي فَجُــودُكَ بِالــذِي أَرْجُــوهُ جَــارِي[1]

قصد الشاعر من لفظة (جَارِي) التي في آخر صدر البيت الجار المجاور في المسكن أو الشريك في العقار أو التجارة، في حين أراد من لفظة (جَارِي) التي في آخر عجز البيت السيرُ والجريان، فبينهما فرق، وهذا الجناس من الجناس المستوفَى كما يرى الجرجاني، وهو« ما كان ركناه؛ أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأنْ يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، أو أن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا»[2]، وقد استثمر الشاعر القوة التعبيرية للمتشابهات لتوليد المعنى، فالألفاظ المتجانسة من شأنها أن تثري النص بمعان عدة يتعزز بها المعنى العام للقصيدة، فيوفر طاقة إيقاعية ودلالية ويسهم في إنتاج المعنى الشعري.

ب- الجناس غير التام: وهو « ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توفرها في الجناس التام؛ وهي أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها، وإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد»[3]، ومن أمثلته في ديوان البرعي قوله:

مَضَى زَمَنُ الصِّبَا فَدَعِ التَّصَابِي قَبِيحٌ مِنكَ شِبْتَ وَأَنْتَ صَابِي[4]

ويظهر الجناس غير التام في البيت الشعري بوضوح بين اللفظتين (التصابي) في آخر صدر البيت، و لفظة (صابي) في آخر العجز، حيث حقق التجانس بين الألفاظ (التصابي، الصِّبا، صابي) داخل البيت الشعري تواترا عاليا، من خلال اعتماد الشاعر على تشابه الأصوات الشديد لإعطاء مدلولات مختلفة مما يسبب خرقا في أفق توقع المتلقي، لما

(1) الديوان، ص123.

(2) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص200.

(3) المرجع نفسه، ص205.

(4) الديوان، 44.

كان البيت في سياق النصح والإرشاد احتاج الشاعر لتجنيس بين الألفاظ وشحن بيته الشعري موسيقيا ودلاليا، لفتاً لانتباه القارئ وتمريرا لمعاني نبيلة تحتاج لأذن سامعةٍ وقلب واعٍ.

ومن الجناس غير التام قوله في موضع آخر وقد براه الشوق وأقلقه الحنين:

مِنْ أَينَ يَخْلَقُ وِجْدُكَ المُتَجَدِّدُ وَيَزُولُ عَنْكَ حَنِينُكَ المُتَرَدِّدُ[1]

يتكئ الشاعر بصورة واضحة على ما يحدثه التجنيس بين اللفظتين (المتجدّد، المتردّد) من ضربات إيقاعية مناسبة، تخلق جوا موسيقا ملائما يصل من خلاله الشاعر إلى أعلى القمة ضمن سياق الموضوع، وقد أعتمد البرعي على الجناس غير التام كثيرا في ديوانه، وأخذ يروّض به أفكاره ، كما ساعده التجنيس في إبراز مشاعره وأحاسيسه، وإظهار حالٍ عاشقٍ حيران بين وِجدٍ متجدّدٍ وحنين متردّدٍ.

ومن الجناس الناقص أيضا، قوله متغزلاً:

لأَعْيُنِ العِينِ فِعْلُ البِيضِ وَالأَسَلِ لَولاَ امْتِزَاجُ الثُّغُورِ اللُّعْسِ بِالعَسَلِ[2]

يتضح لنا انسجام البيت توازنه توازنا صوتيا مثيرا، من خلال استثمار الشاعر لألفاظه وإدراكه بأسرارها، ومعرفته بمدى تأثير جرسها عبر ترديد أصوات متماثلة لفظيا (الأَسَلِ، العَسَلِ، أعينُ، العينِ، اللُّعسِ ،العَسَلِ) في إبراز موسيقى عذبة منسجمة مع إحساس الشاعر وروحه المتعطشة للقاء الحبيب ووصاله، فتميّز البيت الشعري بطاقة إيقاعية ودلالية وزينه بصورة بديعية منحتهُ حلاوةً وطلاوةً.

ومما سبق، يتضح أن البرعي قد اعتنى كثيرا بالجناس في منجزه الشعري، وعمد إلى الإكثار منه في هندسة أبياته الشعرية، إذ أدرك أهميته في تحقيق إيقاع موسيقي تستهويه

(1) الديوان، ص 56.

(2) المصدر نفسه ، ص181.

الأنفس وترغب إليه الأسماع، كما أدرك تأثيره الكبير في إنتاج الدلالة وتعزيز القيمة الدلالية لنصه الشعري، فوجدنا الجناس ظاهرة بارزة في قصائده، فهو مظهر من مظاهر تفنُنِهِ وإبداعه لتبدو أبياته أكثر جمالا وأعمق وقعا في آذان متلقيه.

4- التصدير:

والتصدير « ردُّ العجز على الصدر، أو ردُّ الأعجاز على الصدور»[1]، وهو إضافة إلى كونه من الفنون البلاغية؛ ظاهرة صوتية يعتمد عليها الشعراء في تكوين إيقاع داخلي مقبول لنصوصهم الشعرية، كما يكسب التصدير البيت الشعري الذي يكون فيه « أبهةً، ويكسوهُ رونقًا وديباجةً، ويزيدهُ مائيةً وطلاوةً »[2].

واعتمد البرعي على ظاهرة التصدير في ديوانه الشعري، ليضفي درجة عالية من الموسيقي تلفُّ البيت وتوحد أجزاءهُ، وتكثف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي، ومن ذلك قوله:

أَمُنْكِـــرِي الإِخَـــاءَ بِغَيـــرِ جُـــرْمٍ عَـــلامَ وَفِـــيمَ تُنْكِرُنِـــي الإِخَـــاءَ[3]

أفصح الشاعر من خلال ردِّ العجز على الصدر في هذا البيت الشعري، عن فكرة و شعور يختلج داخله، وكلُّه تعجب وحسرة، حسرة على خلان كانوا فبانوا، لأنهم ما حافظوا عهد الصداقة والمودة، فتراه يعجب من صنيع إخوان أخلاء خانوا العهد، ولم يصونوا الودَّ والإخاءَ، ويستنكر صنيعهم هذا، وقد لجأ إلى التصدير خدمة لهذا المعنى، ورغبة في زيادة الشحن الإيقاعي في بيته الشعري.

---

(1) أحمد مطلوب ،معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، ص228.

(2) ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص45.

(3) الديوان، ص16.

وله من التصدير قوله:

وهَـلْ لَـكَ بِالخِبَـا المَضْـرُوبِ عِلْـمٌ فَتُعْلِمَنِـــي بِمَــنْ ضَــرَبَ الخِبَــاءَ[1]

يستفهم الشاعر ويسأل الظّاعنِ والمقيمِ، عن أحبةٍ غابوا وهم في القلب حضور، علَّه يسمع عنهم خبرا يسعدهُ ويذهب عنه ما يجدُ، فقد بَراهُ الشَّوقُ وأسقم جسمهُ، فتراه كلما ضُربَ خِباءٌ أو عُمِرَّ موضعٌ سأل الشاعرُ عن أهله ونازليه، فأفصح عن طريق التصدير عن هذا الشعور الذي يختلج بداخله، فعمل به على تثبيت المعنى ،ومنح البيت إيقاعا صادحا مقبولا لدى المتلقي.

و نجد له تصديرا في موضع آخر من ديوانه، يتحدث فيه عن عذلِ عذَالهِ ،ويدفعُ لومَ شانئيه ، يقول :

وتَطْلُـبُ مِنِّـي سَـلْوَةً عَـن رَبَائِـبٍ وَرَاهُــنَّ أَرْوَاحُ المُحِبــينَ تَطْلُــبُ[2]

يتضح من البيت السابق أن البرعي قد ضاق ذرعا من عذل العذال ولمزِهم، فتراه يرد ويبرّر صنيعه ومذهبه في الحبِّ، وعلى الرغم من أنَّ شعرهُ قد خلا من المجون والشذوذ والتغزل بالمذكر، لم يسلم من ألسن الناس في عصره، وقد لجأ الشاعر إلى التصدير(تَطْلُبُ، تَطْلُبُ) لتقوية معانيه وتأكيدها وهو ما يناسب سياق البيت، وكذلك لإحداث إيقاع صوتي يزيد من عمق الدلالة ويثير انتباه المتلقي.

ومن التصدير أيضا قوله في موضع آخر:

قَيَّـــدْتُ آمَـــالِي بِهِـــمْ وَبِحُـــبِهِمْ وَالحُـــبُّ يُطْلِـــقُ أَهْلَـــهُ وَيُقَيِّـــدُ[3]

(1) الديوان، ص16.
(2) المصدر نفسه ، ص24.
(3) المصدر نفسه، ص58.

اتفق التصدير بـ(قيّدتُ، يقيِّدُ) في الاشتقاق والمعنى، فأحدث ضربات إيقاعية متوالية داخل البيت الشعري، وينمُّ تكرار لفظ (قيّدتُ، يقيِّدُ) عن دفقة شعورية قوية، تكشف عن تعلق شديد عند الشاعر اتجاه أحبته ، فساعد التصدير على إبراز هذه الأحاسيس والمشاعر وعمل على تقويتها وتأكيدها.

إذا التصدير له دور في البنية الإيقاعية والدلالية للنص الشعري، وقد استعان الشاعر به كغيره من الصور البديعية لتعزيز إيقاع قصائده، « فهو يدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك...، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوهُ رونقًا»[1].

(1) ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص45.

الفصل الثالث : البُنَى التركيبية في ديوان البرعي

تمهيد

أولا: الجملة

1- في مفهوم الجملة.

أ- الجملة لغة. ب- الجملة اصطلاحا

ثانيا: نمط الجملة الشعرية.

1- الجملة الخبرية. **2- الجملة الإنشائية**

أ- التوكيد. أ- الاستفهام

ب- حروف التوكيد. ب - أسلوب النداء

ج- أساليب تفيد التوكيد. ج - أسلوب الأمر

ثانيا: ظواهر تركيبية في ديوان البرعي.

1- التقديم والتأخير.

1-1- تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ المعرفة.

1-2- تقديم الخبر على المبتدأ.

1-3- تقديم المفعول به على فاعله.

2- الحذف.

2-1- حذف المبتدأ جوازا. 2-4 حذف الخبر وجوبا 2-7- حذف المفعول به

2-2- حذف المبتدأ وجوبا. 2-5- حذف الفعل

2-3- حذف الخبر جوازا . 2- 6- حذف الفاعل

3- الاعتراض.

تمهيد:

مما لا شك فيه أنّ القصيدة الشعرية العربية تُبني على مجموعة من المستويات، هي المستوى الدلالي والمعجمي والمستوى التركيبي والمستوى الإيقاعي أو الصوتي، ولا نقرأ كل مستوى من المستويات منفصلا إلى للضرورة المنهجية أو الدرسيّة ،لأنه يشكل جزءً من بناء كلّي، تتفاعل فيه العناصر والمكوّنة للبناء، كلٌّ في موقعه منفصلا ومتلاحما مع غيره من العناصر.

وحين نقف في هذا البحث على المستوى التركيبي لمقاربة البنى الفاعلة في ديوان البرعي، لا نغضّ الطرف عن تفاعل المستويات جميعها، وإنّما لضرورة منهجية نتابع ما بدأناه سابقا في مقاربة المستوى الدلالي والمعجمي، لذلك يشكّل هذا البحث الفصل الثالث المكمل للفصل السابق الموسوم بـ: " البنى المعجمية والدلالية في ديوان البرعي".

ونريد بالمستوى التركيبي العلاقة الداخلية والعلاقة الخارجية بين العناصر المكونة للقصيدة، ومن هذه المسائل :« دراسة أطوال الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، وإضافة، وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب للروابط المختلفة والضمائر وأنماط التوكيد، فضلا عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها، والمبني للمجهول والمبني للمعلوم، ودراسة حالات النفي والإثبات وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب»[1] .

وترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين، بل تعدّه أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، ويتّخذ الدارس الأسلوبي في

(1) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية– دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص97.

تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه، فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها [1] .

أولا: الجملة أنماطها وأنواعها:

1- في مفهوم الجملة:

أ- الجملة لغةً :

جاء في قاموس مقاييس اللغة في تعريف الجملة:« الجيم والميم واللام أصلان، أحدهما؛ تجمُّعَ وعِظَم الخَلقْ، والآخر: حُسْنٌ.

فالأول قولك أجملت الشيء، وهذه جُملة الشيء. وأجملْتُهُ: حصَّلتهُ، قال تعالى: ﴿ وقَالَ الذِينَ كَفَرُوا لَولاَ نُزِّلَ عَلَيْهِ القُرآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً ﴾ {الآية: 22 الفرقان} ... والأصل الآخر الجَمالُ، وهو ضد القبح» [2]، والجملة جماعة كل شيء بكماله، وقيل لكل جماعة غير منفصلة جملة [3]، وعند السيوطي:« أجملت الشيء إذا جمعتهُ»[4] والمتأمل لهذه التعريفات اللغوية وغيرها من التعريفات المعجمية التي حاولت مقاربة هذه الكلمة ، يجد أن معنى الجملة يدلُّ على الجمع والتحصيل والإتلاف في الغالب.

ب- الجملة في الاصطلاح:

المتأمل للكثير من المصنفات العلمية العربية في علم اللغة والكلام قديما وحديثا يجد أن أهل اللغة قد تباينت تعاريفهم في تحديدهم لمصطلح الجملة بل حتى في أقسامها، كل حسب تصوّره، بل إنَّ بعضهم جعلها مرادفة للكلام، صنوان لا يختلفان، كابن جنّي

---

(1) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص138.

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج1، ص481.

(3) ينظر: الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرءان، تح: محمد أحمد خلف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص98.

(4) جلال الدين السيوطي، المطالع السعيدة، تح: طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للنشر والطباعة، الإسكندرية، 1983، ج1، ص95.

والزّمخشري، وكلٌ له حججه وبراهينهُ يستدل بها على تصوّره،« وعرّفوا الكلام بأنه ما اجتمع فيه أمران؛ اللفظ والإفادة، أو ما تضمن كلمتين أو أكثر بإسناد أصلي مقصود لذاته، وبيّنوا أن أقلَّ ما يتألف منه الكلام اسمان أو فعل واسم، وقد أرادوا بذلك بيان العناصر التي يمكن أن تفيد معنى يحسن السكوت عليه بناءً على العلاقة التي يمكن أن تقوم بين كل من العنصرين؛ أي بين الاسمين أو بين الاسم والفعل، والمراد بها علاقة الإسناد وهي محور الكلام»[1]، وفي هذا الصدد يقول ابن جنّي« أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل»[2] ، فالكلام والجملة عنده شيء واحد.

أمّا ابن هشام الأنصاري فقد نفى هذا الترادف، فالكلام عنده أخصّ من الجملة؛ لأنَّ الكلام في الاصطلاح لا يكون إلا مفيدا، والجملة تشتمل المفيد وغير المفيد من الكلام[3] ،فالجملة عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفادت كقولك: زيدٌ قائمٌ، أو لم تفدْ ؛كقولك: إنْ يُكرمني، فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه [4].

أمّا تصور المحدثين فلم يختلف أو يخرج كثيرا عن التصورات والنظريات التي قدمها العلماء المتقدمين، فعباس حسن –تمثيلا لا حصرا– يرى أن الكلام والجملة شيء واحد، يقول: « الكلام أو الجملة هو ما تركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل»[5] ، والمراد بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوت عليه، وحدّد ابراهيم أنيس الجملة بقوله:« أن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء

(1) محمد ابراهيم عبادة، الجملة العربية– مكوناتها–أنواعها– تحليلها، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2001، ص2.

(2) ابن جنّي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، ج1، 2010، ص17

(3) ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك وحمد علي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1964، ج2، ص419.

(4) الجرجاني؛ علي بن محمد، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص78.

(5) ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، د، ت، ص6 وما بعدها.

أركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»[1]، ولعله من المفيد تقديم مفهوم ألسني حديث للجملة، حتى لا نطيل الكلام كثيرا عن الجملة في هذا المقام.

وقد اعتبر علماء الألسنية أنّ الجملة هي « الصورة الصغرى للكلام المقيّد؛ أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها، ورأوا أنها تتألف من عملية إسنادية، ومن وظائف نحوية معينة، تجعل من المفردات سياقا مترابطا وبنيانا متماسكا تقوم فيه المميزات والضوابط والقيود بجمع مختلف عناصره على محور التركيب» [2].

أما عن أنواع الجملة فقد اختلف علماء اللغة القدامى أيضا في تقسيم الجمل العربية، فمنهم من يرى أنّها على أربعة أضرب فعلية واسمية وشرطية وظرفية، وتبنى هذا الرأي الزمخشري إمام اللغة، أما ابن هشام فيرى أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام؛ اسمية وفعلية وظرفية، ثم قسم الجملة إلى جملة صغرى وجملة كبرى، وأخيرا تحدث عن انقسام الجملة الكبرى إلى ذات وجه وإلى ذات وجهين [3] .

وقد اعترض بعض النحويين كابن يعيش على هذا التقسيم الذي أورده كل من الزمخشري وابن هشام، وذهب إلى أن الجملة تنقسم إلى قسمين أساسين؛ اسمية وفعلية، وضم بهذا الجملتين الظرفية والشرطية إلى الجملة الفعلية لأنهما من منظوره تابعتان لها[4]، ومن عناصرهما الأساسية؛ المسند والمسند إليه، وقد عرفهما سيبويه بقوله:« ما لا يستغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدًّا»[5] .

أما تصوّر علماء اللغة المحدثين لأقسام الجملة العربية، فقد كان مخالفا نسبيا لآراء القدامى، وتنقسم الجملة عندهم إلى ثلاثة أقسام؛ الجملة الإسنادية ،والجملة غير إسنادية،

---

(1) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، ص276، 277.

(2) طحان ريمون و دينيز بيطار طحان ، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، منشورات دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط1، ص283، 285.

(3) ينظر: راشد بن حمد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص196.

(4) ينظر: ابن يعيش؛ يعيش بن علي الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت، مج1، ج1، ص88.

(5) سيبويه ،الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مطبعة دار الكتب، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ج1، ص23.

والجملة الموجزة، وقد قسّم محمد حماسة الجملة إلى إسنادية وغير إسنادية، وذكر كلاّ منهما، والجمل التامة من منظوره هي« الجمل الإسنادية التي يكون الإسناد فيها مقصودا، كما يشترط فيها تضام عنصري الإسناد، ولا يحذف أحدهما إلا إذا دلّت قرينة حالية أو مقالية ،بحيث يكون المستمع بحاجة إليه...، أما الجمل غير الإسنادية فهي الجمل التي يمكن أن تعدّ جملا إفصاحيه؛ أي أنها كانت في أول أمرها تعبيرا انفعاليا يعبّر عن التعجب أو المدح أو الذم أو غير ذلك من المعاني التي أخذ التعبير عنها صورة محفوظة»[1] ، أما الجملة الموجزة فما كان في تكوينها وصف يشمل على اسم فاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وصيغة مبالغة، بالإضافة إلى اسم مرفوع أو ضمير شخصي منفصل للرفع نحو: أناجحٌ أخوك[2].

ولعل ما ينبغي التركيز عليه والالتفات له في هذا المبحث التركيبي- بعد تحديد الجملة لغويا واصلاحيا وذكر بعض أقسامها عند القدامى والمحدثين ولو بشكل مختصر جدا- شرح طريقة بناء الجملة في شعر البرعي، وإيضاح العلاقات بين عناصر هذا البناء، وتحديد الوظيفة التي يشغلها كل عنصر من عناصرها، والعلامات اللغوية الخاصة بكل وظيفة منها، ثم تعيين النموذج التركيبي الذي ينتمي إليه كل نوع من أنواع الجمل وأنماطها الشعرية .

ثانيا: نمط الجملة الشعرية:

لقد أكد الجرجاني منذ زمن بعيد أن العبرة ليست في معرفة قواعد النحو وحدها، بل فيما تقوم عليه من معان وأغراض ووظائف وأصول، فالمزية لا تكمن في اللغة ومعرفتها ولكن المزية ما يؤدي بها من مواضعات، فليس النظم إلا معاني النحو ،وليس معاني النحو إلا النظم ، على الرغم من تلك الفروق التي بين علم المعاني وعلم النحو، و يقسم علماء اللغة والبلاغة الكلام إلى خبر وطلب وإنشاء، ويرى ابن هشام أنه ينحصر في الخبر والإنشاء، إذ كلها ترجع إليهما، فقالوا للجملة الخبرية والجملة الإنشائية، وهذا المنطلق لا

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار الفكر، د، ط، ص78، 97.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص84.

يمكن إغفاله في الدرس اللغوي لاسيما في دراسة الجملة[1] ،والخبر هو« الكلام المحتمل للصدق والكذب »[2]، والإنشاء هو « الذي لا يحتمل التصديق والتكذيب»[3] ،فمناط البحث الأسلوبي من هذا المنظور هو دراسة التركيب الفني الذي ينقسم إلى قسمين :أحدهما فني خبري والآخر فني إنشائي.

وقد جرت عادة الدارسين والباحثين في الدراسات الأسلوبية على تخطى وإهمال دراسة الأسلوب الخبري على اعتبار أنه يتسم بثبات الدلالة وجفائها، مع أن الجملة الخبرية في المستوى الفني تؤدي أغراض جمالية وأسلوبية بديعة يصعب حصرها والإلمام بها ،وهي أغراض دينامية غير ثابتة تتغير بتغير السياقات المختلفة[4].

1- الجملة الخبرية:

يعدّ الخبر من العلوم الغزيرة، واسعة المدارك والمسالك، ويتطلب من المخبر علما بموضوع الخبر، وعلما بطرائق الإخبار، لذلك فإنه يتعدد بتعدد ما حوله من مثيرات تدفع المخبر إلى القول، وتحثه عليه ،فيضع أقواله في أوعية يعبر عما به من خواطر نفسية، يحاول من أجلها أن يثير المتلقي ويؤثر فيه، وقد وردت الكثير من الجمل الخبرية في شعر البرعي، خاصة في القصائد الإلهية والنبوية التي يخبر فيها الشاعر بمعجزات الله سبحانه وتعالى ومخلوقاته وصفاته، ويعدد فيها صفات الممدوح ومناقبه .

أ- التوكيد:

مما لا شك فيه أن اللغة العربية تتميز بالعديد من الخصائص الفريدة والتراكيب العجيبة، ففي باب التوكيد؛ تتيح قواعدها طاقات عدة للشاعر من أجل تأكيد الخبر الذي يلقيه إلينا،« هذه الطاقات منها ما يخص الأدوات ومنها ما يخص التركيب، فالذي يخص

---

(1) ينظر: محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، ص132.

(2) السكاكي؛ محمد بن علي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص164.

(3) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص85.

(4) ينظر: جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص355.

الأول؛ قد ولقد والسين وسوف، وإنما، والذي يخص الثاني؛ التقديم والتأخير واسمية الجملة وأسلوب القصر بصوره المتعددة التي منها النفي والاستثناء »[1] .

ومن مقاصد البلاغية للتوكيد أنّه يُعين على « ترسيخ الأمر في ذهن السامع، وإزالة الشك وتوضيح المقصود، وفي التوكيد متبوع مؤكد، وتابع مؤكد، وهو التوكيد نفسه»[2]، وقد يؤكد الخبر« لشرف الحكم وتقويته، مع أنه ليس فيه تردّد ولا إنكار»[3].

ب- حروف التوكيد:

يلجأ البرعي في جانب من شعره إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق دلالته وتأكيدها، والتشديد على المعاني التي يعبّر عنها، ومن حروف التوكيد التي ترددت في شعره:

إنَّ:

وتعدّ من الأدوات الأصلية في دلالتها على التوكيد، ولها صدر الجملة دائما، والمشهور في هذه الأداة دخولها على الأسماء دون الأفعال[4]، وهي – كما تتبع معانيها النحاة– من مؤكدات الحكم في الضربين الطلبي والإنكاري من أضرب الخبر، يقول البرعي:

تَــزوَّدْ لِلّخُطُــوبِ السُّــودِ صَــبْرًا فــإنَّ الصَّــبْرَ ظُلمَتُــهُ ضِــيَاءُ[5]

والبيت في سياق النصح، حيث يدعو البرعي السامع؛ الذي قد يكون ولده أو صديقه أو شخص غير ذلك إلى التحلي بالصبر وتحمل الضيق والنكد وخطوب الزمان، التي تضعضع الإنسان وتُضعفهُ، ويمحض له النصح، فلا علاج لهذه الخطوب إلا الصبر ،لأن ظلمته ضياء، وقد دعم النصيحة بمؤكد في أول عجز بيته الشعري ليثبت الفكرة في ذهن السامع،

---

(1) جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري ، ص492.

(2) محمد سعيد أسبر وبلال جنيدي، الشامل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص372.

(3) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت: ط2، ص59.

(4) عائشة عبيزة، دراسة وظيفية لأسلوب التوكيد في القرءان الكريم، مذكرة دكتوراه العلوم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة – الجزائر، 2008،2009، ص147.

(5) الديوان، ص14.

ثم أتى بعدها بسبب ليتم به هذا الإقناع وهو أن الصبر عاقبته ضياء وفرج، وأخرَّ خبر إنَّ (ضياء) وقدّم (الخطوب السود) في صدر البيت، ليوضح فكرة مفادها أنَّ الخطوب والبلايا وإن كثرت وعظمت فلابدَّ أنْ تنجلي وتتكشف في الأخير، ولا دواء للمكروب إلا الصبر والمجاهدة.

ويقول أيضا في قصيدة أخرى:

إنَّ النُّفُوسَ عَلَى اخْتِلافِ طِبَاعِهَا طَمَعَتْ مِنَ الدُّنْيَا بِمَا لَمْ تَظْفَرْ[1]

فقد أراد البرعي أن يبيّنَ أنَّ هذه الدنيا الزائلة، قد أغرت النّاس وتزيّنت لهم فتنافسوا على حطامها وسعوا إلى نيل خير ما فيها، وما علموا أنَّ السعادة والخير فيها ترك ما فيها، وقد أكدّ البرعي هذا المعنى بأداة التوكيد (إنّ) في صدر البيت الشعري، والظاهر أنَّ البرعي لم يحتج إلى زيادة التوكيد على هذا المعنى، فلا أحد يستطيع أن ينكر هذه الحقيقة ، والقارئ والمتصفح لديوان البرعي يجد أنه قلما يستعمل مؤكدين أو أكثر في بيت واحد، وهذا يعود ربما لطبيعة تجربته الشعرية والصوفية.

لام الابتداء:

وهي من الحروف التي تدخل على الأسماء أيضا، كما يمكن أن تدخل على الأدوات ،نحو دخولها على "سوف"، وتدخل على خبر إنّ خاصة مؤكدة له دون خبر أخواتها، وإذا دخلت لم تغير الكلام عما كان عليه، إذ لا تؤثر إعرابيا في حركة المسند، وإن قدِّم الخبر لم يجز أن تدخل اللام فيما بعده[2]، وفائدتها توكيد مضمون الحكم، كقول البرعي:

إذَا كُنْتَ أَهْلَ العَفْوِ عَنْ كُلِّ مُذْنِبٍ وَلَمْ تَعْفُ عَنِّي إنَّ ذَا لَعَجِيبُ[3]

وتظهر حالة الخوف والخشية من الذنوب والمعاصي جليّة عند البرعي في هذا البيت ، ونفسيته المضطربة، فقد أرهقته الذنوب والخطايا، لكنه لم ييأس من مغفرة ربه ورضوانه،

---

(1) الديوان، 119.

(2) ينظر: الزّمخشري، الكشّاف، دار المصحف، القاهرة، ط2، د، ت،ج6، ص239.

(3) الديوان، ص36.

غافر الذَّنب قابل التَّوب، فالبيت في سياق المدح والثناء على المولى عزّ، وإن كان ظاهرهُ عتبى وملامة، ومضمون الحكم الذي أراد البرعي تأكيده؛ هو العجب والحيرة؛ كيف تغفر ذنوب الخلق جميعا ولا تُغفرْ ذنوبي، وهو تذلل بين يدي الله وإطراح بين يديه طمعا في مغفرته وثوابه.

وبالرغم من الأثر البلاغي التي تصبغه لام الابتداء على الجملة الشعرية ، إلاّ أنَّ البرعي لم يستخدمها كثيرا في تجربته الشعرية، مقارنة بالأداة (إنّ) وغيرها من المؤكدات،« فالأصل استخدام التوكيد عندما يكون المخاطب مترددا في الخبر، طالبا الوصول لمعرفته، فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقويةً للحكم»[1].

