الجمهوريـــــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور- خنشلة –

كليـــــــة الآداب واللغـــــات
قســـــم: اللغة والأدب العربي
شعبـــة: أدب عربـــــــــي
تخصص: أدب قديـــــــــم

# رثائيات ابن الرومي
# دراسة اسلوبية

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة الماستر -2-

إعداد الطالب: إشراف الدكتور:

* ثليجان إلهام * عمرو عيلان

أعضاء لجنة المناقشة

| الاسم واللقب | الرتبة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| خلايفي رشيد | أستاذ مساعد (أ) | جامعة عباس لغرور خنشلة | رئيســــــــا |
| عمرو عيلان | أستاذ محاضر (ا) | جامعة عباس لغرور خنشلة | مشرفا ومقررا |
| بوساحية | أستــاذ مساعــد (أ) | جامعة عباس لغرور خنشلة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية 2015**2016

بسم الله الرحمن الرحيم

## الشكر والعرفان:

في البداية الشكر والحمد لله، جل في علاه، فإليه ينسب الفضل كله في إكمال، والكمال يبقى لله وحده هذا العمل، وبعد الحمد لله، فإنني أوجه إلى أستاذي الدكتور عمرو عيلان، والمشرف على الرسالة وبالشكر والتقدير الذي لن تفيه أي كلمات حقه، فلو لا مثابرته ودعمه المستمر ما تم هذا العمل، وبعدها فالشر موصول لكل أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم في كل مراحل دراستي.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذه المذكرة وعلى ما قدموه من ملحوظات ونصائح حتى أتشرف بوقوفي أمام حضراتهم اليوم كما أتقدم بخالص الشكر وصادق الامتنان إلى كلية الآداب واللغات

# مقدمة

يعد الرثاء من الموضوعات البارزة والهامة في الأدب العربي، وهو أحد الفنون الشعرية ، بل إنه ليتصدرها من حيث صدق التجربة وحرارة التعبير ودقة التصوير ، ويحتفظ أدبنا العربي بتراث ضخم من المراثي تمتد منذ عصر ما قبل الإسلام إلى يوم الحاضر ، وأيضا هو ذكر مناقب *** بما كان يتصف به من صفات كالكرم والشجاعة والعفة والعدل والعقل، وقوم قصيدة الرثاء بنية تتألف– في الأغلب الأمم – من عناصر أربعة ترد متراتبة على النحو التالي : العنصر الأول حتمية الموت ، ويليه العنصر الثاني وهو التفجع ، ثم العنصر الثالث وهو التأبين ، أما العنصر الرابع والأخير فيتضمن التاسي والتعزي ، وللرثاء ألوان ثلاثة وهي : الندب ، التأبين والعزاء ، فتناولت موضوع الرثاء دراسة أسلوبية ، وتميزها جملة من الأدباء مثل إبن الرومي ، وقد انطلقت في هذا البحث من إشكالية وهي : إلى أي مدى يمكن اعتبار الرثاء رمزا مهيمنا في الإبداعات الشعرية لإبن الرومي ، هذه الإشكالية التي نتسائل منها مجموعة من التساؤلات وهي :

ما المقصود بالتحليل الأسلوبي ؟ وما هي أهم مستوياته؟ وأمام هذا الطرح أجد نفسي في معرض اشكاله مفاده هل يمكن ان تكشف الدراسة الأسلوبية عن الخصائص الأسلوبية لكاتب ما عن طريق تحليل نموذج معين له ، وفق خطوات المنهج الأسلوبي ؟ ان هذا الإشكال كان المثير والدافع الحقيقي لدراستي ، والتي احتملت الإجابة عنها مدونة أسباب اختيار الموضوع : الأسباب الذاتية ، والأسباب الموضوعية .

أما فيما يخص المنهج الذي اعتمدته في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي لإعتباره الأكثر ملائمة الطبيعة الدراسة التي درستها ، والمنهج التحليلي الذي يقوم على تحليل القصيدة في جميع المستويات كما يتخلله بعض الإحصاء ، ويجدر بي القول الآن أنني في سبيل استكمال عناصر هذا البحث كان لابد لي من أن أعتمد على مقدار من المراجع والمصادر لعل أهمها : أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي ، عبد الرحمن الراجحي ، التطبيق النحوي ، موسى ربايعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، عبد السلام

المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، فكان موضوع الدراسة موسوما ب: رثائيات ابن الرومي دراسة أسلوبية وحيد مغنية نموذجا ، ان الغاية من المقاربة الأسلوبية هي الوصول إلى أغوار النص الشعري ، للوقوف على حيثياته المظلمة وعناصره الفكرية وشبكة علاقاته بالعناصر الوجدانية ، التي يصنع تضافرها وحدة دلالية ، وتبعا لذلك فقد وجب على المحلل الأسلوبي أن يستنبط النص فيحل فيه حلول صوفيا ، ليرى مباشرة حركاته ومساراته ، ودوائره والحق أن المقاربة الأسلوبية لأي نص من النصوص تعمل على حضور المستويات جميعا " التركيبي ، الصوتي، الدلالي" .

وبناء عليه فقد جاءت دراستي وفق خطة بدايتها : مدخل وثلاث فصول ، وملحق ، المدخل : الذي جاء تحت عنوان ماهية الأسلوب والأسلوبية سأتناول فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية كمصطلح عند العرب والغرب القدامى والمحدثين ، أما الفصل الأول : الموسوم ب: دراسة أسلوبية لقصيدة " وحيد مغنية " سأتناول فيه المستوى التركيبي وسأدرس فيه : الجملة وأنواعها ، التقديم والتأخير ، والحذف .

أما الفصل الثاني : المستوى الصوتي ، و سادرس فيه بداية الوزن ثم القافية ثم حرف الروي ، وهذا من ناحية الموسيقى الخارجية ، أما فيما يخص الموسيقى الداخلية فسأتحدث عن ظاهر التكرار ، الصوت ، الكلمة ، الجملة وذلك من خلال دراسة الأصوات الطاغية على القصيدة من الجهر والهمس ، وأخيرا المستوى الدلالي : فسأقوم فيه بدراسة الحقول الدلالية ، أما خاتمة البحث فسأحاول أن أستظهر فيها مجموعة من أهم النتائج التي توصلت إليها .

ومن الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث تتمثل في المصادر والمراجع التي تناولت موضوع الأسلوب والأسلوبية وأيضا الرثاء في المكتبة .

وفي الأخير أتقدم بخالص الشكر إلى أستاذي الفاضل " عمرو عيلان " الذي أشرف على هذا البحث إذا أولاني بحسن رعايته وشملني بكرم توجيهه ، فجزاه الله خير الجزاء ، ولا يفوتني أن أتقدم للشكر إلى أساتذة معهد الآداب واللغات وكذلك إلى أساتذة عباس لغرور وعمالها .

كما أشكر كل من ساهم معي في إنجاز هذا البحث من قريب والبعيد راجية من المولى أن يوفقني .

# المدخل

## الأسلوب والأسلوبية

### أولا: تعريف الأسلوب لغة:

أ- **الأسلوب عند العرب القدامى :**

لقد حاول العديد من الأدباء والنقاد القدامى الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم لبعض القضايا النقدية والبلاغية .

فمثلا في الدرس العربي الحديث تناوله "أحمد الشيب" بتعريفات مختلفة نذكر منها الأسلوب هو "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا، أو تشبيها أو مجازا أو كناية أو تقرير. أو حكمة أو أمثال، والأسلوب هو "طريقة الكتابة أو الطريقة الإنشاء أو الطريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[1].

فالأسلوب عنده له عدة مدلولات فهو فن من الكلام قد يكون تشبيها أو كناية أو أمثالا...، وهو يعني أيضا طريقة اختيار الألفاظ المناسبة للعمل الأدبي.

**ب- الأسلوب عند الغرب:** تكاد جميع الدراسات الأسلوبية تنطق من مفهوم الكونتادي بوفون "Contede buffon" للأسلوب، حيث ربط الأسلوب بسمة الشخصية فقال: "... وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه"[2]

فالأسلوب من وجهة نظره هو عبارة عن إنعكاس لشخصية الإنسان أما عند بيير جيرو "Pierre Girauel": "فهو طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، فهو يربط بين الأسلوب وطريقة التفكير صاحبه"[3]

---

1- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص16.

2- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ط)، 2000، ص44.

3- حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، الدار البيضاء المغرب (د.ط)، 200، ص20.

من خلال هذا التعريف نجد "بيير جيرو" اعتبر اللغة وسيلة من رسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم فهو يربط بين الأسلوب وطريقة التفكير.

أما شارل بالي "C.H. Bally" فالأسلوب عنده عبارة عن عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا عن المستمع والقارئ

وقد عرف ميشال ريفاتير الأسلوب الأدبي بأنه شكل مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدبيا".[1]

وهذا يعني أن ميشال ريفاثير قد عرف الأسلوب على أنه ذلك الشكل المكتوب الفردي الذي يحمل بين ثناياه القصدية.

- ومن أهم القضايا التي طرحها ريفاثير تتمثل في التركيز على الوحدات الأسلوب في النص. تمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن الأسلوبية وذلك لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تغد أسلوبا.

1- موسى ربابعية: الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1435هـ-2014، ص16.

**ثانيا: تعريف الأسلوبية**

**أ/ لغة:**

الأسلوبية أو علم الأسلوب "هو ترجمة للمصطلح الغربي (Stylistks) وللأصل اللاتيني (Stglus) وتعني أداة الكتابة، وهو ذو بعد إنساني وكذلك تشير إلى الجانب المنهجي وهي ذات بعد علماني عقلي. إذن فالأسلوب "Style" نسبي واللاحقة ذات بعد موضوعي، وفي كلتا الحالتين يمكن تفكيك الدال الإصطلاحي إلى مدلولة بما يطابق عبارة علم الأسلوب "Scince De– Style"[1]

ب / لذلك عرفت الأسلوبية عدة تعريفات من بينها التعريف الذي جاء به "مايكل ريفاتير" (M. Rifater) والذي حدد مفهوم الأسلوبية بقوله: "الأسلوبية علم يعني بدراسة الآثار الأدبية، دراسة موضوعية وهي بذلك تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[2]

– أن الأسلوبية تقوم على دراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتفحص أدواته و أنواع تشكيلاته الفنية، وهي تتميز عن بقية المناهج النصية، التي تعتبر رسالة لغوية قبل كل شيء.

أما تعريف الأسلوبية عند رومان جاكبسون: "هي البحث عما يتميز به الكلام عن بقية مستويات الخطاب أولا. وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ثانيا"[3]

1– عبدالسلام مسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط5، 2006، ص820.

2– فرحات بدري الحربيي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003، ص15.

3– المرجع نفسه، ص37

هنا نجد ياكسبون: ميز بين مستويات الخطاب وبين أصناف الفنون الانسانية.

**1/- مستويات الدراسة الأسلوبية:**

تحدد مستويات التحليل الأسلوبي من خلال التعريف الذي وضعه دي سوسير للكلام: "الكلام تطبيق أو استعمال للوسائل أو الأدوات والتركيبية والصوتية والمعجمية التي يوفرها اللسان فيما يلي[1]

أ- **الصوت أو الإيقاع:** يرى أم الباحثين أن الإيقاع هو تنظيم الأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة .... فإنا الصوائت هي أطول الأصوات في اللغة العربية هي أكثرها جهرا وأقواها اسماعا، وأما التنغيم فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجات الهواء المتدفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله بيروز أكثر وضوحا من غيره من المقاطع المحيطة.

ويعطي رجاء عيد لعلم الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب حيث يرى أن: "... هناك بعض أنواع من الأدب لها إمكانية صوتية قوية، فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرضها لا يمكن توضيحهها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولا بد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء

على مثل هذه المظاهر كالجناس والسجع والقافية، واستخدام الكلمات التي تدل على ألفاظها على معانيها والوزن والإقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة، وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع التي ترد فيه وكيفية النطق فبها

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربي، ليبيا، تونس، 1977، ص36.

فالحروف السامنة تتجمع، والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية، وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشاملي.

وعليه فما على الباحث الأسلوبي إلا دراسة الوزن والنبر والتنغيم والوقوف للإحاطة بما يحمله المقطع الشعري من مشاعر وعواطف وأحاسيس الشاعر والتي تتجسد في إيقاع الحرف والكلمة والعبارة، بالإضافة إلى البحر والقافية.

**ب- المستوى التركيبي:** وهو عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول وقصرها وعناصرها مثل المبتدأ والخبر والفعل والفاعل الصفة والموصوف وكذا ترتيبها، ودراسة الروابط مثل الواو. الفاء. وما والتقديم والتأخير، والتذكير والتأنيث، التصريف، وبحث البنية العميقة للتركيب باستخدام النحو التوليدي ل: تشومسكي في رصد الطاقة الكامنة في اللغة، ومعرفة تحولاتها أو الصياغات[1] الجديدة التي تتولد، وتبعد أساسا من الأسس التي تكون الأسلوب.

**ج- المستوى الدلالي:** يهتم على الدلالة بـ: الجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات أو ما يدفع. بسبب التطور . إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة "الدلالة" من خلال النظم اللغوي الذي يتميز بخصائصها النحوية لهذا النظام بنية الخاصة به... وهذه البنية تتشكل منها ما يعرف بالحقول الدلالية، والتي تضم مجموعات تشكل مفهومها مشتركا، أو دلالة تدخل في نطاق العلاقة التي تربط الدال بالمدلول في النص من خلال سياق، وبالتالي فهم وتحديد الدلالة السياقية إن كانت دلالة مباشرة أو تحمل دلالات الكلمات والجمل وطريقة تركيبها وكذلك المعنى الكلي للنص.[2]

1- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، مكتبة لبنان، الشركة المصرية، (ط1)، (د.ت)، ص39.

2- المرجع نفسه، ص45.

**2/- إتجاهات الدارسات الأسلوبية:**

إن أعلام الأسلوبية كثيرون جدا، ولا يمكن حصر عددهم بسهولة وأمام هذا العدد غير المحدود نقف إزاء عدد من الاتجاهات الأسلوبية الكثيرة، عن الدخول في التفاصيل الدقيقة جنحنا إلى الاختصار والبساطة ونظن أن تعدد المصطلحات الدالة على مسمى وحيد وهي أهم مشاكل نتعرض لها، فالدارسون العرب بالخصوص يتفننون في إبداع المصطلحات وذلك أنهم يتنافسون على الزيادة في هذا البحث ومن ثم أدخلوا القارئ في عدة متاهات قد تناول منه في بداية طريقه "ومن ثم فإنه من توخي الحيطة والحذر والتعامل مع المصطلح بموضوعية علمية، أي أننا سنجنح لعرض بعض المصطلحات الخاصة بهذا المبحث دون مناقشتها ويمكن إذن أن نميز بين عدة إتجاهات أسلوبية"[1]، أهمها:

**أ- الاسلوبية اللسانية:**

**يعد "شارل بالي (1865-1947)** مؤسس علم الاسلوب معتمدا على دراسات أساتذه ديسوسير لكن بالي تجاوز ما قاله أستاذه وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة"[2]

فقد اهتم في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوقف بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله"[3]

1- علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان وسوريا. ط1، 2002، ص18.

