جَامِعَةُ الخَلِيل
كُلِّيَّةُ الدِّرَاساتِ العُليا
بَرْنامَجُ اللغةِ العَربيَّةِ وَآدابها

مُخْتاراتُ شُعَراءِ العَرَبِ
لِهِبَةِ اللهِ بنِ عَلِيِّ بنِ الشَّجَرِيِّ (542هـ)
"دراسة أسلوبيّة"

إعداد الطّالب
ياسين حسن أحمد أبو هاني

إشراف الأستاذ الدّكتور
عبد المنعم حافظ الرّجبيّ

قُدِّمَتْ هذه الرِّسالةُ استكمالًا لمتطلّبات الحصولِ على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها
2023م

﴿ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴾

(طه/114)

الإهداء

وتظـــل تســـعى جاهـــدًا فـــي همّـــةٍ والله يعطـــي مَـــن يشـــاء إذا شـــكر

الحمد لله الذي تفضّل على عبده بإتمام هذه الدِّراسة، وتحصيل هذه الدّرجة العلميّة، ولأجل هذه المرتبة، وبعد هذا الجهد في هذا الدرب، أهدي هذه الدِّراسة

إلى نبعي الحنان والجمال والكمال والأمان والعطاء

والديَّ كما ربياني صغيراً

وإلى أهلي وأصدقائي وأساتذتي وأحبتي

مُلَخَّصُ الدّراسة:

تمثّل نصوص التّراث العربيّ القديم أنموذجًا فريدًا للغَناء الفنّيّ، والثّراء اللغويّ والأسلوبيّ، وهذه الدّراسة الموسومة بِـ(**مختارات شعراء العرب لهبة الله بن علي بن الشجري (542هـ) دراسة أسلوبيّة**، تأتي متمّمةً لسابقاتها من الدّراسات الّتي طُبّقت فيها المناهج النّقديّة الحديثة على التّراث العربيّ القديم، وكاشفَةً عن عبقريّة شعراء العرب القدماء في بناء قصائدهم، وتمكُّن النّقاد واللغويّين والنّحاة من شرحها وتحليلها، والأسلوبيّة الّتي تهتمّ بالكشف عن الأدوات التّعبيريّة في النّصوص، لا تلتفتُ إلى خارجها، بل تعكف على مستوياتها المختلفة رصدًا وإحصاءً بهدف كشف العلاقات الخفيّة الّتي تصبّ في معين الدّلالة، وتستنطق النّص ولا تصفه، وهذا ما يُقصَدُ من القول بأنّها ثورة على البلاغة القديمة؛ إذْ لا تسعى لعرض ما وظّفه المبدع من مفردات وتراكيب وتشبيهات واستعارات...، بل تفسّر العلاقات بعد تشريح النّص واستكناه أسراره من المستوى الصّوتيّ صعودًا إلى المستوى الدّلاليّ أعلى المستويات وأغناها، ومادّة هذه الدّراسة غنيّةٌ بمُتخيّرها، وبقائليها، فالقصائد الّتي ضمّها الكتاب من عيون القصائد العربيّة، نظمها شعراءُ من فحول الجاهليّة، والمخضرمين، ورُويت عن الثّقات كأبي حاتم، وشرحها أهل اللغة والأدب، ومُتخيّرها ابن الشّجريّ من ألمع علماء عصره في الرّواية واللغة والأدب والنّحو، وبعضُ القصائد انفردَ هو بروايتها كقصيدة قَعْنب ابن أمّ صاحب الواقعة في القسم الأوّل منه، وهذا يعني أنّ هذه القصائد مادّة لغويّة غنيّة بمفرداتها وأساليبها وبيانها، وتربة خصبة تضرب في عمقها جذور الأسلوبيّة، وتنبت حقولًا واسعةً من الدّلالة.

Study summary:

The texts of the ancient Arab heritage represent a unique model of artistic singing and linguistic and stylistic richness, and this study, titled (Selections of Arab Poets by Hibat Allah bin Ali bin Al-Shajri (542 AH), is a stylistic study that complements the previous studies in which modern critical approaches were applied to the ancient Arab heritage. Revealing the genius of ancient Arab poets in constructing their poems, and enabling critics, linguists, and grammarians to explain and analyze them, and stylistic approach, which is concerned with revealing the expressive tools in texts, does not look outside of them, but rather works on their various levels, monitoring and counting with the aim of Revealing the hidden relationships that flow into a source of meaning, and interrogate the text but do not describe it, and this is what is meant by saying that it is a revolution against ancient rhetoric; It does not seek to display the vocabulary, structures, similes and metaphors that the creator employed... but rather explains the relationships after dissecting the text and discovering its secrets from the phonetic level up to the semantic level, the highest and richest level. The material of this study is rich in its choice and its narrators. The poems included in the book are among the types of poems. Arabic, composed by poets It was narrated on the authority of trustworthy people such as Abu Hatim, and explained by linguists and literary scholars, and its chosen one was Ibn al-Shajri, one of the most brilliant scholars of his time in narration, language, literature, and grammar. Some poems were narrated only by him, such as the poem Qa'nab Ibn Umm, the author of the incident in the first part of it.

مَسْرَدُ المُحتَوى

الإهداء..... ج
ملخّص الدّراسة بالعربيّة..... د
ملخّص الدّراسة بالإنجليزيّة..... هـ
مسرد المحتوى..... و
المقدّمة..... ح
الفصل الأوّل (الأسلوب والأسلوبيّة)..... 1
أوّلًا–الأسلوب..... 2
1– الأسلوب لغةً واصطلاحًا..... 2
2– بين الأسلوب والأسلوبيّة..... 4
ثانيًا–الأسلوبيّة..... 5
1– الأسلوبيّة عند الغربيّين..... 6
2– الأسلوبيّة عند العرب..... 9
3– مبادئ الأسلوبيّة..... 13
– الاختيار..... 14
– التّركيب..... 14
– العدول..... 15
4– اتّجاهات الأسلوبيّة..... 16
– الأسلوبيّة التّعبيريّة..... 16
– الأسلوبيّة البنائيّة..... 17
– الأسلوبيّة الإحصائيّة..... 18
الفصل الثّاني (المستوى الإيقاعيّ)..... 21
أوّلًا– الإيقاع الصّوتيّ..... 22
أ– الأصوات..... 22
ب–القافية والوزن..... 26
ج– التّجانس الصّوتيّ..... 30
ثانيًا– الإيقاع المعنويّ..... 33
ثالثًا– التّكرار..... 35
أ– تكرار الصّوت..... 36

ب- تكرار الكلمة..... 37
ج- تكرار الجمل والأساليب..... 41
الفصل الثّالث (المستوى التّركيبيّ)..... 45
أوّلًا- الجملة من حيث الطّول والقصر..... 45
ثانيًا- الجمل الخبريّة..... 47
ثالثًا- الجمل الإنشائيّة..... 54
- النّداء..... 56
- الاستفهام..... 57
- الأمر..... 58
- النّهي..... 62
- الدّعاء..... 64
- المدح والذّمّ..... 66
رابعًا- ظواهر التّقديم والتّأخير والحذف والزّيادة..... 67
الفصل الرّابع (المستوى الدّلاليّ)..... 72
أوّلًا- المعجم..... 73
- الإشارات الدّلاليّة للمعجم..... 74
- اللغة الإيحائيّة..... 78
ثانيًا- الصّورة..... 82
- البصريّة..... 86
- السّمعيّة..... 88
- اللمسيّة والشّمّيّة والذّوقيّة..... 88
- الذّهنيّة..... 89
ثالثًا- الانزياح..... 90
الخاتمة..... 94
المصادر والمراجع..... 96

المقدّمة

الحمدُ لله الّذي بحمده تتمّ الصّالحات، وصلحَ برحمته أمرُ الدّنيا والسّماوات، والصّلاة والسّلام على النّبيّ الأمّيّ الأمين، المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحابته الطّاهرين، وعلى التّابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين، أمّا بعد؛

فإنّ دراسة الشّعر العربيّ القديم اجتذبت جهود الباحثين، واستدعت فكر الدّارسين، فكتبوا وما زالوا يكتبون، الأمر الّذي يدلّ على ما في هذا الشّعر من قيمة، هذا الشّعر الأمّ لكلّ إبداع، والأب لكلّ جمال، وتطبيق المناهج النّقديّة الحديثة على الشّعر العربيّ القديم أظهرت عبقريّة الشّعراء في نظم قصائدهم وتحميلها بفيض شعورهم، وقد جاءت هذه الدّراسة الموسومة بـِ" **مختارات شعراء العرب لابن الشّجريّ**" نقطة في بحر الدّراسات حول نتاج بعض أهمّ فحول الجاهليّة.

ويحمل البحث أهميّته من مكانة ديوان مختارات ابن الشّجريّ، موضع الدّراسة ومادّتها، وخصوصيّة الموضوع، فالأسلوبيّة مصطلح نقديّ حديث يجمع جوانب عدّة من أساليب اللغة الشّعريّة ويدرسها بطريقة نقديّة لسانيّة، والمختارات قصائد تحمل في موضوعها تيّارات محمّلة بالمواقف والصّور، والمفردات العربيّة الأصيلة، والمضامين الشّعريّة الّتي تمثّل عهد الأصالة اللغويّة في تاريخ الأدب العربيّ، ما يجعل هذا الدّيوان أثرًا يحسن البحث عنه، وهذا ما سعى إليه البحث، والاستقصاء، والإحصاء، والتّحليل.

واتّبع المنهج الأسلوبيّ باتّجاهاته الحديثة في تحليل هذه القصائد، بتداخل أدوات البنيويّة، وعناصر المنهج النّفسيّ في استجلاء تفاعلات الشّاعر مع الموقف وانفعال المتلقّي مع النّصّ، والمنهج الاجتماعيّ في الوقوف على تعامل الشّاعر مع الآخر، وكذلك المنهج السّيميائيّ وما

يوفّره من أدوات لقراءة بنى التّناقض والتّباين الاتّجاهيّ في النّصوص، وتقلّب المبدعين بين تيّارات التّعبير ووجهات المعنى.

وجرى العمل في أربعة فصول، الأوّل: **الأسلوب والأسلوبيّة؛** وفيه تمّ تتبّع المصطلح، والتّفريق بين الأسلوب والأسلوبيّة، ودراسة الأسلوبيّة عند الغربيّين وعند العرب، وبيان مبادئها، وأهمّ اتّجاهاتها، والثّاني: **المستوى الإيقاعيّ**، وفيه تمّت دراسة الإيقاع الصّوتيّ، والمعنويّ، وكيف أسهمت جزئيّاتهما في تشكيل الدّلالة العميقة للنّصوص، والثّالث: **المستوى التّركيبيّ**، وفيه تمّت دراسة التّركيب انطلاقًا من اختيار الشّعراء لمفرداتهم، وترتيبها في التّركيب، وما يعتري الجمل من ظواهر أسلوبيّة كالتّقديم والتّأخير، والحذف، والزّيادة، والرّابع: **المستوى الدّلاليّ**، درس موضوع المعجم، والصّورة، والانزياح، وأثر كلّ ذلك في تكوين الدّلالة، وتمييز أساليب الشّعراء.

وليست هذه الدّراسة الأولى في هذا المضمار، بل سبق إلى عنوان مشابه لعنوانها الأستاذ عبد الفتّاح داود كاك، بدراسته الموسومة بـِ "**الحماسة الشّجريّة (دراسة أسلوبيّة)**"، أطروحة دكتوراه، فلسطين، الجامعة الإسلاميّة/غزّة، 2017م، وجاءت هذه الدّراسة مكمّلة لإظهار جهود ابن الشّجريّ في مختاراته.

وقد اعتُمد في إنجاز هذا العمل على رافد من عمل المتقدّمين، بالرّجوع إلى عدد من المصادر والمراجع أبرزها ديوان **مختارات شعراء العرب**، موضع الدّراسة، وأمّات كتب التّراث العربيّ في اللغة، والأدب، والبلاغة، والنّقد، منها على سبيل التّمثيل لا الحصر: كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيديّ، وكتاب سيبويه، ومنهاج البلغاء للقرطاجنّيّ، والخصائص لابن جنّي، والعمدة لابن رشيق القيروانيّ، وعوّلت الدّراسة على كتب النّقد الحديث المترجمة والعربيّة، ككتاب

الأسلوب والأسلوبيّة لبيير جيرو، والأسلوبيّة وتحليل الخطاب لمنذر العيّاشي، والأسلوبيّة والأسلوب لعبد السّلام المسدّي.

ولا بدّ من كلمة عرفان في هذا المقام، فأشكر مرشدي الأستاذ الدّكتور عبد المنعم الرّجبي على ما أفاض عليّ من غزير علمه، ووافر معرفته، فجزاه الله عنّي وعن العلم خير ما جزى معلّمًا عن تلاميذه، ثمّ الشّكر لكلّ من ساعد في إنجاز هذا العمل ولو بشقّ كلمة، وإذ المقام لتبرئة الذّمّة فإنّني أبرأ إلى الله من تقصيري فما كان من خلل أو زلل أو سهو أو نسيان فمن نفسي، وما كان من خير فبالله وبتوفيقه، ولله الحمد من قبل ومن بعد، هو من وراء القصد، إليه يرفع الأمر كلّه، وهو السّميع البصير.

الفصل الأوّل

الأسلوب والأسلوبيّة

أوّلًا: الأسلوب

1-الأسلوب لغةً واصطلاحًا

2- بين الأسلوب والأسلوبيّة

ثانيًا: الأسلوبيّة

1-الأسلوبيّة عند الغربيّين

2-الأسلوبيّة عند العرب

3-مبادئ الأسلوبيّة

4-اتّجاهات الأسلوبيّة

الفصلُ الأوّل

الأسلوب والأسلوبيّة

إنّ طبيعة التّكوين في أيّ شيء تقتضي وجود أصلٍ منتجٍ له، وتقتضي أيضًا التّدرّج في الانتقال من مرحلةٍ إلى أخرى خلال هذا العمليّة، وهذا ينطبقُ على العلومِ في مجالاتها جمعاء؛ إذْ من الممكن أنْ ينبثقَ علمٌ عن أصلٍ في مجاله كما هو الحالُ مَعَ علمِ الصّرف والنّحو، أو أنْ ينبثقَ عن علمٍ آخرَ لا يشتركُ معه إلّا في بعضِ الخطوطِ العريضة، كما هو الحالُ مع التّفكيكيّة وعلم التّشريح، وأيًّا كانَ نوعُ الانتقال تبقى هناك علاقات بينَ الأصلِ وفَرعه؛ لذلك ترى الباحثينَ يحاولونَ معرفةَ العلاقات الّتي تربط بين العلوم في سبيل معرفة أصولها، ليس هذا حسْبُ؛ بل يعودون إلى الكلمةِ في أصلِ اللغةِ قبل القيامِ بتوضيحِ المصطلح، فما ينطبق على العلوم ينطبقُ على المفرداتِ أيضًا، وذلك بأنّ المفردةَ عندما تخرجُ عن معناها في أصلِ اللغة لتؤدّيَ دلالةً جديدة، تحتفظُ بجانبٍ أو بغيرِ جانبٍ مشتركٍ بينَ معناها في اللغة، وفي الاصطلاح، ويسعى هذا الفصل لبيان العلائق بين الأسلوب والأسلوبيّة وغيرها من علوم اللغة، وذلك بتوضيح المفهوم، والنّشأة، وأهم مبادئ الأسلوبيّة وإجراءاتها.

1-الأسلوب لغةً واصطلاحًا:

جذر (أسلوب) هو (سَلَبَ)، وهذا الجذرُ له معانٍ عديدةٌ في المعاجم العربيّةِ قديمها وحديثها، ومن المعاني الّتي ساقها ابن منظور لهذا الجذر: السّلب: ما يسلب؛ وفي التّهذيب: ما يسلب به، والجمع أسلاب، وكلّ شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب، والفعل سلبته أسلبه سلبًا إذا أخذت سلبه، وساقَ أيضًا: الأسلاب من اليراع: الّتي قشرت عنه...

وجاء في تعريفه بالأسلوب: ويقالُ للسّطر من النّخيل: أسلوب، وكلّ طريقٍ ممتدّ فهو أسلوب، والأسلوب: الطّريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطّريق تأخذ فيه، والأسلوب، بالضّمّ، الفنّ؛ يقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول أي أفانينَ منه[1].

وفي الاصطلاح أصبحت هذه الكلمة "حقًّا مشتركًا بينَ البيئات المختلفة، يستعملها العلماءُ؛ ليدلّوا بها على منهجٍ من مناهج البحثِ العلميّ، ويستعملها الأدباء في الفنّ الأدبيّ قصصًا، أو جدلًا، أو تقريرًا، وفي العنصر اللفظيّ سهلًا أو معقّدًا، وفي إيراد الأفكارِ منطقيّة أو مضطربة، وفي طريقةِ التّخييل جميلة ملائمة أو مشوّهة نابية"[2]، فمصطلح الأسلوب مصطلح مشترك بين العلوم والفنون والحياة الإنسانيّة بشكل عام؛ لأنّه الطّريقة الّتي ينتهجها الإنسان في البحث، والصّناعة، والتّعبير، والتّواصل، وكلّ ما يمارسه، وهناك مقال غربيّ لجورج بوفون "**الأسلوب هو الرّجل**"[3]، مفاده أنّك تستشعر روح الكاتب وحياته ومشاعره في خصائص أسلوبه.

والأسلوب في الأدب هو "طريقة الكاتب الخاصّة في التّفكير والشعور، وفي نقل هذا التّفكير وهذا الشّعور في صورة لغويّة خاصّة، والأسلوب يكون جيّدًا بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك إلى الآخرين، ويترتب على ذلك أنّ تقليد الكتّاب في أساليبهم –إذا أمكن ذلك– لا يحدث مطلقًا في عمل إبداعي مبتكَر؛ لأنّ المقلِّد إنّما يعرض عندئذٍ شخصيّةً أخرى، ولا يمكن في هذه الحالة أن يكون له أسلوبه الخاصّ؛ فالكتّاب لا يتكرّرون، وإنّما هم أفراد متميّزون، وكذلك

---

[1] انظر: **لسانُ العرب**، مادّة (سَلَبَ).

[2] الشّايب، أحمد، **الأسلوب**، 41.

[3] كاتب وعالم طبيعة فرنسيّ. انظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الأدب وفنونه**، 21.

الأسلوب، خاصيّة فرديّة متميّزة"[1]، وهذا كلّه يقود إلى أنّ الأسلوب سمة تعريفيّة للمبدع، ومقياس للحكم على أعماله، وهو العبارات اللفظيّة المنسّقة لأداء المعاني، وفي ذلك علينا ملاحظة أمرين: وحدة النّصّ الأدبيّ الّذي لا يمكن الفصل بين عناصره؛ فاللفظ لا يُتصوّر دون سائر العناصر الأدبيّة، كما أنّها لا تبدو بغير اللفظ، وثانيهما: أنّ الفارق بين الأسلوب العلميّ والأدبيّ مثلًا لا يمكن إلّا بملاحظة ما وراء اللفظ من فكرة، أو عاطفة، أو خيال[2]، ويقع على عاتق المتلقّي معرفة طبيعة الأسلوب من مبدع إلى آخر، ومن عمل إلى آخر، وأنْ يعلم أنَّ هناك درجات متفاوتة لكلّ نوع، وأنّ ما قد يصلح وينجح في منطقة ما، قد يفسد ويخفق في منطقة أخرى.

2-بين الأسلوب والأسلوبيّة:

توضَّح من تعريف الأسلوب أنّه كلّ شامل، يضمّ جميع العلوم والفنون، بما فيها الكتابة الإبداعيّة، فعلم الأسلوب وصف طريقة الكاتب في تخيّر مفردات اللغة، وتركيبها، حسبما يقتضيه الموقف والشّعور، والأسلوبيّة مصطلح تولّد عن الأسلوب، أطلقَ على منهج لسانيّ حديث لا يدرس ما حولَ النّصّ، بل يدرس النّصّ، وقد "عدّت الأسلوبيّة منهجًا وصفيًّا يعتمد على التّعبير الكَمّيّ والمعاينة المباشرة، وذلك بتسجيل الملاحظات على الأشياء والوقائع، وإدراك ما بينها من علاقات متبادلة، وتصنيف خصائصها وترتيبها، ووصف سياقاتها"[3]، ينتهجه النّاقد لإثبات فرضيّة ما على النّصّ، ويكون الاستدلال بتقسيم النّصّ إلى وَحدات لغويّة قابلة للتّشريح، تجمع

---

[1] إسماعيل، عزّ الدّين، **الأدب وفنونه**، 22.

[2] انظر: الشّايب، أحمد، **الأسلوب**، 46.

[3] هيمه، عبد الحميد، ومداني، علاء، **الأسلوبيّة-مفاهيمها عند الغربيّين والعرب**، مجلّة الأثر/الجزائر، المجلّد الأوّل، العدد 30، 2018م، 303.

بينها علاقات تماثل أو تباين، أو غياب وحضور، هذه العلاقات تكسب النّصّ قيمته الجماليّة الّتي يستشعرها المتلقّي عندما يصل إلى مرحلة التّناظر النّاتجة عن مقابلته لتلك العلاقات القائمة بين وحدات النّصّ، ويكون التّناظر في تشابه الوحدات في الاتّفاق أو الاختلاف في مستوى الصّوت، والحرف، والحركة، والبنى الصّرفيّة، والتّركيب النّحويّ، والدّلالة.

ثانيًا: الأسلوبيّة

الأسلوبيّة فرع من اللسانيّات التّطبيقيّة الحديثة الّتي تُعنى بدراسة الأساليب اللغويّة الّتي تكسب النّصوص قيمها الجماليّة الّتي تميّزها من غيرها، وقد نُسِبَ هذا العلم إلى الغرب؛ لأنّه يعدّ من مناهج الحداثة المتفرّعة عن لسانيّات دي سوسير، ومعروفٌ أنّ "لسانيّات سوسير –بما قامت عليه من تقديرات مستجدّة غريبة الشّأن في عصره– قد كان لها مولودان؛ أوّلهما: آنيّ تلقائيّ تمثّل في بروز الأسلوبيّة على يد تلميذه بالي، وهي أسلوبيّة تتحدّد بصاحبها لما فيها من خصوصيّات رغب عنها التّفكير الأسلوبيّ بعدَه، وثانيهما: زمانيّ جدليّ في مخاض ولادته، لم يشهد سوسير نفسه معالمه، ويتمثّل في بروز منهج البنيويّة في البحث"[1]، وهذا يعني أنّ هذا المنهج مرّ بأطوار كثيرة إلى أنْ وصل إلى صورته الأخيرة.

وما زال اللسانيّون والنّقّاد في الغرب والمشرق العربيّ يدرسون هذا المنهج ويطوّرونه، فكلّ منهج نقديّ ينشأ ناقصًا؛ لأنّه قد يصلح لنصّ دونَ آخر، ومن الصّعب على النّاقد الاكتفاء بأدوات منهج واحد أثناء عمليّة التّحليل، وهذا يدعو إلى تطوير المناهج بتوسيع دوائرها، وتطوير أدواتها، ومن وجوه التّطوّر في المنهج الأسلوبيّ موضوع الأسلوبيّة التّداوليّة الّتي توسّع مجال التّحليل الأسلوبيّ؛ فأصبحت المقاربة الأسلوبيّة تلغي القيود اللسانيّة المحضة للظّاهرة الأدبيّة،

---

[1] المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 49–50.

وتقرّ بوجود نواحٍ اجتماعيّة، ونفسيّة، وأيديولوجيّة تسهم في إنتاج النّصّ، وهذا يوحي بأنّ "البلاغة والتّداوليّة تعدّان منجمين تغرف الأسلوبيّة منهما ما تعتبره صالحًا ليثريَ مقاربتها للنّصّ"[1].

1-الأسلوبيّة عند الغربيّين:

إنّ موضوع الأسلوبيّة قديمٌ حديثٌ عند العلماء الغربيّين، وعند علماء العرب، وكتب التّراث اللغويّ والأدبيّ عند الأمم تكاد لا تخلو من الحديث عن الأسلوب الّذي يعدّ نواة الأسلوبيّة، في خضمّ حديثهم عن البلاغة وفنون الخطاب، وقد يلاحظ ذلك عند قدماء فلاسفة اليونان كما في كلام أرسطو عندما تحدّث أساليب التّعبير وفقًا لمقتضيات الخطاب:

- **"وأسلوب الكتابة أدقّ، وأسلوب الحديث أشدّ حركة وتنازعًا، وهذا الأخير يتضمّن ضربين: أحدهما يعبّر عن الأخلاق، والآخر عن الانفعالات، وهذا هو السّبب في أنّ الممثّلين يسعون وراء الانفعالات، والشّعراء يبحثون عن الممثّلين الّذين تتوافر فيهم تلك الملكة"[2].**
- **"والأسلوب المناسب للمحافل الشّعبيّة يشبه تمام المشابهة رسم المنظور، فكلّما زاد عدد المشاهدين، بعدت النّقطة الّتي منها يكون النّظر؛ ولهذا فإنّ دقّة التّفاصيل لا داعيَ لها، وسيكون أثرها في الرّسم كما في الخطبة رديئًا"[3].**
- **"وأسلوب النّوع البرهانيّ هو أنسب الأساليب في الكتابة؛ لأنّ غرضه الحقيقيّ هو أنْ يُقرَأ"[4].**

---

[1] الحباشنة، صابر محمود، **الأسلوبيّة والتّداوليّة (مداخل لتحليل الخطاب)**، 44.

[2] أرسطو، **الخطابة**، 225.

[3] أرسطو، **الخطابة**، 227.

[4] أرسطو، **الخطابة**، 228.

والملاحظُ عند أرسطو أنّه أراد إظهار أهمّيّة الأسلوب في الخطاب على اختلاف أنواعه، واختلافه من مقامٍ إلى آخر، مع المحافظة على ثوابت أشار إليها في ثنايا كتابه، وهي أنّ ثمّة أمور ثلاثة يجب أن تتوافر في جميع أنواع الأسلوب، هي: الصّحّة، والوضوح، والدّقّة[1].

ومن الغربيّين المحدثين من استعملوا مصطلح الأسلوبيّة مرادفًا للبلاغة، أو جزءًا منها، ومن هؤلاء: نوفاليس (Novalis)، وكانت الأسلوبية عنده تختلط مع البلاغة، وقد تبعه في هذا المفهوم هيلانغ (Hilang) الّذي قال بأنّ الأسلوبيّة عمل بلاغيّ ثمّ انفصلت عنها والتحقت بمجال الدّراسات اللسانيّة الّتي يعدّ سوسير رائدها الأوّل[2]، ويرتكز حقل الأسلوبيّة على "ثنائيّة تكامليّة هي من مواضعات التّفكير الألسنيّ، وقد أحكم استغلالها علميًّا سوسير، وتتمثّل في تفكيك مفهوم الظّاهرة الألسنيّة إلى واقعين، أو النقل إلى ظاهرتين وجوديّتين: ظاهرة اللغة، وظاهرة العبارة، وقد اعتمد كل الألسنيّين بعد سوسير هذا الثّنائيّ فحاولوا تركيزه في التّحليل، وتدقيقه بمصطلحات تتلوّن بسمات اتّجاهاتهم الألسنيّة"[3].

وجاء تلميذ سوسير شارل بالي في طليعة العلماء الّذين أرسوا قواعد الأسلوبيّة، حيث أخذت معالمها تتّضح عندما وجّه اهتمامه إلى الأسلوبيّة التّعبيريّة، ولكن، كأيّ علمٍ محدث "كانت نظريّة بالي –كأيّ نظريّة أصيلة– مشروعًا علميًّا، وهي بصفتها تلك، لا تخلو من سِمتين أساسيّتين: الإضافة، والنّقص؛ **بالإضافة**، تحقّق تحويل المسار المعرفيّ السّابق عن أوجه

---

[1] أرسطو، **الخطابة**، 203–204.

[2] انظر: بير جيرو، **الأسلوب والأسلوبيّة**، 5.

[3] المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 34.

القصور الكاملة فيه، **وبالنّقص**، تفتح المجال للمسار اللاحق؛ لِكَيْ يزيد من كفاءة أدواته، ويقوّي من آليّات حفره المعرفيّ بخصوص الظّاهرة المستهدفة دراستها"[1].

وفي مجال الإضافة ثمّة إيجابيّات تُحسب لبالي، أهمّها: تأسيس علم مستقلّ لدراسة الأسلوب في اللغة، وتقديم بعض المفاهيم الأساسيّة الّتي غدت موضوعات معتادة للنّقاش والتّشخيص في الدّراسات الأسلوبيّة اللاحقة، كما تمثّل أحاديث بالي عن تعبيريّة المؤثّرات الاستدعائيّة تراثًا مبكرًا لمعالجة القضايا الّتي يعالجها في ظرفنا الاجتماعيّ عدد من العلوم، مثل معالجة علم اللغة الاجتماعيّ، والأسلوبيّة اللسانيّة، والتّداوليّة...، لقضايا النّوعيّات اللغويّة، والتّنوّعات اللغويّة والجغرافيّة، والاجتماعيّة، وغيرها.

