الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي _ جيجل_

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

شعرية البنية في عينة أبي ذؤيب الهذلي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: "لسانيات الخطاب"

من إعداد الطلبة:
- حمروش مفيدة.
- قدور خديجة.

إشراف الأستاذ:
– الطاهر بومزبر

السنة الجامعية: 2021/2020

شكر وتقدير

قال الله تعالى: "رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت بها علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين"

قال صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر النّاس لم يشكر الله"

في البداية نشكر الله عز وجلّ الذي وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع كما يشرفنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "**الطاهر بومزبر**" الذي لم يبخل علينا بنصائحه القيمة التي مهدت لنا الطريق لإتمام هذا البحث كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أو بعيد

مقدمـــــة

تعد الشعرية العربية موضوع جدل، وذلك لتعدد تعاريفها وتتشابك معانيها واحتوائها على مواطن اللبس، وتهدف الشعرية إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي، وطريقة تحقيقه لوظائف الجمالية والإتصالية، وبذلك يمكن القول بأن الشعرية هي قوانين الإبداع الفني، فالشعرية مصطلح متكامل تجمع أطرافه وتقدمه في إطار واضح، إذ لم ترسى على بر قديم حديث، ضارب في القديم بجدوره الممتدة من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، حينما تحدث فيه عن المحاكاة وحديثا لتطوره مع شتى الحركات النقدية الحديثة.

وتتطلب بنية الخطاب الشعري وجود عناصر مكونة لشعرية البنية هي في حد ذاتها تمثل خصائصها الفنية والتركيبية وهذه المكونات تبدأ بداية من بنية الخطاب الخارجية وصولا إلى البنية الفنية الداخلية.

ولهذا انصبت دراستنا حول موضوع الشعرية، خاصة فيما تعلق بشعرية البنية في عينة أبي ذؤيب الهذلي، وقد تمت بلورته بهذا الشكل لدافعين إثنين الأول تمثل في القدرة على التحديد الميدان العلمي للبحث، أما الثاني فكان لتعيين الميدان العملي التطبيقي.

ومن خلال دراستنا لموضوع شعرية البنية في عينة أبي ذؤيب الهذلي دفعتنا لتحقيق عدة أهداف أهمها:

الإهتمام بدراسة المفاهيم الشعرية ضمن مجال الشعرية الواسع وكذلك إظهار قدرات الشاعر من خلال التعبير على إحساسه والإعتماد على غرض الرثاء كعنصر أساسي ونحن نقوم بدراستنا هذه وجدنا ما يدفعنا بإلحاح إلى طرح بعض التساؤلات تمثلت في: فيما تتمثل دراسته شعرية لبنيته؟ وما هي المكونات التي ساهمت في تحليل الشعرية وما مضمون عينة أبي ذؤيب الهذلي؟

ومن المؤكد أن كل باحث يريد أن يضفي على بحثه صيغته العلمية، لا بد أن يتبع منهجا يلائم تلك الدراسة ونحن في عرض مادة بحثنا قد اعتمدنا على المنهج الوصفي الذي يتلائم مع طبيعة هذه الدراسة.

وقد واجهتنا في إعداد بحثنا هذا بعض الصعوبات تمثلت في صعوبة الإلمام.

بالمادة العلمية وذلك من بين المصادر التي تناولناه موضوع الشعرية إضافة إلى ذلك تشعب الموضوع المعالج كونه يتناول العديد من القضايا، ولا يمكننا القول أننا انطلقنا في إنجاز هذا البحث من العدم بل لأن مثل هذه الدراسة تحتاج إلى مصادر وراجع وبذلك قد ساعدتنا بعض المصادر والمراجع أهمها: ديوان أبو ذؤيب الهذلي كمصدر رئيسي، وكذلك كتاب أصول الشعرية "الطاهر بومزبر"، إضافة إلى كتاب "الشعرية" "لتودوروف"، وايضا "قضايا الشعرية "لرومان جاكبسون" وبعد جمعنا للمادة الخام يتبين لنا أننا نوزعنا في خطة منهجية اقتضتها طبيعة الموضوع، والتي جاءت كالآتي: مقدمة تضمنت لمحة عامة عن الموضوع، وفصلين نظري يتكون من مبحثين، تناولنا في المبحث الأول: ماهية الشعرية النشأة والتطور، أما المبحث الثاني: فكان بعنوان عناصر الشعرية في بينية الخطاب الشعري تطرقنا فيه إلى شاعرية الصوت والكلمة والجملة والدلالة، أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي، جاء تطبيقا لما تم تناوله في الفصل النظري، بدأنا بلمحة عن الشاعر والعينية، ثم تطبيق على القصيدة بدراستها وتحليها.

وأخيرا نتوجه بالشكر للأستاذ الفاضل: "الطاهر بومزبر" على عطاءه العلمي والمعنوي وجميل صبره الذي لم يبخل علينا في تقديم كل التوجيهات والإرشادات القيمة اثناء إشرافه على هذه المذكرة.

الفصل الأول: الشعرية النشأة والتطور

تعد الشعرية من المصطلحات العصية على البوح بمكونات وعلى من يريد الغوص في مفاهيمها لا بدّ له أن ينفتح على سبل اللغة ودلالاتها فيستطيع حينها أن يبدع في إزالة اللبس والغموض فيخرجها من المكنون إلى ما يثير الذهن والخيال، والرغبة والاهتمام ولعل محاولة تقصي مفهوم الشعرية فيه من التشويق بقدر ما فيه من الصعوبة فهو موضوع شائك، فالشعرية مصطلح متكامل تجمع أطرافه وتقدمه في إطار واضح، وبناءا على هذا وقبل الحديث عن تفاصيل هذا البحث تجدر بنا الإشارة إلى المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها.

1- الشعرية:

1-1- لغة:

يعود الأصل اللغوي لمصطلح الشعرية في العربية إلى الجدر الثلاثي " ش ع ر" فقد ورد في قاموس "مقاييس اللغة" لإبن فارس "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علمٍ وعلم شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له".[1]

فالشعرية هنا تدل على العلم والفطنة والدراية.

وجاء في لسان العرب "لإبن منظور" (ش ع ر) بمعنى علم وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية.[2] أما الزمخشري فيعرفه في "أساس البلاغة" شعر فلان: قال الشعر..... وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته...."[3].

وبالنظر إلى تلك المعاني الواردة في المعاجم العربية نستنتج أن الأصل للشعرية (ش ع ر) يدل على معنيين أحدهما مادي، وهذا المعنى لا نقصده بالبحث أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة.

([1]) أبي حسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، مقياس اللغة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج1، 1971، ص 617.

([2]) إبن منظور لسان العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، مادة (ش ع ر)، ج1، 2005، ص2044.

([3]) أبي القاسم جارالله أساس اللغة، الزمخثري، تح محمد باسل عيون السود مادة "ش ع ر"، ج 01، 1998، ص 510.

1-2- إصطلاحا:

إهتم الدرس النقدي كثيرا بهذا الموضوع وأفرد له عددا من الدراسات كما اهتم بالإصطلاح عليه في محاولة له.[1]

إن أقرب تعريف للشعرية أنها "علم موضوعه الشعر" أي أنه يرتبط بكل عمل يجعل الشعر موضوعه، لكن ثمة تخصيصا لهذا المفهوم من خلال ربطه بالخصائص النوعية التي تجعل من خطاب ما شعرا.[2]

أما حسن ناظم فقد ركز في مطالعته الهامة حول الشعرية "بأنها تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجرائياتها الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه...."[3]

ومعنى هذا القول أن الأدبية لصيقة بمفهوم الشعرية ويعرفها أبو حيان التوحيدي: "الشعرية هي وظيفة من وظائف العلامة ما بين البنية العميقة للنص الأدبي بوصفه حاملا لمحمولات ما قولية وبين البنية السطحية بوصفه (النص) كتلة مسجلة. لمسية أي كان مبصر وفضلا عن علاقة الشعرية بالأدبية فالشعرية تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر استكمالا لاستراتيجياتها ذلك الحقل هو التأويلة.[4]

ويذهب جاكسون إلى تعريف الشعرية بحيث نجده يقول: الشعرية هو تطوير لمفهوم الجمالية لأن الواقعة: (الشعرية موجودة داخل البنية اللسانية بينما الواقعة الجمالية ذات طبيعة ميتالغوية".

أما حسب تدوروف فتتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية.[5]

([1]) سامي ععبابنة، اتجاهات النقاد العرب قراءة النص الشعري الحديث، جامعة أربد الأهلية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2004، ص 208.

([2]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 9.

([3]) تودوروف الشعرية، تر شكري المختوف ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر عمارة مهد التسيير التطبيقي ساحة أقطار، الدار البيضاء المغرب ط1، 1987، ط2، 1990، ص 45.

([4]) تودوروف، الشعرية، ت- شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب، ص 222.

([5]) كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 35.

ومعنى هذا القول أن الشعرية لا ترتبط بالنص الشعري فقط بل تتعدى إلى ما هو أدبي.

والشعرية "عند أبو ذيب" هي خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها ويوصف الإرتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة.

نستنبط من الوزن والقافية أو التركيب، لهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.

وقد أشار "أبو ذيب" إلى أن الشعرية هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية[1]

ولعل أهم ما نريده ختاما هنا هو أن الشعرية في نهاية الأمر تتعلق بالنص كما أسلفنا وتحتكم لهذا النص الثابت المنتهي والمحدد ومعه تصبح حاملة لذات الثبات ولو أنها أدخلت المتلقي فهي قد اشترطت حياده المطلق لتبقى موضوعية، وإذا كانت الشعرية المتعلقة بالنص على هذا النحو من الثبات والحدية والانتهاء فهي لا تصلح إلا لما يتعلق بها فقط ولا تقول لنا شيئا إضافيا نهائيا في ذات الوقت الذي تحاكم فيه النص على المبدع أكثر من حدود ذات النص، فهي حكم على المبدع أكثر من النص ومثلا لو كان أكثر من لون أو جنس أدبي أو كانت مثلا تلك النصوص على تسلسل تاريخي مستمر.

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية ص 35.

2- مفهوم البنية:

2-1- لغة:

جاء في قاموس "المحيط للفيزوز أبادي" البنية: " البنى نقيض الهدم وبناء بنية بنيا وبنيانا وبنية وبناية والبنى يكون البناية في الشرف وأبنيته أعطيته بناءا أو ما يبنى به دار وبناء الكلمة لزوم آخر ضربا واحدا من سكون أو حركة وبنى رجل: اصطنعه وبنى على أهله وبها زفها".[1]

فالبنية هنا أخذت معنى البناء نقيض الهدم، وبنية بناء أي شكلته وصطنعت بيتا.

بينما في "المعجم الوسيط" البنية: "بنى الشيء بنيا وبناءا أو بنيانا أقام جداره، يقال: بنى السفينة، واستعمل مجازا في معان كثيرة تدور حول التاسيس والتنمية يقال: بنى مجده، بنى الرجل، وبنى الطعام بسمه، بنى على كلامه: إحتداه واعتمد عليه، والبنية ما بين جمع بنى، والبنية هيئة الكلمة أي صيغتها".[2]

ورد في لسان العرب "لإبن منظور": "البنية بالضم أوالكسر: ما بنيته وهو البنى بالضم أو الكسر".

ويروي أحسن البنى ، كان البنية التي بنى عليها مثل: المشي والركبة..... والبنى بالضم مقصور مثل: البنى يقال بنية وبني بكسر الباء مقصورا مثل: جزية وجزى.[3]

من خلال التعريف اللغوي للقط البنية يتضح أنها مأخودة من "بنى البناء أي رمم عكس هدم".

2-2- في الإصطلاح:

يعود أصل البنية في اللغات الأوروبية، في أنّ لفظ البنية « Structure » مشتق من الأصل اللاتيني « struere » الذي يحل على الإنشاء والبناء وبنية الشيء عندهم الصورة المنتظم فيها وهويته الذاتية.

([1]) الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، بيروت- لبنان، دط، دت، ص 1272.

([2]) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية، ط1، 2005، ص 72.

([3]) إبن منظور لسان العرب، دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 1980، ص 307.

ويتحدد معنى البنية إصطلاحا بالإعتماد على التصور الوظيفي في البنية بوصفها عنصرا جزئيا مندمجا في كل أعم وبهذا فهي تجمع بين الشكل والكل "المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه ويتحدد من خلال علاقته بما عداه، فهي نسق من العلاقات الباطنية له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هي نسق يتصف بالوحدة الداخلية والإنتظام الذاتي على نحو يقضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دال على معنى.[1]

فالبنية هي "كل تماسك لنظام من العلاقات اللغوية سواء كانت ألفاظا تؤلف جملة أم جملا أم أصواتا تؤلف لفظا أم ألفاظا وأن عناصرها" تخضع لمبدأ التغير والتحويل بسبب تحويل عناصرها [2]وتأخذ بعض التعريفات بمبدأ العلاقة وتحدد البنية "بأنها مجموعة من العناصر بل هي العلاقات التنظيمية التي تؤلف بين تلك العناصر والتي تتكون منها البنية والكل ليس نتيجة إلى هذه العملية وتلك البنى اللفظية من صوتية وصرفية ولغوية هي التي تحمل المعنى للمتلقى"، فالمعنى يستخرج من مجموع العلاقات التي تربط العناصر جميعها وفق أحكام لغوية معينة تبعا لنظام تلك اللغة.[3]

ومن بين أهم التعريفات في الفكر الغربي والعربي الحديث ما نجده في: محاولة "جان بياجيه"، إعطاء تفسير شامل للبنية من وجهة نظر[4] علم النفس العام إذ يقول: "أن البنية هي نسق من التحولات القانونية الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود

(1) سامر فضل الأسدي، البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل، دار المنهجية عمان، ط1، 2015، ص 29-30.

(2) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية وأضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، د.ط، د س، ص 08.

(3) محمد الجناش، البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد، الدار البيضاء المغرب، د.ط، 1980، ص 102.

(4) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات ، بيروت، ط2، 1980، ص 07.

ذلك النسق، أو أن تهب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه[1] ولهذا المفهوم أهمية بالغة لأنه يتشكل من عناصر ثلاثة يمكن عدها المادة الخام المكونة للبنية وهي:

2-2-1- الكلية:

وهذا العنصر يفترض "أن البنية تتألف من عناصر داخلية تحكمها قوانين الكل" معنى ذلك أن البنية لا تضم عناصر خارجية منتمية إلى أنظمة أخرى، كما أن حكمها ليس حكم العناصر المجموع بعضها إلى بعض أو المنعزل بعضها عن بعض إنما المهم ما ينتظم تلك العناصر من علاقات، ويشد بعضها إلى بعض من سمات خلافية.[2]

2-2-2- التحويلات:

في البدء يقرر بياجيه "أنه لا يمكن لأي نشاط بنيوي إلا أن يقوم على مجموعة تحويلات"[3] بمعنى أن البنيات ليست ثابتة إنما متحولة ومتغيرة لكن لهذا التحول آلية خاصة تخضع لقوانين داخلية متحكمة في عناصر البنية لا لعوامل خارجية مفروضة عليها.[4]

2-2-3- التنظيم (التحكم الذاتي):

"إن للبنية القدرة على أن تضبط نفسها بنفسها داخليا" [5] وأن أي تغير فيها يفسر على أنه إعادة التوازن للكل مما يؤدي إلى نوع من المحافظة عليها، بمعنى "أن التحويلات اللازمة للبنية معينة لا تؤدي إلى خارج

([1]) جان بياجيه، البنيوية، ص 07.

([2]) ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 13.

([3]) جان بياجيه البنيوية ص 08-09.

([4]) محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 359.

([5]) جان بياجيه، البنوية، ص 9.

حدودها ولا تولد إلا عناصر تنتمي دائما لها، وتحافظ على قوانينها[1] ، ولهذا نبه "صلاح فضل" على أن الانغلاق في حدود ذاتية لا يحول دون اندماجها أو اندراجها في بنية أخرى أوسع منها ومن ثم تندرج هذه البنية ضمن بنية أوسع منها وهكذا تتضام البنى لا لتؤلف بنية واحدة وإنما لتختلط بعضها في بعض.[2]

ولأن "البنية" وفق هذه المقاربات والتوصيفات، اكتسبت حضورا مفهوميا واصطلاحيا بالغ الهيمنة في الدرس النقدي الأدبي في مجاليه النظري والتطبيقي، فإن منهجنا في هذا البحث إنجاز إلى الفضاء المفهومي ل "البنية" في سياقه الأدبي الخاص بمعاينة التجربة الشعرية خاصة، لما انطوى عليه من قوة استجابة قرائية، بوسعها تمثل آفاق النص الشعري، واستيعاب رؤاه على النحو الذي ينعكس إجرائيا على توصيلات نقدية دقيقة وعلمية يمكن أن تندرج في صفحات المدونة النقدية العربية الحديثة، وتكشف عن القيم الإبداعية والجمالية الكائنة في جوهر القصيدة.[3]

1- الشعرية عند الغرب:

إن الشعرية منذ تأسيسها على يد أرسطو كانت تعني بالضبط نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام إلى درجة البنية أصبحت تتجه نحو إعتبار الإبداع ليس سرا غامضا غير قابل للتبسيط ولكنه جملة من الإختيارات من بين العديد من الإحتمالات أو تركيبه طرائق قابلة للتحليل، أو تأليف أشكال تنتج معنى.[4]

إن التفكير النظري في الأدب عموما هو متلازم مع الأدب ذاته منذ نشأته وهذا ما يفسر أن يكون النص الأدبي موضوعا لذاته، ومن ثم كانت المحاولات في تقصي قوانين شمولية، يطمئن إليها الباحثون، لذا يمكن أن نقرأ أن الشعرية في الغرب ظهرت منذ "أرسطو" الذي عمد إلى السير خطوة خطوة، واضعا تعريفات وتقسيمات تحدد

(1) عدنان علي رضا النحوي، الأسلوب والأسلوبية العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النشر والتوزيع، السعودية، د ط، 1999، ص 57.

(2) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1987، ص 191.

(3) فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، ط1، 2006، ص 20.

(4) مشرى بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية دار الجامد للنشر والتوزيع، 2011، ص 31.

شيئا فشيئا موضوعه، بل إنه عمد أحيانا إلى جعل المعايير تتقاطع لتشكيل تركيبا يسمح له بتمييز أوجه الصورة وهذا النوع من المقاربة كان ينظم بشكل دقيق ما يعالجه وينجزه تدريجيا بتصنيف صارم للأنواع والعناصر والخصوصية التي يجري تعريفها ومن حينها صار من الأهمية أن يكون الدارس فكرة محددة في بناء العمل الفني وضع أرسطو قواعد الشعرية متمثلة في المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير، والنشيد وتحديد للأنواع الأدبية (التراجدية والكوميديا) بيد أن أرسطو في كتابه "فن الشعرية" تناول التمثيل (المحاكاة) الكلام فهو يصف خصائص الأجناس الأدبية التمثيلية ولم يكن يتناول الشعر الغنائي الذي كان له وجود ذو خصوصية تميزه في الأجناس الأدبية الأخرى لأن الشعر الغنائي لا يخضع للمعايير الأرسطية ولا يلجأ فيه الشاعر إلى أي شخصيته ولكنه يعبر فيه عن شخصيته.[1]

1-1- الشعرية عند تودوروف:

إن الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف ورومان جاكسون وجان كوهلين في العصر الحديث، لا يغني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث يرى أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة.[2]

ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب، حيث عدة دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالما لا يمكن ضبطه بقواعد معينة لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة وضع تعريف معنى لها....[3]

فالشعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته الجمالية وقد

([1]) نفس المرجع.

([2]) مشري بن خليفة، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، د.ط، 2010، ص 292.

([3]) المرجع نفسه ص 293.

إعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، حدث عبر ذلك بقوله: نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب إرتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي.[1]

وقد صنف تودوروف الشعريات إلى شعريات عامة وتتولى الدراسة الآلية للخطاب النوعي فيدرس تزامنيا في علاقة الأجناس بعضها ببعض.

ومن ثم يكون لزاما على الدارسين أن يشرحو كل جنس على انفراد لمعرفة المميزات التي يختص بها.

والصنف الثاني يتمثل في "الشعريات التاريخية" وهي تهتم حسب تودوروف بهذه الأجناس إنطلاقا من الأدوار المسندة إليه وقد حصرها في ثلاث مهمات "المهمة الأولى": إجراء "دراسة تحولية كل مقولة أدبية"[2] بحيث يتبع هذا التحول تعاقبا أما "المهمة الثانية" فهي أن يضع الدارس في حقل هذا العمل كل الأجناس الأدبية بعين الإعتبار وبالنسبة "للمهمة الثالثة" فتسعى إلى التعرف على القوانين التحويلية التي تتصل بالإنتقال من عنصر أدبي إلى آخر على افتراض أن هذه القوانين موجودة.[3]

ومن هنا درس "تودوروف" "الشعرية" إنطلاقا من التوازي حيث وضع نموذجا لتطور الأشكال وتغيرها فعوض أن نتصور أن النموذج الشعري يولد في عفوية وينضج ثم يموت صارت العفوية نموذجا جدليا وبهذا تعتبر ظاهرة التوازي قانونا عاما مجردا فالتوازي باعتباره مدارا محوريا لكل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية لأنه يتجل في كل أبنية الخطاب الفني المنجز، يكون التوازي في فن الشعر في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية كما يتميز التوازي في فن النثر باعتماده على بنية قائمة على مبدأ المجاورة فالتوازي ملح في الخطاب اللفظي بنوعيه، لأن غايته الأولى في الإقناع مع الإمتاع ولهذا نجد أنفسنا في كثير من الأحيان نستنتع ونتذوق أثرا أدبيا معينا سواء أكان شعرا أو نثررا.

([1]) مشري بن خليفة، الحقيقة الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 263.

([2]) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكتسون، الدار العربية للعلوم، العاصمة، ط1، ص 57.

([3]) المرجع نفسه، ص 294.

وما نخلص إليه هو أن جوهر "الشعرية" عند "تودوروف" يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبي، بحث في أدبية النص الأدبي وفي منآى تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفية أو اجتماعية أو نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية .[1]

1-2- الشعرية عند رومان جاكبسون:

يمثل "رومان جاكبسون" فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم "الشعرية" ونشير هنا إلى فضل "الشكلنيين الروس" في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها. [2]

ومفهوم الشعرية عند "رومان جاكبسون" يتجسد في عبارته الشهيرة "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو موضوع الأدب وإنما أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، وهذا يعني أن موضوع الشعرية أو الأدب هو الأدبية". ولقد تحدث "جاكبسون" عن موضوع"الشعرية" الذي هو: تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القوي، وهذا ما يجعل "الشعرية" مؤهلة للموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية و "الشعرية" تبحث في إشكالية البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني.[3] كما نجد "رومان جاكبسون" اهتم بخصوصيات الشعرية "كالتوازي" ويتضمن مجموعة "أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، والنبر والتنغيم" ويمكن لبنية "التوازي" أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من "تشبيهات واستعارات ورموز" ويمكن أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمها حيث توازي مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها" "فالتوازي" يستغرق كل الأدوات الشعرية

([1]) تودوروف، الشعرية ص 76.

([2]) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر الوالي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ط1، 1988، ص 31.

([3]) باشير توريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، .إربد.عالم الكتب الحديث، ط1، 2009، ص 299.

اللسانية التكرارية الممكنة التي تعمل في شكل قوانين مجردة تؤثر في بنية الخطاب الأدبي كما تؤثر في دلالته أو قيمته الإخبارية التي تتحول إلى قيمة جمالية بفعل الضغط الممارس.[1] من قبل بنية التوازي.[2]

و"الشعرية" عند "رومان جاكبسون" هي خلاصة للمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين عدة عناصر كاللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى.[3]

1-3- الشعرية عند جان كوهين:

"الشعرية" عند "جان كوهين" تشغل عالما ضيقا هو عالم الشعر بحديه الصوتي والدلالي ففي ضوء هذه المعادلة الجبرية يأتي مفهوم "كوهين" "للشعرية" القصيدة النثرية والشعرية على حد سواء فضيق مجال الشعرية ينبعث من قوله: "الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له" و6ذا كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين إثنين الصوتي والدلالي فإن الشعري يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين.[4] وإذا كان الجانب الصوتي واضحا في الشعر، فإن الجانب الدلالي يحتوي أيضا على خصائص يمتاز بها الشعر، حاولت البلاغة أن تحددها وتبعا لذلك فإن "كوهين" يميز بين ثلاثة أنماط من القصائد.

