قصيدة "أما إنه لولا الدموع الهوامع" لابن السيد البطليوسي[1] "مقاربة أسلوبية"

The poem "If it weren't for the tears" by Ibn al-Sīd al-Baṭalyawsī "Stylistic approach"

الأستاذة: فريدة مقلاتي

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة خنشلة -(الجزائر)

meguellati.farida@univ-khenchela.dz

تاريخ الإيداع: 2023/04/01 تاريخ القبول: 2023/09/04 تاريخ النشر : 2023/12/05

ملخص: يتفرد النص التراثي بخصائص بارزة حددت أصالته وتميزه، وهذا ما جعل النقاد يقاربونه بالمناهج النقدية المعاصرة لاستكناه مكامنه، واستجلاء ملامحه اللغوية التي تسعى دائما لاستفزاز الجانب التخييلي لدى المتلقي، وتعد قصيدة "ابن السيد البطليوسي" قصيدة تراثية مدح فيها الشاعر الوزير الكاتب "أبا بكر محمد بن عبد الملك ابن عبد العزيز اللَّخمي " الذي توطدت صلته به فمدحه بهذه القصيدة التي عكس من خلالها مدى احترامه له، وبعد مقاربة هذه القصيدة وفقا للمنهج الأسلوبي تحددت أهم السمات الأسلوبية في القصيدة التي استطاع بواسطتها أن يخرج مكامنه. ويبرز مدى تميز اللغة الأدبية في هذه القصيدة.

الكلمات المفتاحية: تراث؛ قصيدة؛ منهج؛ أسلوبي؛ ابن السيد البطليوسي.

Abstract: The heritage text is peculiar, with distinguishing features that characterized its originality and distinctiveness, which prompted critics to approach it with contemporary critical approaches in order to comprehend its significance as well as to clarify its linguistic features that always seek to provoke the imaginary side of the recipient. The poem of "***Ibn al-Sīd al-Baṭalyawsī***" is a heritage poem in which the poet, minister, and writer, "***Abu Bakr Muhammad bin Abdul-Malik Ibn Abdul-Aziz Al-Lukhmi"*** whose relationship with him was strengthened, honored him with this poem, in which he expressed his admiration for him and highlighted how distinguished the literary language in this poem is.

Keywords: heritage, poem, approach, stylistics; Ibn al-Sīd al-Baṭalyawsī.

1 – مقدمة:

تتصل الأسلوبية بكل ما له دور في صياغة النص، وتشكيل مكوناته المتعددة لغوية، أو صوتية أو جمالية، أو دلالية، وهذه المكونات تتنوع في حقيقة الأمر بتنوع العلوم الفرعية التي تنتمي إليها[2] ولهذا أصبحت الأسلوبية« منهجا بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستر وراء تلك البنى...»[3]، وبهذا فإن الأسلوبية تسعى من خلال تحليل البنى اللسانية إلى الكشف عن البنى المتميزة التي بدورها تضفي على النص القيم الفنية والجمالية والسمات الفريدة[4]. فما هي أهم البنى الأسلوبية التي أضفت على القصيدة القيم الفنية والجمالية، والدلالية؟

تهتم الأسلوبية بدراسة كل ملمح من ملامح النص اللغوية من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات، وهذا ما جعلها تستفيد من علوم أخرى كعلم الأصوات، والصرف والنحو، والدلالة والمعجم، والبلاغة، والعروض ...وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين[5]. وبذلك فهي «مجموعة الإجراءات التي ترتبط - على نحو وثيق- فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص» [6]. وبما أن الأسلوبية اتجاهات متعددة، فقد عملت على التوفيق بين عدد من الاتجاهات، وذلك بغية إغناء التحليل والتعمق في جزئيات النص الشعري، وبخاصة أن الشعر عبارة عن بنية مؤلفة من عناصر مترابطة ومتضافرة : أصوات، ومعجم وتركيب ودلالة[7]، وبما أن الأسلوبية تعنى بمقاربة النصوص، وذلك عن طريق تحليلها لغويا للكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية، والوصول إلى تحديد ماهية فكر المبدع وكشف مكنون عمله ، لذا فقد ارتأيت الاعتماد في دراستي على المنهج الأسلوبي وصفا وإحصاء، وذلك لإبراز مدى تميز اللغة الأدبية في هذه القصيدة علما أن هذه اللغة تسعى دائما إلى استفزاز الجانب التخييلي عند المتلقي، وهذا - الاستفزاز- يرغبه في فك التشفير النصي وتحليله، وفهم المقصدية بغية تقديم مقاربة محتملة للقصيدة، وتتألف هذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها من واحد وعشرين (21) بيتا وتدور حول غرض شعري قديم وهو المدح، ويمدح فيها الشاعر الوزير الكاتب "أبا بكر محمد بن عبد الملك ابن عبد العزيز اللَّخمي المعروف بابن المرخي (ت 536هـ)" الذي توطدت صلته به فمدحه بهذه القصيدة[8] والتي تعكس مدى احترامه له، فهو خير صاحب وجليس عرفه .

2- التحليل الصوتي:

- **الموسيقى:** تحتل الموسيقى حيزا كبيرا في الخطاب الشعري، لذا فهي تعد« من مقوماته الأساسية التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لابد هو الآخر أن تكون له موسيقاه، وأن يكون له إيقاعه النفسي، ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد لذلك قيل من افتقرت روحه إلى الموسيقى لن يستطيع أن يكون شاعرا حقيقيا »[9]، وبذلك فالشاعر إذا أحسن اختيار الجرس« لكلماته باختيار الألفاظ التي تنسجم فيها الحروف: مخارج وصفات، والإيقاع الذي يحدثه في عمله بواسطة المقاطع بتكرار كلمات خاصة أو حروف معينة ذات مخارج متحدة أو متقاربة أو متباعدة، أو ذات صفة جرسية واحدة ...والتوفيق في اختيار القافية، والروي المناسب...والربط بين بدايات الكلام وخواتمه مع ملاءمة كل ذلك للموضوع، والحالة النفسية للشاعر يجعل الكلمة بحق صوت النفس الصادق ... »[10]. فإذا استطاع الشاعر تحريك كوامن المتلقي، فإنه بذلك قد حقق تفاعلا وتجاوبا بين النفس، وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه، فالشاعر الحق هو الذي يحس بموهبته الفنية جريان الموسيقى في شعره حين يختار اللفظ والكلمة والوزن، والروي المنسجم مع طبيعة موضوعه.[11] إذن تعمل الموسيقى على تهيئة المتلقي نفسيا لاستقبال إيقاعات الشاعر وانفعالاته، وهذا بدوره يؤدي إلى هزّ العواطف واستثارة الذكريات الكامنة، لذلك فقد أقر إبراهيم أنيس «أن للشعر نواحي عدة للجمال، لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع أو تردد بعضها بقدر معين وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»[12]. علما أنه في الشعر لا يكتفي التحليل الصوتي بدراسة الوزن، وهو الإطار الخارجي الذي يحقق الانسجام، والتعالق في القصيدة ويمنعها من التبعثر، وإنما يتعدى إلى دراسة الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، وغير ذلك مما يهيئ جرسا نفسيا خاصا يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه.[13]

* **الإيقاع والوزن:** يقترن الإيقاع بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل، وأعم من الوزن في الشعر، فهو وحدة النغمة تتكرر على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر، أو في أبيات القصيدة، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت.[14]وقد احتل الوزن مكانة في الشعر العربي؛ إذ دأب الشاعر على تخير لذيذ «الوزن الذي يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه عما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[15]، وبذلك فالوزن أخص سمات الشعر العربي، فقد تحدث "ابن سنان "عمّا يسبغه الوزن على الشعر من قيم موسيقية تزيد من حسنه، وتقدمه على الكلام المنثور فيقول:« فالذي يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يحسن الشعر ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنثور، ويحدث عليه من الطرب

في إمكان التلحين والغناء به ما لا يكون للكلام المنثور»[16] نعاين من خلال هذا النص أن أول ميزة تميز بها الشعر هي الوزن فكلما كثرت المؤثرات الإيقاعية في الشعر حققت له الاختلاف ، فالوزن يحسّن الشعر ويجعله خفيفا على السمع، سريع الحفظ ، كما يجعل للشعر صلة تربطه بالغناء.

