الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغات و الأدب العربي

جماليات الخطاب الشعري في شعر " أبو الطمحان القيني" نماذج مختارة

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص أدب عربي قديم

من إعداد الطالبتان:

- إيمان بوسنان
- هاجر سعيود

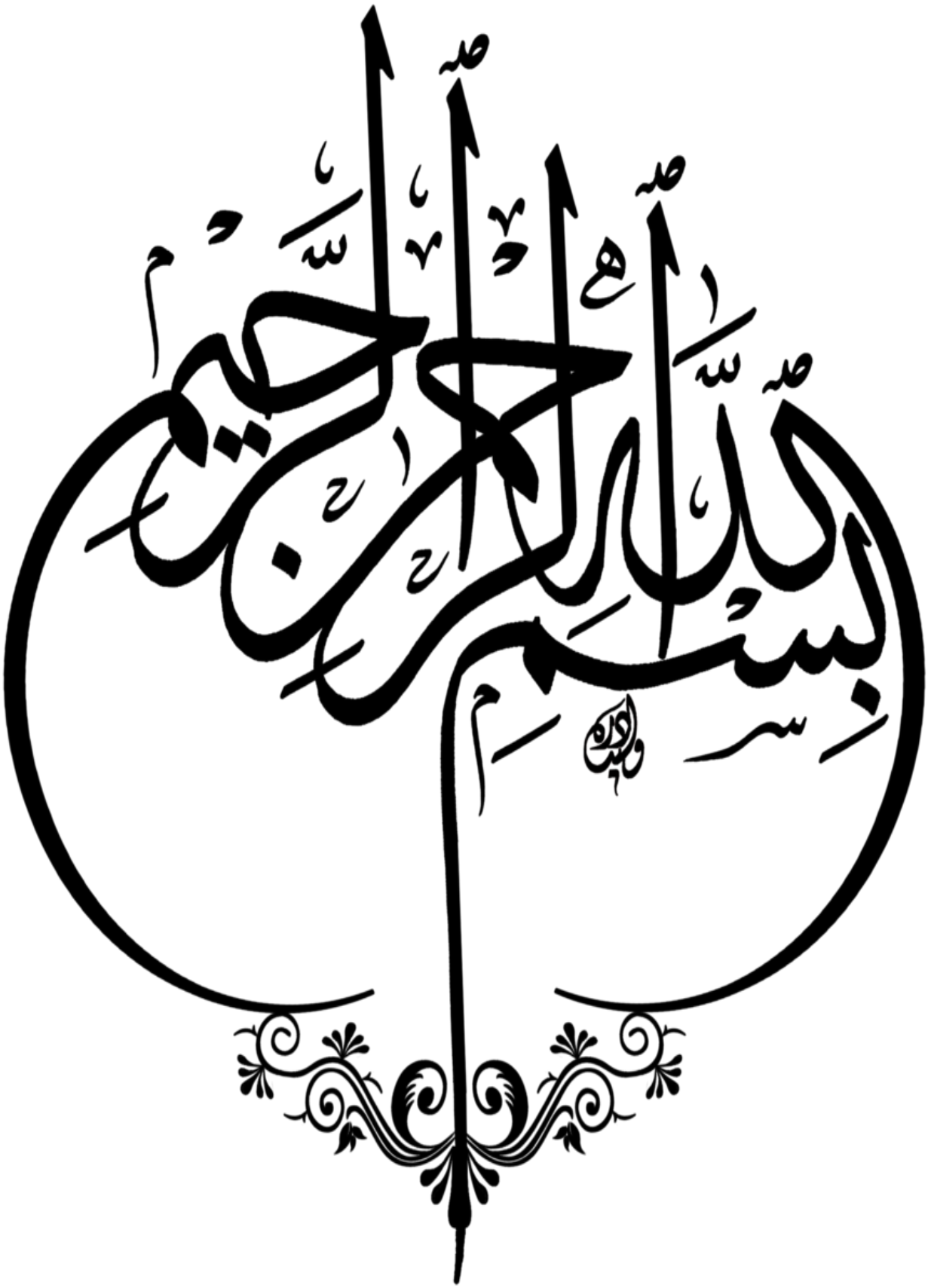
من إشراف الأستاذ:

- الدكتور أحسن دواس

لجنـــة المناقشة

يوسف ڤليل	رئيسا	أستاذ محاضر
أحسن دواس	مشرفا	أستاذ محاضر
سعيدة خلوفي	ممتحنا	أستاذ محاضر

الموسم الجامعي: 2022-2023


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر و عرفـان

بداية الشكر لله عز و جل الذي أعاننا و أشد من عزمنا إكمال هذا البحث، و نشكره راكعين، الذي وهبنا الصبر و التحدي و المطاولة و الحب لنجعل من هذا المشروع علما ينتفع به.

و إيمانا بمبدأ لا يشكر الله من لا يشكر الناس، فإنني أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور أحسن دواس الدي ساعدني كثيرا في مسيرتي لإنجاز و كتابة هذا البحث.

كما أوجه الشكر لأسرتي فردا فردا الذين منحوني الدعم.

كما نتقدم لجزيل الشكر إلى الذين بدلوا جهدهم الجاهد و بعض من وقتهم الغالي لإفادتنا و إرشادنا و مساعدتنا فإننا لن نرد إليهم قل قليل من جميل ما فعلوا و جميل ما قدموا من خدمات لإثراء هذا البحث.

الباحثة: هاجر سعيود

شكـر و تقديــر:

قال الله تعالى: " و من يشكر فإنما يشكر لنفسه" لقمان 12

و قال رسوله الكريم(ص): "من لم يشكر الناس، لم يشكر الله عز و جل"

أحمد الله تعالى حمدا كثيرا طيبا مباركا ملء السماوات و الأرض على ما أكرمني به من إتمام هذه الدراسة التي أرجوا أن تنال رضاه:

ثم أتقدم بجزيل الشكر و الامتنان العظيم و التقدير العميق إلى الأستاذ المشرف أحسن دواس على ما منحه لي من وقت و جهد و توجيه و إرشاد و تشجيع كذلك أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذتي الكرام.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الكرام على تفضلهم بقبول مناقشة هذه المذكرة.

إيمان.بوسنان

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا:

إلى التي حملتني بين أحضانها و منحتني الحياة.

و أحاطتني بحنانها و حرصت على تعليمي بصبرها و تضحياتها، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي: أمي الغالية.

إلى كل من دعمني و كان وراء كل خطوة خطوتها إلى قوتي و عزتي أبي الصبور.

إلى من كانوا و لا زالوا سندا لي في الحياة، إلى من تحلوا بالإيخاء و تميزوا بالوفاء و العطاء إخواني و أخواتي.

إلى كل الذين كانوا لي سندا وقت الرخاء و الشدة صديقاتي رفيقات الدرب.

كما لا يفتني أم أخص إهدائي بذكر الأستاذ المشرف على مذكرتنا الأستاذ الدكتور أحسن دواس

الباحثة: سعيود هاجر.

الإهداء:

إلى من بها أعلو و عليها أرتك، إلى القلب المعطاء (والدتي الحبيبة)

إلى من شجعني على المثابرة طوال عمري، إلى الرجل الأبرز في حياتي (والدي العزيز)

إلى من كانوا عونا لي في رحلة بحتي (إخوتي)

إلى أسرتي إلى أصدقائي و زملائي.....

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل، الذي أسأل الله تعالى أن يتقبله خالصا.....

إيمان بوسنان

مقدمـــــة

ساهم الشعر في إعطاء إنتاج وفير لأدبيات الخطاب العربي على مدى خمسة عشر قرنا و لعب دورا رئيسيا في تشكيل الثقافة العربية و إثرائها، و استطاع أن يحتل مكانة بالغة الخطورة في التكوين المرجعي للعقلية العربية و لا تزال قضية جمالية الشعر من القضايا الساخنة التي تثير جدلا في الساحة النقدية، و من خلال هذا البحث نحاول الكشف عن خصائص الإبداع الجمالي و شروط جماليته في الشعر العربي القديم، و قد اخترنا شعر "أبو الطمحان القيني" نموذجا للدراسة، و قد حاولنا من خلال هذه الدراسة الإجابة عن بعض التساؤلات منها: ماهي الأساليب و تقنيات الفنية التي استعان بها "أبو الطمحان القيني" في شعره؟ و من هم رواد المنهج الجمالي العرب و الغرب؟ و ماهي العناصر الجمالية المختلفة الموجودة في شعر "أبو الطمحان القيني"؟

و يرجع اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب بعضها موضوعي و الآخر ذاتي، فمن الأسباب الموضوعية أن هذا الموضوع لا يزال مجالا خصبا للدراسة و أما ذاتيا فهو ميولنا و حبنا للشعر القديم و شغفنا به عموما و لشعر "أبو الطمحان القيني" خصوصا.

و اختيارنا كان وفق تفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية موضوع البحث و قيمته و الكشف عن الخصائص الجمالية و الفنية و كيف تحققت.

و قد تبعنا في هذه الدراسة على المنهج الجمالي الذي من خلاله درسنا الخصائص الجمالية في القصائد و اعتمدنا أيضا في الدراسة على آليتي الوصف و التحليل من أجل تحليل قصائد الشعر.

و من أهم المصادر التي استعنا بها في دراستنا هي:

1- يحيا الجبور: قصائد جاهلية نادرة و هو المرجع الذي عدنا إليه لدراسة أشعار "أبو الطمحان القيني".

ومن المراجع نجد:

1- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، و ذلك لتعريف علم الجمال و فلسفة الجمال و غيرهم من المراجع.
2- أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن.
3- أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي

4- سحر سليمان العيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية و البلاغة العربية و غيرهم من المراجع.

و لقد عملنا على تقسيم هذه الدراسة إلى مقدمة و فصلين و خاتمة. فالفصل الأول عنوانه الجمال و الجمالية (المصطلح و المفاهيم)، و الذي ينقسم بدوره إلى مبحثين، المبحث الأول تحت عنوان النقد الجمالي (المصطلح و المفاهيم) و الذي تناولنا فيه مفهوم علم الجمال لغة و اصطلاحا، و كيف عرف بعض الفلاسفة و المفكرين علم الجمال. أما المبحث الثاني و المعنون بفلسفة الفن و الذي تناولنا فيه المنهج الجمالي و رواده الغرب و العرب.

أما الفصل الثاني و الذي تحت عنوان تجليات الخصائص الجمالية و الفنية في شعر "أبو الطمحان القيني" و الذي ينقسم إلى ثلاث مباحث، المبحث الأول تحت عنوان جماليات الإيقاع (الداخلي و الخارجي) حيث تناولنا في الإيقاع الخارجي الوزن و القافية و أنواعها و أهميتها و الروي، أما في الإيقاع الداخلي درسنا التكرار و الأصوات و أنواعها.

أما في المبحث الثاني و الذي تحت عنوان جماليات اللغة درسنا المعجم الشعري و الحقول الدلالية

أما المبحث الثالث و المعنون بجماليات الصورة الشعرية درسنا فيه الرمز و الكناية و الاستعارة و التشبيه. و الخاتمة و التي هي عبارة عن نتائج و أجوبة للإشكالية المطروحة.

و كان من الطبيعي أن تواجهنا جملة من الصعوبات خلال إنجاز هذا البحث تمثلت أساسا في ضيق الوقت و كذلك صعوبة الحصول على المراجع التي تتناول المنهج الجمالي العرب و الغرب.

و في الختام لا يوسعنا إلا أن نتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور أحسن دواس على نصائحه القيمة و أيضا نتقدم بجزيل الشكر إلى لجنة المناقشة التي ستناقش هذا العمل و تقوم اعوجاجه كل باسمه و مقامه.

الفصـــل الأول

الفصل الأول: الجمالية (المصطلح و المفاهيم)

المبحث الأول: النقد الجمالي (المصطلح و المفاهيم)

- علم الجمال
- لغة
- اصطلاحا

الجمال عند المفكرين الغرب:

- ألكسندر باومغارتن
- بن ديتو كروتشيه
- جورج سانتيانا
- جون ديوي

المبحث الثاني: فلسفة الفن

- المنهج الجمالي
- رواد المنهج الجمالي
- الرواد الغرب
  - رتشاردز
  - كلينث بروكس
- الرواد العرب
  - رشاد رشدي
  - مصطفى ناصف
  - روز غريب

1- مفهوم الجمال:

يعتبر الأدب أرقى فن لتمييزه عن باقي الفنون، كونه فن الكلمة بما يحدثه من بناء جمالي للكلام و بما تجسده ألفاظ اللغة المشحونة بدلالاتها و إيحاءاتها و تراكيبها ومضامينها، و بقدرته على التعبير عن الانفعالات و العواطف و تجسيمها و إحداث التأثير الجميل شكلا ومضمونا في المتلقي لذا فحضور المعنى الجمالي و الفني في الأدب بكل ذلك الزحم الدلالي و الفلسفي و الإيديولوجي التي تحمله هاتان اللفظتان سمة أساسية لتمييز الأعمال الأدبية و تقييمها و قد تعددت تعريفات الجمال و الفن و من أبرز هاته التعريفات نجد:

الجمـــال:

1-1- لغـة:

لكل إنسان فلسفته الخاصة في كل شيء في الحياة، و من البديهي أن نجد اختلاف كبير في تعريف الجمال لدى الإنسان، و ذلك حسب رؤيته الخاصة و وجهة النظر الخاصة به، حيث نجد أن كل باحث و كل مفكر او فليسوف نظر إلى الجمال في بداية كلامه إلى أنه الكلام الصعب. فإذا عدنا إلى المعجم العربي وجدنا "ابن منظور" يقول عنه : "بأنه الحسن ضد القبح و هو نعت لما حسن، أما الجمال و هو مصدر الجميل أي البهاء و الحسن."

" فابن منظور يرى أن أصل القيمة الجمالية هو الحسن و الجمال و قد عرف الحسن بذاته و عرف الجمال بالحسن أي يعتبر أن يكون ما هو جميل هو حسن و القبيح لا مكان له عند وجود الجمال".[1]

"فإن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون أو عندما تكون قد ترجمت إلى لغة أو إلى أعمال ابدعتها عقلية أو شكلها فن أو تقنية" .[2] فإذا أحسن المبدع التعبير الفني الجمالي و نقل الحسن الجمالي إلى فنه، حينها نقول أنه استطاع أن يجسد صورة جميلة و ترجمها من خلال عمله الفني.

[1] عزت سيد أحمد: الجمال و علم الجمال، دار صادر، عمان، الأردن، الطبعة2، 2013، ص18.
[2] أميرة حلمي مطر : مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن، دار التنوير للطباعة و النشر، مصر، القاهرة، 2013، ص96.

2-1- اصطلاحا:

كان لفلاسفة اليونان السبق في معالجة هذا المفهوم (علم الجمال)، و كان أول من اهتم بالجمال **"أكسينوفان"**، حيث انه عد معيار القيمة الجمالية هو نفسه معيار المنعة و الأخلاق فوحد بين الجمال و الخير و المنفعة، أما **"ديمقراميس"** فكان أول فيلسوف يوناني ينظر إلى الجمال نظرة موضوعية مادية، فالجمال عنده انحطام أجزاء الأشياء المادية و تناسبها.[1]

درج المثقفون بالدراسات الفلسفية على إدخال علم الجمال ضمن مباحثهم المعيارية فوضعوه جانب علم المنطق و علم الأخلاق حتى يكتمل ثالوث و العلوم المعيارية التي تدرس الحق و الخير و الجمال، و هذا ما فعله **أندريه لالاند** حينها فرق بين العلوم الوضعية التي تدرس الواقع و العلوم المعيارية التي تدرس القيم من حيث المعايير تحكم على ما ينبغي أن يكون لا على ما هو كائن. [2]

أما أفلاطون لم يكن أسعد حظا منهما في فهمه للعمل الفني فحيث تعرف أن نظريته في المثل جعلته يفترض وجود مثال للجمال الخارجي و تصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال و يقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال و العمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال فهو إذن بالشبيه، و الجمال الذي تتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال حال المعلق .[3]

2- الجمال عند المفكرين الغرب:

2-1- الجمال عند ألكسندر باومغارتن:

يعتبر من أهم المفكرين في التفكير الجمالي في العصر الحديث، فهو رجل التنوير الألماني الذي كان أول من استخدم مصطلح "الإستيطيقا" للدلالة علم الجمال و كان ذلك في كتاب قام بنشره سنة 1750م باللغة اللاتينية تحت عنوان "الأستيطيقا"، ويعد جهد باومغارتن (1714- 1762) في

[1] دينس هوسيمان: علم الجمال، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهداني، تقديم رمضان بسطاويسي محمد، المركز القومي للترجمة، مصر، القاهرة، 2015، ص11.
[2] زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ص 96.
[3] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 37.

تأسيس علم مستقل للجمال من أهم مفاصل تأسيس علم الجمال كعلم يبحث في العلاقة بين الشعور و الإحساس و الكمال، و يعد كتابة الأستيطيقا" 1750م رائدا في الجماليات الحديثة حيث يتناول فيه مشكلات المعرفة المتحصلة عن طريق الإحساس".[1]

"كان الهدف من هذا الكتاب تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في العلاقة بين الشعور و الإحساس و الكمال، أي قسم المعرفة الحسية الدنيا. [2]

فقد استعمل باومغارتن مصطلح "الإستيطيقا" و جعلها علم قائم بذاته منفصل عن بقية العلوم أو الفروع الموجودة في كتابيه بجزئيه الأول و الثاني، فقد استعمل هذا العلم (علم الجمال) عن الفلسفة و أصبح فرعا من فروعها.

حيث أن باومغارتن لم يخرج عن المعنى اللغوي الحرفي لهذه الكلمة و ذلك باعتباره أن الإستيطيقا" تدرس المدركات الحسية، **فترجمة المصطلح** هو الإحساس أو الشعور.

"عرف علم الإستيطيقا" بأنه علم المعرفة الحسية و نظرية الفنون الجميلة، و علم المعرفة البسيطة، و فن التفكير على نحو جميل، و فن التفكير الاستدلالي، فهناك إدراك حسي و تفكير صرف"[3]

غير أن تعريف باومغارتن "للإستيطيقا" قد تغير مع مرور الزمن بظهور أفكار جديدة لفلاسفة و مفكرين مختلفين معه في وجهات النظر.

"فيتضح من خلال تعريفات باومغارتن أنه يسير وراء فكرة قلق في أن الجميل هو الكامل الممتع، و أن القبيح هو الناقص الباعث على الضيق، و لكنه زاد عليه- بطبيعة الحال- تعريفه للجمال و القبح الإستيطيقي".[4]

و معنى هذا أن الجمال لديه يكمن في الكمال فقط، كل ما هو ناقص غير جميل.