أ- **القصيدة النثرية**: أو القصيدة الدلالية وترتكز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.

ب- **القصيدة الصوتية (النثر المنظوم)**: وتسمى صوتية لتضمنها الوزن والقافية في حين أنها دلاليا لا تعدو أن تكون نثرا فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري وإنما موسيقى فحسب أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النصب ويسمى هذا الشعر الصوتي الدلالي أو الشعر الكامل، وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية "كوهين".

([1]) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية نظرية رومان جاكبسون، الدار العربية، للعلوم، ط1، 2007، ص 58-59.

([2]) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص 59.

([3]) باشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 306.

([4]) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد الغمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 15.

ج- القصيدة الصوتية الدلالية أو الشعر التام: وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد وانطلاقا من التعارض الذي يقيمه كوهين بين الشعر والنثر، يصل إلى [1] تحديد مفهوم مركزي عنده، وهو مفهوم (الإنزياح)، حيث يمكن أن تعد القصيدة إنزياحا قياسيا إلى اللغة العادية ويتخذ الإنزياح عند "كوهين" طابعا تعميميا حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة لتتحول هذه الأخير إلى إنحراف عن القاعدة، إن هذا الإنحراف الذي يطرحه كوهين يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسميها بطابع الشعرية ومن تم تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام. وما يصل إليه "كوهين" هو أن "الشعرية" في النهاية ليست سوى جنس لغوي وأن "الشعرية" هي أسلوبية الجنس، التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية.[2] إن نظرية الإنزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية، ويقترح "كوهين" أن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويا، يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى.[3]

ويتضح أن "الشعرية" التي نادى بها "كوهين" هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الإنزياح إنزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي والصوتي والدلالي مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص.[4]

2- الشعرية عند العرب:

استخدم النقاد العرب عدة مفاهيم، حيث طرحت بوصفها علما موضوعه الشعر وصناعة للكتابة والتأليف وذلك إستنادا إلى مفهوم أرسطو للشعرية ولعل أبرز النقاد القدامى الذين تحدثوا عن الشعرية نجد الفرابي وابن سينا وإبن رشد وحزم القرطاجي.

([1]) المرجع نفسه، ص 12.

([2]) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 15-16.

([3]) باشير تاورريت، الحقيقة الشعرية، ص 309.

([4]) المرجع نفسه، ص 312.

2-1- الشعرية عند الفرابي:

يطلق "الفرابي" على الشعر مسمى "الأقاويل الشعرية" وهي تتألف من "أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول"[1]

فالمحاكاة هنا هي أساس الشعر، وهذه المحاكاة منها ما هو تام ومنها ما هو غير تام وإذا كانت "المحاكاة" هي أساس الشعر، فإن "الوزن" أيضا هو قوامه، ومن تم يعد الفرابي "المحاكاة" و "الوزن" عنصرين أساسيين في الشعر وهذا ما يتأكد في قوله "فقوام الشعر وجوهر: عند النقاد هو أن يكون مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء وينطق بها في أزمنة متساوية ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهري، وهي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوائم الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها هو الوزن".[2]

2-2- الشعرية هند إبن سينا:

لفظة "الشعرية" عند "ابن سينا" عيلل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأنية من "المحاكاة" وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر ولهذا فإن لفظة "الشعرية" في نص "ابن سينا" يتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة وتناسب تلك المتعة.[3]

والشعر عند "ابن سينا": هو كلام مخيل مؤلف من أقوال إيقاعية موزعة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزعة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوي لعدد زمان الآخر، وبذلك يلح "ابن سينا" على قضية التخيل، ويجعل الوزن من جوهر العمل الشعري.[4]

([1])ابن رشد، كتاب الشعر، تح تشاري، بتروت، وأحمد عبد المجيد هويدي الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986، ص 57.

([2]) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 21.

([3]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 12.

([4]) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 17.

2-3- ابن رشد:

يرى "ابن رشد" أن المحاكاة تختلف بين الفنون المختلفة فالمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من النغم المثقفة ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كل واحد منها منفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ أعني الأقاويل المحاكمية غير الموزونة وقد تجمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال.[1]

أي أن عناصر قيام الشعر هي اللحن والوزن والمحاكاة وهي نفسها العناصر التي وضعها: "ابن سينا " غير أن "ابن رشد" رأى أن الشعر العربي عدا الموشحات والأزجال لا يتوفر له عنصر اللحن، وإنما يتوافر له إما الوزن فقط أو الوزن والمحاكاة، وهذا ما سبق أن قرره أيضا "الفارابي" إذ لا يعد اللحن من عناصر الشعر العربي.

ومن هنا يقر كل من "ابن سينا" و"ابن رشد" أن المحاكاة والتخيل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط ويصبح الفرق بينهما وبين "الفارابي" أن الأخير يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن.[2]

2-4- حازم القرطاجني:

لا يكاد "حازم القرطاجني" يفترق عن غيره من الفلاسفة والنقاد القدماء الذين تناولوا مفهوم الشعر وطبيعته بل إنه يمنح من معانيهم جل أفكاره عن القول الشعري، وخاصة ارتكازه على عنصرين أساسيين يشكلانه هما: المحاكاة والوزن.[3]

ويعرف الشعر بقوله "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليهما قصد.[4] تكريهه لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة

([1]) رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ط1، 2002، ص 40.

([2]) المرجع نفسه، ص 41.

([3]) ابن رشد كتاب الشعر ص 57-58.

([4]) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم و تر محمد الحبيب الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986، ص 71.

بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته وبمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الإستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقرنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها.[1]

وكما هو واضح فإن "حازم يركز على عناصر بعينها يبني على أساسها القول الشعري وتمثل في مجملها نظرية الشعرية عنده وهي: الوزن، والمحاكاة والتأليف والإغاراب والصدق[2] ويتجه حازم القرطاجني في جل أفكاره إلى وضع نظرية شعرية تستند إلى قوانين تضبط عملية الإبداع الشعري من ناحية وطرق تحليلية ونقده من ناحية أخرى، ذلك لأنه يدرك قويا أن الشعر صناعة وأن الصناعة لا بد أن تحكمها قوانين وأساليب محددة وأن النقد فن لا بد أن يخضع لقواعد أساسية تنطلق من أسس المادة التي يدرسها.[3]

3- عناصر الشعرية في بنية الخطاب الشعري:

3-1- شعرية الصوت:

قامت الشعرية العربية في النقد القديم على الوزن والقافية في نسج الجانب الصوتي للقصيدة التقليدية باتكائها على قواعد "الخليل بن أحمد" الفراهيدي في الوزن فكان التشكل الوزني هو الجسر الفاصل بين النثر والشعر وأي تخط أو تجاوز له هو خروج أو تمرد عن هوية الشعرية العربية[4] وقد عالج النقاد والدارسين قضية موسيقى الشعر حديثا وفصلوا فيها أيما تفصيل حيث قسموها إلى قسمين موسيقى داخلية وموسيقى خارجية.

(1) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، سراج الأدباء، ص 71.

(2) المرجع نفسه ص 28.

(3) المرجع نفسه، ص 26.

(4) بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقذية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، إربد الأردن، د ط، 2010، ص 4.

3-1-1- الموسيقى الخارجية:

تدرس في المستوى النظيمي عند تحليل النصوص علما بأننا نجد الموسيقى الداخلية في الشعر والنثر معا وتتأثر بها بينما ينفرد الشعر بالموسيقى الخارجية.[1]

3-1-2- البنية الوزنية ومكوناتها:

يعتبر "الوزن" وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزيئات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري العربي بوجه خاص، ولو أن البعض من الدارسين في حقل الشعريات قد أعلنوا ثورة على مملكة الوزن التي يحترمها مجتمع الشعراء أو يدين لدورها في حمال البنية رغم أن هذه الثورة تحمل شعارات غامضة توحي بشيء من التمرد المنهجي بيد أنها مازالت خاضعة للنظام السائد داخل المملكة تحت شعار، الشعر الحر ليس شعرا حرا من النظام كله.[2]

غير أن المنصف في تحديد دور الوزن وقيمته بالنسبة إلى المعنى هو الذي يكون وفقه " التفاعل الوزن والمعنى هو المبدأ الفعال للشعر ويشمل كل خاصياته الهامة".[3]

وتشمل البنية الوزنية كل النوطات الموسيقية الأولية المتضمنة جملة من الحركات والسكنات بأحجام متباينة ثم الأجزاء الوزنية من إنضمام المقاطع إلى بعضها بكيفيات وأعداد مختلفة وتشكل هذه الأجزاء البنية الوزنية الكلية ذات المصرعين المتشاكلين وباتحادهما يشكلان أكبر مكون للأبنية الوزنية وأصغرهما النوطات ذات الطابع الموسيقي الخالص، فتحصل بذلك على أربعة وحدات تعمل كل وحدة على تكوين البنية التي تليها.

([1]) محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير الرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع ط1، 2005، ص 75.

([2]) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجي في تأصيل الخطاب الشعري موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص 54.

([3]) رومان جكسبون، قضايا الشعرية، منشورات باريس، دط، 1970، ص49.

3-1-3- النوطات الموسيقية:

في تموجات صوتية تتراوح بين "المد والجزر" والجهر والهمس و"الشدة والرخاوة" و"الارتفاع والانخفاض" ولتكون جملة تقابلات صوتية موسيقية لها قواعدها العروضية الخاصة، أو نظامها الموسيقي المتناهي الانسجام، وفقا لما بناه العرب الأوائل في بناء نسيج خطابهم الشعري، وقد شبه "حازم" فيها الحركات بأقطار الخيم، وشبه السواكن بأركانها حيث جعل الشعراء أطراد الحركات في الأوزان.[1] وجرية اللسان عليها واستواء الكلام بها بمنزلة امتداد أقطار البيوت واستقامتها واستوائها، وجعلوا السواكن مطردة بمنزلة الأركان ويقسم "حازم" أقطار الحركات إلى ثلاثة نماذج.

- "**النموذج الأول**": القطر الأصغر وهو أدنى أطراد المتحركات إذ سلمنا منطقيا بأنه قل ما يعد من توالي المتحركات قطر المتحركين.
- "**النموذج الثاني**": القطر الأوسط ونفهم أن هناك قطرا يليه فيكون حدا ذا المتحركين، والقطر ذا الأربع متحركات فيتكون بذلك من ثلاث متحركات.
- "**النموذج الثالث**: "القطر الأكبر" وهو البعد الأخير والنهائي لتعاقب الحركات لأنه أكبر قطر تشكله النوطات الموسيقية المتحركة ويتكون من أربعة متحركات وهو أقصى ما يوجد علية المراد الحركات في الأوزان. وللسواكن حد أدنى وحد أقصى لهما مقبولية داخل نظام الوزن الشعري، فأقل "ما يعد من السواكن ركنا الواحد ثم الإثنان ثم الثلاثة ثم الأربعة وهي أقصى ما يوجد من أطراد السواكن في الأوزان.[2]

وعندما تتحدد موسيقى المتحركات والسواكن وتأتلف فيها بينها تمدنا موسيقيا ما يمكن أن نصطلح عليه المقاطع الموسيقية للبنية الوزنية.[3]

([1]) حازم القرطاجي، مناهج البلغاء ومراج الأدباء، ص227.

([2]) حازم القرطاجني، المنهاج ص 254.

([3]) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 114.

3-1-1- المقاطع الموسيقية للبنية الوزنية:

حدد "حازم القرطاجني" المقاطع الصوتية إلى ستة مقاطع سمّاها العروضيون العرب "الأرجل" وهي عنده تلك التي "تتركب منها أجزاء جميع الأوزان[1]

وهذه المقاطع هي: المقطع الأول: سبب ثقيل وهو متحركان (//)

نحو: بم، أما المقطع الثاني: سبب خفيف وهو متحرك بعده ساكن (/O).

نحو: عن، من، والمقطع الثالث: سبب متوال وهو متحرك يتوالى بعده ساكنان (/OO) نحو (قال) بتسكين اللام والمقطع الرابع: وتد مفروق[2].

تتكون "البنية الوزنية" من خلال إستقراء الوجوه التي تتركب فيها الأسباب والأوتاد وتحدث موسيقيا وتناغم وتتناسب مع بعضها البعض "حازم القرطاجني" على إدراك نظامه، لأنه بالنسبة إليه "يستنبط بالوزن باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد ثم يلزمه بعد الوضع أن يوجد وزن أو أوزان سياق نظامه بأن تجعل مبدأها من رؤوس الأسباب والأوتاد متأخرا عن مبدئه على ما تقدم"[3]

فالأجزاء "الخماسية" تتكون من سبب خفيف ووتد ثقيل، لتكون عدد نوطاتها الموسيقية "خمسا" قبل أن يدخل عليها الخبن في أحد مقاطعها كتحول (فاعلن) إلى (فعلن)، أو (فاعل)، أو سقوط المقطع بكامله، مثل (فعو) من (فعولن)، فيحذف السبب الخفيف من الوحدة الوزنية أما الأجزاء "السباعية" فهي تتفق مع "الخماسية" في كونها تتشكل من نوطات موسيقية مماثلة، ومقاطع موسيقية واحدة لكنها تختلف عنها في كيفية المقاطع كونها تتكون من "سبع نوطات" فيتغير وقعها الموسيقي بتغير التركيب والحجم مثل التكون العكسي لبنية الوحدتين الوزنيتين (مستفعلن مع فاعيلن) أو (متفاعلن، ومفاعلتن) ولهذه العلّة لا يجتمع المتضادان مع بعضهما في بنية وزنية واحدة وتقودنا هذه التنازعات إلى عنصر التوازي وهو تأليف ثنائي وتماثل وليس تطابقا والتوازي داخل البنية الوزنية له

(1) حازم القرطاجني، المنهاج ص 115..
(2) المرجع نفسه، ص 115.
(3) حازم القرطاجني، المناهج ص 231-232.

رتابة وفية جميلة لأنها تكوّن طرفين متساويين اصطلاحا لهما العرب كاسم (شطري البيت) أما الأجزاء "التساعية" هي وحيدة المصدر لأنها وحدة وزنية حديثة في عصر "حازم القرطاجني" وباتحاد الأقسام الثلاثة مع بعضها نحصل على البنية الوزنية التي يمكن أن نصفها بالكلية لأنها تتكون من الأجزاء الأولية المشكلة لها، فتصير وزنا كليا ونهائيا تتشكل على نوطاته الإيقاعية ومقاطعة الموسيقية وأجزائه التي يبنى على أساسها الخطاب الشعري.[1]

وهو متحركان بينهما ساكن (/O/) نحو كيف، أين، و"المقطع الخامس" وتد مجموع وهو متحركان بعدهما ساكن (//O) نحو لقد، و"المقطع" "السادس": وتد متضاعف وهو متحركان بعدهما ساكنان (//OO) نحو: مقال بتسكين "اللام"[2].

وتمثل هذه المقاطع الموسيقية الوزنية المكونات الأولية، والأساسيات لتكوين بنية الوحدة العروضية (الجزء)، أو ما يسمى عند المحدثين (التفعيلة)[3] .

3-1-5- أصناف الوحدات الوزنية (الأجزاء):

تسمى الأجزاء عند العروضيين "التفعيلات" وهي عمود الوزن ووحدة البنية الوزنية، لأن الأعاريض تتصف وتتنوع وتتباين وفقا لما تتألف به من أجزاء أو تفعيلات وهذه الأجزاء تكون قد خماسيات وسباعيات وتساعيات ويمكن حوصلة جملة التفعيلات أو الأجزاء وفق التقسيم الثلاثي السابق في الجدول الآتي.

أجزاء وزنية (خماسية)	أجزاء وزنية (سباعية)		أجزاء وزنية (تساعية)
فعولن	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلاتن
0/0//	0//0///	0//0/0/	0/0//0/0/
فاعلن	مفاعلتن	مفاعيلن	

(1) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 120-121.

(2) حازم القرطاجني، المنهاج ص 231-232.

(3) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 119.

0//0/	0///0// مفعولات 00/0/0/	0/0/0// فاعلاتن 0/0//0/	

التقسيم الثلاثي لجملة التفعيلات.[1]

3-1-6- البنية الوزنية الكلية (البحور الشعرية):

يطلق عليها "حازم" اسم "الأوزان الشعرية"[2]، وهي التي تتشكل من أجراء ووحدات وزنية متتالية والوزن الشعري، والوزن الشعري عند نايف معروف، وعمر الأسعد هو "سياق موسيقي ملحوظ في الكلام يأتي نتيجة لانتظام أصوات الحروف الهجائية في سياق لفظي (صوتي)، تنتظم فيه الحركات والسكنات وفق ترتيب خاص فهذا هو الإيقاع الصوتي الموسيقي الذي يبنى عليه القصيدة".

وبما أنها هي العامل الذي يترك أثره الموسيقي في البنية الشعرية القائمة على البنية الوزنية المتشكلة من الأجزاء، يذهب "حازم" إلى أن "الأوزان الشعرية منها ما تركب من أجزاء سباعية وتساعية، ومنها ما تركب من خماسية وسباعية وتساعية"[3] فيكون حاصل التركيب للأجزاء داخل "البنية الوزنية" الكلية سبع تركيبات وزنية باعتبار الوحدات "الأجزاء" التركيبة الأولى تركيبة وزنية من أجزاء خماسية ونموذجها المتقارب على وزن رباعي تكراري الجزء (فعولن) التركيبة الثانية: تركيبة وزنية من أجزاء سباعية ويصفها "حازم" ب: "السباعية الساذجة" وتنسج بنيتها الكلية على ثلاثة أجزاء، وربما حذفوا الثالث منها أو بعضه والتركيبة الثالثة: تركيبة وزنية من أجزاء تساعية: ونموذجها "الخبت" الذي يتكون شطره من (متفاعلن متفاعلن مرتان) والتركيبة الرابعة تركيبة وزنية مركبة من أجزاء "خماسية وأخرى سباعية" ومن نماذجه الطويل الذي يتكون شطره من تكرار (فعولن مفاعلن فعولن

(1) المرجع نفسه، ص 120.

(2) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 227.

(3) نايف معروف وعمر الأسعدي، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت لبنان ط1، 1987، ص 14.

مفاعيلن) والتركيبة الخامسة: تركيبة وزنية ذات الأجزاء السباعية المتباينة لتعطي البنية الوزنية الكلية.[1] لتركيبة السادسة: تركيبة وزنية من تساعي وسباعي وقد تفرد بكونه ليس من أصل الأوزان الشعرية العربية التي وضعتها العرب الأوائل وإنما هذا التركيب من وضع المتأخرين من شعراء المشرق، التركيبة السابع: تركيبة وزنية من خماسية وسباعية وتساعية وقد بنتها العرب على "النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف ومن الجزء إلى ما يناسبه"[2]

وبناءا على هذا التصنيف والتحليل، والتأويل يتضح لنا أن "حازم" لا يعترف سوى "بخمسة عشر وزنا" ويشك في واحد ويدحض آخر، وعلى قدر اختيار البنية الوزنية على قدر ما يتحقق الجودة والتعالي داخل بنية الخطاب الشعري بفعل التأثير الإيقاع الموسيقي للبنية الكلية.[3]

3-1-7- القافية صورة في البنية الوزنية:

تتموقع "القافية" داخل "البنية الوزنية" للخطاب الشعري من جهة ترتيب الحركات والسكنات، أي في علاقتها مع "البنية الوزنية" في "خمس صور" ينبني عليها مفهوم "القافية" وهي:

- **صورة المترادف**: وهي البنية الختامية التي يترادف أو يتتالى فيها "ساكنان من غير فصل بحركة" أي تكون نهايتها سببا متواليا أو وتدا متضاعفا نحو: حال (/00)، مقال (//00).

- **صورة المتواتر**: وهي الصورة التي "يتوالى فيها ساكنان مفصول بينهما بحركة نحو: أيها الظل البالي، أي حركة ثم ساكن ثم حركة (/0/).

- **صورة المتدارك**: وهي الصورة التي "تتوالى فيها حركتان" نحو: منزل (//) فتعكس نهايتها صورة المترادف لأن في الترادف تكون نهاية البنية الختامية ساكنين، بينما يتولى في المتدارك حركتان.

([1]) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 23.

([2]) حازم القرطاجني المنهاج ص 23.

([3]) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية، العربية. ص127.

- **صورة المتراكب**: وهي صورة تميل إلى وحدة "النوطات الموسيقية" بحيث تكون متماثلة كما تميل إلى التساوق وتأخذ مسارا واحدا من جهة الوقع لأنها صورة "يتوالى فيها ثلاث متحركات نحو: السند (///).

- **صورة الرجز**: وهي أطول بنية من حيث توالي الحركات، فتطول فيها التماثلات أثناء التموجات الصوتية النهائية فيقف الباث فيها على ارتفاع موسيقي ختامي في أقصى ما يمكن من الحركات المتوالية في نهاية البنية الوزنية حيث "يتوالى فيها أربع حركات ولا يكون ذلك إلا في الرجز".[1]

وقد أشار "جاكبسون" إلى هذا التقسيم غير أنه محصور في ثلاثة أنواع وهي "القوافي المزدوجة" (أأ، ب ب)، القوافي المتقاطعة (أ ب، أ ب) "القوافي المتعانقة" (أ ب، ب أ)[2] ، ويعود سر الخلاف إلى طبيعة القافية وخصائصها في النص المقروء من قبل كلّ واحد منهما وبناءا على هذا التصنيف يقدم "حازم القرطاجني" تعريفا موسيقيا للقافية، فحدها بما بين أقرب متحرك يليه ساكن وإلى منقطع القافية، وبين منتهى مسموعات البيت المقفى.[3]

3-1-8- حرف الروي:

وهو الحرف الأخير من كل بيت، وقد يرد مكررا في المطلع الاستهلالي للقصيدة الشعرية، ويشترط "حازم" كغيره من العارفين بمقومات الشعرية وأركان الخطاب الشعري، أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا يعنيه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه، وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به العرب.[4]

(1) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 274.
(2) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 152.
(3) رومان جاكسبون، قضايا الشعر، ص 87.
(4) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 270.

3-1-9- الموسيقى الداخلية:

ويقصد بها ذلك النظام الموسيقي الذي يبتكره الشاعر دون الإرتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة تتداخل فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، ويندرج ضمن الموسيقى الداخلية ظواهر صوتية، كالتكرار والجناس والتدوير والتصريح....إلخ.[1]

تتجلى الموسيقى الداخلية في:

3-1-10- الجناس:

هو وسيلة من وسائل التشكل الموسيقي وهو تماثل أو تشابه لفظين في النطق ويتخالفان في المعنى "فالتجنيس " أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها وتتمثل أهميته في تكثيف بنية النص الإقاعية وذلك من خلال التجاوب الموسيقي الناتج عن تماثل وتناسب الكلمات صوتيا تاما أو غير تام".[2]

3-1-11- التصريع:

يعد "التصريع" أحد مكونات الموسيقى الداخلية فهو ظاهرة بارزة في موسيقى الشعر العربي وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته".[3]

3-1-12- الطباق:

هو عنصر فني جمالي يقوم على ترابط فيه الألفاظ بعضها ببعض من خلال علاقة التضاد أو التقابل لأنه يقوم على الجمع بين الشيء وضده في الكلام أو الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة"

([1]) عامر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 266.

([2]) ينظر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص 267.

([3]) المرجع نفسه.

وقد يشكل هذا المحسن البديعي ملمحا بارزا في الشعر وينقسم الطباق بدوره إلى قسمين "طباق الإيجاب" و" طباق السلب".

❖ **طباق الإيجاب:** وهو أن "يكون المعنيان المتضادان أو المتقابلان غير مختلفين في الإيجاب أو السلب" وذلك بأن يكون موجبين معا أو سلبيين معا.

