الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

# قصيدة المؤنسة لقيس بن الملوح – مجنون ليلى– دراسة أسلوبية

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللغة والأدب العربي.
تخصص:لغة عربية.

إعداد الطلبة:
* سعاد لموسي
*كنزة سوكو
*اميرة بوخبزة

إشراف الأستاذ:
* نبيل بومصران

السّنة الجامعية:2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

# دعـــــــــــاء

سألت يا سامع الدعاء.....ويـــا رافـــع الســـمـــاء.....

ودائـــم الـــبـــقـــاء.....وواســـــع الـــعـــطـــاء.....

ومـــن فـي اسمـــه دواء.....وذكره شفاء وطاعة وهـناء.....

وأن تـحـيـيـنـا حـيـاة السـعـداء.

وأن تكـتب لـنا من كـل دواء شـفـاء.

وأن تـــرزقـــنـــا عـيـش الكـرمـاء.

وأن تدخل أمي وأبي مدخل الصديقين والشهداء.

آمـيـن يـا رب الـعـالـمـيـن

# شكـــر وعرفـــان

***هذه الكلمات بسيطة وقليلة بين يديك نضعها، ومع طائر الشكر نبعثها وعرفانا بالجميل نكتبها، فلو كان الشكر رداءا يلبس لأهديناه إياك ولو كان الثناء جدولا يترقرق لأجريناه إليك، إننا نتقدم إلى أهل الشكر، ونعود بالعرفان لأهل الفضل والوفاء.***

***أولا الشكر للّه جلّ جلاله دائما.***

***ثانيا إليك أستاذي الفاضل " نبيل بومصران " نتقدم لك بأجمل عبارات الشكر والعرفان بإشرافك وصبرك علينا وعلى كل النصائح والتوجيهات الّتي كنت تقدمها لنا.***

***نسأل اللّه لك التوفيق والسداد.***

# الإهداء

*"أن نحلم فهذا شيء جميل جدا، أما الأجمل فهو أن نعمل من أجل تحقيق هذا الحلم".*

*وهذا العمل هو حلمي الذي حققته وثمرة جهد سنين طويلة من الدراسة عشتها بحلوها ومرّها، بنجاحها وفشلها، بإصرار كبير من أجل الوصول إلى الهدف، وأخيرا وبتوفيق من ربي وفضله علي وحث والدي وصبره علي وسند إخوتي ومساعدة صديقاتي وتوجيه أساتذتي، نتج هذا العمل الذي أهديه إلى كل من أحببتهم.*

*إليك يا من وهبتني كل الدفء والحنان والأمل والأمان، أنت التي زرعت في قلبي الطمأنينة والتسامح وحرص دائما على نجاحي إليك يا أمي، لا أرى نور السعادة إلا في فجر ابتسامتها.*

*"أمي الحبيبة" دليلة*

*إليك يا من رسمت طريقي، وعلمتني أن الحياة مثابرة واجتهاد وكنت دائما شمعة تضيء دربي وتدعمني لأواصل.*

*أنت الذي حرص دائما أن ننشأ صالحين، إليك يا من لا أرى لذة العيش إلا بجواره، إليك يا اعظم وأكرم وأشرف مناضل في هذا الوجود.*

*"أبي العزيز" يوسف*

*إلى الذين نشأت بينهم في بيت واحد كما تنشأ الزهور المتعانقة في مغرس واحد إلى إخوتي الأحباء:*

*منى وزوجها مصطفي وابنتهما (سمسومة) .*

*فلة وزوجها فوزي.*

ومريم وخطيبها زهير.

نورية وخطيبها رمزي.

وملاك وعبير.

*إلى التي أهداها القدر لي لترافقني كل فرح وألم، فكانت البلسم الشافي والنسمة العليلة في حياتي ... إلى رمز الرقة والعذوبة ... إلى من عرفت معها الحب والإخلاص والصداقة الحقيقية إنجاز هذه المذكرة .. إليك "صبرينة"".*

*ودمت حبيبتي أحلى وردة.*

*إلى كل صديقاتي اللواتي تركن في قلبي أجمل الذكريات وعشت ذات يوم في جوارهن أحلى اللحظات:*

*رقية، سعاد، بديعة، ريان، أمينة .*

*إلى كل الذين عرفوني وأحبوني ومازال حبهم لي نابضا بقلوبهم ... إلى كل من ترك ذكرى سعيدة عطرة ينفرج قلبي بتذكرها.*

*كما لا أنسى أستاذي المحترم الذي أشكره جزيل الشكر على نصائحه.*

*"نبيل بومصران".*

كـــنـــــزة

# الإهـداء

بعد صبر وعناء وفقني اللّه إلى هذا العطاء ولم يبق لي إلاّ حق الإهداء .

ما أصعب أن يجمع المرء أحبابه في سطور، وأكثرها صعوبة أن يذكر صديقا وينسى آخر. كما أنّه ليس من المروءة أن أطوي صفحات هذه المذكرة، دون أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أعانني في هذا العمل من قريب أو من بعيد.

إلى كل اللّذان صنعاني واحترماني ووثقابي وبعطائي وأشعراني أنّي شخص مهم في الوجودي، فأصبح وجودي ضروريا من أجلهما، وعاهدت نفسي أن لا أخذلهما كما لم يخدلاني.

" لأنّ أمي لا تقدر بثمن ..... وأبي لن يكرره الزمن".

إلى أعطر عطور أحلامي، إلى أحن همسات أنغامي، إلى أروع سحر في أيامي إلى ملاك أحلامي إلى أروع صورة فتحت عليها عيناي، إلى أعدب صوت سمعته أذناي، إلى الّتي سقت طموحاتي و صقلت أمنياتي ومسحت دمعاتي، إلى الّتي وقعت كل نجاحاتي. أمّي " زوينة "

إلى روح أبي الّتي سكنت قلبي وروحي، " رحلت لكنّك حي في قلوبنا" أبي "عبد المجيد" رحمك اللّه وأسكنك فسيح جناته. آمين يا ربّ العالمين.

إلى إخوتي الّذين جعلوا مني عنصرا فعالا في الحياة وكانوا رمز القوة والشجاعة: حبيب، عادل، أحمد.

إلى توائم روحي أخواتي الّذي وهبني اللّه إياهم في السراء والضراء وكن بصيرتي في الحياة: ميادة، نصيرة.

إلى أختي الفاضلة: مريم، وزوجها نبيل.

إلى الكتكوت الصغير حفيد العائلة: أمين ( مينو).

إلى أسرتي الثانية: أخوالي وخالاتي كل باسمه.

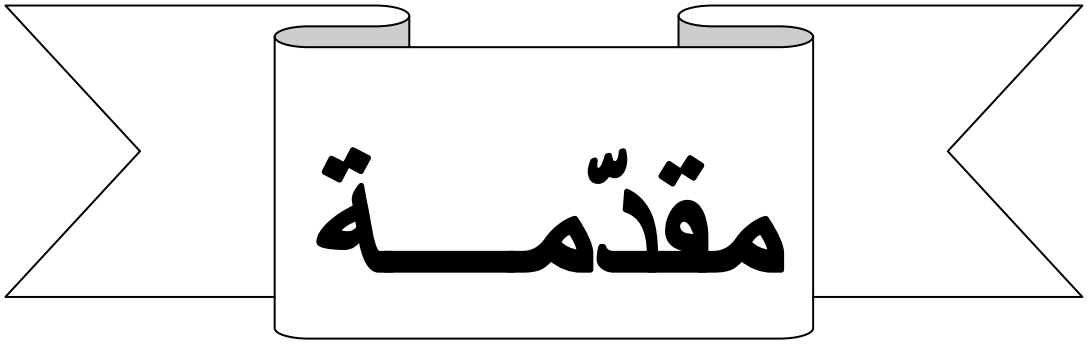
إلى صديقاتي التّي كنّ لي عونا وسندا دائما في مسيرتي الدراسية: غنية، بثينة، هدى، إلهام، كوثر.

إلى صديقتاي التّي شاركتا معي هذا العمل: كنزة، أميرة.

إلى زميلتاي في الدراسة، رقية، صبرينة.

إلى كل من سقط اسمه سهوا من ذاكرتي أقول: " شكرا".

**سـعاد**


مقدّمـــة

**مقدّمة:**

تعد الأسلوبية وليدة رحم علم اللّغة الحديث فهي مدخل لفهم النص وتتبع بصمات الشحن فيه محاولة الكشف عن العناصر المميّزة الّتي يدخرها هذا الخطاب من قيم فنية وجمالية وذلك من خلال أدواته الإجرائية فهي تعنى بحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.

قصيدة "المؤنسة" لـ "قيس بن الملوح" مدونة البحث من أروع القصائد الّتي كان فيها وقع في النفوس، وبصمات خالدة في سجل تاريخ الشعراء، شاكيا في هذه القصيدة حنينه وآلامه جراء بعده عن حبيبته.

ومن الأسباب الّتي جعلتنا نختار هذا الموضوع هو الرغبة في الولوج إلى عالم الشاعر ومحاولة التعرف على بيئته الخاصة.

وبناءا عليه نطرح جملة من الإشكالات:

_ هل يمكن تطبيق منهج حديث ومعاصر على نص شعري قديم؟.

_ و إلى أي مدى قد وفق هذا المنهج في اختراق أعماق القصيدة؟.

وقد ارتأينا في هده الدراسة ضرورة العمل بالمنهج الاسلوبي الدي يتخد من النص مادة خصبة للبحث قصد محاولة تفكيك الاسلوبي لتلك القصيدة الشعرية وتجاوز حدودها الخارجية السطحية بغية الكشف والخوض في علاقاتها الداخلية التي تحكمها

وكان لابد من خطة تنظيمية تنظم البحث وتسهله وكانت كالآتي:

مدخل وثلاثة فصول وخاتمة جمعت بين النظري والتّطبيقي: مدخل مهدنا فيه بالموضوع، وقفنا فيه على مفهوم الأسلوب والأسلوبية وما تعلق بهما.

ثمّ في الفصل الأوّل: تناولنا القصيدة بالتحليل من حيث المستوى الصوتي ممثلا في دراسة الموسيقى الخارجية والّتي تناولنا فيها دراسة البحر و القافية والروي والعلة والزحاف. ثمّ الموسيقى الداخلية والّتي تناولنا فيها ظاهرة التكرار لما له من أهمية في تحليل القصيدة بالإضافة إلى ذلك تناولنا الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، بالإضافة إلى ذلك عنصر التصريع.

اما الفصل الثاني: تناولنا فيه بناء الجملة ( داسة التركيب الاسمي والفعلي)، ظاهرة الحدف، أساليب الكلام وتقسيماته، الإنشاء الطلبي ( الأمر، الاستفهام، أسلوب الشرط) الإنشاء غير الطلبي ( التقديم والتأخير، العطف).

أما الفص الثالث: تطرقنا فيه إلى المستوى الدلالي من خلال الحقول الدلالية وكذا الصورة الشعرية والمعجم الشعري.

وأنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج الّتي توصلنا إليها ومن خلال دراستنا وتحليلنا لفصولها الثلاثة.

ولقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها: _

الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.

_ الصورة الشعرية عند ذي الرمة لعهود عبد الواحد العكيلي.

_ الاسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبوالعدوس.

وخلال بحثنا هذا واجهتنا صعوبات منها:

_ البرنامج الدراسي مليء بالحصص وعدم إيجاد الوقت لانجازها وبالتالي عدم التوفيق بين العمل على إنجاز المذكرة والدراسة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف " **نبيل بومصران**"، وإلى كل من ساهم في هذا العمل من قريب أو بعيد مع أمانينا أن نكون قد وفقنا في هذا البحث واللّه ولي التوفيق.

## مدخـــل :

### الأسلوب والأسلوبية المفهوم والمصطلح :

إن الوقوف على مصطلحات البحث العلمي، ذو أهمية كبيرة لأنّه الوسيلة التي يستطيع من خلالها الباحث أن يحدد المفاهيم التي يستعملها أو يبحث عنها، وبناءا على ذلك فإن مصطلح الأسلوبية علم يقوم على دراسة الأسلوب لهذا يقتضي الحديث عن الأسلوب أولا.

**أولا: تعريف الأسلوب:**

**أ لغة:**

أشار المعجم اللّغوي العربي إلى مفهوم الأسلوب، وتجد من بين ذلك المعاجم " لسان العرب " لصاحبه " ابن منظور" الّذي يعرفه في مادة سلب كالآتي:<< يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتدة فهو أسلوب...

الأسلوب: الطريق والوجه والذهب ...يقال أنتم في أسلوب سوء ...ويجمع أساليب: الأسلوب بالضم:الفن...يقال أخد فلان في أساليب من القول أي أفانين منه >>[1].

ويعرفه " الفيومي" في معجمه " المصباح المنير " :<< الأسلوب بضم الهمزة: الطريقوالفن وهو علم على أسلوب من أساليب القوم، أي الطريق من طرقهم . والسلب ما يُسْلَبُ والجمع أسلاب>>[2].

---

[1]– جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، تعليق رشيد القاضي ، دار صبح ،وادسيوفت ،الدار البيضاء، ج6 ،ط1، 2007.

2– الفيومي: المصباح المنير، مادة س.ل.ب، عن عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص 10.

من خلال هذين التعريفين يتضح لنا مايلي:

الأسلوب يعني السطر من النخيل، ويعني الطريق، كما يعني الوجه والمذهب، كذلك يتضح عند التأمل في هذين التعريفين، أنّهما يحتويان على معنى الانتظام، والتناسق في الشيء الواحد سواء تعلق الأمر بالسطر من النخيل أو الطريق الممتد، ويقال لفلان أسلوب في المعيشة أو أسلوب في العمل بتعبير آخر، يفيد هذا الاستخدام معنى النظام، أو القواعد التي تلزم في مجال المعيشة أو غيرها...

أما لفظة أسلوب style فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية التي تعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة تعد إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختبار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال>>[1].

بتعبير آخر نجد لفظة (أسلوب ) مشتقة من الجدر اللاتيني للمصطلح الأجنبي styleالتي تعني القلم ويقصد بها: إبرة الطبع أو الريشة وهي الأداة المستعملة في عملية الكتابة، أما في كتب البلاغة اليونانية القديمة تعتبر وسيلة من وسائل التواصل بين الأشخاص عامة ووسيلة لإقناع الجماهير خاصة.

**ب- إصطلاحا:**

أما من حيث معناه الاصطلاحي فقد ذكره مجموعة من العلماء منهم : أحمد الشايب ابن قشة الخطابي، الباقلاني وكذا عبد القاهر الجرجاني وآخرون، إذ عرفه أحمد الشايب على أنّه: << طريقة في الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير >>[2] .

1- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2007،1، ص35.

2-أحمد الشايب: الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، 2003، ص44.

أي أن الأسلوب في نظره عبارة عن جهد فكري فردي .حيث يكون فيها الشخص قادرا على اختيار ما يناسب من الألفاظ قصد إيصال الفكرة الواضحة و التأثير بها على المتلقي لتأدية معنى معين.

أما ابن قتيبة فقد ذكر مصطلح الأسلوب في أنّه لا يعرف فضل القرآن إلاّ من كثر و اتسع علمه مذاهب العرب واقتنانه في الأساليب . وقد تحدث الخطابي في إعجاز القرآن عنه بأنّه نوع من الموازنة بين شاعرين.

وقد تجاوز مصطلح الأسلوب خطوة أخرى إلى عالم الغرب أو الأوروبيين فكما وجدناه عند العرب فإنّه لم يكن أيضا خارج من دائرة الغربيين الذي كان منذ عهد أرسطو ومن بعده << فقد استخدم هذا المصطلح عندهم أصلا للدلالة على القلم والريشة، ثمّ استخدم لفن نحت العمارة، ثمّ دخلت في مجال الدراسات الأدبية، بحيث صارت تعني أي طريقة خاصة لاستعمال اللّغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب>>[1].

مفاد هذا القول أنّ هذا المصطلح تعدد استعماله و استخدامه فكل قد استخدمه حسب ما يفيده في مجاله؛فاستخدم للدلالة على القلمو الريشة، واستعمل أيضا في مجال البناء ثمّ أُدْرِجَ ضمن مجال الدراسات الأدبية ... الّتي وصلت إلى مستعملي اللّغة ووصفت بأنّها صدفة مميزة لكل كاتب أو خطيب .

كما يعرفه (ريفاتير) << بأنّه كل شيء مكتوب ثابت علق به صاحبه مقاصد أدبه>>[2].

كما يرى بأنّه: << قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ الانتباه إليها، بحيث إذا اغفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز به خاصة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر عن الأسلوب>>[1].

---

[1]– عدنان النحوي: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي، ط1، 1479، ص145.

2– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ، ص141.