قد:

من الأدوات المختصة بالأفعال، أما من ناحية الدلالة التي تسبغ بها ما دخلت عليه ،فقد قيل للتحقيق؛ إذا كانت مع الماضي، وقيل للتوقع إذا كانت مع المضارع، وقد تكون معه للتحقيق أيضا، والإخبار في جميع ذلك لا يخالفها، فهو الخاص بها الذي تسمى به[2].

من المواضع التي وردت فيها (قد) في شعر البرعي قوله:

فَكَمْ وَدِيعَةِ شَوقٍ لِي إليكِ مَضَتْ قَدْ كُنتُ يَومَ النَّوَى أَودَعُتهَا فاكِ[3]

فقد دخلت (قد) على الفعل الماضي (كنت) ودلّت على التحقيق وحدوث الفعل، والتوكيد كذلك، حيث أراد الشاعر أن يؤكد على تلك الودائع العاطفية التي كانت في وقت مضى بينه وبين محبوبته وخليلته، وفي قصيدة أخرى يقول:

فَهزَّنِي الشَّوقُ لا دَمعِي يُكَفُّ ولا قَلْبي إذا ما رُمتُ الصَّبرَ صَبَّارُ

وطالَ عَهدي بدارٍ كنتُ ساكنَهَا قدْ حَال من دونها نجدٌ وأغوارُ[4]

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص59.

(2) ينظر: المرادي؛ الحسن بن قاسم ،الجني الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1992، ص250.

(3) الديوان، ص154.

(4) المصدر نفسه، ص102

فقد أفادت(قد) هنا أيضا التحقيق، لما دخلت على الفعل الماضي (حال)، فالشاعر قد حالت بينه وبين دياره وأرض الصبا الجبال والفيافي والقفار، فهو مشتاق إليها يتشوف دائما للعودة إلى هذه الربوع والمساكن، وقد أدخل الشاعر (قد) ليؤكد للسامع تلك الحوائل التي حالت بينه وبين زيارة بيته وأهله .

هذا وثمة العديد من أدوات وحروف التوكيد التي وردت في تجربة البرعي الشعرية مثل السين، والنون الخفيفة والثقيلة، وسوف، لمآ، وغيرها من الأدوات والحروف ، ساهمت جميعها في إبراز العديد من المعاني والأغراض الشعرية، وشكلت قيمة أسلوبية واضحة في قوة المعنى وتحديده.

ج- أساليب تفيد التوكيد:

يقصد بالأسلوب في العنوان الفرعي السابق« التركيب المكون من جملة إسنادية أو أكثر، وتشترك مكوناته لتأدية المعنى، ويكون نمط التركيب ثابتا، وبهذا تكون من الأساليب اللغوية التركيبية؛ أسلوب التعجب، وأسلوب المدح والذم، وأسلوب الشرط ،وأسلوب القسم، وأسلوب النداء وغيرها، ويفهم التوكيد من أكثرها» [1].

ولعل في ما يأتي أبرز التراكيب الدالة على التوكيد في شعر البرعي:

أسلوب القسم:

يقوم أسلوب القسم على جملتين؛ الأولى: جملة القسم، تتصدرها أداة القسم، واسم مقسم به عظيم، والثانية: جملة جواب القسم، وقد قرّر سيبويه أنَّ القسم فيه توكيد قال « اعلم أنَّ القسم توكيد لكلامك»[2].

وتتعدد صور القسم في شعر البرعي، ومن ذلك قسمهُ بأبيه وبنفسه، مستخدما صيغا جديدة للقسم، تبرز خصوصية هذا الأسلوب في شعره، يقول:

---

(1) فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، دار الفكر، الأردن، ط1، 2000 ،مج4، ص45.

(2) سيبويه، الكتاب، ج3، ص104.

يَـا نَـازِلِينَ عَلَـى العَـذِيبِ وَثَهْمَـدِ بِـأَبِي وَبِـي كَيـفَ العَـذِيبُ وثَهْمَـدُ
أَخُزامُـــهُ وبشَـــامُهُ وأَرَاكُـــهُ خُضْـرٌ عَلَـى مَـا تَعْهَـدُونَ وَأَعْهَـدُ[1]

من صور القسم أيضا، القسم بالواو، نحو قول البرعي:

فَـو اللهِ لاَ واللهِ مَـا بِـي طَاقَـةٌ عَلَى حُكمِ دَهْرٍ جَائِرٍ جَارَ واعْتَدَى[2]

فقد ابتدأ الشاعر بيته الشعري بقسم صريح، فيقسم بلفظ الجلالة (والله)، ويكرر القسم مرة أخرى، رغبة في توكيد المعنى وتوثيقه في وجدان السامع، أو إبراز الحالة التي صار إليها من ضعف وهوان، وقلة صبر على أحكام الزمان الجائر كما يعتقد.

أسلوب الاستثناء والحصر:

من الأساليب التي فيها معنى التوكيد ؛الاستثناء والحصر، ويقوم أسلوب الاستثناء على المستثنى والمستثنى منه وأداة الاستثناء، وأسلوب الحصر يكون بالنفي وحذف المستثنى منه، ومن التوكيد بالاستثناء قول البرعي:

مَا يَمْلأُ العَيْنَ مِنْ حُسنٍ وَمنْ حَسَنٍ وَيَشْرَحُ الصَّدْرَ إلاَّ حُسْـــنُ مَرآكِ
كمْ مِن قتيلٍ الهَوى العُذرِي أَحْسَبَهُ لاَ يَسْتَفِيـقُ بِشَـــيءٍ غَيـرَ لُقيـاكِ[3]

والمتأمل لهذين البيتين الشعريين يجد أن أسلوب الاستثناء قد ساعد كثيرا في توكيد المعنى وتثبيته، حيث استطاع الشاعر بأسلوب فني بديع أن يعظّم ويُعْلى من قدر ممدوحه (الكعبة)؛ التي تملأ رؤيتها العين وتثلج الصدر وتشرحه، ولا يستفيق العشاق إلا بوصلها ولقياها، كما ساهم نفي (المستثنى منه) في تشويق السامع أو المخاطب، وجعله يتشوف للشيء المثبت (المستثنى)، إذ إن نفي المستثنى منه يجعل المتلقي متلهفا ومتشوقا لحين مجيء الشاعر بالمستثنى .

ومن التوكيد بالحصر؛ قول البرعي:

---

(1) الديوان، ص57.
(2) المصدر نفسه، ص68.
(3) المصدر نفسه، ص154.

مَا الحُبُّ إلاَّ لقَـــومٍ يُعْـرَفُونَ بِهِ قَدْ مَارَسُوا الحُبَّ حَتَّى هَانَ مُعظَمُهُ[1]

وقوله في قصيدة أخرى:

جُعلــتُ فِــدَاكَ مَــا العُشَّــاقُ إلاَّ مَسَـــــاكينٌ قُلـــــوبُهم هَـــــواءُ[2]

فالاستثناء والحصر فيهما معنى التوكيد ،لأنَّ ما جاء بعد (إلا) هو المقصود بالحكم، وهو مناط الفائدة .

أسلوب الشرط:

وهو من التراكيب اللغوية التي يعول عليها الشعراء في تحقيق الترابط بين الجمل الشعرية، « وفيها يتوقف الفعل الثاني على الأول، بمعنى أن الشرط انما يستحق جوابه بوقوعه هو في نفسه»[3].

وقد وجدنا لهذا الأسلوب حضورا وافرا في شعر البرعي ،ولعل الشاعر وجد فيه خير وسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره، ومتنفسا لانفعالاته، فضلا عما يحققه من توازن نفسي عند المتلقي ، وأسلوب الشرط أسلوب لغوي ينبني على جملة تتألف من أداة (حرف أو اسم) ومن تركيبين؛ الأول الشرط ،والثاني الجواب والجزاء ،وتقوم الأداة بربط التركيبين أو الشقين ارتباطا وثيقا يحول دون استقلال احدهما عن الآخر[4].

ومن أدوات الشرط التي تكررت بكثرة في شعر البرعي؛ إنْ وإذا ولو، ويبدو أنها مرتبطة أكثر من غيرها بتجربته الشعرية، ثم تأتي الأدوات الأخرى كمنْ ولولا، والتي لم تتكرر كثيرا مقارنة بغيرها، ولعل في تنوّع هذه الأدوات الشرطية وتعدّدها ما يكشف بثراء الدلالات التي تتضمنها هذه الحروف.

---

(1) الديوان، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص14.

(3) الزركشي؛ بدر الدين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، البرهان في علوم القرآن ، دار الفكر، ط3، 1980، ج2، ص254.

(4) ينظر: ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ،المكتبة العصرية ، بيروت، ج4، ص204،205.

ومن ذلك قول البرعي ينصح أحد جلاَّسِه بعدم مصاحبة أقوام تحلوا بالكثير من الأخلاق الذميمة :

إذا عَهَدُوا فليسَ لَهُم وَفَاءُ وإنْ وَعَدُوا فَموعِدُهُمْ هَبَاءُ

وإنْ أَرضَيتَهُم غَضِبُوا مَلالاً وإنْ أحسنتَ عِشرَتَهُم أَسَاؤُوا

فَطِبْ نَفسًا جُعلتُ فِدَاكَ عَنهُم ولاَ تَبكِي فَمَا يُغنِي البُكَاءُ[1]

فقد كرر الشاعر في هذه الأبيات أدوات الشرط أكثر من مرة، ليزيد من تقوية نسج النص الشعري وتماسكه، وليحقق بذلك التأكيد على الفكرة التي أراد أن يبلغها للسامع، وهي أنّ هذه الفئة من الناس والتي عُرفت بهذه الأخلاق الذميمة، لا تتعجب منهم إذا هضموا حقك، وغدروا وأنكروا جميل صنعك، فهذا دينهم وديدنهم، فهرب منهم فرارك من الأسد ولا تصاحب منهم أحدا، وقد ساهمت تقنية الطباق في فعل الشرط وجوابه في تأكيد الصفات الذميمة لهؤلاء السفهاء، كما منح التكرار الأبيات الشعرية إيقاعا داخليا تطرب له الأذن، فالشعر دلالة مركبة منقولة بموسيقى منتظمة عبر الألفاظ.

ومن الجملة الشرطية التي تضمنت الأداة (إنْ) قول الشاعر :

إنَّ الفضائلَ في الأخطارِ مودعةٌ فابغِ الفضائلَ واجعلْ رُوحَك الثمنَا

وإنْ أرادَ الهَوى منكَ الهَوانَ فقلْ: حُكمُ المَنِيَّةِ فِي حُبِّ الحبيبِ مُنَى[2]

قد يظن الظان أنَّ الشاعر استعمل (إنْ) في البيت الثاني للترجيح بين أن يكون الهوى وأن لا يكون، ذلك ظنٌّ من يقرأ البيت قراءة سطحية جزئية، لكن المتأمل للبيت الثاني؛ والذي تضمن الجملة الشرطية، يجد أنه مكملٌ لمعنى البيت الأول، فالشاعر قد أحسن كثيرا حين قدَّم النصيحة ،وثنَّا بما يكفل نجاح تلك النصيحة، لأنَّ النفس البشرية لها إقبال وإدبار، فحريٌّ بك–يقول الشاعر– يا من تسمع لنصحي أنْ لا تلتف إلى الهوى وشهوات النفس التي تثبطك

(1) الديوان، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص245.

عن كل خير وفضيلة، وقد تضمنت (إن) معنى الشرط في الاستقبال، وجاءت جملة الشرط ماضية(أراد) ،وجاء جواب الشرط أمرا طلبيا (فقلْ)، والأصل خلاف ذلك،« لأنّ حق إنْ الجزائية أن يليها المستقبل من الأفعال، لأنك تشترط فيما يأتي أن شيء لوقوع غيره، فإن وليها فعل ماضي أحالت معناه للاستقبال»[1] ،وأغلب الظن أن عدول الشاعر عن المضارع لغرض دلالي كون البيت في سياق النصح والإرشاد.

ولعل من أكثر الأدوات الشرطية تكرارا في تجربة البرعي الشعرية بعد (إنْ)؛ هي الأداة (إذا)، نحو قول البرعي في هذه الأبيات:

إذا هبَّتْ صَبا نَجْدٍ لَهُمْ فهَّمتهُمْ عَنْ رُبَا نَجْدٍ كَلامَا
يَا رَفِيقِي بِنَواحِي رَامَةَ غَنِّ لِي بِالأَبْرَقِ الفَرْدِ وَرَامَا[2]

فدخلت (إذا) على الفعل الماضي (هبَّتْ) وهو مستقبل من ناحية التعلق الشرطي، لأنَّ (إذا) الشرطية« تقلب الماضي إلى معنى المستقبل»[3]، فستفاد البرعي من هذه الميزة لتحقيق غرضه الشعري المنشود، ومما يميز هذا التركيب اللغوي أن الشرط وجوابه جاء من جملتين مؤتلفتين فعلهما ماضٍ، والبيت في سياق المدح؛ حيث يمدح البرعي أحبةً ورفاقاً جاوره مدة من الزمن ثم ارتحلوا، هؤلاء القوم لم يتناسوا أيام العيش والأنس في ديار نجد، ولا أهلها، فصبا الريح تنقل لهم أخبارهم وأحوالهم، فهم وإن كانوا بعدين على ديار نجد في الواقع إلا أنهم كالمقيمين والساكنين فيها، ومن شواهد ورود الشرط بـ(إذا) عند الشاعر قوله:

إذا نَزَحْتْ دِيَارُهُم فَقَلْبِي مُقِيمٌ مَعَ أوَّلِ النَّازحينَا
أبيتُ مُسْهِدًا شَوْقًا إليهُم وأصبحُ مُغرَمًا صبًّا حَزِينا[4]

---

(1) ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، مج2 ،ج8، ص156.
(2) الديوان، ص206.
(3) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية ،ص75.
(4) الديوان، ص246.

والناظر في ترتيب عناصر الجملة الشرطية في البيت الأول، يجد أنها تضمنت بدايةً ؛أداة الشرط (إذا) لتحقيق التلاحم العضوي مع بقية أبيات القصيدة، فدخلت على الفعل الماضي (نزحت) وهو مستقبل من ناحية التعلق الشرطي، في حين جاءت جملة جواب الشرط جملة اسمية (قلبي مقيمٌ) مسبوقة بالرابط وهو (الفاء)، والارتباط بين جملة الشرط وجوابه ارتباط سببي، وعبارة الجواب مسبَّبة عن عبارة الشرط ولازمة لها،(إذا نزحت ديارهم فقلبي مقيم) فإنَّ إقامة القلب معهم، سببه نزوح ديار الأحبة، أي بُعدُها عن الشاعر، والبيت في سياق الحنين والشوق إلى ديار الأحبة، الذين حيثما حلَّوا حلَّ قلبه معهم لفرط حبهم والتعلق بهم، ولتأكيد هذا المشاعر الصادقة اتجاه الأحبة، استعان بتقنية الطباق في البيت الثاني من خلال الفعلين الماضيين (أبيت، أصبح)، اللذان يدلان على الاستمرارية والحركة.

أما أداة الشرط غير جازمة (لو)، فقد استخدمها الشاعر بكثرة لأغراض بلاغية متنوعة، ومن ذلك قوله :

عَسَى زَمَنٌ يَعُودُ بأَهْلِ وِدّي فَيُولِي الأُنسَ إنسانًا هَلُوعَا

ولو كَانَ الهَوى العُذرِيُّ عَدْلاً لقَلَّدَنِي بزورتِهُم صَنِيعَا[1]

فـ(لو) جاءت لغرض التمني بعيد الوقوع أو ممتنع الحصول[2]، كما قامت بوظيفة الربط التركيبي والمعنوي بين السَببِ والمُسببِ، ولكونهما في الماضي ، فهذا الربط يكون تارة معقولا وتارة يكون مستحيلا[3]، والغرض الأسلوبي من التركيب الشرطي هنا يكمن في دلالة الأسى والتحسّر، وقد وقعت (لو) في سياق شعري عاطفي، حيث يتمنى الشاعر أنْ تعود تلك الأيام الجميلة، أيامَ الأنس والوصال، والملاحظ أن الشاعر قد استخدم في بداية البيت الأول الأداة (عسى) والتي تفيد تمنى وقوع الخبر، وفي بداية البيت الثاني الأداة (لو) التي تفيد تمنى

(1) الديوان، ص140.

(2) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية ، ص81.

(3) ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،ج1، ص258.

بعيد الوقوع أو محتمل الحصول، وهذا يكشف ربما عن الحالة النفسية للشاعر المتذبذبة بين اليأس و الأمل، فكلما تمنى وصلَّ الأحبة، تذكر بأنَّ صنع الهوى بأهل الهوى عجيب.

ومن الأغراض الأسلوبية التي استثمرت فيها (لو) لتأكيدها والدلالة عليها في تجربة البرعي الشعرية؛ المدح، نحو قوله:

ولو مَشَى في بلادٍ غيرِ مُخصَبَةٍ لجَادَها المُزنُ واخضَرَتْ نَواحِيهَا[1]

فـ(لو) في البيت السابق شرطية،« فيلزم من تقدير حصول شرطها حصول جوابها، ويلزم كون شرطها محكوما بامتناعه، إذ لو قدر حصوله لكان الجواب كذلك»[2]، لكن المعنى الذي أفادته في هذا التركيب وسخرها من أجله الشاعر؛ هو التعظيم من شأن الممدوح، والتأكيد على أن ما كان وقوعه بعيد التحقق في الغالب، يقع ويحصل، وهذا ليس غريبا ولا عجيبا، لأن الممدوح؛ هو المصطفى عليه الصلاة والسلام، الذي أيده الله عز وجل بالكثير من المعجزات والآيات.

ومن أدوات الشرط التي وردت في شعر البرعي؛ لولا، من، أي، وغيرها، وبالرغم من أن البرعي لم يستخدمها كثيرا مقارنة بالأدوات السابقة، إلا أنها ساهمت كثيرا في إبراز الكثير من معانيه الشعرية و بث أفكاره وعواطفه، وأسهمت في توكيد المعنى وتحديده، وشكلت ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية.

ويتضح مما تقدم أن تنويع أدوات الشرط في تجربة البرعي الشعرية كان له أثر فني جميل في تراكيبه اللغوية،« كما أسهم في وضوح لغته الشعرية من خلال اعتماده على الدلالة الناتجة من ارتباط جملتين بأداة الشرط، فضلا عن السمة الدلالية التي يتصف بها أسلوب الشرط بواسطة أدواته التي أدت دور الرابط والمعلق لجزئي الجملة الشرطية»[3].

---

(1) الديوان، ص258.

(2) الأشموني، شرح الأشموني –على ألفية مالك المسمى منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1955،ج3، ص599.

(3) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص82.

2- الجملة الإنشائية:

أ - الاستفهام:

ويطلق عليه أيضا الاستعلام والاستخبار، وكلها بمعنى واحد ، فالاستفهام «هو طلب الفهم أو طلب العلم بالشيء»[1]، واستفهم على وزن اسْتَفْعَلَ ،وتأتي(اسْتَفْعَلَ) على معاني جمعها حسن بن زين الشنقيطي في توشيحه للامية الأفعال لابن مالك بقوله :

باسْتَفْعَلَ اطلُبْ تحولْ طاوع افعَلَ أوْ وافقْ تفعَّل أو وافقْ به افتَعَلا[2]

وقوله (باستفْعَلَ اطلبْ) معناه أنها تأتي دالة على الطلب، مثل استفهم استسقى استطعم...وتكون لطلب حقيقة كاستسقى مثلا، أو مجازًا كقولنا استخرج المسألة.

والاستفهام مشتق من مادة (فهم) وقد عرفه ابن منظور في اللسان بقوله: الفهم معرفتك الشيء بالقلب...، وفهمت الشيء عقلته وعرفته، وفهمت فلانا وأفهمته ،وتفهّم الكلام؛ فهمه شيئا بعد شيء، واستفهَمْهُ: سأله أن يفهمه.[3]

وقد لجأ البرعي إلى هذا الأسلوب ليُظهر بذلك صورا إيحائية لها دلالات رمزية عميقة التأثير في المتلقي، وليجنب نفسه أيضا صورا تقريرية مباشرة في قصائده ويستبدلها بصور إيحائية تزيد المعنى دلالة وعمقا ليتقبلها المتلقي بشغف ولهفة.

وقد ورد أسلوب الاستفهام في تجربة البرعي الشعرية بصور متعددة وأدوات مختلفة، وبنسبة كبيرة مقارنة بالأساليب الانشائية الأخرى، لكننا سنركز على أدوات الاستفهام التي تكررت كثيرا في الديوان.

والمعاني التي تشيعها أدوات الاستفهام أرحب وأدق من أن نحددها تحديدا تاما، لأن المعاني تتوزع على مساحة شاسعة من العواطف والانفعالات الإنسانية التي يصعب حصرها، فالمعاني التي تشير إليها أدوات الاستفهام هي بطبيعتها خفية لا نستطيع وصفها

(1) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1 ،ص13

(2) حسن بن زين الشنقيطي، الطرَّة- شرح لامية الأفعال لابن مالك، دبي، الأمارات، ط1، 1997، ص15.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة(فهم)،ج11، ص635.

بإحاطة وسيطرة، وهذا ليس بعيدا عن طبيعة اللغة؛ إذ إنها مهما يتروى المتكلم في كلماتها وتراكيبها، ويصقل العبارة ، فلن تكون هذه العبارة مبيّنة إبانة كاملة عمّا أراد أن يبيّن عنها بها [1].

والمتأمل لشعر البرعي يجد أن أكثر الأدوات الاستفهام وروداً هي (هل) وهي« أداة استفهام انتاجيتها طلب التصديق؛ أي وقوع النسبة التي تجمع بين طرفي الإسناد أو عدم وقوعها، وهي صالحة للتعامل مع الجملة الفعلية والجملة الإسمية»[2]، وقد اعتمد البرعي على أداة الاستفهام (هل) في التعبير عن معاني كثيرة وأغراض بلاغية و فنية، ومن ذلك قوله:

فَلَيتَ شِعْرِي هَلْ الأَيَّامُ تُسعِدُنِي بوصْلِ قَومٍ نَأَتْ بِي عَنْهُمُ الدَّارُ

أَحِنُّ وِجْدًا وتَذْكارًا لَهُمْ بِهِمْ والحُبُّ أَقْتُلُهُ وَجدٌ وتَذْكارُ [3]

لا شكَّ أنَّ أداة الاستفهام في البيت الشعري السابق، قد انزاحت من كونها مجردة تنتظر إجابة ما إلى وظيفة أخرى مجازية، وقد استغل الشاعر هذه الخاصية التي تتميز بها أداة الاستفهام، وفق ما يتطلبه السياق الشعري، فقد يستخدم الشاعر (هل) للتمني أحيانا كما في البيت السابق، والسبب الذي جعل الشاعر يتمنى بهل هو إبراز المتمني في صورة المستفهم عنه الذي لا جرم بانتفائه لإظهار كمال العناية به حتى يستطاع الإتيان به في صورة الممكن الذي يطمع في وقوعه[4]، فالشاعر يتمنى أن يسعفه الزمان ويسعده بوصل أحبة وخلان، ثم يأكد في البيت الثاني الحالة العاطفية المزرية التي يعيشها الشاعر نتيجة هذا البعد والهجران، ومن الشواهد أيضا في شعر البرعي على خروج (هل) من معناها الحقيقي إلى معنى مجازي ،قول البرعي :

---

(1) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص67.

(2) محمد بن عبد المطلب، البلاغة العربية–قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص288.

(3) الديوان، ص102.

(4) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية ، ص71.

فَمِنْ أَينَ يَصْفُو العَيشُ بَعدَ أَحِبَّةٍ رَكَائِبُهُم بَينَ الشِّعابِ شُعوبُ

وَهَلْ سَلوةٌ بَعْدَ الفِرَاقِ لِهَائمٍ شَجٍ قلبُهُ قَبْلَ الفِرَاقِ كَئِيبُ[1]

وقد وظف الشاعر مع الأداة (هل) التي خرجت لمعنى التمني أيضا؛ أداة الاستفهام (أين) التي يسأل بها عن المكان، وأدخل قبلها (من) الاستفهامية التي خرجت لمعنى التعجب والحيرة، فالتقاء هذه الأدوات مع بعضها أعطى جمالية لهذا الأسلوب، لأنه انبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات وهي تؤسس سياقات ومقاصد يجتهد الشاعر في إيصالها إلى المخاطب دون الحاجة إلى رد أو جواب[2]. ولعل ورود أدوات الاستفهام بكثرة في القصيدة الواحدة يساعد الشاعر في إبراز مكنوناته النفسية، وليظهر كذلك مدى انفعاله واضطرابه بصور مختلفة ،كما في قوله في القصيدة نفسها:

سَمِعتُكَ تَحْكي عَنْ خُيَيْماتِ عَالِجٍ عَسَى لَكَ عَهْدٌ بِالخِيَامِ قَرِيبُ

صِفِ الأثلِ والمَرْعَى الخَصِيبِ لِحاجِرٍ هَلْ الأَثْلُ وَالمَرْعَى الخَصِيبُ خَصِيبُ

ومَا فَعَلَ الرَّمْلُ العَقِيقِيُّ هَلْ ذَرَتْ عَلَيهِ شَمَالٌ أمْ صَبَا وجَنُوبُ

وهَلْ سَمَرَتْ بَعْدِي لَغُوبٌ عَلَى اللَّوَى فَأَينَ اللَّوى مِنِّي وأَينَ لَغُوبُ[3]

ونجد أن الشاعر قد جمع في هذه القصيدة أكثر من أداة للاستفهام؛(هل، ما، أين)، ليتمكن الشاعر من التوصل إلى أقصى إفادة من مرونة الأسلوب الذي يستعمله ، والظاهر أن أدوات الاستفهام لم تنزاح عن معناها الحقيقي إلى معنى آخر، فتركيب الجملة الاستفهامية مهم جدا في إبراز الدلالة، بل يظهر أن الشاعر يستخبر حقيقة عن حال أهل عالج، وهو اسم مكان وموضع يعرفه الشاعر، وربما أقام فيه أياما وليالي أثناء تنقله وترحاله، وقد شدَّهُ الحنين إلى ذلك الموضع وأهله، وتذكر الأثل والمرعى الخصيب لحاجر، ولياليه الجميلة،

---

(1) الديوان، ص33.

(2) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص71.

(3) الديوان، ص34.

فتراه يسأل عن هذه الأماكن الجميلة، ويلحُّ على القادمين من تلك الأماكن أنْ يحدِّثوه عنها، ويخبروه عن حالها؛ أخصبةٌ كعهده أم أجدبت من بعده،« فالسؤال –بكل تشكيلاته– يعكس حرارة الشك، ووهج البحث، كما أنه هو السبيل إلى برد اليقين»[1]، يقول:

فَيَا ذَاكرًا عَنْ ذِي الأَرَاكَ أَعِدْ لَنَا حَـدِيثَكَ عَـنْ أَهْـلِ الأَرَاكِ يَطِيـبُ[2]

أما أكثر أدوات الاستفهام ورودا في شعر البرعي بعد (هل)؛ هي الأداة (مَن) والتي يستفهم بها عن المفرد، ومن العلماء من يرى بأنَّ (مَن) و (ما) من أصل واحد، قال ابن قتيبة :« (ما) و(من) أصلهما واحد، فجعلت (من) للناس، و(ما) لغير الناس يقال من مرّ بك من القوم؟، وما مرّ بك من الإبل؟»[3] .

وقد وردت في تجربة البرعي الشعرية أكثر من مرة، ومن ذلك قوله يمدح المصطفى عليه الصلاة والسلام:

إذَا الفَخْـرُ انْتَهَـى شَـرَفًا فَحَاشَـا وَكَـلاَّ مَـا لِمَفْخَـرِكَ انتِهَـاءُ

ومَـنْ يُحْصِـي مَكَارِمَـكَ اللَّـواتِي لَهَـا فِـي كُـلِّ مَرْتَبَـةٍ ثَنَـاءُ[4]

ولما كان إنتاج (مَن) استفهاما عن عاقل، فهذا يعني غيابه صياغيا من السياق الشعري، وهذا التغييب باستعمال هذه الأداة مقصود من الشاعر وليس عفويا، أراد الشاعر من خلاله تعظيم الممدوح وتفخيمه، بالإغراق أو المبالغة في مدحه، وهو أهل لذلك صلى الله عليه وسلم ، فالشاعر من خلال استخدامه لـ(من) في صدارة البيت لا يريد الاستفهام حقيقة، إنما اتخذه وسيلة لمدح المصطفى وتعظيم من شأنه، ومن شواهد الاستفهام بـ(من) في شعر البرعي أيضا؛ قوله في مستهل قصيدته الغزلية، يتغزل بمحبوبته ويشكو الهموم ككل عاشقٍ توَّاقٍ :

---

(1) علي بلبع، أسلوبية السؤال– رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، المنصورة، مصر، (د، ط)، 1999، ص9.

(2) الديوان، ص34.