ونلاحظ أن الشاعر في قصيدته قد ارتبط بالنظام الشعري، أو العروضي الخليلي حيث بنى خطابه الشعري على البحر الطويل، والذي يندرج ضمن البحور المزدوجة التفعيلة، وهو شائع الاستعمال في الشعر العربي، وهو من أفضل البحور، وأجلها فيه حلاوة وترسّل، يفيده طوله زيادة أبهة وجلال [17]، وقد جاءت الأعاريض، والأضرب في جميع أبيات القصيدة مقبوضة، ومثال ذلك قول الشاعر:

أَمَاْ إنه لولا الدموع الهوامـــعُ ** لما بان منّي مـــا تُجنُّ الأضالــعُ

0//0/ . 0/0//.0/0/0//.0/0// 0//0//.0/0// .0/0/0/ /.0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نجد هنا تفعيلة العروض والضرب (مفاعيلن) أصابها القبض بحذف الخامس الساكن = مفاعلن، ومن الواضح أن هاتين التفعلتين قد جاءتا على المنوال نفسه على كامل القصيدة، كما التزم في البيت الأول التصريع؛ إذ نجد عروض البيت، وضربه متساويين في الحرف الأخير ويشتركان في تفعيلة واحدة (مفاعلن= مقبوضة) وقد دخل هذا الزحاف أيضا على بعض تفعيلات الحشو، ومثال ذلك قول الشاعر:

أأزهم في نظم البديع ولم يزل لك السّبق فيه والورى لك تابع

//0//. /0// . 0//0// .0/0// 0//0// . //0//.0/0/0//./0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن

ولكن هناك من أنكر هذا الزحاف في الحشو؛ إذ يقول الأحمدي:«قبض مفاعلين في الطويل في غير العروض والضرب قبيح عندي، وكفها قبيح والأحسن سلامتها منهما»(18)، فهذا الزحاف يؤثر سلبا على الناحية الإيقاعية، ولم يقتصر القبض على " مفاعيلن"، وإنما دخل أيضا على " فعولن" حيث حذف الخامس الساكن = فعول، ومثال ذلك قول الشاعر:

طوى لك من محض الوداد كمائنا * تبدّت لها فوق اللّســـــان طلائع

0//0// . /0// .0/0/ 0// . 0/0// 0//0//. /0//. 0/0/0//. /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وتتمظهر بنية الشوق والوصل منذ البداية، فالشاعر يعبر عن شوقه، ورغبته في تحقيق الوصل، وبخاصة أن مدامعه قد أبانت ما أخفته الأضالع، من شوق لرؤية هذا البدر

(=الممدوح)، ويبدو من خلالها - القصيدة- متشوقا لممدوحه، ومعددا لصفاته، فالقصيدة تدور حول موضوع واحد وهو المدح، وقد اتخذ الشاعر لهذه القصيدة إيقاعا يسير وفق البحر الطويل لاحتوائه على المعاني الجادة التي تتلاءم مع أعاريضه [19] وبهذا فقد منحه حرية التعبير عما يجول في صدره اتجاه ممدوحه، وبخاصة أنه من أطول البحور، وأحفلها بالجلال، والرصانة، والعمق. كما أنه ألطف نغما، واعتدالا [20]، وقد جاء بهذه الزحافات لكسر الرتابة الإيقاعية، ودفع الملل عن ممدوحه حينما يتلقى هذه المدحة، وبخاصة أنه اعتمد في تأليفه على المتناسبات، وهذا التناسب بين الوحدات الصوتية يُعَد مظهرا إيقاعيا يشف عن تناغم وانسجام جماليين، كما يحقق حلاوة في المسموع؛ لأن ما ائتلف من غير المناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب [21].

وقد دعم ذلك بالقافية التي اختارها على روي "العين" المضمومة، والذي بدوره حقق قيمة إيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة، وهي الحركات التي يكونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت [22]، وبذلك - القافية- تُعَد جزءا من الموسيقى الشعرية، وهذا ما أقره إبراهيم أنيس بقوله: «القافية ليست إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية» [23].

فالروي في القصيدة هو "العين" وهو محرك بالضمة مسبوق بالحركة، وقد التزم به في كل الأبيات، والتزم أيضا بالحركة نفسها- الكسرة- أكسب القافية نغما وموسيقى، كما التزم أيضا بألف المدّ -والتي تسمى بألف التأسيس - في كل أبيات القصيدة، والحرف الذي بينها وبين الروي مشكل بالكسر(الأضالِع، المدامِع، هامِع...) وهو مستحسن لدى أهل العروض، وهذا الالتزام جعل موسيقى القافية أقرب إلى الكمال.[24] كما جاءت القافية مطلقة وضمت الصوت المضموم ويبدو فيها الشاعر متصفا بالقوة والتماسك ومجاهدة النفس على الصبر، فيظهر شيئا من القوة ويبطن شوقا للممدوح، وبخاصة أن الصوت المضموم« يجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي» [25].

كما أن الصوت المكسور قبل حرف الروي جاء كأنه تجسيد لما في داخل القلب؛ أي العودة نحو الداخل، وبذلك وافق الصوت المسكور قبل حرف الروي الإعجاب والحميمية التي يشعر بها الشاعر نحو ممدوحه، وهو شعور داخلي.

-الإيقاع الداخلي:

***التكرار:** سمة أسلوبية يلجأ إليها الشاعر بغرض تأكيد المعنى في نفس المتلقي، وهو أيضا «تجلية للمعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل، ومن ثم تنمية المعنى

وبلورته»[26]، والتكرار عادة ما يتجلى في القصيدة إما في الحروف أو الكلمات، أو العبارات وهذا التوظيف يسعى من ورائه أيضا إلى تحقيق التأثير في نفس المتلقي، وبخاصة أن التكرار « يحقق توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»[27]، ويستخدم الشاعر عادة ألفاظا متعددة حسب السياق، ويستغل كل طاقاتها التصويرية، والإيحائية والموسيقية ليقدم خطابه في هيئة فنية، وجمالية راقية تناسب ذوق ومقام المتلقي.

* **تكرار الأصوات**: كرر الشاعر بعض الأصوات، وذلك لتصوير وتجسيد شوقه إلى ممدوحه وكذلك تعداد صفاته وتقريبها إلى ذهن المتلقي معتمدا في ذلك على ما تتميز به بعض الملفوظات من مميزات صوتية خاصة، وعلى ما تحققه من تناغم موسيقي يسهم في إغناء الجانب الإيحائي، والتعبيري في النص الشعري، إذ كرر في هذه القصيدة المؤلفة من واحد وعشرين بيتا صوت الميم أربعة وستين (64) مرة (الهوامع، الدموع، المدامع، هامع، مرابع، مطالع، رماني...)، وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ويدل على الاضطراب الذي أصاب الشاعر لبعده عن ممدوحه، كما يدل أيضا على الضعف، والحنين إضافة إلى تكرار صوت "اللام" سبع وخمسين(57) مرة، وتجلى في الملفوظات التالية(الأضالع، البلاقع، القلب، لاح، لامع، طالع، مطالع...) وهو صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة[28]، ويعد أيضا من «أخف الحروف على اللسان وأحسنها انشراحا وأكثرها امتزاجا بغيرها»[29]، وهو من أكثر الأصوات وضوحا في السمع[30]، ويدل على الإعجاب وشدة الشوق، فهو يعكس ما بداخله، ويوضحه ويزيده قوة وبيانا، ويحتل حرف "الواو" المرتبة الثالثة، وهو صوت مجهور رخو منفتح (الدموع، الهوامع، الشوق، اللوامع، الشجون...) وهو صوت يدل اللين واستخدمه نظرا لانفتاحه، فهو لا ينحصر بين طرف اللسان بل أسهم في إخراج ما تكنه أضالعه من حنين ومحبة وإعجاب لممدوحه. كما احتل صوت "الباء" المرتبة الرابعة وهو صوت جهوري احتكاكي ويتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر حيث يستبين عمّا في نفسه من شكوى وشوق وحنين ،(قلب، تبدت، بارق، جنبي، يجاذبني، الأحباب...)واحتل صوت "العين" المرتبة الخامسة حيث كرره ثلاثين (30)مرة، وهو «صوت مجهور مخرجه وسط الحلق فعند النطق به يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى[وهو] أقل رخاوة من الغين»[31]، وقد استخدمه الشاعر ليدل مرة على ضعفه وشوقه إلى ممدوحه (القلب، البلاقع، القلب، خليلي...)، ومرة أخرى ليدل على شجاعة ممدوحه، وعلو مكانته (طالع، مطالع، لامع..) وتتوالى الأصوات المجهورة وفق الترتيب التالي: تتساوى الياء والراء والنون بـ (26) مرة لكل صوت، والجيم بـ (17) مرة، ومن الأصوات المهموسة التي تكررت في القصيدة نجد صوت "الهاء" أربع وثلاثين (34) مرة (الهوامع، الهوى، هامع، المها، زهر...) وهو «صوت رخو مهموس عند النطق به

يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار» [32].