❖ **طباق السلب:** "وهو ما كان فيه أحد أطراف الضد مثبتا والآخر منفيا أو أحدهما أمرا والآخر نهيا".[1]

3-2- شعرية الكلمة:

لقيت الكلمة اهتماما علميا كبيرا من طرف " الباحثين والمفكرين والدارسين" قديما وحديثا، وأصبحت قوام كل الدراسات الخاصة منها الدراسات المرتبطة بالشعر، ولما " للكلمة " من وقع في النفوس من خلال وزنها وتكراراها وإيقاعها، قدمت مجموعة من المفاهيم المرتبطة بها: إذ تعد: "الكلمة" أصغر وحدة ذات معنى للغة، فهناك من "العلماء" من يهتم بوظيفتها بوصفها وحدة المعنى، ومنهم من يعدها أصغر صيغة حرة وهذه عبارة بلو مفيد، ويعني هؤلاء بذلك أنها أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدون نطق تام".[2]

وفي هذا الصدد يقول "حلمي خليل" بأنه: « على الرغم من وضوح مفهوم الكلمة في أدهان كثير من الناس، إلا أن علماء اللغة والمحدثين لم يساهموا بهذا التصور للكلمة، كما يتمثل في أدهان الناس، وإنما نظروا إليها من وجهة نظر العلمية المجربة ومن تم اختلفت نظرته للكلمة عن نظرة علماء فقه اللغة، بل كن نظرة الناس جميعا، لأنهم وجهوا دراستهم للغة المنطوقة دون اللغة المكتوبة، ورأوا أن للكلمة جوانب متعددة فنظروا إليها على أنها سلسلة من الأصوات، أو أنها عنصر نحوي، أو وحدة من وحدات المعنى».[3]

([1]) ينظر عائشة حسن، البديع في دور الأساليب العربية، دار قبة للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص15.

([2]) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، ص55.

([3]) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط2، 1992، ص15، 16.

وفيما يخص "علماء البلاغة العربية" فقد نظروا إلى "الكلمة" بما لها من قيمة جمالية وتعبيرية، فالكلمة عندهم من حيث هي دالة على معنى تتميز عن غيرها أحيانا، ومن حيث هي صوت.[1]

ومع ذلك فهم يستعملون "الكلمة" ويتحدثون عنها في دراسة اللغة كشيء موجود محدد له كيان ذو سمات أساسية محددة بعضها يتصل "بنية الكلمة" مثل: "الجانب الصوتي والصيغة الصرفية والاشتقاق والنطق والكتابة"[2]

3-2-1- البنية الصوتية:

من المعروف أن: "الكلمة" ما هي إلا وحدات صوتية مرتبطة ببعضها البعض لكي ترمز إلى أشياء مادية أو معنوية، ومن هذا المنطلق "فالصوت" هو الوحدة الأساسية التي تقوم عليها "الكلمة"، وتتغير "الكلمة" بتغير الأصوات المشكلة لها فإذا قلنا على سبيل المثال "بكت" إن أخرنا حرف الباء تصبح "كتب" وتسمى هذه الوحدات الصوتية "الفونيمات".

ودراسة هذه "الفونيمات" وكيفية تركيبها، واتصالها بعضها ببعض، وعلاقتها بالمقاطع والنبر وغير ذلك، تكون ما يسمى في علم اللغة بالفنولوجيا ويكثر تردد هذا المصطلح بجوار مصطلح "فونتيك" أو "علم الأصوات" في مجال "الدراسات الصوتية" ولكي نتصور طبيعة الدراسة الصوتية للكلمة لابد أن نفرق بين كل من "علم الأصوات" (Phonetio) و"الفونولوجي" (Phonology).[3]

وفي هذا السياق استعمل "دوسوسير" مصطلح "فونيتك" دلالة على المستوى الذي يهتم بدراسة الأصوات اللغوية، سواء بتعاقب المراحل الزمنية أو التقيد بمرحلة معينة، لذلك اعتبره جزءا أساسيا من علم اللغة في حين حده المجال "الفونولوجي" الذي يهتم بدراسة العلمية الميكانيكية خلال عملية النطق مما يساعد في دراسة اللغة عامة، أما مدرسة "براغ" فتجهت في منحى مغاير إذ اعتبرته فرع من علم اللغة يعالج الظواهر الصوتية ووظيفتها اللغوية، لذلك عد "الفونولوجي" فرعا من "علم اللغة" أما "فونتيك" أخرجه بعضهم من دائرة علم اللغة، واعتبروا

(1) منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الكلمة والجملة، دار المناهج، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص105.
(2) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص31.
(3) المرجع نفسه ص31.

علما خالصا من علم الطبيعة يقدم يد المساعدة لعلم اللغة[1] أحيانا، ومن حيث هي صوت فهي أيضا ذات قيمة جمالية وتعبيرية، بحيث إذا كانت غير متنافرة الأصوات أحدثت في الأذن متعة، وساعدت على تذوق المعنى وتوصيله، ولها علاوة على ذلك قدرة تعبيرية خاصة، إذا كان جرسها يتفق مع ما توحي به من دلالة، وكانت أصواتها سهلة المخرج، جميلة الموقع، مطابقة لما تدل عليه، ومن ثم كانت دراسة الكلمة عندهم على اختلاف مناهجهم تتصل أساسا بجانبين مهمين هما:

1- أصوات الكلمة وعلاقة هذه الكلمة ببعضها البعض.

2- دلالة الكلمة وقيمتها من الناحية الجمالية والتعبيرية في حالة الإفراد والتركيب.[2]

وتختلف وجهة نظر "علماء المعاجم" "للكلمة" عن وجهة نظر "علماء اللغة" حيث يولي "علم المعاجم" اهتماما خاصة لدراسة "الكلمة" من حيث المبنى والمعنى بحكم أن مهمة "معجم اللغة" تكون في بيان وشرح معالي الكلمات وترتيب معظم المعاجم قائم على أساسها. مما يسر على "علماء المعجم" تحديد معنى "للكلمة"، حيث حددوا ماهيتها من "الجانب المعجمي والدلالي" وانطلقوا من مفهوم " الكلمة" الموجودة في أذهان كل شخص، كما يتصورها أي شخص يتحكم في لغته، فهم يرون أن « كل إنسان يعرف على الأقل من الناحية العلمية ما هي "الكلمة"، وما هي "الجملة"، حتى ولو لم يكن في مقدوره وضع تعريف نظري علمي لهما».

فالإنسان لا يعرف شيئا عن علم اللغة وإنما يتحكم في لغته ويفهم معاني الجمل، ويستوعب الكثير من خلال الجمل المستعملة يوميا فحينها يقول: "ناولني من فضلك" هذا الكتاب، فهو حتما يدرك من خلال السياق اللغوي والإجتماعي الفرق القائم بين أجزاء هذه الجملة، إذ يفهم من (فضلك) حسن الخلق والتهذيب، ومن كلمة (كتاب) شيء من الأشياء محدد في الواقع.

([1]) ينظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص33.

([2]) منير سلطان، بديع التراكيب، ص107.

وعليه فالإدراك الحقيقي لماهية الكلمة يتوقف إلى حد كبير على إدراك بعض الأشياء المحيطة بها أو المتصلة بها، سواء في النظام اللغوي أو العالم الخارجي.[1]

3-2-2- الصيغة الصرفية:

تطرقنا فيما سبق إلى الجانب الصوتي والدور المنوط بالحرف في تركيب "الكلمة" ومدى تأثير تغييره على بناءها، وتسعى الدراسة في هذا الجانب إلى الكشف عن المباني الصرفية ومعانيها الوظيفية وهذا وهو ما يطلقوا عليه "الدارسون والباحثون" في مجال الدراسات الصوتية والصرفية مصطلح "المورفولوجي".

3-2-3- أبنية الأفعال:

تدور مباحث الأفعال في كتب التصريف حول أصلين فقط من أصول الأفعال هما: "الأصل الثلاثي" و"الأصل الرباعي"، وكل منهما ينقسم إلى مجرد ومزيد.

المجرد هو " ما كانت جميع حروفه أصلية لا يسقط حرف منها في تصاريف الكلمة لغير علة".

ويأتي الثلاثي المجرد على ثلاثة أوزان: هي فَعَل، بفتح العين و(فَعِل) بكسرها، و(فَعُل) بضمها، مع العلم أن كل وزن من هذه الأوزان في المضارع إما أن تكون عينه مفتوحة أو مكسورة أو مضمومة، ويتضح من "أوزان الثلاثي المجرد" أكثرها شيوعا ما كان في "الماضي" مفتوح[2] العين، لأن الفتح هو أخف الحركات، وربما كان الميل إلى التخفيف هو الذي جعلهم يلتزمون فتح الفاء وجميع صيغ الفعل المجرد، لأن الأفعال عندهم أثقل من الأسماء والرباعي المجرد له وزن واحد هو (فَعْلَلَ) مثل لطَمْأن، ومنه أفعال نحتها العرب من مركبات مثل (بَسْمَلَ، وملحقاته سبعة). والمقارنة بين "أوزان الثلاثي والرباعي تأكد أن الأصل الثلاثي أعظم الأصول تركيبا وأكثرها استعمالا"

(1) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص19.

(2)د. نجاة عبد العظيم الكوفي، أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دط، 1989، ص12-11.

المزيد "المقصود به كل ما أضيف إلى أصل البنية لتحقيق غرض لفظي أو معنوي، فهي من أهم مصادر الثراء في المعاني وطرائق الأداء"[1]

"وزن المزيد": الزيادة إما تكون بتكرر حرف من أصول الكلمة (ويقبل التكرير جميع حروف الهجاء إلا الألف)، وإما أن تكون الزيادة من حروف [2] وإن كانت الزيادة ليست بالتكرير (ولا تكون إلا حرف من حروف سألتمونيها) يعبر عن الزائد بلفظة في الميزان.

وإذا أحدثت في "الكلمة" زيادتان: زيادة بتكرير أصل، وزيادة من حروف سألتمونيها أعطينا لكل زيادة حكمها الخاص فوزن تعلم وتقدم: تفعل.[3]

و"الفعل الثلاثي المزيد" فيه "ثلاثة أقسام": «ما زيد فيه حرف واحد، وما زيد فيه حرفان وما زيد فيه ثلاثة أحرف، فغاية ما يبلغ الفعل بالزيادة ستة، بخلاف الاسم، فإنه يبلغ بالزيادة سبعة لثقل الفعل وخفة الاسم».[4]

ويتضح مما سبق أن الكلمة عنصر لغوي مركب من مبنى ومعنى في حاجة إلى الدراسة التحليلية أكثر مما هو في حاجة إلى التعريف الجامع من المانع.

3-3- شعرية الجملة:

ما من شك في أن "للجملة الشعرية" جمالياتها الخلاقة في النص الشعري المبدع، ولطريقة بناءها أهمية في استثارت النسق الشعري جماليا، وهذا يعني أن بناء الجملة هو الذي يكشف عبقرية الشاعر، ويظهر تفرده وتميزه لمن الشاعر الفرد عليه أن يشق طريقه المتميز، وهذا ما يتضح من خلال مفهوم الجملة.[5]

([1]) المرجع نفسه، ص12.

([2]) ينظر: محمد عبد الخالق عظيمة، المعني في تصريف الأفعال، دار الحديث القاهرة، ط2، 1999، ص36.

([3]) ينظر: عبد الخالق عظيمة، المغني في تصريف الأفعال، ص 37، 38.

([4]) أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، تح، محمد بن عبد المعطي، شد العرف في الصرف، دار الكيان الرياض، دط، دت، ص62.

([5]) عبد اللطيف محمد حماسة، النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983، ص171.

الجملة الشعرية: هي كل "قول أدبي جاء على شكل شعري" من حيث أنه يقوم على نظام فني لأنه جنس قائم مثل "الشعر العمودي" أو "المنثور" ولابد للجملة الشعرية أن تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى...[1] وتصبح بذلك خاضعة لصفات الإيقاع والجملة في عمومها هي «كل لفظ مفيد مستقيل بنفسه مفيد لمعناه»[2] وبهذا تكون الجملة في أقصى صورها هي «أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركيب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»، فليس للجملة طول محدد بل تتراوح بين القصيرة جدا، والطويلة جدا لأن المهم فيها خاصية الإسناد أو تحقيق حل في الإسناد الذي تنعقد به الجملة.

والجملة في الشعر « قد تكون قصيرة بحيث تكون سطرا شعريا أو قد تمتد على سطرين أو ما يزيد من الأسطر» إذ لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر من بناء الجملة في القصيدة لأن هذا الجانب هو مكمن للإبداع لأن الشعر يصنع من الكلمات لا الأفكار.[3]

وقد وضع "علماء اللغة" تركيب عناصر الجملة العربية بنوعيها "الفعلية" التي تتكون في الأصل من الفعل والفاعل والمفعول إن وجد، و"الإسمية" المتكونة من مبتدأ وخبر إلا أنهم لم يبقوا على هذا الترتيب إذ قد يطرأ عليه الانزياح التركيبي مما يحدث تغيير في التركيب.[4]

ويظهر "الانزياح التركيبي" عند الشعراء في جوانب عناصر التركيب المختلفة "التقديم والتأخير" و"الحذف والذكر"... وذلك لما لهذه الملامح التركيبية في صياغة المعاني، والتأثير في الصور التي يضعها الشاعر ضمن قصيدته الشعرية.[5]

(1) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير، مقدمة نظرية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1984، ص94.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت للنص، دط، دت، ص86.

(3) أحمد حاطوم، اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، دت ص120.

(4) علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص54.

(5) خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث، ص100

3-3-1- التقديم والتأخير:

« تعد ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الشعرية التي تغني الجملة الشعرية وتثير بلاغتها » ولهذا اقترنت هذه الظاهرة بالبلاغة وهي ظاهرة معروفة منذ القدم في بلاغتنا العربية وتهدف ظاهرة التقديم والتأخير إلى تأدية حاجات صوتية وبلاغية في آن معا، وهذه الحاجة تعبر عن انفعالات الشاعر الوجدانية وما يصحبها من دلالات متناغمة مع السياق الشعري وما كان لتلك الحاجة أن تلبى لو أن الشاعر لم يستعن بظاهرة التقديم والتأخير واكتفى بالترتيب النحوي ويستلزم التقديم تأخيرا بالضرورة، فحين يقوم الشاعر بتقديم ما حقه التأخير يكون قد أحدث تغييرا في الموقع لأن المقدم يحتل مكانا مرموقا فهو أول ما تقع عليه العين وأول ما تتأثر به، ولأنه في غير مكانه الذي تعودنا أن نراه فيه، فيحمل المقدم شحنة دلالية هائلة، وفي الوقت نفسه لا يمكن النظر الظاهرة التقديم والتأخير على أنها مجرد فصل كلمتين متحدتين نحويا عن طريق تقديم كلمة وتأخير الأخرى في النظام النحوي النمطي.[1]

لأننا في لغة الشعر نتحدث بمنطق "الجمال لا الصواب" وعدّ الكلام صوابا لا يمنحه الجمال أو الشاعرية.[2]

3-3-2- الحذف والذكر:

يعد الحذف من "الظواهر الأسلوبية التي تعكس جمال على النص الشعري" وقد عبر عنه "الجرجاني" بقوله: "هو باب دقيق المسالك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، تشبه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون كذا لم تنطلق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبنى"[3] ويهدف الحذف إلى التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث، ففي تلك الخفة تكمن البلاغة ويسمو الكلام،

(1) عبد اللطيف محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر، دط، 2006، ص43.

(2) ترمانيني خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص100.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص112.

حتى يصل إلى قوة الشعر في التأثير، وشرطه أن يكون في الكلام قرينة تدل على المحذوف[1] وما الحذف في اللغة العربية «إلا ضربا من الإيجاز والاختصار وانحراف عن نمط التعبير العادي بهدف استثارة المتلقي».[2]

التكرار: « هو تكرار ألفاظ بعينها سواء كان المكرر إسما أو فعلا أو حرفا في البيت الواحد أو الكلام الواحد بحيث ينتج عن هذا التكرار ثقل اللفظ أو الألفاظ المكررة على آلة النطق عند الإنسان».[3]

والتكرار في الجملة الشعرية هو "تكرار الكلمة الواحدة في نسيج النص الشعري يقوم بوظيفة بنائية ومعنوية ونفسية" فإن تكرار العبارة يمثل حضورا أكثر بروزا وفاعلية في خلق أنساق وبنى تتعاضد لتشكل معمارية النص وبنائيته.[4]

ومن ناحية أخرى يعد "التكرار من الظواهر الأسلوبية التي توظف لفهم النص الأدبي وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا قواعدها ووظائفها"[5] ، كما يشكل التكرار القانون الأساسي للارتفاع في الكلام وهو مظهر جمالي يعتمد على قوانين ثانوية بحيث تحمل قيمته الإيقاعية النغمية دلالة تعبيرية كما أن قانون التكرار ينظم معظم أساليب التعبير القائمة على الاهتمام باللفظ.[6]

3-3-3- الفصل والوصل:

يعد مبحث الفصل والوصل من المباحث التي لاقت اهتماما كثيرا لدى نقادنا القدامى.[7]

([1]) عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، دط، ص159.

([2]) هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص136.

([3]) عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في المعاني، مكتبة ومطبعة الإشعاع، مصر، دط، دت، ص37.

([4]) سعاد عبد الوهاب، الشعر العربي الحديث البنية والرؤية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص130.

([5]) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار التراث، القاهرة، ط2، 1993، ص232.

([6]) طالب محمد الزوبعي، ناصر حلواني، البلاغة العربية، البيان والبديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص144.

([7]) محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ص121.

ويرى عبد "القاهر الجرجاني" أن سبب الاهتمام بهذا المبحث يرجع إلى غموضه وقلة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد، إلا كمل لسائر معاني البلاغة.[1]

ومن أسرار البلاغة العلم بمواطن "الفصل والوصل" في الكلام، أو بعبارة أخرى العلم بما ينبغي أن يضع في الجمل بين عطف على بعضها أو ترك العطف فيها والإتيان بها ضارة تستأنف واحدة منها بعض الأخرى، وإدراك مواطن "الوصل والفصل" في الكلام لا تتأتى كلا لمن طبعو على البلاغة وأوتوا حظ من المعرفة في ذوق الكلام وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حد للبلاغة[2] ومن تمت

"الوصل" عند البلاغيين هو عطف بعض الجمل على بعض، ويراد به ربط الجملة بأخرى بأحد حروف العطف منها الواو.[3]

3-3-4- القصر:

هو تخصيص شيء بشيء مخصوص، الشيء الأول هو المقصور والثاني هو المقصور عليه، والطريق المخصوص لذلك التخصيص يكون بطرق وأدوات.[4]

3-4- شعرية الدلالة:

إن الشاعر في مساق صوفه الكيمياء الشعرية، تستحيل لديه اللغة الشعرية دوالا، تدل على نظام لغوي بلاغي، يخالف النظام اللغوي التداولي المألوف، فإذا كان هذا النظام ترتهل لديه الدلالة بما أودع في الدوال من محاليل تقريرية مباشرة، من مداليل إيحائية غير مباشرة، تستشف بقدر ما تستثار من اللغة طاقتها التضمينية، هاته

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدني، جدة، 1992، ص222.
(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، ص16.
(3) محمد دياب، شرح دروس البلاغة، دار ابن الجوزي، مصر، ط1، ص81.
(4) المرجع نفسه، ص81.

الطاقة التي توقع في الرؤية الشعرية حركة السؤال المتوهج الذي يرسم برسم "السؤال الحركي"، المتحرك فيما لا ينفد من أجوبة التأويلات.[1] «...»

بهذا تصبح "دلالة الشعري" وقفا على ما تحتمله دوال الكتابة من مداليل، أي وقفا على الاحتمالات الدلالية التي تحتملها في سياق جدلية التلقي دوال الصور الشعرية، التي تعبر بها القصائد عن حركيتها الدلالية ضمن تركيبة لغوية أدبية متظافرة العناصر اللغوية.

إن هاته الحركية التي تتيحها الكتابة الشعرية، حتى تسترسل في التلقيات المتواترة تكشف "التجربة الشعرية"، باعتبارها تجربة ذاتية لا تلبث أن تتذاوت مع الذوات المتقلية، من خلال كتابتها التي تتنزل منزلة السؤال المفتوح على أجوبة القراءات التي تتناسل حولها باحتمالاتها دون أن تحدها بإجابة قطعية أو بصيغة نهائية. فالتجربة من خلال هاته الكتابة تدل على أن الشعر فضاء مشروع على الحوار الرحب، الذي لا تحده ضفاف فهو فضاء تتوهج فيه الرغبة في استكشاف الكتابة المغايرة، التي لا تلبث في صيرورتها أن تنزاح بالكتابات والقراءات عن طقسية النموذجي.

بهذا المعنى يبدو الشعر كتابة لا تبدأ لتنتهي ولكنها تنتهي لتبدأ، باعتبارها فعلا خلاقا، دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه أو توقا إلى اللانهائي واللامحدود.[2]

3-4-1- الدلالة الشعرية:

يعتبر "الطاهر بومزبر" "الدلالة الشعرية" تنقسم "انطلاقا من المبدأ المتوصل إليه وهو "اللذة والألم" وتأرجح الأجناس والأنواع الشعرية بينهما إلى المحفزات الدافعة إلى القول أو أحوال المتحركين لها، أو وصف الحالين معا، وبهذا تكون الدلالة الشعرية شاملة عندما تشمل الحالين معا، وتنحصر قيمة "الدلالة الشعرية" باعتبار ما تشير إليه في ثلاث حالات شعرية الشيء عن الصفات المقدمة إلى شيء فيكون الحكم سلبيا، أو تأكيد الانتساب بحكم

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1985، ص19.
(2) المرجع نفسه، ص19.

إيجابي، أو المراوحة بين النفي والإثبات، فالدلالة الشعرية عنصر رئيسي في بنية الخطاب، لكنها تبقى مصحوبة بدلالات إيحائية.[1]

3-4-2- الخطوات المنطقية لتشكيل المعاني:

هناك خطوات محددة تعمل على تشكل المعاني، حيث « استدرج "حازم" عملية تشكل المعاني لدى الناطقين بلغة معينة عبر أربع مراحل بحيث لا يخرج الخطاب الشعري عن النظام اللغوي السائد فيها فالمعاني قبل كل شيء هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، ولهذا ركز "اللساني المعاصر" على المكونات الثلاثة "الموجودات العينة، والصور الذهنية، والدوال اللفظية، حيث يتم وفقها الحصول المعنى أو الدلالة بعملية ثلاثية فسماعنا سلسلة أصوات معينة يحدد لنا الدال، ثم إن ذلك الدال يحكم على متصور قائم في مخزوننا الذهني وذلك المتصور هو المدلول»[2]

3-4-3- سلطة التلقي في الدلالة الشعرية:

أن تعامل القراء مع النصوص يختلف من قارئ إلى آخر حيث تتطلب بعض النصوص قارئا نموذجيا أو قارئا يتميز بمميزات خاصة، إذ « هو القارئ النموذجي الغير العادي الذي يستطيع أن يفكك الشفرات التي تعمد الكاتب أن يودعها في النص وعندئذ يتحقق الهدف الأساسي بين مرسل ومستقبل».

ولما كان الحكم على الخطاب الشعري انطلاقا مما للمتلقي فيه غاية كما أن تأويله حسب ما يراه منسجما مع تصوره لما يحمله على الاستلذاذ إذ كان المعنى أو المبنى طيبا، وعلى الرغم من تقسيمه العمل الإبداعي إلى شعري وخطابي، وبناء الشعر على التخيل والخطابة على الإقناع، فإنه جمع بينهما في كون القصد في التخيل والإقناع.

([1]) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، نظيرة حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الخطاب الشعري، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص31.

([2]) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص19.

