الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

مذكرة بعنوان

البنى الأسلوبية في شعر بكر بن حماد التاهرتي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص :نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

* بوكليوة خولة

* قطيش نزيهة

إشراف الأستاذ:

* أ. نور الدين سعيداني

أعضاء لجنة المناقشة

د. بولفعة خليفة .....رئيسا

أ. نور الدين سعيداني .....مشرفا ومقررا

د.راشد شقوفي.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437هـ/ 1438هـ

2016م/ 2017م

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

مذكرة بعنوان

البنى الأسلوبية في شعر بكر بن حماد التاهرتي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص :نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

* بوكليوة خولة

* قطيش نزيهة

إشراف الأستاذ:

* أ. نور الدين سعيداني

أعضاء لجنة المناقشة

د. بولفعة خليفة .....رئيسا

أ. نور الدين سعيداني .....مشرفا ومقررا

د.راشد شقوفي.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437هـ/ 1438هـ

2016م/ 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أعاننا على إتمام هذه المذكرة بفضل ما وهبنا من علم، فالشكر لله، و لا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف " نورالدين سعيداني"، الذي كان مرشدا بأخلاقه، و علمه، إذ كان خير دليل لم يذخر جهدا و لا مساعدة إلا و أمدنا بها.

و شكرنا الخالص إلى الأستاذ "محمد الصغير" الذي كان هو الآخر أثرا مقوما خلف هذا العمل. وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إكمال هدا البحث وأمدنا بيد العون.

مقدمة

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة، في معالجتها للنص الأدبي، حيث قُدِرَ لها بفضل جهود الدارسين أن تستقر كمنهج يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية متوخيا عن الموضوعية و العلمية؛ إذ إنها تستكشف خباياه من خلال بنياته اللغوية، معتمدة على طرائقها و أدواتها في استخراج قيمه الفنية والجمالية.كما أدت دور كبيرا في الكشف عن أسلوب المؤلف وبراعته اللغوية.

وبناء على ذلك، فإن غاية الأسلوبية دراسة البنيات الصوتية والتركيبية و الدلالية والبحث عما يربط هذه البنيات، بغية معرفة ما يتفرد به الخطاب الأدبي وبناؤه اللغوي والوصول إلى تمييز القيمة الفنية والأدبية التي تختفي وراءها هذه البنيات.

وهكذا غدت الدراسات الأسلوبية اتجاها لإحدى مباحث الولوج إلى عالم النصوص بهدف اكتشاف السمات الأدبية للغة وفحص ما يبتكره الأديب من وسائل تعبيرية وإيحائية.

ومما لاشك فيه أن كل دارس أسلوبي يسعى إلى اكتشاف هذه النصوص الأدبية يُنْشِئ مقوما جديد يُدَعِم به الأسلوبية. وكثيرا ما عبر قارؤو شعر بكر بن حماد التاهرتي عن لمسة الحزن التي غلبت على جانب من شعره خاصة مع مرثياته وزهدياته. وبهذا لابد أن يظهر في تعبيراته اللغوية من السمات الأسلوبية التي تبعث طاقة تعبيرية وإيحائية، في نصوصه الشعرية لهذا لقي شعر بكر بن حماد لدى الدارسين اهتماما من أمثال: محمد الطمار"تاريخ الأدب الجزائري"، عبد المالك مرتاض" الأدب الجزائري القديم"« دراسة في الجذور»، عبد العزيز نبوي" الشعر المغربي القديم" وغيرهم . وعلى الرغم من كل هذه الدراسات، فإن شعر بكر لم يحظ بدراسة تتفرد به، وتكشف خصائصه الفنية. ولعل الإحاطة بعالم النص الشعري عند بكر بن حماد قد استثارت فينا روح البحث في هذه الأشعار.

لهذا وقع اختيارنا على هذا الموضوع من أجل محاولة الكشف عن نصوص من الشعر الجزائري القديم وفق منهج نقدي معاصر.

ثم نجد في ذلك رد بعض الاعتبار لشعرنا القديم الذي تعرض للجفوة والإعراض من قبل الدارسين، حتى إن الكتب المؤلفة في تاريخ الأدب العربي كثيرا ما غمطت حق الشعر المغربي القديم.

لذا حاولنا الكشف عن خبايا النص الشعري، والتعريف به، ومحاولة إعطاء دراسة جديدة فيه من الجانب التطبيقي الذي تقل فيه الدراسات التطبيقية النقدية.

- فما هي البنيات الأسلوبية في شعر بكر بن حماد التاهرتي؟
- كيف يكشف المنهج الأسلوبي المكامن الجمالية في هذا النص الشعري؟

فمن أجل الإجابة عن هذه الأسئلة، حاولنا تقسيم دراستنا إلى فصلين إضافة إلى مدخل تمهيدي ومقدمة البحث وخاتمته.

تطرقنا في المدخل إلى التعريف بالدولة الرستمية ومختلف جوانبها خاصة الجانب الثقافي في ربوع عاصمتها تيهرت، فعرجنا على الأدب الرستمي وأهم أعلامه، كما تعرضنا للتعريف بحياة الشاعر بكر بن حماد وأهم الأغراض التي نظم فيها.

أما الفصل الأول فقد خصصناه للمستوى النظري للأسلوب بداية من التعريف اللغوي والاصطلاحي لدى العرب والغرب وكذا مسار الأسلوبية واتجاهاتها ووظيفتها، وعلاقاتها بالعلوم الأخرى ومستوياتها.

أما الفصل الثاني فقد وقفنا فيه على البنى الأسلوبية في شعر بكر بن حماد التاهرتي وفق مستويات التحليل الأسلوبي بداية من المستوى الصوتي ودلالة الروي، والوزن والقافية، ثم المستوى التركيبي وما ينطوي تحته من وحدات إفرادية دالة كالأفعال والمشتقات إلى الوحدات الجملية المتمثلة في الجملة الاسمية والفعلية ودلالتها ،كما تناولنا المستوى الدلالي للصورة الفنية ضمن الصورة الاستعارية والتشبيهية والكنائية إلى جانب الحقول الدلالية.

وقد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي وكدا الاجراء الاحصائي التاريخي في هذه الدراسة .

وقد واجهتنا صعوبات أثناء إنجاز هذا البحث تمثلت في قلة المصادر والمراجع التّي تتناول شعر بكر بن حماد التاهرتي بالدراسة إضافة إلى ذلك صعوبة الإحاطة بمباحث الأسلوبية لكثرة مصطلحاتها وتشعب مجالاتها.

وقد اعتمدنا على بعض المصادر والمراجع التي ساعدتنا في هذا البحث مثل الدر الوقاد (محمد رمضان بن شاوش) الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي (محمد عيسى الحريري)، موسيقى الشعر (إبراهيم أنيس)، الأسلوبية بين الرؤية و التطبيق(يوسف أبو العدوس).

ولا يسعنا إلا أن نتوجه بالامتنان والشكر والتقدير لأستاذنا الفاضل« نور الدين سعيداني» على نصائحه وتسديداته من أجل إنجاز هذا الجهد حتى بلوغه صورته النهائية.

على أننا نجزي بضاعة الأمل في أن يحظى هذا البحث بالقبول ويصادف الرضا ،وأن يكون تتمة نافعة تضاف إلى البحوث السابقة، وترد إلى الأدب الجزائري القديم بعض حقوقه على أبنائه.

مدخل : الحياة الثقافية على عهد الدولة الرستمية

1- نشأة الدولة الرستمية وتطورها.

1-1- تيهرت عاصمة الدولة الرستمية.

1-2- أئمتها.

1-3- أركان قيام الدولة الرستمية.

2- الحياة الثقافية على عهد الدولة الرستمية.

2-1- بكر بن حماد التاهرتي.

2-2-المضامين الشعرية عند بكر بن حماد.

1- نشأة الدولة الرستمية و تطورها

تعد الدولة الرستمية أول دولة إسلامية مستقلة قامت في الجزائر انشقت عن الخلافة العباسية بالمغرب الأوسط سنة 160هـ.حيث امتدت حدودها الجغرافية من شمال تاول إلى منداس قرب غليزان إلى الخط جنوب هناك إلى فرندة لينعطف شرقي جبل عمورة، ومن هناك إلى وطن ميزاب إلى وارجلة، أما الناحية الشرقية فتتبعت على خطي تيسمسيلت والسرسو أما جنوبا فيذهب شرقي الأغواط إلى تقرت ووادي ريغ لتكون بذلك الدولة التي استولت على جميع التراب الجزائري الحالي، ماعدا ناحية الزاب شرقا وتلمسان غربا.[1]

وبهذا كانت الدولة الرستمية مركز وصل بين المغربين الأقصى والأدنى بحدودها الجغرافية الواسعة المنتشرة على حدود المغرب العربي، ليمثل «قيامها في بلاد المغرب ظاهرة لها أهميتها الحيوية في تاريخ تلك المنطقة من العالم الإسلامي ذلك أن قيامها كان نتيجة الجهود المضنية التي قام بها الخوارج الإباضية».[2]

بناء على أنها كانت تحتل محطات مهمة في تاريخ المغرب الإسلامي، فنهوضها ارتبط أساسا بمؤسسها عبد الرحمن بن رستم* الفارسي الإباضي الذي يرجع إليه فضل تأسيس دولة الخوارج،[3] والذي كان تابعا للزعيم الإباضي أبي الخطاب، أحد الذين استولوا على القيروان.

فقد كان حاكما للقيروان آنذاك «ونظرا لوجود الاضطرابات بطرابلس فقد توجه أبو الخطاب إلى هناك لإخماد ثورة إحدى القبائل البربرية بتلك المنطقة ليستخلفه في منصبه بالقيروان القاضي عبد الرحمن بن رستم»[4] إلا أن الظروف تغيرت وطرأت أحداث جديدة حملت خبر وفاة أبي الخطاب ليتفاجىء عبد الرحمن بن رستم في فترة حكمه للقيروان بهذا الخبر، ومن ذلك أحاط الخطر بابن رستم من كل الجهات، فأراد الانسحاب هو ومن معه من أهله وذويه متجها «للمغرب الأوسط آملا في بناء الدولة الإباضية»[1] باحثا فيها عن الأمن والاستقرار الذي

---

[1]- عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج01، دار مكتبة الحياة، ط02، 1965، ص 222.

[2]- محمد عيسى الحريري: الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي حضاراتها و علاقاتها الخارجية بالمغرب والأندلس، دار العلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط03، 1987، ص07.

* عبد الرحمان بن رستم من أصل فارسي بن بهرام بن سابور بن بابك بن سابور ذي الأكتاف الملك الفارسي، ولد في العراق أواخر ق1هـ/7م ووفاه أجله في 168هـ/784م للإطلاع أكثر ينظر: جودت عبد الكريم يوسف: العلاقات الخارجية للدولة الرستمية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.

[3]- ينظر: محمد إسماعيل عبد الرزاق: الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن 4هـ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط02، 1985، ص 144.

[4]- عمار بوحوش: التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1997، ص 33.

[1]- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، دار الأمة، الجزائر، دط، 2013، ص 227.

فقده بالقيروان، فنزل في قبيلة لماية عام 148هـ، مجتهدا عليها لبناء المدينة التي تحمي الحركة وتعصم رجالها و دعاتها من العادات المحدقة بهم.[2]

و بهذا كانت هذه الوقائع الممهد الفعلي لقيام دولة جديدة بالمغرب الأوسط يقودها عبد الرحمن بن رستم بعد أن «بويع سنة 160هـ والذي أثبت مقدرته على تأسيس دولة مبنية على قيم الإسلام و بناء مؤسسات قوية»[3]، مما يعكس قدرة عبد الرحمن بن رستم على التسيير الجيد لبلاده وفق ما يحقق لها المصالح التي تخدمها، لتنجح هذه الدولة في تأسيس مركزها فوفقت فيه كل التوفيق، و بهذا تأسست مدينة تيهرت سنة 144هـ،[4] لتتخذ عاصمة للدولة الرستمية، وقد ساعدها على ذلك قربها من الصحراء الذي يمنع أن يكون العدو قريبا منها.

وهكذا سارت خطة عبد الرحمن بن رستم لتأسيس دولة عظيمة تدخل التاريخ من أوسع أبوابه، فجاء «موقع تيهرت وليد الظروف التي واجهت الدولة الرستمية في مطلع تأسيسها فكان لموقعها مميزات ذات كفاءة عالية جعلتها تنهض بمسؤوليتها علي أمثل وجه»[5]، وكأنها المكان الذي توج بمبتغى فكرة قيام الدولة الرستمية لاشتماله على عدة إيجابيات صورت نموذجا للحياة القوية تشكلت منها أسس قيام دولة يقتدي بها غيرها وهكذا بدأت تتضح معالمها و تقوى مكانتها في المغرب العربي.

و بهذا نجح عبد الرحمن بن رستم وأتباعه في خلق نواة جديدة لمملكة إباضية كانت بمثابة تحد للقيروان والخلافة في الشرق [6]كونت دفعا لمدينة كبيرة و عامرة ساعدت على ظهور دول مماثلة لها كالدولة الإدريسية وغيرها.

1-1- تيهرت عاصمة الدولة الرستمية :

عرفت تيهرت «بفتح التاء و سكون الراء أو تيهرت بكسر التاء مدينة قديمة كانت موجودة بالقرب من مدينة تيارت الحالية في الجهة الغربية وعلى بضعة أميال منها، ومعناها في اللغة العربية: اللبؤة سميت المدينة بهذا الاسم لأن المكان الدي أسست به كان به قبل تأسيسها عرين تلتجئ إليه لبؤة لإرضاع أشبالها»[1]، وبذلك كانت

[2]- صلاح فركوس: تاريخ الجزائر الثقافي من العهد الفنيقي إلى نهاية الدولة الرستمية ج 01، جامعة قالمة للنشر والتوزيع، 2011، ص 08.

[3]- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، ص 227.

[4]- ابن الصغير: أخبار الأئمة الرستميين القرن الثالث هجري/ تحقيق وتقديم د/ محمد ناصر، إبراهيم بحاز، دار المغرب الإسلامي، دط، دت، ص 19.

[5]- محمد عيسى الحريري: الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي حضاراتها وعلاقاتها الخارجية بالمغرب والأندلس، ص 95.

[6]- جودت عبد الكريم يوسف: العلاقات الخارجية للدولة الرستمية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، دت، ص 36.

[1]- محمد بن رمضان بن شاوش:الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، دار البصائر الجزائر ، ط 2، 2011، ص 18.

عاصمة الدولة الرستمية قبل ذلك ملجأ للحيوانات المفترسة ومقرا لها، كونها مكانا يتوسط التل والصحراء حيث استفاد بن رستم من هذا الموقع وأحسن «اختيار موضع مدينته وحرص علي إقامتها في مكان جيد الهواء كثير المياه خصب الأرض قابل للعمارة مأمون العدو»[1]، لتتسع أرجاء تيهرت وتتطور عمرانيا وسياسيا واقتصاديا وفكريا، وتصبح مدينة التجار والعلماء نظرا لما حققته، فقد صارت تيهرت العاصمة العالمية للمذهب الخارجي يؤمها الخوارج من جميع الأرجاء، فأضحت بذلك مركزا ثقافيا يضاهي بغداد و قرطبة[2] بناءا على اهتمام الرستميين بالعلم والمعرفة ذلك بإقرار العديد من المصادر على وجود مكتبة مشهورة في تيهرت «اسمها المعصومة، تشتمل علي أزيد من ثلاثمائة مجلد»[3] لتكون بهذا المدينة التي احتضنت كل روافد العلم و المعرفة و بلغت ذروة معرفية تمثل مفاخر الثقافة في العالم الإسلامي، فأصبحت قطبا معرفيا هاما ومعدن العلم و المعرفة حتى لقبت بعراق المغرب أو بلخ المغرب[4] وهذا ما عكس مكانتها بين باقي المدن الإسلامية.

فهي نشطت نشاطا لم تعرفه الجزائر من قبل، إلى أن عدت من مفاخر الثقافة، بل وأصبحت تيهرت محط رحال الطلبة تستقبل كل الوافدين عليها لتمدهم من علومها ومعارفها، كما تستفيد هي الأخرى من غيرها أهل العلم و الأدب[5]، وبذلك حققت تيهرت مكانة هامة وازدهرت وبلغت شهرتها الآفاق، فاستطاعت أن تكون مركزا اجتماعيا جذب السكان من كل مكان، فشدت إليها الرحال للتجارة والسكن والعيش الرغيد الآمن بناء على أنها «مكان طيب الهواء غزير المياه كثير الأشجار ذوات الثمار المتنوعة تجري من تحتها عيون متدفقة »[6].فقد استحوذت تيهرت على مؤهلات ومميزات طبيعية جعلتها تتربع على كل مظاهر الرفاهية، وبكل العوامل المساعدة على العيش بها التي تستهوي عقول الناس، ونظرا لانفتاحها على الآخرين، فقد جمع في المجتمع الرستمي «أجناس مختلفة أشد الاختلاف ومن عناصر متباينة أشتد التباين؛ إذ كان يعيش فيها جنبا إلى جنب البربري والعربي والفارسي والسوداني والإباضي والسني والمعتزلي وكذا اليهودي والنصراني»[7]، و هكذا عرفت عاصمة الرستميين تنوع الشعوب، فهي قطر جمع بين السكان من كل الأقاليم الأخرى، وكون الدولة الرستمية دولة إسلامية فهي لم تكن ضد الأديان الأخرى، فقد فتحت أبوابها للمتدينين بغير الإسلام، أضف إلى ذلك فإن تيهرت قامت على

[1]– محمد إسماعيل عبد الرزاق: الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن 44هـ، ص 148.

[2]– محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط 02، 2010، ص 73.

[3]– بوزياني الدراجي: دول الخوارج و العلويين في بلاد المغرب والأندلس، ط 03، 2013، ص 116.

[4]– محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص 73.

[5]– ينظر.مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم و الحديث،ج 02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، دت، ص 79.

[6]– محمد بن رمضان بن شاوش: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 25.

[7]– م ن، ص 32.

المذهب الإباضي إلى جانب مذاهب أخرى بها. فقد كان «بالمملكة التيهرتية مذاهب غير الإباضية منها الصفرية *كان لهم حصن تالغمت (يدعي اليوم تيلغمت وهو بين الأغواط وغرداية) والواصلية** مجمعهم قريب من تيهرت.[1]

و هكذا عرفت تيهرت العديد من المذاهب والديانات مما أكسبها تنوعا حضاريا ضخما، لتسجل بصمتها بمميزاتها التي حققت لها كلا من المركز الثقافي والحضاري والاقتصادي والسياسي في أرجاء المغرب الإسلامي كله، فهي تيهرت التي قال عنها شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا.

وَقفْ (بِتِيهْرتْ) واستعرضْ سيادتنَا

فيها يخبرك عن (تيهرت) سلمان[2]

1-2- أئمتها:

تأسست الدولة الرستمية علي يد عبد الرحمن بن رستم في بلاد المغرب وتحديدا في المغرب الأوسط (الجزائر)،وهو «فارسي الأصل الذي نسب إلى البكري رستما إلى بهرام بن ذو شرار بن سابور بن بابكان بن سابور ذي الأكتاف الملك الفارسي»[3]، الذي سعي إلى النهوض بدولته وعلها مدينة الثقافة والعلوم والتجارة ،إذ كان يسلك سيرة عادلة مبنية على الشورى في مجالس من الأعيان والأئمة[4]، ومن ثم اشتهر نظام دولته بالعدالة والصلاح والتقوى والعلم، ونجد مؤرخ الدولة الرستمية ابن الصغير يقول «ليس أحد ينزل بهم من الغرباء إلا استوطن معهم وابتنى بين أظهرهم لما يرى من رخاء البلد وحسن سيرة إمامه وعدله في رعيته وأمانته على نفسه و ماله حتى لا ترى دار إلا قيل هذه لفلان الكوفي هذه لفلان البصري وهذا لفلان القروي»[5]، واصفا إياها على أساس رخاء البلد وكرم سكانها، فقد كان إمام الإباضين عبد الرحمن بن رستم في غاية الصلاح والزهد وفي قمة

* الصفرية فرقة من الخوارج، قيل سمو الصفرية نسبة إلى عبد الله بن صفار التميمي ولمعلومات أكثر ينظر، عبد المنعم حنفي، الفرق والجماعات والمذاهب الإسلامية، دار الرشاد، القاهرة، ط 01، 1993، ص 227.

** أتباع واصل بن عطاء وهي إحدى فرق المعتزلة للإطلاع أكثر ينظر: مصطفى السباعي، السنة ومكانتها في التشريع الإسلامي، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط 02، دت، ص 156.

[1]- مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، 78.

[2]- محمد بن رمضان بن شاوش، الدار الوقاد، من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص29.

[3]-مبارك الميلي،م س، ص 71.

[4]- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، ص 227.

[5]- ابن الصغير: اخبار الأئمة الرستميين، ص 31- 32.

المعرفة والعلم وله بعض المؤلفات منها تفسير القران الكريم وديوان الخطب ورسائل الإخوانيات[1]، فقد قدم مختلف فنون العلم من تيارات فكرية وثقافية على غرار ما أسهم به في الجانب الاقتصادي والعمراني الذي شهدته الدولة الرستمية على مر تاريخ حكمه لها. إلا أن وافته المنية سنة 171هـ- 787م. تاركا ورائه الخيار لأهل القبائل من يتولى الحكم بعده، فرشح ابنه عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم الذي بويع بعد وفاة أبيه.

غير أنه «اختلفت عليه الكلمة، فأسكت الخصوم بالحرب والسياسة»[2]،إذ عرف بدهائه وفطنته وحنكته البالغة لما له من مؤلفات فقد جمع كتاب تحت عنوان نوازل نفوسة، فقد كان متبحرا في علوم الشريعة الإسلامية و الفقه الإباضي[3]، ومن تم عمل على إنشاء شروط أساسية في قيام دولة رائجة يذيع صيتها في ربوع المغرب الإسلامي، تاركا ورائه مهمة الإتمام لولده، أفلح بن عبد الوهاب الذي بويع بعد وفاة أبيه حيث كان «داهية استطاع أن يحافظ على هناء تيهرت مدة إمامه»[4]، وبها ذاع صيته وأخذ المكانة الممتازة بين أئمة الإباضيين حيث دام حكمه ما يقارب سنة في قول وستين سنة في قول آخر[5]، مما يكشف تأثير تطوير الحياة وإشعاعها في عهده، فقد عرف بما ذكر ابن الصغير في قوله «أن أفلح قد عمر في إمارته ما لم يعمر أحد ممن كان قبله»[6]، وبهذا نجد أنه أتم تنشيط وتفعيل الحركة العمرانية وكذا الفكرية والعلمية على حد سواء، قبل وفاته سنة 140هـ[7]، ليخلفه ولده أبو بكر بن أفلح بن عبد الوهاب بن عبد الرحمن الذي تميز بأعماله العالية وعلومه ومداركه الواسعة فبايعوه و سلموا له مقاليد الأمور[8]، فقد كان مولعا بفنون الأدب بارعا فيه فنظم وجاد تاركا أمر دولته وزمامها و بهذا شرعت دولته في الانزلاق عبر منحدرات والسقوط والاندثار وذلك بانغماسه في مستنقع الشهوات، تاركا شؤون دولته في يد وزيره[9]، وبهذا انحاز عن القيام بدوره نحو دولته وشؤونها.

ليأتي بعده أبي اليقظان بن أفلح الذي حاول أن يرد الدولة محفوفا بأنصاره من النفوسيين سنة 141هـ/855م[10]، وبهذا بويع أبو اليقظان بالإمامة بعد سنة 241هـ خارج تيهرت أثناء الفتنة التي تسبب فيها

---

[1]- بوزياني الدراجي: دول الخوارج والعلويين في بلاد المغرب والأندلس، ص 89.

[2]- مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، ص72.

[3]- ينظر.بوزياني الدراجي: دول الخوارج والعلويين في بلاد المغرب والأندلس، ص 92.

[4]- مبارك الميلي: م س، ص72.

[5]- بوزياني الدراجي:م س، ص 96.

[6]- ابن صغير: أخبار الأئمة الرستميين ، ص 53.

[7]- ينظر. بوزياني الدراجي: م س، ص 198.

[8]- ينظر. عبد الله البارودي النفوسي وآخرون: الأزهار الرياضية، د ط، ص 160.

[9]- ينظر. بوزياني الدراجي: دول الخوارج والعلويين في بلاد المغرب والأندلس، ص 103.

[10]- م ن، ص 103.

أخوه أبو بكر، محاولا إصلاح ثغرات أخاه التي تركها إلا أن الداء شاع والدواء غاب، وبهذا كتب لهذه الدولة السقوط شيئا فشيئا على الرغم من الإصلاحات التي حاول القيام بها من أجل نهوضها إلا أنها باتت بالفشل، لتوافيه المنية سنة 281هـ[1]، لتنتقل الخلافة بعده لولده أبي حاتم يوسف بن أبي اليقظان الذي كان يتصف بالمروءة والإحسان، إذ عندما بويع اضطربت عليه الأمة وتارت به الفتن، وبعد أن مات عام 294هـ[2]، خلفه مكانه اليقظان أبو اليقظان فبقى مدة عامين وأمره في اضطراب إلا أن قتله الشيعة في طائفة من أسرته في شوال سنة 296هـ و انتهت به الدولة الرستمية[3].

و بهذه الخلافة طويت صفحات الدولة الرستمية المشرقة آخر صفحة من صفحاتها، و التي بدأت عهدها علي يد عبد الرحمن بن رستم وانتهت في عهد اليقظان بن أبي يقظان على يد داعي الفاطميين أبي عبد الله الشيعي.

1-3 – أركان قيام الدولة الرستمية:

1-3-1الجانب السياسي:

قامت الدولة الرستمية على أسس سياسية برزت مع إمامها الأول عبد الرحمن بن رستم، الذي تميز بالاعتدال والحق والاستقامة لقيامه على جانب عظيم من العلم والعمل والعدل، فقد كانت له عناية كبرى بإعلاء شأن دولته و النهوض بها والسهر على تحقيق مصالحها، فكان صاحب خبرة سياسية استطاع من خلالها السيطرة على شؤون دولته واستقرارها حيث عمل على «تنظيم دولته وتوطيد سلطاته ولاشك أنه استفاد من عبقرية الفرس في الحكم والإدارة»[4]نظرا للمسؤولية التي تلقاها على عاتقه في ظل حكمه للدولة الرستمية وقدرته الجلية في سيطرته على أوضاعها سواء الداخلية منها والخارجية الكثيرة التي واجهته، فبفضل سياسته في مهادنة القيروان وسجلماسة، وبفضل قدرته على إيلاف العناصر والعصبيات المختلفة داخل الدولة «لم ينقم عليه أحد في خصومه و لا حكومة ولم يكن على يديه افتراق»[5] وبذلك كان حاكما استراتيجيا من خلال سيطرته على مشاكل بلاده بمختلف مستوياتها الداخلية والخارجية منها، ولم يكتف عبد الرحمن بن رستم بهذا فقد بل أقام حكمه على سياسة

[1]– مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، ص 73.

[2]– م.ن،ص 74.

[3]– م.ن، ص 75.

[4]– محمد إسماعيل عبد الرزاق: الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن 4هـ، ص 153.

[5]– م ن.ص.ن

تهتدي على الاختيار فقد كان يعين «الرئيس الأعلى بالانتخاب مدى حياته أو بالعهد إليه من سالمه و يلقب الإمام والخليفة وأمير المؤمنين»[1]، وبهذا فتح لرعيته المشاركة في الحكم من أجل الرفع من شأن دولته وتحسين قواعدها من خلال السهر على مصالح رعيته وشؤونهم مستندا على أهل العلم حتى في أواخر أيام حكمه حارصا على خلق حالة الاستقرار السياسي في دولته و جميع سائر القوى السياسية الأخرى.

فعندما «أحس بدنو أجله اقتدى بالخليفة عمر بن الخطاب فجعل الإمامة شورى بين سبعة من رجال الدولة الرستمية ممن توسم فيهم الصلاح والعلم والتقوى والورع»[2]، حيث يشهد له بالمسؤولية اتجاه بلاده، فذهب إلى تأمين دولته فعمل على تقديم عهد الخليفة لمن يستطيع من بعده أن يكون قادرا على إتمام مهمته المتمثلة في الصدق والأمانة.

1-3-2 الجانب الاقتصادي:

عرفت الدولة الرستمية حيوية ونشاطا في القطاع الاقتصادي حيث تنوع من خلال مجال المبادلات وحركة الصادرات والواردات، فقد كانت مملكة تيهرت إحدى محطات العالم الاقتصادية الكبرى[3]، وبذلك استطاعت أن تكون بوابة المغرب الأوسط ولواء يجمع أوجه التجارة الخارجية من خلال أن «البضائع كانت تصدر من تيهرت وإليها برا وبحرا وغربا وشرقا وشمالا وجنوبا، فتأتيها بضائع الأندلس والمغرب الأقصى والسودان وإفريقية ومصر والشام والعراق والحجاز واليمن»[4]، فجاء شكل التبادل التجاري بين الدولة الرستمية وكل دول المشرق والمغرب رابطا اقتصاديا كبيرا مثل همزة وصل بالمغرب الكبير، باعتبار أن الاقتصاد أحد الركائز في قيام الدولة فقد عمل عبد الرحمن بن رستم على استقطاب التجار من خلال «إقامة الفنادق والمباني الخاصة للتجار ورتب الأسواق ونسقها، نظم الاحتساب عليها فقصدها التجار من سائر أرجاء العالم الإسلامي»[5]، هذا الذي جعل الازدهار الاقتصادي يزود فطنة استغلال الثروات وتنظيمها وفق صورة من صور الاهتمام بالمجال الاقتصادي لتشتهر وتصبح مركز للتجار يقصده من كل الأرجاء بالإضافة إلى ذلك فقد كانت بلاد الرستميين أرضا زراعية تميزت بمحاصيلها، فقد عرفت رواجا كبيرا للعديد من المحاصيل «القصير والكتان والسمسم والحبوب عدا بساتين الفاكهة التي كان

[1]- مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، ص 68.
[2]- محمد عيسى الحريري: الدولة الرستمية بالمغرب الاسلامي حضاراتها وعلاقاتها الخارجية بالمغرب والاندلس، ص 108.
[3]- ينظر. عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج 01، ص 232.
[4]- مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، ص 76
[5]- محمد إسماعيل عبد الرزاق: الخوارج في بلاد المغرب حتي منتصف القرن 4هـ، ص 152.

