



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف لميلة

قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:

معهد الآداب واللغات

ميمية سعدون الورجيني دراسة أسلوبية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي قديم

إشراف الدكتور:

*سليم بوزيدي

إعداد الطالبتين:

*رحاب بولعراس

*بشرى بوسرادن

السنة الجامعية: 2023/2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

١٤٣٨

شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " من لم يشكر الناس لم يشكر الله " الحمد لله على إحسانه والشكر له وعلى توفيقه وامتنانه ونشهد أن لا إله الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه نشهد أن سيدنا محمد عبده ورسوله الداعي إلى رضوانه صلى الله عليه وعلى أتباعه وسلم.

بعد شكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لي لإتمام هذا البحث.

أتوجه بجزيل الشكر إلى من شرفني بإشرافه على مذكرة تخرجي الأستاذ "سليم بوزيدي" الذي كان خيرا في الزاد العلمي ولن تكفي حروف هذه المذكرة لإيفاء حقه. ولتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بأي ثمن، والذي ساهم في إتمام هذا العمل.

كما نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل.

"ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين"



مقدمة

شكّلت اللسانيات مادة خام تطورت من خلالها عدة مناهج تحلل النص الأدبي من جوانب عديدة، وكلها تعتمد على اللغة التي هي الأساس في قراءة النص الأدبي فمن الأسلوبية التعبيرية إلى البنيوية إلى الإحصائية، كل هذه المناهج والاتجاهات درست النصوص الأدبية وكشفت عن قيمتها الجمالية.

يعد سعدون الورجيني من أبرز أعلام الشعر العربي المغاربي عامة وكلا من الدولة الأغلبية والفاطمية خاصة، وهو شاعر متمكن بمذائحه الدينية ومرثياته في الأمراء من ميمية ليحيى بن عمر ورائية للإمام المهدي بالله الفاطمي، خاصة ميميته التي رثا بها صديقه يحيى بن عمر ذكر فيها الحزن الذي ألم به بعد فقدانه، وعدّد مزاياه ومحاسنه وفضله عليه ومدحه في الأخير معبرا عن حبه له والدعاء له حتى الفناء.

وقد كان اختيارنا لقصيدة الميمية لسعدون الورجيني باقتراح من الأستاذ الفاضل الذي انتهى بإعجابنا بهذه القصيدة ودراستها أسلوبيا، حيث تعد هذه القصيدة من الشعر القديم ودراستها أسلوبيا بهذا المنهج الحديث موضوع جديد وجدير بالدراسة والبحث والتحليل وتحديد أبعادها الجمالية، ولكن السؤال المطروح هو هل يمكن لهذا المنهج الحديث إبراز وإظهار المزايا الخفية لهذا العمل القديم الذي لم يدرس من قبل أو بالأحرى هل ستكون هذه الميمية قابلة للدراسة أسلوبيا أو هذا المنهج الحديث؟ وماهي الخصائص الأسلوبية لهذه القصيدة؟.

جاءت دراستنا لهذا الموضوع مقسمة إلى ثلاث فصول بالإضافة إلى المدخل الذي قدمنا فيه مفاهيم مصطلحات العنوان من أسلوب وأسلوبية وأهم اتجاهاتها، ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان المستوى التركيبي للقصيدة حيث درسنا فيه التراكيب الإسمية والفعلية وعرضنا فيه التقديم والتأخير والحذف الذي طرأ على التراكيب مع نماذج تطبيقية بالإضافة إلى الفصل والوصل والالتفات، وفي الفصل الثاني المعنون بمستوى الأصوات الذي درسنا فيه

موسيقى القصيدة وإيقاعاتها الداخلية والخارجية وظواهرها الموجودة في بنية النص الشعري وأخيرا الفصل الخاص بالصور الفنية الشعرية البلاغية الذي تناولنا فيه الصور والكنيات والإستعارات والتشبيهات إضافة إلى أهم الحقول الدلالية التي استعملها الشاعر.

وختم هذا البحث بخاتمة قدمنا فيها خلاصة لأهم النقاط التي توصلنا إليها، وقد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الأسلوبي مع آلية الوصف والتحليل واستعنا بمجموعة من المصادر والمراجع أهمها الكتب التي توفرت فيها ميمية سعدون الورجيني وأهم المعلومات على هذا الشاعر القدير الذي تعدد ذكره في مجموعة من المصادر القديمة مثل كتاب القاضي النعمان والقاضي عياض في كتابه ترتيب المدارك وتقريب المسالك، وكتاب أبي بكر بن محمد مالكي رياض النفوس، وكتب الأسلوب والأسلوبية لكل من عبد السلام المسدي وصلاح فضل وكل من كتابي رابح بوحوش البنية اللغوية لبردة البوصيري واللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري التي أفادتنا في الجانب التطبيقي.

وقد واجهتنا صعوبات في سبيل إتمام بحثنا هذا أهمها نقص المعلومات حول الشاعر من حياته وأعماله وغيرها لإثراء البحث، وكذلك كثرة المراجع المتوفرة والمتعلقة بالدراسة الأسلوبية التي تناولت علم الأسلوب وتطبيقاته التي إذا درسناها كلها لأدخلتنا في متاهة لولا مساعدة الأستاذ، بالإضافة إلى ضيق الوقت الذي كاد أن ينفذ منا دون إتمام البحث.

وفي الختام كان عملنا هذا مجرد اجتهاد شخصي بسيط فضلا عن التوجيه من الأستاذ الفاضل "سليم بوزيدي" فله بالغ الشكر الجزيل، فإن وفقنا فمن الله وإن أخطأنا فمن غفلة أنفسنا ومن الشيطان وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد وأن يحقق هذا البحث المنفعة لكل قارئ وباحت والحمد لله في الأولى والآخرة.

المدخل

1- التعريف بالشاعر

2- مناسبة القصيدة

3- مفهوم الأسلوب والأسلوبية

4- اتجاهات الأسلوبية:

-الأسلوبية التعبيرية

-الأسلوبية البنيوية

-الأسلوبية الإحصائية

5- الأسلوب والانزياح

1-التعريف بالشاعر:

يعد سعدون الورجيني من فحول شعراء أهل إفريقية في العهد الأغلبي وهو من بلاد " الجريد " وهو شاعر مكثر متمكن عاصر الدولتين الأغلبية والفاطمية. وجاء ذكره في كتاب القاضي النعمان " افتتاح الدعوة "، حيث قال: " في الأصل:المرجيني بدون اعجام وهو أبو عثمان سعدون ابن سعيد الورجيني مولى بن الأغلب كان شاعرا يمدح بن الأغلب ويلى أعمالهم. وكان قد أسر ببلد الرّوم وفُدي، وهو أول من مدح المهدي عبيد الله أول دخوله القيروان سنة 297"⁽¹⁾.

عُرف الشاعر سعدون الورجيني بمدائحه ومراثيه في الأمراء الأغالبة ثم في الخلفاء الفاطميين منهم: الداعي عبد الله الشيعي، الإمام المهدي بالله الفاطمي في "رائية" مهنئاً له بالخلافة. وهذا كان تعريف الشاعر سعدون الورجيني المتوفر في بعض المراجع القليلة وذلك لنقص المادة العلمية وعدم توفر دراسات سابقة حوله.

2-مناسبة القصيدة:

كتبها سعدون الورجيني والذي اشتهر بقصائده المدحية والمرثية في الوصف والتعبير عن دواخله لينقلها إلى المتلقي بغية تحريك العواطف والمشاعر، فرثى بها "يحي بن عمر بن يوسف بن عامر الأندلسي عندما توفي بسوسة (تونس) في ذي الحجة سنة تسع وثمانين ومائتين وكان في سن 76"⁽²⁾. وهذه القصيدة هي "ميمية" من عيون الشعر المغاربي القديم، نظمها الشاعر بمناسبة تأبين صديقه، حيث تحتل هذه القصيدة مكانة بلاغية راقية وبسبب هذه اللغة الشعرية الراقية، اهتمت بها مصادر الأدب والشعر.

(1)-القاضي النعمان: افتتاح الدعوة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الشركة التونسية للتوزيع، ط2، د.ت، ص300.

(2)- القاضي عياض: ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، دار الكلمة للنشر والتوزيع، د.ط، 2013، صص354-357.

3-مدخل نظري: الأسلوب والأسلوبية

تمهيد:

الأسلوبية حقل معرفي مرتبط مع علوم أخرى كالفلسفة والبلاغة والمنطق واللسانيات نظراً لأهميتها، " غير أن الأسلوبية في هويتها النوعية ما انفكت تتلابس بحقول تتاخمها وليست منها حتى أن بعض النقاد والباحثين تتداخل لديهم خصوصيات معرفية يحملونها على علم الأسلوب "(1). وتتوعد اتجاهاتها وزاد الإقبال عليها مما أدى الى كثرة المؤلفات والآراء والمصطلحات المرتبطة بها.

بما أن موضوع الدراسة تطبيقي أكثر من نظري تطرقنا باختصار عن بعض المفاهيم الخاصة بالأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها، كالأسلوبية الإحصائية خاصة الأسلوب والانزياح على مستوى التراكيب والصورة الفنية وعلى مستوى الأساليب البلاغية.

أ- مفهوم الأسلوب:

ورد مفهوم الأسلوب في العديد من الدراسات النقدية وذهب الكثير من الأدباء والنقاد يحدونه ويعرفونه حسب توجهاتهم وأفكارهم وآرائهم. ويقال في لسان العرب "لابن منظور" عن الأسلوب: " يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل أساليب من القول أي: أفانين منه..."(2)، ونظرة صاحب كتاب لسان العرب لمفهوم الأسلوب تحيلنا إلى أن المعاني التي قالها ابن منظور " قسمان: قسم حسي يمثل الوضع الأسبق للفظ، كسطر النخيل والطريق الممتد او

(1)-عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م ، ص5

(2)-ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي، ط3، مادة سلب

السلوك، والأسلوب عليه خطة يسلكها السائر، وقسم معنوي هو الخطوة الثانية في الوضع اللغوي حين تنتقل الكلمات من معانيها الحسية إلى هذه المعاني الأدبية وذلك هو الفن⁽¹⁾.

ويعرف ابن خلدون الأسلوب فيقول: " انه عبارة عن المنوال الذي تتسج فيه التراكيب او القلب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبارفادته كمال للمعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان"⁽²⁾. ويقصد بقوله إن الأسلوب هو الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة المنتظمة، وتكون مطابقة للتركيب الخاص، وبما ان الأسلوب هو القلب فيجب ان يكون لكل شخص قلبه أو أسلوبه ولا بد ان يكون خاضعا لقوانين اللغة من اعراب وبيان.

ب- مفهوم الأسلوبية:

تهتم الأسلوبية بالأدب وقدرة الأديب على استخدام اللغة في التعبير عما يريد الكاتب ايصاله للمتلقي، فعلم الأسلوب أو الأسلوبية لها جذور عميقة متصلة بالبلاغة العربية، فالنقاد المحدثين ربطوا بين البلاغة و الأسلوبية ومن النقاد اللذين أشاروا الى العلاقة بينهما "محمد عبد المطلب" في كتابه "البلاغة و الأسلوبية" في قوله: "من المؤكد أنه حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة و الأسلوبية الحديثة، غير ان البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة التي كانت تناسب فترة معينة من ماضينا والتي يجب على الباحث في الأسلوبية أن يضعها في اعتباره"⁽³⁾. فالأسلوبية في اللغة تنقسم الى قسمين عند عبد السلام

(1)-أحمد شايب: الأسلوب دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1981م، ص43.

(2)-ابن خلدون: المقدمة، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص570.

(3)- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، د.ط، 2007، ص354.

المسدي: "أسلوب" "style" ولاحقته "ية" "ique" ، فالأسلوب ذو مدلول انساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي" (1).

اما المفهوم الاصطلاحي فعرفها الدكتور "سعد مصلوح" في قوله: "النقد الجدير بالصفة العلمية والذي يركز على دراسة النص في ذاته، ومن خلال التركيز على مكونات النص الأسلوبي وتحديد علاقتها فيما بينهما، وتحديد وظائفها الأسلوبية والجمالية" (2) فالأسلوبية تهتم بدراسة النص الأدبي وتعد منهجا في دراسة الأدب وهي متأثرة ببعض العلوم الأخرى التي تدرس النص الأدبي؛ اذ انها تدرس خصائص الأسلوب والصور الشعرية والمجازات والإيقاع ومافيه من جناس وأصوات ولغة شعرية.

فالدراسة الأسلوبية تخرج الكلام العادي والغير الفني عن مجالها وتركز على اللغة التي تحمل أبعادًا جمالية، فهي تهتم بدراسة الأصوات الداخلية والخارجية للعمل الفني، الإنزياحات والاستعارات وغيرها مما يحمله مجال علم الأسلوب.

4 / اتجاهات الأسلوبية:

الدراسات الأسلوبية علم واسع، وذلك نظرا لتنوع موضوعاتها وحقولها واتجاهاتها، للبحث في ظاهرة أسلوبية ما، فلا بد للناقد من نقطة ينطلق منها، اذ ان اتجاهات الدراسات الأسلوبية، ومستويات التحليل الأسلوبي متنوعة بما لا يمكن النظر فيها كاملة داخل النص، ومن هنا قد يكون النص هو مفتاح الناقد فيما يمكن الاتجاه اليه بالدراسة الأسلوبية.

(1)-ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982م، ص34.

(2)-سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، القاهرة، 1992، ط1، ص7.

وتعددت اتجاهات الأسلوبية منها: الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الإحصائية وهذه الأخيرة تعتبر مهمة وأساسية في تحليل قصيدتنا اسلوبيا، فهي نموذج للدقة العلمية في عملية تحليل العمل الأدبي.

أ- الأسلوبية التعبيرية:

يعد هذا الإتجاه من أبرز الاتجاهات في الدراسات الأسلوبية، إذ كان لهذا الاتجاه تأثير إيجابي في مجالات عديدة سواء كانت فكرية أو علمية ويظهر ذلك في مختلف مستويات التركيب الأسلوبي، وقد ظهر هذا الاتجاه عند مؤسسه "شارل بالي"، وعرفه نور الدين السد في قوله " الأسلوبية التعبيرية تعني البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين عناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، تدرس الأسلوبية التعبيرية لبالي هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري بمعنى المحتوى العاطفي للغة"⁽¹⁾، بمعنى أن الأسلوبية تدرس الوقائع فيعبر عنها لغويا عن طريق كلام نابع من الوجدان والحذف منها هي إيصال أفكار إلى المتلقي.

ب- الأسلوبية البنيوية:

اجتهد العلماء من أجل الوصول إلى أسلوبية تهتم بدراسة الأعمال الأدبية، فظهرت الأسلوبية البنيوية وكان للعالم ديسوسير فضل فيها فيقول الدكتور عبد السلام المسدي: "فإذا كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي"⁽²⁾، ويقول بيير جيرو في هذا الأمر: "لا تستطيع اللسانيات الحديثة أن تقوت عل نفسها فرصة طرح الأسلوب، ولهذا استخدمت مصطلح البنية لكي لا تُظهر أن القيمة

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2010م، ص60.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982م، ص51.

الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام... ان شرح النص التقليدي ينبثق عن البلاغة يخلط دائما بين مستوى اللغة ومستوى النص ويعير غالبا إلى النص سمات تنتسب في حقيقتها إلى النظام، فتركز البنيوية اهتمامها، منذ البدء على هذا التميز⁽¹⁾، فالدراسة الأسلوبية مهمة في تحليل بنية النص الأدبي لتحديد القواعد البنيوية ولانتظام قوام اللغة المغربية وكلما كانت هذه اللغة غريبة وبلغية كلما كانت متميزة.

ج- الأسلوبية الإحصائية:

الإحصاء دخل في عدة مجالات وأصبح طريقة في العمل التحليلي لا يمكن الاستغناء عنها ذلك لأهميته في إحصاء الظواهر اللغوية المتوفرة في النص الأدبي. فالإحصاء حسب رأي محمد بن يحيى في قوله: "يعتمد هذا الاتجاه على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث صفة الوقوع في الذاتية"⁽²⁾. و"يعد زمب"zemp" من أبرز رواد هذا الإتجاه فهو الذي جاء بمصطلح القياس الأسلوبي القائم على عد كلمات النص وتصنيفها ووضعها على شكل نجمة تمثل متوسطها، وهكذا تنتج أشكالا ونماذج متنوعة يمكن مقارنتها فيما بينها..."⁽³⁾. ويعد البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب من بين أبرز المعايير الموضوعية وابتعادًا عن الذاتية من حيث يهدف الباحث بالإحصاء اظهار تواترات السمات الأسلوبية ونسب تكرارها قصد تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، ولذلك كان من غير الصواب أن يستبعد المنهج الإحصائي عن الدراسات الأسلوبية فهو يمكن ان يفيدها في:

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

(1)- ينظر، بيير جيرو: الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م، ص116.

(2)- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، دار عالم الكتب الحديثة، د.ط، الأردن، 2011، ص21.

(3)- صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2005، ص244.

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

3- يساعد على كشف الظواهر الغريبة التي تخص توزيع بعض العناصر الأسلوبية وما يعكسه من بعد جمالي؛ فمثلا قد نجد مجموعة من الأبيات فيها عدد معين من الاستعارات بينما قد نجد مجموعة أخرى من الأبيات تكون أكثر عددا من سابقتها عدد أقل من الاستعارات⁽¹⁾. وعليه فإن الأسلوبية الإحصائية تقوم بتتبع بصمات الشاعر الشخصية التي تركها في عمله الفني الموحى بإنفراديته القائمة على اختياراته للحروف والعبارات والجمل وتوظيفها في الخطاب الأدبي بغرض التأثير الأسلوبي.

5- الأسلوب والانزياح:

يعد الانزياح من أشهر مفاهيم الأسلوبية وآليات استغلالها، إذ أنه ظهر بظهور الشعرية الحديثة وذلك باختلاف اللغة الشعرية عن غيرها، فهو من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية التي تميز النص الأدبي عموما والنص الشعري خصوصا.

فمصطلح الانزياح عند عبد السلام المسدي في قوله: "الإنزياح L'écart مصطلح L'écart عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصور لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية ... ومن الناحية العلمية يعتبر الأسلوب أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبيها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من سمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية"⁽²⁾، فيقصد بالانزياح هو الخروج عن المألوف والمعتاد، والتنحي عن السائد و المتعارف عليه و هو أيضا إضافة جمالية ينقل المبدع من خلالها تجربته الشعورية للمتلقي و يعمل على التأثير فيه، و ذلك فإن الانزياح إذا حقق قيمة جمالية و تعبيرية يعد

(1) - صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2005، ص272.

(2) - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص ص162 163.

خروجاً عن المألوف و يمكن تقسيم الانزياح الى نوعين واضحين: الأول هو الانزياح الدلالي، و يكون في البلاغة أو الصور أو التشبيه أو المجاز وهو نوع مؤثر على القراء تأثيراً كبيراً، و النوع الثاني هو الانزياح التركيبي، وهو مرتبط بقوانين اللغة و النظم و تركيب العبارات كالتقديم و التأخير، الحذف مثلاً ...

ومما سبق ذكره، من مفاهيم حددنا من خلالها فكرة أو نبذة عن الشاعر ومناسبة القصيدة، وذكرنا مفهوم الأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها وخصصنا القول على الأسلوبية الإحصائية وعلاقة الأسلوب بالانزياح باختصار دون الوقوع في متاهات لهذا المجال الواسع.

الفصل الأول: التراكيب اللغوية

المبحث الأول: التقديم والتأخير

المطلب الأول: التقديم والتأخير في التركيب الإسمي

المطلب الثاني: التقديم والتأخير في التركيب الفعلي

المبحث الثاني: الحذف

المطلب الأول: الحذف في التركيب الإسمي

المطلب الثاني: الحذف في التركيب الفعلي

المبحث الثالث: الوصل والفصل

المطلب الأول: الوصل مفهومه ونماذجه التطبيقية

المطلب الثاني: الفصل مفهومه ونماذجه التطبيقية

المبحث الرابع: الإلتفات

المطلب الأول: الإلتفات مفهومه ونماذجه التطبيقية

تمهيد:

تعتبر الدراسة الأسلوبية الأساسية لدراسة المعاني وانسجام الألفاظ، فهي التي توفق بين جميع أنواع المستوى التركيبي نحويًا وصوتيًا وصرفيًا وحتى دلاليًا، فالأسلوبية تعتمد على خيارات الكاتب المختلفة على ظلّ المستويات المتنوعة للغة، ومن خلال هذه الدراسة توجب علينا الوقوف والحديث عن إحدى هذه المستويات وهو المستوى التركيبي من تركيب نحوي وتركيب بلاغي.

1- مفهوم التركيب:

كل عمل فني شعري أو نثري يتركب من ألفاظ وتراكيب نحوية تهتم بدراسة العلاقات الداخلية بين الكلمات والجمل، فالتركيب في قول محمد حماسة: " هو الوظيفة النحوية ونظام بناء الجملة وعلاقة الإسناد والعناصر الإنسانية بغيرها"⁽¹⁾، فعلماء النحو أدرجوا التركيب في باب المسند والمسند إليه وجعلوه مبني عليهما، فهما لا يستغنيان عن بعضهما، والتركيب عند الجرجاني هو النظم، فهو الذي أتى بنظرية النظم التي تقوم على "توخي معاني النحو وترتيب الكلام وفق قواعد تراعي الصواب النحوي والمعنوي وهي نظرية شاملة تعني أنه الأفضل بين النحو والبلاغة والنظم يعني التأليف"⁽²⁾، فالنحو هو المنطلق الأساسي لفهم التراكيب اللغوية فلا بد للتركيب أن يكون خاضعًا للنحو فالجمل في النحو تتركب من المسند والمسند إليه...، وعلم التركيب "هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية والطرق التي تتألف بها الجمل من الكلمات والغاية التي يسعى إليها هذا العلم هي تحديد القواعد المألوفة في تركيب الكلمات وفي

(1) - محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب للنشر، القاهرة، 2003م، ص 88.

(2) - ينظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، د.ط، د.ت، ص 64.

ترتيب الأقسام الشكلية لتكوين الجمل في لغة من اللغات⁽¹⁾، أي أن المستوى التركيبي يكشف عن العلاقة الموجودة بين عناصر الجملة الواحدة وهذه العناصر التي تتركب منها الجملة تحكمها علاقة ترتيب حسب الموقع النحوي لكل منها، وقد طرأ على المستوى التركيبي للجملة انزياحات تحكمها ضرورة شعرية فنية.

2- الإنزياح:

كما أشرنا له سابقاً في مدخل المذكرة، الذي هو الانحراف أو العدول أو التقديم والتأخير هذه كلها مصطلحات لمفهوم واحد وهو الخروج عما هو مألوف وشائع في اللغة الشعرية، فالإنزياح يؤدي إلى توسيع الدلالة وتحقيق طابع جمالي على مستوى النص، وعليه نقوم باستخراج أهم الانزياحات التي وردت في الميمية نذكر منها التقديم والتأخير، الحذف، الفصل، الوصل...، وكل هذه السمات الأسلوبية هامة لا يمكن الإغفال عنها.

المبحث الأول: التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تتميز بها اللغة العربية والتي لها علاقة بعلم النحو، فهو يدرس العلاقات الموجودة بين الألفاظ ضمن التركيب اللغوي لتبيين وظائفها النحوية، فهو أحد أهم دعائم تأليف الكلام ونظمه، ويعرفه نجم الدين الطوفي في قوله بأنه: "جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة"⁽²⁾، فهو حالة التغيير التي تطرأ على جزء من أجزاء الجملة وتوجب وضعه في مكان لم يكن له في الأصل، ويحدث هذا في الجملة الفعلية كتقديم المفعول به على الفعل والفاعل مثلاً،

(1) - ينظر، نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، د.ط، 2000م، ص149.

(2) - نجم الدين الطوفي: الإكسير في علم التفسير، تج: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 1977م، ص154.

وفي الجملة الإسمية أيضا كتقديم المبتدأ على الخبر ومنه نستنتج أن التقديم والتأخير هو تغيير في نظم الكلام، وهو من أهم الأشكال التي تحقق ظاهرة الانزياح على مستوى تركيب الجملة.

