جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب عربي قديم

رقم: ن 16مؤ

إعداد الطالب:
عياد شيماء

يوم:18/06/2023

نونية عروة بن حزام دراسة أسلوبية

لجنة المناقشة:

راجح سامية	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
آسيا جريوي	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
عبد الحميد جودي	أ.محب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين وبه نستعين ونصلي ونسلم على سيدنا
محمد صلى الله عليه وسلم خاتم النبيين والمرسلين
نتقدم بجزيل الشكر العظيم إلى الكنز الذي لا يزول الأستاذة
المشرفة "**راجع سامية**" التي شرفتنا بقبول الإشراف على هذا
البحث التي سطرت معنا الخطوط المهمة وحسن التوجيه لإتمامه،
فجزاها الله كل خير
كما لا ننسى من مد لنا يد العون من قريب أو من بعيد

الطالبة : عياد شيماء

مقدمة

تعد الأسلوبية من بين المناهج النصانية المتداولة التي ركزت على الدراسة الداخلية للنصوص الأدبية، فقد طبقها الباحثون في فهم وتحليل النص الأدبي وكذا الشعري باستخدام آليات وأساليب للكشف عن الجانب الفني والجمالي للنص الأدبي مراعية بذلك الكاتب وإبداعه اللغوي.

ومن هذه الزاوية ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا موسوم بـ "**نونية عروة بن حزام دراسةأسلوبية**"؛ الذي هو أحد عشاق العرب وشعرائها العذريين حالة المتفردة ومشرقة في تاريخ الشعر العربي فتجربته الشعرية الخاصة التي عرف بها هيمنت على أفق المشهد الأدبي العربي .

وهذا وقد انطلقنا في بحثنا من تساؤلات عديدة تكشف عنها إشكالية هذا البحث، القائمة في الأساس على جملة من الأسئلة منها :

- ✓ **ما هي أبرز الخصائص الأسلوبية في نونية عروة بن حزام؟ وكيف عبر الشاعر بالصوت والكلمة والجملة عن واقعه المعيش؟.**

أما المنهج الذي تبعناه لدراسة نونية عروة بن حزام هو المنهج الأسلوبي القائم على ركائز ثلاثة تبدأ بالوصف والتحليل ثم استخلاص النتائج.

وتعود أسباب اختيارنا لهذا العنوان جملة من الدوافع نذكر منها :

- ✓أن الأسلوبية منهج نقدي له القدرة على الكشف عن دلالة القصيدة من خلال البحث على الصوت والتركيب .
- ✓الرغبة لمعرفة المزيد عن اللغة الشعرية عند عروة بن حزام .

وقد عملنا على هندسة وتصميم أفكار هذه المذكرة في خطة منهجية احتوت على مدخل وفصلين ومقفاة بخاتمة.

عملنا في المدخل على تقديم المفاهيم الأساسية لعلم الأسلوب حيث قمنا بتحديد ماهية الأسلوب والأسلوبية في المبحث الأول أما المبحث الثاني تعرضنا إلى اتجاهات الأسلوبية.

وفي الفصل الأول الذي عنوانه بالبنية الصوتية كان الاهتمام منصبا على مختلف الظواهر الصوتية حيث قسمناها إلى بنيتين بنية صوتية داخلية تمثلت في صفات أو خصائص الأصوات من جهر وهمس وانفجار واحتكاك، كما تناولنا أنواع التكرار، أما البنية الخارجية فقد عملنا فيها على الوزن والقافية والروي.

أما الفصل الثاني الذي كان تحت عنوان البنية التركيبية الدلالية فقد أفردناه لمختلف الظواهر التركيبية والدلالية حيث تعرضنا في الظواهر التركيبية إلى الفعل والاسم والجملة، وتناولنا في الظواهر الدلالية العلاقات الدلالية والحقول الدلالية .

وقد استأنس البحث بمجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها :

1. **أنطوان محسن القوال ديوان عروة بن حزام .**
2. **عباس حسن خصائص الحروف العربية ومعانيها .**
3. **إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية .**
4. **راجح سامية أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي .**

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله عز وجل ونسأله التوفيق لنا كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى مشرفة الفاضلة "**راجح سامية**" التي كان لها الفضل الكبير في نصحنا وإرشادنا في هذا العمل فجزاك الله كل خير.

مدخل : الأسلوب والأسلوبية مفاهيم أولية

1. الأسلوب

2. الأسلوبية

3. اتجاهات الأسلوبية

1.الأسلوب

1.1.الأسلوب لغة

الأسلوب في اللغة العربية لفظ أستعمل في غير ما وضع له أصلا من قبيل المجاز، فإن ابن منظور في معجمه "لسان العرب" يقول : "ويقال للسطر من النخيل : أسلوب، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال : والأسلوب : الطريق، والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب : الطريق يأخذ فيه، والأسلوب بالضم : الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أفانين منه[1]" .

والمنهج المتبع في كلام الكاتب .

والأسلوب أساس البلاغة يحمل مفاهيم لغوية أخرى، فيذكر "الزمخشري" في مادة (س.ل.ب) نفسها : سلبه ثوبه وهوسليب وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها فهو مسلب والإحداد على الزوج والتسليب عام، وسلكت أسلوب فلان : طريقه وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز : سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب أخذ ورقها وثمرها" .

ومن خلال التعريفين السابقين يتبين لنا أن الأسلوب هو المنهج والمسلك والمذهب والأسلوب هو طريقة الكاتب في كتابته وهو أيضا النزع والتجريد من الشيء .

وعلم الأسلوب عند الغرب هو Stylistics والفرنسية la stylistique وكلمة style تعني طريق الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية Stylas بمعنى عمود الصلب كان يستخدم في الكتابة ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب[2]، انتقل وتحول من مصطلح يعبر عن وسيلة الكتابة إلى مصطلح يعبر عن طريقة للكتابة .

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 6، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 319- 433.

[2]. ينظر : محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص 185 .

2.1.الأسلوب اصطلاحا

الأسلوب عند **حازم القرطاجني** هو صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها واستمرارها وما في ذلك من حسن الاطراد والتناسب والتلطف، في الانتقال من جهة إلى جهة أخرى والصيرورة من مقصد إلى مقصد وحازم يجعل الأسلوب منصب على الأمور المعنوية (التناسب فيها).[1]

ويعرف **ابن خلدون** الأسلوب بأنه المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه[2].

ويرتبط مفهوم **الجرجاني** للأسلوب بمفهومه للنظم من حيث هو نظم للمعاني والترتيب لها، وهو يطابق بينهما من حيث كان يمثل تنوع لغويا فرديا يصدر عن وعي واختبار... وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل[3] والأسلوب عند **الجرجاني** الضرب من النظم والطريقة فيه.

وبالرغم من اختلاف وتعدد صياغة هذه التعاريف إلا أنها تصب في قالب واحد ألا هو طريقة الكاتب في التعبير عما يدور في ذاته من أحاسيس وما يدور في رأسه من أفكار، وبالتالي فإن الأسلوب هو الخاصية التي تغلب على نتاج الأدبي وتميزه عن نتاج غير.

[1] حازم القرطجاني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 36.

[2] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، 1408 هـ، ص 570.

[3] ينظر : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، مكتبة الخارجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1440، ص 46.

2.الأسلوبية

1.2. الأسلوبية عند الغرب

لقد عرف **شارل بالي** الأسلوبية على أنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة عبر هذه الحساسية".[1]

ويرى **شارل بالي** أن الأسلوبية هي العلم الذي يقوم على دراسة الواقع اللغوي حيث ربط هذه الدراسة بالواقع الاجتماعي عن طريق اللغة.

فبعد تعريف **بالي** للأسلوبية يرى **ريفاتير** أن الأسلوبية منهج لساني[2] ويعني بذلك أنها عنصر لعلم اللسانيات.

2.2.عند العرب

قد ظهرت أسماء عربية عنيت بالأسلوب ولعل من بينهم **نور الدين السد** الذي عرف الأسلوبية في كتابه "**الأسلوبية وتحليل الخطاب**" فهي في نظره الوجه الجمالي للألسنة وإنها تبحث عن الخصائص تعبيرية والشعرية التي توسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا تقويريا وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي[3].

وبالتالي فالأسلوبية عند **نور الدين السد** هي العلم الذي يبحث عن خصائص والخصوصيات التي تجعل من الخطاب الأدبي تعلوه صفات الجمالية والفنية وهذا عن طريق تعانق تراكيبه اللغوية، ونعني بذلك أن الخطاب لا نستطيع الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عن طريق صياغته اللغوية.

---

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر السياب)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت– لبنان، 2002، ص 31.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط3، ص 65.

[3] ينظر : يوسف وعليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 88.

الأسلوبية عند **عبد السلام المسدي** "حامل الثنائية أصولية فسواء انطلقت من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلاقا من المصطلح الذي استقر ترجمة لفي العربية وقفنا على دال مركب جذره أسلوب **Style** ولاحقته ديه **lque** وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة فالأسلوب وسنعود إليه ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي واللاحقة تختص –فيما تختص به– بالبعد العلماني وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة علم الأسلوب **Iselence dystyle** لذلك تعرف الأسلوبية بداية بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب."[1]

ومن خلال هذا التعريف نقوله أن الأسلوبية مصطلح انطلق من الدال اللاتيني وأنه استقر ترجمة له بالعربية نقال لدال مركب وخصائص في الأصل وتهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي أو غيره من ناحية الأسلوب وكيفية بنائه من جهة وإبراز العلاقات التركيبية لوحدات أسلوبية من جهة أخرى.

3.اتجاهات الأسلوبية

تعدت اتجاهات الأسلوبية وتنوعت وذلك حسب منطلقات :

1.3. الأسلوبية تعبيرية

تؤكد الدراسات النقدية على أن **شارل بالي (1865–1947)** تلميذ اللغوي الشهير **دوسوسير** وخليفته في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة **جنيف** هو المؤسس الحقيقي للأسلوبية التعبيرية [2]التي يعرفها على النحو التالي : "هو العلم الذي يدرس في وقائع التعبيرية اللغوية من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من

[1] رابح خوجة، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، أربد– الأردن، ط1، 2013، ص 34.

[2] ابراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1994، ص 19.

خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1]، وقد ركز **بالي** إذن على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهرة مفعمة بالتيار العاطفي، فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره ثم يتولى الاستعمال الشائع تكريس هذه اللفتات التعبيرية فتصير في اللغة مثل نسيج **بينولوجي** التي تنتقض ما تعزله.[2]

فالأسلوبية بالنسبة **لبالي** هي التعبير اللغوي في عالم اجتماعي على محتوى عاطفي. فهو يركز على العاطفة بقوة يؤكد أن الأسلوبية تدرس العلاقة بين الفكر والصيغ وتكون أسلوبية تعبيرية في اللغة بكثرة.

ويرى **شارل بالي** أن اللغة سواء نظر إليها من زاوية المتكلم أو من زاوية السامع حين تعبر عن الفكرة فمن خلال موقف وجداني أي "الفكرة حين تسير بالوسائل لغوية كلاما تمر لا محالة بموقف وجداني: من مثل التمني أو الترجي أو الأمر والنهي، ولم يقتنع **بالي** بالتقسيم المألوف للظاهرة الكلامية وهو تقسيم ثنائي يشمل لغة الخطاب النفعي و لغة الخطاب الأدبي فهذا التقسيم الأفقي رغب عنه **بالي** من أجل تصنيف آخر للواقع اللغوي يكون الخطاب فيه نوعين : ما هو حامل لذاته وغير مشحون، وما هو حامل للعواطف والانفعالات" .[3]

فمن هنا نلاحظ أن أسلوبية **بالي** تعتمد على الاهتمام باللغة من ناحية وهذا الأخير هو العنصر الذي تقوم عليه أسلوبية **بالي** ونجده أيضا اعتمد على العاطفة وجمع بين هذه العلاقات لإيصالها للمتلقي بشحنات وموضوعها الوجداني وهذا ما جاءت عليه هذه الدراسة الأسلوبية التعبيرية.

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419-1998، ص 18.

[2] المرجع نفسه.

[3] رابح بن خوجة، مقدمة في الأسلوبية، ص 51-52.

3.2.الأسلوبية البنيوية

تعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات تكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم أو كما يقول **مريبل كروزو"تنعيم أوركسترالي"** في كتابه "**الأسلوب وتقنياته**" والأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا قائما على المعاني والصرف وعلم المعاني وعلم التراكيب[1].

وهذا يعني أن الأسلوبية البنيوية لا تتوقف في اللغة وحدها وإنما توجد في وظائفها وعلاقتها في تحليل الخطاب الأدبي.

وتتجلى ماهية الأسلوبية البنيوية في رصد وظائف اللغة و استنباطها على حساب أية اعتبارات أخرى، مادام النص أو الخطاب الأدبي مصطلحا بدور إبلاغي تواصلي مشحون بغايات محددة[2] فالبنيوية تتميز بالوظائف اللغوية في النص الأدبي أو تحليل الخطاب الأدبي لأنه موجود في النظام اللغوي والأدبي.

3.3. الأسلوبية الإحصائية

يسهم الإحصاء إلى حد كبير في تحديد الظواهر المدروسة ولذلك تستعين به كثير من العلوم والمناهج لتقارب الموضوعية العلمية ولذلك تتوصل المقاربة الأسلوبية الواقع الإحصائي للنص تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية .[3]

ومع ذلك فإن الإحصاء له الظواهر التي يستعين بها وتواصلها مع المقاربة الأسلوبية الواقع الإحصائي هو من أهم مناهج التي خدمت نصوص الأدبية.

يرى **بيرجير** ويؤكد أن الإحصاء هو الذي يدرس به المنهج وبالنسبة في دراسته للأسلوب جاء واقعة فردية لا يمكن استعمالها في أي فئة مجردة ونجد هذا يكمن في قوله

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010، ص 26.

[2] رابح بن خوجة : مقدمة في الأسلوبية، ص 61 .

[3] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 103.

الإحصاء لا يتوالى عن فرص نفسه أداة الأكثر فاعلية في دراسة الأسلوب، فعندما ننطلق من النظرة التي تعد الأسلوب انزياحا عن القواعد فإن الإحصاء سيكون العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمح برصدها وملاحظتها وقياسها وتأويلها، إلا أن **بيرجير** يعود من جديد ويشير إلى أن قضية استخدام الإحصاء في دراسة الأسلوبية قضية مختلفة عليها والاعتراض المقدم غالبا هو أن الأسلوب واقعة فردية ونوعية و لتعقيدها من جهة أخرى لا يمكن إدخالها في أي فئة مجردة وكمية للتحليل الإحصائي.[1]

حسب ما جاء بيه بيرجير أن الاحصاء بالنسبة لدراسة أسلوبية قضية مختلفة حيث يحدث فيها انتقادات و اعتراضات وأنه يقوم بدراسة الانزباحات و المنهج الذي يعمل على عدة من ملاحظات .

[1] رابح بن خوجة : مقدمة في الأسلوبية، ص 71.

الفصل الأول : البنية الصوتية

1.البنية الصوتية الداخلية

1.1.خصائص أو صفات الأصوات

2.1.التكرار وأنواعه

3.1.البنى الصوتية الخارجية

2.البنى الصوتية الخارجية

1.2.الوزن

2.2.القافية

3.2.الروي

1.البنية الصوتية الداخلية

إذا أمعنا النظر في البناء الصوتي نجده المحور الأول للولوج إلى النص الأدبي والدخول إلى عالمه، ويعتبر الصوت الوحدة الأساسية للغة التي يتشكل منها النص الشعري، لذا لقي اهتماما من العديد من الشعراء منذ القدم، فنظموا قصائدهم على إيقاعات مناسبة لألفاظهم المفرحة والحزينة منها، ويحتوي الإيقاع الشعري على قسمين إيقاع داخلي وإيقاع خارجي .

"يعد الإيقاع الداخلي فضاء من الأنغام الصوتية اللغوية، فهو ظاهرة خفيفة تتبع من اختيار الشاعر بكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، فهذا الإيقاع ليس مجرد مظهر صوتي يقوم على الانسجام الصوتي بين الألفاظ داخل جملتين متجاورتين أو أقل أو أكثر من ذلك فقط".[1]

وهذا يعني أن الإيقاع الداخلي هو نظام موسيقي خاص بالشاعر يبتكره ليتماشى ويتناسب مع تجربته، وهو طبيعة التراكيب اللغوية الموجودة في النص الشعري.

والإيقاع الداخلي له عناصر تساهم في إثراء القصيدة وتظفي عليها نغمات موسيقيا مميز، ومن بين هذه العناصر نجد الأصوات فقد اهتم الباحثون بالصوت لما له من قيم (تعبيرية ووظيفية)، ودلالية داخل القصيدة.

"أما الإيقاع الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار والمحسنات البديهية وما إلى ذلك".[2]

---

[1] ينظر : حواج امحمد، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع –دراسة تطبيقية–، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 1428هـ/1429هـ، 2008/2007م، ص 66.

[2] ينظر : سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص أدب حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 1432هـ –1433هـ/ 2011م–2012م، ص 24.

إذن الإيقاع الخارجي للقصيدة هو حركة صوتية تتولد عن طريق تلاحم العناصر الصوتية الموجودة ضمن القصيدة، ويشتمل على الوزن والقافية وتكرار والمحسنات البديعية وغيرها .