السفرجل من أحسن أنواعها، الذي يقال إنه يتفوق على سفرجل سائر الأفاق، لقد اشتهرت تاهرت بهذا الإقليم الزراعي الخصيب الذي يحيط بها »،[1]مما أعطى تنوعا لقطاع الزراعة ضم إنتاج كل أنواع الحبوب والمحاصيل، ولعل السبب المساعد في كل هذا هو توفر الماء،لذا عمل الرستميون على الاعتناء «بكميات الماء الوفيرة المتدفقة إلى عاصمتهم فشقوا القنوات التي توصلها إلى بساتينهم ومزارعهم و منازلهم»[2]، لتكون بهذا تيهرت رابطا اقتصاديا كبيرا شكل تنظيم محكم لاستغلال الثروات وتسخيرها.

1-3-3- الجانب الاجتماعي:

عرف المجتمع الرستمي بمزيج جمع فيه مختلف الأجناس والمذاهب، فوجد فيه البربري والعربي والفارسي والسوداني والإباضي والسني والمعتزلي وكذا اليهودي والنصراني،[3] مما أكسبها تقبل الآخر و جعل له سمة التعايش على أرض واحدة رغم إختلاف الدين، و هذا ما جعل تاهرت تزخر بالمذاهب الاسلامية المختلفة وتتعايش فيما بينها في سلام و أمن[4]، وبذلك تقبل الرستمي الآخر وجمع بين مختلف الأجناس والمذاهب والديانات، إضافة إلى كل من «الزاهدين المتقشفين والمغالين في زهدهم وتقشفهم ونجد إلى جانبهم الأغنياء المثرين المنهمكين في ملذاتهم وشهواتهم المغاليين فيها أحيانا»[5]وهي إحدى صور تنوع ثقافة المجتمع الرستمي ومعالم الحرية التي لا تجبر السكان على طريقة واحدة للعيش.

1-3-4- الجانب العمراني :

تميزت الدولة الرستمية بجمالها المعماري «فكان بها من القصور العالية والمنازل الرفيعة والحصون الحصينة والعمارات والمساجد والمنزهات»[6]، فقد تفنن الرستميون في بناء دولتهم التي وصفت بعراق المغرب[7]،فأفاض المؤرخون في وصف جمالها وحسنها،حيث قال ابن صغير واصفا تيهرت في عهد الإمام أفلح«... و شمخ في ملكه، وابتنى القصور، وأخذ بابا من حديد، وبنى الجفان وأطعم فيها أيام الجفان.... وعمرت معه الدنيا وكثرت الأموال

[1]- محمد عيسى الحريري: الدولة الرستمية بالمغرب الاسلامي حضاراتها و علاقاتها الخارجية بالمغرب و الاندلس، ص 231.

[2]- م.ن.ص ن.

[3]- ينظر: ممد بن رمضان بن شاوش: الدرالوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص36.

[4]- قدور وهراني : جوانب من التاريخ الاجتماعي و الاقتصادي لمدينة تاهرت من خلال كتاب ابن الصغير المالكي، تقافتت للدراسات والبحوث، العدد العشرون، المجلد 05 2016/631، ص 176 .

[5]- محمد بن رمضان بن شاوش: م س،ص36.

[6]- عبد الرحمن الجلالي: تاريخ الجزائر العام، ج 01،ص 232.

[7]- عبد الله الباروني النفوسي وآخرون: الأزهار الرياضية، في أئمة وملك الاباضية "، د ط، د ت، ص 08.

والمستغلات وأتته الرفاق والوفود من كل الأمصار والأفاق بأنواع التجارات وتنافس الناس في البنيان حتى ابتن الناس القصور والضياع خارج المدينة وأجروا الأنهار»[1]، وهذا ما يدل على الاهتمام الكبير بالجانب العمراني لدى أئمة الدولة الرستمية ذلك أنها مرآه عاكسة تغنيهم وتعبر عنهم وبهذا بلغت تيهرت يومئذ شأنا عظيما من المدنية والعمران ،ذلك لتوفر أسباب الحضارة والرفاهية فيها، حتى شبهت وقورنت بقرطبة وبغداد ودمشق وغيرها من عواصم الشرق اللامعة[2]، فلم تكن تيهرت مجرد مدينة وإنما حضارة في زمانها لعبت دورها الحضاري في مختلف الميادين مساهمة في بناء الحضارة العربية الإسلامية التي مازالت آثارها حتى اليوم.

1.-3-5- الجانب الثقافي :

لقد اهتم الرستميون بالعلم والأدب حيث أصبحت تيهرت من الناحية الثقافية رافدا للعلم والمعرفة تستقطب طلاب أهل العلم من كل المدن المجاورة، فشاعت العلوم بينهم وتنوعت، ومن ذلك عملوا على تلقينها حيث كانوا «يعلمون الناس ويلقون عليهم بالمساجد دروسا في التفسير والحديث والفقه والكلام والآداب والعلوم والرياضيات والتنجيم»[3]، لتكون بذلك قطبا منفتحا شملت جميع نواحي العلوم وشتى الآداب الخاصة على نطاق واسع لأن العلم و المعرفة أصبحا سببين مهمين لتيسير أمور الدولة على أكمل وجه، ويظهر هذا من خلال أن أئمة الدولة الرستمية اهتموا بتأليف الكتب واقتنائها «مثل إبن أفلح الذي ألف كتابا في الفقه إلى جانب ابي بكر العالم الذي كان له الاهتمام الخاص بعلوم اللغة والأدب، حيث ذُكِر ابن الصغير أنه كان سمحا جواد يحب الأدب والأشعار»[4].

و في ضوء هذا بدأت تظهر لديهم المظاهر الثقافية من خلال الاجتهاد على نقل الكتب التي تظهر بالمشرق التي تعد أحد منابع الحركة الفكرية الإسلامية وبالأخص العلوم الدينية[5]، بناء على أن الدين الإسلامي قد ظهر حديثا بالمغرب الأوسط، فكان مصدر اهتمامهم، بالإضافة إلى أن الثقافة عرفت عندهم منذ عهد سحيق و

[1]- ابن صغير: أخبار الائمة الرستمين القرن الثالث هجري، تح/د/محمد ناصر ابراهيم نجار، ص 08.
[2]- ينظر:عبد الرحمن الجيلالي:تاريخ الجزائر العام، ج 01،ص 231.
[3]- محمد الطمار: تاريخ الادب الجزائري، ص 3.
[4]- جودت عبد الكريم يوسف،العلاقات الخارجية للدولة الرستمية، ص 107.
[5]- ينظر:مبارك الميلي:تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، ص 77.

بلغوا فيها[1]، لتنجب الدولة الرستمية الفقيه والعالم والأديب في هذا الجو الثقافي الذي تجسد على صور أبرز كل معالم العلم والأدب.

2- الحياة الثقافية على عهد الدولة الرستمية :

عرف الرستميون بثرائهم العلمي والمعرفي، فكانت دولة علم ومعرفة كثر فيها العلماء والأدباء على حد سواء ،وسخروا كل الوسائل لخدمة الجانب الثقافي «وتنشيط وتفعيل الحركة الفكرية والعلمية عن طريق تشييد المساجد والدور العلمية وجلب الكتب من المشرق»[2]، في ضوء مبنى العلم والثقافة التي صارت بهما نقطة التقاء كل صور الحياة الثقافية مستفيدين من منابع العلم بالمشرق، لتصبح بذلك مركزا ثقافيا يضاهي بغداد وقرطبة[3]، في عصر برزت فيه الثقافة العربية .فنشأت الدولة الرستمية وهي ترى في العلم أساس قيام دولتها إذ أضحت من «المراكز الثقافية في بلاد المغرب وأمها طلاب العلم من سائر أنحائه فتعددت فيها اللغات واللهجات وجاب علماؤها المشرق والمغرب رغبة في طلب العلم وتحصيله، كما خرج منها أيضا طلاب العلم إلى القيروان وقرطبة»[4]، فكان التركيز على التعليم في الدولة الرستمية ولم يتوقف على مجرد تلقين معلومات لطلابها وإنما تكوين طلاب من بلدان مجاورة لها، وبهذا اتسعت دائرته وجاد فيه أدباؤها ،فكان لهم الفضل الأعلى في امتداد أصوله ،وخاصة أن الأدب صورة عاكسة لحياتهم فهو يحمل كل المعاني ويسمو بها فتجد من جاد فيه من أمثال: الإمام أفلح، أبو سهل، ابن القريش التهرتي، أحمد بن فتح التهرتي، بكر بن حماد التاهرتي.

وقد عرف أئمتها بحبهم للعلم والأدب، فهذا الإمام أفلح بن عبد الوهاب الذي ضرب في «زحمة كل فن من فنون العلم، فنبغ في الأدب و قال الشعر »[5]، فنجده في العلم يمدحه يقول في مطلعها:

العِلْمُ أَبْقَى لأَهْلِ العلمِ آثارَا ... وليلهم بشموش العلم قَدْ نارَا

يحي به ذكرهم طول الزمان و قد ... يُرِيكَ أشخاصهم رُوحًا وأَبْكَارَا[6]

---

[1]- ينظر:محمد الطمار :تاريخ الادب الجزائري، ص 73.

[2]- فاطمة مطهري: عوامل ازدهار الحركة الفكرية والثقافية في الدولة الرستمية ودور المرأة فيها خلال القرنين (2-3 هـ/8-9 هـ) دورية كان التارخية، العدد التاسع عشر، مارس 2013، ص 101- 110.

[3]- محمد الطمار: تاريخ الادب الجزائري.ص 73.

[4]- محمد إسماعيل عبد الرزاق: الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن 4هـ، ص 298.

[5]- محمد طمار: تاريخ الادب الجزائري. ص 74

[6]- عبد الله الباروني النفوسي ، الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الاباضة، ص 190.

وتعد هذه المنظومة هي الأشهر لما فيها من حكم ونصائح، فهي كانت دليلا على غزارة علمه حيث تجاوزت الأربعين بيتا، وهذا إثبات على مكانته في طلب العلم وفضله وبراعته في الشعر آنذاك.

كما نجد أيضا من أدباء الدولة الرستمية "أحمد بن فتح التاهرتي" الذي يعد أديبا وشاعرا نظرا لإنتقاله إلى البلدان الأخرى والمغرب الأقصى[1]، ومن شعره قصيدة يصف فيها نساء البصرة وجمالهم الفائق يقول:

قَبَحَ الإلهُ الدهرَ إلا قتيةً بصرية في خُمْرةٍ وبياضٍ

الخَمْرُ في لحَظاتِها والورد في وجنتاها والكشح غير مفاضٍ[2]

فقد شكل لنا صورا تصف الجمال الذي تتمتع به نساء البصرة (بصرة المغرب) دون غيرهم فجمع بين أبياته عبارات الحياء والعفة وغيرها.

كما نجد كل من "البزاز، أبو سهل، إبن الصغير، و يهودا إبن قريش التاهرتي"[6]،على غرار الذين برعوا في اللغة والأدب منهم" أبو سهل الفارسي" حفيد الإمام أفلح الذي تولى خطة الترجمة بديوان الحكومة الرستمية لمهاراته وتضلعه في اللغتين العربية والزناتية[3]: وهذا ما يعكس رواج الترجمة التي عرفت بين العربية والزناتية.

إلى جانب الفكاهة من الأدب الرستمي الذي مثله "إبن الهرمة" الأديب الفكاهي المضروب به المثل في إجاده النقد وحذق الشعر[4] للترويح عن النفس والوقوف على التسلية والمرح.

2-1- بكر بن حماد التاهرتي :

نشأته و حياته العلمية

أديب من أدباء الدولة الرستمية، هو أبو عبد الرحمن بكر بن حماد بن سهل بن إسماعيل الزناتي أصلا – التاهرتي– نشأة ودار ووفاة، ولد بمدينة تيهرت عاصمة الرستميين عام 200هـ، وبها تلقي دروسه الأولى[5]، حيث

[1]– محمد الطمار: م.س، ص 76.

[2]– عبد الله الباروني النفوسي ،م.س، ص 77.

[6]– م ن.ص76

[3]– محمد بن رمضان بن شاوش: الدرالوقاد من شعر بن حماد التاهرتي، ص44.

[4]– م.ن، ص 39.

[5]– ينظر محمد بن رمضان بن شاوش، الدرالوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص47.

كان يعد من أشهر كبار علماء الجزائر وأدبائها أنداك[1]، إشتهر بكر بن حماد بقوة حفظه وشدة ذكائه، فذاع صيته وعرف بين أقرانه بفصاحته وشعره، فقد كان والده رحمه الله شديد الحرص على تعليمه وتوجيهه الوجهة الصالحة على هدى أهل السنة، لهذا بدأ رحلة البحث لطلب العلم والأدب في ريعان شبابه، وتعد رحلته للقيروان أول طرقه لنهل علوم الفقه واللغة الحديث، حيث انتقل إلى القيروان وتتلمذ على يد سحنون بن سعد ثم هاجر إلى بغداد سنة 217هـ، فأخذ عن علمائها [2] أي إنه استقى العلم من منابعها مزودا بعزيمة الاستفادة من غيره مهما كثرت العوائق التي تواجهه، ولم تقتصر رحلته إلى المشرق على مدينة بغداد فقط ،بل انتقل وجاب معظم المدن والحواضر العلمية كالكوفة، البصرة وغيرها، فقد «كان نابغة في الأدب و اشتهر بالشاعر وله القصائد الطويلة الجيدة في الأغراض المختلفة من غزل ووصف ومدح وهجاء ورثاء واعتذار وزهد ووعظ»[3]، بناء على براعته في نظم الشعر وتحكمه في قوله على اعتباره رائده، أضف إلى ذلك أنه كان ذا شخصية معتدلة ومزاج مستقيم لا تصرفه المغريات عما استقر في نفسه، إذ يخلو شعره من أي أثر للحياة واللهو والمجون، بل كان قوله للشعر مليئا بالحنين والشوق، ذلك الحزن والبكاء القوي باعتبار نظرته للحياة والناس نظرة مفعمة بالأسى والورع، على الرغم أنه لم يرد إلينا من شعره «ما يزيد على مائة وعشرة أبيات موزعة على تسع عشرة قصيدة ومقطوعة، أكثرة تسعة عشرة بيت وأقلها بيت واحد، وهو القدر الذي استطاع جمعه محمد بن رمضان شاوش وأصدره تحت عنوان الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد»[4]، وقد خاض أبو بكر بن حماد في أغراض عديدة ومتنوعة وهو يدور حول الوصف والهجاء النابع من عاطفته الدينية والرثاء ، الوعظ والزهد والمديح والاعتذار و قليل من الغزل.

2-2-المضامين الشعرية عند بكر بن حماد :

2-2-1- غرض الوصف:

اقتطفنا له من غرض الوصف قصيدة كان يصف فيها جو تاهرت شتاء في قوله:

ما أَخْشَنَ البَرْدَ ورَيْعَانَهَ وأَطْرَفَ الشّمْسَ بِتَاهَرْتِ

[1]- عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج 01، ص 241.

[2]- صلاح فركوس: تاريخ الجزائر الثقافي من العهد الفنيقي إلى نهاية الدولة الرستمية، ج 01، ص 33.

[3]- مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 02، ص 81.

[4]- عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983، ص 132.

تَبْدُو مِن الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كأَنَّهَا تُنشَرُ مِن تَخْتِ[1]

فقد كان يقصد في صدر البيت بتاهرت موطنه، الذي يتميز بالبرد الشديد، فهو يحددخصائص بلدته دون غيرها مستعينا بصورة حر شعاع الشمس الضعيف.

2-2-2- غرض الهجاء:

كما نظم شعرا في غرض الهجاء، حيث يقول:

قُلْ لِابنِ مُلْجَمٍ والأَقْدارُ غَالِبَةٌ هَدَمْتَ وَيْلَكَ لِلإِسْلامِ أَرْكَانَا

قَتَلْتَ أَفضلَ مَن يَمشِي على قدمٍ وأَوَّلَ الناسِ إسلاماً و إيمانَا[2]

و هنا قصد ابن حماد بأبياته أن يهجو عمران بن حطان الخارجي، ويعارض قصيدته التي مدح بها عبد الرحمان بن ملجم قاتل الإمام بن أبي طالب كرم الله وجهه، وهي قصيدة تتكون من ستة عشر بيت، كما هجا بكر بن حماد الخليفة المعتصم العباسي بقوله:

بكَى لِشَبابِ الدِّينِ مُكتئِبٌ صَبٌ وفاضَ بفَرْطِ الدّمعِ مِن عَينه غَرْبُ

وقامَ إمامٌ لم يكُنْ ذا هِدايةٍ فليسَ له دِينٌ و ليسَ له لُبُّ[3]

كما نجد شاعرنا بكر بن حماد قد قام بتحريض الخليفة المعتصم على دعبل الخزاعي حيث قال:

أَيَهْجُو أميرَ المؤمنينَ ورَهْطَه و يَمشِي على الأرضِ العَريضةِ دِعْبِلُ

أما والّذي أَرْسَى ثَبيرًا مكانَه لقد كانتِ الدنيا لِذاكَ تَزَلْزَلُ[4]

[1]- محمد بن رمضان بن شاوش: الدرالوقاد من شعر بن حماد التاهرتي، ص 65.

[2]- م.ن، ص 66-67.

[3]- م. ن،ص70.

[4]- م. ن، ص70-73.

2-2-3- غرض المدح:

نظم الشاعر في هذا الغرض، وقام بمدح أمراء الأغالبة حكام القيروان مقابل العطايا والهدايا التي ينيلونه إياها، فنجده يقول في مدح الأمير أحمد بن القاسم بن إدريس صاحب مدينة كرت:

إنّ السَّماحةَ والمرُوءةَ والنَّدَى جُمِعُوا لِأحمَدَ مِن بَنِي القَاسِمِ

وإذا تَفاخَرتِ القَبائلُ وانتمَتْ فَافْخَرْ بِفَضلِ محمَّدٍ وبفاطِمِ[1]

كما مدح أحمد بن سفيان أمير الزاب:

وقائلةٍ زارَ الملوكَ فَلمْ يُفِدْ فيالَيتَه زَار ابن سُفيانَ أحمَدَا

فَتىً يُسْخِطُ المالَ الّذي هو رَبُّه ويُرضِي العَوالِي والحُسامَ المهَنَّدَا[2]

2-2-4- غرض الزهد و الوعظ :

نجد الشاعر قد أبدع في هذا الميدان في بالنظر لتنشئته الدينية،وله أبياتا تتحدث عن فناء ابن ادم وقلة خيره ، حيث قال:

لقد جَفّتِ الأقلامُ بالخَلْقِ كُلِّهمْ فمنهم شقيٌّ خائبٌ وسَعِيدُ

تمرُّ اللّيالي بالنفوس سريعـةً ويبدئ ربِّي خَلْقَـهُ و يُعيدُ[3]

كما تحدث عن التذكير بالموت، وحاجات النفس البشرية التي ترغب عن الآخرة بالدنيا،كما تحدث عن تفضيل بعض الناس عن بعض، وعن ذكرى الموت ونذكر في هذا الصدد:

لقَد جَمَحَتْ نَفْسِي فَصَدَّت وأعْرَضَتْ وقَد مَرَقَتْ نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقُهَا

فَيَا أَسَفِي من جُنحِ ليـلٍ يقودُهـــا وضَوءِ نَهارٍ لا يَــزالُ يَسوقُهَـــا[4]

[1]- محمد بن رمضان بن شاوش: الدرالوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 75.

[2]- م. ن، ص 74.

[3]- م. ن،ص 78

[4]- م.ن ،ص81.

كما هناك أبيات أخرى عن وقفة القبور فقال:

قِفْ بالقُبُور فَنَادِ الهَامدِينَ بِهَا مِن أَعْظُمٍ بَلِيتْ فِيهَا وَأَجْسَادِ

قَومٌ تقطَّعَتِ الأسْبابُ بَيْنَهُمُ مِن الوصالِ وصارُوا تحتَ أَطْوادِ[1]

2-2-5-غرض الاعتذار :

نظم بكر بن حماد أيضا في الاعتذار، حيث قال معتذرا إلى أبي حاتم الرستمي بعد أن رجع من العراق، وكان قد وقع في فتنة يقول:

و مُؤنِسةٍ لـِي بـالعِراقِ تَرَكْتُهَا وَغُـصْنُ شبابي في الغصون نضير

فقالت كما قالَ النَّواسِيُّ قَبْلَهـا «عَزِيـزٌ علـينا أَنْ نـَرَاكَ تَســـيرُ»[2]

2-2-6- غرض الرثاء :

أما أشهر الأغراض التي عرف بها أبو بكر بن حماد التاهرتي هو غرض الرثاء، وخاصة رثاؤه لابنه عبد الرحمن بعد مقتله أمام عينه يقول:

بَكَيْتُ عَلى الأَحِبَّة إذْ تولَّوا و لو أنّي هَلكتُ بكَوْا عَلَيَّا

فَيَا نَسَلِي بَقاؤُكَ كان ذُخْرًا و فَقْدُكَ قد كوَى الأَكْبادَ كَيَّا[3]

وقال يرثي ولده عبد الرحمان أيضا:

وهَوَّنَ وَجْـدِي أنّني بِكَ لاَحقٌ وأن بقائِي في الحياةِ قَليلُ

و أنْ ليسَ يَبْقَي للحبَيبِ حَبيبُهُ وليسَ بباقٍ للخليل خَليلُ[4]

كما رثى تيهرت بعد تخريبها فيقول:

زُرْنَـــا مَنازلَ قَومٍ لَم يـزُورونا إنّا لفي غفلةٍ عَمَا يُقاسُونَا[5]

---

[1]- م .ن، ص83.

[2]- م .ن، ص86.

[3]- م. ن، ص 90 .

[4]- م. ن، ص92.

[5]- م. ن،ص93.

2-2- 7- غرض الغزل :

في هذا الغرض أيضا نظم فيه أشعار قليلة، حيث قال في بعض أبياته:

خُلِـقْنَ الغَوانِي للرِّجَالِ بَلَيـَّةً فهُنّ مَوالِينَا ونحنُ عبيدُها

إذا ما أَرَدْنَ الوَرْدَ في غَيرِ حِينهِ أتَيْنَ بِهِ في كُلِّ حِينٍ خُدودُها[1]

[1]- م.ن، ص 95.

الفصل الأول :الأسلوبية روادها واتجاهاتها

1- مفاهيم أولية حول الأسلوب

1-1- تعريف الأسلوب

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1-2- مفهوم الأسلوب

أ- لدى العرب القدامى

ب- لدى الغرب

2- نشأة الأسلوبية

3- محددات الأسلوب

3-1- الأسلوب تضمنا وإضافة

3-2- الأسلوب اختيارا

3-3- الأسلوب انزياحا

4- مفهوم الأسلوبية

5- اتجاهات الأسلوبية

6- أهم روادها

7- وظيفة الأسلوبية

8- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

9- أهمية التحليل الأسلوبي وأسسه

10- مستويات التحليل الأسلوبي

تمهيد:

لقد عنيت الدراسات النقدية بمختلف النصوص الأدبية الشعرية والنثرية على حد سواء، من أجل غربلتها وتمييز مواطن الجودة والرداءة فيها. وبذلك عرفت العلوم الإنسانية الحديثة، تطورا نوعيا وتحولا جذريا في منطلقاتها الفكرية، وتصوراتها المنهجية وممارستها النقدية، من أجل الوصول إلى مناهج ترتكز على قراءة النصوص في حد ذاتها. لتشمل جميع جوانبها، فكانت الممارسة النقدية على ضوءها متنوعة منها السياقية والنسقية فالأولى ترتكز على دراسة الجوانب الخارجية للنصوص والظروف المحيطة بها، في حين ترتكز الثانية على دراسة ما هو داخل النص.

وبهذا تطورت الدراسات النقدية لتنعرج من السياق إلى النسق، ومن بين كل هذه المناهج ركزنا بحثنا على منهج نسقي وهو المنهج الاسلوبي ،باعتبار الأسلوبية منهجا يسعى إلى الكشف عن الأبعاد الجمالية والفنية الموجودة في النص، ساعية في التعامل مع النص من جانبه المحايث.

ومن هنا لا نتغافل قضية مهمة وهي أن «مصطلح Le style الأسلوب قد سبق مصطلح الأسلوبية La stylistique إلى الوجود والانتشار، وذلك أن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية، تشير إلى مصطلح الأسلوب كان في بداية القرن الخامس عشر والأسلوبية في بداية القرن العشرين»[1].

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1، 1412هـ، 1992م، ص 11.

1- مفاهيم أولية حول الأسلوب:

1-1- تعريف الأسلوب :

أ- لغة :

من المعلوم أن كلمة "أسلوب" قديمة في اللغة العربية فجاء مفهومها اللغوي المعجمي ينحصر في سياقات مختلفة وبدأ يتسع ويتحدد في الوقت ذاته، فاستخدمت لفظة أسلوب عدة استخدامات.

جاء في لسان العرب أن «الأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»،[1] بمعنى طريقة القول ونجد الزمخشري في تعريفه له «سلكت أسلوب فلان، طريقته وكلامه على أساليب حسنة»،[2] فالأسلوب هو المنهج المتبع والطريقة التي يتبعها كل إنسان في إرضاء الآخرين.

أما لدى الغرب فارتبط مفهومه عند بيارجيرو في قوله بأن «الأسلوب من كلمة stluis أي مثقب يستخدم في الكتابة هو طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية».[3] بمعنى طريقة الأديب في الكتابة، إذ أن لكل أديب أسلوب خاص يؤثر به في المتلقي. لذلك فالأسلوب يمكن اعتباره في معناه الغربي أداة للكتابة، وبهذا بات «نوعا من القلم أي أداة للكتابة».[4]

وبهذا التعريف الذي ينسجم بشكل كبير مع تعريف بيارجيرو، يتبين أن كلا المعنيين العربي والغربي لا يلتقان من خلال أن أولهما ذا بعد فني لارتباط مدلوله بطريقة التعبير والثاني: بعد مادي لارتباطه بالكلمة «اللاتينية stylas بمعنى العود من الصلب المستخدم كأداة في الكتابة».[5]

ب- إصطلاحا :

لقد اتسعت وتطورت كلمة أسلوب لتشير إلى أكثر من معنى وهذا ما جعل لها تشعبات في تعاريفها، التي زادت على «عشرين تعريف»[6] إلا أن الدارسون لا يكادون يتفقون على تعريف واحد ذلك أنه «ليس هناك

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار الكت العلمية، بيروت، ط01، 1426هـ، 2005م، ص 433، م ج 01، مادة سلب.

[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط01، 1994، ص 09.

[3]- بيارجيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب، ط02، 1994، ص 17.

[4]- كاتي وايلز، مهجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، ط 01، 2010، ص 633.

[5]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 185.

[6]- بيارجيرو، الأسلوبية، ص 10.

تعريف واحد للأسلوب، يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الباحثين الدارسون في تناوله».[1]
ويمكن عرض جملة من التعاريف له:

عرف الأسلوب على أنه «طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية».[2] فقد اعتبر مميزات تبرز المظاهر اللغوية والدلالية بطريقة تعبيرية معينة، يستخدمها المبدع، حيث ذهب ريفاتير إلى التعريف ذاته في قوله أنه «يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ»،[3] أي الاستعمال الخاص للغة المعروفة لدى الكاتب، ونجد نظرا لهذا التفرع الذي عرفه الأسلوب فقد عدت قضيته: «قضية قديمة جديدة، عرض لها دارسون كثير، وتعددت مناحي النظر فيها، ولكنها في مجملها كانت مرتبطة بالدرس الأدبي. أعني نقد الإنتاج الأدبي باعتبار أن الأدب يمثل، استخداما خاصا للغة»[4] على اعتبار أن آخرين يعني لهم الأسلوب «طريقة خاصة للاستعمال، اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما»[5] إذ أن لكل كاتب لغته وأسلوبه الخاص به وسماته التي يتفرد بها في العمل الأدبي عن سواه والتي يمكن أن تنحصر هذه السمات الأسلوبية، حسب أبرامز فيما يلي:

فقد تكون:

- صوتية: (الأنماط الصوتية للكلام، أو الوزن والقافية)

أو - جملية : (أنواع تركيب الجمل) أو

- معجمية: (الكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة، تكرار نسبي للأسماء، والصفات) أو
- بلاغية: (الاستعمال المتميز للمجاز، الاستعارة، والصور وما إليها).[6]

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ، 1989م، ص 95.
[2]- م- ن، ص 98.
[3]- عدنان بن دريك: النص والأسلوبي بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 37.
[4]- محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية في بعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1409هـ، 1988م، ص 09.
[5]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمان، ط1، 1427هـ – 2007م، ص35.
[6]- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، ص 11.

في حين يعرفه آخرون على أنه عبارة عن «طريقة في التعبير والكتابة والكلام، مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل لعب السكواتش أو الرسم»،[1] بمعنى أنه إحدى الوسائل التي تظهر المادة الفنية للوجود باعتباره كيفية تعتمد من أجل، إظهار الأعمال انطلاقا من الفنون السابقة.

1-2- مفهوم الأسلوب :

أ- لدى العرب :

لقد عرف الأسلوب لدى العرب القدامى اهتماما حيث «حاول عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامى، الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية وقضية إعجاز القرآن الكريم».[2]

ويمكننا القول إن **ابن قتيبة** أحد هؤلاء النقاد الذين بحثوا في قضايا الأسلوب حيث ربط بين «الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال»[3] إذ أن لكل أسلوب مقاما يحكمه، فطريقة عرضه تتنوع في مقابل وضعه الذي يعكس عليه، إلى جانب ربطه الأسلوب بالقطعة الأدبية كلها أي النص الأدبي الذي تتخلله خصائص بلاغية من حيث الإنجاز والإطناب، الإيضاح، الإبهام والتصريح وكذا التضمين أي لم يعني كلامه على جملة واحدة،[4] وهذا الأمر الذي يفسر معالجة ابن قتيبة للأسلوب بتوصله إلى الربط بين جوانب النص الأدبي ككل منفصلا عن كلمة الجملة الواحدة. ويرى أيضا أن «القصيد تبدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها»،[5] كما يشير **حازم القرطاجني** إلى مفهوم الأسلوب باعتباره من أوائل العرب الذين تطرقوا إليه إذ ربطه بالفصاحة والبلاغة وبطبيعة الجنس الأدبي وبالناحية المعنوية في التأليفات،[6] إذ سار في تحديد مفهوم الأسلوب مطلعا على آراء أرسطو ونظرته أحيانا وفكرة النظم عند الجرجاني أحيانا أخرى، وبذلك أقام فصلا خاصا بين النظم والأسلوب. باعتباره أنه يجعل من الأسلوب معنى آخر هو النظم، والذي يشير عنده إلى انتظام الألفاظ دون المعاني دون هيئة معينة.[7]

---

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص 20.

[2]- يوسف أبو العدوس: اللأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 11.

[3]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 12.

[4]- ينظر: م.ن، ص 12.