وقد ورد أيضا في شكل ضمير يعود على الغائب وهو الممدوح، ويوحي تكراره بشيء من الاضطراب الضيق، والتعب، والشوق لبعده عن ممدوحه، وبذلك فهو صوت يرتبط بنفس عميق ويوحي بالتأوه، ويسمح بإخراج متعلقات النفس بما أنه صوت منفتح لا إطباق فيه، وقد تكرر كل من صوت القاف، والفاء (26) مرة، وصوت القاف «شديد مهموس [عند النطق به] يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتين ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدا»[33]، وقد تجلى صوت "القاف" في الملفوظات التالية(القلب، الشوق، الودق، البرق، قوس، وقائع، قسوة، متوقيا، قدح، البارقات...) إضافة إلى دلالته الصوتية، فهو ينسجم مع الدلالة التي يحملها النص، فشوق الشاعر لممدوحه ورغبته في الوصل يدفعه إلى تحمل جفاءه وبعده. أما صوت "الفاء" فهو «رخو مهموس يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان ثم يتخذ الهواء مجراه نحو الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت وهو بين الشفا السفلى وأطراف الثنايا العليا ويضيق المجرى عند مخرج الصوت فنسمع نوعا عاليا من الحفيف هو الذي يميز الفاء بالرخاوة» [34]، وقد تجلى في الملفوظات التالية (فوق، الأفق، مصايف، ارفض، فتور...) وهي توحي بالقوة التي اتصف بها الممدوح وبعده عن الشاعر، وعجز الشاعر عن تحمل هذا الفراق كقوله: (ففي القلب نار الشجون مصايف) .

ويعزز هذه الدلالة تكرار صوت الكاف(19) مرة، وهو شديد مهموس، وعند النطق به «يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللهاة انحبس الهواء انحباسا كاملا لاتصال اللسان بأقصى الحنك الأعلى فلا يسمح بمرور الهواء فإذا انفصلا العضوان انفصالا مفاجئا انبث الهواء إلى الخارج محدثا صوتا انفجاريا»[35]، تجلى في الملفوظات التالية:(هتكت، بكر، ذكائك، يكذب، الملوك، قولك ...) وقد دل على الرقة والانسياب والضعف، وبخاصة أن الشاعر يعكس شوقه ويعدد محاسن الممدوح. وتتالت الأصوات المهموسة وفق الترتيب التالي التاء (18)، والحاء (16 مرة) والسين (11 مرة)، والخاء (6) مرة.

وهكذا نصل إلى غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة؛ لأن هذه الأخيرة «تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس»([36])، وبذلك فالشاعر احتاج إلى اليسر والسهولة، والليونة لإخراج مكنوناته التي تشف

عن إعجابه بممدوحه "أبي بكر محمد"، وهذا المدح لا يصدر إلا عن حالة انفعال نفسية. فجاءت قصيدته ترجمة لشدة صلته، وإعجابه بهذا الممدوح، وبذلك فقد اعتمدت القصيدة في إيقاعها الداخلي على إيقاع التجربة الذي يرتبط ارتباطا شديدا بنفسية الشاعر.

***تكرار الألفاظ:** وهو من أكثر الأنماط انتشارا؛ إذ يتم «تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة» [37]، وهذا التكرار اللفظي يمكن أن يولد إيقاعا داخليا في القصيدة، وبذلك «يصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه» [38]، ولابد أيضا «أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصلة بالمعنى العام للسّياق الذي يرد فيه، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها »[39])ومن أمثلة التكرار اللفظي قول الشاعر:[40]

وما هاج هذا الشوق إلا مهفهف هو البدر أو بدر الدجى منه طالع

إذا غاب يوما فالقلوب مغارب وإن لاح يوما فالجيوب مطالع

عمد الشاعر إلى تكرار بعض الألفاظ (البدر، بدر/ يوما، يوما)، وذلك لتحقيق المبالغة، والإغراق في ادعاء أن الممدوح مكتمل؛ لأن البدر هو القمرُ ليلةَ كماله، وأنه أصل النور في الدجى، وأن محبته كامنة في القلب سواء أكان جليا أو كامنا، وبذلك أكد المعنى في نفس المتلقي، ووقع التكرار أيضا في قوله: [41]

يضرج خديه الحياء كأنما بخديه من فتك الجفون وقائع

رماني عن قوس لحـــــظه بسهم غدا من مهجتي وهو وادع

ومازلت من ألحاظه متوقيا ولكـــــنه ما حم لابـــــد واقع

يرق فتور اللحظ منه كأنه إلى قلبه من قسوة الهجر شافع

كرر الشاعر في هذه الأبيات ملفوظات: (لحظه، ألحاظه، اللحظ) وكلها لها علاقة بنظرة العين التي تستخدم عادة للتعبير عن الانفعالات أو إرسال معلومة محددة، وبذلك فهي طريقة مهمة نوعا ما تسمح للشخص لأن يُكون انطباعاته عن شخصية فرد آخر[42]، واستئناسا بالبنية المعجمية (لَحظ) فقد وظف الشاعر ملامح وجه ممدوحه لإظهار تأثره وإعجابه، وكشف هذا التأثر بالتدرج من لحظ الممدوح الذي تأثر به وسكن روحه وصولا إلى توقيه من هذا اللحظ، ثم فتور اللحظ الذي سعى إلى تحقيق القبول وإدامة النظر، وهذا التكرار له قيمة إيقاعية نظرا لما يشيعه من ومضات صوتية مؤثرة.

3- التحليل التركيبي: يعد التحليل التركيبي أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، ويعتمد الدارس الأسلوبي في تحليله على جملة من المسائل تبدأ من النص نفسه، لأن المدخل الأسلوبي لفهم أي خطاب شعري هو لغته. [43] فهي «أعظم عنصر في بنائية القصيدة ... ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها

مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة». [44] وبذلك فإن فهم العمل الأدبي يتواصل بفهم لغته، فهي الطريق الوحيد والأكيد للفهم الأدبي. [45]

- نظام الجملة:

* **تركيب الجملة:** طغت الجملة الفعلية على القصيدة، حيث نجد (35) جملة، وقد نوع الشاعر في استخدامها، فجاء النص متحركا بين الماضي والمضارع، ولكنه أكثر من توظيف الفعل الماضي عموما نحو: (18) فعلا ماضيا (بان، هاج، هتك، غاب، لاح، رمى، رق،...)، وهذا يحمل دلالة الحاضر المعيش؛ لأن الشاعر ربما تذمر من واقعه فحن إلى ذلك الماضي أين كانت صلته قوية بممدوحه، فهو بذلك يعبر عن رغبته باستعادة ذلك الماضي(الأيام الرواجع)، وإطفاء نار الشوق والشجون، وقد ورد أيضا الفعل المضارع نحو (تجن، أزهم، يضرج، يرق، تجذب،...)، وهو يدل على الزمن المفتوح الممتد ليدل بذلك على أن إعجابه وشوقه إلى ممدوحه مستمر ومتواصل عبر الأيام، وقد ضمت القصيدة تسعة وعشرين فعلا، منها ثمانية عشر أفعال ماضية، وكلها مبنية للمعلوم، واحد منها بصيغة الماضي الناقص (مازال)، وأحد عشر أفعال مضارعة، وقد وظف الشاعر هذه الأفعال رغبة منه في إضفاء طابع الحركة والحيوية على تجربته الشعرية، وبما أن الجمل الفعلية تنقسم بدورها إلى جمل مثبتة وأخرى منفية، والجمل المثبتة هي التي لم يحصل لها تغيير، ولم تدخل عليها أداة من أدوات النفي[46]، أما المنفية فهي التي دخلت عليها أداة من أدوات النفي الذي هو الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل[47]، فقد أكثر الشاعر من استخدام أسلوب الإثبات، فوردت جل جمله الفعلية مثبتة، وهو بذلك يرغب في استعادة ما مضى وانقضى، واستمرار مودته وإعجابه بصفات ممدوحه المحمودة، وبالتالي فكل هذه الأفعال التي وظفت واختيرت إنما لتأكيد مراد الشاعر. وبما أن التقديم والتأخير أيضا يسهم في إبراز المعنى، فقد اعتمد عليه ابن السيد، وقد تجلى هذا النمط في قوله: -يضرج خَدَّيْهِ الحياءُ. / قدم الشاعر المسند (خديه)على المسند إليه(الحياءُ)؛ لأن المستوى المعياري للجملة هو (يضرج الحياء خديه) وهذا التقديم أفاد الاهتمام بصورة الممدوح.