[1]سائد سلوم : علم الجمال، الجامعة الافتراضية السورية ، الجمهورية العربية السورية، 2020، ص 4.
[2]عز الدين إسماعيل: مرجع سابق، ص 15.
[3]عز الدين إسماعيل : المرجع السابق، ص 15.
[4]المرجع نفسه: ص 46.

2-2- الجمال عند بنديتو كروتشه:

هو فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة، فهو أيضا أستاذ في نابولي (1902-1920) من أهم مؤلفاته "فلسفة الروح" و "علم الجمال" و قد قدم مساهمات علمية و فنية عديدة فيما يخص علم الجمال من خلال تلك الأعمال الخالدة، فهذه الكتب تناولت قضايا جمالية عديدة متعلقة بالفن و قضاياه إضافة إلى ذلك تطرق إلى طرح نقد قضية التأريخ للفن.

فهو يرى أيضا بأن التعبير إن لم يكن ناجحا لا يمكن أن نطلق عليه اسم تعبير، يشترط عليه صفة النجاح، فالجميل لديه هو التعبير الناجح، أما القبيح فهو غير ناجح، عندما نطلق تعبيرات مستحسنة على ما هو نافع بالتأكيد لكونه ناجحا، أما إذا أطلقنا عبارات غير جميلة، أو بمعنى آخر عبارات قبيحة على إنتاج ما فإنه بالتأكيد لم يكن ناجحا، و الشيء الذي يجعل من العبارات الجميلة تتدفق عبر ما يسمى بالتعبير هو النجاح، فالفشل لا يجلب شيئا سوى القبيح و الرديء.

و بناء عليه و انطلاقا من تصور كروتشه: " يعد الفن حدس محض أو تعبير خالص ليس حدسا عقليا كما زعم **شيلنغ**، و لا هو حدس منطقي كما يرى **هيغل** و لا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي، إنه حدس انطلاقا من المفهوم و من الحكم، إنه صورة المعرفة في وجدها، إنه هذه الصورة الأولى التي لا نستطيع بدونها أن نفهم الصورة التالية المعقدة".[1]

" إن الفن لا يستطيع في رأي كروتشه أن يقوم بوظيفة الدعوة الأخلاقية أكثر مما تقوم الهندسة أو الكيمياء، و لكن يكفي الفن في هذه المهمة الإنسانية الرائعة أ ن يكشف لنا عن جوانب إنسانية لا يمكن العلم أن يكشف عنها، و ان يحقق قيم الجمال التي لها وجودها المستقل عن وجود الحقيقة العلمية أو الفائدة الاقتصادية أو اللذة المادية".[2]

2-3- الجمال عند جورج سانتيانا:

[1] بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة و تقديم سامي الدروبي، المركز العربي الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، 146 .

[2] أمير حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، ص 44.

يرى سانتيانا أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان و قولنا أن هناك جمال لا ندركه يساوي قولنا أن هناك إحساس لا نشعر به، و الإحساس بالجمال يختلف عن باقي الأحاسيس الأخرى لأنه إحساس و إن كان يخاطب الشعور إلا أنه مصحوب بإدراك و بحكم نقدي أو بفعل تفضيل و هذا معناه أن لا نفضل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين إنما تصبح الأشياء جميلة و ذات قيمة لأننا نفضلها. و يقول أيضا أن الإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التي نحسه بها فكون المرء خيال و ذوق و كونه يحب أفضل الأشياء و يتأثر في تأمله للطبيعة بحيث يصل إلى إيمان حي بالمثل الأعلى كل هذه أسعى بكثير لما حق رأي علم من العلوم أن يطمح إليه فالشعراء و الفلاسفة الذين يعبرون عن هذه التجربة الجمالية و يشجعوننا على ان نحذوهم فنجرب الجمال عن طريق المثل التي يضربونه لنا.[1]

فقد انفرد باستخدام مفهوم الشك استخداما يختلف عما سبقوه و نجح في استخدامه إلى أبعد حد على الرغم من توازيه مع الشك المنهجي الديكارتي.

ربط سانتيانا بين الشك و نظرية وحدة الأنا و فكرة النية أو القصد أو التوجه، و برغم أنهما فكرتان عقليتان لا واقعيتان، إلا أن استطاع أن يستخلص باستخدامها للمصطلح الذي ذكرناه و هو المثالية التجريبية.[2]

2-4- الجمال عند جون ديوي:

نجد الفيلسوف جون ديوي يقترب من هذا الرأي حيث لا يرى فارقا بينهما و بين خبرة الحياة اليومية بل الفارق عنده هو مجرد فارق كمي و لما كان ديوي و هو فيلسوف و السياسة فكذلك عني بها عندما بحث في الفن فرأى أنها في الفن تظهر متكاملة متحررة من القيود العوالق التي تعيق اكتمالها و نصوصها، فهو يدرج الخيرات كلها في الخيرات بالخيرة الجمالية و ملائمة رأيه في الخيرة الجمالية أي أن حيرة إنما هي تفاعل يتم بين الكائن الحي و البيئة غايته اتباع حاجته إذ كانت الحيرة ناجحة، بحيث ارتبطت ارتباطا يصل بين ذكريات الماضي و توقعات المستقبل فهي الخيرة

[1] بلبشير حورية: إشكالية الجمال في فلسفة جورج سانتينا، (مذكرة ماجستير)، جامعة وهران2، 2017-2018، ص 106.
[2] المرجع نفسه: ص 106.

في معناها الألم و على هذا النحو يرى ديوي في الخيرة الجمالية عملية تستغرق زمنا معينا أو هي كما يقولون لها وحدة من أنها حاضر يهيج المستقبل.[1]

و لعل جون ديوي بذلك يقلل بشأن الفارق بين تجربة الفنان و الناقد و بعضا من الأفكار التالية السابقة عليه المعرفة في الفصل بينهما فقد كان النقاد الجماليون من قبل يقومون بتسليط الضوء على ذلك الفارق حتى أنهم يجعلونه فارقا نوعيا محضا.

[1]جمال مقابلة : اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، دار الراية للتوزيع، ط1، 2007من 196.

3- المنهج الجمالي:

يعد أحد أهم مناهج النقدية الحديثة، و يوظف في دراسة النصوص الشعرية لكشف جمالياتها من خلال تحليل مقوماتها الأساسية، و ذلك بالاعتماد على الأصوات و الجمل و الصور الشعرية و كذلك اللغة و الإيقاع، حيث ينطلق من الرؤية النصية في دراسة العمل الأدبي و يتعامل مع مفاهيم الرموز و الأساطير... إلخ.

المنهج الجمالي هو منهج نصي يحفل بالمكونات النصية و يحصر الدراسة في الشكل و يتجاوز كل ما له علاقة بخارج النص، و يقوم على معيار خلقي أو تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، أو على عوامل نفسية في شخصية الشاعر، لأن الشعر في النقد الجمالي ليس وثيقة نفسية للشاعر، لذلك لابد من تحرير النص من عاطفة صاحبه من أجل دراسة موضوعية أساسها العنصر الجمالي و ليس العاطفي. يقول مصطفى ناصف: " لقد آن لنا أن نحرر النق الأدبي من نفس صاحبه".[1]

بما أنه منهج نصي كل همه النص اتخذ له أسماء مختلفة كلها تتفق على أنه منهج نصي شكلي ، فهناك من يطلق عليه المنهج الشكلي، و هناك من يطلق عليه المنهج الجمالي في الأدب، و منهم من فضل مصطلح التجربة الجمالية، و كل هذه التسميات تركز على الجانب الشكلي للنص و بناءه الداخلي بعيدا عن محتواه و مؤلفه و المجتمع و كل ما هو خارج النص، لذلك فإن المنهج الجمالي في النقد الأدبي هو منهج نصي شكلي في مقابل المناهج السياقية مثل : المنهج الاجتماعي، النفسي، التاريخي.

و قد سعى إلى تفعيل آلية التلقي الجمالي للمنتوج الشعري، و اكتشاف قدرة القارئ الجمالي على بلورته وفق رؤية جمالية صرفة، على اعتبار أن جوهر الجمال في الآثار الأدبية يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي الذي يتلقى الموضوع الفني، و يجتهد في اكتشاف منطقه الجمال و قدرته على التأثير في مستقبلاته و أدواته في القراءة و التلقي.[2]

حيث يبحث في العلاقة بين العمل الفني و جمهور المتذوقين، و أنه نقد للنقد لأن النقد يسعى إلى تفسير العمل الفني و تحسين علاقة بجمهور متذوقيه، و هو منهج يهدف إلى تفسير هذا التفسير،

[1] مصطفى ناصف : دراسة الأدب الربي، دار الأندلس للنشر و التوزيع، بيروت، 1983، ص 104.
[2] مجلة اللغة الوظيفية: ص 69.

و بحث ماهية هذه العلاقة و الوقوف على شروطها و ضوابطها، و أهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة، لأن الناقد الجمالي يحكم على قيمة الأعمال الفنية وفق ذوقه و إحساسه بالجمال.

أما عالم الجمال فينبغي عليه ألا يتدخل في فرض القواعد التي ينبغي أن يلتزم بها الفنان لتحقيق الجمال في إنتاجه، أو أن يشترط الجمال وفق شروط معينة بل هو يبحث في أحكام الناس الجمالية، شأنه في ذلك شأن عالم المنطق لا يفرض على العلماء قواعد التفكير التي ينبغي عليهم أن يسيروا عليها بل هو يكتفي بتحليل خطوات تفكيرهم.[1]

و يتخذ هذا المنهج النص الشعري مادته الخام لتجريب فاعلية أدواته، و الوقوف على مدى نجاعتها في تفكيك النصوص الشعرية، غير أنه يركز على عامل الشكل الذي يعد الهيئة التي تتخذ العمل النقي، و هذه الهيئة متمثلة في الفنان الذي يضفي الهيئة على شيء ما، و قد يكون هذا العمل الفني قصيدة شعرية أو صورة... إلخ، فأول ملمح يصادفه القارئ الجمالي للنص الشعري هو الشكل الذي تتفرع عنه ظواهر فنية، يعمد المنهج الجمالي إلى استنباطها من نص القصيدة ثم استقرائها جماليا.

حيث كانت تطبيقات المنهج الجمالي على النصوص الشعرية مقياسا فاعلا لتركيزه على الشكل أي الهيئة التي يتخذها العمل الفني، فقراءة الشعر تنشد الارتقاء بالذوق الإنساني و البحث عن الجمالي في النص الشعري المتجسد في الظواهر الفنية للقصيدة و التي تتمثل في عناصر اللغة، أي اللغة الشعرية التي تعتمد على تحرير طاقتها الصوتية و التعبيرية و توجيهها توجيها جماليا، و تتجه بالانزياح للخروج من دائرة العادية و الصورة الفنية في القصيدة.[2]

و يستند تكوينه على طروحات فلسفية تمثلت في مبدأ اللذة الفنية، فاحتفت بخلق اللذة الحسية الجمالية الخادعة، لتوظيف اللغة و الفن في خلق عوالم سحرية تبتعد عن الحقيقة، و كذا مبدأ التناسب على عد نظريات الفن و الجمال محكومة بمعايير و قوانين باطنة في أصلها. و البعد العقلاني للجمال لأن العقل جوهر النفس البشرية، و كذا الإحساس الواعي بالجمال، على اعتبار أن الجمال

[1] جورج طرابيشي: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، الطبعة الثانية، 1988، ص 13.

[2] جون ديوي، ترجمة زكريا إبراهيم، الفن خبرة، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ص 184.

هو ما يمثل في الصور الأزلية المثالية المحسوسة، هذه هي المبادئ و المقولات الفلسفية التي تأسس عليها المنهج الجمالي، طلعت معالمه و نقلته من كونه مجرد فكرة فلسفية مبعثرة ليصبح منهجا نقديا لتحليل النصوص الإبداعية.

3-1- رواد المنهج الجمالي:

يندرج المنهج الجمالي أو ما يسمى "بالنقد الجديد" تحت مظلة النقد الشكلي الذي يركز على اعتبار النص الأدبي وحدة عضوية يتلاحم فيها الشكل بالمضمون، في مقابل استبعاد أية محاولة لربط الأدب بالحياة أو الواقع الخارجي أو الداخلي للأديب... و كل هذه التوجيهات تمثل عماد النقد الجديد الذي ظهر في أعقاب انتهاء الشكلانية الروسية في بداية الثلاثيات متخذا من الجامعات الأمريكية و خاصة الجنوب الأمريكي مركزا له.

و يختلف هذا المنهج باختلاف الرواد، فمنهم العرب و منهم الغرب.

3-1-1- الرواد الغرب:

يطلق النقاد الغربيون على هذ المنهج مصطلحات مختلفة، و تسميات متباينة، فمنهم من يطلق عليه اسم التجربة الجمالية، و منهم من يطلق عليه اسم المدخل الشكلي أو المنهج الشكلي، و يفسره بأنه دراسة الأدب كبنية جمالية، و غيرهم يطلق عليه اسم الجمالية بصيغة المصدر الصناعي، آخرون يختارون اسم المنهج الجمالي.

و تشير الدراسات إلى أن بدايات هذا النزوع تعود إلى الناقد الأمريكي " إزرياوند" سنة 1907 م، بالإضافة إلى الأفكار التي حملتها كتابات الناقد الأمريكي الأصل و الإنجليزي الجنسية "توماس سبيتزر" عند النقد الموضوعي، و كذا أعمال الناقدان الإنجليزيان "روبارت جريفت و ريتشارد". بالإضافة إلى ما جاء الناقد الأمريكي الأصل "إليوث" بشأن نظرية المعادل الموضوعي.

و من أبرز ممثلي هذا الاتجاه "جون كرورانسوم" و "دونالد ديفيدسون" و "بروكس كلينش"و " آلان تيت" بالإضافة إلى "ويليام ويمزات" و "رونيه ويلك" و "برادزلي"، حيث دعوا إلى عزل

النص عما يؤثر فيه و إلى النظر إلى الأعمال الأدبية على أنها كائنات قائمة بذاتها و لا صلة لها بشيء آخر.[1]

أ- ريتشاردز:

يعد ريتشاردز من أهم النقاد الذين طوروا النظرية في المعنى، و تميز بين المعنى و النبرة الشعور و القصد، و تؤكد على أهمية الغموض في لغة الشعر، و قد انطلق من مبادئ علم النفس، فالفنان حسبه معالج للاضطرابات النفسية و الفن عنده مقوي للأعصاب، لذلك راح يبحث في القصائد عما يسبب الراحة النفسية للقارئ أو ما يسميه "ترتيب الدوافع " أو "توازن الاتجاهات". يقول : "يجب أن تتصور أن تيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزاعات المضطربة إلى حالة اتزان".[2]

من هنا فإنه لا يعترف بعالم القيمة الجمالية للفن بصفة مطلقة ، لأن القيمة الوحيدة حسبه هي ما يضفيه ذلك الفن إلى النفس من راحة، فمهمة الشاعر حسب ريتشارد تتمثل في أن يعطي نظاما و تلاحما و كذا حرية لجسد التجربة، أي إعادة تنظيم التجربة الواقعية من خلال تبنيها فنيا، و إعادة تنظيمها بواسطة الكلمات التي تعمل بدورها على ضبط الدوافع و ترتيبها، و بالتالي تتحول التجربة الواقعية إلى تجربة فنية تقوم على تهدئة أعصاب القارئ و مساعدته على تخطي أزماته النفسية، و بهذا الصدد يقول : "إن مهمة الشعر هي أن يكسب مادة التجربة نظاما و تناسقا و تماسكا، و من تم هو لا يكتب الدوافع و إنما يحررها و يوفق بين بعضها و البعض الآخر.[3]

كما يدعوا إلى الاهتمام بوظيفة الألفاظ في القصيدة، حيث يقسمها إلى وظيفتين: الأولى وظيفة حسية تشير إلى موضوعات خارجية يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، و الثانية وظيفة تقرير الحقائق الزائفة، و يرى بأن هذه الأخيرة تلعب دورا هاما في تحديد البعد القيمي للتجربة الشعرية، لأن هذه الوظيفة تقوم بالفصل بين التقريرات العلمية و التعبير العاطفي، و التي تقوم على الانفعال و الخرافة و الهوى، فالقضية العلمية تثبت صدقها أو كذبها عن طريق التحقق العلمي

[1] يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي، الطبعة الأولى، 1428هـ- 2007م، ص 51.
[2] أ-أ ريتشاردز: العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، ملتزم الطبع و النشر، ص 37.
[3] المرجع نفسه: ص 41.

بالمعنى الدقيق للفظة، أما صدق التعبير العاطفي فمعناه أولا قبولنا هذا التعبير قبولا عاطفيا لتوافقه مع موقف من مواقفنا العاطفة و بعدها قبولنا الموقف العاطفي ذاته الذي يتضمنه التعبير.

و من هنا فإن الشعر يخالف العلم من جهة استخدامه للألفاظ لأن الشعر يخاتل الكلمات و يتلاعب بمعانيها، فيخلق معاني جديدة تتسامى مع منطق العلم و تنافس مصداقيته، فالألفاظ هي الوسيلة التي تنظم بها التجربة، فالألفاظ تمثل التجربة نفسها لا أي ضرب من الإدراكات و الأفكار، إذا كان القارئ لا يتناول الشعر على النحو السليم يرى فيها مجرد سلسلة من الملاحظات عن أشياء أخرى، أما القارئ السليم فتحدث الألفاظ في عقله تفاعلا مشابها في النزاعات و تضعه في نفس الوضع.

ب -كلينت بروكس:

ناقد أدبي أمريكي، يعرف بمساهماته في حركة النقد الجديد في منتصف القرن العشرين، و لتطوير تدريس الشعر في نظام التعليم الأمريكي العالي، يؤكد كتابيه الشهيران: الإناء المحكم الصنع: دراسات في بنية الشعر، الشعر الحديث و التقليد، على مركزية الابهام و المفارقة كطريقة لفهم الشعر، ساعد بروكس بكتاباته على صياغة النقد الشكلاني مؤكدا على الحياة الداخلية للقصيدة، و مؤكدا على مبادئ القراءة المتمعنة للنص.

ينظر هذا الناقد إلى النقد الجديد بأنه يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر و الخلفيات الاجتماعية و تاريخ الأفكار و السياسة و الآثار الاجتماعية، و هو الذي يسعى إلى تنقية النقد الشعري من هذه الاهتمامات الخارجية و تركيز الاهتمام أساسا على الموضوع الأدبي نفسه، و هو يستكشف بناء العمل، و لا شأن له بالمؤلف و لا بردود أفعال القراء و غيرها مما يتخطى حدود الأدب الشكلية.

