

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



الرتاء في ديوان ابن زيدون -دراسة أسلوية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب عربي قديم

إشراف الدكتورة:

نصيرة زوزو

إعداد الطالبة:

أمينة عشي

السنة الجامعية:

1435هـ/1436هـ

2014م/2015م

شكر وعرهان

الحمد لله الذي أعانني لإتمام هذه المذكرة ، بفضل ما وهبني إياه من علم ونعم ، فالشكر كله لله .
ولا يفوتني في هذا المقام، أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الدكتورة " زوزو نصيرة" التي
تابعت مسيرة هذا البحث منذ ان كان برعما إلى غاية استقامته وتماهه ،على الأقل شكلا لان الكمال
الحقيقي لا يمكن لبشر الوصول إليه، فكانت كالأم جزاها الله خيرا على نصائحها الثمينة، وإرشاداتها
القيمة، ومساندتها المعنوية.

إلى كل أساتذتي الكرام بقسم الآداب واللغة العربية ،على ما قدموه من علم ومعرفة في المسار
الدراسي.

وأسأل الله مولاي أن ينزلي منزلة حسنة في الدنيا والآخرة ،وان يعلي مراتبي ويهديني إلى التي هي
أحسن، فهو العلي القدير.

مقدمة

يتضمن الشعر العربي العديد من القصائد التي أطلقها أصحابها تبريرا لنظرتهم من الحياة وموقفهم منها، وقد كان أغلب تلك القصائد تتسم بطابع الرمزية والغموض والبعد عن التصريح؛ لتترك المتلقي يسبح في بحر من التأويلات والتفسيرات عله يعثر على المعنى المنشود.

والحقيقة أنه لدراسة أي نص شعري أو نثري، لا بد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ أو الإجراءات المنهجية التي ترشده إلى الغوص في أعماق النص الإبداعي، واكتشاف أهم بنياته العميقة على المستويين الدلالي والفني ومن هنا تأتي الحاجة لاختيار المنهج الأسلوبي الذي يمكن الباحث من الولوج إلى عالم النص واستنطاقه، وذلك بالكشف عن الطاقة الإبداعية فيه، من خلال المقاربة الموضوعية وفقا لرؤية واضحة.

والواقع أن المنهج الأسلوبي في رأبي هو أغنى المناهج النقدية المعاصرة في تصديه لجماليات النص الإبداعي؛ بوصفه نصا ذا معاني متعددة، ومن هنا كان موضوع هذا العلم -أي الأسلوبية- متعددة المستويات والاهتمامات ويتمتع بمرونة في توظيف مستويات اللغة الصوتية والتركيبية والدلالية.

ولهذا وقع اختيارنا على دراسة الرثاء في ديوان ابن زيدون دراسة أسلوبية؛ بغية الاطلاع على شعر الرثاء لابن زيدون، وإلقاء الضوء على عبقريته الشعرية، فهو شاعر نال كثيرا من الاهتمام في الدراسات الخاصة بتاريخ الأدب، وكان هذا الاختيار نابع من قناعتنا في دراسة التراث العربي، وفي ضوء ذلك تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

- ما تعريف الرثاء؟ وما هي أنواعه؟

- فيما تتجلى إبداعات ابن زيدون الشعرية في مراثيه؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة، ارتأينا تقسيم بحثي إلى مقدمة وفصلين وخاتمة إذا تناولنا في الفصل الأول مفهوم الأسلوب والأسلوبية وأعلامها، واتجاهاتها، ومهمتها، وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أما الفصل الثاني فهو التطبيقي خصصته للتحليل الأسلوبي في قصائد الرثاء لابن زيدون، ودرسنا فيه المستوى الصوتي؛ لأن اللغة ذات طبيعة صوتية بالدرجة الأولى، لكونه اشتمل على الإيقاع الخارجي؛ لأن الإيقاع مرتبط بالسمع ولا يقل أهمية على الصوت المفرد، وتضمن الوزن القافية والروي، كما اشتمل على الإيقاع الداخلي الذي تناولنا فيه التكرار وهو يؤكد ويثبت الفكرة في ذهن المتلقي، وتناولنا كذلك الأصوات المجهورة والمهموسة، والأصوات من حيث مخارجها وصفاتها، كما درسنا المستوى التركيبي وتناولنا فيه الجملة الفعلية بما فيها من مؤكدة، ومنفية، واستفهامية، وشرطية، وكذلك الجملة الاسمية من بسيطة، ومنسوخة، أما المستوى الدلالي فدرسنا فيه الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، والصور البديعية من الترادف، والطباق والجناس، وتناولنا فيه كذلك المتواليات، من توالي المتشابهات، وتوالي الأفعال.

وأخيرا أنهينا بحثنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

وحتى تكون هذه الخطة ناجحة، كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها، لذلك اتبعت المنهج الأسلوبي؛ بصفته من المناهج التي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة كتب كان من أهمها:

الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، البلاغة والأسلوب "مقدمات عامة" ليوسف أبو العدوس، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني لصالح بلعيد وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، وعناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون لفوزي خضر، كما اعتمدنا على عديد من المراجع الأخرى، التي كانت لها عظيم الفائدة وقد أثبتناها في قائمة المصادر والمراجع.

وقد اعترى مسار البحث نوع من الصعوبات تعود إلى ندرة المراجع التي تناولنا مراثيات ابن زيدون، فكان أكثرها دراسات في عشقه لولادة بنت المستكفي، ومكانته الأدبية؛ باعتباره شاعرا ومبدعا وبليغا، ثم دوره السياسي الذي تقلب فيه بين الوزارة والسجن والهروب، كما أن الدراسة الأسلوبية مجالها متشعب، فلم يكن هناك وقت لكي ألم بجميع جوانبها. وعلى الرغم من هذا وذاك، تمكنا بفضل الله وعونه من تذليل هذه الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا.

وفي الأخير ننتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "زوزو نصيرة"، التي كانت سراجاً منيراً من خلال توجيهاتها السديدة في كل خطوة من خطواتنا في هذا العمل،
أدامها الله وأبقاها ذخراً للطلبة، والحمد لله رب العالمين.

الفصل الثاني: تحليل أسلوب لقصائد الرثاء في ديوان ابن زيدون

1 - المستوى الصوتي:

1-1- الموسيقى الخارجية :

1-2- الموسيقى الداخلية:

1-3- التكرار

2-المستوى التركيبي:

2-1-أقسام الجملة

2-1-1-الجملة الفعلية

2-1-2-الجملة الاسمية

3- المستوى الدلالي:

3-1 - الصور البلاغية

3-2-الصور البديعية

3-3-المتواليات

1- فن الرثاء:

1-1- التعريف اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور تعريف الرثاء كآلآتي: «ورثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته. قال فإذا مدحه بعد موته قيل رثاه يرثيه ترثية. ورثيت الميت رثيا ورثاءً ومرثاةً ومرثيةً ورثيته: مدحته بعد الموت وبكيتته، ورثوت الميت أيضا إذا بكيتته وعددت محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعرا... وامرأة رثاءة ورثاية: كثيرة الرثاء لبعلمها أو لغيره ممن يكرم عندها، تتوح نياحة، ورثيت له، رحمته ورثى له أي رق له». (1)

الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه العين لم يذهب بعيدا في مفهومه للرثاء عن مفهوم ابن منظور فتكلم عن المترثي؛ كونه محور الرثاء فهو الذي يتوجع ويفجع فقال: «ولا يرثي فلان لفلان، أي لا يتوجع إذا وقع في مكروه... والمترثي المتوجع المفجوع». (2)

أما في معجم الوسيط فتطرق أصحابه ف تعريفهم للرثاء إلى الوسيلة أو الأداة التي يلجأ إليها المرثي لإيصال مدى حزنه وتفجعه، فيكون ذلك بقصيدة أو كلمة،

(1) - لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، مج 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 35.

(2) - معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج2، تح/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 97.

كما قاموا بوصف المرأة وهي في حالة الرثاء، تحدثوا عن حكم الرثاء في الحديث الشريف فقالوا: «رثى الميِّت ورثيا، ورثاية، ومرثاة، ومرثية، بكاه بعد موته وعدد محاسنه، ويقال رثاه بقصيدة، ورثاه بكلمة... (رثى) رثيا، ورثى أصابته الرثية. (رثاه) مدحه بعد موته. ترثاه: رثاه: وفي الحديث: أنه نهى عن الترتي: ندب الميِّت، الرثاية: النواحة».(1)

وقال بطرس البستاني: «رثى الحديث حفظه أو ذكره (...) ورثاه أيضا نظم فيه شعرا (...) ورثى عنه حديثا رثاية وحفظه ورثى الرجل يرثى كان به رثية».(2)

تعددت المفهومات -إذن- في المعاجم العربية السابقة منها: أن الرثاء هو البكاء على الميت من بعد موته، فغن تم مدحه قيل رثاه، وهذا بتضعيف "الثاء"، والمرثاة والمرثية، ما يرثى به الميت من شعر في القصيدة أو كلمة، وإن وصل الرثاء إلى حد الندب على الميت، فقد تمّ النهي عنه في الحديث.

1-2- التعريف الاصطلاحي:

الرثاء من الفنون الشعرية التي لها وزن وقيمة في الشعر العربي، وهذا بما يحمل من صدق وعاطفة، وعمق إحساس بالآخر، الذي رحل عن الدنيا وابتعد، فالرثاء هو تصور حقيقي يربط بين ثنائية الموت والحياة، والانتقال من عمق الفاجعة

(1)- المعجم الوسيط، مجموعة من الباحثين، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 329.

(2)- محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (د. ط)، 1987، ص 323.

والأسى إلى الصبر ومواصلة الحياة، ولعل كل شاعر فقد عزيزا على قلبه، رثاه بإحدى قصائده يقول الجاحظ في هذا الصدد: إن «الرثاء يدل على وفاء الشاعر لمن رحل عن الدنيا، فهو بهذا يعلم مكارم الأخلاق، إضافة إلى ما يذكر من محاسن الراحل، وبهذا يكون بعد أثر بسبب صدق العاطفة».⁽¹⁾

ولقد ارتبط الرثاء- كما جاء في التعريف اللغوي- بالبكاء والندب، والنواح، وصفات عدة، كما نلمس في صاحبه رقة عاطفة ورهف إحساس، وهذه الملامح نجدها بكثرة عند المرأة أكثر من الرجل، لأنه يمتاز بالصبر والجلد.

يقول عيسى إبراهيم السعدي: «العديد من الشعراء كبيرهم وصغيرهم طرق هذا الباب، هذا اللون الحزين من شعر المواساة والكآبة، ولم يقتصر هذا الغرض (...) على الرجال فقط بل تعداهم إلى النساء أيضا، وربما كانت النساء أحق به، لما فطرن عليه من رفق ولين وعاطفة الحزن والبكاء والتأثر وإن امتاز الرجال بالجلد والصبر وتحمل الشدائد والصبر على فقد البعض من أهلهم وذويهم وأحبابهم».⁽²⁾

ولما كانت أغراض الشعر كثيرة، وفنونه متنوعة ذكر أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين: «تركت المراثي والفخر، لأنهما داخلان في المديح، وذلك أن

(1)-نظرية أبي عثمان بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، عيسى إبراهيم السعدي، دار المعتز، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص 230.

(2) -جماليات الشعر العربي على مر العصور، عيسى إبراهيم السعدي، دار المعتز، عمّان، الأردن، ط1، 2006، ص 230.

الفخر مدحك نفسك (...) والمرثية مديح الميت».(1)

ويميل الحصري إلى الرثاء الممزوج بالمدح «حيث يرى أن أحسن المرثية ليست تلك التي تتعلق بالمرثي (...) وإنما تلك التي يشوبها مدح لصفاته، وحديث عن أمجاده واستعراض لشيمه وخصاله (...) ويرى أن شعر الخنساء في رثاء أخيها صخر خير ما يمثل نظريته».(2)

1-3-أنواع الرثاء:

ونجد في شعر الرثاء ثلاثة أنواع، هي:

أ-الندب:

وهو أقوى أنواع الرثاء عاطفة لأن الشاعر يبكي في نفسه أو جزءا من كيانه، و«الندب هو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية، وتذيب العيون الجامدة، إذ يولول النائحون والباكون يصيحون، ويعولون مسرفين في النحيب والنشيج وسكب الدموع»(3)، لذا هذا النوع من الرثاء نجده في بكاء الأبناء والأقارب المقربين، ومنه أيضا بكاء النبي صلى الله عليه وسلم، وبكاء المدن والممالك الزائلة.

(1)-كتاب الصناعتين، الحسن بن عبد الدين بن سهل العسكري، تح/ علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفصل

إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 131.

(2)-النقد الأدبي القديم في المغرب، محمد مرتاض، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2000، ص 165.

(3) -شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، مصر، (د. ط)، 1979، ص 12.

ب-التأبين:

هو شعر المواقف الرسمية وفيه تراوح العاطفة بين الفتور والمجاملة التي يعوزها الصدق، ويرثي الشاعر فيه ذوي الجاه والسلطة، كالخلفاء والأمراء والوزراء والعلماء، ويجتهد في تعدد مناقب الميت وصفاته.⁽¹⁾

كما يتخذ هذا النوع من الرثاء شكل الثناء على الميت، وذكر مزاياه ومكانته الاجتماعية وتعداد محامده، فهو أشبه بالمدح، ولا يختلف عنه سوى بالإشارة إلى أن الكلام يقال في ميت.⁽²⁾

ج-العزاء:

وفيه تخف شدة الصدمة ويعود الشاعر إلى نفسه ويفكر في الكون وخالقه، والوجود والعدم، ويحلل من خلالها حقيقة الموت حسب فلسفته الخاصة، لذا غالبا ما تكون معاني هذا النوع من الرثاء حكيمة، كما تتسم بالعمق والغرض في دخيلة النفس، أو الكون كما تتسم عاطفته بالهدوء.⁽³⁾

ونجد أن شعر الرثاء يتميز بصدق العاطفة، ورقة الإحساس والبعد عن التهويل الكاذب، كما يتجلى فيه التحلي بروح الصبر، والجلد.

(1) -المرجع نفسه، ص 13.

(2) -ينظر: سعد بوفلاقة، دراسات في أدب المغرب العربي القديم، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، بونة، الجزائر، ط1، 2007م، ص 106.

(3) -شوقي ضيف، الرثاء، ص 13.

والطابع الغالب على شعر الرثاء هو الأسى العميق، والتماس والسي، وتصوير المصائب.

1-4- علاقة الرثاء بالمديح:

أوماً بعض النقاد القدامى إلى أن ثمة علاقة بين الرثاء والمديح فقال ابن سلام ما نصه «إن التأبين مدح الميت والثناء عليه، والمدح للحي»،⁽¹⁾ وتابعه قدامى بن جعفر في ربط الثناء بالمديح فقال: «ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل: كان وتولى، وقضى نحبه، وما شابه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته». ⁽²⁾

كما نجد ابن رشيق قد نهج المنهج نفسه في تلك الأحكام، فقال: «وليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل كان أعدمنا به كيت وكيت وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت»،⁽³⁾ على أن الحالة النفسية التي يكون عليها الراثي ساعة الإبداع الشعري لا تستوي مع الحالة التي يكون عليها المادح، فالراثي وهو يمدح الفقيد إنما يرثيه بعاطفة حزينة وموجعة،

(1) -محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، (د.ب)، (د.ط)، 2012، ص

.118

(2) -ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، (د.ب)، (د.ط)، 1981، ص 147.

(3) -المصدر السابق، ص 155.

والممدوح إنما يمدح بعاطفة الإعجاب بالقيم الأصيلة التي يتوسلها بالممدوح، ونفسه تشع بهجة وسرورا.

بيد أن هناك رابطا قويا في الحالتين، وهو أن الراثي عندما يمدح آثار الفقيده لمن حوله من المستمعين، فيريهم في فقيدهم أسمى صور الكمال التي تثير فيهم عاطفة الإعجاب والحزن الممزوج بخسارة الميت، فيدفعهم إلى بكائه إعجابا بما يمتلك من صفات حزنا وأسفا وحسرة على لفقده.⁽¹⁾

وعندما يمدح الشاعر الممدوح، وهو يرسم صور الإعجاب فيه بأعلى درجات الكمال، فإن المادح والمستمعين سيكونون مدفوعين بعاطفة الإعجاب ومتوسمين عمل الممدوح بالفضائل، الجليلة، والأعمال الخالدة، والسجايا الحميدة، والمآثر العريقة، التي أشاد بها الشاعر؛ ليعمل الممدوح جاهدا لتحقيقها والارتقاء إليها بأبهى صورة.

2- مفهوم الأسلوب:

2-1- لغة:

الأسلوب كلمة قديمة العهد من حيث الاستعمال، فقد ورد في كلام العرب، كما جاءت في عديد من التصنيفات اللغوية والمعجمية للغة العربية، إذ جاء في معجم

(1)-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسنطينة، 1302 هـ، ص 118.

لسان العرب: "يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد أسلوب، قال الأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم الفن يقال أخذ في أساليب القول أي أفانين منه"⁽¹⁾.

وكلمة أسلوب في اللغة العربية غير لصيقة بأصل مادتها (سلب)، على الرغم من أنها تدل على سمة معينة يتضمنها شيء ما، وليس ضرورة كتابة ما أو كلام ما⁽²⁾.

كما نعثر في أساس البلاغة على ما يلي: "سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة"⁽³⁾.

ومن جهة أخرى نعثر على كلمة استيلوس في اللاتينية وتعني (الأزميل) أو (المنقاش) للحفر والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازاً، للدلالة على شكلية

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة "سلب"، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط3، 1990م، ص197.

(2)- حسن ناظم، البنية الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، المركز الثقافي العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص15.

(3)- أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص82.

الحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية وصارت تدار على الطريق الخاصة للكاتب في التعبير (4).

2-2-اصطلاحاً:

أما من الزاوية الاصطلاحية للمفهوم، فإن الأسلوب لدى غير المتخصصين في الدرس اللغوي وفي أيسر صور تعريفه، هو طريقة التعبير وقد درج كثيرون على أن يقسموه قسمين: الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، وقد التمس النقاد عناصر تميز أسلوب عن آخر فقالوا: إن الأسلوب الأدبي يتميز بوجود العاطفة والخيال ربما فيه من أشكال تركيبية إنشائية، كما نجد أن: "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا وعاديا ولا مطابقا للمعيار والعام المؤلف إنه انزياح بالنسبة إلى معيار أي إنه خطأ ولكن خطأ مقصود" (1).

كما أنكفت ENNKVIST يقول: إن أسلوب نص مجموعة الإمكانات السياقية لمفرداته اللسانية (2).

(4)-عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية "دراسة بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000م، ص43.

(1)- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص15.

(2)-حسن ناظم، البنية الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، ص22.

وقيل: إن الأسلوب هو الرجل نفسه كما أورده جورج دوبيفون BUFFON:

"Le style est l'homme meme"⁽³⁾.

1. ويعرف الأسلوب أيضا بأنه: دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات

السياق، أما مدلول ذلك الدال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات

جمالية تصحب إدراكه للرسالة.⁽⁴⁾

ونجد أن مفهوم الأسلوبية من خلال ما سبق يتوافق مع ما يلي⁽⁵⁾:

- الأسلوب هو السلوك (علم النفس)
- الأسلوب هو المتحدث (علم البلاغة)
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي)
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني الفيلسوف.

ويمكننا القول: إن للأسلوب مبادئ يتميز بها كغيره من المصطلحات

نحصرها في أربعة نقاط وهي⁽¹⁾:

(3)-عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص59.
(4)-صالح بلعيد، نظرية النظم، دارهومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص156.
(5)- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر/ خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص26.

- المناسبة أو الملاءمة (المعيارية) بين الأسلوبية والمقام الضمني (الكاتب) المنافى والمادة.

- الدقة؛ أي ملاءمة الأسلوب باستعمال اللساني المعتمد في عصر معين.

- الوضوح؛ أي استبعاد تعدد المعاني النصية

- الزخرفة؛ أي زخرفة الخطاب الطبيعي بالصورة الأسلوبية.

كما أن للأسلوب مستويات، إذ يتحدث كتاب البلاغة والأسلوب عنها فيقول:

مستويات الأسلوب ثلاثة وهي: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب الرفيع⁽²⁾.

ويدخل صاحب الكتاب في تفصيل الحديث عنهم بقوله:

الأسلوب البسيط، لا يضم إلا بعض الصور، وهو مستعمل خاصة في اللغة العلمية، وبعض الأشكال السردية مثل (السيرة الذاتية) والرواية، بخلاف الأسلوب المتوسط الذي يتميز باستعمال أوسع للزخرفة البلاغية (المجازات) كما في الخطابة الاحتفالية والشعر الغنائي، أما الأسلوب الحماسي والتراجيديا وفي الغنائية العاطفية (النشيد والمدحية)⁽³⁾.

(1) - هنريش بليث، البلاغة والأسلوب، تر/ محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999، ص49.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) - ينظر: المرجع السابق، ص50.

كما يفند صاحب الكتاب هنا بأن: "كل مستوى من الأسلوب يستهدف أثرا مخالفا للأسلوب المتدني يخبر، والأسلوب المتوسط يمنع، والأسلوب الرفيع يؤثر"⁽²⁾.

3- مفهوم الأسلوبية:

تعد الأسلوبية من أهم المناهج النقدية المعاصرة، وهي تقوم على مقارنة النص وتفحص أدواته وآلياته وتشكيلاته الفنية، لذا فقد تميزت عن بقية المناهج النقدية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية⁽¹⁾.