2- موسى سامح ربابعية، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي الأردن، ط1، 2003، ص14.

3- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب). ج1، ج2، دار هومة. الجزائر، 1997، ص14.

فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا أم أدبيا، فهو يجتهد في إختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي. وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه. وقد صبت جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب بغض النظر عن كونه عاديا أو أدبيا. وبذلك ظلت الاسلوبية بالي هي الأسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب"[1]

فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات والجمل وتركيبها. إنطلاقا مما يمليه وجدان المنشيء.[2]

ومن هذا جاء نقد تودوروف لهذه الأسلوبية، ومن منطلق الإهتمام بطريقة الأداء اللغوي فقد كان بالي يعد علم الأسلوب واحد من علوم اللغة كعلم الأصوات، وعلم التراكيب، وعلم الصيغ[3]. وطريقة بالي في التحليل تشرح تحديات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب. ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة وهي وسائل وينظر إلى هذه الوسائل على أنها تولد إنطباعا في المتلقي هو الأثر"[4]

ولذلك ظلت الأسلوبية بالي "تعبيرية بحتة لا تعني إلا بإيصال المألوف والعفوي، وتستعيد كل اهتمام جمال أو أدبي"[5] ولم تستطيع الاسلوبية أن تصمد طويلا. فقد ظهر تيار دعي التيار الوضعي وظفه أصحابه للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوصفي فقتلوا

1- المرجع السابق، ص15.

2- مقال : ماذا يقصد بالمنهج الأسلوبي او الأسلوبية ؟رياض خلوف ,22ماي 2009

3- مقال : النظرية الأسلوبية في النقد الأدبي , عبد السلام المسدي ,ص 74-84 ,مجلة القلم ,تونس ,السنة 3 تشرين 1 أكتوبر 1977 .

4- المرجع نفسه ص 84 .

5- الأسلوبية وتحليل الخطاب , دراسة في النقد العربي الحديث , الأسلوبية والأسلوب ,الجزء 2 , دار هومة , الجزائر 1997 ص 15 .

وليد بالي في مهده ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج. ماروزو " Jules Merouzeau" وم. كراسو "Marel Cressot"[1]

**ب- الأسلوبية المثالية:**

"وانبثقت من أفكار "فوملير" وكروتشيه" والأسلوبية عندما تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي وقد جاء ليوشبيتزر فيما بعد وعمل على تطويرها"[2]

**ج- الأسلوبية الإحصائية:**

وقد جعلت من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كما، وقد عمل "سعد مصلوح" على عرضها وإبراز أهمية الإحصاء في هذا المجال، وعلى ما في الإحصاء من عيوب كإهمال السياق وتقديم الكم عن الكيف وكثرة الأرقام والجداول البيانات إلا أنه مهم وله جوانبه الإيجابية التي سأخذ بها في بحثنا هذا ويمكن إضافة أسلوبية التلقي التي نظر بها "جورج مولنيه" في كتابه الأسلوبية.... إن تحديد إتجاهات الأسلوبية إنما يخضع لمعايير محددة فينما نجد الأسلوبية لغوية مقابل أخرى أدبية، أيضا أسلوبية وصفية مقابل أسلوبية إنشائية أو نفسية أو اجتماعية أو تأصيلية وأخرى تعبيرية أو تقليدية وأخرى جديدة...الخ، مما يجعلنا أكثر حيرة وأقرب إلى الخطأ"[3]

1- المرجع السابق ص 17 .

2- ينظر سعد مصطوح: الأسلوب. دراسة لغوية احصائية. عالم الكتاب. مصر. ط3. 1992. ص86.

3- ينظر، علي نجيب ابراهيم، جماليات اللفظية بين السياق ونظرية النظم، ص19.

**الفصل الأول : المستوى التركيبي**

1- دراسة الجملة

2- الأفعال

3- التقديم والتأخير

4- حذف

5- الصور البيانية

أ- التشبيه

ب- الكناية

ج - الاستعارة

| | |
|---|---|
| يا خَلِيلَيَّ تَيَّمَتْني وَحيدُ | ففؤادي بها معنًّى عميدُ |
| غادةٌ زانها من الغصن قدٌّ | ومن الظَّبي مُقلتان وجِيدُ |
| وزهاها من فرعها ومن الخدي | ن ذاك السواد والتوريد |
| أوقد الحسْنُ نارَه من وحيدٍ | فوق خدٍّ ما شَانَهُ تخْدِيدُ |
| فَهْيَ بِرْدٌ بخدِّها وسلامٌ | وهي للعاشقين جُهْدٌ جهيدُ |
| لم تَضِرْ قَطُّ وجهها وهْو ماءٌ | وتُذيبُ القلوبَ وهْيَ حديدُ |
| ما لما تصطليه من وجنتَيْها | غير تَرْشافِ رِيقِها تَبْريدُ |
| مثْلُ ذاك الرضابِ أطفأ ذاك ال | وَجد لَوْلا الإباءُ والتَّصرِيدُ |
| وغَريرٍ بحسنها قال صِفْها | قلت أمْران هَيِّنٌ وشديدُ |
| يسهل القول إنها أحسن الأشْ | ياءِ طُرّاً ويعْسرُ التحديدُ |
| شمسُ دَجْنٍ كِلا المنيرَيْن من شم | سٍ وبدْرٍ من نُورها يستفيدُ |
| تتجلَّى للناظرين إليها | فشقىّ بحسنها وسعيد |
| ظبية تسكن القلوب وترعا | ها، وقُمْرِيَّةٌ لها تغريدُ |
| تتغنّى ، كأنها لاتغنّى | من سكونِ الأوصالِ وهي تُجيدِ |
| لا تَراها هناك تَجْحَظُ عينٌ | لك منها ولا يَدِرُّ وريدُ |
| من هُدُوٍّ وليس فيه انقطاع | وسجوٍّ وما به تبليد |
| مَدَّ في شأو صوتها نَفَسٌ كا | فٍ كأنفاس عاشقيها مَديدُ |
| وأرقَّ الدلالُ والغُنْجُ منه | وبَراهُ الشَّجا فكاد يبيدُ |
| فتراه يموت طَوْراً ويحيا | مستلذٌّ بسيطُه والنشيد |
| فيه وَشْيٌ وفيه حَلْيٌ من النَّغْ | مِ مَصوغٌ يختال فيه القصيدُ |
| طاب فُوها وما تُرَجِّعُ فيه | كلُّ شَيْءٍ لها بذاك شهيدُ |
| ثغبٌ ينقع الصدى وغناءٌ | عنده يوجد السرورُ الفقيد |
| فلها الدَّهْرَ لاثِمٌ مُسْتَزيدٌ | ولها الدهر سامع مُسْتَعيدُ |
| في هوى مثْلِها يَخفُّ حَليمٌ | راجحٌ حلْمُه، ويَغْوى رشيدُ |

| | |
|---|---|
| ماتُعاطى القلوب الا أصابت | بهواها منهُنَّ حيْثُ تُرِيدُ |
| وَتَرُ العَزْفِ في يَدَيْها مُضَاهٍ | وَتَرَ الزَّحْف فِيهِ سهمٌ شَدِيدُ |
| وإذا أنْبَضَتْهُ للشَّرْبِ يوماً | أيقن القومُ أنها ستصيد |
| مَعْبَدٌ في الغناء، وابنُ سُرَيْجٍ | وهي في الضرب زلزلٌ وعقيد |
| عَيْبُها أنَّها إذا غنَّتِ الأحْـ | ـرَار ظلُّوا وهُمْ لديها عَبيدُ |
| واستزادت قلوبَهم من هواها | بِرُقاها، وما لَدَيْهِمْ مَزيدُ |
| وحسان عرضن لي ، قلت: مهلًا | عن وحيدٍ فحقُّها التوحيد |
| حسنُها في العيون حسنٌ وحيد | فلها في القلوب حبٌ وحيد |
| ونصيح يلومني في هواها | ضلّ عنه التوفيق والتسديد |
| لو رأى من يلُوم فيه لأضحى | وهو لي المستريثُ والمستزيد |
| ضلة للفؤاد يحنو عليها | وهي تَزْهُو حَياتَه وتَكيدُ |
| سحرته بمقلتيها فأضحت | عنده والذميمُ منها حميد |
| خُلِقَتْ فِتْنةً : غِناءً وحُسْناً | مالها فيهما جميعاً نديد |
| فَهْيَ نُعْمَى يميدُ منها كَبيرٌ | وهيَ بلْوى يشيب منها وليدُ |
| لِيَ حيْث انصرَفتُ عنها رفيقٌ | من هواها وحيث حَلَّتْ قَعِيدُ |
| عن يميني وعن شمالي وقُدّا | مي وخلفي، فأين عنه أحيدُ |
| سدَّ شيطانُ حبّها كلَّ فجٍّ | إنَّ شيطان حبِّها لَمَرِيدُ |
| ليت شعري إذا أدام إليها | كَرَّةَ الطَّرْف مُبدىءٌ ومُعِيدُ |
| أهي شئٌ لاتسأم العين منه؟ | أم لها كلَّ ساعة تجْديدُ |
| بل هي العيش لا يزال متى استُعْـ | ـرِض يملي غرائباً ويُفِيدُ |
| مَنْظَرٌ، مَسْمَعٌ، مَعانٌ، من اللهـ | ـوعتادٌ لما يُحَبّ عتيد |
| لا يَدبُّ الملالُ فيها ولا يُنْـ | ـقِض من عَقْد سحْرِها تَوْكيدُ |
| حسنُها في العيون حسنٌ جديد | فلها في القلوب حبٌ جديد |
| أخذ الله يا وحيدُ لقلبي | منكِ ما يأخذ المديلُ المقيد |

| | |
|---|---|
| حَظُّ غيري من وصلكُمْ قُرَّةُ العيْ | ن وحظيِّ البكاءُ والتَّسْهيدُ |
| غير أني مُعَلِّلٌ منك نفسي | بعداتٍ خَلا لهنّ وعيد |
| ما تزالينَ نظرةٌ منك مَوْتٌ | لي مميتٌ ، ونظرة تخليد |
| نتلاقى فلحْظَةٌ منك وعْدٌ | بوصال ولحظةٌ تهديدُ |
| قد تركْتِ الصِّحاح مرْضى يميدُو | ن نُحولاً وأنت خُوطٌ يميدُ |
| والهوى لا يزال فيه ضعيفٌ | بين ألحاظِهِ صريعٌ جليدُ |
| ضافَنِي حُبُّك الغريبُ فألوى | بالرقاد النسيب فهو طريد |
| عجباً لي ، إنَّ الغريبَ مقيمٌ | بين جنبيّ ، والنسيب شريد |
| قد مللنا من ستر شيْ مليح | نشتهيه، فهلْ له تجريدُ |
| هو في القلب وهو أبعد من نجـ | ـم الثريا فهو القريب البعيد |

**مناسبة القصيدة:**

أ)- استهل الشاعر قصيدته بنداء المثنى على عادة الجاهلين ثم أخذ يبوح بوجده واصفا جمال وحيد الذي أشقاها و تيمه، فهي فتاة ممشوقة القد، تشبه الغصن الرطب بلدانه قدها، و استواء قامتها، وتحاكي الغزال في حور عينيها، و إشراف عنقها، أما جمالها فباد للعيان تسهل مشاهدته، لكن يصعب تحديده، و الإحاطة بمواطن حسنها كله، ويسهل القول بأنها أحسن الأشياء جميعًا، دون تحديده، وهي كشمس ساطعة تتجلى للناظرين موكبا من الفتنة و الحسن، فتشقي بجمالها أناسًا، وتسعد آخرين تشقي من تصدعته، وتسعد من تقبِل عليه، و هي طيبة القلوب و قمرية الغناء.

"**ب**" ثم يصف الشاعر غناء وحيد فيذكر تجويدها للغناء، إنها تغني غناءً يمتد ويشجو، و هي ساكنة الأوصال حتى كأنها لا تغني دون أن تجحظ منها عين، ومن غير أن ينفتح عرق عنقها حين يعلو الصوت بالغناء و يرتفع و قد يهدأ صوتها، و ينخفض انخفاضا شديدا فلا ينقطع، فهي ليست كهؤلاء المغنيين الذين لا تسعفهم حناجرهم على أداء طبقات الصوت الخفيفة فينقطع غناؤهم، و قد يمتد صوتها امتداءًا طويلا فلا يتوقف ذلك أن نفسها طويل كأنفاس عاشقيها الذين يصعدون الآهات والزفراتحين تمتد أبصارهم إلى حسنها، و تطرب مسامعهم بصوتها، يضعفه الدلال والشجى فهو يموت ويجب كما أنه يعذب ممتدًا أو مرتفعا و هو لا ينقطع من رقة و أن أوشك أن يغني، وهو في كل الحالات لذيذ ممتع رائع، يروع سامعه، وهي قد فتنت بجمالها و حسنها و غنائها، الحليم، واغوت الرشيد.

"**ج**" يعبر الشاعر عن فتنته بوحيد، بغنائها و حسنها، فهي لا تضاهي في الفتنة و الإغراء، فضلا عن الغناء، وهي تشغله عن كل فتنة حسناء، فليس في القلب سواها، حسنها يتجدد في العين، فيجددها حبها في القلب، جمالها نعمة لكن حبها بلاء لا نظير له، وهو حيثما انصرف و أينما حلت هي كان له من هواها رفيق قاعد لديه لا ينفك عنه و لا يتفلت منه، ان الشيطان حبها قد سد عليه كل طريق فليس في ميسوره أن ينجو منه.

ثم يلتفت الشاعر إلى مخاطبتها قائلاً: إن نظراتك الساقطة حينًا، الراضية، حينا آخر، تمنح الموت المميت في سخطها، والخلود في رضاها، يكمن فيها التهديد المؤنس، والوعد المطمع يوصلك و الدلو منك، ثم يضفي الشاعر عجزه عن الارتواء من هذا الشيء الذي افتتن به و يتمنى أن يتحقق غرضه، فينكشف له و يقبل عليه، فهو عاجز عن التخلي عنها على الرغم من إحجامها، فهي قريبة بحلولها في قلبه، و أبعد من الثريا في صدودها.

هذه حبيبة ابن الرومي، وليدة وجده و حنانه و اتخذاله.

حيث عشق ابن الرومي المغنية " وحيد " وهي أشهر مغنيات العصر العباس ,وقد امتلكن هذه المغنية بالإضافة لجمال الصوت , جمال الوجه , فهام بها ابن الرومي حبا ,ونظم فيها واحدة من اجمل قصائده والتي تألقت فيها قدرته على التصوير والتجسيد والوصف الدقيق لمحبوبته بحركاتها وطريقة غنائها , فيكشف في قصيدته مدى حبه وتعلقه بها .

**المستوى التركيبي:**

يعد المستوى التركيبي من أهم مستويات البنية اللغوي، والغرض منه الوقوف على الخصائص التركيبية للنص، من حيث الجمل و تفاعلاتها و مدى حيويتها داخل النص.