- كما رق بالآداب طبع محمد/ قدم متعلقات الفعل (الجار والمجرور) على المسند إليه (طبع) أفاد التخصيص، والمعنى: فهذا الخلق الكريم يخصك وحدك.

- رماني عن قوس المحاجر لحظه. / قدم متعلقات الفعل (الجار والمجرور) على المسند إليه (لحظه) ليشعرنا بمدى تعلقه بهذا الممدوح، وبخاصة أن هذا السهم الذي خرج من لحظه استقر في روح الشاعر.

- فتجذبه نحو الملوك المطامعُ/ قدم المفعول به (الضمير) وشبه جملة (نحو الملوك) على الفاعل (المطامع).

- طوى لك من محض الوداد كمائنا/ قدم شبه جملة على المفعول به (كمائنا).
- تبدت لها فوق اللسان طلائع/ قدم شبه جملة على الفاعل (طلائع).

ونعاين من خلال هذه البنية اللغوية أن المقام فرض بناء لغويا خاصا تبعا للحالة النفسية للشاعر التي تتطلب نمطا خاصا يعكس خصوصية العلاقة التي تربطه بممدوحه، ويكشف تقديم شبه الجملة عن فكر يعلي من شأن الممدوح. كما وردت أيضا الجملة الاسمية، ولكن بنسبة قليلة جدا، وبما أن « الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات»[48] فإن الشاعر استعمله للدلالة على حالات تتسم بالثبات، وقد تجلى ذلك في قوله: (ولولا الدموع الهوامع)، و(هو البدر أو بدر الدجى منه طالع) فقد جاء بالجملة الاسمية (لولا الدموع الهوامع/ هو البدر) ، فالجملة (لولا الدموع الهوامع) حذف الخبر وجوبا وتقديره " موجودة"، ليوسع أفق الانتظار ممدوحه ويشركه في الرسالة الموجهة إليه، وبما أن التقديم والتأخير يسهم في إبراز المعنى، فقد اعتمد عليه ابن السيد، وقد تجلى هذا النمط في قوله:

ففي القلب من نار الشجون مصايف وفي الخد من ماء الشؤون مرابع...
يرق فتور اللحظ منه كأنه إلى قلبه من قسوة الهجر شافع...

فقد ضمت هذه الأبيات ثلاث جمل حدث فيها تغيير في ترتيب أركانها، وهي:

- ففي القلب من نار الشجون مصايفٌ/- وفي الخد من ماء الشؤون مرابعُ
- كأنه إلى قلبه من قسوة الهجر شافعُ.

فقد جاءت الجملتان الأولى والثانية على نمط متقارب، فقد ابتدأتا بشبه جملة مؤلفة من الجار والمجرور في موقع خبر مقدم، واختتمت بأسماء جاءت في موقع المبتدأ المؤخر. أما الجملة الثالثة فقد فصل بين اسم كأن وخبرها بشبه جملة (إلى قلبه من قسوة الهجر) وخبرها: "شافع"، وجاء بهذا الفصل ليثبت شوقه ومعاناته من الهجر ويتوسل بعده لتحقيق الوصل؛ أي يلفت الانتباه إلى طبيعة المعاناة وبعدها يقر بمراده، وبذلك فالتقديم والتأخير سمة أسلوبية لها علاقة بالانزياح التركيبي القائم على خرق قواعد اللغة ومعاييرها.

* **الضمائر:** وهي « اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب، أو غائب...»[49]، أو هي« كل ما يكنى به عن مخاطب أو متكلم، أو غائب فهي قائمة مقام ما يكنى بها عنه»[50]، وقد تراوحت الضمائر الموظفة في هذه القصيدة بين المتكلم، والغائب، والمخاطب، وقد كان لها الدور الفعال في تحقيق الترابط، والتناغم الشعري، إذ استخدم الشاعر ضمير المتكلم، وقد ورد ما يدل عليه بالضمير المتصل في (مني، لي، مالي، جفني، مهجتي) أو المستتر وجوبا في الفعل (أزهمُ)Ø[51] أنا، ويعد الضمير المتصل جزءا من اللفظة التي يتصل بها، وقد أراد الشاعر أن يعكس من خلاله

مدى اتصاله روحا وشوقا وحبا بممدوحه ؛ أي طمس من خلاله المسافة التي تفصل بينه وبين ممدوحه، وفي سياق آخر استخدم الشاعر الضمائر المتصلة (كاف الخطاب) نحو:(لك، منك، فيك، ذكائك، لديك) وهي تدل على تحقيق الصلة المنشودة بين الشاعر وممدوحه، وإلغاء المسافة بينه وبين أبي بكر، كما استخدم الشاعر أيضا ضمير ياء المتكلم التي تدل على الشاعر مقابل كاف الخطاب (رماني، يجاذبني) وهو تجسيد لثنائية (أنا- أنت) أي تحديد طبيعة العلاقة بين الأنا الشاعرة، وبين الآخر(الممدوح). كما استخدم الشاعر الضمائر الدالة على ذاته في قوله: (ولا أنا ممن يرتضي الشعر خطة) يدل ضمير (أنا) على ذات الشاعر، وهو ضمير بارز منفصل، واستخدمه ليبرز ذاته المترفعة عن التمسح بالملوك، وبذلك يعكس صدقه في مدح الوزير، ويعبر الشاعر أيضا بضمير الغائب عن ممدوحه في قوله:(منه، خديه، لحظه، قلبه، سجاياه، لكنه، ألحاظه، رجوته) والضمير المتصل هنا دال على ذات الممدوح، فتوارى اسمه خلف هذا الضمير إعظاما وإكبارا له.

* **تراكيب الإضافة**: تعد الإضافة في اللغة العربية «نوعا من الترابط بين الاسمين على المستويين المعجمي والدلالي...ولكن عندما يبتعد المضاف عن المضاف إليه في المعنى فإن هذا يعني حدوث تنافر لفظي بين المفردتين، وهذا يحدث في النص الشعري لدلالة معنوية وفنية...توصله إلى درجة عالية من الشعرية... »[52]، وقد استخدم الشاعر المركب الإضافي بصورة لافتة، وأراد من خلال هذه العلاقات الإضافية الجديدة أن يسهم في تطعيم الدوال بمدلولات جديدة؛ لرسم صورة عن حاله وتقديم أخرى عن ممدوحه حسب تخيله، وبخاصة أن من معاني الإضافة التخصيص، وكأن هذا الإعجاب والشوق خاصة بالممدوح وحده دون غيره، وقد تجلت الإضافة في قوله:[53]

ففي القلب من نار الشجون مصايف وفي الخد من ماء الشؤونِ مرابعُ

نعاين أنه أسند "النار" إلى "الشجون"، و " الماء" إلى " الشؤون" وهذا انزياح واضح، من حيث البعد الدلالي للفظتي "النار" و" الماء"، وهذه الإضافة لا تكون إلا على مستوى اللغة الشعرية حيث اخترقتا الدلالة المعجمية لتدلا على معنى الألم والحزن الذي تحمله لفظة الشجون، والشؤون التي تعني مجرى الدمع في العين.[54]وبذلك استطاع الشاعر خلق دلالات جديدة من مركبات إضافية نابعة من رؤيته وتجربته. وقوله أيضا:[55]

يضرج خديـــه الحياء كأنما بخديه من فتك الجفون وقائع

رماني عن قوس المحاجر لحظه بسهم غدا من مهجتي وهو وادع

نلاحظ أن الشاعر ألف بين ألفاظ متباعدة، لينتج بذلك دلالات تتناسب وتجربته، وتعكس مبتغاه حيث أسند " الفتك" إلى " الجفون"، و" القوس" إلى "المحاجر"[56] حيث استطاع

عن طريق هذا المركب (فتك الجفون) تكوين صورة للممدوح تعكس شدة انقباض نفسه عن القبيح، وهذا يدل على حسن خلقه، أما المركب (قوس المحاجر) ليدل على النظرة الخاطفة التي صدرت عن ممدوحه، وسكنت في روحه، وبذلك تنامى البعد الدلالي لهذه الجملة عبر انزياحها الذي منحتها إياه ذات الشاعر، فهو انزياح لغوي بإضافة لفظة " قوس" إلى المحاجر في غير موضعها الأصلي إذ لا قوس للمحاجر والمحاجر هي ذات الممدوح؛ أي مصدر اللحظ، ففي هذه التراكيب وغيرها (نحو الملوك، فوق اللسان، في نظمِ البديعِ، من محض الوداد، وأي مقالٍ، وأي بديعٍ، رخيم حواشي الطرفِ، من قسوة الهجرِ) ومن خلال هذه التراكيب الإضافية يمكن القول أن الشاعر اعتمد على هذا النمط الأسلوبي فولد تعبيرات جديدة، وذلك بالجمع بين ألفاظ متباعدة (قوس، المحاجر/ فتك، الجفون) فحققت بذلك فاعليتها بإخضاعها إلى السياق الجديد الذي تكمن فيه، وهذا سمح للشاعر من تحقيق رؤيته الإبداعية، وتجربته الوجدانية.