يرى ريفاتير أنّ القارئ تسيطر عليه قوة غالبة وذلك بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، والّذي يهدف إلى إثارة انتباه القارئ، والحرص على عدم إغفاله عنها لأنّ ذلك يؤدي إلى تشوه النص، وبتحليله لبعض عناصر سلسلة الكلام نجد لها دلالات تتميز به خاصة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام هو الصيغة الّتي يعبر بها عن الأسلوب. إذننلاحظ من التعريف اللّغوي و الاصطلاحي للأسلوب أنّه لم يثبت الأدباء و النقاد على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، فقد ربطوه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، و ربطوه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة، بمعنى آخر أنّ الأسلوب موضوع كان ولا يزال من بين المواضيع الّتي كثرت فيها الأقوال واختلفت حولها الآراء حتى شغلت مكانا ليس بالهين في الساحة الأدبية، وهذا ما نلمسه من خلال ما عبرت عنه الكثير من الدراسات في هذا المجال فإننا نجد مفهوم الأسلوب قد تعدد وكان ودقيق لهذا المصطلح.

**ثانيا: الأسلوبية:**

يُقرُّ كثير من الدارسين أنّ موضوع الأسلوبية من المواضيع الّتي لا يمكن أن تُعَرَّفَ بشكل مرض وذلك ناتج عن رحابة الميادين الّتي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، ورغم هذا إلا أنّه لا يُخْتلفُ في أنّها شكل من أشكال التحليل اللّغوي لبنية النص.

<< فالأسلوبية ترجمة للمصطلح الغربي" stylistique " وهو يتشكل من دال مركب جذره (أسلوب) (style ) ولاحقته(يه) (ique)، أما الجدر فهو ذو مدلول انساني ذاتي وبالتالي نسبي>>[2].

<< والأسلوبية ترتكز على الأسلوب في بناء نظريتها العامة وهي ترتبط ارتباطا مباشرا الكيان اللّغوي للعمل الأدبي أي أنّها علم يدرس اللّغة في نطاق الخطاب>>[1].

---

1- يوسف ابو العدوس؛ الاسلوبية الرؤية والتطبيق، ص37.

2- عبد السلام المسدي :الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، ص31.

أمّا ريفاتير فقد حدد مفهوم الأسلوبية بأنّها علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب.

بمعنى أنّها تقوم على دراسة النص في ذاته إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللّغوي.

ويرى (جاكبسون) << أنّ الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون ثانيا >>[2].

وهكذا يمكن إجمال القول حول تعريف الأسلوبية فنقول: الأسلوبية علم لغوي حديث النشأة، يبحث ويدرس في الوسائل اللّغوية الّتي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية فتميزه عن غيره، فبتعبير آخر: الأسلوبية دراسة العمل الإبداعي، ومن هذا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب و الأسلوبية ( علم الأسلوب) وهو أنّ:

الأسلوب هو الطريقة أو التعبير الشخصي، أما الأسلوبية فهي علم قائم بذاته له أسسه وقواعده ومجاله، وهي دراسة هذا التعبير الشخصي.

الأسلوب هو التعبير اللّساني والأسلوبية هي دراسة هذا التعبير اللّساني.

2:زوايا الأسلوب : ( الباث، المتلقي ، النص):

1- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1990، ص29.

2- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص37.

**أولا:الأسلوب من زاوية المخاطب المتكلم:**

وهو أول العناصر في العملية التواصلية أو في إنشاء رسالة ما ، <ويمكننا القول أنه الباث أو المبدع أو المنتج أو المخاطب الذي يقوم بإنشاء الرسالة ، ويمثل الدور الرئيس أو المحور في عملية الاتصال ,

فهو الذي يمتلك القدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة و بوسائل أسلوبية متعددة ، تكشف عن نمط تفكيره حيث هناك توحد تام بين الأسلوب و صاحبه و مع أن لأسلوب يتمثل في النص إلا أن المرسل محكوم به>[1]

ومن هذا المنطلق يمكن لنا القول أن الأسلوب هو ملكة نظرية لدى الباث الذي يعد محور العملية التواصلية ، إذ يمكنه من التعبير عن أفكاره وما يدور في خاطره بطريقة تستميل أذن المستمع أو المتلقي وتستحود على إعجابه أثناء تلقيه للرسالة ، بل تصل إلى أعماق المتلقي وتعانق روحه ، ولا نخطئ القول أن الأسلوب يعكس لنا شخصية الباث المبدع .

كما يمكننا القول أن من مظاهر نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على المؤلف الباث يتمثل في تكثيف درجة التطابق بين مفهوم الأسلوب الذي إليه ينتمي ، فلا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صورة فكر باثة و إنما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه وهو حد من التمازج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذات المفرزة له ، ومرد هذه الوجهة كما أسلفنا قول بيفون :<إن من الهين أن تنزع المعارف والأحداث و المكتشفات أو أن تبدل، بل كثيرا ما تترقي إذ ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها كل تلك الأشياء هي خارجة

1-يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 129.

عن ذات الإنسان أما الأسلوب فهو الأسلوب عينة لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه>[1].

**ثانيا: الأسلوب من زاوية المخاطب المتلقي :**

ألا وهو العنصر الثاني في العملية التواصلية إذ لا يمكن القول أنه هناك تواصل أو خطاب دون أن يكون هناك مخاطب ومخاطب. فالتفكر الأسلوبي قد ألزم بضرورة وجود الملقي وحضوره لكي تتم عملية الإبلاغ ، فالمتكلم والمخاطب هما عنصرين مكملين لبعضهما البعض حتى ننشىء ما يسمى بالخطاب أو عملية التواصل ,

< وبعمد الفكر الأسلوبي إلي منهج اختياري في إثبات حضور المتقبل في عملية الإبلاغ ، فإذا استندنا إلى التجربة اهتدينا إلى أن المتكلم بعامة يكيف صيغة خطابه بحسب أصناف الذين نخاطبهم>[2].

وعلى إثر ذلك اختلفت طريقة الخطاب كلا حسب مستواه وهنا يمكن أن ندرج مقولة أساسية من مقولات النقد العربي القديم ألا وهي لكل مقام مقال وهذا يعني أن المبدع والمقام الذي يكون به هذا الذي يحدد طريقة خطابه أو إلقائه فإذا خاطب العامة خاطبهم بأسلوبهم ومكانتهم ومنزلتهم و ثقافتهم وإذا خاطب الخاص فعليه أن يخاطبهم وفقا لمنزلتهم ولثقافتهم ، والخطبة الملقاة في اجتماع عام لا تأخذ طابع الخطبة الأكاديمية ، غير أن الخطاب الموجه للطفل الصغير عادة لا يكون نفس الخطاب الموجه للكبير ...

<فطبيعة التلقي حاضرة حضورا بينا في العملية الإبداعية ، وهذا يعود إلى أن المبدع يحاول أن ينقل المتلقي إلى التجربة نفسها التي دفعت إلى هذا الإبلاغ>[3].

2- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص 53.

1-االمرجع نفسه ، ص، 63 64.

2- يوسف أبو العدوس : الرؤية والتطبيق، ص31.

**ثالثا:الأسلوب من زاوية النص:**

لا يخفى على الواحد منا أن ما يميز النص سواء كان نصا أدبيا أو نص شعريا هو أسلوب صاحبه إذ يلعب دورا حاسما اتجاه النص ، كما أنه يحدد نوعه ويصنفه تحت جنس أدبي معين ، ويعود الفضل في ذلك إلى استعمال الظواهر اللغوية، دون أن ننسي الهدف من وراء استعمال تلك الظواهر.

<فإذا كان ذلك لأجل الاتصال بين البشر ونقل الفكر وهي الغاية الفعلية البحة ، فهي لغة عملية تعتبر وسيلة وليست غاية ، إنما إذا استعملنا كلمة علمية مغايرة الغائية ، بينما نجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها وبالتالي قيمتها في ذاتها إنها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة إنها إذا مستقلة أو أيضا ذاتية الغائية >[1].

وهذا ما يخلق ما يسمى بالذاتية أو البنية الذاتية في النص، ما يؤدى إلى تغيير وظيفة الخطاب داخل النص وغايته من نقل المعنى وإيصاله إلى المتلقي إلى تحسينّ ذاته وهو ما يضفي على النص جنس الأدبية و يميزه عن غيره من الأجناس أو النصوص وبالتالي تتكون لدينا بنية ذاتية تستقل بذاتها ولذاتها وهذا ما نسميه الأسلوب الشعري، فتكون للأسلوب بذلك قيمة مستقلة منفصلة عن المضمون.

وقد عرف جاكبسون النص الأدبي بكونه < خطابا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب الوظيفة المركزية المنظمة لذلك كان النص بحسب جاكبسون خطابا تركب في ذاته ولذاته>[2].

---

1سامية راجح: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، عالم الكتب الحديث ، إربد ألأردن ص239.

2- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 74.

من هذا المنطلق يتضح للقارئ أن الأسلوب هو الرجل كما أسماه بعضهم أو القائد في عملية الإبداع أو إنتاج النص الأدبي أو الشعري.

فالأسلوب والإبداع هما عنصران متلازمان يكمل أحدهما الآخر، بل ويمكن القول أن الخطاب الشعري تتحدد هويته وماهيته انطلاقا من أسلوب المبدع أو الباث ، فلا قيمة إذا للنص الأدبي أو النص الشعري إلا إذا لازم الأسلوب الذي جعلنا منه محور الوظيفة المركزية وعمودها .

**3 –المدارس الأسلوبية:**

ظهرت اتجاهات الأسلوبية من خلال انقساماتها، ودراسة الأسلوب كظاهرة من الظواهر وذلك لموضوعية العلم، فتعددت اتجاهات النظر فيه بحسب الدارسين و انفعالاتهم به،وجاءت الأسلوبية باتجاه عام وهو دراسة الأسلوبيات العامة، واتجاه خاص، وهو الدرس الأسلوبي الخاص، ثمّ نشأت مدارس استفاد معظمها من الدرس اللّساني الّذي أنشأه (دي سوسير) نذكر منها:

**أولا:الأسلوبية التعبيرية:**

<< ممن تزعم لواء الأسلوبية (شارل بالي) أحد تلامذة (دي سوسير) الّذي اتجه باللّسانيات التطبيقية إلى منحى الأسلوبية من خلال نظريته القائمة على المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية الّتي ينطوي عليها الكلام >>[1].

أي أنّه اعتمد على دراسات أستاذه (سوسير) لكنّ(بالي) قد تجاوز ما قاله أستاذه وذلك من خلال تركيزه الجوهري الأساسي على العناصر الوجدانية للغة، فقد اهتم في دراسته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد لدى المتكلم ليوقف رغبته في القول، وما يستطيع

1 - أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1 ،2014 ،ص152.

قوله. << فالمنشئ سواء كان تكلما ماديا أم أدبيا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي وفي أحيان كثيرة . يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في المتلقي >>[1].

فقد صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب، بغض النظر عن كونه عاديا أو أدبيا، وبذلك ظلت أسلوبية (بالي) هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب، << ولقد ركز (بالي) في تعريفه للتعبير على الطابع العاطفي وارتباطه بفكرتي القيمة والتحويل،فالتعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة >>[2]. فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة البلاغية من خلال تأليف المفردات والجمل وتركيبها انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ.

ويعتبر علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات، وعلم التراكيب وعلم الصيغ وطريقة (بالي) في التحليل تشرح تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة وهي الوسائل، وينظر إلى هذه الوسائل << على أنّها تولد انطباعا في المتلقي هو الأثر>>[3].

لذلك ظلت أسلوبية (بالي) تعبيرية بحتة لا تعتني إلا بالإيصال العفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي.ولم تستطع هذه الأسلوبية أن تصمد طويلا، فقد ظهر تيار على التيار الوضعي وظفه أصحابه للعمل بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد (بالي) في عهده، و من أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية جماروزو و ماريلكراسو.

2- محمد بن يحي :السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط1 ، ص15.

1- وسيلة فيلاتي: شعر يحي بن حكم الغزال الأندلسي، دراسة أسلوبية، ص11.

2- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص16.

**ثانيا: الأسلوبية التكوينية :**

وتعرف أيضا "بأسلوبية الكاتب أو المثالية " ومن أبرز من خاض في هذا الاتجاه التكويني العالم النمساوي لويس بيتزر وقد ظهر هذا الاتجاه أساس كرد فعل على الاتجاه الوضعي إذ قام لويس بيتزر بتحويل هذه الأسلوبية إلى نظرية متكاملة في النقد . وقد أورد من خلال كتابه اللّسانيات و اللّغة التاريخية عرضا لمنهجية أين قام بتقسيمه لمجموعة من الخطوات. إذ أنّ ما اصطدم به (سبيتزر) أن فلاسفة العصور الوسطى أشاروا إلى استحالة أو عدم إمكانية وصف ماهو شخصي منتهيا في دراسته بعد ذلك إلى أن التحول في نفس العصر يحكي تحول في نفسية الكاتب وهذا ما يظهر في مصطلح الانحراف الأسلوبي، وهو ما يميز أسلوبية (سبيتزر) بالذات – غالبا- ما تخرج عن المعايير و القواعد للتتبع ترتيبا خاصا ( الإنحراف) وفي ذلك يتجاوز الاستعمال العادي لها. << الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة >>[1] ؛ إلا أنّ أزمة الأسلوبية التكوينية ظهرت في الأساس مع بييرجيرو وبالتحديد في أخذ كلمة (أسلوب) في معناها لشكل التعبير اللّساني إذ يظهر ذلك جليا في قوله:<< الأسلوب هو الرجل>>. لهذا كان لنا في أي حال من الأحوال التحقق من المعايير الّتي تقوم عليها هذه العلاقة.

**ثالثا: المدرسة البنوية:**

لقد انطلقت البلاغة البنيوية العامة من البنوية النقدية ذات النزوع الشكلاني. وتقف مباحثها في مقابل التقاليد المدرسة للبلاغة، ويمثلها من عرفوا بالبلاغيين الجدد في فرنسا وألمانيا، وقد تبنت هذه الفكرة جماعة أوم . و تتميز بسمات منها:القطعية مع التقاليد البلاغية القديمة وغلبة الطابع التاريخي عليه[2].

1- حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص37

2- فرحات جدري الحربي:الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ج1، المؤسسة الجامعية، لبنان، 2003، ط1، ص33.

وحينما نذكر الأسلوبية البنوية فإننا نجد اسمين بارزين هما " جاكبسون و ريفاتير" إذ ركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية كأساس في التحليل الأسلوبي فهو يؤكد على ضرورة الوقوف على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. حيث يقول: << يمكن أن نجد الشعرية بكونها هذا القسم من الأسلوبية الّذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف اللّغوية الأخرى>>.[1]

فالشعرية عند جاكبسون تفرض إعطاء الكلمة حقها وعدم الاكتفاء بكونها كلمة والخروج بها من الحيز الضيق أو المفهوم البسيط إلى المفهوم الواسع، فالشعرية عنده لا تتحقق بالنظر إلى الكلمة على أنّها تلك الألفاظ المعبرة عن ما بداخلنا من عواطف انفعالات أو أنّها مجرد بديل عن الشيء المسمى، وإنما من الشعرية الاهتمام بالشكل الخارجي و الداخلي لها وعدم النظر إليها على أنّها<< علامات غير مبالية للواقع . بل علامات تملك و زنها الخاص وقيمتها الذاتية >>[2] ويمكننا القول أنّها : << الأسلوبية البنيوية هي مد مباشر للسانيات البنوية الّتي وضع أسسها "فرديناند دي سوسير" والّتي تعد رافدها الأساسي . و البنوية كما هو معروف تنطلق أساسا من دراسة النص بوصفه بنية مغلقة، وتركز الأسلوبية البنوية على تناسق أجزاء النص اللّغوية وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللّغوية في النص، و بالدلالات و الإيحاءات الّتي تقتضيها تلك الوحدات اللّغوية >>[3]. فالبنيوية لا تهتم بالشكل الخارجي للنص بل تنظر إلى البنية العميقة له إذ يهتم بمضمون النص و محتواه وطريقة تفاعل العناصر المركبة للنص وتكاملها مع بعضها البعض وما جاء فيه من إيحاءات ودلالات.
ولابد أنّ هذه المدرسة كغيرها لديها خصائص ميزتها أو تميزت بها عن غيرها نذكر من بينها : أنّ الانزياح عند البنويين قائم على أساس السياق وعلى أساس المعيار اللّساني. كما أنّ

3- محمد يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، ص 18.

1- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

2 - محمد نجيب : السمات الأسلوبية: في الخطاب الشعري، ص18.

الإحصاء عندهم يعطل دور المحلل الأسلوبي ولا يعد التواتر في الكلمات مقياسا أو سمة أسلوبية والسمة الثالثة تكمن في القيام بعملية الانتخاب أو الاختيار في التحليل الأسلوبي لجمع العناصر دوات السمات الأسلوبية.

**خامسامناهج الأسلوبية**

**منهج الدائرةالفيلولوجية:**

يقوم الأصل الديني لمدة الدائرة معتمدا على ربط العالم بالرواية الإبداعية ثمّ اكتشف هذه الدائرة اعتمد على حركة الكون وملاحظته إياها فوجد فيها نغما و اتفاقا، رغم ظواهر التناقض الشكلية بينما سيترز أرجع فكرة هذه الدائرة حيث ألفت الأنظار كلها إلى مساحات نقدية شاسعة الدلالة والاهتمام فرعايته لفكرة هذه الدائرة يطرح ضرورة وضعه الفكري والنقدي في إطار أوسع من إطار اهتمامات اللّغوية و الجمالية فالدائرة الفيلولوجية ثمرة تداخل وتفاعل بين الارتباط الديني والمساهمة النقدية و الأدبية و بذلك فالدرس الفيلو لوجي للنصوص المقدمة لم تقف عند حد التغيرات اللّغوية وإنّما كان صدفة أوسع من ذلك من مساحات بعيدة وخلال مد الجهد المشارك في القراءة النصية بين لنا مورد في أهم موارد من الاتجاه الأسلوبي المتمثل في رجال الدين وكنيسة الألمان الّذين ساهموا في موقعهم في بناء ما سماه تودوروفبالإيديولوجيو المنطقة [1] .