المطلب الأول: التراكيب الإسمية:

كل أدب عربي من نثر وشعر يتركب من وحدات بنائية تسمى الجمل بنوعها إسمية أو فعلية، ومن بين السمات الأسلوبية البارزة في الميمية استخدم الشاعر التراكيب الإسمية، والتي عرفها علماء النحو بأنها تتكون من مبتدأ وخبر، وبها ركنين أساسيين؛ وهما المسند إليه وهو المبتدأ، والمسند وهو الخبر⁽¹⁾، وهي الجملة التي تبدأ باسم أو ضمير وهي ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر، والتراكيب الإسمية نوعان: تركيب اسمي بسيط لم تدخل عليه نواسخ، و تركيب اسمي منسوخ دخل عليه نواسخ، ومن شواهد ذلك في ميمية سعدون الوجيهي نذكر أولاً التركيب الإسمي البسيط :

أولاً- التركيب البسيط (غير منسوخ):

ورد هذا النوع من الانزياح في القصيدة على الجمل الاسمية في أول أبيات القصيدة الثلاثة مما زادها تميزاً ولفناً لانتباه المتلقي. ومن خلال دراستنا لتراكيب القصيدة سنعمد على المقارنة بين بنيتي الجملة (السطحية والعميقة)، حيث يقول أحمد مؤمن عن البنية السطحية هي: "الجملة المستعملة في عملية التواصل أي في شكلها الفيزيائي بوصفها مجموعة من الأصوات أو الرموز"⁽²⁾، أما البنية العميقة فيعرفها في قوله: "هي شكل تجريدي Abstrust داخلي يعكس العمليات الفكرية، ويمثل التفسير الدلالي الذي تشتق منه البنية السطحية من

(1)- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفانيتها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، عمان، الأردن، 1997م، ص88.

(2)- أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5، الجزائر، 2015، ص212.

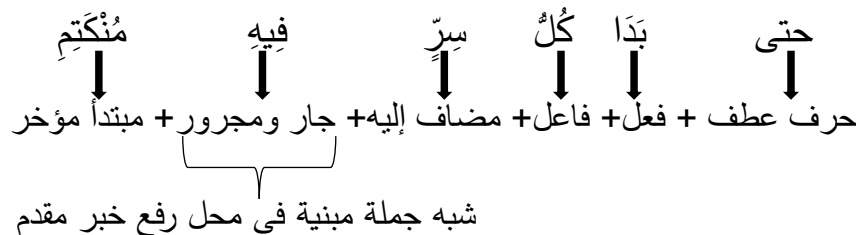
خلال سلسلة من الإجراءات التحويلية⁽¹⁾، فالبنية العميقة هي بنية تكمن في صميم الشيء، وادراكها أمر صعب يتطلب استخدام الخبرة والحواس واعمال العقل والحدس لإيصال بنية عميقة جوهرية صحيحة وذلك من أجل الحصول على التفسير الصحيح للجملة الأصلية.

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

في القاعدة النحوية من المفترض أن يكون الخبر في آخر الجملة، إلا أن الشاعر نوع في كلامه وخرج عن الأصل العام، فتحول هذا إلى سمة أسلوبية ليشد بها نظر القارئ كما تمثل هذا في قول الشاعر:

لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرَجَمَهُ حَتَّى بَدَأَ كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمٌ⁽²⁾

يتكون هذا التركيب الذي طرأ عليه عدول نحوي في الشطر الثاني من البيت:



في البنية السطحية لهذا البيت أتى المبتدأ مؤخر والخبر شبه جملة في آخر شطر البيت وهذا عدول عما هو معروف ومخالف للاستعمال الشائع ألا وهو الخبر الذي يتبع المبتدأ في أول الجملة، أما الأصل في البنية العميقة (حتى بدا كل سر منكم فيه)، منكم مبتدأ وشبه الجملة (فيه) جار ومجرور متعلق بخبر المبتدأ.

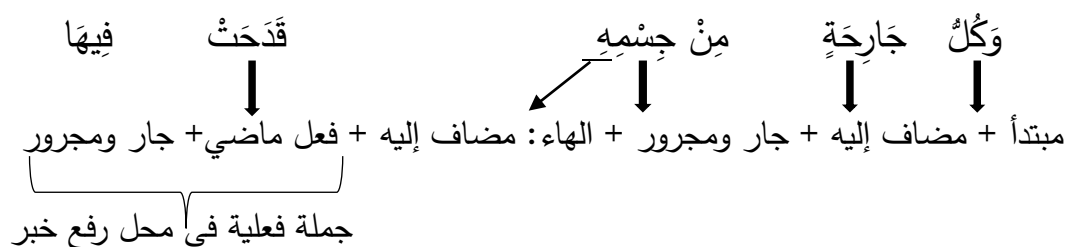
(1) - أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5، الجزائر، 2015، ص212.

(2) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

مما هو متعارف أن الخبر يتبع المبتدأ في الجملة الإسمية الصحيحة، ولكن قد يختلف هذا الترتيب ويتأخر الخبر على المبتدأ لدواعي جمالية فنية أضفت جمال أسلوبه وقوة لكلام المبدع حقق فيه لون منوع ومؤثر، وكان هذا التأخير في قول الشاعر:

وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ فِيهَا يَدُ الْبَيْتِ نَيْرَانًا مِنَ الْأَلَمِ (1)

ويتكون هذا التركيب من:



في بنية هذا البيت أتى فيها الخبر جملة فعلية (قدحت فيها يد البيت نيرانا من الألم)، فقد خالف الاستعمال الشائع البسيط للمبتدأ الذي يتبع الخبر وقدم عليه المضاف والجار والمجرور وكان هذا الانزياح أكثر شاعرية...

2-تقديم الجار والمجرور:

استخدم الشاعر هذا النوع في مطلع ميميته على شكل جملة إسمية جاء المبتدأ فيها سليم والخبر مؤخر والعكس صحيح، وتقدم الجار والمجرور على الفاعل في الجملة، حيث أن الجملة تتكون من مبتدأ وخبر فقط، ودخل عليها الجار والمجرور لتوضيح معناها كالاتي:

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

عَيْنُ أَلَمَ بِهَا وَجَدُ فَلَمْ تَنَمِ تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ (1)

يتكون هذا التركيب الذي طرأ عليه انزياح من:

عَيْنُ أَلَمَ بِهَا وَجَدُ فَلَمْ تَنَمِ
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 مبتدأ + فعل ماضي + جار ومجرور + فاعل + حرف عطف + فعل مضارع مجزوم

لم: أداة جزم

فقد قدم الجار والمجرور (بها) على الفاعل (وجد) وهنا خالف القواعد النحوية المتعارف عليها، إذ أن البنية العميقة لهذا التركيب هي: (عين ألم وجد بها فلم تنم)، حيث أصبحت هنا الجملة متناسقة صحيحة غير أن هذا التعبير بسيط لا يلفت انتباه القارئ، فتوجب على الشاعر العدول عنه، أما في البنية السطحية الأصلية للبيت أدت إلى لفت الانتباه وزيادة قوة للكلام وبلغت مرماها.

ثانياً- التركيب الإسمي المنسوخ:

استخدم الشاعر كان وأخواتها وغيرها من النواسخ، فدخلت على الجملة الإسمية وتغير حكمها إذ نوع الشاعر في استخدام التراكيب الإسمية المنسوخة، فاعتمد على أسلوب الانزياح للإيحاء والتأثير على المتلقي ليعيش مع تجربة الشاعر، فالنواسخ هي تلك العناصر أو الحروف اللغوية التي تدخل على الجمل الإسمية فيصبح المبتدأ اسمها والخبر خبرها، وقد طرأ على هذه التراكيب تغييرات أو ما يسمى بالتقديم والتأخير، ومن هذه النماذج نذكر:

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

1-تقديم الجار والمجرور:

ورد تقديم الجار والمجرور في قصيدة سعدون الورجيني يأتي ذلك بتقديم الجملة لغرض الاهتمام والتركيز على تلك المفردات ومن شواهد ذلك:

كَمْ مِنْ فَتَاةٍ رَأَاهَا فِي حَدَائِثِهِ لَمْ يَلْتَقِ نَحْوَهَا خَوْفًا مِنَ النَّعَمِ (1)

ويتكون هذا التركيب في الشطر الأول من البيت من:

كَمْ مِنْ فَتَاةٍ رَأَاهَا فِي حَدَائِثِهِ
 أداة استفهام + حرف جر + اسم مجرور + فعل ماضي + مفعول به + حرف جر + اسم مجرور

تقدم الجار والمجرور (من فتاة) على الفعل رأى، فانحرف هنا عن المألوف لتوجيه التركيز على (من فتاة) فهو هنا حاول أن يوجه الأذهان على حسن أخلاق عمر بن يحيى الذي كان يقصده بقوله وأنه الإنسان الذي يبعد نظره كلما رأى فتاة، أما التعبير الصحيح أو البنية العميقة تكون: (كم رأى من فتاة في حديثه) وهذا التغيير جاء محاولة من الشاعر توصيل وجهة نظره.

2-تقديم الجار والمجرور على المسند:

لم يلتزم الشاعر في تقديمه للجملة الإسمية شكلاً إذا أدخل عليها تغيرات لاقت به وبسياق كلامه، حيث قدم في هذا المثال الجار والمجرور على الجملة المنسوخة مما أدى إلى تأخير الخبر وكان ذلك في قوله:

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

وَكَانَ يَحْيَى - إِذَا خَفْنَا - لَنَا حَرَمًا تَلَجَأُ إِلَيْهِ، فَقَدْ صِرْنَا بِلاَ حَرَمٍ (1)

في التركيب الأصلي لهذا البيت الذي طرأ عليه عدول نحوي في:

وَكَانَ يَحْيَى إِذَا خَفْنَا - لَنَا حَرَمًا
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 فعل ماضي + اسم كان + جملة اعتراضية + جار ومجرور + خبر الناسخ (كان)

تغير السياق في هذا البيت وتقدم الجار والمجرور (لَنَا) على المسند الخبر (حرمًا)، والأصل في البنية العميقة للجملة كالاتي (وكان يحيى حرما لنا - إذا خفنا-) وجاء هذا العدول للدلالة على مكانة يحيى عند الشاعر له وعن كونه سندا لكل من يقصده.

وأیضا في قوله:

وَكَانَ يَحْيَى لَنَا سَيْفًا يُعَزُّ بِهِ ال دَيْنُ الْحَنِيفِ وَيَحْمِي كُلَّ مُهْتَضِمٍ (2)

وكان العدول في البنية السطحية لهذا البيت كما يلي:

وَكَانَ يَحْيَى لَنَا سَيْفًا يُعَزُّ بِهِ
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 فعل ماضي + اسم كان + جار ومجرور + خبر الناسخ (كان) + فعل مضارع + جار ومجرور

ورد الانزياح هنا بتقديم الجار والمجرور (لنا) على خبر كان (سيفا) وأصلها في البنية العميقة (وكان يحيى سيفا لنا يعز به..)، وقد تعمد الشاعر تقديم الجار والمجرور على المسند للتأكيد والإلحاح عن كون يحيى السيف المدافع الحامي والمحارب الذي دافع عن الدين ضد أعدائه.

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار

الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

(2) - المرجع نفسه، ص502.

المطلب الثاني: التراكيب الفعلية:

وبعد دراستنا لبعض للتراكيب الإسمية المتضمنة في القصيدة ننتقل إلى تناول التركيب الفعلي الذي وجد في الميمية باعتباره له علاقة مع الجملة الإسمية في تشكيل البناء الكلي للنص، فالجملة الفعلية هي كل جملة تبدأ بفعل، وتؤدي معنى مفيد يحسن السكون عليه سواء كان الفعل ماضيا أو مضارعا... ولا بد للفعل من فاعل، يأتي على صور مختلفة، فقد يكون اسما ظاهرا وقد يكون ضميرا متصلا⁽¹⁾، إذا فهو يتركب من المسند وهو الفعل، ومن المسند إليه وهو الفاعل إذا كان الفعل لازما، أما إذا كان الفعل متعديا فهو يحتاج إلى مفعول به وهذا هو الأصل في ترتيب الجملة.

1-تقديم الفاعل على الفعل:

من الظواهر الأسلوبية في ميمية سعدون الورجيني تقديم الفاعل على الفعل ونجد أن فيها مغايرة لنمط الأسلوب العادي المتعارف عليه ففي الأصل أن يتقدم الذي يمثل المسند على الفاعل الذي ينسب إليه الفعل ويعمل فيه فيرفعه⁽²⁾. ومثال ذلك في قول الشاعر:

لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرَجَمَهُ حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمٌ⁽³⁾

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

(1) - محمود حامد خضر، قواعد اللغة العربية، ط1، دار دجلة، الأردن، 2015، ص47.

(2) - ينظر، سبويه: الكتاب، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج4، د.ط، د.ت، ص24.

(3) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرْجَمَهُ
 مبتدأ + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه + فعل ماضي + ضمير متصل (مفعول به)

في نهاية الشطر الأول للبيت حدث تقديم للفاعل على الفعل في البنية السطحية للبيت والأصل في البنية العميقة لهذا البيت هي (لفظ الضمير ترجمه لسان الدمع)، ونلاحظ من خلال مقارنة البنية السطحية والبنية العميقة نجد أن هذا التركيب فيه انزياح وهذا شكل اختلال في ترتيب العناصر داخل الجملة حيث خالف القاعدة الأساسية للجملة الفعلية (فعل + فاعل).

أيضا في قول الشاعر:

سَجِيَّةٌ رَكَبْتُ فِيهِ وَمَعْرِفَةٌ بِاللَّهِ لَا كَامِرٌ فِي الْعَيِّ مُقْتَحِمٌ⁽¹⁾

في الشطر الأول من هذا التركيب حدث خروج عن القاعدة النحوية المتعرف عليها، فهي مكونة من:

سَجِيَّةٌ رَكَبْتُ فِيهِ وَمَعْرِفَةٌ
 فاعل + فعل ماضي + جار ومجرور + حرف عطف + اسم معطوف

في هذا الشطر من البيت تم العدول عن القاعدة الأصلية لترتيب العناصر اللغوية فيما بينها، فقد تقدم الفاعل والأصل فيه التأخير، وأخر الفعل والأصل فيه التقديم حيث تم تقديم المسند إليه (الفاعل) سجية على المسند (الفعل) المتمثل في الفعل الماضي (ركبت) والبنية العميقة له هي (ركبت سجية فيه ومعرفة)، وقد أفضي هذا التقديم والتأخير من أجل الحفاظ على سلامة الوزن.

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، تح. بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

2-تقديم المفعول به على الفاعل:

مما هو متعارف في القواعد النحوية أن الفاعل يتقدم على المفعول به في الجملة، ولكن قد يختلف هذا التركيب ويتقدم المفعول به على الفاعل، وقد ورد في القصيدة وكان ذلك في قوله:

وَهَلْ تَلْدُ بِطَعْمِ النَّوْمِ مَقْلَةً مَنْ كَسَتْهُ كَفُّ الرِّزَايَا حُلَّةَ السَّقَمِ (1)

وهذا التركيب حدث فيه عدول في الشطر الثاني من البيت مكون من:

كَسَتْهُ كَفُّ الرِّزَايَا حُلَّةَ السَّقَمِ
 فعل ماضي + مفعول به + فاعل مؤخر + مضاف إليه + مفعول به + مضاف إليه

وأصل الجملة في البنية العميقة (كست كف الرزايا الهموم حلة السقم)، ونلاحظ من خلال مقارنة البنيتين انزياح للتركيب، فاختلفت العناصر وتغير ترتيبها الأصلي المعتاد (فاعل + مفعول به).

3-تقديم الجار والمجرور:

أ-على الفعل: من بين الأساليب التي اعتمد عليها سعدون الورجيني في ميميته تقديم الجار والمجرور وتكراره على الفعل والفاعل والمفعول به ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على الفعل نذكر:

أَبْكَى مِنَ الْعِلْمِ وَالنَّفْوَى بِهِ اجْتَمَعَا وَمَنْ مَضَى وَهُوَ أَوْفَى النَّاسِ

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي:رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار

الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

(2)- المرجع نفسه، ص502.

وتتكون البنية السطحية لهذا البيت من:

أُنْكِ مِنْ الْعِلْمِ وَالْتَقَوَى بِهِ اجْتَمَعَا

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

فعل مضارع + جار ومجرور + حرف عطف + اسم معطوف + جار ومجرور + فعل ماضي + الألف (فاعل)

ب- على الفاعل:

اعتمد سعدون في ميميته تقديم الجار والمجرور على الفاعل وكان ذلك في قوله:

مَدَامِغَالِصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخْطُبُهَا أَيِّدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ⁽¹⁾

وبنية هذا البيت السطحية متكونة من:

مَدَامِغُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخْطُبُ بِهَا أَيِّدِي الصَّبَابَةِ

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

مبتدأ + مضاف إليه + خبر + فعل مضارع + جار ومجرور + فاعل + مضاف إليه

نهاية الشطر مع بداية الشطر الثاني للبيت تقدم الجار والمجرور على الفاعل، والأصل في البنية العميقة لهذا البيت هي (تخط أيدي الصبابة بها)، ونلاحظ من خلال مقارنة البنية السطحية والعميقة نجد أن التركيب فيه انزياح وهذا شكل اختلال في ترتيب العناصر داخل الجملة حيث خالف القاعدة الأساسية للجملة الفعلية.

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

ج- على المفعول به:

لم يلتزم الشعراء في صياغتهم للجمل الفعلية شكلا ثابتا، وعمدوا إلى تغيير عباراتهم دون الإخلال بسياق الجملة، وقد ورد تقديم الجار والمجرور على المفعول به ومن أمثلة ذلك:

مَنْ كَانَ يَقْفُو مِنَ الْأَخْيَارِ أَثْرَهُمْ مَنْ كَانَ فِي الدِّينِ يَرْوِي غَيْرَ مُتَّهَمٍ (1)

والعدول الذي حدث في هذا التركيب كان في:

وأصله في البنية العميقة (من كان يقفو أثرهم من الأخيار)، ونلاحظ أن الانزياح في هذا التركيب الفني اختل عن أصله الذي يكون كالتالي (فعل + فاعل + مفعول به).

من خلال دراساتنا البسيطة لبعض التراكيب الفعلية في القصيدة نستنتج أن الشاعر تعمد هذا النوع من الانزياح للتراكيب الفعلية لكي يبرز قدراته وإنجازاته ذكر مآسيه وأحزانه وكان ذلك بتكرار الفعل (أبكي) والإخبار بحالته النفسية باستعمال هذا الفعل، كما أكثر من استعمال الجملة الفعلية التي استحوذت على نسبة كبيرة من القصيدة.

وبعد دراستنا السابقة للانزياح (التقديم والتأخير) الذي ورد في القصيدة اتضح لنا أن الجملة الفعلية سيطرت على الجملة الاسمية وهذا يدل على أن الشاعر ثابت في ألمه حزنه ومدى تأثيره بحيي ونفس القول نقوله عن تقديم الجار والمجرور التي تكرر عدة مرات، والنواسخ والجمل

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

المنسوخة أيضا إذ تكرر الناسخ "كان" الذي يدل على الماضي ونقل الاحداث جرت في الماضي وذكر فيها مزاياه ومحاسنه ومكانته عندهم.

المبحث الثاني: الحذف:

الحذف هو ظاهرة لغوية التي تعد من أحد أنواع الإيجاز ويكون بالتخلي عن أحد مكونات الجملة، وجاء تعريفه في لسان العرب: "حَدَفَ الشَّيْءُ يَحْدِفُهُ حَدْفاً قَطَعَهُ مِنْ طَرَفِهِ... والحذف الرَّمِيُّ عن جانبٍ والضَّرْبُ" (1). وأما في تعريفه الاصطلاحي عرفه الجرجاني بأنه "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أوضح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمم ما تكون بيانا إذا لم تبين" (2)، وهنا ذكر الجرجاني في فوائد الحذف البلاغية والدلالية وعدد محاسنه، فالحذف استعمال شائع لا يكون عشوائى بل يكون منظم ومقصود ليشد انتباه القارئ ويملى الفراغات في الأبيات الشعرية وهي أهم النقاط التي يصبو الشاعر الى تحقيقها من خلال هذه التقنية الأسلوبية.

المطلب الأول: الحذف في التراكيب الإسمية:

ورد أسلوب الحذف في بعض الجمل الإسمية الواردة في الميمية وهذا العدول يحدث اختلال في القاعدة النحوية العامة، وتعددت أنواع الحذف في القصيدة منها الحذف في التركيب الإسمي البسيط، وفي التركيب المنسوخ، وقد عمد الشاعر الحذف في بعض المواضع من أمثلة ذلك في قوله:

(1) - ابن منظور: لسان العرب، مادة حذف، ج9، ص40.

(2) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي مطبعة المدني، تح. محمود محمد شاكر، د.ط، 2009، ص 146.

لَوْلَا الْمَدَامَعُ لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ يَخْفِي تَبَارِيحَ وَجَدٍ غَيْرَ مُنْصَرِمٍ⁽¹⁾

ففي هذا البيت حذف المسند (الخبر) وبنيته السطحية كالاتي:

لَوْلَا المدامع لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ
 حرف امتناع لوجود + مبتدأ + حرف جزم + فعل مضارع مجزوم + جار ومجرور + مضاف إليه

والأصل في البنية العميقة لهذا التركيب البسيط (غير منسوخ) يكون (لولا المدامع موجودة لم يعلم بلوعته)، فالخبر محذوف تقديره (موجودة) لأنه سبق بحرف (لولا) وهو حرف امتناع لوجود وهو ما اقتضى حذف الخبر، وأدى هذا الحذف إلى تجنب ذكره لكلام ثقيل على السمع، لا يشعر المتلقي بأية متعة.

أما في التركيب الإسمي المنسوخ وقد تواجد هذا النوع من العدول على عنصر الجملة المنسوخة في اسم الناسخ وخبره، ومن أمثلة الحذف التي وردت في هذا النوع قول الشاعر:

مَا كَانَ إِلَّا سِرَاجًا يُسْتَضَاءُ بِهِ فِي الْعِلْمِ يُسْمَعُ مِنْهُ الْعِلْمُ فِي الْحِلْمِ⁽²⁾

في هذا البيت حذف المسند إليه (المبتدأ) ويظهر ذلك من خلال تحليل بنية البيت السطحية كالاتي:

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

(2) - المرجع نفسه، ص502.

حرف نفي + فعل ماضي ناسخ + أداة حصر + خبر كان + فعل مضارع مبني للمجهول + جار ومجرور
 مَأْ كَانْ إِلَّا سِرَاجًا يُسْتَضَاءُ بِهِ
 حذف المسند إليه في هذا التركيب المنسوخ والذي ورد اسما للناسخ (كان) فقد تم حذف المسند
 إليه (يحيى) والذي يدل على اسم صديقه يحيى ابن عمر والتي جاءت القصيدة لترثيه وتذكر
 خصاله ومانقبة، فتقدير الكلام يكون (ما كان يحيى إلا سراجا يستضاء به).

وورد هذا العدول أيضا _حذف اسم الناسخ (كان)_ في قول الشاعر:

مَنْ كَانَ يَقْفُو مِنَ الْأَخْيَارِ أَثْرَهُمْ مَنْ كَانَ فِي الدِّينِ يَرْوِي غَيْرَ مَتَّهِمٍ
 مَنْ كَانَ ذَا وَرَعٍ، مَنْ كَانَ ذَا أَدَبٍ مَنْ كَانَ ذَا فَطْنٍ، مَنْ كَانَ ذَا

وتقدير الكلام (من كان هو يقفو الأخيار أثرهم)، (من كان هو في الدين يروي غير متهم)⁽¹⁾، (من كان
 هو ذا ورع، من كان هو ذا أدب)، فالضمير (هو) يعود على (يحيى ابن عمر) صديق
 الشاعر، فقد تم حذفه والإبقاء على قرينة ترشدنا إليه وتفهم من سياق الكلام ألا والضمير
 المستتر (هو)، وباعتبار ان القصيدة تدور حول رثاء الشاعر لصديقه عمر، فتجنب الشاعر
 ذكر اسمه عدة مرات أو الضمير الذي يعود عليه لكيلا يسبب نفور لدى المتلقي.

