الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

دراسة أسلوبية لقصيدة ابن الرومي رثاء المدن – أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
*- مغيش رانيا
*- ميمون خولة

اشراف الاستاذ :
بعداش ناصر

السنة الجامعية: 2017 / 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يا من فوضنا له كل أمرنا

اغمرنا بتيسير من عندك

وانفث في صدرنا الانشراح

واجعل لنا من توفيقك نصيب

شكر و عرفان

اشكر لمن انعم عليك ، وانعم علينا من شكرك ، فانه لا بقاء للنعمة إذا كفرت، ولا زوال لها إذا شكرت.

و نتقدم بالشكر و التقدير و الامتنان إلى الأستاذ الفاضل " بعداش ناصر " لإشرافه على مذكرتنا هذه، فهو لم يبخل علينا بنصائحه القيمة و عطاءه.

و متابعته المتواصلة التي أسهمت في السير الحسن لهذه المذكرة.

فجزاه الله خير الجزاء. و إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذه المذكرة .

و الحمد لله رب العالمين.

إهداء

إلى أمي وأبي

إن إنتاجي ما هوإلا تربيتكم

انتم وهبتموني إلى القلم فشكرا

ما يجدور برؤوسنا أكثر بكثير مما نقوله ، وما نقوله أكثر بكثير مما

نكتبه لذا سأتوقف عند كلمة أدامكم الله لي.

إخوتي انتم النور الذي يضئ حياتي

و السند القوي

والنبع الذي ارتوي منه: عماد – أيوب – منال – ادم.

انتم عيوني بعد الله، أحبكم.

الصداقة زهرة بيضاء تنبت في القلب و تتفتح في القلب

لكنها للتذبل هكذا أنتي : خولة

مخيش رانيا

إهداء

إلى روح والدي الذي تمنيت أن يرى ثمرة اجتهادي هذه

والذي شجعني دائما

على الدراسة و العلم،

إلى جنتي ومن لونت عمري بجمالها و حنانها ..... إلى قرة عيني "

أمي "

أطال الله فيعمرك

إلى من زرعواالأمل في طريقي... إلى من ساعدوني على تجاوز

المحن ....

إلى من أحبهم من كل قلبي:لطفي، عماد، دلال، مهدي، سهى،

إلى رفيقة دربي واعز صديقة لي أدامك الله معي دائما:رانيا

ميمون خولة

مقدمة

مقدمة:

يعد الرثاء من أهم الأغراض الشعرية لارتباطه بالنفس الإنسانية، فهو فن وجداني ينزف فيه الشاعر صادقا من الأعماق عند الفاجعة وحلول المأساة بسبب فقد عزيز هذا الذي قد يكون إنسانا، حيوانا، أو مكانا..... فيعدد مناقب الفقيد، ومآثره، ويصوره ما حل به من لوعة وآسى.

والتراث العربي زافر بالمراثي التي تطفح بأعباء الوداع والفراق فتجعلنا نشاطر أصحابها اللحظة، ونتعاطف معهم، على أنها تنوعت بحسب المرثي، فكانت تزداد تواترا، وقوة كلما كان الفقيد أشد قرابة.

وكما بكى الإنسان بكى المكان أيضا، فلا مكان ليس مجرد قطعة أرض ومساحة جغرافية يعيش فيها بل هو جزء لا يتجزأ منه، وأهميته تعود لارتباطه بوعي الإنسان مند ولادته، لأن الأشياء المحمولة في ذاكرته من عواطف وذكريات..... ترتبط به.

وبسبب تدهور الأوضاع السياسية في البلاد العربية ظهر رثاء المدن، فرثى ابن الرومي البصرة 255هـ، منددا بالخراب الذي حل بها على يد الزنوج الذين أساءوا إلى أهلها، وإذ لقوهم ألوان العذاب والتنكيل، باكيا مسجدها وما حل به من تشويه.

فارتأينا اختيار الشاعر ابن الرومي، إذ يعتبر من الشعراء الذين برعوا في قرض المراثي، بسبب القدرة الذاتية، الحس الرهيف ولا ننسى البواعث الخارجية على نفس الشاعر فقصيدته، رثاء البصرة التي نظمها اثر الغارة الغاشمة التي واجهتها مدينة البصرة، من أجمل قصائده مضمونا وأسلوبا وجمالا، ولهذا سعينا تسليط الضوء عل الجوانب المختلفة لهما (الموضوعية، الأسلوبية).

ولعل الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع والتي تتمثل في إبراز مقدرة الشاعر على إبداعه في المراثي التي تعد من أصدق الأشعار وأروعها وأكثر الفنون اتصالا بالنفس الإنسانية، ضف إلى ذلك أن رثاء المكان وبعده الديني والثقافي والحضاري لم يحظى بالكثير من الدراسات الأدبية فضلا على ما تتميز به قصيدة رثاء البصرة والتي تعد من أجمل القصائد وأروعها فهي تتجاوز الرثاء المادي إلى الرثاء الروحي ورثاء القيم من خلال الزاوية.

وتتمثل الإشكالية المطروحة في هذا البحث فيما يلي:

فيما تمثلت الملامح الفنية والأسلوبية التي ميزت هذا الخطأ الأدبي المستحدث؟.

ومن أهم الدراسات السابقة التي تناولت قصيدة الرثاء أسلوبيا نذكر رسالة الماجستير الآتية:

– قصيدة رثاء البصرة للابن الرومي دراسة أسلوبية، مسالتي محمد عبد البشير.

أما أهمية البحث فتتمثل في كون الرثاء أشرف أشعار العرب وبيان أثر قصيدة رثاء البصيرة في الشعر العباسي والعصر العباسي عامة ولاسيما في الجانب الدلالي والجانب الإيقاعي وأثرها في الجوانب النفسية لدى المبدع والمتلقي.

ومن **أهم المصادر** التي اعتمدنا عليها وكانت أساسية في البحث نذكر:

ديوان ابن الرومي ومنه أخذنا القصيدة، والأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف العدوس، كذلك الأسلوبية في النقد العربي الحديث لفرحان بدري الحربي كذلك أركان الصفدي " ابن الرومي الشاعر المجدد"، وغيرها من الكتب التي سيأتي ذكرها في مكانها.

أما الخطة المتبعة في هذا البحث فتلخصت في مقدمة وفصلين وخاتمة.

– **الفصل الأول:** والذي يعتبر الشق النظري تطرقنا فيه إلى فن الرثاء (النشأة) ثم تناولنا فن رثاء المدن، أما المبحث الثاني حاولنا استيفاء الكلام على المنهج الأسلوبي من حيث المفهوم، وأهميته في الدراسة النقدية الحديثة.

أما الفصل الثاني: وكان الشق التطبيقي: وفيه قمنا بتحليل ميمية ابن الرومي وفق المنهج الأسلوبي وذلك عن طريق مستويات التحليل الأسلوبية وهي:

المستوى الصوتي، التركيبي، الصرفي والدلالي.

أما عن **المنهج** المتبع في الدراسة فقد كان وصفي تحليلي متماشيا مع موضوع الدراسة.

وكأي بحث واجهتنا العديد من الصعوبات أهمها: صعوبة الدراسة التطبيقية وهذا لنقص الخبرة وكذلك صعوبة جمع المادة العلمية وترتيبها إلا أننا تمكنا بعون الله من تجاوز هذه العقاب وإخراج البحث على ما هو عليه.

وبعد فمن لا يشكر الناس، لا يشكر الله، وأننا نتوجه بخالص الشكر والدعاء للأستاذ المشرف **بعداش ناصر** الذي وسعنا بصدره واحتوانا بفكره وعلمه وارشنا إلى ما يجب أن يقوم به الباحث تجاه بحثه من المثابرة وكثرة الإطلاع والتزود من العلم.

و**أخيرا** ... فإن حققت هذه الدراسة ما نرجوه، فذلك من توفيق الله وحده، وإن بدأ خطأ أو تقصير فذلك من نفسنا وما إكمال إلا الله وحده، والعصمة لرسوله وﷺ.

وأخرا دعونا أن الحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول:

بين الرثاء والأسلوبية

المبحث الأول: فن الرثاء

تمهيد:

يمكن حصر الموضوعات التقليدية في الشعر العربي المديح، الرثاء و الهجاء والفخر. وفي العصر العباسي تطورت هذه الموضوعات كما ظهرت موضوعات جديدة استقلت بها القصيدة العربية ولم تكن معروفة من قبل، وهذه الموضوعات تتعلق بتفاصيل تطور الحياة الجديدة ومن هذه الموضوعات : رثاء المدن، وكان هدا الموضوع بارز بشكل كبير في شعر ابن الرومي .

أولا – التعريف به :

1 _ لغة: جاء في **لسان العربلابن منظور** تعريف الرثاء كالأتي: "ورثى فلان فلانا، يرثيه رثيا و مرثية، إذ أبكاه بعد موته. ورثيت الميت رثيا و رثاء و مرثاة و مرثية و رثيته.... مدحته بعد الموت و بكيته، ورثوت الميت أيضا إذ أبكيته و عددت محاسنه، وكذالك نظمت فيه شعرا ... و امرأة رثاءه و رثاية كثيرة الرثاء لبعدها أو لغيره ممن يكرم عندها، تنوح نياحة ،ورثيت له رحمته ورثى له أي رق له . " [1]

أما **الخليل بن احمد الفراهيدي** في **كتابه العين** لم يذهب بعيدا في مفهومه للرثاء عن مفهوم ابن منظور فتكلم عن المترثي ،كونه محور الرثاء فهو الذي يتوجع ويفجع فقال : " ولا يرثي فلان لفلان، أي لا يتوجع إذا وقع في مكروه ... والمترثي المتوجع المنجوع . " [2]

إما في **معجم الوسيط** فتطرق أصحابه في تعريفهم للرثاء، إلى الوسيلة والأداة التي يلجا إليها المرثي لإيصال مدى حزنه و تفجعه، فيكون بذالك قصيدة أو كلمة، كما قاموا بوصف المرأة وهي في حالة الرثاء تحدثوا عن حكم الرثاء في الحديث الشريف فقالو : " رثى الميت ورثيا، ورثاية ومرثاة ،ومرثية، بكاه بعد موته وعدد محاسنه، ويقال رثاه بقصيدة، ورثاه

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج3، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997 ص35.

[2]- ابن احمد الفراهيدي، معجم العين، ج2،تح/عبد الحميد هنداوي،دار الكتبالعلمية،بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 97.

بكلمة ... (رثى) رثيا ورثى إصابته الرثية، (ثاه) مدحه بعد موته _ ترثاه : وفي الحديث : انه نهى عن الترثي، ندب الميت، الرثاية: النواحة. "[1]

تعددت المفهومات إذن في المعاجم العربية السابقة فنجد منها: إن الرثاء هو البكاء على الميت بعد موته، فان تم مدحه قيل رثاه، وهذا بتضعيف الثاء. والمرثاة و المرثية مايرثى به الميت من شعر في القصيدة أو الكلمة، وان وصل الرثاء إلى حد الندب على الميت، فقد تم النهي عنه في الحديث

2_ المفهوم الاصطلاحي:

الرثاء من الفنون الشعرية التي لها وزن و قيمة في الشعر العربي وهذا لما يحمل من صدق وعاطفة وعمق إحساس بالأخر، الذي رحل عن الدنيا و ابتعد، فالرثاء هو تصور بالأخر، الذي رحل عن الدنيا وابتعد فالرثاء هو تصور حقيقي يربط بين ثنائية الموت و الحياة . والانتقال من عمق الفاجعة و الأسى إلى الصبر و مواصلة الحياة، ولعل كل شاعر فقد عزيزا على قلبه رثاه بإحدى قصائده يقول الجاحظ في هذا الصدد : " إن الرثاء يدل على وفاء الشاعر لمن رحل عن الدنيا، فهو بهذا يعلم مكارم الأخلاق ،إضافة إلى ما يذكر من محاسن الراحل و يكون بهذا ابعد اثر بسبب صدق العاطفة ."[2]

ولقد ارتبط الرثاء كما جاء في التعريف اللغوي – بالبكاء و الندب و النواح و صفات عدة ورهف الإحساس وهذه الملامح نجدها بكثرة عند المرأة أكثر من الرجل، لأنه يمتاز بالصبر و الجلد، يقول عيسى إبراهيم السعدي :" العديد من الشعراء كبيرهم و صغيرهم طرق هذا الباب , هذا اللون الحزين من شعر المواساة و الكآبة، ولم يقتصر هذا الغرض (...) على الرجال فقط بل تعداهم إلى النساء أيضا، وربما كانت النساء أحق به لما فطرت عليه من رفق و لين و عاطفة الحزن و البكاء و التأثر وان امتاز الرجال بالجلد و الصبر و تحمل الشدائد، و الصبر على فقدان البعض من أهلهم و ذويهم و أحبابهم . "[3]

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 35.
[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1987، ص 323.
[3]- عيسى إبراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي على مر العصور، دار المعتز، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص230.

ولما كانت أغراض الشعر كثيرة ،وفنونه متنوعة ذكر أبو الهلال العسكري في كتابه الصناعتين ." تركت المراثي و الفخر، لأنهما دخلان في المديح، و ذالك أن الفخر مدحك نفسك (...)، و المرثية مديح الميت ." [1]

و يميل ألحصري إلى الرثاء الممزوج بالمدح " حيث يرى أن أحسن المراثي ليست تلك التي تتعلق بالمرثي (...) وإنما تلك التي يشوبها مدح لصفاته, وحديث عن أمجاده و استعراض لشيمه و خصاله (...) ويرى إن شعر الخنساء في رثاء أخيها صخرا خير مايمثل نظريته " [2]

أي انه يفضل الرثاء الايجابي الذي يبتعد عن التحسر وغيرها من المفردات المتشابهة لها, ويفضل الرثاء الممزوج بالمدح وإبراز الصفات الأخلاقية و الخلقية للميت .

[1]- الحسن بن عبد الدين بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تح/علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،ص 131 .

[2]- محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص 165 .

ثانيا – فن الرثاء:

من الواضح إن المدينة بالنسبة للشاعر تمثل " المكان الأصل الذي يمثل عادة مسقط الرأس المؤلف أو محا إقامته وعائلته، وكذالك تعتبر المكان الأليف ونعني به كل مكان عشنا فيه و شعرنا فيه بالدفء بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا."[1]

ومع ضياع هذا المكان أو حدوث طارئ ما , نجد الشاعر في هذا الأمر يلجا لي مشاعره ليطرح ما فيها من تعابير صادقة لان :" الإحساس بفقد المكان إحساس عميق ينبثق من صميم وجدان المرء و عواطفه , وكيف لا يشحن الدهن مثل هذا الموضوع بالغربة ؟ بل = كيف ليستولي المكان على الاهتمامات الإنسان الأكثر ؟ فإذا مافقده فقد تلك الاهتمامات جميعا ." [2]

ولقد " افترض الباحث (جاكسبون) إن مصطلح **pllag** ربما يشير إلى رثاء إلى رثاء المدينة بينما ذهب الباحث (هالوا) إلى إن **ER** التي لها معنى أدبي، وهو الدمغ أو المرثية يمكن أن تكون بهذا الإطار حيث تساوي المعاجم بين كلمتيه و **pllag** بوصفهما مصطلحين مرتبطين بأدب "المراثي"فان مراثي الحزن المعروفة باسم**pllag** كانت تستخدم أسلوب النجاح **ER**بالسومري ، كما ورد مصطلح **UR-KZIS-RE**في النصوص السومرية لأول مرة بمعنى : صلاة الدموع أو صلاة الرثاء."[3]

أما عن زمن تدوين النصوص الخاصة برثاء المدن السومرية، فيعود ذالك إلى العصر البابلي القديم ,(2004 – 1595هـ)، وهو العصر الذي شهد نهاية اللغة السومرية كلغة رسمية للبلاد .

أما عند المشارقة فقد :" جبل العربي على حب الأرض منذ وجد عليها فتغنى بجمالها و طبيعتها الجميلة و ملاعب شبابه ومواطن ذكرياته (....)،إلا أن هذا الحب و الإعجاب يتحولان إلى بكاء و نواح في حالة الفقد."

[1]- قادة عفاف، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص44.
[2]- محمد عويدة الطريوكي، المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، دار رضوان، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص13، 14 .
[3]- المرجع نفسه، ص 28.