المبادئ النقدية التي يقوم عليها هذا المنهج:

- الحجر على العمل الأدبي بقطع صلته بكل ما هو خارجي، سواء كان الواقع الحياتي أم العلم الداخلي للأديب أو ما يتعلق بالقارئ. و بذلك تم رفض الدراسة التاريخية المشكلة في أقسام الدراسات العليا ذات الافتراضات الوضعية بأن النص الأدبي يعبر مكانه و زمانه، أو عن شخصية مؤلفه و عن البواعث النفسية التي تقف وراء عمله الأدبي. فأصبح هم الدراسة الأدبية الخصائص

الأدبية الصرف للنصوص، فقد مضى تحرير النص من المؤلف و القارئ يدا بيد و فك ارتباطاته بأي سياق اجتماعي أو تاريخي، ليصبح المنهج الوحيد المشروع عندهم هو النقد الجمالي، يتيح فرصة إضاءة العمل الأدبي من الداخل

- رفض ربط الأدب بأي قيمة مهما كانت، فعند كلينت بروكس و روبرت وارن، كان الشعر جديرا بأن يدرس أساسا فهو جدير بأن يدرس كشعر فقط، و ليس كوسيلة لتحقيق هدف مهما كان أخلاقيا أو تاريخيا، فقد ألحوا على تحويل القصيدة إلى موضوع مكثف بذاته، صلب و مادي مثل: آنية أو أيقونه، فقد أصبحت القصيدة هيئة تأخذ حيزا مكانيا و ليست سيرورة زمانية.

- رفض الفصل بين الشكل و المضمون، و من ثمة القول بالطبيعة العضوية المركبة للعمل الأدبي الذي هو وحدة متجانسة العناصر، فلا يمكن إدراك لغة النص بعيدا عن مضمونه أو العكس.

- تتوقف قيمة القصيدة عند أصحاب النقد على مبناها و ليس على معناها، فمعنى العمل الأدبي لا يكمن في الموضوع الذي يعالجه أو الأفكار الي يناقشها فالمعاني مطروحة في الطريق على حد تغير الجاحظ، و إنما معناه يتمثل في كونه تجربة متخيلة أو واقعية توظف إمكانات اللغة من مجاز و تصوير و إيقاع و غموض و تكرار ... إلخ. و من ثمَّ كان تعميقهم لمبدأ أدبية الأدب الذي يحرص على توضيح كيفية القول و ليس القول في ذاته، لذلك عدَّ الشاعر عنده. صانعا، و ليس موصلا لرسالة ما.

الاهتمام بتحليل القصيدة و عناصرها الجوهرية بعيدا عن الاشتغال بالانطباعات و الاستجابات التي تخلفها القراءة أو الاشتغال بالكاتب، و مجاله الثقافي، مما يؤدي إلى إصدار أحكام معيارية يعوزها الدليل، و البرهان، أي الاهتمام بالتحليل العلمي للنص طالما أن للقصيدة انطولوجيتها الخاصة بها . فقد انتهى عصر الأحكام المعيارية المطلقة و المسبقة التي كانت القصيدة تحاكم بها. [1]

يقوم هذا المنهج على مجموع النقاط أهمها:

[1] المرجع نفسه: ص 55.

القراءة الفاحصة:

و هي القراءة العلمية التي تسلط الضوء على العناصر الجوهرية للنص الأدبي و التي بها تتحقق أدبيته و هي اللغة، أي المعجم اللغوي للنص، تراكيبه اللغوية و البلاغية، رموزه و إشاراته مما يعني إقصاء البيئة الثقافية و الاجتماعية للنص، و اتباع طريقة موضوعية صارمة في تشريحه، و يقوم النظر النقدي الجديد النمطي على قصيدة ما باستقصاء متشدد "لتواتراتها"، و "مفارقاتها" و تجاذباتها المتنوعة مظهرا كيف تنحل و تتكامل في بنيتها المتينة، و لكي تتحقق القراءة الموضوعية على الناقد ألا يستسلم للانطباعية النقدية أو الذاتية المفتقرة إلى الحيوية، و هذا ما يعرف عندهم بـ: المغالطة القصدية، و المغالطة الوجدانية.

المغالطة القصدية:

و هي رفض أية محاولة للربط بين نية المؤلف و قصده و عمله الأدبي، لأنه لا قيمة لذلك في الكشف عن أدبية النص، لأن البحث عن قصد الكاتب أو ما تخلفه القراءة من انطباع مجرد وهم لا وجود له.[1] و لأن مقاصد المؤلف في الكتابة، حتى لو أمكن استعادتها، ليست ذات صلة بتأويل نصه و لا يمكن للاستجابات الانفعالية لدى قراء محددين أن تختلط بمعنى القصيدة: فالقصيدة تعني ما تعنيه بصرف النظر عن نوايا الشاعر، أو المشاعر الذاتية التي يستمدها القارئ منها، فالمعنى عام و موضوعي، منقوش في لغة النص الأدبي ذاتها، و ليس "مسألة دافع شجي مزعوم في رأس مؤلف مات منذ زمن بعيد، أو دلالات اعتباطية ينسبها القارئ إلى كلمات هذا المؤلف، يقول ويمزات و برادلي في مقال لهما بعنوان: "إن تصميم أو نية الكاتب لا هي بالأمر الممكن التوصل إليه و لا هي بالأمر المستحسن كمعيار للحكم على نجاح عمل من أعمال فن الأدب. و لأن ملكية الكاتب لعمله الأدبي تسقط بمجرد الانتهاء من صياغته منه، ذلك أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف و رقابته على معانيه"[2]، و من ثمة يغدو البحث عن قصد المؤلف مغالطة توقع القارئ في الخطأ، و بالتالي فما يتحقق الاعتبار من وجهة نظر النقد هو ما يجسده النص فحسب.

المغالطة الوجدانية:

[1] المرجع نفسه: ص55
[2] المرجع نفسه: ص 56

و تعني رفض ربط العمل الأدبي و أي من آثاره النفسية، يقول الناقدان ويمزات و مونرو برادلي: " إن المغالطة الوجدانية خلط بين القصيدة و آثارها، فهي تبدأ بمحاولة استمداد معيار النقد من الآثار النفسية للقصيدة، و تنتهي بالانطباعية. و بذلك تم تنقية الحقل النقدي من كل ما يمت له بصلة كالانطباعات، و الانفعالات و النوايا وما يستتبع ذلك من أحكام معيارية تضيع معها الحقيقة الجوهرية للعمل الأدبي، و للفعل النقدي، حتى تكون الدراسة الأدبية دراسة موضوعية لابد أن تكون بؤرة الاهتمام النقدي فيما هي البنية اللغوية للنص لا غير، أي فيه ظهور للقصيدة إلى الوجود، و بذلك أصبح القارئ أي الناقد شريكا في المشروع النقدي، و أصبح النقد يحمل مصباح إضاءة.

الاهتمام بالطبيعة العضوية:

الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص الأدبي، و دراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية. و قد أخذ النقد الجديد فكرة عضوية عن الشعراء الرومانسيين و طوروها و يؤول هذا الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا (كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني) يمثل بنية كلية متجانسة مستقلة عن الظروف و المؤثرات المحيطة، مثلما يؤول إلى أن النص وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل شكلها "عن مضمونها".[1]

[1] المرجع نفسه: ص 54.

3-1-2- الرواد العرب:

لقد اجتاحت الساحة النقدية في منتصف القرن الماضي موجة من التصورات الجديدة التي حاولت إعادة النظر في العمل الأدبي، لقد كانت البدايات الأولى التي أعلنت عن ميلاد مرحلة جديدة مع ظهور ما يسمى " بالنقد الجمالي " أي المنهج الجمالي، و يتعلق بتصوير نقدي يستند في ممارسته إلى ضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي و نبذ الطرق التقليدية للخروج من السياقية إلى النسقية، و من أجل تأسيس هذ التصور كانت العودة في ذلك، إلى المادة التي يتشكل منها الأدب "اللغة" بكل ما تختزنه من تصورات.

عرف العالم العربي موجات عديدة من الغرب فيما يخص الدراسات النقدية، و عليه كان لابد مع مرور الزمن أن يصل ما يسمى بالنقد الجديد إلى العالم العربي، و ذلك من خلال النقد الجديد انتقل إلى العالم العربي مع نهاية الخمسينات و بداية الستينات، و عليه فقد عرف العرب تطورا كبيرا بعدما اتجه النقاد إلى الانفتاح و التوسع على الفكر الغربي، و هذا يتبنى مفاهيم جديدة تساير التحول و الانتقال في الممارسة النقدية بعدما أصبح القديم غير صالح و ناجح في ذلك.

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي ككل المناهج الغربية بفعل المثاقفة و الاحتكاك الثقافي، و قد تبنى هذا المنهج مجموعة من النقاد الذين كان تكوينهم حداثي ، و من أبرزهم الناقد المصري رشاد رشدي و مجموعة من النقاد أهمهم:

أ - رشاد رشدي:

يعد من أهم النقاد العرب في الوطن العربي، و من الأوائل الذين دعوا إلى استقلالية الأدب عن الظروف التي تحيط به، و ذلك في العديد من مؤلفاته أهمها: " النقد و النقد الأدبي"، و الأدب عنده ليس وظيفة يؤديها الأديب خدمة لمجتمعه، و لا هو تفسير الحالة النفسية التي يعاني منها الأديب، و إنما هو عالم موضوعي و كائن بذاته، و أنه وحدة تخيلية، و عليه فإن دراسته يجب أن تكون قائمة على تحليله من ناحية بنيته مقرا بذلك وحدة الشكل و المضمون.

و قد آزره في جهوده بعض طلبته الذين تولوا تقديم النظرية النقدية الجديدة عبر سلسلة من المؤلفات، حيث نشر محمد عناني النقد التحليلي عام 1962 م، عن كلينت بروكس، و نشر سمير

سرحان "النقد الموضوعي" عام 1990 عن ماثيو أرنولد، كما نشر عبد العزيز حمودة كتابه "علم الجمال" عن كروتشي.[1]

يتمحور هذا المنهج عند رشاد رشدي حول فكرة أساسية مفادها أن النقد الجديد يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه أو من شكله منفصلا ، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج الموضوع بالشكل في وحدة عضوية مفادها خلق إحساس معين.[2]

تأثر رشاد رشدي بنظرية إلبوث في المعادل الموضوعي الذي يشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة، أي الطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي تعبر عن العواطف. في حين يعتبر البلاغة ليست صدق الإحساس أو صدق التعبير، أو جمال الأسلوب أو إفصاح الأسلوب عن شخصية الكاتب، و إنما في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه ، بتجسيمه دون زيادة أو نقصان، حتى إذا اكتمل هذا الشيء أو المعادل الموضوعي، يستطيع أن يشير بواسطة القارئ الإحساس الذي يريد، مستخدما في ذلك التلاعب بالرموز و إيحاءات و الصور الحسية و الخلفيات الوصفية، و غير ذلك من الأدوات البلاغية، و البلاغة حسب المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني في ثلاث نواحي:

أنها ترتكز على العمل الفني في حد ذاته، و العمل الفني في علاقته بالفنان، و العمل الفني في علاقته بالقارئ، ففي الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أنه معادل موضوعي للإحساس لا للإحساس نفسه، أما من الناحية الثانية وهي علاقة الفنان بالعمل الفني، فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية بل إعادة عدد لا يحصى من المشاعر و الإحساسات التي خبرها الفنان في حياته إلى مركب جديد يختلف عن تلك المشاعر طما عرفها الفنان، أما من الناحية الثالثة وهي علاقة العمل الفني بالقارئ لابد أن يحقق العمل الفني أثرا يترجم الإحساس إلى مجسم محسوس.[3]

فالأدب عند رشاد رشدي ليس إطلاق للمشاعر بل هو هروب منها، و الأدب ليس تعبيرا عن الشخصية، إنما هو تحرر منها، و كلما زاد انفصال الكاتب عن ذاته دل ذلك على قدرته الفنية، لأن القدرة الفنية هي التي تمكنه من أن يفصل نفسه عن مادته فيكشف بذلك معناه و يحدد قيمتها،

---

[1] يوسف وغليسي: محاضرات في النقد المعاصر، ص 39.
[2] نبيل راغب : رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص37
[3] المرجع نفسه: ص 44.

و القدرة الفنية هي التي تمكن من الإحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية، و بذلك تجعل الخلق الفني ممكنا.

أما الشكل في نظره هو بمثابة الرداء الذي يكسو به الفنان هذه الأشكال الطبيعية، فهي تثير في نفوسنا إحساسا بها بغض النظر عن الرداء نفسه، و المضمون الذي تقوم عليه قصة ما لا قيمة له في نفسه، و إنما في قدرته على تجسيم الشكل، و بذلك فالعمل الفني الذي يحتمل فصل شكله عن مضمونه لابد أنه جثة لا حراك فيها، و الناقد الذي يسعى إلى تفسير المضمون منفصلا عن الشكل لابد أن تتحول العملية التحليلية بين يديه إلى عملية قتل صريح للعمل الفني نفسه، فبدلا ان يحول عناصره و تفاعلاته الحية، فإنه يجعل من أدوات الناقد أدوات لتشريح جثة هامدة.[1]

ب - مصطفى ناصف:

يعد الدكتور مصطفى ناصف من أهم النقاد الذين حاولوا تطبيق "المنهج الجمالي" في دراستهم، و قد امتثل لمجموعة من المبادئ الجمالية، التي ساعدته على تعقيب البعد الجمالي للنصوص التراثية خصوصا، لأنه يرى بأن النقاد أهملوا البعد الجمالي للموروث العربي، و يعتبر المنهج الجمالي من أهم المناهج التي وظفها هذا الناقد، حيث يدعوا على قراءة الموروث قراءة ثانية تكسر حواجز صمت النصوص، و قد وظف هذا المنهج كأداة تساعده على اكتناء جماليات النصوص أي المنهج الذي ينطلق من الرؤية النصية في دراسة العمل الأدبي[2] . حيث يرى هذا الناقد بأن النقاد أهملوا البعد الجمالي للموروث العربي، فالشعر الذي نظر إليه المتقدمون على أنه صنعة لفظية خالية من الذوق الفني المتعارف عليه، أو أنه شاد عن القاعدة الفنية المرسومة، هذه الأحكام تحولت عند المتأخرين إلى قاعدة نقدية يستحيل التخلي عنها، رفضها ناصف و أعاد قراءة ذلك الشعر المنبوذ بطريقة ثانية، يحاول من خلالها التنصل من سلطة الحاجز النفسي الذي يعيقنا عن الفهم الجيد للموروث.

حاول ناصف إعادة قراءة الموروث من منطلق فلسفة الشك التي رأى بأنها الأداة المنهجية الأكثر موضوعية لتجنب الوقوع في الأخطاء و المواقف نفسها، و قد تأثر ناصف بطه حسين،

[1] المرجع نفسه : ص 93.
[2] مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي، ص 11.

و قد تحول هذا المنهج عند هذا الناقد إلى أداة إجرائية، لأجل تحريره من القيود القرائية التي ألحقت به. و يلح على مصالحة تراثنا. و إعادة قراءته قراءة ثانية.

تسموا عن فعل القراءة العادية المتداولة، لأنه يرى بأن هذه العملية كفعل إجرائي جمالي أصبحت في وطننا العربي عاجزة عن القيام بدورها كنشاط نقدي.[1]

يرى مصطفى ناصف بأن الموروث الشعري قتل من قبل النقاد المعاصرين و ذلك بفعل قراءتهم السطحية التي صورت العقل العربي بالرتابة و المادية، فالشعر الجاهلي حسبهم هو شعر مادي خال من أي فلسفة لأن العقل الذي أنتجته هو عقل مادي، ليست له القدرة على التجريد و التفكير، و قد رأى ناصف بأنه من الضروري إعادة قراءة الموروث قراءة ثانية، أعاد من خلالها بلورة وعي نقدي جديد، و ينطلق ناصف من فكرة أن النص غني بطبقات كثيرة من المعنى، و القارئ هو الذي يقوم بالتنقيب عنها، فلكل قارئ قراءته الخاصة و المختلفة.

و الحوار الوسيلة الوحيدة التي تساعد القارئ على اكتناه المعنى.

و يصر ناصف على توفر شروط في القارئ أي الناقد، لأن النص الشعري أكبر من فعل قراءة عادية، و النص الإبداعي عبارة عن أصداء نصوص أخرى تشكلت عبر أزمنة مختلفة ذابت فيما بينها لتكون نصا آخر جيد يتمتع بنفس الحساسية الفنية التي يتمتح بها غيره من النصوص[2]. حيث يقوم المنهج اللغوي الجمالي أساسا على عملية الفهم باعتباره العمود الفقري للتحليل اللغوي، فبدون الفهم لا نستطيع التعامل مع القصيدة، و اكتشاف أبعادها الجمالية، و دلالاتها اللامتناهية و قراءاتها المختلفة. فالفهم هنا يقصد به الفهم الذي يتحلل من الموقف السطحي البسيط، و الفهم الذي يناوش أجزاء القصيدة، و يبحث بين خبايا سطورها و كلماتها عن معاني أخرى غزيرة الفهم الفعال الذي يريده أن يفتت تلك الطبقة الكلسية التي غطت النصوص و يحاول الغوص بين أرجائها باحثا عن معاني جديدة، و لا يتم هذا إلا إذا كان القارئ متعاطفا مع ما يقرأ.[3]

يقوم هذا المنهج عند ناصف على ثلاثة مبادئ تعتبر رئيسية في عمله النقدي، و هي : اللغة و التفسير و التواصل هذه المبادئ شكلت إطارا منهجيا انطلق منه ناصف لتكوين نظريته النقدية،

[1] شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر، ص 19.
[2] مصطفى ناصف : اللغة والتفسير و التواصل، ص 31
[3] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص 337.

حاول هذا الذي وجد فيه الشاعر يرفض ريتشارد اللغة في جانبها المنطقي و يدعوا إلى الاهتمام حيث بجانبها التخيلي الرمزي، لأنه يضفي على القصيدة أبعاد دلالية تساهم في بلورة التجربة الشعرية بلورة جمالية.

إساءة فهم الشعر عند في رؤية هذا الناقد، يرجع إلى الاهتمام بالعنصر الفكري فيه، و أصبح النص عنده عبارة عن نظام لغوي شبه مغلق تلعب فيه الدور الرئيسي، بحيث أصبحت اللغة هيكل التجربة، فهي الأداة التي تقوم بإبلاغ مبتغى الفنان، و هي تقوم بدور إيصالي هام تضمن للقارئ النتاج الأدبي راحة نفسية و عصبية، و بهذا فذغن اللغة تلعب دور مهدئ الأعصاب و الناقل للتجربة الجمالية، كما تساهم في بناء الجو الشعري للقارئ، و قد ركز ريتشارد على العلاقة بين "القصيدة" و "المتلقي"، و رأى بأن هذه العلاقة تتمخض عنها قيمة جمالية تساهم في تنظيم دوافع القارئ، بالإضافة أن القصيدة عبارة عن نظام لغوي غامض يتشكل من مجموعة من الرموز الأسطورية التي تغدي الجانب الدلالي فيها، لذلك تمكنا من قراءتها بطريقة مغايرة في كل مرة، لذلك فإن اللغة لها قوة تأثيرية تساهم في تغيير الواقع.