إنّ حركة الدائرة الفيلولوجية حركة مستمرة متسعة المسافات بعيدة الأثر ويؤكد ذلك ستيرز بقوله: << فإذا كان لمنهجي أي قيمة فيجب أن تظهر هذه القيمة في النتائج الجديدة والتقدم العلمي الّذي يتحقق بواسطتها ولا ينبغي أن يفهم من الدائرة اللّغوية للحركة القائمة داخل حدود المعلوم على طريقة السير في المحل إذا فالقصد من مقالة على حدّة أن تشاكل وحدة منفصلة ومستقلة وإني لأرجو أن يجد القارئ في تكرار القضايا النّظرية و التّاريخية

[1]- سعد مصلوح الأسلوب:دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر، القاهرة ، ط2 ، 1984م، ص115 .

فهذه نتيجة محتومة مثل هذه الطريقة في العرض ما يشابه بالنغمة الأسلوبية أو المذهب الّذي يراد به لتأكيد الاستمرارية والوحدة في الأسلوب >[1]. ويؤكد سيترز في قوله هذا على مدى أهمية قيمة منهجه التي تكمن في الكشف عن النتائج والتقدم الذي يترتب عليه في الدراسة الأسلوبية والدائرة الفيلوجية لا نعني بها أن يكتفي الدراس أو الباحث بالتحرك في مكان واحد فقط.

**المنهج الوظيفي:**

ينطلق هذا المنهج من ثلاثة منطلقات وهي الشكل ، الوظيفة ، السياق ، وهو المفهوم الثلاثي الأبعاد للغة الذي يتم على أساسه تحليل النص الأدبي، ومن هذا المنطلق لابد من الحديث أولا عن نظرية الاتصال (التواصل ) الذي يحدث عنها جاكبسون باعتبارها من أهم وظائف اللغة التي نادى بها لأنها تتيح للإنسان الاتصال بغيره من جنسه ، وتتحدد هذه الوظيفة بشكلين من التواصل فالشكل الأول هو التواصل اللفظي ، ويمكن تسميته بالتواصل اللساني ، وذلك أنه عمليتين بث واستقبال رسالة لها مدلولات معينة ويكون طرفيها المرسل والمرسل إليه ، أما الشكل الثاني فهو التواصل الكتابي الذي يتخذ من اللغة المحكية وسيلة للتعبير بواسطة إشارات خطية مكتوبة >[2].

ومن ثم فإن عملية الاتصال كما حددها جاكبسون هي المرسل والمرسل إليه ، الرسالة، القناة ، الشفرة السياق، ويحدد كل عامل من هذه العوامل وظيفة من الوظائف اللغوية فتكون الوظيفة أشارية، أو تلميحية باعتمادها على السياق وسنجد هذه الوظيفة عند توفر أخبار كثيرة، أما الوظيفة الانفعالية وهي التي تعتمد على المرسل فإنها تحاول إحداث التأثير على الشعور، ويحدث هذا لغويا بأدوات لانفعال وتسمي الوظيفة التي تعتمد على المتلقي بالوظيفة

2- حمادي صمود : الوجه والقافي في تلازم الثراث والحداثة ، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988.

1-يوسف ابو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص127.

التقويمية أو التقديرية ، وإذا كان الاتصال قد تم بالفعل فإن لها وظيفة اتصالية، وإذا كان الاتصال ، وإذا ركزت عملية الاتصال على الشفرة و السنن فنحن بإزاء

وظيفة ما وراء اللغة واستخدم الخبر لذاته فإنه يطلق عليه اسم الوظيفة الشعرية>[1].

فالوظيفة الشعرية تتم من حيث هي رسالة لغوية تؤدي وظيفة جمالية أو أدبية للنص إضافة إلى الوظائف الأخرى ، فقد اهتم جاكبسون اهتم بهذه الوظيفة كثير لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية فيمكن عدها جزء لا يتجزأ من اللسانيات.

**المنهج الإحصائي:**

وهو المنهج الّذي يعتمد فيه على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أديب معين واعتمادها على الإحصاء كوسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث الوقوع في الذاتية ومن أعلامها : نذكر زمبzimbالّذيجاء بمصطلح القياس "الأسلوبي " الّذي يعنني بإحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة[2].

وترجع أهمية المنهج الإحصائي إلى أنّه منهج يحقق بعدا موضوعيا يمكن بواسطة تحديد الملامح الأساسية أو التمييز بين السيمات وخصائص اللّغوية الّتي يمكن اعتبارها خواص الأسلوبية والسمات الّتي تردفيالدراسات الأسلوبية إلاّ أنّ له جوانب أخرى تبتعد عن أدبيّة الصياغة وشعرية النّص ولا يقدم للقارئ أهمية خصائص النص وهي التأثير والإمتناع ونعني بالدارس الإحصائي بإحصاء عدد الأفعال والأسماء والصفات والضمائر والظروف غير أنّ هذه الدراسة تخرج النص عن طبيعته اللّغوية إلى طبيعة رقمية خالصة ومن ثمّ تخرج الدراسة

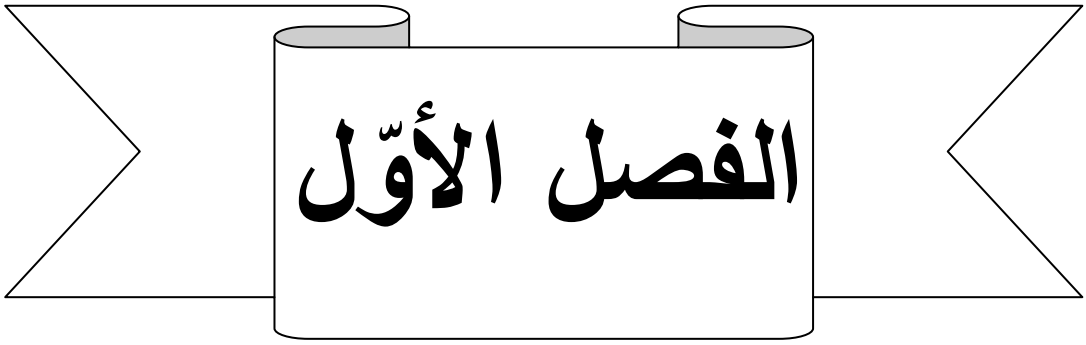
1-يوسف بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، **عالم الكتب الحديث**، اربد ، الأردن ، ط1، ص31 ،32[1]

2–سعد مصلوح: الأسلوبية والأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط1، 2002، ص74.

من صميم البحث الأدبي[1].

ويحاول هذا المنهج إلى الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم. وهي تقوم بإبعاد الحدس لصالح القيم العددية ويكون عملها بإحصاء العناصر اللّغوية في النص.

2- فرحات بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، الأمراء، شارع أده، بناية السلام، ط1، 1424هـ، 2003م، ص19.


الفصل الأوّل

الفصل الأول: دراسة القصيدة صوتيا:

**أولا: الموسيقى الخارجية:**

إنّ الموسيقى الخارجية عبارة عن طاقة إيقاعية موسيقية هائلة لاحتوائها على ركائز الشعر من وزن وقافية، لأنّها تعتبر الشكل الخارجي للقصيدة بكل ما يحتويه من جرس موسيقى تحسه الأذن، وهي موسيقى تعبيرية ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة[1].

وتشتمل الموسيقى الخارجية على جملة العناصر التالية:

**1- البحر:** بحور

الشعر هي أوزانه الخاصة الّتي على منوالها ينظم الناظم، وسميّت أوزان الشعر العربي بحورا، لأنّ للشعراء ما لا يحصى من الفرص لينظموا عليها، كما أنّ للإنسان ما لا يتناهى من الفرص للاغتراف من ماء البحر[2].

وقد اعتمد الشاعر " قيس بن الملوح" في قصيدته على البحر الطويل الّذي يتضمن ثمانية أجزاء:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومفتاح هذا البحر هو:

طَويلٌ لَهُ دُونَ البُحُور فَضَائلُ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ونمثل لذلك بقول الشاعر في الأبيات الآتية:

1 – السعيد الورقي بيومي : لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربيّة للطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1984،ص60 .

2 – ياسين عايش خليل : علم العروض، دار المسيرة، عمان، ط1، 2011، ص 49.

1- تذكرت ليلى والسنين الخوالي

| | | | |
|---|---|---|---|
| تَذَكْكَرْ | تُ لَيْلَىْ وَسْ سِنِيْنَ لْـــــــخَوَالْيا | | |
| 0/0/ / | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
| فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن |

وأيام لا نخشى على اللهو نَاهيا

| | | | |
|---|---|---|---|
| وَأَيْيَا | مَ لَانَخْشَعَلَلْلَهْـــــوِ نَاهِيَا | | |
| 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | //0// |
| فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن |

2- أراني إذا صليت يممت نحوها

| | | | |
|---|---|---|---|
| أَرَانِيْ | إِذَاْ صَلَّلَيـــتُيَمْمَمْـــــتُ نَحْوَهَاْ[1] | | |
| 0/0// | 0/0/ 0// | 0/0/ / | 0//0/ / |
| فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن |

بِوَجْهِي وَإِنْ كَانَ الـــــمصلّى ورائيـــــا

| | | | |
|---|---|---|---|
| بِوَجْهِيْ | وَإِنْ كَانَ لـــــمُصَلَّلَى | | وَرَائِيَا |
| 0/0// | 0// /0/ 0 | 0/0// | 0// 0// |
| فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن |

**2 - القافية:**

1- الديوان: ص76.

هي الساكنان الأخيران في البيت الشعري مع متحرك الّذي قبلهما وما بينهما والقافية.

والقافية إجمالا هي المقاطع الصوتي الّتي تكون في آخر أبيات القصيدة وهي المقاطع الّتي يلتزم تكرار نوعها في كل بيت فأول بيت في القصيدة الشعر الملتزم يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي ومن حيث نوع القافية[1].

والقافية ملزمة في الشعر العمودي. والشاعر هنا تقيد بالقافية وذلك على منوال القدامى. وأثناء قراءتنا لهذه القصيدة اتضح لنا أنّ القافية كانت تظهر وبشكل ملح، مما أكسب النص إيقاعية رائعة[2].

ومن أمثلة القافية في القصيدة :

تَذَكَرْتُ لَيْلَى وَالْسِّنِينَ الْخَوَالِيا وَأَيَّام لاَ نَخْشَى عَلَى اللَّهْوِ نَاهِيَا

0//0/

**3-الروي:** تتكون القصيدة من حرف أساسي تتركز عليه يعرف باسم الروي <فالروي هوآخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب>[3].

فيقال قصيدة رائية إذا كان آخر حرف في القصيدة (راء) وقصيدة ميمية وقصيدة نونية ...إلخ.

وقد تجنب الشاعر التنويع في حرف الروي بل فضل إستخدام حرف واحد ليكون في كل أبيات القصيدة ألا وهو حرف (الياء) المشبعة بحرف المد ( الألف) .

1 – عبداللّه درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة، ط3، 1987، ص 93.

2– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية " الرؤية والتّطبيق "، ص 241 .

3 – الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة، ط3، 1987 ، ص93 .

ومن أمثلة ذلك نذكر ما ورد في قوله

تَذَكَرْتُ لَيْلَى وَالْسِّنِينَ الْخَوَالِيا وَأَيَّام لاَ نَخْشَى عَلَى اللّهْوِ نَاهِيَا[1]

الروي هو حرف الياء

وقد استخدم المجنون حرف الياء لأنّه رأى أنّه الحرف الّذي يرمز إلى تمني الشاعر وأماله في لقاء حبيبته وكسر معاناته الّتي أصبحت تلازمه.

**4- العلة :**

في العروض هو تغيير تفعيلة العروض أو الضرب ومتى ورد هذا التّغيير في البيت فهو يلزم . ويشارك العلة في هذا الحكم بعض أنواع الزحاف . ونظرا لبعض العروضيين أبطوا الزحاف الجاري مجرى العلة[2].

أمّا الزحاف: فهو مايعتري ثواني الأسباب من حدف أو تسكين، فلا يدخل الزحاف في الحرف الأول والثاني والثالث و السادس من التفعيلة، لأنّها ليست من ثواني الأسباب، ويدخل في الثاني والرابع والخامس والسابع، ولا يلزم دخول الزحاف في بيت من القصيدة أن يتكرر في أبيات القصيدة اللاحقة، فقد يقع زحاف في بيت ويخلو منه آخر[3].

ومن خلال تقطيعنا لأبيات هذه القصيدة نخلص إلى أنّ قيس ابن الملوح لم يستخدم في هاته القصيدة البحر الطويل صافيا بل دخلت عليه بعض الزحافات والعلل ومن أمثلة ذلك:

وقد كنت أعلو حبّ ليلى قلميزل

وَقَدْ كُنْتُ أَعْلُوْ حُبَّ لَيْلَى قَلَمْ يَزَلْ[4]

2 – قيس بن الملوح: ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبد الرحمان الطويل، دار المجد للنشر والتوزيع، ص 74.

1- ياسين عايش خليل: علم العروض، ص 251 .

2- الديوان: ص75.

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن " قبض"

زحاف القبض

مفاعيلنمفاعلن ← القبض ألا وهو حذف الخامس الساكن

وقد تكرر هذا النوع من الزحاف " زحاف القبض" في أغلب أبيات القصيدة، مثال:

فيا ربّ سوّ الحب بيني وبينها يكون كفاف لا عليّ ولا ليا[1]

| فَيَا رَبْـ | ـب سَوْوَ لْحُبْـ | ـب بَيْنِيْ | وَبَيْنَهَاْ | يَكُوْنُ | كَفَافَاْ لاَ | عَلَيْيَوْلاَلِيَاْ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 0/0// | //0/0/ 0 | 0/0// | //0 0// | /0// | //0/0/0// | /0// //0// |
| فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن | فعول | مفاعيلن | فعول مفاعلنإذن |

زحاف القبض جاء في تفعيلة (مفاعلن) الّتي حذف منها الحرف الخامس الساكن. – إذا يمكننا القول أنّ الشاعر إعتمد في نظم قصيدته على تفعيلتين السالمة أو الصحيحة وغايته من وراء ذلك تعبيرا منه عما إحتاجه من معاناة داخلية وعلل إكتسحت نفسيته وبدنه في نفس الوقت.

ثانيا:**الموسيقى الداخلية:**

وهي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، وهي ذلك الإيقاع الهامس الّذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقعحسن وبما لها من حرهافة، ودقة تأليف وانسجام الحروف بعيدا عن التنافر وتقارب المخارج[2].

**1-التكرار:**

3- الديوان: ص76.

1 – كمال بشر، علم اللّغة، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت،ص49.

هو إحدى الوسائل الفنية الّتي يستعين بها الشاعر لتصوير تجربته الشعرية وذلك لما لهذه الوسيلة الفنية، من طاقات تعبيرية شديدة التأثير في المتلقي، بما تحدثه من حركية في ذهنه، نتيجة إلحاح الشاعر على لفظة بعينها أو تركيب ما.

وهو <ظاهرة أسلوبية في النص الأدبي، حاول البلاغيون العرب أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية أو النثرية فتحدثوا عن فوائدها وأثرها وتوصلوا إلى عدد من هذه الفوائد و الوظائف . وقد قامت دراسات حديثة في تتبع هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم والحديث والكشف عن دلالاتها ووظائفها النفسية والبنائية وغيرها>[1].

