

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة -



كلية الأدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بردة كعب بن زهير دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب قديم

إشراف الدكتور:

آدامي خميسي

إعداد الطالبة:

بشتية وسام

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
حورية رواق	أستاذ محاضر - أ-	جامعة عباس لغرور (خنشلة)	رئيسا
خميسي آدامي	أستاذ مساعد - أ-	جامعة عباس لغرور (خنشلة)	مشرفا ومقررا
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر - ب-	جامعة عباس لغرور (خنشلة)	مناقشا

السنة الجامعية 2014-2015



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



لَقَدْ قَالَ كَعْبٌ فِي النَّبِيِّ قَصِيدَةً
وَ قُلْنَا عَسَىٰ فِي فَضْلِهِ نَنُتَشَارِكُ
فَإِنْ شَمَلْتَنَا فِي الْجَوَائِزِ رَحْمَةً
كَرَحْمَةِ كَعْبٍ فَهُوَ كَعْبٌ مُبَارَكٌ

شكر و عرفان:

بالحمد لله ميسر الأمور و قلب شكور، أتقدم بالشكر إلى:

• إلى عائلتي التي قدمت لي كل الدعم.

• كل من ساعدني من قريب أو بعيد في هذا الإنجاز من بدايته إلى نهايته، بفضل الله بدأت هذا العمل و بمساعدتهم أتممته، فكل الشكر لأستاذي الكريم: خميسي آدامي، الذي كان نعم الدليل و الموجه. كما أتقدم بالشكر لكل أساتذة معهد الأدب و اللغات حفظهم الله و جعلهم ذخرا لنا. و كل الشكر لزميلاتي و زملائي الذين ساعدوني خاصة بتوفيرهم لي مجموعة قيمة من المراجع فشكرا ل: أسماء فطيمي، منال سهتال، نور الهدى فندالي، علي عاشور، تريكي منصور، مهدي منشار، اسلام وادة، خالفة حمزة و كل طلبة تخصص أدب قديم. كما لا أنسى أبدا فضل من ساعدوني خارج جامعة عباس لغرور، فشكرا ل: بلال عوايجية، خولة طهاري، كل زملائي و زميلاتي في العمل في مؤسستي: محبوبي زروال، و نويوي التهامي. كما أتقدم بالشكر لمكتبة "ابن خلدون" بأم البواقي.

فشكرا للخيرين الذين جادوا عليا بخيرهم ونحن إنشاء الله بعمل الخيرين نجود.

مقدمة

أي فن هذا الذي ضمن لنفسه العيش طيلة هذا الرده من الزمن!، هذا النتاج الشعري الذي حظي باهتمام خاص من قبل الدارسين والنقاد فكان دائما موضع دراسة وتحليل ومن ثمة استنباط ما فيه من خصائص، و لعل من أبرز النصوص الشعرية قصيدة "البردة" لكعب بن زهير و هي القصيدة التي توجه بها إلى الرسول صلى الله عليه و سلم معلنا إسلامه وتوبته، و لقد لقيت هذه القصيدة الشهرة و الذيوع ما لم تحظى به قصيدة أخرى في تاريخ الأدب العربي ، نظرا لجلالة من وجهت إليه و سمو المناسبة التي قيلت فيها، فصارت نبراسا للشعراء و مجالا خصبا للدراسة و التحليل في القديم و الحديث.

و إن هذا الشعر و ماله من قوة تأثير عظيمة جعلني أعشق البحث فيه و الاطلاع عليه، و عندما أتيح لي المجال اخترت أن يكون موضوع دراستي "بردة كعب بن زهير" دراسة أسلوبية، و إنه لمن الصعب على الباحث تحديد أسباب اختياره للموضوع، لأن الاختيار لا يأتي صدفة هكذا فيقرر الباحث مباشرة العمل فيه، و إنما ينشأ تدريجيا من رغبة الباحث و إحساسه الداخلي، ولعل أهم سبب دفعني لأن أختار هذه المدونة دون سواها هو الرغبة في الغوص في أغوار قصيدة قيلت في حضرة الرسول و صحابته و استهلها الشاعر بذكر حبيبته.

أما عن الدافع الذي يرححه العقل هو الرغبة في معرفة أهم الخصائص و السمات التي تميزت بها القصيدة، فتكون هذه الدراسة إضافة متواضعة لجملة الدراسات التي تناولت القصيدة . و قد تولد من هذا الدافع مجموعة التساؤلات انبنت على إشكاليات كبرى مفادها: هل البحث في مستويات اللغة لهذه القصيدة يمكننا من الوصول إلى أهم الخصائص و السمات التي تميزت بها القصيدة ؟ و ما إن كان المنهج المتبع في الدراسة بإمكانه احتواء جميع الجوانب في القصيدة أم أنه قاصر على ذلك ؟ و إلى أي مدى يمكن استنطاق القصيدة ؟ .

و حتى أكون موفقة نوعا ما في هذه الدراسة سرت على خطى المنهج الأسلوبي ، هذا لأنه يستطيع احتواء النص الشعري من جوانب شتى؛ ولأن المنهج الأسلوبي يعد مركز ثقل تتقاطع فيه علوم اللغة و الأدب ، فأخذ من اللغة قوانينها الصوتية ، الصرفية ، النحوية ، و الدلالية ، كما أخذ من الأدب البلاغة و العروض، فأعطت هذه العلوم للمنهج الأسلوبي أدوات إجرائية ليكون صالحا لدراسة و تحليل النص الشعري . و كما سبق الذكر فإن لقصيدة البردة أهمية عظيمة فقد حظيت بعدة شروح و دراسات و ترجمات إلى لغات أجنبية ، أما الشروح فقد اهتمت بجوانب في القصيدة كالنحو، الصرف ، اللغة ، و الأدب ، كشرح التبريزي مثلا الذي كان شرحا لغويا ، أما الشروح النحوية فهي كثيرة أذكر منها شرح ابن هشام، و نجد من الدراسات دراسة السيوطي الموسومة ب: "كنه المراد في بيان بانة سعاد" ، و لم تبق قصيدة البردة حبيسة العالم العربي بل كان لها ذيوع في العالم الغربي فلاقت اهتماما من قبل المستشرقين : سوزان بينكيس تيتكليفيتش و قد وسمت دراستها ب: "القصيدة و السلطة"، أما ما أتيح لي من هذه الشروح و الدراسات هو شرح التبريزي، و كذلك دراسة

سوزان، كما اعتمدت على مجموعة من المصادر و المراجع من بينها ديوان كعب بن زهير تحقيق علي فاعور ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده لابن رشيق القيرواني، البلاغة و الأسلوبية لمحمد عبد المطلب، وكذلك السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري لمحمد بن يحيى، المرشد الوافي في العروض و القوافي لمحمد بن حسن بن عثمان، إضافة إلى ثلة من المؤلفات في النحو، الصرف، العروض، و الدلالة.

و لقد أملت الدراسة الأسلوبية تتبع المستويات الأربعة حتى لا تكون هذه المقاربة مبتورة أو قاصرة- و أنا على يقين أنها لن تكون مكتملة كل الاكتمال- هذا ما جعل دراستي ممنهجة في خطة أحسب أنها كفيلة بتحقيق ذلك، فبدأت البحث بمقدمة ثم فصلين و خاتمة، كما سأذيل البحث بملحق يضم قصيدة البردة كاملة مع الشرح .

فكانت المقدمة مقدمة عامة للموضوع، كما تضمنت عرضاً للأسباب الذاتية و كذلك الموضوعية التي دفعتني لاختيار الموضوع، و كانت أيضاً مجالاً لطرح إشكالية البحث، و منهج الدراسة، و خطة البحث بالإضافة إلى ذكر أهم الدراسات التي رأيت أنها ستفيدني في هذا البحث، أما الفصل الأول والذي قسمته إلى عنصرين، كان العنصر الأول عبارة عن مفاهيم نظيرية لكل من الأسلوب و الأسلوبية عند العرب والغرب، أما العنصر الثاني فاخترت أن أتحدث فيه عن السياق الخارجي لقصيدة البردة، فوسم إجمالاً ب: الأسلوب و الأسلوبية و السياق الخارجي لقصيدة البردة .

أما الفصل الثاني و المعنون ب : مستويات التحليل الأسلوبي، وقد ضم هذا الفصل مستويات التحليل الأسلوبي الأربعة :

- 1-المستوى الصوتي : تناولت فيه الموسيقى الداخلية و الخارجية للقصيدة.
 - 2-المستوى الصرفي : ثم البحث فيه عن السمات الأسلوبية لكل من الأفعال، الأسماء، المشتقات، المصادر و الصيغ الصرفية لها .
 - 3-المستوى التركيبي : تناولت فيه الجملة بأنواعها و ما يعترضها من انزياح .
 - 4-المستوى الدلالي : و الذي يتشكل من نظرية الحقول الدلالية، و أهم الحقول الدلالية في القصيدة، كما كان تركيزي منصبا في هذا المستوى على تبدل المعنى في قصيدة البردة .
- و أخيراً خاتمة تمحورت حول أهم النتائج المتحصل عليها من خلال تحليل المستويات الأربعة للقصيدة و الوصول إلى سماتها الأسلوبية .
- و كما جرت العادة في هذه الأبحاث أن يؤتى على ذكر الصعوبات التي تعترض الباحث في مسيرة بحثه ، لكن و رغم ما صادفني إلا أنني لا أعده إلا شرفاً .

أنهي هذه الكلمة حتى أوفي كل ذي حق حقه ، فإنه لزاما علي أن أعترف بالفضل لأهله ، فأتقدم
بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف خميسي آدامي على توجيهاته القيمة و ملاحظاته الدقيقة، و كذلك كل
الشكر له على ما منحي من وقته فله مني جزيل الشكر .

الفصل الأول

الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية و السياق الخارجي لقصيدة البردة

أولاً: الأسلوب و الأسلوبية

1- مفهوم الأسلوب:

1-1- مفهوم الأسلوب لغة:

أ- في المعاجم العربية

ب- في المعاجم الغربية

1-2- مفهوم الأسلوب اصطلاحاً:

أ- عند العرب القدماء

ب- عند العرب المحدثين

ج- عند الغرب

2- من الأسلوب إلى الأسلوبية

3- اتجاهات الأسلوبية

ثانياً: السياق الخارجي للقصيدة

قبل الشروع في تحديد المقصود من "الأسلوب" لابد من الإشارة إلى أن الأسلوب من القضايا التي تعرض لها الأدباء و النقاد العرب القدامى و المحدثون بالدراسة و ذلك في سياق تناولهم لبعض القضايا النقدية و البلاغية، فقد تناولت الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعددة في محاولة الوصول إلى مفهوم محدد يمكن على أساسه أن تقوم دراسة موسعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياته المختلفة، و يبدو أن الدراسة القديمة هي الأخرى لم تغفل هذا الجانب وإن كان تناولها له محدودا بحدود المعرفة القديمة في بيئات النقد القديم أو في بيئات اللغويين القدامى. لذا سيكون في هذه الصفحات حديث في دلالة مصطلح "الأسلوب" اللغوية و الاصطلاحية في المعجم العربي و الغربي.

أولاً: الأسلوب و الأسلوبية:

1- مفهوم الأسلوب و الأسلوبية:

1-1- مفهوم الأسلوب لغة :

أ- في المعاجم العربية:

يعرفه ابن منظور في لسان العرب قائلاً: «و كل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و يجمع على أساليب، و الأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي في أفانين منه...»¹ .
أما الفيروز أبادي في (القاموس المحيط) فيتحدث عن مفهوم كلمة الأسلوب ضمن مادة "سلب" فيقول: «سَلَبَ سَلْبًا وَسَلْبًا، اختلسه، ورجل وامرأة سلبوت وسلاّبة، والسلب: المستلب العقل، ج: سلبى. والسَّلب: السير الخفيف السريع، و بالكسر: أطول أداة الفدان، وبالتحريك: ما يُسَلَب، ج: أسلاب و شجر طويل . و الأسلوب: الطريق، و عنق الأسد، والشموخ في الأنف، وأنسَلَب: أسرع في السير جدا»² .
-وفي أساس البلاغة للزمخشري:

«سلبه ثوبه و هو سلب. وأخذ سلب القتل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد وتسلبت على ميتها فهي مسلب وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أسالب حسنة. ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه وهو مستلب العقل، وشجرة سلب أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب. وناقاة سلوب: أخذ ولدها، و نوق السلائب . و يقال للمتكبر: أنفه في الأسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة»³ .

¹ ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1. مج1. 1420هـ-1990م. مادة سلب. ص473

² مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي. القاموس المحيط. حق: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد. دار الحديث. القاهرة. ط1. 1429هـ-2008م. مادة سلب. ص856

³ الزمخشري. أساس البلاغة. المكتبة العصرية. صدا بيروت. ط1. 2005م. ص408

-أما الأسلوب في معجم الوسيط فهو: «الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا، وكذا: طريقته ومذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتاباته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، و الأسلوب: الصف من النخيل و نحوه، والجمع أساليب»¹.

من خلال بحثنا عن مفهوم لفظة "أسلوب" في كل من لسان العرب، القاموس المحيط، أساس البلاغة و المعجم الوسيط، وجدنا أن هناك خيطا مشتركا ومتصلا لمعنى لفظة أسلوب بين هذه المعاجم، وإن كان هناك بينها اختلاف وإضافات في بعض المعاني إلا أنها تتفق جميعا في أن للأسلوب معنى حسيا فهو يمثل: سطر النخيل، و الطريق الممتد، و الشموخ في الأنف، والسرعة في السير و عنق الأسد ...، وكذلك وجود جانب معنوي وهو الطريقة والمذهب في الكلام و الكتابة على أساليب حسنة.

ب- في المعاجم الغربية :

يعود الجذر اللغوي لكلمة "أسلوب" في اللغات الأوربية المعروفة إلى اشتقاقها من الأصل اللاتيني **Stilus** و هو يعني "ريشة" ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية.

فأرسطو مثلا يستخدم "Lexis" أي؛ لغة وكلمة مقابل "taxis" أي؛ نظام و التي تترجم عادة بقول أو أسلوب. لكن كلمة "Stylos" تعني في اللغة الإغريقية "عمود"، و من هنا جاءت تسمية زاهد متصوف "سيمون" "الإستيلى" إذ كان يعيش على عمود قديم تقشفا وزهدا.

أما شكل كلمة "Style" في اللغة الإنجليزية، بدلا مما كان ينبغي أن تكتب ب "Stil" فمبني على أساس توهم الأصل الإغريقي لا مطابقة الأصل اللاتيني الحقيقي كما يقول قاموس "أوكسفورد"².

وهكذا فمفهوم "الأسلوب" قد انزاح عن معناه الأصلي "أداة للكتابة" ليصير نموذجا وشكلا واحدا للخطاب.

1-2- اصطلاحا:

أ- عند قدماء العرب:

حاول عدد من الأدباء و النقاد العرب القدماء الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم لبعض القضايا النقدية و البلاغية، وفي قضية إعجاز القرآن الكريم، ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الإضاءات و القضايا المهمة التي صاغها النقاد حول الأسلوب .

•عبد القاهر الجرجاني :

لقد شكل عبد القاهر الجرجاني حضورا بارزا في الدرس الأسلوبي العربي من خلال تقديمه لتصور دقيق حين عرّف الأسلوب بقوله: «إنه الضرب من النظم والطريقة فيه»³، وكان المبحث الأسلوبي بالنسبة له هو

¹ إبراهيم مصطفى و آخرون. المعجم الوسيط. دار العودة. تركيا. 1989م. ص152

² صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته. دار الشروق. القاهرة. ط1. 1419هـ-1998م. ص93

³ أحمد علي محمد. التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة (نشيد المطر) للشابي "دراسة أسلوبية". مجلة جامعة دمشق. المجلد 26، العدد الأول، و الثاني. 2010م. ص36

ترتيب الألفاظ بطريقة تشكل ترتيب المعاني عند المتكلم و هذا ما يشكل النظم، فالنظم عنده هو «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله»¹، فالنحو بالنسبة لعبد القاهر ليس معرفة القاعدة النحوية ومواضع الإعراب فهذا بالنسبة له مشترك بين جميع الناس وأن علم النحو هو ذو علاقة وطيدة بالمستوى الجمالي؛ فالنحو هو الذي يتيح للمبدع التميز الذي يصنع تفرد نظمته وبالتالي التفرد في أسلوبه، فلا مزية للألفاظ عند استعماله، فهي مشتركة لا تختص بأحد دون آخر، و إنما تكون الخصوصية للنظم و التركيب² وبالتالي فالألفاظ عند عبد القاهر لا تشكل الفصاحة في ذاتها و إنما تتحقق فصاحتها في التركيب .

و مع ارتباط الأسلوب بالنحو، والنظم بالأسلوب فعبد القاهر يرى أيضا أنه هناك علاقة وطيدة بين الأسلوب لغة وذلك من خلال اهتمامه بالدلالة والمجاز، فهو يرى أن الكلام العادي لا يبعث على الدلالة وإنما يكون الباعث عليها المجاز الذي أساسا يتشكل وفق آلة النحو³.

وعلى هذا التنظير يكون عبد القاهر قد وضع أسسا لدراسته الأسلوب، هذا التنظير الذي سمح للمبدع باستخدام اللغة على نحو يبرز خصوصيتها وجماليتها. وعبد القاهر يربطه الأسلوب بالنحو والنظم والبلاغة يتقاطع مع علماء اللغة المحدثين في أكثر من موضع.

• حازم القرطاجي:

لقد سار حازم في تحديد مفهومه للأسلوب من خلال ما وجدته من مفهوم للنظم كما نظر له عبد القاهر الجرجاني، و من خلال مفهومه للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو، فرأي حازم «أن الأسلوب يشمل جانبا من البناء اللغوي يختص بالتأليفات المعنوية، بينما ينصب النظم على التأليفات اللفظية، ففي الأسلوب - حسب رأي حازم- يلاحظ حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة أخرى، كما يلاحظ في النظم حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض»⁴.

«والملاحظ أن حازم يربط الأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي وجعل المنهج الأول للإبانة عن طريق الشعر من حيث ينقسم إلى جد وهزل، فأما الجد فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك، وأما طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاعة الهمة والهوى إلى ذلك»⁵.

وهذا ما يقابل الأغراض الشعرية التي اتخذها الشعراء مواضيعا لأشعارهم، ويظهر تأثر حازم بعبد القاهر الجرجاني من خلال تفسيره للإعجاز خاصة حين اعتبر حازم الإعجاز ظاهر في اطراد أسلوبه من الفصاحة و البلاغة و هذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني.

¹ المرجع السابق: ص 37

² ينظر: المرجع نفسه: ص 37

³ ينظر: المرجع نفسه: ص 37، 38

⁴ محمد عبد المطلب. البلاغة و الأسلوبية. دار نوبار. القاهرة. ط1. 1994م. ص 28

⁵ المرجع نفسه: ص 29

في حين يظهر تأثر حازم بأرسطو جليا عندما ربط الأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي و أيضا تقسيمه الشعر إلى جد وهزل وهو ما يتوافق و تقسيم أرسطو "التراجيدية و الكوميديا"¹.

ومن هنا يظهر جليا أن حازم جاء بمفهوم واسع شمل النتاج الأدبي بأجناسه، مستفيدا من مقولات عبد القاهر الجرجاني وكذلك أرسطو.

ب- عند المحدثين العرب :

هناك جيل آخر من الأدباء و النقاد العرب بحثوا في الأسلوب و حاولوا إضافة إضاءات حول هذا الموضوع و من هؤلاء :

•عباس محمود العقاد:

جعل الخطاب الأدبي -عموما - انعكاسا للمجتمع و من ثم يكون الأسلوب انعكاسا لعادات الأمة وتقاليدها وقيمتها، وهذا ما يؤكده النظر في فن كفن الشعر .فمن الخطاب الشعري يمكن استشفاف قيم الحياة الفانية، وقيم الحياة الباقية عند مبدعيه و متلقيه، وكأن الأسلوب -على هذا- أصبح لوحة إسقاط ذات جانبيين متلازمين فمن جانب تمثل حقيقة المبدع الداخلية ومن جانب آخر تمثل حقيقة المجتمع التكوينية، فهو يجمع بين الفردي و الجماعي على صعيد واحد².

وتوجه العقاد الذي يجعل من الأسلوب تشكيلا جماعيا دفعه إلى دراسة بعض الشعراء و خصائصهم الفنية من خلال تداخلهم مع ظواهر عصرهم و بيئاتهم، و العقاد في كل هذا لا يهمل مذهبه السيكلوجي فهو يحدث دائما تداخلا بين الظواهر النفسية و الظواهر البيئية الوراثية حيث يصبح التداخل وسيلة لإفراز إجراءات تعبيرية تتم على الأمرين معا³.

إذن كان الجمع بين الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك العقاد للأسلوب حيث تمثلت الفردية في خصوصية الانعكاس النفسي، وتمثلت الجماعية في عمومية الانعكاس البيئي وكلا الأمرين يؤدي إلى تعدد الأساليب نتيجة لتعدد المبدعين، فالواقع التجريبي والاستقرائي يؤكد التمايز بين الأفراد في تعاملهم مع اللغة، فهم جميعا لا كلمون ولا يبدعون بأسلوب واحد، ويرجع ذلك إلى أنهم لا يفكرون ولا يحسون على نمط واحد، هذا ويحدد العقاد طرفين مهمين يتصلان بالأسلوب كما يرتبطان بكل تعامل لغوي، وفعاليتها في عملية الإبداع فلا يمكن اغفالهما فتفاعلهما أمر حيوي هما: المبدع والمتلقي⁴.

وقد مثلت الأفكار الأسلوبية عند العقاد مزيجا من أفكار العرب القدماء و الفكر الغربي الحديث، فكان الأسلوب عند العقاد بصمة صاحبه، فالأسلوب هو توازن الترتيب للحركة الذهنية و النفسية للمبدع⁵.

¹ ينظر: المرجع السابق: ص 30

² المرجع نفسه: ص 132، 133

³ ينظر: المرجع نفسه: ص 140

⁴ المرجع نفسه: ص 147، 148

⁵ ينظر: المرجع نفسه: ص 167

فالعقاد الذي قرأ النقد الغربي و الإنجليزي منه خصوصا، والرومانسية منه بصفة أخص ظل مفهوم الفردية عنده مفهوم أثيرا وبارزا، وحتى حين تحدث عن الأسلوب بعده مفهوما يتداخل فيه الفردي ممثلا في المبدع؛ في خصوصيته وقدرته على الابتداع والمخالفة والخرق، والجماعي ممثلا في الظروف المحيطة بالمبدع بما فيها تلك المتصلة بالبيئة والوراثة، إلا أن العقاد وانسجاما مع رومانيته (المعتدلة) ظل وفيا لمقولة الفردية باعتبارها مقولة رومانية.

• أحمد الشايب :

كان حضوره بارزا في الدرس الأسلوبي العربي، خاصة من خلال كتابه "الأسلوب" والذي يعد من أكبر المحاولات التي أخذت الأسلوب بالبحث والتحليل.

والملاحظ على أحمد الشايب أنه حينما أراد أن يعطي مفهوما للأسلوب قدم عدة تعريفات، وفي تقديمه لهذه التعريفات لم يستطع أن يتخلص مما جمعه من رصيد معرفي في البلاغة القديمة وأيضا في النقد الحديث¹؛ فالأسلوب عنده هو: «فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريراً أو حكماً أو أمثالا»²، و هو هنا يربط الأسلوب بالجنس الأدبي، و أيضا يربطه بالبلاغة من خلال اعتبارها تشبيها أو مجازا أو كناية ثم يستدرك و يعرف الأسلوب قائلا: «هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»³، أولا عرّف الأسلوب على أنه الطريقة في الكتابة، ثم عمد إلى الحديث عن الألفاظ، فهو يرى أن الأسلوب هو كيفية انتقاء الألفاظ ثم كيفية تأليفها لتؤدي المعنى ثم تأثر في المتلقي و هو هدف المبدع و مبتغاه، و هو بهذا يقترب من عبد القاهر الجرجاني في فهمه للأسلوب. ثم ينتقل إلى تعريف ثالث للأسلوب يقول فيه: «الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار و عرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»⁴، أما في تعريفه هذا فهو يرى أن الأسلوب هو التناسق و التآلف بين العبارات لتؤدي المعنى المنشود. و لقد حاول أحمد الشايب إعطاء شروط في تحقيقها يقوى الأسلوب⁵ :

1- قوة الصورة التي تتجاوز معناها الحرفي إلى معنى أو معان أخرى مجازية كالتمثيل و الكناية و الاستعارة.

2- قوة التركيب و يتم ذلك بتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة لموضعها الطبيعي .

3- الإيجاز في التعبير.

4- خلو العبارة من أسباب الاضطراب الصوتي و الخشونة التي لا تنم عن عاطفة أو خيال.

5- الابتعاد عن الكلمات المتنافرة الحروف أو العبارات المتنافرة الكلمات أو الجمل.

¹ ينظر: محمد عبد المطلب. البلاغة و الأسلوبية. ص107

² المرجع نفسه: ص108

³ المرجع نفسه: ص109

⁴ المرجع نفسه: ص109

⁵ المرجع نفسه: ص116

و أحمد الشايب بكلامه هذا يكون قد وضع مقاييس للأسلوب، مستفيدا من كل ما أخذه من مقولات قديمة و أيضا من مقولات النقد الغربي الحديث .

هكذا كان الدرس الأسلوبي العربي غنيا بالآراء و المقولات و الأفكار، وقد كان للأسلوب في كثير من الدراسات العربية القديمة و الحديثة نقاط تماس مع علوم عدة كعلم النحو و البلاغة، وكذلك كانت له نقاط تماس مع العديد من القضايا خاصة نظرية النظم التي أرسى معالمها عبد القاهر الجرجاني، وكذلك قضية اللفظ و المعنى وغيرهما من القضايا، ولعل ما ذكر في هذا المقام يعطي تصورا نقديا لمفهوم الأسلوب كما يكشف طريقة تفكير النقاد في المعالجة و التناول .

