البصمة الأسلوبيّة في قصيدة : " رُوَيدَكَ أَيُّها الدَهرُ الخَؤونُ" للشّاعر ابن عبدون الأندلسي

The stylistic fingerprint in poem " Easy, O traitor Eternity" by IbnAbdoun El- Andalusi

شويطر عبدالرّحمان[1]، بوعجاجة سامية[2]

[1]جامعة محمّد خيضر بسكرة (الجزائر)، Abderrahman.chouitar@univ-biskra.dz

[2] جامعة محمّد خيضر بسكرة (الجزائر)، samia.bouadjadja@univ-biskra.dz

مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة (الجزائر)،

تاريخ الاستلام: 2022/01/19 تاريخ القبول: 2022/05/10 تاريخ النشر: 2022/12/15

ملخص: تتناول هذه الدّراسة محاولة لتحليل إحدى القصائد الأندلسيّة للشّاعر ابن عبدون ومطلعها "رويدك أيّها الدّهر الخؤون" بواسطة أحد المناهج النّقديّة الحديثة،وفق مقاربة أسلوبيّة، الهدف منها الوقوف على الخصائص الفنّيّة التي يمتلكها النّص والرّؤى الجماليّة المبثوثة في ثناياه.

توصّلت الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج أهمّها: توفيق الشّاعر في اختيار بحر القصيدة المتمثّل في بحر الوافرلملاءمته لغرض الرّثاء، وسِعته لمعاني الألم والحزن، اعتماد الشّاعر على قافيةٍ مطلقةٍ من نوع المتواتر،توظيف الشّاعر لظاهرة التّصريعلجلب انتباه المتلقّي.

كلمات مفتاحية: المناهج؛ الأسلوبيّة؛ مقاربة؛ البصمة؛الأندلس.

Abstract:

This study attempts to analyze one of the Andalusian poems of the poet Ibn Abdoun which starts with, “easy, O traitorEternity” using one of the modern critica lapproaches, the stylistic approach. The aim of thisstudyis to identify the technical characteristics of the text and the aesthetic visions that are expressed in its verses. The studyreached a number of findings, the most important of which are: the poet’schoice of using the appropriatepoemmeter, Wafer meter, for itis best used for the sake of lamentation and expressing pain and grief; the poet’semaphasis on an absoluterhyme, mutawatir; and the poet’s use of the altasrie phenomenon to grasp the attention of the reader.

Keywords: Curriculum; stylistics; approach; fingerprint; Andalus

المؤلّف المرسل: شويطر عبدالرحمان، **الإيميل**: Abderrahman.chouitar@univ-biskra.dz

1. مقدّمة:

لقد كان للانفتاح الذي عرفته السّاحة الأدبيّة العربيّة على الدّراسات الأدبيّة الحديثة؛ فيما تعلّق بمناهج التّحليل الأدبي الفضل الكبير في الولوج إلى مناهج مختلفة تحاول استنطاق النّصوص الأدبيّة من زوايا نظر مختلفة نذكر منها البنيويّة، والأسلوبيّة، والسّيميائيّة، والتي تعتمد على آليات وإجراءات محدّدة، تسمح لها باستجلاء تلك الجماليّة الكامنة في النّصوص الأدبيّة.

ولعلّ ظهور الدّراسات الأسلوبية على وجه الخصوص، لم يولد إلاّ لبعث روح التّجديد في الدّراسات البلاغيّة القديمة، التي تُعنى بإظهار ما يفضي إليه التّركيب من معنى؛ فالدّراسات الأسلوبيّة نِتَاج فكرٍ لغويٍّ وأدبيٍّ، تُركّز على طريقة استخدام اللّغة، وتهتم بإبراز الوظيفة الجماليّة التي يحدثها أسلوب النّص في المتلقّي وكيفيّة التأثير فيه، بعيدا عن مؤلّف النّص ومقصيدته، مجسّدة بذلك فكرة موت المؤلّف التي قال بها "رولان بارت"،بالاستعانة بعمليّات إجرائيّة وآليات معيّنة كالانزياح،والاختيار،والتّركيب عبر مستويات محدّدة تتمثّل في : "المستوى الصّوتي، المستوى التّركيبي،المستوى الدّلالي،المستوى البلاغي"(أبوالعدوس، 2016، الصفحات 50-51) .

ولقد وقع اختياري على إحدى قصائد الأدب الأندلسي، للشّاعر ابن عبدون والتي مطلعها:" رويدك أيّها الدّهر الخؤون "(التنير، 1988، الصفحات 186-187)، التي سأحاول استنطاقها بمقاربة أسلوبيّة، للوقوف على ما تملكه من رؤى، ودلالات، وجماليّات فنّية.

والإشكاليّة التي تطرح نفسها في هذا الصّدد إلى أيّ مدى يمكن لمستويات التّحليل الأسلوبي إظهار تلك الجماليّة،وتلك الدّلالات الكامنة في القصيدة؟.

وللإجابة على هذه الإشكالية كان لزاما تقسيم هذه الورقة البحثية إلى جانب نظري مختصر؛ للتّعريف بالأسلوبية، وأهم روّادها، وجانب تطبيقي؛ للوقوف على الظّواهر الأسلوبيّة في القصيدة.

2.في الأسلوبيّة:

1.2 المفهوم والنّشأة:

يعترف كثير من الدّارسين أنّ الأسلوبيّة مصطلح زئبقي، ينتابه الكثير من الغموض، نظرا لرحابة الميادين التي تنطوي تحته، إلاّ أنّها في النّهايةتعني التّحليل اللّغوي لبنية النّص(أبوالعدّوس، 2016، صفحة 35)، وقد ظهرت (الأسلوبيّة) خلال القرن التّاسع عشر عند الغربيين؛ لكنّها لم تصل إلى معنى محدّد، إلاّ في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التّحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللّغة، فحين ظهرت بوادر النّهضة اللّغوية في الغرب فيما سمّي بالفيلولوجيا philology أكّدت الصّلة بين المباحث اللّغويّة والأدب(عبدالمطّلب، 1994، صفحة 172). وقد كان الفضل في ظهورها لأحد تلاميذ دي سوسير يدعى(شارل بالي) الذي وضع الأسس الأولى للأسلوبيّة كعلم قائم بذاته، وذلك بنشره عدّة دراسات حولها وحول أهدافها، (عبدالمطّلب، 1994، صفحة 175)، ويرى "بالي" بأنّ الأسلوبيّة: " تدرسوقائعالتّعبيراللّغويمنناحيةمضامينهاالوجدانية؛أيأنّهاتدرستعبيرالوقائعللحساسيّة المعبّرعنهالغويّا،كماتدرسفعلالوقائعاللّغويةعلىالحساسيّة"(جيرو، 1994، صفحة 54)،ويرى ريفاتير" أنّ الوقائع الأسلوبيّة لا يمكن ضبطها إلاّ داخل اللّغة مادامت هي حاملتُها "(ريفاتير، 1993، صفحة 17)، ويؤكّد هذا الأخير على أنّ الأسلوبية تدرس تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة التّفكير الحاملة لبصمات شخصيّة المتكلّم (ريفاتير، 1993، صفحة 66)،ومن ثمّ يمكن تعريفها بأنّها : " فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتّحليلات التّفصيليّة للأساليب الأدبيّة أو للاختيارات اللّغوية التي يقوم بها المتحدّثون والكتّاب في السّياقات – البيئات – الأدبيّة وغير الأدبيّة "(أبوالعدوس، 2016، صفحة 35).