كان أول من أطلق مصطلح الأسلوبية فون درجا بلنتش، وذلك سنة 1875، على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية⁽⁴⁾.

ولقد عرفت الأسلوبية بتعريفات عدة يقترب بعضها، ويتباين بعضها الآخر، وذلك انطلاقا من الزاوية التي ينطلق منها كل دارس للأسلوب، وقد انطلق شارل بالي charle bally من أن الخطاب نوعان: "ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات كل الانفعالات"⁽¹⁾.

(1)- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(2)- حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاعر السياب"، المركز الثقافي العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص31.

(3)- محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اردن، الأردن، ط1، 2011م، ص10-12.

وعرفت الأسلوبية أيضا بأنها: "علم وصفي يعني يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي، بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"⁽²⁾.

ومن منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي عرفها رومان جاكسون Roman Jackbson (1896-1982م) بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطأ أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً⁽³⁾.

فبالأسلوبية إذا هي علم تحليلي، يبحث عن الخصائص الفنية التي تميز الخطاب الأبي عن باقي مستويات الكلام، ففي كثير من الأحيان ينظر إلى الأسلوب على أنه جماليات التعبير الأدبي بعيدا عن اللغة العامية، بخلاف الخطاب الأدبي الذي يحقق المتعة.

وقد تتفق التعريفات وتتعدد في تحديد مفهوم الأسلوبية، لكنها تتفق في المنضمون، إذ هناك من يرى أن الأسلوب هو: "أية طريقة خاصة لاستعمال اللغة،

(1)- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية "تحو بديل ألسني في نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب، ليبيا،

تونس، (د.ط)، 1977، ص34.

بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة لكاتب أو مدرسة أو فترة زمنية أو جنس أدبي ما⁽¹⁾.

ومن هذا المنطلق يمكن تعريف الأسلوبية بأنها فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب، أو الاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والسكانات في السياقات (البنيات) غير الأدبية، وهذا يعني أن الأسلوبية هي علم أو فرع من اللسانيات وهي تختص بتحليل النصوص الأدبية⁽²⁾.

ويتلخص تعريف بالي للأسلوبية في أنها: "دراسة العناصر المؤثرة في اللغة، وتلك العناصر التي تبرز بوصفها عوناً ضرورياً للمعاني الجاهزة"⁽³⁾. وهذا يعني أن بالي حدد ميدان الأسلوبية وذلك بدراسة اللغة.

وقد ركز ميشال ريفاتير Michall Riffter على المتلقي، ومن ثم كانت نظريته إلى هذا العلم تصب في اتجاه المرسل إليه، فهو يرى بأنها "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباحث مراقبة حرية الإدراك

(2) -يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،

1999م، ص161.

(3) -المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

لدى القارئ المتقبل... فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية ألسنية تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص⁽¹⁾.

كما تعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تتطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاور خاصا⁽²⁾؛ بمعنى أنها تقوم على دراسة النص في ذاته، وذلك بتفحص أدواته وآلياته وأنواع تشكيلاته الفنية، كما أنها تتميز عن باقي المناهج من خلال تناولها النص الأدبي.

ومنه نقول: إنه مهما تعددت تعريفات الأسلوبية، فإنها تتفق في نقطتين مهمتين⁽³⁾:

1-دراسة الوجه الثاني من ثنائية سوسير، أي (الكلام)

2-تتخذ من اللغة مدخلا لها في دراسة النص الأدبي، إذ تتفق كل الاتجاهات

الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا،

فالأسلوبية تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي.

ويؤكد ريمون طحان على أهمية المدخل اللغوي في الدراسة الأسلوبية

بقوله: "فالشكل موضوع مهم في الدراسات البنائية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر

(1)- محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص13.

(2)- فرحات بدري الحريبي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2003م، ص15.

(3)- فتح الله سليمان، الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1425هـ، 2004م، ص44.

تتضافر لتخلق الجمال، وما اللغة إلا الظاهرة التشكيلية الوحيدة التي تنتج لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها"⁽⁴⁾.

ولعل أهم سمة قامت عليها الأسلوبية هي: "غرامها بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي، سواء في مستواه الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي"⁽¹⁾.

من هنا نستطيع القول بان الأسلوبية ارتكزت على شيء محدد في النصوص الأدبية هو الجانب الفني، الذي يميز خطابا أدبيا عن غيره، فالأسلوبية لا تطارد النص الأدبي كنص أدبي، ولكن سبب المطاردة هو الشيء الذي جعل من هذا النص الأدبي نصا أدبيا، وهذه هي الميزة التي تفرقت بها الأسلوبية عن بقية الإجراءات الأخرى.

وقد اختلفت الآراء في تحديد مفاهيم الأسلوبية كما اختلفت في ميادين بحثها، منها ماوقف عند حدود البنية اللغوية في سطحها الخارجي، مكتفيا باستكشاف العلاقات التي تربط بين مكوناتها، وهي أشبه ما تكون بنظرية النظم التي اكتملت على يدي الإمام عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) وإن اتخذت أشكالا أكثر تعقيدا

(4)-محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص13.

(1)-بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر 'دراسات في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية"، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص156.

عند الأسلوبيين المحدثين⁽²⁾، ومن هنا فإن الاختلافات كانت ولا زالت قائمة في عدم إعطاء مفهوم عام وشامل للأسلوبية، كما مس هذا الاختلاف ميادين بحثها متجاوزا مفهومها.

ومنه يقول: إن تعدد مسميات الأسلوبية وتعدد تعريفاتها نابع من الدرجة الأولى من الاختلاف حول تفسير الأدبية، فضلا عن أنها علم جديد لم تترسخ أصوله.

ويمكن تلخيص نظرة الأسلوبية إلى النص في عناصر ثلاث⁽³⁾:

- أولا: العنصر اللغوي الذي يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.
- ثانيا: العنصر النفعي، ويتمخض عنه إدخال المقولات غير اللغوية في التحليل، مثل المؤلف والقارئ، والموقف التاريخي وهدف الرسالة.
- ثالثا: العنصر الجمالي الأدبي، ويكشف عن تأثير النص على القارئ، وعن التفسير والتقييم الأدبيين له.

وعلى العموم يمكن القول: إن الأسلوبية هي العلم الذي يمكن دراسة الأدب من جميع معطيات محددة عن اختيارات فردية لأديب ما في الممارسة اللغوية، ومن

(2)-عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية "دراسة بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000م، ص101.

(3)- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص38.

وراء هذا تتداخل بعض العوامل تحول دون ضبط القواسم المشتركة والمختلفة بين

الأسلوب والأسلوبية ضمن الجدول التالي⁽¹⁾:

الأسلوب	الأسلوبية
دراسة لغوية للبلاغة	دراسة لغوية للأسلوب
فردى	معرفة في الذاتية
طاقة كامنة في اللغة	طاقة كامنة في المحلل
غير قابلة للقياس أحيانا	غير قابلة للقياس مطلقا
نموذج/قالب	طريقة/ منهجية
أسبق من الأسلوبية	تالية على الأسلوب
منتوج دلالات الألفاظ مع معاني النحو	منتوج ذاتي متغير لمحلل النص
انزياح لساني جمالي	انزياح مزاجي ضمن وسط وثقافة
لا يفرق بين اللغة والكلام	تفرق بين اللغة والكلام/ الرمز والرسالة واللغة والمقالة
يظهر الأسلوب في النطق وفيالمكتوب	تهتم أكثر بالمكتوب
يهتم بالقيم التعليمية	أبعدت القيم التعليمية
اهتم بدراسة الألفاظ وقواعدها	اهتمت باستعمال تلك الألفاظ
يتحكم إلى قواعد معيارية	لا تتحكم إلى قواعد معيارية
لا يوجد تعاطف بين المحلل والنص	تعاطف ضروري بين المحلل والنص
مفهوم الأسلوب بلاغي قديم	مفهوم الأسلوبية بنيوي حداثي
يتدخل الجانب اللغوي وموقف المؤلف والجانب الجمالي	تستمد معايير من العلم الذي تنتمي إليه

(1)- صالح بلعيد، نظرية النظم، ص157.

4- اتجاهات الأسلوبية:

إن أهم ما يميز الخطاب الأدبي هو زبقيته الدائمة، من حيث هو مجردة من المدلولات السابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات والإيماءات، فهو ليس مجرد بناء هرمي أو قوالب لغوية فحسب، بل هو دلالات وانزياحات عن المعاني الظاهرة والمألوفة، لا يمكن حصر نتائجها الدلالي في زاوية معينة، وتبعاً لذلك فقد تباينت اتجاهات الأسلوبية، بتباين مرتكزها الأسلوبي وهو مرتكز يتكون من عناصر ثلاثة وهي: النص كبنية مستقلة عن كل ما حولها وعلاقة النص بمبدعه كونه يحمل ميسم صاحبه، فكرة وشخصيته عما كان يقصده صاحب النص، أو ما تجليه بنية النص من دلالات موضوعية مستقلة عن كل ما حولها.⁽¹⁾

وقبل الحوض في مختلف التفاصيل المنهجية التي قامت عليها هذه الاتجاهات نشير إلى أنها قد اتكأت في مجملها على أرضية لسانية محضة، حيث تستشقق من روح هذه الاتجاهات عطاءات المد اللساني في صورته السويسرية على المستوى النظري والإجرائي، ومن أهم هذه الاتجاهات ما يلي:⁽²⁾

4-1- الأسلوبية التعبيرية:

يعد "شارل بالي" (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب، معتمداً على

(1) - بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر "دراسات في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية"، ص 177.

(2) - المرجع نفسه، ص 178.

دراسات أستاذه "دي سوسير"، لكن "بالي" تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهرى على العناصر الوجدانية للغة.⁽¹⁾ فقد اهتم في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله.⁽²⁾

فالمنشئ سواء أكان متكلماً عادياً أم أدبياً، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية، بغرض التأثير في متلقيه، وقد صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب، بغض النظر عن كونه عادياً أو أدبياً، وبذلك طلق أسلوبية "بالي" هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب.⁽³⁾

إن الأسلوبية التعبيرية تدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير وآثارها على السامعين، وهذه الآثار نوعان طبيعية ومبتعثة؛ أي اجتماعية.

الآثار الطبيعية:

(1) - موسى سامح رابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 2003م، ص10.
 (2) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د.ط.)، (د.ت.)، ص13.
 (3) - محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص15.

وهي مستوى لغوي تبرز فيه جدلية الصراع بين الدال والمدلولات مثل

مسألة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها: (1)

أي إن الآثار الطبيعية تبرز فيها الصراع بين المدلولات وتساوي الشكل

والمضمون، أو الصورة والمضمون مثل العلاقة بين الصوت والمعنى في السماء

التي تقلد الأصوات الطبيعية (3).

مثل التعجب والاستفهام، والنداء والأمر، والتأخير والحذف وغيره، فكل هذه

الوقائع في نظر "بالي" آثار طبيعية، وهي صورة من صور التعبير اللغوي.

الآثار المنبعثة (الاجتماعية):

هي سلوك لغوي ينتج عن مواقف حيوية لها ارتباط بالواقع الاجتماعي

كمفهوم الابتذال، الذي هو تعبير مرتبط بأناس مبتذلين كانوا قد ابتدعوه واستعملوه،

لأن اللفظ (ابتذال) من بنية تنتمي إلى حقل دلالي خاص باللسان وإلى مجال من

مجالات اللغة (4)؛ أي إن الآثار المنبعثة كانت قد نتجت عن مواقف حيوية وذلك

عن طريق ارتباطه بالواقع الاجتماعي.

إن اهتمام "بالي" بالمحتوى العاطفي جعله لا يعبر اهتماما كثيرا بالجوانب

الجمالية وتركيزه على الكلام المنطوق، صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي،

(1)- راجع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص32.

(3)- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية "دراسة بين النظرية والتطبيق"، ص136.

(4)- راجع بوحوش، الأسلوبية والتحليل الخطابي، ص33.

وتصنيفه بالإمكانات الكامنة المثارة، في اللغة، شده إلى دراسته القوة التعبيرية في لغة الجماعة، دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وانتهاج بالي لهذا الاتجاه الوصفي، جعله على مدرسة الأسلوبية الوصفية، من حيث طرحه حول التعبير سؤالاً محددًا هو (كيف)، وعدم اهتمامه بمسألة أخرى تتصل بجذور التعبير، أو مصادره. (1)

كما نجد صلاح فضل يحاول الإلمام بأسلوبية "شارل بالي"، وتحديد خصوصياتها المنهجية في مبحث جنح فيه الدقة والموضوعية في بسط آراء "بالي" التي تتلخص في ما يلي: (2)

- البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.
- تحليل علاقاتها بالفكر وبالشخصية الجماعية بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقته الداخلية من ناحية ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية.

وذكر "حمادي صمود" أن شارل بالي أسس نظرية الأسلوبية على اعتبارات

جوهرية وهي: (3)

(1) - بشير تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر "دراسات في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية"، ص 179.

(2) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 65.

(3) - المرجع السابق، ص 66.

1- جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على

الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط.

2- يرى "بالي" أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في

اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم.

3- يعتبر كل فعل لغوي فعلا مركبا تمزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة،

بل إن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي وأظهر بناء على تصور فلسفي

يعتبر الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء.

وهنا يبين لنت "بالي" شعور المتكلم باللغة، كما أن اللغة هي علاقة تأثير

وتأثر.

كما نجد "بالي" يدعو إلى ضرورة العلاقة بين الضوابط الاجتماعية والنوازع

النفسية في نظام اللغة، فالأسلوبية ليست بلاغة وليست نقدا، إنما مهمتها البحث في

علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول

وما يستطيع قوله، ولعل الفهم هو ما جعل "بالي" يعرض عن دراسة اللغة الأدبية أي

لغة النصوص الأدبية⁽¹⁾.

ولهذا ظلت أسلوبية "بالي" تعبيرية بحتة لاتعنى إلا بالإيصال المؤلف

والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، ولم تستطع هذه الأسلوبية أن تصمد

(1)-المرجع السابق، والصفحة السابقة.

طويلاً، فقد ظهر تيار يدعى التيار الوضعي، وظفه أصحابه "للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد "بالي" في مهده، ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج -ماروزو - Jules Marouzeau، و م. كراسو Marcel cresset.(2)

ومنه نقول: إن أسلوبية التعبير كما صممها "بالي" تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا بالإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة اليم الانطباعية والتعبير الأدبي.

كما أن أسلوبية التعبير تتخذ من اللغة موقفا لها، أو من اللغة العامة على وجه التحديد، أو هي تتخذ موقفها على الأقل في حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمعقدة.(3)

4-2- الأسلوبية النفسية:

لقد ظهر هذا التيار رد فعل على التيار الوضعي، ويمكن ان يسمى بالانطباعية، فكل قواعده منها والنظرية قد اعترفت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبة التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها "ليو سبيتزر leo Spitzer (1887-1960) قد اهتم بالمبدع وتفردته في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده.(1)

(1)- محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص15، 16.

كما ان الأسلوبية النفسية تعني بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لانجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز في أغلب الأحيان البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتماد أصحاب هذا الإتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، وذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد دون اعتقال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتجة فيها الخطاب الأدبي المدروس.⁽¹⁾

ومنه تقول: إن الأسلوبية النفسية يجب أن تراعي إلى مكونات الحدث الأدبي.

كما أن أسلوبية "سبيترز" تبحث في دراسة العلاقة القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي وهي ترصد التعبير وعلاقته بالمؤلف، كما تبحث في الأسباب التي تجعل من الأسلوب يتوجه وجهة خاصة، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي،⁽²⁾ والسبب في ذلك يكمن في اعتقاد هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، وأفاد "سبيترز" من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب.

(1) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 67.

(2) المرجع السابق، والصفحة السابقة.

كان طموح "سبيترز" هو إقامة جسر تساهم الأسلوبية فيه بين اللسانيات وتاريخ الأدب، إلا أنه اصطدم بحقيقة عدم إمكانية وصف ما هو شخصي، ولكن مع تأملاته اكتشف التوازن الذي يمكن ملاحظته بين الانحرافات الأسلوبية عن النهج القياسي، وبين التحول الذي يحدث في نفسية عصر معين.⁽¹⁾

ولقد تبلورت الأسلوبية النفسية مع "سبيترز" الذي رفض المعادلات التقليدية بين اللغة والأدب، ووضع نفسه داخل التعبير الأدبي متكئاً على الحدث لتقضي أصالة الشكل اللغوي، ومن أبرز مبادئه اللغوية الحدسية:

1- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفة.

2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

3- فكرة الكاتب لحمه في التماسك.

4- التعاطف مع النص الضروري للدخول إلى عالمه الحميم.⁽²⁾

وقد حدد "سبيترز" منهجه الأسلوبي في نقاط نلخصها كالاتي:⁽³⁾

1. النقد ملازم للعمل الفني، وعلى الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الوافقي نقطة

وليس أن تأخذ بعض جهات النظر الخارجية من العمل.

(1) - حسن ناظم، البنية الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، ص 34، 35.

(2) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 77.

(3) - بيبير جيرو، الأسلوبية، تر/ منذر عياشي، ص 51، 53.

2. إن كل عمل يشكل وحدة متكاملة، وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل

مبدأ التلاحم الداخلي للعمل.

3. يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل.

4. إننا ندخل العمل حدسا والملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة هذا

الحدس.

5. إن السمة الأسلوبية المميزة، تكون عبارة عن نفيغ أسلوبى فردى، وإن كل

انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوى يعكس انزياحا فى بعض الميادين

الأخرى.

6. يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا ظريفا، وذلك لأن العمل يشكل وحدة

متكاملة، وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه.

ومن هذا يظهر لنا بأن أسلوبية "شبيترز" هي أسلوبية الفرد أو أسلوبية

الكاتب، ذلك أنها تركز على الكشف عن شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه فى

التعبير وطريقته فى التفكير، كما أنها تبحث فى الانحرافات الأسلوبية الخارجية عن

نمط الاستعمال العادى، كما يستخرج الأسلوب على سبيل المثال فإنه ربط الأسلوب

التكرارى لدى "شارل بيغوس" Charl Beghos بمذهبه البرغسونى وأسلوب "جول

رومان" Joul Roman بالمذهب الغير إحيائى. (1)

(1) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص76.

التعبير اللغوي بالفرد الذي يبدع أو تدرس التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، على خلاف الأسلوبية البنيوية التي ترى بأنه يمكن تعريف الأسلوبية مع تجاهل الخطاب اللغوي كرسالة أو كنص يقوم بوظائف إبلاغية، فقد استعان "سبيتزر" بالخبرات والتجارب السابقة ليستقي منها معلومات تسهم في إزالة الغموض والإبهام لدى بعض المصطلحات والتعابير في النص؛ لأن الكلمات عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معينة في النص؛ وقد تتعدد دلالتها بحسب السياق التي تكون فيه⁽¹⁾.

4-3- الأسلوبية البنيوية:

وتعرف أيضا باسم الأسلوبية الوظيفية وترى أن "المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها،⁽²⁾ كما أن الأسلوبية تعد مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات "دي سوسير" والبنيوية، كما هو معروف تتطرق في دراساتنا من النص بوصفه بنية مغلقة؛ وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية.⁽³⁾

(1) - ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص16.

(2) - عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص140.

(3) - محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص17.

كما تحاول الأسلوبية البنيوية كشف العلاقات الداخلية الثابتة بين العناصر

التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هذه العناصر متماسكة فيما بينها.⁽¹⁾

إن الأسلوبية البنيوية يمثلها كل من "رومان جاكبسون" Roman Jakobson

وميشال ريفاتير Michel Riffaterre وترى هذه الأسلوبية أن النص بنية تشكل

جوهرًا قائمًا بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، وليس النص الأدبي نتاجًا

بسيطًا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها

قوانين خاصة لها، ووجود العنصر الفيزيولوجي أو السيكولوجي لا يكون إلا في إطار

البنية الكلية للنسق.⁽²⁾

كما يعد "رومان جاكبسون" رمزًا لهذه الحركة، حيث إنها اعتمدت نظريته في

التواصل، وتحديد وظائف اللغة الست، فالأسلوبية البنيوية تعني بوظائف اللغة على

حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور

إبلاغي، ويحمل دلالات محددة.⁽³⁾

ولئن كان "جاكبسون" قد أقام نظرية التواصل، وحدد وظائف اللغة بست

وظائف، فإنه ركز على الوظيفة الشعرية، لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي،

(1) - ينظر: رايح بوحوش، الأسلوبية والتحليل الخطاب، ص36.

(2) - بشير تاويريريت، المحاضرات في مناهج النقد المعاصر، ج1، ص185.

(3) - رايح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82.

وتلك الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدأ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على مستوى التركيب (النسق).⁽¹⁾

كما يعد "ريفاتير" علامة مميزة في الأسلوبية البنيوية، فهو الذي كشف عن أبعادها ودلالاتها،² ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب، دون أن يخطي الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي، وذلك عد الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية.⁽³⁾

فأسلوبية "ريفاتير" إذن تنتظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطب والخطاب والمتلقي)، ويقول "ريفاتير": "الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص، ومن هذا المنطلق كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يتضمنها المنشئ نصه للتأثير على المتلقي".⁽⁴⁾

ويرى "ريفاتير" أيضا أن أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تجري بمقتضاها اللغة إجراء أدبيا، ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي

(1) - المرجع السابق، والصفحة السابقة.

