الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

دراسة أسلوبية لقصيدة الشيخ أبي يعقوب يوسف بن إبراهيم السدراتي الوارجلاني (500– 570 هـ/1106– 1175م)

في رثاء شيخه أبو سليمان أيوب بن إسماعيل اليزماتي .

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

من إعداد الطالبة: **تحت إشراف:**

كريمات إسمهان. **أ. زاوي محمد.**

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. حاج امحمد يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
أ. زاوي محمد	أستاذ مساعد أ	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
د. بافلح عبد الوهاب	أستاذ محاضر ب	جامعة غرداية	مناقشا

الموسم الجامعي: 1440–1441هـ / 2019/2020م

شكر وعرفان

الحمد لله ما تناهى درب ولا ختم جهد ولا تم سعي إلا بفضله..

الحمد لله على البلوغ ثم الحمد لله على التمام ..

الشكر لله عز وجل وللأستاذ المشرف **"زاوي محمد"**

فمن أي أبواب الثناء سندخل وبأي أبيات القصيد نعبر

وفي كل لمسة من جودكم وأكفكم للمكرمات أسطر

كنتم كسحابة معطاءة سقت الأرض فاخضرت..

ولا يفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة غرداية..

وإلى كل من سعى وشقى من أجل دفعنا إلى طريق النجاح..

سائلين الله التوفيق والسداد..

إهداء

إلى من تجرعت كأس الشقاء مرا لتسقيني رحيق السعادة..

إلى من أرى من خلال ثغرها الباسم جمال الكون ولذته..

إلى جسر الحب الصاعد بي للجنة **أمي** أطال الله في عمرها..

إلى سندي الذي زرع في قلبي طموحا دفعني نحو الأمام إلى مستقبل ناجح ..

إلى شجرتي التي لا تذبل .. إلى الظل الذي آوي إليه في كل حين

أبي أدامك الله تاجا على رأسي..

إلى من غرسهم الله الخالق زهرات في ربيع حياتي، من ترعرعت معهم وكبرت في كنفهم إخوتي

إلى كل من يحمل لقب كريمات.. إلى عائلتي التي أعتز بها وتعتز بي..

إلى رفيقات الدرب وشقيقات الروح صديقاتي..

إلى كل من كان سببا في تحقيق نجاحي ووقف بجانبي وزادني اصرار لاستكمال مسيرتي..

إسمهان كريمات

ملخص:

يُعنى هذا البحث بدراسة أسلوبية لقصيدة أبو يعقوب الوارجلاني في رثاء شيخه أيوب، التي تقوم على دراسة كل من المستوى (الصوتي والتركيبي والصرفي والدلالي) للقصيدة، فهل استطاع الوارجلاني أن يجسّد حزنه عبر تلك المستويات؟ وذلك بالاعتماد على المنهج الأسلوبي والتحليلي حيث ركزّت الدراسة على وصف الحالة النفسية من خلال الأصوات والتراكيب، إضافة إلى تلك الدلالات الحقيقية المتناسبة مع غرض الرثاء. و إنما أردنا بهذا الاختيار الولوج بالقصيدة إلى عالم البحث ،فتبيّنا قدرة الوارجلاني في ضم تلك المستويات، مبرزا بها مرارة وجعه مشاركا بذلك القارئ للتنفيس عن نفسه.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية– القصيدة – الرثاء – أبي يعقوب الوارجلاني– أيوب .

Abstract :

This study aimed at tackling the stylistics study of Abu- Yaob wargalani's poem in the lament of his teacher(Cheick) Ayoub , which is based on studying each of level , phonetic,syntactic , morphological and sementic levels of the poem. Could wargalani embody his sorrow through these levels ? then relying on stylistic and analytical approach . This study focused on describing the psychological situation through sounds and structures , as well as the real connotations convenient with the purpose of the lament. By this choice, we wanted to fuse this poem into the world of research , and we noticed that wargalani in joing these two levels , he could incorporate those levels ,bitterly exposing and thereby sharing his emotions with the reader to vent himself.

Keywords :Ayoub, Abu -Yaoab Wargalani , Lament,Stylistics, Poem.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي شرف اللسان العربي بكتابه العزيز وشريعته الهادية، والصلاة والسلام على رسوله ومصطفاه محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد.

تُعد الأسلوبية أحد فروع اللغة فهي مدخل لغوي لفهم النص تدرس كل ملامح النص اللغوية، من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي، وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.

ومن هذا المنطلق رغبنا في رصد مختلف تلك الخصائص التي تطبع بنية اللغة فقادنا ذلك إلى وارجلان، الحاضرة الثانية للإباضية بالمغرب الأوسط . واخترنا أحد أكبر رجالات الفكر الإباضي، فكان أبو يعقوب يوسف بن ابراهيم الوارجلاني في قصيدته البائية، التي رثى فيها شيخه أبَا أيوب بن اسماعيل.

وكان هذا الاختيار نتيجة ضياع "ديوان شعر" للوراجلاني، ولم يبق منه إلا هذه القصيدة التي دونها الدرجيني فقط في طبقاته.

حيث لم تخضع لأي دراسة من قبل مما جعلنا نقبل على دراستها، وقد اعتمدنا في ذلك على المنهج الأسلوبي القائم على الوصف و التحليل، و ذلك من خلال وصف الظاهرة اللغوية وتحليلها، إضافة إلى المنهج الإحصائي، لتحديد الظاهرة الأسلوبية وأنماطها. وذلك للتعرف على مستويات النص الشعري، وخباياه، أي فهمه من خلال منظوم أسلوبي وبناءاً على هذا ارتأينا ان نطرح إشكالية بحثنا على النحو التالي:

-كيف نصل إلى المعاني التي قصدها الشاعر بتوظيف التحليل الأسلوبي؟

وللإجابة على هذه الأسئلة المطروحة وأخرى، اعتمدنا في هذه الدراسة على خطة احتوت على مقدمة عرضنا فيها الموضوع، والإشكالية، والمنهج المتبع في الدراسة، إضافة إلى الخطة. ثم أدرجنا مدخلا حول الأسلوبية وفن الرثاء، وقسمنا بحثنا إلى أربعة مباحث، أما البحث الأول احتوى على مطلبين، الأول درسنا فيه الموسيقى الخارجية، متمثلة في الوزن والقافية والروي والتصريع، والثاني تمثل في: الموسيقى الداخلية شملت تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة، وتكرار كل من الحرف والكلمة، إضافة إلى الجناس والطباق.

أما المبحث الثاني احتوى على مطلبين: أولهما اشتمل على دراسة الجمل: الفعلية والاسمية والجملة المنفية والمثبتة، أما ثانيهما فقد تناول الانزياح على مستوى القصيدة من تقديم وتأخير وحذف والتفات..

والمبحث الثالث جاء في مطلبه الأول دراسة بنية الأفعال ، وتمثل المطلب الثاني في دراسة بنية الأسماء إضافة إلى المصدر و المشتقات.

وآخر المباحث تمثل مطلبه الأول في الحقول الدلالية ، حقل (الحزن، الانسان، الطبيعة، الزمان، الدين)، ثم يليه المطلب الثاني الذي شمل العلاقات الدلالية من تضاد وترادف.

وفي الأخير ختمنا بخاتمة، أوردنا فيها مجمل النتائج المتوصل إليها من خلال البحث. وقد اعتمدنا على مراجع متنوعة أهمها:

"الأسلوبية الرؤية والتطبيق" ليوسف أبو العدوس ،"الرثاء" لشوقي ضيف، "موسيقى الشعر" لإبراهيم أنيس، "الطبقات" للدرجيني، "الأسلوبية وتحليل الخطاب" لنور الدين السد، "علم الأصوات" لكمال بشر.

والعديد من المراجع الأخرى التي كانت لها فائدة عظيمة ساعدتنا في جمع المعلومات وقد أُثبتت في قائمة المصادر والمراجع.

أما الصعوبات التي واجهتنا خلال هذا البحث، تمثلت في ورود القصيدة في مصدر واحد فقط، وليس ضمن مؤلفات صاحب القصيدة .

وفي ختام هذا التقديم، نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف محمد زاوي، الذي لم يبخل علينا بالتوجيهات في كل خطوة من خطوات هذا العمل.

المدخل

مدخل:

يعترف الكثير من الدارسين أن كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرف بشكل مُرْض، وقد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تُطلق عليها، إلا أنه يمكن القول أنها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبينة النص، ومن ثم يمكن تعريف الأسلوبية بأنها فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكُتاب في السياقات – البيئات– الأدبية وغير أدبية أما لفظة أسلوب "Style" فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يُعد إحدى وسائل اقناع الجماهير فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال[1].

لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، وذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا قد وُلدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة واستمرت تستعمل بعض تقنياتها.

ومن هنا يمكن القول أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي أو الاجتماعي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك[2].

ويسعنا القول إن الأسلوبية هي ذلك المنهج الذي يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبرز معالمه ومميزاته الفنية والجمالية، كما أنها تركز على عملية الابلاغ والإفهام وصولا إلى التأثير في المتلقي.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، 2007م، ص35.

[2]- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ، مجلة فصول،1984م، مج5، ع1،ص61.

●اتجاهات الأسلوبية:

1-الأسلوبية الوصفية:

انبثقت الأسلوبية الوصفية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين. وكانت النقلة النوعية التي أحدثها الأسلوبيون الوصفيون قد تمثلت بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على عد اللغة ملكة انسانية ذات أبعاد ثلاثة هي البعد الاجتماعي و البعد الذهني و البعد التاريخي، وصار الهدف معقودا على دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها[1].

أي دراسة اللغة كما هي فليس للباحث فيها أن يغير من طبيعتها، بل يدرسها دراسة موضوعية تستهدف الكشف عن حقيقتها.

وقد أسس هذا الاتجاه شارل بالي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام.

يهتم هذا الاتجاه بدراسة اللغة والفكر و بالأبنية اللغوية ووظائفها المختلفة، بلغ المنهج الوصفي قدرات فائقة في الوصف والتحليل، معتمدا على الجانب الفكري والعاطفي للتعبير اللغوي، مما سهل تقويم النص الأدبي متمثلا في ما قام به جاكبسون من دراسة قصيدة القطط ودراسة جون كوهن في لغة الشعر[2].

ويمكن القول إن الأسلوبية الوصفية قد وزعت موضوعاتها على محاور ثلاثة هي:

1-صياغة التعبير اللغوي التي تنتج الأسلوب اللغوي.

2- الأسلوب باعتباره مادة بحث الأسلوبية.

3- النحو الذي يشكل قوانين النظام اللغوي.

ومنه فإن الأسلوبية الوصفية تهتم بدراسة الوقائع الأسلوبية، و تأثيرها الوجداني ولا تهتم بالقيم الجمالية، بالإضافة إلى أنها تدرس أشكال اللغة جميعها.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص92.

[2]- أيوب جرجيس، الأسلوبية في النقد المعاصر، عالم الكتب، عمان، ط1، 2014 م، ص152.

2- الأسلوبية الإحصائية:

ترجع أهمية الإحصاء إلا أنه منهج يحقق بعدا موضوعيا، يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية والسمات التي ترِد في النص ورودا عشوائيا[1].

إن ورود ظاهرة وتكرارها مرات متعددة تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثم فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يُفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة أو ورودها عشر مرات في نص أدبي ما، فلكلٍ دلالته، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية ويعزز هذه الأهمية أن الإحصاء من القواعد الذهبية في المنهج الديكارتي كما هو معروف. ومن الذين طبقوا هذا المنهج في دراساتهم.

1-جوزفين مايلز في كتابها عصور وأساليب الشعر الإنجليزي.

2- سعد مصلوح في الكثير من كتبه وبحوثه. ومن ذلك كتابة "الأسلوب، دراسة لغوية احصائية" وفي "النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية"[2].

إن الأسلوبية الإحصائية تمكن من احتساب عدد التراكيب والقيمة العددية، التي قد تزيد أو تنقص حسب عدد الكلمات الموجودة، وهذه القيمة تبرز أدبية الأسلوب وتميز بين أسلوب كاتب و آخر.

3- الأسلوبية البنيوية:

الأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف، وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد؛ ولذلك تراها تدرس ابتكارا المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات[3].

وقد اتخذت الأسلوبية البنيوية مسارا مهما مع ميشال ريفاتير في تناول الأسلوب في النص الأدبي؛ حيث أفرد كتابا خاصا لهذا الغرض وسماه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" تقوم على

---

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب، مصر، ط3، 1992م، ص37.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص155.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبيةوتحليل الخطاب، دار الهومة، الجزائر، 1997م، ص86.

تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها. ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص[1].

والإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو الخطاب والمتلقي. بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب، دون أن يحظى الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي، ولذلك عُد الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية[2].

سعت الأسلوبية البنيوية لدراسة أبنية العمل الأدبي وعلاقات بعضها ببعضها الآخر وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية، واختبار لغة الكتابة الأدبية عن طريق رصد مدى تماسكها.

وعليه فالأسلوبية البنيوية تبحث داخل النص و فقط و ما يشكل طابعه الأدبي، بغض النظر عن المحيط الذي أنتج فيه، فالبنيوية تنطلق من كون المعنى موجودا فهي تهتم بآليات خلق ذلك المعنى حسب قواعد علمية.

4- الأسلوبية النفسية:

الأسلوبية النفسية تُعني 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 الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، وذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد دون اعتقال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتجة في الخطاب الأدبي المدروس[3].

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

1-معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

---

[1]- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003م، ص20.

[2]- جورج مولينيه، الأسلوبية ،ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006م، ص163.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص67.

3- فكرة الكاتب لحمة في التماسك.

4- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم[1].

فالأسلوبية النفسية تسعى إلى الكشف عن شخصية الكاتب ومكبوتاته النفسية، من خلال نصه و أسلوبه، والكشف عن الجوانب الخفية والغامضة في العمل الأدبي، و بالتالي فإن النص يكون ترجمة لأحاسيس وعواطف المبدع.

- **مستويات التحليل الأسلوبي:**

يمكن القول أن الأسلوبية قد أقامت تحليلاتها على المستويات الآتية:

1-المستوى الصوتي:

يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على: الوقف، الوزن، النبر والمقطع، التّنغيم والقافية، ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه.. كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات، والدلالات الموجبة التي تنتج عنه.

2-المستوى الصرفي:

وهو المستوى الذي يعنى بدراسة الأصوات اللغوية، من حيث مخارجها وصفاتها، وكيفية النطق بها؛ حيث يمكننا من معرفة أبنية الكلمة أي صيغتها الأصلية والعارضة وما يطرأ عليها من تغيير معنوي في دلالتها .

3- المستوى التركيبي:

وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص، وما يتبع ذلك مثل الاهتمام بطول الجملة وقصرها، المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، العلاقة بين الصفة والموصوف، الإضافة، الصلة، التقديم والتأخير، العدد، التعريف والتنكير، التذكير والتأنيث، الروابط، الصيغة الفعلية، الزمن، البناء للمعلوم والبناء للمجهول.

4- المستوى الدلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة:

الكلمات المفاتيح، الكلمة والسياق، الاختيار، المصاحبات اللغوية، الصيغ الاشتقاقية[2].

يعتبر الدرس اللغوي وحدة متكاملة بمستوياته الأربعة، فلا يمكن دراسة مستوى بمعزل عن الآخر.

---

[1]- نور الدين السد،المرجع السابق، ص77.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص50.

إن المستويات اللغوية على اختلاف خصائصها، إلا أنها تتفاعل فيما بينها بوجود مواد لغوية مشكلة بنية لغوية.

- **آليات التحليل الأسلوبي:**

يذهب علماء الأسلوب إلى أن آليات التحليل الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولا وفي التركيب ثانيا وفي الانزياح ثالثا.

1-الاختيار:

مبدأ الاختيار (الانتقاء) يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، ومدى كانت اللغة تحوي مفردات متعددة تتركب من أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى وتفضيل تركيب عن تركيب سواه[1].

بمعنى اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، وينقلها من درجتها الصفر الى خطاب يتميز بنفسه، مما يحدث تأثيرا في المتلقي ويجعل من الأسلوب عملا واعيا وقصديا.

2- التركيب:

ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسّه، ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إفراز الصور المنشورة والانفعال المقصود[2].

ومنه فإن التركيب هو الذي يشكل للخطاب الأدبي كيانه و يحدد خصوصيته، وذلك من خلال عملية نظم الكلمات المختارة.

3- الانزياح:

الانزياح هو خروج عن المقصود أي خروج عن المعنى الحقيقي أو انحراف الكلام عن نسقه لكنه ينتمي إليها سياقيا، أو هو كذلك: " انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللاّ متوقع من التعبير يعول عليه المنشئ غايات جمالية أو فنية[3].

---

[1]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، دار المعارف، ط1، 1993م، ص12.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص187.

[3]- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، دار عالم الكتب، الأردن، ط1، 2014م، ص103.

ومن هنا فإن الانزياح يخص الخطاب الأدبي بملمح متميز يحقق له أدبيته و ينحو به منحى شعريا، لا تكون فيه اللغة مجرد قناة توصيل ،و إنما تكون مفعمة بالكثافة الشعورية مما يعكس شخصية المبدع.

- **فن الرثاء:**

1-التعريف اللغوي:

جاء في المعجم الوسيط: رثَى الميت رَثْيًا ورِثَاء ورِثَاية ومَرْثَاة، ومَرْثِية: بكاه بعد موته[1].