(3) قطبي الطاهر، الاستفهام النحوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1992، ص78.

(4) الديوان، ص15.

ضَــرَبَتْ سُــعادُ خِيَامُهَــا بِفُــؤَادِي مِـنْ قَبـلِ سَـفْكِ دَمِـي بِسَـفْحِ الـوَادِي

وغَـدَتْ تُجرِّعُنـي الهُمـومَ فمَـنْ لِمَـنْ فَصَــمَتْ عُــرَاهُ شــماتَةُ الحُسَّــادِ[1]

يصف الشاعر –وكلُّهُ وجعٌ وآسى –الحال المزرية التي يعيشها، وكيف أنَّ الحساد نغَّصوا عليه حياته، وكانوا سببا في تزايد همومه وغمومه، فتراهُ يخاطب نفسه ويسألها، محملا الأداة (من) المعنى المجازي للاستفهام وهو الحيرة والضياع ، أو أن الشاعر أراد أن يلفت انتباه السامع إلى حاله، ليحمل المتلقي على التجاوب معه ومراعاة حاله، كما أنّ عدم وجود الآخر المستفهم عنه بـ(من) يمثل الوحدة القاتلة التي يحياها الشاعر، فوجود الآخر من شأنه أن يواسي وحشة الشاعر ويخفف عنه ما يلاقيه، لذا كانت الحاجة إليه بعد أن فقد صياغيا وحضوريا عن الشاعر.

ومن أدوات الاستفهام التي وردت في نصوص البرعي الشعرية (كيف، أين، أمَا، ما، ماذا ،والهمزة) لكن البرعي لم يستعملها بكثرة مقارنة بأدوات الاستفهام التي مرت علينا سابقا، ولعل أكثر هذه الأدوات ورودا هي الهمزة(أ)، وسبب ذلك إلى أنّها « تستعمل للاستفهام عن مضمون الجملة؛ أي عن صحة نسبة المسند إلى المسند إليه، وهو ما يسمى بالتصديق، كما تستعمل لطلب التعيين؛ وهو ما يسمى بالتصور، وهذا من خصائص الهمزة »[2]، ولقد حاول البُرَعي استغلال دلالاتها المتعددة خدمة للمعاني التي يريد التعبير عنها ومشاركتها مع المتلقي، وذلك لفاعليتها في الخطاب الشعري، كما في قوله:

أَتــأمُرُنِي بالصَّــبرِ والطَّبــعُ أغلَــبُ وتَعجَـبُ مِـنْ حَـالي وحَالـكَ أعَجـبُ

وتطلــبُ مِنِّــي سَــلْوَةً عــنْ رَبَائــبٍ وراهُــنَّ أرواحُ المُحبِّــينَ تَطلُــبُ[3]

والمتأمل لسياق البيت الشعري يجد أن الاستفهام هنا وقع مجازيا ،وخرج إلى دلالة الإنكار التوبيخي الذي يقتضي وقوع ما بعده ، ومن ثم يلام فاعله، وهذه الدلالة تعبر عما

(1) الديوان، ص88.

(2) قيس اسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، بيت الحكمة ،بغداد، (د، ط)، ص118.

(3) الديوان، ص24.

يواجههُ الشاعر من مضايقة وعتاب، فكان إنكاره شديدا على عاذليه، فالسياق بما يحويه من أسئلة يقدم دلالة توبيخية من الشاعر لمن يتأمر عليه من العذّال والحسّاد، الذين يبالغون في اللوم لتأثير فيه سلبيا ،ويتظاهرون بتقديم النصح والإرشاد.

ومن الدلالات الأسلوبية التي تنتجها الهمزة دلالة الإنكار والتوبيخ، ومن ذلك قول الشاعر:

مِنْ أينَ يخلقُ وجدُكَ المُتَجَدِّدُ ... ويزولُ عنكَ حنينكَ المُتردِّدُ

وقد استفزكَ بالرحيلِ مُودِّعٌ ... قالَ الرَّحيلُ غَدًا، عَدِمتكَ يا غَدُ

لِمَ لا تُوافِقْ مَنْ ينوحُ على رُبَا ... نَجْدٍ وتَبْكِيهِ الطُّلُولُ الهُمَّدُ

أتطيبُ نَفْسًا وَالفريقُ بزينبٍ ... مِنْ ذِي الأراكةِ يَهبِطُونَ ويصعَدُوا[1]

ولا يخفى هنا أن أسلوب الاستفهام (أتطيب) في سياق البيت الشعري لم يأتِ لمجرد الاستفهام فحسب، بل خرج عنه إلى معنى مجازي غرضه الإنكار والتوبيخ، ولتركيب الجملة الاستفهامية دور مهم في إبراز الدلالة، حيث استفهم الشاعر عن الفعل (تطيب) لأنه محل الاهتمام في هذا الحال؛ وهو رحيل الأحبة ونأيهم عنه، وهذا الاستفهام داخلي موجه للذات لا للآخر، لأنّ الشاعر يحدِّث نفسه ويلومها وينكر عليها، كيف لا تأسف وتحزن لرحيل الأحبة والأصدقاء عنها.

ونجد الشاعر في الأبيات السابقة قد استعان بالعديد من أدوات الاستفهام في قصيدة واحدة، فقد استفهم الشاعر بـ(أين، لِمَ لا، والهمزة) حتي يتسنى له إبراز التأثر النفسي الملائم لهذه الحال؛ والتي تستدعي الحزن والقلق والاضطراب، وليظهر انفعاله واضطرابه بصور مختلفة.

ب- أسلوب النداء:

يرى العديد من الدارسين أنّ النداء أسلوب إنشائي بلاغي يدل على الطلب، أي « طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة، ينوب كل حرف منها مناب الفعل

(1) الديوان، ص56.

أدعو»[1] أو أنادي، ومن الباحثين من يرى خالف ذلك، كون النداء من منظورهم مجرد تنبيه لا طلب فيه، لكن الراجح عند الكثير منهم الرأي الأول لأسباب بيّنوها في مصنفاتهم واعتمدوا عليها في تبنّي هذا الرأي[2].

أمَّا الغاية من النداء؛ فهو « أن يصغي المُنَادى إلى أمر ذي بال، ولذا غلب أن يلي النداء أمر أو نهي أو استفهام أو نحو ذلك من الأمور المهمة »[3]، يتمُّ بأحرف وأدوات مخصوصة، ذكرها البلاغيون والنحويون على خلاف بينهما فيما يخص القريب والبعيد، وهي في الآتي:

« الهمزة، و(أي)، و(يا)، و (أيا)، و(هيا)، و(آ)، و(آيْ)، و(وا)»، وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان؛ الهمزة وأيْ لنداء القريب، أما الأدوات الستّ الأخرى لنداء البعيد[4]، وأحيانا يستغني المُنادِي عن أداة النداء في النداء السياقي، الذي نلمس فيه المنادَى وموضوع النداء دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب، وهذا كثير في الشعر.

كما أنّ النداء له دلالات مجازية إلى جانب دلالاته الأصلية، تنزاح« لتكسب على الدوام رقيا فكريا ونفسيا واجتماعيا وحضاريا، وبهذا يصبح لأسلوب النداء في دلالته وجماليته البلاغية رسالة كلامية وعملا فنيا في آن»[5].

وتحمل أدوات النداء في طياتها معاني ودلالات كثيرة، وقد يكون من وراء استخدامها حالات نفسية عاطفية تُظهر مشاعر الشاعر حين استخدامها، وهذا ما وجدناه في أغلب

---

(1) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص115.

(2) ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني– دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2015، ص410.

(3) المرجع نفسه، ص410.

(4) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص115.

(5) راشد بن حمد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص229.

نداءات البرعي ،« فضلا عن أن النداء يسهم في بنية القصيدة الداخلية فيعيّن مراحلها ،أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع، وهو يسهم في تصوير أزمة الشاعر في القصيدة»[1].

والمتأمل لديوان البرعي يجد أنّ أكثر أدوات النداء ورودا في شعره ؛هي الأداة (يا)، وهي أصل أدوات النداء و أمُّ الباب ، وتستعمل للقريب والبعيد والمستيقظ والنائم والغافل والمقبل، وتستعمل للوسط[2]، ومن شواهد استعمال الأداة (يا) لنداء القريب في شعره، قوله:

يا مُعْمِلَ العِيسِ مِن شَامٍ إلى يمنٍ مُعَوَّدًا حَمْلَ أَهوَالٍ وأَخْطَارِي

سَلِّمْ عَلى الحَيِّ من نِيَّابَتَيْ بُرَعٍ وقُلْ لَهم حينَ تُنبِيهِم بأخبارِي

رأيتُهُ حَولَ بيْتِ اللهِ في زُمَرٍ من طائفينَ وحُجَّاجٍ وعُمَّارِي[3]

ومن شواهد استعمال (يا) لنداء القريب أيضا، قول البرعي:

يا لائِمِي فِي هوَى قَومٍ أُحِبُّهُمُ والنَّاسُ فِي الحُبِّ مَعذُورٌ ومَعذُولُ

إنْ كان شَوقُكَ مَعلومًا على صِفَةٍ فإنَّ شَوقِي مَعلُومٌ ومَجهُولُ

عليكَ نَفسَكَ إنَّ العُمرَ عَارِيَةٌ ومُرْتَقَى رَوضَةِ الآمَالِ مَهْزُولُ[4]

ومن شواهد استعمال (يا) للبعيد جريا على الأصل في شعر البُرعي، قوله :

يا قبرَ طيبةَ هل نبيُّكَ يَسْمَعُ ويُغِيثُ مِمَا نَحنُ فِيهِ ويُسرعُ

ضاقَ الخِنَاقُ وقَلَّ فيهِ تَصبُّرِي وأنَا الفريقُ ببلدَةٍ أتضرَّعُ[5]

وقد توسع الشاعر في استخدامه لأداة النداء (يا) في شعره، متجاوزا لمعناها الأصلي في كثيرة من المواضع إلى معاني مجازية أخرى، « لأنَّ الشاعر ليس مجرد مطلق لأدوات النداء وإنما هي تعبير مثير لأفكاره ومشاعره ومرتبطة في الوقت ذاته بالمخاطب القريب في المكان

(1) المرجع نفسه، ص230.

(2) ينظر: أحمد بن عبد النور المالقي ،رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط3، 2002، ص454.

(3) الديوان، ص126.

(4) المصدر نفسه ، ص162.

(5) المصدر نفسه، ص138.

أو المنزلة الذاتية أو الاجتماعية، كما أن النداء يصبح في المجاز ذا جمالية إشارية في تعانقه مع اللغة والشاعر والمخاطب؛ لأنه منطلق وغاية في تحولاته وأنواعه»[1]، ومن شواهد استعمال الأداة (يا)مجازيا؛ قول الشاعر:

فيا جيرةَ الشِّعبِ اليَمَانِ بِحَقِّكمْ صِلُوا أو مُرُوا طَيفَ الخَيالِ يَزُورُ

بَعُدتُم ولم يَبْعُدْ عنِ القَلبِ حُبُّكم وغِبْتُمْ وأنتُمْ فِي الفُؤادِ حُضُورُ

أغَارُ عَليكُم أَنْ يَرَاكُم حَوَاسِدِي وأُحْجَبُ عنكم، والمُحِبُّ غَيورُ

أحيبابَ قَلبي هل سِوَاكُم لِعِلَّتِي طبيبٌ بدَاءِ العَاشِقِينَ خَبيرُ[2]

فالشاعر في هذه الأبيات لا ينادي أحبابه نداءً مباشرا كما قد يتوهم –وإن كان هذا موجودا في شعره – لأن النداء هنا مجازي، فجاءت الأداة (يا) وكأنها صيحة أو صرخة أطلقها الشاعر، ليعبر عن ألمه ووجعه من فراق الأحبة والخلان، كما يستعطف الشاعر من خلال هذا النداء أحبته الذين هجرُوه وبَعُدوا لوصلِهِ ،ولو خيالا، و اتّجه النداء فهذه الأبيات إلى إبراز المكانة العالية التي يحتلّها المخاطَب في قلب الشاعر، ووجه كون النداء مجازيا أيضا في البيت الأول؛ هو استعمال (يا) لنداء القريب، مع أنها تستعمل لنداء البعيد، فالشاعر ينزل في أبياته البعيد منزلة القريب، والغائب منزلة الحاضر، وذلك ليبيّن و يظهر قرب مكانتهم ومنزلتهم منه، ومدى تعلقه بهم و شوقه إليهم، ونجد له أيضا قريب من هذا المعنى نفسه قوله في قصيدة أخرى:

يا ظَاعِنِينَ بقلبِي أَينَمَا ظَعَنُوا يا نَازِلِينَ بِقلبِي أينَمَا نَزَلُوا

تَرَفَّقُوا بفُؤَادِي فِي هَوَادِجِكُم رَاحَتْ بِهِ يَومَ رَاحَتْ بِالهَوى الإبلُ

فو الذِي حَجَتْ الزُّوَارُ كَعْبَتَهُ ومن ألَمَّ بِهَا يَدعُو ويَبْتَهِلُ[3]

---

(1) عدنان عبد الكريم ،اللغة في الدرس البلاغي، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط1، 2008، ص248– 249.

(2) الديوان، ص105.

(3) المصدر نفسه، 166،167.

فالنداء في صدرِ البيت الأول وعجزِه مجازي، وقد وخرج النداء إلى معاني كثيرة كالتحسّر والتوجّع من فراق الأحبة وبُعدُهم عنه بعدا مكانيا، كما توسّل الشاعر بأداة النداء ليظهر تلك الشحنات العاطفية والمشاعر الحزينة التي تملَّكَتهُ بعد تفرق الأحبة والخلان، وكذا أسهم توافر أداة النداء في البيت الأول (يا ظاعنين بقلبي أينما ظعنوا/ يا نازلين بقلبي أينما نزلوا) في إحداث تتابع أفقي يؤدي وظيفة المزج بين حالات متعددة، أراد الشاعر من خلاله أن يظهر مدى تعلُّقه بأحبته ،ويبرز مكانتهم العظيمة في قلبه.

وتعد الهمزة (أ) من بين أدوات النداء التي تكررت كثيرا في شعر البرعي، ومن خصائصها «أنه لا يجوز حذفها لعد وجود الدليل، وتمد إذا بعد المُنَادَى »[1]، وتستعمل لنداء القريب كما أشرنا سابقا، وقد ينزّل البعيد منزلة القريب، وعندئذ ينادى بالهمزة إشارة إلى قربه من القلب وحضوره في الذهن، لا يغيب عن البال، أو لمدحه وشكره، وربما يكون الدافع وراء هذا الأسلوب القدح والذّم، فينزّل المعذول منزلة من يسمع ويشاهد، والبرعي يفعل مثل هذا كثيرا، يخاطب من يتصوره في نفسه، وإن لم يكن في الخارج من يسمع الخطاب :

أَمُنكِـــرِي الإخـــاءَ بغيـــرِ جُـــرمٍ عَـــلامَ وفـــيمَ تُنكِرُنِـــي الإخـــاءَ

فـــدَعنِي والـــذينَ أرى حَيـــاتِي ومَـــوتِي بَعـــدَ مـــا رَحَلُـــوا سَـــواءَ[2]

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة أخرى يعاتب فيها أحد شيوخه ومواليه، وهو الشيخ الصالح أحمد بن عمارة؛ حين أكثر عليه اللّوم والعتاب وبالغ في النكير عليه:

أمَـولايَ جـاني منـك بعـد افتراقنـا كـلامٌ يكـادُ الطفـلُ منـهُ يشـيبُ

أطلـتَ ملامِـي فـي أمـورٍ كثيـرةٍ فلـم أدرِ مـن أي الـذُّنوبِ أتـوبُ[3]

(1)غيّاث محمد بابو، الجملة الإنشائية بين التركيب النحوي والمفهوم الدلالي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية ، جامعة تشرين، الموسم الجامعي 2008–2009، ص364.

(2) الديوان، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص35.

والأصل في النداء بالهمزة (أ) أن يكون للعاقل كما هو مبين في الأمثلة السابقة، وقد يكون لغير العاقل فيكون نداءً مجازيا، كقول البرعي :

أريـــاحَ نَجْـــدٍ تَمّمِـــي إلهَابًـــا وتَقَطَّعِـــي طُـــرَقَ الحِجَـــازِ ذَهَابـــا

وصِلّي مَسِيرَكِ بالأصَائلِ والضُحَى ليعـــودَ روحُ العَطـــفِ منـــك إيابَـــا

فعســـاكِ أنْ تَصِـــلِي بِـــلادَ مُحمَّـــدٍ تَجِـــدِي رياضًـــا بـــالوفودِ رِحَابَـــا

حيـــثُ المُظلَّـــلُ بالغمامـــةِ والـــذِي مَـــلأَ الزَّمـــانَ هِدَايـــةً وصَـــوَابَا

لِمّـــي بِـــهِ وقِفِـــي قُبَالـــةَ وَجْهِـــهِ واســـتأذِنِيهِ وبَلِغِيـــهِ خِطابَـــا[1]

فالنداء هنا مجازي خرج لمعنى الشوق والحنين، لأنه في الحقيقة لا ينادي الرياح، أو المدينة نداء طلب واستغاثة، وإنما يناديها نداء توجع وتألم، فهو لا يطلب من الريح شيئا ،وإنما أراد أن يظهر من خلال هذا النداء ما جاش في نفسه من الألم والتوجع والشوق والحنين إلى المدينة وساكنيها ،« فكل حركة نفسية ذات مشاعر، تدفع الإنسان إلى التعبير عنها بنداء ما، بطريقة تلقائية، ولو لم يشعر بأن هذا النداء يحقق له مرجوا أو مأمولا، أو يدفع عنه مكروها»[2] ، فالقيمة الجمالية لهذا النمط من أساليب النداء لا تنبع من العناصر الفنية المكتملة في الصورة فقط ، وإنما تنبثق من التصوير المجازي المرتبط بمشاعر الشاعر، ولهذا فنحن نحسُّ ونشعر بملامح التجربة الذاتية في إطار جمالي مثير.

و ما ذكرناه في هذا المبحث الذي وسمناه بأسلوب النداء هو بعض صور أسلوب النداء الحقيقي والمجازي في شعر البرعي، ولقد ركزنا على أدوات النداء التي شكلت خاصية أسلوبية وجمالية، والتي تكررت في مواضع كثيرة من شعره، كما حاولنا أن نميل إلى النزعة التأملية الجمالية الفنية، « فقد كان النزوع الجمالي يدفعنا إلى وقفة تذوقية لعناصر الأسلوب وسياقه، وإلى صيغته التركيبية وأثر معاني النحو فيه، وأدركنا أن أي عنصر يرتبط بالآخر

---

(1) الديوان، ص37.

(2) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني ،البلاغة العربية–أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، ج1، ص241.

في داخل النسق الفني إنما يتحول إلى صورة جمالية بديعة، أو يتحول إلى تشخيص إبداعي معقود في طراز حركة نقدية تطبيقية ورفيعة مصحوبة بالتدقيق والتأمل»[1].

ويلجأ البرعي إلى أسلوب النداء بوصفه أحد خيارات التركيب الذي يظهر في شعره، ويسهم في «إبراز النغم الموسيقي الهادئ الممزوج بالعذوبة التي يتحسّسها المتلقي من خلال قراءته النصوص التي أتى فيها بأسلوب النداء، معبرا عن صدق العاطفة الجياشة التي احتضنت قلب الشاعر في أثناء نظمه لتلك الأبيات»[2] .

ج- أسلوب الأمر:

من المفيد في هذا المقام ونحن نتحدث عن أسلوب الأمر؛ أن ننبه على شيء مهم قبل الشروع في تحديد مفهوم الأمر والوظائف والمعاني التي يؤديها في الخطاب الشعري أو الأدبي بشكل عام، وهو أن أسلوب الأمر « من الأساليب التي تنازع البحث فيها كل من النحاة والبلاغيين، فهي شِرْكة بينهما في موضوعها، ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما»[3].

ويأتي الأمر في شعر البرعي إما بمعناه الأصلي، الذي يعني« طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام؛ ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه، سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا»[4].

ويخرج الأمر كذلك عن معناه الأصلي أو الحقيقي في شعره إلى دلالات شتى، ومعاني تعبيرية بلاغية ،يمكن التماسها في السياق الذي ترد فيه وتستفاد من قرائن الأحوال[5].

وترد في شعر البرعي جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهرا لها، لكنها في جوهرها الأسلوبي تخرج عن هذا الظاهر إلى دلالات ومعان كثيرة، تتصل بالحال

---

(1) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص89.

(2) المرجع نفسه، ص90.

(3) منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، 1993، ص119.

(4) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص75.

(5) ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص135.

الذي يعبر عنها، ويكثر هذا في القصائد الإلهية، التي يتوجه فيها الشاعر بخطاب الذات العليا؛ « فهذا خطاب من الأدنى إلى الأعلى، وهو ما يتطلب ألا يكون الأمر بمعناه الحقيقي»[1]، وينطبق هذا في شعر البرعي على القصائد النبوية أيضا، ولذلك تتوسع أفاق التعبير أمام البرعي، ويتخذ من الصيغة سبيلا أسلوبيا ليعرض حاله، أو يلتمس تحقيق غاية معينة كما سيتضح من الأمثلة .

يقول البرعي في قصيدة يتوسل بها إلى الله، ويظهر أنَّه كان على فراش المرض والعجز، وقد برز فيها أسلوب الأمر بوصفه مكونا تركيبيا أساسيا، حيث تكرر أسلوب الأمر كثيرا في هذه القصيدة، و سنكتفي بذكر بعض الأبيات منها للتمثيل:

يا واسعَ اللُّطفِ قَدْ قَدَّمْتُ مَعْذِرَتِي ... إنْ كَانَ يُغْنِي عَنِ التَّفْصِيلِ إجْمَالُ

فَجُدْ عَلَيَّ وَلاَطِفْنِي بِعَفوِكَ عَنْ ... ذَنْبِي فَشَأنُكَ إنعَامُ وإفضَالُ

وقُلْ: كَفَيتُكَ يَا عبدَ الرَّحِيمِ أذى الدَّ ... ارَيْنِ فَانْزِلْ حِمَى مَا فِيهِ إهْمَالُ

واجْنُبْنِي العُجْبَ والشُّحَ المُطَاعَ وَمُرْ ... نَفْسِي تُخَالفُ هَوَاهَا فَهُوَ قَتَّالُ

واشرحْ فُؤَادِي بِنُورِ العِلمِ إنْ خَتَمَتْ ... عليَّ القلوبُ مِنَ التَّقْلِيدِ أقْفَالُ

وعُدْ عَلَيَّ بنُورِ مِنكَ مُبتَهَجٍ ... يَزكُو بِهِ بَصَرِي والسَّمْعُ والبَالُ

وارحمْ بَنِيَّ وآبائِي وحَاشِيتِي ... يَعُمُّهَمْ يا إلهِي مِنكَ إقبالُ

ما ذا أقُولُ ومِنِي كُلُّ مَعْصِيةٍ ... ومِنْكَ يَا سَيدِي حِلْمٌ وإمْهَالُ

---------- ----------

رَبَّاهُ ربَّاهُ أنتَ اللهُ مُعتمدِي ... في كُلِّ حَالٍ إذَا حَالَتْ بِي الحَالُ[2]

فقد وردت صيغة الأمر في هذه الأبيات وحدها تسعَ مراتٍ (جُدْ، لاَطِفْنِي، قُلْ، انزلْ، اجْنُبْنِي، مُرْ، اشْرَحْ، عُدْ، ارْحَمْ) كما ورد فيها النداء الذي خرج إلى معنى الدعاء في قوله في آخر الأبيات (ربَّاهُ ربَّاهُ)، وجاءت بعض أفعال الأمر متصلة بياء المتكلم في موضوع

(1) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص135.

(2) الديوان، ص161.

المفعول به (لاَطِفْنِي، واجْنُبْنِي)، وصيغ الأمر جميعها في هذه الأبيات تحمل معنى الرجاء والتذلل في الدعاء، ويتسع هذا المعنى ويتعمق عندما يكشف عن حاجة الشاعر لما يطلبه، وشدة تعلقه بمن أحب، فهو مطرح بين يديه، رجاءه بربه وثيق، وأمله في غفران زلاته كبير، ويتضح هذا بإلحاحه في الدعاء، فهو في الحقيقة يستعطف ويرجو ويدعو ربه ،ولا يأمر أو ينهى، أي أنه خرج بهذه الصيغ الإنشائية إلى معان أو أساليب جديدة تكشف عن مقدار حاجته للقبول والغفران، ودفع البلايا والآثام.

ففي مثل هذا السياق الذي ينكشف فيه ضعفه وقلة حيلتهِ لا يمكن أن يستخدم الأمر على جهة الإلزام، وإنما هو الرجاء والدعاء من الأدنى (الذات الشاعرة) إلى الأعلى (الذات العليا) ، وفي نهاية هذا الإلحاح والدعاء يعترف الشاعر بتقصيره واجتراحه السيئات والمعاصي أمام خالقه آملا أن يكون اعترافه وتوبته سببا لأن تغتفر ذنوبه، يقول:

مـا ذا أقُـولُ ومِنِـي كُـلُّ مَعْصِـيةٍ ومِنْـكَ يَـا سَـيدِي حِلْـمٌ وإمْهَـالُ[1]

وفي قصيدة أخرى يتحسّر الشاعر فيها على عدم زيارته لقبر المصطفى عليه الصلاة والسلام بالمدينة ، وقد زاره الناس من كل حدب وصوب ، أما هو فقد عاقته الذنوب والمعاصي عن الزيارة، فتراه يكثر من مدحه وذكر صفاته وشمائله، فهو وإنْ حُرِم فضل الزيارة لم يفوتْ مدحه بحسن العبارة، وقد وردت العديد من أفعال الأمر المجازية في هذه القصيدة النبوية ،حيث يسأل ويطلب الشاعر العون والأنس وما أشبه ذلك، « ويسميه ابن فارس المسألة، وهو يكون بكل صيغة للأمر يخاطب بها الأدنى من هو أعلى منه منزلة وشأنا»[2] ،يقول البرعي:

أتَـاكَ الزَّائِـرُونَ مِـنَ النَّـواحِي يَحُثُّـونَ السَّـوَابِقَ وَالنِياقَـا
وعـاقَتْنِي ذُنُـوبِي عَنْـكَ فَـاعْلَمْ بِـأَنَّ الـذَّنْبَ أَوقَفَنِـي وَعَـاقَ
فَصِـلْ عبـدَ الـرَّحِيمِ بِحَبْـلِ جُـودٍ تَعُـمُ بِـهِ الأَحِبَـةَ والرِّفَاقَـا

(1) الديوان، ص161.

(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص77.

أتيتــكَ ســيدِي بالعُــذْرِ فَــاعْطِفْ عَلَــيَّ إذا الفَضَــاءُ علــيَّ ضَــاقَا
قَصَـرَتْ خُطَـايَ عَنْـكَ مِـنَ الخَطَايَـا وَذَنْبِــي لَــمْ أُطِــقْ مَعَــهُ انْطِلاَقَــا
فَكُــنْ ظِلّــي غَــدًا وشــفيعَ ذَنْبِــي وَحَوضُــكَ اسْــقِنِي مِنــهُ دِهَاقَــا
وآنــسْ بــالقَبُولِ غَريــبَ لَفْظِــي ونَفِّــسْ عَــنْ مُؤَلِفِــهِ الخِنَاقَــا[1]

فقد تصدّر الأمر بعض الأبيات، وخرجت صيغ الأمر من معانيها الأصلية إلى دلالات بلاغية تمنحها صفة الخاصية الأسلوبية، والقيمة الفنية البلاغية للأمر تأتي عندما يكون مجازيا لا حقيقا ويخرج إلى دلالات مختلفة بحسب السياق التي ترد فيه.

يلاحظ أن كل صيغ الأمر جاءت في الخطاب بصيغة المفرد (صِلْ، اعْطِفْ، كنْ، اسْقِنِي، آنسْ، نَفِّسْ) وفي هذا الخطاب تحمل معنى الغفران، والوصل والرغبة فيه، كما تحمل سائر دلالات التمني والرجاء والاستغاثة.