(2) - موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص15.

(3) - جورج موليه، الأسلوبية، تر/ بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006م، ص163.

(4) - محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص20.

متناسق قادر على تبين طبيعة العلاقة الرابطة بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما الفن واللغة، والتأكد بأن كل حكم معياري وانفعال نفسي، لا بد أن يتناسب في النص مظهر شكلي تطوله يد اللساني يبقى عالم يترجم إلى منهج متكامل على الرغم من أهميته لا يمكن أن يولد وسائل التحليل الفعالة، فموضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفانيز" هو النص الأدبي الراقى.⁽¹⁾

فبالأسلوبية عنده أيضا تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثمة حمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذ ما غفل عنها نشوه النص الأدبي، لأن النص قائم على هذه البني، وإذا قام الناقد أو الدارس بتحليل هذه البني وجدها ذات دلالات خاصة.⁽²⁾

فتحليل الأسلوبية البنيوية من خلال التركيب اللغوي للخطاب، تحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعه ومماثلته، وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي.

وكما هو معروف البنيوية "تنظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظاما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البني

(1) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص84.

(2) - بشير تاويريريت، المحاضرات في مناهج النقد المعاصر، ج1، ص185، 186.

الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي"،⁽¹⁾ ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلا في إطار البنية الكلية للنسق، وعلى هذا الأساس لا يمكن وجود أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية والتضادية بالعناصر الأخرى.

ومما سبق نتوصل إلى أن الأسلوبية البنيوية رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتين نقديتين هما البنيوية والأسلوبية، حيث يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنية قائمة بذاتها، تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية، ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، ويستهدف التحليل الأسلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي.⁽²⁾

4-4- الأسلوبية الإحصائية:

تهتم الأسلوبية الإحصائية بتتبع السمات الأسلوبية ومعدل توازنها وتكرارها في النص، كما تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، وقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية) مع تمثيلاتها في

(1) - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2002، ص96.

(2) - بشير تاويريريت، المحاضرات في مناهج النقد المعاصر، ج1، ص186.

نصوص أخرى، ولا بد للممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي أن تؤدي إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص واسكنا حقيقية الأدبية لتخدم عملية النقد وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها.⁽¹⁾

وتعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي، في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي "زيمب" "Zemb" الذي جاء بمصطلح "القياس الأسلوبي"، ويقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة.

إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدد، كما نجد "قول فوكس" يقول: (نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق الإحصاء الرياضي بتحديد من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميًا في التركيب الشكلي لنص)، ويمكن تردد الوحدات اللغوية حينما يتم الأسلوب، التي يمكن إدراكها شكليات في النص، فهذا يعني بأنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية.⁽²⁾

(1) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص97.

(2) - سعد مصلوح، الأسلوبية "دراسة لغوية إحصائية" عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص21.

ويرى "سعد مصلوح" قصورا في الجانب الإحصائي في تحليل النصوص، ومن أهم مظاهر هذه القصور، إن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمنونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات.⁽¹⁾

ويرى أنه يمكن اللجوء إلى الإحصاء، حين يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين، ولقد كانت نتيجة ما توصل إليه ملحة في قوله: "واننا لعلى يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد.

واننا بذلك أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يقل عن صدقه على غير من الآداب، كما أنه مقياس واحد متعدد الوظائف وبسيط في آن معا".⁽²⁾

وهذا يؤكد أهمية الأسلوبية الإحصائية ويؤكد أكثر قول "بييرجيرو" " Pierre Guiraud": "إن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمع بملاحظتها، وقياسها وتأويلها لذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية لدراسة الأسلوب".⁽³⁾

(1) - المرجع نفسه، ص 140.

(2) - محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 22، 23.

(3) - بيير جيرو، الأسلوبية، تر/ منذر عياشي، ص 86.

وقد يلجأ الباحث الأسلوبي إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات والعناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً، ولهذا أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيداً عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النص، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكم اللفظية التي تقوم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا.⁽¹⁾

ولقد أصبحت الطرق الإحصائية في الدراسات الأسلوبية أكثر شهرة باستعمال الكومبيوتر (الحاسوب)، الذي يمكنه أن يسهم إلى حد كبير في تزويد الدارس بمعلومات إحصائية المتتبع بموضوع النص المدروس، وبناء على ما يتوصل إليه الباحث المتتبع لطريقة الإحصاء من ملاحظات فيما يتعلق باستعمال أساليب معينة، وبحسب شيوعها أو عدمه، بحسب الإطناب فيها أو الإيجاز أو بحسب الإكثار منها أو التقليل من تكرارها ببني استنتاجاته ويقدم ملاحظاته⁽⁴⁾.

وفي الأخير نقول: لا يمكن الحط من قيمة الأسلوبية الإحصائية وأهميتها،

والتقليل من شأنها، ولكن يجب توفر شروط في دارس الأسلوب إحصائياً.

(1) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 107.

(4) - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الفصل الثاني: تحليل أسلوب لقصائد الرثاء في ديوان ابن زيدون

1 - المستوى الصوتي:

1-1- الموسيقى الخارجية :

1-2- الموسيقى الداخلية:

1-3- التكرار

2-المستوى التركيبي:

2-1-أقسام الجملة

2-1-1-الجملة الفعلية

2-1-2-الجملة الاسمية

3- المستوى الدلالي:

3-1 - الصور البلاغية

3-2-الصور البديعية

3-3-المتواليات

1- المستوى الصوتى:

إن دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعنى دراسة موسيقاها بنوعها الداخلية والخارجى، وكل ما من شأنه أن يحدث تغما فى الأذن وأقرا فى النفس ولكن ما نعنى بالإيقاع؟ الإيقاع "مصطلح انجليزى اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق"⁽¹⁾، وتطور ذلك ليصبح: "كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام"⁽²⁾.

كما تعد البنية الصوتية من أبرز البنيات التى يقوم عليها الشعر، حيث تسهم إسهاما فعلا فى مقارنة الخطاب الأدبى وتصيد مواطن الجمال فى ذلك؛ لأن العناصر الصوتية كثيرا ما تتناط بدور مساعد لتشكيل الدلالة، فتألف البنى الصوتية وانسجامها يضيفى على النص انسجاما نغميا، فتجسد فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرا دون الآخر، وهذا الاختيار ليس اختيار عشوائيا إنما لجاجة فى نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لاختيار الأصوات.

مع اعتبار أن اللّغة فى ذاتها عبارة عن مجموعة من الأصوات وأول شكل تنظم فيه الأصوات هو الوزن⁽³⁾.

(1) - مجدى وهبة، معجم المصطلحات والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص200.

(2) - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م، ص199.

(3) - سامية راجع، تجليات الحدائث الشعرية فى ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادى، رسالة ماجستير بإشراف (فورار أمحمد بن لخضر)، قسم الأدب العربى، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006/2007م، ص89.

1-1-الموسيقى الخارجية:

1-1-1-الوزن:

الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي يغيرها لا يكون الكلام شعرا، ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب، وليعين الشاعر المبتدأ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه.

وبحور الشعر العربي متعددة ومتنوعة، وهي على شاكلتين، بحور صافية، وهي ذات تفعيلية تتكرر في شطري البيت، مثل الرمل والرجز، والكامل، وبحور مشكلة من تردد تفعيلتين مثل المديد والوسيط والطويل، وتدخل على هذه البحور تغيرات تصيب الأوتاد والأسباب، وهذه التغيرات تطلق عليها "الزحافات والعلل".

والزحاف هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلًا

فلا يدخل على أول جزء ولا ثالته لا سادسه.(1)

والعلة هي تغيير:

- تخص الأسباب أو الأوتاد أو كلاهما.

- يدخل على العروض والضرب.

- لازم في غالب الأحيان(2).

(1) - المرجع السابق، والصفحة السابقة.

(2) - ينظر: سامية راجع، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لعبدالله حمادي، ص 213.

لقد اختار الشاعر ابن زيدون من بحور الشعر العربي في قصائده الرثائية البحور

الآتية: (الرمل، الكامل، الطويل).

أ- البحر الطويل: سوف نقوم أولاً على تقطيع بعض من الأبيات: (3)

هُوَ الدَّهْرُ فَاصْبِرْ لِلَّذِي أَحْدَثَ الدَّهْرُ فَمِنْ شَيْمِ الأَبْرَارِ فِي مِثْلِهَا الصَّبْرُ

هُوَ دَدَهْرُ فَصَبِرْ لِلَّذِي أَحْدَثَ دَدَهْرُو فَمِنْ شَلِيمِ لأَبْرَارٍ فِي مِثْلُهُ صَنْصَبِرُ

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

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ففي هذا البيت الذي قطعناه وهو مطلع قصيدة "ابن زيدون" لنا في سواه عبرة،

(4) لم يطرأ أي تغيير على تفعيلات البحر الطويل وهي: (فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعيلن).

أَلَا هَلْ دَرَى الدَّاعِي المَثْوَبُ، إِذَا دَعَى بِنَعْيِكَ أَنَّ الدَّيْنَ مِنْ بَعْضِ مَانَعَى

بِنَعْيِكَ أَنَّ دَدَيْنَ مِنْ بَعْضِ مَا نَعَى

أَلَا هَلْ دَرَى دَدَاعُ لِمَثْوُوبٍ، إِذْ دَعَا

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

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

هذا البيت هو مطلع قصيدة "الدين من بعض ما نعى"¹، ومن خلال تقطيعه وجد

بأنه قد حصل تغيير في التفعيلات هذا البحر وهي:

فعولن ← فعول

0/0// ← 0//

ففعول أصلها فعولن وهنا دخل عليها زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن

من التفعيلة (ونقص حرف النون).

مفاعيلن ← مفاعلن

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

ومفاعلن أصلها مفاعيلن دخل عليها زحاف القبض وهو كذلك حذف الخامس

الساكن من التفعيلة (ونقص حرف الياء).

وَأَنَّ الْهُدَى قَدْ بَانَ مِنْكَ فَوَدَعَا

وَأَنَّ التُّقَى قَدْ أَدْنَيْتَنَا بِفِرْقَةٍ

وَأَنَّ لُهُدَى قَدْ بَانَ مِنْكَ فَوَدَعَا

وَأَنَّ تَتُّقَى قَدْ أَدْنَيْتَنَا بِفِرْقَتَيْنِ

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

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

(1) المصدر السابق، ص 214.

فعولن فعول

مفاعيلن مفاعلن

فعول أصلها فعولن وهنا دخل عليها زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن

من التفعيلة.

ومفاعلن أصلها مفاعيلن وهنا كذلك دخل ليها زحاف القبض وهو كما ذكرناه سابقا.

وَأَنَّ قَدْ كَفَانَا فَقَدْنَا الْقَمَرَ الْبَدْرُ

أَلَمْ تَرَى أَنَّ الشَّمْسَ قَدْ ضَمَّهَا الْقَبْرُ

وَأَنَّ قَدْ كَفَانَا فَقَدْنَا الْقَمَرَ الْبَدْرُ

أَلَمْ تَرَى أَنَّ شَمْسًا قَدْ ضَمَّهَا الْقَبْرُ

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

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

فعولن مفاعلن فاعلات مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وهنا قد وقع تغيير وهو: فعولن ← فعول

مفاعيلن ← مفاعيل

فعول أصلها فعولن وهنا دخل عليها زحاف "القبض" ومفاعيلن أصلها مفاعيلن وهنا دخل

عليها زحاف "الكف" وهو حذف الساكن السابع من التفعيلة (ونقصد حرف النون).

ب- الرمل:

فَأَنَّ شُكْرًا وَعِزًّا

سَرَّكَ الدَّهْرُ وَسَاءَ

سَرَرَكْ دُدَهْرُو وَسَاءَا	فَقَنَّ شُكْرُنْ وَعَزَاءَا
0/0//0/0/0//0/	0/0//0/0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

هنا حدث تغيير وهو: فاعلاتن ← فاعلاتن

فاعلاتن أصلها فاعلاتن هنا دخل عليها زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن.

كَمْ أَفَادَ الصَّبْرُ أَجْرًا	وَأَقْتَضَى الشُّكْرُ نَمَاءَا
--------------------------------	--------------------------------

كَمْ أَفَادَ صُصْبْرُ أَجْرَن	وَقْتَضَ شُشُكْرُ نَمَاءَا
0/0//0/0/0//0/	0/0//0/0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

هناك كذلك دخل على تفعيلة فاعلاتن زحاف "الخبين" فأصبحت فاعلاتن.

حَبَبًا هَدِي عَرُوسٍ	دَفْنَهَا كَانَ الْهَدَاءَا
-----------------------	-----------------------------

حَبَبًا هَدِي عَرُوسِن	دَفْنَهَا كَانَ لِهَدَاءَا
------------------------	----------------------------

0/0//0/0/0//0/	0/0//0/0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

هنا كذلك حدث تغيير، وهو فاعلاتن أصبحت فعلاتن أي دخل ليها زحاف الخبن.

أَرَجَ الْمِسْكِ ثَنَاءً

ثُمَّ وَلَّتْ فَوَجَدْنَا

أَرَجَ لِمِسْكٍ ثَنَاءً

ثُمَّ وَلَّتْ فَوَجَدْنَا

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

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

فاعلاتن | فعلاتن

فاعلاتن | فعلاتن

وهنا كذلك دخل على التفعيلة "فاعلاتن" زحاف "الخبن" وأصبحت "فاعلاتن".

أَنْ غَدَتَ مِنْكَ فِدَاءً

هَانَ مَا لَأَقْتُ عَلَيْهَا

أَنْ غَدَتَ مِنْكَ فِدَاءً

هَانَ مَا لَأَقْتُ عَلَيْهَا

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

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

فاعلاتن | فعلاتن

فاعلاتن | فاعلان

وهنا كذلك دخل على التفعيلة زحاف "الخبن"

فاعلاتن ← فعلاتن

0/0// ← 0/0//0/

ج - بحر الكامل:

إِعْجَبَ لِحَالِ السُّرُورِ كَيْفَ تُحَالُ وَلِدِدْوَلَةِ الْعُلْيَا كَيْفَ تُدَالُو

وَلِدِدْوَلَةِ الْعُلْيَا كَيْفَ تُدَالُو	إِعْجَبَ لِحَالِ السُّرُورِ كَيْفَ تُحَالُ
0/0///0//0/0/0/0//0///	0/0///0//0/0/0/0//0/0/
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وهنا حدث تغيير وهو: متفاعِلن ← متفاعِلن

0//0/0/ ← 0//0/0///

متفاعِلن أصلها متفاعِلن وهنا دخل عليها زحاف "الإضمار" وهو تسكين الثاني المتحرك

من التفعيلة

وَلِي أَبُو بَكْرٍ فَرَاغَ لَّهُ هَوْلُ تَقَاصِرِ دُونَهُ الْأَهْوَالُ

وَلِي أَبُو بَكْرٍ فَرَاغَ لَّهُ	هَوْلُ تَقَاصِرِ دُونَهُ الْأَهْوَالُ
وَلِي أَبُو بَكْرِنُ فَرَاغَ لَهُ لُورِي	هَوْلُنُ تَقَاصِرُ دُونَهُ لِأَهْوَالُو
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وهنا كذلك طرا تغيير كما حدث في الأمثلة السابقة وهي:

متفاعِلن ← متفاعِلن ← متفاعِلن

متفاعِلن ← متفاعِلن

لقد اختار ابن زيدون خلال نضمه لقصائده الرثائية ثلاث بحور وهي: (الطويل الرمل والكمال) وكانت موزعة كآتي: ثلاث قصائد في البحر الطويل، وقصيدة كواحدة في الكامل ، وأخرى في بحر الرمل ، حيث إنها كانت الأنسب للرثاء كذلك تماشى مع الحالة النفسية للشاعر التي كان يعيشها اثناء تجربته الشعرية

فكان بحر الطويل من البحور الشائعة ، ويعود ذلك إلى انه يمتاز انه ذو بهاء وقوة في ذبذباته الموسيقية⁽¹⁾ ، وذو إمكانات متسعة تتيح للشاعر أن ينظم في شتى الموضوعات التي تحتاج الى طول النفس كالرثاء ، ونجد في هذا الغرض قد أعطى للشاعر حرية التصرف في التعبير عما يجول في ذهنه ، كما انه منح إحساسا موسيقيا للقصيدة المتضافرة مع عناصر المحتوى: الألفاظ والتراكيب التي تكون الشكل، والمتلاحمة مع عناصر الصورة: المعاني والأفكار التي تكون المضمون ، فمنحت الإمكانات الفنية في التشكيل إيقاع مكثف .

أما بحر الكامل من البحور الدالة على الشجن، والعشق، والرومانسية ، وكذلك الفروسية⁽²⁾، فقد تناسب مع غرض القصيدة المليئة بحزن ، وجزع ابن زيدون على

(1) - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص16.

(2) - أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص51.

القاضي أبا بكر بن ذكوان،* ولقد اختار الشاعر هذا البحر جزالة وحسن اطراد في نغماته الإيقاعية المناسبة بدفق ، لإبانة مواقف الحياة التي يمر بها ابن زيدون.

أما بحر الرمل فهو بحر سريع النطق، وهذه السرعة متأنية بسبب تتابع التفعيلة (فاعلاتن) فيه⁽²⁾، فقد وجد شاعرنا في هذا البحر الرقة والعذوبة حيث فسح للشاعر المجال فعزف أنغم تجربته الشعرية المصورة للنسيج اللغوي في موجات صوتية عالية.

أما نجد أن التي وجدناها أتاحت للشاعر التصرف في المادة اللغوية المستخدمة في ثنايا هاته القصائد، كما يعود التغير في شكل التفعيلات الأصلي في إلى الحالة العاطفية والنفسية للشاعر نجده ينفس عن تجربته الشعرية نافدا عبر هذه الزخافات.

1-1-2- القافية:

اختلف العروضيون في شأنها، حيث قال الخليل: « هي من آخر البيت إلى أول

ساكن يليه متحرك مع المتحرك الذي قبل الساكن».⁽¹⁾

وبراها الأخفش: « آخر كلمة في البيت أجمع».⁽²⁾

* هو عبد الله بن ذكوان القرشي، أو عبد الرحمان المدني المعروف بان ذكوان، من أهل الحديث وعلماء الجرح والتعديل.

(3) - المرجع نفسه، ص 67.

(1) عبد الرحمان تيبيرماسين، محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ص 129.

(2) المرجع نفسه، ص 130.

أما المحدثون أمثال الدكتور إبراهيم أنيس، فيقول عنها: «ليست القافية إلا عدة أصوات تذكر فى أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءها ما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن».(1)

على أن التعريف الجيد والدقيق والمعروف، هو تعريف الخليل ابن أحمد الفراهيدي كما يرى صاحب "كتاب العمدة".(2)

والقافية مثلها مثل الوزن، تطراً عليها تغيرات فى العصر الحديث، فبدل الاستغناء عنها، تم توظيفها بمفهوم آخر، غير المفهوم التقليدي ويظهر هذا من خلال «تحرر الشاعر فى القصيدة من الروي المتكرر، فى نهاية السطور مستعينا بالقافية المتحررة التى يمكن أن تتغير أو تتبدل كلما كان ذلك ملائماً للحالة الشعورية وترتبط القافية السابقة أو اللاحقة فى حالة انسجام أو تآلف دون اشتراك ملزم فى حرف الروي».(3)

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

(2) ابن رشيق، العمدة، ص136.

(3) رمضان الصباغ، فى نقد الشعر العربى المعاصر "دراسة جمالية"، منشأ المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1985، ص180.

وإذا القينا نظرة فاحصة على قصائد ابن زيدون الرثائية، ألفيناه يلتزم بقافية موحدة، ومثالنا على ذلك قوله في قصيدته التي يرثي فيها القاضي "أبا بكر بن ذكوان" الموسومة بـ "حياة ناقصة وفضل كامل".⁽¹⁾

إِعْجَبَ لِحَالِ السُّرُورِ كَيْفَ تُحَالُ وَلِدَوْلَةِ الْعُلَيَاءِ كَيْفَ تُدَالُ
لَا تَفْسَحَنَّ لِلنَّفْسِ فِي شَأْوِ الْمُنَى إِنَّ إِغْتِرَارَكَ بِالْمُنَى لُظْلَالُ
مَا أَمْتَعَ الْأَمَالَ لَوْلَا أَنَّهَا تَعْتَاقُ دُونَ بُلُوعِهَا الْآجَالَ
مَنْ سَرَّ لَمَّا عَاشَ قَلَّ مَتَاعُهُ فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَالسُّرُورُ حَيَالُ
فِي كُلِّ يَوْمٍ تُنْتَحَى بِرِزْيَةٍ لِلْأَرْضِ مِنْ بُرْحَائِهَا زَلْزَالُ
إِنْ يَنْكَدِرُ بِالْأَمْسِ نَجْمٌ ثَاقِبٌ فَالْيَوْمَ أَقْلَعُ عَارِضٌ هَطَّالُ

وكذلك في قصيدته التي رثى فيها والده "أبي الوليد بن جهور":⁽²⁾

هُوَ الدَّهْرُ فَاصْبِرْ لِلَّذِي أَحْدَثَ الدَّهْرُ فَمِنْ شِيَمِ الْأَبْرَارِ فِي مِثْلِهَا الصَّبْرُ
سَتَصْبِرُ صَبْرَ الْيَأْسِ أَوْ صَبْرَ حِسْبَةٍ فَلَا تَرْضَ بِالصَّبْرِ الَّذِي مَعَهُ وَزْرُ
حَذَارِكَ مَنْ أَنْ يَعْقَبَ الرِّزْمَ فِتْنَةً يَضِيقُ لَهَا عَنْ مِثْلِ أَخْلَاقِكَ الْعَذْرُ

(1) الديوان، ص 287.