* **الأساليب الإنشائية**: عمد الشاعر إلى البنية الإنشائية ليعزز بها إعجابه وشوقه إلى ممدوحه، وهذه البنية تكشف عن المكانة التي يحتلها الممدوح لدى الشاعر، وتعكس رؤيته كمحب، ومعجب يريد اختزال المسافة بينه وبين ممدوحه.

- **النداء**: تجلى النداء في موضعين، ولكن الشاعر استغنى فيهما عن الأداة وفضل سبيل النداء السياقي الذي نجد فيه المنادى وموضوع النداء، ولكن دون حرف نداء صريح يدل بكل وضوح على هذا النمط الأسلوبي نحو:(أبا بكر استوفيت زهر محاسن/ خليليَّ مالي كلما لاح بارق) يفهم النداء من السياق، وهذا الحذف له دلالة في نفس الشاعر، إذ لم يجعل برزخا بينه وبين ممدوحه وهذا يعكس شدة قرب منزلة الممدوح من قلبه، لذلك لم يكن بحاجة إلى ذكر أداة النداء.

- **الاستفهام**: هو «طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته» [57] وبنية الأساليب الإنشائية في هذه القصيدة تكشف عن انفعال الشاعر، وقد تجلت في قوله:[58]

هل الأفق في جنبي بالبرق لامع ** أم المزن في جفني بالودق هامع؟!...
أأزهم في نظم البديع ولم يزل ** لك السبق فيه والورى لك تابع؟!
وأي مقال لي وقولك سائر ** وأي بديع لي ومنك الـــبدائع؟!

نلاحظ أن البناء اللغوي في هذه الأبيات يرتكز على أسلوب الاستفهام، ولكنه استفهام مجازي متضمن معنى التعجب؛ لأن هذا الاستفهام لا يريد به الشاعر معرفة شيء مجهول، بل أراد به التعجب من شدة تعلقه، وإعجابه بممدوحه الذي عرف بحسن نظم البديع سواء أكان شعرا، أو نثرا، من طرف ممدوحه، وبخاصة أنه كان كاتبا، وهذا التداخل بين الاستفهام، والتعجب يسهم في تحقيق شعرية النص.

-**الأساليب الخبرية**: اعتمد الشاعر على الأسلوب الخبري الملائم للوصف بغرض الاعتزاز بعلاقته بممدوحه، فالشاعر إن أخبر فليقر بحقيقة ما، وبذلك فقد قصد تبيان حقيقة المشاعر التي يكنها لممدوحه، ووصفه ليقدم صورة عنه كقوله:[59]

ففي القلب من نار الشجون بالبرق مصايف ** وفي الخد من ماء الشؤون مرابع
وما هاج هذا الشـــــوق إلا مهفهـــف ** هو البدر أو بدر الدجى منه طالع
إذا غـــــاب يوما فالقلوب مغـــارب ** وإن لاح يومـــا فالجيـوب مطالع
يضـــــــرج خـديه الحيـــــاء كأنمـا ** بخديـــه من فتك الجفـون وقائع...

استعان الشاعر بهذه الجمل الخبرية ليجسد شدة تعلقه بممدوحه، وليقدم صورة تُجسد صفاته الخُلقية والخِلقية، وبخاصة أن الشاعر استخدم الجمل الاسمية التي قد تخرج عن الأصل وتفيد الدوام والاستمرار، وبخاصة إن كان الحدث في مقام المدح [60].

4- **التحليل الدلالي**: سعى الشاعر في هذه القصيدة إلى الكشف عن تجربة واقعية عاشها، وقد تميزت بالوحدة والتعالق، وتعود هذه الوحدة إلى طبيعة الغرض الواحد، وما يحمله من قيم دلالية، وهو غرض المدح الذي بين من خلاله شدة تعلق ذاته بذات الممدوح، وبذلك فهذه القصيدة تمثل حالة من الوجد والشوق والإعجاب، وهي حالة لا تخرج في نهاية الأمر عن الحقل الدلالي الذي يشمل خطابه الشعري (أما إنه لولا الدموع الهوامع)، وبذلك فقد وقف عند غرض واحد ليكشف عن معاناته، وليعكس دلالات معانيه ويحقق ما يصبو إليه من تصوير محاسن ممدوحه طمعا في تحقيق الوصل، وإطفاء نار الشوق، والشجون التي تستعر في قلبه، وإن اتسمت دلالاته ببعض الغموض نتيجة استعماله للمجاز اللغوي إلا أن هذا التصوير منح دلالاته شيئا من الليونة، وبذلك استطاع أن يعبر بواسطة القول الشعري عن مكامنه.

وقد استغل الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية عدة حقول دلالية أهمها: حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، ومتعلقاته، حقل ألفاظ الطبيعة، حقل ألفاظ المشاعر والعواطف، والحقل الدلالي في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تبرز دون غيرها عند الشاعر، وكذا الدلالات التي ترتبط بها، فضلا عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعض[61]، وهذا يسهم في الاقتراب من جوهر المعنى.

- **حقل ألفاظ المشاعر، والعواطف**: ضم مجموعة كلمات تربطها دلالة أسرية واحدة وتجسدت عبر القصيدة:" الهوى، الشوق، الشجون، الحياء، قسوة، الهجر، السرور، الوداد " فهذه الألفاظ تدل على المشاعر والأحاسيس؛ أي تعكس الحالة الانفعالية الوجدانية للشاعر، ونلاحظ أن الشاعر استعار هذه الألفاظ، ولكنه لم يستخدم الأنثى كمَعْبَر للتعبير عن وجده، وشوقه، وإنما اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي للألفاظ فقط، ويمكن توضيح دلالات هذه

الألفاظ كما يلي:

* **الهوى**: هو«ميل النفس إلى الشيء خيرا كان أو شرا، والعشق: (ج) أهواءٌ»[62]وقد ورد مرتين للدلالة على شدة المحبة، حيث يقول:[63]

وكم هتكت ستر الهوى أعين المها ** وهاجت لي الشوق الديار البلاقع

وقوله أيضا:[64]

ولكن قلبا بين جنبيّ قد غدا يجاذبني فيك الهوى وينازع

* **الشوق**: هو «نزوع النفس إلى الشيء، أو تعلقها به (ج) أشواق» [65]ورد هذا اللفظ مرتين للدلالة على شدة المحبة والتعلق بممدوحه، وبخاصة أن الشوق علامة بين المتحابين في الهوى، وتجلى ذلك في قوله:[66]

وكم هتكت ستر الهوى أعين المها *وهاجت لي الشوق الديار البلاقع

وقوله أيضا:[67]

وما هاج هذا الشوق إلا مهفهف ** هو البدر أو بدر الدجى منه طالع

***الهجر**: وهو«ضد الوصل، وقيل الهجر بالفتح الترك والقطيعة»[68].ورد هذا اللفظ للدلالة على البعد والفراق، والغياب، وتجلى ذلك في قوله:[69]

يرق فتور اللحظ منه كأنه إلى قلبه من قسوة الهجر شافع

***القسوة**: بمعنى «الصلابة والغلظة والشدة في كل شيء»[70]؛ إذ يقول:[71]

يرق فتور اللحظ منه كأنه ** إلى قلبه من قسوة الهجر شافع

تدل لفظة "قسوة" على الصلابة والشدة، وهي ضد الليونة، ولفظة "الهجر" حددت السلوك ونوعيته، وبذلك نستشف من هذا التركيب أن الشاعر لم يكتف بلفظة "قسوة" بل لابد من التعيين، وبخاصة أن المضاف بالنسبة المضاف إليه عنصر ملازم له، فلا وجود للمضاف إليه (الهجر)، ولا معنى له إلا بالمضاف (قسوة)، وذلك للتأكيد على معاناته، وبذلك يصبح ملفوظ (قسوة) عنصرا جوهريا في صميم الملفوظ (الهجر) لتكتمل طبيعة الصورة التي أرادها الشاعر.