إلى جانب هذه الصيغ الإنشائية الطلبية التي تكشّفت في تجربة البرعي الشعري؛ من خلال مخاطبة الذات العليا، أو مخاطبة الشاعر لمن هو أعلى منه منزلة وشأناً، خرجت صيغ الأمر إلى دلالات الدعاء والتضرع ،وأحيانا التمني والرجاء أو المسألة حسب السياق التي وردت فيه، ووردت عند البرعي بعض الصيغ الأخرى التي يوجهها إلى الآخر؛ كقوله ناصحا أحد المقربين منه:

وإنْ جَفَــاكَ صَــدِيقٌ أَونَبَــا زَمَــنٌ فَحَسْــبُكَ اللَّيْــلُ والبُــزْلُ المَرَاسِــيلُ
واقْصِــدْ زَبِيــدَ سَــقَاهَا اللَّهُ مِــنْ بَلَــدٍ فَرَبْعُهَــــا بِــــوَلِيِّ اللهِ مَــــأْهُولُ
زُرْ أحمَــدَ بــن أبِــي بَكْــرٍ فَهِمَّتُــهُ فِــي الــدِّينِ مِــن دُونِهَــا غَفْــرٌ وإكلِيــلُ
واســجدْ لِرَبِّــكَ شُــكْرًا عنــدَ رُؤيتِــهِ والــثُمْ بَنَــانَ يَــدٍ فِــي بَاعِهَــا طُــولَ[2]

(1) الديوان، ص149.
(2) المصدر نفسه، ص162، 163.

والناظر إلى أفعال الأمر(حسّبك ،اقصد، زُر، اسجد، والثمْ) في الأبيات السابقة، يجد أن جاءت في سياق النصح والتوجيه، وحملت بين طياتها معنى والوَعظ والإرشاد، وهو« طلب لا تكليف ولا إلزام فيه»[1]، كما مدح الشاعر فيها شيخه أحمد بن أبي بكر الرداد، ودعَا إلى زيارته والاستزادة والاستفادة من علمه وسمته وأخلاقه، وعدَّدَ في هذه القصيدة مناقبه وأخلاقه، ودَعَا طلاّبه والمقربين منه إلى ضرب أكباد الأبل إليه.

وفي قصيدة أخرى يقول:

فيَا أهْلَ وِدّي قَدْ أَبَحْتُ لَكَمْ دَمِي إنْ كَانَ قَتْلِي فِي الصَّبَابَةِ قَدْ حَلاَّ

وإنْ كَانَ قَتْلِي فِي الهَوى مُحَرْمَا فَإنّي جَعَلْتُ اليَومَ لَكُمْ حِلاَ

مَلَكْتُمْ فُؤَادِي فَافْعَلُوا كَيفَ شِئْتُمْ بِقَلبِي وَلا تَخْشَوا رُوِيدًا ولا مهلاً

وإنْ شِئتُمْ جُورُوا وإنْ شئتُمْ اعْدِلُوا فإنّي أَرَى فِي الحُبِ جُرْمَكُمْ عَدْلاَ

وإنْ شِئتُمْ زُورُوا وإنْ شئتمْ اهجِرُوا فإنّي أَرَى فِي الحُبِ هَجْرُكُمْ وصلاَ[2]

وقد وردت في هذه الأبيات المعاني الثواني التي تتجاوز المعنى الأول الظاهري لأفعال الأمر(افعلوا، جوروا، اعدلوا، زوروا، اهجروا) إلى معاني أخرى تفهم من القرائن الدلالية المختلفة، ويلاحظ أن الصيغ كلَّها التي جاءت في الخطاب بصيغة الجمع ،فالخطاب هنا لأحبته وأهل ودِّه الذين ملكوا العقل والقلبَ، وقد خرجت أفعال الأمر إلى معنى التخيير؛ وهو« أن يطلب من المُخَاطَب أن يختار بين أمرين أو أكثر، مع امتناع الجمع بين الأمرين أو الأمور التي يطلب إليه أن يختار بينها»[3]، نحو كقول الشاعر:(وإنْ شِئتُمْ جُورُوا وإنْ شئتُمْ اعْدِلُوا)، فالأحبة الذين يخاطبهم الشاعر مخيرون بين الجور أو العدل، ولكن ليس لهم أن يجمعوا بينهما، ولا شكَّ أن البرعي متيم بهم هائم في حبهم، ومن كانت هذه حاله، كان الوصل والهجر، والجور والعدل شيئا واحد بالنسبة إليه.

(1) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص78.

(2) الديوان، ص169.

(3) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص 79.

وفي قصيدة أخرى يستهلُّها الشاعر بمقدمة طلليَّةٍ ، يصف فيها الديار والمصانع، كما تمثل حالة تأملية عميقة يعيشها الشاعر في حزن أمام بقايا ديار عافية، وأطلال شاخصة، ومنازل مُندَرِسَةٌ قضت عليها عوامل الهدم والفناء، ومحت معالمَها صروف الزمن وتحولاته، يستشعر فيها معاني العجز، و يستدعي في شوق ذكرياته الماضية مع أصدقائه وخلاَّنِهِ، ويدعو الشاعر في هذا الأبيات رفيقه إلى الوقوف على الأطلال والبكاء عليها، ويحتمل أن تكون وقفة تخيلية يحاكي الشاعر فيها الشعراء القدامى، يقول:

قِــفْ بِــذَاتِ الأَرَاكِ وانْــدُبْ طُلُــولاَ أَقْفَــرَتْ عَــنْ نَــوَّارِ دَهْــرًا طَــويلاً
ورُسُــومًا بــالأَبْرَقِ الفَــرْدِ أَضْــحَتْ لِمَهَــا الرَّمْــلِ مُسْــمِرًا ومَقِــيلاَ
واســقِهَا مِــنْ عَــرِيضِ دَمــعٍ غَزِيــرٍ دَائِــمِ السَّــكْبِ لا يَغِــبُّ مَسِــيلاَ
فَلَعَــلَّ الــدُّمُوعَ تُطفِــئُ نَــارًا مِــنْ فُــؤَادٍ صَــبَا وَتَشْــفِي غَلِــيلاَ[1]

فقد وردت صيغة الأمر ثلاث مرات (قفْ، اندبْ، اسْقها)، وخرجت عن معناها الحقيقي إلى معنى الالتماس، وهو« طلب الفعل الصادر عن الأنداد والنظراء المتساوين قدرا ومنزلة »[2] فالآمر والمأمور في مرتبة واحدة، فالشاعر لم يأمر صديقه أو ورفيقه استعلاءً إنما يلتمس منه الوقوف على هذه الأطلال والبكاء عليها، لعلَّ نارَ الذكريات المنبعثة من الأطلال تنقِّي روحه مثلما تنقِّي النار الذهب، ولا يلتمس الآمر من المأمور الوقوف عليها فحسب، وإنما يلتمس منه أن (يندبها) و(يُسقيها) من عريض دمع غزير، وكأنَّ الدموع تمثل محاولة لترميم النفس الإنسانية، والبكاء يمثل رجع صدى السنوات الجميلة الماضية ، كما أنَّه محاولة لإعادة الأطلال في الذاكرة.

ومن خلال ما ذكرناه تبيَّن أن الكثير من الصيغ والجمل الشعرية في شعر البرعي والتي تتخذ من الأمر ظاهرا لها، خرجت عن معناها الحقيقي إلى معاني أوسع استعمالا، أرادها الشاعر وأظهرها السياق الذي وردت فيه، وعلى هذا نقول إنَّ البرعي تفنَّن في توظيف

(1) الديوان، ص173.

(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص77.

أسلوب الأمر في قصائده لتحقيق غرضه الشعري، وأثبت أنَّ القيمة الفنية البلاغية للأمر تأتي عندما يكون مجازيا لا حقيقا وحين يخرج إلى دلالات بلاغية مختلفة .

ثانيا: ظواهر تركيبية في ديوان البرعي:

يعد ديوان البرعي منبعا خصبا للكثير من الظواهر التركيبية، لاسيما ظاهرتا الحذف والتقديم والتأخير، وظواهر لغوية أخرى أسهمت في بناء نصه الشعري، باعتبارها جزءا من نسيج النص، وسنحاول في هذا المبحث دراسة أبرز الظواهر التركيبية التي برزت في قصائده وتحليلها، والتحليل هنا؛ هو فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا، كما سنعرض ونختار نماذج منها بالقدر الذي يتناسب مع الدراسة الأسلوبية .

1- التقديم والتأخير:

تعدُّ ظاهرة التقديم والتأخير واحدة من أبرز ظواهر العدول في التركيب اللغوي، وهي من الأساليب البلاغية التي توفر للنص الأدبي الروعة والجاذبية وتمنحه رونقا وجمالا يحرك النفوس ويؤثر فيها، وقد عدَّ النحاة وعلماء البلاغة الأسباب الدافعة للتقديم والتأخير« سواء كانت معنوية ؛لاعتبارات تعود على المعنى كالتشويق والعناية أو الإشادة أو القصر أو الحصر، أم أسبابا فنية؛ تعود إلى جمال الصياغة وحسن الجرس وحلاوة النغم»[1]، و يرى صاحب الطراز أنَّ المعاني لها في التقديم أحوال خمسة؛ تقدّم العلة على معلولها عند القائلين بها، والتقدم بالذات؛ نحو تقدم الواحد على الاثنين، والتقدم بالشرف نحو تقدم الأنبياء على الأتباع، والتقدم بالمكان نحو تقدم الإمام على المأموم، والتقدّم بالزمان نحو تقدم الشيخ على الشاب، وتقديم ما حقه التأخير يكون لأغراض دلالية هدفها العناية بالمتقدَّم إما لتوكيده أو لاختصاصه[2].

(1) حامد صدقي قنيبي، المشاهد في القرءان، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1984، ص476.

(2) ينظر: يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)،ج2، ص56-58.

1-1- تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ المعرفة:

لعل ما يدفع الشاعر أثناء كتابة أبياته الشعرية إلى التلاعب بالتراكيب والصيغ الشعرية تقديما وتأخيرا؛ هو حرصه على إضفاء دلالة شاعرية جمالية عليها،« فالتقديم والتأخير يساعد الشاعر على زيادة ملامح الشحن العاطفي المتجدد بتجدد نظام العبارة المألوف، وابتعاده عن النمط التركيبي الذي نلمسه في الخطاب العادي»[1]، يكثر البرعي من تقديم أشباه الجمل على عناصر الجملة الفعلية والإسمية، ومن ذلك قوله:

وَفِـي السَّـتَائِرِ بِنـتُ العِـيسِ نَفْحَتُهَـا مِسْـكٌ وَمَبْسَـمُهَا بالشَّـهْدِ مَعْسُـولُ[2]

إذ قدَّم الجار والمجرور(في السَّتائر) على الجملة الإسمية (بنتُ العيس نفحتها مسكٌ) على أنّ جملة (نفحتهَا مسكٌ) في محل رفع خبر، وإذا عدّنا بالجملة إلى رتبتها الأولى تكون وفق هذا الترتيب (بنتُ العيسِ نفحتُهَا مسكٌ في الستائرِ)، ولعلَّ ما حملَ الشاعر على التلاعب بترتيب عباراته الشعرية هو سعيُهُ للإبانة عن معاني إضافية ينتجها التقديم والتأخير، فقد ساهم تقديم الجار والمجرور في البيت السابق في تشويق السامع وإثارة فضوله، ما يجعله يتشوف ويتشوق إلى ما سيقول الشاعر بعدها، فبمجرد سماع شبه الجملة (في الستائر) يتشوف السامع إلى ما تحويه هذه الستائر وما تخفيه، كما قصد الشاعر من تقديم والتأخير في تركيبه الشعري مدح المحبوبة والثناء عليها، فهي (في الستائر) مستورة مقصورة، وكون المرأة مقصورة في بيتها لا تخرج منه من صفاتها الجميلة، وذلك معروف في كلام العرب، ومنه قول الشاعر[3]:

مَـــنْ كَـــانَ حَربًـــا للنِّسَـــاءِ فـــــإِنّني سِـــــلمٌ لَهُنَّـــــهْ

فـــــإِذَا عَثَـــــرنَ دَعَـــــونَنِي وإِذَا عَثَـــــرتُ دَعَوتُهُنَّـــــهْ

---

(1) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص38.

(2) الديوان، ص162.

(3) لم أقف على قائل هذه الأبيات ، وقد ذكرها محمد الأمين الشنقيطي في كتابيه ، أضواء البيان، دار الفكر، بيروت ،لبنان، 1995، ج6، ص313، 314. و كتاب رحلتي إلى الحج، دار عالم الفوائد، ط1، 2005، ص67.

وإذَا بَـــــــرَزْنَ لِمَحفَـــــــلٍ فَقِصَـــــــارُهُنَّ مِلاَحُهُنَّـــــــه

فقوله قصارهن؛ يعني المقصورات منهن في بيوتهن اللاتي لا يخرجن إلا نادرا، كما أوضح كثير عزة في قوله:

وأنـتِ التـي حبَّبـتِ كُـلَّ قَصـيرَةٍ إليَّ،ومَـا يَـدرِي بِـذَاكَ القَصَـائِرُ

عَنِيـتُ قَصِـيراتِ الحِجَـالِ وَلـمْ أُرِدْ قِصَـار الخُطَـا شَرُّ النِّسَـاءِ البَحَـاتِرُ[1]

والحجال جمع حجلة؛ وهي البيت الذي يزين للعروس أو خدر المرأة [2]، فمعنى قصيرات الحجال؛ المقصورات في حجالهن، فتقديم البرعي للفظة (الستائر) كان لغرض المبالغة في مدح المحبوبة والثناء عليها، فالخرَّاجة الولاَّجة لا ملاحة لها أبدا، وهي مذمومة عندهم.

ومن تقديم الجار والمجرور في شعره أيضا قوله:

وعَلَيْكَ صَـلَّى اللهُ يَـا عَلَـمَ الهُـدَى مَـا ارفَـضَّ مُنْسَـجِمُ الغَمـامِ وَصَـابَا[3]

إذ قدَّم الجار والمجرور(عليك) على الفعل والفاعل (صلَّى اللهُ) قصد التخصيص وغرضه تعظيم الممدوح والرغبة في إظهار قدره ومنزلته عند الخالق والمخلوق، والبيت من قصيدة طويلة يمدح البرعي فيها المصطفى صلى الله عليه وسلم، وذلك بذكر صفاته وشمائله الحسية والمعنوية، فالتقديم يزيد من فاعلية المعنى ويؤثر في الدلالة، ومن ذلك تقديم الجار والمجرور في قوله:

فُـؤادِي بِرَبـعِ الظَـاعِنينَ أَسِـيرُ يُقِـيمُ علـى آثَـارِهِم وأَسِـيرُ[4]

قدَّم البرعي في البيت السابق الجار والمجرور والمضاف إليه(بربعِ الظاعنين) على الخبر(أسيرٌ) فجاء التقديم لغرض العناية والاهتمام بالمقدم(ربع الظاعنين)، وإذا نظرت

(1) كُثَيِّر عَزَّة، الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971، ص369.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص369.

(3) الديوان، ص38.

(4) المصدر نفسه، ص104.

تحقيقا بنوع آخر من النظر وجدت الربوع التي هي محل الحبيب أكناف القلب ومحل أنواره، لا رمل اللِوى ومعاقد كثبانه، ومساقط أحجاره، وتجد المحب على الحقيقة هو الذي يتجلّى له محبوبه من آفاق ضمائره، وأكناف خواطره، وفي هذا المعنى يقول الشاعر :

إذا اشتَقْتُ مَغنَاكُم نَظَرتُ إلى قَلبِي فَـأَنْتُمُ بِـهِ عِنـدَ التَبَاعُـدِ وَالقُـربِ

أحـنُّ إلـى رَمـلِ اللَّـوَى مِـن دِيَـارِكُم وَلـولاَكُمُ مَـا اشـتَقْتُ يَومًـا إلـى التُـربِ[1]

فترتيب الألفاظ في النطق لا يرد عبثا، إنَّما يكون تبعا لترتيب المعاني في النفس، فهو عمل إبداعي مقصود يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيه[2]، يعود بدلالة كبيرة للنص الشعري، ومن تقديم الجار والمجرور في شعر البرعي قوله:

بـالأبرقِ الفَـرْدِ أَطْـلاَلٌ قَـدِيمَاتٌ لآل هِنْـدٍ عَفَـتْهُنَّ الغَمَامَـاتُ

ومَلعَـبٍ لَعِبَـتْ هُـوجُ الرِّيَـاحِ بِـهِ كَـأَنَّهُمْ فِيـهِ مَـا ظَلُـوا ومَـا بَـاتُوا[3]

فقد قدم الشاعر الجار والمجرور(بالأبرق) على المبتدأ وخبره، وكذلك قدم الجار والمجرور(فيه) على خبر (إنَّ)، وقصد البرعي من التقديم إبراز المقدم في سياق المطلوب وللفت انتباه المتلقي إلى دوره في خدمة الدلالة المركزية لمجموع السياقات التي أتت فيه[4]، ولصلة الشاعر بالمكان وارتباطه به، يوليه عناية بالغة، فالمكان في شعره هو ظلال وجوده الأولي، وقد اتبع الشعراء أساليب شعرية في إبراز صورة المكان، ومن أهمها اللهج بذكر الأماكن ووصف الدمن والآثار.

---

(1) لم أقف على قائل هذين البيتين، وقد ذكرهما ابن الدباغ في كتابه مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص68.

(2) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص41.

(3) الديوان، ص50.

(4) ينظر: محمد محمد أبو موسى، خصائص التركيب– دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط8، 2009، ص117.

1-2- تقديم الخبر على المبتدأ:

وهو التزام الخروج عن الترتيب الأصلي، فقد يطرأ على الجملة سبب يتعلق بالصيغة أو بالسياق يستدعي الخروج عن الترتيب المألوف، فيقدم الخبر وجوبا ويتأخر المبتدأ لسبب ما، منها إذا جاء الخبر بصيغة من صيغ الصدارة:

كأسماء الاستفهام، « لأنَّ اسماء الاستفهام لها الصدارة، ومعناها يتناول كل ضميمة في الجملة، فإن تقدم أحد الضمائم عليها كان خارجا عن معناها إلى كل ضميمة فيها»[1]، ومن ذلك قول البرعي:

وكَيــفَ قُفُــولِي نحــوَ بَيــتِ نُــويرَةٍ وقَــدْ سَــاءَ يَــومٌ هُنَــاكَ عَصِــيبُ[2]

وقوله:

أَيْــنَ الحَمِيَّــةُ بِالحِمَايــةِ لِــي فَقَــدْ أَعــذَرْتُ يَــا أَهــلَ الحِمَايَــةِ وَالحِمَــى[3]

فالخبر في البيتين السابقين هو(كيف، أين) وقد تقدم على المبتدأ وجوبا، لأنه صيغة استفهام له الصدارة لأهميته واختصاصه.

ومن تقدم الخبر على المبتدأ في شعره قوله:

إلــى الجيــرةِ الغَــادِينَ شَــوقِي وإِنَّنِــي عَلَــى وَلَهِــي أَبْكِــي الرُسُــومَ وأَنْــدُبُ[4]

فقد قدم الخبر شبه جملة (إلى الجيرة الغادين) على المبتدأ وما أضيف إليهِ (شَوقِي) فجاء التقديم لغرض العناية والاهتمام بالمقدَم؛ وهم أحبته الذين فارقوا الديار والمصانع ، فهو في سُمراتِ حيِّهِمْ كناقفِ حَنظَلِ، يعود بخياله إلى الأيام الخوالي التي قضاها في هذه الربوع على وصال مع أحبته، فتثير هذه الذكرى في نفس الشاعر الحزن والألم ، فتراه يفصح بأسلوب

---

(1) أبو السعود الشاذلي، المركب الإسمي الإسنادي وأنماطه من خلال القرءان الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1990، ص62.

(2) الديوان، ص 36.

(3) المصدر نفسه، 215.

(4) المصدر نفسه، ص25.

بديع عن لواعج الشوق والحنين، وهذه الحال النفسية تعتري كلَّ من اكتوى بنار الفراق والبيّنِ، قال الأحوص الأنصاري:

وفي الجيرةِ الغَادِينَ من بطنِ وَجرَةٍ غَـــزَالٌ أَحَـــمُّ المُقلَتَـــينِ رَبِيـــبُ

فَـلاَ تَحْسَـبِي أنَّ الغَرِيـبَ الـذِي نَـأَى ولَكِـنَّ مَـنْ تَنـأَينَ عَنــهُ غَرِيــبُ[1]

ومن تقديمه للخبر باعتبار أن المبتدأ نكرة ليس لها مسوغ إلاَّ تقدم الخبر وهو شبه جملة (ظرف أو جار ومجرور) ؛ قوله:

وفِـــي عَوَاجَـــةَ نَـــارٌ بِـــتُّ أَرقُبُهَـــا كَأَنَّهَـا نَـارُ مُوسَـى لَيلَـةَ الجَمَـلِ[2]

وتقديم الخبر (في عواجةَ) على المبتدأ النكرة (نارٌ) وإن كان واجبا في النمط النحوي ،إلا أنه جاء أيضا لغرض العناية والاهتمام بالمقدَم، و(عواجة) قرية من قرى اليمن السعيد، و ممن سكنها من العلماء والأخيار شيخه محمد بن حسين البجلي، ومحمد بن أبي بكر الحكميُّ، فهي في منظور الشاعر مكان مقدسٌ مشحون بالبركة له بعد قداسي عنده وعند كل متصوف، ثم إن هذه القرية ملجأ وملاذ من إغراءات الدنيا ومباهجها، لمن أراد أن يتجافى عن دار الغرور، وينيب إلى دار الخلود، فإنّه يجد فيها المكان الملائم لتحقيق مطلوبهِ ونيل مرغوبهِ.

بعد أن ذكر عواجة ومدح مشايخها وأعلامها، ولمَّح إلى الكرامات التي حدثت فيها، يُظهر الشاعر مكانة (عواجة) وقداستها وفضلها بأسلوب فني جميل، يقول:

لاَ تَبغِ بالرَّبعِ عَن تِلكَ الرُّبَا بَدَلاً فالشَّـمسُ طَالعَـةٌ تُغنِيـكَ عَـن زُحَـلِ[3]

ومن تقديمه للخبر الشبه جملة في ديوان البرعي، قوله وهو يصف عظم قصص الحب والغرام في البيت الآتي :

(1) شعر الأحوص الأنصاري، تح: إبراهيم السّامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، العراق،(د، ط)، 1969،ص36.

(2) الديوان، ص185.

(3) المصدر نفسه، ص185.

وَلِي قِصَصٌ فِي الحُبِّ لو رُوِيَتْ عَلَى جِبَالٍ لأَضْحَتْ منْ عَجَائِبِهَا رَمِلاَ[1]

تكون الكلمة الأولى في الجملة العربية في الغالب الأكثر ضغطا من الكلمات التي تأتي بعدها، ومثاله في البيت السابق تقديم الخبر شبه الجملة (لي) على المبتدأ النكرة (قصص)، فهو وإن كان تقديما يقتضيه النمط النحوي، إلا أنَّ الشاعر عرف كيف يستغلهُ ويحمِّلُهُ معاني ودلالات عميقة لا ينتبه لها إلا القارئ الحصيف، ولا شك أن المقدَم في هذا البيت هو الشاعر نفسهُ، حيث أراد من خلال تركيزه على ذاته(لي) التلميح إلى ذلك الضغط النفسي الذي يكابده ويعانيه، ويراهن الشاعر على بلاغة التوصيف في عجز البيت (لو رويت على جبالٍ .....) ليترك المجال المتلقي/القارئ ليتخيّل حجم المعاناة التي يعيشها.

وتعود (لي) بنفس الآلية عند الشاعر، يقول:

وَلِـــي شَـــجَنٌ بِأطفَـــالٍ صِـــغَارٍ أَكَـــــادُ إذَا ذَكَـــــرتُهُمُ أَذُوبُ

ولَكِنِّـــي نَبَـــذتُ زِمَـــامَ أَمـــرِي لِمَـــنْ تَـــدْبِيرُهُ فِينَـــا عَجِيـــبُ[2]

لا شك أن المعهود في الجملة الاسمية أن تبتدأ بالمبتدأ، لكن أحيانا يخرج الشاعر عن الأصل في ترتيب جملته الاسمية الشعرية، كما هو الحال في البيت السابق، حيث قُدِّمَ الخبر وأُخِّرَ المبتدأ، ولعل الغرض من تقديم الخبر الشبه جملة (لي) التنبيه إليه وتسليط الضوء عليه، فالطالبُ في مقامٍ يستدعي التذلل والخنوع وإظهار الضعف طمعًا في نوال المطلوب، هذا ويأتي التقديم حاملا لدلالات وأغراض بلاغية كثيرة مثل التعظيم والتشويق والتلذذ بذكر المتقدم، أو التخصيص أو شدة العناية أو التشاؤم لتعجيل المساءة أو التعجب أو الامتنان، أو غيرها من الدلالات، حيث وظّف البرعي بعض الدلالات مستغلا مرونة الجملة العربية وطواعيتها في تقديم بعض عناصر التركيب أو تأخيره.

---

(1) المصدر نفسه، ص169.

(2)الديوان، ص32.

1-3- تقديم المفعول به على فاعله:

تتكون الجملة الفعلية من ركنيين أساسين، ومجموعة من المتعلقات التي ترِدُ أحيانا، وتغيب أحيانا أخرى، وذلك وفق حاجة التعبير، وركنا الجملة الفعلية الأساسيان هما الفعل وفاعله، أما المتعلقات فمثل المفاعيل الخمسة المفعول به، والمفعول المطلق، والمفعول فيه، والمفعول لأجله، والحال والتمييز.

وسنركز في هذا المقام على المفعول به، كونه أكثر متعلقات الجملة الفعلية في شعر البرعي، وهو من أكثرها مرونة، إذ يمكن أن يتقدم على الفعل نفسه، كما يجوز أحيانا أن يتقدم على الفاعل، أو يتأخر عنه، فالشاعر يقدم ما هو أهم في نفسه ومقدم في ذهنه، فالهدف والقصد من وراء العدول التركيبي في الجمل الشعرية دلالي إبداعي في الغالب، ومن تقديم المفعول به على الفاعل قول البرعي:

أحبَــابَ قَلبِــي مَضَــى زَمَــانِي وَنَغَصَــتْ عَيشِــيَ الهُمُــومُ[1]

لاشك أن ترتيب الكلمات في القصائد الشعرية على وفق سياق معين، فيه عدول عن التركيب الأصلي له دور في الكشف عما في النفوس من خواطر ومشاعر، كما يسمو بالشعر إلى اللغة الابداعية، ولعل تقديم المفعول به (عيشي) على الفاعل(الهموم) كان لغرض نفسي ذاتي، وكأن الشاعر أراد إبعاد الفاعل وتهميشه، فجعله متأخرا وإن كان حقه التقديم، فأدى التقديم دورا في إثراء دلالة النص، ومن تقديم المفعول به قوله:

بَــارِقٌ بِــالأَبرَقِ الفَــردِ سَــرَى وتَــرَاءَى لِــي بِنَجْــدٍ سَــحَرَا

وسَــقَى خِيــفَ مِنًــى عَارِضُــهُ وَأَثَــيْلاتِ النَّقَــا والسَّــمَرَا[2]

(1) الديوان، ص198.

(2) المصدر نفسه، ص112.

فجاء تقديمه هنا لغرض تقديم الأهم المفعول به(خِيفَ مِنَى) على المهم(عارضه) لغرض التعظيم، وخَيفُ مِنَى ناحيتها، وقد نالت الأماكن المقدسة كمكة والمدينة ومِنى اهتمام الشعراء والأدباء فجاءت حاضرة بقوة في نصوصهم الأدبية، لتغني معانيهم وتجسد حالة انتماءهم الظاهر والباطن إلى الشخصية الإسلامية بتكوينها العربي.

ومن تقديم المفعول به جوازا في شعر البرعي، قوله:

فَمَا رَأَتْ مِثْلَهُ عَينٌ وَلاَ سَمِعَتْ أُذنٌ كَأَحمَدَ أَينَ الأَينُ تَعْلَمُهُ[1]

وقوله:

وإِنْ فُتِحَتْ جَنَاتُ عَدنٍ لِدَاخِلٍ فَقُلْ: يَا عِبَادِي هَذِهِ الجَنَّةُ فَادخُلُوا[2]

حيث قدم الشاعر المفعول به (هذهِ الجنةُ) للفعل (ادخلوا)، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل جائز عند الكوفيين، والعامل في المتقدم الفعل بعده؛ والتقدير هذه الجنة ادخلوها، وهذا التخريج يتفق مع سياق اللّغة ومضمون البيت وأهمية المفعول به، أو أنْ تكون (هذه الجنة) مفعولا به للفعل بعده، والتقديم يكون جائز لافتقار الفعل بعده إليه، والتقدير ادخلوا هذه الجنة.

ومن تقديم المفعول به وجوبا على الفاعل، قول البرعي:

حِمَاكَ اليَومَ لي ولِمَنْ يَلِينِي وَيَشْمُلُنَا غَدًا مَنكَ الخُلُودُ[3]

فقد وقع الضمير الجمع (نا) مفعولا به تقدَّم على الفاعل (الخلود) وهو اسم ظاهر ،ولما كان تأخير المفعول به يؤدي إلى إنفصاله وهو حقه الاتصال قدم المفعول به وجوبا على الفاعل، وقد ورد هذا النوع في شعر البرعي كثيرا، وقد تعددت أنواع الضمير بين تكلم وخطاب وغيبة على النحو الأتي:

---

(1) الديوان، ص192.

