جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

أسلوبية الرثاء في شعر بشار بن برد
"القصيدة البائية" أنموذجاً

إعداد

د/ محمد محمود عبد اللطيف عمران

مدرس الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بجرجا – جامعة الأزهر
جمهورية مصر العربية

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٦هـ – ٢٠٢٥م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

أسلوبية الرثاء في شعر بشار بن برد "القصيدة البائية" أنموذجًا

محمد محمود عبد اللطيف عمران

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: MohamedOmran.e20@azhar.edu.eg

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة قصيدة رثاء بشار بن برد لابنه في ضوء المنهج الأسلوبي الذي يستند في تشريح النص الشعري وتفكيكه على العلوم اللسانية، إذ يحلل القصيدة انطلاقًا من مكوناتها وخصائصها الأسلوبية مع إبراز جماليات تشكيلها الفني عبر الاعتماد على المنهجين التحليلي والإحصائي، وتتم هذه الدراسة عبر إخضاع قصيدة بشار للمنهج الأسلوبي عبر المستويات التالية: المستوى الصوتي الذي يدرس الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، والمستوى التركيبي الذي يبحث في الآليات التركيبية للقصيدة من حيث التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والخبر والإنشاء، ونوعية الأفعال وزمنها، والمستوى الدلالي الذي يتناول الحقول الدلالية التي تألفت منها القصيدة، والتصوير البلاغي فيها من تشبيه واستعارة وكناية، وانطلاقًا من هذه المعالجة التطبيقية التي تتوافق مع الأطر الأسلوبية وتنسجم ومبادئها وأسسها يمكن للباحث استخراج الخصائص والسمات الأسلوبية التي تميزت بها قصيدة بشار في رثاء ابنه وما تفرد به عن غيره من الشعراء، ومن أهم نتائج هذا البحث: أسهمت الأساليب الإنشائية في زيادة حيوية القصيدة من النواحي التركيبية والدلالة النفسية، فاستخدام الأساليب الطلبية وغير الطلبية من: نداء وأمر واستفهام ونهي وقسم يكشف حدة الحزن والانفعال والقلق والحيرة والاغتراب الذي انتاب بشار جراء الفقد، فهذه الأساليب وسيلة من وسائل التنفيس من جهة، ولون من ألوان المشاركة الوجدانية بينه وبين السامع من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: أسلوبية، الرثاء، شعر، بشار بن برد، القصيدة البائية.

The Stylistics of Elegy in Bashar ibn Burd's Poetry "Al-Qasida al-Ba'iyya" as a Model

Mohammed Mahmoud Abdel-Latif Omran
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Al-Azhar University, Egypt.
Email: MohamedOmran.e20@azhar.edu.eg

Abstract:
This research aims to study Bashar ibn Burd's elegy poem for his son in light of the stylistic approach that relies on linguistic sciences in dissecting and deconstructing the poetic text, It analyzes the poem through the linguistic elements that compose it without neglecting the aesthetics of its formation, It is an approach characterized by precision with reliance on analysis and statistics. This study is carried out by subjecting Bashar's poem to the stylistic approach through the following levels:

The phonetic level, which studies music in its two types, external and internal, and the structural level, which examines the structural mechanisms of the poem in terms of presentation and delay, deletion, shifting, news and construction, the type of verbs and their tense, and the semantic level, which deals with the semantic fields of which the poem is composed, and rhetorical imagery, It contains similes, metaphors, and metonymies. Through this applied treatment, which is consistent with the stylistic frameworks and harmonizes with its principles and foundations, the researcher can extract the stylistic characteristics and features that distinguished Bashar's poem in mourning for his son and what made him unique from other poets, The constructional methods contributed to increasing the vitality of the poem in terms of its structure, and psychological significance. The use of imperative and non-imperative methods, such as: calling, commanding, interrogating, prohibiting, and swearing, reveals the intensity of the sadness, emotion, anxiety, confusion, and alienation that overcame Bashar as a result of the loss. These methods are a means of venting, on the one hand, and, on the other hand, a form of participation and psychological contract between him and the listener.

Keywords: Stylistics, Elegy, Poetry, Bashar ibn Burd, Ba'iyya Poem.

✍ المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد (ﷺ) وعلى آله وصحبه وسلم. وبعد،،،

فالأسلوبية منهج نقدي حديث، تتكامل مستوياته المتعددة بغية استجلاء الجمالية اللغوية والفنية الكامنة في صميم النص الأدبي، والكشف عن قيمته ومكوناته الجوهرية، هو منهج يعتمد على تفكيك بنية النص وتحليلها بعمق من جهة، ويسعى من جهة أخرى إلى استخلاص وإبراز خصائص الأديب في صياغة نصه ونسج تراكيبه انطلاقًا من تجربته الحياتية ورؤيته التي يود مشاركتها مع المتلقين.

ويهدف هذا البحث، انطلاقًا مما تقدم، إلى تطبيق المنهج الأسلوبي لدراسة قصيدة بشار بن برد في رثائه لابنه، ويسعى تحديدًا إلى الكشف عن الجوانب الجمالية في القصيدة عبر مستوياتها المختلفة: الصوتية والتركيبية والدلالية.

حدود البحث:

اعتمدت هذه الدراسة على قصيدة (رثاء بشار بن برد لابنه) التي وردت في الجزء الأول من ديوان بشار بن برد، تقديم وشرح وتكميل فضيلة الأستاذ / محمد الطاهر بن عاشور، علّق عليه ووقف على طبعه / محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٦٩هـ – ١٩٥٠م.

أسباب اختيار الموضوع:

١- أهمية بشار بن برد في تاريخ الشعر العربي، حيث يُعدّ من أبرز الشعراء المجددين فقد تميز أسلوبه بالفرادة وقوة اللغة ودقتها وتنوع أغراضه الشعرية، ودراسة "القصيدة البائية" من الناحية الأسلوبية تُسلط الضوء على جانت مهم من إبداعه الشعري وسماته النفسية.

٢- إمكانية الكشف عن ملامح أسلوبية مميزة عبر رثاء بشار لابنه، فمن خلال تتبع السمات الأسلوبية في القصيدة، سنكتشف استخدامات متميزة للآليات الأسلوبية في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية.

إشكالية البحث:

تتمحور إشكالية هذا البحث حول الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميزة لقصيدة رثاء بشار بن برد لابنه، وتنطلق هذه الإشكالية من السؤال الآتي:

- ما السمات الأسلوبية التي تميز قصيدة رثاء بشار بن برد لابنه على المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية، وكيف تتفاعل هذه المستويات لتشكيل المعنى وتعميق التجربة الشعورية؟

منهج البحث:

المنهج الأسلوبي الذي يستند في تشريح النص الشعري وتفكيكه على العلوم اللسانية، إذ يحلل القصيدة انطلاقًا من مكوناتها وخصائصها الأسلوبية مع الاعتماد على المنهجين التحليلي والإحصائي؛ لإبراز جماليات التشكيل الفني للقصيدة.