* هو أبو الوليد محمد بن جهور (391 هـ - 462 هـ) ثاني حكام طائفة قرطبة في عهد ممالك الطوائف.

(2) المصدر السابق، ص 204.

إِذَا أَسَفَ الثَّكَلِ اللَّيِّبِ فَشَفَاهُ رأى أبرح الثكلين أن يحبط الأجر

مصاب الذي يأسى بميت ثوابه هو البرح لا الميت الذي احرز القبر

وكذلك نجد القافية موحدة في قصيدته التي رثى فيها ابنة "المعتضد" والتي هي تحت

عنوان "شكر وعزاء": (1)

سَرَكَ الدَّهْرَ وَسَاءَ فَأَقْنِ شُكْرًا وَعَزَاءَ

كَمْ أَفَادَ الصَّبْرَ أَجْرًا وَأَقْتَضَى الشُّكْرَ نَمَاءَ

أَنْتَ إِنْ تَأْسَى عَلَيَّ الْمَفْقُودِ إِلْفًا وَاجْتِبَاءَ

فَاسْئَلْ عَنْهُ غَيْرَةً وَاحْتَمِلِ الرَّزْمَ إِبَاءَ

أَيُّهَا الْمُعْتَضِدُ الْمَنْصُورُ مُلَيْتَ الْبَقَاءِ

وهناك قصيدة أخرى يرثي فيها أم "المعتضد" تحت عنوان: "الدين من بعض ما نعى"،

يقول فيها: (2)

أَلَا هَلْ دَرَى الدَّاعِي الْمُنُوبَ إِذَا دَعَا بِنَعْيِكَ أَنْ الدِّينَ مِنْ بَعْضِ مَا نَعَى

* المعتضد بالله أبو عمرو عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي (407 هـ - 461 هـ) ثاني ملوك بني عباد على إشبيلية في الأندلس خلال عصر ملوك الطوائف.

(1) المصدر نفسه، ص 134.

(2) المصدر السابق، ص 214.

وَإِنَّ التَّقَى قَدْ آذِنْتَنَا بِفِرْقَانَةٍ
وَأَنَّ الْهُدَى قَدْ بَانَ مِنْكَ فَوَدَعَا
لِرِزْنِكَ تَنْهَلُ الدُّمُوعُ فَمِثْلِهِ
إِذْ حَلَّ وَدَّ الْقَلْبَ لَوْ كَانَ مَدْمَعَا
لَقَدْ أَجْهَشَ الْإِخْلَاصُ بِالْأَمْسِ بَاكِيًا
عَلَيْكَ كَمَا حَنَّ الْيَقِينُ فَرَجَعَا

يتضح لنا من خلال نظرتنا إلى بعض المقاطع من قصائد شاعرنا الرثائية، أن القوافي كلها جاءت مطلقة وقد شملت آخر عجز البيت، ونعني بالقافية المطلقة تلك التي تنتهي بحرف متحرك يمكن إشباعه بألف أو واو أو ياء⁽²⁾.

والقافية هي الكلمة الوحيدة التي تظاتي في نهاية السطر الشعري، ترتاح نفس الشاعر عند الوقوف عندها مدة زمنية.

كما ينصح من ورود القافية الموحدة، أن حالة الشاعر ثابتة غير متغيرة، فهي أسير في مستوى واحد، ومثالنا على القافية المطلقة ما يأتي:

كلمة (تُدَالُ) كتابتها العروضية هي (تُدَالُو) ← 0/0//

والقافية في هذه الكلمة هي: (دالو) ← 0/0/

والشيء نفسه مع الكلمات الآتية:

لظلال ← لظلالو ← 0/0/// ← لالو ← 0/0/

(2) - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط.)، 1981هـ، ص64.

الصبر ← صصبر ← 0/0/0 ← صبرو ← 0/0/

وزر ← وزرو ← 0/0/

عزاء ← عزاءو ← 0/0// ← زاعو ← 0/0/

إباء ← إباء ← 0/0// ← باء ← 0/0/

نماء ← نماء ← 0/0// ← ماء ← 0/0/

1-1-3-الروي:

يعرف الروي بأنه: "الصوت الذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة المبنى (البيت)

واليه تنسب القصيدة فيقال عينيه أبي نؤيب، لامية المهلهل".⁽¹⁾

ففي قصيدة الشاعر ابن زيدون الرثائية والتي عنوانها "شكر وعزاء"، كان رويها

"الهمزة" (أ)، والهمزة حرف انفجاري شديد، مرقق، وحنجري، كما أنه يعطي القصيدة القوة

والتأثير وصدرت الهمزة في الأخير منصوبة، فابن زيدون في هذه القصيدة رثى ابنة

صديقه المعتضد بن عباد، فحزن عليها حزنا شديدا وعزاه فيها في هذه القصيدة استهلها

بأبيات يدعو فيها إلى الصبر لى الفاجعة ثم يأتي بما يسلس قلبه فيشبه ابنته بماء المطر

في النقاء والصفاء، كما أنها سنتهل من نهر الكوثر حتى ترتوي.

(1) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار صنعاء للنشر، عمان، ط1، 1998م، ص 359.

وقد اختار الشاعر في قصيدته روبا وهو الهمزة، وذلك ليخرج من خلالها ما يخالجه في داخله من حزن وأسى، حيث عند إشباع حرف الروي بحرف مد سوف يصدر صوتا عالي، وبذلك يكون الشاعر قد عبر عن أحاسيسه، من خلال تجربته التي يعيشها.

أما قصيدته "حياة ناقصة وفضل كامل"، فكان رويها "اللام" (ل)، وهو حرف متوسط بين الشدة والرخاوة، لثوي جانبي⁽¹⁾، وكذلك له تأثير في القصيدة من حيث القوة، وحرف الروي كان مرفوعا يعطي في آخره السكون.

الشاعر في هذه القصيدة يرثي القاضي أبي بكر بن ذكوان، وقد تفجع فيها على صديقه، حيث أدمت الفجعة قلبه، ثم قادتة قدماه إلى قبره يعزف على نفس الوتر الحزين مزيجا من أبيات الرثاء، تشد من أزرها أبيات أحزن للمائيات، وشدة تأثير الشاعر بفقد صديقه جعله يشترك الدنيا في حزنه من جماد، وطبيعة، وبشر، وكان اختياره لهذا الروي (اللام) علاقة بمضمون قصيدة، وكأن الشاعر يريد من خلاله التنفيس على روحه وإخراج ما بداخله.

وفي قصيدة "الدين من بعض ما نعى" كان رويها حرف "العين" (ع)، والعين حرف احتكاكي، ورخوي، ومرفق، وحلقي، وهو من الأصوات المهجورة،⁽¹⁾ وهو أيضا يعطي للقصيدة تأثيرا وقوة، وكان صدوره في الأخير منصوبا.

(1) - مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص65.

فالشاعر فى هذه القصيدة يرثى أم المعتضد بن عباد، وقد تحدث عن صفاتها، وذلك يربط هذه الصفات بالطبيعة المائية، حيث أمدته هذه الطبيعة بصورها وتشبيهاتها، ليعبر من خلالها عن الأسى والحزن اللذان ألما باليتامى والأرامل، حيث كانت تعنى موت المحاسن، وكان اختيار الشاعر لهذا الروى (العين) يوحى إلى انه يريد أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال تجربته الشعرية.

وكان حرف الروى فى القصيدتين "لنا فى سوانا عبرة" وفى "دهر أساء وأحسن" "الراء"، وهو حرف مكرر متوسط بين الشدة والرخاوة، ولثوي،⁽¹⁾ وهو كذلك من الحروف والأصوات المجهورة، وكان فى كلتا القصيدتين مرفوعا يعطى فى آخره السكون.

فى القصيدة الأولى الشاعر يرثى أم ابن جهور، فهو يستهلها بالحديث عن الدهر، ويقرنه بالصبر فى تجانس البديع، فليس من مكافئ للدهر سوى الصبر على ظروفه، فكان مطلعها بارع مثقل بالذهول والإحساس بالعجز، أما قصيدته الثانية فقد رثى فيها المعتضد بن عباد، وصور فيها أثر الفاجعة فأقام مأتما شخصيا، كأن المأتم الكبير لم يستنفذ تعبير عن فواجعه وأحزانه، فهو يخاطبه كأنه حي، وقد كشف فى هذه القصيدة عن عمق العلاقة بينه وبين المعتضد، والروى الذى اختاره لكلتا القصيدتين كان نفسه، وأراد من خلاله أن يجهر بصوته ويعبر عن ما يخالجه من أحاسيس، وعن حالته النفسية التى يعيشها.

(1) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

وفي نهاية هذا المبحث يمكننا استخلاص بعض النقاط:

- كانت بحور قصائد ابن زيدون الرثائية موحدة في كل قصيدة، فلم يقد بمجز بحرين مع بعضها فكانت كل قصيدة ببحر واحد، هذه البحور هي: الرمل و الكامل، والطويل.

- كما طرأ على هذه التفعيلات تغيرات من زحافات وعلل نذكر منها زحاف "الخبين"، والإضمار"، و"القبض"، و "علة القطع".

- جاءت القافية في كل قصيدة موحدة.

- جاء الروي كذلك في كل قصيدة موحداً.

1-2- الموسيقى الداخلية:

لقد استعصى على النقاد وضع تعريف دقيق للإيقاع أو الموسيقى، فهو يرتبط بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، كسقوط حبات المطر يترك إيقاعاً معيناً، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضاً، فالصوت والحركة إذ تتناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع.

والمقصود بالإيقاع الوحدة النغمية التي تكررت على نحو محدد في الكلام، أو في بيت الشعر؛ أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة⁽¹⁾.

(1) -ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ص171.

ونعنى بالموسيقى الداخلية «ذلك النظام الموسيقى الخاص الذى يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة وملزومة تحكمه، إنما يبتدعه الشاعر ويتخيرها، ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضى والقافية»⁽²⁾.

1-2-1- التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الجمالية التى يعتمد عليها الأدباء والشعراء على حد سواء، فهو ظاهرة لغوية من حيث اعتماده على الكلمات والجمل البسيطة والمركبة، فهو فى معناه العادى، إعادة المبدع لعبارة أو جملة أو حرف لحاجة فى نفسه، وعن غايته الفنية أقول نازك الملائكة: «التكرار فى حقيقته إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة، فيكشف عن اهتمام المتكلم بها»⁽¹⁾.

ويقول "عمر محمد طالب": «بأن التكرار محققاً على مستوى البيت وظيفتين فى القصيدة الأولى دلالية فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس اللفظ فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي من عناصر الإرسالية ونقله إلى المتلقى المباشر»⁽²⁾.

ومنه نقول: إن التكرار له أهمية كبيرة خاصة عندما يوظف بطريقة دقيقة، ولا يكون بطريقة الحشو الزائد على الحاجة، كما أنه « يقترن دائماً بالهواجس والأحاسيس الأساسية التى تدمن الحضور فى البيئة النفسية فى الشاعر»⁽³⁾.

(1) - المرجع نفسه، ص173.

(2) - بدوي طبانة التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى، دار المريخ، الرياض، السعودية، ط3، 1986، ص217.

1-2-1-1- تكرار الأصوات:

فرق علماء اللغة بين طائفتى من الأصوات: الصوائت والصوامت، وقد اعتمدت فى ذلك لى خصائص معينة مثل: مخارج الأصوات إلى جانب اهتزاز الأوتار الصوتية، فجمعوا الصوامت فى حروف الهجاء الصحيحة، ففرقوا بينهما بصفات الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار.⁽¹⁾

1-2-1-1-1- الأصوات المهجورة:

وهى الأصوات التى تهتز مع نطقها الأوتار الصوتية؛ نتيجة اقترابها من بعضها البعض، وهذه الأصوات فى العربية الفصحى هى: (الهمزة، والعين، والغين، والكاف، والجيم، والراء، والزاي، والنون، واللام، والباء، والءال، والءال، والواو، والياء، والضاء، والطاء، والميم).⁽²⁾

والءءول الآتى (*) يبين تواتر الأصوات المهجورة ضمن قصيدة "شكر وعزاء":

الأصوات	صفتها	مخارجها	عدد تكرارها
الهمزة (أ)	انفجاري، شديد، مرقق	حنجري	54
العين (ع)	احتكاكي، رخو، مرقق	حلقى	19
الغين (غ)	طبقي، احتكاكي، رخو، منفتح	طبقي، حنكي، قصبي	05

(3) ينظر: سامية راجح، تجليات الحءاة الشعرية فى ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادى، ص225.

(2) حسام البهناوى، علم الأصوات، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، (ء.ط)، 2004، ص05.

* - اعتمدنا كثيرا فى إءءاء الءءول على بعض الرسائل الجامعية، وأيضا على كتاب: مصطفى حركات، الصوتيات والفاءلوجيا.

10	حنكى، قصبى	مكرر، متوسط بين الشدة والرخاء	الكاف (ك)
06	وسط الحنك	انفجارى، غازى، مركب، احتكاكى	الجيم (ج)
16	لثوى	مكرر، متوسط بين الشدة والرخاوة	الراء (ر)
24	لثوى أنفى	أنفى، مرقق	النون (ن)
44	لثوى جانبى	متوسط بين الشدة والرخاوة، مفخم	اللام (ل)
16	شفوى	انفجارى، شديد	الباء (ب)
16	لثوى أسنانى	انفجارى، شديد، مرقق	الدال (د)
04	بين الأسنان	احتكاكى، رخوى، مرقق	الذال (ذ)
28	شفوى أنفى	انتقالى، صامت، شبه لين	الواو (و)
14	شجرى	رخو، انتقالى، صامت، شبه صوت اللين	الياء (ي)
24	شفوى أنفى	متوسط بين الشدة والرخاء	الميم (م)
03	لثوى أسنانى	انفجارى، شديد، مفخم، انحرافى، رخو	الضاد (ض)
00	بين الأسنان	رخو، احتكاكى، مفخم، مطبق	الظاء (ظ)
05	لثوى أسنانى	رخو، احتكاكى، مرقق، صفيرى، أسلى	الزاي (ز)
288	المجموع		

تظهر نتائج إحصاء الأصوات المجهورة أنها وردت 288 مرة، وكانت الأصوات

الأكثر تواتراً (الهمزة، واللام) على الترتيب، وهذان لحرفان يدلان على الإحساس البالغ

بالأسى واللوعة التي أصابت الشاعر حيث توفيت ابنة المعتضد، وهذا الحزن الشديد

يتطلب إفصاحاً وتنفيساً على روحه، حيث أن حرف الهمزة كان أكثر وروداً من اللام،

لأنه كان حرف الروى، وبهذا فهو لا يخلو سطر شعري منه فى القصيدة، وكذلك كان أكثر شدة من اللام، ومنه فإن الشاعر يريد أن يترك أثرا فى نفس المتلقى.

1-2-1-1-2- الأوصوات المهموسة:

وهى الأوصوات التى تكون فيها الحبال الصوتية غير متحركة، وهى أيضا « صوت أضعف الضغط عليه موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه، وانت عرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهراً»⁽¹⁾.

والأوصوات المهموسة هى: (التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والصاد، والطاء، والفاء، والقاف، والكاف، والهاء).

والجدول الآتى يبين تواتر الأوصوات المهموسة ضمن القصيدة المشار إليها

سابقاً:

الأوصوات	صفاتها	مخارجها	تكرارها
التاء (ت)	انفجاري، شديد، مرقق	سناني، لثوي	22
الثاء (ث)	احتكاكي، رخو، مرقق	لثوي بين الأسنان	05
الخاء (خ)	احتكاكي، رخو، شبه مفخم	حنكي قصيبي	02

(1) - تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1993، ص63.

14	أسنانى لثوى	احتكاكى، مرقق، رخو صفيرى	السين (س)
05	شجرى (غازى)	رخو، غازى، مرقق	الشين (ش)
03	أسنانى لثوى	رخو، مفخم	الصاد (ص)
02	لثوى	شديد، مطبق	الطاء (ط)
13	شفوى	احتكاكى، رخو، مرقق	الفاء (ف)
09	حلقي	شديد، منفتح	القاف (ق)
07	حلقي	احتكاكى، رخو، مرقق	الحاء (ح)
09	حنجرى	احتكاكى، رخو، مرقق	الهاء (هـ)
91	المجموع		

تظهر من خلال هذا الجدول أن الأصوات المهموية وردت 91 مرة، وكانت الأكثر تواتراً هي: (التاء، والسين، الفاء) على الترتيب، حيث أن الحرف الطاغى على باقى الحروف هو حرف (التاء)، فجاء فى القصيدة متكرراً خاصة فى الأفعال مثل: (اقتضى، احتمال، تزيدت، تلقى، تقوى، جمعت)، وهى تدل على الحركة.

رأينا من خلال الجدول الإحصائى السابق ان الأصوات جاءت نوعين هما: المجهورة والمهموسة، التى لا تهتز معها الأوتار الصوتية لاتساع مجرى الهواء.

وقد جاءت الأصوات بنوعىها بتواتر 376 مرة، وكانت الأصوات المجهورة الأكثر

تواتراً وتكراراً، إذ وردت 288 مرة، على خلاف الأصوات المهموسة التى وردت 88 مرة

وهذا يوحي أن شاعرنا يريد الجهر وإعلاء صوته ليسمعه غيره لإخراج ما في داخله من حزن وأسى وحسرة، وهذا إثر موت ابنة المعتضد بن عباد، وأراد بهذا الجهر أن يدعو أهل الفقيدة إلى الصبر على الفاجعة التي أصابتهم.

1-2-1-2- تكرار الكلمة ;

تكرار الكلمة في المعجم اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادا للقصيد في شكل ملحمي انفعالي متصاعد؛ نتيجة تكرار العنصر الواحد مثل اللفظة⁽¹⁾.

1-2-1-2-1- تكرار الاسم:

إن الأمثلة على تكرار الاسم عند ابن زيدون كثيرة ومتعددة، فالشاعر في قصيدته "لنا في سوانا عبرة" كرر كلمة (الصبر) سبعة مرات، وهي تظهر في الأبيات الآتية⁽¹⁾:

هو الدهر فاصبر للذي أحدث الدهر فمن شيم الأبرار في مثلها الصبر

ستصبر صبر اليأس أو صبر حسبة فلا ترض بالصبر الذي معه وزر

تتم به النعمى وتتسق المنى وستدفع البلوى ويستقبل الصبر

وكأن شاعرنا أراد بهذا التكرار، لتخفيف من وقع الفاجعة وتعديل المزاج النفسي.

(1) - ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص60.

(1) - الديوان، ص204.

وكذلك كلمة (الموت)، التي تكررت مرتين في القصيدة، وهي تظهر في هاذين

البيتين⁽²⁾:

إن الموت أضحي قصر كل معمر فإن سواء طال أو قصر العمر

حيا الوري نهج إلى الموت مهيع لهم فيه إيضاع كما يوضع السفر

ولعل الشاعر أراد بهذا التكرار، التأكيد بأن الموت آتٍ يوماً ما لا محال، مهما

طال العمر أو قصر، ومهما كانت مكانة الإنسان في الدنيا.

أما كلمة (الدهر) فوردت أربع مرات، وذلك ضمن الأبيات الآتية:⁽¹⁾

هو الدهر فاصبر للذي أحدث الدهر فمن شيم الأبرار في مثلها الصبر

ترى الدهر عن يفتش فمنكم يمينه وإن تضحك الدنيا فانتم الثغر

أنفس نفس في الوري أقصد الردى وأخطر علق للهدى أهلك الدهر

ولعل في تكرار كلمة (الدهر) إحساس الشاعر بالعجز، وكأن ثمة سؤالاً غامضاً

ضخماً يتلجج في النفوس عن الكون عرفه الناس جميعاً، وحاولوا تفسيره فكان الجواب

(2) -المصدر السابق، والصفحة السابقة.

(1) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(هو الدهر)، وكأن الدهر أهلك الناس على الهداية والاستقامة والسير في الطريق الصحيح، وقد اقترن الدهر بالصبر.

أما في قصيدة "حياة ناقصة وفضل كامل"، فنجد الشاعرة كرر كلمة (المنى) مرتين، وجاءت ضمن البيت الآتي: (1)

لا تفسحن للنفس فس شأو المنى إن اعتزازك بالمنى لظلال

وكان الشاعر أراد بهذا التكرار، أن يطلب من الناس الابتعاد عن الدنيا وملذاتها. والتقرب من الله سبحانه وتعالى بالأعمال الصالحة؛ لأنه سوف يأتي يوم وتندمون على ما كنتم تعملون، وتتمنون إن عملتم صالحا ويومها لا ينفع الندم.

تكررت كذلك كلمة (السري) مرتين في سطر شعري واحد هو: (2)

قد قلت إذ قيل السري يقله هل للسري بقدره استقلال

ولعل الشاعر هنا يريد أن يؤكد على أن الموت سوف يأخذ الناس جميعا فلا تختار بين الغني والفقير، والكبير والصغير، فالناس سواسية في هذه الحالة.