والجدول التالي يبين تكرار الأصوات المفردة :

جدول تكرار الأصوات:

| الحرف | عددالتواتر | النسبة |
|---|---|---|
| الهمزة | 237 | ٪9.98 |
| الباء | 118 | ٪4 .97 |
| التاء | 135 | ٪5 .68 |
| الثاء | 3 | ٪0 .12 |
| الجيم | 29 | ٪1.22 |
| الحاء | 52 | ٪2.19 |
| الخاء | 20 | ٪2.19 |
| الدال | 6 2 | ٪0.84 |
| الذال | 21 | ٪2.61 |
| الراء | 88 | ٪0.88 |
| الزاي | 09 | ٪3.70 |
| السين | 46 | ٪0.37 |

2- فايز عارف القرعان: في البلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص117 .

| | | |
|---|---|---|
| الشين | 43 | ٪ 1.93 |
| الصاد | 21 | ٪1.81 |
| الضاد | 25 | ٪0.88 |
| الطاء | 11 | ٪0.46 |
| الظاء | 09 | ٪0.37 |
| العين | 17 | ٪0.71 |
| الغين | 15 | ٪0.63 |
| الفاء | 65 | ٪2.73 |
| القاف | 46 | ٪1.93 |
| الكاف | 43 | ٪1.81 |
| اللام | 355 | ٪14.95 |
| الميم | 166 | ٪6.93 |
| النون | 168 | ٪7.83 |
| الهاء | 121 | ٪3.41 |
| الواو | 181 | ٪5.09 |
| الياء | 293 | ٪12.34 |
| المجموع | 2373 | ٪96.13 |

من خلال الجدول الذي بين أيدينا نستنتج أن الأصوات المفردة الأكثر تواترا في القصيدة على الترتيب التالي :

حرف اللام بتواتره البالغ 355 ثم يليه حرف الياء الذي بلغ تواتر 239 ثم جاء حرف الهمزة أو الألف بيليه حرف 237 النون بتواتره البالغ 186ثم بعد ذلك تأتي باقي الحروف بنسب أقل تفاوت فيما بينها

**أولا : حرف اللام:** الذيبلغ تواترهفيالقصيدة355 ألا وهو اللام العلة ، حيث عبر هذا الحرف عن علة الشاعر و آلامه بل ويمكننا القول عن مصيبته التي لم يجد منها مخرجا، ونلاحظ أنه أكثر من استعمال هذا الحرف وجاء في المرتبة الأولى بنفس ترتيب اسم ليلى، إذ يحتل حرف اللام الحرف الأول ومن الأمثلة التي ورد فيها الحرف نجد""قضاها لغيري" في قوله:

قضاها لغيري و ابتلاني في حبها فهلا شيىء غير ليلى إبتلاني

وأيضا "يحي الله " و " ألا تلاقيا" و" للحب" في:

يحي الله أقواما يقولـــون أنـــنـــا وجدنا طوال الدهر للحب شافينا

وقد يجمع الله الشتيتين بعـد ما يظنان كل الظن أن لا يلـتقيـا[1]

وقد استعمل الشاعر هاته الكلمات التي عبرت عن عذاب حبه أو تصف لنا الدرجة التي وصل إليها حبه لليلى من خلال وصفه بالبلاء ، فقد صور لنا كيف يتحول العشق من معني الحب الذي يدخل السعادة إلى قلب العاشق إلى البلاء الذي يجعله في أوج تعاسته وهل هناك أعظم من البلاء؟.

أما المثال "يحي الله" فقيس ابن الملوح هنا يلعن الأقوام التي ترى أن هناك شفاء أو دواء لداء الحب، وهذا ما يعكس لنا إحباطه الداخلي وعلته التي يؤمن أنه لا شفاء له منها.

ثانيا : حرف الباء : وقد ورد هذا الحرف في القصيدة بتواتر بالغ 293 ما جعله يحتل المرتبة الثانية بعد اللام ، وقد استعمل قيس ابن الملوح هذا الحرف بهذا التواتر معبرا به للتعبير عن تمنيه حدوث المعجزة التي أصبحت كالحلم بالنسبة إليه، ألا وهو لقاء محبوبته الذي كان شبه مستحيل لا بل أصبح مستحيل فعلا، الأمر الذي أصبح وقوف المجنون وأدخله عالم الأمنيات والأحلام ومن أمثلة ذلك قوله :

1- الديوان: ص 75.

في القصيدة " ليت".

فليت ركاب القوم لم تقطع الخضى وليت الغضى مشى الركاب لياليا[1]

استعمل حرف التمني" ليت " الذي عبر به عن أمانيه وأمله في اللقاء وكذالك تمنيه في قوله:

فيارب سوى الحب بيني وبينها يكون كفافا لا عليا ولا ليا

فقلت له بل نار ليلى توقدت بعليا تسامي ضوؤها فبدا ليا[2]

فكلمة " بداليا " تعبر عن تخيل إذ هيئ إليه أنا ليلى آتية من بعيد في ظلام دامس رغم معرفته بسفرها وغيابها عن لكن هوسه بها أصبح يصورها في كل مكان وزمان .

ثالثا: الهمزة : وقد تكرر هذا الحرف في القصيدة 237 مرة وقد استعمل المجنون هذا الحرف بهذا التواتر للتعبير عن أنينه الداخلي ، حنينه واشتياقه لمحبوبته التي طال بعدها وغيابها عنه ، الأمر الذي أثر في نفسية الشاعر أدمع عينيه و أعيا جسده الذي لم يجد لحالته دواء ولا شفاء لا من الطبيب أو حتى من قبل الرقاة .

**2- الجهر والهمس:**

أ- الجهر:

يصف البعض الأصوات المجهورة بأنّها تتميّز بالشدة في صورتها ويصفها آخرون بأنّها الأصوات الّتي تخرج من الصدر وهي: ء/ع/ غ/ ق/ ج/ ي/ ض/ ل/م/ ن/ ر ط/ د/ ذ/ ظ/ب/ م/ و.

والصوت المجهور هو حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه

2- الديوان: ص74.

1- الديوان:ص74، 76.

حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت[1].

جدول يبين تكرار الأصوات المجهورة:

| الحرف | عدد التواتر | النسبة |
|---|---|---|
| الباء | 118 | ٪ 72.63 |
| الجيم | 29 | ٪3.10 |
| الدال | 62 | ٪6.63 |
| الراء | 88 | ٪9.42 |
| الزاي | 09 | ٪0.96 |
| الضاد | 25 | ٪2.67 |
| النون | 186 | ٪ 19.91 |
| الياء | 293 | ٪31.37 |
| الواو | 121 | ٪12.95 |
| القاف | 46 | ٪4.92 |
| الطاء | 11 | ٪1.17 |
| المجموع | 934 | ٪105.53 |

إن الجدول الذي بين أيدينا يوضح لنا الأصوات المجهورة الأكثر ورودا أو تواترا في القصيدة جاءت مرتبة علي النحو الآتي : إذ ورد حرف الياء بتواتر بلغ 293 ثم تليه بعد ذلك النون بتواتر بلغ 186 ثم يليه حرف الواو الذي بلغ عدد تواتره 30.106 أولا.: الياء : وقد تكرر هذا الحرف مرارا في القصيدة للتعبير عن حصرة الشاعر وآلامه ومن أمثلة ذلك " ياويح قلبي"

ثانيا: النون: وقد تكرر 186 مرة و هو الحرف الذي مثل به ضمير المتكلم "نحن" الذي تستعمل للجماعة بل ضمير المتكلم المفرد " أنا" لرفع الجرح عن نفسه و يمكن القول

2- منصور محمد الغامدي، الصوتيات العربيّة، مكتبة التوبة، ط1، 1421هـ -2001م، ص39 .

أنه كان يقصد بذلك نفسه وبل كل عاشق مجنون في زمنه أو من بعده و مثال ذلك " يقولون أننا" ،" وجدنا"، "إذا ما جلسنا" " نستلده"

ثالثا: الواو: جاء في المرتبة الثالثة من الأصوات المجهورة و نلاحظ أنه قد استعمل هذا الحرف للتعبير عن نفسيته المتعبة وما يصيبها من خيبات أمل و إحباط داخلي ، وقد حاول الشاعر بذلك أن يفجرها بداخله ووجد أن حرف الواو هو الأنسب للصراخ و إيصال المعنى المناسب.

**ب- الهمس:**

تعرف الأصوات المهموسة بأنّها أصوات ضعيفة أو الّتي لا تخرج من الصدر ولكنّها تخرج من مخارجها في الفم وهي: ه / خ/ ح/ ك/ ش/س/ ت/ ث/ ف [1].

كما عرفه ابن جني « إنّه المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى معه النفس»[2] .جدول يبين تكرار الأصوات المهموسة:

| الحرف | عدد التواتر | النسبة |
|---|---|---|
| الفاء | 65 | ٪12.77 |
| الحاء | 52 | ٪10 .21 |
| الثاء | 03 | ٪0.58 |
| الهاء | 81 | ٪15.91 |
| الشين | 43 | ٪8.44 |
| الخاء | 20 | ٪3.92 |
| الصاد | 21 | ٪4.12 |
| السين | 46 | ٪9.03 |

1- منصور بن محمد الغامدي: الصوتيات العربيّة، ص35 .

2 – أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985، ج 1، ص60 .

| | | |
|---|---|---|
| الكاف | 43 | ٪8.44 |
| التاء | 135 | ٪ 26 .52 |
| عدد الحروف | 509 | ٪ 99.94 |
| المجموع | 349 | ٪101.63 |

الجدول الّذي بين أيدينا يمثل تكرار الأصوات المهموسة، الّتي جاءت مرتبطة على التوالي بحسب احتلالها أعلى المراتب وهي:حرف التاء ثمّ جاء بعده الهاء ثمّ تلاه حرف الفاء.

**حرف التاء:** نلاحظ أنّ الأبيات الّتي ورد فيها هذا الحرف تضمنت كلماته معاني بكاء الشاعر وآلامه التي فطرت قلبه ومن أمثلة ذلك: تبكيان، أنزفت، مستضرم.

خـــليلي إن تـبـــكيـــان ألـتـــمـــس خليلا إذا أنزفت ومعي بكالياكدت

نار شوقي في فؤادي فأصبحت لها وهج مستضرم في فؤادي**حرف الهاء:**

**3- الشدة:**

هي أن يمنع النفس من أن يجري مع الصوت في الفم وهي ء/ق/ ك/ ج/ ط/ ت/ د/ب[1].

ويسميه المحدثون الصوت الانفجاري « فحين تلتقي الشفتان إلتقاءا محكا فنحبس عندها مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا يُحْدِثُ النفس المنحبس صوتا انفجاريا هو ما نرمز له في الكتابة بحرف ب»[2].

جدول يبين تكرار الأصوات الشديدة:

| الحرف | عدد التكرار | النسبة |
|---|---|---|
| الهمزة | 273 | ٪ 46.90 |

1- منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربيّة، ص89 .

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية ، مطبعة النهضة، مصر، دط، دت، ص24 .

| | | |
|---|---|---|
| القاف | 46 | ٪ 7.90 |
| الكاف | 43 | ٪ 7.38 |
| الجيم | 29 | ٪ 4.98 |
| الطاء | 11 | ٪ 1.89 |
| الدال | 62 | ٪ 10.65 |
| الباء | 118 | ٪ 20.27 |
| المجموع | 582 | ٪ 99.97 |

- نمثّل الأصوات الشديدة الانفجارية بالصوتين الألف ثمّ يليه الباء:

1- الهمزة: من خلال دراستنا لأبيات القصيدة توصلنا إلى أنّ "المجنون" قد استعمل حرف الهمزة بكثرة والّذي نجده برز في العديد من الكلمات، ويتضح استعماله لهذا الحرف الشديد في العديد من أبيات القصيدة، ومن بينها:

بي اليأس أو داء الهيام أصابني فإياك عني لا يكن بك ما بيا[1] الهمزة في كلمتي: اليأس وداء. وأيضا البيت الآتي:

أمضروبة ليلى على أن أزورها ومتخد ذنبا لها أن ترانيا

الهمزة كانت في كلمتي " أمضروبة " ، " أزورها".

- **الباء:** في قراءة مستمرة لأبيات القصيدة توصلنا إلى أنّ أغلب الكلمات الّتي ورد فيها حرف الباء وُجِدَتْ في الكلمات الّتي تعبر عن حب " المجنون" وعشقه الخالص لليلى ومن أمثلة ذلك ما جاء في الأبيات التالية:

فياربّ سَوَّ الحب بيني وبينها يكون كفافا لا عليّ ولا عليا

1- الديوان: ص77.

فأشهد عند اللّه أنّي أحبها فهذا لها عندي فما عندها ليا وما بي اشراك ولكن حبها وعظم الجوى أعيا الطبيب المداويل

فنجد الباء واردة من خلال الأبيات في الكلمات التالية: "الحب"، أُحِبُهَا" ، "حُبَّهَا".

**4- الرخاوة:**

« الصوت الرخو هو جريان الصوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج»[1].

وعند ابن جني في كتابه سر صناعة الإعراب فقد عرفه بقوله:« الرخو هو الّذي يجري فيه الصوت»[2].

والّتي تعني أيضا السماح بمرور النفس أثناء نطق الصوت، و الأصوات الرخوة في اللّغة العربيّة كما برهن عليها التجارب الحديثة هي مرتبة حسب نسبة رخاوتها.

جدول يبين الأصوات الرخوة:

| الحروف | عدد التواتر | النسبة المؤية |
|---|---|---|
| السين | 46 | ٪13.18 |
| الراء | 09 | ٪ 2.57 |
| الصاد | 21 | ٪ 6.01 |
| الشين | 43 | ٪ 12.32 |
| الذال | 21 | ٪ 6.01 |
| الثاء | 03 | ٪ 0.85 |
| الضاء | 25 | ٪ 7.16 |
| الفاء | 65 | ٪18.62 |
| الهاء | 81 | ٪ 32.30 |
| الخاء | 20 | ٪ 5.73 |

1- أحمد زرفة:أسرار الحروف، دار احصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص75.

2- إبن جني، سر صناعة الإعراب.

| | | |
|---|---|---|
| الغين | 15 | ٪ 4.29 |

من خلال دراستنا للجدول أي الأصوات الرخوة توصلنا إلى أنّ الأصوات الّتي حازت على أكبر نسبة في القصيدة ، جاءت كالآتي :الهاء بتواتر بلغ 81 ثمّ تلتها الفاء بتواتر بلغ 65 ثمّ جاء بعده ثمّ احتلت السين المرتبة الثالثة إذ بلغ تواترها في القصيدة 46 .

3- **الهاء:**

إذ نرى أنّ السياق الّذي ورد فيه هذا الحرف كان أغلبه توظيف ضمير المخاطب الغائب هي: وأيها ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

ألا أيها الواشي بليلى ألا ترى إلى من تنستها أو بمن جئ واشيا

وكذلك:

هي السحر إلا أن للسحر رقية وإنـي لألـفـي لـهـا الـدهـر راقيا[1]

4 - **السين:**

وقد ورد هذا الحرف في المرتبة الثانية من الأصوات الرخوة ونسبته في القصيدة كانت 13.18 ٪ ونلاحظ أنّ الشاعر وظف هذا الحرف بهذه النسبة للدلالة على حالة الّتي آل إليه من وراء حين لليلى فقد شبهها بالسحر في البيت الآتي:

هي السحر إلا أن للسحر رقية

وأيضا:

وإني لأستغشي وما بي نعمة لعل خيالا منك يلقى خياليا[2]

3- **الغين:**

1- الديوان: ص 77 .

2- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

وقد ورد هذا الحرف بنسبة4.29 ٪ وهو يدل على غياب الشاعر.

**5- التصريع:**

التصريع: هو ما اتفقت فيه العروض والضرب، في الوزن والقافية ويكون عادة أول بيت في القصيدة.

والتصريع هو« أيضا أن يقسم الشاعر البيت إلى نصفين ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع»[1].

وهو أن يُجَانِسَ الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة أي يجعل العروض مشبها ومماثلا للضرب والقافية[2].

ومن أمثلة ذلك في القصيدة لنا هذا:

فقال بصير القوم: ألمحت كوكبا بـدا فـي سـواد اللّيل فردا يمـانيـا

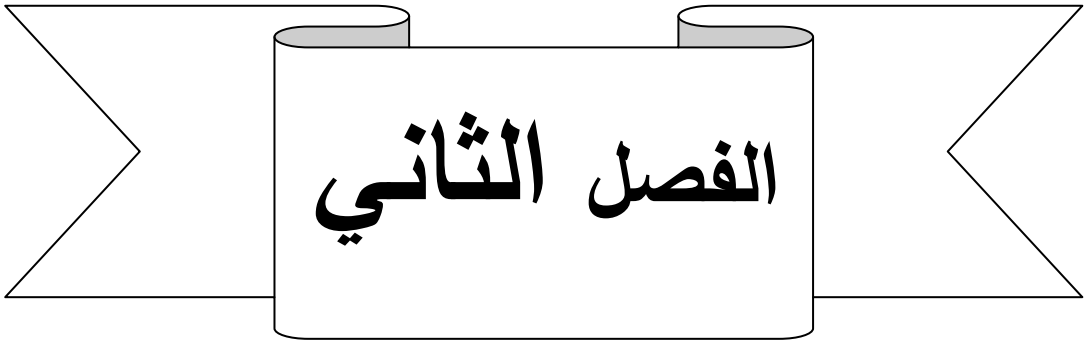
وخبرتماني في أن تيماء منـزل لليلى إذا ما الصيف ألقى المراسيا[3]التصريع

هنا في كلمتي "كوكباو بدا" في المثال الأول وكلمتي " منزل و ليلى في المثال الثاني. ومن خصائصه أنّه يزيد الأبيات الشعرية جمالا ورونقا كما يزيد في قوة المعنى، وهو من المحسنات البديعية الّتي تؤدي إلى تجانس وتآلف الأبيات مع بعضها البعض كما تعطيها رنة موسيقية ونغم وتجاوب بين الكلمات.

1- زكريا بن محمد بن الحسن الشيباني: الكافي في العروضو القوافي، دار الكتب العلمية، ط1424،1هـ،2004م، ص11.

2- الدكتور خليل: عروض الشعر العربّي، دار المسيرة للنشر والتوزيع زالطباعة، ط1، 1427هـ، 2007م، ص20.

3- الديوان: 74،75.