[5]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، د.ط، د.ت، ج1، ص 75.

[6]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 19.

[7]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، د ط، 1425هـ، 2004م، ص 34.

في حين نجد **الخطابي** يربط الأسلوب بالغرض أو الموضوع إذ أن الموضوعات تتعدد حسب تعدد الأساليب المبدع، التي تتكون بطبيعة هذا الموضوع،[1] فهو من هذه الناحية يركز على مدى التأثير واستمالة السامع من خلال الموضوعات التي يطرقها كل أديب من أجل سبك القصيدة ولفت انتباه القارئ "المتلقي".

أما **عبد الله القاهر الجرجاني** فيخص الأسلوب بمفهوم النظم تحديدا ذلك أن النظم يتحقق عنده عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن اختيار والتأليف،[2] إذ انصب اهتمامه على طريقة ترتيب المعاني لا الألفاظ والإمكانات النحوية لهذه الطريقة، كما يحدد القاضي الجرجاني معالم تخص الأسلوب يستند عليها في الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، فيشير إلى الشعر كل منهما فيقول: «متى أدرت أن تعرف ذلك عيانا و تستثبته مواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع وفضل ما بين السمح المنقاد والعصي المستكره، فاعمد إلى شعر البحتري، ودع ما يصدر به الاختبار، ويعد في أول مراتب الجودة»،[3] كما اهتم عالم آخر من عوالم العربية وهو **ابن خلدون** بقضية الأسلوب، «الذي ربطه بالإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة، والأسلوب عبارة عن مطروقة في اللغة الفنية، وهو المظلة الكبرى التي تنطوي تحتها التراكيب...».[4]

ونجد أيضا **ابن رشيق** استخدم مصطلح الأسلوب فهو عنده سمة الكلام الفنية، وصفته التي تميزه وتشير إلى فرادته.[5]

مما يعني مدى انسجام الذي يؤديه الكلام، وحسن اختيار المفردات التي تشكل اللحمة الفنية التي تميزه وتعطي للعمل الأدبي غنى دلالي.

كما يحدد **السكاكي** معالم تخص الأسلوب إذ ربطه بخاصية التعبير الذي يؤكد عليها باعتبارها أساسا في الأداء الفني التي تميز الأسلوب، ولم يقف عند هذا فقط بل تعداه إلى خاصية أخرى في التعبير، قائمة أساسا على حالة المخاطب أو المقام الذي فيه، إذ أطلق على هذه الخاصية "الأسلوب الحكيم".[6]

---

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 15.

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 16.

[3]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، ط1، 1427هـ، 2006م، ص "1.

[4]- ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، ص 570- 571.

[5]- ينظر: أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص 16.

[6]- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 22.

وباتساع دائرة مفهوم الأسلوب لدى العرب اختلف معناه عندهم بين الفصاحة والبلاغة الذي يركز على انتظام مستوى الألفاظ دون غيره، وبين النظم الذي يركز على معنى، في حين يشمل الأسلوب عند البعض مسائل الإطناب والإيجاز والحذف والكناية والاستعارة، فعكست محاولاتهم من أجل تقديم صورة موحدة للأسلوب على اعتبار أنه كان «في مراحله الأولى مزيجا من الملاحظات والانطباعات التي تقوم لقطة في البيت أو تعديل تركيب شطر أو بيت بأكمله أو تقارن بين بيت وآخر وحين يرجع أحدهما تساق العلل التي قد تتعلق بالنحو أو بالصرف أو العروض أو تتصل بلفظ قلق في موضعه أو معنى غير مستحب».[1] وبهذا بات نوعا من النقد فهو يقوم على تأسيس جوانب اللغة للموازنة بين أبيات القصيدة، وغربلتها من الشوائب والأخطاء التي يقع فيها قائلوها، وهنا تجدر الإشارة إلى أن «هذه الملاحظات لم تكن تقوم على أسس منهجية أو قواعد علمية، وإنما كانت تعتمد على الذوق الفردي والسليقة الأدبية والفطرة الشعرية التي فطر العربي عليها وطبعه واقعه بها، فكانت نظرات فردية لا نظريات نقدية»،[2] أي أن أحكامهم كانت يغلب عليها الانطباع، منطلقين من الفطرة في تقبل ما هو أحسن وما هو أقبح، وهذا ما لم يسمح بالنقد بالتوسيع والوصول إلى آفاق نقدية أخرى.

ومهما تظهر كلمة "أسلوب" من معاني عند العرب يبقى لكل استخدام من بين هذه الآراء جميعا استعمال مشترك في تعريف الأسلوب على أنه «عمل لغوي وجداني أداته اللغة وهو الذي ينظمها بدقة في هذا العمل»،[3] أي صورة الأسلوب التي من خلالها يتحقق الانتظام والدقة.

ب – لدى الغرب :

لقد عالج الغرب قضية الأسلوب فكان موضوع دراساتهم، باعتباره يشكل لديهم دراسة البلاغة التي تعد

فنا لغويا وتقنية لغوية، فهي أصبحت بمنزلة القواعد وأداة تستخدم في تقويم المؤلفات،[4] ومن الملاحظ «على الدراسات اليونانية قد انطلقت في درسها البلاغي واللغوي من الشخص– تنظيرا وممارسة– فجاءت العلوم في هذا الميدان تمثيلا حضاريا له، وكانت نظرتهم للأسلوب أنه أثر من آثار الشخص، ونتيجة من النتائج الدالة عليه».[5]

[1]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 24.

[2]– م . ن، ص 24.

[3]– فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ، 2003م، ص 34.

[4]– ينظر: بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 17.

[5]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز النماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص 29,

كما أن جهود العالم الغربي **شارل بالي** الذي عكف على دراسة الأسلوب الذي يمثل عنده مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ.[1] أي أن مفهوم الأسلوب عنده أصبح طريقة التعبير، التي تكون من خلال اللغة التي تحقق بساطة الفهم عند المتلقي أو المستمع.

وإلى جانبه نجد الغربي **بيفون** الذي يعرفه على أنه "الرجل نفسه"،[2] ذلك أنه تعبير عن شخصية الكاتب وتوجهه العقلي والفكري معا على حد سواء.

أما **ريفاتير** يرى فيه القوة الضاغطة التي تسلط على حساسية المتلقي، بواسطة إظهار بعض عناصر سلسلة الكلام، ذلك أن القارئ إذا ما غاب عنه الانتباه يشوه النص، فبتحليله لها يولد دلالات تميزية،[3] فهو يوحي على أهمية عالية من التأثير الأدبي إذ أصبح له الإمكان بأنه يؤسس انتظاما لغويا، ينتج له أداة تثير توقعات لدى القارئ.

في حين كان **جاكبسون** يعرف الأسلوب بأنه تكافؤ وتعادل في المزج بين جدولي الاختيار والتوزيع، معتمدا في ذلك على ما قاله سوسير في تركيبه للعلاقات التركيبية والاستبدالية،[4] معتمدا في ذلك على المتلقي الذي يؤدي دورا في إنشاء البنية اللغوية الذي يكمن في معرفة مدى استجابته، فجاكبسون يرى أن الأسلوب «ما هو إلا إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع»،[5] في حين نجد فكرة **بيرجيرو** للأسلوب تختلف في تعريفه إذ يعرفه بأنه «طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة»،[6] وبهذا تتواصل فكرة انسجام التعبير وفق ما يتناسب مع الجنس الأدبي عن طريق اللغة، التي تتجاوز كونها أداة تواصل فقط، وبهذا مثلت صورة الدراسات الغربية لمفهوم الأسلوب منحى آخر التي صبغت بصورة البحث عن أسلوب راق- لرفع مستواه على حد ما أراده **ريفاول** في كتابه "خطاب عالمية اللغة الفرنسية" التي قال فيها: «إن الأساليب مصنفة الرعايا في مملكتنا».[7] مما يعني أن هناك تباينا بين الأساليب التي تتحدد بحسب ذوق المتلقي مثلما يوجد الاختلاف بين الرعايا والمملكة وبالتالي فهي توجد أيضا على مستوى الأسلوب الذي يسير هو الآخر وفق ذلك.

---

[1]- ينظر صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 97.

[2]- هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد لعمري، افريقيا الشرق- المغرب، دط، د ت، ص 52.

[3]- ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية واحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1416هـ، 1996م، ص 42.

[4]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 37.

[5]- عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 188.

[6]- بيرجيرو: الأسلوبية، ص 10.

[7]- م. ن، ص 27.

2- نشأة الأسلوبية:

الأسلوبية علم جاء لدراسة الأسلوب، وقد تطور ونال الاهتمام لدى الغرب ذلك أن «اليونان أسبق من العرب في هذا الميدان، فهم السباقون إلى معرفة كثير من قضايا النقد وإرساء قواعده، وثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والنقد»،[1] وبهذا يمكن اعتبار الأسلوب الممهد الفعلي لظهور الأسلوبية وامتدادا لها، وعلى الرغم من أن الغرب كان لهم الأسبقية في الاهتمام بالأسلوب إلا أن النسبة الأكبر كانت للأسلوبية، ويؤرخ لهذا المصطلح عند الغرب مع «العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام 1886 في قوله: إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن»،[2] أي إلى تلك الفترة التي تحدث عنها فهنا جوستاف ينبه إلى البحث في هذا المصطلح ومعرفته، وإذا عدنا إلى نشأة الأسلوبية نجدها بدأت على يد العالم السويسري فرديناند دوسوسير الذي أسس علم اللغة الحديث، وإن كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر إلا أنها لم تصل إلى معناه إلا في أوائل القرن العشرين، والذي ارتبط أساسا بأبحاث علم اللغة،[3] مما يعني أن الأسلوبية انبثقت عن عباءة علوم اللغة الحديثة، ليفتح المجال لأحد تلاميذه دوسوسير لتأسيس هذا المنهج وهو «شارل بالي الذي جزم معه سنة 1902 أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية»،[4] وبذلك أصبح الأسلوب مجال متاحا في الدراسات النقدية يدرس بشكل دقيق، وبظهور الأسلوبية في العصر الحديث، حاولت أن «ترسي أسس ومناهج علمية في البحث الأسلوبي بهدف إضفاء الشرعية العلمية عليه وانتزاع الاعتراف به من النقاد واللغويين والمشتغلين بالدراسات الأدبية».[5]

مما يدل على أن الأسلوبية تسعى جاهدة إلى تحقيق علمية الأدب أو ما يعرف بعلمنة الأدب، ومنه فالأسلوبية مصطلح يحمل في ثناياه سمات المنهجية بوصفه منهجا نقديا يلتقي بالأسلوب من جانب ويخالفه من عدة جوانب.[6]

وهكذا كان الأسلوب بمثابة الإشعاع لمشروع المنهج النقدي الأسلوبي بكل إجراءاته وخصائصه، بناء على أنها مصطلح حديث «يدرس الأسلوب في اللغة حين يمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتد

[1]- فتح الله أحمد سليمان: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 11.

[2]- عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ص 13.

[3]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 38.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط03، د ت، ص 20.

[5]- فتح الله أحمد سليمان: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 42، 43.

[6] -Habibullah Ali Ibrahim Ali, Dirasah Al-uslub wa Al- uslubiyah- 1 Finagd Al-ARABY- lingua vol 10-N01 juin 2015.

الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب»،[1] أي أنها توسعت واتخذت عدة مناحي ومعالم لتشمل اللغة وغيرها، والملاحظ على الأسلوبية أنها استقرت كعلم لساني نقدي إلا في سنة 1969 مع الألماني س. أولمان الذي قال: إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على جانب التنبؤ ما سيكون لبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا،[2] وليس هذا إلا تأكيد على ظهور معالم منهج جديد اكتملت معالمه بعد الجهود والبحوث لتحديده بخطوة كاملة.

3- محددات الأسلوب:

يقع دارس الأسلوب في إشكال تحديد السمة الأسلوبية في النص الأدبي، إذ هناك عناصر تدخل ضمن الأسلوب وأخرى لا تدخل، ويصادفنا في تناول هذه الإشكالية ثلاث أطروحات يتناولها الباحثون بالدراسة فمنهم من يرى أن:

3-1- الأسلوب تضمنا وإضافة:

يرى الدارسين أن «الأسلوب تضمن Connotation إذ ينظر بحسب هذا التصور إلى القيمة الأسلوبية التي تتضمنها السمة الأسلوبية، مستندة بذلك إلى بيئة النص أو الموقف، ومن هنا ينظر المحلل الأسلوبي إلى كل السمات اللسانية بوصفها متضمنة سمات أسلوبية من دون وجود تعبير محايد»،[3] فالأسلوب يحمل ظواهر متعددة تختلف حسب التعبير الذي يتعدى إتباع أسلوب واحد يضاف إلى اللغة المستخدمة العادية مطبوعة بتجربة خاصة لدى المنشئ وهذه الإضافة قد تكون تعني التحسين والزخرفة، والتجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أيه أسلبة، ممكنة.[4] فالاسلوب اضافة لمجموعة من الخصائص الفنية تفترض ان تكون احد الفنون الاخرى .

3-2- الأسلوب اختيار:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن المبدع يمتلك إمكانات هائلة تؤهله إلى أن يكون حرا في اختيار ما يريد من المفردات وفق ما يخدم رؤيته وتصوره، وموقفه من خلال نظام لغته، ويكون تعريف الأسلوب على أنه اختيار«يطرح في المقام الأول السؤال الآتي: لماذا يختار المبدع هذه الكلمة أو هذا التركيب أو هذا العنوان أو هذه

[1]- إضاءات نقدية، مجلة فصلية سنة 02 العدد 08- شتاء كانون الأول 1392 شوال/ 2012، ص 84.

[2]- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 24.

[3]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص 40.

[4]- ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، ط01، 2003، ص 22.

التقنية دون غيرها من التقنيات».[1] فالأديب يصنع لغته بحسب ما يتلاءم مع فكرته، وهو حر في اختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد أن ينقلها، ويمكننا أن نستدل على ذلك من خلال قول امرئ القيس في معلقته:

قِفَا نَبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ يَسقطُ اللِوَى بين الدخول فحوملِ

حيث يمكن استبدال "قفا. نبك" بكلمات أخرى مرادفة لها في حين أن أسماء الأماكن هي أسماء خاصة بالشاعر مرتبطة بتجربته ولا يمكن تبديلها وهنا يظهر الاختيار الاجباري لدى الشاعر لأن كلماته مرتبطة أساسا بتجربته الخاصة.[2]

3-3- الأسلوب انزياحا:

يمكننا أن نعرف الأسلوب بأنه «خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم».[3] على اعتبار أن كل أسلوب خارج عن المعيار السائد هو انزياح لديه سمة معطى لغوي في النص الأدبي، لأنه جاء من أجل «إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية إلى دائرة النشاط الإنساني الحي».[4] فهدفه يتمثل في إخراج اللغة عن المألوف واتجاهها إلى نشاط آخر يجعلها أكثر من تأثير، ونظرا لأهمية الانزياح كظاهرة أسلوبية فإن بعض الباحثين رأى أن الأسلوب في أي نص أدبي انزياح من منظور اتخاذه أشكالا متنوعة تحدد حسب معايير تمثله وتنحصر في خمسة أنواع وهي:

1- الانحرافات المحلية أو الشاملة:

نجد أن هذا النوع «يصنف حسب انتشاره في النص كظواهر محلية، موضعية وشاملة فالانزياح الشامل أو الكامل يؤثر في النص كله»،[5] في حين نجد أن الانزياح الموضعي يؤثر على نسبة محددة من السياق.[6]

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 159.
[2]- ينظر موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 27.
[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 180.
[4]- م، ن، ص 184،
[5]- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 35
[6]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 187.

2- الانحرافات السلبية والانزياحات الإيجابية:

تتنوع هذه الانحرافات تبعا إلى وصلتها بنظام القواعد اللغوية،[1] حيث نجد انحرافات سلبية على أنها تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات في حين الانحرافات الإيجابية "تتمثل في إضافة قيود معينة" إلى قائم بالفعل.[2]

3- الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية:

هذه الانزياحات تعتمد العلاقة بين القاعدة والنص المراد تحليله إلى انزياحا داخلية وخارجية. فالأول يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات توسع محدود عن القاعدة المسيطرة على النص. أما الثاني فيظهر حين يتنوع الأسلوب عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة[3].

4- الانزياحات الخطية (السياقية)، الصوتية، الصرفية، المعجمية والنحوية، والدلالية:

كلها تعبر عن الوحدات اللغوية وتلك الانحرافات النحوية، تركيبية على مثال،«انحراف الأجناس النحوية، الصفة بدلا من المبتدأ، المفرد بدلا من الجمع»[4].

5- الانزياحات التركيبية والاستبدالية:

هذه الانزياحات تقوم على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية فالانزياح التركيبي يتمثل في الخروج على قواعد النظر والتركيب، في حين تكون الانزياحات الاستبدالية على الخروج من قواعد الاختيار للرموز اللغوية[5].

4- مفهوم الأسلوبية:

كثرت تعريفات الأسلوبية ومن أهمها أنها «علم وصفي يعني يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص

[1]- ينظر موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 36.
[2]- يوسف أبو العدوس: م ن، ص 187.
[3]- م، ن، ص ن.
[4]- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ص 36.
[5]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص 188.

الأدبي بطرق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حول الدراسة الأسلوبية».[1]

وهذا يحدث آثار الأسلوبية كعلم يعني بدراسة موضوعية تمكن القارئ من تحديد المقاييس المعيارية التي يتخذها إطار الاستقراء الأسلوبي، وبهذا فإن الأسلوبية تعنى،«بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية، التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي».[2] وهذا جانب من جوانب الصور الجمالية والفنية، التي تظهر خصائص أسلوب فني مدرك ومخزن للوجدان.

وضف إلى ذلك هنالك من يعرف الأسلوبية على أنها، «فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي تقوم بها المتحدثون والكتاب في سياقات، البيئات، الأدبية وغير الأدبية»[3]. أي أن اللسانيات كانت الأرضية التي انبثقت منها الأسلوبية لهذا تعتبر الممهد الأول لها، ومنه نجد الأسلوبية تهتم باللغة باعتبارها المدخل الرئيسي في بحثها إذ بها يلج الباحث الأسلوبي إلى النص وعليه فتقوم الأسلوبية بدراسة الخطاب الأدبي من منطق لغوي.[4]

وعليه كانت الأسلوبية، «مقاربة منهجية نظرية وتطبيقية برز تمثلها في الحقلين الأدبي والنقدي من اجل مقاربة الظواهر الأسلوبية التي تميز المبدع وتفرده عن الكتاب والمبدعين الآخرين».[5]

وحيث نجد كل من **دولاس** و**ريفاتير** يعرفانها من منظورين، فالأول يرى أن «الأسلوبية منهج لساني»[6].أي دراسة الظواهر الأدبية من جميع الجوانب أما ريفاتير فيعرفها على أساس أنها، «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع مؤلف- الباث-، مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل»،[7]كما عرفها بأنها «علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي بذلك تعني بالبحث الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب»[8].

[1]- فتح الله أحمد سليمان: الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.
[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية، ص 41.
[3]- أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص35.
[4]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص44.
[5]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية دار الألوكة للنشر، المغرب، د، ط، د ت، ص07.
[6]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ص 48.
[7]- م، ن: عبد السلام المسدي ص48.
[8]- ينظر: جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية ص07.

وعليه فالأسلوبية Stylstique انشقت في الثقافة الغربية من الكلمة اللاتينية Stilus، من كلمة الإغريقية Stylos حيث تعني هذه الكلمات المشتقات كلها وذلك في معانيها الأصلية، أداة للكتابة[1]، وهذا يعني أن الأسلوبية لم تقف على مفهوم واحد، فهناك مفاهيم عدة كلها تصب في مفهوم مصطلح الأسلوبية، وهذا كله راجع إلى مدى شساعة الميادين والمجالات وكذا تشعب الجذور التي قامت عليها.

5- اتجاهاتها:

اختلفت اتجاهات الأسلوبية باختلاف الباحثين فيها واهتماماتهم، وقد أحصي للأسلوبية أكثر من اتجاه نذكرها في ما يلي:

5-1- الأسلوبية التعبيرية:

رائدها "شارل بالي" وهي أول أسلوبية بلاغية ظهرت بالغرب سنة 1905،[2] فهي أسلوبية «تبحث في اللغة عن ذلك المضمون الوجداني، وليس المنطقي، الذي تختزنه المفردات والتراكيب»،[3] أي تلك القيم العاطفية التي تشع بها اللغة، لتبحث في مكنونها الأسلوبية.

ونجد بالي يهتم في دراساته «بوقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الإحساس»،[4] وعليه فهي تحمل تلك الطاقة الوجدانية التي تهتم بنقل العواطف والأحاسيس للمتلقي ليوفق المتكلم في نقل جهده في تقديم قوله فكلام كل إنسان نابع من وجدانه حتى يستطيع أن يوصله حسب بالي إلى المتلقي ويمس أفكاره ومشاعره، وقد انصب اهتمام بالي على اللغة بعيد عن الأدب، فهو يرى أن الأسلوب كأسلوب لا يشترط اللغة الأدبية، وعليه فإن بالي يشير إلى ضرورة الفصل بين اللغة الأدبية واللغة الاعتيادية من خلال وعي البات، المبدع، فهو يوظف لغته توظيفا جماليا.[5]

---

[1]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003م، 1424هـ، ص 15.

[2]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص 12.

[3]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 32.

[4]- بيار جيرو: الأسلوبية، ص 54.

[5]- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 33.

ومنه "ظلت أسلوبي بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب".[1] فمن خلال هذا التعريف رأى أن مجال الأسلوبية هو اللغة أساسا ذلك أنه رأى أن الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية الحساسية المعبر عنها، أي تعبير اللغوي في وسط اجتماعي، أو شكل معين للحياة أو طريقة للتفكير الجماعي.

وهذا يعني أن المضمون الوجداني للغة يشكل موضوع الأسلوبية عند بالي، ويتجه شارل بالي من «التعددية إلى الوحدة جاعلا من اللغة اليومية النفعية موضوع الأسلوبية الوحيد، عازلا عن التحليل الأسلوبي لغة الأدب»،[2] فقد كان بالي منشغلا بالمظهر اللغوي للأسلوب خارج الأدب، وكذا العاطفة التي تشكل مستوى حقيقي للأسلوب.

ويضاف إلى ذلك «أن أسلوبية بالي لا تهتم بالملفوظ أو المقول، بقدر ما تهتم في البداية بعملية التلفظ أو التعبير»،[3] ويرجع ذلك في نظر بالي «إلى آليات التعبير وآليات التركيب من ناحية أخرى وهذا ما يسمى برصد سياق لساني كلامي وهذا ما يحدد وجود نوعين من العلاقات التلفظية نوع نسميه بالآثار الطبيعية، أما النوع الثاني نسميه آثار الإيحاد».[4]

وهكذا اكتسبت الأسلوبية مشروعيتها بوصفها علما مستقلا بفضل تلك الأفكار التي قدمتها أسلوبية "بالي" اللغوية، فقد كانت أفكاره طريق ممهد لمن تبعه من الأسلوبيين، وإن لم تبرز كأصول لعلم جديد في نظر "بالي" الذي أراد لها أن تكون لغة جماعية تسابق علم اللغة، وتقوم على العلاقة بين الفكر والتعبير.[5]

5-2- الأسلوبية الفردية:

تزعم هذا الاتجاه ليوسبيتزر Léo Spitzer الذي يعد أبرز مطوريها، الذي اهتم «بربط النص في مختلف تجلياته الأسلوبية بنفسه المبدع أو الكاتب»،[6] متأثر في هذا بفرويد، إذ يرى أن الأسلوبية هي عبارة عن تعبير داخلي للذات المنعكسة في العمل الأدبي، ذلك أن الأسلوبية الفردية قامت أساسا على إبراز الخصوصية النفسية لدى المبدع، التي تكشف عن تجليات تحليله الأسلوبي، وبهذا أصبحت تقتصر على ذاتية المبدع لهذا «كان

[1]- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11.
[2]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز النماء الحضاري، ط1، 2002، ص 50.
[3]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص 13.
[4]- م.ن، ص 13.
[5]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 99.
[6]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص 15.

منهج سبيتزر في تحليله الأسلوبي مرتبطا أساسا في مجمع أبحاثه على الكاتب أو الفاعل المتكلم»،[1] ونجد جل دراسات سبيتزر للأسلوب استعانت «يعلم الدلالة التاريخي، فهو يتتبع التطور التاريخي للكلمة، ليستقي منها معلومات تسهم في إثارة بعد البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق قد تأخذ دلالة معينة في النص وقد تتعدد دلالتها بحسب السياق و القدرة التأويلية للمتلقي»،[2] أي جعل سبيتزر تاريخ نقطة وصل بين الكاتب وأدبه، فمن خلال التجربة الشخصية التاريخي تكشف رؤية المؤلف الخاص في نصه، ومن هنا جاءت الأسلوبية الفردية (النفسية)، من أجل البحث عن أساليب المؤلفين وحياتهم النفسية انطلاقا من مراكزهم العاطفية، بناء على الرجوع إلى تجربتهم المعاشة، وبهذا كانت أسلوبيته وسيلة في التعامل مع النص الأدبي.[3]

وجاء سبيتزر «يبحث عن قاسم مشترك أعظم بين الانحرافات الأسلوبية أو أنه يبحث عن (الأصل الاشتقاقي الروحي) أو (الجذر النفسي)، كما يعبر هو نفسه لمجموعة من السمات الأسلوبية».[4] وعلى هذا الأساس ربط بين ما هو نفسي وما هو لساني.

ولعل سبيتزر «أول من قام بوضع خطة بين علم اللغة والأدب على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه، ونظرا لأن الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كتابه، أنه يوسعنا أن نعلق آمالا كبيرة على فهم روح الأمة في لغة أعمالها الأدبية الفذة».[5]

ومن هنا حصر سبيتزر الأسلوبية في النص الأدبي، والأسلوب مرتبط بالإبداع عنده، أي نقلت من اللغة إلى الكلام، حيث هدف إلى الوصول إلى نفسية المبدع وميوله، فجاءت أسلوبيته تعرف بأسلوبية الكاتب من أجل الكشف عن شخصية المؤلف عن طريق تفحص أسلوبيته في النص الأدبي،[6] ويمكن تلخيص أهم المبادئ التي قامت عليها أسلوبية سبيتزر فيما يلي:

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه؛
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة؛

[1]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية تحليل الخطاب، ج01، ص 75.
[2]- م. ن، ص 76.
[3]- ينظر: م. ن، ص 75.
[4]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 35.
[5]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، ط01، 1998م، 1419هـ، ص 57.
[6]- ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 37.

- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص؛

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

5-3- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي، للكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي، ولقد «كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية، إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه».[2] حيث أنه في إجراء عمليات حسابية تكون النتائج موضوعية لا تدخل فيها الذاتية، ويعد بيير غبيرو Pierre Guiraud من رواد الأسلوبية الإحصائية، دون أن ننسى شارل مولر،[3] إلا أن زمب ZEMB هو أول من اقترح نماذج الإحصاء إذ جاء بمصطلح القياس الأسلوبي، ويقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع كل كلمة حيث نجد أن الإحصاء الرياضي جاء في التحليل الأسلوبي كمحاولة موضوعية من اجل وصف الأسلوب فهو من «المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها»[4]، وهذا يؤكد أهمية الأسلوبية الإحصائية. وقد يلجأ الباحث الأسلوبي إلى لإحصاء لقياس معدلات تكرار المتغيرات والعناصر اللغوية الأسلوبية ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا ولهذا أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النص، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب أو من خلال التراكيب اللفظية التي تقوم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا.[5]

ومن الواضح أن الطرق الإحصائية أصبحت في الدراسات الأسلوبية أكثر شهرة باستعمال الكومبيوتر (الحاسوب) الذي يمكنه أن يوصل إلى الدارس معلومات إحصائية مفيدة تتعلق بالنص المدروس.[6]

---

[1]- م.ن، ص 37.

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص48.

[3]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص16.

[4]- سعد مصلوح: الأسلوبية "اتجاهات لغوية إحصائية".

[5]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، د، ط، 2010، ص114.

[6]- ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ص114.

وهكذا يكون الإحصاء إحدى مؤشرات الموضوعية التي تمكن من فحص لغة النصوص الأدبية، لأنه يهدف بالدرجة الأولى إلى «تمييز السمات اللغوية في الأسلوب بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، وبهذا يمكن تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع».[1]

وعلى الرغم مما قدمته المدرسة الإحصائية من خدمات للأسلوبية في الدراسات الأدبية، إلا أنها وقعت في شباك الانتقادات من طرف النقاد الذين وصلوا إلى حقيقة فيها إجحافا في الأحاسيس والمشاعر للكتاب، ذلك أنه يمكن إحصاء هذه الأحاسيس.

وقد رصد«مجموعة بنيات الأسلوبي لدى مجموعة من المبدعين مثل فاليري وأبو لينير، وكورناي.. مع تتبع المعجم إحصائيا في المؤلفات الأدبية باستقراء الحقلين الدلالي والمعجمي».[2]

وبهذا كان المنهج الإحصائي يتناول جانبا يهدف إلى التعرف على حقيقة أسلوب المؤلف إلى جانب معرفة الفوارق وإحصائها بين الأدباء والتفريق بينهم.

5-4- الأسلوبية البنيوية:

وتعرف أيضا باسم «الأسلوبية الوظيفية وترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها».[3]

ظهرت هذه الأسلوبية في سنوات الستين من القرن العشرين مع أعمال كل من رومان جاكسون، وتدوروف، وكلود بريمون، ورولان بارث، وجيرار جنيت، وجماعة مو وجون كوهن، وجوليا كريستينا، وكريماس، وجوزيف كورتيس وميشال ريفاتير،[4] الذي يعد من أهم أقطابها فهو الذي «كشف عن أبعادها ودلالتها»،[5] حيث ركز في دراسته على «الطريقة التي يفك بها القارئ شفرة النص».[6] على اعتبار أن القارئ هو الذي يصدر آراء حول النص. فأسلوبية "ريفاتير" تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية لتواصل (المخاطب والخطاب والمخاطب). فهو في هذا الجانب يركز على لحمة أساسية وهي النص الذي يتكون بدوره من شفرات، وعلى

[1]- م، ن ص 112.
[2]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص 16_17.
[3]- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، تقديم حسن حميد، دار مجدلاوي، ط2 1427هـ، 2006م، ص140.
[4]- ينظر: جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص 15.
[5]-موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياته، ص 15.
[6]- حسين ناظم: البنى الأسلوبية، ص 73.