كما تكررت كلمة (زوال)، وقد وردت مرتين ضمن هذا البيت: (3)

الآن بين للعقول زواله أن الجبال قصارهن زوال

(1) المصدر السابق، ص 186.

(2) المصدر نفسه، ص 187.

(3) المصدر السابق، والصفحة السابقة.

وهنا الشاعر أراد أن يؤكد على أن كل شيء زائل وسوف يأتي يوم ويغيب، وحتى الأشياء الضخمة والكبيرة سوف تزول على الرغم من ضخامتها وسمكها.

تكررت كلمة (الأعمال) في قصيدة "حياة ناقصة وفضل كامل) وفي بيت واحد هو: (1)

لك صالح الأعمال إذ شيعتها بالبر ساعة تعرض الأعمال

يريد الشاعر بهذا التكرار، أن يحث الناس على الإكثار من الأعمال الصالحة؛ لأنها هي التي ترفعه إلى الدرجات العليا عندما تعرض يوم القيامة.

1-2-1-2-2- تكرار الفعل:

لم يكثر الشاعر من تكرار الفعل، ومن أمثلة ذلك في قصيدة "الدين من بعض ما نعى" يقول: (2)

لرئك تنهل الدموع فمثله إذا حل ود القلب لو كان مدمعا

وشمس هدى أمسى لها الترب مغربا وكان لها المحراب في الخدر مطالعا

فلو كنت إذ ساترت رام مجاهر نمار الهدى كان المحيط الممنعا

وبتكرار الشاعر للفعل (كان)، يريد عدم الرجوع إلى الماضي وتجاوز الأفكار

التي تتنازع في داخله، والتي يحاول ترجمتها للآخر.

(1) المصدر نفسه، ص 189.

(2) المصدر نفسه، ص 214، 215.

ومن خلال تكرار الأسماء والأفعال التي استعملها الشاعر في قصائده نجد أن ورود الأسماء طغى على توظيفه للأفعال، وهذا يشير إلى عزوف عن الحركة، كما نلمح فيه الدعوة إلى الهدوء والتركيز؛ ونظرا للحالة النفسية غير المستقرة التي يعيشها الشاعر.

1-2-1-2-3- تكرار الضمير:

تكرار الضمير يظهر في قصيدة "شكر وعزاء" وذلك حين يقول الشاعر:¹

أنت إن تأس على المفقود إفا واجتباء

أنت طب أن داء المو ت قد أعياء الدواء

أراد الشاعر بهذا التكرار بضمير المخاطب (أنت) التعبير عن قوة حبه للذي يخاطبه، وهو المعتضد بن عباد.

وفي قصيدة "لنا في سوانا برة" نلاحظ تكرار ضمير الغائب (هو) ويظهر في الأبيات الآتية⁽¹⁾:

مصاب الذي يأسى بميت ثوابه هو البرح لا الميت الذي أحرز القبر

فيا هادي المنهاج جرت فإنما هو الفجر يهديك الصراط أو البحر

(¹) المصدر السابق، ص134.

(1) - المصدر السابق، ص204.

وقد أراد الشاعر بهذا التكرار تذكير بهول كوني وهو الدهر الذي يحدث الفاجعة في نفوس الناس.

من خلال دراستنا لأنواع التكرار في قصائد ابن زيدون الرثائية، وجدنا أن التكرار الذي طغى على غيره هو تكرار الأصوات المجهورة، وكذلك تكرار الأسماء، وهذا يوحي بأن الشاعر يريد أن يصرخ بصوت عالٍ، ويدعو الناس إلى الهدوء والتركيز تبعاً للمصائب التي تواجهه، لأن كل مصيبة أتت إلى الإنسان فهي من عند الله سبحانه وتعالى، فلا بد من الصبر على المصائب.

2- المستوى التركيبى:

من الضرورى دراسة التركيب فى نظر الأسلوبية، لما تضمنته من أهميته فى حيثيات دراسة الجملة التى تجسد إحدى عربات قاطرة النص الأدبى كما أكد ذلك الدكتور أحمد شامية بقوله: " إذا بها يتم التواصل و التفاهم و ليس هناك خطاب بدون جملة "(1).

2-1- أقسام الجملة:

تعد الكلمة النواة الأساس فى تركيب الجملة، فهى الوحدة الرئيسية التى يحدث لها الانسجام و الاتساق، فاللفظ يتحدد مع غيره ليشكل تركيباً متناسقاً ذا لحمة، يتكون من خلالها البناء الكلى للنص مثل القصيدة الشعرية مثلاً (2)، فتأليف الجملة إنما هو نظام تتخذ فيه الألفاظ هيئة مخصوصة، مشكلة فى ذلك شبكة من العلاقات التى تنفرد بها، و يجسد ذلك ما اصطلح عليه النحاة بالإسناد، فالجملة عندهم تركيب إسنادى يتكون من ركنين أساسيين هما المسند و المسند إليه، و هما موجودان فى جملة الفعل و الفاعل، و المبتدأ و الخبر كما تقدم ذكره، و لم يول النحاة العرب اهتماماً كبيراً للتركيب عبر الإسنادية لأنها لا تؤلف نظاماً و لا تترتب عليها فائدة و هو ما يخالف منهجهم الذى ركز على وظيفة الإبلاغ (3).

(1). أحمد شامية، فى اللغة، دار البلاغة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 36

(2). ينظر: الطاهر يجبارى، البعد الفنى و الفكرى عند الشاعر مصطفى الغمارى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د. ط)، 1983، ص73

(3). ينظر: صالح بلعيد، التراكيب النحوية و سياقتها المختلفة عند الامام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر (د. ط)، 1994، ص110.

و كما جرت عادة النحاة في تقسيم الجملة إلى قسمين: فعلية و اسمية، فان التصنيف كما يأتي:

أ- جملة و الفاعل.

ب- جملة المبتدأ و الخبر.

2-1-1 الجملة الفعلية:

الفعل ركن في الجملة الفعلية، إذا يقوم بوظيفة المسند، و قد أولاه النحاة القدامى عناية ظاهرة في أبحاثهم النحوية، إلا أن نظرهم لهذه المادة اللغوية قد انحصرت بشكل ملفت في إطار نظرية أصلية قام عليها النحو العربي، فالنحاة يرون أن " الفعل " هو أقوى العوامل، إذا يرفع فاعل و ينصب مفعولا، كما يعمل في سائر ما اصطلحوا عليه ب: " الفضلات "، و الأهمية و قوته فهو يعمل متقدما و متأخرا و ظاهرا و مقدرا (1).

أما الفاعل فلا بد أن يتحدد للمعنى أو الوظيفة فيأتي متقدما أو متأخرا عن الفعل.

استخدم ابن زيدون الجملة الفعلية، للتعبير عن فعل في زمن، فان الفعل في حد

ذاته يدل على معنى و زمان يقع فيه المعنى (2).

(1) عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد العماري إشراف (بلقاسم دفة)، رسالة ماجستير. قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008/2009، مخطوط، ص79.

(2) فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت (د.ط)، 2004، ص80.

و قد يدل الفعل على معنى واقع في زمن ماضي، مثال ذلك قول ابن زيدون: (3)

سَرَكَ الدَّهْرُ وَ سَاءَ فَأَقْنِ شُكْرًا وَ عَزَاءَ

وَ تَزِيدَتْ مَعَ الأَيَّامِ عِزًّا وَ عَـلَاءَ

عُمِّرَتْ حِينًا وَ مَاءُ أَلِ مَزْنِ شَكْلِينَ سَوَاءَ

هَانَ مَا لَأَقْتِ عَلَيْهَا أَنْ غَدَتْ مِنْكَ فِدَاءَ

فالزمن من الماضي كثير الورد في قصائد ابن زيدون الرثائية، فالأفعال (سترك، ساء، تزيدت، عمرت، هان، لاقت)، تدل على حدث مضى وانقضى، وهذه الأفعال عبرت عن حجم جزع الشاعر و حاسرته على المصائب التي أحدثتها الدهر، خلال موت ابنته المعتضد.

و يقول الشاعر معبرا عن فعل واقع في زمن حاضر:

يُطَاطَأُ سِتْرَ الصَّوْنِ دُونَ حِجَابِهَا فَيَرْفَعُ، عَنِ مَثْنِي نَوَافِلَهَا السِّتْرُ

تَرَى الدَّهْرُ إِنْ يَبْطِشُ فَمِنْكُمْ يَمِينُهُ وَ إِنْ تَضْحَكُ الدُّنْيَا، فَأَنْتُمْ لَهَا التَّغْرُ

تَعَزُّ بِحَوَاءِ التِّي الخَلْقُ نَسْلَهَا فَمَنْ دُونَهَا فِي العَصْرِ يَتَّبِعُهُ العَصْرُ

(3). الديوان ، ص 134،135.

يتضح من خلال هذه الأبيات، أن الشاعر يريد أن يظهر محاسن أم ابن جهور بعد موتها، و مدى إيمانها و قرابتها من الله سبحانه و تعالى، و ذلك بالأعمال الصالحة الكثيرة، كما أنه يريد تجسيد شيء مضى في الحاضر.

أما الزمن المستقبل فهو قليل الورد في شعر ابن زيدون، لأنه كان يعيش تجربته في إطار الزمن الماضي، زمن فدانه لبعض الأشخاص المحبوبين عنده، فكان شعره انسحاباً إلى ذلك الزمن و اعتصاماً به، لشعوره أن المستقبل لن يحمل له إلا الهجر و الألم بعد أن فارق هؤلاء الناس، و ذهب إلى غير رجعة مثل قوله: (1)

سَتَصْبِرُ صَبْرَ الْيَأْسِ، أَوْ صَبْرَ حِسْبَةٍ فَلَا تَرْضَ بِالصَّبْرِ، الَّذِي مَعَهُ وِزْرٌ

ففي هذا البيت ربط الشاعر المستقبل بفكرة الصبر، و هو ما يخفف من المصائب التي مر بها.

و كذلك قوله:

سَتَوْفِي، مِنْ جَمَامِ الْكَوْ ثَرِ الْعَذْبِ رَوَاءَ

يريد الشاعر هنا أن يبين مدى صفاء ابنة المعتضد و نقاءها بعد موتها، و أنها سوف تشرب من نهر الكوثر العذب.

(1). المصدر السابق، ص 135.

كما استخدم ابن زيدون فعل الأمر أو الطلب، و من أمثلة ذلك قوله: (2)

فَالْبَسَ الصَّنْعَ مَلَأُ و اسْحَبِ السَّعْدَ رَدَاءُ

استخدم الشاعر فعل الأمر (البس، و اسحب)، للدلالة على أنه يريد التعبير أن

الأعمال الصالحة لا تموت حتى لو مات صاحبها فهي تبقى صورة له.

و قوله كذلك: (1)

دَعِ الدَّهْرَ يَفْجِعْ بِالذَّخَائِرِ أَهْلَهُ فَمَا لِنَفْسٍ، مُنْذُ طَوَاكَ الرَّدَى قَدْرُ

في هذا المثال استخدام الشاعر فعل الأمر (دع)، ليدل به على رغبته في

ترويض نفسه، و تهذيب مشاعره الداخلية، حتى تكون لديه القدرة على تحمل المصائب التي يحدثها الدهر.

من خلال دراستنا السابقة، نجد أن الشاعر استخدم الفعل الماضي بكثرة، يليه

الفعل المضارع، ثم فعل الأمر، بينما يندر استخدامه للفعل في زمن المستقبل؛ و يشير

ذلك إلى أنه كان يرى أن الزمن الذهبي بالنسبة له هو ما فات، و ليس ما سوف يجيء،

و ليس بمستغرب أن تكون هذه رؤية للحياة، خاصة بعد فقدانه للناس الذين يحبهم و

المقربين إليه.

(2) . المصدر السابق ، الصفحة السابقة.

(1) . المصدر نفسه ، ص 184.

و من السمات اللغوية كذلك أن يدخل أحيانا على الجملة الفعلية أحد الحروف أو إحدى الأدوات لتأكيد الجملة، أو نفيها، أو الاستفهام عنها، أو الاشتراط لها.

و قد استخدم ابن زيدون الجملة الفعلية في شعره بحالاتها التالية: مؤكد، و منفية، و استفهامية، و شرطية، و لكل حالة من هذه الحالات دلالاتها المختلفة عن غيرها.

2-1-1-1- الجملة الفعلية المؤكدة:

يأتي التأكيد لاستبعاد شبهة الظن في سهو الشاعر، كما يأتي لتعميق المؤكد و ما ارتبط به في نفس السامع، و قد استخدم ابن زيدون صورا تعبيرية مختلفة لتأكيد الجملة الفعلية، منها ما هو مؤكد بـ:

(قد) و منزلة (قد) من الفعل كمنزلة الألف و اللام من الاسم، فهي من أدوات

التأكيد التي يكثر استعمالها.⁽¹⁾

يقول ابن زيدون في قصيدته " حياة ناقصة و فصل كامل":⁽¹⁾

قَدْ قُلْتُ، إِذْ قِيلَ السَّرِيرُ يَقْلُهُ هَلْ السَّرِيرُ بِقَدْرِهِ اسْتِقْلَالُ؟

هنا الشاعر يتوجه بالخطاب إلى نفسه، بأنه يعلم الذي يحملونه في السرير هو

أبا بكر بن ذكوان، و أنه شخص ذا نفوذ و جاء و سلطة و قد مات، و يتساءل بعدها

هل السرير يعلم قدر ما يحمل؟ و هل يعرف قيمة العالية و الرفيعة؟

(1). فوزي خضر ، عناصر الابداع الفني في شعر ابن زيدون ، ص 83.

(2). الديوان ، ص 187.

و من أنماط التأكيد كذلك في شعر ابن زيدون التأكيد بالمصدر و في هذا النمط يقول: (2)

فَأَذْهَبُ ذَهَابَ الْبَرِّ أَعْقِبَهُ الضَّنَى و الأَمْنُ وَاثَتْ بَعْدَهُ الْآجَالُ

استخدام ابن زيدون المصدر في التأكيد في قوله (فاذهب ذهاب...) و هو تأكيد

ظاهري يخفي وراءه رغبة الشاعر في عدم ذهابه، إذا تشير الدلالة في البيت إلى عكس

معنى الذهاب المرغوب، لأنه ذهاب الشفاء الذي يجيء بعده المخاوف، و مع ذلك

فالتأكيد هنا أفاد المعنى الكلي، و لم يقتصر التأكيد على فعل (اذهب) و حده، بل اتسع

ليشمل المعنى العام للجملة.

2-1-1-2- الجملة الفعلية المنفية:

و النفي أسلوب لغوي يقصد به النقص و الإنكار، و إبعاد المثبت عن ذهن

المخاطب، و تستخدم أدوات نفي الجملة الفعلية في الماضي و في الحاضر و في

المستقبل، و يتم ذلك بنفي الفعل، إذا قال: فعل، فإن نفيه: لم يفعل. و إذا قال: قد فعل،

فإن نفيه: لما يفعل. و إذا قال: هو يفعل، و لم يكن الفعل واقعا، فنفيه: لا يفعل - و إذا

قال: سوف يفعل، فإن نفيه: لن يفعل⁽³⁾.

و هذا يعني أن أداتي النفي الماضي هما: (لم، و لما) و أن أداة النفي

المستقبل هي: (لن).

(3) . المصدر السابق، ص 189.

(4) . فوزي خضر ، عناصر الإبداع الفني في الشعر ابن زيدون ، ص 89.

و قد استخدم ابن زيدون النفي بحالاته المختلفة في الجملة الفعلية، و نجد شاعرنا قد وظف النفي في غرض الرثاء و استخدم فيها الحروف الآتية:

- لا = وظف ابن زيدون حرف النفي (لا) في قوله: (1)

سَيَحُوطُ، مِنْ خَلْفَتِهِ، مُسْتَبْصِرٌ فِي حَفْظِ مَا اسْتَحْفَظْتَهُ لَا يَأْلُو

فالشاعر في هذا البيت قد نفى الفعل الماضي (أل) و استخدم (لا) أداة نفي الفعل الماضي، فصار الفعل (لا يألُو)، و في هذا دليل على أن الفعل لم يقع، وهذا يتوافق مع ما أراده الشاعر من معنى في البيت. و يقول فيه أن الحفاظ على الدولة لا يكلف جهدا كبيرا.

- لم: وظف ابن زيدون حرف النفي (لم) في قوله:

زُرْنَاكَ لَمْ تَأْذِنْ كَأَنَّكَ غَافِلٌ مَا كَانَ مِنْكَ لِوَاجِبِ إِغْفَالٍ

استخدم ابن زيدون حرف الجزم والنفي و القلب (لم)، و هذا يعني أنه حرف جزم الفعل المضارع و قلب معناه إلى الماضي، ففي لبيت يخاطب الشاعر القاضي أبي بكر بن ذكوان و هو في قبره، و كأنه حي يرزق، و يقول له: زرنالك من دون أن تأذن لنا بالدخول، كأنك لا تعرفنا، و أنت الذي كنت تؤدي واجبك.

(1) . الديوان ، ص 189.

و قد نفى الشاعر الفعل الماضي (أذن) و استخدم (لم) أداه ففي الفعل الماضي،
فصار الفعل (لم تأذن) .

يتبين مما ذكرناه أن ابن زيدون استخدم الجملة الفعلية المنفية في الزمنين الماضي و
المضارع مستخدماً أدوات النفي (لا، لم)، و لم يستخدم النفي في المستقبل؛ ربما لأنه
كان يأمل أن يجيء إليه الزمن الآتي بما ضاع منه في لماضي، وما يضيع في الحاضر،
فخشي أن ينفي من المستقبل حتى ما يؤلمه خوفاً من أن يأخذ معنى ما يرجوه.

2-1-1-3- الجملة الفعلية الاستفهامية:

الاستفهام لغة: الفهم معرفتك الشيء بالقلب، و فهمت الشيء؛ عقلته و عرفته و أفهمه
الأمر و فهمه إياه، جعله يفهمه، و استفهمه، سأل أن يفهمه، و قد استفهمنا الشيء
فأفهمه و فهمته تفهيماً⁽¹⁾

و اصطلاحاً: هو طلب خبر ما ليس عند المستجبر، و طلب العلم شيء لم يكن معلوماً
من قبل بأداة خاصة.⁽²⁾

و للاستفهام أدوات متعددة و مختلفة، إذا تقسم إلى حروف، و أسماء، و ظروف نذكرها
على النحو الآتي:⁽³⁾

(1) . أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية ، مكتبة لبنان، بيروت ، لبنان ، (د.ط.)،2000، ص108.

(2) . أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة ، تج/مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت ،لبنان ، (د.ط)
1963،181.

(3) . سيويه، الكتاب ت / عبد السلام محمد هارون ، دار الجبل ،بيروت ،ط3، 1995، 220.128.

- حروف الاستفهام هي: (الهمزة، هل).

- ظروف الاستفهام هي: (أين، أنى، أيان، متى).

- أسماء الاستفهام هي: (من، ما، كم، كيف، أي...).

وردت الاستفهام في غرض الرثاء، واستخدم الشاعر فيه أداتين هما: كم، كيف، و هي على النحو الآتي:

- كم: استخدم الشاعر أداة الاستفهام (كم) في قوله:⁽⁴⁾

كَمْ أَفَادَ الصَّبْرُ أَجْرًا وَ اقْتَضَى الشُّكْرُ نَمَاءً

في هذا البيت يسأل الشاعر عن عدد المرات التي ساعد فيها الصبر على نيل الأجر والشكر على زيادة النعم، و ذلك باستعماله لأداة الاستفهام (كم).

- كيف: وظف الشاعر اسم الاستفهام (كيف) في قوله:⁽⁵⁾

اعْجَبَ لِحالِ الشَّرِّ وَ كَيْفَ تحالُ وَ لدَوْلَةِ العَلِيَّا كَيْفَ تُدالُ

فشاعرنا استخدم اسم الاستفهام (كيف)؛ ليعجب من الحال التي ستؤول إليها

حال الشرف و السيادة، و كيف تتحول، و لدولة السمو و الرفعة كيف تتبدل.

(4) المصدر السابق ، ص 134.

(5) . المصدر نفسه ، ص186

2-1-1-4- الجملة الفعلية الشرطية:

الشرط لغة: التزام الشيء و التزام في البيع و النحو، و الجمع شروط و في الحديث لا يجوز شرطان في البيع، هو قولك: بعثك هذا الثوب نقداً بدينار، و نسيئة بدينارين، و هو كالبيعتين في بيعة⁽¹⁾.

الشرط في النحو، هو قرن أمرًا بآخر، مع وجود أداة شرط، بحيث لا يتحقق الثاني إلا بتحقق الأول⁽²⁾.

فأدوات الشرط الجازمة إحدى عشرة (11) أداة و هي أن، إذما، من، ما، مهما، متى، أيان، أين، أنى، حيثما، أي).

أما أدوات الشرط غير الجازمة هـ: (لو، لولا، أما، إذا، كلما، لما).

و قد وظف الشاعر ابن زيدون جملة الشرط في غرض الرثاء إحدى عشرة مرة، و كان توظيف الأدوات على النحو الآتي:

- إن: استخدم حرف الشرط " إن " في خمس جمل منها قوله:

إِنْ يَنْكَدِرُ، بِالْأَمْسِ نَجْمٌ تَأَقَّبُ فإليومَ أَقْلَعُ عَارِضٌ هَطَالُ

(1) . الزبيدي، تاج العروس، تج/عبد العليم الطحاوي، مادة (شرط)، مكتبة مركز التوثيق و المخطوطات و النشر ، (د.ط) 1995، ص 404.