2- التعريف الاصطلاحي:

يقول ابن فارس: بأن "الراء والثاء والحرف المعتل أُصَيل على رقة وإشفاق. يقال رثيت لفلان: رقَقْت. ومن الباب قولهم رثى الميت بشعر. ومن العرب من يقول رَثَأْت. وليس بالأصل."[2]

"الرثاء يدل على وفاء الشاعر لمن رحل عن الدنيا، فهو بذلك يعلم مكارم الأخلاق، إضافة إلى ما يذكر من محاسن الراحل، وبهذا يكون أبعد أثر بسبب صدق العاطفة[3].

الرثاء من الموضوعات البارزة في شعرنا إذ طالما بكى شعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وسبقوهم إلى الدار الآخرة، وهو بكاء يتعمق في القدم، منذ وجد الإنسان، ووجد أمامه هذا المصير المحزن، مصير الموت والفناء الذي لابد أن يصير إليه، فيصبح أثرا بعد حين، وكأن لم يكن شيئا مذكورا.

ولكل أمة مراثيها، والأمة العربية من الأمم التي تحتفظ بتراث ضخم من المراثي، حيث تأخذ عندها ألوانا ثلاثة، هي الندب والتأبين والعزاء.

3- الندب:

بكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع، إذ يشعر بلطمة مروعة تصوّب إلى قلبه، فقد أصابه القدر في ابنه أو أبيه أو في أخيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح، فيبكي بالدموع الغزار وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته، وقد

---

[1]- إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط ، دار العودة ،تركيا،1989 م، ص329.

[2]- أحمد بن فارس ،مقاييس اللغة ، ج2، ص255.

[3]- عيسى ابراهيم السعدي، نظرية أبي عثمان بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، المعتز، عثمان، الأردن، ط1، 2010م، ص230.

ينظر فيرى الموت مطلا نصب عينيه، وهو ينحدر راغما إلى حفرته، ولا ناصر له ولا معين، ويصيح ولا ينفعه صياحه، ففم الهاوية يقترب منه ويوشك أن يلتقمه، فيبكي ويلحق بكاءه على قيتارة شعره تلحينا مشجيا كله آلام وحسرات.

والشاعر لا يندب نفسه وأهله فحسب، بل يندب أيضا من ينزلون منه منزلة النفس والأهل ممن يحبهم ويؤثرهم[1]، فمن خلاله يرسل الشاعر الدمع مدرارا كأنه لا يريد أن يجف، وتسيل كلماته وأشعاره المحزونة، وكأنها تسيل من جروح لا ترقأ في القلوب والأفئدة.

4- التأبين:

ليس التأبين نواحا ولا نشيجا على هذا النحو، بل هو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، إذ يخر نجم من سماء المجتمع، فيشيد به الشعراء منوهين بمنزلته السياسية أو العلمية أو الأدبية، وكأنهم يريدون أن يصوروا خسارة الناس فيه. ومن هنا كان التأبين ضربا من التعاطف والتعاون الاجتماعي فالشاعر فيه لا يعبر عن حزنه هو وإنما يعبر عن حزن الجماعة وما فقدته في هذا القرن المهم من أفرادها، ولذلك يسجل فضائله ويلّح في هذا التسجيل وكأنه يريد أن يحفرها في ذاكرة التاريخ حفرا حتى لا تنسى على مر الزمن[2]، ومن هنا كان الغرض من التأبين التصوير التام للمصيبة، ومدى خسارة الفقيد.

5- العزاء:

العزاء مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، إذ ترى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة. وقد ينتهي به التفكير إلى معان فلسفية عميقة، فإذا بنا نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود، ومرد هذا كله أن الحياة ظل لا يدوم[3].

فنجد أن الشاعر يحزن ويبكي ويلتاع ويعبر عن ذلك تعبيرا قويا في شعره، ثم يعود إلى نفسه فيرى أن كل ما يصنعه لا يغنيه شيئا، لأن المحنة محنة الناس جميعا لا يستطيعون لها ردا ولا دفعا.

---

[1]- د. شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، الفامو، 1119م، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص6.

[3]- المرجع نفسه، ص7.

المبحث الأول: المستوى الصوتي.

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية.

المبحث الأول: المستوى الصوتي في القصيدة.

يعتمد علم الأصوات بصفة كلية على المعرفة الكاملة و الدقيقة لأعضاء النطق التي تشترك فيما بينها لإنتاج الأصوات اللغوية وكيفية قيامها بهذه الوظيفة، وذلك لأن عملية النطق بالصوت هي عملية في غاية التركيب والتعقيد فالصوت اللغوي لا يتكون إلا بعدة عمليات متكاملة، فلا تكفي استدارة الشفتين لنطق الصوت، إن مجرد وضع اللسان في أي موضع من الفم لا يكفي لنطق أي صوت ولذا فهناك مقومات أساسية لنطق الأصوات اللغوية[1].

مما يعني أن الصوت اللغوي لا يحدث إلا بوجود مستويات صوتية تتضافر فيما بينها لتشكيله، والمستوى الصوتي هو مستوى من مستويات التحليل الأسلوبي، يهتم بمسائل صوتية عديدة منها النبر، التنغيم، دلالة الأصوات ومخارجها...، وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر لإتقان الصوت، ومصادر الإيقاع فيه، أي هو دراسة الأصوات لمعرفة أنواعها ومواقعها ووحداتها ومتغيراتها الصوتية.

وتعد الدراسات الصوتية عنصرا رئيسيا من عناصر التحليل الأسلوبي، ذلك لأنها تعمل على تحديد ميزات النص المختلفة بداية بالصوت وانتهاء بالكلمة والجملة وذلك من خلال إيقاعين.

أ-إيقاع خارجي:

يقصد به الإيقاع الذي يحققه الوزن في سياق " بحور الشعر وقوافيه"، ويعرفه هارون مجيد في كتابه "الجمال الصوتي للإيقاع الشعري" هو الوزن والقافية في القصيدة الشعرية، وبه تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بعلم العروض، كما أنه الحافز لمعرفة صحيح الشعر من فاسده وما يطرأ عليه من تغييرات ككسر المعتاد عليه أثناء المزاحفة مثلا ويتمثل هذا الأخير من وزن وقافية[2].

ب- إيقاع داخلي:

[1]- محمود فهمي حجازي، مدخل في علم اللغة، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2006م، ص41.

[2]- هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، تائية الشنفرى انموذج، الفا الوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، ص29.

هو خاص بالتركيب الداخلي للنص، ويتطلب في نسيج أي نص " شيئا من الملاحظة الدقيقة للكشف عن مواطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى الكشف آخر الأمر عن البنية السطحية للنص المطروح للتحليل"[1].

ومكونات الإيقاع الداخلي هي: التكرار والجرس، السجع، الموازنة، المقاطع الصوتية للنصوص الإبداعية شعرا كانت أم نثراً.

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية.

تتجسد في كل من الوزن والقافية، حيث يقول ابراهيم أنيس " ونلحظ أسمى الدرجات الموسيقية في أوزان الشعر وقوافيه"[2].

1-الوزن:

تعتمد قصائد الشعر العربي في بنائها الموسيقى على نغم موحد، تكرر في جميع أبياتها وأسطرها، يسمى الوزن أو البحر؛ حيث يقول ابن رشيق القيرواني: الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة[3]. وبحور شعرنا ستة عشرة بحرا منها: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الخفيف، الكامل وغيرها...

ولقد اختار الوارجلاني واحدا من هذه البحور، أخضع له قصيدته من البداية إلى النهاية ألا وهو بحر الكامل، وهو من البحور الصافية البسيطة. سمي بالكامل لقدرته على استيعاب أشكال متعددة من النظم، ولسهولة تطبيقه وتعلمه، ولاجتماع ثلاثين حركة فيه، وهو ما لم يكن لغيره من البحور. ويتألف من تكرار تفعيله مُتَفَاعِلُنْ ست مرات في كل بيت.

أ-مفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعل

ب- وزن بحر الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ج- زحافاته وعلله:

[1]- د. عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دار الهومة، الجزائر، ط4، 2016م، ص102.

[2]- ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1984م، ص197.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م، ص134.

1-الزحافات:

-الإضمار: إسكان الثاني المتحرك (مُتَفَاعِلُن - مُتْفَاعِلُنْ)

- الوقص: حذف الثاني المتحرك (مُتَفَاعِلُنْ –مُفَاعِلُنْ)

- الخزل ((إضمار+ طي) (الطي هو حذف الرابع الساكن مُتَفَاعِلُنْ –مُتَفَعِلُنْ= مُتْفَعِلُنْ)).

2- العلل:

القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله (مُتَفَاعِلُن – مُتَفاعِلْ).

الحذذ: حذف وتد مجموع من آخر التفعيلية (مُتَفَاعِلُنْ – مُتَفا)[1].

د- عروضه وأضربه:

1-تأتي عروضه تامة صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ولها ثلاثة أضرب: مُتَفَاعِلُنْ – مُتَفَاعِلْ – مُتْفَا).

2- تأتي عروضه تامة حذاء (مُتَفَاْ ولها ضربان: مُتَفَاْ – مُتْفَاْ) .

3- تأتي عروضه مجزوءة صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ولها أربعة أضرب: مُتَفَاعِلُنْ – مُتَفَاعِلُنْ نْ – مُتَفَاعِلُنْ تُنْ – مُتَفَاعِلْ.

وتوضيحا لهذا نتبين ذلك في قصيدة الوراجلاني في رثاء شيخه حيث يقول:

أَيُّـــوبُ مَـــا أَيُّـــوبُ لَا أَيُّـــوبُ أَوْدَى بِـــهِ قَـــدَرُ الـــرَّدَى المِجْلُـــوبُ[2]

أَيُّوْبُ مَـا	أَيُّوْبُ لَاْ	أَيُّوْبُـــوْ	أَوْدَىْ بِهِـىْ	قَـدَرُرْرَدَ لـ	مَجْلُوْبُـــوْ
°||°|°	°|°||	°|°|°	°||°|°	°||°|||	°| °|
مُتْفَـــاعِلُنْ	مُتْفَـــاعِلُنْ	مُتْفَاعِـــلْ	مُتْفَـــاعِلُنْ	مُتَفَـــاعِلُنْ	مُتْفَاعِـــلْ

عند تقطيع بيت الأول وهو مطلع القصيدة، نجد تغييرا في التفعيلات:

مُتَفَـــاعِلُنْ أصـــبحت مُتْفَـــــــــــــاعِلُنْ

وهنا نجد زحاف حسن وهو الإضمار (تسكين الحرف الثاني).

أما العروض فقد تعرضت لعلة القطع مع زحاف الإضمار.

مُتَفَـــــــــــــاعِلُنْ مُتْفَاعِـــــــــــــلْ

[1]- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م، ص44.

[2]- أبي عباس الدرجيني، طبقات المشائخ بالمغرب، تحقيق ابراهيم طلاتي، ج2، ص462.

وضربه أيضا أصبحت مُتْفاعل لوجود علة القطع مع زحاف الإضمار حيث نجد التفعيلية سليمة فقط في: قَدَ رُزْرَ دَل

°||°|||

مُتَفَاعِلُنْ

فَتَلَوَّثَـــــتْ أَيَّامُـــــهُ وتَصَـــــرَّمَتْ حِيْنًـــا عَلَيْـــهِ، ولِلْـــرَّدَى تَعْقِيـــبُ[1].

فَتَلَوْوَثَـــتْ أَيْيَـــامهُو وَتَصـــرْرَمَتْ حِيـــنَنْ عَلَيـــهِ ولِرْرَدَى تعقيبـــو.

°|°|°| °||°||| °||°| °| °||°||| °|°|°| |||°|||

متَفـــاعلن متْفـــاعلن متَفـــاعلن متْفـاعلن متَفـــــاعلن متْفاعـــلْ

والعَـقْـلُ أَوْفَـــرَ مـــا يَكُـونُ ، و إنَّه كالشَّمْسِ نُورٌ ثَـاقِبٌ مَـثْقُوبُ[2]

وَلْعَقْـــلُ أَوْفَـــر مَـا يَكُون وانْنَهُـــوا كَشْشَمْسِ نُـــورُنْ ثَاقِـــبُنْ مَثْقُوبُـــو

°|°|°| °||°| °|°| |°|°| °||°||| °||°| |°|°| |°|°

متْفـــاعلن متَفـــاعلن متَفـــاعلن متْفـــاعلن مُتْفَاعِـــلْ

خُلِـــقَ ابْـــنُ آدَمَ عُرْضَـــةً لمهَالِـــكِ إِنَّ المنيَّـــةَ يَوْمُهَـــا لَعَصِـــيبُ[3]

خُلِـــقَ بْـنُ ءادَمَ عُرْضَـتَنْ لِمَهَـالِكِى إِنْنَلْمَنِيْيَـةَ يَوْمُهَـــا لَعَصِـــيبُو

°| °||| °||°||| °||°|°| |°||°| ||°||° |||

متَفـــاعلن متَفـــاعلن متَفـــاعلن متْفـــاعلن متَفـــاعلن مُتَفَاعِـــلْ

وبعد تقطيع أبيات هذه القصيدة وجدنا أن التفعيلات المتغيرة عرفت تارة علة القطع فقط وتارة أخرى القطع وزحاف الإضمار معا.

البحر الكامل من البحور الدالة على الشجن، والعشق، والرومانسية، وكذلك الفروسية[4].

حيث نجده يتناسب مع قصيدة الوارجلاني في رثاء شيخه، المليئة بالحزن والتحسر.

[1]- الدرجيني، المرجع السابق، ج2،ص462.

[2]- المرجع نفسه، ج2،ص465.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص 466.

[4]- أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط1، 2010م، ص51.

فقد ساهم البحر الكامل في التعبير عن تلك الصورة الحقيقة للانكسار النفسي الذي عاشه الوارجلاني اثر وفاة شيخه، مما أخذ يذكر و يعدد تلك الصفات التي ميزته وجعلته مرموق المكانة، وكأنه أراد القول إن رجلا بتلك المزايا لا يستحق تلك الأمراض التي سدَّكت بجسمه حتى أسكنته القبر ،وأصبح الوارجلاني ضائعا بين حزنه وبين حتمية تقبل قضاء الله ،ومن المعروف أن البحر الكامل هو من أسهل بحور الشعر، حيث سهل على الشاعر ايصال مشاعر الألم وهي مشاعر صادقة ،لا يشوبها التزييف ولا تحتاج للتعقيد أو التنميق.

2- القافية:

يقول الدكتور ابراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرر هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، ويعد عدد معين من مقطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[1].

يقول كعب بن زهير:

فمن القوافي شانها من يحوكها إذا ما توى كعب وفوّز جرول[2].

"إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن".[3]

يقول الوارجلاني:

ما ضرنا ما فاتنا من بعده لم تبق إلا روضة وكثيبُ [4].

مَا ضَرَّنَا مَا فَاتَنَا مِن بَعْدِ هِى لم تَبْقَ إِلَّا رَوْضَتَنْ وَكَثِيبُو

°|°|| °||°|°|° | °||°| °|°|| |°|°|°||°| |°|°

القافية هى ثيبو حيث جاءت هنا القافية مطلقة.

0|0|

3- الروي:

[1]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1978م، ص426.

[2]- كعب بن زهير، الديوان ،شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، 1987م، ص73.

[3]- الخطيب التبريزي، الكافي في علم العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 149.

[4]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص469.

إذا ما بحثنا عن عماد القافية ومركزها نجد الروي، وإذا ما بحثنا عن المقطع أو الحرف الذي يحدث رنة موسيقية نقول الروي، وإذا ما بحثنا عن الحرف الذي يتسلل داخل الأذن محدثا إيقاعا نقول الروي، فنجده يشترك في عدّة عوامل مهمة، إيقاعية وصوتية, إذ إنه الحرف الذي يلزم في كل أنواع القوافي ويتمحور دائما حوله التكرار الصوتي وتعرف القصائد بنسبتها إلى الروي فيقال لامية العرب ودالية النابغة وميمية زهير وليس من السهل تعريف الروي فتحديده يجري غالبا بصفة حدسية وهذا التحديد يقتضي النظر في عناصر مختلفة.

1-موقع الحرف من البيت. 2- طبيعة الحرف الصوتية. 3- الطبيعة النحوية للحرف عندما يكون كلمة أو جزء من كلمة[1].

جاءت قصيدة الوارجلاني في رثاء شيخه على روي واحد وهو الباء لما له من قيمة صوتية موسيقية تناسب جو القصيدة وإيقاعها الحماسي الشديد، فالباء صوت شديد مجهور.

ولقد حرص القدماء على الجمهرية في ضوء تلك الظاهرة المسماة "الفلفلة" ذلك لأنهم أرادوا إظهار كل ما في هذا الصوت من قوة[2].

فحرف الروي يختاره الشعراء للتقفية بعد النظر فيما إذا كان يخدم معانيهم و إيقاع قصائدهم أم لا، لذلك تتكفل القافية الموحدة أو الروّي بإعطاء النغم الموحد في القصيدة لتقابل وحدة النغم في المقطوعة الموسيقية.

والباء هو صوت شديد مهجور يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا. فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى الباء.

4- التصريع:

يقول ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ): "فأما التصريع، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[3].

---

[1]- مصطفى حركات، نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، 2005م ، ص215.

[2]- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1905م، ص31.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الكتب العلمية، ط1، 1972م،ج1، ص173.