المتلقي، باعتباره الأساس أو الركيزة تفكيكها حتى تتحقق العملية التواصلية لهذا أولى لها أهمية بالغة، لأن النص الأدبي حسب أصحاب هذا الاتجاه أن النص الأدبي لا يعد كذلك إلا إذا دخل «في علاقة مع القارئ، فمن الصحيح أن النصوص إنما هي كلمات، بيد أن هذه الكلمات لا تستوفي شروط تحقيق سمة الادب الا في ضوء علاقتها بالقارئ».[1] ذلك أن المتلقي له أهمية بالغة عي عملية التواصل فهو الذي يصدر الحكم اتجاه الأعمال اما بالجودة أو الرداءة، إذ تعني الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة وبالخطاب الأدبي في منظورها ذلك أنها تقوم على الانطلاق من وحدات بنيوية في تحليلها تمد مردود أسلوبي.

وبهذا انتقل ميشال ريفاتير إلى «سيميوطيقا الشعر وإنتاج النص، مركز بشكل خاص على القارئ النموذجي في استكشاف الواقعة الأسلوبية فهما وتفسيرا وتأويلا».[2] وهذا ما يطرحه لدى القارئ متجاوزا بذلك نظام التواصل القائم بين المرسل والمرسل إليه، ليقف عند مفهوم الوظيفة الشعرية، ذلك أن الوظيفة الشعرية تظهر بما يستهدف الخطاب، أي هدف الخطاب كرسالة بمعنى آخر أن مضمون الرسالة هو الذي يخلق أسلوبها،[3] أي ذلك الإطار الذي يحدد من خلال اللغة ويمثل المرجع القائم عليه.

وعليه تكمن أهمية أسلوبية "ريفاتير" في كونها أعادت النظر في مفهوم الوظيفة الشعرية التي تحدث عنها جاكبسون في نموذجه المعروف حتى يتصل بالفنون الشعرية، ونظرا لمحاولة التخلص من الهيمنة التي عرفتها مختلف الفنون الأدبية التي اعتبرت غالبا تابعة للشعر، فقد استبدل ريفاتير الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية لأنها تعمل على تنظيم العلاقة بين الوظائف لكونها تحتل في نظره مركز الإرسالية.[4]

6- أهم روادها:

6-1- لدى الغرب:

جاءت الأسلوبية نتيجة لجهود العديد من الباحثين، الذين حاولوا البحث في هذا المسار وتأسيسه، ونجد ما يجزم به الدارسون أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مع العالم السويسري شارل بالي.[5]

---

[1]- م. ن، ص 74.

[2]- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص 16.

[3]- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، تقديم: حسن حميد، ص 140.

[4]- ينظر: ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط01، 1993، ص 10 -11.

[5]- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 20.

دون إغفال الناقد الألماني ستيفان أولمان Stephen ullman سنة 1969 الذي أعطى لهذا العلم استقرارية، ووضع أسسه وقواعده كعلم لساني نقدي يقوم عليه علم الأسلوب،[1] وهي كبداية لوجود هذا العلم والاعتراف به وبأحقيته في الظهور حيث انعقدت «بجامعة "أنديانا" بالولايات المتحدة الأمريكية، ندوة عالمية، شارك فيها أبرز اللسانيين ونقاد الأدباء، وعلم النفس وعلماء الاجتماع، وكان محورها الأسلوب، حيث ألقى جاكبسون Roman Jakobson محاضرته حول "اللسانيات والإنشائية" فأكد سلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب».[2]

ونجد الجهود تتواصل في هذا المجال عند الدارسين الغرب، فقد عمل تدوروف على ترجمة أعمال الشكلانين الروس إلى الفرنسية.

6-2- لدى العرب:

قام كل من الأسلوب والأسلوبية في الساحة النقدية العربية كعلم من العلوم نتيجة جهود باحثين تناولوا حيثياته وأسس قيامه.

حيث انشغل بها العديد من الباحثين العرب، وعلى رأسهم عبد السلام المسدي الذي «ألف كتابا مهما حول موضوع الأسلوبية وهو: الأسلوبية والأسلوب: "نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، ويرتكز موضوع الكتاب في تعريفه الأسلوب من خلال ثلاث ركائز هي: **المخاطِب والمخاطَب والخطاب**...» [3]

حيث رأى فيها أهم الركائز التي يقوم عليها درس الأسلوب، ونجد عبد السلام المسدي ترجم العديد من البحوث حول الأسلوبية. [4]

إضافة إلى ذلك **محمد الهادي، الطرابلسي** الذي أسهم بشكل كبير، في الدراسات الأسلوبية من خلال الكتب والبحوث التي قدمها حول هذا المجال مثل: "خصائص الأسلوب في الشوقيات"،[5] وبهذه المساهمة أفاد

[1]- ينظر: م. ن، ص 24.
[2]- عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص 14.
[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 27، 28.
[4]- ينظر: أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 28.
[5]- ينظر: م. ن، ص 28.

البحث العربي، ولم يختلف كذلك **شكري عياد** بكتبه ومقالاته حول موضوع الأسلوب والأسلوبية منها "مدخل إلى علم الأسلوب"، "اتجاهات البحث الأسلوبي". [1]

واضف إلى ذلك **صلاح فضل** الذي تحدث في كتابه، "علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته"، عن الوريث أو البديل للبلاغة وهي الأسلوبية والتي يراها تنحدر من جذرين أساسيان هما: علم اللغة الحديث وعلم الجمال، كما يراها أن امتدادها عربية الأصل. [2]

وإلى جانب هذا كله هناك أسماء أخرى تناولها منهم **مصطفى صادق الرافعي**، الذي تحدث عن «نظم القرآن في كتابه "إعجاز القرآن والبلاغة البنيوية" بحيث حاول بحث مفهوم التركيب وجزيئاته، وربطه بالنظر الفكري عند المتكلم، ثم ربطه بالمتلقي وخواصه النفسية». [3]

كما يعد **عباس محمود العقاد**، من الذين اهتموا بالأسلوبية وذلك انطلاقا من معالجته لقضية الأسلوب، إذ ناقش رأيا للكاتب الفرنسي "أناتول فرانس" الذي يرى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل7.

وكذلك نجد **أحمد حسن الزيات**، الذي درس الأسلوب معتمدا على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغرب، وإذ عرف الأسلوب على أنه طريقة الكاتب في اختيار وتركيب ألفاظه. [4]

أحمد الشايب الذي يعد كتابه "الأسلوب" من «أهم المحولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته، وفي محاولة عرض البلاغة القديمة في ثوب عصري، وقد انطلق الشايب في بحث الأسلوب، فحصر علم البلاغة في بابين هما: الأسلوب والفنون الأدبية». [5] هذا يعني أن أحمد الشايب جمع بين التراث القديم "البلاغة القديمة" والدراسة الغربية.

وهنالك أسماء أخرى كان لها الحضور من خلال إسهاماتها في هذا المجال فمن هؤلاء: **فتح الله أحمد سليمان** وعنوان كتابه: "الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، وكذلك محمد عبد المنعم خفاجي وكتابه

---

[1]- ينظر:م. ن، ص 28.

[2]- ينظر: م. ن، ص 29.

[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 24.

[4]- ينظر: يوسف أبو العدوس: م ن، ص 24.

[5]- م. ن، ص 26.

"الأسلوبية والبيان العربي"، **وأحمد درويش** "الأسلوب بين الأصالة والتراث" **ومنذر عياشي**: "الأسلوبية وتحليل الخطاب". [1]

ومنه يمكن القول أن الأسلوبية «هي علم يرقى بموضوعه، أو هو يعلو عليه لكي يحيله إلى درس علمي، ولولا ذلك لما حازت الأسلوبية على هذه الصفة ولما تعددت مدارسها ومذاهبها».[2] وعليه نجد الأسلوبية ذات اتجاهات وفروع وذلك يعود إلى الدارسين الذين تناولوها.

7- وظيفة الأسلوبية:

تسعى الأسلوبية غالبا إلى البحث عن ما يتميز به الكلام الفني عن غيره من أصناف الخطاب، فهي تنطلق من البنية اللغوية للنص، حيث تقوم الأسلوبية «أساسا على ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علميا سوسير، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين، أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين، ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة (langue- parole) وقد اعتمد كل اللسانيين بعد سوسير هذا الثنائي فحاولوا تركيزه في هذا التحليل»،[3] نظرا لاعتماد التحليل الأسلوبي على ثنائيات المصطلحات كل باتجاهه من مثل «اللغة والخطاب (langue- discours) حسب ق-قيوم Gustav Guillaum - والجهاز والنص (Système- texte) حسب ل. هيالمسالف louis Hjelmslev. وطاقة القوة وطاقة العمل (compétence performance) حسب تشومسكي. والنمط والرسالة code- message حسب جاكبسون».[4]

من خلال اعتماد الأسلوبية على المنطق الأساسي لها وهي دراسة النصوص وتحليلها لغويا فهي تنظر إلى طول الجملة أو قصرها، نسبة الأفعال والأسماء والحروف ووفرة نوع معين أو ندرته، دراسة الأوزان وتحليل الأصوات البارزة ودلالتها، وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص. [5]

وعليه جاءت الأسلوبية من أجل «تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة أو ما يسميه جورج مونان

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 29.

[2]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 38.

[4]- م. ن، ص 38- 39.

[5]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة طبيقية، ص 42.

"بالتشويه" الذي يصيب الكلام والذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى».[1]

8- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

مما يتضح أنه لا يمكن لأي علم أن ينهض بمعزل عن العلوم الأخرى فلا بد من وجود صلة تربط بينهم أرضية يتكأ عليها- يأخذ منها أي يؤثر ويتأثر بها، فيستقي ما يناسبه منها.

وباعتباره علما قائما بذاته، فله مبادئه وأسسه التي يرتكز عليها هذا هو الشأن مع الأسلوبية، التي اختلف حولها الدارسون في إعطاء مفهوم لها لهذا هنالك من يراها بأنها تمخضت عن العلوم اللسانية "اللغة"، والبعض يراها امتداد للبلاغة، والبعض الآخر يدخلها ضمن النقد الأدبي.

8-1- علاقة الأسلوبية بعلم اللغة:

يمكن القول أن علاقة الأسلوبية بعلم اللغة وهي علاقة منشأ ومنبت ووفق ما يرى الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة خاصة يجعلها تختلف عن سائر فروع الدراسات اللغوية بل الأقرب إلى ذلك بأن تعد علما موازيا لعلم اللغة، وليس تابعا لها. [2]

وعلى الرغم من تداخل هذه العلوم فيما بينها إلا أنها توجد فروقات بينهم لهذا نجد الأمور بعد ذلك، « لم تبق على مثل هذا الخلط، فسرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة بين مجالي العلمين وتوجهاتها فقيل مثلا: إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال».[3] ذلك أن كل علم يختلف عن الآخر في أساسه إذ نجد الأسلوبية تدرس الكلام من حيث كيفية قوله، فتصفه وتحلله بناء على ذلك في حين علم اللغة يدرس مكونات الكلام الملفوظ في حد ذاته.

وعلى الرغم من هذا الفرق الكبير الملموس فهناك باحثون يرون أن الأسلوبية «وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لفهم النص»،[4] وهذا إن دل إنما يدل على العلاقة الوثيقة بينهما، فنجد الأسلوبية تأخذ عن علم اللغة كل مستوياتها، وأن اللغة الأساس الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية إذ تتخذها الأسلوبية أداة في تحليل النصوص الإبداعية.

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 41.

[2]- ينظر: يوسف أبو العدوس، ص 40.

[3]-يوسف ابو العدوس: م ن ,ص40

[4]- م ن، ص 40.

وعليه نخلص إلى أن الأسلوبية تقع مركز وسط بين علم اللغة والنقد الأدبي، وهذا أقرب لأراء إلى القبول، من حيث أن الأسلوبية إذ ما ارتبطت بهذين العلمين، إنما تعتمد على لغة النص بوصفها مدخلا لتحليل ظواهره، ودراسة العلاقات التي تنظمها سياقاته، وأنها بهذا تقدم للناقد منهجا لغويا، يمكن على أساسه أن يقيم نقده الموضوعي.[1]

8-2- علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي:

وكما هو معروف وشائع أن النقد عبارة عن عملية نقدية علمية تقوم على أساس دراسة النصوص أو الأعمال الإبداعية وتقويمها، إذ تلتقي الأسلوبية مع النقد في فكرة معالجة العمل الإبداعي، وبكونها منهج نقدي يدرس النص الأدبي سواء كان ذلك من مستوياته أو مقوماته الفنية لهذا تعد الأسلوبية «عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال»،[2] ذلك أن الأسلوبية كغيرها من المناهج النقدية تبحث عن مواطن الجمال والجودة التي يحتويها النص الأدبي، أما النقد فيعرف على أنه «نظر وتقليب في الأدب وتذوق وتمييز له وحكم عليه أن حقله ومجاله الأدب ومهمة الارتقاء به في سلم الفن وغايته السمو به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان».[3] نفس الشيء مع النقد فهو يرتكز على البحث عن أسسه ومواطن الجمال المحتمل وجودها في النص الأدبي.

ومن هنا يتضح أن بين النقد الأدبي والأسلوبية علاقة وطيدة، وذلك من خلال اعتمادها على عنصر الجمال واعتباره الركيزة التي من خلالها يمكن الحكم على النص بالجودة أو الرداءة.

وإذا كان النقد يرتكز على عنصري الصحة والجمال وكانت الصحة وسيلة الكلام والجمال لبه وجوهره فإن الأسلوبية بمثابة «القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية فترتبط باللغة والأدب على حد سواء».[4]

وعلى الرغم من التقائهما فأنه يوجد نقاط يختلفان فيها وهي أنهما موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان، وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط، ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان نشوء

[1]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 52.
[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 52.
[3]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.
[4]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 52.

التمازج الكامل.[1] أي أن ما يفصل الأسلوبية عن النقد هو أن النقد يرى أن اللغة مجرد عنصر من عناصر النص الأدبي أما الأسلوبية فهي ترتكز على المجال اللغوي للنص الأدبي.

8-3- علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

لقد كانت البداية الحقيقية للبلاغة مع اليونان، إذ أصبحت علما يستخدم في الحكم على الأعمال الإبداعية، فساهمت في صياغة العديد من الأشكال الأدبية. لما وضعته من قواعد وجدت لتكون أسلوب يعكس شخصية المبدع، بعدما كان فنا يستخدم للكتابة والتأليف وهذا يوضح أن البلاغيون كان لهم الاهتمام الأكبر بالأثر الأدبي على حد ما يتميز به على أنه شعري أو نثري، فهو لفظ ومعنى دون أن يغفلوا المظاهر البلاغية من مجاز واستعارة وغيرها.[2]

ومع كل هذا فالبلاغة لم تستطع أن تكشف عن أسرار النصوص الأدبية لتفسح المجال إلى علم جديد وهو الأسلوبية ذلك أن كثيرا ما يرتبط الحديث عن الأسلوبية بالبلاغة، فهناك من يرى أن بينهما «علاقة وثيقة تتمثل أساسا في أن محور البحث في كليهما هو الأدب».[3] أي أنهما يتقاطعان في تعاملهما مع النص الأدبي حيث يمكن أن نستشف العلاقة الوثيقة بين البلاغة والأسلوبية ذلك من خلال وجود نقاط التقاء بينهما، فكليهما «يفترض حضور المتلقي في العملية البلاغية»،[4] أي يعتبران المتلقي من الأساسيات في اكتمال العملية البلاغية، حيث توجد مقولة معروفة: «البلاغة هي أسلوبية القدماء وهي علم الأسلوب آنذاك»،[5] ذلك أن في القديم كانت البلاغة تعتبر أسلوبية ورغم هذا التقاطع، فهناك اختلاف في وجهة نظر كل منهما، «فالنظرة إلى الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي، فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة».[6]

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 38.

[2]- ينظر: الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، دار العيون للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 19.

[3]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 30.

[4]- م. ن، ص 31.

[5]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 25.

[6]- م. س: فتح الله أحمد سليمان، ص 30- 31.

أي أن الأسلوبية تتعامل مع النص بعدما يكتمل، فيصبح جاهزا لدراسة والتحليل، بينما تستند البلاغة في الحكم على النص على معايير معينة، أما من حيث النشأة فكانت هي الأسبق لظهور قبل العمل الأدبي فهي تهدف إلى تقويمه من أجل الوصول إلى الغاية المرجوة. [1]

وكما هو ذائع أن هناك باحثون يرون أن الأسلوبية عبارة عن بلاغة جديدة، حيث أخذت معالمها ومباحثها من البلاغة القديمة، وتربطها علاقة حميمية، فبير جيرو: «يؤمن بأن الأسلوبية وريثة البلاغة وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية»،[2] وكذلك تلتقي الأسلوبية مع البلاغة من خلال اشتراكهما في علم المعاني «الذي يهتم بدراسة علم الأسلوب والمعنى».[3] فعلم المعاني يشكل جسر بين الأسلوبية والبلاغة فبات من الأساسيات التي ترتكز عليه كل واحدة.

ومثلما التقت الأسلوبية بالبلاغة فهناك نقاط يفترقان فيها وهي أن الأسلوبية علم وصفي ينفي عن نفسه المعيارية على عكس البلاغة التي هي عبارة عن علم معياري أي أنها تصدر أحكام معيارية وقواعد ثابتة. [4]

والبلاغة في دراستها تقف عند حدود التعبير، ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمدت عن هذه الخطوة، ولم تحاول الوصول إلى البحث عن العمل الأدبي الكامل،[5] والبلاغة هنا لا تقوم دراسة العمل الأدبي دراسة شاملة بل تدرسه دراسة جزئية لهذا فتحت المجال للأسلوبية ليكون «بمثابة تمهيد لحلولها في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتعريفات كادت تغطى على كل قيمة جمالية».[6]

أي أن الأسلوبية تدرس النص الأدبي دراسة كاملة وشاملة وأيضا البلاغة تفصل بين الشكل والمضمون، في حين الأسلوبية لا تفصل بينهما وتجعلهما بمثابة وجهين لورقة واحدة. [7]

[1]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 31.
[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 62.
[3]- م. ن، ص 84.
[4]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 28.
[5]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 68.
[6]- م. ن، ص 68.
[7]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 28.

وفي الأخير نخلص إلى أن الأسلوبية ما هي إلا علم تقريري وصفي وموضوعي، إذ تضيف وتحلل وتحكم على العمل بعيدا عن الذاتية والمعيارية غير أن البلاغة ما هي إلا أصول نظرية وتطبيقية له، وطبيعة حكمها على العمل الإبداعي بالذوق فهي ذوقية ترسم القواعد وتعلم الكتابة الأفضل. [1]

9- أهمية التحليل الأسلوبي وأسسه:

ينبثق التحليل الأسلوبي من النص ذاته، من خلال تأمل الناقد لعناصر النص «وإظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعاني ينطوي عليها النص كما يبرز القيم البلاغية والجمالة فيه. وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي والحكم له أو عليه». [2] من خلال استنتاج الآليات المناسبة لدراية النص الأدبي والغوص في مكوناته في ظل غياب النقد الروتيني المتمثل في الحكم على الأعمال الأدبية بالاستحسان أو الاستهجان فحسب لإبراز السمات الأسلوبية البارزة في النص، ونجد ميشال ريفاتير يوجز التحليل الأسلوبي بأنه «الإيهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، من خلال جعله التحليل الأسلوبي هو الوحيد لديه الذي يبحث عن فردية النص الأدبي». [3] لذا فالغاية من المقارنة الأسلوبية جاءت من «أجل الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف على عتباته المظلمة وعناصره الفكرية، وشبكة علاقاته بالعناصر الوجدانية». [4] ونجد التحليل الأسلوبي يقوم على عدة خطوات هي:

- الإقناع بأن النص جدير بالتحليل وقراءته أسلوبيا من خلال العلاقة التي تقوم بين الناقد الأسلوبي والنص القائمة على القبول والاستحسان والتي تنتهي هذه العلاقة مع بداية التحليل حتى يكون المحلل الأسلوبي موضوعيا؛ [5]
- ملاحظة التجاوزات النصية التي تؤدي إلى الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية وندرتها من خلال تجزئة النص إلى عناصر من أجل تحليلها، والتحليل الأسلوبي يقوم على الاهتمام بهذه الظواهر لمراقبة هذه الانحرافات كتكرار الصوت أو قلب نظام الكلمات أو بناء تشابكات من الجمل؛

---

[1]- ينظر: أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 76.

[2]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 53.

[3]- سامية راجح: نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري مفاتيح ومدخل أساسي، مجلة الأثر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 13، مارس 2012، ص 215- 216.

[4]- بشير تاوريت: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 05، جوان 2009، ص 10.

[5]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 54.

- الاعتماد على المنهج الإحصائي المساعد على البحث العلمي لتحقيق الدقة والنتائج الموضوعية، كما يعتمد على معايير منضبطة حتى يمكنه من ترشيد الأحكام النقدية المتوصل إليها؛[1]
- تحديد السمات والخصائص التي يتميز بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنقود؛
- تفكيك النص إلى وحدات صغيرة ودراستها ثم تجميعها مرة أخرى في إطار الأثر الأدبي الذي يحتويها. [2]

10- مستويات التحليل الأسلوبي:

إن الدراسة الأسلوبية أقامت تحليلاتها على المستويات الآتية:

10-1- المستوى الصوتي:

يتناول الدارس الأسلوبي في هذا المستوى الجانب الموسيقي الذي يحتوي على إيقاع وجرس موسيقي، فيدرس الصوت باعتباره النعمة الأكبر التي أنعمها الله على عباده فمن خلاله يستطيع الإنسان أن يعبر عما يختلج في نفسه من حزن وفرح وسعادة، لذا زاد الاهتمام بهذا المستوى فهو يركز بالدرجة الأولى على الصوت لدى نجد «اللغويين والنحاة يهتمون بالأصوات العربية بعد أن صار لهم ثروة لغوية من المفردات وتراكيبها تحتاج إلى الدراسة والوصف والتحليل».[3]

حيث أن في هذا المستوى يمكن «دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله والأثر الجمال الذي يحدثه»،[4] ذلك أن الإيقاع يعد أهم وحدة صوتية فمن خلاله يمكن لفت انتباه المتلقي إليه وبه أيا يمكننا التمييز بين ما هو شعري ونثري.

إضافة إلى ذلك ندرس فيه الموسيقى التي تقوم على «تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين».[5] إذ أن الموسيقى تلعب دورا مهما في هذا المستوى وذلك في

---

[1]- م ن، ص 55.

[2]- م. ن، ص 55، 56.

[3]- ينظر: عبد المجيد مجاهد: علم اللسان العربي، الشركة العربية المتحدة، للتسويق والتوريدات، القاهرة، د ط، د ت، ص 26.

[4]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، صص 51.

[5]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د. ط، 1987، ص 12.

تأثيرها على المتلقي، فهي تعد جوهر رونقه وسر جمالي، إضافة إلى ذلك يدرس في هذا المستوى «تكرار الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنه».[1] أي إحصاء الأصوات دراسة مخارجها وصفاتها سواء المهجورة أو المهموسة.

ويقوم المحلل الأسلوبي في هذا المستوى بدراسة القافية التي تدخل ضمن الإيقاع الخارجي والتي يعرفها علماء العروض بأنها «المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت».[2] ذلك أن يتقيد بها الشاعر من أول القصيدة إلى نهايتها وذلك من أجل تحقيق الجرس الموسيقي أو النغمة الموسيقية وتعرف أيضا بأنها «الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن».[3]

10-2- المستوى التركيبي:

يتناول المحلل الأسلوبي في هذا المستوى كل شيء له علاقة بالتراكيب، فالتركيب «عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح».[4]

فيدرس فيه الجملة بنوعيها، وكذا المشتقات والضمائر بأنواعها حيث أن في هذا المستوى يقوم المحلل باستنطاق الوحدات التركيبية المساهمة في إنتاج النص الأدبي، لذا نجد الأسلوبية تهتم بهذا المستوى وتعد العنصر المهم في مجال بحثها لما له من دور فعال، فمن خلاله نقوم بدراسة الفعل والفاعل كيف جاء زمن الفعل، وما هي دلالته وكذا الفعل المبني للمجهول والمبني للمعلوم،[5] كما نجد هذا المستوى يعنى بإحصاء الأفعال والبحث عن دلالتها الخفية. كما يولي أهمية إلى العناية بمشكلة الوظائف الجمالية، واستكشافها من خلال عقد الصلات بينها وبين البينة اللغوية العامة.

مما يجعل التحليل الأسلوبي يبحث عن المواطن الجمالية الكامنة في بنى النص التركيبية وذلك من أجل إبراز الوظائف الجمالية. [6]

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 51.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 134.

[3]- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1414 هـ، 1991م، ص 135.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 186.

[5]- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 51.

[6]- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 146.

10-3- المستوى الدلالي:

يركز المحلل الأسلوبي في هذا المستوى على الألفاظ، ومدى تأثيرها على المتلقي، وإلى أي حقل تنتمي، إذ يتناول فيه «استخدام المنشأ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية».[1] حيث إن الدارس في هذا المستوى يتمكن من معرفة الألفاظ الطاغية على النص الشعري وإلى أي نوع فيها هو الغالب. كما يتناول فيه الصور البيانية من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز، كما نجد الدلالة عنصر يتجلى في دراسة كل مستويات التحليل الأسلوبي من صوتي، إلى تركيبي إلى دلالي، أي فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة المتمخضة عنها. [2] إلى جانب هذا يتناول المحلل الأسلوبي «الصورة الفنية، وما تحققه من متعة ذهنية ترتقي بالنص إلى أداء وظيفة التأثير بدل الاقتصار على وظيفة التوصيل».[3]

[1]- بشير تاويرت: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 05، جوان 2009، ص 05.

[2]- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 197.

[3]- حياة معاش: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، دراسة أسلوبية، مخطوط دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010- 2011، ص 178.

الفصل الثاني : البنى الاسلوبية في شعر بكر بن حماد التاهرتي

1- المستوى الصوتي

1-1- الإيقاع الخارجي

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

1-2- الإيقاع الداخلي

1- الموسيقى على المستوى الوحدات الصغرى.

2- الموسيقى على المستوى الوحدات الإفرادية

2- المستوى التركيب

2 -1- الأفعال

2-3- الضمائر

2-4- المشتقات

2-5- التراكيب

3- المستوى الدلالي

3-1- الصورة الإستعارية

3-2- الصورة الكنائية

3-3- الصورة التشبيهية

3-4- الحقول الدلالية

1- المستوي الصوتي :

يرتبط المستوى الصوتي بعلم الفونولوجيا، الذي يعني الأصوات وإنتاجها ذلك أن الصوت من أهم الوسائل التي يعبر الإنسان بها عن مشاعره التي تحتاج نفسه سواء كانت فرحاً أو حزناً، وكذا بالصوت تنظم الأشعار، فمن خلال هذا المستوى يدرس الإيقاع الذي " يعد خاصية جوهرية في الشعر، نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها".[1]لأن الجانب الصوتي في الشعر ضروري ومهم فيه يفضل بين الشعر والنثر.

ونجد نوعين من الإيقاع الشعري إيقاع داخلي وإيقاع خارجي وسنحاول في هذه الدراسة أن نبدأ بـ:

- الإيقاع الخارجي:

يرتبط الإيقاع الخارجي بالموسيقى و يقصد به الوزن والقافية على اعتبارهما من الايقاعات الموسيقية التي يتبعها المبدع في إنشاء قصائده لذ يعدان النهج الذي سار عليه الشعراء منذ القدم والإيقاع الخارجي يكون أغنى بالأنغام الصوتية اللغوية، لأنه يمثل الإبداع والابتكار عند كل شاعر أو مبدع، يتفاعل مع الأصوات مدفوعاً في ذلك بالإيقاع، لذا تجد هذا الإيقاع الخارجي "ناتجاً عن تكرار التفعيلات في البيت الشعري وهو إيقاع مبني على الأوزان الصرفية التركيبية".[2]

وهذا الاختيار يساعد على تشكيل عناصر صوتية مساعدة على الدلالة التي تتجسد في الحالة الشعورية للشاعر من خلال ما يضفي على النص من الانسجام النغمي الموازي لأصوات اللغة.

1- الوزن:

من الواضح أن الوزن يعتبر من الإيقاعات الموسيقية ،"لأن الأوزان العربية أوزان موسيقية[3]"، إذ أنه نغم يجمع بين إيقاع القصيدة ليتبعه الشاعر وفق نسق معين بناء على أنه "القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم"[4] وبهذا جاء كظاهرة تعين الشاعر على تميز صور كلامه بين الخطأ والصواب، لذا اهتموا به أشد الاهتمام على أساس أنه طريق إجادة تأدية المعنى، وأحد أسس الشعر، ومن خلال استقرائنا لمقطوعات شعر بكر بن حماد والتي بلغت 21 مقطوعة، تبين تنوع في عدد البحور، إذ أحصينا من خلال قراءتنا عددا محصوراً من البحور التي استعملها الشاعر حسب نفسيته وانفعالاته المختلفة.

---

(1) هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة دمشق، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، المجلد30، العدد1و2، 2014، ص95.

(2) برباق ربيعة، الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الأدب واللغات العدد، 08، جانفي 2011، ص20.

(3) م ن، ص 10.

(4) إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1411هـ-1991، ص458.

البحور الشعرية		
البحور	عدد القصائد لمنظمة عليه	النسبة المئوية
بحر الطويل	09	%42.85
البحر التأمل	04	%19.04
البحر البسيط	02	%09.52
البحر الوافر	02	%09.52
البحر الرجز	01	%04.76
البحر السريع	01	%04.76

ونلاحظ من خلال الجدول المبين أمامنا أن الشاعر سار في أغلب ديوانه على البحر الطويل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، الذي نال الحيز الواسع من الديوان لتميزه بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقى.[1]

فكان موضوعه في هجاء الخليفة المعتصم العباسي على تفعيلة البحر الطويل حيث يقول:

بَكَى لِشَبابِ الدِّينِ مُكتئبٌ صَبٌّ وفاضَ بفَرْطِ الدّمعِ مِن عَينِه غَرْبُ
وقامَ إمامٌ لم يكُنْ ذا هدايةٍ فليسَ له دِينٌ وليسَ له لُبٌّ
وما كانتِ الأنباءُ تأتي بِمثلِه يَمْلِكُ يوماً أو تدينُ له العُرْبُ
ولكنْ كما قال الّذينَ تَتَابَعوا مِن السّلَفِ الماضِي إذ عَظُمَ الخَطْبُ[2]

إذ يبث بكر بن حماد جانبا مهما من موضعه بين فحول الشعراء من عصره كدعبل الخزاعي، إذ هجا الخليفة المعتصم العباسي، ورفع من هجائه له بأسلوب القائم على عرض سوء حالة وانكساره منه فجاءت ألفاظه " ليس له دين، ليس له لب، لم يكن ذا هداية ..." تتماشى مع الموضوع كلامه وما أرادت نفسه البوح به، ويبقى بكر بن حماد على تفعيلات البحر الطويل في عرض أبياته في تحريض أحد الخلفاء على دعبل إذ يقول:

أَيهجُو أَميرَ المؤمنينَ ورهطهُ ويمشِي على الأرضِ العريضةِ دِعْبِلُ
أما والّذي أرسَى ثَبيراً، مكانَه لقد كانتِ الدّنيا لِذَاكَ تَزَلزَلُ
ولكنْ أميرُ المؤمنينَ بفضلِهِ يَهُمُّ فَيَعفُو، أو يقولُ فيفعلُ
وعَاتَبَني فيه حبيبٌ وقالَ لِي: لسانُكَ محذورٌ وسمُّكَ يقتلُ[3]

(1) ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص103.
(2) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص70.
(3) م ن، ص 74.