(2) سليمان معوض، حروف المعاني، المؤسسة الحديثة، طرابلس، لبنان، (د.ط) 2008، ص134.

يرى شاعرنا في هذا البيت أبا بكر باستخدام حرف الشرط " إن " الداخلة على الفعل المضارع، و يشبهه بالنجم الذي يسقط، فرحيل أبي بكر، كهطول المطر أيضا.

- من: استخدم الشاعر اسم الشرط "من" في جملة واحدة يقول فيها:

مَنْ سَرَّ، كَمَا عَاشَ قَلَّ مَتَاعُهُ فَالْعَيْشُ نَوْمٌ، وَ السَّرُّ خَيَالٌ

ففي هذا البيت يرى الشاعر بأن الذي يهنا في عيشه تقل لذاته، فهذا واضح لدى مرثية أبي بكر، قد كان يهنا بعيشه، و بعد موته تبدلت دولة السمو و الرفعة.

- مهما: استخدم اسم الشرط (مهما) في جملة واحدة يقول فيها:⁽¹⁾

مَهْمَا نَغَيْبِكَ لَا نَرَبِّكَ، وَ إِنْ تَزُرْ رَفْعًا، فَمَا لِزِيَارَةِ إِمْلَالُ

باستخدام اسم الشرط (مهما) يرى الشاعر بأنه ليس هناك إزعاج عند زيارتنا إليك من حين إلى آخر.

- لو: استخدم حرف الشرط "لو" في جملة واحدة يقول فيها:

لَوْ كُنْتَ شَاهِدَهُمْ لَقَلَّ مَرَاؤُهُمْ لِأَعْرَفِيهِ، مَعَ الْقَتَاءِ جَلَالٌ

و يعني شاعرنا بهذا البيت لو كنت بينهم لقل نزاعهم و خفت مجادلتهم، مع حضور وجه مشرق فيه فتوة و جلال.

(1). المصدر السابق، ص 188

- لولا: استخدم حرف الشرط "لولا" في جملة واحدة يقول فيها: (2)

مَا أَمْتَعَ الْآمَالَ، لَوْلَا أَنَّهَا تَعْتَاقُ، دُونَ بُلُوعِهَا الْآجَالَ

و معنى هذا البيت هو ما أمتع الآمال لولا إن الموت يحول دون بلوغها و تحقيقها.

- إذا: استخدم الشاعر اسم الشرط (إذا) في جملة منها قوله: (3)

مَنْ لِلنَّدَى، إِذَا تَنَازَعَ أَهْلُهُ فَاسْتَجَهَلْتُ، حُلَمَاءَهُ، الْجُهَّالُ؟

و معنى هذا البيت هو مجلس إذا تنازع أهله أمرا الجهال حلماءه بالجهل.

و من خلال دراستي للجملة الفعلية بأنواعها، تبين لي أن الجملة الشرطية طغت في توظيفها على باقي الجمل، و هذا يعني أن الشاعر يريد أن يتخطى كل العواقب و الأحزان، و ذلك بوضع حدود و شروط؛ كي لا يقع في المصائب نفسها.

2-1-2- الجملة الاسمية:

المبتدأ و الخبر ركنان أساسيان في الجملة الاسمية، فالمبتدأ في صورته الأساسية يكون في أول الجملة لفظا و رتبة، و يسمى أيضا بالمسند إليه و حكمه الرفع، و أما الخبر أو المسند فهو الركن الثاني الذي يتم به المعنى و تحصل به الفائدة، فيأتي تاليا للمبتدأ لأنه المحكوم به، و حكمه الرفع. (1)

(1) عبد الباسط سالم ، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري ، ص 128.

و ليست هذه التسمية (المبتدأ و الخبر) شكلية، بل هي وظيفية " المبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولاً و لا كان الخبر خبراً لأنه مذكور بعد المبتدأ، لأنه مسند إليه مثبت له المعنى و الخبر خبراً لأنه مسند و مثبت به المعنى، و تفسير ذلك إذا قلت: زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق و أسند إليه، فزيد مثبت له و منطلق مثبت به".⁽¹⁾

أساس الجملة الاسمية إنهما المبتدأ و الخبر، و العلاقة بينهما تسمى ب: إسنادية، و يمكن أن تدخل على هذه الجملة عناصر نحوية أخرى مثل: النعت، و الإضافة، و الظرف.

2-1-2-1- الجملة الاسمية البسيطة:

و هي الجملة التي لم يرد ضمنها المسند و المسند إليه جملة، و لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ كما أن تضاف إليها عناصر لغوية أخرى من اللواحق.

و يعرف سيبويه الجملة الاسمية البسيطة بأنها تركيب لغوي يتكون من مسند إليه و مسند في أصغر صورة لهما، يفيدان فائدة يحسن السكوت عليها.⁽²⁾

و يفهم من كلام سيبويه أن الجملة الاسمية البسيطة في نظام ترتيبها الطبيعي تنقسم من حيث صيغة الخبر إلى قسمين رئيسيين هما:

المبتدأ مع الخبر المفرد، والمبتدأ مع الخبر شبه جملة.

(1) عبد القاهر جرجاني ، دلائل الإعجاز ، تج/علي حيدر ، دار الحكمة، دمشق، (د.ط)1976، ص 134، 133

(2) سيبويه ، الكتاب ص 127.

هذا و الغرض الأساسي من التعبير بالجملة الاسمية البسيطة بأنماطها المختلفة، هو إثبات المسند للمسند إليه، من غير دلالة على تجدد و استمرار من حيث وضعها الأصلي، و قد يقصد بها الدوام و الاستمرار، إذا دلت قرينة على ذلك، و قد يقصد بها التجدد و الحدوث إذا كان خبرها جملة فعلية.(1)

و انطلاقا من هذا الفهم سيشمل هذا المبحث على شيئين:

- المبتدأ مع الخبر المفرد.

- المبتدأ مع الخبر شبه جملة.

أ- المبتدأ مع الخبر المفرد:

النمط الأول: المبتدأ معرفة و الخبر نكرة: و هذا النمط هو الأصل في الجملة

الاسمية العربية صيغة و رتبة، و هو الأكثر استعمالا، يقول سيبويه: " فأصل الابتداء للمعرفة ".(2)

و يقول ابن زيدون في هذا النمط:(3)

أَنْتَ طِبُّ أَنْ دَاءَ الْمَوِّ تَ قَدْ أَعْيَا الدَّوَاءَ

(1) صالح بلعيد، التراكيب النحوية و سياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص125.

(2) سيبويه ، الكتاب ، ص 329.

(3) الديوان ، ص 134.

و في هذا المثال نجد أن المسند إليه هو (أنت) و المسند هو (طب) فقد ورد المسند إليه ضميراً منفصلاً فهو معرفة، أما المسند فهو نكرة.

و كذلك نجد هذا في قوله: (1)

لَبِينَا لَدِيهِ الْأَمْنُ، تَدَى ظِلَالُهُ وَ زَهْرَةٌ عَيْشٍ مِثْلَمَا أَيْنَعَ الزَّهْرُ

بَنِي جَهْورٍ أَنْتُمْ سَمَاءَ رِيَاةٍ لِعَافِيكُمْ، فِي أَفْقَاهَا، أَنْجُمُ زَهْرٍ

ففي البيت الأول المسند إليه (زهرة) و المسند (عيش)، فقد أسندنا العيش للزهرة، فالمسند إليه، أما المسند و رد نكرة.

أما البيت الثاني المسند إليه (أنتم)، فقد ورد ضمير متصل أما المسند (سماء رياسة) فقد ورد جملة.

النمط الثاني: المبتدأ معرفة والخبر معرفة: مما يجعل نظام الترتيب بين أجزاء هذا النمط نظاماً إجبارياً، يجب فيه تقديم المبتدأ و تأخير الخبر عند جمهور النحاة، إذ يقول ابن مالك: " فلو كان المبتدأ و الخبر معرفتين وجب تقديم المبتدأ، لأنه لا يتميز إلا بذلك ". (2)

(1) المصدر السابق ، ص 184.

(2) الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تج/ محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، ط1، 1995، ص 76 .

و نجد هذا النمط في قول ابن زيدون (1):

هُوَ الدَّهْرُ فَاصْبِرْ لِلَّذِي أَحْدَثَ الدَّهْرَ فَمَنْ شِيمِ الأَبْرَارِ، فِي مِثْلِهَا، الصَّبْرُ

تُصَابُ الَّذِي يَأْسَى بِمِيتِ ثَوَابِهِ وَ هُوَ البَرَحُ، لَا المَيِّتِ الَّذِي أَحْرَزَ القَبْرُ

فِيَا هَادِي المِنهَاجِ جَرْتِ، فَإِنَّمَا هُوَ الفَجْرُ يَهْدِيكَ الصِّرَاطُ أَوْ البَجْرُ

في هذا النموذج ورد المسند إليه معرفة و المسند معرفة فالمسند إليه (هو) و

المسند

(الدهر، البرج، الفجر)، فقد تقدم المبتدأ وجوبا و تأخر الخبر.

و كذلك في قوله: (2)

لَعَمْرُ البُرودِ البِيضِ فِي ذَلِكَ التَّرَى لَقَدْ أدرِجْتُ أَثْنَاءَ النِّعَمِ الخُضْرُ

بِحَيْثُ اسْتَقَلَّ المُلْكُ ثَانِي عَطْفُهُ وَ حَرَّرَ، مَنْ أذْيَالِهِ، العَسْكَرُ المَجْرُ

هُوَ الضَّيْمُ، لَوْ غَيْرَ القَضَاءِ يَرُومُهُ شَاةَ المَرُوحِ الصَّعْبِ وَ المِسْكِ الوَعْرُ

في هذا الأنموذج ورد المبتدأ و الخبر معرفة، و ذلك ب: (ال) التعريف، و قد جاء

كل منهما مرفوعا بضممة ظاهرة.

ب-المبتدأ مع الخبر شبه جملة:

(1) الديوان ، ص 296.

(2) المصدر السابق، ص 205.

النمط الأول: المبتدأ (المعرفة) + الخبر (ظرف).

و نجد هذا النمط في قول ابن زيدون:

إذا الموت أضحى قصر كلٍّ مُعمرٍ فإنَّ سواءَ طالَ أو قصرَ العُمُرُ

في هذا المثال ورد المبتدأ معرفة (الموت) و الخبر ظرف زمان (أضحى)،

فالشاعر يعلن بأن الموت له زمن معين مهما طال العمر أو قصر فهو أن لا محال.

النمط الثاني: المبتدأ (معرفة) + الخبر جار و مجرور، و يظهر هذا النمط في

قول الشاعر: (1)

أهابت إليه بالقلوب محبةً هي السحرُّ للأهواءِ بلْ دُونَهَا السَّحْرُ

ورد المبتدأ معرفة (هي السحر) و الخبر جار و مجرور (للأهواء).

2-2-1-2- الجملّة الاسمية المنسوخة:

هناك في اللغة العربية نواسخ تختص بالدخول على الجملة الاسمية فتغير حكمها

الإعرابي و تخرجها إلى نمط آخر من الأسلوب و ذلك لما تحدثه فيها من عمل و

تأثيرو هذه المواد اللفظية تكون فعلية أو حرفية (2).

(1). المصدر السابق، ص 182

(2). بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية في السورة المدنية، ج1، دار الهدى، للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة،

الجزائر، ط1، 2008، ص84.

فالنواسخ الفعلية هي (كان) و أخواتها، و (كاد) و أخواتها، و (ظن) و أخواتها، أما النواسخ الحرفية هي: (إن) و أخواتها، و الحروف العاملة عمل (ليس)⁽³⁾ و من أمثلة الجملة الاسمية المنسوخة نجدها في قول الشاعر:

خلائقُ ممهاةِ الفرندِ كأنها حدائقُ روضِ الحُزنِ جيدٌ فأينعاً

وردت (كان) دال على التشبيه المؤكد، حيث دخلت على الجملة الاسمية (حدائق روض) فنسختها، و هنا الشاعر يريد أن يصور لنا عظمة الأخلاق التي دخلت بها أم المعتضد قبل موتها، فقد شبهها بحدائق الروض الزاهية في حسن أخلاقها. و كذلك في قوله:

متى ظننتُ الأيامُ أنك جازعٌ أو استشعرتُ في فلِّ صرِكٍ مُطمعاً

فهنا الفعل (ظن) دخل على الجملة الاسمية فنسخها (ظنت الأيام)، و كان تركيبها فعل ماضي ناقص (ظن) + تاء التانيث + اسمها (الأيام)، وفي البيت الشاعر يقول: بأن الدنيا لا تدري ولا تشعر بالمصائب التي تمس الإنسان. و كذلك قوله:⁽¹⁾

فلا زلتُ ممنوعَ الحمى مُسعفِ المنى إذا كانَ شأنُك المصابُ المُفجعاً

(3). ينظر: المرجع نفسه، ص 86 .

(1). المصدر السابق، ص 218.

فهنا الناسخ هو (كان) و الجملة المنسوخة (شانك)، فقد دخلت عليها و غيرت لها نمطها الأسلوبي، كما غيرت حكمها الإعرابي، و تركيبها هو فعل ماضي ناقص (كان) + اسمها (شأني) + ضمير متصل في محل نصب مفعول به. فهنا لشاعر يريد أن يبين لنا صفات أم المعتضد الحميدة و التي مازالت الناس تذكر حتى بعد مماتها، و التي تمثل المرأة المحافظة و الأمينة.

من خلال دراستي للجملة بنوعها الفعلية و الاسمي اتضح لي بأن الجملة الفعلية كان لها الحظ الأوفر في قصائد الشاعر من الجملة الاسمية، ووجود الفعل في النص الشعري بصورة كبيرة، و هذا يوحي بالحركة، و التغيير، و التجدد، على خلاف الاسم فهو يدل على الاستقرار و الثبات، و منه أقول: إن الشاعر يريد أن يغير الواقع الذي يعيشه، و يأتي بأشياء جديدة في حياته لكي يبتعد عن التجارب المريرة التي مر بها.

3- المستوى الدلالى:

تعد الدلالة من أهم الوظائف التى تقوم بها الكلمة، بل إنها الهدف الرئيسى فى معظم الأحيان لأى نشاط لغوى، وعلم الدلالة هو العلم الذى يدرس المعنى، سواء على مستوى الكلمة المفردة أو التركيب، ولذلك فرق العلماء بين المعنى المعجمى للكلمة، أو الدلالة المعجمية هى الدلالة الاجتماعية لها، باعتبار أن الدلالة المعجمية هى دلالة الكلمة داخل المعجم أما الدلالة الاجتماعية فهى دلالة الكلمة فى الاستعمال⁽¹⁾.

وهناك تفاعل دائم بين الأديب والمجتمع الذى يعيش فيه، حيث الحياة الاجتماعية هى إحدى الحقائق الراهنة، فىتم تبادل التأثير و التأثير، وبعض العوامل الاجتماعية قد يكون لها تأثير فعال على توجيه النزعة الأدبية لدى بعض الكتاب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يحدث أن يعنى الكاتب بعدا اجتماعية ويحاولون أن يعطوه شكلا⁽²⁾.

ونرى أن المعنى المعجمى هو الأساس للكلمة، وهو المصدر الأول لدلالاتها، وذلك يكون تحليل الكلمات طريقا للفهم العميق والدقيق لطبيعة التراكيب اللغوية؛ للكشف عن دلالاتها اللغوية والاجتماعية، خاصة أن تطور الحياة على مر العصور يعطى بعض الكلمات معانى ودلالات مغايرة لمعناها ودلالاتها القديمة، وذلك نجد أن المعنى المعجمى

(1). ينظر: على جازم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، مصر ، ط6، 1966، ص20

(2). فوزى خضر ، عناصر الإبداع الفنى فى شعر ابن زيدون ، ص107

يخضع للتغير والتطور، ومن هنا كانت ضرورة الدراسة البحثية للعلاقات الدلالية بين الكلمات⁽¹⁾، مثل التضاد، والترادف، والجناس.

3-1- الصور البلاغية:

لاشك أن هذه الصور البلاغية من أهم الجماليات التي ترسم الشعر، وأوضحها وأقربها إلى دارس الأدب شكل عام، والدارس للصورة الفنية بشكل خاص، ومن هنا أدرج النقاد حديثهم عن الصور البلاغية تحت الأنماط الفنية التي تشمل الحديث عن التشبيه، والاستعارة، والكناية؛ بوصفها الأركان الرئيسية في بناء الصورة الشعرية وتشكيلها البلاغي، وهذه الصورة الثلاثة أكثر دورا في الشعر بشكل عام، وعند ابن زيدون بشكل خاص، وفيما يأتي عرض لهذه الصورة البلاغية:

3-1-1- التشبيه:

أن هذا النوع من الصورة هو وجه من وجوه البيان، وفن من فنون البلاغة و يقصد به «التقريب بين الموصوف و الصورة الواصفة رغم انفصالها في الأصل، فعندما تكون أمام مصطلحين لهما معنى واحد، وفيهما عبارة لم تقم على تشبيهه، فإنك تجد العبارة الثانية أكثر إيضاحا من الأولى، وأشد مبالغة في المعنى المراد». (2)

(1) - المرجع السابق، ص 108.

(2). أمين أبو الليل، علوم البلاغة و المعاني و البيان و البديع، دار البركة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1،

و يحفر التشبيه في القصيدة " لنا في سوانا عبرة " حيث يقول ابن زيدون: (1)

سَتَصْبِرُ صَبْرَ الْيَأْسِ، أَوْ صَبْرَ حَسْبَةِ فَلَا تَرْضَ بِالصَّبْرِ، الَّذِي مَعَهُ وِزْرُ

ففي هذا البيت المشبه واحد، و المشبه به اثنان و هما متناقضان في المعنى دون اللفظ: (فصبر كاليأس)، و (الصبر كالحسبة)، فالإس يصابه الوزر، و الحسبة يصابها الأجر، و الوزر نقيض الأجر، من ثمة كان اليأس و الحسبة، متناقضان في المعنى؛ لأن الثاني لا يأس فيه. و هذا التشبيه هو تشبيه بليغ حيث حذف الأداة ووجه الشبه.

كما نجد التشبيه أيضا في قوله: (2)

وَأَنَّ الْحَيَا، أَنْ كَانَ أَقْلَعَ صَوْبَهُ فَقَدْ فَاضَ لِأَمَالٍ فِي إِثْرِ الْبَحْرِ

فالشاعر هنا شبه الحاكم الجديد ابن المعتضد بالبحر في فيضانه؛ و ذلك لكرمه و سخائه، و هذا التشبيه بليغ لغياب الأداة ووجه الشبه.

و كذلك قوله: (3)

عُمِّرَتْ حِينَا وَ مَاءٌ أَدَّ مَزْنِ شَكْلَيْنِ سَوَاءِ

ثُمَّ وَلَّتْ ، فَوَجَدْنَا أَرْجَ الْمِسْكِ ثَنَاءِ

(1) الديوان، ص204.

(2) المصدر نفسه، ص 183.

(3) المصدر نفسه، ص135.

سْتَوْفِي مِنْ جِمَامِ الْكَوْ ثَرِ الْعَدْبِ ، رَوَاءَ

فالشاعر هنا يشبه ابنة المعتضد بماء المطر في النقاء و الصفاء، كما أنها

تستهل من نهر الكوثر حتى ترتوي.

و نجد التشبيه في قوله: (1)

لَتَبْكِ الْأَيَامَى وَ الْيَتَامَى فَقِيدَةً هِيَ الْمَرْنُ أَحْيَا صَوِيهٌ ثُمَّ أَفْشَعَا

فالمشبه هنا هو أم المعتضد، و المشبه به هو المطر و حذف الأداة ووجه

الشبه، حيث شبه أم المعتضد بالمطر الذي يعطي الأرض الخصب و الحياة و بانقطاعه

يتلف كل شيء.

و نجد التشبيه أيضا في قوله (2):

أَظْلَهُمْ فُقْدَانَهَا، فَكَأَنَّمَا أَظَلَّتْ سَوَامُ الْوَحْشِ فِي الْجَدْبِ مَرْتَعَا

في هذا الأنموذج نجد تشبيها بأداة في الشطر الأول من البيت، حيث جاءت هذه

الصورة على منوال الصورة الشعرية للقدامى. فالشاعر هنا شبه جزع و تحسر الناس على

الفقيدة و هي أم المعتضد، كجزع الوحوش الهائمة عندما فقد أحد عائلتها.

(1) . المصدر السابق، ص215.

(2) - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ويلاحظ مما سبق أن صور التشبيه قد تعددت و تنوعت في قصائد ابن زيدون الرثائية، و قد استطاع إبراز الصورة الفنية، فالتقط من الطبيعة المائية الكثير من الصور الموحدة الدالة على مضاميه النفسية، و تقلباتها، و شكل منها صوراً تدل على موقفه من الحياة في مجمل جوانبها فكانت له سلوه من مصائب الزمن و نوائبه و في المقابل كانت تمثل له معنى السمو و الإشراق و الكرم.

3-1-2- الاستعارة:

الاستعارة هي: « مجاز يقوم على تشبيه حذف أحد طرفيه»⁽¹⁾، كما يعرفها يحيى بن العلووي بقوله: " و إنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذ لها من الاستعارة الحقيقية، لان الواحد مما يستعير من غيره رداءه ليلبسه، و مثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة و معاملة، فتقضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر، فإن لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر أجل الانقطاع، وهذا الحكم جاز في الاستعارة المجازية، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعرف المعنوي»⁽²⁾، وأنواعها هي ;

3-1-2-1- استعارة مكنية:

(1) - سميح أبو المغلي، علم الاسلوبية والبلاغة، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م، ص40.