ينطلق ناصف من فكرة أن النص غني بطبقات كثرة من المعنى غير محدود، و القارئ هو الذي يقوم بالتنقيب عنها فلكل قارئ قراءته الخاصة و المختلفة، و النص الإبداعي الذي يقرأه عبارة عن زخم نصوصي منصهر في عمل إبداعي واحد، و الحوار هو الوسيلة الوحيدة التي تساعد القارئ على اكتفاء المعنى، و المنهج اللغوي عنده يقوم أساسا على عملية الفهم فبدون الفهم لا نستطيع التعامل مع القصيدة و اكتشاف أبعادها الجمالية.

ج - روز غريب

كاتبة و ناقدة أدبية، يشار لها باسم الناقدة الأولى في الأدب العربي نظرا لكونها رائدة في النقد الجمالي، تعرف المنهج الجمالي بأنه نقد مبني على أصول الأستيطيقا أو علم الجمال، يعني بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية، و مواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة و العصر و التاريخ و علاقة هذا الأثر بشخصية الكاتب، و قد بينت أسس و قواعد المنهج الجمالي على

أصول الأستيطيقا التي وضعها اليونان القدماء، و أرسى دعائمها المحدثون منذ عصر النهضة الأوروبية، فهي لا تخرج هذه القواعد من تلك الأصول.[1]

تندرج هذه الناقدة في بحثها باحثة عن مميزات الفنون الجميلة المشتركة، باعتبارها تشترك جميعا في عنصر الإبداع الشخصي الحر أو عنصر الشخصية، و أيضا في تجردها عن الغاية العملية، و تشترك هذه الفنون في كونها مبعث رضي و ارتياح و صدر إيجاب شعوري و تأثير كوني، و كذلك التعمق في جلاء العلاقة بين الفن و الطبيعة، باعتبار أن الطبيعة تعد أحد مصدري الجمال في الكون، بينما المصدر الثاني و هو الفن، و يقصد بالطبيعة من وجهة موضوعية مجموعة الكائنات كالحيوان والنبات ... إلخ. و من وجهة ذاتية الأخلاق و الطبائع، وصولا إلى تلمس علامات الجمال، حيث يختلف الباحثون في تحديده، و أن للجمال مبادئ لكن ليس من الضروري التقيد بها.[2]

كذلك الوحدة مع التنويع و هي من أبرز صفات الشعر الحديث الذي يتميز بقصر النفس و الإيجاز. و توافق الأجزاء و التناسب، فتوافق الأجزاء في الطبيعة حيث تأتلف الألوان و الأشكال في الحيوان و النبات، و التناسب هو اتباع قانون المناسبة في الحجوم و المسافات، و هذا يعني تنويع المسافات بين الأجزاء، و تنوع حجوم هذه الأجزاء بحيث تتوافق من غير أن تتكرر هي نفسها بصورة مملة، و التوازن هو تعادل القوى و تقابل شيئين، أما التوازن في الشعر هو تقابل الضرب و العروض و تتقابل بينهما التفاعيل، كذلك التدرج و التطور، و يدخل في التنويع لأنه تطور الأجزاء من ضعيف إلى قوي، و من دقة إلى كثافة و اتساع، و من مؤثر إلى أشد تأثيرا، وهو من أنواع الوحدة و الترابط و التكرار و هو ما يقوي الوحدة و التمركز، و هو تكرار الشيء على أبعاد متساوية، في ترديد اللفظ واحد أو معنى واحد، و علامات أخرى.[3] يلمسها الباحث في أكثر من شكل فني يلمسها في التمثال و القصيدة و الرواية و اللوحة التشكيلية و حتى في المشهد الطبيعي و خلق الكائنات.

[1] روز غريب: النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، دار العلم، بيروت، 1952، ط1، ص 5 .
[2] المرجع نفسه: ص، ص.11- 13.
[3] المرجع نفسه: ص ص ، 23- 29. .

- لطفي عبد البديع:

هو الذي أولى اهتمام واسعا باللغة الأدبية في العديد من كتاباته مثل : "التركيب اللغوي للأدب" و "الشعر و اللغة"، معتبرا أن الظاهرة الشعرية لغوية في جوهرها، و لا سبيل للتأتي إليها إلا من جهة اللغة، و الذي آمن بأن البحث الأستيطيقي هو الذي يتطلب الشعر.

محمود الربيعي:

يعد من أكثر النقاد دفاعا عن استقلالية الأدب، الذي هو نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي، أو هو مجرد كلمات راقدة في متون الصفحات، و من الطبيعي أن يكون فقه هذه الكلمات هو السلاح الأول للدخول إلى عالم الأدب، و هذا في العديد من كتاباته منها "في نقد الشعر"

- أنس داود:

اعتمد على تأصيل منهج لدراسة الأدب أسماه " الرؤية الداخلية" يقول عنه: " هو منهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي، وهذه الرؤية لا تسقط على العمل الفني، و لا تنظر إليه من خلال مسبقات فكرية، و لا تخضعه خضوع الأسباب للمسميات، و لا تستنفد جهدها في رصد وقائع التاريخ الشخصي و الاجتماعي، لأنها تشغل نفسها بالنص و حدها و تتبع علاقاته الداخلية و النظرة إليه من خلال معجمه و صوره، و طريقة الشاعر المميزة في تشغيله.

الأسس التي يقوم عليها هذا المنهج لدى هؤلاء النقاد:

- النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع و لكن "معادل فني له" ، فهو كيان مستقل على حد تعبير مصطفى ناصف، ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز، بطريقة ما، من المؤثرات الخارجية سواء في ذلك البنية الاجتماعية و التكوين السيكولوجي للفنان، إذا لو كان الأدب معادلا للواقع، لكان في الواقع مندوحة عن الأدب.

- دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي، أي التركيز على أدبية الأدب، و الانطلاق من النص بعيدا عن صاحبه و الظروف المحيطة به، و ذلك أن للنص الأدبي حياته و

روحه العامة التي لا تأتي من الخارج، فهو يشبه النبات على حد تشبيه مصطفى ناصف "يتغذى بأشياء و لكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها".[1]

- النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية، و ذلك أن العمل ألأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، و يحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة في نظر محمود الربيعي الذي يؤثر الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي: " مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي"، "و أنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي إنما هو بناء لغوي". أما مصطفى ناصف فيتشيع للتحليل اللغوي الإستيطيقي (الجمالي) الذي يحتاج النص إليه حاجة ماسة أيا كان الغرض الذي تسعى إلى تحقيقه.

- النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة موحدة الشكل و المضمون، فالشكل عند مصطفى ناصف- هو قوة المضمون و وحدته و تركيبه، و ليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه. [2] لذا يدعو إلى وحدتهما العضوية نابذا فكرة تشكيلية بعض الدارسين للشكل بـ: " التكنيك الذي يتبعه اللص في سرقة المنزل، يستطيع هذا التكنيك أن ينتزع إعجابنا و يظل عمل اللص منكرا قبيحا.

أما محمد عناني فيدعوا إلى اعتبار العمل الفني "وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل و مضمون، كما أن اعتبار الأعمال الفنية كائنات عضوية أي نامية متكاملة لا نستطيع بتر جزء منها دون إيذاء العمل أو حتى قتله. أقول أن هذه النظرة العضوية يتلاشى أمامها الحاجز الموهوم بين الشكل و المضمون".

و كذلك يرى سمير سرحان أن "الشكل" ليس إناء يصب فيه "المعنى" أو كما يقول الناقد بروكس السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها .

أما محمود الربيعي فيرى أن " اللغة" هي كل شيء: هي الفكر و القول و الشعور فأنا أفكر باللغة، و أحس باللغة، و إني لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر و اللغة، و كأنهم يقولون أن الأفكار ترقد جاهزة في الدهن، ثم تأتي الأثواب اللغوية فتكسوها و تخرجها إلى حيز الوجود[3].

- الدعوة إلى التحليل و نبذ التقييم و ما ينجر عنه من إصدار لأحكام دون حيثيات، و دون مجرد الاستماع إلى عناصر القضية، ذلك أن التحليل موقف، يتيح لنا رؤية الكثير و استيعاب الغريب

[1] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الطبعة03، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 188.
[2] المرجع نفسه، ص 102.
[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، 1428 هـ- 2007 م، ص 61.

برحابة أوسع، أما التقييم فكثيرا ما يجعلنا ننظر من وجه و نهمل آخر، نحب معيارا ونرفض آخر، بل كثيرا ما يرتبط بمعايير غير أدبية، أن التقييم يحمل منطق عواطفنا و فلسفتنا و اعتقاداتنا، و اعتقادات متغلغلة في أي موقف نتخذه، و لكن التحليل في وسعه أن يؤدي إلى تهذيبها و الحد من طغيانها.

الفصل الثاني:
تجليات الخصائص الجمالية و الفنية
في شعر" أبو الطمحان القيني"

الفصل الثاني: تجليات الخصائص الجمالية و الفنية في شعر" أبو الطمحان القيني"

المبحث الأول: جماليات الإيقاع

الإيـــقاع

الإيقاع الخارجي

- الوزن
- القافية
- الروي

الإيقاع الداخلي:

- التكرار
- تكرار الحرف
- تكرار الأدوات
- تكرار الأصوات
- تكرار الكلمة

المبحث الثاني: جماليات اللغة

- المعجم الشعري
- الحقول الدلالية

المبحث الثالث: جماليات الصورة الشعرية

- الرمز
- الكناية
- الاستعارة
- الطباق
- التشبيه

1- الإيقــاع في شعر أبو الطمحان القيني:

1-1- الإيقــاع:

الإيقاع مصطلح موسيقي و هو ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة، و هو تكرار لوحدات لغوية ظاهرة و خفية، يتحقق عبر تشابه الوحدات المعجمية و التراكيب اللغوية و الصيغ الصرفية و الوزنية التي تختلف إيقاعا و موسيقيا عبر تواليها و ترددها و انتظامها.

الإيقاع لا يقتصر على مجال معين، فهناك إيقاع للطبيعة مثل (الشمس، القمر ...) و إيقاع للموسيقى و إيقاع للشعر، و إيقاع للفنون مثل (التصوير، الرسم، النحت، الرقص ...) [1]

1-2- الإيقاع الخارجي:

و يشمل الأوزان والقوافي و البحور، و من المعروف أن علم العروض هو ذلك العلم الذي يدرس أوزان الشعر العربي و يبين لنا أحوالها و يميز لنا صحيحها من فسدها، و علم القافية بواسطته نعرف أحوال أواخر الأبيات الشعرية و ما يتصل بها من حروف و حركات و عيوب لكن نجد أن الدراسات الحديثة تطلق علم العروض و القافية تسميه الإيقاع الخارجي.

و ينقسم الإيقاع الخارجي الأقسام.

1-2-1- الـــوزن:

هو الإيقاع الحاصل عن التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات و السكتات في البيت الشعري، و الوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم و مقطوعاتهم و قصائدهم.

و الأوزان الشعرية ستة عشرا وزنا وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها و وضع الأخفش وزنا واحدا.

[1] ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، 1418هـ، 1997 م، ص 19

و للوزن أثر مهم في تأدية المعنى، فلكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة نغم خاص يوافق لونا من ألوان العواطف الإنسانية و المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها دون الوزن يفتقد الشعر ركنا من أركانه، و وحدته في القصيدة الواحدة أساس ألزمه الشعراء في قصائدهم التقليدية.[1]

1-2-2- الكتابة العروضية:

المقطع1:

1- لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ كَرَجعِ الوشمِ في ظُهورِ الأَنامِلِ

لِمَنْ طَلَلُن عافِنْ بِذاتِ سْ سَلاسِلِيْ كَرَجعِ لوشمِ في ظُهورِ لأَنامِلِيْ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن فاعلن فعولن مفاعلن

2- تَبَدَّت بِهِ الريحُ الصَّبا فَكَأَنَّما عَلَيهِ تُذَرِّي تربَهُ بِالمَناخِلِ

تَبَدَّدَت بِهِ رْرِيحُ صْصِبا فَكَأَنْنَما عَلَيهِ تُذَرْرِي تربَهُو بِالمَناخِلِي

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول فاعلن فعولن فاعلن

3- وَجَرَّ عَلَيهِ السَيلُ ذَيلاً كَأَنَّهُ إذا اِلتَفَّ في المَيثاءِ إسفافُ ساحِلِ

وَجَرْر عَلَيهِ سْسَيلُ ذَيلَنْ كَأَنْنهو إذ لتَفف فلْمَيثا ءِ إسفا فُ ساحِلِيْ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1] إيميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1411هـ-1991م، ص 45.

المقطع 02:

1- وَبِالحيـرَةِ البَيضاءِ شَيـخٌ مُسَلَّـطٌ إذا حَلَفَ الأَيمــان بِاللهِ بَـرَّتِ

وَبِلحيــرَةِ لبَيضا ءِشَيخُنْ مُسَلْلَطُن إذا حـلَفَ لأَيْما ن بِللَــهِ بَرْرَتيْ

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

فعولـن مفاعيلـن فعول مفاعلـن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

2- لقَد حَـلَقوا مِنّها غُدافاً كَأَنَّــهُ عَناقيــدُ كَـرمٍ أَيــنَعَت فَاِســبَكَرَّتِ

لقَد حَـلَقومِنّها غُدافا كَأَنْنَهو عَناقيـدُ كَرمِنْ أَيــنَعَت فَسْــبَكَرْرَتِي

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

فعولـن مفاعيلـن فعولن مفاعلـن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

3- فَظَـلَّ الــعَذارى يَومَ تُحلَــقُ لِمَّتــي عَلى عجلٍ يَلقُطــنَها حَيــثُ خَـرَّتِ

فَظَلْلَ لْــعَذارى يَو مَ تُحلَـقُ لِمْمَتي عَلى عــجلِنْ يَلقُطـنَها حَيـثُ خَرْرَتِي

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

فعولـن مفاعيلـن فعول مفاعلـن فعول مفاعيلــن فعول مفــاعلن

المقطع 03:

1- إذا قيـلَ أَيُّ النـــاسِ خَيــر قَبيلَـة وَأَصبرُوا يَوماً لا تُوارى كواكِبُه

إذا قيـلَ أَيْي نْنَا سِ خَيرُنْ قَبيلَتُن وَأَصبـرُ يَومن لا تُوارى كواكِبُه

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

فعولـن مفاعيلـن فعولن مفاعلـن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

2- أَضاءَت لَهُم أَحسابُــهُم و وُجوهُهُم دُجى اللَيلِ حَتّــى نَظَّـــمَ الجَزعَ ثاقِبُـه

أَضاءَت لَهُم أَحسا بُهُم وَ وُجوهُهُم دُج لْلَيـلِ حَتْتَى نَظْـظَمَ لْجَز عَ ثاقِبُه

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

فعولـن مفاعيلـن فعولُ مفاعلـن فعولن مفاعيلن فعولــن مفاعلن

المقطع 04:

1- أَلا عَلِّــلاني قَبــلَ صدحِ النَــوائِـحِ وَقَبــلَ ارتِقاءِ النَفــسِ فَوقَ الجَوانِــحِ

أَلا عَلْـلِلاني قَبـــلَ صدح نْــنَوائِجِي وَقَبلَ رْ تِقاءِ نْنَفــسِ فَوقَ لــجَوانِجِي

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

فعولـن مفاعيلـن فعولن مفاعلـن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

2- وَقَبلَ غَــدٍ يا لَهــفَ نَفسـي عَلى غَدٍ إذا راحَ أَصحابــي وَلَستُ بِرائِـحِ

وَقَبلَ غَدِنْ يا لَهــفَ نَفسي عَلى غَدن إذا را حَ أَصحابي وَلَستُ بِرائِحِي

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

فعولُ مفاعيلـن فــعولن مفاعلـن فعولُن مــفاعيلن فعولُ مفاعلن

المقطع 05:

1- حَنَتني حانِيــاتُ الدَهــرِ حَتّـى كَأَنّـي خاتِلٌ يَدنو لِصَيـدِ

حَنَتني حانِيا تُ دْدَهــرِ حَتْتَى كَأَنْنِي خاتِلُن يَدنو لِصَيدِي

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

فعولـن فاعيلـن عُولن مفاعلْ فعولن فاعلن عولن مفاعي

2- قَصيرُ الخطوِ يَحسَبُ مَن رَآني وَلَستُ مُقَيَّـداً أَنّــي بِقَيــدِ

قَصيرُ لــخطوِ يَحــسَبُومَن رَأْأَني وَلَستُ مُقَيْيَدن أَنْنِي بِقَيدِي

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

فعولـن فاعلـن فعولن مفاعلي فعول مفاعلن عولن مفاعي

المقطع 06:

1- أَجَـدُّ بَني الشَرقِـــــيّ أولــعَ أَنَّنــي مَتى اســتَجر جاراً وَإن عَزَّ يَغــدرِ

أَجَدْدُ بَن شْشَرقِيْـــــي أولــعَ أَنْنَني مَتى اسـتَجر جارَنْ وَإن عَزْ زَ يَغدرِي

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

فعولُ مفــاعيلـن فعول مـفاعلـن فعولن مفا عيلن فعو لن مفاعلن

2- إذا قُلـــتُ أَوفى أَدرَكَتهُ دَروكَــةٌ فَيا مُـــــوزعَ الجيـرانِ بِالغَــيّ أَقصِـــرِ

إذا قُــلتُ أَوف أَدْ رَكَتهُ دَروكَتن فَيا مُــو زعَ لجيرا نِ بِلغَيْــيِ أَقصِرِي

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

فعولـن مفاعلـن فعولُ مفاعلـن فعولن مفــاعيلن فعولن مـفاعلن

المقطع 07:

1- أَلا حَنَـــتِ المِرقــالُ وأَتــبَّ رَبُّهــا تَذَكّـــر أَوطانَاً وَأَذكُــرُ مَعشَري

أَلا حَنْــنَتِ لمِرقا لُ وَإتنبّــبَ رَبْبُها تَذَكْكــر أَوطانَنْ وَذكُــرُ مَعشَري

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

فعولـن مفاعيلـن فعولن مفاعلـن فعولُ مـفاعيلن فَعْلُ مــفاعلن

2- وَلَو عَـرَفت صَرف البُيوعِ لَسَـرَّها بِمَكَّـــةَ أَن تَبتـــــاعَ حَمضاً بِأذخِــرِ