الدراسات السابقة:

١ – **الانسجام الجمالي في النص الشعري (مرثية بشار بن برد البائية نموذجًا) منذر ذيب كفافي**، مجلة كلية الآداب – جامعة الملك سعود، المجلد ٢٧، العدد ٣، ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م، وتناولت الدراسة الانسجام الحاصل في القصيدة، لكن لم تتعرض بالبيان الشامل للموسيقى الخارجية والداخلية وأنماطها، كذلك لم تتعرض لأساليب التركيب مثل الحذف، والخبر والإنشاء وأساليبهما، والالتفات بأنواعه من التفات في الضمائر والالتفات العددي، كما لم تتناول الحقول الدلالية أو التضاد التجاوري، بل انصب جلّ اهتمامها على التكرار والتحول والثبات والبيان ونحوها، مبينةً أثر الانسجام في تكوين القصيدة، دون التطرق للأسلوبية ودلالاتها أو فاعليتها في بناء القصيدة.

٢ – **ظاهرة التكرار في شعر بشار دراسة أسلوبية / فاروق عبد الحميد عبد القادر**، مجلة كلية الآداب – جامعة ذي قار، العدد ١٨، السنة ٢٠١٦م، ولم تذكر هذه الدراسة أمثلة من "القصيدة البائية"، إذ تناولت غالبية الأمثلة نماذج التكرار في شعر الغزل والنسيب والتشبيب.

٣– **ديوان بشار دراسة في الانحراف الأسلوبي / آمنه رشيد خابور الشمري**، حوليات آداب عين شمس، المجلد الخمسون، عدد أبريل – يونيو ٢٠٢٢م، تناولت هذه الدراسة جوانب من الانحراف الأسلوبي في ديوان بشار، وقسمتها الباحثة إلى ثلاثة مسائل: الزيادة في الحركة، والنقص فيها، والبدل، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة لم تتناول "القصيدة البائية" موضوع البحث، بل كانت دراستها انتقائية كما ذكرت في مقدمتها حيث تقول – في الصفحة رقم ١٣٧ من المجلة –: «لم أهتم باستقصاء كل شواهد هذا الانحراف، بمعنى أنني أهتم بذكر الظاهرة أكثر من اهتمامي بذكر عدد الشواهد...»

٤– **حركية المعنى في قصيدة "أجارتنا لا تجزعي وأنيبي" للشاعر بشار بن برد (ت:١٦٨هـ) في رثاء ابنه "محمد" / ريهام مختار محمد جميعي**، قسم البلاغة والنقد – كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد السابع والثلاثون، الإصدار الأول – فبراير ٢٠٢٤م، هذه الدراسة تُعنى بالمعنى، حيث تناولت قضية واحدة، أو جانبًا واحدًا منه، وهو حركية المعنى، فهي محاولة لاستنباط المعنى واستقصاء حركته، فتعمد إلى هذا التغيُّر والتحوُّل في صور المعنى بالنسبة إلى نقطة انطلاقه، وحركة المعنى في القصيدة دليل على رغبة الشاعر في تحقيق غرضه، ووصوله إلى ذهن المتلقي، فحركة المعنى في قصيدة بشار قد أوجدت تفاعلاً بين الشاعر والمتلقي، وأسهمت بشكل كبير في إظهار بلاغة الشاعر وقدرته على الإقناع، وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفيّ،

معتمدة على استنباط حركة المعنى في "القصيدة البائية" وتأملها واستجلاء أدواتها.

وتختلف دراستي عن الدراسات السابقة أنها تتناول "القصيدة البائية" في ضوء المنهج الأسلوبي تناولاً تفصيليًّا؛ رغبة في الكشف عن السمات الأسلوبية في المستويات: الصوتية والتركيبية والدلالية.

خطة البحث:

اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وفهرس للمصادر والمراجع على النحو التالي:

المقدمة: تناولت فيها نبذة عن طبيعة الموضوع وهدفه وإشكالية البحث والدراسات السابقة ومنهج وخطة البحث.

التمهيد: ذكرت فيه مفردات العنوان «الرثاء – الأسلوبية – بشار بن برد».

المبحث الأول: السمات الأسلوبية في المستوى الصوتي.

المبحث الثاني: السمات الأسلوبية في المستوى التركيبي.

المبحث الثالث: السمات الأسلوبية في المستوى الدلالي.

الخاتمة: تحوي أهم النتائج.

فهرس المصادر والمراجع.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل

✍ التمهيد

فقدُ الولد يورث النفس لوعةً ونواحًا على رحيل من كان يُرتجى منه الفلاح والنجاح وإكمال الدرب وإبقاء الأثر، وقد جاء في العقد الفريد «موتُ الولد صَدْعٌ في الكبد، لا ينجبر آخِر الأبد»[١] لذا عمد الشعراء إلى رثاء أبنائهم لتهدئة نفوسهم المضطرمة وإخماد أحاسيسهم المتأججة، ففي أغلب قصائدهم يركزون على تفاصيل ما يجيش في نفوسهم ويعتمل في ذواتهم، وذلك عبر نظم أبيات شعرية تتضح فيها المأساة المتمثلة في التناقض بين الطموحات والآمال المعقودة والموت المفاجئ الذي اختطف من عُقدت عليه هذه الآمال، فمنهم من يصبر ويُسلم ويرضى بقضاء الله (ﷻ) ومنهم من يجزع فيرفض الأمر ويستنكره، وفي الحالتين يتسلى الشاعر بذكر أحواله وبيان خصال ولده المفقود وتعداد محاسنه للتنفيس عما يشعر به، وقبل التطرّق إلى موضوع البحث سأقف مع مفهوم الرثاء لغة واصطلاحًا.

أولاً– الرثاء في اللغة:

ورد في لسان العرب: «رثى فلان فلانًا: إذا بكاه بعد موته ... ورثيتُ الميت ورثوته أي مدحته بعد الموت، وبكيته وعددت محاسنه».[٢]

فالرثاء هو التفجع على الميت وبكاؤه مع ذكر محاسنه وصفاته وتعداد شمائله العطرة.

---

(١) **العقد الفريد**، ابن عبد ربه، تحقيق د / مفيد محمد قميحة، مكتبة المعارف الرياض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٣م، ٢/٢٧٤.

(٢) **لسان العرب**، ابن منظور، الحواشي / اليازجي وجماعة من اللغويين، مادة "ر. ث . ا"، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، ١٤/ ٣٠٩.

ثانيًا– الرثاء في الاصطلاح:

يعرف الرثاء بأنّه الوقوف على الميّت أو قبره تأبينًا له والثناء على خصاله مع التفكر في مأساة الحياة وعجز الإنسان وضعفه أمام الموت الذي لا فرار منه ولا مندوحة عنه.(١)

ويعرف – أيضًا – بأنه: بكاء الميت وتعداد محاسنه وإظهار اللوعة على فراقه والحزن على موته(٢)، كذلك من تعريفات الرثاء أنه «تصوير حزن الشاعر لموت إنسان واستثارة نفس الحزن في السامع أو القارئ»(٣).