وقد وظف الشعراء هذا الفن لأسباب تطرق إليها بعض النقاد، منها: دليله على إجادتهم يقول (قدامة): "فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه[1]، إذ فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"[2].

يقول الوارجلاني:

أيُّـــوبُ مـــا أيُّـــوبُ لا أَيُّـــوبُ أَوْدَى بـــه قـــدر الـــرَّدَى المجلـــوب[3]

إذا ما قطعنا كل من الضرب والعروض وجدنهما على تفعيلة واحدة:

أَيُوْبُـــــــــــوْ مَجْلُوْبُـــــــــــوْ

0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0

مُتْفاعِـــــــــلْ مُتْفَاعِـــــــــلْ

وعلى حد تقسيم ابن الأثير للتصريع إلى سبعة أقسام، التصريع في هذا البيت تصريعا ناقصا وهو: أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه، إلا بالثاني"[4].

فالمصرع الثاني يخبرنا بأن أيوب قد أهلكته الموت.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية.

نقصد بالموسيقى الداخلية "ذلك النظام الموسيقى الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة وملزومة تحكمه، إنما يبتدعه الشاعر ويتخيره، ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي والقافية"[5].

التكرار:

تتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف، وتمتد إلى الكلمة و العبارة وإلى بيت الشعر، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار،

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط1، ص42.

[2]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد حوفي، دار النهضة، القاهرة ،ج1 ص338.

[3]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص462.

[4]- ابن الأثير، المثل السائر،ج1، ص339م.

[5]- بدوى طبانة، التيارات المعاصرة في النقد العربي، دار المريخ، الرياض، السعودية، ط3، 1986م ، ص217.

فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات.

إن التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جوا موسيقياً متناسقا، فالإيقاع ما هو إلا أصوات متكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالا ما، وللشعر نواحٍ عدّة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر[1].

تكرار الصوت:

التكرار الصوتي لبعض الحروف في النص الشعري من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي، وتعكس الحالة الشعورية للمبدع، فيجمع في ذلك بين النغم والمعنى، وتتلاقى الحروف في المفردة الواحدة محدثة صوتا لا يمكن أن يدركه الحرف الواحد بمفرده، بل يستمد الحرف الواحد قوته من حرف آخر في الكلمة.

الأصوات المجهورة:

قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر والأصوات المجهورة هي:

أ – ب–ج– د– ذ– ر– ز– ظ– ض– ع–غ–ل–م–ن–و–ي[2].

الأصوات	مخارجها	صفاتها	عدد تكرارها	نسبة تكرارها
الألف (أ)	حنجري	انفجاري، شديد، مرقق.	552	17.46
الباء (ب)	شفوي	انفجاري شديد.	202	6.39
الجيم (ج)	وسط الحنك	انفجاري، احتكاكي.	25	0.79
الدال (د)	لثوي أسناني	انفجاري شديد، مرقق	53	1.67

[1]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1978م، ص8.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص174.

الذال (ذ)	بين الأسنان	احتكاكي رخوي، مرقق	18	0.56
الراء (ر)	لثوي	مكرر، متوسط بين الشدة والرخاوة، مفخم	89	2.81
الزاي (ز)	لثوي أسناني	رخوي احتكاكي، مرقق، صفري أسلي	3	0.09
الضاد (ض)	لثوي أسناني	انفجاري شديد، مفخم، رخوي	13	0.4
الظاء (ظ)	بين الأسنان	رخوي شديد، احتكاكي مفخم، مطبق	6	0.8
العين (ع)	حلقي	احتكاكي رخوي، مرقق	61	1.92
الغين (غ)	طبقي، حنكي، قصبي	طبقي، احتكاكي، رخو، منفتح	13	0.41
اللام (ل)	لثوي جانبي.	متوسط بين الشدة والرخاوة مفحم	260	8.22
الميم (م)	شفوي أنفي.	متوسط بين الشدة والرخاوة	116	3.66
النون (ن)	لثوي أنفي	أنفي مرقق	102	3.22
الواو (و)	شفوي أنفي	انتقالي، صامت، شبه صوت لين	150	4.74
الياء (ي)	شجري	انتقالي، صامت، شبه صوت لين	147	4.65
المجموع			2611	82.60

الأصوات المهموسة:

قد ينفرد الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين، بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه. ومن ثم ليتذبذب الوتران الصوتيان. وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس. والأصوات المهموسة باللغة العربية كما ينطقها المختصون اليوم هي:

ت- ث- ح – خ – س- ش- ط- ص- ف –ق – ك- ه[1].

الأصوات	مخارجها	صفاتها	عدد تكرارها	نسبة تكرارها
التاء (ت)	أسناني لثوي	انفجاري، شديد، مرقق	127	4.01
الثاء (ث)	لثوي بين الأسنان	احتكاكي، رخو، مرقق	9	0.28
الحاء (ح)	حلقي	احتكاكي، رخو، مرقق	39	1.23
الخاء (خ)	حنكي قصبي	احتكاكي، رخو	20	0.63
السين (س)	أسناني لثوي	احتكاكي، رخوي، صفيري	63	1.99
الشين (ش)	شجري	رخوي، هوائي، مرقق	23	0.72
الصاد (ص)	أسناني لثوي	رخوي، مفخم	17	0.53
الطاء (ط)	لثوي	شديد، مطبق	12	0.37
الفاء (ف)	حلقي	احتكاكي رخو، مترفق	54	1.7
القاف(ق)	حلقي	شديد، منفتح	35	1.10
الكاف (ك)	حنكي قصبي	مكرر متوسط بين الشدة والرخاوة	36	1.13
الهاء (ه)	متحرى	احتكاكي، رخو، مرقق	115	3.63
المجموع			550	17.39

[1]- كمال بشر ، المرجع السابق ،ص174.

بعد الإحصاء قدرت كل من الأصوات المجهورة والمهموسة ب: ثلاثة آلاف ومئة وواحد وستون (3161)، وبالمقارنة نجد أن الأصوات المهجورة كانت أكثر حيث بلغت ألفين وست مئة واحدى عشر (2611)، أما المهموسة خمس مئة وخمسون (550)، فكانت نسبة الأصوات المجهورة 82.60%، ونسبة الأصوات المهموسة 17.39%.

ونصل إلى غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة إنما يدل على حالة انفعال نفسية الوارجلاني وتفجعه من موت شيخه أيوب وتحسره وشدّة ألمه وهذا يوحي أن الشاعر يريد الجهر وإعلاء صوته ليخرج ما بداخله من حزن وأسى، ليسمعه الجميع ويحس بمصيبته.

ونجد أن الأصوات الأكثر تواترا صوت "الألف" و"اللام" و"الباء".

صوت الألف:

صوت الألف تكرر خمس مئة واثنين وخمسين مرة (552) بنسبة 17.46 % وهو صوت مجهور بين الشدة والرخاوة.

يقول الشاعر:

أيـــوب مـــا أيـــوب لا أيـــوب أودى بـــه قـــدر الـــردى المجلـــوب[1]

وصوت الألف هنا يناسب مدات الشجا والأسى والحنين، إذ أنه يمنح الشاعر الراحة والتنفيس.

صوت اللام:

تكرر صوت اللام مئتين وستين مرة (260) بنسبة 8.22 %، وهو لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة، وهو من علامات التعريف، إضافة إلى كونه منحرفا لأن اللسان ينحرف عند النطق به وحرف اللام يدل على الأسى والحزن.

يقول الشاعر:

يا رجـــــة للعـــــالمين لفقـــــدهم علـــم الهـــدى وتعـــذر الأســـلوب.[2]

جـــادت بـــه الـــدنيا وثم بـــدالها ســـلبته إن الســـالب المســـلوب.[3]

صوت الباء:

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص462.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص467.

[3]- المرجع نفسه، ج2، 467.

تكرر صوت الباء مئتين واثنان مرة (202) بنسبة 6.39 % منها ثمانون مرة كحرف روي، مما أعطى للقصيدة إيقاعا موسيقيا جميلا. وحرف الباء غني الرنين لمزاياه التي يتمتع بها في أنه شديد الانفجار وجد فيه الشاعر متنفسا للموقف الحزين والأليم الذي يعيشه وهو وفاة شيخه ويقول:

دب الـــبلاء بجســـمه بعـــد البلـــى فلـــه بـــه طـــول الحيـــاة دبيـــب[1].

فعند النطق بالباء تنطبق الشفتان انطباقا محكما، وبعد انفصالهما فجائيا ينفجر النفس المحبوس محدثا صوتا انفجاريا مدويا وهذا يتفق مع طبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعر إزاء تحسره وتفجعه لرحيل شيخه وكأنه يريد الجميع أن يشاركه ذلك الحزن.

أما الأصوات المهموسة التي كانت أكثر تواترا هي: "التاء" و "الهاء

صوت التاء:

تكرر الصوت التاء مئة وسبعة وعشرون مرة (127) بنسبة 4.01 % وهو صوت يجهد النفس كونه انفجاريا نضطر معه لإخراج الهواء وكأنه محبوسا، والتاء صوت يعبر عن الحزن والبكاء ويوحي بالتعب والمعاناة وستظهر ذلك في قوله:

في المعضـــلات تلاحكـــت وتلابكـــت واســـتعجمت، واســـتبهم المطلـــوب[2].

صوت الهاء:

تكرر صوت الهاء مئة وخمس عشرة مرة (115) بنسبة 3.63 % وهو صوت رخو مهموس عند النطق به يصل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق، والهاء تدل على الاهتزاز والاضطراب والشقاء والألم والحزن، كما يوحي تكرارها بالضيق والتعب نجده في (لهوب- متهلل- متهيء – دعاه – هداه – الترهيب..)

تكرار حروف العطف:

[1]- الدرجيني، المرجع السابق، ج2، ص463.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص469.

العطف هو أحد الأدوات التي تؤدي إلى التماسك النصي ويعرفه أحمد عفيفي بأنه: "عبارة عن وسائل متنوعة تسمح بالإشارة إلى مجموعة المتواليات السطحية بعضها ببعض، بطريقة تسمح بالإشارة إلى هذه المتواليات النصية"[1].

ويرى صلاح فضل أن أدوات العطف تعد من أدوات التماسك والانسجام داخل النص، وبمعنى آخر فهي تعد أدوات ذات وظائف دلالية وبلاغية، ويرى أن هذه من أدوات التماسك في النص " وهو صعب التحديد بدرجة كبيرة، فهو تماسك وظيفي، وقد أطلق غريماس على هذه الوظائف والروابط تسمية روابط بلاغية"[2].

تكرار الواو:

يقول الوارجلاني:

وأتـــى إمـــام الصـــابرين يقـــودهم فلأنـــت أنـــت الصـــابر المنكـــوب.
ولـــئن أتـــى يحـــى الحصـــور ســـيدا لهـــو الحصـــور الســـيد المحبـــوب.
ولـــئن أتـــى عيســـى بـــن مـــريم زاهـــدا لعلـــى هـــداه، وهديـــة المحبـــوب.
ولـــئن أتـــى يعقـــوب يحتســـب ابنـــه إذا غـــاب عنـــه وانحـــنى يعقـــوب.
واستوحشـــت منـــه المســـاجد كلهـــا لمـــا خلـــت منـــه، وحـــن النيـــب.
واستشـــعر التقـــوى شـــعارا خالصـــا فـــدثاره الترغيـــب والترهيـــب[3].

نجد أن الشاعر كرر حرف الواو في أغلب أبيات القصيدة، وقد جاءت لتفيد الالتحام والربط بين الكلمات والجمل، ولتدل على الاستمرارية والتواصل في الكلام بغرض التأكيد.

تكرار الفاء:

في قوله:

فتلوثـــت أيامـــه وتصـــرمت حينـــا عليـــه وللـــردى تعقيـــب.
فالـــدين يبكـــى شـــجوه مـــن فقـــده بحلالـــه وحرامـــه منســـوب.
فكـــأن مجلســـه مســـاجد أسســـت ســـكنا علـــى تقـــوى، ولا تصـــخيب.

[1]- أحمد عفيفي، نحو النص، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، 1999م، ص328.

[2]- صلاح فضل، لغة الخطاب وعلم النص، مجلس وطني للثقافة، 1992م، ص216.

[3]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص464.

فانســـل منـــه الـــروح عنـــد وفاتـــه بأبي وأمـــى الطـــاهر المســـلوب[1].

وهنا أيضا حرف الفاء أفاد الترتيب إضافة إلى التعقيب، ونجدها تكررت أقل من حرف الواو.

أدوات الجر:

الجر أحد ألقاب الإعراب، وسمي كذلك لانجراره أي لانخفاض الشفة السفلي عند النطق به[2].

يقول الوارجلاني:

أضـــحى أســـير الله في أيامـــه في العـــالمين، وحالـــه مغلـــوب.

في كـــل مـــا يـــوم يمـــر وليلـــة أبـــدا يقلـــب ظـــاهره التقليـــب[3].

استعمل الوارجلاني "في" وهنا أفادت الظرفية.

ويقول أيضا:

مـــا ضـــرنا مـــا فاتنـــا مـــن بعـــده لم تبـــق إلا روضـــة وكثيـــب.

مـــا يعبـــأ الأعمـــى بظلمـــة ليلـــة أو حـــال مـــن شمـــس النهـــار غـــروب[4].

ونلمس من هذه الأبيات استعماله لأداة الجر "من" التي أفادت الزمانية.

وفي قول آخر:

أيـــوب مـــا أيـــوب لا أيـــوب أودى بـــه قـــدر الـــردى المجلـــوب.

جـــادت بـــه الـــدنيا وثم بـــدالها ســـلبته، إن الســـالب المســـلوب.

طـــاب الثنـــاء بـــه، فطـــاب رثاؤه والمـــدح والتبيـــين، والتقريـــب[5].

أفادت "الباء" الربط بين الضمير المتصل "الهاء" التي تعود على أيوب وتدل على مدى اشتياق الوارجلاني لشيخه وحبه له والتصاقه الحقيقي به.

---

[1]- الدرجيني، المرجع السابق، ج2، ص462.

[2]- السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، 1990 م، ص105.

[3]- الدرجيني، الطبقات، ص465.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص469.

[5]- المرجع نفسه، ج2، ص 467.

حروف النداء:

ومن حروف النداء نجد "يا"، وهي "لكل منادى قريبا كان أو بعيدا أو متوسط، التنبيهه ودعاءه بحروف مخصوصة كالياء وأخواتها[1].

في قوله:

ياغائبـــا مـــا تنقضـــى حســـراتنا أبـــدا عليـــه، ولات حـــين يئـــوب.

يا غائبـــا ســـكن الثـــرى في حفـــرة تعلـــو الصـــفائح قـــبره والطـــوب[2].

وهنا دل النداء على الندبة والتحسر، جاء على وجه التفجع.

أضافت حروف العطف والجر والنداء انسجاما وكمالا للنص من خلال ترابط الأفكار والمحافظة على وحدتها، خاصة استشراف الشاعر ب"الواو" التي تقوم بوظيفة التوفيق والتوزيع بين مختلف الصيغ، وهو ما يعكس قدرة الشاعر الفنية.

تكرار الكلمة:

إن الكلمة في الخطاب الشعري تتمتع بإيقاع خاص له وقعه وتأثيره، وهو ما يعرف بالجرس اللفظي، ولذا فإن تكرار اللفظ في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد[3].

بعد تكرار الكلمة من أبسط ألوان التكرار وأكثره شيوعا بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا وأفاضوا في الحديث عنه، فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعلّ القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها.

"لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[4].

وإذا تمعنا في هذه القصيدة نجد تكرار الكلمة واضحا في قوله:

أيـــوب مـــا أيـــوب لا أيـــوب أودى بـــه قـــدر الـــردى المجلـــوب.

---

[1]- البحتري، الديوان، ج1، ص23.

[2]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص466.

[3]- د. طارق ثابت، النسق الشعري وبيانته، منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، ص181.

[4]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990م، ص82.

فتلوثـــــت أيامـــــه وتصـــــرمت حينـــا عليـــه وللـــردى تعقيـــب.
علقتـــه إشـــراك الـــردى مـــن بعـــدما أوفى علـــى مائـــة، وجـــاب الجـــوب.
فلـــذا عـــدا الـــدهر الملـــوم بصـــرفه فكـــــذاك كـــــان سميـــــه أيـــــوب.
فلـــئن أتـــى أيـــوب يطلـــب أجـــره يـــــوم القيامـــــة وإلالـــــه مثيـــــب.
ســـبقت بـــه الأيام باقـــي دهـــرنا فمضـــى ومـــا أدراك مـــا أيـــوب[1].

من خلاله هذه الأبيات نجد كل من كلمة "أيوب" و"الردى" تكررت عدة مرات، وكلمة أيوب توحي لنا مدى تعلق الشاعر بشيخه وحنينه وتحسره عليه، وتكراره لكلمة "الردى" تأكيدا أنه قد وافته المنية وأهلكته الموت.

هذا التكرار يحمل في ثناياه قيّماً شعورية تركز على استحضار ما حل بشيخه أيوب وما يحمله من هزة عاطفية في نفسية الشاعر ومدى ارتباطه به وتفجعه.