وَلَوعَــرَفت صَرف لـبُيوعِ لَسَرْرَها بِمَكْكَـةَ أَن تَبتـــا ع حَمضَن بِأذخِرِي

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

فعولُ مفا عيلـــــن فعولُ مفاعلـن فعولُ مـفا عيلن فـعولن مفاعلن

3- أَسَـــــرَّكِ لَو أَنّـا بِجَنبَي عُنَيـزَةٍ وَحمــضٍ وَضَمرانِ الجنابِ وَصَعتَـرِ

أَسَرْرَ كَ لَو أَنْنَا بِجَنبَي عُنَيزَتِنْ وَحمضِنْ وَضَمرانِ لــجنابِ وَصَعتَرِي

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

فعولُ مفاعيلـن فعولن مفاعلــن فعولن مفاعيـــلــن فعولُ مفاعلن

المقطع 08:

1- لَو كُنــتُ في ريمـــانَ تَحـرُسُ بابَــهُ أَراجيــلُ أَحبوشٌ وَأَغضـَفُ آلفُ

لَو كُنــتُ في ريما نَ تَحرُ سُ بابَهُو أَراجيــلُ أَحبوشِنْ وَأَغضَــفُ أَأْلفُو

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

عولـن مـفا عيلـن فـعولُ مـفاعلـن فعولن مفاعيلن فعولُ مـفاعلن

2- إذَا لَأَتَتنـــي حَيـــثُ كُنتُ مَنِيَّتي يَخُـبُّ بِها هادٍ بِأَمرِيَ قائِفُ

إذَن لَـ أَتَتني حَيـــثُ كُنتُ مَنِيْيَتي يَخُبْبُ بِها هادن بِأَمرِيَ قائِفُو

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

فعولُ مفاعيلـن فـعولُ مفاعلـن فعولُ مفا عيلن فعولن فاعلن

3- فَمِن رَهبَـــةٍ آتـــي المَتالِفَ سادِراً وَأَيَّـــةُ أَرضٍ لَيـــسَ فيها مَتالِـفُ

فَمِن رَهـــبَتن أْأَتـــي مَتالِـــفَ سادِرن وَأَيْيَـــة أَرضن لَيـــسَ فيها مَتالِفُو

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

فعولـن مفا عيلـن فعولُ مـفاعلـن فعولُ مـفاعيـلن فعولن مفاعلن

المقطع 09:

1- أَرِقتُ وَآتتنني الـــهُمومُ الطَـــوارِقُ وَلَم يَلـــقَ ما لاقَيـــتُ قَبلِـــيَ عاشِقُ

أَرِقتُ وَأَأْتـتـــن لـــــهُمومُ طْـطَوارِقُ وَلَم يَلـــقَ ما لاقَيـــتُ قَبلِـــيَ عاشِقُو

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

فعولُ مفاعيـلـــن فعولـن مفاعلـن فعولن مـفاعلن فعولُ مـفاعلن

2- إلَـيـكُـم بَنـي لَأمٍ تَخُـبُّ هِجانُها بِكُلِّ طَريـقٍ صادَفَتــهُ شَبارِقُ

إلَـيـكُـم بَنـي لَأمن تَخُبْبُ هِجانُها بِكُلْل طَريقن صا دَفَتهُ شَبارِقُو

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

فعولـن مفاعيلن فعولُ مفاعلـن فعولُ مفاعيــلن فعولُ مفاعلن

3- لَكُم نائِــلٌ غَمــرٌ وَأَحــلا مُ ســادَةٍ وَأَلسِنَــةٌ يَومَ الخِطابِ مسالِقُ

لَكُم نا ئِلُنْ غَمرُن وَأَحلا مُ سادَتِن وَأَلسِـنَتُن يَومَ لــخِطابِ مسالِقُو

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

فعولـن مفاعيلـن فعولن مفاعلـن فعولُ مفا عيلن فعول مفاعلن

المقطع 10:

1- أَتاني هِشـامٌ يَد فَـعُ الضَيــمَ جاهِداً يَقول ُ أَلا مــاذا تَرى وَ تَقولُ

أَتاني هِشامن يَد فَعُ ضْضَيـمَ جاهِدَن يَقولُ أَلا مـاذا تَرى وَ تَقولُو

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

فعولـن مفاعيـلـن فعـو لن مـفاعلـن فعولُ مفاعيلن فعــو لُ مفاعي

2- فَقُلتُ لَهُ قُم يا لَكَ الخَيـــرُ أَدِّها مُذَلَّلَـــــةً إِنَّ الـــعَزيزَ ذَليـــلُ

فَقُلتُ لَهُو قُم يا لَكَ لخَيــرُأَدْدِها مُذَلْلَـــلَتن إِنْنَ لـــعَزيزَ ذَليلُـو

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

فعولُ مفاعيلـن فعولن مفاعلـن فعولُ مفا عيلن فعولُ مفاعي

3- فَإِن يَـكُ دونَ القَيــنِ أَغبَرَ شامِـــخٌ فَلَيسَ إِلى القَينِ الغـَداةَ سَبيلُ

فَإِن يَـكُ دونَ لقَيـــنِ أَغبَــرَ شامِخُنْ فَلَيسَ إِلى قَينِ لـــغَداةَ سَبيلُو

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

فعولُ مـفاعـيلـن فـعولُ مفاعلـن فعولُ مفا عيلــن فعولُ مفاعي

المقطع 11:

1- سأَمدَحُ مالِكـاً في كُـــلِّ رَكـب لَقيتُـــهُم وَأَتـــرُكُ كُـــلَّ رَذلِ

سأَمدَ حُ مالِكَنْ في كُلْـــلِ رَكبي لَقيتُـــهُم وَأَتـــرُكُو كُلْـــلَ رَذلِي

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

فعولُ مـفاعلـن عُولنْ مفاعلْ فعول فا علن فعولن مفاعي

المقطع 12:

1- إذا كانَ في صَـــدرِ ابنِ عَمِّـكَ إحنَـــةً فَلا تَســـتَشرها سَـوفَ يَبدو دَفينُها

إذا كا نَ في صَدرِي بنِي عَمْمـكَ إحنَتن فَلا تَســـتَشرها سَو فَ يَبدو دَفينُها

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

فعولـن مـفا عيلـن فعولُن مـفاعلـن فعولن مفاعـيـــلن فعولن مفاعلن

2- وَإن حَمـــأَةُ المَعـــروفِ أَعطـاكَ صَفوَها فَخُذ عَفـــــوَهُ لا يَلـــــتَبِس بِـــكَ طينُها

وَإن حَمـــأَةُ لمَعرو فِ أَعطا كَ صَفوَها فَخُذ عَفـــوَهُولا يَلـــــتَبِس بِـــكَ طينُها

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

فعولـن مفـاعيلـن فـعولن مفاعلـن فعولن مفاعيـــــلن فعولُ مـفاعلن

1-2-3- التغيرات العروضية (الزحافات و العلل) في شعر "أبو الطمحان القيني":

من خلال الكتابة العروضية، و ترجمتها إلى لغة الرموز، و من تم التقطيع و استخراج التفعيلات، و يتضح لنا أن البحر المستعمل هو:

البحر الطويل.

و مفتاحه :

طَويل له دون البحور فضائلُ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُ

وزنه:

فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ [1]

العروض مقبوضة ، أي أصابها القبض، و هو حذف الخامس الساكن (مَفَاعِيلُن← مَفَاعِلُنْ).

الضرب المقبوض، أي أصابه القبض، و هو حذف الخامس الساكن (مَفَاعِيلُنْ← مَفَاعِلُنْ).

العروض المقبوضة مع الضرب المقبوض (مَفَاعيلُنْ←مَفَاعِلُنْ).

مثال: يقول أبو الطمحان القيني:

وَجَـرَّ عَلَيهِ السَيـــلُ ذَيلاً كَـأَنَّــهُ	إذا اِلتَـــفَّ فـي المَيثاءِ إسفافُ ساحِـــلِ
وَجَرْرَ عَلَيهِ سْسَيـــلُ ذَيلن كَأَننهُو	ذا اِلتَفْـــفَ فلمَيثا ءِإسفا فُ ساحِلِي
//0/ //0/ 0/0 / /0/0 //0//	0//0 / / 0/0// 0/0/0/ / 0/0//
فَعولُن مفاعـيلن فـعولن مفاعلن	فَعولُن مــفاعيلن فعولن مــفاعلن
مقبوض	مقبوض

عروض مقبوضة مع ضرب محذوف: (مفاعي) بنقل إلى (فعولن).

أَتاني هِشـامٌ يَد فَـعُ الضَيـــمَ جاهِداً	يَقول ُ أَلا مــاذا تَرى وَ تَقولُ
أَتاني هِشامن يَد فَعُ ضْضَيـمَ جاهِدَن	يَقولُ أَلا مـاذا تَرى وَ تَقولُو
0/0// 0/0// 0/ 0 // 0/ /0//0	//0/ //0/0/0// 0 / 0/0//
فعولـن مفاعيـلـن فعـو لن مـفاعلـن	فعولُ مفاعيلن فعــو لُ مفاعي

[1] عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية، دار العلوم، القاهرة، ط3، 1407هـ- 1987 م، ص 25.

مقبوض محذوف

في الحشو:

نلاحظ زحاف القبض على فعولن فعول، و هو زحاف جائز أينما وقعت فعولن ، و هو كثير الورود، و يسمى القبض، ة هو حذف الخامس الساكن.

مثال:

لقَد حَـلَقوا مِنّها غُدافاً كَأَنَّــهُ عَناقيــدُ كَـرمٍ أَيــنَعَت فَاِســبَكَرَّتِ

لقَد حَـلَقومِنّها غُدافا كَأَنَّنَهو عَناقيــدُ كَرمِنْ أَيــنَعَت فَسْــبَكَرْرَتِي

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

مقبوض

فَعُولُنْ← فَعْلُنْ: لا يجوز إلا في فَعُولُنْ، الواقعة في أول البيت، و هو قبح، و يسمى (الخرم)، و حذف أول وتد مجموع من التفعيلة: فَعُولُنْ← عُولُن= فَعْلُنْ.

مثال:

لَو كُنــتُ في ريمــانَ تَحـرُسُ بابَــهُ أَراجيــلُ أَحبوشٌ وَأَغضـَفُ آلفُ

لَو كُنــتُ في ريما نَ تَحرُ سُ بابَهُو أَراجيــلُ أَحبوشِنْ وَأَغضَــفُ أَأْلفُو

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

عولن← مـفاعيلن فـعولُ مـفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ مـفاعلن

مَفَاعِيلُنْ← مَفَاعِلُنْ، يلحقه في جميع أجزائه و هو حذف الخامس الساكن، و يسمى القبض.

مَفَاعِيلُنْ← مفاعيل و هو حذف السابع الساكن، و يسمى الكف.

1-2-4- القافية:

أ- القافية لغة:

من القفو و هو الاتباع، و قلبت الواو ياء لأن ما قبلها مكسور، و يسمى المعنى المراد هنا بذلك، لأن الشاعر يقفوه أي يتبعه، و قيل لأنه يقفو آخر كل بيت، أو لأنه يقفوا ما سبق من الأبيات

ب- اصطلاحا:

القافية في اصطلاح العروضين هي علم بأصول يعرف به أحوال الأبيات الشعرية من حركة و سكون، و لزوم و جواز، و فصيح و قبيح، و هي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت.[1]

و هي الحروف التي يلزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، و هي تبدأ من آخر حرف ساكن في البيت، إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن.[2]

و قد اختلف العرضيون في نشأة القافية، فالقافية عند الخليل هي عبارة الساكنين اللذين في آخر البيت مع بينهما من المتحرك حرفا كان أو أكثر، و مع الحركة التي قبل الساكن الأول.

و القافية عند الجرجاني "هي الحرف الأخير من البيت و قيل: هي الكلمة الأخيرة منه.[3]

[1]طارق حمداني: علم العروض و القافية، دار الهدى، الجزائر، ص 123.
[2]محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، دار العلم، دمشق، الطبعة 1، ص 135.
[3]المرجع نفسه: علم العروض و القافية، ص 123.

ج- ألقاب القافية:

المتواتر: و هو ما كان في آخره سبب خفيف (l0)، و هو متحرك بعده ساكن و سمي بذلك لتواتر الحركة و السكون.

المتدارك: هو ما كان في آخره وتد مجموع(ll0)، و هو متحركان بعدهما ساكن، و سمي بذلك لأن حركته قد تداركها.

المتكاوس: و هو ما كان في آخره فاصلة كبرى (llll0)، و سمي بهذا الاسم لأنه أكثر ما يجتمع في القافية من الحركات.

المترادف: و هو ما اجتمع في آخره ساكنان، و سمي بذلك لترادف الساكنين فيه.

المتراكب: و هو ما كان في آخره فاصلة صغرى (lll0)، و هي ثلاثة متحركات بعدها ساكن، و سميت بهذا الاسم لأنه لما اتصلت حركاته فكأنها ركب بعضها بعضا.[1]

د- أنواع القافية:

صنف العلماء القوافي تبعا لحركة الروي إلى قسمين:

القافية المطلقة: و هي ذات الروي المتحرك.

القافية المقيدة: و هي ذات الروي الساكن.

ثم صنفوها تبعا لحروفها، ستة أصناف:

- **المطلقة المُرْدَفَة:** المُحَرِّكة الرَّوي، و التي تشمل على الرَدْف.[2]

مثال: قول أبو الطمحان القيني (بحر طويل)

فَقُلْتُ لَهُ قُمْ يَالَكَ الخَيْرُ أدِها مدلَّلَة أنَّ العزيز دليل[3]

[1]سعيد محمود عقيل : الدليل في العروض، جميع حقوق الطبع و النشر محفوظة للدار، ط1، 1413 هـ - 1993م، ص 23.
[2]أصيل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، 1411هـ- 1991م، الطبعة الأولى، ص 358.
[3]يحي جبور: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، ط2، 1408هـ- 1988م، ص 221

- **المطلقة المؤسسة:** هي المحركة الروي، و التي تشمل على ألف التأسيس مثال:

يقول أبو الطمحان القيني:

أَرِقتُ وَآبَتني الهُمومُ الطَوارِقُ وَلَم يَلقَ ما لاقَيتُ قَبلِيَ عاشِقُ[1]

- **المطلقة المجردة**: هي حركة الروي، و التي لا تشمل على الردف، و لا على التأسيس
- **المقيدة المردفة**: هي الساكنة الروي و التي تشتمل على حرف التأسيس.
- **المقيدة المؤسسة:** هي الساكنة الروي، و التي تشمل على حرف التأسيس

مثال قول الشاعر أبو الطمحان القيني:

أَضَاءَتْ لَهُمْ أَحْسَابُهُم وُجُهوهُم دُجَى اللَّيْلِ حَتَى نَظَّمَ الجَزَعُ ثاقِبَن

المقيدة المجردة: هي الساكنة الروي، و التي لا تشمل على الردف، و لا على التأسيس.[2]

هـ- القافية في شعر أبو الطمحان القيني و نوعها:

- القافية في شعر أبو الطمحان القيني تختلف من مقطع إلى آخر:

المقطع 01:

نَأْمِلِيْ (IIOIO) ، نَاخِلِيْ (IIOIO) ، ساحلي (IIOIO)

نوع القافية مطلقة.

المقطع 02:

بَرْرَتِيْ (IIOIO) ، كَرْرَتِيْ (IIOIO) ، خَرْرَتيْ (IIOIO)

نوع القافية: مطلقة

[1] المرجع نفسه: ص 221.

[2] أصيل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، 1411هـ- 1991م، ط1 ، ص ص 358 -359

المقطع 03:

وَاكِبْهْ (IIOIO)، رَأْبْهْ (IIOIO)، ثَاقِبْهْ (IIOIO)

نوع القافية: مقيدة.

المقطع 4:

وَانْجِيْ (IIOIO)، رَايْجِيْ (IIOIO) ، صَيْدِيْ (IOIO)

نوع القافية: مطلقة.

المقطع 05:

صَيْدِيْ (IOIO) ، قَيْدِيْ (IOIO)

نوع القافية: مطلقة.

المقطع 06:

يَغْدِرِيْ (IIOIO) ، أَقْصِرِيْ (IIOIO)

نوع القافية: مطلقة.

المقطع 07:

مَعْشَرِي (IIOIO)، أدْخِرِيْ (IIOIO)، ضَعْتَرِيْ (IIOIO)

نوع القافية: مطلقة.

المقطع 08:

أَأْلِفُوْ (IIOIO)، قَائِفُوْ (IIOIO)، تَالِفُوْ (IIOIO)

نوع القافية: مطلقة.

المقطع 09:

عاشقو (IIOIO)، بَارِقُو (IIOIO) ، سَالِفُوْ(IIOIO)

نوع القافية: مطلقة.

المقطع 10:

قُوْلُوْ(IOIO) ، لِيْلُوْ (IOIO)، بِيْلُوْ (IOIO)

نوع القافية مطلقة.

المقطع 11:

رَدْلِيْ (IOIO)، بَزْلِيْ (IOIO)، أَهْلِيْ (IOIO)

نوع القافية: مطلقة

المقطع 12:

قَيْنَهَا (IIOIO)، طَيْنَهَا (IIIOO)

نوع القافية: مطلقة

من القوافي المستعملة في شعر أو الطمحان القيني هي كالتالي:

قافية المتدارك مثال:

يقول أبو الطمحان القيني:

لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ كَرَجعِ الوشمِ في ظُهورِ الأَنامِلِ

لِمَنْ طَلَلُنْ عافِنْ بِذاتِ سْسَلاسِلِيْ كَرَجعِ لوشمِ في ظُهورِ لأَنامِلِـيْ

رمز القافية هو: (IIOO)

قافية المتواتر:

مثال:

قول أبو الطمحان القيني:

سَأَمدَحُ مالِكاً فـي كُـلِّ رَكب لَقيتُهُم وَأَتـرُكُ كُـلَّ رَذلِ

سَأَمدَحُ مالِكن في كُلْلِ رَكْبِنْ لَقيتُهُم وَأَترُكُ كُلْلَ رَذلِيْ

رمز القافية هو (IOIO)

و- أهمية القافية:

-القافية أساس الشعر و تحافظ على نغمة موحدة للقصيدة

-القافية تعطي للشعر نغمة موسيقية رائعة بقد ما يكون فيها من حروف ملتزمة، بقدر ما يكون لها من إيقاع موسيقى متميز.

- تعمل على ضبط المعنى و تحديده.[1]

1-2-5- الروي:

هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، و يلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، و إليه تنسب القصيدة، فيقال ميمية أو رائية، أو دالية، إذا كان آخرها ميمي أو راءا ...إلخ.[2]

يختلف حرف الروي في شعر أبو الطمحان القيني من مقطع إلى آخر فهي كالتالي:

اللام، التاء، الهاء، الحاء، الذال، الراء، الفاء، القاف.