أمّا بالنّسبة للدّراسات الأسلوبيّة العربيّة، فقد نُشرت مقالات، وكتب عديدة لأدباء عرب، حاولوا فيها دراسة هذا المنهج من جميع جوانبه، إلاّ أنّنا نلمس التّأثّر الواضح بالغربيين في هذا الموضوع، ومن أهمّ القضايا التي أُثيرت في هذا الصّدد: فكرة الأسلوب عند الأدباء، علم اللّغة وعلم الأسلوب، أسلوبيّة النّص، الشّعر والأسلوبيّة، علم الأسلوب واتّجاهاته ...

ومن هؤلاء النّقاد والكتّاب نجد : عبدالسّلام المسدّي، الذي ألّف كتابا مهمّا بعنوان "الأسلوب والأسلوبيّة" نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ركّز فيه على ثلاثة عناصر هي : المخاطِب والمخاطَب والخِطاب، وأسهم شكري محمّد عياد بجهد كبير في مجال الدّراسات الأسلوبيّة من خلال عدد من المقالات

والكتب حول موضوع الأسلوب والأسلوبيّة نذكر منها " مدخل إلى علم الأسلوب" و " اتّجاهات البحث الأسلوبي " و " اللّغة والإبداع "، تحدّث فيها عن الأسلوب عند الأدباء وعلم الأسلوب وعلم اللّغة، ويرى أنّ الأسلوب قديم، بينما علم الأسلوبيّة فحديث، وكتب محمّد الهادي الطرابلسي عددا من المقالات والبحوث والكتب في هذا المجال ونذكر منها عملين مهمّين :" خصائص الأسلوب في الشّوقيات " و " تحاليل أسلوبيّة " اهتمّ من خلالهما بالجانب التّطبيقي، كما نجد صلاح فضل في كتابه" علم الأسلوب – مبادئه و إجراءاته –" ، الذي طرق فيه العديد من القضايا التي تتعلّق بالأسلوبيّة(أبوالعدوس، 2016، الصفحات 27-29)، بالإضافة إلى جهود النّاقد بشير ضيف الله ، التي تظهر من خلال كتابه " الوقائع الأسلوبيّة وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد لمحمود درويش " وهناك الكثير من الدّراسات الأخرى التي لا يسعنا ذكرها .

2.2.كيفيّة التّحليل الأسلوبي :

يحتاج التّحليل الأسلوبي إلى الإلمام بجميع علوم الآلة من نحو وصرف وبلاغة بالإضافة إلى العروض، " فالباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التّحليل دون الاستناد إلى هذه العلوم انطلاقا من الصّيغ النحويّة التي هي أساس الأسلوب، ويتمّ ذلك عن طريق فحص العناصر النّحويّة للعبارات المختارة ثم تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلّف أو بعبارة أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه."(أحمد سليمان، 2008، صفحة 54).

ويرتكز التّحليل الأسلوبي على ثلاث خطوات :

الأولى:" اقتناع الباحث الأسلوبي بأنّ النّص جدير بالتّحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبليّة بين النّص والنّاقد الأسلوبي قائمة على القَبول والاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التّحليل، حتّى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتّفاقات تؤدّي إلى انتفاء الموضوعية وهي السّمة المميّزة للتّحليل الأسلوبي. "

الثّانية: ملاحظة التّجاوزات النّصّيّة وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظّاهرة الأسلوبيّة أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزئة النّص إلى عناصر، ثمّ تفكيك هذه العناصر إلى جزيئات وتحليلها لغويا، على أنّ ذيوع الخاصّية وتواترها بشكل لافت يحوّلها من حالة الانتهاك إلى ما يشبه التّعامل العادي مع اللّغة،

فالتّحليل الأسلوبي يقوم على " مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أوبناء أو عكس ذلك كالغموض أو الطّمس المبرّر جماليا للفروق " (وارين و ويليك، 1992، الصفحات 231-232)

الثّالثة: تتمثّل في الوصول إلى تحديد السّمات البارزة والخصائص التي يتّسم بها أسلوب الكاتب من خلال النّص المنقود، ويتمّ ذلك بتجميع السّمات الجزئيّة التي نتجت عن التّحليل السّابق واستخلاص النتائج العامّة منها ، فهذه العمليّة بمثابة تجميع بعد تفكيك ووصول إلى الكلّيات انطلاقا من الجزئيات، وهذا يمكّننا من الوقوف على الثّوابت والمتغيّرات في اللّغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي، وذلك بتحليل البنية اللّغويّة للنّص(أحمد سليمان، 2008، صفحة 55).

وجدير بالذّكر أنّه لا ينبغي أن يكون هناك فصل بين الشّكل والمضمون حتّى نصل إلى مقاصد الكاتب الحقيقيّة والتي عبّر عنها في عمل أدبي معيّن، فإذا قام المحلّل الأسلوبي بفصل الشّكل عن المضمون، فإنّهذا قد يؤدّي إلى قراءات وأحكام مغلوطة.

2.3.محدّداتالأسلوب (مبادئه):

تختلف البصمة الأسلوبيّة في النّتاج الأدبي من مبدع إلى آخر تبعا لأسلوب هذا المبدع، ويتحكّم في ذلك عناصر يطلق عليها محدّدات الأسلوب، وتتمثّل في:

1.3.2.الاختيّار:

يُطلَق عليه أيضا "الانتقاء" وهو من أهمّ مبادئ الأسلوب؛ لأنّه يقوم على تحليل اختيارات المبدع، ويقصد به العمليّات التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين الكثير من البدائل الموجودة في معجمه،وانتقاؤهلفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى "اختيارا"، وقد يسمّى "استبدالا"، وإذا كانت اللّغة تحوي الكثير من المفردات التي تشكّل عددا لامتناه من الجمل، فإنّ الاختيار هو من يحدّد براعة الكاتب تبعا لحسن اختياره للمفردات الأكثر ملاءمة لمقام معيّن(ضيف الله، 2013، صفحة 30)،ويتّصل بهذا المبدأ شيء آخر هو ما يسمّى بالتّوزيع؛ ويقصد به تنظيم وترتيب الألفاظ المختارة وفق قوانين اللّغة وتطلّب المعنى .