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

المطلب الثاني: الحذف في التراكيب الفعلية:

لم يخفى على المبدع إيراد أسلوب الحذف في بعض الجمل الفعلية الواردة في القصيدة، وشأنها شأن التراكيب الإسمية التي لحقت بعناصرها الحذف باختلاف المواقع النحوية في الجمل، وحذف المسند إليه من الأساليب التي تم تكرارها في القصيدة كسمة أسلوبية لا يمكن تجاوزها، فالمسند إليه لا يختلف عن المسند في الجملة الفعلية من حيث اعتباره وكونه عمدة الكلام، والأصل فيه أن يذكر بعد المسند لأنه عامل فيه، وقد حصل عدول على مستوى التركيب عن طريق حذفه من الكلام كما ورد في الأمثلة الآتية:

وَمَنْ مَضَى وَهُوَ أَوْفَى النَّاسِ بِالذِّمَمِ	أَبْكِي مِنَ الْعِلْمِ وَالتَّقْوَى بِهِ اجْتَمَعَا
أَبْكِي عَلَى طَاهِرِ الْأَخْلَاقِ وَالشَّيْمِ	أَبْكِي مِنَ الْحَلْمِ ثَوْبٌ كَانَ يَلْبِسُهُ
أَبْكِي أَخَا الْفَضْلِ، أَبْكِي مَعْدَنَ الْكَرَمِ ⁽¹⁾	أَبْكِي فَتَى الدَّهْرِ أَبْكِي شَيْخَ كُلِّ حَجَى

ففي هذه الأبيات أدى هذا العدول التركيبي في حذف المسند إليه (الفاعل) إلى شد انتباه السامع، لأن الحذف فيها كان بالإضمار، فمقام الحديث في هذه الأبيات هو التكلم، وتقدير الكلام: أبكي (أنا) من العلم والتقوى والأمر كذلك بالنسبة للبيتين المواليين، وتقدير الكلام فيهم هو: (أبكي أنا من الحلم)، (أبكي أنا فتى الدهر) فقد حذف الفاعل (أنا) في هذه الأبيات ولكنه في حكم المذكور لوجود قرينة تدل عليه أكسب الأسلوب بلاغة ما كانت لتتحقق لو تم نكره، لكن مقام الحديث فيها هو الخطاب، حيث قال الشاعر:

(1) -أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

وَارْحَمَهُ رَبِّي وَوَسَّعَ ضَيْقَ حُفْرَتِهِ فَأِنَّهُ طَأْلَمَا نَجَّكَ فِي الظَّلْمِ
 وَلَا تُؤَانِسُهُ فِي اسْتِيحَاشِهِ بِسَوَى حُورِ القُصُورِ بِدَارِ الخُلْدِ فِي الخَيْمِ
 وَأَعْصِمُهُ مِنْ فِتْنَةٍ فِي القَبْرِ يَعْلَمُهَا يَا رَبِّ، إِنَّكَ مَلَجَأُ كُلِّ مُعْتَصِمٍ (1)

وتقدير الكلام يكون: (وارحمه أنت رب ووسع ضيق حفرته)، والبيت الثاني (ولاتؤانسه أنت في استيحاشه بسوى) والبيت الثالث (واعصمه أنت من فتنة في القبر يعلمها)، فالفاعل هنا أيضا رغم حذفه فهو في حكم المذكور لوجود قرينة تدل عليه.

ومما يمكن ملاحظته أن أغلب التراكيب الفعلية الواردة في هذه القصيدة تم على مستواها هذا العدول، وذلك تجنباً للتكرار الذي ينتج عن إعادة نكرها في كل مرة مما يسبب مللاً لدى السامع، فالعرب يميلون إلى الإيجاز الذي يحقق للكلام بلاغته ويتعدون عن التكرار والإسهاب والإطناب الذي لاجدوى ولا فائدة منه.

المبحث الثالث: الوصل والفصل:

المطلب الأول: الوصل مفهومه ونماذجه:

استخدم الشاعر أسلوب الوصل في الميمية حتى أصبح ميزة أسلوبية لا يمكن للدارس الاستغناء عنها، حيث تكررت هذه السمة (33) مرة ولهذا فلا بد للدارس أن يكون على علم بأن النص هو عبارة عن وحدة ناتجة عن ترابط إذ لا بد من وجود ترابط تركيبى في النص عن طريق هذه الحروف وخاصة منها (حرف الواو)، ويعرفه أحمد الهاشمي في قوله: " فالوصل عطف جملة

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص503.

على أخرى بالواو ونحوها، والفصل ترك هذا العطف⁽¹⁾، أي يكون بعطف جملة على جملة أو جمل أخرى، وهذا العطف يكون بحرف الواو ومن بين نماذج الوصل الواردة في القصيدة:

عَجِبْتُ أَنْ لَمْ أُمَّتْ حُزْنًا وَقَدْ دَفَنْتُ كَفَّايَ فِي التُّرْبِ أَتَقَى الْعَرَبَ وَالْعَجَمَ⁽²⁾

في هذا البيت عطف الجملة الأولى (عجبت أن لم أمت حزنا) على الجملة الثانية (وقد دفنت كفائي في التراب أتقى العرب)، فقد توافقت كلا الجملتين في أن لكليهما أسلوبا خبريا كما أنهما متوافقتين في الزمن فالزمن فيها واحد وهو الماضي كما أنهما جملتان فعليتان مع توافق المسند والمسند إليه بالإضافة إلى كونهما يشتملان على معنى واحد، ونحويا تكون الجملتان موصولتان عندما يكون للثانية نفس موضوع الأولى، فالحالة الشعورية التي تملكت الشاعر (حزنه الشديد) الذي كاد أن يؤدي به إلى الموت مرتبط بصعوبة الدفن والوضع في التراب فكلاهما ناتج عن حالة نفسية وحالة شعورية صعبة قد مر بها.

كما نجد في نفس البيت عطف (العجم) على (العرب) لأنه يريد أن يشركها في الحكم الإعرابي للأولى وكذلك إشراك الكلمة الثانية في تبيان المكانة الرفيعة والعالية للفقيد بين كل الناس عربهم وعجمهم، كذلك نجد الوصل في البيت التالي:

وَكَانَ يَحْيَى لَنَا حِرْزًا، وَكَانَ لَنَا كَنْزًا، وَكَانَ لَنَا كَالْغَيْثِ فِي الْأَزْمِ⁽¹⁾

(1) - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تح. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 2005، ص179.

(2) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

في الجمل السابقة وصل بين ثلاثة جمل (وكان يحيى لنا حرزا)، (وكان لنا كنزا)، (وكان لنا كالغيث)، فهذه الجمل متفقة في كونها ذات أسلوب خبري بالإضافة إلى أنها كلها جمل إسمية منسوخة بفعل ناسخ مع توافق المسند والمسند إليه فيها، ومن خلال هذا البيت قام الشاعر بالإشادة بالأثر العظيم الذي تركه (يحيى) في نفسه وفي نفوس كل من عرفه، فأخلاقه وصفاته كانت بمثابة الحرز الحامي والكنز الغالي والغيث الذي يحيي الأرض الميتة كما تحيي أخلاقه ومزياه نفوس وأرواح الذين عاشروه وعاشوا معه، فمن خلال الوصل بين دلالات الجمل بواسطة الواو عبر الشاعر عن احساساته الصادقة ومكوناته الداخلية التي ظلت حبيسة قلبه في جو يملأه الصراع والرغبة في التعبير عن خوالج اعترته وأن لها الخروج.

ونجد كذلك في قوله:

وَاحْفَظْهُ لِلْعِلْمِ وَانْفَعْنِي بِهِ وَإِذَا
عَظُمَ بِحَبِّي لَهُ أَجْرِي وَضُنُّ بَدَنِي
جُرْتُ الصِّرَاطَ فَتَبَّتْ فَوْقَهُ قَدَمِي
مِنْ حَرِّ نَارٍ تُعِيدُ النَّاسَ كَالْحِمَمِ (2)

ففي البيت الأول جاءت جملة (وانفعني به) معطوفة على (واحفظه للعلم) فكلاهما متوافقان من حيث كونهما جملتان فعليتان وتتفقان كذلك في الزمن الواحد ألا وهو الماضي، وكذلك عطفت الجملة (وإذا جرت الصراط) على الجملة (وانفعني به)، والأمر كذلك في البيت الموالي نجد الوصل في جملة (صن بدني) فقد عطفت الجملة التي قبلها (أعظم بحبي له أجري) فكلها جمل متوافقة من حيث أن أسلوبها إنشائي وهي جمل فعلية وأفعالها في صيغة الأمر والغرض منها هو الدعاء لله عز وجل وترجيته من أجل نيل الثواب الجزيل والنجاة من نار جهنم.

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص503.

(2) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ص503.

أما في قوله (وانفعني به وإذا جزت الصراط فثبت فوقه قدمي) فهي معطوفة على (وانفعني به) بالرغم من أن الفعل في الجملة الأولى في صيغة الأمر، أما الفعل في الجملة الثانية ورد في الزمن الماضي.

ومن خلال تأملنا لهذه القصيدة يلاحظ ورود (الواو الحالية) في الشواهد الشعرية التي ورد فيها أسلوب الوصل، ووظيفتها هي نفسها وظيفة واو العطف لأنها تتفرع منها، غير أنها تساعد في تصوير الموقف الذي تتصل بسياقها كما توضحه النماذج الواردة في القصيدة:

عَجِبْتُ أَنْ لَمْ أُمْتُ حُرّاً وَقَدْ دَفَنْتُ	كَفَّايَ فِي التَّرْبِ أَتَقَى الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ
وَكَانَ يَحْيَى إِذَا خَفْنَا لَنَا حَرَمًا	نَلَجَا إِلَيْهِ، فَقَدْ صِرْنَا بِلَا حَرَمِ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا سَيْفًا يَعُزُّ بِهِ ال	دَيْنُ الْحَنِيفِ وَيَحْمِي كُلَّ مُهْتَضِمِ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي كُلِّ حَادِثَةٍ	فِي الدِّينِ كَاللَّيْثِ يَحْمِي سَاحَةَ الْأَجَمِ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي الرَّائِعِينَ	إِذَا ظَلُّوا لِسَانًا يُبَيِّنُ الْحَقَّ عَنْ أَصَمِّ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا حِرْزًا، وَكَانَ لَنَا	كَنْزًا، وَكَانَ لَنَا كَالْعَيْثِ فِي الْأَزَمِ ⁽¹⁾

فقد تم الوصل في هذه التراكيب عن طريق واو الحال (وقد دفنت كفاي في التراب)، و (كان يحيى لنا في الرائعين)، و(وكان يحيى لنا حرزا)، و (وكان لنا كنزا) عمد فيها الشاعر على إيرادها ليواصل سرد ومناقب وخصال رفيقه يحيى فقد بين لنا الحزن الذي اعتراه أثناء دفن جثمان رفيقه وكيف كان بمثابة الدائد عن حرمة دينه بمواقفه المشرفة فكان سيفًا بتارا وحصنا منيعا ضد المتحررين والمتلاعبين بالدين الحنيف، مواصلا وصفة باللسان المبين الذي لا ينطق

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

إلا بالحق ولا يرضى بغيره بديلا، وقد كانت واو الحال مناسبة لهذه المواقف من أجل اظهار الحالة الشعورية والنفسية التي تختلجها والتي أراد توضيحها والتعبير عنها.

وفي الجدول الآتي سنقوم بتبيين تكرار حرف الواو الوصل التي تكررت (33) مرة وردت كأسلوب وصل في الجدول الآتي:

عدد التكرار	واو العطف	الواو الحالية
(16) مرة	(17) مرة	
النسبة	(%48,48)	(%51,51)

نلاحظ من خلال تحليلنا لأبنا القصيدة وللجدول أعلاه ورود (واو الحال) و (واو العطف) بنسب متقاربة في أغلب الشواهد الشعرية، فجاءت (واو الحال) بنسبة (51,51%) أما (واو العطف) كان تكرارها بنسبة (48,48%) وظيفتها المشاركة أو الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، و(واو الحال) التي قال عنها أحمد الهاشمي بأنها: "لما كانت الحال تجيء جملة، وقد تقترن بالواو، وقد لا تقترن فأشبهت الوصل والفصل، ولهذا يجب وصل الجملة الحالية بما قبلها بالواو إذا خلت من ضمير صاحبها" (1)، نحو: (وكان يحيى لنا في كل حادثة) ، (وكان يحيى لنا في الرائغين)، (وكان يحيى لنا حرزا)، (وكان لنا كنزا)، ومن خلال استعمال سعدون الوريغيني لهذا الأسلوب بين لنا أهمية هذه الأداة ألا وهي أداة الربط (الواو)، حيث مكنه هذا الحرف من توصيل غايته وافرغ ما في خاطره.

(1) - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 2005، ص186.

المطلب الثاني: الفصل مفهومه ونماذجه:

لقد تعدد سعدون الورجيني على اظهار قدراته في تنويع استخدامه لبعض التراكيب النحوية، وقد نوع بين الوصل والفصل، وبعد دراستنا للنمط الأول (الوصل) نعرض الآن إلى دراسة النمط الثاني (الفصل)، ففي قول أحمد عن الفصل بأنه: "من حق الجمل إذا ترادفت ووقع بعضها إثر بعض أن تربط بالواو لتكون على نسق واحد، ولكن قد يعرض لها ما يوجب ترك الواو فيها ويسمى هذا فصلاً"⁽¹⁾ ومن خلال قوله نفهم أن الفصل هو ترك العطف من أجل تأكيد المعنى، ونجده في الأبيات الآتية:

عَيْنٌ أَلَمَّ بِهَا وَجَدُّ فَلَمْ تَنَمِ تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدَّرِّ مُنْسَجِمٍ⁽²⁾

حدث هناك فصل بين الشطر الأول من البيت والشطر الثاني وأسقط العطف من (تبكي بدمع) وتقدير الكلام هو: (وتبكي بدمع كنظم الدر منسجم) وقد تم الفصل بين الجملتين لكمال اتصالهما، ولأن الجملة الثانية جاءت واصفة ومؤكدة للجملة الأولى فقد أكدت حالة الحزن والأسى الذي اعترى الشاعر فالبكاء والدمع المنهمر بغزارة يؤكد الحالة التي وصفت في الشطر الأول في قوله:

مَدَامِغِ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخُطُّ بِهَا أَيِّدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ⁽³⁾

(1)-، أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تح. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005م، ص183.

(2)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(3)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ص501.

فقد تم الفصل بين (أيدي الصبابة)، وبين (ما بالقلب من سدم) وذلك لكمال الإتصال بينهما، فالجملة الثانية تؤكد الحالة الأولى (التركيب الأول) من لوعة وحرارة الشوق وما ينتج عنه من ألم وهموم.

وفي قوله:

لَوْلَا الْمَدَامُ لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ يَخْفِي تَبَارِيحَ وَجْدٍ غَيْرَ مَنْصَرِمٍ⁽¹⁾

فقد فصل الشاعر بين الشطر الأول من البيت والشطر الثاني وأسقط العطف من (يخفي تباريح وجد غير منصرم)، تم هذا الفصل لكمال الاتصال بينهما وكذلك حذف العطف بينهما حتى يستقيم الوزن في البيت فتقدير الكلام (ويخفي تباريح) ويقصد بقوله هنا أنه ومن يخفي شدائده لهول مصائبه التي حلت عليه، فالطبيعة البشرية ستهوى وتتأثر بشدة أمام هذه المصائب وكأنها استنهام استتكري ينكر قدرة البشر على تحمل هذه الصدمة ولعل الدموع هي أصدق صورة عن مرارة الموقف.

ونجد الفصل كذلك في قوله:

لَا لَوَمَ إِنْ كُنْتُ بَعْدَ الثَّكْلِ لَمْ أَنْمِ لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأَمْنِي مَا دُقْتُ لَمْ يَنْمِ⁽²⁾

هنا تم الفصل بين الجملتين لكمال اتصاليهما، فالجملة الثانية جاءت واصفة ومؤكدة للجملة الأولى من خلال التأكيد على استحالة النوم عند كل من الشخص الذي أصابته مصيبة

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ص501.

(2)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

والشخص اللائم لتوافقهما وتعرضهما لنفس الدرجة من الآلام والأحزان وبالتالي صعوبة النوم عند كليهما، فعند الحزن تتساوى النفوس ويخضع كل متكبر ولائم.

المبحث الرابع: الالتفات:

المطلب الأول: الالتفات مفهومه ونماجه التطبيقية:

ورد استخدام الشاعر للالتفات في قصيدته بكثرة حيث يعتبر هذا العدول ضروري في التحليل للانزياحات التي طرأت على تراكيب هذه الميمية من تقديم وتأخير وحذف وفصل ووصل، حيث يعد أسلوب الالتفات من بين الأساليب المهمة تحقق بلاغة وفصاحة في الكلام، ويعرفه ابن المعتز في قوله: "أن الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار، وعن الاخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" أي أنه نتاج الإبداع يعتمد على الشاعر في قصيدته فنجده يتكلم عن نفسه فيستخدم ضمير المتكلم (أنا)، ويغير السياق مرة أخرى باستعمال الضمير (أنت) و(نحن) وغيرها...، وهذا من أجل لفت انتباه المتلقي إلى أشياء وأمور تحدث أو حدثت في الواقع ولم يتم لفت الانتباه إليه ومن شواهدة نذكر:

1- الالتفات بين الضمائر:

شكل استخدام الضمائر في شعر سعدون الورجيني ميزة وسمة أسلوبية لها أهمية في التحليل الأسلوبي فتكررت هذه السمة عدة مرات واعتمد عليها ليشكل تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة

والموجودة في القصيدة ومن أمثلة ذلك:

لَا لَوْمَ إِنْ كُنْتُ بَعْدَ الثَّكْلِ لَمْ أَنْمِ لَوْ ذَاقَ مَنْ لِأَمْنِي مَا ذُقْتُ لَمْ يَنِمِ⁽¹⁾

استخدم الشاعر في هذا البيت ضمير المتكلم (أنا) ثم التفت من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (هو) في البيت الآتي حيث قال:

أَنْى يَجِيبُ إِلَى جَنْبِ الْكَرَى رَجُلٌ قَدْ أَفْرَدَتْهُ الْمَنَايَا مِنْ ذَوِي الرَّحِمِ⁽²⁾

ليعود ويلتفت مجدداً من الغائب إلى المتكلم حيث قال في البيت الذي يليه:

عَجِبْتُ أَنْ لَمْ أَمُتْ حُرْنَا وَقَدْ دَفَنْتُ كَفَّايَ فِي التُّرْبِ أَنْقَى الْعُرْبِ وَالْعَجَمِ⁽³⁾

وجاء الانتقال هنا بين الضمائر (أنا وهو) ليصور لنا حالته النفسية وكم كانت مكانة صديقه عندهم، ففي هذه النماذج التي ورد فيها الانتقال نلاحظ أن الشاعر التفت من الحديث عن نفسه (أنا) ← (لا لوم ان كنت)، وعن المصيبة التي أصابته وحرمته من النوم، إلى الحديث عن يحيى (هو) ← (رجل قد أفردته المنايا) الذي أهلكته مصائب الدنيا وحرمته هو أيضاً من النوم.

2-الالتفات بين صيغ الأفعال:

عمد الشاعر إلى التعبير عن الكثير من مواقفه ورثاء صديقه باستخدام صيغ الأفعال والتنويع فيها من صيغ الماضي، المضارع، والأمر وكان هذا الالتفات متمثل في الأبيات الآتية:

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(2) - المرجع نفسه، ص 502.

(3) - المرجع نفسه، ص502.

عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجَدْتُ فَلَمْ تَنَمْ
 وَهَلْ تَلُدُّ بِطَعْمِ النَّوْمِ مَقْلَةً مَنْ
 لَمْ يَعْدَمِ الْحُزْنَ إِلَّا أَنْ مُهَجَّتَهُ
 لَا لَوْمْ إِنْ كُنْتُ بَعْدَ التَّكْلِ لَمْ أَنْمِ
 أَنْتَى يَجِيبُ إِلَى جَنْبِ الْكَرَى رَجَلٌ
 عَجِبْتُ أَنْ لَمْ أَمُتْ حُزْنًا وَقَدْ دَفَنْتُ
 وَكَانَ يَحْيَى _ إِذَا خِفْنَا _ لَنَا حَرَمًا

تَبْكِي بِدَمْعٍ كَتَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ (1)
 كَسَتْهُ كَفُّ الرِّزَايَا حَلَةَ السَّقَمِ
 قَدْ أَبْدَلْتُ مِنْ سُرُورِ الْعَيْشِ بِالْعَدَمِ
 لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأْمِنِي مَاذُقْتُ لَمْ يَنْمِ
 قَدْ أَفْرَدْتُهُ الْمَنَايَا مِنْ ذَوِي الرَّجَمِ (2)
 كَفَّيَ فِي التُّرْبِ أَنْتَى الْعُرْبِ وَالْعَجَمِ
 نَلَجْنَا إِلَيْهِ، فَقَدْ صِرْنَا بِلَا حَرَمِ

وكان الالتفات هنا من صيغة الماضي إلى صيغة المضارعة والعكس أيضا من المضارع إلى الماضي كما هو مبين في الجداول الآتية:

1- جدول يمثل توزيع الالتفات من الماضي إلى المضارع:

البيت (1)	البيت (9)	البيت (11)	البيت (15)	
أَلَمٌ	كُنْتُ	عَجِبْتُ	كَانَ	صيغة الماضي
تَنَمْ	ذَاقَ	أَمُتْ	خِفْنَا	صيغة المضارع
تَبْكِي	أَنْمِ	نَلَجْنَا		الملتفت إليها
	يَنْمِ			

والعدول كان أيضا من المضارع إلى الماضي تمثل في الجدول كالاتي:

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(2) - المرجع نفسه، ص502.

2- جدول يمثل توزيع الالتفات من المضارع إلى الماضي:

البيت (10)	البيت (7)	البيت (5)	
يَجِيبُ	يَعْدَمُ	تَأْتُ	صيغة المضارع
أَفْرَدَتْهُ	أَبْدَلَتْ	كَسَتْهُ	صيغة الماضي الملتفت إليها

ونلاحظ من خلال الجداول السابقة أن المبدع مزج بين صيغة الماضي والمضارع وغير مراتبهم ولهذه الأفعال مواقع جاذبة، عمد فيها لفت انتباه القارئ وتركيزه على الكلام الذي يريد إيصاله إلى خيال المتلقي.

وفي قوله أيضا:

وَارْحَمَهُ رَبِّ وَوَسَّعَ ضَيْقَ حُفْرَتِهِ فَأَيُّهُ طَأْلَمَا نَجَاكَ فِي الظُّلْمِ
وَاحْفَظْهُ لِلْعِلْمِ وَانْفَعْنِي بِهِ وَإِذَا جُرْتُ الصِّرَاطَ فَنَثَبْتُ فَوْقَهُ قَدَمِي (1)

ففي هذين البيتين كان الالتفات من صيغة الأمر إلى الماضي كما هم مبين في الجدول التالي:

البيت (47)	البيت (39)	
احْفَظْهُ	ارْحَمَهُ	صيغة الأمر
انْفَعْنِي	وَسَّعَ	
جُرْتُ	نَجَاكَ	صيغة الماضي الملتفت إليها

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص503.

ومن خلال هذه الأمثلة التفت الشاعر من صيغة الأمر إلى صيغة الماضي، فاستعمل أفعال الأمر للدعاء والطلب من الله تعالى الرحمة والحفظ لصديقه (يحيى)، ثم انتقل إلى صيغة الماضي ليؤكد الأفعال الماضية التي عدل عنها.

وبعد دراسة هذا النوع من التركيب النحوي تبين لنا قيمته ومكانته في تحديد معنى القصيدة وسهولة فهمها من خلال ترتيب الضمائر والصيغ والتنويع فيها، وكل ذلك يعود إلى تمكن الشاعر من اللغة وقواعد النحو وجعل هذه السمة الأسلوبية بارزة وواضحة.

ومن خلال دراستنا للتركيب النحوية الواردة في هذه القصيدة نلاحظ أن المبدع بين مهارته وقدرته من خلال استخدام أساليب عديدة وكثيرة ذكرنا بعضها وأهمها مع تحليل ونماذج حيث شكل وجود هذه التركيب النحوية سمة أسلوبية مهمة لا يمكن الإغفال عنها.

الفصل الثاني: الموسيقى والأصوات

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

المطلب الأول: الوزن

المطلب الثاني: القافية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

المطلب الأول: الأصوات

المطلب الثاني: البديع

الفصل الثاني: الموسيقى والأصوات:

يعد المستوى الصوتي من أهم مستويات الدراسة الأسلوبية، وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر إتقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن، وما يبثه المبدع من توازن. ينفذ إلى السمع والحس؛ وفي هذا يقول الدكتور صلاح فضل " المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة في الأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن طاقة تعبيرية فذة"⁽¹⁾.

هذا كله ينجم عن حالة الشاعر ومشاعره والعلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة وأصواتها وللموسيقى نوعان: داخلية وخارجية وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن، وأثرا في النفس، أو يلفت إليه التفكير، وكلاهما متلاحمان في إبراز موسيقى القصيدة.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

الموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار هي قالب الشكلي الذي انصبت فيه القصيدة التقليدية التي تتكون من أبيات، وهو ما يعرف بشكل وحدة الوزن والقافية أو البحر الشعري. هذا الأخير قالب خارجي تنصب فيه الكلمات لتتكون القصيدة.

ويعتبر النقاد أن أهم ما يفصل بين الشعر والنثر هو النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل العروضي الوزني، ويشير 'محمد غنيمي هلال' إلى هذا بقوله: "استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير به"⁽²⁾. ولهذا فإن الإيقاع الخارجي في الشعر يقوم بشكل عام على الوزن والقافية باعتبارها إطارا خارجيا ومكونا أساسيا في التحليل الأسلوبي للقصيدة.

(1) -صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشرق، مصر، ط 1، 1988، ص 27.

(2) -محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت، ص 380.