اللام في قوله:

لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ كَرَجعِ الوشومِ في ظُهورِ الأَنامِلِ

[1]طارق حمداني: علم العروض و القافية، دار الهدى، الجزائر، ص 124.

[2]سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1419هـ- 1999 م، ص 23.

التاء في قوله:

وَبِالحيرَةِ البَيضاءِ شَيخٌ مُسَلَّطٌ إذا حَلَفَ الأَيمـــان بِاللهِ بـــرَّتِ

الهاء في قوله:

إذا قيلَ أَيُّ الناسِ خَير قَبيلَة وَأَصبرُ يَوماً لا تُوارى مَواكِبُــه

الحاء في قوله:

أَلا عَلِّلاني قَبــلَ صدحِ النَوائِح وَقَبلَ ارتِقاءِ النَفسِ فَوقَ الجَوانِح

الدال في قوله:

حَنَتني حانِيـاتُ الدَهــرِ حَتّى كَأَنّـــي خاتِــلٌ يَدنـــو لِصَيـــدِ

الراء في قوله

أَجَدُّ بَني الشَرقِـيِّ أولـــعَ أَنَّني متى استَجر جاراً وَإِن عَزَّ يَغدرِ

الفاء في قوله:

لَو كُنتُ في ريمانَ تَحرُسُ بابَهُ أَراجيلُ أَحبوشٌ وَأَغضَفُ آلــفُ

القاف في قوله:

أَرِقتُ وَآبَتني الهُمومُ الطَوارِقُ وَلَم يَلقَ ما لاقَيتُ قَبلِــيَ عاشِــقُ

1-3- الإيقــاع الداخلــي:

هو نظام موسيقى يتفكره الشاعر دون الارتكاز على قافية تحكمه، إنما يبتدعه الشاعر و يتخيره ليناسب تجربته الخاصة، و هو عبارة عن مشاعر الشاعر التي ينقلها إلينا عن طريق ألفاظي و معاني شعره، ليبعث فيه تجاوبا متماوجا، يعرف عبد الرحمان ألوجي الإيقاع الداخلي بقوله: "هو ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها عن وقع و صدى و حسن، و بما لها من رهافة و دقة التأليف، و انسجام الحروف و بعد عن التنافر و تقارب المخارج.[1]

يؤدي هذا لإيقاع دورا مهما في البناء الموسيقى للنص، بحيث يتمثل في التعبير و التلقي للانفعالات التي تعد مجال العمل الشعري، فالصورة الصوتية الناتجة لها قدرة على خلق الإمتاع مهما كانت درجة تلم الاستشارة الفنية، فهي قادرة على شد الانتباه فتبدأ بمحاولة الربط الموسيقي بين الصوت و الدلالة من جهة، و التركيب اللغوي الذي ولد نغما موسيقيا من جهة أخرى، و هذا ينتج من النغمات الصوتية المتكررة داخل النص الشعري، و التي تأتي على شكل إيقاعات أو نغمات لتشكل مع الإيقاع الخارجي نغما موسيقيا. و للإيقاع الداخلي عدة عناصر أهمها:

1-3-1- التكرار:

يعد التكرار ظاهرة أسلوبية موسيقية حيث يأتي على شكل لازمة إيقاعية موسيقية، و يأتي بحالات مختلفة كتكرار الحرف، الاسم، الفعل، الكلمات، العبارات و الضمائر و غيرها. و له دور إيقاعي من خلال تنمية القصيدة و المحافظة على فاعليتها، و هو ليس متعلق بالشعر فقط بل منتشر في أغلب الفنون.

[1] عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989، ص 74.

و التكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة أو غيرها في السياق الشعري، و إنما يهدف إلى ما تتركه هذه اللفظة من آثر انفعالي في نفس المتلقي، و بذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي و الانفعالي، و مثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية و انفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.

و هو إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه و تصويره لتجربة الشعرية، فالشاعر حين يكرر يعكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات و تثري الدلالات مما يساعد في نمو البناء الشعري و هو أحد المنابع التي تتبع منها الموسيقى الشعرية و له ثلاثة أنماط و هي: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة.

1-3-2- تكرار الحرف:

يعني تكرار الصوت الذي يحمله الحرف في كلمة ما، و دراسة تكرار الحرف و تتم بتناول عدد النصوص، و حقيقة الأمر أن تكرار الحرف يتم تحديده على نحو أدق، إذا ما تناولنا بالدراسة عددا من النصوص لا نصا واحدا، لذلك أن طبيعة النص هي التي تحدد غالبا معدل تكرار الحرف بذاته.[1]

و من التكرار الحرفي و نقصد بالحرف هنا حروف المعاني، كالجر و العطف و بعض الصيغ الاستفهامية و الضمائر، و هذا النوع من التكرار كثر استعماله في قصيدة أبو الطمحان القيني." لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ.

و من التكرار الوارد في قصيدة الشاعر أو الطمحان القيني، تكرار حروف الجر "ب" "من" "على" "في"، لهذه الحروف في القصيدة دور مهم في الربط بين الأفكار و الكلمات و الجمل و تثبيت المعنى المتضمن في النص.

حروف الجر	معانيها	تكرارها
الباء	السببية	129

[1]سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية،دار الهدى للكتاب، حقوق الطبع و النشر محفوظة ط1- 1419هـ- 1998م،ص7.

من	البداية في الكلام	09
على	الاستعلاء	04
في	الظرفية	12

و من التكرار الوارد أيضا هذه القصيدة نجد حروف العطف "الواو" "الفاء"، فتكرار "الواو" نجده بكثرة تليه "الفاء" فهو يستعمله لربط الكلام ببعضه البعض، و تارة يستعمله للعطف حتى يكمل فكرته حيث استعان به و كرره لأنه الأنسب لربط كلامه، و توظيف هذه الحروف من طرف الشاعر بغرض توليد قصيدة متوازنة و متجانسة.

حروف العطف	معانيها	تكرارها
الواو	الاشتراك	140
الفاء	الترتيب و التعقيب	47

و من الأدوات المكررة:

1-3-3- تكرار الأداة:

تكرار الأداة "إذا" في قول الشاعر أبو الطمحان القيني:

وَجَـرَّ عَلَيـهِ السَيـلُ ذَيـلاً كَأَنَّهُ إِذا اِلتَفَّ في المَيثاءِ إِسفـافُ ساحِـلِ

وَقَفتُ بِهِ حَتّى تَعالى لِيَ الضُحى أَسائِلُـــــــهُ ما إِن يَبيـنُ لِســـائِـلِ

وَلَمّا رَأَيتُ الشَوقَ مِنّي سَفاهَــةً وَأَنَّ بُكائـــي عَـن سَبيلِيَ شاغِلـــي

صَرَفتُ وَكانَ اليَأسُ مِنّي خَليقَةً إِذا ما عَرَفتُ الصّرمَ مِن غَير واصِلِ[1]

تكرار الأداة: "لو" في قول الشاعر:

وَلَو عَرَفت صَرف البُيوعِ لَسَرَّها بِمَكَّــةَ أَن تَبتــاعَ حَمضــاً بِإِذخِـرِ

أَسَــرَّكِ لَـو أَنّا بِجَنبَــي عُنَيــزَةٍ وَحمضٍ وَضَموانِ الخَبابِ وَصَعتَرِ[2]

[1]يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، ط2، 1408 هـ-1988م، ص 212.
[2]المرجع نفسه: ص 220

استخدم الشاعر أبو الطمحان القيني هذه الأداة في قصيدة للوم و عتاب.

تكرار أداة "لم" في قوله

أَرِقتُ وَآبَتني الهُمومُ الطَوارِقُ وَلَم يَلقَ ما لاقَيتُ قَبلِيَ عاشِقُ

إِلَيكُم بَني لَأمٍ تَخُبُّ هِجانُها بِكُلِّ طَريقٍ صادَفَتهُ شَبارِقُ

لَكُم نائِلٌ غَمرٌ وَأَحلامُ سادَةٍ وَأَلسِنَةٌ يَومَ الخِطابِ مسالِقُ

وَلَم يَدعُ داعٍ مِثلَكُم لِعَظيمَةٍ إِذا وَزَمَت بِالساعِدَينِ السَّوارِقُ[1]

تكرار أدوات التشبيه "الكاف" "كأنه" "مثل و هدف الشاعر من ذلك زيادة المعنى أثر وضوحا و التعبير عن مشاعره أحاسيسه و معاناته يقول:

لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ كَرَجعِ الوشمِ في ظُهورِ الأَنامِلِ

يقول أيضا:

وَجَرَّ عَلَيهِ السَيلُ ذَيلاً كَأَنَّهُ إِذا اِلتَفَّ في المَيثاءِ إِسفافُ ساحِلِي[2]

و يقول أيضا:

وَبَيضاء مِثلِ الريمِ قَد كُنتُ خِدنَها رَبَت في نَعيمٍ جيدُها غَيرُ عاطِلِ[3]

1-3-4- تكرار الأصوات:

الصوت هو أصغر وحدة في تكوين الكلمة، لديه مكانة هامة دلاليا و إيقاعيا، لذلك توجد علاقة تلازم أو تلازم بين صوتيات الحروف و الحالة النفسية للشاعر، فمعرفة دلالات الحروف و استخدامها للتعبير النفسي عن دخائل المعنى لجعل إيقاع الوزن و القافية و الحروف يتواكب مه احاسيسه و مشاعره مما يولد أنغاما متوجهة فريدة تتناغم مع المشاعر كما أن معرفتنا به خارج الحروف تجعلنا نميز بين الحروف الشفوية "كالباء" و "الميم" و "الواو" الحروف الشفوية الأسنانية

[1] المرجع نفسه: ص 221.
[2] المرجع نفسه: ص 212.
[3] المرجع نفسه: ص 218.

مثل "الفاء" و الحروف التي بين الأسنان مثل ال"الدال" و "الذال" و "السين" ... الخ، بالإضافة إلى حروف الشدة و الرخاوة و اللين... الخ.

و معرفتنا بصفات الحروف من حصر و همس و تفخيم و تضعيف نستطيع الربط بين شدة و رخاوة و لين و قلقلة ... الخ مع موضوع القصيدة التي ينظمها الشاعر بما فيها من تلاؤم و تنا سق بين الفكرة و العاطفة و الإيقاع .[1]

و قصيدة أبو الطمحان القيني يتوفر فيها الانسجام و التلاؤم سواء على مستوى الكلمات المفردة، و لمعرفة الأصوات المتلائمة مع نفس الشاعر قمنا بدراسة القصيدة و هي كالتالي موضحة الجدول التالي.

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد التكرار	النسبة المئوية
الهمزة	انفجاري أو شديد مجمور منفتح	حنجري	147	%6.68
الباء	انفجاري مجمور منفتح	شفوي	129	%5.26
التاء	انفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	138	%6.27
الثاء	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	بين الاسنان	17	%0.77
الجيم	متراخي مجمور منفتح	غازي	43	%1.85
الحاء	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حلقي	55	%2.5
الخاء	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	26	%1.8
الدال	انفجاري أو شديد مجمور منفتح	اسناني لثوي	75	%3.40
الذال	احتكاكي أو رخو منفتح	بين الأسنان	35	%1.59
الراء	واسع انفجاري مجمور منفتح تكراري	لثوي	146	%6.63
الزاي	احتكاكي أو رخو مجمور منفتح	أسناني لثوي	13	%0.59
الطاء	انفجاري أو شديد مجمور مطلق	أسناني لثوي	20	%0.90

[1]أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ، ص 104.

الظاء	احتكاكي أو رخو مجمور مطلق	بين الأسنان	08	%0.77
الصاد	احتكاكي أو رخو مهموس مطلق	أسناني لثوي	29	%1.31
السين	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	أسناني لثوي	26	%1.81
الشين	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	غازي	30	%1.36
الفاء	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	شفوي	72	%3.27
القاف	انفجاري أو شديد مجمور منفتح	لهوي	69	%3.13
الكاف	انفجاري أو شديد مهموس منفتح	طبقي	71	%3.22
اللام	واسع انفجاري مجمور منفتح حافي	لثوي	240	%10.90
الميم	واسع انفجاري منفتح أنفي أو عني	شفوي	146	%6.63
النون	واسع انفجاري مجمور منفتح أنفي	لثوي	147	%6.68
العين	احتكاكي أو رخو مجمور منفتح	حلقي	65	%2.95
الغين	احتكاكي أو رخو مجمور منفتح	طبقي	20	%0.90
الهاء	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حنجري	103	%4.68
الواو	واسع انفتاح مجمور منفتح شبه طبقي	شفوي	140	%6.36
الياء	واسع انفتاح مجمور منفتح شبه طبقي	غازي	173	%6.56

انطلاقا من الجدول السابق يمكننا إخراج الأصوات المهموسة و الأصوات المجهورة:

أ- الأصوات المهموسة:

الأصوات المهموسة	
الحرف	عدد التكرار
السين (س)	66
التاء(ت)	138
الكاف (ك)	71
الفاء(ف)	72

الحاء (ح)	55
الثاء (ث)	17
الهاء (هـ)	103
الشين (ش)	30
الخاء (خ)	26
الصاد(ص)	29

ب- الأصوات المجهورة:

الأصوات المجهورة	
الحروف	عدد التكرار
الهمزة	147
الباء	129
الجيم	43
الدال	75
الراء	146
الزاي	13
الطاء	20
الظاء	08
القاف	69
الكاف	71
اللام	240
النون	147
العين	65
الغين	20

الواو	140
الياء	173

الهمس: ضعف الاعتماد في المخرج، حتى جرى النفس مع الحرف.

الجهر: قوة الاعتماد، حتى ضع النفس أن يجري.

الشدة: قوة الاعتماد و لزومه موضع الحرف، حتى صنع الصوت أم يجري معه

الرخاوة: ضعف الاعتماد في المخرج، حتة ربما إن شنت- أجريت الصوت

الإطباق: ارتفاع طائفة من اللسان إلى الحنك، فينحصر الريح بينهما.

الانفتاح: ضد ذلك و هو انخفاض تلك الطائفة و لا يكون –هنا- حصر الريح.

الاستعلاء: علو الصوت- عند النطق به- إل الحنك فينطبق الصوت مع حروف الإطباق و يستعلى في الغين، و الحاء، و القاف، غير منطبق.[1]

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن الشاعر أبو الطمحان القيني اعتمد في موسيقاه الداخلية على تشكيل صوتي لموسيقى الألفاظ، يغتمد على مستويات متفاوتة في درجة الجهر في الكلام، فأغلب الأصوات التي كررها هي أصوات مجهورة انفجارية و خاصة صوت "اللام " حيث تكرر في قصيدته 240 مرة و كذلك تكرار حرف "النون" 147 مرة، تليها "الراء" و " الميم" حيث تكرار 146 مرة لكل واحد منهما، و هذه الأصوات هي التي تشكل إيقاعا موسيقيا في القصيدة، و تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة بكثرة له دلالة بالغة تدل على قوة ما يشعر به الشاعر، فالشاعر في مطلع القصيدة يتساءل عن الديار العافية التي بذات السلاسل التي قد هبت غليها الرياح، الصبا الثنائية ، فأدرت عليها التراب الناعم، كأن الريح تنخل التراب فوق الديار، فظهرت معالمها، ثم ينتقل إلى الوقوف عند هذه الديار وقت الضحى ، ثم يتجه إلى مساءلة الديار عن إيامه الخالية

[1] المرجع نفسه: ص 93.

أيام الحب و الصبا، ثم يستفيق من حلم الذكريات و يعود إلى نفسه. كل هذا جهل من الأصوات المجهورة مرتكز للتدفق الانفعالي الذي يحس به الشاعر.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة الواردة في قصيدته نجد تكرار حرف التاء 138 مرة، أما بالنسبة لحرف الهاء تكرر 103 مرة ، و الفاء 72 مرة و الكاف 71 مرة، كل هذه الأصوات تهبر عن مدى بكاء الشاعر عند هذه الديار يشغله عما هو سبيله فقد صرف نفسه عن أشواقها و رضي باليأس و الوحدة، و قد وصف نفسه على ذلك كلما قطعت حسيته حبال الوصل، وحيدا مرورا إلى تشبيه نفسه بالثور و وصفه و ذكر أحواله و صراعه.[1]

من خلال المزاوجة التي قام بها الشاعر بين الأصوات المجهورة و الأصوات المهموسة أحدثت نوعا من التوازن الموسيقي .

1-3-5- تكرار الكلمة:

تمثل الكلمة مصدرا هاما من مصادر التكرار، و هي التي تتشكل من صوت معزول أو جملة من الأصوات الحركية الموضوعة داخل البيت الشعري أو القصيدة، و هذه الأصوات تتوحد في بنائها و تأثيرها سواء كانت ذات صفة ثابتة كالأسماء أو ذات طبيعة متخيرة كالأفعال.

لم تغب هذه الظاهرة عند قدماء اللغوين و البلاغيين و النقاد العرب، إذا كان لديهم إحساس بإيقاع اللفظ و جرسه و موسيقاه، حتى أن نعمة اللفظ كانت تنقل إلى أذهانهم صورة من الصور التي تتعادل معهاـ مما دعاهم إلى التأكد على الربط بين إيقاع اللفظ و مدلوله و صوره الإيحائية

إذا كان تكرار الحرف و ترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة و جرسا ينعكسا على جمال الصورة، فإن تكرار اللفظة في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتدادا و تناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار النغم الواحد كاللفظة مثلا فتمنح القصيدة قوة و صلابة نتيجة الترديد للفظة المتكررة.[2]

[1] ينظرا، يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، جميع الحقوق محفوظة، ط2، 1408 هـ-1988 م، ص 210.
[2] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المغاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ط1، ص211.

تكرار الكلمة في شعر أبو الطمحان القيني فهي كالتالي:

تهـادى عَلـــى نِيٍّ فَجـالَ كَأَنّـَهُ حُسامٌ جَـــلا عَنهُ مِسَـنُّ الصياقِلِ

فَفاجَـأَهُ غُضــفٌ ضَـوارٍ ذَوابِلُ ضَـوارِعُ وُرقٌ كَالخِطارِ الذَوابِـلِ

فَجـالَ وَلَم يَعكُـف وَهُنَّ دَوالِفٌ دَوانٍ حِثـاثُ الرَّكضِ غَيرُ نَواكِـلِ

فَكَـرَّ وَقـَد أَرهقنَـهُ بِسِلاحِـهِ وَلِلَّهِ حامـي سَـوءةٍ لَـم يُقاتِـلِ

بِأَسمَرَ لَـدنٍ حـارِداتٍ كُعوبُـهُ يَشُكُّ بِها الأَعضاد شُظفَ الرَحائِلِ

فَما بانَ مِن كَدحٍ وَمِن سَبقِ سابِقٍ فَهـابَ التـَوالي ما تَـرى بِالأَوائِلِ

فَأنقَـذَهُ اِستِبسالُـهُ وَقِتـالُـهُ وَشَـدٌّ إِذا واكَلتَـهُ لَـم يُواكِـلِ

فَجالَ كَمِشحـاجِ الجَهـامِ عَشِيَّـةً يَفِـرُّ بِلَحـمٍ خالُـهُ غَيـرُ وائِلِ

من التكرار الوارد في هذه الأبيات:

فجال- جلا- فجال

ذوابل – الدوابل

سبق- سابق

الأوائل- وائل.