(2) المصدر نفسه، ص159.

(3) المصدر نفسه، ص64.

فَيَـا مَلِـكَ المُلُـوكِ أَقِـلْ عِثَـارِي فَـــإِنّي عَنـــكَ أَنَـــأَتْنِي الـــذُّنُوبُ[1]

فقد تقدم المفعول به (ياء المتكلم) في قوله: (أنأتني) على الفاعل الظاهر(الذنوب)، وإذا تبدل موقع المفعول به في الجملة فإنه لا يتغير حكمه في التركيب، كما أنَّ حركة المفعول به الأفقية داخل الصياغة تكسب الدوال طابعا مكانيا يؤدي إلى تغيير الناتج الدلالي، فالأصل تقديم العامل على معموله، لكن حركة الذهن الداخلية تستدعي الخروج عن هذا، لأهدافٍ ابداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل كالاختصاص أو أن المقدم –المفعول به– يمثل نقطة الإرتكاز التي يتفجر منها المعنى ويمثل بؤرة الحديث[2]، ومن تقديم المفعول به قوله:

وشَـــفَّعَهُ الإِلَـــهُ بِكُـــلِ عَـــاصٍ وكـــلِّ مُقَصِّـــرٍ يَخشَـــى الجَـــزَاءَ[3]

فقد تقدم ضمير الغيبة الهاء في (شفعه) على الفاعل الظاهر (الإله).

وهذا التقديم في الأبيات السابقة من باب تقديم متعلقات الفعل عليه، ويأتي عند البلاغيين لغرض التخصيص ومراعاة نظم الكلام وإيقاع الفواصل[4].

يتبين لنا من خلال النماذج المذكورة سابقا للظاهرة التقديم والتأخير سواء في الجملة الاسمية أم الفعلية أنَّ الشاعر عبد الرحيم البرعي استغل هذا المظهر التركيبي في إضافة أبعاد دلالية إلى الدلالة الأصلية لنصه الشعري، فأي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيّر في الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر، كما أنَّ « التقديم والتأخير يجعل الشاعر متحرر من كل قيد، وهو مخير بين أن يجاري قوانين النحو أو أن يخترقها، ليمنح الجملة إيحاءات جديدة»[5] ، فهو « باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع

---

(1) الديوان، ص31.

(2) ينظر: منيرة فاعور، الحاكم البلاغي–دراسة في التفكير البلاغي –يحي بن حمزة العلوي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010 ، ص185.

(3) الديوان، ص17.

(4) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص316.

(5) فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص37.

التصرف»[1]، يسمو بالنص الأدبي إلى اللغة الإبداعية ويطرد الملل والضجر عن القارئ، ويمنح الشاعر حرية في اختيار الترتيب الأمثل لجمله الشعرية، وهذا كما يقول ابن جنِّي من شجاعة العربية.

2- ظاهرة الحذف:

لا شك أنَّ الأصل في الكلام العربي أن يكون مذكورا، فالبنية التشكيلية للتركيب تكتمل بذكر ركني الإسناد وما يتعلق بهما أحيانا، وعندئذ تتم المطابقة بين الصورة الذهنية والشكل اللفظي الذي يجسدها[2]، ولهذا يعدُّ الحذف خلاف الأصل، ويأتي لأجل الإيجاز، فبهذا يكون « مدار الإيجاز على الحذف؛ لأن موضوعه على الاختصار، وذلك يكون بحذف ما لا يخل بالمعنى، ولا ينقص من البلاغة، بل لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته، وكان مبطلا لما يظهر على الكلام من الحلاوة والحسن والرِّقة، ولا بدَّ من الدلالة على المحذوف، فإنْ لم يكن هناك دلالة عليه فإنَّه يكون لغوا من الحديث ولا يجوز الاعتماد عليه، ولا يحكم عليه بكونه محذوفا بحال»[3].

و للحذف دور بارز في بنية النصوص الأدبية، فهو وفق الدراسات اللغوية الحديثة ؛بنية توليدية من نتاج تحولات البنية العميقة، ولهذا يجب الارتداد إلى البنية العميقة في أثناء التحليل دون الاكتفاء بمظاهر البنية السطحية[4]، وعرّفه القدامى بأنَّهُ بابٌ دقيقٌ المسلك، لطيف المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطقْ، وأتمم ما تكون بيانا اذا لم تُبِنْ[5] .

---

(1)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فارس الداية، مكتبة سعد الدين، ط2، 1987، ص135.

(2) ينظر:عدنان عبد الكريم، اللغة في الدرس البلاغي، ص180.

(3) يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ص92.

(4) ينظر: طاهر سليمان حمودة ،ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، 1983، ص11.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص112.

و ينبغي الإشارة إلى شيء مهم يتعلق بالموقف اللغوي؛ حيث لا يكون الحذف في تركيب الجملة إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في الدلالة، كافيا في أداء المعنى وإلا اختلَّ المعنى كله[1]، وفي هذا الصدد يقول ابن جنّي:« وليس شيء من ذلك (أي الحذف) إلاَّ عن دليل، وإلاَّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته»[2].

وللحذف أغراض بلاغية كثيرة يحددها السياق الذي ترد فيه، والشاعر بحسِّهِ الفنّي يسخِّر هذه التقنية ليوضح جوانب وأبعاد متعددة ،تتحقق جمالية فنية لنصه الشعري، وسنذكر أمثلة على تقنية الحذف عند البرعي لنتعرف على طاقته وقدراته في سبيل تسخير اللغة لتحقيق أغراضه الشعرية وبيان مدى فاعلية الذكر في المتلقي.

ولقد تعددت صور الحذف في ديوان البرعي، منها:

2-1- حذف المبتدأ جوازا: وقد تكرر هذا كثير في شعره، ومن ذلك قوله:

رَبٌّ رَحِيمٌ مُشفِقٌ مُتَعَطِفٌ لا يَنْتَهِي بِالحَصْرِ مَن أَعْطَاهُ[3]

أي: هوَ ربٌ ،والمحذوف خبره مفرد متعدد، أي هو ربٌ، هو رحيمٌ، هو متعطفٌ...وقد استغنى الشاعر عن المحذوف في هذا البيت، للعلم بالممدوح لدى المتلقي أوالمخاطب بشكل لا يقبل الشك أو الوهم، لذا عمد البرعي إلى حذفه إيجازا وصيانة لبيته من الثقل والترهل لأن القرائن دلت عليه، سواء كان الدليل حاليا أو مقاميا، ولما لم يظهر المبتدأ في البناء الظاهري كان في ذلك إشارة إلى وقوع عنصر تحويل بالحذف في النص بحذفه المسند إليه (المبتدأ)، إذ إن الشاعر يتحدث عن المُنَاجى/الله جلَّ جلاله، ونظرا لأنه ذكره في مستهل قصيدته وذلك في قوله:

قِفْ بالخُضُوعِ ونَادِ رَبَّكَ: يَاهُو إنَّ الكَرِيمَ يُجِيبُ مَنْ نَادَاهُ[4]

فقد حذف ما يعود عليه خدمة لنصه وغرضه الشعري، فأصبح الحذف ايجازا واختصاراً،

---

(1) ينظر: فارس ياسين الحمداني، البنى الفنية، ص48.

(2) ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص360.

(3) الديوان، ص261.

(4) المصدر نفسه، ص260.

وقريب من هذا قوله أيضا:

كـــريمٌ مُـــنْعِمٌ بَـــرٌّ لَطِيـــفٌ جَمِيـــلُ السَّـــترِ للـــدَّاعِي مُجِيـــبُ

حَلِـــيمٌ لاَ يُعَاجِـــلُ بِالخَطَايَـــا رَحِـــيمٌ غَيـــثُ رَحْمَتِـــهِ يَصُـــوبُ[1]

2-2- حذف المبتدأ وجوبا: وقد ظهرت في الديوان حالة واحدة لحذفه وجوبا تكررت في مواضع عدة، مما جعل منها ظاهرة بارزة؛ وهي حذف المبتدأ وجوبا كون الخبر مصدرا نائبا عن الفعل في قوله:

وأَجِزْنِـــي مِـــنْ كُـــلِّ خَطـــبٍ بَليـــغٍ قَبـــلَ قَـــولِ الوُشَـــاةِ صَـــبرٌ جَمِيـــلٌ[2]

يرى صاحب الطراز أن حذف المبتدأ ههنا يكون أبلغ، محتملا أن يكون المعنى (صبري /أمري صبرٌ جميلٌ) فيكون المحذوف من الجملة المبتدأ، وإن كان الأمر ليس بمتعين، ويقدِّم صاحب الطراز تخريجا لما ذهب إليه في تعليقه على قوله تعالى﴿ فَصَبرٌ جَمِيلٌ وَاللهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾ (يوسف/الآية18)؛ حيث يرى أنَّ الآية وردت في شأن يعقوب عليه السلام فلا بدّ أن يكون هناك اختصاص به، فإذا كان تقديره(أمري صبر جميل) كان أخص به وأدخل في احتماله للصبر واختصاصه به[3].

أما الغرض البلاغي الفنّي من حذف المبتدأ في البيت السابق فهو الإيجاز والاختصار، كما أدّى حذف المسند إليه (المبتدأ) إلى زيادة الاحتمالات والتقدير لما يضيفه من إعمال الفكر، وتأثير المعنى، حيث نجح الشاعر بهذا الحذف في إشراك المتلقي معه في محاولة لمعرفة المحذوف، إذ أن إشراك المتلقي في تذوق النص يكمل هدف النص ويحقق لذة الامتاع الفني التي ينهض بها النص الشعري[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص31.

(2) الديوان، ص165.

(3) ينظر: يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ص92.

(4) ينظر: يادكار لطيف جمشيد، شعر بشار بن برد- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، الموسم الجامعي 2001/2000م، ص152،151.

2-3- حذف الخبر جوازا: ويحذف الخبر (المسند) لأغراض بلاغية فنية كالإختصار أو لضعف التأويل على القرينة أو لتخليص العبارة من الثقل والتزيّد[1]، ومن حذف الخبر جوازا في ديوان البرعي؛ قوله:

وكَـــأَنَّنِي وَكَأَنَّهَـــا مُتَـــوَدِدٌ مُتَلَطِـــفٌ لِظُـــوَيلِمٍ مُتَمَـــادِ[2]

فقد اتكأ الشاعر على تقنية حذف المسند(مُتوَدِدٌ) لغرض الاختصار وتخليص بيته الشعري من الثقل والتكرار، وهو مفهوم من السياق(وكأَنَّنِي مُتَودِدٌ وكَأَنَّها)، فلا حاجة لذكر المسند لدلالة الثاني عليه فأغنى عنه، وهو مفهوم من سياق الكلام.

2-4- حذف الخبر وجوبا: تعددت صور حذف الخبر وجوبا في ديوان البرعي، وقد شكلت ظاهرة حذف المسند بعد (لولا) الشرطية ظاهرة أسلوبية وفنية لدى الشاعر، إذ تشكل حضورا ملفتا في ديوانه، فضلا على أنها تمثل إحدى مظاهر الحذف الواجب في نمط التركيب النحوي، ومن ذلك قول البرعي:

شَـهِدَتْ غَرَائِـبُ صُـنْعِهِ بِوُجُـودِهِ لَـولاَهُ مَـا شَـهِدَتْ بِـهِ لَـولَاهُ[3]

فالخبر المبتدأ بعد لولا محذوف تقديره موجود أو كائن، والغاية من حذفه الاختصار والإيجاز، لعلم المخاطَب بصفات الممدوح فلا حاجة لذكرها في مقامٍ ترك الذكر فيه أفصح من الذكر، كما لبَّى الحذف حاجات الشاعر الفنية في تحقيق التناغم الصوتي وما ينتجه من توافق واستجابة بين المبدع ومتلقيه عن طريق إثارة انتباه الأخير وتنشيط خياله، لذلك فالحذف وسيلة من وسائل الشَّدّ بين منشئ النص ومتلقيه، بإشراك المتلقي في بلوغ ما يراد إبلاغه إليه[4].

---

(1) ينظر: منيرة فاعور، الحاكم البلاغي-دراسة في التفكير البلاغي -يحي بن حمزة العلوي، ص123.

(2) الديوان، ص88.

(3) المصدر نفسه، ص260.

(4) ينظر: أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987، ص583.

2-5- حذف الفعل: ومن ذلك حذف الفعل في النداء، والنداء كما هو ملاحظ من أكثر ظواهر الأسلوب في ديوان البرعي، كونه يتناسب مع جوهر ومضمون النص الشعري لما فيه من تضرع ومناجاة واستحضار، ومن ذلك قوله:

يَـا جِيـرَةَ الحَـيِّ هَـذَا الأَثْـلُ وَالبَـانُ فَكَيفَ حَالُ الأُحَيبَابِ الأُولَى بَانُوا[1]

وقوله:

يَا هَائِمَ القَلبِ ثِقْ بِالصَّبْرِ مُعتَصِماً فُكُـلُّ شَـيءٍ لَـهُ حَـدٌّ وَمِقْـدَارٌ[2]

في البيتين السابقين حذف الشاعر الفعل أدعو أو أنادي، والعلة نيابة حرف النداء (يا) مناب أدعو، ولعل ذكر الفعل هنا يقلل من قيمة العبارة فنيًّا، فترك الشاعر« ذكره لداعي الاحتراز عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره»[3]،

ومن حذف الفعل في ديوانه أيضا، قوله:

بِنَفسِـي فَتَـاةٌ أَغْلَـقَ البَـينُ رَهْنَهَـا يُـذَكِّرُنِي غُصـنَ الشَّـبِيبِةِ غُصْـنُهَا[4]

والتقدير: أفدي بنفسي.

2-6- حذف الفاعل: لا شك أنَّ الدواعي أو الأغراض التي تدعو المتكلم إلى حذف الفاعل كثيرة جدا، ولكن على كثرتها لا تخلو من أن سببها إما يكون شيئا لفظيا أو معنويا؛ أي إذا دلت عليه دلائل مقالية أو حالية، ومن ذلك قول البرعي:

مَحَبَّـــةً لِنَبِـــيٍّ بَـــينَ أَظْهُـــرِهِمْ اخْتَـــارَهُ وَاجْتَبَـــاهُ اللهُ وَانْتَخَبَـــا[5]

---

(1) الديوان، ص233.

(2) المصدر نفسه، ص102.

(3) عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية، ص129.

(4) الديوان، ص 94.

(5) المصدر نفسه، ص40.

فقد حذف فاعل (اختار) لدلالة الثاني عليه، والتقدير (اختاره الله واجتباه الله)، والفاعل قد يحذف لدواعي وأغراض بلاغية شأنه في ذلك شأن المسند إليه والمسند، ولعل الداعي من حذف الفاعل في البيت السابق الرغبة في الإيجاز والاختصار.

ومن أوجه حذف الفاعل وجوبا تغيير صيغة الفعل ببنائه للمجهول، كقوله يمدح المصطفى عليه الصلاة والسلام:

رُفِعَتْ لَكَ الرَّيَاتُ يَا قَمَرَ العُلاَ وَنِهَايَةُ التَّمْكِينِ قُربَ القَابِ[1]

فقد حذف الفاعل في البيت السابق لإحلال نائبه (الرياتُ) محله؛ تقديراً وتعظيماً.

2-7- حذف المفعول به: للمفعول به دور مهم في إتمام المعنى في الجملة العربية، وهو من مكملات الجملة، كما أنَّ حذفه « من الأمور التي تدخل في بلاغة العبارة لما يصاحبه من أسرار ودقائق بلاغية لا يحققها ذكرهُ، فقد يحذف لفظا ويراد به معنى وتقديرا، والقرينة هي التي تحدد تقديره، فحذفها يمتلك حسنا ومزية ويحرك النفس ويدفعها إلى التطلع والبحث عن ألطف المعاني وأنبلها»[2] وقد يحذف ويستغنى عنه؛ لكونه فضلة.

وقد كثر حذف المفعول به في ديوان البرعي، ومن ذلك قوله حامدا مولاه على نعمه التي لا تحصى ليزيده من فضله :

لَكَ الحَمدُ أَضعَافًا مُضَاعَفَةً على لَطَائِفَ مَا أَحْلَى وَمَا أَمْرَا[3]

فقد حذف الشاعر المتعجب منه في الفعلين (ما أحلى وما أمرا) وهو المفعول به، وهذا جائز نحويا إن دلّ عليه دليل، وكان ضميرا، والتقدير في البيت السابق: ما أحلاها وما أمرها؛ فحذف المتعجب منه ؛وهو الضمير المنصوب العائد على كلمة (لطائف).

ومن حذف المفعول به أيضا قوله:

---

(1) الديوان، ص 43.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص178.

(3) الديوان، ص114.

تَلــقَ البَشِــيرَا المُنــذِرَ المُزَّمِــلَ الــ مُـــــدَّثِرَ المُتَـــــأَخِرَا المُتَقَـــــدِّمَا[1]

حذف الشاعر المفعول به الموصوف وأحلَّ صفتهُ التي تدل عليه محله، والتقدير(تلق محمدًا البشير .....) ولعل الغاية والدلالة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي من خلال حذف الموصوف وإحلال الصفة مكانه؛ التركيز على صفاته العالية وتعدادها، ومدحه صلى الله عليه وسلم بما هو أهل له، والابتعاد عن المباشرة ليزيد من لذة الكشف عن المحذوف، كما قد تكون الغاية من حذف الموصوف غاية شكلية بحتة؛ مراعاة للوزن أو القافية ...

3- الاعتراض:

وهو أسلوب بلاغي له قيمته الفنية والجمالية، إذا يعدُّ واحدا من مظاهر الإطناب، وهو« في أشعار العرب ومنثورها كثير وحسن، ودالٌ على فصاحة المتكلم، وقوة نفسه، وامتداد نفَسِهِ»[2]، وهو جارٍ عندهم مجرى التأكيد، فلذلك لا يشنَّع عندهم ولا يستنكر عندهم أن يعترض به بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل بغيره إلا شاذاً أو متأولاً[3].

وقد عجَّت كتب البلاغيين والنحويين بمفهوم الاعتراض وتعددت اصطلاحاته لديهم، ولم يصلو إلى معنى دقيق له، فمنهم من رأى أنه جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب، ولو سقطت لما أحدثت خللا في معنى الكلام؛ لذلك يمكن الاستغناء عنه، ومنهم من رأى أن في وجوده تحقيق فائدة لا تتحقق بدونه، و التعريف الذي استقر في البلاغة أن الاعتراض في النظم هو ما يلجأ الشاعر إليه من حشو يدخله بين عناصر جملة من غير أن يؤثر في حركاتها الإعرابية لإقامة الوزن أو لفوائد تعود على المعنى في قصائده[4].

---

(1) الديوان، ص210.

(2) ابن جني، الخصائص، ج1، ص341.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص325.

(4) ينظر: عدنان عبد الكريم، اللغة في الدرس البلاغي، ص190.

أمّا في الدراسات اللغوية الحديثة؛ فلم يختلف مفهوم الاعتراض عن ما أقرّه القدامى، فمن المحدثين من عرَّفه بأنَّه فصل بين عناصر الجملة بجملة أخرى تذكر بينها، وتعترض بذلك مجرى النمط التركيبي« بما يحول دون اتصال عناصر الجملة بعضها ببعض، اتصالا تتحقق به مطالب التضام النحوي فيما بينها، والجملة المعترضة في كل أحوالها أجنبية عن مجرى السياق النحوي، فلا صلة لا بغيرها ولا محل لها من الإعراب، وإنما هي تعبير عن خاطر طارئ، من دعاء أو قسم، أو قيد شرط، أو نفي، أو وعد، أو أمر، أو نهي، أو تنبيه إلى ما يريده المتكلم أن يلفت إليه انتباه السامع»[1].

والمتأمل لديوان البرعي يجده قد حفل بالعديد من صور الإعتراض، حيث بدت ظاهرة الاعتراض بارزة على نحو لافت للنظر، مفيدا منها في صياغة تراكيبه الشعرية وإخراجها بالصيغة المناسبة، من ذلك قوله:

فَظَنِي فِيكَ يَا سَنَدِي جَمِيلٌ ومَرعَى ذَودُ آمَالِي خَصِيبُ[2]

وقوله:

فَهَلْ لَكَ يَا خَفِيَّ اللُّطفِ لُطْفٌ يَعُودُ عَلَى احْتِسَابِي واصْطِبَارِي[3]

وقوله أيضا:

لَكَ الحَمدُ كَمْ قَلَّدْتَنَا مِن صَنِيعَةٍ وَأَبدَلْتَنَا بِالعُسرِ يَا سَيِّدِي يُسرَا[4]

فالاعتراض بالنداء ظاهر في الأبيات السابقة في قوله (يا سندي، يا خفي اللطف، ياسيدي)، وقد أتى الشاعر بهذا الاعتراض لتأكيد المدح والمبالغة فيه؛ والتلذذ بذكر الممدوح وتعظيمه

(1) ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرءان–دراسة أسلوبية للنص القرءاني، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط1 ، 1993، ص183.

(2) الديوان، ص33.

(3) المصدر نفسه، ص123.

(4) المصدر نفسه، ص 114.

وإبراز جلالة قدره ؛وذلك بذكره في جمل اعتراضية، تتلائم مضمونا مع معنى الكلام المعترض فيه.

و تكرر الاعتراض بالنداء في ديوان البرعي كثيرا وشكّل ظاهرة أسلوبية تماشت مع جوهر ومضمون الديوان، الذي حوى الكثير من القصائد ذات النفس الصوفي، ومن ذلك قوله:

فَبِي غِنَى عن جَمِيع الكَونِ غَيرَكُمُ ولـيسَ لِي عَنكُمْ يَا مَالِكِي غِنَى[1]

فقد فصل الشاعر بين عناصر الجملة في عجز البيت السابق بالنداء (يا مالكي) لإثارة انتباه المخاطَب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخِ[2] ، لأنّه يأتي قبل تمام المعنى فيلتفت إليه المخاطَب بالقوة، ولو أنَّه أتى بعد تمام المعنى لما ضمن الشاعر انتباه الممدوح والمحبوب، واستغل الشاعر هذا الأسلوب البلاغي ليظهر مكانة المحبوب في نفسه ويأكدها، لأنَّ الجمل المعترِضة كما يقول المرزوقي تفيد التأكيد وتحقيق المعاني وإيضاحها[3].

ونجده في موضع آخر يوظف الاعتراض لنكتٍ بلاغية[4] يوضحها السياق البيت الشعري ،وذلك في قوله:

سِرتُمْ وَسَارَ دَلِيلُكُم يَا وحْشَتِي والعِيسُ أَطْرَبَنِي وَصَوتُ الحَادِي[5]

وظَّف الشاعر الجملة المعترضة (يا وحشتي) لإقامة الوزن ، وهذا لا يعني أنَّ العبارة مفرغة من أي محمول دلالي، فقد جاء بالاعتراض كذلك لنكتة بلاغية هي التحسّر والتوجع، واستطاع من خلال بنية الاعتراض أن يصوّر لنا الحال النفسية التي تملكته عند رحيل

(1) الديوان، ص244.

(2) ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص30.

(3) ينظر: أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: محمد أمين وعبد السلام هارون ،دار الجيل، بيروت، لبنان ،ط1، 1991، ج2، ص1054.

(4) ينظر: محمد بن عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط3، 1989، ج1، ص313.

(5) الديوان، ص87.

الأحبة، فَقَدْ فَقَدَ الشاعر صبره، وجرى دمعه في إثر الأحبة الراحلين إلى الأراضي المقدسة لأداء مناسك الحج، وسيرُ الرحلة وانتظامها في موكب غالبا ما يثير مشاعر الحسرة والحنين والشوق بالنسبة للذين لم يسعفهم الحظ لزيارة البيت الحرام، والشاعر– بلا شك– واحدٌ من أولئك المحرومين، الذين أقعدتهم الظروف ومنعتهم الصوارف وحالت بينهم وبين بيت الله الحرام الحوائل، وقد أدى الاعتراض في البيت السابق وظيفتين؛ الأولى إيقاعية والأخرى تعبيرية دلالية تتمثل في التحسر والتوجع، وهذا يعنى أنّ الجملة الاعتراضية في النص الشعري مزدوجة الوظيفة.

ومن النكت البلاغية التي يؤديها الاعتراض الإيضاح والتوكيد ، وذلك في قول البرعي:

يا ليتَ شِعرِي وَالزَّمَانُ مُفَرِقٌ أَيعُودُ لِي زَمَنِي بِشِعْبِ زَمَانِ[1]

جاءت الجملة الاعتراضية (والزمانُ مفرقٌ) في صورة جملة اسمية خبرية ذات طابع حِكمِي عام، مما يجعلها مصوغة لتكون حكمة باقية، ويظهر في البيت السابق شيء من التعزّي يسلِّي فيه الشاعر نفسه عمّا مضى من الأنس والوصال الذي فاز به من عشرة أولئك الأحباب بشعب زمان، ورغم قلقه النّفسي من حقيقة (الزمان مفرقٌ) لم يفقد الأمل في عودة الأنس وأيام الوصال واللّذة.

ومن الاعتراض في ديوان البرعي أيضا، قوله:

فَآنِسْ غَرِيبًا لاَ بُلِيتَ بِغُربَةٍ وَأَسْعِدْهُ بِالتَّدرِيبِ يا خَيرَ مُسعِدِ[2]

وظّف الشاعر الجملة المعترضة(لا بليت بغربة) للدعاء، و هي عبارة دعائية فيها دعاء للمخاطَب بالأنس والوصل، كما تكشف قلق الذات من الاغتراب والهجران ،وهي في موقع انتباه شديد من المتلقي لها، خاصة أنها جاءت بعد فعل الأمر الذي خرج إلى معنى الالتماس والرجاء، وهذا أسلوب حسن في خطاب أهل الفضل والكرم، فالشاعر في البيت

(1) الديوان، ص248.

(2) المصدر نفسه، ص98.

السابق يخاطب شيخه الفقيه عبد الله بن سليمان ويمدحه بما هو أهل له؛ توقيرا وتبجيلاً له وأملاً في عطفه وجوده، فالاعتراض بجملة الدعاء في هذا البيت حسن مليح، وقد دفع عن الشاعر تهمة الإتيان بما لا فائدة فيه.

من خلال ما مضى من الأمثلة؛ تبيّن لنا أنَّ بنية الاعتراض في نصوص البرعي الشعرية لها قيمة دلالية كبيرة إضافة لبعدها الجمالي، وهي واحدة من الأساليب الفنية التي استغلها الشاعر؛ إذ جعلها محطات فنية للأفكار المتزاحمة على مخيلته وتكثيفا أدائيا للبث الشعري ،رغم أنّها بنية ثانوية في وسط وبنية رئيسية.

والمتأمل في نصوص البرعي الشعرية يجد أنَّ الوظيفة الانتباهية هي الوظيفة الأكثر هيمنة على بنية الاعتراض، يؤيد ذلك أنّ كثيرا من أمثلة الاعتراض كانت مفرغة من الإحالة، فكثرت فيها أساليب النداء والدعاء، وهذا في الحقيقة يتناسب مع مضمون وجوهر الديوان.

ومن الناحية العملية كان الاعتراض من الوسائل التي كسر بها الشعراء حدّة القوانين اللغوية والنقدية، فتمردوا على أمرين؛ الأول بعض قوانين اللغة التي تفرض نوعا من التراتب والالتصاق بين العناصر اللغوية[1]، والثاني بعض القواعد النقدية التي رسّخت لمنهج استقلال البيت بوحدته الدلالية والتركيبية، وتجلى هذا التمرد في ظاهرة التعلق[2].

(1) ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ص521.

(2) ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص192.

الفصل الرابع: البُنَى المعجمية والدلالية في ديوان البُرعـــــــي

توطئة

1- المعجم الشعري وأبعاده الدلالية .

2- نظرية الحقول الدلالية

3- الحقول الدلالية

3-1- **حقل الحب**

3-2- **حقل المعرفة**

3-3- **حقل الأسماء والشخصيات**

3-4- **حقل المواضع والبلدان**

4 - الظواهر الدلالية

4-1- **الترادف**

4-2- **التضاد**

توطئة:

مما لا شك فيه أنَّ اللغة من أهم أدوات التواصل ونقل الأفكار والمفاهيم، كما تكشف عن العالم الداخلي لكل فرد، وتبيّن وتَصفُ الظواهر الاجتماعية ومشاكل المجتمع وهمومه، وتتميّز لغة المبدعين والشعراء بالاختلاف والتّعالي الفنّي عن اللغة العادية المباشرة، بنزوعها نحو التكثيف والغموض والتلميح ،متجاوزة المعنى المباشر، فالكلمة في الشعر تتجاوز معناها المباشر؛ أي أنَّه« لا بدَّ للكلمة في الشِّعر أنْ تعلو على ذاتها، وأنْ تزخر بأكثر مما تعد به وأنْ تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد» [1] ،فلغة الشعر لغة إشارية تسبح في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات والدلالات اللامحدودة.