"فالإيقاع هو تشابه الحركات الصوتية في الزمن، أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة".[1]

وهذا يعني أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، وهذا التنظيم يتضمن خصائص هذه الأصوات كاملة .

فالإيقاع إذن هو "الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين : أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم) كحركة القلب، فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين، والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل"، فمن خلال هذا التعريف نلاحظ أن دائرة الإيقاع واسعة من خلال ربطها بالإحساس.[2]

1.1.خصائص وصفات الأصوات

إن دراسة أصوات معزولة لا يمكن أن تكون لذاتها بل لا بد من ربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنية، فالشاعر قد يعمد إلى توظيف صوت معين لرسم الصورة أو للكشف عن مشاعره وعواطفه فتوظيف الشاعر لصوت معين يحمل في داخله قيمة دلالية إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم في تعزيز معنى العبارة أو في محاكاة حالة النفس[3]، من هنا نستطيع القول إن لكل صوت يوظفه الشاعر في نصه له

[1] سيد البحراوي، دراسات أدبية العروضية وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 112.

[2] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، ط1، 1413هـ-1992م، ص .53

[3] دمار شيماء، فمام جهينة، بناء الأسلوبية في في ديوان قيس بن ملوح "نماذج مختارة"، مذكرة ماستر، تخصص أدب قديم، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2021م- 2022، ص 31.

دلالة خاصة به ومرتبطة بموضوع القصيدة وهو يظفي على النص نغما وموسيقى جديدة ويساهم في ترسيخ معاني العبارات.

وقسم المحدثون الأصوات إلى قسمين:

قسم دعوه بالأصوات الصامتة وآخر سموه أصوات اللين **الصائتة** وتشمل الأصوات الصامتة جل الأصوات العربية في حين أن الأصوات الصائتة تشمل **الواو والياء والألف** إلى جانب **الفتحة والكسرة والضمة.**[1]

وهذا يعني أن الأصوات لها قسمين عند المحدثون قسم أطلق عليه بالأصوات الصامتة والتي تشمل كل الحروف العربية وقسم أطلقوا عليه اسم الأصوات الصائتة تشمل حروف المد "**الألف الواو الياء**" والحركات **الفتحة والكسرة والضمة.**

في المبحث الآتي عملنا على دراسة الأصوات وخصائصها في **نونية عروة بن حزام** التي حازت على تنوع في الأصوات بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك، وهذا التنوع رجع إلى الحالة النفسية للشاعر التي كانت تسيطر عليها الحزن والاضطراب، وتبين أبرز الحروف المختارة لتمثيل هذه النونية وما تثيره من دلالات.

1.1.1. الأصوات المجهورة

الصوت المجهور هو "ذلك الصوت الذي تصحبه ذبذبة الوترين"[2] وذهب **سيبويه** في تعريفه للمجهور قائلا : "أنه حرف أشبع بالاعتماد في موضوعه ومنع النفس أن يحريمعه، حتى ينقضي الاعتماد ويجريالصوت[3]".

[1] ينظر : خليل إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1403هـ- 1983م، ص 48.

[2] المرجع السابق، ص 40.

[3] المرجع نفسه، ص 40.

فالجهر هو تذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بالأصوات أي أن المجهور من الأصوات هو الذي تهتز فيه الأوتار الصوتية سريعا فيجري مع النفس إلى أن يخرج من الفم أو الأنف أو من كليهما.

والأصوات المجهورة من الأكثر الأصوات قوة واستعمالا عند الشعراء العرب والأصوات المجهورة 13 حرف أو صوت "**ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ظ-ع-غ-ل-م-ن**".[1]

إن جربتها عروة بن حزام تحتاج إلى شبكة لفظيةذات دلالات معينة ونفسية تناسب هذه التجربة،وللأصوات المجهورة دلالات معينة مختلفة من صوت لآخر حيث كانت لها صدى بارز في قصيدته وسنحاول أن ندرج دلالة الحروف المجهورة الأكثر تداولا في القصيدة "**تونية عروة بن حزام**".

الصوت	تواتر الصوت في القصيدة	مجموع الأصوات المجهورة
ب	163	1822
ج	48	
د	116	
ذ	41	
ر	134	
ز	18	
ض	24	
ظ	7	
ع	148	
غ	14	

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، ص 22.

ل	423	
م	287	
ن	460	

نلاحظ من خلال هذه العمليات الإحصائية تواتر الأصوات المجهورة في **نونية عروة بن حزام** حيث قدر عدد الأصوات المجهورة **1822** صوت وقد كانت الحروف المهيمنة هي "**النون اللام الميم**" على التوالي.

فتواتر الأصوات "**كالنون واللام والميم**" حضورها ليس مجرد فراغ بل بسبب الحالة النفسية والشعورية التي تمر على حياة الشاعر ومعاناته مما دفعه للتعبير عما يجول وجدانه من مشاعر وأحاسيس وآلام، ولا بد من لكثافة صوت عن آخر دور من خلال دلالات يريد الشاعر إيصالها للقارئ وتحمل العديد من الإيحاءات، فاستعماله لهذه الأصوات أضفى إيقاعا بارزا يتماشى مع حالته الشعورية.

أن صوت **النون** يأتي في المرتبة الأولى من حيث تواتر الأصوات في القصيدة وهو "**صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا إذا وصل إلى أقصى الحلق**[1]".

لتكون **نونية عروة بن حزام** تدج بصوت **النون** الذي يصل تواتره 426 مرة وذلك لما يحمل من دلالات تعبر عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر، التي تتسم بالحزن والمعاناة والألم لفراق محبوبته، فهو من الأصوات "**الأنفية المحصورة يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم والحزن والأسى لذلك يدعى بالصوت النواح**[2]".

نجد ما ورد منها في الأبيات التالية :

خليلي من عليا هلال بن عامر بصنعاء عوجا اليوم وانتظرا ني

ألم تحلفا بالله أني أخوكما فلم تفعلا ما يفعل الأخوان

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 58.

[2] سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 47.

ولم تحلف بالله أن قد عرفتما بذي الشيخ ربعا ثم لا تقفان

ولا تزهدا في الدخر عندي وأجملا فإنكما بي اليوم مبتليان[1]

يبدأ "**عروة**" نونيته بحواره مع رفيقه وإيصاله لهما ما يعانيه من شدة شوقه لابنة عمه **عفراء** من خلال عتابه لهما لأنهما تجاوز بادية هذه المحبوبة، والحسرة والألم والمعاناة التي يعيشها لفراقه عن محبوبته.

إن للحروف قوة تكون واضحة من خلال تلاحمها مع حروف أخرى مشكلة كلمات وألفاظ لتصبح أسطر شعرية ينظمها الشعر بطريقة إبداعية تبين شعوره وتجاربه الشخصية فتواتر حرف **اللام** في **نونية عروة ابن حازم** كانت له غاية مبررة عند الشاعر، حيث يعد صوت متميز لما له من حضور قوي في النونية فهو "**صوت مجهور مائع يحمل من الشدة التصاق في اللسان بأصول الثناياالتصادق محكما ومن الرخاوة تسرب للهواء عبر جانبيه**[2]".

وهو يوحي بالتماسك في الشكل الذي يتخذه اللسان مع صوت **اللام** وهو ما يوحي بالثقل في استطالته،وما يدل على طول وعمق الألم[3] وهذا ما يتوافق تماما مع الحالة الشعورية للشاعر **عروة بن حزام** الذي يجسد تلك الحركة العاطفية المشحونة بالألم .

ويشكل هذا الصوت بهذا الحضور المتميز فضاءا دلاليا يعبر عن أحزان الشعر ومعاناته التي كان الفراق والهجران سببا لها، فقد بلغ تواتر صوت اللام في القصيدة **423** مرة يقول عروة بن حزام:

إذا جبن موماة عرضن لمثلها جناد دبها صرعى من الوحداني

ولا تعذلاني في الغواني فإنني أرى في الغواني غير ما تريان

---

[1] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، دار الجبل، بيروت، ط1، 1416هـ-1995م، ص 34.

[2] هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى -أنموذجا-، مكتبة طريق العلم، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014، ص 157 .

[3] ينظر : نفس المرجع، نفس الصفحة.

ألما على عفراء إنكما غدا بشحط النوى وبين معترفان[1]

إن تكرار صوت اللام بهذا الزخم في هذه النونية لخدمة الدلالة المشحونة بالتجربة النفسية والشعورية للشاعر فهو يصورلنا شدة معاناته من نار الشوق لمحبوبته فقد وزعه الشاعر توزيعا موسيقيا ليعبر من خلاله عن حالة الحزن والانكسار والهم الذي في قلبه بعد فراق **عفراء**.

ومن الأصوات المجهورة التي كانت في المرتبة الثالثة هو صوت **الميم** حيث نلاحظ حضور هذا الصوت بقوة في **نونية عروة بن حزام** يقدر به **287** مرة وهذا لما يحمله من دلالات وإيحاءات تعكس لنا المعاناة والألم التي يعيشهم الشاعر واضطراباته النفسية.

فتواتر صوت **الميم** في **نونية عروة بن حزام** يخلق مساحة تتلاحم فيها العديد من الآلام والأحزان ولوعة الفراق، فهو صوت يعبر عما يختلج في النفس من آلام ومعاناة وهو "صوت مجهور لا هو بالشديد ولا هوبالرخوي بلمما يسمى بالأصوات المتوسطة ويتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة أولا فيتذبذب الوتران الصوتيان[2]".

ويقول الشاعر :

فيا واشي عفراء دعاني ونظرة تغر بها عيناي ثم دعاني

اغركما لا بارك الله فيكما قميصل وبردا يمنة زهوان

متى تكشفا على تبينا بي الضر نت عفراء يا فتيان[3]

ليكون صوت الميم يعبر لنا على صرخات الذات المتألمة والمرهقة من لوعة الفراق وحسرة الاشتياق **لعفراء**، مظهرا في حواره للواشينضجره منهما ومن محاولتهما الدائمة للنيل منه والدعاء عليهمتمع شدة ما يعانيه من مشقة الهوى الذي يسكن قلبه وكيانه.

---

[1]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 35 .

[2]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 48.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 35.

ومن معاني صوت **الميم** أيضا أنه : "**الليونة والمرونة والتماسك**[1]" التي أظهرها شاعرنا **عروة بن حزام** بوضوح في أبياته فتارة نجد في مشاعره استمرارية الشكوى والبوح عما يخالجها من فقدان الحبيبة واضطراب ذاته لعدم رجوعه لها.

2.1.1. الأصوات المهموسة

الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وليس معنى هذا أن ليس للنفس معهذبذبات مطلقا وإلا لم تدركه الأذن[2]، وهو كذلك الذي ضعف الاعتماد على مخرجها حتى جرى النفس معها[3].

والأصوات المهموسة تتمثل في 12 : "**ن-ث-ج-خ-س-ش-ص-ط-ف-ق-ك-ه**[4]".

وفيما يلي سنوضح تواتر هذه الأصوات في نونية شاعرنا في الجدول الآتي :

الصوت	تواتره على مستوى القصيدة	مجموع الأصوات
ت	204	886
ث	17	
ح	76	
خ	35	
س	52	
ش	41	
ص	27	
ط	16	

[1] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص 74.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22 .

[3] محمد مبارك، فقه اللغة دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية، مطبعة جامعة دمشق، ص 35 .

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22 .

ف	119	
ق	104	
ك	82	
ه	113	

ولبناء على هذه العمليات الإحصائية يتبين لنا أن الأصوات المهموسة في **نونية عروة بن حزام** قد قدرت به **886**.

أما الأصوات المهموسة التي كانت غالبة **في نونية عروة** هيصوت **التاء** في المرتبة الأولى وفي المرتبة الثانية يليها صوت **الفاء** أما في المرتبة الأخيرة نجد صوت **الهاء**.

وللوقوف أكثر على دور المهموس من الأصوات في خلق إيقاع متميز في القصيدة المدروسة له التحام بالمعنى الأساسي نورد هذه النماذج :

فيا رب أنت المستعان على الذي تحملت من عفراء منذ زمان

فيا ليت كل إثنين بينهما هوى من الناس والأنعام يلتقيان

فيقضي محب من حبيب لبانة ويرعاهما ربي فلا يريان[1]

تشهد هذه الأبيات هيمنت الأصوات المهموسة **التاءوالفاءوالهاء** التي كان لها لمسات دلالية خاصة في سياق هذه القصيدة، وهذا يرجع إلى طبيعتها "**لأن يحتاج في نطقه للأحرف المهموسة إلى قدر من الهواء الرئتين أكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة فإذا كثرت فيها السياق تضاعف الجهد وانحسر فيها الاهتمام**[2]".

وصوت **التاء** هو صوت شديد مهموس ففي نطق التاء لا يتحركالوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حيث يتحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا

[1] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 37.

[2] ينظر : محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المنشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 55 .

العليا[1] وأيضا إن صوت التاء من الأصوات المهموسة التي تحمل دلالة عن الرقة والضعف.[2]

شاعرنا **عروة بن حزام** اعتمد على هذا الصوت ليعبر ويستحضر أحزانه وآلامه جراء فراقه عن محبوبته وصور لنا صوت **التاء** وقائع الأحداث حيث أنه صور لنا المعاني التي يريد الشاعر إيصالها لنا **فعروة** وظفه في قصيدته بشكل قوي لينقل لنا حالة الضعف والإضطراب واليأس التي أصابته من العشق وتجعله شدة شوقه لعفراء بأن يصرخ بتلك الدعوة التي يتعدى بها الإنسان إلى غيره من الكائنات، وأن يتمنى أنه يجتمع بمحبوبته وأن يبعد الله عنهما كل شخص أراد لهما الفراق أو أن تنطفئ نار الشوق الملتهبة في قلبه.

أما صوت **الفاء** هو صوت رخي مهموس[3]تواتر بشكل كبير قدر به **119** مرة في القصيدة.

ونأخذ مثال الآتي قول الشاعر :

أمامي هوى لا نوم دون لقائه وخلفي هوى قد شفني وبراني

فلم يك لم يغرض فإني وناقتي بحجر إلى أهل الحمى غرضان

تحن فتبدي ما بها من صبابة وأخفي الذي لوط أسى لقضائي[4]

فصوت الفاء له دلالة في هذه الأبيات كما ذكرها **حسن عباس** أنه يضفي معاني الضعف والوهن والتشتت على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها[5] فحنين الشاعر إلى محبوبته التي فارقته تبعث في نفسه مرارة الشوق والاشتياق ونوع من الضعف والتشتت، وإنما جاء صوت الفاءليعبر عن جرح عميق في ذات الشاعر يقابله جرح أعمق هو جرح

[1]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 53.

[2]حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 59 .

[3]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 48.

[4]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 37.

[5]حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 136.

فراقه عن **عفراء** ابنة عمه فهو يتقطع شوقا لها، فقد رسم **عروة** صورة رائعة لهواه الذي ملك عليه كيانه وهو ناقته من خلال تلك المطارحة الجميلة والخيال المبتكر وتلك المشاركة الوجدانية بينهما.

أما صوت **الهاء** قد ورد في القصيدة **113** مرة، فهو تواتر بشكل قوي على مستوى القصيدة، وصوت **الهاء**"**صوت رخم مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان**[1]".

يقول **عروة بن حزام:**

جعلت لفراق اليمامة حكمه وعراف حجر إن هما شفيا

فقالا : نعم نشفي من الداء كله وقاما مع العواد يبتدران

نعم ويلي، قالا : متى كنت هكذا ليستخبراني قلت : منذ زمان[2]

فصوت **الهاء**في هذه الأبيات يدل على الضعف والانهيار الذين أصاب الشاعر بسبب شوقهلعفراء، وهو يدل أيضا على الاقتراب والشقاء والحزن **فعروة** وظفه في قصيدته لينقل لنا حالة المرض الذي أصابتهمن العشق والذي عجز أمهر العرافين في علاجها رغم أنهم بذلوا كل جهدهم لمداواته وعلاجه.

3.1.1.الأصوات الانفجارية الشديدة

عادة ما يصطلح عليها بالوقفات الانفجارية[3] فهي تنتج عن انحباس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباسا لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة ويحدث النفس صوتا انفجاريا[4].

---

[1]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 76.

[2]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 39-40.

[3]سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 62.

[4]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 25.

وهي ثمانية أصوات "**ط-ل-ق-ك-د-ج-ت-ص-الهمزة**"لا هي المجهورة ولا بالمهموسة[1].

في الجدول التالي سوف نعرض جميع الأصوات الانفجارية االتي عجت بها القصيدة:

الصوت	تواتره في القصيدة	صفته
ب	163	مجهور
ت	204	مهموس
د	116	مجهور
ج	48	مجهور
ص	27	مهموس
ط	16	مهموس
ك	82	مهموس
ق	104	مهموس
الهمزة	35	لا بالمهجور ولا بالمهموس
المجموع	795	

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الأصوات الانفجارية بلغ عددها **795**.

ومن الأصوات الانفجارية التي كان لها حضور قوي في القصيدة هو صوت **التاء** الذي قدر بـ 204 ثم يليه صوت **الباء** الذي بلغ **163** ثم جاء صوت الدال فبلغ تواتره**116**.

[1] سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 62.