**1-الجملة:** تعددت التعريف واختلفت بتعدد وجهات النظر و اختلافها ولكنهم في مجملهم يجمعون على أن الجملة «أصغر وحدة من الكلام تدل على معنى، وأعلى الوحدة الكلامية التامة نحويا، مؤلفة من كلمات تؤدي معنى»[1] و الجملة هي مجموعة من الكلمات التي تدل على معنى يعرفها: **أنيس منصور**: بأنها « أقل قدر من الكلام يفيد معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من الكلمة واحدة أو أكثر»[2].

و كان تعريف الجملة عند النحاة العرب القدامى على معيارين: «تركيبي ودلالي، ويلتمس المعيار الأول فيما ذهب إليه "**إبن هشام** من أن الجُملة عبارة الفعل وفاعله و يتجلى المسار الثاني في ابن يعيشن قائلا: « اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ بنفسه مفيد لمعناه»[3] ومنه فالجملة هي بنية لغوية منطوقة أو مكتوبة، بسيطة أو مركبة مستقلة على معنى تام أو غير تام، كما أنها شكل اجتماعي حضاري وظيفتها الأصلية التعبير و التبليغ.

**و الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يترتب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل.**

1 بلعيد صالح: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة، عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (دط) 1994، ص 49

2 أنيس إبراهيم: من أسرار اللغة، مكتبة أنجلو المصرية (دط) 1978 ص191

3 كراكي محمد: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة و النشر بوزريعة الجزائر،ط1، 2003، ص123، 124.

و الجملة العربية نوعان لا ثالث لهما، جملة اسمية و جملة فعلية، وعليك –في التطبيق النحوي– أن تحدد في البداية نوع الجملة التي تدرسها، لأن لكل جملة أحوالاً خاصة تختلف عن الجملة الأخرى[1].

**و للتمييز بينهما نضع أمامك المقياس الآتي:**

– إذا كانت الجملة مبدوءة باسم بدءًا أصيلا فهي: **جملة اسمية** أما إذا كانت مبدوءة بفعل غير ناقص فهي **جملة فعلية**، فمثلا: «كان زيدٌ قائمًا» ليست جملة فعلية لأنها لا تدل على حدث قام به فاعل. و إنما هي جملة اسمية دخل عليها فعل ناسخ ناقص و الجملة لا بد أن يكون فيها ركنان أساسيان أو (عمدتان) يربط بينهما (الإسناد) و هو من أهم المصطلحات النحوية، فالخبر يسند إلى المبتدأ و الفعل يسند إلى الفعل أو نائب الفاعل، اي أن الخبر و الفعل مسند، و المبتدأ أو الفاعل مسند إليه.

**1–2 الجملة الاسمية:** للجملة الاسمية ركنان أساسيان، متلازمان تلازمًا مطلقا، اعتبرهما سيبويه كأنهما كلمة واحدة وهما المبتدأ و الخبر، وحين تلتقي بجملة اسمية عليك أن تسأل نفسك: أين المبتدأ و أين الخبر؟، و المبتدأ هو الاسم الذي يقع في أول الجملة لكي تحكم عليه بحكم ما و هذا الحكم الذي نحكم به على المبتدأ هو الذي نسميه الخبر، فهو الذي يكمل الجملة مع المبتدأ و يتم معناها الرئيسي.

و لأن أساس الجملة الإسمية هو المبتدأ أو الخبر سنقوم بدراسة بعض النماذج التي وردت في القصيدة (وحيدة مغنية) منها ما يلي:

| الجملة الاسمية | المبتدأ | الخبر |
|---|---|---|
| غادة زانها من الغصن | محذوف تقديره هي | غادة |

و الأسماء التي وردت عليها الجملة الاسمية يمكن دراستها فيما يلي:

1 عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المسيرة، عمان، ط3، 2010، ص105، 106.

- **الأسماء (المشتقات):**

نعتمد في هذا القسم على دراسة المشتقات، حيث ركزنا على البارزة منها، وقد تمثلت في: صيغ المبالغة، والصفة المشبهة، واسم المفعول، اسم التفضيل، و اسم الزمان والمكان.

أ- **صيغ المبالغة:** هي صيغ تدل على المبالغة في الحدث، وهي حقول صيغة فَاعِلٌ للدلالة على الكثرة مثل كلمة غَادَةٌ.[1]

**ب- الصفة المشبهة:** هي صفة مشتقة تؤخذ من الفعل، لتدل على حدث ثابت في الموصوف، أي تدل على معنى قائم بالموصوف على مجه الثبوت و أشهر أوزانها (فَعِلٌ، فَعْلاَنْ، أفْعَلْ و الذي مؤنثه فَعْلاءْ[2] ووردت الصفة المشبهة في القصيدة على وزن: فَهِيَ

**ج-اسم المفعول:** صفة تشتق من الفعل المبني للمجهول، لتدل على الموصوف على وجه التجدد لا الدوام الثابت، مثل قولنا (مضروب) متضمن معني: الضرب، لكنه غير دائم، و أشهر أوزانه: **فَعِيلْ، فَعْل، فَعَلِ، فَعْلَةٌ، فَعَالَةٌ، فَعالٌ»**[3]

ورد في القصيدة اسم مفعول على وزن: **فَعْلٌ**، مثل: وَعْدٌ موعودٌ.

**2- الجملة الفعلية:** هي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية و هي التي تبدأ كما قلنا بفعل غير ناقص، وحيث إن الفعل لا بد أن يكون تامًا، والفعل يدل على الحدث، فإنه لا بد له من مُحدِث يحدثه، أي لابد له من فاعل.

فالجملة الفعلية لها ركنان أساسيان هما الفعل والفاعل، وفي التطبيق النحوي لابد أن تبحث عن الفاعل إن وجدت فعلاً.

1 إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر (د.ط) 2009 ص 408.

2 المرجع نفسه، ص 410.

3 المرجع نفسه ، ص 413، 414.

«الفاعل هو الذي يفعل الفعل، وحكمه في العربية الرفع، و هو لا يكون جملة»[1] بل لا بد أن يكون كلمة واحدة، وهذه الكلمة إما أن تكون اسمًا صريحًا أو مصدرًا مؤولاً.

**الجملة الفعلية هي ما بدأت بفعل ماضي أو مضارع أو أمر ومن خلال هذا التعريف سنقوم بإحصاء لهذه الأفعال في قصيدة "وحيد مغنية" أو نذكر منها على سبيل المثال:**

| الجملة الفعلية | فعل | فاعل | مفعول به |
|---|---|---|---|
| شأنه تخديد<br>- أوقد الحسن<br>ناره | شانه<br>أوقد | تخديد<br>الحسن | /<br>ناره |

-من خلال تحليلنا للقصيدة وجدنا أن نسبة حضور الجمل الفعلية داخل القصيدة تبعًا لإهتمامات الشاعر أثناء أداء دلالاته و سياقاته.

| فعل ماض | فعل المضارع | فعل أمر |
|---|---|---|
| كأنها<br>تيمتني<br>زانها، أوقد<br>شانه<br>زاهاها | يَصْعبُ، تُرَجَّعُ<br>تراهَا، قُلتُ، يَخفُ<br>يختالُ، تشتهيه<br>انصرفتُ، تتغنى<br>القولُ. | /<br>لا يوجد أي فعل |

نلاحظ من خلال القصيدة أن الأفعال الماضية قد طغت على الأفعال المضارعة من حيث غياب أفعال الأمر، وكان غرض الشاعر من استعماله الأفعال الماضية هو التعبير عن حالته النفسية.

1 عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المسيرة، عمان، ط3، 2010، ص192.

**جملة الاستفهام:** جملة الاستفهام «جملة، و له وظيفتان طلب التصديق و طلب التصور، وله أدوات موضوعية وهي **(الهمزة، أم، هل، ما، من، أي، كم، كيف، أين، متى، أيان...)**[1]

ووردت الجملة الاستفهامية في القصيدة مرتان، المتمثلة في قول الشاعر:

**عن يميني وعن شمالي وقُدا مِي، وخلفي فأين عنه أحيدُ؟**

و هنا جملة استفهامية مصدره «**أين**» و هي تدل على الحيرة، التأسف و هنا يخرج الاستفهام إلى أغراض تفهم من سياق الكلام، وهي تخيلنا إلى الحالة النفسية التي تناسب الشاعر: ففي قوله:

من سِتْرِ شيء مليح تشتهيه فهل له تجريدُ؟

**جملة النداء:** النحو العربي يرى أن جملة النداء جملة تامة شأنها شأن الجمل الأخرى، يتوافر فيها إسناد غير ظاهر، لأن المنادى عندهم نوع من "**المفعول به**" وهو منصوب بفعل محذوف تقديره: أنادي أو أدعو وهذا الفعل لا يظهر مطلقا، وحرف النداء ينوب عنه و يعمل عمله»[2] و النداء طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء أو تنبيه المنادي وجمله على الالتفات، وحروف النداء متعددة، «منها ما هو قريب ومنها ما هو للمتوسط ومنهما ما هو للبعيد، ومقياس القرب و البعد قد يكون مادي في المكان و الزمان وقد يكون النداء مقياسا مستويا كالابن و الصديق و العدو»[3]

وأشهر حروف النداء و أكثرها استعمالا هو **(يا)** و يجوز حرف النداء في الاستعمال الكثير و يبقى أثره.

1 عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دراسة النهضة العربية، بيروت لبنان ط1، 2004، ص 346.

2 المرجع نفسه، ص 319.

3 المرجع نفسه، ص 319.

وورد هذا التركيب في القصيدة مرة واحدة وقد ضم نمطًا تمثل في الجملة الندائية المصدرة بالأداة **(يا)** وذلك في قول الشاعر:

**يا خليلي تيمتني وحيدُ**

نلاحظ أن جملة النداء **(ياخليلي)** وردت متصلة بأداة النداء **(يا)** و هي حرف لنداء البعيد، وقد ينادي بها القريب توكيدا وهذه الجملة هي نداء للبعيد، وهذا يعني أن الشاعر يعاني من بعد نفسي عن فراق حبيبته، وإن ما يعاني منه لا يشعر و لا يحس به أحد.[1]

**2- أدوات الربط في القصيدة:**

تتمثل أدوات الربط في القصيدة في : حروف الجر والعطف و أدوات النداء، وأدوات الجزم،...، وكل واحد من هذه الأدوات لها دلالات مختلفة، وسنقوم بدراسة هذه الأدوات التي في القصيدة في الجدول الآتي:

1 المرجع السابق، ص 319.

| حروف المعاني | أمثلة ورودها في القصيدة | | التعليق |
|---|---|---|---|
| **حروف العطف الواو، الفاء، ثم أم، لكن** | ياخليلتي تَيَّمتني **و**حيدُ فَفُؤادي بها مُغَنَّى عَمِيدُ | / | إن الحروف الأكثر ورودًا هو حرف الواو الذي يكون لمطلق الجمع و الاشتراك في المعنى بين المتعاطفين و كما تفيد أيضا في القسم |
| **حروف الجر وهي: من، حتى، عن، على، منذ، اللام، كي، في.** | غادةٌ زانها **من** الغُصن قَدُ و **في** وهو أبعد من نجم الثُّريا **لي** حيث انصرفتُ منها رقيق **عن** يميني و عن شمالي. | / | و الحروف الأكثر ورودًا هو **في** ومن معانيه الظرفية والسببية و يليه حرف الجر من و هو يدل على |
| **حروف النداء و هي : «يا، أيا الهمزة»** | **يا**خليل تيمتني وحيدُ | / | حروف النداء **(يا)**يدل على نداء البعيد و قد ينادي به القريب توكيدا وهو أكثر الأدوات استعمالا |
| **حروف الجزم وهي (لم، لما، إنْ، مَنْ،** | **لا** تراها جفناك تجحط عين | / | وردت لام الأمر عدة مرات في القصيدة و |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **لما، لام الأمر، لا الناهية، مهما)** | تتغني كأنها **لا** تُعَنَّى | | هي من الأدوات الجازمة |

و الملاحظ في القصيدة أن الحروف الأكثر طغيانا في القصيدة، هي حروف العطف التي هي من حروف المعاني، تتوسط بين تابع و متبوعه و تؤدي هذه الأحرف معاني خاصة كالجمع و الاشتراك في المعنى بين المتعاطفين و التراخي، العطف أو التخيير...

**3-التقديم و التأخير**: هو جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أبعدها، لعارض اختصاص أو أهمية ، أو ضرورة، ويعرفه فتح الله أحمد سليمان: «و إن كان للجملة في العربية نظام مثالي في ترتيبها، فإن هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به، فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصر أو يؤخر آخر، و هو من المباحث العامة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة و البلاغيين»[1] و عليه فإن تقديم الكلام بعضه على بعض أو تأخيره لا يرد اعتباطيا في نظم الكلام، «وإنما تقضيه دوافع متعددة منها: التشويق المتأخر تحيل المسرة أو المساءة كون المتقدم محط إعجاب وتنكر، و تقوية الحكم و تقريره و غيرها، وأي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير الدلالة و انتقالها من مستوى إلى مستوى آخر»[2] وهذا يعني أن التقديم و التأخير لا يأتي عبثا بل لأغراض يريدها المتكلم.

وقد جاء التقديم و التأخير في القصيدة «وحيد مغنية» في مواضع مختلفة وهذا حسب الحالة الشعورية و النفسية للشاعر، ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

1 فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية .دط.دت.ص 205.

2 المرجع نفسه: ص 206

3 إبن الرومي ديوان: عبد الأمير علي مهنا، دار المدار الثقافة ج1، ط1، 2009، ص 30.

طَيْبَةُ تَسْكُن القلوبَ و تَرْعَاهَا  و قُمْرِيَّةٌ لها تغريدُ

فتراه يموتُ طَوْرًا و يَحْيا  مستلذٌ بسيطهُ و النَّشيدُ

-حذف الفعل "تراه" و الأصل: فتراه و مستلذٌ

**4-الإحالة:**

الإحالة في هذا النص، هي الإحالة الضميرية القبلية المتكئة على ضمير الغيبة، إذ ظهر هذا النمط من الإحالة في عدد قليل، ونذكر منها قول الشاعر:

**نظرةٌ منكِ وَعْدٌ**

**بوصالٍ و لحظةٌ تهديدُ**[1]

و أيضا في قول الشاعر:

تتجلى للناظرين إليها

فشقي بحسنها و سعيدُ

و هنا "الناظرين" إحالة لضمير المخاطب، و بحسنها "الهاء" في إحالة إلى الناظرين، إحالة إلى ضمير المخاطب و هي حالة قبلية وكذلك نجد الإحالة في قول الشاعر:

**مَدَّ في شأ وصوتها نفسٌ كا  فٍ كأنفاس عاشقها مَديدُ**[2]

ونجد "الهاء" في صوتها إحالة على النفس

ونجد أيضا في قوله:

1 المصدر السابق، ص 30.

2 المصدر نفسه ، ص 30.