ولعل الرثاء ليس مجرد دمع يترقرق في العين، أو نفس تتوجع أنينًا، أو فؤاد يعتصره الألم الموجع، إنما هو بيان عن لوعة الفاجعة التي نزلت، وعمق الألم الذي استقر، وجلال المصاب الذي حلّ، وذلك كله مصوغ في صورة من الشعر تُهيّج الأحزان في صدر السامع، فيفطن لِعَظيم ما نزل بالراثي، ويُدرك قدرَ المفقود ومنزلته.

أما رثاء الأبناء فهو: بكاء وحرقة في النفس تضطرم وغصة في الحلق تولد المرار، إنّه انهيار البنيان وانقضاء الأمل وانتهاء العقب.

وتتنوع أنماط وصور الرثاء ما بين نعي، وندب، وتأبين، وتعزية، وتتفاوت هذه الألوان فيما بينها تفاوتًا طفيفًا.(٤)

---

(١) ينظر: **الرثاء**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ١٩٨٧م، ص٧.

(٢) ينظر: **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، د. بشرى محمد الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، ١٩٧٧م، ص ٢٩.

(٣) **ثقافة الناقد الأدبي**، د. محمد النويهي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ٣٣٨.

(٤) النعي: المناداة أو النداء بين الناس بأن فلانًا مات ليشهدوا جنازته، أما الندب: فالنواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب =

الأسلوبية:

تعد الأسلوبية من المناهج النقدية التي حظيت بجدال نقدي واسع، ويعود عدم وجود تعريف مُرضٍ لهذا المنهج إلى تعدد روافده وكثرة منابعه، فهو واحد من الاتجاهات النقدية التي ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي مشكلاً امتدادًا نظريًا لأبحاث اللسانيات على يد العلماء اللغويين، ولم تكن الأسلوبية معروفة بهذا الاسم لدى العرب، لكن لا يعني ذلك أن العرب لم يعرفوا الأسلوبية قديمًا، فقد قدموا جهودًا مضنية ومباحث متنوعة تحت باب الأسلوب تناولت كيفية أداء المعنى والتمايز بين الأدباء في الأساليب وتصنيف الأسلوب على أساس الجنس الأدبي والخطاب في حد ذاته، إلا أن هذه الجهود لم تبلور نظرية أسلوبية متكاملة تنظيرًا وتطبيقًا[1].

وإنّما عرف العرب مفهوم الأسلوب، فقد ورد في لسان العرب: «يقال للسطر من النخيل: أسلوب... والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب... والأسلوب،

=

العيون الجامدة، بينما التأبين: أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص فعندما يخرّ نجم لامع في سماء المجتمع يشيد به الشعراء منوهين بمنزلته السياسية أو العلمية أو الأدبية، فهو ضرب من التعاطف والتعاون الاجتماعي، وأما العزاء فهو: مرثية عقلية فوق مرتبة التأبين، إذ نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى معان فلسفية عميقة.

ينظر: الرثاء، د. شوقي ضيف، ص ٦، ٧، ١٢، و**الجامع الكبير**، أبو عيسى محمد الترمذي، حققه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه / بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٦م، ٦/ ٢٣٩.

(١) ينظر: **البلاغة والأسلوبية**، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٧٢.

بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه»[١]، فالأسلوب هو الطريق والفن.

أما في معجم المصطلحات العربية فهو: «طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم. وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باعتبار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال»[٢].

وبناء عليه، فإن الأسلوب هو الطريق والوسيلة التي يعتمدها الكاتب لإيصال أفكاره إلى المتلقي عبر نصه الأدبي.

أما الأسلوبية فهي: «دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته؛ الصوتية، والمقطعية، والدلالية، والتركيبية، إذ تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب، وتبحث في كيفية تحول الخطاب الإبداعي من وظيفة النفعية العادية، إلى الوظيفة الشعرية والتأثيرية، فضلاً عن استخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وآثار ذلك كله في المتلقي».[٣]

من هنا، فالأسلوبية منهج نقدي لساني يعمل على استظهار الجوانب الجمالية في بناء جماليات العمل الأدبي وكيفية تشكيل الكاتب لأسلوبه من خلال تحليل مستويات الصوت والدلالة والتركيب.

---

(١) **لسان العرب**، مادة "س. ل . ب"، ١/ ٤٧٣.

(٢) **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٣٤.

(٣) **محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب**، د. وردة بويران، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٧م، ص ١٠.

وتطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن السمات الأسلوبية في المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، وفاعليتها في بناء قصيدة رثاء بشار بن برد[١] لابنه "محمد".

(١) **بشار بن برد (٩١ – ١٦٧هـ):** شاعر مُحدث من أصول فارسية يعتز بها ويعلي من شأنها، وُلد أعمى واشتهر في العصرين الأموي والعباسي بتجديده للشعر، لُقب بـ"المُرَعَّث" وكان يُعد أستاذًا لشعراء عصره، كما عُرف بقبح منظره وسوء خُلقه وسرعة غضبه وهجائه اللاذع ومجاهرته بالمعاصي.

وعلى الرغم من ذلك، كان يتمتع بذكاء حاد وبديهة حاضرة وملحة وجمال في التشبيه، وقد اختلف النقاد حول معتقده الديني، فبينما اتهمه البعض بالزندقة والإلحاد، رأى آخرون أنه كان مُستهترًا في أقواله.

حظي بشار بن برد بمكانة أدبية رفيعة، حيث أجمع النقاد على شاعريته وقدرته اللغوية وبلاغته وعلمه بأحوال العرب وأيامهم، ويُعدّ من أوائل الشعراء المولدين وآخر المتقدمين، وقد ابتكر في نظم الشعر وأغراضه، مثل افتتاح الهجاء بالنسيب.

تُوفي إثر جلد مبرح بأمر من الخليفة المهدي بسبب أذانه سكران، وفرح الناس في البصرة لموته، فلم يكن قد ترك أحدًا إلا وهجاه.

ينظر: **ديوان بشار بن برد**، تقديم وشرح وتكميل فضيلة الأستاذ / محمد الطاهر ابن عاشور، علّق عليه ووقف على طبعه / محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٦٩هـ – ١٩٥٠م، ص ١٠ وما بعدها، وينظر: **الأغاني**، الأصفهاني، تحقيق/ عيد علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م، ١٢١/٣.