أمّا في جانب النّقص؛ فإنّ الإشكالات الّتي أثارتها أسلوبيّة بالي، والأسلوبيّة التّعبيريّة عمومًا، والتّعديلات الّتي اقترحتها اتّجاهات أسلوبيّة أخرى، كلّ ذلك يستحقّ وقفة متأنّية؛ كاستبعاد بالي للأساليب الأدبيّة من مجال الدّرس الأسلوبيّ الّذي كان بؤرةً للنّقد الموجّه إلى أسلوبيّته[2]، وممّن جاءوا بعد بالي وحملوا لواء الأسلوبيّة العالم ريفاتير، ورولان بارت، وتودورف، وياكبسون، وبيير جيرو، وجوستاف كويرتنج، وقد سعى كلٌّ من هؤلاء العلماء إلى استقلاليّة هذا المنهج بتحديد مفهومه، وأدواته، واتّجاهاته، وإجراءاته، "وإذا كانت لسانيّات سوسير قد أنجبت

---

[1] محسب، محيي الدّين، **الأسلوبيّة التّعبيريّة عند شارل بالي–أسسها ونقدها**، كتاب دوريّ (علوم اللغة–دراسات علميّة محكّمة)، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، 1998م، 68.

[2] انظر: محسب، محيي الدّين، **الأسلوبيّة التّعبيريّة عند شارل بالي–أسسها ونقدها**، كتاب دوريّ (علوم اللغة–دراسات علميّة محكّمة)، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، 1998م، 68–69.

أسلوبيّة بالي، فإنّ هذه اللسانيّات نفسها قد ولّدت البنيويّة الّتي احتكّت بالنّقد الأدبيّ فأخصبا معًا شعريّة ياكبسون، وإنشائيّة تودورف، وأسلوبيّة ريفاتير"[1].

ومن جهود بالي الأسلوبيّة: بحث في علم الأسلوب الفرنسيّ (1902م)، وكتاب الوجيز في الأسلوبيّة (1905م)، وكتاب الأسلوبيّة الفرنسيّة (1909م)، وريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ورولان بارت: لذّة النّصّ، وتودورف: نظريّة الأدب، وياكبسون: قضايا الشّعريّة، وبيير جيرو: الأسلوب والأسلوبيّة، وجوستاف كورتينج: دراسة أسلوبيّة لقصيدة موعد مع الجنّة.

2-الأسلوبيّة عند العرب:

إنّ مصادر التّراث العربيّ في اللغة والأدب تكاد لا تخلو من حديث علماء العربيّة عن الأسلوب، سواءً أكانَ ذلك تلميحًا، أو تصريحًا، بل إنّ بعضهم أفرد مصنّفاتٍ في هذا الشّأن، في محاولاتٍ لإيضاح ما الّذي يجعلُ النّصّ أدبيًّا؟ وما الّذي يميز الشّعر من النّثر؟ وما مقاييس المفاضلة بينَ الشّعراء؟ ومن تلك المصنّفات: كتابُ الصّناعتين لأبي هلال العسكريّ (ت395هـ)، وكتاب طبقات فحول الشّعراء لابن سلّامٍ الجمحيّ (ت231هـ)، والموازنة بين أبي تمّام والبحتريّ للآمديّ (ت370هـ)، والوساطة بين المتنبّي وخصومه للجُرجانيّ (ت392هـ)، وغيرها من الكتب الّتي تناولت موضوع المفاضلة بين الأنواع الأدبيّة، أو الأشخاص.

ولا نعدم حديث علماء العرب القدماء عن الأسلوب؛ فقد عرّفه ابن منظور في اللسان كما سبق، وقد ظهرت في كتاب سيبويه إشارات واضحة، ومحاولة لتعريف الأسلوب في قوله: "اعلم أنّهم ممّا يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوّضون، ويستغنون

---

[1] المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 51.

بالشّيء عن الشّيء الّذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتّى يصير ساقطًا"[1]، وقد أثار الجاحظ قضيّة الأسلوب دون ذكر اللفظة عندما مايز بين مستويات الكلام وربطها بمستويات النّاس[2]، وغيرهم من العلماء الّذين تناولوا قضيّة الأسلوب دون التّصريح بلفظها[3].

وقد كانت طروحات عبد القاهر الجرجانيّ من أعمق النّظرات إلى الأسلوب في التّراث البلاغيّ العربيّ، ولا يضاهيها في تاريخ البلاغة الطّويل سوى ما جاء به حازم القرطاجنّيّ (ت684هـ)؛ فالجرجانيّ جاء بفكرة المساواة بين الأسلوب والنّظم، وجعل قيام أوَده بتوخّي معاني النّحو[4]، بقوله: "واعلم أنّ الاحتذاء عن الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه، أنْ يبتدئ الشّاعرُ في معنًى له وغرضٍ أسلوبًا، والأسلوب الضّرب والنّظم والطّريقة فيه، فيعمد شاعرٌ آخرُ إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره، فيشبّه بمن يقطع من أديمه نعلًا على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"[5].

أمّا القرطاجنّيّ فقد أدرك قيمة مصطلح الأسلوب، وأثره في المتلقّي، وتعرّض لقضايا تتعلّق به لم يسبقه إليها أحد[6]، من ذلك قوله: " أما السّبب في حسن موقع المحاكاة من النّفس من جهة اقترانها بالمحاسن التّأليفيّة فهو أنّه لمّا كان للنّفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير

---

(1) **الكتاب**، 24/1.

(2) انظر: **البيان والتّبيين**، 144/1.

(3) من هؤلاء: ابن قتيبة (276هـ)، وابن جنّيّ (392هـ)، والباقلّانيّ (403هـ)، وابن رشيق (463هـ).

(4) انظر: الجلفة، عبد القادر زين، **الأسلوب بين القدامى والمحدثين**، مجلّة التّراث، العدد التّاسع، 2013م، 103.

(5) **دلائل الإعجاز**، 81.

(6) انظر: الجلفة، عبد القادر زين، **الأسلوب بين القدامى والمحدثين**، مجلّة التّراث، العدد التّاسع، 2013م، 103

طريق السّمع، ولا عند ما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التّذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال؛ فإذا تلقّاه في عبارة بديعة اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه، كما العين والنّفس تبتهج لاجتلاءٍ ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية الّتي تشفّ عنها كالزّجاج والبلّور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم، وجب أن تكون الأقاويل الشّعرية أشدّ الأقاويل تحريكًا للنّفوس؛ لأنّها أشدّ إفصاحًا عمّا به علقة الأغراض الإنسانيّة، إذا كان المقصود بها الدّلالة على أعراض الشّيء ولواحقه الّتي للآداب بها علقة"[1].

وهو بذلك ربط الأسلوب بصورة إخراج الكلام لا بأغراضه، وهذا يوحي بأنّه أعلق ببنية النّصّ، وهذا نواة الدّراسة الأسلوبيّة الحديثة[2]، وفي الحقيقة يلاحظ أنّه قد رسخ في الأذهان أنّ الأسلوبيّة علم غربيّ المنشأ حتّى عند علماء العربيّة المحدثين رغم اطّلاعهم على بذورها عند قدمائهم؛ وذلك لارتباطه بالحداثة، "فالفكر الغربيّ قد شقّ طريقه من المعاصرة إلى الحداثة دون قفز مولّد للقطيعة، وقد تسنّى له ذلك بفضل انصهار المادّة والموضوع في تفكير روّاده العلمانيّين، فكان الصّراع المنهجيّ خصيبًا إلى حدّ الطّفرة أحيانًا، ولكنّ المنظور العربيّ ما زال يتصارع والحداثة من حيث هي موقف مبدئيّ"[3]، الأمر الّذي أحدث اضطرابًا في تداول المناهج النّقديّة النّاشئة في ظلال الحداثة.

---

[1] **منهاج البلغاء**، 38.

[2] انظر: الجلفة، عبد القادر زين، **الأسلوب بين القدامى والمحدثين**، مجلّة التّراث، العدد التّاسع، 2013م، 104.

[3] المسدّيّ، عبد السّلام، **التّفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة**، 11.

وهذا لا يعني القصور الشّامل في تبنّي المصطلح وتطبيقه، ولا في محاولات تطويره وتوسعته، فهناك طائفة من العلماء العرب المحدثين بذلوا جهودًا عظيمةً في اتّجاهين من حيثُ طريقةُ البحث، وأشهر هؤلاء الرّوّاد[1]:

الاتّجاه الأوّل: تتبُّع ما أمكن من التّراث؛ للنّظر في آرائهم المتفرّقة، وتحديد مفهوم الأسلوب عندهم		
الباحث	دراسته	السّنة
محمّد عبد الهادي الطّرابلسيّ	مظاهر التّفكير الأسلوبيّ عند العرب	1978م
شكري محمّد عيّاد	مفهوم الأسلوب بين التّراث النّقديّ ومحاولات التّجديد	1980م
محمّد عبد المطّلب	مفهوم الأسلوب في التّراث	1987م
الاتّجاه الثّاني: الكشف عن النّظريّة الأسلوبيّة في كتاب ما، أو مؤلّف ما من التّراث القديم		
عبد السّلام المسدّيّ	المقاييس الأسلوبيّة في النّقد الأدبيّ من خلال "البيان والتّبيين" للجاحظ	1976م
شكري عيّاد	البلاغة العربيّة وعلم الأسلوب	1985م
نصر حامد أبو زيد	مفهوم النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ في ضوء الأسلوبيّة	1984م
ومنهم من احتوت دراسته على إشارات للأسلوبيّة في مؤلّفاتهم النّقديّة، مثل:		
مصطفى صادق الرّافعيّ	إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة	1937م

[1] انظر: عقيلان، عبد الكريم عبد القادر، **الأسلوبيّة عند العرب وعند الغرب**، مدوّنة إلكترونيّة، 24-4-2014م.

عبّاس محمود العقّاد	مراجعات في الآداب والفنون	1964م
أمين الخولي	فنّ القول	1947م
أحمد الشّايب	الأسلوب	1968م

ويعدّ منذر العياشيّ في العلماء المحدثين الّذين ضلعوا في مجال التّرجمة والتّأليف؛ ففي مجال التّرجمة نقل إلى السّاحة العربيّة أسماء لامعة من الفرنسيّة، مثل: رولان بارت، وبيير جيرو، وتودورف، وألبيرتو مانغويل، وغيرهم، وهذا الجهد لا يقلّ أهمّيّة عن الجهود المبذولة في البحث والدّرس والتّحليل.

3-مبادئ الأسلوبيّة:

سعت الأسلوبيّة الحديثة لتكونَ منهجًا وسيطًا بين اللسانيّات والأدب، فهي وليدة اللسانيّات الغربيّة، ووريثة البلاغة العربيّة، وبديلٌ حداثيٌّ لها في الوقت نفسه، "فالأسلوبيّة قامت بديلًا عن البلاغة، والمفهوم الأصوليّ للبديل أنْ يتولّد عن واقعٍ معطًى وريثٌ ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولّد عنه، فالأسلوبيّة امتدادٌ للبلاغة، ونفيٌ لها في الوقت نفسه"[1]، وهناك من يعدّها في الغرب منهجًا لغويًّا صِرفًا، ولكنّ هذا لا ينطبق على الدّراسات العربيّة؛ إذْ لا تطبّقّ الأسلوبيّة فيها إلّا على النّصوص الإبداعيّة، أي على اللغة الأدبيّة الّتي تشكّل "الجانب العاطفيّ في اللغة، فتدرس في هذا السّياق الخصائص اللغويّة الّتي يتحوّل الخطاب على أثرها من خطاب إخباريّ إلى خطاب تأثيريّ ذي وظيفة جماليّة يحمل القارئ على استيعابه من خلال تلك الصّبغة

[1] المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 52.

الأسلوبيّة الّتي تطغى على النّصّ، فتشير إلى جماليّته"[1]. وتقوم الأسلوبيّة على مبادئ كبرى هي: الاختيار، والتّركيب، والعدول.

- **الاختيار:**

يقصد بالاختيار عمليّة تخيّر المبدع لفظة بعينها ضمن مجموعة من البدائل المتاحة، كاختيار شاعر لفظة مرادفة لأخرى تتّفق معها في الوزن الموسيقيّ، والمبنى الصّرفيّ، الأمر الّذي يدعو المتلقّي إلى الإمعان في التّفكير عن سبب تفضيل الشّاعر للفظة على أخرى، وقد يطلق على الاختيار (الاستبدال)؛ أي إنّه استبدل بالكلمة القريبة منه أخرى غيرها؛ لأنّها وجدها أكثر ملاءمةً للموقف والمقام، ويتّصل بهذا المبدأ شيء آخر هو ما يسمّى (محور التّوزيع)، أو (العلاقات الرّكنيّة)، أي توزيع الألفاظ المختارة وتنظيمها وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرّف في ذلك المجال، ولا يقتصر ذلك على المفردات؛ إذْ "إنّ الأسلوب الأدبيّ ينحلّ إلى عناصرَ ثلاثٍ: الأفكار، والصّور، والعبارات، وكذلك يكون الاختيار الّذي يتناول الأفكار، والصّور، والعبارات، عملًا أسلوبيًّا، هو طريقة الصّياغة الّتي تتصرّف في تلك العناصر بما تراه أليق بموضوع الكلام"[2].

- **التّركيب:**

يتعلّق الاختيار بالمستويين الصّوتيّ والصّرفيّ بشكل أساسيّ، والتّركيب هو تأليف المختارات لتشكّل جملًا تؤدّي الدّلالات الّتي يرمي إليها المبدع، فالحديث عن التّركيب هو تصوّر لشكل الجملة، أي تركيبها النّحويّ، وما يعروه من قرارات وخروقات، كأن يقرّر المبدع

---

[1] بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 81.

[2] الشّايب، أحمد، **الأسلوب**، 52.

مثلًا اختيار الجملة الاسميّة دون الفعليّة، وأنْ يقدّم المبتدأ على الخبر، فالنّحو مجال القيود، والأسلوبيّة مجال الحرّيّات، وعلى هذا الاعتبار كان النّحو سابقًا في الزّمن للأسلوبيّة؛ إذْ هو شرط لها، فكلّ أسلوبيّة هي رهينة القواعد النّحويّة الخاصّة باللغة المقصودة، ولكنّها مراهَنَةٌ ذاتُ اتّجاهٍ واحد، ومعنى ذلك أنّ الأسلوبيّة علم لسانيّ يُعنى بدراسة مجال التّصرّف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللغة[1].

- **العدول:**

وهو ما يُعرَف بالانزياح أيضًا، والتّراث العربيّ يزخر بوقفات النّحاة والبلاغيّين وتعليقاتهم عليه، وبيان أثره في إنتاج الدّلالة، وهو عاملٌ أساسٌ في تميّز الخطاب الإبداعيّ؛ إذْ تقاس عبقريّة المبدع عند كثيرٍ من النّقّاد بقدرته على خرق النّظام اللغويّ بمستوياته جميعها، وكيف أسهمت هذه العمليّة في أداء المعنى على النّحو الّذي يرتئيه، "وللانزياح إضافةً إلى كونه عامل تميّز للخطاب الأدبيّ، دور جماليّ كبير يسهم في لفت انتباه المتلقّي، ومن ثمّة التّأثير فيه، وتوصيل الرّسالة الّتي يريدها الخطاب"[2].

وتأتي أهمّيّة الانزياح من إيمان الأسلوبيّين بأنّ "المعنى يتولّد من ذلك الخَرْق للاستعمال العاديّ للّغة، هذا الخرق الّي يشحن اللغة أو الخطاب بطاقاتٍ أسلوبيّةٍ جماليّةٍ تُحدثُ تأثيرًا خاصًّا في المتلقّي"[3]، ويشترط في ذلك أنْ يكون الانحراف لفائدة، فظاهرة العدول وإنْ كانت تتيح للمبدع التّصرّف الخاص بمكوّنات اللغة، فإنّها تقيّده بالالتزام بقواعدها وقوانينها الأصيلة، ولا

---

[1] انظر: المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 56.

[2] بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 80.

[3] بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 81.

تسمح له بالتّجاوز العبثيّ الّذي يخرق تلك القوانين، فالانزياح يكون بالخروج عن "الاستعمال المألوف للّغة، أو عن النّظام نفسه، أي خروج على جملة القواعد الّتي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين وكأنّه كسر للمعيار، غير أنّه لا يتمّ إلّا بقصد من الكاتب أو المتكلّم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغويّة وجماليّة ترقى إلى رتبة الحدث الأسلوبيّ"[1].

4-اتّجاهات الأسلوبيّة:

تتحقّق الدّراسة الأسلوبيّة من مقابلة الوعاء اللغويّ مع محتواه المضمونيّ، وما استطاع توفيره من أدوات فنّيّة يعتمد عليها المضمون في حركته المؤثّرة إلى وعي المتلقّي، إضافة إلى أنّ ذلك الوعاء نفسه يستفيد من الألوان العاطفيّة المنبثقة عن المضمون، فيصبح التّداخل بينهما هو البؤرة الّتي تنتقل إليها ومنها الأفكار.

وهذا الحديث مبنيّ على أنّ العلاقة المتبادلة بين مستوى التّعبير ومستوى المضمون تقوم على اختلاف بين متقابلين، هذا الاختلاف يؤدّي إلى حالة من الانسجام والتّوازن الدّلاليّ، وهذا الأساس العام الّذي تقوم عليه الأسلوبيّة، وثمّة مجموعة من الاتّجاهات الّتي يهتمّ كلّ منها بواحد أو أكثر من مستويات اللغة.

- **الأسلوبيّة التعبيريّة:**

يشكلّ التّعبير تلك الديناميّة الّتي ترتكز عليها المعاني الشّعوريّة في رحلتها الإرساليّة من المبدع إلى اللغة، ومن اللغة إلى المتلقّي؛ فطريقة المبدع في تخيّر المفردات وصياغتها وشحنها بدلالاته تؤثّر في المتلقّين بتباين، والمقصود بالأسلوبيّة التّعبيريّة هنا نتاج تقاطع أسلوبيّة اليوم مع

---

[1] عياشيّ، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 77.

أسلوبيّة بالي الّذي تولّد منه بعدان، هما: البعد التّعبيريّ، والبعد التّأثيريّ، ما يعمقّ جذور التّواصل الأصوليّ بين أسلوبيّة الأمس، وأسلوبيّة اليوم[1].

- **الأسلوبيّة البنائيّة:**

هذا الاتّجاه منبثق من الثّنائيّة السّوسيريّة (اللغة/الكلام)، ومن الأسلوبيّة التّعبيريّة عند بالي، ويقوم على استدراك بعض العناصر النّاقصة عند كلّ منهما، وتجنّب الأخطاء الّتي وقع في شركها المؤسّس، وذلك بالالتفات إلى حركيّة الأدب، وإخضاع التّحليل الأسلوبيّ لحقيقة أنّ العمل الفنّيّ ليس مجرّد بنية لغويّة ملتفّة حول ذاتها، إنّما هو كائن شعوريّ، وتحليله يقوم على التّكامل بين اللغة والكلام، فالأسلوبيّة البنائيّة تطوير لآراء سوسير في التّفريق بين اللغة والكلام، وللأسلوبيّة التّعبيريّة الوصفيّة عند بالي.

ومهمّة الأسلوبيّة البنائيّة الكشف عن القوانين المنظّمة لظواهر الخطاب كما يرى ريفاتير وياكبسون، وتظهر مبادئ هذا الاتجاه في قول ياكبسون: "إذا أردنا أنْ نصف في إيجاز الفكر الّذي يقود إلى العلم الحديث في تجلّياته المختلفة، فلن نجد تعبيرًا أدقّ من كلمة (بنيويّة)؛ إذْ كلّ مجموعة من الظّواهر الّتي يعالجها العلم الحديث تعالج لا باعتبارها تجميعًا ميكانيكيًّا، بل وحدة بنيويّة كنسق، والمهمّة الأساسيّة هي اكتشاف قوانين النّسق الجوهريّة سكونيّة كانت أو ديناميّة، فليس المؤثّر الخارجيّ هو ما يشغل العلم الحديث، بل الشّروط الدّاخليّة للتّطوّر، وليس التّكوين في المظهر الميكانيكيّ، بل الوظيفة"[2].

---

[1] انظر: المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوب والأسلوبيّة**، 44.

[2] السّدّ، نور الدّين، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، **1**/89. (م. و)

- **الأسلوبيّة الإحصائيّة:**

يعتمد هذا الاتّجاه على مناهج العلوم الدّقيقة كالرّياضيّات، والفيزياء، والإحصاء، وتعتمد العمليّة الإحصائيّة في معالجة النّصوص الأدبيّة على آليّات وإجراءات تمكّنها من الكشف عن السّمات البلاغيّة واللغويّة في النّصوص الأدبيّة[1]، وذلك بحصر الوَحدات البنيويّة المتعالقة وقياس درجات التّعالق بينها، في محاولة لإثبات فرضيّة دلاليّة بتقديم معطيات إحصائيّة موضوعيّة ودقيقة، وهذا الاتّجاه يتناسب مع دراسة المستوى الصّوتيّ.

ومن غير الممكن أنْ تقوم الدّراسة الأسلوبيّة على المنهج الإحصائيّ بشكلٍ مستقلّ، فهو منهج علميّ دقيق، والأسلوبيّة الحديثة تسعى إلى دراسة التّنوّع اللغويّ الّذي يتّسم بحركيّته الدّلاليّة الدّائمة، فمن الممكن إذن اعتماد الجانب الإحصائيّ في عمليّة تشكيل الوحدات البنيويّة، في سبيل تهيئتها لمرحلة رصد القوانين الّتي تربط بعضها ببعض، ومن ثَمَّ توضيح العلاقات المختلفة بينها للوصول إلى مرحلة التّوازن الدّلاليّ.

إنّ المنهج الأسلوبيّ الحديث ما يزال قاصرًا عن إعطاء النّصوص الأدبيّة وجهتها الحقيقة؛ ذلك لأنه ينطلق من فرضيّة أساسها النّص وحده متجرّدًا عمّا يحيط بمنشئه من ظروف تسهم في خلق أسلوبه من جهة، وطبيعة المتلقّي من جهة ثانية.

ويتجلّى هذا القصور في كون العمليّة الإبداعيّة عامّة، والشّعريّة خاصّة تتبني على ثلاثة محاور رئيسة هي: مُنشئ النّصّ (المتكلّم)، والنّصّ(الرّسالة)، والمستقبل (المتلقّي). والباحث يفترض أنّ هناك صلة وثيقة بين هذه الأطراف الثّلاثة، وأنّ إغفال أي واحد منها يؤدّي إلى

---

[1] انظر: لرجاني، أسماء، **الأسلوبيّة الإحصائيّة عند سعد مصلوح**، مجلّة أبحاث- جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، العدد (3)، المجلّد (6)، 2020م، 151.

الخلل في الدّراسة، فالمنشئ إنسان يخضع للكثير من العوامل الّتي تحدث أثرها في أسلوبه شعريًّا كان أم نثريًّا، ولعلّ أوّل هذه العوامل نفسه، حيث يستمد النصّ الأدبيّ قيمته الفنّيّة من طريقة صياغته، وائتلاف مكوّناته، وظرفه، بعد أن يمّر بظرف الأديب، وانفعلاته الوجدانيّة، وما يجيش في صدره من عواطف، فيشحذ رهافة مكوّناته التّعبيريّة ليفيد من خصائصها الإيحائيّة فتؤدّي أقصى ما لديها من طاقات[1].

ولهذا كلّه تستوعب الأسلوبيّة الحديثة التّطويرات النّقديّة، والإضافات الإجرائيّة، وتستعير أدوات المناهج الأخرى سواءً أكانت مناهج علومٍ معرفيّة، أو علومٍ إنسانيّة، ويمكن القول: إنّ الأسلوبيّة علمٌ يحمل جينات البلاغة، نشأ في رحم اللسانيّات، وولد على يد بالي، وتعاور علماء اللغة والنّقد على تنشئته وتطويره.

[1] انظر: المهداوي، محمّد حسين عبد الله، **محاولة في التّنظير لمنهج أسلوبيّ عربيّ**، مجلّة أهل البيت، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، 162.

الفصلُ الثّانـي

المستوى الإيقاعيّ

أوّلًا– الإيقاعُ الصّوتيّ

أ– الأصوات

ب– القافية والوزن

ج– التّجانس الصّوتيّ

ثانيًا– الإيقاعُ المعنويّ

ثالثًا– التّكرار

أ– تكرار الصّوت

ب– تكرار الكلمة

ج– تكرار الجمل والأساليب

الفصلُ الثّاني

المستوى الإيقاعيّ

تتطلّبُ الدّراسة الأسلوبيّةُ الوقوف على طاقات اللغة المكوّنة للنّصّ، ويمكن أنْ يكونَ ذلك بشكلٍ هرميّ، أو بشكلٍ آخذٍ وضع التّوازي بين الدّوالّ في وحدات اللغة، وأيًّا كانَ النّهج المتّبع، فإنَّ المستوى الصّوتيّ هو القاعدة الّتي تحمل البناء اللغويّ بأكمله، وهو المنطلق الّذي تنطلق منه الدّراسة الأسلوبيّة باعتبارها أداة رصد الاستعمال النّمطيّ للّغة عند الأديب أو الشّاعر، وقد يكون هذا الاستعمال النّمطيّ للفظة، أو أسلوب.

والأصوات هي نواة الكشف عن النّمطيّة الّتي تميّز العمل الإبداعيّ من غيره، ويعرّف الصّوت بأنّه "عَرَض يخرجُ مع النَّفَسِ مستطيلًا متّصلًا، حتّى يعرض له في الحلق، والفم، والشّفتين مقاطعُ تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفًا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[1]، والإيقاع هو "النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب"[2]، وهذا يتّصل بطبيعة الأصوات من حيث هي صامتة أو صائتة، وبطريقة الأداء الصّوتيّ للألفاظ والعبارات في تشكيل النّصّ، وهذا الأداء يسهم بشكل كبير في تكوين البنية العميقة للنّصّ؛ حيثُ يتمازج الشّعور المصاحب للنّطق بالأصوات مع الإيحاء الدّلاليّ للمفردات والتّراكيب النّاتجة عنها، كلّ ذلك يتّسق مع التّماوجات النّفسيّة الّتي اتّخذت شكل

---

[1] ابن جنّيّ، **سرّ صناعة الإعراب**، 6.

[2] هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 435.

الرّسالة (المبدع– اللغة / اللغة– المتلقّي)، والمستوى الصّوتيّ هو قاعدة الوسيط اللغويّ الّذي تمرّ عبره الرّسالة الشّعوريّة من المبدع إلى المتلقّي.

أوّلًا– الإيقاع الصّوتيّ:

ثمّة تباين في الحديث عن عدد الأصوات العربيّة بين الدّرس القديم والحديث، وقد يعود ذلك إلى اختلاف توصيف عمليّة التّصويت، أو صفات الأصوات، ولكن هناك اتّفاق في أنّها تنقسم إلى صوامت وصوائت، والأصوات في القصيدة العربيّة تشكّل الوحدات الموسيقيّة المكوّنة لتفعيلات البحر العروضيّ، ويمكن تتبّع التّوزيع الصّوتيّ لهذا التّفعيلات بصورها السّالمة وزحافها وعللها بتقسيم الوحدة تصاعديًّا من المنطوق إلى الرّمز، وهذا يعني بالضّرورة وجود اختلاف في عدد الأصوات بين الوحدة المكوّنة من عمليّة التّصويت، والوحدة المكوّنة من الحروف.