واكلته- يواكل

يقول أبو الطمحان القيني:

أَذلكَ أَم جَأبُ النُّسالَةِ قـارِحٌ يَطـوفُ عَلى وُرقٍ خِفـافٍ حَوائِـلِ

تَخَيَّرَهُنَّ العونُ إِذ هُوَ راتِعٌ كَما طافَ سرو الخَيلِ مُذكي القَنابِلِ

التكرار الوارد هنا : يطوف – طاف

يقول أبضا:

رَصَفنَ رِصافاً تَهتَدي لِلَبانِهِ كَما يَهتَدي لِلكَيدِ نَبلُ المُناضِلِ

التكرار الوارد هنا أيضا هو:

رفصن- وصافا

تهتدي- يهتدي

في قوله أيضا:

وَأَلصَقنَ بِالأَكفالِ جُبَّةَ نَحرِهِ لُصوقَ المَنيحِ بِالأَريبِ المُناقِلِ

تكرار الكلمة:

ألصقنا – لصوق

يقول:

وَأَنشَأنَ نَقعاً ساطِعاً مُتَواتِراً وَأَتلَعنَ بِالأَعناقِ بَلهَ الكَواهِلِ

وَأَردَفَ أَدنى نَقعِهِنَّ بِمِثلِهِ وَهاجَ بِإضرامٍ مِنَ الشَدِّ وابِلِ

التكرار هنا في كلمة:

نقعا- نقعهن

و يقول أيضا:

وَقِدماً غَلَبتُ الدَّهرَ لَو كُنتُ غالِبا وَقَضَّيتُ مِن حَـقٍّ أَلَـمَّ وَباطِلِ

وَإِنّي رَأَيتُ الدَّهرَ إِن تَكرَ لا يَنَم وَإِن أَنتَ تَغفُل تَلقَهُ غَيرَ غافِلِ

في هذه الأبيات نجد تكرار لكلمة:

الدهر- الدهر

تغفل- غافل

يقول أيضا

وَبَيضاء مِثلِ الريمِ قَد كُنتُ خِدنَها رَبَت في نَعيمٍ جيدُها غَيرُ عاطِلِ

في بيت آخر:

وَبِالحيرَةِ البَيضاءِ شَيخٌ مُسَلَّطٌ إِذا حَلَفَ الأَيمان بِاللهِ بَرَّتِ

نجد هنا تكرار كلمة:

بيضاء- البيضاء

يقول أيضا:

وَقَبلَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسي عَلى غَدٍ إِذا راحَ أَصحابي وَلَستُ بِرائِحِ

التكرار الوارد هنا:

غد- غد

راح رائح

يقول أيضا:

حَنَتني حانِياتُ الدَهرِ حَتّى كَأَنّي خاتِلٌ يَدنو لِصَيدِ

قَصيرُ الخطوِ يَحسَبُ مَن رَآني وَلَستُ مُقَيَّداً أَمشي بِقَيدِ

التكرار هنا في كلمة:

حنتني- حانيات

مقيدا – قيدي

يقول الشاعر:

إِذا قُلتُ أَوفى أَدرَكَتهُ دَروكَةٌ فَيا مُوزعَ الجيرانِ بِالغَيِّ أَقصِرِ

التكرار هنا في كلمة:

أدركه- دروكه

يقول أيضا:

أَلا حَنَـتِ المِرقــالُ واأَتــبَّ رَبُّهــا تَذَكّر أَوطانَاً وَأَذكُرُ مَعشَري

وَلَو عَرَفت صَرف البُيوعِ لَسَرَّها بِمَكَّةَ أَن تَبتاعَ حَمضاً بِإِذخِرِ

التكرار الوارد في هذه الأبيات:

تذكر- أذكر

البيوع- تبتاع

يقول أيضا:

فَمِن رَهبَةٍ آتي المَتالِفَ ســادِراً وَأَيَّةُ أَرضٍ لَيسَ فيها مَتالِفُ

التكرار الوارد هنا

المتالف- متالف

يقول أيضا:

أَرِقتُ وَآبَتني الهُمــومُ الطَوارِقُ وَلَم يَلقَ ما لاقَيتُ قَبلِيَ عاشِقُ

و من التكرار الوارد هنا

يلق- لاقيت

يقول أيضا:

وَلَم يَـدعُ داعٍ مِثلَكُـم لِعَظيمَــةٍ إِذا وَزَمَت بِالساعِدَينِ السَّوارِقُ

التكرار الوارد هنا

يدع- داع

يقول أيضا:

أَتاني هِشامٌ يَدفَــعُ الضَيمَ جاهِداً يَقولُ أَلا مـاذا تَـرى وَتَقــولُ

فَقُلتُ لَهُ قُم يا لَكَ الخَيـرُ أَدِّها مُذَلَّلَـةً إِنَّ العَـزيـزَ ذَليـلُ

فَإِن يَكُ دونَ القَينِ أَغبَرَ شامِخٌ فَلَيسَ إِلى القَينِ الغَداةَ سَبيلُ

التكرار الوارد في هذه الأبيات هي:

يقول- تقول- فقلت

مدللة- دليل

القين- القين

2- جماليات اللغة:

2-1- المعجم الشعري:

إن للشعر قيمة كبيرة و ذلك من خلال وصفة باعتباره فن أدبي في استخدام اللغة، حيث أنها تكتسب منه قيمة و سمات فنية، " فاللغة إذن هي أهم أدوات الفن الشعري فهي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية و توصيلها" [1]. و ما يميز هذه اللغة هي انه لكل شاعر لغته الخاصة التي تطفى على أغلب أشعاره فهي المعجم الشعري الخاص بالشاعر فالمعجم الشعري و الكلمات التي تتكرر في النص بمرادفاتها المختلفة و تعطي رونقا كما تكون أيضا المعجم الشعري للشاعر " المعجم الشعري " يؤدي دورا رئيسيا في الكشف بجلاء عن عالم النص "[2] أي أنه هو الذي يحدد عنوان أو موضع النص الشعري و يمكن تقسيم معجم شعر" أبو الطمحان القيني" إلى حقول دلالية عديدة، " و الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها و توضح تحت لفظ عام يجمعها، و لكي يفهم المعنى يجب ان نفهم مجموعة الكلمات المتصلة ببعضها دلاليا، بمعنى أن الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي ."[3]

الحقول الدلالية:

2-1-2- حقل الحزن و الألم:

يتغير الإنسان و يتأثر في حياته النفسية و مشاعره، سواء كانت مشاعر فرح أو مشاعر حزن و ألم.

و من الألفاظ الدالة على هذا الحقل نجد:

حقل الحزن و الألم	
- طلل	- احتجبنا
- اليأس	- نجوم الأخد

[1] رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأ المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1979م، ص 48.
[2] محمد فوزي مصطفى: جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، ط1، 2012 م، ص 129.
[3] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006، ص 79- 80 .

- الشوق	- راح أصحابي
- الدحائل	- الهموم
- جف	- يكدر
- السفا	- النوائح
	- بكائي

تتميز أشعار الشاعر" أبو الطمحان القيني" بالبكاء على الأطلال و ذلك لكونه شاعر جاهلي متمسك بتقنيات الجاهلية، هذا ما أثر على معجمه الشعري الفني بمصطلحات الحزن على فراق الديار و حزنه على فراق الأحبة، و من الأمثلة على ذلك قوله:

وَلَمّا رَأَيتُ الشَوقَ مِنّي سَفاهَـــةً وَأَنَّ بُـكائـــي عَـن سَبيلِـيَ شاغِلـــي

صَرَفتُ وَكانَ اليَأسُ مِنّي خَليقَةً إِذا ما عَرَفتُ الصّرمَ مِن غَيرِ واصِلِ[1]

2-2-2- حقل الزمان و المكان:

كان لإبراز عنصر الزمان و المكان أهمية كبيرة و ذلك في تصوير الطبيعة في العصر الجاهلي و ذكر أسماء الأماكن التي تعبر عن شخصية و كيان الشاعر خاصة الإنسان العربي عامة و من الألفاظ الدالة على ذلك نجد:

حقل الزمان	حقل المكان
-الضحى	-ذات السلاسل
- الليل	- عرعر
- الدهر	- النهر
- يوم	- نجوم الأخد
	- أدنى السوام
	- قبيلة

[1] يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1988 م، ص 212.

	- بني شيخ

و من أمثلة على ذلك قوله :

قَفتُ بِهِ حَتّى تَعالى لِيَ الضُحى أَسائِلُهُ ما إِن يَبينُ لِسائِلِ[1]

و أيضا

لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ كَرَجعِ الوشومِ في ظُهورِ الأَنامِلِ[2]

2-2-3- حقل الجسد:

نلاحظ وجود العديد من الأسماء التي تدل على جسد الإنسان في شعر "أبو الطمحان القيني" ليعطي اللفظ بعد حسي يتفاعل مع الحواس من خلال الإيقاع و الكلمات و من الألفاظ الدالة على هذا الحقل **نجد:**

حقل الجسد
-الأنامل
- بكائي
- العيون
- الشيب
- وجوههم
- عظام
- صدر
- لبانة
- الشيب
- لمتي

[1] يحي الجبور : قصائد جاهلية نادرة، ص 212.
[2] المرجع نفسه: ص 212.

و من الأمثلة على ذلك:

فما أنا و البكارة أو مخاض عظام جلة سدس و بزل[1]

و يقوب أيضا:

يسلسلن بردا خالصا و غدويه شفاء الغليل و العيون الحواجل[2]

2-2-4- حقل الانسان:

تطرق الشاعر إلى أسماء عديدة تندرج كلها الإنسان فهذه الأسماء لها تمثل عميقة في القصيدة و لها قوة جمالية كبيرة.

و من الألفاظ الدالة على هذا الحقل نجد:

حقل الأنسان و الأسماء
- حسام
- ابن هرمز
- أبي قابوس
- بن عمر
- بني لأم
- هشام

و من أمثلة على ذلك من شعره:

أَتاني هِشامٌ يَدفَعُ الضَيمَ جاهِداً يَقولُ أَلا ماذا تَرى وَتَقولُ[3]

و أيضا:

[1]يحي الجبور: المرجع السابق، ص 222.
[2] المرجع نفسه: ص 216.
[3]المرجع نفسه : ص 221.

مَن يَأمَنُ الأَيّامَ بَعدَ اِبنِ هُرمُزٍ وَبَعدَ أَبي قابوسَ مُذكي القَنابِل

3- جماليات الصورة الشعرية:

3-1- الرمز:

يعبر الرمز أسلوبا من أساليب الصورة، فهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة و خفية بين الظواهر المادية، و يرتبط الرمز بالدلالة ارتباطا وثيقا "و لعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية و الجمالية، و إلى إدراك مالا يمكن إدراكه و لا التعبير عنه بغيره، و لاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري، لأن الرمز ابن السياق و هو سمة النص و الرمز هو الصلة بين الذات و الأشياء بحيث تتولد هن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية و التصريح.[1]

فالرمز إذا هو الطاقة الدلالية التي توحد النص و كل تفاصيله المختلفة أو المتباعدة " و حديثنا عن الرمز يتزامن مع حديثنا عن الصورة و اللغة باعتبارهما وحدتين أساسيتين في بناء الرمز و خلق سياق التجربة، رسم معالم الرؤية التي تحددها و على هذا الأساس لا تتعدد قيمة أحد هذه العناصر الجمالية إلا بوجود بقية العناصر جميعها".[2]

و تعرف موسوعة برنسون للشعر و الشعرية الرمز الأدبي بأنه: " نوع من التمثيل يعني فيه الشيء المفروض إعادة الشيء المادي استنادا إلى ترابطات معينة شيئا أكبر أو شيئا آخر(عادة شيء معنوي).[3]

فإن الرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها و يدفعه إلى الغوص في مضمون النص و استنباط المفاهيم و من دلالاته: الإيحائية، الانفعالية، التمثيل، الحسية، الإيجاز، الإيهام، الاتساع، التلفيز، و السياقية".[4]

---

[1] ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ط1، 2011، ص 10

[2] آمنة بلمان: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، وحدة الأدب المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص 3-4

[3] هاني نصر الله: بروج الرمزية، دراسة في رموز الشخصية و الخاصة، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، (د-ط) ، 2006، ص 12.

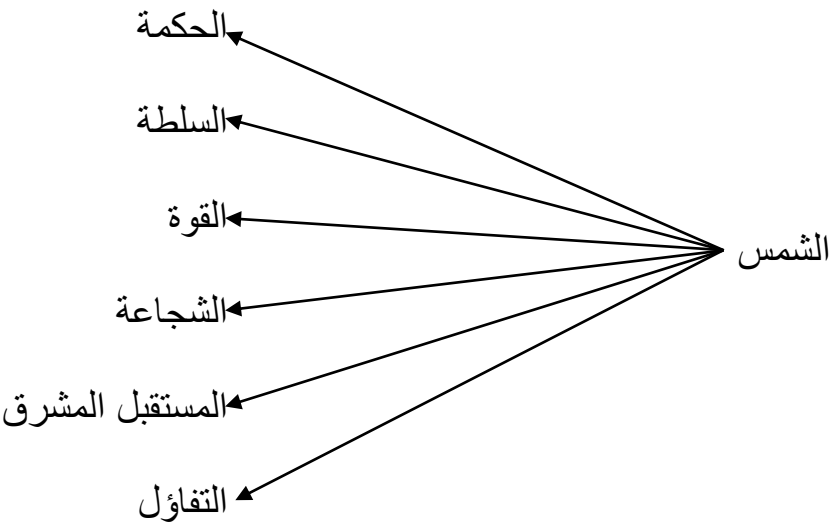
[4] محمد كعوان: التأويل و خطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2009، ص 23-24.

فإن استخدام الشعراء الرمز في شعرهم دليل على اطلاعهم الشاسع على شتى العلوم و الحضارات و المعارف، دليل على رجاحة عقولهم نضج أفكارهم، فالشاعر حتى يستخدم رمزا لابد أن يكون يمتلك ثقافة لأن الرمز يرتبط بالتجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر.

3-1-1- رموز مستمدة من الطبيعة

استعمل الشاعر "أبو الطمحان القيني" الكثير من الرموز المستمدة من الطبيعة منها: الريح، السيل، خزامى، عرعر، طين، نجوم، الجداول، الشمس، الماء ...)

و من أبرز هذه الرموز عند "أبو الطمحان القيني" في شعره:



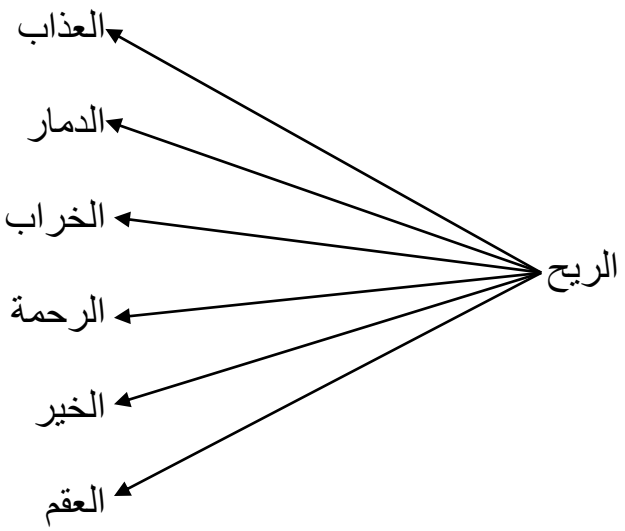
و من المواضع التي تم استخدامها في شعر "أبو الطمحان القيني":

أرب عليها قارب الماء بعدها رأى الشمس قد كانت مدى التناول [1]

فالشمس ترمز إلى أشياء كثيرة كالدفء و السعادة و التفاؤل و القوة ... إلخ

استخدم كذلك كلمة " الريح" في قصائده، لما لها أيضا من دلالات و معاني كثيرة و منوعة

[1] يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، ص 212.



و نجد هذه الكلمة مذكورة في البيت الآتي:

تبدت به الريح الصبا فكأنما عليه تدري تربه بالمناجل

في هذ البيت إضافة إلى الريح نجد أيضا كلمة "تربة" من التراب و التي من دلالاتها أيضا أنها تدل على : الخصوبة، الكفاح، العمل، الطاقة، الخير... الخ.

فالشاعر "أبو الطمحان القيني" لم يضيع فرصة في إبداعه، فقد استعان بالأسلوب الرمزي، الذي يجعل المتلقي يبحث و يدقق في الكلام بغية فهم قصد الشاعر، و الهدف الذي يصبو إليه من خلال شعره، فالرمز إذا يجعلنا نبحث و نتفحص الشعر بذكاء و من الرموز التي استخدمها "أبو الطمحان القيني" مايلي:

3-1-2- رموز تاريخية دينية:

فقد كان تأثر الشاعر بالتاريخ واضح من خلال شعره و هذا ما يدل على أنه ذا ثقافة تاريخية و دينية بالرغم من أنه لم يكن ملتزم بتعاليم الدين الإسلامي. فنجده يقول في إحدى قصائده:

لِمَن طَلَلٌ عافٍ بِذاتِ السَلاسِلِ كَرَجعِ الوشومِ في ظُهورِ الأَنامِلِ[1].

[1] يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، ص 212.