**سَدَّ الشيطانُ حُبّها كلَّ فَجٍّ**[1]

وهنا نجد الإحالة في "**سَدَّ**"

في حين لم تظهر الإحالة الموصولية إلا مرة واحدة تمثلت في قول الشاعر:

**مَدَّ في شأ وصوتها نفسٌ كا فٍ كأنفاس عاشقها مَديدُ**

**6-النكرة والمعرفة:**

أ-**المعرفة:** اسم يدل على معين كمحمد و الجزائر، ولها عدة أنواع منها: الضمير، اسم العلم، اسم الإشارة، المعرف بالألف، و اللام، المنادى،...»[2] وسنقوم بدراسة المعرفة في قصيدتنا و نذكر منها:

**1-الضمير:** هو أعرف المعارف يعد اسم الجلالة، وهو مادل عل متكلم أو مخاطب أو غائب، ووردت في

القصيدة هو في قول الشاعر:

**و في قلب وهو أبعد من نجم الثُريا، وهو القريبُ البعيدُ** يدل:

**2- العَلَمْ:** و هو ما يدل على معين بدون احتياج إلى قرينة تكلم أو خطاب و قد وردت في القصيدة كلمة «**ياخليلي**» ودلالتها إرادة وصف حالة الشاعر وشوقه إلى محبوبته.

**3- المعرف بالألف واللام:** وهو كل اسم اقترنت به (ال) فأفادته التعريف ومثال ذلك من القصيدة: «**القولْ، الظَّبْي، القُلوبَ، الأشياء، الدَّلال، الفُنْجُ، الشَّجَا، العُيونِ، الثُّريَا، القريبُ، البعيدُ، التوحيدُ...**» غرادة الوصف.

1 المصدر السابق، ص30

2 إبراهيم قلاتي: قصة الإعراب، ص 434.

**ب-النكرة:** «اسم يدل على غير معين، أو هو كل اسم شائع في جنسه لا يختص به واحد دون آخر، وتقريبه، كل اسم صلح دخول الألف و اللام عليه نحو **(وَعْدٌ) الوعدُ»**[1] ومن علامات النكرة التنوين و النكرة الموجودة في القصيدة هي: «**انقطاعٌ، نفسٌ، جديدٌ، حليمٌ**» دلالتها: التأثير، الإفراد.

**4-الحذف:** يعد الحذف ظاهرة لغوية عامة «تقع في أكثر اللغات حيث يميل الناطقون إلى إسقاط بعض العناصر اللغوية التي يمكن فهمها من سياق الكلام، و إن كان وقوعها في العربية أكثر وضوحًا لميلها إلى الإيجاز و الاختصار، وقد تشمل الجوانب اللغوية الثلاث: **الصوتي و الصرفي و التركيبي، والحذف** يصب العنصر الأساسي في الجملة كما يصيب أيضا المكملات فيها، وهو يقع على جميع أقسام الكلام حروف و أسماء و أفعال بالإضافة إلى جمل و تراكيب وعلى مذهب التحويلين، يقع الحذف في البنية السطحية و بإثبات البنية العميقة، ويمكن التواصل إلى العنصر المحذوف مع اختلاف الدواعي لذلك، مع وجود الدليل على المحذوف لفظيا كان أو معنويا»[2]

ومن شرط الحذف أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، و نعمية أو الغاز، وعليه نستطيع أن نقول بأن «الحذف هو خروج عن النمط الشائع في التعبير، أو هو خرق للسنن اللغوية ومن هنا كانت قيمته و تأثيره»[3]

و الحذف عند البلاغيين على وجهين كما يقول: "**الخطيب القزويني**" «و أعلم أن الحذف على وجهين: أحدهما أن لا يقام شيء مقام المحذوف و الثاني: أن يقام مقامه ما يدل عليه»[1] كما أن الحذف إضافة إلى الإختصار راجع لعدة أسباب يمكن أن نذكر منها:

---

1 المرجع السابق، ص 493.

2 د. نادية رمضان النجار: مراجعة و تقديم عبده الراجحي: اللغة و أنظمتها بين القدماء و المحدثين، الناشر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية (د.ط)، (د.ت)، ص 183.

3 المرجع نفسه، ص 183.

-ضيق المقام عن إطالة الكلام يسبب التوجع أو الخوف من .....فرصة سائحة.

-جعل المتعدي بمنزلة اللازم، وذلك حين يراد وقوع الفعل بقطع النظر عما وضع عليه.

-التعميم مع الاختصار

وقد استطعنا أن نرصد ظاهرة الحذف في القصيدة، وسنحاول أن نعرف مكان الحذف و الداعي، الذي كان وراءه، وما هي الدلالة المرجوة، من خلال هذا الشيء، وقد قسمنا الحذف إلى قسمين وهما:

**1-حذف الفعل:**

يحذف الفعل للإمتزان عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره وقد حذف الشاعر الفعل في قصيدته بقوله:[2]

**مَدَّ في شأ وصوتها نفسٌ كا فٍ كأنفاس عاشقها مَديدُ**

**الإلتفات:**

الالتفات يعني في اصطلاح البلاغيين التحول من معنى إلى معنى آخر وعن إلى غيره، وعن أسلوب إلى آخر، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف حول الشيء»[3] ومعناه الانصراف و التحول من شيء إلى شيء آخر ومن حال إلى حال آخر.

وتكمن قيمة الالتفات بأنه يقوم بتحديد نشاط السامع، فنقل الكلام من أسلوب يؤدي إلى لفت انتباه لسامع وتنشيط عقله، وللالتفات صور عديدة، والصور التي بها في القصيدة من

1 الخطيب القزويني، ت محمد عبد القادر الفاضلي: الإيضاح في علوم البلاغة المكتبة العصرية، بيروت (د.ط) 2004، ص 188.

2 ابن الرومي ديوان، ص 30.

3 فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية،دط.دت. ص 299.

المخاطب إلى المتكلم و العكس، حيث أن الالتفات تداول بين المخاطبة و التكلم في القصيدة بدأت بالتحدث إلى المخاطب في قول الشاعر:

**حُسنها في العيون حسنٌ جديدٌ**

**قلها في القلوب حبٌّ جديدُ**[1]

و تتراوح الالتفات في الأسطر بين المخاطب و المتكلم إلى آخر سطر فيها و الملاحظ أن كل مقطع من المقاطع القصيدة يبدأ بالحديث إلى المخاطب فجاء التوزيع تقريبا متناسبا متناسقا، مرة يتوجه بالحديث إلى المخاطب و إلى المتكلم فيتحدث الشاعر عن حبه.

فالالتفات إذن زاد من حيوية القصيدة وأضفى عليها نوعا من الحركية تداولت بين الحديث عن النفس و أوجاعه، ليصل الشاعر في الأخير إلى الافتخار[2] بحبيبته و يمدحها إذ يخاطبها فيقول:

فلحظةٌ منكِ وعْدٌ  بوصالٍ و لحظةٌ تهديدُ

1 محمود درويش: الأعمال الكاملة، ص 254.

2 المرجع نفسه، ص 255.

**5/ الصورة البيانية:**

ومن خلال قراءة القصيدة والإطلاع ليها وجدنا أن الشاعر عمد إلى استخدام جملة من الصورة البيانية ولكي يتضح أكثر تمثل لها بجمله من الأبيات وهذه الصورة هي كالآتي:

أ- **التشبيه:** هو عقد مقارنة بين طرفين أو شيئين يشتركان في صفة واحدة ويزيد أحدهما على الآخر في هذه الصفة باستخدام أداة للتشبيه، تحليل الجملة، الرجل: مشبه، قوتهم: وجه الشبه[1].

- أركان التشبيه أربعة وهي: المشبه والمشبه به ويسميان طرفا التشبيه وأداة التشبيه ووجه الشبه ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه.

**أقسامه:**

1* التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة.

2* التشبيه المؤكد: وهو ما حذفت منه الأداة: مثل قوله تعالى: ﴿وهي تمر مر السحاب﴾.

3* المجمل: وهو ما حذف منه وجه الشبه.

4* المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه

5* البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.

6* التشبيه الضمني: تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التسمية المعروفة بل يلمحان في التركيب.

[1]- حميد آدم ثويني : البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، دار المناهج، للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص277

7* التشبيه التمثيلي: يسمى التشبيه تمثيلا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة ومتعددة، وغير تمثيل إذا لك يكن وجه الشبه كذلك كقول الشاعر: وكأن الهلال نون لجين عزفت فيه صحيفة زرقاء.

**- أدوات التشبيه:**

1* قد تكون حرفا: (الكاف، كأن)

2* قد تكون اسما: (مثل: شبه، نظير....)

3* قد تكون فعلا: يحاكي، يشبه، يماثل).

وفي قصيدة "وحيد مغنية" لصاحبها "ابن الرومي" يوظف هذا اللون من التصوير وذكر ذلك في مجموعة من أبيات تحاول تلخيصها في هذا الجدول:

| البيت | نوع التشبيه | الشرح |
|---|---|---|
| 10 | تشبيه بليغ | إذ شبه الصوت بالنفس، يوحي بإحاءات كثيرة |
| 40 | تشبيه بليغ | إذ شبه الحبيبة بالطيبة تسكن القلوب، وأيضا شبهها بالقمرية لدلالة على الحب. |

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر قد وظف التشبيه البليغ بنسبة لا بأس بها والغرض منه هو بيان إمكانية وجود التشبيه وتقديره وبهذا فإن التشبيه خيال واسع يعرف من خلاله إبداع موهبته فالشاعر بواسطة هذا التشبيه إستطاع تقريب الصورة لدى السامع.

**ب/ الكناية:** وهي تعبير لا يقصد من المعنى الحقيقي وإنما يقصد به معنى ملازم للمعنى الحقيقي أو هي: تعبير إستعمال في غير معناه الأصلي الذي وضع مع إرادة المعنى الحقيقي هنا ليس مقصودا (غسل اليد ونظافتها من الأقذار) المعنى الخيالي الملازم لذكر هذه العبارة الذي يتولد ويظهر في ذهننا مثل: العفة أو الأمانة وما شابه ذلك من المعاني

المجردة حسب سياق الحديث، وهذه هي الكناية معنى ملازم للمعنى الحقيقي مثال: قال الله تعالى: ﴿ويوم يعض الظالم على يديه﴾ سورة الفرقان الآية 27، الكناية وهي كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بينهما"[1].

**أنواع الكناية:**

**1- كناية عن صفة:** وهي التي يكني بالتركيب فيها عن صفة لازمة لمعناه (كالكرم، العزة، القوة، الكثرة)

مثال: قال تعالى: ﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط﴾

﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ﴾ كناية عن صفة

﴿ ولا تبسطها كل البسط﴾ كناية عن صفة التبذير.

**2- كناية عن موصوف:** وهي التي يكني بالتركيب فيها عن ذات أو موصوف (العرب، اللغة) وهي تفهم من العمل أو الصفة أو اللعب الذي انفرد به الموصوف، مثل: (فاصبر لحكم ربك ولا تكن كصاحب الحوت) كناية عن: سيدنا يونس.

**3- كناية عن نسبة:** وهي التي يصرح فيها بالصفة ولكنها تنسب إلى شيء متصل بالموصوف (الفصاحة، البلاغة)

وبهذا يكون لها دورها الفعال في البناء الشعري وهذا هو الأمر الذي يلمسه في قصيدة "وحيد مغنية" "لابن الرومي" فوردت عدة مرات ويتجلى ذلك من خلال الجدول التالي:

[1]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب السائر والشاعر –ت- محي الدين النديم عبد الحميد، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999، ص182.

| البيت | الكناية (شرحها) |
|---|---|
| 01 | كناية عن الوحدة والحب والعشق |
| 21 | كناية عن مكان الحبيبة المرموقة في نفس الشاعر |
| 05 | كناية عن النظر في قوله «فشتى بحستها وسعيد» يعني أن الناظر إليها يكون سعيد |

ومن خلال قراءاتنا للقصيدة ومن خلال هذا الجدول نلاحظ أن الشاعر قد استعمل الكناية في وصف أحاسيسه ومشاعره، أنها قد وردت في القصيدة بنسبة أقل من الإستعارة، وذلك لأن الكناية لا تتجلى بأصالة الإستعارة تكمن أهميتها في أنها محسن من المحسنات الكلام بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تضفيها على القصيدة.

**ج/ الإستعارة:** هي تشبيه بليغ حذف أحد أطرافه، نفهم من الكلام السابق أن التشبيه لابد فيه من ذكر الطرفين الأساسيين وهما (المشبه والمشبه به) فإذا احد الركنين لا يجد تشبيها بل يصبح إستعارة[1].

**أنواع الاستعارة:**

**1* الاستعارة التصريحية:** وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به كقوله تعالى: «ليخرجهم من الظلمات إلى النور».

**2* الاستعارة المكنية:** التي يحذف منها المشبه به ويذكر المشبه من ذلك قول الله تعالى: « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة». فقد استعارة الجناح من الطائرة، والمستعار له الذل والمستعار الجناح، والغرض الطاعة للوالدين. على سبيل الاستعارة المكنية لأنه ذكر المشبه (الذل) وحذف المشبه به (الطائرة) وأبقى شيئا من لوازمه "جناح"

[1]– السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط2، 1990، ص58.

ويعرفها السكاكي: « هي أن تذكر أحد أطرافي التشبيه وتريد به الآخر مدعيا دخول المشتبه في جنس المشابه، دالا على ذلك بإثبات المشبه ما يخص المشبه به»[1].

ونجد الإستعارة بارزة في قصيدة "وحيد مغنية" في الجدو التالي:

| البيت | نوع الاستعارة | الشرح |
|---|---|---|
| 04 | استعارة مكنية | إذ شبه الشاعر وحيد مغنية بأنها أجمل الأشياء طرا |
| 23 | استعارة مكنية | ويصعب التحديد. |
| | استعارة مكنية | إذ شبه الشاعر وحدي مقنية والنظرة المميتة بالحي وأيضا بالتخليد |
| | | إذ شبه الشاعر وحيد مغنية بانجم الثريا، في جامع الإضاءة والإنارة |

نلاحظ من خلال القصيدة أن الشاعر قد استعمل الاستعارة المكنية بنسبة قليلة، وذلك من أجل تصوير أحاسيسه ومشاعره وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها بشكل يجعلها تتفعل انفعالا عميقا وتتأثر تأثر بليغا وبهذا يظهر لنا أن الإستعارة المكنية قيمة أسلوبية تكمن في أنها الوسيلة الفضلى لخلق الصور وذلك يجعل كل شيء محسوسا، فضلا عن قدرتها على التكوين الجمالي للأداء الغنى للشعر.

ومن خلال دراستنا للقصيدة يظهر لنا جليا أن الشاعر فقد استخدم الصور البيانية بصور واضحة وجلية، حين اتخذ منها وسيلة للتعبير عن أفكاره، وتكمن القيمة الأسلوبية للصور البيانية في هذه القصيدة أنها ذات تأثير قوي في المعنى وهي تدل على سعة الخيال الذي تعكس فيه عاطفة الشاعر وأحاسيسه.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مكتبة الخانجي، ط1، 1995، ص558.