2.3.2.التّركيب:

ويتعلّق بسلامة التّركيب؛ نحويا كان،أو صرفيا،أو معجما دلاليّا، فالكاتب" لا يتسنّى له الإفصاح عن حسّه ولا عن تصوّره للوجود إلاّ انطلاقا من تركيب الأدوات اللّغويّة تركيبا يفضي إلى إفراز الصّورة المنشودة والانفعال المقصود "(السّد، 1997، صفحة 169)، و للتّركيب أهمّيّة كبيرة في صناعة المعنى؛ فمثلا ظاهرة التّقديم والتّأخير في كلام العرب لها آثار بلاغيّة ومعنويّة، تتراكم الدّلالات من خلالها تراكما، ويمكن اعتبار التّركيب قالبا تتشكّل فيه المعاني، فتتعدّد كلّما تغيّرت صورته، كقولك في الجار والمجرور: (ما أمرتك بهذا.)، كان المعنى على نفي أن تكون أمرته بذلك، ولم يجب أن تكون قد أمرته بشيء آخر، وإذا قلت : (ما بهذا أمرتك)، استوجب وجود أمر؛ ولكنّك كنت قد أمرته بشيء آخر وليس الذي قام به، وبعيدا عن جدليّة اللّفظ والمعنى التي استفاض فيها الكثير من أساطين العربيّة وعلى رأسهم الجاحظ، وابن قتيبة، وابن رشيق القيرواني، وعبد القاهر الجرجاني؛ كلّ حسب تفضيله لأحد الطّرفين اللّفظ، أو المعنى، أو مَن وقف موقفا وسطا، فإنّنا سنسلّط الضّوء على ما يخدمنا في قضيّة التّركيب، ولعلّ كلام الجرجاني في هذا الصّدد حين يُرى بعين النّاقم على من يفضل اللّفظ على المعنى في قوله :" **فإن قيل**: فماذا دعا القدماء إلى أن قسّموا الفضيلة بين المعنى واللّفظ فقالوا : (معنى لطيف، ولفظ شريف)، وفخّموا شأن اللّفظ وعظّموه حتّى تبعهم في ذلك من بعدهم، وحتّى قال أهل النّظر (إنّ المعاني لا تتزايد، و إنّما الألفاظ)، فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كلّ من يسمعه أنّ المزيّة في حاقّ اللّفظ "(الجرجاني، د ت، صفحة 63) خير دليل على أهمّيّة التّركيب، ويؤكّد هذا قوله : " **قيل له** : لمّا كانت المعاني تتبيّن بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتّب لها والجامع شملها، إلى أن يُعلِمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلاّ بترتيب الألفاظ في نطقه "(الجرجاني، د ت، صفحة 64)، ففي هذا تأكيد على أهمّيّة التّركيب في صناعة المعاني .

3.3.2.الانزياح:

ويطلق عليه "العدول" ، أو "الانحراف " وهو الخروج عن المألوف ومخالفة النّمط المعيار المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال إمكانات اللّغة وطاقاتها الكامنة،و يرى شارل برونو أنّ كلّ انزياح عبارة عن خطأ، إلاّ أنّه خطأ مقصود (كوهن، 1986، صفحة 15)، ويتّضح في هذا التّعبير شرط

يضبط هذا العدول حتّى لا يخرج عن الحدّ المقبول وهو أن يكون العدول في حدود ما تسمح به قواعد اللّغة، و ذا فائدة، فالعدول ليس غاية في ذاته،وإنّما المراد منه إثارة السّامع وشدّ انتباهه.

كما نجد البلغاري تزفتانتودوروف في مَعْرِض حديثه عن الشّعريّة يؤكّد ما ذهب إليه كوهن بقوله:" إنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبيّة "(تودوروف، 1990، صفحة 23)، نخلص في النّهاية إلى أنّ الانزياح هو الانتقال من اللّغة العاديّة إلى اللّغة التي تكسب العمل الأدبي الصّفة الفنّيّة.

3.الظّواهر الأسلوبيّة في القصيدة: وتتجلّى من خلال :

1.3.المستوى الصّوتي:

إنّ البحث في مواقع الإبداع داخل النّص يتطلّب الوقوف على الظّواهر الصّوتيّة التي تعتبر جزءا لا يتجزّأ من بنية القصيدة، حيث يعمد المحلّل الأسلوبي إلى استجلاء تلك الظّواهر الصّوتية في القصيدة؛ لإبراز الطّاقة التّعبيريّة اللّغويّة والفكريّة لدى الشّاعر، والتي تعكس قدرته على الاختيار الأمثل للأصوات، وتوزيعها وفق أسلوب خاص؛ يبرهن على براعته وتمكّنه في هذا المجال، وهو ما ذهب إليه ميشال شريم بقوله:" إن بعض القصائد تستمدّ إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمنيّ غير معلن من التّوتّرات الصّوتيّة والدّلاليّة المميَّزة "(شريم، 1987، صفحة 90)،بهذا تكوناللّغة مجموعة من الأصوات متموضعة بشكل مناسب لتفضي في النّهاية إلى معان متواضع عليها، وهو ما يؤكّده تعريف ابن جنّي للغة في قوله " أمّا حدّها فإنّها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم "(ابن جنّي، د ت، صفحة 33)، وينقسم المستوى الصّوتيإلى إيقاع خارجي، و إيقاع داخلي .

1.1.3.الإيقاع الخارجي:

يعدُّ الإيقاع عنصرا هامّا وجوهريّا في الشّعر، ويعرّفه شكري عيّاد بأنّه : ظاهرة أساسها التّكرار الرّتيب،وهو أيضا الحركة المنظّمة بين أجزاء الصوت المشكّلة للجرس الموسيقي(عيّاد، 1987، صفحة 57).وسنطرق في الإيقاع الخارجي كلاّ من الوزن والقافية والرّويّ والتّصريع.

أ. **الوزن**:يعدّ الوزن أحد فروع علم العروض، الذي جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي، نميّز من خلاله بين النّثر والشّعر، ولحاجتنا إلى معرفة بحر القصيدة والزّحافات والعلل الطّارئة على التّفعيلات سنقوم بتقطيع جميع أبيات القصيدة، لكن دون اللّجوء إلى الكتابة العروضية.