وينتمي كلا الخطابين على هذا القصد انطلاقا من كون النفس تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده بأن يخيل لها أو يوقع غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال في الأشياء أنها خيرات أو شرور.[1]

فالملاحظ على منحى "حازم" في توجيه العمل الخطابي من قبل القارئ هو الاتجاه الجمالي القائم على الميل والنفور، فكان الاعتبار في لذة النص هنا المعيار القيمي للأخلاق دون الهندسة الفنية للكلمات بحيث يبقى هذا النص أيديولوجي محضا وبالتالي يكون المبدع في علاقته مع القارئ وجها لوجه.[2]

3-4-4- العلاقات الدلالية للمبدع مع القارئ في الخطاب:

وتكون من خلال تشكيل "المبدع" "بنية دلالية" وهي من الأمور التي نجد «نفوس العامة والخاصة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها، أو من حصول ذلك بالاعتياد وبالتالي يسقط من ميزانية التقييمي للخطابات النوعية كل خطاب موجه إلى الخاصة دون العامة من القراء، على الرغم من الخطابين ينبنيان على عنصر التخييل وكذلك المحاكاة أو الإقناع للقارئ المثالي أو القارئ العادي، وهو ما يجعل الفرق بين النوعين من الدلالة شبه منعدمة، بل إنه "لا ميزة بين وبين ما اشتدت علاقته بالأغراض المألوفة، وبين ما ليس كبير عقله" وإذا كان التخيل في جميع ذلك على حد واحد إذ المعتبر في».[3]

«حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في معنى، ومعيار الخير والشر في الحكم على العمل الأدبي مسألة نفسية بالدرجة الأولى، وهذا ما ذهب إليه ميشال ريفاتير إلى أن الظاهرة الأدبية تستوي في علاقة النص بالقارئ لا في علاقات النص بالكاتب، أو في علاقات النص بالواقع، فليست الظاهرة الأدبية عنده هي النص فحسب بل هي القارئ أيضا، وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النص، ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارئ النص فهي إذن وليدة العنصرين الوحيدين اللذين لهما وجود مادي في عملية التواصل الأدبي.

([1]) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص20.

([2]) المصدر نفسه، ص20.

([3]) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص36.

ولكن الملاحظ على العلاقة القائمة بين "القارئ والخطاب" تسير في اتجاه واحد فينتج في الخطاب التأثير (الفعل)، بينما ينتج القارئ (رد الفعل) باستجابة إيجابية أو سلبية.[1]

3-4-5- الدلالة المرجعية للخطاب الشعري:

وتقصى هذه المعاني باعتبارها "نقيض ما يجب في الشعر فلكل كلمة مدلول ولا مجال للإيحاء فيها، لأن الحقل فيزيائي وليس شعريا، حيث نلاحظ تطابق الدال مع المدلول، ولا مجال للقارئ المتلقي أن يعدل بالخطاب."[2] فالخطاب العلمي إذ ينزع إلى الأحادية حيث "يسير في خط واحد دقيق، وينمو في اتجاه وحيد، ومنظور دقيق لأنه يقوم على معطيات منطقية فيكون التطابق بين الدال والمدلول يخلو من الطابع الإيحائي".[3]

3-4-6- المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن:

يبعد "حازم" هذه المعاني عن الخطاب بالشعري لضيق أفق التخييل فيها، ولتذبذب وتقهقر وتيرة استجابات القارئ عند ورودها، فعبارات أهل المهن "لا يحسن أن تستعار ويعبر بها عن معان تشبهها، لأنها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن موقعه من النفس"

فوقع العبارات ينعكس آليا على دلالتها باستجابة "نفسية سلبية [4] أو إيجابية من قبل القارئ، كما أن عباراتهم عادية، ودلالتها تخلو من تعدد المعاني، وهذا لا ينسجم مع خواص الشعر التي تجنح للغموض ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها"[5]

3-4-7- تشكل الدلالة الشعرية في الحيزين (الزماني والمكاني):

«تتنوع وتختلف الدلالة الشعرية من وجوه متعددة بالنظر إلى العلاقة القائمة بين الفضائين (الزماني والمكاني) للدلالة من جهة مواقعها في زمان ومكان ووضع بعضهما في ذلك من بعض»، ومن جهة التقادف بالعبارات في

(1) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص38، 37.
(2) أحمد الشايب، الأسلوب مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1996، ص82، 86.
(3) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص40.
(4) المرجع نفسه، ص41.
(5) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص28.

كل تلك الأنحاء، صور أخرى لأن الشيء يقع مع الشيء في زمان ومكان، وقد يقع الشيء في جميع نواحي الشيء في مرار عدة، أو «بأن يكون شيئا يعم جهاته وكذلك في الزمان وقد تشترك في فضاء وتختلف في فضاء أخر من حيث الورود والحضور أو الغياب، كما يمكن أن يكون حضور بعضها وارد في الحيزين».[1]

3-7-8- الصورة الشعرية:

حظيت الصورة الشعرية بعناية "النقاد والدارسين" "حديثا واخذت" حيزا كثيرا من اهتماماتهم، وتركزت بحوثهم في إدراك ماهيتها اللغوية وخصائصها وآليات تشكلها لكونها من "الركائز الأساسية" التي يبنى عليها دراسة النص الشعري الحديث، وتعد الأداة الأوضح التي تقودنا إلى استكشاف تجربة الشاعر، وإدراك أبعادها، والحاوية التي تستوعب تلك التجربة وتوضحها عن طريق اللغة، "فالصورة" تتكون في مخيلة "الشاعر" مع تبلور النص الشعري ذاته وليس شكلا "منفصلا" عنه وعليه فإن جمالية الشعر وقوة دلالاته تتمثل في الإيحاء عن طريق لا في التصريح بالأفكار المجردة والمبالغة في وصفها[2] وتعد «الصورة الشعرية السيمة الأسلوبة التي يتميز بها شاعر عن آخر لأنها انعكاس حتمي لانفعالاته النفسية التي يكون عليها» وهي القالب التي يستكشف من خلاله تجربته الفنية ويتفهمها ليمنحها القيمة[3] و"الصورة الشعرية" في نظر "جان كوهين"، هي التكثيف فالشعرية تكثيفية للغة، و"الكلمة" "الشعرية" لا تغير الدلالة البيانية للمعنى، ولكنها تغير شكله، فهي تجتاز من الحياذ إلى التكثيف ويكمن ذلك من خلال الناحية الوظيفية وبهذا تصبح الصورة الشعرية تكثيف للشعرية.

اتخذت أساليب تشكيل "الصورة الشعرية" في الشعر العربي الحديث أشكالا "متعددة لدى "الشعراء" معتمدين في رسم أبعادها ودلالاتها على الثوابث البلاغة متمثلة في "التشبه والإستعارة والكناية وأنواع المجازات على اختلافها".

([1]) الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص41.

([2]) ينظر: بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي، دار النشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص10.

([3]) ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص55.

3-4-9- التشبيه:

يعد "التشبيه" من أقدم الوسائل الفنية في بناء "الصورة الشعرية" وتحديد أبعادها وتعد رسم فني يقوم على ملاحظة التماثل بين الأشياء وتصويرها بدقة ويولد من ذات الشاعر بهدف التقريب بين الأشياء في مسار تعبيره عن مواقفه ورآه الخاصة ومن خلال "التشبه" يحاول "الشاعر" أن يتجاوز ظواهر الأشياء إلى بواطنها وربطها بما يساوره من أحاسيس وانطباعات وبذلك يحاول من خلاله أن يشرك المتلقي معه في مساره ورآه.

3-4-10- الإستعارة:

يتم هذا النمط من التعبير من خلال الانتقال من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي و"الإستعارة" في حقيقتها "تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه وإما المشبه به"، وترد الاستعارة في الإصطلاح البيانين والإستعارة تقوم على "ثلاثة أركان" رئيسية هي "المستعار منه" وهو المشبه به، و"المستعار له"، وهو المشبه و"المستعار" وهو اللفظ الذي جرت فيه الإستعارة كما تنقسم إلى عدة أقسام أهمها: الاستعارة التصريحية" وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به و"الاستعارة المكنية" وهي ما حذف فيه المشبه به وعبر عنه بشيء من لوازمه.[1]

3-4-11- الكناية:

«لفظ أطلق وأريد به لازمة معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى وتنقسم إلى ثلاثة أقسام".[2]

كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسب نحو "زيد طويل النجاد" تقصد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها، والكناية عنها لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه ويلزم من طول الجسم الشجاعة، فالكناية إذن أبلغ من التصريح إنك بما كنيت عن المعنى زدت في ذاته.

([1]) ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص15.

([2]) المرجع نفسه، ص15.

وفي الأخير يتضح لنا أن الصورة الشعرية تأتي لتلبية رغبات الشاعر الفنية والإبداعية والجمالية، ويتخطى عالم المحسوسات وتمنح المبدع القدرة على التعبير عما يتعذر التعبير عنه وتتيح للقارئ آليات مفاتيح الكشف عن مكنونات الشاعر وتكشف عما يتعذر الكشف عنه.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية حول شعرية البنية في عينية أبي ذؤيب الهذلي

1- شعرية الصوت:

إن أهم ما يتميز به الشعر العربي الموسيقي التي يرتبط بها إرتباطا وثيقا، وذلك لكونها خاصية من خواص التعبير التي يتم من خلالها الكشف عن الأحاسيس والمشاعر والعواطف النفسية للشاعر، ومن خلال ذلك تنقسم الموسيقى إلى قسمين موسيقى خارجية وموسيقى داخلية، وتعد الموسيقى الخارجية هي التي تعبر عن الإقاع الجمالي للقصيدة (الوزن والقافية والروي)، أما الموسيقى الداخلية فهي التي تعبر في الجانب الدلائي للمعاني وتتمثل في (التكرار والجناس والطباق.....)، وهذا ما ستقوم بالفصل فيما يلي:

1-1- الموسيقى الخارجية:

تؤثر الموسيقى الخارجية تأثيرا فعالا في تبلور التشكل الجمالي للنص الشعري، فالشاعر في هذه القصيدة إلى تطلع تفعيل الموسيقى الخارجية في إيقاعاتها من خلال، الوزن الشعري ومن المتعارف عليه أن الوزن الشعري "هو تقسيم الأبيات من أجل معرفة بحر الذي تم وزن البيت عليه"[1] فهو الأسلوب الذي من خلاله يصبح الكلام شعرا، فالشاعر في هذه القصيدة قد بنى قصيدته على بحر الكامل الذي تلائم مع غرض الرثاء وانسجام التفعيلات العروضية لهذا البحر، مع الحالة النفسية للشاعر، وقد عمد الشاعر لبحر الكامل لربما لكمال تجربته الشعورية في الحسرة وكمال حزنه على أبنائه فهل هناك وجع يضاهي وجهه؟ وهذا السؤال خبأه بين كلماته حتى يصل إليه المتلقي بعد تقصيه وتنقيبه عن معاني الحزن والألم ويعد البحر الكامل من أكثر بحور الشعر العربي إستعمالا قديما وحديثا ويتميز البحر الكامل بجمال إيقاعه وكمال حركاته فهو بحر أحادي التفعيلة يرتكز بنائه على تفعيله "مُتَفَاعِلُنْ" التي تتكرر "ست مرات"، فالحزن الذي أصاب الشاعر قد تتناسب مع قوة إيقاع هذا البحر وصلابته، وهذا ما سنقوم بتوضيح من خلال تقطيعنا لهذه الأبيات الشعرية.

(1) ينظر، عبد الرحمان تبرماس، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، 2003، ص 05.

أَمَنَ الْمَنُوْنُ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُتْعَبِ مَنْ يَجْزَعُ[1]

أَمَنَ الْمَنُوْنُ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَعُوْ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُتْعَبِ مَنْ يَجْزَعُوْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

قالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِباً مُنْذُ إبْتَذَلَتْ وَمِثْلَ مَالِكَ يَنْفَعُ[2]

قالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبُنْ مُنْذُ إبْتَذَلَتْ وَمِثْلَ مَالِكَ يَنْفَعُوْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الملاحظ على هذه التفعيلات أنها قد دخلت عليها بعض الزحافات والعلل، وهذا راجع إلى الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر مما امتزج بين البوح وبين محاولة التغلب عليه من جهة أخرى، فتماسك الإيقاع في هذه القصيدة يحلينا إلى مدى تحقق التجربة الشعورية والشعرية على حد سواء وتلاحمها..... فالشاعر المأساوي قد جعل شعرية الشاعر تتزايد دون شعور منه لأنه ينظم بقلبه وليس بعقله.

1-1-2- القافية:

هي عدة أصوات تكون في أواخر الشطر أو الأبيات من القصيدة وتعد جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها[3] والأصل في الشعر أن تتوحد القافية في كل بيت، وهو ما حافظت عليه القصيدة العربية القديمة، وعدت القافية الموحدة من مميزاتها التي تنفرد بها عن غيرها وهذا ما يتجسد في هذه القصيدة.

([1]) أبو ذؤيب الهدلي، ديوان أبي دؤيب الهدلي، تح أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية بور سعيد، ط1، 2014، ص 47.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 48.

([3]) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 243.

تحديد القافية:

أَمَنَ الْمَنُوْنُ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُتْعَبِ مَنْ يَجْزَعُ[1]

أَمَنَ الْمَنُوْنُ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَعُوْ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُتْعَبِ مَنْ يَجْزَعُوْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

نلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة قد انتهى القافية المطلقة المتمثلة في يجزع بدلا من المقيدة، وهذا لكون مشاعر البؤس والألم عنده مطلقة لا متناهية ولا حد لها، لذلك عمد الشاعر إليها.

ومن ناحية أخرى تقليد الشاعر للأقدمين من خلال مبنى القصيدة القائم على القافية المطلقة، ناهيك عن المعنى المترامي من خلفه الرثاء.

1-1-3- الروي:

يعد حرف الروي أساس القافية، وهو أهم حرف من حروفها لأنه صوت تنسب له القصائد أحيانا، وهذا الصوت يكون مكررا في أواخر الأبيات.[2] وحرف الروي في هذه القصيدة هو حرف "العين" وقد اعتمده الشاعر للدلالة على طول المعاناة لأن حرف العين يتناسب مع نبرة الحزن والحسرة التي يعيشها الشاعر، فهو صوت قوي يصدر من الحلق، فالشاعر من خلاله يحاول إخراج كل ما يشعر به من حسرة وألم وذلك لفقدانه فلذات كبده، فكان كلامه سينقطع لدرجة إحساساته وبشعوره القاتم الملبد المتجلي في القصيدة.

كذلك نجد الشاعر قد التزم بظاهرة التصريع في مطلع القصيدة، والتي تمثلت في كلمة (توجع/يجزع)، والذي أدى وظيفة جمالية إيقاعية في القصيدة فالموسيقى الخارجية قد لعبت دورا كبيرا في تجسيد مشاعر وأحاسيس وأفكار الشاعر، التي من خلاله أراد إيصال ونقل ما يشعر به للمتلقي.

([1]) أبو ذؤيب الهذلي، ص 47.

([2]) إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، ص 245.

1-2- الموسيقى الداخلية:

نلاحظ أن أبو ذؤيب الهذلي أكثر من بإستعماله وهذا ما يتجلى من خلال عدة أساليب:

1-2-1- التكرار:

يعد تكرار الحروف أو الأصوات أكثر انتشارا وشيوعا في النص الشعري، وذلك بغرض إدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار[1] وهذه القصيدة التي بين أيدينا حافلة بتكرار الحروف والتي تتضح فيما يلي:

عدد الأصوات المجهورة	عدد الأصوات المهموسة	عدد الأصوات الشديدة	عدد الأصوات الرخوة	عدد الأصوات اللين
1322	1014	1047	1289	623

1-2-2- دلالة الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

من الواضح أن الأصوات المجهورة كان لها الحظ الأوفر في العينة إذ يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن عددها بلغ 1322، وذلك راجع لإحساس الشاعر بالضياع والتشتت النفسي، إذ أن هذه الأصوات المجهورة تعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، وقد عبر عنها الشاعر بهذه الأصوات لكي يوصل لنا فكرة صعوبة الموت، وألم الفراق، ومن بين الأصوات المجهورة التي وظفها الشاعر في عينته نجد صوت العين الذي يتصدر القصيدة من خلال: تتوجع، يفجع، ينفع، مضجعا، مضجع، عليك.....

وكما هو معروف أن العين صوت مجهور احتكاكي صادر من الحلق متناسب مع نبرة الحزن التي يعيشها الشاعر وهو يوحي إلى مدى اضطراب حالته النفسية والعاطفية إضافة إلى هذا نجد أيضا حرف الباء الذي يعد أيضا من الأصوات الانفجارية المجهورة إلى يتناسب نوعا ما مع الحالة النفسية للشاعر الذي نجده يصرخ من

(1) ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد5، ص14.

أعماقه ليعبر عن مدى يتناسب نوعا ما مع الحالة التقنية للشاعر الذي نجده يصرخ من أعماقه ليعبر عن مدى أليه ويتمثل ذلك في ريبها، عذب، متقلب، حصب.....، كما نجد حرف الراء الذي تكرر أيضا من خلال الدهر، أرى، الرقاد، عبرة.... هو حرف مجهور له دلالة قوية على تقنية الشاعر، حيث ينقل لنا إحساسه إلى الخيبة والألم، كما وردت أيضا أصوات أخرى مجهورة منها القاف المتمثل في قالت، الرقاد، تقلع، أعنقو..... وحرف قوي يدل على قوة الموقف وينسجم مع حالة الحزن وإيصال الصوت إلى الآخرين، إلى جانب هذا كان لحروف الهمس حضور قوي مثل حرف الهمزة حيث تكرر في العينة بشكل كبير، فلو تأملنا القصيدة لوجدناه تكرر حوالي 348 مرة، وهذا ما يتمثل في أمن، أكل، أمنية، أم، فأجبتها..... وحرف الهمزة من الأصوات المهموسة وهو حرف مستقل يكمل الحروف، ويكون مخرجها من أقصى الحلق، أي أنه صوت حلقي، كما يعد أيضا من حروف المعاني أهمها الإستفهام، وهذا ما يتضح في البيت الأول في كلمته "أمن" والذي يحمل دلالة الألم والشعور بالخيبة، فالشاعر هنا عمد إلى تكرير حرف الهمزة وذلك لانسجامه مع المنظمون العام للعينة، ولا يقف الحد عند هذا فقط بل نجد أيضا حرف الميم قد تكرر بشكل كبير في العينة ويتبنى ذلك في المنون، المنية، مثل، مالك..... والذي يدل على ضعف الشاعر، أي أنه فقد قوته بفقدانه لأولاده إضافة إلى ذلك نجد حرف السين والصاد مثل لجسم، حسرة، سفاهة، سبقو، حرصت، ضجت والتي تدل على حسرته الشديدة التي أكلت قلبه وأتعبت روحه، فأصبحت بذلك حياته تمثل حياة تعب وشقاء وهم وحزن والتي أظهرت هي الأخرى جوا مشحونا بالجزع والألم.

ومن خلال هذا يمكننا القول أن هناك تقارب بين عدد الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة وهذا راجع إلى التشتت التقني الذي يعيشه الشاعر من ألم وحزن وبين محاولة التغلب عليه والصبر على هذه المصيبة التي ألمت به وكأنه بذلك يخبرنا بأن حزنه يعلو ويعلو ولا يكاد يزول.

1-2-3- دلالة أصوات الشدة والرخاوة:

أما فيما يخص أصوات الشدة والرخاوة، فنلاحظ من خلال الجدول غلبة أصوات الرخاوة على الشدة حيث بلغت عدد أصوات الرخاوة ب 1289 وذلك يدل على هيمنة الأسى والألم على الشاعر، ولعل من أبرز الأصوات نجد حرف الميم الذي يعد صوت مجهور متوسط الرخاوة يتسم بالحرارة ومن دلالاته الحدة والإضطراب إذ يدل على ضعف الشاعر وهو يتناسب مع حزن الشاعر في حرارة ألمه وحزنه وقد اعتمد على هذا الصوت للتعبير عن حزنه الشديد وتعبه، وهو بذلك ينقل لنا صورة الموت التي هدمت كل شيء جميل في حياته، وأخذت أعز ما يملك فالشاعر أبدع من خلال هذه الأصوات في تصوير حزنه وتشتته، كما كان لحرف الياء نصيب من التكرار وتمثل في ذلك: ينفع، أودي، يجزع، يولع..... وحرف الباء هو حرف رخوي، وهو أساس في حروف الهجاء، إذ يدل على الإنفعال ويدل أيضا على الضياع والخسارة، وهذا ما يتجسد بصورة واضحة في عينية أبي ذؤيب الهدلي، حيث خسر أولاده وأصبح بذلك في حالة ضياع.

أما بالنسبة للأصوات الشديدة فهي وردت أيضا بعدد قدر ب 1047، إذ أبانت بذلك جوا مفعما بالبؤس والألم ويتمثل ذلك في حرف اللام في مالك، لجنبك، البلاد، المشرق، واللام هو حرف شديد وصوت جانبي مجهور وقد تكرر بشكل كبير في العينة، ليدل بذلك على نتيجة خسارة أبنائه فهو يدل من خلال هذا على الأسى والحزن والتحدي.

ومن خلال هذا نرى أن الأصوات الشديدة والأصوات الرخوية تتضافر فيما بينها وذلك لإحداث نغمة انفجارية في العينة، مما يجسد التشتت النفسي للشاعر ولعل ما دفع الشاعر بمزج هذه الأصوات مع بعضها البعض حتى يتسنى له التعبير عما يختلج صدره ويحزن قلبه والتأكيد على صول معاناة وسوء حالته.

1-2-4- أصوات اللين:

من المتعارف عليه أن أصوات اللين في اللغة هي الألف والواو والياء وبالتأكيد أنها ساهمت بشكل فعال في عينة إبي ذؤيب الهذلي ويتبين ذلك من خلال الجدول أنها استعملت بعدد معتبر قدر ب 623 وقد احتلت اللف المرتبة الأولى من خلال تكرار الشاعر عدة مرات مصحوبا بحرف الباء الذي تكرر أيضا بشكل كبير، وحضور حرف اللين بهذا الشكل يسلط هو الآخر الضوء على الجانب الدلالي للعينة فهو يدل على محاولة الشاعر التعبير عن الأمة وإزالة الآهات كون هذه الحروف تدوم وقت أطول في النطق.

1-2-5- تكرار الكلمة:

إلى جانب تكرار الأصوات لجأ الشاعر إلى تكرار الكلمات في عينته وذلك لما له وقعه النفسي الخاص والدال على حدة الموقف الشعري والتوتر الإنفعالي ومن بين أهم الكلمات التي تكررت في هذه القصيدة أحدثت نغما موسيقيا فهو من خلال تكراره للكلمات يحاول أن يعبر عن الحالة النفسية والشعورية التي يشعر بها فمثلا نلاحظ أنه كرر كلمة "المضجع" مرتين للدلالة على حزنه الشديد، أي أنه مازال حزين وحزنه الذي لازمه قد أبعد عن جفونه النوم برغم علمه أن الموت قدر محتوم، ومن جهة ثانية فقدانه لأبنائه جعل كتابته لهذه القصيدة مليئة، الألفاظ الحزينة، وكيف لا وقد فقد أبنائه الحتمية دفعة واحدة.

إضافة إلى ذلك كرر كلمة "الموت" التي أصبحت بالنسبة له معلما من معالم الفزع والجزع، حيث أثرت بشكل كبير في نفسية الشاعر فهو أمام هذه الفاجعة يحاول أن يصبر ويتحمل ويثبت وكرر أيضا كلمة "المصرع" في القصيدة وذلك للدلالة على قوة الصدمة التي تعرض لها الشاعر والحالة النفسية التي يعيشها ونجد أيضا تكراره لكلمة "البكا" وذلك للدلالة على ملازمته للبكاء حتى أصبح لا يؤثر فيه وبكائه لا يجدي نفعا.

وهذا التكرار في القصيدة أدى إلى إحداث نغما موسيقيا، يعطي للقصيدة معاني مختلفة فهذا التنوع في الحروف والكلمات أضاف قيمة جمالية وفنية للقصيدة.

1-2-6- تكرار الجملة:

هو التكرار الأقل إستعمالا مقارنة بتكرار الصوت والكلمة وتكرار الجمل في عينة أبي ذؤيب الهذلي ليس له حظ وافر، إذ نجد جملة واحدة تكررت "والدهر لا يبقى على حدثانه" هذه الجملة التي تكررت أربع مرات والتي تدل على ترابط ثلاثة قصص وتلاحمها.