الفصل الثاني

**دراسة القصيدة : المستوى التركيبي:**

انشغل الإنسان مند الإرهاصات الأولى بلغته ، وذلك لأنها وعاء الفكر أو أداته المادية وفكر في مكوناتها قضاياها و أسراها ، ووقف عليها , وطبيعة اللغة أنها تتألف من المكونات الأساسية ألا وهي النظام الصوتي الذي ينبني عليه النظام الصرفي ليلحق به النظام التركيبي[1].

فمن خلال هذا المستوى يتم تفجير هياكل الخطاب الشعري اللغوي وتقتضي معانيه الموحية[2].

فالمستوى التركيبي يدرس في ضوء هذا المستوى العلاقات ذات القيم المفارقة بين الوحدات اللغوية أو التراكيب ، ويعرف التركيب عادة بأنه دراسة هيكل الجملة ، والعلم الذي يتكفل بدراسته سمي بعلم الأسلوب syntax[3].

وقصيدة المؤسنة لابن الملوح اشتملت على العديد من التراكيب ألا وهي:

**أولا : بناء الجملة:**

وقد عرفها ابن جني في كتابه الخصائص بقوله:أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل على نحو زيد أخوك وقام محمد[4].

الواضح أن التعريف الاصطلاحي للجملة قد أثار اختلافا واضحا بين اللغويين والنحاة ، ولم يتوقفوا على تعريف واحد وموحد، فقد تطرق الزمخشري هو الآخر لتعريف هذه الأخيرة فكان عنده< الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى>.

---

1- سوزان الكردي: المستوي التركيبي عند السيوطي في كتابه الإتقان/ دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 1435: 2001،ط1، ص19/18 .

2- نعوم تشوميسكي: البني النحوية، تر يوسف عزيز /راجعة مجيد لمناشطة ، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1983،ص 27.

3- سوزان الكردي: المستوى التركيبي عند السيوطي في كتابه الإتقان : ص18.

4- فاضل صالح السامرائي :دار المعتز ، الأردن ، عمان ، 1434، 2013/ ط1، ص19.

**أ_ بنية التركيب الاسمي:**

إنّ بنية التركيب الاسمي قد ترد في صورتها البسيطة، وهي حينئذ الوحدة الكلامية الّتي تضمنت عملية إسناد واحدة، وتتألف من مسند ومسند إليه، يرد كل منها كلمة مفردة أو يتعدد أحدهما أو كليهما بأدوات تعطف أحدهما على الآخر(...)، أما في صورتها المركبة فتتشكل غالبا من جملتين بسيطتين، جملة أصلية وجملة مرتبطة بها وتتضمن عمليتين إسناديتين[1].

ومن الأنماط الّتي احتوتها بنية التركيب الاسمي نجد:

**نمط1: أداة الاستفهام + تركيب اسمي:**

أمضروبة ليلى على أن أزورها ومتخذ ذنبا لها أن ترانيا[2]

ففي هذا المثال دخلت أداة استفهام الهمزة "أ" والّتي أخرجت الجملة من وظيفة الإخبار إلى الإنشاء وهنا الشاعر يتساءل عن الجريمة الّتي تنسب ليلى أو والدين كما أطلقوها عليه في حال إذا ما أراد أن يراها ووقعت عينه عليها والجدير بالذكر أن هذا النوع من أنماط التركيب الاسمي يميزه كثرة الأدوات المعبرة عن الاستفهام والّتي تقضي إلى دلالات متعددة وهو ما يخلق ملمحا أسلوبيا ويعطي جمالا ورونقا في القصيدة لايمكن للواحد منا أن يتجاوزه، وتتألف هذه البنية من الاستفهام "أ" والمبتدأ "مضروبة " والخبر "ليلى" وشبه الجملة المكونة من الجار والمجرور " على أن أزورها".

1 – رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص22.

2 – الديوان: ص 77 .

**نمط1: مبتدأ+ خبر " جملة فعلية":**

إذا نحن أدلجنا وأنت أمامنا كنا لمطيانا بذكراك هاديا[1]

قد تكونتهذه البنية من أدات الشرط "إذا" وطرفي الإسناد هنا هما المسند إليه (المبتدأ ) "نحن" ألا وهو ضمير المتكلم الجماعة ثمّ جاء المسند وهو الخبر الّذي جاء عبارة عن جملة فعلية " أدلحنا".

وقد استخدم الشاعر هذا التعبير في محاولة منه أن يدخلنا إلى عالمه الّذي صورله أن ليلى هي المرشدة أو الدليل هي النور الّذي ينير الطريق فلا يكون بذلك ضياع من بعده ضياع.

**نمط3: مبتدأ+ خبر شبه جملة :**

على مثل ليلى يقتل المرء نفسه وإن كنت من ليلى على اليأس طاويا[2]

قد تألفت بنية التركيب في هذا البيت الشعري من حرف الجر "على" واسمه" مثل" وهي شبه الجملة "على مثل" الّتي تمثل الخبر المقدم الّذي تقدم على مبتدأ وهو "ليلى" وقد جاءت على هذا الشكل معبرة بذلك عن صدق مشاعره الّتي أخلصت لها حتّى وإن كانت رؤيته لها مستحيلة.

**ب_ بنية التركيب الفعلي:**

< إن بنية التركيب الفعلي بنية فاعلة في القصيدة و لها بنيتها التعبيرية وتتألف بنية التركيب الفعلي من فعل و فاعل ونائبه في بنية متصدرة بفعل وغير ناقص ، وتدل علي الحدوث والتجدد ، وقد قد تدل على الاستمرار ، أما الفعل في هذه البنية فقد يكون ماضيا أو مضارعا أو فعل أمر أو نهي ، فصيغة الماضي للدلالة على الماضي والمضارع للدلالة على الحاضر أو الاستقبال و صيغة الأمر للدلالة على الأمر والاستقبال .

وهذه الدلالة تحددها الصيغة الصرفية ، وقد تختلف الدلالة كانت تدل صيغة الماضي على المستقبل أو صيغة المضارع على الماضي وهذا ما يفيده السياق>[1]

1- الديوان: ص 77.

2 - الديوان: ص 78.

ونتناول بالوصف التحليلي والإحصاء التفسيري لبني التراكيب الفعلية الثلاثة حسب أنماطها المختلفة وأشكالها المتنوعة :

أولا : بنية تركيب الفعل الماضي:

<يتصرف الفعل الماضي في بنية التركيب الفعلي الذي يشمل على فعل ماضي غالبا، بحكم صيغه الصرفية إلى الدلالة على حدث مقترن بزمن ماضي أي الدلالة على فعل متحقق ما لم يظهر في السياق ما يحول الدلالة إلى جهة زمنية أخرى كالاستقبال أو الإفادة دلالة جديدة كالجزم و الثقة في التحقق الأكيد للفعل وقد تتسم بنية التركيب الفعلي بالدلالة على التجدد بالإضافة إلى دلالتها على الحدوث>[2]

ومن الأنماط الواردة في القصيدة ما يلي:

النمط الأول: تركيب فعل الكينونة والفعل الناقص:

< إن بنية هذا النمط الفعلي قائمة علي النظر إلى صدارة التركيب قبل المركبات الأخرى>[3]

ومن أمثلة ذلك في القصيدة نجد :

ويوم كظل الرمح قصرت ظلـــه بليلي فلـهاني ومتا كنت لاهيـــا

وقد كنت أعلو حب ليلي فلم يزل بـي النقص والإبرام حتى علا بنا

يمينا إذا كانت وإن تكـــــــن شمالا ينازعني الهوى عن شماليا[4]

إن بنية التركيب الفعلي في المقطوعة السابعةٌ قائمة على إسناد فعل الكينونة (كان) إلى الاسم الذي ورد في شكل ضمير متكلم متصل لأن الشاعر في مقام التعبير عن تجربة ذاتية ماضية تشير السياق إلى عدم اكتمالها ما يزيد من كثافة الحيرة والتردد.

---

1- رابح بن خوية : البنية التركيبية للقصيدة الحديثة ، ص 81.

2- المرجع نفسه، صفحة نفسها

3- م،ن ، ص 84.

4- الديوان، ص74،77.

النمط الثاني : تركيب فعل الظن والرجحان:

ترتكز بنية التركيب الفعلي المتضمن أفعال الظن والرجحان على أساس الفعل خال الذي يفيد الظن والرجحان أو اليقين و غالبا ما ينصرف الرجحان>[1]

وقد تم رصد بعض الشواهد من هذا التركيب وهي:

وقد يجمع الله الشتتين بعدما يظنان كل الظن أن لا تلاقيا

وتجرم ليلي ثم تزعم أنني سلوت ولا يخفى على الناس مابيا

والملاحظ في هذه الأبيات التي وظف الشاعر أفعال الظن و الرجحان أنها ترد في سياقات تنفي دلالة الجزم والقطع ، كما نلاحظ أيضا أن قلة استعمال أفعال الظن والرجحان تؤكد صدق تجربة الشاعر ونضجها وتحقق موضوعاتها يقينا.

**ثالثا: تركيب الفعل المضارع:**

تشتمل شبه الجملة هذا التركيب الجديد على الفعل المضارع و الفعل أو المستقبل هو < ما لم يكن له وجود بعد بل يكون زمان الإخبار منه قبل زمان وجوده >[2]ويظهر الفعل المضارع في التراكيب الفعلية أكثر حركة من الماضي وهذا لكونه يربط بالأحداث تصويرا وقد تنوعت استخدامات هذه البنية في القصيدة على الأنماط التالية نذكر منها :

**أ- النمط الأول : تركيب فعل الحقيقة واليقين والثبوت:**

إن البنية التركيبية التي تشمل على هذا النوع من الأفعال تقوم بوظيفة أسلوبية أساسية

إذ تقدم الحدث على هيئة الحاصل في الحاضر أو قريب الحصول في الزمن القريب

فضلا عن استمرار الحدث في المستقبل>[3].

ونمثل لذلك بأبيات من القصيدة:

---

1- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص 94.

2- المرجع نفسه؛ ص103

1- م؛ ن، ص 104.

فقال بتصير القوم ألمحت كوكا بدا في سواد الليل فردا إيمانيا

فياليل كم من حاجة لي مهمة إذا جئتكم باليل لم أدر ما هيا خليلي
ما أرجو من العيش بعد ما أرى حاجتي تشرى ولا تشترى ليا

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يعبر عن ملاحظته وشهوده بأفعال مضارعة (ألمح، أدر ، أرى أشهد) والتي تؤكد وجود وخلوده وديمومته بالإضافة إلى بعض المدعمات الأسلوبية التي تنتهي إلى التوكيد و التثبيت .

**النمط الثاني: تركيب الفعل المضارع المصدر بالاستفهام:**

تعد بنية هذا النمط من أشهر أنماط التراكيب المضارعة [1] ويرد هذا الشكل في القصيدة من خلال الأبيات التالية:

أمضريه ليلى على أن أزورهـــــاومتخذ ذنبا لها أن ترانيـــــا

ألا ليت شعري ما لليلى وما ليا وما للصبا من بعد شيب علانيا

ألا أيها الواشي بليلى ألا ترى إلى من تشيها أو بمن جئت واشيا؟

نلاحظ من خلال هذه الأبيات رغم نقصها في القصيدة وقلتها أن بنية هذا الشكل

تتخذ صورة مميزة تفعل النص و تعدل عن النمط المعتاد في اللغة ، وقد وظف الشاعر هذا النمط من أجل إبلاغ تجربته ومعاناته النفسية إلى جمهور المتلقين فيصابون بعدوى أفكاره وأسئلته.

| الجملة | عددها | النسبة المؤوية |
|---|---|---|
| الجملة الفعلية | 62 | ٪56.88 |
| الجملةالاسمية | 47 | ٪43.11 |
| المجموع | 109 | ٪100 |

إذا نلاحظ من خلال دراستنا للأبيات هذه القصيدة أن ابن الملوح قد أكثر من استخدامه

2– رابح بن خوجة : البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص 111.

للجمل الفعلية بشكل واضح لأنها أكثر تعبيرا واستيعابا لتجربته الشعورية لما تمتاز به الجملة الفعلية من حركية و تحولات زمنية محركة للأحداث القصيدة فهي إذا تتسم بالحركية في مقابل ذلك قلل من استخدام الجمل الاسمية ، والتي تتميز بالثبات فهي خالية ومجردة من الزمن و الحركة و يكون بذلك مستوى استعابها أقل .

الحذف : لغة إن لفظ الحذف مشتق من مادة (ح ذ ف ) [1] ومنه قولهم " حذفت من ذنب الدابة " أي أخذت منه وقولهم و حذفت من شعري أي أخذت منه[2].

الحذف اصطلاحا: هو إسقاط كلمة للدلالة فحذف الكلام عليها[3] إذ يلتجئ إليه الشاعر لحاجات فنية تكمن في نفسه.

تجعله يستخدم هذا النسق من الأداء بحيث يكون العدول عنه إفسادا له[4] وما الغاية من الحذف إلا تجنب تكرير الصوت نفسه، وطلب الخفة في الكلام، إذ إن الصوتين المثلين المكررين يولدان بتكريرهما رتابة ثقيلة الوقع على اللسان وعلى الأذن [5] وما دام الحذف مبحثا متشعبة أطرافه، مستعصية تقديراته . تناوله القدامى في كتب النحو والبلاغة فأفاضوا[6].

وهذا حاضر في القصيدة أيضا ليتجسد من خلاله الحذف في قوله:

26- فما طلع النجم الّذي يهتدى به ولا الصبح إلا هيج ذكرها لـي

34- أعد الليالي ليلة بعد ليلة وقد عشت دهرا لا أعدُّ الليالّيا

---

1- مصطفى شاهر خلوف : أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في الإعجاز و المعاني ، دار الفكر ، المملكة اللأردنية الهاشمية ، عمان، 1437 2009، ص 9.

2- المرجع نفسه، ص 11.

3- م؛ ن، ص 17.

4- عهود عبد الواحد العكلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء، عمان – الأردن، 2010، 1431هـ، ط1،ص210- 211.

5- عبد الفتاح الزين: دراسات ألسنية صوتية وتركيبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 2009م، 1430هـ، ط1،ص38.

1- إبراهيم سشار: الإستباق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، مجلة المخبر، ع6، 2010 م، ص15.

55- وأنّي لأستغشي وما بي نغمة لـعلّ خـيـالا يلـقـي خـيـالـيـا[1]

ففي المثال الأول استخدم الشاعر "الحذف" والّذي تجلى في الفعل « طلع » متفاديا بذلك التكرار أو الأمر الّذي ينقص من جمال القول الشعري وكان الأصل من ذلك أن يقول: " ولا طلع الصبح" .

وأصناف حرف اللام دلالة السياق عليها .واصفا لنا بذلك أيامه الّتي أصبحت مثل بعضها البعض لا تفرقة بين ليل ولا صبح قليلة نال منه الشوق وطغى على قلبه المسكين منذ فراقه عن ليلى.

أمّا المثال الثاني فنمثل الحذف فيه في حذف الفاعل الّذي أصبح همه الوحيد هو تعداد الأيام واللّيالي وبحذف الفاعل جعلنا أكثر تفاعلا مع النص وهذا ما يؤدي الصلة بين المتلقي و المبدع أي قيس و القارئ.

ثانيا:**أساليب الكلام:**

يكتسي التصرف في بناء الجملة،أو العبارة، أهمية بالغة في فن التعبير، وهو الّذي يجعل الأساليب المعتمدة من لدن المبدعين متباينة، فترى بعضهم مثلا، يستعملون التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، ويتقننون في إيراد صورها. بأسلوب موجز مقنع، بينما ترى آخرين يعتمدون على أساليب إنشائية تنقل ما في نفوسهم من تحير، وشك، وتعجب، وحنين، و رجاء، وأمنيات...[2]

وينقسم الكلام بحسب أغراضه إلى«خبر.و إنشاء " فالخبر هو: ما يصح أن يقال لصاحبه أنّه صادق أو كاذب باستثناء القرآن الكريم والحديث النبوي فهما صدق مطلق [3] وقد اعتبر بعضهم أنّ الكلام ينقسم إلى خبر وطلب وإنشاء . فإما أنّ يقبل الكلام التصديق والتكذيب أولا، فإن إحتملهما. فهو الخبر. في حين يرى البعض الآخر بأنّ الكلام خمسة أقسام :

2- الديوان:76- 76.

1- الموارث الحسن: دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، الراية، عمان، 2014، ص51.

2- محمد علي سلطان: المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العظماء، دمشق، سوريا

خبر، وأمر، وتصريح، وطلب، ونداء، واعتبره البعض ستة أقسام وهي محيطة بالكلام: خبر، وإستخبار. وهو الإستفهام، ودعاء ونداء، وأمر وطلب[1].

53- إذا اسرت في الأرض الفضاء رأيتني أصانع رحيلي أن يميل حياليا

58- دكـت نـار شـوقـي فـاصـبحـتلـها وهـج مستضرم في فؤاديـا

62- وأبكيتماني وسط صحبي ولم أكن أبالي دموع العين لو كنت خاليا[2]

**الإنشاء:**

الإنشاء في اللّغة: يتصل بمادة ( ن. ش. أ) ومفاده الخلق والابتكارالابتداءوالارتفاع، وعليه يمكننا القول " الإنشاء في اللّغة والأدب هو إيجاد شيء دون أن يكون له واقع من قبل"[3].