لقد رأينا مدنا في المشرق تتساقط تساقط أوراق الشجر تستوجب الرثاء و البكاء ، كما سقطت بغداد في أيادي " **التتار**" و أزالو كل ما فيها من مظاهر المدينة و الحضارة ، وغزا " هولاكو " و " تيمورلنك" ونحوهما بلاد الشام و أسقطوهم بلدا بلدا، فكانت بغداد أول مدينة تعرضت لتدمير و الحريق في صدر الدولة العباسية (197 هـ- 812 هـ) .[1]

عرف رثاء المدن في أول ظهور له كمصطلح عند الغرب وكان يعرف ب **Elegy** و **RE**إلى أن وصل إلى المشارقة حيث تطرقوا في إشعارهم ، واصفين ماحل بمدنهم

ثالثا – رثاء مدينة البصرة:

" نكبة البصرة تذكر بسقوط الأندلس، و بانهيار بغداد تحت أقدام التتار، وبعمورية لا من حيث الأسباب ولا من النتائج، و لكن من حيث القابلية لموضوع ملحمي أو صدى لصراع بين الواقعية و بين المصير – ملاحظين إن فتنة الزنوج التي أدت إلى إلحاق الخراب و الدمار بالبصرة لم تكن إلا لونا من ألوان الثورة ، ثورة أصحاب الأيادي العاملة، ورفاق العرق و النسب و الجوع و الحرمان و الذل و الإهمال، في وجه من تحكم و امتلاء وارتفع ، فان فغرت هوة بين الفريقين جاء زنوج لا ليسدوها ولكن تعبيرا عن انجاز كان مكبوتا، انفجار ارعن، أعمى، لم يستطع أن يبنى أو يخطط، لان فاقد الشئ لا يعطيه، وربما كان هؤلاء الهمج قد اكتفوا بإملاء البطون و ستر الأجساد، وهذا كان اكبر هم لهم ولا فما معنى الحيرة والتدبدب دون أن يتقرر لمحاولتهم نهج يسار عليه .

قد يكون لثورتهم مبرر، قد يكونون مدفوعين بأيد اختفت وراء الستار، وربما كانوا عصابات لا هم لهم إلا السلب و النهب، وربما هذا لا يعنينا فما يعنينا شي واحد حصيلة تلك الفاجعة وأثرها في نفوس الناس، و تثبيت ذالك الأثر في شعر ابن الرومي – فقد خلفت لنا حركة الزنج كما هائلا من الأشعار و الأخبار حيث عرج إلى نكبة البصرة كثير من المؤرخين، مثل : " ابن الطقواقي" و " ابن خلدون "و " ابن الأثير" و "الطبري " وغيرهم..... .

وبعد أربعة عشر عاما من المرابطة في البصرة ، تمكن العباسيون من إفناء الزنوج و تخريب مدنهم التي بنوها ، فمدح ابن الرومي – **آبا احمد الموفق ابن المتوكل – وكان**

[1]- محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثر و التأثير، الدار العربية للكتاب، ط1، 2008، ص227.

يلقب" بناصر " والموفق بقصيدة يستعرض فيها الصورة التي سحق بها صاحب الزنج بعد أن اشتد أمره و تفاقم خطبه ." [1]يقول :

أبا احمد أبليت امة احمد بلاء يرضاه ابن عمك احمد

حصرت عميد الزنج حتى تخاذلت قواه وأودى زاده المتزود

فما رمته حتى استقل برأسه مكان قناة الظهر اسمر اجرد.[2]

وقد رثى ابن الرومي البصرة بقصيدة مشهورة سار فيها على درب الخريمي كما يشير إلى ذالك بروكلمان وكان دافعه إلى ذالك موقفه الحضاري الذي يرفض تهديم مدينة عامرة بالحياة و نبذه للعنف و الدمار، إذ كانت نفسه تنفر من مناظر القبح و التشويه ،و تجزع من رؤية الدم و الموت . [3]

ويرى وديع طه نجم :" إن ابن الرومي متأثر – سماعا– لما حدث ، فالقصيدة تكاد تكون خلو من الانفعال المباشر للشاعر، يسودها تعبير تقليدي عن الهم و إثارة الهمم ... ."[4]

مهما كانت الدوافع التي دفعت ابن الرومي إلى رثاء مدينة البصرة و نظم هذه القصيدة التي اشتهرت على نطاق واسع ، فقد اكتسب العصر العباسي بفضل هذه القصيدة فن جديد هو" فن رثاء المدن " فكما يرثى الشاعر فقيد عظيم إنسان أو حيوان، يرثي أيضا مدينة عظيمة.

والرثاء فن ذو وظيفة تاريخية في تصوير الأحداث يختلط فيها الذاتي بالموضوعي وهذا اللون في العصور اللاحقة ولاسيما عندما يشحن بالروح القومية في العصر الأيوبي و الحروب الصليبية و في الأندلس في عهدها الأخير .

[1]- عبد الحميد احمدي، رثاء ابن الرومي بين الإتباع و الابتداع (قصيدة البصرة نموذجا)،اضاءات نقدية، العدد3، ايلول2011، ص72.
[2]- ديوان ابن الرومي، ص 380، 381.
[3]- ركان ألصفدي، ابن الرومي الشاعر المجدد، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012، ص143.
[4]- المرجع نفسه : ص145.

المبحث الثاني: الأسلوبية

تمهيد:

كان لظهور علم اللغة الحديث [اللسانيات] بالغ الأثر في تحول مسار الدراسات النقدية، إذ أضحى النقد يعتمد بشكل كبير على نتائج أبحاث علم اللغة وادي هذا لدرجة اعتقاد بعض تيارات النقد الحديث إن النص الأدبي كتلة لغوية مغلقة ،وهذه الرؤية سرعان ما ظهرت مناهج نقدية تعاملت مع النص في إطارها ،كالبنائية ، السيميائية ، الأسلوبية .... الخ.هذه الأخيرة قد شغلت ساحة كبيرة من ساحة الدرس النقدي الحديث .

أولا – إشكالية المصطلح:

لقد انطلقت معظم مفاهيم الأسلوبية من محاولة تحديد مفهوم الأسلوب وهذا كون الأسلوبية علم دراسة الأسلوب، وهذا الأخير لئن اتفقت المفاهيم عليه على المستوى اللغوي فان الجدل قائم في طرحه الاصطلاحي وهذه ابرز المفاهيم:

1-المفهوم اللغوي:

1_1- عند العرب :

وردت كلمة أسلوب عند " ابن منظور " [ت 711 هـ] في قوله:" ويقال السطر من النخيل أسلوب قال: و الأسلوب الطريق، والوجه و المذهب، يقال: انتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب طريق تأخذ فيه، والأسلوب بضم الفن ، يقال :اخذ فلان في أساليب من القول أي أفانيين منه . " [1]

و المقطع الأخير من القول السابق يدلنا أن الأسلوب هو فن القول الجميل.

1_1- عند الغرب :

يقابل كلمة أسلوبية في اللغة اللاتينية مصطلح :[□□□□□□□□□□] والأصل [□□□□□] واستعملوه للدلالة على القلم ، كما اعتبره اليونان وسيلة من وسائل إقناع الجماهير ثم صار

[1]- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ت : خالد رشيد القاضي، دار صبح واد يسوفت ، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، ج12، ص299.

في العصور الوسطى يدل على صفة تميز لغة كاتب معين أو مدرسة خاصة أو جنس أدبي، أو عصر محدد.[1]

2 – المفهوم الاصطلاحي:

2 _1 – عند الغرب :

تعددت و اختلفت مفاهيم الأسلوب عند الغربيين هذه أشهرها:

_ يقول **كانت دو بيفون** : " الأسلوب هو الشخص نفسه ."[2] وهذا ربط مباشر للأسلوب بشخصية المؤلفة ، أي أن تعدد الشخصيات بطبائعها يتولد عنه تنوع الأساليب بخصائصها ، لكن هذا الرأي نسبي ، فالشخصية لا يمكن لها وحدها التحكم في خصائص الأسلوب، فالجنس الأدبي له خصوصياته الأسلوبية هو الأخر، فالكاتب مثلا يكتب فن المقال بأسلوب معين ثم يكتب فن القصة بأسلوب أخر .

_ أما **ميشيل ريفاتير** فيقول : " و الأسلوب مبالغة ذات طبيعة تعبيرية و تأثيرية أو جمالية تضاف إلى المعلومة المنقولة بتركيب اللغوي دون تغيير المعنى "[3] أعطى الكلام السابق للأسلوب صفة المبالغة التي تعني الذهاب بعيدا في اختيار كلمات معبرة و جميلة حتى تنقل الفكرة إلى المتلقي ، فطبيعة الأسلوب هيا الجمال الفني و وظيفته هيا التوصيل أو الإبلاغ ، وهذا مفهوم دقيق و متكامل فالمذيع مثلا حين يقف أمام الكاميرا ليقدم موجز أنباء الأخبار، فهو يختار ذالك الأسلوب المعبر و المؤثر، حتى يتسنى للمتلقي استقبال الخبر وتقبله .

2 _ 2 – عند العرب :

لقد خص النقد العربي الحديث الدرس الأسلوبي بمباحث كثيرة ومن هؤلاء " **احمد الشايب** " الذي يقول محدد مفهومه : " ولا يزال هذا تعريف الأسلوب إلى اليوم فهو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ، و تأليفها، وتعبير عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير أو ضرب من النظم و الطريقة فيه."[4] فما يفهم من هذا هو الطابع الاختياري ألقصدي

---

[1]- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان،الأردن، ط1، 2007، ص35.

[2]- كانت دو بيفون : نقلا عن فيلي ساند ريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ت: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 2003، ص29.

[3]- ميشيل ريفاتير، نقلا عن : المرجع السابق، ص29.

[4]- احمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط8، 1991، ص44.

الذي يتميز به الأسلوب، وكان صاحب القول قد دخل جدلية اللفظ و المعنى فتنظر للمعنى ، فهو يرى بان اختيار الأساليب وألفاظها مرهون بالمعنى المقصود تأديته و إيضاحه .

يقول التو نجي"في تحديد مفهوم الأسلوبية :" الأسلوب طريقة يستخدمها الكاتب ليبين رأيه ويعبر عن موقفه بألفاظ مؤلفة على صورة تكون اقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام ن وأفعال قارئه أو سامعه ،فتعرف شخصية هذا الأسلوب وتتميز باختيار المفردات و انتقاء التراكيب لأداء أفكار حق أدائها ."[1]

وهو مفهوم يقترب كثيرا من المفهوم السابق، إذ يبين صاحبه قضية الاختيار على مستوى الألفاظ لتشكيل الأسلوب وكل هذا لأداء فكرة محددة

ثانيا _ الدرس الأسلوبي بين النشأة و التطور :

إن دراسة نشوء و تطور نظرية جديدة من نظريات العلم و المعرفة و الفن ، يتطلب البحث أساسا عن المنطلقات الفكرية و المعرفية لها، و كذالك ضبط إطارها الزمكاني ، لما له اثر مباشر في توجيهها ، ثم التطرق لمدى نجاحها .

1_ الأسس المعرفية للأسلوبية :شكلت اللسانيات الحديثة أساس معرفي لمعظم نظريات النقد الحديث بما فيها الأسلوبية ، هذه الأخيرة نجد معظم الباحثين يراها و يضعها في دائرة البحث اللغوي و لهذا فالمرجعية المعرفية لظهور الأسلوبية عائدة في الأساس إلى علم اللغة [2].

2 _ الإطار الزمكاني لظهور الأسلوبية :

يرى الباحثون إن الأسلوبية نشأة على يد عالم اللغة الفرنسي شارل بالي ،بظهور كتابه الموسم :" بحث في علم الأسلوب الفرنسي الذي أصدره سنة 1902 " [3]

وبهذا تكون فرنسا المكان الذي ظهرت فيه نظرية الأسلوب ويكون مصطلح العقد الأول من ق 20 فجر البزوغ نظرية الأسلوب إلى ساحة الوجود النقدي .

[1]- محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ج1، ص93.
[2]- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص38.
[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب إجراءاته و مبادئه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص18.

وتطورت الأسلوبية مباشرة بعد صدور الكتاب السابق ذكره و تسابق النقاد الغربيون للانتماء الى هذا الدرس الجديد حتى بلغت منجزات تأليفه فيها مئات الكتب و هذا ذكر لبعضها :

كانت دو بيفون	تجليات حول الأسلوب
ميشيل ريفاثير	الأسلوبية البنيوية
بير جييرو	الأسلوبية
برونو	الأسلوبية و فقه اللغة الفرنسية
اينكفاست	نحو تعريف الأسلوب

3_ الأسلوبية في النقد العربي الحديث :

امتد تطور انتشار نظرية الأسلوب إلى النقد العربي الحديث ، هذا الأخير استقبل النظرية و تعامل معها على وجهين :

الوجه الأول :تم من خلاله نقل النظرية الجديدة وفق ما وردت عليه في النقد الغربي تحت شعار عالمية الأدب كما فعل رائد الأسلوبية العربية " عبد السلام المسدي " .

الوجه الثاني : عمد أصحابه للربط بين الأسلوبية و مباحث الدرس البلاغي العربي القديم و من هؤلاء:" محمد عبد المطلب " ، " محمد عبد المنعم لخفاجي" .[1]

وما يدل على اتجاه نقادنا بكثرة نحو الدرس الأسلوبي هو ما تحتويه مكتبة النقد العربي الحديث من دارسات الأسلوبية على مستويين: تأصيلي و تطبيقي. وهذه بعضه :

[1]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث اجراته و مبادئه، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1،ص 75.

الدراسات النظرية	الدراسات التطبيقية
عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب	حسن ناظم: البني الأسلوبية– دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر سياب
منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب	ممدوح عبد الرحمن الركالي : شعر عمر بن آبي ربيعة – دراسة أسلوبية
محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية	محمد عبد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات
صلاح فضل : علم الأسلوب اجرءاته و مبادئه	محمد عبد المطلب : قراءة أسلوبية في الشعر الحديث
احمد الشايب : الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية	نبيل قواس : سجينات أبي فارس الحمداني دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير –

ثالثا _ اتجاهات الأسلوبية و علاقتها ببعض العلوم :

1_اتجاهات الأسلوبية :ظهرت اتجاهات عديدة لأسلوبية هذه أهمها :

1_1- أسلوبية التعبير :

17رائد هذا التيار هو " شارل بالي ", ويرى إن التأثير في الملتقى ينجم عن جماليات التعبير والتعبير حسب رأيهم لا يكون جميلا مؤثر إلا في حالة انسجام العناصر اللغوية المكونة للأسلوب [1] وهذا كان يترك التعبير في المتلقي أثرا كالتعجب ، الرضا، الحيرة ..... الخ .

1_ 2- أسلوبية الفرد :

أسس هذا الاتجاه ليوستيز , الذي يقر بان الأسلوبية جسر الربط بين اللسانيات وحقل النقد ودراسات الأدبية ، وهذا من خلال دراسة أساليب المؤلفين وخصائصها وعلاقتها بمنتجها والبيئة التي أنتجت فيها.[2]

1_3- أسلوبية الوظيفية :إذا كانت أسلوبية التعبير تبحث في اثر الأسلوب في المتلقي، فان " رومان جاكسون " طرح أسلوبية الوظيفية التي ترى إن الإيصال و الإبلاغ هما وظيفة الأسلوب ، فالرسالة المنقولة هي التي تحدد طبيعتها من خلال مضمونها.[3]

1_4- أسلوبية الإحصاء :

تقتضي المتغيرات الأسلوبية في نص الأدبي إخضاعها لقواعد الإحصاء و الحساب ، حتى يتسنى تحديد السمات الأسلوبية في عملية و دقة ، و هذا ما اختص به تيار الأسلوبية الإحصاء .[4]

[1]- بير جيرو : الأسلوبية، ت: منذر عياشي- مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994،ص54.
[2]- منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 2002، ص43.
[3]- ينظر: بير جيرو : المصدر السابق، ص43.
[4]- سعدة مصلوح : في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عن الدرسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، ط1، 1993، ص50.

2_علاقة الاسلوبية مع بعض العلوم :

تتقارب الأسلوبية مع بعض العلوم أهمها :

2_1- علم اللغة "اللسانيات" : تعد علاقة الأسلوبية مع اللسانيات علاقة جزء من الكل ، فا أسلوبية هى إحدى ثمرات الجهود اللسانية ، ولعل الفرق صغير بينهما هو اتجاه اللسانيات لدراسة عناصر النظام اللغوي بكل مظاهرها في حين اتجهت الأسلوبية أللاهتمام بخصائص التعبير.[1]

2_2- علم البلاغة :

يشترك الدرس البلاغي مع نظيره الأسلوبي في كونها موجهات لأثر ، حقل الأدب وهو محورهما ، لكنهما يختلفان في كون البلاغة تعمل قبل النص أي أنها ، تقتضي بوضع معايير و القوانين مسبقا ، أما الأسلوبية فعملها بعد النص ، في وصف خصائصه و ظواهره التعبيرية ، ومن هنا كانت البلاغة علما معياريا ، و الأسلوبية علما وصفيا [2]

2-3- النقد الأدبي :

إذ تم التسليم بان الأسلوبية هي دراسة لنصوص أدب وفق رؤية معينة فهي بهذا عملية نقدية ، لكن هذا الطرح نجد ثلاثة مواقف منه متباينة :

الموقف الأول : يرى أن الأسلوبية ماهي إلا حجر صغير في حائط النقد و هذا كونها تعني بدراسة خصائص التعبير، من الناحية اللغوية دون التعرض للقيم النظرية في النص الأدبي

الموقف الثاني: هناك من يقول إن النقد أضحى نقدا خالصا للأسلوب وصار منحصرا في نقد أساليب أدبية

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب، دم ن ط3، ص47،48.
[2]- رشيد عنام، شعر ابي الحسن الحصري دراسة أسلوبية- أطروحة دكتوراه- جامعة لحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2011، 2012، ص18.