أ- **الأصوات**:

تبدأ الدّراسة الأسلوبيّة للمستوى الصّوتيّ بتقسيم النّصّ إلى وحدات صوتيّة، والبحث في وظائف المحاكاة الصّوتيّة بينها، وكيفَ يؤدّي تآلف الأصوات وتجاورها جانبًا من الدّلالة الكبرى للوحدة اللغويّة الأمّ، فهذه العلاقات الدّاخليّة الّتي غالبًا ما تكون علاقات ائتلاف الاختلاف بين الوحدات المقسّمة تصنع نسقًا صوتيًّا واضحًا يميّز أسلوب الشّاعر بتكراره في القصيدة الواحدة أو جملة من القصائد، ويمنح نتاجه قيمة جماليّة تتولّد من تماهي الضّدّ مع ضدّه، وانصهار العلاقات فيما بينها للوصول إلى حدّ تناظرهما، والشّعر العربيّ القديم مادّة خصبة لهذا النّوع من الدّرس؛ ذلك لامتلاك الشّعراء ملكة النّظم المباشر المعتمد على القوالب الصّوتيّة الموسيقيّة

المختزلة في اللاوعيّ لديهم، ومختارات ابن الشّجريّ غنيّة بالشّواهد على هذا النّمط، من ذلك قول عبيد بن الأبرص يصفُ البَرْقَ[1]:

[من البسيط]

فَــالْتَجَّ أعــلاهُ ثُــمَّ ارْتَــجَّ أَسْــفَلُهُ ‏ ‏ ‏ ‏ وَضَــاقَ ذَرْعًــا بِحَمْــلِ المَــاءِ مُنْصَــاحِ

تمثّل الأصوات المادّة الأوّليّة لتشكيل الحدث اللغويّ بمعطياته وأبعاده؛ وفي هذا البيت تتعاور الأصوات لإثبات فرضيّة معنى البيت، وهو: حركة عنيفة ومشهد مهيب للبرق والرّعد وهطول المطر؛ لقد جاءت الأصوات وعاءً للبنى الصّرفيّة والمعجميّة، ويظهر ذلك باستعمال صيغة (افتعل)، في الوحدتين الصّوتيّتن (الْتجّ)، و(ارْتجّ)، وفيهما تماثُلٌ في عدد الأصوات الصّحيحة، والحركات، والبنية الصّرفيّة، وزمن الفعل، وتماثلٌ في ترتيب الحرفين المختلفين (اللام، والرّاء)، وهذا الاختلاف أحدثَ اختلافًا في الدّلالة، فالأوّل: صوت عظيم يصدر من الأعلى، والثّاني: استجابة حركيّة لهذا الصّوت من الأسفل، واشترك الصّوت مع الدّلالة في أنّ صفة (الرّاء) التّكرير توحي بمشهد الارتجاج الّذي يدلّ عليه الفعل، وهو حركة واضطراب مستمرّ، بينما يُلاحظ الاختلاف بينَ دلالة الفعلين (الْتجَّ)، و(ارْتجَّ)، في أنَّ الصّوت مهما عظُمَ لا يصل إلى مستوى القوّة النّاتجة عن الحركة، وقد تشابهت صفات (اللام) مع هذه الفرضيّة؛ فاللام صوتٌ مجهورٌ، ولكنّه متوسّط بين الرّخاوة والشّدّة، بينما (الرّاء) مجهورٌ فيه صفاتُ قوّةٍ هي التّكرير والتّفخيم والانحراف، فالوحدتانِ (الْتجَّ)، وَ(ارْتَجَّ) تقابلان وضعيّات متناقضة هي: (أعلى–

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 377. "**عَبِيد بن الأبرص** بن عوف بن جشم الأسديّ، من مضر، أبو زياد: شاعر، من دهاة الجاهلية وحكمائها. وهو أحد أصحاب " المجمهرات " المعدودة طبقة ثانية عن المعلقات". الزّركليّ، خير الدّين، **الأعلام**، 88/4. **الْتجّ:** صوّت. **منصاح:** مُنشَقّ بالماء.

أسفل)، (أضعف– أقوى)، (صوت– حركة)، كلّ ذلك ناتج من اختلاف صوت واحد في الوحدة الواحدة، وهذا الصّوت المختلف يتشابه في التّرتيب.

والصّوت الّذي انتهت به كلّ وحدة منهما يشترك مع الدّلالة في التّوسّط، وهو أنّ الصّوت والحركة النّاتجة من حدوث البرق والرّعد يؤدّيان إلى التّوازن وهو الهطول، والصّوت يقابله (اللامّ)، والحركة يقابلها (الرّاء) في الوحدتين الصّوتيّتين اللتَيْنِ انتهتا بصوت (الجيم) الّذي أدّى إلى توازنهما، وصوت (الجيم) متوسّط، يخرج من وسط اللسان بعد الكاف، وهو صوت له حيّز مرقّق مستفل منفتح مصمت شديد مجهور، وينتج عن اجتماع صفتي الشّدّة والجهر القلقلة، وهذا يتّفق مع دلالة الاضطراب المؤدّي إلى التّوازن.

فطرفا بنية التّناقض إذنْ يخلقانِ حالة من التّوازن المتحقّق بانهمار المطر، ويُلاحظ أنَّ الصّوت الّذي هو لبنة من لبنات اللفظة، يعادل الصّوت المقصود في الدّلالة؛ إذْ تتشارك صفات (اللام، والرّاء، والجيم) أيضًا مع الدراما المنتجة للصّورة الحسّيّة في البيت (بصريّة–سمعيّة– حركيّة)، فكلّما توسّع الحقل الدّلاليّ يظهر أثر التّفاعل الصّوتيّ في الأداء؛ فالشّاعر هنا لم يصف عمليّة البرق والرّعد والمطر، بل أدّاها.

وفي التّحليل الأسلوبيّ للمستوى الصّوتيّ للعمل الإبداعيّ يجبُ التّنويه بأنّ الدّراسة الصّوتيّة "لا تقتصر على محاولة إحصائيّة محضة للأصوات؛ إنّما يجب على الدّارس أنْ يُعمل فكره في مغامرة تؤسّس لنظرة إيحائيّة تكسب هذه الأصوات قيمة تعبيريّة ضمن السّياق العامّ

للنّصّ المشكّلة له"[1]، فالإحصاء في الأسلوبيّة أداة مساندة، وليس غاية، ويمكن توضيح مفهوم المغامرة الإيحائيّة بتحليل هذا البيت لبِشْر بن أبي خازم، حيث يصف سير النّاقة السّريع بقوله[2]:

[من الوافر]

تَخِـــرُّ نِعالُهـــا وَلَهَـــا نَفِـــيٌّ مِـــنَ المَعْـــزاءِ مِثْـــلُ حَصـــى الخِـــذافِ

ففي هذا البيت لا تظهر الوحدات الصّوتيّة ذات العلائق الواضحة من القراءة الأولى، ولكن، إذا ابتعدَ القارئ عن ضوابط البدايات والنّهايات في الكلمات، سيلاحظ التّقابل الصّوتيّ بين وحدات متداخلة ذات علائق متشابكة، وهذا التّقابل في صوت الخاء (تخرّ– الخذاف)، بين أوّل البيت وآخره، وصوت العين في الكلمة الثّانية من الصّدر ونظيرتها في العجز (نعالها–المعزاء)، ووحدة (لها) في كلمتين متجاورتين (نعالها–ولها)، وصوت النّون في وحدتين منفصلتين في الصّدر (نعالها–نفيّ) وأخرى في العجز (من)، وصوت الفاء في آخر الصّدر وآخر العجز (نفيّ–خذاف)، وهذا التّقابل غير المنتظم شكّل وحدات موسيقيّة منسجمة أسهم في انسجامها التّوزيع الصّوتيّ داخل البنى اللغويّة، فالتّجاور في الأصوات في حشو البيت جعل النّطق باللفظة الأخيرة (خذاف) أسهل، وقد أسّس الفعل (تخرّ) لهذا الانسجام؛ لتكون عمليّة التّصويت في هذا البيت مقابلة لدلالته: قوّة، ثمّ ليونة، ثمّ قوّة، والقوّة الأولى مشهد ضرب الخفّ على الحصى، والليونة تناثر الحصى الملساء بشكل عشوائيّ، والقوّة الثّانية تشبيه هذه الحصى الملساء المتناثرة دون قصد بحصى الخذاف الّتي ترمى بتصويبٍ وقصد، ويمكن القول: إنّ الإحصاء

---

[1] دحمان، جمال، **القيمة التّعبيريّة للتّشكيل الصّوتيّ في صحيح البخاريّ**، 31.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 285. **بشر بن أبي خازم:** "من بني أسد، جاهليّ قديم، شهد حرب أسد وطيّىء، وشهد هو وابنه نوفل بن بشر الحلف بينهما، قال أبو عمرو بن العلاء: فحلان من الشعراء كانا يقويان، النّابغة وبشر بن أبي خازم". ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، 62/1. **تخرُّ نعالها:** تسقط من أيديها وأرجلها من الحصى. **النّفي:** ما تنفيه بأيديها وأرجلها. **المعزاء:** الحجارة البيض في الأرض الخشنة.

غير المنضبط الّذي يرصد التّشاكل والتراكم الصوتيّ هو الأجدر بالدراسة ونتائجه أكثر أهميّة. وعليه فإنّ دراسة الأسلوبيّة الصوتيّة أصبحت مجال بحث مستحدث أكثر عمقًا مع وجود جذوره في التّراث اللغويّ، ويتمّ دراستها من محورَيْن: دراسة المعطيات اللغويّة، وتشمل بحث قضايا الكتابة والإصاتة المجردة، ومنها قضايا معاني الأصوات ورسمها. وخلاف القدماء في وجود معنًى للصّوت المفرد كما هو رأي ابن جني، وانعدام المعنى كما يرى غيره، وتوسط آخرين بين الرأيين، وانعكاس هذا الخلاف وتواصله عند المحدثين دون الاتكاء على قاعدة علميّة قاطعة، والفصل بينهما يكون بدراسة الصّوت من حيث طبيعتُه، وأثرُهُ في السّامع وتكوّن المعنى من هذه الجهة.

ب- القافية والوزن:

مفهوم القافية مرتبطٌ بالشّكل في القصيدة العربيّة التّقليديّة، ومن منظورٍ أسلوبيّ ترتبط القافية بالدّلالة ارتباطًا وثيقًا؛ إذْ تعدّ جزءًا منها "بتحقيقها اتّساق النّصّ إيقاعيًّا ما ينعكس على الاتّساق الدّلاليّ"[1]، والقافية جزء من موسيقى الشّعر، وقد عرّف رينيه ويليك موسيقى الشّعر بأنّها قبل كلّ شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى[2]، والموسيقى في الشّعر: خارجيّة؛ تقوم على الوزن، والإيقاع، والقافية، والرّويّ، والتّجانس الصّوتيّ، وداخليّة؛ تقوم على النّبض الدّاخليّ الّذي يُحدث الدّفق العاطفيّ المؤثّر في النّفس، فتمنح المتلقّي إحساسًا بالنّصّ أكثر ممّا تمنحه معانيَ وأفكارًا.

والمنهج الإحصائيّ يخدم الأسلوبيّة في دراسة القافية في ديوانِ شاعرٍ بعينه، ولكن، في كتاب مختاراتٍ كمختارات أشعار العرب لابن الشّجريّ؛ فإنّ الإحصاء يبيّن أسلوبَ الجامع في

---

[1] عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، 192.

[2] انظر: **نظريّة الأدب**، 165.

تخيّره، لا أسلوبَ الشّاعرِ في قوافيه، وقد ضمّت مختارات ابن الشّجريّ خمسينَ قصيدةً، غير النّتف والمقطّعات، جمع القسمُ الأوّل اثنتي عشرة قصيدةً للشّعراء: لقيط بن يعمر الإياديّ، وقعْنب ابن أمّ صاحب، وأعشى باهلة، وحاتم الطّائيّ، وبشامة بن عمرو، ونمر بن تولب، والشّنفرى، وكعب بن سعد الغنويّ، والمتلمّس، وطَرَفة. والقسم الثّاني خمسًا وعشرينَ قصيدةً لزهير، وبشر بن أبي خازم، وعَبِيد بن الأبرص. والقسمُ الثّالث ثلاثَ عشرةَ قصيدةً للحطيئة.

وفي موضوع القافية من الممكن إجراء عمليّة إحصائيّة على واحد من شعراء المختارات الفحول كزهير، ويعرّج في ذلك على الوزن، والرّويّ، والقافية، وحركاتها (الإطلاق– التّقييد– مجرى– التّوجيه– النّفاذ– الإشباع– الحذو– الدّسّ)[1]:

الرّقم	البحر	الغرض	الرّويّ	القافية	حركة القافية
1	البسيط	مدح هرم	القاف المفتوحة	ما علِقَا	مطلقة
2	البسيط	مدح هرم	النّون المكسورة	فالرُّكُنِ	مجرى
3	الوافر	مدح هرم	الميم المضمومة	قديمُ	مجرى
4	الكامل	مدح هرم	الرّاء المكسورة	شَهْرِ	مجرى
5	الطّويل	مدح عبس	الياء المفتوحة	دا لِيا	مطلقة
6	الطّويل	مدح سنان بن أبي حارثة والحارث بن	اللام المضمومة	ثِقْلُ	مجرى

[1] **المجرى:** حركة الرّويّ المطلق(الفتحةُ، والضّمّةُ، والكسرة). **التّوجيه:** حركة الحرف قبل الرّويّ السّاكن. **النّفاذ:** حركةُ هاء الوصل. **الإشباع:** حركة الحرف الدّخيل (الصّحيح) قبل الرّويّ. **الحذو:** حركة الحرف قبل الرّدف (الرّدف: حرف علّة قبل الرّويّ). **الدّسّ: حركة** الحرف قبل ألف التّأسيس (ألف التّأسيس ما يفصل بينها وبين الرّويّ بحرف). انظر: عتيق، عبد العزيز، **علم العروض والقافية**، 165– 166.

		عوف المريّين			
7	الطّويل	مدح هرم	اللام المضمومة	حائلُ	الدّسّ

إنّ القافية ليست مجرّد نسق صوتيّ وجزءًا من الإيقاع الخارجيّ حسب، إنّما لها وظيفة دلاليّة لا تنفصل عن وظيفتها الصّوتيّة، وفي هذه القصائد السّبع يظهر أنّ ثمّة اتّفاق في الغرض على اختلاف الوزن والقافية والرّويّ، وهذا ما يضع فرضيّة عامّة دعت إلى جمع هذه القصائد على صعيد، وهي بشكلٍ أوّليّ ذات غرض واحد هو المدح، وبالاستطاعة تحليل مطالع قصائد البحر الطّويل الثّلاث المتتالية في الدّيوان لتطبيق أنظمة التّشابه الصّوتيّ في إثبات التّخالف الدّلاليّ للممدوح، ومن ثمّ إثبات الفرضيّة العامّة لها، ففي القصيدة الأولى في مدح بني رواحة بن ربيعة العبسيّين يقولُ في مطلعها[1]:

ألا ليتَ شعري هل يرى النَّاسُ ما أرى من الأمرِ أَوْ يَبْدو لَهُمْ ما بَدا لِيا

ويقول في مطلع قصيدته في مدح سنان بن أبي حارثة والحارث بن عوف المُرّيّين[2]:

صَحَا القَلْبُ عن سَلْمَى وَقَدْ كَادَ لا يَسْلُو وَأَقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التّعانيقُ فَالثَّقْلُ

وفي مدح هرم يقول[3]:

لِسَلْمَى بِشَرْقِيِّ القَنَانِ مَنَازِلُ وَرَسْمٌ بِصَحْراءِ اللُّبَيَّيْنِ حائِلُ

تتّفق هذه القصائد في غرض المدح، وفي الوزن الموسيقيّ، ولكنّها تختلف في القوافي، فحركة القافية الأولى هي الإطلاق، والثّانية هي المجرى، والثّالثة هي الدّسّ، وكلّ حركة من هذه الحركات ترتبط بحقل دلاليّ يؤسّس لمعاني القصيدة بأكملها، والقافية في القصيدة الأولى هي (دَا

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 219.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 227.

[3] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 245.

لِيَا) (– ب –)، وفي الثّانية (ثَقْلُ) (– –)، وفي الثّالثة (حائِلُ) (– ب –)، ويتّضح أنَّ الأولى تتّفق مع الثّالثة من حيث المقاطع، بينما تتّفق الثّانية مع الثّالثة في الرّويّ وحركته، ويتّفق المطلع الثّاني مع الثّالث أيضًا في المضمون وهو المطلع الغزليّ، والاختلاف في القافيتين بين الثّاني والثّالث رغم الاتّفاق في الوزن والرّويّ وحركته سببه التّأسيس في الأخير، والتّأسيس "ألفٌ بينها وبين الرّويّ حرفٌ واحدٌ صحيح"[1]، والاختلاف النّاتج رغم هذا الكمّ من التّشابه يمثّل سمة أسلوبيّة عند الشّاعر في تمييز الممدوح في كلّ قصيدة، فالقصائد الثّلاث تتّفق في البحر العروضيّ، وفي الغرض، ومنها اثنتين اتّفقتا في الرّويّ وحركته، ولكن رغم كلّ ذلك أضاف الشّاعر بصمة المخالفة بأسلوبه الخاصّ في التّعامل مع القافية، وبذلك أسهمت القافية في تشكيل سمة أسلوبيّة لدى الشّاعر في التّفريق بين المخاطَبين عند توجيه الخطاب.

وموسيقى الشّعر بمكوّناتها جميعها هي ركن أصيل في التّكوين الأسلوبيّ للشّاعر، فكلّ شاعر يتعامل مع الموسيقى العامّة المتاحة للجميع بطريقة خاصّة متاحة له فقط، ويمكن القول: "إنّ عدّ الموسيقى كعنصرٍ فعّال لا غنًى عنه في بناء النّصّ الشّعريّ، وجعلها جزءًا من أسلوب الشّاعر يفرض على دارس النّصوص الشّعريّة دراسة هذه الموسيقى، وبيان أوجه خدمتها في بناء النّصّ الشّعريّ ككلّ"[2]، وموضوع الوزن وارتباطه بالغرض الشّعريّ مأخوذٌ من النّقد اليونانيّ القديم، وقد أجريت دراسات عديدة في محاولة إثبات ذلك، ولكنّها لم تصل إلى نتائج دقيقة؛ ذلك لأنّ المنظور الغربيّ موجّه لنوعٍ مختلفٍ من الشّعر، وحتّى لو كانَ الأصل في فكرة الدّراسة عربيًّا، فإنّ الشّاعر حين يعبّر عن نفسه من خلال الوزن المعيّن يختار لنفسه أكثر الأشكال الطّبيعيّة تناسبًا مع حالته الشّعريّة، عند ذلك يمكن القول: إنّ الوزن يحمل دلالة شعريّة عامّة

---

[1] عتيق، عبد العزيز، **علم العروض والقافية**، 161.

[2] كاك، عبد الفتّاح داود، **الحماسة الشّجريّة (دراسة أسلوبيّة)**، 58.

مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدّلالة، والواقع أنّ هذه الفكرة لا تصحّ إلّا للشّاعر الأوّل[1]، وكذلك محاولات إحصاء أوزان قصائد شعراء مختلفين جمعت بعض أشعارهم في ديوان، لن يؤدّيَ إلى نتائجَ دقيقةٍ؛ وذلك لأنّ جامع هذا الدّيوان جمع بعض قصائد هؤلاء الشّعراء بهدف دراسة اللغة، ولم يجمعها لوجود صفات واضحة تجمع بينهم، ولأنّه أيضًا لم يجمع جميع أشعارهم بل تخيّر منها.

ج- التّجانس الصّوتيّ:

التّجانس الصّوتيّ أو التّماثل الصّوتيّ ينشأ بين الوحدات الصّوتيّة بتكرار الأصوات داخل الوحدات المتتالية، أو بتقارب الأصوات في بنى الكلمات، وهذا التّواتر يؤدّى بصورة منتظمة في تلك الوحدات فيسهم في تشكيل البنية الإيقاعيّة الخارجيّة، ويُلاحظ التّجانس الصّوتيّ في ظواهر التّشابه الصّوتيّ في الصّفات أو المخارج الّتي تعتري اللفظة، أو التّركيب، ويدخل التّجانس الصّوتيّ في بناء شكل النّصّ الأدبيّ وتكوين الدّلالة بإحداث نغم موسيقيّ يجلب المتلقّي إلى حقول الدّلالة بما يخلفه في وجدانه من تأثيرات وإيحاءات.

والجناس بأنواعه هو الباب الأوسع للدّخول إلى دراسة التّجانس الصّوتيّ، فهو يقع مفردًا ومركّبًا، والتّجانس يكون في مستوى اللفظة، أو مستوى التّركيب، ومختارات ابن الشّجريّ من أشعار العرب زاخرة بالشّواهد على هذه الظّاهرة، من ذلك قول زهير[2]:

[من الطّويل]

بَدَا لِيَ أَنَّ النَّاسَ تَفْنَى نُفوسُهُمْ وَأَمْـــوَالُهُمْ وَلَا أَرَى الـــدَّهْرَ فَانِيَـــا

---

[1] انظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 54.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 219.

فالشّاعر استعمل الجناس الاشتقاقيّ بين اللفظتين (تفنى/ فانيا)، واللفظة الأولى هي مضارع الفعل (فنيَ) الّذي يوحي باستمراريّة فناء الخلق وحتميّة زوالهم، ويقابلها في عجز البيت اسم الفاعل من الأصل نفسه (فانيا) المسبوق بنفي حدوث الفناء للدّهر، واسم الفاعل يؤدّي معنى الثّبوت إذا كانَ غير عامل، ففي الصّدر والعجز دلالتان متناقضتان أدّاهما التّجانس الصّوتيّ في لفظتين من أصلٍ واحد، هما: استمرار فناء البشر وحتميّته، وثبوت الدّهر على عدم الفناء، ونوع توالي الأصوات المتجانسة ردّ العجز على الصّدر[1]، وقد اتّفقت اللفظتان المتجانستان في المعنى واختلفتا في الصّورة، وأدّى النّفي إلى إضافة دلالة التّناقض بينهما للوصول إلى فرضيّة الشّاعر للمعنى الكلّيّ: النّاس ينتهون والدّهر لا ينتهي.

ومن الجناس أيضًا أنْ تقع الكلمة موالية لشبهها، كما في قول الشّنفرى[2]:

فَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَائْتَسَى وَائْتَسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجمَلُ

يظهر الجناس في هذا البيت بين لفظات متوالية، مقسّمة على شكل وحدات، وهذه الوحدات موزّعة في أنظمة مختلفة، وجميعها تشكّل إيقاعًا صوتيًّا لافتًا، ففي البيت الأوّل حدث التّجانس بين الوحدتين المتتاليتين (فأغضى)، وَ(وأغضت)، وَ(ائْتسى)، وَ(ائْتَسَتْ)، و(عزّاها)، و(عزّته)، وفي البيت الثّاني (شكا)، و(شكت)، ثمّ ردّ العجز على الصّدر وتكرّرت أصوات الوحدة مرّة أخرى في (الشّكو)، والحديث عن علاقة التّجانس بين هذه الوحدات يقود إلى الحديث

---

[1] أفرد له ابن رشيق بابًا سمّاه (باب التّصدير)، وعرّفه بأنّه: "أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشّعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصّنعة، ويكسب البيت الّذي يكون فيه أُبّهةً، ويكسوه رونقًا وديباجة، ويزيده مائيّةً وطلاوة". **العمدة**، 3/2.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 89. **الإغضاء**: إدناء الجفون بعضها من بعض. **المُرمل: الّذي نفذ زاده.**

عن أنظمة هذا التّجانس، فالنّظام الأوّل: اتّساق وحدتين (فأغضى) (وأغضت)، و(ائْتسى) (وائْتَسَتْ)، و(عزّاها) (وعزّته)، و(شكا) (وشكت)، والنّظام الثّاني: كلّ وحدتين تشكّلان وحدة كبرى ناتجة من الانسجام الصّوتيّ بين مكوّنات الوحدتين الأساسيّتين (فأغضى/ وأغضت)، و(ائْتسى/ وائْتَسَتْ)، و(عزّاها/ وعزّته)، و(شكا/ وشكت)، وهذا النّظام يسمّى التّرصيع، وهو تجزئة البيت أو نصفه إلى محطّات موسيقيّة متساوية، بينها وقفات خفيفة، تحدث إيقاعًا صوتيًّا ودلاليًّا، والنّظام الثّالث: ردّ العجز على الصّدر في البيت الثّاني، (شكا/ وشكت.... الشّكو).

ويحدث التّجانس الصّوتيّ أيضًا في التّصريع، وهو اتّفاق صدر البيت مع عجزه في القافية والرّويّ، كقول عبيد بن الأبرص[1]:

[من البسيط]

هَبَّتْ تلومُ وليستْ ساعةَ اللاحي هلّا انتظرتِ بهذا اليومِ إصباحي

فعمليّة التّصريع تكثيف للموسيقى داخل البيت، يؤسّس للمتلقّي قاعدة ينطلق منها لمعرفة قافية القصيدة ومدلولها، وفي هذا البيت تميّزت القافية بأنّها مردوفة موصولة بأوسع حروف المدّ مخرجًا وهو الألف، "فالحروف الّتي اتّسعت مخارجها ثلاثة: الألف، ثُمَّ الياء، ثمّ الواو، وأوسعها وألينها الألف، إلّا أنّ الصّوت الّذي يجري في الألف مخالفٌ للصّوت الّذي يجري في الياء والواو، والصّوت الّذي يجري في الياء مخالفٌ للصّوت الّذي يجري في الألف والواو، والعلّة في ذلك؛ أنّك تجد الفم والحلق في ثلاث الأحوال مختلف الأشكال"[2]، وهنا انتقال من مخرج واسع إلى آخر أقلّ في الاتّساع هو حركة الرّويّ (الياء)، والتّماثل في الأداء الصّوتيّ في نهاية الصّدر والعجز يعمل على إحداث انسجام بين النّسق الصّوتيّ والدّلاليّ، وبين المتلقّي والنّصّ.

---

(1) ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 374.

(2) ابن جنّيّ، **سرّ صناعة الإعراب**، 8.

ثانيًا- الإيقاعُ المعنويّ:

ينشأ الإيقاع المعنويّ من ترديد المعاني والأفكار داخل النّصّ، ويسهم التّشكيل البنيويّ لأصوات الكلمات في دعم هذا الإيقاع، وكذلك طريقة دوران الأصوات داخل التّركيب، وتفاعل الأصوات النّاتج من تجاورها، أي؛ إنّ دراسة الإيقاع المعنويّ تعتمد على علم الأصوات المجرّدة (الفوناتيك)، وعلى علم الأصوات الوظيفيّ (الفنولوجي)، فهناك علاقة وثيقة بين صفات الأصوات والمعاني المؤدّاة من الكلمات الّتي تتكوّن من هذه الأصوات، سواءً أكانَ التّجانس في الحروف، أو في المقاطع الصّوتيّة المكوّنة للجمل، فهناك اتّساق بين التغيّرات الصّوتيّة النّاشئة من رصف الأصوات داخل التّركيب مع دلالته.

وقد تنبّه علماء اللغة القدماء إلى هذه القضيّة، فتحدّث ابن جنّي عنها بشكل مباشر في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وأوضح بقوله: "هو أنْ تتقارَبَ الحروف؛ لتقارب المعاني"[1]، وقد سبقه الخليل مقدّمة كتابه العين[2]، وسيبويه في الكتاب[3]، وغيرهما، في التّلميح إلى هذه القضيّة، وفي الدّراسة الأسلوبيّة للإيقاع المعنويّ ينطلق التّحليل من أصوات المفردات إلى المقاطع المكوّنة للمحور التّركيبيّ الأفقيّ والعموديّ في النّصّ مع التّركيز في موضوع التّجانس المعنويّ النّاتج عن التّجانس الصّوتيّ، وليس شرطًا أنْ يكون التّجانس

---

[1] **الخصائص**، 147/2.

[2] انظر: 54/1-57.

[3] انظر: 24/1.

المعنويّ تماثلًا في المعنى؛ بل من الممكن أنْ يكون تضادًّا يؤدّي إلى الدّلالة الكلّيّة للنّسق اللغويّ، فالتّجانس السّطحيّ للكلمات قد يربطها بعلاقة التّضادّ.

فالمهمّ إذنْ في دراسة الإيقاع المعنويّ الوقوف على التّنسيق اللغويّ في الأصوات، والمفردات، والتّراكيب المكوّنة للصّورة الكلّيّة؛ والكشف عن مواضع اللذة الدّلاليّة المتناغمة مع تدفّق الأصوات، فالأصوات تنقسم إلى قسمين: "الأوّل إنتاجيّ يتعلّق بالمخارج، والثّاني وصفيّ يتعلّق باستقبال السّمع لها"[1]، فالمتلقّي لا يشعر بصفات الأصوات وما يتعلّق بها من المعاني إلّا إذا سمعها، ولكن في موضوع الشّعر الأمر مختلف؛ فقد يشعر بجريان الإيقاع في نفسه دون الحاجة إلى الاستماع، فالأوزان عالقة في اللاوعي لديه، فتتركّز لذّة تذوّق الشّعر بتفعيل المُدْرِكات الحسّيّة في استقبال المعاني والصّور النّاتجة من الإيقاع الصّوتيّ في أنساقها التّصويريّة كاللون والحركة، يقول عبيد بن الأبرص[2]:

[من البسيط]

يـا مَـنْ لِبَـرْقٍ أَبيـتُ الليـلَ أرْقُبُـهُ فـي عـارضٍ كبيـاضِ الصُّـبْحِ لَمّـاحِ
دَانٍ مُسِـفٍّ فُوَيْـقَ الأرْضِ هَيْدَبُـهُ يَكـادُ يَدْفَعُـهُ مَـنْ قـامَ بـالرَّاحِ

لقد أدّى توزيع الإيقاع الصّوتيّ دورًا كبيرًا في تجسيم صورة البرق بشكلّ حسّيّ، لدرجة أنّ المتلقّي لا يشعر بأنَّ هذا وصف بقدر ما ينخرط مع المشهد ويعيشه، فالألفاظ الموحية بمدى القرب والدّنوّ بين البرق والأرض، تدني المتلقّي من النّصّ وتجذبه إليه (دانٍ، مُسفّ، فويقَ الأرض هيدبه)، ويلاحظ انخراط وحدتين صرفيّتين متشابهتين هما اسم الفاعل (دانٍ، ومُسِفٍّ)،

---

[1] حسّان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، 46.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 375-376. **العارض:** السّحاب المعترض في الأفق. **لمّاح:** لمّاع. **مُسِفّ:** شديد الدّنوّ من الأرض. **هيدبه:** ما تدلّى منه.

