الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Centre Universitaire de MILA

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

رائية عمر بن أبي ربيعة
دراسة أسلوبية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
إيناس بن ناصف

إشراف الأستاذ:
سليم بوزيدي

السنة الجامعية: **2014/2013**

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Centre Universitaire de MILA

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

رائية عمر بن أبي ربيعة
دراسة أسلوبية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
إيناس بن ناصف

إشراف الأستاذ:
سليم بوزيدي

السنة الجامعية: **2014/2013**

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة و السلام على خير خلقه محمد (ص).

الحمد لله، الحمد لله الحمد لله الذي سخر لي الانسان والأشياء لاستكمال دراستي وتحقيق إحدى امنياتي وامنيات اهلي، فه يارب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى

والدي الكريمين

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل الأساتذة الذين أشرفوا على تدريسي، وأخص بالذكر الأستاذ " سليم بوزيدي" الذي أشرف على بحثي هذا ، الأستاذ " طارق زيناي" والأستاذ " عبد الكريم خليل" .

إلى كل من ساعدني في إخراج هذا البحث إلى النور خاصة "قرميش علاوة" و "وليد سعيداني"

إلى كل الأصدقاء

إيناس

مقدمة

مقدمة:

يعد عمر بن أبي ربيعة علما بارزا من أعلام الشعر العربي عامة والأموي خاصة فقد تمكن ببراعته اللغوية وأسلوبه القصصي المتميز أن يحتل منزلة عظيمة، حيث نالت أشعاره قدرا كبيرا من الرواج وخاصة رائيته المشهورة التي يروي فيها تجربته مع نُعْم، والتي تعد واحدة من طوال القصائد التي بقيت خالدة رغم مرور كل هذه السنوات.

والأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي ارتبطت باللسانيات التي وضع دعائمها الأولى العالم اللغوي ديسوسير، وعلى الرغم من أن دخولها ميدان الدراسات لم يكن إلا في مطلع القرن العشرين مع شارل بالي إلا أنها استطاعت أن تشق طريقها وأصبحت من المناهج التي تبحث في النصوص الأدبية معتبرة اللغة مدخلا للكشف عن قيمها الفنية والجمالية.

ومن أجل هذا ارتأيت أن أجمع في بحثي هذا بين هذه القصيدة المميزة بلغتها وأسلوبها، وبين الدراسة الأسلوبية التي تبحث عن السمات المميزة للنصوص وتحديد أبعادها الجمالية، ولكن الإشكال المطروح هنا هو هل يمكن لهذا المنهج الحديث أن يكشف أغوار هذه القصيدة القديمة، أو بالأحرى هل ستكون الرائية أرضا خصبا للدراسة الأسلوبية؟.

ومن أجل الكشف عن كل هذه السمات الأسلوبية المنطوية تحت الرائية اعتمدنا على الخطة التالية:

مدخل نظري بعنوان الأسلوب والأسلوبية؛ وقد خصصناه للحديث عن مفهوم الأسلوب والأسلوبية، كما حددنا فيه اتجاهات الأسلوبية، وعلاقتها بكل من النقد والنص الأدبي، ثم أردفناها بثلاثة فصول لدراسة النص في مستوياته المختلفة؛ حيث كان الفصل الأول بعنوان المستوى الصوتي، وقد تم تقسيمه إلى مبحثين الأول خاص بالموسيقى الداخلية التي قسمناها هي الأخرى إلى مطلبين، تحدثنا في الأول عن الأصوات بنوعيها المجهور والمهموس وما ينتج عنها من تماثل صوتي ونبر وتنغيم، أما الثاني فكان مخصصا للبديع بمختلف أنواعه.

أما المبحث الثاني فقد تم تخصيصه بالموسيقى الخارجية، وكان ذلك في مطلبين الأول خاص بالوزن وعلاقته بالموضوع العام للقصيدة، وما يلحقه من زحافات وعلل، أما الثاني فيتعلق بالقافية وحروفها وما يلحقها من عيوب.

أما الفصل الثاني والذي كان بعنوان المستوى التركيبي فقد قسم إلى أربعة مباحث، جاء في الأول منها الحديث عن التقديم والتأخير الذي مس التراكيب بنوعيها الاسمية والفعلية البسيطة منها والمركبة، أما الثاني فقد كان خاصا بالحذف الذي خص التراكيب أيضا، والثالث كان حول الفصل والوصل، وقد خصص المبحث الرابع للحديث عن أسلوب الالتفات.

وأما الفصل الثالث والذي كان بعنوان مستوى الصورة فقد كان في مبحثين، خصص الأول بأنماط الصورة الشعرية في الرائية وتم تقسيمه إلى مطلبين الأول يتعلق بالصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، أما الثاني فقد خصص للصور الحقيقية المعتمدة على الوصف الداخلي والخارجي، أما المبحث الثاني فقد كان مخصصا للحقول الدلالية المشكلة للرائية.

ثم أتممنا بحثنا بخاتمة ضمت أبرز النتائج التي تم التوصل إليها، وأتبعنا كل ذلك بقائمة للمصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث، ولعل أهمها: الأسلوبية والبيان العربي لعبد المنعم خفاجي، وعلم الأسلوب لصلاح فضل، والبلاغة والأسلوبية لمحمد العمري، ومفتاح العلوم للسكاكي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها لفاضل صالح السمرائي، معجم علم الأصوات لمحمد علي الخولي، المدخل إلى علم الأصوات العربي لبحيى بن علي بن يحيى المباركي، علم العروض، الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي لجابر عصفور، شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية لممدوح عبد الرحمن الرمالي.

وقد واجهتنا صعوبات في سبيل إتمام بحثنا هذا أهمها كثرة المراجع التي تناولت علم الأسلوب مما جعل أمر الإلمام بها مستحيلا، بالإضافة إلى ضيق الوقت الذي كاد أن ينفد دون إتمام هذا البحث.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل"سليم بوزيدي" الذي أشرف على هذا البحث، وكان خير سند لنا بفضل توجيهاته القيمة.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد وفقت ولو بالقدر اليسير في الكشف عن المكنونات الأسلوبية للرائية، والحمد لله في الأولى والآخرة.

– المدخل

1- مفهوم الأسلوب

2- مفهوم الأسلوبية

3- اتجاهات الأسلوبية

1- الأسلوبية التعبيرية

2- الأسلوبية البنيوية

3- الأسلوبية الإحصائية

4- الأسلوبية والنقد الأدبي

5- الأسلوبية والنص الأدبي

مدخل نظري: الأسلوب والأسلوبية

تعد الأسلوبية من المواضيع التي أسالت حبر كثير من النقاد نظرا لأهميتها، "ودقة مسالكها، وجدة مقولاتها، وتداخل حقولها"[1]، واتساع مجالاتها، ولما كان المهتمون بها كثر اختلفت اتجاهاتها وتنوعت بحسب التوجه الذي يميل إليه كل منهم؛ مما أدى إلى كثره المؤلفات، وتنوع المصطلحات والآراء التي تتقارب حينا، وتتباعد حينا آخر؛ وإن بدا هذا الثراء للوهلة الأولى أمرا جيدا إلا أنه ما ينفك أن يصبح عائقا للإحاطة بكل جوانبها.

وبما أن دراستنا تطبيقية أكثر منها نظرية فقد تطرقت – على سبيل الذكر لا الحصر– لبعض المفاهيم الخاصة بالأسلوب والأسلوبية، وعلاقتها بالنقد، والكيفية التي تتعامل بها مع النصوص وفق ما يتماشى مع موضوع الدراسة.

. مفهوم الأسلوب:

تعددت جهود الباحثين، والدارسين، والنقاد في تحديد مفهوم الأسلوب بين النقد القديم والحديث، وتعددت معها التعريفات والأقوال والآراء؛ فالأسلوب كما يرى ابن منظور:"يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد أسلوب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضَّمِّ: الفنُّ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي: أفانين منه ... " [2]، ونظرة صاحب لسان العرب لمفهوم الأسلوب تحيلنا إلى أنه "التآلف المفضي إلى الانسجام والنسق المفضي إلى حسن الانتظام، و الامتداد المفضي إلى طول النفس، ووراء معنى الأسلوب – بالضم – معنى الفن ومعنى السمو، وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد"[3]؛ ولكي يكون الأسلوب فنا لابد له من أن يكون شريفا، وهذا لا يتحقق إلا بالممارسة المتكررة والدائمة التي تقود إلى حسن الانتظام والتناسق بين الأفكار.

أما ابن خلدون فقد عده "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تتفرغ فيه"[4] ؛ أي أنه يتمثل في الصور الذهنية للتراكيب المنتظمة و التي يكون مطابقة للتركيب

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص13.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، مادة سلب .

[3] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية؛ الرؤيا والتطبيق، دار المسيرة، عمان الأردن، ط1 ،2007م، ص20.

[4] – ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص،ص571،570.

الخاص، و هذه الصور يصيرها الخيال كالمنوال أو القالب ثم يقوم بانتقاء ما يتناسب مع البيان والنحو فينظمها داخل هذا القالب[1]، وبما أن الأسلوب هو القالب، فلا بد أن يكون لكل شخص قالبه الخاص الذي يكون خاضعا لقوانين اللغة.

أما في نظر المسدي "فالأسلوب حدث يمكن ملاحظته، إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، واجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده "[2]، فأما قوله الأسلوب حدث يمكن ملاحظته إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه؛ أي أن الأسلوب "ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية المحكية منها والمكتوبة"[3]، وقبل أن يكون شكلا مكتوبا . أي مادة ملاحظة . كان مادة أولية في الذهن، وهذه المادة عبارة عن مجموعة من الأفكار والتصورات الموجودة في ذهن الكاتب وخياله، وهي الدافع الحقيقي الذي بعثه على الكتابة؛ غير أن هذه الأفكار و التصورات غير ثابتة، فهي خاضعة لطبيعة الموضوع وطريقة تفكير الكاتب وشخصيته . وهذا ما عبَّر عنه الشَّايب بقوله:" الأسلوب هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير"[4] ، والمقصود هنا – بقوله طريقة تعبير– كيفية اختيار الألفاظ وإيثارها على غيرها من الإمكانات المتاحة له وفق ما يراه مناسبا لأداء أفكاره وبهذا عرف الأسلوب بأنه اختيار أو انتقاء من طرف المنشئ لسمات لغوية معينة، وبعد ذلك ينبغي عليه نظمها وتأليفها وفق ترتيب المعاني في ذهنه حتى تتشكل له بذلك الصورة الأدبية التي يهدف إلى تجسيدها وهذا هو مكمن التمايز في الأسلوب من شخص لآخر"فالأسلوب هو الإنسان نفسه "[5]؛ فلكل شخص طريقته الخاصة للتعبير قصد الإيضاح و التأثير.

---

(1) – ينظر، شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة، الإسكندرية، مصر، 1992م، ص24.

(2) – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص35.

(3) – عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية؛بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000م، ص43.

(4) – أحمد الشّايب : الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط 8 ،1991م، ص45 .

(5) – شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص17.

وقد اختلف مفهوم الأسلوب باختلاف عناصر العملية التواصلية [1] :

1- الأسلوب من زاوية المتكلم(الكاتب):هو طريقته الخاصة التي يتميز بها عن في الكشف عن أفكاره.

2 - الأسلوب من زاوية الخطاب(النص):هو مجموع الاختيارات التي تخص مختلف وسائل التعبير التي تحددها مقاصد الكاتب من الموضوع.

3- الأسلوب من زاوية المتلقي:هو الطاقة التأثيرية التي تمارسها الاختيارات التعبيرية التي تلفت انتباهه.

2. مفهوم الأسلوبية:

إن الحديث عن الأسلوب يحيلنا إلى الحديث عن العلم الذي يهتم بدراسته، وهو ما يعرف بعلم الأسلوب أو الأسلوبية، ورغم جذورها الضاربة في عمق ثقافتنا العربية لاتصالها بالبلاغة، إلا أن الحديث عنها كعلم مستقل له خصائصه المميزة لم يظهر إلا في القرن العشرين، مع "شارل بالي"* ووجودها ضمن ميادين مختلفة؛ كاللسانيات والبلاغة، صعب تحديدها في تعريف واضح.

فإذا تفحصنا الجذر اللغوي لكلمة أسلوبية نجدها تنقسم إلى قسمين: "أسلوب" ولاحقته "ية"؛ فالأسلوب ذو ميول إنساني ذاتي أي أنه نسبي، أما اللاحقة فتخص البعد العقلي الموضوعي لكلمة الأسلوب[2]، وهذا بالنسبة للمفهوم اللغوي.

أما في المفهوم الاصطلاحي فقد عرفها الدكتور سعد مصلوح بأنها "النقد الجدير بالصفة العلمية، والذي يرتكز على دراسة النص في ذاته، ومن خلال التركيز على مكونات

---

[1] – ينظر، عدنان بن ذريل : الأسلوبية والنص بين النظرية والتطبيق، ص، ص43، 44.

[2] – ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص33.

* لغوي سوسسري ولد في جنيف ودرس فقه اللغة اليوناني، خلف أستاده ديسوسير في تدريس النحو المقارن واللسانيات العامة في جامعة جنيف وذلك سنة 1913م.

النص الأسلوبي وتحديد علاقاتها فيما بينها، وتحديد وظائفها الأسلوبية والجمالية"[1]؛ فهي تهدف إلى تحديد الأبعاد الجمالية القائمة بين العلاقات الأسلوبية الموجودة داخل النص وهذا في النقد العربي الحديث.

أما في النقد الغربي فقد عرفها "ميشال أريفاي" بأنها "وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[2]؛ فلعلم الأسلوب ارتباط شديد بالدرس اللغوي، فهو يهتم بإظهار الخصائص التي تميز بين عمل أدبي وآخر بما يسود فيه من استخدام لأنواع معينة من الجمل والتراكيب؛ وهذا يعني أنها تتتبع تجليات الأسلوب وما ينتج عنه من تأثير في العمل الأدبي المدروس.

كما تهتم أيضا بتحديد ودراسة الخصائص الشعرية التي تحيد به عن الكلام العادي ومن هذا المنطلق عرفها "جاكبسون"* بأنها "البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانية"[3]؛ وهي بهذا تخرج الكلام العادي وغير الفني من الدراسة، وتركز على اللغة التي تحمل أبعادا جمالية تكون ملازمة للسمات التي تميز العمل الأدبي و تمكنه من أداء وظائفه التأثيرية والجمالية، وهذا ما يؤكد ارتباطها بالبلاغة "فغريماس" عرفها "بأنها مجال من البحوث ينضوي تحت تقاليد البلاغة "[4]؛ فهي تهتم بدراسة الانزياحات، والاستعارات وغيرها مما تستوعبه البلاغة.

---

[1] – سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص7.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص48.

[3] – موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2003، ص12.

[4] – فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ط1، 2003م، ص20.

* عالم لغوي وناقد أدبي روسي عاش في الفترة الممتدة بين 1896م و 1982م، من أهم رواد المدرسة الشكلية الروسية، من أهم أعماله" شعرية النحو ونحو الشعر".

3. اتجاهات الأسلوبية:

إن وجود الأسلوبية ضمن مجالات مختلفة كاللسانيات والنقد والبلاغة...أدى إلى اختلاف في تحديد طبيعتها وغاياتها، وتنوع اتجاهاتها وظهور بدل الأسلوبية أسلوبيات.

1/ الأسلوبية التعبيرية:

يعود الفضل في تأسيسها إلى شارل بالي وهو أحد تلامذة العالم اللغوي ديسوسير وذلك في كتابه مبحث في الأسلوبية الفرنسية وقد عرفها بأنها " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[1]؛ فهي تهتم بالجانب العاطفي للغة وكيف يتم استعمالها من خلاله.

فالمهمة الأساسية للأسلوبية في تقديره تكمن في تحري الطرق التعبيرية التي تعبر عن حركات الفكر والشعور لدى المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين وقد حدد . بالي . مستويات الدراسة الأسلوبية للقيم التعبيرية على الشكل الآتي[2]:

1. **اللهجة:** وتكون

أ. منخفضة: مثل ما هو شائع في البيت، الشارع...

ب . متوسطة: وهي المستخدمة في العلاقات الاجتماعية، العمل، المدرسة...

جـ . رفيعة: وهي المستخدمة في المناسبات الرسمية، الخطب...

2. **الطبقات والطوائف الاجتماعية:** فلكل فئة من الناس طريقتهم الخاصة في التعبير عن أفكارهم وبأساليب خاصة بهم فلغة القاضي تختلف عن عالم الدين...

3. **العصور والأمكنة:** فلكل عصر لغته المميزة والخاصة به.

---

[1] – بيير جيرو: الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م، ص49.

[2] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص، ص23، 24.

4. الأجناس والأعمار: فلكل فئة عمرية طريقتها الخاصة.

فقد ركز في دراسته للغة على الجانب الوجداني؛ فاللغة تساعدنا على التعبير عن أفكارنا بواسطة الألفاظ التي تتضمن شحنا عاطفيا، وهذا الشحن العاطفي للغة يتم تحديده إما بمقارنة الوسائل المستخدمة في التعبير بوسائل مستخدمة في لغة أخرى أو في اللغة نفسها؛ وهذا الاهتمام الذي خصه بالي بالجانب الوجداني للغة هو الذي يشكل موضوع الأسلوبية؛ التي ظلت عنده أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب[1]؛ وبهذا فإن أسلوبية بالي ظلت تعبيرية بحتة، لا تهتم إلا بالإيصال المألوف للغة وتهمل كل اهتمام جمالي أو أدبي وهذه الالتفاتة من بالي جعلت الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام [2]، ولم يتعد هذا الاهتمام إلى الاستعمال الذي يمكن للفرد أن يؤديه في حالات خاصة.

2. الأسلوبية البنيوية:

ومن أجل تخطي هذه العقبات التي وقعت فيها الأسلوبية التعبيرية، واصل العلماء مجهوداتهم الحثيثة من أجل الوصول إلى أسلوبية يكون همها دراسة الأعمال الأدبية فظهرت بذلك الأسلوبية البنيوية التي كان للعالم اللغوي ديسوسير* فضل في انطلاق الدراسات البنيوية لما درس اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة [3]، وقد تابع مسيرته كل من "جاكبسون" و"ريفاتير"* اللذان يعتبران من أهم رواد الأسلوبية البنيوية.

---

[1] – ينظر، موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2002م، ص10.

[2] – المرجع نفسه، ص11.

[3] – ينظر، شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص18.

* عالم لغويات سويسري عاش في الفترة الممتدة من 1857م و1913م، يعتبر مؤسس المدرسة البنيوية في اللسانيات .

* مدرس مادة اللسانيات بجامعة كلومبيا الأمريكية، اهتم منذ خمسينيات القرن الماضي بالدراسات اللسانية والأسلوبية، حيث أبرز دور الأسلوبية في ابراز شعرية النصوص.

فجاكبسن الذي ينتمي إلى المدرسة الشكلانية الروسية، التي رفضت الدراسات التي تنظر للأدب على أنه تصوير لحياة الأدباء، وبيئتهم وعصرهم، ودعت إلى دراسته كبنية معزولة عن كل العوامل الخارجية ، كما ركزت على العناصر التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا وذلك من خلال الوظيفة الشعرية التي ترى بأن تغريب اللغة هو الذي يحيد بها عن الكلام العادي ليصبح عملا أدبيا فقد بلور جاكبسون مفهوم الشعرية" تلك الوظيفة التي تمنح مبدأ التماثل وظيفة أخرى غير تلك التي يصطلح بها عادة، إنها تحوله من عمله في محور الاختيار حيث تبنى الإمكانات المتاحة، إلى محور التأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التأليف"[1]، وقد استبدل ريفاتير الوظيفة الشعرية التي جاء بها جاكبسون فهي مقتصرة على الشعر فقط دون الفنون الأخرى بالوظيفة الأسلوبية .

لقد كان في أسلوبية ريفاتير نزوع صارم إلى وضع علم موضوعي يدرس الأسلوب فالأسلوب عنده يكمن في مجموع الخصائص الشكلية الثابتة التي تميز كل عمل أدبي والتي تبرز على مستوى وحداته البانية حمولة جمالية ناتجة عن المقصدية [2]؛ وبهذا تكون بديلا عن الانطباعات الحدسية التي تخطئ في كثير من الأحيان.

وبعدما ركز "ريفاتير" على القارئ النموذجي كما سماه ياوس . وبذلك ارتبطت بالسمياء لأنها اعتمدت على تأويلات القارئ . تأخذ أسلوبية ريفاتير طابعها البنيوي بشكل أقوى عندما رأى بأن السياق الداخلي هو الأداة الثانية بعد القارئ النموذجي؛ حيث يبرز دور السياق الداخلي للنص في تحديد وضبط السمات الأسلوبية المشكلة للسياق الأسلوبي الذي يكون متصلا بالنص، إلا أنه يكون مناقضا للسياق الداخلي؛ لأنه ناتج عن خرق للتوقع، وهذا الخرق ساهمت في تكوينه مجموعة من الإجراءات الأسلوبية المتضافرة؛ فلكل

([1]) – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص144.

([2]) – ينظر، ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر. حميد لحميدان، دار النجاح الجديدة، ط1، 1993م، ص5.

إجراء معنى خاص فإذا تظافرة مع إجراء آخر فإن معانيها كذلك تتضافر مع بعضها وبذلك فقد تجاوز مفهوم المعيار الذي تقاس على أساسه انزياحات اللغة، فاللغة الأدبية بإجراءاتها الأسلوبية قادرة على خلق سياقات خاصة[1]، حسب الموقف الذي يقتضيه كل منها.

3. الأسلوبية الإحصائية:

بعدما كانت الدراسة مقتصرة على بنية النص في الأسلوبية البنيوية كان لا بد من تأكيد تلك النتائج المتوصل إليها وذلك باستخدام الإحصاء الذي دخل في عدة مجالات وأصبح طريقة في العمل لا يمكن الاستغناء عنها وامتد إلى الأدب، وذلك عن طريق إحصاء الظواهر اللغوية المتوفرة في النص الأدبي.

ويعتبر العالم "زمب" من أبرز العلماء الذين طبقوه، حيث وضع ما أطلق عليه المتر الأسلوبي؛ الذي هو عبارة عن عد للكلمات الموجودة في النص وتصنيفها [2]، حتى يتمكن من تحديد البعد الدلالي والقيمة الجمالية لها.

فالأسلوبية باعتمادها على الإحصاء تحاول الوصول إلى تحديد الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، فأساس عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك المقارنة بين علاقات الكلمات وأنواعها في النص، وهي بذلك تحاول الابتعاد عن الانطباعات الذاتية والتحلي بالموضوعية [3]، التي تحققها عن طريق عد السمات الأسلوبية مما يجعلها أقرب للدقة في التحليل.

---

[1] – ينظر، ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ص10وما بعدها.

[2] – ينظر، صلاح فضل: علم الأسلوب، ص266.

[3] – ينظر، هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، تر. محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999م، ص37.

ولذلك كان من غير الصواب أن يستبعد المنهج الإحصائي عن الدراسات الأسلوبية فهو يمكن أن يفيدها في[1]:

1. يساعد على تتبع سير الخط الزمني وتاريخ كتابات عمل كاتب محدد .

2. يساعد على تتبع التكرارات التي هي أداة خاصة في العمل وما ينتج عنها من دلالات مختلفة مما يجعل نتائجها أكثر دقة.

3. يساعد على كشف الظواهر الغريبة التي تخص توزيع بعض العناصر الأسلوبية وما يعكسه من بعد جمالي؛ فمثلا قد نجد مجموعة من الأبيات فيها عدد معين من الاستعارات بينما قد نجد في مجموعة أخرى من الأبيات تكون أكثر عددا من سابقتها عددا أقل من الاستعارات.

غير أن الأسلوبية الإحصائية لابد لها من تجاوز العقم الموجود في الجداول الرقمية وذلك باستنادها إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص، واستكشاف حقيقته الأدبية[2] وهذا يخدم العملية النقدية.

4. الأسلوبية والنقد الأدبي:

تعتبر الأسلوبية من المناهج النقدية التي تدرس النص بطريقة محايثة؛ فهي تركز على النص و تجعله محور اهتمامها، وهي بذلك تتكامل مع النقد " في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة "[3] للنص الأدبي الذي يعتبر مجال دراستهما، غير أن الأسلوبية اعتمدت في نقد الأدب على البنية اللغوية؛ فهي تعنى بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة

---

[1] – ينظر، صلاح فضل: علم الأسلوب، ص272.

[2] – ينظر، فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للنشر، ط1، 2003، ص19.

[3] – محمد عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية، ص354.

والتعبير[1]؛ وبما أنها قد اعتمدت بشكل كبير على اللغة في تعاملها مع النص الأدبي باعتبارها المكون الأساسي له، فقد استطاعت بذلك أن تتفوق على النقد الأدبي التقليدي المرتكز على إدلاء الناقد بتقييماته، وتجاربه الشخصية فهو لم يعد منهجًا مناسبًا الآن نظرًا لهشاشة افتراضات[2]، وهذا الاعتماد الكبير على لغة النص دفع بعض الباحثين إلى اعتبارها فرعا من فروع اللسانيات؛ فقد استفادت منها في اعتمادها على الوصف الذي يشمل كل وقائع اللغة التي يمكن ملاحظتها[3]، كما تشتركان في استخدامهما للإحصاء فالأسلوبية الإحصائية تعمل على إحصاء مختلف السمات الأسلوبية في النص الأدبي، "كما يميل اللسانيون إلى استعمال الإحصائيات في دراسة كل وقائع اللغة"[4]؛ غير أنهما تختلفان في تعاملهما مع اللغة فاللسانيات تدرس ما يقال والأسلوبية تدرس الكيفية المستخدمة فيما يقال معتمدة على الوصف و التحليل في آن واحد[5]؛ فاللغة أداة خلق لأن الألفاظ رموز لمعاني متشكلة في أذهاننا وهي بذلك انعكاس للصور الذهنية التي تتألف من مجموع العلاقات الأسلوبية القائمة بين الألفاظ، وبها تظهر البلاغة، وهذا هو عماد النظرية السوسيرية التي ترى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات[6] القائمة بين هذه الألفاظ.

وهذا ماذهب إليه الجرجاني عندما عرض فكرته عن النظم؛ فهو عنده أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وينبغي عليه أن يعمل على قوانينه فالألفاظ عنده رموز لمعانيها، وأن البلاغة لاتكون في الألفاظ مجردة، وإنما تكون لها المزية في

---

(1) – ينظر، فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص7.

(2) – ينظر، حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة، ص16.

(3) – جان بيرو: اللسانيات: تر. الحواس مسعودي، دار الآفاق، ص7.

(4) – المرجع نفسه، ص28.

(5) – ينظر، محمد عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية، ص108.

(6) – ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1995م، ص92.

ملاءمتها لمعنى اللفظة التي تليها يقول "وليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل"[1] وهذا ما عبر عنه النقاد بالشكل.

وبما أن الشكل هو الموضوع المناسب لعلم الأسلوب؛ فتحت الشكل يندرج النحو والصرف والألفاظ، والأصوات اللغوية، والتراكيب، والأوزان، والقافية؛ وبهذا كانت العلاقة بين الأسلوبية والشكلانية الروسية وطيدة؛ لأنهم ركزوا على كل ما يشكل النص الأدبي غير أن الأسلوبية لم تهمل المضمون وربطت بينه وبين الشكل ودخلت في فكرة البنية فنظرتهما إلى الأدب لا تختلف إذ يعتبرانه نتاجا لغويا بالدرجة الأولى، فتعتمدان على تفكيك النص إلى تمفصلاته الشكلية من أجل الوصول إلى الكيفية التي تنتظم بها التراكيب البنائية الداخلية التي تكسب العمل خصائصه الفنية وتجعله أدبيا وهو ما أطلق عليه الشكلانيون مصطلح الأدبية التي من أجل تحديد مبادئها قاموا بدراسة التكرارات والانحرافات ومقارنة الانحرافات في الأسلوب التي تطرأ على اللغة العادية لتجعل منها لغة مغربة[2]، وبهذا فإن الأدبية ليست ملازمة للنص ككل بل تقتصر على بعض المظاهر الناتجة عن هذا الانحراف[3]، الذي يلحق باللغة ويحقق على مستواها جماليات تكسبها هذه الصفة.

كما تتداخل مع مدرسة الصياغة . التي تعني أن الأديب يهدف إلى خلق صيغ جملية تكون خاضعة لحاسته الجمالية . في تبيين تأثير الأسلوب اللغوي الذي قام به جاكبسون فالعمل الأدبي حسبه يحتوي على عدة وظائف، والوظيفة التي تركز على العمل أو الرسالة هي الوظيفة الشعرية"التي تمنح مبدأ التماثل وظيفة أخرى غير تلك التي يصطلح بها عادة، إنها تحوله من عمله في محور الاختيار حيث تبنى الإمكانات المتاحة، إلى

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص36.

[2] – ينظر، محمد عبدالله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقات الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، ص27.

[3] – ينظر، يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الإيمان، ط1، 1994م، ص17.

محور التأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التأليف، وأبرز ما يميز هذا النسق هو التوازي الذي ينتج في الاتصال عن التماثل"[1] التي تعتبر من الأسلوبيات؛ فهي ترتبط بتصرف الكاتب في اختيار التراكيب المناسبة لأن الدلالة لا ترتبط بالألفاظ منعزلة لأنها قد تحمل معاني مختلفة، وهذه العشوائية تزول عند انتظامها داخل السياق فالدلالة مرتبطة بالتراكيب المرتبطة ضمن البنية العامة وما يتولد عنها من معاني تختلف باختلاف اختيارات الكاتب، وبالرغم من أن الأسلوبية تداخلت مع البنيوية في اهتمامها بالمضمون إلا أنها زادت عليها الانطباع الجمالي أو الأثر الذي تتركه في القارئ[2]، ويعود ذلك إلى اللغة التضمينية التي تبني النص وتمده بكل ما هو جمالي فوظيفة اللغة ترجع إلى ذاتها حين تسيطر عليها الوظيفة الشعرية[3] و"هذا التحول من خلال لغة الواقع إلى مكافئ تخيلي له فوائد لا يمكن إنكارها فهو يبذل نفسه لأي استعمال"[4]، وهو ما يسميه الغدامي بالحدث الانحرافي.

إن محور عمل الأسلوبية التي تؤكد دراسة خصائص الأسلوب من خلال هذه الانحرافات التي تتمثل في الصور الشعرية، المجازات، الإيقاع، الأصوات، التراكيب وغيرها مما يستوعب مباحث البلاغة؛ فالبلاغة في بعدها الأسلوبي المباشر تحاول معرفة الإجراءات اللغوية المميزة للأدب، وهي بذلك لا تزعم لنفسها حق استنفاذ الجوانب المتصلة بالنص وإنما تحاول تكوين معرفة موضوعية له[5] معتمدة في ذلك على هذه الظواهر الأسلوبية المختلفة التي تدخل في تشكيله.

---

(1) – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص144.

(2) – ينظر، عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، 2000م، ص34.

(3) – ينظر، علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدر البيضاء، المغرب، ص8.

(4) – ينظر، جين توميكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية: تر.حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة،1999م، ص104.

(5) – ينظر، صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1978 م، ص55.

وهذا ما دفع البعض إلى اعتبار الأسلوبية مجرد وسيلة لتحليل النصوص ولا يمكن اعتبارها منهجا نقديا خالصا، غير أن من النقاد العرب من يرى أن بإمكانها أن تكون منهجا نقديا، باعتبارها طريقة حديثة لتقويم جمالية النص[1]، وتقييم ملامحه الوظيفية والجمالية.

5. الأسلوبية والنص الأدبي:

الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا تمكن ومنذ زمن بعيد من مقاربة النصوص الأدبية التي تعتبر "محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها من سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد"[2]، ولهذا سعت الأسلوبية جاهدة إلى عزل النص عن كل العوامل الخارجة عنه، وركزت عليه محاولة الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية من خلال التنبيه لجمالية اللغة –باعتبارها المكون الأساسي له– والعناصر المكونة لها، و الخصائص التي تتميز بها في مستوياتها المختلفة وذلك من أجل الوصول إلى الكيفية التي استطاعت بها هذه اللغة من أداء وظائفها الجمالية والتأثيرية؛ فهي إذن"وصفٌ للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات "[3]؛ وبما أن النص الأدبي يقوم على أساس اتصالي فإن التحليل الأسلوبي يجب أن يقوم على أساس هذه الوحدة؛ فهو . التحليل الأسلوبي . يتعامل مع ثلاثة عناصر: العنصر اللغوي، العنصر النفعي والعنصر الجمالي الأدبي؛ فالأديب والأسلوب والوسيلة والمستقبل والاستجابة إنما هي جميعا حلقات متصلة في سلسلة واحدة[4]، وحتى يتسنى مقاربة النص مقاربة أسلوبية لابد من معرفة مقومات الأسلوب وذلك انطلاقا من المقولات التالية : الاختيار، التركيب والانزياح التي بفضلها يكتسب الكلام صفته الأسلوبية .

---

[1] – ينظر، يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص21.

[2] – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4 ،1998م، ص8.

[3] – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص10.

[4] – محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992م، ص16.

فالاختيار يكون بانتقاء الكاتب للكلمات والعبارات التي يراها أصدق من غيرها لأداء الفكرة التي يريدها . وهذا ما يعرف في البلاغة بمراعاة مقتضى الحال . وملائمتها لغيرها فيجعل الألفاظ الخاصة بالمدح غير تلك المستعملة في الهجاء؛ ويكون ذلك بالبحث في جوهر المفردات اللغوية، وطبيعتها ومدى ملائمتها للأغراض التي ستدخل في سياقها لكي تؤدي مدلولها فالكلمات العذبة يقتضيها المقام في مثل الغزل، أما التهديد والتخويف فيستدعي الكلمات القوية والصلبة[1]؛ وبهذا فإن الأديب يتمكن من خلق لغة خاصة به عن طريق الاختيار.

أما التركيب فيقصد به طريقة ربط الكلمات المختارة بعضها ببعض وفق ما يقتضيه علم النحو، وحسب انتظام المعنى وترتيبه في ذهنه، وهذا ما سماه الجرجاني بالنظم وقد نبه إلى ضرورة العمل على قوانينه . علم النحو . وأن يكون على علم بالفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فالكلمات لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة وإنما يكون لها المزية في ملاءمتها للفظة التي تليها من جهة وعلاقتها بالسياق الكلي للنص من جهة أخرى يقول: "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلَّق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك وهذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس"[2]؛ وهذا ما يعرف بالبنية التي هي "عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى" [3]، وهذا ما عبر عنه ديسوسير بالنظام أو النسق [4]، فالألفاظ حينما تكون مفردة لا تكون لها أهمية وقد يكتنفها الغموض لتعدد دلالاتها؛ إلا أنه . الغموض . يزول بمجرد أن تدخل في سياقها[5]، فأهميتها تبرز ضمن السياق "فالمكان الذي تحتله اللفظة وسط سلسلة التعبير هو

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص17.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص55.