الموقف الثالث : يقر باستقلالية كل علم عن الأخر ويرى العلاقة بينهما علاقة اخذ و عطاء ، وبخاصة حين تقدم الأسلوبية خصائص التعبير عند كاتب معين للنقد الأدبي.[1]

[1]- يوسف ابو العدوس ، الرؤية و التطبيق، ص52،53،54.

الفصل الثاني :

مقاربة أسلوبية لقصيدة رثاء البصرة لأبن الرومي

المبحث الأول – المستوى الصوتي:

أولا: الموسيقى الخارجية.

1- الوزن والقافية:

لا نجد ناقدا عربيا قديما أهمية الوزن والقافية عن الشعر، بل إن الوزن عند العرب أعظم أركان حد الشعر وله خصوصية وهو مشتمل على القافية وضروري لها، وتأسيسا على هذا فالوزن والقافية إحدى أبرز خصائص الشعر العربي، لاسيما بارتباط هذه الأوزان بالقوافي، الأمر الذي جعل ناقدا قديما مثل قدامة ابن جعفر يلجأ إلى تعريف الشعر على أنه « كلام موزون مقفى يدل على المعنى». أي أنه قدم الوزن والقافية على الدلالة المعنوية المطلوبة ، أما حازم القرطاجني فقد قال« الأوزان مما يتقوم الشعر ويعد من جملة جوهره»، فهو الوزن الأساس الذي يقوم عليه الشعر ويعد من أبرز خصائصه[1].

أ- الوزن الشعري:

تحدد هذه القصيدة عروضيا في "البحر الخفيف" (فاعلاتن، مستفعلنفاعلاتن) والتي تتكرر في كل شطر، وقد اتخذتالقصيدة من هذا البحر هيكلا لها « ولا فرق بين هذه الصورة الثلاث في الدقة والجودة فكلها تمتاز بحسن الوقع في الأداة وكلها تستريح لها الأبدان»[2].

والمتأمل لمعظم زحافات النص يجد أن معظمها قد مس الأسباب دون الأوتاد، وأنها حذف السواكن من ذلك أن 22.6% من تفعيلات المقياس الأول قد أصابها الخبن فصارت من فاعلاتن إلى فعلاتن، كما نجد 84.30% من تفعيلات المقياس الثاني مستفعلن أصابها الخبن فصارت من مستفعلن إلى متفعلن، ونجد أيضا نسبة 29.06% من تفعيلات المقياس الأخير قد أصابها الخبن»[3].

ومن خلال ما تقدم نستنتج أن توظيف ابن الرومي بهذا البحر ارتبط بـ:

[1]- مسالتي محمد عبد البشير، الحس المأسوي في ميمية ابن الرومي، مذكرة تخرج نيل درجة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009-2010م، ص 60.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة لأنجلو المصرية، ط2، 1952م، ص 78.

[3]- مسالتي محمد عبد البشير، الحس المأسوي في ميمية ابن الرومي، ص 69.

أولا: كون هذا الوزن مناسب لقصائد الرثاء« يساعد على تنعيم النفس الشعري فينتج عن ذلك الاتحاد بين الصورة والإيقاع فتكون القصيدة كموج يتلاحق فتؤثر تأثير بالغ على الملتقي يدرك من خلاله هول المصائب كما يريد أن يصوره الشاعر»[1].

ثانيا: تربع هذا البحر في عصر الشاعر وهو ما ساعد في تطور الشعر في تلك الفترة ضف إلى ذلك ما يتميز به هذا البحر من مميزات تتمثل في كونه هادئ الإيقاع، وفيه تنوع شديد في التفعيلات يمنح الشاعر حرية كبيرة لكثرة جوازته، إذ أن (فاعلاتن) تأتي (فعِلاتن) و(مستفعلن) تأتي (متفعلن)، و(فاعلاتن) الأخيرة (الضرب) تأتي (فعِلاتن) و(فعْلاتن)، ويأتي البيت في هذا البحر مدورا في كثير من الأحيان وهي فسحة جديدة للشاعر تناسب النفس الشعري الطويل»[2]،وإكثار ابن الرومي من الأبيات المدورة في هذا البحر في نظرنا مظهر يميزه عن غيره من الشعراء.**المقياس الأول: فاعلاتن:** « جاء غالبا على وزن (فاعلاتن) أي بقاءه على حالته»[3].

– وقد دخل الكف، وهو حذف سابع التفعيلية متى كان ساكنا المقياس الأول مرة واحدة في النص فصارت من (فعلاتن) إلى (فاعلات) وذلك في قوله:

75_ أنفروا أيها الكرامُ خفافاً وثقالاً إلى الْعبيد الطّغام.

وتقطيعه يكون كالتالي:

أنْفروأيُهلْكراموخفافًن.....

0/0/**0**/0//0/// **0//0**/

فاعلات متفعلن فاعلاتن

" ولو أننا قمنا بتضعيف الياء في أيها فتصبح أيّها الذهب الطي" ذلك أنه من الضرورات المقبولة في الشعر و هو تشديد المخفف"[4].

[1]- عبد الحميد، رثاء ابن الرومي بين الإتباع والابتداع، اضاءات نقدية، العدد3، ص 85.
[2]- ركان الصدفي: ابن الرومي (الشاعر المجدد)، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010م، ص 257.

ويصبح البيت كالتالي:

أنْفروأيْيُهلْكرامُوخفافًن.....

o/o//o/ o//o//o/o//o/

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

المقياس الثاني: (مستفعلن)

جاء في القصيدة في 27 مرة نذكر منها:

– ما جاء في الشطر الأول من البيت الثاني:

أيْيُ نو مِن مِن بعدما حلبْلبصْ.....

// 0/0/ 0//00/0//0/

فاعلاتن **مستفعلن فعلاتن**

– وما جاء في الشطر الأول من البيت الثالث:

أيْيُ نو مِن مِنْ بعد منت هك زْزنْ

0/0///**0**/**0**/**0**/0/0//0/

فاعلاتن **مستفعلن** فَعِلاتن

– « وقد بقى هذا الوزن على حاله في المواضيع الآتية:

الشطر الأول من: البيت الثاني، والثالث، والخامس والبيت الثالث والعشرون، والبيت الثامن والعشرون والبيت الثامن والثلاثين، والبيت الثامن والأربعين والبيت الخمسين، والبيت التاسع والخماسين، والبيت الثاني والستين، والبيت السادس والستين والبيت الثاني والسبعين».[1]

[1]- مسالتي محمد عبد البشير، الحس المأسوي في ميمية ابن الرومي، دراسة أسلوبية، ص 67.

– الشطر الثاني: من البيت الحادي عشر، والبيت الخامس والأربعين، والبيت التاسع والأربعين، والبيت الثامن والخمسين، والبيت الثامن والسبعين، والبيت الثاني والثمانين، والبيت الخامس والثمانين».[1]

– المقياس الثالث والأخير (فاعلاتن):

جاء هذا الوزن محافظ على صورته الأصلية في 90 مرة أي نسبة 52.32%، من تفعيلات المقياس الأخير بقيت على صورتها الأولى، بينما جاء هذا المقياس على (فعِلاتن) في 51 مرة، أي نسبة 29.06% قد أصابها الخبن، في حين أن هذا المقياس جاء 30 مرة على وزن « **فالاتن**، أي مفعولن، أي نسبة 18.62% أصابها التشعيث ، وهو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع (فالتشعيث في الخفيف جواز وامتياز)[2]،وكلها في ضرب الأبيات، وعلى هذا نلاحظه أن صور المقياس الأخير في قصيدتنا لا تلتزم، وإن إحداها تجزي وعليه فقد ينهي البيت في هذه القصيدة بالوزن (فاعِلاتن) أو (فعِلاتن) أو(فالاتن).

بدأ متواضعا في العصر الجاهلي...ثم نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي، ولم يكد ينتصف القرن الرابع الهجري حيت رأينها يحتل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي»[3].

– القافية حروفها وحركاتها:

« القافية في اللغة على وزن فاعلة، من وزن القفو وهو الإتباع، وإنما قلبت الواو ياء لانكسارها قبلها، وسمي المعنى المراد هنا بذلك،الآن الشاعر يقفون أي يتبعه، فالقافية على هذا المعنى بمعنى مقفوة أي مرضية وقيل: لأنه يقفوا ما سبق من الأبيات أو لأنه يقفوا أخر كل بيت»[4].

فالقافية إذن تعتبر عنصرا أساسي ومهم للوزن الشعري ولها دور أساسي في خلق جو موسيقي متماثل.

[1]- المرجع نفسه.
[2]- رياض الحبيب، تعلم بحور الشعر (11) الخفيف، موقع لينغا، الأحد 22 تموز 2012، 23-02-2018.
https ;/m.linga.ong
[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 193.
[4]- خضار نذير، موسوعة الأدب العربي، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر، ص 365.

أما في الاصطلاح :« هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في أخر بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من أخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل ساكن»[1]، والقافية بهذاالشكل مكونة من ساكن فمتحرك فساكن فالقافية في قول أبو تمام:

يا يَومَ وقعةِ عموريّةَ انصَرفتْ

عنكَ المنى حُفَّلاً معْسُولةَ الحَلَبِ.

هي قوله (تلْ حلبي)، فالياء الناشئة من إشباع كسرة الباء أخر حرف ساكن في البيت، واللام من (الحلب) أول ساكن سبقه، والتاء هي الحروف المتحرك قبل الساكن[2]، والقافية جاءت في القصيدة التي بين أيدينا مطلقة بمعنى أن رويها متحرك بالكسرة، والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي " أي ما بعد رويها وصل بإشباع ..... وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء كانت ساكنة، أي بلا خروج، أم كانت متحركة، أي ذات خروج.[3]

– ولعل ابن الرومي وجد في هذا النمط من القافية متنفسا ولما يجول في صدره، ويحتمل في دهنه، وكأن امتداد الصوت مع حركة الكسرة يلبي رغبته في إسماع من حوله والتعبير عن أحزانه، « وتعتبر القافية المطلقة أكثر شيوعا إذ ما قيست بالقافية المقيدة.... كما أن قافيةالقصيدة جاءت مردوفة ذلك أن الذي يسبق الروي فيها هو حركة طويلة (ألف مد) وهو الردف.[4]

فالقافية بالإضافة إلى أنها جاءت مردوفةومطلقة،جاءت أيضا من نمط قافية المتواتر وهي " ما كانت بين ساكنيها حرف واحد متحرك وتكون صورتها على ذلك (/0 /0 /0)وهي كثيرة عند ابن الرومي، فقد جاءت هذه القافية في ديوانه بعدد 872 نصا، تمثل نسبة مئوية قدرها 42.68%.[5] كما أنه في هذه القصيدة لم تستعص عليه أي قافية " لأنه كان واعيا لقوافيه مدركا أثرها في القصيدة فهو عندما يختار وزنا سهلا يختار له قافية سهلة أيضا مادامت تؤدي وظيفتها الشعرية يقول:

[1]- محمد علي أنها شيمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1417ه- 1991م، ص 135.
[2]- المرجع نفسه،صفحة نفسها.
[3]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1407ه، 1987، ص 165.
[4]- مسالتي محمد عبد البشير، الحس المأسوي في ميمية ابن الرومي، ص 73.
[5]- المرجع نفسه، ص 72.

– إن تكن سهلة القوافي فليست في المعاني سهلة الوجدان.

– وابسط العذر في ارتخاص القوافي وإتباعي سهولة الأوزان[1]، وهذا يعني أنه كان واعيا لصنعته، قاصدا لغايته، لا يأتي بقوافيه اعتباط وغنما يعمل فيها أفكاره ووجدانه.

– حروف القافية:

الردف: هو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما[2]، وفي قصيدتنا ألف المد الذي يسبق حرف الروي الميم، وقد جاء الروي مسبوق بحركة طويلة و هي حركة حرف المد والفرق بين حركة حرف المد والفتحة يمكن في الكمية، فالفتحة إذا طالت صارت ألف مد وقد التزم ابن الرومي حركة المد حركة المد قبل الروي جميع أجزاء القصيدة من أجل إحداث نغم موسيقى مميز.

إنموسيقى القافية في هذه الحالة أي التزام نفس الحركة التي تسبق الروي في جميع النص، تقرب القافية إلى الكمال ولكن الشعراء لم يلتزموا هذا في أغلب الأحيان[3]،أما التزام ابن الرومي بحركته الطويلة الناتجة عن حرف المد فيمكن أن نرجعه إلى أن ألف المد هي الوحيدة بين الحركات التي إذا جاءت قبل الروي التزمت في كل الأبيات لأنها أو منح كل الحركات في السمع.[4]

– **الروي:**" وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه"[5]، فيقال ميمية ابن الرومي لأن رويها الميم أو نقول قصيدة بائية أو رائية ...الخ كما أن جميع الحروف تصلح أن تكون رويا ما عدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة بل هي زائدة على بنية الكلمة[6]، وقد جاء روي القصيدة ميما وهو من حيث النطق يحصل بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس وهو عند ابن الرومي من أكثر الأحرف استعمالا ومن شروطها حين تقع رويا إذا سبقتها الهاء أو الكاف، والأحسن أيضا في هذه الحالة ألا تعد حرف

[1]- أركان الصفدي "ابن الرومي الشاعر المجدد"، ص263-264.
[2]- محمود مصطفى، أهدي السبيل إلى علمي الخليل" العروض والقافية"، ت ر : سعيد محمد اللحام، دار عالم الكتب لطباعة والنشر، بيرون، لبنان، 1417هـ- 1997م، ط1، ص 115.
[3]- مسالتي محمد عبد البشير،الحس المأسوي في ميمية ابن الرومي، ص 74-75.
[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 265.
[5]- محمد الهاشيمي،العروض الواضح، ص 136.
[6]- المرجع نفسه، صفحة نفسها.

روي بل يلتزم قلبها حرف يكون هو الروي[1]"، والميم في التراث العربي تعبر عن العنيق، وحولها كلام كثير..... ويذكر اللغويين أنها ثاني حرف يكثر تردده في العربية بعد اللام[2]، وهي حرف هجاء ولو قصرت في اضطرار الشعر جاز يقول:

1- ذاد عن مُقْلتي لذيذَ المنامِشغْلهُا عنها بالدموع الْجسامِ.

2- أيُ نوم منْ بعدما حلَّ بالبصـ رَةِ من تكلم الهناتِ العظامِ.

- بناءا على ما سبق نستنتج أن روي الميم كصوت، يمتلك خصائص وصفات متعددة الجهر، الغنة، خفيف السمع.....الخ، كما انه ينتمي لأشباه أصوات اللين، " فقد وجد المحدثون أن اللام والنون والميم تحتل القمم في بعض الأحيان مثلها في ذلك مثل أصوات اللين.

- **الوصل:** وهو نوعان:" حرف مد يتولد عن إشباع الروي فيكون ألفًا أو واوً أو ياءًا."[3]

- هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي[4]"، ولما كانت حركة الروي كسرة جاء حرف الروي في قصيدتنا ياءًا" لأنه يتناسب مع الكسرة، وقد جاء في المواضيع التالية: (إبْهامي، غرامي، حامي، الدّوامي، بدامي، حرامي، بحامي، خصامي، مقامي، عظامي).

حركات القافية:

حين نتحدث عن حركة القافية فنحن ندرك النحو الأتي:

- **الحذو:** " وهو حركة الحرف الذي يسبق الردف"[5]، وهو الفتحة في قصيدتنا، والفتحة من الأصوات السهلة مخرجا، وهي أكثر مرونة على اللسان والشفتين من الضمة والكسرة هي تخرج من طرف الفم بلا كلفة.

- **المجري:** حركة الروي المطلق كفتحة الباء من كلمة "تابا" وكسرة الميم من العلم[1]، "أما في قصيدتنا هو حركة الميم وجاء كسرة وهو في الحقيقة جزء من الوصل الذي يأتي بعد الروي، وما جرى على الوصل الذي هو كل" لها مثلا: في ياء في عظامي، هو جار عليها بالضرورة.

[1]- محمود مصطفى، أهدي السبيل إلى عملي الخليل " العروض والقافية"، ص 118.
[2]- عبدو بدوري، دراسات في النفس الشعري،دار الرياض لنشر والطباعة، 1984، ط2، ص 185.
[3]- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي "مكة المكرمة"، 1407هـ ، 1987م، ط3، ص101.
[4]- المرجع نفسه.ص 102.
[5]- محمد على الهاشمي، العروض الواضح، ص 139.

– ومن خلال ملاحظتنا للقصيدة نجد أن هناك انتماء بعض كلمات القوافي إلى أجواء دلالية واحدة مع بعض التماثل الصوتي المصحوب بالتماثل دلالي يضاعف من التشابه الصوتي الدلالي لكلمات القوافي مما يخلق في القصيدة وحدة عمودية واحدة، أما الانسجام الصرفي في القوافي فيظهر بشكل جيد في انسجام المصادر التالية:

الْجسام، العظام، الأوهام، إقدام، الفطام، اكتتام، الإحكام، انْهدام،والإعظام، انتقام، ابتسام، آلمامن القيام، صيام، سلام، إسراج، ونستثني هنا فعلا واحدا احتوى القافية وهو " يحامي" وذلك في قوله:

66– كيف ترضى الحوراءُ بالمرءِ بَعْلاً

وهو دون حرمة لا يحامي؟.