حيث ساق الشاعر أبياته صورة كانت تحمل معه ثورة تحريض ضد دعبل "شاعر الهجاء" في محاولة للبحث عن طريق مخفي يستعرض فيه بيانه الشعري حول أمراء وحكام عصره، ومن يراه أهلا للمديح أو غير ذلك، إذ نجده على نفس التفعيلة يمدح أمير الزاب أحمد بن سفيان حيث يقول فيه:

وقَائلةٍ زارَ المِلوكَ فلمْ يُفدْ فيا ليتهُ زارَ ابنَ سفيانَ أحمداَ

فتىً يُسخِطُ المالَ الّذي هو ربُّهُ ويُرضِي العوالِي والحُسَامُ المهنَّدَا.[1]

حيث شكل مقطوعته هذه على أساس حال الممدوح واستحسانه له نتيجة لما سن عليه من ألفاظ ترمي إلى فيض فتوحات الفضل والخير لديه.

والحديث عن هذه الأبيات يسوقنا للحديث عن مقطوعات أخرى ضمن تفعيلات الكامل (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن .متفاعلن) يمدح فيها أيضا أمراء من مثل الأمير أحمد القاسم بن إدريس صاحب مدينة كرت.

إنَّ السَّماحَةَ والمُروءَةَ والنَّدَى جُمِعُوا لِأَحمدَ مِن بنِي القَاسِمِ

وإذا تفاخرتِ القبائلُ وانْتَمَتْ فَافْخَرْ بفضلِ محمَّدٍ وبفاطمِ.[2]

وكذا في مدحه لأبي العيش بن إدريس صاحب جراوة.

سائلْ زواغةَ عن فعالِ سُيُوفِهِ ورِماحِهِ في العارضِ المتَهلِّلِ

ودِيارَ نَفْزَةَ كيف داسَ حَرِيمَها والخيلُ تمزغُ بالوَشيجِ الذُّبَّلِ.[3]

إذ يركز الشاعر في مدحه لهذين الحاكمين على قيم المدح الشائعة متحدثاً عن خصالهما كالسماحة والمروءة والشجاعة والقوة.

كما نظم بكر بن حماد أغلب مقطوعاته في باب الزهد على البحر الطويل الذي يعد أكثر البحور الشعر شيوعاً بين العرب قديماً "إذ أنه ليس بين بحور الشعر ما يضارع بحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن".[4]

فعمل على تصوير حالته النفسية التي تتخبط بين آهات الموت والقلق والخوف وبين الحياة التي يعيشها وتقتضي بين سطور الموت شيئاً فشيئاً حيث يقول:

لقدْ جفَّت الأقلامُ بالخلقِ كُلِّهم فمنهمْ شقيٌّ خائبٌ وسعيدُ

تمرُّ اللَّيَالي بالنفوسِ سريعةً ويُبْدِئ ربيِّ خَلقهُ ويعيدُ

أرى الخيرَ في الدنيا يقلُّ بكثرةٍ ويُنقصُ نُقصاً والحديثُ يزيدُ

---

(1) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص77.

(2) المصدر نفسه، ص75.

(3) م ن، ص77.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952.

فلو كان خيراً قلَّ كالخير كلهِ وأحسب أنَّ الخيرَ منهُ بعيدٌ.[1]

إذ أن الشاعر في هذه المقطوعة يعيد تبيين مخاوفه وتجربته بصورة أخرى حول أيامه التي تمر وتنقضي ضمن تفعيلات البحر الوافر متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن، بمشاعر القلق والحيرة لانقضاء العمر دون عمل يقدم بين يدي الله تعالى:

نهارٌ مشرقٌ وظلامُ ليلٍ ألحَّا بالبياضِ والسَّوادِ

هما هَدَمَا دعائم عُمرِ نوحٍ ولقمانٍ وشدَّادٍ وعادِ

فيا بكرَ بن حمّادٍ تعجَّبْ لقومٍ سافرُوا من غيرِ زادِ[2]

ويتحدث عن قدرة الله وعظمته في خلقه ويرى أنه لا بقاء الحياة فهي ليست دائمة حتى وإن كان حريصاً عليها، نجده ينظم مقطوعته على البحور الطويل فيقول:

تباركَ من ساسَ الأمورَ بعلمهِ وذلَّ لهُ أهلُ السّماواتِ والأرضِ

ومن قسَّمَ الأرزاقَ بين عباده وفضَّلَ بعض الناسِ فيها على بعضِ

فمن ظنَّ أنَّ الحِرْصَ فيها يزيدهُ فقولوا له يزدادَ في الطُّولِ والعرضِ.[3]

وقد بث همومه وأحزانه لنفسه المفجوعة لفقدان أقرب الناس على قلبه "إبنه عبد الرحمان" فأنشد آلامه على تفعيلات الوافر بكل جناح مكسور وحزين ليصل من خلالها إلى ذروة شاعريته الحزينة إذ يقول:

بكيتُ على الأحبِّةِ إذا تولَّوا ولو أنّي هلكتُ بكُوا عليَّا

فيا نسلي بقاؤكَ كانَ ذُخْراً وفقدُكَ قد كوىَ الأكبادَ كيَّا

كفى حَزناً بأنِّي منك خلوٌ وأنَّك ميِّتٌ وبقيتُ حيَّا

دعوتُكَ يا بنيَّ فلم تُجِبني فكانت دعوتي يأسًا عليَّا[4]

فمن خلال البحر الوافر الذي يتميز بتمدده وتقلصه يصلح لكل الموضوعات حسب استخدام الخطاب المراد به.[5] استطاع بكر بن حماد أن يعرض علينا حال الدنيا بإيقاع زاوج كل من مشاعر الخوف والتفاؤل حيث يقول:

---

(1) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص78.

(2) المصدر نفسه، ص79.

(3) م ن، ص90.

(4) م ن، ص90.

(5) ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص163.

فإن تَكُنِ الوسائلُ أعوزتْني فإنَّ وسائلِي وردُ الخدودِ.[1]

ونجد كذلك البحر البسيط كان هو الآخر متناوب الإستعمال في ديوان بكر بن حماد، والذي مفتاحه هو:

إن البسيطَ لديهِ يبسطُ الأملَ مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن.[2]

وكان جنباً إلى جنب مع الوافر وهذا لتميزه بجزالة موسيقاه ودقة إيقاعه حتى إنه يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة ولكنه لا يسع مثله في استعاب المعاني ومن جهة أخرى يفوقه في الدقة.[3] ولهذا كان بحر البسيط هو الآخر يعتمده الشاعر في نظم أشعاره، ضمن نسيج مختلف حول تبيان الأقدار والقوة إذ نجد بكر بن حماد يفرق مقارنة مع عمران بن حطان فيقول:

قلْ لابن مُلْجَمٍ والأقدارُ غالبةٌ هدمتَ ويلكَ للإسلامِ أركاناَ

قتلتَ أفضلَ منْ يمشِي على قدمٍ وأوَّلَ الناسِ إسلاماً وإيماناَ

وأعلمَ الناسِ بالقرآنِ ثمَّ بما سنَّ الرسولُ لنا شرعاً وتبياناَ

صِهرَ النَّبِيَّ ومولاهُ وناصرهُ أضحتْ مناقبَهُ نوراً وبرهاناَ.[4]

في حين نجد مكانة البحر السريع والرجز تتراجع في الديوان ولم تصور بأكبر قدر، إذ أختار من البحر السريع أبياتا تصف جو مدينته تيهرت، ذلك أن البحر السريع سلس يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف والانفعلات.[5] حيث يقول:

ما أخشَنَ البردَ وريعانَهُ وأطرفَ الشمسَ بتاهرت

تَبدو من الغيم إذا ما بَدَت كأنها تنشر من تخت

نحن في بحر بلا لجة تجري بنا الريح على السَّمت.[6]

أما إذا وقفنا على بحر الرجز، نجده يمثل "نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس ببحر كالطويل أو الكامل، كما أن هذا البحر يصف من قبل الأدباء بأنه مطية الشعراء أو حمار الشعراء أو غير ذلك من النعوت والأوصاف".[7]

ونجد الشاعر بكر بن حماد يمثله برثاء نفسه قبل وفاته إذ يقول:

أحبُو إلى الموتِ كما يحبُوا الجملْ قد جاءني ما ليس لي فيه حِيَلْ.[8]

---

(1) المرجع نفسه، ص95.

(2) إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض، ص69.

(3) المرجع نفسه، ص74.

(4) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص66-67.

(5) إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض، ص 97.

6الدر الوقاد ، م س ن ، ص 65.

(7) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص126.

(8)الدر الوقاد ،م س ،ص94.

2- القافية:

سميت القافية بهذا الاسم لأنها " تقفو أثر كل بيت في القصيدة وهي غير الروي الذي تبني عليه القصيدة فيقال: قصيدة رائية أو دالية ...".[1]

ونجد العروضيين يختلفون يشأنها، إذ عرفها إبراهيم أنيس على أنها " عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا لها ما من الموسيقى الشعرية.[2] وكما يعرفها أحمد الخليل الفراهيدي "إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله".[3] كما يعتبر تلك المقاطع الصوتية التي يكون تكرارها في كل بيت من أواخر القصيدة.[4]

ومن الملاحظ على القافية في ديوان بكر بن حماد التاهرتي أنها كانت على الوزن نفسه في أحيان كثيرة "أركانا0/0،إيمانا/0/0، تبيانا،/0/0، برهانا،/0/0، عمرانا/0/0، أقران /0/0، سبحانا /0/0، شيطانا/0/0، ميزاب/0/0، وكأن الشاعر سيسير وفق مسار مستقر على مستوى ختام البيت الشعري، وحين نتكلم نلمس أحيانا تكرار بعض المقاطع نفسها مثل" غاد" تكرر مرتين" حماد" تكرر مرتين "عليا" تكررت مرتين، "خدود "تكررت مرتين، وهو ما يدور حول إستخدام الشاعر لألفاظه وفق نمط القافية واحد وهي في الغالب القافية المطلقة التي تمثل الراوي المتحرك الموصول بإشباع[5] من مثل:

أحمد /0//0، المهند 0////0، مروقها //0//0، يسوقها //0//0، خلوقها //0//0.

ومن الواضح أن القافية تظهر بشكل جلي في القصيدة، مما أعطاها صيغة إيقاعية وأكسبها جمالية، على مثال قافية الدال،"أجساد، أطواد، غاد، زاد، مباد، مرصاد، حماد، أعواد، أكباد ..."، وكذا قافية "القاف"يروقها، يسوقها، أدواقها، خلوقها، طروقها، ...."

قافية الراء " نضير، نشير، قصير، أمور، تدور، قدير...."

وكذا قافية الياء "عليا، كليا، حيا، يديا، شيا، طيا ...."

ونجد للقافية خمسة ألقاب معمولا بها في الشعر وهي:

1- المترادفة: وهي القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان 00، وهذه القافية لاتتجلى في شعر بكر بن حماد التاهرتي.

2- المتواترة: وهي التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد 0/0، وقد إعتمدها بكر بن حماد التاهرتي حيث حضرت في أغلب مقطوعاته وتمثل لها بـ: تاهرتي /0/0/0، سسبتي 0/0/0.

---

(1) محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي بيروت، دط، دت، ص282.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1902، ص244.

(3) إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص347.

(4) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية دار النهضة العربية، بيوت، دط، 1987.ص134.

(5) ينظر: إميل بديع يعقوب:م س، ص165.

3- المتداركة: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان إثنان 0//0، هي الأخرى تكررت في شعر بكر بن حماد خاصة في باب الدرج مثل أحمد /0//0، القاسمي 0//0//0 ، بفاطمي //0//0.

4- المتراكبة: وهي التي يفصل ساكنيها ثلاث متحركات 0///0.

5- المتكاوسة: وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات 0////0.[1]

ومع تكرار كل من القافية المتواترة والمتداركة، أحصينا قوافي بكر بن حماد على النحو الأتي:

الباب	عنوان القصيدة	نوع القافية
باب الوصف	وصف جو تيهرت شتاء	متواترة 0/0
باب الهجاء	هجو عمران بن حطان الشاعر	متواترة 0/0
	هجو الخليفة المعتصم	متواترة 0/0
	تحريض المعتصم على دعبل	متداركة0//0
باب المدح	مدح أحمد بن سفيان	متداركة 0//0
	مدح أحمد بن قاسم	متداركة0//0
	مدح أبي العيش	متداركة 0//0
باب الزهد والوعظ	الخير في الدنيا قليل	متواترة 0/0
	السفر من غير زاد	متواترة 0/0
	تفضيل بعض الناس على بعض ذكر الموت	متداركة 0//0
	وقفة بالقبور	متواترة 0/0
باب الإعتذار	الإعتذار إلى أبي حاتم الرستمي	متواترة 0/0
	ورد الملوك إلى محل قرارهم	متداركة 0//0.
باب الرثاء	رثاء إبنه عبد الرحمان	متواترة 0/0
	رثاء إبنه عبد الرحمان أيضا	متواترة 0/0
	رثاء تيهرت بعد تخريبها	متواترة 0/0
	رثاء دعبل إبن خصيب	متواترة 0/0
	رثاء نفسه	متداركة 0//0
باب الغزل	ورد الخدود	متداركة 0//0
		متواترة 0/0.

يتضح من خلال الجدول أن بكر بن حماد التاهرتي، قد إشتغل على شكل قافية مزدوج (متواترة، متداركة) وذلك لتمثيل ما يثير حالته النفسية ولفت الإنتباه والوقوف على الدلالة خاصة، إذ جعل كلمات القافية شكلا من

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص348-399.

أشكال الإنتاج الإيقاع كما تسهم بإيحاء بدلالات خاصة، فعند استعماله مفردات من القافية المتواترة (خسرانا، أزمانا، غضبانا، نيرانا، شيطانا، ميزانا....)، أعطى للقارئ إمكانية الإطلاع على آهاته، إذ مثلت القافية من نوع المتواتر حالة الشاعر الذي يريد إطلاع صرخاته وآهاته الحزينة متواترة مرة بعد مرة.

وإذا لقينا نظرة على شعره نجده أيضا وظف القافية المتداركة حيث انطلق من تكرارها ثمانية مرات في قطاع غير منتظمة وقد كثر استعمالها في باب المدح، محاولا أن يستعملها في الكلمة المناسبة وفي الجملة الملائمة.

ونجد أن البنية الإيقاعية المشكلة للقافية مرتبطة، حيث حاول الشاعر من خلالها تشكيل طاقة إيجابية خاصة تستقطب القارئ أثناء القراءة.

فقد اختار بكر بن حماد هذين القافيتين بطريقة ثابتة غير متغيرة لأنه كان أسير مستوى واحد، هنا يتضح أن قافية مثلث وجسدت أسلوبه وبراعته اللغوية.

3- الروي:

يطلق على النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميمية أو رائية،[1] لهذا نجد العروضيين يهتمون به ويعطونه اهتماما كبيراً، شأنه شأن القافية، وباعتباره من حروفها التي تقوم عليه.

والروي كما هو معروف حرف تبني عليه أي قصيدة، إذ هو حرف مستقل في البيت وتكراره من بداية القصيدة إلى نهايتها يضفي جرساً موسيقياً مؤثراً، عليه نعتبره مفتاح القصيدة، «وجميع الحروف الهجائية تصلح، أن تكون رويا ما عدا الأحرف، التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة».[2] ونجد في شعر بكر بن حماد أن حرف الروي قد تنوع من الدال ولام ونون إلى جانب التاء والراء والميم والهاء والباء، الضاء، والياء.

إلا أن حرفي الدال واللام أكثر شيوعا وهيمنة في معظم الوحدات الشعرية إذ نجد حرف الروي ارتبط بموضوع قصائده وقام بوظيفة أسلوبية انسجمت بشكل كبير مع رؤية الشاعر.

وقد اختار بكر بن حماد في قصائده حرف الروي الذي يستطيع من خلاله إخراج ما يختلج في دواخله سواء أكان حزناً وأسى أو فرحاً، حيث يقوم بإشباع الروي بحرف مد سوف يصدر صوتا عاليا مثل روي النون.«أركانا، رضوانا، غضبانا...»، روي الدال، " أحمدا، مهندا...." وروي القاف،« يسوقها، خلوقها...»، ويكون الشاعر بذلك عبر عن أحاسيس من خلال تجاربه التي عاشها.

ويقاس على الإحصاء العددي لاستخدام بكر بن حماد حروف الروي على الأرقام التالية:

---

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص352.

[2] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح، وعلم القافية، ص136.

الروي	عدد تكرار في المقطوعات	النسبة المئوية
الدال	5 مرات	%25
اللام	4 مرات	%20
القاف	3 مرات	%15
النون	2مرتين	%10
الباء	مرتين	%10
التاء	مرة واحدة	%5
الراء	مرة واحدة	%5
الميم	مرة واحدة	%5
الضاد	مرة واحدة	%5
الياء	مرة واحدة	%5

بالنظر إلى جدول تكرار الروي نلاحظ أن أحرف الدال واللام والهاء هي الأعلى من حيث الانتشار والاستخدام، إلا أن حرف الدال هو الطاغي لأنه صوت لثوي أسناني مجهور انفجاري،[1] ارتبط أساسا بالكشف عن جو رهيب يسكن داخل الشاعر من خوف وحسرة مستمدة من طبيعة ألفاظه التي وظفها (السواد، الميعاد، عاد، مرصاد...) وكذا دلالة الفخر والاعتزاز بالنفس هنالك ألفاظ دالة على ذلك تنتهي بروي الدال، (المهندا، أحمدا، سعيد، يزيد...).

وكان غرض اختياره لحرف الدال من أجل التأثير في السامع "المتلقي" أضف إلى ذلك نجد حرف اللام هو الآخر يلي الدال، إذ تكرر أربع مرات في شعر بكر بن حماد وهو صوت لثوي، مجهور جانبي، [2] الذي يحمل معنى دلالة الألم والتوجع من مثل، (يقتل، تزلزل.... الذبل.....)، وهذا كله راجع إلى شدة تأثير الشاعر بشكل تواتري، ولهذا كان اختياره لروي اللام علاقة بمضمون القصيدة، إذ حاول من خلاله التنفيس عن ما بداخله وإخراج حزنه.

وينتقل بن حماد في هذا الروي إلى معنى آخر بشكل تعاقبي يحمل صورة الدعوة إلى اختيار أبيات روي يعطي القصيدة جو القوة والتأثير، فأتى حرف الهاء فيها روي ظاهراً، (سمائه، عطائه، نعمائه،....)، كما اختار الشاعر صوت النون والباء رويا للقصيدة، حيث في صوت النون ذي الصفة اللثوية أسنانية مجهورة،[3] ترجمة لموقف الرفض عند الشاعر لحياة الاستعباد، إذ إن صوت النون إحالة إلى إيقاع كامل مده رنيناً عذباً تولدت من خلال

---

[1] نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، مخطط ماجستير، جامعة بانتة، 2008،2009، ص39.

[2] ينظر: مسعود بودوخة، محاظرات في الصوتيات، بيت الحكمة الجزائر، ط1، 2003، ص95.

[3] رشيد عبد الرحمان العبيدي، معجم الصوتيات، دار الكتب والوثائق المعرفية مصر، ط1، 2007، ص150.11

ألفاظه المتمثلة في (شيطاناً، ميزاناً رضواناً...)، إضافة إلى حرف الباء الذي يعتبر هو الآخر صوتا شفويا مجهورا، انفجاري. [1]الذي يعطي دلالة نسيج قاعدة تتجسد مع رؤية الشاعر وفق ما يتولد مع ألفاظه: (غرب، لب، عرب، خطب، كتب....).

واتخذ كذلك الشاعر في قصيدته كلا من التاء والراء والميم والضاء والياء رويا، وذلك من أجل التعبير عن مواقفه حسب صفاتها وما يتناسب معها من مواضيع.

إذ فروي التاء صوت أسناني مهموس استعمله الشاعر من أجل توصيل إحساسه وهمسه، إذ يتضح من خلال موضوع مقطوعاته، التي تتناول فيها ذكر مدينته ووصفها.

ويتنقل بحرفي الراء والميم المجهورين إلى نقل تذبذبات الحالة التي يعيشها، فهو عند اختياره حرف الميم رأى فيه القدرة على إخراج ما في نفسه إذ في باب المدح نجده يفتخر ويصور لنا صورة من الأخلاق ويفتخر بها أما الراء نجده استخدمه في باب الاعتذار أراد به أن يعبر عن حنينه حيث يقول:

ومؤنسةٍ لي بالعراقِ تركْتُهاَ وغُصْنٌ شَبابي في الغصونِ نضيُر.[2]

كما كان حرف الضاء والياء روي في القصيدة إذ نجد حرف الضاء وهو صوت لثوي أسناني يقطع به دلالة العظمة ومقدرة الخالق إذ يقول في هذا الصدد:

تباركَ من ساسَ الأمورَ بعملهِ وذلَّ لهُ أهلُ السماواتِ والأرضِ.[3]

أما حرف الياء فهو صوت حنكي، فقد استطاع من خلاله أن يخرج صوتا عاليا مليئا بالتفجع والألم على فقدان أغلى أحبته وقد ورد في قصيدة رثاء ابنه، إذ يقول:

بكيتُ على الأحبةِ إذ تولَّوا ولو أنِي هلكتُ بكوا عليَّا.[4]

ويمكن أن نبين ما اختاره الشاعر في قصائده من أبياته المتعددة الروي، فصورته توحي بدلالات مختلفة، ويتجلى هذا الروي المتعدد في الجدول الآتي:

---

(1) ينظر: مسعود بودوخة، محاظرات في الصوتيات، ص91.

(2) رمضان شاوش، الدار الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص86.

(3) م ن ، ص80.

(4) م ن ، ص90.

الروي	الباب	القصيدة
اللام	الرثاء- الهجاء- المدح	رثاء ابنه عبد الرحمان تحريض المعتصم على دعبل مدح أبي العيش
الدال	الغزل-الزهد- المدح	وقفة بالقبور مدح أحمد بن سفيان ورد الخدود
الهاء	الاعتذار الزاهد	ذكر الموت رد الملوك إلى محل قرارهم
الباء	الرثاء- الهجاء	رثاء دعبل وابن الخصيب هجو الخليفة المعتصم العباسي
النون	الهجاء والرثاء	هجو عمران بن حطان رثاء تيهرت بعد تخريبها .

-الإيقاع الداخلي:

إلى جانب الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن القافية، هناك موسيقى داخلية، فكلاهما يمثلان قاعدة مشتركة يبتدعها الشاعر للوصول إلى غايته الإبداعية ونجد أن "الموسيقى الداخلية تمثل جانبين هامين، أولهما تنبني على اختيار الشاعر لألفاظه وتمييز الحسن منها والمستهجن والقيام على ملائمة ألفاظها وسكبها سكباً واحداً، وهذا الجانب يمكن له أن يتناول أنماطاً متعددة من الموسيقى الداخلية تظهر في التصريع، والتنويع والازدواج والتقسيم والجناس والطباق في حين يركز الجانب الثاني على الموائمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها، كأن يختار الشاعر ألفاظ تناسب موضوعاته الشعرية فيختار مثلا للحماسة ألفاظا قوية جزلة وللغزل ألفاظا رقيقة سهلة"[1] وبهذا يحقق تلك النغمة التي تظهر مع هذا الإيقاع الداخلي الذي يلعب "دورا مهماً في تعميق الإيقاع والإحساس النفسي وكذلك في خلق نغمات وإيقاعات تتماشى وتتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة"[2] ومنه عرف على أنه لكل "بيت صوته الخاص الذي لا يتحدد مع صوت بيت آخر، والذي يضفي بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقى الغريب"،[3] وهذا ما ينتج عن تألف الحروف و تداخلها مع بعضها البعض فالحروف عندما

(1) حسين على محمد حسن، التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية ، مكتبة العبيكان للنشر، الرياض، ط7، 1432هـ/2011، ص384.

(2) هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، مجلد ثلاثين، العدد 1-2، 2014، ص95.

(3) شوقي ضيف، الفن ومداهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1119، ص78.

تكون متوافقة في آخر بيت فهي تحدث جرساً موسيقياً يقرع آذان السامع، لهذا عد على أنه "ضرب من المدارسة مستحدث لم تكلف به".[1]

1-الموسيقى على مستوى الوحدات الصغرى:

1-1- الجهر والهمس: ونقصد بها ظاهرتين صوتيتين، لهما شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية حيث، أن كل واحدة تختلف عن الأخرى وكل واحدة لها دلالة خاصة بها.

- **الجهر**:نعني به جريان النفس عند النطق بحرف ما، وذلك يعني منع الهواء من الخروج، حتى يصدر الصوت والأصوات المجهورة عكس الأصوات المهموسة، فسبويه نجده يعرف الصوت المجهور بأنه:"حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت".[2] وكما يعرف الجهر أيضا بأنه الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حيال النطق به

حيث نقوم بإحصاء الأصوات المجهورة في الشعر بكر بن حماد التاهوتي

	الف	ع	غ	ق	ج	ض	ر	ن	ر	ظ	ط	د	ز	ذ	ب	م	و	ي
الوصف	22	02	01	/	02	/	08	08	10	/	01	04	/	03	08	07	02	07
الهجاء	245	42	07	33	06	16	154	102	61	4	05	26	03	16	66	96	69	77
المدح	78	16	04	09	04	05	53	18	18	1	03	12	04	05	21	36	32	28
الزهد	239	41	09	48	10	09	91	70	53	7	11	61	10	08	53	78	109	60
الاعتدار	84	14	04	11	04	06	41	19	28	/	03	12	02	03	27	28	57	24
الرثاء	122	14	02	23	07	01	72	45	18	/	08	15	09	03	27	28	57	69
الغزل	02	02	02	01	01	/	12	14	05	/	04	08	01	01	03	02	10	12
	792	131	29	125	34	37	431	276	193		31	139	29	39	205	274	336	217

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في مقطوعاته حيث قدر عدد الأصوات المجهورة ثلاثمئة ألف وأربع مئة وثمانية عشر، وقد كان أكثر الحروف هيمنة هي حرف الألف واللام والواو والنون والميم والياء والباء تصدر حرف الألف قائمة الأصوات، فهو يحتل مكانة خاصة في اللغة العربية.

هو و الحرف اللام الذي يعد من علامات التعريف بلغ تواتر صوت الألف سبعة مئة وإثنين وتسعون (792) حيث وقف عليه في قصيدته وقوفاً معتبراً إذ من خلاله صور ما يتوافق مع مدلول القوة والعظمة من جهة والألم والتحصر من جهة أخرى وهذا ما تشير له الأبيات التالية:

وهوَّنَ وجدي أنَّني بكَ لاحقٌ وأنَّ بقائي في الحياةِ قليلُ

وأنْ ليسَ يبقَى للحبيبِ حبيبُهُ وليسَ بباقٍ للخليلِ خليلُ[3]

أما مدلول القوة والعظمة فتجلى في أبياته

---

(1) عبد المالك مرتاص الأدب الجزائري القديم دراسة في الجدور، دار هومة، الجزائر، دط، 2009، ص220.

(2) تحسين فاصل عباس، مخارج الأصوات بين القدماء والمحدثين، ص09.

(3) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص92.

تباركَ من ساسَ الأمورَ بعملهِ وذلَّ له أهلُ السماواتِ والأرضِ.

في حين نجد اللام الذي بلغ تواتره أربعة مئة وواحد وثلاثون (431)فهو ذو صفة الغاري الجانبي المجهور[1] قد وظفه في الكثير من مقطوعاته لتصوير بعده الإنساني حول حقيقة ذكر الموت فنجده بذكره مثلا يقول:

مواطنُ للقصاصِ فيهاَ مظالمُ تؤدَّى إلى أهلِ الحقوقِ حقوقُهاَ .[2]

أما حرف الواو الحنكي فقد عبر به الشاعر عن انفعال وتوتر تتجلى في أشكاله اللغوية والنفسية المعبرة عن كل معاني الحزن إذ يقول:

قومُ تقطَّعتِ الأسبابُ بينهُمُ من الوصالِ وصَارُوا تحتَ أطوادِ.

أضف إلى ذلك النون هو الآخر أخذ حيزا من شعر بكر بن حماد باعتباره صوتا لثويا أنفياً مجهورا إذ كرره الشاعر ثلاث مئة وست وثلاثين مرة (336) مرة.

وبتوظيفه لصوت النون صور عدة دلالات إلا أن حضوره في دلالة المعاناة والحزن والبكاء، أحدث موسيقى حزينة وأنينا داخليا تمثل في قوله:

ولو أنَّ طولَ الحزنِ مما يردُهُ للازمَنِي حزنٌ عليهِ طويلُ.[3]

وننتقل إلى الميم الذي جاء في المرتبة الرابعة وقد تكرر مئتين وسبعاً وأربعين مرة (247)مرة، وكان باب الهجاء هو الذي طغى عليه نسبة الميم.

وقامَ إمامٌ لم يكنْ ذا هدايةٍ فليسَ له دينٌ وليسَ له لبُّ.[4]

نجد في مقاطعه الشعرية التي حفلت بصورة "الميم" شهدت عمقاً دلالياً فمن خلاله أعطى معنى محدد ونهائي للقصيدة.

أما حرف الياء الذي تكرر مئتين وسبعة عشر مرة فقد صور به دلالة الحزن والأسى، وقد غلب على باب الرثاء.