ج- مفهوم الأسلوب عند الغرب:

لاقتى الدرس الأسلوبي في العالم الغربي رواجاً كبيراً، هذا ما أدى إلى تعدد المفاهيم للفظـة "الأسلوب". فالفيلسوف الألماني "أ.شوبنهاور Arthur schopenhauer" يعرف الأسلوب بقوله: «الأسلوب هو التعبير عن عوالم الروح»¹؛ أي أن الأسلوب هو المرآة التي تعكس خلجات الإنسان و كوامنه الداخلية. أما "بوفون Buffon" فيقول: «الأسلوب هو الرجل نفسه»²؛ وبوفون هنا يقصد المبدع من خلال أفكاره التي يترجمها بالكتابة و يفسر قول بوفون تعريف "برونو brunou" للأسلوب حين قال: «الأسلوب هو إجمالي المزاي و الخصائص التي يصفها الفرد في الأثر المكتوب و المنطوق معتمدا على المادة التي تضعها اللغة (المجتمع) بين يديه»³، ونرى أن كل عالم يحدد مفهوم الأسلوب حسب اختصاصه⁴:

- فعالم النفس يعرف الأسلوب على أنه: سلوك

- عالم البلاغة يقول إنه: المتحدث

- أما الفقيه اللغوي فيرى أنه: الشيء الكامن

- في حين يعرفه الأديب على أنه: الفرد

- و الفيلسوف يقول بأن الأسلوب هو: المتكلم الخفي أو الضمني

و إذا ما أردنا إعطاء مفهوم شامل للأسلوب، فهو كما قيل: «إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، و هو اجتماعي لأن الآخر ضرورة و جوده»⁵

وقد ارتبط مصطلح الأسلوبي فترة طويلة بمصطلح البلاغة (la rhétorique) حيث ساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها البلاغة إلى الفكر الأدبي و العالمي منذ عهد الحضارة الاغريقية و كتابات ارسطو -على نحو خاص- و اكتسب كلمة "الأسلوب" شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور

¹ هنريست بليت. البلاغة و الأسلوبية. ت محمد العمري. دار إفريقيا الشرق. لبنان. دط. 1999م. ص59

² فيلي ساندريس. نحو نظرية لسانية. ت خالد محمود جمعة. دار الفكر. دمشق. ط1. 1424-2003م. ص29

³ المرجع نفسه: ص32

⁴ المرجع نفسه: ص 25

⁵ المرجع نفسه: ص25

الوسطى حين ذهبوا الى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب البسيطة، والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي و هي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في انتاج الشاعر الروماني "فرجيل" الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد¹.

2- من الأسلوب إلى الأسلوبية :

يعرف "جاكسون Roman jakopson" الأسلوبية على أنها: «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون اللسانية ثانيا»².

«و قد كان "فون درجابلنتش van darjablanch" أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875م على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية»³.

و قد ظهرت الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر (19م) عند الغربيين، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين (20م)، وذلك لارتباطها بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة وارتباط ولادتها بولادة اللسانيات الحديثة على يد "ديسوسير de saussure" الذي وضع أسسها و المتمثلة في: العلاقة بين اللغة والكلام، تحليل الرموز اللغوية (الدال و المدلول)، والتفرقة بين المناهج الوصفية و المناهج التاريخية، الثبات و التحول، خطية اللغة و غيرها من الأسس السوسيرية⁴.

وأیضا من بين الجهود ما وضعه "بالي bally" و هو تلميذ ديسوسير، و يعتبر بالي واضع اللبنة الأولى لتأسيس قواعد علم الأسلوب و ذلك من خلال نشره لدراسة موسعة، و بعدها بنى أسلوبيته بناء جديدا سنة 1905م بوضع مفاهيم تصب كلها في تأسيس و إرساء منهج وصفي، وينطلق بالي من فكرة أن الكلام يعبر عن الفكر و الأحاسيس و في الوقت نفسه فإن التعبير عن هذه الأحاسيس يمثل الهدف الحقيقي للأسلوبية⁵.

و لقد ساهمت المدرسة الفرنسية الأسلوبية في إخماد جذوة المباحث التي قدمها بالي. و لقد تأثرت المدرسة الفرنسية في اتجاهها العام بما قدمه "سبيتزر spitzre"، و "لينسون Lenssin"، هذا الأخير ركز جهده على العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية و العامل النفسي للكاتب متأثرا في ذلك بما قدمه "فرويد Freude" من نظريات حول اللاشعور، و لهذا فقد اتجه إلى إثبات السمات الأسلوبية التي تجعل كل كاتب متفرد عن الآخر، والتي تظهر من خلال طبيعتها التكرارية المنتظمة في عمله الأدبي، و بهذا يخلق علاقة وطيدة بين علم اللغة و الأدب عبر الأسس النفسية التي وضعها فرويد⁶.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي. محمد السعدي فرهود. عبد لعزیز شرف. الأسلوبية و البيان العربي. الدار المصرية اللبنانية. ط1. 1412- 1992م. ص12

² المرجع السابق: ص23

³ محمد بن يحيى السمان الأسلوبية في الخطاب الشعري. إربد. الأردن. ط1. 1432- 2011م. ص115

⁴ محمد عبد المطلب. البلاغة و الأسلوبية. ص115

⁵ ينظر: المرجع نفسه: ص116

⁶ المرجع نفسه: ص176، 177

و في حوالي 1941م جاء "جولزماروزو Julesmaruseau" بحق الأسلوبية في الوجود ضمن الدراسات الحديثة، و انصبت دراسته في مجملها على اللغة أكثر منها بالكلام (2)

ولقد عرفت الأسلوبية نجاحا كبيرا على يد "داماس damas" الذي طابق النقد الأدبي مع الأسلوبية و هذه الأخيرة كان الهدف منها إبراز الخصوصية في العمل الأدبي، لكن البحث عن هذه الخصوصيات الهدف الأسمى منه هو خدمة المعنى ثم التأثير في المتلقى. و يرى داماس أن أهمية البحث الأسلوبي تكمن في إزالة الغموض عن الكيفية التي وُصِل بها بين الدال و المدلول¹.

ولعل الشكلية الروسية بقيادة "حركة موسكو" اللغوية (1915م)، كانت من أهم روافد الدرس الأسلوبي، و التي تكونت و قامت من أجل تحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية و الدينية. و كان الفضل في نشر أعمال الشكلايين يعود إلى "تودوروف todorov" الذي قام بترجمة أعمالهم إلى اللغة الفرنسية². «و تأتي المدرسة الألمانية بعد الحرب العالمية الأولى لتؤدي دورا في تطبيق المفاهيم اللغوية على الأدب، و لقد استطاع "كارل فوسلير karlvossler" في كتبه التحليلية أن يطابق اللغة و الفن في دراسة تركيب الجملة لغويا و دراسة الأدب كعملية فردية حيث أصبحت اللغة عنده نوعا من الفن»³.

و في سنة 1960م جاء الألماني "ستيفن أولمان stephen ullmen" ليؤكد على أهمية الدراسات الأسلوبية، ويتبنأ بالفضل الذي ستلقيه على النقد الأدبي و على اللسانيات⁴.

ومن كل ما سبق نجد أن كل هذه الجهود و الدراسات اللغوية و النقدية و اللسانية تضافرت ليولد ما يسمى الآن بالأسلوبية، وبعد هذه الجهود التأصيلية توالى الدراسات والأبحاث في مختلف أنحاء العالم لإرساء مبادئ علم الأسلوبية، أما عن انتشار هذا المصطلح في الدراسات الأسلوبية العربية فقد كان لعبد السلام المسدي السبق في نقله و ترجمته، وهو يستعمل مصطلح "علم الأسلوب" مرادفا للأسلوبية. أما الباحث العربي سعد مصلوح فيفضل مصطلح "الأسلوبيات" و يعلل ذلك بأنه المصطلح الأطوع في التصريف، إلا أننا نجد أن مصطلح "الأسلوبية" هو الذي طغى استعماله و جرى على الألسنة، أما مصطلح "أسلوبيات" فقد استعمل -غالبا- للدلالة على اتجاهات الأسلوبية⁵.

3- اتجاهات الأسلوبية:

3-1 - الأسلوبية التعبيرية:

يعتبر "شارل بالي charl bally" مؤسس علم الأسلوب، ولقد اعتمد في انطلاقه على دراسات أستاذه "دي سوسير disousur"، لكن "بالي" تجاوز أستاذه من خلال تركيزه على العناصر الوجدانية

¹ ينظر: المرجع السابق: ص179

² المرجع نفسه: ص179

³ محمد بن يحيى. السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري. ص181

⁴ المرجع نفسه: ص183

⁵ ينظر: المرجع نفسه: ص183

للغة، فقد اهتم بالبحث عن الصلة بين التفكير و التعبير، وأيضا حاول إبراز ما يبذله المتكلم من جهد لإيصال ما يفكر فيه من خلال ما يقوله بطريقة ناجحة، وهذا المتكلم سواء أكان مبدعا أو متكلما عاديا فهو يبذل جهدا في ذلك، وأيضا فهذا المتكلم وفي أثناء كلامه هو يشحن خطابه بشحنات عاطفية يهدف من خلالها التأثير في المتلقي، وكانت تلك الشحنات العاطفية هدف الأسلوبية التعبيرية من الدراسة¹، فالأسلوبي «يهتم بالجانب الأدائي للغة الإبداعية من خلال تأليف المفردات و الجمل و تركيبها انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ»².

«و بالي و من خلال اهتمامه بطريقة الأداء اللغوي فقد عد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات و علم التراكيب و علم الصيغ»³.

وهي النقطة التي انطلق منها "تودوروف **todorov**" لنقد الأسلوبية التعبيرية، إضافة إلى ظهور ما يسمى بالتيار الوضعي بقيادة ماروزو، و كراسو، الذين قتلوا وليد "بالي" في مهده⁴.

3-2- الأسلوبية النفسية:

رائدها "ليوسبيتزر **Leospitzer**"، و هو في أسلوبيته هذه يهتم بالمبدع و بتمييزه في طريقة الكتابة، و هذا ما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده، و من خلال تحليل السمات الأسلوبية للنص تتشكل و تتكشف شخصية صاحبه؛ أي أن شخصية المبدع معكوسة في نصه ولا يتأتى للباحث الوصول إليها إلا من خلال تحليل السمات الأسلوبية لهذا النص وفق اجراءات معينة . و تعتمد الأسلوبية النفسية النص المنفتح عكس الأسلوبية البنيوية التي اهتمت بانغلاق النص. و أيضا قد تجاوز ليوسبيتزر البحث في التراكيب ووظيفتها في نظام العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي . و يستعين ليوسبيتزر في تحليله الأسلوبي بالدلالة التاريخية التي تسمح له بتوضيح ما تعسر عليه فهمه في النص، لا هو يرى أن الكلمة قد تتعدد دلالاتها في النص بحسب السياق و الدلالة التاريخية هي التي تعينه على تحديد دلالة تلك الكلمة⁵.

و يمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس⁶ :

- 1- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته .
- 2- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .
- 3- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه .

¹ ينظر: المرجع السابق: ص14

² المرجع نفسه: ص15

³ المرجع نفسه: ص15

⁴ ينظر: لمرجع نفسه: ص15

⁵ ينظر المرجع نفسه: ص15، 16

⁶ المرجع نفسه: ص16

- 4- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي .
- 5- السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن طريقة خاصة في الكلام عن الكلام العادي. و من خلال هذه النقاط الخمسة التي جعلها ليوسبتزر أسسا نكتشف أنه كان ممارسا أكثر مما كان منظرا للأسلوبية .

3-3- الأسلوبية البنيوية :

انبثقت الأسلوبية البنيوية من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على أطروحات ديسوسير، «و البنيوية - كما هو معروف - تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة و تركز الأسلوبية البنيوية على اسق أجزاء النص اللغوية وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص و بالدلالات و الإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية»¹، و من هنا فإن الأسلوبية البنيوية تركز على الألفاظ التي تشكل علاقات تكامل فيما بينها داخل النص حتى تحقق الدلالة . و لقد أثرت أعمال الشكلايين الروس تأثيرا بالغا في إرساء معالم هذه الأسلوبية، ومن خلال ذلك تم طرح برنامج يهدف إلى البحث عن الأدبية من خلال تحليل هذه الأعمال تحليلا لسانيا بحثا . و لقد ركزت الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة الست و التي حددها رومان جاكسون في نظريته، و الخطاب الأدبي عندهم يحمل دلالات محددة، و هدفه إبلاغي². و إننا حين نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام ذكر اسمين بارزين : جاكسون و ريفاتير :

3-3-1- رومان جاكسون :

هو أحد رموز هذه الحركة، و كان الأسلوب بالنسبة له الميدان الأول و الأخير للبحث، و لكن جاكسون و رغم اهتمامه بالأسلوبية إلا أنه نادرا ما كان يستخدم هذا المصطلح بل إنه لم يستخدم قط كلمة "أسلوبية" واستبدلها بمصطلح الشعرية أو الأدبية. و رغم أن رومان جاكسون هو من حدد وظائف اللغة الست إلا أن تركيزه كان منصبا على الوظيفة الشعرية على اعتبار أنها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، كما أكد جاكسون ضرورة التعامل مع النص كبنية متكاملة يتظافر فيه كل عنصر مع الآخر ليعطي لنا نسيجاً فنياً³.

3-3-2- ميشال ريفاتير :

هو من أرسى معالم الأسلوبية البنيوية من خلال كتابه الذي نشره سنة 1971م و الموسوم ب "محاولات في الأسلوبية البنيوية"، ولهذا فقد عد زعيمها، و أكبر اسهام قدمه ريفاتير هو: « توجيه الأسلوبية البنيوية نحو

¹ محمد بن يحيى. السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري. ص17

² ينظر المرجع نفسه: ص17

³ ينظر المرجع نفسه: ص17، 18.

العلاقة بين الخطاب و المتلقي بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب»¹، على اعتبار أنهما أهم ركنين في العملية الإبداعية، فالمبدع يعبر عن ذاته و يكتب لغيره، و لكن ريفاتير و رغم اهتمامه بالخطاب و المتلقي إلا أنه لم يهمل المبدع، فالأسلوبية البنيوية إذن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل: المخاطب، والخطاب، والمخاطب².

3-4- الأسلوبية الإحصائية :

تنطلق أسلوبية الإحصائية من الإحصاء الرياضي، و ذلك بهدف الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين. و أصحاب الأسلوبية الإحصائية و باعتمادهم على الإحصاء الرياضي يرون أن هذا الإحصاء الرياضي هو وسيلة علمية موضوعية تحمي الباحث من الوقوع في الذاتية³، «ومن أبرز أعلامها "زيمب zemb" الذي اقترح نماذج للإحصاء الأسلوبي، وجاء بمصطلح "القياس الأسلوبي"، ويقوم على إحصاء كلمات النص و تصنيفها حسب نوع الكلمة ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال و نماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض»⁴.

في حين جعل "أ.بوزيمان a.boziman" مؤشر الأدبية أو العلمية هو إجراء عملية إحصاء عدد الكلمات المنتمية إلى النوع الأول ثم إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، و بملاحظته للناتج يقدم حكمه، فإذا كان حاصل القسمة مرتفعاً فهذا مؤشر على أدبية النص، وإنخفاض الحاصل يجعل من النص يقترب من العلمية⁵.

لكن محمد عبد المطلب يرى أن دراسة الأساليب عن طريق الإحصاء الرياضي يجعل من اللغة الأدبية لاشيء و على حد تعبيره "بلا لون و لا طعم" في حين يرى سعد مصلوح الإحصاء يساعدنا للوصول إلى أساليب المنشئين و تشخيصها فبالإحصاء يكون هناك مؤشرات تجعلنا نطلق أحكاما موضوعية و تبعنا عن الأحكام الذاتية⁶.

3-5- الأسلوبية الصوتية:

«يرى أصحاب هذه الأسلوبية أن مادة الأدب هي الأصوات و الألفاظ و بالتالي فإن أي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما؛ أي عن طريق تحليل أصوات النصوص من خلال التكرار، التقابل، و التوازي و يكون هذا التحليل على مستوى الأصوات المفردة، و كذلك على مستوى السياق الصوتي»⁷؛

¹ المرجع السابق: ص 19

² ينظر: المرجع نفسه: ص 20

³ المرجع نفسه: ص 21

⁴ المرجع نفسه: ص 21

⁵ ينظر المرجع نفسه: ص 22

⁶ ينظر المرجع نفسه: ص 23

⁷ المرجع نفسه: ص 23

ن الأسلوبية الصوتية تهتم بما يؤديه الصوت داخل النص، وكيف وظف، وهل جسد الخيال طبعاً في وجوده داخل السياق .

«و تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، و بمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية»¹؛ أي أن ارتفاع نسبة الأصوات و تغييرها و تكرارها في النص يتيح للأسلوبية الصوتية كشف الظواهر الأسلوبية .

ثانياً: في السياق الخارجي للقصيدة:

هو الصحابي كعب بن زهير بن أبي سلمى المزني، من أهل نجد وأحد فحول الشعراء المخضرمين، ينسب إلى مزينة، إحدى القبائل المضرية، أمه كبشة بنت عمار بن عدي بن سحيم أحد بني عبد الله بن غطفان. هذ كعب في الشعر على يد والده زهير، وحين رآه يتنخله مبكراً نهأه عن ذلك خشية أن يأتيه منه مالا خير فيه، فيكون سبة له ولأسرته التي كان لها في الشعر قدم راسخة، لكن كعباً لم ينته فامتنحه والده امتحاناً تأكد بعده من نبوغه ومقدرته فسمح له بالانطلاق فكان من المبرزين المقدمين.

ويتفق الرواة على أن الشعر لم يتصل في ولد أحد من فحول الشعراء في الجاهلية اتصاله في ولد زهير، فكعب وأبوه زهير وجدّه أبو سلمى وعمتاه سلمى والخنساء، وخال أبيه بشامة بن الغدير وابنا عمته تماضر وأخوها صخر، وابنا بنته سلمى العوتبان وقريظ، وأخوه بجير، وولده عقبة، وحفيده العوام بن عقبة كلهم شعراء. ولد كعب وعاش شطراً من عمره في الجاهلية، وأسلم بعد حادثة هدر الرسول صلى الله عليه وسلم لدمه بعد أن أسلم أخوه بجير وعدد كبير من قبيلته. ترك كعب رصيذاً من القصائد جمعه العلماء في ديوان. توفي سنة 36هـ الموافق لـ 645 م².

أسلم بجير بن زهير بن أبي سلمى المزني، فاشتد عليه أهله وكان كعب بن زهير - وهو أخوه لأبيه وأمه - شديداً عليه، فلقي بجير النبي صلى الله عليه وسلم مهاجراً. ولما وصل خبر إسلامه إلى أخيه كعباً، وقال فيه أبياتا يؤنبه على فعلته هذه ويحثه على الارتداد عن الإسلام قائلاً³:

أَلَا أَبْلَغَا عَنِي بُجَيْرَا رِسَالَةَ	فَهَلْ لَكَ فِيمَا قُلْتَ بِالْخِيفِ هَلْ لَكَ
شَرِبْتَ مَعَ الْمَأْمُونِ كَأَسَا رُويَةَ	فَأَنْهَلَكَ الْمَأْمُونُ مِنْهَا وَعَلَّكَ
وَخَالَفْتَ أَسْبَابَ الْهَدْيِ وَتَبِعْتَهُ	عَلَى أَيِّ شَيْءٍ وَيَبَّ غَيْرِكَ دَلَّكَ
عَلَى خَلْقٍ لَمْ تُلَفِ أَمَا وَلَا أَبَا	عَلَيْهِ وَلَمْ تَدْرِكْ عَلَيْهِ أَخَا لَكَ

وفي رواية أخرى ذكرت "المأمور" بدل "المأمون".

¹ المرجع السابق: ص 23

² علي فاعور. ديوان كعب بن زهير. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان. ط. 1. ص 5

³ محمد علي الصباح. كعب بن زهير حياته وشعره. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان. ط. 1. 1411هـ-1990م.

فلما بلغت أبياته هذه رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأهدر دمه، فكتب بجير، إلى كعب بذلك، فقال له النجاء، ثم كتب إليه أنه من يأتيه مسلماً إلا قبل منه وأسقط ما كان قبله، ولما انتهى إلى كعب قتل (ابن خطل) قدم المدينة وسأل عن أرق أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم فدلّ على أبي بكر فأخبره خبره فمشى أبوبكر وكعب على أثره ولما صار بين يدي النبي فقال - وكعب ملثم - رجل يبائعك فمد النبي يده، فمد كعب يده فبايعه وكشف عن وجهه، ولما كشف كعب عن وجهه وثب رجل من الأنصار وهو يقول: دعني يا نبي الله أضرب عنقه، ولكنه صلى الله عليه وسلم رده عنه قائلاً: كيف وقد جاءني مسلماً؟! أما المهاجرون فقد كفوا عنه وأحبوا إسلامه ولم يقولوا شيئاً¹.

فقام كعب وأنشد قصيدته التي مطلعها²:

بَانتْ سَعَادُ قَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولٌ، مَتِيماً إِثْرَهَا لَمْ يُجْزْ مَكْبُولٌ

وهي قصيدة مشهورة، نظمها على نفس شعراء البادية وطريقتهم في مدح الملوك وسادات القبائل. وقد اصطلح أهل الأدب على تسميتها "البردة" هذا لأن النبي صلى الله عليه وسلم كسا كعباً برده بعدما انتهى من إنشاده للقصيدة ومدحه.

وتعد قصيدة البردة من أقدم القصائد في أدبنا العربي والتي قيلت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي قصيدة لامية تقع في تسع وخمسين (59) بيتاً. وتعد هذه القصيدة من المشبوبات، وقد ترجمت هذه القصيدة لى عدة لغات أعجمية، كالإيطالية، والفرنسية بعدما عني بها المستشرق René Basset فنشرها مترجمة ومشروحة شرحاً جيداً وصدرها بترجمة لكعب.

إضافة إلى الترجمة إلى اللغات الأجنبية فقد لاقت قصيدة البردة شروحات كثيرة ومتنوعة نذكر³:

1/ الشروح اللغوية:

- شرح الأحوال والسكري.
- شرح الخطيب التبريزي.
- شرح ابن الأنباري.
- شرح الشيخ زين الدين.
- شرح الشيخ الحقي.

2/ الشروح النحوية:

- شرح عبد اللطيف البغدادي.
- شرح ابن هشام.

¹ جواد علي. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. جامعة بغداد. ط2. ج9. 1413-1993م. ص860

² المرجع السابق: ص46

³ السيد إبراهيم محمد. قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي. المكتب الإسلامي. ط1.

1406-1986م. ص310،309

- حاشية عبد القادر البغدادي على شرح ابن هشام.
- شرح المجهول.

3/ الشروح الأدبية:

- شرح البجلي البغدادي.
- شرح السيوطي.
- شرح الشيخ الجمل.
- شرح الشيخ الباجوري.
- شرح الشيخ الحفناوي.
- شرح المجهول.
- شرح أبي التقي النهاري.
- شرح السيد عبد الله الموصللي.
- شرح مصطفى بن محمد.
- شرح مسعود القناوي.
- شرح محمد التافلاقي.
- شرح عطاء الله المصري الشافعي.
- شرح سهاب الدين الهندي.

4/ الشروح الصوفية:

- شرح ابن بدير القدسي .
- شرح علي القاري الهروي¹.

و قد كانت قصيدة البردة المنطلق الذي انطلق منه شعراء المدائح النبوية في قصائدهم، فقد حرصوا كل الحرص على أن تشتمل أشعارهم في المديح على قصيدة موازنة لقصيدة البردة، فكان أن اجتمع لدينا من ذلك عدد وافر من اللآميات التي عارضت لامية كعب .

و للإشارة فإن هذه القصائد قد تتفق مع قصيدة البردة في التسمية أو الوزن أو القافية أو بعض التضمينات على مستوى الألفاظ أو التركيب أو المعاني و تختلف اللآميات بعد ذلك في روحها عن روح بردة كعب، فقصيدة البردة تنتمي إلى روح الشعر العربي الجاهلي في معانيه و ألفاظه بينما تنتمي اللآميات المعارضة إلى روح المدائح النبوية التي تتجه - على الجملة - إلى استيفاء الكلام على صفات الرسول و معجزاته و ما يتوصل به و بأصحابه.

¹ المرجع السابق: ص 310

فكانت بذلك قصيدة كعب الأساس الذي انطلق منه شعراء المدائح النبوية إلى الأفاق الجديدة خاصة بالنسبة إلى المعاني التي تضمنتها قصائدهم¹ و نذكر من اللاميات :

لامية التنوخي ، لامية البوصيري و المسمات "ذخر المعاد في وزن بانة سعاد" و فيما بعد اصطلاح عليها "بالردة" و أيضا لامية ابن جابر الأندلسي، لامية الزمخشري، لامية الأبيوردي، لامية الفيروز أبادي² .

كذا كان لقصيدة البردة الأثر البالغ في التراث العربي ، فكانت الأرض الخصبة التي نهل منها الشعراء في إبداعاتهم خاصة في قصائد مدح الرسول صلى الله عليه و سلم .

¹ السيد إبراهيم محمد. قصيدة "بانة سعاد" لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي. ص 213، 214

² المرجع نفسه: ص 311، 312

الفصل الثاني

المستوى الصوتي:

1-الموسيقى الخارجية:

1-1-الوزن

1-2-القافية

1-3-الروي

2-الموسيقى الداخلية:

2-1-دراسة المطلع:

2-2-البنية الصوتية:

2-2-1-مخارج الأصوات وصفاتها ونسب تكرارها

2-2-1-1-الأصوات المجهورة

2-2-1-2-الأصوات المهموسة

2-2-1-3-التكرار

•تكرار الأصوات

•تكرار الكلمات

•تكرار العبارات

•التجنيس

•الطباق

1-الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى جزء هاماً في بناء هيكل القصيدة العربية، فهي العنصر الأساس في إنتاج الشعر، فالموسيقى تمتلك قدرة هائلة في التأثير على المتلقي، ودراسة البنى الصوتية لقصيدة ما يعني دراسة موسيقاها الخارجية، وأيضاً دراسة ما يعتريها من زخافات وعلل، كما تدرس قافية القصيدة ورويها .

1-1- الوزن :

فالوزن هو الهيكل العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، و يعرفه ابن رشيق على أنه: «أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية»¹؛ أي أن الوزن هو خصوصية من خصوصيات الشعر، وعندما أرادوا تعريف الشعر قالوا : هو كلام موزون مقفى .