(2) - يحيى بن حمزة العلووي، الطراز ، مطبعة المقتضب، القاهرة ، مصر، (د.ط) 1914، ص 198.

وهي تشبيه حذف منه المشبه به، وأبقى على المشبه مع ذكر لازمة من لوازم

المشبه به⁽¹⁾، و من أمثلة ذلك قول ابن زيدون في قصيدته "الدين من بعض ما نعى"⁽²⁾:

لَقَدْ أَجْهَشَ الْإِخْلَاصُ بِالْأَمْسِ بَاكِئًا عَلَيْكَ كَمَا حَنَّ الْيَقِينُ فَرَجَعَا

في هذا المثال يشبه الشاعر الإخلاص بإنسان يبكي، فحذف المشبه به و هو

الإنسان، و أبقى لازمة من لوازمه و هو " البكاء "، على سبيل الاستعارة المكنية، فقد

أبرزت الاستعارة حالة الحزن التي عاشها الشاعر حين فقد أم صديقه المعتضد واستطاع

أن يعبر عن هذه الحالة بأن جعل من الإخلاص إنسانا يحمل مشاعر إنسانية.

و نجد ذلك أيضا في قوله:⁽³⁾

تَرَى الدَّهْرَ إِنْ يَبْطُشُ فَمِنْكُمْ يَمِينُهُ وَإِنْ تَضْحَكُ الدُّنْيَا فَأَنْتُمْ لَهَا تُغْرُ

فهنا شبه الشاعر الدهر بإنسان يضحك في حين و يبطش في حين آخر، حيث

حذف المشبه به و هو الإنسان" وذكر لازمة من لوازمه وهو (البطش والضحك) على

سبيل الاستعارة المكنية، وهذه استعارة رائعة؛ والسر في ذلك يرجع إلى أن الشاعر عمد

إلى إحياء المواد الحسية الجامدة، و إكسابها إنسانية الإنسان و أفعاله، على سبيل

التشخيص.

(1) - المرجع السابق، ص 42.

(2) - الديوان، ص 214.

(3) - المصدر نفسه، ص 206.

يقول أيضا(1):

إِسَاءَةٌ دَهْرٍ أَحْسَنَ بَعْدَهَا وَ ذَنْبٌ زَمَانٍ جَاءَ يَتَّبَعُهُ الْعُذْرُ

فالشاعر يشبه الدهر بالإنسان الذي يحس الفعل أو يسيء، فحذف المشبه به و هو (الإنسان) و أبقى لازمه من لوازمه و هي (الإساءة، و الإحسان، و الذنب)، و هو هنا يريد أن يوصل رسالة للقارئ مي أن كل فعل يقوم به الإنسان سواء كان حسنا أو سيئا، فإنه يتبعه إلى يوم القيامة و سوف يجازي عليه، و هذه الاستعارة على سبيل الاستعارة المكنية.

و نجد كذلك الاستعارة المكنية في قوله:(2)

لَيْسِنَا لَدَيْهِ الْأَمْنُ تَنْدَى ظِلَالُهُ وَ زَهْرٌ عَيْشٍ مِثْلَمَا أَيْنَعَ الزَّهْرُ

شبه الشاعر الأمن بالإنسان الذي يلبس الملابس، حيث حذف المشبه به و هو الإنسان، و أبقى لازمة من لوازمه و هي (اللباس)، و المشبه هو (الأمن)، و هذا على سبيل الاستعارة المكنية.

3-1-2-2- استعارة تصريحية:

و هي تشبيه حذف من المشبه، و ذكرت لازمة من لوازمه مع الإبقاء على

المشبه به.(1)

(1)- المصدر السابق، ص183.

(2)- المصدر نفسه، ص 184.

و من أمثلة ذلك قول الشاعر ابن زيدون في قصيدته " حياة ناقصة و فضل كامل": (2)

قَمْرٌ هَوَى فِي التُّرْبِ، تُحْنِي فَوْقَهُ اللَّهُ مَا حَازَ التُّرَى المِنْهَالُ

ففي هذا الأنموذج ذكر الشاعر المشبه به و هو (القمر)، و حذف المشبه و هو (القاضي أبا بكر بن ذكوان) على سبيل الاستعارة التصريحية، و العلاقة الجامعة بين المشبه و المشبه به هي علاقة اختلاف، فالمرثي أبا بكر بن ذكوان يتصل بالطبيعة الإنسانية، و القمر بالطبيعة الكونية إلا أن السياق النصي يؤلف بينهما على المستوى المعنوي الدلالي و يكشف عن ألفة العلاقة بين الشاعر و مرثية.

و نجد كذلك قوله في قصيدته " دهر أساء و أحسن ": (3)

و أن الحيا، إن كان أقلع صوبه فقد فاض للآمال في إثره البحر

شبه الشاعر مرثية المعتضد بالبحر الذي يفيض بالخير، و ذلك على سبيل الاستعارة التصريحية. فكلمة الحيا رمز يعبر عن سخاء الأمير (المعتضد) و إقلاعه إشارة إلى الجذب و القحط، و الفناء و موت الإنسان يعني فناءه.

و لعل الشاعر أراد إظهار العلاقة بين إقلاع الحيا وفناء الأمير و هي علاقة معنوية تربط بينهما، كما جاء الشاعر تصوره أخرى مضادة لصورة الفناء، حين شبه

(1) بكري شيخ أمين، البلاغة في ثوبها الجديد علم البيان، ص173.

(2) الديوان، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص183.

الحاكم الجديد بالبحر في فيضانه، لأن فيضان البحر يوحى بالحركة و الحياة و هي صفات يتطلبها الخليفة الجديدة، فجمع الشاعر في هذا البيت بين متناقضتين و هما الحياة و الموت.

كما نجد قوله⁽¹⁾:

ألم تر أن الشمس قد ضمها القبر و أن قد كفانا فقدنا القمر البدر

صرح الشاعر بالمشبه به و هو (الشمس، و القمر، و البدر)، المشبه وهو

(المعتضد)، على سبيل الاستعارة التصريحية، فالمشبه ينتمي إلى الطبيعة الإنسانية، والشمس، والقمر، والبدر، تنتمي إلى طبيعة الكونية، فالعلاقة الجامعة بين المشبه والمشبه به، هي علاقة اختلاف، لأن كلاهما ينتمي إلى طبيعة مختلفة.

ويقول كذلك⁽²⁾:

إِنَّ يَنْكَدِرَ، بِالْأَمْسِ، نَجْمٌ ثاقِبٌ فاليَوْمَ أَقْلَعَ عَارِضٌ هَطَّالٌ

صرح الشاعر هنا بالمشبه به وهو (النجم، وحذف المشبه)أبي بكر بن ذكوان، على سبيل الاستعارة التصريحية، شبه أبي بكر بالنجم الذي يسقط فرجيله كهطول المطر أيضا، حيث أنه قبل موته كان ذا مكانة مرموقة وسامية.

(1) - المصدر السابق، والصفحة السابقة.

(2) - المصدر نفسه، ص186.

فالشعر من خلال دراستنا للاستعارة بأنواعها، نجده استعمل الاستعارة التصريحية أكثر من المكنية؛ وذلك لأنه ربط الطبيعة بواقع حياته، فهو يريد أن يصور هذا الواقع بمره وحلوه بصورة تعمل على تحسينه وتعظيمه، حتى يكون أكثر تأثيراً وتفاعلاً في نفس المتلقي.

3-1-3- الكناية:

تعتبر «الكناية من المجاز لأن هذا النوع من التعبير تحمل ألفاظه معنيين: أحدهما: الذي تؤدي ظاهرة الألفاظ وهذا المعنى ليس مقصوداً، والآخر: المعنى البعيد الذي تهدي إليه دلالة الألفاظ اللغوية الظاهرة وهو المعنى المقصود، وهي من أكثر الأساليب البلاغية التي اختلف في تحديدها البلاغيون القدماء»⁽¹⁾.

والكناية هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، أي أن يتكلم عن شيء والمراد غيره⁽²⁾.

ومن أمثلة الكناية في شعر رثاء ابن زيدون، نجد قوله في قصيدته "حياة ناقصة وفضل كامل"⁽¹⁾:

فِي كُلِّ يَوْمٍ تُنْتَحَى بِرِزِيَّةٍ
لِلْأَرْضِ مِنْ بُرْحَائِهَا زَلْزَلُ

(1) - عهود عبد الواحد الكعيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)،

1431هـ، 2010م، ص146.

(2) - سميح أبو المغلي، علم الأسلوبية والبلاغة، ص58.

(3) الديوان، ص187.

وهذه كناية عن الهول والجزع الذي أصاب الناس أثناء موت القاضي أبي بكر بن بكوان، فكانت شدة المصيبة عندهم كالزلال الذي يضرب الأرض، ذلك أنها أصابت أنفس الناس.

فوجد الكناية أيضا في قوله: (1)

يُطَاطِئُ سِتْرَ الصَّوْنِ دُونَ حِجَابِهَا فَيَرْفَعُ عَن مَتْنِي نَوَافِلِهَا السِّتْرُ

لقد جاءت الكناية في هذا البيت؛ لتعبر عن قوة إيمان أم ابن جهور، وخشيتها من الله تعالى، فالشاعر هنا يريد أن يظهر مدى طهارة المروية ونقاؤها، فأعمالها الصالحة والحسنة قبل موتها أكسبتها مكانة رفيعة من الناس، وحتى الله سبحانه وتعالى سوف يجازيها بهذه الأعمال بعد مماتها، وسوف تتال الدرجات الرفيعة.

كما نجد قوله: (2)

بَنِي جَهْوَرٍ أَنْتُمْ سَمَاءَ رِيَاةٍ لِعَافِيكُمْ فِي أَفْقِهَا أَنْجُمُ زَهْرٍ

هنا جاءت الكناية معبرة عن كرم بني جهور وسخائهم، وحبهم للناس، فهم يحكمون دولة بني جهور، وكانوا ملوكا فيها، فعلى الرغم من سلطتهم ومكانتهم الرفيعة في العرش، إلا أن الناس يلجؤون إليهم عند حاجتهم فيلبون طلباتهم ولا يردونهم.

ونجد الكناية كذلك في قولهم (1):

(1) المصدر السابق، ص 205.

(2) المصدر نفسه، ص 207.

تَبَيُّتٌ مَعَ الْإِخْبَاتِ مُسْعِرَةَ الْحَشَا تَقِيَّةً مَنْ يَخْشَى إِلَى اللَّهِ مَرْجِعًا

تعبر هاته الكناية عن قوة تقوي وخشوع أم المعتضد، فهي لا تتوقف عن الأعمال الصالحة، والتسبيح والصلاة وغير ذلك، وهذه الصور تترك أثرا موحدًا وقويا في النفس، كما أن هذه الصورة من صعيد طيب وهو الصعيد الديني.

3-2- الصور البديعية:

يستخدم الشاعر البديع سعيا للتوصل إلى أسلوب شعري يهدف إلى الكمال، وتستخدم في البديع وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال ووضوح الدلالة⁽²⁾، ووجوه تحسين الكلام أنواع: فهناك ما يختص باللفظ، وهناك ما يختص بالمعنى

3-2-1- الترادف:

هو تعدد الكلمات للمعنى الواحد، أو هو دلالة عدة كلمات مختلفة ومنفردة على المسمى الواحد أو المعنى الواحد دلالة واحدة، فإن (الليث، والهزير، والغضنفر) أسماء تدل جميعها على (الأسد) وحده، ولكن لا يعني هذا تساويها في المعنى، فإن لفظة (الليث) الرقيقة تختلف عن لفظة (الغضنفر) بما فيها من قوة تدل عليها الحروف، فليس هناك تطابق تام بين المترادفات و أن كانت تدل على شيء واحد فالبيت و الهزير و

(1)-المصدر السابق، ص215.

(2)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح/ عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1996،

الغضنفر و الضرغام فهي الدال ، أما (الأسد) هي المدلول يشير بطريقة أو بأخرى إلى المدلول .

و قد استخدم ابن زيدون الترادف عدة مرات ، منها قوله في احدى قصائده⁽¹⁾ :

نِسَاءُ النَّبِيِّ الْمُصْطَفَى أُمَّهَاتِنَا ثَوَيْنَ فَمُعَنَّاهُنَّ ، مُذْ حُقِبَ ، قُفِرُ

يقول الشاعر في هذا البيت لقد ماتت أمهات المؤمنين ، زوجات النبي صلى الله عليه و سلم و أفقرت منهن دارهن، فهي خواء منذ عصور سحيقة، وقد استخدم الترادف في قوله (النبي) وقوله (المصطفى) ، كما استخدم الترادف أيضا في قوله (نساء النبي) وقوله (أمهاتنا) حيث إن نساء النبي صلى الله عليه وسلم هن أمهات المؤمنين⁽²⁾.

ويقول ابن زيدون أيضا:⁽¹⁾

قَدْ اسْتَوَفَّتِ النَّعْمَاءُ فِيكُمْ تَمَامَهَا عَلَيْنَا، فَمِنَّا الْحَمْدُ لِلَّهِ وَالشُّكْرُ

استخدم ابن زيدون الترادف في قوله (الحمد) وقوله (الشكر)، فكلاهما معنى واحد ودلالة واحدة تقريبا.

كما نجد الترادف أيضا في قوله:⁽²⁾

(1) - المصدر السابق، ص206.

(2) -قال تعالى: «النَّبِيُّ أَوْلَىٰ بِالْمُؤْمِنِينَ مِنْ أَنفُسِهِمْ، وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتِهِمْ»، الأحزاب/33.

(1) الديوان، ص207.

(2) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

عَطَاءٌ وَلَا مَنْ، وَحُكْمٌ وَلَا هَوَىٰ وَحِلْمٌ وَلَا عَجْزٌ، وَعِزٌّ وَلَا كِبْرٌ

نلاحظ أن ابن زيدون قد استخدم الترادف حين جاء بهذه الألفاظ (عطاء، وحكم، وعز) فكلها صفات تجتمع في شخص جاه وسلطة ومكانة، ويكون متواضعا، أما (من هوى وعجز، وكبر) فجميعها تدور في دلالة واحدة تقريبا.

وكذلك في قوله: (1)

حَصَانٌ إِنَّ التَّقْوَىٰ اسْتَبَدَّتْ بِسِرِّهَا فَمِنْ صَالِحِ الْأَعْمَالِ يَسْتَوْضِحُ الْجَهْرُ

فالشاعر استخدم في هذا البيت كلمة (تقوى) و(صالح الأعمال) فكلاهما تسييران في مسار واحد وهو الإيمان ، وبذلك تكون لهما دلالة واحدة تقريبا.

كما نجد الترادف في قوله: (2)

تَغْلَغَلَ فِي الْأَفَاقِ أَسْرَىٰ مِنَ الصَّبَا وَأَشْهَرَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ، وَأَسْرَعَا

نلاحظ في هذا البيت استخدام الشاعر كلمة (الشمس والنهار)، و لهما تقريبا نفس الدلالة و هي الضياء و النور.

(1) المصدر السابق، ص205.

(2) المصدر نفسه، ص217.

و يدل استخدام الشاعر للمترادفات على اتساع حصيلته اللغوية و المهارة في استخدام مفرداته لتوصيل المعاني.

3_2_2 الطباق:

الطباق هو الجمع بين الشيء و ضده ، أو بين معنيين متضادين،⁽¹⁾ و لم يأت الطباق تلقائياً، و إنما كان الشعراء يعمدون إليه عمداً، و يقصدون إليه قصداً، و يعد الطباق من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة ، تعكس صورة العلاقات القائمة في الكون و الطبيعة بين الأشياء ، و يتولد عنها نوع من المباغته للمتلقي ، و الطباق نوعان : طباق الإيجاب ، و هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً و سلباً ، و طباق السلب و هو ما اختلف فيه الضدان إيجاباً و سلباً.⁽²⁾ و من أمثلة الطباق قول ابن زيدون في قصيدته "دهر أساء و أحسن":⁽³⁾

سَرَتْ حَيْثُ لَا تَسْرِي مِنَ الْأَنْفُسِ الْمُنَى وَ دَبَّتْ دَبِيْبًا لَيْسَ يَحْسِنُهُ الْخَمْرُ

في هذا المثال نجد أن كلا الفعلين (سرت/ لا تسري) من مادة واحدة ، أحدهما إيجابي و الآخر سلبي، و باختلافهما في الإيجاب و السلب صارا ضدين ، و هذا الطباق يسمى طباق السلب.

(1) سميح أبو مغلي، علم الأسلوبية والبلاغة، ص152.

(3) ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) الديوان، ص183.

و يقول أيضا: (1)

فَلَا تَهْضِ الدُّنْيَا جَنَاحَكَ بَعْدَهَا فَمِنْكَ، لِمَنْ هَاضَتْ نَوَائِبُهَا جَبْرٌ

فى هذا المثال أيضا نجد أن الفعلين (لا تهض، و هاضت) من مادة واحدة

الأولى سلبية و الثانية إيجابية فهما متضادان ، و هذا على سبيل طباق السلب .

كما نجد الطباق فى قوله: (2)

فقد ناك فقدان السحابة ، لم يزل لها أثر يثني به السهل و الوعر

فإذا تأملنا هذا البيت نجد أن الكلمتين "السهل ، و الوعر" اشتملتا على شيء و

ضده ، و هذا الطباق يسمى طباق الإيجاب .

فعاطفة الشاعر و خياله و فكره ، جمعت لمرثيه عناصر متضادة فى داخل

البيت ، لتؤدى وظيفة الجزع و الحسرة على مرثيه.

فالصورتان متناثرتان ، فالسهل يوحى بسهولة الحركة ، أما الوعر يوحى بصعوبة

الحركة

و نجد الطباق أيضا فى قوله: (3)

فلا تبعدن إن المنية غاية إليها طال أو قصر العمر.

(1) المصدر نفسه، ص206.

(2) المصدر السابق، ص184.

(3) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

في هذا المثال نجد الفعلين (طال، وقصر) اشتملا على شيء و ضده ، و هذا طباق الإيجاب ، فكلا الفعلين موجبين ، و هنا الشاعر يريد إيصال رسالة إلى الذين لا يتقبلون الموت ، فالموت حق على كل إنسان ، و سوف يأتي لا محال سواء طال العمر أو قصر. و كلمة (طال) توحى بالزمن البعيد ، أما (قصر) توحى بالزمن القريب فالكلمتان متضادتان . و هناك العديد من أمثلة الطباق : ساء و سر ، نظم و نثر ، أساء و أحسن ، ضاق و اتسع ، يلين و يخش .

و يدل استخدام ابن زيدون للطباق على تمكن لغوي ، و براعة في الاستفادة من إمكانيات اللغة ، مما فتح لشعره مساحات ثرية من الإبداع .

3_2_3_ الجناس:

الجناس هو " اتحاد كلمتين أو تشابههما في اللفظ مع اختلاف المعنى "⁽¹⁾ و يرى ابن رشيق أنه ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن رجع الاشتقاق أو لم يرجع⁽²⁾، و الجناس نوع من أنواع التكرير بالمعنى العام⁽³⁾.

و أفضل جناس ما عاد إليه المعنى ، و يأتي على السجية و الطبع لا على التكلف ، لأن المعنى عادة ما يختار اللفظة المناسبة ، و يعود جمال الجناس إذا لم يكن

(1) - أسامة ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح/ أحمد بدوي، مكتبة الحلبي، القاهرة، (د.ط)، 1960، ص12.

(2) - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص323.

(3) - عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص102.

متكلفا إلى ذلك الجرس الموسيقى الصادر عن تكرار الكلمات المتماثلة تماثلا تاما أو ناقصا ، الأمر الذى يزيد من تأثير الكلام على المتلقى .

و من أمثلة الجناس فى شعر ابن زيدون قوله(4) :

حَيًّا الْحَيَّا مِثْوَالٌ وَأَمْتَدَّتْ عَلَيَّ ضَاحِي تَرَكَ مِنْ النَّعِيمِ ظِلَالٌ

فقد جناس الشاعر بين (حيا و الحيا) جناسا ناقصا ، حيث يبدو أثر الجناس واضح ، من خلال الجرس الموسيقى المنبعث من اشتراك الكلمتين فى اللفظ و اختلافهما فى المعنى؛ مما يلفت نظر السامع للتعرف إلى المعنى فى النص.

كما جناس ابن زيدون فى قوله(5):

فِيَا هَادِي الْمِنْهَاجِ جَرَتْ فَايَّمَا هُوَ الْفَجْرُ يَهْدِيكَ الصَّرَاطُ أَوْ الْبَجْرُ

فقد جناس الشاعر بين لفظتي (الفجر ، و البحر) جناسا ناقصا، و الذى جاء محققا لبيته مبنى جميلا و دلالة قوية، فبدت الموسيقى الداخلية واضحة، و قد أعطت جرسا موسيقيا من خلال الألفاظ المنتقاة المشتركة فى معظم الحروف؛ مما أثرت فى نفس المتلقى، فجعله يتعاطف مع الشاعر، و يحس بظروفه النفسية.

كما جناس ابن زيدون فى قوله(6):

(4)-الديوان، ص289.

(5)-المصدر السابق، ص204.

(6)-المصدر نفسه، ص205.