ولعلَّ ما يظهر براعة الشاعر وجمال أسلوبه تفنُّنَهُ بالكلمات وتوظيفها توظيفا ابداعيا، « فالشاعر مطالب بالتعامل مع الكلمة على أساس الكشف على دلالتها، وما يمكن أن تقوم به من دور في نقل التجربة الشعورية المتجددة، لهذا يجب عليه أن يكون ملمّا بأسرار اللغة واقفا على دلالتها، حيث يستنفذ ما فيها من طاقات تعبيرية، لتتلاءم مع مشاعره الفياضة، وتنسجم مع مواقفه المتعددة»[2] ، وقد دعا الكثير من النقاد قديما وحديثا إلى ضرورة الابتعاد عن الألفاظ الباهتة الفخمة واستبدالها بمفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

ولكي يرقى الشاعر بلغته لا بدَّ له من استثمار تلك الطاقات اللغوية وغير اللغوية في اللُّغة بما في ذلك تنوع في الدلالات وموسيقى، وظلال في الألفاظ واتساق كل لفظة بأخرى مجاورة لها، ولقد أكد البلاغيون القدامى على أهمية علاقات الألفاظ، وأنَّهُ لا قيمة للكلمة في ذاتها، وإنَّما قيمتها تظهر بمجاورتها لغيرها، كما أنَّ الخطاب لا يصل عن طريق المعاني المعجمية وحدها، إنَّما بواسطة المعاني المحيطة بالكلمة، لذلك فإنَّ الأسلوب هو اختيار واعٍ

(1) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، بيروت، لبنان ،ع6، س3، صيف 1959، ص85.

(2) راشد بن حمد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص109.

لأدوات اللّغة التعبيرية[1] ، من أجل لغة شاعرية متعالية وتجربة شعرية فريدة من خلال تطوير الدلالات وتوسيعها، ببعث الشاعر الطاقات الإيحائية في كثير من الألفاظ، ووضعها في سياقات جديدة، غير ما وضعت له في اللغة أو الاستخدام المألوف.

وبهذا يتمايز الشعراء والمبدعون ويصبح لكل واحد منهم معجم خاص يميّزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفردا، ويرتبط المعجم ارتباطا حيّا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للعالم، كما يمكننا من خلال دراسة المعجم التعرف على بيئة الشاعر وحالته الحسّية والمعنوية في الغالب، ووفق هذا التصور تصبح دراسة معجم الشعري للشاعر عبد الرحيم البرعي ضرورية لاكتشاف البنية العميقة على المستويين الفني والدلالي.

1- المعجم الشعري وأبعاده الدلالية:

تتيح لنا دراسة المعجم الشعري أن نميّز بين الأعمال الإبداعية للعديد من الشعراء ونكتشف الخاصية الفنِّية التي يتمتّع بها كلُّ شاعر، « فالمعجم الشعري هو الذي يحدِّد تمايز النَّص، ويبرز شاعرية الشَّاعر، و بالمعجم يرتسم فضاء القصيدة، وتحدَّد أبعادها الدلالية ،و طاقتها الإيحائية، و ما هذا إلاَّ لتجاور الكلمات وتحاورها مع بعضها البعض، مما يُمَكنُنا من اكتساب علاقات جديدة، فتعدل عن بعض معانيها المعجمية ،لتذوب أخيرا في حقول دلالية»[2]، وهذا يسهل الطريق للقارئ لفهم النص وموضوعه، فالمعجم الشعري« يؤدي دورا رئيسيا في الكشف بجلاء عن عالم النص»[3].

ولكل مبدع طريقته وأسلوبه في بناء عالمه الشعري، والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه ورؤاه الخاصة، ولهذا نجد أنَّ لكل شاعر معجم خاص به يتميز به عن بقية الشعراء، فأحيانا

(1) ينظر: راشد بن حمد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص109.

(2) بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري- قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء، وزارة الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2007، ص109.

(3) محمد فوزي مصطفى، التشكيل الجمالي- قراءة في نصوص مختارة، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2012، ص129.

نجد بعض الكلمات تتكرر بكثرة عند شاعر بعينه، وتكون هذه الكلمات بمثابة مرآة عاكسة لصورة صاحبها وحالته النفسية، فالشاعر« يضفي إلى كلماته مسحة من ذاته، فينقلها من وسطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي، أي أنه يمنح لها إلى جانب دلالتها المعجمية دلالات أخرى، مما يجعل الرسالة أكثر غنى وأبعد أفقا و أشدُّ عمقا»[1].

و على هذا الأساس ينبغي لنا ونحن ندرس معجم شاعر ما،« الانتباه على المفردات التي يستخدمها الشاعر، لأنها تؤدي إلى حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالة معنوية ونفسية تعبر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيمن على كيان الشاعر »[2].

تقتضي دراسة المعجم الشعري تقسيم النصوص الشعرية للشاعر عبد الرحيم البرعي، ثم تصنيف المعجم اللغوي ضمن حقول دلالية متعددة، ذلك أنَّ الحقول الدلالية تسهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر ودلالتها.

2- نظرية الحقول الدلالية:

ما نظرية الحقول الدلالية؟ و ما فاعليتها في تحليل النص الفني بعامة، والشعري منه بخاصة؟.

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تنظيم الكلمات في حقول دلالية تجمع بينها، « منطلقة من تصور عام للغة، مفاده أنها لا تتكون من كلمات مبعثرة لا علاقة بينها إطلاقا، بل من كون اللغة بناء لنظام متجانس، توجد فيه كلمات على شكل مجموعات، تقوم كل مجموعة فيها بتغطية مجال مفاهيمي محدد، هو ما يسمى بالحقل الدلالي»[3]، والذي

(1) بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص 109.

(2) على جعفر علاق، في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د، ط)، 1990، ص38.

(3) باديس لهويمل، نظرية الحقول الدلالية بين التراث العربي والفكر اللساني المعاصر، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري ،تيزي وزو- الجزائر، العدد 42، المجلد الثامن، 2017، ص148.

يعرفه علماء اللغة والدلالة بأنَّه « قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال من الخبرة »[1]، وبأنَّه « مجموعة من الوحدات المعجمية تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل»[2]، أي أن هناك صلة قرابة بين الكلمات تجعلها تجتمع تحت مظلة واحدة.

أما أحمد مختار عمر، فيرى في كتابه "علم الدلالة العربي" أنَّ الحقل الدلالي هو « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها»[3]، ولعله من الضروري الإشارة إلى أنَّ « فكرة الحقول الدلالية عند علماء اللغة ،تعني أكثر من مجرد حصر المفردات التي تتعلق بموضوع معين، فهي محاولة لضبط معاني المفردات عن طريق نسبة بعضها إلى بعض»[4]، فالحقول الدلالية تسهم بشكل كبير في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر في المتن الشعري عند كل شاعر ودلالتها، فضلا عن ألفاظ كل حقل، مما يضفي إلى جوهر المعنى وتتيح بذلك لنا فهما أكثر وأعمق لمختلف الأعمال الإبداعية[5].

ويمكن الإفادة من نظرية الحقول الدلالية « في تفسير البنية التركيبية للصورة الشعرية، عن طريق تحديدها معاني المفردات من خلال وضعها في مقابل بعضها، لتتضح سماتها الخاصة التي تفرق بينها وبين غيرها لامتلاكها معاني هامشية»[6].

وفق هذا التصور، صار منهج تصنيف المدلولات حسب الحقول الدلالية، أكثر المناهج حداثة في علم المعاني عند الكثير من الباحثين ، لأنّه ببساطة يتجاوز تحديد البنية

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص79.

(3) أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي، ص79.

(4) شكري عياد، اللغة والإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، (د، ط)، ص 128.

(5) ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحديثة عند عبد الله حمادي، رسالة دكتوراه العلوم، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،2011،2012، ص273.

(6) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص194.

الداخلية لمدلول الكلمات أو الألفاظ، بكشفه عن بنية أخرى، تؤكد القرابة الدلالية بين مدلولات عدد ما منها[1].

وعلى هذا الأساس يمكن النظر في شعر البرعي، اعتمادا على مبدأ الحقول الدلالية ،التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، « فمن الناحية الدلالية فإنَّ الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها، تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة »[2].

وإذا كان المديح الديني والتجربة الصوفية هما من أبرز الموضوعات التي ركزت عليها تجربة البرعي الشعرية، فهو يتوسل للتعبير عنها من خلال حقول دلالية عديدة أهمها: حقل ألفاظ الحب، الحقل المعرفة، حقل أسماء الشخصيات، حقل المدن والبلدان، وسنحاول من خلال دراسة هذه الحقول الكشف عن أهم المعاني والدلالات التي تشيع في شعر البرعي.

3- الحقول الدلالية:

3-1- حقل ألفاظ الحب:

جاء ديوان البرعي حافلا بالمشاعر الفياضة، والأحاسيس المرهفة و الصادقة، والتجارب العاطفية، التي أطلعنا الشاعر على بعض منها في قصائده الشعرية، وإذا كانت القصيدة التقليدية في المدح قد حوت في مقدمتها الغزل بالمحبوبة، التي هيَّج ذكراها الوقوف على الأطلال وذكر الديار، فإن قصائد البرعي أيضا لم تخلو من هذه العادة، جريا على عادة الشعراء، واتّباعاً لسنَّة العرب في شعرهم ،لأن الغزل يستميل القلوب ،وتهواه الأسماع

(1) ينظر: عمار شلواي، نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر، العدد الثاني، جوان 2002، ص45.

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1984 ، ص207.

،وقد أستهل البرعي به الكثير من القصائد، ليسترعي انتباه سامعيه إلى غرضه ومقصده من الشعر[1].

ومثلما ذكر شعراء المديح القدامى في مقدمتهم شوقهم وحبهم إلى المحبوب ،كذلك فعل شعراء المديح النبوي، فقد نقلوا هذه السنة إلى قصائدهم ،« وجاروا بها الشعراء الذين مدحوا رسول الله صلى الله عليه وسلم في حياته ،مثل حسان بن ثابت ،وكعب بن زهير ،بيد أن شعراء المديح النبوي في العصر المملوكي ،والأدباء الذين أولعوا بهذا الفن ،اشترطوا في الغزل الذي تصَّدر به المدحة النبوية شروطا ، تبتعد به عمّا يخدش الحشمة ،وعمّا لا يليق في الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم »[2].

وأما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل في هيئة معجم للحب، فهي كما في الجدول الآتي:

حقل الحُبِّ	
الوجد، الصبابة، البكاء، متيم، الهيام، الشوق الفداء، الحسن، المليحة، خريدة، العروب، اللحظ، الحواجب، الهجر، الكبد، سعاد، زينب، محاسن، العشق، متودد، فؤادي، أسير، الظاعنين، التواصل، الحسّاد، لمحة	الناظر، الجفون، السهر، الصدود، الحبيب، الهوى، الركب، القلب، لوعة، الصبا. مغناك، العكوف، الحب، العهد، الوثاق، الأنس، اللعس، اللِّمى، الكحل، التكحل، الرقيب.

تبدو ألفاظ الحب طاغية في ديوان البرعي، حيث تكاد جلُّ قصائده تعتمد على هذا المعجم، بتكراراته المتنوعة ،وباستخدام المشتقات المتاحة للفظة الواحدة، مما يجعله العماد

(1) ينظر: محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص320.

(2) محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، ص320.

الأساسي لمعماره الدلالي، إذ يتكأ عليه في التعبير عن تجربته الشعرية العاطفية ،وقد وفّق البرعي كثيرا في « التأليف بين الحب الإلهي و الحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة ،قد تم تكوينها ونضجها الفني»[1].

ويختار البرعي في التعبير عن حبه الإلهي أسلوبا صريحا ،من غير وسيط رمزي في كثير من قصائده « فيتجه إلى الذات العليا كاشفا عن حبه ووجده من غير وسائل رمزية »[2]، ومثالنا على ذلك قوله:

أَغِيـــبُ وَذُو اللَّطَـــائِفِ لاِ يَغِيـــبُ وَأَرْجُـــــوهُ رَجَـــاءً لاَ يَخِيـــــبُ
وَأَسْـــأَلهُ السَّـــــلاَمَة مِـــن زَمَـــانٍ بُلِيـــتُ بِـــهِ نَوَائِبُـــهُ تُشِيـــــبُ
وأُنْـــزِلُ حَـــاجَتِي فِـــي كُـــلِّ حَـــالٍ إلـــى مَـــنْ تَطْمَـــئِنُ بِـــهِ القُلُـــوبُ[3]

ويقول في قصيدة أخرى من الديوان:

إلهِـي أَذِنِـي بِـــرْدَ عَفْـوِكَ وَاهْـدِنِي إلِيـكَ بِمَـا يُرضِـيكَ فَالدَّهْـــرُ غَـرَّارُ
وَصِـلْ حَبْـلَ أُنْسِـي بِاجْتِمَـاعِ أَحِبَتِـي فَفِي صَرْمِ حَبْلِ الأُنْسِ يُشْمَتُ غَدَّارُ[4]

ولعل القارئ للأبيات السابقة، يلحظ كيف أن أبيات البرعي في الحب الإلهي تكاد تخلو من التكثيف الدلالي و الوسائل الرمزية المستقاة من صفات خاصة بالمرأة، لتكون وسيطا تعبيريا محتملا لتجربته الوجدانية و الروحية، ، مخالفا بهذا بعض الشعراء المتصوفة المتقدمين، وهذا ربما يعود بعضه لأسباب دينية، فليس من اليسير على الصوفي في محيط

(1) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت، لبنان ،ط1، 1978،ص162،163.
(2) أماني سليمان داود ،الأسلوبية و الصوفية ،ص 157.
(3) الديوان، ص 31.
(4) المصدر نفسه، ص101.

مأسور بنصوص دينية محكمة ،ورؤى متوارثة ،أن يلجأ منذ الوهلة الأولى إلى نصب العنصر الأنثوي معادلا رمزيا اعتباريا للحق ،أو المحبة الإلهية[1].

كما تغنَّى البرعي في شعره بحب المصطفى عليه الصلاة والسلام، وأظهر هيامه به ،وأبدى تعلقه بذاته الكريمة ،ارتياحه بذكره ،وشعوره بالطمأنينة لمحبته ،والانتماء إليه، يقول البرعي ، وقد هزته الأشواق نحوه عليه الصلاة والسلام :

يـا رَاكِبِـينَ علَـى النَّجَائِـــبِ بَلِّغُـوا مِنِّـــي السَّـــلامَ مُحَمَـــداً لا تَقْطَعُـوا

لـو كَـانَ قَلْبِـي حِـينَ مَـا سَـمرْتُمُوا أنْ لا يَسْـــمَرُ بَعـــدَ ذَاكَ وَيَتْـــبَعُ

فهزَّتــهُ الأشْـــــوَاقُ نَحــو مُحمّــدٍ والشَّـوقُ للقَلـبِ الجَـرِيحِ يُزَعْـزِعُ[2]

فهذا الشوق وهذا الحب الذي يُبدِيه البرعي للرسول الكريم هو شعور ديني، يظهر تعلقه بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، كما يظهر مكانته عنده، فهو أغلى من في الوجود لديه.

و من الفنون الشعرية التي تضمنها ديوان البرعي، و تزيَّنت به قصائده، فن الغزل بنوعيه العفيف و الحسي، وإن كان النوع الأول هو الغالب في ديوانه، ولقد تعلق البرعي مثله مثل أي عاشق بمحبوبته ،وبمحاسنها التي شغفت قلبه ، فنجده يتحايل عليها ويختلق حجج، تستدعي رُأيتها والتحدث معها، ومن ذلك قوله:

وَطَمَعـتُ مِنهَـا بِالحَـدِيثِ وَقُلتُ:هَـلْ مِـن شَـرْبَةٍ يَـا أَهْـلَ هَـذَا المَـــورِدِ

مَـا المَـــاءُ مِـن طَلَبِـي ولَكـن رُبَمَـا مُـدَّتْ بِـهِ فَتنَـالُ مِـنْ يَدِهَـا يَـدِي

فَأَتَـتْ بِـــهِ مِـن حِينِـــهَا وَكَأَنَّـــهَا شَـــمسٌ تُمـدُ بِكَـــوكَبٍ مُتَوقِـدِ

(1) ينظر: أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 320-321.

(2) الديوان، ص138.

فَسَـرَقْتُ مِـنْ حُسْـنِ المَلِيحَـةِ لَمحَـةً قَطَعَـتْ عُـرَى كَبِـدِي بِغَيـرِ مُهَنـدِ

إنْ تقْـــتَرحنِي زَيْنَـــبُ ابنَـــةُ مَالـــكٍ أَدَبـــاً وَمَعْرِفَـــةً أُعِيـــدُ وأَبْتَـــدِي[1]

ونُلفي البرعي في بعض الأبيات الشعرية ،يشتكي من صدود المحبوب وهجرانه، وما يلاقيه من عذابات الحب ونيرانه ،و يحاول أن يكشف لنا عن شعوره اتجاه الحب، و حال المحبين فيه، من زاوية شاعر محب اكتوى بنيرانه ، يقول:

ومَـا الحُـــــبُّ إلاَّ لَوعَـةٌ وصَـبَابَةٌ تُذِيـــــبُ، وَمَهْجُـــورٌ يَحِـــنُّ لِهَـــاجِرِ

وخَـلِّ الهَـوَى العُـذْرِيِّ يَـنُمُّ بِـهِ الفَتَـى بِخَلـعِ عِـذَار الحُـبِّ مِـنْ غَيـرِ عَـاذِرِ[2]

ومما يستملح ذكره في هذا السياق ،بعض الأبيات الشعرية الرائعة، التي يصوِّر لنا البرعي من خلالها مواقفه الغرامية مع المحبوبة قبل رحيلها، كما عبَّر لنا من خلالها عن أثر الفراق عليهما، يقول البرعي:

ودَّعْتُهـــا والـــدَّمعُ يَقْطُـــر بَينَـــنَا وَكَـــذَلكَ كُـــلُّ مُـــودِّعٍ مُشـــتَاقِ

شُـــغِلَتْ بتنشـــيفِ الـــدُّموعِ يمينُهـــا وشِمالـــــها مَشْـــغُولةٌ بِعنـــاقِ

لـــو أنَّ مالـــكً عـــالمٌ بِجَـــوى الهَـــوى ومَحَلِّـــهِ مِـــن أَكْبُـــدِ العُشَّـــاقِ

مـــا عُـــذِّب العشَّـــاقُ إلاَّ بـــالهَوى ولـــو اســـتغاثُوا غاثَـــهُمْ بفـــراقِ[3]

(1) الديوان، ص85.

(2) المصدر نفسه، ص128.

(3) المصدر نفسه، ص150.

3-2- الحقل المعرفة:

تعدُّ المعرفة واحدة من الدلالات الأساسية عند المتصوفة والعارفين، وهي عندهم « العلم فكل علم معرفة وكل معرفة علم، وكل عالم بالله تعالى عارف، وكل عارف عالم، وعند هؤلاء القوم المعرفة صفة من عرف الحق سبحانه وتعالى بأسمائه وصفاته، ثم صدق الله في معاملاته» [1]،وهي أيضا في منظورهم « أعلى درجات الفناء وغاية سفر الصوفي إلى ربّه، إذ هو يفنى عن شهود الحق بالاستهلاك في وجوده»[2] ، فالصوفي يسعى دائما إلى بلوغ عالم الكمال؛ عالم الحقيقة والمعرفة المنزّه عن كل نقص، موجود في عالم المادة، فالكون ناقص في نظره وليس حقيقي[3].

فعالم الحقيقة والمعرفة اللامتناهي غاية كل صوفي ومنتهى طلبه، ولا يتسنى للصوفي بلوغ عالمه المنشود إلا بالمعرفة والتحرر من قيود الجسم والدنيا عن طريق قتل النفس وإماتة الحواس، إذ كلما كانت الروح غارقة بوجودها، سجينة في جسدها، فمعنى ذلك أنها ما تزال منفية [4].

و المعرفة عند البرعي هي رؤية الله بالقلب عن طريق الحب، وقد قسّم بعض الصوفية المعرفة إلى ثالثة أقسام؛ معرفة العامة ومعرفة العلماء والفلاسفة ومعرفة الأولياء الذين يرون الله بقلوبهم وهي العلم بصفات التوحيد، وقد استند البرعي على مجموعة من الألفاظ الدالة على المعرفة، وتكرّرت هذه الألفاظ في ثنايا شعره بوجوه مختلفة من الاشتقاق، لكنها تشير في صياغتها المختلفة على درجات شتى من المعرفة الصوفية، والجدول الآتي

(1) القشيري، عبد الكريم الهوزان، الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، (د، ط)،(د، ت)، ص241-242.

(2) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي- حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزّالي، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق،(د، ط)،1979 ،ص215.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص26.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص26.

يمثل بعض الألفاظ التي انتقيناها من قصائده الشعرية ذات النفس الصوفي ، تمثل مجتمعة حقلا دلاليا صوفيا؛ هو حقل المعرفة:

حقل المعرفة وبعض الألفاظ الدّالة عليه
السِّر، الخِرقة، النور، القلم، اللبّ، الحقيقة، البحر، الرّمز ،الحقّ، اللّغز، الغيّوب، السرائر، العلوم، معلوم، المعقول، الطريقة، المصباح، الوهّاج، الفكر، الدراية، اللوح، البرهان، الاطلاع، الإشارة، الرؤية ،المعنى، الشهود، الخاطر، الدليل...

ومن الألفاظ التي يكرّرها البرعي كثيرا لفظة النّور والسرّ ، والنّور وهي كما هو معلوم من أسماء الله الحسنى وصفاته العليا، وقد وردت في شعر البرعي باشتقاقاتها المختلفة ،مفردة ومركبة، يقول البرعي:

للهِ خِرقَـــــةُ أَنْـــــوَارٍ تَـــــدَاولَهَا أئمَّـــــةٌ لهـــم التَّمْكِـــينُ وَالجَـــاهُ

سِـرٌّ تَشَعْشَـعَ مِـنْ سِـرِّ الغُيـوبِ فَمَـا زَالتْ بَصَائِرُ أَهْـــلْ الحَـــقِ تَرْعَاهُ [1]

فقد وردت في هذين البيتين فقط ألفاظ عدّة تنتمي للحقل المعرفة(الخرقة ،أنوار، تمكين، السّر ،الغيّوب، بصائر، الحق) تُبنى عليها تأملات المتصوفة و استبصاراتهم ورؤاهم، كما تعدّ الخرقة وسيلة للمعرفة في نظر الصوفي، فلِبْسُها ارتباط بالشيخ العارف؛ قال السهروردي: « لبس الخرقة ارتباط بين الشيخ وبين المريد، وتحكيم من المريد للشيخ في نفسه، والتحكيم سائغ في الشرع بمصالح دنيوية... فيكون لبس الخرقة علامة للتفويض والتعليم، ودخوله كدخوله في حكم الله وحكم رسول الله، وإحياء سنة المبايعة مع رسول الله

(1) الديوان، ص266.

صلى الله عليه وسلم »[1] .

ومن ألفاظ حقل المعرفة الحق والحقيقة، وقد استخدم الشاعر هذا اللفظ كما استخدمه أئمة الصوفية، وتكرار الشاعر لهذا اللفظ يدلّ على مبلغ ارتباطه به، والتشوف إليه دائما وأبدا، وكثيرا ما يمدح البرعي شيوخه المتصوفة كالمكدشِي والنهاري والحكمي ناسبًا لهم الحقائق والمعارف والأسرار، كما في قوله:

فَـرْدُ الحَقِيقَـةِ سُـنِّي الطَرِيقَـةِ يَـا ... لله مـــن قَائِـــلٍ لِلّحَـــقِّ فَعَّـــالِ
غَـوثُ لمُلتجِـئٍ غيـثٌ لمُنتجـعٍ ... ليـثٌ علـى مِلـةِ الإسْـلامِ رئْبـالِ
إنَّ الفَقِيـهَ جَمَـال الـدِّينِ مَـدَّ لَنَـا ... عَن سرِّ مَعْنَاهُ ظِـلاً غيـرَ زوَّالِ [2]

ومعاني الحقيقة متعددة عند أهل العرفان والتصوف؛« فهي اسم الصفات، ذلك لأن المريد إذا ترك الدنيا وتجاوز عن حدود النفس والهوى، ودخل في عالم الإحسان، يقولون دخل في عالم الحقيقة، وقد يريدون بالحقيقة كل ما عدا الملكوت، وهو عالم الجبروت، وقيل الحقيقة هي التوحيد، وقيل هي مشاهدة الربوبية»[3].

والمتصفح لكتب الصوفية يجد فيها العجب العجاب عن مصطلح الحقيقة، ويلحظ دون أدنى عناء رفعهم لمنزلة الحقيقة وخفضهم لمنزلة العلوم الأخرى، وعلم الحقيقة هو الذي يعبرون عنه بالعلم اللدّني ، والذي اختص به الرسول صلى الله عليه وسلم، وفئة قليلة من أصحابه وبعض الأولياء المشايخ الصوفية كما يزعمون، يقول البرعي:

لَـــهُ طَلائِـــعُ رَبَّانِيـــةٌ مُزِجَـــتْ ... بِـــالنُّورِ والعِلـــمِ مَعْقُـــولٌ ومَنقُـــولُ
فَمـــا صَـــريحٌ ومَبنِـــيٌّ وَمطـــردٌ ... ومَـــا دليـــلٌ وتعليـــلٌ وتأصـــيلُ

(1) السهروردي عمر بن محمد البكري، عوارف المعارف، تح: أحمد السايح وتوفيق وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص75.

(2) الديوان، ص177

(3) أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص388.

بَحرُ الحقيقةِ في ضِمنِ الشَّرِيعَةِ عَن بحـْرِ معانيهِ تَجْمِـــيلٌ وتفصـــيلُ [1]

ويعتقد المتصوفة بأن علم الحقيقة هو العلم النافع، ومن عرفه يستحق أن يسمى عالما، وأن هذا العلم لا ينال إلا بالمجاهدة المستمرة الطويلة، حتى ينزل عليه علم الحقيقة الذي هو سر من أسرار الله لا ينزله إلا على قلوب الخاصة، ويعنون به أنفسهم حيث يقولون: لا ينزل هذا العلم إلا على أولياء الله وقد حصروا الولاية في أنفسهم، ويقدمونه على الفرائض والأركان والإيمان باعتبار أنها لخاصة الخاصة من أهل المعرفة وهي عبارة عن أسرار لا يعرفها إلا من ذاق لذة المعرفة [2] .

3-3- حقل أسماء الشخصيات :

تضمن ديوان عبد الرحيم البرعي مجموعة من الأسماء ،لشخصيات دينية و إسلامية، عربية و غير عربية، يدل استدعاء بعضها على تواصل الشاعر مع التاريخ بأحداثه وشخصياته في أعماله الفنية، على اعتبار أنَّ « الشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة ،تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ،فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية و القابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال عدة»[3]، كما تضمن الجدول أسماء لشخصيات دينية عاصرها الشاعر وتربى وتعلم في كنفها، وكان لها فضل كبير عليه، وقد تناول البرعي الكثير منها بالمدح في أشعاره ،كما شهد ديوانه حضورا واسعا للعديد من الشخصيات تفاوت ورودها في قصائده، يمثل الجدول الآتي أبرزهم:

(1) الديوان، ص163.

(2) ينظر: المنوفي محمود أبو الفيض، جمهرة الأولياء وأعلام أهل التصوف، مؤسسة الحلبي للنشر، القاهرة، ط1، ج1، 1967، ص156.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د، ط)،1989،ص81.