فالأوّل اسم منقوص حذفت ياؤه ولحقه تنوين التّمكين، والتّنوين تفاعل مع الصّوت الأوّل لاسم الفاعل الثّاني الّذي يحمل معنًى متشابهًا هو الدّنوّ، فتتصهر الوحدتان المشتركتان في النّاحية الصّرفيّة والمعجميّة لتشكّلا وحدة صوتيّة مقطعيّة (دا – نمْ – مُ – سِفْ– فِنْ) (ص ح ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ص– ص ح ص)، تبدأ بمقطع متوسّط مفتوح، ثمّ متوسّط مغلق، ويتوسّطها مقطع قصير، وتغلق بمقطعين متوسّطين مغلقين، والمقاطع المغلقة تنسجم مع دلالة الوحدتين الصّرفيّتين المكوّنتين للوحدة المقطعيّة، ومع البنية التّصويريّة للبيتين، وهي صورة البرق والسّحاب القريب جدًّا من سطح الأرض، ومن شدّة قربه يكاد القائم أنْ يدفعه براحة كفّه. فالإيقاعُ المعنويّ لوضعيّة منتهى القُرب أدّته وحدات متشابهة كاسم الفاعل، ووحدات أخرى غير متشابهة هي اسم التّصغير الّذي يفيد تقريب المسافة (فُوَيْق)، و(يكاد يدفعه من قامَ بالرّاحِ)، وهذا يدلّ على أنّ ثمّة أمورًا تكاد تكون غامضة تحيط بالبنية الشّعريّة وتجعلها كلًّا متكاملًا صوتًا ومعنًى، ومطيّةُ الوصول إلى كُنْهِها إتقانُ حلِّ الشّيفراتِ الصّوتيّة بمختلف أشكالها.

ثالثًا– التّكرار:

لا ينفصل مفهوم التّكرار عن مفهوم الإيقاع، فالتّكرار أحد مكوّنات الإيقاع، وهو إعادة الصّوت، أو الحرف، أو الكلمة، لفائدة موسيقيّة ومعنويّة، وقد تكون الإعادة باللفظ والمعنى، أو باللفظ مع اختلاف المعنى، والدّلالة العامّة المشتركة في عمليّات التّكرار المتحقّقة داخل النّصوص هي التّأكيد، ومختارات ابن الشّجريّ من أشعار العرب غنيّة بالشّواهد على ظاهرة التّكرار بأنواعه، الصّوت، والكلمة، والجملة، والأساليب.

- **تكرار الصّوت:**

ويحدثُ في إعادة صوتٍ بعينه، أو أصوات متقاربة في المخارج أو الصّفات، وقد يكون تكرارًا للصّوائت دونَ الصّوامت، أو العكس، ومن تكرار الصّوت قول الحطيئة[1]:

[من الطّويل]

أَلا آلُ لَيْلَـــى أَزْمَعُـــوا بِقُفُـــولِ وَلَـــمْ يُؤْذِنُـــوا ذَا حَاجَـــةٍ بِرَحيـــلِ

تكرّر صوت اللام في هذا البيت سبعَ مرّات في الكلمات (ألا- آل- ليلى- بقفول- لم- برحيل) في حشو البيت وضربه وعروضه، وهو رويّ البيت المصرّع أيضًا، واللام من الحروف المتوسّطة بين الجهر والهمس، وبين الشّدّة والرّخاوة، معتدل النّطق لا يصاحبه نفس، وهذه الصّفات تناسب المطلع الغزليّ المؤسّس لقصيدة مدح، فتكرار اللام في أداة العرض (ألا) واسم المحبوبة (آل ليلى) وفي بنية التّناقض المتمثّلة في الطّباق (قفول- رحيل) يحملُ نفسًا قصصيًّا هادئًا يجعل السّامع ينسجم مع ما سيأتي من الخطاب.

ومن تكرار الصّوت بشكل آخر قول الحطيئة[2]:

[من الطّويل]

إِذا ارْتَفَقَـتْ فَـوْقَ الفِـراشِ تَخالُهـا تَخـافُ انْبِتَـاتَ الخَصْـرِ مَـا لَـمْ تَشَـدَّدِ

الأصوات المتكرّرة في البيت هي: (التّاء) الّذي تكرّر خمس مرّات، (الفاء) الّذي تكرّر أربعَ مرّات، و(اللام) أربع مرّات، وصوت (الخاء) ثلاث مرّات، و(الرّاء) ثلاث مرّات، و(الميم) ثلاث مرّات-واحدة ناتجة من تجاور النّون والباء في (انبتات)- و(الدّال) ثلاث مرّات، و(القاف)

---

(1) ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 477.

(2) ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 449.

مرّتان، و(الشّين) مرّتان، ورغم اختلاف مخارج هذه الأصوات وصفاتها يلاحظ أنّ ثمّة تناسق صوتيّ في توزيعها داخل البيت، وهذا الاختلاف يتناسق مع معنى الاختلاف الآتي من المعنى الإجماليّ للبيت: فتاة عظيمة العجيزة دقيقة الخصر إذا اتّكأت على الفراش يظنّ بأنّ خصرها الدّقيق سينبتّ ما لم تشدّد، وهذا المعنى فيه مبالغة، ويحتاج إلى مغامرة صوتيّة لأدائه، فتكرار (الفاء) في قوله (إذا ارتفقت فوق الفراش) يتناسب مع المشهد التّصويريّ، مع التّنويه بأنّ الفعل (ارتفقت ومرادفه اتّكأت) يؤدّيان المعنى ولا يختلفان في الوزن، فتكرار الفاء ربما كان مقصودًا، فهي مهموسة رخوة مستفلة منفتحة مذلقة، تنساب في صفاتها مع الألفاظ ودلالتها الكّليّة وهي: انسياب الفتاة الرّقيقة فوق الفراش، وصوت (الشّين) في (الفراش، وتشدّد) يتناسب مع الدّلالة التّصويريّة في صفة التّقشّي، و(الخاء) في (تخالها، تخاف، الخصر) يجمع بين الهمس والرّخاوة، يجري معه النّفس كالحالة الّتي تعتري الخائف من تخيّله أنّ الخصر سينبتّ، ويجري معه الصّوت كردّة الفعل عند رؤية هذا المشهد، وأكثر الأصوات ترديدًا في البيت هو (التّاء) المتناسب مع الأنوثة في أنّه مهموس مرقّق، وبقيّة الأصوات المتكرّرة متناسبة أيضًا مع هذه البنية التّصويريّة، ولكنّ هذه الأصوات هي الأكثر انسجامًا كما يبدو.

- **تكرار الكلمة:**

يتّخذُ تَكرارُ الكلمة شكلًا هندسيًّا في معظم حالات ظهوره في الشّعر العموديّ، فقد تكون الكلمة المتكرّرة أوّل كلمة في البيت وآخر كلمة أيضًا، وقد تكون الأولى والثّانية، وقد تكون على علاقة تقابليّة بين الصّدر والعجز.

ومثال الشّكل الأوّل قو حاتم الطّائيّ[1]:

[من الطّويل]

تَحَلَّـمْ عَـنِ الأَدْنَـيْنِ وَاسْـتَبِقْ وُدَّهُـمْ وَلَـنْ تَسْـتَطيعَ الحِلْـمَ حَتّـى تَحَلَّمَـا

يظهر التّكرار في الكلمات (تحلّمْ، الحِلم، تحلّما)، وفي هذا البيت ردّ العجز على الصّدر، وقد بدأ البيت وانتهى بالفعل (تحلّم)، والتّكرار جاء لفظيًّا مع اختلاف معنى كلّ فعل منهما، فالأوّل هو فعل أمر، والثّاني مضارع خفّفت منه تاء، وأصله (تتحلَّم)، وهو مضارعٌ منصوبٌ بأنْ المضمرة وجوبًا بعد حتّى، والألف للإطلاق، ومعناه أنّ الحِلْم لا يكون إلّا بالتّحلُّم، فزيادة الفعل المضارع (التّضعيف) أفادت التّكلّف، وقد أفاد تكرار الفعل تأكيد النّصح، وإظهار الحكمة.

ويمثّل بيت سعد بن كعب الغنويّ النّوعين الآخرين، إذْ يقول[2]:

[من الطّويل]

وَداعٍ دَعـا يَـا مَـنْ يُجيـبُ إِلَـى النَّـدى فَلَـمْ يَسْـتَجِبْهُ عِنْـدَ ذاكَ مُجِيـبُ

يظهر تكرار الكلمة في الجناس الاشتقاقيّ بين اسم الفاعل وفعله في بداية البيت (وداعٍ دعا)، وفي الفعلين المضارعين (يجيب، يستجبْه) في الصّدر والعجز، واسم الفاعل في آخر البيت (مُجيب)، وقد أضفى تكرار الكلمة على البيت انسجامًا صوتيًّا يترجم الدّلالات المقصودة، وهي الشّعور بالخيبة لعدم استجابة النّاس للدّاعي الّذي دعا إلى الجود والكرم، وفي الإطار المكانيّ للكلمات الّتي تحمل نواة المعنى (طلب الاستجابة وامتناعها)، وهي (يجيب، يستجبْه، مجيب)، يلاحظ أنّ تكرار اللفظ شكّل نغمًا "شبه دائريّ، حينَ أنشد أصوات اللفظة، لينصرف

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 48.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 115.

عنها، ثمّ يقف عندها ثانية، وذلك في آخر البيت، فيحدث جمالًا في الإيقاع"[1]، ودوران الصّوت يؤدّي إلى تأكيد المعنى، وبخاصّة عندما يُقفل البيت به.

وقد يأتي تكرار اللفظ في الجزء الأخير من البيت كقول الشّنفرى[2]:

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْ لا يرى لـه علـيَّ مِـنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ

فالتّكرار هنا جاء في الجناس الاشتقاقيّ بين المصدر ونائب الفاعل (الطّول، متطوّل)، وهذا يؤكّد موقف الشّاعر من الشّخص المنّان؛ فهو مستعدٌّ لسفّ التّراب لئلّا يطلب المساعدة من أحدٍ قد يمنّ عليه في المستقبل، وقد أبهم الرّجل وأبقى على صفته للتّعميم بأنّه لن يقبل لأيّ أحدٍ مهما يكنْ أنْ يجعله يغضي له بسبب تلقّيه منه أي مساعدة في الماضي.

ومن تكرير اللفظ في الصّدر دون العجز، قول لقيط بن يعمر[3]:

[من البسيط]

لَا تُلْهِكُـمْ إِبِـلٌ لَيْسَـتْ لَكـمْ إِبِـلٌ إِنَّ العَـدُوَّ بِعَظْـمٍ مِـنْكُمُ قَرَعَـا

فقد تكرّرت لفظة (إبلٌ) بمدلول واحد، ولكن باختلاف الموضع الإعرابيّ، وباتّفاق في الحُكم، فالأولى فاعل مرفوع، والثّانية اسم ليست مرفوع، ويلاحظ حُسْن تقسيم المقاطع المحدثة الإيقاع في الوحدتين (لا تلهكم إبلٌ) (– – ب –/ ب ب –)، (ليست لكم إبلٌ)، (– – ب –/ ب ب –)، مستفعلن، وفَعِلُن، وتأكيد ذلك للمعنى المراد في أسلوب النّهي المتقدّم، الّذي وظّفه

---

[1] لعرابي، خديجة، **دلالة التّكرار في نماذج من الشّعر الأندلسيّ**، مجلّة جامعة طاهري محمّد–بشّار/الجزائر، المجلّد الثّامن، العدد الأوّل، 144.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 84. **الطَّول:** المنّ.

[3] ابنُ الشَّجَرِيّ، **مُخْتاراتُ إشعار العَرَب**، 15.

الشّاعر للتّحريض على القتال وعدم الالتفات إلى الغنائم، فالعدوّ يريد أنْ يصبهم إصابة شديدة عميقة كأنّها تقرع في العظام، ومن تكرار اللفظ في أوّل الصّدر وآخره، قول الشّنفرى[1]:

وَأَطوي عَلى الخُمْصِ الحوايا كما انطوَتْ خُيوطَـــةُ مـــارِيٍّ تُغـــارُ وَتُفْتَـــلُ
وَأَغْـدو علــى القُـوتِ الزَّهيـدِ كَمـا غَـدا أَزَلُّ تَهـــاداهُ التَّنـــائفُ أَطْحَـــلُ

بدأ صدر البيت الأوّل بلفظة (أطوي)، وانتهى بلفظة (انطوتْ)، وبدأ صدر البيت الثّاني بلفظة (أغدو)، وانتهى بلفظة (غدا)، وهذا التّكرار أحدث توازنًا موسيقيًّا يدور في فلك دلالة واحدة هي تأكيد الاعتزاز بالنّفس، حيث اتّفق الفعل الأوّل والثّاني في بداية البيتين بألف المضارعة.

ومن تكرار اللفظة في بيتين متواليين، قول حاتم الطّائيّ[2]:

[من الطّويل]

وَعَوْراءَ قَـدْ أعْرَضْتُ عَنْهـا فَلَـمْ تَضِرْ وَذي أَوَدٍ قَوَّمْتُـــــــهُ فَتَقَوَّمَـــــــا
وَأَغْفِـــرُ عَـــوْرَاءَ الكَـــريمِ ادِّخـــارَهُ وَأُعْـرِضُ عَـنْ شَـتْمِ اللئـيمِ تَكَرُّمَـا

تكرّرت لفظة (عوراء) في صدرَي البَيْتَيْن بالمعنى نفسه، ومختلفة في الموقع الإعرابيّ، فهي في البيت الأوّل: اسمٌ مجرورٌ لفظًا بحرف الجرّ الشّبيه بالزّائد المحذوف، وعلامة جرّه الفتحة عوضًا عن الكسرة؛ لأنّه ممنوع من الصّرف، في محلّ رفع مبتدأ، ولكنّ وظيفتها اختلفت بين البيتين، ففي البيت الأوّل هي نكرة، يقصد بها الشّاعر الخلق القبيح الّذي يتجنّبه (هو)، وفي البيت الثّاني جاءت مفعولًا به للفعل (أغفر)، وهي من حيث المعنى ما يصدر عن الكريم من

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 85. **الخُمص:** ضمور البطن. **الحوايا:** الأمعاء. الخيوطة: السّلوك وهي الخيوط. **ماريّ:** اسم رجل. **تغار:** تحكم الفتل. الزّهيد: **القليل. الأزلّ:** الذّئب الخفيف الوركين. **التّنائف:** المفازة. **الأطحل:** لونه بين الغبرة والبياض.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 50.

عمل مستقبح يقابله الشّاعر بحسن الخلق، وهو الإغضاء والغفران، فاللفظة المتكرّرة تطابقت من النّاحية الصّوتيّة بشكلٍ كامل، وفي المعنى المعجميّ أيضًا، لكنّها اختلفت في الدّلالة بسبب تغيّر موضعها في التّركيب، وفي البيت الأوّل ورد الفعل (أعرضت) بإسناد الفعل إلى (عوراء)، وفي الثّاني (أُعرضُ) بإسناد الفعل إلى ضمير المتكلّم المستتر (أنا أعرضُ).

وهذا أسهم في تناظر الوحدتين وتوازيهما، وأضاف علاقة جديدة إليهما، أوصلتهما إلى حالة من التّوازن الدّلالي، وذلك بانصهار المكوّنات اللغويّة وتمازجها وتوزيعها في قوالب التّركيب للوصول إلى شكل دلاليّ عامّ هو غرض الفخر الّذي تضمّنته أبيات القصيدة، فكلّ بيت في القصيدة يسهم في أداء جانب من المعنى العميق المتمثّل في الغرض الشّعريّ، وقد تتخلّل القصيدة أغراض أخرى، وهي أيضًا جزء من التّكوين الدّلاليّ للغرض العامّ.

- **تكرار الجمل والأساليب:**

إنّ دراسة الجمل والأساليب دراسة أسلوبيّة موضوع متداخل ومشترك بين مستويات الدّراسة الأسلوبيّة، وهو الأساس في دراسة المستوى التّركيبيّ، ودراسته في المستوى الإيقاعيّ تقتصر على جانب تكرار الجملة أو الأسلوب، وإظهار جماليّات هذا التّكرار، فالأسلوبيّة تعمّق النّظر في كلّ عنصر من عناصر النّصّ، سواءً أكانَ صغيرًا كالفونيم، أو متوسّطًا كاللفظة، أو كبيرًا كالجملة، أو كبيرًا جدًّا كالصّورة، وهذا التّعمّق يستدعي الوقوف على الأمور المشتركة بين المستويات المختلفة باعتبارها وحدات بناء صغيرة لوحدة كبرى، ومن تكرار الجمل والأساليب في مختارات أشعار العرب،

قول الحطيئة يمدح بني رياح[1]:

[من الوافر]

لَــنِعْمَ الحَــيُّ حــيُّ بَنــي ريــاحٍ إِذَا مــا أَوْقَــدُوا فَــوْقَ اليَفَــاعِ
وَنِعْــمَ الحــيُّ حَــيُّ بَنــي ريــاحٍ إِذا اخْــتَلَطَ الــدَّوَاعِي بِالــدَّوَاعِي
وَلَــيْسَ الجــارُ جــارُ بَنــي رِيــاحٍ بِمُقْصَــى فــي المَحَــلِّ وَلا مُضَــاعِ

تكرّرت جملة المدح في البيت الأوّل (لَنِعْمَ الحَيِّ حيُّ بَني رياحٍ)، والثّاني (وَنِعْمَ الحيُّ حَيُّ بَني رياحٍ)، مُردفةً بأسلوب شرط غير جازم (إِذَا ما أَوْقَدُوا فَوْقَ اليَفَاعِ)، (إِذا اخْتَلَطَ الدَّوَاعِي بِالدَّوَاعِي)؛ يبيّن سبب المدح بإظهار مناقب القوم في الجود ورجاحة العقل وإغاثة الملهوف، والتّكرار أوجد إيقاعًا موسيقيًّا مبهجًا، بالإضافة إلى الإيقاع المعنويّ الّذي تكوّن من تجانس الأصوات داخل الجمل المتكرّرة، فالتّكرار هنا تأكيد للمدح، وتنبيهٌ لما سيذكر في الأعجاز من مناقب القوم.

ومن تكرار أسلوب الأمر قول لقيط بن يعمر[2]:

[من البسيط]

فَــاقْنَوْا حِيَــادَكُمُ وَاحْمُــوا ذِمــارَكُمُ وَاسْتَشْعِرُوا الصَّبْرَ لَا تَسْتَشْعِرُوا الجَزَعَا
صُــونوا حِيَــادَكُمُ وَاجْلُــوا سُــيوفَكُمُ وَجَــدِّدوا لِلْقِسِــيِّ النَّبْــلَ وَالشَّــرَعَا
وَاشْــرُوا تِلَادَكُــمُ فــي حِــرْزِ أَنْفُسِــكُمْ وَحِــرْزِ أَهْلــيكُمْ لا تَهْلِكُــوا هَلَعَــا

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 540.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 13.

فقد كرّر الأمر الحقيقيّ للمخاطبين (اقنوا، احموا، استشعروا، صونوا، اجلوا، جدّدوا، اشروا)، وهذا التّكرار جاء وعاءً متينًا يحمل معنى التّحريض الّذي أراده الشّاعر، وقد كرّر أسلوب النّداء فقال[1]:

يَــا قَــوْمِ، إِنَّ لَكُــمْ مِــنْ إِرْثِ أَوَّلِكُــمْ مَجْـدًا قَـدَ اشْـفَقْتُ أَنْ يَفْنَــى وَيَنْقَطِعَـا
يَــا قَــوْمِ، لا تَــأْمَنُوا، إِنْ كُنْــتُمُ غُيُــرًا عَلَــى نِسَــائِكُمُ كِسْــرَى وَمَــا جَمَعَــا
يَــا قَــوْمِ، بَيْضَــتُكُمْ لا تُفْجَعُــنَّ بِهَــا إِنِّــي أَخَــافُ عَلَيْهَــا الأَزْلَــمَ الجَــذَعَا

إنَّ الأسلوبيّة تعتني بأدقّ جزئيّات النّسقّ اللغويّ وهي الأصوات المكوّنة للوحدات الصّرفيّة؛ لأنّ التّشكيل الصّوتيّ للكلمات جزء أصيل من المعنى، والتّوزيع الموسيقيّ في التّركيب يشكّل رسالة بين المبدع والمتلقّي فيها رموز وإشارات وشيفرات تحتاج إلى العناية الحثيثة في التّحليل للوصول إلى دلالاتها، وتشريح النّصّ إلى أدقّ مكوّناته يحتاج إلى أدوات كالإحصاء، ومعارف كأبجديّات علم الأصوات الفوناتيكا والفونولوجي، ومهارات التّحليل البنيويّ كالتّفكيك والسّيميائيّة، وثنائيّات لسانيّة كاللغة والكلام، والمحور الأفقيّ والعموديّ، وإلمام بمستويات اللغة ولغة المجاز وأساليبه.

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 16-17. **الأزلم الجذع**: أراد به الدّهر.

الفصل الثّالث

المستوى التّركيبيّ

أوّلًا– الجملة من حيث الطّول والقِصَر

ثانيًا– الجمل الخبريّة

ثالثًا– الجمل الإنشائيّة

- **النّداء**
- **الاستفهام**
- **الأمر**
- **النّهي**
- **الدّعاء**
- **القسم**
- **المدح والذّمّ**

رابعًا– التّقديم والتّأخير والحذف والزّيادة

الفصل الثّالث

المستوى التّركيبيّ

يهتمّ المستوى التّركيبيّ في الدّراسة الأسلوبيّة ببنية الجملة، ويتمّ ذلك بتتبّع الممارسة اللغويّة انطلاقًا من مبدأ الاختيار، فالتّركيب، فتدرس الجملة جملةً وتفصيلًا من حيث طولها وقصرها، وبعض الثّنائيّات الرّكنيّة في الجملة بنوعيها، كالفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، والمضاف والمضاف إليه، وما يعتري التّركيب من ظواهر كالتّقديم والتّأخير، والحذف، والزّيادة، ويهتم أيضًا بصيغ الأفعال والأسماء، وروابط الجملة، وتتمّ دراسة هذه الأمور في سبيل تفسير المعاني النّحويّة العامّة والخاصّة، ورصد العلاقات الّتي تربطها، مع الالتفات إلى القرائن الصّوتيّة والصّرفيّة ومدى فاعليّتها في إنتاج المعنى، للوصول إلى البنية العميقة للتّركيب، وكلّ ذلك يتمّ بقياس التّركيب الإبداعيّ على الثّوابت التّركيبيّة المتواضَع عليها في اللغة، وكيف مارس الشّاعر حرّيته في فضاء القواعديّة دون أن يتخطّاه.

أوّلًا- الجملة مِنْ حيثُ الطّول والقِصَر:

يتبادر للأذهان أنّ الشّعر يقوم على قصار الجمل لتقيّده بالوزن والقافية، ولعدّ القدماء التّضمين عيبًا ينبغي تجنّبه، ولكن في الدّراسة الأسلوبيّة يتمّ تقويض جميع المرجعيّات والفرضيّات السّابقة، ويتمّ التّعامل مع النّصّ وبناء فرضيّة خاصّة به، ونابعة من معطياته، وبعد استعراض قصائد ديوان مختارات العرب، تبيّنَ أنّ جلّ القصائد تحوي الجمل الطّويلة والقصيرة مع غلبة الجمل متوسّطة الطّول.

ومن الجمل الطّويلة قول لقيط بن يعمر[1]:

[من البسيط]

وَقَلِّـــــدُوا أَمْـــــرَكُمْ، للهِ دَرُّكُـــــمُ رَحْـبَ الـذِّرَاعِ بِـأَمْرِ الحَـرْبِ مُضْـطَلِعَا

فهذه الجملة الفعليّة تصدّرت بفعل متعدٍّ إلى مفعولَيْن، الأوّل (أمرَكم)، والثّاني (رحبَ الذّراع)، وقد اعترضت جملة الدّعاء (لله درّكم) بين المفعول الأوّل والثّاني، وما زاد من طول الجملة استبدال التّصريح بالمفعول الثّاني بالكناية عنه الّتي تطلّبت أن يكون مضافًا، وموصوفًا، والتّقديم والتّأخير بين الصّفة ومتعلّقها (بأمر الحرب مضطلعا)، ويلاحظ هنا أنّ الإطالة جاءت لفائدة، وهي تأكيد الأمر، وأهمّيّة أخذ ما فيه على محمل الجدّ إنْ أرادوا الخلاص، فكأنّه يريد إيصال رسالة مفادها أنّ السّبيل الوحيدة للخلاص تقليد الأمر لرجل قويّ شجاع محنّك.

ومن الجمل الطّويلة أيضًا قول المتلمّس[2]:

[من الطّويل]

وَكُنَّـــا إذا الجَبَّـــارُ صَـــعَّرَ خَـــدَّهُ أَقَمْنَـــا لَـــهُ مِـــنْ خَـــدِّهِ فَتَقَوَّمَـــا

فالجملة في البيت بالغة الطّول لمجيء خبر (كنّا) لفظة ملازمة الإضافة إلى جملة، وهي أداة الشّرط غير الجازمة (إذا)، وجاء جوابها جملة فعليّة أيضًا، فثمّة تعالق بين الجمل من الصّعب فصله؛ لأنّ ذلك سيخلّ معنى البيت، وهو: نحن كنّا إذا أمالَ متكبّرٌ خدّه أذللناه حتّى تقوّم ميله. فتطويل الجمل عند شعراء المختارات جاء وعاءً للدّلالات الّتي أرادها الشّعراء، والأمر

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 16.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 121.

نفسه مع قصار الجمل، حيث يتطلّب الموقف الشّعوريّ والإيقاع المعنويّ تقصير الجملة أحيانًا، ومن ذلك قول الشّنفرى[1]:

[من الطّويل]

شَـكا وَشَـكَتْ ثُـمَّ ارْعَـوى بَعْـدُ وَارْعَـوَتْ وَلَلصَّـبْرُ إِنْ لَـمْ يَنْفَـعِ الشَّـكْوُ أَجمَـلُ

يتركّب البيت من مجموعة من الجمل الفعليّة المصدّرة بفعل لازم فاعله مستتر (شكا، شكت، ارعوى، ارعوت)، وهو أقصر أشكال الجملة، وقد أسهم قِصَر الجمل في تكثيف المعنى بواسطة الاختزال اللفظيّ، فانطلق النّسق التّركيبيّ من المحدود اللفظيّ، إلى اللامحدود الدّلاليّ، ومن ناحية أخرى، دلالة الأفعال الخاصّة الّتي تصبّ في معين الدّلالة العامّة للصّورة الفنّيّة تحرّك المستقبلات الحسّيّة لدى المتلقّي، فمثلًا جملة (شكا) الشّين تتناسق في توصيفها الصّوتيّ (التّفشّي) مع مدلول الفعل (البَوْح المقرون بحاجة)، وإسناد الفعل الخاصّ بالإنسان إلى الحيوان ينتقل إلى حقل الاستعارة يبيّن جماليّتها في التّشخيص.

ثانيًا- الجمل الخبريّة:

تختبر الأسلوبيّة القيم التّعبيريّة للتّركيب النّحويّ بالنّظر إلى الأساليب الّتي تخيّرها المبدع في بناء النّصّ، وما وراء هذا الاختيار من دوافع تخدم تجربته الشّعوريّة، والخبر بأنواعه وأضربه قد ينتقل إلى المجاز لتقرير صفة أو موقف أو نفيها، أو تأكيدها، أو غير ذلك من المعاني

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 89.