لنلاحظ أن حضور الأصوات الانفجارية ليس مجرد عبث إنما كانت محملة بدلالات خاصة أراد الشاعر بها التعبير عن صوت ذاته وما يجول في قلبه من آلام، فكان لكل صوت من الأصوات حضور خاص به وإيقاع يميزه.

إن حضور صوت التائه كان بارز في القصيدة والذي بلغ **204** مرة ومن الأبيات التي نأخذها كمثال لحضور صوت **التاء**في القصيدة ما يلي :

يقول الشاعر :

فما زلت ذا شوق إلى من هويته وقلبك مقسوم بكل مكان

وإني لأهوى الحشر إذ قيل إنني وعفراء يوم الحشر ملتقيان

وإنا على ما يزعم اللناس بيننا من الحب يا عفراء مهتجران[1]

إن هذه الأبيات الشعرية المتشبعة دلاليا تعبر عن الدلالة الرئيسية التي جسدتها ن**ونية عروة بن حزام** التي تتمثل في مرارة الفراق والاشتياق والحنين للمحبوبة ليكون صوت التاء "**إنفجاري تضطر معه لإخراج الهواء كأنه آهةحبيسةذبيحة**"[2] ليتمثل ذلك في الكلمات التالية "**فلا زلت، هويته، ملتقيان، لمهتجران**" ويعتبر حرف **التاء** عن الليونة والرقة والضعف والتشتت والفوضوية وعدم الاتزان[3] .

في قوله :

وإني لأهوى الحشر إذ قيل إنني وعفراء يوم الحشر ملتقيان[4]

ليصبح واقع الشاعر القاهر والبحث عن طريق للقاء المحبوبة مجرد ضباب يلامس الذات.

---

[1]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص41.

[2]سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 68.

حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 57 .[3]

[4]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص41.

في حين جد حرف **الباء** الذي هو صوت المهجور شديد[1]فيوحي صوت **الباء**بالانبثاق والظهور[2] يحاكي واقع الشاعر حيث يوظفه يعبر من خلاله عل مكنوناته التي لم يعد يستطيع كتمانها ولا الصبر عليها، التي تكللتها الأحزان والآلام والمتاعبلفراق محبوبته من الأبيات التي نجد فيها حظور حرف **الباء** واضحا يقول الشاعر :

يكلفني عمي ثمانين بكرة وما يلي يا عفراء غير ثمان

ثمان يقطعن الأزمة بالبرى ويقطعن عرض البيد بالوخدان

فياليت عمي يوم فراق بيننا سقي السم همز وجا بشب يمان[3]

ها هنا نجد الشاعر يصب غضبه على عمه بالدعاء عليه لتفريقه عن عفراءومن الكلمات التي نجد فيها حضور صوت **الباء"بكرة– بالبى– بشب"**.

4.1.1. الأصوات الاحتكاكية

هي الأصوات الرخوة فعند النطق بها لن يحبس الهواء انحباساملما إنما يكشف بأن يكون مجراه ضيقا، أثناء مروره بمخرج الصوت يبث نوعا من الصفير الخفيف تختلف نسبته تبعالضيق المخرج[4] وعددها **13** صوتا وهي "**ف–ث–ذ–ص–س–ش–ز–ح–خ–ع–غ–ه**".

جدول يوضح الأصوات الاحتكاكية في **نونية عروة بن حزام** :

الصوت	تواتره في القصيدة	صفته
ف	119	مهموس
ث	17	مهموس

[1]كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 284.

[2]حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 107.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص44.

[4]سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 69.

ذ	41	مجهور
ص	27	مهموس
ظ	24	مجهور
س	52	مهموس
ش	41	مهموس
ز	18	مجهور
ح	76	مهموس
خ	35	مهموس
ع	148	مجهور
غ	14	مجهور
ه	113	مهموس
المجموع	675	

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن تواتر الأصوات الاحتكاكية بلغ**178** مرة في القصيدة أما عن الأصوات الاحتكاكية الأكثر حضورا وقوة في القصيدة هوصوت **العين** بلغ **148** مرة ثم يليه صوت الفاء**119** مرة ثم **الهاء** 113 مرة.

لقد ورد صوت **العين** في القصيدة بمعدل **148** مرة فهو صوت يعطي نغما موسيقيا وإيقاعا مميزا قصيدة، إضافة إلى أنه صوت يوحي إلى "**الفعالية والإشراق والظهور**[1]".

ومثالنا على تواتر صوت **العين** قول الشاعر في هذه الأبيات :

أحقا عباد الله لست زائرا عفراء إلا والوليد يراني

كأني وإياه على ظهر موعد فقد كدت أقلي شأنه وقلاني

[1] حسن عباس، خصائص الأسلوبية، ص 219.

لو أن أشد الناس وجدا ومثله من الجن بعد الإنس يلتقيان

فيشتكيان الوجد ثمت أشكي لأضعف وجدي فوق ما يجدان[1]

ونجد هنا عروة يصور لنا مدى اشتياقه لعفراء ولهفته للقائها ومدى حبه وجد لها، ووصفه لقوة معاناته التي تتعدى معاناة الانسوالجن ومن الكلمات التي نجد فيها صوت العين "**عباد، عفراء، موعد، بعده، الأضعف**".

أما صوت **الفاء** فقد تواتر في القصيدة بقوة ما يعادل**119** مرة فهو من الأصوات الاحتكاكية المجهورة[2].

كثيرا ما يضفي لنا هذا الصوت معنى الضعف والوهن[3] ليعكس لنا الشتات والضياع التي تجول داخل روح الشاعر التي تتكأ على الأحلام المستحيلة بالنسبة له، التي تتمثل في اجتماعه بمحبوبته وكسر حلقة الاشتياق والبعد.

ومن الأصوات الاحتكاكية التي كان لها ظهور بارز في القصيدة هو صوت **الهاء** فهو صوت مهموس رخو[4] ليوحي لنا بالاضطرابات النفسية.[5]

أرى لما يري المؤلين تبدلا إلى فمالي منهما بدلان

أحصان من نحو الأسافل جردا ألفان من أعلاهما هديان

لعفراء إذني الدهر والناس عزة وإنحلقانا بالصبا يسران[6]

---

[1]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص49.

[2]سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 75.

[3]حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 136.

[4]المرجع نفسه، ص 198.

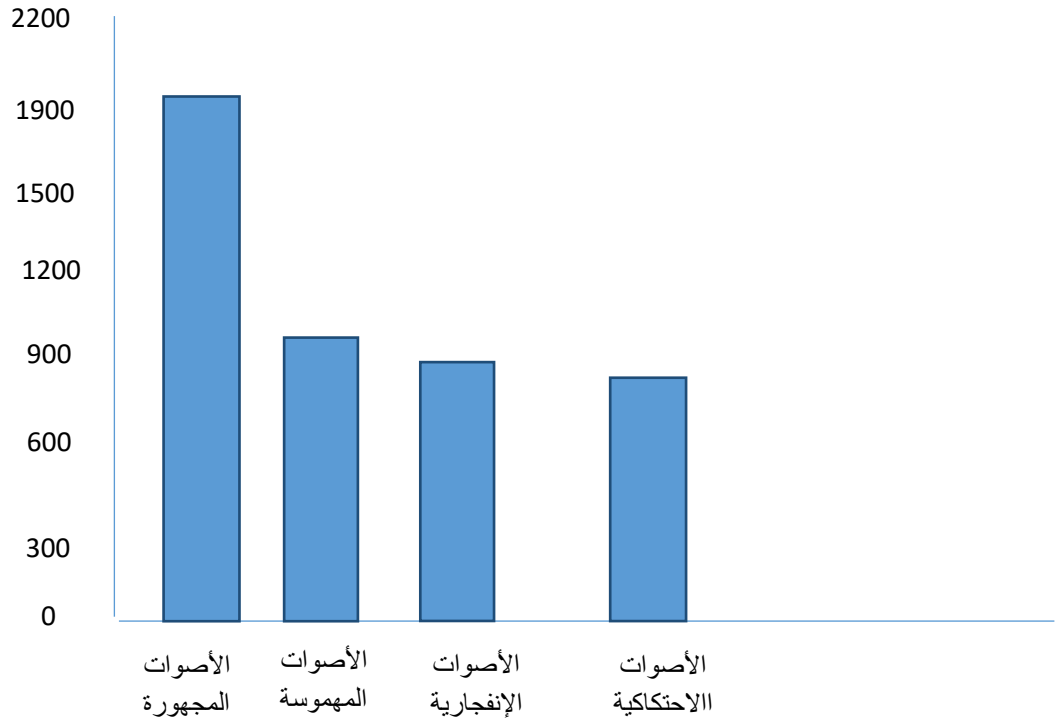
[5]المرجع نفسه، نفس الصفحة .

[6]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص47.

يعكس صوت الهاءالتذبذب والاضطرابات النفسية التي تتمثل في آهات الحرمان والاشتياق والمعاناة في عمق عاشق جريح، وليحسد هذا الصوت في حالة انكسار في إثم معانيها والتزعزع النفسي والألم لتؤكدها الكلمات الآتية : "**منها، أعلاهما، هديان، الدهر**".

ومن خلال دراستنا لصفات الأصوات نستنتج أن الأصوات المجهورة جاءت في المرتبة الأولى ونالت حصة الأسد في القصيدة وقدرت الأصوات المهجورة به **1822** لتليها الأصوات المهموسة حيث قدر عددها بـ **880** صوتا ثم الأصوات الانفجارية قدرت بـ**795** صوتا، وتأتي الأصوات الاحتكاكية في المرتبة الرابعة والأخيرة حيث قدر عددها بـ**678** صوتا إن أغلبية الأصوات المهجورة على القصيدة أمر طبيعي وهذا رجع إلى الحالة النفسية التي كانت تسيطر على الشاعر، التي كانت تعلوها الحسرة والمعاناة والألم والاضطرابات.

مخطط يوضح تواتر الأصوات في نونية عروة بن حزام



2.1.التكرار وأنواعه

يعتبر التكرار من الظواهر الأسلوبية التي استخدمها الشاعر لما يقدمه من نغم موسيقى في النص الشعري ويزيده تأكيدا وجمالية.

فالتكرار ظاهرة أسلوبية جمالية تتمثل في إعادة الكلمة أو العبارة أكثر من مرة، فالشاعر يوظفه من أجل تأكيد ليلة ما أو تبنيه لفكرة معينة، وهو "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة في تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد[1]".

وعليه أن بنية تكرار : "على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء بل إنها في بعض الأحيان قد يستغرق النص الشعري كله[2]" ليعبر عن الحالة الشعورية والنفسية التي يعيشها الشاعر.

فقد حفلت **نونية عروة بن حزام** بشكل أنماط التكرار من صوت إلى كلمة وعبارة و سندرسه على النحو الآتي :

1.2.1. تكرار الأصوات

إن التكرار الصوتي يحمل دلالات وغايات فنية عدة، يقول الدكتور **إبراهيم أنيس:** "وحدة التكرار أو عدد المرات التي يسمح بها في تكرار حرف من الحروف لا يمكن معرفته إلا بالرجوع إلى نسبة شيوع هذا الحرف في اللغة[3]"، وعليه أن لكل حرف استعمال خاص وهناك من الحروف مالها استعمال أكثر من حروف أخرى، ونأخذ حرف الضاد كمثال فهو نادر الاستعمال عكس حرف الميم الأكثر استعمالا.

وأيضا يمكن أن يكون للحروف قسمين أحدهما ينسجم مع المعنى العفيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعهما في الآذان[4].

---

[1] ابن أبي الأصبع المصري : التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، تح : حفني محمد أشرف ، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ص 375.

[2] محمد عبد المطلب، البناء الأسلوبي في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، 1995، ص .381

[3] سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، ط1، 1998م، ص 06-07.

[4] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1902، ص 41.

وعليه أن للحرف صنفان وندركهما عن طريق السمع والصوت الذي يصدره الصوت.

وبناء على هذا وجب علينا الوقوف أمام هذا النوع من التكرار في **نونية عروة بنحزام** تبيين دلالته الجمالية والفنية وهذا بالاعتماد على المنهج الإحصائي لما له من قدرة على الضبط الكمي لتكرار الأصوات.

يتضح ذلك في الجدول التالي :

الصوت	عدد تكراره	الصوت	عدد تكراره
ح	76	ق	104
ث	17	ب	163
ه	113	ج	48
ش	41	د	41
خ	35	ذ	116
ص	27	ر	134
ف	119	ز	18
س	52	ض	
ك	82	ظ	24
ت	204	ع	148
ط	16	غ	14
ل	423	ن	426
م	287	الهمزة	35

نستنتج من خلال الجدول السابق أنا تكرار الأصوات في **نونية عروة بن حزام** جاء بشكل متباين ولكنه أحدث نغما موسيقيا وإيقاع جماليا ودلالي، ليظهر لنا الحالة النفسية للشاعر.

فالأصوات التي كانت لها حضور قوي هي الأصوات التالية **النون واللام والميم والتاء والباء**، بلغ عدد تكرار صوت النون 426 ويليه حرف اللام 423 ثم يأتي صوت الميم الذي بلغ تواتره 287 يليه صوت التاء بلغ 204 مرة، وبعده صوت الباء الذي ورد 163 مرة.

فالأصوات المتمثلة في **النون واللام والميم والتاء والباء** متقاربة في مخارجها **فالنون واللام** عدها إبراهيم أنيس أنها مجموعة صوتية متميزة[1] وهي حروف ذلقية لخروجها من حلقة لسان[2].

أما صوت **الميم** هو صوت مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو مخرجه شفوي[3] وصوت **التاء** شديد مهموس[4] مخرجه أسناني لثوي [5]أما صوت الباء صوت شديد مجهور[6] مخرجه شفوي.[7]

فصوت **النون** في القصيدة الذي يوحي "بالانبثاق والخروج[8]" خاصة إذا كان في بداية الكلمة "نحو– الناس– نهاضة– نحت– نحن".

ليعكس حالة من الاهتزاز والاضطراب وتكرار الحركة [9]التي تعانيها نفس الشاعر جراء الألم ومرارة الفراق وهو أصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع.

---

[1] ينظر : ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 61.

[2] محمد المبارك، فقه اللغة دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية، ص 33.

[3] ينظر : ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 48.

[4] المرجع نفسه، ص 53.

[5] سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 84.

[6] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 47.

[7] ينظر : خليل ابراهيم عطية في البحث

[8] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 82

[9] المرجع نفسه، ص 167

أما **النون** في نهاية الكلام توحي إلى الرقة والأناقة [1]وكأمثلة على ذلك "ملتقيان- مكان- الخفقان- يلتقيان- لمختلفان" ليخلق موجة شعورية حزينة تحمل معها كل معاني الألم والانكسار الحسرة والاشتياق لمحبوبة فارقته .

لقوله :

فيا عم ياذا الغدر لا زلت مبتلي حليف لهم لازم وهوان

غدرت وكأن العذر منك سجية فألزمت قلبي دائم الخفقان

وأورثتني غما وكريا وحسرة وأورثت عيني دائم الهملان[2]

أما صوت **اللام** فيوحي بالالتصاق والتماسك والليونة[3] والاستمرار والإصرار في ذلك الحب العفوي ليجسد ترابطه الروحي بعشيقته **عفراء** وقد وزعه الشاعر في القصيدة توزيعا موسيقيا ليعبر من خلاله عن تمسكه بحب طفولته **عفراء** لقوله :

وإني لأهوى الحشر إذ قيل إنني وعفراء يوم الحشر ملتقيان

وإنا على ما يزعم الناس بيننا من الحبايا عفراء نمتهجان[4]

يعني يؤكد هنا أن عفراء ما زالت في قلبه ولكن الفراق هو الحاجز الوحيد بينهما ليجسد صوت اللام دلالة الحزن وانكسار روح الشاعر المحبة والمخلصة.

أما صوت **الميم** جاء دالا في القصيدة على التماسك والمرونة[5] ليجسد معاني الإضطراب والاستمرارية في البحث عن طريقة تجمعه بمحبوبته وإزالة الحاجز الذي بينهما.

ومن الأصوات التي تواتر في القصيدة صوت **التاء** ليدل على ملمس الطراوة والليونة والرقة والضعف والتفاهة [1].

---

[1] المرجع نفسه، ص 170

[2] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة ابن حازم، ص 41

[3] ينظر : حسن عباس، خصائصالحروف العربية ومعانيها، ص 82

[4] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 41

[5] حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 73

ليعكس حالة الشاعر المتألمة في حيال فراقه على محبوبته وتبين حالة الضعف التي يعيشها وأن يتمنى لو أنه يحظى بلقاء منها فقد انسجم هذا الصوت والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر جراء هجر حبيبته له.

ويوظف الشاعر أيضا الصوائت **الألف والياء والواو** وذلك لإبراز آهات الشاعر وصرخاته التي تجس نبضه وتجعله في حالة بوح.

2.2.1. تكرار الكلمة

تكرار الكلمة يعد من أكثر التكرار شيوعا في **نونية عروة بن حزام** وبما أن لكل كلمة مجموعة من الأصوات التي تحمل في طياتها إيقاعا موسيقيا فريدا فإن من الأكيد أن ترابطها بأصوات أخرى في كلمة واحدة وتكرارها ينتج نغما يجذب القارئ.