**الفصل الثاني: المستوى الصوتي**

أولا / الموسيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

I- تعريف الصوت

1/- الصوامت والصوائت

- الصوامت

1- الصوامت الإنفجارية

2-الصوامت الاحتكاكية

3- صوامت الغناء

4- الصوامت المكررة

5- الصوامت المنحرفة

- الصوائت

- تكرار الكلمة

-تكرار الجملة

2/ الجناس

**أولا: الموسيقى الخارجية**

« وتعد الموسيقى من اهم السمات التي ينفرد بها الشعر عن غيره من الفنون الإبداعية.» [1] ولها دور بارز وفعال في إضفاء جو من الأنغام على النص الشعري، مما يسهم في بناء وتشكيل معنى وإيقاع هذا النص، أيضا هي حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية»[2]

وستطلق في دراستنا لهذا المستوى في القصيدة ابن الرومي´´ **وحيد مغنية** `` مما يلي:

1- الوزن:

« إن دراسة ظاهرة الوزن تقوم أساسا على اختيار المقاطع الموسيقية الصوتية للقصيدة والتي تعرف ´´ بالتفعيلات `` والتي من خلالها يحدد الوزن »[3] يعني أن ايقاع كل بحر يختلف عن ايقاع البحر الآخر و « الوزن يعد من أهم أركان الموسيقى في الشعر، فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر ، فلا يمكن الفصل بينه وبين الموضوع »[4] ولا يمكن الفصل بينه وبين القافية ، فالوزن هو جملة من التفعيلات التي تنظم فيها الكلمات فتحدد وزنها ، الوزن هو النوع.

---

[1]- القاضي النعمان: أبو فراص ، الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ﴿د ط﴾،1992،ص:475

[2]-خالد سليمان: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الادب جامعة قسنطينة،1418هـ، العدد 4 ،ص:256

[3]-محمد مصطفى ابو شوارب: علم العروض وتطبيقاته , دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية ، ﴿د ط﴾، 2003،ص:297

[4]- سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم ﴿ دراسة أسلوبية ﴾، رسالة ماجيستر،جامعة الأزهر, غزة 1428هـ، 2007،ص:214

إن قصيدة ´´ وحيد مغنية `` التي نحن في صدد دراستها يبلغ عدد أبياتها (26 بيتا) والتي موضوعها يقسم إلى ثلاث أفكار رئيسية هي:

1- تعلق الشاعر بوحيد مغنية التي عشقها، ووصفها بابراز مفاتنها

2- وصف غنائها

3- فتنة الشاعر بوحيد واستغنائه بها

قد اختار الشاعر من بين بحور الشعر بحرا يستوعي أحاسيس الشاعر ويعبر عن شعوره والبحر الخفيف من البحور المركبة، ويتألف من ستة أجزاء ووزنه (الخفيف)

**فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ**

ومفتاحه هو

**يا خفيفا خفت به الحركات فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ**[1]

ولتوضيح ذلك نقوم بعملية التقطيع ،« فالتقطيع هو تحليل البيت بعد كتابته عروضيا وإنشائه إنشاءا صحيحا، واستخراج التفعيلات المناسبة ومعرفة البحر» [2]

نقوم بتقطيع مجموعة من أبيات قصيدة ´´وحيد مغنية`` : ´´ ابن الرومي``

[1]- غازي خليل ، بحور الشعر العربي ، دار الفكر اللبناني ،دط ,دت , ص:161

[2]- عبد القادر بن محمد آل ابن القاضي : الشعر العربي وأوزانه وقوافيه، موقع النشر والتوزيع، الجزائر(د.ط)،2003،ص: 18-19

يقول ابن الرومي [1] : في البيت الاول :

يَاخَلِيلَى تَيَّمْتَنِي وَحيدٌ  فَفُؤادِي بِها مٌعَنَّى عَمِيْدٌ

الكتابة العروضية :

يَاخَلِيلَيْ يَتَيَّمَتْ نِيْوَحيدٌو  فَفُؤادِي بِها مٌعَنْ نَنْعَمِيْدٌو

/0/0//0 0//0// 0/0//0  0/0//0 0//0// 0/0///

فاعلاتن متفاعـ لن فاعلاتن  فعلاتن متفاعلن فاعلاتن

الروي : الدال ، الوصل: الواو ، القافية ، ميدو /0/0 => القافية مطلقة

يقول ابن الرومي في البيت التاسع عشر

خٌلِقَتْ فِتنةً غِنَاءَ وَحٌسْنًا  مَالَهَا فِيها جَميعًا نديدٌ

الروي: الدال، الوصل : الواو ، القافية: دِيْدٌوْ /0/0

الكتابة العروضية

خٌلِقَتْ فِتنتنْ غِنَاءَ وَحٌسْننْ  مَالَهَا فِيـــها جَميعًنْ نديدٌوْ

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/  0/0/// 0//0// 0/0///

فعلاتن متفع لن فعلاتن  فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

يقول ابن الرومي: في البيت الواحد والعشرين

عَنْ يَمِيْنِيْ وَعَنْ شِمَاليْ وَقْدًا  مِي، وَخَلفي فَأَيْنَ عَنْهٌ أُجيدٌ

[1]– محمد الطيب عبد الشافع: ابراهيم عبد الرحيم يوسف: تاريخ الأدب والنصوص الأدبية ، منشورات مكتبة الوحدة العربية، العراق، الطبعة السادسة الثانوية ، ص:239

الروي: الدال، الوصل: الواو، القافية: جيدو /0/0

الكتابة العروضية

عَنْ يَمِيْنِيْ وَعَنْ شِمَاليْ وَقُّددا  مِي، وَخَلفي فَأَيْنَ عَنْهُ أُجيدُو

0/0/// 0//0// 0/0//0/  0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن  فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

**الزحاف:**

إذن ابن الرومي كما سبق الذكر أقام قصيدته على بحر الخفيف وقد استطاع أن يكسر الرتابة العروضية بوسائله الفنية الخاصة والمتمثلة في الزحاف بأنواعه، ويعرف الزحاف بأنه تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت الشعري في الحشو، وغيره بحيث انه إذا دخل الزحاف في بيت من ابيات القصيدة فلا يجب إلتزامه، فيما يأتي من الأبيات والزحاف نوعان:

1- مفرد : وهو الذي يدخل في سبب واحد من الأجزاء.

2-مركب : وهو الذي يلحق بسبب من الأجزاء [1]

ومن الزحافات التي دخلت على قصية ابن الرومي نلمح شيوع زحاف الحنين بشكل لافت وهو حذف ثاني السبب الخفيف الواقع أول التفعيلة فاعلاتن => تصبح فعلاتن

ومن امثلة الابيات التي مسها هذا النوع من الزحاف نذكر:

طَابَ فَوْهَا وَمَا تُرجّعٌ فيهِ  كُلٌّ شيء لَهَا بِذَاكَ شَهيدٌ

يقول في البيت الرابع عشر

طَابَ فَوْهَا وَمَا تُرجعٌ فيهِ  كُلل شيئِنْ لَهَا بِذَاكَ شَهيدُو

[1]- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار البيروني (د.ط)، 1427 هـ -2006 م، ص:18

/0/0//0 //0/// /0//0 //0/// 0/0//0/ //0/// 0/0///

فاعلاتن متفع لن فعلات فاعلاتن متفع لن فعلاتن

كما نلاحظ وجود زحاف الحنين وهو حذف الثاني الساكن في التفعيلة فاعلاتن => فعلاتن => فعلات

يقول ابن الرومي [1]: في البيت الثالث

وَغَرير يحسنها قال صفها قلت أمران بين وشديد

الكتابة العروضية

وَغَريرن يحسنها قال صفها قلت أمران بيينن وشديدو

/0/0//0 //0/// 0/0//0/ //0/// 0/0///

فعــلاتن متفـع لن فاعـلاتن فاعـلاتن متفــع لن فعلاتن

يقول ابن الرومي في البيت الرابع عشر

طَابَ فَوْهَا وَمَا تُرجّعٌ فيهِ كُلٌّ شيء لَهَا بِذَاكَ شَهيدٌ

طَابَ فَوْهَا وَمَا تُرججعٌ فيهِ كُلل شيئِنْ لَهَا بِذَاكَ شَهيدٌو

/0/0//0 //0/// 0/0//0/ //0/// 0/0///

فاعلاتن متفع لن فعلات فاعلاتن متفع لن فعلاتن

هذه الأبيات من بحر الخفيف ، وهو من البحور التي تستعمل بكثرة في الشعر العربي وسمي بالخفيف لأنه أخف السباعيات [2]

أهم التغيرات التي طرأت على هذه الاوزان

فاعلاتن => فعلاتن => فعلات

مستفعلن => متفعلن

[1]– المرجع السابق: ص:240

[2]– غازي خليل ، بحور الشعر العربي، دار الفكر العربي، اللبناني، ص: 161

كما نلاحظ وجود زحاف الحنين وهو حذف الثاني الساكن في التفعيلة ( فاعلاتن ) والتي تتحول إلى فعلاتن وهذا مانلاحظه في قول ابن الرومي:

وَغَريرن يحسنها قال صفها  قلت أمران بيينن وشديدو

0/0/// 0//0// 0/0//0/  0/0//0/ 0//0// 0/0///

فعــلاتن متفـع لن فاعـلاتن  فاعـلاتن متفـع لن فعلاتن

**2-القافية :**

« يعرف علماء العروض القافية بأنها المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة.» [1] بمعنى أنها الحرف الاخير أو الكلمة الاخيرة من البيت

« وقد عرفها الخليل بانها : آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله » [2]

-اما القافية في موضوع آخر هي : وحدة صوتية جاءت على نحو منتظم في نهاية الابيات، وقد اختلف العروضيون في تعريفها وتحديدها فمنهم من ذهب إلى أنها الحرف الاخير أو الكلمة الأخيرة من البيت إلا ان الغالب عد القافية مجموعة الحروف ، التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشعري [3] ونرمز لها بما يلي ( /0 أو 0 ) مابين الساكنين أربع احرف على الاكثر فتكون حينئذ صوره الرمزية خمسة وذلك كما يلي:

المتكاوس: أربع متحركات بين الساكنين /0////0

المتراكب: ثلاث متحركات بين الساكنين /0///0

[1]- عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط)، (د.ن)، ص: 133

[2]- حسين نصار: القافية في العروض والادب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة (د.ط)، 2002، ص: 27

[3]- محمد مصطفى ابو الشوارب: ايقاع الشعر العربي تطوره وتجديده . دار الوفاء ، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005،ص:19

المتدارك: متحركان بين الساكنين /0//0

المتواتر: متحرك واحد بين الساكنين /0/0

المترادف لا متحرك بين الساكنين /00

نبين من كل هذا ان الصورة الرمزية للقافية الدالية هي متحرك واحد بين الساكنين أي قافية المتواتر مع الإشارة إلى انواع القافية هي المقيدة والمطلقة وبذالك تكون القافية المقيدة هي ماكانت ساكنة الروي وعند قراءة القصيدة لاحظت ان ابن الرومي إختار هذه القصيدة القافية المطلقة والتي حرص عليها دون غيرها من الحروف العربية .

3- الروي :

« هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب اليه فيقال الهمزية أو السينية ويلزم في آخر كل بيت منها ولابد لكل شعر قل أو كثر من روي » [1] . **الروي : هو حرف صحيح ليس بحرف مد ولا هاء يكون في آخر كل بيت من القصيدة.**

والملاحظ في هذه القصيدة أن روي أبياتها هو حرف الدال وبالتالي أطلق عليها الدالية كما سبق وأشرنا إلى مفهوم الروي ومن ثمة فإن أبيات القصيدة تنتهي بحرف الدال وحركته في الكسر ونلاحظ ذلك في آخر أبيات القصيدة وهذا مانجده متجسدا بصورة واضحة في هذه الأبيات فالشاعر يصور لنا تعلقه بوجيد مغنيه الذي هده عشقها , ووصفها وإبراز مفاتنها , ووصف غنائها فيذكر تجويدها للغناء , إنها تغني غناءا يمتد ويجشو, وبذلك حافظ إبن الرومي على جو القصيدة ووزنها وإحتار إبن الرومي حرف (الدال) كروي للقصيدة لأن الدال هو الحرف الذي يمتاز بالصوت القوي الشديد المجهور إلى جانب قوة الموسيقى و فخامتها.

[1] هاشم صالح مناع : الشافي في العروض والقوافي , دار الفكر العربي ,بيروت , لبنان , ط 1 ,1998 . ص 271 – 273

يُعدُ المستوى الصوتي الثاني المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجيا بالوصف البلاغي لصوتية المفردات اللغوية و أنساقها التعبيرية، وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال و المدلول و إحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى.

هذه المتغيرات هي أساس (المتغيرات الأسلوبية) فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له و أصوات الألفاظ كما يقول ابن سنان: (دالة على جمعات الكلام كحروف الشيء و جهاته).

حيث تعتمد دراسة المستوى الثاني على كينونة الصوت دالاً و مدلولاً بحكم المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها فتولد علاقة طبيعية بين الصوت و المعنى.

## I. تعريف الصوت:

« الصوت شيء مادي محسوس، يتحدد فيزيائيا بأنه تموج في الهواء نتيجة احتكاك بين الجسمين، و يتحدد فيزيولوجيا على أنه صوت يحدث بمرور الهواء من الرئتين إلى الخارج، باهتزاز الوترين و باعتراء عضو في جهاز النطق أو بدونه»[1]

لقد أجمع اللغويون و دارسوا علم الأصوات على أن الأصوات تنقسم إلى قسمين رئيسيين:

### 1- الصوامت و الصوائت:

تتكون الأصوات العربية من تسعة و عشرين صوتا عند أغلب علماء اللغة و هناك من يعدها ثمانية و عشرين من أمثال «أبو العباس المبرد» من خلال كتابه «سر صناعة الإعراب»، وهي تنقسم إلى ستة عشرة مخرجا، مقسمة بين الحلق و الفم، كما أن الأصوات العربية مقسمة إلى صوامت و صوائت»[2]

إذن فالأصوات مقسمة إلى قسمين، وكل صوت يختلف عن غيره من الأصوات الأخرى.

### - الصوامت: (consonnes)

«الصامت هو الصوت المجهور، الذي يحدث في نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا أو اعتراضا جزئيا، من شأنه أن يمنع الهواء من أي ينطلقا في الفم دون احتكاك مسموع»[3]

فالصوامت هي إما أن ينحبس الهواء معها فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن.

---

[1] مدكور عاطف: علم اللغة بين التراث و المعاصرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع (د.ط)، 1987، ص 95، 96

[2] محي الدين رمضان: في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة عمان (د.ط) (د.ت)، 64

[3] محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت (د.ط) ص 149

وهي في العربية كل الأصوات ما عدا الحركات و حروف المد و اللين، وتنقسم الصوامت حسب طريقة النطق أي حسب حالة مرور الهواء عند موضع النطق إلى:

**1- الصوامت الانفجارية:**

وهي حبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، ثم يضغط الهواء و يطلق سراحه فجأة فيندفع محدثا صوتا انفجاريا، و هي: (الباء، التاء، الدال، الطاء، الظاء، الكاف، القاف، الهمزة..»[1]

و هذه الأصوات عندما تنطقها، تحس بأن الهواء الخارج من الرئتين ينحبس ثم يندفع و يحدث لنا صوت انفجاري.