وفي أبيات أخرى يقول:

يا غائبـــا مـــا تنقضـــى حســـراتنا أبـــدا عليـــه، ولات حـــين يئـــوب.
يا غائبـــا ســـكن الثـــرى في حفـــرة تعلـــو الصـــفائح قـــبره والطـــوب.
إن غبـــت عـــن أبصـــارنا وسماعنـــا لم تحتجبـــك عـــن القلـــوب غيـــوب.
فلـــئن رحلـــت وغبـــت عنـــا ميتـــا للحـــزن في الـــدنيا علـــي رقيـــب.
لم يشـــنأوا فيـــه بغيبـــة غائـــب ســـفها، ولا نبـــز، ولا تقليـــب.
ولـــئن أتـــى يعقـــوب يحتســـب ابنـــه إذا غـــاب عنـــه وانحـــنى يعقـــوب.[2]

وكأن الشاعر بتكريره لكلمة: غائب، غبت، غيبة، غاب؛ أراد أن يقنع نفسه أن شيخه لم يعد موجود وقد أخذته الموت، ويؤكد على حضوره رغم غيابه.

جرس الألفاظ في البديع:

لا يتم الحديث عن موسيقى الألفاظ إلا بإشارة سريعة لما جاء في كتب أهل البديع عنها، فقد قسموا البديع إلى:

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص469.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص466.

1-المعنوي:

وهو الذي تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى أي أن أساس النظر والبحث في هذا النوع هو معاني الكلام. ولكننا ايثارا للإيجاز نصرف النظر عنها ونكتفي بالحديث عن النوع الثاني.

2- اللفظي:

هذا النوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعى الآذان بألفاظه كما يسترعى القلوب والعقول بمعانيه.

فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع. ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد موسيقاه ، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت، مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية[1].

وأهل البلاغة حيث يعرضون للبديع اللفظي يرونه أقساما:

1-الجناس:

سمي جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة. ولا يشترط تماثل جميع الحروف بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة[2].

وينقسم الجناس إلى:

جناس تام وهو ما اتفق ركناه لفظا واختلفا معنى بلا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما. والاتفاق اللفظي يشمل عدد الحروف ونوع الحروف إضافة إلى هيأتها وترتيبها.

والجناس الناقص حدّه أن يقع تجانس اللفظين في الحروف والحركات مع الاختلاف في عدد الحروف[3].

---

[1]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952م، ص42.

[2]- ابن الأثير، المثل السائر، ص99.

[3]- علي الجيدي، فن الجناس، دار الفكر العربي. ، ص93

وإذا ما طبقنا ذلك على قصيدة الوارجلاني نجد في قوله:

مَـا خُـطَ فِي المِكْتُـوبِ لَا يُخْطِـئُ الفَـتَى وَكَـذَا الفَـتَى لَمْ يُخَطِئْـهُ المِكْتُـوبُ[1].

والشاهد هنا بين:

(خط، يخطئ، يخطئه) وقع جناس ناقص.

وكذلك بين كلمتي (المِكْتُوبِ، المَكْتُوبُ) وقع جناس تام

وبين (الفتى والفتى) جناس تام أيضا.

وفي قوله أيضا:

ذهبـت بشاشـته، وشـره مـا بـه وعـلاه مـن بعـد الشُـحُوبِ شُـحُوبُ[2].

وقع الجناس بين كلمتي (الشحوبِ، شحوبُ) وهنا جناس تام.

وفي بيت آخر يقول:

حـتى تخيـل كالخيـل خيالـه بعـد النظـارة والـرداء قشـيب[3].

وقع جناس ناقص بين (تخيل، كالخيال، خياله)

وفي قوله:

ولـئن أتـى يحـي الحصـورا سـيدا لهـو الحصـور السـيد المحبـوب[4].

بين كلمتي (الحصور، الحصور) نجد جناس تام.

وبين كلمتي (سيدا، السيد) وقع جناس ناقص.

ويقول أيضا:

في المعضـلات تلاحكـت وتلابكـت واسـتعجمت، واسـتبهم المطلـوب[5].

بين كلمتي (تلاحكت وتلابكت) وقع جناس ناقص.

وجمال الجناس هنا وقع بالتجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا، يطرب الأذن ويوثق النفس ويهز أوتار القلوب، فكثيرا ما يكون الكلام محتويا على معنى

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص462.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص463.

[3]- المرجع نفسه، ج2،ص.463.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص464.

[5]- المرجع نفسه، ج2،ص469.

عادي ولكنه بتأثير الإيقاع والتنغيم والتلاحم الموسيقي الذي يحدثه الجناس، فلا يسعك إلا أن تعجب به وتنزله منزلة رفيعة وتعده من القلائد.

2- الطباق:

وهو من المحسنات المعنوية يعرفه السكاكي: "هو أن تجمع بين متضادين"[1].

والطباق نوعان من حيث الإيجاب والسلب، فالموجب منه ما كان تقابل المعنيين فيه بالتضاد. والسالب منه هو ما كان المعنيين فيه بالإثبات والنفي، أو بالأمر والنهي.

يقول الوارجلاني:

وتـــرى الخلائـــق افحمـــوا وتهـــافتوا والنـــاس مـــنهم مخطـــئ ومصـــيب[2].

يظهر الطباق بين كلمتي (مخطئ ومصيب) وهو طباق إيجاب.

وفي بيت آخر يقول:

مـــا يعبـــأ الأعمـــى بظلمـــة ليلـــة أو حـــال مـــن شمـــس النهـــار غـــروب[3].

نجد طباق بين (ليلة، نهار) طباق إيجاب.

وفي قوله:

واستشـــعر التقـــوى شـــعارا خالصـــا فـــــدثاره الترغيـــــب والترهيـــــب[4].

نلمس طباق بين (الترغيب، الترهيب) طباق إيجاب

يقول أيضا:

فالـــدين يبكـــي شـــجوه مـــن فقـــده بحلالـــــه وحرامـــــه منســـــوب[5].

هنا طباق إيجاب بين (حلاله، حرامه).

نجد أن الشاعر وظف الطباق الإيجاب لتقريب الفكرة وتأكيد المعنى وتوضيحه مع إحداث جرس موسيقى يجذب القارئ.

بعد دراسة المستوى الصوتي يتضح:

---

[1]- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص179.

[2]- الدرجيني، الطبقات، ج2،ص469.

[3]- المرجع نفسه، ج2،ص469.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص464.

[5]- المرجع نفسه، ج2، ص468.

– نظم الوارجلاني قصيدته على البحر الكامل، الذي أوصل من خلاله حالته النفسية المليئة بالحزن.

– جعل الشاعر "الباء" رويا لقصيدته، وذلك لقوته حيث؛ أعانه في الجهر بما يختلج صدره من آهات وبكاء.

–ورد تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة بنسبة أعلى وذلك لجهر الشاعر بما يحسه، ويشعر به بعد ما عايشته ورغبته بالبوح للتنفيس.

– ربط الشاعر بين الأصوات، والحالة النفسية الوجدانية التي يشعر بها.

– أضفى الشاعر دلالات إيحائية مختلفة على البنية الصوتية معتمداً في ذلك على التكرار.

– ساعد التكرار سواء على مستوى الحرف أو الكلمة على تأكيد معاني كثيرة، قصدها الشاعر لضمان تأثير القصيدة، وتفاعل المتلقي معها.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي.

المطلب الأول: دراسة الجمل.

المطلب الثاني: دراسة الانزياح.

المبحث الثاني: المستوى النحوي (التركيبي).

إن دراسة النحو ارتبطت ارتباطا وثيقا بمفهوم التركيب لما له من أهمية في استخراج القواعد، والقوانين المتحكمة في تأليف التراكيب والجمل حتى تؤدي الدور المنوط بها، والمعنى المراد لها.

يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة نظام بناء الجملة، ودور كل جزء في هذا البناء، وعلاقة أجزاء الجملة بعضها ببعض، وأثر كل جزء في الآخر مع العناية بالعلامة الإعرابية.

وللمستوى التركيبي أهميته في الكشف عن شعرية الشاعر وإبراز إبداعاته لإضفاء جمالية النص ومدى براعته.

المستوى التركيبي "من أنسب المستويات اللغوية التي تسمح للمرسل بتوظيفه لإبراز استراتيجية الخطاب تداوليا،ويعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز من بلور ذلك من خلال توظيفه للتعبير عن القصد الذي يتوخاه المرسل"[1]

ويراد بالمستوى التركيبي الجمل في تعالقها وتشكيلها للمعنى ،وهنا نذكر البنية الكبرى التى ترى باحتواء كل نص جوهرا ظاهرا يمكن الوصول إليه و تثبيته بعد ذلك من خلال البنيات الثانوية التي تتوزع عبر أنحائه.

المطلب الأول: دراسة الجمل.

ما من شك أن للجملة الشعرية جماليتها الخلاقة في النص الشعري المبدع، ولطريقة بنائها أهمية في استثارة النسق الشعري جماليا، وهذا يعني أن بناء الجملة هو الذي يكشف عبقرية الشاعر، ويظهر تفرده وامتيازه.

إن الشاعر الفرد عليه أن يشق طريقه المتميز من خلال كم المفردات الهائل الذي استخدمه قبله مئات الشعراء، ومن خلال الأنظمة النحوية المحدودة؛ وعليه أن يختار بينها ما يجعله فريدا متميزا، ويعطيه تأشيرة الرحلة عبر العصور والأجيال، وكم من الكلمات تستعمل عند عدد لابأس به من الشعراء ولكنها في بعض الشعر تكون متلألئة، مشعة، مشحونة بالدلالات لأنها صادفت بناء دقيقا وموقعا نحويا سليما، وتكون هي نفسها في بعض الشعر الآخر قاتمة منطفئة غير موحية ولا نافذة لأنها لم تصادف موقعها الملائم ولا بنائها المناسب، فليست القيمة في

[1]- عبدالهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا ط1، 2004م، ص71.

المفردات في ذاتها؛ ومن حيث هي ذلك. ولا في النظام النحوي في ذاته، ومن حيث هو كذلك، ولكنها في الاختيار الدقيق بين المفردات والنظام النحوي[1]

والجملة هي: "وحدة اسنادية تتضمن مسندا ومسندا إليه يكونان عُمدة هذه الجملة ويحققان المعنى المفيد، يجوز إلحاق العمدة بفضلات غايتها توضيح المعنى، وتحسين الكلام المركب المفيد، وهو نوعان فعلية واسمية، مثل قام زيد، زيد قام[2].

- **الجملة الفعلية:**

هي وحدة اسنادية تبدأ أصالة بفعل تام وعمدتها الفعل أي المسند والفاعل أو نائب الفاعل أي المسند إليه"[3] وقد يكون الفعل إما ماضيا أو مضارعا أو أمرا. ويتضح ذلك في قصيدة الوارجلاني نذكر:

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
أودى – تلوثت – تصرمت علقته – أوفى – حكمت لوحته – سدكت – تنحلت – دب – ذهبت – علاه – تغيرت – انسل – مات (2) – ضاه – عدد – كان (6) – أتى (5) – غاب – انحنى – بكت- استوحشت – خلت – استشعر – التقى – اعتاده- جفا – جفته – سبق – استوى – احتمى – فضلت – أتاه – دعاه – أجابه – تيقن – منحته – رأته – طاب (2)-	يخطئ – يخطئه – يشف – تؤوب – تلوب – تخيل – يبق (2) – يمر – يقلب – يطلب- يقودهم - يحتسب- تشنه- يكون – تنقضى- تعلو – تحتجبك – يدعو- يسئل – تجيب – تبكي – تهمى-ترتجي- ترى(2) – تعمى – تذوب – أمت – يبكي- يشنأوا-يعلوهم- - يكفيك- يشفيك –يعبأ.	

[1]- عبد اللطيف، محمد حماسة، النحو والدلالة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، ص171.

[2]- أنطوان الدحداح، معجم لغة النحو العربي، ص116.

[3]- المرجع نفسه، ص117.

سكن – غبت (2) – آن – أحبت – رحلت – رأيت – انتحبن – تفرقت – تصدعت– علا دعون– تراجعت – تعذر – عمدوا سكنوا– جعلوه– تنعموا– ضمنته جادت– بدا– سلبته– نسيت سلبت– أسست– يعلوهم – امتد هاج – تواترت – تفاقم(2) هانت– تلاحكت – تلابكت استعجمت – استبهم – أتت تباينت – جفجف – افحموا – تهافتوا – جمعت – ضرنا – فاتنا سبقت – مضى – خلق.		
99	35	0

من خلال إحصاء الأفعال وجدنا أن الأفعال الماضية وردت بكثرة على غرار كل من المضارع والماضي الذي انعدم.

فالزمن الماضي إنما أراد به الشاعر أن يدل على حدث مضى وانقضى حيث عبرت هذه الأفعال عن حجم جزع الشاعر وحصرته على وفاة شيخه لذلك كان زمن المضارع قليل الورود في هذه القصيدة لأن الشاعر كان يعتبر تجربته في إطار زمن الماضي الذي ارتبط بمحبته لشيخه فكان شعره انسحابا له واعتصاما به، لشعوره أن المستقبل لن يحمل إلا الهجر والألم بعد أن فارقه شيخه، وذهب إلى غير رجعة.

- **الجملة الإسمية:**

أساس الجملة الإسمية (المبتدأ أو الخبر)، والعلاقة بينهما تسمى ب: اسنادية ويمكن أن تدخل على هذه الجملة عناصر أخرى مثل: النعت، الإضافة، الظرف. ومن الجمل الإسمية في القصيدة نجد:

لله عبـــد خـــالص، متخشـــع	متهلـــل، متهيـــئ، متعـــوب
عبـــد دعـــاه إلاهـــه فأجابـــه	لمـــا تـــيقن أنـــه مربـــوب.
وجـــه أغـــر، وشـــيمة وجلالـــة	مـن نـور رب العـرش وهـو مهيـب.
وأتـــى إمـــام الصـــابرين يقـــودهم	فلأنـــت أنـــت الصـــابر المنكـــوب.
ولـــئن أتـــى يحـــى الحصـــور ســـيدا	لهـــو الحصـــور الســـيد المحبـــوب.
طـــوبى لـــه، عمـــر طـــويلا خالصـــا	في طاعـــة الرحمـــان، وهـــو أديـــب[1].

ولقد وردت الجمل الإسمية بقلة مقارنة مع الجمل الفعلية، هذا وأن الفعل يدل على الحركة والتعبير بعكس الاسم الذي يدل على الاستقرار والثبات وكأن الشاعر أراد الهروب من ذلك الألم والحزن الذي أثقل كاهله.

ودلالة الجمل هنا (هو مهيب، أنت الصابر، هو أديب.....) أفادت ثبوت الوصف لموصوفه، لأن الخبر في الحقيقة وصف، ولقد جاء بها الوارجلاني ليعدد صفات شيخه التي ظل يذكرها حتى بعد وفاته.

- **الجمل الإسمية المنسوخة:**

في اللغة العربية نواسخ تختص بالدخول على الجملة الإسمية فتغير حكمها الإعرابي وتخرجها إلى نمط آخر من الأسلوب وذلك لما تحدثه فيها من عمل وتأثير وهذ المواد اللفظية تكون فعلية أو حرفية[2].

وقد استخدم الوارجلاني أدوات ناسخة في قوله:

قـــد كـــان ذكـــرى للعبـــاد ورحمـــة	للعـــــالمين وإنـــــه لمنيـــــب
فلكـــان هـــذا كـــان أعظـــم رثـــوة	مـــن مـــثكلات جلهـــن رقـــوب.
عبـــد دعـــاه إلاهـــه فأجابـــه	لمـــا تـــيقن إنـــه مربـــوب.

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2،ص 468.

[2]- بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية في السورة المدنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2008م، ج1،ص84.

أضـــــحى أســـــير الله في أيامـــــه في العـــــالمين، وحالـــــه مغلـــــوب
والعقـــل أوفـــر مـــا يكـــون، وإنـــه كالشـــمس نـــور ثاقـــب مثقـــوب.
فكـــأن مجلســـه مســـاجد أسســـت ســـكنا علـــى تقـــوى، ولا تصـــخيب.
يعلـــوهم فيـــه الوقـــار تخشـــعا إن الطيـــور علـــى الـــرؤوس رقيـــب[1].

استعمل الفعل الماضي الناقص (كان) الذي جاء به لذكر صفات الحميدة لشيخه التي مازال يذكرها حتى بعد وفاته.

كما استعمل "إن" التي حملت معنى التوكيد.

وكأن التي أراد بها التشبيه لدلالة على عظمة مجلس شيخه.

ونجد أيضا "أضحى" وهي من أخوات كان وأفادت حدوث الخبر في وقت الضحى.

- **الجملة بين النفي والإثبات:**

لقد استخدم الوارجلاني الجمل بحالات مختلفة:

والجملة المؤكدة هي التي تأتي لاستبعاد شبهة الظن، ولتعميق المؤكد وما ارتبط به في نفس السامع ومن الجمل المؤكدة في القصيدة قوله:

قـــد كـــان ذكـــرى للعبـــاد ورحمـــة للعـــــالمين وإنـــــه لمنيـــــب.
قـــد كـــان آن لـــك الجـــواب لســـائل يـــدعو، ويسـئل كيـف كنـت تجيـب؟
ولقـــد رأيـــت الخلـــق يـــوم مصـــابه والـــنعش بعـــد لقـــاهم مركـــوب[2].

استعمل الشاعر أداة التأكيد "قد" ومنزلة (قد) من الفعل كمنزلة الألف واللام من الاسم.