قصيدة أجارتنا لا تجزعي وأنيبي

قال بشار بن برد يرثي ابنًا له:[١] (بحر الطويل)

أَجارَتَنـــا لا تَجزَعـــي وَأَنيبـــي ∴ أَتـاني مِـنَ المَـوتِ المُطِـلِّ نَصـيبي
بُنَيِّـي عَلـى قَلبـي وَعَينـي كَأَنَّـهُ ∴ ثَـوى رَهـنَ أَحجـارٍ وَجـارَ قَليـبِ[٢]
كَـأَنّي غَريـبٌ بَعـدَ مَـوتِ مُحَمَّـدٍ ∴ وَمـا المَـوتُ فينـا بَعـدَهُ بِغَريـبِ
صَـبَرتُ عَلـى خَيـرِ الفُتُـوِّ رُزِئتُـهُ ∴ وَلَـولا اِتِّقـاءُ اللَـهِ طـالَ نَحيبـي[٣]
لَعَمـري لَقَـد دافَعتُ مَـوتَ مُحَمَّـدٍ ∴ لَـو انَّ المَنايـا تَرعَـوي لِطَبيـبِ
وَمـا جَزَعـي مِـن زائِـلٍ عَـمَّ فَجعُـهُ ∴ وَمِـن وِردِ آبـاري وَقَصـدِ شَـعيبي[٤]
فَأَصـبَحتُ أُبـدي لِلعُيـونِ تَجَلُّـدًا ∴ وَيـا لَـكَ مِـن قَلـبٍ عَلَيـهِ كَئيـبِ
يُـذَكِّرُني نَـوحُ الحَمـامِ فِراقَـهُ ∴ وَإِرنـانُ أَبكـارِ النِسـاءِ وَثيـبِ[٥]

---

(١) **ديوان بشار بن برد**، ٢٥٤/١: ٢٥٧.
قال أبو الفرج الأصفهاني: توفى ابن لبشار فجزع عليه، فقيل له: أجر قدمته، وفرط افترطته، وذخر أحرزته، فقال: ولد دفنته، وثكل تعجلته، وغيب وعدته فانتظرته، والله لئن لم أجزع للنقص لا أفرح للزيادة، وقال يرثيه: أجارتنا لا تجزعي .... إلخ الديوان، ص ٢٥٥/١.

(٢) ذكر شارح الديوان أنّ المصراع الأول جاء في الأغاني هكذا: بني على رغمي وسخطي رزيته، وبهذا يكون البيت:

بني على رغمي وسخطي رزيته ∴ وبدل أحجار وجال قليب

والجال: جانب البئر والقبر، والقليب: القبر العميق. الديوان، ٢٥٥/١.

(٣) الفتو: جمع الفتى "جمع شاذ للفتى"، لسان العرب، ١٥/ ١٤٦.

(٤) الشعيب: المزادة المشعوبة، وقيل: هي التي من أديمين، السابق، ١/ ٤٩٨.

(٥) الإرنان: الصيحة الشديدة والصوت الحزين عند الغناء أو البكاء ... وابن الأعرابي قال: والإرنان صوت الشهيق مع البكاء، السابق، ١٣/ ١٨٧.

وَلـي كُـلَّ يَـومٍ عَبـرَةٌ لا أُفيضُـها ∴ لِأَحظـى بِصَـبرٍ أَو بِحَـطِّ ذُنـوبِ
إِلى اللَهِ أَشكو حاجَةً قَد تَقادَمَت ∴ عَلـى حَـدَثٍ فـي القَلـبِ غَيـرِ مُريـبِ
دَعَتـهُ المَنايـا فَاِستَجابَ لِصَوتِها ∴ فَلِلَّـهِ مِـن داعٍ دَعـا وَمُجيـبِ
أَظَـلُّ لِأَحـداثِ المَنـونِ مُرَوَّعًـا ∴ كَـأَنَّ فُـؤادي فـي جَنـاحِ طَلـوبِ
عَجِبـتُ لِإِسـراعِ المَنِيَّـةِ نَحـوَهُ ∴ وَمـا كـانَ لَـو مُلِّيتُـهُ بِعَجيـبِ[1]
رُزِئـتُ بُنَيِّـي حـينَ أَورَقَ عـودُهُ ∴ وَأَلقـى عَلَـيَّ الهَـمَّ كُـلُّ قَريـبِ[2]
وَقَد كُنتُ أَرجو أَن يَكونَ مُحَمَّدٌ ∴ لَنـا كافِيًـا مِـن فـارِسٍ وَخَطيـبِ
وَكـانَ كَرَيحـانِ العَـروسِ بَقـاؤُهُ ∴ ذَوى بَعـدَ إِشـراقِ الغُصـونِ وَطيـبِ
أَغَـرُّ طَويـلُ الساعِدَينِ سَـمَيذَعٌ ∴ كَسَيفِ المُحامي هُزَّ غَيرَ كَذوبِ[3]
غَـدا سَـلَفٌ مِنّـا وَهَجَّـرَ رائِـحٌ ∴ عَلـى أَثَـرِ الغـادينَ قَـودَ جَنيـبِ[4]
وَما نَحنُ إِلّا كَالخَليطِ الَّذي مَضى ∴ فَـرائِسُ دَهـرٍ مُخطِـئٍ وَمُصـيبِ[5]
نُؤَمِّـلُ عَيشًـا فـي حَيـاةٍ ذَميمَـةٍ ∴ أَضَـرَّت بِأَبـدانٍ لَنـا وَقُلـوبِ
وَمـا خَيـرُ عَـيشٍ لا يَـزالُ مُفَجَّعًـا ∴ بِمَـوتِ نَعـيمٍ أَو فِـراقِ حَبيـبِ؟
إِذا شِئتُ راعَتنـي مُقيمًـا وَظاعِنًـا ∴ مَصـارِعُ شُـبّانٍ لَـدَيَّ وَشـيبِ

(١) مليته: تمتعت به، ينظر: لسان العرب، ٨/ ٣٣٢.
(٢) في الأغاني: أصيب بني حين أورق غصنه.
(٣) السميذع: الكريم السيد الجميل الجسيم موطأ الأكناف، لسان العرب، ٨/ ١٦٨.
(٤) الغدو: السير بكرة في أول النهار، السابق، ١٥/ ١١٨. والتهجير: السير في نصف النهار وقت الهاجرة أي وقت اشتداد الحر، السابق، ٥/ ٢٥٤. والرائح: الخارج في المساء، السابق، ٢/ ٤٦٤.
(٥) الفرائس: جمع فريسة التي تفترسها الذئاب، السابق، ٦/ ١٦١.

✍المبحث الأول

السمات الأسلوبية في المستوى الصوتي

يعد المستوى الصوتي أحد مستويات الدراسة الأسلوبية للنص الشعري حيث يرتكز على تحليل الإيقاع الموسيقي، لا سيما وأنّ الموسيقى تمثل عماد أمر القصيدة وركيزتها الأساسية التي تبني عليها، فهي ناقلة للشعور الداخلي والأثر النفسي من صورته المعنوية إلى صورة لفظية مدركة ملموسة، وبهذا يشكل الإيقاع الموسيقي حالة من حالات التعاقد النفسي والتشارك الوجداني بين الشاعر والسامع، فمن خلال ضرباته ونغماته وأصواته يتمكن المتلقي من تحديد ما يمور في نفس الشاعر من منازع وخلجات نفسية متنوعة.

والدراسة الأسلوبية للإيقاع تتشكل بواسطة الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

أولاً – الموسيقى الخارجية:

ترتكز على ركني الوزن والقافية اللذين يشكلان الإطار الخارجي للقصيدة الشعرية ولازمة من لوازمها.

١ – **الوزن:** يُمثل خصيصة من خصائص الشعر عبر إيقاعاته الموسيقية ودفقاته الشعورية التي تؤثر في السامع وتحوز اهتمامه، فهو «أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها، هو نغم المعنى الذي كان الوزن صداه»[(١)].