رُوَيدَكَ أَيُّـــها الدَهـــرُ الخَؤونُ
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

سَتَأكُلُنا وَإيّـــــــاكَ المَنِـــونُ
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

تعلـــّللنا الأَمـــــاني وَهْـــيَ زورٌ
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

وَتَـخدَعُـنا اللَيالي وَهْـيَ خـونُ
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

وَكم غَـــرَّت بِـزبرجِـها قُرونـــــا
0 / 0 / / 0 / // 0 / / 0 / 0 /0/ /

فَمـا أَبقَت وَلا بَـقَتِ القُـرونُ
0 / 0 / / 0 / // 0 / / 0 / 0 /0/ /

مفاعيلنمفاعلتنفعولن

مفاعيلنمفاعلتنفعولن

فُجِعـتُ بِـزاهِرٍ مِـــن سِرِّ فهرٍ
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

كبَدرِ التَـــمِّ هـــالَتهُ عريـــــنُ
0 / 0 / / 0 // /0/ / 0 / 0 /0/ /

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

مفاعيلنمفاعلتن فعولن

بِأَروَعَ مَـــلءِ عينِ الحُسنِ قيداً
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

إذا أَخَـذَت مَجـــاريها العيُـونُ
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

مفاعلتنمفاعيلنفعولن

مُنير العِرضِ فَضفاض المِساعي
0/ 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / 0 /0/ /

طَويل البـــاعِ نـــــاديه رَزيـن
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / 0 /0/ /

سَمت فَوقَ السَماءِ بِـهِ ظُـــهورٌ
0 / 0 / / 0 / / / 0 / / 0 / 0/ /

وَمـا حَطَّتهُ إذ حَـطَّت بُطـونُ
0 / 0/ / 0 / 0/0/ / 0 / 0 / /0/ /

مفاعـــيلنمفـــاعلتن فعولن

مفاعيلنمفاعيلن فعون

فَأَنضَبَتِ المنايا مِنـــهُ بَـــــحراً
0 / 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / /0/ /

جَواريـهِ صُفـــــونٌ لا سَفـينِ
0 / 0/ / 0 / 0/ 0 / / 0 / 0 / /0/ /

مفاعلتنمفاعيلن فعـــولن

مفاعيلنمفاعيلن فعـــولن

وَأَغمضَتِ البَسـيطَةُ مِنـهُ نَصلاً
0 / 0 / / 0 / / /0/ / 0 / / 0 / /0/ /

طَوابِعُـهُ قُيـــولٌ لا قُـــتيونُ
0 /0/ / 0 / / 0/ 0 / / 0 / 0 / /0/ /

مفاعلتنمفاعلتن فعولن	مفاعلتنمفاعيلن فعولن
مَضى مَن لَو سَبَقتُ لما تَعَزّى	وَلا جَفَّت لَهُ بَعدي جُفونُ
0 /0 / /0 / 0 / / 0 / / / 0 / 0 / /0	0 /0 / / 0 / / /0 / 0 / 0 /0 / / 0
مفاعيلنمفاعلتن فعولن	مفاعلتنمفاعلتن فعولن
وَأَبقَتني يَدُ الأَيّامِ فَرداً	كَما غَدَرَت بِيُسراها اليَمينُ
0 / 0 / /0 / 0 / / 0 / 0 /0 / / 0	0 / 0 / /0 / 0 / 0 / / 0 / / /0 /
مفاعيلنمفاعيلن فعولن	مفاعلتنمفاعيلن فعولن
وَهَل يبقى عَلى غِيَرِ اللَيالي	شَفيقٌ أَو شَقيقٌ أَو قَرينُ
0 /0 / / 0 / / 0 / / 0 /0 / / 0	0 / 0 / / 0 / 0 /0 / / 0 / 0 /0 / /
مفاعيلنمفاعلتن فعولن	مفاعيلنمفاعيلن فعولن

يتّضح من خلال التّقطيع العروضي أنّ الشّاعر قد اختار الوافر بحرا لقصيدته، ومفتاحه: بُحُورُ الشعْرِ وافِرُها جَمِيلُ،مُفَاعَلَتُنْمُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ، يعدّ الوافر أشهر البحور الشّعريّة وأكثرها استعمالا، وهو من البحور الصّافية التي تتكوّن من تفعيلة واحدة تتكرّر ستّ مرّات في البيت؛ حسب دائرة المؤتلف، إلاّ أنّها غالبا ما تتعرّض للزّحافات والعلل، سمّيَ بالوافر لكثرة حركاته في مقابل السّكون، ولاتّساعه لأغراض متعدّدة، كما أنّه مناسب للانفعالات المختلفة كالحزن والفرح والشّجن.

ولعلّ الشّاعر في قوله:

رُوَيدَكَ أَيُّها الدَهرُ الخَؤونُ سَتَأكُلُنا وَإِيّاكَ المنونُ

يخاطب الدّهر حاثّا إيّاه على التّمهّل، لِما رأى فيه من حركة سريعة كانت انعكاسا صارخا لتلك الحركة الطّاغية على تفعيلات بحر الوافر، ومع أنّها سباعيّة تحتاج إلى طول نفس لخروجها، إلاّ أنّها كانت تخرج في حركة انسيابيّة سهلة المخارج، تعكس سرعة الدّهر في القصيدة، مشكّلة بذلك سمة بارزة مشتركة، تجمع بين دلالة بحر القصيدة ومعانيها.

بالنّسبة للزّحافات والعلل، فبحر الوافر غالبا ما تتعرّض التّفعيلة الأخيرة من صدر البيت وعجزه للقطف، وهو إسقاط السّبب الخفيف من آخر التّفعيلة، وإسكان الخامس المتحرّك، ويدخل على " مفاعلتن" فتصبح "مفاعل" وتنقل إلى "فعولن"، وذلك في الوافر فقط، والملاحظ أنّ هذه الظاهرة لها حضور قويّ في القصيدة ممّا شكّل منها سمة بارزة تؤكّد على ثنائيّة التّوافق بين المباني والمعاني في القصيد، حيث أنّ من معاني القطف، القطع والانتزاع والإسقاط، وهو ما يتجلّى في معان مبثوثة في ثنايا القصيدة من خلال قول الشّاعر:

ستـــأكلنا وإيّاك المنون	⬅	قطف للوقت والرّوح
تعلّلنا الأماني وهي زور	⬅	قطف للحقيقة
تخدعنا اللّيالي وهي خون	⬅	قطف للوفاء
فجعت بزاهر من سرّ فهر	⬅	قطف بالموت
مضى من لو سبقت لما تعزّى	⬅	قطف بالموت

والنّماذج كثيرة في هذا الصّدد.

ب. القافيّة:

" كان للقافية دور بارز في بلورة مفهوم البيت، في الشّعريّة العربيّة، وذلك نتيجة حضورها القويّ في نهاية البيت؛ بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي، والدّلالي على حدّ سواء، باعتبارها تكرار أصوات النّهاية من جهة، ثمّ كونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها "(محمود عبدالوهاب، 2009، صفحة 86)، وقد تعدّدت الآراء في تعريف القافية، ولكنّ مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي كان الأرجح حيث يعرّفها بأنّها من آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يليه، مع الحركة التي قبله، أي مجموع الحروف المتحرّكة التي بين السّاكنين الأخيرين في البيت مع الحركة التي قبل السّاكن الأوّل(الأسمر ، د ت، صفحة 142)، وترد القافية بعض كلمة، وكلمة، وكلمتين، وعليه فإنّ القوافي الواردة في القصيدة تتوزّع كالآتي: نُونُو، خُونُو، رُونُو، رِينُو، يُونُو، رِينُو، طُونُو، فِينُو،يُونُو، فُونُو، مِينُون، رِينُو.