وفي قول آخر:

ولـــئن أتـــى يحـــى الحصـــور ســـيدا لهـــو الحصـــور الســـيد المحبـــوب.
ولـــئن أتـــى عيســـى بـــن مـــريم زاهـــدا لعلـــى هـــداه، وهديـــه المحبـــوب[3].

ومن هذه الأبيات يتبين أن الوارجلاني استعمل أداة توكيد أخرى حيث جمع بين اللام "ل" و"إن" في لئن وهي تفيد التوكيد.

أما الجملة المنفية فهي التي تستعبد حصول الشيء وعدمه ومن الجمل المنفية في القصيدة نذكر:

---

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2،ص468.

[2]- المرجع نفسه، ج2،ص466.

[3]- المرجع نفسه، ج2،ص464.

مـا خـط في المكتـوب لا يخطـئ الفـتى وكــذا الفــتى لم يخطئْــه المكتــوب[1].

بــل مــات ســبع ســنين قبــل مماتــه لم يبـــق إلا الـــروح والتركيـــب[2].

إن غِبــتَ عـــن أبصـــارنا وأسماعنـــا لم تحتجبْــك عــن القلــوب غيــوب[3].

يا يــوم مــات ولم أمــتْ كمــداً لــه أعظــم بــه حــزنا علــى ونــديب[4].

مـــا ضـــرنا مـــا فاتنـــا مـــن بعـــده لم تبـــق إلا روضـــة وكثيبـــب[5].

استخدم الوارجلاني حرف الجزم والنفي "لم" وهو حرف جزم الفعل المضارع لكنه قلب معناه إلى الماضي في قوله "لم تحتجبك" وهو يخاطب شيخه وكأنه حي يرزق.

ويقول أيضا:

يا غائبـــا مـــا تنقضـــي حســـراتنا أبـــدا عليـــه، ولات حـــين يئـــوب.

مـــا كـــان ضـــرك لـــو أجبـــت نـــداءه إن الحشـــا ضـــرم، وأنـــت قريـــب.

مـــا ضـــرنا مـــا فاتنـــا مـــن بعـــده لم تبـــق إلا روضـــة وكثيـــب.

مـــا يعبـــأ الأعمـــى بظلمـــة ليلـــة أو حـــال مـــن شمـــس النهـــار غـــروب[6].

استخدم الشاعر أداة نفي أخرى وهي "ما".

- **الجملة الاستفهامية:**

الاستفهام هو طلب خبر ما ليس عند المستخبر، وطلب العلم شيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة[7].

ورد الاستفهام في قصيدة الوارجلاني ومن أمثلته.

---

[1]- المرجع نفسه، ج2، ص464.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص462.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص466.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص467.

[5]- المرجع نفسه، ج2، ص469.

[6]- المرجع نفسه،ج2،ص469.

[7]- أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، مؤسسة بدران، 1963م، ص181.

قـد كـان آن لـك الجـواب لسـائل يـدعو، ويسـئل كيـف كنـت تجيـب؟[1].

وعـلا النحيـب علـى رؤوس العاليـ ن الحاضـرين وأيـن منـه نحيـب؟[2].

مـن للصـلاة بجـوف ليـل مظلـم والليـل أسـود حالـك وغريـب؟.

أو للصـيام إذا تطـاول يومـه وامتـد طرفـاه وهـاج لهيـب؟.

أو لليتـامى والأرامـل بعـده وتـواترت في العـالمين حـروب؟[3]

استخدم الشاعر اسم الاستفهام "كيف" ليعجب من حال شيخه عند السؤال وكأنه يريد أن يعايش معه ذلك الوضع الأليم.

كما استخدم من أسماء الاستفهام "من" ودلت على السؤال في الجمل الثلاثة التي ترابطت بالأداة "أو".

ونجد أيضا الأداة الظرفية "أين" لدلالة على شدة الحزن من كثرة النحيب.

- **الجملة الشرطية:**

الشرط في النحو هو قرن أمر بآخر، مع وجود أداة شرط بحيث لا يتحقق الثاني إلا بتحقق الأول[4].

ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

وإذا انتحـبن تفرقـت أكبـادنا وتصـدعت منـه القلـوب الهيـب[5].

وإذا دعـون ترنمـا وتفجعـا وأعمهـن تهتـك المحجـوب.

وإذا تـراجعن البكـاء تفطـرت منهـا النفـوس، وللقلـوب وجيـب[6].

أو للجمـوع إذا أتـت وتباينـت وعـلا الكـلام فجفجـف الخطيـب[7].

في هذه الأبيات استخدم أداة الشرط "إذا" وجاءت هنا بمعنى (حين).

---

[1] - الدرجيني،الطبقات،ج2،ص466.

[2] - المرجع نفسه، ج2،ص.467

[3] -المرجع نفسه، ج2،ص 468.

[4]- سليمان معروض، حروف المعاني ، المؤسسة الحديثة، لبنان، 2008م ، ص134.

[5]- الدرجيني، الطبقات،ج2، ص466.

[6]- المرجع نفسه، ج2، ص467.

[7]- المرجع نفسه، ج2، ص469

المطلب الثاني: الانزياح.

يكاد الإجماع ينعقد أن الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة[1].

ومن غايات الانزياح لفت الانتباه ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد والحرص على عدم تسلل الملل إليه، ومن هنا يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ. فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة[2].

ومظاهر الانزياح في الشعر كثيرة، فهناك انزياح في العملية التعبيرية عموما. وهناك انزياح في الوزن والقافية، وهناك انزياح في الدلالة أيضا وأكثر الانزياحات في الشعر هي: المجازات بأنواعها المختلفة، وتسمى انزياحات بلاغية، وأشكال من القلب من تقديم وتأخير. وهي عامة تسمى بالجوازات الشعرية، وكانت البلاغة تدرسها في حين تعد اليوم انزياحات شعرية[3].

وبالرغم من أن مصطلح الانزياح حديث ارتبط بالأسلوبية وبالشعرية الحديثة، إلا أن مفهومه له جذور تعود إلى البلاغة اليونانية، حيث يفرق أرسطو بين اللغة العادية المعروفة الشائعة وبين اللغة الغير مألوفة، أما في البلاغة العربية القديمة فقد درسوا الاستعارة، والتقديم والتأخير، والعدول وغيرها..

ظواهر الانزياح في الشعر:

أولا: الحذف.

الحذف أسلوب بلاغي قديم، لجأ إليه الشاعر استغلالا لإمكاناته الإيحائية، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف " والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[4] فالتلميح أفصح من التصريح، والصمت أغلب من الكلام أحيانا.

---

[1]- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، وزارة الثقافة السورية، ط1، 1989م، ص51.

[2]- محمد عبد، اللغة والإبداع الأدبي، مكتبة دار المعرفة، ط2، 2014م، ص79.

[3]- أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ط1، 2004 م، ص234.

[4]- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1، ص121.

وتتنوع موارد المحذوف، فقد يكون صفة أو موصوفا، وقد يكون مضافا أو فعلا أو فاعلا أو غير ذلك، ولما كان من خصائص اللغة الخروج عن النمط المألوف فقد استغل الشاعر إحدى وسائل هذا الخروج، وهو الحذف، استغلالا واسعا، بغية تكثيف الدلالة بقليل من الألفاظ من ناحية، وتجنب التكرار من ناحية أخرى وشد انتباه المتلقي من ناحية ثالثة[1].

ومن صور الحذف في القصيدة:

حذف المفعول به:

جـــادت بـــه الـــدنيا وثم بـــدا لهـــا ســـلبته، إن الســـالب المســـلوب[2].

هنا نجد الحذف في قوله: وثم بدا له سلبته، ماذا بدا لها ؟بدا لها سلبه فسلبته .

حذف المبتدأ:

أو للجمـــوع إذا أتـــت وتباينـــت وعـــلا الكـــلام، فجففـــت الخطيـــب[3].

أو للصـــيام إذا تطـــاول يومـــه وامتـــد طرفـــاه وهـــاج لهيـــب؟[4].

والأصل (من للجموع) و (من للصيام) حذف "من" وهو اسم استفهام في محل رفع مبتدأ وهنا استفهام إنكاري على طريقة القرآن حيث نتبين الثقافة الدينية للشاعر.

ثانيا: التقديم والتأخير:

اهتم النحويون والبلاغيون بهذه الظاهرة على حد سواء، واختلفت النظرة إليها وفق منطق كل منهما، فالنحاة يدرسون التقديم والتأخير للكشف على الرتب المحفوظة الثابتة، والرتب المتغيرة في الجملة، وقد قسم ابن جنى التقديم والتأخير إلى ضربين: أحدهما ما يقبله القياس والآخر ما يسهله الاضطرار. فالأول كتقديم المفعول على الفاعل والفعل، ومما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ[5].

ومن صور التقديم والتأخير نجد:

---

[1]- يوسف أبو عدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص190.

[2]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص467.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص469.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص468.

[5]- ابن جني، الخصائص، ج2، ص435.

حكمــت عليــه يــد المنيــة حكمهــا قبــل الممــات ولوحتــه خطــوب[1].

هنا تقدم الجار والمجرور (عليه) أصلها حكمت المنية عليه.

وفي قول آخر:

في كــل مــا يــوم يمــر وليلــة أبــدا يقلــب ظهــره التقليــب[2].

وفي الأصل نقول (يقلب ظهره في كل يوم يمر).

وفي موضع آخر نجد:

في المعضــلات تلاحكــت وتلابكــت واســتعجمت، واســتبهم المطلــوب[3].

تقدمت (في المعضلات) على الفعل تلاحكت.

يقول أيضا:

فعليــــه رحمــــة ربــــه وســــلامه حــــتى القيامــــة وإلاهــــه لهــــوب[4].

والأصل رحمة ربه عليه وسلامه.

في مــــأتم حــــور المــــدامع قــــارح كــــادت تمــــزق أثــــوب وجيــــوب[5].

يكون التركيب :في مأتم قارح حور المدامع وهنا كان التأخير في فعل المقاربة (كاد) الذي يدخل على الجملة الإسمية.

نجد أن التقديم هنا دل على القصر و التخصيص في الأبيات السابقة.

ثالثا: الالتفات.

الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف وتجاوزه معتمدا على الانزياح من خلال المطابقة ومن أنواعه الانتقال من المخاطب إلى المتكلم ومن الجمع إلى المفرد أو من زمن الماضي إلى الحاضر وما يشبه ذلك[6].

وتتجلى جمالية الالتفات في اتيان الشاعر بمعنى يريد الانصراف به إلى معنى آخر وإكساب هذا المعنى سمات التباسية بمحاولة تضليل القارئ.

---

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص463.

[2] - المرجع نفسه،ج2 ص463.

[3] - المرجع نفسه،ج2،ص469.

[4] - المرجع نفسه،ج2،ص469.

[5]-المرجع نفسه،ج2،ص469.

[6] - ابن المعتز،البديع،ص58.

ومن صوره في القصيدة:

أ–الالتفات الفعلي:

وتغـــيرت منـــه المحاســـن كلهـــا فتئـــوب حينـــا ثم بعـــد تلـــوب[1].

هنا يوجد التفات فعلي من تغيرت (فعل ماضي) إلى (تؤوب، تلوب) في زمن مضارع، ليُظهر المرض الذي غير من محاسن شيخه وهلك بجسمه.

فلـــئن أتـــى أيـــوب يطلـــب أجـــره يـــوم القيامـــة والإلـــه مثيـــب[2].

التفت الشاعر من فعل أتى (الماضي) إلى الفعل يطلب (مضارع)

ولـــئن أتـــى يعقـــوب يحتســـب ابنـــه إذا غـــاب عنـــه وانحـــنى يعقـــوب[3].

التفت الشاعر من الفعل الماضي (أتى) إلى الفعل المضارع (يحتسب).

يا غائبـــا ســـكن الثـــرى في حفـــرة تعلـــو الصـــفائح قـــبره، والطـــوب[4].

التفت الشاعر من الفعل الماضي (سكن) إلى المضارع (تعلو) بغرض الوصف.

فقـــد كـــان آن لـــك الجـــواب لســـائل يـــدعو ويســـئل كيـــف كنـــت تجيـــب[5].

التفت الشاعر من الفعل الماضي (آن) إلى المضارع (يدعو، ويسأل، وتجيب) ليبين هول تلك اللحظة التي يُسْئَل فيها.

ب– الالتفات العددي:

في قوله:

وأتـــى إمـــام الصـــابرين يقـــودهم فلأنـــت أنـــت الصـــابر المنكـــوب[6].

استخدم الشاعر صيغة الجمع إذ أنه قصد جماعة بالفعل (يقودهم) وفي عجز البيت التفت إلى المفرد المخاطب بقوله (أنت).

---

[1]– الدرجيني، الطبقات، ج2، ص463..

[2]– المرجع نفسه، ج2، ص464.

[3]– المرجع نفسه، ج2، ص464.

[4]– المرجع نفسه، ج2، ص466.

[5]– المرجع نفسه، ج2، ص466.

[6] - المرجع نفسه، ج2 ، ص464.

ولقـــد رأيـــتَ الخلـــق يـــوم مصـــابه والـــنعش بعـــد لقـــاهم مركـــوب[1].
التفت الشاعر من المفرد المخاطب بقوله (رأيتَ) إلى الجمع بقوله (لقاهم).

ج- الالتفات الضميري (النوعي):

ياغائبـــا مـــا تنقضـــى حســـرتنا أبـــدا عليـــه ولات حـــين يئـــوب[2].
التفت الشاعر من حسرتنا (نا) ضمير متصل للمتكلمين إلى عليه (هو) ضمير الغائب (الانتقال من التكلم إلى الغيبة) ليبرز حسرته وحزنه الذي لا ينقضي على شيخه.

إن غبـــت عـــن أبصـــارنا وأسماعنـــا لم تحتجبـــك عـــن القلـــوب غيـــوب[3]
التفت الشاعر من أسلوب المخاطب المفرد (غبتَ، وتحتجبك) يعني أنت إلى جماعة المتكلمين (أبصارنا، أسماعنا) (نا) (الانتقال من الخطاب إلى التكلم) مؤكداً على مكانة شيخه الباقية حتى بعد وفاته.

مـــا كـــان ضـــرك لـــو أجبـــت نـــداءه إن الحشـــا ضـــرم، وأنـــت قريـــب[4].
التفت الشاعر من المفرد المخاطب أنت إلى الغائب (نداءه) هو (الانتقال من الخطاب إلى الغيبة).

فلـــئن رحلـــت وغبـــت عنـــا ميتـــا للحـــزن في الـــدنيا علـــي رقيـــب[5].
التفت الشاعر من المخاطب المفرد (رحلت، غبت) أي أنت إلى جماعة المتكلمين (عنا) أي نحن. والتفت أيضا إلى ضمير المتكلم علي (ي). (الانتقال من الخطاب إلى التكلم) لإظهار الحزن الذي سيرافقه للأبد.

وإذا انتحـــبن تفرقـــت أكبـــادنا وتصـــدعت منـــه القلـــوب الهيـــب[6].
التفت الشاعر من ضمير هن (انتحبن) للغائب إلى جماعة المتكلمين في قوله أكبادنا (نا) (الانتقال من الغيبة إلى التكلم)

---

[1]- الدرجيني ، المرجع السابق،ج2،ص466.
[2] -المرجع نفسه، ج2،ص466.
[3] - المرجع نفسه، ج2،ص466.
[4] -المرجع نفسه،ج2،ص466.
[5] -المرجع نفسه،ج2،ص466.
[6] -المرجع نفسه،ج2،ص466.

يا يــوم مــات ولم أمــت كمــدًا لــه أعظــم بــه حــزنا علــي نــديب[1].
التفت الشاعر من ضمير الغائب هو (مات) إلى المتكلم (علي) (ي) (الانتقال من الغيبة إلى التكلم)

يكفيــك بــل يشــفيك ممــا ترتجــى فهــو الخطيــب وإنــه لمنيــب[2].
التفت الشاعر من ضمير المخاطب أنت (يكفيك، يشفيك) إلى الغائب (فهو) (الانتقال من الخطاب إلى الغيبة.

مــا ضــرنا مــا فاتنــا مــن بعــده لم تبــق إلا روضــة وكثيــب[3].
التفت الشاعر من جماعة المتكلمين (ضرنا، فاتنا) (نا) إلى الغائب (بعده) (هو) (الانتقال من التكلم إلى الغيبة).

نجد أن الشاعر قد نوع في الالتفات: الفعلي والعددي والضميري حيث أظهر مدى تعلقه بشيخه الذي هتك المرض بجسده، وغادره إلا أنه ظل موجودا في قلبه.

تنوعت دلالات الالتفات في الأمثلة السابقة بين التفات الشاعر إلى الماضي، ووصف حالة مرض شيخه إلى أن وفاته المنية. بل وأكثر من ذلك كان يتحسر عن ما سيحصل له عندما يغطيه التراب، مخاطبا اياه تلهفا لمعرفة جوابه عند السؤال خوفا عليه. ومن جهة أخرى بيّن به ذلك الارتباط الروحي فبالرغم من وفاة شيخه، إلا أنه ظل يلتفت إلى الحاضر شاعرا بوجوده معه، هروبا منه من الحزن باحثا عن الراحة النفسية .

الانزياح في الصورة الشعرية:

تعد الصورة إحدى مكونات بناء القصيدة الشعرية التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي عبارة عن قالب جميل يخلقه الشاعر ليقدم من خلاله قصيدته أو مقطوعته إلى القارئ بواسطة معان تمكنه من البوح فيما يختلج قلبه من تعبيرات.

" الصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والإيحاء والرمز وكل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يستقر لها بذوقه فيهتز لها"[4].

وتستوقفنا في القصيدة مجموعة من الصور:

---

[1] - الدرجيني، المرجع السابق،ج2،ص467

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص469.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص466.

[4]- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص96.

1-التشبيه:

"التشبيه هو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد شراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض المتكلم"[1].

"وهو بَيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة"[2].

وللتشبيه أربعة أركان:

أ-المشبه: وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره، والشيء الذي يراد التشبيه.

ب- المشبه به: هو الأمر الذي يلحق له المشبه والشيء الذي يشبه به.

ج- الأداة: اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه به وقد تذكر الأداة في التشبيه وقد تحذف، وهي الكاف وكأن و نحوها.

د- وجه الشبه: هو الوصف المشترك بين الطرفين.

وللتشبيه روعة وجمال، وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها جملا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا.

ومن أمثلة التشبيه في القصيدة:

حـــتى تخيـــل كالخيـــال خيالـــه بعـد النضـارة و الـرداء قشـيب[3].

هنا شبه خيال أيوب وهو (المشبه) أي ظله بالخيال الذي يقصد به خشبة ينصب عليها كساء أسود في المزروعات يفزع بها الطير.

هنا بيّن كيف أن المرض غيّر ملامحه وأهتك بصحته، وهو تشبيه مجمل حذف وجه الشبه.

سـبق الخلائـق كـالجواد بشـدة لمـا اسـتوى عتقـا بـه إلا لهـوب[4].

شبه الشاعر أيوب بالجواد حيث السرعة أي أنه تميز عن الغير وسبقهم بسرعة الجواد. وهنا تشبيه مفصل.

---

[1]- أحمد هاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية ،ط1، 1999م، ص247.

[2]- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، 2008م ، ص30.

[3]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص463.

[4]- المرجع نفسه ، ج2 ص465.

وتــرى العيــون مــن الــدموع كأنهــا ديم الســماء تهمــى الحيــا وتصــوب[1].

شبه العيون بالسماء التي تمطر طول الوقت دلالة على كثرة البكاء من شدة الحزن على فقد شيخه وهنا تشبيه مفصل، الأداة هي كأن أما وجه الشبه فهو الحيا.

فكــأن مجلســه مســاجد أسســت سـكنا علـى تقــوى، والتصــخيب[2].

شبه مجلس أيوب بالمسجد دلالة على خشيته وخوفه من الله وهنا أيضا تشبيه مفصل.

2- الاستعارة:

"الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجربه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع لذلك وتقول: رأيت أسدا[3].

والاستعارة قسمان:

1-تصريحية: وهي ما صرح فيها بالمشبه به.

2- مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.

ومن أمثلتها في القصيدة:

حكمــت عليــه يــد المنيــة حكمهــا قبــل الممــات، ولوحتــه خطــوب[4].

هنا شبه المنية بالإنسان وحذف المشبه به وهو الإنسان ورمز له بأحد من لوازمه وهي اليد وهي استعارة مكنية.

بكــت الســماوات العــلا ونجومهــا حــزنا عليــه، والفــلا والــروب[5].

شبه السماوات بالإنسان وحذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه وهو البكاء أيضا هنا استعارة مكنية.

واستوحشــت منــه الســاجد كلهــا لمــا خلــت منــه، وحــن النيــب[6].

---

[1]- الدرجيني، المرجع السابق، ج2، ص467.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص468.

[3]- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[4]- الدرجيني، الطبقات ،ج2،ص463 .

[2] – المرجع نفسه،ج2،ص464.

[6]- المرجع نفسه ،ج2،ص464.

استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وشبهه بالمساجد ورمز له بأحد لوازمه وهو الاشتياق (استعارة مكنية).

فالـــدين يبكـــى شـــجوه مـــن فقـــده بحلالـــــه وحرامـــــه منســـــوب[1].

شبه الدين بالإنسان وحذف الإنسان وهو المشبه به ورمز له بالبكاء (استعارة مكنية).

من خلال دراسة المستوى التركيبي نجد:

-تنوعت التراكيب في هذه القصيدة بين جمل اسمية، وفعلية، وأنماط أخرى تعبيرا بها عن ما عايشه الشاعر بعد وفاة شيخه.

- استخدم الشاعر جملا ماضية، أراد بها ذلك الحدث الأليم الذي هز كيانه، وأخذ منه عزيزا لا يستطيع نسيانه.

- كشفت لنا الدراسة التركيبية للأسماء عن سيطرة وثبات الحزن في نفسية الشاعر إثر وفاة شيخه وكيف أنه لم يستطيع تجاوز ذلك.

- عزز الشاعر قصيدته بالجمل المنسوخة التي جاءت لتعداد خصائل ومميزات شيخه والتأكيد على علو مكانته التي لا تمحى.

- استخدم الشاعر جملا ثابتة جاء بها لتأكيد على تلك المنزلة التي كان يعتليها شيخه، وجملا منفية وكأنما أراد الهروب من ذلك الحدث والشعور بأن شيخه مزال حيّاً.

- نجد أن الشاعر أورد جملا استفهامية، دلت على فرط حبه لشيخه الذي قاده إلى تخيل نفسه مكانه عند السؤال وما بعده.

- نوع الشاعر في استعمال الصور منها التشبيه والاستعارة؛ التي استعان بها لايصال حزنه وألمه للقارئ.

[1]- الدرجيني، المرجع السابق،ج2،ص.468

المبحث الثالث: المستوى الصرفي.

المطلب الأول: دراسة الأفعال.

المطلب الثاني: دراسة الأسماء.

المبحث الثالث: المستوى الصرفي.

يختلف البناء الصرفي عموما من لغة إلى أخرى فهو ليس متشابها و متماثلا بين كل اللغات، بل إن كل لغة تنفرد ببنائها الصرفي عن اللغة الأخرى.

يتوفر علم الصرف على تبيان تأليف الكلمة المفردة بتبيان وزنها وعدد حروفها، وحركاتها وترتيبها، وما يعترض ذلك من تغيير أو حذف، وما في حروف الكلمة من أصالة وزيادة[1].

ولكل كلمة في اللغة العربية جذر اشتقت منه تلك الكلمة، والجذر هو:

"الأحرف المشتركة بين عدد من الكلمات يعتقد أنها تتصل بعضها ببعض اتصالا اشتقاقيا"[2].

ويقتصر مجال الصرف على الأسماء المتمكنة والمعربة والأفعال المتصرفة غير الجامدة[3].

ومن هنا فان المستوى الصرفي هو المورفولوجيا، والكلمة هي موضوعه الأساسي أي أنه يدرس الكلمة للكشف عن معناها، ودلالتها، والصيغة الصرفية لكلمة ما تعني الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية، والزائدة والبناء الذي جمعت فيه أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف ،وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها.

والميزان الصرفي هو مقياس أجمع عليه الصرفيون واتخذوه وسيلة ليزنوا به الكلمات حال تصريفها،

و جعلوا له ثلاثة أصول وهي (ف، ع ،ل) فالفاء تقابل الحرف الأول ،أما العين للحرف الثاني، و اللام للحرف الثالث.

المطلب الأول: دراسة بنية الأفعال.

[1]- عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، ص7.

[2]- فؤاد حنا الطرزي، الاشتقاق، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2005م، ص24.

[3]- الفضلي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، 2011م، ص8.

بنية الأفعال:

الفعل هو ما دل على حدث في زمن معين، وهو ثلاثة أنواع: ماض، مضارع، أمر وهو بالنسبة إلى فاعله معلوم أو مجهول، وبالنسبة إلى عمله لازم ومتعدي، وبالنسبة إلى أبنيته مجرد ومزيد.

ولقد وظف الشاعر أغلب الأفعال في زمن الماضي وهذا ما يفرضه موضوع القصيدة، بالإضافة إلى الفعل الثلاثي المجرد نحو (ذهب، سكن، سبق..) ونجد أيضا المزيد بحرفين مثل: (تصرّم، تخيّل..) والمزيد بثلاثة أحرف منها: (استوحشت، استشعر).

ونبين مثال ما ورد في القصيدة من أفعال في الجدول الآتي:

الفعل	وزنه	الفعل	وزنه
أودى	أَفْعَل	تغيَّرت	تَفَعَّل
تلوَّثت	تَفَعَّل	رَحَلَت	فَعَل
تصرَّمت	تَفَعَّل	تمزَّق	تَفَعَّل
علَّقته	فَعَّل	تخيّل	تَفَعَّل
أوفى	أَفْعَل	تَصدَّعَت	تَفَعَّل
جاب	فَعَل	مَاتَ	فَعَل
خُط	فُعْل	كَادَت	فَعَل
يخطىء (خَطَأً)	فَعَل	أتَى	فَعَل
حكمت	فَعَل	جَمَعَت	فَعَل
لوَّحته	فَعَّل	غَابَ	فَعَل

سدَّكت	فَعَّل	يشفى (شَفَى)	فَعَل
بكت	فعل	تلوب (لَاب)	فَعَل
استوحشت	استفعل	تخيّل	تفعّل
استشعر	استفعل	انسل	افْعَل
جعلوه	فعل	يبق (بَقَى)	فَعَل
سبق	فعل	يمرُّ (مَرَّ)	فَعَل
سلبته	فعل	يقلِّب (قَلَّب)	فَعَّل
منحته	فعل	تحتجبك (احتجب)	افْتَعَل
طاب	فعل	عدا	فَعَل
سكن	فعل	انحنى	انْفَعَل
تعلو (عَلَاَ)	فَعَل	يطلب (طلب)	فَعَل
احتمى	افْتَعَل	يقودهم (قاد)	فَعَل
تيَّقن	تفَّعل	يحتسب (احتسب)	افْتَعَل
آن	فَعَل	تَشُنْه (شَانَ)	فَعَل
يسئل (سأل)	فَعَل	تفاقم	تفاعل
تجيب (أجاب)	فَعَل	انتحبن	افْتَعَل
تنقضي (انقضى)	انْفَعَل	عمِدوا	فَعِل

تهافتوا	تفاعل	تنَّعم	تفَّعل
فاتنا	فَعَل	أسَّست	فَعَّل
رأته (رأى)	فَعَل	امتدَّ	افْتعَل
خلق	فَعَل	هانت	فَعَل

من خلال الجدول نجد أن الأفعال الواردة أغلبها كانت على وزن (فَعَلَ) الثلاثي المجرد. مثل (كاد، ذهب، أتى..)، ونجد أيضا (فعّل) بتضعيف العين نحو (سدّك، علّق) لدلالة على المبالغة أما الثلاثي المزيد نجد الأوزان التالية (تفعّل واستفعل)

وقد استخدم الشاعر الأفعال الصحيحة والمعتلة معا. ونسبة ورود الفعل الماضي كانت أكبر من الأزمنة الأخرى.

ونجد الصيغة (فَعَلَ) تدل على التحول حيث يذكر الشاعر ما عايشه شيخه من مرضه إلى أن سكن الثرى.

المطلب الثاني: دراسة بنية الأسماء.

أبنية الأسماء:

الاسم هو ما دل على معنى في نفسه من غير اشعار بزمن مثل كتاب[1].

ومن الأسماء التي استعملها الشاعر جد:

[1]- عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، ص7.

الاسم	وزنه	الاسم	وزنه	الاسم	وزنه
أيُّوب	فَعُّول	البلاء	فَعَال	الخلائق (خلْق)	فَعْلٌ
الردى	فَعَلْ	المحاسن(حسْن)	فَعْلُ	رجل	فَعُلُ
أيامه (يوْم)	فَعْلُ	النضارة	فَعَالة	عبد	فعْل
جَبَل	فَعَل	الروح	فَعْلٌ	أبصار (بصَر)	فَعَلٌ
حَرامه	فَعَال	ليلة	فعْلة	العقل	فَعْل
السماء	فَعَال	البلايا (بليّة)	فعيلة	الثرى	فَعَل
الأرض	فَعْلُ	المساجد(مسجد)	مفعل	أكبادنا (كبِد)	فَعِل
العيون(عيْن)	فَعْل	حباله (حبْل)	فَعْل	الدموع(دمْع)	فَعْل
المنيَّة	فعيلة	الفتى	فَعَل	طبيب	فعِيل
الدَّهر	فعْل	العباد	فِعَال	ذِكْرى	فِعْلَى
القِيامة	فِعالة	إمام	فِعال	الحصُور	فعُول
الذَّنُوب	فَعُول	النِّيْب	فِعْل	التَّقْوَى	فَعْلَى
لبيب	فَعِيل	الثَّناء	فَعَال	الشَّمْس	فعْل
أسِير	فَعِيل	وَجْه	فَعْل	العَرْش	فَعْل

جاءت هذه الأسماء لدلالة على مسميات معينة، حاملة لإيحاءات دلالية مختلفة تحددها طبيعة السياق التي وردت فيه. ولقد طغت صيغة فَعْل نحو: (أرْض، عبْد، دَمْع..) والتي تدل على الثبوت في موقفه المتمثل في حزنه على وفاة شيخه الذي لا ينقضي.

أ–بنية المصادر:

المصدر: هو الاسم الذي يدل على الحدث مجردا من الزمن والشخص والمكان ومن المصادر التي وظفها الشاعر نجد:

المصدر	بنيته	فعله
تعقيب	تفعيل	عقّب
الجوب	فعل	جاب
رقوب	فعول	رقب
بسْطة	فعْلة	بسط
غيْبة	فعْلة	غَاب
رحْمة	فعْلة	رَحِمَ
بشاشة	فعالة	بشَّ
حياة	فَعْلَة	حيّ
خيال	فَعَال	خيل
السؤال	فُعال	سأل
المدح	فعل	مدح
حفْرة	فعْلة	حفر
قَدَرٌ	فعَلٌ	قَدِرَ

من خلال الجدول نجد أن الشاعر وظف مصادر بأبنية مختلفة تراوحت بين (فَعْل، فَعَل، فَعْلة، فعول، فعالة، فُعال، فَعال) ولقد اختلفت دلالتها لتعبير عن الحركة والمكان والغريزة؛ حيث ساهمت في تكرير الحدث مما يدفع القارئ البحث عن المعنى الوظيفي لها.

ب– بنية المشتقات:

اسم الفاعل: "اسم الفاعل ما اشتق من فعل لمن قام به بمعنى الحدوث وصيغته من الثلاثي المجرد على فاعل ومن غير الثلاثي على صيغة المضارع بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر"[1].

اسم المفعول: "وأمره في العمل والاشتراط كأمر الفاعل مثل زيد معطى غلامه درهما ويصاغ من الثلاثي على وزن مفعول كمضروب، ومن غيره على صيغة المضارع بميم مضمومة وفتح ما قبل الآخر كمخرج ومستخرج، وكما يبنى من الفعل المتعدي قد يصاغ كذلك من اللازم ولكن بواسطة"[2].

ولقد ورد كل من اسم الفاعل والمفعول في القصيدة نجد:

اسم الفاعل	بنيته	دلالته	اسم المفعول	بنيته	دلالته
ثاقب (ثقب)	فاعل	لدلالة على رجاحة عقله.	مكتوب(كتب)	مفعول	أي المقدر
غائب (غاب)	فاعل	لدلالة على موته.	مسلوب(سلب)	مفعول	مأخوذ
السالب(سلب)	فاعل	لدلالة على حياته التي سلبت.	متعوب(تعب)	مفعول	شدة العناء
صابر (صبر)	فاعل	لدلالة على تحمله.	مربوب(ربّ)	مفعول	أي ملكه
زاهد (زهد)	فاعل	لدلالة على تعبده	مغلوب (غلب)	مفعول	لدلالة على عجزه
			مثقوب(ثقب)	مفعول	لدلالة على عمق نفوذه
			مركوب(ركب)	مفعول	كل ما يركب
			محجوب(حجب)	مفعول	أي مستور
			مطلوب(طلب)	مفعول	أي المرغوب
			منكوب(نكب)	مفعول	أي الضحية
			محبوب(حبّ)	مفعول	أي قريبا من الناس

نستنتج من الجدول أن الشاعر أورد اسم المفعول بكثرة في القصيدة وكانت في صيغتها من الثلاثي حيث أراد بها الدلالة على الحدث.

[1]- الرضى الاستربادي، شرح شافية الحاجب، ج2، ص198.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص203.

من خلال دراسة المستوى الصرفي يتبين لنا:

-نوع الشاعر في استعماله للأبنية الصرفية من الأفعال، والأسماء، والمشتقات، وكانت الصدارة فيها للأسماء؛ التي دل بها على الثبات أي حزنه الدائم على فقدان شيخه.

- كانت أغلب الأفعال التي استخدمها الشاعر ماضية، تناسبا مع غرض الرثاء.

- مثلث الأسماء في هذه القصيدة مادة صرفية ثرية خاصة التعبير بالمشتقات وأبرزها اسم المفعول.

- غلب طابع الحزن على البناء الصرفي للقصيدة، ولذلك لقدرته على استيعاب أكبر قدر من الأبنية الصرفية؛ التي تحمل دلالات عبر بها عن فقده لشيخه، وحسرته على وفاته، والحزن الذي ظل يرافقه.

المبحث الرابع: المستوى الدلالي.

المطلب الأول: الحقول الدلالية.

المطلب الثاني: العلاقات الدلالية.

المبحث الرابع: المستوى الدلالي في القصيدة.