إن كل تكرار يحمل في طياته دلالات نفسية أو انفعالات عاطفية تستدعيها التجربة الشعورية أو تتطلبها طبيعة السياق الشعري [2]وهذا يعني أن تواتر الكلمة في النص الشعري له رمزية ودلالة هامة تفصح عن معاني أراد الشعر البوح بها.

الكلمات المتكررة في **نونية عروة بن حزام** نجد كلمة **عفراء** التي تكررت على مستوى القصيدة 23 مرة ويصوب صور متنوعة فهو تارة يتلذذ بذكر اسمها وتكراره وتارة أخرى يقوم بمناجاتها بما فعله بها به أبيها، فاسم عفراء سيطر على أبيات القصيدة كما سيطر على مشاعر وقلب الشاعر .

فهي عبارة عن رمز الحب والهيام بالنسبة للشاعر.

ومن الأبيات الشعرية التي تكرر فيها لفظ عفراء نذكر ما يلي[3] :

فعفراء أرجى الناس عندي مودة وعفراء عني المعرض المتوالي

---

[1] ينظر : المرجع نفسه، ص 57

[2] محمد العربي الأسد، خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن شاطئ، أطروحة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2015-2016، ص 161

[3] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 41-39-36

تحملت من عفراء ما ليس لي به ولا للجبال الرايات يدان

وإني لأهوى الحشر إذ قيل إنني وعفراء يوم الحشر ملتقيان

كذلك نجد الشاعر كرر كلمة **الحب** ثمانية مع بعض وكلمة **القلب** سبع مرات وكلمة **الشوق** أربعة مرات وهي كلمات تصب في نفس القالب ألا وهو التعبير عن مدى الحب للطرف الآخر فنجد هذه الكلمات تعبر عن التجربة الشعرية عند الشاعر وتعكس لنا مدى حبه وشوقه لمحبوبته فالتكرار يساعد على تأكيد المعنى العاطفي للعبارة اتجاه المقصود ومن ناحية أخرى جذب القارئ وشد تركيزه ونجد ذلك في قوله[1]:

أحب ابنة العذري حبا وإن تأت ودانيت فيها غير ما متدان

إذا رام قلبي هجرها حال دونه شفيعان من قلبي لها جيلان

متى تجمعي شوقي وشوقك تفقدني وما بك بالعبء الثقيل يدان

وأيضا تكرار كلمة **الواشي** بشكل لافت للانتباه تكرر 9 مرات في القصيدة فهي تدل عنده على أن الوشاة هم سبب معاناته وبعده عن من هم دواء لجروحه **عفراء** الذي القو وزينو علاقته بمحبوبته بالكلام الكثير الكاذب ساردا لنا آلامه بأسلوب سلس وبسيط يفهمه القارئ ويحرك معه مشاعر كل عاشق ولهان حيث يقول في الوشاة[2]

إذا ما جلسنا مجلسا نستلذه فواشوا بنا حتى أمل مكاني

ألا أيها الواشي بعفراء عندنا عدمتك من واشي ألست تراني

وقوله أيضا[3] :

ألاعت الله الوشاة وقولهم فلانة أمست خلة فلان

كما نلاحظ أن اللفظة تشير أيضا إلى حرصه التام والشديد على تعنيد وتكذيب الكلام السيئ الذي قيل عن **عفراء** الذي قد يسيء إلى سمعتها وقلقه فعل الوشاة.

---

[1] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 36-38.

[2] أنطوان محسن القوال: ديوان عروة بن حزام، ص 43.

[3] المصدر نفسه، ص 42.

ونجد أن لفظ **كبد** التي تكرر 3 مرات في القصيدة أنها ساهمت في لغة شعرية الشاعر وشاركت في التعبير عن تجربته بما أثارته من جوانب عاطفية :

يقول الشاعر [1]:

على كبدي من حب عفراء وعيناي من وجد بها تكفان قرحة

ويقول[2]:

فيا كبدنا من مخافة لوعة الفراق ومن صرف النوى تجفان

وقوله أيضا[3] :

كأن قطاة علقت بجناحها على كبدي من شدة الخفقان

هذه اللفظة مكنت **الشاعرعروة بن حزام** من الاتصال بالمتلقي والبوح له بذاته النفسية والتي تحمل دلالة على شدة الوجع الذي يسكن جسده والألم الكبير الذي يطغو على قلبه بسبب الحرمان والفراق عن محبوبته **عفراء**.

نستنتج في الأخير أن **نونية عروة بن حزام** قد تناولت هذا النوع من التكرار لتقوم الكلمة بوضع فضاء دلالي حافل بالمشاعر والحالات النفسية التي تعبر عن الشاعر وبما أن الكلمة عندما تتم تتكرر عدة مرات تحمل دلالة معنوية لأنها محور التركيب ف ففيها تتمركز الدلالة الكبرى كما لها نغمة موسيقية[4] فهي تجذب القراء لإدراكها.

1-2-3- تكرار الجملة

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 38.

[3] المصدر نفسه، ص 39.

[4] ينظر : سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 118.

جاء تكرار الجملة بعد تكرار الصوت والكلمة ويعد من أهم أنواع التكرار فهو يشكل ملمحا أسلوبيا لافتا فتكرار الجمل له تأثير كبير في هيكلة النص الشعري ويثير في نفس القارئ أو متلقي انفعالات فالشعر له نواح عديدة للجمال وأسرعها للنفوس تكرار العبارات.

إن تكرار العبارة يعد مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة مرآة تعكس كثافة المعاني في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور.[1]

والآن سنحاول أن ندرس هذا النوع من التكرار لنكشف خفاياه ونبرز أهم السمات التي جاء لكي يبرزها.

تشهد القصيدة حضور هذا النوع من التكرار بشكل واضح فنجد شاعر كرر البيت مرتين مع تغيير بعض الكلمات فقط ونلاحظ ذلك في قوله[2] :

اعترفا لحما قليلا وأعظما دقاقا وقلبا دائم الخفقان

وفي قوله[3] :

إذا تحملت لحما قليلا دقاق وقلبا دائم الخفقان

وأعظما

ويوحي هذا التكرار إلى تدفق المعاني التي يعبر عنها الشاعر بوحدة شعورية واحدة، وهذا جعل الشاعر يندفع إلى التعبير بأنساق متوازية بلغت حتى التطابق، تناسق المنتج للدلالات الموضوعية مساهمة في تلاحم أفكار القصيدة فالبيت الأول يخ طب الشاعر الواشيين ويبين لهما مدى تعبه وضجره منهما فهو يجذبنا للتعاطف معه ومشاركته آلامه وأحزانه.

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 101.

[2] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 42.

أما في البيت الثاني فنجده يخاطب غرابة الدمنة وحثهما على التهامه كله إذا ما كان نحيبه إيذاء للفراق فهو يصور لنا ما انتباه من يأس وألم وحسرة حيث لا يحتمل لحظة الفراق.

فهذا التكرار يرسم لنا نوع من الكثافة الشعورية تتمثل في اليأس والمعاناة وألم الفراق ي وأكسبها إيقاعا موسيقيا خاصا والذي زاد القصيدة رونقا وجمالا.

ونجده في مثال آخر من هذا النوع من التكرار بتلاعب بالألفاظ مشكلا نغما موسيقيا تنصاغ له الآذان ويتمثل في تكرار عبارتين "**ومن لو آراه**" "**ومن لو يراني**" وهذا في قوله[1] :

ومن لو أراه في العدو ومن لو رآني في العدو أتاني
أتية ومن لو يراني صاديا لسقاني
ومن لو أراه صاديا ومن لو يراني عانيا لكفاني
لسقيته
ومن لو أراه عانيا لكفيته

فهنا نجد الشاعر يتلذذ بقوة الهيام التي تجمع بينه وبين عفراء والذي لا يستطيع أحد النيل منه.

ويكسب التكرار في هذه الأبيات انسجاما لصياغة والبنية الشعرية فهو يزيد من أثرها النفسي فمن خلال هذا التكرار لا نشعر بالملل فهو يحمل نوع من الحيوية في الأسلوب الذي يوحي إلى صدق المشاعر لدى الشاعر وقدرته التعبيرية الفائقة في الإفصاح عن ذاته.

نستنتج من الدراسة السابقة أن ظاهرة التكرار ظاهرة جمالية أسلوبية فمن خلالها يستطيع الشاعر خلق نغما موسيقيا مميزا ليتمكن الشعر من الوصول إلى تأكيد المعنى وكشف آلامه وانفعالاته.

[1] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 44.

2.البنى الصوتية الخارجية

1.2. الوزن

من أهم العناصر المشكلة للموسيقى الخارجية نجد **الوزن** فهو يزيد القصيدة حسنا وجمالا ويعطي لها نغما وهو عنصر مهم في الشعر.

فالوزن هو الفارق بين الشعر وغيره ونجد "**حازم القرطاجني**" يعرف أنه هو أن تكون المقادير المقفاة تتسلوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب،[1] إذا إن الوزن يجب أن يكون بين عناصر اتفاق دون حذف الوجوه التي بينهم.

ويعتبر الوزن عند ابن **رشيق القيرواني** أنه أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التفقيه لا في الوزن[2]، بمعنى أن الوزن هو أحد أركان الشعر إذا نزل الوزن نزلت معه الشعرية هذا الشعر، وهو عبارة عن القالب الذي يصب الشاعر فيه إبداعه.

فقصيدة **عروة بن حزام** تنتمي إلى الشعر العمودي والمتتبع للقصيدة عروة بن حزام كرس إبداعه في جرس واحد هو البحر الطويل ولم يخرج عن هذا الوزن، وهو أحد البحور التي كثر نظم عليها في الشعر العربي القديم والذي يتكون من :"فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[3]".

وعلى هذا الأساس نقوم بتغطية بعض النماذج الشعرية واستخراج التغييرات التي طرأت عليها :

ألا فاحملاني بارك الله فيكما إلى حاضر الروجاء ثم ذراني[4]

ألا فحملاني بارك لله فيكما إلى حاضر ررجاء ثمم ذراني

---

[1] حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار العرب الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص 263.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاين الشعر وآدابه، ص 78.

[3] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 46 .

[4] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 35.

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

بعد تقطيعنا لهذا البيت تقطيعا عروضيا توصلنا إلى تفعيلات التي قامت عليه وهي "**فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن**" وهي تفعيلات البحر الطويل كما ذكرنا سابقا، كما طرأت عليه بعض التغييرات من زحافات وعلل فالزحاف الذي دخل على هذا البيت هو **زحاف القبض** وهو حذف الخامس الساكن من التفعيلة[1] حيث أصبحت "**فعولن : فعول، ومفاعيلن : مفاعلن**" ودخلت عليه علة الحذف وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة[2] لتصبح **مفاعيلن : مفاعي.**

وفي مثال آخر يقول الشاعر[3]:

على جسرة الأصلاب ناجية السرى تقطع عرض البيد بالوخدان

على جسرة لأصلاب ناجيتسسرى تقططع عرضلبيد بلوخداني

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول نفاعي

نلاحظ هنا دخول تغييرات والتي هي زحاف القبض وعلة الحذف وزحاف القبض هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة[4] لتصبح فعولن على وزن فعول ومفاعيلن على وزن مفاعلن أما علة الحذف هي إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة[5] لتصبح **مفاعيلن : مفاعي.**

---

[1]محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2004-1425، ص 29 .

[2]المرجع نفسه، ص 33.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص35.

[4]محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 29 .

[5]المرجع نفسه، ص 33.

نأخذ نموذج آخر من القصيدة[1]

وتعترف لحما قليلا وأعظما	**دقاقا وقليا دائم الخفقان**
وتعترفلحمن قليلن وأعظمن	**دقاقن وقلبن دائملخفقاني**
0//0//0/0//0/0/0///0//	**0/0///0//0/0/0//0/0///**
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	**فعولن مفاعيلن فعول مفاعي**

بعد تقطيع هذا البيت من القصيدة نجد أنه طرأت عليه تغييرات وهي زحاف القبض وعلة الحذف وزحاف القبض كما ذكرنا فيما سبق هو ما سقط خامسة الساكن **مفاعيلن** هي الأصل فأسقطت الياء منه أصبح مفاعلن وعلة الحذف هي ما سقط من آخره سبب خفيف.[2]

نجد أن الشاعر لم يخرج عن تفعيلة البحر الطويل ويتضح مما سبق أن أبيات القصيدة تعرضت لزحاف القبض وعلة الحذف، ومن الملاحظ أن الشاعر وفق في اختيار البحر الطويل وذلك لأنه استطاع تصوير حركة مشاعر الغير متزنة، فهو يعطي الشاعر الحرية في التصرف للتعبير عما يخالج رؤياه من قوالب إيقاعية تمنحه إحساسا موسيقيا لا يكتمل في ذهنه وهو الأقدر لصهر الشحنات الوجدانية والتأملية للشاعر، وهذا ما وضحه **ابن طباطبا**حينما قال "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد لهما يلبسه إياه من الألفاظ الذي تطابقه والقوافل التي توافقه والوزن الذي يسلس القول عليه"[3].

2.2. القافية

---

[1]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص.

[2]تح : الحساني حسن عبد الله، كتاب الكافي في العروض والقوافي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1994م-1410هـ، ص 22.

[3]محمد أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستاتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426-2005، ص 11.

لقد كان للقافية صدى كبيرا عند العرب لما تخلقه من نغم موسيقي يغلب على القصيدة، ولها تعريفات عديدة لعل أبرزها ما ذكره **أبو الحسن سعيد مسدة الأخفش** أعلم أن القافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفوالكلام[1] ويؤكد لنا الأخفش أن القافية هي التي ينتهي بها الكلام في البيت أو شطر القصيدة.

وحول المحققون على مذهب **الخليل** إلى يومنا هذا والقافية عنده :"**من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة**[2]" وعليه أن القافية عبارة مقاطع صوتية تتردد في أواخر الأبيات الشعرية، وهي مجموعة الأحرف التي تبدأ من آخر ساكن في القصيدة حتى أول متحرك قبل السكن الذي يليه.

فالقصيدة قديما لا يمكن اعتبارها كذلك إلا إذا كانت :"**مجموعة من الأبيات الشعرية من بحر واحد وقافية واحدة**[3]" وبالتالي فالقافية في الشعر العربي القديم لازمة ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها كانت الفارق بين الشاعر الجيد عن غيره.

وتعد كثرة توظيفها في القصائد على نجاعة وقوة نظم الشاعر وهي عنصر ضروري في القصيدة من ناحية التشكيل الإيقاعي فهي علامة على انتهاء البيت أي اكتمال المعنى من ناحية الدلالة ومن ناحية العروض اكتمال الوزن.

1.2.2.القوافي باعتبار الحروف

***القافية المردوفة**

وردت القافية المردوفة في**نونية عروة بن حزام** والردفهو حرف مد أولين قبل الروي مباشرة سواء كان **ألفا أم واوا أم ياء**سواكن[1].

---

[1]الإمام أبي الحسن سعيد بن سعدة الأخفش، تح : أحمد راتب النفاخ، كتاب القوافي، دار الأمانة، ط1، 1974، ص 3.

[2]صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، بغداد، ط5، 1497ه/1977م، ص 113.

[3]محمد عبد المنعم خفاجي، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 05.

إذا الردف هو علة يأتي قبل الروي ولا يفصل بينها أي حرف ويكون إما ألف أو ياء أو واو.

ونجد الشاعر اتخذ في قصيدته شكلا واحد وهو "**القافية التي تتلزم ردف الألف**[2]" ولنبين ذلك نمثل بأجمل ما قاله الشاعر في الأبيات التالية[3]:

ولم تحلفا بالله أن قد غرقتما بذي الشيخ ربعا ثم لا تقفان

ولا تزهدا في الذخر عندي وأجما فإنكما بي اليوم مبتليان

ألم تعلما أن ليس بالمدح كله أخ وصديق صالح فذراني

أفي يوم أنت رام بلادها بعينين إنسانا هما غرقان

وعيناي ما أوفيت نشر فتنتظرا بما قبهما إلا هما تكفان

فقد أخفى صورة الردف في أبيات القصيدة نوع من الجمال الإيقاعي من خلال التماثل الصوتي الذي نتج عن ذكر الأصوات، الذي يظهر فيه الشاعر آهاته وآلامه وأحزانه وتتركنا نتحسس نوعا من العاطفة التي تجعلنا نغوص في آلامه وأحزانه بسبب الحرمان والفراق.

✓القافية باعتبار الختام

يهتم الشعراء القدماء بالختام لما يتركه من وقع جمالي في نفس القارئ "**التراعي القافية الطلقة الحركة القصيرة قبل الروي**[4]" ومنظم وكسر وفتح.

*** القافي المطلقة**

- الوصل المكسور

---

[1]حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي –دراسة فنية عروضية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1989، ص141.

[2]سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 156.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 34.

[4]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص 267.

يشكل الوصل المكسور ظاهرة أسلوبية في نهاية القصيدة ويعد بمثابة المؤشر على سيطرة المشاعر السلبية لدى الشاعر لتتلائم مع المعنى العام الذي يسعى لتأكيده[1]، لتتمثل في تلك الآلام والحرمان والاشتياق والاضطرابات المتولدة عن الفراق ومرارته التي يعاني منها الشاعر، فالكسرة في نهاية كل بيت شعري يعكس لنا جوانب الانكسار والهدم والتمزق في ذات الشاعر تلك الممزوجة باليأس[2].