الملاحظ أنّ القافية مطلقة غير مقيّدة "من نوع المتواتر"، وبهذا هي تشكّل إيقاعا حركيّا داخل القصيدة، فالقافية المطلقة تسهم في إطلاق النَّفَسِ في حركة انسيابيّة للتّنفيس عن دواخل الشّاعر جرّاء ألم الفقد والفراق، وهو ما يتجلّى صارخا في قوله:

مضى من لو سبقت لما تعزّى ولا جفّت له بعدي جفون

وَأَبقَتني يَـــــدُ الأَيّامِ فَــرداً كَما غَدَرَت بِيُسراها اليَمينُ

ج. الرّويّ:

يعدّ الرّويّ أهمّ حروف القافية، وهو الذي تبني عليه القصيدة وتسمّى باسمه ، فنقول رائيّة وميميّة ونونيّة حسب حرف رويها، لم يكن اختيار الشّاعر حرف النّون رويا لقصيدته اعتباطيا، بل كان إصابة في كبد؛ لسعة هذا الحرف في حمل المعاني، فالنّون حرف مجهور انفجاري يخرج من التقاء مقدّمة اللّسان بمقدمة النّطع، ممّا يحدث غنّة تحمل دلالة النّحيب، والأنين، والألم، حينا، وتحمل معنى التّغنّي، والطّرب، والفرح، حينا آخر، كدلالة الدّموع التي تكون للحزن،كما قد تكون للفرح، حسب الموقف، وبالّنسبة للقصيدة التي بين أيدينا، شكّل حرف الرّوي انعكاسا صارخا لدلالة الحزن المبثوثة في ثنايا القصيدة، جرّاء ألم الفراق والبُعد، ويتجلّى هذا من خلال الابيات التّالية:

فُجِعتُ بِزاهِرٍ مِـــن سِرِّ فهرٍ كبَدرِ التَـــمِّ هالَتهُ عرينُ

مضى من لو سبقت لما تعزّى ولا جفّـت له بعدي جفونُ

وَأَبقَتني يَـــــدُ الأَيّامِ فَــرداً كَما غَدَرَت بِيُسراها اليَمينُ

د. التّصريع:

ظاهرة صوتيّة يلجأ إليها الشّاعر للفت الانتباه وشدّ الأسماع في مطلع القصيدة، وهو " مبادرة الشّاعرالقافية ليعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور "(القيرواني، 1981، صفحة 174) ، أثّث الشّاعر قصيدته بهذه الظّاهرة متّبعا مذهب القدماء، ممّن يولون أهمّية بالغة للتّصريع، فكوّنت جرسا موسيقيا تطرب له الأذن فيأسر انتباهها ويظهر ذلك في قول الشّاعر :

رُوَيدَكَ أَيُّها الدَهرُ الخَؤونُ سَتَـأكُلُنا وَإِيّـاكَ المَنونُ

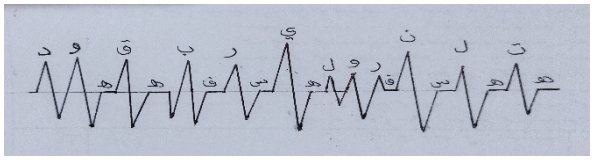
نلاحظ أنّ هناك تجانس بين عروض البيت وضربه، من حيث الوزن في الكلمتين " الخؤون "و" المنون " وهو ما يشكّل ظاهرة التّصريع في القصيدة.

2.1.3.الإيقاع الخارجي:

التّكرار:ظاهرة إيقاعيّة تعني ترديد ملفوظات بذاتها مرّتين فأكثر، ومن أشكاله تكرار الحرف (الصّوت) وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة، كما يتمثّل أيضا في تكرار المكوّن الصّرفي، ومن خلال الجدول التّالي سنقوم برصد أكثر الحروف تواردا في القصيدة، ودلالة ذلك التّكرار:

الحرف	الياء	النّون	الواو	الرّاء	اللاّم	الميم	الهاء	الباء	التاء	القاف	الفاء	الدّال
تكراره	36	31	28	25	21	20	19	18	18	15	13	10
صفته	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مهموس	مجهور	مجهور	مجهور	مهموس	مجهور

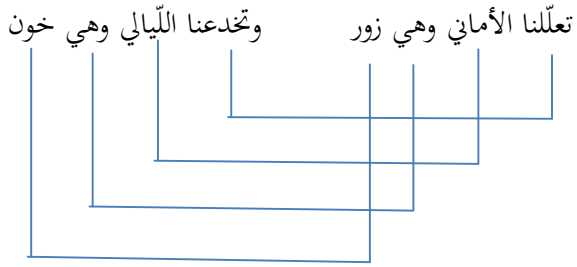
انطلاقا من هذا التّوزيع للأصوات الأكثر تواترا في القصيدة، يتّضح جليّا طغيان صفة الجهر، من خلال تكرار صوت الياء على سبيل المثال، والذي كان في أغلبه عبارة عن مدّ، ممّا يعكس صرخة الألم التي تمتدّ مع النّفس، وكأنّ الشّاعر يريد بصوته أن يصل إلى أقصى مداه؛ ليخبر القاصي والدّاني عن شديد حزنه، وألمه جرّاء الفراق، وهو ما تعبّر عنه بقية أصوات الجهر، وأمّا ما ورد من أصوات الهمس في القصيدة فلم يكن كثير التّواتر عدا صوت الهاء الذي تكرّر حوالي عشرين مرّة، توزّعت بشكل منتظم في جسد القصيدة، والهاء هنا وإن حملت صفة الهمس إلاّ أنّها لم تكن سوى انزياح يعبّر عن فترة صمت ونقاهة، لاسترجاع الأنفاس، لتعود وتتداعى أصوات الجهر من جديد في دفقة شعوريّة مشحونةٍ بمشاعر الحزن والأسى، ويمكن أن نعبّر عن هذا التّواتر للأصوات من خلال المخطّط التّالي:



بالنّسبة لباقي أنواع التّكرار، لم تحفل القصيدة بالشّيء الكثير منها إلاّ ما ورد في تكرار كلمة اللّيل مرتين، والقرون مرّتين، المنايا مرّتين.

التّوازي : هو التّناظر الحاصل بين مكوّنات البيت الشّعري أو أكثر، من حيث التّوافق أو التّضاد بين هذه المكوّنات(الخطيب، 1982، صفحة 229)، ويكون إمّا تركيبيا أو صوتيّا أو صرفيا، كما أنّه يأتي تامّا أو نسبيا.