1-2-7- الجناس:

من المتعارف عليه أن الجناس هو أن يتجانس اللفظان في الحروف ويتخالفان في المعنى، ويعد مظهرا من مظاهر الفن الجمالي الذي يضفى على الكلام رونقا وعذوبة[1] والظاهر أن هذه القصيدة حافلة بالمحسنات البديعية، حيث أن الشاعر وظف الجناس في عدة مواضيع، فنجد في البيت التاسع ورد الجناس في كلمة "أدافع" التي تجانس كلمة "تدفع" وكلمة أدافع هنا تحمل معنى الدفاع والتي تتجلى في عاطفة الأبوة التي يتحلى بها الشاعر والتي تتجلى في الدفاع على أبنائه أمام كل محنة ومكروه، أما الكلمة الثانية "تدفع" فتحمل معنى الإصراف والإبعاد، وذلك للدلالة على عجز الشاعر عن إصراف الموت وإبعادها عن أولاده لأن الموت قدر محتوم، كذلك نجد في البيت الثالث عشر ذكر الجناس في كلمة البكاء والتي تجانس كلمة "البكا"، وهنا تدل الكلمة الأولى المتمثلة في (البكاء) على الجهل أي أن الشاعر كان يبكي جهلا وبهذا يلوم نفسه ويعاتبها على كثرة بكائه لأنها صفة تدل على الجهل، أما الكلمة الثانية المتمثلة في (البكا) فتفيد معنى التعلق بالشيء وهذا دلالة على أن الشاعر يخاف أن يتعلق بالبكاء أما في البيت الرابع عشر فقد ورد الجناس في كلمتين "راغبة" وكلمة "رغبتها" حيث تفيد الكلمة الأولى المتمثلة في "راغبة" والتي تفيد معنى الرغبة، وهذا يعني أن النفس إذا رغبت بفعل الخير أو الشر، فإنها ترغب بفعل ذلك كذلك نجد كلمة "حينا" تجانس "حيّنا" وكلمة قرع تجانس "يقرع" وجنبه تجانس جنب وفجع تجانس "لمفجع".

([1]) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 247.

ومن هنا يتبين لنا الجناس محسن بديعي له أثر جمالي في الكلام، فمواضعه وتجليه يجعل المتلقي يستشعر نغما موسيقيا جميلا، تطرب له الأذن لسماعه، خصوصا لما تعلق الأمر بتشابه الحروف من حيث الهمس والجهر، والعدد والترتيب حسب نوع الجناس تام أم ناقص، وعليه فإن الجناس ظاهرة جمالية من ظواهر الكلام، أولاه نقاد علماء اللغة اهتماما خاصا منذ وقت طويل، وهذا النوع من البديع وثيق الصلة بالموسيقى فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترويض الأصوات في الكلام حتى يكون لها نغما موسيقيا فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في تنسيقها ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمرا واحدا وهو العناية بحسن الجرس ووقوع الألفاظ في الأسماع ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه جمالا وإيقاعا متميزا.

1-2-8- الطباق:

يعد الطباق من المحسنات البديعية التي تؤثر على النص الشعري، وتزيده جمالا وهو تطابق بين شيئين، أي تساويا فهو الجمع بين الضدين أو المعنين وينقسم إلى طباق السلب وطباق الإيجاب.[1]

وقد ورد الطباق في عينة أبي ذؤيب الهذلي نجد قوله في البيت التالي:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبْتَهَا وَإِذَا تَرَدُّ إِلَى قَلِيْلٍ تَقْنَعُ[2]

ورد الطباق هنا بين كلمتين راغبة # تقنع هذا الطباق هو طباق الإيجاب كذلك نجد في البيت التالي:

كَمْ مِنْ جَمِيْعِ الشَّمْلِ مُلْتَئِمِ اَلْهَوَى يَأْتُوْ بِعَيْشٍ نَاعِمٍ فَتَصَدَّعُوْ[3]

نجد هنا الطباق في كلمة ملتئم # متصدع وهذا الطباق هو طباق الإيجاب.

كما نجد أيضا في البيت التالي قول الشاعر هاربا # يعود وكذلك كلمة راح # يعدو، وأيضا المجد # البلاء.

([1]) يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوب، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 132.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص

([3]) المصدر نفسه.

ويعتبر الطباق من المحسنات البديعية التي تشيع نغما موسيقيا في القصيدة، فنلاحظ أن الشاعر قد وظفه مما أضاف للقصيدة جمالا ورونقا في اللفظ والدقة في المعنى، وبذلك يجعل للنص روحا ناطقة تؤثر في سامعيه وقارئيه فالطباق يعطي عذوبة للكلام ورونقا ويساعد أيضا في فهم المعنى ووضوحه فالطباق حلية بلاغية تضاف إلى الشعر من أجل تحسين المعنى، فهو بذلك يوضح المعنى ويقويه، ويؤكده ويرسخه في ذهن المتلقي لأنه بضدها تتميز الأشياء إضافة إلى الإحياء بالجملة.

1-2-9- **الترادف**:

تعد ظاهرة الترادف في الشعر العربي من بين المظاهر اللغوية التي تضفى على العربية ميزة خاصة، إلى جانب الظواهر اللغوية الأخرى حيث تعتبر هذه الظاهرة وسيلة من بين الوسائل التي أغنت المعجم العربي حتى أمس الشاعر يستطيع التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من لفظ دون حدث لبس في الفهم والترادف هو دلالة كلمتين أو أكثر على معنى واحد.[1]

وقد ورد الترادف في العينية في أبيات عديدة نذكر منها قوله في البيت التالي:

كَمْ مِنْ جَمِيْعْ اَلْشّمْلِ مُلْتَئِمُ اَلْهَوَى بَاْتُو بِعَيْشٍ نَاعِمِ فَتَصَدَّعُو[2]

هنا الشاعر ذكر الترادف في "جميع" و"ملتئم" أي أنه عبر لفظ بعده ألفاظ.

كذلك نجد في قوله:

فنكرنه فَنَفَرْنَ وامترسَتْ بِهِ شَرَفُ الحِجَابِ وَرَيْبُ قَرْعٍ، يَقْرَعُ[3]

هنا ورد الترادف في فنكرنه وكلمة فنفرنه، ولا يقف الأمر عند هذا فقط بل توجد أبيات أخرى ورد فيها الترادف وتتمثل في البيت التالي:

([1]) الأنباري محمد القاسم، الأضداد، تح محمد أبو الفضل، دائرة المطبوعات والنشر في الكويت، 1960، ص 405.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص

([3]) المصدر نفسه، ص

وَالْدَّهْرُ لَا يَبْقَىْ عَلَى حُدْثَانِهِ شَيبٌ أَفْرَزَتْهُ الكِلاَبُ مُرَوِّعُ[1]

ذكر الشاعر هنا أيضا الترادف في كلمتين وهي أفرزته ومروع وهذا للتأكيد ولفهم المعنى.

1-2-10- التوازي:

يظهر التوازي في العينة بصورة واضحة في العديد من الأبيات لعل أبرزها في الأبيات 16، 37، 51، والتي تضمنت بصورها توازي أفقي من خلال تكرار لأزمة "والدهر لا يبقى على حدثانه"[2] حيث كررها في أبيات ثلاثة وهذا التوازي راجع للدلالة على حزن الشاعر الشديد ولتأكيده على فوز القدر عليه.

ولقد استعمل الشاعر هذه المحسنات البديعية وأكثر من استعمالها وذلك لما لها من الجماليات في القصيدة ولما لها من أثر في وقع النفوس، فهي بذلك تزيد من جمال النص وتزيد من فهمه.

2- شعرية الكلمة:

إن الكلمة في الشعر تنشأ من البيئة الثقافية والاجتماعية لدى الشاعر، فالكلمة تلعب دورا كبيرا في حياتنا في جميع النواحي الثقافية والاجتماعية والأدبية والشعر يتطور بتطور الأمم ولكن مهما تطور فهو يجب أن يحافظ على الوزن والقافية لأن الشعر الجيد يجب أن يتوفر فيه الوزن والقافية والأساس في الشعر أن يستطيع الشاعر التأثير في المتلقي من خلال حسن سبكه وانتقاء الكلمات التي تخدم موضوعه.

ومن خلال إطلاعنا على عينة أبي ذؤيب الهذلي "يمكننا القبض على معاني كثيرة تدخل في إطار الدلالة التي أراد الشاعر أن يوصلها إلينا كمتلقين في هذا الزمن، أو حتى في الماضي أو المستقبل، حيث أنه عمد إلى توظيف كلمات لها أبعاد دلالية فطبيعة الإيحاء إستطاعت تفجير مكبوتاته الأليمة وشجنه الذي لا يلبث أن يختفي، حتى يظهر من جديد سواء في ظاهر الكلمات أو حتى في باطنها، وخصوصا ما تعلق بالأفعال على اختلاف أزمنتها وتصنيفها فهي تنم عن حركية ووصف دقيق لمكنونات الشاعر والأمة، كذلك لا نغفل عن زخر

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 53.

(2)أبو ذؤيب الهذلي، المرجع نفسه، ص

القصيدة بالحروف التي وإن صغرت في حجمها كبيرة في معانيها ودورها القائم خصوصا في توثيق التلاحم بين أجزاء وعناصر القصيدة وهذا ما أدى إلى إتساقها ومن ثمة حدوث الإنسجام بدراسات بواطنها، والقصيدة تحتوي على ظواهر لغوية شتى من بينها الظاهرة الصرفية.

2-1- البنية الصرفية:

تقول خديجة الحديثي في كتابها (أبنية الصرف في كتاب سيبويه) في تعريفها للأبنية: "الأبنية جمع بناء والمراد به هيئة الكلمة التي وضعت عليها والتي يمكن أن يشاركها فيها غيرها، وهذه الهيئة هي ما تشترك فيها الكلمات من عدد الحروف المرتبة، والحركات من فتحة وضمة وكسرة، والسكنات مع اعتبار الحروف الأصلية والزائدة كل في موضعه، فكلمة "رَجُلَ" على هيئة وصيفة يمكن أن يشاركها فيها غيرها من الكلمات كلفظة "عَضُدَ" وفعل "كَرُمَ" فكلها على ثلاثة أحرف أصلية أولها مفتوح وثانيها مضموم، وتسمى هذه الهيئة "بنَاءَ" أو "صيغة" أو "وزنا" أو "زنة"[1] .

عليه فإن البنية الصرفية تهتم باستنباط المعنى للكلمة المفردة، أو ذلك لأن تعدد الصيغ الصرفية يؤدي إلى تعدد معانيها مما يؤثر في إثراء الدلالة التي تؤديها داخل الجملة.

وهذا ما سنحاول إبرازه وإظهاره في هذه القصيدة.

2-1-1- أبنية الأفعال:

من الواضح أن القصيدة حافلة بالأفعال، وهذه الأفعال بدورها تنوعت بين الماضي والحاضر، إذ نلاحظ أن الشاعر في القصيدة قد استخدم الفعل المضارع الدال على الحال وهذا يعكس سيطرة الوضع الراهن على إحساس الشاعر وذلك في قوله:

أَمِنَ المِنُونِ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْيبِ مَنْ يَجْزَعُ[2]

(1) خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965، ص 17.
(2)

قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبَا مُنْذ ابْتدلت وَمِثْلُ مَا لِكَ يَنْفَعُ[1]

وايضا قوله:

أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقِبُوني حَسْرَةً بَعْدَ الرُّقَاد وَعَبْرَة لاَ تُقْلِعُ

وَلَقَدْ أُرَى أن البُكَاء سَفَاهَةٌ وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِاَبْكِي مَنْ يُفْجعُ[2]

ونجد الأفعال المضارعة في قوله "تتوجعُ، يجزعُ، يَنْفَعُ، تُقْلَعُ، تُولَعُ، يُفجعُ"[3] فهي أفعال مضارعة مزيدة تدل على الألم والقلق، فالشاعر استعمل هاته الأفعال المضارع ربما لمحاولته الخروج من حالته الأليمة، لكن رغما هذا فالمضارع هنا لا ينم عن المستقبل من الأحداث ولكن ارتبط بالماضي لأن المضارع هنا يجعل المتلقي يلج إلى ماضي الشاعر كون موت أبنائه كان في الماضي والشاعر كأنه مازال يعيش في تلك الفترة فصار ماضيه ومستقبله واحد لألمه.

كما أن الأفعال الماضية كان لها حظا أوفر في القصيدة وهذا في قوله:

قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ إبْتَذَلَتْ وَمِثْلَ مَالِكَ يَنْفَعُ

فَأَجَبْتُهَا أَنَّ مَا لِجِسمِي أَنَّهُ أَوْدَىْ بَنِيّ مِنْ اَلْبِلَادِ وَوَدَّعُوْا[4]

ويقول:

فَوَرَدْنَ والعُيُوْقُ مَقْعَدُ رَابِئٍ الضَّرْبَاءِ فَوْقَ النُّظْمِ لاَ يتَتَلَّعُ

فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حَسّاَ دونه شَرَفُ الحِجَابِ وَرَيْبُ قَرْعٍ يَقْرَعُ[5]

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 48.
(2) المصدر نفسه ص 47.
(3) المصدر نفسه، ص 48.
(4) المصدر نفسه ص 48.
(5) المصدر نفسه ص 52.

كما نلاحظ أن الشاعر قد أكثر من استعمال الأفعال الماضية وذاك ليحكي عن التجربة الشعورية الأليمة التي عاشها، ومن الأفعال الماضية في قوله "قالت، إبتدلت، أجبتها، وردن، شربن" فهي تحمل دلالة الحزن والألم لأنها توحي بحركية الشاعر، وشجن الشاعر، لفقدان أولاده، فالقارئ للقصيدة يرى من خلال أفعالها أنه شاعر متدبدب بين حزنه الكبير وبين محاولة تجاوز لآلمه وقد لا يكون الشاعر تعمد توظيف الفعل الماضي بكثرة بل تحس وكأنه لا شعوريا انساق لهذا الزمن لأنه يمثل كيانه المفقود لأولاده الذي وافتهم المنية في عز صباهم، فلم يستطيع الخروج من حالته تلك وكأنه مازال رهينا للماضي، فالماضي يدل في معناه على التجاوز إلى المستقبل لكن في حالة الشاعر الماضي رمز لاستمرار الألم وتوقف الزمان، وحتى توظيف الأفعال المضارعة جاء بمعنى الماضي أو بدلالة الزمن الماضي فتجردت من الإستقبال والحاضر إلى زمن انقضى لكن لم ينقضي.

ونلاحظ أن القصيدة تحتوي على العنصر القصصي وهذا ما يفسر غلبة الأفعال وخاصة الماضية لأن ذلك يخدم السرد بشكل مباشر كما نجد الشاعر قد خلط بين الأفعال الماضية والمضارعة إذ بدأ بفعل ماضي في صدر البيت وختم بفعل مضارع في قوله:

قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ إبْتَذَلَتْ وَمِثْلَ مَالِكَ يَنْفَعُ[1]

شَعَفُ الكِلَابِ الضَّارِبَاتُ فُؤَادُهُ فَإِذَا يَرَى الصُّبْحُ المِصَدَّقُ يَفْزَعُ[2]

الأفعال هنا "قالت، ينفع"، "شغف، يفزع" جاءت الأفعال الماضية في صدر البيت والأفعال المضارعة في خاتمة البيت وهذا يدل على أن الشاعر يعيش بين فترتين زمنيتين، فترة فقدان أبنائه، وحزنه الشديد عليهم، وهذا في الماضي الذي لا يزال كابوسا لا يفارقه والفترة الزمنية الثانية هي الحاضر الذي يحاول أن يكون فيه قويا، وذلك بالتغلب على ضعفه والخروج من حالة الحزن التي أصبحت ملازمة له ويجب عليه الرضى بالقضاء والقدر.

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

2-2- بنية الأسماء:

إستعمل الشاعر على مستوى الإسم من حيث صيغته إسم الفاعل وإسم المفعول.

2-2-1- إسم الفاعل:

وهو "صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أوقام به على وجه الحدوث لا الثبوت"[1]، ونلاحظ أن الشاعر استعمل إسم الفاعل وهذا ما يتضح في قوله.

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْيِبِ مَنْ يَجْزَعُ[2]

قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ إبْتَذَلَتْ وَمِثْلَ مَالِكَ يَنْفَعُ[3]

إسم الفاعل في في هذين البيتين يتمثل في "معتب" و"شاحبا"، فالشاعر هنا يتوجع ويتألم لأنه لا يستطيع أن يثأر وأن يقتص من الدهر، مما زاد من ألمه ووجعه، فموت أبنائه أثر فيه وهذا ما أدى إلى شحوب وجهه، وضعف جسمه، لدرجة أصبح باليا، كمنظر إنسان بائس.

وقوله أيضا:

فَغَبِرَتْ بَعْدَهُمْ بِعَيْشٍ نَاصِبٍ وإِخَالَ أَنِيْ لاَحِقٌ مُسْتَتْبَعُ[4]

ويتمثل إسم الفاعل في هذا البيت في "ناصب" وهو على وزن فاعل، فكأن الشاعر هنا يحاول أن يلم جراح قلبه بعد موت أبنائه لكنه حين يتذكرهم ينفتح الجرح النفسي مرة أخرى ليعودا إليه هذا الألم والوجع، أي كأنه يريد أن يوصل إلينا فكرة أن موت أبنائه جرح لا يندمل بل هو ألم متكرر من المستحيل أن يلتئم وهنا نلاحظ تلائم الألفاظ مع حالة الحزن والكآبة التي يعيشها الشاعر كما ورد إسم الفاعل في قوله:

([1]) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط2، 1994، ص 178.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 47.

([3]) المصدر نفسه، ص 48.

([4]) المصدر نفسه، ص 49.

وَتَجَلُّدِي لِلشّامِتِيْنَ أَرِيْهِمْ أَنِي لَرَيْبُ الدَّهْرَ أَتَضَعْضَعُ[1]

ويتضح إسم الفاعل في هذا البيت في (الشامتين)، وهنا يعبر الشاعر عن حالة نفسية تلحق المصاب المفجوع، فهو يحاول أن يلملم أشلاء الحزن الذي تخيم عليه، وأن يتماسك ويظهر قوته وصبره أمام الشامتين كي لا يشمت به فيفرحوا لمصابه.

وفي قوله كذلك:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا وَإِذَا تَرُدُّ إِلى قَلِيل تَقْنَعُ[2]

إسم الفاعل هنا "راغبة" فالشاعر يصور حقيقة نفسية هي أن الإنسان يظل راغبا طامعا إذا إزداد كسبا طلب الزيادة دون وقوف عند حد ولكنه حين يضطر إلى الإكتفاء بالقليل يقنع به لعدم وجود سواه، فهو على الرغم من حسرته وتألمه على فقدان أبنائه يرغب في تجاوز الأمر واستكمال حياته.

وأيضا جاء إسم "هارب" في القصيدة فالشاعر من خلال البيت الذي ورد فيه إسم الفاعل "هارب" يشخص حالة الخوف والفزع التي يشعر بها جراء النهاية المؤلمة، فهذا البيت كاف لأن نشعر بشدة الألم والحزن الذي سيطر على نفسيته.

2-2-2- إسم المفعول:

هو صيغة مشتقة من الفعل المبني للمجهول للدلالة على من وقع عليه الحدث[3] ، ومن أمثلة ذلك في القصيدة قوله:

شَغَفُ اَلْكِلَاب الضَارِبَاتْ فُؤَادُهُ فَإِذَا يَرَىْ الصُّبْحُ المِصْدَقُ يَفْزَعُ[4]

([1]) المصدر نفسه، ص 50.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 50.

([3]) النحو الوظيفي، عاطف فضل محمد، دار المسيرة، عمان، ط1، 2011، ص 272.

([4]) الديوان، ص 53.

إسم المفعول هنا "مصدق" من الفعل غير الثلاثي "تصدق" فالشاعر هنا يصور الثور الذي تصارعه الكلاب، فالثور في ركب دائم مع هذه الكلاب، لكنه يشعر بشيء من الأمان إذ أقبل الليل وستره بظلامه حتى أن يأتي الصباح ويشرق بنوره فيعاود الثور والخوف والركب مرة أخرى، ولكن الكلاب هاجمته، فتصارع معها بكل ما يملكه من قوة حاول الثور الدفاع عن نفسه وكاد أن ينتصر عليها وينجو بنفسه لولا تدخل الصائد الذي رما بسهمه فأراده صريعا وهنا نلاحظ أن الشاعر أراد أن يصور معركة الثور في الحياة على أنها معركته مع الهموم والأحزان.

ويقول أيضا

صَخَبُ الشَّوَارِبِ لايَزَال كَأَنَّهُ عَبْدُ لآلِ أَبِي رَبِيْعَةِ مَسْبَعُ[1]

فَنَحَا لهَا بِمِذْلَقَيْنِ كَأَنَّمَا بِهِمَا مِنَ النُّضْخِ المجْدَحُ أَيْدَعُ

يَنْهَشْنَهُ يتودّدهن وَيَحْتَمِي عَبْلُ الشُّورِي بِالْظرتين مُوْلَعُ[2]

إسم المفعول في هذه الأبيات (مسبع، المجدع، مولع) هي أسماء مفعول من الأفعال غير الثلاثية فالشاعر قد تمكن من أن يصور حمار الوحش تصويرا دقيقا يجعلنا نعيش الحدث لحظة بلحظة فحمار الوحش كان مع أتنته الأربع يعيش في روضة خصبة تتوافر فيها سبل السعادة لكن هذه السعادة لم تدم طويلا، فالصائد أقبل مع كلابه يتربص بهم ثم وجه سهامه نحوهم فقتلهم جميعا فلم تدوم السعادة التي كانوا يعيشونها.

وجاء إسم المفعول في قوله:

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حُدْثَانِهِ مُسْتَشْعَرُ حَلْقِ الحَدِيْدِ مُقْنَعٌ[3]

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص50.

(2) الديوان، ص 54.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

إسم المفعول "مقنع" من الأفعال غير الثلاثية بضم الميم وفتح ما قبل الآخر: "تقنع"، هنا الشاعر صور في هذا المشهد نجد أن الشاعر صور صورة الفارسين في ساحة القتال، وهو يصارع فارسا آخر لا يقل عنه قوة وبطشا واشتد الصراع بينهما حتى انتهى بموت الفارسين معا بعد أن كان يتميز كل منهما بالقوة والشجاعة.

مما سبق يبدو أن الشاعر يتناول الوصول إلى الحقيقة مؤكدة وهي حتمية الموت، فقام بعرض هذه اللوحات وما بينها من اتساق نفسي وفني وهي صور تعكس سطوة الموت على كل الكائنات فمن الضعيف إلى القوي، فالجميع يقع ضحية قبضته في أي وقت يريده.

ولعل تجارب الموت لدى أبناءه هي ما عكست تصويره لتلك اللوحات التي تناسبت مع حالته النفسية التي هيمنت عليه الآهات العميقة التي عبرت عن فزعه ودهشته، وعاش حزينا متألما من خلالها، وأصبح مؤمنا بحتمية الموت مهما طال العمر.

2-2-3- صيغة المبالغة:

هي "صيغ تدل على ما يدل عليه إسم الفاعل من وصف الفاعل بالحدث، ولكن على سبيل المثال المبالغة في الحدث إذ تحول صيغة إسم الفاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث"[1]، وهذا ما نجده في قوله:

صَخَبُ الشَّوَارِبِ لاَ يَزَالُ كَأَنَّهُ عَبْدُ لِأَبِي رَبِيعَةٌ مَسْبَعٌ[2]

صيغة المبالغة "صخب" على وزن "فعل" بكسر العين، وهي بمعنى شديد الصياح، فالشاعر شبها صراخ حمار الوحش بصراخ عبد لآل ربيعة حين هجمت السباع على غنمه.

ويقول:

فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُلِّمَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ[3]

(1) محسن محمد قطب معالي، المشتقات ودلالتها في اللغة العربية، حورس الدولية الإسكندرية، د.ط، 2009، ص 33.
(2) أبو ذؤيب الديوان، ص 50.
(3) المصدر نفسه، ص49.