وهكذا نستنتج نزعة ابن الرومي إلى إحكام نسيج قصيدته بواسطة القافية المتكررة من بيت إلى أخر وذلك بتوحيد عناصرها، فشارعنا لا تضيع عليه أي قافية، وقد كان واعيا لقوافيه مدركا لأثرها في القصيدة، وفيها يشعر بعمق فهي بمثابة فضاؤه الذي يتنفس وأفاقة التي يحلم بها فهو ينساق وراء قوافيه انسياق الجداول داخل المجرى الأصيل وعلى هذا التأكيد لنا تطويع أبن الرومي لجميع إمكانيات اللغة، فالأسلوب عنده اختيار واع، وتوزيع محكم للعناصر اللغوية.

– كما أن تلاحم الوزن مع القافية قد شكل إيقاعا نغميا دالا على عالم الشاعر الحزين والقلق، كما هو دال على تلك الحميمية بين الشعر والموسيقى فهذه العلاقة هي الخيط العاطفي الرفيع الذي يقودنا إلى أسرار موسيقى القصيدة أو من ثمة إلى تحديد الصدق الشعوري ومستويات الحرارة العاطفية وما إلى ذلك من الأحاسيس والمشاعر التي لا تفهم إلا من خلال حبس النبض العاطفي عن طريق التناغم الموسيقى المنبعث من داخل المرثية.

[1]- محمد على الهاشمي، العروض الواضح، ص 116.

الموسيقى الداخلية:

1- الجناس:اهتم العرب كثيرا بدراسة الجناس وتوسع فيه، فهو يعتبر من أقدم الأساليب التي حظيت بالاهتمام الواسع عندهم« وقد سمي جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما تقترب به المجانسة»[1].

« عرفه أرباب البديع بعبارات مختلفة اللفظ متفقة المعني:

قال ابن المعتز: هو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام: أي أن تشبهها في تأليف حروفها» وقال قدامة: "هو أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت الجناس لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة"[2] إذن فالجناس لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص متقاربين آومتحدين في الأصوات ومختلفين في المعنى.« فظاهرة التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة»[3]،واهم أشكال الجناس التي جاءت في قصيدتنا هي:

الجناس بمراعاة التصدير:

– التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في وهو « يعني رد العجز على الصدر و هو أن يوافق أخر الفاصلة أخر كلمة الصدر، أو يوافق أول كلمة منه، أو بعض كلماته».[4]

« وهو اتفاق إعجاز الكلام مع صدورها لفظا ويأتي في الشعر والنثر على حد سواء»[5]، وأهم صورة وفي القصيدة:

– ما كان اللفظ الجناس الأول منه يختم الصدر وجاء في ثلاث أبيات مثاله ما جاء في مطلع القصيدة:

01– ذادَ عن مُقْلتي لذيذ المنامشُغْلُها عنهُ بالدموع الْجسام.

وهذا كثيرا ما يكون في طوالع القصائد، لأن الشاعر ملتزم في اغلب شعره باحترام التصريع.

[1]- على الجندى، فن الجناس، دار الفكر العربي، ص 3.
[2]- المرجع نفسه، ص 8.
[3]- مسالتي محمد عبد البشير، الحس المأسوي في ميمة ابن الرومي،ص 81.
[4]- باسم محمد إبراهيم وعبد الله محمد فهد، مصطلح التصدير بين القرآن والشعر، مجلة ديالي، العدد ثامن والثلاثون، 2009، ص 2.
[5] - المرجع نفسه. ص نفسها.

- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز: بقوله:

64- لم تغاروا لغيرتي فتركتمْحُرماتي لمنْ أحلّْحرامي

وهذا الشكل أقل حظا في الموسيقى.

- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير منزله:

من أمثلته قوله:

22- كم أبٍ قد رأى عزَيز بنيه وهو يُعلى بصارم صمصام؟.

2- الجناس بمراعاة مقادير معينة:

- ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في حشو في العجز:

05- لرأينا مستيقظين أمورًاحَسْبُنا أن تكون رُؤْيا منام وقوله:

08- لهف نفسي عليك أيتها البصرةُ لهفًا كمثْل لهْب الضِرامم.

- ما كان اللفظ الأول منه حشو الصدر والثاني في حشو العجز: وجاء في مثالين، الأول في قوله:

30- من رآهن في المقاسم وسْط الْزّ نَجْيُقسَّمن بينهم بالسِهّام.

والثاني في قوله:

69- مِثَلوا قولهلكم أيْها الناس منْ إذا لامكمْ مع اللوَّام.

ومن خلال ما سبق نلاحظ إن الشاعر حرص على إقامة تناسب في توزيع الجناس في ثنايا القصيدة ونلاحظ أنمواقعه كانت محددة في الغالب وهذا يوحي بأن هذا الالتزام كان اختيار فنيا ارتبطبرغبته في تجديد نفسه الشعرية.

والمتأمل لهذه القصيدة يجد أن ابن الرومي وظف الجناس الناقص بكثرة وهو الذي اختلف فيه اللفظان في شرط أو أكثر ومنه نذكر:

– **جناس الاشتقاق:** يكون يشتمل عل الكلمات متشابهة في الاشتقاق ومثال ذلك: قام مقامي وقد جعل ابن الرومي هذا النوع البديعي وسيلة لغوية ليرسخ من خلالها فكرة الاستصراخ والانتقام من الزنوج، وكأن هذا النمط من الجناس عطفا على دلالته الموسيقية، نجده يرتبط بسياق الكلام ومعانيه المتآلفة.

– **الجناس المصحف:"** هو ما اتفقا فيه اللفظان في عدد الحروف وترتيبها، واختلف في النمط"

وقد جاء في قصيدتنا في مثال واحد وهو:

84– من غداسرجُهعلى ظهر طرف فحرامٌ عليه شدُّ الحزام.

– الزوجين (حرام، حزام) ثنائية تباين وحدتها الخطبة، لاختلافها في النقط، فأراء مثلا في حرام عارية من النقط، أما حرف الزاي في حزام فوقها نقطة هذا الاختلاف في الوحدات الخطبة أدى إلى الاختلاف في المعنى فدلت حرام على الممنوع شرعا، والحزامعلى أدوات المعركة والحرب.

– **الجناس اللاحق:**« فالأول يكون باختلاف ركنيه في حرفين لم يتباعد مخرجا إما الأول، أو الوسط أو الأخر»' ومثال ذلك في القصيدة.

08– لهف نفسي عليك أيتها البصـ رة لهف كمثل لهْب الضِرامِ.

ولقد ميز هذا البيت براعة ابن الرومي في استخدام التجنيس بين لهف ولهب وهماثنائيات متباينات في الوحدات الصوتية في المخرج، مختلفات في الدلالة وقد كان اختلاف الوحدات الصوتية في هذا المثال في الأخير، من خلال حرفي الفاء في لهف والباء في لهب.

– ومنه ومن خلال ما سبق والتأمل لهذه الأنماط من الجناسات نلاحظ أنابن الرومي أكثر من استخدام الجناس الناقص أكثر من الجناس التام ويمكن أن نفسر هيمنة نمط الجناس الناقص إلى حرص ابن الرومي على استخدام الإمكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول، وتقريبه إلى الإفهام، ذلك أن استيعاب الجناس التام يحتاج إلى عون لغوي كبير وبالتالي يصعب إدراكه.

2- الطباق والمقابلة:

للمقابلة في الاصطلاح تعريفات متعددة عن العلماء، فقد عرفها العسكري بأنها:« إيراد الكلام ثم مقابلته في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»[1]، أما الطباق يطلق أهل الصنعة عدة تسميات منها: المطابقة، والتطبيق والتضاد.....الخ[2]، وهو الجمع بين معنيين متضادين متقاربين في الجملة ومختلفين في المعنى.

- لقد استخدم محمد الهادي الطرابلسي مصطلح المقابلة، كمصطلح دال على الطباق والمقابلة معا[3] واهم أنماط المقابلة في نص ابن الرومي:

- **بحسب الإطار اللغوي:** ونعني بذلك استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي، لا يشترك معهما في ذلك ثالث، فالشاعر في هذا النوع من المقابلة يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانية التصرف الخاصة، وإرسال الكلام فيصغر بذلك حظه من التفتنا فيه ويعظم شأنه استخدام الرصيد اللغوي العام، ومن هذا النمط نذكر:

- **المقابلة بين الأسماء:** ومن ذلك المقابلة بين البكاء والابتسام في قوله.

51- خاشِعَات كأنَّها باكيات باديات الشُّعور لا لابتسام.

وقد يكون بين اسميين متعاقبين نحو قوله:

45- سُلّط البثق والحريقُ عليهم فتداعتْ أركانُها بانْهدام.

فالبثق هو الماء : موضع انبثاق الماء والحريق هو النار فجاءت المقابلة بين الماء والنار في إطار التقابل التكامليين حيث كانت وسيلة الزنوج في عدوانهم هي إحراق وإغراق المدينة يقول

[1]- الحسن عبد الله العسكر، الصناعتين، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت 1422هـ، 2001م، الطبعة، ص 643.
[2]- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ضياء الدين بن الأثير الجزري، تحقيق، مصطفى جواد، مطبعة العلمي العراقي 1906م، 1370هـ.
[3]- الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 95.

عز الدين إسماعيل:« إذ سلط عليها الزنج كالحريق من جهة وسقوا إليها الماء لإغراقها من جهة أخرى»[1].

وتتجلى المقابلة اللغوية بين الأسماء أيضا في مقابلته بين الأمكنة والاتجاهات، عن طريق توظيفه للثنائيات الضدية البنيوية، وقد استعملهاابن الرومي لدلالة على عموم الفتنة والفساد الذي حل بأهل البصرة يقول:

18- إذْ رموْهمْ بنارهم من يمين وشمال وخلفهم وأمام.

ويقول مقابلا بين (جهرا، إكتتام):

25- كمْ فتاةٍ بخاتم الله بِكْرٍ فضحوها جهرًا بغير إكتتام؟.

- **المقابلة بين الفعل والفعل:**يولد هذا النوع من التضاد صرعا وتواترا بين الطرفين وإطراف متعددة، عبر عليه مزدوجة تخلق تحويرا في الدلالات اللغوية، وتبديلات في الأشكال الثابتة، وذلك الازدواج يؤدي في النص إلى تشكيل تحولات ومتغيرات دلالية يقول:

34- رُبَّ بيعٍ هناك أرخصوه طالَ ما قَده غالا على السُوام.

وتتجلى هذه الفاعلية من خلال الأفعال الماضية يقول:

38- رُبَّ قوم باتوا بأجمع شَمْلٍ تركوا شمْلَهم بِغَير نظام.

ومن هنا يولد الفعل الماضي في هذه القصيدة طاقة تعبيرية وقدرة تحويلية على تمثل الواقع، وإثارة الحدث، مما يسهم في تكثيف الدلالات الفعلية.

- **التقابل التضافري بين صيغتي الاسم والفعل:**« هو نوع من التضاد بين صيغتي الاسم والفعل، يولد نوعا من الصراع المتواتر والجدلية الديناميكية، والحركة المتحولة بنية النص، بين الثنائيات المتضادة ويهدف هذا النوع إلى استدعاء العلاقات المتضادة، وتعميقها وتخصيصها

[1]- عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص 377.

وتحويل حركتها مفتوحة من الثنائيات التي تستدخل عالم التناقض والمقارنة غلى النص»[1] ويتجلى هذا النمط من خلال قوله مقابلا بين فعل أمر فساءلاهوالاحسم جواب يقول:

40- فاسألاها جواب لديها لسؤالٍ ومن لها بالْكلام.

ومن هنا تتشكل الدلالات المختلفة، وتتوالد وتتضافر فيما بينها مشكلة بشبكة من العلاقات النابضة، التي تشكل بينة اللغة الشعرية في هذه القصيدة من خلال الطاقات والإمكانيات غير المحدودة لهذه اللغة ويقول في بيت أخر:

53- فاسألاه ولا جواب لديْه أين عُبَّادُه الطّوالُ القيام؟.

والجدير بالذكر هنا أن التقابل التضافري سيسهم في خلق فاعلية حركية بين الاسم والفعل بتضافر البنية الضدية للأسماء والأفعال، الاسم الذي يدل على الثبات والاستقرار والديمومة، والفعل الذي يفجر الحركات المتتالية والأحداث المتتابعة واللحظات المتجددة ومن التقابلات اللغوية نجد المقابلة التركيبية من ذلك مقابلته بين الماضي والحاضر الحزين المحمل بالماسي والآلام يقول:

49- وُطِنتْ بالهوان والذُّل قسْرًا: يعد طول التبجيل والإعظام.

فالذل لا يظهر الأشياء على حقيقتها بل يزيفها، ويطمس معاملها والقسر والذل من حقل دلالي واحد، وكلاهما تقفين الراحة والطمأنينة التي ترتبط بالتبجيل والإعظام والشاعر بذلك يجمع بين المتناقضتان أو بمعنى أدق المتباعدات ليخلق جوا من التأزم والتمزق والانكسار الذي ملئ وجدانه في كثير من مشاهد القصيدة يقول أيضا:

86- فاشتروا الباقيات بالْعَرض ألادنى وبيعوا انقطاعه بالدّوَام.

فمن خلال المفردات المقابلة التالية "اشتروا، بيعوا"، والباقيات انقطاعه يتجلى العمق في الصورة التابعة من التتابع التقابلي بين الصورتين معا مما يؤدي إلى توليد أقصى الطاقات الشعرية إيقاعيا ودلاليا.

[1]- مسالتي محمد عد البشير، الحس المأسوي في ميمية ابن الرومي، ص 97.

– بحسب الإطار السياقي وهي التي يتقابل فيها الشقين ليس بسبب الوضع اللغوي، وإنما أسلوب الشاعر وحده الذي لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني[1] ومن أمثلته نذكر:

المقابلةبين (مستيقظين، ومنام) يقول:

05– لرأينا مستيقظين أمورًا حَسْبُنا أن تكون رُؤيا منام.

فلفظة مستيقظين يقابلها النوم في اللغة، ولفظ المنام يقابله لفظ الحقيقة، ولكن مستيقظين مؤشر على حقيقة الشيء وبيانه، بينما المنام يرتبط بالنوم، فيكون ابن الرومي بذلك جمع بين دالة مستيقظين ودالة منام على هذه الصورة مقابلة سياقية.

ويجمع أيضا بارزاألثام، في إطار المقابلة السياقية يقول:

26– كم فتاة مصونة قد سبوها بارزا وجهها بغير لثام؟.

فالدالة بارز يقابلها في اللغة مستتر، أما اللثام وهو وسيلة للستر.

– بناءا على ما سبق نلاحظ أن المقابلة في هذه القصيدة شكلت محورا أساسيا في معظم وحداتها عبر ثنائيات تتشابك، وتشكل فلذات تنفث زحما ترفده أنساق مؤازرة، لها فرادة تكثيف وغزارة إيماء وتلويح على امتداد النص ولا نعجب كثيرا من كثرة التقابلات في نص ذلك أن هذا العرض من قوى الارتباط بظاهرة التجانس والتطابق.

3 _ جماليات التكرار:

يهدف هذا المبحث إلى كشف عن ظاهرة التكرار في قصيدة ابن الرومي والتي هي ظاهرة بوضوح في النص والتي ارتبطتارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر وبناء حياته فالتكرار في اللغة هو مصدر الفعل كرر أو كر يقال:« كره وكر بنفسه يتعدى ولا يتعدى والكر: مصدره كر عليه، ويكر كرا تكرارا، عطف وكر عنهرجع وكر على العدو يكر، ورجل كرار ومكر، وكذلك الفرس،[2]أما في الاصطلاح: أورث له الكثير من التعاريف فالقاضي الجرجاني عرفه في كتابه

[1]- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 101.
[2]- ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997، ج5، ص 390.

التعريفات:" عبارة عن الإثباتبشيء مرة بعد أخرى"[1] فهو إذن لا يخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ أو المعنى، إذا« هو الإعادة في سبط مفاهيمه هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا»[2]، فالتكرار هو الإعادة من أجل التأكيد على اللفظ المكرر، ولعل تقارب هذه التعريفات ينم على أن التكرار هو أن يكرر المتكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو بالمعنى.

– لقد ارتبط التكرار بنفسنا أشد ارتباط، ففي القصيدة التي بين أيدينا صور متعددة للتكرار تنوعت وتشكلت ضمن وحدات مختلفة، وقعت في الحرف والكلمة والعبارة، فظهرت في النص بشكل واضح وشكلت إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ يعيش الحدث الشعري وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية ومن أهم تجليات الظاهرة التكرارية في قصيدتينا نوردها على النحو الأتي:

1– تكرار الأصوات:

يعد التكرار الصوتي من أنماط التكرار المنتشرة ويتمثل في تكرير حرف يهيمن صوتنا في بنية القصيدة[3]، وهذا النوع من الأساليب المتبعة بكثرة في القصيدة إلى بين أيدينا، إذ غالبا ما يرد عفويا من غير تقصد، فتكرار الأصوات تماثليا يخلف جوا موسيقيا متنافسا.