حقل أسماء الشخصيات		
أسماء الأنبياء والمرسلين (عليهم السلام)	أسماء الصحابة (رضي الله عنهم)	أسماء المشايخ و الأولياء (رحمهم الله)
محمد (أحمد) **موسى** **عيسى**	**أبو بكر الصديق** **عمر بن الخطاب** **عثمان بن عفان** **على بن أبي طالب** **الحسن والحسين**	**محمد المقري** **إبراهيم بن محمد الحكمي** **أحمد بن عبد الله بن عمارة** **عمر بن محمد العرابي** **محمد بن عمر النهاري.**

وقد أكثر البرعي في شعره من ذكر ومدح المصطفي محمد عليه الصلاة والسلام ، وكرر معجزاته وعددها بنسق يكاد يكون واحدا، فأحيانا يصرح بذكر المعجزة ،و أحيانا يشير إليها إشارة واضحة، فقد أولع البرعي كغيره من الشعراء في وقته (العصر المملوكي) بفن المدائح النبوية ، و انشغل به ، وقدمه ووضعه في مقدمة فنون الشعر، ومن المديح النبوي قول البرعي:

والحَقُّ مُتَضِحُ السَّبِيلِ بِأحمَدَ ولِمَذْهَبِ الإِسْلاَمِ أَشْرَفَ مَذهَبِ

يا سَيّدِي إنّي رَجَوتُكَ نَاصِرًا مِن جُورِ دَهْرٍ خَائنٍ مُتَقَلِبِ

وجَعَلتُ مَدحِي فِيكَ يَا عَلَمَ الهُدَى سَبَبًـــا وَأَنـتَ وَسِـــيلَةُ المُتَسَبِّـــبِ[1]

وفي قصائد أخرى من الديوان، نجد البرعي يمدح رسولنا الكريم ،ويقدم لنا من خلال مدحه لوحة فنية مليئة بالشوق والحزن وانفطار القلب؛ شوق لرؤية المصطفى عليه السلام ، يقول البرعي:

نَجِّـــنُ لِذِكْـــرِهِ طَرَبًـــا وَشَوقًـــا فَتَحْسَـــبُنَا تَسَاقَيـــــنَا الطـــلاَءَ

و مَـــالِي لاَ أَحِـــنُّ إلـــى حَبِيـــبٍ ثَمِلـتُ بِـرَاحِ مَدحَـــتِهِ انتِشَـاءَ[2]

كما جاءت مدائحه النبوية دفاعا عن رسول الله، وإشادة بعظمته، ودعوة لنصرة الإسلام ومقاتلة أعدائه، وقدَّم القدوة والمثل من جهاد الرسول صلى الله عليه وسلم وصحبه، وشجاعتهم وصبرهم ومجالدتهم، إضافة إلى التشفع بالرسول الكريم وطلب نصرته، يقول البرعي:

نبـيٌّ تَغَـارُ الشَّـمسُ مـن نُـورِ وَجهِـهِ بَهِـيٌّ نَقِـيٌّ الثَّغْـرِ أَحْـورُ أدْعَـجُ

تـــزيد بـــه الأيَّـام حســـــنا ويزدهـي بـــه الديـــن والدُّنـــــيا بـــه تتبـرَّجُ

يخاصـــمهُ الأعـداء والسَّـيفُ حـاكم عليهم وريحُ النَّصر في القوم تَتَأَجَّجُ

ومـن خلفهـم بـأسٌ شـديد ونجـــدَةٌ و رأي يـــراه السَّمْـــهري المُزَجَّجُ [3]

هذا ولم يتقرَّب أو يتزلَّف البرعي إلى أي خليفة أو ملك في عصره كما كانت عادة الشعراء في ذلك الزمان و قبله، وهذا ما يفسر غياب أسماء الخلفاء والملوك في ديوانه، واقتصر مدحه على المصطفى و ذكر بعض مناقب الخلفاء الراشدين، وبعض الأولياء و المشايخ الصوفية، يقول البرعي مادحا ومستعطفا الشيخ محمد بن عمر النهاري:

(1) الديوان، ص49.

(2) المصدر نفسه، ص18.

(3) المصدر نفسه، ص55.

مُحمَّـدُ يَـا فتـى عمـر بـن موسـى أُضـامُ وأنـتَ لِـي رُكْـنٌ شديـــدُ
يُوَاعِـدُنِي العَـــدُو بغَيـرِ جُـــرمٍ أتَعْجَـزُ أنْ يَحُـلَّ بِـهِ الوَعِـــيدُ
أمَـــا تَرْثِـــى لأَطْـــفَالٍ صِـــغارٍ أَبُـــوهُمْ مِـــن مَحلَّتِـــهِمْ طَرِيـــدُ
يَمـــرُّ العيـــدُ بِالصـــبيانِ لَهْـــوا وَلَـيسَ لَهُـم مَـعَ الصِّـبيانِ عِيـــدُ
فـأينَ مَكَـارمُ الأخـلاَقِ يَـا مَـنْ بِبَـهجَةِ وَجْهِـهِ ابتَـهَجَ الـوجُودُ[1]

و حملت مدائح البرعي النبوية في ثناياها، إشارات إلى فضل صحابة رسول الله كأبي بكر وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضى الله عنهم ،و دورهم في نصرة النبي المصطفى و الذود عن الدين الإسلامي، وكان شعر المدح غزيرا جدا، لا يحيطه حصر في عصر البرعي، ولقد وصفَ المقري في " نفح الطيب" المدائح النبوية بقوله « فالأمداح النبوية بحر لا ساحل له، وفيها النظم والنثر»[2].

3-4- حقل المواضع والبلدان:

حوى ديوان البرعي العديد من أسماء المواضع و البلدان، كثهمد، النيابتين والشام و نجد و غيرها من الأماكن المعروفة و الغير معروفه في الجزيرة العربية، و قد تكرر بعضها كثيرا في ديوانه، كالنيابتين مسقط رأسه، ومكة وثهمد، و هذا بلا شك له دلالات نفسية ومعنوية عند الشاعر، إذ أنَّ« ذكر ديار الأحبة، والتشوق إلى الديار عند الابتعاد عنها، معروف في الشعر العربي منذ بدايته، فإن المكان الذي يعيش فيه المرء ويألفه، تمتزج ألفته بنفسه، حتى إذا ابتعد عنها أخذت نوازع الحنين إليه تتحرك في النفس، فيحزن لفراقه، ويدعو له بالسقيا والخير»[3].

(1) الديوان، ص64.

(2) أحمد بن محمد المقّري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت ،لبنان ،(د، ط) 1968، مج7، ص 512.

(3) محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، ص171.

أسماء المواضع والأماكن	أسماء المدن والبلدان
زبيد– ثهمد – النيابتين– رامة– مكة– الأبرق الفرد– العذيب– ذابان– منى– ذات الأثل– برع–ذو سلم– نعمان الأراك	الحجاز– اليمن– الشام– نجد– جازان

ويمثل الجدول الآتي بعض أسماء المواضع والبلدان، التي جاء ذكرها في ديوان البرعي، حيث تغنى الشاعر بها وألف في بعضها قصائد طوال، وعدَّد محاسنها ومكارم أهلها، وذكر أراكها وبشامها، وسهولها وجبالها، و كان لمرابع الجزيرة العربية النصيب الأوفر من الذكر عند الشاعر، كونها البيئة التي ترعرع ونشأ فيها الشاعر، إضافة لما حوته هذه المرابع من أماكن مقدسة عند جلِّ المسلمين.

و قد نقلت لنا كتب الأدب و التاريخ، بأنَّ العرب كانوا في جزيرتهم دائمي الارتحال من مكان إلى آخر، طلبا للماء والكلأ و الأمان، فكان ذلك سببا لهياج الشوق إلى الأماكن التي ارتحلوا عنها، ولاسترجاع الذكريات، ومن هنا جاء وقوف الشعراء على الأطلال و الدمن، يستنطقونها عن أصحابها، عيت جوابا وما بالربع من أحد، وقد أضحى ذكر الأطلال تقليدا ثابتا عند الشعراء، قلما يخرجون عنه، وخاصة في شعر المديح، وكثر عندهم ذكر الديار والدعاء لها ومناجاتها، ووصفوا ما تثير في نفوسهم من عواطف وأهواء[1]، يقول البرعي :

فُـؤادِي بِرَبــعِ الظَّـاعِنينَ أَسِيـــــرُ يُقِيـــمُ عَلَــى آثَـــارِهم و أَسِيــرُ
ودَمْعِـي غَزِيـرٌ السَّكْبِ فِـي عَرَصَـاتِهم فَكَيفَ أَكُفُّ الدَّمعَ وَهُو غَزِيــرُ[2]

(1) ينظر: محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي،ص 171.
(2) الديوان، ص104.

وفي قصيدة أخرى يدعو البرعي لمرابع الحبيب بالسقيا و الأنس، ويستعيد ذكرياته السعيدة و الحزينة عما جرى في ذلك المكان، فنجده يعبر عن مشاعره العارمة وما يجول في نفسه من أفكار وعواطف، يقول البرعي:

سَـقَاكَ الحَيَـا الوَسْـميُّ رَبعًـا تَأَبَّـدا وَعَـادَكَ عِيـدُ الأُنْـسِ وَقْفـا مُؤَبَّـدا
وحيَّتْـكَ مـن روح النَّسـيمِ مريضـةٌ تُسـاقِط دَرَّ الطَّـلِّ فيـك مُنَضَّـدا
فَمَـا أَنَـا فِـي الآثَـار أَولَ قَائـلٍ سَـقاك وروَّاكَ الغَمـام وردَّدا
عَكَفْـتُ علـى مَغْنـاكَ حتـى تَوَهَّمَـتْ نُهَـاتِي بـأَنِّي قـد اتَخـذتُك مَسْـجدَا
وجـدَّدْتُ عهـد الحـبِّ منـك بلوعـةٍ إذا طفئـت بالـدَّمع زادت توقُّـدَا[1]

وقد مزج البرعي بأسلوب فني جميل، أظهر فيه مقدرته الفنية ،ذكر الديار و الوقوف على الأطلال بغزله وشوقه إلى محبوبته، كما يُظهر البرعي في شعره الحنين و التشوق إلى أرض الحجاز، التي تضم الكثير من الأماكن المقدسة، التي يتطلع كل مسلم إلى زيارتها.

ومثلما تعلق الشيعة باختلاف طوائفهم بالأماكن المقدسة، كونها مواطن آباءهم وأجدادهم الهاشميين، فإنَّ المتصوفة تعلقوا بها أيضا، لأنَّها تمثل أقدس أقداسهم، فهي شهدت البعثة و الوحي، أو اتصال الأرض بالسماء(معجزة المعراج)، ذلك الاتصال الذين يسعون إليه بكل طاقتهم، ولأنَّ الأماكن المقدسة خير ما يستفتحون بذكرها قصائدهم الدينية، التي يتشوقون بها ويظهرون مواجدهم، ويبدون حنينهم لبيت الله على الأرض، و لمثوى رسول الله صلى الله عليه وسلم قطب الأقطاب و سيد الخليقة[2]، يقول البرعي:

يـا رَاحِلِـينَ إلـى مِنـى بقيـادِي هيَّـجتُموا يـومَ الرَّحيـلِ فُـؤَادِي
سِـرتُم و سَـارَ دَلـيلُكُم يـا وَحشـتِي الشَّـوقُ أقلَقَنِـي وصَـوتُ الحَـادِي
أحرَمْتُمُـوا جَفْنـي المَنـامِ ببُعـدكُمْ يـا سَاكِنِيـنَ المُنحَنَـى والـوَادِي

(1) الديوان، ص67-68.

(2) ينظر: محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي،ص 174-175.

فـــإذا وَصَـــلتُم سَـــالِمِينَ فَبَلِّـــــغُوا مِنِّـــي السَّـــلاَمَ إلـــى النَبِـــي الهَـــادِي
ويَلُـــــوحُ لِـــي بـــين زمـــزمَ والصَّـــفا عنـــدَ المَقَـــامِ سَـــمِعتُ صَـــوتَ مُنـــادِ
ويقـول لِـي يـا نَائمًـا جِـدَّ السُـرى عرفـاتُ تُجْلِـى كُـلَّ قَلـبٍ صَـادِي[1]

فقد تضمنت هذه القصيدة أسماء العديد من الأماكن و المعاهد الحجازية، كـ(منى، زمزم، الصَّفا، عرفات، مزدلفة)، وكلها تمثل أماكن مقدسة بالنسبة للشاعر و للمسلمين، يتشوق إلى زيارتها ووصلها، متمنيا أن تهبَّ عليه نسمة منها، أو أن يصل إلى جرعة من مائها.

و تكون الحسرة على أشدها، حين يرى البرعي الحجيج قد راحلوا إلى أداء فريضة الحج، وزيارة قبر النبي علية الصلاة والسلام ،ولم يزره معهم ،فيقول في ذلك بنبرة مليئة بالحزن والحرمان:

لَبَسُـوا ثِيَـابَ البـيضَ شَـارَاتِ الرِّضِـا وَأنَـا مِـنْ أَجْلِهِـم لَبِسْـتُ سَـوَادِي
يـــا رَبِّ أنْـــتَ وَصَـــلتَهُم وَقَطَعْتَنِـــي فَبِحَـــــقِّهِم يـــا رَبِّ حُـــلَّ قِيَـــادِي
بـــاللهِ يـــا زُوَّارَ قَبـــرَ محـــــمَّدٍ مَـــن كَـــانَ مِـــنكُم رَائِحًـــا أو غَـــادِ
يُبلِـــغْ إلـــى المُخـــتارِ ألـــفَ تَحِيَّـــةٍ مِـــنْ عَاشِـــقٍ مُتَفَـــتِّتِ الأَكبـــادِ[2]

ومن أسماء الأماكن التي ذكرها البرعي كثيرا في منجزه الشعري، مسقط قلبه قرية "النيـــابتين" في اليمن، وهذا الأمر له دلالة نفسية، أي أن هذه الأماكن لها أثر بالغ في نفس الشاعر، فقد ولد وترعرع فيها، وقضَّى أيام الطفولة بحلوها ومرّها في ربوعها و ساحاتها، بين أهله وجيرانه.

ويرسل البرعي أشواقه وحنينه إلى أهله وجيرانه، و إلى أرضه الطاهرة ،حينما يكون بعيدا عنهم، يقول البرعي:

(1) الديوان، ص87.
(2) المصدر نفسه، ص 87.

يَا مُعْمِلَ العِيسِ مِن شَامٍ إلى يَمَنٍ مُعَـوَّداً حَمْـلَ أهـوالٍ وَأَخْطَـارِي
سَـلَّم عَلـى الحَـيّ مِـن نَيَّـابتي بُـرَع وقُـلْ لَهُـم حِـينَ تُنبِيـهُم أَخْبَـارِي
رَأَيتُـهُ حَـولَ بَيـتِ اللَّهِ فـي زُمَـرٍ مِـن طَـائِفِينَ وحُجَّـاجٍ وعُمَّـارِي[1]

وقد استهل البرعي في بعض قصائده، الحديث عن الأماكن الدينية المقدسة، ممزوجا بالغزل الرمزي، الذي يرقق عواطف السامع والمتلقي ، ويأخذه ويسافر به إلى عوالم سامية عابقة بالتقوى والقداسة، وهو ما يلاءم موضوع القصائد الشعرية، وظل ذكر الأماكن المقدسة والتشوف إلى زيارتها ، لا يخرج به الشاعر عما يتركه في النفس من شجى وشوق ومشاعر سامية، وإنْ امتزج بالغزل[2].

3- الظـــواهر الدلالية :

إن البحث الأسلوبي والدلالي يقتضي الوقوف عند هذه الظواهر التي تتعلق بالمستوى الدلالي للغة، كالترادف والتضاد، والتي كثيرا ما تدل على التجربة الشعرية والمعاناة الشخصية، وليست قوالب جاهزة كما يعتقد البعض يفرغ فيها الشاعر عواطفه وأحاسيسه، بل ساهمت كثيرا في شعر البرعي في إنتاج معاني جليلة تتمكن في نفس المتلقي والسامع،

3-1- الترادف:

الترادف في مفهومه الاصطلاحي يقصد به دلالة كلمتين أو أكثر على معنى واحد ،وهذا ما نجده في تعريف الشريف الجرجاني (ت 816هـ)، الذي تحدث عنه في كتابه " معجم التعريفات " بقوله « المترادف ما كان معناه واحد وأسماؤه كثيرة ،و هو ضد المشترك، أُخذ من الترادف الذي هو ركوب أحد خلف آخر، كأن المعنى مركوب واللفظان راكبان عليه؛

(1) الديوان، ص126.

(2) ينظر: محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، ص171.

كالليث والأسد»[1]، هذا عند اللغويون القدامى، أما علماء اللغة المحدثين، فلم تخرج تعريفاتهم لظاهرة الترادف عن المعنى السابق، وإن اختلفت معه في الصياغة، فهو من منظورهم « توارد لفظين أو ألفاظ كذلك في الدلالة على الانفراد ،أو بحسب أصل الوضع على معنى واحد، من جهة واحدة»[2].

وتعد ظاهرة الترادف من بين الظواهر اللغوية التي تضفي على الخطاب الفني بعامة، والشعري منه بخاصة، ميزة خاصة إلى جانب الظواهر اللغوية والأسلوبية الأخرى، فمن خلال ظاهرة الترادف يستطيع الشاعر التعبير عن أفكاره ورؤاه بأكثر من لفظ، ومن خلاله أيضا، يستطيع أن يلمح أو يشير إلى افكاره المركزية أو الرئيسية التي يريد إيصالها للمتلقي، فقد يلجأ الشاعر إليه لنقل الفكرة وتسجيل الخاطرة، وتثبيتها في الأذهان وتوكيدها، أو حتى للتلذذ بما يجده في تكرار الإرداف من متعة صوتية وترنم بالألفاظ[3]. ومن ذلك قول البرعي:

وَدُمْتَ مَنَارَ الدِّينِ مَا لاَحَ بَارِقٌ ومَا اهْتَزَّ غُصنٌ فِي الأَرَاكِ رَطِيبُ
وَلاَ زِلتَ مَأمُولِي وَغَوثِي وَنُصْرَتِي عَلَى نَائِبَاتِ الدَّهْرِ حِينَ تَنُوبُ[4]

فقد والى بين ألفاظ الترادف (مأمولي، غوثي، نصرتي) وفصل بينهم بحرف العطف، وجمعهم في صدر البيت الشعري الثاني ،و لم يفصلهم إلا حرف العطف، وهناك من الباحثين من سمَّى هذا النوع ؛ بالترادف المتوالي[5]، والبيتين في سياق المدح، حيث يثني البرعي على ممدوحه ، لذلك ليس غريبا أن يلجأ إلى الترادف الذي يتناسب كثيرا مع سياق المدح والشكر، ومن الشيق الدال هنا، أن تعدد مكارم الممدوح على المادح في الواقع، يقابله

(1) على بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د، ط)،(د، ت)،ص 199.

(2) محمد علي التهناوي، كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تح: رفيق العجم و علي دحروج، مكتبة لبنان، ط1، 1996، الجزء3،ص22.

(3) ينظر: راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص181.

(4) الديوان، ص30.

(5) ينظر: راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص182.

الشاعر بتعدد على مستوى الألفاظ في القصيدة (مأمولي ،غوثي ، نصرتي) لتثبيت هذه الصفات في الممدوح وتوكيدها.

ومن هذا النوع من الترادف أيضا، ما نجده قوله:

أَظَــلُّ عَلَــى أَطْلاَلِهِــم وَرُبُــوعِهِم أَحِــنُّ كَــأَنِّي فِــي الحَنِــينِ رَقُــوبُ[1]

فقد رادف البرعي بين لفظتي (أطلال ، ربوع) متصل بكلا اللفظين ضمير جمع للغائب(هم)، و لم يفصلهما إلا حرف العطف، والشعور المتخلل أو المسيطر في البيت ؛هو شعور بالحنين و الرغبة في لقاء الأحبة، ألا ترى أن الشاعر يفضي إلينا ما يحزنه أو ما يُشغِلهُ ؛حنين و شوق إلى الأحبة الذين تولوا، وبقيت ربوعهم وأطلالهم، يظل عليها الشاعر باكيا شاكيا يسائلها ،عيتّ جوابا، و ما بالربع من أحد، وقد شبّه الشاعر حاله لفرط شوقه ،بحال الرجل الذي لا يبقى له ولد.

ومن الترادف أيضا قول البرعي:

لقد فـرَّقَ الهُجـرَانُ شَـمْلاً تَجَمَّعَـا وهــيَّجَ أَشْــجَان النُّفُــوسِ وأَوجَعَــا

وفتَّــتَ أَكبَــــــادَ القُلـوبِ وَقَطَّعَـا رَعَــى اللهُ أَيَّــامَ الوِصَــالِ ولاَ رَعَــى

زَمَانًا عَلَى الأَحبَابِ بِالهَجْرِ مُعتَدِي[2]

يصف الشاعر في الأبيات السابقة؛ حاله بعد فراق الأحبة، الذين خلَّف بُعْدهم عنه، فراغا رهيبا، ووجعا كبير، فقد هيَّج أشجان النفوس و أوجعا، و فتَّت أكباد القلوب و مزَّق، وقد لجأ الشاعر إلى الترادف في صدر البيت الثاني من خلال لفظا الترادف (فتَّت، قطَّع) ليوصل للمتلقى ما فعل (الهجران) بقلبه و عواطفه و أحاسيسه ، فهو واقع تحت تأثير صدمة الحزن ، ولوعة الغياب، وحرقة الذكريات.

(1) الديوان، ص34.

(2) المصدر نفسه، ص94.

3-2- التَّـــــــضاد :

تعد ظاهرة التضاد من بين الظواهر اللغوية التي حظيت باهتمام كبير من قبل العلماء اللغة المتقدمين، حيث كثر الكلام والنقاش فيها، فقد كانت هذه الظاهرة مثار جدل حادّ بينهم، فتعددت الآراء بتعدد الرؤى، واختلفت المذاهب و تباينت، بتباين المنطلق، فقد أنكر بعض العلماء مسألة التضاد في لغة العرب، و أبطلوها، وذهبوا إلى أن العرب لا يأتون باسم واحد للشيء وضده، وحاولوا تأويل ما ورد من الأضداد في كلام العرب، وأما المثبتون للتضاد فهم أكثر أهل اللغة، منهم الخليل بن أحمد، وسيبويه ، أبو زيد الأنصاري، ابن فارس، المبرد ... وغيرهم[1].

وقد ألفت كتب كثيرة في الرد على منكري التضاد في اللغة، لعل أشهرها " كتاب الأضداد" لابن الأنباري(ت328هـ)، و " كتاب الأضداد في كلام العرب " لأبي الطيب اللغوي(ت351هـ)، و الذي يعد أكبر كتاب ألَّفَ في موضوعه في اللغة العربية، وأجوده على الإطلاق.

ويعرف أبو الطيب اللغوي التضاد بقوله« و الأضداد جمع ضد، وضد كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسواد، السخاء والبخل، الشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضدٌّ له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان وليس ضدين، وإنما ضد القوة الضعف، وضد الجهل العلم، فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كان كل متضادين مختلفين، وليس كل مختلفين متضادين »[2].

أما علماء اللغة المحدثين، فقد أخذ التضاد عندهم« مفهوما مختلف للكلمة الواحدة عن المفهوم القديم، فالتضاد عندهم يعني وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادان معنى،

(1) ينظر: أبو الطيب اللغوي، كتاب الأضداد في كلام العرب، تح: عزة حسن، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا،ط2، 1996، ج1، ص18.

(2) أبو الطيب اللغوي، كتاب الأضداد في كلام العرب، ج1، ص18.

والخاصية الأساسية لكلمتين بينهما تضاد، أنهما يشتركان في ملمح دلالي واحد، وهناك ملمح دلالي لا يشتركان فيه، يكون موجودا بإحداهما، وغير موجود بالآخر»[1]

والتضاد حين« ينتقل بالنفس من الضدِّ إلى الضدِّ، ومن النقيض إلى النقيض ينتج المعاني ،و تتمكن تلك المعاني في النفس»[2]، لهذا، فليس غريبا – إذن– أن تهتم المناهج النقدي الحديثة كالبنيوية والأسلوبية و السيمائية ...بظاهرة التضاد، فقد شكلت هذه الظاهرة أساسا بنائيا للمنهج البنيوي، و الذي ركز رواده ومنظِّروه على الثنائيات في العمل الفني بشكل عام، والثنائيات الضدية بشكل خاص.

بالعودة إلى ديوان البرعي، نجد أن الشاعر كغيره من الشعراء، حاول أن يستغل ما للتضاد من أهمية في إبراز الدلالة، فالتضاد « يكشف في الشعر عامة، خصائص الأدبية و الشعرية و المنظومة اللغوية، وسمات الجمال وروائع الأداءات الفنية و الإبلاغية و البلاغية في النص» الشعري[3]، و يتمظهر التضاد في ديوان البرعي بشكل واضح وبيّن، يقول الشاعر:

شَمُلَتْ لَطَائِفُهُ الخَلاَئِقَ كُلَّهَا مَا للخَلاَئِقِ كَافِلٌ إلاَّ هُو

فَعَزِيزُهَا وَ ذَلِيلُهَا وَ غَنِيُّهَا وَ فَقِيرُهَا لاَ يَرْتَجُونَ سِوَاهُ[4]

في بيتَيّ البرعي ثمة انسجام وتضافر رائعان، ذلك أن الألفاظ المتضادة في البيت الثاني؛ (عزيزها، ذليلها غنيّها، فقيرها) ،هي في الحقيقة تفسير وتفصيل للبيت الأول ، فالمعنى واحد لكن الأسلوب مختلف ، و ببراعة فنية كرَّر البرعي المعنى دون اللفظ، منتقلا

(1) ليلى سهل، التضاد في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، العدد الثاني عشر، 2016، ص94.

(2) راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص175.

(3) لعلى سعادة، بلاغة التضاد في ديوان" أطفئيني بنارك" ليحي السماوي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، العدد 44، جوان2016،ص 245.

(4) الديوان، ص260.

من العموم إلى الخصوص ، مستهدفا من وراء ذلك تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، وقد جاء بيتَيّ البرعي في سياق المدح، حيث يمدح فيهما المولى عز وجل ،فالشاعر يرى أنه نعمائه ولطائفه قد شملت جميع خلقه؛ بَرَّهم وفاجرهم ، غنيهم وفقيرهم، وقد ساهمت ظاهرة التضاد بشكل كبير في تحقيق غايته، وتوصيل فكرته.

وفي موضع أخر، يقول البرعي:

وإنْ بُلِيـــتَ بِأَحْكَـــامِ الزَّمَـــانِ فَـــلاَ تَجْـــزَعْ فللـــدَّهْرِ إِقْبَـــالٌ وإدْبَـــارُ [1].

ظهرت لغة التضاد في البيت الشعري السابق، الذي أبرز لنا الشاعر من خلاله ازدواجية الدّهر أو الزمان بتعبير أدق، من خلال الثنائية الضدية (الإقبال، الإدبار)، والذي جمعهما الشاعر في الشطر الثاني، فاصلا بينهما بحرف العطف فقط، لدلالة على حال الدهر (الزمان) المتغيرة، التي لا تبقى على حال بدت، إلا ويعقب بعده تحويلا. فتكراره لثنائية الزمان (الإقبال ،الإدبار) أدت في البيت الشعري إلى فائدتين؛ الأولى معنوية؛ من خلال التضاد الذي أظهر اختلاف الحالين، والثانية صوتية؛ من خلال التوازن الصوتي المتأتى من تكرار الألفاظ ذاتها، ومن استخدام الصيغ المتماثلة.

فالبرعي يتكئ ويعتمد على تقنية التضاد في منجزه الشعري ، جاعلا من التضاد المنبع الرئيس للفجوة؛ مسافة التوتر، و بالتالي للشعرية[2]، هذا و يعدُّ التضاد أداة فعالة عاملة على ترابط النص الشعري، يقول البرعي:

أيرجِـعُ لِـي قُـربَ الحَبِيـبِ المُعاهِـد وتَجدِيـدِ عَهـدِ الوَصـلِ بـينَ المَعاهِـدِ

وهل بعد شَتِّ الشَّملِ وَصلُ عَلائِقِ عَلُقْـــــنَ بِقَلبِ فَاقِـدٍ غير فَاقِـدِ[3]

(1) الديوان، ص102.

(2) ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي– دراسة بنيوية في الشعر، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط5، 2018، ص45.

(3) الديوان، ص80، 81.

إن القراءة الأفقية لبيتَيّ البرعي، تكشف لنا عن ثنائتين ضديتين في البيت الثاني، وهي (شتِّ، وصل)، (فاقد، غير فاقد)، والبيت الشعري في سياق الشكوى من فراق الأحبة، وهي من الموضوعات التي تفرض نفسها على لغة التضاد، لأنه مما يولد شعور النقيض لأيام الوصال وافتقاد الأحبة، وقد أفاد الشاعر من أسلوب الاستفهام لتوظيف الثنائيات الضدية، و ليعكس لنا أيضا، الحيرة والمرارة التي يعيشها بعد فراق الأحبة، وقد أظهرت لنا لغة التضاد في عجز البيت الثاني (فاقد، غير فاقد) حال الشاعر، الذي يبين ويظهر لنا، كيف أنه لم يفقد أحبته، رغم ألم النوى و الفراق (الابتعاد الجسدي)، لأنهم يسكنون الروح والبدن (الاقتراب الروحي).