[3] – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق،القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص123.

[4] – يوسف وغليسي: البنية والبنيوية والدراسات الأدبية واللسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ص11.

[5] – علي آيت أوشان: السياق والنص، ص39.

الذي يزيل عنها عشوائيتها ويضعها تحت شكلها النظامي داخل الكلام" [1] ؛ وبهذا يخرج العمل الأدبي من كونه مجموعة أفكار منتظمة في ذهن المؤلف إلى حيز الوجود الفعلي لأن هذه العلاقات تؤدي إلى تشكيل الصورة التي يريد الكاتب أن يظهرها من خلال نصه وهذا ما يجعل عمله يكتسب صفة الأدبية.

أما الانزياح فهو كما عدته الدكتورة " ألفت كمال الروبي" انحرافا "عن كل ما هو عادي و شائع في اللغة العادية دلاليًا و تركيبيًا"[2]؛ فالانزياح على مستوى التركيب يكون " بخلط في نظام تركيب العلامات"[3]؛ أي التقديم والتأخير،الحذف، الالتفات...، أما على مستوى الدلالة فيكون بانحراف اللغة من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي؛ ويتمثل هذا الانحراف في الدلالة في الاستعارات والتشبيهات وغيرها في النص؛ "وهذه السمات البلاغية التي تتصدر النص ليست حلية يتزين بها النص كي يتفنن القارئ، و لكنها لب وجوده وسر سحره"[4] وهذا هو مكمن الشعرية التي تميز النص الأدبي، وتخرج به من كونه تعبير عن الواقع إلى أن يكون هو نفسه عالما آخر، وبهذه العناصر الثلاثة يتشكل الأسلوب أو الوظيفة الشعرية كما عبر عنها ياكبسون.

فالمحلل الأسلوبي حتى يتوصل إلى هذه العناصر المشكلة للأسلوب لا بد له من قراءة العمل الأدبي قراءة متأنية حتى يتمكن من فهمها وتذوقها، لأنه لا يستطيع مقاربة العمل مقاربة أسلوبية إلا إذا تذوقها واستحسنها وعند ذلك يمكنه استخراج السمات الأسلوبية المختلفة التي تشده وتلفت انتباهه إليها؛ حيث"إن هذا التحول من خلال لغة الواقع إلى

---

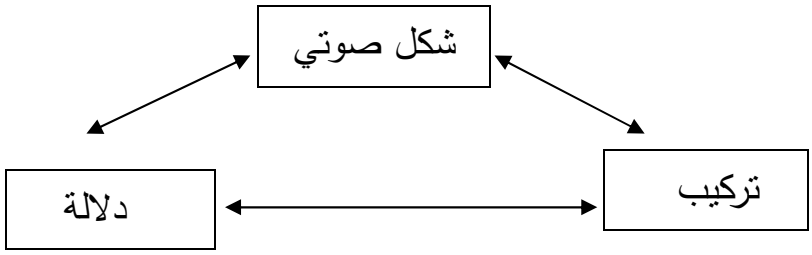
[1] – محمد العمري: البلاغة والأسلوبية، ص174.

[2] – ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1984م، ص182.

[3] – محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص33.

[4] – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص28.

مكافئ تخيلي له فوائد لا يمكن إنكارها، فهو يبذل نفسه لأي استعمال"[1]، واستكمالا لهذا يتضح دور اللغة في عملية التوصيل في اعتمادها على رموز، وهذه الرموز قد تكون سمات لغوية عادية لا تحمل أي شحن، وقد تكون هذه السمات اللغوية حاملة لشفرة خاصة؛ وبذلك تخرج من كونها سمة لغوية لتصبح سمة أسلوبية، ففي النص الأدبي هناك كلام يفهم من خلال لفظه لأنه يحيلنا على معناه الموجود في اللغة؛ أي يفهم من خلال البنية السطحية وهناك كلام لا نستطيع الوصول إليه من خلال لفظه؛ لأنه لا يحيلنا على معناه الموجود في اللغة وعلى القارئ أن يكشف عن المعنى الموجود تحت المعنى اللغوي، ومن أجل الوصول إلى البنية العميقة يبرز دور الوظيفة الأسلوبية المتمثلة أساسا في عملية التأويل التي تكون مستمدة من النص الأدبي ومدى استجابة المحلل الأسلوبي له[2]؛ انطلاقا من البنى التي تدخل في تشكيل النص كما يبينه المخطط التالي:



فكل من هذه المستويات مرتبط بالآخر، فالمستوى الصوتي يقوم التحليل فيه"أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب"[3]، وأما تحليله للمستوى التركيبي يكون في "الجملة والفقرة والنص، وما يتبع ذلك من الاهتمام بالجملة وأحوالها من طول وقصر وتقديم وتأخير، والروابط والفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر"[4]، أما

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص104.

[2] – ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص86.

[3] – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص206.

[4] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص51.

على مستوى الجانب الدلالي فيقوم المحلل الأسلوبي باستنطاق الأثر الأدبي المتمثل في التراكيب المختلفة له مضمونا ومنطوقا[1]، فهو. التأويل الأسلوبي . يستند "إلى الحدسيات الخاصة وأعراف قراءة النصوص الأدبية وتقاليدها والخلفيات الثقافية والاجتماعية...الخاصة بالقارئ أو المحلل، وبالرغم من أن التأويل مرتبط مباشرة بالتضمين النصي والسياقي للغة فإن استخلاص الوظائف والمعاني الأسلوبية يختلف من قارئ إلى آخر"[2]، وذلك حسب الخلفية الثقافية لكل قارئ.

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص29.

[2] – حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعليم، ص64.

الفصل الأول: المستوى الصوتي:

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية.

المطلب الأول: الوزن.

المطلب الثاني: القافية.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية.

المطلب الأول: الأصوات.

المطلب الثاني: البديع.

الفصل الأول: المستوى الصوتي

يعد المستوى الصوتي من أهم مستويات الدراسة الأسلوبية؛ حيث يكشف عن مدى تأثير هذه الخصائص التي يتميز بها اتساق الأصوات فيما بينها وما تحققه من تجانس ينعكس على البنية العامة للقصيدة "فالمادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن طاقة تعبيرية فذة"[1] ناتجة عن الحالة الشعورية الخاصة بالشاعر والتي تؤثر في أدائه هذا للأصوات و الإيقاعات المختلفة؛ وبالعودة إلى القصيدة محل الدراسة نجد أن الأصوات والإيقاعات الناتجة عنها تتفاعل فيما بينها كل في إطاره المخصص به، ومن أجل تبيين هذا التفاعل سنقوم بتركيز الدراسة على الموسيقى الداخلية والخارجية وكيف تتضافران معا من أجل تحقيق جماليات النص.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى الخارجية من بين أهم العناصر الأسلوبية التي لا يمكن للدارس إغفالها؛ والتي تدخل في تشكيلها عناصر أهمها الوزن والقافية، كما أنها تلعب دورا هاما في الشعر خاصة؛ لأن القصيدة تتشكل من أبيات منظومة على وزن معين وقافية محددة تكون مكررة على امتداد القصيدة كلها، وقد دار جدل كبير بين القدامى والمحدثين حول تحديد الكيفية التي يتم من خلالها تحديد هذه الموسيقى، فمنهم من رأى أن الشاعر هو المسؤول عن اختيار الوزن والقافية الملائمين لقصيدته، ومنهم من رأى أن موضوع القصيدة هو الذي يفرضهما فرضا على الشاعر؛ غير أنهم يتفقون في كونهما العنصرين المميزين للشعر، حتى إن الشعر قد عرف بأنه الكلام الموزون المقفى، وقد كان ذلك من أجل إبراز أهميتهما في تركيبه؛ فإذا خلا منهما فقد خاصيته وأصبح نثرا وفقد تأثيره لأن " استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998م، ص27.

عما يعجز التعبير عنه"[1]، وسنعتمد على هذين العنصرين في دراسة الموسيقى الخارجية في رائية عمر بن أبي ربيعة* وما حققته من سمات أسلوبية انعكست على المعنى العام للقصيدة، ولكن قبل الولوج إلى ذلك سنعمد أولا إلى دراسة مطلع الرائية الذي كان يحل محل العنوان في القصيدة الحديثة؛ "فدراسته في شعرنا القديم من حيث علاقته بسائر القصيدة تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية فيها"[2]، وإذا تمعنا مطلع الرائية وجدنا فيه عدة سمات كان لها بالغ الأثر في المعنى العام سنذكرها فيما يلي:

أمِن آلِ نُعْمٍ أنْتَ غَادٍ فَمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رَائِحٌ فَمُهَجِّرُ[3]

1- الاستفهام: استهل عمر مطلع رائيته بالاستفهام بواسطة الألف، وكان ذلك للتساؤل عن وقت السفر إلى نعم أيكون في الصباح أم في المساء، وقد كانت "أم" دالة على الحيرة التي كان فيها.

2- التجريد: تجرد الشاعر في مستهل قصيدته من نفسه، فبدلا من أن يقول: أنا غاد، فضل أي يقول: أنت غاد؛ فلو قال أنا غاد لزال أمر الحيرة لأن أمره في يده، وبذلك كانت الثانية أبلغ من الأولى.

3- التصريع: وكان ذلك في مبكر، ومهجر.

4- المقاطع الصوتية: غلبت على المطلع المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة(ص ح ح)، التي كانت في (آل، مبكرو، غداة، رائح، مهجرو)؛ والتي سمحت له ببث شكواه وهمومه.

وبعد هذه اللمحة التي كونها بدراستنا للمطلع نعود إلى دراسة العناصر المشكلة للموسيقى الخارجية.

---

[1] – محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، ص380.

* هو أبو الخطاب عمر بن أبي ربيعة امخزومي، ولد في مكة عام 32هـ من أب قرشي وأم يمنية، ترعرع في أسرة شريفة ذات ثراء وجاه فعاش في نعيم ودلال في مجتمع عم فيه الترف والاهتمام بالموسيقى، يعد إمام شعراء الغزل توفي سنة93هـ.

[2] – شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص75.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

المطلب الأول: الوزن:

تعد رائية عمر بن أبي ربيعة من أشهر قصائده الغزلية؛ فهي تحكي عن تجربته مع نعم، ولذلك كان لزاما عليه اختيار الوزن المناسب الذي يناسب معانيها؛ حيث يعتبر الوزن من أعظم أركان التشكيل الشعري، ولكن قبل التطرق إلى مفهومه كان لزاما علينا أن نعرج إلى تحديد مفهوم الإيقاع أولا لأن هناك من خلط بين المفهومين، فهو كما عده ابن منظور "إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[1]، وبذلك فقد ربطه بالموسيقى التي تكون بارزة نتيجة تكرارها، أما محمد غنيمي هلال فيرى بأننا نعني به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[2]، من خلال مفهومه هذا يتبين لنا أن الإيقاع يشمل الوزن الذي هو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[3]، وبهذا يصبح الوزن هو المسؤول عن تشكيل الإطار الخارجي للقصيدة عن طريق تردد تفعيلات البحر الذي اختاره وبالتالي تمنع القصيدة من التشتت، وقد بين ابن سنان الخفاجي الكيفية التي يتم بها بقوله: "إذا وردت وزن بيت فاعمد إلى كلماته واكتبها كما تنطق بها وفق الدستور، وقابل المتحرك من البيت بالمتحرك من الميزان والساكن بالساكن منهما، قابل أول حرف من البيت بأول حرف من التفعيلة ثم الثاني ثم الثالث إلى آخر البيت فإن استقامت التفاعيل مع الحروف فهو الوزن"[4]، وإذا طبقنا هذه الطريقة على رائية عمر بن أبي ربيعة فإننا سنتوصل من خلال التفعيلات إلى الوزن الذي يحكمها وبالتالي تحديد البحر الذي نظمت عليه الرائية.

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب، مادة وقع، ج15، ص362.

(2) – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص435.

(3) – المرجع نفسه، ص436.

(4) – ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص155.

أمِنْ آل نُعْمٍ أنْـــــتَ غَادٍ فمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رَائِـــحٌ فمُهَجِّــرُ[1]

تكتب:

أمن ءال نعمن أنت غادِنْ فَمُبْكِرُو غَدَاةَ غَدِنْ أمْ رَائِـحُنْ فَـمُهَجْجِرُو

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

فعولـن مفاعـيلـن فعولـن مفاعلن فعول مفـاعيلن فعـول مفاعلن

ومن خلال تقطيع البيت إلى تفعيلات يتبن لنا أن القصيدة من بحر الطويل، وهو من البحور غير موحدة التفعيلة، مثمن أجزاؤه فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن2x، وسمي طويلا "لأنه يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك والوتد أطول من السبب"[2]، ويكون على نوعين؛ فأما الأول فيكون فيه الضرب والعروض سالمتين(مفاعيلن)، وأما الثاني فيكون فيه الضرب مقبوضا كالعروض(مفاعلن)، وهذا هو الذي اعتمده عمر في بناء رائيته.

1- علاقة بحر الطويل بالقصيدة:

في ظل الصراع الذي كان دائرا حول قضية الوزن وعلاقته بالقصيدة، ظهرت آراء عديدة في مجال علاقة موضوع القصيدة بالوزن، فمنهم من عارض هذا الطرح ورأى بأن الوزن لا علاقة له بالموضوع مستندين في ذلك إلى أن المعلقات كانت متقاربة في موضوعاتها إلا أنها نظمت على أوزان البحور المختلفة، وهناك من عارض هذا الاتجاه وذهب إلى أن الموضوعات هي التي تحكم اختيار الأوزان المناسبة؛ وهذا ما ذهب إليه ابن طباطبا في قوله: "فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا،وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه"[3]، ومن خلال قوله هذا يتضح لنا أنه يدعوا الشعراء إلى اختيار الأوزان التي تتناسب والمعنى العام للموضوع الذي يريد تناوله من خلال القصيدة "فإذا أراد الشاعر الفخر، حاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرضية، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص19.

[3] – ابن طباطبا: عيار الشعر، تح. عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص11.

الطائشة القليلة البهاء، وكذلك وفي كل مقصد"[1]، وبذلك تصبح الأوزان وسيلة يعتمد عليها الشاعر في محاكاة عواطفه وحالاته النفسية المختلفة، و"هكذا تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض، وخير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى والوزن، ولعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة وجمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه"[2]، وبالنظر إلى الموضوع العام لرائية عمر بن أبي ربيعة نجد أنه قد نظمها على بحر الطويل الذي يتسع لاستيعاب كثير من المعاني وإكمالها كما أنه يمنح ليونة التصرف في التراكيب لتساوي أجزائه[3]، ولهذا آثر عمر استخدامه لأنه يتماشى ومعنى موضوع رائيته التي دار موضوعها حول قصته مع نعم.

2- الزحافات والعلل:

إن رائية عمر بن أبي ربيعة شأنها شأن بقية القصائد دخل على أوزانها تغيرات تمثلت في الزحافات والعلل، كما سيبينه الجدول الآتي:

	عدد التفعيلات السالمة	عدد التفعيلات غير السالمة
الرائية	314	277

ويمكن تعريف هذه التغيرات حسب نوعها؛ فأما الزحاف "فهو تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها"[4]، أما العلة فتكون بالنقصان والزيادة، كما لا يقتصر دخولها على ثواني

---

[1] – حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م، ص266.

[2] – أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م، ص324.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص122.

[4] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص170.

الأسباب فقط، بل تشمل الأسباب والأوتاد[1]، وسنبين ورودها في الرائية من خلال الجدول التالي:

الأصل	التغيير	نوعه	اسمه	شرح التسمية[2]	عدد تكرارها
فعولن	فعول	زحاف	القبض	حذف الخامس الساكن	121مرة
مفاعيلن	مفاعلن	زحاف	القبض	حذف الخامس الساكن	150مرة
فعولن	فعلن	علة	الخرم	إسقاط أول الوتد المجموع	3مرات
مفاعيلن	مفاعيل	زحاف	الكف	حذف السابع الساكن	3مرات

من خلال الجدول يتبين لنا أن الزحافات والعلل شملت كلا التفعيلتين المشكلة لبحر الطويل؛ حيث كانت نسبة تكرار زحاف القبض الذي دخل على تفعيلة(فعولن) 43,68% أما القبض الذي لحق تفعيلة(مفاعيلن) فقد كانت نسبة تكراره 54,15%، حيث كان زحافا غير أنه لما كان واقعا في الضرب والعروض فإنه أصبح علة لازم على الشاعر استعمالها في القصيدة كلها[3]، أما فعولن فقد لحقت بها علة الخرم ثلاث مرات بنسبة1,08%، كما لحق زحاف الكف بتفعيلة(مفاعيلن) الذي تكرر ثلاث مرات بنسبة1,08%.

[1] – ينظر، عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص19.

[2] – ينظر ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 1006م، ص165.

[3] – ينظر، إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة، عمان الأردن، ط1، 2007م، ص64.

ومن خلال دراستنا لوزن الرائية وما لحق به من زحافات وعلل نلاحظ كيف أن عمرا قد طوع أوزان بحر الطويل – من خلال الزحافات والعلل التي لحقت به– حسب ما يتماشى مع الكلمات التي اختارها للتعبير عن تجربته.

المطلب الثاني:القافية:

تشترك القافية مع الوزن في تشكيل الموسيقى الخارجية للقصيدة، كما تعتبر لازمة من لوازمه بحيث لا يمكن التخلي عنها لأن تكرارها على طول القصيدة يكسبها موسيقى خاصة، وهي في مفهومها اللغوي تعني "قافية كل شيء: آخره، ومنه قافية بيت الشعر، وقيل قافية الرأس مؤخره، وقيل وسطه"[1]، أما في معناها الاصطلاحي فقد تعددت تعريفاتها وخصت بمؤلفات كثيرة فيها تختلف باختلاف رؤى مؤلفيها، ومن بين هذه التعريفات ما يجعلها "علما يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت وتعد هذه الحروف من أول متحرك قبل ساكنين من آخر البيت"[2]، ومن هذا يتبين لنا أن القافية هي التي تبين لنا نوع الحركات التي تكون في آخر البيت الشعري ويمكن تحديد حروفها "بآخر حرف ساكن في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن"[3] وبالرغم من كون صاحب هذا التعريف من المحدثين إلا أن تعريفه يوافق تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عرفها بقوله:"القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله"[4]؛ وقد اعتبر تعريفه هذا هو الصحيح لأن هناك من رأى بأن القافية تكون آخر كلمة من القصيدة، غير أننا لا يمكن أن ننكر هذا الرأي لأنه وحسب تحديد الخليل لها يمكن أن تقع كلمة كما يمكن أن تكون بضع كلمة.

وبالعودة إلى رائية عمر بن أبي ربعة نجد أن القافية فيها كانت كالآتي:

أَمِنْ آلِ نُعْمٍ أَنْتَ غَـــادٍ فَمُـبْكِرُ غَدَاةَ غَـــدٍ أَمْ رَائِـــحٌ فَمُهَجِّرُ

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة قفا، ج11، ص237.

[2] – عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص147.

[3] – ياسين عايش خليل: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص224.

[4] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، دار الجيل، سوريا، ط5، 1681م، ص151.

أمن ءال نعمن أنت غادن فمبكرو غداة غدن أم رائحن فمهججرو

0//0// /0//0/ 0/0// /0// //0/0/ /0//0/ //0// 0/0//0/0/0//0/ 0// هَجِّرُ

فعــولن مفاعيلـن فعولـن مفاعلن فعول مفاعيــلـن فعول مفاعلن

وبتطبيق مفهوم الخليل للقافية على البيت الأول من الرائية نجد أن القافية تمتد من حرف الهاء إلى حرف الواو الناتج عن إشباع حرف الراء، حيث جاءت بعض كلمة(هَجِّر) وقد كانت هذه القافية مطلقة لأن حرف الروي جاء متحركا، ولما توالى فيها صوتان متحركان بين صوتين ساكنين سميت قافية المتدارك.

أولا: حروف القافية:

قد رأى العروضيون أن القافية لها عدة حروف تدخل في تشكيلها وهي: الروي الردف، الوصل، حرف التأسيس، الدخيل؛ وإذا تأملنا رائية عمر بن أبي ربيعة وجدنا أنها تشتمل على نوعين فقط من حروف القافية وهما:

1- حرف الروي:

يمثل حرف الروي الأساس الذي يبني الشاعر على أساسه قصيدته؛ واسمه هذا "مشتق من الروية وهي الفكرة، أو مأخوذ من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به الشيء إلى شيء، لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض"[1]، كما أن الشاعر يتروى ويتفكر في الحرف الذي ينظم عليه قصيدته؛ فهناك حروف "تصلح للروي، فتكون جميلة الجرس، لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام، بخلاف نحو التاء والثاء والذال واشين والضاد والغين، فإنها ثقيلة غريبة الكلمات"[2]، وبالعودة إلى الرائية نجد أن تسميتها قد نسبت إلى حرف الراء الذي يمثل الروي، وقد تكرر ذكره في القصيدة198مرة منها75مرة كحرف روي؛ أي بنسبة37,87% وهذا يعني أنه يهيمن على المعنى العام للقصيدة، فهو عندما يؤثر حرفا على بقية الحروف ليكون رويا لقصيدته فإنه يبقى راسخا في ذهنه.

---

[1] – عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية، ص149.

[2] – أحد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص،ص225، 226.

2- حرف الوصل:

يعتبر حرف الوصل من الحروف المشكلة للقافية في رائية عمر بن أبي ربيعة؛ وهو عبارة عن "حرف مد ساكن ينشأ عن إشباع حركة الروي"[1]، فهو يأتي ممثلا لحركة حرف الروي؛ وبما أن حركة حرف الروي في الرائية هي الضمة فإن حرف الوصل فيها هو الواو الذي ينتج عن إشباع حركة الضمة، وقد أضفى على القصيدة نغمة لها آثارها الدلالية؛ لأن النفس تستريح مع حرف المد الطويل وهذا يعكس حالة الشاعر المتعبة الباحثة عن الراحة والسكون.

ثانيا: عيوب القافية:

وبعد هذه اللمحة عن الحروف المشكلة للقافية في رائية عمر بن أبي ربيعة، ننتقل إلى تبيان العيوب التي لحقت هذه القافية، فإذا كان الإقواء أهم عيوب القافية التي وردت في أشعار القدامى، فإن التضمين هو أشهرها في شعر عمر.

1- التضمين:

شكل ورود هذا العيب في الرائية سمة أسلوبية لا يمكن للدارس الأسلوبي إغفالها وهو "ألا يستقل البيت بمعناه، وأن يكون المعنى جزءا بين بيتين"[2]، فمعنى البيت الثاني يكون مكملا لمعنى البيت الأول ومن الأمثلة الدالة على ذلك في القصيدة قوله:

فَبِتُّ رَقِيبًا للرِّفَاقِ على شَفَــا أحَاذِرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطُوفُ وأنْظُرُ

إلَيْهِمْ مَتى يَسْتَمْكِنُ النَّوْمُ منْهُمْ ولي مَجْلِسٌ لَوْلا اللُّبَانَةِ أوْعَــرُ[3]

ففي البيت الأول وصف حاله كيف أنه بات يراقب القوم وينظر وقد كان البيت الثاني مكملا لمعنى البيت الأول حيث بين أنه كان ينظر إلى القوم متى يخيم النوم عليهم، فلولا البيت الثاني ما اكتمل معنى البيت الأول.

كما نجده كذلك في قوله:

فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهــمْ وأطْفِئَــتْ مصَابيحُ شُبَّتْ بالعِشَــاءِ وأنْــؤُرُ

---

[1] – ياسين عايش خليل: علم العروض، ص231.

[2] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص168.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

وغَابَ قُمَيْرٌ كُنْـــتُ أهْوَى غُيُوبَـــهُ ورَوَّحَ رُعْيَـــانٌ ونُوِّمَ سُمَّـــرُ
وخُفِّضَ عَنِيَ الصَّـوْتُ أقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ حُبَابِ وشَخْصِي خَشْيَةَ الحيِّ أزْوَرُ[1]

في هذه الأبيات كان الأصل فيها أن يقول فلما فقدت الصوت منهم أقبلت مشية الحباب،غير أننا نجد أن عمرا قد عمد إلى استخدام أسلوب التضمين وذلك من خلال إيراد مجموعة من الأوصاف(أطفئت مصابيح، شبت بالعشاء، غاب قمير، أهوى غيوبه،روح رعيان، نوم سمر)؛ هذه الأحداث التي أوردها عمر كلها تساعد في رسم الموقف وتوضيحه للقارئ.

وكذلك في قوله:

فَقَالتْ لأُخْتَيْها أعينَا علـى فَتًـــى أتَى زائِرًا والأمْرُ للأمْـرِ يُقْـــدَرُ
فأقْبَلَتَا فارتَاعتَا ثُـــمَّ قَلتـــا أقِلِّي عَلَيْكِ اللَّوم فالخَطْـــبُ أيْسَرُ
فَقَالَت لها الصُّغْرى سَأعْطِيهِ مِطْرَفـي وذِرْعي وهذا البُرْدَ إن كـــان يَحْذَرُ[2]

في هذه الأبيات كن هناك حوار بين نعم وأختيها طالبة العون منهما غير أن عمرا قد عمد إلى وصف حالتها وحالة أختيها حتى يؤكد المعنى.

وبالرغم من كون التضمين عيبا من عيوب القافية غير أنه غدا في رائية عمر بن أبي ربيعة سمة أسلوبية بالغة الأهمية، حيث عمد من خلاله إلى تأكيد معاني القصيدة وتوضيحها و شد انتباه القارئ وجعله يتصور الأحداث وكأنه يشاهدها.

ومن خلال ما سبق تناوله عن الموسيقى الخارجية الناتجة عن التناغم بين الوزن والقافية، نلاحظ أن عمرا قد وفق في اختيارهما وذلك حسب ما يعتمل في نفسيته من مشاعر يريد التعبير عنها من خلال الموضوع الذي تدور حوله الرائية، كما مكنه ذلك من اظهار قدراته وبراعته؛ حيث غدة العيوب التي تمس الأوزان والقوافي مزايا ميزت شعره نتيجة استخدامه المميز لها.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص127.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية:

إن القارئ لرائية عمر بن أبي ربيعة يلمح بالإضافة إلى الموسيقى الخارجية وما نتج عنها من سمات مميزة، ذلك التناغم النابع من الموسيقى الداخلية التي "تنبعث من الحرف والكلمة والجملة"[1]؛ فهي تعكس لنا الحالة النفسية للشاعر التي تتجلى من خلال اختياره للأصوات والكلمات التي يهدف من خلالها إلى التعبير عن تجربته، وعلى الدارس الأسلوبي أن يتحرى مواقع التميز الناتجة عنها، وهذا ما سنحاول الوصول إليه من خلال دراستنا لمختلف العناصر المشكلة لها في الرائية من أصوات ونبر وتنغيم وجناس...

المطلب الأول: الأصوات:

تعتبر اللغة الوسيلة الأساسية التي يستخدمها الناس في التعبير عن أفكارهم ورغباتهم وهي – اللغة – مشكلة من كلمات، وهذه الكلمات عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تنشأ عن اهتزازات محسوسة تكون في شكل موجات نابعة من مصدر الصوت، حيث تتذبذب حتى تصل عن طريق الهواء إلى أذاننا فيقوم العقل بترجمتها إلى معاني فيكشف بذلك عن دلالتها المختلفة؛ والذي يهمنا هنا ليس دراسة الأصوات المختلفة التي تصلنا من مصادر مختلفة، ولكن الذي يعنينا هو دراسة الأصوات اللغوية التي تصدر عن الجهاز النطقي للإنسان باعتباره المادة الأولية للسان البشري، "فهو يكون نتيجة اهتزازات الحبال الصوتية عند الإنسان حين تتحرك في توزعات اتجاهية متنوعة تحدث في حركتها ضغطا في الهواء المحيط مما يؤدي إلى إنتاج أصوات تسبب تباينا في ضغط الهواء"[2]، وهذا راجع إلى تباين المخارج التي يصدر عنها كل صوت.

ونظرا للأهمية البالغة التي يحتلها باعتباره المادة الأولية للتخاطب بين الناس، ومن أجل هذا أولى المتقدمون اهتماما بالغا به خاصة من قبل اللغويين الذين واجهوا مشكلة الآيات القرآنية من أجل الكشف عن الأحكام اللغوية منها، خاصة وأنها كانت في غاية الإعجاز، ولعل أهم دليل على ذلك قصة أبو الأسود الدؤلي مع فتاه حين قال له "...فإذا

---

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص261.

[2] – عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص46.

فتحت شفتي فانقط نقطة واحدة فوق الحرف، وإذا ضممتهما فاجعل النقطة إلى جانب الحرف، وإذا كسرتها فاجعل النقطة في أسفله، فإن أتبعت شيئا من هذه الحركات غنة فانقط نقطتين"[1]، وهذا يدل على الأهمية الكبيرة التي تؤديها الأصوات في تحديد المعنى بدقة.

كما لا يخفى على الدارس الجهود التي قام بها الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث يعد أول من وضع معجما عربيا صنف فيه ألفاظ اللغة على حسب مخارج الأصوات، ولذلك سمي هذا المعجم بالعين نسبة إلى حرف العين الذي يعد أول صوت حلقي حسب ترتيب مخارج الأصوات عنده.

وقد سار على نهجه العلماء الذين جاءوا من بعده، فنجد أن سيبويه في كتابه الكتاب قد تناول الأصوات اللغوية من حيث مخارج الحروف وصفاتها وخصائصها، ومن العلماء كذلك الذين اهتموا بالصوت نجد الجاحظ الذي عرفه بأنه "آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت"[2]؛ فهو يعتبر أن الصوت هو الذي يشكل الألفاظ التي تنتظم لتشكل النصوص النثرية والشعرية، بالإضافة إلى كونه الأساس الذي يقوم عليه التقطيع الشعري.

ولم يقتصر هذا التأثر على القدامى فحسب بل امتد إلى العلماء المحدثين الذين ركزوا على هذه القضية، غير أنهم فرقوا في دراستهم بين علم الأصوات العام fonétique الذي يهتم بدراسة الأصوات بعيدا عن بنيتها اللغوية؛ أي يدرس مخارج الحروف وأنواعها وبين علم وظائف الأصوات fonologie، الذي يهتم بدراسة الوظائف التي تقوم بها داخل نظام التواصل اللغوي مثل النبر، التنغيم، المقاطع الصوتية...

ومن أجل هذا فإن دراسة الصوت أصبحت ضرورة في الدرس الأسلوبي، حيث لا يمكن لدارس أي نص شعري أن يغفل عن التحليل الصوتي له؛ فهو يعتبر البوابة التي يمكن للدارس الأسلوبي خاصة أن يكشف عن تجربة الشاعر من دلالات هذه الأصوات من خلال

---

[1] – غالب فاضل المطلبي: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، دار الشؤون الثقافية والنشر، العراق، ص15.

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين، تح.عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998م، ص7.

طريقة استخدامها، وهذا ما سنحاول اكتشافه من خلال دراستنا الصوتية لطبيعة الأصوات المشكلة لرائية عمر بن أبي ربيعة.

1- أصوات الجهر:

يقسم علماء اللغة الأصوات إلى أصوات مجهورة وأخرى مهموسة؛ فالأصوات المجهورة هي تلك الحروف التي "أشبع الاعتماد من موضعها ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[1]، وسميت بالمجهورة لقوتها الناتجة عن تذبذب الأوتار الصوتية المصاحبة لتشكلها وهذه الأصوات هي:أ، ء، ع، غ، ل، ن، ي، ط، ظ، ر ز، ق، م، د، ذ، ض، ج، و، ب.

وقد اعتمد عمر بن أبي ربيعة على هذه الحروف في رائيته؛ حيث تكرر ورودها 2333 مرة؛ والجدول التالي يبين لنا طريقة توزيع هذه الأصوات في القصيدة مع الإشارة إلى أن ترتيبها فيه مبني أساس ترددها وليس على حسب نظامها الأبجدي:

حروف الجهر	عدد ورودها	نسبتها	صفاتها[2]
الألف	548	23,48	شديد.
العين	90	3,85	احتكاكي، منفتح.
الغين	22	0,94	صوت احتكاكي، منفتح
اللام	310	13,28	صوت بين الشدة والرخاوة، منفتح، ذلقي، منحرف.
النون	187	8,01	صوت بين الشدة والرخاوة، منفتح، مستفل، ذلقي، منحرف.
الياء	206	8,82	صوت رخو، مستفل، منفتح، لين.
الطاء	17	0,72	صوت شديد، مستعلي، مطبق.

[1] – يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الأصوات العربي، ص161.

[2] – ينظر، عبد القادر عبد الجليل: الأصوات العربية، ص45.

الظاء	14	0,60	صوت رخو، مستعلي، مطبق.
الراء	198	8,48	صوت رخو، ذلقي، منفتح، مستفل، مكرر.
الزاي	13	0,55	صوت رخو، منفتح.
القاف	87	3,72	شديد، مستعلي، منفتح.
الميم	215	9,21	بين الشدة والرخاوة، مستفل، منفتح، ذلقي.
الدال	68	2,91	رخو، مستفل، منفتح.
الذال	35	1,50	رخو، مستفل، منفتح.
الضاد	19	0,81	رخو، مستعلي، مطبق.
الجيم	36	1,54	رخو، منفتح.
الواو	167	7,15	شديد، مستفل، لين، منفتح.
الباء	101	4,32	شديد، منفتح، ذلقي.

ومن خلال قرائتنا للجدول يتبين لنا أن الشاعر قد نوع في استخدام الأصوات المجهورة حسب ما يعتمل في نفسيته من مشاعر يريد تجسيدها للقارئ من خلال شعره؛ غير أنه في استخدامه هذا للأصوات فاضل فيما بينها حيث ركز استعماله لبعض الأصوات دون غيرها، فنجد أن حرف الألف احتل الصدارة في ترتيب الحروف المجهورة وكان ذلك لاعتباره من حروف المد والشاعر يجد في استخدام هذا النوع من الحروف استرواحا لنفسه، كما

تساعده على ايصال مشاعره وآهاته، وكذلك الأمر بالنسبة لحرفي الواو والياء ومن أمثلة ذلك في القصيدة قوله:

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنْتَ غَادٍ فَمُبْكِـرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رَائِحٌ فَمُهَـــــجِّرُ
بِحَاجَةِ نَفْسٍ لم تَقُل فِي جَوابِهَا فَتُبْلِغَ عُذْرًا والمَقَالَةُ تُـــعْـــذِرُ
تَهِيمُ إلى نُعْمٍ فَلا الشَّمْلُ جَامِعٌ ولا الحَبْلُ مْصُولٌ ولا القَلْبُ مُقْصِرُ[1]

في هذه الأبيات الواردة في أول القصيدة نلاحظ أن الشاعر قد أكثر من استخدام حروف المد – التي تعتبر من الحروف المجهورة – حتى يوصل معاناته وآهاته إلى المتلقي كما أنها تدل على بعد المسافة بينه وبين نُعْمٍ.