أما في الاصطلاح:" هو ما لايصلح لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب، وذلك لأنّ المتكلم بأساليب الإنشاء إنما يعبر عن شعوره فهو لا يلقي خبرا لا يحتمل الصدق أو الكذب" [4].

وينقسم الإنشاء إلى قسمين : الإنشاء الطلبي وغير الطلبي.

**الإنشاء الطلبي:**

« هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب»[5] .ويشتمل عدة أنواع: الأمر، النهي، الاستفهام والنداء.

**1- الأمر:**

يعرف الأمر « بأنّه طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، والمقصود من الاستعلاء: وجوب تحقيق الأمر من المأمور، حيث يكون الأمر أعلى مرتبة من المأمور، فإن لم يكن

3- الموارث الحسن: دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص53.

4- الديوان: ص77، 78.

5- الوارث الحسن: دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص55.

6- محمد علي سلطان: المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العظماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص29.

1- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص280.

الأمر على سبيل الاستعلاء. خرج للدلالة على أغراض بلاغية كثيرة يحددها المقام، كالتضرع والدعاء، والتلطف... »[1] .

وقيل أيضا: « الأمر هو قول المرء لغيره، إفعل»[2] .

وقد وظف الشاعر في قصيدته أسلوب الأمر تظهر في قوله:

63- ويا أيّها القمريتان تجاوبا بلحنيكما ثمّ اسجعا علانيا

64- فإن أنتما استطربتما أو أردتما لحاقا بأطلال الفضفاتبعانيا

71- خليليّ إن ضنّوا بليلي فقرّبا لي النّعش و الأكفان واستغفرا ليا[3]

وهناك غرض بلاغي يتمثل في الدعاء والتضرع جاء في قوله:

86- فيا ربّ إذ صيّرت ليلى هي المنى فزنّي بعينيها كما زنتها ليا

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أنّ الشاعر قد جسّد الأسلوب الإنشائي بفعل الأمر أو الطلب، وهذه الأفعال دالة على ذلك: قربا، استغفر، تجاوبا، اسجعاواتبعائيا، كلها أفعال نلاحظ من خلالها أنّ الشاعر قد استعملها في صيغة أمرية مستلطفة والّتي يريد بها قيس بن الملوح أن يلتمس استعطاف الآخر واستمالته والتودد إليه لمساندته في تخطي محنته العاطفية.

**الاستفهام:**

« إنما يؤتى به لطلب العلم، وإدراك مالم يكن معلوما في ذهن السائل لأنّه غير عالم بالشيء الّذي يسأل عنه» [4] « وهو أحد الأساليب الّتي تدخل في باب علم المعاني ولها وقع خاص في النص الشعري »[5].

---

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- الوارث الحسن: دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص100.

4- الديوان، ص78.

1- الوارث الحسن: دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، ص56، 57.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار النهضة العربية، (د-ت)، ط4، 1984، ص96.

ويتجلى أسلوب الاستفهام من خلال قوله في الأبيات التّالية:

31- فأشـهـد عنـد اللّـه أنّـي أحـبّـها فهذا لهاء عندي، فما عدهاليا

39- خليلي ليلى أكبر الحاج والمنى فمن لي بليلى أو فمن ذالهابيا

65- ألا ليت شعري ما لليلى ومماليا ومـا للـحب من بـعد شيب علانيـا

66- ألا أيها الواشي بليلى ألا ترى إلى من تشيها أو بمن حُبت واشيا؟[1]

من خلال هذه الأبيات نرى أنّ الشاعر قد تمحور سؤاله حول محبوبته ليلى، وقد تمثل هذا في قوله: فما عندهاليا؟، فمن ذا لهابها؟، وكذا نرى شدة تعلقه وتأثره وحبه الكبير لها حتّى أصبح يرى أنّ الحياة تجسدت فيها، وهذا ما توحي به العبارات الآتية: أشهد عند اللّه أني أحبها، خليلي ليلى أكبر الحاج والمنى، فمن لي بليلى؟، ألا ليت شعري ما لليلى...

وتتردد أسالي الاستفهام لتعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها في الواقع واستشراف ما تخفيه الأيام، ويكثر الاستفهام ب(هل) مقارنة بغيرها، فيتوجه بها الشاعر تارة إلى ليلى في موقف الإنكار والدمشة والاستغراب، وتارة أخرى في موقف الشك من شعور ليلى ناحيته، وبناءا عليه يمكن القول أن مقصديه " قيس بن الملوح" من الاستفهام عامة. هو تجسيد لمجموعة من الإنفعالات والتوترات الّتي راودته وهو يقف حائر النفس. مكتوف الأيدي، مربوط التفكير في إيجاد حل لمحنته العاطفية.

**أسلوب الشرط:**

**الشرط لغة:** الشرط معروف،وجمعه شروط، وكذا شريطة وجمعها شرائط، وقد شرط عليهوأشراط، ثلاثي صحيح من باب ضرب ونصر والشرط بفتحتين العلامة وأشراط الساعة[2].

3- الديوان:76-78.

1-صبحي عمر شو: أسلوب الشرط والتم من خلال القرآن الكريم، دار الفكر ناشرون، موزعون. المملكة الأردنية، عمان،2009، 1430،ط 1، ص.9

**الشرط اصطلاحا:** كلام يقتضي وجود جملتين لايتم المعنى إلا بهما وكأنّ أولهما مبتدأ أو كأنّ ثانيهما خبر[1].

ونمثل ذلك من القصيدة:

53- إذا سرت في الأرض الفضاء رأيتني أصانع رحلي أن يميل حياليا[2]

فجملة الشرط في البيت هي:إذا سرت في الأرض الفضاء وأما جملة جواب الشرط تكمن في أصابع رحلي أن يميل حياليا.

ويفيد الشرط في هذا البيت على أن بقاء الشاعر بخير وسعادة قلبه مرتبطة برؤية حبيبته ليلى الّتي أحبها وعشقها حتّى الجنون.

أمّا في قوله:

57 – إذا نحن أدلحنا وأتى أما منا كفا لمطايانا بذكراك هاديا[3]

فإنّ الشرط هنا يدل على أنّ الشاعر إذا أضاع الطريق في حياته وتاه في يوم من الأيام فإنّ ذكرى حبيبته ليلى هي الّتي تعيده إلى الطريق الصحيح وتشعره بالحياة مجددا.

**الإنشاء غير الطلبي:**

وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ومنه أفعال المقاربة والمدح والذم، وأفعال التعجب، وصيغ العقود، والقسم، وربّ، وكم الخبرية وغير ذلك،(...) والجدير بالذكر أنّه لم يحظ باهتمام علماء المعاني، فأغلبه أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء[4].

وضمن هذا النوع من الأساليب نجد مثلا أسلوب القسم وهو الّذي يؤتى به لتأكيد معنى ما.[5]

ويعد سياق القسم الّذي تتألف عناصره في بيئة عقائدية متماثلة سياقا ذا دلالة مألوفة لا

1- محمد بن يحي: السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري، ص302

2- الديوان: ص77.

3- م؛ ن؛ ص؛ ن

4- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص302 .

5- عمر عتيق: دراسات أسلوبية

تثير ذهن المتلقي، لأنّه يتلقاها هادئا[1].

وقد تمثل هذا النوع في الأبيات التّالية في قوله:

12- وعـهدي بليلي وهي ذات مؤصد ترد علينا بالعشي المواشيا

40- لعمري قد أبكيتني يا حمامة العقيـ ق وأبكيت العيون البواكيا[2]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر قد وظّف القسم بالعُمر، فجاء ضمير المتكلم ( لعمري) وعندما يقسم الشاعر بعمره أو عمر أبيه يكون السياق الدلالي محببا لنفس الشاعر معتزا به، أي يكون في موقف جدّ لا يُقْبَلُ فيه السخرية أو التهكم.

**التقديم والتأخير:**

هو تحول في بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات وتركيبها في الجملة على نحو يرتبط أسلوبيا وفكريا بالمنشأ. ويوضح طريقته في هذا الإنشاء. ويوضح طريقته في هذا الإنشاء، فالعناصر التي تتركب منها الجملة تنقسم إلى قسمين الأول: إختبار لهذه العناصر من جملة الإمكانات الهائلة الّتي تتيحها اللّغة (...) والثاني إعادة تركيب عناصر الجملة...[3]

ويظهر لنا التقديم والتأخير على عدة أشكال فمنه ما يختص بالإسناد كتقديم الفاعل على فاعله أو تقديم المفعول به على الفاعل ...إلخ.

والنوع الثاني: التقديم والتأخير في النسبة كتقديم الجار و المجرور على المفعول به أو تقديم الجار والمجرور على الفاعل وعلى خبر ( ليس)، أما النوع الثالث فيظهر لنا في التراكيب كتقديم تركيب فعلي على تركيب فعلي آخر أو تقديم تركيب اسمي على تركيب اسمي آخر.

وغالبا ما يضطر المبدع إلى العُدول عن الترتيب العادي للجملة فيتلاعب في الترتيب

3- المرجع نفسه، ص96.

4- الديوان: ص75-76.

5- يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص271.

العادي المألوف الّذي إعتدناه فيقدم ما تدعوه الضّرورة إلى تقديمه ويؤخر ما حقه التأخير ويكون ذلك لأغراض بلاغية أو فنية.

ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

**تقديم الفاعل عن الفعل** في قوله:

سقى اللّه جارات ليلى تباعدت بهن النوى حيث إحتللناالمطاليا[1]

إذ تقدم هنا الفاعل ألا وهو "جارات" عن الفعل " تباعدت" والشاعر فصل بينهما بشبه الجملة " ليلى" وهو ما ساعده على ابراز جمال البيت الشعري موسيقيا إذ خلق نغمة ورنة في البيت زادته حيوية وإشراقة ولربما كان هذفه من وراء ذلك هو إشغال بال المتلقي وخلق نوع من الحيرة و التسائل في ذهنه.

ونلاحظ أنّ قصيدتنا قد احتوت على جملة من الأبيات الّتي وظفت فيها ظاهرة التقديم والتأخير ومن بينها التقديم والتأخير في شبه الجملة ورد في الأبيات التالية: -

3 بتمدين لاحت نار ليلى وصحبتي بذات الغضى ترمي المطي النواحيا

38- أحب من الأسماء ما وافق اسمها أو شبهه أو كان من مدانيا[2]

إنّ تقديم ظرف المكان " التمدين" في المثال الأول أخرج الجملة الفعلية عن ترتيبها العادي والمألوف على المستوى التركيبي " فعل + فاعل+ مفعول به" وقد يكون ذلك لغرض التخصيص فـ "ابن الملوح" هنا يلفت انتباهنا إلى أن جل معاناته الّتي عاشها لا يشهد أحداثها سوى التمدين ألا وهو المكان الّتي لاحت فيه نار ليلى وزادت نار حارقته اشعالا الأمر الّذي أشبع كلمات هذا البيت وجعلها حارة متشبعة بشحنات من الشعور، وكذلك المثال الثاني فقد خص بتقديمه شبه الجملة " من الأسماء" الّتي حلت محل المفعول به لغرض التخصيص والتأكيد على المدى الّذي أوصله إليه عشقه.

**العطف:**

1- الديوان: ص75.

2- المرجع نفسه: ص 74- 76.

العطف نوعان، ينقسم العطف إلى عطف البيان وعطف النسق.

فعطف البيان: وهو اسمم جامد يتبع اسما سابقا عليه يخالفه في لفظه ويوافقه في معناه للدلالة على ذاته[1].

أما عطف النسق: وهو العطف بحرف من حروفه المعرفة ولعلهم سموه نسقا لأنّه يسبق الكلام بعضه بعض على بعض بحيث يأخذ المعطوف نسق المعطوف عليه في أحكام معينة[2].

ومن حروف العطف نذكر من بينها: الواو، الفاء، ثمّ، حتّى أم، أو، لكنّ... ونمثل من القصيدة:

50- فأنت الّتي إن شئت أشقيت عيشتي وأنت الّتي إن شئت أنعمت باليا

37- ومـا بـي إشـراك ولـكـنّ حـبّـها وعظم الحوى أعيا الطّبيب المداويا

58- ذكت نار شوقي في فؤادي فأصبحت لـها وهج مـستضـرم فـي فؤاديـا[3]

بلحنيكما ثمّ أسجعا علانيا[4].

استعان الشاعر بحروف العطف في القصيدة لأنّ العطف يحقق الاتساقوالانسجام بين أجزاء القصيدة كما ألف هذه الحروف ستساهم في الربط بين الجمل.

1- الدكتور عبد الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، 1426، 2004م، ط1، ص442.

2 - المرجع نفسه: ص443.

3- الديوان: ص 76-77.

# الفصل الثالث

**أولا:الصورة الشعرية:**

1: **الصورة:** و الّتي لم نقف على تعرب واحد ومجرد في المعاجم اللّغوية ، ومن ذلك نأخذ تعريف ابن الأثير الّذي عرف الصورة قائلا:< الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرة معنى حيقة هيئة وعلى معنى صفته>[1].

أما إصطلاحا: فكل عرفها حسب وجهة نظره لتنقل بذلك مفهوم الصورة من المعنى اللّغوي إلى المعنى الاصطلاحي < أنّ الصورة هي طريقة التعبير عن المرئيات و الوجدانيات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره ة انفعالاته>[2].

أما الصورة الشعرية فهي حسب < تعتبر من بين العناصر الأساسية الّتي تعطي المعنى بعدا شاملا وتقربه من ذهن السامع أو القارئ، بأسرع ما يقربه من التعبير الجاف المجرد>[3].

وما ينبغي علينا الإشارة إليه هو ما تضيفه الصورة الشعرية من جمال ورونق على النص الأدبي فتلك التشبيهات والاستعارات والكنايات الّتي يوظفها الشاعر أو الأديب من شأنها أن تخلف لذة وحلاوة وتنمي ملكة التذوق بل خيالا واسعا لدى المتلقي وهي الّتي من شأنها أن تؤثرفيه وتجعله يحكم على النص إذا فالصورة الشعرية هي إبراز المعنى الفعلي أو المحسي في صورة محسوسة. فالصورة الشعرية < خلق المعاني والأفكار المجردة والواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا>[4]. وقد وردت الصورة في قصيدتنا بشكل واضح ومتنوع نذكر من بينها :

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ج7، ص 405.

2 – عهود عبد الواحد العكبلي: مادة صور، الصورالشعرية عند ذي الرّمة، دار الصفاء، عمان، ط1، 2010، 1431هـ ، ص 26.

3– نوار بوحلاسة: الصورة في شعر الزياتي: مجلة العلوم الإسلامية، العدد 101، جامعة منتوري قسنطينة،199م، ص67.

3– محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب، العلمية، ج2، بيروت، لبنان،ط1، 1993م، ص591.

**الصورة الحسية:**

إذا كانت التصورات السابقة تقرن الصورة بالمجاز، فإنّ نقاد آخرين كالطون" بالإنطباع الحسي، يؤكدون الخاصية الحسية لها الّتي تكسبها فاعلية وتأثيرا ، لأنّ الحواس أقدم صحبة للإنسان و الصورة لا تكسب فاعليتها من مجرد كونها صورة وإنما بميزتها كحادثة ذهبية ترتبط نوعيا بالإحساس[1].

ويمكن القول أنّ:< أحاسيس الشعر و الذوق لا تؤ لف تراكيب ثانية يمكن أن تربط بها فكرة من الأفكار>[2].

وهذه المدركات الحسية تجلت في:

**أ_ الصورة البصرية:**

ألاوهي ما تلمحه العين أو تراه وقد وردت هذه الصورة في القصيدة معبرا عنها بألفاظ مختلفة نذكر منها:

فقال بصير القوم ألمحت كوكبا بدا في سواد الليل قردا يمانيا

وورد أيضا:

و أبكيتماني وسط صحبي ولم أكن أبالي دموع العين لو كنت خاليا

وقوله:

لعمري لقد أبكيتني ياحمامة العقيق وأبكيت التعتيونالبواكيا

وأيضا قوله:

1- عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي: ص28.

2- لويس هورتيك: الفن والأدب، تر: بدر الدين الرفاعي.

وأبكيتماني وسط صحبي ولم أكن أبالي دموع العين لو كنت خاليا[1]

من الأمثلة الّتي ورد ذكرها وردت الكلمات التالية ، بصير،ألمحت، أبكتني، أبكيتماني، بل دمعي، العين، ونلاحظ أن كل هذه الكلمات لها علاقة في معناها أو تضمنت معنى العين، والبصير وهذه الكلمات تعكس لنا مدى تأثره بليلى إذ سرى حبها في أعماق روحه بل وغزى كل حواسه وهذه الكلمات الّتي ورد ذكرها مدركة بأحد هذه الحواس ألاوهو البصير.