[1] المرجع السابق، ص 150

**الصوامت الانفجارية و تواترها في القصيدة:**

قد تواترت الصوامت الانفجارية في القصيدة بشكل متميز وبنسب متقاربة نوعًا ما فكانت على الشكل التالي:

| الحروف | تواترها | مخارجها | صفاتها |
|---|---|---|---|
| الباء | 23 | شفوي | مجهور، شديد، منفتح |
| التاء | 39 | أسناني لثوي | مجهور، شديد، منفتح |
| الدال | 45 | أسناني لثوي | مجهور، شديد، منفتح |
| الطاء | 7 | أسناني لثوي | مهموس، شديد، مطبق |
| الضاء | 8 | أسناني لثوي | مجهور، رخو، مطبق، انحرافي |
| الكاف | 12 | لبقي | مهموس، رخو، منفتح |
| القاف | 20 | حلقي | منفتح، شديد، مهموس |
| الهمزة | 6 | حنجري | مجهورة، منفتحة، شديدة |

من خلال تأملنا للجدول نجد أن نسبة تكرار الحروف داخل القصيدة، تبعا لاهتمامات الشاعر أثناء أداء دلالاته و سياقاته.

قد وظف الشاعر هنا من الحروف "الدال" لأنه حرف قريب المخرج و لها وضوح سمعي حيث أن حرف "الدال" هو صامت "أسناني لثوي مجهور" و هذا ما نجده في قول الشاعر

(وحيدُ، سعيدُ، شهيدُ، جديدُ) كذلك نلاحظ أن حرف الروي في هذه القصيدة هو حرف "الدال" و لذلك أطلق عليها (الدالية) و قد تكرر صوت (الدال) في النص حوالي 45 مرة.

و نلاحظ أيضا الأصوات المجهورة هي التي طغت على القصيدة لأن نسبتها تصل إلى 5.85%، وهذا يعني أن الشاعر يريد الجهر بالفخر و الاعتزاز وذلك لذكره للمدوح، وقد رتبت هذه الأصوات المجهورة لأنها أقوى جرسا من الأصوات المهموسة، حيث أراد الشاعر أن يصور لنا أيضا اعتزازه وحيه وفرحته، إضافة إلى هذا فالشاعر لا يلغي دور الحروف المهموسة.

**2- الصوامت الاحتكاكية:**

« و هي الأصوات التي تضيف فيها مجرى الهواء ضيق يسمح باحتكاك الهواء عند مروره بموضوع النطق»[1]

أي أنها تتضح عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين و هذا الهواء الذي يخرج من الرئتين يشكل احتكاك مسموع و هذه الأصوات هي: (الثاء، الحاء، الظاء، الصاد، الذال،الزاي ، السين، الشين، العين، الغين، الفاء، الهاء»[2]

[1] محمود السعران: علم اللغة ص 172

[2] سيبوبة أبو بشر عمرو، الكتاب، تحقيق الشيخ عبد السلام هارون دار القلم، القاهرة، (د.ط)، ج4، 1966، ص 34

| الحروف | تواترها | مخارجها | صفاتها |
|---|---|---|---|
| الثاء | 3 | لثوي | مهموس، رخو ،منفتح |
| الحاء | 26 | حلقي | مهموس، رخو ،منفتح |
| الخاء | 7 | لهوي | مهموس، رخو ،منفتح |
| الزاي | 1 | أسناني لثوي | مهموس، رخو، منفتح، صفيري |
| السين | 17 | أسناني لثوي | مهموس، رخو، منفتح، صفيري |
| الشين | 16 | شجري | مهموس، رخو، مطبق، صفيري |
| الصاد | 8 | أسناني لثوي | مهموس، رخو، مطبق، صفيري |
| الظاء | 9 | أسناني | مجهور، رخو، منفتح |
| العين | 20 | حلقي | مجهور، رخو، منفتح |
| الغين | 9 | شفوي | مجهور، رخو، منفتح |
| الفاء | 33 | شفوي أسناني | مجهور، رخو، منفتح |
| الهاء | 56 | حنجري | مجهور، رخو، منفتح |

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الصوامت الاحتكاكية، قد أتت بشكل متنوع و قد لعبت دورًا هامًا في القصيدة و أيضا في تحديد المعنى و نجد حرف "الهاء" قد تكرر هو الآخر في القصيدة و هو حرف "حنجري" مهموس يدل على الضمير و هذا ما نجده في قول الشاعر (عاشقها، لا تراها بسيطة، حُبها...) و كذلك نجد حرف "الفاء" قد تكرر في القصيدة حوالي 33 مرة وهو حرف شفوي أسناني، وقد أضفت على القصيدة جرسًا موسيقيًا جميلاً الشبيه بالغناء في ائتلاف الألفاظ و عدم تنافرها.

**3- صوامت الغناء:**

و هي الأصوات التي ينحبس فيها الهواء انحباسا في الفم، ولكن ينخفض الحنك اللين ليتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف»[1]

و صوامت الغناء في العربية هي: النون و الميم، ويعتبر كل من صوتي الميم و النون من الاصوات التي لعبت دورًا هامًا في القصيدة، خاصة و أنهما الأكثر و ظهورًا من بداية القصيدة إلى نهايتها.

| الحروف | تواترها | مخارجها | صفاتها |
|---|---|---|---|
| الميم | 45 | شفوي | مجهور، منفتح بين الشدة و الرخاوة |
| النون | 61 | لثوي | مجهور، منفتح، شديد |

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ أن حرف النون هو حرف لثوي أسناني مجهور، وهو يتميز بجرس رنان يناسب درجة الفخر و الاعتزاز من ذلك قول الشاعر:

«تيمتني، عَمِيدُ، الندمُ، عين، .....»

[1] محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت (د.ط)، (د. ت) ص، 108

و كذلك حرف "الميم" و هو حرف شفوي مجهور، و حرف فعل ومن ذلك: "حلمة، قمرية، مُقلتان، مُمِيتُ»

وترى أن ابن الرومي وزعها في القصيدة توزيعًا متميزًا.

**4- الصوامت المكررة:**

«وهي الأصوات التي يضيف فيها وضع النطق غير ثابت، أو مستقر بل يتردد و يتكرر، ومن ثم يطلق عليها الأصوات المتكررة»[1]

أي أنه يتكون بفعل احتكاك اللسان باللثة و يكون ذلك سريعًا، و تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، و هذا النوع من الأصوات يمثلها حرف «الراء» فقد استخدم حرف الراء في القصيدة بشكل رائع و متميز، ولا شك أن ما يمتاز به هذا الصامت من خصائص صوتية، قد انسجمت انسجاما وثيقا بالمعنى و من ذلك قول الشاعر: «قمرية، نظرة» "الراء" هو صوت مرتبط بإيقاع موسيقى.

**5- الصوامت المنحرفة:**

« تتكون الصوامت المنحرفة بوضع عقبة في وسط المجرى الهوائي مع ترك منفذ للهواء عن طريق أحد جانبي العقبة أو عن جانبيها، ومن هنا كانت تسميها بالمنحرفة أو الجانبية»[2]

فالصوامت المنحرفة تكون بعقد طرفي اللسان على أصول الأسنان العليا بحيث يُوجد شيء داخل الفم يمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك فراغ لمرور هذا الهواء من جانب الفم، و تذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بها، و يمثلها في العربية حرف "اللام" و هو صوت

[1] المرجع السابق، ص108

[2] محمود السعران: علم اللغة، ص 189

غازي جانبي، مجهور، و لقد ورد في القصيدة بشكل كبير و في جمل كثيرة و منها «خليلي، القلوب، بلوى» لأنه حرف قريب المخرج و له وضوح سمعي.

## 2-الصوائت: (Voyelles)

« الصائت هو الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، و خلال الأنف معلما أحيانا دون أن يكون ثمة عائق أو تضيق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعًا»[1]

و الصوائت العربية هي (الفتحة، الكسرة، الضمة، الألف الممدودة اللينة، الفتحة الطويلة، الواو الممدودة اللينة، الضمة الطويلة).

كما أن الصوائت تصنف إلى أمامية وخلفية ووسطية، إضافة إلى الدور الذي تلعبه الشفتان في نطق الصوائت، فإذا ضمت الشفتين نطقتا بالضمة و الضمة الطويلة، و إذا فتحناهما تنطق الفتحة و الفتحة الطويلة، و عندما تكسر تنطق الكسرة و الكسرة الطويلة، و صوائت المد الطويلة تشتمل على صفات عند نطقها فنجد أن الألف يحدث باندفاع الهواء من الصدر عبر الحنجرة دون عائق ما أما الباء فيتم حدوثها باندفاع الهواء نجد موضع مخرجه، إذا الشفتان مستمرتان و اللسان مرتفع في أقصاه باتجاه الحنك اللين.

الذي يكون على حالة من الارتفاع يسد طريق التنفس من الحلق، فينفذ و يتذبذب الوتران الصوتيان و يسمع صوته مجهورا»[2]

و "الواو" حدوثه باندفاع الهواء نحو موضوع مخرجه «إذا الشفتان مستديرتان و اللسان مرتفع في أقصاه باتجاه الحنك اللين، الذي يكون على حالة من الارتفاع ليسد طريق النفس من الحلق فينفذ و يتذبذب الوتران الصوتيان و يسمع صوته مجهورًا»[1]

[1] محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارء العربي، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 148

[2] محي الدين رمضان: في صوتيات العربية، ص 164

و قد جاء استخدام الصوائت في القصيدة بما يناسب الحالة النفسية للشاعر، و هي تدل على الحب، التوجع الحسرة..

ومن ذلك: «خليلي، ففؤادي، القلوب، العيون...»

و قد استخدمها الشاعر في القصيدة، للدلالة على التنفس من كل مكبوتاته النفسية و إخراجها إلى الخارج.

**تكرار الكلمة:**

في قصيدة وحيد مغنية نجد الشاعر قد استعمل كلمات مكررة، و من خلال هذا الجدول نقوم بإحصاء هذه الكلمات حسب عدد تكرارها

| الكلمة | نوعها | عدد تكرارها | الكلمة | نوعها | تكرارها |
|---|---|---|---|---|---|
| من | حلف | 5 | ما | حرف | 2 |
| قلت | فعل | 2 | في | ظرف | 3 |
| لا | حرف | 2 | | | |
| نظرة | فعل | 2 | | | |
| لحظة | فعل | 2 | | | |

من خلال ملاحظتنا للجدول نجد أن كلمة (من) قد تكررت 05 مرات و هي التي وردت مرتين في البيت الثاني من القصيدة ولقد تكررت الحروف (لا، ما، في) بنسب متقاربة هذه تعطي هذه الحروف متعة صوتية، كما تلعب دورًا مهما في الجانب الإيقاعي.

[1] المرجع السابق، ص 164

لقد تكررت كل من الكلمات (نظرة، لحظة، قلت) و كلها ألفاظ زادت في جمال المعنى ورونقه.

**ج- تكرار الجملة:**

« إن تكرار الجملة قد وقع عدة مرات في القصيدة و إن هذا النوع من التكرار يخص السياق فقد يكون تكرار الجملة أو عبارة و قد لا تكرر الجملة ذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة»[1]

| البيت | الجملة | عدد تكرارها |
|---|---|---|
| 02-06 | من الضبي | 02 |
| 03 | قال صفها | 02 |
| 07 | تتغنى كأنها | 02 |
| 23 | نظرة منك | 02 |
| 24 | لحظة منك | 02 |
| 17 | في القلوب | 05 |

من خلال هذا الجدول نجد أن الجمل قد تكررت في القصيدة مرتين لا أكثر ما عادا جملة (في القلب) فقد تكررت "05مرات".

[1] نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، (د.ط) 1997، ص64،65

**2- الجناس:**

قد جعل الشاعر ابن الرومي قصيدته بهذا المحسن البديعي مما زاد جمالا وترادفا، حيث لفت إليه الانتباه بجرسه القوي، وإيقاعه المؤثر و قد ورد منه جناس تام و جناس ناقص و قبل كل ذلك يجب أن نشير غلى مفهوم صاحبتها في تأليف حروفها»[1]، وهو أيضا: أن يتشابه به اللفظان (الحرفان في النطق و يختلفان في المعنى و هو نوعان:

**1- جناس تام:** وهو ما اتفق فيه اللفظان في النطق في أمور أربعة وهي: نوع الحروف وشكلها وعددها و ترتيبها.

**2- جناس ناقص:** «وهو ما اختلف فيه اللفظتين في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة»[2]

وقد برز الجناس في قصيدة وحيد مغنية بكثرة, وذلك لإبداع صاحبها، و يظهر ذلك الجدول الآتي:

[1] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق منير قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1989، ص 353

[2] علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط5، 1966، ص265

| البيت | الجناس | نوعه |
|---|---|---|
| 17 | حسان، حسن | جناس ناقص |
| 1 | وحيد، وحيد | جناس تام |
| 23 | نظرة، نظرة | جناس تام |
| 24 | لحظة، لحظة | جناس تام |
| 15 | حليم، حلمه | جناس ناقص |
| 10 | نفس، أنفاس | جناس ناقص |
| 2 | بحسنها، بحسنها | جناس تام |
| 22 | الشيطان، الشيطان | جناس تام |

إن الجناس دلالة عميقة و هو ظاهرة صوتية تزيد إغناء موسيقى النص و تعبر عن وجدان الشاعر.

## الفصل الثالث: المستوى الدلالي

ثالثا / الحقول الدلالية

**ثالثا /.الحقول الدلالية:**

يعرف أحمد مختار عمر «الحقل الدلالي بأنه: مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها و توضع تحت لفظ عام يجمعها»[1] وهنا يقصد به مجموعة الكلمات المتقاربة في معانيها.

«**الحقل الدلالي** هو صنف أو عنوان تندرج تحته مجموعة كلمات يتراوح عددها بين اثنين وبضع مئات، أو بضع آلاف: مثلا (الطائرة) تنتمي إلى حقل المصنوعات و إذا أردنا تضييق الحقل، نقول أنها تنتمي إلى حقل وسائل النقل المصنوعة»[2]

إن نظرية الحقول الدلالية تقوم أساسا على تنظيم الكلمات في حقول دلالية تجمع بينهما مثلا مجالات تتصل بالأشياء المادية كالمساكن وثمة حقول أخرى تتصل بالجوانب المعنوية كحقل (العواطف) التي يشمل ألفاظ الحب والكره،وغير ذلك و على هذا أصبح من الضروري تصنيف البحث ضمن حقول دلالية متعددة، تنتظم الألفاظ التي استخدمها ابن الرومي في هذه القصيدة، فثمة حقل دلالي يتمحور حول الإنسان وحقل ثاني يشتمل على دلالات الموت و الحياة وثالثا معجم مفعم بالحزن وآخر.

**-1. حقل الموت والحياة:**

تتمثل دورة الحياة و الموت لدى الشعراء مفتاحا مهما من مفاتيح تجاربهم بشكل عام، و ابن الرومي يعبر في قصيدته «وحيد مغنية» عن الموت و الحياة، وقدرته على كشف الواقع هي سبب اهتمامه الموت و اهتمامه بالحياة، والصلة بين الموت و الحياة وأنه من كل هذا انفجرت صورة الأمل و اليأس و القلق[3]

1 أحمد مختار عمر: علم الدلالة، كلية العلوم، القاهرة، ط1، 1998، ص 79

2 المرجع نفسه: ص 79.