في هذا البيت الشعري و حانه يسترجع معركة ذات السلاسل التي حدثت بين المسلمين و الفرس، فكان جيش المسلمين بقيادة خالد لن الوليد في مواجهة الفرس بقيادة الملك هرمز الذي كان يتميز بالشر و التكبر و الغدر، فالشاعر يتذكر الديار التي كان يسكنها، و التي كانت بمنطقة ذات السلاسل، فهو بهذا البيت لا يسترجع فقط ذكرياته، و إنما ذكريات الأمة الإسلامية أجمع، و كأنه يقول كما حدث انتصار هذه المنطقة سأنتصر على الذكريات و الأشواق و أتغلب عليها بقوة الحرب، كما نجده في بيت آخر، قد ذكر ابن هرمز و هو يحذر من الحياه و لا يأمن الحياة كما لا يأمن ابن هرمز و أبي قابوس يقول:

فَمَن يَأمَنُ الأَيّامَ بَعدَ اِبنِ هُرمُزٍ وَبَعدَ أَبي قابوسَ مُذكي القَنابِلِ[1]

كما نجده في موضع آخر من شعرة يسترجع البحيرة البيضاء و كل ما حدث عبر التاريخ من خلال جملة أو كلمة واحدة فقط خلال بيت واحد. استرجع أعواما و حضارة حيث نجده يقول:

وَبِالحيرَةِ البَيضاءِ شَيخٌ مُسَلَّطٌ إِذا حَلَفَ الأَيمان بِاللهِ بَرَّتِ[2]

3-2- الكناية:

3-2-1- لغـــة:

مصدر كنيت بكذا، أي تركت التصريح به[3]

3-2-2- اصطلاحا:

لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى.[4]

[1] المرجع نفسه: ص 218.
[2] المرجع نفسه: ص 218.
[3] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم المعاني و البيان، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2008ظن ص 203
[4] سحر سليمان العيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية و البلاغة العربية، دار البداية، عمان، ط1، 2012، ص 237.

3-2-3- بلاغة الكناية:

" الكتابة من أساليب البيان التي لا تقوى عليها إلا مل بليغ متمرس بفن القول، و ما من شك بأن الكناية أبلغ من الإفصاح و التحريض، أوقع في النفس من التصريح فالمبالغة التي تولدها الكناية و تضفي بها على المعنى حسنا و بها، هي من الابيات دون المثبت أو في العطاء الحقيقية مصحوبة يدبيها و عرض القضية و في طيها و برهانها.[1]

و من أمثلة على ذلك في شعر "أبو الطمحان القيني":

وَقَفتُ بِهِ حَتّى تَعالى لِيَ الضُحى أَسائِلُهُ ما إِن يَبينُ لِسائِلِ[2]

هنا الشاعر يجسد كناية على أنه وقف لوقت طويل فهو يتذكر ذكرياته، و يتأمل بقايا الديار و ما حل عليها من دمار و تغيير دون أن بشعر بمرور الوقت حتى وصل وقت الضحى ز هو يسأل الديار عما حدث بها.

و نجده يقول في موطن آخر:

و قد عرفت كلا بكم ثيابي: و هنا الشاعر يجسد كناية على أنه ليس غريب على المنطقة و الدليل على ذلك أن الكلاب عرفت رائحته من ثيابه فهو ابن الديار التي قصدها و وقف عندها

و نجده في موضع آخر يقول:

"أضاءت لهم أحسابهم و ووجوههم" : دجى الليل حتة نظم الجزع ثاقبه[3]

و هي كناية على الفخر بنفسه و قومه بأن وجوههم و أحسابهم تضيء لهم في عتمة الليل.

و نجده يقول أيضا في موقع آخر:

" و قدما غلبت الدهر":

فهي كناية على أنه شجاع و قوي لأنه تغلب على كل مشقات الحياة و فاز في النهاية.

---

[1] عبد العزيز عتيق: في علم البلاغة العربية، ص 223.
[2] يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، ص 212.
[3] المرجع نفسه: ص 218.

3-3- الاستعارة:

الاستعارة هي أدق أساليب البيان تعبيرا و أرقاها تأثيرا و أجملها تصويرا و أكماها تأدية للمعنى، و هي منطلقة من التشبيه و هي في الحقيقة تشبيه و لكن مضمر في النفس، فالاستعارة تشبيه حذف أحد أركانه.[1]

و مثال في قول " أبو الطمحان القيني":

وَجَرَّ عَلَيهِ السَيلُ ذَيلاً كَأَنَّهُ إذا اِلتَفَّ في المَيثاءِ إسفافُ ساحِلِ[2]

و هنا تشبيه السيل بذيل الحيوانات، حيث أن السيل في الأرض و هو يجري كأنه ذيل يلتف، فذكر المشبه (السيل) و حذف المشبه به (الحيوان)، لأن الذبل يكون فقط للحيوانات. و أبقى على قرينه تدل عليه "ذيل" فهي استعارة مكنية و مثال آخر في قوله:

"فأسرات هو لي الألدة باقل"

و هنا تشبيه الحيوانات و هي في قطيع بالمطر، حيث أنه صرح بالمشبه به (المطر) و حذف المشبه (قطيه الحيوانات). و أبقى على قرينة تدل عليه "أسراب" فهي استعارة تصريحية.

و يقال آخر في قوله:

"إذا الحر مسه"

و هنا تشبيه الحر بالإنسان، حيث أن الحر يلمس كما يلمس الإنسان بيديه فصفة اللمس هي من صفات الإنسان وحده. و الحر لا يلمس، فذكر المشبه (الحر) و حذف المشبه به (الإنسان) و أبقى على القرينة الدالة عليه "مسه"

فهي استعارة مكنية.

[1] سحر سليمان العيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية و البلاغة العربية، دار البداية، عمان، ط1، 2012، ص 200.
[2] يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، ص 212.

3-4- الطباق:

تحسين اللفظ يكمن في المحسنات المعنوية بحيث لا تكون هذه المحسنات مبتذلة، و لكن يستعملها و يستخدمها الشاعر بطريقة عفوية و بدون تكلف، و من تلك المحسنات نجد الطباق يقول التبريزي:

الطباق أن يأتي الشاغر بالمعنى و ضده أو ما يقوم مقام الضد.[1]

و في تعريف آخر للدكتور صالح بالعيد يقول: أن الطباق هو الجمع بين الشيء و ضده في الكلام.[2]

و هو نوعان

طباق الإيجاب:

و هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاب و سلب، أي أنه يكون بالجمع بين الشيء و ضده.

طباق السلب:

و هو ما اختلف فيه الضدان إيجاب و سلب.[3]

فالطباق نوه من أنواع المحسنات اللفظية التي تجمع بين كلمتين متضادتين في الجملة مما ينزع إلى إحداث حركة إيقاعية هدفها تحقيق النغم على المستوى الداخلي للنص.

و من أمثلة على ذلك في شعر " أبو الطمحان القيني" نجد:

التوالي≠ الأوائل: طباق إيجاب.

أدنى≠ فوق: طباق إيجاب.

حق≠ باطل : طباق إيجاب.

تكر≠ لا ينم: طباق سلب.

---

[1] عبد الجليل يوسف: علم البديع بين الاتباع و الابتداع، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 109.
[2] صالح بالعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، 2001، ص 16.
[3] صالح بالعيد: نظرية النظم، ص 16.

تغفل≠ غير غافل: طباق سلب.

راح≠ لست برائح: طباق سلب.

العزيز ≠ ذليل : طباق إيجاب.

نلاحظ أن الشاعر قد وظف طباق الإيجاب و طباق السلب، و ذلك بغية تقريب الفكرة إلى القارئ بوضوح لإقناعه و التأثير فيه.

3-5- التشبيه:

يشكل التشبيه مماثلة يبرز قوة التصوير بين متناظرين، و قد يكون ذلك ظاهرا جليا، و قد يكون مضمرا يفهم من سياق الكلام، فالتشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفعة، أو أكثر بأداة غالبا ما تكون الكاف أو نحو ما و قد تكون ملفوظة أو مقدرة، و أركانها أربعة: (المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه)[1].

يتجلى من خلال وجه الشبه ارتقاء بالصفات، لتجعل المشبهات أجدر بالتأمل، و البحث عن سر حصول زيادة صفة في أحد الطرفين على حساب الآخر.

و من أمثلة عن التشبيه في نصوص الشاعر:

وَجَرَّ عَلَيهِ السَيلُ ذَيلاً كَأَنَّهُ إِذا اِلتَفَّ في المَيثاءِ إِسفافُ ساحِلِ[2]

فهو تشبيه تام: إذ شبه السيل بذيل الحيوان فحافظ على أركان التشبيه كلها ذكر المشبه (السيل) و المشبه به (الذيل) و الأداة (كأنه) و وجه الشبه (التف)، فالسيل يلتف في الأرض كما يلتف الذيل. فقد جسد السيل في صورة الذيل لبيان الالتفاف.

فنجده يقول في موضع آخر:

فَجالَ كَمِشحاجِ الجَهامِ عَشِيَّةً يَفِرُّ بِلَحمٍ خالُهُ غَيرُ وائِلِ[3]

[1] عشار داود : الأسلوبية الشعرية- قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1،ص207

[2] يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، ص 212.

[3] المرجع نفسه: ص214.

فهو تشبيه مجمل: لأنه حذف وجه الشبه، حيث شبه الثور بالمشحاج في السحاب الذي لا ماء فيه و يصدر صوت شحيج، فقد جسد الثور في صورة مشحاج الجهام لبيان هيئة الثور آنذاك.

و يقول في موضع آخر.

وَبَيضاء مِثلِ الريمِ قَد كُنتُ خِدنَها رَبَت في نَعيمٍ جيدُها غَيرُ عاطِلِ[1]مجمل

و هنا تشبيه لأنه ذكر كل أركان التشبيه، فقد شبه لمته بالريم في شدة بياضها فقد جسد اللمة في صورة الريم لبيان شدة بياضها.

و بقول أيضا:

تهادى عَلى نِيٍّ فَجالَ كَأَنَّهُ حُسامٌ جَلا عَنهُ مِسَنٌّ الصياقِلِ[2]

فهو تشبيه تام: لأنه ذكر كل أركان التشبيه، فقد شبه الثور بالحمام (السيف) في حركته أثناء صقل، فقد جسد الثور في صورة الحمام لبيان جولانه.

[1]المرجع نفسه: ص217.
[2]المرجع نفسه: ص213

خـــاتمة

لقد قادتنا الرحلة في أطراف موضوع جماليات الخطاب الشعري في شعر "أبو الطمحان القيني" إلى جملة من النتائج أهمها يتلخص فيمايلي:

- في تعدد و اختلاف رواد المنهج الجمالي الغرب و العرب من بينهم بتومغترتن، كروتشيه ، سانتيانا، جون ديوي.

- اعتمد الشاعر على بحر واحد و هو البحر لطويل في نظمه لكل أشعاره.

لقد كان الروي في شعر "أو الطمحان القيني" متنوعا، فقد استعمل نظام التنويع لا نظام التوحيد.

- و القافية في شعره أيضا متغيرة وليست موحدة في القصيدة الواحدة، لأن القافية الموحدة تدل على الانغلاق و كبث المشاعر.

- الإكثار من التكرار خاصة تكرار الحرف و الأدوات بأنواعها، و كانت له أغراض كثيرة يريد إبلاغها من خلال التكرار و تكرار الكلمات أيضا.

- قصائد الشاعر "أبو الطمحان القيني كغيرها من القصائد الجاهلية تناولت الوقوف على الأطلال و السؤال على أهلها و عن أيام الحب و الصبا و الوصل، و عن مشقات الرحلة و صراعاته البطولية.

- لم يكن للمحسنات البديعية حضورا واضحا إلا الطباق، فهو النوع الوحيد منها الذي وجد في القصيدة و لكن بنسبة ضئيلة نوعا ما.

- اعتمد "أبو الطمحان القيني" على الرموز و خاصة رموز الطبيعة منها، الأمر الذي أضفى على شعره روحا.

- شكل الصورة البلاغية في شعر "أبو الطمحان القيني" جزءا مهما معتمدا على عدة أسس و هي:

التشبيه، لما يتمتع به من مزية و فضل، لأن له القدرة على تمثيل المعاني و تجسيد الأحاسيس، و إثارة الخيال، و تكثيف الدلالة.

الاستعارات التي استخدمها ليبرز خياله، و تشكيل الصور و إمكانيات التجسيد.

الكنايات التي عبرت عن مقدرة الشاعر في التلميح، الإيحاء إلى رؤاه و نقله للمتلقي بنوع من الضبابية التي تزيدها رونقا و جمال.

قائمة المصادر
و المراجـــع

قائمة المصادر :

- يحي الجبور: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، طبعة 2، 1408 هـ - 1988 م .

قائمة المراجع:

-عزت سيد أحمد: الجمال و علم الجمال، دار صادر، عمان، الأردن، طبعة2، 2013.

- أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن، دار التنوير للطباعة و النشر، مصر، القاهرة، 2013.

-دينيس هوسيمان: علم الجمال، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني، تقديم رمضان بسطاويسي محمد، المركز القومي للترجمة مصر، القاهرة ، 2015.

- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر.

-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1992.

-سائد سلوم: علم الجمال، الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، 2020.

- بن ديتو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة و تقديم سامي الدروبي، المركز العربي الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

- بلبشير حورية: إشكالية الجمال في فلسفة جورج سانتيانا، (مذكرة ماجستير)، جامعة وهران2، 2018-2017.

- جمال مقابلة: اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، دار الراية للتوزيع، ط1، 2007.

- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للنشر و التوزيع، بيروت، 1983.

- جورج طرابيشي: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت،1978، ط3، 1988.

- جون ديوي، ترجمة زكريا إبراهيم: الفن خبرة، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر.

- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، 1428هـ- 2007م.

- أ أريتشاردز: العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، ملتزم الطبع و النشر.

- يوسف وغليسي: محاضرات في النقد المعاصر.

- نبيل راغب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

- مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي.

- مصطفى ناصف: اللغة و التفسير و التواصل.

- روز غريب: النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، دار العلم، بيروت، 1952، ط1.

- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1428،1هـ- 2007م.

- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار العلم العربي، حلب، ط1، 1418هـ- 1997 م.

- طارق حمدان: علم العروض و القافية، دار الهدى، الجزائر.

- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، دار العلم، دمشق، ط1.

- سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، جميع حقوق الطبع محفوظة للدار، ط1، 1419هـ- 1993م.

- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية لبنان، 1411هـ -1991م، ط1.

- محمد بن حسين بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1425 هـ- 2004م.

- عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية، دار العلوم، القاهرة، ط3، 1407هـ- 1987م

- عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1998.

- سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، حقوق الطبع و النشر محفوظة، ط1، 1419هـ- 1998م.

- أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية.

- رجاء عيد : دراسات في لغة الشعر (لغة نقدية)، منشأ المعارف، الإسكندرية، (د ط)، 1979.

- محمد فوزي مصطفى: جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2012.

- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006.

- ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

- محمد كعوان: التأويل و خطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2009.

فهرس
الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمة	08
الفصل الأول: الجمالية (المصطلح و المفاهيم)	
علم الجمال لغة	12
علم الجمال اصطلاحا	13
الجمال عند المفكرين الغرب	13
الجمال عند ألكسندر باومغارتن	13
الجمال عند بن ديتو كروتشيه	15
الجمال عند جورج سانتيانا	16
الجمال عند جون ديوي	16
المنهج الجمالي	18
رواد المنهج الجمالي	20
الرواد الغرب	20
الرواد العرب	26
الفصل الثاني: تجليات الخصائص الجمالية و الفنية في شعر" أبو الطمحان القيني"	
الإيـــقاع في شعر" أبو الطمحان القيني"	38
الإيقاع الخارجي	38
الوزن	38
القافية	51
الروي	56
الإيقاع الداخلي:	58
التكرار	58
تكرار الحرف	59
تكرار الأدوات	60
تكرار الكلمة	66
جماليات اللغة	72
المعجم الشعري	72
الحقول الدلالية	72
جماليات الصورة الشعرية	77
الرمز	77
الكناية	80

الاستعارة	82
الطباق	83
التشبيه	84
الخاتمة	87
قائمة المصادر و المراجع	91

الملخص:

يقدم هذا البحث تحليلا تطبيقيا لجماليات الخطاب الشعري عند الشاعر" أبو الطمحان القيني" و المتمثلة في اللغة و الإيقاع و الصورة، التي من خلالها تبرز جماليات النص الشعري، من خلال استخراج العناصر الفنية للبناء الشعري لإبراز الخصائص التي تميز بها شعره.

توزعت الدراسات في فصلين، حيث كان الفصل الأول نظري و الثاني تطبيقي. الفصل الأول (النظري) و الموسوم بالجمالية (المصطلح و المفاهيم). تطرقنا فيه إلى مفاهيم عامة و أساسية تتعلق بمصطلح الجمالية من مفهوم علم الجمال إلى مفهوم المنهج الجمالي، حيث أننا تطرقنا إلى مفهوم الجمالية من الناحية اللغوية و من المنظور الفلسفي مع جملة من الفلاسفة و المفكرين الغرب و العرب مثل باومغارتن و كروتشيه و جورج سانتيانا و غيرهم و أيضا من المنظور النقدي.

أما الفصل الثاني و الموسوم بتجليات الخصائص الجمالية و الفنية في شعر "أبو الطمحان القيني" ، تطرقنا فيه إلى الإبداع الشعري لدى الشاعر و بحثنا فيه عن العناصر الإيقاعية و طريقة التعامل الشاعر معها و قد تركزت الدراسة إلى ثلاث عناصر في هذا المبحث من الفصل الأول و هي:

الوزن الشعري، القافية و التكرار هذا ما يندرج تحت الإيقاع الخارجي و الداخلي معا. أما المبحث الثاني و المعنون بجماليات اللغة درسنا فيه المعجم الشعري و الحقول الدلالية و في المبحث الثالث الذي تحت عنوان جماليات الصورة الشعرية تطرقنا فيه لدراسة عنصر التصوير عند الشاعر و ما له من دور في تجربته الشعرية و ما تحققه من جمالية.

This research presents an applied analysis of the aesthetics of the poetic discourse of the poet "Abu al-Tamhan al-Qayni", which is represented in language, rhythm and image, through which the aesthetics of the poetic text emerge, by extracting the technical elements of the poetic construction to highlight the characteristics that distinguish his poetry. The studies were divided into two chapters, the first chapter was theoretical and the second was practical. The first chapter (theoretical) and tagged with aesthetic (terminology and concepts). In it, we touched on general and basic concepts related to the term aesthetic, from the concept of aesthetics to the concept of aesthetic method, as we touched on the concept of aesthetic from a linguistic point of view and from a philosophical perspective with a number of Western and Arab philosophers and thinkers such as Baumgarten, Crochet, George Santayana, and others. And also from a monetary perspective. As for the second chapter, which is marked by the manifestations of the aesthetic and artistic characteristics in the poetry of "Abu al-Tamhan al-Qaini", in it we touched on the poet's poetic creativity and searched for the rhythmic elements and the way the poet dealt with them. The study focused on three elements in this topic from the first chapter and she: Poetic weight, rhyme and repetition are what fall under the external and internal rhythm together. As for the second topic, entitled “The Aesthetics of Language,” we studied the poetic lexicon and semantic fields, and in the third topic, “The Aesthetics of the Poetic Image,” we examined the poet’s element of photography and its role in his poetic experience and the aesthetic he achieved.