وقد جاءت قصيدة البردة على البحر البسيط وهو أحد البحور الخليلية ومفتاحه².

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفععلن فاعلن مستفععلن فاعلن .

وبحر البسيط التام من أطول البحور الخليلية مع الطويل، ويتكون من ثمانية وأربعين (48) صوتاً، ثمانية وعشرون (28) متحركاً، وعشرون (20) ساكناً وقد سمي بالبسيط "لانبساط الأسباب في أجزائه السباعية"³:

مستفععلن فاعلن مستفععلن فاعلن مستفععلن فاعلن .

ولقد نظم كعب بن زهير قصائده على مختلف الأوزان الخليلية، ويحتل بحر البسيط في أوزان نظمه المرتبة الثانية بعد الطويل، أي ما يعادل نسبة 21.62% من مجموع قصائده .

والهدف من وراء دراسة الموسيقى الخارجية وبالذات وزن القصيدة هو البحث عن السمة الأسلوبية في وزنها وما إن كان هناك علاقة بين موضوع القصيدة وبين وزنها .

ولعل أول الجهود كانت للخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أعطى لكل بحر اسماً وذكر علة التسمية، لكنه لم يعط رأياً حاسماً في مناسبة الوزن لموضوع القصيدة وحالة الشاعر النفسية، لكن من أتوا بعده و من خلال ستهم للقصائد وأوزانها وجدوا أنه هناك من الأغراض الشعرية ما يناسبها من أوزان⁴، فهذا حازم يقول: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجذ والرصانة و ما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم ... وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس»⁵، ومعنى هذا أن لكل وزن ما يناسبه من غرض أو لكل غرض ما يناسبه من وزن ولولا هذا التناسب لوجد وزن واحد ينظم وفقه كل الشعراء و على اختلاف أغراضهم .

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، الأزدي . العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ونقده . تج محمد محي الدين عبد الحميد . دار الجيل للنشر والتوزيع . بيروت . ط . د . ج 1 . ص 234 .

2 محمد بن حسن بن عثمان . المرشد الوافي في العروض والقوافي . دار الكتب العلمية . بيروت . ط 1 . 2004م - 1425هـ . ص 57 .

3 المرجع نفسه : ص 57 .

4 ينظر : محمد بن يحيى . السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . ص 53، 54 .

5 المرجع نفسه : ص 54 .

وبالعودة إلى قصيدة البردة نجد أنها تضمنت عدة مواضيع، فقد استهلها الشاعر بالنسيب ثم الرحلة وهو الحيز الذي اغتنمه في وصف ناقلته، ثم مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والاعتذار منه ومدح المهاجرين، وكعب من بداية قصيدته إلى نهايتها كانت حالته النفسية تتأرجح بين الحزن، اليأس والخوف، فهو الحزين الذي ذاق مرارة الخيانة وهو الفاقد لمحبوته التي انقطع عنه وصلها، وهذا ما جعله يائسا من أن يجتمعا خاصة بعدما بدر منها، وكذلك كان في حالة خوف مما كان ينتظره جراء هدر دمه، وحتى في وصفه لناقلته فقد كان يستذكر حبيبته على اعتبار أن ناقلته كانت الوسيلة الوحيدة التي بإمكانها بلوغ مكان تواجد سعاد. و بين هذا الشعور و ذاك اختار كعب بحر البسيط لنظم قصيدته، وكما سبق الذكر فإن بحر البسيط هو من أطول البحور مع الطويل، «والامتداد و الطول يتفقان مع شدة الحزن، وكذلك الخوف»¹، فالبسيط إن سلمت تفعيلاته من الزحاف و العلة و فرّ للشاعر ثمانية و أربعين(48) صوتا تفتح للشاعر فضاء يفرغ فيه حزنه و خوفه و يأسه. يرى إبراهيم أنيس أن الشاعر ينظم قصيدته وفق الوزن الذي يتوافق و حالته النفسية، حيث يقول: «الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه»².

و عند تقطيعي لكل أبيات القصيدة وجدت أن معظم أبيات القصيدة قد طرأت عليها بعض الزحافات و العلل . و «الزحاف هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط دون الأوتاد، سواء أكان السبب ثقيلًا أو خفيفًا»³، و يعده قدامى بن جعفر أهون عيوب الشعر، و الزحاف نوعان: زحاف مفرد و زحاف مركب، أما الزحاف المفرد فهو ثمانية أنواع في حين الزحاف المركب هو أربعة أنواع⁴. أما العلة فهي: «تغيير يطرأ على الأسباب و الأوتاد من العروض أو الضرب و هي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها، و العلل قسمان: علل زيادة و علل نقصان»، و هذه مجموعة نماذج لأبيات سلمت تفعيلاتها، و نماذج أخرى لأبيات طرأت عليها زحافات و علل، و الأبيات المذكورة على غير ترتيب القصيدة:

1 المرجع السابق: ص54

2 المرجع نفسه: ص55

3 محمد بن حسن بن عثمان. المرشد الوافي في العروض و القوافي. ص28

4 المرجع السابق: ص54

النموذج الأول :

بَانتْ سَعَادٌ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولٌ				مَتِيمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولٌ			
بانت	سعا	د فقل	بليومت	بولن	متمين	اثرها	لم يجزمك بولو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/	0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل	مفاعِلن	فاعلن	مستفعلن	فاعل

النموذج الثاني :

سُمِرَ الْعَجَايِبَاتِ يَتْرُكْنَ الْحَصَى زَيْمًا				لَمْ يَقْهَنَّ رُؤُوسُ الْأَكْمِ تَنْعِيلٌ			
سمرلعجا	يات ي ر	كن لحصى	زيمن	لم يقهن	ن رؤو	سلاكمتن	عيلو
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0///0/	0///	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مفتعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل

النموذج الثالث :

يَوْمًا يَظُلُّ حَدَابُ الْأَرْضِ يَرْفَعُهَا				مَنْ اللَّوَامِعَ تَخْلِيْطٌ وَتَزْيِيلٌ			
يومن يظل	لحدا	ب لأرض ير	فعها	من للوا	معتخ	ليطنوتز	ييلو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0//	0///	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مفاعِلن	فعلن	مستفعلن	فاعل

النموذج الرابع :

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةٌ عَجْزَاءُ مَدْبُورَةٌ				لَا يُشْتَكِي قَصْرٌ مِنْهَا وَلَا طَوْلٌ			
هيفاءمق	بلتن	عجزاءمد	برتن	لا يشتكى	قصرن	منها ولا	طولو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل

ومن خلال اختيار النماذج الأربعة يتضح لنا نوع الزحافات والعلل التي طرأت على تفعيلات بحر البسيط في القصيدة .

ينشأ بحر البسيط من تكرار التفعيلات مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن 2x، وقد لحق هذه التفعيلات تغييرات فغيرت من بنائها على عدة أشكال، والتغييرات التي مست بحر هذه القصيدة هي :

1- الزحافات:

1-1 الخبن : وهو «حذف الحرف الثاني الساكن» 1، دخل على التفعيلة :

• (مستفعلن/0//0/0) فأصبحت (مفاعلهن/0//0/0) .

• (فاعلهن/0//0/0) فأصبحت (فعلهن/0///) .

1-2 الطي : وهو «حذف الرابع الساكن» 2، دخل على التفعيلة :

• (مستفعلن/0//0/0) فأصبحت (متفعلن/0///0/0) .

1-3 القبض : وهو «حذف الخامس الساكن» 3، دخل على التفعيلة :

(فاعلهن/0//0/0) فأصبحت (فاعلهن/0//0/0) .

2- العلل:

1-2-1 علة القطع : وهي «حذف آخر الوند المجموع مع إسكان ما قبله» 4، دخلت على التفعيلة:

• (مستفعلن/0//0/0/0) فأصبحت (مستفعلن/0//0/0/0) .

• (فاعلهن/0//0/0/0) فأصبحت (فاعلهن/0//0/0/0) .

هذه إذن جملة الزحافات والعلل التي طرأت على بحر البسيط في القصيدة.

وقد بلغ عدد تفعيلات القصيدة أربعمائة وأثنى وسبعين (472) تفعيلة توزعت وفق خمس إيقاعات :

1- إيقاع التفعيلات السالمة : بلغ عدد التفعيلات السالمة مائتين وخمس وثلاثين (235)

تفعيلة، أي بنسبة (49.78%)، منها مستفعلن وعددها مائة وواحد وثمانون، وفاعلهن والتي بلغ عددها أربع وخمسون (54) تفعيلة .

2- إيقاع التفعيلات المخبونة : بلغ عددها مائة وواحد وستون (161) تفعيلة؛ أي بنسبة (2.33%).

3- إيقاع التفعيلات المطوية : والتي بلغ عددها أحدي عشرة تفعيلة أي بنسبة (2.33%).

4- إيقاع التفعيلات المقبوضة : وقد جاءت في القصيدة واحدة بنسبة (0.21%).

5- إيقاع التفعيلات المقطوعة: وقد جاءت في القصيدة أربعة وستون (64) تفعيلة أي بنسبة (13.55%).

ومن خلال استقراء النتائج يلاحظ طغيان نسبة التفعيلات المخبونة طبعاً التي تأتي في المرتبة الثانية بعد التفعيلات السالمة .

1 أبو السعود سلامة أبو السعود . الإيقاع في الشعر العربي . دار الوفاء للطباعة . الإسكندرية ، مصر . دط . 2002 . ص 9 .

2 المرجع نفسه : ص 9 .

3 المرجع نفسه : ص 9 .

4 المرجع نفسه : ص 12 .

وبهذا يكون كعب بن زهير قد خلق توازنا إيقاعيا في قصيدته من خلال مزجه بين التفعيلات السالبة وكذلك المخبونة، المطوية، المقبوضة، والمقطوعة، أما عن سبب طغيان زحاف الخن على باقي الزحافات والعلل فالخن «يدخل مع الاستحسان على (مستفعلن)، و(فاعلن) ومن شأنه أن يلون موسيقى البسيط بلون لا تتلون به موسيقى الطويل»¹.

1-2 القافية :

والقافية عنصر في القصيدة لا يقل أهمية عن الوزن، ولهذا فقد كانت لها مكانة في الدراسة الأسلوبية لأي قصيدة .

« والقافية في اللغة العربية هي اسم فاعل من قفاه يقفوه إذا تبعه، قال الله تعالى : « ثُمَّ قَفَيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا »*، فالتقفية تشير إلى تتابع الرسالات والرسل على طريق هداية البشر»².

« ومن معانيها اللغوية : مؤخر العنق، ومنه الحديث : " يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم... " »³. إذن فالقافية في اللغة العربية هي التتابع وهي أيضا آخر العنق .

أما في الاصطلاح : «القافية هي آخر ساكن في البيت، إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله»⁴ وهذا رأي الخليل، أما الأخفش فيرى أن «القافية هي آخر كلمة في البيت»⁵، وقال قطرب والفراء وثعلب : «إنها حرف الروي» ومن المحدثين، يقول إبراهيم أنيس : «ليست القافية، إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيد، وتكررها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية، يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»⁶، إبراهيم أنيس يحدد القافية في القصيدة على اعتبار الأصوات المتكررة في أواخر أَشْطَر الأبيات .

ونجد ابن رشيق يميل إلى رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي، فيقول : «رأي الخليل عندي أصوب»⁷، وقد جعل ابن رشيق القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، أي أن الشعر لا يكون شعرا إلا إذا كان له وزن وقافية⁸.

ومن هنا وتطبيقا لتعريف الخليل للقافية، فإن القافية في قصيدة البردة تمثلت في آخر مقطع صوتي محدد بآخر ساكن في البيت إلى اقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله، والتي نوردتها في الجدول التالي :

1 محمد بن يحيى . السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . ص 57 .

2 محمد بن حسن بن عثمان . المرشد الوافي في العروض والقوافي . ص 152 .

*سورة الحديد . الآية 27 .

3 المرجع السابق : ص 152 .

4 المرجع نفسه : ص 152 .

5 المرجع نفسه : ص 152 .

6 عبد الرحمان تيبيرماسن . العروض والإيقاع الشعر العربي . دار الفجر . القاهرة . ط 1 . 2003 م . ص 35 .

7 المرجع نفسه : ص 36 .

8 ينظر: ابن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده . ص 132 .

رقم البيت	آخر كلمة	القافية	رمزها	رقم البيت	آخر كلمة	القافية	رمزها
01	مكبول	بولو	0/0/	02	مكحول	حولو	0/0/
03	طول	طولو	0/0/	04	معلول	لولو	0/0/
05	مشمول	مولو	0/0/	06	يعاليل	ليلو	0/0/
07	مقبول	بولو	0/0/	08	تبدل	دبلو	0/0/
09	الغول	غولو	0/0/	10	الغرايل	بيلو	0/0/
11	الأباطيل	طيلو	0/0/	12	تعجيل	جيلو	0/0/
13	تضليل	ليلو	0/0/	14	المراسيل	سيلو	0/0/
15	تبغيل	غيلو	0/0/	16	مجهول	هولو	0/0/
17	الميل	ميلو	0/0/	18	تفضيل	ضيلو	0/0/
19	ميل	ميلو	0/0/	20	مهزول	زولو	0/0/
21	شمليل	ليلو	0/0/	22	زهاليل	ليلو	0/0/
23	مفتول	تولو	0/0/	24	برطيل	طيلو	0/0/
25	الأحالييل	ليلو	0/0/	26	تسهيل	عيلو	0/0/
27	تحليل	ليلو	0/0/	28	تنعيل	ويلو	0/0/
29	مملول	لولو	0/0/	30	تزليل	ييلو	0/0/
31	العساقل	قيلو	0/0/	32	قيلوا	لوا	00/
33	مثاكيل	كيلو	0/0/	34	معقول	قولو	0/0/
35	رعايل	بيلو	0/0/	36	لمقتول	تولو	0/0/
37	مشغول	غولو	0/0/	38	مفعول	عولو	0/0/
39	محمول	مولو	0/0/	40	مأمول	مولو	0/0/
41	تفصيل	صيلو	0/0/	42	الأقاويل	ويلو	0/0/
43	الفيل	فيلو	0/0/	44	تنويل	ويلو	0/0/
45	القييل	قيلو	0/0/	46	مسؤول	ؤولو	0/0/
47	غيل	غيلو	0/0/	48	خراديل	دبلو	0/0/
49	مفلول	لولو	0/0/	50	الأراجيل	جيلو	0/0/

51	مأكول	كولو	0/0/	52	مسلول	لولو	0/0/
53	زولوا	لوا	00/	54	معازيل	زيلو	0/0/
55	سرايل	بيلو	0/0/	56	التنايل	بيلو	0/0/
57	نيلوا	لوا	00/	58	التنايل	بيلو	0/0/
59	تَحْلِيل	ليلو	0/0/				

والملاحظ أن القافية جاءت مطلقة غير مقيدة و« القافية المطلقة هي ما كان رويها متحركاً»¹، فكعب اختار لقصيدته قافية مطلقة استطاع من خلالها إخراج ما في قلبه من آلام أوجعته، ومن مخاوف أقلقته، وأيضاً أراد أن يطلق صوته ليسمع كل الناس أن كعباً أسلم واتبع دين محمد صلى الله عليه وسلم . وبالعودة إلى الجدول السابق نجد أن القافية جاءت متواترة في معظم أبيات القصيدة والقافية المتواترة هي « كل قافية وقع بين ساكنيها متحرك واحد»².

كما في قوله :

فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا كَمَا تَلَوُّنَ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ
فما تدوم على حال تكون بها كما تلوون في أثوابها ل/غولو

0/0/

وقد وردت القافية المتواترة في القصيدة بنسبة (94.91%) أي مايعادل (56) قافية، كما نجد أيضاً ورود القافية المترادفة وهي " كل قافية توالي ساكنيها، أي لم يقع بين ساكنيها حركة"، ولقد تكررت في القصيدة ثلاث مرات أي بنسبة (5.08%)، ومن ذلك قوله :

فِي عَصَبَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ بَيْطُنِ مَكَّةَ لَمَّا أَسْلَمُوا : زُولُوا
في عصبتن من قريشن قال قائلهمو بطن مكة لمما أسلموا زو/لوا

00/

وتغير القافية في الأبيات الثلاثة من المتواترة إلى القافية المترادفة لم يؤد دوراً صوتياً فقط، وإنما أدى دوراً دلالياً، فهي تمثل التحول والانتقال الذي طرأ على حياة كعب .

¹ محمد بن حسن بن عثمان . المرشد الوافي في العروض والقوافي . ص 168 .

² المرجع نفسه : ص 169 .

• إضافة الى النوعين المذكورين للقافية هناك : * القافية المتدائرة : 0//0/ . المرجع نفسه: ص170
* القافية المترابطة : 0///0/ . المرجع نفسه: ص170
* القافية المتكاسرة : 0////0/ . المرجع نفسه: ص170

1-3- الروي :

«وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويلزم في آخر البيت ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي»¹، وبما أن الروي هو الذي تبنى عليه القصيدة فإن أغلب القصائد سميت على حسب رويها، كسينية البحري، ولامية الشنفرى، وميمية البوصيري...، أما قصيدة كعب هذه فسميت البردة، وسميت كذلك "لامية كعب بن زهير"، لأن حرف رويها هو اللام، وهو « من أوسع الحروف مخرجا، إذ يخرج من حافتي اللسان، ويسميه العرب بالصوت المنحرف لأنه ينحرف فيه اللسان عند النطق به»²، وإضافة إلى صفة الجهر التي اتسم بها حرف اللام فإن من صفاته أيضا الميوعة (liquids)، «والأصوات المائعة هي : اللام، النون، الميم، والراء، وهي التي أطلق عليها الدارسون القدماء الأصوات المتوسطة»³، ولقد سميت هذه الأصوات ومعها اللام الأصوات المائعة لأنها «تخرج دون انفجار أو احتكاك عند المخرج»⁴، إذن فكعب لم يجعل اللام حرف روي لقصيدته اعتباطا، بل لأنه وجد فيه المتنفس فهو صوت مجهور، استطاع من خلاله الجهر بكل ما أتعب نفسه من آلام وأحزان ومخاوف، واختاره أيضا لأنه صوت مائع يخرج من دون انفجار، حتى لا يتعبه لأن ما يعيشه أنهكه كثيرا فلم يعد يملك القوة الكافية للمواجهة أو للكلام أو التبرير فاختر صوتا كان يراه الأنسب .

2- الموسيقى الداخلية :

وي ذاك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها ببعض حيناً آخر، أو قل إنها هذا الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال "النظم وجودة الرصف"، على نحو ما يعبر به أبو هلال العسكري، وعبد القادر الجرجاني⁵. فالموسيقى الداخلية هي ذلك النغم الخفي الذي نحسه عند قراءة قصيدة ما، ولا يصدر هذا النغم إلا من خلال تجاذب الحروف وانسجام الأصوات، والكلمات والجمل، فكل هذا يشكل نوبة موسيقية تطرب لها الأذن وتنحذب إليها الروح . إذن الموسيقى الداخلية في قصيدة البردة تشمل المطلع وما فيه من ظواهر، وكذلك الأصوات صفاتها وتكرارها، وأيضاً تكرار الكلمات والجمل إضافة إلى الصناعة البديعية. وإدراة هذه الظواهر الأسلوبية منفردة لا يعني أنها منفصلة عن بعضها البعض بل هي متظافرة من أجل خدمة القصيدة وتشكيل موسيقاها الداخلية.

1 محمد بن يحيى . السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . ص 90 .

2 تحسين عبد الرضا الوزان . الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث . دار دجلة .

الارن . ط1 . 2011م ص 154 .

3 المرجع نفسه : ص 156 .

4 المرجع نفسه : ص 156 .

5 إبراهيم عبد الرحمان محمد . الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية . دار نوبار للطباعة . ط1 2000م . ص

2-1- دراسة المطلع :

لقد كان المطلع ولازال سمة أسلوبية لا بد من دراستها، فهو عتبة القصيدة ولا طالما اهتم الشعراء بمطالع قصائدهم، فكانوا يتنبهون للإجادة في الابتداء باعتبار أنه أول ما يسمع فلكل باب مفتاح ومفتاح القصيدة مطلعها.

ومن هنا سنقوم بدراسة مطلع قصيدة البردة والذي يقول فيه كعب¹:

بانتُ سعادُ، فقلبي اليوم متبولٌ متيمٌ إثرها لم يجزَ مكبولٌ

2-1-1 التصريع :

فالتصريع هو «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، واشتقاق التصريع من مصراعي الباب ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع" كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل بل هو من المصريعين وهما طرفا النهار .

قد يصرع الشاعر مطلع قصيدته، وقد يصرع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فالتصريع هو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة².
وللتصريع حلاوة وأثر في النفس، ويبدو التصريع هنا في مطلع القصيدة : بين كلمتي : متبول ومكبول، فنلاحظ أن عروض البيت تابع لضربه بثلاثة أحرف وهي : "الباء والواو واللام"، وقد شكل هذا التصريع نغما موسيقيا فزاد من إيقاع القصيدة بترديد الأحرف الثلاثة الأخيرة، كما نجد إيقاع النفس الحزينة وإضفاء نبرة الحزن، والأسى، والانكسار النفسي، ففراق الحبيبة كان سببا في فناء قلبه فهو متيم بها أسير .

2-2- البنية الصوتية :

تحتوي القصيدة على كم من الأصوات التي تشكل جملة الأصوات العربية، وعند دراستنا لهذه القصيدة اتضح لنا أنها احتوت على أصوات كثيرة وقد جاءت هذه الأصوات مختلفة في المخارج والصفات متفاوتة في العدد، إلا أن كل صوت من هذه الأصوات له وظيفته التي يؤديها فكانت بذلك أصوات هذه القصيدة متكاملة فيما بينها .

¹ الديوان :ص 60 .

² • متبول : متيم . متيم : منزل . يجز : يفد . مكبول : أسير ومقيد
ابن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشعر وآدابه وقده . ص 173 . 174 .

ويعرف ابن جني الصوت في اللغة بقوله: «مصدر صات الشيء، يصوت صوتاً، فهو صائت وصوت تصويته فهو مصوت وهو عام غير مختص»¹.

أما من حيث الاصطلاح فيعرفه تمام حسان بأنه: «العملية الحركية ذات الأثر السمعي، وهو من أداء المتكلم في نشاطه اللغوي العادي، فكلنا ينطق في كلامه أصواتاً لغوية مسموعة»². إذن تمام حسان ربط الصوت بالكلام، وهو ما يصدره الإنسان في عملياته التواصلية العادية. وقد استقر اللغويون على أن اللغة مجموعة من العلامات أو الرموز، وهذه العلامات والرموز أصوات يحدثها الجهاز النطقي الإنساني وتدرجها الأذن.

وتحدد صفة الصوت من خلال مخرجه ومن خلال ما يحدثه أثناء النطق به.

2-2-1- مخارج الأصوات وصفاتها ونسب تكرارها :

ونركز اهتمامنا في هذه القصيدة على حروف الجهر والهمس ونسب تكرارها في القصيدة. «وقد أثبتت المخابر الصوتية الحديثة أن للوترين الصوتيين أثراً في صفتي الجهر والهمس؛ أي أن حالة التذبذب فيها تبين صفة الجهر، وعدم التذبذب مع الصوت يوصف بالهمس، وهما صفتان متقابلتان في دراسة الصوت اللغوي»³.

2-2-1-1- الأصوات المجهورة :

إبراهيم أنيس أن الجهر منوط باهتزاز الوترين الصوتيين، ويوضحها بأنها تحدث بانقباض فتحة المزمار وانبساطها، تلك العملية التي يقوم بها المرء في أثناء الحديث مع عدم شعوره بذلك، ويحدث هذا في كثير من الأحيان، يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر نتيجة انقباض فتحة المزمار فتضيق بعد ذلك»⁴. وفي أثناء اهتزاز الوترين الصوتيين يندفع الهواء فيخرج معه الصوت متفاوت الدرجة وهذا يعني أن الصوت المجهور هو ذلك الصوت الذي يحدث اهتزازاً في الوترين الصوتيين، والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما برهنت عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر صوتاً⁵: "ب، ج، د، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن"، تضاف إليه أصوات اللين: الألف، الواو، الياء⁶.

1 عبد الغفار حامد هلال. الصوتيات اللغوية. دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية. دار الكتاب الحديث. القاهرة

ط 1. 2009 ص 77.

2 تحسين عبد الرضا الزعان. الصوت والمعنى. ص 64

3 المرجع نفسه: ص 65.

4 المرجع نفسه: ص 165.

5 المرجع نفسه: ص 156.

6 المرجع نفسه: ص 157.

2-2-1-2- الأَصوات المهموسة :

أما الصوت المهموس « و عكس المجهور وبالتالي فهو الصوت الذي لا يحدث اهتزازا في الوترين الصوتيين أثناء خروجه، والأصوات المهموسة هي اثنا عشرة صوتا : "ت، خ، ث، ح، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ" 1.

من خلال إحصاء جملة الأصوات المتواترة في القصيدة، اتضح أنها بلغت ألفين وأربعة وثمانين (2084) صوتا، مرتبة حسب عدد تكرارها في القصيدة، يوضحها الجدول التالي:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة
01	اللام	279	13,38	17	الفاء	49	2,35
02	ألن المد	191	9,16	18	الكاف	46	2,20
03	الهمزة	174	8,34	19	الحاء	45	2,15
04	الميم	142	6,81	20	السين	45	2,15
05	النون	107	5,31	21	الذال	27	1,19
06	الواو	89	4,27	22	الضاد	23	1,10
07	الهاء	88	4,77	23	الطاء	21	1,00
08	التاء	85	4,07	24	الجيم	20	0,95
09	العين	82	3,99	25	الخاء	20	0,95
10	الباء	81	3,88	26	الشين	18	0,86
11	الراء	77	3,69	27	الغين	17	0,81
12	الياء	74	3,55	28	الزاي	15	0,71
13	القاف	69	3,31	29	الصاد	14	0,67
14	ياء المد	67	3,21	30	الثاء	08	0,38
15	واو المد	53	2,54	31	الظاء	06	0,28
16	الذال	52	2,49				

والاهتمام بإحصاء الأصوات المتواترة في القصيدة إنما الهدف منه التوصل إلى الأصوات التي تكون قد استخدمت استخداما زائدا في القصيدة ويكون بذلك سمة أسلوبية تحتاج إلى تفسير، وبالعودة إلى الجدول السابق الذي ضم كل الأصوات المتواترة في القصيدة نجد أن: إجمالي الأصوات بلغ ألفين وأربعة وثمانين (2084) صوتا، توزع هذا العدد بين موات المجهورة والأصوات المهموسة، أما الأصوات المجهورة فكان

عدد تواترها ألفا ومائتان وخمسا وستين (1265) صوتا؛ أي ما يعادل (60.7%) من إجمالي الأصوات، في حين كان عدد تواتر الأصوات المهموسة خمسمائة وثمانية (508) صوتا؛ أي ما يعادل (24.37%)، أما ما يمكن ملاحظته هو الحضور البارز لأصوات اللين التي بلغ عددها ثلاثمائة وإحدى عشر صوتا ما يقابل (14.92%).