لو ينطقونَ لقالوُا الزادَ ويحكمْ حلَّ الرحيلُ فما يرجُو المقيموناَ.[5]

و أما حرف الباء فقد تكرر مئتين وخمسة (205) مرة حضر، هو الآخر في باب الهجاء

بكى لشباب الدَّين مكتئبٌ صبٌ وفاض بفرط الدّمع من عينه غربُ.[6]

نستنتج من خلال رصد الحروف المجهورة أنها جاءت بنسب متفاوتة وأن من التفاوت الملحوظ بين مقطوعاته وهذا راجع إلى إختياره للأصوات التي تتلائم مع طبيعة موضوعه حالة هدوء أو غضب ....

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص44.

[2] ينظر: محمود بودوخة، محاضرات في الصوتيات، ص89.

[3] محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص92

[4] المرجع نفسه، ص70.

[5] المرجع نفسه، ص93

[6] المرجع نفسه، ص70.

فهو كتب بصوت مجهور ليعبر عن إحساسه.

-الهمس:

عرف الهمس على أنه حسن الصوت في الفم، بل هو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى ينقضي، النفس معه،[1]وكذلك كان الصوت المهموس هو " الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما زنين حين النطق به".[2]

والأصوات المهموسة هي "عشرة أحرف وهي الهاء الحاء الكاف الصاد، الشين، الخاء، التاء، الثاء، السين، الفاء، وقد جمعت في عبارة سكت فحثه شخص"،[3] حيث قمنا بإحصاء الأصوات المهموسة في شعر بكر بن حماد في الجدول التالي:

	س	ك	ت	ف	ح	ث	ه	ش	خ	ص
الوصف	04	02	13	04	05	/	03	04	02	0
الهجاء	36	39	47	28	13	08	41	14	09	10
المدح	15	05	18	18	09	01	09	03	04	01
الزهد	31	25	54	38	31	04	63	13	09	11
الإعتدار	16	11	19	19	05	02	27	03	03	04
الرثاء	14	23	32	26	29	01	17	04	07	01
الغزل	02	02	04	04	02	/	05	/	03	/
	118	107	187	137	94	16	165	41	37	27

ويتضح من خلال الجدول أن عدد الأصوات المهموسة تقدر بـ 929 صوتاً، وهذا دليل على صوت الشاعر الخافت المهموس إذ اختار الحروف التي تتناسب مع دفقته الشعورية فاستعمل الهاء وهو صوت حلقي رخو مهموس[4] وهذا دليل على أن الشاعر يريد إخراج آهاته الحزينة بهذا الصوت الذي يتمتع بهمس كبير باعتباره من الأصوات اللينة في قوله:

وليسَ الهمُّ يجلوهُ نهارُ تدورُ له الفراقدُ والثريا[5]

(1) ينظر: تحسين فاضل عباس، مخارج الأصوات وصفاتها بين القدماء المحدثين، ص12.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص22.

(3) إبن شنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982/1402، ص30.

(4) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص76.

(5) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص91.

كما استعمل حرف الكاف وهو صوت شديد مهموس،[1] وذلك من أجل الاستعطاف وكذا الشكوى وعليه جاءت رسالته تحمل تأثير صوتياً عاطفياً على المتلقي، وكان الشاعر هنا يهمس ويناجي القارئ ليوقظ وجدانه ومشاعره من أجل التعاطف معه ودليلنا هذا القول:

بكيتُ على الأحبةِ إذا تولُوا ولو أني هلكتُ بكوا عليَّا

فيا نسلي بقاؤك كان ذخرا وفقدك قد كوى الأكبادَ كياً.[2]

فدلالته النفسية تصدر أنينا يبثه من خلال همساته الحزينة والتي عرض بها في معرض أصواته المهموسة.

ومن هنا تظهر قدرة الشاعر على افصاحاته العالية تارة والمنخفضة تارة أخرى، ذلك أن كل من الأصوات المجهورة والمهموسة وحدات صوتية، إذ أكد "الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على خمس وعشرين في المئة فيه، في حين أن أربعة أخماس تتكون من أصوات مجهورة".[3]

2- الموسيقى على المستوى الوحدات الإفرادية :

تقوم موسيقى الوحدات الإفرادية على انسجام يولد موسيقى داخلية تنتج من وحدات النص ومن مظاهرها في هذا المستوى نجد:

1- الطباق: يعني الجمع بين الكلمة وضدها في معنى وقد يكون في اسمين أو فعلين أو حرفين[4]وهو من المحسنات المعنوية التي تقوى الكلام وتكسبه الرونق وهو أنواع طباق سلب، وطباق إيجاب.[5]

وظهر الطباق كثيرا في مقطوعات بكر بن حماد التاهرتي، إذ من خلاله استطاع أن يظهر حالته النفسية كقوله:

لقد جفَّت الأقلامُ بالخلقِ كلهم فمنهُم شقي خائبٌ وسعيدُ[6]

فالطباق بين شقي≠ سعيد فالكلمتان متضادتين في المعنى.

وقوله كذلك:

نهارٌ مشرقٌ وظلامُ ليلٍ ألحا بالبياضِ وبالسَّوادِ.[7]

فالطباق الشاعر في بيته بين (البياض ≠ السواد) كشف عن دلالة في القصيدة التي تتحدد بما يبتغيه الشاعر في مفارقته عن ألفاظه الحزينة وهو ما ذهب إليه الطباق في نفس البيت بين (النهار≠ الليل) فالطباق هنا شمل شطري البيت.

كما نلمس حرص الشاعر على الموسيقى في قوله:

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص71.

(2) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي

(3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص265.

(4) ينظر: أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة ص291، 292.

(5) ينظر: محمد عزم، مصطلح النقدي في التراث الأدبي، ص239.

(6) محمد بن رمضان شاوش: دار الوقاد من شعر بكر ين حماد التاهوتي، ص78.

(7) م ن، ص79.

تبارك من ساس الأمور بعمله وذل له أهل السماوات والأرض.[1]

وقع الطباق هنا بين (السماوات ≠ الأرض) وكذا

فمن ظن أن الحرص فيها يزيده فقولوا له يزداد في الطول والعرض

الطباق بين الطول ≠العرض.

نستدل أيضاً بمقابلة طباقية في نفس المقطوعة يوم ليلة، بصبح يبات، غروب شروق، نستدل عليها من خلال هذه الأبيات:

تجهمتُ خمساً بعد سبعينَ حجةً ودامَ غروبُ الشمسِ لي وشروقهاَ

وأيدي المنايا كلَّ يومٍ وليلة إذا فتقَتْ لا يُستَطاعُ رتُوقُهاَ

يُصَبَّحُ أقواماً على حينِ غفلةٍ ويأتيكَ في حينِ البياتِ طروقُهاَ[2]

وتريد بيانات قاعدة الطباق في أبياته تتمثل في الأبيات التالية:

كفى حزنٌ بأنَّكَ منكَ خاو وأنَّكَ ميتٌ وبقيتُ حياَ.[3]

تجسد الطباق في هذا البيت في لفظتي ميت≠ حي.

يقول أيضاً:

الموتُ يهدمُ ما نبنيهِ من بذخٍ فما انتظارَكَ يا بكرُ بن حمادٍ.[4]

هنا وضع تضاد بين صفتي الهدم≠ البناء.

وكذلك

فقلت جفاني يوسف بن محمد فطال علي الليل وهو قصير.[5]

طال ≠ قصير

وكذا في صورة أخرى نسجت معنى متضاد بين ينقص≠ يزيد.

بكثرة ≠ ينقص في بيت واحد نجده يقول.

أرى الخيرَ في الدنياَ بكثرةٍ وينقصُ نقصاً والحديثُ يزيدُ.[6]

إضافة إلى إبراز القدرة على الموسيقية للطباق في قوله:

فتى يسخطُ المالُ الذي هو ربهُ ويرضى العوالِي والحسامُ المهنداَ.[7]

---

[1] م س، ص80.

[2] محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص82.

[3] م ن، ص90.

[4] م ن، ص85.

[5] م ن، ص 87.

[6] م ن، ص 78.

[7] م ن، ص74.

فالطباق هنا كان بين يسخط≠ يرضى.

من خلال توظيف بكر بن حماد لهذه الأضداد التي تتضح معانيها مع ما ينسجم والمقام الذي يعيشه الشاعر إذ جاء الطباق هنا يحمل دلالة في تحقيق البنية اللغوية للنص فمن خلال استخدام الشاعر لهذه الثنائيات الضدية التي تنحصر تقريبا في حقول دلالية متقاربة نجد أن أغلبها طغى على باب الزهد (حياة /موت)، (نهار/ ليل) (بياض/ سواد) (سموات/ أرض) وغيرها ويخلق معنى يرتبط في إحداث مقاربة تصويرية يتبعها الشاعر في توظيف أدواته الإيقاعية، فالطباق لون بديعي ساعده على إيراد حالاته وفق تقارب مع معناه الضدي ومن هنا جاء تسخير الشاعر لهذا اللون البديعي كخدمة للبنية الإيقاعية عامة.

ذلك أن المعنى هو الذي يؤسس الإيقاع الداخلي للبيت وبالتالي ظهرت قدرات الشاعر الفنية من خلال توظيف هذا النوع من أدوات الإيقاع لخدمة المتلقي وهكذا وقف الشاعر في توظيفه للطباق حيث أضفى على النص شيئا من الرونق سواء من حيث معناه أو من حيث شكله ومبناه.

2-الجناس:

الجناس هو المشابهة وهو من المحسنات البديعية اللفظية التي تتفق فيها الكلمتان لفظا وتختلفان معنى[1] وهو من أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع، والجناس نغمة موسيقية، وبنية دلالية، يتخذه الشاعر لتكثيف الإيقاع وظهوره.

ومن الملاحظ على الجناس في مقطوعات بكر بن حماد التاهرتي، أنه ورد قليلا مقارنة بالطباق وهذا راجع إلى الموضوعات التي تناولها، فهو لا يحتاج إلى نغمة موسيقية، ومن الأمثلة الدالة على وجود الجناس في شعر بكر بن حماد التي كانت أغلبها جناسات ناقصة ما نجده في قوله:

نحن في بحر بلا لجّةٍ تجري بنا الرِّيحُ على السَّمْتِ

نفرح بالشَّمسِ إذا ما بدتْ كفرحةِّ الذِّمِّي بالسَّبْتِ[2]

فالجناس في هذين البيتين متمثلا في الكلمتين السمت والسبت، وهو جناس ناقص، وذلك لأنهما اختلفا على مستوى الحروف، فالأولى جاءت بمعنى مسار هبوب الريح ، في حين الثانية إشارة ليوم من الأيام.

كما ورد جناس في البيت أخر في قوله:

إلى مشهدٍ لابدَّ لي من شهودهِ ومن جرعٍ للموتِ سوفَ أذوقهاَ

والجناس كان بين الكلمتين: مشهد= شهوده فالأولى تعني المحضر أبي مجمع يلتقي فيه الناس أما الثانية تعني النظر والإطلاع عليه كما يقول في بيت آخر:

لقد جمحتُ نفسِي فصدَّت وأعرضتْ وقد مرقتْ نفسِي فطالَ مروقهاَ.[3]

---

[1] ينظر : محمد عزام: المصطلح الفكري في التراث الأدبي، ص136

[2] محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص65.

[3] م ن، ص84.

والجناس كان في كلمتين مرقت= مروقها، وفيه وفق الشاعر لحد ما لنكونه راعى تقارب مخارج الأصوات وتماثل حركاتها فهما كلمتان تحملان نفس المعنى وهو الخروج عن الدين.

كما يقول أيضا:

ولو أنَّ طولَ الحزنِ مما يردهُ للازمني حزنٌ عليه طويلُ.[1]

ورد الجناس في هذا القول متجسدا في كلمتين طول =طويل،وهما كلمتان يتفقان في المعنى.

وعليه فإن الجناسات الواردة في شعر بكر بن حماد كلها جناسات ناقصة، وهذا يبرر ما قلناه سابقاً، بأن الشاعر لم يكن في حاجة إليه. على أن الجناس يساهم في إعطاء حركة دلالية وقيمة جمالية للخطاب الشعري، وعلى اعتبار بكر بن حماد، كانت قصائده في أغلبها لا تستدعي الجرس الموسيقي الذي يفرزه الجناس إذ كان يركز على المضمون أكثر منه شكلا.

3- التكرار:

يعد التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية، ذات القيمة الكبيرة في العمل الأدبي،ذلك أن المبدع عندما يكرر ما يرغب في نقله هو الذي يثير اهتمامنا، فيسعى إلى نقله للمتلقين.

لذلك فإن التكرار هو" الإعادة، وأكثر ما يقع في الألفاظ، وقد يقع في المعاني، ولكل مواطن يحسن فيها أو يقبح"[2]

وعليه فإن التكرار أحد علامات الجمال في النص الشعري لأنه يؤكد المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.

ونجد الشاعر قد حرص على التماثل الصوتي في تكراره لوحداته في عدة مواطن حتى يعطي ذلك النغم، الموسيقي، ونمثل له بهذه الأبيات:

فلو كانَ خيراً قل كالخيرِ كله وأحسبُ أنَّ الخيرَ منه بعيدُ[3]

حيث يتضح أن هذا التكرار أضفى تكثيفاً ونغماً موسيقياً زاد من جمالية البيت وعليه نجد الظاهرة الأسلوبية توزعت فيه، إذ عكست هذه البنيات المتكررة اضطرابا نفسياً يعيشه الشاعر، فحمل معه الصراع الداخلي، وكذلك التردد بين الماضي والحاضر.

أين البقاءُ وهذا الموتُ يطلبناَ هيهاتَ هيهاتَ يا بكرُ بن حمَّادِ.[4]

---

(1) نفس المرجع، ص92.

(2) محمد عزام: المصطلح الفكري في التراث الأدبي، ص119.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي،ص84.

(4) م ن، ص84.

فالتكرار كان على مستوى اسم الفعل" هيهات هيهات"، فالشاعر في استعماله لهذا التكرار أراد أن يخرج ما في نفسه من شحنات عاطفية كانت تختلجه، حيث إن الشاعر يخاطب نفسه قائلا بأن الموت قادم له ولا نجاة منه.

والشاعر في استخدامه للتكرار يهدف إلى إثراء المعنى الموجود في شعره لأنه يحمل وظيفة إيحائية.

وقد برز التكرار في شعر بكر بن حماد التاهرتي، بشكل ملحوظ ولافت وهذا راجع إلى الدور البالغ الأهمية، إذ إن الشاعر استعمل هذه الظاهرة الأسلوبية بكثرة في شعره، وعليه نجدها طغت أكثر من الظواهر الأسلوبية السابقة، فتنوع التكرار من تكرار الكلمة وتكرار الحرف، وتكرار اسم الفعل وتكرار البداية

-التكرار على مستوى الكلمة:

في شعر بكر بن حماد التاهرتي شكلّ تكرار الكلمة حضورا كبيرا، حيث إن الشاعر وظفه للتعبير عن انفعالاته وعواطفه، فزاد إثراء للقصيدة على مستوى الموسيقى، ففي قوله:

وأنْ ليسَ يبقى للحبيبِ حبيبهُ وليسَ بباقٍ للخليلِ خليلُ[1]

فالشاعر في تكرار هذه الكلمات الحبيب، حبيبة، الخليل، خليل، فهو هنا يؤكد لنا الصلات الموجودة بين الأحبة، وعند فقدان هذه الصلات يزول كل شيء معها، فلا يبقى الصديق ولا الحبيب، وعليه فالشاعر في توظيفه هذا التكرار كان يؤدي وظيفة التأكيد وكذلك في قوله:

ولو أنَّ طولَ الحزنِ ممَّا يردُّهُ للازمني حزنٌ عليه طويلُ[2]

والشاعر في توظيفه هذا التكرار "الحزن- حزن" يريد أن يؤكد ويرسخ المعنى في ذهن المتلقي على أنه لو كان الحزن يرد له ابنه عبد الرحمان لا تصل حزنه وطال مدى الحياة.

كما ورد التكرار في شعر بكر بن حماد باللفظ نفسه في باب الزهد إذ يقول:

أين البقاءُ وهذا الموتُ يطلبناَ هيهات هيهاتَ يا بكرُ بن حمادِ.

الموتُ يهدمُ ما نبنيهِ من بدخٍ فما انتظارُكَ يا بكرُ بن حمادِ.[3]

وكان اسم الشاعر ي" بكر بن حماد، يا بكر بن حماد" حضور أيضاً وذلك يعتبر مفتاحا لتأكيد على أن الموت قريب وأن الحياة لا تطول، والموت قادم لا مفر منه أبدا، وخاصة أن النفس تتعلق بالحياة في الدنيا، وكذلك في قوله:

وكلنا واقفٌ منها على سفرٍ وكلُّناَ ظاعنٌ يحدو بهِ الحاديِ.[4]

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص92

(2) م ن، ص92.

(3) م ن، ص84-85.

(4) م ن، ص85.

فتكرار" كلنا –كلنا" توكيد على القدرة الشاعر في تصويره ترحال الإنسان بين الدنيا والآخرة، والموت على الجميع لا يتخلف منها أحد "فكلنا" الأولى أفادت الارتحال إلى الآخرة، في حين "كلنا "الثانية عن الأذكار التي يذكرها الناس على الميت.

تكرار البداية: ويكون تكرارها بشكل متتابع، أو غير متتابع والأمثلة الدالة على هذا النمط في قوله:

وكان منهُ على رغمِ الحسودِ له مكان هارونَ من موسى بن عمراناَ

وكان في الحربِ سيفاً صارماً ذكراً ليثاً إذا لقيَ الأقرانَ أقرانـاَ.[1]

وعليه فإن المكرر "وكان، وكان" في هذه الأبيات يفرض نفسه، ومنه فتكراره كان مفتاحاً لتوجيه الدلالة، على أن بنية الرثاء تستدعي هذا التكرار لا ثارة الحزن مثلما فعلت الخنساء والمهلهل .

تكرار الحرف: ويكون تكرار الحرف، حين يربط الشاعر بين ألفاظه سواء كان في أول الكلام أو في وسطه وعليه يثري الجانب الموسيقي في النص الشعري، إذ يجعله أكثر ارتباطا بالمعنى.

ففي قوله:

إلى مشهدٍ لابدَّ لي من شهودهِ ومن جرعِ الموتِ سوفَ أذوقهاَ.[2]

فالشاعر عند تكراره هذا الحرف " من– من" في بيته هذا جاء منسجماً مع حالته النفسية التي اتسمت بالخوف والحزن.

وكذلك في قوله:

بينا نرى المرءُ في لهوٍ وفي لعبٍ حتى نراهُ على نعشٍ وأعوادِ[3]

كذلك كان لحرف الجر "في" الحضور في شعر بكر بن حماد حيث كانت فائدة تكرار في تأكيد المعنى، الذي كان يصبو إليه الشاعر وهو حزنه الأليم.

وعليه يمكن اعتبار التكرار من الظواهر الموسيقية الأساسية التي ترتكز عليها الأسلوبية، ومنه اعتبر أحد الأضواء اللاشعورية لأنه يسهم في تنسيق شكل القصيدة بحسب تكرار الكلمات والأصوات وتوترها، كما يعد التكرار نوعا من الإلحاح إذ يؤدي إلى خلق موسيقى وإيقاع متفرد في النص الأدبي.

2–المستوي التركيبي:

من الضروري دراسة التركيب في النظر الأسلوبية، ذلك أن لكل نص (شعري أو نثري) وحدات تقوم بتركيبه، إذ تعد البنية التركيبة من أهم البنى التي تساعد في تحليل الخطاب الشعري، هذا الأخير الذي يحتوي على وحدات شعرية اسمية وأخرى فعلية التي تساهم في بناء بنياته التركيبية فهي التي تعكس نظام الشاعر مقام وعصره، والحديث عما يعيشه بكر بن حماد هنا لا يعكس فترة زمنية بعينها لأنه يتحدث عن واقع ذاته لا زمان ومكان

---

[1] م س، ص67.

[2] محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص81.

[3] م ن، ص84.

محدد، وهكذا يتبين لنا ما سنعمد إلى دراسته داخل هذه البنى التركيبية إذ تطرقنا إلى الأفعال والضمائر والمشتقات والتراكيب، ومن خلال أن هذا المستوى من أهم المستويات التي تساهم في تفسير العمل الشعري وتحليله.

2-1-الأفعال:

تعد الأفعال من أهم الأركان الأساسية التي من خلالها تتكون الجملة إذ تنقسم إلى ماضية ومضارعة وأمرية تشير إلى دلالة الأحداث وهنا نركز في دراستنا للأفعال على تمثيل ما يرتبط بها إذ جاءت الأفعال في شعر بكر بن حماد، مترابطة ذات دلالة زمنية ترصد سلسلة من الأحداث باعتبار الفعل كلمة متغيرة.

- الأفعال الدالة على البداية :

لقد شكلت الأفعال الدالة على البداية موطناً جديداً للشاعر، إذ من خلالها أراد أن يستدعي أحداثا تبدأ بالظهور كمشهد يصوغ واقعه.

(تبدو، قام، يسمو، برز، أتى، جاء، خلق)

نلاحظ أن هذه الأفعال، اتسعت دائرتها، إذ استطاع من خلالها تبين مواقف تهمه، فطلب حضورها من باب بت مشهد لابد له من شهوده، حيث عمد إلى استقراء صياغة لواقعه وفق ما يعكس حالته ورؤيته الخاصة.

فهذا التنوع الدلالي ارتبط أساساً بحالة الشاعر القوية التي تود النهوض والاستمرارية، خاصة وان الصورة التي رسمها بهذه الأفعال حرصت أن تقدم معنى موحدا، وهو رصد سلسلة من الأحداث تبدأ بالظهور تنطوي تحتها جملة من الدلالات الأولى، والجدول الذي بين أيدينا يعكس حضور هذه الأفعال في شعر بكر بن حماد التاهرتي

الأبواب	الأفعال الدالة على البداية
باب الوصف	تبدو، تنشر، تجري، بدت.
باب الهجاء	يمشي، أضخت، أتى، قام، تأتي، أرسى، يهم
باب المدح	زار، يسمو، تنال، قام.
باب الزهد	يبدأ، يذهب، يقود، لاح، ستأكل، برز، يباكر، يأتي، نطقوا، نبني، ألحا، أرسى، يصبح
باب الاعتذار	تسير، أتت، رفع، فاض، أخد.
باب الرثاء	بقيت، نسير، يجلو، زرنا، ينطقون، حل، تنفع، أحبو، جاء
باب الغزل	خلقن، أردن، أتين

– الأفعال الدالة على النهاية:

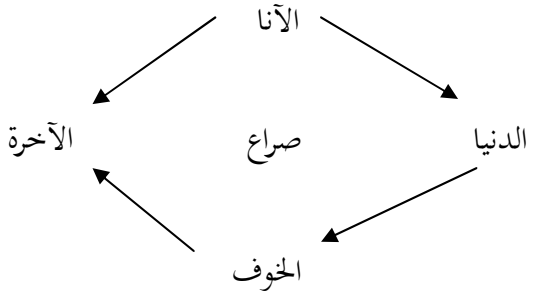
وظف الشاعر الأفعال الدالة على النهاية، من أجل تأكيد خطايا لا يمكن جهلها إذ ركز على بث معنى في كلمة واضحة لا تؤديه عبارة بأكملها ويرتحل بنا من خلال هذه الأفعال إلى تذكر حقيقة مفادها الزوال (النهاية) إذ أن لكل بداية نهاية.

نبين هذه الأفعال في الجدول الآتي

الأبواب	الأفعال الدالة على البداية
باب الهجاء	هدمت، قتلت، أشقي، يخشى، أخسر، يخضها، بكى، ضاع، تزلزل، عاتبني، يقتل.
باب المدح	تمزغ.
باب الزهد	يعيد، يقل، ينقص، هدماً، سافروا، أعرضت، تعتدي، بليت، تقطعت، راحو، يهدم، صاروا، صدمت، جمحت.
باب الرثاء	غادر، أجحف، خربها توّلوا، هلكت، كوى

– الأفعال الدالة على الاستمرارية:

وردت هذه الأفعال بشكل ضئيل إلا أنها في باب الزهد ظهرت بشكل ملحوظ، وهذا راجع إلى نفسية الشاعر التي تود الاستمرارية ضمن صراعه الداخلي بين الأنا والآخر (الغائب)، حول ملذات النفس ورفضها ضمن خوف من المصير إذ مثل فترة من حياة الإنسان وهي التخبط بين شهوات الدنيا وعذاب الآخرة.



ونجد هذه الأفعال الدالة على الاستمرارية وردت كالتالي:

الأبواب	الأفعال الدالة على البداية
باب الهجاء	نال، يظل.
باب الزهد	تمر، يزيده، طال، لا يزال، يسوق، دام
باب الاعتذار	طال
باب الرثاء	أطالوا، طول

جاء توظيف بكر بن حماد للأفعال بشكل دلالي، إذ أراد من خلال تنويعه لأفعاله المضارعة والماضية وكذا الأمرية نقل صورة أمام أعيننا أو الحديث عن الحدث وقع في زمن أنقضى والتذكير به أو أعطاء أمر لشخص

معين، إلا أن زمن المضارع والماضي كان لهما الغلبة حيث جاء زمن المضارع من أجل لفت الانتباه خاصة وأن الأمر يستدعي نقله ضمن دلالة زمنية تتعلق بتصوير المعاني وكذا توضيحها (يخشى، يخضبها، تحمل، يبلغ، يرد، يكن، يملك، تدين، تتابعوا، يظل، تمزغ، تنال، تمر، يزداد، يقودها، يزال، يرجو، يغدو، يجدو، تسير، يؤثر، تدور، يدبر، ينطقون، يزور، يقاسونا، يرجو، تنفع، يحيو)، وبذلك يستثير الشاعر معنى يذهب إليه بافعالة إذ جاءت تحمل دلالة الحيوية وتبين حالة صاحب الفعل من مثل "يمشي، يصلي، يسمو، تأكل، يهدم..." وهكذا يقوم بإعطاء تدرج من الزمن لتصوير معنى تبنيه له في حين كانت دلالة الزمن الماضي دلالة تعبيرية وصفية، إلى جانب التغيير وإعطاء الانتقال فقد كان هذا الزمن هو الآخر له حضور الفعلي في شعر بكر بن حماد لأجل تغييره عن خوفه وقلقه الذي يختلج نفسه ويعبر عنها بهذه الأفعال " قتل، هدمت، ذكرت، قتلت، أخسر، أشقى، جلبت، عفا، سقى، نال، أراد، أتى، بكى، ضاع,فاض , جمحت, طال, اخذ, بكيت , هلكت, كوى , كفى, زرنا، أحبو". كذا لم يخلو شعر بكر بن حماد من الأفعال الأمرية "قل، ابعث، قف"، من أجل دلالة حقيقية وإيصال رسالة للمتلقي.

2-2-الضمائر:

الضمير بين النحاة أعرف المعارف، إن يقول البلاغيون عنه أنه يستعمل في الإسناد، ذلك أن المقام مقام التكلم أو لخطاب أو الغيبة.[1]

ويعد الضمير في الخطاب الشعري ملمحاً أسلوبياً بارزاً إذ أنه أحد الروابط المهمة في التركيب اللغوي، ونجد بكر بن حماد قد نوع في تركيبة الضمائر من الغائب المتكلم المخاطب انطلاقا من اختلاف اتجاهاته نوضح هذه الضمائر من خلال الجدول الآتي:

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة بين التراث، ص157.

ضمير المتكلم	ضمير المخاطب	ضمير الغائب	اقتران ضمير المتكلم والغائب
فقلت، ذكرت، بكيت، لأعلي، لا أرجو، أرى، قلت، أحسب، مشتاق، نفسي، أذواقها، نسلبي، دعوتي أكرهني، وجدي، بقائي، أسفي جاءني، وسائلي	قل، قتلت، ابعث لي قف،	هدمت، كأنها مناقبة يخشى، أشقى، سقى، يخبرهم، قوله، نال، غضبانا، بكى، مكتئب، ضاع، أرسى، يعفو، شروقها، يمشي، قالت، تبث، أيهجو، جمحت، ستأكلها، يذهب، تروح، عف، عدله، فضله، سخائه، أبكوا.	نحن، نفرح، نرى، نراه، كلنا.

من خلال الجدول نلاحظ أن ضمير الغائب قد طغى على القصائد فقد وظف بكر بن حماد ضمير الغائب توظيف خاص في قصيدته، وهو من خلاله أراد أن يعطي لقصائده وظيفة دلالية وفنية، والبحث عن خطاب متبادل بينه وبين الطرف الآخر الغائب بشكل لافت، فقد كان استعمال الشاعر لضمير الغائب في كل مرة يعبر عن مدلول معين، فمرة يدل على روح الشاعر المكتئبة (أشقى، هدمت، مكتئب، ضاع، غضبانا...) ومرة يدل على حضور ووجود فعلي لرمز عن الاستقرارية (عفا، سقى، عدله،يعفو، فضله، سخائه)، إذ نجد أن تغيير ضمير الغائب من مقام إلى آخر أدى إلى تغيير الخطاب الشعري.

يلي ضمير الغائب ضمير المتكلم (أنا) والذي استخدمه الشاعر أيضاً بنسبة لا يستهان بها، إذ وظفه للتعبير عن ذاته، وإثبات هويته، وهو إرادة إقناع القارئ بموقفه واستعمال منطق ملتزم يوحى بقضية تهمه شخصياً دون غيره، ذلك أن الشعر يعبر عن ذات قائلة قبل كل شيء، كما نجد الشاعر في توظيفه لضمير المتكلم يقترن بضمير الغائب، والذي يجسد لنا من خلاله العلاقة الحميمية بينه وبين الطرف الآخر، مما أثر عل الدلالة الفنية لمخطابه.

أما ضمير المخاطب، فنجد أن الشاعر استخدمه من أجل إيصال كلام لغيره وكذا تحميله رسائله، ويوحي لجوء الشاعر إلى مخاطبة الآخر بأغراض منها الالتماس (ابعث إلى)، أو التقريع (قتلت) أو االنصح والوعظ (قف بالقبور).

2-3-المشتقات:

-اسم الفاعل:

وهو "ما اشتق من مصدر المبني للفاعل ووزنه قد يكون من ثلاثي على وزن فاعل وقد يكون من غير ثلاثي على وزن مضارعه".[1] وأضف إلى ذلك أن اسم الفاعل، يصاغ للدلالة على فعل الفعل على وجه الحدوث، إذ يشتق من الفعل الثلاثي على وزن "فاعل"، ويشتق من غير الثلاثي على وزن مضارعه المعلوم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر، حيث يعمل عمل فعله المبني للمعلوم كما قد يضاف إلى مفعوله بالمعنى.[2] كما أن اسم الفاعل هو اسم مشتق عارض إي يزول ويطرأ عليه التغير، إذ ليس له صفة الدوام والثبات.[3]

ومن الملاحظ على قصائد بكر بن حماد، أنه استعمل اسم الفاعل بكثرة و من أسماء الفاعل هذه:[صارم، منحدر، قادم، خائب، واقف، رائح، لاحق، قائلة، قاسم، فاطم، ناصر....]، هذه الأفعال جاءت تحمل شحنات دلالية حزينة تعكس نفسية الشاعر من خلال تبينه صورة تعبيرية عن موقف من مواقفه التي تهمه، يتحدث فيها عن معاني يصبو إليها، حيث أورد حالة الإنسان الذي يود الحديث عنه ووصفه بما يتناسب مع مقام كلامه مثل(فاطم، قاسم، ناصر...)، وكأنه يضيف باسم الفاعل لفظا رقيقاً للمعنى يسبق به التعبير.