البلاغيّة؛ لذلك يتمّ في دراسة الجمل الخبريّة الاهتمام بالمحطّات الّتي ينطلق منها المبدع إلى المجاز، ومن ذلك قول الشّنفرى في الفخر[1]:

[من الطّويل]

وَلِــي دُونَكُــمْ أَهْلُــونَ سِــيدٌ عَمَلَّــسٌ وَأَرْقَــطُ زُهْلُــولٌ وَعَرْفــاءُ جَيْــأَلُ

فقد أكّد غرض الفخر بجملة خبريّة اسميّة (لي دونكم أهلون)، وقد أسهم تقديم الخبر على المبتدأ في تركيز الدّلالة وحصرها في عنصر الفخر، فالشّاعر يشير إلى قومه بالضّمير الّذي جاء في محلّ جرّ مؤكّدًا معنى الاستغناء والتّخلّي، وإلى وحوش الفيافي بِـ(أهلون)، وهي جمع أهل؛ أي إنّه وصفهم بأنّهم أهل، ثمّ جمع اللفظة فتكاثفت دلالتها؛ وفي ذلك نفي لأيّ وجه مقارنة بينَ القوم الّذين تخلّى عنهم، وبين الأهلين الّذين اختارهم لما فيهم من خصالٍ يفضّلها، أهمّها الوضوح في العداوة كما يتبادر للذّهن عندما يفصح عن أصنافهم: (سيدٌ عملس، أرقط زهلول، عرفاء جيأل)، وهذا يرفع الخطاب لدرجة عالية من الدّلالة، ويميّز الخطاب الأدبيّ للشّاعر في تقريريّته الخاصّة، ومعروفٌ أنّ الخطابَ اللغويّ لا يبلغ درجة الخطاب الأدبيّ إلّا باتّجاهَيْنِ أساسيّين: الأوّلُ يُعنى بمعرفة الطّاقة الأسلوبيّة؛ أي: الحِيَل التّعبيريّة في اللغة الّتي تتطلّب معرفة لغويّة، ومهارة في أداء تلك المعرفة؛ للانتفاع بها على الوجه الأكمل. والثّاني يُعنى بمعرفة الطّاقات الإشاريّة في الخطاب الأدبيّ، وذلك بتكثيف الإيماء، وتقليص التّصريح[2]؛ والشّاعر هنا لم يصرّح بصفات من اختارهم أهلًا له، إنّما اكتفى بذكرهم وترك معرفة سبب الاختيار للمتلقّي.

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 74. **السّيد**: الذّئب. **العملّس**: الذّئب القويّ على السّير السّريع. **أرقط زهلول**: أي حيّة أرقط ملساء. **عرفاء جيأل**: الضّبع طويلة العرف.

[2] انظر: بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 83.

وفي تتبّع الأساليب الخبريّة لأشعار المختارات يظهر اعتماد الشّعراء على مقاييس داخليّة للجمل الخبرية تتعلّق باختيار العامل ومعموله، وأهمّها أنْ يكونا من أصلٍ واحد، أو أنْ يكون العامل مصدرًا أو مشتقًّا، ومثال الأوّل قول لقيط بن يعمر[1]:

[من البسيط]

إِذْ عابَــهُ عائِــبٌ يومًــا فقــالَ لــه دَمِّــثْ لِجَنْبِــكَ قَبْــلَ الليــلِ مُضْــطَجَعَا

فهنا تعاورت الصّيغة الصّرفيّة مع الصّيغة النّحويّة (عابه عائبٌ)، فالفاعل هو اسم الفاعل من الفعل، وهذا يؤكّد الحُكم الّذي تضمّنه السّياق، وهو العيب، والتّجانس الصّوتيّ المتمثّل في الجناس الاشتقاقيّ للوحدتين دعّم المعنى العميق وأدّى دوره في جَلْبِ الانتباه إلى ما سيأتي من حديث (فقال له: دمّث..)؛ فالجملة الخبريّة هنا هي القاعدة الّتي استندت عليها جملة الإنشاء الطّلبيّ في عجز البيت. ومن ذلك أيضًا قول المتلمّس[2]:

[من الطّويل]

فــأَطْرَقَ إِطْــرَاقَ الشُّــجاعِ وَلَــوْ يَــرَى مَسَــاغًا لِنَابَيْــهِ الشُّــجَاعُ لَصَــمَّمَا

اشترك المصدر مع الفعل في الأصل (أطرق إطراق) في إنشاء وحدة معنويّة مرتبطة بالمضاف إليه (الشّجاع)، وهو الحيّة الأقرع، ثمّ تكرّر اللفظ في عجز البيت ولكن بوقوعه فاعلًا، ورصد وتيرة تداول اللفظات بفعل تأثير العوامل يرسم الخطوط العريضة للدّلالة المتمثّلة في مشهد وصفيّ صاخب لحالة سكون، قد تنقلب في أيّ لحظة إلى حركة عنيفة، فالتّوزيع اللفظيّ داخل

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 21.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 125. **الشّجاع:** حيّة لطيف أقرع الرّأس. **مساغًا:** مُضيًّا في نكزه. **صمّم:** مضى على أمره وجدّ فيه.

التّركيب أدّى إلى ضبط الصّورة في حالة توسّط بين السّكون والحركة، هي الاستعداد، مع ملاءمة صيغ الأفعال لهذه الوضعيّة، فقد جعلها تتذبذب من حيث الدّلالة بين الماضي والحاضر بإضافة المصدر (المفعول المطلق) واللام (أطرق إطراق، لصمّما).

ومثال ذلك أيضًا قول بشامة بن عمرو[1]:

[من المتقارب]

تَطَــرَّفُ أَطْــرَافَ عــامٍ خَصِــيبٍ وَلَــمْ يُشْــلِ عَبْــدٌ إِلَيْهَــا فَصِــيلَا

جاء المشترك اللفظيّ بين ركنين أصيلين في الجملة الفعليّة (تطرّف أطرافَ)، الفعل المزيد بالتّضعيف والمفعول به الّذي جاء على صيغة الجمع، والدّلالة الكلّيّة للبيت تعني الزّيادة والخصوبة، وهذا يتوافق مع أنّ الشّاعر انتقل من الصّيغ الفرديّة للكلمات بطريقة منهجيّة في بناء التّركيب؛ حيث اختارها ثمّ رتّبها بطريقة توزيعيّة للوحدات المعنويّة المفردة تخدم الوحدة المعنويّة الكلّيّة. ومن إعمال المصدر والمشتقّ قول قَعْنَب[2]:

[من البسيط]

وَكُــلُّ أَسْــمَرَ عَــرَّاضٍ مَهَزَّتُــهُ كَأَنَّــهُ بِرَجَــا عادِيَّــةٍ شَــطَنُ

يلاحظ في هذا البيت طريقة ربط الأبنية الصّرفيّة بالبناء التّركيبيّة؛ الّتي شكّلت إيقاعًا موسيقيًّا أحدثته علامة الإعراب الفرعيّة للمضاف إليه (أسمر)، وإعمال صيغة المبالغة

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 59. **تطرّف:** ترعى أطراف المرعى، ويريد بأطراف العام أطراف نباته. **الخصيب:** كثير النّبات. **لم يُشلِ:** أصل الإشلاء: الدّعاء، يريد أنّها عقيم، فهو أصلب لها. **الفصيل:** ولد النّاقة.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 25. **العاديّة:** القديمة، ويقصد هنا البئر القديمة. **الشّطن:** الحبل الطّويل الشّديد الفتل.

(عرّاضٍ)، فانتقل من الفتح إلى الخفض ثمّ إلى الرّفع، بشكل يتآخى مع المعنى دون الحاجة إلى خرق التّركيب، وفي موضعٍ آخرَ ينتقلُ من الخفض إلى النّصب بشكلٍ معاكس، فيعطي نسقًا موازيًا لهذا النّسق من ناحية الموسيقى، وبانيًا عليه من ناحية المعنى، فيقول[1]:

كَغَــارِزٍ رَأْسَــهُ لَــمْ يُدْنِــهِ أَحَــدٌ بَــيْنَ القَــرِينَيْنِ حَتَّــى لَــزَّهُ القَــرَنُ

اقترن اسم الفاعل العامل بأداة التّشبيه الكاف (كغارز رأسَه)، ويلاحظ أنّ الشّاعر كثّف المعنى باختيار هذا الفعل دون غيره؛ فباستطاعته انتقاء أفعال أخرى تؤدّي وضعيّة هذا المشهد، كقوله مثلًا: كواضع، كمُدخِل...، وهذا يدلّ على أنّه أراد إضافة دلالة جديدة إلى المعنى العام، وهي أنّه يريد إشعار المتلقّي بمدى عمق الفعل (غرز). ومن إعمال المصدر قول أعشى باهلة[2]:

[من البسيط]

كَأَنَّــهُ بَعْــدَ صِــدْقِ القَــوْمِ أَنْفُسَــهُم بِاليَــأْسِ تَلْمَــعُ مِــنْ قُدَّامِــهِ البُشُــرُ

عمِلَ المصدر (صدق) في المفعول به (أنفسهم)، وبيّن موضوع الصّدق وهو (اليأس)، أي مكاشفة الأنفس باليأس، وهذا تركيب يوحي بذروة المعنى السّوداويّ، (الصّدق... باليأس)؛ ليأتي الشّقّ الآخر المحمّل بدلالة التّناقض الّتي جاء بها الممدوح (تلمع من قدّامه البُشُر)، وهنا يظهر التّدرّج في مخطّط الدّلالة بإعمال المصدر (صدق القوم أنفسهم باليأسِ)، أي الوصول إلى حالة عميقة من انعدام البشريات والأمل، وبعد ذلك تنهمر المفردات المثبتة للممدوح بدلالات موحية تحرّك الحواسّ لاستقبالها (تلمع... البُشر – من قدّامه).

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 30. **لزّه:** شدّه، ويقال للبعيرَيْنِ إذا قُرِنا في قرن واحد قد لُزَّا.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 40.

فيلاحظ أيضًا دور علاقة التّوزيع داخل التّركيب في صياغة الغرض الشّعريّ من خلال التّقديم والتّأخير، وينجلي هذا التّعالق النّصّيّ بملاحظة أنّ التّعبير الشّعريّ له خصائص ويحتمل طاقات لا يحتملها غيره من أشكال التّعبير السّرديّ الخطابيّ، وثمّة تناقض يجب إظهاره دائمًا عند القراءة الأسلوبيّة، يقع بين الشّكل المادّيّ والمضمون المعنويّ الفكريّ، هذا التّناقض الّذي يتحوّل إلى علاقة مشابهة لعلاقة العائل والطّفيل، فكلاهما يستفيد من الآخر بصورة ما، وتنطلق إثارتهما للمتلقّي معًا من لحظة تصادمهما واختلاطهما في نسيج واحد لا يمكن الفصل بينه رغم تناقضه الظّاهريّ بين المادّة (الشّكل) والرّوح (المضمون).

ومن إعمال صيغة المبالغة قول كعب بن سعد الغنويّ[1]:

[من الطّويل]

جَمـوعٌ خِـلالَ الخَيْـرِ مِـنْ كُـلِّ جانِـبٍ إذا جـــاءَ جَيَّـــاءٌ بِهِـــنَّ ذَهُـــوبُ

يحوي هذا البيت قيمًا تعبيريّة عديدة ناتجة من تفاعل عناصر اللغة في غير مستوى، فعلى المستوى الصّوتيّ يلاحظ ترديد صوت الجيم في صدر البيت وعجزه، والصّرفيّ تكرار صيغ المبالغة (جَموعٌ، جيّاء، ذَهوب)، والنّحويّ إعمال صيغة المبالغة (جَموعٌ خلالَ الخير)، وقد شكّل المعمول مع مضافه وحدة صوتيّة ذات دلالة خاصّة (خلال الخير) تسير والدّلالة الكبرى للبيت، وهي أنّ الخير له جوانب كثيرة تجتمع في هذا الممدوح، فجميع القيم اللغويّة المكوّنة للتّركيب تدور في مضمار مضمون المدح عبر علاقات انسجام وتناقض. وبشكلٍ عام يمكن القول: إنّ صيغ المبالغة هي أكثر المشتقّات ورودًا في مختارات ابن الشّجريّ من أشعار العرب، وبخاصّة

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 110.

عند الشّنفرى، وأعشى باهلة، ولقيط بن يعمر، وكعب بن سعد، والمتلمّس، وذلك بإعمالها كما سبق، أو بعدمه كما في قول أعشى باهلة[1]:

[من البسيط]

أَخُــو حُــروبٍ وَمِكْسَــابٌ إِذا عَــدِمُوا وَفــي المَخافَــةِ مِنْــهُ الجِــدُّ وَالحَــذَرُ

وقوله[2]:

وَرَّادُ حَــرْبٍ شِــهابٌ يُسْتَضَــاءُ بِــهِ كَمــا أَضَــاءَ سَــوادَ الظَّخْيَــةِ القَمَــرُ

وقول المتلمّس[3]:

[من البسيط]

رَدُّوا عَلَــيْهِمْ جِمــالَ الحَــيِّ فَــاحْتَمَلُوا وَالضَّــيْمُ يُنْكِــرُهُ القَــوْمُ المَكــاييسُ

وقول لقيط بن يعمر[4]:

[من البسيط]

جَـرَّتْ لِمَـا بَيْنَنَـا حَبْـلَ الشَّـمُوسِ فَـلا يَأْسًــا مُبِينًــا أَرَى مِنْهــا وَلَا طَمَعَــا

وقول كعب بن سعد الغنويّ[5]:

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 39.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 41.

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 131.

(4) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 5. **الشّموس:** الدّابة الّتي لا تمكن من الإلجام والإسراج.

(5) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 109.

[من الطّويل]

فَتَـى الحَـرْبِ إِنْ حَارَبْـتَ كـانَ سِـمَامَهَا وفــي السِّـلْمِ مِفْضـالُ اليَـدَيْنِ وَهُـوبُ

ويلاحظ أيضًا أنّ أكثر استعمالها كان في غرض المدح، فقد شكّلت جزءًا مهمًّا من معجم هذا الغرض في ديوان مختارات ابن الشّجريّ.

ثالثًا- الجُمَل الإنشائيّة:

في التّحليل الأسلوبيّ للأساليب الإنشائيّة في التّراث العربيّ يجب التّذكير دومًا بأنّ الأسلوبيّة وليدة البلاغة، لكنّها متمرّدة عليها؛ فالبلاغة العربيّة تزوّد المبدع بمعطيات وقوانين، وتلزمه بالسّير وفقها؛ لأنّ ذلك شرط في الحكم على عمله بأنّه إبداعيّ، بينما تحرّره الأسلوبيّة من ذلك وتنتظر منه إثبات إبداعه من خلال اختياره وتركيبه وانحرافاته عن الثّوابت بمقتضى الحالة الشّعوريّة لديه، فيكون دورها وصف أسلوبه في هذه العمليّات الّتي يبني نصّه بوساطتها، وهذا من منطلق أنّه "من غير المُجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة، كلّ واحد يستعمل اللغة لأجل التّعبير عن فكرة خاصّة في لحظة معيّنة، ويستلزم ذلك حُرّيّة الكلام"[1]، فالبلاغة القديمة معياريّة، والأسلوبيّة وصفيّة، وظيفتها وصف طريقة المبدع في سرد مشاعره بطريقة أدبيّة.

وقد تنوّعت الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة وغير الطّلبيّة في مختارات ابن الشّجريّ، ولا يكاد القارئ يعدم وجود أسلوب لم يستعمله شعراؤها، ومن هذه الأساليب:

---

[1] كوهن، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، 101.

- **النّداء:**

إنّ مكوّنات الأساليب معروفة، وأركان كلّ جملة يسهل التّعرّف إليها، ولكن قد يعدل الشّاعر في إطار التّركيب إلى مساحة خاصّة يركن فيها دلالات تميّز تجربته، وفي أسلوب النّداء يتمّ بناء هذه المساحة وفق مقاييس كلّ شاعر وأسلوبه، فمثلًا، إذا تأمّل المتلقّي مطلع قصيدة لقيط بن يعمر[1]:

[من البسيط]

يَـا دَارَ عَمْـرَةَ مِـنْ مُحْتَلِّهَـا الجَرَعَـا هَاجَـتْ لِـيَ الهَـمَّ وَالأَحْـزَانَ وَالوَجَعَـا

سيلاحظ أنّ أسلوب النّداء استوفى أركانه، فالأداة والمنادى موجودان، ولكن، ثمّة انتقال إلى المساحة الخاصّة بالشّاعر من خلال نداء المنادى غير العاقل، وهذا يخرج إلى معنى التّمنّي، والمضاف إليه علامة جرّه فرعيّة (عمرةَ)، وهو اسم المحبوبة المحرّك بالفتحة عوضًا عن الكسرة؛ لأنّه ممنوع من الصّرف، كما لا تنصرف ذكريات هذه المحبوبة من لبّ هذا العاشق الصّبّ، الّذي يتفجّع ويتوجّع كلّما هاجته الذّكرى. ويمكن ملاحظة المساحة الخاصّة للشّاعر عندما يستعمل الأداة الدّالة على المنادى القريب مع المنادى النّكرة غير المقصودة، كما فعل قعنب عندما قال[2]:

[من البسيط]

مَهْـلًا أَعـاذِلَ قَـدْ جَرَّبْـتِ مِـنْ خُلُقِـي أَنِّـــي أَجـــودُ لِأَقْـــوَامٍ وَإِنْ ضَـــنِنُوا

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 2.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 27.

فالشّاعر هنا يترك المتلقّي بين تفسيرَيْن، هل تعمّد النّداء بالهمزة مع المنادى النّكرة غير المقصودة؟ أم هل قصد الإضافة وحذف الضّمير (أعاذلَتي) ودلّل عليه بتاء الرّفع (جرّبتِ)؟ وكلا التّفسيرَين يخدم مقاصده، وبذلك يأتي دور المتلقّي في تعليل توجّهه حسبما يمليه عليه التّركيب.

وقد يقترن النّداء بأسلوب تعبيريّ خاصّ بوجدان الشّاعر وتصوّره، ومواقفه المختلفة من محيطه بما فيه من أشخاص وأخلاق، من ذلك قول لقيط بن يعمر[1]:

[من البسيط]

يَـا لَهْـفَ نَفْسِـيَ إِنْ كَانَـتْ أُمـورُكُمُ شَـتّى وَأُحْكِـمَ أَمْـرُ النَّـاسِ فَاجْتَمَعَـا

فقد جاء النّداء مؤدّيًا معنى التّحسّر المرافق لتعبير الشّاعر عن موقف وجودي، وهذا التّحسّر يجلب انتباه المخاطبين لأهمّيّة ما سيُقال في عجز البيت، والرّسالة الشّعريّة أحكمت وثاق الدّلالة بارتكازها على بنية تناقض (أموركم شتّى)، و(أحكم أمر النّاس فاجتمعا).

ومن الاستعمالات الخاصّة لأسلوب النّداء حذف الأداة وتأخير المنادى، كما في قول أعشى باهلة في رثاء أخيه لأمّه المنتشر بن أبي وهب[2]:

[من البسيط]

إِمَّـا سَـلَكْتَ سَـبيلًا كُنْـتَ سَـالِكَها فاذْهَـبْ فَـلا يُبْعِـدَنْكَ اللهُ مُنْتَشِـرُ

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 6.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 42. استشهد ابن النّحّاس بهذا البيت في إعراب الآية: ﴿**مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرَ**﴾ (**المدّثّر**/42). انظر: **إعراب القرآن الكريم**، 51/5.

فمعروفٌ أنّ أسلوب النّداء يُتبع بخطاب، ولكن في هذا التّركيب تجد الخطاب يسبق النّداء، ثمّ يأتي المنادى دون سبقه بأداة، وحذف الأداة يؤدّي معنًى بلاغيًّا هو التّحبّب، ولكنّ تقديم الخطاب هنا سمة أسلوبيّة عند الشّاعر تتناسق مع غرضه وهو الرّثاء؛ فلو كان المنادى حيًّا لحصلت فائدة الخطاب، ولكنّه لن يسمعه، فجرى الخطاب على هيئة دعاء، وانتهى البيت بالمنادى الّذي بنيت قافية القصيدة على بنية اسمه.

- **الاستفهام:**

قد يُظَنّ بأنّ الدّراسة الأسلوبيّة تُعنى بخروجات الشّاعر عن المعنى الحقيقيّ للاستفهام، ولكن، قد يكون الالتزام بالمعنى الحقيقيّ ذا قيمة تعبيريّة لا يؤدّى المعنى الكلّيّ إلّا بها، فالمهمّ وصف أسلوب الشّاعر في الاستعمال اللغويّ، ومدى ملاءمة ذلك للخطاب وتأثيره في المتلقّي، وقد نوّع شعراء مختارات ابن الشّجريّ في أساليب الاستفهام ما بين الحقيقة والمجاز، ومن الاستعمالات اللافتة تكرار الحطيئة للاستفهام المنفيّ في قوله[1]:

[من الوافر]

أَلَـــمْ أَكُ نائيًـــا فَـــدَعَوْتُمونِي ... فَجَـــاءَ بِـــيَ المَواعِـــدُ وَالـــدُّعَاءُ
أَلَـــمْ أَكُ جَـــارَكُمْ فَتَرَكْتُمـــونِي ... لِكَلْبـــي فِـــي دِيَـــارِكُمُ عُـــوَاءُ
أَلَـــمْ أَكُ جَـــارَكُمْ وَيكـــونَ بينـــي ... وَبَيْـــنَكُمُ المَـــوَدَّةُ وَالإِخَـــاءُ

لقد أدّى تكرار أسلوب الاستفهام إيقاعًا صوتيًّا ومعنويًّا عميقًا؛ إذ اتّفقت صدور الأبيات بقوله (ألم أكُ)، والثّاني والثّالث بقوله (ألم أكُ جاركم)، فقد تصاعد الإيقاع بشكل يتماشى مع وتيرة الخطاب، ومع التّناغم الصّوتيّ المصحوب بنفس دلاليّ هو العتاب حسبما توحي طريقة

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 433-434.

الشّاعر، "فالطّريقة الّتي يقال بها أمر من الأمور، تؤثّر على كلّ حال في طريقة فهمه"[1]، وهذا ما أوحاه تكرار أسلوب الاستفهام المنفيّ.، وقد يقترن الاستفهام الحقيقيّ باستعارات تحقّق الغرض الشّعريّ دون نقل الاستفهام إلى حقل المجاز، كقوله معاتبًا عُمَرَ[2]:

[من البسيط]

مــاذا تَقُــولُ لِأَفْــراخٍ بِــذي مَــرَخٍ زُغْــبِ الحَواصِــلِ لا مــاءٌ وَلا شَــجَرُ
أَلْقَيْــتَ كَاسِــبَهُمْ فــي قَعْــرِ مُظْلِمَــةٍ فَــاغْفِرْ علَيْــكَ سَــلامُ اللهِ يــا عُمَــرُ

فقد أدّى الاستفهام الحقيقيّ معنى العتاب والاستعطاف لاقترانه بالاستعارة (ماذا تقول لأفراخ؟)، وقد تضمّنت الرّسالة الشّعريّة الكلّيّة طلبًا حقيقيًّا هو طلب الصّفح والمغفرة، وهذا ما حقّقه الخطاب فعلًا كما جاء في كتب التّراث، فلا يتعارض إذنْ أنْ يقترن الأدب بوظيفة أخرى، وأن يأتي محمّلًا بخطابات سياسيّة أو اجتماعيّة، فغاية الأدب لا تقتصر على الجمال فقط، فهناك كثيرٌ من الحقول الإيحائيّة الّتي يتضمّنها، قد يحوم المتلقّي حولها، وقد يقتحمها ويتلذّذ بقطف ثمارها.

- **الأمر:**

يأتي أسلوب الأمر بصيغ مختلفة هي فعل الأمر، أو المضارع المقرون بلام الأمر، أو اسم فعل الأمر، أو المصدر الّذي ينوب عنه، وقد يكون حقيقيًّا، وقد يخرج إلى معانٍ بلاغيّة، وفي ديوان المختارات غلبت الصّيغة الأكثر شيوعًا وهي تصدير الجملة بفعل الأمر،

---

[1] هلال، محمّد غنيميّ، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 115.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 426.

كما في قول النّمر بن تولب[1]:

[من المتقارَب]

وَأَحْبِـــبْ حَبيبـــك حُبًّـــا رُوَيْـــدً لِـــــئَلَّا يَعُولَـــــكَ أَنْ تُصْـــــرَمَا
وَأَبْغِـــضْ بَغِيضَـــكَ بُغْضًـــا رُوَيْـــدًا إِذَا أَنْـــــتَ حَاوَلْـــــتَ أَنْ تَحْكُمَـــــا

استعمل الشّاعر صيغة الأمر بفعل الأمر الّذي يتضمّن معنى النّصح والإرشاد، وكرّره بأسلوب المقابلة مع البيت الثّاني، ولكن، يلاحَظ أنّه أوقع المفارقة بينَ (أحببْ حبيبك× حبًّا رويدًا)، وبين (أبغِضْ بغيضَكَ× بُغضًا رويدًا)، فعلى الحقيقة ترتبط علاقة المحبّة والبغضة بمفهوم الزّيادة، ولكنّ الشّاعر هنا يريد الانتقال إلى حالة مضادّة هي التّقليل، ويأتي بدليل عقليّ على كلّ أمر؛ فالحبيب من الممكن أن يصرم، فإذا كنتَ مملوءًا به ستكون وطأة الهجر عنيفة ومدمّرة، وكذلك قد تحتاج إلى مَنْ تضمر له البغضاء فيجب عليك إبقاء الباب مواربًا بينكما؛ لتستطيع الدّخول عندما تملي عليك الحاجة وصاله، فهو يخلخل مفهوم الرّسوخ والثّبات في العلاقات بأسلوب الأمر الّذي يجذب المتلقّي، ثمّ يبيّن أسبابه المتمثّلة في فلسفته في العلاقات الإنسانيّة الّتي لا تخضع لقوالب ثابتة، فهي متغيّرة، يرتبط تغيّرها بعامل الزّمن أوّلًا، وبطبيعة التّكوين البشريّ ونظرته وموقفه الوجوديّ، وكلاهما يؤثّر في علاقاته.

وجاء أسلوب الأمر بصيغة اسم الفعل في قول بشر بن أبي خازم[2]:

[من الوافر]

وَمَـــا لَيْـــثٌ بِعَثَّـــرَ فِـــي غَريـــفٍ تُغَنِّيـــهِ البَعـــوضُ علـــى النِّطَـــافِ

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 67.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 290.

مُغِـــبٍّ مَـــا يَـــزالُ عَلـــى أَكيـــلٍ يُنـاغي الشَّـمْسَ لَـيْسَ بِـذي عِطـافِ
بِأَبْـــأَسَ سَـــوْرةً لِلْقِـــرْنِ مِنْـــهُ إِذَا دُعِيَـــتْ نَـــزَالِ لَـــدى النِّقـــافِ

جاء أسلوب الأمر في عَرَض الخطاب في عجز البيت الأخير (إذا دُعيتْ **نَزالِ**)، وجملة الأمر مسبوقة بفعل القول المبنيّ للمجهول، ووقعت في محلّ رفع، وهي عنصر متمّم لدلالة التّركيب المبدوء من النّفي، ولا تتحقّق المعاني المرادة إلّا بها، ويسمّى هذا الأسلوب (التّفريع)[1]، وفيه يقصد الشّاعر وصفًا فيتفرّع إلى وصفٍ آخر ليدعم الموصوف الأوّل. ومن مجيء الأمر بعد فعل القول قول الحطيئة[2]:

[من الوافر]

فَقُلْـــتُ تَحـــوَّلِي يـــا أُمَّ بَكْـــرٍ إِلَـــى حَيْـــثُ المَكـــارِمُ وَالعَـــلاءُ

وجاء أسلوب الأمر لغرض التّحريض في قول لقيط بن يعمر[3]:

[من البسيط]

قُومـوا قِيامًـا علـى أَمْشَـاطِ أَرْجُلِكُـمْ ثُـمَّ افْزَعُـوا قَـدْ يَنـالُ الأَمْـنَ مَـنْ فَزِعَـا

في صدر البيت أتبع الشّاعر فعل الأمر بمصدره (قوموا قيامًا)، فأحدث تجانسًا صوتيًّا يتناسب مع غرض التّحريض من ناحية الإيقاع الصّوتيّ والمعنويّ، وفي عجزه كرّر أصوات فعل الأمر في نهاية البيت (افزعوا... فزعا)، ويلاحظ أنّ أسلوب الأمر له إيقاع خاصّ في النّفس، وهذا الإيقاع يحدث استجابة تجعل المتلقّي يتوجّه إلى الاستدلال بمفاتيح التّركيب للوصول إلى

---

(1) عدّه ابن رشيق في أنواع الاستطراد في باب اللفظ والمعنى. انظر: **العمدة:** 124/1.
(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 413.
(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 16.