ولتجسيد هذه المشاعر يقول الشاعر[3] :

متى تكشف عني القميص تبينا بي الضر من عفراء يا فتيان

وتعترفا لحما قليلا وأعظما دقاقا وقلبا دائم الخفقان

على كبدي من حب عفراء فرحة وعيناي من وجد بها تكفن

فقد لعب الكسر في الأبيات الشعرية دورا مهما في تأكيد أحاسيس الشاعر التي كانت تكسوها الآلام وقد أعطى تكرار الكسرة في الأبيات نغما موسيقيا جماليا يتوافق مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر.

وفي أبيات أخرى يقول[4]:

فيا رب أنت المستعان على الذي تحملت من عفراء منذ زمان

فيا ليت كل اثنين بينهما هوى من الناس والأنعام يلتقيان

فيقضي محب من حبي لبانة ويرعاهما ربي فلا يريان

فحركة الكسرة في هذه الأبيات ترسملنا الحسرة ولوعة الفراق في نفس الشاعر وهي تتجاوز كونها ظاهرة صوتية إلى ظاهرة دلالية توحي إلى مختلف دلالات تفصح على المكامن النفسية لشاعرنا المصحوبةبالموسيقى الحزينة .

---

[1]سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 160.

[2]ينظر : المرجع نفسه، ص 160.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 36 .

[4]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 37.

2.2.2.**القافية باعتبار عدد الحركات** : وهي خمسة أنواع[1]:

***المتراكبة** : هي قافية ثلاث حركات بين ساكنيها

***المتكاوسة** : هي قافية جاءت في أربع حركات بين ساكنيها

***المتداركة** :هي القافية التي جاءت بحركتين بين ساكنيها

* **المتواترة:** هي كل قافية اكتفت بحركة واحدة فقط

***المتواترة**

ظهرت في قصيدة بشكل كبير فالشاعر اعتمد عليها فقط في أبيات قصيدته فلهذا النوع من القوافي له إيقاع خاص ومميز يوضحلنا الانفعالات النفسية للشاعر، فقد عبر بها الشاعر عن آلامه وأتعابه والشعور بمرارة الوضع الذي يمر عليه.

ونستحضر بعض الأبيات من القصيدة في قوله[2] :

أم أتبع الأظغان في رونق الضحى ورحلي على نهاضة الخديان

0/0/

ولا خطرت عنس بأغبر نازح ولا ما نحت عيناي في الهملان

0/0/

كأنهما هزمان من مستشتتة يسدان أحيانا وينفجران

0/0/

أرى طائري الأولين تبدلا إلي فمالي منهما بدلان

0/0/

أحصان من نحو الأسافل جردا ألفان من أعلاهما هديان

0/0/

[1]عبد العزيز الطالبي، أنواع القوافي في فن الموشحات بحسب درجة التنويع نحو منظور جديد، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ألمانيا، برلين، ط1، 2021، ص 15-16.

[2]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 47.

لعفراء إذ في الدهر والناس غرة وإذ حلقان بالصبا يسران

0/0/

وبناء على ما تقدم يمكننا القول أن الشاعر **محمود درويش** في قصيدته التي لم تشمل نوعا كبيرا في القوافي التي شملت "**القافية المردوفة بالألف، والقافية المطلقة، والقافية المتواترة**" فقد كان نوعا ما تقليديا ولكنه اختار القوافل التي كانت مكملة للمعنى العام للقصيدة الذي كان يتسم بالمعاناة والألم والحرمان.

3.2.الروي

يعد الروي من الأركان الضرورية للقافية هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة فيرد في كل بيت منها، ويشغل موضوعا معينا لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات ولذلك تنسب إليه القصيدة فيقال **الهمزية** التي رويها الهمزة والباقية التي يرويها الباء[1] حيث نجد أن القصيدة القديمة تبنى على روي واحد من البداية إلى النهاية والذي يعد من علامات الإجادة في الصياغة وهذا ما نجده في قصيدة شاعرنا.

ونلاحظ هذا في قوله[2] :

أعفراء كم من زفرة أذقتني وحزن ألج العين بالهملان

فلو أن عيني ذي هوى فاضتا دما لفاضت دما عيناي تبتدران

فهل عاديا عفراء إن خفت فوتها علي إذا ناديت مرعويان

ضروبان للتالي القطوف إذاوني مسيحان من بغضائنا حذران

فما لكما من حاديين رميتما بحمى وطاعون ألا تقفان؟

فما لكما من حاديين كسيتما سرابيل مغلاة من القطران

فويلي على عفراء ويل كأنه على النحر والأحشاء حد سنان

ألا حبذا من جب عفراء ملتقى نعم وألا لا حيث يلتقيان

[1]حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1421هـ-2001م، ص 404.

[2]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، صى 48.

فنجد شاعرنا **عروة بن حزام** اتخذ حرف النون رويالقصيدته ولهذا سميت قصيدته **بالنونية** وهذا الاختيار أعطى للقصيدة نغما موسيقيا مميزا لا تمل الأسماع عند سماعه، فحرف النون من الأصوات المجهورة يوحي**بالصميمة** والألم العميق الذي يلامس ذات الشاعر ليأخذها إلى جو مليء بالحزن والآهات، كما ذكرنا فيما سبق وقد أصاب شاعرنا **عروة** في اختيار حرف الروي **النون** لقصيدته لأنه عبر على الانفعالات والاضطرابات النفسية التي كانت تخالج ذاته.

ومن هنا يمكن القول أن الشاعر **عروة بن حزام** لم ينوع في حركة الروي واتخذ حرف النون ليحمل دلالة حالته النفسية المضطربة الحزينة.

الفصل الثاني : البنية التركيبية والدلالية

1.زمن الفعل

2.الأسماء

3.الجمل

4.العلاقات الدلالية

5.الحقول الدلالية

1-زمن الفعل

لقد انصب الاهتمام في دراسة هذه البنية التركيبية إلى البحث عن دلالة التجمعات الفعلية في النّص الشّعري لدى الشّاعر**" ابن حزام"** ، محاولين في ذلك ربط تلك التجمعات المتباينة والمختلفة المتضمنة في القصيدة، للبحث عن الدلالات الغائبة التي تحتويها تلك الأفعال .

أما بالنسبة إلى الأفعال فيتدخل في تشكيلها عنصر الزمن إضافة إلى الحدث على عكس الأسماء، وهذا «**لأن عنصر الزمن داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل**»[1].

فعنصر الزمن هو النّوع المتدخل في تشكيل الفعل، أي؛ الزمن اللّغوي كما يصطلح عليه؛ إذ أنّه «**صيغ تدلّ على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطا كلّيا بالعلاقات الزّمنية عند المتكلّم**»[2]، إذن فالزمن اللّغوي هو ارتباط وثيق بالعلاقات الزمنية عند المتحدث، وتدل على وقوع الحدث في مجال زمني معين.

ولو تأملنا القصيدة المدروسة من ديوان الشّاعر **"عروة بن حزام"** لوجدنا فيها تعددا وتنوعا في من ناحية أزمنة الفعل في أبيات القصيدة، حيث قسّمنا الدراسة على أزمنة الأفعال إلى: أ-الماضي، ب- مضارع.

1.1.الماضي

يعرّف الفعل الماضي على أنّه «**الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك وهو مبني على الفتح ، ألا يعترضه ما يوجب سكونه أو ضمّه، فالسكون عند الإعلال**

[1]أحمد درويش، دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص151.

[2]مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص145.

واللحوق بعد الضمائر»[1]، فالفعل الماضي حدث وقع في زمن مضى، علامته الفتح، ما لم يتعرض لأمر يوجب سكونه أو ضمّه.

القارئ لقصيدة **"عروة بن حزام"**؛ يلاحظ الأفعال الماضية حاضرة في القصيدة بشكل واضح وهذا ما يبث الحركية **(الدينامية)** في الخطاب الشّعري للشاعر، ودليلنا على ذلك قوله[2]:

إذا رام قلبي هجرها حال دونه شفيعان من قلبي لها جدلانِ.

الشّاعر في هذا البيت يصف لنا حالة قلبه إذا أراد أن يهجر محبوبته، يجد له الشفاعة حاضرة في قلبه إما بسبب تعلّقه بها أو بسبب ما رآه منها من حسن ونحو ذلك فهو يغفر لها في كل مرة ولا ينوي هجرها، فاستعمل فعل الماضي(**رام)** بمعنى أراد، ثمّ أسبقه بأداة الشّرط **(إذا)**، فنحس من ذلك أنّه يفترض أنه حتى وإن أراد هجرانها فهناك شفعاء لها داخل قلبه، فلا يمكنه هجرها.

ويقول[3]:

فيا رب أنت المستعان على الذيتحملت من عفراء منذ زمانِ.

في هذا البيت استعمل الشّاعر الفعل الماضي(تحمّلت)، ومعنى البيت أنّ الشّاعر يدعو الله بالمعونة، إذ نحس بأنّه متحمّل كثيرا فوق طاقته وهذا عائد إلى هجر عفراء له وصدودها عنه، فالشّاعر يحمّلها ذنب هذا الهجران، وطول الفراق لم يجد له من سلوٍ إلاّ العودة إلى الله والدّعاء بالإعانة، حيث لم يجد له مفرا إلا إلى ربِّ البرية.

1-2-المضارع:

[1]أبي قاسم محمود بن عمرالزمخشري، المفصل في علم العربية، تح : الدكتور فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، ط1، 1425- 2004، ص244.

[2]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 36.

[3]المصدر نفسه، ص37.

الأفعال المضارعة أفعالا تبث الحياة في النّص، فالشاعر وظفها من أجل بث قناة تفاعل بينه وبين المتلقي **(المستمع)**، كذلك أنّ استعمال الفعل المضارع نرى فيه يجعل من الأفكار وثق بالزمن الخاص بها، إذ تسرد أحداثا آنية تنافي الشّك عن المتلقي[1].

يقول الشاعر[2]:

وتعترفا لحما قليلا وأعظما دقاقا وقلـــــبا دائم الخفقان.

يخبر الشّاعر صديقيه(خليليه) بأنّه إذا أردتما في أي وقت أن تعرفا حال صاحبكما من الهزال، ستكتشفا حين تنزعان قميصه أنكما ستتعرفا على هيكل عظمي، فاللحم يكاد ينعدم من جسده، وهي كناية على الهزال والهم والحزن لفقد محبوبته، فقد أثر الفراق في حالته النفسية والجسمية، وبهذا الاستعمال يحاول الشّاعر أن يبث روح الإقناع في كلامه من خلال أنّ صبابته ووجده حقيقي وليس من باب الكذب، إذ أن من يصيبه الغم والحزن لا يبدى وأن يُرى على وجهه وجسمه.

ويقول أيضا في موضع آخر من القصيدة[3]:

أحبُّ ابنة العذرى حبّاً وإن نأت ودانيت فيها غير ما متدانِ.

يوظف الشّاعر في هذا البيت القعل المضارع (أحبُّ)، إللدلالة على حبه لـ : **"عفراء"** –وقد كنى باسم (ابنة العذرى)، نسبة إلى قبيلة (عذرى)– في قربها وبعدها، ولا يتحوّل عن هذا الحب، ومن منطلق هذا الاستعمال نرى بأنّ "ابن حزام" يقدّم الإقناع لكل من شكّ في وصله لمحبوبته ومدوامته على حبّها في حالتي القرب والبعد، وأن لا ينشغل عنها بغيرها حتّى وإن بعدت وانقطع خبرها.

يقول[1]:

---

[1]محمد العبد، بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، دار الفكر العربي، القاهرة،ط1، 1999، ص69.

[2]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص36.

[3]المصدر نفسه، ص36.

فيا ليت كلّ اثنين بينهما هوى من النّاس والأنعام يلتقيان

فيقضي محب من حبيب لبانة ويرعـــاهما ربي فلا يريانِ.

وحضور الأفعال المضارعة بشكل مكثف واضح في البيتين، فقد استعمل الأفعال المضارعة **(يلتقيان، يقضي، يرعى)**، وهو في حالة التّمني هذه يسرح بخيالاته، فيتمنى اللّقاء لكل اثنين يحبان بعض بشرا أم حيوانا، لأجل أن يقضي المحب من محبوبه حاجته منها، في سر بعيدا عن أعين الوشاة والحسّاد.

أما عن دلالة الاستعمال المكثف لأفعال المضارعة فيرجع ذلك إلى خصوصية الكتابة عند الشّاعر "ابن حزام" الذي يريد ضخ روح الحياة في القصيدة، بالإضافة إلى ربط تواصل فعال بينه وبين المتلقي(المستمع)، ذلك أنّه يريد البوح لشخص يحس بأوجاعه وآهاته، فينقعل له الصورة السردية للعلاقة كأنه يعيشها معه.

2-الأسماء

نجد أن الأسماء لها خصائص معينة ضمن النّص، على سبيل الاستقرار والثبات، وهذا عائد إلى أنّ «**الاسم يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم التجدد وإعطائه لونا من الثبات** »[2].إذن فالفعل بكل خاصية ارتباطه بالزمن يعمل على بثّ الحيوية في النّص على عكس الأسماء التي تسعى إلى استقرار النص وبث روح الثبات فيه.

والمتأمل لقصيدة **"ابن حزام"** نجد بأنّ الشّاعر أورد عددا من الأسماء، لكن حضور هذه الأسماء وتواترها كان أقل من توظيفه للأفعال، هذا فيه دلالة على أنّ الشّاعر يركّز على جعل المتلقي يتفاعل في قصيدته هذه بغية مشاركته مشاعره وأحاسيسه في علاقته بمحبوبته "عفراء"، فحينما يحاول الشّاعر أن يصف علاقته بالمحبوبة يستعمل الأسماء بدل الأفعال ليحملنا على القول بثباته وقناعته الراسخة بمشاعره وصدقه تجاه "عفراء"؛ ومن أبرز ما تمّ العثور عليه في الأسماء داخل القصيدة:

---

[1]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص37.

[2]أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، ص153.

يمكن تقسيم أغلب الأسماء الواردة في القصيدة على النّحو الآتي:

أ-**أسماء تدل على أماكن:** مثل **(صنعاء المرخ الدار الروحاء العراق عراقي، يمانِ الجبال البيد، ربعا...)**

أسماء تدل على الحيوانات **(ناقة، الأنعام ...)**.

أسماء تدل على الإنسان **(عفرافتيانالناسالأصحابأخ، صديق الأخوان، الشيخ،، هلال بن عامرخليليعينين، عيناي..)**.

يقول الشّاعر[1]:

خليليّ من عليا هلال بن عامر بصنعاء عوجا اليوم وانتظراني

ألـــم تحلفا بالله أني أخوكما فلـــم تفعلا ما يفعل الأخوانِ

ولم تحـــلفا بالله أن قد عرفتما بذي الشيح ربعا ثمّ لا تقفان

ألم تعـــلما أن ليس بالمرخ كلّه أخٌ وصديق صالحٌ فذراني

الملاحظ من خلال هذه الأبيات الشّعرية أنّ الشّاعر وظف أسماء عديدة منها **(هلال بن عامر صنعاء، الله، أخوكما، الأخوان، الله، الشيح المرخ، أخ، صديق صالح)**، إذ أنّ الشّاعر وظّف في مستهل قصيدته جملة من الأسماء من أجل استحضار روح الثبات في تلك الأبيات، كذلك يعود إلى أنّ الشّاعر يحاول أن يذكر أسماء الأشخاص والأماكن فهي تعني له الكثير، فيحاول أن يغري المتلقي من أجل شدّ انتباهه بهذه الطريقة، كذلك نجده يعاتب أصدقاءه على نكرانهم لما يحس، بأن يذروه على حالته من الصبابة والوجد.

3-الجملة

أ-لغة

تأتي (مادة **(ج، م، ل)** في معجم لسان العرب "**لابن منظور**" **(ت711هـ)** بمعنى «جماعة الشيء وأجملَ الشيءَ، جمعه من تفرقه، وأجمل له الحساب كذلك، والجملة

[1] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص34.

جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، يقال أجملت له الحساب والكلام»[1] .إذن؛ الجملة تأتي بمعنى الجمع للشيء المفرق.

كما وردت في مقاييس اللّغة حيث قال: «الجيم والميم واللاّم أصلان : أحدهما تجمع وعظم الخلق، والآخر حسن، فالأول قولك أجملت الشيء وهذه جملة الشيء، وأجملته :حصلته»[2] ؛ وعليه فالإجمال هو التحصيل –من وجهة نظر ابن فارس–

وقد ورد استعمال لفظة (الجملة) في القرآن الكريم بمعنى الجمع[3]، في قوله تعالى:﴿ **وقال الذين كفروا لولا نزّل عليه القرءان جُملةً واحدةً** ﴾[4].

من خلال التعاريف والشروح المقدمة سابقا، نجدها تجتمع في معنيا:

1-**الجمع** .

2-**التحصيل.**

ب- اصطلاحاً:

تعدّد المفهوم الاصطلاحي للجملة في مذاهب النّحويين، الواضح أنّ مفهوم الجملة عند بعض القدامى ارتبط بمفهوم الكلام، فنرى الجملة مساوية للكلام؛ ،إذ نجد " **الزمخشري** " **(ت583هـ)** يعتبرها بالمثيل قائلاً «الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما للأخرى، وذلك لا يتأتى إلاَّ في اسمين كقولك : زيدٌ أخوك وبِشرٌ صاحبك،أو في فعل واسم نحو : ضُرب زيدٌ، وانطلق بكرٌ، ويسمّى جُملة»[5].حيث اشترط الزمخشري أن تتألف الجملة من كلمتين إحداهما أسندت على الآخرى.