علم الدلالة يُعنى بالعلاقة بين الدال و المدلول أي العلاقة بين اللفظ و المعنى وهو يسعى للكشف عن حقيقة المعنى في اللغات الإنسانية و معرفة القوانين اللغوية التي تساعد على معرفة العلاقات التي تربط بين أجزاء المعنى و المعاني الضمنية.

إن المستوى الدلالي يتمثل في دراسات معاني الكلمات ودلالتها في النص، فالألفاظ ليست الإشارات أو علامات كاشفة للغرض من الحديث وهذه العلامة أو الإشارة تتكون من دال ومدلول، فالدال هو الصورة الصوتية (اللفظية)، والمدلول هو الصورة الذهنية (المعنى) لذلك الدال[1].

فهو "العلم الذي يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أم التركيب، وتنتهي هذه الدراسة غالبا بوضع نظريات في دراسة المعنى تختلف عادة من مدرسة لغوية إلى أخرى"[2].

المطلب الأول: الحقول الدلالية.

الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. وأصحاب نظرية الحقول الدلالية يهتمون ببيان أنواع العلاقات الدلالية داخل كل حقل من الحقول المدروسة فيحصرون تلك العلاقات في الأنواع التالية:

الترادف، الإشتمال، علاقة الجزء بالكل، التضاد، التنافر، وليس من الضروري أن يكون كل حقل مشتملا عليها جميعا، لأنه قد تضم بعض الحقول كثيرا منها على حين تقل بعض منها في حقول أخرى[3].

أما بالنسبة للقصيدة فالحقول الموجودة فيها هي:

1- **حقل الحزن:**

اشتملت هذه القصيدة أغلبها على ألفاظا دالة على الحزن، نظرا لحالة الشاعر النفسية والألم الذي يعتريه بعد وفاة شيخه ومن هذه الألفاظ نجد:

النحيب – الدموع – البكاء – حزنا – نديب – حسراتنا – المدامع – قرح – انتحبن.

---

[1]- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص162.

[2]- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية ، دار المعرفة الجامعة، الاسكندرية، ط2، 1992م ، ص99.

[3]- أحمد محمد قدور، أصول تراثية في نظرية الحقول، ص305.

وهذه الألفاظ دلت على البكاء ،و الدموع ،و النحيب ،و الآهات مثبتا بها الشاعر حزنه الدائم.

2- حقل الإنسان:

تناول الشاعر الحياة الاجتماعية التي تربط أفراد المجتمع ونمثل ذلك ب(أيوب، الفتى، أبي، أمي، النبي، العباد، العالمين، يحي، عيسى، يعقوب، رجل، عبد، الخلائق، الجموع).

والصفات الخِلْقِية (جسمه – المحاسن- الروح – أبصار – العقل – وجه – رؤوس – العيون – النفوس – القلوب – سماعنا).

دلت هذه الألفاظ على الوصف، وبينت مدى ارتباط الشاعر بشيخه وتعداده لصفاته.

3 – حقل الطبيعة:

السماوات – نجومها – الجواد – الشمس – جبل – الأرض- الثرى – الطيور – حفرة – قبره – الطوب.

أشرك الشاعر الطبيعة في حزنه ،حيث لم يعد يسع ذلك الحزن قلبه، مبينا أن كل شيء قد استوحش وجود شيخه أيوب.

4- حقل الزمان:

أيامه – مائة – قبل الممات – طول الحياة – سبع سنين – يوم- ليلة – الدهر – آن – النهار – غروب.

وظف الشاعر الألفاظ الزمنية ليعبر عن حزنه ،وكيف تغير عليه الدهر من الأحسن إلى الأسوء.

5- حقل الدين:

قدر – مكتوب – النبيء - عالمين – أجره – يوم القيامة – إلاه- إمام – زاهدا – هداه – المساجد – التقوى – ذنوب- الله – متخشع – متهلل – رب العرش – الباقيات الصالحات – الدين- طاعة الرحمان – الصلاة – الصيام – رحمة ربه – مثيب.

إنما أراد به الدلالة على مدى ارتباطه بالله وبالدين، وصحة عقيدته فبالرغم من حزنه على شيخه، إلا أنه يؤمن أن الموت قدر محتوم، وعليه بالإيمان بالقدر خيره و شره.

6- حقل الموت:

أودى – الردى – المنية – الممات – خطوب- أمراض – يشف- طبيب – البلاء- الشحوب – وفاته – مات – مماته – غاب- غائبا – قبره – سكن الثرى – رحلت – غبت – ميتا – النعش – لفقدهم- فقده – مهالك.

استخدم الشاعر هذه الألفاظ مبرزا بها ذلك البلاء الذي وقع عليه، وكيف أن المرض سكن جسد شيخه إلى أن أسكنه الثرى.

المطلب الثاني: العلاقات الدلالية:

هي مجموعة من العلاقات التي تجمع أطراف النص، وتربط بين متولياته وهي علاقات لا يكاد يخلو منها نص ذو وظيفة تفاعلية وإخبارية، يهدف إلى تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق محققا في ذلك ربطا قويا بين أجزائها وذلك من أجل بيان النظام الذي يتحكم بعناصر النص المجتمعة ومن ثم إعطاء هذا النظام شيئا من العقلانية[1].

والقصيدة تخضع لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها وتتولد منه الدلالات وتتكامل بفضله ويبطن بعضها بعضا[2].

ومن بين هذه العلاقات نجد:

1-علاقة التضاد:

يقول أبي البقاء الكفوي "هو عند الجمهور يقال لموجود في الخارج مساو في القوة لموجود آخر ممانع له، ويقال: وقد يراد بالضد المنافي بحيث يمتنع اجتماعهما في الوجود"[3].

ومن المتضادات نجد:

الممات ≠ الحياة ، النضارة ≠ الشحوب ، ليل ≠ نهار.

محاسن ≠ عيوب، الأرض ≠ السماء، نور ≠ ظلمة.

هذه المتضادات عكست الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من حزن وألم بعد وفاة شيخه.

---

[1]- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1997م، ص11.

[2]- خالد سعيدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1997م، ص16.

[3]- الكفوي، الكليات، فصل الضاد.

علاقة الترادف:

هو "عبارة عن الاتحاد في المفهوم، وقيل: هو توالي الألفاظ المفردة، الدالة على شيء واحد، باعتبار واحد"[1].

ومثال ذلك في القصيدة:

الردى= المنية = الممات ، أمراض = البلاء، استوحش = حن، الدهر = الدنيا = الحياة، وفاة= ممات، النحيب = البكاء، الخلائق = العباد، المحبة = الوداد، قبر =حفرة، رحلت = غبت،

الغواني = النساء ، مكارم = مناقب ، مظلم = حالك ، تلاحكت = تلابكت، القدر = المكتوب.

بعد دراسة المستوى الدلالي نتوصل إلى:

حملت معظم ألفاظ القصيدة دلالة حقيقية؛ لدلالة على حدث حقيقي عاشه الشاعر وهو فقده لشيخه.

-طغى معجم الحزن على القصيدة، فهو المعبر على الموضوع الرئيسي، يدفع القارئ للبكاء، والتحسر، وكأنه في مكان الشاعر.

- يعد معجم الموت مرافقا لمعجم الحزن، وأن ذلك الحزن كان نتيجة للموت.

- برز معجم الدين بشكل واضح في القصيدة، ليبين لنا تقوى الشاعر وتمسكه بالله، لأن الموت قدر مكتوب على كل إنسان.

- نوع الشاعر بين التضاد والترادف لتقريب المعنى وتأكيده للقارئ.

[1]- الجرجاني، التعريفات الجرجاني، ضبط مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983 م، مادة (ردف).

خاتمة

خاتمة:

لكل بداية نهاية وخير العمل ما حسن آخره، وبعد هذا الجهد المتواضع نتمنى أن نكون قد وفقنا في الإحاطة بجل ما يخص الموضوع، الذي توصلنا من خلال دراسته إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- براعة الوارجلاني في تحقيقه لذلك الإيقاع الحزين المناسب لموضوع القصيدة، بالاعتماد على البحر الكامل، واتخاذ حرف الباء كروي للبوح بما يختلج نفسه.
- غلبة الأصوات المجهورة جسدت صرخة الشاعر الأليمة على أبيات القصيدة، ومما دعم ذلك اعتماده على التكرار لتوضيح المعاني.
- إطراء البنية الإيقاعية بالتنويع بين الجناس، والطباق محدثا في ذلك جرسا موسيقيا يقرع آذان المتلقين.
- توظيف الشاعر للفعل الماضي، هروبا منه للواقع الذي يخلو منه شيخه، ومحاولته لتخفيف من ذلك الحزن باستعمال جملا فعلية، والتقليل من الجمل الاسمية.
- سعي الشاعر نحو شد انتباه القارئ ، بتعدد الانزياحات تراوحت بين الحذف، والالتفات، والتقديم والتأخير.
- إثراء المستوى التركيبي للقصيدة بالتنويع في وسائل التصوير الشعري، من تشبيه، واستعارة وغيرها.
- استخدام الشاعر للصيغة الصرفية (فَعَلَ) الدالة على التحول، تناسبا مع تعداده لما عاناه شيخه حتى وفاته، ولفضائله وميزاته.
- تجلي الأسماء من مصادر ومشتقات كان واضحا، مبرزا بذلك الحزن الذي سيرافقه على المدى، حتى وإن ولى الحدث وانقضى.
- تعدد الحقول الدلالية، وطغيان حقل الحزن، والموت بما يلائم غرض الرثاء، مستندا في ذلك على حقل الدين، الذي يعكس الفكر الإسلامي للشاعر.

- تدعيم الشاعر للمستوى الدلالي للقصيدة مستعينا بالعلاقات الدلالية، من ترادف وتضاد لضمان الوظيفة التفاعلية.
- ربط الشاعر بين مستويات التحليل الأسلوبي، منتجا قصيدة جسدت نفسيته وعبرت عن حبه لشيخه، وعن مدى تألمه بعد فقدانه.
- مثلت مستويات التحليل الأسلوبي ذلك الكيان الموحد المتماسك للقصيدة، حيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.
- ساهمت كل من تلك المؤثرات الصوتية، والأبنية التركيبية والدلالية، والخصائص الصرفية التي وظفها الوارجلاني، في الكشف عن المعاني التي قصدها وقد تمثلت في التعبير عن ارتباطه الوثيق بشيخه مما جعله غير متقبلا لفكرة فقده، وعن ذلك الحزن الذي يعتريه.

وفي الختام نقول إن وفقنا فالفضل لله وحده، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الملاحق

أبو يعقوب الوارجلاني (حياته):

هو أبو يعقوب يوسف بن إبراهيم السدراتي الوارجلاني حيث ورد اسمه هكذا في روايات الدرجيني، يعد من أول المصادر التي أوردت ترجمته وتسميته في كتابه طبقات المشايخ، أما باقي المصادر فأغلبها قد نقلت عليه.[1]

صنفه الدرجيني ضمن الطبقة الثانية عشرة (500–570 هـ/1106–1175م) يعد من أهم وأشرف علماء الإباضية في المغرب، وعنه يقول الدرجيني: "هو بحر العلم المسخر للنفع، فترى الفلك فيه مواخر، الرفيع القدر والهمة، الجامع لفضائل كل أمة، المحتوى على علوم جمة ... إذ كان له في كل جو متنفس ومن كل نار مقتبس..."[2].

وترجع كلمة (السدراتي) نسبة إلى سدراته، وهو المكان الذي ولد فيه قرب وارجلان، وفيها نشأ وترعرع أبو يعقوب وأخذ مبادئه في العلوم الأولى هناك، وأكمل حياته بها إلى أن توفي سنة 570 هـ، أما تاريخ ميلاده تحديداً فهو بين سنتي 500 و 570 هـ.[3]

قضى أبو يعقوب الوارجلاني فترة صباه وسط عائلته، وكانت بداية تحصيله العلمي بوارجلان ثم سافر في رحلة علمية إلى الأندلس ومكث بقرطبة خمس سنوات وعاد بعدها إلى وارجلان، ثم عقد رحلة تجارية إلى السودان الغربي وصل فيها إلى قريب من خط الاستواء، وقد ذكر بعض تفاصيلها في كتابه الدليل والبرهان لأهل العقول.

من شيوخه:

أبو زكرياء يحي بن أبي زكريا الوارجلاني (ت: بعد 471هـ)، وكذا الشيخ أيوب بن اسماعيل اليزماتي المزاتي أبو سليمان وهو شيخه الذي رثاه في القصيدة البائية محل دراستنا، ويعتبر أيوب بن إسماعيل من علماء وارجلان، وهمزة وصل في سلسلة علماء هذه الحاضرة، صنفه الدرجيني في الطبقة الحادية عشرة (550 – 500 هـ) وقال فيه: "... بحر تتقاذف في غوارب السفن، وبر يقتدي به من اقتفى من المقتفين، إن سُئل في العلم أجاب فأقنع، وإن استسقى فيها ماء أروى فأنفع ..."[4].

---

[1]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص491.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص491.

[3]- مصطفى حاجو، أبو يعقوب الوارجلاني أصوليا، وزارة التراث والثقافة سلطنة عمان، ط2، 2007م ص106.

[4]- الدرجيني، الطبقات، ج2، ص459.

آثاره:

خلد الوارجلاني آثاراً في غاية الأهمية اعتبرت مرجعاً مهما في المذهب الإباضي ومنها: كتاب (الدليل والبرهان لأهل العقول) الذي حوى العديد من المسائل الكلامية والعقدية بالحجة والدليل والبرهان، بالإضافة إلى اكتشافاته الجغرافية والطبيعية كتسجيل وصوله إلى خط الاستواء قبل الاكتشافات الأوربية بقرون عديدة، أما في الجانب الفلسفي فكان كتابه (مرج البحرين) الذي هو جزء من كتاب الدليل والبرهان، أما آثاره الفقهية فكانت تلك الرسائل التي حوت العديد من الأجوبة معتمدا على الكتاب والسنة وفي أصول الفقه لديه كتاب (العدل والإنصاف)، وكتاب (فتوح المغرب) في علم التاريخ، أما في عالم الشعر والأدب فلديه ديوان شعر لكنه ضاع ولم يبق منه إلاّ قصيدته الحجازية التي أورد فيها رحلته إلى الحجار وبلاد المشرق بغية الحج وطلب للعلم وقد حققها ونشرها الدكتور يحي بن بهون حاج امحمد وطبعت عدة مرات، وله أيضا قصيدته البائية في رثاء شيخه أيوب بن إسماعيل وهي موضوع هذا البحث.

فقد كان بحقٍ موسوعة علمية ضمّت مختلف المجالات وأصبحت مصدراً علمياً لا غنى عنه.

نص القصيدة:

أيُّـــوبُ مَـــا أَيُـــوبُ لاَ أَيُّـــوبُ ... أَوْدَى بِـــهِ قَـــدْرَ الـــرَدَى المِجْلُـــوبُ.

فَتَلَوَثَـــــتْ أَيَامُـــــهُ وَتَصَـــــرَمَتْ ... حِينـــاً عَلَيْـــهِ، وَلِلْـــرَدَى تَعْقِيـــبُ.

عَلَقَتَـــهُ إِشْـــرَاكَ الـــرَدَّى مِـــنْ بَعْـــدَمَا ... أَوْفَى عَلَـــى مِائَـــةٍ، وَجَـــابَ الجُـــوبُ.

مَـــاخُطَّ فِي المِكْتُـــوبِ لاَ يُخْطِـــئُ الفَـــتَى ... وَكَـــذَا الفَـــتَى لَمْ يُخْطِئْـــهُ المِكْتُـــوبُ.

حَكَمَـــتْ عَلَيْـــهِ يَـــدُ المِنِيَـــةِ حُكْمُهَـــا ... قَبْـــلَ المِمَـــاتِ، وَلَوَّحَتْـــهُ خُطُـــوبُ.

سَـــدَكَتْ بِـــهِ أَمْرَاضُـــهُ وَتَنَحَلَـــتْ ... أَوْصَـــالُهُ، لَمْ يُشْـــفَ مِنْـــهُ طَبِيـــبُ.

دَبَّ الـــبَلاَءُ بِجِسْـــمِهِ بَعْـــدَ البَلَـــى ... فَلَـــهُ بِـــهِ طُـــولُ الحَيَـــاةِ دَبِيـــبُ.

ذَهَبَـــتْ بَشَاشَـــتَهُ، وَشَـــرَّةُ مَـــا بِـــهِ ... وَعَـــلاَهُ مِـــنْ بَعْـــدِ الشُّـــحُوبِ شُـــحُوبُ.

وَتَغَـــيَرَتْ مِنْـــهُ المِحَاسِـــنُ كُلُهَـــا ... فَتَـــؤُوبُ حِينَـــا، ثُمَّ بَعْـــدَ تَلُـــوبُ.

حَـــتَى تَخَيَّـــلَ كَالْخَيَـــالِ خَيَالُـــهُ ... بَعْـــدَ النَّضَـــارَةِ وَالـــرِّدَاءِ قَشِـــيبُ.

فَانْسَـــلْ مِنْـــهُ الـــرُّوحَ عِنْـــدَ وَفَاتِـــهِ ... بِأَبِي وَأُمِـــى الطَّـــاهِرِ المِسْـــلُوبُ.

بَـــلْ مَـــاتَ سَـــبْعَ سِـــنِينَ قَبْـــلَ مَمَاتِـــهِ ... لَمْ يَبْـــقَ إِلاَّ الـــرُوحُ وَالتَرْكِيـــبُ.