المضمون الشّعريّ. وقد استعمل عبيد أسلوب الأمر لغرض النّصح مع زوجه النّاقمة عليه لتقدّمه في السّنّ، يقول[1]:

[من الخفيف]

فَارْفُضِـــي العَـــاذِلِينَ وَاقْنَـــيْ حَيَـــاءً لا يكونـــوا عليـــكِ خَـــطَّ مِثَـــالِ
وَدَعِـــي مَـــطَّ حَاجِبيـــكِ وَعيشـــي مَعَنـــــا بالرّجـــــاءِ والتَّأْمـــــالِ

وقد استعمل شعراء المختارات أسلوب الأمر لغرض التّبليغ، ومن ذلك قول لقيط بن يعمر[2]:

[من البسيط]

أَبْلِـــغْ إِيَـــادًا وَخَلِّـــلْ فـــي سَـــرَاتِهم أَنِّي أَرى الرَّأْيَ إِنْ لَمْ أُعْصَ قَدْ نَصَعَا

وقول الحطيئة[3]:

[من الوافر]

أَلَا أَبْلِـــغْ بَنِـــي عَـــوْفِ بْـــنِ كَعْـــبٍ فَهَـــلْ حَـــيٌّ عَلَـــى خُلُـــقٍ سَـــوَاءُ

إنّ حصر الدّراسة الأسلوبيّة بقالب محدّد لا يحقّق أهداف التّحليل الأسلوبيّ، فجميع الأساليب والأنماط الّتي يبنى عليها النّصّ تنصهر في بوتقة الدّلالة الكلّيّة، ولذلك يتمّ رصد الأساليب

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 385.
(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 6.
(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 433.

بهدف وصف أسلوب الشّاعر في استخدامها، وهذا يعدّ إجراءً من إجراءات تحليل الممارسة اللغويّة، لا هدفًا يسعى إليه الباحث.

- **النّهي:**

من الممكن أنْ يكون الاستعمال اللغويّ للتّركيب ملائمًا للمعنى المتواضع عليه في الأصل، والّذي يميّز شاعرًا من غيره عندما يقرّر استعمال صيغة تركيبيّة دون الخروج عن أركانها، هو طريقته في اختيار العناصر المكوّنة لهذا التّركيب، كما في قول حاتم الطّائيّ[1]:

[من الطّويل]

أَلَا لا تَلُومَـــاني عَلَـــى مَـــا تَقَـــدَّمَا كَفَـى بِصُـروفِ الـدَّهْرِ لِلْمَـرْءِ مُحْكِمَـا

قام الشّاعر بتوجيه الخطاب إلى المؤنّث المثنّى، وجاء المفعول به ضميرًا مقرونًا بنون الوقاية، وسُبق النّهي بالأداة (ألا) الاستفتاحيّة، ثمّ تبع النّهي شبه جملة من الجار والمجرور جاء فيها الاسم المجرور معرفة ناقصة هي الاسم الموصول (ما)، وبالوقوف على هذه المظاهر لأسلوبه في الاختيار، يظهر أنّه أرادَ توسيع دائرة الخطاب، والإغراق في دلالته، فقوله (لا تلوماني) نهي موجّه للّتين قامتا بلومه بدرجة متساوية، والمنهيّ عنه هو الخوض في كلّ ما سبق، وهذا يوحي بمعنى الشّمول، أي: لا يريد منهما لَوْمَهُ على أيّ شيء قام به يراه صوابًا، ثمّ ينبّه إلى سبب النّهي عن ذلك بالحكمة الّتي تضمّنها عجز البيت (كفى بصروف الدّهر للمرء مُحكما)، فالنّهي هنا جاء لغرض النّصح، وبدافع المحبّة، ودليل ذلك التّعليل الّذي تضمّنه عجز البيت.

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 47.

وقد تكرّر أسلوب النّهي في قصيدة لقيط بن يعمر عندما حرّضَ قومه على أعدائهم، وذلك في قوله[1]:

[من البسيط]

فَـاقْنَوْا حِيَـادَكُمُ وَاحْمُـوا ذِمـارَكُمُ وَاسْتَشْعِرُوا الصَّبْرَ لَا تَسْتَشْعِرُوا الجَزَعَا

وقوله[2]:

وَاشْـروا تِلَادَكُـمُ فـي حِـرْزِ أَنْفُسِـكُمْ وَحِـرْزِ أَهلـيكُم لا تَهْلِكُـوا هَلَعـا
لَا تُلْهِكُـمْ إِبِـلٌ لَيْسَـتْ لَكُـم إِبِـلٌ إِنَّ العَـدُوَّ بِعَظْـمٍ مِـنْكُمُ قَرَعَـا

يلاحظ التّجانس الصّوتيّ والدّلاليّ في البيت الأوّل عندما أردف الأمر (استشعروا) بالنّهي (لا تستشعروا)، فالنّهي عكس الأمر، ولكنّه هنا أدى المعنى نفسه لتغيير معمول الفعل في الجملتين، ففي الأولى: المفعول به لفعل الأمر هو (الصّبر)، وفي الثّانية: المفعول به للمضارع المجزوم بلا النّاهية (الجزع)، وهما متضادّان، وهذه الضّدّية إذا ما وُضعت على المربّع السّيميائيّ ستكون على هذا النّحو من الانتقال: (أمر× نهي) انتقال (صبر× جزع)=(تحريض)، وهذا الحديث مبنيّ على أنّ "العلاقة المتبادلة بين مستوى التّعبير ومستوى المضمون تقوم على اختلاف، إذ ثمّة إحالة متبادلة بين متغايريْن"[3]، وهذا يجعل البيت مثالًا عمليًّا واضحًا لتطبيق فكرة السّيميائيّة الّتي تدرس الشّيء ونفيه ونقيضه ونفي النّقيض، حيث يتحوّل النّقيضان المثبتان إلى حركة موضعيّة متلازمة، ودلالة واحدة مثبتة رغم بنية التّناقض.

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 13.

[2] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 14-15.

[3] إيكو، أمبرتو، **السّيميائيّة وفلسفة اللّغة**، 63.

- **الدّعاء:**

تنوّعت صيغ الدّعاء في ديوان مختارات ابن الشّجريّ من أشعار العرب بين الجمل الاسميّة والفعليّة، ومنها ما خرج إلى معنى الدّعاء من أساليب أخرى، ومن الجمل الفعليّة والاسميّة قول حاتم الطّائيّ[1]:

[من الطّويل]

لَحَــى اللهُ صُــعْلُوكًا مُنَــاهُ وَهَمُّــهُ مِـنَ العَـيْشِ أَنْ يَلْقَـى لُبُوسًـا وَمَطْعَمَـا
وَللهِ صُــــعْلُوكٌ يُسَــــاوِرُ هَمَّــــهُ وَيَمْضِـي عَلَـى الأَحْدَاثِ وَالـدَّهْرِ مُقْدِمَا

ففي البيت الأوّل جاء الدّعاء جملة فعليّة مصدّرة بالفعل الماضي (لحى)، وهذه صيغة تقليديّة موفورة التّداول في كلام العرب وأشعارهم، معناها قبّحه الله ولعنه، والدّعاء في البيت الثّاني جاء على صيغة الجملة الاسميّة (لله صعلوك)، بمعنًى مناقض للدّعاء في البيت الأوّل، ويلاحظّ أنّ حدّة الدّعاء متناسقة مع العامل في كلّ جملة؛ فالأفعال أقوى من الأسماء، كذلك الدّعاء على الشّخص لا له، فالشّاعر يمقت الإنسان الّذي يجعل الملبس والمطعم همّه في الحياة، ويدعو عليه بالسّخط والتّقبيح، بينما تتناسب الجملة الاسميّة مع الخطاب الليّن في الدّعاء للمرء الشّجاع الّذي يمضي في هذه الحياة مُقبلًا غيرَ مُدْبِر، غيرَ آبهٍ بمغانمها.

وقد يأتي الدّعاء جملة معترضة بين أركان الجملة الأصيلة، كقول لقيط بن يعمر[2]:

[من البسيط]

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 52-53.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 16.

وَقَلِّـــــدُوا أَمْـــــرَكُمْ- للهِ دَرُّكُـــــمُ- رَحْـبَ الـذِّرَاعِ بِـأَمْرِ الحَـرْبِ مُضْـطَلِعَا

والاعتراض بجملة الدّعاء يقرّب المخاطَب من مضمون الخطاب، ويزيد من احتماليّة الاستجابة؛ لما فيه من مضمون عاطفيّ يوحي بأنّ الهدف من أسلوب الأمر هو النّصح. وقد جاء الدّعاء بجملة معترضة في مرثيّة أعشى باهلة لأخيه منتشر عندما قال[1]:

إِمَّـا سَـلَكْتَ سَـبيلًا كُنْـتَ سَـالِكَها فاذْهَـبْ -فَـلا يُبْعِـدَنْكَ اللهُ- مُنْتَشِـرُ

- **القسم:**

قد يرد القسم ظاهرًا، أو محذوفًا يدلّ عليه دليلٌ من السّياق فيُشعِر المتلقّي به، وهناك أفعال وأسماء تدلّ على القسم صراحةً أو توحي به إيحاءً، وفي ديوان مختارات ابن الشّجريّ من أشعار العرب استعمل الشّعراء أسلوب القسم بشكل أقلّ من الأساليب الأخرى، ومعظم استعمالهم كان بصيغة (لعمري، لعمرك، لعمر أبيك)، أو باستعمال الواو الجارّة. ومن ذلك قول كعب بن سعد الغنويّ[2]:

[من الطّويل]

لَعَمْـري لَـئِنْ كانَـتْ أَصـابَتْ مَنِيَّـةٌ أَخـــي وَالمنايـــا لِلرِّجـــالِ شَـــعُوبُ
لَقَـدْ عَجَمَـتْ مِنِّـي المَنِيَّـةُ ماجِـدًا عَروفًـا لرَيْـبِ الـدَّهْرِ حِـينَ يَرِيـبُ

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 42.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 108-109. "هو كعب بن سعد (بن عمرو) الغنويّ، كان من قبيلة سالم بن عبيد (غنيّ). ربما كان من الشّعراء المخضرمين، فأشقّاؤه الثّلاثة قتلوا في معركة ذي قار (بين عامي٦٠٤ و ٦١١ م". سيزكين، فؤاد، **تاريخ التّراث العربيّ**، 205/2. **عجمت:** عضّت.

وقول حاتم الطّائيّ[1]:

[من الكامل]

رَغْــمٌ لَعَمْــرُ أَبيــكَ عِنْــدِيَ هَــيِّنٌ إِنِّـــي يَهـــونُ عَلَـــيَّ أَلَّا يَعْتَبُـــوا

وقول الحطيئة[2]:

[من الوافر]

فَـــلَا وَأَبيـــكَ مـــا ظَلَمَـــتْ قُرَيْـــعٌ بِـــأَنْ يَبْنُـــوا المَكَـــارِمَ حَيْـــثُ شَـــاءُوا

- **المدح والذّمّ:**

ورد أسلوب المدح في قول الحطيئة يمدح بني رياح[3]:

[من الوافر]

لَـــنِعْمَ الحَـــيِّ حـــيُّ بَنـــي ريـــاحٍ إِذَا مـــا أَوْقَـــدُوا فَـــوْقَ اليَفَـــاعِ
وَنِعْـمَ الحـــيُّ حَـــيُّ بَنـــي ريـــاحٍ إِذا اخْـــتَلَطَ الـــدَّوَاعِي بِالـــدَّوَاعِي

وأسلوب الذّمّ في قول قعنب[4]:

[من البسيط]

جَهْـــلًا عَلَيْنَـــا وَجُبْنًـــا عَـــنْ عَـــدُوِّهِمُ لَبِئْسَـــتِ الخَلَّتَـــانِ الجَهْـــلُ وَالجُـــبُنُ

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 404.
(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 435.
(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 540.
(4) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 30.

ويمكن الاستدلال إلى الظّاهرة الأسلوبيّة عند شعراء المختارات بملاحظة بعض الظّواهر النّحويّة الّتي تعتري التّركيب **كالتّقديم والتّأخير، والحذف، والزّيادة؛** فوجود ظاهرة التّقديم والتّأخير في التّركيب يعني أنّه يجب عند تحليل الخطاب النّظر إلى أقرب مذكور في التّركيب بوصفه مركز هذا التّركيب، وطبيعة هذا التّعبير تدرس من ناحية قوة تأثيرها على المتلقي لابتعاد الشّاعر عن المباشرة الكاملة، ومثال **التّقديم والتّأخير** قول الحطيئة[1]:

[من البسيط]

مــاذا تَقُــولُ لِأَفْــراخٍ بِــذي مَــرَخٍ زُغْــبِ الحَواصِــلِ لا مــاءٌ وَلا شَــجَرُ
أَلْقَيْــتَ كَاسِــبَهُمْ فــي قَعْــرِ مُظْلِمَــةٍ فَــاغْفِرْ علَيْــكَ سَــلامُ اللهِ يــا عُمَــرُ

فقد قدّم الخبر (عليك) على المبتدأ المعرّف بالإضافة (سلامُ الله)، تعظيمًا لمن يوجّه إليه السّلام، وقرب التعبير أو المعبّر عنه إلى البؤرة الخطابية أو إلى مركز الكلام دلالة على الاهتمام بها وتسليط الضوء عليها. ومن ذلك أيضًا قول أعشى باهلة[2]:

[من البسيط]

عَلَيْــــهِ أَوَّلُ زَادِ القَــــوْمِ إِنْ نَزَلُــــوا ثُــمَّ المَطِــيُّ إِذَا مــا أَرْمَلُــوا جُــزُرُ

وقول لقيط بن يعمر[3]:

[من البسيط]

أَلا تَخــافونَ قَوْمًــا لا أَبــا لَكُــمُ أَمْسَــوْا إِلَــيْكُمْ كَأَمْثَــالِ الــدَّبَى سِــرَعَا

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 426.
(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 35.
(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 7. **الدّبى:** صغار الجراد، واحده دَبَاة.

فقد تأخّر خبر (أمسوا) وهو (سِرَعا) وتقدّمه أسلوب التّشبيه لبيان حالهم وهيئتهم، وهي منتهى السّرعة؛ يسيرون إليهم بسرعة عجيبة كصغار الجراد. ومن الأمثلة على ظاهرة الحذف حذف أداة النّداء كما في قول أعشى باهلة[1]:

[من البسيط]

إِمَّـا سَـلَكْتَ سَـبيلًا كُنْـتَ سَـالِكَها فاذْهَـبْ فَـلا يُبْعِـدَنْكَ اللهُ مُنْتَشِـرُ

أو حذف جملة يفسّرها المذكور كما في قول المتلمّس[2]:

[من الطّويل]

أَمُنْتَفِيًـا مِـنْ نَصْـرِ بُهْثَـةَ خِلْتَنـي أَلا إِنَّنـي مـنهم وَإِنْ كُنْـتُ أَيْنَمـا

وقول النّمر بن تولب[3]:

[من المتقارب]

فَـإِنَّ المنيَّـةَ مَـنْ يَخْشَـها فَسَـوْفَ تُصـادِفُهُ أَيْنَمَـا

ففي البيت الأوّل حذفت الجملة بعد أينما، والتّقدير (أينما كنت)، وفي البيت الثّاني حذفت الجملة بعد أينما أيضًا، والتّقدير (فسوف تصادفه أينما كان)، فالمحذوف معروف لوجود قرينة سابقة تدلّ عليه، كأنْ تذكر الشّيء، ثم تعود عليه بضمير مستتر معروف لدى السّامع، وقد قال شيخ النّحاة: "وإنّما صار الإضمارُ معرفةً؛ لأنّك إنّما تضمر اسمًا بعد ما تعلمُ أنّ مَن

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 42.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 119.

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 67. يريد: أينما ذهب؛ فاقتصر على معرفة ذلك، وترك اللفظ به.

يُحدَّثُ قد عرف مَنْ تعني، وما تعني، وأنّكَ تريدُ شيئًا يعلمه"[1]. وقد يُحذف حرف تخفيفًا للضّرورة الشّعريّة، كما في قول طرفة[2]:

[من الرّمل]

أَيُّـــهَ الفِتْيَـــانُ فـــي مَجْلِسِـــنَا بِجِيَـــادٍ مِـــنْ وِرَادٍ وَشُـــقُرْ

وفي أهمّيّة العناية برصد ظاهرة الزّيادة في التّركيب يخطر للباحث قول ابن جنّي: "كل حرف زيدَ في كلام العرب فهو قائمٌ مقامَ إعادةِ الجملةِ مرّةً أخرى"[3]، وللزّيادة نوعان حسبما يرى ابن سنان الخفاجيّ: ما يأتي لفائدة، وما يأتي لغير فائدة إلا ليصحّ الوزن، وهو عيب فاحش في صناعة الشعر[4]، وبابُها الحروف حسبما يرى ابن جنّي إذ يقول: "زيادة الحروف كثيرة، وإن كانت على غير قياس"[5]، وهي مصطلحٌ يختص بالإعراب لا بالمعنى، حيث يستقيم التركيب بعدم وجوده حسبما يذهب المالقيّ[6]. وفي ديوان مختارات ابن الشّجريّ تمثّلت ظاهرة الزّيادة في زيادة حرف الجرّ (مِنْ) كما في قول قعنب[7]:

[من البسيط]

هَـــلْ لِلْعَـــوَاذِلِ مِـــنْ نَـــاهٍ فَيَزْجُرَهَـــا إِنَّ العَـــوَاذِلَ مِنْهَـــا الجَـــوْرُ وَاللسَـــنُ

---

(1) سيبويه، **الكتاب**، 6/2.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 159. الوِراد: جمع ورد، وهو الخيل بين الكميت والأشقر. الأشقر من الدّواب: الأحمر الّذي ليس بناصع الحمرة.

(3) الزّركشيّ، **البرهان**، 71/3.

(4) ينظر: **سرّ الفصاحة**، 152.

(5) ابن جنّي، **الخصائص**، 284/2.

(6) ينظر: **رصف المباني في شرح حروف المعاني**، 214

(7) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 26.

أو زيادة حرف الجرّ الباء بعد كفى كقول حاتم الطّائيّ[1]:

[من الطّويل]

أَلَا لا تَلُومَـــاني عَلَـــى مَـــا تَقَـــدَّمَا كَفَـى بِصُـروفِ الـدَّهْرِ لِلْمَـرْءِ مُحْكِمَـا

ويتّضح ممّا سبق أنّ للحذف فضلٌ إذا كان في موضعه، وللزّيادة كذلك، "وفضلُ الإيجاز يكمن في احترام المتكلّم لوقت القارئ والسّامع؛ بحيث يُبعد عنهما الملل، ولذا فعلى الكاتب أنْ يهتمّ بما يكتب، فينقّيه من الحشو، ويصفّيه من الفضول، ويخلّصه من التّرادف والتّقريب، ولكنّه يعود مرّة أخرى ويسوّي بين الإجمال والتّفصيل؛ لأنَّ كُلًّا منهما حَسَنٌ في بابه، وقد يكون التّفصيل من الإيجاز إذا قُدِّرَ لفظه على معناه"[2].

إنّ للتّركيب النّحويّ أثرًا كبيرًا في إنتاج الدلالة، وتبدأ ملاحظة أسلوب الشّاعر في تركيب النّسق، باختياره للكلمات وطريقته في توزيعها؛ فرتبة الكلمة وموقعها من التّركيب، وما يترتب على التّغيير في الرّتبة من معطيات دلاليّة، تجعلها في أحد ثلاثة مسارات: فقد تكون بؤرة التّركيب ومركزه، وقد يعلّق بها، وقد تنفصل عنه وهي في دَرَجِهِ، وليس معنى أنْ تكونَ الكلمةُ بؤرةَ التّركيب أنْ تكون بؤرة الخطاب بالضّرورة، فقد يبنى النّصّ على ثنائيّات ضدّيّة، ويؤدّي هذا التّناقض إلى توليد حالة من الانفعال مع النّصّ عند المتلقّي، وقد يبنى على تكرار يعتري مستويات الخطاب فيصبح سمة إيقاعيّة صوتيّة أو معجميّة متداولة فيه، وقد تكون زيادة في التّركيب، أو اختزالًا لفظيًّا فيه، فتصبح هذه القواعد بؤرة الخطاب، والكلمة عنصرًا مساعدًا في نظام معقّد من العلاقات اللغويّة.

---

[1] ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 47.

[2] عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، 104.

الفصل الرّابع

المستوى الدّلاليّ

أوّلًا- المعجم

- الإشارات الدّلاليّة للمعجم
- اللغة الإيحائيّة

ثانيًا- الصّورة

- الصّورة البصريّة
- الصّورة السّمعيّة
- الصّورة اللمسيّة والشّمّيّة والذّوقيّة
- الصّورة الذّهنيّة

ثالثًا- الانزياح

الفصل الرّابع

المستوى الدّلاليّ

المستوى الدّلاليّ أهم مستويات الدّراسة الأسلوبيّة؛ إذْ لا قيمة لتحليل المستويات دون التّعريج عليه، وربط المعاني الجزئيّة النّاتجة من الإيقاع الصّوتيّ، واختيار المفردات وتركيبها به، وقد يسعى إلى كشف المظاهر الانعكاسيّة فيه؛ لأنّها تمثّل الوقائع الإنسانيّة داخل الخطاب القائم على احتواء كلّ ما يتعلّق بالتّجربة؛ لذا يعتمد على التّوسّع الذّهنيّ في استيعاب الطّاقات اللغويّة في النّصّ، وعلاقاتها بجوانب شخصيّة المبدع وبيئته وموقفه من المحيط.

وهنا يمكن ملاحظة الاختلاف بين الأسلوبيّة والبنيويّة بشكلٍ جليّ؛ فهي تتّفق مع البنيويّة في عمليّة تشريح النّصّ إلى أصغر وحدة صوتيّة، ولكنّها تخالفها في أنّها لا تتعامل معه على أنّه وَحدة لغويّة منطوية على ذاتها، ولا تعترف بموت المؤلّف، بل تنطلق من معطيات التّحليل والرّبط العلائقيّ داخل البنية اللغويّة، إلى تفسير عوامل نفسيّة واجتماعيّة وسياسيّة أسهمت في إنتاج الخطاب الأدبيّ، ورصد التّباين بين أنواع الخطاب وتداوله عند المبدع بتقفّي أساليبه في الكتابة.

فهي تصف الأسلوب وترصده وتفسّره معتمدة في ذلك على تشريح البنى اللغويّة وتبيان علاقاتها الدّاخليّة، وربط هذه العلاقات بأخرى خارج النّصّ، تتعلّق بنفسيّة المبدع، أو ببيئته، ودراسة المستوى الدّلاليّ في الأسلوبيّة تسير على مبادئها الأساسيّة، وهي الاختيار، والتّركيب، والعدول، ويقابلها في هذا الفصل: المعجم، والصّورة، والانزياح.

أوّلًا- المعجم:

إنّ أوّل ما يتبادر إلى الذّهن في دراسة المعجم هو ما يتمّ في الدّراسات الحديثة من جمع مجموعات الكلمات الّتي تتكرّر في تعبير أو غرض محدّد، فتكون قائمة هذه الكلمات معجم الغرض، أو القصيدة، أو الشّاعر، والتّوصل إلى الهويّات النّصيّة والإبداعيّة بوساطة هذه المعجمات المستقلة، والاستدلال عليها بالحقول الدّاخلية لهذه القوائم؛ لذا يمكن القول: إنّ تطبيق دراسة المعجم قائمة على نتاج شعراء بيئة واحدة ولكنّهم عاشوا في عصور مختلفة، أو في ديوان مختارات لمجموعة شعراء كمختارات ابن الشّجريّ، لا جدوى منه؛ لكون ذلك يخالف طبيعة اللغة التعبيريّة وتطوّرها عبر الزّمن، واختلافها من شاعر لآخر، فالمعاجم تخضع للتّطوّر بشكل يوازي تطوّر الحياة الإنسانيّة، فينشأ عن ذلك القديم والمحدث، والتّطوّر الدّلاليّ، والنّقل المجازي، واندثار مفردات، وتوليد أخرى.

وفي ديوان يجمع قصيدة واحدة للشّاعر وعددًا يسيرًا من قصائد غيره من غير الممكن أنْ تطبّق دراسة المعجم (قائمة) عليه؛ فهو لم يقفْ على نتاج كامل لشخص أو لغرض، لكن؛ يمكن دراسة دلالة محتوى المعجم فيه بالنظر إليها داخل التّركيب، فهي بين الإفراد والتّركيب لا تحمل الطّاقة الدّلاليّة نفسها، مع مراعاة دلالة التّركيب النّحويّ الثّابت، والبلاغيّ الدّالّ، وهناك جملة من الآليّات والأسس الّتي يبني عليها المحلّل معجم نصّ، أو قصيدة، أو شاعر، أو كتاب، أهمّها: العموم والخصوص، والتّرابط المقيّد أو الحرّ، والتّعبير بالمجاز المرسل[1]؛ فثمّة ألفاظ ذات دلالة عامّة على الموجودات، تفصّلها ألفاظ تدلّ على أجزاء تلك الوقائع الكليّة، أمّا التّرابط فهو حرّ ومقيد؛ فالمقيد يكون بتعابير لغويّة، كالعطف، والتّأكيد، والإشارة، وأمّا التّرابط الحرّ فهو ما يكون

---

[1] انظر: مِفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 57-58.

بضربِ مَثَلٍ أو إيراد قصّة أو حكمة، ثمّ إسقاطها على واقع الشّاعر أو ما يعبّر عنه بطريقة غير مباشرة.

إنّ النّشاط الإجرائيّ الرّئيس الّذي يقوم عليه التّحليل الأسلوبيّ هو تشريح النّصّ للوصول إلى أدقّ جزئيّاته، ثمّ التّوسّع في وحداته وصولًا إلى البنية الدّلاليّة الكلّيّة، فتتمّ دراسة رمزيّة تشاكل الكلمة، وكيفيّة تحديد موقعها المناسب بناء على التّراكم الزّمنيّ والانتشار التداوليّ، وكونها أخذت معناها الصّحيح من هذا النشاط الإنسانيّ، فأصبحت المدخل أو المفتاح الّذي يفتح باب التّأويل بين البنية السّطحيّة المتشكّلة من النّسق الصّوتيّ، والبنى الصّرفيّة، وتوزيعها في التّركيب، والمعاني المعجميّة المفردة، وبين البنية العميقة المتكوّنة من تفاعل العناصر والعلاقات النّاشئة بينها، وشيء آخر يمكن تسميته (اللعب بالكلمة)، الّذي يعدّ نشاط التّحليل الشّعريّ امتدادًا له، وكأنّ المُحلّل يكمل الدّور باللعب باللغة وإعادة تشكيلها.

- **الإشارات الدّلاليّة للمعجم:**

تعدّ مكوّنات المعجم اللغويّ الخاصّ إحدى البنى المركزيّة لدراسة أيّ شاعر، أو لدراسة أيّ جزء من شعره، ودراسة المعجم تكون في غير اتّجاه، منها الإحصائيّ المباشر الّذي لا يعطي نتائج حقيقيّة ولا يبنى عليه الكثير من التّصوّرات حول النّصّ أو الشّاعر، والاتّجاه الّذي ستتبعه هذه الدّراسة هو التقاط بعض المكوّنات المعجميّة، ومحاولة تفسير إشاراتها الدّلاليّة، واكتشاف ما وراء اللفظ للوصول إلى لبّ المعنى؛ ولهذا سيدرس المعجم من ناحيتين: الأولى تداخله مع ظواهر أسلوبيّة، حيث إنّه "قد يتمّ التّعرف على الاستراتيجيّة السّيميائيّة أحيانًا انطلاقًا من أسس أسلوبيّة متداولة"[1]، والثّانية دراسة معطياته المختارة بمحاولة إطلاق الطّاقات الكامنة للكلمات،

[1] إيكو، أمبرتو، **التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة**، 78.

ودراسة استجابة المتلقّي لآثارها كونها أفرادًا لغويّة في عائلة النّصّ، من واقع أنّ "الكلمات والحروف هي بلا شكّ وقبل كلّ شيْء سيمياء للمعاني الّتي في النّفس"[1]، وإذا كان مدى الدّراسة لا يسمح بالاستطراد في تجلية هذه التّفاصيل؛ فإنّ ذلك لا يمنع من محاولة إظهار بعضها أو الوقوف على أهمّها باختيارات تمثّل فكرة الكلمات المفتاحيّة، أو الدّلالة الإشاريّة للكلمات في هذا الدّيوان.