لهذا سنركز في بحثنا هذا على رصد الأصوات الأكثر بروزا:

– أول ما يلفت انتباهنا في القصيدة كلها هو ظاهرة كلمات ذوات الميم وبعض الأصوات المجهورة الأخرى كاللام فإذا علمنا آن هذه الحروف كلها هي أصوات مجهورة اتضحأن هذا الاختيار جاء مناسبا لجو القومي والحركية التي تميز حياة الشاعر المدنية...وهذا ما يوحي كذلكبأن الشاعر يريد الجهر بمعييته–المفجعة–بكاءا، واستصراخا، وقد ألقى صوت الميم بضلاله على بنية الخطاب، ونحن نعلم أن الشاعر إذا اختيار رويا لقصيدته لم يزل هذا الصوت عالقا بدهنه، مترددا على لسانه، يقصد أو بغير قصد ولعل لهذا أثر في المتلقي الذي يعترضه هذا الصوت محملا بتلك الإيحاءات، والميم صوت أساسي في النص باعتباره حرف

[1]- القاضي الجرحاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص 13.
[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 200.
[3]- مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري عمان، د ط، 2010، ص 153.

الروي، ففي الطالع تتجمع قوى الشاعر الإبداعية فيستهل الكلام بما يوطن النفس على البكاء والتأزم:

01- ذادُ عن مُلقى لذيذُ المنام شُغْلها عنهُ بالدموع الْجسام

مُ مَ مـ ـِم مُـِ

ومنه نلاحظ أن هذا المطلع- صوتيا- شكل لنا بؤرة مركزية متوحدة الإيقاع، ومثل هذا النوع من التوزيع الموسيقى للأصوات قد يعكس حياة الشاعر وعلى هذا ابن الرومي يمزج أصواته والجو النفسي الذي يعيشه فيتنج بذلك موسيقى تطرب الأذان يقول:

27- صبّحوهُمْ فكابدَ القومُ مِنهم طول يوم كأنه ألفُ عام.

62-أخذلتم إخوانكم وقعدتم عنهم-ويحكم- قعود اللئام؟.

- فعلى مستويات مستويات الأبيات السابقة، يلعب صوت(الميم) دورا دلاليا باعتباره عنصرا توزيعيا في العناصر: صّبحوهُمْ، القومُ، منهم، يوم، عام، أخذلتم، إخوانكم، قعدتم، عنهُم، ويحكم، اللّئام، .....الخ فبعضها أفعال وبعضها أسماء.

- وفي قصيدتنا أصوات كثيرة هي جملة أصوات اللغة العربية، اختلفت مخرجا وتفاوتت ترددا والناظر في القصيدة يرى سيطرة الأصوات المجهورة على بنية النص سيطرة تامة كحرف الميم، واللام، والنون، والدال، والباء، والياء ولعل ذلك يرجع إلى هول المصيبة التي ألمت بالشاعر، وترتب عليه من حالة نفسية دفعته إلى الصراخ بأعلى صوته استنكارا للحدث الأليم، وكأن ابن الرومي قد وجد في تلك الأصوات تغييرا عما يجول في صدره وما تنطق به مشاعره من رفض للواقع وتحد للظلم وبالرغم من أن الأصوات المجهورة في السياقات السابقة طاقة دلالية خاصية لطبيعتها لكن هذا لا يلغي دلالة الأحرف المهموسة في النص وقد تعانقت مع المعنى المأسوي للقصيدة من ذلك قوله:

12- لهف نفسِي لجمعك المتَفآني لهف نفسِي لعزّك المُسْتفام.

فحرف السين الذي يلتقي (الياء) الضمير المجرور يتكرر في نفسي، فتتقابل حركة السين المهموسة مع الياء الضمير المتصل بالنفس، مما يضاعف من شد (السنين) إلى الأسفل

ليتحول إلى شيء من الفخامة التي تليق بحالة التحسير التي كان عليها الشاعر في موقفه ذلك.

كما جعل ابن الرومي من تكرار حرف الكاف نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر فحسد من خلاله كشفا واضحا لتجربة الانفعالية الحزينة كما في قوله:

08- لهف نفسي عليك أيتها البصرة لهفا كمثل أهْب الضرام.

28- ألف ألفٍ في ساعة قتلوهم ثم ساقوا الشياء الأغنام.

42- أين فلك فيها إليها منشآتٌ في البحر كالأعلام؟.

- وتتجلى أيضا فاعلية التكرار في القصيدة من خلال الإيقاع الموسيقى، الذي تولدهمنظومة الحروف المتناسقة بما يسمى الالتزام في أول الكلام بحرف كقوله مكررا حرف الواو في أبيات متعددة:

46- وخلت من حلولها فهْي لا ترى العين بعد تلك الآكام.

48- ووجوه قدر مّلتها دماء بأبي تلكُمُ الوجوه الدّوامي.

49- وُطئتْ بالهوان والذُّل قسرا بعد طولٍ التجميل والأعاظم .

ومما سبق نستنتج أن هذا التجانس في الإيقاع الصوتي للحروف (ترتيبا، وتنظيما، واختيارا) يمثل ظاهرة واضحة في القصيدة، إذا أن كل مجموع من هذه الحروف المتجانسة تتحد في خلق تيار نغمي واحد يتآزر مع غيره من المجموعات الأخرى في صورة من الصور التلوين الصوتي الموحي بعمق المعاناتوالألم التي يعيشها الشاعر ومنه قد ساهمت أصوات القصيدة في تعميق الإحساسبقتامه رؤية الشاعر.

2- التكرار البسيط:

وهو يشمل الدواخل مثل حروف الجر، وأدوات الشرط والنداء، والسوابق مثل حروف المضارعة واللواحق كالضمائر.....كما يشمل الأسماء والأفعال[1]، ومن أهم صوره:

- **حروف الجر**: لا يمثل الحرف بذاته قيمة دلالية، ولتكراره قيمتان، تتأتي أهميتها من خلال الدور الذي تؤذيانه داخل الكلمة، فالحرف(مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها إلى معناها)[2] بمعنى ارتباط المزية السمعية بالجانب الإيقاعي، وارتباط المزية الفكرية بالجانب الدلالي، والحروف من الوسائل التي تربط عناصر التركيب ربطا خاصا تكررت في القصيدة التي بين أيدينا 108 مرة، وتوزعن على النحو الأتي :" الباء 28 مرة"، " من 24 مرة"، "في 17 مرة"، "على 14 مرة"، " اللام 14 مرة"، " عن 8 مرات"، " رب 5 مرات"، " الكاف 4 مرات"، " إلى 2 مرتين"، " مع مرة واحدة" وتشكل حروف الجر في هذه القصيدة ظاهرتين عامتين:

- ظاهرة عروضية، إذن صوتية، وتتمثل في تحيز الشاعر الروي المكسورة.

- وظاهرة تركيبية معنوية، تتمثل في اختتام الشاعر كل بيت من أبيات قصيدته بكلمة مجرورة بالإضافة (59) حالة.

- أما الحالات التي جرت كلمة القافية بالحروف فهي على النحو الأتي: في الأوهام/ من إمام/ على الأعوام/ باصْطلام/ باقتحام/ بطعام؟/ كالأغنام/ للأقدام/ بالسهام/ على السّوام/ بالكلام/ كالأعلام؟/ بانهدام/ لابتسام/ مع اللّوام/ عن عِظامي/ بسلام/ في الأجسام/ بانتقام/ للذّمِام/ كالأرحام/ في الآثام/ بالإلجام/ بالدَّوام.

- والحالات التي جرت فيها الكلمة على أساس أنها معطوفة وإمام/ والخُدّام/ والأيتام، أما باقي الحالات وجرت كلمات القافية بالإضافة، وقد نتج عن ظاهرة الجر نزوع القصيدة إلى التحليل أكثر من التأليف، هذا بالإضافة إلى بروز ظاهرة التدقيق في المعاني بسبب هذا النمط من التركيب وكل هذا أعطى القصيدة طابع النثرية والسردية ولا نعجب من هذا الأسلوب فابن

[1]- مصطفى السعدني، البيانات الأسلاوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1987، ص 147.
[2]- عز الدين السيد علي التكرار المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص 12.

الرومي« يعبر رجل التفضيل والتكرار وبسبب تفضيلاته نلاحظ أن شعره أقرب إلى أسلوب النثر وهذا الأمر يلفت نظر كل قارئ أو سامع مع عندما يستعرض قصيدة رثاء البصرة».[1]

وتأخذ الكلمات المجرورة مسار أخر، وذلك عندما تستهل مجموعة أبيات متتالية بلفظة، " رب" يقول ابن الرومي:

34- رُبَّ بيع هناكَ قد أرخصوه طال ما قده غلا على السُّوام.

35-رُبّ بيتٍ هناك قد أخرجوه كان مأوى الضّعاف والأيتام.

36- رُبّ قصْرٍ هناك قد دخلوه كان من قبل ذاك صعْب المرام.

37- رَبّ ذي نعمةٍ هناك ومال تركوه مخالق الإعدام.

ويلاحظ في الأبيات الثلاثة هذا النمط:(رب+ اسم+ هناك+ قد+فعل مضارع) حيث أن تكرار رب في بداية كل بيت من هذا المقطع قد حقق تناسب وتلاؤما في الأبيات، وقد جاء استخدامها للشعر ليدلل على أن هناك فرقا بين الخسارة في الإنسان والخسارة في المتاع، كما جاء أيضا تكرار الشاعر لهذا الحرف (رب) ليحمل المتلقي على تصور ما عرفته المدينة حتى يشارك في رسم وتصور الفاجعة التي حلت بهذه المدينة وأهلها.

- **لم:** نافية جازمة، تدخل على الفعل المضارع، فتحوله إلى الماضي، وتنفيه في الماضي مطلقا، وقد وردت في عدة تراكيب نذكر من بينيها: 23- لم يحميه، 6- لم تعطفوا، 64- لم تغادرا، 65- لم يغير، 72- لم أحبها، لم تعطفوا، وعلى العموم فقد جاء الحرف (لم) ليحول مجموعة من الأفعال إلى الدلالة الماضي، وهو إجراء يتعانق مع الاتجاه السردي للقصيدة.

- **تكرار الكلمة:** كما هو المعلوم الكلمة تتشكل من فعل آو اسم ومن الأفعال المكررة في القصيدة نذكر:

[1]- عبد الحميد أحمدي، رثاء ابن الرومي بين الإتباع والابتداع (قصيدة رثاء البصرة نموذجا)، إمضاءات نقدية (فصيلة محكمة، العدد الثالث،خريف)1390 ش أيلول 2011 م، تاريخ القبول 02-08-1390هـ ش، ص 77.

– (رماهُم/ رمـوْهُم 2)، (تركـوه 2 فتـركهم 3)، (رأينـا رأوا، رأى 2، تـرى / تاهـا، رآهـن 3)، (خذلنا (أخذلتم 2)، تكون/ كان3، كنتما، كنتم، كنت7)،(تذكرت2، (اتى2)، (أغضبوا 2)، (طال، يطول، تطيلوا 3)،

(تقروا، أقروا 2)، (دخلوها، دخلوه 2)، ومن الأسماء المكررة في القصيدة أيضا نذكر: (نيام 3)، (المنام 2)، (نوم 3)، (القصور، قصر 3)، (أخ، أخاه، إخوة، أخوات، إخوانكم 5)، (وجوه 3، وجوها، وجهها)، (النبي 2، محمد 3)، (وإحيائي 2)، (الله المليك/ حاكم، الحاكم 5)، (دينه الأبيات 2)، (الأعوام، عام 2)، (يوم، الأيام 2)، (مقامي، المقام، مقام 3)،(القوم 2، الأقوام 3)، (شمل، شتمهم 2).

ومنه نلاحظ أن الشاعر كان حريصا أن يجعل هذه الكلمات قوة فاعلة أحيانا لإيقاظ الحسن القومي في أبناء عصره وبعث الهمة وكشف الواقع والتكرار سمة أسلوبية واضحة ومرتبطة بالرثاء فأول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة التي ينصدم بها المتفجع وهو كثير إذا بحثنا عنه في الشعر وجدناه[1].

– ويحاول ابن الرومي من خلال لفظة أخرى هي " البصرة" أن يعبر عن الأبعاد النفسية لعالمه الداخلي

و أوجاعه وهمومه الفردية يقول:

02– أي نوم من بعد ما حلّ بالبصـ رة من تكلم الهنات العظام.

08– لهف نفسي عليك أيتها البصـ رة لهفا كمثل لهب الضرام.

– ويلاحظ أن لفظة " البصرة" في هذه القصيدة لفظة محورية تتمفصل حولها الكلمات مستمدة منها الحركة والتفاعل وكأنها تمثل رمز وجود الشاعر، حيث تكتسب دلالتها من خلال وصفه لها بقوله« يا معدن الخيرات»، " وقارة يصفها بقبة الإسلام"، فالبصرة هي وجوده، ومن ثم كان تكراره بها الدالة تحذيرا للناس من خوفه عليها وألمه لما حل بها ويكرر مع موضع أخر لفظة أمور:

[1]- القيرواني، أبو الحسن،بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ونقده، ص 368.

يقول:

04- إن هذا من الأمور لأمرّ كاد إن لا يقوم في الأوهام.

05- لرأينا مستيقظين أمورًا حسْبُنا أن تكون رؤيا يا منام.

فلفظة "أمور" والتي تعني الحوادث، فاستخدام الأولى بصيغة الجمع والثانية بصيغة المفرد المؤكد وذلك لاستحداث معنى التوكيد، فتخصيص اللفظ المكرر " لأمر" بعد أن استخدمه بصيغة العموم " الأمور" وتوكيده بحرف اللام " لأمر" عاملان كان لهما الأثر في تقوية معنى التوكيد، ويكرر في موضع أخر لفظة "صريع" فمرة استعملها بصيغة المفرد ومرة ثانية وظفها بصيغة الجمع وكأنه أراد أن يقول من خلال هذا التكرار المتباين في الصيغة، أن أثار النكبة هي جماعية عمت غالبية أفراد البصرة يقول:

21- كمْ أخٍ قد رأيأخاه صريعًا تَربَالخدّ بين صرْعى كرام؟.

3- التكرار المركب: فا ابن الرومي لم يكتفي بتكرار حرف آو كلمة بل استدعى الأمر عنده أيضا إلى تكرير الجملة ومن أمثلة ذلك قوله:

08- لهف نفسي عليك أيتها البصـ رة لهفا كمثل لهب الضرام.

09- لهفَ نفسي عليك يا معْدَنَالْخيـ رات لهفًا يُعضيُّ إبْهامي.

10- لهف نفسي عليك ياقّبَةَ إلا سـ لام لهفّا يطولُ منه غرامي.

11- لهف نفسي عليك يا فرضة البلْـ دان لهفا يَبْقى على الأعوام.

- تصور هذه الأبيات الحزن والأسى الغيط في نفس ابن الرومي الذي، انفجر باكيا ثم يقول كلاما عاما متشنجا، ثم بعد أن تتجلى عنه غمرة البكاء ليبدأ في قصة ما يبكيه، وتتألف هذه الأبيات من وحدتين رئيستين هما: " لهف نفسي" و"لهفا" فا من خلالهما خلق الشاعر جو خاص توحي بكلمة " لهف" وهي تشير إلى الخشية والحسرة على ما حصل من فواجع" فهناك سؤال نفسه، ما هو السبب الرئيسي لهذا الحسرات والتلهفات للشاعر؟ فابن الرومي بنفسه يقوم

بالإجابة عن السؤال في هذه القصيدة بأجمعها"[1]يعني إذا نظرنا إلى هذه الأبيات وأبيات باقي القصيدة نجد الجواب لأنه كلما يتكلم عن الكارثة يقوم بوصف ما كانت عليه المدينة قبل الهجوم، من الخيرات على أسلوب التضاد والمقابلة، فعلى سبيل المثال في البيت التاسع إلى الحادي عشر يخاطب البصرة قائلا:« يا معدن الخيرات» و « يا قبة الإسلام» و « يا فرضة البلدان» هذا كله يؤكد على انه كانت لها مكانة مرموقة بين البلدان آنذاك.[2]

ولقد وفر هذا النوع من التكرار دفق غنائي في تقوية النبرة الخطابية وتمكين الحركات الإيقاعية، من الوصول إلى مراحل الانفراج، لقد لحظنا التوتر القصوى، فتكراره لكلمة لهف في صدر البيت وعجزه حاول أن يخلق منه ما سماه البلاغيون التذييل وهو « تعقيب الجملة بأخرى تأكيدا لها»[3]، والمعنى يزيد به انشراحا والقصد إتصاحا، ومن التكرار المركبقوله أيضا:

17- أيّ هول رأوا بهم أي هول حق منه تشيب رأسُ الغلام.

وقد أرتبط تكرير " أي هول في هذا البيت بالحسرة والتوجع من جهة وبتعظيمي الفاجعة التي حلت بأهل البصرة، وتفخيمها من جهة أخرى، فتتالى اللفظتين المكررتين في بنية الشطر الأول أكد خط المأساة في المكونات الزمنية للقصيدة، بين الماضي المشرق، وبين الحاضر الحزين المحمل بالمآسيوالآلام، والهول هو « المخيف المفزع»[4]، وعلى هذا فإن لتكرار الجمل في القصيدة ابن الرومي أثر في جمالية النص وتناسقه لكما يمثله من خاصية صوتية تعتمد على كم من المقاطع، يتناسب وقواعد اللغة بزخم ألفاظه ودلالة عبارته واتساع مساحته.