**ب- الصورة السمعية:** وهي ما ستسمعه الأذن وتستقبله: ومن الأمثلة الّتي ورد فيها هذا النوع من الصورة الحسية " السمعية" .

لحى اللّه أقواما يقولون إننا وجدنا طوال الدهر للحب شافيا

فقلت له: بل نار ليلى توقدت بعليا تسامى ضوؤها فبداليا

وخبرتماني أن تيماء منزل لليلى إذا ما الصيف ألقى المراسيا[2]

والملاحظ أن أغلب أبيات هذه القصيدة الّتي ورد فيها هذا النوع من الصورة الحسية قد عبر عنه بكلمة " قال" أو " القول" بصفة عامة والطبيعي عامة والطبيعي أن كل ما يقال سيسمع . وقد أكثر من استعمال هذه الفظة لأنّه وجد أنّها الأنسب للتصريع بوجود هذا النوع من الصورة الحسية وهذه الصورة الحسية تعكس لنا مدى وقع خبر القول على نفسية المتعبة حيث كان سيسمع من الناس لكنه في موقع العجز أو العاجز المشلول الّذي لا يقوى على فعل شيء بالاستثناء الاستماع.

1- الديوان : ص78.

2 - المرجع نفسه.

**ج- الصورة اللمسية:** ألا وهي ما يدرك عن طريق اللمس وتكون الوسيلة لذلك في أغلب الأحيان هي اليدد ومن أمثلة ذلك في القصيدة التالي:

خليليا إن تبكيان ألتمس خليـلا إذا أنـزفت دمـعي بـكاليـا

ولم ينسى ليلى إفتقارولاغنى ولا توبت حتى إحتظنتالسواريا

أراني إذا صليت يممت نحوها بوجهي وإن كان المصلى ورائيا[1]

فالألفاظ : ألتمس، احتضنت، يممت، نحوها، بوجهي، قد احتوتأو جسدت انل الصورة السمعية في القصيدة وهي كلها ألفاظ دلت على اللّمس ولا تتم إلا بأحد الأطراف الفاعلة في ذلك.

4- كل ما يدخل الفم و يستطعمه اللسان وهذا النوع كغيره من الصورة ورد في النص وإدا كان بنسب قليلة ومثال ذلك قوله:

إذا ما جلسنا مجلسا نستلذه تواشوا بنا حتى أمل مكانيا[2]

فكلمة نستدله هنا في معناها الحقيقي و المباشر تعبر عن كل ما يدخل الفم ويستلذه اللسان ويستمتع بحلاوته وطيبته ولكن الشاعر "قيس بن الملوح" هنا أخرج هذه اللفظة من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي ليصبح التذوق هنا مقرونا بإحساسه وعواطفه المتعبة فأصبح التذوق هنا تذوق فني وهو ما خلق لنا أو جسد لنا صورة ذوقية في القصيدة .

**ثانيا:الحقول الدلالية:**

الحقل الدلالي عبارة عن مجموعة من الكلمات أو المفردات ، تترابط دائما ، حيث هذه الألفاظ تندرج تحت صنف أو لفظ عام يحتويها ، ويدل على معناها ، ويوضحها، وذلك

1 - الديوان: 75،76.

2 - الديوان: ص 75.

لأن اللغة الواحدة تحتوي على عدد هائل من الكلمات والمفردات وهذا التنوع والثراء راجع إلى وجود كلمة واحدة تتدرج تحتها مجموعة من الكلمات والمفردات مجموعة في مجال أو حقل واحد.

وقد أورد "أولمان " تعريف الحقل الدلالي بقوله < هو قطاع من المادة اللغوية ويعبر عنها مجال معلن من الخبرة>[1]

ويجدر الإشارة أيضا إلى أن جدور نظرية الحقل الدلالي تعود إلى عاماء أمثال " همبوليت" الذي يعد لبجد الروحي لهذه النظرية ، أما الفضل في شيوع المصطلح فيعود إلى كل من " هوسرل " " دي سوسير" في أثناء اهتمامهما بالكلمة وعلاقتها بالألفاظ الأخرى لأن قيمتها مرتبطة بهذه العلاقة>[2].

1- حقل الطبيعة:

ويقصد به المجال الذي يشمل الألفاظ الدالة على الأرض والسماء والنبات والأزهار وكل الموجودات في الطبيعة والمحيط ، وتظم الحقول الفرعية التالية

2_حقل الألوان :

ألوان محددة: اللون الأسود

ألوان غير محددة : الليل ضوؤها ، كظل الرمح ألمحت كوكبا

3_ حقل الأرض في :

إذا سرت في الأرض الفضاء رأتني والقمر ياليتها القمر يتان تجاوبا

1-أحمد مختار عمر, علم الدلالة ، بيروت، ط2 ، 19988 ، ص 79.

2- ينظر هيفاء عبد الحميد كلنتن ، نظرية الحقول الدلالية ، دراسة تطبيقية في المخصص لأبن سيدة ، جامعة أم القرى ، رسالة لنيل دكتراه، 2001،ص 27 .

4_ حقل الألفاظ الدالة على الألم والحزن :

وهو من الحقول الدلالية الغالبة في القصيدة ، وذلك لمقتضي حال الشاعر العليل الذي تمكنت منه مشاعر الآسي والحزن رغم محاولة صبره الطويل على أبعاده من حبيبته ليلى ، ومن الألفاظ الدالة عليه في القصيدة نجده في البيت 47 بي اليأس أو داء الهيام أصابني الألم :

أبكيت ما في وسط صحتي ولم أكن أبالي دموع العين لو كنت خاليا[1]

وأنت إذا شئت أشقيتي عيـــشـــي وأنت التي ان شئت انعمت باليا[2]

فالشاعر في هذه الأبيات يتحسر ويتألم ويتعذب من حبه الكبير الذي يكنه لليلى ويقول لها أنها هي التي تحكم عليه فهي التي تريد أن تشقي عيشته أو تنعم عليه وترأف به .

الدمع:

ولا سميت عندي لها من سمية في النـاس إلا بل دمعي رديا

أبالي دموع العين لو كنت خاليا أبكي في وسط صحبي ولم أكن

لعمري لقد أبكي ياحمامة العقي ق وأبكـيـت العيـون البـواكيـــا

5_ حقل الوجدان : وبرز من خلال حنين الشاعر إلى حبيبته ليلى مثل الفؤاد الحنين الأهواء

الفؤاد: لها وهج مستصزم في فؤادها

الحنين أنت نار شوقي في فؤادي فأصبحتالأهواء:شما لا ينازعني الهوى عن شماليا

1– الديوان ص 76،77.
2 - ا لديوان ص 72.

6_ حقل الألفاظ الدالة على الدين: وهو الحقل الذي يشمل عل المصطلحات التي لها علاقة بالدين أو ذكرت في سياق ديني نذكر من بينها

يمينا إذا كانت يصبنا وإن تكن فأشهد عند الله أني أحبها

رب :

فيا رب إذا صيرت ليلى هي المني فيارب سوى الحب بيني وبينها

7_ حقل الألفاظ الدالة على الموت: ونذكر منها في البيت 22

وداري بأعلى حضر موت اهتدى ليا علي مثل ليلى يقتل المرء نفسه [1]

خليلي إن ضنو ا بليلى فقربا لي النعش والأكفان واستغفرا ليا[2]

ثالثا: الرمز:

ألا وهو: رابط خفي وسائطي وإحائي ينتظم الصورة[3] و الرمز يحمل في معناه دلالتين أو معنيين إثنينيكونأحدهما معنى سطحي ويكون المعنى الآخر عميق ميتافيزيقي وإذا ما أردنا الحديث عن الرمز الشعري، نعرفه بالقول أنّه: < ذلك الّذي يطلعك في أ ثناء القصيدة ليس مجرد إشارة لشيء سرعان ما ندركه، وإنما هو أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور واللشعور>[4].< على عكس الرمز الأدبي الّذي يعتمد على الإيحاء والإثارة .كما يقوم على علاقات خاصة ليست حسية مباشرة>.[5]

1- الديوان ص 78.

2- الديوان ص 78.

3- عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأمي، ص 266.

4- المرجع نفسه، ص 267.

5 – محمد علي الكندي: الرمز والقناع، دار الكتب الجديد المتحدة، لبنان، ط2003م، ص 53.

والرمز هو من العناصر أو الصورة الّتي وظفت في قصيدة ابن الملوح، ونجده في الأبيات التالية:

فما طلع النجم الّذي يهتدى به ولا الصبح إلا هيج ذكرها ليا

لعمري لقد أبكيتني ياحمامة العقيـ ق وأبـكـيتي العـيون البـواكيـا

ألا يا حمامي بطني نعمان هجتما لمـا تـغنيتما ليـاعلى الهوى [1]وقد

وظفه الشاعر في القصيدة بمدلول، يخدم الحالة التي هو فيها حيث رمز لها بالنجم الّذي ينير طريقه ودربه، كما رمز لها بالحمام وهو رمز يدل على البراءة والسلام والطمأنينة .

**رابعا: المعجم الشعري:**

المعجم هو تلك القائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة في نص ما، وكلما ترددت بعض هذه الكلمات ذاتها أو مرادفها أو تركيب يؤدي معناها شكلت حقلا أو حقولا دلالية ، يتم اثرها تحديد هوية النص ، على اعتبار أن لكل خطاب معجمه وعلى هذا الأساس يكون المعجم هو مركز الدراسات التركيبية والدلالية على جد السواء، ولايمكن تحديد هوية أي خطاب بدون معجمه شريطة عدم عزله عن سياقه[2].

ونلاحظ أن المعجم الشعري لقيس بن الملوح مر التجارب العاطفية التي تمثل في حبه لليلي ، فالشاعر هنا في موقف تعبيري غايته نقل ما يجول بداخله و الإفصاح عنه ، لأن <هذا المعجم منتقي من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها>[3] وهذا ما جعل القصيدة تأخذ طابعا غنائيا رومانسيا وذلك من خلال قوله:

1- الديوان: ص 76، 77.

2-حمد العربي الأسد بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي ، ص 130.

محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط3، 1992، ص58.

أحب من الأسماء ما وافق اسمها أو اشبهه أو كان منه مداينا[1]

كما لجأ إلي توظيف معارف دينية للتعبير عن شدة افتتانه بها ونجد ذلك في قوله:

أراني إذا صليت يممت نحوها بوجهي وإن كان المصلي وائيا[2]

كما استعمل ايحاءات دلالية يعسر فهمها إلا من خلال الاستناد إلى المرجعية الأسطورية الكامنة خلفها مثل حماممة العقيق

لعمري لقد أبكتني حمامة العقي ق وأبكيت العيون البواكيا

وقد عمد أيضا إلى توظيف عناصر الطبيعة ( الليل ، النجم، الريح ، الصبح، الأرض ) وكل ذلك ساهم في تكوين معجمه الشعري.

1- الديوان ، ص76.

2- المرجع نفسه؛ صفحة نفسها؛ ص 76.

# الخـاتمة

## الخاتمة:

من خلال كل ما تقدم يمكن القول أن الهدف من هذا البحث كان واضحا من البداية ألا وهو تحديد السمات الأسلوبية في قصيدة مجنون ليلى ، وهذه السمات التي جعلت منها عملا فنيا مميزا.

وأثناء مسيرة البحث استطعنا أن نخلص إلى النتائج تعلقت بمختلف المسائل المنهجية والموسيقية والنحوية في القصيدة :

1- سبب تميز القصيدة < مجنون ليلى> كامن في أسلوبها المميز.

2-البحر الغالب في القصيدة هو البحر الطويل الذي يعد سمة أسلوبية لهذه القصيدة ، فقد وفر للشاعر حيز صوتيا مناسبا لتفريغ شحناته العاطفية.

3 - تناسب الزحافات بانعدامها و بكترتها في القصيدة مع المعنى و العاطفة المعبر عنهما ، حيث كان لها دور في الإيحاء بجو القصيدة التي تدور حول الحب والفراق.

4- ميل القافية إلى الإسماع ، من خلال استعمال حروف اللين و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات المجهورة.

5- دلالة الروي (اليا) الانتهاء و آخر حروف الهجاء في العربية ،وآخر حروف الهجاء للتعبير عن آلامه وأحزانه.

6- تكرار الياء والواو في القصيدة و دلالتهما على التوجع والتألم من حبه لليلى.

7- من أبرز السمات الأسلوبية في المستوى التركيبي تنوع الجمل في القصيدة ( اسمية ،فعلية).

8 - كثرة توظيف جملة الأمر والنهى التي أفادت الالتماس.

9-يلاحظ أن شبه الجمل هي الأكثر حضورا في القصيدة ، وتحتل الصدارة .

10- تنوع الأساليب الإنشائية في القصيدة بين الطلبية وغير الطلبية .

11- لجوء الشاعر إلى التقديم و التأخير والحذف وهذا أكيد على تمكنه من اللغة وقدرته على العدول والتصرف فيها.

12- تنوع الحقول الدلالية في القصيدة ( حقل الطبيعة ، حقل الحزن ، حقل الجسد، حقل الموت)

13- تنوع استخدام الشاعر للرموز في القصيدة و ساهمت هذه الرموز في تعميق الفكرة وتأكيد المعني

14- الاستعانة بالمحسنات البديعية ( التصريع، الطباق، ) أسهم في تحديد التجربة الشعرية لدى الشاعر و تقوية المعني.

وهذه خلاصة ما بينته لنا قصيدة مجنون ليلى.

# ملحق

## الملحق:

تـذَكَّــرتُ لَـيلــى وَالسِـنـيــنَ الخَــوالِــيا ... وَأَيّـامَ لا نَـخـشى عَلى اللَهوِ ناهِيــا
وَيـوَمٍ كَـظِـلِّ الـرُمـحِ قَــصَّــترتُ ظِـلَّـهُ ... بِلَيلتى فَلَهّـاني وَما كُـنـتُ لاهِيــا
بِثَمــدينَ لاحَت نـارُ لَيــلى وَصُحـبَـتي ... بِذاتِ الغَضى تُزجي المَطِيَّ النــواجِيا
فَـقــالَ بَصيرُ القَــومِ: أَلــمَحـتُ كَوكَـباً ... بـدَا فــي سَــوادِ اللَـيلِ فَـرداً يَمـانِـيا
فـقُــلـتُ لَـهُ: بَـل نـارُ لَيلى تَـوَقَّـدَت ... بِـعَـليــا تَسـامى ضـوؤها فَـبدَا لِـيا
فـلَيتَ رِكــابَ القَــومِ لَم تَقطَعِ الغَضى ... وَلَيتَ الغَـضى مــاشى الرِكـابَ لَيالِيا
فـيَا لَيلَ كَــم مِـن حــاجَةٍ لـي مُـهِـمَّــةٍ ... إِذا جِـئـتُـكُم بِاللَـيلِ لَـم أَدرِ ما هِيـا
خَـلـيلَيَّ إِن تَـبَـــكِـيــانِـيَ أَلــتَـمِس ... خَلـيلاً إِذا أَنزَفتُ دَمعـي بَـكـى لِـيا
فَـمـا أُشــرِفُ الأَيـفــتاعَ إِلّا صَبــابَـةً ... وَلا أُنــشِــدُ الأَشـعــارَ إِلّا تـَداوِيـتـا
وَقَـد يَجمَـتعُ اللَـهُ الشَتيتَـيـنِ بَعـدَمــا ... يَــظُنّــانِ كُـلَّ الظَنِّ أَن لا تَلاقــيـا
لَـحــى اللَــهُ أَقـواماً يَــقــولــونَ ... إِنَّنا وَجَدنا طَوالَ الدَهرِ لِلحُـبِّ شافِـيا
وَعَــهــدي بِلَيلى وَهـيَ ذاتُ مُؤَصِـتَدٍ ... تــرُدُّ عَـلَيـنــا بِالعَــشِـيِّ المَواشِـيـا
فَـشَبَّ بَنـو لَيـلى وَشَــبَّ بَنـو ابـنِـها ... وَأَعلاقُ لَيلى فـي فُـؤادي كَما هِـيـا
إِذا ما جَلَسـنــا مَــجـلِسـاً نَـستَـلِـذُّهُ ... تَـواشَـوا بِـنــا حَـتّـى أَمَـلَّ مَـكانِـيــا
سَقـى اللَــهُ جــاراتٍ لِلـيَـلى تَـبَاعَدَت ... بِهِـنَّ النَوى حَيثُ اِحتَلَلنَ المَطالِيا
وَلَم يُنسِـنـي لَيلى اِفتــقــارٌ وَلا غِنــىً ... وَلا تــوبَـةٌ حَـتّى اِحتَضَـنتُ السَوارِيا
وَلانـسـوَةٌ صَبِّـغـنَ كَــبـداءَ جَلـعَــداً ... لِـتـُشبِـهَ لَيلى ثُـمَّ عَرَّضنَـها لِـيــا
خَـلَــيـلَيَّ لا وَاللَــهِ لا أَمـلِـكُ الَـذّي ... قَضى اللَهُ في لَيلى وَلا ما قَضى لِيا
قَضاهــا لِغَـيـري وَاِبتَلاني بِحُـبِّهــا ... فَـهَلّا بِشَـيءٍ غَيرِ لَيلى اِبتَلانِيا
وَخَبَّـرتُــمـاني أَنَّ تَيمــاءَ مَـنــزِلٌ ... لِلَيلى إِذا ما الصَيفُ أَلقى المَراسِيا
فَهَذي شُهورُ الصَيفِ عَنّا قَدِ اِنقَضَت ... فَـما لِلنَوى تَرمي بِلَيلى الـمَـرامِـيا؟