يتّصل مفهوم الأسلوب بالحديث عن تركيب ما في البنية النّصّيّة، حيث تتعذّر دراسة أسلوب المبدع في كلمة واحدة مثلًا؛ إذ هو يوظّفها كما كلّ المتكلّمين باللغة، وإن كان توظيفه لها توظيفًا خاصًّا، أمّا عندما تتجاور الكلمات مع كلمات أخر في نسق لغويّ واضح، وفي بنية تتحوّل من جزء محدود إلى كونها ظاهرة مشتركة بين أجزاء مختلفة من النّصّ الواحد أو مجموعة النّصوص المتعالقة، فتصبح الدّراسة لهذه الأسلوبيّة ملحّة لا ممكنة حسب، وأظهر الأسلوبيّات الّتي ترتبط بالمعجم هي التّكرار، فتكرار لفظة معيّنة مرّات عدّة يخرجها عن سقفها المعجميّ المغلق، ويفتحها على فضاء القراءة الدّلاليّة بما يتوافق مع غرض النّصّ، ومن الكلمات المتكرّرة عند شاعرين مختلفين من شعراء المختارات، كلمة (ابنم)[2]، كما في قول النّمر بن تولب[3]:

[من المتقارَب]

لُقَــيْمُ بْــنُ لُقْمــانَ مِــنْ أُخْتِــهِ فَكــانَ ابْــنَ أُخْــتٍ لَــهُ وَابْنَمَــا

وقول كعب بن سعد الغنويّ[4]:

---

(1) إيكو، أمبرتو، **السّيميائيّة وفلسفة اللّغة**، 71.

(2) ابْنُم : لغةٌ في ابن، وتتحرّك نونه بحركة الميم رفعًا، ونصبًا، وجرًّا. انظر: **لسان العرب**، (ابن).

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 71.

(4) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 123.

[من الطّويل]

وَهَــلْ لــــيَ أُمٌّ غَيْرُهــــا إِنْ تَرَكْتُهَــــا أَبَــــى اللهُ إِلَّا أَنْ أَكــــونَ لَهَــــا ابْنَمــــا

فالكلمة تكرّرت في نهاية البيتين، أي تساوتا في الرّتبة من حيث المعنى، وفي داخل البيت، ولكنّهما اختلفتا في الرّتبة في التّركيب، واشتركتا في حُكم النّصب المناسب للقافية المطلقة. ومن الكلمات المتكرّرة عند شاعرين كلمة (عنتريس)، وتعني: الصّلبة[1].

فقد وردت عند بشامة بن عمرو بن هلال، في قوله[2]:

[من المتقارَب]

فَقَرَّبْــــــتُ للرَّحْــــــلِ عَيْرَانَــــــةً مُوَثَّقَــــــةً عَنْتَرِيسًــــــا ذَمُــــــولَا

فهو يصف النّاقة بأنّها مكتنزة اللحم، ويستعمل عبيد بن الأبرص الوصف نفسه عندما يشبّه ناقته الصّلبة بالثّور ذي الوشوم، أي ذي توليع من البياض والسّواد، فيقول[3]:

[من الخفيف]

عَنْتَــــــريسٍ كَأَنَّهــــــا ذُو وُشــــــومٍ أَحْرَجَتْــــهُ بِــــالجَوِّ إِحْــــدى الليــــالي

فهي إذن صفة من صفات النّاقة، فكثرة اللحم من العترسة، وهي القوّة الشّديدة[4]. وممّا يشكّل معجمًا خاصًّا بشاعرٍ واحد، تكرار لفظة أو جملة أو أسلوب عنده في غير قصيدة،

---

(1) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (ترسَ).

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 58. **عيرانة:** النّاقة، شبّهها بالعير في صلابتها. **العنتريس:** كثيرة اللحم. **موثّقة:** محكمة. **الذَّمول:** السّريعة.

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 391.

(4) موسى، حسين يوسف، والصّعيديّ، عبد الفتّاح، **الإفصاح في فقه اللغة**، 735/2.

كما في قصيدتي عبيد بن الأبرص[1]:

[من البسيط]

يـا مَـنْ لِبَـرْقٍ أَبيـتُ الليـلَ أَرْقُبُـهُ فـي عـارضٍ كبيـاضِ الصُّـبْحِ لَمّـاحِ
دَانٍ مُسِـفٍّ فُوَيْـقَ الأَرْضِ هَيْدَبُـهُ يَكـادُ يَدْفَعُـهُ مَـنْ قـامَ بـالرَّاحِ

فهو هنا يصف مراقبة مشهد البرق واختراقه للغيوم وهطول المطر، وقد تكرّر صدر البيت في قصيدة أخرى له يصف فيها ضحكة المحبوبة، فيقول[2]:

[من البسيط]

يـا مَـنْ لِبَـرْقٍ أَبيـتُ الليـلَ أَرْقُبُـهُ فـي مُكْفَهِـرٍّ وَفـي سَـوْداءَ مَرْكُومَـهْ
فَبَرْقُهـا حَـرِقٌ، وَماؤُهـا دَفِـقٌ وَتَحْتَهـا رَيِّـقٌ وَفَوْقَهـا ديمَـهْ

ويأتي الاتّجاه الآخر مصداقًا للتّطبيق الأسلوبيّ للمعجم؛ حيث ترصد الدّراسة الأعلام المعجميّة البارزة مستعينة بأمثلة تبيّنها، فرغم أنّ القراءة ستتسلّط على العلامة الدّلاليّة المفردة إلّا أنّ تكوين عمودين متناظرين من العلامات سيحدّد صلات النّصّ الكلّيّة، وفكرته السّياقيّة المتداعية تلقائيًّا، وهذه أبيات متفرّقة من قصيدة طرفة يظهر فيها معجم للألفاظ الدّالّة على اللون، وارتباطها السّياقيّ بالغرض، يقول[3]:

[من الرّمل]

---

(1) ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 375-376. **العارض:** السّحاب المعترض في الأفق. **لمّاح:** لمّاع. **مُسِفّ:** شديد الدّنوّ من الأرض. **هيدبه:** ما تدلّى منه.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 357.

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 144-149-153. **الشّقر:** شقائق النّعمان، شبّه الدّماء بها، وقال الأصمعيّ: هو شجر له ثمر أحمر.

بَـــادِنٌ تَجْلُـــو إِذَا مـــا ابْتَسَـــمَتْ	عَـــنْ شَـــتيتٍ كَأَقَـــاحِي الرَّمْـــلِ غُـــرّْ
بَدَّلَتْـــهُ الشَّـــمْسُ فـــي مَنْبَتِـــهِ	بَـــرَدًا أَبْـــيَضَ مَصْـــقُولَ الأُشُـــرْ
كَبَنَـــاتِ المَخْـــرِ يَمْـــأَدْنَ إِذَا	أَنْبَـــتَ الصَّـــيْفُ عَسَـــالِيجَ الخَضِـــرْ
وَتَسَـــاقَى القَـــوْمُ سُـــمًّا نَاقِعًـــا	وَعَـــلَا الخَيْـــلَ دِمَـــاءٌ كالشَّـــقِرْ
أَيُّـــهَ الفِتْيَـــانُ فـــي مَجْلِسِـــنَا	بِجِيَـــادٍ مِـــنْ وِرَادٍ وَشُـــقُرْ

فالألفاظ الدّالة على اللون الأبيض: (أقاحي، غرّ، المصقول، الأشر، أبيض، بنات المخر، خضر، عساليج)، وكلّها من ألوان موجودة في الطّبيعة، فالأقاحي: جمع الأقحوان في بياضها ورقّتها، وإنّما أراد نور الأقحوان، والغرّ: الأبيض، والمصقول: البرّاق، والأشر: تحزيز في أطراف الأسنان، وبنات المخر: سحائب بيضاء، والعسلوج: شيء أبيض الأصل يخرج في الصّيف ثمّ ينقاد كما ينقاد الخيزران، والألوان الأخرى: الشّقِر: شقائق النّعمان، والخضر: النّبات الأخضر، وشُقُر: الأحمر من الدّواب الّذي ليس بناصع الحمرة[1]، وهذه اللفظات الدّالة على اللون جزء يسير من معجم كبير للّون تضمّنته هذه القصيدة الطّويلة، وهي مشتركة من النّاحية المعجميّة المفردة في اللون، ولكنّها في القصيدة تجسيد لصفات المحبوبة، والخيل.

- **اللغة الإيحائيّة:**

قد يبدو مفهوم الإيحاء مخالفًا لمفهوم المباشرة، وهذا صحيح عند التّفسير المعجميّ لهذين المفهومين، إلّا أنّ الإيحاء والمباشرة قد يمثّلان صورة المعنى الّذي يريد المبدع الوصول إليه، فتكون اللغة المباشرة هي القشرة الّتي ينظر إليها القارئ العاديّ، بينما يكون إيحاء اللغة هو هدف القراءة المتأمّلة الّتي تريد الوقوف على كوامن النّصّ ومكنوناته الدّلاليّة والضّمنيّة، وقد نوّع شعراء مختارات ابن الشّجريّ اختياراتهم اللغويّة، فوظّفوا لغة الخطاب المباشر الّذي لا يخلو من

[1] انظر: ابن الشّجريّ، **مختارات أشعار العرب**، 148-159.

لفتات إيحائيّة عند مطالعة السّياق وتعالق أفراده، ووظّفوا اللغة الإيحائيّة بمفرداتها ذات الدّلالة العميقة، الّتي تحمل طاقات توصيليّة عالية، كونها تمسّ غيرَ جانب ضمنيّ في آن، ولا يخلو كلا النّوعين من الآخر، غير أنّ دراسة المعجم بمكوّناته المباشرة تدور حول قراءة خارجيّة تقابليّة تعتمد الموازنة، أمّا دراسة المعجم الإيحائيّ فتكون بتحديد مكوّناته وأبعادها الدّلاليّة الّتي تذهب في غير اتّجاه في الوقت نفسه، وينتج عن ذلك تعدّد القراءة وانفتاح النّصّ.

وقد يكون الإيحاء كلمة مفردة أو عبارة أو تركيبًا محدّدًا، وقد ينتج عن العلاقة بين أجزاء التّركيب، بحيث تكون العلاقات والصّلات النّصّيّة هي المولّد الأساسيّ للتّنوّع التّعبيريّ عن الأفكار والمضامين الشّعريّة، ومن الإيحاء بكلمة واحدة قول لقيط بن يعمر[1]:

[من البسيط]

مَــا لِــي أَرَاكُــم نِيامًــا فــي بُلَهْنِيَــةٍ وَقَــدْ تَـرَوْنَ شِـهابَ الحَـرْبِ قَـدْ سَـطَعَا

فالشّاعر اختار لفظة واحدة توحي بمعانٍ مركّبة، فهي تدلّ على الرّغد، والنّعيم، والبذخ، والرّاحة، والطّمأنينة، وتتعدّد وجهات النّظر في النّصّ الّذي يقدّم لونيْن أو موقفيْن أو مشهديْن متناقضيْن، وهذا التّضاد يستتبع توتّرًا، وينجم عنهما جملة من الجماليّات الشّعريّة، فالتّوتّر صفة ملازمة للتّجربة، في حين أنّ التّضاد صفة شعريّة تحوّل المعنى الأحادي المتتابع إلى معانٍ متلاطمة متماوجة بالصّراع[2]، كقول قعنب[3]:

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 12. **بلهنية:** العيش الليّن.

[2] ينظر: الموسى، خليل، **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، 132.

[3] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 28.

صُـمٌّ إذا سَـمِعُوا خَيْـرًا ذُكِـرْتَ بِـهِ وَإِنْ ذُكِـرْتَ بِسُـوءٍ عِنْـدَهُم أُذُنُ

فاقتران الصّمم بذكر المناقب يوحي بالكراهية، والإنصات عند سماع المثالب يوحي بها أيضًا، فالظّاهر أنّ الجملتين متقابلتان، والحقيقة أنّهما توحيان بدلالة واحدة. وقد يكون الإيحاء ناتجًا عن الأسلوب كما تكون الإشارة المعجميّة ناتجة عنه، ولا يفهم من هذا أنّ تشابه الدّراسة مرتبط بالاشتراك في نتيجتها، فالتّكرار قد يحمل إيحاءً أبعد مرمى، وذلك مع تكرار جزء واحد من النّصّ يرتبط بتتمّات متناقضة، كقول الحطيئة[1]:

[من الوافر]

أَلَـمْ أَكُ نائيًـا فَـدَعَوْتُمونِي فَجَـاءَ بِـيَ المَواعِـدُ وَالـدُّعَاءُ
أَلَـمْ أَكُ جَـارَكُمْ فَتَرَكْتُمُـونِي لِكَلْبِـي فِـي دِيَـارِكُمُ عُـوَاءُ
أَلَـمْ أَكُ جَـارَكُمْ وَيكُـونَ بينِـي وَبَيْـنَكُمُ المَـوَدَّةُ وَالإِخَـاءُ

ولكنّ تداخل العلاقات ونموّها داخل النّصّ يجعله يحمل إيحاء بذلك. هذا زيادة على التّأكيد المباشر والإيحائيّ الّذي يؤخذ من تشابه البنية، مع ملاحظة أنّه "كلّما تشابهت البنية اللغويّة فإنّها تمثّل بنية نفسيّة متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرّسالة عن طريق التّكرار والإعادة"[2]، والإيحاء المرتبط باللفظة الواحدة لا يقلّ تأثيرًا عن ذلك المتعلّق بالصّلات النّصّيّة أو بالأسلوب، لكنّ هذه اللفظة تكتسب إيحاءها من موقعها في السّياق، وعلى ضوء المضمون العامّ الّذي يوجّهها، ومن ذلك اختلاف مدلول صيغة الجمع من سياق إلى آخر، كما في قول طرفة[3]:

[من الرّمل]

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 433-434.
(2) مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**"، 39.
(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 160-161.

أَعْوَجِيَّـــــاتٌ تَرَاهَـــــا تَنْتَحـــــي مُسْـــــلَحِبَّاتٍ إِذا جَـــــدَّ الحُضُـــــرْ
مِـــــنْ عَنـــــاجِيجَ ذُكُـــــورٍ وُقُـــــحٍ وَهِضَـــــبَّاتٍ طُـــــوَالاتِ العُـــــذُرْ
جَـــــافِلاتٍ فَـــــوْقَ عُـــــوجٍ عُجَّـــــلٍ رُكِّبَـــــتْ فِيهـــــا مَلاطـــــيسُ سُـــــمُرْ

وقوله في موضع آخر[1]:

بِحُســـــــاماتٍ تَرَاهـــــــا رُسَّـــــــبًا فـــــي الضَّـــــرِيباتِ مُتِـــــرَّاتِ العُصُـــــمْ
وَفُحـــــــولٍ هَـــــــيْكلاتٍ وُقُـــــــحٍ أَعْوَجِيَّـــــاتٍ علـــــى الشَّـــــأْوِ أُزُمْ

يلاحظ أنّ الشّاعر كرّر استعمال جمع المؤنّث السّالم، لدلالات متعدّدة كلّها تتعلّق بالسّياق الكلّيّ، وتؤدّي مضمونه، فالوحدات التّعبيريّة الّتي تشكّل المجموع النّصّيّ لا تنفكّ عن الرّسالة الّتي يضمّنها الشّاعر لنصّه، فهي بنت المضمون تأخذ صفاته الوراثيّة بانتقالها من طور إلى طور داخل النّصّ ضمن سلسلة العلاقات المتشابكة، الأمر الّذي يبنى على أنّ الوحدة التّعبيريّة ترتبط كلّيًّا بمضمونها رغم قابليّتها للتّجزئة والتّقطيع[2]، فلكلّ وحدّة منها دلالة إيحائيّة منفصلة عند تجزئتها، قد تكون هذه الدّلالة متقاربة عندما تجتمع في نسق لغويّ واحد.

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 173– 174. **حسامات:** سيوف. **الرّسب:** الّتي ترسب في الضّريبة أي تدخل فيها. **والضّريبات:** جمع ضريبة وهي المضروبة. **المترّات:** القاطعات المسقطات لما قطعت. **العُصُم:** المعاصم، وهي مواضع الأسورة. **الهيكلات:** جمع هيكل، وهو الضّخم من الخيل. **الوقح:** جمع وقاح، وهو الصّلب الحافر. **أعوجيّات:** منسوبة إلى أعوج، وهو فحل من الخيل، معروفٌ بالنّجابة. **الشّأو:** الغاية والسّبق. **الأزم:** المكبّة على الجري المعتمدة عليه.

[2] ينظر: إيكو، أمبرتو، **السّيميائيّة وفلسفة اللّغة**، 57.

ثانيًا- الصّورة:

الصّورة الفنّيّة ركن بنيويّ أساس في العمل الإبداعيّ؛ فهي تؤدّي أدوارًا دلاليّة متقنة الصّنعة لما فيها من عناصر مرتبطة بعلاقات عديدة تحمل في طيّاتها دلالات عميقة تحتاج إلى أدوات تحليليّة لفكّها وتبيانها، وتوفّر للنّصّ قدرة خاصّة على مخاطبة الإنسان وتحريك مستقبلاته الحسّيّة والفكريّة والشّعوريّة. وتأتي أهمّيّة دراسة الصّورة الشّعريّة من أهمّيّة وجودها في البنية الشّعريّة؛ "فالصّورةُ عنصرٌ من عناصر التّجربة، وعلاقتها بها علاقة الأمّ بوليدها"[1]، وهي النّاقل الأمين الّذي يحوّل عناصر الواقع إلى بناء فنّيّ مكين يستوعب تيّارات الشّعور، ودراسة الصّورة في أيّ عملٍ إبداعيّ تتطلّب إدراك مصادرها، وأنماطها، ووظائفها، ومحاورها.

وتمثّل الصّورة الحسّيّة بأنواعها المختلفة أحد أبرز أنماط دراسة الصّورة؛ فالتّصوير الحسّيّ قد يرتبط مفهومه حسب الظّاهر بالحواسّ البشريّة ومدركاتها الماديّة، وما تضمّه من مرئيّات ومسموعات وملموسات وروائح وأطعم، ولكنّ هذه المباشرة في توضيح المفهوم تخرج الصّورة عن شاعريّتها وتجعلها محصورة في مظاهر ماديّة محدودة الدّلالة، فتلزم الإشارة إلى تكوين الصّورة الحسّيّة بمنظورها الحديث، ومن ثوابت هذه المعرفة أنّ الشّعر نظام مادّته البنائيّة اللغة، وبذلك فإن مادّة الصّورة الشّعريّة الحسّيّة هي اللغة، وميّزة هذا النّمط من التّصوير أنّه لا يفرّق بين اللغة في حقيقتها ومجازها، فالعبارة الحقيقيّة تؤدّي الصّور الدّالّة وليس العبارات المجازيّة حسب[2]، ويتّضح من هذه المقولة أنّ الأفعال: رأى، سمع، لمس، شمّ ... تقوم بوظيفة تصويريّة ربّما تتفوّق على الصّور البلاغيّة التّقليديّة من تشبيهات وغيرها، هذا لا يعني بحال أنّ

---

[1] الرّجبيّ، عبد المنعم، **الغربة والحنين إلى الدّيار في شعر صدر الإسلام والدّولة الأمويّة**، 462.

[2] ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 432.

هذه الأفعال توفّر الدّلالة التّصويريّة مجرّدة عن السّياق، وإنّما تعمل على الإشارة وتهيئة المتلقّي لما ستوحي به من مدركات تتّصل بها أو بما يماثلها في الأداء الحاسّيّ من الكلمات، فالتّعبير المباشر المرتكز على اللغة وحدها يقتل الحيويّة النّفسيّة، ويمنع مساس الكلمات الحركيّ للذّات[1]، وبالعودة إلى المفهوم فإنّ الصّورة الحسّيّة تحتاج مكوّنات إضافيّة لتخرج عن المباشرة، وهي مثلها مثل أيّ صورة تحتاج إلى أن "تتألّف من التّكوين الكلّيّ لعوامل البناء السّاكن والمتحرّك"[2]، وأهمّ ما في هذه العبارة هو مفهوم (الكلّيّة)، فالعمل الجماعيّ الّذي تقوم به مفردات اللغة في عبارة ما هو ما يؤدّي صورة جماليّة، وهو ما يحكم عليه بالفنّيّة أو لا؛ لذلك لا بدّ من "العدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة"[3]، فأن تقول: ريقك كالمطر، عمليّة إحاليّة لغويّة إلى تشابه رأيته بين شيئين، قد يعني المتلقّي وقد لا يعنيه، أمّا ما تريده الصّورة الحسّيّة فهو الإيحاء بوساطة اللغة، فتتحرّك حركة داخليّة في النّصّ وتنمو معه لا منعزلة عنه، يوفّرها للشّاعر "السّموّ باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة"[4]، وبهذا تكون البنية التّصويريّة لغويّة حملت طاقات دلاليّة جديدة، وارتقت عن مستوى اللغة الخطابيّة المباشرة، وقد أشار النّقد القديم إلى وقوع التّخييل في اللفظ والمعنى والأسلوب على حدّ سواء[5]، ما يؤكّد على القيمة الأدائيّة للّغة في تحريك الخيال في إشارة مبكّرة للصّورة الحسّيّة بمفهومها المعاصر.

وتتعلّق بمفهوم الصّورة الحسّيّة مفاهيم أخرى تجدر الإشارة إليها مثل التّخيل والتّخييل، وقد تكون هذه المفاهيم بابًا آخر لفهم الصّورة بشكل عام والصّورة الحسّيّة بوجه خاصّ، فالتّخيّل "خلق

---

(1) ينظر: صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، 147.

(2) الدّليمي، سمير عليّ، **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، 78.

(3) صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، 3.

(4) جرادات، رائد وليد، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث (الحرّ) نازك الملائكة أنموذجًا**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 29، العدد 1و2، 2013م، 552.

(5) ينظر: القرطاجنّيّ، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، 79.

صور حسّيّة أو فكريّة جديدة في الوعي الإنسانيّ على أساس تحويل الانطباعات المجمّعة من الواقع"[1]، تبرز في هذا المصطلح ثلاثة عناصر: الجدّة، الوعي الإنسانيّ، الانطباعات الواقعيّة، فالجدّة شرط ضروريّ في أيّ عمل يقوم به الفنّان، وهو علامته الفارقة عن غيره. والوعي الإنسانيّ هو نقطة الهدف عند الفنّان، والبؤرة الّتي يسلّط عليها أعماله الإبداعيّة، ويرجو أن يخلق داخلها رؤى وانفعالات تتوافق مع مقصده.

أمّا العنصر الأخير فهو لصيق بالصّورة الحسّيّة لا ينفكّ عنها، وهو الانطباعات الّتي تتجمّع في النّصّ من الواقع، وتنقسم بين مبدعٍ يقدّمها بدلالات معيّنة، ومستقبل يتلقّاها بذائقته وقد يعرّضها لتأثيرات انطباعاته هو عنها، فمحلّ الاتّفاق أو الاختلاف في هذا بين الطّرفين هو حقيقة التّجربة والصّلة بالواقع لدى كلّ منهما.

ويأتي مفهوم التّخيّل عامًّا قد ينطبق على الشّاعر والقارئ، ولكنّ (التّخييل) له خصوصيّة صلته بالمتلقّي، فهو "أن تتمثّل للسامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورٌ ينفعل لتخيّلها أو لتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالًا من غير رؤية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2]، فالواضح هنا أنّ عمليّة استقبال النّصّ تكون بأن تحرّك مكوّناته التّركيبيّة مخيّلة المتلقّي، فتتصوّر أشياء أو تهيّئ لصاحبها حضور أمور في خياله دون أن يعاينها في حين تلقّيه للنّصّ، وتؤثّر عليه تأثيرًا داخليًّا.

ويقود المفهوم السّابق إلى الحديث عن أثر الصّورة الحسّيّة على المتلقّي، ما يعني باللزوم ما تضيفه إلى النّصّ من دلالات تضع بصمتها لدى القارئ، ويبدأ الحديث عن أثر الصّورة

---

[1] الصّبّاغ، رمضان، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر**، 259.

[2] القرطاجنّيّ، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، 79.

بالسّؤال عن وظيفتها، ووظيفتها هي "تجسيد الحقائق النّفسيّة والشّعوريّة والذّهنيّة الّتي يريد الشّاعر أن يعبّر عنها"[1]، يلاحظ أنّ هذا التّوظيف يشمل عمليّتين: التّجسيد، والتّعبير، تتمثّل العمليّة الأولى بالصّياغة اللغويّة لنفسيّته ومشاعره وأفكاره، عن طريق إدخال محتويات داخله إلى النّصّ الشّعريّ في صور دالّة، وهذا ما توفّره اللغة الحسّيّة المصّورة، الّتي تنقل الأشياء من الواقع إلى انطباع الشّاعر وشعوره، وتنتقل منه إلى نصّه ثمّ إلى المتلقّين، وهذا هو ذاته ما يقصد من التّعبير في الشّقّ الثّاني من الوظيفة التّصويريّة، فعمليّة التّجسيد جاءت أدائيّة لمقصد التّعبير، وارتبطت مباشرة بالنّفس والمشاعر والأفكار.

وبناء على هذه النّظرة ومفهوم التّخييل السّابق يُستنتج أنّ التّأثير الّذي تقوم به الصّورة الحسّيّة هو نفسيّ شعوريّ، رغم ارتباطه بالظّواهر الماديّة المرتبطة بالحواسّ، فتتحوّل الحواسّ من قارئات ماديّة للموجودات، إلى قنوات تنقل مادّة انفعاليّة، أشير إليها بشكل واضح في دلالة "الانبساط، الانقباض" الواردة في مفهوم التّخييل، مؤدّاها الاستجابة للنّصّ بعد التّفاعل معه بالارتياح أو النّفور، يؤكّد هذا الفهم أنّ ما يهمّ في الصّورة الحسّيّة هو "الدّلالة النّفسيّة للانطباعات الحسّيّة المسترجعة الّتي يبني بها الفنّان عمله ويتلقّاها المتلقّي ويتأثّر بها حين تنبّهه كلمات القصيدة"[2] .

فاسترجاع الشّاعر صورًا طبيعيّة حسّيّة مثل صفاء مساء، أو نغمة وتر أو لين فراش أو عبير امرأة ليس مقصودًا بذاته حسب، بل يضاف إلى دلالته الحقيقيّة الثّانويّة الدّلالة التّصويريّة الّتي تستهدف نفس المتلقّي، وتعمل على إثارتها وتحريض استشعارها لتجربة الشّاعر.

---

[1] زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، 71.

[2] اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، 69.

إنّ تأثير الصّورة على النّفس الإنسانيّة بمستويات استجابتها المختلفة هو ما يبرهن على أهميّة الصّورة الشّعريّة، وعلى دور الصّورة الحسّيّة المزدوج بين الوصف واستقاء الواقع، والحركيّة النّفسيّة، الأمر الّذي يجعل رؤية أنّ "القصيدة الكاملة هي صورة مركّبة"[1] تتّفق إلى حدّ بعيد مع الواقع الشّعريّ، وتلخّص البنية الكلّيّة للسّياق الأدبيّ، حيث تشمل هذه الصّورة المركّبة الجوانب المختلفة، وعلى رأسها الجانب الحسّيّ المركّب الدّلالة.

- **الصّورة البصريّة:**

لا تختلف الصّورة البصريّة بمفهومها عن الصّورة الحسّيّة بشكل عام، إلّا ما تتطلّبه خصوصيّة الحاسّة، فالحديث هنا يتركّز حول حاسّة واحدة هي البصر، وما يتعلّق بها من مدركات وما يعبّر عنها من دوالّ، ففي هذا النّمط من التّصوير تجد "الشّاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويريّة تقدّم المعنى تقديمًا حسّيًّا، من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور، ممّا يجعله نظير الرّسام"[2]، واللغة الّتي يعنيها هذا القول هي ما يتّصل بحاسّة البصر من كلمات تعمل على تحويل المشاهدات من الواقع الماديّ إلى محسوسات متخيّلة في الواقع الشّعريّ، كاللون، والحركة، أو كليهما معًا، كما في قول أعشى باهلة[3]:

[من البسيط]

وَرَّادُ حَــرْبٍ شِــهابٌ يُسْتَضَــاءُ بِــهِ كَمــا أَضَــاءَ سَــوادَ الظَّخْيَــةِ القَمَــرُ

---

[1] دي لويس، سيسل، **الصّورة الشّعريّة**، 73.

[2] عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، 260.

[3] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 41.

فهو يُعمل حاسّة البصر عندما يصوّر أخاه بالشّهاب اللامع البرّاق من حيث اللون، الشّديد السّرعة من حيث الحركة، ويكمل عناصر الصّورة بعجز البيت عندما يعقد مقاربة تشبيهيّة تقرّب المعنى؛ فهو كالقمر الّذي ينير سواد الأفق، فتأثيرُ هذا الرّجل في مجتمعه الّذي تملأه الحروب ويلفّه سواد الضّغائن، كتأثير الشّعاع في الأفق المظلم.