***الشجون**:(ج) شجن وهو«الهم والحُزن و...والشجن : هوى النفس.. »[72]. ورد هذا اللفظ للدلالة على الهم والحزن، وبخاصة قد جعله مضافا إليه، والنار مضاف والعلاقة بينهما علاقة اتصال، حيث يقول:[73]

ففي القلب من نار الشجون مصايف ** وفي الخد من ماء الشؤون مرابع

السرور:«سره سرورا ومسرة: أفرحه»[74] وقد دل هذا اللفظ على المسرة والمحبة التي كانت تجمعهما،حيث يقول:[75]

رخيم حواشي الطَّرف حُلو كأنما ** سَجاياه أيامُ السُرور الرواجعُ

***الوداد**:«وده (يوَدُهَ) وِدا ووِدادا، ومودة أحبه...تودد تحبب»[76] دل هذا اللفظ على المودة والمحبة التي يكنها الشاعر لممدوحه حيث، وقد ورد في قوله:[77]

طوى لك من مَحْضِ الوِدَادِ كَمَائِنًا ** تَبَدَّتْ لَهَا فَوقَ اللسَانِ طلائعُ

وقد تجلت في هذا الحقل الدلالي مجموعة من العلاقات التي تربط بين المفردات الموجودة فيه منها:- الشوق= الهوى علاقة ترادف./ الوداد≠ الفرقة علاقة تضاد./- الشجون ≠السرور ⟸ علاقة تضاد.

نلاحظ أن علاقة التضاد تجلت أكثر، وقد أسهمت في تجلية المعنى وتقريبه، فقد قدم له هذا المعجم طائفة من الألفاظ الدالة على الأحاسيس والمشاعر؛ أي استعاره لارتباطه بالمشاعر ولما يخبئه من محتوى انفعالي وجداني.[78] وهذه العلاقة تعكس البعد والفراق.

- حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان: ضم مجموعة كلمات تربطها دلالة أسرية واحدة وتجسدت عبر القصيدة منها:

***القلب**: جاء في لسان العرب بمعنى«مضغة من الفؤاد معلقة بالنياط[وذكر] ابن سيده: القلب الفؤاد»[79]، ورد مرتين للدلالة على منبع الإحساس، والشعور، والمحبة، والشوق. وتجلى في قوله:[80]

ففي القلب من نار الشجون مصايف* وفي الخد من ماء الشؤون مرابع...

ولكـن قلـبا بين جنـبي قد غـدا * يجاذبني فـيك الهـوى وينازع

***أعين**: جمع عين وهي «حاسة البصر والرؤية تكون للإنسان وغيره من الحيوان، قال ابن السكيت العين التي يبصر بها الناظر»[81]. ورد هذا اللفظ للدلالة على الكشف والتجلي، فنظرة العين تكشف، وتفضح مكامن المحب مهما عمد إلى إخفاء مشاعره، وتجلى ذلك في قوله:[82]

وكم هتكتْ ستر الهوى أعين المها * وهاجت لي الشوق الديار البلاقع!

***الأضالع**: جمع الجمع لأضلع، وأضْلُع جمع ضِلَع، وهي عظام من قفص الصدر منحن وفيه عِرَض (تؤنث وتذكر).[83]ورد هذا اللفظ مرة واحدة لإضفاء صفة الكمون والخفاء على المشاعر والأحاسيس، وللدلالة أيضا على المحبة التي يكنها للممدوح. حيث يقول:[84]

أما إنه لولا الدموعُ الهَوَامعُ ** لما بان منّي ما تُجنُّ الأضالعُ

* **الحشا**: بمعنى«ما دون الحجاب مما يلي البطْن كلّه من الكبد والطّحال والكرش وما تبع ذلك والربو، والخصر، ويقال هو لطيف الحشا إذا كان أهيف ضامر الخصر»[85]، ورد هذا اللفظ مرة واحدة للدلالة على حرقة الشوق إلى الممدوح.

* **اللسان**: هو«جارحة الكلام، وقد يكنى بها عن الكلمة فيؤنث حينئذ... واللسان المقول يذكر ويؤنث، والجمع ألسنة»[86]ورد هذا اللفظ مرة واحدة للدلالة على تجلي المحبة الخالصة، والخفية، وظهورها في شعره، وتجلى ذلك في قوله:[87]

طوى لك من مَحْضِ الوِدَادِ كَمَائِنًا ** تَبَدَّتْ لَهَا فَوقَ اللسَّانِ طلائعُ

* **الخد**:هو«جانب من الوجه، وهو ما جاوز مؤخر العين إلى منتهى الشدق(مذكر)»[88]ورد هذا اللفظ مرتين للدلالة على شدة حمرة خدي الممدوح، وذلك لشدة الحياء في قوله:[89]

يضرج خديه الحياء كأنما ** بخديه من فتك الجفون وقائع

***المحاجر**: (ج)«مَحْجِر(ح ج ر) محاجر: من العين ما أحاط بها»[90]، ورد هذا اللفظ مرة واحدة لدلالة على سكن محبة الممدوح في مهجة الشاعر، إذ يقول:[91]

رماني عن قوس المحاجر لحظ **بسهمٍ غدا من مُهجتي وهوَ وادع

وقد جعل في هذا التركيب (رماني عن قوس المحاجر لحظه) لفظة " المحاجر" مضافا إليه، وجمع بينه وبين المضاف (قوس) وبذلك حقق علاقة اتصال بينهما، والتي حقق عن طريقها المجاز اللغوي الذي خلق بدوره دلالة جديدة تنم عن سكن محبة الممدوح في روح الشاعر لتكتمل بذلك الصورة التي أرادها الشاعر. وقد تجلت في هذا الحقل الدلالي مجموعة من العلاقات التي تربط بين المفردات الموجودة فيه منها: -الجفون والمحاجر جزء من العين/علاقة الجزء بالكل.

* **أعضاء الإنسان**: القلب، أعين، خد، محاجر، جفون، الأضالع، اللسان الحشا/ علاقة الجزء بالكل، وعليه فقد اعتمد الشاعر على بعض أعضاء الجسم وجعلها كمفاتيح دلالية للتعبير عن تجربته، وما لحق به من شوق ومعاناة تجلت من خلال هذه الأعضاء التي أحيانا تسهم في تحديد حالة الإنسان من حيث الفرح والحزن، الحب، البغض... .

- حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة:

* ماء: هو «سائل عليه عماد الحياة، يتركب من اتحاد الهيدروجين والأكسجين بنسبة حجمين من الأول إلى الحجم الثاني، وهو في نقائه شفاف لا لون له ولا طعم ولا رائحة» [92]، وقد ورد هذا اللفظ مرة واحدة مضافا، وبذلك نستشف من هذا التركيب أن الشاعر لم يكتف بلفظة "ماء" بل لا بد من التعيين، وبخاصة أن المضاف بالنسبة المضاف إليه عنصر ملازم له، فلا وجود للمضاف إليه (الشؤون)، ولا معنى له إلا بالمضاف (ماء)، وذلك للدلالة على الدموع الغزيرة من شدة الهم والحزن، وتجلى ذلك في قوله: [93]

ففي القلب من نار الشجون مصايف * وفي الخد من ماء الشؤون مرابعُ

***زُهْر**: جمع أزهر «زهرة: نور كل نبات. وخص بعضهم به الأبيض، وزَهْرُ النبت نورهُ...قال" الزُّهرة: البياض...» [94]، ورد مرتين:

أبا بكر استوفيت زُهر محاسنٍ تنافسها زُهْرُ النُّجومِ الطَّوالعُ

- ورد مضافا (زهر المحاسن) للدلالة على مزاياه وترفعه عن المساوئ، وهذا زاده كمالا وحسنا وصفاء وإشراقا. / - ورد مضافا (زهر النجوم) للدلالة على الضوء والإشراق، ولكن زهر محاسن الممدوح تفوقها كمالا وصفاء، وإشراقا.

* **النجوم:**[النَّجْمُ]: «أَحدُ الأجرام السماوية المضيئة بذاتها، ومواضعها النسبيّة في السّماء ثابتة، ومنها الشمس...ويقال نجم الشيء نجما ونجوما طلع وظهر». ([95])وقد وردت بوصفها مضاف إليه(زهر: مضاف/ النجوم : مضاف إليه) ليقابلها بضياء وحسن، وكمال الممدوح، فزهر محاسنه تفوق ضياء، وإشراق، وجمال "زهر النجوم"، وتجلى ذلك في قوله:([96])

أبا بكر استوفيت زُهر محاسنٍ تنافسها زُهْرُ النُّجومِ الطَّوالعُ

- **الأفق:** هو«ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض، وكذلك آفاق السماء نواحيها. قوله تعالى: ﴿سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنفُسِهِمْ ﴾ [سورة فصلت الآية 53] »([97])ورد هذا اللفظ مرة واحدة في قوله: **هل الأفق في جنبي بالبرق لامع أم المزن في جفني بالودق هامع؟!**

للدلالة على آفاق السماء؛ لأن الشاعر جاء بعده بالمحكوم به (لامعٌ)، وقد جاء اللفظ في سياق تساؤله عن حاله، وعن دموعه السيالة (هامع).