وبهذا فإن توالي المقاطع في تفعيلات البيت الشعري من خلال حركات الأصوات / الحروف وسكناتها يوجد وحدة موسيقية ترتاح لها الأذن وتُسر بها

(١) **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين لبنان، ط٨، ١٩٨٩م، ص١٨.

النفس ويستسيغها القلب، أما عن الموسيقى الخارجية في قصيدة رثاء بشار لابنه فقد اختار البحر الطويل لها وزنًا، ويتكون هذا البحر من ثماني تفعيلات هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ∴ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أما طريقة نظمه فلا يكون هذا البحر إلا تامًا ويأتي على ثلاث صور هي:

الصورة الأولى: تام صحيح

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ∴ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الصورة الثانية: تام مقبوض

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ∴ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

الصورة الثالثة: تام محذوف

فعولن مفاعيلن فعول فعولن ∴ فعولن مفاعيلن فعول فعولن

وبعد، فإن مجيء قصيدة بشار على البحر الطويل يعود سببه إلى كون هذا البحر يُستخدم في معالجة الموضوعات الجادة، حيث يتسم بأنّ له مستوى إيقاعيًا يلائم الحالة النفسية التي يمر بها لفقده الولد والسند، كما أنّه بحر يتميز بالسعة والرحابة من خلال دندنة موسيقية رهيفة لا تشغل السامع عن المعنى المراد، وهذه الدندنة نافذة البحر إلى أعماق النفس والذات وعبرها تنهض حرارة الزفرات وأنات الوجع دون جلبة أو ضجيج.

وحين نظم بشار رثائيته في ولده جعل مطلعها محذوف العروض والضرب لأجل التصريع، حيث يقول:

أَجارَتَنا لا تَجزَعي وَأَنيبي ∴ أَتاني مِنَ المَوتِ المُطِلِّ نَصيبي

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥/٥ ∴ //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥/٥

فعول مفاعيلن فعول (مفاعي) ∴ فعولن مفاعيلن فعول (مفاعي)

فعولن ∴ فعولن

تتشكل نغمات البيت الموسيقية من أمرين القبض العروضي والتصريع.

١– القبض العروضي في تحول التفعيلة "فعولن" إلى "فعول" في الشطر الأول في قوله: "أجار/ تنا" وذلك عن طريق القبض يُقصّر الإيقاع، وكأن الزمن يُسرع، أو اللحظة تضيق وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة "الموت" الذي يقتحم العمر ويُقلصه.

وفي الشطر الثاني القبض في كلمة "المطل" – بتحول التفعيلة "فعولن" إلى "فعول" – يُحدث اختزالاً موسيقيًّا يُجسد تسارع اللحظة، ويُكثف الإحساس بالضغط النفسي الذي يعيشه الشاعر في مواجهة الموت.

فـ "الموت المطل" ليس مجرد نهاية محتومة، بل حضور داهم لا فسحة فيه للانتظار، والتفعيلة المقبوضة تُعبّر بإيقاعها المنكسر عن هذا الانقطاع المفاجئ الذي يُطوّق الشاعر ويداهمه.

٢– التصريع هنا وسيلة أسلوبية موسيقية لشد انتباه السامع وجذبه إلى مواصلة القصيدة، لكن الدلالة النفسية المسيطرة على المطلع توحي بأن الشاعر لما حُذف منه ابنه واختطفه الموت ناسبه أن يحذف العروض والضرب، فالحذف هنا نفسي معنوي قبل أن يكون إيقاعيًا موسيقيًا.

ثمّ يكشف الشاعر عن استجابة ابنه لداعي الموت متعجبًا من الدعوة وسرعة التلبية التي لا يملك حيالها مدافعة أو مقاومة، فيقول:

دَعَتهُ المَنايا فَاستَجابَ لِصَوتِها ∴ فَلِلَّهِ مِن داعٍ دَعا وَمُجيبِ

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ ∴ //٥/٥ //٥/٥/٥/٥ //٥/ //٥/٥

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن ∴ فعولن مفاعيلن فعول فعولن

في الشطر الأول: تحولت التفعيلة "فعولن" إلى "فعول" – زحاف القبض – في كلمة (فاستجاب) فتصور هذه الاستجابة السريعة التي تُظهر أن المرء لا يملك خيارًا أو اختيارًا، مما يعكس الفلسفة الحتمية للقدر، وبالتالي يبدو أنّ الزحاف في هذه الكلمة وسرعة إيقاعه يوصل رسالة تسليمية عميقة أنّه لا مجال للتفكير أو المماطلة في قبول هذا المصير المحتوم.

وفي الشطر الثاني: تحولت التفعيلة "فعولن" إلى "فعول" في كلمة (دعاو) فإن الزحاف بالقبض يجعل الدعوة أكثر إلحاحًا، وكأن الموت لا يُمهل أحدًا بل يدعو بسرعة، وعلى المُنادى أن يُجيب على الفور فلا مجال للتأخير.

ثمّ يختم بشار قصيدته بلون من ألوان الحكمة والفلسفة التي اكتسبها بمدارسته لعلم الكلام، فيقول:

إذا شِئتُ راعَتني مُقيمًا وَظاعِنًا ∴ مَصارِعُ شُبّانٍ لَدَيَّ وَشيبِ

//٥/٥ //٥/٥//٥/ //٥/٥ //٥// ∴ //٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥/

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ∴ فعول مفاعيلن فعول فعولن

يعبّر الشاعر في هذا البيت عن خوف عميق يلازمه في كل حال مستقرًا وراحلاً، فمشاهد الموت تحاصره، تتخطف الشباب والكهول، تلك المصارع تجعل الخوف مقيمًا فيه، فلا يرتبط بزمان أو مكان أو حال، بل هو ظل دائم فوق رأسه، وقد أسهم الزحاف في كلمة (مصارع) فتحولت تفعيلة "فعولن" إلى "فعول" في تسريع وتيرة الإيقاع، وكأنه إسراع إلى النهاية المحتومة، أو أن الشاعر يحاول إخبارنا في سرعة وعجلة ليؤكد أن الموت لا يُمهل ولا ينتظر، وأما الزحاف في كلمة (لديّ) وتحويل "فعولن" إلى "فعول" فإن الإيقاع الناتج عن هذا الزحاف يعكس المشهد بعين الشاعر كأنه يراه رأي العين، فلعلّ التحول الموسيقي في هذا البيت يُترجم توتر النفس، فيجعل من الوزن وزحافاته مرآة لحالة وجدانية، وبهذا يصبح القبض هنا ليس مجرد تزحزح صوتي، بل أداة تعبير درامية تعكس عمق الإحساس بالموت، وتسحب عجلة الإيقاع الشعري نحو عجلة الزمن، وضيق اللحظة، واختناق الأفق، فيكون البيت صورة حية نابضة بالأحاسيس مشحونة بالمشاعر والآهات.