إن فالأصوات المجهورة هي الطاغية في القصيدة، فالشاعر ومن خلال توظيفه للأصوات المجهورة إنما هو رغبته بالجرى وإعلان ما في قلبه ووجدانه، فهو إنسان متألم وحائر، أولا هو متألم لفراق محبوبته التي جعلت في قلبه جروحا لا تندمل، وهو حائر وخائف أيضا من ملاقاته مصيره بعدما أهدر دمه، ولعل أهم ما أراد أن يجهر به هو اعتناقه للإسلام، أما عن توظيفه لأصوات اللين أو المد بصورة بارزة هو امتداد الصوت فيها، إضافة إلى قوة الوضوح السمعي فيها، لذا كانت أصوات اللين متنفسا يطلق فيه كعب العنان لصوته .

2-2-1-2- التكرار :

يعتبر التكرار من أهم السمات الأسلوبية في النص الشعري، بل يكاد يكون أكثر السمات لفتا لانتباه المتلقي .

ويتجلى التكرار في القصيدة على عدة تمظهرات فيكون إما في الحروف، أو الكلمات، أو العبارات، فتتعدد أنماطه وأشكاله، ويعرفه عدنان حسين قاسم : «التكرار وبتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى»¹.

وبناء على هذا التعريف نستطيع القول بأن التكرار، وفي مختلف تشكيلاته، هو انتقاء لعناصر تم رصها بطريقة متناسقة .

لكن الباحثين وعند حديثهم عن التكرار ميزوا بين تكرار عنصر لغوي بما فيه الأصوات والكلمات عبارات، وبين تكرار السمة الأسلوبية في حد ذاتها، فريقاتير استهجن تكرير السمات الأسلوبية في النص بطريقة غير معتدلة وعبر عنها بفكرة "التشبع"، فهو يرى أن القدرة التأثيرية للسمات الأسلوبية إنما تتناسب تناسباً عكسياً مع تكرارها، فتواتر سمة أسلوبية ما في النص بنسبة كبيرة يضعف من قوة تأثيرها وبالتالي يفقدها أهم وظائفها في النص².

- **تكرار الأصوات :** إن الظاهر من البحث في تواتر الأصوات في القصيدة هو أنه بحث ذو خاصية رياضية بحتة، لكن من خلال ما توصل إليه علماء اللغة من إعطاء الأصوات معان معينة، أصبح هذا البحث مفتاحاً للكشف عن السمة الأسلوبية لتكرار صوت دون آخر، أو تواتر أصوات بنسب فائقة وانخفاض أخرى.

1 أمال دهنون . جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة . مجلة كلية الآداب الإنسانية والاجتماعية . الجزائر . العددان الثاني والثالث . 2008م . ص 2 ، 3 .
2 ينظر : المرجع نفسه : ص 3 ، 4 .

« فقد ذكر الخليل معاني لحروف مما كان معروفا عند العرب، ويستشهد لكل معنى من المعاني التي يذكرها من مأثور الشعر العربي »¹.

ومن خلال إحصاء الأصوات المتواتر في القصيدة ثبت أن صوت "اللام" هو أكثر الأصوات تواترا، فكان عدد تكراره مئتين وتسع وسبعين مرة، وقد أعطى الخليل حرف اللام معنى: "الانطباع بالشيء بعد تكلفه"²، و بالعودة إلى قصيدة البردة نجد كعبا يقول³:

يا ويحها خلّة لو أنها صدقتُ	ما وعدتُ أو لو أنّ النّصح مقبولُ
لكنّها خلّة قد سيط من دَمِها	فجّع و ولّع وإخلافٌ وتبديلُ
فما تدوم على حال تكونُ بها	كما تلوّن في أثوابها الغولُ
وما تمسّكُ بالوصل الذي زعمتُ	إلا كما تمسّكُ الماء الغرايلُ
كانت مواعيدُ عرقوب لها مثلاً	وما مواعيدها إلا الأباطيلُ
أرجو وآمل أن يعجلن في أبد	ومالهنّ طوال الدّهر تعجيلُ
فلا يغرّنك ما منت وما وعدتُ	إنّ الأمانى والأحلام تضليلُ

وقد بلغ تكرار حرف اللام في هذه الأبيات ستة وثلاثين مرة وكعب في هذه الأبيات من بدايتها إلى نهايتها إنما يتحدث عن سعاد، بل يتحدث عن طباع سعاد السيئة فهي الخيلة الخائنة المخلفة لوعودها، الكاذبة، فهي تبدل خليلا بآخر وكأن كعبا يقر بأن هذه الطباع أصبحت صفات ملازمة لسعاد، فهي ولشدة تكرارها لهذه لأفعال صارت طبعا ملتصقا بها، والمعنى العام لهذه الأبيات يتوافق والمعنى الذي أعطاه الخليل لحرف اللام .

أما الحرف الآخر الذي كان من أكثر الأصوات تكرارا فهو حرف "الهمزة"، و«الهمزة تدل في معناها غالبا على الصفة»⁴ ، ونرى كعبا حين أراد وصف ناقته استخدم صفات يتردد فيها صوت الهمزة، فقال⁵:

غلباءٌ وجنّاءٌ، علّكُومٌ مذكرةٌ	في دَفِّها سَعَةٌ قُدّامُها ميلُ
قنواءٌ في حرّتيها، للبصير بها	عتقٌ مبينٌ وفي الخدين تسهيلُ

وأيضا حين أراد وصف قد سعاد⁶:

هيفاءٌ مقبلةٌ عجزاءٌ مدبرةٌ	لا يُشتكى قصرٌ منها ولا طولُ
-----------------------------	------------------------------

¹ تحسين عبد الرضا الوزان . الصوت والمعنى . ص 180.

- فأولمان يرى أنه ثمة ألفاظا محاكية لأصواتها " فليست كلمات اللغة كلها تقليدية صرفة ككلمة منضدة ، ان الكلمة (قهقهة) مثلا كلمة معبرة ووضعية إلى حد ما بالصيغة نفسها والأصوات فيها دليل من دلائل المعنى " . المعنى والصوت . ص 206.

² المرجع نفسه . ص 189.

³ الديوان . ص 61 ، 62 .

⁴ المرجع السابق . ص 188 .

⁵ الديوان . ص 63 ، 64 .

⁶ المصدر نفسه . ص 61

• غلباء : غليظة . الوجناء : عظيمة الوجنتين . العلكوم : الضخمة . منكورة : تشبه الذكر

• قنواء : في أنفها حذب . الحرثان : الأذنان . العتق : الكرم .

أما عن حرف الباء فقد عبر عنه الخليل أنه « يدل على بلوغ المعنى في الشيء بلوغاً تاماً »¹، وقد كان المطلع خير مثال لهذا المعنى فقد قال²:

بانَتْ سعادٌ فقلبي، اليوم متبولٌ، متيمٌ إثرها لم يجز مكبولٌ

فنلاحظ أن الحرف قد تكرر في هذا البيت أربع مرات، وكما سبق وذكرت أنه يدل على بلوغ المعنى في الشيء بلوغاً تاماً، وهذا ما حدث مع كعب فباختياره للمفردات التي تضمنت حرف الباء وهي : بانَتْ، قلبي، متبول، مكبول، قد أعطى لنا معنى تاماً مصوراً حاله بعد أن فارقتة محبوبته .

ونجد أيضاً حرف الهاء الذي تواتر في القصيدة ثمان وثمانين مرة، « والذي يدل على التلاشي »³ ، والمتمعن لحرف الهاء في القصيدة يتبين له أن أغلب الحالات التي ورد فيها حرف الهاء كان جزءاً من ضمير، وهو ضمير الغائب، خاصة حين يتحدث عن سعاد ، و التي تحدث عنها في كثير من المحطات بضمير الغائب، مثلاً :
أُرْها، منها، ويحيها، دمها، لها، مواعيدها، يبلغها ... " فهي بالنسبة له قد تلاشت و رغم حبه وولاه بها إلا أنها أصبحت لا تعدو أن تكون مجرد ذكرى بدأت في التلاشي .

بهذا يكون تكرار الأصوات في القصيدة قد شكل عملية تكثيف على المستوى الصوتي من جهة، إضافة إلى ما حققه كل صوت مكرر من نغم وإيقاع موسيقي، خاصة ذلك النغم الذي يتركه حرف اللام في نهاية كل بيت باعتباره روي القصيدة، أضف إلى كل هذا و لعله الأهم هو تلك المعاني التي صنعتها الأصوات و ربط معناها بالمعنى العام للقصيدة .

-تكرار الكلمات:

وبعد من أكثر أنواع التكرار شيوعاً، فالشاعر وبتكراره لكلمة ما عدة مرات إنما يضع لنا مجموعة إيجاءات ودلالات خاصة بتلك الكلمة، أو يجعل من تلك الكلمة كلمة مفتاحاً يستطيع المستمع والقارئ أن يفتح من خلالها باب الفهم و الاستيعاب لما يقوله الشاعر وبالتالي التأثير، وهو ما يرمي إليه الشاعر .
وقد كان لظاهرة تكرار الكلمات في قصيدة البردة نصيباً، فوجدت بها كلمات وردت أكثر من مرتين، ولعل أول كلمة لفتت انتباهي من خلال تكرارها ثلاث (03) مرات في القصيدة هي كلمة "سعاد"، وهي اسم حبيبة كعب، التي يبدو من خلال مطلع القصيدة أنها تركته وتخلت عنه بعدما كان حبل مودته موصولاً بها، فهو يكرر اسمها لأنه مشتاق لها كلف بها .

أما ثاني الكلمات وهي " الرسول "، والتي تواترت أربع مرات، ويبدو أن كلمة "سعاد"، وكلمة " الرسول " هما نقطتا ارتكاز بالنسبة للقصيدة، فكعب ذكر اسم حبيبته وهو طبعاً دأب الشعراء الجاهليين، وذكره لها كان

1 تحسين عبد الرضا الوزان . الصوت والمعنى ص 188

2 المصدر السابق : ص 60 .

3 المرجع السابق : ص 189

استحضارا لماضي مؤلم، وذكره لكلمة "الرسول" وتكراره لها، باعتبار وقوفه في حضرة النبي، وأيضا أن الداعي الأول لنظم قصيدته كان اعتذاره من الرسول صلى الله عليه وسلم، وما يلاحظ هو انتقاؤه كما ذكر عدنان حسين قاسم لهذه المفردة فهو لم يقل "يا محمد" بل قال "الرسول" وباختياره لهذه الكلمة دون غيرها من أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم وكنياته، إنما هو إعلان بإسلامه وإيمانه بأن محمد رسول الله، فتراه أيضا يكرر كلمة الله، فقد أراد أن يبين لجمهور المتلقين إن كعبا المائل أمامهم هو كعب الموحّد الذي ترك عبادة عشرات الآلهة ليعبد إلها واحدا .

أما أكثر الكلمات تكرارا في القصيدة هي الفعل "قال" ومشتقاته كأقوال، أقاويل، والتي تكررت عشرات المرات، وإنما يقصد من خلالها التركيز على مد خطورة أقوال الوشاة، وما هدف إليه أيضا من خلال استخدامه لهذه الكلمات تبرئة نفسه وجعلها خارج دائرة كل ما قيل عنه، وإضافة إلى هذه الكلمات فهناك كلمات أخرى تكررت أكثر من مرة كان لها من الأهمية في القصيدة، ككلمة الحلة، اللحم، يوما...، وقد كان لتكرير الكلمات في قصيدة البردة فائدة هي لفت الانتباه إليها وجعلها مركز اهتمام المتلقي.

-تكرار العبارات:

والملا حظ أن هذا النوع من التكرار قد مس عبارة واحدة، والتي تكررت مرتين في البردة، والكلام يخص عبارة "رسول الله"، وفي ذلك في قول كعب1:

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ

و العبارة مشكّلة من كلمة "رسول" ولفظة الجلالة "الله"، وكما سبق الذكر فإن كعبا حين أنشد قصيدته كان بين يدي الرسول وصحابته، وكان معتذرا، والقصيدة من أولها إلى آخرها لا توجد بها عبارة واحدة وهي "رسول الله"، وهو إعلان منه باعتناق الإسلام .

2-2-1-3- التجنيس :

والتجنيس أو الجناس هو من المحسنات البديعية، وهو « أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى وهو نوعان :

- جناس تام : وهو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة : نوع الحروف، وشكلها، وعددها وترتيبها .
 - جناس غير تام أو ناقص : وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المقدمة»2ودراسة الجناس كظاهرة أسلوبية في قصيدة البردة لا تعني بنوع الجناس من نغم موسيقي في القصيدة ، إضافة إلى التكثيف الذي يؤديه على المستويين الصوتي والدلالي .
- ففي قول كعب3:

1 الديوان : ص 65 .

2 علي الجارم . مصطفى أمين . البلاغة الواضحة البيان . المعاني . البديع . دار المعارف . لندن . د ط . 1999م . ص

265

3 المصدر السابق: ص 60 .

بانتُ سعادٌ فقلبي اليوم متبولٌ، متيمٌ إثرها لم يجرز مكبولٌ

ففي هذا البيت نجد الجناس الناقص بين "متبول ومكبول"، والاختلاف في اللفظين كان على مستوى الحرف الثاني لكل منهما وهو "التاء" و "الكاف"، وقد أتى كعب بهذا الجناس في مطلع قصيدته قصد تصريح المطلع وقد سبق التفصيل فيه في عنصر سابق

والجناس بين كلمتي (هيفاء ، عجزاء) في قوله 1:

هيفاءُ مقبلةٌ عجزاءُ مدبرةٌ لا يشتكى قصرٌ منها و لا طولٌ .

وهو جناس جاء به لغرض النغمة الموسيقية، وأيضا إيجاد أوصاف تليق بمحبوبته فأراد أن تكون على نمط واحد وهذا ما حقق النغم الموسيقي وخدم إيقاع القصيدة و في قوله أيضا 2:

لكنّها خلة قد سيط من دمها فجّع و ولّع وإخلافٌ وتبديلٌ*

ويكمن الجناس في كلمتين (فجّع، ولّع) وهو جناس ناقص أراد به الشاعر تكثيف المعنى.

و نجد في القصيدة جناسا قاما في قوله 3:

حتى وضعتُ يميني لا أنازعُهُ في كفّ ذي نقماتٍ قيله القيلُ*

ويتحدد الجناس التام في الكلمتين (قيله ، القيل)، "فقيله" الأولى تعني قول الرسول صلى الله عليه وسلم، و " القيل " تعني الصدق، أي أن قول الرسول هو قول صدق، فجاء كعب بهذه الجناس في مدح الرسول ووصفه بالصدق، كما أن كلمة القيل جاء بها كعب لتناسب قافية القصيدة لم يكن يقصد الجرس الموسيقي فقط وإنما كان يرمي إلى تكثيف الدلالات والمعاني.

2-2-1-4- الطباق:

يعده علماء البلاغة من المحسنات المعنوية، ويعرفه الخطيب القزويني في سياق حديثه عن المحسنات البديعية: " أما المعنوي فمنه المطابقة وتسمى الطباق والتضاد أيضا، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة "4؛ أي أن الطباق هو تحسين للمعنى بإيراد الكلمة وضدها ، ولقد كانت النصوص الشعرية ولا زالت حافلة بهذا النوع من المحسنات ، فذكر الكلمة يستدعي بالضرورة ضدها، ومن أمثلة الطباق الوارد في القصيدة: (مقبلة ≠ مدبرة) ، (قصر ≠ طول)، (ما تمسك ≠ تمسك)،

1 المصدر السابق : ص 61 .

2 المصدر نفسه : ص 61 .

• سيط : خلط ، الفجع : الاصابة بما يكره . الولع : الكذب .

3الديوان: ص 66.

• وضعت يميني : اشارة إلى مصافحته للنبي بالإسلام . قيله القيل : قوله صادق فاصل .

4 محمد بن يحيى. السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . ص 136 .

(زالوا فما زال)، أما تحسين الطباق في هذه الأبيات من حيث المعنى فهو ظاهر جلي ، فسعاد هي الهيفاء في إقبالها والعجزاء في ادبارها، هي ليست القصيدة و لا الطويلة ، فكان المعنى واضحا و الصورة أوضح، أما ما نلاحظه في الطباق السليبي في قوله 1:

زالوا فما زال أنكاسٌ ولا كشفٌ عند اللقاء ، ولا ميلٌ معازيلُ
كذلك في قوله 2:

وما تمسكُ بالوصل الذي زعمتُ إلا كما تمسك الماء الغرايلُ

فهو اظهار لحالته النفسية فمرة يثبت ومرة ينفي بالضد ليؤكد عكس ما حكم به ففي هذا البيت مثلا ينفي أن تتمسك سعاد بوعودها و إن فعلت فسيكون إمساكها لوعودها أي الوفاء بها تماما كما تمسك الغرايل الماء. و خلاصة القول في المستوى الصوتي لقصيدة البردة هو أن كل عنصر من القصيدة قد شكل سمة أسلوبية، بدأ بالموسيقى التي تظافت عناصرها داخليا و خارجيا لتشكيل إيقاع يتلاءم و نفسية كعب، وكذلك يتلاءم وموضوع القصيدة، وساعدها أيضا ظاهرة التكرار ومعها الجناس و الطباق و التي شكلت عملية تكثيف على المستويين الصوتي و الدلالي، و بتظافر هذه العناصر تشكلت لدى القصيدة بنية صوتية متجانسة.

1 الديوان : ص 67 .

2 المصدر نفسه: ص 61

المستوى الصرفي:

1-الأسماء

2-الأفعال

3-المشتقات

الهدف من الدراسة الأسلوبية في هذا المستوى هو البحث عن السمات الأسلوبية لكل من الأسماء و الأفعال و الضمائر و الأدوات الواردة في القصيدة ومحاولة ربطها بالمعنى العام للقصيدة و أيضا بالمعاني الجزئية، و البحث في الأسماء والأفعال يجرنا إلى البحث في المشتقات و المصادر و الصيغ الصرفية.

1- الأسماء:

بلغ تواتر الأسماء في قصيدة البردة ثلاثمائة وثمانية عشر (318) اسما، أي ما يعادل نسبة 77.37 %، و هي بالنسبة لحجم القصيدة غير هينة، و لعل كعبا قصد ذلك، فبعض علماء اللغة يرون أن الأسماء بمختلف أشكالها توحى بالاستقرار و الثبات على وضع ما و ما يمنح الأسماء دلالة الثبات و الاستقرار هو غياب عنصر الزمن فيها¹.

فالاسم خال من الزمن ورغم أن كعبا افتتح قصيدته بفعل إلا أن نسبة الأسماء كانت هي الطاغية، فبالنسبة لكعب قد توقفت حركة الكون والوجود عند رحيل سعاد، فقد كانت هي الحياة و الكينونة و الحركة، لكن بمجرد رحيلها أصبح كل شيء لا شيء حتى الزمن .

وأيضا توقف الزمن مرة أخرى حين وقف كعب بين يدي الرسول صلى الله عليه و سلم و هو لا يعلم مصيره هل سيخرج من ذلك المجلس حيا أم أن حياته ستنتهي هناك .

ولعل ما جعل نسبة الأسماء ترتفع أيضا هو أن كعبا كان في مقام الواصف، فوصف حاله وحال قلبه المفجوع بفراق حبيبته فقال²:

بانتُ سعادُ فقلبي اليوم متبولٌ، متيمٌ، إثرها لم يجز مكبولٌ

• " يصير المحدثون على أن كل دراسة تتصل بالكلمة أو بأحد أجزائها وتؤدي الى خدمة العبارة والجملة هي صرف من هذا المنطلق بنيت رؤية معظم اللغويين المحدثين في جعل القسمين قسما واحدا وسمه " grammare " ويشمل " syntaxe , morphologie " حسين زويد . البنيات اللسانية وخصائصها البلاغية في نهج البردة لأحمد شوقي . مذكرة لنيل شهادة الماجستير . جامعة الاخوة منتوري . قسنطينة . 1424 هـ . 2003 م . ص 52 .

¹نظر : محمود عكاشة . لغة الخطاب السياسي . دار النشر للجامعات . القاهرة . ط 1 . 2005 م ص 145 .

فهذا البيت اشتمل على فعلين الأول (بانت) و الثاني (يجز)، و اشتمل على سبعة أسماء أوردها ليبين لنا حال قلبه بعد بين سعاد.

وأيضا وصف ناقته بقوله1:

غلباءً، وجناءً عليكم مذكرةً في دفعها سعةً قدامها ميلٌ .

وهذا البيت خال تماما من الأفعال، فكعب ركز فيه على صفات ناقته التي هي في نظره تختلف عن كل النوق .

وفي وصفه للرسول صلى الله عليه وسلم2:

إنَّ الرسولَ لسيفٌ يستضاء به مهند من سيوف الله مسلولٌ

ويقول في وصفه للمهاجرين3:

شُمُ العرانيِّنِ أبطالٌ لبوسُهُم من نسج داودَ في الهيَّجا سرايلُ*

بيضٌ سوابغٌ قد شكَّت لها حلقٌ كأنَّها حلق القعفاءِ مجدولٌ*

وكذلك فيوصفه لطباع سعاد السيئة4:

لكنَّها خلَّةٌ قد سيط من دمها فجَّعٌ و ولَّعٌ واختلاف وتبديلٌ

فالوصف أو الصفة هي حقيقة ثابت في الشيء، فسواء أكان هذا الوصف خاصا بالجسد، أو الروح، أو الطبع فهو ثابت، وثبات الموجود في الصفة يتوافق مع الديمومة والاستمرار اللتين توحى بهما الأسماء.

¹ المصدر السابق : ص 63 .

² المصدر نفسه : ص 67 .

³ المصدر نفسه : ص 67 .

⁴ المصدر نفسه : ص 61 .

• شُمُ العرانيِّنِ : الاباء : الأفة ، السرايل : الدروع .

• البيض الصوابغ : الدروع .شكَّت : أدخل بعض حلقها في بعض وسمرت . القعفاء : نبات ينسبط على وجه الأرض له حلق كالخواتم، وقد شبه به حلق الدروع .

2- الأفعال :

رغم ما كان يحسه كعب من سكون وثبات ولا حركة إلا أنه في بعض الأحيان كان يعطي لنصه حركية وحيوية وذلك من خلال تضمين قصيدته لثلاثة وتسعين (93) فعلا ، أي ما يعادل (22.62 %)، منها خمسون (50) فعلا مضارعا ، تسع وثلاثون (39) فعلا ماضيا، و أربعة (04) أفعال أمر وظاهر الإحصاء يبرز طغيان الأفعال المضارعة، فهي حقيقة يعيشها كعب، فالماضي هو سعاد وسعاد هي الماضي، فقد رحلت ولم يبق منها سوى الأطلال، لكن الحاضر هو ماجد في حياته، هو ذلك التغير الجذري والتحول من حياة الجهل والظلام العقائدي إلى حياة يضيئها نور الإسلام، فالتأمل إلى الجزء الأول من القصيدة هو السبب، نجد أن كعبا وفي حديثه عن سعاد وفراقها وألمها من خداعها قد وظف الفعل الماضي من بين ذلك : بانت، رحلوا، ابتسمت، سيط، كانت، منت، وعدت، أمست... ، وفي المقابل وفي الجزء الذي كان فيه كعب يتوسل للرسول صلى الله عليه وسلم ويمدحه ثم يمدح المهاجرين وضم ما يقارب ستة وعشرين (26) فعلا مضارعا، وهذا يعكس حالته النفسية فما كلن يهمه في ذلك س هو الحاضر، هو حياته، فقد كان على حافة الموت، صحيح هو أسهب في الحديث عن سعاد وعن ناقته، لأكن الجزء الأهم من قصيدته كان في توسله وطلبه العفو للرسول صلى الله عليه وسلم، فكأنما أراد أن يقول أن ما عشته في حيات الكفر والجاهلية أصبح من الماضي وألان أنا مولود جديد أنا الحاضر، فأما أن تكتب له الحياة أو أن يقتل في مهده .

من خلال احصاء الافعال الماضية والمضارعة في القصيدة حسب الغرض، تبين أن كعبا قد وضم (12) فعلا ماضيا في (14) بيتا كان الحديث فيهم عن سعاد، ووظف (26) فعلا مضارعا في (13) بيتا كان الحديث فيهم عن الرسول صلى الله عليه وسلم ومدحه واستعطافه.

أما عن فعل الأمر فقد أخذ النصيب الأقل فقد وظفه كعب في أربعة مواضع كان فيها فعل الأمر مرتبطاً بالحاضر أي بزمان الحاضر لا المستقبل ومن ذلك قوله¹:

وقال للقوم حاديههم وقد جعلتُ ورقُ الجنادبِ يركضنَ الحصى: قيلوا

قيلوا؛ أي استريحوا في القائلة؛ أي وسط النهار أو منتصفه وهو الوقت الذي تشتد فيه الحرارة . وأيضاً نجد فعل الأمر مرتبطاً بزمان الحاضر في قوله²:

فقلتُ : خلُّوا طريقي، لا أبالكم فكل ما قدّر الرحمنُ مفعولٌ

وهو الآن وفي هذا الموقف خلّاه أن يتركه وشأنه فأمرهم بقوله : خلّوا طريقي .