وتأسيسا على ما سبق نستنتج أن التكرار ظاهرة لغوية هيمنة بشكل واضح في قصيدة رثاء البصرة وهي العنصر المنسق الذي أعطى لنص هويته وعلى هذا فقد ولد تكرار ابن الرومي في نص حرصا موسيقيا تطرب به الأذان ويخلق إثارة لدى المتلقي كذلك، ومن أبرز دلالته كما لاحظنا تمثلت في: الحسرة والتوجع، والتعظيم والتفجيع، والتوكيد والعتاب، ومعظمها جاء في مقام الحال،ومنه كان للأنماط السابقة الذكر من التكرار دور كبير في عكس تجربة ابن الرومي

[1]- عبد الحميد أحمدي، رثاء ابن الرومي بين الإتباع والابتداع (قصيدة رثاء البصرة نموذجا)، إضاءات نقدية (فصيلة محكمة)، العدد الثالث، خريف، 1390 ش أيلول 2011م، تاريخ القبول 21-08-1390، ه ش، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، ص 7

[3]- شرك الأمل لصيد المسائل لعلى صقر، مطبوع مع شرح دروس البلاغة، للشيخ ابن عثيمين، مركز المنبر للتحقيق والبحث العلمي، ط1، دار ابن الجوزي، القاهرة، 1429هـ، ص 196.

[4]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، ص 4722.

الانفعالية، ومنه لا يمكن أن نعد التكرار الموجود في القصيدة بشكل أو بأخر تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصل بالمعنى، فعملية التكرار في نصنا إذن هي أكثر من عملية جمعن إنها عملية وليدة ضرورة لغوية ومدلولية نفسية.

المبحث الثاني – المستوى الصرفي:

– طغت على قصيدة ابن الرومي العديد من البني الصرفية ولعلها في هذه الدراسة سنخصص بالدراسة صيغ دون غيرها وذلك بسبب خصائصها الأسلوبية العميقة المتآزرة مع المعنى المأسوي للنص وبناءا على هذا سنقسم دراستنا في هذا المبحث إلى جوانب ثلاثة:

– الأفعال ودلالتها.

– والثاني بالمشتقات.

– والثالث بالمصادر.

1– الأفعال ودلالتها:

تتألف قصيدتنا من ستة وثمانين بيتا، تحتوي على 117 فعل تتوزع كما يلي:

أزمنة الفعل	الماضي للمعلوم	الماضي للمجهول	المضارع للمعلوم	المضـــــــارع للمجهول	الأمر
ترددها	76	07	15	05	14
النسبة المعنوية	%64.95	%5.98	%12.82	%4.27	%11.96

– ومن خلال ملاحظتنا لهذا الجدول نلاحظ سيطرة الأفعال الماضية تامة وذلك ليؤكد الشاعر أن التجربة التي مرة بها يقينية والحقيقة أنالأفعال الماضية لا تهمين على قصيدتنا فقط بل على شعره كافة " إذ من بين 3700 فعل في ديوانه نجذ سيطرة الفعل الماضي بنسبة 47%"[1]، وقد ارتبطت وفرة الأفعال الماضية في قصيدتنا لأنها جاءت ملائمة للسرد الأخبار عما حدث في الماضي، وجل هذه الأفعال جاء مسنودا إلى الزنوج، في دلالة واضحة على الخراب الذي ألحقوه بالمدينة إما انخفاض نسبة المضارع ومما يدل على المستقبل غفي قصيدتنا فهو أمر طبيعي، وفي المراثي عموما لان الشعر يلجأ إلى الرثاء بعد حدوث الحادثة التي جرت في الماضي وبالتالي يحتاج إلى الأفعال الماضية أكثر من الضارعة، والمتأمل أكثر في القصيدة

[1]- الأدب في العصر الجاهلي،" خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي"، شعيب محي الدين سليمان، دار الوفاء للطباعة، ط1، 1424هـ -2004م، ص 335.

يلاحظ أن ابن الرومي أجرى في النص مقابلة بين الأفعال الماضية والمضارعة على نحو يدل على حالتين مختلفتين من أحوال الصراع يقول:

10- لهف نفسي عليك ياقُبة الإسـ لام، لهفًا يطولُ منه غرامي.

34- رُبّ بيع هناك قد أرخصوه طالَ ما قدْ غلا على السُّوامِ.

فاستخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة ضرب من المقابلة، تؤثر في الأسلوب على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الماضي تقابل دلالة الحاضر ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة، ذلك أن الحدث لا يتحول إلى الفعلية إلا إذا اقترب بزمن معين ومن هنا تحدث المقابلة فيما بين الأفعال من جهة إشارتها إلى الماضي أو الحاضر.

- صيغ الماضي:

أ- الماضي المبني للمعلوم: جاء في 76 حالة أما صيغة فهي على النحو الأتي:

الصيغ الصرفية	فَعَلَ	أفّعل	تفَعل	إتفعل	فعلل	فَعُل	فاعل	تفاعل
ترددها	53	09	06	1	1	3	2	1
النسبة المئوية	69.73 %	11.84 %	7.89 %	1.31 %	1.31 %	3.94 %	1.31 %	% 1.31

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن معظم صيغ الفعل الماضي المبنية للمعلوم جاء على صيغة (فعل)، وهي صيغة الفعل المجرد الثلاثي، أما مزيد الثلاثي بحرف واحد وهي همزة القطع افعل فقد جاء في المرتبة الثانية بنسبة 11.84%.

ب- الماضي المبني للمجهول: جاء يبع حالات وصيغة على النحو الأتي:

الصيغ الصرفية	فُعِلَ	أَفّعِلَ	فُعِلَ
ترددها في القصيدة	03	01	03
النسبة المئوية	%42.85	%14.28	%42.85

ومن الاستعمالات الأسلوبية المكثفة للأفعال، نذكر بيتين جنح فيهما ابن الرومي إلى تكرار ستة أفعال ماضية خمسة منها مبني للمعلوم وفعل واحد للمجهول يقول:

32- ما تذكرت ما أتى الزنج إلاّ أضرمَ القلبَ إيّما إضْرام.

33- ما تذكرت ما أتى الزنج إلاّأوجعتني مرارةُالإرغام.

- وقد ارتبط تكرار الأفعال:" تذكرتُ (مرتين)، أتى مرتين، مع توظيف الماضي المبني للمجهول (أضرام) بمحاولة الشاعر لتعبير عن ذاته وما تحمله من مشاعر، تجاه ماضي الحياة ومفارقتها، فلما تكرر الفعل تذكرت مع ضمير، المتكلم الغائب، منح النص تتابعا شكليا، وعبر بكائية متسارعة، أدت إلى ايقاض الذات وهذا أدى بدوره تناغما واتساقا بين أجزاء النص في حدودها الوظيفية.

- صيغ المضارع:

أ- المضارع المبني للمعلوم: جاء في 15 حالة، معظمها جاءت لإثبات حالة الحزن وكان هذه الأفعال تعكس واقع الشاعر المليء بالحزن والألم وصيغة على النحو الأتي:

الصيغ الصرفية	يفعَلَ	تفْعَلَ	يفُاعل	تفُاعِلَ	أفْعَلَ
ترددها في القصيدة	06	06	01	01	01
النسبة المئوية	%40	%40	%6.66	%6.66	%6.66

واهم ملاحظة نلاحظها في دلالات الأفعال المضارعة هو تجرد بعضها من الدلالة الحاضر وذلك بدخول حرف النفي عليها مثال:

63- كيف لم تعطوا على أخوات في حبالِ العبيدِ من أل حام.

64- لم تغاروا لغيرتي فتركتمْ حُرماتي لمنْ أحلَّ حرامي.

- **أما المضارع المبني للمجهول:** فقد جاء في 5 حالات في البيت 16 (بُراعَ) والبيت 22 (يُعلَي) والبيت 30 (يُقسمْنَ) والبيت 31 (يُتّخذْنَ)، والبيت 60(تدعى).

- **أما أفعال الأمر:** فجاء في 13 موضع غير أننا ستركز عليها باعتبارها أساليب إنشائية لا من حيث هي أفعال كبقية الأفعال ومن ذلك قوله: أنفروا أيها الكرام.....،أدركوا ثأرهم.....، باروده قبل.....ن فاشتروا الباقيات.....الخ.

2- المشتقات:

غن الميزة الأساسية التي تلاحظها في قصيدة ابن الرومي هي أنه يمتاز بمادة لغوية اشتقاقية غنية، شكلها الشاعر على هيئات مختلفة لخدمة يقية المستويات الأخرى والموضوع العام للنص وأهم تجليتها كالتالي:

المشتقات	اسم الفاعل	اسم المفعول	الصفة المشتبهة	اسم المكان	اسم التفضيل	صيغ المبالغة
ترددها	16	09	19	07	02	14
النسبة المئوية	%23.8	%13.43	%28.35	%10.44	%2.98	%20.89

احتوت القصيدة على 67 اسم مشتق دل معظمها على معاني وصفية ثابتة،وكان لها الأثر الواضح في تشكيل إيقاع القصيدة وتجانسها فالصفة المشتبه ورد 19 مرة مشكلة نسبة 28.35%منمشتقات القصيدة، فاحتلت بذلك المرتبة الأولى من حيث نسبة الحضور في النص منها ما تعلق بصفات أهل البصرة نحو: لذيذ، الضعاف، الطوال....الكرام ومنها مال يتعلق بصفة الزنوج: الطعام، العبيد أما صيغة اسم الفاعل فقد تكررت في النص كما نلاحظ في الجدل 16 مرة من الفعل الثلاثي مثل: الخائن، حاكم، ...الخ ومن الرباعي بصيغةالجمع نحو: مستيقظين...الخ.

وفي كثرة هذه الصيغ دلالة على كثرة الحركية والفاعلية (ذات الشاعر، حركية الزنوج، معاناة إنسان البصرة)، وعلى هذا نجد أسماء الفاعلين تصطلح بتوثيق الأحداث المهولة التي تخللت

الاعتداء لتجسيد صور الهدم والدمار) من جهة كما تجسد وصف المدينة ورسم تفاصيل جراحاتها بالشكل الذي يمكن الشاعر من ممارسة ضغط أسلوبي على المتلقي من جهة أخرى، والمتأمل لصيغ أسماء الفاعلين يجدأن 13 صيغة اشتقت من الفعل الثلاثي بينما اشتقت صيغ ثلاث من الفعل الرباعي وهذه الصيغ على النحو الأتي: مستيقظين، المتفاني....الخ أما صيغة اسم المفعول فقد وردت في القصيدة ومرات نذكر منها: « مصونة في البيت 26، ومنشات في البيت 42، ونجد صيغ المبالغة تتكرر في النص بنسبة 20.89% وردت 14 مرة وقد جاءت لتعزيز صفات أهل البصرة وكانوا عليه،قبل النكبة، فالبصرة لم تكن تسوى رمز لاقتلاع الحضارة التي رسخت في هده الفترة»[1]مثال ذلك قوله في البيت 53 عبارة " عباده" والبيت 54 عبارة عماره.

أمااسم المكان ولأن القصيدة موضوعها الأساسي يتمثل في وصف المكان فإن أسماء المكان كانت في المرتبة الخامسة من حيث نسبة تكريرها يقول:

35- رُبّ بيت هناك قد أخرجوه كان مأوى الضّعاف والأيتام.

52- بل ألمّا ساحة المسجد السجا مع إن كنتما ذوي إلمام.

ومن خلال هذه المشتقات نستنتج أن ابن الرومي قد خصص معظم المشتقات للوصف والتقرير تلك الوظيفة الأسلوبية المحورية والتي ساهمت بشكل كبير في نقل تجربة الشاعر ومن خلالها تحققت الأبعاد الفنية والأسلوبية الجمالية المطلوبة.

3- المصادر:

احتوى نص ابن الرومي على 42 مصدرا والتشكيل الأسلوبي الذي نلاحظه على أغلبية المصادر أن معظمها اشتق من الأفعال الثلاثية الأزمة المعتلة العين أو من الأفعال الخماسية.

- من أمثلة المصادر المشتقة من الأفعال الثلاثية الأزمة المعتلة العين: (نوم- نوم- القيان- وصيام) فالمصدر"نوم" استق من الفعل "نام"، و القيام من قام والصيام من "صام".

- ومن مصادر الأفعال الخماسية:باقتحام- بانتقام- بانهدام.

[1]- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، ص 185.

– زمن المصادر المشتقة من الأفعال المتعدية: جهرا– ثأرهم....الخ.

– ومن المصادر نجد أيضا مصدر الفعل المزيد بهمزة: إقدام.

– من المصادر نجد مصدر الثلاثي المزيد بتضعيف العين: تعريج.

– ومن المصادر الدالة على معالجة (على وزن فعول) نذكر قوله: قعود.

– ومن المصادر الدالة على حرفة نجد: عبارة تلاوة.

– ومن المصادر أيضا المصدر الميمي جاء مرة واحدة: مقام.

– ومن خلال ما تقدم نستنتج أن جميع البني الصرفية للقصيدة حملت في جعبتها مدلولات نفسية اتصلت بذات الشاعر وإيقاعية اتصلت بأسلوب الشاعر، وتنوع هذه الصيغ الصرفية في النص يعود إلى تآزر مع طبيعة الحزن والحيرة التي يعيشها ابن الرومي، ومن خلال القراءة الموسيقية الإيقاعية لهذا النص تبين انه لم يخلو من خلال النابع من إتباع السنن الحميدة والوصايا القديمة المقررة بالنظر إلى هذا الفصل من هذه الدراسة من شأنه أن يؤكد هذا الرأي، وعلى العموم فقد تضمنت المادة الصوتية الإيقاعية للقصيدة على إمكانية هائلة فالأصوات وتوافقاها والإيقاع والتكرار والجناس....كل هذا احتوى على طاقة أسلوبية جمالية فذة.

المبحث الثالث – المستوى الدلالي.

1- حقل الألفاظ :

1- 1- محور الحزن و الشقاء و الألم:

تعج القصيدة بالألفاظ الدالة على الحزن و الأسى، بل تكاد تكون كلها ألما و حزنا لما انطوت عليه من أحداث مريرة، أثرت على ابن الرومي نفسيا و وجدانيا فأصبح الأسى يكتنفه، و ينقسم هذا المحور إلى المعاجم الآتية:

- الألفاظ الدالة على الألم:

ومنها : الجسام ، ندامي، كابذ ، أضرم، اظرام ، القلب ، أوجعتني ، باكيات ، تعطفو....سقام صرخت.

- الألفاظ الدالة على الذل و الهوان:

و من هذه الألفاظ نجد : الهوان ،الذل ، القسوة ، عارهم، مرارة، الطغام ، الضعاف ، الأيتام.

49- وطئت بالهوان و الذل قسرا بعد طول التبجيل و الإعظام

لقد كان القسر و الظلم العبثي ركيزة من ركائز التي قوت عرا المأساة في نفس ابن الرومي.

- الألفاظ الدالة على الحنين:

- ومن هذه الألفاظ نذكر الألفاظ الموحية بالمرجعيات الحضارية ، الحسية ، و المادية ، للبصرة نحو : القصور ، الفلك ، بيت ، قصر ، مأوى ، أسواقها ، الرخام ..... ومن ذالك أيضا تكرار الشاعر لكلمة البصرة، وذالك انه من الطبيعي جدا أن يحن الشاعر إليها و إلى أهلها بعد أن فارقهم زمن العيش الطيب الهني يقول :

09- لهف نفسي عليك يا معدن الخير رات ، لهفا يعضني إبهامي

10- لهف نفسي عليك يا قبة الاسـ لام ، لهفا يطول منه غرامي

11- لهف نفسي عليك يا فرضة البلـ دان ، لهفا يبقى على الأعوام

2 – 1 – المحور الثاني: محور الحرب:

– الألفاظ الدالة على أدوات الحرب:

ومن الاستعمالات الصريحة لمحور الحرب نجد الدوال الدالة على السيف و أجزائه مثال ذالك:

24 –كم رضيع هناك قد فطموه يشبا السيف قبل حين الفطام ؟

– الدالة على الهجوم و الدفاع:

الهجوم : و تشتمل الألفاظ الدالة على مبادرة بالحرب نحو : ابرموا ، صبحوهم ، رموهم ، خاصموني نبدات سلط ، يعلى ، أخرجوه ، فطموه ، أسلموه ..... .

الدفاع : ومنها التي تدل على الحماية و اللذوذ نحو : يحمه أحامي (يحامي) ، و الثار ، " انتقام ، نصر..

– الألفاظ الدالة على القتل و الهلاك:

يشكل هذا المعجم و عامة أساسية من دعائم المعجم الشعري ، و في مثل هذه الأغراض – في القيدة و من ألفاظه : مينا ، الإعدام ، قتلوهم و إلى جانب الموت استعملت مرادفاته و مايوحي به و يحيل إليه مثل: صريعا ، صرعى ، داميات ، دماء ، الدوامي .....

إن التجربة الشعرية يستمدها مع معجم حالاته النفسية ، و لعل لتجربته – ماسته و صراعاته النفسية المتاجحة – كبير الأثر في تكوين هذا المعجم اللغوي المتواشح بالمعنى المنوط به.