وسنعمد على هذين العنصرين في دراسة الموسيقى الخارجية في ميمية سعدون الورجيني وما حققته من سمات أسلوبية انعكست على المعنى العام للقصيدة، ولكن قبل الدخول إلى ذلك سنتطرق إلى دراسة مطلع الميمية الذي كان محل عنوان القصيدة، فيقول ابن رشيق في كتابه العمدة: " ان الشعر قفل، أول مفتاحه. وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"⁽¹⁾، وإذا تمنعنا مطلع الميمية وجدنا فيها عدة سمات كان لها بالغ الأثر في المعنى العام سنذكرها فيما يلي:

عَيْنٌ أَلَمَ بِهَا وَجَدٌ فَلَمْ تَنَمْ تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ⁽²⁾

نجده قد استخدم في مطلع قصيدته الأسلوب الخبري، فالشاعر آثر الأسلوب الخبري، لأنه يفيد التقرير والتوضيح والشاعر يتحدث عن حقائق واقعية لا مجال للشك فيها، وأسلوبه يدل على صدقه وأفادنا أيضا بنقل مشاعره وأحاسيسه والتصريح عن حالته. وفي صدر البيت الأول تحدث الشاعر عما أصاب عينيه من حزن، لأن أول مظاهر الحزن تبدو على ملامح الوجه عامة وفي العين خاصة وهذا الوصف يحتمل الصدق لا مجال للشك فيه، حيث أخبرنا بحالته الجسدية.

استخدم سعدون أداة النفي "لم" التي هي حرف ينفي الفعل " تنم" وكان ذلك لوصف حالته الجسدية إذ أنه لم يستطع النوم ولم تغمض له عين من الشوق والحنين وكانت " لم " دالة على ذلك.

(1)-ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط1، تح: محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1988م، ص43.

(2)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

أما في عجز البيت الأول " كنظم الدر منسجم" وظف الشاعر التشبيه حيث شبه العين أثناء البكاء وانهمار الدموع المنتظمة بعقد يضم مجموعة متسلسلة ومنتظمة ومنسجمة من اللآلئ ووجه الشبه بينهما هو ذلك الانتظام والانسجام والتسلسل الذي نجده في اللآلئ المترابطة في العقد والمتراسة لؤلؤة لؤلؤة كذلك الدموع أثناء انهمارها تتساقط دمعة دمعة في انتظام وتسلسل وانسجام.

وكان في البيت الأول من القصيدة تصريح فتوافقت آخر كلمة في الشطر الأول مع آخر كلمة في الشطر الثاني وكان ذلك في " تتم"، "منسجم".

وبعد تحليل مطلع القصيدة نعود إلى دراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة الذي يتمثل في الوزن والقافية والبحر الشعري.

المطلب الأول: الوزن

يشكل الوزن والقافية من أهم مكونات الشعر أو القصيدة، وهو عماد الشعر العربي القديم الذي يتمثل في الانسجام الموسيقي الخارجي فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الكلام شعراً حتى يكون له وزن وقافية، فبقدر ما يكون فيها من حروف ملتزمة بقدر ما يكون لها من إيقاع موسيقي متميز، فقد عرف العرب الشعر منذ القديم بأنه: "القول الموزون المقفى الدال على معنى"⁽¹⁾. ووزن البيت هو "وحدة قوام الشعر، ويصدر عن تكرار التفعيلات في الشعر بنسبة واحدة ومن توالي الأصوات المتحركة والساكنة، تنشأ التفعيلة التي تتردد على مدى الأبيات الشعرية، فالوزن هو صورة من صور الإيقاع"⁽²⁾، وبهذا يصبح الوزن هو المسؤول عن تشكيل الإطار الخارجي للقصيدة عن طريق تكرار تفعيلات البحر الذي اختاره الشاعر وهكذا الوزن يضبط القصيدة. وقد حدد ابن سنان الخفاجي الطريقة التي بها يتم تقطيع وتحديد الوزن بقوله: "إذا وردت وزن بيت فاعمد إلى كلماته واكتبها كما تنطق بها وفق الدستور، وقابل بالمتحرك من الميزان والساكن بالساكن منهما، قابل أول حرف من البيت بأول حرف من التفعيلة ثم الثاني ثم الثالث إلى آخر البيت فإذا استقامت التفاعيل مع الحروف فهو الوزن"⁽³⁾. وإذا اتبعنا هذه الطريقة على ميمية سعدون الورجيني فإننا سنتوصل من خلال التفعيلات إلى الوزن الذي يحكمه وبالتالي تحديد البحر الذي نظمت عليه الميمية.

(1) - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة جوانب القسطنطينية، 2009م، ص2.

(2) - أحمد حاجم الربيعي: القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية، دار غيداء، ط1، عمان، الأردن، 2016م، ص258.

(3) - ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح. علي فودة، مكتبة الخانجي لأصحابها، ط1، مصر، 1932م، ص155.

تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ ⁽¹⁾	عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجَدْتُ فَلَمْ تَنَمْ
تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ دُرِّ مُنْسَجِمِي	عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجَدْتُ فَلَمْ تَتَمِّي
0///0/ /0/0/0// 0/ /0// 0/0/	0///0// 0/0/ /0// / 0// 0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

ومن خلال تقطيع هذا البيت إلى تفعيلات يتبين لنا أن القصيدة من بحر البسيط، " وهو بحر مزدوج التفعيلة حظي باهتمام بالغ عند الشعراء"، مثنى أجزاءه، (مستفعلن فاعلن×2) وسمي بسيطاً، وهو يعد من البحور الغير موحدة التفعيلة وقد مال الشاعر إلى بحر البسيط لأن غرض قصيدته كان جاداً يحتاج إلى اتساع تعبيرى كبير نلمسها من خلال بحر القصيدة وتفعيلاته والقافية و حرف الروي.

1/ أهمية بحر البسيط بالنسبة للقصيدة:

البحر الشعري في القصيدة الميمية اعتمد فيها سعدون الوريثي على بحر البسيط وهو من البحور المركبة، سمي بسيطاً لانبساط الأسباب في أجزاءه السباعية حظي باهتمام كبير عند الشعراء. اختار صاحب الميمية من بحور الشعر العربي البسيط في مرثيته ليحيى بن عمر، فيقول عنه أحمد الشايب: " البسيط من البحور الكثيرة الرواج عند الشعراء قديماً وحديثاً"⁽²⁾. ونجد أن غرض الرثاء ساهم في بناء وزن و بحر القصيدة فاعتمد على الوزن وسيلة في محاكاة عواطفه وحالته النفسية باستخدام ألفاظ فخمة وراقية كقول حازم القرطاجني في هذا القول: " فإذا أراد الشاعر الفخر، حاكى بالأوزان الفخمة وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو الطائشة القليلة

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

(2)- رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، الجزائر، ص24.

البهاء، وكذلك وفي كل مقصد⁽¹⁾، ويقصد بقوله هذا أن اختلاف المعاني والأغراض الشعرية تختلف البحور وأن المعاني والأوزان لها صلة ببعضها البعض، ونجد أن الورجيني نظم قصيدته على بحر البسيط الذي اتسمت ألفاظه ومعانيه بالدقة والجزالة ورونقا وعذابة ولذيذاً في السمع التي تماشت مع موضوع قصيدته الميمية، وهذا ما نجده في قول أحمد الشايب: "البحر البسيط يفوق البحر الطويل رقة وجزالة ولهذا قل في الجاهلية وكثر في شعر المولدين"⁽²⁾ إذ أن له مميزات صوتية ونفسية معبرة عن مشاعر الحزن المرتبطة بغرض موضوع القصيدة.

2/ الزحافات والعلل:

الزحافات و العلل عبارة عن تغيرات تطرأ على تفعيلات البحر فتغير من شكلها أو تحولها إلى تفعيلية أخرى و تحذف حرف من حروف التفعيلة، فيقول الدكتور عبد العزيز عتيق: "والزحاف كما عرفه العروضيون، تغير يحدث في حشو البيت غالباً، وهو خاص بثواني الأسباب، ومن ثم لا يدخل الأوتاد و دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها"⁽³⁾. حيث يصير السبب الثقيل (//) سببا خفيفا (0/) و إما بحذف المتحرك حيث يصير السبب الثقيل (//) حركة واحدة (/) و إما بحذف الساكن، حيث يصير السبب الخفيف (0/) حركة واحدة (/) "⁽⁴⁾.

وهي من وجهة نظرنا نوع من المساعدة لمن ينظم الشعر وعدم تقيده بالتفعيلات فقط، فبإمكان الشاعر أن يخرج عن التقيد بهذه التفعيلات بالاعتماد على التغيرات، وشأن ميمية

(1) - حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص266.

(2) - أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م، ص322.

(3) - عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، 1987م، ص170.

(4) - مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، د.ط، 2008م، ص93.

سعدون الورجيني مثل شأن بقية القصائد، طرأت عليها زحافات وعلل سنقوم بتبيينها في الجدول التالي:

عدد التفعيلات غير السالمة	عدد التفعيلات السالمة	التكرار
(161)	(238)	

-العلل:

من التغيرات العروضية والصوتية التي تطرأ على التفعيلات هي العلل "والعلة العروضية هي كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها" (1)؛ والعلة تكون بالزيادة أو بالنقصان فهي لا تلحق بثواني الأسباب فقط بل تلحق بالأوتاد أو الأسباب. وسنبين كل التغيرات التي طرأت على التفعيلات ونوعها وعدد تكرارها في الجدول الآتي:

1-جدول يمثل التغيرات التي طرأت على التفعيلات:

التفعية الأصلية	التغييرات	نوعها	اسمه	شرح التسمية	عدد تكرارها
مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَّفَعِلُنْ	زحاف	الخبين	حذف الثاني الساكن	(26)
فَاعِلُنْ	فَعْلُنْ	زحاف	الخبين	حذف الثاني الساكن	(123)
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلْ	علة	القطع	حذف آخر الوجد المجموع	(2)

(1)-مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، 2008م، ص175.

فَاعِلُنْ	فَاعِلْ	علة	القطع	حذف آخر الوتد المجموع	(9)
-----------	---------	-----	-------	--------------------------	-----

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ أن الزحافات والعلل شملت كلتا التفعيلتين المشكلة لبحر البسيط، حيث كانت نسبة تكرار زحاف الخبن الذي دخل على تفعيلية (مُسْتَفْعِلُنْ) وأصبحت (مُتَفْعِلُنْ) بنسبة (16,29%)، أما الخبن الذي لحق تفعيلية (فَاعِلُنْ) وأصبحت (فَعْلُنْ) فقد كانت بنسبة (76,87%)، حيث كانت هذه التفعيلية الأكثر تكراراً، غير أن هناك بعض التغيرات التي طرأت على تفعيلية (مُسْتَفْعِلُنْ) في الحشو فأصبحت علة كعلة القطع و التي أصبحت (مُسْتَفْعِلْ) تكررت مرتين وكانت بنسبة (1,25%)، وفي عجز البيت ظهرت علة القطع طرأت على تفعيلية (فَاعِلُنْ) و أصبحت (فَاعِلْ) و تكررت تسع مرات وكانت بنسبة (5,62%).

ونلاحظ من خلال دراستنا لوزن الميمية وما لحق بها من زحافات وعلل أن سعدون الورجيني نظم قصيدته على أوزان بحر البسيط وتماشت وخدمت كلمات القصيدة التي اختارها الشاعر للتعبير عن حزنه.

المطلب الثاني: القافية

تتشترك القافية مع الوزن لأنهما مع بعض يحققان الموسيقى الخارجية للقصيدة، فهما أساسان في الشعر حسب نظرية عمود الشعر عند المرزوقي وهي في مفهومها اللغوي عند ابن منظور "قافية كل شيء: آخره ومنه قافية بيت الشعر، وقيل قافية الرأس مؤخره، وقيل وسطه"⁽¹⁾، وفي تعريفها الاصطلاحي فقد تعددت الآراء والتعاريف تعريف عبد العزيز عتيق

(1)-ابن منظور: لسان العرب، مادة قفا، ج11، ص237.

فيقول: " هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت" (1). وفي تعريف آخر يقول عدنان حقي القافية هي: " علم يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت وتعد الحروف من أول متحرك قبل ساكنين من آخر البيت " (2). ومن هذا يتبين لنا أنه يشير إلى آخر حرفين ساكنين منه والحرف الذي يقع بينهما مع المتحرك الذي قبلها. وقد اعتبر تعريف الخليل الفراهيدي هو الصحيح في قوله: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله" (3). وهناك اختلاف في الآراء في أن القافية تكون آخر كلمة من القصيدة ويمكن أن تكون أيضا بعض كلمة وليس كلمة فقط.

وسنقوم بتحديد القافية من خلال البيت الأول لقصيدة سعدون الورجيني "الميمية" كالاتي:

تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ (4)	عَيْنٌ أَلَمَّ بِهَا وَجَدُّ فَلَمْ تَنَمِ
تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ دُورٍ مُنْسَجِمِي	عَيْنٌ أَلَمَّ بِهَا وَجَدُّ فَلَمْ تَنَمِي
0///0/ /0/0 /0//0/0// 0/0/	0/// 0// 0/0/ 0// /0// 0/0/
مَسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مَسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

(1)- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، 1987م، ص134.

(2)- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، د.ط، د.ت، ص147.

(3)- ابن رشيق القيرواني: العمدة، دار الجيل، سوريا، ط5، 1681م، ص151.

(4)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، تح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

القافية: مُنَسَجِم

مُنَسَجِمِي

0///0/

وفي هذا التقطيع قمنا بتحديد القافية التي تمتد من حرف الميم إل حرف الياء الناتج عن إشباع حرف الميم، وقد كانت هذه القافية مطلقة لأن حرف الروي جاء متحرك ولما توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنين (مُنَسَجِمِي) (0///0/) سميت ب قافية المتركب، ويعتبر حرف الميم في كلمة (مُنَسَجِم) هو حرف الروي وهو الحرف الذي بنيت القصيدة عليه.

أولاً: حروف القافية:

للقافية عدّة حروف لأبد من وجود بعضها ضمن القافية وهي: الروي، الوصل، الخروج، الرّدف، الدّخيل، التأسيس، وتحليلنا لقافية القصيدة وجدنا أنها تشتمل على نوعين من حروف القافية وهما:

1-حرف الروي:

تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه ويعرف باسم الرّوي وهو " اسم مشتق من الرّوية وهي الفكرة، أو مأخوذ من الرّواء بكسر الرّاء وهو الحبل الذي يضم به الشيء إلى الشيء"⁽¹⁾، فهو يعتبر "آخر حرف صحيح في البيت وتبنى عليه القصيدة وهو عماد القافية ومركزها، حيث عرفه الدكتور عبد العزيز عتيق أن الروي "هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك"⁽²⁾. فالشاعر في قصيدته "الميمية" تفكّر في الحرف واختار حرف "الميم" إذ أن قافيته مطلقة، ونسبت قصيدته لهذا الحرف الذي يمثل الرّوي وقد تكرر ذكره في

(1)-عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية، دار الرشيد، د.ط، دمشق، 2014م، ص149.

(2)-عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، 1987م، ص137.

القصيدة (60) مرة منها (48) مرة كحرف صحيح (م) ومرتين كحرفين بزيادة حرف الياء (مي) مثل:

وَاحْفَظْهُ لِلْعِلْمِ وَأَنْفَعْنِي بِهِ وَإِذَا جُرْتُ الصِّرَاطَ فَتَبَّثْ فَوْقَهُ قَدَمِي (1)

وكانت حرف الميم (الرّوي) تكررهما بنسبة (80%)، وهذا يدل على أنه هيمن على القصيدة بشكل عام وكل من يقرأ القصيدة تبقى راسخة في ذهنه.

2- حرف الوصل:

حرف الوصل هو الحرف الذي يتشكل عن القافية من عملية الإشباع عند الكتابة العروضية ففي ميمية سعدون الورجيني كانت القافية (منسجم) حرف الروي (الميم) وبالإشباع أصبحت (مُنَسْجِمِي) بزيادة حرف الياء الساكنة والوصل هو "حرف مَدِّ يتولد عن إشباع حركة الروي فيكون أَلْفًا أو وَاوًا أو يَاءًا" (2). وبما أن حركة الروي في القصيدة هي الكسرة فإن حرف الوصل فيها هو الياء الذي نتج عن إشباع حركة الكسرة وهذا ما أدى إلى انسجام صرفي في القوافي ويظهر ذلك بشكل جليّ في انسجام الكلمات التالية من أبيات القصيدة: منسجم، سدم، منكنم، منصرم، السقم، العدم، العجم، العلم، مهتضم، الأجم، الأزم، الذمم، الشيم... فأحدثت كل هذه القوافي أجواء دلالية متناسقة عن طريق التناغم الموسيقي المنبعث من داخل الميمية.

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، تح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(2)-عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص143.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

الملاحظ أو القارئ لميمية سعدون الورجيني يلمح بالإضافة إلى الموسيقى الخارجية تناغم خفي نابع من الموسيقى والأصوات الداخلية للقصيدة التي تنبعث من الحرف والكلمة قال الدكتور يوسف أبو العدوس " وتعني بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزخافات وهي موسيقى عميقة لا ضباط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتتبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها"⁽¹⁾ فالموسيقى الداخلية تعكس لنا الحالة النفسية للشاعر التي تتجلى من خلال الأصوات والكلمات التي اختارها بهدف التعبير عن ما في داخله، وعل كل دارس أسلوبه التطرق لهذا العنصر الذي يعتبر أساسى في الدراسة الأسلوبية وهذا ما سنتطرق إليه من خلال دراستنا للعناصر المشكلة لميمية سعدون الورجيني من أصوات وإيقاعات.

المطلب الأول: الأصوات:

إنّ الدراسات الصوتية وسيلة من وسائل تعلم ودراسة اللّغة سليمة فهي الوسيلة الأساسية التي يستخدمها الإنسان في التعبير والتواصل فاللّغة عبارة عن مجموعة من الأصوات والذي يعتبر علم من علوم اللّغة العربية فهو " العلم الذي يتناول بدرس الأصوات الإنسانية في جانبها المادي وذلك من أجل وصفها وتفسيرها وتصنيفها وكتابتها معتمداً في ذلك كله"⁽²⁾. ونظراً لأهميته البالغة فقد أولى العلماء والدارسون اهتمامهم به وجعلوه وسيلة من وسائل تعلّم اللّغة و المحافظة عليها وقد اجتهد العلماء والدارسون ومن أهمهم أبو الأسود الدؤلي و الخليل الفراهيدي حيث يعد أول من وضع معجماً عربياً صنف فيه ألفاظ اللّغة على حسب مخارج الأصوات ،

(1)-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرّؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م، ص262.

(2)-محمد جواد نوري: علم الأصوات العربية، جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996، ص8.

ويسمى هذا المعجم بمعجم العين نسبة إلى حرف العين الذي يعد أول صوت حلقي حسب ترتيب مخارج الأصوات، فلهذا العلم أهمية كبيرة تؤديها في تحديد معنى الكلمة بدقة حيث أنه يجب على كل دارس أسلوبه أن يعتمد على التحليل الصوتي فهو البوابة التي يمكن الدارس الأسلوبية من اكتشاف مشاعر وأحاسيس الشاعر من معاني ودلالات أصوات الكلمات والحروف المجهورة و المهموسة وهذا ما سنحاول تحديده من خلال دراستنا الصوتية لكلمات وأبيات القصيدة المشكلة لهذه الميمية فيما يلي:

أولاً: أصوات الجهر:

صنف العرب الأصوات العربية إلى فئات مختلفة وفقاً لمعايير خاصة وضعوها، "كتقسيم الأصوات إلى صحيحة ومعتلة ومجهورة ومهموسة، شديدة (انفجارية) ورخوة (احتكاكية) مستعلية (مفخمة)، مستقلة (مرققة)"⁽¹⁾ والأصوات المجهورة هي تلك الحروف التي "أشبع الاعتماد من موضعها ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"⁽²⁾، فهي التي يهتز فيها الوتران الصوتيان أثناء النطق بها وذلك في أثناء مرور تيار الهواء المنتج للصوت في الحنجرة وتشمل الحروف: أ، ع، غ، ل، ن، ي، ط، ظ، ر، ق، م، د، ذ، ض، ج، و، ب. وقد اعتمد سعدون الوردجيني على هذه الحروف في ميميته وتكررت (1605) مرة والجدول الآتي يبين عدد ورودها وتكرارها ونسبتها وصفاتها:

1- جدول يمثل تكرار حروف الجهر و نسبها المئوية:

حروف الجهر	عدد ورودها	نسبتها	صفاتها
الألف (ء)	(525)	(32.71%)	شديد+ اصمات

(1)-محمد جواد نوري: علم الأصوات العربية، جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996م، ص34.

(2)-يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الأصوات العربي، خوارزم العلمية ناشرون ومكتبات، د.ط، 2007م، ص161.

رخو + جوهري	(3.67%)	(59)	العين
رخو + اصمات	(0.68%)	(11)	الغين
الإذلاق	(10.09%)	(162)	اللام
الإذلاق	(9.03%)	(145)	النون
رخو + مستقل + منفتح	(7.60%)	(122)	الياء
شديد + مستعلي + منطبق + اصمات	(0.43%)	(7)	الطاء
رخو + مستعلي + منطبق	(0.62%)	(10)	الظاء
الإذلاق	(4.92%)	(79)	الراء
رخو + جوهري	(0.43%)	(7)	الزاي
شديد + اصمات	(2.80%)	(45)	القاف
رخو + الإذلاق	(11.33%)	(182)	الميم
شديد + مستقل	(3.30%)	(53)	الذال
رخو + جوهري	(1.37%)	(22)	الذال
شديد + الإطباق	(0.56%)	(9)	الضاد
شديد + اصمات	(1.74%)	(28)	الجيم
شديد + مستقل	(3.93%)	(64)	الواو
شديد + الإذلاق	(4.85%)	(78)	الباء

ومن خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر نوع وأكثر من الأصوات المجهورة، ونجد أنه فاضل فيما بين الحروف وأكثر استخدام الألف (أ) الذي كان ورد تكراره (522) وحرف اللام (ل)

تكرر (162) مرة وحرف الميم (م) (182) مرة وكان حرف الألف يحتل الصدارة ويأتي بعده حرف الميم الذي عليه بنيت القصيدة فقد نَوَّع فيه واستخدمه بكثرة حسب نفسيته وما تحمله مشاعر يريد تجسيدها للقارئ ومن أمثلة ذلك:

عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجُدٌ فَلَمْ تَنَمِ	تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمِ
مَدَامُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخْطُ بِهَا	أَيْدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمِ
لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرْجَمُهُ	حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمِ ⁽¹⁾

والملاحظ في هذه الأبيات الأولى أن الشاعر قد أكثر من استخدام حرف (الميم) -الذي يعتبر من الحروف المجهورة - وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة ومن دلالاته الحزن، الضعف، الاضطراب...، ونجد حصة كبيرة تعود لحرف (اللام) حيث تكرر (162مرة) وهو من علامات التعريف وكان مدلوله في هذه الأبيات الثلاثة السابقة عن الأسى والحزن...

كما شاع استخدامه لحرف النون الذي احتل المرتبة الرابعة وهو حرف يحمل دلالة المعاناة والحزن والألم مثل (تنم، نظم، منصرم، النوم، الحزن...) أما بقية الأصوات المجهورة المتبقية تباين ورودها بنسب متقاربة وكانت داعمة لمعاني الأصوات المسيطرة على الميمية وأضافت تنوعاً في الموسيقى الداخلية للقصيدة.

ثانياً: أصوات الهمس:

تشكل الأصوات المهموسة الجزء المكمل للأصوات المجهورة فهما يكملان بعضهما ويشكلان صوت موسيقي كامل، "ويسمى الصوت الذي لا يتذبذب فيه الوتران عند نطقه مهموساً ...

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

والهمس هو إخفاء الصوت⁽¹⁾ وهذه الحروف هي: ح، ث، هـ، خ، ص، ف، س، ك، ت. وقد كانت استعملها (425 مرة) وهذا الجدول سيبين توزيعها على القصيدة كلها كالاتي:

1- جدول يمثل تكرار حروف الهمس ونسبها المئوية:

أصوات الهمس	عددتها ورودها	نسبتها المئوية	صفاتها
الحاء	(48)	(11.29%)	رخو، منفتح، مستقل
الثاء	(11)	(2.58%)	رخو، منفتح، مستقل
الهاء	(65)	(15.29%)	رخو، منفتح، مستقل
الشين	(11)	(2.58%)	رخو، منفتح، مستقل
الخاء	(15)	(3.52%)	رخو، منفتح، مستقل
الصاد	(15)	(3.52%)	رخو، منطبق، مستقل
الفاء	(74)	(17.42%)	رخو، منفتح، مستقل
السين	(36)	(8.47%)	رخو، منفتح، مستقل
الكاف	(83)	(19.52%)	شديد، مستقل، منفتح
التاء	(67)	(15.76%)	شديد، مستقل، منفتح

ومن خلال قراءتنا للجدول نلاحظ تواجد حرف (الكاف) في الصدارة حيث تكرر (83 مرة) وهو صوت شديد انفجاري يدل على الرقة والانفتاح، وكان ذلك في الكلمات (تبكي، منكم، كسته، الثكل، الكرى، كفاي...) أما في المرتبة الثانية كانت لحرف (الفاء) تكرر (74 مرة) والفاء صوت رخو يحمل دلالة القوة مثل (فضلا، كفاي، سيفًا، أوفى...)