---

[1]أبو الفضل جمال الدين ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، (د-ط) ، (د-ت) ،ج 11 ، مادة (ج. م .ل) ،ص 128.

[2]أبو الحسين أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللّغة ، تح:عبد السّلام محمد هارون ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، (د-ط) ،(د-ت)، ج1، مادة (ج .م .ل) ، ص481.

[3] المصدر نفسه ، ج11 ،ص128.

[4]سورة الفرقان ، الآية :32.

[5]أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ،المفصّل في علم العربيّة ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، (د-ت) ،ص 6.

و"**ابن يعيش**" خالف الزمخشري (ت643هـ) في كلامه عن الجملة؛ يقول «–و اعلم–أنّ الكلام عند النّحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، ويسمى الجُملة »[1] .

الملاحظ أنّ **"الزمخشري"** قد ذهب مذهب" **ابن جنّي** "(ت392هـ) في تعريفه للكلام؛يقول: « كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويّون الجُمل نحو : زيد أخوك، قام محمد، في الدّار أبوك ...»[2] ،فابن جنّي يعدّ الجملة والكلام مترادفان؛ فكلاهما يؤدّيان معنًى مفيدًا يحسن السّكوت عليه .

أما "**عبد القاهر الجرجاني**" فيقول :«–اعلم– أنّ الواحد من الاسم و الفعل و الحرف يسمى كلمة ، فإذا ائتلف منها اثنان فأفادا، نحو : **"خرج زيدٌ "** سُمّيَ كلاماً ، وسُمي جُملةً»[3].

والجملة عند البلاغيين تنقسم إلى قسمين رئيسين:

1–الجملة الخبرية

2–الجملة الإنشائية.

3–1–الجملة الخبرية

وهي تركيب إسنادي يمكن وصف ما تحتويه بالصّدق أو الكذب[4].

الجملة الخبرية المؤكدة وهي الجملة التي توظف فيها أدوات التوكيد أدوات، ونجد مثل هذه الجملة في القصيدة التي نحن بصددها، في قول الشّاعر:[5]

وإنّي لأهوى الحشرَ إذ قيلَ إنّني وعفراءَ يوْمَ الحَشْرِ مُلْتَقِيَانِ

---

[1]موفق الدّين يعيش بن علي بن يعيش،شرح المفصّل، عالم الكتب ، بيروت ، (د–ط) ،(د–ت) ،ج1،ص 20.

[2]أبو الفتح عثمان بن جنّي ، الخصائص ، تح: علي النّجار ، عالم الكتب ، القاهرة ط2006،1م، ج1 ، ص 17.

[3]عبد القاهر الجرجاني ، الجمل ،تح: علي حيدر ، دار العلم ، دمشق ، سورية ، 1972م، ص 40.

[4]يحي بن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د–ط،د–ت،ص52.

[5] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص41.

استعمل الشّاعر **"ابن حزام"** في هذا البيت أداة التوكيد (إنّ+ي) أداوت التوكيد بالإضافة إلى حرف النسبة الياء، وهذا من أجل توكيد زعمه بأنّه يحب يوم يحشر النّاس أفواجا، إذ بهذا اليوم سيلتقي بمحبوبته **" عفراء"**، وهذا دليل بأنه متمسّك بأمل لقائها، حتّى في يوم حشر النّاس وعرض أعمالهم.

ورغم الخوف من هذا اليوم إلا أن الشاعر يتحسس بصيص الأمل من هذا اليوم ويسلو به لعله يلتقيها، كما نحس بأنّه حتّى وإن فقد الأمل في لقائها على سطح الأرض، فهناك موعد في السّماء يمني نفسه به.

كما ويقول في موضع آخر من القصيدة:

وَإِنَّا على ما يَزْعُمُ النّاسُ بَيْنَنَا مِنَ الحبِّ يا عفرا لَمُهْتَجِرانِ[1]

نجد في هذا البيت من القصيدة أنّ الشّاعر "ابن حزام" يستعمل أداة التوكيد (إنّ) اتصل بها ضمير المتكلم (نحن)، فصار (إنّا)، وهي اختصار للضرورة الشّعرية إذ تأتي بمعنى (إنّنا)، ويقصد بأداة التوكيد هو ومحبوبته **"عفراء"**، إذ يخبر مؤكدا بأنّ الناس يزعم النّاس بأننا مفترقان لا محالة، وهذا الوجه الأول من دلالة البيت، أما الوجه الثاني أنّ الشّاعر يخبر بأنّ الناس يزعمون بأننا مفترقان، لكننا على عكس ما يزعمون فإننا متلاقيان، ولم يحصل بيننا الفراق.

خلاصة القول أنّ الشّاعر **" ابن حزام"** استعمل الجمل الخبرية التوكيدية-خاصة أداة **التّوكيد (إنّ)**- في أبيات قصيدته التي يصف فيها علاقته ب**."عفراء"**، ودلالة هذا الاستعمال أنّ الشّاعر يريد إثبات ما يزعمه النّاس ولا يشاع عنه وعن علاقتهما بأن الفراق أصبح مصير تلك العلاقة، وأنها صارت من الماضي، كما أنّه يدفع الشّك عنه بأدوات التوكيد؛ وهذا لأنّه يرى في علاقته بها علاقة لا تحتمل الشّك أنّه موقن بهذه العلاقة وباللّقاء، ويرفض هجرها، كما أنّ الملاحظ على القصيدة أنّها لم تحوي الكثير من الجمل الخبرية التّوكيدية، وهذا عائد إلى أنّ الشّاعر ركّز على توظيف الأفعال بدل تأكيد الجمل

[1] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص41.

الخبرية، من أجل روح الحيوية والحركة في القصيدة، كذلك يرجع ذلك إلى أنّ الشّاعر يصف علاقته الغرامية بالـ**"عفراء"**، وأسلوب السّرد يحتاج إلى أفعال أكثر من أدوات التّوكيد.

3-2-الجملة الإنشائية

وهي الجملة التي لا تتضمّن خبراً، وإنّما المراد بها إنشاء حدث ما كطلب فعل [1].

1-لغة:

يدل الإنشاء في أغلبية المعاجم اللّغوية العربية على الخلق والإبداع والابتداء في تكوين الجمادات[2].

2-اصطلاحا:

أمّا الإنشاء اصطلاحا فهو يدلّ علىكل كلام لا يحتمل الصدق والكذب؛ ويعتمد على دفقات شعورية لا يمكن تكذيبها ، وقد علّل البلاغيون عدم احتمال التكذيب والتصديق في الإنشاء لأنّه يدل على حدث لم يقع من قبل . وفرَّقوا بين الخبر والإنشاء اعتمادا على ذلك.

أما القزويني فنجد يقول بخصوص إنشاء « **ووجه الحصر أنَّ الكلام إما خبر أو إنشاء لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه أو لا يكون لها خارج . الأول : الخبر ، والثاني: الإنشاء**»[3] .

3-2-1-الأمر:

---

[1] ينظر :حبكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها ، ص166-167.

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ن،ش،أ) ،ج7، ص3288.

[3]الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة و المعاني و البيان و البديع ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1982 ، ص 189 .

الأمر في البلاغة طلب فعل الشيء على وجه الاستعلاء، قال العلوي «هو صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء »[1].

وأظهر الأمور عند **"السّكاكي"** أنَّ أسلوب الأمر وضع لطلب الأمر على وجه الاستعلاء إلاّ أنه يخرج إلى معانٍ تعرف من قرائنه فقال: «للأمر حرف واحدٌ هو اللام الجازم في قولك: **(ليفعل)** وصيغ مخصوصة سبق الكلام في ضبطها في علم الصرف وعدة أسماء ذكرت في علم النحو، والأمر في لغة العرب عبارة عن استعمالها أعني استعمال نحو **(اينزل)** و**(نزل)** و**(نزال)** و**(صه؟)** على سبيل الاستعلاء .

وإما هذه الصور والتي هي من قبيلها أهي موضوعة حقيقة لتبادر الفهم عند استماع نحو **(قم)** أو **(ليقم زيد)** إلى جانب الأمر وتوقف ما سواه من الدعاء والالتماس والندب والإباحة والتهديد على اعتبار القرائن»[2].

يقول[3]:

خليلي من عليا هلال بن عامر بصنعاء عوّجا اليوم وانتظراني.

الشّاعر يوظف فعل الأمر (عوّجا) في مطلع قصيدته، إذ يطلب من صاحبيه بصيغة الأمر أن يقفا بصنعا ينتظرانه حتّى يأتيهما، وهذا الاستيقاف من طرف الشّاعر للصاحبين (خليلين) أمر اعتيادي في القصائد العربية –خاصة القديمة–بداية من امرئ القيس، وكل من سار على درب نظم القصائد من الشّعراء القدامى يحاولون أن يحاكوا هذه التقنية في نظم القصائد العمودية.وكأنّ هذا الأمر من عادات العرب في تقصيد القصائد.

ويقول[1]:

---

[1]يحي بن حمزة العلوي ، الطراز لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، تح:عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، (د ت) ، ص 208 .

[2]السّكاكي ، مفتاح العلوم ، نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1987،ص313.

[3]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام،ص34.

ألم تعلما أن ليس بالمرخ كلّه أخٌ وصديق صالحٌ فذراني.

الشّاعر يطلب من صاحبيه أن يذرانه ويخليا سبيله، فهو منشغل بما هو أكثر أهمية بالنسبة له، وهو تذكر المحبوبة والهيام بخيالاته فيها، وكأنه يعاتبهما –في بيته هذا– على أساس أنهما يعاتبانه في أمر الحب والتيه به، لكنه يرد عليها بذكر محاسنهم وأنه لم يغير من خصاله، وإنّما الأمر الذي جدّ عليه أمر جلل وهو التيه في المحبوب (الحاضر الغائب).

يقول[2]:

ألا فاحملاني–بارك الله فيكما– إلى حاضر الروحاء ثمّ ذراني

الشّاعر **"ابن حزام"** يطلب من رفيقيه حمله بقوله (فاحملاني)، وفي هذا الأمر نجد فيه اقترانه بأسلوب الاستفهام المتثل في قوله (ألا)، فالهمزة هنا للاستفهام، والشّاعر خرج بهذا الأمر من غرضه الحقيقي، إلى غرض آخر وهو التّمني، إذ يتمنى أن يحمله رفيقا دربه إلى الأرض الذي تسكنها محبوبته **"عفراء"**.

وتتنوع صور الأمر على طول القصيدة المختارة؛ فنجد نموذجا آخر منه يخاطب فيه الشّاعر رفيقاه (خليلاه)؛ فيقول[3]:

ألِمّا على عفراء إنكما غدا بشحط النّوى والبين معترفانِ

في هذا البيت الشّعري يطلب الشّاعر "ابن حزام" من صديقيه أن يلمّا بعفراء؛ بمعنى أن يتعرفا عليها وأن يعرفا حقيقة حبّ الشّاعر لها قبل أن يفرقهما الهجر والبعد فيندمان على ذلك، لأنّهما سيسمعان عنها كثيرا من قبل الشّاعر، ثم يعترفا بندمهما على عدم معرفتها ومعرفة خصالها وجمالها. فالّشاعر خرج بالأمر من معناه الأصلي إلى غرض التّمني.

---

[1]المصدر نفسه، ص34.

[2]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص35.

[3]المصدر نفسهّ، ص35.

3-2-2-الاستفهام:

أ-ماهية الاستفهام:

الاستفهام-من المعلوم-من الأساليب الإنشائية، فهو عند النحاة والبلاغيين بمعنى طلب الفهم[1]،وكذلك عرَّفه إحسان عبّاس بقوله : «**هو طلب الفهم، وهو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به**»[2]. أما المطالبة فلا بد لها من أدوات مخصوصة[3]، أي؛ المطالبة بالاستخبار عن شيء مجهول في ذهن المتلقي بأداة من الأدوات المخصوصة بالاستفهام في اللّغة[4].

وبهذا يكون الاستفهام المطالبة بمعلومة معينة يفترض على المطلوب تزويد السائل بها في أمر من الأمور.

ب-أدوات الاستفهام :

أدوات الاستفهام فهي : حرفان وهما (**الهمزة و هل**) والباقي عبارة عن أسماء وهي : « **من، ما، متى، أين، أيان، أنّى، كيف، وكم وأيٌّ** »[5] .

و تنقسم أدوات الاستفهام بحسب الطلب إلى ثلاثة أقسام وهي :

أ/ ما يطلب به التصور تارة و التصديق تارة أخرى، وهي : الهمزة .

ب/ ما يطلب به التصديق فقط، وهي : هل .

ج/ما يطلب به التصور فقط، وهي : (بقية ألفاظ الاستفهام)[6].

---

[3]ينظر: عبد الله بن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ،ط6، 1985م،ص127.

[4]إحسان عباس، البلاغة فنونها و أفنانها ،دار الفرقان ، الأردن ، ط1997،4م،ص173 .

[3] البلاغة الاصطلاحية، عبد العزيز قليقله، ط4، دار الفكر العربي ،مدينه نصر القاهرة، د. ت، ص 158.

[4] المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، سحر سليمان عيسى ،ط1، دار البلدية، ناشر وموزعون، عمان ،الأردن ،2011 ،ص157.

[5]سحر سليمان عيسى، مدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، سحر سليمان عيسى، ص173.

[6]علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ،دار المعارف ، دمشق ، ط2، 2008، ص162 .

والمتأمل النّص الشّعري المدروس **"لابن حزام"**؛ نجد عدّة نماذج للاستفهام في قصيدته هذه؛ نأتي على ذكر نماذج شعرية تمّ فيها توظيف الاستفهام من قبل الشّاعر مستعملا عدّة أدوات للاستفهام؛ ويقول:[1]

أفي كلِّ يومٍ أنتَ رامٍ بلادها بِعَيْنَيْنِ إنساناهما غَرِقَانِ

استعمل الشّاعر الهمزة في أسلوب الاستفهام من هذا البيت في قوله (أفي كل يوم أنت رامٍ بلادنا)، فالهمزة من حروف الاستفهام، وتعد أصل أدوات الاسستفهام، وتأتي بغرض الإنكار والتّعجب والتّوبيخ، وهنا نجدها جاءت لغرض التعجب، نراه متسائلا بصيغة تعجب متحسرا عن حاله وهو يراقب بلاد محبوبته **"عفراء"**، ودلالة جملة (بعينين إنساناهما غرقان) بمعنى سواد عينيه ممتلئان بالدمع وفيها دلالة للشوق والحب المستعر في صدره، يراقب بلاد المحبوبة يتمنى لقاءها.

ويقول أيضا مستائلا بالهمزة:[2]

أَغَرَّكما -لا بَارَكَ الله فيكُما- قميصٌ وَبُرْدا يَمنةٍ زَهَوانِ

فالشّاعر هنا يقدّم التساؤل للوشاة فيستعمل في أسلوب الاستفهام هذا أداة الاستفهام الهمزة، إذ ينكر عليهما أنّهم لا يعجبهم لبسه لقميص جديد والثياب الملونة وهذا ما وجدناه في قوله (قميص وبردا يمنة زهوانِ)، فهما ثوبان يمنيان ملونان إضافة إلى القميص الجديد، فقد أحس الشّاعر بحسد الوشاة منه حينما لبس أحسن الثياب وجديدها، فهو ينكر عليهما هذا الحسد وهذا الفعل الذي يصدر منهم.

في هذا النموذج الشّعري نجد الشّاعر ينوع في صور الاستفهام، مستعملا أداة الاستفهام (متى)، وهذا في قوله:[3]

متى تكْشِفا عنِّي القميصَ تَبَيَّنا بِيَ الضُّرَّ من عَفْراء يا فَتَيَانِ

[1]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص34.

[2]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص35.

[3]المصدر نفسه، ص36.

يتساءل الشّاعر بأداة الاستفهام (متى)، وهذه الأداة مخصوصة للاستفهام عن الزمن، إذ يخبر بذلك الاستفهام صاحباه أنّهما متى ما نزعوا عنه ثيابهم سيتبينون أثر الهزال باديا على جسمه من كثرة التفكير وما يصنع به الوجد والصبابة، وهنا نرى بأن الاستفهام خرج من غرضه الحقيقي إلى غرض آخر وهو التّقرير، إذ يقدم بذلك تقريرا على حالته النفسية أنه متعب من الفراق ودل على ذلك هزال جسمه ووهنه.

كما نجد صورا أخرى للاستفهام بأداة مختصة بالسؤال عن الشخص، بعدما رأينا في المثال السابق أداة مختصة بالسؤال عن الزمان؛ وهذا متمثل في قول الشاعر:[1]

فمنْ يكُ لمْ يغرضْ فإنّي وناقَتِي بِحَجْرٍ إلَى أَهْلِ الحِمى غَرَضانِ

يوظف الشّاعر في مستهل هذا البيت الأداة (من) وهي للسؤال عن العاقل، يتساءل الشّاعر مستعجبا بأنّ من لم يغرض (يشتق) فإني أنا وناقتي مسافران إلى مكان المحبوبة أين تقطن، وبهذا يكون الاستفهام خرج من معناه وغرضه الحقيقي إلى غرض التّعجب والإنكار.