مما سبق تبيّن استخدام بشار القبض في قصيدته ليكشف منازعه النفسية، ويفرغ ما ألم به من حزن في جو من الأسى والمعاناة، لكن ربما يقول البعض: إن الطويل من البحور مزدوجة التفعيلة التي تتطلب جهدًا يتأتى من خلال

التناوب بين التفعيلتين اللتين يتكون منها البحر مما يحد من حرية الشاعر أسلوبيًا.(١)

يُردُّ على هذا الزعم بأنّ ما يتحقق من تداخل إيقاعي عميق بين وحدتي «فعولن» و«مفاعيلن» في بنية إيقاعية واحدة تخضع لنسق إيقاعي يتسم بالرقة والترسل، هو ما يمنح الشاعر انسيابية تطلق شاعريته للعنان فيبوح بما يجيش به صدره وما تحويه ذاته في حلاوة وطلاوة دون لين أو ميوعة، لكنها دندنة لطيفة تسترعي الانتباه، لهذا جاءت القصيدة متينة سلسة آسرة جذابة تشد إليها الأسماع وتوحي بالحزن والشجن، وعلى الرغم من هدوء ألفاظها الظاهري إلا أنه هدوء يجرح في أعماق القلب، ويكاد يلذعك من حر الزفرات والأنات.(٢)

٢- **القافية:** العنصر الثاني من عناصر الموسيقى الخارجية فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»(٣) وقد لاقت منذ القديم الاهتمام والعناية من الدارسين والباحثين، حتى إنّهم اختلفوا في تعريفها ودلالاتها اختلافًا بينًا، ولعل أيسر تعريف وضع لها ما ذكره الخليل بن أحمد حيث يقول: «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن».(٤)

---

(١) ينظر: **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة "دراسة في بلاغة النص"**، د. شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٨.

(٢) ينظر: **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، عبد الله الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية – وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م، ١/٤٤٣: ٤٤٦.

(٣) **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ابن رشيق، تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ٢٠٠٦م ، ١/١٥١.

(٤) **السابق**، ١/٢٦١.

وتنقسم القافية بحسب حركة حرف رويها إلى مطلقة «ما كان رويها متحركًا»[١]، ومقيدة «ما كان رويها ساكنًا»[٢] وقد اختار بشار في رثاء ابنه القافية المطلقة، حيث يتسم الإطلاق بوظيفة أسلوبية تتحدد في لفت الانتباه وزيادة الاهتمام الناتج عن إطالة صوت الروي؛ «فتجعل الكلمة منبورة من جانب، وتقف عليها من جانب آخر، فيؤدي الوقف إلى دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد بكلمة القافية»[٣] والموقف الحاصل في نفس بشار من بكاء، وتنهيد، وفقد، وتوجع، وأنين، يتناسب وإطلاق القافية واستطالة حرف رويها.

أما حروف القافية في قصيدة رثاء بشار لابنه فتتمثل في الآتي:

١ – حرف الروي: هو أهم الحروف التي تتبني عليها القصيدة وتنسب إليه في كثير من الأحيان، وفي قصيدتنا، جاء حرف الروى باءً مكسورة، والباء، كصوت انفجاري شديد يقوم بوظيفة أسلوبية تتكشف في الاتفاق الحادث بين طبيعة صوت الباء، ورؤية الشاعر وتجربته التي تتجسد في النص الشعري، فاختيار الباء الذي يدل «على بلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًا»[٤] يُلحظ من خلاله أنّ الشاعر قد وظف كامل طاقته في تخيّر هذا الحرف؛ ليتناسب وحالته والموقف العصيب الذي يمر به عبر البوح بما يجيش به صدره من اضطراب واضطرام وانهيار، وكأنّ هذا الحرف هو كل ما تبقى منه، فالباء

(١) **عود على بدء** "**دراسة في إيقاع الشعر**"، د. شفيق أبو سعدة، ص ٢١٤. دون إشارة لدار الطبع أو تاريخ الطبعة.

(٢) **السابق**، ص ٢١٥.

(٣) **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، د. محمود السعران، مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر وتوزيع الكتب، ص ١٠٥. دون إشارة لتاريخ ورقم الطبعة.

(٤) **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، د. أسعد أحمد علي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط٣، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٥م، ص٦٣.

هنا أشبه ببركان ينفجر فيلقي بحممه خارجه، هكذا "الباء" انطباق وغليان فانفجار وجهر وصراخ.

أما التناسب الأسلوبي بين "الباء" والكسرة فيُلحظ من العلاقة بين الموقف الحاصل من الرثاء وما يستدعيه من نحيب وشجن يتطلب الإطالة والإطلاق من جهة، ومن جهة أخرى فإن الكسرة دلالة معنوية تبرز انكسار الشاعر وانحناءه لفقده ولده، وعليه فالعلاقة بين "الباء" والكسرة علاقة تكاملية.

٢ – حرف الوصل في قصيدة رثاء بشار لابنه: هو حرف المد – الياء – الناشئ من إشباع حركة الروي المكسور، وقد ظهر في ثلاثة أبيات رسمًا، وجاء في باقي أبيات القصيدة نطقًا.

وتتبين الوظيفة الأسلوبية للإشباع من خلال كونه أداة أسلوبية تُسهم في التشكيل الإيقاعي والتناسق الموسيقي في القصيدة، وقد اختار بشار حرف "الياء" حرف إشباع في قصيدته، وهو حرف مد طويل، وهذا التطويل والمد يسهمان في إبطاء وتيرة الإيقاع، مما يتناسب مع حالة البوح ومحاولاته الحثيثة تفريغ مشاعر الحزن والانكسار في نهاية كل بيت.

٣ – حرف الردف: هو «حرف مد – ألف أو واو أو ياء سواكن – يكون قبل حرف الروي سواء كان الروي ساكنًا أم متحركًا والواو والياء تجتمعان في قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها»[(١)]، وقد استخدم بشار في رثائيته النوع الأول، حيث راوح بين (الواو والياء) في القصيدة؛ فجاءت القافية مردوفة بالياء في الأبيات كلها، ما عدا أربعة أبيات كان الردف بالواو.

(١) **موسيقى الشعر وعلم العروض**، د. يوسف أبو العدوس، دار جرير، الأردن، ١٤٣٥هـ – ٢٠١٥م، ص ٥٢.

وتتضح وظيفة الردف الأسلوبية في الإيقاع الموسيقي وتنغيمه عبر إطالة الصوت الناتجة عن طبيعة حروف المد واللين، فإطالة الزمن بنطق الحرف السابق على الروي يضفي على الأبيات رنة ونغمًا موسيقيًا يبعث حالة شعورية تتناسب وتجربة الشاعر ومراده، كما أن هذه الحروف تبعث لدى الشاعر مرونة في التنوع والإيقاع من خلال كسر الرتابة السمعية، والانسجام الصوتي والتناغمي بين الأبيات.

واختيار (الياء والواو) كحرفي ردف يعكس دلالات مختلفة، فالواو توحي بالحنين في الأبيات التي وردت فيها، بينما الياء تُعزز الشعور بالحزن والانكسار في الأبيات الأخرى.