ثانيا: التشكيل البلاغي:

2- 1 – التشبيه:

الصورة الشعرية في هذه القصيدة في الغالب الأعم مكونة من باب التشبيه و قد خرج التشبيه في هذه القصيدة في نمطين:

التشبيه المجمل: يتميز بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه ، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المستقبل الماما خاصا بإطار الحديث ، وقد مثل التشبيه 30

%من بنية الصورة البيانية للقصيدة ومن تجلياته قوله مشبها تحسره على البصرة حسره مثل النار المتقدة في أعماقه:

08 – لهف نفسي عليك أيتها البصـ رة لهفا كمثل لهب الضرام

وكذالك قوله مشبها دخول الزنج للبصرة وهم لسواد بشرتهم كقطع الليل المظلم ، فصور بذالك الزنوج الاسود بصورة الليل شديد السواد يقول :

14 – دخلوها كأنهم قطع الليـ ل إذاأراح مدلهم الظلام

– ومن التشبيهات المجملة أيضا قوله مشبها شدة العذاب ومرارته كأنها ألف عام مرت عليهم :

27 – صبحوهم فكابد القوم منهم طول يوم كأنه ألف عام

ويتميز وهذا التشبيه – المجمل – بكونه تضمن دالا يسمح بتبين وجه الشبه رغم تجرد الصورة من وجه الشبه الحقيقي ، الأمر الذي يقودنا إلى اعتبار هذا التشبيه بين المرسل و المجمل فكلمة " فكابد " بمعنى " عانى " تحصر وجه الشبه في المعاناة و إن كان لايصح اعتبارها وجه شبه حقيقي .

– وردت كل التشبيهات المجملة في هذه القصيدة على تركيبها الأصلي ، بإحلال المشبه المرتبة الأولى و الأداة الثانية و المشبه به الثالثة .

– تمثلت أدوات التشبيه المجمل عند ابن الرومي في هذه القصيدة في: الكاف (تكررت 3 مرات)

- كأن: وردت في تشبيهات ثلاثة

وقد كان لهذه الأداة رصانة إيقاعية، بالإضافة إلى أنها مركبة من عنصرين: أداة التشبيه الكاف و أداة التوكيد " أن ". فكأن ليست أداة لتشبيه فقط و لا لتوكيد فحسب ، فهذه الأداة إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه و المشبه به تحمل معنى التخيل ، فلها من القوة ما يكفيها ليجعل التشبيه بها اسمى درجة من التشبيه بالكاف فمعها نخطو خطوة نحو التسوية بين عنصرين أساسيين .

- تشبيه التمثيل:

وهو الذي لا يكتفي بالتقريب بين العنصريين بل يتجاوز ذالك إلى حال كل منهما وهيئته الخاصة البينة بظروف حافة أو عوامل مساعدة على إبراز حقيقته فيقرب بين الشيء في إطاره المميز ذاك و الشيء الآخر وقد ورد مرة واحدة في قوله :

78- أتركوتراهم فذاك لديهم مثل رد الأرواح في الأجسام

_ ففي هذا البيت شبه أخذهم بثأرهم – أي بثار ضحايا اعتداء الزنوج – كرد الروح في أجسامهم الميتة ، فابن الرومي في هذا البيت ونظرا لما لقي آهل البصرة فهو يطالب الجماعة عبر صورة معنوية عقلية ، إنقاذها مما هي فيه من محنة ، و الانتقام من مدمريها .

2 - 2 – الاستعارة:

وقد شكلت الاستعارة في نص ابن الرومي نسبة (26 /) من البنية العامة للصورة الشعرية ، و ثمت صور جاءت في متن النص تشع بالدلالات و تستحق التحليل ، منها قوله :

24 -كم رضيع هناك فطموه بشاب السيف قبل حين الفطام ؟

_ يصور ابن الرومي في هذا البيت حد السيف بصورة المرأة التي تفطم ابنها فحذف المشبه به وهو " المرأة "و ذكر شي من لوازمه و هو " الفطام " على سبيل الاستعارة المكنية و القرينة لفظية .

49 _ وطئت بالهوان و الذل قصرا بعد طول تبجيل و الإعظام

- إن الحركة التي ميزت استعارات ابن الرومي في هذا النص زادت من جماليته ، ذلك أن " اشد الاستعارات تأثيرا هي الاستعارات الديناميكية التي تتميز بحركة جعلها متحولة متولدة ، يقول أيضا:

32 _ ماتذكرت مأتى الزنج إلاأضرم القلب أيماأضرام

_ فالتركيب النحوي في " العجز " مألوف : فعل ماضي مبني للمجهول (أضرم) ، ونائب الفاعل (القلب)، ولكن الصورة تتكون من ألفاظ يمكننا أن نتوقف عند لفضة : " أضرم "

بحيث أجرى ابن الرومي عملية استبدالية لتوليد الدلالات الجديدة فخرق بذالك قانون الكلام . و يتحدد هذا الخرق على المستوى السياقي – ذلك أن الاستعارة هي خرق للقانون اللغة ، فالشاعر هائج مضطرب حزين محروق القلب ، فالهموم تهيمن ، على قلبه و تحرقه ، ومن المعلوم أن " الإضرام " يرتبط بالنار فيقول : " أضرم النار إذاأوقدها " [1] ، فشبها ابن الرومي بذالك القلب بالنار ، و حذف المشبه به " النار " و ذكر شي من لوازمه " إضرام " على سبيل الاستعارة المكنية . و القرينة – دائما – لفضية ،

– ويمكن أن نقسم الاستعارات المكنية دلاليا الواردة في القصيدة إلى:

التجسيمية : وهي التي تنقل الأشياء من دلالة مجردة إلى دلالة مجسمة كتشبيه الذل و الإرغام بالشراب المر. وهي مهيمنة في النص .

تشخيصية : وهي التي يتم فيها تشبيه شي غير بشري بإنسان ، كتشبيه حد السيف بصورة امرأة تفطم طفلها.

– ومن خلال ما تقدم يظهر لنا و بجلاء هيمنة الاستعارات المكنية ، تجسيمية دلاليا / الفعلية نحويا على البنية البلاغية للقصيدة

3 – الكناية : من كنايات القصيدة نجد :

3 – 1 – التلويح : وهو اظهر أنواع الكناية وأقربها ، مأخذا من حيث هو يقوم على وسائط كثيرة واضحة تربط الدال بالمدلول . ومنها قوله :

84 – من غدا سرجه على ظهر طرف فحرام عليه شد الحزام

– فابن الرومي في هذا البيت كنى عن السرعة ، في النهوض إلى الزنوج وحسن الاستعداد بشد الحزم ، وهذا النمط من الكنايات هي كناية عن صفة ، السرعة بالنتيجة ، إذا شد الحزام من نتائج حسن استعداد و السرعة للنهوض ، كأن ابن الرومي هنا يريد السرعة في النهوض إليهم

ويقول مكنيا عن ندمه مستعملا عبارة " يعضني إبهامي" :

[1] - ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، الإفريقي المصري ، لسان العرب ، ص 2583 .

09 – لهف نفسي عليك يا معدن الخير رات لهفا يعضني إبهامي .

و بالتسطيح النثري لهذا البيت نجد أن ابن الرومي أراد أن يقول أتحسر عليك يا أصل الخير حسرة تجعلني نادما .

و في كناية عن شدة الفتنة بحيث نقلت الأطفال إلى الشيب و الشيخوخة لشدتها و قسوتها ومرارتها يقول:

17 – أي صمول رأو بهم أي هول حق منه تشيب رأس الغلام

وفي كناية أخرى عن الاستعداد والتسلح لرد العدوان يقول

75 _ انفروا أيها الكرام خفافا وثقالا إلى العبيد الطغان .

أي انفروا فيوجه أعدائكم سرا، محملين بالأسلحة والعتاد،

وفي بيت أخر يكني الروميً غفلةً افهل البصرة بعبارة ً: وانتم نيامً فقد احكم الزنوج أمرهم وخططوا له ،

وأهل البصرة غافلون عن ذالك :

76 – ابرموا أمرهم وانتم نيام سوء سوءة لنوم النيام

المبحث الرابع – المستوى التركيبي :

1 – التركيب النحوي :

1 – 1 – الجمل الشرطية : الجمل الشرطية في هذه القصيدة جاءت في أبياتأربعة كل بيت اتصف بتشكيل أسلوبي ودلالي معين :

إن = تخلص التركيب الشرطي دائما لاستقبال جاءت في قوله :

52 – بل ألما بساحة المسجد الجا مع إن كنتما ذوي إلمام

و تتتالى الجمل الشرطية في الوحدة الأخيرة من القصيدة مقترنة بالحكمة القائمة على فلسفة الواقع ،هذه الحكمة التي تمثل عند ابن الرومي روح الصعود من الظلم و القيود و العبودية إلى النور و الكبرياء و الحرية. و هذى ما تبدى من خلال الدوال المفعمة بدلالات الصعود ، و الارتقاء ، فإذا أعدنا مثلا قراءة قوله :

82 _ إن قعدتم عن اللعين فانتم شركاء اللعين في الآثام

وقوله كذالك :

84 _ من غدا سرجه على ظهر طرف فحرام عليه شد الحزام .

نجد أن معنى الشرط في البيتين مرتبط بحركة الصعود إلى ظالم الحرية و الفكاك من الظلم ، و قد جاء الرابط بالفاء في هذين البيتين ، ذالك أن الذي أحوج إلى الربط بالفاء أن أصل الجواب أن يكون فعلا مستقبلا و (أن) هي التي تربط فعل الشرط و فعل جواب الشرط ثم عرض أن ينوب عن الجواب الابتداء و الخبر (أن) لا تعمل فيهما ، لذى أتى بحرف يقع بعده الابتداء و الخبر ، و اختيرت (الفاء) دون (الواو) و (ثم) لان حق الجواب أن يكون عقيب الشرط . [1]

و من الجمل الشرطية قوله أيضا :

[1]- البيراني ، أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان : شرح البيراني على كتاب السيبويه، مكتبة جامعة القاهرة، رقم 26182، ج3 ص 230.

72 _ لم اجبْها إذا كنت ميتا فلولا كان حي أجابها عن عظامي .

ف (لولا) في هذا البيت حملت معنى الشرط بحيث جاءت حرف امتناع لوجود ، فامتنع تحقق الجواب لوجود الشرط ، و قد تفقد بعض الأبيات دلالتها الشرطية ، بدخول بعض الأدوات عليها و مثال ذالك قوله :

65 _ أن من لم يغزْ على حرماتي غير كفء لقاصرات الخيام .

" و من اجل ذالك تفقد (منْ) الدلالة الشرطية إذ دخلت عليها (أن) لأنها تدخل على الجملة البسيطة و قد ذكر لسيبويه أن (من) تتحول من الشرطية إلى الموصولية إذا دخلت عليها (أن) و عليها مما يدخل على المبتدأ و الخبر " [1]

وعموما فقد أدت أساليب الشرط التي استخدمها ابن الرومي هنا دورا بارزا في تجسيد أزمة الذات ، حيث تضعها في خيار قاسي إزاء الثمن المبذول لقاء الظفر بالنصر على الزنج ، حيث تجعل ذالك كله رهينا بالتضحية بالحياة ذاتها .

1 _ 2 – الجمل المؤكدة: و قد تحددت في قصيدتنا ب:

-(إن) : وردت مرة واحدة في قوله :

65 _ إن من لم يغزْ على حرماتي غير كفء لقاصرات الخيام .

ففي هذا البيت تتقاطع النبرة التحريضية مع أسلوب التوكيد ، وما هذا الأسلوب التوكيدي إلا وجه بلاغي ، انبعث من روح الشاعر المنكسرة الحزينة في الأبيات السابقة .

-(قد) :أفادت التحقيق في جميع سياقاتها في النص لدخولها على الفعل الماضي ، و جاءت في السياقات التالية : قد رأى " تكررت مرتين " ، قد فطموه / قد سبوها / قد أرخصوه / قد أخرجوه / قد دخلوه / قد رملتها .

كما تحدد أسلوب التوكيد ب :

[1]- سيبويه، أبو بشر عمر بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون (الهيئة العامة للكتب القاهرة)، ج 3، ص 121 .

-(اللام) : وردت في موضعين و ذالك في قوله :

04 _ أن هذا من الأمور لأمر كذا أن لا يقوم في الأوهام

.

وقوله :

05 _ لرأينا مستيقيضين أمورا حسبنا ان تكون رؤيا منام .

إضافة إلى ما سبق أتى التوكيد في قصيدتنا ب:

-(القصر) : و من تجلياته في القصيدة :

- النفي و الاستثناء: و قام على أداتين هما (ما) للنفي و (إلا) للاستثناء، يقول:

32 _ ماتذكرت ما أتى الزنج إلا أضرم القلب أيما إضرام

33 _ ما تذكرت ما أتى الزنج إلا أوجعتني مرارة الإرغام

- التثنية و دلالتها : تتجلى النغمة التراثية في قصيدتنا في تحول الخطاب إلى التثنية بعد أن جاء بصيغة (إلا) فراد في الأبيات السابقة ، و أن لم تطغى في القصيدة إلا انه من تجلياتها الطريفة قوله :

39 _ عرجا صاحبي بالبصرة الزهـ راء تعريج مدنف ذي سقام

40 _ فاسألاها و لا جواب لديها لسؤال ومن لها بالكلام

وعلى هذا فان تجلي النغمة التراثية في القصيدة لا يقف عن التناصات السابقة الذكر ، بل يتعداه إلى أسلوب " تحول الخطاب إلى التثنية " بعد أن جاء بصيغة الإفراد في الأبيات السابقة ، وابن الرومي في هذه الأبيات لا يقصد خطاب المثنى و لا حتى مخاطبا معينا وإنما يجري قي ذالك مجرى القدماء في استيقاف المصاحبيين على الإطلال .

2 _ التركيب الإنشائي :

الإنشاء هو الكلام الذي يتوقف تحقق مدلوله على النطق به ، كالأمر و النهي و الدعاء و الاستفهام ، و إنشاء العقود و إنشاء المدح و الذم و أمر التكوين و القسم و نحو ذالك ، و صيغة قد تكون طلبية او غير طلبية ، ومن تجليات هذا النمط في القصيدة نذكر :

2 _1 - أفعال الأمر :

الأمر من ظروب التشكيل الأسلوبي التي تهيأت لابن الرومي ، فقد عزز رغبة الشاعر الملحة في ارجاع هناء البصرة و طمأنينتها السابقة .

نلاحظ في المقاطع الأولى من القصيدة أنها تكاد تخلو منه وذالك القليل الذي ورد : " عرجا صاحبي – فاسألاه – بل ألما ..... " و التي تفيد في مجملها الالتماس.

أما في المقطع الأخير فنجدها بكثرة و لا نجدها تحض و تلتمس بل تحض و تلتزم : (انفروا ايها الكرام – صدقوا ظن إخوة – انقذو سبيهم – بادروه – لا تطيلوا المقام – فاشتروا الباقيات ...) .

ومن هنا يمكن القول ان ابن الرومي جعل من أفعال الأمر بؤرة مركزية لمبدأ الثورة و التمرد و الرفض لهذا الواقع الذي يسعى للخلاص منه . فقد ساهمت أفعال الأمر في تأثير نفسي عجيب أحدثه التكرار المنتظم له : (انفروا – صدقوا – أنقذوا – بادروه – فاشتروا – و بيعو) حتى غدت هذه الأفعال بنية إيقاعية مميزة .

2 _ 2- الاستفهام :

ورد أسلوب الاستفهام بكثرة – و قد جسد في كل نمط نوعا خاصا من المعاناة و شرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة و قلق و اضطراب .

و على العموم تحتل " كم " التكثيرية موقع الصدارة في أسلوب التكرار الذي لجا إليه ، و هي إلى جانب الكثرة التي تحيل إليها تأخذ صيغة السؤال وقد استغل ابن الرومي هذه الخاصية فيها باقتدار[1] ، وجاء وفق الأنماط الآتية :

19 _ كم أغصوا من شارب بشراب كم أغصوا من طاعم بطعام ؟

20_ كم ضنين بنفسه رام منجى فتلقوا جبينه الحسام ؟

21 _ كم اخ قد راى صريعا ترب الخد بين صرعى كرام ؟

22 _ كم أب قد رأى عزيز بنيه وهو يعلى بصارم صمصام ؟

وايضا :

57 _ كم خذلنا من ناسك ذي اجتهاد وفقيه في دينه علام

فالاستفهام هنا _ أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الزمنية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الخاصة به ، لتثير إحساسا لدى المتلقي و تكسب الشاعر جمهور متعاطفا .

_ أما تكرار "كم " التكثيرية الاستفهامية – ليصور و يجسد بوضوح الخراب الذي لحق بأهل البصرة

[1] _ محمد ابراهيم حمدان ، ادب النكبة في التراث العربي ، في المشرق العربي في العصر العباسي ، ص 333 .

_ كما وظف ايظا اسم الاستفهام (أين) عدة مرات للسؤال عن رموز العز كالقصور ، و المساجد ، إلا انه لم يكن حقيقيا لضياع تلك الأشياء و زوالها صار مؤكدا .