(1)-غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، ط1، دار عمار للنشر والتوزيع، 2004م، ص ص101، 102.

ويليه حرف التاء في المرتبة الثالثة الذي تكرر (67 مرة) وهو صوت انفجاري يعبر عن الحزن والبكاء ويوحى بالتعب والمعاناة مثل (تبكي، تتم، منكم، تُلدُّ، التهم، مقتحم...)

وهكذا وصلنا إلى استنتاج أن غلبة الأصوات المجهورة (1608) على الأصوات المهموسة (425) وذلك يدل على حالة انفعالٍ نفسيةٍ لدى الشاعر فجاءت مرثيته عبارة عن بكاء وشكوى وتحصر ودعاء واعتراقات عن مدى حب الشاعر للمرثي يحيى بن عمر.

المطلب الثاني: البديع:

تشأ الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي من خلال المحسنات البديعية اللفظية مثل: الجنس، الطباق، التصريح...، ويقول أحمد الهاشمي " فعلم البديع هو علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وحلاوة وتكسوه بهاءً ورونقاً بعد مطابقتها لمقتضى الحال أو وضوح دلالاته على المراد"⁽¹⁾؛ فهو يمنح الكلمات والعبارات والأبيات حيوية وإذا استطاع الشاعر أن يوظف هذه المحسنات اللفظية فيكون بهذا قد حقق نغماً داخلياً منسجماً، ومن خلال دراسة الميمية سنتمكن من معرفة مدى استفادة الشاعر من هذه المحسنات فعملها تقوية المعنى وما تحدثه من موسيقى خفية، والإيقاع الداخلي في الميمية يشير إلى عاطفة الشاعر وتأثيرها على الإيقاع وجمال وقعها في الأذن ومن المحسنات البديعية التي استخدمها الشاعر نذكر:

أ- التصريح:

ورد في القصيدة نوع من أنواع البديع ألا وهو التصريح وهو أحد الأشكال الإيقاعية المميزة في الشعر العربي وهو في الاصطلاح " لون من السجع يختص بالشعر دون النثر وفيه يتم جعل العروض مقفاة تقفية الضرب أي هو اتفاق آخر تفعيلة في الشطر الثاني من البيت ويكثر

(1)-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة، 1999م، ص287.

في مطلع القصائد⁽¹⁾، ومن توظيف الشاعر للتصريح في القصيدة كان في مطلعها (البيت الأول والبيت التاسع) في قوله:

عَيْنٌ أَلَمَ بِهَا وَجُدُّ فَلَمْ تَنَمِ تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدَّرِّ مُنْسَجِمِ
لَا لَوْمَ إِن كُنْتُ بَعْدَ التَّكْلِ لَمْ أَنْمِ لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأَمَنِي مَا ذُقْتُ لَمْ يَنْمِ⁽²⁾

ورد في البيت الأول التصريح في (تَنَمِ، مُنْسَجِمِ) وفي البيت التاسع في قوله (أَنْمِ، يَنْمِ)، وكان هذا التوظيف الوحيد للتصريح في القصيدة وكان هذا الاستخدام له أثر دلالي بالغ الأهمية والتأثير في المتلقي.

ب-الجناس:

أما النوع الثاني الذي استخدمه الشاعر في قصيدته من المحسنات البديعية "الجناس" الذي يعد من أهم أبواب البديع في البلاغة العربية وقد جاء عند البعض بمصطلح التجنيس أو التجانس أو المجانسة وأول من تقطن إليه هو عبد الله ابن المعتز ويعرفه، بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تُجَانِسَ أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف"⁽³⁾ويقصد بقوله هذا أن قيمة التجنيس تعود في اشتراك كل من اللفظ والمعنى، ففي قصيدة الميمية هناك مجانسات عقدها الشاعر في معظم أبيات القصيدة بين ألفاظها وكلماتها ومعانيها المختلفة ، والجناس نوعان تام وناقص ومن خلال قراءتنا للقصيدة وجدنا نوع واحد هو:

(1)-أحمد محمود المصري: رؤى في البلاغة العربية، ط1، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، د.ط، اسكندرية، 2008، ص182.

(2)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(3)-ابن المعتز: كتاب البديع، تح. عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، بيروت، 2012م، ص25.

1-الجناس الناقص: الجناس التام هو " ما اتفق فيه اللفظتان في أربعة أرقام هي: أنواع الحروف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها"⁽¹⁾ أما الجناس الناقص فهو "ما اختلف فيه اللفظتان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام"⁽²⁾ وسمي ناقصا لاختلاف اللفظتين في عدد الحروف ويظهر ذلك في قول سعدون الورجيني:

مَدَامِصُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخْطُ بِهَا أَيِّدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ⁽³⁾

الجناس هنا بين اللفظتين (الصَّبِّ، الصَّبَابَةِ) وهو جناس ناقص جاء الاختلاف في عدد الأحرف الأخيرة التي كانت بالزيادة في الكلمتين من حرف الألف، الباء، والتاء المربوطة، ويقصد بكلمة (الصَّبِّ) المشتاق أما (الصَّبَابَةِ) هي شدة الشوق وحرارته.

وفي قوله أيضا في البيت التاسع من القصيدة:

لَا لَوْمَ إِنْ كُنْتُ بَعْدَ التَّكْلِ لَمْ أَنْمِ لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأَمْنِي مَا دُفْتُ لَمْ يَنْمِ⁽⁴⁾

الجناس هنا بين اللفظتين (أَنْمِ، يَنْمِ) وهو جناس ناقص، حيث أن لفظة أَنْمِ صرفت مع الضمير "أنا" فيقال: (لم أنم) يخص الشاعر بهذا القول نفسه أي أنه هو الشخص الذي أصابته مصيبة، أما لفظة (ينم) يختلفان في الحرف وصرفت مع الضمير "هو" فيقال لم ينم ويقصد به الشخص الذي لَأَمَهُ وهو يحيى بن عمر المرثي.

(1)- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2002م، ص197.

(2)- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2002م، ص197.

(3)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، تح. بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(4)- المرجع نفسه، ص 501.

ورد الجناس أيضا كما يلي:

مَا كَانَ إِلَّا سِرَاجًا يُسْتَضَاءُ بِهِ فِي الْعِلْمِ يُسْمَعُ مِنْهُ الْعِلْمُ فِي الْحُلْمِ⁽¹⁾

ورد الجناس هنا بين اللفظتين (العِلْمُ، العِلْمُ) وهما لفظتان تتفقان في نوع الحروف وترتيبها، وعددها ولكن تختلف في الشكل، وهذا يغير معنى الكلمة في المفردة الأولى (العِلْمُ) يقصد به مجال العلم، أما المفردة الثانية (العِلْمُ) قصد بها المعارف والمعلومات والأفكار التي نفع بها غيره.

قال الشاعر في البيت الخامس عشر:

وَكَانَ يَحْيَى - إِذَا خِفْنَا - لَنَا حَرَمًا نَلْجَأُ إِلَيْهِ. فَقَدْ صِرْنَا بِلا حَرَمٍ⁽²⁾

(حَرَمًا، حَرَمٍ) هنا ورد الجناس ناقص أيضا، حيث الكلمة الأولى (حرما) كان يقصد بكلامه هنا عن يحيى بن عمر الذي كان هو الحامي والملجأ والسند، أما الكلمة الثانية (حرم) والتي سبقت بحرف نفي (بلا حرم) تغير معنى الكلمة عند دخول حرف النفي (لا) وهنا يتحدث عن نفسه التي أصبحت بدون سند وأدته إلى الضياع.

وفي قول الشاعر في البيت الواحد والأربعين:

وَأَعَصِمُهُ مِنْ فِتْنَةٍ فِي الْقَبْرِ يَعْلَمُهَا يَا رَبِّ، إِنَّكَ مُلْجَأُ كُلِّ مُعْتَصِمٍ⁽³⁾

(1) - المرجع نفسه، ص 502.

(2) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج 1، ت. ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص 502.

(3) - المرجع نفسه، ص 503.

وقع في هذا البيت جناس ناقص في كلمتي (وَاعْصِمُهُ، مُعْتَصِم) هاتين اللَّفْظَتَيْنِ اختلفتا في بعض الحروف والمعنى، لأن كلمة (واعصمه) تدل على الوقاية والحماية، وهي من الفعل عَصَمَ بمعنى وقى وحمى، بينما (معتصم) هي اسم فاعل من الفعل اعتصم والمعتصم، هو اللّاجئ إلى الله وطالب الحماية منه.

ج-الطباق:

الطباق هو أحد العناصر البديعية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته والذي يعني في قول الدكتور يحيى معطي: "الجمع بين الشيء وضده في الكلام، بحيث يضع المتكلم أحد المعنيين المتضادين من الآخر وضعاً متلائماً، منتجا بنية دلالية متقابلة ذات دلالة طبيعية جدلية"⁽¹⁾، ويعرف باسم آخر وهو المطابقة والطباق نوعين إيجابي وسلبى، فالأول طباق الإيجاب يكون بين الكلمة وضدها، أما طباق السلب يكون باستخدام حرف النفي بين الكلمتين. وقد ورد في القصيدة (6) مرات وشكل سمة أسلوبية لا يمكن الإغفال عليها، وكان ذلك في قوله:

1-طباق الإيجاب:

وهذا النوع من الطباق ورد في القصيدة في الأبيات التالية:

عَجِبْتُ أَنْ لَمْ أُمَّتْ حُزْنًا وَقَدْ دَفَنْتُ كَفَايَ فِي التَّرْبِ أَنْقَى العُرْبِ وَالْعَجَمِ⁽²⁾

(1)- يحيى بن معطي: البديع في علم البديع، تح، محمد مصطفى أبوشوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2003م، ص98.

(2)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

كان الطباق في هذا البيت الحادي عشر بالإيجاب بين كلمتي (العُرب) ونقيضها (العجم)، وفي هذا البيت يدل على أنه دفن كثيرا من أحبائه وأصدقائه العرب منهم وغير العرب (الأعجميين).

وفي البيت السابع ورد طباق الإيجاب في قول الشاعر:

لَمْ يَعْدَمِ الْحُزْنَ إِلَّا أَنْ مُهَجَّتَهُ قَدْ أَبَدَلْتُ مِنْ سُرُورِ الْعَيْشِ بِالْعَدَمِ⁽¹⁾

وقع الطباق هنا بين المفردتين (الْحُزْنَ) وضدها (السُرُورِ) ووجوده يدل على أنه رغم الحزن والأسى الذي كان يحمله عمر بن يحيى في قلبه تبدل إلى سرور.

ونجد كذلك في قوله:

وَارْحَمَهُ رَبِّ وَوَسَّعَ ضَيْقَ حُفْرَتِهِ فَإِنَّهُ طَأْمَأَمًا نَاجَاكَ فِي الظُّلْمِ⁽²⁾

في هذا البيت طباق الإيجاب بين كلمتي (ووسع، ضيق) ويقصد بطلبه هذا الله أن يوسع ضيق قبر يحيى بن عمر ويرحمه.

وفي البيت الخامس والأربعين:

كَمْ دَاوَمَ الصَّمْتِ إِحْبَاتًا وَحُسْنِ تَقَى فَإِنْ تَكَلَّمَ أَبْدَى لَفْظَ مُحْتَشِمِ⁽³⁾

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص501.

(2) - المرجع نفسه، ص503.

(3) - المرجع نفسه، ص503.

وفي هذا التركيب ورد طباق الإيجاب بين (الصمت) ونقيضها (تَكَلَّمَ) ومدلول الكلمتين هنا هو أن يحيى بن عمر كان إنساناً قليل الكلام وصف بالصمت مما جعل هذه السمة دلالة على حسن خلقه، وإذا تكلم أبدى وأظهر ألفاظ محتشمة.

2-طباق السلب:

وجدنا في هذه القصيدة طباق سلبي واحد في قول الشاعر:

وَكَاَنَّ يَحْيَى - إِذَا خِفْنَا - لَنَا حَرَمًا
تَلَجَأُ إِلَيْهِ. فَقَدْ صِرْنَا بِلَا حَرَمٍ (1)

كان الطباق هنا بين الكلمتين (حرماً، بلا حَرَمٍ) وتدل الكلمة الأولى على السند والثانية سبقتها أداة نفي دلت على ضياع هذا السند.

وبتوظيف هذا المحسن البديعي -الطباق- زاد المعنى وضوحاً وكان له دور فعال ساهم في بناء الإيقاع الموسيقي الداخلي للقصيدة، وأدى تكرار هذا العنصر الاسلوبي تبيان وتأكيد لحالة الحزن والضياع التي عاشها الشاعر بعد فقدانه لصديقه عمر بن يحيى.

د-التكرار:

إن استخدام سعدون الوجيهي لهذه الظاهرة اللغوية التي تمثلت في تكرار الألفاظ بشكل كبير أدى إلى إعطاء انسجام موسيقي قضى به الإلحاح على عدة عبارات مهمة، ويقول الدكتور يحيى معطي: " فالتكرار هو تكرير اللفظ أو المعنى في البيت أو العبارة لإحراز فائدة

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، تح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص502.

التأكيد والترسيخ⁽¹⁾، فهو سمة جمالية فنية زادها الشاعر رغبة في تنسيق موسيقى شعره، وجاء في قصيدته التكرار بعدة أنواع مختلفة من ألفاظ ومعاني وعبارات وتكرار القافية كما أوضحناها في الجداول السابقة.

1- تكرار الألفاظ:

يلعب التكرار دورا رئيسيا في الاتساق على مستوى القصيدة، ويظهر ذلك من خلال تكرار الوحدات الإيقاعية التي تتشكل منها القصيدة، وقد تكررت الكلمات على مستوى البيت الواحد ومن أمثلة ذلك:

لَا لَوْمَ إِن كُنْتَ بَعْدَ الثَّكْلِ لَمْ أَنَمْ لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأَمْنِي مَا ذُقْتُ لَمْ أَنَمْ⁽²⁾

الكلمتان (ذاق، ذقت) متفقتان في نوع الوحدات الصوتية، وترتيبها ومعناها واختلفتا في عدد الأحرف، حيث الأولى والثانية تدلان على نفس المعنى ألا وهو حاسة الذوق، ووقعتا في البيت فعل، مما أحدث هذا تجانس واتفاق صوتي ويعد هذا التكرار ثنائية متجانسة.

أما بالنسبة للكلمات المكررة والمتنوعة على مستوى عدة أبيات نذكرها:

(1)- يحيى بن معطي: البديع في علم البديع، تح محمد مصطفى أبوشوارب، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2003م، ص201.

(2)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

عَيْنٌ أَلَمَ بِهَا وَجَدٌ فَلَمْ تَنَمِ
مَدَامِعُ الصَّبِّ أَفْلَامٌ تَخْطُ بِهَا
لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الْمَدَامِعِ تَرْجَمُهُ
لَوْلَا الْمَدَامِعُ لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ
تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمِ
أَيْدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمِ
حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمِ
يَخْفِي تَبَارِيحَ وَجْدٍ غَيْرِ مُنْصَرِمِ⁽¹⁾

الكلمات (بدمع، مَدَامِعُ، الدَّمْعُ، المَدَامِعُ) متفقين في أنواع الوحدات الصوتية وترتيبها ومعناها واختلفوا في عدد الأحرف، ففي الكلمتين (بدمع، الدَّمْعُ) الأولى دالة على الدموع التي تسقط من العين، أما الثانية دالة على الكلمات التي كان يلفظها عمر بن يحيى التي كانت تدل على الحزن والأسى، أما في الكلمتين (مَدَامِعُ، المَدَامِعُ) اتفقتا في المعنى فكلمة مَدَامِعُ يقصد بها هنا العين التي تسقط منها الدموع، وجميع هذه المفردات تجتمع في حقل دلالي واحد وهو العين والدموع.

ومن أمثلة تكرار المفردات بشكل متتابع في أسطر متتالية نذكرها:

أَبْكِي مِنَ الْعِلْمِ وَالتَّقْوَى بِهِ اجْتَمَعَا
أَبْكِي مِنَ الْحِلْمِ ثَوْبٌ كَانَ يَلْبِسُهُ
أَبْكِي فَتَى الدَّهْرِ، أَبْكِي شَيْخَ كُلِّ حَجِي
وَمَنْ مَضَى وَهُوَ أَوْفَى النَّاسِ بِالدِّمَمِ
أَبْكِي عَلَى طَاهِرِ الْأَخْلَاقِ وَالتَّيْمِ
أَبْكِي أَخَا الْفَضْلِ، أَبْكِي مَعْدَنَ الْكَرَمِ⁽²⁾

الكلمات (أبكي، أبكي، أبكي) متفقين في نوع الوحدات الصوتية، وترتيبها ومعناها وعدد أحرفها، فكلها تدل على البكاء، كلهم وقعوا في أول البيت فعل مضارع مرفوع بالضمة المقدرة على الياء والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا" الذي هو الشاعر حيث كان يصف حالته.

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ص502.

(2)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

2- تكرار الجمل:

يعد التكرار واحدا من المؤشرات الأسلوبية الفنية الموحية فاستخدم الشاعر تكرار الألفاظ والجمل لتأكيد أقواله ومشاعره وأحاسيسه لإثارة إحساس المتلقي قد ورد تكرار الجمل في القصيدة عدة مرات نذكر منها:

وَكَانَ يَحْيَى - إِذَا خَفْنَا - لَنَا حَرَمًا	نَلَجَأُ إِلَيْهِ. فَقَدْ صِرْنَا بِلَا حَرَمٍ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا سَيْفًا يُعْزُّ بِهِ ال	دَيْسُ الْحَنِيفِ وَيُحْمَى كُلُّ مُهْتَضِمٍ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي كُلِّ حَادِثَةٍ	فِي الدِّينِ كَاللَّيْثِ يَحْمِي سَاحَةَ الأَجَمِ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي الرَّائِغِينَ إِذَا	ضَلُّوا لِسَانًا يُبَيِّنُ الْحَقَّ عَن أُمِّم
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا حَرَزًا، وَكَانَ لَنَا	كَنْزًا، وَكَانَ لَنَا كَالغَيْثِ فِي الأَرَمِ (1)

الجملة (وكان يحيى لنا) تكررت خمس مرات في أسطر متتالية متتابعة متناسقة كما هو ظاهر في الأبيات المذكورة، وقد جاء هذا التكرار دالا ليعبر عن غرض شعري وهو المدح، حيث كان سعدون الوريثي يمدح وعد مزايا وصفات يحيى بن عمر ويبين قيمته عندهم.

وورد تكرار الجمل أيضا في البيت الخامس والأربعين:

كَمْ دَاوَمَ الصَّمْتِ إِخْبَاتًا وَحُسْنَ تَقَى	فَإِنْ تَكَلَّمَ أَبْدَى لَفْظَ مُحْتَشِمٍ (2)
مَا دَاوَمَ الصَّمْتِ إِلَّا خَوْفَ مَقْتِكَ يَا	جَبَّارَ، مَا ذَاكَ مِنْ عَيٍّ وَلَا بَكَمٍ

فالجملة (كم داوم الصمت، ما داوم الصمت) تكررت مرتين بشكل متتابع في البيتين الظاهرين أعلاه، فالجملة الأولى دلت على عدد المرات التي داوم فيها عمر الصمت وكتب كلامه، والجملة الثانية تدل على اختياره الصمت خوفا من كره الناس له.

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، بيروت، ص 502.

(2)-المرجع نفسه، ص503.

3- تكرار الحروف:

للحروف قيمة صوتية وموسيقية كبيرة في نظم الشعر والملاحظ على هذه القصيدة تكرار حرف واحد في بيت أو عدة أبيات متتالية نذكر أمثلة من القصيدة:

مَنْ كَانَ ذَا وَرَعٍ، مَنْ كَانَ ذَا أَدَبٍ مَنْ كَانَ ذَا فَطْنٍ، مَنْ كَانَ ذَا فَهْمٍ⁽¹⁾

تكرر في هذا البيت حرف (الكاف) وهو من الحروف المهموسة، وحرف (الذال) من الحروف المجهورة ولآءم بين هذين الحرفين في الشطر الأول والثاني، وهذا التلاؤم والتكرار أدى إلى توافق صوتين بين الحروف والكلمات في البيت.

كما يظهر تكرار الحروف في الأبيات التالية:

وَاعْصِمُهُ مِنْ فِتْنَةٍ فِي الْقَبْرِ يَعْلمُهَا يَا رَبِّ، إِنَّكَ مَلْجَأُ كُلِّ مُعْتَصِمٍ
قَرِيبُهُ مِنْ عَرْشِكَ الْعَالِي، فَمَذْهَبُهُ، يَا رَبِّ، إِنَّكَ فَوْقَ الْعَرْشِ مِنْ قَدَمٍ
وَاجْعَلْهُ يَنْظُرُ إِلَى مَا كَانَ يُوقِنُهُ مِنْ نُورٍ وَجْهَكَ يَا ذَا الْعِزِّ وَالْعَظَمِ
أَحْفَظْهُ، أَكْرِمْهُ، أَلْحِقْهُ بِهَمَّتِهِ أَقْرِرْ لَهُ عَيْنَهُ، أَغْدِقْهُ بِالنِّعَمِ⁽²⁾

كرر الشاعر في هذه الأبيات حرف (القاف)، وهو من الحروف المجهورة المشددة الانفجارية تكرر في القصيدة (45) مرة وفي هذه الأبيات تكرر (8) مرات (القبر، قربه، فوق، قدم، يوقنه، ألحقه، أقرر، أغدقه) وتكرر حرف (العين) في القصيدة (59) مرة وفي هذه الأبيات (11) مرة، الذي يعتبر من الأصوات المجهورة الاحتكاكية وحقق هذا التكرار جرس موسيقي متناغم بين أجزاء القصيدة.

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

(2)-المرجع نفسه، ص503.

ومن خلال استخدام الشاعر للتكرار بيّن لنا أبعاد دلالية وفنية حفّز بها المتلقي للنظر والقراءة والاستمتاع بأبيات هذه القصيدة المتسمة بالصدق والمعبرة عن الحزن.

وفي نهاية هذا الفصل نصل إلى القول بأن القصيدة جميلة في ايقاعها الداخلي والخارجي، فهي من بحر البسيط إضافة إلى التناغم الشيق المتولد عن حسن بناء العبارات وأبيات القصيدة، ففي هذه الميمية تبين لنا أنه قد وازن وربط بين الموسيقى الداخلية التي اعتمد في تشكيلها على الأصوات المجهورة والمهموسة والبديع، وبين الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية اللذان يعتبران عماد القصيدة العربية، التي طبعت أسلوب الشاعر بنوع وجداني عذب وهو ما يدل على العلاقة القائمة بين سعدون الورجيني وعمر بن يحيى برثائه له وذكر محاسنه ومدحه.

الفصل الثالث: الصور الفنية البلاغية

المبحث الأول: الصور الشعرية

المطلب الأول: مفهومها في النقد القديم والحديث

المطلب الثاني: أنواع الصور الشعرية ونماذجها

المبحث الثاني: الحقول الدلالية

المطلب الأول: مفهومها ونماذجها

يعد الشعر فن كلامي وسيلته اللغة، فهي تعتبر قناة تواصل بينه وبين المتلقي، فناظم الشعر لابد أن يتقن أصول هذه اللغة ومفرداتها وقواعدها حتى يسهل عليه أن ينظمه بشكل جيد فالشعر ليس مجرد كلام فقط، بل هو عملية إبداعية يتميز بها كل مبدع بطريقة مميزة وجميلة فيتم من خلالها التعبير بالألفاظ بشكل سليم دون أخطاء لغوية ونحوية. لأن طريقة التعبير فيها تكون بألفاظ لها دلالة ومعنى تتطلب ألفاظ واقعية، كما نجد أن مستخدمها قد يعدل عن النمط المتعارف عليه فيستخدم المجاز، وهذا العدول يساعده على التعبير عما يريد وفق حالته النفسية والشعورية، فالشعراء يريدون تجسيد صورة ما من خلال هذه الأشعار.