أَنْفُسِ نَفْسٍ فِي الْوَرَى أَقْصِدُ الرَّدَى؟ وَأَخْطَرَ عَلِقُ لِلْهُدَى أَهْلَكَ الدَّهْرُ

فقد جانس الشاعر بين لفظتي (الردى، و الهدى) جناسا ناقصا، فتم له المعنى المطلوب بما نركه في نفس المتلقي، من خلال اشتراك اللفظ، الذي جعله يحس بظروف الشاعر النفسية. و بالرغم من اختلاف اللفظين في المعنى فإنهما تشتركان في دلالة واحدة و هي الإنسان أي لهما علاقة بالإنسان في آن واحد.

و هناك جناس في قوله⁽¹⁾:

لِعُمْرِي لِنِعْمِ الْعَلِقِ أَتْلَفَهُ الرَّدَى فَبَانَ وَ نِعْمَ الْعَلِقِ أَخْلَفَهُ الدَّهْرُ

في هذا المثال نجد أن الكلمتين (أتلفه و أخلفه) متجانسان جناسا ناقصا، حيث أنهما اختلفا في ركن من أركان الوافق الأربعة و هو نوع الحرف.

وقد أدى الجناس في شعر ابن زيدون دورا عظيما؛ بما أضفاه على النص الشعري من علامات موسيقية و أنغام جميلة تطرب السامع أو المتلقي و ترك أثرا في نفسه.

3-3- المتواليات:

3-3-1- توالي المتشابهات:

(1) - المصدر السابق، ص183.

تتشابه بعض الكلمات في حروفها تشابها غير تام، و تختلف في معانيها، مثل: (الكلام، و الكليم، و الكلوم)، و قد يأتي الشاعر بكلمتين متتاليتين تتشابهان في حروفها بتلقائية محببة، و نادرا ما نجد مثل هذا الاستخدام لدى الشعراء، لكننا لاحظنا أن ابن زيدون يكثر من هذا الاستخدام في قصائده، لدرجة تجعله ظاهرة في شعره، و لم أجد مصطلحا فما اطلعت عليه من كتب النقد لمثل هذه الظاهرة، لذلك رأيت أن مصطلح (توالي المتشابهات) يصلح لتحديد الاستخدام اللغوي في هذه الظاهرة، و يكثر توالي المتشابهات في شعر ابن زيدون⁽¹⁾، مثال ذلك قوله في قصيدته " حياة ناقصة وفضل كامل"⁽²⁾:

فأذهب ذهاب البرء أعقبه الضنى و الامن وافت بعده الاجال

استخدم ابن زيدون توالي المتشابهات في قوله (اذهب)، و (ذهاب)، حيث استخدم فعل الأمر و المصدر من الفعل (ذهب).

و يقول في القصيدة نفسها:⁽¹⁾

حيا الحيا مثواك، و امتدت على ضاحي تراك من النعيم ظلال

(1) - فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص158.

(2) -الديوان، ص186.

(1) المصدر نفسه، ص189.

استخدم الشاعر الفعل (حيا) من التحية، و أعقبه بكلمة (الحيا) و هو المطر، و بالرغم من اختلافهما في المعنى، إلا أن تشابه حروفهما يدخلهما في نطاق المتشابهات.

و يقول فيها أيضا: (1)

سيحوظ من خلفته مستبصر في حفظ ما استحفظته لا يالو

جاء الشاعر هذه المرة بالمصدر أولاً، و هو (حفظ)، ثم استخدم الفعل (استحفظ)، و قد وصل به تاء المخاطب و هاء الغائب.

و يقول في قصيدته "لنا في سوانا عبرة": (2)

ستصبر صبر اليأس، أو صبر حسبة فلا ترض بالصبر الذي معه الوزر.

أتى الشاعر في هذا البيت بالفعل (ستصبر) أولاً، ثم استخدم المفعول المطلق مضافاً إلى (اليأس) فقال: (ستصبر صبر اليأس) ليجعل من الفعل و المفعول المطلق متشابهين متتاليين و يقول فيها أيضاً: (3)

أنفس نفس الورى أقصد الردى و أخطر علق للهدى أهلك الدهر

استخدم الشاعر في هذا البيت أفعل تفضيل في قوله (أنفس)، ثم جعل المضاف إليه كلمة (نفس)، ليكون متشابهين متتاليين، و نجد توالي المتشابهات أيضاً في قوله:

(1) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(2) المصدر السابق، ص 204.

(3) المصدر نفسه، ص 205.

(لتذكيره ذكر و فلو صرفت صرف المنون ، و الخبر الخبر، و الحلي تجلت ، و في قضيب وقض ، ولا افتتان كافتتاني ، و مخذ خلد .

و غير ذلك من الأمثلة التي يحفل بها شعر ابن زيدون مما يجعل توالي المتشابهات من الخصائص اللافتة في شعره بالفعل ، وهو يستخدمها بتلقائية لا تلحق بها شبه القصد أو الافتعال ، لذلك جاءت مقبولة في موضعها ، لتضيف الكثير إلى شعره على المستوى اللغوي الموسيقي لتشابه الحروف في الكلمات المستخدمة ، متعاملا في ذلك مع الكثير من التركيبات النحوية ، حيث بدأ بالفعل أحيانا و بالمصدر أحيانا أخرى ، و باسم التفضيل ، و جعل المتشابهين فعلا ة اسما أو اسمين .

3_3_2 توالي الأفعال:

استخدم ابن زيدون الأفعال المتتالية يتمثل في استخدام فعلين أو أكثر متتاليين في البيت الواحد ، مثال ذلك قوله⁽¹⁾:

ان كان غاب البدر عن صاهره منكم ، و فارق غابه الرئبال

في هذا البيت يخاطب ابن زيدون بني ذكوان حيث يقول فقد غاب منكم البدر عن هالته و فارق الأسد غابته فهو يقصد القاضي أبا بكر ابن ذكوان ، الذي ذهب و ترك أهله و قبيلته ، فقد تخلى عن كل شيء بموته ، فترك المكان المرموقة، و الدولة ذات الرفعة و السمو .

(1) -المصدر السابق، ص189.

و يقول أيضا(2):

و اذا النسيم اعتل فعاتمت به ساحاتك ، الغدوات و الأصال

ويعني ابن زيدون في هذا البيت أنه إذا رق النسيم اختارت الغدوات و الأصال

ساحاتك مرتعا لها.

و قد أفاد توالي الفعلين هنا سرعة الاختيار الذي يقع على الساحات التي تركها

القاضي ابا بكر حتى يصونوها و يحتفظوا بها.

و قوله كذلك (1):

سَحَابٌ نِعْمٌ أْبْرَقَتْ وَ تَدَفَّقَتْ فَصَيَّبُهَا الْجَدْوَى وَ بَارِقُهَا الْبَشْرُ

و يعني هذا البيت أن غمام نعم أبرقت و تدفقت، فمطرها النفع وبارقها الأمل. وقد أفاد

توالي الفعلين التعمق في الدلالة.

و يقول أيضا(2):

وَ أَنَّ الْحَيَا إِنْ كَانَ أَقْلَعَ صَوْبَهُ فَقَدْ فَاضَ لِلْأَمَالِ فِي إِثْرِ الْبَحْرِ

(2) -المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(1) -المصدر السابق، ص206.

(2) -المصدر نفسه، ص183.

و لعل شاعرنا في هذا البيت أراد إظهار العلاقة بين إقلاع الحيا و فناء الأمير،
و هي علاقة معنوية تربط بينهما في هذا البيت أيضا فقد جمع بين متناقضين هما الموت
و الحياة .

و كذلك نجد توالي الأفعال في قوله (3):

خَفِضَتْ جَنَاحَ الذُّلِّ فِي الْعِزِّ رَحْمَةً لَهَا وَ عَزِيزٌ أَنْ تَذَلَّ وَ تَخْضَعَا

و يعني شاعرنا في هذا البيت بان أم المعتضد قبل موتها تعيش حياة الرخاء و
السخاء على الرغم من هذا كانت متواضعة و رحيمة مع الناس . وتتوالي الفعلان
المضارعان (تذل و تخضعا) ترك أثرا في المعنى.

فمن خلال دراستنا للمتتاليات لاحظنا أن تتوالي المتشابهات كان له الحظ الأوفق
على تتوالي الأفعال و هذا يعني أن شاعرنا يريد أن يضع جوا من الموسيقى و الطرب و
أن توظيف الشاعر للمتواليات كان بشكل كبير و خاصة المتشابهات و ذلك لإبراز
المعنى و أضافت الكثير من الدلالات التي قصدتها الشاعر مما زاد من أثر شعره في
النفوس و انفعال المتلقي مع ما يقول من معاني يتحقق فيها قدر كبير من الحيوية و
المشاعر المتدفقة .

(3)-المصدر نفسه، ص160، 216.

خاتمة

أخيراً رست سفائن البحث على شواطئه بعد رحلة العناء الجميل، والبحث المثير الذي أمارت اللثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في قصائد الرثاء لابن زيدون. وقد أفرز البحث كثيراً من النتائج، سواء على مستوى منهج الدراسة المعتمد، أو على مستوى الخصائص الأسلوبية المميزة بهذه القصائد الرثائية أقدمها فيما يأتي:

- أن الرثاء أحد أغراض الشعر الغنائي التي ازدهرت في مختلف عصور الأدب العربي، وهو التأسف على الميت وذكر مناقبه ومآثره.

- الرثاء له علاقة وطيدة بالمديح، حيث إنه في الحقيقة هو مديح الميت، ولذلك نجد الشعراء يرثون بالصفات التي كانوا يفتخرون بها ويمدحون.

- نجد في شعر الرثاء ثلاثة أنواع وهي: الندب، التأيين، العزاء.

- حاول الشاعر ابن زيدون تلوين قصائده الرثائية بأصوات اللغة، فتنن في الكلمات، حيث عبرت عن مكوناتها، وأضفت عليها الأصوات بكافة صفات جرسها الموسيقي، فكانت نسب استغلال الأصوات، وتوظيفها في النص الشعري، غالبية على الأصوات المجهورة على خلال الأصوات المهموسة، فكلاهما أدى دوراً في النص الشعري، حيث أن الجهر يوحى بشدة جزع وحسرة ابن زيدون على مرثيه، أما الهمس أراد به دعوة أهل المرثيين إلى الصبر على المصائب التي مستهم، ومن خلال الجهر أراد أن يخرج ما يخالجه في داخله من مشاعر، تنفيساً لروحه.

- تبرز أهم عناصر الموسيقى في مراثي ابن زيدون في القافية، وهي دعامة الإيقاع التي يقوم عليها، فكانت القافية المطلقة مميزة في قصائد الرثاء لابن زيدون مما يوحي بان الشاعر يهتم بالجانب الموسيقي وما يتركه حرف الروي من رنين، حيث نجد حرف الروي في جميع قصائد الشعر الرثائية من الحروف المجهورة، فهي تتميز بالشدة والقوة، وذلك ليعبر من خلالها ما يريد.

- تميز شعر الرثاء لابن زيدون بال تكرار، حيث أراد من خلالها أن يؤكد الفكرة ويثبتها في ذهن المتلقي.

- إن البحث في الجملة ضمن المستوى التركيبي، وذلك بنوعيتها الفعلية والاسمية، كان الحظ أوفر فيه للجملة الفعلية في قصائد الشاعر على الجملة الاسمية، ووجود الفعل للنص الشعري بصورة كبيرة يوحي بالحركة، والتغير، والتجدد، أما الاسم فهو يدل على الاستقرار والثبات، ومنه أقول: إن الشاعر يريد أن يغير الواقع الذي يعيشه، ويأتي بأشياء جديدة في حياته؛ لكي يبتعد عن التجارب المريرة التي مر بها.

- ضمت قصائد الرثاء عند ابن زيدون الصورة البلاغية، والبديعية، والمتواليات ضمن المستوى الدلالي، فالأولى اشتملت على التشبيه والاستعارة والكناية، اما الثانية فقد اشتملت على الترادف والطباق والجناس، اما الثالث فتضمنت توالي المتشابهات والأفعال، وهذا التنوع في الصور التي وجدتتها في شعر ابن

زيدون الرثائي، زاد رونقا وجمالا، مما يوحي على تدفق موهبة الشاعر،
وتمكنه من أساليب اللغة، على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها.

ونقول في الأخير: إننا ندعي أننا أخطنا بالموضوع من كل جوانبه، فهذا مما لا
سبيل إليه، فإن وفقنا فالفضل لله وحده، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان وحسبنا أننا
مهدنا الطريق لمن يشاء أن يواصل المسيرة بعدنا.
وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر

والمراجع

أولاً: المصادر:

- 1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، (د. ب)، (د. ط)، 1981.
- 2- ابن عصفور، الإشبيلي، شرح جمل الزجاجي، تح/ صاحب أبو جناح، مؤسسة دار الكتب، الموصل، العراق، (د. ط)، 1982.
- 3- أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
- 4- أبو الوليد بن عبد الله بن زيدون، الديوان، تح/ كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2007.
- 5- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1981.
- 6- أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة، تح/ مصطفى السويمي، مؤسسة بدران بيروت، لبنان، (د. ط)، 1963.
- 7- أسامة ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح/ أحمد بدوي، مكتبة الحلبي، القاهرة، (د. ط)، 1960.

8-الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تح/ محي الدين عبد المجيد، دار الكتاب العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

9-الحسن بن عبد الدين بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تح/ علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفصل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

10-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح/ عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1996.

11-عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تح/ عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط3، 1995.

12-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسنطينة، 1302 هـ.

13-محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، (د. ب)، (د. ط)، 2012.

ثانيا: المراجع:

أ- العربية:

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

- 2- أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.
- 3- أمين أبو ليل، علوم البلاغة والمعاني والبيان والبدیع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 5- بدوي طبانة التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، السعودية، ط3، 1986.
- 6- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2006.
- 7- بشير تاويريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر "دراسات في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية"، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.
- 8- بكري شيخ أمين، البلاغة في ثوبها الجديد "علم البيان"، دار الفكر الملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- 9- بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلابية في السورة المدنية، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2008.
- 10- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1993.

- 11- عيسى إبراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي على مر العصور، دار المعترز، عمّان، الأردن، ط1، 2006.
- 12- حسام البهنساوي، علم الأصوات، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، (د.ط)، 2004.
- 13- حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، المركز الثقافي العربي، الجزائر، ط1، 2002.
- 14- رابح بوحوش، الأسلوبية والتحليل الخطابي، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 15- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، منشأ المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1985.
- 16- سعد بوفلاحة، دراسات في أدب المغرب العربي القديم، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، بونة، الجزائر، ط1، 2007م.
- 17- سعد عبد العزيز مصلوح، الأسلوبية "دراسة لغوية احصائية"، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
- 18- سميح أبو المغلي، علم الاسلوبية والبلاغة، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.

- 19- شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، مصر، (د. ط)، 1979.
- 20- صالح بلعيد، التراكيب النحوية وصياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د. ط)، 1994.
- 21- صالح بلعيد، نظرية النظم، دارهومة، بوزريعة، الجزائر، (د. ط)، 2002.
- 22- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2002.
- 23- الطاهر يحيوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغمازي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د. ط)، 1983.
- 24- عبد الرحمان تيرماسين، محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2002/2001.
- 25- عبد السلام المسدي، الاسلوب والأسلوبية "نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د. ط)، 1977.
- 26- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.
- 27- عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار صنعاء للنشر، عمان، ط1، 1998م.

28-عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية "دراسة بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000م.

29-عدنان حسن القاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصرن (د.ط)، 1421هـ، 2001م.

30-عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م.

31-علي جازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط6، 1966م.

32-عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري "دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م.

33-عهود عبد الواحد الكعيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 1431هـ، 2010م.

34-فتح الله سليمان، الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1425هـ، 2004م.

35-فرحات بدري الحريبي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.

36-فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

37-فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، (د.ط)، 2004م.

38-محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م.

39-مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

40-موسى سامح رابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 2003م.

41-نظرية أبي عثمان بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، عيسى إبراهيم السعدي، دار المعتز، عمّان، الأردن، ط1، 2010.

42- محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2000.

43- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

44- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 م.

45- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

ب - المترجمة:

1- بيير جيرو، الأسلوبية، تر/ منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994م.

2- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

3- جورج موليه، الأسلوبية، تر/ بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006م.

4- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر/ خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م

5- هنريش بليث، البلاغة والأسلوب، تر/ محمد العمري، افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999.

ج- الرسائل الجامعية:

1- سامية راجع، تحليلات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لعبدالله حمادي، رسالة ماجستير بإشراف (فورار أحمد بن لخضر)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006/2007م.

2- عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربية لمصطفى الغمازي، رسالة ماجستير بإشراف (بلقاسم دفة)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008/2009م.

د- القواميس والمعاجم:

1- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط3، 1990م.

- 3- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- 4- مجدي وهبة، معجم المصطلحات والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974م.
- 5- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (د. ط)، 1987.
- 6- مرتضى الزبيدي، تاج لعروس من جواهر القاموس، مكتبة مركز التوثيق والمخطوطات والنشر، (د. ط)، 1995.
- 7- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج2، تح/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 8- مجموعة من الباحثين، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

الفهرس

مقدمة.....أ-د

الفصل الأول: فن الرثاء ومفهوم الأسلوب والأسلوبية

- 1-فن الرثاء.....6
- 1-1- التعريف اللغوي.....7
- 1-2- التعريف الاصطلاحي.....7-9
- 1-3- أنواع الرثاء.....9-12
- 1-4- علاقة الرثاء بالمديح.....11-12
- 2-مفهوم الأسلوب.....12-14
- 1-2- لغة.....14-17
- 2-2- اصطلاحا.....17-23
- 3-مفهوم الأسلوبية.....24
- 4-اتجاهات الأسلوبية.....24
- 1-4- الأسلوبية التعبيرية.....24-29
- 2-4- الأسلوبية النفسية.....29-33
- 3-4- الأسلوبية البنيوية.....33-37
- 4-4- الأسلوبية الإحصائية.....37-40

الفصل الثاني: تحليل أسلوبى لقصائد الرثاء لديوان ابن زيدون

- 1-المستوى الصوتي.....42
- 1-1-الموسيقى الخارجية.....43
- 1-1-1-الوزن.....43-51
- 1-1-2-القافية.....51-56
- 1-1-3-الروي.....56-59
- 1-2-الموسيقى الداخلية.....59-60
- 1-2-1-التكرار.....60
- 1-2-1-1-تكرار الأصوات.....61
- 1-2-1-1-1-الأصوات المجهورة.....61-63
- 1-2-1-1-2-الأصوات المهموسة.....63-65
- 1-2-1-2-1-تكرار الكلمة.....65
- 1-2-1-2-1-1-تكرار الاسم.....65-68
- 1-2-1-2-1-2-تكرار الفعل.....61-69
- 1-2-1-2-1-3-تكرار الضمير.....69-70
- 2- المستوى التركيبي:.....71
- 2-1-أقسام الجملة.....71-72
- 2-1-1-الجملة الفعلية.....72-76
- 2-1-1-1-المؤكددة.....76-77
- 2-1-1-2-المنفية.....77-79
- 2-1-1-3-الاستفهامية.....79-81
- 2-1-1-4-الشرطية.....81-83
- 2-1-2-الجملة الاسمية.....83-84
- 2-1-2-1-البسيطة.....84-88
- 2-1-2-2-المنسوخة.....88-90

92-91.....	3-المستوى الدلالي
92.....	3-1-الصور البلاغية
95-92.....	3-1-1-التشبيه
95.....	3-1-2-الاستعارة
97-95.....	3-1-2-1-الاستعارة المكنية
100-97.....	3-1-2-2-الاستعارة التصريحية
102-100.....	3-3-الكناية
102.....	3-2-الصور البيعية
105-102.....	3-1-2-الترادف
107-105.....	3-2-2-الطباق
109-107.....	3-2-3-الجناس
109.....	3-3-المتواليات
112-109.....	3-3-1-توالي المتشابهات
114-112.....	3-3-2-توالي الأفعال

فهرس الجداول:

- 1-جدول القواسم المشتركة والمختلفة بين الأسلوب والأسلوبية.....23
- 2-جدول يبين تواتر الأصوات المجهورة ضمن قصيدة شكر وعزاء.....61-62
- 3-جدول يبين تواتر الأصوات المهموسة في القصيدة نفسه.....63-64

المخلص:

هذا البحث يتناول الرثاء في ديوان ابن زيدون دراسة أسلوبية، فقامت هذه الدراسة على فصلين، الفصل الأول نظري كان موسوما بـ: فن الرثاء ومفهوم الأسلوب والأسلوبية، أما الفصل الثاني تطبيقي كان تحت عنوان: تحليل أسلوبى لقصائد الرثاء في ديوان "ابن زيدون"، ثم جاءت الخاتمة لتبين أهم النتائج التي من بينها أن المنهج الأسلوبى كشف عن موهبة الشاعر وطاقته الإبداعية من خلال استنطاق نصوصه الشعرية، وقد اعتمد البحث بعدد من المصادر والمراجع.

Resumé:

Dans modeste travail de recherche nous nous sommes intéressés au deux chapitre, l'un théorique et l'autre pratique. Le premier chapitre sa consérne L'art de l'auto-apitoiement et le concept de style et stylistique. En tant que dans le deuxième chapitre (pratique) nous avons basées sur l'analyse stylistique des poèmes qui sont écrit dans l'oeuvre de IBN ZAIDOUNE.

En finale, une conclusion qui identifie les principaux resultats. Parmi eux (les resultat) la méthode stylistique qui idique la capacité de la poète et leur energie. Créative. Pour réaliser ce travail de recherche nous avons basés sur plusieurs références et oeuvres.