- **المزن:** هو «السحاب عامة، وقيل: وقيل السحاب ذو الماء...وقال ابن الأثير: المزن هو الغيم والسحاب...» ([98])ورد اللفظ للدلالة على غزارة وسيلان الدموع من جفنه.

-**الودق:** هو «المطر كله شديده وهينه، وقد ودق يدق ودقا؛ أي قطر». ([99])، ولكن الشاعر جاء به للدلالة على غزارة دموعه وشدة سيلانها.

- **البرق:** هو «الذي يلمع في الغيم، وجمعه بروق، وبرقت السماء تبْرُقُ برقا، وأبرقت جاءت ببرق» ([100])، وقد رسم الشاعر من خلال هذه الأسماء صورة لحاله، تنم عن حزنه وشوقه لممدوحه، وقد تجلت هذه الألفاظ (الأفق، المزن، الودق، البرق) في قوله:([101])

هل الأفق في جنبي بالبرق لامع أم المزن في جفني بالودق هامع؟!

***البدر:** هو «القمر إذا امتلاء، وإنما سمي بدر يبادر بطلوعه غروب الشمس؛ لأنهما يتراقبان في الأفق صبحا» ([102])، وقدر مرتين للدلالة على حسن وبهاء ممدوحه، بل جعله الأصل، فبدر الدجى منه طالع، أي بيّن التلازم، والاقتران بين ممدوحه والبدر في الحسن، والضياء، ولذا فإن حرف العطف "أو" جاءت بمعنى "و"، فالمعنى الراجح، "هو البدر (أصل الضياء)، وبدر الدجى (فرع)منه طالع، وعليه فهو جمع بين المعطوف والمعطوف عليه، وهذا ما تفيده الواو وتدل عليه، بخلاف "أو" التي تفيد عدم الاشتراك، وتجلى ذلك في قوله:([103])

وما هاج هذا الشوق إلا مهفهف هو البدر أو بدر الدجى منه طالع

وقد تجلت في هذا الحقل الدلالي مجموعة من العلاقات التي تربط بين المفردات الموجودة فيه

منها: -علاقة الاشتمال(التضمن): ماء يتضمن ألفاظ: الودق= المزن الترادف.
- علاقة الجزء بالكل: البدر والدجى، البرق، والنجوم/ جزء من الأفق.
قد اقترن هذا الحقل بوصف الشاعر لممدوحه وحاله، هذا الوصف قد امتزج بالإعجاب والمحبة والشوق.

5-خاتمة:

وبعد مقاربة هذه القصيدة وفقا للمنهج الأسلوبي الذي تناول بالتحليل المستويات اللغوية: الصوتي، التركيبي، والدلالي، محاولة تقريب أهم السمات الأسلوبية في قصيدة "ابن السيد البطليوسي"، وقد تجلت كالآتي:

-اتخذ الشاعر لهذه القصيدة إيقاعا يسير وفق البحر الطويل لاحتوائه على المعاني الجادة، وهذا منحه حرية التعبير عما يجول في صدره اتجاه ممدوحه، وهذا حقق مظهرا إيقاعيا في القصيدة يشف عن تناغم وانسجام لاتسامه بالتناسب بين الوحدات الصوتية.

-تجلت بعض الزحافات في القصيدة، وذلك لكسر الرتابة الإيقاعية، ودفع الملل عن ممدوحه حينما يتلقى هذه المدحة.

-اختار الشاعر قافيته على روي "العين" المضمومة، والذي بدوره حقق قيمة إيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة، وهي جزء من الموسيقى الشعرية. والروي محرك بالضمة مسبوق بالحركة (الكسرة)، وقد التزم به في كل الأبيات، والتزام أيضا بالحركة نفسها- الكسرة- أكسب القافية نغما وموسيقى.

-التزم بألف المدّ -والتي تسمى بألف التأسيس - في كل أبيات القصيدة، والحرف الذي بينها وبين الروي مشكل بالكسر (الأضالِع، المدامِع، هامِع...) وهذا الالتزام جعل موسيقى القافية أقرب إلى الكمال.

-جاءت القافية مطلقة وضمت الصوت المضموم ويبدو فيها الشاعر متصفا بالقوة والتماسك ومجاهدة النفس على الصبر، فيظهر شيئا من القوة ويبطن شوقا للممدوح، كما أن الصوت المكسور قبل حرف الروي جسد ما في داخل القلب؛ أي العودة نحو الداخل، وبذلك وافق الصوت المسكور قبل حرف الروي الإعجاب والحميمية التي يشعر بها الشاعر نحو ممدوحه.

- طغت الأصوات المجهورة على المهموسة؛ لأن الشاعر احتاج إلى اليسر والسهولة، والليونة في إخراج مكنوناته التي تشف عن إعجابه بممدوحه، وهذا المدح لا يصدر إلا عن حالة انفعال نفسية، وبذلك فقد اعتمدت القصيدة في إيقاعها الداخلي على إيقاع التجربة الذي يرتبط ارتباطا شديدا بنفسية الشاعر.

-تكرار بعض الألفاظ، وهذا التكرار له قيمة إيقاعية نظرا لما يشيعه من ومضات صوتية مؤثرة

من شأنها التأثير على وجدان الممدوح.

- طغت الجملة الفعلية على القصيدة، وقد نوع الشاعر في استخدامها، فجاء النص متحركا بين الماضي والمضارع، حيث ضمت القصيدة تسعة وعشرين فعلا، منها ثمانية عشر أفعال ماضية، وكلها مبنية للمعلوم، واحد منها بصيغة الماضي الناقص (مازال)، وأحد عشر أفعال مضارعة، وقد وظف الشاعر هذه الأفعال رغبة منه في إضفاء طابع الحركة والحيوية على تجربته الشعرية.

- تراوحت الضمائر الموظفة في هذه القصيدة بين المتكلم، والغائب، والمخاطب، وقد كان لها الدور الفعال في تحقيق الترابط، والتناغم الشعري، حيث استخدام الشاعر ضمير المتكلم، وهو يعبر عن البعد والفراق؛ أي تجسد المسافة التي تفصل بين الشاعر وممدوحه.

- استخدام الضمائر المتصلة (كاف الخطاب) وهي تدل على تحقيق الصلة المنشودة بين الشاعر وممدوحه، وإلغاء المسافة بينه وبين أبي بكر، واستخدم الشاعر ضمير ياء المتكلم التي تدل على الشاعر مقابل كاف الخطاب (رماني، يجاذبني) وهو تجسيد لثنائية (أنا- أنت) أي تحديد طبيعة العلاقة بين الأنا الشاعرة، وبين الآخر(الممدوح).

- استخدام الضمائر الدالة على الذات حيث دل ضمير (أنا) على ذات الشاعر، وهو ضمير بارز منفصل، واستخدمه ليبرز ذاته المترفعة عن التمسح بالملوك، وبذلك يعكس صدقه في مدح الوزير.

- استخدم الشاعر المركب الإضافي بصورة لافتة، وأراد من خلال هذه العلاقات الإضافية الجديدة أن يثري الدوال بمدلولات جديدة؛ وذلك بالتأليف بين ألفاظ متباعدة فحققت فاعليتها وذلك باندماجها في السياق الجديد الذي وضعت فيه، وهذا سمح للشاعر من تحقيق رؤيته الإبداعية وتجربته الشعرية.

- عمد الشاعر إلى البنية الإنشائية (النداء، الاستفهام) ليعزز بها إعجابه وشوقه إلى ممدوحه، وهذه البنية تكشف عن المكانة التي يحتلها الممدوح لدى الشاعر، وتعكس رؤيته كمحب ومعجب يريد اختزال البون بينه وبين ممدوحه.

- اعتمد على الأسلوب الخبري الملائم للوصف بغرض الاعتزاز بعلاقته بممدوحه، وبذلك جسد شدة تعلقه وإعجابه به، وقدم أيضا صورة تُجسد صفاته الخُلقية، والخلقية.