كما شاع كذلك استخدامه لحرف اللام الذي ورد310 مرة، وقد لعب دورا كبير في تبيان انفعالات الشاعر وهذا لكونه من الحروف المفخمة التي يبرز من خلالها صوت الشاعر مما يكسبه القدرة على التأثير في المتلقي.

كما لعب تردد كل من حرفي الميم والنون المنفتحين دورا كبيرا في تشكيل الموسيقى الداخلية للراية باعتبار أن ما يملكه هذا النوع من "الأصوات الأنفية من خفة وقلة ما تستلزمه من الجهد العضلي في النطق، ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة"[2] فاستخدامه لها لم يكن عشوائيا وإنما تم وفق الحالات والانفعالات التي كان يمر بها عمر خلال تجربته مع نعم.

كما نلاحظ كذلك من خلال ما ورد في الجدول تردد حرف الراء الذي يمثل روي القصيدة، وقد أدى استخدامه هذا إلى نوع من التشكيل الموسيقي الناتج عن التكرار الذي يحدثه الحرف أثناء عملية النطق به، وقد كثر استخدامه في المواضع التي يعبر فيها عن شجاعته(زرت، المغيري، يذكر...).

([1]) – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1965م، ص15.

أما حرفا الباء والقاف اللذان يعدان من الحروف الانفجارية فقد أدت كثرة استخدامهما إلى خلق نوع من التناسب مع حالة القوة التي يريد تجسيدها من خلال الأصوات الانفجارية الشديدة.

أما بقة الأصوات المجهورة الأخرى فالجدول يبين ورودها بنسب متقاربة كانت دلالاتها داعمة لمعاني الأصوات المسيطرة في الرائية، كما أضفت نوعا من التنوع في الموسيقى الداخلية.

2- أصوات الهمس:

حتى يكون هناك نوع من التكامل في الموسيقى الداخلية زاوج عمر في رائيته مابين الأصوات المجهورة والمهموسة التي تخرج مع التنفس ويحدث عندها نفخ؛ لأن الأوتار الصوتية لا تتذبذب معها[1]، وهذه الحروف هي:ح، ث، ه، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت وقد استعملها698 مرة، وهذا الجدول سيبين كيفية توزيعها على كامل القصيدة، مع العلم أن ترتيبها سيكون على حسب نسبها المئوية لا على ترتيبها الألفبائي أو الأبجدي:

أصوات الهمس	عدد ورودها	صفاتها
الحاء	63	رخو، منفتح، مستفل.
الثاء	14	رخو، منفتح، مستفل.
الهاء	128	رخو، منفتح، مستفل.
الشين	39	رخو، منفتح، مستفل.

[1] – ينظر، سبويه: الكتاب، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج4، ص175.

الخاء	29	رخو، مستفل، منفتح.
الصاد	26	رخو، مستفل، مطبق.
الفاء	108	رخو، مستفل، منفتح.
السين	56	رخو، مستفل، منفتح.
الكاف	77	شديد، مستفل، منفتح.
التاء	158	شديد، مستفل، منفتح.

من خلال ملاحظتنا للجدول نلاحظ سيطرت بعض الحروف على بعضها الآخر حيث احتلت التاء الصدارة، وبما أنها تعتبر من الأصوات المهموسة المستفلة الانفجارية فهي تحمل شيئا من التناقض الذي يتناسب والحالة النفسية للشاعر، كما ساهم في توضيح المعنى فقد مكننا من تمييز المذكر من المؤنث(قالت، تتحدر...)، كما كانت في كثير من الأحيان ضميرا دالا على المتكلم – عمر – مثل(قلت، حييت، بت)، وباستخدامه هذا جعل منها وسيلة تعبر عن شدة ارتباطه بنُعْمٍ.

أما صوت الهاء فقد احتل المرتبة الثانية وقد ارتبط كثيرا بنعم؛ حيث كان في كثير من الأحيان دالا عليها، كما أنه يعد من الأصوات المستفلة المنفتحة التي تخرج بكل بسهولة وسلاسة وكأن نفسه تستروح وتأنس بها خاصة وأنها تدل على نعم.

كما نلاحظ كذلك كثرة تردد حرف الفاء وقد ورد في كثير من الأحيان كحرف ربط(فحييت، فتولهت، فتبلغ، فقالت...)، وكأن عمرا أراد من خلاله أن يهمس لنا بحكايته مع نعم، ومن جهة أخرى فإن استخدامه لهذا الصوت يوحي بلهفته لسماع أخبارها خاصة وأنه اقترن بفعل القول سبع مرات وكذلك الأمر بالنسبة لحرف الحاء الذي يمتلك نفس خصائصه.

وقد كانت الأصوات المهموسة المتبقية واردة بنسب متقاربة، وقد ساعدت – خاصة الصفيرية منها – في تدعيم وتنويع الموسيقى الداخلية للرائية.

ومن خلال دراستنا السابقة لحروف الجهر والهمس يتبين لنا تحكم عمر في الأصوات المستعملة والتي جسد من خلالها حالته النفسية، ومع أن الأصوات المجهورة هي التي كانت سائدة في الرائية؛ لأنه أراد من خلالها تجسيد بطولته ومغامرته من أجل نعم، غير أن هذا لا ينفي استخدامه المتميز لأصوات الهمس التي استطاع من خلالها تبيان مدى حبه وتعلقه بنعم، وهذا ساعده على شد انتباه المتلقي بهمساته تلك وحمله على الانتباه والتأثر بما يقوله مستعينا في ذلك بسمات أسلوبية أخرى ساهمت في تشكيل الموسيقى الداخلية.

3- المماثلة:

إن الدارس لرائية عمر لا يمكنه إغفال أن بعض الأصوات وقعت فيما بينها مماثلة والتي هي عبارة عن "ظاهرة صوتية تنجم عن مقاربة صوت لصوت آخر، فكلما اقترب صوت من صوت آخر اقترب كيفية أو مخرجا"[1]، وتكون على ثلاثة أنواع هي[2]:

1- المماثلة الرجعية: ويكون بمماثلة الحرف للحرف الذي يليه.

2- المماثلة التقدمية: ويكون الصوت الأول فيها مماثلا للثاني.

3- المماثلة المزدوجة: وتكون بمماثلة الصوت للصوتين الذي يليه والذي يسبقه.

ومن الأمثلة الدالة عليها في الرائية قوله:

وَوالٍ كَفَاهَا كُلَّ شَيْءٍ يَهُمُّهَا فَلَيْسَتْ لِشَيْءٍ آخِرَ اللَّيْلِ تَسْهَرُ[3]

في هذا البيت وقع فيه نوعين، من المماثلة الأولى كانت تقدمية في(ليست)؛ حيث أثر حرف السين المهموس في حرف الياء فأصبح مثله مهموسا بعد أن كان مجهورا، أما الضرب الثاني فكان متمثلا في المماثلة الرجعية(لشيء)؛ حيث أثر صوت اللام المجهور في صوت الشين فأصبح مجهورا بعد أن كان من أصوات الهمس.

---

[1] – محمد حسين علي الصغير: الصوت اللغوي في القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص25.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص26.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

وكذلك في قوله:

فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوتَ مِنْهُمْ وأطْفِئَتْ مَصَابيحُ شُبَّتْ بِالعِشَـــاء وأنْوُرُ[1]

وقعت في هذا التركيب مماثلة تقدمية في(فقدت)؛ حيث أثرت التاء المهموسة في الدال فانقلبت مهموسة، إذ أن القارئ إذا كان مستعجلا في قراءته قد يسقطها ولا ينطق بها فيقول (فقت).

أما في قوله:

فَوالله مَا أدْرِي أتَعْجيلُ حَـــاجَةٍ سَرَتْ بِكَ أم قَد نَامَ مَنْ كُنْتَ تَحْذَرُ[2]

في هذا البيت كانت المماثلة من نوع المزدوجة(سرت)؛ حيث تأثرت الراء المجهورة بالسين والتاء المحيطين بها فانقلبت مهموسة مثلهما.

إن دراسة هذه السمة الأسلوبية الناتجة عن تقارب مخارج الحروف، له ارتباط كبير بالحالة النفسية المضطربة للشاعر التي تظهر في اختلاف الأصوات حدة ونزولا.

4- النبر:

يعد النبر من بين أهم السمات الأسلوبية التي دخلت في تشكيل الموسيقى الداخلية للرائية، و"النبر عند العرب ارتفاع الصوت، يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو"[3] وتعريفه هذا لا يختلف عن التعريف الذي وضعه له علماء اللغة المحدثين الذين يرون أنه "ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين يطبع المقطع الذي يحمله بروزا أكثر وضوحا من غيره من المقاطع المحيطة"[4]، غير أنهم ربطوه بالمقاطع الصوتية؛ حيث أننا لا يمكن تحديد مواقع النبر إلا إذا قسمنا الكلام إلى مقاطع صوتية التي تكون أساس ظهوره؛ والمقطع الصوتي عبارة عن "وحدة صوتية تتكون من عدة أصوات ولكن يمكن أن تتكون من صوت واحد فقط بشرط أن يكون صائتا، ولكل مقطع نواة تأخذ النبرة المناسبة، وقد يكون المقطع كلمة مثل(قف) أو جزءا من كلمة تتكون من مقطعين أو

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، ج14، ص16.

[4] – سيد البحراوي: دراسات أدبية العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، 1993م، ص111.

أكثر مثل (اجلس)، وللمقطع في كل لغة نظام خاص يحكم عدد وترتيب الصوامت والصوائت"[1]، ولكل لغة من اللغات لها نوع خاص من المقاطع التي تتميز بها عن غيرها ففي لغتنا العربية نجد أن المقاطع فيها تتكون من[2]:

مقطع قصير: يتكون من صامت + حركة قصيرة؛ ويرمز له ب(ص ح)

مقطع متوسط: وينقسم إلى:

مقطع متوسط مفتوح: يتكون من صامت + حركة طويلة؛ ويرمز له ب(ص ح ح).

مقطع متوسط مغلق: يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت؛ ويرمز له ب(ص ح ص)

مقطع طويل: ويكون على وجهين:

الأول يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت؛ ويرمز له ب(ص ح ص ص).

أما الثاني فيتكون من صامت + حركة طويلة + صامت؛ ويرمز له ب(ص ح ح ص).

ومن أجل تحديد مواقع النبر في رائية عمر بن أبي ربيعة، لا بد علينا من دراسة المقاطع الصوتية المشكلة لها كما سيبينه النموذج التالي:

أمن آل نعمٍ أنْتَ غَادٍ فمبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رَائِحٌ فَمُهَجِّرُ

بِحَاجَةِ نَفْسٍ لَم تَقُلْ في جَوابِهَا فَتُبْلِغَ عُذْرًا والمَقَالَةُ تُعْذَرُ

تهيمُ إلى نُعْمٍ فَلا الشَّملُ جَامِعٌ ولا الحَبْلُ مَوْصُولٌ ولا القَلْبُ مُقْصِرُ

ولا قُرْبُ نُعْمٍ إن دَنَتْ لك نافِعٌ ولا نأيُها يُسْلِي ولا أنْتَ تَصْبِرُ[3]

وأخْرَى أتت منْ دُونِ نُعْمٍ ومِثْلُهَا نَهَى ذَا النُّهَى لَوَ تَرْعَوِي أو تُفَكِّرُ[4]

---

[1] – محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982، ص160.

[2] – ينظر، يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الأصوات العربي، ص146.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[4] – المصدر نفسه، ص123.

وبعد تقسيمنا لهذه الأبيات من الرائية نجدها تتكون من:

	المقاطع القصيرة	المقاطع المتوسطة		المقاطع المنبورة
		ص ح ح	ص ح ص	
البيت الأول	26	6	10	16
البيت الثاني	28	7	8	15
البيت الثالث	11	6	12	18
البيت الرابع	11	7	10	17
البيت الخامس	9	7	11	18

من خلال دراستنا للمقاطع الصوتية التي تتكون منها مجموعة الأبيات السابقة –كما هو مبين في الجدول– يتضح لنا أن الشاعر زاوج بين المقاطع القصيرة والمتوسطة؛ حيث سيطرت المقاطع القصيرة – في البيتين الأول والثاني– على المقاطع المتوسطة بنسبة63,52%، أما في الأبيات الأخرى فقد كانت المقاطع المتوسطة هي المسيطرة بنسبة63,09%، وهذا التباين في استخدام المقاطع الصوتية أدى إلى خلق موسيقى داخلية تتماشى ونفسية الشاعر؛ فهو "يعد تعبيرا عن اتساق الجزيئات الكلامية المكونة للوحدات الصوتية المتصاحبة دائما مع خفقات أو نبضات صدرية أثناء الكلام تنتج على شكل كميات ووحدات معينة ومحدودة"[1]، وبما أن النبر يمثل ارتفاعا في الصوت فهو لا يكون في المقاطع القصيرة؛ لأن هناك المقاطع المتوسطة بنوعيها التي تكون أكثر بروزا وارتفاعا للصوت، وبالتالي هي التي تكون حاملة للنبر، ومن خلال الجدول يتبين لنا أن المقاطع المنبورة في البيتين الأول والثاني كانت أقل منها في الأبيات الثلاثة الأخرى؛ ذلك أن هذه الأبيات الأخيرة كان يتحدث فيها عن معاناته واشتياقه وحرمانه من نعم مما أدى إلى انفعاله الذي برز من خلال نبرات صوته، وعلى هذا المنوال سار عمر بن أبي ربيعة في بقية الرائية باعتبارها كتلة من الانفعالات.

5– التنغيم:

بالإضافة إلى النبر هناك سمة أسلوبية أخرى ساهمت في تشكيل الموسيقى الداخلية للرائية ألا وهي التنغيم المتمثل في"إعطاء القول الأنغام المناسبة والفواصل المناسبة "[2] حيث يختلف حدة وانخفاضا من مقام إلى أخر حسب اختلاف المعنى، وهذا موجود في اللغة العربية على غرار باقي اللغات الأخرى؛ فالاستفهام يختلف في أدائه على التعجب والإخبار ومن ذلك ما ورد في الرائية من تنغيم الاستفهام:

بآيَةِ مَا قَالَتْ غَدَاةَ لَقَيْتُهَا بِمَدْفَعِ أَكْنَانٍ أهَذا المُشَهَّرُ [3]

---

[1] – يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الأصوات العربي، ص173.

[2] – محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، ص47.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

ورد في هذا البيت تنغيم الاستفهام، حيث برز في الألف التي كانت تدل عليه؛ وقد كان العرض منه تأكيد عدم ذكرها للعلامة.

وفي قوله:

قِفِي فانظُرِي أسْمَاءُ هَلْ تَعْرِفِينَهُ أهذا المُغِيرِيُّ الذِي كَـــانَ يُذْكَرُ [1]

فــي هــذا التركيــب اســتخدم تنغــيم الاســتفهام فــي موضــعين؛ حيــث كانــت أداة الاستفهام(هل) قرينة دالة عليه في الموضع الأول، بينما كانت الألف هي الدالة عليه في الموضع الثاني، وكان الغرض منه افتخاره بنفسه وإظهار إعجاب الفتيات به ولذلك هن يسألن عنه.

وكذلك في قوله:

أهذا الذي أطرَيْتِ نَعْتًا فَلَمْ أكُنْ وعَيْشِكِ أنْسَاه إلـــــى يَوْمِ أقْبَرُ [2]

كانت الألف قرينة دالة على ورود تنغيم الاستفهام في هذا البيت؛ حيث إن الغرض منه كان التأكد من أن هذا الرجل هو نفسه الذي وصفته صديقتها لها.

أما في قوله:

فَواللَّه ما أدْرِي أتَعْجيلُ حَاجَةٍ سَرَتْ بِكَ أم قَدْ نَامَ مَن كُنْتَ تَحْذَرُ [3]

فقد وردت القرينة المتمثلة في الألف لتدل عن تعجب نعم من زيارته لها في ديارها وأهلها محيطون بها.

فَقَالتْ أتَحْقيقًا لِمَا قَال كَاشِحٌ عَلَيْنَا وتَصْدِيقًا لِمَا كَـــان يُؤثَــرُ [4]

تم التوصل إلى استفهام التنغيم في هذا البيت عن طرق القرينة المتمثلة في الألف فهي تريد الاستفسار عن سبب ظهوره للأعداء.

ومن خلال ما سبق فقد لعبت الأصوات وتشكيلاتها المختلفة دورا بالغ الأهمية في تشكيل الموسيقى الداخلية التي تعكس الحالة النفسية التي كان عمر بن أبي ربيعة يعيشها

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص124.

[3] – المصدر نفسه، ص125.

[4] – المصدر نفسه، ص126.

غير أنه دعمها بسمة أسلوبية أخرى كان لها أثرها الكبير في إكمال تشكيل الموسيقى الداخلية.

المطلب الثاني: البديع:

لم يقتصر تشكيل الموسيقى الداخلية على الأصوات وتكرارها فحسب وإنما تعداه ليشمل أيضا البديع الذي لعب دورا هاما في تشكيل الموسيقى الداخلية في رائية عمر بن أبي ربيعة؛ حيث إن الاهتمام بالمحسنات البديعية التي تكسب لغة القصيدة جمالا كان له أثره البالغ في تقوية المعنى، كما أن الإيقاعات الصوتية الناتجة عن التصريع، والتجنيس والطباق...كانت تجسيدا لتغيرات نفسية الشاعر التي يحاول إيصالها إلى المتلقي بغية التأثير فيه.

1- الطباق:

لم يخف على عمر بن أبي ربيعة استخدام هذا المحسن البديعي في رائيته، والذي يعني "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في جملة واحدة"[1]، ويكون على وجهين فأما الأول فهو طباق الإيجاب ويكون بين الكلمة وضدها، وأما الثاني فهو طباق السلب ويكون باستخدام حرف النفي بين الكلمتين، وقد شكل تكرار ورود الطباق- حيث ورد سبع مرات- في الرائية سمة أسلوبية لا يمكن للدارس إغفالها، ونجد ذلك في قوله:

أمن آلِ نُعْمٍ أنْتَ غَادٍ فمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أمْ رَائِحٌ فَمُهَجِّــرُ[2]

ورد في هذا البيت طباق الإيجاب وكان ذلك بين غاد ونقيضها رائح؛ لأن غاد تدل على السير في الصباح الباكر، والرائح هو الذي يسير في المساء، وهذا يعكس عدم استقرار الشاعر على رأي واحد، فهو محتار في أي وقت يذهب إلى نعم في الصباح أم في المساء.

ونجده كذلك في قوله:

ولا قُرْبُ نُعْمٍ إنْ دَنَتْ لك نَافِعٌ ولا نَأيُهَا يُسْلِي ولا أنْتَ تَـصْبِرُ[3]

---

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص255.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

كان الطباق في هذا البيت بين كلمتي قرب ونقيضها نأي، وروده في هذا البيت يدل على عدم ارتياحه سواء أكانت نعم قريبة أم بعيدة عنه بسبب تربص أهلها به.

أما في قوله:

عَزيزٌ عَلَيْهِ أن أَلِمَّ بِبَيْتِهَـا يُسِرُّ لِي الشَّحْنَاءَ والبُغْضُ مُظْهَرُ[1]

فـي هـذا التركيـب ورد الطبـاق بـين يسـر ونقيضـها مظهـر، وقـد أدى اسـتخدام هـذا المحسن البديعي بين اللفظتين إلى إظهار شدة العداوة والبغضاء التي يكنها قريب نعم لعمر وعدم رضاه لزيارته لها.

وفي قوله:

وقَالتْ وعضّتْ بالبَنَانِ فَضَحْتَنِي وأَنْتَ امْرُؤٌ مَيْسُورُ أَمْرِكَ أَعْسَرُ[2]

يَقُومُ فيَمْشِي بَيْنَنـــا مُتَنَكِّـــرًا فلا سِرُّنَا يَفْشُو ولا هو يَظْهَــرُ[3]

ففـي هـذين البيتـين ورد فيهمـا الطبـاق بـين كلمتـي ميسـور ونقيضـها أعسـر وهـذا فـي البيت الأول، وبين متنكرا ونقيضها يظهر وكان ذلك في البيت الثاني، وقد كان لكل منهما دلالته الخاصة، ففي البيت الأول جاء به ليدل على مغامراته حتى أصبحت أموره السهلة صعبة، أما في البيت الثاني فقد دل على أن أمر تسلله إلى نعم لابد من أن يبقى سرا لا ينبغي لأحد أن يكشفه.

وقد أدى تكرار هذه السمة الأسلوبية المتمثلة في هذا المحسن البديعي إلى تبان وتأكيد حالة القلق والتناقض الذي كان عمر يعيشه بسبب بعده عن نعم.

2- **التجنيس:**

إن استخدام عمر بن أبي ربيعة للمحسنات البديعية لم يكن مقصورا على الطباق فحسب، بل إنه تجاوزه إلى الجناس الذي يعد من أهم وسائل التشكيل الموسيقي ويتمثل في "استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة تمخضت عن كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص126.

المعنى"[1]، ومن خلال هذا نتوصل إلى نوعي الجناس الذي قد يكون تاما وذلك في حال اتفاق الكلمتين في الأصوات المشكلة لهما مع اختلافهما في المعنى، كما قد يكون ناقصا وذلك إذا اختلفت إحدى حروف الكلمة مع اختلاف المعنى بينهما، حيث إن "ما يعطي التجنيس من فضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ولذلك ذم الإكثار منه والولوع به"[2]، وقد نبه الجرجاني في قوله هذا أن قيمة التجنيس تعود في اشتراك كل من اللفظ والمعنى في خلق دلالاته وأبعاده الجمالية، ولهذا نجد عمر بن أبي ربيعة لم يكثر منه في رائيته وقد ورد في موضعين

أمن آل نُعْمٍ أنْتَ غادٍ فمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رَائِحٌ فمُهَجِّرُ[3]

وقع في هذا البيت جناس ناقص في كلمتي غاد وغد؛ فالإضافة إلى اختلافهما في المعنى لأن غاد تدل على الذهاب بينما غد تدل على اليوم الموالي، فقد وقع فيهما اختلاف آخر سيبينه المخطط الآتي:

غَـــــادٍ

تتكون من: ص ح ح+ص ح ص

أما غَـــــدٍ

فتتكون من: ص ح +ص ح ص

قد كان له آثاره في تشكيل نغمة موسيقية نتيجة تكرار الأصوات بالإضافة إلى ما أضفاه اختلاف المقاطع الصوتية بسبب زيادة حرف الألف في غاد، وقد أدت هذه الزيادة إلى اختلاف في تشكيل المقاطع الصوتية لكل منهما؛ فكلمة غاد تتكون من مقطعين متوسطين أحدهما مفتوح والثاني مغلق، أما كلمة غد فتتكون هي الأخرى من مقطعين

---

[1] – محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1991م، ص65.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1991م، ص8.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

أحدهما قصير والثاني متوسط مغلق؛ وهذا الاختلاف في تشكيل المقاطع الصوتية بين الكلمتين المتجانستين سببه الحالة النفسية المتغيرة للشاعر ففي كلمة غاد الدالة على الذهاب أضاف حرف الألف لأن النفس يجري مع هذا الحرف؛ وهذا ليعبر عن شوقه وبعد المسافة بينه وبين نعم، أما غد فقد حذف منها الألف ليعبر عن لهفته في الوصول إليها في أقرب وقت ممكن.

ونجده كذلك في قوله:

وأخرَى أتَتْ من دُونِ نُعْمٍ ومِثْلُهَا نَهَى ذَا النُّهَى لَوْ تَرعَوِي أو تُفَكِّرُ [1]

ورد في هذا البيت جناس تام بين كلمتي نهى والنهى حيث اتفقت الكلمتين صوتين واختلفتا في المعنى فالأولى تدل على المنع، أما الثانية فتدل على العقل.

وكذلك قوله:

فَسَافَتْ وما عَافَتْ ومَا رَدَّ شُرْبِهَا عن الرَّيِّ مَطْرُوقٌ من المَاءِ أكْدَرُ [2]

في هذا البيت كان الجناس بين لفظتي سافت وعافت، حيث جاء ناقصا لاختلاف الكلمتين في الحرف الأول؛ فدلت الأولى على شرب الماء، أما الثانية فدلت على عدم نكرانها وانصرافها عن شرب الماء بسبب تلوثه.

وبالرغم من أن عمر بن أبي ربيعة لم يكثر من استخدام هذه السمة الأسلوبية المتمثلة في التجنيس، حيث وردت في الرائية ثلث مرات إلا أنها كانت لها آثارها البالغة في تشكيل الموسيقى الداخلية لها، بالإضافة إلى تقوية المعنى وتوضيحه للقارئ وهذا إنما يدل على قدرة عمر وتمكنه من اللغة.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص128.

3- التصريع:

بالإضافة إلى النوعين الأولين ورد في الرائية نوع ثالث من أنواع البديع ألا وهو التصريع الذي هو مأخوذ من كلمة مصرعين الدالة على دفتي الباب، وقد لعب دورا كبيرا وهو لا يختلف على معناه في الشعر حيث يدل"على ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[1]، ومن ذلك قوله:

أمن آلِ نُعْمِن أنْتَ غَادٍ فمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رَائِحٌ فَمُهَجِّرُ[2]

ورد في هذا البيت التصريع في مبكرُ ومهجرُ؛ وقد كانت هذه هي المرة الوحيد التي استخدم فيها عمر بن أبي ربيعة التصريع في رائيته، وبالرغم من ذلك إلا أن هذا الاستخدام كانت له آثاره الدلالية والتنغيمية البالغة التأثير في المتلقي خاصة وأنه كان واقعا في البيت الأول من القصيدة الذي يمثل المطلع والمدخل العام لكل القصيدة.

من خلال ما سبق تناوله يتضح لنا أن عمرا بأسلوبه المتميز وتمكنه من ناصية اللغة استطاع من خلال استخدامه للأصوات والبديع أن يشكل نوعا مميزا من الموسيقى الداخلية الناتجة عن حالته النفسية التي كان يمر بها، وهذا مكنه من التأثير في المتلقي وحمله على الانتباه والمتابعة للأحداث التي تدور حولها الرائية.

وبعد دراستنا للموسيقى في رائية عمر ابن أبي ربيعة يتبين لنا أنه قد زاوج بين الموسيقى الداخلية التي اعتمد في تشكيلها على الأصوات والبديع، وبين الموسيقى الخارجية المتضمنة للوزن والقافية اللذان يعتبران قوام القصيدة العربية، وهذا ما جعل موسيقى الرائية متناغمة متوافقة والحالة النفسية التي أراد تجسيدها للقارئ.

---

[1] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص173.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي:

المبحث الأول: التقديم والتأخير

المطلب الأول: التراكيب الاسمية.

المطلب الثاني: التراكيب الفعلية.

المبحث الثاني: الحذف

المطلب الأول: التراكيب الاسمية.

المطلب الثاني: التراكيب الفعلية.

المبحث الثالث: الفصل والوصل.

المطلب الأول: الوصل.

المطلب الثاني: الفصل.

المبحث الثالث: الالتفات.

المطلب الأول: الالتفات بين الضمائر.

المطلب الثاني: الالتفات بين صيغ الأفعال.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

إن اللغة هي المدخل الأساسي لدراسة أي فن من الفنون خاصة الأدبية منها، وعلى حسابها يتم تحديد درجة إبداع الشاعر، حيث إنها تتميز بطريقة استخدامها المميزة خاصة على مستوى التراكيب التي تعتبرها الدراسة الأسلوبية الوسيلة الأساسية لدراسة الأساليب الخاصة والمميزة لشاعر معين؛ وتنطلق في تحليلها للتراكيب من الألفاظ التي ترتبط فيما بينها وفق ما تقتضيه القاعدة النحوية، كما تدرس تلك التي طرأ على مستوى تركيبها انزياحات والتي يشكل تكرارها سمة أسلوبية لا يمكن اغفالها من قبل الدارسين، وقبل أن نتطرق إلى دراسة هذه التراكيب وما يلحقها في رائية عمر بن أبي ربيعة، نعرج أولا إلى تناول مفهوم التريب والانزياح.

1- مفهوم التركيب:

يتركب كل عمل فني- سواء كان نثرا أم شعرا- من مجموعة من الألفاظ تتآلف فيما بينها لتشكل بناءه الكلي؛ وبما أن القصيدة التي بين أيدينا من النصوص الشعرية القديمة، كان لابد لنا من الإشارة إلى الاختلاف الذي كان قائما بين القدماء حول قضية اللفظ والمعنى، وأيهما أولى بالاهتمام والتبجيل؛ وليس يعنينا هنا إبانة الخلاف القائم بين كل من رواد هذين الاتجاهين، والذي يعنينا هنا رأي كل من ابن خلدون والجرجاني في تحيدهما لمفهوم التركيب انطلاقا من الخلاف القائم حول هذه القضية؛ فابن خلدون: يرى ابن خلون أن المزية في تركيب الكلام هي في الألفاظ، والمعاني تكون تابعة لها يقول:"...وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصا كما يفعله البناء في القالب أو النسَّاج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]؛ ومن خلال القول يتبين لنا أن

[1] – عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار نهضة مصر، ج3، ص1109.

أصل الكلام عنده يرجع إلى الصورة المنتظمة للألفاظ في الذهن؛ فالمعاني حسبه موجودة عند كل واحد منا وهي لا تحتاج إلى صناعة وتأليف، وإنما الألفاظ هي التي تحتاج إلى الصناعة والتأليف؛ ولا بد للذي يهدف إلى تأليف الكلام – خاصة الشعر– من امتلاك ملكة الكلام التي تكون في الألفاظ ، وحتى تحصل له هذه الملكة لا بد له من حفظ كلام العرب حتى يصير صورة ذهنية تنظم على منوالها الألفاظ لتشكل الجمل وعليه أن يختار منها ما يوافق كلام العرب في الإعراب والبيان؛ لتصبح كالقالب أو المنوال الذي يبنى أو ينسج على أساسه، ويصبح مؤلف الكلام كالبناء أو النساج الذي ينسج ألفاظه على هذا المنوال الموجود في الذهن، وإن خرج عنه كان كلامه فاسدا، وتظهر جودة اللغة وبلاغتها في مطابقة كلامه للمقاصد التي يهدف الوصول إليها.

أما الجرجاني الذي يعتبر من أنصار الصياغة؛ فالألفاظ عنده تبع للمعاني وعلى مؤلف الكلام أن يختار الألفاظ التي تتناسب مع المعنى الذي يريد تأديته؛ فالمزية حسبه لا تقع في اللفظ من حيث هو مجرد، وإنما تقع في ملائمة الألفاظ للمعاني التي اختيرت لها وملاءمتها للألفاظ التي تليها[1]؛ "فالمعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة وهذا الحكم – الاختصاص في الترتيب – يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل، ولا يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير وتخصص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل"[2]؛ وهو بذلك قد ربط النظم بعلم النحو، فهو عنده أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه هذا العلم، وتعمل على قوانينه؛ فالمعاني النحوية هي التي تحكم التركيب وتوجه بناءه.

وبالرغم من اختلاف نظرة كل منهما حول قضية اللفظ والمعنى، ولأيهما يعود الفضل في تركيب الكلام، غير أنهما اتفقا في كون هذا التركيب لابد له من أن يكون خاضعا للنحو؛ فالجمل في النحو تتركب من المسند الذي يأتي اسما أو فعلا مثل: الفعل التام، اسم الفعل، الخبر، أخبار النواسخ...، ومن المسند إليه الذي يكون محكوما عليه من

---

[1] – ينظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ط5، 2004م، ص55.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح. محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، ط1، 1991م، ص5.

المسند؛ فهو كل لفظ يذكر لإكمال المعنى المقصود وبيانه مثل: الفاعل، المبتدأ، أسماء النواسخ... [1]، ومن فضلة.

وهذه العناصر التي تتركب منها الجملة تحكمها علاقة ترتيب فيما بينها، حسب الموقع النحوي لكل منها؛ غير أن علاقة الترتيب هذه قد تبقى عناصر الجملة محافظة عليها أثناء نظم الكلام، كما قد تطرأ على مستواها انزياحات تركيبية تحكمها حالة شعورية معينة أو ضرورة شعرية خاصة.

2- مفهوم الانزياح:

الانزياح أو الانحراف أو العدول كلها مصطلحات لمفهوم واحد وهو الخروج باللغة الشعرية عما هو مألوف وشائع في الاستعمال؛ "فهو يمثل الاختلاف بين الورود العادي لسمة لغوية ما وورروده في النص"[2]؛ وهذا الانحراف باللغة الشعرية له فوائد لا يمكن نكرانها لأنها تخرج بالكلام من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية، مما يمكنها من أداء الدور الذي تهدف إلى تحقيقه وهو التخييل[3]؛ ومن بين أنواع الانحرافات تلك الخاصة بالتراكيب والتي تكون بخلط النظام المتعارف عليه في اللغة وفق الحالة الشعورية التي يريد التعبير عنها، وهنا تظهر فاعلية النظام النحوي التي تمثل جزء أساسي من حيوية اللغة وقدرتها على أداء وظائفها وخلق المعنى المتعدد[4]؛ وترد هذه الانزياحات التركيبية في سياقات مختلفة يطلق عليها البلاغيون الأغراض البلاغية للعدول؛ ونذكر منها التقديم والتأخير الحذف، الفصل والوصل، الالتفات وهي كلها تمثل سمات أسلوبية هامة لا يمكن إغفال جماليات ورودها في القصيدة محل الدراسة.

---

[1] – ينظر، محمد التونجي: الجامع في علوم البلاغة، دار العزة والكرامة، الجزائر، ط1، 2012م، ص72.

[2] – حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة، ص68.

[3] – ينظر، ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1984م، ص179.

[4] – ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، مصر، ط1، 1992م، ص14.

المبحث الأول: التقديم والتأخير:

لقد شاع هذا الأسلوب في كلام العرب؛ حيث ذكر أحمد بن فارس أنه " من سنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مقدم"[1] كما خصص له الجرجاني بابا في دلائل الإعجاز؛ حيث قال فيه "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]؛ حيث يعد التقديم والتأخير من أهم الأشكال التي تحقق الانزياح على مستوى تركيب الجملة التي "جعل لها النحاة رتبا بعضها أسبق من بعض فإن جئت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير، ولو غيرت أية كلمة عن موضعها دخلت في باب التقديم والتأخير" [3]؛ لأنه يعدل عن الأصل فيقدم ما يكون في الأصل مؤخر، ويؤخر ما هو في الأصل مقدم، ويلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب حسب ما يجول في ذهنه من أفكار تكون انعكاسا لتجربته الشعرية.