فِي كُـــلِّ مَـــا يَـــوْمٍ يَمُـــرُ وَلَيْلَـــةٍ ... أَبَـــداً يُقَلَـــبُ ظَهْـــرُهُ التَقْلِيـــبُ.

ضَـــاهَ النَّـــبِيُ سَمِيَّـــهُ فِي دَأْبِـــهِ ... إِذْ الـــبَلاَيَا بِجَانِبِـــهِ تَـــذُوبُ.

فَلَـــذَا عَـــدَا الـــدَّهْرُ المِلُـــومُ بِصَـــرْفِهِ ... فَكَـــذَاكَ كَـــانَ سَمِيُّـــهُ أَيُـــوبُ.

قَـــدْ كَـــانَ ذِكْـــرَى لِلْعِبَـــادِ وَرَحْمَـــةً ... لِلْعَـــالمِينَ، وَإِنَّـــهُ لَمُنِيـــبُ.

فَلَـــئِنْ أَتَـــى أَيُّـــوبُ يَطْلُـــبُ أَجْـــرَهُ ... يَـــوْمَ القِيَامَـــةِ وَالاَلَـــهُ مَثِيـــبُ.

وَأَتَـــى إِمَـــامَ الصَّـــابِرِينَ يَقُـــودُهُمْ ... فَلأَنْـــتَ أَنْـــتَ الصَّـــابِرُ المـــنْكُوبُ.

وَلَـــئِنْ أَتَـــى يَحْـــىَ الحَصُـــورُ سَـــيْداً ... لَهُـــوَ الحَصُـــورُ السَّـــيِدُ المحْبُـــوبُ.

وَلَـــئِنْ أَتَـــى يَعْقُـــوبُ يَحْتَسِـــبُ ابْنَـــهُ ... إِذْ غَـــابَ عَنْـــهُ وَانحَـــنَى يَعْقُـــوبُ.

فَلَكَـــانَ هَـــذَا كَـــانَ أَعْظَـــمُ رَزْئَـــةٍ ... مِـــنْ مُـــثْكَلاَتِ جُلَهُـــنَ رَقُـــوبُ.

بَكَـــت السَّـــمَاوَاتِ العُـــلاَ وَنُجُومَهَـــا ... حُـــزْناً عَلَيْـــهِ، والفُـــلاَ والـــرُوبُ.

وَاسْتَوْحَشَـــتْ مِنْـــهُ المِسَـــاجِدَ كُلُهَـــا ... لَمَـــا خَلَـــتْ مِنْـــهُ، وَحَـــنَّ النَّيْـــبُ.

وَاسْتَشْعَرَ التَّقْوَى شِعَاراً خَالِصاً ... فَدِثَارُهُ التَرْغِيبُ والتَرْهِيبُ.

أَلِفَ التُقَى فَاعْتَادَهُ حِبَالَهُ ... وَجَفَا الذُّنُوبِ، وَقَدْ جَفَتْهُ ذُنُوبُ.

سَبَقَ الخَلاَئِقَ كالجَوَادِ بِشِدَّةٍ ... لَمَّا اسْتَوَى عِتْقاً بِهِ إلاَّ هُوبُ.

بَدَ السَّوَابِقَ كُلُّهَا مُتَهَلِلاً ... كَيْفَ السُّؤَالُ إِذَا احْتَمَى اليَعْبُوبُ.

فَضُلَتْ فَضَائِلَهُ الفَضَائِلُ كُلُّهَا ... وَاهاً لِجِسْمٍ لَمْ تَشَنْهُ عُيُوبُ.

رَجُلٌ أَتَاهُ اللهُ رَبِي بَسْطَةً ... فِي العِلْمِ، وَالجِسْمِ الكَرِيمِ لَبِيبُ.

للهِ عَبْدٌ خَالِصٌ، مُتَخَشِعٌ ... مُتَهَلِلٌ، مُتَهَيِئٌ، مَتْعُوبُ.

عَبْدٌ دَعَاهُ الأَهَهُ فَأَجَابَهُ ... لَمَّا تَيَقَنَ أَنَّهُ مَرْبُوبُ.

مَنَحَتْهُ أَبْصَارُ العِبَادِ مَحَبَةً ... لَمَا رَأَتْهُ، وَالوِدَادُ قُلُوبُ.

طَابَ الثَّنَاءُ بِهِ، فَطَابَ رِثَاؤُهُ ... وَالمَدْحِ وَالتَّبَيْنُ، والتَّقْرِيبُ.

أَضْحَى أَسِيرَ اللهِ فِي أَيَامِهِ ... فِي العَالَمِينَ، وَحَالِهِ مَغْلُوبُ.

وَالعَقْلُ أَوْفَرَ مَا يَكُونَ، وَإِنَّهُ ... كَالْشَّمْسِ نُورٌ ثَاقِبٌ مَثْقُوبُ.

وَجْهَ أَغَرَ، وَشِيمَةً وَجَلاَلَةً ... مِنْ نُورِ رَبِّ العَرْشِ، وَهُوَ مَهِيبُ.

يَا غَائِباً مَا تَنْقَضِي حَسَرَاتِنَا ... أَبَداً عَلَيْهِ، وَلاَتَ حِينَ يَئُوبُ.

يَا غَائِباً سَكَنَ الثَّرَى فِي حُفْرَةٍ ... تَعْلُو الصَفَائِحَ قَبْرُهُ وَالطُوبُ.

إِنْ غُبْتَ عَنْ أَبْصَارِنَا وَسَمَاعِنَا ... لَمْ تَحْتَجِبْكَ عَنْ القُلُوبِ غُيُوبُ.

قَدْ كَانَ آنَ لَكَ الجَوَابُ لِسَائِلٍ ... يَدْعُو، وَيَسْئَلْ كَيْفَ كُنْتَ تُجِيبُ؟

مَا كَانَ ضَرَّكَ لَوْ أَجَبْتَ نِدَاءَهُ ... إِنَّ الحَشَا ضَرْمٌ، وَأَنْتَ قَرِيبُ.

فَلَئِنْ رَحَلْتَ وَغِبْتَ عَنَّا مَيِّتاً ... لِلْحُزْنِ فِي الدُّنْيَا عَلَيَّ رَقِيبُ.

وَلَقَدْ رَأَيْتُ الخَلْقَ يَوْمَ مَصَابِهِ ... وَالنَّعْشَ بَعْدَ لِقَاهُمْ مركوبُ.

حِيرَا سُكَارَى، هَائِمِينَ لِمَا بِهِمْ ... زُمَراً، حِيَارَى، مَرَدُهُم وَالشَّيْبُ.

تَبْكِي لِصَرْعَتِهِ الغَوَانِي نَوَادِبًا ... عَوْنَ النِّسَاءِ، وَغَادَةَ رَعْبُوبُ.

فِي مَأْتَمٍ حُورِ المَدَامِعُ قَرْحٌ ... كَادَتْ تُمَزِّقُ أَثْوبُ وَجُيُوبُ.

وَإِذَا انْتَحَبْنَ تَفَرَقَتْ أَكْبَادُنَا ... وَتَصَدَعَتْ مِنْهُ القُلُوبُ الهيبُ.

خَطَــبٌ أَجَــلُ وَعِــبْرَةٌ مَسْــفُوحَةٌ ... مِهْرَاقَــةٌ، إِنَّ الخُطُــوبَ تَئُــوبُ.

وَعَلَى النَّحِيبُ عَلَى رُؤُوسِ العَالَمِيــ ... ــنَ الحَاضِـرِينَ وَأَيْـنَ مِنْـهُ نَحِيـبُ!

وَتَــرَى العُيُــونَ مِــنَ الــدُّمُوعِ كَأَنَّهَــا ... دِيمَ السَّــمَاءِ تُهَمَــى الحَيَــا وَتَصُــوبُ.

وَإِذَا دَعُــــونَ تَرَنُّمَــــا وَتَفَجُعــــاً ... وَاعْمُهُــــنَّ! تَهْتَــــكُ المحجُــــوبُ!

وإِذَا تَــرَاجَعْنَ البُكَــاءَ تَفَطَــرَتْ ... مِنْهَــا النُّفُــوسُ، وَلِلْقُلُــوبِ وَجِيــبُ.

يَا يَــوْمَ مَــاتَ وَلَمْ أَمُــتْ كَمَــداً لَــهُ ... أَعْظِــمْ بِــهِ حُــزْناً عَلَــيَّ نَــدِيبُ.

يَا رَجَــــةَ لِلْعَــــالمينَ لِفَقْــــدِهِمْ ... عِلْــمَ الهُــدَى وَتَعَــذَرَ الأُسْــلُوبُ.

عَمِــدُوا إِلَى جَبَــل ظَلِيــل ظِلِــهِ ... سَــكَنُوا ذُرَاهُ، وَرَأْسَــهُ لَشُــحُوبُ.

جَعَلُــوهُ تَحْــتَ الأَرضِ ثُمَّ تَنَعَمُّــوا ... يَا لِلْخَلاَئِــــقِ، إِنْ ذَا لَعَجِيــــبُ.

لَهْفَــى عَلَــى الظِّــل الــذِي ضَــمَنَتْهُ ... بَطْــنُ الثَّــرَى، وَالمــُسْتَرَادُ رَحِيــبُ.

جَــادَتْ بِــهِ الــدُّنْيَا وَثُمَّ بِــدَالهَا ... سَــلَبَتْهُ، إِنَّ السَــالِبَ المسْــلوبُ.

نَسِــيّتْ مَنَاقِبَــهُ الــتِي سُــلِبَتْ لَــهُ ... والبَاقِيَــاتُ الصَــالِحَاتُ الطِّيــبُ.

فَالــدِّينُ يَبْكِــي شُــجُوَهُ مِــنْ فَقْــدِهِ ... بِحَلاَلِــــهِ وَحَرَامِــــهِ مَنْسُــــوبُ.

فَكَــأَنَّ مَجْلِسَــهُ مَسَــاجِدَ أُسِّسَــتْ ... سَــكَناً عَلَــى تَقْــوَى، وَلَا تَصْــخِيبُ.

يَعْلُــوهُمْ فِيــهِ الوَقَــارَ تَخَشُّــعاً ... إِنَّ الطُّيُــور عَلَــى الــرُّؤُوسِ رَقِيــبُ.

لَمْ يَشْــنَأُوا فِيــهِ بِغَيْبَــةِ غَائِــبٍ ... سَــفْهاً، وَلَا نَبْــزَ، وَلاَ تَقْلِيــبُ.

طُــوبَى لَــهُ، عُمْــراً طَــوِيلاً خَالِصــاً ... فِي طَاعَــةِ الــرَّحْمَن، وَهُــوَ أَدِيــبُ.

مِــنْ لِلْصَــلاَةِ بِجَــوْفِ لَيْــل مُظْلِــمٍ ... وَاللَّيْــلُ أُسْــوَدٌ حَالِــكٌ وَغَرِيــبُ؟

أَوْ لِلْصِــيَامِ إِذَا تَطَــاوَلَ يَوْمُــهُ ... وَامْتَــدَ طَرَفَــاهُ وَهَــاجَ لَهِيــبُ؟

أَوْ لِلْيَتَــامَى وَالأَرَامِــلَ بَعْــدَهُ ... وَتَــوَاتَرَتْ فِي العَالمــِينَ حُــروبُ؟

أَوْ لِلأُمُــورِ إِذَا تَفَــاقَمَ هَوْلُهَــا ... أَهَــلَ النُّهَــى وَالــرَّأْيِ بَعْــدُ غَرِيــبُ.

وَتَفَــاقَمَ الخَطْــبُ العَظِــيمُ لِفَقْــدِهِ ... وَلَرُبَمَــا هَانَــتْ عَلَيْــهْ خُطُــوبُ.

فِي المــُعْظَلاَتِ تَلاَحَكَــتْ وَتَلاَبَكَــتْ ... وَاسْــتَعْجَمَتْ، وَاسْــتَبْهَمَ المَــطْلُوبُ.

أَوْ لِلْجُمُــوعِ إِذَا أَتَــتْ وَتَبَايَنَــتْ ... وَعَــلَا الكَــلاَمُ، فَجَفْجَــفَ الخَطِيــبُ.

وَتَــرَى الخَلاَئِــقَ أَفْحَمُــوا، وَتَهَــافَتُوا ... وَالنَّــاسُ مِــنْهُمْ مُخْطِــئ وَمُصِــيبُ.

يَكْفِيــكَ، بَــلْ يَشْــفِيكَ مِــمَّا تَرْتَجِــي ... فَهُــوَ الخَطِيــبُ وَإِنَّــهُ لَمُنِيــبُ.

جَمَعَــتْ مَحَاسِــنُهُ المــكَارِمَ كُلُهَــا ... وَالمــسْلِمُونَ خَلاَئِــقَ وَضُــرُوبُ.

مَــا ضَــرَنَا مَــا فَاتَنَــا مِــنْ بَعْــدِهِ ... لَمْ تَبْــقَ إِلاَّ رَوْضَــةً وكَثِيــبُ.

مَــا يَعْبَــأُ الأَعْمَــى بِظُلْمَــةِ لَيْلَــةِ ... أَوْ حَــالَ مِــنْ شَمْسِ النَّهَــارِ غُــرُوبُ.

فَعَلَيْــهِ رَحمَــةً رَبِــهِ وَسَــلاَمِهِ ... حَــتَى القِيَامَــةِ والالَــهَ وَهُــوبُ.

سَــبَقَتْ بِــهِ الأَيَامَ بآقِــي دَهْــرَنَا ... فَمَضَــى وَمَــا أَدْرَاكَ مَــا أَيُــوبُ.

خُلِــقَ ابْــنُ آدَمَ عُرْضَــةً لِمَــهَالِكِ ... إِنَّ المنِيَــةَ يَوْمُهَــا لَعَصِــيب[1].

1-الدرجيني،الطبقات، ج2،ص462.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-ابراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط5، 1984م.

2- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1978م.

3- ابراهيم مصطفى: معجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989م.

4- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.

5- ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2003 م.

6- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج1.

7- أبي عباس الدرجيني: طبقات المشايخ بالمغرب، تحقيق ابراهيم طلائي.

8- أيوب جرجيس: الأسلوبية في النقد المعاصر، عالم الكتب، عمان، ط1، 2014م.

9-بييرجيرو،الأسلوبية،ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة،ط2، 1994م.

10- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990 م.

11- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: تحقيق الحسائي عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

12- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة المصرية، صيدا بيروت.

13- سيد البحرواي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م.

14-سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة،ط3، 1996م.

15- شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، 1119م.

16- صلاح فضل: لغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة، 1992م.

17-صالح عطية صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب،2003م.

18- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط5، بيروت، 2006م.

19- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بحث وتقديم علي بوزيقة، موقع للنشر، الجزائر، 1991م.

20- عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دار الهومة، الجزائر، ط4، 2016م.

21- عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، 2011م.

22- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1973م.

23- علي الجيدي: فن الجناس، دار الفكر العربي.

24-فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب،2003م

25- كمال بشر: علم الأصوات، دار الغريب، القاهرة 2000م.
26- محمد عبد: اللغة والإبداع الأدبي، مكتبة دار المعرفة، ط2، 2014م.
27- محمد مصطفى هدارة: في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.
28- ممدوح عبد الرحمان الرمالي: العربية والوظائف النحوية، دار المعارف، مصر، 1996م.
29- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الهومة، الجزائر، 1997م.
30- هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.
31- هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري/تائية الشنفرى –أنموذجا،ألفا للوثائق، ط2014،1م.
32- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، ط1، 2007م.
33- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، سوق البتراء، ط1، 2007م.

البحوث العلمية والمجلات:

1-أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، المجلد5، العدد1، 1984م.
2-إنعام الحق الغازي، المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، جامعة باكستان، العدد24، 2017م.
3- البكاي أخذاري: قصيدة "قذى بعينك " للخنساء، دراسة أسلوبية مذكرة ماجيستر، جامعة الجزائر، 2004م.
4- تاوريريت بشير: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس، جوان، 2009م.
5- زركوك سميرة: البنى الأسلوبية في زهديات أبي العتاهية، مذكرة ماجيستر، جامعة وهران، 2016م.
6- عبد اللطيف حني: نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفية، مجلة علوم اللغة العربية، جامعة الوادي، مارس 2004م.
7- صالح علي سليم الشتوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي، مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العدد4، 2005م.
8- محمد الخرازمة، الإيقاع الصوتي في لامية العرب للشنفرى، دراسة أسلوبية مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد2، آيار2014 م.

فهرس

الفهرس:

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان.	/
إهداء	/
ملخص	/
المقدمة	أ- ب
مدخل.	04
المبحث الأول: المستوى الصوتي في القصيدة.	13
المطلب الأول: الموسيقى الخارجية.	14
المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية.	19
المبحث الثاني: المستوى التركيبي في القصيدة.	34
المطلب الأول: دراسة الجمل.	34
المطلب الثاني: دراسة الانزياح في القصيدة.	41
المبحث الثالث: المستوى الصرفي في القصيدة.	51
المطلب الأول: دراسة بنية الأفعال.	52
المطلب الثاني: دراسة بنية الأسماء.	54
المبحث الرابع: المستوى الدلالي في القصيدة.	**60**
المطلب الأول: الحقول الدلالية.	60
المطلب الثاني: العلاقات الدلالية.	62
الخاتمة	65
الملحق.	/
المصادر والمراجع.	/
الفهرس.	/