3 المرجع نفسه: ص 79.

وتحضر دلالات الموت و الحياة منتظمة كما يبينها الجدول الآتي:

| الألفاظ الدالة على الحياة | الألفاظ الدالة على الموت |
|---|---|
| ففؤادي، القلوب، حبٌّ، وعدٌ، العيون، الهدوء، صوتها، نفسٌ، سعيدُ، غناء | تيمتني، موتٌ، تهديدُ، بلوى، يشيب، انقطاعٌ، الندم |

من خلال الجدول نجد أن الألفاظ وتصنيفها حسب دلالاتها إلى ألفاظ دالة على الحياة والموت نلاحظ الحس التشاؤمي للشاعر وقد وفق إي اختياره لهذه الألفاظ لأنها مناسبة لموضوع القصيدة **(ياخليلّي، تَيَمَتْنِي، وحيدُ)**.

**2-. حقل الإنسان**

| الألفاظ الدالة على الإنسان |
|---|
| العين |
| القلب |
| الصوت |
| النفس |
| يشيب |
| الغد |

لقد بين هذا الجدول الألفاظ الدالة على الأعضاء و صفاتها في القصيدة فنجد، الأعضاء ذات دلالة ايجابية لأنها توحي بقدرة الإنسان على الإتحاد مع الكون مثل: **العين، القلب، الصوت**

**-3.حقل الحزن والفرح:**

لقد كثرت الألفاظ و عبارات الحزن و التشاؤم في القصيدة ياخليلي تيمتني وحيدُ وهذا راجع إلى معاناته وهذه الألفاظ نوضحها في الجدول التالي:

| الألفاظ الدالة على الحزن | الألفاظ التي تدل على الفرح |
|---|---|
| تيمتني، الصوت، الندم، الموت، وحيد، عَمِيدُ | الحب، مليح، غِنَاء، نجم، سعيدُ، تتغنى، غَادَةٌ |

لقد بين لنا الجدول أن الشاعر قد وظف ألفاظ الحزن تعبر عن تجربته ومواقفه، ومن خلال هذا نجد أن ابن الرومي عرف كيف يوازي بين حقلي الإنسان و الحزن إذا أننا لا نجد إنسان دون حزن أو ألم و لا حزن دون إنسان وهذا إذا دل على شيء فإنما يدل على كفاءته الشعرية وقدرته الإبداعية و الفنية

**-4.حقل الحيوان:**

لم يعتمد الشاعر كثيرا على حقل الحيوان في قصيدته «وحيد مغنية» فتجده استخدم طيبة و كررها مرتين ولها دلالة في سياق النص فهي تدل على الراحة، والهدوء، و أيضا: **قمرية فهي ضرب من الحمام.**

ومن خلال دراستنا للحقول الدلالية في القصيدة نجد أن الشاعر وظف حقولا مختلفة، وقد وفق في اختيار الألفاظ المناسبة لدلالة لكل حقل.

# الملحق

## "ابن الرومي"

**نشأته وحياته:**

أبو الحسن علي بن العباس بن جُريح مولى عبيد الله و تأدب حتى شعر و نبغ، ثم قضى حياته كأكثر شعراء في انتجاع السراة و الولاة، و قد حمل الناس بلسانه على بره و تكرمته، إما رغبة و إما رهبة[1]

كان ابن رومي شرها كما يظهر من غصون شعره، وله أشعار كثيرة في الطعام والشراب، وكان الشديد الطيرة يخلو فيها ويحتج لها يقول، إن النبي صلى الله عليه وسلم كان يحب الفأل و يكره الطيرة، و أنه مر برجل و هو يرتحل ناقة له و يقول: (يا ملعونة) فقال لا يصحبنا ملعون، وأن عليا رضي الله عنه كان لا يغزو غزاة و القمر في العقرب، وكان يزعم أن الطيرة موجودة في الطباع، وهي في معظم أظهر، وأن الأكثر في الناس إذا لقي ما يكرهه قال: على وجه مَنْ أصبحتُ اليوم؟ قال علي بن المسيب: دخل علينا ابن الرومي يوم مهرجان سنة، وقد أهْدى إليَّ عدة من الجواري القيان وكانت فيهن، صبية حولاء و عجوز في إحدى عينيها نكتة، فتطيِّر من ذلك و لم يظهر لي أمره، وأقام باقي يومه لا يخرج، فلما كان يعد مدة يسيرة سقطت إبنة لي من بعض السطوح، و جفاه القاسم ابن عبيد الله فجعل القينتين سبب ذلك و كتب إليَّ يقول:[2]

أيها المُتْحفي بحول وعُور  أين كانت عنك الوجوه الحسان؟

قد لعمري ركبت أمرًا مهينًا  ساءني فيك أيها الخُلْصـان

فتحك المهرجانَ بالحول و العو  رأرانا ما أعقب المهرجـان

[1] ترجمته في سير أعلام النبلاء (495/13)، وفيات الأعيان☹358/3)

[2] ابن الرومي ديوان ، ص 8

كان من ذاك فقْدُك ابنتك الحرّ ة مصبوغة بها الأكفـان

و تجافي مؤمّل لـي جليل لجَّ فيه الجفاء و الهجـران

قف إذا طيرة تلفتك و أنظر و استمع ثم ما يقول الزمان

خبّر الله أن مشأمـة كا نت بقوم و خبّر القرآن

و بلغ من تطير ابن الرومي أنه كان يقيم الأيام لا يخرج من داره إذا قرعت أذنه صبيحة اليوم كلمة سيئة، وله في ذلك أخبار غريبة مع الأخفش، و كان هذا الشاعر فاحش الهجو شديده حتى خشية الكبراء و الوزراء لذلك، كان أبو الحسن القاسم بن عبيد الله وزير المعتضد لا يفتأ حَذِرًا منه خائفًا من هجائه، و لا يكاد يصدق أنه يسلم من لسانه، وكان هذا الوزير شريرًا سفاكا للدماء، فدس عليه من سمه في أكلة و هو حاضر، فلما أحسن ابن الرومي بالسم قام، فقال له الوزير: إلى أين؟ فقال: إلى موضع الذي بعنت بي إليه! فقال له سلم على والدي، فقال ليس طريقي على النار، ولحق بمنزله فأقام به أيامًا و كان الطيب يتردد عليه فزعم أنه غلط في بعض العقاقير، فقال و قد سأله نفطرية النحوي و هو يجود بنفسه:

غلط الطبيب عليَّ غلطة مُوردِ عجزت مواردُه عن الإصدار

و الناس يَلْحَون الطبيب وإنما غلط الطبيب إصابة الأقدار

**شعره:**

كان في الناس من يعير ابن الرومي جنسيته، و ينتقص لأجلها شاعريته كما يؤخذ من قوله:

كم عائب كل شيء و كلَّ ما فيه عيب

قد تُحْسِنُ الروم شعرًا ما أحسنته العُرَيبُ

يا منكر المجد فيهم أليس منهم صهَيب؟

و لكن هذه الجنسية كان لها الأثر الأظهر و الفضل الأكبر في بنوغه، فإنه جمع إلى تعمق الأريين في الفكر، تفوق الساميين في الجبال، و ضم إلى دقة الروم في التصوُّر، قوة العرب في التصوير، فأمتاز بتوليد المعنى و استقصائه حتى لا يترك فيه بقية لغبرة، ومن ثم طالت قصائده من تكرير و لا سقط، وقلما رأينا شاعرًا يسلم على الطول و تتساوى أجزاء قصيدته في الحسن و القوة، ولابن الرومي براعة نادرة في وصف الشيء وتشبيهه، وقدرة غريبة على العتاب و الهجاء لما كان يُمْنَى به من جفاء الأصدقاء، و إعراض الكبراء، لحدة طبعه و ضيق خلقه، وهو في منزلة أبي تمام و البحتري، وربما فضَلهما أحيانًا.[1]

لأنه قال في كل فنون الشعر المعروفة (وزاد عليها زيادة لو وزعت على عشرة شعراء لأحلتهم منازل الفحول)

على أنه يسنُّ أحيانا فيطلب صحة المعنى و لا يبالي حيث وقع من هُجنة اللفظ وخشونته، ولو أنه نشأ نشأة عبد الله بن المعتز لما كان له معه ذكر في باب التشبيه و الملح، فإن ابن الرومي أعلى كعبًا منه في الشعر، ولكن علمه .....دون علم الملوك و قد قال له بعض معاصريه يلومه لِمَ لا كتشبيهات ابن الرومي المعتز فقال له: أنشدني من قوله الذي

عن مثله، فأنشده قوله في الهلال:

أنظر إليه عز ورق من فضة  قد أثقلته حمولة من عنبر؟

فقال له زدني: فأنشده قوله في الأذريون، وهو زهر أصفر في سوطه خمل أسود:

كأن أذرَّيونها  غبَّ سماء هاميَّه

مداهن من ذهب  فيها بقايا غالِيَّه

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط7، 2002، ص 252

فصاح واغوثاه إلا يكلف الله نفسا إلا وسعها، ذلك إنما يصف ما عون بينه لأنه ابن خليفة، وأنا أي شيء أصف؟ و لكن أنظر إذا وصفت ما أعرف أين يقع قولي من الناس، فهل لأحد قط مثل قولي في قوس الغام:[1]

وقد نشرت أيدي الجنوب مطارقها  من الجود كنا و الحواشي على الأرض

يطرزها قوس السحاب بأخضر  على أحمر في أصفر إثْرَ مُبَيِّض

كأذيال خود أقبلت في غلائل  مُصَبَّغة و البعض أقصر أقصر من بعض

و قولي في صانع الرقاق:

ما أنس لا أنس خبازًا مررت به  يدَّحو الرقاقبة مثل اللمح للبصر

ما بين رِيتها في كفه كرَةً  و بين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ما تنداح دائرة  في لجة الماء فيه بالحجر

**نموذج من شعره:[2]**

من قوله، وقال ما سبقني أحد إلى هذا المعني:

آراؤكم ووجوهكم و سيوفكم  في الحادثات إذا دجون نجوم

منها معالم للهدى، و مصالح  تجلوا الدجى، و الأخريات رجوم

ومن معانيه المخترعة قوله:

وإذا امرؤ مدح امرأ لنواله  وأطال فيه فقد أراد هجاءه

[1] المرجع السابق، ص 252

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان ط7، 2002، ص253

لو لم يقدر فيه بُعِّد المستقى عند الورد لما أطال رشاءَة

**صور من عصر ابن الرومي في شعره:**

و تطالعنا صور من عصر ابن الرومي في شعره: نجد في شعره مثلا صورًا للحياة الاجتماعية، وألوانا من لهو الناس وترفهم و ازدهار فن الغناء والرقص حتى لنجده يرثي إحدى المغنيات و اسمها بستان، و يتغنى بمغنية اسمها وحيد و يصف راقصة في مجلس عبد الملك بن صالح و مجلس غناءٍ و رقص لدى الوزير القاسم، و يعدد آلات الطرب بين عود وزمر و كمان... و نجد في شعره صورة لولع الناس بلعبة الشطرنج حتى ليتخذ من هذه اللعبة مادة للمدح، فيمدح أيا القاسم الشطرنجي معددًا ألوان مهارته في فنون هذه اللعبة[1]، و نجد في شعره ألوانًا من تفنن الناس في المآدب، ومجالس الطعام والشراب و النزعات إلى البساتين ورحلات الصيد، ونجد فوق ذلك صورة لاضطراب الحالة السياسية في عصره وما قام فيه فتن و ثورات، كثورة الزّنج في البصرة التي صوّرها ابن الرومي واصفًا ما حلَّ بأهل البصرة على يد الثائرين و أخيرًا، لعل أبرز ملامح الشخصية عند ابن الرومي أن شعره و حياته شيء واحد: فمن الشعراء من لا يكشف لنا في شعره إلا القليل من الجوانب نفسية؟ أمّا شعر ابن الرومي فيصوّر شخصيته بمختلف جوانبها في ملذاته و آلامه ووساوسه و خوفه وجبنه و تشاؤمه و اعتلال صحته و المحن التي أصابته في ماله و أفراد أسرته و علاقته بالناس حتى أصبحت حياته و شعره قصيدة واحدة لا فرق فيها بين ابن الرومي الشاعر و ابن الرومي الإنسان[2]

أخيرا لا بد من الإشارة إلى أن ابن الرومي كان غزير الشعر سريع البديهة، لا يعمد إلى التروي و التنقيح كثيرا، نعرف ذلك مما رواه لنا تلميذه الناجم في جمع الجواهر ص 292، إذ قال: "جلست معه على باب داره و قد أبل من علة، فمرَّ بنا الحاجب فقال: قوما عندي

[1] ديوان ابن الرومي، عبد الأمير علي مهنّا، دار المدار الثقافية، ج1، ط1، ص27

[2] المصدر نفسه، ص27

نتحدث اليوم، و عندي مصوص و أشياء لطيفة لا تضرك، و أشرب مع أبي عثمان بحضرتك، ونتآنس يومنا، فقال: إنا نأتيك الساعة و أبو عثمان فامض و نحن في أثرك، فمضى و لحقنا فحجب عنا فانصرفنا و أبو الحسن مغضب فدخلت على أبي الحسن في ذلك اليوم فوجدت بين يديه قصيدة طويلة جدَّ أولها:

نجاك يا ابن الحاجب الحاجبُ , أين ينجو منّي الهاربُ

فعجبت من سرعة عمله، وقلت أعزّك الله، متى عملتها؟ قال: الساعة قلت: و أين مسوّدتها؟ قال: هي هذه قلت: و ما فيها حرف مصلح، قال: قد استوت بديهيتي و فكرتي فما أعمل شيئًا فأكاد و أصلحه"، ويدل هذا الخبر على سهولة نظم الشعر على ابن الرومي مما يبين وفرة ما نظمه في هذا الديوان[1]

و يلاحظ أن ابن الرومي استعمل في بعض شعره ألفاظًا ربما تكون دارت على ألسنة العباسيين و لم تسجلها المعاجم اللغوية، ولم نجتهد نحن في تفسيرها فتركناها كما وردت.