ويعد التقديم والتأخير من أبرز السمات الأسلوبية الشائعة في قصيدة عمر بن ربيعة، وهذا "راجع إلى الحذاقة اللغوية المترتبة على حذاقة خلق الشاعر"[4]؛ وهذه بعض النماذج لما ورد في القصيدة من تقديم وتأخير على اختلاف أنواعه.

---

[1] – أبي الحسين أحمد بن فارس الصاحبي: فقه اللغة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ص189.

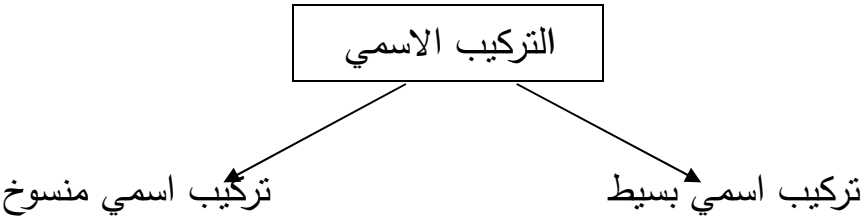
[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح. محمود محمد شاكر، دار الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004م، ص106.

[3] – فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، 2007م، ص37.

[4] – ممدوح عبد الرحمن الرمالي: شعر عمر بن ربيعة دراسة أسلوبية، كلية دار العلوم، ص220.

المطلب الأول:التراكيب الاسمية:

إن هذه القصيدة الشعرية تتركب من وحدات بنائية تسمى الجمل؛ ومن بين السمات الأسلوبية البارزة في الرائية استخدامه للتراكيب الاسمية؛ التي ذكر النحاة أنها "تتكون من مبتدأ وخبر، وبها ركنين أساسيين؛ وهما المسند إليه وهو المبتدأ، والمسند وهو الخبر"[1]، وقد تكرر ذكرها في القصيدة 39مرة بنسبة22,41%، ويمكننا أن نمثله بالمخطط التالي:



أولا- التركيب البسيط(غير المنسوخ):

وردت في القصيدة الجمل الاسمية البسيطة التي لم تدخل عليها النواسخ، والتي طرأ على مستوى وحداتها اللسانية المشكلة للتراكيب انزياح، وقد حقق هذا أبعاد جمالية تختلف باختلاف معنى البيت الذي وردت فيه.

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

استخدم الشاعر هذا العدول في رائيته؛ لأن القاعدة النحوية تفرض أن يكون الخبر مؤخرا في الكلام إلا أن الشاعر فضل العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية، فيتحول إلى وسيلة فنية أو أسلوبية لشد انتباه القارئ[2]؛ وذلك حسب ما يعتمل في نفسه.

قَليلٌ على ظَهْرِ المَطِيَّةِ ظِلّهُ سِوى ما نَفَى عنه الرِّداءُ المُحَبَّرُ [3]

يتكون هذا التركيب الذي طرأ عليه عدول نحويا من:

قليل على ظهر المطية ظله
خبر + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + مبتدأ

---

[1] – حسن عباس: البلاغة المعاني، دار الفرقان، العراق، ط4، 1997م، ص88.

[2] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص184.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، دار القلم، بيروت، لبنان، ص124.

فقد قدم المسند والذي هو(قليل) على المسند إليه والذي هو(ظله)؛ وهذا فيه مخالفة للأسلوب المتعارف عليه، فالبنية العميقة لهذا التركيب هي:

ظله قليل على ظهر المطية

مبتدأ + خبر + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه

ومن الأسباب التي جعلت الشاعر يعدل عن هذا الاستخدام المتعارف عليه عند علماء اللغة كون أن هذا الأسلوب سهل الفهم؛ لأن تركيبه بسيط لا يشتمل على التقديم والتأخير، بالإضافة إلى أن أسلوبه قريب إلى النثر أكثر منه إلى الشعر، وكذا كون أسلوبه خبري مباشر لا يلفت أي انتباه، والنفس لا يثيرها هذا النوع من الأساليب.

أما في البنية السطحية التي وردت في القصيدة (قليل على ظهر المطية ظله)، فقد أدى تقديم الخبر(قليل) على المبتدأ (ظله) إلى لفت الانتباه إلى الخبر قليل، حتى يبلغ المعنى الذي يرمي إليه إلى السامع وهو كثرة سفره وترحاله وعدم استقراره في مكان واحد فهو يجوب البلاد العربية وحيث تكون محبوبته يكون، كما أدى هذا العدول إلى مراعاة الجانب الشكلي المتمثل في استقامة الوزن.

2- تقديم الجار والمجرور:

شاع استخدام هذا العدول الذي يلحق ترتيب عناصر الجملة الاسمية التي يدخل فيها الجار والمجرور في شعر عمر؛ حيث إنها تتركب في العادة من مبتدأ وخبر كما قد يلحق بعناصرها الجار والمجرور لتوضيح معناها؛ وقد ذكر سبويه الجار والمجرور في باب الجر حيث قال: "واعلم أن الجر يكون بثلاثة أشياء، بشيء ليس باسم ولا ظرف...وأما الذي ليس باسم ولا ظرف فقولك مررت بعبد الله"[1]؛ وهذا الخلط في ترتيب العناصر اللغوية يكون أحيانا مع المبتدأ وأحيانا أخرى مع الخبر.

أ- تقديم الجار والمجرور على المسند إليه:

لم يرد هذا الانزياح إلا مرة واحدة في الرائية؛ حيث إن الأصل المتعارف عليه عند علماء اللغة أن المسند إليه يكون الأسبق في الكلام وقد جاء ذلك في قوله:

---

[1] – سبويه: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص419.

أَمِن آلِ نُعْمٍ أنتَ غَادٍ فمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أَمْ رائِحٌ فمُهَجِّرُ[1]

ففي البنية السطحية لهذا التركيب تم تقديم الجار والمجرور كما سيبينه المخطط التالي:

التركيب السطحي: أ من آل نعم أنت غاد

أداة +حرف + اسم + مضاف + مبتدأ + خبر

استفهام الجر مجرور إليه

ومن المخطط السابق يتبين لنا أن هناك خلطا على مستوى ترتيب الناصر اللغوية للتركيب؛ حيث إن الأصل فيه هو كالآتي:

أ أنت غاد من آل نعم

أداة الاستفهام + مبتدأ + خبر + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه

وقد عمد الشاعر إلى هذا الخلط في ترتيب عناصر الجملة بسبب شوقه إلى رؤية نعم، وتعلق قلبه بها، لذلك كان اسمها اسبق في الذكر عند السؤال عنها، وذلك لشدة لهفته لسماع أخبارها.

ب- تقديم الجار والمجرور على المسند:

من الأساليب التي وردت في الرائية تقديم الجار والمجرور على المسند الذي يمثل عمدة الكلام، وقد استعملت هذه السمة في موضعين من القصيدة، وذلك في قوله.

قَلِيلٌ على ظَهْرِ المَطِيَّةِ ظِلُّه سِوى ما نَفَى عَنْهُ الرِّدَاءُ المُحَبَّرُ[2]

في الشطر الأول من هذا التركيب حصل خروج عن القاعدة النحوية المتعارف عليها؛ حيث إن البنية السطحية له مكونة من:

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص124.

قليل على ظهر المطية ظله

مبتدأ + حرف + اسم + مضاف + خبر

الجر مجرور إليه

بينما البنية العميقة للتركيب والتي تمثل أصل الكلام هي:

قليل ظله على ظهر المطية

مبتدأ + خبر + حرف جر + اسم + مضاف إليه

مجرور

في هذا التركيب أدى تقديم الجار والمجرور للدلالة على كثرة السفر، وأنه لا يخضع للراحة إلا قليلا فهو يجوب البلاد وحيثما تكون نعم يكون؛ وبهذا التقديم يكون قد خص ظهر المطية بالظل القليل.

ونجد هذا الانزياح كذلك في قوله:

فحَيَّيْتُ إذْ فاجَأْتُها فتَوَلَّهَتْ وكادَتْ بِمَخْفُوضِ التَّحِيَّة تَجْهَرُ [1]

أما في هذه البنية قدم شبه الجملة المتكونة من الجار(حرف الباء) والمجرور(مخفوض)، والمضاف إليه(التحية) على المسند المتمثل في الجملة الفعلية (تجهر) التي هي في محل رفع خبر (كادت)؛ وأصل الكلام(وكادت تجهر بمخفوض التحية)؛ وحسب قراءتنا التأويلية لهذا الشطر توصلنا إلى أن هذا العدول الذي لحق بهذه السمة أدى إلى الحفاظ على الجانب الموسيقي؛ المتمثل في سلامة الوزن والقافية اللذان لا يستقيمان إذا أورد الكلام على أصله، أما من حيث المعنى فقد روى في الشطر الأول من البيت كيف أنه قد فاجأها بزيارته لها، ومن شدة ذهولها لرؤيته عندها وخوفها من تفطن القوم لهما كادت بمخفوض التحية تجهر، كما لفت تقديمه لها الانتباه إلى شدة أهميتها وتخصيصها بالفعل تجهر؛ فلو قال تجهر بمخفوض التحية لكان الأمر عاديا، ولكن بتقديمه

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص124.

لها بيَّن نوع التحية بأنها منخفضة، كما بيَّن هول الكارثة التي كانت تقع لو أنها جهرت بهذه التحية التي لا يجب أن تكون إلا منخفضة حتى لا يفضح أمرهما.

ثانيا- التركيب المنسوخ:

عمد الشاعر إلى التنويع بين التراكيب الاسمية، فبالإضافة إلى استخدامه التراكيب البسيطة، استخدم التراكيب الاسمية المنسوخة؛ وهي التي تدخل على عناصرها اللغوية نواسخ؛ فيصبح المبتدأ اسما لها، والخبر خبرها، وهذه التراكيب أيضا يلحق بعناصرها التقديم والتأخير فيتقدم الاسم على الناسخ، وهذه بعض النماذج من القصيدة:

ولا دَلْوَ إلا القَعْبُ كان رِشَاءَهُ إلى المَاءِ نِسْعٌ والأَدِيمُ المُضَفَّرُ[1]

يتكون هذا التركيب نحويا من:

إلا القعب كان رشاء هـ

أدة استثناء + اسم كان + الناسخ + خبر كان + مضاف إليه

فقد قام بتقديم المسند إليه والمتمثل في اسم كان وهو(القعب) على الناسخ كان والبنية العميقة للتركيب هي:

إلا كان القعب رشاء هـ

أداة استثناء + الناسخ + اسم كان + خبرها + مضاف إليه

وقد تم تحويله إلى البنية السطحية التي وردت في القصيدة لأسباب عديدة أمها لفت الانتباه إلى القعب وتخصيصه بالدلالة؛ لأنه لو لم يكن القعب موجودا لم يكن للرشاء أية فائدة؛ وبالتالي قدم السبب على المسبب، وبما أن القعب هو المستعمل في استخراج الماء من البئر فقد تم تقديمه لأنه الأفضل والأنفع.

وبعد دراسة التراكيب الاسمية تبين أنه قد أورد هذه السمات الأسلوبية في المواقع التي يكرهها ولا يريد دوامها، وهي أوقات بعده عن نعم كقوله الشمل جامع، الحبل موصول، نأيها

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص128.

...؛ كما عمد إلى إيرادها في المواضع التي يتباهى فيها بشجاعته ومغامراته "لكون الاسم دالا على الثبوت كان الوصف بالاسم أقوى؛ فهو يدل على تمكن الصفة في صاحبها وثبوتها فيه ورسوخ صاحبها في هذا الوصف، وهي أدل على الدوام و الاستمرار"[1]؛ كما في قوله: جواب أرض، أخا سفر، بالاضافة إلى ورودها في شكل الاستفهام ليبين إعجاب الفتيات به ويبين عظمته ومكانته عندهن كقوله: أهذا المغيري...؟، أهذا الذي أطريت... و كأن الكل يريد معرفته.

المطلب الثاني:التراكيب الفعلية:

وبعد درستنا للتراكيب الاسمية المتضمنة في القصيدة ننتقل إلى تناول التركيب الفعلي الذي شاع وروده في الرائية باعتباره يتشارك مع الجملة الاسمية في تشكيل البناء الكلي للنص؛ حيث تكرر ذكره في القصيدة134مرة بنسبة77,01%؛ حيث إنها "تتكون من فعل وفاعل أو نائب فاعل"[2]؛ فهو إذن يتركب من المسند وهو الفعل، ومن المسند إليه وهو الفاعل؛ إذا كان الفعل لازما، أما إذا كان الفعل متعديا فهو يحتاج إلى المفعول به؛ وهذا هو الأصل في ترتيب عناصر الجملة، "فالوحدات النحوية محكومة بسلمية تتوزع بمقتضاها في فضاء الجملة"[3]؛ غير أنه قد يحدث عدول في ترتيب هذه العناصر فيتقدم الفاعل أو المفعول به على المسند، وقد تكرر هذا الأسلوب.

1- تقديم الفاعل على الفعل:

من الظواهر الأسلوبية البارزة في رائية عمر بن أبي ربيعة ظاهرة تقديم الفاعل على الفعل وفيها مغايرة لنمط الأسلوب العادي في اللغة المتعارف عليها؛ فأصل القاعدة أن يتقدم الفعل الذي يمثل المسند على الفاعل الذي ينسب إليه الفعل ويعمل فيه فيرفعه [4]، ونلمح هذه السمة الأسلوبية في قوله:

([1]) – فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، ط2، 2007م، ص14.

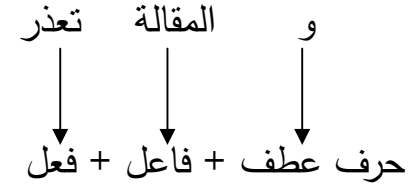
[2] – محمد حماسة عبد اللطيف: البلاغة المعاني، ص88.

[3] – الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993م، ص107.

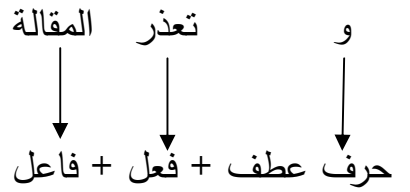
[4] – ينظر، سبويه الكتاب، ص24.

بِحَاجَةِ نَفْسٍ لم تَقُلْ في جَوابِها فتُبلغَ عُذرًا والمَقَالَةُ تُعْذِرُ[1]

يتكون الشطر الثاني من البيت الأول نحويا في البنية السطحية للتركيب من:



بينما كانت بنيته العميقة الموافقة للقاعدة النحوية كالآتي:



في هذه البنية تم العدول عن القاعة الأصلية لترتيب العناصر اللغوية فيما بينها؛ فقد قدم الفاعل والأصل فيه التأخير، وأخر الفعل والأصل فيه التقديم، وقد أدى هذا إلى الحفاظ على سلامة الوزن ووحدة القافية، بالإضافة إلى تخصيص المقالة بالعذر، كما عمل على المحافظة على الترتيب الزمني للأحداث؛ فلا بد من أن تكون المقالة ثم يأتي عذرها، فوجود الأولى يستلزم وجود الثانية ولا وجود للعذر ما لم تكن هناك مقالة.

كما نجد هذا الأسلوب كذلك في قوله:

ووَالٍ كَفَاها كل شَيءٍ يَهُمُّهَا فليسَتْ لِشَيءٍ آخِرَ اللَيْلِ تَسْهَرُ[2]

يقُـومُ فيَمْشي بَيْنَنا مُتَنَـكِرًا فــلا سِرُنَا يَفْشُو ولا هُو يَظْهَرُ[3]

في البيت الأول تم تقديم المسند إليه المتمثل في الفاعل(وال) على المسند المتمثل في الفعل الماضي(كفاها)؛ والبنية العميقة له هي (وكفاها وال كل شيء يهمها)، ولا يختلف الأمر في البيت الثاني الذي ورد فيه تقديمين، حيث قدم المسند إليه(سرنا)، على المسند(يفشو)، كما قدم الضمير المنفصل(هو)؛ الذي هو في محل رفع فاعل للفعل

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص127.

المؤخر(يظهر) والأصل في هذا التركيب(فلا يفشو سرّنا ولا يظهر هو)؛ وقد أفضى هذا العدول الذي لحق بترتيب عناصر التركيب إلى الحفاظ على سلامة الوزن ووحدة القافية تحقيقا للبعد التنغيمي التراتبي للأبيات فيما بينها، بالإضافة إلى تخصيص الفاعل بالفعل المنسوب إليه خاصة في البيت الثاني؛ لأن المسند فيه مسبوق بحرف نفي، كما تسبب هذا الانزياح في تركيب الجملة في الشطر الثاني من البيت الثاني، والشطر الأول من البيت الأول إلى تحول الجمل من فعلية إلى اسمية بعد أن تقدم الفاعل على الفعل؛ حيث أصبح الفاعل مبتدأ والفعل جملة في محل رفع خبر له، كما عمل على المحافظة على الترتيب الزمني للأحداث؛ فلا بد من أن يكون الوالي ثم تأتي الكفاية، فوجود الأولى يستلزم وجود الثانية، فلا وجود للكفاية إذا لم يكن هناك الوالي، وكذلك الأمر بالنسبة للضمير المنفصل (هو) الذي يعود على الشاعر؛ فوجوده يستلزم وجود الظهور، أما على مستوى البيت الأول فالعدول فيه كان لتبيان عظمة المكانة التي يشغلها الوالي والتي مكنته من توفير كل متطلبات الحياة التي تلزمها وتوفر لها العيش الرغيد، غير أن الأمر مختلف عنه في الشطر الثاني من البيت الثاني؛ لأن الانحراف في تركيبه كان للحفاظ على العلاقة الموجودة بين الجملتين الموصولتين.

2- تقديم المفعول به على الفاعل:

من الأساليب الشائعة في القصيدة تقدم المفعول به على الفاعل بينما القاعدة النحوية تقتضي تقدم الفاعل عليه؛ فهو كما عرفه سيبويه"ما يتعدى إليه فعل الفاعل"[1]؛ وذلك على حسب المعنى الذي يريد الشاعر إيراده؛ وأمثلة ذلك قول الشاعر:

وأَعْجَبَهَا مِنْ عَيْشِها ظِلُ غُرْفَتـةٍ ورَيَّانٌ مُلتَفُّ الحَدَائِقِ أخْـــضَرُ[2]

ولَيْلَةَ ذي دَوَرَانَ جَشَّمَتْنِي السُّرَى وقَدْ يَجْشُمُ الهَوْلَ المُحِبُّ المُغَرَّرُ[3]

في الشطر الأول من البيت الأول تقدم المفعول به والذي هو الضمير المتصل(الهاء) على الفاعل (ظل)؛ وأصل الكلام(وأعجب ظل غرفة المرأة من عيشها)، أما

---

[1] – سبويه: الكتاب، ص34.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص126.

الشطر الثاني من البيت الثاني فقد قدم المفعول به(الهول) على الفاعل(المحب)؛ وبنيته العميقة هي(وقد يجشم المحب المغرر الهول)؛ ومن النتائج المترتبة عن هذا الانزياح التركيبي الحفاظ على سلامة الوزن واستقامته، مع الحفاظ على وحدة القافية وهذا في البيت الثاني، بالإضافة إلى تخصيص المفعول به بالفعل؛ حيث خص في البيت الأول الإعجاب بالمرأة، أما في الشطر الثاني من البيت الثاني فقد أدى إلى تضخيم الموقف الذي كان فيه الشاعر، وتبيان مدى استعداده لمواجهة الأهوال وركوب الصعاب من أجل لقاء محبوبته وهذا يعكس مدى حبه وتعلقه بها ولهفته للقيتها.

3- تقديم الجار والمجرور:

وردت هذه السمة الأسلوبية في التراكيب الفعلية؛ فالجمل أيا كانت فعلية أو اسمية فهي تتكون من عناصر تمثل عمدة الكلام، وأخرى متممة للمعنى وموضحة له؛ والأصل في الكلام أن تتقدم العناصر المشكلة لعمدة الكلام على العناصر المتممة للمعنى؛ غير أنه قد يطرأ انزياح على مستوى ترتيب هذه العناصر؛ فتتقدم الفضلة باختلاف أنواعها على عمدة الكلام ومن الأمثلة الدالة على ذلك في القصيدة تقدم جار ومجرور.

أ- تقديم الجار والمجرور على الفعل:

من بين الأساليب التي اعتمد عليها عمر في الرائية تقديم الجار والمجرور، وهذا يكون مخالفا للقاعدة النحوية؛ حيث إن القاعدة تقتضي تقدم المسند الذي يمثل عمدة الكلام على الجار والمجرور التي تعتبر من متممات الكلام؛ ونجد ذلك في قوله:

بحَاجَةِ نَفْسٍ لم تَقُلْ في جَوَابِها فتُبْلِغَ عُذْرًا والمَقَالةُ تُعْذِرُ [1]

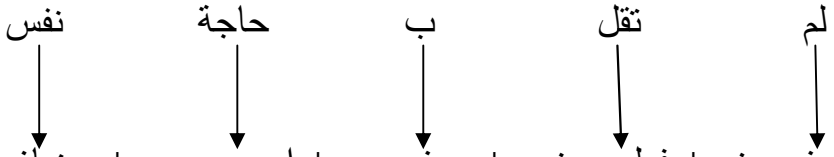
النمط المحول للتركيب:

ب حاجة نفس لم تقل

حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + حرف جزم + فعل مجزوم

بينما كان النمط غير المحول كالتالي:

[1] – عمر بن أبي ربية: الديوان، ص125.



في هذا النمط تم الخروج عن القاعدة النحوية المتعارف عليها حيث تقدم الجار والمجرور على الفعل وقد أدى هذا العدول في ترتيب العناصر إلى تخصيصها دون غيرها بالفعل(لم تقل) خاصة أنه ورد بصيغة النفي.

كما نجد هذا العدول في قوله:

بِآيَةِ ما قالَتْ غَدَاةَ لَقَيْتُـــــــهَا بمَدْفَعِ أكْنانٍ أهذا المُشَـــــــــهَّرُ [1]

في البيت هذا البيت تقدم الجار والمجرور(بآية) على عمدة الكلام(قالت)، وقد حقق هذا الانزياح دلالات ما كانت لتتحقق لو ورد الكلام على صورته الأصلية التي كانت (ما قالت بآية غداة لقيتها)، وهذه الدلالات الناتجة عنه تتمثل في تقديم السبب على المسبب ف(بآية)؛ هي التي كانت سببا في عدم القول، كما أن شبه الجملة مثلت أمرا بالغ الأهمية عند الشاعر؛ فهي علامة تذكره بمحبوبته، لذلك ركّز عليها وسبَّقها في كلامه ليلفت الانتباه إليها ويبين مدى شوقه وحنينه إليها، أما على مستوى البيتين الأول والثاني فقد أدى إلى تخصيصهما دون غيرهما بالفعل؛ فبأية هي المخصصة بعدم القول.

ب- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

شغل تقديم الجار والمجرور حيزا في القصيدة جاعلا من تكراره سمة أسلوبية لا يمكن للدارس إغفالها؛ بالرغم من أن ترتيب العناصر اللغوية فيها مخالف للقاعدة النحوية؛ لأن الأصل في هذا النوع من البنية النحوية أن يتقدم المسند إليه على الفضلة وليس العكس ومن ذلك قول الشاعر:

وخُفِّضَ عَنِيَ الصَّوْتُ أقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ حُبَابِ وشَخْصِي خَشْيَةَ الحَيّ أَزْوَرُ [2]

تتكون الجملة الأولى من الشطر الأول في البيت الأول والتي تم على مستواها تقديم الجار والمجرور على المسند إليه في بنيتها السطحية من:

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 123.

[2] – المصدر نفسه، ص125 .

الصوت ي عن خفض و

واو الاستئناف + فعل ماضي مبني للمجهول+حرف جر+ضمير في محل + نائب

جر اسم مجرور فاعل

بينما كان أصل الكلام في بنيته العميقة كما يلي

ي عن الصوت خفض و

واو الاستئناف + فعل مبني للمجهول+ نائب فاعل + حرف جر+ ضمير في محل

جر اسم مجرور

في هذا التركيب كان لهذا العدول آثاره في تقوية المعنى وتدعيمه؛ فتقديمه لشبه الجملة(عني) كان للفت الانتباه إلى مدى تركيزه وترقبه لوقت انخفاض الصوت؛ فهو ينتظر في شغف حلول ذلك الوقت حتى يتمكن من لقاء نُعْمٍ.

ونجد ذلك كذلك في قوله:

أَشَارَتْ بِأَنَّ الحَيَّ قد حَــانَ مِنْهُمْ هُبُوبٌ ولــكِنْ مَوْعِدٌ مِنْكَ عَزْوَرُ [1]

فَقَامَتْ إِلَيْهَا حُرَّتَانِ عَلَيْهِمَـــــــا كِسَآنِ مِن خَزٍّ دِمَقْسٌ وأَخْضَـرُ

فَآخِرُ عَهْدِ لِي بها حِينَ أَعْرَضَتْ ولاحَ لها خدٌ نَقيٌّ ومَحــجَـــرُ [2]

في البيت الأول تم تقديم شبه الجملة المكونة كذلك من الجار والمجرور على الفاعل(هبوب)؛ التي أصل تركيبها(قد حان هبوب منهم)، ولا يختلف عنه الأمر في البيت الثاني، حيث تقدم الجار والمجرور(إليها)، على الفاعل(حرتان) بينما كان أصل الكلام(قامت حرتان إليها)، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثالث حيث تم تقديم الجار والمجرور المكونة لشبه الجملة على الفاعل(خد)؛ التي بنية تركيبها العميقة(ولاح خد لها).

وهذا العدول الناتج عن تقدم الجار والمجرور على المسند إليه لم يكن عبثا وإنما كانت له نتائج دلالية عديدة، ففي البيت الأول قدم شبه الجملة(منهم)، على المسند إليه(هبوب)؛ ليلفت الانتباه إلى عددهم، ويبين حرصه على الاختباء منهم تجنبا للفضيحة وليبين كذلك سرعة مرور الوقت؛ لأن التقديم مسبوق بالفعل أشارت وكأنها فاجأته بأن موعد

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 126.

[2] – المصدر نفسه، ص128.

رحيله قد حان، أما في البيت الثاني فكان تقدمه للجار والمجرور (إليها)، ليبن أن منزلتها عنده أفضل من منزلة البنت الأخرى، وفي البيت الثالث قدم(لها) الدالة على نعم؛ وذلك لشدة تعلقه بها، وتفكيره الدائم فيها ففي هذا البيت يبدوا الشاعر متحسرا على نفسه؛ لأن فراق نعم عنه أتعبه، كما أدى هذا العدول إلى اظهار حنين الشاعر ورغبته في لقائها؛ لأن بعده عنها جعله يسترجع ذكرياته معها.

ومما سبق نستنتج أن الشاعر استخدم التراكيب الفعلية في المواطن التي أراد أن يبرز فيها انجازاته، وتحمله للصعاب من أجلها "فالفعل له دلالة على الحقيقة وزمانها، وكل ما كان زمانيا فهو متغير، والتغير مشعر بالتجدد، كما أن الإخبار به يفيد وراء أصل الثبوت أن الثابت في تجدد"[1]؛ مثل قوله: جشمتني السرى، بت رقيبا، أراقب منهم، وبما أن التراكيب الفعلية تدل على الحركة والتجدد فقد أكثر الشاعر من استخدامها والدليل على ذلك أنه أورد فيها 195 فعلا بين ماضي ومضارع وأمر؛ وقد ورد الفعل الماضي107 مرات بنسبة 54,87% ؛ وذلك ليعبر عن حنينه إلى الماضي الجميل عن طريق استرجاع ذكريات يأنس بها ويفر من الحاضر المحزن الذي فرقه عن نعم مثل قوله قلت لها، لقيتها، فبت قرير العين...، أما الفعل المضارع فتردد في الرائية 79 مرة بنسبة40,51% ، وكان ذلك من أجل إثبات وقوع تلك الأحداث كقوله يجشم، يسلي، تنظر، تزجر...ويعود السبب في عدم الإكثار من استخدام الفعل المضارع إلى أنه لا يأمل منه أي شيء لأن محبوبته ليست معه، أما فعل الأمر فقد ذكر9 مرات بنسبة4,61%؛ ويعود سبب إكثار الشاعر من استعمال الأفعال الماضية في قصيدته إلى رغبته في ربط زمنه بالزمن الماضي الذي جمعه بنعم، واستخدم الفعل المضارع والفعل الأمر لتأكيد تلك الوقائع الماضية.

ومن خلال دراستنا السابقة لأسلوب التقديم والتأخير نلاحظ أن هذا الانزياح الذي يلحق ترتيب عناصر الجملة قد تم توظيفه بكثرة في رائية عمر؛ وهذا التوظيف جعل منه سمة أسلوبية قصد الشاعر إيرادها في القصيدة لتسهم في تعميق الدلالة وتشويق القارئ

[1] – فاضل صالح السمرائي: معاني الأبنية العربية، ص10.

فيعمل ذهنه حتى يتمكن من الوصول إلى الدلالات المختلفة مما يؤدي إلى وجود قراءات مختلفة باختلاف القراء.

المبحث الثاني: الحذف:

إذا كان التقديم والتأخير عبارة عن تغيير يلحق ترتيب المواقع النحوية للجملة سواء اسمية كانت أم فعلية، فإن أسلوب الحذف يكون بالتخلي على أحد مكونات الجملة؛ وقد حظي هذا الأسلوب باهتمام البلاغيين القدامى ومن بينهم الجرجاني الذي عرفه بأنه " باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أوضح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1] ؛ فالجرجاني هنا لفت الانتباه إلى فوائد هذا الأسلوب البلاغية والدلالية.

ويمثل هذا الحذف عدولا عن الأصل؛ لأن " الأصل في الكلام الذكر، ولا يحذف منه شيء إلا بدليل"[2]؛ فهو لا يكون عشوائيا، وإنما يكون مقصودا من المتكلم الذي يعمل على إيقاظ ذهن القارئ وشد انتباهه، فيساهم في إنتاج دلالات يملأ بواسطتها فراغات القصيدة وذلك استنادا للسياق العام لها.

ويعد هذا الأسلوب من بين أهم الأساليب التي اعتمدها الشاعر في قصيدته لما له من أهمية بالغة في تقوية الدلالة وليبين كذلك تمكنه من اللغة؛ وهذه بعض النماذج الدالة عليه في القصيدة.

المطلب الأول: التراكيب الاسمية:

لم يخف على الشاعر إيراد أسلوب الحذف في بعض الجمل الاسمية الواردة في الرائية وهذا الأسلوب يشكل خرقا في القاعدة النحوية العامة؛ فكما أسلفنا الذكر سابقا فإن التركيب الاسمي يتكون من مبتدأ وخبر إذا كان التركيب بسيطا، ومن اسم الناسخ وخبره إذا

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص146.

[2] – فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص75.

كان منسوخا؛ والأصل في هذه العناصر أن تذكر، لكن الشاعر قد يعرض عن ذكر إحداها في بعض المواضع حسب ما يعتمل في نفسه.

1- التركيب الاسمي البسيط:

استخدم عمر هذا النوع من العدول على مستوى نسق الجملة؛ والمتمثل في التخلي على أحد عناصرها ؛ والمسند إليه في الجملة الاسمية البسيطة – كما ذكرنا سابقا- يتمثل في المبتدأ؛ والأصل فيه أن يذكر، لكن الشاعر قد يعمد إلى حذفه في بعض المواضع ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول الشاعر:

عَزِيزٌ عَلَيْهِ أنْ ألَمَّ بِبَيْتِهاَ يُسِرُّ لِيَ الشَّحْنَاءَ والبُغْضُ مُظْهَرُ [1]

بِه مُبْتَنَى للعَنْكَبُوتِ كَأَنَّهُ على طَرَفِ الأَرْجَاءِ خَـــامٌ مُنَشَّرُ [2]

في االبيتين الأول والثاني تم حذف المبتدأ، وتقدير الكلام في البيتين هو(قريبها عزيز عليه أن ألمَّ ببيتها)، (القفر به مبتنى للعنكبوت)؛ وأدى ورود هذه السمة الأسلوبية في البيتين إلى تجنب التكرار في الكلام الذي يعتبر أمرا مذموما عند العرب لأنهم يميلون إلى الإيجاز والاختصار؛ فلو تم ذكره لكان الكلام ثقيلا على السمع ولا يشعر المتلقي بأية متعة أثناء عملية القراءة؛ لذلك ترك ذكره لتخيله أن في تركه تعويلا على شهادة العقل[3] ، فهو يهدف إلى إبقاء القارئ منتبها للقرينة التي تدل على المحذوف ومن أجل هذا كان ترك ذكره أبلغ، أما في البيت الثاني وبما أنه تحدث عن شخص لا يحبه وهو قريب نعم الذي يضمر له البغض، فقد اكتفى بإيراده مرة واحدة ثم ترفع بعد ذلك عن إعادة ذكره.

2- التركيب الاسمي المنسوخ:

لم يقتصر استخدام الشاعر لهذا الأسلوب على التراكيب الاسمية البسيطة فقط بل تعداه إلى التركيب الاسمي المنسوخ؛ فقد طرأ هذا النوع من العدول على عنصري الجملة الاسمية المنسوخة المتمثلة في اسم الناسخ وخبره وذلك حسب ما يدور في نفسية الشاعر.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 123.

[2] – المصدر نفسه، ص128.

[3] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص39.