كما استعمل الشاعر اسم الفاعل من غير الثلاثي على وزن مضارعه في قوله:

ذكرتُ قائلةُ والدَّمعُ منحدِرُ فقلتُ سبحانَ ربِّ النّاسِ سبحاناَ.[4]

فالشاعر في اسم الفاعل منحدر استبدل حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره.

وكذلك في قوله:

تبيتُ على فراشكَ مطمئناً كأنَّكَ قد أمِنتَ من المعادِ.[5]

---

(1) عماد علي جمعة، المسير في قواعد اللغة العربية (النحو والصف المسير) فهرسه مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 1427هـ، 2006م، ص81.

(2) ينظر: سعيد الأفغاني، الموجز في قواعد اللغوة العربية، دار الفكر، بيروت، دط، 1414هـ، 1993، ص172.

(3) ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، بيروت، ط1، دت، ج3، ص238.

(4) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقادمن شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص76.

(5) م ن، ص79.

-اسم الفعل:

وهو كلمة تدل على فعل معين، وتحمل معناه وزمنه وعمله، إذ إنه لا يسمى اسما فقط لأنه يدل على معنى في نفسه وذلك أنه غير مقترن بزمن.[1]

كما أن أسماء الأفعال تكون مبنية لا محل لها من الإعراب وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام: اسم الفعل الماضي، اسم فعل مضارع، وكذا اسم فعل أمر.[2] أضف إلى ذلك أن" اسم الفعل يلزم صفة للجميع".[3]

وفي شعر بكر بن حماد نجد الشاعر لم يتطرق إلى هذا المشتق بكثرة في شعره، وهذا راجع إلى الموضوعات التي كتب فيها فهي لا تحتاج إلى هذا النوع من أسماء الأفعال، حيث استعمله مرة واحدة وكان ذلك في باب الزهد والوعظ وجاء متكررا حيث يدل على معنى الحزن والألم، والحسرة وهو يعني بَعُدَ وتكرره كان للتوكيد فقط، وذلك يعود إلى عدم القدرة على تحقيق ما يتمناه الإنسان وهو البقاء في هذه الحياة إذ يقول:

أينَ البقاءُ وهذا الموت يطلبنا هيهاتَ هيهاتَ يا بكْرَ بن حمَّادِ.[4]

اسم الفعل ماضي: هيهات "بمعنى بَعُدَ".[5]

-الصفة المشبهة:

هو" اسم يصاغ للدلالة على من اتصف بالفعل على وجه التبوت، حيث تقوم الصفة المشبهة على معمول رفع الفاعلية فقد يجر بالإضافة وهو أغلب أحواله، وإما أن ينصب على التمييز إن كان نكرة، أو شبه المفعولية إن كان معرفة".[6] قامت الصفة المشبهة الموظفة عند بكر بن حماد التاهرتي على إعطاء أفق يخدم المرسل، إذ جاءت هذه الدلالات من أجل تقديم صفات ثابتة للإنسان كتبات الحزن الدائم مع مرور الأيام، يقول:

ولو أنَّ طولَ الحزنِ مما يردُّهُ للازمني حزنٌ عليهِ طويلُ.[7]

فلفظة طويل على وزن صيغة "فعيل"

---

(1) عبد الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998، ص60.

(2) ينظر: م ن، ص60-61.

(3) عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط1، دت، ج3، ص238.

(4) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقادمن شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص84.

(5) عبد الراجحي: التطبيق النحوي، ص62.

(6) سعيد الأفغاني، الموجز في القواعد اللغة العربية، ص179.

(7) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقادمن شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص92.

وللإشارة على تماثل كل من الفعل والمصدر من أجل تولي توظيف الشاعر لأفعاله نجد لفظة قصير "فعيل" في قوله:

فقلتُ جفانِي يوسفُ بن محمَّدٍ فطالَ عليَّ اللَّيلُ وهو قصيرُ.[1]

وكذا لفظة قدير "فعيل"إذ يقول:

وأكرمُ عفوٍ يؤثِّرُ الناسَ أمرهُ إذا ما عفاَ الإنسانُ وهو قديرُ.[2]

كما نجد في باب الزهد الصفة المشبهة و خاصة في مقطوعاته الأولى:

لقد جفَّتِ الأقلامُ بالخلقِ كلهم فمنهمْ شقيٌّ خائبٌ وسعيدُ
تمرُّ الليالِي بالنفوسِ سريعةٌ ويبدئُ ربِّي خلقهُ ويعيدُ
أرى الخيرَ في الدنيا يقلُّ بكثرةٍ وينقصُ نقصاً والحديثُ يزيدُ

فلو كانَ خيراً قَلَّ كالخيرِ كُلِّهِ وأحسِب أنَّ الخيرَ منه بعيدُ[3]

تجسدت هنا الصفة المشبهة في الألفاظ التالية (سعيد، يعيد، يزيد، بعيد) وهو ما يعكس صفتها (فعيل) إذ استطاع الشاعر أن يوظفها على وجه صفته الثابتة

2-4-التراكيب:

ونعني بها الجملة الاسمية والجملة الفعلية وما يندرج تحتها من جمل أخرى

-الجملة الاسمية: وهي "الجملة تتكون من قسمين هما: المبتدأ والخبر، المبتدأ هو اسم المتحدث عنه أو المسند إليه ، الخبر هو ما يخبر عن المبتدأ أي المسند"[4] أين الجملة الاسمية هي ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر وكما هو معروف أن الجملة الاسمية تتكون من جملة خبرية وأخرى إنشائية إذ أن الخبر يحتمل الصدق والكذب لذاته، وتقصد بصدق الخبر هو المطابقة للواقع أو الأمر نفسه".[5] أما الإنشاء هو ما لا يتحمل الصدق والكذب لذاته أي أن الإنشاء مالا يحصل مضمونه فهو لا يتحقق إلا إذا تلفظت به.[6]

---

[1] م ن، ص87

[2] م ن،ص ن.

[3] م ن، ص.78

[4] سعيد الأفغاني، الموجز في القواعد اللغة العربية، ص206.

[5] ينظر: سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إبن خلدون، اسكندرية، دط، دت، ص45.

[6] م ن، ص61.

فعند قراءتنا لشعر بكر بن حماد، وجدنا أن الجمل الاسمية نطقت على معظم شعري نفسه 57%، هذا يعني أنها تصدرته أكثر من الجمل الفعلية ويمكن تبين اشتغال هذه الجمل الاسمية على مستوى الأبواب في الجدول الآتي:

الأبواب	الجملة الاسمية
باب الهجاء	-مهر البني ومولاه وناصره -كعاقر الناقة الأولى التي جلبت
باب المدح	-وقائلة زار الملوك فلم يفد - فتى يسخط المال لذي هو ربه - إن السماحة والمروءة والندى.
الزهد والوهظ	-نهار مشرق وظلام ليل -فيا بكر بن حماد تعجب - مواطن للقصاص فيها مظا لم
الاعتذار	-ومؤنسة لي بالعراق تركتها - أبا حاتم ما كان بغضة - لولاه فاض على العباد بموجه
الرثاء	- فيا نسلي بقاؤك كان ذخرا - وليس الهم يجلوه نهار -الموت أجحف بالدنيا فخر بها
الغزل	- فإن تكن الوسائل أعوزتني

وللاستخدام الجمل الاسمية في الخطاب الأدبي لها دلالة فهي تدل على الثبات والاستقرار فالبدع يلجأ إليها من أجل التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت.

-الجملة الفعلية:

هي "ما تألفت من الفعل والفاعل، نحو "سبق السيف العدل" أو الفعل ونائب الفاعل نحو "ينصر المظلوم"، أو الفعل الناقص واسمه وخبره نحو "يكون المجتهد سعيدا"[1]، إذ تعد الجملة الفعلية من أهم الوحدات البنائية الضرورية على اعتبرها عنصر فعال لتحقيق التواصل، وما لفت الانتباه إن بكر بن حماد قد استعمل الجمل

[1] مصطفى سليم العلايني، جامع الدروس العربية ج 03 المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1330هـ/1912م، ص284.

الفعلية هي الأخرى بشكل ملحوظ حيث بلغت نسبتها43%، هذا بين عن دلالة عميقة تشكل وحدة متكاملة تجمع تحتها كل الوحدات الجملية، ويمكن تبين اشتغال هذه الجمل الفعلية على مستوى الأبواب في الجدول الآتي:

الأبواب	الأفعال الدالة على البداية
باب الوصف	-تبدو من الغيم إذا ما بدت -تجري بنا الريح على السمت -نفرح بالشمس إذا ما بدت
باب الهجاء	-هدمت ويلك الإسلام أركانا - قتلت أفضل من يمشي على قدم - ذكرت قاتله والدمع منحدر. -يخشى المعاد ولكن شيطانا -أشقى مراد إذا عدت قبائلها - بكى لشباب الدين مكتئب صب -وقام إمام لم يكن ذا هداية -ويمشي على الأرض العريضة دعبل -وعاتبني فيه حبيب
باب المدح	- فابعث إلى بمركب أسمو به -واعلم بأنك لن تنال محبة -وسقى جراوة من نقيع الحنظل.
باب الزهر والوعظ	- لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم -تمر الليالي بالنفوس سريعة -أرى الخير في الدنيا يقل بكثرة - ثبيت على فراشك مطمئنا -تبارك من ساس الأمور بعمله -لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت
باب الاعتذار	-ستأكلها الديدان في باطن الثرى -فقالت كما قال النواسي قبلها -فقلت جفاني يوسف بن محمد -فاكرهني قوم خشيت عقابهم
باب الرثاء	-بكيت على الأحبة إذ تولوا

	-كفى حزنا بأني منك خلو -تسر بأشهر تمضي سرعا -فقد قطع البقاء غروب شمس
باب الغزل	خلقن الغواني للرجال بلية

من الملاحظ على الجدول أن الجملة الفعلية قد مثلت مشاعر مختلفة لدى الشاعر إذ وقف في اختيار تراكيبه اللغوية بطريقته الخاصة حيث نجد الجملة الفعلية بما تتضمنه من أفعال أعطت خصوصية معينة تتجلى في أن الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث على عكس الاسم وبهذا تغلب خصوصيته المغايرة مع الجملة الاسمية وفي إطار توظيف بكر بن حماد كل من الجملة الفعلية والاسمية عبر عن رؤية قوم عليها خطابه، إذ أن من خلال الفعل تتحدد الصفة المراد إثباتها.

فالجملة الفعلية تكون موضوعة لإفادة التجديد في الزمن معين وكذا الاستمرار التجددي شيئاً فشيئا بحسب المقام.[1]

كما نجد في أغلب الأحيان أن هذه الجمل الفعلية جاءت مثبة وذلك مفادها التوكيد، حيث وردت في النص الكثير منها، والمؤكدات الدالة في النص نجد"قد":

فقد قطعَ البقاء غروبَ الشمسِ و مطلعهاَ عليَّ يا أخيَّا[2]

لقد جمحتْ تفسيِ فصدتْ واعرضتْ وقد مرقتْ نفسيِ فطالَ مروقهاَ.[3]

لقد جفَّتْ الأقلامُ بالخلقِ كلهم فمنهُم شقيٌّ خائبٌ وسعيدُ[4]

لقد ضاعَ ملكُ الناسِ إذْ ساسَ ملكُهم وصيفٌ وأشناسٌ وقد عَظُمَ الكربُ.[5]

-الجملة الإنشائية :

الإنشاء ينقسم إلى قسمين هما: الإنشاء الطلبي والإنشاء الغير الطلبي.

---

(1) أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، ص50.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقادمن شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص91

(3) م ن، ص84

(4) م ن، ص.78

(5) م ن، ص72.

أ– الإنشاء الطلبي: وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون أنواع كثيرة منها الأمر والنهي، التحذير والإغراء، النداء، التمني والترجي، الدعاء، الاستفهام.[1]

–الأمر: يعني طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء، له خمسة صيغ، فعل الأمر، المضارع المجزوم بلا، اسم فعل الأمر المصدر النائب عن فعل الأمر،[2] وقد وردت الصيغ الأمرية في شعر بكر بن حماد وذلك من أجل خلق التأثير لدى المتلقي ومن الأمثلة الدالة على هذه الصيغ نجد في قوله:

قل لابن ملجم والأقدارُ غالبةٌ هدمت ويلك للإسلامِ أركاناَ.[3]

فابعثْ إليَّ بمركبٍ أسمو به عليَّ أكون عليك أول قادمٍ.[4]

وكقوله كذلك:

قف بالقبورِ فنادِ الهامدينَ بها من أعظمٍ بليَتْ فيها و أجسادِ.

فالشاعر في هذه الأبيات كان يطلب أمر ويريد منه الحصول والتنفيذ وكذلك في قوله:

كفى حزناَ بأني منكَ خلوٍ وأنّكَ ميِّتٌ وبقيتُ حياَ.[5]

وقوله أيضا:

فلا نفرح بدنيا ليس تبقى ولا تأسف عليها يا بنيا.[6]

–الاستفهام: وهو أيضا من الأساليب الإنشائية الطلبية يتمثل في "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته الآتية:

وهي الهمزة، وهل، ما، ومتى وأيان، وكيف، وأين، وأنى، وكم، وأي".[7]

---

(1) ينظر: عبد الرحمان حبكنة الميداني، البلاغة العربية، در القلم، دمشق، ط1، 1416هـ/1996م، ص288.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص68.

(3) م ن، ص 76.

(4) م ن، ص83.

(5) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص90.

(6) م س، ص 91.

(7) سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص70.

وإذ وظف الشاعر الاستفهام في أغراض متعددة منها، غرض التعجب وكذلك التعظيم في قوله:

ماذا يدبِّرُ ربناَ في أمرهِ سبحانهُ في أرضهِ وسمائهِ[1]

فالشاعر في هذا البيت يتساءل ويتعجب ماذا يفعل الله سبحانه وتعالى بعباده وقدرته الكبيرة سواء في السماء والأرض فهو الخالق لهما.

وكذلك في قوله:

أين البقاءُ وهذا الموتُ يطلبنا هيهات هيهات يا بكرُ بن حمادِ.[2]

الشاعر في هذا البيت يتعجب من حب الإنسان لدينا وتعلقه بها، وعلى الرغم من ذلك فإن الموت يلحقه في كل مكان وكل زمان، مهما طال العمر أو قصر.

–النداء: وهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب" أنادي المنقول من الخبر إلى الانتشاء وأداته ثمان"الهمزة" "أي " و"يا"و "ايا"أي" و"هيا" و"وا" وفي كيفية الاستعمال نوعان الهمزة وأي للنداء القريب،وباقي الأدوات لنداء البعيد"[3]، ونجد الشاعر وظف هذا النوع في شعره بكثرة وذلك من أجل لفت انتباه السامع وشده إليه وتعجبه من كلامه، إذ يقول متحسرا:

فيا نسلي بقاؤكَ كانَ ذَخراَ وفقدكَ قد كوى الأكبادِ كياَ.[4]

وكذلك قوله:

يا ضربةً من تقيٍّ ما أرادَ بها إلا ليبلغَ من ذي رضواناَ.[5]

ويقول أيضا

فيا أسفي من جنحِ ليل يقودهاَ وضوْءُ نهارٍ لا يزالُ يسوقهاَ.[6]

---

[1] م ن، ص88.

[2] م ن، ص 84.

[3] احمد علي الهاشمي :جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ,ص 82 83

[4] محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 90.

[5] م ن، ص69.

[6] م ن، ص81.

في هذا الأبيات استعمل الشاعر ياء المنادى، فهو ينادي المتلقي ويثير فيه التعجب فهو تارة يكون في حالة اطمئنان وراحة وأحيان أخرى في حالة اضطراب.

كما نجد الشاعر استعمل في شعره التمني و القَسَم، ولكنه لم يكثر منهم وقد استعمل كلا منهما مرة واحدة

-التمني: فهو طلب أمر محبوب أو مرغوب فيه مما يرى طالبه أنه مطموع فيه، والأداة التي يتمنى بها هي كلمة "ليت "وقد يستعمل في التمني حرف "لو" لا براز المتمني صورة الممكن إلا أنه عزيز المنال يصعب لحقيقة.[1]

وكذلك في قوله:

فليت الخلقُ إذ خلقوا أطاعُوا وليتكَ لم تكنْ يا بكر شيَّا.[2]

ب-الإنشاء غير الطلبي:

ورد القسم في بيت واحد وكان في باب الزهد حيث يقول:

والله لو ردوا ولو نطقُوا إذا لقالُوا التقى من أفضلِ الزادِ.[3]

-القسم: أسلوب إنشائي غير طلبي غايته التوكيد، فالشاعر في هذا البيت يبين أن حقيقة الإنسان ترى في التقي أفضل الزاد وهذا يكون بعد فوات الأوان.

-التقديم والتأخير:

لم يخلو شعر بكر بن حماد التاهرتي من ظاهرة التقديم والتأخير والتي تعد "ظاهرة من الظواهر الأسلوبية، تعنى بتغيير وترتيب العناصر التي يتكون منها البيت بمعنى العدل عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها"[4] وعليه فهناك من يراه مسلكا من المسالك التي تبين مهارة الأديب، حيث إن لكل مبدع قدرته الخاصة به، التي يظهر من خلالها تمكنه من المفردات اللغوية، "لذا فالشاعر أو الأديب عموماً

---

(1) ينظر عبد الرحمان حبكنة الميداني، البلاغة العربية، ص251

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ص91.

(3) م ن،83ص .

(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناقص المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط3، 1992، ص70.

ليس مطالباً بأن يلتزم بقواعد الترتيب التي سنها النحاة وإنما يملك حرية التصرف والاختيار مع الحفاظ على العلاقة الدلالية وقيمتها التأثيرية".[1]

ونجد أسلوب التقديم والتأخير ورد في شعر بكر بن حماد التاهرتي بشكل لا بأس به وفق ما يخدمه

تقديم الجار والمجاور حيث أعطى بكر بن حماد مساحة كبيرة في بناء تراكيبه اللغوية من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة اللغوية ومن الأمثلة الدالة على ذلك نجد في قوله:

إلى مشهدٍ لا بدَّ لي من شهودهِ ومن جرعٍ للموتِ سوف أذوقهاَ.[2]

فالجارُ والمجرور هنا تقدم على المبتدأ وذلك لإبراز الأهمية الكبيرة في استحضار المشهد المراد تصويره وهذا من أجل شد القارئ إليه والتنويه، و لفت الانتباه إلى خطابه الشعري.

ونلمس ظاهرة التقديم والتأخير في إحدى المقطوعات أيضاً إذ يقول:

وللنفسِ حاجاتٍ تروحُ وتغتدي ولكن أحاديثُ الزَّمانِ يعوقهاَ[3].

هنا تغيير النمط الاعتيادي للوحدات الجمالية إذ تقدم الخبر الذي يتركب من شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ النكرة، إذ من خلال هذه الظاهرة قدم الشاعر مقاربة داخل اللغة حيث احتل الصدارة في الرسالة المبثوثة للقارئ بمعنى استطاع أن يخلق نوعا من الاتساق وعليه فإن للتقديم والتأخير مزايا تجعل الخطاب أحلى والمعنى أبلغ والتعبير أروع.

3-المستوى الدلالي:

ركزنا دراستنا في هذا المستوى على الكشف عن الظواهر البيانية والبحث عن معاني الكلمات ودلالتها، وإلى أي حقل دلالي تنتمي إليه، لذا ندرس فيه الصورة سواء أكانت من الناحية الفنية أو البيانية.

والصورة باعتبارها أساس البناء الشعري والأدبي والركيزة التي يقوم عليها حيث أن "للصورة الفنية مكانتها في النص الأدبي، وخاصة الشعر فهي التي تعطيه القدرة على الإيحاء والتأثير، والشعر يكتسب أهميته ودوره وغناه

---

[1] يوسف أبو العدوس، اسلوبية الرؤية والتطبيق، ص276.

[2] محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من الشعر بكر بن حماد التاهرتي، ص81.

[3] م ن، ص82.

من الصورة الشعرية لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة".[1] ذلك أن الصورة عبارة عن نسيج متكامل يسعى إلى التأثير في المتلقي وذلك من خلال الألفاظ ودلالتها.

والصورة الأدبية "ليست واقعة للمعنى الحرفي للفكر المجرد، لأنها في نفس الشاعر غير ما تناوله من مظاهر الواقع، ولذلك تكون الصورة أقرب إلى اللاواقعية من الواقعية، لأن الصورة لفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[2] لهذا نجد الاهتمام بالصورة زاد ذلك لأن العمل الأدبي يرتكز عليها في تقديم المعاني، إذ ينتقل بها من الحالة العادية إلى الحالة التأثير الذي يركز فيها على عنصر الجمال والخيال لذا نجد الصورة في أغلب الأحيان تأتي لتعكس ذات الشاعر وحالته النفسية فالصورة :"هي تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من المعطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[3]

كما أننا نجد الصورة الأدبية تجتمع بين الصورة الزمنية والمكانية والصورة تكون أقرب إلى اللاواقعية أكثر من الواقعية، والإيقاع والدلالة يساهمان في تكوين الدفقة الشعورية،[4]وبذلك فإن الشاعر يشكل الصورة وأنه يستمد في تشكيلها عناصره من عينات ماثلة في المكان، وكأنه يمنح بذلك نسقا خاصاً للمكان لم يكن له من قبل تماماً كالنسق الزمني الموسيقي الخاص الذي صنع به الصورة الصوتية للقصيدة.[5]

وعليه تبقى الصورة هي الحيز الجمالي والإبداعي الذي يخلقها الشاعر من خلال مقدرته عل الخيال والمزج بين الواقع واللاواقع وتنسيقه للألفاظ، وسيكون اهتمامنا منصباً في دراسة الصورة الشعرية من خلال شعر بكر بن حماد التاهرتي على الاستعارة والتشبيه والكناية والحقول الدلالية.

3-1- الصورة الإستعارية:

عرفت مند القديم عند العرب فقد اعتنوا بها في ترائهم البلاغي والنقدي حيث تعني تعليق العبارة على غير ما وضعت له[6] أي " استعمال اللفظ في غير ما وضع له كعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل

---

[1] حسين على محمد، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، السعودية، ط4، 1432هـ/2011، ص382.381.

[2] علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، دط، دت، ص146.

[3] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرنالثاني هجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس،ط2، 1401، 1981، ص31.

[4] ينظر:علي علي صبح، الصورة الأدبية، ص146.

[5] م ن، ص31.

[6] السكاسي، مفتاح العلوم، صبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1403، 1983، ص369.

فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[1]والاستعارة ما هي إلا تشبيه مختصر ولكنها أبلغ منه في دلالة، أي أنها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه،ذلك أن الاستعارة ما تضمن تشبيه معناه لما وضع له.[2] وللاستعارة نوعان "مكنية" و"تصريحية" فالمكنية ما ذكر فيها المشبه فقط، أما التصريحية إذ ذكر لفظ المشبه به وحذف المشبه فهي استعارة مصرحة.[3]

وتستلهم الصورة الاستعارية قوتها الإبداعية من قدرة الشاعر على الخروج عن المألوف بخرق الواقع وتصويره وفق خياله وتجاربه الخاصة فالاستعارة مبدأ جوهري، وبرهان جلي على نبوغ الشاعر، إذ أنها تعتمد على ما في الكلمة من جمال أو خصب كامن وبعبارة أخرى حين توظف الكلمة توظيف مجازي تكتسب تلك القوة التي لم يكن لنا بها عهد قريب.[4]

أي أن الاستعارة تتميز "بكسر حاجز اللغة والقول ما لا يقال" [5] والاستعارة إذا كانت تتميز بالإيجاز فإنها أيضا تتميز بالتكثيف إذ تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بفرضه السياق".[6] أضف إلى ذلك أن بلاغة الاستعارة تكمن في القدرة على تشخيص المعاني وما فيها من روعة وخيال فهي ميدان فسيح من ميادين البلاغة وهي أبلغ من التشبيه لأنها "تضع أمام المخاطب بدلا من المشبه صورة جديدة تملك عليه مشاعره وتذهله عما ينطوي تحتها من الشبيه"[7]

نجد في تتبعنا لقصائد بكر بن حماد أنه أعرض جملة من الصورة الإستعارية في بنائه اللغوي:

تجري بنا الريح على السمت: في هذا البيت توجد صورة بيانية وهي استعارة المكنية حيث قام بإسناد فعل لغير فاعله الحقيقي إذ شبه الريح بالإنسان أو الحيوان الذي لا يملك غيرهما هذه الصفة (الجري) من جهة حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه ،" الجري".

ويصور الشاعر معنى تشخيصي يرمز له من خلال ما يحس به من آلام وعذاب إذ أعطى الشاعر رسالة إلى المتلقي من خلال هذا البيت الذي يقول فيه:

---

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص239.

[2] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في العلوم البلاغة والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروتط1، 2002،1434، ص10.

[3] أحمد الهاشمي ، م ن، ص 241.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف الجملة في الشعر العربي، دار العلوم، القاهرة ط1، 1990،1410، ص10.

[5] صلاح فيصل، علم الأسلوب مبادئه وإجرائاته، ص258.

[6] م ن، ص257.

[7] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص262.

أحبو إلى الموت كما يحبوا الجمل: إذ وظف لفظة "أحبو" التي تشير إلى الزحف ببطء نحو إتجاه محدد بنفسه، التي تتجرع عذاب الموت ومعاناته فمن خلال هذه الصورة البيانية بين الشاعر ما آلت إليه حياته.

ويتبع هذه الصورة الإستعارية لتوظيف الذات الحزينة الخائفة.

لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت: حيث قدم دلالة عميقة على صاحبها إذ وظف ما يضفي على المعنى المراد توصيله، صورة تمثلت في النفس المستعصية المشبه بالفرس الجموح الذي يستعصي على راكبه، وهذا دليل على قوة النفس الأمارة بالسوء، التي تتغلب على الإنسان.

كما عبر الشاعر عن مرارة الموت: الموت هو يهدم ما نبنيه من بذخ، فالشاعر هنا يشبه الموت بآلة الهدم حيث أن الموت لا يعرف زمانا ولا مكانا، فهو يفاجئ الإنسان بقدومه.

ويتذوق مرارة الموت في قوله: ومن جرع للموت سوف أذوقها: استعارة مكنية حيث وظفها لوصف الذات الخائفة التي تتجرع مرارة الموت التي لا يشتهيها وضياع مستقبله المنتظر. فالموت شيء معنوي جعله في صورة مادية تحتكم إلى الذوق

وبهذا كانت الاستعارة وسيلة فعالة تعتمد تحقيق دلالات تثير أفق توقع المتلقي واستمالته لرسم صورة ينصاع لها في النص الشعري.

3-2-الصورة الكنائية:

تعد الكناية آلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية، ومظهر من مظاهر البلاغة، فالكناية "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع القرينة لا تمتنع من إرادة المعني نحو: زيد طويل النجاد، إذ يريد بهذا الترتيب أنه شجاع عظيم"[1] فالصورة الكناية لا تقدم المعنى المقصود مباشرة صريحاً، بل تستخدم لفظ غير موضوع له لتمكن القارئ من العبور من الظاهر إلى الخفي، وهذا ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"الكناية هي إثبات معنى من المعاني، فلا بذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجي إلى معنى هو مرادفه، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه".[2] ومن هنا عدت من الصور البيانية الأكثر تأثيرا في المتلقي، لما تملكه من سر جمالي وذلك من تفخيمها للمعنى لدى السامعين كما يجب أن يكون المكنى به أجمل عبارة وأغرب لفظا من المكنى عنه، وعليه فهي أسلوب ذكي من أساليب التغيير عن

(1) أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة، ص273.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدن، جدة، دط، دت، ص66.

المراد عنه بطريقة غير مباشرة وهنا يكمن جمال الصورة الكناية في ترك التصريح بالمعنى والتعبير عنه بما هو مرادف له من أجل تنشيط حركة الذهن المتلقي وإعمال فكره وهنا تتحقق الإثارة في الكشف عن المخفي، استعان بكر بن حماد بالصورة الكناية، وقد وجدت في مواضيع عدة يود من خلالها تصوير طاقاتهم السلبية المنقولة بالحزن من خلال هذه الأبيات:

تمر الليالي بالنفوس سريعة: كناية على سرعة الزمن ومروره وهذا ما يعكس المدة الزمنية المشكلة للحظات الوجيزة التي يعاني منها الشاعر والتي تعود على نفسيته، ويتكأ على نفس المعنى في قوله:

لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم: كناية على أن الأقدار مكتوبة من رب العالمين، فلا تبديل لها، إذ كتب لكل إنسان رزقه في حياته .

قوم تقطعت الأسباب بينهم: هذه الصورة كناية دالة على البعد والانفصال ففيها شبه فراق الإنسان عن أخيه بالحبل القوي الذي يقطع بقوة ضاغطة.

جنح ليل يقودها: كناية عن الغفلة والضياع الذي تعيشه نفس الشاعر إذ انشغل الدنيا ونسي مصير الآخرة.

كما يتحدث عن الموت بصيغة أخرى، حيث أنه قام بتشخيص الموت على أنها شخص يطرق الباب ويأتيك على غفلة: يأتيك في حين البيات طروقها: كناية على الموت التي تأتي غفلة كل إنسان مهما بعد.

3-3-الصورة التشبيهية:

التشبيه لون من ألوان التصوير الأدبي الحسي أو مجرد، وهو اللغة التمثيل، حيث يبين لنا أن شيئا شارك غيره في صفة أو أكثر، حيث أن هذه المشاركة تكون بواسطة أداة ضف إلى ذلك هنالك من عرفه أنه "دلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى".[1] كما يعني الدلالة على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه.[2]

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في العلوم البلاغة والبيان والبديع، ص164.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في العلوم البلاغة والبيان والبديع، ص200.

وكما أن التشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيد.[1] وعليه فإن التشبيه من الصورة البيانية التي ترتكز على الخيال إذ يجمع بين التشبيه على طرفين أساسين هما، المشبه والمشبه به، والتشبيه هو أن يشبه الخفي غير المعتاد بالظاهر المعتاد.