- وقف الشاعر عند غرض واحد ليفسر صوته، وليعكس دلالات معانيه ويحقق ما يصبو إليه من تصوير محاسن ممدوحه، وتحقيق الوصل المنشود، وقد اتسمت بعض دلالاته ببعض الغموض نتيجة استعماله للمجاز اللغوي إلا أن هذا التصوير منح دلالاته شيئا من الليونة، وبذلك استطاع أن يعبر بواسطة القول الشعري عن مكامنه، وقد أسهمت الحقول الدلالية في

الكشف عن هذه الدلالات، ومن أهم الحقول الواردة في هذه القصيدة هي: حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، حقل ألفاظ الطبيعة، حقل ألفاظ المشاعر والعواطف.

الهوامش:

[1] - هو عبد الله محمد بن السيد من علماء اللغة والأدب ولد ونشأ في بطليوس بالأندلس، ثم انتقل إلى بلسنية فسكنها، وتوفي بها من مؤلفاته: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، المسائل والأجوبة، شرح سقط الزند، شرح الموطأ وغيرها. (الزركلي، الأعلام، ج4، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط5/ 2002م، ص 123.)

[2] - ينظر، أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016، ص 26.

[3] - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002، ص 30.

[4] - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[5] - ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة مزيدة ومنقحة، 2004، ص 36.

[6] - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 30.

[7] - محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 61.

8 - شعر ابن السيد البطليوسي، جمع وتوثيق ودراسة رجب عبد الجواد إبراهيم، راجعه وقدم له محمود علي مكي، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2002، ص 105.

9 - عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999، ص 220.

10 - محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الحديث (1926- 1976)، ج2، المطبعة العربية، غرداية، ط1، دت، ص 343.

11 - ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص 192-193.

12 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الدار القومية للطباعة والنشر، ط2، 1952م، 76.

[13] - رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 16.

[14] - ينظر، أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص 31.

[15] - المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام، مج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 9.

[16] - ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، 1982م، ص 287.

[17] - علاء الحمزاوي، محاضرات في العروض والقافية: موسيقى الشعر، المينا دار التسير، والتوزيع، دط، 2002، ص 64.

[18] - الأحمدي نويرات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983، ص 51.

[19] - ينظر، عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م، ص 313.

[20] - ينظر، المرجع نفسه، ج1، ص 362.

[21] - ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دط، 1966، ص 267.

[22] - أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص 41.

[23] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص 342.

[24] - ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 272.

[25]- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات: تحليل أنتروبولوجي/ سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 316

[26] - رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2011، ص 252.

[27]- عدنان حسين قاسم (الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص 219.

[28] - ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1975، ص 64.

[29] - القيسي أبو محمد مكي بن أبي طالب، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، دار عمار، عمان، دط، 1992، ص 136.

[30] - ينظر، عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر، عمان، دط، 1998، ص 174.

[31] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 88.

[32] - المرجع نفسه، ص 88.

[33] - م ن، ص 86-87.

[34] - م ن، ص 46

[35] - م ن، ص 42-43.

[36] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 30

[37] - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001، ص 82.

[38] - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص 219.

[39] - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 60.

[40] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106.

[41] - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[42] - ينظر، وليم لامبرت، وولاس لامبر، تعلم النفس الاجتماعي، ترجمة سلوى الملا، مراجعة محمد عثماني نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط2، دت، ص 79.

[43] - ينظر، أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص 87.

[44] - قاسم عدنان، لغة الشعر العربي، ليبيا، دط، 1981 م، ص 6.

[45] - كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية: دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 2012، ص 47.

[46] - ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ص 153.

[47] - المرجع نفسه، ص 155.

[48] - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 153.

[49] - عباس حسن، النحو الكافي، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت، ص 217.

[50] - محمد العواد حموز، الرشيد في النحو العربي، دار الصفاء للنشر، عمان- الأردن، ط1، 2002، ص 46.

[51] - يعني غياب الضمير وتقديره، وذلك في حالة استتار الضمير (ينظر، ابن عقيل (بهاء الدين) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ج1، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط5، 1997م، ص 82).

[52] - عماد عبد الوهاب خليل الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف محمد أحمد المجالي، جامعة مؤتة، الأردن، 2004، ص 300.

[53] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105

[54] - ينظر، المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[55] - م ن، ص 106.

[56] - المحاجر: جمع محجر، وهو الحدقة المحيطة بالعين (ينظر، شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106)

[57]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، دط،2005، ص 87.

[58] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105.

[59] - المصدر نفسه، ص 105-106.

[60] - ينظر، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 67.

[61] - ينظر، أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص 137.

[62] - المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مادة (هوى) ج3، مطابع الدار الهندسية، مصر، ط3، 1989، ص 656

[63] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105.

[64] - المصدر نفسه، ص 107.

[65] - المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مادة (شاق) ج3، ص 355.
[66] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105-106.
[67] - المصدر نفسه، ص 106.
[68] -الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى)، الكليات معجم المصطلحات والفروق اللغوية، أعده للطبع ووضع فهارسه عدنان درويش/ محمد المصري، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط2، 1992، ص 961.
69 - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106.
[70] - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4،1425هـ، ص 735.
[71] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106.
[72] - ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص 232.
[73] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105
[74] - المصدر نفسه، ص 426.
[75] - م ن، ص 106.
[76] - المعجم الوسيط، ص 1020.
[77] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 107.
[78] - ينظر، أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص 139.
[79] - ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 687
[80] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105-107.
[81] - ابن منظور، لسان العرب، مادة(عين) ج13، ص 301.
[82] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105.
[83] - ينظر، المعجم الوسيط، ص 542. ولسان العرب، مج8، ص 225.
[84] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105.
[85] - المعجم الوسيط، ص 177.
[86] - ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص 386.
[87] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 107.
[88] - المعجم الوسيط، ص 220.
[89] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106
[90] - جبران مسعود، الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط7، 1992، ص 717.
[91] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106.
[92] - المعجم الوجيز، معجم اللغة العربية، مادة(ماء) ص 595.
[93] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 105.
[94] - ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص 332-333.
[95] - المرجع نفسه، 105-104
[96] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 107.

[97] - ابن منظور، لسان العرب، مج10، ص 5.
[98] - المرجع نفسه، مج10، ج13، 406.
[99] - م ن، ج 13، ص 373.
[100] - م ن، ج13، ص 14.
[101] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص105
[102] - ابن منظور، لسان العرب، مج4، مادة(بدر)، ص 49.
[103] - شعر ابن السيد البطليوسي، ص 106.

- قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952.
2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1975م.
3- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
4-الأحمدي نويرات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983م.
5-أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016م.
6-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دط، 1966م.
7-حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001م.
8-حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م.
9-جبران مسعود، الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط7، 1992م.
10-رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
11-رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.
12-الزركلي، الأعلام، ج4، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط5/ 2002م.
13-شعر ابن السيد البطليوسي، جمع وتوثيق ودراسة رجب عبد الجواد إبراهيم، راجعه وقدم له 14-محمود علي مكي، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2002م.
15- ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، 1982م.
16-السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، دط،2005م.
17-عباس حسن، النحو الكافي، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت،

18-عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر، عمان، دط، 1998م.
19-عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999م.
20-ابن عقيل (بهاء الدين) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ج1، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط5، 1997م.
21-عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م
22-عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، دت
23-علاء الحمزاوي، محاضرات في العروض والقافية: موسيقى الشعر، المينا دار التسير، والتوزيع، دط، 2002م.
24-عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات: تحليل أنتروبولوجي/ سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.
25-عماد عبد الوهاب خليل الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف محمد أحمد المجالي، جامعة مؤتة، الأردن، 2004م.
26-فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة مزيدة ومنقحة، 2004م.
27-فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.
28-قاسم عدنان، لغة الشعر العربي، ليبيا، دط، 1981م.
29-القيسي أبو محمد مكي بن أبي طالب، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، دار عمار، عمان، دط، 1992م.
30-الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى)، الكليات معجم المصطلحات والفروق اللغوية، أعده للطبع ووضع فهارسه عدنان درويش/ محمد المصري، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط2، 1992م.
31-كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية: دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 2012م.
32-المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام، مج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م.
33-محمد العواد حموز، الرشيد في النحو العربي، دار الصفاء للنشر، عمان- الأردن، ط1، 2002م
34-محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
35-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985م.
36-محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الحديث (1926- 1976)، ج2، المطبعة العربية، غرداية، ط1، دت.

37-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ.
38-المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مادة (هوى) ج3، مطابع الدار الهندسية، مصر، ط3، 1989م.
39-وليم لامبرت، وولاس لامبر، تعلم النفس الاجتماعي، ترجمة سلوى الملا، مراجعة محمد عثماني نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط2(دت)