أ- حذف المسند إليه في كان وأخواتها:

من بين التراكيب الاسمية التي لحق بها أسلوب الحذف تلك التي دخلت عليها كان وأخواتها، فعملت فيها؛ فأبقت المبتدأ مرفوعا وسمي اسمها، ونصبت الخبر فسمي خبرها والأصل فيها أن تذكر؛ إلا أنه قد يحدث عدول على مستوى التركيب فيتم الخلي عن ذكر المسند إليه، وقد تكرر ورود هذه السمة الأسلوبية أربع مرات في الرائية، ومن أمثلة الحذف التي ورد فيها المسند إليه اسم ناسخ قوله:

ووَالٍ كَفاَها كُلَّ شَيءٍ يَـــــهُمُّهـــا فليْسَتْ لِشَيءٍ آخِـرَ اللَّيْلِ تَسْـهَرُ
فَحَيَّيْتُ إذ فاجَأْتُـــــهَا فَتَوَلَـهَـــتْ وكادَتْ بمَخْفُوضِ التَّحِيَّةِ تَجْـــهَرُ[1]
لَعَلّهُمَا أن تَطْلُبَا لكَ مَخْـــــرَجًـــا وأنْ تَرْحُباَ سَرْبًا بِمَا كُنْتُ أحْصُرُ
فَقَالَتْ لها الصّغْرَى: سَأعْطِيهِ مِطْرَفِي ودِرْعِي، وهذا البُردَ إن كان يَحْذَرُ[2]

في الأبيات السابقة الذكر تم حذف المسند إليه(نعمُ)؛ الذي يدل على اسم المرأة التي يتحدث عنها في البيتين الأول والثاني من القصيدة، وتقدير الكلام(فليست نعمٌ لشيء آخر الليل تسهر)، و(وكادت نعمٌ بمخفوض التحية تجهر)، أما في البيت الثالث فقد تم حذف اسم كان فتقدير الكلام(بما كنت أنا أحصر)، ولم يختلف أمر المسند إليه في البيت الرابع فقد حذف كذلك؛ وكان أصل التركيب(وهذا البرد إن كان عمر يحذر)، وقد أدى هذا الحذف إلى تحقق جماليات خاصة في أسلوبه؛ فالحذف في الأبيات الثلاثة كان بالإضمار؛ لأن المقام فيهم مقام حديث عن الغائب [3] والمسند إليه معلوم لدى القارئ لوجود قرائن تدل عليه؛ ففي البيت الأول والثاني كان حرف الهاء العائد على نعم دالا عليها، أما في البيتين الثاني والثالث فقد دلت تاء المتكلم والسياق على أنه يتحدث عن نفسه، وباعتبار أن القصيدة تدور حول قصته مع نعم تجنب إعادة ذكر اسمها عدة مرات في الرائية لكي لا يسبب ذلك نفورا لدى المتلقي.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص 127.

[3] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص43.

ب- حذف المسند إليه في إن وأخواتها:

ورد كذلك أسلوب الحذف في هذا النمط من الجمل الاسمية التي يكون الناسخ فيها إن وأخواتها التي تدخل كذلك على الجمل الاسمية فتعمل فيها بأن تنصب المبتدأ ويسمى اسمها وتبقي الخبر مرفوعا فيسمى خبرها؛ والقاعدة النحوية تقتضي أن يكون كل من اسمها وخبرها مذكورين، غير أنه قد يطرأ عدول عن هذه القاعدة فيحذف اسمها كما هو مبين في المثال الآتي:

أَشَارَتْ بِأَنَّ الحَيَّ قَدْ حَانَ مِنْهُمْ هُبُوبٌ وَلَكِنْ مَوْعِدٌ مِنْكَ عَزْوَرُ [1]

في التركيب الاسمي السابق تم حذف المسند إليه والمتمثل في اسم لكن؛ وقد كانت البنية العميقة لهذا التركيب(لكن أنت موعد منك عزور)؛ وهذا أدى إلى إظهار شدة غضبها منه لعدم التزامه بالوعد الذي أعطاها، فالمقام مقام لوم وعتاب لذلك كان حذفه أبلغ من ذكره.

ومما يمكننا ملاحظته أن جل التراكيب الاسمية التي طرأ على مستوى تركيبها هذا العدول كان على مستوى المسند إليه لاعتباره معلوما لدى السامع لوجود قرائن تدل عليه فهو إما أن يكون هو أو محبوبته نعم، وبذلك يتجنب التكرار الممل.

المطلب الثاني:التراكيب الفعلية:

ورد أسلوب الحذف في القصيدة كذلك على مستوى التراكيب الفعلية فهي شأنها شأن التراكيب الاسمية يلحق بعناصرها الحذف، على اختلاف المواقع النحوية للجملة وحسب ما يعتمل في نفس الشاعر من دلالات.

1- حذف المسند:

عدل عمر في الرائية عن القاعدة النحوية التي تخضع لها الجملة الفعلية؛ إذ عمد إلى حذف المسند الذي يمثل دعامة الجملة الفعلية بينما الأصل فيه أن يذكر وذلك حسب ما يعتمل في نفسه من مشاعر؛ ومن الأمثلة الدالة على هذا الحذف في القصيدة قوله:

إِلَيْهِمْ مَتَى يَسْتَمْكِنُ النَّوْمُ مِنْهُمْ وَلي مَجْلِسٌ لَوْلا اللُّبَانَةِ أَوْعَرُ [2]

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 125.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

مُحَاوِلَةً لِلْمَاءِ لَوْلا زِمَامُهَـا وجَذْبِي لَهَا كَادَتْ مِرارًا تَكَسَّرُ[1]

في البيتين السابقين تم التخلي عن ذكر المسند الذي يمثل الفعل(أنظر) في البيت الأول وتقدير الكلام(أنظر إليهم متى يستمكن النوم)، والفعل(تنازعني) في البيت الثاني الذي أصل الكلام فيه(تنازعني محاولة للماء)، وقد نتج عن هذا الانزياح التركيبي الأبعاد الجمالية المتمثلة في تجنب تكرار الكلام نفسه باعتبار أن الحدث معلوم لدى السامع لوجود قرائن دالة علية؛ وبالتالي تجنب ما ينتج عن هذا التكرار من ملل يلحق بالسامع.

2– حذف المسند إليه:

ومن بين الانزياحات التي شكل تكرار ورودها في الرائية سمة أسلوبية لا يمكن تجاوزها أثناء الدراسة حذف المسند إليه؛ فهو لا يختلف على المسند في الجملة الفعلية من حيث كونه يمثل عمدة الكلام؛ والأصل فيه أن يذكر بعد المسند لأنه عامل فيه؛ لكن هذا الأمر ليس دائما فقد يحصل عدول على مستوى التركيب عن طريق حذفه من الكلام كما ورد في الأمثلة الآتية من القصيدة:

إِذَا زُرْتُ نُعْمًا لَمْ يَزَلْ ذُو قَرَابَةٍ لَـــــهَا كُلَّمَا لاقَيْتُهَا يَتَنَمَّـــرُ

أَلِكْنِي إِلَيْهَا بالسَّـــــلامِ فَإِنَّـــهُ يُشَهَّرُ إِلْمَامِي بِـــــهاَ ويُنَكَّـــرُ

بِآيَةِ ما قَالَتْ غَـــداَةَ لَقَيْتُهَـــا بِمَدْفَعِ أَكْنَانٍ أهـــذا المُشَـــهَّرُ[2]

فَقَالَتْ: نَعَمْ لا شَكَّ غَيَّرَ لَوْنَـهُ سُرَى اللَّيْلِ،يُحْيِي نَصَّهُ والتَّهَجُّرُ[3]

في هذه الأبيات أدى الانزياح التركيبي المتمثل في حذف المسند إليه إلى شد انتباه السامع إليه؛ لأن الحذف فيها كان بالإضمار، فمقام الحديث في البيت الأول التكلم، وفي البيت الثاني الخطاب، أما في البيتين الثالث والرابع فالحديث كان عن الغائب؛ وبالتالي فالفاعل فيهم في حكم المذكور لوجود قرينة تدل عليه مما أكسب أسلوبه بلاغة ما كانت لتتحقق لو تم ذكره.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص128.

[2] – المصدر نفسه، ص 123.

[3] – المصدر نفسه، ص124.

ومما يمكن ملاحظته أن التراكيب الفعلية الواردة في الرائية أغلبها تم على مستواها هذا العدول؛ وذلك تجنبا للتكرار الذي ينتج عن إعادة ذكرها في كل مرة مما يسبب مللا لدى السامع.

وفي الأخير يمكننا القول أنه من المعروف أن العرب تميل في كلامها إلى الإيجاز الذي يحقق للكلام بلاغته؛ وقد أكثر الشاعر من إيراد هذه السمة الأسلوبية التي لا يمكن للدارس أن يغفل عنها في بحثه وذلك ليبين تمكنه من ناصية اللغة، بالإضافة إلى أنه عمد إلى هذا الأسلوب ليشد انتباه القارئ ويبقيه حاضر الذهن مترقبا متشوقا لما سيأتي من الكلام.

المبحث الثالث: الفصل والوصل:

بالإضافة إلى أسلوبي التقديم والتأخير اللذين أوردهما عمر في رائيته، فقد ذهب إلى إثبات براعته اللغوية باستخدامه لأسلوب الفصل والوصل الذي تكرر47 مرة بنسبة قدرت 27,01% ؛ ولما كان أسلوب الفصل والوصل من الأساليب التي لا ينبغي للدارس الأسلوبي أن يغفل عنها أثناء عملية تحليله للنص الشعري؛ فمن خلاله تظهر براعة الشاعر، ومن أجل ذلك عني به علماء البلاغة قديما؛ وذلك لعظم المكانة التي يحتلها في البلاغة العربية، ولعل أبسط تعريف لهذا الفن ما أورده صاحب الإيضاح في علوم البلاغة حيث رأى بأن" الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه"[1]؛ وقد عمد إلى تبسيط مفهومه حتى يسهل الأمر على الدارسين، لكنه اكتفى بتعريفه دون أن يوضح المواضع التي ينبغي أن يكون فيها الوصل والمواضع التي يكون فيها الفصل؛ وهذا ما تطرق إليه السكاكي في كتابه مفتاح العلوم حيث يقول: "هو مركوز في ذهنك لا تجد لرده مقالا ولا لارتكاب جحده مجالا أن ليس يمتنع بين مفهومي جملتين اتحاد بحكم التآخي وارتباط لأحدهما بالآخر مستحكم الأواخي، ولا أن يباين أحدهما الآخر مباينة الأجانب لانقطاع الوشائج بينهما من كل جانب ولا أن يكونا بين بين لا صرة رحم ما هنالك، فيتوسط حالهما بين الأولى والثانية لذلك ومدار الفصل والوصل هو ترك العاطف وذكره على هذه الجهات"[2]؛ فالفصل والوصل

---

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص118.

[2] – السكاكي: مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر،ص109.

ملكة موجودة في الذهن يتم من خلالها تميز موضع دخول الوصل من عدمه، كما بين أنه يكون بين جملتين لا كلمتين.

ويعكس هذا الاهتمام الذي خصه به علماء البلاغة المكانة الكبيرة التي يحتلها هذا الفن في البلاغة العربية؛ وهذا ما أوضحه الجرجاني في قوله: "اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة ومما لا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة، وأوتوا فنا من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد، وقد بلغ من قوة الأمر أنهم جعلوه حدا للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال معرفة الفصل من الوصل؛ ذلك لغموضه ودقة مسالكه"[1]؛ حيث أن من يتمكن من تحديد المواضع التي يكون فيها يكون متمكنا من كل معاني البلاغة.

المطلب الأول: الوصل:

شاع استخدام أسلوب الوصل في الرائية حتى غدا سمة أسلوبية لا يمكن للدارس التغاضي عنها أثناء الدراسة؛ حيث تكررت هذه السمة 41 مرة بنسبة23,56%؛ ولهذا فإن من الأمور التي لا يجب أن تخفى على الدارس الأسلوبي هو أن النص عبارة عن وحدة بنائية كبرى ناتجة عن ترابط البنيات الصغرى فيما بينها دلاليا وتركيبيا؛ وهذا الترابط التركيبي يكون عن طريق حروف الربط، وخاصة منها الواو التي تعني الاشتراك؛ ويسمى هذا النوع من الربط بالوصل الذي يعني في معناه العام الجمع؛ ويتحقق بفضل أداة الربط التركيبية[2]؛ فيكون بعطف جملة أو عدة جمل على بعضها البعض؛ وهذا العطف يكون مقصورا على حرف الواو دون غيره من حروف العطف، وهذه بعض نماذج الوصل الواردة في القصيدة.

بِحَاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ فِي جَوَابِهَا فَتُبْلِغَ عُذْرًا والمَقَالَةُ تُعْذَرُ [3]

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص222.

[2] – ينظر، جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص158.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

في هذا البيت عطف الجملة الأولى والتي هي(تبلغ عذرا) على الجملة الثانية(المقالة تعذر)، والأسباب الدافعة إلي هذا الأسلوب هي توافق الجملتين بأن جاءتا خبريتين، وكذلك الزمن فيهما واحد وهو المضارع، بالإضافة إلى كونهما جملتين فعليتين مع توافق المسند والمسند إليه، كما أن معنى الجملتين واحد "فكل وصل يحقق وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض، وفي العمق فإننا نجد أنفسنا أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية فتكون الجملتان موصولتان عندما يكون للثانية نفس موضوع الأولى أي أن الجملة الثانية هي المسند النفسي للجملة الأولى"[1]؛ لأن إبلاغ العذر مرتبط بالمقالة وكلاهما ناتج عن حاجة في نفسه.

أما في قوله:

تَهِيمُ إلى نُعْمٍ فَلا الشَّمْلُ جَامِعٌ ولا الحَبْلُ مَوْصُولٌ ولا القَلْبُ مُقْصِرُ

ولا قُرْبُ نُعْمٍ إن دَنَتْ لكَ نَافِعٌ ولا نَأْيُها يُسْـــــلي ولا أنْتَ تَصْـــبِرُ[2]

في الجمل السابقة وصل بين خمسة جمل(لا الحبل موصول)، (القلب مقصر)، (لا قرب نعم)، (لا نأيها يسلي)، (لا أنت تصبر) وذلك لكون الوصل بين هذه التراكيب أبلغ من تركه؛ فالجمل كلها متفقة في كون أسلوبها خبري بصيغة النفي، بالإضافة إلى أنها كلها اسمية مع توافق المسند والمسند إليه فيها، وبالإضافة إلى هذا فإنه من خلال هذه الأبيات يصف الصراع النفسي بين قربها منه وبعدها عنه، فهناك مناسبة دلالية بين معاناة الشاعر المترتبة عن ابتعادها، وبين معاناته عند اقترابها منه؛ حيث إنه من خلال وصل تلك الدلالات وضمها إلى بعضها بواسطة الواو يعبر عن طبيعة إحساساته النفسية ومشاعر قلبه المتصارعة والمتناقضة التي توحي بالحيرة.

---

[1] – جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص160.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

ونجده كذلك في قوله:

وأعْجَبَهَا مِنْ عَيْشِهَا ظِـلّ غُرْفَةٍ وريَّانٌ مُلْتَفّ الحَـــدَائِقِ أخْضَرُ [1]

في هذا التركيب جاءت جملة(وريان ملتف الحدائق أخضر) معطوفة على(أعجبها من عيشها ظل غرفة)، بالرغم من أن الأولى فعلية والثانية اسمية إلا أنه أراد إشراك الثانية(ريان ملتف الحدائق اخضر) في الإعجاب الذي أثبته في (ظل غرفة)، بالإضافة إلى أن (ظل غرفة) في حكم الموصوفة.

وكذلك قوله:

فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهُمْ وأطْفِئَتْ مَصَابِيحُ شُبَّتْ بالعِشَاءِ وأنْؤُرُ

وغَابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أهْوَى غُيُوبَـــهُ ورَوَّحَ رُعْيَـــــانٌ ونُوِّمَ سُمَّــرُ [2]

في البيت الأول عطفت(أطفئت مصابيح) على (فقدت الصوت) لاتفاقهما بالخبرية في زمن الماضي، واتفاق المسند والمسند إليه، كما تم عطف(أنؤر) على(أطفئت مصابيح) لإشراك(أنؤر) في الإطفاء الذي أثبته للمصابيح، أما في البيت الثاني فقد تم عطف(روح رعيان)، (نوم سمر) على(غاب قمير) لاشتراكها في كونها جملا خبرية، أفعالها ماضية، مع توافق المسند والمسند إليه، هذا من جهة ومن جهة أخرى اشتراكها في أمر الغياب الذي اثبته للقمير.

وكذا قوله:

فَقُلْتُ لَهَا: بَلْ قَادَنِي الشَّوْقُ والهَوى إلَيْكِ وما نَفْسٌ مِنَ النَّاسِ تَشْعُرُ [3]

في هذا البيت عطف(الهوى) على(الشوق) لأنه يريد أن يشركها في الحكم الإعرابي للأولى، وكذا إشراكها في القيادة التي أثبتها للنفس، كما عطف(ما نفس من الناس تشعر) المضارعة على(قادني الشوق) الماضية لأنه يحكي عن حاله في الماضي.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص126.

والمتأمل في هذه الرائية يلاحظ ورود الواو الحالية في أغلب الشواهد الشعرية التي ورد فيها أسلوب الوصل، وكانت هي المسيطرة من حيث تكرارها على الواو التي تتفرع منها كما سيبينه الجدول الآتي:

	واو العطف	الواو الحالية
عدد التكرار	سبع(07) مرات	أربعة وثلاثون(34) مرة
النسبة	%17,03	%82,92

وهذا التكرار شكل منها سمة أسلوبية لا يمكن للدارس أن يغفل عنها في أثناء تحليله، حيث إن وظيفتها هي نفس وظيفة واو العطف، وقد قال فيها الجرجاني "وتسميتنا لها واو الحال لا يخرجها عن أن تكون مجتلبة لضم جملة إلى جملة"[1]؛ غير أنها تساعد في تصوير الموقف الذي تتصل بسياقه كما ستوضحه النماذج الواردة في القصيدة.

عَزِيزٌ عَلَـــيْهِ أَن أُلِمَّ بِبَيْتِهَا يُسِـــرُّ لِـــيَ الشَّحْناءَ والبُغْضُ مُظْـهِرُ[2]

رَأَتْ رَجُلاً أمَّا إذا الشَّمْسُ عَارَضَت فَيَضْحى وأمَّا بالعَشِيِّ فيَخْصَرُ[3]

في كلا البيتين تم الوصل بواو الحال؛ غير أنه في التركيب الأول تم الوصل بين (يسر لي الشحناء) و(البغض مظهر)؛ فبالإضافة إلى معنى الجمع والاشتراك في الكره أدى استخدامها إلى تجسيد الحالة النفسية لقريبها الذي يضمر له الكره والسوء والبغضاء، كما بين من خلالها شدة حقد قريبها عليه، وأدى هذا الاستخدام إلى تقوية المعنى وتجسيد الصورة التي أرادها إلى المتلقي.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص223.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[3] – المصدر نفسه، ص125.

وكذلك في قوله:

فَبِتُّ رَقِيبًـــــــا للرِّفَاقِ عَلَى شَفَـــا أَحَاذِرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطُوفُ وأَنْـــظُـرُ
إِلَيْهِمْ مَـــــتَى يَسْتَمْكِنُ النَّوْمُ مِنْـــهُمْ وَلِـــــي مَجْلِسٌ لَوْلا اللُّبَانَةِ أَوْعَـرُ
وبِتُّ أناجِي النَّفْسَ أَيْنَ خـــــبَاؤهَـا وكَيْفَ لِمَا آتِي مِنَ الأَمْرِ مَصْـدَرُ
فَدَلَّ عَلَيْها القَلْـــــــبَ ريَّا عَرَفْتُهـــا لَهَا وهَوى النَّفْسِ الذِي كَـادَ يَظْهَرُ
فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهُمْ وأَطْـــفِئَتْ مـــــصَابِيحُ شُبَّت بالعِشَاءِ وأَنْـؤُرُ
وَغَابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أَهْوَى غُيُوبـــــــهُ ورَوَّحَ رُعْيـــــــــانٌ ونَوَّمَ سُمّـــرُ
وخُفِّضَ عَنِّي الصَّوْتُ أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ حُبَابِ وشَخْصِي خَشْيَةَ الحَـيِّ أَزْوَرُ[1]

في هذه التراكيب الستة السابقة تم الوصل عن طريق واو الحال(وأنظر، ولي مجلس وبت أناجي، وكيف لما آتي، وهوى النفس، وأطفئت مصابيح، وغاب قمير، وروح رعيان ونوم سمر، وشخصي خشيت الحي أزور)؛ وقد عمد الشاعر إيرادها ليواصل سرد حكايته فقد بين كيف أنه كان يراقب في حذر القوم وينتظر في شغف حلول الظلام حتى إذا فقد الصوت منهم ونام كل الساهرين وانخفض الصوت منهم، أقبل يمشي متخفيا حذرا حتى لا يتفطنوا له، وقد ساعده هذا على إظهار حالة الشد النفسي الذي كان يعيشه نتيجة هذا الترقب.

ومن خلال استخدام عمر لهذا الأسلوب يتبين لنا الدور الذي أداه الرابط؛ حيث مكنه من سرد حكايته مع نعم، كما مكنه من الانتقال من حالة شعورية إلى أخرى، وتم ذلك في أسلوب قصصي بارع حمل المتلقي إلى تتبع الوقائع المتتالية، كما صور له الأحداث من خلال ذكر التفاصيل الدقيقة؛ كما كان لاعتماده على هذه السمة الأسلوبية آثار بليغة في تقوية المعنى وإثرائه، حيث قام بإشراك الجمل المعطوفة في حكم الجمل المعطوفة عليها مما أكسب الكلام بلاغة وجنبه التكرار.

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

المطلب الثاني: الفصل:

لقد عمد عمر إلى اظهار تمكنه من ناصية اللغة ولذلك نوع في هذه الرائية بين نمطي الوصل؛ وبعد أن درسنا النمط الأول منه، نعرج إلى دراسة النمط الثاني الذي أطلق عليه جون كوهين مصطلح القران[1]، أو الفصل كما سماه علماء البلاغة؛ فإذا كان الوصل عطف الجمل بعضها على بعض، فإن الفصل هو ترك هذا العطف من أجل تأكيد المعنى وقد تم ايراد هذه السمة الأسلوبية في الرائية سبع مرات بنسبة تقدر ب 4,02%؛ وذلك في مواقع مختلفة من القصيدة حسب ما يتوافق وقوانين هذا العدول؛ ومن بين النماذج الدالة عليه في القصيدة قوله:

عَزِيزٌ عَلَـــيْهِ أَنْ أُلِمَّ بِبَيْتِـــــها يُسِرّ لِيَ الشَّحْنَاءَ والبُغْضُ مُظْـهَرُ[2]

في هذا البيت اسقط العطف من(يسر لي الشحناء)؛ وتقدير الكلام

عَزِيزٌ عَلَـــيهِ أَنْ أُلِمَّ بِبَيْتِـــــها ويُسِرُّ لِيَ الشَّحْنَاءَ والبُغْضُ مُظْهَرُ

وقد تم الفصل بين الجملتين لكمال اتصالهما؛ لأن الجملة الثانية جاءت واصفة ومؤكدة للأولى، وبما أن قريبها يكره زيارته لها، فإن هذا ما يؤكده اسرار الشحناء.

وفي قوله:

أَخَا سَفَرٍ جَـــوَّابَ أَرْضٍ تَقَاذَفَتْ به فَلَوَاتٌ فَهُوَ أَشْعَثُ أَغْبَـــــرُ[3]

تم الفصل بين(أخا سفر جواب أرض)، وبين(تقاذفت به فلوات فهو أشعث أغبر) وذلك لكمال الاتصال بينهما؛ فالجملة الثانية تؤكد كثرة سفره الذي أثبته في التركيب الأول.

أما في قوله:

وخُفِّضَ عَنِيَ الصَّوْتُ أَقْبَلتُ مِشْيَةَ الـ حُبَابِ وشَخْصِي خَشْيَةَ الحَيِّ أَزْوَرُ[4]

في هذا البيت فصل الشاعر بين(خفض عني الصوت)، و(أقبلت مشية الحباب)؛ لأنه أراد أن يستأنف كلامه، والجملة التي استأنف بها جاءت جوابا على السؤال المقدر كيف أقبلت؟.

---

[1] – ينظر، جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص158.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[3] – المصدر نفسه، ص124.

[4] – المصدر نفسه، ص125.

ونجد الفصل كذلك في قوله:

فَقَالَتْ: وقَدْ لانَتْ وأَفْرَخَ رَوْعُـهَا كَلاكَ بِحِفْظٍ رَبُّكَ المُتَـــكَبِّرُ [1]

في هذا البيت تم الفصل بين(أفرخ روعها)، و(كلاك بحفظ ربك)؛ لكمال انقطاعهما وذلك لأن الجملة الأولى ذات أسلوب خبري، والجملة الثانية أسلوبها إنشائي.

وكذلك قوله:

فَقَامَتْ كَئِيبًا لَيْسَ في وَجْهِهَا دَمٌ من الحُزْنِ تُذْرِي عِبْرَةٌ تَتَحَدَّرُ [2]

في هذا البيت فصلت الجملة الأولى(قامت كئيبا ليس في وجهها دم)، عن الجملة الثانية(من الحزن تدري عبرة)؛ وذلك لكون الشاعر قد استأنف كلامه في الجملة الثانية الواقعة جوابا للسؤال المقدر كيف كان حالها من شدة الحزن؟.

لما كان الفصل يؤكد المعنى ويقويه؛ فإن عمرا قد لجأ إلى استخدامه دون أن يكرر الكلام، والأوصاف التي قد تسبب مللا لدى السامع، وقد حقق ورود هذه السمة قيما جمالية خاصة تمثلت في الخروج عن القاعدة في الوصل.

ومن خلال دراستنا لهذا الأسلوب في رائية عمر يكون قد استطاع أن يجسد قاعدة الفصل والوصل؛ حيث أدت العبارة وظيفتها التي صيغت من أجلها وتمكنت من إيصال المعنى في أوضح صورة إلى المتلقي، كما أدى استخدامها في شعره إلى خلق مؤشرات أسلوبية أخرى تمثلت في تكرارات العناصر اللغوية في الرائية.

المبحث الرابع: الالتفات:

شاع استخدام هذا العدول على مستوى القصيدة بشكل ملفت؛ بحيث لا يمكن للدارس الأسلوبي أن يغفل عنه أثناء تحليله للانزياحات التي لحقت بتراكيب الرائية من تقديم وتأخير وحذف، وفصل ووصل؛ حيث يعد أسلوب الالتفات أو كما سماه السكاكي أسلوب الحكيم واحدا من بين أهم الأساليب التي تحقق بلاغة الكلام؛ وهو" الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص126.

[2] – المصدر نفسه، ص127.

الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"[1] وهو مأخوذ من التفات الإنسان من يمينه إلى شماله، ومن شماله إلى يمينه، ولهذا الأسلوب قيمة بلاغية كبيرة حيث إن العرب كانوا يستكثرون منه فالكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب آخر لا يتوقعه السامع كان له بمثابة المحفز في زيادة نشاطه للإصغاء إلى الكلام[2].

ويعتبر ابن الأثير من العلماء الذين اهتموا بتبسيط الكلام عن هذه الظاهرة حيث خصه بباب في كتابه "المثل السائر"، يقول:" يكون هذا النوع من الكلام بالانتقال من صيغة إلى صيغة، كانتقال خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض"[3]؛ وبهذا لم يذكر ابن الأثير الالتفات في العدد والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي، وهذا ما أضافه العلماء الذين جاءوا من بعده [4]؛ ومن خلال ما سبق تظهر لنا قيمة هذه السمة الأسلوبية التي اختصت بها اللغة العربية.

وقد شاع استعمال هذه السمة الأسلوبية في قصيدة عمر الشعرية حسب التقسيمات السابقة الذكر كالآتي:

المطلب الأول:الالتفات بين الضمائر:

يشكل استخدام الضمائر في شعر عمر سمة أسلوبية بالغة الأهمية تكرر اعتماده عليها مشكلا منها شبكة تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة؛ وقد ذكر السكاكي فوائد هذا النوع من الالتفات "واعلم أن هذا النوع أعني نقل الكلام يخص الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينتقل كل واحد منها، والعرب يستكثرون منه ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدراك إصغائه"[5]

---

[1] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص236.

[2] – ينظر، السيد الشريف الجرجاني: شرح تلخيص مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص165.

[3] – ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،دار النهضة، مصر، ط2، ص168.

[4] – ينظر، حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، 1998م، ص23.

[5] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص68.

ولهذا فإن لاستخدام هذه الضمائر دور جلي في شعره؛ إذ تكشف عن الكيفية التي اختارها الشاعر للتعبير عن مواقفه؛ وقد تم هذا الالتفات بين الضمائر وفقا لأحد الأوجه التالية:

1- الالتفات من المتكلم إلي الغائب، والعكس:

شكل تكرار ضميري المتكلم والغائب سمة أسلوبية هامة؛ وقد شغل هذا النوع من العدول حيزا واسعا في الرائية؛ حيث نجده ينتقل بين ضمائر التكلم والغيبة ليصور لنا حالته النفسية، ونلمح هذا الانتقال بين الضمائر في قوله:

فَبِتُّ رَقِيبًا للرِّفَاقِ على شَـــــــفَــا أحَاذرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطُوفُ و أنْــظُرُ[1]
وبَاتَتْ قَلُوصِي بالعَرَاءِ ورَحْلُـــــــها لِطَارِقِ لَيْلٍ أو لِمَنْ جَــاءَ مُعْــوِرُ
فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهُمْ وأطْـــفِئَتْ مصَابِيحُ شُبَّت بالعِشَـــاءِ وأنــوْرُ
فقَالَتْ وَقَدْ لانَتْ وأفْرَخَ رَوْعُـــــــهَا كَلاكَ بِحِفْظٍ رَبُّكَ المــتُكَبِّـــــــرُ[2]
فَقُلْتُ لها بلْ قَادَنِي الشَّوْقُ والــهَوى إلَيْكِ وما نَفْسٌ من النَّاسِ تَشْـعُــرُ

ففي هذه النماذج التي ورد فيها أسلوب الالتفات بين الضمائر، نلاحظ أن الشاعر قد انتقل في البيت الأول من الحديث عن نفسه(ضمير المتكلم) في بت...، ثم انتقل إلى الحديث عن ناقته في قوله باتت قلوصي، ثم يعود مرة أخرى للحديث عن ترقبه للقوم فيقول فقدت الصوت...، لينتقل بعدها إلى أسلوبه الحواري في قوله فقالت...فقلت، وتردد أسلوب الحوار في القصيدة بشكل ملفت؛ وقد سمح له هذا الضرب من الالتفات من أن يعبر عن تجربته الخاصة مع نعم باعتبارهما الشخصين البارزين في القصيدة، كما مكنه من تصوير الأحداث التي كانت تدور بينهما، وهذا يساعده في شد انتباه القارئ وتشويقه لما سيأتي من الوقائع.

2- الالتفات من المتكلم إلى المخاطب، والعكس:

بالإضافة إلى النوع الأول، ورد هذا النوع من العدول ولكن بنسبة أقل؛ وذلك حينما أراد الشاعر أن يميل إليه قلوب السامعين حتى يحسوا بمعاناته، فهو يريد أن يشكو همه وبثه إليهم فيقف مخاطبا نفسه في قوله:

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص126.

بِحَاجَة نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ في جَوَابِهَا فتُبْلِغَ عُذْرًا والمَـــــــقَالَةُ تُعْـــذِرُ
تَهِيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشَّمْلُ جَامِعٌ ولا الحَبْلُ مَوْصُولٌ ولا القَلْبُ مُقْصِرُ
ولا قُرْبُ نُعْمٍ إنْ دَنَتْلَكَ نَـــافِعٌ ولا نَأْيُهَا يُسْلِي ولا أنـــت تَـــصْبِرُ[1]

فقد عدل في حديثه عن القاعدة الأصلية؛ حيث التفت إلى ضمير المخاطب أثناء حديثه عن حالته النفسية بسبب بعد نعم عنه، ففي البيت الأول أورد تقل عوضا من أقل وكذلك قوله دنت لك بدلا من دنت لي، وأنت في محل أنا؛ ويعكس هذا الانزياح مدى اعتزاز عمر بنفسه، فكثيرا ما نجده في القصيدة يتباهى بشجاعته، ومواجهته للصعاب من أجل نعم ولذلك آثر الانسلاخ من ذاته واستخدام ضمير المخاطب بدلا من ضير المتكلم؛ لأن الموقف الذي يصوره موقف ذل وانكسار وهو الشعور الذي حاول أن يتملص منه، بالإضافة إلى بعد المسافة التي بينهما فلو قال دنت لي لكان ذلك أقرب من قوله لك؛ فهي بالرغم من قربها منه إلا أن هذا القرب غير مجد بسبب تربص أقاربها به.

من خلال النماذج السابقة عن أسلوب الالتفات بين الضمائر، نلاحظ أن الشاعر مضطرب النفس؛ وهذا ما يظهر في انتقاله من صيغة إلى أخرى، غير أن الالتفات من المتكلم إلى الغائب، والعكس، كان له الحظ الأوفر؛ لأن الشاعر في هذه القصيدة يصور لنا تجربته مع نُعم، وكيف أنه كان يخاطر بنفسه من أجل الالتقاء بها، كما أن الاتصال بينهما أحيانا كان عن طريق رسله لذلك وردت صيغ المخاطب عنده.

المطلب الثاني: الالتفات بين صيغ الأفعال:

لما كانت رائة عمر تعبر عن تجربته مع نُعْمٍ وكيف كان يخاطر من أجلها، فإنه قد عمد إلى التعبير عن الكثير من مواقفه بالاستخدام المخالف بين صيغ الأفعال؛ حيث أن الالتفات في هذا المجال يتحقق"كلما تخالفت صيغتان في نسق واحد من ذلك مثلا: المخالفة بين صيغ الأفعال(الماضي، المضارع، الأمر)" [2]، يكون هذا النوع من الالتفات على الأوجه الآتية:

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، ص56.

1- الالتفات من الماضي إلى المضارع:

شاع استخدام الشاعر لهذا الشكل من الانزياح؛ فالزمن الماضي يمثل ذاكرة الشاعر أي الأحداث والتجارب التي حدثت في زمن مضى وانقضى، أما الزمن الحاضر فيمثل زمن الحكي أو الحاضر الذي يعيش فيه؛ وقد عمد الشاعر إلى الالتفات من الماضي إلى المضارع في عدة مواطن من القصيدة حسب ما يجوب في ذهنه من خواطر، وأمثلته من القصيدة قوله:

ولا قُرْبُ نُعْمٍ إن دَنَتْ لكَ نَــافِــعٌ ولا نَأْيُها يُسْلي ولا أنْــتَ تَـصْبِرُ [1]

إِذَا زُرْتُ نُعــمًا لَـمْ يَزَلْ ذُو قَرَابَةٍ لَهَا كُلّــــــمَا لاقَيْتُهَا يَتَنَــــمَّرُ [2]

فَقُلْتُ لها بلْ قَادَنِي الشَّوْقُ والهَوى إِلَيْكِ وما نَفْسٌ من النَّــاسِ تَشْــعُرُ [3]

وقُلْنَ أهَذَا دَأبُكَ الدَّهْرَ ســــــادِرًا أما تَسْتَــحِي أو تَرْعَوِي أو تُفــكِّرُ [4]

في هذه التراكيب انتقل الشاعر في حديثه من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع كما هو مبين في الجدول الآتي:

	البيت الأول	البيت الثاني	البيت الثالث	البيت الخامس	البيت السادس
صيغة الماضي	...دنت...	...زرت...	قالت...	قلت... قادني...	قلن...
صيغة المضارع الملتفت إليها	...يسلي... تصبر	...يتنمر...	...يحيي..	...تشعر	تستحي... ترعوي... تفكر

(1) – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

(2) – المصدر نفسه، ص123.

(3) – المصدر نفسه، ص126.

(4) – المصدر نفسه، ص127.