3 - المشتقات:

3-1- اسم الفاعل:

واسم الفاعل: «صفة تؤخذ من الفعل المعلوم لتدل علي معني وقع من الموصوف بها أوقام به علي وجه الحدوث لا الثبوت»³، وقد جاء اسم الفاعل على عدة أبنية:

• فاعِل: قائل

• فَعْلٌ: ضَحَم - فَعَم

• من غير الثلاثي : مُقْبِلٌ - مُدْبِرٌ - مُصْطَحِمٌ. واسم الفاعل في معناه هو مرتبط بمعنى الفعل المضارع، فالمعنى في اسم الفاعل متجدد بتجدد الأزمنة ففي قوله⁴:

ضَحَمَ مُقْلِدُهَا فَعَمَ مَقِيدُهَا في خَلْقِهَا عن بناتِ الفحلِ تَفْضِيلُ

¹ الديوان : ص 64 .

² المصدر نفسه : ص 65 .

³ مصطفى الغلاييني . جامع الدروس العربية . مر عبد المنعم خفاجة . منشورات المكتبة العصرية . صيدا . بيروت . ط 28 . ج 1 . 1414 هـ . 1993 . ص 178 .

• ربط اسم الفاعل على وجه الحدوث لربطه بالزمن لا الثبوت ، وهو معنى الصفة المشبهة ، فمعناها ثابت ، كأنه من السجايا والطباع اللازمة . المرجع نفسه . ص: 178 .

⁴ الديوان : ص : 63 .

فبناء اسم الفاعل في : ضَحْمٌ وَفَعْمٌ جاء في صيغته الصرفية على وزن "فَعْلٌ" ويصاغ هذا الوزن من الفعل : فَعَلَ أي ضَحْمٌ، وَفَعْمٌ فموضع القلادة أي عنقها هو ضَحْمٌ وفي تضخم وكذلك مقيدها أي أطرافها فهي فعمة غليظة ولهذا تقوى على السير، وكعب إنما صاغ هذه الصفات على وزن اسم الفاعل ليؤكد دوامها في ناقته التي لا تهزل أبدا وإنما هي في قوة متجددة.

3-2- اسم المفعول:

واسم المفعول : «صفة تؤخذ من الفعل المجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بما علي وجه الحدوث والتجدد لا الثبوت والدوام»¹.

وقد تواتر اسم المفعول في قصيدة البردة على عدة صيغ صرفية جاء بناءها كالاتي:

• **مفعول** : متبول - مكبول - مكحول - معلول - مشمول - مقبول - مجهول - مهزول - مفتول - مملول - مقتول - مشغول - مفعول - محمول - مأمول - مسبور - مسؤول - معفور - مفلول - مأكول - مسلول - مجدول .

• **من غير الثلاثي** : مُتِمٌّ - مُنْهَلٌّ .

وكما يلاحظ فإن النصيب الأوفر في تواتر المشتقات كان لاسم المفعول الذي يتعد في معناه عن اسم

الفاعل فكلاهما يعني الحدوث والتجدد، لكن اسم المفعول هو صفة تدل على وقوع الحدث على

الموصوف بعكس اسم الفاعل الذي يعبر عن وقع من الموصوف. فمثلا في قوله :

يسعى الوُشاةُ بجَنبِها و قولهم : إِنَّكَ يا ابن سُلَيمٍ لَمَقْتُولٌ

ولقد، اختار كعب صيغة اسم المفعول في قوله: مقتول، ليصور لنا حاله من جانبين فهو مقتول؛

¹ مصطفى الغلابيني. جامع الدروس العربية . ص : 182 .

• يصاغ اسم المفعول من غير الثلاثي على لفظ مضارع المجهول ، بإبدال حوف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر . المرجع نفسه : ص 182 .

أي صائر للقتل من قبل الرسول صلى الله عليه وسلم، وأيضا هو مقتول منذ سماعه خبر هدر دمه فهو يموت في كل لحظة من الرعب فقتله النفسي هو دائم غير منته ، وأيضا في قوله1:

فقلتُ خلُّوا طريقي، لا أبا لكم، فكل ما قدر الرحمن مفعولٌ

(فكل ما قدر الرحمن مفعول)، أي أننا لاحول لنا ولا قوة أمام قضاء الله وقدره وما قدره الله فهو واقع

3-3- الصفة المشبهة:

«تصاغ الصفة المشبهة من اللازم ومعناها الدوام والثبوت»2.

وقد وردت الصفة المشبهة في قصيدة البردة علي عدة أبنية :

•أفعل: مؤنثة فعلاء :هيفاء - عجزاء - غلباء - وجناء - قنواء-

•فَعِيل: غضيض

•فاعِل: ضامرة

•فِعْلٌ: قِصْرٌ

و لقد أورد كعب هذه الصيغ للصفة الشبهة حتى يتمكن من الوصول إلى الدقة في وصفه سواء أكان يصف محبوبه أو ناقته.

فمثلا في قوله3:

غلباءُ وجناءُ علُكُومٌ مُذكرةٌ في دفها سعةُ قُدامها ميلٌ

¹ الديوان : ص 65 .

² تلمّ حسن . الخلاصة النحوية . دار أمين . القاهرة . ط1 . 1420 هـ . 2002 م . ص 51

- فَعِيل : هي صيغة تشترك فيها الصفة مع اسم المفعول ولا يحدد نوعها إلا السياق .
- فاعِل : هي صيغة تشترك فيها الصفة المشبهة مع اسم الفاعل ولا يحدد نوعها إلا السياق
- فعِلان : هي صيغة تشترك فيها الصفة المشبهة مع المصدر ولا يحدد نوعها أيضا إلا السياق

³ المصدر السابق : ص 63 .

قد تدل الصفة المشبهة في صيغة (فعلاء): أما علي ظاهرة أو حلية ظاهرة فالعيب الظاهر مثلاً (عرجاء)، والحلية الظاهرة مثلاً (حوراء) وإذا جاءت الصفة علي هذه الصيغة فإنما نذل علي الظهور والبروز والدوام فهي صفات ظاهرة ودائمة ولهذا فقد اخترها كعب كصيف ليصف بها ناقتة الغلباء وهي الغليظة و الوجناء و هي العظيمة الوجنتين، وكذلك اختار هذه الصيغة ليصف قد سعاد1:

هيفاءً مقبلةً، عجزاءً مدبرةً لا يُشْتَكى قِصْرَ منها ولا طولُ

3-4- المصدر:

والمصدر هو : « اللفظ الدال على الحدث، مجرداً عن الزمان، متضمناً أحرف فعله لفظاً »2.

وللمصدر عدة أبنية جاء منها في القصيدة :

• **تفعيل** : تبديل - تعجيل - تضليل - تسهيل - تفصيل - تحليل - تنعيل - تزييل - تفضيل - تنويل .

• **فعلان**: رحمان.

وأيضاً قد أورد كعب نوعاً من المصادر وهو **مصدر التأكيد** وذلك في قوله3:

يمشون مَشْيَ الجمال الزهر يعصمهم ضربٌ إذا عرَّد السُودُ التنايلُ .

فكلمة (مشي) من الناحية الصرفية هي مصدر مؤكد جاء لتأكيد الفعل وقد ذكره كعب لتأكيد الفعل فهو يمدح المهاجرين في الشطر الأول، فهم يشبهون في مشيتهم مشية الجمال البيض، ويتقدمون في المعركة ولا يتراجعون .

3-5- جمع التكسير : يوجد في اللغة العربية ثلاثة أنواع من الجموع، جمع مذكر السالم، وجمع مؤنث سالم

وجمع تكسير، «جمع المؤنث السالم وجمع المذكر السالم فهما جمعان قياسيان، أما جمع التكسير فجمع عام

¹ الديوان : ص 61 .

² مصطفى الغلابيني . جامع الدروس العربية . ج1 ص 160 .

³ المصدر السابق : ص 67 .

• الزهر : البيض . عرَّد: جبن . التنايل : الواحد تنبل : القصير .

للعقلاء وغيرهم ذكورا وإناثا، وهو سماعي في أكثر صورته، لكن لديه بعض الأوزان يبنى عليها «1، وما ورد منها في هذه القصيدة :

•مفاعيل: غراييل -أحالييل- زها ليل - عسا قيل - مشا كيل - رعاييل - أفاويل - أراجيل - معا زيل ...

•فُعَلٌ: خُصَلٌ

•فُعُلٌ: وُرُقٌ

أما باقي جموع التكسير التي وردت في القصيدة فهي سماعية مثل : الأحلام - العناق - الأماني ...، والحديث عن جموع التكسير لا يعني خلو القصيدة من جمع المؤنث السالم، لكنني اخترت الحديث عن جمع التكسير على اعتبار الأبنية الصرفية التي جاءت عليها في القصيدة .

3-6- اسما الزمان و المكان :

أما اسم المكان فهو: " ما يؤخذ من الفعل للدلالة على مكان الحدث "، أما اسم الزمان فهو: " ما يؤخذ من الفعل للدلالة على زمان الحدث " 2.

ويبنى اسم المكان على عدة أوزان أو صيغ صرفية، جاء منها في قصيدة البردة صيغة مَفْعَل: مخدر ومذبح،

أما اسم الزمان فيصاغ على وزن مَفْعَل وجاء في القصيدة مرة واحدة في قوله : مَوْعد

إذن ومن خلال ما تقدم يمكننا القول بأن للمستوى الصرفي أهمية كبرى في القصيدة فعلم الصرف

وظيفته إعطاء النص حيوية من خلال تعدد مشتقاته ومصادره، وهذا فعلا ما وجدناه في قصيدة البردة

والتي شكلت فيها الصيغ الصرفية سمة أسلوبية بارزة فكان ذلك تكثيف للدلالة ودقة في المعنى، كما وجدنا

أيضا الكثير من الصيغ الصرفية التي جاءت لخدمة الإيقاع بما فيه القافية وحرف الروي .

¹ تلم حسن . الخلاصة النحوية . ص 56 .

² مصطفى الغلابيني . جامع الدروس العربية . ج 1 . ص 201 .

المستوى التركيبي:

1-الجملة:

1-1-الجملة الفعلية والجملة الاسمية

1-2-الجملة بين الإنشاء و الخبر

1-2-1-الجملة الإنشائية:

ا-الجملة الطلبية:

•جملة الأمر

•جملة النهي

•جملة الشرط

•جملة النداء

•جملة التمني

•جملة القصر

1-2-2-الجملة الخبرية:

•الابتدائية

•الطلبية

•الإنكارية

•الجملة الخبرية المثبتة

•الجملة الخبرية المنفية

البنية التركيبية موضوعها الجملة وما يعتريها من انزياح وفق مقام الاستعمال، فإذا كانت البنية الإيقاعية والصوتية هي مادة التحليل الصوتي، وإذا كانت الأفعال والأسماء والضمائر هي لب الدراسة في المستوى الصرفي فإن التراكيب والجمل تعد أساس التحليل التركيبي، وهذا ما سنتطرق إليه من خلال دراستنا للجملة بنوعها الإسمية والفعلية وأيضا التطرق لمقامات استعمالها من خبر وإنشاء، وما يطرأ على عناصرها من حذف أو ذكر أو تقديم أو تأخير، ثم إلى العدول عن أصل الكلام لغرض بلاغي والذي تشكل الجملة من خلال ما يعرف بالبيان.

1-الجملة:

الجملة ميدان علم النحو لأنه العلم الذي يدرس الكلمات في علاقتها بعضها ببعض. والجملة في تعريف النحاة هي: "الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"¹. وإننا نريد من خلال هذا الإحصاء أي إحصاء الجمل في قصيدة البردة التركيز على بعض الجوانب التي أفصحت عنها الجملة وما شكلته من سمات أسلوبية مميزة.

1-2-الجملة الإسمية والجملة الخبرية:

أما الجملة الإسمية فهي الجملة «التي تقوم العلاقة الإسنادية فيها على رابطة تربط بين ركني الإسناد، فالمسند في الجملة الإسمية هو الخبر، والمسند إليه هو المبتدأ. وسمي المبتدأ كذلك لأن الجملة الإسمية تبدأ به، أما الخبر فهو وصف للمبتدأ وإخبار عنه. ومن شأن الخبر أن يكون مفردا أو شبه جملة، كما من شأن المبتدأ أن يكون معرفة أو نكرة معرفة بالإضافة»²، أما الجملة الفعلية فهي: «الجملة المبدوءة بفعل ويكون فيها البدء بدء أصيلا حتى ولو تقدم المفعول

¹ عبده الراجحي . التطبيق النحوي . دار المعرفة الجامعية . مصر . ط.2. 1420 هـ - 2000 م . ص83
² ابن هشام الأنصاري . الاعراب عن قواعد الإعراب . بتح علي فودة نيل . دار الأصفهاني للنشر . الرياض السعودية . ط.1. 1401 هـ - 1981 م . ص 35، 36 .

الفعل مثل "كتاباً قرأت" فهي جملة فعلية رغم أنها صدرت باسم إلا أن هذا البدء غير أصيل فقد تأخر الفعل وتقدم المفعول به لضرورات أو أغراض بلاغية¹

وكذلك فإن عناصر الجملة الفعلية تقوم على العلاقة الإسنادية بين الفعل وفاعله².

وإننا نريد من خلال إحصاء الجمل الإسمية والفعلية في قصيدة البردة التركيز على بعض الجوانب التي أفصحت عنها الجملة وما شكلته من سمات أسلوبية مميزة.

وبالعودة إلى نص القصيدة نجد أن الصدارة كانت للجمل الفعلية والتي بلغ عددها خمسة وستون (65) جملة أي بنسبة 57.01% ما يقابلها تسعة وأربعون (49) جملة إسمية أي بنسبة 42.98%. والملاحظ أن النسب بين النوعين غير متباعدة رغم تصدر الجملة الفعلية.

وهذا جدول يبين نتائج إحصاء الجمل الإسمية والجمل الفعلية في القصيدة

الجملة	عدد تكرارها	نسبة تكرارها	المجموع
الجملة الفعلية	65	57.01%	114
الجملة الإسمية	49	42.98%	

فبتوظيفه للجمل الفعلية كان يبحث عن ملاذ لذاك الخوف والقلق الذي كان يعيشه وكذلك الفرار من الوحدة التي طبعت حياته بعدما فارقت محبته سعاد فالجمل الفعلية ذات تحول وتغير وتحديد ولل فعل الذي هو أساس تركيبها دور في تفاعل الأحداث وبلورتها كقوله³:

أرجو وآمل أن يعجلن في أيدٍ ومالهنَّ طوال الدهر تعجيلُ

فقد بدأ هذا البيت بجملة فعلية فعلها مضارع (أرجو)، ثم تلاها بجملة ثانية فعلها مضارع (آمل)، فهو يتمنى أن يتغير حاله و يأمل ذلك .

¹ - المصدر السابق : ص 35، 36

² - ينظر : المصدر نفسه ص 37.

³ - الديوان : ص 62 .

كما نجده يلجأ في كثير من الأحيان إلى الجمل الاسمية حين يريد أن يصف الرسول صلى الله عليه وسلم أو المهاجرين أو حبيته أو ناقته فالاسم ينم عن الثبات والاستقرار فهو يعلم أن كل صفة قرنها بموصوفها فهي قارة ثابتة فمثلاً في قوله¹:

إِنَّ الرُّسُولَ لَنُورٍ يُسْتَضَاءُ بِهِ مَهْنَدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ

"إن الرسول لنور" جملة اسمية مكونة من الناسخ، المبتدأ، والخبر حيث شكل هذا التركيب الاسمي صورة للرسول صلى الله عليه وسلم وهي النور. بهذا نلاحظ أن جمل البردة تنوعت تنوعاً جعلها تبدو كلوحة فنية بدیعة، و لعل في هذا التنوع دلالاته الخاصة، إذ كان الشاعر يهدف من وراء هذا التنوع إلى إيصال رسالته من دون أن يرهق المتلقي أو يثقل عليه.

2-2- الجملة بين الإنشاء والخبر:

2-2-1-: الجملة الإنشائية :

الطلبية:

*جملة الأمر: و الأمر هو: " طلب الفعل على وجه الاستعلاء، ولأمر أربع صيغ: فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر. قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام، كالإرشاد، والدعاء، والالتماس، والتمني، والتغيير، والتهديد"².

وقد أحصينا في هذه القصيدة أربع جمل أمر أي بنسبة 15.38% من مجموع الجمل الإنشائية.

¹ المصدر السابق: ص 67.

² علي الجارم . مصطفى أمين . البلاغة الواضحة البيان ، المعاني ، البديع . ص 179

و يظهر الأمر في قوله¹:

وقال للقوم حاديهم وقد جعلت ورق الجنادب يركضن الحصى: قيلوا

و الأصل في الجملة : وقال للقوم حاديهم قيلوا وقد جعلت ورق الجنادب يركضن، و (قيلوا) هو فعل أمر جاء بصيغته المعروفة، ويقول في موضع آخر²:

فقلت: خلّوا طريقي لا أبالكُم فكل ما قدّر الرحمن مفعول

أما في هذا البيت فقد استخدم فعل الأمر (خلّوا) وهو يقصد أصدقاءه الذين أمرهم بأن يتركوه وشأنه بعدما خذلوه ولم يجيروه، وباستخدامه لصيغة الأمر في هذا البيت إنما هو تصريح بشجاعته في مواجهة مصيره بنفسه.

أما في البيت الثالث على غير ترتيب القصيدة فيقول فيه³:

مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة الـ قرآن فيها مواعظٌ وتفصيل

فقد جاءت صيغة الأمر فيها اسم فعل الأمر (مهلاً)، وهو يقولها مخاطباً النبي صلى الله عليه وسلم، لكنه ليس في موضع الأمر فكعب أتى بصيغة الأمر ليلتمس من الرسول صلى الله عليه وسلم العفو ويطلب منه التمهّل وعدم الحكم عليه وقتله.

أما موضع جملة الامر الأخير هو في قوله⁴:

في عصبه من قريش قال قائلهم ببطن مكة لما أسلموا: زلّوا

¹ الديوان : ص 64

² المصدر نفسه : ص 65

³ المصدر نفسه: ص 65

⁴ المصدر نفسه: 65

***جملة النهي:** "والنهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، والنهي صيغة واحدة وهي الفعل المضارع مع لا الناهية، قد تخرج صيغة النهي عن معناها الحقيقي إلى معاني أخرى تستفاد من السياق، كالدعاء، والالتماس، والتمني، والإرشاد، والتوبيخ، والتهديد، والتحقيق"¹.
ولقد وظفت جملة النهي في قصيدة البردة مرة واحدة في قوله²:

لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم أذنب ولو كثرت عني الأقاويل.

فقد جاءت صيغته بلا الناهية والفعل المضارع (تأخذني)، وقد خرج النهي في هذا البيت عن معناها الحقيقي إلى آخر وهو الالتماس حيث التمس كعب العفو والصفح من رسول الله صلى الله عليه وسلم وطلب منه ألا يأخذه على ما قال عنه الوشاة وهو براء مما قيل عنه.

***جملة الشرط :**

تعتبر جملة الشرط من الأساليب الشائعة في العربية، وتتكون جملة الشرط من جزئين: الشرط والجواب أو الجزاء، تربط بينهما كلمة شرطية وهذه الكلمة قد تكون حرفاً وقد تكون اسماً.
«تبدأ جملة الشرط بأداة الشرط ثم الفعل، لأن فكرة الشرط تستند- في أساسها- إلى اشتراط وجود حدث ما يؤدي إلى نتيجة ما.

الكلمات التي تستعمل في الشرط : إما حروف و إما أسماء، والحروف هي: "إن، إذما، لو" أما أسماء الشرط فهي: "من، ما، مهما، متى، أيان، أين، حيثما، إذا، أنى"³.

وقد وظفت جملة الشرط في القصيدة عشر(10) مرات أي ما يعادل 38.46% من النسبة الإجمالية من توظيف الجمل الإنشائية.

¹ علي الجارم . مصطفى أمين . البلاغة الواضحة البيان ، المعاني ، البديع . ص 187

² المصدر السابق : ص 65

³ عبده الراجحي . التطبيق النحوي . ص 318

وقد نوع الشاعر في توظيف أدوات الشرط فنجد استخدام أداة الشرط "إذا" ست (06) مرات، وأيضاً استخدام أداة الشرط "لو" ثلاث (03) مرات، أما الأداة الأخرى هي "إن" وقد استخدمها مرة واحدة.

وقد جاءت كل الجمل الشرطية مستوفاتاً لعناصرها، أي توفر أداة الشرط وجملته الشرط وجوابها.

ففي استعماله أداة الشرط "إذا" نجد يقول¹:

تجلو عوارضَ ذي ظلمٍ إذا ابتسمتُ كأنّه مُنهل بالراح معلولٌ*
ترمي الغيوبَ بعيني مُفرد لَهَقٍ إذا توقّدتِ الحزانَ والميلُ*
لا يفرحون إذا نالت رماحهم قوماً، وليسوا مجازيعاً، إذا نيلوا

"فإذا" هو اسم شرط غير جازم يدل على الظرفية، أي أنه ظرف لما يستقبل من الزمان والعامل في "إذا" ليس فعل الشرط وإنما الجواب، لذا نلاحظ أن كعباً قد قدم جمل جواب الشرط على جمل الشرط وهذا لاهتمامه بالجواب والتأكيد عليه، ففي البيت الأول مثلاً كان بإمكانه القول: إذا ابتسمت تجلو عوارض ذي ظلم، لكنه قدّ جملة الجواب ليعرض لنا جمال أسنانها وبريقها والتي تظهر جلية إذا ابتسمت.

أما في قوله²:

لقد أقومُ مقاماً لو يقومُ به أرى وأسمع ما لو يسمعُ الفيلُ
لظل يُرعدُ، إلّا أن يكونَ له من الرسول ياذن الله، تنوِيلُ*

¹ الديوان: ص 61، 63، 67

² المصدر نفسه: ص 66

***جلو**: تكتف. **العوارض**: الضوايح من الأسنان. **الظلم**: ماء الأسنان و بريقها. **المنهل**: المقي مرة أولى.

الراح: الخمر. **المعلول**: المقي مرة بعد مرة.

***المفرد**: المفرد. **لهق**: شديد البياض. **الحزن**: الواحد حزن ما غظ من الأرض. **ميل**: الرمل

***تنوِيل**: العطاء و أراد به التأمين

فقد زواج الشاعر بين جملي الشرط وجوابهما بتكراره لأداة الشرط "لو" وكان لهذا التكرار فاعلية من خلال تلك الارتباطات النفسية بين الجملتين الشرطيتين وجوابهما، فهو في مقام لا يحسد عليه، وهذا لحضوره مجلس الرسول عليه الصلاة والسلام وهو أي كعب مذنب مهذور دمه ولكنه بخوفه هذا ليس ضعيفا لأنه حتى الفيل بضخامته لو حضر هذا المجلس ليظل يرتعد، ويعود كعب بأسلوب رائع بأداة الاستثناء "إلا" للحديث عن رحمة الرسول صلى الله عليه وسلم فيقول أن هذا الفيل وهو طبعاً يقصد نفسه لن يهدأ روعه إلا إذا أمّنه الرسول عليه الصلاة والسلام.

* جملة النداء:

«والنداء هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب "أدعوا"، و أدوات النداء ثمان: "الهمزة، أي، يا، أي، أيا، هيا، وا". أما: "الهمزة وأي" لنداء القريب وغيرهما لنداء البعيد، قد ينزل البعيد منزلة القريب فينادي بالهمزة و أي، إشارة إلى قربه من القلب وحضوره في الذهن، وقد ينزل القريب منزلة البعيد فينادي بغير الهمزة أي، إشارة إلى علو مرتبته أو انحطاط منزلته أو غفلته. يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من القرائن، كالزجر والتحسر والإغراء»¹. ويستعمل النداء في العادة لتنبيه المخاطب ولفت انتباهه، وقد وظفت جملة النداء في القصيدة مرتين (02) وجاءت في قوله²:

يا ويحها خُلة لو أنّها صدقتُ ما وعدتُ أو لو أنّ النصح مقبولُ

وقد استعمل الشاعر أداة النداء "يا" في نداء البعيد جريا على الأصل والعادة، مناديا حبيبته القريبة البعيدة، فهي قريبة من قلبه وعقله لكنها بعيدة عن عينيه، وقد جعل المنادى نكرة موصوفة "ويحها خلة" فهي خليلته لكن ويحها مما فعلت به من إخلاف للوعود وهذا ما كان يؤلمه ويعذبه.

¹ علي الجارم . مصطفى أمين . البلاغة الواضحة . ص 212

² المصدر السابق: ص 62

وقد استخدم لجواب ندائه جملة شرط مبدوءة بـ "لو" وهو حرف امتناع لامتناع، وقد خرج حرف الشرط إلى صيغة التمني فكعب يتمنى صدقها لكنه يعلم أنها لن تفعل .

أما صيغة النداء الثانية فقد جاءت في قوله¹:

يسعى الوشاة بجنيها وقولهم: إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول

في هذا البيت استخدم الشاعر أيضا أداة النداء "يا" في نداء البعيد، لكن في هذا الموقف الشاعر هو المنادى أما المنادي فهم الوشاة الذين وشوا به إلى رسول الله ثم جاءوا ليخبروه أن رسول الله صلى الله عليه و سلم قد أهدر دمه و أنه لا محالة مقتول .

جملة التمني:

و التمني هو «طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا، و إما لكونه ممكنا غير مطموح في نيله. و اللفظ الموضوع للتمني: ليت، و قد يتمنى بهل، و لو، و لعل لغرض بلاغي.

إذا كان الأمر المحبوب مما يرجى حصوله كان طلبه ترجيا و يعبر فيه بلعل أو عسى، و قد تستعمل فيه ليت لغرض بلاغي².

و قد وظفت جملة التمني في البردة مرتين (02) و في بيت واحد أي بنسبة 7,69% من مجموع نسب الجمل الإنشائية، و ذلك في قوله³:

يا ويحها خلة لو أنها صدقت ما وعدت أو لو أن النصح مقبول

¹ الديوان: ص 65

² المرجع السابق: ص 207

³ المصدر السابق: ص 64

و نلاحظ أن الشاعر استخدم أداة التمني "لو"، و العرب قديما كانوا لا يتمنون بلو، إلا إذا كان المطلوب غير مطموح في حصوله و هذا حال كعب الذي تمنى لو أن حبيبته سعاد تصدق في وعودها أو تقبل النصح لكن الحقيقة غير ذلك.