وتقوم اللغة الشّاعرة بتوصيل طاقتها من خيال الشّاعر عبر النّصّ إلى المتلقّي الّذي يقع تحت تأثير هذه اللغة ويبدأ إحساسه بالجمال يتكوّن بتشرّبه لمفرداتها، الجمال الّذي له وجهان: حسّيّ يتعلّق بالحواسّ ومدخلاتها وحاسّة البصر بالتّحديد، ووجه روحيّ لا يدرك إلّا بالسّلوك وتطوّرات التّفاعل مع النّصّ[1]، والجمال المقصود هنا ليس بمفهوم الإيجابيّة في التّعبير، بل جمال الجانب البنائيّ للنّصّ، كما في قول بشر بن أبي خازم[2]:

[من الوافر]

وَمَـــا لَيْـــثٌ بِعَثَّـــرَ فِـــي غَريـــفٍ تُغَنِّيـــهِ البَعـــوضُ علـــى النِّطَـــافِ
مُغِـــبٍّ مَـــا يَـــزالُ عَلـــى أَكيـــلٍ يُنـاغي الشَّـمْسَ لَـيْسَ بِـذي عِطـافِ
بِأَبْـــأَسَ سَـــوْرةً لِلْقِـــرْنِ مِنْـــهُ إِذَا دُعِيَـــتْ نَـــزَالِ لَـــدى النِّقـــافِ

فبترتيب هذه الخطوات (ليث...، تغنيه البعوض...، مغبّ...، يناغي الشّمس...) يلاحظ أنّ الشّاعر يستعير من مدركاته وقائع بصريّة منظورة ومشاهدة، يغذّيها بخياله وشعوره، ثمّ ينقلها في سياق متكامل إلى المتلقّي الّذي ينفعل بها ويشعر بجماليّة النّصّ، ليختتم هذه الصّورة المركّبة بالدّلالة العميقة للنّص، وهي الشّجاعة المطلقة وتلبية النّداء.

---

[1] ينظر: حسن، هديل محمّد، **الاتّجاه الجماليّ في الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة الشّعر أنموذجًا**، ماجستير، جامعة البعث – سوريا، 2009م، 101.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 290.

- **الصّورة السّمعيّة**

الصّورة السّمعيّة مثلها مثل سائر الصّور الحسّيّة تنتزع من الألفاظ والتّعابير الدّالّة على حاسّة السّمع أو على صوت مسموع، فكلّ إدراك مسترجع هو صورة، ورغم حسّيّة الكلمات الّتي تعبّر عن هذا الإدراك إلّا أنّها ترمز إلى معنى ما[1]، وتوحي بدلالة واسعة مفتوحة، ينطلق فيها المتلقّي باتّجاهات مختلفة ضمن عوامل تأثيريّة وإشاريّة داخل النّصّ وخارجه، يقول بشر بن أبي خازم في وصف جلبة الخيل المُقْدمة وسرعتها وانسيابها[2]:

[من الوافر]

يَمُــرُّ المَــوْجُ تحــتَ مُسَــخَّرَاتٍ يَلِــينَ المــاءَ بالخُشُــبِ الصِّــحاحِ

ومثال الصّورة الحسّيّة السّمعيّة أيضًا قول عبيد بن الأبرص[3]:

[من الطّويل]

وَقَفْــتُ بهــا أَبْكِــي بُكــاءَ حَمامَــةٍ أَراكيَّــةٍ تَــدْعو الحَمــامَ الأَرائِكَــا

- **الصّورة اللمسيّة والشّمّيّة والذّوقيّة:**

إنّ ما يقوم به الشّاعر من إجراءات لا يتعدّى كونه عمل البسيط الممتنع، فهو عند تنظيره عمل إجرائيّ قابل للفهم، لكنّ تطبيقه يتطلّب الملكة والموهبة، فحقيقة ما يفعله الشّاعر هو أنّه يبرز ظاهرة ما أو مظهرًا محدّدًا، وعلى المستقبل لنصّه أن يدرك هذا البروز ويقف عنده

---

(1) ينظر: اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، 71.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 300. **المسخّرات:** السّفن، شبّه خيولهم بها.

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 315.

بالتّحليل[1]، وهكذا قد يكتشف جانبًا من الإجراءات الشّعريّة دون أن يهتدي إلى سرّ يمكّنه من تنفيذ مثلها، وفي هذا الجانب تجد الشّاعر يقدّم بعض الأوصاف المتّصلة بالجانب اللمسيّ الحسّيّ يعرفها الجميع، لكنّه يقدّمها في تراكيب خاصّة تكسبها الرّونق والجماليّة التّعبيريّة، ويخوّلها القيام بالوظيفة التّعبيريّة التّوصيليّة، وهذا ما قصده النّقّاد ببناء الصّورة عبر التّوجّه إلى المألوف المحسوس وإضفاء سحر الجدّة عليه[2]، وهذا أيضًا ما يستشفّه المتلقّي في الصّورتيْن الشّمّيّة والذّوقيّة، وقد اجتمعت كلّها في قول عبيد[3]:

[من البسيط]

مَكمـــورَةٍ كَمَهـــاةِ الجَـــوِّ ناعمـــةٍ تُـدنِي النّصـيفَ بِكَـفٍّ غَيْـرِ مَوْشـومَهْ
كَــأنَّ رِيقَتَهــا بَعْـدَ الكَــرى اغْتَبَقَــتْ صَــهْبَاءَ صــافِيَةً بالمِسْــكِ مختومَــهْ

أمّا الصّورة الذّهنيّة فتعتمد على الذّهن في إدراكها، بعد تأمّل وإعمال فكرٍ أو تذكّر، وهذه الصّورة لا تعتمد على الحواسّ إلّا بالقدر الّذي يسعف الذّهن في التّشكيل الدّلاليّ، وهي في ديوان مختارات ابن الشّجريّ مستمدّة من مصدريْن رئيسيْن هما الموروث الثّقافيّ الدّينيّ والتّاريخيّ، والمعاني الذّهنيّة المجرّدة الّتي يستثمرها الشّاعر لتحقيق ما يصبو إليه من تلك المعاني[4]، ومن ذلك توظيف المثل، كما في قول بشر بن أبي خازم[5]:

فَرّجِّـــي الخَيْـــرَ وَانْتَظِـــري إِيـــابِي إِذا مـــا القـــارِظُ العَنْـــزِيُّ آبـــا

---

(1) ينظر: توفيق، سعيد، **الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظّاهرانيّة**، 113-114.

(2) ينظر: عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، 180.

(3) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 356-357.

(4) ينظر: الكريطي، حاكم، **أثر المدن في الشّعر الجاهليّ**، 209-214.

(5) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 305. **القارظ العنزيّ**: رجل من عنزة خرج يطلب القرظ فلم يرجع إلى أهله، فضربته العرب لكلّ شيء يفوت ولا يرجع.

ثالثًا- الانزياح:

يعدّ الانزياح تقنيّة فنّيّة تظهر التّصرّف بالقول ضمن النّصوص بما يحمّلها أبعادًا دلاليّة جديدة غير الّتي عهدت عليها، ويحتاج لإنجاح وظيفته في إيصال التّجربة إلى جرأة وجسارة من المبدع في خرق نظام اللغة مَعَ قدرة على إقناع المتلقّي، ومقياس ذلك تفاعل المتلقّي واستجابته الشّعوريّة، ورغبته في تأويل ما وراء الخرق.

ومن الممكن أن يحدث الانزياح في مستويات النّظام اللغويّ الّذي بُنِيَ عليه النّصّ جمعاء، بدءًا من المستوى الصّوتيّ؛ فعلى مستوى الحرف مثلًا يكون الانزياح بالتّغيّرات النّطقيّة النّاتجة من تجاور الأصوات مع أصوات لها صفات مختلفة عنها داخل النّسق، كالانزياح من التّفخيم إلى التّرقيق مثلًا، وهذا لا يأتي اعتباطًا، بل يكون وفق حاجات نطقيّة كالتّخفيف، أو دلاليّة كالتّعظيم كما حدث في الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿**إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَنْ نَكَثَ فَإِنَّمَا يَنْكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا**﴾[1]؛ حيثُ حُرِّكَ الضّمير بالضّمّ للوصول إلى التّفخيم في لفظ الجلالة.

والانزياح على مستوى الكلمة يكون بما يعتريها من تحوّلات نتيجة الجمع، أو الاشتقاق، الأمر الّذي يوسّع اللغة ومدلولاتها، حيث تتوسّع دلالة الجذر الواحد مع تغيّر بنيته الصّرفيّة. أمّا على مستوى الجملة فيكون في أُطر عديدة، كتشويش رتبة الكلمة في الجملة بالتّقديم والتّأخير، أو بالحذف، أو بالزّيادة، أو بتعدّد الإعراب نتيجة التّنازع في العمل، وكلّ ذلك لا يخرج عن معايير خاصّة بكلّ إجراء، فلا ينقص ركن من الجملة الّتي طرأ فيها تقديم وتأخير، ولا يختلّ التّركيب عند إعراب الجملة بعد تجريدها من الزّوائد، ولا حذف بلا دليل عليه.

---

[1] **الفتح**، 10.

وفي دراسة ظاهرة الانزياح يتمّ رصد تحوّل الكلمة من وحدة معجميّة إلى عنصر دلاليّ متعدّد التّأويل داخل السّياق، وكيف يصبح اللفظ معادلًا لمجموعة من المعاني اكتسبها من رتبته في التّركيب، وكيف يتمّ خرق القوانين لاستحداث طاقات إيحائيّة تضخّم المعجم الشّعريّ كما يحدث في الاستعارة والمجاز، ففي قول الشّنفرى[1]:

[من الطّويل]

فَـإِنْ تَبْتَـئِسْ بِالشَّـنْفَرَى أُمُّ قَسْـطَلٍ فَمـا اغْتَبَطَـتْ بالشَّـنْفَرَى قَبْـلُ أَطْـوَلُ

فالقسطل هو الجيش، وهنا شكّلت هذه الوحدة المعجميّة جزءًا من وحدة دلاليّة، فأدّت رتبتها في السّياق إلى عدولها إلى معنًى جديد، فهو يقصد: إن حزنت الحرب لمفارقة الشّنفرى لها الآن فطالما اغتبطت من قبل، وهذا الانزياح جاء بإضافة الكلمة إلى غيرها، وبذلك يمكن ملاحظة أنّ التّركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النّص، فثمة تركيب يتمثّل في أصوات الكلمة، وآخر في مجموع الجمل الّتي تشكّل بنية النّص الكاملة، والانزياح واردٌ في كلّ منهما[2]، وَ"كلٌّ من المجاز والانزياح الدّلاليّ يستعمل في معنًى مُختارٍ عن المعنى الّذي وُضِعَ للّفظ، إلى معنًى خاصّ قد يصل إلى حدّ اللغز، والرّمز لا يصل إلى فكّ مضمونه إلّا الإنسان المزوّد بالقدرة على البيان"[3].

---

[1] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 94.

[2] ينظر: بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة جامعة حسيبة بن بو علي–الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 80–92، 88.

[3] بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 85.

انظر إلى مجموعة الجمل في بيت كعب بن سعد الغنويّ[1]:

[من الوافر]

عَظِـيمُ رَمَـادِ القِـدْرِ رَحْـبٌ فِنَـاؤُهُ إِلَـى سَـنَدٍ لَـمْ تَحْتَجِيـهِ غُيُـوبُ

فهذه الجمل الخبريّة مجتمعة أدّت دلالة واحدة، هي الكناية عن صفة الكرم، مع ملاحظة إبقاء أواصر بين المعنى المعجميّ والدّلاليّ، فالكريم يكثر الطّهي، ويوسّع فناء بيته لاستقبال الضّيوف، ومن ذلك أيضًا قوله[2]:

يَبِيـتُ النَّـدى يـا أُمَّ عَمْـرٍو ضَـجِيعَهُ إِذَا لَـمْ يَكُـنْ فِـي المُنْقِيـاتِ حَلُـوبُ

فهو ينسب صفة الكرم له بالانزياح الاستدلاليّ عندما يجعل الفاعل شيئًا معنويًّا؛ إذْ إنّ "الانزياح الاستدلاليّ يتعلّق بجوهر الوَحدة اللغويّة، أو بدلالتها، مثل: الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتّشبيه، والاستعارة تمثّل عماد هذا النّوع من الانزياح"[3]، مع العلم أنّ "الاستدلال عمليّة استنتاجيّة يقصد به إثبات قضيّة بالاستناد إلى مقدّمات بديهيّة أو متواضع على صحّتها"[4]، أمّا الانزياح التّركيبيّ فيحدث من خلال طريقة في الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التّركيب والفِقْرَة[5]، و"قد يتعدّى إلى أنواع أخرى من شأنها أنْ تكون ظواهر غير عاديّة، كأن تكثرَ –مثلًا– الاستعارةُ في جزءٍ من النّصّ، وتقلَّ أو تنعدمَ في باقي

---

(1) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 111.

(2) ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 115. **المنقيات:** الّتي فيها النّقْي، وهو المخّ، أو ذات الشّحم. الحَلوب: النّاقة الّتي تحلب.

(3) بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 87.

(4) المسدّيّ، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، 155.

(5) انظر: بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 87.

أجزائه"[1]، ويمكن رصد ظاهرة الانزياح التّركيبيّ في تقليب صيغة الفعل من أجل توسيع الدّلالة، كما في الفعل (علق)، فعند بنائه للمجهول يعدل إلى معنى سلب الإرادة، وعدم السّيطرة على المشاعر، كما في قول قَعْنَب بن أم صاحب [2]

[من البسيط]

عُلِّقْتُ سَلمى على عَصْرِ الشَّبابِ فَقَدْ أَودى الشَّبابُ وَسلمى الهَمُّ وَالحَزَنُ

ويتم عدوله إلى المعنى نفسه بإسناده إلى فاعل غير المتكلّم، كما في قول طرفة[3]:

[من الرّمل]

كَيْفَ أَرْجو حُبَّها مِنْ بَعْدِ مَا عَلِقَ القَلْبُ بِنَصْبٍ مُسْتَتِرْ

فبناء الفعل للمجهول، أو إسناده إلى فاعل آخر، يؤدّيان إلى انزياح المعنى دون التّجرّد منه، فالتّعلّق حاصل، ولكن لا سبيل للسّيطرة على هذه المشاعر؛ لأنّ الفاعل ليس المتعلِّق، بل هناك شيء آخر يتحكّم به، فالشّاعر يعيش حالة من التّناقض بين حالَيْن (الإرادة، وسلب الإرادة)، وهو في الحالتين معًا يعيش حالة من التّوازن العاطفيّ، ويتلذّذ بها وإنْ أتعبته، فالانحراف إذن يصيب كلّ مكوّنات النّصّ، "ويمكن تصنيف الانحرافات طبقًا للمستوى اللغويّ الّذي تعتمد عليه، وبهذا الشكل يتمّ التّمييز بين الانحرافات الخطّيّة، والصّوتيّة، والصّرفيّة، والمعجميّة، والنّحويّة، والدّلاليّة"[4].

---

[1] بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي/الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 89.

[2] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 23.

[3] ابْنُ الشَّجَرِيِّ، **مُخْتاراتُ أَشْعارِ العَرَبِ**، 141.

[4] فضل، صلاح، **علم الأسلوب**، 211.

الخاتمة

توصّلت الدّراسة الأسلوبيّة لديوان مختارات ابن الشّجريّ من أشعار العرب إلى جملة من النّتائج، يتعلّق قسم منها بوصف كتاب المختارات وأسلوب ابن الشّجريّ في عرضه، والآخر في تحليل المتون تحليلًا أسلوبيًّا، ومن أهمّ هذه النّتائج:

- أسلوب ابن الشّجريّ في الاختيار قائم على مبدأ الجودة اللغويّة؛ إذْ لا يستطرد في القصّ، ولا في تتبّع الشّاهد، بل يكتفي بتوضيح المعنى المعجميّ، ودلالة التّركيب، ذاكرًا تعليق أهل اللغة الثّقات، وهذا يُغني عن استعمال المعجم في تفسير بعض الأبيات.
- اقتصرت المختارات على أشعار الشّعراء دون الشّواعر، وهؤلاء الشّعراء جاهليّون أو مخضرمون.
- تنوّعت الأغراض الشّعريّة للقصائد المختارة، ولكنّ الغلبة كانت لغرض المدح، وبخاصّة عند زهير والحطيئة؛ إذ أورد لكلٍّ منهما سبع مدحات.
- كشفت الدّراسة الأسلوبيّة عبقريّة الشّعراء في الاختيار والتّركيب، والإيقاع الصّوتيّ والمعنويّ في أداء الغرض.
- ثمّة معجم خاص لكلّ غرض شعريّ، يتكوّن من وحدات صرفيّة، ووحدات معجميّة، وأساليب نحويّة وبلاغيّة، وقد تكرّرت بعض الصّيغ والأساليب عند شاعرَيْن مختلفين يشتركان في الغرض.
- كلّ قصيدة تتكرّر فيها ظاهرة أسلوبيّة بشكل لافت، وتختلف عن غيرها وإنْ كانت للشّاعر نفسه، وهذا يؤكّد النّتيجة السّابقة.

- أكثر المشتقّات دورانًا في القصائد المختارة هي صيغة المبالغة على وزن (مِفَعال)، و(فَعُول)؛ حيث تكاد لا تخلو قصيدة منها.
- لا يخلو الدّيوان من الألفاظ الّتي اندثرت بفعل الزّمن، مثل (عنتريس، بوباة، أثيث، عسلوج، عطبول).
- ديوان مختارات ابن الشّجريّ بيئة خصبة للدّراسة الأسلوبيّة، وبالإمكان إجراء دراسة كاملة على كلّ مستوى بشكل مستقلّ.
- من الممكن استثمار ما حول النّصوص من أخبار وحواشٍ في تطبيق دراسة العتبات النّصّيّة على الشّعر العربيّ القديم.

مَسْرَدُ المَصادِرِ وَالمَراجع

- **القرآن الكريم.**

أوَّلًا- الكُتب المطبوعة والمترجمة:

- أرسطو، **الخطابة**، التّرجمة العربيّة القديمة، تحقيق: عبد الرّحمن بدويّ، الكويت-دار المطبوعات، لبنان-دار القلم، 1979م.
- إسماعيل، عزّ الدّين، **الأدب وفنونه (دراسة ونقد)**، الطّبعة التّاسعة، القاهرة، دار الفكر العربيّ، 2013م.
- إيكو، أمبرتو:

أ-**السّيميائيّة وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصّمعي، الطّبعة الأولى، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2005م.

ب-**التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة**، ترجمة: سعيد بنكراد، الطّبعة الثّانية، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2004م.

- الجاحظ، عمرو بن بحر(ت 255هـ)، **البيان والتّبيين**، تحقيق: حسن السّندوبيّ، الطّبعة الأولى، مصر، المطبعة التّجاريّة الكبرى، 1926م.
- الجُرجانيّ، عبد القاهر (471هـ)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمّد شاكر، الطّبعة الخامسة، مصر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 2004م.
- ابنُ جنّي، عثمان (392هـ/ 1389م):

أ- **سرُّ صناعة الإعراب**؛ تحقيق: حسن هنداوي، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، دار الكتب العلميّة، 1421هـ- 2000م.

ب- **الخصائص**؛ تحقيق: محمّد عليّ النجّار، (د. ط)، القاهرة- مصر، دار الكتب المصريّة- المكتبة العلميّة، (د. ت).

- جيرو، بيير، **الأسلوب والأسلوبيّة**، ترجمة: منذر عياشيّ، الطّبعة الثّالثة، الهيئة العامّة للكتاب، (د، ت).
- الحباشنة، صابر محمود، **الأسلوبيّة والتّداوليّة (مداخل لتحليل الخطاب)**، الطّبعة الأولى، الأردن-إربد، عالم الكتب الحديث، 2011م.
- حسّان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، الدّار البيضاء، دار الثّقافة، 1994م.
- دي لويس، سيسل، **الصّورة الشّعريّة**، ترجمة أحمد نصيف الجنابيّ وآخرون، الكويت، مؤسّسة الخليج للطّباعة والنّشر، 1982م.
- الدّيلمي، سمير عليّ، **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، الطّبعة الأولى، بغداد، دار شؤون الثّقافة العامة، 1990م.
- الدّينوريّ، ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم المتوفّى (276هـ)، **الشّعر والشّعراء**، صحّحه وعلّق حواشيه: مصطفى أفندي السّقّا، الطّبعة الثّانية، مصر، المكتبة التّجاريّة الكبرى بشارع محمّد علي، مطبعة القاهرة، 1932م.
- الرّجبيّ، عبد المنعم، **الغربة والحنين إلى الدّيار في شعر صدر الإسلام والدّولة الأمويّة**، الطّبعة الأولى، الرّياض، إصدارات كرسي الدّكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربيّة، 2016م.
- زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، الطبعة الرابعة، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.

- الزّبيديّ، محمّد بن الحسن (ت 379هـ/ 989م)، **كتابُ الأسماء والأفعال والحروف– أبنيةُ كتاب سيبويْه**؛ تحقيق: أحمد راتب حموش، (د. ط)، (د. ت).
- الزّرَكْشِيّ، محمّد بن عبد الله (ت 794هـ/ 1392م)، **البرهانُ في علوم القرآن**؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط)، القاهرة– مصر، مكتبة دار التّراث، (د. ت).
- الزّركليّ، خير الدّين، **الأعلام**، الطّبعة الخامسة عشرة، دار العلم للملايين، 2002م.
- السّدّ، نور الدّين، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب (دراسة في النّقد العربيّ الحديث)**، الطّبعة الأولى، الجزائر، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2010م.
- سيزكين، فؤاد، **تاريخ التّراث العربيّ**، نقله إلى العربيّة: محمود فهمي حجازي، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة بالرّياض، 1991م.
- ابنُ سنان الخفاجيّ، عبد الله بن محمّد (ت 466هـ/ 1073م)، **سرُّ الفَصاحة**؛ الطبعة الأولى، بيروت– لبنان، دار الكتب العلميّة، 1402هـ/ 1982م.
- سيبوَيْه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت 180هـ/ 796م)، **الكتاب**؛ تحقيق: عبد السّلام هارون، الطبعة الثالثة، القاهرة–مصر، مكتبة الخانجي، 1408هـ/ 1988م.
- الشّايب، أحمد، **الأسلوب (دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة)**، الطّبعة الثّالثة، مصر، مكتبة النّهضة المصريّة، 1991م.
- ابن الشّجريّ، هبة الله بن عليّ، أبو السّعادات العلويّ المتوفّى (542هـ)، **مختارات شعراء العرب**، تحقيق: عليّ محمّد البجاويّ، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الجيل، 1992م.

- صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، الطّبعة الأولى، بيروت/الدّار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ، 1994م.
- الصّبّاغ، رمضان، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر**، الطّبعة الأولى ، الإسكندريّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، 2002م.
- عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، القاهرة ، دار المعارف، 1981م.
- عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، الطّبعة الثّالثة، بيروت/الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م.
- عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، الطّبعة الأولى، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ومصر، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر– لونجمان، 1994م.
- عتيق، عبد العزيز، **علم العروض والقافية**، الطّبعة الأولى، بيروت، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، 1987م.
- عياشيّ، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، الطّبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاريّ، 2002م.
- الفراهيديّ، الخليل بن أحمد المتوفّى (175هـ)، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزوميّ، وإبراهيم السّامرّائيّ، بيروت–لبنان، منشورات دار الأعلميّ للمطبوعات، (د. ت).
- فضل، صلاح، **علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)**، الطّبعة الأولى، القاهرة، دار الشّروق، 1998م.

- فلفل، محمّد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، دمشق، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2013م.

- القرطاجنّيّ، حازم (ت 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، (د. ت).

- القيروانيّ، أبو عليّ الحسن بن رشيق الأزديّ المتوفَّى (456هـ)، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الجيل، (د. ت).

- الكريطي، حاكم، **أثر المدن في الشّعر الجاهليّ**، الطّبعة الأولى، دمشق، دار الأمل الجديدة، 2016م.

- كوهين، جان، **بنية اللغة الشّعريّة**، ترجمة: محمّد الوليّ، ومحمّد العمريّ، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء، مكتبة الأدب المغربيّ ودار توبقال، 1986م.

- المالقيّ، أحمد بن عبد النّور (ت 702هـ/ 1302م)، **رصفُ المباني في شرح حروف المعاني**؛ تحقيق: أحمد محمّد الخرّاط، (د. ط)، دمشق- سوريا، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة، (د. ت).

- المتوكّل، أحمد، **قضايا اللغة العربيّة في اللسانيّات الوظيفيّة**، الرّباط، دار الأمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1995م.

- المسدّيّ، عبد السّلام:

أ- **الأسلوبيّة والأسلوب**، الطّبعة الثّالثة، الدّار العربيّة للكتاب، (د، ت).

ب–**التّفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة**، الطّبعة الثّانية، الدّار العربيّة للكتاب، 1986م.

- مفتاح، محمّد،

أ– **تحليل الخطاب الشّعريّ**، الطّبعة الثّالثة، المركز الثّقافيّ العربيّ – بيروت/الدّار البيضاء، 1992م.

ب–**ديناميّة النّصّ "تنظير وإنجاز"**، الطّبعة الأولى، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1987م.

- ابن منظور، محمّد بن مكرم (ت 711هـ/ 1311م)، **لسانُ العرب**، (د. ط)، بيروت– لبنان، دار صادر، (د. ت).
- موسى، حسين يوسف، والصّعيديّ، عبد الفتّاح، **الإفصاح في فقه اللغة**، الطّبعة الأولى، مطبعة دار الكتب المصريّة بالقاهرة، 1929م.
- الموسى، خليل، **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، الطّبعة الأولى، دمشق، منشورات الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، 2010م.
- النّحّاس، أبو جعفر أحمد بن إسماعيل بن يونس المراديّ المتوفّى (338هـ)، **إعراب القرآن الكريم**، وضع حواشيه وعلّق عليه: عبد المنعم خليل إبراهيم، الطّبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1421هـ.
- هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، الطّبعة الأولى، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1997م.
- ويليك، رينيه، **نظريّة الأدب**، ترجمة: محيي الدّين صبحي، الطّبعة الثّانية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1981م.

- اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1982م.

ثَانِيًا- البُحوثُ والرّسائل العلميَّة:

- حسن، هديل محمّد، **الاتّجاه الجماليّ في الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة الشّعر أنموذجًا**، ماجستير، جامعة البعث – سوريا، 2009م.
- دحمان، جمال، **القيمة التّعبيريّة للتّشكيل الصّوتيّ في صحيح البخاريّ**، ماجستير، الجزائر، جامعة محمّد خضير/سكرة، 2003-2004م.
- كاك، عبد الفتّاح داود، **الحماسة الشّجريّة (دراسة أسلوبيّة)**، دكتوراه، فلسطين، الجامعة الإسلاميّة/غزّة، 2017م.

ثالِثًا- المجلّات والدّوريّات:

- بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة جامعة حسيبة بن بو علي-الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، 80-92.
- جرادات، رائد وليد، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث (الحرّ) نازك الملائكة أنموذجًا**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 29، العدد 1و2، 2013م، 551-562.
- الجلفة، عبد القادر زين، **الأسلوب بين القدامى والمحدثين**، مجلّة التّراث، العدد التّاسع، 2013م، 99-111.
- لرجاني، أسماء، **الأسلوبيّة الإحصائيّة عند سعد مصلوح**، مجلّة أبحاث- جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، العدد (3)، المجلّد (6)، 2020م، 151-168.

- لعرابي، خديجة، دلالة التّكرار في نماذج من الشّعر الأندلسيّ، مجلّة جامعة طاهري محمّد-بشّار/الجزائر، المجلّد الثّامن، العدد الأوّل، 136-147.
- محسب، محيي الدّين، **الأسلوبيّة التّعبيريّة عند شارل بالي-أسسها ونقدها**، كتاب دوريّ (علوم اللغة-دراسات علميّة محكّمة)، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، 1998م، 37-97.
- المهداوي، محمّد حسين عبد الله، **محاولة في التّنظير لمنهج أسلوبيّ عربيّ**، مجلّة أهل البيت، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، 147-169.
- هيمه، عبد الحميد، ومداني، علاء، **الأسلوبيّة-مفاهيمها عند الغربيّين والعرب**، مجلّة الأثر/الجزائر، المجلّد الأوّل، العدد 30، 2018م، 303-308.

رابعًا- المواقع الإلكترونيّة:

- عقيلان، عبد الكريم عبد القادر، **الأسلوبيّة عند العرب وعند الغرب**، مدوّنة إلكترونيّة، 24-4-2014م:

https://www.tomohna.net/forum/threads/64040/?fbclid=IwAR27PPwHgM873aRYaUyTR_H1s5lAm9jDMZQQlHRmNO1jYZVHu-lBVKEPP9A