من خلال الأبيات السابقة نلاحظ أن الشاعر عمد إلى الالتفات من الماضي إلى المستقبل وذلك في المواضع التي تدل على التجدد لأن " صيغته أقدر الصيغ على تصوير الأحداث، لأنها تحضر مشهد حدوثها وكأن العين تراها وهي تقع، ولهذا الفعل مواقع جاذبة في كثير من الأساليب حين يقصد به إلى ذلك، وترى المتكلمين من ذوي الخبرة بأسرار الكلمات يعبرون به عن الأحداث الهامة التي يريدون إبرازها وتقريرها في خيال السامع"[1] لذلك فضل الالتفات إليه في تلك المواضع(تصبر، يتنمر...).

2- الالتفات من الماضي إلى الأمر:

لم يرد هذا الضرب من الالتفات كثيرا في الرائية إلا في المواطن التي كان يحكي فيها عن مغامرته مع نعم أثناء تسلله إلى ديارها؛ ومن النماذج الدالة على ذلك في القصيدة قوله:

فمَا رَاعَـــــنِي إلا مُنَادٍ تَرَحَّلـــوا وقد لاحَ مَعْرُوفٌ مِنَ الصُّبْحِ أشْقَرُ

فلمَّا رَأَتْ مَنْ قد تَنَبَّـــــه مِـــنْهُم وأيْقَاظَهُم، قالَتْ أشِرْ كَيْفَ تَـــأمُرُ[2]

فأقْبَلَتَا، فارْتَاعَتَا، ثُمَّ قـــــالتَـــــا: أقِلِّي عَلَيْكِ اللَّوْمَ فالخَطْـبُ أيْسَـــرُ

إذا جِئْتَ فامْنَحْ طَرْف عَيْنَيْكَ غَيْرَنَا لِكَيْ يَحْسِبُوا أنَّ الهَوى حَيْثُ تَنْظُرُ[3]

في هذه الأبيات كان الالتفات من الماضي إلى الأمر في مواطن مختلفة باختلاف سياق الكلام كما هو مبين في الجدول التالي:

	البيت الأول	البيت الثاني	البيت الثالث	البيت الرابع
صيغة الماضي	راعني...	قالت...	أقبلتا...ارتاعتا..	جئت...
صيغة الأمر الملتفت إليها	ترحلوا	أشر	أقلي	امنح

من خلال هذه الأمثلة يتأكد لنا أن الشاعر قد استخدم الالتفات من الماضي إلى الأمر ليؤكد الأفعال الماضية التي عدل عنها؛ وبذلك يؤكد مغامراته، ويبين كيف أنها أمرته

---

[1] – محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب دراسة تحيلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 1996م، ص264.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص126.

[3] – المصدر نفسه، ص127.

بالرحيل عندما أحست بأن القوم قد تفطنوا له، كما فضل إيراده في ثنايا الأسلوب الحواري الدائر بين أشخاص القصيدة وقد أدى ذلك إلى تقوية المعنى وإثرائه.

3- الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل:

استخدم الشاعر أسلوب الإخبار بالمستقبل عن الفعل الماضي في بعض المواطن من الرائية؛ وقد تم ذلك عن طريق بعض الأفعال المضارعة التي أدخل عليها بعض العوامل النحوية التي أدت إلى انقلابها إلى الماضي، مما جعل منه سمة أسلوبية لها دلالاتها الخاصة حسب ما يعتمل في نفسه من مشاعر يريد إيصالها إلى المتلقي؛ ومن الأمثلة المبينة له قوله:

بِحَاجَة نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ في جَـــــوَابِهَا فتُبْلِغَ عُذْرًا والمَقَالَـــةُ تُـــــــعْذِرُ [1]

أهذا الذي أطْرَيْتِ نَـــعْتًا فلـم أكن وعَيْشِكِ أنْسَاه إلـــى يَوْمِ أقْبَـــرُ [2]

ووَالٍ كَفَاَها كُـــــلَّ شَيءٍ يَهُمُّهـــا فليْسَتْ لِشَيءٍ آخِـرَ اللَّيْلِ تَسْـــهَرُ

فوالله ما أدْري أتَعْجيلُ حَـــاجَـــــةٍ سَرَتْ بِكَ أم قَد نَام مَن كُنْتَ تَحْذَرُ [3]

فقَالَتْ لَهَا الصُّغْرى سَأعْطِيهِ مِطْرَفِي ودِرْعي وهَذا البُرْدَ إنْ كَـــانَ يَحْذَرُ [4]

ففي الأبيات السابقة التفت الشاعر من التعبير بالأفعال المضارعة (تقل، أكن تسهر، تحذر، يحذر) إلى التعبير عن الماضي بصيغة المضارع وذلك بإدخال العوامل النحوية(لم، ليس، كان) عليها؛ وقد ورد هذا النوع من الالتفات حينما كان الشاعر بصدد سرد أحداث كانت واقعة في الماضي؛ وهذا أضفى " على الأحداث طابع الحكاية المروية وكأن كل ذلك قد وقع، وهذا الأسلوب يدعك تفكر في الأحداث والمواقف نفسها لتتأمل ما فيها من رغبة أو رهبة فمسألة الوقوع وعدمها ألغاها الفعل الماضي حين صيرها واقعا يروى"[5]، ولذلك آثر الشاعر التعبير به عن قصته مع نعم.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص124.

[3] – المصدر نفسه، ص125.

[4] – المصدر نفسه، ص127.

[5] – محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ص 267.

إن هذا الانتقال بين صيغ الأفعال يعكس اضطراب نفسية الشاعر بين الأزمنة المختلفة؛ فتارة نجده يعبر عن الأحداث بالفعل الماضي؛ وهذا عند اشتياقه وحنينه إلى الأيام التي جمعته بنعم، كما يعمد إلى إيراد الأفعال في المضارع في الأوقات التي يروم دوامها وهكذا بقي الشاعر يدور بين الأزمنة المختلفة حسب ما يجول في خاطره.

المطلب الثالث: الالتفات في العدد:

بالإضافة إلى الالتفات بين صيغ الأفعال، نجد ان الشاعر يعمد إلى التنويع بين الضمائر العائدة على الأشخاص الوارد ذكرهم في قصيدته؛ وذلك لإبراز عدة دلالات يريد إيصالها إلى المتلقي ويتم ذلك وفقا للأنماط التالية:

1- الالتفات من خطاب المفرد إلى الجمع:

ويكون ذلك بانتقال الشاعر في كلامه من الحديث عن المفرد إلى الحديث عن الجماعة إلى الجماعة؛ أمثلة ذلك في القصيدة قوله:

فَبِتُّ رَقِيباً للرِّفَاقِ على شَفَا أُحَاذِرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطُـــوفُ وانْظُـرُ

فَمَا رَاعَنِي إلا مُنَادٍ تَرَحَّلُوا وقد لاحَ معْروفٌ من الصُّبْحِ أشْقَرُ [1]

في البيتين الأول والثاني نجد أن الشاعر قد التفت في كلامه من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع في قوله(بت...منهم، راعني... ترحلوا)؛ وذلك ليبين الفرق بين عددهم، فهم كثر وهو بمفرده، وقد كان استعماله لهذا النوع من الالتفات الخاص بالعدد في حديثه عن مغامراته من أجل الوصول إلى نعم، فهو يفتخر بقوته وشجاعته وأنه إذا رغب في شيء فعل المستحيل من أجل تحصيله فيظهر نفسه في صورة البطل الذي لا يخشى الأعداء مهما كان عددهم.

ومن خلال دراستنا لأسلوب الالتفات يتبين لنا القيمة البلاغية والدلالية لهذا الأسلوب الذي ينبغي لمستعمله أن يكون متمكنا من ناصية اللغة، ويتصف بقدر كبير من الشجاعة لأن قصيدته قد يشوبها بعض الغموض، وهذه كلها صفات تحلى بها عمر؛ أما من حيث الدلالة فيظهر ورود هذه السمة الأسلوبية أن عمر ناقم على هذه الحياة التي جمعته

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص126.

بمحبوبته حينا من الزمن، ثم رجعت وفرقته عنها مرة أخرى فبقي مترنحا بين ذلك الماضي السعيد، وهذا الواقع المرير.

ومن خلال دراستنا للتراكيب الواردة في الرائية نجد أن عمرا عمد إلى تبيان مهارته وقدرته اللغوية من خلال اعتماده على أساليب عدة شكل ورودها في الرائية سمات أسلوبية بالغة الأهمية، غير أن دراستها تحيلنا على دلالات عديدة لا يمكننا اغفالها وسنتناول هذه الدلالات انطلاقا من المستوى الصوري الذي يحيلنا إليها.

الفصل الثالث: مستوى الصورة

المبحث الأول: الصور الشعرية

المطلب الأول: الصور البلاغية

المطلب الثاني: الصور الحقيقية

المبحث الثاني: الحقول الدلالية

المطلب الأول: حقل الألفاظ الدالة على الحزن والقلق

المطلب الثاني: حقل الألفاظ الدالة على الزمان والمكان

المطلب الثالث: حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة والحيوان

المطلب الرابع: حقل الألفاظ الدالة على الحب

المطلب الخامس: حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان.

الفصل الثالث: مستوى الصورة:

يعد الشعر فن قولي وسيلته اللغة، وهي تمثل قناة التواصل بينه وبين المتلقي، فتصبح بذلك وسيلة تأثير لأنها تعكس فكر المبدع، كما أن استعمالها يختلف من شخص لأخر ومن مبدع لأخر؛ فهي ليست مجرد حشد للكلمات بطريقة عشوائية، بل تتم – خاصة عند المبدعين– بطريقة مميزة يتم من خلالها التعبير باللفظ على المعنى المراد؛ غير أن اللغة العربية تتميز عن غيرها من اللغات بطواعية استخدامها، لأن طريقة التعبير فيها قد تكون بألفاظ حقيقية ذات دلالة مباشرة بالمعنى، كما قد يعدل مستخدمها على ما هو متعارف عليه باستخدامه للمجاز، وهذا يساعد الشعراء خاصة ويمكنهم من تطويعها حسب ما يريدون التعبير عنه، والصورة التي يريدون تجسيدها من خلال أشعارهم.

مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث:

تعتبر الصورة الشعرية من أهم الوسائل التي يستعين بها الشاعر للتعبير عن تجربته ونقل الحالة الشعورية التي يعانيها من خلال قصيدته التي يعنى النقاد بدراستها وعن طريقها يتم الوصول إلى ما يعتريه، وبهذا فإن دراستها واجبة على مستوى القصيدة إذ تعتبر من المعالم الأسلوبية المساعدة على فهم دلالة النص، فمن غير الممكن أن يغيب استعمالها في كل القصيدة؛ فهي السمة المميزة للنصوص الشعرية وإغفالها يعد ضعفا من الشاعر ودليلا على عدم تمكنه من اللغة.

ونظرا لأهميتها فقد عني النقاد بدراستها؛ غير أنهم اختلفوا في تحديد مفهومها بين النقد القديم والنقد الحديث؛ ففي النقد القديم اهتم النقاد بها ودرسوها وفق ما يتناسب والظروف التاريخية والاجتماعية والحضارية لذلك العصر؛ فقد عرفها قدامة بن جعفر في كتابه الشهير"نقد الشعر"بقوله:"أن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر منها كالصورة، والمهم بلوغ الشاعر منزلة الجودة لا كتابته في معاني رديئة"[1]، فهو يرى أن الشعر كالصورة التي تنقل لنا الأشياء في شكل مرئي كما هي مجسدة في الواقع، وبذلك تصبح الصورة عنده وسيلة

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تح.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص53.

يستعين بها الشاعر في صياغة تجربته الشعرية، ولم يقتصر الأمر في تعريفها عليه بل إن مفهومها اختلف بين النقاد القدامى حسب اختلاف رؤاهم فقد تطرق إليها ابن طباطبا حسب ما يتوافق وموضوع الكتاب الذي يدور حول جودة الشعر؛ يقول:"اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها...، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[1]؛ فهو بهذا لم يخرج عن الموضوع العام لكتابه "عيار الشعر"، حيث إنه قد بين أن أكثر الصور إيثارا من قبل المتلقي هي تلك التي تكون معلومة لديه وحاضرة في ذهنه وبقيت الآراء حولها مختلفة حتى جاء الجرجاني حيث اكتمل مفهومها عنده؛ يقول:"واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصوغات فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[2]، ومن خلال قوله يتضح لنا أن الصورة عنده هي تمثيل لما هو موجود، ويمكننا الوصول إلى دلالتها انطلاقا من إعمال عقلنا لنجد العلاقة الموجودة بينهما، وقد أورد الجرجاني مفهوم الصورة أثناء حديثه عن نظرية النظم التي هي نظير الصياغة؛ فهو يرى بأن اللفظ والمعنى يشتركان في تشكيل الشعر ولا يعود الفضل في ذلك لأحدهما على الآخر، وبالإضافة إلى هذا فقد قامت دراسات مختلفة اجتهد فيها أصحابها في دراسة الصورة انطلاقا من دراسة أشعار القدامى لمحاولة تحديد أصالة الشاعر ومدى ما حققه من ابتكار في شعره؛ وقد انقسمت الصورة في مفهومها القديم إلى قسمين

---

[1] – ابن طباطبة العلوي: عيار الشعر، تح.عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص17.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004م، ص508.

أولها اعتبارها أنواعا بلاغية، وأما الثاني فباعتبارها تقديما حسيا للمعنى[1]؛ فالأول يتم عن طريق التشبيهات والاستعارات...، وأما الثاني فيكون بإثارة إحساس المتلقي فيتخيل الصورة.

أما في النقد الحديث فقد تطور مفهوم الصورة عند النقاد وخاصة مع ظهور الاتجاه الرومنسي ونظرية الشاعر الانجليزي" كولردج" في الخيال، حيث إن "الاهتمام بالصورة الفنية والاعتداد بها كأداة فنية ووسيلة من وسائل التعبير، والارتقاء بها إلى مكانة جعلتها لب القصيدة وجوهر العمل الأدبي"[2]، لم يظهر إلا مع نظريته هذه؛ وعلى أساس هذا الدور الكبير الذي تلعبه الصورة في تشكيل العمل الأدبي، عرفها عز الدين إسماعيل بأنها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3]، وهو بهذا يقر أن الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته لا تنتمي إلى الواقع وإنما هي تجسيد للأفكار التي تجول في خاطره والتي يريد إيصالها إلى السامع فيعمد إخراجها في الشكل الذي يريده؛ ومن هذا المنطلق ذهب مصطفى السعدني إلى أنها "إعادة تشكيل للواقع ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص، فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد وبنية جديدة تتمثل فيها كل الملكات والحواس في لغة هي مزيج غريب يكون من الروح إلى الروح"[4]، فالشاعر هو الذي يعيد تشكيل الواقع وفقا لما يتناسب وفيض المشاعر والأحاسيس التي يريد التعبير عنها للمتلقي حتى يتمكن من ضمان تفاعله معه من خلال هذه الصور المشحونة بالدلالة الخاصة بها؛ وبهذا تصبح الصورة عبارة عن مجموع الوسائل التي يستعين بها الشاعر لإيصال أفكاره وعواطفه إلى سامعيه أو قراءه [5]بغية التأثير فيهم.

وقد استعان الشعراء بأدوات يتم بواسطتها تشكيل هذه الصور نذكر منها الرموز التراث، الأساطير، الأمثال والحكم، أما ابرز وسائل التصوير فتتمثل في التشخيص، وتراسل

---

[1] – ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص11.

[2] – عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية النظرية والتطبيق، ص59.

[3] – عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، ص58.

[4] – مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ص76.

[5] – ينظر، أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م، ص242.

الحواس، ومزج المتناقضات؛ وهذه الأدوات والوسائل ساهمت إثراء الشعر فهو لم يبق مقتصرا على الصور الفنية التقليدية.

المبحث الأول:أنماط الصورة الفنية في الرائية:

إن دراسة الأنماط المشكلة للصورة أمر غير يسير على الدارس وذلك لكثرة الآراء فيها حيث بلغت قرابة الثلاثين نوعا؛ وهذا راجع إلى اختلاف النقاد في الرؤى والتوجهات وبالعودة إلى القصيدة محل الدراسة فإن الصورة تعد من بين أهم الوسائل التي اعتمدها عمر في صياغة تجربته الشعرية، والقصيدة هي صورة أو مجموعة من الصور المتفاعلة والمتلاحمة؛ ذلك أن الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب نوعا من الخلود [1] نظرا للجماليات التي تحققها على مستواه.

لكن على الدارس الأسلوبي أن يعي بأن الصور ليست كلها بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر أو تشبيهه به، وإنما قد تكون كلمات حقيقية تحمل شحنة حسية تستدعي استجابة حواس المتلقي، وبالأخص عندما تكون هذه الكلمات مستعملة لشرح أو توضيح حجة[2] وعلى هذا الأساس سنتناول دراسة الصورة في الرائية وفق نمطين الأول خاص بالصور الفنية البلاغية، والثاني خاص بالصور الحقيقية.

المطلب الأول: الصور البلاغية:

يعتبر هذا النمط من أهم وأشهر الأنماط خاصة في النقد القديم، وهو ما أطلق عليه النقاد مصطلح البيان؛ حيث يعد من بين أهم المعايير التي كانت تقاس بواسطتها القيمة الجمالية والبلاغية للقصيدة، وكأن الشاعر وجد فيها القدرة أكثر من غيرها في التعبير عما يريد؛ ذلك لأنها تكون مشحونة بطاقة خيالية متضمنة أحاسيسه تجاه أشياء معينة، تثير المتلقي وتحفز خياله حتى يستجيب لها ويتوصل إلى دلالتها.

وقد تم تقسيم علم البيان إلى: تشبيه، استعارة، كناية ومجاز؛ غير أن النقاد قصروا الصورة على تلك التي تقوم على علاقة المشابهة لاعتبار أن التي تقوم ، والمتمثلة في

---

[1] – ينظر، صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998م، ص323.

[2] – ينظر، فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة، تر. محمد الولي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان،2003م، ص16.

التشبيه والاستعارة والكناية عن الصفة، لاعتبار أن التي تقوم على علاقة المجاورة لا تحقق أية قيمة جمالية؛ لأنها تقوم باستبدال العلامات وهذا يمكن التوصل إليه عن طريق العقل[1] مثل الكناية عن الموصوف والمجاز.

وقد اعتمد عمر في رائيته على هذه الألوان البيانية التي أضفت على شعره رونقا وحيوية ما كان ليكتسبها لولاها.

أولا:الصورة التشبيهية:

تعتبر الصورة التشبيهية من بين أهم الصورة البيانية التي اعتمد عليها الشاعر في صوغ تجربته، ولهذا الضرب من الصورة أهمية بالغة، ولذلك عني به علماء البلاغة قديما وخصوه بأبواب في كتبهم، فهو "مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود به"[2] ولذلك عني به علماء البلاغة قديما وخصوه بأبواب في كتبهم فهذا ابن رشيق يعرفه بأنه يكون "بوصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ،لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، فوقوع التشبيه إنما هو أبدأ على الأعراض لا على الجوهر، لأن الجواهر هي الأصل كلها واحد اختلفت أنواعها أو اتفقت"[3]، فهو قد عرف الكيفية التي يتم بها التشبيه بين الأشياء، فهو يكون في الصفات لا في الجوهر، كما بين أن المشبه والمشبه به لا بد من أن تكون بينهما على الأقل جهة جامعة، فمن المعلوم أن الأشياء لا تشبه بنفسها أو بغيرها من كل الجهات، لأنهما إذا تشابها من كل الجهات ولم يقع بينهما اختلاف اتحدا وصار الاثنان واحدا، ولهذا فالتشبيه إنما يقع بين شيئين اشتركا في الأوصاف الجامعة لهما، وافترقا في الأوصاف التي يتميز وينفرد كل منهما بها[4]، وقد وضح أبو هلال العسكري هذه الطريقة التي يتم بها التشبيه يقول:"الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب وقد جاء في الشعر

---

[1] – ينظر، الولي محمد: الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص17.

[2] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص146.

[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ص174.

[4] – ينظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص124.

وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"[1]، ومن خلال مفهومه هذا بين أن التشبيه يكون بواسطة الأداة كما قد يكون من دونها.

يعد التشبيه عند عمر بن أبي ربيعة من بين أهم الأدوات الفنية والتعبيرية التي اعتمد عليها من أجل نقل تجربته إلى المتلقي، حيث نجده في تشبيهاته يتجاوز الشكل الظاهري المحسوس للعلاقة القائمة بين طرفي التشبيه إلى ما يمكن أن تكشفه من خبايا نفسه،فهو إذا وصف شيئا لا يهتم بالمحسوسات وإنما يعنى بالأثر النفسي الذي تتركه؛ وسعة الإحساس هذه وقوته تمكنه من التقاط كل صور العالم وتقديمها إلى المتلقي نابضة بالحياة [2]، فتلفت انتباهه وتشده إليها كما لو أنه يشاهدها، وهذه نماذج عن التشبيهات الواردة في الرائية.

1- التشبيه المرسل المفصل:

استخدم عمر في رائيته التشبيه التام الأركان، وتطلق هذه التسمية على التشبيه"إذا ذكر المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه في الجملة"[3]، وقد ورد هذا الضرب من التشبيه ثلاث مرات في الرائية، ومن ذلك قوله:

وحَبْسِي على الحَاجَاتِ حتى كأنَّها بَقِيَّةُ لوْحٍ أو شِجَارٌ مُؤَسَّـــرُ

فَقُمْتُ إلى مِغْلاةِ أرْضٍ كأنَّهـــا إذا التَفَتَتْ مَجْنُونَةٌ حينَ تَنْظُرُ [4]

في هذين البيتين ورد فيهما التشبيه تام الأركان كما سيوضحه الجدول الآتي:

المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه
الحاجات	كأنها	الشجار المؤسر	شدة الحبس

ففي البيت الأول شبه الحاجات وهي الناقة، بالشجار المؤسر وهو الهودج، وقد تم هذا التشبيه بواسطة الأداة كأن، بينما وجه الشبه أو الجهة الجامعة بينهما شدة الحبس؛ ومن

---

[1] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص158.

[2] – ينظر، زين الدين لمختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، اتحاد الكتاب العرب،1998م، ص67.

[3] – محمد التونجي: الجامع في علوم البلاغة، دار العزة والكرامة، الجزائر، ط1، 2012م، ص148.

[4] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص128.

خلال عقد هذه المقارنة أراد أن يصف ويوضح قوة شده للناقته حتى لا تفلت منه، كما يتم شد الهودج على الراحلة حتى لا يسقط من عليها؛ وبهذا يُظهر حبه وتعلقه بناقته لدرجة أنه لا يريدها أن تشرد عنه لأنه يعتبرها رفيقا له في ترحاله.

أما في البيت الثاني فقد شبه المغلاة وهي الناقة بالمجنونة، وقد تم هذا التشبيه بواسطة الأداة كأن، بينما كان وجه الشبه أو القرينة الجامعة بينهما متمثلة في النظر؛ وقد أدى هذا الانحراف بالصورة إلى تبيان حالة الهيجان الذي كانت فيه الناقة من شدة العطش حتى أنها أصبحت كالمجنونة تنظر بعينيها إلى كل مكان باحثة عن الماء.

وبالرغم من أن علماء البلاغة اعتبروا هذا الضرب من أضعف ضروب التشبيه، لأن عناصره كلها مستوفية، إلا أن عمرا وبفضل حذاقته اللغوية، ومهارته في الوصف استطاع أن يوصل إلى المتلقي قصده عن طريق أسلوب تشبيهي جميل.

2- التشبيه المؤكد:

ورد هذا الانزياح على مستوى الصورة مرة واحدة في الرائية، حيث إن التشبيه المؤكد أو "التشبيه على المختار وهو ما حذفت منه أداة التشبيه" [1]، وقد ورد هذا التشبيه في قوله:

إذَا شَرَعَت فيه فَلَيْسَ لِمُلْتَقَى مَشَافِرِهَا منْهُ قِدى الكَفِّ مُأسَرُ [2]

في هذا البيت ورد فيه التشبيه المؤكد الذي حذفت منه الأداة كما يبينه الجدول الآتي:

الأداة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه
محذوفة	ملتقى مشافرها	قدى الكف	المأسر

فقد شبه بعد مشافرها عن الحوض بقدر الكف بقية من دون أن يذكر أداة التشبيه، وقد أدى هذا إلى تأكيد مدى قرب المسافة.

---

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص164.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص128.

3- التشبيه المجمل:

استخدم عمر التشبيه المجمل مرة واحدة في الرائية، والتشبيه المجمل هو" ما لم يذكر وجهه، ومنه ما هو ظاهر يفهمه كل أحد حتى العامة، ومنه ما هو خفي لا يدركه إلا من له ذهن يرتفع به عن طبقة العامة"[1]، وقد كان ذلك في قوله:

قصَرْت لَهَا مِنْ جَانِبِ الحَوْضِ مُنْشَأً جَدِيدًا كقَابِ الشِّبْرِ أو هو أصْغَرُ [2]

في هذا البيت ورد التشبيه ناقص الأركان، حيث حذف منه وجه الشبه كما يبينه الجدول التالي:

الأداة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه
الكاف	المنشأ	قاب الشبر	محذوف

فقد شبه عمر في هذا البيت المنشأ وهو المنهل الذي تشرب منه الناقة الماء بقاب الشبر وهو القدر، دون أن يذكر الجهة الجامعة بينهما ألا وهي الحجم، وقد أدى هذا العدول الذي لحق عناصر التشبيه إلى تحقيق أبعاد جمالية، كما أدى إلى شد إثارة المتلقي فيضطر إلى إعمال ذهنه للوصول إلى وجه الشبه.

4- التشبيه التمثيلي:

ورد التشبيه التمثيلي مرة واحدة في الرائية، وقد عرفه الجرجاني بقوله:" فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي والتشبيه الذي هو الأولى بأن يسمى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة كلام أو جملتين أو أكثر، حتى إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليا محضا، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[3]؛ فهو محتاج إلى تدقيق وإمعان في النظر حتى يعرف وجهه الذي يكون صورة، ونجد أسلوب التشبيه هذا في قوله:

---

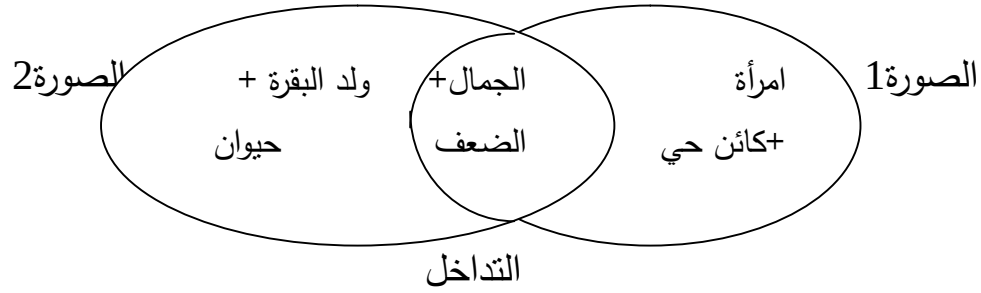
[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص191.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص128.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دارالمدني، جدة، السعودية، ط1، 1991م، ص108.

وتَرْنُو بِعَيْنَيْهَا إِلَيَّ كمـــــا رَنَا إلى ظَبْيَةٍ وسْطَ الخُمِيلَةِ جُؤْذَرُ
يَمُجُّ ذَكِيَّ المِسْكِ مِنْها مُقَبَّلٌ نَقِيُّ الثَّنَايَا ذو غُرُبٍ مُؤَشَّرُ
تَرَاهُ لَهُ إذا ما افْتُرَّ عَنه كأَنَّه حَصَى بَرَدٍ أو أَقْحُوانٌ مُنَوِّرُ [1]

في البيت الأول عمد الشاعر إلى تشبيه نظرة نعم إليه بنظرة الجؤذر الذي هو ولد البقرة الوحشية لوجود عدة صفات مشتركة بينهما كما يبينه الرسم التالي:



وكما هو ملاحظ من خلال الرسم فإن الصفات المشتركة بين نعم والجؤذر كثيرة إلا أنه اقتصر على النظرة الساكنة لهما ليصف موقف الحزن الذي كانت فيه نعم أثناء رحيلها عنه، ونظرتها هذه التي تشبه نظرة الجؤذر المحتاج إلى أمه توحي بضعف نعم، كما تؤكد وتوضح احتياجها له، وكأنها لا تريد الرحيل والابتعاد عنه.

أما في البيتين المواليين فقد ربط الشاعر بين جملتين في تشبيهه التمثيلي هذا؛ حيث إنه شبه أسنان نُعْمٍ بحصى البرد والأقحوان المنور، وذلك في قوله: كأنه حصى برد أو أقحوان منور، أي إنها إذا ابتسمت ظهرت أسنانها بيضاء كبياض حصى البرد أو كبياض زهرة الأقحوان.

ومن خلال دراستنا لأسلوب التشبيه في الرائية نلاحظ أن عمرا قد نوع في استخدام أنماط التشبيه المختلفة ولم يقتصر على نوع واحد منه، بالإضافة إلى أنه استخدم هذا الأسلوب في وصفه للأشياء التي تكون ذات قيمة غالية عنده كنعم والناقة وذلك لتعلق قلبه بهما معتمدا في تشبيهاته هذه على مظاهر الطبيعة المحيطة به، وهذا يبين تأثره الكبير ببيئته حتى انعكس ذلك في شعره، كما قام بتقديم تشبيهاته تقديما حسيا نابعا من تجربته التي

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص126.

عاشها، وهذا كله أضفى صبغة جمالية على القصيدة، موضحة التجربة المعاشة وبهذا يضمن تفاعل المتلقي معه.

ثانيا: الصورة الاستعارية:

وبعد دراستنا للصورة التشبيهية وما أضفته من جماليات على أسلوب عمر الشعري، ننتقل إلى دراسة نمط آخر من الصور المعتمدة من قبل الشاعر في هذه الرائية ألا وهي الاستعارة؛ ونظرا للأهمية البالغة التي شغلها هذا الضرب من الانزياح الدلالي عند علماء البلاغة قديما وحديثا ارتأينا أن نستهل دراستنا لها بتناول مفهومها عند كل منهم؛ فالجرجاني يعرفها بقوله:"أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان"[1] فهي عنده فرع من فروع التشبيهات التي تكون في الأشياء التي يعيها العقل، أما السكاكي فقد كان له تعريف مميز لها؛ فهي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[2]؛ وهو بذلك يقر أن الاستعارة تشبيه حذف أحد المشبهين فيه شرط أن تكون هناك قرينة تربطهما، أما الاستعارة عند أبي هلال العسكري فهي "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ"[3]؛ فقد بين من خلال مفهومه لها الأغراض البلاغية الناتجة عن استخدامها، كما أن مفهومه لها يبين أنها انزياح بالكلمة عن الاستعمال اللغوي الأصلي إلى موضع أخر؛ فهي إذًا الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من صبغة أخرى...، فمعنى المعنى هو الأكثر إثارة للنقاش في علم اللغة، حيث تشير كلمة معنى بشكل عام إلى ما يحيل عليه الدال، ويمكن تمييز عنصرين هما المرجع المشار إليه والإحالة الدالة عليه[4]، والتي تدرك من خلال المرجع الذي يدل عليها.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص20.

[2] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص156.

[3] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص178.

[4] – ينظر، جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص،ص194،195.

ونظرا لأهميتها هذه فقد تكرر ورودها في الرائية ثماني مرات؛ حيث كانت الاستعارة من أهم الآليات التي اعتمدها عمر بن أبي ربيعة في تشكيل صوره الشعرية، كما تكشف طريقة استخدامه للاستعارة مدى حذاقته وتمكنه من ناصية اللغة، وبعد نظره للأشياء، كما تبين كذلك كثافة مشاعره وقوتها؛ وهذه نماذج عن الاستعارات الواردة في الرائية.

1- الاستعارة المكنية:

ورد هذا النوع من الانزياحات الدلالية في القصيدة؛ حيث إن الاستعارة المكنية هي"أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به الموازية"[1]، وقد تكررها ذكرها ثماني مرات في الرائية وذلك في قوله:

ولا قُرْبُ نُعْمٍ إن دَنَتْ لك نَافِعٌ ولا نَأيُها يُسْلِي ولا أنْتَ تَصْبِرُ[2]

يحتوي هذا البيت على استعارة مكنية متمثلة في قوله لانأيها يسلي؛ حيث شبه النأي بإنسان يسلي، فذكر المشبه وحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية حسب ما يبينه المخطط الآتي:

لا نأيها يسلي ←يمنح بعد انحرافي

↓ ↓

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي(استعارة مكنية)

أما من حيث المعنى فقد أدى هذا الخرق إلى تحقيق أبعاد جمالية على أسلوب البيت، حيث إنه عمد تأكيد عدم سعادته وراحته بسبب بعدها عنه بأسلوب جميل حتى يضمن تفاعل المتلقي معه.

أما في قوله:

أخا سَفَرٍ جَوَّابَ أرْضٍ تَقَاذفَتْ بِه فَلَوَاتٌ فَهُو أشْعَث أغْبَرُ[3]

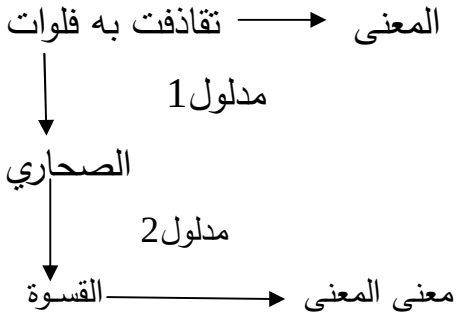
---

[1] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص160.

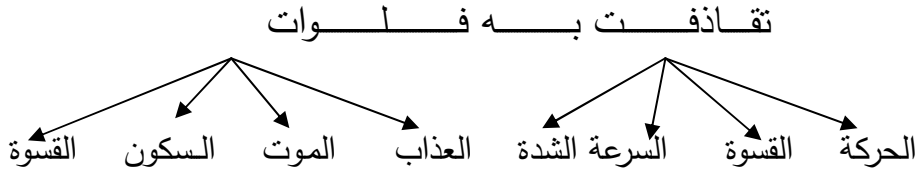
[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[3] – المصدر نفسه، ص124.

في هذا البيت شبه الشاعر الفلوات بالحجارة التي تتقاذف، فذكر المشبه وحذف المشبه به ودل عليه بلازمة من لوازمه ألا وهي التقاذف على سبيل الاستعارة المكنية ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الآتي:



وإذا لاحظنا الكلمتين وجدنا بينهما فروقا سنوضحها في المخطط الآتي:



ففي هذا المركب الاستعاري مزج الشاعر بين متناقضين في "كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمزج به مستمدا منه بعض خصائصه ومضفيا عليه بعض سماته"[1] حيث أضفت كلمة تقاذفت بعض الحياة على الفلوات، فبدت الصورة نابضة بالحياة والحركة فنفت السكون والموت المسيطر والمميز للصحراء الخالية وقد أدى هذا الجمع بين المتناقضين إلى تحقيق مفارقة دلالية نتج عنها خرق في أفق توقع القارئ.