3-2-3-النَّهي:

معنى النهي متجسّد في « طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء ، وليس له إلا صيغة واحدة هي المضارع مع " لا " الناهية »[2]؛ بمعنى أنّه طلب عدم فعل أمر ما، ولا صيغة واضحة له سوى بـ**"لا الناهية"**.

وفيتعبير آخر نجد النّهي « هو كل أسلوب يطلب به الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام، فيكون من جهة عليا إلى جهة دنيا منهية، وله صيغة واحدة وهي

[1] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص37.

[2] أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة البيان و المعاني و البديع ، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي و أولاده ، (د- ب)، ط1 ،2010م، ص 67.

المضارع المقرون بلا الناهية »[1]، وعلى هذا الأساس فللنهي صيغة واحدة متمثلة في " لا".

والدارس في القصيدة المختارة لهذه الدّراسة من ديوانه؛ يجد فيها أربعة نماذج تحديدا، نأتي على ذكرها في الأمثلة الآتي:

يقول الشّاعر:[2]

ولا تَزْهدا في الذُّخْرِ عندي وَأَجْمِلاَ فَإِنَّكُمَا بِيَ اليومَ مبتَلِيَانِ

ينهى الشّاعر رفيقيه في زهد الذخر عنده بمعنى في حضرته، وأجملا أي أقصرا في النصح، إذ أنكما مبتليان بي، هذا لأني رفيقكما فابتلائي ابتلاؤكما، نذكر من خلال هذا البيت أسلوب النهي في قوله (لا تزهدا).

ويقول:[3]

ولا تْعذلاني في الغَواني فإنَّني أَرَى فِي الغواني غَيْرَ ما تَرَيَانِ

ينهى الشّاعر صاحبيه عن نهيه في مدح الغواني والتقرب منهم وذلك من قوله (ولا تعذلاني في الغواني) بمعنى لا تنصحاني، فاستعمل للنهي لا م الناهية، ليكون الأسلوب الإنشائي هنا هنا النهي.

ويقول في بيت آخر من القصيدة:[4]

كُلاَني أَكْلاً لَم يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ ولا تهضما جنبيَّ وازدرداني

وظف الشّاعر في هذا البيت النهي من بداية قوله (ولا تهضما جنبي)، والمراد بذلك أي ابلعاني بلعا مباشرا ولا تهضماني، نفهم من خلال هذا أن الشّاعر يستعطف

---

[1] بسيوني عبد الفتّاح ،علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل علم البيان): ، دار المعارف الثقافية، الإحساء المغرب، ط2 ، 1998، ص71.

[2] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص34.

[3] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص35

[4] المصدر نفسه، ص42.

الغرابين اللذين حطّا على دمنة دار عفراء بأن يأكلاني ولا يبقيا فيه شيئا، ويحاولان بلعه مباشرة، فالشّاعر يريد الخلاص والارتياح فالشوق بلغ به مبلغا عجيبا.

3-2-4-القسم:

يعّرف **"حبنكة الميداني"** على أنّ « له صيغٌ كثيرة منها : (أقسم بالله لفعلتُ أو لأفعلنّ، أحلفُ بالله لأفعلن أو لتفعلنّ، -أشهد لأفعلنّ-أُشهدُ الله لأفعلنّ-علم الله أو يعلم الله لأفعلن) ويختصر العرب عبارات القسم فيحذفون منها فعل القسم، ويشرون إليه بأداة كحرف القسم مثل (و الله و بالله و تالله)...»[1] .

إذن فالقسم مضبوط بصيغ معينة، ويعتمد كذلك على حرف (الواو/ الباء/ التاء) إضافة إلى اسم الجلالة، وهذا هو الشائع في أغلب صيغ القسم.

وإذا ما تأملنا القصيدة في هذا البحث نجد بأنّ الشّاعر وظف القسم في خمسة مواضع نأتي على ذكر أغلبها:

ويقول **" ابن حزام "** في قصيدته:[2]

لعمري إنّي يوْمَ بُصرى وناقتي لَمُخْتَلِفَا الأهـــــــواء مصطحبـانِ

هنا في هذا البيت الشاعر **"ابن حزام"** استعمل كلمة تدل على القسم وهي **(لعمري)** وهذه اللّفظة شائعة في نظم القصائد العربية القديمة، فكلمة **(لعمري)** و(لعمرك) من الألفاظ القديمة المراد بها القسم، نجدها كذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى﴿ **لعمرك إنّهم لفي سكرتهم يعمهون**﴾[3] ، وهي تأتي بمعنى لعمري قسمي أو يميني هذا، وهذا هو الشائع على هكذا تلفظ، فالشّاعر يقسم بأنّهم في اليوم الذي وصل إلى منطقة اسمها (بُصرى) وهي بلدة بالشّام- كما ذكر في شرح الديوان-بأنّ هواه وهوى ناقته مختلفان وما يؤكد ذلك البيت الذي يسبقه في قوله

[1] حبنكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها ، ج1، ص227.

[2] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص38.

[3] سورة الحجر، الآية 72.

هوى ناقتي خلفي وقُدامي الهوى وإنّي وإيّاها لمختلفانِ[1]

وبهذا يكون الشّاعر قد أقسم على أنّ ناقته تعارضه في الرحيل نحو المحبوبة، وهو يأبى إلا أن يتم رحلته ويتبع هواه، فالشّاعر في بيت القسم المذكور يقسم بلفظة (لعمري) ثمّ يتبعها بأداة توكيد، هذا من أجل تبيان شديد اللّهجة وتأكيد صريح أنّه يتّبع هواه حتّى وإن تعبت ناقته وتراخت في إيصاله إلى مقصده، فهو سائر ماض لا محالة إلى بغيته المنشودة.

من أمثلة القسم قول الشّاعر:[2]

فقالا: شفاكَ اللهُ، واللهِ ما لنَا بِما ضُمِّنَتْ منكَ الضُّـــلُوعُ يَـــدَانِ

يقسم المنجمان اللذان قصدهما **"ابن حزام"** ليشفياه من الداء الذي به (يقصد الحب)، فقام يتبادرانه بالرقى والشعوذة، لكنّهما لم يقدرا على الداء الذي به وهو (العشق)، حيث قالا: (والله ما لنا بما ضّمنت منك الضّلوع يدان) والمعنى أنّها لم يقدرا على الداء الذي وقع في قلبه، إذ نجد الشاعر كنّى عن القلب بقوله (ما ضمنت الضلوع)، ثم كنّى عن المساعدة بقوله (يدانِ)، واليدانِ تستعملان في الشّفاء وممارسة الطب.وبهذا فالعرّافان اللذان استعان بهما الشّاعر لم يقدرا على مداواته رغم مهارتهما ورغم أنّهما أكدا له في بداية الأمر على مساعدته.

كما يقول الشّاعر، في بيت آخر وظّف فيه أسلوب القسم:[3]

فواللهِ ما حدّثتُ سرّكِ صاحباً أَخاً لِي ولا فَاهَتْ بِهِ الشَّفَتانِ

الشّاعر يقسم بمحبوبته **" عفراء"** بأنّه لم يحدّث أحدا عن سرّها بمعنى عن خبره معها وقصّتهما لأحد، وهذا مبلغ الحب، ولم تتفوه شفاهه بنطق هذا السّر حتى مع نفسه لم يكرره، وهذا هو غاية الأمانة والحب أن يكتم المحبوب سرّ محبوبته ولا يبديه لأي كان

[1] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص48.

حتّى مع نفسه، كي يحفظها من أي أذية، والمعلوم أنّ العرب كانت تتوجّس من هذه الأمور، فهو دائم حفظ العهد معها أمين على سرّه معها، ويبعث لها رسالة مطمئنة بأسلوب القسم بأنّه لن يكشف السّر الذي بينه وبينها.

من خلال ما جاء في أسلوب القسم، نجد الشّاعر استعملهلزيادة التأكيد على أمر الوجد والصبابة التي بينه وبين محبوبته، وكل تلك المواضع التي وجدناها في القصيدة والتي وظف فيها القسم كانت عبارة عن تأكيد للعهد وحفظ السّر كما وجدنا فيها تأكيدة على صعوبة ما يعاني منه الشّاعر من لهيب الوجد والصبابة حتّى صيّره مرضا يريد العلاج منه، فطلبه عند كلّ من يدعي أنّ عنده الدواء، حتّى وصل إلى العرافين والمنجمين، وهذا دليل واضح على التّعب والوجع الذي وصل إليه الشّاعر فهو يطلب يد العون من كل من يملك مساعدته.

4-العلاقات الدّلالية

إنّ مصطلح العلاقات الدّلالية مصطلح حديث النشاة، لم يعرف سابقا، إلاّ أنّ مفهومه يكمن في كونه عبارة عن دراسة العلاقات التي تربط بين الكلمات، من نواحي معينة كعلاقة الترادف والتّضاد والاشتمال ونحو ذلك، فالكلمة –بالضرورة لا يعرف معناها في حقيقته إلاّ بمجاورتها للكلمات الأخرى داخل حدود الحقل الدّلالي الذي تنتمي إليه[1].

ولفهم كلمة معينة لا بد من فهم « محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي»[2]. والمعنى من ذلك؛ من أجل فهم أدق للنص أو لعبارة معينة لا بد من فهم العلاقات التي تربط بين الكلمات، فأحيانا هذه الكلمات تقع بينهما علاقة ترادف أو ضدية بينهما، أو علاقة اشتمال كأن تكون كلمة متضمنة في كلمة أخرى وهكذا هي العلاقات، ولهذا سميت العلاقات الدّلالية.

4-1-التَّرادف:

[1]ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات ،ط1، دار الفكر، سوريا، 1996، ص309.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998، ص80.

إنّ علاقة التّرادف التي تكون بين اللّفظة وأختها، ما هي إلاّ نوع « من تقارب الدّلالة بسبب وجود تشابه بين المدلولات»[1]، بمعنى أنّه بإمكان لفظتين أن تكون لهما دلالة واحد (معنى واحد). وخلاصة القول أنّ علاقة الترادف التي تقع بين الكلمات هي علاقة بين « الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد »[2].

وعند تأمل القصيدة ، نجد أن بين بعض الكلمات علاقة ترادفية؛ كقوله:[3]

هوايَ أمامي ليسَ خلفي معرَّجٌ وشوقي قَلوصي في الغُدُو يمانِ

وقع الترادف بين كلمة (أمامي) وكلمة (ليس خلفي)، فالشّاعر استعمل هذه العلاقة الترادفية من أجل تأكيد أنّ وجهته إلى الأمام، وينفي تخلفه أو تلفته إلى الخلف، فشوقه يرشده إلى المضي في الطريق وعدم الإلتفات.

كما يقول الشّاعر:[4]

نعمْ وبلَى، قالاَ هلْ كنتَ هكذَا لِيَسْتَخْبِرانِي. قُلْتُ: منذ زمانِ

الشّاعر في هذا البيت يحدّثنا عن الحوار الذي دار بينه وبين العرفان اللذان قصدهما بغية العلاج من مرض العشق، فقد سألهم عن إمكانية شفائه، فقالا **(نعم وبلى)**، فقد وقعت علاقة ترادفية بين لفظة **(نعم)** ولفظة **(بلى)** فكلاهما تحقق دلالة واحدة، وقد وظّفهما الشّاعر في هذا البيت لغرض معين مفاده أنّ العرافان أكدا له غاية التأكيد أنّهما يستطيعان معالجته وهذا ما دلت عليه اللفظتان المترادفتان **(نعم وبلى)**.

4-2-التَّضاد:

[1] حمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، ص305.

[2] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الجيل ، بيروت، لبنان، د-ط، د-ت، ص402.

[3] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص38.

[4] المصدر نفسه، ص35.

عرّف التّضاد أو العلاقة المتضادة بين الكلمات بأنّها وجود كلمتان تختلفان نطقا وتتضادان معنى، كاقصير والطويل والحسن في مقابل القبيح، وأن الكلمتين المتضادتين يشتركان في ملمح دلالي واحد وهناك ملمح دلالي لا يشتركان فيه[1]

يصف الشّاعر مشاعره تجاه **"عفراء"** بقوله[2]:

أحب ابنة العذرى حبا وإن نأت * ودانيت فيها غير ما تدانِ**

استعمل الشّاعر علاقة متضادة بين كلمتي (نأت و دانيت) فهما تدلّان على مقابلة صريحة بينهما ، فالدنو هو القرب والنأي هو البعد، إذ استعملهما ليعبّر مشاعره من بعد "عفراء " عنه وأنّه دانى بمعنى قرّب منها بإحساسه غير ما تقارب أجساد، فروحه أقرب إليها من جسده.

ويقول أيضا مستعملا كلمتان متضادتان[3]:

أمامي هوى لا نوم دون لقائه * وخلفي هوى قد شقّني وبراني**

فالشّاعر في هذا البيت وظّف تضادا بائنا بين كلمة (أمامي وخلفي)، ليدل على أنّ الشاعر "ابن حزام" يحيط به الهوى من أمامه ومن خلفه فلا مهرب له، هوى خلفه يعيده للذكريات والألم والحسرة، وهوى أمامه مليء بأمل اللّقاء وسلو النّفس باللّقيا.

كذلك ما نجده في القصيدة حول ما يقول به الشّاعر معبّرا على ناقته وتعبها وأنّها لا تريد إكمال الطريق بل لها رأي آخر[4]:

هوى ناقتي خلفي وقدامي الهوى * وإنّي وإيّاها لمختلفان**

في هذا البيت هناك تضاد بين كلمة (خلفي) و(قدامي) إذ بينهما علاقة تضاد جلية، استعملهما الشّاعر ليعبر بأنّ هواه يتعارض مع هوى ناقته، فالناقة تريد المضي من

---

[1] ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان ، الأردن، 2008، ص29.

[2] ابن حزام، الديوان، ص36.

[3] أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص37.

[4] أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 38.

سبيل وهو يريد الوصول إلى مكان آخر، وهذا في معرض حديثه عن رحلة قضاها إلى مكان محبوبته رغبة في اللقاء بها. فساعد هذا التوظيف على توضيح مقدار المشقة التي عاناها جراه هذا القصد نحو بلدة محبوبته.

5-الحقول الدلالية:

اعتنت الدّراسات القديمة والحديثة بالمعجم اللّغوي، من ناحية التركيب والدلالة باعتبار أنّ المخزون المعجمي للشاعر أو الأديب هو الوسيلة لبلوغ الكاتب لمرادهن إذ أنّ « الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي »[1].

وعند تأمل القصيدة تظهر لنا أنّ هذا النّص الشّعري مكون من خمسة حقول رئيسة؛ نذكرها بإيجاز:

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998، ص79.

أ-حقل الحب:(مُحب، حبيب، الهوى، الهجر، الدنو، اللّقاء، الفراق، الشوق، الحنين، النَّوى، العذول، الحب، الوجد، مناجاة، المودة).

مثال ذلك من القصيدة؛ قول الشّاعر[1]:

أحب ابنة العذرى حبا وإن نأت ودانيت فيها غير ما تدانِ

وفي قوله[2]:

على كبدي من حبِّ عفراء قرحة وعيناي من وجد بها تكفان

فنجد-على سبيل المثال-أنّ الشّاعر وظّف في هذين البيتين ألفاظا تنتمي إلى حقل الحب وهي (أحب، حبا، كبدي ، حبِّ، وجد)، فكلّها عندما يتم توظيفها داخل البيت تؤدي إلى دلالة توحي بالانتماء إلى حق واحد وهو حقل الحب.

ب-حقل الإنسان: عند التأمل في القصيدة من ناحية الألفاظ نجد أنّ حقل الإنسان حاضر وبقوة في القصيدة ودليل ذلك استخدام الشّاعر لكثير من المصطلحات التي تنتمي إلى هذا الحقل ؛ نذكر منها ألفاظ كـ **(لسان، عين، الكبد، القميص، اللَّحم، الجسد، القلب، حنقان، يدان، اللّسان، الرَّأس، الحدث، العظم، الجنب، الشَّعب، الشَّباب، الوشاح، البدن، الأخ، الصديق).**

ومثال توظيف مثل هته الألفاظ في القصيدة؛ قوله[3]:

متى تكشفا عنّي القميص تبيّنا بي الضُّرَ من عفراء يا فتـــــيانِ

وتعترفا لحما قليلا وأعظما دقاقا وقلبا دائم الخـــــــــــــفقان

وفي قوله أيضا[4]:

فرحت من العرّاف تسقُط عمّتي عن الرّأس ما ألتاثها ببنانِ

---

[1]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص36.

[2]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص36.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص36.

[4]المصدر نفسه، ص40.

فمجمل القول أنّ هذه الأبيات وغيرها حوت ألفاظا تنتمي إلى حقل واحد يجمتعان في عباءته وهو حقل الإنسان وما يتعلّق به جسما وروحا وإحساسا.