41 _ أين ضوضاء ذالك الخلق فيها أين أسواقها ذواتي الرخام ؟

55 _ أين فتيانه الحسان وجوها أين أشياخه أولوا الأحلام ؟

_ تكريره ' من) لسؤال عن حرائر البصرة – " من راهن " وصيغة السؤال هنا تحمل في طياتها الاستغراب و الاستنكار و الندب .

النداء :

جاء محملا بمعاني مجازية ، فقد حملت نداءات الشاعر في ثناياها معاني التوجع و الاستغاثة ، و أهم مواضيعه قوله – من باب التمجيد – :

08 _ لهف نفسي عليك أيتها البصـ ـرة لهف كمثل لهف الضرام .

09 _ لهف نفسي عليك يا معدن الخيـ ـرات لهف يعضني إبهاما

و قوله كذالك :

69 _ مثلوا قوله لكم أيها النا س إذ لامكم مع اللوام

_ كان لهذه الأساليب حضورها المقامي المراعي لمقتضى الحال ، و المعبر عنه بطرق فنية متعددة ، و تصوغ خلجات نفسية بما يتناسب و مقام – التجربة الشعرية – .

خاتمة

خاتمة:

إن ابن الرومي وإن لم يشغل طويلا بالرثاء بل يمكن أن نقول أن شعر الرثاء قليل بالنسبة لحجم ديوانه إلا إن رثاءه صادق اللوعة عميق التفجيع ديوانه، يأتي الخيال ليسعف العاطفة بأوصافه فيرسم معالم الفجيعة.

ويلونها بألوان الأسى القاتمة، وتلح النزعة العقلية في رثاءه ووجودها قد يكون مقبول في شعر الحكمة والمدح والفخر، ولكنه أمر حديث أن يتربع على قسمات قصيدة الرثاء عند ابن الرومي.

وفيما يلي يمكن الخلوص إلى أهم نتائج البحث:

– تعد الأسلوبية منهجا نقديا بالمقاربة النص الأدبي يقترب كثيرا من مباحث الدرس البلاغي العبي القديم.

– تعددت اتجاهات الأسلوبية بإمكان الباحث أن يأخذ في بحثه واحد، آو يستخدم جميع هذه الاتجاهات.

– درج الباحثون الذين اعتمدوا الأسلوبية لمقاربة النصوص الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي

– عند دراسة وتحليل القصيدة من جماليات أسلوبية على مستويات الأربعة، فعلى المستوى الصوتي وجدنا البحر الشعري البسيط الذي استعمله صدى لروحه التي كانت تئن تحت وطأ الحياة المريرة ونفسه القلقة المضطربة،ولقد بني قصيدته على حرف الباء، مما خلق الانسجام بين التجربة الوجدانية وجانها الموسيقي، وعلى المستوى الصرفي استعمل الأفعال الماضية التي ساق بها أحداث وقعتن كما بث باستعماله الزمن المضارع ومواقفه وشعوره الأنى، أما المستوى التركيبي فقد استخدم الشاعر الجملة بكل أنواعها وجوانبها النحوية والبلاغة، كما كشفت الحقول الدلالية عن التجربة الرومانسية الحزينة للشاعر.

– أما من حيث الألفاظ فهي كانت واضحة لا ليس فيها ولا غموض تستجيب لمنازع عصر ابن الرومي.

– من حيث التلاؤم بين اللفظ والمعنى، لقد وفق الشاعر في ذلك بصورة فنية فأصبح اللفظي خدمة التعبير عن المعاني والتجارب الشعورية للشاعر.

– يبقى هذا البحث يحمل قابلية لدراسة مرة أخرى أعمق واشمل.

ملحق

قصيدة رثاء البصرة :

ذاد عن مقلتي لذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام

ذاد عن مقلتي لذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام

ذادَ عن مُقْلِتي لذيذَ المنامِ شُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ

أيُّ نومِ من بعد ما حل بالبصْ رَةِ من تلكمُ الهناتِ العظام

أيُّ نومِ من بعد ما انتهك الزَّنْ جُ جهارا محارم الإسلام

إنَّ هذا من الأمورِ لأمْرٌ كاد أن لا يقومَ في الأوهام

لرأينا مُسْتَيْقظين أموراً حسبُنا أن تكونَ رُؤيا منام

أقدم الخائنُ اللعينُ عليها وعلى الله أيَّما إقدام

وتسمى بغير حقٍّ إماماً لا هدى اللَّهُ سعيه من إمام

لهفَ نفسي عليكِ أيَّتُها البص رةُ لهفاً كمثل لهْبِ الضِّرام

لهف نفسي عليك يا معدن الخي رات لهْفاً يُعضُّني إبهامي

لهف نفسي يا قُبَّةَ الإس لام لهفاً يطولُ منه غرامي

لهف نفسي عليكِ يا فُرضةَ البل دانِ لهفاً يبْقى على الأعوام

لهف نفسي لجمعكِ المتفاني لهف نفسي لِعِزكِ المُستضام

بينما أهلُها بأحسنِ حالٍ إذ رماهمْ عبيدُهمْ باصطلامِ

دخلوها كأنهم قِطع اللّي لِ إذا راحَ مُدْلَهِمَّ الظلام

طلعُوا بالمُهَنَّدات فألقتْ حملها الحاملات قبل التمَّام

وحقيقٌ بأن يُراع أناسٌ غومضوا من عدوهم باقتحام

أيَّ هَوْل رأوا بهمْ أيّ هَوْلٍ حُقَّ منه تشيبُ رأسُ الغلام

إذ رموْهُمْ بنارهم من يمينٍ وشِمال وخلفِهِمْ وأمام

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمِ بطعام

كم ضنينٍ بنفسهِ رامَ مَنْجًى فتلقّوا جبينه بالحسام

كم أخٍ قد رأى أخاهُ صريعاً تِربَ الخَدِّ بينَ صَرْعى كرامِ

كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيه وهْوَ يُعلَى بصارمِ صمصام

كم مُفدًّى في أهلهِ أسْلمُوه حين لم يحْمِه هنالك حامي

كم رضيع هناكَ قد فطموه بشبا السيف قبل حينِ الفطام

كم فتاة بخاتم الله بكر فضحوها جهر أبغير اكتتام

كم فتاةٍ مصونة قد سبوْها بارزاً وجهها بغير لثام

صبحوهُمْ فكابدَ القومُ منهم طولَ يومٍ كأنه ألفُ عامِ

ألفُ ألفٍ في ساعةٍ قتلُوْهم ثم ساقوا السِّباءَ كالأغنام

من رآهُنَّ في المساقِ سبايا دامياتِ الوجوهِ للأقدام

من رآهنَّ في المقاسم وسْطَ الزْ نج يُقَسَّمْنَ بينهمُ بالسِّهام

من رآهُنَّ يتَخذن إماءً بعد ملْكِ الإماء والخُدَّام

ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلاَّ أُضرم القلب أيّما إضرام

ماتذكرتُ ما أتى الزنج إلاَّ أوجعْتَني مرارةُ الإرغام

رُبَّ بيعٍ هناك قد أرخصُوهُ طال ما قدْ غلا على السُّوَّام

رُبَّ بيتٍ هناك قد أخرجُوهُ كان مأوى الضِّعافِ والأيتام

رُبَّ قصْرٍ هناك قدْ دخلوه كان من قبلِ ذاك صَعْبَ المرام

رُبَّ ذي نعمةٍ هناك ومالٍ تركوهُ مُحالفَ الإعدام

رب قوم باتوا بأجمعِ شَمْلٍ تركوا شملَهُمْ بغير نظام

عرِّجا صاحبيَّ بالبصرةِ الزَّهْ راء تعريج مُدنف ذي سقام

فاسْألاها ولا جوابَ لديها لسؤال ومن لها بالكلام

أين ضوضاءُ ذلك الخلقِ فيها أين أسواقُها ذواتُ الرِّخام

أين فُلْكٌ فيها وفُلْكٌ إليها مُنشآتٌ في البحر كالأعلام

أين تلك القصورُ والدورُ فيها أين ذاكَ البنيانُ ذو الإحكام

بدِّلتْ تِلكُمُ القصورِ تِلالا من رمادٍ ومن تُراب رُكامِ

سُلِّطَ البَثْقُ والحريقُ عليهم فتداعت أركانُها بانهدامِ

وخلتْ من حُلولها فهْي قَفْرٌ لاترى العين بين تلك الأكام

غيرَ أيْدٍ وأرْجُلٍ بائناتٍ نُبذَتْ بينهنَّ أفلاقُ هام

ووجوهٍ قد رمَّلْتها دماءٌ بأبي تلكمُ الوجوه الدوامي

وَطِئتْ بالهوانِ والذُّلِّ قسراً بعد طولِ التبجيلِ والإعظام

فتراها تَسْفي الرياحُ عليها جارياتٍ بهبوة وقتام

خاشعاتٍ كأنها باكيات باديات الثغور لا لابتسام

بل ألِمَّا بساحةِ المسجدِ الجا مع إنْ كُنْتُما ذَوِي إلمام

فاسألاهُ ولا جوابَ لدْيهِ أين عُبَّادهُ الطوالُ القيام

أينَ عُمَّاره الأُلى عمَّروهُ دَهْرهُمْ في تلاوة وصيام

أين فِتيانه الحِسانُ وجُوهاً أين أشياخُهُ أولو الأحلام

أيُّ خَطْبٍّ وأيُّ رُزْء جليلٍ نالنا في أولئكَ الأعمام

كم خذلنا من ناسكٍ ذي اجتهادٍ وفقيهٍ في دينهِ علاَّم

واندامي على التَّخلُّفِ عنهمْ وقليل عنهُم غناء نِدامي

واحيائي منهُمْ إذا ما التقينا وهُمُ عند حاكم الحُكّام

أيُّ عُذْرٍ لنا وأيُّ جوابٍ حين نُدْعَى على رؤوسِ الأنامِ

يا عبادي أما غَضِبْتُم لوجهي ذي الجلال العظيم والإكرام

أخذلتُمْ إخوانكَمُ وقعدْتُمْ عنهُمُ ويحْكم قُعودَ اللئام

كيف لم تعطفوا على أخواتٍ في حِبال العبيدِ من آل حام

لم تغاروا لغيرتي فتركتُم حرماني لمن أحلَّ حرامي

إنَّ من لم يَغَرْ على حُرُماتي غيرُ كُفْءٍ لقاصراتِ الخيام

كيف ترضى الحَوراء بالمرءِ بَعْلاً وهو من دونِ حُرمة لا يُحامي

واحيائي من النَّبيّ إذا ما لامني فيهم أشدَّ الملام

وانقطاعي إذا هُمُ خاصموني وتولَّي النبيُّ عنهُمْ خصامي

مثِّلُوا قولهُ لكُمْ أيُّها النَّا سُ إذا لامكُمْ مع اللُّوام

أُمَّتي أينَ كُنْتُمُ إذْ دَعتْني حُرَّةٌ من كرائمِ الأقوام

صرختْ يامُحمّداهُفه لاَّ قام فيها رعاةُ حقي مقامي

لم أجبْها إذ كنتُ مَيْتاً فلولا كان حيٌّ أجابها عن عِظامي

بأبي تلكُمُ العِظامُ عظاما وسقَتْها السماءُ صوْبَ الغمام

وعليها من المليك صلاةٌ وسلامٌ مؤكَّدٌ بسلام

انفروا أيها الكرام خفافاً وثقالاٍ إلى العبيد الطغام

أبْرمَوُا أمرهُمْ وأنتُمْ نِيامٌ سوءةً سوءةً لنوْمِ النيام

صدِّقوا ظنَّ إخوة أمَّلوكم ورجوْكُمْ لنبوةِ الأيامِ

أدْرِكوا ثأْرَهُمْ فذاك لديْهِم مثلُ ردِّ الأرواحِ في الأجسامِ

لم تُقِرُّوا العيونَ منهم بِنَصْرٍ فأقِرُّوا عيونهمْ بانتقام

أنقِذُوا سَبْيُهُمْ وقلَّ لهُمْ ذا ك حفاظاً ورعْيَةً للذِّمام

عارُهُمْ لازمٌ لكُمْ أيُّها النَّا سُ لأنَّ الأديانَ كالأرحام

إن قعدتُمْ عن اللعينِ فأنْتُمْ شركاءُ اللَّعينِ في الآثامِ

بادروهُ قبلَ الروَّيةِ بالعَزْ م وقبل الإسراج بالإلجام

من غدا سرجُهُ على ظهر طِرف فحرامٌ عليه شدُّ الحزام

لا تطيلوا المقام عن جنَّة الخل دِ فأنتمْ في غير دار مُقام

فاشتروا الباقيات بالعرض الأد نى وبِيعوا انقطاعه بالدَّوام

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

أولا- المصادر:

1- ديوان ابن الرومي، شرح احمد حسن، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط3، 1423 هـ - 2002م.

2- ابن احمد الفراهيدي ، لسان العرب ، ج 2 ، تح عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .

3- أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ابن منظور الإفريقيالمصري، لسان العرب، مج 3، دار صادر،بيروت،لبنان، ط 1، 1997.

4 - ركان الصفدي ، ابن الرومي " الشاعر المجدد " ، دمشق الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2010 .

5 - شعيب محي الدين سليمان ، الأدب في العصر الجاهلي " خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء للطباعة ، ط 1 2004 .

6- عبد السلام المسدي،الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3.

ثانيا –المراجع:

1 - إبراهيمأنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط 2 ، 1952 ,

2- بطرسالبستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت 1987,

3-عيسىإبراهيمالسعدي، جماليات الشعر العربي، دار المعتز،عمان،الأردن، ط 1،2006.

4 - عبد اللطيف عيسى ، شعر الرثاء في عصر ملوك الأندلس ، دار غيداء ط 1 ، 2013 .

5- عز الدين إسماعيل ، في الأدب العباسي ، الرؤية و الفن ، المكتبة الأكاديمية ، 1994 .

6- علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي للطبع و النشر .

7- عبد الله درويش، دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة.

8-قادةعفاف، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر.

9- محمد مرتاض ، النقد الأدبي القديم في المغرب ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2000 .

10- محمد عويدة الطريوكي ، المكان في الشعر الأندلسي ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2012 .

11- محمد رجب البيومي ، الأدبالأندلسي بين التأثر و التأثير ، دار العربية للكتاب ، ط1 ، 2007 .

12- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2007 .

ثالثا – المراجع المترجمة :

1- الحسين بن عبد الدين بن سهل العسكري ، كتاب الصناعتين ، ترجمة : علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم .

2 - بيرو جيرو : الأسلوبية ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط2 ، 1994 .

رابعا –المجلات:

1 - باسم محمد إبراهيم و عبد الله محمد الفهد ، مصطلح التصدير بين القران و الشعر ، مجلة ديالي ، العدد 38 ، 2009 .

2 - عبد الحميد احمدي ، رثاء ابن الرومي بين الإتباع و الابتداع ، قصيدة رثاء البصرة نموذجا – اضاءات نقدية ، العدد 3 ، أيلول 2011 .

خامسا– الرسائل و الأطروحات الجامعية :

- مسالتي محمد عبد البشير ، الحس المأساوي في ميمية ابن الرومي ، مذكرة تخرج نيل درجة الماجستير ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2009 – 2010 م .

سادسا –المواقع الالكترونية:

-رياض الحبيب ، تعلم بحور الشعر (11) الخفيف موقع لينغا ، الأحد 22 تموز ، 23 – 2 – 2018 ، http / m – Ling–ONG .

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

إهداء

شكر و عرفان

مقدمة:..... أ – ج

الفصل الأول: بين الرثاء و الأسلوبية..... 6 _ 19

والمبحث الأول: فن الرثاء 06

تمهيد:..... 06

أولا: تعريف فن الرثاء 06

01: لغة 06

02: اصطلاحا..... 07

ثانيا: فن الرثاء 09

ثالثا: رثاء مدينة البصرة 10

المبحث الثاني: الأسلوبية 12

أولا: إشكالية المصطلح 12

01: المفهوم اللغوي 12

02: المفهوم الاصطلاحي 13

ثانيا:الدرس الأسلوبي بين النشأة و التطور..... 14

01: الأسس المعرفية للأسلوبية 14

02: الإطار الزمكاني لظهور الأسلوبية 14

03: الأسلوبية في النقد العربي الحديث 15

الموضوع **الصفحة**

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية و علاقتها ببعض العلوم 17

01: اتجاهات الأسلوبية 17

02: علاقة الأسلوبية مع بعض العلوم 18

الفصل الثاني: مقاربة أسلوبية لقصيدة رثاء البصرة لابن الرومي..... 21-62

المبحث الأول: المستوى الصوتي 21

أولا: الموسيقى الخارجية 21

ثانيا: الموسيقى الداخلية 29

المبحث الثاني: المستوى الصرفي 44

أولا: الأفعال و دلالتها 44

ثانيا: المشتقات 47

ثالثا: المصادر 48

المبحث الثالث: المستوى الدلالي 50

أولا: حقل الألفاظ 50

ثانيا: التشكيل البلاغي 52

ثالثا: الكناية 55

المبحث الرابع: المستوى التركيبي 57

أولا: التركيب النحوي 57

ثانيا: التركيب الإنشائي 60

الوضوع **الصفحة**

خاتمة 65-64

ملحق 71-67

قائمة المصادر و المراجع 74-73

فهرس الموضوعات 78-76