فَلَو أَنَّ واشٍ بِاليَمامَةِ دارُهُ ... وَداري بِأَعلى حَضرَموتَ اِهتَدى لِيا

وَماذا لَهُم لا أَحسَنَ اللَهُ حالُهُم ... مِنَ الحَظِّ في تَصريمِ لَيلى حَبالِيا ؟

وَقَد كُنتُ أَعلو حُبَّ لَيلى فَلَم يزل ... بِيَ النَقضُ وَالإِبرامُ حَتّى عَلانِيا

فَيا رَبِّ سَوِّ الحُبَّ بَيني وَبَينَها ... يَكونُ كَفافاً لا عَلَيَّ وَلا لِيا

فَما طَلَعَ النَجمُ الَّذي يُهتَدى بِهِ ... وَلا الصُبحُ إِلّا هَيَّجا ذِكرَها لِيا

وَلا سِرتُ ميتَلاً مِن دِمَشقَ وَلا بَدا ... سُهَيلٌ لِأَهلِ الشامِ إِلّا بَدا لِيا

وَلا سُمِّيَت عِندي لَها مِن سَمِيَّةٍ ... مِنَ الناسِ إِلّا بَلَّ دَمعي رِدائِيا

وَلا هَبَّتِ الريحُ الجُنوبُ لِأَرضِها ... مِنَ اللَيلِ إِلّا بِتُّ لِلريحِ حانِيا

فَإِن تَمنَعوا لَيلى وَتَحموا بِلادَها ... عَلَيَّ فَلَن تَحموا عَلَيَّ القَوافِيا

فَأَشهَدُ عِندَ اللَهِ أَنّي أُحِبُّها ... فَهَذا لَها عِندي، فَما عِندَها لِيا؟

قَضى اللَهُ بِالمَعروفِ مِنها لِغَيرِنا ... وَبِالشَوقِ مِنّي وَالغَرامِ قَضى لَيا

وَإِنَّ الَّذي أَمَلَّتُ يتا أُمَّ مالِكٍ ... أَشاب فُوَيدي وَاِستَهامَ فُؤادَيا

أَعُدُّ اللَيالي لَيلَةً بَعدَ لَيلَةٍ ... وَقَد عِشتُ دَهراً لا أَعُدُّ اللَيالِيا

وَأَخرُجُ مِن بينَ البُيوتِ لَعَلَّني ... أُحَدِّثُ عَنكِ النَفسَ بِاللَيلِ خالِيا

أَراني إِذا صَلَّيتُ يَمَّمتُ نَحوَها ... بِوَجهي وَإِن كانَ المُصَلّى وَرائِيا

وَما بِيَ إِشراكٌ وَلَكِنَّ حُبَّها ... وَعُظمَ الحَوى أَعيا الطَبيبَ المُداوِيا

أُحِبُّ مِنَ الأَسماءِ ما وافَقَ اِسمَها ... أَوَ اِشبَهَهُ أَو كانَ مِنهُ مُدانِيا

خَليلَيَّ لَيلى أَكبَرُ الحاجِ وَالمُنى ... فَمَن لي بِلَيلى أَو فَمَن ذا لَها بِيا؟

لَعَمري لَقَد أَبكَيتِني يا حَمامَةَ ال عَقيـ ... ـقِ وَأَبكَيتِ العُيونَ البَواكِيا

خَليلَيَّ ما أَرجو مِنَ العَيشِ بَعدَما ... أَرى حاجَتي تُشرى وَلا تُشتَرى لِيا

وَتُجرِمُ لَيلى ثُمَّ تَزعُمُ أَنَّني ... سَلوتُ وَلا يَخفى عَلى الناسِ ما بِيا

فَلَم أَرَ مِناينا خَليلَي صَبابَةٍ ... أَشَدَّ عَلى رَغمِ الأَعادي تَصافِيا

خَليلانِ لا نَرجو اللِقاءَ وَلا نَرى ... خَليلَينِ إِلّا يَرجُوانِ تَلاقِيا

وَإِنّـي لَأَستَحـيِيكِ أَن تَـعرِضِ المُنى ... بِوَصلِكِ أَو أَن تَعرِضي في المُنى لِيا
يَـقـولُ أُنـاسٌ: عَلَّ مَجنونَ عـامِـرٍ ... يَـرومُ سُـلوّاً قُـلـتُ: أَنّـي لِـما بِيا؟
بِيَ اليَـأسُ أَو داءُ الهُـيامِ أَصابَـني ... فَإِيّـاكَ عَـنّـي لا يَكُن بِـكَ مـا بِيـا
إِذا مـا اِستَـطـالَ الدَهرُ يا أُمَّ مالِكٍ ... فَشَـأنُ الـمَـنـايـا القـاضِيـاتِ وَشـانِيا
إِذا اِكتَحلَت عَيني بِعَينِـكِ لَم تَـزَل ... بِخَيـرٍ وَجلَّـت غَـمـرَةً عَـن فُؤادِيـا
فَأَنتِ الَّتي ن شِئتِ أَشقَيتِ عِيشَـتي ... وَأَنـتِ الَّـتي إِن شِـئتِ أَنعَمتِ بالِيـا
وَأَنـتِ الَّتي ما مِـن صَـديقٍ وَلا عِداً ... يَـرى نِـضوَ ما أَبـقَيتِ إِلّا رَثى لِـيا
أَمَضروبَـةٌ لَـيلى عـلـى أَن أَزورَها ... وَمـثَّـخَـذٌ ذَنـبـاً لَـهـا أَن تَـرانـيـا؟
إِذا سِرتُ في الأَرضِ الفَضاءِ رَأَيتُني ... أُصـانِـعُ رَحـلي أَن يَـمـيـلَ حِـيـالِيا
يَـمـيـناً إِذا كـانَـت يَـمـيـناً وَإِن تَكُن ... شِـمـالاً يُـنازِعني الهَـوى عَتن شِمالِيا
وَإِنّـي لَأَستَغشي وَمـا بِـيَ نَـعمـةٌ ... لَـعَلَّ خَـيـالاً مـنـكِ يَـلـقى خَيالِيـا
هِـيَ السِحـرُ إِلّا أَنَّ لِلسِحـرِ رُقيـةً ... وَأَنّـيَ لا أُلـفـي لَـهـا الدَهـرَ راقِيـا
إِذا نَـحـنُ أَدلَـجـنـا وَأَنـتِ أَمـامَـنـا ... كَـفـا لِـمَـطـايـانـا بِـذِكراكِ هادِيا
ذَكَت نارُ شَوقي في فُؤادي فَأَصبَحَت ... لَـهـا وَهَـجٌ مُستَضرَمٌ فـي فُـؤادِيـا
أَلا أَيُّها الرَكبُ اليَمانونَ عَرَّجوا ... عَـلَيـنا فَـقَـد أَمـسى هَـوانـاً يَمانِيـا
أُسـائِلُكُم: هَل سالَ نَعمانُ بَعدَنا ... وَحُـبَّ إِلَـيـنـا بَـطنُ نَعمانَ وادِيا؟
أَلا يا حَمامَي بَطنِ نَعمانَ هِجتُما ... عَـلَيَّ الهَـوى لَـمّـا تَغَـنَّيتُما لِيا
وَأَبكَيتُماني وَسطَ صَحبي وَلَم أَكُن ... أُبـالـي دُمـوعَ العَينِ لَو كُنتُ خالِيا
وَيـا أَيُّـهـا الـقُمرِيّـتـانِ تَـجـاوَبـا ... بِـلَحنَتَيكُما ثُمَّ اِسـجَـعـا عَلَّـلانِيا
فَإِن أَنتُما اِسطَتَرَبتُما أَو أَرَدتُـما ... لَـحـاقـاً بِـتَأَطلالِ الغَضى فَاتبَعانِيا
أَلا لَيتَ شِعري ما لِلَيلى وَمالِيا ... وَمـا لِلصِبـا مِـن بَـعدِ شَيبٍ عَلانِيا؟
أَلا أَيُّـهـا الـواشـي بِلَـيلى أَلا تَرى ... إِلـى مَن تَشيها أَو بِمَن جِئتُ واشِيا ؟
لَئِن ظَعَنَ الأَحبابُ يا أُمَّ مالِـكٍ ... فَـمـا ظَـعَـنَ الحُبُّ الَّذي في فُؤادِيا

فَيـا رَبِّ إِذ صَيَّرتَ لَيلى هِيَ المُنى فــــزِنّــي بِـعَينَيها كَما زِنــتَها لـيــا
وَإِلّا فَـبَـغِّــضها إِلَـــيَّ وَأَهــلَـها فَــإِنّــي بِـلَيلى قَـتد لَـقيتُ الــدَواهِيــا
عـلى مِثـلِ لَـيلى يَقتُلُ المَرءُ نَفسَــهُ وَإِن كُنتُ مِن لَيلى عَلى اليَأسِ طاوِيا
خَـليـلَـيَّ إِن ضـنّــوا بِـلَيلى فَقَرِّبـا لِــيَ النَـعشَ وَالأَكفـانَ وَاِستَغفِرا لِيــا

# قائمة المصادر والمراجع

## المصادر:


1- الفيومي، المصباح المنير، مادة (س.ل.ب)، عند عبد القادر عبد الجليل،دار صفاء، عمان،ط،20021، ص104.

2- جمال الدين محمد مكرم ابن منظور، لسان العرب، تعليق راشد القاضي، دار الصبح، واد سيوفن، الدار البيضاء، ج 6 ، ط1، 2007.

3- د قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى تحقيق عبد الرحمن الطويل، دار المجد للنشر والتوزيع.

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز دار النهضة العربية(د ت) ، ط4، 1984م، ص 96.

5- كمال بشير، علم اللغة، دار غريب القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص 49.


## المراجع:


1- ابراهيم بشار، الاستباق في الخطاب الشعري من شموليته النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، مجلة المخبر، ع 6، 2010، ص 15.

2- ابو الفتح عمان ابن جني،سر صناعة الاعراب دراسة وتحقيق حسن هدوي، دار القلم دمشق، ط1، 1985 ،ج1 ص 60.

3- احمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، 2003 ص 44.

4- احمد زرقة، اسرار الحروف، دار الحافظ للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص75.

5- الدكتور عبد الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ط1، 2004، ص 442.

6- الدكتور خليل، عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1427هـ، 2007م، ص 20.

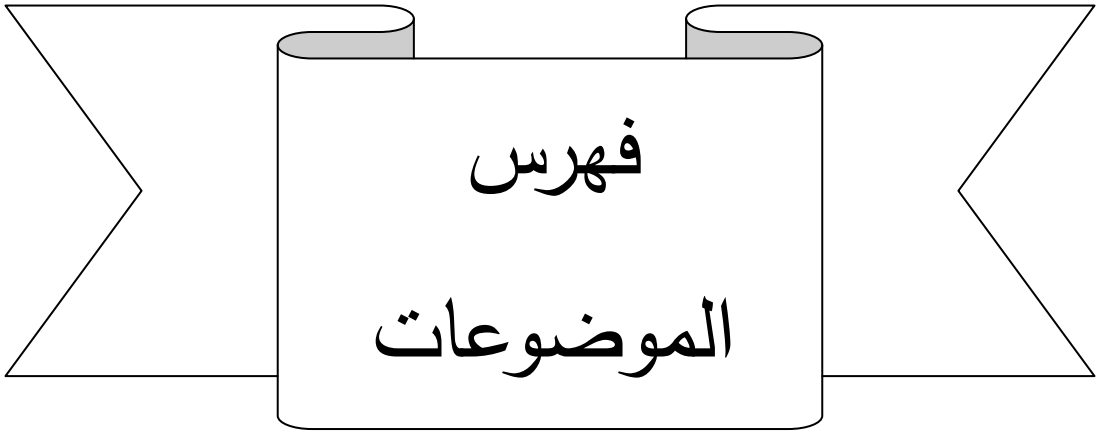
7- الدكتور عبد الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية،بيروت لبنان، ط1، 1426-2004 ص 442.

8- السعيد الورقي بيومي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت لبنان،ط 03، 1984،ص 60.

9- الوارث الحسون، دلاليات التراكيب في الشعر العربي القديم، الراية، عمان، 2014، ص51.

10- الخطيب التبريزي، الخاص العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة، ط1987،3، ص 93.
11- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1 ، ص 15.
12- حسن ناظم، البنى الاسلوبية ( دراسة في انشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ،المغرب، ط1، 2002، ص 37.
13- حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر تونس ،1982، ص13.
14- دكتور منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، ص 35.
15- زكريا بن محمد بن الحسن الوتاني، الحافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية ط1، 1424هـ، 2004م، ص 11.
16- سامية راجح، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان ،الأردن، ط 1،ص 239.
17- سعد مصلوح،الاسلوبية والاسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر القاهرة، ط2، 1984 ص 115 116.
18- عدنان النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم في الإسلام،ط1، 1419، ص 145.
19- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، ص31.
20- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة،ط 03، 1987 ص 93.
21- عبد الفتاح الزين، دراسات ألسنة صوتية وتركيبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، 1430هـ، ص 38.
22- فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، ارید الأردن،ط1، 2010، ص 117.
23- فرحات بدري الحربي، الاسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية، لبنان، ط1، ص 33.
24- كامل عزيز، دلالات أصوات النين في اللغة العربية، دار دجلة عمان، ط1، 2009م، ص 39.
25- محمد بن يحي، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، ص 15.
26- محمد حسان، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري.

27- محمد علي سلطان، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العظماء، دمشق سوريا.
28- محمود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند دو الرمة، دار الصفاء ،عمان الأردن، ط1، 2010 1431، ص 210-211.
29- مسعود بودوخة،الاسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1،2011، ص 31 32.
30- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص .29
31- منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، ط1، 1421هـ، 2001، ص 85.
32- وسيلة فيلاتي، شعر يحيى بن الحكم الغزل الاندلسي، دراسة اسلوبية ، ص11.
33- ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة عمان،ط 1، 2011 ،ص 49.
34- يوسف ابو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار المسيرة، عمان، الاردن ط1، 2007،ص 37.


فهرس
الموضوعات

## فهرس الموضوعات:


| | |
|---|---|
| مقدمة | أ _ ب _ ج |
| المدخل: **مصطلحات ومفاهيم:** | 05 _ 20 |
| أولا: تعريف الأسلوب: | 05 |
| أ_ لغة. | 05 |
| ب_ اصطلاحا. | 06 |
| ثانيا: الأسلوبية. | 08 |
| ثالثا: زوايا الأسلوب. | 09 |
| 1_ الأسلوب من زاوية المخاطب المتكلم. | 10 |
| 2 _ الأسلوب من زاوية المخاطب المتلقي. | 11 |
| 3- الأسلوب من زاوية النص. | 12 |
| رابعا: المدارس الأسلوبية: | 13 |
| 1_ المدرسة الأسلوبية التعبيرية. | 13 |
| 2_ المدرسة الأسلوبية التكوينية. | 15 |
| 3_ المدرسة الأسلوبية البنوية. | 15 |
| خامسا:مناهج الأسلوبية: | 17 |
| 1_ منهج الدائرة الفيلولوجية. | 17 |
| 2_ المنهج الوظيفي. | 18 |
| 3_ المنهج الإحصائي. | 19 |
| الفصل الأول: **دراسة القصيدة على المستوى الصوتي:** | 21 _ 37 |
| أ_ الموسيقى الخارجية: | 21 |
| 1_ البحر. | 21 |
| 2_ القافية. | 23 |
| 3_ الروي. | 24 |
| 4_ العلة. | 24 |

| | |
|---|---|
| ب_ الموسيقى الداخلية: | 26 |
| 1_ التكرار. | 26 |
| 2_ الجهر والهمس. | 30 |
| 3_ الشدة. | 33 |
| 4_ الرخاوة. | 35 |
| 5_ التصريع. | 37 |
| الفصل الثاني: **دراسة القصيدة على المستوى التركيبي:** | 39 _ 54 |
| أولا: بناء الجملة. | 39 |
| أ_ بنية التركيب الاسمي. | 40 |
| ب_ بنية التركيب الفعلي. | 41 |
| ثانيا: أساليب الكلام. | 46 |
| الفصل الثالث: **دراسة القصيدة على المستوى الدلالي:** | 56 _ 64 |
| أولا: الصورة الشعرية: | 56 |
| 1_ الصورة. | 56 |
| أ_ الصورة البصرية. | 57 |
| ب_ الصورة السمعية. | 58 |
| ج_ الصورة اللمسية. | 59 |
| ثانيا: الحقول الدلالية : | 59 |
| 1_ حقل الطبيعة. | 60 |
| 2_ حقل الألوان. | 60 |
| 3_ حقل الأرض. | 60 |
| 4_ حقل الألفاظ الدالة على الألم والحزن. | 61 |
| 5_ حقل الوجدان . | 61 |
| 6 حقل الألفاظ الدالة على اليقين. | 62 |
| 7_ حقل الالفاظ الدالة على الموت. | 62 |

| | |
|---|---|
| ثالثا: الرمز. | 62 |
| رابعا: المعجم الشعري. | 63 |
| الخاتمة. | 66 _ 67 |
| الملحق. | 69 |
| قائمة المصادر والمراجع. | |
| فهرس الموضوعات. | 74 |