ج–حقل الكون: هذا الحقل نجد له آثارا من الألفاظ التي تنتمي إليه، وهي عبارة عن ألفاظ كـ **(الرّقة، النُّجوم، يمان، الدَّهر، المكان، الرّيح، اللَّيل، الضُّحى، سحاب، هلال، جبال، زمان).**

ونلمس ذلك في عدّة أبيات من القصيدة؛ نذكر منها:

قوله[1]:

هواي عراقي وتثني زِمامها لبرقٍ إذا لاح النّجوم يمانِ

ويقول في بيت آخر[2]:

تحمّلت من عفراء ما ليس لي به ولا للجبال الرّاسيات يدانِ

فألفاظ هذه البيت كـ**(البرق، النجوم، الجبال)** تنتمي إلى حقل الكون وما يحتويه من جمادات وطبيعة، لكن هذا الحقل ليس موظفا في القصيدة بكثرة، وهذا عائد إلى عدم اهتمام الشّاعر العربي القديم بالطبيعة والكون بقدر اهتمامه بالعشق والصبابة وتوظيف رموز الحزن والألم في شعره وما يكابده من مشقة من أجل هذا الحب.

د–حقل الحيوان: نجد في هذه القصيدة بعض الألفاظ الدالة على حقل الحيوان؛ من أمثلة تلك الألفاظ: **(ناقة، غراب، جناح، المطي، الطَّيران، الوعي، البعير).**

مجسدة –على سبيل المثال في قول الشّاعر[3]:

هوى ناقتي خلفي وقدّامي الهوى وإنّي وإياها لمختلفان

كذلك في قوله[4]:

---

[1]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص38.

[2]المصدر نفسه، ص38.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص38.

[4]المصدر نفسه، ص39.

كأن قطاة علّقت بجناحها على كبدي من شدّة الخفقانِ

الملاحظ أنّ هذا الحقل المعجمي هو حقل مساعد للشّاعر من أجل وصف علاقته مع محبوبته وتقريب الرؤية من المتلقي بأنّ أمر هذا الوجد والصبابة لم يكن بالأمر السهل على روح الشّاعر.

هـ-حقل الحزن: من الضروري أن يكون هذا الحقل حاضرا في القصيدة، كيف لا ونحن نقرأ توجّع الشّاعر وحنينه وشوقه لمحبوبته، بالإضافة إلى مكابدته المشقة والمعاناة في سبيل الوصول إليها والظّفر بلقائها وإطفاء جمرة الوجد، كيف لا والشّاعر لا يطيق فراق **" عفرا"** ويمني النفس بلقائها حتّى في يوم الحشر(يوم القيامة)، ومن أمثلة تلك الألفاظ الدالة على حزن الشّاعر (الهم، الكرب، الغم، الهوان، الحسرة، الأسى، الشَّكوى، الضُّر). ونجد هذه الألفاظ متجسدة في بعض الأبيات من القصيدة، مثال ذلك قوله[1]:

تحنّ فتبدي ما بها من صبابة وأخفي الذي لو لا الأسى لقضاني

ويقول[2]:

فيا عمّ يا ذا الغدر لا زلت مبتلى حليفًا لهمٍّ لازمٍ وهوانِ

ويقول[3]:

وأورثْتَني غمًّا وكربا وحسرةً وأورثت عيني دائم الهملانِ

فمجمل هذه الأبيات تحمل دلالة على الهم والحزن كـ **(الغم، الكرب، مبتلى، هوان،الأسى)** وغيرها من الألفاظ الموجودة في القصيدة التي تعبّر عن صدق المشاعر التي تنتاب الشّاعر وهو يقصّ حكايته مع معشوقته، وأنّه كابد المرّ في هذا الوجد ومن هذا الشّوق، حتّى أورثه ذلك الحزن والهمّ الدائمين، فتأثر الشّاعر من هذا الأمر جعله

[1]أنطون محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 37.

[2]المرجع نفسه، ص 41.

[3]أنطوان محسن القوال، ديوان عروة بن حزام، ص 41.

يصبغ ألفاظه وقصيدته بصبغة حزينة كئيبة بادية في تشكيله اللّغوي والتّصويري(**التخييلي**).

نستنتج بعد استقراء وتحليل **نونية عروة بن حزام**ورصد مختلف العناصر المشاركة في بناء تشكيله اللغوي والشعري، أن التراكيب التي وظفها الشاعر تنوعت من حيث توظيف الأسماء والأفعال وتحميلها دلالات معينة ومختلفة، أما من ناحية الجمل فقد نوع بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية نحو : "الاستفهام، النهي، الأمر"، وتعمل هذه الأساليب على رفع القدرة الإيحائية للنص وتراكيبه لما يتوافق مع ما يريد الشاعر إيصاله إلى القارئ من أفكار ومعان .

أما من الناحية الدلالية فقد لاحظنا من خلال تتبع العلاقات الدلالية ضمن ظاهرتي الترادف والتضاد حضورهما بقوة في بناء القصيدة، وقد أظهر البحث في هذه القصيدة تنوع المعجم الدلالي للشاعر فإننا نلاحظ غلبة حقل الإنسان بالدرجة الأولى هو وحقل الحب، وهذا راجع إلى طبيعة محتوى القصيدة .

خاتمة

بناء على ما تقدم من خلال هذه القراءة الأسلوبية **لنونية عروة بن حزام** نستخلص جملة من النتائج أهمها :

1. **على مستوى مدخل البحث**

توصلنا إلى أن الأسلوب هو طريقة الشعر أو الكاتب في التعبير والتالي إذا هي مجموعة السمات والخصوصيات التي تميز نتاج الشاعر ونتاج غيره.

توصلنا أيضا إلى أن الأسلوبية لها عدة اتجاهات نذكر منها الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية البنيوية والأسلوبية الإحصائية.

2. **أما على المستوى التطبيقي**

لقد عملنا على تحديد وضبط بنيات النص الشعري التي تمثلت في البنية الصوتية الداخلية والخارجية والبنية التركيبية الدلالية.

3. **على مستوى الفصل الأول**

من خلال دراستنا للبنية الصوتية توصلنا إلى أن الشاعر **عروة بن حزام** استخدم ظواهر صوتية تمثلت في الأصوات المجهورة، المهموسة، الانفجارية، والاحتكاكية وكانت الغلبة للأصوات المجهورة فقد استخدم الشاعر هذه الأصوات ليعبر عن وفي انفعالاته واضطراباته النفسية والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه جراء المعاناة التي يعيشها بسبب الفراق والضعف والاشتياق.

وقد استخدم الشاعر أنواع عديدة من التكرار والتي تمثلت في تكرار الصوت كالنون والميم والباء وتكرار الكلمة وتكرار الجملة، وقد عمل هذا التكرار على تقوية المعنى التي أراد الشعر إيصالها للمتلقي وإبراز دلالات رئيسية في قصيدته المتمثلة في الشوق والوهن ومعاناته النفسية.

أما على مستوى المستوى الخارجي للبنية الصوتية فقد استخدم الشاعر تفعيلة واحدة لتكون وزنا لقصيدته وهي تفعيلة البحر الطويل أما القافية فقد جاءت متنوعة لتعبر عن

الانكسارات التي مالت إليها نفسية شعرية والتي سهلت على التعبير عن مكنوناته وقد شهد الروي حرفا واحد على مستوى القصيدة كلها والذي تمثل في حرف النون.

4. **وبخصوص الفصل الثاني**

نرى أن الشاعر أجاد في التعامل مع لغة الكتابة الشعرية فنراه مثلا في البنية التركيبية، فنجد أن الأفعال المذكورة بين أفعال الماضية دليل على الاستقرار والثبات وأفعال مضارعة دالة على الحيوية وبث الحياة في القصيدة.

وإذا ما نظرنا في الأسماء نجد القصيدة مفعمة بتنوع الأسماء بين أسماء دالة على أماكن وأسماء دالة على الإنسان وأسماء دالة على الحيوان وغيرها من الأسماء.

كما نلاحظ أن الجمل الخبرية حاضرة بقوة لكن الجمل الإنشائية كان توظيفها ملائما لمغزى القصيدة وحيثياتها خاصة وأننا لمسنا توظيف فعل الأمر وأدوات الاستفهام والنداء إضافة إلى أسلوب النهي والقسم.

وبالانتقال إلى الحقول المعجمية فإنا نلاحظ غلبة حقل الإنسان بالدرجة الأولى وحقل الحب، وهذا عائد لطبيعة القصيدة التي جاءت تحكي عن إنسان يصف حالته مع العشق والوجد تجاه ابنة عمه .

والشاعر يوظف كلمات ذات العلاقة الترادفية تارة والعلاقات التضادية تارة اخرى من أجل تبيان طبيعية العلاقة وأثرها في نفسه من جهة أخرى.

هذه أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها من خلال تطبيقنا للأسلوبية على المادة الشعرية **نونية عروة بن حزام** ولا ندعي الكمال لهذا البحث لأن الكمال لله عز وجل وحده فقط، ليبقى هذا البحث مليء بالكثير من النقائص التي تحتاج إلى تعديل من طرف الباحثين.

ونسأل الله التوفيق والسداد في مشوارنا هذا، فإن أصبنا فذلك مرادنا وإن أخطأنا فلنا أجر المحاولة .

قائمة المصادر

والمراجع

***القرآن الكريم برواية ورش**

📖أولا: المصادر

1.تح : ديوان عروة بن حزام،انطوان محسن القوال، دار الجبل، بيروت، ط1، 1416هـ-1995م.

📖ثانيا : المعاجم

1.ابن منظور، لسان العرب، مج 6، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

2.أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح:عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د-ط) ،(د-ت)، ج1، مادة (ج .م .ل) .

3.أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ،المفصّل في علم العربيّة، دار الجيل، بيروت، ط2 ، (د-ت) .

4.موفق الدّين يعيش بن علي بن يعيش،شرح المفصّل، عالم الكتب ، بيروت ، (د-ط) ،(د-ت)،ج1.

📖ثالثا : المراجع العربية

1.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952.

2.ابن أبي الأصبع المصري : التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، تح : 5.حفني محمد أشرف ، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

3.ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، 1408 هـ.

4.ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاين الشعر وآدابه معلومات.

5.أبو الفتح عثمان بن جنّي ، الخصائص ، تح: علي النّجار ، عالم الكتب ، القاهرة ط1،2006م، ج1 .

6.إحسان عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، دار الفرقان، الأردن، ط4 ،1997م.

7.أحمد درويش، دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة.

8.أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات ،ط1، دار الفكر، سوريا، 1996.

9.أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998.

10.أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي و أولاده، (د- ب)، ط1 ،2010م.

11.الإمام أبي الحسن سعيد بن سعدة الأخفش، تح : أحمد راتب النفاخ، كتاب القوافي، دار الأمانة، ط1، 1974.

12.بسيوني عبد الفتّاح،علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل علم البيان)، دار المعارف الثقافية، الإحساء المغرب، ط2 ، 1998.

13.البلاغة الاصطلاحية، عبد العزيز قليقله، ط4، دار الفكر العربي،مدينه نصر القاهرة، د. ت.

14. الحساني حسن عبد الله، كتاب الكافي في العروض والقوافي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1994م- 1410هـ.

15.حازم القرطجاني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

16.حبنكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، ج1.

17.حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998.

18.حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر السياب)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- لبنان، 2002.

19.حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي -دراسة فنية عروضية-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1989.

20.حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1421هـ-2001م.

21.حمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات.

22.الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982 .

23.خليل إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1403هـ- 1983م.

24.رابح خوجة، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط1، 2013.

25.سحر سليمان عيسى، مدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، سحر سليمان عيسى.

26.سيد البحراوي، دراسات أدبية العروضية وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

27.سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، ط1، 1998م.

28.السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الجيل، بيروت، لبنان، د-ط، د-ت.

29.شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، ط1، 1413هـ-1992م.

30.صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، بغداد، ط5، 1497هـ/1977م.

31.صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419-1998.

32.عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط3.

33.عبد العزيز الطالبي، أنواع القوافي في فن الموشحات بحسب درجة التنويع نحو منظور جديد، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ألمانيا، برلين، ط1، 2021.

34.عبد القاهر الجرجاني، الجمل،تح: علي حيدر، دار العلم، دمشق، سورية، 1972م.

35.عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط6، 1985م.

36.علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة،دار المعارف، دمشق، ط2، 2008.

37.كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

38.محمد أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستاتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005-1426.

39.محمد العبد، بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، دار الفكر العربي، القاهرة،ط1، 1999.

40.محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المنشورات الجامعة التونسية، 1981.

41.محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2004- 1425.

42.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.

43.محمد عبد المطلب، البناء الأسلوبي في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، 1995، ص 381.

44.محمد عبد المنعم خفاجي، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

45.محمد مبارك، فقه اللغة دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية، مطبعة جامعة دمشق.

46.سحر سليمان عيسى،المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، ط1، دار البلدية، ناشر وموزعون، عمان،الأردن،2011 .

47.مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

48.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010.

49.هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى –أنموذجا–، مكتبة طريق العلم، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014.

50.يحي بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، (د ت) .

51.يحي بن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د–ط،د–ت.

52. هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان ، الأردن، 2008.

53.يوسف وعليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

📖رابعا : المراجع الأجنبية المترجمة

1.السّكاكي، مفتاح العلوم، تر : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1987.

📖خامسا : الرسائل الجامعية

1.ابراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1994.

2.حواج امحمد، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع –دراسة تطبيقية–، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات

والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 1428هـ/1429هـ، 2008/2007م.

3.دمار شيماء، فمام جهينة، بناء الأسلوبية في في ديوان قيس بن ملوح "نماذج مختارة"، مذكرة ماستر، تخصص أدب قديم، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2021م- 2022.

4.سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص أدب حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 1432هـ - 1433هـ/ 2011م-2012م.

5.محمد العربي الأسد، خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن شاطئ، أطروحة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2015-2016.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان
مقدمة.....أ
مدخل : الأسلوب والأسلوبية مفاهيم أولية
1.الأسلوب.....**4**
1.1.الأسلوب لغة.....**4**
2.1.الأسلوب اصطلاحا.....**5**
2.الأسلوبية.....**6**
1.2. الأسلوبية عند الغرب.....**6**
2.2.عند العرب.....**6**
3.اتجاهات الأسلوبية.....**7**
1.3. الأسلوبية تعبيرية.....**7**
3.2.الأسلوبية البنيوية.....**9**
3.3. الأسلوبية الإحصائية.....**9**
الفصل الأول : البنية الصوتية
1.البنية الصوتية الداخلية.....**12**
1.1.خصائص وصفات الأصوات.....**13**
1.1.1.الأصوات المجهورة.....**14**
2.1.1.الأصوات المهموسة.....**19**
3.1.1.الأصوات الانفجارية.....**22**
4.1.1.الأصوات الاحتكاكية.....**25**
2.1.التكرار وأنواعه.....**28**
1.2.1.تكرار الصوت.....**29**
2.2.1.تكرار الكلمة.....**33**

3.2.1.تكرار الجملة.....35
2.البنى الصوتية الخارجية.....38
1.2. الوزن.....38
2.2. القافية.....40
1.2.2.القافية باعتبار الحروف.....41
2.2.2.القافية باعتبار عدد الحركات.....43
2.3.الروي.....45
الفصل الثاني : البنية التركيبية والدلالية
1-زمن الفعل.....48
1.1.الماضي.....48
1-2-المضارع:.....49
2-الأسماء.....51
3-الجملة.....52
3-1-الجملة الخبرية.....54
3-2-الجملة الإنشائية.....56
3-2-1-الأمر.....55
3-2-2-الاستفهام.....57
3-2-3-النهي.....60
3-2-4-القسم.....61
4-العلاقات الدَّلالية.....65
4-1-التَّرادف:.....65

4-2-التَّضاد:..... 66
5-الحقول الدلالية:..... 68
أ-حقل الحب:..... 69
ب-حقل الإنسان.....67
ج-حقل الكون.....68
د-حقل الحيوان.....69
هـ-حقل الحزن.....69
خاتمة.....72
قائمة المصادر والمراجع.....75
فهرس الموضوعات.....82
الملخص

الملخص

حظى الدرس الاسلوبي باهتمام كبير من قبل النقاد، لما له من أهمية بارزة في الكشف عن جماليات النص.

ومن هنا حظى هذا البحث على رصد جماليات التي يحملها النص الشعري انطلاقا من **نونية عروة بن حزام** دراسة أسلوبية، وقد شمل البحث على رصد جماليات التي يحملها النص الشعري انطلاقا من "نونية عروة بن حزام" دراسة أسلوبية، وقد شمل البحث عن استخراج أهم الظواهر الأسلوبية التي كانت تحمل في طياتها جملة من الدلالات المختلفة.

فدراسة المستوى الصوتي للنونية. مكن القارئ من فهم الدلالات والخبايا التي أراد الشاعر إيصالها له، بينما نجد أن المستوى التركيبي والدلالي والعلاقات الدلالية التي ساهمت في بناء تجربة "عروة بن حزام" الشعرية .

The stylistic lesson received great attention from critics, because of its outstanding importance in revealing the aesthetics of the text.

Hence, this research was able to monitor the aesthetics carried by the poetic text based on the potency of Urwa bin Hizam, a stylistic study. Whichh carried with it a number of different connotations.

Studying the vocal level of potty. It enabled the reader to understand the connotations and mysteries that the poet wanted to communicate to him, while we find that the structural and semantic level and the semantic relations that contributed to the construction of the poetic experience of "Urwa bin Hizam."