وفي شعر بكر حماد نجد التشبيه أو الصورة التشبيهية بشكل قليل ذلك يعود إلى غلبة الصورة الاستعارية على شعره، وعلى الرغم من قلته إلا أنه استعمله في اغلب أغراضه الشعرية، ففي الوصف نجد التشبيه في قوله:

تبدو الغيم إذا بدت كأنها تنشر من تخت.[2]

الشاعر في هذا البيت شبه ظهور الشمس من الغيم كأنها تظهر من تخت أي تتسرب من خلال فتوحاته، ووجه الشبه هو انتشار أشعة الشمس من خلال السير كبزوغها من وراء الغيم

كما يقول في البيت آخر في نفس الباب:

تفرح بالشمس إذا ما بدت كفرحة الذمي بالسبت.[3]

فالشاعر شبه الشمس عند ظهورها في فضل الشتاء كفرحة اليهودي بيوم السبت لأن يوم السبت عند اليهود يوم عيد، كما أن التشبيه أدوات تدل على معنى المشابهة، كالكاف وكأن، ومثل، وشبه، وغيرها وهي تذكر في الكلام، أو قد يغنى عنها.[4]

ومن الأدوات الغالبة في شعر بكر بن حماد التاهرتي نجد الكاف عند قوله:

تبيت على فراشكَ مطمئنا كأنك قد أمنت من الميعادِ.[5]

شبه غفلة الإنسان عن الموت واطمئنانه إلى الدنيا، بمعنى تأكيد من نجاته من يوم الميعاد.

وكقوله أيضا:

[1] ينظر: أبو هلال العسكري،الصناعتين، تر، على محمد البجاوي، محمد أبو فيصل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت، دط، 1419هـ ص161.

[2] محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من الشعر بكر بن حماد التاهرتي، ص65.

[3] محمد بن رمضان شاوش، الدار الوقاد من الشعر بكر بن حماد التاهرتي، ص65.

[4] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في معاني البيان والبديع، ص218.

[5] محمد بن رمضان شاوش، مرجع سابق، ص79.

فلو كانَ خيرا قل كالخيرِ كلهِ وأحسب أنَّ الخيرَ منه بعيدُ.[1]

وفي هذا قول نجد التشبيه، في التشبيه الشاعر قلة الكلام الخير بالخير كله لأن خير الكلام ما قل ودل، إي أن كثرة الكلام لا فائدة منه، وهو هنا تشبيه عادي، كما نجد تشبيها بليغا في قوله:

وأيدي المنايا كل يومٍ وليلةٍ إذا فتقت لا يستطيعُ رتوقهاَ.[2]

وهنا تشبيه بليغ وذلك من باب إضافة المشبه للمشبه به حيث أنه شبه أن الموت أيادي.

-الحقول الدلالية:

يختلف الشاعر بمعجمه الدلالي عن غيره، فهو الذي يستلهم منه الألفاظ الخاصة التي تبنى به قصائده، إذ هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها لكي تفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة من الكلمات المتصلة بها دلالية فمعنى كلمة معجم هو محصلة علاقاتها بالكلمة الأخرى في داخل الحقل المعجمي، حيث أن هذه الحقول الدلالية تساهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر ودلالتها مما يقتضي إلى جوهر المعنى.

وهذا ما يذهب إليه sul mann "أنه قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة كما قال عنه j lyons هو مجموعة جزئية المفردات اللغة"[3] حتى كان لكل لفظة "في المعجم الشعري معنى روحا ولونا، ووقعا ولكن قيمة هذه الكلمة أو تلك فيما تضيفه على سياق الجملة من الحيوية"[4]

والحديث عن الحقول الدلالية في شعر بكر بن حماد التاهرتي له علاقة وطيدة جدا بالمعجم الشعري، حيث ركز على الثراء الدلالي والتوزيع في الحقول لأنه يعد سر من أسرار الأسلوبية، والحقول الدلالية الواردة في شعر بكر هي:

- **حقل الكون:** الشمس، الأرض، الغيم، البحر، الريح، الحجر، لجة، السماوات، الغصون، الجبال، الثريا، الفراقد، التراب، الرواسي ورد.

[1] م ن، ص78.

[2] م ن، ص85.

[3] عمار شلواي، نظرية الحقولالدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2، جوان، 2002.

[4] نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني، محفوظ ماجستير، جامعة باتنة، 2008، 2009، ص154.

– **حقل الزمن**: نهار، ليل، يوم، البيات، أشهر.

– **حقل الشخصيات**: أم، أب، ابن مروان، أمير المؤمنين، إبن سفيان، أحمد محمد، فاطمة، لقمان، نوح، بني قاسم، على العضب، بكر بن حماد، أحمد بن خطيب، دعبل الخزاعي، يوسف بن محمد، ابن ملجم خليل.

– **حقل الحرب ومتعلقاته**: السيوف، رماح، الخيل، الموت، حجر، عساكر.

– **حقل الحزن**: عذاب، دمع، غضب، الظلم، شقي، قتلت، البكاء، الكرب، خائب، مظالم، الهم، بكيت، الحزن، كوى، مكتئب، هلكت، يأس، تأسف، وجدي.

– **حقل الإنسان**: لسان، عين، يد، لب، قدم، أحشاء، أكباد، خدود.

قراءة للحقول الدلالية:

1– حقل الحزن:

نلاحظ على مفردات هذا الحقل اهتمام الشاعر بتوضيح مشاعر الألم والقلق إذ لفت الانتباه من خلاله بتصويره نفسيته بمختلف الخلفيات فتناول المفردات التي تصل بالحزن مباشرة (الدمع، البكاء، الحزن، كوي...)، إذ استطاع أن يعبر عنه بالطريقة الأفضل باستخدام المناسبة التي تخدم تعبيره.

2– حقل الشخصيات:

لقد استخدم الشاعر ألفاظ تخدم هذا الحقل فمن خلالها وظف أسماء ناس للتعبير عما بداخله فهو مثلا وظف الخليل للتعبير عن الصديق.

3– حقل الكون:

وظف الشاعر مجموعة مفردات في هذا الحقل، وهذا مرتبط بنشأة الكون والخالق المخير المسير.

4– حقل الزمن :

إن حيرة الشاعر في هذا الوجود أدى به إلى استعمال ألفاظ زمنية متنوعة الدلالة منها ما يدل على الليل والنهار.

5- حقل الإنسان:

مرتبط بالإنسان بشكل عام فتناول خلق الإنسان

6- حقل الحرب ومتعلقاته:

تتعلق مفردات هذا الحقل بجو الحروب بشكل خاص أراد الإشارة من خلال إلى سلبية المعاناة فهو مفتاح مهم من مفاتيح الدلالة على قضيته.

خاتمة

خاتمة

الحمد لله على مننه، وعلى ما أتم علينا من نعمه، وأعاننا على إتمام هذه الدراسة المتواضعة، التي من خلالها استكشفنا هذه الرحلة الشعرية التي تناولنا فيها شعر بكر بن حماد التاهرتي- شاعر جزائري- من أدباء الدولة الرستمية إذ اتخذنا المنهج الأسلوبي منهجا بغية التحليل الموضوعي لهذه الدراسة، قصد أن نستنشق الملامح الجمالية لهذه النصوص، حيث استخلصنا جملة من النتائج أهمها:

- نظم بكر بن حماد التاهرتي في أغلب الأغراض الشعرية من وصف، وهجاء ومدح وزهد ووعظ، ورثاء، غزل...إلخ

- ارتبط بالأسلوبية مصطلح الأسلوب، فقد تطرقت له الدراسات العربية والغربية، لكنه حديثا يبرز الاهتمام به خاصة من الدراسات الغربية لما عرفه من تنوع، وتعدد مدارسه، فتشعبت تعاريفه إلى درجة يصعب الإلمام به.

- استطاعت الأسلوبية أن تستقر منهجا على الرغم من الشكوك التي حاولت أن تسلبها مشروعيتها، فاستطاعت بفضل جهود الكثير من الدارسين أن تتحول إلى نظرية لها أدواتها الإجرائية.

- كشف البحث أن علاقة الأسلوبية بعلم اللغة لا يمكنها أن تقوم على القطيعة التامة، على الرغم من إختلافها فإنهما يركزان اهتمامهما على اللغة.

أما علاقة الأسلوبية بالبلاغة فقد كشف البحث عن علاقة تنافر بينهما من جهة، والتباين من جهة أخرى، و هذا لا يعني أنهما لا يلتقيان فكلهما يأخذ عن الآخر، فالأسلوبية تستثمر من البلاغة و لكن برؤية منهجية مغايرة، أما عن علاقة الأسلوبية والنقد فتتمثل في ما يقدمه كل طرف للآخر.

- كشف الإحصاء لبحور الشعر عند بكر بن حماد احتلال بحر الطويل الصدارة ولقد استطاع بكر بن حماد تطويع هذا البحر ليناسب تجربته الشعرية التي تنوعت بين أغراض شتى.

- نجد بكر بن حماد قد جسد شكلين من القافية في شعره المتواترة والمتداركة، وهذا التأكيد ما تأديه هذه الوسيلة الإيقاعية.

- بكر بن حماد، يميل في استخدامه حروف النون والراء، اللام، الميم، الدال، القاف....الخ رويا وهو بذلك سار على نهج الشعراء القدامى، فتميز شعره بالإيقاع الصوتي والعروضي المنسجم وهذا يظهر تأثره بهم.

– من الملامح الأسلوبية التي تجلت في الخطاب الشعري عند بكر بن حماد تكراره ضمير المخاطب والمتكلم ويحمل هذا التكرار عدة دلالات عميقة يكشف عما يحاول إثباته برسالته الشعرية، التي قوامها ذاته الإنسانية.

– يتبين من خلال دراسة الصورة الشعرية، أن الصورة الاستعارية والصورة الكنائية هما الآليتان الأكثر توظيفا في تشكيل الصورة الشعرية عند بكر بن حماد، فقد استطاع من خلال الإستعارة أن يظهر نزعته، مما زاد من جمالية النص الشعري، أما استخدامه الكناية في التعبير فقد أسهم التعبير عن التجربة الشعرية.

– يستخدم بكر بن حماد آلية التشبيه ولكن بنسبة ورود أقل مقارنة بأليتي الإستعارة والكناية، وذلك لبعد التشبيه عن حالته التي يعيشها.

– يوظف بكر بن حماد الجمل بين الاسمية والفعلية، فكان تارة يعمد الجمل الإسمية من أجل التأكيد على مواقف و الأحداث التي عاشها، وتارة أخرى الجمل الفعلية، وذلك لإبراز مظاهر الحركة والحيوية، والتعبير عن الحالات.

– كثر اعتماد الشاعر الجمل الإنشائية الطلبية بشكل كبير وملحوظ حيث تنوعت من استفهامية إلى ندائية إلى أمرية....الخ، إذ شكلت عناصر أساسية أقام عليها الشاعر بناء شعره.

– تنوع الحقول الدلالية التي اعتمد عليها الشاعر، مما أدى إلى إثراء المعجم الشعري، فتنوعت من حقل الحزن الذي طغى على معظم شعره إلى حقل الكون، إلى حقل الشخصيات، وهذا ما يكشف عما تقوم عليه تجربته.

– تأثر بكر بن حماد بلغة القرآن الكريم، وهذا يدل على ثقافته القرآنية.

– لقد كان التكرار ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر بكر بن حماد، إذ وظفه الشاعر لتعبير عن مشاعره، حيث ترجم التكرار للحالة النفسية له. إذ كان توظيفه تنفيس عن آلامه وأوجاعه التي تجسدت في لغته الشعرية، إذ عد وسيلة مهمة في توضيح المعنى وترسيخه في أذهان السامعين.

– تنوع المحسنات البديعية التي استخدمها الشاعر في شعره من طباق وجناس وكان ذلك من أجل أن تخلق ايقاعا جميلا في النص الشعري.

– جاءت أغلب الصور الاستعارية مكنية، وذلك من أجل تحقيق الجمال على مستوى الدلالي.

هذه أهم النتائج التي خلصنا إليها، على أننا نأمل أن يستأنف الدارسون العناية بشعر بن حماد، واستخراج مخبأته، والله نسأل أن يوفقنا لما فيه الخير، فهو نعم المولى ونعم النصير.

الملحق

أشعار بكر بن حماد التاهرتي

1- باب الهجاء

أ- هجو عمران بن حطان الشاعر

قال يهجو عمران بن حطان الخارجي الشاعر ويعارض قصيدته التي مدح بها عبد الرحمن بن ملجم قاتل الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه:

(البسيط)

قُل لِابنِ مُلْجَمٍ والأقْدارُ غالِبةٌ

هَدَمْتَ وَيْلَكَ للإسلامِ أَرْكانَا

قَتَلْتَ أَفضلَ مَن يَمشِي عَلَى قَدَمِ

وأَوَّلَ الناسِ إسلاًماً وإيمانَا

وأَعْلَمَ الناسِ بالقرآنِ ثُمّ بِمَا

سَنَّ الرسولُ لنَا شَرْعاً وتِبْيانَا

صِهْرَ النّبيَّ ومَوْلاَهُ ونَاصِرَهُ

أَضْحَتْ مَنَاقِبُهُ نُورًا وبُرْهانَا

وكان منه على رُغمِ الحَسودِ له

مكانَ هارونَ مِن موسى بنِ عِمْرانَا

وكانَ في الحربِ سَيفًا صَارمًا ذكرًا

لَيْثاً إذا لَقِيَ الأَقْرانَ أَقْرَانَا

ذَكَرتُ قاتلَهُ والدّمعُ مُنْحَدِرٌ

فقلتُ سُبحانَ رَبَّ الناسِ سُبحانَا

إنِّي لأَحْسَبُه ما كان مِن بَشرٍ

يَخْشَى المَعادَ ولكن كان شَيطانا

أَشْقَى مُرادٍ إذا عُدّتْ قَبائلُها

وأَخسرُ الناسِ عندَ اللهِ مِيزا نا

كعاقرِ الناقَةِ الأولى التي جَلَبَت

على ثَمودَ بأرضِ الحِجْرِ خُسْرانا

قد كان يُخبِرُهم أنْ سَوفَ يَخضِبُها

قَبلَ المَنِيةِ أَزمانا فأزمانَا

فلَا عَفَا اللهُ عنه عما تَحمَّلَه

ولا سَقَى قَبْرَ عِمرانَ بنِ حِطَّانَا

لقولِه في شَقِيٍّ ظَلَّ مُجْترِماً

ونالَ ماناله ظُلْماً وعُدواناً

(يا ضَرْبةً مِن تقيٍّ ما أرادَ بها

إلا لِيبْلُغَ مِن ذي العَرشِ رِضْوانَا)

بلْ ضَرْبةٌ من غَويٍّ أَورَثَتْه لَظىً

مُخلَّداً قد أَتَى الرّحمنَ غَضْبانَا

كأنّه لم يُرد قَصداً بضَربتِه

إلا لِيَصلَى عذابَ الخُلدِ نِيرانَا

ب- هجو الخليفة المعتصم العباسي

وقال على لسان دعبل الخزاعي يهجو الخليفة المعتصم العباسي . وكان دعبل مشهورا بهجاء الملوك وتجاسره عليهم:

(الطويل)

بكَى لِشاب الدِّين مُكتئبٌ صبٌّ

وفاضَ بفَرْطِ الدّمعِ مِن عَينِه غَرْبُ

وَقَامَ إمامٌ لَم يكُنْ ذا هِدايةٍ

فليسَ لَه دِينٌ وليسَ لَهُ لبٌّ

وما كانتِ الأَنباءُ تأتي بمِثلِه

يَمْلِكُ يوماً أو تَدِينُ له العُرْبُ

وَلكنْ كما قال الّذينَ تَتَابَعوا

مِن السّلَفِ المَاضي إذا عَظُمَ الخَطْبُ

مُلوكُ بَنِي العَبّاسِ في الكُتْبِ سَبْعةٌ

ولَمْ تأْتِنَا عن ثامِنٍ لهم كُتْبُ

كذلك أهلُ الكَهفِ في الكَهفِ سبعةٌ

خِيارٌ إذا عُدُّوا وثَامِنهم كَلْبُ

وإنّي لَأُعْلِي كَلبَهم عنكَ رِفْعةً

لِأَنّكَ ذو ذَنْبٍ وليسَ لَه ذَنبُ

لَقد ضاعَ مُلكُ الناسِ إذْ سَاسَ مُلْكَهُمْ

وَصيفٌ وأشناسٌ وقد عَظُمَ الكَرْبُ

وإنّي لا أَرجو أن تَرَى من مَغِيبِها

مطالعَ شَمسٍ قد يَغُصُّ بِها الشَّرْبُ

وهَمُّكَ تُرْكِيٌّ عليهِ مَهابةً

فأنتَ له أُمٌّ وأنت له أَبٌّ

وفَضْلُ بنُ مَروانَ سَيْتْلمُ ثلمةً

يظلُّ لَهَا الإِسْلاَمُ لَيْسَ لَهُ شَعْبُ

ج- تحريض المعتصم على دعبل

وقال يحرض الخليفة المعتصم على دعبل الشاعر:

(الطويل)

أَيَهْجُو أَمِيرَ المؤمنينَ ورَهْطَه

ويَمْشِي عَلى الأَرضِ العَريضِة دِعْبِلُ

أَمَا والّذي أَرْسَى ثَبيراً مَكانَه

لقد كانتِ الدنيا لِذَاكَ تُزَلْزِلُ

ولكن أميرُ المؤمنينَ بفضلِهِ

يَهُمُّ فيَعفُو أو يقولُ فيَفعَلُ

وعاتبني فيه حَبِيبٌ وقَالَ لِي:

لِسَانُكَ مَحذُورٌ وسُمُّكَ يَقتُلُ

وإنّي وإنْ صَرَفْتُ في الشّعر مَنطِقي

لأُنصِفُ مِمّا قُلتُ فيه وأعدِلُ

2- باب الرثاء

أ- رثاء إبنه عبد الرحمن

قال يرثي ولده عبد الرحمن بعد قتله:

(الوافر)

بَكيَتُ عَلى الأحِبَّة إذْ تَولَّوا

ولو أنّي هَلكتُ بكَوْا عَلَيَّا

فيا نسَلي بقاؤُكَ كانَ ذُخْراً

وفَقْدُكَ قد كَوَى الأَكْبادَ كَيَّا

كَفَى حَزناً بِأنَّي مِنكَ خُلْوُ

وأنّك مَيّتُ وبِقَيتُ حَيَّا

دَعَوْتَكَ يا بُنَيَّ فَلَمْ تُجِبْنِي

فكانتْ دَعْوَتِي يَأْساً عَلَيَّا

ولَمْ أَكُ آيِساً فَيَئِستُ لَمَّا

رَمَيتُ التُّربَ فَوقَكَ مِن يدَيَّا

فَلَيتَ الخَلْقَ إذْ خُلِقُوا أَطَالُوا

وَلَيْتَكَ لَم تَكُنْ يَا بَكْرُ شَيَّا

تسر بأشهر تمضي سراعا

وتطوى في لياليهن طيا

فلا تَفرَحْ بدُنياً ليسَ تَبْقَى

ولا تَأسَفْ عليها يا بُنَيَّا

فقد قَطَعَ البقاءَ غُروبُ شَمسٍ

ومَطلِعُها علَينا يا أُخَيَّا

وليسَ الْهَمَّ يَجْلُوهُ نَهارٌ

تَدورُ له الفَراقِدُ والثُّرَيَّا

ب- رثاء إبنه عبد الرحمن أيضا

وقال يرثي ولده عبد الرحمن أيضا:

(الطويل)

وهَوَّنَ وَجْدِي أنَّني بِكَ لاَحِقٌ

وأنّ بَقَائِي في الحياةِ قَلِيلُ

وأنْ لَيسَ يَبْقَى للحَبيبِ حَبيبُهُ

وليسَ بِباقٍ للخَليلِ خَليلُ

ولوْ أنّ طُولَ الحُزنِ ممّا يَرُدُّهُ

لَلَازمَنِي حُزنٌ عَليهِ طَويلُ

ج- رثاء تاهرت بعد تخريبها

وقال يرثي مدينة تاهرت بعد تخريبها:

(البسيط)

زُرْنا مَنازلَ قَومٍ لم يَزُورونا

إنّا لَفِي غَفلةٍ عَمّا يُقاسُونَا

لو يَنطِقونَ لقالوا الزّادُ وَيْحَكُمُ

حَلَّ الَّرحيلُ فما يَرجو المُقِيمُونَا

المَوتُ أَجْحَفَ بالدّنيا فَخَرَّبَها

وفِعلُنا فِعْلُ قَومٍ لا يَمُوتونَا

فالْآنَ فَابْكُوا فقَدْ حَقَّ البُكاءُ لكمْ

فالحامِلونَ لِعَرشِ اللهِ بَاكُونَا

مَاذا عَسَى تَنْفَعُ الدّنيا مُجَمَّعَها

لو كانَ جَمَّعَ فِيهَا كَنْزَ قَارُونَا

د- رثاء دعبل وابن خصيب

(الكامل)

وقال يرثي الشاعر دعبلا وأحمد بن خصيب والي مصر:

الموتُ غادرَ دِعْبِلًا بِزَوِيلةٍ

وبِأرضِ بَرْقَةَ أحمَدَ بنَ خَصِيبِ

هـ- رثاء الشاعر نفسه

(الرجز)

وقال يرثي نفسه قبل وفاته وقد دخل عليه بعض أحبابه، فلم يستطع القيام:

أَحْبُو إلى المَوتِ كمَا يَحْبُوا الجَمَلْ

قد جاءني ما ليس لي فيه حِيَلْ

3- باب الغزل

ورد الخدود

(الطويل)

خلِقْنَ الغَوانِي للرِّجالِ بَلِيَّةً

فهُنّ مَوالِينَا ونحنُ عَبيدُها

إذا ما أَرَدْنَ الوَرِدَ في غَيرِ حِينِه

أَتَيْنَ بِهِ في كُلِّ حِينٍ خُدودُها

وكتب الشاعر تحت هذين البيتين:

(الوافر)

فإن تَكُنَ الوَسائلُ أَعْوَزتْني

فإنّ وَسائِلي وَرْدُ الخُدودِ

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة، دط، دت .

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مدخل الأنجلو المصرية، ط02- 1902 .

3- ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، دت .

4- ابن سينا الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1402هـ-.1982

5- أبو الهلال العسكري: الصناعتين، تح محمد على البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1419 هـ.

6- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، دار الحديث، القاهرة، ج1،دط، دت .

7- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب القاهرة، دط، دت .

8- أحمد علي الهاشمي جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، ، بيروت، دط- دت .

9- بوزياني الدراجي: دول الخوارج و العلويين في بلاد المغرب و الأندلس، ط3 .

10- جميل حمداوي: الاتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر، المغرب،دط، دت .

11- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسباب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 2002 .

12-حسين علي محمد حسين: التحرير الأدبي دراسات نظرية و نماذج تطبيقية مكتبة العبيكان للنشر/، الرياض ط7، 1432هـ- 2011.

13- الخطيب القروينى: الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1434هـ-2002.

14- سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة لغوية و احصائية عا لم الكتب القاهرة ط03، 1416هـ-1996.

15- سعيد الأفغاني: الموجز في قواعد اللغة العربية دار الفكر بيروت، دط، 1414هـ-1993م.

16- السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب، بيروت، ط1، 1403هـ- 1983م .

17- شوقي ضيف: الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، دت .

18- صلاح فركوس: تاريخ الجزائر الثقافي من لعهد الفينيقي إلى نهاية الدولة الرستمية ج1، مديرية جامعة قالمة للنشر و التوزيع، 2011.

19- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ، 1989.

20- عبد الرحمان الجيلالي: تاريخ الجزائر العام ج01، دار مكتبة الحياة، ط02، 1965.

21- عبد الرحمان حبنكة الميداني :البلاغة العربية ، دار القلم، دمشق ط01، 1416-1996ج1 .

22- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب الدار العربية للكتاب، ط3، دت .

23- عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1987.

24- عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983 .

25- عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح محمد أبو الفضل ابراهيم، و علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، ط1، 1467-2006م .

26- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المدني، جدّة، دط، دت .

27- عبد الله الباروني و أخرون: الأزهار الرياضية في أئمة و ملوك الإباضية" دط، دت .

28- عبد المجيد مجاهد: علم اللسان العربي، الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات، القاهرة، دط، دت.

29- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1998 .

30- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ، دار الأمة الجزائر، دط، 2013 .

31- عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوب ت حسن حميد، دار مجد لاوي، ط02، 1427، 2006 .

32- عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية(بين النظرية و التطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

33- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها و تطورها" دار الأندلس، ط02، 1401-1981.

34- علي علي صبح: الصورة الأدبية تاريخ و نقد، دار إحياء الكتب العربية، دط، دت .

35- عماد علي جمعة: قواعد اللغة العربية " النحو الصرف الميسر" فهرسة مكتبة المالك فهد، ط01، 1427-2006.

36- عمار بوحوش: التاريخ السياسي للجزائر من البداية و لغاية 1962، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1997.

37- فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1425-2004.

38- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجد للمؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان ط01، 1424-2003 .

39- مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم و الحديث، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د-ط، دت.

40- محمد اسماعيل عبد الرزاق: الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن الرابع ميلادي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، المغرب، ط02، 1985.

41- محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط02، 2010.

42- محمد بن رمضان بن شاوش: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي دار البصائر الجزائر، ط2، 2010.

43- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، دار العلوم، القاهرة ، ط1410،1-1990.

44- محمد عبد المطلب جبر: الأسلوب و النحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الاسكندرية، ط1، 1409، 1988.

45- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نغمان، مصر، 1994.

46- محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون: الأسلوبية و البيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1، 1412، 1992.

47- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، دط، دت.

48- محمد عيسى الحريري: الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي حضاراتها و علاقاتها الخارجية بالمغرب و الأندلس، دار القلم، الكويت، ط03، 1987.

49- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

50- مسعود بودوخة: محاضرات في الصوتيات، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2003.

51- مصطفى سليم العلايني: جامع الدروس العربية، ج03، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1330هـ، 1912.

52- منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز النماء الحضاري، سوريا، ط01، 2002 .

53- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003.

54- نورالدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ج1، دط، 2010.

55- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، دار عيون للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

56- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1427،01، 2007.

- المراجع المترجمة

1- بيار جيرو: الأسلوبية، تر مندر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب، ط02، 1994.

2- فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر خالد محمود جمعة دار الفكر، دمشق، 1424-2003.

3- ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر حميد الحمداني، منشورات دراسات، ط01، 2003 .

4- هينريس بيليت: البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص تر محمد العمري، إفريقيا الشرق المغرب، دط، دت.

- الرسائل

1- حياة معاش: الأشكال الشعرية في ديوان الشتتري، دراسة أسلوبية، مخطوط دكتوراه، جامعة لخضر، باتنة، 2010، 2011 .

2- نبيل قواس: سجينات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، محظوظ ماجستير، جامعة باتنة، 2008، 2009.

المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1426-2005 مجلد01 .

2- اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، 1411هـ-1991م .

3- رشيد عبد الرحمان العبيدي: معجم الصوتيات، دار الكتب و الوثائق المعرفية، مصر، ط01، 2007.

4- كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، تر خالد الأشهب، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، ط01، 2010.

- المجلات

1- جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية العدد الخامس جوان 2009. .

2- مجلة الأثر، جامعة محمد خيضر بسكرة ،ورقلة ، العدد 13، مارس 2012.

3- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ، العدد الثاني، جوان 2002.

4- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 08، جانفي 2011.

5- دورية كان التاريخية، العدد 19، مارس 2013.

6- ثقافتنا للدراسات و البحوث العدد 20، المجلد 05، 1631-2010.

7- مجلة جامعة دمشق، المجلد 30 العدد 1، 2، 2014.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

–مقدمـة.....أ –ب

– مدخل: الحياة الثقافية على عهد الدولة الرستمية

1– نشأة الدولة الرستمية و تطورها.....2

1-1 – تيهرت عاصمة الدولة الرستمية.....3

1-2 – أئمتها.....5

1-3– أركان قيام الدولة الرستمية.....7

2– الحياة الثقافية على عهد الدولة الرستمية.....11

2-1– بكر بن حماد التاهرتي.....15

2-2– المضامين الشعرية عند بكر بن حماد 16

– الفصل الأول: الأسلوبية روادها و اتجاهاتها

1– مفاهيم أولية حول الأسلوب.....20

1-1– تعريف الأسلوب.....20

أ– لغة.....20

ب– اصطللاحا.....20

1-2– مفهوم الأسلوب.....22

أ– لدى العرب القدامى.....22

ب- لدى الغرب.....24

2- نشأة الأسلوبية.....26

3- محددات الأسلوب.....27

3-1- الأسلوب تضمنا و إضافة.....27

3-2- الأسلوب اختيارا.....28

3-3- الأسلوب انزياحا.....28

4-مفهوم الأسلوبية.....30

5- اتجاهات الأسلوبية.....31

5-1- الأسلوبية التعبيرية.....31

5-2- الأسلوبية الفردية.....32

5-3- الأسلوبية الإحصائية.....34

5-4-الأسلوبية البنيوية.....35

6- أهم روادها:.....37

6-1- لدى العرب.....37

6-2- لدى الغرب.....37

7- **وظيفة الأسلوبية**.....39

8- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....40

9- أهمية التحليل الأسلوبي و أسسه.....44

10- مستويات التحليل الأسلوبي.....45

الفصل الثاني: البنى الأسلوبية في شعر بكر بن حماد التاهرتي

1- المستوى الصوتي:.....49

1-1- الإيقاع الخارجي.....49

1-2- الإيقاع الداخلي.....59

1-2-1- الموسيقى على مستوى الوحدات الصغرى.....60

1-2-2- الموسيقى على مستوى الوحدات الإفرادية 63

2- المستوى التركيبي:.....68

2-1- الأفعال.....68

2-2- الضمائر.....71

2-3- المشتقات.....72

2-4- التراكيب.....74

3- المستوى الدلالي:.....81

3-1- الصورة الاستعارية.....83

3-2- الصورة الكنائية.....85

3-3- الصورة التشبيهية.....86

3-4- الحقول الدلالية.....87

– **خاتمـــة**:.....88

– **ملحق**.«أشعار بكر بن حماد التاهرتي».....92

– **قائمة المصادر و المراجع**.....98

– **فهرس الموضوعات**.....104

Thank you for evaluating AnyBizSoft PDF Merger! To remove this page, please register your program!

Go to Purchase Now>>

AnyBizSoft

PDF Merger

- ✓ Merge multiple PDF files into one
- ✓ Select page range of PDF to merge
- ✓ Select specific page(s) to merge
- ✓ Extract page(s) from different PDF files and merge into one