**وفاته:**

مات مسمومًا 283 هـ و يروى[2] في ذلك أن القاسم[3] بن عبيد الله أوعز إلى ابن فراس أن يدس له السم في خُشكنانجة[4] خوفا من هجائه، فلما أكلها، أحس بالسم فقام مسرعًا، فقال له القاسم: إلى أين؟ فأجابه: ما طريقي إلى النار، وخرج من مجلسه و أتى منزله و أقام أياما ومات، وقال أبو عثمان الناجم الشاعر: دخلت على ابن الرومي أعوده فوجدته يجود بنفسه، فلما قمت من عنده قال لي:

أبا عثمان أنت حميدُ قومِكَ وجودكَ للعشيرة دون لومِكَ

[1] ابن الرومي ديوان ، ص 28

[2] وفيات الأعيان: 358/3

[3] القاسم عبيد الله بن سليمان بن وهب وزير المعتصد

[4] خشكناجة: ضرب من الحلوى

نزوِّد من أخيك فما أراه يَرَاك و لا تراه بعدَ يومِكَ

**- الرثاء عند ابن الرومي:**

ربما لا نجد شاعرًا رثى من أفراد أسرته عدد الذين رثاهم ابن الرومي، رثى أخاه و زوجته و أولاده، ومن أرق مراثيه قصيدته الدالية في رثاء ابنه الأوسط محمد ومطلعها[1]

بكاؤكما يشفي و إن كان لا يجري فجودا فقد أودي نظيركما عندي

توخِّي حمام الموت أوسط صبيتي فللّه كيف اختار واسطة العقد

لقد قلَّ بين المهد و اللحد لبثه فلم ينس عهد المهد إذ ضُمَّ في اللحد

فقد بدأ قصيدته مخاطبًا عينيه يستحثهما على الجود بالدموع في فقد عزيز يعادلهما عند الشاعر، ثم يصوِّر لنا مرض هذا الطفل و ساعاته الأخيرة و لهفة أبويه عليه فيقول:

ألحَّ عليه النّزف حتى أحاله إلى صفرة الجاديّ عن حمرة الورد

وظلَّ على الأيدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الزّند

فهو يصف شحوب الطفل وهزاله وذبوله شيئًا فشيئًا و أهله يتنافكونه من يد إلى يد يتابعون أنفاسه الخفيفة المتلاشية ومع كل نفس منها يتلاشى جزء من نفسه كأنه قضيب من الزند تذبل أوراقه وتتساقط الواحدة بعد الأخرى، ثم يصور حرقة الوالد.

الذي يتذكر كفله كلما رأى لعبة من لعب أو رأى أخويه الباقين

أرى أخويك الباقيين كليهما يكونان للأحزان أورى من الزّند

إذا لعبا في ملعبٍ لك لذّعا فؤادي بمثل النار عن غير ما قصد

[1] شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي، الديوان ,ص: 125،

وهكذا فابن الرومي لا يكتفي بتصوير لوعته و دعوته كما يفعل الشعراء الذين رثوا أبناءهم، ولا يكثر من التفجع و التهويل، بل نلمس لديه عمق الحزن دون تفجع و ندب و نواح، إنه يصور لنا جو الموت في صورة من اشد الصور وقعا في النفس و تفطيرًا للقلب صورة طفل يموت...

أجاده، وجدد في صوره و معانيه، واقترب به إلى الوجدان، وتناول الموضوع بطريقة تختلف عما كانت عليه، فتفوق على أقرانه في هذا الفن أيضا، و لعل حياته المملوءة بالمآسي جعلت منه إنسانا شفافًا ذا نفس جريحة، و قلت ضعيف ومشاعر مرهفة، يحسب الأيام كلها مآس، لذلك تميزت مرثياته بقوة الحرارة وصدق العاطفة لأنه أبعد ما يكون عن اصطناعها، وقد مني بنكبات كثيرة، وأهمها وفيات متكررة حصدت أولاده الثلاثة بعد زوجته و أخيه، فبكاهم جميعا و اشفق على نفسه لفقدهم، ومن الصور الجديدة في قصيدته الدالية، التي رثى فيها ابنه الأوسط، صورة الولد وهو ينازع و يذوي كما يذوي القضيب من الرند"، إلى ذلك هو لم يصطنع الفضائل في الميت،، بل تحدث عن أثر الفاجعة في نفسه وعن مكانة ولده بصدق.[1]

[1] ابن الرومي ديوان: ص 26

# الخاتمة

الحمد لله و كفى، و الصلاة والسلام على المصطفى وبعد، دراسة رثائيات ابن الرومي «قصيدة وحيد مغنية» دراسة اسلوبية، تسجل أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث هي كالآتي:

-أن الأسلوبية تطور للأسلوب الذي كان عند ديسوسير

-أن علم الأسلوب مصطلح مرادف للاسلوبية مع أن بعض العلماء فرق بينهما تفريق بسيط.

-أن تعدد المناهج الأسلوبية كان نتيجة اختلاف النظرة إلى هذا العلم فمنهم من ينظر من زاوية المبدع ومنهم من ينظر من جهة المتلقي وهكذا.

-إن الغاية من المقاربة الأسلوبية هي الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف إلى عتباته المظلمة وعناصره الفكرية، وشبكة علاقاته بالعناصر الوجدانية.

-الرثاء عند ابن الرومي: ربما لا نجد شاعرًا رثى من أفراد أسرته عدد الذين رثاهم ابن الرومي، رثى أخاه وزوجته و أولاده ومن أرق مراثيه قصيدته الدالية في رثاء أبنه الأوسط محمد.

-كما كان الرثاء عنده أيضا: أجاده، وجدد في صوره ومعانيه، واقترب به إلى الوجدان، وتناول الموضوع بطريقة تختلف كما كانت عليه، فتفوق على أقرانه في هذا الفن أيضا.

-تميزت مرثياته بقوة الحرارة والصدق العاطفة لأنه أبعد ما يكون عن اصطناعها.

-وظف الشاعر ابن الرومي الأصوات المناسبة التي تعبر عما يختلج في نفسيته.

-استعمال الشاعر لبحر الخفيف وهو الأكثر البحور حضورًا في الشعر العربي

-التزام الشاعر بوحدة القافية، وهي قافية مطلقة تتناسب مع موضوع القصيدة.

-اعتماد حرف الدال كروي للقصيدة كثير الشيوع في الشعر العربي

-توظيف زمني الماضي و المضارع.

-تعدد وسائل التصوير و التي من بينها

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع**


*القران الكريم

1/ابراهيم قلاتي : قصة الاعراب , دار الهدى عين مليلة ,الجزائر,(د ط) ,2009.

2/ ابن الاثير : المثل السائر في الادب السائر والشاعر ,ت محي الدين المدين عبد الحميد, المكتبة العصرية , لبنان , ط1 ,1999 .

3/ ابن الرومي الديوان : عبد الأمير علي مهنا , دار المدار , الثقافة ,ج1 ,ط1 ,2009.

4/ ابو الهلال العسكري , كتاب الصناعتين , ت منير قميحة , دار الكتب العلمية , لبنان , ط1 , 1989 .

5/ احمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب , دار البيروت , د ط , .2006

6/ احمد حسن الزياد , تاريخ الادب العربي , دار المعرفة , بيروت , لبنان ,ط7 , .2002

7/ احمد درويش , الاسلوب والاسلوبية , مجلة النقد الادبي , المجلد 5 , العدد 1اكتوبر 1984 , مطابع الهيئة المصرية العربية للكتاب .

8/ انيس ابراهيم : من اسرار اللغة , مكتبة انجلو المصرية ,د ط ,1978 .

9/ الخطيب القزويني : ت محمد عبد القادر الفاضلي , الايضاح في علوم البلاغة , المكتبة العصرية , بيروت , د ط , 2004 .

10/ القاضي النعمان : ابو فراس الحمداني ,الموقف والتشكيل الجمالي , دار الثقافة للنشر والتوزيع , دط , 1992 .

11/ السكاكي : مفتاح العلوم , مكتبة الحلي ,القاهرة ,ط2 ,.1990

12/حميد ادم ثويني : البلاغة العربية , المفهوم والتطبيق , دار المناهج للنشر والتوزيع , ط1 ,.2007

13/حسن ناظم : البنى الاسلوبية ,دراسة في انشودة المطر للسياب ,دار البيضاء , المغرب , د ط , .2000

14/ حين نصار : القافية في العروض والأدب , مكتبة الثقافة والدينية , د ط , 2002.

15/خالد سليمان : الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة , مجلة الادب , جامعة قسنطينة , 1418 هـ , العدد 4 .

16/ كراكي محمد : خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني , دراسة صوتية تركيبية , دار هومة للطباعة والنشر , بوزريعة , الجزائر ,ط 1 , 2003.

17 / محمد الطيب عبد الشافع : ابراهيم عبد الرحيم يوسف , تاريخ الادب والنصوص الادبية , منشورات مكتبة الوحدة العربية , العراق , ط 6 , د ت .

18/ محمد مصطفى ابو الشوارب : علم العروض وتطبيقاته , دار الوفاء للدنيا للطياعة والنشر , الاسكندرية , د ط ,.2003

19/ مدكور عاطف : علم اللغة بين التراث والمعاصرة , دار الثقافة للنشر والتزيع , د ط , 1997.

20/ محمود السعران : علم اللغة , مقدمة للقارىء العربي , دار النهضة العربية , بيروت , د ط , د ت .

21/ محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوب , مكتبة لبنان , الشركة المصرية , ط 1 , د ت .

22/ موسى ربابحية : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها , دار جرير للنشر والتوزيع عمان , ط 1 , 1435 هـ .2014.

23/ محي الدين رمضان : في صوتيات العربية , مكتبة الرسالة الحديثة , د ط , د ت .

24/ نادية رمضان نجار : مراجة وتقديم عبده الراجحي , اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين , الناشر,دار الوفاء , لدنيا للطباعة , الاسكندرية , د ط , د ت .

25/نور الدين السد : تحليل الخطاب الشعري , دراسة في النقد العربي الحديث , دار هومة للطباعة والنشر , د ط , .1997

26/ عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية , دار النهضة العربية , بيروت , د ط , د ت.

27/ عبد القادر بن محمد : ال ابن القاضي , الشعر العربي وأوزانه وقوافيه , موقع للنشر والتزيع , الجزائر , د ط , .2003

28/ عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة , مكتبة الخانجي , ط 1 ,1995.

29 / عبد السلام المسدي : الاسلوبية والاسلوب , دار الكتاب الجديدة المتحدة , ط5 , 2006 .

30/ عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , د ط , .2000

31/ عالي نجيب ابراهيم : جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم , دار كنعان , سوريا , ط 1 ,2002.

32/ عبد الراجحي : التطبيق النحوي , دار المسيرة ,عمان ,ط 3 ,.2010

33/ فتح الله احمد سليمان : الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية .

34/ فرحات بدري الحريبي : الاسلوبية في النقد العربي الحديث , دراسة في تحليل الخطاب, مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت و ط 1 ,.2003

35/ سيبويه ابو بشر عمرو : كتاب ت الشيخ عبد السلام هارون , دار القلم , القاهرة ,د ط. ج 4 . 1966 .

36/ سعد مصلوح : الاسلوب دراسة لغوية احصائية , عالم الكتاب , مصر ,ط3 ,1992.

37/ سامي حماد الهمص : شعر بشر ابي حازم , دراسة اسلوبية ,رسالة ماجيستير ,جامعة الأزهر , غزة ,1428 هـ .2007.

38/ شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي .

**المقالات /**

- مقال : ماذا يقصد بالمنهج الأسلوبي أو الأسلوبية ؟ رياض خلوف ,22 ماي 2009.
- مقال : النظرية الأسلوبية في النقد الادبي ,عبد السلام مسدي , مجلة القلم , تونس ,السنة الثالثة تشرين 01 اكتوبر 1977.

## الفهرس

**مقدمة**.....ا

**المدخل : ماهية الأسلوب والأسلوبية**

أولا: تعريف الأسلوب .....1

ا-عند العرب.....1

ب-عند الغرب.....2

ثانيا : تعريف الأسلوبية

أ- لغة.....3

ب- اصطلاحا.....3

1/ مستويات الدراسة الاسلوبية .....4

2/ اتجاهات الدراسة الاسلوبية .....5

**الفصل الأول المستوى التركيبي**

1/ دراسة الجملة .....14

2/ الأفعال .....14

3/ التقديم والتأخير .....24

4/ الحذف .....24

5/ الصورة البيانية .....27

أ/ التشبيه .....27

ب/ الكناية .....28

ج/ الاستعارة .....30

**الفصل الثاني : المستوى الصوتي**

أولا: الموسيقى الخارجية

1/ الوزن .....32

2/ القافية .....37

3/ الروي .....38

I/ تعريف الصوت

1/ الصوائت والصوامت .....40

- الصوائت .....40

1/الصوامت الانفجارية .....41

2/الصوامت الاحتكاكية.....43

3/ صوامت الغناء .....45

4/ الصوامت المكررة.....46

5/ الصوامت المنحرفة .....46

- الصوائت .....47

- تكرار الكلمة .....48

2/ الجناس .....50

**الفصل الثالث / المستوى الدلالي**

ثالثا / الحقول الدلالية .....52

الملحق .....55

خاتمة .....63

قائمة المصادر والمراجع.....67

الفهرس .....70

**الملخص**

ملخص :

يعد الرثاء من الموضوعات البارزة في الأدب العربي ، وهو تعداد خصال الميت بمكان يتصف به من صفات كالكرم والشجاعة والعفة والعدل والعقل ، التأسي ، التعزي ، وتقوم قصيدة الرثاء ببنية تتألف في أغلب الأمم من عناصر أربعة ترد متراتبة على النحو التالي :

العنصر الأول حتمية الموت ويليه العنصر الثاني : وهو التفجع ، ثم العنصر الثالث وهو التأبين ، وأما العنصر الرابع والأخير فيتضمن التأسي والتعزي ، وللرثاء ألوان ثلاثة وهي الندب ، التأبين والعزاء .

وبناء عليه فقد جاءت دراستي ممنهجة وفق خطة والتي بدايتها مقدمة ، مدخل ، وثلاث فصول وخاتمة ، المدخل : تناولت فيه ماهية الأسلوب والأسلوبية ، أما الفصل الأول : والموسوم بـ : دراسة أسلوبية لقصيدة " وحيد مغنية " لابن الرومي تناولت فيه المستوى التركيبي .

أما الفصل الثاني : والموسوم بـ دراسة أسلوبية لقصيدة وحيد مغنية لابن الرومي : تناولت فيه المستوى الصوتي .

أما الفصل الثالث والأخير : والموسوم بـ دراسة أسلوبية لقصيدة وحيد مغنية لابن الرومي ، تناول فيه المستوى الدلالي .

وأخير خاتمة : فقد حاولت أن أستظهر أهم النتائج التي توصلت إليها .

Résumé:

Le Lament de sujets de la littérature arabes de premier plan, est un recensement des qualités mortes importantes pour caractériser les qualités de Kakarm, le courage, la chasteté, la justice et la raison, le pathos, Altazi, et la structure de l'éloge consiste dans la plupart des nations des quatre éléments énumérés Mtrutbh comme suit: le premier élément inévitable mort suivie par le deuxième élément: un Altfja, puis le troisième élément, un mémorial, et le quatrième et dernier élément contient pathos et Altazi, et déplorent les trois couleurs, une lamentation, le deuil et ses condoléances. En conséquence l'étude systématique selon un plan par le début de l'introduction, l'entrée, trois chapitres et une conclusion, l'entrée: il a traité de la nature et la méthode stylistique, chapitre I: et est marquée par: étude stylistique du poème "chanteur solitaire" Rumi traitée au niveau de la composition est venu. Le deuxième chapitre: et est marqué par l'étude stylistique du poème et le chanteur solitaire Rumi: traité avec le niveau audio.
Le troisième chapitre et le dernier et est marqué par l'étude stylistique du poème et le chanteur solitaire Rumi, dans lequel il a abordé le niveau sémantique. Enfin Conclusion: J'ai essayé de mémoriser les résultats les plus importants.