المبحث الأول: الصور الشعرية وأنواعها:

أولاً: مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث:

تعد الصورة الشعرية من أهم الوسائل التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن ما في خاطره ونقل تجربته التي مر بها، إذ هي مرآة انفعالات الشاعر وأحاسيسه، وهي أيضا الحامل الأوضح لفكرته ليكون المعنى متجليا أمام التلقي حتى يمثله بوضوح ويستمتع بجمالية الصورة، فهي تعتبر ميزة أسلوبية وظيفتها تزيينية تساعد على فهم النص، ولعل أول من لفت النظر إليها في تاريخ النقد العربي هو الجاحظ حيث قال الجرجاني: "إنما الشعر صناعة، ضرب من النسيج وجنس من التصوير" (1) أي أن الشعر يخضع لقواعد دقيقة وتعني الإتقان والجودة وللشعر أسلوب خاص في صياغة المعاني في شكل ممتع ومؤثر. ولم يخالفه في ذلك قدامة بن جعفر في قوله: "... إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب

(1) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، تح. محمود محمد شاكر، ط5، القاهرة، مصر، 2004، ص508.

للنجارة والفضة للصياغ⁽¹⁾، فمن غير الممكن أن تكون غير موجودة في كل قصيدة وغيابها يعتبر ضعف من الشاعر من حيث رصيده اللغوي، ونظرا لأهمية هذه الوسيلة فقد اهتم بها النقاد بالدراسة، إلا أنهم اختلفوا في تحديد مفهومها بين النقد القديم والنقد الحديث، ففي النقد القديم عني بها النقاد ودرسوها وفق الظروف الاجتماعية والتاريخية السائدة في ذلك العصر. أما في الحديث فقد تطور مفهوم الصورة عند النقاد وتأثرهم بالنقد الغربي فمصطلح الصورة الشعرية دخل إلى نقدنا عن طريق الإطلاع على النقد الغربي وكذلك مع ظهور الاتجاه الرومانسي، فقد عرفها الدكتور جابر عصفور في قوله: " الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي...، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح الحديث وي طرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"⁽²⁾، أي أن مصطلح الصورة مزيج من البلاغة الحديثة والقديمة كما عرفها مصطفى ناصف قائلا: " الصورة في الأدب تطلق عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفه للاستعمال الاستعاري للكلمات"⁽³⁾، بمعنى أن الصورة ماهي إلا تعبير ونقل التجربة الشعرية فيستخدم الشاعر مفاهيم وكلمات فيها مجاز.

ثانيا: أنواع الصور الشعرية:

وهو ما أطلق عليه بمصطلح علم البيان وهو يعد من أهم المعايير التي تقاس بواسطتها القيمة الجمالية والبلاغية للقصيدة، وقد تم تقسيم علم البيان إلى أربعة عناصر أساسية هي: التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية.

(1) - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ط3، تح. كمال مصطفى، 1978، ص20.

(2) - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص7.

(3) - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، 1983م، ص7.

1- الصورة التشبيهية:

تعد الصورة التشبيهية مكونا رئيسيا لنظم الشعر فهي عنصر مهم في بناء القصيدة، حيث تعتبر من أهم العناصر التي استخدمها الشاعر في نقل تجربته وقد اهتم به البلاغيون قديما فعرفه ابن رشيق في قوله: " بأنه يكون بوصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، فوقع التشبيه إنما هو أبداً على الأعراس لا على الجوهر، لأن الجواهر هي الأصل كلها واحد اختلفت أنواعها واتفقت"⁽¹⁾ ، هذه الطريقة التي يتم بها التشبيه بين الأشياء التي تكون في الصفات لا في الجوهر فالتشبيه يقع بين شيئين اشتركا في الأوصاف الجامعة لهما أو ما تسمى بالأركان، وللتشبيه أربعة أركان يحددها علي الجندي في قوله: " المشبه والمشبه به، ويقال لهما طرفا التشبيه وأداة التشبيه ووجه الشبه"⁽²⁾ ويعد طرفا التشبيه الركنان الأساسيان فيه لكي يظهر فائدة التشبيه وشعريته.

1-1/ أقسام التشبيه:**أ- التشبيه المرسل:**

ورد هذا النوع من التشبيه مرتين في القصيدة، حيث عرفه رابح بوحوش في قوله: " هو تشبيه نكرت فيه الأداة، وبنائه يتطلب صنعة كبيرة، ولا تفننا خاصا، ولعله بذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه خاصة، وأنه أحسن إطار لوجود الصور في أوضح مظهر، مشبه

(1)-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط5، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ص174.

(2)-علي الجندي: فن التشبيه، ج1، ط2، مكتبة نهضة مصر، د.ت، ص94.

بأبين دلالة، وإن قلت في العمق أحيانا"⁽¹⁾، ولقد شاع استعماله عند الشعراء منذ القديم، إذ أنه أرقى أنواع التشبيه بلاغة ومن أمثلة التشبيه المرسل في القصيدة قوله:

يَا مَوْتُ أَتُكَلِّتُنَا يَحْيَى وَكَانَ لَنَا فِي بَلَدَةِ الْعَرَبِ مِثْلَ الْبَدْرِ فِي الظَّمِّ (2)

وقد ورد هذا التشبيه وأطرافه في هذا البيت كما هو مبين في الجدول الآتي:

المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
يحيى	البدر	مثل	في الظلم

كما هو مبين في الجدول أعلاه تواجد كل عناصر المكملة والمؤكددة للتشبيه المرسل، حيث وصف لنا يحيى ابن عمر وشبهه بالبدر المنير في الظلام الحالك، ويقصد بقوله هنا أن يحيى كان نورا وسندا لكل محتاج غريب، فالشعرية هنا تكمن في هذا البيت حيث أن الشاعر شبه يحيى في النور والضياء بالبدر، ولقد لجأ الشاعر هنا ليؤكد الخبر ويكون واضحا وثابتا.

ب- التشبيه المؤكد:

ورد هذا النوع من التشبيه على مستوى الصورة في القصيدة بكثرة ونوع فيها الشاعر، ويعرفه أحمد الهاشمي في قوله: " التشبيه المؤكد هو ما حذف أدواته"⁽³⁾ ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه نذكر منه:

وَكَانَ يَحْيَى لَنَا سَيِّفًا يَعْرُ بِهٍ آل دَيْنُ الْحَنِيفُ وَيَحْمِي كُلَّ مُهْتَضِمٍ (1)

(1) - راجح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006م، ص 153.

(2) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج 1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص 502.

(3) - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة والبيان والبدیع، تح. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005م، ص 237.

ورد في هذا البيت التشبيه المؤكد الذي حذفته منه الأداة كما هو مبين في الجدول الآتي:

الأداة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه
(محدوفة)	يَحْيَى	سَيْفًا (السيف)	يَحْمِي (الحماية)

نجد أن الصورة الشعرية في هذا النوع من التشبيه هدفها وغايتها هي الإيجاز والاختصار إذ حذفته الأداة وذكر المشبه وهو يحيى والمشبه به هو السيف ووجه الشبه الحماية، فشبه سعدون يحيى بالسيف يذود عن الحق ولا يخشى في الحق لومة لائم، فهو نصير المستضعفين ومدافع عن المظلومين يعز به الدين ويدافع عنه وينصره بكل ضرورة.

ج- التشبيه المفصل:

يذكر فيه الشاعر وجه الشبه وقد عرفه رابح بوحوش في قوله: " هو على خلاف التشبيه المجمل، إذ يشترط فيه ذكر وجه الشبه كي يزداد بيانا وتفصيلا"⁽²⁾، وأكثر توضيحا، واستخدم الشاعر هذا النوع من التشبيه في قصيدته ويظهر ذلك في قوله:

عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجْدٌ فَلَمْ تَنَمِ تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمِ⁽³⁾

ذكر الشاعر هنا أركان التشبيه مرتبة كما هي مبينة في الجدول الآتي:

(1)-مرجع سبق ذكره، رياض النفوس، ص502.

(2)-رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006م، ص160.

(3)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

الأداة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه
الكاف (ك)	عَيْنٌ	نَظْمِ الدَّرِّ	مُنْسَجِمٍ

في الجدول أعلاه وظف الشاعر عناصر التشبيه مرتبة، حيث ذكر المشبه (العين)، وأداة التشبيه (الكاف)، والمشبه به (نظم الدر) ووجه الشبه (منسجم)، حيث شبه العين أثناء البكاء وانهمار الدموع المنتظمة بعقد يظم مجموعة متسلسلة ومنسجمة من اللآلئ، ووجه الشبه بينهما هو ذلك الانتظام والانسجام والتسلسل الذي نجده في اللآلئ المترابطة في العقد والمتراسة لؤلؤة لؤلؤة كذلك الدموع أثنان انهماها تتساقط دمعة دمعة في انتظام تسلسل وانسجام، وقد اعتبر علماء البلاغة هذا النوع من التشبيه من أضعف الأنواع لأن أركانه كلها مستوفية، إذ قل فيه رونقها البلاغي وذلك بسبب التشابه والتداخل بينه وبين التشبيه المرسل.

د- التشبيه المجمل:

استخدم سعدون التشبيه المجمل في ميميته، وقد عرفه رابح بوحوش في قوله: "هو استعمال يتميز بتجريده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبل إماما خاصا بإطار الحديث"⁽¹⁾ بمعنى أن وجه الشبه فيه يحذف وقد كان ذلك في قوله:

أَعْظَمُ بِحُبِّي لَهُ أَجْرِي وَصُنْ بَدَنِي مِنْ حَرِّ نَارٍ تُعِيدُ النَّاسَ كَالْحِمَمِ⁽²⁾

حدث التشبيه هنا مجملا كما هو مبين في الجدول الآتي:

(1) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2006م، ص158.
(2) أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص504.

الأداة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه
الكاف (ك)	النَّاس	الجَمَم	(محذوف)

فقد شبه سعدون الوريثي الناس بالحمام التي تذوب من شدة الحرارة، حيث طلب سعدون وتضرع إلى الله أن يحميه من هذه النار التي ترجع الناس كالحمام، وكل هذا بسبب حبه وتعظيمه ليحيى وعدم اهتمامه بالحياة الآخرة، حيث ذكر الشاعر أركان التشبيه من أداة ومشبه ومشبه به وحذف وجه الشبه وأدى هذا العدول إلى تحقيق أبعاد جمالية، هدفه التأثير في المتلقي وإثارة فضوله لقراءة الأبيات التي بعده لمعرفة المزيد.

من خلال دراستنا للتشبيه نتوصل إلى أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى صورة بارعة ممتزجا بالخيال وهذا ما يبرز براعة الشاعر من خلال انتقائه الصور المناسبة ومدى نكائه في عقد المشابهة بين الحالتين، لينتج لنا جمالا في الأسلوب.

2- الصورة الاستعارية:

بعد أن قمنا بدراسة الصورة التشبيهية وما أحدثته من جمال في الأسلوب الذي اعتمده الوريثي، نذهب إلى دراسة نوع آخر من الصور البلاغية التي اعتمدها الشاعر في القصيدة ألا وهي الاستعارة، فهي تعتبر من أهم وأبرز الضروب عند البلاغيين قديما وحديثا، أردنا أن نبدأ بدراستنا لها من خلال الحديث عن مفهومها عن كل منهم، فيعرفها القاضي علي عبد العزيز الجرجاني: "وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها الاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، تقريب الشبه ومناسبة المستعار له والمستعار منه وامتزاج اللفظ

بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في احدهما إعراض عن الآخر⁽¹⁾، فالاستعارة عنده هو أن يستعمل اللفظ في غير محله أو موضعه وهو يشبه إلى حد ما التشبيه، أما أبي الهلال العسكري فيعرفها قائلاً: " الاستعارة هي نقل عبارة عن موضع استعمالها في اللغة إلى غيره لغرض ما، ذلك الغرض إما أن يكون لشرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين العرض الذي يبرز فيه"⁽²⁾، أي بمعنى أن الاستعارة تعني نقل شيء من مكانه الأصلي إلى موضع أو مكان آخر.

أما الاستعارة في النقد الحديث فقد عرفها سيوني عبد الفتاح بقوله: "هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له العلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ولذلك مع الاشتقاق فيقال لفظ المستعار، ومتكلم مستعير"⁽³⁾، يقصد من كلامه استعمال اللفظ في غير محله وأن هناك علاقة متباينة تجمع بين طرفي الاستعارة مما يدل على أن الاستعارة لا تكون بالمشابهة فقط.

وقد تكرر ورودها بأنواعها في الميمية كالاستعارة المكنية، حيث كانت من أهم الوسائل التي استعملها الشاعر في تشكيل الصورة الشعرية وهذه نماذج عن الاستعارات الموجودة في القصيدة.

(1)- عبد العزيز الجرجاني: الوسائط بين المتبني وخصومه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البخاري، دار القلم ببيروت، د.ط، ص41.

(2)- أبو الهلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح. علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار النشر المكتبة العصرية بيروت، 1952م، ص268.

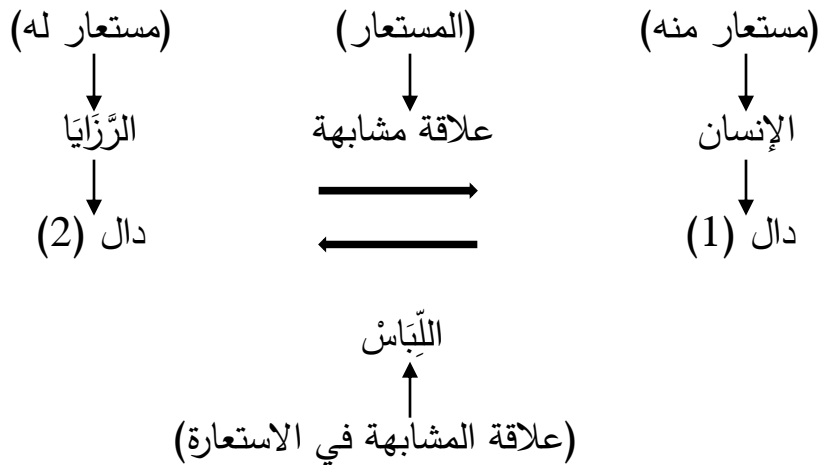
(3)- سيوني عبد الفتاح قيود: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار، القاهرة، ط4، 2015، ص155.

أ- الاستعارة المكنية:

من الصور البيانية التي استعملها سعدون الوجيه في الميمية الاستعارة المكنية، فقد عرفها السكاكي في قوله: "هي أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به الموازية"⁽¹⁾، أي بمعنى المشبه به محذوف وتترك قرينة أو لازمة من لوازمه تدل عليه. ونجدها في قول الشاعر كالأتي:

وَهَلْ تُلْدُ بِطَعْمِ النَّوْمِ مُقْبَلَةً مَنْ كَسَتْهُ كَفُّ الرِّزَايَا حُلَّةَ السَّقَمِ⁽²⁾

في هذا البيت استعارة مكنية لفظ المشبه به محذوف وهو الانسان وأشير إلى لازمة من لوازمه تدل عليه وهي (كسته)، حيث شبه الهموم بلباس يكتسي ويلبس بحيث حذف المشبه به وهو الإنسان وتركت قرينة لفظية تدل عليه وهي (كسته) على سبيل الاستعارة المكنية.



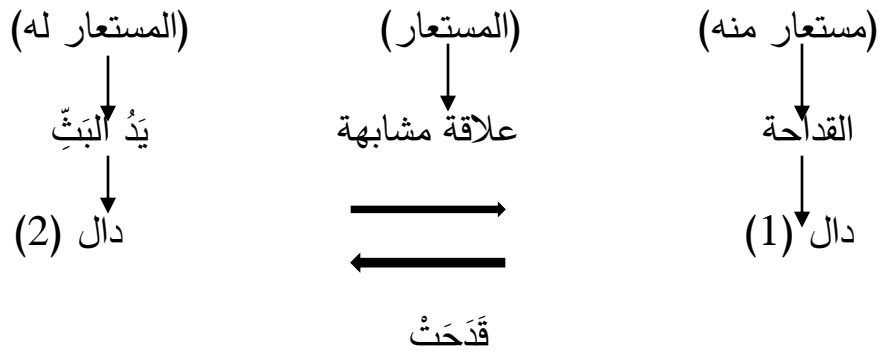
كما تظهر الاستعارة المكنية في قوله:

(1)-السكاكي: مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص160.

(2)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ فِيهَا يَدُ الْبَيْتِ نَيْرَانًا مِنْ الْأَلَمِ (1)

حيث وردت الاستعارة في قوله (قدحت فيها يد البيت)، فشبه الحزن بقداحة أولعت نارا، فحذف المشبه به (القداحة) وأبقى على لازمة تدل عليه وهي (قدحت) بمعنى أشعلت على سبيل الاستعارة المكنية. قد ساهمت هذه الصورة في إبراز لمسة جمالية على مستوى البيت من خلال استعمال الشاعر للغة الشعرية.



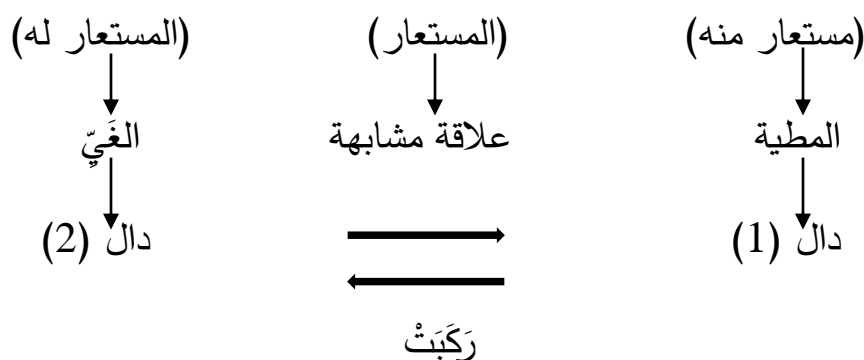
وكذلك نجدها في البيت الآتي:

سَجِيَّةٌ رَكَبَتْ فِيهِ وَمَعْرِفَةٌ بِاللَّهِ لَا كَامِرِيءٍ فِي الْغَيِّ مُقْتَحِمٍ (2)

شبه الشاعر السجية بمطية (جمل أو ناقة أو حصان) تركب وتمتطي، فحذف المشبه به وهي المطية وأبقى على قرينة تدل عليه وهي الفعل (ركبت) على سبيل الاستعارة المكنية.

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(2)-المرجع نفسه، ص502.



ومن خلال دراستنا لأسلوب الاستعارة في الميمية حيث تم ذكرها ست مرات أو أكثر، فهي عنصر مهم لها دور جمالي فني تضيفي متعة غريبة وواضحة في نفس الوقت وظيفتها تكميلية تقوي الكلام وتكسوه حسنا ورونقا، مما زادت التراكم المتواجدة في القصيدة بلاغة، بينت لنا قدرة الشاعر والتمكن منها بلغته الشعرية الفنية.

3- الصورة الكنائية:

استخدم الشاعر الصورة الكنائية في تشكيل صور قصيدته التي تعكس الحالة النفسية والشعورية، وقد عرفها رابح بوحوش في قوله: "هي وجه من أوجه البيان، وواد من أودية المبدعين، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلداهم من المعاني، ويجيش في نفوسهم من الخواطر"⁽¹⁾، بمعنى أن الشعراء يستخدمونها للتعبير عما يجول في دواخلهم من عواطف وأحاسيس، يتقنها إلا من أبدع فيها، ويعرفها الجرجاني بقوله: "أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورد في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"⁽²⁾، ويعني ذلك أن الكناية ماهي إلا تلميح إلى معنى ما دون

(1)-رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006م، ص184.

(2)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، د. ط، مكتبة العصرية، بيروت، 2002م، ص66.

التصريح به وذكر معنى آخر يدل على المعنى الذي تم العدول عنه. فأهميتها هذه وما حققته من سمة جمالية أضفتها على مستوى القصيدة بفضل ما تحويه من إحياء، فالشاعر اعتمد عليها في الميمية بمختلف أنواعها ومن بينها:

1- الكناية عن صفة:

ورد هذا النوع من الكناية في القصيدة حيث عرفها عبد العزيز عتيق في قوله: " وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت " وتعني بذكر الموصوف بلفظ واضح يفهم من سياق الكلام. وبالعودة إلى الميمية نجد أنها وردت بكثرة نذكر ثلاث أمثلة منها:

مَدَامِغُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخُطُّ بِهَا أَيِّدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ⁽¹⁾

إذا تمعنا هذا البيت وجدنا فيه كناية عن صفة ويمكن تحديدها في المخطط كما يلي:

مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ

مَدَامِغُ

شِدَّةُ الْحُزَنِ

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

فمن خلال هذه الدلالات يتم التوصل إلى المعنى الذي عدل عنه الشاعر وهو التعبير عن شدة الحزن الذي أصابه لفرق صديقه، والكناية هنا في الجملة (ما بالقلب من سدم)، التي يقصد بها الهموم والمدامع الموجودة في قلبه وشدة حزنه.

وكذلك في قوله:

وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ فِيهَا يَدُ الْبَيْتِ نَيْرَانًا مِنَ الْأَلَمِ⁽¹⁾

ورد في هذا البيت كناية عن صفة (نيرانا من الألم) دلت عن فضاة الألم وشدته ونبين ذلك من خلال المخطط الآتي:

نَيْرَانًا مِنَ الْأَلَمِ



جَارِحَةٍ



شِدَّةَ الْأَلَمِ

وهذا المعنى المراد ايصاله كان واضحا فيقصد أن كل جرح في جسم صديقه يحيى ابن عمر قد سببت له آلاما شديدة.

ويقول الشاعر أيضا في هذا البيت:

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

فَعَضَّ طَرْفًا عَفِيفًا عِنْدَ رُؤْيَتِهَا مَخَافَةً مِنْ عِقَابِ اللَّهِ وَ النَّقْمِ (1)

وردت في هذا البيت كناية عن صفة (غض طرفا)، وهي كناية عن الحشمة والحياء، وهذه الصفة قريبة في المأخذ لأن الكلمة المحذوفة قريبة من المراد، فعندما قال غض طرفا عفيفا، المعنى المراد كان واضحا لا يحتاج إلى وسائط ومخطط ليفهم، فقد عمد الشاعر هذا الوصف ليبين كم كان يحيى بن عمر تقيا محتشما يخاف الله سبحانه وتعالى.

فاستخدام الصور الكنائية في الميمية، قد أضاف للشعر جمالا ورونقا، مما أدى إلى التأثير في المتلقي الذي سيتفاعل مع هذه الإيحاءات والصور الشعرية مستعملا بذلك ذهنه للكشف عنها.

ومن خلال دراستنا للتشبيه، والإستعارة، والكناية الموجودة في ميمية سعدون الورجيني يتبين لنا أهميتها وما حققته من قيمة جمالية التي عكست عمق التجربة التي عاشها الشاعر بصدق.

4- الصورة الوصفية:

تعد الصورة الوصفية من أبرز أنواع الصور الحقيقية التي استخدمها الشاعر في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره ونقل تجربته إلى القارئ، ويعتبر الوصف من أهم الأغراض، فكلما كان في الشعر دل على رقيه، يستعمله الشاعر بغية التأثير في النفوس وليجرك عاطفة المتلقي وقد عرفه عبد العظيم قناوي في قوله: "هو تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم، وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلا يصل بك

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

إلى الأعماق إلى غير هاتيك العناصر الذي قد يحتاج وصفها إلى ذوق فني...⁽¹⁾ أي هو عنده أن تصور الشيء كما هو واضح وحقيقي في قالب وأسلوب جميل. استخدم سعدون هذا الأسلوب البالغ أهمية ليشكل صوراً لميميته ومن أمثلة ذلك نذكر محددة في أنواع:

أ- الصورة الوصفية الخارجية:

استعمل الورجيني هذا النوع في قصيدته، حيث وصف صديقه يحيى بن عمر وكيف كانت أخلاقه وصفاته التي كان يتحلى بها وذلك في قوله:

مَنْ كَانَ ذَا وَرَعٍ، مَنْ كَانَ ذَا أَدَبٍ مَنْ كَانَ ذَا فَطْنٍ، مَنْ كَانَ ذَا فَهَمٍ
مَنْ كَانَ يُفْقُو مِنَ الْأَخْيَارِ أَثْرَهُمْ مَنْ كَانَ فِي الدِّينِ غَيْرَ مُتَّهَمٍ⁽²⁾

من خلال هذين البيتين يصف لنا الشاعر صفات صديقه من خلال ذكره لهذه الخصال فصور لنا دماثة أخلاقه ونبيل صفاته وعبر عنها بكل صدق ومصداقية جعلت من يسمع هذه الأبيات يتخيل الفقيد ويعجب به وبأخلاقه حتى ولم يكن يرى فيراه.

وكذلك في قوله:

فَعَضَّ طَرْفًا عَفِيفًا عِنْدَ رُؤْيَيْهَا مَخَافَةً مِنْ عِقَابِ اللَّهِ وَ النِّقَمِ⁽³⁾

(1) - عبد العظيم قناوي: الوصف في الشعر العربي، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1949م، ص42.

(2) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير النكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

(3) - المرجع نفسه، ص502.