ونجد أسلوب الاستعارة كذلك في قوله:

إليْهِم متى يَسْتَمْكِنُ النَّومُ مِنْهُـــم ولي مَجْلِسٌ لـــوَلا اللُّبَانَةِ أوعَـرُ
فوالله ما أدْري أتَعْجِيلُ حَـــاجَـــةٍ سَرَتْ بِكَ أم قَد نَام من كُنْتَ تَحْذَرُ[2]
فَقُلْتُ لها: بَل قَادَنِي الشَّوْقُ والهَوى إلَيْكِ وما نَـفْسٌ من النَّاسِ تَشْعُـرُ
ويا لَكَ من مَلهَى هُنَاكَ ومَـجْلِـس لَـــنَا لَـم يُكَدِّرْهُ عَلَيْنَـــا مُكَـدِّرُ[3]

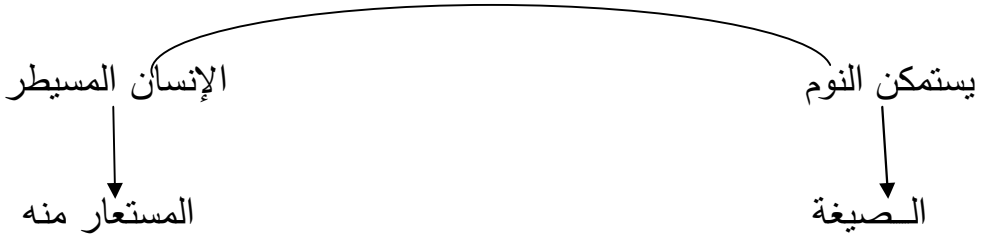
---

[1] – مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص96.

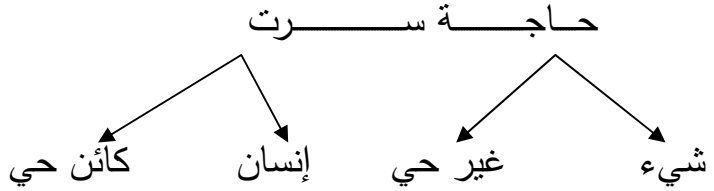
[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص126.

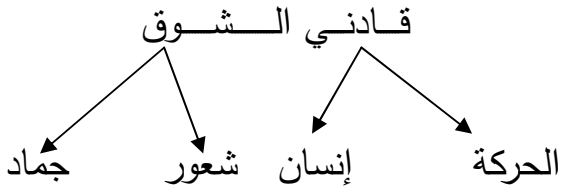
في هذه الأبيات وردت فيها استعارة مكنية، حيث شبه في البيت الأول النوم بإنسان يستمكن فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه ألا وهي الاستمكان على سبيل الاستعارة المكنية كما هو مبين في المخطط:



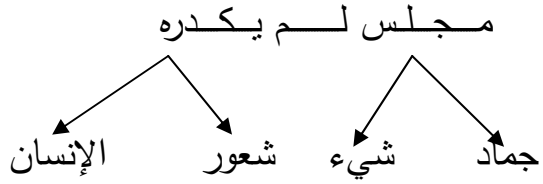
أما في البيت الثاني فقد فقد شبه الحاجة بإنسان يسري، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة تدل عليه وهي السرى على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا المخطط يوضح ذلك:



وفي البيت الثالث شبه الهوى بإنسان يقود، فذكر المشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك وفقا لما يلي:



أما في البيت الرابع فقد شبه المجلس بالإنسان، فذكر المشبه وحذف المشبه به وأبقى على لازمة تدل عليه وهي الكدر، وهذا الرسم سيبين كيفية هذا التجاوز:



في هذه الأبيات السابقة التي وردت فيها استعارات حقق ورودها انزياحات دلالية نتج عنها كسر أفق توقع المتلقي، وكان ذلك نتيجة إسناد أفعال بشرية(يستمكن، سرت، قاد)، إلى

أشياء جامدة(النوم، الحاجة، الشوق)، وهذا يبين لنا أن عمرا أراد من خلال عملية التشخيص التي قام بها أن يضفي حركات على تلك الصفات الجامدة مما يعطي لصورته حيوية وحركة؛ كما أن هذه العملية – التشخيص – تنم عن "ملكة خالقة لدى الشاعر تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا ومن دقته حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة الشاملة"[1]، وبذلك نفى السكون والجمود المخيم على تلك الأوصاف.

ومن خلال دراستنا لأسلوب الاستعارة في الرائية نلاحظ سيطرة الاستعارة المكنية على الاستعارة التصريحية التي لم ترد فيها، وهذا يدل على تجنب عمر للأسلوب المباشر وميله أكثر إلى الغموض والإيحاء الذي يكون في الاستعارة المكنية التي يحذف فيها المشبه به ويرمز له بقرينة دالة عليه.

ثالثا: الصورة الكنائية:

وبالإضافة إلى أسلوبي التشبيه والاستعارة فإن الشاعر قد اعتمد على الصورة الكنائية في تشكيل صور قصيدته التي تعكس تجربته الشعورية، وقد تردد مصطلح الكناية بين عدد من علماء البيان؛ فهي عند السكاكي " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك"[2]؛ فهو من خلال تعريفه هذا بين أنها تكون بحذف الشيء الذي يريد الكلام عنه وترك لازمة من لوازمه تكون دالة عليه، ولا تختلف نظرته لها عن الجرجاني فقد عرفها بقوله "هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلا عليه"[3]؛ وبهذا فإنه يقر بأن الكناية لا تتم باستخدام اللفظ الصريح للمعنى مباشرة، وإنما تلجأ إلى استخدام ألفاظ تومئ وتدل عليه، مما يجعل المتلقي يتفاعل معه ويعمل ذهنه حتى يتوصل إلى المعنى المراد منه.

---

[1] – مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص87.

[2] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص170.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66.

ونظرا إلى القيم الجمالية التي تحققها الصورة الكنائية بفضل اعتمادها على الإيماء وما ينتج عنها من التفاعل الذي تخلقه، فإن الشاعر قد اعتمد عليها في الرائية بأنواعها حتى يضمن تفاعل المتلقي معه.

1- الكناية عن صفة:

ومن بين ضروب الصورة الكنائية التي اعتمد عليها عمر بن أبي ربيعة في الرائية الكناية عن صفة، وقد تطرق إلى ذكرها عدد من علماء البيان، نذكر منهم السكاكي الذي يعتبر أن الكناية "المطلوب بها نفس الصفة تقرب تارة وتبعد تارة أخرى، فالقريبة هي أن تنتقل إلى مطلوبك من أقرب لوازمه إليه، وأما البعيدة فهي أن تنتقل إلى مطلوبك من لازم بعيد بواسطة لوازم متسلسلة"[1]؛ ومن خلال قوله بين أن الكناية عن صفة تكون إما بأن يكون اللازم قريبا إلى اللفظ، وإما أن يكون بعيدا فلا يستطيع الوصول إلى الأصل إلا عبر سلسلة من اللوازم، أما النقاد فقد تطرق قدامة بن جعفر إلى الكناية في باب الأرداف، حيث يرى بأن الكناية عن صفة تكون "إذا ذكر الردف وحده وكان وجه إتباعه لما هو ردف له غير ظاهر أو كانت بينه وبينه أرداف أخر كأنها وسائط...ينسب إلى جيد الشعر"[2]؛ ولا يختلف تعريفه لها عن رأي السكاكي فيها غير أنه أطلق حكم الجودة على استخدامها في الشعر، و بالعودة إلى الرائية نجد أنها وردت ست مرات وذلك في قوله:

إذا زُرْتُ نُعْمًا لَمْ يَزَلْ ذو قَرَابَةٍ لها كُلَّمَا لاقَيْتُهَا يَتَنَمَّرُ[3]

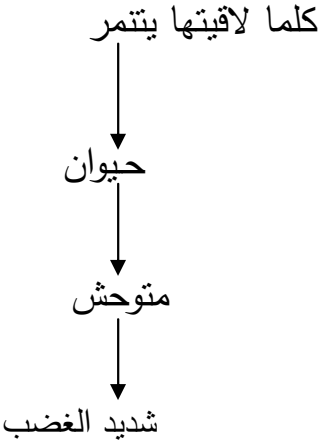
وإذا تأملنا هذا البيت وجدناه يحتوي عل كناية عن صفة، والتي تم التوصل إليها عن طريق مجموعة من الوسائط يمكن تحديدها كما يلي:

---

[1] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص171.

[2] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص159.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.



ومن خلال هذه الدلالات التي تمر في ذهن المتلقي يتم التوصل إلى المعنى الذي تم العدول عنه؛ وهو التعبير عن شدة غضب قريب نعم من عمر عند زيارته لها خفية.

وفي قوله:

أهَذَا الذي أطْرَيْتِ نَعْتًا فَلَمْ أَكُنْ وعَيْشِكِ أنْسَاه إلى يَوْمِ أقْبَرُ[1]

وردت في هذا البيت كناية عن صفة الموت، وقد كانت هذه الصفة قريبة المأخذ لأن اللازم قريب من المعنى المراد، فعندما قالت إلى يوم أقبر فإن المعنى المراد واضح ولا يحتاج إلى وسائط حتى يفهم من خلالها، وقد عمد الشاعر إيراد هذه الصفة في هذا السياق ليبين قدره ومكانته عند نعم، فهي دائمة التفكير شديدة التعلق به لدرجة أنها لن تنساه حتى تموت وتقبر.

أما في قوله:

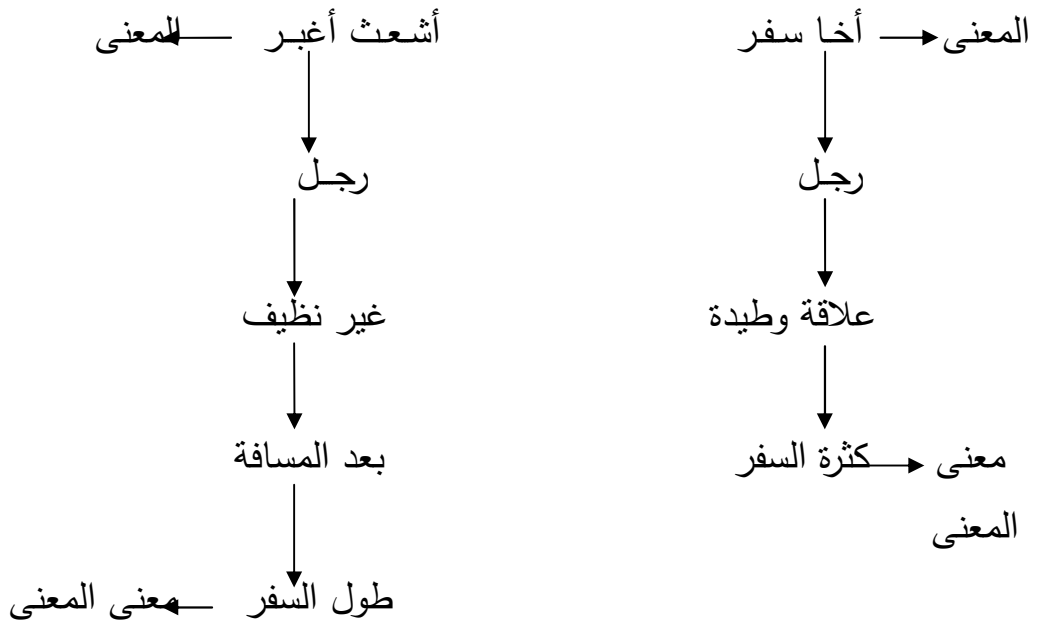
أخَا سَفَرٍ جَوَّابَ أرْضٍ تَقَاذَفَتْ بِهِ فَلَوَاتٌ فَهُوَ أشْعَث أغْبَرُ[2]

في هذا البيت وردت فيه صورتان كنائيتان يتم التوصل إليهما كالآتي:

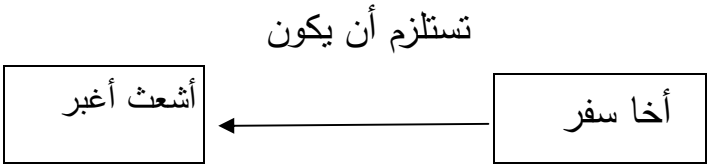
---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص124.

[2] – المصدر نفسه، ص124.



ومن خلال المخططين نستنتج أن:



ومن خلال ما سبق نلاحظ أن الكناية عن صفة كثرة السفر وطوله كانت بعيدة؛ لأنه لا يمكن الوصول إلى المعنى المراد إلا عن طريق المرور عبر عدة وسائط كما بينه المخطط السابق، وقد أراد عمر أن يبين من خلال الصورة الكنائية الأولى كثرة سفره وترحاله، أما استخدامه للصورة الثانية فكان تأكيدا للأولى حيث صور الحالة التي كان فيها نتيجة لطول هذا السفر.

أما في قوله:

فَقَالَتْ وقَد لانَتْ وأفْرَخَ رَوْعُهَا كَلاَكَ بِحِفْظٍ رَبُّكَ المُتَكَبِّرُ [1]

في هذا البيت وردت كناية عن صفة الاطمئنان وقد كانت قريبة تفهم مباشرة من خلال القرينة الدالة عليها في السياق، وقد عمل هذا العدول الدلالي إلى تصوير حالة نعم التي انتقلت من حالة الذعر والخوف إلى حالة السكون والطمأنينة.

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص126.

وانطلاقا مما ورد استخدامه من صور كنائية في الرائية، نلاحظ أن استخدامه لها أضفى على شعره جمالية فريدة من نوعها إذ أنه ترك التصريح بالمعاني وأومأ للمتلقي بالمعنى المراد، مما دفع المتلقي إلى التفاعل مع تلك الإيماءات وإعمال ذهنه حتى يتمكن من العبور إلى المستوى العميق انطلاقا من المستوى السطحي.

ومن خلال دراستنا لصور التشبيه، والاستعارة، والكناية الواردة في رائية عمر بن أبي ربيعة تبين لنا أن هذه الصور على اختلافها قد حققت قيما جمالية انعكست على أسلوب عمر الشعري، حيث تشاركت وتفاعلت مميزات كل منها مشكلة لوحة تجلت في تجربته الشعرية.

المطلب الثاني: الصور الحقيقية:

وبعد دراستنا للصور البلاغية الواردة في القصيدة ننتقل إلى دراسة نوع آخر من الصور الشعرية التي اعتمد عليها الشاعر في صوغ تجربته الشعرية ألا وهي الصورة الحقيقية التي هي "كل صورة استطاع الشاعر من خلالها تصوير ما يريد التعبير عنه بألفاظ حقيقية وعبارات وصفية مجردة تتشكل بمجموعها صورة دقيقة التصوير تنم عن خيال خصب"[1]، فالصورة الشعرية لا يقتصر تشكيلها على الصور البلاغية فحسب، وإنما هناك صور شعرية معتمدة على ألفاظ حقيقية تشكل لنا صورا جميلة قد لا تحققها الصور البلاغية، غير أن هذا لا ينفي ورود الصور البلاغية ضمن الأبيات التي تشكلها الصور الحقيقية؛ فهي تكون شارحة وموضحة لها، وقد اعتمد عمر بن أبي ربيعة على هذا النمط على اختلاف أنوعه في تشكيل صور الرائية.

أولا: الصورة الوصفية:

تعتبر الصورة الوصفية من بين أهم أنواع الصور الحقيقية التي اعتمد عليها عمر في التعبير عن مشاعره ونقل ما يحيط به إلى السامع فيخرج بذلك ما لا يرى ويجعله مرئيا والوصف من بين أهم الأغراض الشعرية لما له من أهمية بالغة وقد تناوله بالدراسة عدد من العلماء؛ حيث قال قدامة بن جعفر معرفا إياه "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من

[1] – مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص173.

الأحوال والهيئات"[1]، فهو عنده أن تنقل الشيء كما هو حقيقة في الواقع، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق حينما فرق بينه وبين التشبيه الذي يكون بإدخال المجاز على هذه الأحوال والهيئات، كما اعتبر أن أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى ينقلب السمع بصرا[2]، ونظرا للأهمية البالغة التي يضفيها أسلوب الوصف فإن عمر قد استخدمه بنوعيه في تشكيل معظم صور رائيته.

1- **الصورة الوصفية الخارجية:**

استخدم عمر هذا النوع من الأسلوب في وصف كل ما وقعت عليه عيناه من المناظر المحيطة به، كما اعتمد عليه كذلك في وصف ناقته، ووصف هيئات الأشخاص والأحداث والمواقف الصادرة عنهم ومن ذلك قوله:

إذَا زُرْتُ نُعْمًا لَمْ يَزَل ذو قَرَابَةٍ لهـــا كُلَّمَا لاقَيْتُهَا يَتَنَمَّـــرُ

عَزِيزٌ عَلَيْـــــهِ أن أُلِمَّ بِبَيْتِهَـــــا يُسِرُّ لِيَ الشَّحْنَاء والبُغْضُ مُظْهَرُ[3]

في هذين البيتين صور عمر من خلال أسلوب الوصف حالة قريب نعم، حيث بين أنه إذا زار نعما، لم يرق ذلك لقريبها ويظهر عدم رضاه في الكره والبغض الذي يبدو من خلال ملامح وجهه، وقد أكد هذه الصفات بقوله يتنمر؛ حيث كانت هذه الصورة البلاغية المتمثلة في الكناية عن صفة الغضب مؤكدة للأوصاف الحقيقية السابقة الذكر، حتى تكتمل بذلك صورة عدم الرضا وتظهر واضحة جلية للمتلقي.

أما في قوله:

ولَيْلَةَ ذي دَوَرَانَ جَشَّمَتْنِي السُّرَى وقَدْ يَجْشُمُ الهَوْلَ المُحِبُّ المُغَرَّرُ

فَبِتُّ رَقِيبًا للرِّفَاقِ على شَفَـــا أحَاذِرُ مِنْهُم مَن يَطُوفُ وأنْظُـرُ[4]

في هذين البيتين يصور الشاعر حالة التعب والعناء الشديد الذي كابده من أجل الوصول إلى ديار نعم، وبعد وصوله وصف كيف أنه كان يراقب القوم الذين كانوا جالسين

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص130.

[2] – ينظر، ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص404.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص123.

[4] – المصدر نفسه، ص125.

حول الخيام يتسامرون مركزا في وصفه على حاسة البصر، وهذا ساعده على تبيان حالة الترقب الشديد الذي كان فيه.

وكذلك في قوله:

فلمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهُمْ وأطْفِئَتْ مَصَابِيحُ شُبَّتْ بالعِشَاءِ وأنْؤُرُ[1]

في هذا البيت صور لنا الشاعر حالة القبيلة عندما نام القوم وأطفئت المصابيح وخيم السكون على ديارهم، معتمدا في وصفه على حاستي البصر والسمع وكان هذا بألفاظ حقيقية؛ ومن ذلك قوله:

فَقَامَت إلَيْهَا حُرَّتَانِ عَـــلَيْهِمَـــا كِسَآنِ مِنْ خَزٍّ دِمَقْسٍ وأخْضَـرُ
فَأقْبَلَتَا فارْتَاعَتَا ثـــم قَالتَـــا: أقِلِّي عَلَيْكِ اللَّوْم فالخَطْبُ أيْسَـرُ
فَقَالَتْ لَهَا الصُّغْرى: سَأعْطِيهِ مِطْرَفِي وذرعي، وهَذَا البُرْدَ إن كَانَ يَحْذَرُ
يَقُومُ فَيَمْشِي بَيْنَـــنا متَنَكِّـــرًا فلا سِرُّنَا يَفْشُوا ولا هــو يَظْهَـرُ[2]

في البيت الأول وصف فيه أختي نعم ولباس الحرير الذي كانتا ترتديانه؛ وهذا يدل على الرفاهية والعز الذي تعيشان فيه، ثم انتقل في البيت الموالي له فوصف حالة الخوف والذعر الذي كانتا فيه خوفا من أن يكشف أمر زيارته لأختهما، أما في البيتين الثالث والرابع فقد وصف الحيلة التي توصلتا إليها، حيث اقترحتا عليه أن يتنكر في ثوب امرأة ويخرج من القبيلة من أجل ألا يكشف الأمر وبالتالي يتجنبن الفضيحة، ومن خلال أسلوب الوصف هذا الذي اعتمد فيه على عبارات حقيقية استطاع أن يصور لنا موقف الذعر والرعب الذي كانوا فيه خوفا من تفطن القوم لهم.

أما في قوله:

فآخِرُ عَهْدٍ لي بِهَا حِينَ أعْرَضَتْ ولاحَ لَهَا خَدٌّ نَقِيٌّ ومَحْجَـرُ
سِوى أنَّنِي قَدْ قُلْتُ يَا نُعْمُ قَوْلَـةً لها والعِتَاقُ الأرْحَبِيَّاتُ تُزْجَرُ[3]

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص127.

[3] – المصدر نفسه، ص127.

في هذا البيت يصور لنا الشاعر موقف الفراق، حيث وصف لنا أنه في آخر لقاء جمعه بها حين أعرضت عنه لمح خدها وطرف عينها، كما حدد وقت هذا الموعد الأخير بربطه بموعد زجر العتاق الأرحبيات، وهذا الوصف الدقيق مكنه من إخراج كلامه من مجرد أن يكون كلمات إلى أن يجسد في صورة نابضة بالحياة.

وإذا انتقلنا إلى قوله:

فَقُمْتُ إلى عَنَسٍ تَخَوَّنَ نَيُّها سرى اللَّيْلِ حَتى لحْمُهَا مُتَحَسَرُ [1]

فهو من خلال هذا الوصف صور لنا حالة الناقة التي كانت شاحبة هزيلة من كثرة السفر والترحال، معتمدا في ذلك على ألفاظ حقيقية.

أما في قوله:

فسَافَتْ ومَا عَافَتْ وما رَدَّ شُرْبُهَا عَن الرَّيِّ مطْرُوقٌ من المَاءِ أكْدَرُ [2]

فقد وصف في هذه الأبيات ناقته وهي تشرب من الماء الملوث غير مكترثة بتلوثه ومن خلال هذا الوصف صور لنا شدة عطشها من كثرة السفر في الصحراء القاحلة.

وقوله:

ومَاءٍ بمَوْمَاء قَلِيـــلٌ أنِيسُهُ بَسَابِسَ لَمْ يُحْدِثْ بِهِ الصَّيْفُ مُحْضَرُ [3]

أما في هذا البيت فقد صور فيه الشاعر من خلال الوصف حالة الصحراء القاحلة المقفرة التي لم ينزل بها أحد في الصيف لشدة الحر وانعدام الماء فيها.

2- الصورة الوصفية الداخلية:

بالإضافة إلى اعتماد عمر على الصور الوصفية الخارجية، ورد هذا النوع من الصورة في الرائية حينما أراد الشاعر وصف مشاعره وأحاسيسه الداخلية، وهذا ساعده في إيصالها إلى المتلقي حتى يضمن تفاعله معه، ومن ذلك قوله:

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص128.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

بِحَاجَة نَفْسٍ لَمْ تَقُل فِي جَوَابِها فَتُبْلِـــــغَ عُذْرًا والمَقَالَةُ تُعْـــذَرُ
تَهِيمُ إلى نُعْمٍ فَلا الشَّمْلُ جَامِعٌ ولا الحَبْلُ مَوْصُولٌ ولا القَلْبُ مُقْصِرُ
ولا قُرْبُ نُعْمٍ إنْ دَنَتْ لَكَ نَـافِعٌ ولا نَأيُهَا يُـــسْلِي ولا أنْتَ تَصْبِـــرُ [1]

من خلال الأوصاف التي أوردها عمر في هذا المقطع من الرائية صور لنا حالته النفسية المضطربة، فلا قرب نعم يؤنسه ويسليه بسبب تربص قومها به، ولا بعدها عنه يرحمه من العذاب، وقد أضفت هذه الصفات نوعا من المبالغة في تصوير موقفه النفسي هذا.

أما في قوله:

فَقُلْتُ لَها بَلْ قَادَنِي الشَّوقُ والهَوى إلَيْكِ وما نَفْسٌ من النَّاسِ تَشْعُرُ [2]

في هذا البيت وصف الشاعر حالته النفسية، وأن الشوق هو الذي قاده إليها من دون أن يشعر، وقد تمكن من خلاله أن يصور شدة تعلق قلبه بنعم وقد ساعده في ذلك الاستعارة المكنية التي تضمنها البيت مما أدى إلى دعم المعنى المراد وتأكيده.

و مما سبق ذكره عن الصورة الحقيقية في الرائية، نستنتج أن الشاعر اعتمد عليها في كثير من المواضع في قصيدته ، سواء كانت متعلقة بتصوير ما يحيط به خاصة صورة الناقة والصحراء، أو تصوير تجربته مع نعم وما يتخللها من أحداث ومواقف، أو تصوير أحاسيسه ومشاعره تجاهها وقد تم ذلك بعبارات حقيقية تخللتها بعض الصور البلاغية جاءت لتؤكد المعنى، وقد ساهم هذا في بناء أسلوب قصصي مميز.

ومن خلال دراستنا للصور الشعرية في رائية عمر بن أبي ربيعة نلاحظ أنه قد زاوج في تشكيلها ما بين الصور البلاغية والصور الحقيقية، وبهذا فإن حضورها مثل ظاهرة أسلوبية؛ ساعدت في نقل تجربته إلى المتلقي، وقد ساعده في ذلك الصور البلاغية التي تعتبر من الظواهر الأسلوبية البارزة لما فيها من عدول عن الواقع؛ وهذا لكي يضمن سريان الحوار والتفاعل بين القصيدة والمتلقي الذي يسعى دائما لكشف مدلولاتها.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص126.

المبحث الثاني: الحقول الدلالية:

إن الدارس لرائية عمر بن أبي ربيعة يلاحظ أنه لم يقتصر على الصور الشعرية فقط في تشكيل دلالات رائيته، بل عمد إلى تدعيمها بمجموعة من الحقول الدلالية التي تعتبر من أهم مصادر التشكيل الصوري، والتي يتم تحليلها من قبل الدارس الأسلوبي؛ حيث يهدف من خلالها إلى "جمع الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام[1]؛ فهي إذًا تسهم في إماطة الغموض عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر وما يقترن بها من معاني ودلالات، كما تساعد على تحديد العلاقة بين مكونات الحقول بعضها ببعض مما يفضي إلى تحديد جوهر المعنى.

والقارئ لرائية عمر بن أبي ربيعة يقف على دلالات محددة تتعلق بالمرأة(نُعْم) وعلاقته بها التي يطبعها التذبذب وعدم الاستقرار، الذي يتجلى في الصراع الناتج عن العقبات المحيطة به والتي تحول عن الوصول إليها، فالملاحظ للرائية يجد أن المفردات التي تشيع في هذه القطعة الأدبية والتي تنتظم فيها الدلالات تكون بينها "أنواع من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها"[2]؛ وهذا ما يسمى بالحقول الدلالية التي كانت موزعة في الرائية كالآتي:

المطلب الأول: حقل الألفاظ الدالة على المعاناة والحزن والقلق:

إن قارئ الرائية يلمح منذ الوهلة الأولى حالة الحيرة التي يعيشها عمر، وقد كان اعتماده على هذا الحقل الذي جسد من خلاله حالة القلق والحزن والمعاناة التي عايشها هو أو أحد الشخوص التي ضمنها في قصيدته، ومن ذلك قوله:

ولا قُرْبُ نُعْمٍ إن دَنَتْ لَكَ نَافِعٌ ولا نَأيُهَا يُسْلِي ولا أنْتَ تَصْـبِرُ[3]
أخَا سَفَرٍ جَوَّابَ أرْضٍ تَقَاذَفَتْ بِهِ فَلَوَاتٌ فَهُو أشْعَثُ أغْبَـــرُ
قَليلٌ على ظَهْرِ المَطِيَّةِ ظِلُّـهُ سِوى ما نَفَى عَنْهُ الرِّدَاءُ المُحَبَّرُ[4]

---

[1] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص80.

[2] – شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، ط2، 1992م، ص121.

[3] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.

[4] – المصدر نفسه، ص124.

في هذه الأبيات كانت الألفاظ الدالة على حقل المعاناة والحزن والقلق الخاصة بعُمر ففي البيت الأول أدت الألفاظ الدالة على هذا المعجم والمتمثلة في(لا قرب نعم، نافع، لا نأيها يسلي) إلى تصوير الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها بسبب بعده عن نُعْمٍ، أما في البيتين الثاني فقد تجلت هذه الألفاظ في(أشعث، أغبر، قليل على ظهر المطية)، وقد أدت إلى إظهار طول سفره وحجم المعاناة التي يتكبدها جراء ذلك في سبيل لقيان نُعْمٍ.

أما في قوله:

وقَالَتْ وعَضَّتْ بالبَنَانِ فَضَحْتَنِي وأَنْتَ امْرُؤٌ مَيْسُورُ أَمْرِكَ أَعْسَــرُ

فَواللَّهِ مَا أَدْرِي أَتَعْجِيلُ حَــاجَــةٍ سَرَتْ بِكَ أَمْ قَدْ نَامَ مَنْ كُنْتَ تَحْذَرُ[1]

لَعَلَهُمَا أَنْ تَطْلُبَا لَكَ مَخْــرَجًــا وأن تَرْحُبَا سَرْبًا بِمَا كُنْتُ أَحْصُــرُ

فَقَامَتْ كَئِيبًا لَيْسَ فِي وَجْهِهَا دَمٌ مِنَ الحُزْنِ تُذْرِي عَبْرَةً تَتَحَــــدَّرُ[2]

في هذه الأبيات كانت الألفاظ المندرجة ضمن الحقل الدلالي الخاص بالحزن والمعاناة والقلق متعلقة بالشخوص التي ضمنها في رائيته، ففي البيت الأول والثاني والرابع كانت هذه الألفاظ متمثلة في(فضحتني، ما أدري، كئيبا، الحزن)، وقد كانت هذه الألفاظ عاكسة لحالة نُعْمٍ النفسية الحزينة القلقة من الفضيحة التي قد تنجم عن اكتشاف أمر قدوم عمر وتسلله إلى ديارها خفية من قومها، أما في البيت الثالث فقد دل لفظ(لعل) على الحيرة والقلق الذين كانا يعتريانها خوفا من عدم تقبل أختيها مساعدتها في إخراجه خفية من القبيلة سترا للفضيحة.

المطلب الثاني: حقل الألفاظ الدالة على الزمان والمكان:

شغل هذا الحقل حيزا كبيرا في الرائية كيف لا وهو يمثل أحد العناصر الأساسية للوجود؛ إذ لا يكاد يخلو أي حدث منهما؛ فالمكان برحابته يستوعب تحركاتنا وأفعالنا والزمان يحدد بدقة أوقات وقوعها، وقصة عمر بن أبي ربيعة مع نُعْمٍ ومغامرته من أجلها والتي جاءت أحداثها في قصيدته هذه شأنها شأن بقية الأحداث لها زمان ومكان عكست من خلاله عدة دلالات كانت مرتبطة به يمكن حصرها فيما يلي:

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص127.

أمن آل نُعْمٍ أنْتَ غَادٍ فمُبْكِـرُ غَدَاةَ غَدٍ أم رائِـحٌ فَمُهَجّـرُ [1]
ووالٍ كَفَاهَا كُلَّ شَيْءٍ يَهُمُّهَـا فَلَيْسَتْ لِشَيْءٍ آخِرَ اللَّيْلِ تَسْهَـرُ
وبِتُّ أُنَاجِي النَّفْسَ أيْنَ خِبَاؤُهَا وكَيْفَ لِمَا آتِي مِنَ الأمْرِ مَصْـدَرُ
وغَابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أهْوَى غُيوبَهُ ورَوَّحَ رُعْيَـانٌ ونُوِّمَ سُمَّـرُ
فَلَمَّ تَقَضَّى اللَّيْـلُ إلاَّ أقَلَّـهُ وكَادَتْ تَوَالِي نَجـمِهِ تَتَـغَوَّرُ
فَمَا رَاعَنِي إلاَّ مُنَـادٍ تَرَحَّلُـوا وقَدْ لاحَ مَعْرُوفٌ مِنَ الصُّبْحِ أشْقَرُ [2]

في هذه الأبيات أورد عمر فيها أزمنة مختلفة كل منها مرتبط بحدث خاص به؛ ففي البيت الأول يسأل نفسه عن موعد ذهابه لنعم هل يكون في الغداة أم في المساء؛ وقد دلت على ذلك الألفاظ التي أوردها(غداة، رائح)، أما في البيت الثاني فقد دل لفظ(آخر الليل) على الوقت الذي يسهر فيه الذين يتخبطون في المشاكل والهموم وهذا ما كفاها إياه الملك، أما الأبيات الأربعة الأخرى فقد صورت الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل والمتمثلة في(بت، غاب قمير، نوم سمر، الليل، الصبح) بدقة الوقت الذي تسلل فيه عمر إلى ديار نعم، والذي كان ليلا عند نوم القوم الذين كانوا يتسامرون، كما بين سرعت مرور الوقت رفقت نُعْمٍ إلى درجة أنه لم ينتبه لمروره حتى فاجأه صوت المنادي الذي أيقظ القوم.

وبالإضافة إلى الألفاظ الدالة على الزمان فقط هناك لأبيات شعرية عمد فيها عمر إلى استخدام الألفاظ الدالة على كل من الزمان والمكان؛ ومن ذلك قوله:

بِآيَةِ مَا قَالَتْ غَدَاةَ لَقَيْتُهَـا بِمَدْفَعِ أكْنَـانِ أهَذا المُشَـهَّرُ [3]
ولَيْلَةَ ذِي دَوَرَانَ جَشَّمَتْنِي السُّـرَى وقَدْ يَجْشُمُ الهَوْلَ المُحِبُّ المُـغَرِّرُ [4]
أشَارَتْ بأنَّ الحَيَّ قَدْ حَانَ مِنْهُمْ هُبُوبٌ ولَكِنْ مَوْعِدٌ مِنْكَ عَزْوَرُ [5]
فَلَمَّا أجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ قُلْنَ لِـي أَلَمْ تَتَّقِي الأعْدَاءَ واللَّيْلُ مُقْمِـرُ [6]

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص122.
[2] – المصدر نفسه، ص126.
[3] – المصدر نفسه، ص 123.
[4] – المصدر نفسه، ص125.
[5] – المصدر نفسه، ص126.
[6] – المصدر نفسه، ص127.