صيغة المبالغة "عور" على وزن فعل بكسر العين، وهي تدل على كثرة البكاء حتى كأن العين بها شوك، فالشاعر يقول أن بعد رحيل أبنائه كأن عينه فقئت بشوك حتى أصابها العور وهي لازالت تدمع وهذا يدل على شدة الحزن والأسى الذي أصابه على فقد أبنائه، لدرجة أن سواد عينيه قد ذهب من شهدة البكاء والحزن عليهم وجاءت صيغة المبالغة في قوله:

وَكَأَنَهُنَّ رَبَابَةٌ وَكَأَنَّهُ يُسْر يَفِيضُ عَلَى القَدَاحِ وَيَصْدَعُ[1]

وَصِيغَة المبالغة في هذا البيت هي "القداح" على وزن فعّال وهي جمع الأقداح، وهنا صور الشاعر الحمر والأتن وهي تجمع وتتفرق من حين إلى آخر بين الينابيع والأعشاب.

3- شعرية الجملة:

تختلف الجملة الشعرية عن الجملة العادية كونها مخصصة لفئة معينة من القراء وإن بدت أن الجميع يفهمها، فهي تمتاز بكثافة دلالية تجعلها تنزاح عن المعنى الظّاهري إلى معنى آخر مرئي يفهمه المتلقي بالتعمق أكثر فأكثر في الجملة، بعد تفكيك تركيبها النّحوي وصلته بالدّلالة من أجل كشف الصّورة الشعرية الواردة ورصد جمالياتها وما عينة أبي ذؤيب الهذلي هي من القصائد التي تحتوي على العديد من الجمل المتلاحمة فيما بينها لتحقق المعنى العام للقصيدة وفيما يلي عرض لأقسام الجملة الواردة في القصيدة.

3-1- الجملة الإسمية:

استعمل الشاعر في هذه القصيدة العديد من الجمل الإسمية والتي بدورها تحمل دلالات الحزن والبؤس إزاء الفاجعة التي أصابته والمتمثلة في فقدان أبنائه الخمسة وهذا ما يتجسد بصورة واضحة في قوله "أمن المنون وريبها تتوجع"[2] فهذه الجملة هي جملة إسمية تتكون من جار ومجرور يتمثل حرف الجر في "من" أما الإسم المجرور فيتمثل في "المنون" وهذا البيت يوحي بذات الشّاعر ومكنوناته، فالشاعر هنا يعاتب نفسه على جزعه وتوجعه وذلك

(1) المصدر نفسه، ص 52.

(2) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 47.

جرّاء موت أبنائه، وإن كان موتهم بيد القدر الذي لا يمكن الإعتراض عنه لأنّ الموت قدر محتوم، ونلاحظ هنا أنّ الشاعر قد بدأ بيته هذا بالاستفهام الاستنكاري الذي يعبّر عن إحساسه بالخيبة مما يجعله على ثقة أن التوجع لا ينفع وهذا ما جعل توافق النّبر يتناسب مع إحساس الشّاعر إضافة إلى ذلك يمكن استخراج جملا إسمية أخرى ساهمت في تماسك وترابط النص وتتمثل فيما يلي: "وإذا المنية أنشئت أضفارها"[1] وهي جملة إسمية لها تأثير كبير على نفسية الشاعر ويظهر ذلك من خلال تأكيده على أن الموت موجود فعلا والتخلص منه أمر مستحيل، مما أصبحت تشعره بالرعب وهنا تكمن براعة الشاعر في تصوير صورة الموت والتي شبهها بالوحش المفترس الذي لا ينفع معه شيء، وتتكاثف الجمل المعبرة حتى يدلي النص بكافة معانيه، ومن خلال ذلك نجد قوله في بيت آخر.

"والنفس راغبة إذا رغبتها"[2]: هذه الجملة الإسمية التي تتكون من مبتدأ متمثل في "النفس" والخبر المتمثل في "راغبة"، وهذه الجملة لها دلالة قوية على نفسية الشاعر، وذلك لأنها هي المسؤولة عن فعل الخير أو الشر، أما فيما يخص الكلمة الثانية فلها دلالة على الإقناع وميل الشاعر إلى فعل أمر ما، بمعنى أن الإنسان إذا أقنع النفس، القليل فهي حتما ستقنع بذلك، ولا يقف الحد عند هذه الجمل فقط بل هناك جمل أيضا ساهمت في إثراء معنى النص فنجد قوله: أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا[3]

هذه الجملة الاسمية جاءت للدلاية على حالة القلق الذي يلازم الشاعر، فأدى بذلك لعدم قدرته على النوم مما دفع زرجته لسؤاله عن السبب الذي جعله لا ينام وذلك من شدة فزعه فيظل يتقلب في الفراش، وهذا راجع للرعب والحزن الذي ترتكته الموت في قلبه من أحزان وآلام ومتاعب حرمته حتى من النوم فأصبح شديد التفكير مما أثر ذلك على نفسية الشاعر وكيف لا يتعب ويحزن وهو الذي فقد أبنائه الخمسة دفعة واحدة.

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص49.
(2) المصدر نفسه، ص 50.
(3) المصدر نفسه، ص 48.

3-2- الجمل الفعلية:

إضافة إلى الجمل الإسمية استعمل الشاعر أيضا جملا فعلية، لها دلالات تساهم في الكشف عن الأحاسيس النفسية الناتجة عن رثاء أبنائه، وهذا ما يتجلى في الأبيات التالية:

" قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا"[1]: هي جملة فعلية بدأها الشاعر بالفعل "قالت" الدال على الحوار فهو ينقل لنا الحوار الذي جرى بينه وبين زوجته فهي تسئله عن سبب شحوب وجهه وضعف جسمه لدرجة أنه أصبح يبدو كالفقراء، رغم ما يمتلكه من مال، إلا أن فقدان أبنائه تعدى حزنه حزن أمهم عليهم، وبذلك أصبحت هي من تصبره وتواسيه في هذه الفاجعة الأليمة التي حلت به والذي أفقدته بذلك الصبر عليهم، ومن الجمل الفعلية التي وظفها الشاعر أيضا قوله:

فأجبتها أنا ما لجسمي[2]: في هذه الجملة الفعلية تمثل الفعل في كلمة "فأجبتها" وهو فعل ماض يدل على الجواب، فالشاعر هنا يقوم بالإجابة على أسئلة أميمة، ويخبرها عن أسباب شحوبه وضعف جسمه، فالمصيبة التي حلت به إثر فقدانه لأبنائه هي التي أوصلته إلى حالة البؤس الذي هو فيه، مما أثرت عليه هذه الفاجعة التي ألمت به، ولا يقف الأمر عند هذه النصوص لا بد أن تعتمد على تلاحم الجمل فيما بينها ليحدث التماسك النصي، ويبلغ المعنى مراده وهذا ما يتضح في قوله في البيت التالي:

أَوْدَى بَنِي وَأَعْقَبُونِي غمرة[3] هذه الجملة الفعلية، المتكونة من الفعل "أودى" وهو فعل ماضي يوحي بحركية المشاعر وحزن الشاعر على فراق أولاده، فموت أبنائه ترك في قلبه غصة لا تنتهي، ودمعه الذي لا يفارق خده بسبب رحيلهم الأليم وقد تعمد الشاعر توظيف هذا الفعل "أودى" للدلالة على الوهن والضعف، وهذا يدل على أن ذلك الشخص الذي وقع عليه هذا الفعل لا يملك أدنى قوة في الصبر، إذ أنه في ضياع ولا يفقه من محيطه شيئا

(1) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان ، ص 47.
(2) المصدر نفسه، ص 47.
(3) المصدر نفسه، ص 47.

بسبب حالته السيئة والمتعبة وتتكاثف الجمل المعبرة حتى يدلي النص بكافة معانيه، وليتضح الكلام أكثر يمكن إضافة بعض الأبيات المسهمة في بلوغ النص مراميه، كقول الشاعر "سبقو هوى وأعنقو لهواهم[1] هذه الجملة الفعلية التي تتكون من فعل ماض تمثل في "سبقو" فهو في ظاهرة يدل على الحركة، أما في باطنه فيوحي بالألم والمعاناة وأيضا بالضياع والتشتت فالشاعر قد أمل أن يرى أبنائه أبطالا شجعانا، لكن آماله قد خابت والموت سبقهم وأخدهم منه، فلم تتحقق أمنيته، فالموت فاجئه وسرق منه فلذات كبده وأحلامه التي كان يراها في أبنائه وكذلك الحال بالنسبة لجملة "تغيرت بعدهم بعيش ناصب"[2]

هذه الجملة الفعلية التي ابتدئت بالفعل الماضي تمثلت في "غبرت" بمعنى مكثت فهو بعد موت أبنائه عاش في حالة تعب وشقاء، حتى وصل إلى درجة الإحساس بأنه سيلحق بهم إن ظل على هذا الحال، وأصبح يرى الموت قريبة منه، حيث أصبحت الحياة بعدهم لا معنى لها، فهو لا يتخيل أن يعيش بدونهم ولا يقف الحد عند هذه الجمل فقط بل توجد جمل أخرى فعلية ساهمت في ترابط وتناسق النص تمثلت في قوله "أودى بني من البلاد ودعو"[3] هذه الجملة الفعلية المتمثلة في الفعل "أودى" هو فعل ماضي يدل على الرحيل، فالشاعر هنا يتحدث عن رحيل أبنائه عنه مما أثر على نفسيته، فأصبح بذلك متعب الحال، مما خيم الحزن عليه فهو بذلك يحكي عن معاناته إثر فقدانه لأولاده.

ومن خلال هذا التفاعل الحاصل ما بين الجمل الإسمية والجمل الفعلية ولوجود علاقة بين هذين الآخرين بالمعنى والمضمون الذي إنطوت عليه القصيدة، تبين لنا غلبة الجمل الفعلية على الإسمية وذلك لكون الجمل الفعلية ساعدت المتلقي على إستنطاق الخطاب المحمل في ثناياه بحزن عميق وكآبة جراء مصيبة الشاعر، وهي الفقد وأي فقد فقد فلذات كبده، ضف لذلك حركية الجمل كونها فعلية جعلت المتلقي يلمس فوضى عارمة في نفس

(1) ابو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 49.
(2) المصدر نفسه، ص 49.
(3) المصدر نفسه ص 50.

الشاعر، مما أدى بفوضى المشاعر الملبدة والمخالجات لا تنتهي وكأن اللغة عجزت عن وصفها وهي تحاول من أجل إخراج ذلك البؤس والألم والتعب الذي أصابه، بيد أنه لازال عالقا في قلبه ولم يستطع نسيانه.

3-3- التقديم والتأخير:

يعد التقديم والتأخير من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، كونها الأوجه البلاغية التي يتصرف فيها المبدع في نصه، وهي وجه آخر للبنية الإنسانية ودفع المتلقي لكشف مراوغة الكلمات في موقع أحد الأركان الأساسية في الجملة من مسند ومسند إليه[1] مع الإشارة إلى تلك الدلالات التي تلحق تلك الظواهر كتقديم الأهم وإثارة التشويق والذوق الجمالي، إضافة إلى غموض النص الشعري وذلك قصد ربط أجزاء النص وترتيبه.

من خلال هذه الفاعلية لسياق التقديم والتأخير نحاول إظهار وجوده ودلالته وجمالياته في عينية أبي ذؤيب الهذلي، إذ تحضر هذه الظاهرة اللغوية في الأبيات التالية:

أَمَنَ اَلْمَنُونُ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَّعُ وَاَلدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ[2]

قدم الشاعر هنا الجار والمجرور (من المنون) على الفعل "تتوجع" وجوبا وتقدم الكلام تتوجع أمن المنون وريبها، فالشاعر هنا قدم المنون على التوجع وذلك ليبين أن المنون كان سببا في توجعه وهذا البيت خير دليل على شدة ألمه وحزنه الذي غلب على نفسية الشاعر.

كما تقدم أيضا الجار والمجرور على الفعل في البيت التالي:

فلئن بهم فجع الزمان وريبه إني بأهل مودتي لمفجع[3]

([1]) أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن الإعراب في كلامها، تح: عمر فاروق طباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص233.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي ص 47.

([3]) المصدر نفسه ص 50.

تقدم هنا الجار والمجرور "بهم" على فعل الشرط "وجع" جوازا وتقدم الكلام فلئن فجع الزمان بهم وريبه وذلك لخدمة المعنى، فالشاعر هنا يتحدث عن مفاجأة القدر وذلك من خلال خطف أبنائه فالشاعر هنا مفجوع من غدر الزمن وقوة الموت وتأثيرها السلبي عليه.

إلى جانب هذا تقدم الجار والمجرور على الفعل أيضا في قوله:

وَتَجَلُّدِي لِلْشَّامِتِينَ أُرِيهِمْ إِنِي لَرَيْبُ الدَّهْرِ لاَ أَتَضَعْضَعُ[1]

قدم الشاعر هنا الجار والمجرور "لريب الدهر" على الفعل "أتضعضع" جوازا وتقدير الكلام "إني لا أتضعضع لريب الدهر" وهذا التقديم جاء للدلالة على نوائب الدهر وصروفه وهذا يدل على قوة الحزن بداخل الشاعر وتمكنه منه وتجذره بأعماقه، إلا أنه يحاول الثبات وتحدي هذا الواقع المأ لم.

إلى جانب هذا النوع من التقديم قام الشاعر أيضا بتقديم الجار والمجرور على الفاعل في الأبيات التالية:

أَمْ مَا لِجَنْبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مَضْجَعًا إِلاَ أَقْضِ عَلَيْكَ ذَاكَ اَلْمَضْجَعِ[2]

قدم الشاعر هنا الجار والمجرور "عليك" على الفاعل "ذاك" جوازا، وتقدير الكلام "إلا أقض ذاك المضجع عليك" وقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التقديم ليصرح أن الأ لم أصبح بالنسبة له بمثابة الحياة وليؤكد أيضا على الأزمة التي يعيشها مما سبب له قلة نومه، وذلك للدلالة على استمرار حزنه وقلقه وإنعدام الحياة عنده.

كما تقدم أيضا الجار والمجرور على الفاعل في قول الشاعر:

وَلَقَدْ أرَى أَنَّ البُكَاءَ سَفَاهَةٌ وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالبُكَاءِ مَنْ يَفْجَعُ[3]

تقدم هنا الجار والمجرور "بالبكا" على الفاعل "من" جوازا وذلك للضرورة الفنية والدلالة من حيث المعنى وتقدير الكلام "يفجع من سوف يولع بالبكا".

([1]) المصدر نفسه ص 50.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 47.

([3]) المصدر نفسه ص 47.

الشاعر هنا يعبر عن الصدمة التي يمر بها، لكنه يحاول التغلب على هذا الحزن والألم ويكذب الإنسان الذي يصطنع دموعه لأن الإنسان الذي يلازم دموعه في نظره هو إنسان فاشل وجاهل ويعد البكاء الشديد دليل على الجهل.

تقدم أيضا الجار والمجرور على الفاعل في قوله:

فبدا له ربّ الكلاب بكفه بيض رهاب ريشهن مفزع[1]

تقدم هنا الجار والمجرور "له" على الفاعل "رب" وتقديم الكلام "فبدا رب الكلاب له" مما يثقل التعبير، فالشاعر هنا يصور لنا حالة الصراع بين الثور والكلاب أي أنه يصور لنا الرعب المسيطر على هذا الثور ويستخدم ألفاظه دالة على ذلك مثل مفزع.

إلى جانب هذا التقديم ورد أيضا تقديم الجار والمجرور على المبتدأ فيما يلي:

سبقو هوى وأعنقو لهواهم فتخرمو ولكل جنب مصرع[2]

قدم الشاعر هنا الجار والمجرور "لكل" في محل نصب خبر المبتدأ "مصرع" وجوبا، وتقديم الكلام "فتخرمو مصرع لكل جنب" وهنا ينقل لنا الشاعر فكرة الموت وقوتها التي لا تستأذن ولا يوقفها أحد، فهو بذلك عاجز أمامها فشخص ذلك الموت بعدة مرادفات وذلك للدلالة على سيطرة الموت على الحياة.

كما تقدم أيضا الجار والمجرور على المبتدأ في البيت التالي:

لا بُدَّ مِنْ تَلَفِ مُقِيمٍ فَانْتَظِرُ أبأرضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الَمصْرَعُ[3]

قام الشاعر هنا بتقديم الجار والمجرور "بأرض قومك" خبرا على المبتدأ "المصرع" وتقديم الكلام بأخرى المصرع أم بأرض قومك، وذلك بالربط بين المعاني وخدمته لمعنى القصيدة فالشاعر في هذا البيت يواسي نفسه لما ألم به من

(1) المصدر نفسه ص 55.
(2) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 49.
(3) المصدر نفسه، ص 49.

حزن شديد بسبب موت أولاده، وبكائه عليهم، وأيقن أنه لا اعتراض على حكم القدر، فالموت محتم وهو مصير كل إنسان ولهذا يجب عليه التحلي بالصبر.

كما نجد أيضا تقدم المفعول به على الفاعل في قوله:

فَأَجَبْتُهَا أَنَّ مَا لِجِسْمِي أَنَّهُ أُودِي بَنِيَ مَنْ البِلَادِ وَوَدَّعُو[1]

تقدم هنا المفعول به في كلمة فأجبتها وجوبا حيث تمثل الفاعل في (ت) والمفعول به هو ضمير متصل تمثل في (الهاء) فالشاعر هنا يرد على زوجته ويقر أن معاناته لفقدان أولاده في عام واحد أدى إلى شحوبه وألمه، بحيث أصبح لا يستطيع فعل شيء حتى النوم وأصبح قليل النوم فصارت حالته تسوء يوما بعد يوم.

كما نجد أيضا تقديم جملة جواب الشرط على جملة الشرط في البيت التالي:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا وَإِذَا تَرَدُّ إِلَى قَلِيْلٍ تَقْنَعُ[2]

قدم الشاعر في هذا البيت جملة جواب الشرط والنفس راغبة، على جملة الشرط إذ رغبتها وتقدير الجملة إذا رغبت النفس فهي راغبة وجاء هذا التقديم لأهمية جواب الشرط ولإبراز قوة المعنى المقصود، وهو يقصد بذلك النفس دائما تطلب المزيد بقدر ما تريد وتقنع بالقليل إذا عودتها عليه، فإذا عودتها على الخير تعودت عليه ورغبت به.

كما ورد أيضا تقديم شبه الجملة على معطوف المفعول به وذلك في البيت التالي:

أَوْدَى بَنِي وَأَعْقَبُونِي حَسْرَةٌ بَعْدَ الرُّقَادُ وَعِبْرَةٌ لاَ تَقْلَعُ[3]

تقدمت هنا شبه جملة أعقبوني حسرة وعبرة بعد الرقاد على معطوف المفعول به وهذا التقديم جاء للدلالة على الأثر الكبير الذي تركته الموت في قلب الشاعر حين أخذت أبناءه.

([1]) المصدر نفسه، ص 48.

([2]) المصدر نفسه، ص 50.

([3]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 47.

إلى جانب التقديم يوجد أيضا في عينة أبي ذؤيب الهذلي التأخير وقد ورد في أبيات من القصيدة منها في البيت التالي:

حَتّى كَأَنِي لِلْحَوَادِثُ مُرُوَّةٌ بِصِفَا المشْرِقِ كُلَّ يَوْمٍ تَقْرَعُ[1]

ورد التأخر في الشطر الثاني من البيت وذلك من خلال تأخيره للفعل المضارع "تقرع" وتقديم لتوكيد لفظي "كل" ومضاف إليه "يوم" وتقديم الكلام "بصفا المشرق تقرع كل يوم" وهذا التأخير راجع للتعبير عن ما مرّ به الشاعر من مصائب ورزايا في حياته كلها.

إضافة إلى هذا تأخر أيضا المبتدأ على الجار والمجرور في البيت التالي:

لاَ بُدَّ مِنْ تَلَفِ مُقِيمٍ فَانْتَظَرَ أَبَأَرُض قَوْمِكَ أَوْ بِأُخْرَى المِصْرَعُ[2]

تأخر هنا المبتدأ (المصرع) وتقديم الجار والمجرور بآخر وحرف التأخير أم وتقدير الكلام بأخرى المصرع أو بأرضا قومك، وهذا التأخير يظهر القيمة الفنية لغرض التقديم والتأخير، فهو يدل على أن الموت قدر محتوم سواء أكان ذلك في وطنك أم في بلد آخر، فنهاية كل إنسان الموت ولا يستطيع الهروب منه.

كما تأخر أيضا الجار والمجرور في قوله:

وَتَجَلُدِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيبِهِمْ أَنِي الدَّهْرَ لاَ أَتَضَعْضَعُ[3]

تأخر هنا الفعل المضارع (لا أتضعضع) على الجار والمجرور "لريب" وتقديم الكلام "أني لريب الدهر لا أتضعضع"، وهذا التقديم والتأخير هنا جاء لإبراز المقدم نوائب ومصائب الدهر لأنها كانت هي سببا في اضطرابه وتشتته وضعفه، لذلك قام بتقديم الشيء الذي سبب له هذا التضعضع ومن الحالات التي تأخر فيها الخبر وتقدم الجار والمجرور مع المضاف إليه نجد قوله:

([1]) المصدر نفسه، ص 49.

([2]) المصدر نفسه، ص 49.

([3]) المصدر نفسه، ص 50.

فَلَئِنْ بِهِمْ فَجَعُ الزَّمَانِ وَرَيْبُهُ إِنِي بِأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفْجَعٌ.[1]

في الشطر الثاني من هذا البيت نجد قد تأخر الخبر "لمفجع" وتقدم عليه الجار والمجرور مع المضاف إليه "إني بأهل مودتي" وهذا التأخير جاء للضرورة الشعرية ولخدمته المعنى، وهو يدل على المأساة التي تعرض لها وكانت بسبب أهله، فلم تعد له القدرة على الفراق بمعنى أنه مصدوم ومفجوع وموجوع بموت أولاده فلذة كبده، حيث أصبح موتهم، بالنسبة له غصة وحرقة في قلبه لا تنتهي، مما أدى به التعبير عن وجعه وألمه بهذا الأسلوب.

وجاء هذا التقديم والتأخير في العينة بغرض تحقيق الإتساق بين أجزاء القصيدة مما يؤدي بطريقة أو بأخرى إلى التكامل المعنوي، وبالتالي الإنسجام بين أفكار الشاعر وطبعا لغرض شعري موسيقي وذلك للحفاظ على النغم الموسيقي من أجل وحدة التفعيلة.

3-4- الحذف والذكر:

يتميز النص الشعري عن غيره، بكونه ينتقي من الكلام ما هو ضروري ويحذف ما هو زائد على الحاجة، لذلك يعد الحذف والذكر من الأساليب البلاغية التي تهدف إلى التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث، ففي تلك الخفة تكمن البلاغة ويسمو الكلام، حتى يصل إلى قوة الشعر في التأثير، وشرطه أن يكون في الكلام قرينة تدل على المحذوف إحترازا من العبث فالحذف وسيلة من وسائل الشد بين القارئ والكاتب بإشراك القارئ في بلوغ ما يريد إبلاغه إليه، فيلقي إليه بعض الكلام، ويترك له البحث عن الباقي[2] وقد إشتملت عينة أبي ذؤيب الهذلي على ظاهرة الحذف، ونذكر منها ما جاء في البيت التالي:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبْتَهَا وَإِذَا تَرُدُّ إِلى القَلِيلِ تَقْنَعُ[3]

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 50.

(2) عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، دط، دت، ص159-160.

(3) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان ص 50.

حذف الشاعر في الشطر الثاني من هذا البيت "المبتدأ" المتمثل في "النفس" وتقديم الكلام "والنفس إذا ترد إلى قليل تقنع، ومعنى هذا الكلام أن النفس إذا عودتها على القناعة فإنها تقنع ولو بالقليل، وقد عمد الشاعر إلى هذا النوع من الحذف الذي يدخل ضمن ضرب الإيجاز والإختصار، لكونها تم ذكرها في الشطر الأول من البيت فصار بذلك معروفا في ذهن القارئ عن ماذا يتحدث الشاعر أي صار معروفا من خلال السياق.

إضافة إلى هذا نجد الحذف في بيت آخر يتمثل:

حَتَى إِذَا إِرْتَدَتْ وَأَقْصَرُ عُصْبَةٌ مِنْهَا وَقَامَ شَرِيْدُهَا يَتَضَوَّعُ[1]

قام الشاعر في صدر هذا البيت بحذف الفاعل المتمثل في لفظة "الكلاب" وتقدير الكلام "حتى إذا إرتدت الكلاب وأقصر عصبة"، ولقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من الحذف من أجل بلاغة القول وجعله أكثر قوة فيشير بذلك فضول المتلقي (المخاطب) من أجل ربط الكلمات ببعضها البعض، والبحث عن المحذوف وعلاقته بالمعلوم في تشكيل الدلالة المرجوة.