* جملة القصر:

«القصر تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص، و طرق القصر المشهورة أربعة هي:

- 1- النفي و الاستثناء، و هنا يكون المقصور عليه ما بعد أداة الاستثناء.
 - 2- إنما، و يكون المقصور عليه مؤخرا وجوبا.
 - 3- العطف بلا أو بل، أو لكن، فإن كان العطف بلا كان المقصور عليه مقابلا لما بعده، وإن كان العطف ببل أو لكن كان المقصور عليه ما بعدهما.
 - 4- تقديم ما حقه التأخير و هنا يكون المقصور عليه هو المقدم.
- لكل قصر طرفان: مقصور و مقصور عليه، و ينقسم القصر باعتبار طرفيه الى قسمين :
- قصر صفة على موصوف .
- قصر موصوف على صفة.
- و ينقسم القصر باعتبار الحقيقة و الواقع الى قسمين:
- حقيقي : و هو أن يختص المقصور بالمقصور عليه بحسب الحقيقة و الواقع، بالا يتعداه الى غير أصلا.

إضافي : و هو ما كان الاختصاص فيه بحسب الإضافة إلى شيء معين¹

و يعتبر القصر من أهم الظواهر الأسلوبية في قصيدة كعب، فأحيانا يكون أسلوب القصر بإلا مع النفي بلا، و أحيانا أخرى يكون النفي بما و في بعض الأحيان يكون النفي بلن.

¹ علي الجارم . مصطفى أمين . البلاغة الواضحة . ص 217

و قد وظف أسلوب القصر في البردة سبع (07) مرات، نوردتها مفصلة في الجدول الآتي:

الرقم	نوع القصر باعتبار طرفيه	نوع القصر باعتبار الواقع	طريق القصر	المقصود	المقصود عليه	أداة النفي	أداة الاستثناء
1	موصوف على صفة	إضافي	النفي والاستثناء	سعاد	أغن	ما	إلا
2	صفة على موصوف	إضافي	النفي والاستثناء	سعاد	الغرايل	ما	إلا
3	صفة على موصوف	إضافي	النفي والاستثناء	مواعيدها (سعاد)	الأباطيل	ما	إلا
4	موصوف على صفة	إضافي	النفي والاستثناء	الأرض (سعاد)	العناق النجيات المراسيل	لا	إلا
5	موصوف على صفة	إضافي	النفي والاستثناء	الأرض (سعاد)	عذافرة	لن	إلا
6	صفة على موصوف	حقيقي	النفي والاستثناء	القرن	وهو مفلول	لا	إلا
7	صفة على موصوف	حقيقي	النفي والاستثناء	الطعن	النحور قريش	لا	إلا

وكما سبق وقلنا أن أسلوب القصر كان من أهم الظواهر الأسلوبية البارزة في القصيدة، وقد كان

لسعاد الحظ الأوفر منه فقد كرر اسمها أو نسبتهما إلى موصوف خمس (05) مرات أي ما يعادل

71,42 % من مجموع جمل القصر المقدرة ب: سبعة جمل.

وكعب إنما أراد من خلال أسلوب القصر أن يثبت ما ينفيه ويثبته قصرا على موصوفه فمثلا في قوله¹:

وَمَا سَعَادُ غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا
إِلَّا أَغْنَى غَضِيضَ الطَّرْفِ مَكْحُولُ

أي أنه استخدم أسلوب القصر ليثبت صفات هي موجودة في الغزال لكنه أرادها صفات لحبيته فهو يسمع صوت سعاد وكأنه صوت غزال، وكذلك عيناها اللتان تشبهان عيون المها خاصة عندما تغضها فيظهر ذلك الكحل الذي زادها فتنة.

2-2- الجملة الخبرية:

«الأصل في الخبر أن يلقي لأحد الغرضين: إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة ويسمى ذلك الحكم فائدة الخبر، أو إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بالحكم، ويسمى ذلك لازم الفائدة. قد يلقي الخبر لأغراض أخرى تفهم من السياق منها: الاسترحام، إظهار الضعف، إظهار التحسر، الفخر، الحث على السعي و الجد»².

أضرب الخبر:

أ/ أن يكون المتلقي خالي الذهن من الحكم، و في هذه الحال يلقي إليه الخبر خاليا من أدوات التوكيد، و يسمى هذا الضرب من الخبر ابتدائيا.

ب/ أن يكون مترددا في الحكم طالبا أن يصل إلى اليقين في معرفته وفي هذه الحال يحسن توكيده له ليتمكن من نفسه و يسمى هذا الضرب طلبيا.

ج/ أن يكون المتلقي منكرا له وفي هذه الحال يجب أن يؤكد الخبر بمؤكدين أو أكثر على حسب إنكاره قوة وضعفا و يسمى هذا الضرب إنكاريا³.

¹ الديوان : ص 60

² علي الجارم . مصطفى أمين . البلاغة الواضحة . ص 155، 156

³ المرجع نفسه : ص 165

ولتوكيد الخبر أدوات كثيرة منها إنَّ، أنَّ، القسم، لام الابتداء، نونا التوكيد، قد، أما الشرطية".
وسنقوم في هذا الإطار بإحصاء الجمل الخبرية من حيث أضرب الخبر ومن حيث الإثبات والنفي
وابراز السمات الأسلوبية فيها.

2-1-2 الجملة الخبرية المؤكدة:

استعمل فيها الشاعر أدوات لغوية إقناعية، كما نوع الشاعر في جملة الخبرية وفي أدوات التأكيد
حسب موقفه.

وقد وظفت الجمل المؤكدة في القصيدة إحدى وأربعين (41) مرة أي ما يعادل 75.92% من
إجمالي الجمل الخبرية .

وقد كانت الصدارة للخبر الابتدائي وهو كما سبق الذكر هو ضرب من أضرب الخبر يكون فيه الخبر
خاليا من أدوات التوكيد، وقد بلغت نسبة توظيفه 75.60% أي بمعدل واحد وثلاثين (31) جملة
من إجمالي أضرب الخبر، هذا لأن الموقف كان لا يحتم على كعب أن يستخدم أدوات إقناع ليقنع
المتلقي بما يقوله، فهو المتحدث عن حاله بعد ما فارقتة محبته ولا يحتاج ليؤكد ذلك لأن ما بقلبه
من أوجاع باد على وجهه فقد قال¹:

بانتُ سعادٌ فقلبي اليوم متبول، متيمٌ إثرها لم يجز مكبولُ

و أيضا كان الخبر ابتدائيا حين وصف ناقته فقال²:

غلباءُ، وجناءُ، علكومُ، مُذْكَرُ في دِفْها سَعَة، قدامها ميلُ
و جلدُها من أطومٍ ما يؤيسسه طلح، بضاحية المتئين مهزولُ*

¹ الديوان : ص 60

² المصدر نفسه : ص 64

***أطوم**: السلحفاة البحرية أو سمكة غليظة الجلد **طلح**: القراد . ضاحية المتئين : ما برز للشمس من
ظهرها

***الحرف** : الناقة . **المهجنة** : الكريمة . **قوداء**: طويلة العنق . **شمليل** : الخفيفة

وعمُّها خالها، قوداء شَمْلِيلُ*

حَرْفُ أخوها أبوها من مُهَجَّة

وفي وصف قد سعاد يقول¹:

لا يُشْتَكِي قصر منها، ولا طولُ

هيفاء مقبلة، عجزاء مدبرة

لكن كعبا وفي مواقف أخرى قد وظف في أبيات من القصيدة بعض أدوات التأكيد فنجدته مثلا عند الحديث عن غدر حبيته وإخلافها لوعودها يقول²:

فَجُعْ، و وَلُعْ، وإخلاف وتبديلُ

لكنَّها خُلَّةٌ قد سيط من دمها

وقد استخدم أداة التوكيد "قد" وقد تفيد التحقيق إذا جاء بعدها فعل ماضٍ، أي أن كعبا يؤكد كلامه ويقر بأن ما وصف به هذه الحبيبة الخائنة هو أمر محقق ولا شك فيه، فقال³:

إنَّ الأمانِي والأحلامُ تضليلُ

فلا يغرنَّك ما منت وما وعدتُ

فالجملة الإخبارية "إنَّ الأمانِي والأحلامُ تضليلُ"، يبدو من خلالها كعب حكيما ناصحا فقد استخدم أداة التوكيد "إنَّ" ليشبث ويؤكد أن تجربته مع سعاد جعلت منه إنسانا فطنا لا تغره الوعود الكاذبة.

كل هذه الجمل الخبرية وغيرها استخدمها كعب موظفا فيها إحدى أدوات التوكيد لأنه كان بين يدي متلقي متردد في الحكم ويريد الوصول إلى اليقين فيما سمعه ويعرف هذا الضرب من الخبر بالطلبي وقد ورد في القصيدة بنسبة 19.51% من إجمالي الجمل المثبتة أي ما يعادل ثمانية جمل. أما النوع الثالث من أضرب الخبر وهو الإنكاري فقد وظف في القصيدة ثلاث جمل أي بنسبة 4.87%، وذلك في قوله⁴:

إنَّكَ يا بن أبي سُلمى لمقتولُ

يسعى الوشاة بجنيبها، وقولهم:

¹ المصدر السابق : ص 60

² المصدر نفسه : ص 64

³ المصدر نفسه : ص 62

⁴ المصدر نفسه : ص 65

وهنا كعب ينقل لنا ما قيل له من قبل الوشاة الذين جاءوا ليخبروه عن خبر هدر دمه فقالوا له: "إنك يا بن أبي سلمى لمقتول" فهنا كعب هو المنكر للخبر لذا كان على الوشاة أن يؤكدوا له الخبر بمؤكدين وهما "إن" و"اللام".

أما البيت الثاني الذي ورد فيه الخبر الإنكاري هو في قوله¹:

إِنَّ الرُّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مَهْنَدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ

وهنا كعب في موقف المادح للرسول صلى الله عليه وسلم فابتدأ كلامه بأداة التوكيد "إن" وقال: "الرسول" ولم يقل: "محمد" وهو بهذا يصرح بإسلامه كما شبه الرسول صلى الله عليه وسلم بالسيف الذي أنار الدنيا فهو سيف الحق المسلول وقد وظف الشاعر أداة توكيد أخرى وهي "اللام" و باستخدامه لهاتين الأداتين يكون الشاعر قد زاد المعنى توكيدا وجعل من هاته الصورة أي صورة الرسول صلى الله عليه وسلم والسيف حقيقة.

2-2-2 الجملة الخبرية المنفية:

والنفي عكس الإثبات، فكل جملة تسبق بأداة النفي تسمى "جملة منفية"، سواء أكانت إسمية أو فعلية، وهذا النفي يتم وفق أدوات استخدمها الشاعر حسب حاجته وموقفه، وقد ورد في القصيدة ثلاثة عشر (13) جملة منفية أي ما يعادل 24.07% من مجموع الجمل الخبرية الواردة في القصيدة.

ونجد ذلك في قوله²:

فَمَا تَدْوُمُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا كَمَا تَلَوَّنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ

وهو هنا ينفي ثبات حبيته على حال واحدة، وشبهها بالغول التي تأخذ في كل مرة صورة معينة

¹ الديوان : ص 67

² المصدر نفسه ص : 61

ولا تثبت على صورة واحدة ونلاحظ أن الشاعر أردف أداة النفي "ما" فعلا مضارعا وهذا دليل على استمرار هذا الخلق في حبيته وهو ملازم لها. وأيضا في قوله¹:

زالوا، فما زال أنكاس ولا كُشفٌ عند اللقاء ولا ميل معازيلُ

وكعب في هذا الموقف يتحدث عن المهاجرين الذين هاجروا من مكة إلى المدينة وقد نفى أن يكون قد هاجر معهم ضعيف أو جبان، أو من لا يحسن ركوب الفرس أو أعزل فكل المهاجرين كانوا من خيرة المسلمين. و هذا الجدول يبين أنواع الجمل الواردة في القصيدة و نسب تكرارها :

الجملة	نوعها	عدد تكرارها	نسبة تكرارها	المجموع العددي
الجملة الفعلية	/	65	57.01	114
الجمل الاسمية	/	49	42.98	
الجمل الإنشائية	جملة الأمر	04	15.38	26
	جملة النهي	01		
	جملة النداء	02		
	جملة التمني	02	7.69	
	جملة القصر	07		
	جملة الشرط	10	38.46	
الجمل الخبرية المثبتة	جملة الخبر الابتدائي	31	75.60	41
	جملة الخبر الطلبي	08	19.51	
	جملة الخبر الإنكاري	02	4.87	
الجمل الخبرية المنفية	/	13	24.07	13

¹ المصدر السابق : ص 67

2- العدول عن أصل الكلام:

يملك الشاعر أثناء استخدامه للغة عدة أدوات يستطيع من خلالها تطويع اللغة، فقد يكون هذا التطويع وفق التركيب المتعارف عليه وقد يكون غير ذلك، كأن يتجاوز هذا النظام اللغوي وينتقل إلى نظام جديد فيكون ذلك بمثابة الانتقال من دلالة إلى أخرى قد تكون الأقوى، ومن بين هذه الأدوات : الصورة الفنية، التقديم والتأخير، والاعتراض.

2-1- الصورة الفنية:

« الصورة الفنية هي من أعظم مكونات الأسلوب الأدبي على الإطلاق وهي بأنواعها البلاغية المختلفة- من المنظور الأسلوبي- ليست سوى أدوات لغوية يستطيع المؤلف من خلالها استثارة عالم خياليا جديدا»¹، فالصورة الفنية هي أداة يستعملها الكاتب عامة والشاعر خاصة لدخول عالم الخيال.

«فالصورة بكونها أنواعا بلاغية، هي بمثابة انتقال في الدلالة أو تجوز فيها، وإذا ما نحن تفحصنا العلاقات الرئيسية في الصور البلاغية، وجدناها لا تخرج عن علاقيتين اثنتين: علاقات التشابه وعلاقات التداعي، أما علاقات التشابه فتشمل التشبيه والاستعارة، وعلاقات التداعي يدخل تحتها الكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي»².

عودة إلى قصيدة البردة نجد أنها كانت نسيجا متداخلا من عالم الواقع والخيال، لكن أغلب الصور التي جاءت في القصيدة هي صور نمطية، فنجد يشبه سعاد بالغزال فوجه الشبه بينهما هو

¹ سامي محمد عيابة . التفكير الأسلوبي . ص 159

² محمد يحي . السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . ص 159

صوتها الأغن، وعيناها الرائعتان التي زادها الكحل جمالا، فهذه صورة نمطية دأب الشعراء عليها، كما نجد يستعين بالخيال ليصف جمال شعرها ووصف أسنانها في قوله¹:

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت كأنه منهل بالراح معلول

وهو تشبيه تمثيل حيث شبه ماء أسنانها بالشربة الأولى للخمرة ثم المسقي مرة بعد أخرى. كما نجد التشبيه التام في قوله²:

فما تدوم على حال تكون بها كما تلون في أثوابها الغول

وقد حافظ كعب على كل عناصر التشبيه في هذا البيت ليشكل لنا صورة حبيته بدقة فائقة، فهي تماما كالغول التي لا تثبت على حال. في حين نجد التشبيه البليغ في قوله³:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

أما العلاقة الثانية للصورة الفنية هي علاقة التداعي والتي كما سبق الذكر يدخل تحتها الكناية والمجاز المرسل، أما الكناية فتظهر في قوله⁴:

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته يوما على آلة حدباء محمول

وتكمن الكناية في قوله: "على آلة حدباء محمول" وهي كناية عن موصوف فما كان يقصده كعب من قوله هو النعش الذي يحمل عليه الميت إلى القبر.

كما نجد الكناية عن الصفة في قوله⁵:

شمُ العرائن أبطال لبوسوهم من نسج داود في الهيجا سرايل

¹ الديوان : ص 61

² المصدر نفسه : ص 61

³ المصدر نفسه: ص 67

⁴ المصدر نفسه : ص 65

⁵ المصدر نفسه : ص 67

وكعب يصف المهاجرين في قوله: "شم العرائن" وهي كناية عن الأنفة والإيذاء.

أما المجاز المرسل فنجد في قوله¹:

يسعى الوشاة بجنيها وقولهم: إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول

ففي قوله: "إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول" وهو مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون، فهي رؤية استشرافية لما سيحدث لكعب.

كانت هذه بعض الصور الفنية الممثلة لعلاقتي التشابه والتداعي وما هو ملاحظ في القصيدة هو كثرة الصور الفنية وهي وعلى كثرتها إنما تمثل سمة أسلوبية استطاع الشاعر من خلالها تصوير ما هو معنوي في صور حسية خاصة ما كان يعتريه من أحاسيس ومشاعر، وقد رأى المحدثون أنه ثمة علاقة بين الصورة الفنية ومشاعر المبدع فالصورة هي مرآة عاكسة لما يختبئ في جوارح المبدع، "فوايلي G.WHALLEY" ذهب إلى القول بأن: "الشعور هو الصورة وليس شيئاً يضاف إليها، فالمشاعر عندما تخرج إلى الضوء تأخذ مظاهر الصورة"²؛ أي أن المشاعر تكون كامنة وإذا ما أرادت الخروج كانت الصورة الفنية هي شكلها الذي تظهر به.

ولعل هذا ما ينطبق على صور كعب التي كانت ممزوجة بانفعاله ورهبته، ومن ذلك مثلاً استحضاره لصورة الأسد المرعبة، ذلك الأسد الذي كان يلتهم كل من يقترب من واديه، وذلك في قوله³:

مَنْ ضَيَّعَ مِنْ ضِرَاءِ الْأُسْدِ مَخْدَرَةً بَطْنُ عَثْرٍ غِيْلٌ دُونَهُ غِيْلٌ
يَغْدِرُ فليَحْمُ ضِرْغَامِينَ عَيْشَهُمَا لَحْمٌ مِنَ الْقَوْمِ مَعْفُورٌ خَرَادِيلُ
إِذَا يُسَاوِرُ قَرْنًا لَا يَحُلُّ لَهُ أَنْ يَتْرِكَ الْقَرْنَ إِلَّا وَهُوَ مَقْلُولُ

¹ المصدر السابق : ص 65

² محمد بن يحيى . السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . ص 14

³ المصدر السابق : ص 66

إذن يمكننا القول بأن كعباً قد أولى صورته عناية كبيرة جعلها صوراً دقيقة شكلت صوراً هي خيالية لكنها كانت أقرب إلى الواقع.

2-2 التقديم والتأخير :

مما لا شك فيه أن التقديم والتأخير هو ظاهرة من الظواهر التركيبية المميزة، فقد قال عبد القاهر الجرجاني: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفسر لك عن بديعة و يقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم في شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان»¹. فبعد القاهر ومن خلال ما تقدم ذكره يرى أن للتقديم والتأخير أهمية كبرى في النص الشعري. ومن هنا فقد كانت نظرة عبد القاهر إلى تركيب التقديم والتأخير على أنه «بنية خاصة تفيد دلالة معينة لا يفيدها ترتيب آخر لنفس العناصر اللغوية في البنية»²، وهذه النظرة مختلفة عن نظرة ابن الأثير الذي يرى " أن التقديم قد يكون لمراعاة نظم الكلام"³. و المتعمّن لقصيدة البردة يجد أن ظاهرة التقديم والتأخير كانت متفشية بصورة واضحة، فغدّت بذلك سمة أسلوبية بارزة. فنجد في قوله⁴:

لكنّها حُلّة قد سيط من دمهّا فجّع و ولّع و إخلاف وتبدّل

قد تقدمت شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور (من دمهّا) على نائب الفاعل (فجّع)، وقد كعب ذلك لأن الوصف في الشطر الثاني جاء طويلاً فآثر تقديم الجار والمجرور لأنه أقصر،

¹ عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني . شر ياسين الأيوبي . المكتبة العصرية . صيدا.

بيروت . دط . 2002م . ص 148

² المصدر نفسه : ص 201

³ سامي محمد عابنة . التفكير الأسلوبي . ص 101

⁴ الديوان : ص 61

وعلى هذا جعل نائب الفاعل وما جاء بعده من معطوفات صفاتا للمجرور، فالفجع و الولع والإخلاف والتبديل هي خليط من دم سعاد.

وفي قوله أيضا¹:

وما تمسك بالوصل الذي زعمتُ إلا كما تمسك الماء الغرايلُ

وفي هذا المقام يتساوى التقديم والتأخير من حيث أداء المعنى، لكن أصبح التأخير ضرورة شعرية، فقد أخرجت كلمة (الغرايل) التي هي فاعل على (الماء) وهي المفعول به حتى تستقيم القافية وكذلك الروي.

وفي بيت آخر يقول²:

تجلو عوارضَ ذي ظلم إذا ابتسمتُ كأنه مُنهل بالراح معلولُ

والملاحظ هو تقديم جملة جواب الشرط (تجلوا عوارض ذي ظلم) على جملة الشرط (إذا ابتسمت)، وقد قدم كعب و آخر ليحافظ على السياق حيث أنه وفي البيت السابق كان كعب يصف فيه قد حبيبته ومن ثم انتقل إلى وصف فمها الذي تضمنته جملة جواب الشرط وهذا ليحافظ على السياق. وكذلك في قوله³:

يمشي القراءُ عليها ثم يزلقه منها لبان وأقرب زهايلُ*

وأيضا⁴:

لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم أذنبُ ولو كثرتُ عني الأقاويلُ

ففي البيت الأول قدم كعب شبه الجملة (منها) على الفاعل (لبان)، وأما في البيت الثاني فقد قدم جملة جواب الشرط (لم أذنب) على جملة الشرط وهي (ولو كثرت عني الأقاويل)، وأصل الكلام :

¹ المصدر السابق : ص 61

² المصدر نفسه : ص 61

³ المصدر نفسه : ص 63

⁴ المصدر نفسه : ص 65

ولو كثرت عني الأقاويل لم أذنب، وقد كان الغرض هنا هو الاهتمام بالمتقدم، لأن كعبا كان همه الوحيد تبرئة نفسه أمام الرسول صلى الله عليه وسلم.

لكن كثرة التقديم والتأخير في هذه القصيدة إنما توحى بالاضطراب والقلق اللذين كانا يسيطران على كعب في ذلك المجلس.

2-3 الاعتراض:

أما الاعتراض فهو « أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لغرض من الأغراض، و اتصال الكلامين بأن يكون ثانيهما بياناً للأول أو تأكيداً أو بدلاً أو معطوفاً عليه، والاعتراض على هذا التعريف يباين الإيغال والتتميم، ويشمل بعض صور التكميل، وله صور عديدة كالتنزيه والتعظيم، والدعاء، والتنبيه، والتخصيص»¹.

ونجد الاعتراض في قصيدة البردة كثير نذكر منه:

-الاعتراض بغرض الدعاء في قوله²:

مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة الـ قرآن فيها مواعظ وتفصيل

ويكمن الدعاء في قوله: هداك.

-الاعتراض بغرض التخصيص في قوله³:

يا ويحها خلة لو أنها صدقت ما وعدت أو لو أن النصح مقبول

فقد اعترض الجملة في الشطر الأول بين النداء وجوابه بكلمة (خلة) وهو بهذا يخص نداءه ويوجهه لشخص بعينه وهو سعاد.

1 محمد عبد المتعال الصعيدي . البلاغة العالية ، علم المعاني . مر عبد القادر حسين . مكتبة الآداب .

الحمية. مصرط 2 . 1411هـ - 1991م . ص 130

***الفراد:** دويبة تتعلق بالبعير و غيره. **اللب:** الصدر. **الفراب:** الخواصر. الزهاليل: الواحد زهلول: الملساء

² الديوان : ص 65

³ المصدر نفسه : ص 61

ففي الاعتراض يساهم كل عنصر أضيف إلى التركيب في تقوية المعنى وفي توسيعه وإضافة إلى الأغراض السابق ذكرها للاعتراض فإن هناك ما يسمى بالضرورة الشعرية فقد يضطر الشاعر لأن يعترض جملة بمفردات أو بعبارات حتى يستقيم الوزن والقافية وكذلك الروي كما في قول كعب¹:

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة
لا يُشتكى قصر منها ولا طول

فقد اعترض كعب في عجز بيته يشبه الجملة (منها) وقد كان بإمكانه القول: (لا تشتكى قصرا ولا طولا) لكنه اعترض لضرورة شعرية.

وأیضا نجد الاعتراض يظهر في قوله²:

فقلتُ خلوا طريقي لا أبالكُم
فكلّ ما قدر الرحمن مفعول

هنا كعب يخاطب الوشاة الذين أثقلوا عليه بأحاديثهم الكاذبة غادين رائحين بينه وبين الرسول صلى الله عليه وسلم، فأمرهم بأن يخلوا طريقه، لكنه اعترض كلامه بين الأمر والجملة التي تليه بالعبارة "لا أبالكُم" على طريق الذم، "لا أبالك" كانت تستعمل في المدح والذم يقولها المفجع والمتعجب وهو يعلم أن للمخاطب أبا ولكنها قد جرت على ألسنتهم" وكعب اعترض كلامه بهذه العبارة لأنه كان مفجوعا كما أراد بها ذم الوشاة.

¹ المصدر السابق: ص 61

² المصدر نفسه: ص 61

المستوى الدلالي:

1- نظرية الحقول الدلالية (المفهوم والمبادئ)

2- أهم الحقول الدلالية:

• حقل الحب

• حقل الحزن

• حقل الأسلحة

• حقل الدين

• حقل الطبيعة

3- تبدلات المعنى

تشكل دلالة النص من خلال الحقول الدلالية المكونة لمعناه ومبناه، وتشكل الحقول الدلالية هي الأخرى من الكلمة وعلاقتها مع غيرها من الكلمات، ولقد وجد للدلالة علم قائم يهتم بدراسة المعنى والمبنى باعتباره أحد فروع علم اللسانيات، «فعلم الدلالة هو ذلك العلم الذي يهتم بدراسة المعنى والكلمات، وهو جزء من علم اللسانيات باعتبار أن المعنى جزء من اللغة»¹.

ومن ذلك كان نشوء نظرية الحقول الدلالية التي أسست بهدف استيعاب المعجم اللغوي للغة، فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، توضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي نستطيع فهم معنى الكلمة يجب أن تكون داخل السياق، أي أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي².

ولنظرية الحقول الدلالية مبادئ قامت عليها وهي³:

* لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية "كلمة" إلى حقل دلالي.

* لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

* لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

* لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.