في التركيب الأول أدت الألفاظ المندرجة تحت هذا الحقل والمتمثلة في(غداة، مدفع أكنان) إلى تأكيد عمر على أن نعما لم تخبره بالعلامة التي أرسلها لها يوم التقاها في المكان المسمى مدفع أكنان، أما في التركيب الثاني فقد كان لورود لفظي(ليلة، ذي دوران) إلى تخصيص تلك الليلة التي سار فيها إلى الموضع المسمى ذي دوران دون غيرها بالتكليف والمشقة؛ فهو لم يجشم السير قط سوى في تلك الليلة، أما في البيت الثالث فقد فقد كان لـ(هبوب، عزور) دلالة على أن نعما فقد نبهته إلى أن القوم قد حان وقت نهوضهم من النوم لكنها في نفس الوقت طمأنته بأنها ستلتقيه مرة أخرى في المكان المسمى عزور، غير أن الأمر يختلف عن سابقيه في البيت الرابع لأن كلا من(ساحة الحي، الليل مقمر) وردا للدلالة على العتاب الذي وجهته أختا نعم لعمر؛ لكن هذا العتاب كان بعد أن خرجوا من ديارها وزال خطر الفضيحة عنهم، كما أن عمرا من خلال ذلك أراد أن يبين شجاعته وعدم مبالاته بالمخاطر المحيطة به في سبيل لقيان نعم.

المطلب الثالث:حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة والحيوان:

شغلت الألفاظ المشكلة لمعجم هذا الحقل الدلالي حيزا في الرائية، والذي يشد انتباهنا هو أن هذه الألفاظ وردت في بعض المواضع دالة على غير ما هو متعارف عليه، غير أن استعماله هذا يعكس لنا مدى ارتباطه بالطبيعة المحيطة به بمختلف عناصرها سواء كانت جامدة أم متحركة، ويتجلى ذلك في قوله:

وأعْجَبَهَا مِنْ عَيْشِهَا ظِلُّ غُرْفَةٍ وَرَيَّانُ مُلْتَفُّ الحَـــدَائِقِ أخْضَــرُ[1]

ومَاءٍ بِمَوْمَاءَ قَلِــيلٌ أنِيسُــهُ بَسَاسَ لَمْ يُحْدِثْ بِهِ الصَّيفَ مُحْضَرُ[2]

في التركيب الأول كانت الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل والمتمثلة في(الحدائق أخضر) دالة على حياة العز والرفاهية التي كانت فيها نعم، فهي تسكن في بيت تحيط به الحدائق الخضراء الجميلة؛ ومن خلال هذا يتضح لنا أنها تعيش حياة مستقرة بعيدة عن العناء والمشقة الذي يسببها الظعن من مكان إلى آخر، أما التركيب الثاني فقد كانت الألفاظ المشكلة لمعجم هذا الحقل ممثلة في(ماء، موماء، بسابس، الصيف)؛ فإن كانت لفظة الماء

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص125.

[2] – المصدر نفسه، ص128.

تدل على الحياة لقوله تعالى:{ وجَعَلنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أفَلاَ يُؤْمِنُنْ}[1]؛ فإنها في هذا البيت جاءت عكس ذلك لأنها دلت على الموت الناتجة عن قلة الماء وقساوة الصحراء الشديدة الحرارة.

أما في قوله:

وبَاتَتْ قَلُوصِي بالعَرَاءِ ورَحْـــلُهَـــا لِطَارِقِ لَيْلٍ أو لِمَنْ جَـاءَ مُعْـورُ

وخُفِّضَ عَنِّيَ الصَّوْتُ أقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ حُبَابِ وشَخْصِي خَشْيَةَ الحَيِّ أزْوَرُ[2]

بِهِ مُبْتَنَى للعَنْكَـــــبُوتِ كَأنَّـــــهُ عَلى طَرَفِ الأرْجَاءِ خَـــامٌ مُنَشَّـرُ

فَقُمْتُ إلى مِغْـــــلاةِ أرْضٍ كأنَّـــها إذا التَفَتَتْ مَجْنُونَةٌ حِينَ تَنْـــظُـــرُ[3]

في البيتين الأول والرابع تتجلى لنا من خلال ألفاظ هذا المعجم(قلوصي، مغلاة) على العلاقة القوية التي تربط بين عمر وراحلته المتمثلة في الناقة فهي بمثابة الرفيق له أينما حل وارتحل، أما في البيت الثاني فقد كان لفظ (الحباب) دالا على أن عمرا كان يسير خفية دون أن يحدث أي صوت وقد شبه مشيته هذه بمشية الأفعى، بينما دل لفظ(العنكبوت) على خلو المكان من الناس، فمن المعروف أن بيت العنكبوت أوهن البيوت فلو مر على ذلك المكان الناس لتمزق بيتها.

المطلب الرابع: حقل الألفاظ الدالة على الحب:

بالرغم من كون رائية عمر بن أبي ربيعة غزلية تحكي تجربته مع نعم إلا أن الألفاظ المشكلة لمعجم هذا الحقل لم ترد بصفة كبيرة، ونلمح ذلك في قوله:

تَهِيمُ إلى نُعْمٍ فَلا الشَّمْلُ جَامِـــعٌ ولا الحَبْلُ مَوصُولٌ ولا القَلبُ مُقْصِرُ[4]

أهَذا الذي أطرَيْتِ نَعْتًا فَلم أكُـــنْ وعَيْشِكِ أنسَاهُ إلى يَـــومِ أقْبـــرُ[5]

فَقُلْتُ لها بَل قَادَنِي الشَّوقُ والهَوَى إلَيْكِ ومَا نَفْسٌ مِن النَّاسِ تَشْـعُـــرُ[6]

---

[1] – سورة الأنبياء: من الآية 30.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان ، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص128.

[4] – المصدر نفسه، ص122.

[5] – المصدر نفسه، ص124.

[6] – المصدر نفسه، ص126.

في البيت الأول كانت الألفاظ(تهيم، الشوق، الهوى) دالة على شدة حب عمر لنُعمٍ ومدى تعلق قلبه بها، أما كلمة(أنساه) التي وردت في البيت الثاني فقد كانت دالة على الحب الكبير الذي تكنه نعم لعمر لدرجة أنها لن تنساه حتى تموت.

المطلب الخامس: حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان:

استخدم عمر في رائيته ألفاظا تنتمي إلى هذا الحقل الدلالي؛ غير أن استخدامه لها كان بطريقة مدروسة تتوافق والمشاعر والأفكار التي يود إيصالها من خلالها، وبالتالي توجيه هذه الأعضاء المختلفة التي تم إيرادها نحو التفاعل مع تلك المشاعر، وقد وردت في سياقات مختلفة ومن ذلك قوله:

فَبِتُّ رَقِيبًا للرِفَاقِ عَـلى شَفَـا أحَاذِرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطوفُ وأنْظرُ
فَدَلَّ عَلَيْهَا القَلْبَ رَيًّا عَـرَفْتُهَـا لَهَا وهَوى النَّفْسِ الذي كَادَ يَظْهَرُ
فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوتَ مِنْهُم وأطْفِئَتْ مَصَابِيحُ شُبَّتْ بالعِشَاءِ وأنْـؤُرُ
فَلَمَّا رَأتْ مَن قد تَنَبَّهَ مِنْـهُـم وأيْقَاظَهُم قَالَتْ أشِرْ كَيْفَ تَأمُـرُ [1]
فَقَامَت كَئيبًا لَيْسَ في وَجْهِـهَا دَمٌ من الحُزْنِ تُذري عَبْرَةً تَتَـحَذَّرُ [2]

أدى استخدام الألفاظ المشكلة لمعجم هذا الحقل والتي كانت في البيت الأول والثالث والرابع ممثلة في(رقيبا، أنظر، فقدت الصوت، رأت) إلى تجسيد حالة الترقب والحذر الشديدين الذي كانا فيها مما جعل حاستي البصر والسمع تتفاعلان من أجل تفادي الفضيحة، أما في البيت فقد أدى ورود كلمتي(القلب، ريا) إلى الدلالة على مدى تعلقه بنعم حتى أن رائحتها مكنته من تحديد مكان تواجدها، بينما دلت لفظة(وجهها) في هذا السياق على شدة خوفها وفزعها من الفضيحة.

ومن خلال دراستنا للألفاظ المشكلة لمعجم الحقول الدلالية في الرائية، نجد أن عمر قد وظف عدد من الحقول الدالة على معاني كل حسب سياقها الذي وردت فيه، وقد تتداخل هذه الحقول فيما بينها من أجل تقوية المعنى وتدعيمه لتشكيل صورة متكاملة، مما يدفعنا للقول بأنها شكلت سمات أسلوبية ميزت الرائية عن غيرها.

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص126.

[2] – المصدر نفسه، ص127.

ومما سبق تناوله في الدراسة التي خصت التشكيل الصوري في رائية عمر بن أبي ربيعة نخلص إلى أنه قد جمع بين الصور الشعرية والمعاجم المكونة للحقول الدلالية المختلفة في تشكيل صور الرائية مما جعلها تستوعب عدة دلالات مختلفة تتماشى مع تجرته الخاصة التي يريد للقراء أن يشاركوه فيها.

الخاتمة:

وبعد هذه الدراسة التي تناولنا فيها مختلف المستويات المشكلة للرائية، والتي تهدف أساسا إلى التوصل إلى فهم النص الأدبي انطلاقا من هذه المستويات المختلفة، حيث يمكن استخلاص أهم النتائج التي جاءت في هذه الدراسة كما يلي:

- تنوع مفهوم الأسلوب بين النقد القديم والحديث، ولكنها اتفقت في كونه يعطي بعدا جماليا يكون ذو تأثير في القراءة.
- اختلفت اتجاهات الأسلوبية باختلاف توجهات العلماء كل حسب نظرته.
- ارتبط علم الأسلوب باللسانيات؛ فكلاهما يهتم بتحليل النصوص الأدبية انطلاقا من البنية اللغوية المشكلة لها، وبذلك ارتبطت بالمناهج الأخرى كالبنيوية، والشكلانية الروسية.
- كانت رائية عمر بن أبي ربيعة في أمس الحاجة إلى هذا المنهج النقدي الحديث؛ لأنه يكسبها حيوية نظرا لتجدد القراءات التي تحكمها ثقافة وسعة اطلاع القارئ.
- مكنت الدراسة الصوتية للرائية من الكشف عن جماليات الموسيقى الداخلية والخارجية، فقد أدت الموسيقى الداخلية بمختلف ما ورد فيها من أصوات الجهر والهمس ومماثلة ونبر وتنغيم من التعبير عن الحالة النفسية التي كان يعيشها، والتي تختلف حدة ونزولا باختلاف أدائه لها، كما مكن استخدامه للبديع من إضفاء صبغة جمالية، وقد مكنت الموسيقى الخارجية من خلال اختياره لبحر الطويل من دون البحور الشعرية الأخرى إلى تأكيد ارتباط أوزانه بحالته النفسية، وقد دعمها القافية التي كانت مطلقة من نوع المتدارك متخدا من حرف الراء رويا لها.
- استطاع عمر عن طريق العدول الذي مس مختلف التراكيب من تقديم وتأخير، وحذف، والتفات من تحقيق أبعاد جمالية تنم عن ثقافته وتمكنه من اللغة.
- أسهمت الدراسة التي مست جانب الصورة من كشف روية عمر لكل ما يحيط به، وتسخيره للتفاعل معه في تجربته التي مر بها.

هذه هي أهم النتائج التي تمكنت من التوصل إليها في دراستي المتواضعة هذه، والتي تبقى مجرد قراءة قد تصيب وقد تخطئ، كما قد يكون بينها وبين قراءات

أخرى أوجه تشابه واختلاف، ويبقى الأدب ميدانا واسعا لا يمكننا الإلمام بكل جوانبه.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المصادر:

1- عمر بن أبي ربيعة: الديوان، دار القلم، بيروت، لبنان

ثانيا: المراجع:

2- إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

3- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة، مصر، ط2.

4- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م.

5- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1991م.

6 - أحمد مختار عمر: علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.

7- الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993م.

8 - ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م.

9- جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

10- الجاحظ: البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م.

11- الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، السعودية، ط1، 1991م.

12- الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

13- حسن طبل أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي.

14- حسن عباس: البلاغة المعاني، دار الفرقان، العراق، ط4، 1997م.

15 - حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة.

16- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسات مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.

17- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح. ابراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
18- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني، البيان، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
19- ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
20 - ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006م.
21- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981م.
22 - زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، اتحاد كتاب العرب، 1998م.
23 - سبويه: الكتاب، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج4.
24- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية
25- السكاكي: مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر.
26 - سيد البحراوي: دراسات أدبية العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، 1993م.
27 - سيد الشريف الجرجاني: شرح تلخيص مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.
28 - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة، الإسكندرية، مصر، 1992م.
29- الصاحبي: فقه اللغة، دار الكتب، بيروت، لبنان.
30- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1978م.
31- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
32- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
33- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م.

34- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح. عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

35- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان الأردن، ط1، 2010م.

36- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

37- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000م.

38 - عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

39 - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.

40 - علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلأى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

41- غالب فاضل المطلبي: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، دار الشؤون الثقافية والنشر، العراق.

42 - فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، 2007م.

43- فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، ط2، 2007م.

44- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

45 - فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2003م.

46 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

47- القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.

48- محمد التونجي: الجامع في علوم البلاغة، دار العزة والكرامة، الجزائر، ط1، 2012م.
49- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
50- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1991م.
51- محمد الولي: الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م.
52 - محمد حسين علي الصغير: الصوت اللغوي في القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
53 - محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، مصر، ط1، 1992م.
54- محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقات الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، مصر.
55 - محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992م.
56 - محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1995م.
57 - محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982م.
58 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر.
59- محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 1996م.
60 - مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، دار المعارف، مصر.
61 - ممدوح عبد الرحمن الرمالي: شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية، كلية دار العلوم.
62- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.
63 - ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3.

64 – موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003م.
65– ياسين عايش خليل: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
66 – يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الأصوات العربي
67 – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
68 – يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الإيمان، ط1، 1994م.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية:

69– بيير جيرو: الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م.
70– جان بيرو: اللسانيات، تر. الحواس مسعودي، دار الآفاق.
71– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
72– جين تومكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر. حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، 1990م.
73– فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة، تر. محمد الولي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003م.
74– ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر. حميد لحميدان، دار النجاح الجديدة، ط1، 1993م.
75– هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، تر. محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999م.

الملحق

الملحق: نص الرائية

أمِن آلِ نُعْمٍ أنتَ غَادٍ فمُبكِـــــــــرُ غَداة غَدٍ أم رَائِحٌ فمُهَجِّـــــــــــرُ

بحَاجَةِ نَفْسٍ لمْ تقُل في جوابِـــهـــا فُتبلِغَ عُذرا والمَقالةُ تُعْـــــــــذرُ

تهيم إلى نعم فلا الشمل جامِـــــعٌ ولا الحبل موصُولٌ ولا القلبُ مقصرُ

ولا قربُ نُعْمٍ إن دَنتْ لك نَافِـــــعٌ ولا نأيها يسلي ولا أنت تَصبِـــــرُ

وأخْرى أتَت من دُونِ نُعْمٍ ومِثْلُهـــا نَهَى ذا النُّهَى لو ترعَوي أو تُفكِّـــرُ

إذا زُرتُ نُعْمًا لم يَزَلْ ذُو قَرابَـــة لَها كلَّمَا لاقَيتُها يتَنَمَّـــــــــرُ

عزيز عليه أن أَلِم ببيتِهَا يُسِـــــرُ لي الشَّحْناءَ والبُغْضُ مُظهَـــــــرُ

ألكنِي إليها بالسَّـــــلام فإنـــهُ يُشهَّرُ إلمَامي بها ويُنَكَّـــــــــرُ

بآية ما قالتْ غَداة لقيتُـــــــهـــا بمَدفَعِ أكنَانٍ أهذا المُشَهَّـــــــــرُ

قِفي فانظُري أسْمَاءُ هل تَعرِفينَـــهُ أهَذا المُغيريُّ الذي كان يُذكَـــــرُ

أهذا الذي أطْرَيتِ نَعتًا فلم أكُـــن وعَيْشِكِ أنْسَاه إلـــــــى يوم أقبَرُ

فقالت: نَعم لا شك غير لونَـــــه سُرى اللَّيْلِ يـــُحْيي نصَّه والتَهَجُّرُ

لئن كان إيَّاه لقد حَـــال بُعدُنـــا عَن العَهْد والإنْسَان يَتغَيَّـــــــرُ

رأتْ رَجُلا أما إذا الشَّمسُ عَارضَت فيَضْحى وأما بالعَشِي فيَخْصـــَــرُ

أخا سَفَـــرٍ جَوابَ أرْضٍ تقَاذفتْ به فلواتٌ فهو أشْعثُ أغْبـــَــرُ

قلِيلٌ على ظَهْرِ المَطِيَّة ظِلُّـــــهُ سِوى ما نَفَى عَنه الرِّداءُ المُحَبَّـــرُ

وأعْجَبَها مِن عَيشِهَا ظِل غُرفَـــةٍ وَرَيَّانٌ مُلتَفُّ الحَدائِقِ أخْضَـــــرُ

وَوالٍ كَفاهَا كُل شَيءٍ يَهُمُّـــــهَا فَلَيْسَت لشَيءٍ آخِرَ اللَّيْل تَسْهَـــــرُ

ولَيلَةَ ذي دَوْرَانَ جَشَمَتْني السُّـــرى وقَدْ يَجْشُمُ الهَولَ المُحِبُّ المُغَـــــرِرُ

فبِتُّ رَقيبًا للرِّفاقِ على شَـــــفا أحَاذِرُ مِنْهُم مَن يَطوفُ وأنْـــــظُرُ

إليْهِم متى يَسْتمْكنُ النَّومُ مِـــنهم ولِي مَجْلِسٌ لولا اللُّبَانَةِ أوْعَـــــرُ

وباتَتْ قَلوصِي بالعَراءِ ورَحْلُهـــا لِطارِقِ لَيْلٍ أو لمَن جاء مُعْـــوِرُ
وبِتُّ أناجِي النَّفسَ أيْن خِباؤهَـــا وكَيفَ لِما آتِي مِن الأمْرِ مَصْـــدَرُ
فَدَل عَليْها القَلبَ ريَّا عَرَفتُـــــها لها وهَوى النَّفسِ الذي كَادَ يَظهَـرُ
فلمَّا فَقدْتُ الصَّوتَ منْـهم وأطْفِئتْ مَصَابيحُ شُبتْ بالعِشاءِ وأنْـــؤرُ
وغابَ قُمَيرٌ كُنت أهْوى غُيوبَـــهُ ورَوَّحَ رُعْيانٌ ونُوِّمَ سُمَّـــــــرُ
وخُفِّضَ عَنِي الصَوتُ أقْبلْتُ مِشْيَـةَ الحُبابِ وشَخْصي خَشْيةَ الحَيِّ أزْوَرُ
فحييت إذ فاجأتها فتولـــــــهت وكادت بمخفوض التحية جـــــهرُ
وقالت وعضت بالبنان فضـــحتني وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسَـــرُ
أريتك إذ هنا عليك ألم تخـــــف وقيت وحولي من عدوك حضـــــــرُ
فوالله ما أدري أتعجيل حَـــــاجة سَرتْ بك أم قد نَام من كُنتَ تَـحْذرُ
فقلت لها بل قادني الشَّوقُ والهَوى إليـــك ومَا نَفسٌ من النَّاس تشْـعرُ
فقَالتْ وقد لانَت وأفْرخَ رَوعُـــها كلاك بحِفظِ ربُّك المُتكَبـــــــرُ
فأنت أبا الخَطَّاب غَيرُ مُدافِـــــعٍ عَليَّ أميرٌ مـــــــا مَـكثْت مُؤمَّرُ
فَبتُّ قَرير العَينِ أعْطيتُ حَاجَتـي أقبِّل فَاها في الخَـــــــــلاءِ فأكْثِـرُ
فيَالك من لَيل تقاصَرَ طُولُـــــهُ ومَا كَان ليْلي قبل ذلك يقْـــــصُـرُ
ويا لك مِن مَلهَى هُناك ومَـجْلِسٍ لنَا لم يكَدِّرهُ عَليـــنا مُـــــــــكدِّرُ
يَمُجُّ ذَكِي المِسْك مِنـــــــها مُقبَّلٌ نَقيُّ الثنَايَـــا ذو غُروبٍ مُؤشِّـــــرُ
تَراهُ له إذا مَا افْتر عَـــــنهُ كَأنَّهُ حَصى بَردٍ أو أقْحُـــــوانٌ مُـنَوِّرُ
وتَرْنُو بِعينَيها إليَّ كَـــــما رَنَا إلى ظَبيةٍ وَسْط الخَميـــلَة جُـؤذَرُ
فلمَّا تَقضَّى اللَّيْل إلا أقـــــــلهُ وكَادتْ تَوالي نَجمِـــــــــهِ تتَغـَورُ
أشَارتْ بأن الحَيَّ قد حَان منْـهُمْ هُبوبٌ ولَكنْ مَوعِدٌ مِنـــك عَـــزوَرُ
فمَا راعَني إلا مُنادٍ تَرحَـــــلوا وقَدْ لاحَ مَعرُوفٌ من الصُّبـــــحِ أشْقَرُ

فلمَّا رَأتْ من قَد تَنبَّه مِـــــــــنهُمْ وأيْقاظَهُم قَالتْ أشِر كَـيفَ تَـأمُرُ

فَقلتُ أبَادِهِم فإما أفُوتُهـــــــــــمْ وإمَّا ينَالُ السَّيْفُ ثـأرًا فـــيثْأرُ

فقَالتْ أتَحْقيقا لـــــــــمَا قال كَاشِحٌ عَلينَا وتَصْديقًا لِمـــــا كَان يُؤثَرُ

فإنْ كَانَ مَـــــا لابدَّ مِنه فـــغَيْرهُ مِنَ الأمْرِ أدنَى للخَـــفَاءِ وأسْتَرُ

أقُصُّ على أخْتيَّ بَدأ حَـــــــديثِنَا ومَا لِي مِن أنْ تَعلَمَا مُـــــتأخَّرُ

لَعَلهُما أن تَطلبَا لك مَخْـــــــــرجًا وأنْ ترْحُبَا سَربًا بمَا كُنتُ أحْصُرُ

فَقامَت كَئيبًا ليْسَ في وجْـــــههَا دَمٌ من الحُزنِ تُخْفي عَبرَةً تتـــــحدَّرُ

فقَامَت إليْها حُرتَّانِ علَيـــــــــــهِمَا كِسَاآن مِن خَزٍّ دِمَقسٌ وأخْضَـــرُ

فَقالتْ لأخْتَيها أعِينا علـــــــى فَتَى أتَى زائِرًا والأمْرُ للأمْرِ يُـــقدَرُ

فأقبَلَتا فارْتاعَتا ثـــــــــــم قالَتا أقلِّي عَليك اللوْمَ فالخَطبُ أيْسَـــرُ

فقَالتْ لَها الصُّغرَى سَأعْطيهِ مِطْرَفِي ودِرعِي وهَذا البُردَ إن كَانَ يَحْذرُ

يَقومُ فيَمْشِي بَينَنا مُتنَـــــــــــكرًا فَلا سِرُّنا يَفشُو ولا هُو يَظْـــهَرُ

فَكان مِجَنِّي دُونَ مـــن كُـنتُ أتَّقِي ثَلاثُ شُخوصٍ كاعِبانِ ومَعصِـــرُ

فلمَّا أجَزنَا سَاحَة الحَـيِّ قُلنَ لـــــي ألَم تتَّقِي الأعْداءَ والليْل مُقمـــــرُ

وقُلن أهَذا دأبُك الدَّهرُ سَـــــــادِرًا أمَا تَستَحِي أو تَرعَوي أو تُفكِّـــرُ

إذا جِئتَ فامْنحْ طَرفَ عَينيْكَ غـيرَنَا لِكيْ يَحْسبُوا أن الهَوى حيْث تنْظرُ

فَآخِرُ عَهْدٍ لي بِها حِينَ أعْرضَـــتْ ولاحَ لهَا خَدٌّ نَقِيٌّ ومَحْـــــــجَرُ

سِوى أنَّني قلتُ يا نُعْم قَولـــــــــةً لَها والعِتاقُ الأرْحَبيَّاتُ تُزجَـــــرُ

هَنيئًا لأهْل العَامِريَّةِ نَشْرُهـــــا اللَّـ ذِيذُ وَريَّاهَا الذِي أتَـــــــــــذكَّرُ

فَقُمْتُ إلى عَنَسٍ تَخَوَّنَ نَيُّـــــــــهَا سُرى اللَّيلِ حَتى لحْمُـــــها مُتَحسَّرُ

وحَبسِي على الحَاجاتِ حتَّى كأنَّـــها بَقيَّة لَوحٍ أو شِجَارٌ مُؤسَّـــــــــرُ

ومَاءٍ بمَومَاءَ قليلٍ أنِيســــــــــهُ بسَابسَ لم يُحْظِرْ به الصَّيفَ مُحْضَرُ

بِه مُبتَنى للعَنكَـــــــــــبوتِ كَأنــهُ عَلى طَرفِ الأرْجَاءِ خَام مُنَشـــرُ
وَردْتُ وما أدْرِي أمَا بَعْدَ مَــورِدِي مِن اللّيْلِ أم مَا قدْ مَضَى مِنه أكْثـرُ
فقُمتُ إلى مِغلاةِ أرْضٍ كـــــأنَّهَا إذا التَفتَتْ مَجنُونَة حِين تنْظـــرُ
تُنازِعُنِي حِرصًا عَلى المَاءِ رأسَــها ومِن دُونِ ما تَهْوى قَليبٌ مُعْــورُ
مُحَاولةً للمَاءِ لوْلا زِمَامُـــــهـــا وجَذبِي لَها كَادتْ مِرارًا تَكسَّـــرُ
فلمَّا رَأيتُ الضُرَّ منْها وأنَّنِـــــي بِبلْدةِ أرْضٍ ليْسَ فِيها مُعْصِـــــرُ
قَصَرتُ لَها من جَانِبِ الطُّورِ مُنشَأ جَديدًا كَقابِ الشِّبرِ أو هُو أصْـــغرُ
إذا شَرعَتْ فِيه فَليْسَ لمُلتَقَـــــى مشَافِرِها مِنه قَدى الكَفِّ مُأسَـــــرُ
ولا دَلْوَ إلا القَعْبُ كان رِشَـــــاءهُ إلى المَاءِ نِسعٌ والأدِيمُ المُضَفَّـــــرُ
فسَافَتْ وما عَافتْ ومــا رَدَّ شُربَهَا عَن الرَيِّ مَطرُوقٌ مِن المَـــاءِ أكْدَرُ

الملخص:

تمثل البحث في دراسة أسلوبية لنص شعري خاص"برائية عمر بن أبي ربيعة"، وقد اعتمد التحليل الأسلوبي لها على المستويات الثلاث المرتبطة فيما بينها والداخلة في تشكيلها، معتمدة على النتائج الحديثة التي توصل إليها علم اللغة الحديث، خاصة ما اتصل منها بالصوتيات وعلم الدلالة، كما أنها استعانت بالمنهج الإحصائي في ما يخص تكرار مختلف الظواهر التي كانت مميزة لأسلوب عمر الشعري، وهذا ما يضفي عليها نوعا من المصداقية.

اتضح من خلال دراسة المستوى الصوتي أن الرائية نظمت على بحر الطويل الذي غالبا ما لحقت به الزحافات والعلل، وقد كانت قافيتها مطلقة من نوع المتدارك متخذة من حرف الراء رويا لها، كما ساعدت الموسيقى الداخلية من أصوات ونبر وتنغيم على الكشف على حالت النفسية حزنا وفرحا، كما أكسبها البديع بمختلف أنواعه مسحة جمالية.

أما الجانب التركيبي، فقد آثر الشاعر العدول عن أصول التراكيب، متخذا من التقديم والتأخير، والحذف، الفصل والوصل، والالتفات وسائل للتعبير عما يحس به، بالإضافة إلى إظهار مدى تمكنه من ناصية اللغة.

وقد أبرز جانب الصوري سعة خيال الشاعر، عن طريق تصويره لمختلفة الوقائع سواء كانت الصورة التي رسمها خيالية، أم واقعية تعتمد على الوصف، متخذا من الحقول الدلالية المختلفة وسائل لهذا التصوير.

وبهذا تكون "رائية عمر بن أبي ربيعة" قد نالت مكانتها التي أكسبها إياها معناها ودلالتها، أصواتها، وألفاظها، تراكيبها وأساليبها، وكل هذا جعل لها خصوصية ومميزات جمالية وأسلوبية.

RESUME:

Cet exposé est une étude de style d’un texte poétique "la raya d’omar" l’analyse du style était basé sure les trois niveaux liés entre eux dans le même aspect, fondée sure les résultats récents de la science des langues moderne, notamment acoustiques et sémantique, ainsi qu’en faisons référence de la méthode statistique concernant la répétition dans différents phénomènes caractérisant, en style poétique de OMAR, donc elle est plus conforme.

D’après l’étude du niveaux acoustique" LA RAYA"a été composée ou résulta sur BAHR ATAWIL, qui est généralement atteint de ZIHAFAT et EL ILLAL et ça rime étais absolue du forme ELMOUTADARIK du poème qui se terminent par la lettre m , même la sinari été interne musical et vocal ont aidé a identifier l état psychique entre tristesse et joie, ainsi que sa éthérique qui la embielle.

Quant a sa composition, le poètes n’a pas tellement respecté les prrecuincipes grammaticaux en avançant, reculant, suppriment, séparant, liant, en se retournant vers des mots, moyens expressions ses sentiment, pour montres maitrise absolue de la langue.

En autre, le coté imaginaire a démontre la richesse que possède la poète a travers ca description des différente actions, qu’elle soit fictives ou réelles par les divers champs sémantiques procédés descriptifs.

Alors, « …… » a été différent places, grâce à son sens ,ses termes, sa componction et son style qui ont fait d’elle une belle particularité stylistique.

الفهرس

الفهرس:

- المقدمة:.....ص أ
- المدخل:.....ص 2

1- مفهوم الأسلوب:.....ص 2

2- مفهوم الأسلوبية:.....ص4

3- اتجاهات الأسلوبية:.....ص6

1- الأسلوبية التعبيرية:.....ص 6

2- الأسلوبية البنيوية:.....ص 7

3- الأسلوبية الإحصائية:.....ص9

4- الأسلوبية والنقد الأدبي:.....ص 10

5- الأسلوبية والنص الأدبي:.....ص 14

- الفصل الأول: المستوى الصوتي.....ص 20
- تمهيد:.....ص 20
- المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية.....ص 20
- المطلب الأول: الوزن.....ص 22

1- علاقة بحر الطويل بالقصيدة.....ص 23

2- الزحافات والعلل.....ص 24

- المطلب الثاني: القافية.....ص 26

أولا حروفها.....ص 27

1- حرف الروي.....ص 27

2- حرف الوصل.....ص 28

ثانيا عيوبها.....ص 28

1- التضمين.....ص 28

- المبحث الأول: الموسيقى الداخلية.....ص 30
- المطلب الأول: الأصوات.....ص 30

1- أصوات الجهر.....ص 32
2- أصوات الهمس.....ص 35
3- المماثلة.....ص 37
4- النبر.....ص 38
5- التنغيم.....ص 41
- المطلب الثاني: البديع.....ص43
1- الطباق.....ص 43
2- التجنيس.....ص 44
3- التصريع.....ص 47
- الفصل الثاني: المستوى التركيبي.....ص 49
تمهيد.....ص 49
1- مفهوم التركيب.....ص 49
2- مفهوم الانزياح.....ص 51
- المبحث الأول: التقديم والتأخير.....ص 52
- المطلب الأول: التراكيب الاسمية.....ص 53
أولا التركيب البسيط.....ص 53
1- تقديم الخبر على المبتدأ.....ص53
2- تقديم الجاروالمجرور.....ص 54
ثانيا التركيب المنسوخ.....ص 57
- المطلب الثاني: التراكيب الفعلية.....ص 58
1- تقديم الفاعل على الفعل.....ص 58
2- تقديم المفعول به على الفاعل.....ص 60
3- تقديم الجار والمجرور.....ص 61
- المبحث الثاني: الحذف.....ص 65
- المطلب الأول: التراكيب الاسمية.....ص 65

1- التركيب الاسمي البسيط.....ص 66
2- التركيب الاسمي المنسوخ.....ص 66
- المطلب الثاني: التراكيب الفعلية.....ص 68
1- حذف المسند.....ص 68
2- حذف المسند إليه.....ص 69
- المبحث الثالث: الفصل والوصل.....ص 70
- المطلب الأول: الوصل.....ص 71
- المطلب الثاني: الفصل.....ص 76
- المبحث الرابع: الالتفات.....ص 77
- المطلب الأول: الالتفات بين الضمائر..... .. ..ص 78
1- الالتفات من المتكلم إلى الغائب.....ص 79
2- الالتفات من المتكلم إلى المخاطب.....ص 79
- المطلب الثاني: الالتفات بين صيغ الأفعال.....ص 80
1- الالتفات من الماضي إلى المضارع.....ص 81
2- الالتفات من الماضي إلى الأمر.....ص 82
3- الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل.....ص 83
- المطلب الثالث: الالتفات في العدد.....ص 84
1- الالتفات من خطاب المفرد إلى الجمع.....ص 84
الفصل الثالث: مستوى الصورة.....ص 87
تمهيد.....ص 87
مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث.....ص 87
- المبحث الأول: أنماط الصور الشعرية.....ص90
- المطلب الأول الصور البلاغية.....ص 90
أولا الصورة التشبيهية.....ص 91
1- التشبيه المرسل المفصل.....ص 92

2- التشبيه المؤكد.....ص 93
3- التشبيه المجمل.....ص 94
4- التشبيه التمثيلي.....ص 94
ثانيا: الصورة الاستعارية.....ص 96
1- الاستعارة المكنية.....ص 97
ثالثا: الصورة الكنائية.....ص 100
1- الكناية عن صفة.....ص 101
- المطلب الثاني: الصور الحقيقية.....ص 104
أولا الصورة الوصفية.....ص 104
1- الصورة الوصفية الخارجية.....ص 105
2- الصورة الوصفية الداخلية.....ص 107
- المبحث الثاني: الحقول الدلالية.....ص 109
- الطلب الأول: حقل الألفاظ الداة على الحزن والقلق.....ص 109
- المطلب الثاني: حقل الألفاظ الدالة على الزمان والمكان.....ص 110
- المطلب الثالث: حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة والحيوان.....ص 112
- المطلب الرابع: حقل الألفاظ الدالة على الحب.....ص 113
- المطلب الخامس: حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان.....ص 114
- الخاتمة.....ص 117
- قائمة المصادر والمراجع.....ص120
- الملحق.....ص127