كما نجد الحذف قد ورد في بيت آخر من العينة في قوله:

والدَهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حُدْثَانِهِ جَوْنُ السرَاةِ لَهُ جَدائِدٌ أَرْبَعُ[2]

حذف الشاعر في الشطر الثاني من هذا البيت "المبتدأ" المتمثل في الضمير "هو" وتقدير الكلام "جون السراة هو له جرائد أربع"، وتم ترك وصف "له جدائد أربع" تشكل خبر لهذا المبتدأ المحذوف، مما يجبر المتلقي على التعايش مع الأحداث من غير ذكر الأسماء، فهناك ذكر صفات الحمار أسود على الظهر مائلا إلى الحمرة وبرفقته أربع جدائد وحذف الموصوف وهو الحمار.

وبعد هذا البيت نجد الشاعر قد حذف في بيت آخر المبتدأ، وذلك في قوله:

([1]) المصدر نفسه، ص 54.

([2]) المصدر نفسه، ص 50.

والدهر لا يبقى على حداثنه شبب أفزته الكلاب مروع.[1]

حذف الشاعر في الشطر الثاني من هذا البيت "المبتدأ" المتمثل في الضمير "هو"، وقد لجأ الشاعر لحذفه من أجل التخفيف من وطأة وثقل الكلام على اللسان، فهو هنا يصور حالة الثور في مواجهة الكلاب، مع الخوف والفزع منها، وقد أبدع في تصوير ذلك، بحيث ذكر صفات الثور "شبب" وحذف الموصوف وهو الثور.

إضافة إلى هذا النوع من الحذف، ورد مماثلة في بيت آخر:

والدهر لا يبقى على حداثنه مستشعر حلق الجديد مقنع.[2]

حذف الشاعر هنا الضمير "هو" الذي يحل محل المبتدأ، وتم ترك فقط الخبرين "مستشعر" و"مقنع" وتقدير الكلام: هو مستشعر حلق الحديد هو مقنع، من أجل أن يكون الكلام بليغا وفصيحا، وهنا يتبين لنا الشاعر يتحدث عن بطل شجاع مقنع، جاء بكامل استعداده لمواجهة خصمه، فهو هنا ذكر صفة هذا الفارس الشجاع، وحذف الموصوف وهو الفارس.

الذكر:

على الرغم من أن الذكر لم يكن له حضا أوفر في العينة إلا أنه ورد في بعض أبياتها، بحيث نجد مثلا في الأبيات الأولى قوله:

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع[3]

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع[4]

وإذا المنية انشبت أضفارها ألقيت كل تسميمة لا تنفع.[5]

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص52.
(2) المصدر نفسه، ص55.
(3) المصدر نفسه، ص47.
(4) المصدر نفسه، ص49.
(5) المصدر نفسه، ص49.

قام الشاعر في هذه الأبيات بذكر لفظة "المنية" والتي فضل الشاعر بذكرها على حذفها وهذا راجع لما تركته الموت في نفس الشاعر، والتي تعد مصدر ألمه وحزنه واختطاف أبنائه، فهي تمثل كابوس حياته، هذا الحدث الأليم الذي أصاب الشاعر الذي لا يمكنه نسيانه، وسيبقى عالقا في ذهنه، فضل ذكره لأنه بحاجة إلى ذكر الموت حتى لا يشرد بعيدا.

كذلك نجد توظيف الشاعر للذكر في بيت آخر "والدهر لا يبقى على حداثنه"[1]

قام الشاعر في البيت بذكر كلمة "الدهر" حيث أثر ذكرها على حذفها، وكذلك راجع لربما لاعتبار الدهر أو الزمن مصدر حزنه وسبب آلامه وتعبه التي لا تنتهي، حيث ظل هذا الحدث الأليم عالقا في ذهنه، لا ينساه ولن ينساه باعتباره صانع آلامه وأحزانه في هذه الحياة.

3-6- الفصل والوصل:

يعد الفصل والوصل سرا من أسرار البلاغة، من حيث العلم بمواطن الفصل والوصل في الكلام، وهو أحد الأساليب التي تساهم في ترابط وتناسق النص الشعري[2]، ونظرا لأهمية هذا الأسلوب في تحقيق الإنسجام والإتساق، فقد ورد في عينية أبي ذؤيب الهزلي بكثرة، نجد أولا مع الوصل ونخص بذكر بعض الأبيات.

قال الشاعر:

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع.[3]

في هذا البيت يتحدث الشاعر عن نفسه، ويلومها على شدة قلقه وطول معاناته بسبب فقدانه لأبنائه.

([1]) المصدر نفسه، ص49.

([2]) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص160.

([3]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص47.

ففي هذا البيت وصل الشاعر بين جملة "وريبها تتوجع" وجملة "والدهر ليس بمعتب من يجزع"، وهذا الوصل بينهما كان لاتفاقهما خبرا في الحكم فبالنسبة للخبر يتمثل في الحزن الذي أتعب الشاعر، وبذلك كان تأثير الحزن عليه واضح فالشطران موصولان ببعضهما البعض والحكم واحد وهو الموت.

إضافة إلى ذلك نجده يقول في بيت آخر:

ولق أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكاء من يفجع[1]

في هذا البيت يتحدث الشاعر عن مفاتيح التي يكون البكاء فيها سفاهة، لذلك يرى أنه لابد أن يصبر بعد فترة زمنية معينة ويجب أن ينسى المبتلي مصيبته ويرضى بقضاء الله وقدره، وأن لا يكون حبيسا للبكاء.

وصل الشاعر هنا بين جملة "ولقد أرى" وجملة "ولسوف يولع بالبكاء من يفجع" وهذا الوصل بينهما كان لسبب إتفاقهما خبرا، فالشاعر في هذا البيت يخبر عن نفس السبب وهو البكاء.

كما نجد في بيت آخر في قوله:

ولقد حرصت بان أدافع عنهم وكذا المنية أقبلت لا تدفع[2].

في هذا البيت يتجسد شعور الأب على أبنائه، وتظهر لنا عاطفة الأبوة وحرصه الشديد على دفع الشر عنهم، لكن القدر كان غالبا والموت كانت قوية لا يستطيع أحد أن يوقفها، لدرجة وصفها بالوحش الذي لا ينفع معه شيء.

وقد وصل الشاعر في هذا البيت بين جملة "ولقد حرصت" وجملة "فإذا المنية أقبلت" وهذا الوصل جاء تأكيدا للجملة الأولى.

وفي بيت آخر يقول:

([1]) المصدر نفسه، ص48.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص49.

وإذا المنية أنشبت أضفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع[1].

الشاعر في هذا البيت يصف لنا الموت ويصورها في هيئة وحش كاسر أينما انقض على أي شخص قضي عليه، بحسب لا تنفعه معها حتى التمائم.

وهنا الشاعر قد وصل بين "إذا المنية انشبت" وبين جملة "ألفيت كل تميمة لا تنفع".

ورد أيضا الوصل في البيت التالي:

"والنفس راغبة إذا رغبتها فإذا ترد إلى قليل تقنع[2].

في هذا البيت يوضح لنا الشاعر فكرة خاصة بالنفس، بحيث نجده يخبرنا أن الإنسان هو المسؤول عنها، إذا رغبها في فعل الخير فهي حتما ستفعله، وكذا أقنعتها بالقليل فهي حتما ستقنع.

وهنا الوصل جاء تأكيدا لوجود حالتين للنفس.

3-7- الفصل:

أما بالنسبة للفصل الوارد في القصيدة فعل الرغم من أنه لم يذكر بصورة كبيرة في العينية إلا أن كان له نصيب في قوله:

وتجلدي للشامتين أريهم إني لريب الدهر لا أتضعضع.[3]

في هذا البيت يحاول الشاعر، أن يلمم أشلاء الحزن الذي تخيم عليه، وأن يتماسك ويحاول أن يظهر قوته وصبره أمام الشامتين فيه، وأنه لا يضعف أمام غدر القدر.

وقد قام هنا بفصل بين جملة "وتجلدي للشامتين"، وجملة "أني لريب الدهر لا أتضعضع" وهذا الفصل جاء لكمال الإتصال بينهما فالجملة الثانية جاءت جوابا للجملة الأولى.

([1]) المصدر نفسه، ص49.

([2]) المصدر نفسه، ص50.

([3]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص50.

وقد لجأ أبو ذؤيب إلى أسلوب الفصل والوصل وذلك لتحقيق الإنسجام والإتساق بين أجزاء القصيدة، مما زاد من تلاحم الجمل وأضاف بذلك جمالية ساهمت في تبلور النص الشعري وترابط أجزاء النص الشعري مما دفع به إلى التنويه ما بين الفصل والوصل.

4- شعرية الدلالة:

إن مبنى الشعر يقوم على المعنى أي الدلالة، فهل يمكن أن يكون هناك كلام بلا غاية... بلا دلالة وإيحاء؟ طبعا لا، فالشعر لا يستغني عن الدلالة كونها جوهره الأساسي والجسر الذي يقود المتلقي إلى فك شيفرات المعنى، والدلالة تسجل حضورها داخل النص الشعري بناءا على الأسلوب الفذ للشاعر، ومدى تحكمه باللغة، ويعد المعجم الدلالي جسرا لغويا يقود المتلقي إلى كشف ملابسات المعاني داخل النص أو الخطاب، فالكلمات تنقسم إلى مجموعات كل مجموعة تحمل دلالة معينة ينبغي على المتلقي الوصول إليها ولو تقريبيا من أجل إرضاء فضوله.

4-1- الحقول الدلالية:

وتعد عينة أبي ذؤيب الهذلي من روائع الشعر الجاهلي وهي أجمل ما قيل في رثاء أبنائه الخمسة، وبهذا فقد نظم معجم قصيدته هذه إنطلاقا من حقلين إثنين يتمثلان في حقل الموت وحقل الطبيعة، وفيما يخص حقل الموت: وظف الشاعر العديد من المفردات التي تدل على الموت وذلك راجع لتأثره بوفاة أبنائه، مما يعكس الحالة النفسية التي يعيشها، وما يحدث من تحولات وتغيرات في حياته واضطراباته الأليمة والصعبة، ويظهر هذا العنصر بشكل جلي في عينته من خلال الموت الذي أصبح يشكل هاجسا بالنسبة له أي أن عينيته تحتوي على مفردات الموت بشكل كبير، فإذا ما تفحصنا أبيات القصيدة نلمح في كل بيت ألفاظ الموت بارزة فيه، ومن بين الألفاظ الدالة على الموت في العينة نجد (المنون، تتوجع، يجزع، شاحبا، مضطجعا، المضجع، أودى، الرقاد، عبرة، البكاء، يفجع، مصرع، لاحق، متتبع، المنيه، العين، عور، تدمع، للحوادث، ريب، أتضعضع، النفس، فتصدعوا،

فجع....)، ومن خلال هذا فقد وقف الشاعر في إبراز حقيقة الموت الكبرى التي لا يوفقها أحد، وعمد الشاعر لتوظيف هذه الألفاظ ليعبر عن عظيم حزنه وآلامه والفراغ الذي تركه الموت في قلبه، ومدى إحساسه القاتل مما أصبح يتمن الموت ليرتاح من كذابه وألامه، أما بالنسبة لمعجم الطبيعة فيجسد من خلال البيئة الصحراوية التي لها دلالة على القسوة كونها مناخا جافا قاسي، صعب على الإنسان التأقلم فيها، مما جعل الشاعر يتخذ منها رمزا للتعبير عن مكنوناته الأليمة، فالطبيعة عند أبي ذؤيب عنصر فعال في شعره بحيث استقى منها أغلب ألفاظه، ومن بين الألفاظ المتعلقة بالطبيعة في هذه العينية نجد: بروضها، بشوك، صفا المشرق، البلاد، صخب الشوارب، الغيوب، السطعاء، القرار، العيوق، ولعل السبب الذي جعل أبي ذؤيب يوظف هذه العناصر الطبيعية يكمن في تشخيصه لآلامه بحيث بدى وكأنه يناجي الطبيعة لأن داخله يصرخ ألما، ومن الملاحظ أن الشعراء في القديم كانوا يتخذون الطبيعة صديقة لهم، يناجونها في أشعارهم وذلك قصد التخفيف من آلامهم وأحزانهم، وهذا السبب الذي جعل أبي ذؤيب الهذلي يوظف بعض عناصر الطبيعة في عينيته، ومن جهة ثانية تساهم هذه الألفاظ المستعملة القاسية في التعبير عن مدى معاناته وتحطم نفسيته جراء هذا الواقع المئلم الذي يعيش فيه حزنه وآلامه، فهو حزين مقهور جراء موت أولاده الذي كان يرى فيهم مستقبلا باهرا.

ومن خلال هذا السياق نرى أن الشاعر قد وفق في مزج هذه الثنائية المتعلقة بالموت والطبيعة، وذلك لإبراز حقيقة الموت الكبرى.

4-2- شعرية الصور الفنية:

لكل فن من الفنون الجميلة وسيلة يبلغ من خلالها غايته، وهي التأثير في المتلقين، والشعر من هذه الفنون الجميلة، وهو كغيره من هذه الفنون له غاية جمالية: هي التأثير في المتلقين، وهو يصل لهذه الغاية عن طريق اللغة، فالشاعر يستخدم مفردات اللغة بطريقة خاصة بحيث تختلف عن الإستخدام العادي لها، ويجعلها أكثر تأثيرا،

فالشعر فن ينتهي إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة[1]، ولهذه اللغة وسائلها الخاصة التي تبلغ من خلالها رسالة الشاعر في نصه، ومن هذه الوسائل التي تستخدمها الصورة الفنية.

وإذا ما قمنا بدراسة عينية أبي ذؤيب الهذلي فإننا نجده قد أبدع في الصور الفنية الموحية التي ترجمت نفسيته، فالشاعر ترجم أحاسيسه وعواطفه ونقل كوامن نفسه وما يشعر به من حزن وهم وآلام من خلال هذه الصور الفنية، فهو استطاع أن يجسد حالته التي يمر بها بشكل فني بإمكانه أن يؤثر في المتلقي ويجعله يشارك الشاعر فيما يعمل في نفسه، وتلك الصور تختلف وتتنوع بين المبنى والإيحاء، ومن هاته الصور نجد التشبيه والكناية والمجاز والإستعارة.

4-2-1- التشبيه:

يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: التشبيه: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه"[2]

وقد وظف الشاعر في عينيته التشبيه، وذلك من أجل الدلالة على أمر معين يشترك فيه المشبه والمشبه به، ومن التشبيهات الواردة في العينية ما جاء في قوله:

فَالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بَشَوْكٍ فهي عُورٌ تَدْمَعُ[3]

هنا في هذا البيت شبها الشاعر "العين" كأنها شيء قد انغرس فيه شوك ففقئت، وذلك لشدة الألم والحزن على فراق أولاده، فكلما تذكرهم عاد إلى البكاء والنجيب الذي ظن أنه أقلع عنه.

ومن التشبيهات أيضا قوله:

حَتَّى كَأَنِّيَ لِلحَوَادِثِ مَرْوَةٌ بِصِفَا المشَرَّقِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ.[4]

([1]) ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، 1985، د.ط، دت، ص12.

([2]) أبو هلال العسكري، الصناعتين- الكتابة والشعر في تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص261.

([3]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص49.

([4]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص52.

هنا تشبيه تمثيلي، حيث شبه الشاعر نفسه بجبل في مكة الصفا: جبل المسعي، فلا يمر يوم إلا يتم المشي فوقه، وذلك للتعبير عن شدة آلامه، فهو يريد أن يصل إلى حقيقة أنه لابد من الهلاك، لأن نوائب الدهر كثرت وأصبح جسمه يستقبل المصائب كالصفا والمروة في إستقبال الحجيج.

وقوله أيضا:

صَخِبُ الشَّوَارِبْ لاَيَزَالُ كَأَنَّهُ عَبْدُهُ لِ أَبِي رَبِيعَة مُسْبَعُ.[1]

هنا شبها الشاعر الحمار الوحشي في صراخه الشديد إلى مبدأه ربيعة الذي وقع السباع في غنمه فهو يصيح، وهذا دلالة على الخوف والقلق الذي شعر بهما الشاعر حين فقد أولاده، فهو بهذا يشبه حالته التي مر بها، بهذا الحمار الذي يشعر بالرعب خوفا من أن تهجم الكلاب عليه، ويمكن أن نزعم أن الشاعرة لا يتحدث عن الحمار بل يتحدث عن نفسه، ثم يرتقي بحديثه حتى يشمل الإنسان عموما.

وورد التشبيه في قوله:

فَكَأَنَّهَا بِالجِزْع- بَيْنَ نُبَايعٍ وَأُولاتِ ذِي العَرْجَاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ.[2]

هنا شبها الأتن بأنها الإبل، أي كأن العبر والأتن وهو يطردها في واحد، شبه هذه الحمير بإبل سرقت.

فهو تشبيه في غاية البراعة، قام الشاعر من خلاله بوصف الحالة النفسية التي يمر بها، وذلك من خلال هذه الصورة التي رسمها وقوله:

وكأنهن ربابة وكأنه يسر يفيض على القداح ويصدع.[3]

هنا شبه الحمار (باليسر) وهو صاحب الميسر وشبه الآتن (بالقداح)لإجتماعهن، ويقال شبه الأتن في إجتماعهن بإجتماع القداح في اليد والحمار منكب عليها كإنكباب اليسر.

ورد التشبيه أيضا في قوله:

([1]) المصدر نفسه، ص54.

([2]) المصدر نفسه، ص55.

([3]) المصدر نفسه، ص56.

وَكَأنمَا هو مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ بِالكفِّ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أضْلَعُ.

شبه الشاعر في هذا البيت الحمار وهو المشبه لإجتماعه وصلابته وسمنه بالمدوس وهو مسن الصيقل وجمعه مداوس، وأراد أن يقول أن الفحل شديد كهذا المدوس.

وفي قوله:

فوردن والعيوق مقعد رابئ الضرباء فوق النظم لا يتتلع.[1]

هنا شبه مكان العيوق من الجوزاء بمقعد رابئ الضرباء وهو رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقداح، والرابئ الذي يقعد خلف ضارب القداح فإذا نهد قدح حفظه مخافة أن يبدل: وإنما وصف ان الحمير وردن في شدة الحر وذلك أن العيوق لا يكون على ما وصف إلا في شدة الحر في الليل.

وقوله:

فَكَأَنَّ سَفُودَيْن لَمَّا يُقْتَرَا عجلاً لَهُ بِشِواءٍ شربٍ يُنْزَعُ.[2]

هنا شبه قرني الثور وهو المشبه وهما يكفان بالدم بسفودي شرب نزعا قبل أن يدرك الشواء فهما يكفان بالدم.

وفي قوله:

مُتَفَلِّقٌ أنساؤُهَا عَنْ قانئ كَالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لاَ يُرْضعُ.[3]

هنا شبه الضرع بالقراط وهو الفخد كان أبيض فإحمر ثم دخله شيء من السواد فجعله قائنا حين طال عليه العهد وذهب اللبن. وقوله (كالقرط) شبه لصغيره بالقرط، فالمشبه الضرع والقراط هو المشبه به.

وقوله:

يَعْدُو بِهِ نَهِشُ المِشَاشِ كَأَنَّهُ صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لا يَظْلَعُ.[4]

([1]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص52.

([2]) المصدر نفسه، ص54.

([3]) المصدر نفسه، ص55.

([4]) المصدر نفسه، ص56.

شبه الشاعر الفرس بالصدع من الحمر والضباع والوكل: وسط منها ليس بالعظيم ولا الصغير، الفرس هو المشبه والصدع هو المشبه به.

وقوله:

وَكِلاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ فِيهَا سِنَانٌ كَالمَنَارَةِ اَصْلَعُ.[1]

اليزنية فتاة نسبها إلى ذي يزن ثمّ شبه السنان الذي فيها بالمنارة وهي شمعة ذات السراج، أو الشيء الذي يوضع عليه السراج فأوقع اللفظ على المنارة لما لم يستقيم بيته على السراج.

فالتشبيه يعتبر من الجماليات التي تزيد الكلام وضوحا وتشخيص المعاني في هيئة المحسوس، لغرض وهو تقريب المقصود من ذهن المتلقي القارئ، ونجد التشبيه أكثر حضورا في الشعر، كون الشعر ظاهرة إنسانية شعورية فريدة لها علاقة وطيدة بالإبداع بل إن الشعر وليدا لإبداع، ولترجمة مخالجاته لابد للمبدع من أن يرتقي بكلامه وعباراته إلى درجة التصوير وهنا يتكون ما يسمى بالتشبيه.

4-2-2- الإستعارة:

عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله "اعلم أن الإستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم"[2].

وتعتبر الإستعارة من أهم الصور الشعرية التي تجسد أفكار الشاعر، وهذا ما نجده فعينية "أبي ذؤيب الهذلي"، إذ قام بتجسيد ما يشعر به من خلال توظيفه للإستعارات، ومن بين الإستعارات الموجودة في العينية قوله:

أمِنَ المَنُونِ وَرَيْبُهَا تَتَوَجع وَالدَّهْرُ لَيْسَ بَمُعْتَب من يَجْزَعُ.[3]

([1]) المصدر نفسه، ص56.

([2]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص22.

([3]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص47.

في الشطر الثاني من هذا البيت استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر هنا الدهر بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه وهي "معتب"، وهذا دلالة على الحزن والألم، ويرجع ذلك إلى صروف الدهر ونوائبه، فهو غير قادر على الصبر على هذه المصائب فالعلاقة تضادية بين الإنسان والوقت، وأرجع الشاعر سبب الموت للدهر، فهو لا يستطيع التأثر منه، وهنا الشاعر يخاطب نفسه ويعاتبها على شدة جزعها وطول توجعها بسبب موت الأبناء.

وجاءت الإستعارة في قوله أيضا:

ولقدْ حَرَصَتُ بأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ فَإِذَا المنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ.

الإستعارة في قوله: (فإذا المنية أقبلت)، هنا شبه الموت بالإنسان حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة دالة عليه وهي "أقبلت" جعل المنية وكأنها كائن يتحرك، هنا تتجسد عاطفة الأبوة وحرص الأب على أبنائه ودفاعه عنهم ضد كل أدى يصيبهم، فهو حريص عليهم، ولكن لا يستطيع دفع الموت عنهم لأنه لا يقدر على صدها.

وقوله:

وَإذا المنِيَةُ أَنْشِبَتْ أَظْفَارهَا أُلْفِيَتْ كُلُّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ[1]

الإستعارة هنا في البيت الأول "وإذا المنية أنشبت أظفارها"، وهي استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر المنية بالحيوان المفترس لا تنفع معه التمائم فيغرس أظفاره في صدر ضحيته أو فريسته فلا يتركه إلا وقد قضى عليه، لكنه لم يذكر الحيوان بل ذكر خاصية من خصائصه وهي القرينة اللفظية "أنشبت" على سبيل الإستعارة المكنية، وهنا يؤكد على حتمية الموت، والأظافر هنا رمز للحقد والكراهية.

وهذا يعني أن الشاعر يعتني بالتصوير عناية شديدة، ويشحن الصور بأكبر طاقة تعبيرية ممكنة، معتمدا على الحواس في تشكيل صوره الشعرية، فهو تصوير حسي يستمد عناصر من البيئة العربية ووردت الإستعارة في قوله:

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص49.

أَكَلَ الجَمِيمَ وَطَاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَنَاةِ وَأَزْعَلَتهُ الأَمْرُعُ.[1]

الإستعارة في البيت الثاني "وأزعلته الأمرع"، وهي إستعارة مكنية حيث شبه الأمرع وهي المكان الخصب بكائن يحس، إذ حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه "أزعلته" بمعنى "نشطته"، في هذا التشبيه صور الشاعر البيئة التي يعيش فيها.