التّوازي الصّوتي: هو تناظر أجزاء النّظم من حيث الصّوت والإيقاع، وكان لهذه الظّاهرة حضور قويّ من خلال قول الشّاعر



نلاحظ من خلال المخطّط توافقا صوتيّا نسبيّا بين شطري البيت، بحيث شكّلا إيقاعا موسيقيا وجرْسا أسهم في أسر سمع المتلقّي وجلب انتباهه. نلاحظ هذه الظاهرة مرّة أخرى في قوله:

فـأنضبت المـــنايا منه بحـــرا ... جـــواريه صفون لا سفين
وأغمضت البسيطة منه نصلا ... طـوابعه قيـــول لا قيـــون

بتّضح جليّا التّناظر الإيقاعي الصّوتي بين مكوّنات البيتين من خلال المخطّط عدا كلمتي "المنايا" و"البسيطة" في البيتين ممّا يجل منه توازيّا إيقاعيّا نسبيا.

2.3. المستوى التّركيبي:

يعدّ التّركيب من أهمّ القضايا اللّسانيّة التي شغلت الدّارسين على ممرّ الحقب إلى يومنا هذا، لما له من أهمّيّة في صناعة الدّلالة وتنوّعها؛ بسبب اختلاف توزيع عناصره، فهو على حدّ قول ميشال شريم: "مجموعة العلاقات القائمة بين المونينات التي يتكوّن منها القول، والقول هو كلّ إنتاج للمونيمات أو التراكيب"(شريم، 1987، صفحة 39)، وسيتم التّطرّق في هذا المستوى إلى العديد من الظّواهر النّحويّة

التّركيبيّة كالجملة، من حيث طولها وقصرها، واسميتها وفعليتها، وإلى التّقديم والتّأخير، والتّعريف والتّنكير، والتّأنيث والتّذكير، والصّفة والموصوف، والرّوابط بأنواعها.

الملاحظ من خلال القصيدة التي بين أيدينا أنّ طول الجمل كان سمة بارزة لها حضورها القويّ، حيث طرّز الشّاعر معظم أبياته بجمل فعلية كان لها غلبة الحضور، موصوفة حينا، ومتبوعة بشبه جملة حينا، وبتشبيه حينا آخر، ممّا ساهم في طولها واستمرارها،نذكر منها قول الشّاعر :

فجعت بزاهـــر من سرّ فهر كبدر التّمّ هالته عريـــــــن

بأروع ملء عين الحسن قيدا إذا أخـــــذت مجاريها العيون

وقوله :

مضى من لو سبقتُ لما تعزّى ولا جفّت له بعدي جفون

في هذه الأبيات تظهر سيطرة الجمل الفعليّة الدّالة على الحدوث، والتّجدّد، والاستمرار، وكأنها تنبئُباللّوعة المتجدّدة لدى الشّاعر، كلما تذكّر أحزانه وآلامه؛ جرّاء الفقد، وهو ما يؤكّده الشّاعر في البيتين:

مضى من لو سبقت لما تعزّى ولا جفّـت له بعدي جفونُ

وَأَبقَتني يَـــــــدُ الأَيّامِ فَــرداً كَما غَدَرَت بِيُسراها اليَمينُ

وأمّا ما ورد من جمل اسميّة في ظهور محتشم؛ للدّلالة على السّكون والثّبات، فلم يكن إلاّ انعكاسا لفترات الرّكون والرّضى بقضاء الله وقدره، التي كانت تنتاب الشّاعر من حين إلى آخر؛ حسب توزيع هذه الجمل الاسميّة في جسد القصيدة كقوله:

وهــل يبقى على غير اللّيالي شفيق أو شقيق أو قريـــــن

وإذا جئنا إلى الحديث عن ظاهرة التّقديم والتّأخير التي تعتبر خرقامقنّنا لقوانين اللّغة؛لأغراض بلاغيّة مختلفة، فإننّا لا نجد لها حضورا قويّا إلاّ ما جاء في: "ستأكلنا وإيّاك المنون"، "أخذت مجاريهاالعيون"،"غدرت بيسراها اليمين"، حيث نلحظ تقدّم المفعول به بتعدّد أشكاله ضميرا متّصلا، واسما ظاهرا، و شبه جملة لغرض مشترك يتمثّل في **تعجيل** الألم والأسى، الذي كان يشعر به الشّاعر، وكأنّه يرى فيه تطهيرا له،كما أنّها **تعجيل** لواقعة الموت المعبّر عنها بالمفعول به (من يقع عليه فعل الفاعل).

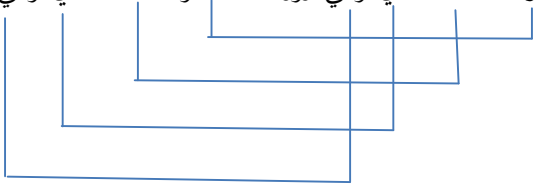
وفيما تعلّق بالتّعريف والتّنكير، فقد تمّ إحصاء حوالي عشرين (20) اسما معرّفا، كما تمّ إحصاء حوالي عشرين (20) اسما نكرة، ممّا يشكل ثنائيّة الحضور والغياب، المنبثقة عن التّوافق في الحضور بين التّعريف والتّنكير،وكأنّها تؤكّد على فناء كلّ حيّ.

بالنّسبة للصّفة والموصوف يمكن القول أنّ هذه الظّاهرة كان لها حضور قويّ نظرا لكون الشّاعر يعدّد مناقب المرثي ومنها : "أروع ملء عين الحسن قيدا"، "كبدر التّمّ هالته عيون" ، "منير العرض" ، "فضاض المساعي" ،"طويل الباع" .

واللاّفت للانتباه كسمة بارزة في القصيدة تكرار الضّمير المتّصل الدّال على الغائبفي مثل قول الشّاعر: "هالته"، "ناديه"، "به"، "منه"، "منه"، "له" والذي يكرّس فعل الغياب لدى المرثي الذي قضى نحبه.

بالنّسبة للروابط فكما هو معلوم، لا يخلو نصٌّ منها؛ كونها تلعب دورا هاما في لمّ شمل النّص وأجزائه حتّى يستطيع أن يؤدّي وظيفته التّواصليّة، ونذكر منها : حروف العطف المتمثّلة أساسا في حرف الواو التي توزّعت عبر جسد القصيدة كخيط العقد الذي يجمع حبيباته، ومنها : وإيّاك، وكم، ولا بقت، وما، وأغمضت، وهل،كما نجد حرف العطف "أو" في قول الشّاعر: "أو شقيق"، "أو قرين"، بالإضافة إلى حروف الجر التي تمثّلت في :"من "،"على"، "بـ" والتي لعبت دورا في اتّساق النّص وانسجامه .