ومن التضاد أيضا في ديوان البرعي، قوله في سياق الحكمة :

متى يَستَقِيمُ الظِّلُ والعُودُ أَعوجُ وهل ذَهبٌ صِرفٌ يُسَاويهِ بَهْرَجُ[1]

لا شك أن المعنى المقرر هنا، هو استبعاد استقامة الفرع (الظّل) والأصل (العود) أعوج، وأيضا عدم تساوى ما هو حقيقي (ذهب صرف) بما هو مزيف (بهرج)، وهذا المعنى لا يختلف فيه اثنان، لكن الشاعر أراد أن يثبت و يؤكد فكرة ما في الأذهان، في سبيل الوعظ والتذكير، و هي أنه لا ينبغي لنا أن نستبدل الذي هو أدنى (الهوى، الدنيا، الأماني) بالذي هو خير (طاعة الله، الاستقامة)، وفي هذا المعني يقول:

هِي النَّفْسُ وَالدُّنيا وإبليسُ والهَوى بطَاعَتِهم عَن طَاعَةِ اللهِ أَزْعَجُ

أروحُ وأَغدُو شَارِبًا كَأسَ غَفلَةٍ بمَاءِ الأَمَانِي الكَواذِبِ يُمزَجُ[2]

وقد استعان في تقرير فكرته، بتقنية التضاد من خلال الألفاظ المتضادة (يستقيم ، أعوج، صرف، بهرج)، فأسهم التضاد في إبراز الدلالة، و عمل كذلك على ترابط و توازن البيت الشعري.

(1) الديوان، ص53.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

خاتـــــــمة

خلصـت الدراسـة إلـى نتـائج اخـتص كـل منهـا بجانـب مـن الجوانـب الدقيقـة التـي كشـفت الخصائص الفنية والجمالية لنصوص البرعي الشعرية ؛ ومن أهمها:

1. عبد الرحيم البرعي واحد من شعراء القرن الثامن هجري، عرفَ بمدحه لأشرف الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، ولقب على هذا بأمير المديح ، ومدَّاح المصطفى، عاش في اليمن وعاصر بعض ملوك الدولة الرسولية في اليمن، وترك ديوانا شعريا متميزا ،كشف فيه عن موهبة فنية في نظم الشعر وقرضه.
2. للبرعي ديوان مطبوع فيه شعر جيّد، وإنْ كانت معانيه قليلة فهي صورة متكررة من صور العصر الرسولي ، حيث يكثر إغراقه في التقليد والمحاكاة لشعراء صدر الإسلام كحسان ابن ثابت وكعب بن زهير وحتى شعراء العصر الجاهلي كامريء القيس وعمرو بن كلثوم وغيرهم من الشعراء الأفذاذ، ومع هذا فشعره يسيل بعذوبة اللفظ، وجمال السّبك، ولطف المأخذ، ونضارة الأسلوب، وحسن الإشارة، وانتقاء العبارة .
3. غرض المدح من أكثر الأغراض ورودا في ديوان البرعي، وأكثر مدحه كان في جناب المصطفى عليه الصلاة والسلام، ثم الذين يلونه ثم الذين يلونه من المشايخ والعلماء وأهل الفضل والرأي.
4. لا يوجد في شعر البرعي ذلك الإسفاف والمجون الذي عهدناه في شعر العصر العباسي والمملوكي في مصر من الغزل بالغلمان والإباحية، فقد سنَّ لنفسه منهجا دينيا صارما لا يكاد يحيد عنه.
5. ولع البرعي بمدح الصوفية والأولياء، كما ولع بذكر الأماكن والمواضع المقدسة عند المسلمين، حيث نظم فيها قصائد عدة.
6. من الأغراض الشعرية التي وردت في شعره بكثرة الغزل، فللبرعي قصائد جميلة في الغزل، والغالب في غزله العفة والطهارة .

7. حوى ديوانـه بعض الأفكـار الصـوفية الفاسـدة، وبعض الشـطحات العقديـة المخالفـة لهدى النبي عليه الصلاة والسلام، وظهر غلوهُ لبعض مشايخ الطرق الصوفية.
8. لم يخرج البرعي في بناء شعره عن بحور الخليل، إذ لم يجدد في العروض، بل تقيّد به وبشروطه، فهو من المحافظين على القيود العروضية التي وضعها القدامى، إلاَّ أنه لم يستخدم البحور الستة عشر جميعا.
9. لم يلتزم البرعي في ديوانه الشعري فنًّا شعريا واحدا، فقد ركب غالب البحور الشعرية ،ونظم قصيدة من بحر الممتد، وهو من نوادر البحور، وكتب قصائد هيّنة لينة صالحة للغناء، فالعجب العجب ممن يقلل من شأنه في ميدان الشعر والأدب.
10. أشعار البرعي في الغالب طويلة جدا، ومع هذا فقد حوى ديوانه بعض المقطوعات الشعرية.
11. اكتسحت القوافي المطلقه ديوان البرعي، وأسهمت في عملية التوازن الإيقاعي وتقرير الدلالة.
12. أثرى البرعي بظاهرة التصريع البنية الفنية لنصه الشعري، حيث شكلت هذه الظاهرة سمة أسلوبية بارزة في شعره.
13. وعى الشاعر قيمة الإيقاع الداخلي، فاهتم بها لأنّها شكلت عنصرا مهما في الإيقاع الكلي للقصيدة، فجعله مصدرا من مصادر الإيحاء من خلال تنويعه وتركيزه على بعض العناصر المهمة.
14. برزت في قصائد البرعي عدد من التقنات التي خدمت الدلالة؛ وأهمها التكرار، كونه عنصرا إيقاعيا يزيد من بهاء النص الشعري وجماله، ويعزز من وقع الدلالة.
15. لعب الترصيع دورا كبيرا من الناحية الفنية في ديوان البرعي، وأسهم في إثارة الانفعال المناسب في المتلقي، فأشاع في النفوس مناخا تخيليا يتناسب مع حركة النفس الشعرية.

16. استغل البرعي قدرات الجناس، فأحدث بها ضربا من التوازن الصوتي، الذي يمتد تأثيره من المسار الإيقاعي إلى المجال الدلالي.
17. برزت البنية التركيبية في ديوان البرعي متألفة متضامة ضمن الجملة بأنواعها وأنماطها ممتزجة مع الجملة الخبرية ومن بها من أساليب، ثم الجملة الإنشائية وما بها من أساليب بلاغية، وظهرت من تحليل أجزاء الجملة بعض الظواهر الأسلوبية التى وردت في شعره كالتقديم والتأخير والحذف والاعتراض، وكان لكل منها دور مهم في بناء نصه الشعري.
18. بدا الانزياح في مجالاته كالتقديم والتأخير والحذف وغيره مبدأ جماليا اعتمده الشاعر للتعبير عن المعاني الإضافية التي تبقى محجوبة عن الأنظار فيما لو بقي التركيب على أصله، أو إذا لم يكسر السياق بعنصر لغوي غير متوقع، وساعدت تقنية التقديم والتأخير الشاعر في الحفاظ على قوة التركيب الشعري، كما ساعدته على إبداع الترتيب الأمثل واختياره لأبياته الشعرية ومنحه مرونه أكبر في التصرف باللغة.
19. كان الاعتراض من بين الوسائل الفنية التي استغلها البرعي ، إذ جعلها محطات فنية للأفكار المتزاحمة على مخيلته وتكثيفا أدائيا للبثِّ الشعري.
20. لعلَّ المديح الديني والتجربة الصوفية هما من أبرز المواضيع التي ركزت عليها تجربة عبد الرحيم البرعي الشعرية، ومن خلال تقسيم الديوان إلى مجموعة حقول دلالية تبيّن أنَّ النفس الصوفي والمديح الديني حاضر بقوة في شعره، ولكن هذا لا يعدم مواضيع أخرى تطرق إليها البرعي، كالغزل العذري والشكوى والوعظ والإرشاد والهجاء والذم، وغيرها من المواضيع التي لا يكاد يخلو منها ديوان شعري.
21. من الظواهر الدلالية التى شكلت خاصية أسلوبية في ديوان البرعي ظاهرتا الترادف والتضاد، حيث أسهمتا في إبراز الدلالة وتقرير المعنى الذي أراده الشاعر، وكانتا المنبع الرئيس للفجوة ؛ مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

ختاما؛ نأمل أنْ تكون هذه الأطروحة المتواضعة قد أسهمت ولو بنزر يسير في إبراز بعض الجوانب الفنية والخصائص الأسلوبية في ديوان البرعي، وقدمت للقارئ العربي فكرة عن هذا الديوان المتميز، الذي لا يزال يحتاج إلى دراسات جادة وعميقة ، تشكل متضافرة مع هذه الدراسة رؤية متكاملة إلى حدٍّ ما إلى تراث شاعر مغمور ، وتسهم كذلك في إحياء التراث العربي وبعثه من جديد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* القرءان الكريم، برواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر:

1. ابن الأثير (ضياء الدين) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د،ط)،ج1 ، (د،ت).
2. الأحوص الأنصاري، الديوان، تح: إبراهيم السّامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، العراق،(د، ط)، 1969.
3. الأخفش (سعيد بن مسعدة)،الوافي في العروض والقوافي، تح: عزت حسن، وزارة الثقافة ،دمشق، سوريا، (د، ط)، 1970.
4. الأشموني، شرح الأشموني –على ألفية مالك المسمى منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، ج3، 1955.
5. الأصفهاني الراغب، المفردات في غريب القرءان، تح: محمد أحمد خلف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
6. الأنصاري ابن هشام ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ،المكتبة العصرية ، بيروت، ج4.
7. الأنصاري ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك وحمد علي، دار الفكر، دمشق، ط1، ج2، 1964.
8. البرعي ،الديوان ، تح: عبد الرحمان مصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
9. البرعي، الديوان، اعتى به: أنس محمد عدنان الشرفاوي، دار الحاوي، بيروت ،لبنان، ط1، 2007.

10. تاريخ الدولة الرسولية في اليمن، لمؤلف مجهول عاش في القرن التاسع هجري، تح: عبد الله محمد الحبشي، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، الجمهورية اليمنية، 1984.

11. التهناوي (محمد علي) ، كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تح: رفيق العجم و علي دحروج، مكتبة لبنان، ط1، ج3، 1996.

12. الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

13. الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فارس الداية، مكتبة سعد الدين، ط2، 1987.

14. ابن جنّي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، ج1، 2010.

15. أبو الحسين (أحمد بن فارس)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج1.

16. الخزرجي (علي بن الحسن) ، العقود اللؤلؤية في تاريخ الدولة الرسولية، تح: محمد بن الأكوع، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، اليمن، ط1، 1983.

17. ابن زبارة اليمني (محمد بن محمد)، ملحق البدر الطالع بمحاسن ما بعد القرن السابع، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، مصر،(د، ط).

18. الزركشي (بدر الدين)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، البرهان في علوم القرآن ، دار الفكر، ط3، ج2، 1980.

19. الزّمخشري، الكشّاف، دار المصحف، القاهرة، ط2، ج2، د، ت.

20. السكاكي (محمد بن علي)، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

21. السهروردي (عمر بن محمد البكري)، عوارف المعارف، تح: أحمد السايح وتوفيق وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

22. سيبويه ، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مطبعة دار الكتب، بيروت، لبنان، ط3، ج1، 1983.

23. السيوطي جلال الدين، المطالع السعيدة، تح: طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للنشر والطباعة، الإسكندرية،ج1، 1983.

24. أبو الطيب اللغوي، كتاب الأضداد في كلام العرب، تح: عزة حسن، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا،ط2، ج1، 1996.

25. عبد الوهاب البريهي اليمني، طبقات صلحاء اليمن- تاريخ البريهي- تح: عبد الله الحبشي، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط2، 1994.

26. العلوي (يحي بن حمزة)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)،ج2.

27. العمري (شهاب الدين ابن فضل الله) ، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سلمان الجبوري ومهدي النجم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 2010.

28. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى،مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1،(د، ت).

29. القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط4، 2007.

30. القزويني (محمد بن عبد الرحمان) ، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط3،ج1، 1989.

31. القشيري (عبد الكريم الهوزان)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، (د، ط)،(د، ت).

32. القيرواني (ابن رشيق) ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، ج1، 1972.

33. كُثَيِّر عَزَّة، الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971.

34. المالقي (أحمد بن عبد النور) ،رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط3، 2002.

35. المدني (صدر الدين علي بن معصوم) ، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، العراق، ط1، ج6، 1986.

36. المرادي (الحسن بن قاسم)،الجني الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1992.

37. المرزوقي (أحمد بن محمد) ، شرح ديوان الحماسة، تح: محمد أمين وعبد السلام هارون ،دار الجيل، بيروت، لبنان ،ط1، ج2، 1991.

38. المقرّي (أحمد بن محمد) ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت ،لبنان ،(د، ط)، مج7، 1968.

39. ابن منظور، لسان العرب، مادة(سَلَبَ)، دار المعارف، القاهرة ،مصر، د.ط، ج2 ،د،ت.

40. المنوفي (محمود أبو الفيض)، جمهرة الأولياء وأعلام أهل التصوف، مؤسسة الحلبي للنشر، القاهرة، ط1، ج1، 1967.

41. ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، (د، ط)، مج1 ، 1977.

42. يحي بن الحسين بن القاسم، غاية الأماني في أخبار القطر اليماني، تح: سعيد عاشور و محمد زياده، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر،(د ط)، 1968.

43. ابن يعيش (يعيش بن علي)، شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت، مج1، ج1.

ثانيا – المراجـــــع:

1. ابتسام دهينة، بنية الخطاب في ديوان علقمة بن عبده الفحل، دراسة بنيوية أسلوبية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2018.
2. إبـراهيم أحمـد المقحفـي ،معجـم البلـدان والقبائـل اليمانيـة، دار الكلمـة، صـنعاء، الجمهورية اليمنية،(د، ط)، ج1 ،2002.
3. إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث– دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
4. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4 .
5. أحمد الهاشمي ،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2000.
6. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2.
7. أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987.
8. أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006.
9. أحمد مطلوب ،معجم المصطلاحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، العراق، (د، ط)، ج2، 1986.
10. أماني سليمان داوود، الاسلوبية والصوفية– دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002.
11. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
12. بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني– دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2015.

13. بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري- قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء، وزارة الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2007.

14. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

15. تمام حسان، البيان في روائع القرءان-دراسة أسلوبية للنص القرءاني، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط1 ، 1993.

16. جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009.

17. جواد المرابط ، البرعي اليماني، مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر، ط2، 1989.

18. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

19. حامد صدقي قنيبي، المشاهد في القرءان، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1984.

20. حسن بن زين الشنقيطي، الطرَّة- شرح لامية الأفعال لابن مالك، دبي، الأمارات، ط1، 1997.

21. حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ،2002.

22. حسين بن علي الويسي، اليمن الكبرى-كتاب جغرافي جيولوجي تاريخي، مكتبة الرشاد، صنعاء، اليمن،ط2، 1991.

23. خالدة سعيد، حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

24. راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

25. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، (د،ت).

26. رجاء عيد، الشعر والنغم، منشورات دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1975.

27. أبو السعود الشاذلي، المركب الإسمي الإسنادي وأنماطه من خلال القرءان الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1990.

28. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

29. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د، ط)،1989.

30. شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، ط1، 1985.

31. شكري عياد، اللغة والإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، (د، ط).

32. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للنشر، السعودية، ط1، 1982.

33. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987.

34. صلاح فضل، علم الأسلوب– مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1985.

35. طاهر سليمان حمودة ،ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، 1983.

36. طحان ريمون و دينيز بيطار طحان ، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، منشورات دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط1.

37. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت، لبنان ،ط1، 1978.

38. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، د،ت.

39. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

40. عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني ،البلاغة العربية–أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، سوريا،ج1 ، ط1.

41. عبد الرحيم الهبيل، فلسفة الجمال في البلاغة العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004، ص286.

42. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب– نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977.

43. عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

44. عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقي في الشعر العربي، مكتبة المنار ، الزرقاء، الأردن، ط1، 1985.

45. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، ج2، 1989.

46. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير– من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

47. عبد الله محمد الحبشي، حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول، منشورات وزارة الإعلام والثقافة ،الجمهورية العربية اليمنية، ط1 ،1977.

48. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1980.

49. عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي- حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزّالي، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق،(د، ط)،1979.

50. عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

51. عدنان عبد الكريم ،اللغة في الدرس البلاغي، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط1، 2008.

52. عزالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د ،ط)، 1963.

53. علوي الهاشمي ،السكون المتحرك- دراسة في البنية والأسلوب -تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا 1930-1980م ، الوطن للطباعة والنشر، الإمارات، (د، ط)، ج1، 1993.

54. علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك- مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، 1990، ع 290.

55. على جعفر علاق، في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د، ط)، 1990.

56. علي بلبع، أسلوبية السؤال- رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، المنصورة، مصر، (د، ط)، 1999.

57. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي في العراق – اتجاهات الرؤية وجمالية النسيج، منشورات وزارة الإعلام، العراق،(د، ط)، 1975.

58. فارس ياسين الحمداني ،البنى الفنية،- دراسة في شعر مجد الدين النشَّابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

59. فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، دار الفكر، الأردن، ط1، مج4، 2000 .

60. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د، ط، 2004.

61. قطبي الطاهر، الاستفهام النحوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1992.

62. قيس اسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، بيت الحكمة ،بغداد، (د، ط).

63. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي- دراسة بنيوية في الشعر، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط5، 2018.

64. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ ، الرياض، السعودية، د، ط، 1989.

65. محسن أطميش، دير الملاك- دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، العراق،(د، ط)، 1982.

66. محمد ابراهيم عبادة، الجملة العربية- مكوناتها-أنواعها- تحليلها، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2001.

67. محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط3، ج1، (د، ت).

68. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس،(د، ط)، 1976.

69. محمد الهادي الطرابلسي ،في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، تونس، 1991، ع32.

70. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس،(د، ط) ،1981.

71. محمد بن عبد المطلب، البلاغة العربية–قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1997.

72. محمد بن يحي الفيفي، الدولة الرسولية في اليمن–دراسة في أوضاعها السياسية والحضارية (803هـ– 827هـ)، الدار العربية للموسوعات ،بيروت، لبنان، ط1، 2005.

73. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014 .

74. محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار الفكر، د، ط.

75. محمد زغول سلام، الأدب في العصر المملوكي– الدولة الأولى (648هـ– 783هـ)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج1،(د، ط).

76. محمد سعيد أسبر وبلال جنيدي، الشامل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.

77. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة– حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى –جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط2، 2010.

78. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1984 .

79. محمد فوزي مصطفى، التشكيل الجمالي– قراءة في نصوص مختارة، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2012.

80. محمد كنوني، اللغة الشعرية– دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1997.

81. محمد محمد أبو موسى، خصائص التركيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط8، 2009.

82. محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

83. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، العراق، (د، ط)، 1980.

84. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

85. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، 1993.

86. منيرة فاعور، الحاكم البلاغي-دراسة في التفكير البلاغي -يحي بن حمزة العلوي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010.

87. موسى منيف، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2،، بغداد، العراق، 1986.

88. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978.

89. نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، ج1، الجزائر،1997.

90. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009.

91. يونس جمال، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري، دمشق، سوريا، (د،ط)، 1991.

ثالثا- الكتب المترجمة:

1. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
2. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
3. غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة(146)، الكويت، (د،ط) ،1990.
4. اليزابيث دور ،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1961.

رابعا- الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحديثة عند عبد الله حمادي، رسالة دكتوراه العلوم، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،2011-2012.
2. عائشة عبيزة، دراسة وظيفية لأسلوب التوكيد في القرءان الكريم، مذكرة دكتوراه العلوم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة – الجزائر،2008-2009.
3. غيّاث محمد بابو، الجملة الإنشائية بين التركيب النحوي والمفهوم الدلالي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية ، جامعة تشرين، الموسم الجامعي 2008-2009.
4. فيصل الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة مقدمة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن ،2011.

5. يادكار لطيف جمشيد، شعر بشار بن برد- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، الموسم الجامعي 2000-2001.

خامسا- المجلات والدوريات:

1. أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، بيروت، لبنان ،العدد6، س3، صيف 1959.
2. باديس لهويمل، نظرية الحقول الدلالية بين التراث العربي والفكر اللساني المعاصر، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري ،تيزي وزو- الجزائر، العدد 42، المجلد الثامن، 2017.
3. عمار شلواي، نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، العدد 2، جوان 2002.
4. لعلى سعادة، بلاغة التضاد في ديوان" أطفئيني بنارك" ليحي السماوي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، العدد 44، جوان2016.
5. ليلى سهل، التضاد في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، العدد 12، 2016.
6. محمد علي العروسي، العلماء الملوك في اليمن في عصر الدولة الرسولية (626هـ-858هـ/ 1229م-1454م)، مجلة جامعة الملك سعود، مج22، السياحة والآثار1، الرياض، السعودية، 2010.
7. يحي حسان، المدائح النبوية عند البويصري والبرعي – دراسة تأصيلية ،مجلة بحوث، كلية الآداب ، جامعة تعز، العدد20 ، يوليو 2019.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ- ز
مدخل: في الأسلوب والأسلوبية	**12- 23**
أولا: في مفهوم الأسلوب	**13-15**
1-الأسلوب من زاوية المُخاطَب	**15-16**
2-الأسلوب من زاوية الخِطاب	**16-17**
3-الأسلوب من زاوية المُخاطِب	**17-18**
ثانيا: الأسلوبية تأريخ وتعريف	**18-23**
1-في مفهوم الأسلوبية	**21-23**
الفصل الأول: عبد الرحيم البرعي اليماني (-803هـ) حياته وشعره.	**24-53**
أولا: ترجمة الشاعر عبد الرحيم البرعي	**25**
1-عصر الشاعر عبد الرحيم البرعي	**25**
أ- الحال السياسي	**25-31**
ب-الحال الاجتماعي	**32-34**
ت-الحال العلمي	**35-37**
2-ترجمته	**38-41**
3-شعره	**42-49**
4-مختارات من شعره	**50-53**
الفصل الثاني: البنى الإيقاعية في ديوان البرعي	**54-98**
تمهيد	**55-57**
أولا: الإيقاع في النص الشعري	**57-58**
1-الإيقاع والوزن	**58-61**
ثانيا: بنية الإيقاع الخارجي	**61-62**
1-البحور الشعرية	**62-64**

1-1-البحور الرئيسية	**64**
أ- بحر البسيط	**66-64**
ب- بحر الكامل	**67-66**
ج-بحر الطويل	**68-67**
د- بحر الوافر	**69-68**
1-2-البحور الثانوية	**69**
أ- بحر الخفيف	**70-69**
ب- بحر الرمل	**70**
ج-بحر المديد	**71-70**
د- بحر المجتث	**71**
2- القافية	**74-73**
أ- القوافي المطلقة	**74**
1-الوصل المكسور	**75-74**
2-الوصل المضموم	**76-75**
3-الوصل المفتوح	**76**
3- التصريع	**80-77**
ثالثا: بنية الإيقاع الداخلي	**82-81**
1-التكرار	**83-82**
أ- تكرار الألفاظ	**86-83**
ب- تكرار الأشطر	**88-87**
ج-تكرار العبارة	**90-88**
2-الترصيع	**92-90**
3-الجناس	**92**

أ- الجناس التام	**94-92**
ب- الجناس غير التام	**96-94**
4-التصدير	**98-96**
الفصل الثالث: البنى التركيبية في ديوان البرعي	**153-99**
تمهيد	**101-100**
أولا: الجملة	**101**
1-في مفهوم الجملة	**101**
أ- لغة	**101**
ب- اصطلاحا	**104-101**
ثانيا: نمط الجملة الشعرية	**105-104**
1-الجملة الخبرية	**105**
أ- التوكيد	**106-105**
ب- حروف التوكيد	**109-106**
ج-أساليب تفيد التوكيد	**115-109**
2-الجملة الإنشائية	**116**
أ- الاستفهام	**121-116**
ب- أسلوب النداء	**127-121**
ج-أسلوب الأمر	**133-127**
ثالثا: ظواهر تركيبية في ديوان البرعي	**133**
1-التقديم والتأخير	**133**
1-1-تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ المعرفة	**136-134**
1-2-تقديم الخبر على المبتدأ	**139-137**

1-3-تقديم المفعول به على فاعله	**143-140**
2- ظاهرة الحذف	**144-143**
2-1-حذف المبتدأ جوازا	**145-144**
2-2-حذف المبتدأ وجوبا	**145**
2-3-حذف الخبر جوازا	**146**
2-4-حذف الخبر وجوبا	**146**
2-5-حذف الفعل	**147**
2-6-حذف الفاعل	**148-147**
2-7-حذف المفعول به	**149-148**
3- الاعتراض	**153-149**
الفصل الرابع: البنى الدلالية و المعجمية في ديوان البرعي	**180-154**
توطئة	**156-155**
1-المعجم الشعري وأبعاده الدلالية	**157-156**
2-نظرية الحقول الدلالية	**159-157**
3-الحقول الدلالية	**159**
3-1-حقل ألفاظ الحب	**163-159**
3-2-حقل المعرفة	**167-164**
3-3-حقل أسماء الشخصيات	**170 -167**
3-4-حقل المواضع والبلدان	**174-170**
4- الظواهر الدلالية	**174**
4-1-الترادف	**176-174**
4-2-التضاد	**181-177**
خاتمة	**186-182**

قائمة المصادر والمراجع	**201-187**
فهرس المحتويات	**207-202**
ملخص باللغة العربية والإنجليزية	**208**
ملخص باللغة العربية	**209**
ملخص باللغة الإنجليزية	**210**

ملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية

ملخص:

عُنيَّ هذا البحث الموسوم بـ"البناء الأسلوبي في ديوان البرعي اليماني (-803هـ)" برصد أبرز العناصر الفنية، والخصائص الأسلوبية في ديوان البرعي، وتعرَّف على المميزات النصية التي تجعل من النص الشعري نصا ثريًا بالدلالات والرؤى، كما حاول الكشف عن البنيات الأسلوبية الفنية للتراكيب المستعملة والأساليب المستخدمة وجوانب الإيقاع الموظفة، والصور البديعية المشكَّلة، بوصفها بنيات فنية جمالية تحمل رسائل إيحائية عدة، ولها ارتباط مباشر مع الدلالة.

واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مدخل وأربعة فصول، تطرق المدخل إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية، أمَّا الفصل الأول فتناول حياة الشاعر وشعره بالدراسة والتعريف، وأضاء جوانب عدة عن هذا الشاعر المغمور، وجاء الفصل الثاني في البنى الإيقاعية في ديوان البرعي، فتعرض إلى مفهوم الإيقاع والوزن والفرق بينهما، ثم إلى بنية الإيقاع الخارجي والداخلي ودورهما الدلالي والموسيقي، أما الفصل الثالث فقد عُنيَّ بالبنى التركيبية في ديوان البرعي، فتضمن مباحث ذات شق نظري وتطبيقي في الجملة وأنماطها وأنواعها، وتعرض إلى أهم التراكيب اللغوية البارزة في ديوان البرعي والمنزاحة عن التراكيب المعروفة والمألوفة، أمَّا الفصل الرابع والأخير فجاء موسوما بالبنى المعجمية والدلالية في ديوان البرعي، فتعرض إلى أبرز الحقول الدلالية في تجربة الشاعر، وأثر المعجم الشعري في إبراز المعنى وتكثيف الدلالة، ثم ركَّز على الظواهر الدلالية البارزة في الديوان كالتضاد والترادف، ودورهما في شعرية النص.

Abstract:

This research entitled "Stylistic Building in the Diwan of al-Burai al-Yamani (-803 AH)" was intended to monitor the most prominent artistic elements and stylistic characteristics in the diwan al-Burai, and to identify the textual features that make the poetic text rich in connotations and visions, as well as trying to uncover the artistic stylistic structures of the compositions, the methods used, the aspects of rhythm employed, and the creative images formed as artistic aesthetic structures that carry several suggestive messages and have a direct link with the connotation.

The nature of the research necessitated dividing it into an preface and four chapters. The preface dealt with the concept of style and stylistics, while the first chapter dealt with the poet's life and poetry with study and definition, and lit several aspects about this obscure poet. The second chapter came in the rhythmic structures in Diwan al-Bura'i, which dealt with the concept of rhythm, weight and difference Between them, then to the structure of the external and internal rhythm and their semantic and musical role. The third chapter is concerned with the compositional structures in the Divan al-Burai, which includes discussions with a theoretical and practical part in the sentence, its patterns and types, and it is presented to the most important linguistic structures prominent in the Diwan al-Burai and the shift away from the known and familiar combinations. The fourth and final chapter was marked by the lexical and semantic structures in Diwan al-Burai, and it was presented to the most prominent semantic fields in the poet's experience, and the effect of the poetic lexicon in highlighting the meaning and intensifying the connotation. Then, it focused on the semantic phenomena prominent in the Diwan such as contradiction and synonymy, and their role in the poetics of the text.