ثانيًا- الموسيقى الداخلية:

تُعد الموسيقى الداخلية المرتكز الثاني لبناء الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية، ويتحقق هذا اللون الإيقاعي بواسطة «الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر»[1] وبهذا، يتوسل الشاعر لتحقيق هذا اللون الإيقاعي بواسطة النغم الخفي والتلاؤم الصوتي للحروف وترتيبها ويمكن إدراك ذلك عبر الآتي:

الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة، والأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية، والتكرار، والمماثلة، والتصريع.

(١) **قضايا الشعر في النقد**، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٣٦.

١ – الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

تتشكل أصوات حروف اللغة من مجهور ومهموس، وهذا التنوع يعمل على تلوين الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية من خلال أصوات هذه الحروف؛ حيث إنها «توظف خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى وكأدوات تعبر عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية»(١).

ويتجلى هذا النوع عبر الجهر والهمس، فالحرف / الصوت المجهور هو «الصوت الذي يهتز من النطق به الوتران الصوتيان بحيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس»(٢).

والأصوات المجهورة هي: [الألف، والباء، والجيم، والدال، والذال، والراء، والزاي، والضاد، والظاء، والعين، والغين، واللام، والميم، والنون، والواو، والياء].

بينما الحرف / الصوت المهموس هو «الصوت الذي لا تهتز الأوتار الصوتية عند النطق به» (٣)، وحروف الهمس هي: [التاء، والثاء، والسين، والشين، والصاد، والطاء، والحاء، والخاء، والقاف، والكاف، والفاء، والهاء].

ويمكن استعراض نسبة تواتر ورود الأصوات المجهورة والمهموسة في رثاء بشار لابنه عبر الجدول الآتي:

الحروف المجهورة	عدد مرات ورودها		الحروف المهموسة	عدد مرات ورودها
الجيم	١٩		التاء	٣٣
الباء	٥٣		الهاء	٢١

(١) **أصول قديمة في شعر جديد**، د. نبيلة الرزاز اللجيمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م، ص ١٣٥.

(٢) **علم اللغة العام** "**الأصوات**"، د. كمال بشر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ١٠١.

(٣) **السابق**، ص ١٠٤.

الحروف المجهورة	عدد مرات ورودها		الحروف المهموسة	عدد مرات ورودها
الميم	٥٤		الحاء	٢٢
الدال	٢٧		الخاء	٥
الذال	٨		الكاف	١٩
الراء	٤٥		الشين	٨
الزاي	٨		الضاد	٩
الضاد	٣		السين	١٠
العين	٣٨		الثاء	٥
الغين	٨		الفاء	١٩
اللام	٧٧			
النون	٥٧			
القاف	٢٠			
الهاء	٤٥			
الياء	٨٥			

من خلال الجدول السابق، يتبين للمتلقي غلبة الأصوات المجهورة في القصيدة على الأصوات المهموسة، وتتكشف الدلالة الأسلوبية في ظرف القصيدة وغرضها؛ فالمصيبة التي ألمت ببشار دعته أن يجهر بأعلى صوته كي يخرج ما بداخله من آلام ليتشاركها السامعون معه، كما أن بعض الأصوات المجهورة تعين على التنهيد، وإخراج الأنات الحارة، والزفرات الموجعة.

٢ – الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية:

الصوت الانفجاري الشديد هو «الحرف الذي يمنع الصوت أن يجري فيه»[١] بمعنى أنّه الصوت الذي يحدث عند نطقه وقفة انفجارية، وحروف الشدة هي: [الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والدال، والتاء، والياء].[٢]

بينما الصوت الاحتكاكي الرخو هو «الصوت الذي يجري فيه الصوت»[٣] فيُحدث عند خروجه احتكاكًا مسموعًا، وحروفه هي: [الفاء، والثاء، والدال، والطاء، والسين، والزاي، والصاد، والشين، والخاء، والغين، والحاء، والعين، والهاء].[٤]

أما عن نسبة الأصوات الانفجارية إلى الأصوات الرخوة والاحتكاكية فيمكن تبينها عبر الجدول الآتي:

الحروف الانفجارية	عدد مرات ورودها		الحروف الرخوة	عدد مرات ورودها
الهمزة	٤٥		الفاء	١٩
القاف	٢٠		الثاء	٥
الكاف	١٩		الذال	٨
الجيم	١٩		السين	١٠
الدال	٢٧		الزاي	٨
التاء	٣٣		الصاد	٩

(١) **الخصائص**، ابن جني، تحقيق د/ محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت ١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م، ص ٦١.

(٢) **السابق**، ص ٦١.

(٣) **السابق**، الصفحة نفسها.

(٤) ينظر: **علم اللغة العام "الأصوات"، ص ٢٩٧.**

الحروف الانفجارية	عدد مرات ورودها		الحروف الرخوة	عدد مرات ورودها
الباء	٥٣		الشين	٨
			الحاء	٢٢
			الغين	٨
			الخاء	٥
			العين	٣٨
			الهاء	٢١

ويُلحظ من الجدول السابق تفوق الحروف الشديدة الانفجارية فهي وسيلة للتعبير عما في نفس بشار من حزن وألم، وكأنه يرسم صورة للحالة الشعورية التي يعايشها، لذا استعان بهذه الأصوات ليبرز المعنى ويبينه ويكشفه، وليوضح للسامع ما في قلبه من أسى وشقاء.

٣-**التكرار**: من الظواهر الأسلوبية التي تتولد بواسطة الموسيقى الداخلية فيضفي وجوده جمالاً يأخذ باهتمام السامعين ويحوز انتباههم وتتحقق دلالته من خلال «إثارة انتباه المتلقين وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن أهميتها»[١] ، ويتنوع التكرار في القصيدة الشعرية بين تكرار الحرف / الصوت، وتكرار الكلمة، وتكرار اللازمة.

(١) **المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب**، د. نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها – جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، العدد ١٤، ديسمبر ١٩٩٩م، ص٣٨.

أولاً– تكرار الحرف / الصوت في رثائية بشار لابنه:

ترتبط الطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة إحداثها لإيقاع داخلي يتلاءم والحالة الشعورية النفسية للمبدع بالجرس الموسيقي لألفاظه الشعرية وأثرها على المتلقي / السامع، فالحرف في صورته المجردة لا يعبر عن شيء، ولا يكتسب قيمة موسيقية بمفرده، وإنما تبرز خصائصه ومميزاته الإيقاعية من خلال ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد يعتري قيمته الصوتية التغيير والتحوير تبعًا لاختلاف موقع الصوت من كلمة لأخرى(١)، بمعنى أن الحرف / الصوت مثل الفرد في المجتمع لا يكتسب مكانته ولا تبرز حيويته إلا عبر التفاعل مع النسيج المجتمعي المحيط، ومن نماذج تكرار الحرف / الصوت في قصيدة بشار يقول:

أَجارَتَنـا لا تَجزَعـي وَأَنيبـي ∴ أَتـاني مِـنَ المَـوتِ المُطِـلِّ نَصـيبي

بُنَيِّـي عَلـى قَلبـي وَعَينـي كَأَنَّـهُ ∴ ثَـوى رَهـنَ أَحجـارٍ وَجـارَ قَليـبِ

كَـأَنّي غَريـبٌ بَعـدَ مَـوتِ مُحَمَّـدٍ ∴ وَمـا المَـوتُ فينـا بَعـدَهُ بِغَريـبِ

يُلحظ في الأبيات السابقة تكرار حرفي المد – الألف والياء – حوالي خمس وعشرين مرة، والميم وردت سبع مرات وكذلك اللام، أما النون فوردت عشر مرات، في حين ورد صوت التاء ست مرات، وتكررت الجيم أربع مرات، والهمزة تكررت خمس مرات.