التّوازي التّركيبي : هو توافق أجزاء النّظم من حيث التّرتيب النّحوي التّركيبي، وكان لهذه الظّاهرة حضور من خلال قول الشّاعر: تعلّلنا الأماني وهي زور وتخدعنا اللّيالي وهي خون



نلاحظ من خلال المخطّط السّابق تجسيد التّوازي التّركيبي الذي يظهر في التّوافق بين شطري البيت، حيث نجد في الشّطر الأوّل فعلا مضارعا يتّصل به مفعولا به مقدّما وجوبا (تعلّلنا)، يليه فاعل ظاهر (الأماني)،تليهما جملة اسميّة بعد واو الحال (وهي زور)، يقابله الشّطر الثّاني بالعناصر نفسها ترتيبا، وهو ما

يشكّل لمسة فنّية جماليّة في القصيدة، كما تنمّ على مقدرة وبراعة في التّأليف بين المباني والمعاني لدى الشّاعر .

كما تتجسّد هذه الظاهرة في قوله:

فـأنضبت المـــنايا منه بحـــرا جـــواريه صفون لا سفين
وأغمضت البسيطة منه نصلا طـوابعهقيـــول لا قيــون

في البيتين السّابقين تعود الظّاهرة بشكل مختلف، حيث نلحظ التّوازي التركيبي التّام بين البيتين المتتالين، اللّذين يشكّلان تقابلا تركيبيا مميّزا؛كما هو موضّح في المخطّط.

3.3. المستوى الدّلالي:في هذا المستوى يمكن دراسة العديد من الظّواهر الدّلاليّة كالحقول الدّلالية والكلمات المفاتيح، والكلمة والسّياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستبداليّة والمتجاورة، بالإضافة إلى الاختيار، والصّيغ الاشتقاقيّة، إلاّ أنّنا سنكتفي فيه بالإشارة إلى الحقول الدّلاليّة التي اعتمدها الشّاعر في قصيدته، حيث يمكن تعريف الحقول الدّلالية بأنّها:" مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها،وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"(مختار، 1998، صفحة 79)، وأوّل ما سنتطرّق إليه حقل **الحزن** الذي يتضمّن كلاّ من الألفاظ التّالية: (المنون، فجعت، غدر، خون)، وهي ألفاظ تحمل في مجملها دلالة الألم والحزن المخيّم على معظم أبيات القصيدة؛ بسبب ألم الفقد، كما نجد حقل **جسم الإنسان** ويتمثّل في الألفاظ التّالية: (العيون، البطون، الجفون، اليمين، اليسرى، ظهر)، نلاحظ في هذا الحقل سمة بارزة تتمثّل في كونه خادمالحقل الحزن، حيث أن جسم الانسان يعتبر مرآة عاكسة لمعالم الحزن والأسى، تنقُلُنا من المعنوي إلى المحسوس،وهو ما يتجسّد في قول الشّاعر :

مَضى مَن لَو سَبَقتُ لما تَعَزّيَولا جَفَّت لَهُ بَعدي جُفونُ

فالدّموع التي تبلّل الجفون عالم محسوس يعكس معاني الألم والحزن التي يعيشها الشّاعر جرّاء الفقد .بالإضافة إلى حقل الزّمن الذي يتضمّن الألفاظ التّالية: (الدّهر، القرون، اللّيالي، الأيّام)، والجدير بالذّكر في هذا الحقل أنّه سيكون الحيّز الزّماني الذييجمع بين الحقلين السّابقين، حيث أنّ كلّ الأحداث تقع فيه، فيعتبر بذلك شاهدا عليها، وأخيرا نجد حقل الوجود ويتمثّل في الألفاظ التّالية: (السّماء، بحر، البسيطة)، وهي ما تمثل الحيّز المكاني الذي تقع فيه الأحداث، الملاحظ أنّ هذهالحقول التي رسمت معالم القصيدة

توحي بمعانٍ تكرّس القالب العام للقصيدة المتمثّل في الرّثاء، وكأنّ الشّاعر يقول : أنّ الحزن أنهك جسمه طول الزّمن في هذا الوجود بسبب الفراق.

4.3. المستوى البلاغي:

تعدّ الظّواهر البلاغيّة سمة أسلوبيّة بارزة، تجعل من العمل الأدبيّ يحقّق ثنائيّة التّأثير والابداع؛ إذا ما تمّ توظيفها بالشّكل المطلوب، ويمكن اعتبار هذه القصيدة تحفة فنية؛ لاحتوائها على الكثير من الظّواهر البلاغيّة خاصّة فيما تعلّق بالاستعارة. يرى جون كوهن "أنّ الاستعارة تحويل للنّسق، وأنّها نمط جديد من الدّلالة، إنّها الطّريقة الحتميّة التي ينبغي للشّاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللّغة تقول ما لا تقوله اللّغة أبدا بشكل طبيعي "(كوهن، 1986، صفحة 129)، ويرى جوزيف ميشال شريم أنّ الاستعارة هي الوسيلة المثلى لخلق الصّورة (الصّورة الشّعريّة)(شريم، 1987، صفحة 73)، الملاحظ في هذا الصّدد أنّالشّاعر قد أثّث قصيدته بالعديدة من الاستعارات نذكر منها:

رويدك أيّها الدّهر: حيث شبّه الشّاعر "الدّهر" بالإنسان الذي يخاطب وحذفه وترك قرينة دالّة عليه وهي "رويدك"، على سبيل الاستعارة المكنيّة. وأيضا في قوله: ستأكلنا وإيّاك المنون: حيث شبّه الشّاعر "المنون" بمفترس، حذفه وترك قرينة دالّة عليه وهي "تأكلنا" على سبيل الاستعارة المكنيّة. كما وردت في قوله: " تخدعنا اللّيالي"، و "تعلّلنا الأماني"، "وأبقتني يد الأيّام"، ومواضع أخرى.

كما نجد حضورا مكثّفا للكناية من خلال قول الشّاعر: أروع ملء عين الحسن كناية عن الجمال، وأيضا في قوله: منير العرض، كناية عن جماله وضيائه، وفي قوله: فضفاض المساعي، كناية عن الجود والكرم، وفي قوله: طويل الباع، كناية طول القامة، كما نجدها أيضا في قوله: أنضبت المنايا منه بحرا،كناية عن الموت، أغمضت البسيطة منه نصلا، كناية عن الموت، وأيضا من الكناية البديعة ما ورد في قوله:"صُفون"والصَّافِن من الخيل: القائم على ثلاث قوائم وطرف حافر الرَّابعة استعدادا للانطلاق وهي كناية عن السّرعة والأُهبة.

أمّا بالنّسبة للتّشبيه فكان مُقلّا إلاّ ما جاء في قول الشّاعر:"فجعت بزاهر من سرّ فهر كبدر التّمّ هالته عرين" وهو تشبيه تمثيلي، حيث يشبّه صورة بصورة، وما ورد في قوله:"جواريه صفون" فهو هنا يجعل من

الجواري التي هي السّفن خيلاً تقف على ثلاث قوائم واضعة طرف حافر الرّابعة على الأرض استعدادا للانطلاق على سبيل التّشبيه البليغ.