هذا البيت يبين لنا أن الشاعر وصف يحيى بن عمر بصفات الحشمة والحياء التي كان يتحلى بها وقد أكد هذه الصفة في قوله (غض طرفاً) ويقصد بقوله هنا ان عمر كان انسانا يتصف بالحشمة والحياء وكان انسانا خلوقا قليل الكلام وحريص عليها.

وفي قول الشاعر أيضا عن يحيى:

مَا كَانَ أَشْجَعَهُ، مَا كَانَ أَوْزَعَهُ مَا كَانَ أَفْصَحَهُ فِي مَخْفَلِ الْكَلَمِ⁽¹⁾

وفي هذا البيت يصور الشاعر لنا صفات يحيى من شجاعة وورع وتقوى ومدى فصاحته في مجالس الشعر والإلقاء وبراعته فيها، حيث تغنى به الشاعر ومدحه في هذه المرثية، ليبين لنا مدى بلاغة وفصاحة هذا الأديب ومهاراته اللغوية.

ب- الصورة الوصفية الداخلية:

ورد توظيف الصورة الداخلية في القصيدة وتواجد بكثرة لوصف الشاعر لحالته وأحاسيسه ومشاعره الكامنة في نفسه، حيث ساعدته هذه الصورة لنقلها إلى المتلقي لكي يؤثر فيه ويحرك عاطفته، ومن ذلك في قوله:

عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجْدٌ فَلَمْ تَنْمِ تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنْظَمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمِ
مَدَامِعُ الصَّبِّ أَفْلَامٌ تَخُطُّ بِهَا أَيَدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمِ
لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرَجَّمَهُ حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مِنْكُمْ⁽²⁾

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص503.

(2)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ص501.

من خلال مقاطع هذه الأبيات يصور لنا الشاعر حالته النفسية المريرة بوصف لنا ما أصابه من حزن وألم وأسى لفراق صديقه عمر بن يحيى وما خلفه هذا الفراق من حصرة وهموم، هذا الأسى الكامن والمكبوت طفى على السطح ولولا دموعه الفاضحة وعبراته الحارقة لما تمكن الآخرون من معرفة آثار الفقد والتكل التي ألمت به.

وكذلك في قوله:

لَا لَوْمَ إِن كُنْتُ بَعْدَ التَّكْلِ لَمْ أَنْمَ لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأْمَنِي مَاذُقْتُ لَمْ يَنَمَ⁽¹⁾

الشاعر هنا يصف حالته بعد فقدانه لصديقه وبسبب هذا التكل والفقد، فقد قدرته على النوم، ويقول لكل من لامه أنهم إذا ذاقوا مآذقه _سعدون الورجيني_ فلا يستطيعون تحمل هذا الألم.

بعد دراستنا وتحليلنا للصور الشعرية في ميمية سعدون الورجيني نلاحظ أنه مزج بين الصور البلاغية والصور الحقيقية وقد ساعدت هذه الصور في نقل تجربته إلى السامع، وساعدته في ذلك الصور البيانية من تشبيه ومجاز وكناية حيث جاءت لتقوي المعنى وتأكيد مضيئة جمال وزخرف فني أثرت قصيدة الشاعر. ومن خلال دراستنا لهذه الصور التي شكلت طابع فني أسلوبى نلاحظ أنها ساعدته وخدمته على تحقيق متعة جمالية بسيطة مفهومة سعى من خلالها إلى إيصال ابداعه للمتلقى، فلولا هذه الصور الشعرية البليغة لكان كلامه جافا باردا خاليا من مدلولات قيمته كبيرة للعمل الفني.

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ص501.

المبحث الثاني: الحقول الدلالية:

يعتبر الحقل الدلالي أحد أهم النظريات المهمة في علم الدلالة التي تعالج وتدرس الكلمات من خلال تجميعها في مجموعات تدل على معنى واحد أو في سياق واحد، إذ تعتبر عنصر مهم في الدراسة الأسلوبية لأي عمل فني لكي تضعه في طابعه الخاص المتفرد عن غيره، ومن خلال هذه الدراسة التي تهدف إلى تحديد هذه الألفاظ، حيث يقول أحمد مختار: "هي جمع الكلمات التي تخص حقلاً معيناً والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام"⁽¹⁾، فهي تساهم في توصيل الأفكار مرتبة وتحدد العلاقة بين ألفاظ الحقول ببعضها مما يؤدي إلى تحديد معنى للكلام الإبداعي.

والقارئ لميمية سعدون الورجيني يلاحظ الألفاظ والدلالات المتعلقة بالمرثي يحيى وعلاقته بالشاعر التي تميزها الصداقة القوية والمحبة، وانقلبت هذه المشاعر إلى حزن بعد موت يحيى وحاول من خلال هذه الألفاظ التعبير عما في داخله من حزن وألم أصابه بعد موته بمفردات كانت وظيفتها إضفاء قيمة لمعاني هذه القطعة لأدبية. وهذا ما يسمى بالحقول الدلالية الموزعة في أبيات القصيدة نذكر منها:

1- حقل الألفاظ الدالة على الحزن والألم:

من الوهلة الأولى عند قراءتنا لمرثية الورجيني ندرك ونتبين الحالة النفسية المدمرة والمضطرب والمتشنجة التي غلبت عليها ملامح وصور الحزن والشجن التي عاشها ومن ذلك قوله:

(1) - أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط1، منشورات عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1992م، ص80.

عَيْنُ أَلَمٍ بِهَا وَجَدٌ فَلَمْ تَنَمِ
 مَدَامِعُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَحُطُّ بِهَا
 لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرَجَّمَهُ
 لَوْلَا المَدَامِعُ لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ
 وَهَلْ تَلَذُّ بِطَعْمِ النُّومِ مُقْلَةٌ مَنْ
 وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ
 تَبْكِي بِدَمْعٍ كَتَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمِ
 أَيَدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمِ
 حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمِ
 يَخْفِي تَبَارِيحَ وَجَدٍ غَيْرَ مُنْصَرِمِ
 كَسَنَتْهُ كَفُّ الرِّزَايَا حُلَّةَ السَّقَمِ
 فِيهَا يَدُ البَثِّ نِيرَانًا مِنَ الأَلَمِ⁽¹⁾

في هذه الأبيات نجد ألفاظا دالة على حقل الحزن والألم والمعاناة التي عانى منها الشاعر بعد فقدان صديقه، وسيطرت على هذه الأبيات والمتمثلة في (وجد، تبكي، دمع، مدامع، السدم، تباريح، جارحة، البث، الألم، الرزايا، السقم)، إذ صور لنا حالته النفسية إثر موت يحيى، فقد جسدت مدى شدة الآلام والأوجاع التي أحس بها والتي تعد أحد الظواهر الوجدانية النفسية.

2- حقل الألفاظ الدالة على الحب:

بالرغم من كون ميمية سعدون الوجيهي مرثية تحكي عن فقدانه لصديقه، إلا أن الألفاظ المشكلة لمعجم هذا الحقل لم ترد بصفة كبيرة، ونجد ذلك في قوله:

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

أَعْظَمُ بِحُبِّي لَهُ أَجْرِي وَصَنَ بَدَنِي
 أَحَبُّبُهُ فِيكَ لِلرُّفَى لَدَيْكَ بِهِ
 مَدَامُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخُطُّ بِهَا
 لَوْلَا الْمَدَامُ لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ
 حَرَّ نَارٍ تُعِيدُ النَّاسَ كَالْحِمَمِ
 مَا بَيْنَنَا رَبِّ مِنْ قُرْبَى وَلَا رَحِمِ (1)
 أَيَدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمِ
 يَخْفِي تَبَارِيحَ وَجْدٍ غَيْرَ مُنْصَرِمِ (2)

وفي هذه الأبيات كانت الألفاظ (الصب، الصبابة، بلوعته، أحببته، بحبي)، دلت على مدى حبه وتعلقه بصديقه ومدى اشتياقه لرفيق دربه، فاللفظتين (الصَّبِّ، والصَّبَابَةِ) تدلان عن الحب الشديد وحرارة الشوق وولعه، وكذلك بالنسبة للفظتين (بحبي، وأحببته) فلهما نفس المعنى الذي يعبر عن الحب.

3- حقل الألفاظ الدالة على أعضاء جسم الإنسان:

شغلت الألفاظ المشكلة لمعجم هذا الحقل الدلالي حيزا في ميمية سعدون الورجيني حاول بها شد انتباه القارئ، حيث وردت هذه الألفاظ دالة على بعضها البعض جاءت خادمة للنص الشعري. ومن أمثلة ذلك:

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 504.

(2)- المرجع نفسه، ص501.

عَيْنٌ أَلَمَ بِهَا وَجُدٌ فَلَمْ تَنَمْ
مَدَامِعُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخْطُ بِهَا
لَفْظُ الصَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرْجَمُهُ
وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ
تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ
أَيْدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ
حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمٍ
فِيهَا يَدُ الْبَثِّ نِيرَانًا مِنَ الْأَلَمِ (1)

في هذه الأبيات نجد ألفاظا دالة على هذا الحقل وهي (عين، قلب، لسان، جسم، يد...)، وكانت هذه الألفاظ الدالة على الجسم متواجدة بكثرة أضفت وخدمت الألفاظ مع بعضها، دلت على أعضاء الجسد التي شهدت الحزن والأسى كالقلب التي دلت على مدى تعلقه بحيي.

4- حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة والحيوان:

من الأمثلة الدالة على ألفاظ الطبيعة والحيوان تمثلت في الأبيات الآتية:

وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ
عَجِبْتُ أَنْ لَمْ أَمُتْ حُزْنًا وَقَدْ دَفَنْتُ
يَا مَوْتُ أَتُكَلِّتُنَا يَحْيَى وَكَانَ لَنَا
يُنْجَابُ بِهِ غَيْمُ الْخَنَا وَمَتَّى
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي كُلِّ حَادِثَةٍ
وَكَانَ يَحْيَى لَنَا حِرْزًا، وَكَانَ لَنَا
فِيهَا يَدُ الْبَثِّ نِيرَانًا مِنَ الْأَلَمِ (2)
كَفَّايَ فِي التُّرْبِ أَنْقَى الْعُرْبِ وَالْعَجَمِ (3)
فِي بَلَدَةِ الْعُرْبِ مِثْلَ الْبَدْرِ فِي الظُّلْمِ
نَفْسَ بِهِ النَّاسِ فَضْلًا كَمَا كَانَ كَالْعِلْمِ
فِي الدِّينِ كَاللَّيْلِ يَحْمِي سَاحَةَ الْأَجْمِ
كَنْزًا، وَكَانَ لَنَا كَالْعَيْثِ فِي الْأَرْمِ

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(2)-المرجع نفسه، ص501.

(3)-المرجع نفسه، ص502.

وكانت هذه الألفاظ (نيرانا، الترب، البدر، الظلم، الغيم، الليث، الغيث) دالة على ألفاظ الطبيعة والحيوان المحيطة بالشاعر التي حاول أن يشبه بها صديقه بألفاظ حيوانات نبيلة، ويصف مزياءه، ويدل على حزنه ولعنائه ومشقته بألفاظ الطبيعة.

5- حقل الألفاظ الدالة على المدح:

مزج الشاعر بين الحقول الدلالية وبفكره العاطفي أبداع وأجاد، ومن الحقول الدلالية التي استعمل فيها ألفاظ وعبارات مشكلة لحقل المدح نذكر أمثلة من القصيدة:

مَا كَانَ أَشْجَعُهُ، مَا كَانَ أَوْرَعُهُ	مَا كَانَ أَفْصَحَهُ فِي مَحْفَلِ الْكَلَمِ
مَا كَانَ أَرْغَبَهُ فِي سُنَّةِ دَرَسَتْ	يُشِيدُهَا بِنِيبَاءِ الْحَاقِقِ الْفَهْمِ
مَا كَانَ أَفْقَهَهُ، مَا كَانَ أَعْلَمَهُ	مَا كَانَ أَحْمَهُ عِنْدَ الْخَوْفِ لِلْحَرَمِ
مَا كَانَ أَطْهَرَ تِلْكَ النَّفْسِ مِنْ رِيْبِ	مَا كَانَ أَكْتَبَ تِلْكَ الْكَفِّ بِالْقَلَمِ
سَقَاكَ يَا قَبْرُ يَحْيَى عَارِضُ لَجَبِّ	سَمَحَ الرَّذَّازِ كَرِيمِ الْوَبْلِ وَالْدِيمِ
مُبَارِكُ الظِّلِّ يَكْسُو الْأَرْضَ أُرْدِيَةً	كَالْوَشَى يَلْقَى عَلَى الْقِيَعَانِ وَالْأَكْمِ (1)

في هذه الأبيات كانت الألفاظ (أشجعه، أورعه، أفصحه، أرغبه، أفقهه، أعلمه، أحماه، أطهر، سميح، كريم، مبارك الظل)، ففي هذه العبارات مدح الشاعر صديقه يحيى وأحسن الثناء عليه بما له من صفات حسنة بدون مقابل ورغبة الشاعر في العطاء، فوصف صديقه بصفات مدح منها: الكرم والشجاعة والسماحة، الفصاحة، الطهارة، (...)

(1)-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص503.

6- حقل الألفاظ الدالة على الزمان والمكان:

اعتمد الشاعر في هذا الجزء على حقل الزمان والمكان، إذ لعب هذا الحقل حيزا كبيرا في الميمية، ولا يكاد يخلو نص شعري منهما، حيث انتشرت ألفاظ الزمان في ميمية سعدون الورجيني، فالشاعر حاول من خلاله أن يعكس الواقع الذي يعيشه، فجاءت ألفاظ الزمان موحية بخبرته، حيث أجاد في استعماله، ورثاء سعدون الورجيني لصديقه يحيى جاءت لتبين لنا من خلال وصفه لها وكيف كانت صفاته، وكيف كانت حالة الشاعر لفقدانه من خلال هذه الألفاظ، ويمكن حصرها في الأبيات التالية:

تَأبَى اللَّيَالِي عَلَيْنَا أَنْ تَدُومَ عَلَيَّ جَمَعَ مِنَ الشَّمْلِ أَوْ سَدَّ مِنَ التُّلَمِ (1)
أَبْكِي فَتَى الدَّهْرِ، أَبْكِي شَيْخَ كُلِّ حَجِي أَبْكِي أَخَا الفَضْلِ، أَبْكِي مَعْدَنَ الكَرَمِ (2)

ففي البيت الأول تدل لفظة (الليالي) على الوقت الذي سيقضيه سعدون الورجيني وحيد بلا أنيس، فالليل عادة يدل على الظلام والوحدة والخلو خاصة على الذي اعتاد على مؤنس يؤنس وحدته، أما البيت الثاني لفظة الدهر تدل على الزمن الطويل.

بالإضافة إلى استخدام الألفاظ الدالة على الزمان استعمل ألفاظا تدل على المكان وذلك

من قوله:

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار

الغرب الإسلامي، بيروت، ص501.

(2)- المرجع نفسه، ص502.

يَا مَوْتُ أَتُكَلِّمْنَا يَحْيَى وَكَانَ لَنَا
 مَا كَانَ أَشْجَعَهُ، مَا كَانَ أَوْزَعَهُ
 سَقَاكَ يَا قَبْرُ يَحْيَى عَارِضَ الْجُبِّ
 لَا تُؤَانِسُهُ فِي اسْتِيحَائِهِ بِسَوَى
 وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي كُلِّ حَادِثَةٍ
 فِي بَلَدَةِ الْعَرَبِ مِثْلَ الْبَدْرِ فِي الظَّلَمِ (1)
 مَا كَانَ أَفْصَحَهُ فِي مَحْفَلِ الْكَلِمِ
 سَمِحَ الرَّذَاذِ كَرِيمِ الْوَبْلِ وَالْدَيْمِ
 حُورِ الْقُصُورِ بِدَارِ الْخُلْدِ فِي الْخَيْمِ
 فِي الدِّينِ كَاللَّيْثِ يَحْمِي سَاحَةَ الْأَجَمِ (2)

ففي البيتين الأول والثاني لفظتي (الساحة، ومحفل الكلم)، ففي هاتين اللفظتين يؤكد الشاعر عن مدى شجاعة وفصاحة وبلاغة يحيى سواء في أماكن الحرب أو أماكن مجالس إلقاء الشعر، فكلاهما تدلان على براعة يحيى في هذه الأماكن، أما في البيت الثالث في لفظتي (القبر، والجب) كلاهما يدلان مكان دفن يحيى والجب الموجود بجانب قبره، فهذا البئر هو الذي كان يسقي قبر يحيى، أما في البيت الرابع لفظتي (القصور، دار الخلد) يقصد بهما مراتب ومنازل عالية في الجنة، فالشاعر هنا كان يدعو ويتضرع ليحيى بأن ينعمه الله بمنزلة ودرجة عالية في الجنة.

7- حقل الألفاظ الدالة على الدين:

وردت الألفاظ المشكلة لهذا المعجم في أبيات القصيدة، وقد اقتضى المنهج الذي اتبعه الشاعر في وصف يحيى ابن عمر إلى ورود تلك المفردات الدينية بكثرة وذلك من قوله:

(1)- أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير الكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

(2)- المرجع نفسه، ص503.

وَكَانَ يَخِي لَنَا فِي كُلِّ حَادِثَةٍ
 وَكَانَ يَخِي لَنَا فِي الرَّائِعِنِ إِذَا
 أَبْكَى مِنَ الْعِلْمِ وَالنَّقْوَى بِهِ اجْتَمَعَا
 فَغَضَّ طَرْفًا عَفِيفًا عِنْدَ رُؤْيَيْهَا
 قَرْبَهُ مِنْ عَرْشِكَ الْعَالِي فَمَذْهَبُهُ
 وَاحْفَظْهُ لِلْعِلْمِ وَانْفَعْنِي بِهِ وَإِذَا
 إِلَهِ هِنِّي لَهُ، يَا مُنْتَهَى أَمْلِي
 أَحْبَبْتُهُ فِيكَ لِلزُّلْفَى لَدَيْكَ بِهِ
 فِي الدِّينِ كَاللَّيْثِ يَحْمِي سَاحَةَ الْأَجْمِ
 ظَلُّوا لِسَانًا يُبَيِّنُ الْحَقَّ عَنْ أُمَّم
 وَمَنْ مَضَى وَهُوَ أَوْفَى النَّاسِ فِي الذِّمَمِ
 مَخَافَةً مِنْ عِقَابِ اللَّهِ وَالنِّقَمِ (1)
 يَا رَبِّ أَنْتَ فَوْقَ الْعَرْشِ مِنْ قَدَمِ
 جُرْتُ الصِّرَاطَ فَتَبَّتْهُ فَوْقَ قَدَمِي (2)
 أَجْرُ الشَّهِيدِ وَاسْفِكَ فِي رِضَاكَ دَمِي
 مَا بَيْنَنَا رَبِّ مِنْ قُرْبَى وَلَا رَحِمِ (3)

وفي هذه المقاطع وردت الألفاظ المشككة لهذا المعجم والمتمثلة في (الدين، الحق، يا ربين الصراط، الزلفي، الإلهي، التقوى، الله، عرشك...) وكلها ألفاظ ذات الدلالة الدينية استخدمها الشاعر من أجل التضرع لله ومناجاته والدعاء لصديقه بالرحمة ونيل منزلة عظيمة في الجنة.

ومن خلال تحليلنا ودراستنا للألفاظ المشككة لمعجم الحقول الدلالية في الميمية، تواجدت علاقة بين هذه الألفاظ التي تدخل ضمن غرض الرثاء، حيث نجد أن سعدون الوريثي قد وظف العديد من الحقول والتي تدل على معان كل حسب السياق التي جاءت فيه، ونجد أن بعض الحقول تداخلت فيما بينها، وذلك من أجل تأكيد المعنى وتقويته والتي ساهمت في تشكيل سمات أسلوبية ميزت هذه الميمية عن غيرها.

(1) - أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، ج1، ت.ح، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص502.

(2) - المرجع نفسه، ص503.

(3) - المرجع نفسه، ص504.



الخاتمة

وبعد دراستنا لهذه القصيدة التي تناولنا فيها مختلف المستويات الأسلوبية المشكلة للميمية، والتي تهدف أساساً إلى فهم واستيعاب النص الأدبي انطلاقاً من المستويات المختلفة المطبقة على هذه القصيدة، حيث يمكن استخلاص أهم النتائج التي جاءت في هذه الدراسة كما يلي:

-تنوعت مفاهيم الأسلوب والأسلوبية إذ يعتبر مجال واسع كبير والغوص فيه يؤدي إلى متاهة والخروج عن الموضوع، الكل اتفق أن هذا النوع من الدراسة يعطي بعد جمالي.

-اختلفت اتجاهات الأسلوبية باختلاف توجهات العلماء والدارسين ولكل نظريته الخاصة المثبتة لجانب من جوانب الأساليب المساعدة في قراءة النص الإبداعي.

-أظهرت التراكيب اللغوية الإسمية والفعلية من إثراء النص الشعري من تقديم وتأخير وحذف وإلتفات ووصل وفصل بين العبارات والجمل والحروف، ذلك لمفاجأة المتلقي والخروج عن المألوف كان ذلك عن طريق عدول وانزياحات مست مختلف التراكيب والتي حققت أبعاد جمالية.

-أدت التراكيب النحوية إلى تناغم مع باقي العناصر، فقد نوع الشاعر بين التراكيب الإسمية والفعلية ومزج بينهما كشف بها الشاعر عن أحزانه ومزايا صديقه يحيى.

-أما مستوى الأصوات خاصة الموسيقى الخارجية اختار الشاعر فيها بحر البسيط لأنه بسيط لا يقيد مشاعره وأحاسيسه وكأنه يقول حديثاً عادياً، وأدى اختياره لهذا البحر إلى تأكيد حالته النفسية الداخلية والتي أخرجها على شكل ايقاعات موسيقية ملفتة، وقد دعمها بقافية مطلقة من نوع المترابك متخذاً من حرف الميم رويًا لها.

-استطاعت الدراسة الصوتية للميمية من الكشف عن جماليات الموسيقى الداخلية والخارجية، فقد أدت الموسيقى الداخلية بمختلف ما ورد فيها من أصوات الجهر والهمس من التعبير عن الحالة النفسية والشعورية لدى الشاعر التي كان يعيشها، كما مكن استخدامه للبديع كالتصریح والطباق والجناس من زيادة إيقاع شعري ذو دلالات شعرية عميقة متوازنة.

-تواجد التكرار في القصيدة كسمة أسلوبية بارزة أدت إلى تجانس صوتي للتوفيق مع وزن القصيدة ولم يقتصر على الحروف فقط بل على الكلمات والعبارات أيضا.

-شكلت الصور الشعرية وحدة أسلوبية اتسمت بالرقّة والصدق والجمال الفني للنص الشعري التي تمثلت في الصور الشعرية من تشبيه مرسل، مجمل، مفصل، مؤكد، التي أضفت بعدا جماليا خياليا على مستوى القصيدة.

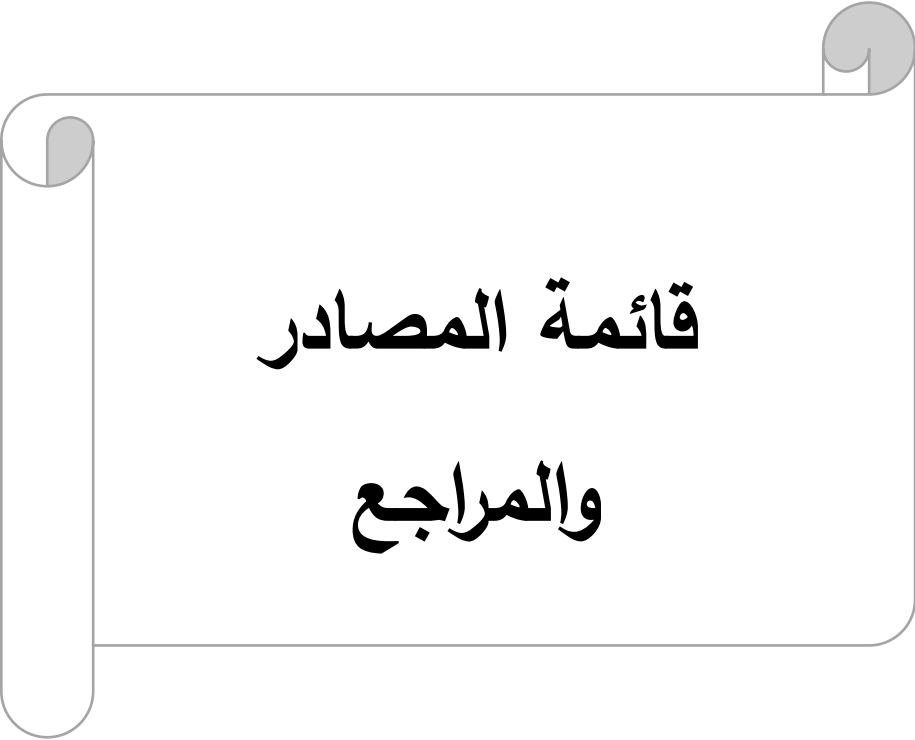
-مزج الشاعر بين الصور الوصفية الداخلية والخارجية حاول من خلالها وصف حالته النفسية بعد فقدان صديقه، حيث وصفه وذكر محاسنه وفضله عليهم، أظهر هذا الوصف براعته.