ولقد سيطرت على قصيدة البردة عدة كلمات كان لها دورا بارزا في تشكيل موضوعها، وقد انبثقت هذه

الكلمات من حقول دلالية مختلفة جاءت لتكثيف الدلالة ولخدمة المعنى العام للقصيدة وهو الاعتذار، ومن

أبرز الحقول الدلالية الواردة في القصيدة:

1 عبد الواحد حسن الشيخ . العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية). مكتبة الإشعاع الفنية. ط1.

1419-1999م. ص7

2 ينظر: محمد عمر مختار عمر. علم الدلالة. دار العروبة. أنقرة. ط1. 1982م. ص79

3 ينظر: محمد أسعد محمد. في علم الدلالة. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. ط. ص47

4-1- حقل الحب : فباعثبار أن الشاعر استهل قصيدته بالنسيب كان لحقل الحب مكان في قصيدته

وذلك من خلال توظيف بعض المفردات التي تنطوي تحته ومن ذلك: القلب، متيم، مكبول في قوله¹:

بانتُ سعادُ فقلبي اليوم مبتولُ متيمٌ إثرها لم يجز مكبولُ

وأيضاً نجد : الخلة والوصل في قوله :²

يا ويحها خُلَّةٌ لو أتما صدقتُ ما وعدت أو لو أنَّ النصحَ مقبولُ

وما تمسكُ بالوصل الذي زعمتُ إلا كما تمسكُ الماء الغراييلُ

4-2- حقل الحزن : وهو الحقل الذي ركز عليه الشاعر حتى يصور لنا حالته النفسية بوضوح، فأولاه عنايته

واختار له المفردات الدالة على حالته، ومن ذلك : بانت؛ أي فارقت، وبين سعاد كان سبب حزنه وعنايته ،

وكذلك كلمة البين في البيت الثاني ، والفعل رحلوا ، ويمكننا تصور حال، إنسان متيم رحلت عنه محبوبته ونجد

أيضاً : نائحة، نواحة، نعي، الناعون، مقتول، وهي صفات تتناسب وحقل الحزن فالنواح والنعي والقتل

يستلزمون الموت والموت فيه فراق ورحيل وبالتالي يشكل حزناً أعمق.

4-3- حقل الأسلحة : والذي يتقاطع وحقل الحرب، فقد وظف كعب من المفردات ما يدل على الحرب

والقتال، خاصة أثناء مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم والذي وصفه بالسيف المهند في قوله³:

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنْدٌ مِنْ سِوْفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ

وأيضاً نجد المفردات: السراييل* ، البيض السوايغ* الرماح ، الطعن ، مقتول وقد استخدمها في مقام مدحه

للمهاجرين الذين كانوا يقاتلون بشراسة مستخدمين أقوى الأسلحة ولا يتراجعون حتى أنهم يطعنون في نحرهم

لا في ظهورهم .

¹ الديوان . ص 60 .

² المصدر نفسه : ص 61 .

³ المصدر نفسه: ص 67

* السراييل : الدروع

* البيض السوايغ : الدروع .

4-4 حقل الدين : وقد استحضرت كعب في هذا الحقل بعض المفردات الإسلامية، رغم حداثة بالإسلام، فبعضها كان متداولاً حتى قبل مجيء الإسلام : كالنافلة، الرسول، المواعظ، الأباطيل، وبعضها وفد مع الإسلام مثل : القرآن، الرحمان، أسلموا، لكن ما يلاحظ في هذا الحقل هو أن كعباً قد غير من استعمال المفردات التي كان الإنسان الجاهلي يستعملها فمثلاً كلمة **الرسول** فهو في الجاهلية شخص يرسل لأداء مهمة ما أو للإبلاغ عن خبر، لكن ما قصده كعب هو الرسول صلى الله عليه وسلم وهو المرسل من عند الله، أما **النافلة** فهي " العطية الزائدة على ما يجب من العطاء " ²، فقد جعل القرآن عطية من الله لأنه الكتاب الذي خص به محمد صلى الله عليه وسلم، ورغم أن كعباً كان يجهل ما في القرآن من تعاليم إلا أنه وعلى ما سمع به وصف ما فيه **بالمواعظ**، وقد اختار كعب من بين أسماء الله اسم **الله والرحمان** ، فاسم الله هو اسم التوحيد فهو رب الأرباب، أما **الرحمان** فما كان ينتظره كعب هو الرحمة من الرسول فأراد استحضار هذا الاسم دون غيره حتى يستعطف الرسول صلى الله عليه وسلم

4-5 حقل الطبيعة : هو أثرى الحقول في القصيدة فقد ذكر : الأرض، الرياح ، الماء، المطر، الذوايل* ، السراب، السحاب، الحصى، الحجر ، كما يتضمن حقل الحيوان وكذلك حقل النبات ، أما عن الحيوان فقد جاءت القصيدة حافلة بذكر الحيوانات وهو دأب الشعراء الجاهليين ، فقد ذكر كعب : **الغزال** والذي جعله صورة لصوت حبيبته وكذلك لجمال عينيها ، وذكر كذلك **الناقة** وتغنى بها لأنها كانت الوسيلة الوحيدة التي تبلغه مكان سعاد ، فأعطاه عدة تسميات : **العتاق*** ، **بنات الفحل*** ، **الحرف*** كما استحضرت **الثور**

² - الديوان : ص 65 .

* **الذوايل :** الذوايل

* **العتاق :** الذوايل .

* **بنات الفحل :** النوق.

* **الحرف :** الناقة الضامرة

الوحشي ، الضبعين ، الفيل ، الأسد ، الجمال ، وحير الوحش ، إضافة لذكره لبعض الحشرات وهي القراد ، الحرباء ، الجنادب¹.

أما النبات فذكر: القعفاء*، وعسيب النخل*، وجعل عسيب النخل صورة لذيل ناقته، أما القعفاء فشبهها بحلق الدروع .

4-6- حقل الإنسان : كان لحضور الإنسان في القصيدة نصيب، فنجد الشاعر قد استمد من حقل

الإنسان أسماء الأشخاص : الرسول، سعاد، أبي سلمى، عرقوب، وذكر الخليل و الخليفة كما ذكر

أعضاء الإنسان وحواسه : الكف ، العينين ، الأسنان ، الرؤية ، السمع، الكلام .

لقد شكلت هذه الحقول المجالات الدلالية الكبرى في القصيدة، لكن ما يجدر قوله هو أن هناك حقول أخرى

لم يتم الإشارة إليها والتي كانت أقل كثافة في القصيدة ، لكنها ساهمت في تكثيف المعاني وتوسيعها كحقل

الزمان وحقل المكان ، وكذلك حقل الألوان .

ورغم الحديث عن الحقول الدلالية إلا أنه لا نكن إنهاء هذا العنصر قبل الحديث عن تبدلات المعنى، فالمعنى

يطرأ عليه التبدل والتغير ، وهذا التبدل يأخذ أشكالا متنوعة، كما أن له أسبابا عديدة . وفي هذا المجال نجد

جهود كل من "ستيرن STERN"، "أرلمان ORLMA"، و "ميلي MEILLET"، الذين

أعطوا أسبابا لتبدلات المعنى ، لعل أهمها تلك التبدلات الدلالية التي تتم عن طريق الألوان البلاغية، كفكرة

المقال والمقام و الاستعارة والكناية والتورية والتشبيه والمجاز وجميعها يتم فيها انزلاق المعنى أو تبدله¹.

«كما أن للسياق اللغوي والموقف الخارجي أثرا كبيرا في تحديد معنى الكلمة»².

* الجناب : الجراد.

* القعفاء : نبات ينبسط على وجه الأرض له حلق كالخواتم ،وقد شبه به حلق الدروع.

* عسيب النخل : الجريدة.

¹ ينظر : عبد الواحد حسن الشيخ . العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي . ص 16 .

² المرجع نفسه . ص 20 .

أما عن الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز فقد سبق الحديث عنهم في عناصر ومستويات سابقة ، و ما يجدر الحديث عنه هو المقام ، " ويتمثل المقام في ظروف أداء المقال ولهذا فهو أحد أهم أسباب تبدلات المعنى"¹ ، ولعل أول ما يجب الحديث عنه هو الاسم الذي ظهر في مطلع القصيدة "سعاد" فالشاعر استهل قصيدته بذكر امرأة اسمها سعاد، وما يبدو أن سعاد هي حبيبة كعب والتي رحلت وتركته وحيدا، وإذا أخذنا في الحسبان الأبعاد الاشتقاقية لاسم "سعاد" من الجذر (س- ع - د) ومنه السعادة فقد مثل رحيل سعاد رحيل السعادة وحل محله اليأس والحزن، لكن بالنظر إلى هذا المعنى و بصورة أعمق، وبالعودة إلى الموقف أو السياق الخارجي نجد أن سعاد هي القبيلة التي تخلت عن كعب وتركته يواجه مصيره بنفسه وبملاحظة الشطر الثاني من البيت (متيم إثرها لم يجز مكبول) فكعب لم يفده قومه وغدروا به، فهي صورة ازدواجية بين حبيبة وقبيلة .

وأيضا نجد تبدل المعنى عند استحضاره لمثال الرجل " عرقوب " فقد ضربه كعب كمثال لعدم إخلاص سعاد ووفائها بوعودها، لكن تبدل المعنى يظهر من خلال ما هدف إليه كعب من وراء ذكر هذا الاسم «عرقوب هو رجل من الأنصار من يشرب يضرب به المثل في إخلافه بالوعد»²، والواضح أن كعبا في الظاهر كان يتحدث عن سعاد لكنه في الباطن أراد أن يهجو الأنصار، ودائما وبالعودة إلى المقام فقد هم رجل من الأنصار لقتل كعب حين وفد إلى الرسول فأوقفه الرسول صلى الله عليه وسلم وهذا ما دفع كعبا لاستحضار اسم عرقوب كما نجده يعرض بالأنصار مرة أخرى وذلك في نهاية قصيدته حين قال³:

يَمْشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبُ إِذَا عَرَدَ السَّوْدُ التَّنَابِيلُ

ففي الشطر الأول هو يمدح المهاجرين، لكن في الشطر الثاني هو يعرض بالأنصار ووصفهم بالسواد، والقصر، والأدهى من هذا وصفه لهم بالفرار في الحرب في الوقت الذي يتقدم فيه المهاجرون .

¹ الديوان: ص 67

² سوزان بينكي ستينكيفنتش. القصيدة والسلطة. الجنوسة والمراسيم في القصيدة العربية الكلاسيكية. تر حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة. القاهرة. ط1. 2001م. ص 88

³ المصدر السابق: ص 62

وتقول الرواية " أنه بعد ما حسن إسلام كعب قال له الرسول صلى الله عليه وسلم : لولا ذكرت الأنصار بخير فإنهم لذلك أهل ، وكذلك قال المهاجرون : ما مدحنا من هجا الأنصار ، فأنشد كعب² :

مَنْ سَرَّه كَرَمُ الْحَيَاةِ فَلَا يَزُلْ فِي مِقْنَبٍ مِنْ صَالِحِي الْأَنْصَارِ
وَرَثُوا الْمَكَارِمَ كَابِرًا عَنْ كَابِرٍ إِنَّ الْخِيَارَ هُمْ بَنُو الْأَخْيَارِ

.....

وبهذا يكون كعب قد استطاع أن يصل إلى مبتغاه من خلال ما ضمنه لقصيدته من حقول دلالية كثفت المعنى وخدمت موضوع القصيدة ، كما استطاع كعب أن يعطي لمباني معينة معان أظهر بعضها وأخفى أخرى .

² أحمد سويلم . الرسول والشعراء دار الهدى للكتاب . القاهرة . ط1 . 1426هـ - 2005م . ص 58 .

الختامنة

لكل بحث بداية، لكن لا وجود لخاتمة تحمل أفكارا قابلة لأن تشكل نهاية أي موضوع، فكانت خاتمة البحث نتائج توصلت إليها بعد تطبيق آليات وإجراءات المنهج الأسلوبي على قصيدة "البردة" لكعب بن زهير، عسى أن تكون هذه النتائج نقطة انطلاق لدراسات أخرى ربما تكون أعمق وأدق، ومن خلال تحليلي لقصيدة البردة واقفة عند مستوياتها الأربعة توصلت إلى النتائج التالية:

1- اختار كعب بحر البسيط لينظم وفقه قصيدة "البردة"؛ لأنه كان البحر الأنسب لإفراغ شحنات الشوق والحزن والخوف التي كانت تملكه، وقد لون كعب موسيقى بحره بزخافات وعلل خلقت فيه توازنا إيقاعيا، إضافة لكل هذا اختار كعب القافية المطلقة التي استطاع من خلالها إخراج ما في قلبه من آلام أوجعته ومن مخاوف أقلقته، كما جعل حرف رويه حرف "اللام" وهومن الحروف المجهورة المائعة، والتي تخرج من دون انفجار حتى لا يتعبه فقد كان منهك القوى.

اهتم كعب بموسيقى قصيدته اهتماما كبيرا، فكان متنبها للإجادة من البداية إلى النهاية، كما اهتم بأصغر عنصر في قصيدته ليصل إلى أكبر عنصر لغوي فيها:

• فقد صرع مطلع قصيدته وهو ما خلق نغما موسيقيا تطرب له الأذن.

• ضمّن قصيدته كما من لأصوات كانت الغلبة للأصوات المجهورة والدافع من ذلك هو رغبته بالجهر وإعلان ما في دوافن قلبه ووجدانه.

• كما شكل التكرار بأنواعه سمة أسلوبية بارزة، فكان بمثابة عملية تكثيف على المستويين الصوتي والدلالي.

وبتظافر هذه العناصر تشكل لدى القصيدة بنية صوتية متجانسة.

2- أما على المستوى الصرفي فقد كانت الأسماء والأفعال صورا عاكسة لحالة كعب النفسية، كما كانت وسائله وأدواته استخدمها ليصل إلى مبتغاه، فكانت الأسماء هي ثباته وسكونه، وكانت الأفعال مدا وجزرا بين ماضي مؤلم يحمل ذكرى حبيبة راحلة وبين حاضر مخيف يواجه فيه مصيره في حضرة رسول الله، ومستقبل مشرق بنور الإسلام. كما كانت المشتقات والصيغ حاضرة حضورا بارزا، فقد أعطت النص حيوية من خلال تعدد المشتقات والمصادر، كما ساهمت في تكثيف الدلالة، وجاءت أيضا لخدمة الإيقاع بما فيه القافية وحرف الروي.

3- كما اهتم كعب بالبنية التركيبية لقصيدته، فنوع بين الجمل الاسمية والفعلية، إضافة إلى توظيفه للكثير من الأساليب الإنشائية والخبرية، فكانت الجمل الإنشائية بأنواعها: الأمر، النهي، الشرط، النداء، التمني، والقصر عبارة عن مواقف عاشها كعب نفسيا وجسديا بانفعالاته في القصيدة، كما كانت الجمل الخبرية تأكيداً وحجة لما كان يقوله مستخدماً في ذلك مختلف أدوات التوكيد. كما كان لكعب مهارة في تطويع اللغة، وذلك بالعدول عن أصل الكلام والانزياح عنه إلى استخدام فنيات أخرى رأى فيها كعب وسيلة مجدبة غير التصريح، فاستخدم الصور الفنية، التقديم والتأخير، والاعتراض.

4- استطاع كعب أن يصل إلى مبتغاه من خلال ما ضمّنه في قصيدته من حقول دلالية كثفت المعنى وخدمت موضوع القصيدة، فبرزت بذلك حقولاً دلالية كثيرة كانت نقاط ارتكاز لتشكيل دلالة لنص وتكثيفها، إضافة إلى الحقول الدلالية وجدنا تبدلات للمعاني أعطت هي الأخرى دلالات للنص، وما يميز هذه الدلالات هو وجود دلالات ظاهرة وأخرى خفية.

إذن فقصيدة البردة لم ترفض التعامل مع المنهج الأسلوبي، فالبحت في مستويات اللغة الأربعة في القصيدة كان أداة للوصول إلى أهم سماتها وخصائصها، ومن ثمة استنطاقها، فقد أعطى المنهج الأسلوبي للقصيدة فهماً أكثر عمقا وأوسع أفقا، فقد حافظ على أصالة القصيدة كما أعطاها قراءة جديدة، وهذا سر بقاء قصيدة البردة تحت أضواء الدراسات والاهتمام رغم ما مر عليها من قرون.

الملاحق

حرف اللام

بانت سعاد^(*) (البسيط)

بَانتْ سَعَادُ، فَقَلْبِي أَلْيَوْمَ مَتَّبُولُ، مَتِّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُجْزَ (١) مَكْبُولُ (٢)
وما سَعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا (٣) إِلَّا أَغْنُ غَضِيضُ الطَّرْفِ، مَكْحُولُ (٤)

(*) أَوعد رسول الله ﷺ كعب بن زهير بن أبي سلمى المزني لما أرسل إلى أخيه «بجير» ينهائه عن الإسلام، وذكر النبي ﷺ بما أحفظه، فأرسل إليه أخوه «ويحك! إن النبي ﷺ أوعدك لما بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالاً بمكة ممن كان يهجوهم ويؤذيه فقتلهم. فإن كانت لك في نفسك حاجة فطر إلى رسول الله ﷺ فإنه لا يقتل من جاء تائباً، وإلا فانج إلى نجائك، فإنه والله قاتلك، فضاقت به الأرض، فأتى إلى رسول الله ﷺ متكرراً، فلما صلى النبي ﷺ صلاة الفجر وضع كعب يده في يد الرسول ﷺ ثم قال: يا رسول الله، إن كعب بن زهير قد أتى مستأثماً تائباً، أفتؤمنه فأتيتك به؟ قال: هو آمن، فحسر كعب عن وجهه وقال: بأبي أنت وأمي يا رسول الله هذا مكان العائذ بك، أنا كعب بن زهير، فأمنه رسول الله ﷺ وأنشد كعب قصيدته «بانت سعاد».

وما كان رسول الله ﷺ ليوعدة على باطل، بل تجاوز عنه ووهب له برده، فاشتراها منه معاوية بثلاثين ألف درهم. وقال العتيبي بعشرين ألفاً، وهي التي يتوارثها الخلفاء يلبسونها في الجمع والأعياد تبركاً بها.

وذكر جماعة - منهم عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الشاعر - أنه أعطاه مع البردة مائة من الإبل. انظر قصة إسلام كعب بن زهير في العمدة لابن رشيق (١: ٢٢ - ٢٤) وفي الشعر والشعراء ص ٦٧ وما بعدها، وفي جهرة أشعار العرب للقرشي ص ٤٧، ٤٨ وطبقات الشعراء ص ٣٢.

(١) كذا في الأصل، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة، أما في جهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي فقد ورد «لم يفد».

(٢) بانت: فارقت. متبول: متيم، هائم. متيم: مذلل بالحب. لم يجز: لم يجد من يفديه. مكبول: أسير مقيد.

(٣) ويروى في الشعر والشعراء «إذ عرضت».

(٤) البين: الفراق. أغن: صفة للغزال الذي في صوته غنة وهو صوت محبوب يخرج من أقصى الأنف. غضيض الطرف: فاطر النظر منكسر الأجفان.

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً، عَجَزَاءُ مُدْبِرَةً،
تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ
شُجَّتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءٍ مَخْنِيَةٍ
تَجْلُو^(٨) الرِّيحُ الْقَذَى عَنْهُ، وَأَفْرَطُهُ
يَا وَيَحَا خُلَّةً^(٩)، لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ
لَكِنَّهَا خُلَّةٌ قَدْ سَيْطَ مِنْ دَمِهَا
فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا،
وَمَا تَمْسُكُ بِالْوَصْلِ الَّذِي زَعَمْتَ
لَا يُشْتَكِي قِصَرَ مِنْهَا، وَلَا طُولُ^(٥)
كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالنَّرَاحِ مَغْلُولُ^(٦)
صَافٍ بِأَبْطَحَ، أَضْحَى، وَهُوَ مَشْمُولُ^(٧)
مِنْ صَوْبٍ سَارِيَةٍ يَبِضُّ يَعَالِيلُ^(٩)
مَا وَعَدْتَ أَوْ لَوْ أَنَّ النَّصْحَ مَقْبُولُ^(١١)
فَجَعَّ، وَوَلَعَّ، وَإِخْلَافَ، وَتَبْدِيلُ^(١٢)
كَمَا تَلَوْنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ^(١٣)
إِلَّا كَمَا تُمَسِّكُ الْمَاءَ الْغَرَائِيلُ^(١٤)

- (٥) لم يرد هذا البيت في الديوان، وقد أثبتته القرشي في الجمهرة.
- (٦) تجلو: تكشف. العوارض: الضواحيك من الأسنان. الظلم: ماء الأسنان وبريقها. المنهل: المسقي مرة أولى. الراح: الخمر. المعلوم: المسقي مرة بعد أخرى.
- (٧) شجت: مزجت. ذو الشيم: البارد. الأبطح: المسيل المتسع. المشمول: الذي أصابته ريح الشمال فبردته.
- (٨) وروايته في الجمهرة «تنفي».
- (٩) الصوب: المطر. أفرطه: ملأه. السارية: السحابة التي تمطر ليلاً. البيض: السحاب البيض، وقد حلت الصفة مكان الموصوف. يعاليل، الواحد يعلول: السحابة الطويلة.
- (١٠) ويروى أيضاً «ويل امها خلة» وفي جمهرة أشعار العرب «أكرم بها خلة».
- (١١) الخلة: الخلية، الصديقة. الموعد: الوعد. يقول: ما أكرمها صاحبة لو أنها تصدق وعدها أو أنها تقبل النصيح في من يهواها.
- (١٢) سيط: خلط. الفجع: الإصابة بما يكره. الولع: الكذب. أراد أنها قد خلط بدمها الفجع بالمصائب والكذب في الأخبار وإخلاف الوعد وتبديل خليل بآخر، وصار ذلك سجية لها وطبعاً يلزمها لا حيلة في زواله عنها.
- (١٣) كذا رواية صدر البيت في الجمهرة، أما روايته في الشعر والشعراء: «وما تدوم على العهد الذي زعمت».
- والغول: السعلاة، وقد زعم العرب أنها تفتالهم، وأنها تترأى لهم في الغلوات على صور مختلفة وأشكال متباينة فتضلهم عن الطريق.
- (١٤) ورواية هذا البيت في الجمهرة:

كانت مَواعيدُ عرقوبٍ لها مثلاً، وما مَواعيدُها^(١٥) إلا الأباطيلُ^(١٦)
أرجو وأملُ أن يَعتَجلَنَ في أبدٍ وما لهنَّ طَوالَ الدَّهرِ تَعتَجيلُ^(١٧)
فلا يَغرُتَكَ ما مَنَّتْ، وما وَعَدَتْ إِنَّ الأمانِيَّ والأحلامَ تَضييلُ^(١٨)
أُمَسْتُ سَعادُ بِأرضٍ لا يَبُلِّغُها إِلَّا العِناقُ، النَجيياتُ، المراسيلُ^(١٩)
وَلَكنْ يَبُلِّغُها إِلَّا عَذافِرَةً فيها على الأينِ إِرقالُ وتَبْغِيلُ^(٢٠)
مِنْ كُلِّ نِضاخَةِ الذَفْرى إذا عَرِقتْ عَرَضَتْها طامِسُ الأعلامِ مَجْهُولُ^(٢١)

= «ولا تمسك بالمهد الذي زعمت
أراد أنها لا تفي بعهودها وموائيقها.
(١٥) وروايته في الجمهرة «وما مواعيده».

(١٦) عرقوب: رجل من يثرب يضرب به المثل في إخلافه بالوعد. يقال: إنه كان صاحب نخل وأنه وعد صديقاً له ثمر نخلة من نخله، فلما حلت وصارت بلحاً أراد الرجل أن يصرمه، فقال عرقوب: دعه حتى يشقق (أي يصفر) فلما شققت، قال له: دعه حتى يصير رطباً. فلما صارت رطباً، قال دعه حتى يصير تمرأ، فلما صار تمرأ انطلق عليه عرقوب فجذّه ليلاً، فجاء الرجل بعد أيام فلم ير إلا عوداً قائماً، فذهب موعود عرقوب مثلاً.

(١٧) ورواية البيت في جهرة أشعار العرب:

«أرجو وأمل أن تدنو مودتها وما إخال لدينا منك تنوئل»

التنوئل: العطاء. يقول: مع انصاف سعاد بالجفاء وإخلاف الوعد، فإني لا أقطع الرجاء من مودتها؛ ثم التفت يخاطبها: ولا أحسب أن لي منك عطاء أرجوه.

(١٨) مَنَّتْ: جعلتك تمنى. وهذا البيت ورد في الجمهرة قبل البيت الذي يقول فيه: «كانت مواعيد عرقوب...»

(١٩) لا يبلغها: لا يبلغ سعاد إليها، العناق: النوق الكرام الأصول: النجييات المراسيل: السريعات السهلة اليدين في السير.

(٢٠) العذافرة: الصلبة القوية. الأين: التعب والنصب. الإرقال: ضرب سريع من السير. التبغيل: ضرب من الحملجة.

(٢١) النضاخة: السائلة. الذفري: ما تحت أذن الناقة مما يلي الرقبة، عرضتها: أي اهتمها ومقدرتها. الطامس: المندرس، المختفي. الأعلام، الواحد علم: الإشارة على الطريق.