4-2-3- الكناية:

هي "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[2]، وقد أسهمت الكناية في إضفاء جمالية على العينية، ومن الكنايات ما نجد قوله:

أَمْ لِجَنْبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مُضْجَعًا إلاَّ أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المِضْجَعُ.[3]

الكناية هنا في البيت الثاني (إلا أقض عليك ذاك المضجع)، وهي كناية عن الألم والقلق المستمر، فالشاعر هنا لا يستطيع النوم، فإذا وضع جنبه على الفراش قام مفزوعا من حلمه، أو يصيبه الأرق فيظل يتقلب في فراشه، ويدل ذلك على الحزن الدفين الذي يعاني منه الشاعر والذي أرقه وسلب النوم من عينه.

وقوله:

أَودَى بَنِي وَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لاَ تُقْلَعُ.[4]

هنا كناية في "عبرة لا تقلع"، وهي كناية عن صفة البكاء المستمر الدائم والوجع والحزن، فالشاعر بعد فقدان أولاده ورث الحسرة والألم، فموتهم ترك في نفسه غصة لا تزول ودمعا غزيرا لا ينقطع ولا يتوقف على رحيلهم المر الأليم، أي كان عقابه منهم حسرة وألم بعد ما ينام الناس فدمعته لا تزول فالحزن مسيطر عليه وهذا ما يمنعه من النوم.

([1]) المصدر نفسه، ص51.

([2]) السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص168.

([3]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص48.

([4]) المصدر نفسه، ص48.

وقوله:

حَمَيتُ عَلَيهِ الدّرْعُ حَتَّى وَجهَهُ مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الكَرِيهَةِ أَسْفَعُ.[1]

تكمن الكناية في قوله "يوم الكريهة"، وهي كناية عن الموت، وتدل على مصارعة الموت الذي نزل كالصاعقة على الشاعر.

وقوله:

قَصَرَ الصَّبُوحُ لهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَا بِالنَّيِّ فَهِيَ تَثُوخُ فِيهَا الإِصْبَعُ.[2]

وهنا كناية عن الدلال والعناية التي يقدمها الفارس للفرسة، حتى أصبح ممتلئ بالشحم واللحم، حتى إذا غمزت فيه الإصبع دخلت، فالشاعر من خلال هذا البيت يحاول أن يخبرنا بأن إعتناء هذا الفارس بفرسه تشبه إعتنائه بأولاده والحفاظ عليهم، لكن المنية فاجئته وأخذتهم منه وتركته يصارع الآلام وحده.

4-2-4- المجاز:

"هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع".[3]

ويعتبر المجاز من أحد الأوجه البلاغية التي تعطي قيمة جمالية للقصيدة، وهذا ما لاحظناه في عينية "أبي ذؤيب الهذليّ"، والمتمثل في الأبيات التالية في قوله:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا وَإِذَ تُرَدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ.[4]

المجاز في البيت الأول "والنفس راغبة"، وهو مجاز مرسل جزئي حيث ذكر الجزء وهي "النفس" وأراد بها الكل وهو الإنسان، وهي تدل على محاولة التغلب على الحزن والألم يسيطر عليه.

وقوله:

([1]) المصدر نفسه، ص55.

([2]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص55.

([3]) السكاكي، مفتاح العلوم، ص402.

([4]) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص50.

فَأَجَبْتُهَا أَنَّ مَا بِجِسْمي أَنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلاَدِ ووَدَّعُوا.[1]

هنا مجاز مرسل جزئي ذكر الجزء "الجسم" وأراد الكل وهو الإنسان أي (الشاعر)، دلالة على المأساة التي يعاني منها الشاعر، فالشاعر هنا يجيب عن أسئلة زوجته ويخبرها عن سبب الشحوب والأرق، فموت أبنائه دفعة واحدة سبب له ذلك.

ونستخلص مما سبق أني أبي ذؤيب الهذلي استطاع استنطاق مخالجاته وما عاشه من حزن والم وانكسار نفسيته فأخرجها على شكل تلك الأبيات الشعورية الصارخة بالدلالات والصور الشعرية التي نثرت المه هنا وهناك وبينت مدى ضيقه وبؤسه وجرحه الدامي لدرجة أنها جعلت المتلقي يشعر وكأن صور أبنائه الخمسة بين عينيه، وكأنه وصفه خرج من المعنوي إلى المحسوس.

(1) المصدر نفسه، ص48.

خـــــــاتمة

ومسك ختامنا في هذا البحث الذي قمنا فيه بدراسة شعرية البنية في عينية أبي ذؤيب الهذلي هو حوصلة لما قدمناه في بحثنا هذا والذي توصلنا فيه إلى مجموعة من النتائج، يمكن عرضها فيما يلي:

- الشعرية مجال واسع متعدد المفاهيم، لا ترتبط بمفهوم واحد، وإنما تتشابك فيه مجموعة من الأراء.
- الشعرية مصطلح غربي عربي في نفس الوقت، إلا أن النشأة الفعلية له كانت عند الغرب، لكنه حظي باهتمام كبير من طرف العرب القدامى والمحدثين.
- يمثل التوازي إحدى الركائز الجوهرية في تحليل الشعر خاصة عند رومان جاكسبون الذي إعتبره عنصر فعال في الشعرية.
- شعرية الإيقاع ساهمت في إبراز الوظيفة الجمالية على النص الشعري.
- ساهمت الشعرية في إضفاء جمالية على النص الشعري، والتي ركزت في ذلك على مكونات صوتية، صرفية، تركيبية، دلالية.
- من خلال دراستنا لعينية أبي ذؤيب الهذلي توصلنا إلى أن القصيدة كانت نموذجا رائعا عبر فيها الشاعر عن آلامه ومعاناته بعد فقدانه لأولاده الذين ماتوا دفعة واحدة.
- الرثاء هو الغرض الأساسي الذي بنى الشاعر قصيدته عليه فالحالة النفسية التي تمر بها الشاعر جعل عواطفه وإحساسه المحرك الفعال في إعداد هذه القصيدة.
- للصورة الشعرية مكانه في عينية أبي ذؤيب الهذلي حيث وظفها في عينية من خلال تصويرة لحزنه وآلامه.

الملاحق

أبو ذؤيب كنيته اشتهر بها، وإسمه خويلد بن خالد بن محرث بن زبير بن صاهلة بن كاهلة بن الحرث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مصر بن نزار، وهو احد المخضرمين ممن أدرك الجاهلية والإسلام فحسن إسلامه، وكان راوية لساعدة بن جؤية الهذلي[1]، وهو من جيل الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد تتبع أبو ذؤيب تطور قبيلته تجاه الإسلام ثم أسلم حوالي سنة 9هـ/630م. كما أن الحادث البارز في حياة أبي ذؤيب والذي ترك عليه اهتمام المؤرخين من حسن بلاء أبو ذؤيب في المعارك أنه أرسل إلى الخليفة عثمان ابن عفان في المدينة لإبلاغه خبر انتصار المسلمين ويقال أنه مات أثناء رحلته هذه حوالي سنة 28هـ/ 649 في وسط الصحراء.[2]

تقدم أبو ذؤيب جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية التي يرثى فيها بنيه، كما تعد من عيون الدب الجاهلي،[3]كما يعدّ أبي ذؤيب عند النقاد من الشعراء الفحول، وشعره عندهم في المرتبة العالية، فقد أثنوا جميعا على شعره.[4]

وذكره ابن سلام الجمحي في الطبقة الثانية من الفحول، ثم قال: كان أبو ذؤيب شاعرا فحلا لا غميزة فيه ولا وهن، وقيل سئل من أشعر الناس قال حيا أو رجلا؟ قال حيّا: قال أشعر الناس حيّا: هذيل، وقال ابن سلام: وأشعر هذيل غير مدافع، أبي ذؤيب.[5]

وقال ابن سلام أيضا: أخبرني عمر بن معاد المعمري قال: في التوراة: أبو ذؤيب مؤلف زورا، وكان إسم الشاعر بالسريانية (مؤلف زورا)، فأخبرت بذلك بعض أصحاب العربية وهو كثيرا بن إسحاق، فأعجب منه وقال قد بلغني ذاك، وكان فصيحا كثير الغريب، متمكنا في الشعر.[6]

([1]) المفضل محمد بن يعلي بن عامر الضبي، المفضليات، تح: قصي الحسين، دار الهلال، بيروت، ط1، 1998م، ص419.

([2]) رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، ج1، د.ط، 1986، ص284.

([3]) المفضل محمد بن يعلى، المفضليات، ص419.

([4]) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ص47.

([5]) المصدر نفسه، ص131.

([6]) المصدر نفسه، ص132.

أما عن وفاته فقد تعددت الآراء فقيل هلك أبو ذؤيب في زمن عثمان بن عفان رحمه الله في طريق مصر مع ابن الزبير، ودفنه ابن الزبير، وقيل مات أبو ذؤيب في طريق إفريقية، وقام بأمره عبد الله بن الزبير بن العوام، وقيل قدم المدينة عند وفاة النبي صلى الله عليه وسلم فحسن إسلامه، وغزا الروم في خلافة عمر بن الخطاب ومات ببلاد الروم.[1]

(1) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، (د،ط)، 1993، ص228.

1– أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

2 – قالتْ أُمَيْمَةُ: ما لِجِسْمِكَ شاحِباً مُنْذُ ابْتُذِلْتَ ومثلُ مالِكَ يَنْفَعُ

3 – أَمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ مضْجَعاً إلاَّ أَقَضَّ عَليكَ ذَاكَ المضْجَعُ

4 – فأَجَبْتُها: أنّ أَمَّا لِجِسْمي أَنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ منَ البلادِ ووَدَّعُوا

5 – أَوْدَى بَنِيَّ وأَعْقَبونِي حسرة بَعْدَ الرُّقَادِ وعَبْرَةً لا تُقْلِعُ

6– وَلَقَد أَرَى أَنَّ البُكَاءَ سَفَاهَةٌ وَلَسَوْفَ يُوَلَّعُ بِالبُكَى مَنْ يُفْجَعُ

7 – سَبَقوا هَوَيَّ وأَعْنقُوا لِهَواهُمُ فَتخُرِّموا، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

8 – فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ وإِخالُ أَنِّي لاَحِقٌ مُسْتَتْبَعُ

9 – ولقد حَرَصْتُ بأَنْ أُدافِعُ عنهمُ فإِذا المَنيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

10 – وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظفارَهـا أَلْفَيْتَ كلَّ تَمِيمةٍ لا تَنْفَعُ

11 –فالعَيْنُ بعدَهُمُ كأَنَّ حِدَاقَها سُمَلتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمعُ

12 – حتى كأَنِّي للحَوادِثِ مَرْوَةٌ بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يوم تُقْرَعُ

13 – وتَجَلُّدِى لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتضَعْضَعُ

14 – والنَّفْسُ راغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَها وإِذَا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقْنَعُ

15 – والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

16 – صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزَالُ كأَنَّهُ عَبْدٌ لآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسْبَعُ

17 – أَكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَته الأَمْرُعُ

18 – بِقَرَارِ قِيعانٍ سَقاها وَابِلٌ وَاهٍ، فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ

19– فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ فَيُجِدُّ حِيناً في العِلاَجِ ويَشْمَعُ

20 – حتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ ... وبأَيِّ حِينِ مَلاوَةٍ تَتقَطَّعُ

21 – ذكَرَ الْوُرُودَ بها وشَاقَى أَمْرَهُ ... شُؤْمٌ وأَقْبَلَ حينُهُ يَتَنَبَّعُ

22 – فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السوَاءِ وماؤُهُ ... بَثْرٌ، وعانَدَهُ طرِيقٌ مَهْيَعُ

23 – فكأَنَّها بالجِزْعِ بَيْنَ نُبايعٍ ... وأُولاَتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ مُجْمعُ

24 – وكأَنَّهُنَّ رِبابةٌ وكأَنَّهُ ... يَسَرٌ يُفِيضُ على القِدَاحِ ويَصْدَعُ

25 – وكأَنَّما هُـو مِدْوَسٌ مُتقلِّبٌ ... في الكَفِّ إِلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ

26 – فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِىءِ الـ ... ضُّرَباءِ فَوقَ النَّجمِ لا يَتَتَلَّعُ

27 – فَشَرَعْنَ في حَجَرَات عَذْبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأَكرُعُ

28 – فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ ورَيْب قَرْعٍ يُقْرَعُ

29 – ونَمِيمَةً مِنْ قانِصٍ مُتلَبِّبٍ ... في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطعُ

30 – فَنَكِرْنَهُ ونَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بهِ ... عَوْجَاءُ هَادِيةٌ وهدٍ جُرْشَعُ

31 – فَرَمَى فأَنْفَذ مِنْ نَحُوصٍ عائِطٍ ... سَهْماً، فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ

32 – فَبَدَا لَهُ أَقْرَابُ هَـذَا رَائغاً ... عَجِلاً، فَعَيَّثَ في الكِنانة يُرْجِعُ

33 – فَرَمَى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَراً ... بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأَضْلُعُ

34 – فأَبَدَّهُـنْ حُتُوفَهُـنَّ فَهارِبٌ ... بِدمائِهِ أَو بـارِكٌ مُتَجَعْجَـعُ

35 – يَعْثُرْنَ فـي عَلْقِ النَجِيعِ كأَنَّما ... كُسِيَتْ بُرُودُ بَنِي تَزِيدَ الأَذْرُعُ

36 – والدَّهْرُ لاَ يَبْقَي على حَدَثانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ

37 – شَعَفَ الكلاَبُ الضَّارِياتُ فُؤَادَهُ ... فإِذَا رأَى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

38 – ويعوذُ بالأَرْطَى إِذَا ما شَفَّهُ ... قَطْرٌ ورَاحَتهُ بَلِيلٌ زَعْـزَعُ

39 – يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ

40 – فَغَدَا يَشــرِّق مَتْنَهُ فَبـدَا لهُ أُولَى سَوَابِقِها قَرِيباً تُـوزَعُ

41 – فاهْتاجَ منْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافيـانِ وأَجْدَعُ

42 – فَنَحا لها بِمُذَلَّقَيْنِ كأَنَّما بِهِما منَ النَّضْجِ المُجَدَّحِ أَيْـدعُ

43 – يَنْهَشْنَــهُ ويذُبُّهُنَ ويَحْتَمِي عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

44 – حتَّى إذا ارتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً منها، وقامَ شرِيدُها يَتضَوَّعُ

45 – فكأَنَّ سَفُّودَيْن لمَّا يُقْتِرَا عجِلاَ لهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

46 – فَبدَا لـهُ رَبُّ الكِلاَبِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِهـابٌ ريشُـهُنَّ مُقَزَّعُ

47 – فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَـوَى لهُ سَهْمٌ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْـزَعُ

48 – فَكَبَا كما يَكْبُو فَنيـقٌ تـارِزٌ بالخَبْثِ إلاَّ أَنَّهُ هُـوَ أَبْرَعُ

49 – والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الـحديدِ مُقنَّـعُ

50 – حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ، حتَّى وَجْهُهُ منْ حَرِّها يومَ الكرِيهَةِ أَسْفَعُ

51 – تَعدُو بهِ خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُهـا حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

52 – قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشُرِّجَ لَحْمُها بالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الإِصْبَعُ

53 – تَأَبَى بِدِرَّتِهـا إِذا مـا اسْتُغْضِـبَتْ إلاَّ الحَمِيـمَ فإِنَّهُ يَتَبَضَّـعُ

54 – مُتفَلّقٌ أَنْساؤُها عنْ قانِـيءٍ كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْـرُهُ لاَ بُرْضَعُ

55 – بَيْنَا تَعَانُقِـهِ الكُماةَ ورَوْغِـهِ يوم أُتِيـحَ لـهُ جَريءٌ سَلْفَعُ

56 – يَعْدُو بهِ نَهْـشُ المُشَاشِ كأَنَّهُ صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُـةْ لاَ يَظْلَـعُ

57 – فَتنـازلاَ وتَوَافَقَتْ خَيْلاَهُمـا وكِلاَهُمـا بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

58 – يَتَنَاهَدانِ المَجْدَ، كـلُّ وَاثِقٌ بِبَلائِهِ، والْيَوْمُ يَـوْمٌ أَشْنَـعُ

59 – وكِلاَهُمـا مُتَوَشِّـحٌ ذَا رَوْنَـقٍ عَضْباً إِذَا مَـسَّ الضَّرِيبَةَ يَقْطَعُ

60 – وكِلاَهُمـا فـي كَفِّهِ يَزَنِيَّـةٌ فيها سِنانٌ كالمنـارَةِ أَصْلَـعُ

61 – وعليهما مَسْرُودَتانِ قَضَاهُما دَاوُودُ أَو صَنَعُ السَّـوَابِغ تُبَّعُ

62 – فَتَحَالَسَاَ نْفسَيْهِما بِنَوَافِـذِ كَنَوَافِـــذِ العُبُـطِ الَّتـي لاَ تُرْقَـعُ

63 – وكِلاهُما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِدٍ وجَنَى العَلاَءَ، لَوَ أنَّ شيْئاً يَنْفَعُ

قائمة المصادر والمراجع

المصـــادر:

1- أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: أحمد خليل، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد، ط1، 2014.

المراجع العربية:

2- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، 1952.

3- إبراهيم زكريا، مشكلة البنية وأضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، د.ط،د.ت، ص 08.

4- إبن رشد، كتاب الشعر، تر: تشارلي بترورث وأحمد عبد المجيد.

5- ابن قتيبة، تأويل مشل القرآن، دار التراث، القاهرة، ط2، 1993.

6- أبو هلال العسكري: الصناعتين- الكتابة والشعر في تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1989.

7- أبي القاسم جار الله، أساس اللغة، الزمخشري، تح محمد باسل عيون السود مادة "ش ع ر"، ج 01، 1998.

8- أبي حسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج1، 1971.

9- أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، تر: محمد بن عبد المعطي شدا العرف في الصرف، دار الكيان الرياض، د،ط، د.ت، ص 62.

10- أحمد حاطوم، اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ط، د.ت.

11- الأنباري أبو القاسم، الأضداد، تر: محمد أبو الفضل، دائرة المطبوعات والنشر في الكويت، 1960.

12- باشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، إربد عالم الكتب الحديث، ط1، 2009.

13- حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتر: محمد الحبيب الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986.

14- حسن ناظم مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

15- حلمي خليل الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط2، 1992.

16- خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965.

17- ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية مؤقتة للبحوث والدراسات، م5، ص 14.

18- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، 2002.

19- ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مازون عبود، لبنان، 1985، د.ط.

20- سامر فضل الأسدي، البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل، دار المنهجية عمان، ط1، 2015.

21- سامي عبابنة اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، جامعة أربد الأهلية، عالم الكتب الحديثة، أربد الأردن، 2004.

22- سعاد عبد الوهاب الشعر العربي الحديث البنية والرؤية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

23- السكاكي، مفتاح العلوم، تر: نعيم زوزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1987.

24- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، د.ط، 1987.

25- طالب محمد الزويعي، ناصر حلواني، البلاغة العربية البيان والبديع دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996.

26- الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، موفم للنشر، الجزائر، دط،

27- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية (ومان جاكسون، الدار العربية للعلوم، العاصمة، ط1، 2007).

عاطف فضل، النحو الوظيفي، دار المسيرة عمان، ط1، 2011.

28- عائشة حسن، البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

29- عبد الرحمان تيرماس، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، 2003، ص 05.

30- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط.

31- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، د.ط.

32- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تر: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية،

33- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإ'نجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

34- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدني، جدة، 1992.

35- عبد اللطيف محمد حماسة، النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي كلية دار العلوم، القاهرة، ط1، 1983.

36- عبد الله الغامدي، الخطيئة والتفكير، مقدمة نظرية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1984.

37- عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في المعاني، مكتبة ومطبعة الإشعاع، مصر، د.ط، د.ت.

38- عدنان علي رضا النحوي الأسلوب والأسلوبية العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النشر والتوزيع السعودية، د.ط، 1999.

39- علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

40- عمار عبد الهادي كثيف، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

41- فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، ط1، 2006.

42- كمال أبو ديب، في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.

43- محسن محمد قطب معالي، المشتقات ودلالتها في اللغة العربية الدولية، الإسكندرية، د.ط، 2009.

44- محمد الحناش البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1980.

45- محمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1996.

46- محمد الناضر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الجامي، تونس، ط1، 1998.

47- محمد بن سلام الجمجي، طبقات فحول الشعراء تر: محمود شاكر دار المدني، جدة، د.ط، د.ت.

48- محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة تح، عبد القادر حسين، دار النهضة مصر، القاهرة، د.ط.

49- محمد دياب، شرح دروس البلاغة، دار ابن الجوزي، مصر، ط1.

50- محمد عبد الخالق عظيمة، المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث القاهرة، ط2، 1999.

51- محمد عبد الغني المصري ومجد الباكير الرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

52- محمد ينيس، حداثة السؤال المركز اللثقافي العربي، القاهرة، ط6، 1996.

53- مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، د.ط، د.ت.

54- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبداعاتها النصية، دار الجامد للنشر والتوزيع، د.ط، 2011.

55- مشري بن خليفة، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

56- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط2، 1994.

57- المفضل محمد بن يعلي، بن عامر الضبي المفضليات، تح قصيل الحسين، دار الهلال، بيروت، ط1، 1989.

58- منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الكلمة والجملة، دار المناهج عمان، الأردن، ط1، 2007.

59- نايف معروف وعمر الأسعدي، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت لبنان، ط1، 1987.

60- نجاة عبد العظيم الكوفي، أنبية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة لنشر والتوزيع، د.ط، 1989.

61- هادي نهر، التراكيب اللغوية دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004.

62- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوب، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

المراجع الغربية:

63- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

64- تودوروف، الشعرية، تر: شكري المختوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ط2، 1990.

65- جان بياجيه البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أو بري، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1980.

66- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد الغمركية دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

67- رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، ج1، د.ط.

68- رومان جاكسبون، قضايا الشعرية، تر: الولي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ط1، 1988.

69- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، دت.

70- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر محمود فهمي حجاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، د.ط، 1993.

المعاجم:

71- إبن منظور، لسان العرب، مؤسسة الأعلّي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، مادة "ش ع ر" مج1، 2005.

72- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

73- المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2005.

الفهـــــــرس

شكر وتقدير.....	
مقدمة.....	أ-ب
الفصل الأول: الشعرية النشأة والتطور	
1- مفهوم الشعرية.....	03
1-1- لغة.....	03
1-2- إصطلاحا.....	04
2- مفهوم البنية.....	06
2-1- لغة.....	06
2-2- إصطلاحا.....	06
1- الشعرية عند الغرب.....	09
2- الشعرية عند العرب.....	14
3- عناصر الشعرية في بنية الخطاب الشعري.....	17
3-1- شعرية الصوت.....	17
3-2- شعرية الكلمة.....	26
3-3- شعرية الجملة.....	30
3-4- شعرية الدلالة.....	34
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية حول شعرية البنية في عينة أبي ذؤيب الهذلي	
1- شعرية الصوت.....	42
2- شعرية الكلمة.....	52

3- شعرية الجملة.....	60
4- شعرية الدلالة.....	75
خاتمة.....	85
نبذة عن حياة الشاعر.....	86
عينية أبي ذؤيب الهذلي.....	88
قائمة المصادر والمراجع.....	92

ملخص:

تركزت دراستنا لعينية أبي ذؤيب الهذلي على البنيات الشعرية، قصد الكشف عن أبرز جماليات استخدامات الشاعر للغة من خلال تجسيد الحالة النفسية المتذبذبة إثر الفاجعة التي ألمت به والمتمثلة في فقدان أولاده وفلذة كبده دفعة واحدة، ومن جهة أخرى محاولة الصبر والتشبث والرضا بالأقدار والاستسلام لقوتها، وقد احتوت هذه الدراسة على ظواهر البنية الشعرية من خلال مستوياتها المتمثلة في الصوت والصرف، والتركيب والدلالة، وقد ساهمت الشعرية في إضفاء جمالية على النص الشعري، ومن خلال ذلك أفضت هذه الدراسة إلى أن القصيدة تمثل صورة حية تعكس ثنائية الصراع الأزلي بين الموت والحياة.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، البنية، شعرية الصوت، شعرية الكلمة، شعرية الجملة، شعرية الدلالة.