-وظف المبدع الصور البيانية في القصيدة من تشبيه، استعارة، كناية وأبدع فيها مما أدت إلى تقوية المعنى.

-وفي المستوى الدلالي وظف الشاعر عدة حقول دلالية أظهرت رؤية الشاعر لصديقه يحيى بن عمر وحزنه عليه والهموم التي عبر عنها من خلال هذه الكلمات، حيث مزج الشاعر بين الحالة النفسية والطبيعية في القصيدة مما يدل على النزعة العاطفية، من خلال توظيفه لمفردات توجي بذلك مثل (الحزن، المدامع، النيران، اللوعة، الترب...)، حيث كان حقل الحزن والألم هو المحور الأساسي في القصيدة.

وفي الختام نرجو أن نكون قد وفقنا وأفدنا القراء ولو بجزء صغير فلا شيء في الحياة كامل، وإنما الكمال لخالق هذا الكون وحده، فقد حاولنا أن نحيط بجوانب موضوع الميمية التي أبدع فيها سعدون الوجيه من خلال ابرازه لسمات أسلوبية مميزة.

وآخر دعوانا أن نشكر ونحمد الله رب العالمين.



قائمة المصادر
والمراجع

المصادر والمراجع:**أولاً: المصدر الرئيسي:**

1-أبي بكر عبد الله بن محمد مالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان إفريقية، ج1، تح. بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص501. (ميمية سعدون الورجيني).

ثانياً: المراجع:

- 1-أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م.
- 2-أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1981م.
- 3-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005م.
- 4-أحمد حاتم الربيعي: القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية، دار غيداء، ط1، عمان، الأردن، 2016م.
- 5-أحمد محمود المصري: رؤى في البلاغة العربية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، اسكندرية، 2008م.
- 6-أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط1، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992م.
- 7-أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ط5، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2015م.
- 8-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.

- 9- حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، تح. محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، 1986م.
- 10- ابن خلدون: المقدمة، دار احياء التراث، لبنان، بيروت.
- 11- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006م.
- 12- ابن رشيق القيرواني، أبو علي حسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط1، تح. محمد قرقران، دار المعرفة، لبنان، بيروت، 1988م.
- 13- سبويه: الكاتب، تح. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج4.
- 14- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط1، عالم الكتب، مصر، القاهرة، 1992م.
- 15- السكاكي: مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
- 16- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ط1، تح. علي فودة، المكتبة الجامعية، الجزائر.
- 17- سيوني عبد الفتاح قيود: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار، القاهرة، ط4، 2015م.
- 18- صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م.
- 19- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م.
- 20- عبد العزيز الجرجاني: الوسائط بين المتنبي وخصومه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البخاري، دار القلم بيروت، دط.
- 21- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2002م.
- 22- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م.

- 23- عبد العظيم قناوي: الوصف في الشعر العربي، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1949م.
- 24- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، تح. محمود محمد شاكر، 2009م.
- 25- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر.
- 26- علي الجندي: فن التشبيه، ج1، ط2، مكتبة نهضة مصر.
- 27- غانم القدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، ط1، دار عمار للنشر والتوزيع، 2004م.
- 28- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفانينها، ط4، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1977م.
- 29- القاضي النعمان: افتتاح الدعوة، ديوان المطبوعات الجامعية، الشركة التونسية للتوزيع، الجزائر، ط2.
- 30- القاضي عياض: ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، دار الكلمة للنشر والتوزيع، 2013م.
- 31- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة جوانب القسطنطينية، 2009م.
- 32- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، دار عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2011م.
- 33- محمد جواد نوري علم الأصوات العربية، جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996م.
- 34- محمد حامد خضر: قواعد اللغة العربية، ط1، دار دجلة، الأردن، 2015م.
- 35- محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب للنشر، القاهرة، 2003م.

- 36- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 2007م.
- 37- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر.
- 38- مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، 2008م.
- 39- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1983م.
- 40- ابن المعتز: كتاب البديع، تح. عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، بيروت، 2012م.
- 41- ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي، ط3.
- 42- نجم الدين الطوفي: الإكسير في علم التفسير، تح. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1977م.
- 43- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ط1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010م.
- 44- نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومنهاج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، د.ط، 2000م.
- 45- أبو الهلال العسكري: الصناعتين الكتاب والشعر، تح. علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار النشر المكتبة العصرية، بيروت، 1952م.
- 46- يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الأصوات العربي، خوارزم العلمية ناشرون ومكتبات، 2007م.
- 47- يحيى بن معطي: البديع في علم البديع، ط1، تح. محمد مصطفى أبوشوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، اسكندرية، 2003م.

48- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م.

ثالثا: المراجع باللغة الإنجليزية:

1- بيير جيرو: الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م.



الملحق

الملحق: ميمية سعدون الورجيني

تَبْكِي بِدَمْعٍ كَنَظْمِ الدُّرِّ مُنْسَجِمٍ
 أَيَدِي الصَّبَابَةِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ سَدَمٍ
 حَتَّى بَدَا كُلُّ سِرٍّ فِيهِ مُنْكَتِمٍ
 يَخْفِي تَبَارِيحَ وَجْدٍ غَيْرَ مُنْصَرِمٍ
 كَسَتْهُ كَفُّ الرِّزَايَا حُلَّةَ السَّقَمِ
 فِيهَا يَدُ البَتِّ نِيرَانًا مِنَ الأَلَمِ
 قَدْ أُبْدِلَتْ مِنْ سُرُورِ العَيْشِ بِالْعَدَمِ
 جَمَعَ مِنَ الثَّمَلِ أَوْ سَدِّ مِنَ الثُّلَمِ
 لَوْ ذَاقَ مَنْ لَأَمَنِي مَا ذُقْتُ لَمْ أَنْمِ
 قَدْ أَفْرَدَتْهُ المَنَايَا مِنْ ذَوِي الرِّجَمِ
 كَفَّايَ فِي الثَّرْبِ أَنْقَى العُرْبِ وَالْعَجَمِ
 فِي بَلَدَةِ العُرْبِ مِثْلَ البَدْرِ فِي الظُّلَمِ
 نَقَسُ بِهِ النَّاسَ فَضلاً كَانَ كَالْعِلْمِ
 فِي العِلْمِ مِنْهُ يُسْمَعُ العِلْمُ فِي الخُلَمِ
 نَلَجَأُ إِلَيْهِ، فَقَدْ صِرْنَا بِلا حَرَمِ
 دَيْنِ الحَنِيفِ وَيَحْمِي كُلَّ مُهْتَضِمِ
 فِي الدِّينِ كَاللَّيْثِ يَحْمِي سَاحَةَ الأَجَمِ
 ضَلُّوا لِسَانًا بَيْنَ الحَقِّ عَن أُمَمِ
 كَنَزًا، وَكَانَ لَنَا كَالغَيْثِ فِي الأَزَمِ
 غَاضَتْ مَادِمُعُهَا فَلَتَبَّكِهِ بِدَمِ
 وَمَنْ مَضَى وَهُوَ أَوْفَى النَّاسِ بِالدِّمَمِ

عَيْنٌ أَلَمَ بِهَا وَجْدٌ فَلَمْ تَنَمِ
 مَدَامِعُ الصَّبِّ أَقْلَامٌ تَخُطُّ بِهَا
 لَفْظُ الضَّمِيرِ لِسَانُ الدَّمْعِ تَرْجَمُهُ
 لَوْلَا المَدَامِعُ لَمْ يَعْلَمْ بِلَوْعَتِهِ
 وَهَلْ تَلَذُّ بِطَعْمِ النَّوْمِ مُقْلَهُ مَنْ
 وَكُلُّ جَارِحَةٍ مِنْ جِسْمِهِ قَدَحَتْ
 لَمْ يَعْدَمِ الحُزْنَ إِلَّا أَنْ مُهَجَّتَهُ
 تَأْبَى اللَّيَالِي عَائِنَا أَنْ تَدُومَ عَلَيَّ
 لَا لَوَمَ إِنْ كُنْتُ بَعْدَ التَّكْلِ لَمْ أَنْمِ
 أَنَّى يَجِيبُ إِلَى جَنْبِ الكَرَى رَجُلٌ
 عَجَبْتُ أَنْ لَمْ أُمْتُ حُزْنًا وَقَدْ دَفَنْتُ
 يَا مَوْتُ أَنْكَلْتَنَا يَحْيَى وَكَانَ لَنَا
 يَنْجَابُ عَنَّا بِهِ غَيْمُ الخَنَا وَمَتَى
 مَا كَانَ إِلَّا سِرَاجًا يُسْتَضَاءُ بِهِ
 وَكَانَ يَحْيَى _ إِذَا خِفْنَا _ لَنَا حَرَمًا
 وَكَانَ يَحْيَى لَنَا سَيْفًا يَعُزُّ بِهِ أَلِ
 وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي كُلِّ حَادِثَةٍ
 وَكَانَ يَحْيَى لَنَا فِي الرَّرَائِعِينَ إِذَا
 وَكَانَ يَحْيَى لَنَا حِرْزًا، وَكَانَ لَنَا
 لَتَبِّكَ يَحْيَى عُيُونٌ بِالدُّمُوعِ فَإِنْ
 أَبْكِي مِنَ العِلْمِ وَالتَّقْوَى بِهِ اجْتَمَعَا

أَبْكِي مِنَ الْجِلْمِ ثَوْبٌ كَانَ يَلْبَسُهُ
 أَبْكِي فَتَى الدَّهْرِ، أَبْكِي شَيْخَ كُلِّ حَجِي
 مَنْ كَانَ مِنْ بَعْدِ سَخُنُونَ لَنَا خَلْفًا
 مَنْ كَانَ يَفْقَهُو الْأَخْيَارَ أَثَرَهُمْ
 مَنْ كَانَ ذَا وَرَعٍ، مَنْ كَانَ ذَا أَدَبٍ
 بَلْ مَا ابْتَغَى الْعِلْمَ إِلَّا مِنْ مَعَادِنِهِ
 كَمْ مِنْ فِتَاةٍ رَأَاهَا فِي حَدَائِثِهِ
 فَعَضَّ طَرْفًا عَفِيفًا عِنْدَ رُؤْيَيْهَا
 سَجِيَّةً رَكَبَتْ فِيهِ وَمَعْرِفَةً
 مَا كَانَ أَشْجَعَهُ، مَا كَانَ أَوْرَعَهُ
 مَا كَانَ أَرْغَبَهُ فِي سُنَّةٍ دَرَسَتْ
 مَا كَانَ أَفْقَهَهُ، مَا كَانَ أَعْلَمَهُ
 مَا كَانَ أَطَهَرَ تِلْكَ النَّفْسِ مِنْ رِيْبِ
 سَقَاكَ يَا قَبْرُ يَحْيَى عَارِضِ الْجَبِّ
 مُبَارِكُ الظِّلِّ يَكْسُو الْأَرْضَ أُرْدِيَّةً
 يَا رَبِّ! صَاحِبُ هَذَا الْقَبْرِ خَادِمٌ
 أَتَاكَ ضَيْفًا فَلَا تَجْعَلْ قَرَاهِ سَوْ
 وَارْحَمَهُ رَبِّ وَوَسَّعْ ضَيْقَ حُفْرَتِهِ
 وَلَا تُؤَانِسُهُ فِي اسْتِيحَاشِهِ بِسَوْىِ
 وَاعْصِمُهُ مِنْ فِتْنَةٍ فِي الْقَبْرِ يَعْلَمُهَا
 قَرِيبُهُ مِنْ عَرْشِكَ الْعَالِي، فَمَذْهَبُهُ،
 وَاجْعَلْهُ يُنْظَرُ إِلَى مَا كَانَ يُوقِنُهُ
 احْفَظْهُ، أَكْرَمُهُ، أَلْحِقْهُ بِهِمَّتِهِ

أَبْكِي عَلَى طَاهِرِ الْأَخْلَاقِ وَالشَّيْمِ
 أَبْكِي أَخَا الْفَضْلِ، أَبْكِي مَعْدِنَ الْكَرَمِ
 مَنْ كَانَ فِي الْحَقِّ مِثْلَ الصَّارِمِ الْخَدَمِ
 مَنْ كَانَ فِي الدِّينِ يَرْوِي غَيْرَ مُتَّهِمِ
 مَنْ كَانَ ذَا فَطْنٍ، مَنْ كَانَ ذَا فَهْمِ
 يَلْقَى الثَّقَاتِ وَيُنَأَى عَنِ ذَوِي الثُّهَمِ
 لَمْ يَأْتِ نَحْوَهَا حَوْفًا مِنَ النَّعَمِ
 مَخَافَةً مِنْ عِقَابِ اللَّهِ وَالنَّعَمِ
 بِاللهِ لَا كَامِرِي فِي الْعَيِّ مُقْتَحِمِ
 مَا كَانَ أَفْصَحَهُ فِي مَخْفَلِ الْكَلَمِ
 يَشِيدُهَا بِنَاءِ الْحَاذِقِ الْفَهْمِ
 مَا كَانَ أَحْمَاهُ عِنْدَ الْخَوْفِ لِلْحَرَمِ
 مَا كَانَ أَكْتَبَ تِلْكَ الْكَفِّ بِالْقَلَمِ
 سَمَّحَ الرَّذَائِزِ الْكَرِيمِ الْوَبَلِ وَالِدِيمِ
 كَالْوَشَى يَلْقَى عَلَى الْقِيَعَانِ وَالْأَكْمِ
 لَكَ الْمَعْرُوفِ بِالنُّصْحِ وَالْإِحْسَانِ فِي الْخَدَمِ
 يَا رَبِّ الرِّضْوَانِ، إِنَّكَ ذُو فَضْلٍ وَ ذُو كَرَمِ
 فَإِنَّهُ طَالَمَا نَاجَاكَ فِي الظُّلَمِ
 حُورِ الْفُضُورِ بَدَارِ الْخُلْدِ فِي الْخَيْمِ
 يَا رَبِّ، إِنَّكَ مَلَجَأُ كُلِّ مُعْتَصِمِ
 يَا رَبِّ، إِنَّكَ فَوْقَ الْعَرْشِ مِنْ قَدَمِ
 مِنْ نُورِ وَجْهِكَ يَا ذَا الْعِزِّ وَالْعَظَمِ
 أَقْرِرْ لَهُ عَيْنَهُ، أَعْدِقْهُ بِالنِّعَمِ

فَإِنْ تَكَلَّمْتُ أَبْدَى لَفْظًا مَحْتَشِمًا
 جَبَّارًا، مَا ذَاكَ مِنْ عَيٍّ وَلَا بَكْمٍ
 جُزْتُ الصِّرَاطَ فَتَثَّبْتُ فَوْقَهُ قَدَمِي
 مِنْ حَرِّ نَارٍ تُعِيدُ النَّاسَ كَالْحِمَمِ
 أَجْرُ الشَّهِيدِ، وَأَسْفَكَ فِي رِضَاكَ دَمِي
 مَا بَيْنَنَا رَبِّ مِنْ قُرْبَى وَلَا رَحِمٍ

كَمْ دَاوَمَ الصَّمْتِ إِحْبَاتًا وَحُسْنِ تَقَى
 مَا دَاوَمَ الصَّمْتِ إِلَّا خَوْفَ مَقْتِكَ يَا
 وَاحْفَظْهُ لِلْعِلْمِ وَانْفَعْنِي بِهِ وَإِذَا
 أَغْظِمَ بِحُبِّي لَهُ أَجْرِي وَصُنْ بَدَنِي
 إِلَهِي هِنْبِي لَهُ، يَا مُنْتَهَى أَمَلِي
 أَحْبَبْتُهُ فِيكَ لِلزُّلْفَى لَدَيْكَ بِهِ

الملخص باللغة

العربية

المخلص:

تناول البحث دراسة أسلوبية لقصيدة "سعدون الورييني" وقد شمل تحليلنا لها ثلاث مستويات كانت مرتبطة ومتداخلة، معتمدين في ذلك على علم اللغة الحديث، وقد استعنا بالمنهج الإحصائي من تكرار الألفاظ والجمل والحروف التي ميزت أسلوب الورييني الشعري وأضفت له سمة جمالية أبدع فيها.

ففي الجانب التركيبي استعمل الشاعر للعدول والخروج عن المؤلف لأصل التراكيبي، من تقديم وتأخير وحذف، ووصل وفصل، والتفات ساهمت في التعبير عما يدور في داخله بأسلوب بليغ بين قدرته اللغوية.

أما من خلال دراسة المستوى الصوتي اتضح لنا أن الميمية نظمت على بحر البسيط والذي تعرض هذا الأخير لرحافات وعلل أبرزت الحالة النفسية للشاعر، وقد كانت قافيته مطلقة من نوع المتركب، والروي كان حرف الميم، كما ساعدت الموسيقى الداخلية من الكشف عن حالة الشاعر النفسية الحزينة، وكان استخدامه للبديع بأنواعه متميزا ذو لمسة جمالية مست أبيات القصيدة

ومن جانب الصور الفنية الشعرية وظف الشاعر عبارات واقعية وخيالية معتمدا في ذلك على الوصف الذي ساعده في نقل تجربته إلى القارئ بغية التأثير فيه، وكان توظيفه للحقول الدلالية متنوعا متاخلا ثريا بالألفاظ المتميزة مصورة لأحاسيسه.

وهكذا نرى أن ميمية سعدون الورييني حظيت بمكانة مميزة بفضل دلالاتها ومعناها، وألفاظها وتراكيبها مما جعلها ملفتة وجاذبة للإنتباه تتميز بأسلوب جميل.

الملخص باللغة

الإنجليزية

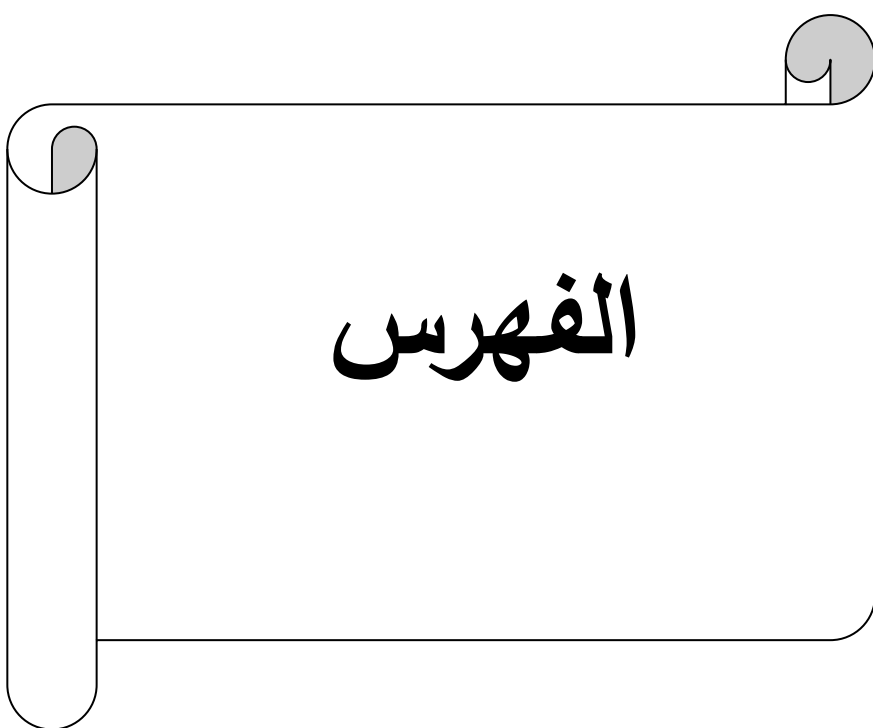
Summary:

The research dealt with a stylistic study of Saadoun al-warjini's poem. Our analysis included three levels that were related and overlapping, and relying on modern linguistics, and we used the statistical approach of repetition of words, sentences and letters that distinguished al-warjini's poetic style and added to it an aesthetic feature in which he excelled.

In the compositional aspect, the poet used to deviate from the usual and deviate from the original compositions, such as introducing, delaying, deleting, linking, separating, and turning, which contributed to expressing what is going on inside him in style eloquent between his linguistic ability.

As for by studying the acoustic level, it became clear to us that the meme was organized on the "bahr al-basit" which the letter was exposed to slips and ills that highlighted the poet's psychological state, and his rhyme was absolute of the type of superimposed, and the "al-rawy" was the letter "mim", and the internal music also helped to reveal the sad psychological state of the poet, his use of all kind of beauty was distinguished with an aesthetic touch to the verses of the poem.

In terms of poetic artistic images, the poet employed realistic and imaginary expressions, relying on the description that helped him convey his experience to the reader in order to influence him. Thus, we see that the meme of Saadoun al-warjini has a distinguished position thanks to its significance and meaning and its words and structures, which made it attractive, characterized by a beautiful style.



فهرس المحتويات:

<u>الصفحة</u>	<u>العنوان</u>
أ	-المقدمة
2	-المدخل
2	1-التعريف بالشاعر
2	2-مناسبة القصيدة
3	3-مفهوم الأسلوب
4	4-مفهوم الأسلوبية
5	5-اتجاهات الأسلوبية:
6	1-الأسلوبية التعبيرية
6	2-الأسلوبية البنيوية
7	3-الأسلوبية الإحصائية
8	6-الأسلوب والانزياح
11	-الفصل الأول: التراكيب اللغوية
11	-تمهيد
11	1-مفهوم التركيب
12	2-الانزياح
12	-المبحث الأول: التقديم والتأخير
13	-المطلب الأول: التقديم والتأخير في التركيب الإسمي
13	أولاً: التركيب البسيط
14	1-تقديم الخبر على المبتدأ

15	2-تقديم الجار والمجرور
16	ثانيا: التركيب المنسوخ
17	1-تقديم الجار والمجرور
17	2-تقديم الجار والمجرور على المسند
19	-المطلب الثاني: التقديم والتأخير في التركيب الفعلي
19	1-تقديم الفاعل على الفعل
21	2-تقديم المفعول به على الفاعل
21	3-تقديم الجار والمجرور
24	-المبحث الثاني: الحذف
24	-المطلب الأول: الحذف في التراكيب الإسمية
27	-المطلب الثاني: الحذف في التراكيب الفعلية
28	-المبحث الثالث: الوصل والفصل
28	-المطلب الأول: الوصل مفهومه ونماذجه
33	-المطلب الثاني: الفصل مفهومه ونماذجه
35	-المبحث الرابع: الالتفات
35	-المطلب الأول: مفهومه ونماذجه التطبيقية
35	1-الالتفات بين الضمائر
36	2-الالتفات بين صيغ الأفعال
41	-الفصل الثاني: الموسيقى والأصوات
41	-تمهيد
41	-المبحث الأول: الموسيقى الخارجية
44	-المطلب الأول: الوزن
45	1-أهمية بحر البسيط بالنسبة للقصيدة

46	2-الزحافات والعلل
48	-المطلب الثاني: القافية
50	أولاً: حروفها
50	1-حرف الروي
51	2-حرف الوصل
52	-المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية
52	-المطلب الأول: الأصوات
53	1-أصوات الجهر
55	2-أصوات الهمس
57	-المطلب الثاني: البديع
57	1-التصريع
58	2-الجناس
61	3-الطباق
63	4-التكرار
63	1-تكرار الألفاظ
65	2-تكرار الجمل
66	3-تكرار الحروف
70	-الفصل الثالث: الصور الفنية البلاغية
70	-تمهيد
70	مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث
71	-المبحث الأول: الصور الشعرية وأنواعها
72	أولاً: الصور التشبيهية
72	1-التشبيه المرسل

73	2-التشبيه المؤكد
74	3-التشبيه المفصل
75	4-التشبيه المجمل
76	ثانيا: الصور الاستعارية
78	1- الاستعارة المكنية
80	ثالثا: الصور الكنائية
81	1- الكناية عن صفة
83	رابعا: الصور الوصفية
84	1- الصور الوصفية الخارجية
85	2- الصور الوصفية الداخلية
87	المبحث الثاني: الحقول الدلالية
87	المطلب الأول: حقل الألفاظ الدالة على الحزن والألم
88	المطلب الثاني: حقل الألفاظ الدالة على الحب
89	المطلب الثالث: حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان
90	المطلب الرابع: حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة والحيوان
91	المطلب الخامس: حقل الألفاظ الدالة على المدح
92	المطلب السادس: حقل الألفاظ الدالة على الزمان والمكان
93	المطلب السابع: حقل الألفاظ الدالة على الدين
95	الخاتمة
98	قائمة المصادر والمراجع
104	الملحق