تَرْمِي الْغُيُوبَ بِعَيْنِي مُفْرَدٍ لَهَقٍ
ضَخَمَ مَقْلَدُهَا، فَعَمَّ مُقَيَّدُهَا
غَلَبَاءُ، وَجَنَاءُ، عُلُكُومٌ، مُذَكَّرَةٌ
وَجِلْدُهَا مِنْ أَطُومٍ مَا يُؤَيِّسُهُ
حَرْفٌ أَخُوها أَبُوها (٢٥) مِنْ مُهَجَّنَةٍ
يُمِشِي الْقِرَادُ عَلَيْهَا، ثُمَّ يُزَلِّقُهُ
عِيرَانَةٌ قَذَفَتْ فِي اللَّحْمِ (٢٨) عَنْ عُرْضٍ
كَأَنَّ مَا فَاتَ عَيْنِهَا وَمَذْبَحُهَا
ثَمَرٌ مِثْلَ عَسِيبِ النَّخْلِ، ذَا خُصَلٍ

إِذَا تَوَقَّدَتِ الْحُزَانُ وَالْمِيلُ (٢٢)
فِي خَلْقِهَا، عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ، تَفْضِيلُ (٢٣)
فِي ذَقِّهَا سَعَةً، قُدَامُهَا مِيلُ
طَلَحَ، بِضَاحِيَةِ الْمُتَنِّينِ، مَهْزُولُ (٢٤)
وَعَمَّهَا خَالُهَا، قُودَاءُ، شِمْلِيلُ (٢٦)
مِنْهَا لَبَانٌ، وَأَقْرَابُ زَهَالِيلُ (٢٧)
مِرْفَقُهَا عَنْ بَنَاتِ الزَّوْرِ مَقْتُولُ (٢٨)
مِنْ خَطْمِهَا وَمِنْ اللَّحْيَيْنِ بِرُطِيلُ (٣٠)
فِي غَارِزٍ لَمْ تَخَوْنَهُ الْأَحَالِيلُ (٣١)

- (٢٢) المفرد: المنفرد، أراد به الثور الوحشي. لهق: شديد البياض. الحزان، الواحد حزن: ما غلظ من الأرض. الميل: ما تراكم ومال من الرمل.
- (٢٣) المقلد: موضع القلادة من العنق. المقيد: موضع القيد، الرسغ. بنات الفحل: النوق.
- (٢٤) هذا البيت والذي سبقه لم يردا في الديوان، إنما أثبتتها القرشي في الجمهرة. الغلباء: الغليظة. الوجناء: عظيمة الوجنتين. العلكوم: الضخمة. مذكرة: تشبه الذكر. الدف: الجنب. قدامها ميل: أي طويلة العنق. الأطوم: قيل إنها سلحفاة بحرية، وقيل سمكة غليظة الجلد، يؤتسه: يؤثر فيه. الطلح: القراد. ضاحية المتنين: ما برز للشمس من ظهرها.
- (٢٥) ورواية الجمهرة «حرف أبوها أخوها».
- (٢٦) الحرف: الناقة الضامرة. المهجنة: الكريمة، قوداء: طويلة العنق. الشمليل: الخفيفة.
- (٢٧) القراد: دويبة تتعلق بالبعير وغيره وهي كالقمل للإنسان. اللبان: الصدر. الأقرباب: الخواصر. الزهاليل، الواحد زهلول: الملساء.
- (٢٨) ويروى في الجمهرة «بالنحض».
- (٢٩) عيرانة: صلبة كالعير. وقوله: عن عرض، أي رميت باللحم في أعراضها. وبنات الزور: العضلتان، وفي الجمهرة «صلوع الزور».
- (٣٠) فات: تقدم. الخطم: مقدم الأنف، البرطيل: الحديد الطويلة أو الحجر الطويل.
- (٣١) عسيب النخل: الجريدة، شبه بها ذنب الناقة. الغارز: الضرع. تخونته: تنقصه. الأحاليل، الواحد إحليل، مخرج اللبن من الثدي.

قنواء في حُرَّتَيْهَا، للبَصِيرِ بها
تَخْذِي على يَسَرَاتٍ، وهي لاحِقَةٌ (٣٣)
سُمُرُ الْعَجَايِبِ يَتَرَكْنَ الْحَصَى زِيَاً،
يَوْمًا يَظُلُّ بِهِ الْحِرْبَاءُ مُصْطَخِيًا
يَوْمًا يَظُلُّ حَدَابُ الْأَرْضِ يَرْفَعُهَا
كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَا وَقَدْ عَرِقَتْ
وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيهِمْ، وَقَدْ جَعَلْتُ
شَدَّ النَّهَارِ، ذِرَاعًا عَيْطَلٍ نَصْفِ

عَتَقَ مُبَيَّنٍّ، فِي الْخَدَيْنِ تَسْهِيلُ (٣٢)
ذَوَابِلِ، وَقَعْمُنَ الْأَرْضَ تَحْلِيلُ (٣٤)
لَمْ يَقْهِنَ رُؤُوسَ الْأَكْمِ تَنْعِيلُ (٣٥)
كَأَنَّ ضَاحِيَهُ بِالنَّارِ مَمْلُولُ (٣٦)
مَنْ اللَّوَامِعِ تَخْلِيْطُ وَتَزْيِيلُ
وَقَدْ تَلَفَعَ بِالْقُورِ الْعَسَاقِيلُ (٣٧)
وَرُقُّ الْجَنَادِبِ يَرْكُضُنَ الْحَصَى: قِيلُوا (٣٨)
قَامَتْ فَجَاوِبَهَا نَكْدٌ مَتَاكِيلُ (٣٩)

(٣٢) قنواء: في أنفها حذب. الحرثان: الأذنان، العتق: الكرم.

(٣٣) ويروى «لاهية».

(٣٤) اليسرات: القوائم. الذوابل: اليابسة، الضامرة. التحليل: القليل، والمراد وصف قوائمها بالضمور والذبول ليكون ذلك أعون لها على الجري.

(٣٥) ورواية عجز البيت في الجمهرة «ولا يقيها». والمعجايات: عصب قوائم الإبل. الزم: المتفرقة. أراد أنهن لا يحتجن التنميل لأنهن غلاظ.

(٣٦) ورواية هذا البيت في جمهرة أشعار العرب:

«يَوْمًا تَظُلُّ حَدَابُ الْأَرْضِ تَرْفَعُهَا مِنْ اللَّوَامِعِ تَخْلِيْطُ وَتَزْيِيلُ»

وكذا روي في منتهى الطلب من أشعار العرب.

والمصطخم: القائم من الحر. ضاحيه: ما ظهر منه للشمس. المملول: من الملة: وهي النار. وقوله حداب الأرض: ما أشرف منها وغلظ. التزويل: التفريق. اللوامع: السراب أو البرق.

(٣٧) ورد في صدر البيت، في الجمهرة «إذا» مكان «وقد». أوب ذراعيها: رجع يديها وسرعة حركتها. تلفع: التحف. القور: كل موضع مرتفع. العساquil، الواحد عسقول: وهو السراب.

(٣٨) الورق، الواحد أورق: الأخضر المائل إلى السواد. يركضن: يضربن بقوائمهن. قيلوا: استريحوا في القائلة، أي وسط النهار أو منتصفه.

(٣٩) شدّ النهار: أي وقت ارتفاعه. العيطل: الطويلة. الناصف: النكدة: التي لا يصيبها خير. يقول: كأن يديها في وقت الهاجرة، وهو الوقت الذي تكلّ فيه ذوات الأربع وتفتت. ذراعا عيطل، أي ذراعا امرأة طويلة حسنة، وجعلها نصفاً ليكون أقوى لها على ترجيع يديها.

- نَوَاحَةً، رِخْوَةً الضَّبْعَيْنِ، ليس لها
تَفْرِي اللَّبَانَ بِكَفِّهَا، وَمِذْرَعُهَا
يَسْعَى الْوُشَاةُ بِجَنْبَيْهَا^(٤٢)، وَقَوْلُهُمْ:
وَقَالَ كُلْ خَلِيلٍ كُنْتُ أَمْلُهُ:
فَقُلْتُ: خَلَّوْا طَرِيقِي، لَا أَبَا لَكُمْ،
كُلُّ ابْنِ أَنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ،
أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي،
مَهْلًا! هَذَا الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً لَا
لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ، وَلَمْ
- لَمَّا نَعَى بِكَرْهَا النَّاعُونَ، مَعْقُولُ^(٤٠)
مُشَقَّقٌ عَنْ تَرَاقِيهَا، رَعَابِيلُ^(٤١)
إِنَّكَ يَا بَنَ أَيْ سُلْمَى لَمَقْتُولُ^(٤٣)
لَا أَلْفَيْتَكَ، إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولُ^(٤٤)
فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْنُ مَفْعُولُ^(٤٥)
يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدَبَاءَ مَحْمُولُ^(٤٦)
وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ^(٤٧)
قُرْآنٌ فِيهَا مَوَاعِيظٌ، وَتَفْصِيلُ^(٤٨)
أُذْنِبَ، وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الْأَقَاوِيلُ^(٤٩)

- (٤٠) رخوة الضبعين: شديدة الحركة. بكرها: أول ولدها.
- (٤١) تفري: تشق. اللبان: الصدر. المدرع: القميص. الرعابيل، الواحد رعبول: القطعة المتخرقة. أراد أن هذه المرأة تخدش نحرها وصدرها وتشق مدرعها لما هلك من ولدها.
- (٤٢) ويروى «جنايبها» وفي الجمهرة «بجنيبها» أي حواليتها.
- (٤٣) الوشاة: الذين يزينون الكذب. مقتول: صائر إلى القتل.
- (٤٤) ورد في عجز البيت، في الجمهرة «لا ألهيتك» أي لا أشغلتك. وقوله كنت أمله: أي كنت أرجو مساعدته وإعانته. يقول: لا أشغلك عما أنت فيه من الخوف والفزع، فأنا مشغول عنك بأمر نفسي.
- (٤٥) ويروى في صدر البيت «سبيلي». وقوله لا أبأ لكم: أي لا أبأ حرأ لكم، ويقال في المدح والذم.
- (٤٦) الحدباء، مؤنث أحذب: وهو الذي تقوس ظهره، والمراد وصف الآلة التي يحمل عليها الميت، أي النعش.
- (٤٧) ورواية الشعر والشعراء «نبئت» وفي عجزه «ميدول» مكان «مأمول».
- (٤٨) النافلة: العطية الزائدة على ما يجب من العطاء. تفصيل: تبين وتوضيح.
- (٤٩) ورواية عجز البيت في الجمهرة: «وإن كثرت في الأقاويل». وقوله لا تأخذني: لا تتهمني وتستدنييني بأقوال الواشين.

لَقَدْ أَقُومُ مَقَاماً لَوْ يَقُومُ بِهِ،
لَظَلَّ يُرْعَدُ، إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ
حَتَّى وَضَعْتُ يَمِينِي لَا أَنْزَعُهُ
لِذَاكَ أَهْيَبُ عِنْدِي إِذْ أَكَلَّمُهُ
مَنْ ضَيَّعَ مِنْ ضِرَاءِ الْأَسَدِ مَخْدَرُهُ
يَعْدُو، فَيَلْحَمُ ضِرْعَامَيْنِ، عَيْشُهَا
إِذَا يُسَاوِرُ قِرْنًا لَا يَحِلُّ لَهُ
مِنْهُ تَظَلُّ حَمِيرُ الْوَحْشِ ضَامِرَةٌ
وَلَا يَزَالُ بِوَادِيهِ أَخُو ثِقَةٍ

أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ^(٥٠)
مِنَ الرَّسُولِ بِإِذْنِ اللَّهِ، تَنْوِيلُ^(٥١)
فِي كَفٍّ ذِي نَقَمَاتٍ قِيلُهُ الْقِيلُ^(٥٢)
وَقِيلَ: إِنَّكَ مَسْبُورٌ وَمَسْؤُولُ^(٥٣)
بِبَطْنِ عَشْرٍ، غَيْلٌ دُونَهُ غَيْلُ^(٥٤)
لَحْمٍ مِنَ الْقَوْمِ مَعْفُورٌ، خَرَّازِيلُ^(٥٥)
أَنْ يَتْرَكَ الْقِرْنَ إِلَّا وَهُوَ مَقْلُولُ^(٥٦)
وَلَا تُمَشِّي بِوَادِيهِ الْأَرَاجِيلُ^(٥٧)
مُطْرَحُ الْبَزِّ، وَالْدَّرْسَانُ، مَأْكُولُ^(٥٨)

- (٥٠) يقول: لقد حضرت مجلساً هائلاً لو حضره الفيل، ورأيت أمراً عظيماً، وسمعت كلاماً عجباً لو رآه وسمعه الفيل لظَلَّ يرعد...
- (٥١) ورد في عجز البيت «من النبي» مكان «من الرسول». وقوله يرعد: تأخذه الرعدة من شدة الخوف، وخصَّ الفيل لأنه أراد التهويل والتعظيم، والفيل أعظم الحيوانات وأضخمها جثة. التنويل: العطاء وأراد به التأمين.
- (٥٢) وضعت يميني: إشارة إلى مصافحته النبي بالإسلام، والضمير في أنزاعه عائد للنبي. قيله القيل: أي قوله صادق فاصل.
- (٥٣) ويروى «وهو» مكان «لذاك» وفي عجزه «منسوب» مكان «مسبور». وقوله منسوب: أي مسؤول عما نُسب إليك.
- (٥٤) الضراء، الواحد ضارٍ: مفترس. مخدره: عرينه. عثر: بفتح أوله وتشديد ثانيه، وآخره راء مهملة، قال أبو منصور: عثر موضع وهو مأسدة يعني أنه كثير الأسود. معجم البلدان (٤: ٨٥).
- (٥٥) يلحم: يطعم لحماً. معفور: مطروح على التراب. الخراذيل، الواحد خردلة: القطعة الصغيرة.
- (٥٦) القرن: الخصم. مقلول: مكسور، منهزم. وروى الأصمعي «مثلول».
- (٥٧) الضامزة: الساكنة. الأراجيل، الواحد رجيل: الرجل بخلاف الراكب.
- (٥٨) الدّرسان، مثني درس: الثوب المتخرق البالي. ويروى: «مطرح اللحم والدرسين مقتول».

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ
 فِي عُصْبَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالِ لَهُمْ
 زَالُوا، فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ، وَلَا كُشْفٌ،
 شَمُّ الْعِرَانَيْنِ، أَبْطَالَ، لَبَّسُهُمْ
 بَيْضٌ سَوَابِغٌ قَدْ شُكَّتْ لَهَا حَلَقُ
 لَا يَفْرَحُونَ، إِذَا نَالَتْ رِمَاحُهُمْ
 يَمْشُونَ مَشْيَ الْجِبَالِ الزَّهْرِ، يَعْصِمُهُمْ
 لَا يَقَعُ الطَّعْنُ إِلَّا فِي نُحُورِهِمْ،
 مُهَنْدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُوكٌ^(٥٩)
 يَبْطُنُ مَكَّةَ، لَمَّا أَسْلَمُوا: زُولُوا^(٦٠)
 عِنْدَ اللَّقَاءِ، وَلَا مِيلٌ مَعَازِيلِ^(٦١)
 مِنْ نَسَجِ دَاوُدَ، فِي الْهَيْجَا، سَرَابِيلِ^(٦٢)
 كَأَنَّهَا حَلَقُ الْقَفْعَاءِ، مَجْدُولٌ^(٦٣)
 قَوْمًا، وَلَيْسُوا مَجَازِيعًا، إِذَا نِيلُوا^(٦٤)
 ضَرْبٌ، إِذَا عَرَدَ السَّوْدُ التَّنَائِيلِ^(٦٥)
 مَا إِنْ لَهُمْ عَنْ حِيَاضِ الْمَوْتِ تَهْلِيلِ^(٦٦)

- (٥٩) يستضاء به: يُهْدَى به. المهند: المنسوب إلى الهند، وهو أجود السيوف عند العرب. وروايته في الجمهرة وفي الشعر والشعراء «وصارم».
- (٦٠) العصب: الجماعة. قائلهم: أراد عمر بن الخطاب رضي الله عنه. زولوا: أي هاجروا من مكة إلى المدينة، وإنما خص قريشاً بالذكر لأن أغلب المهاجرين كانوا منها.
- (٦١) الانكاس: الواحد نكس: الضعيف الجبان. كشف، الواحد أكشف: وهو من لا ترس له، أو هو الشجاع الذي لا ينكشف في الحرب. ميل، الواحد أميل: من لا سيف له، أو من لا يحسن الركوب. المعازيل: الواحد معزول: من لا سلاح له.
- (٦٢) شم العرانين: كناية عن الأنفة والإباء. من نسج داود: أي من صنعه، وهي من الدروع المشهورة. السرابيل: الدروع.
- (٦٣) البيض السوابغ: الدروع. وشكت: أدخل بعض حلقة في بعض وسمرت. القفعاء: نبات ينبسط على وجه الأرض له حلق كالخواتم، وقد شبه به حلق الدروع.
- (٦٤) ويروى «البهم» مكان «الزهر» وهذا البيت سابق لما يليه في الجمهرة. الزهر: البيض. عرد: جن. التنايل، الواحد تنال: القصير. يعرض في هذا البيت، على قول بعض الشراح، بالأنصار لتحالفهم عليهم يوم وفد على رسول الله ﷺ.
- (٦٥) المجازيع، الواحد مجزاع: الشديد الجزع والخوف. يقول: إنهم إذا حققوا النصر لا يفرحون به لكونه من عاداتهم، وإذا هزمهم عدوهم لا يميزون من لقائه ثانية لثقتهم بالتغلب عليه.
- (٦٦) حياض الموت: موارد الهلاك. التهليل: الجبن والفرار. يقول: لا يقع طعن الأعداء في ظهورهم لأنهم لا يفرون وليس لهم تأخر عن موارد الردى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولاً: المصادر:

- 1-التبريزي. شرح قصيدة كعب بن زهير في النبي صلى الله عليه و سلم. تح ف، كرنكو. تق صلاح الدين المنجد. دار الكتاب الجديد. ط1. 1389هـ-1971م
- 2-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي. العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده. تح محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل للنشر و التوزيع. بيروت. دط. دت. ج1
- 3-علي فاعور. ديوان كعب بن زهير. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. دط. دت
- 4-عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني. شر ياسين الأيوبي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. دط. 2002م
- 5-عبد المتعال الصعيدي. البلاغة العالية، علم المعاني. مر عبد القادر حسين. مكتبة الآداب. الحلمية. مصر. ط2. 1411هـ-1991م
- 6-مصطفى الغلاييني. جامع الدروس. مر عبد المنعم خفاجة. منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط28. ج1. 1414هـ-1993م
- 7-ابن هشام الأنصاري. الإعراب عن قواعد الإعراب. تح علي فودة نيل. دار الأصفهاني للنشر. الرياض. السعودية. ط1. 1401هـ-1981م

ثانياً: المعاجم:

- 8-ابراهيم مصطفى و آخرون. المعجم الوسيط. دار العودة. تركيا. دط. 1989م
- 9-الزمخشري. أساس البلاغة. أساس البلاغة. المكتبة العصرية. صيدا بيروت. دط. 2005م
- 10-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي. القاموس المحيط. حق أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد. دار الحديث. القاهرة. دط. 1429هـ-2008م

11- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1. مج1. 1410هـ-1990م

ثالثا: المراجع:

12- إبراهيم عبد الرحمان محمد. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و لموضوعية. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية. دار نوبار للطباعة. ط1. 2000م

13- أحمد سويلم. الرسول و الشعراء. دار الهدى للكتاب. القاهرة. ط1. 1426هـ-2005م

14- تحسين عبد الرضا الوزان. الصوت و المعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث. دار دجلة. الأردن. ط1. 2011م

15- تمام حسان. الخلاصة النحوية. دار أمين. القاهرة. ط1. 1420هـ-2002م. ص51

16- جواد علي. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. جامعة بغداد. ط2. 1413هـ-1993م

17- عبد الرحمان تيرماسين. العروض و إيقاع الشعر العربي. دار الفجر. القاهرة. ط1. 2003م

18- سامي محمد عبابنة. التفكير الأسلوبي: رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث. عالم الكتب الحديث. إربد-الأردن. دط. 2007م

19- أبو السعود سلامة أبو السعود. الإيقاع في الشعر العربي. دار الوفاء للطباعة. الإسكندرية. مصر. دط. 2002

20- السيد إبراهيم محمد. قصيدة " بانت سعاد " لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي. المكتب الإسلامي. ط1. 1406هـ-1986م

21- صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته. دار الشروق. القاهرة. ط1. 1419هـ-1998م

22- عبده الراجحي. التطبيق النحوي. دار المعرفة الجامعية. مصر. ط2. 1420هـ-2000م

23- علي الجارم. مصطفى أمين. البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع. دار المعارف. لندن. دط. 1999م

24-عبد الغفار حامد هلال. الصوتيات اللغوية. الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية. دار الكتاب الحديث. القاهرة. ط1. 2009م

25-محمد أسعد محمد. في علم الدلالة. في علم الدلالة مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. 2002م

26-محمد بن حسن بن عثمان. المرشد الوافي في العروض و القوافي. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 2004م-1425هـ

27-محمد عبد المطلب. البلاغة و الأسلوبية. دار نوبار. القاهرة. ط1. 1994م

28-محمد علي الصَّبَّاح. كعب بن زهير حياته و شعره. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1411هـ-1990م

29-محمد عمر مختار. علم الدلالة. دار العروبة. أنقرة. ط1. 1982م

30-محمد عبد المنعم خفاجي. محمد السعدي فرهود. عبد العزيز شرف. الأسلوبية و البيان العربي. الدار المصرية اللبنانية. ط1. 1412هـ-1992م

31-محمد بن يحيى. السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري. إربد. الأردن. ط1. 1432هـ-2011م

32-محمود عكاشة. لغة الخطاب السياسي. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط1. 2005م

33-عبد الواحد حسن الشيخ. العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية). مكتبة الإشعاع الفنية. ط1. 1419هـ-1999م

رابعاً: المراجع المترجمة:

34-سوزان بينكستيتكفتش. القصيدة و السلطة، الأسطورة، الجنوسة و المراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. تر حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة. القاهرة. ط1. 2001م

35-فيلي ساندريس. نحو نظرية لسانية. ت خالد محمد جمعة. دار الفكر. دمشق. ط1. 1424هـ-2003م

36-هنريست بليت. البلاغة و الأسلوبية. ت محمد العمري. دار إفريقيا الشرق. لبنان. دط. 1999م

خامسا: المجلات و الدوريات:

37-أحمد علي محمد. التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة(نشيد الحياة للشابي) "دراسة أسلوبية" . مجلة جامعة دمشق. المجلد26. العددان الأول و الثاني. 2010م

38-أمال دهنون. جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة. مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية. بسكرة، الجزائر. العددان الأول و الثاني و الثالث. 2008م

سادسا: المذكرات:

39-حسين زويد. البنيات اللسانية و خصائصها البلاغية في نهج البردة لأحمد شوقي. مذكرة لنيل شهادة الماجستير. جامعة الإخوة منتوري. قسنطينة. 1424هـ-2005م

الفهرس

	فهرس الموضوعات
أ	مقدمة
5	الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية والسياق الخارجي للقصيدة
5	أولاً: الأسلوب و الأسلوبية
5	مفهوم الأسلوب
5	مفهوم الأسلوب لغة
6	في المعاجم العربية
6	في المعاجم الغربية
7	مفهوم الأسلوب اصطلاحاً
7	عند العرب القدماء
8	عند العرب المحدثين
10	عند الغرب
11	من الأسلوب إلى الأسلوبية
12	اتجاهات الأسلوبية
16	ثانياً: السياق الخارجي للقصيدة
20	الفصل الثاني: مستويات التحليل الأسلوبي
20	المستوى الصوتي
20	الموسيقى الخارجية
20	الوزن
24	القافية
27	الروي
28	الموسيقى الداخلية
28	دراسة المطلع
29	البنية الصوتية
37	المستوى الصرفي
37	الأسماء
39	الأفعال
40	المشتقات
46	المستوى التركيبي
46	الجملة
46	الجملة الاسمية والجملة الفعلية
48	الجملة بين الانشاء و الخبر

61	العدول عن أصل الكلام
69	المستوى الدلالي
69	نظرية الحقول الدلالية (المفهوم و المبادئ)
70	أهم الحقول الدلالية في القصيدة
72	تبدلات المعنى في القصيدة
76	خاتمة
	مدونة
	قائمة المصادر والمراجع
	فهرس الموضوعات
	ملخص

ملخص البحث:

لطالما كان الشعر العربي و بالذات الجاهلي أرضا خصبة أتاحت للكثير من الدارسين و المحللين فرص تعاطي هذه النصوص وفق مناهج مختلفة، فكان للشعر خصوصية و هي قابليته لكل القراءات التي تحاول استنطاق دلالاته، و كشف غموضه، وهذا ما دفعني للخوض في قراءة لقصيدة البردة لكعب بن زهير،

و دراستها أسلوبيا، و تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تركز على أهم الظواهر الأسلوبية التي تميزت بها القصيدة و إن تحليل هذه القصيدة وفق المنهج الأسلوبي، اقتضى مني أن أصوغ البحث وفق خطة تقودني إلى غايتي؛ و هي الوقوف على أهم السمات الأسلوبية الواردة في القصيدة، فكان البحث مشكلا من فصلين، الأول نظري تطرقت فيه لمفهوم الأسلوب و الأسلوبية في الفكر العربي و الغربي، كما تطرقت إلى نشأة الأسلوبية، ثم أهم اتجاهاتها، كما خصصت في هذا الفصل مجالا للحديث عن السياق الخارجي للقصيدة و أثرها في التراث العربي، أما الفصل الثاني فكان فصلا تطبيقيا تناولت فيه مستويات التحليل الأسلوبي الأربعة وهي على الترتيب: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، و المستوى الدلالي. و قد اعتمدت في دراستي هذه على مجموعة قيمة من المصادر و المراجع ساعدتني في الاهتمام إلى النتائج المتوصل إليها.

و لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي "خميسي آدامي" الذي كان سنداً و مرشداً، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لما تكبدوه من عناء قراءة و تقييم هذه الدراسة.

Résumé de la recherche :

Depuis les temps la poésie arabe et surtout celle de la période pré islamique a permis à beaucoup d'étudiants, analystes de prendre ces types de textes dans leur différentes recherches .et pour cette poésie qui avait une spécificité d'interprétation qui m'a poussé à cibler ma recherche sur un poème D'EL BORDA KAAB BEN ZUHAIR et étudier son style car l'importance et de pouvoir distinguer les différents styles exploiter dans ce poème , et pour en pouvoir arriver à fin de l'étude , il m'a fallu partager mon travail en deux parties , une théorique ou j'ai abordé la définition des styles dans les pensées arabes et occidentale ainsi que sa création et ses dérives , et j'ai aussi enchainé sur l'impact du poème pendant cette période dans le monde arabe pré islamique.et d'autre part une partie pratique dans la quelle j'ai mis l'accent sur les niveaux d'analyses des styles qui sont au nombre de quatre , la premier le niveau tonal , le deuxième le niveau sémantique , le troisième le niveau syntaxique et le quatrième l'effet .

Et je me suis basé dans mes recherches sur des ressources qui m'ont aidé à aboutir à ces conclusions