وإذا جئنا إلى الحديث عن المحسّنات البديعيّة فلم نلحظ لها وجودا إلاّ ما جاء من طباق لتقوية معاني القصيدة في قول الشّاعر:(يسراها ضدّها اليمين) وقوله:(سمت ضدها حطّت) وقوله في الطّباق السّلبي: (أبقت ضدّها لا بقت).

يمكن القول أنّ هذه الظّواهر البلاغيّة مجتمعة قد ساهمت في إظهار لوعة الشّاعر وألمه مؤكّدة عليها بألوان مختلفة من بيان، وبديع.

بالنّسبة للأساليب فقد اختار الشّاعر الأسلوب الخبري؛ لأنّه في مقام وصف وذكر لمناقب المرثيّ، وأمّاما ورد من أساليب إنشائيّة فنجد الاستفهام في قوله: وهل يبقى على غير اللّيالي شفيق، أو شقيق، أو قرين؟ وهو استفهام خرج عن حقيقته في طلب الجواب إلى غرض بلاغيّ تمثّل في الإثبات والتّقريروالتّأكيد على فناء كلّ حي. كما نجد أيضا النّداء في قوله: "أيّها الدّهر الخؤون" وهو نداء حُذفت أداته لغرض بلاغيّ هو الإيجاز،الذي يعتبر صورة أخرى من صور التّسارع والعجلة المسجّلة في أبيات القصيدة، كما نجد الأمر في قوله: "رويدك" وهو اسم فعل أمر بمعنى أمْهِلْ،يدعو فيه الشّاعرُ الدّهرَ إلى التّمهّلوعدم العجلة.

4. خاتمة:

تطرّق البحث إلى دراسة أسلوبيّة لقصيدة "رويدك أيّها الدّهر الخؤون "لابن عبدون الأندلسي من خلال تحليل القصيدة بطرق مستوياتها الصّوتي، التّركيبي، الدّلالي، البلاغي، للوصول إلى مدى مقدرة هذه المستويات التّعبير عن الرّؤى الجماليّة والفنّيّة للقصيدة، وقد نتج عن هذه الدّراسة ما يلي :

في الجانب الصّوتي: اعتماد الشّاعر بحر الوافر لاتساعه للعديد من الأغراض، والرّثاء بشكل خاص.

-بروز زحاف القطف كنوع من الانزياح العروضي الذي ساهم في الابتعاد عن الرّتابة في التّفعيلات.

-اعتماد الشّاعر على القافية المطقلة المتواترة.

- أحسن الشّاعر اختياره الرّوي المناسب الذي يخدم غرض الرّثاء والمتمثّل في النّون الانفجاريّة-توظيف الشّاعر لظاهرة التّصريع- اعتماد الشّاعر على الأصوات المجهورة – أثّث الشّاعر قصيدته بظاهرة التّوازي

الصّوتي النّسبي في البيت الثّاني، والثّامن والتّاسع والتي تنمّ على براعة الشّاعر في الجمع بين المبنى والمعنى التي تعتبر جماليّة فنّيّة تزيد النّظم جمالا .

في الجانب التّركيبي: اعتماد الشّاعر على الجمل الطّويلة– سيطرةالجمل الفعلية الدّالة على الحركة في مقابل الجمل الاسميّة الدّالة على السّكون والثبات – تساوي ظاهرتي التّعريف والتنكير–الحضور القوي للنّمط الوصفي الذي يلائم غرض الرّثاء.

في الجانب الدّلالي: اعتماد الشّاعر أربعةَ حقول دلاليّة، تمثّلت في:حقل الحزن، حقل الوجود، حقل الزّمن، حقل جسم الإنسان.

في الجانب البلاغي: حضور الاستعارة بشكل مكثّف،والمكنيّة منها على وجه الخصوص يعتبر شكلا من أشكال الانزياح الدّلالي في القصيدة.

أمّا فيما تعلّق بمحدّدات الأسلوب فقد كان لها انعكاس بارز في النّص،تجسّد في الانزياح التّركيبي المتمثّل في التّقدم والتأخير، كما ظهر في صورة الاستعارة كانزياح دلالي، وانتقاء بحر يوافق غرض الرّثاء كاختيار.

خلاصة القول أنّ التّحليل الأسلوبي أثبت وجود بصمة أدبيّة للقصيدة الأندلسيّة تجلّت في بروز غرض الرّثاء الذي يعكس النّكبات والمحن التي تعرضت لها الأندلس، فألهمت قرائح جادت بعبارات رصينة تعكس ألم الفقد.

5. قائمة المراجع:

إبراهيم الخطيب، (1982)، نظريّة المنهج الشّكلي (ط 1)، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، بيروت.

ابن رشيق القيرواني، (1981)، العمدة في محاسن الشّعر ونقده (ط5)، دار الجيل، سوريا.

أبوالفتح عثمان ابن جنّي، (د ت)، الخصائص، (محمّد علي النّجّار، المحرر)، دار الكتب المصريّة، القاهرة.

أوستن وارين، و رينيه ويليك، (1992)، نظريّة الأدب، (عادل سلامة، المترجمون) دار المرّيخ للنّشر الرّياض.

بشير ضيف الله، (2013)، الوقائع الأسلوبيّة وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد، المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال والنّشر والإشهار،الرّويبة.

بيير جيرو، (1994)، الأسلوبيّة (ط2)، (منذر عياش، المترجمون) دار الحاسوب للطّباعة حلب.

تزفتان تودوروف، (1990)، الشّعريّة، (شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، المترجمون)، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب.

جون كوهن، (1986)، بنية اللّغة الشّعريّة (ط1)، (محمّد الولي، و محمّد العمري، المترجمون)، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب.

جوزيف ميشال شريم، (1987) دليل الدّراسات الأسلوبيّة، (ط2)، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان.

راجي الأسمر، (د ت)، علم العروض والقافية، دار الجيل، بيروت.

سليم التنير، (1988)، ديوان ابن عبدون (ط 1)، دار الكتاب العربي، دمشق.

شكري عيّاد، (1987)، موسيقى الشّعر العربي (ط2)،دار المعارف،القاهرة.

عبدالقاهر الجرجاني، (د ت)، دلائل الإعجاز،مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع،القاهرة.

فاطمة محمّد محمود عبدالوهاب، (2009)، في البنية الإيقاعيّة للقصيدة العربيّة الحديثة،دار المعرفة باب الواد، الجزائر.

فتح الله أحمد سليمان. (2008). الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة (ط1). دار الأفاق العربيّة نشر، توزيع، طباعة، القاهرة.

محمّد عبدالمطّلب، (1994)، البلاغة والأسلوبيّة (ط1)،الشّركة العالميّة المصريّة للنّشر،القاهرة.

ميكائيل ريفاتير، (1993)، معايير تحيل الأسلوب (ط1)، (حميد لحمداني، المترجمون)، دار النّجاح الجديد، الدّار البيضاء

يوسف مسلم أبوالعدّوس، (2016)، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، عمان، دار المسيرة،الأردن.