(١) ينظر: **الصورة الشعرية عند الشابي**، د. مدحت الجيار، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٤٨.

وتتضح الدلالة الأسلوبية في الآتي:

فتكرار الراء واللام والميم يتشاكل مع حروف المد – الألف والياء – في الأبيات الثلاثة السابقة من حيث سهولة مجاورتها لحروف الهجاء، فيسهل النطق معها دون تعسر أو إعياء، مما يجعلها أكثر وضوحًا في النطق والتصاقًا بالسمع هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن مجموع هذه الأصوات المتكررة في الأبيات السابقة (الراء – اللام – الميم – حرفي المد – الجيم – الهمزة – النون) جاء معبرًا عن دفقات شعورية يعانيها بشار، ويمكن تأمل هذه الدفقات من خلال توزيع الحروف وتناسقها في الأبيات، فهناك «علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي بشتى حروفه وبين صوت الشاعر الداخلي... هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفني بحيث يصبح العمل الشعري بناءً محكمًا بمنطق خاص ملونًا بألوان صوتية وإيقاعية متميزة»[(١)]، وهو ما يمكن تسميته بالصورة السمعية التي تتضح من خلال سياق الأصوات وأسلوبيتها عبر الآتي:

١ – التناغم والانسجام الصوتي مع الإحساس الانفعالي والشعور العاطفي، فهي تكشف عما يدور في نفس بشار من أحاسيس ومشاعر صادقة تتسم بالحزن والأسى على ابنه الراحل.

٢ – التناسق الصوتي بين أصوات الحروف فلا تشعر بتنافر أو ثقل، وفيه دلالة على قدرة بشار وحسن اختياره لمفردات اللغة التي يعبر بها عن مراده.

(١) **موسيقى الشعر** "**دراسة فنية عروضية**"، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ١/١٧.

٣ – تراكم بعض الأصوات (حرف المد، والتاء، والنون، والجيم) وتكرارها يوحي بعمق الدلالة التي تتضافر إيقاعيًا مع التجربة الرثائية التي تنبع منها القصيدة.

ثانيًا– تكرار الكلمة: يُراد به تكرار كلمات معينة في القصيدة الشعرية بحيث تكون هذه الكلمة المكررة تسيطر على الشاعر وتهيمن على تفكيره، فهي ذات صلة وثيقة بالمعنى العام للنص.

وفي الأبيات السابقة، تكرر لفظ (الموت) ثلاث مرات ولفظ (غريب) مرتين، وتتكشف دلالة التكرار الأسلوبية لكلمة (الموت) كون هذا اللفظ المسيطر على فضاء النص الرثائي ينطلق من نفس منكسرة تشربها الحزن وكساها الألم، كما أن التكرار يعمل على إنتاج حالة من التناسق الصوتي بين تفعيلات الأبيات المذكور فيها لفظ (الموت)، مما يرسم في ذهن السامع الحالة النفسية لبشار، هذا الراثي الذي هزمه الموت فأخرجه من حياة الطمأنينة والسكون إلى حياة الوحدة والشقاء، فتصدع بناؤه وتهدمت حياته، فلا طعم للحياة بعد موت (محمد)، ولا راحة فيها بعد فقده، أما تكرار كلمة (غريب) فالأجواء المحيطة بالشاعر أجواء موحشة مخيفة تتوازى وحالة الغربة التي أصبح يحياها ويعيشها، ومما يزيد روعة التكرار أن الغربة هنا روحية معنوية وليست جسدية حسية، وهي أشد قسوة على النفس وأكثر إيلامًا للمكلوم.

ثالثًا– تكرار اللازمة المائعة: هي اللازمة "غير الثابتة التي يطرأ فيها تغير طفيف على"[(١)] التعبير المكرر، وقد جاءت في قصيدة بشار في بيتين غير متتاليين:

---

(١) **التكرار في الشعر الجاهلي**، د. موسى ربعاية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، جـ٥، ع ١، ١٩٩٠م، ص١٦٢، وهناك لازمة ثابتة هي التي يتكرر فيها البيت الشعري بشكل حرفي.

كَـأَنّي غَريـبٌ بَعـدَ مَـوتِ مُحَمَّـدٍ ∴ وَمـا المَـوتُ فينـا بَعـدَهُ بِغَريـبِ

لَعَمـري لَقَـد دافَعتُ مَـوتَ مُحَمَّـدٍ ∴ لَـو انَّ المَنايـا تَرعَـوي لِطَبيـبِ

تكرار عبارة (موت محمد) فقد جاءت في البيت الأول بكسر "التاء" وتنوين "محمد"، بينما جاءت في البيت الثاني بنصب التاء وتنوين "محمد"، ويكتسب هذا التكرار أسلوبيته من اختلاف حركة "التاء" وتنوين "محمد"، فالأولى – كسر التاء – تتناسب وحالة الوحشة وغياب الألفة والمؤانسة التي كان يجدها في وجود "محمد"، فعبّر عن ذلك بالغربة، فكل غريب مكسور، بينما جاءت بنصب "التاء" في الثانية؛ لأنّ المدافعة تستوجب المواجهة والمجابهة فتكون الحركة المناسبة هي الفتح التي تناسب الانتصاب وكأن بشارًا منتصب أمام الموت يدافع ويقاوم فبينهما شد وجذب، كذلك مجيء "محمد" منونًا يشي بالانكسار فرنة الغنة أنين وحزن وانكسار.

كما أن أسلوبية هذا التكرار للّازمة المائعة كونها مؤشرًا أسلوبيًا يستثير ما يحياه بشار من ناحية، ومن ناحية أخرى يجسد حالة الضغوطات النفسية والانفعالات الشعورية التي تترى على ذاته فتولد لديه شحنات آسية يُفرغها من خلال هذا التكرار.

٤- **المماثلة:** هو «تماثل الألفاظ أو بعضها في الوزن»[١]، وتعمل هذه المماثلة في الوزن على استحالة الخطاب إلى ما يشبه النغم المتوالي بواسطة تكرار وترديد كلمات متماثلة من ناحية الوزن الصرفي مما يزيد من قيمة الموسيقى الداخلية للقصيدة.

ومن نماذج المماثلة في القصيدة قول بشار:

صَـبَرتُ عَلـى خَيـرِ الفُتُـوِّ رُزِئتُـهُ ∴ وَلَـولا اِتِّقـاءُ اللَـهِ طـالَ نَحيبـي

عَجِبـتُ لِإِسـراعِ المَنِيَّـةِ نَحـوَهُ ∴ وَمـا كـانَ لَـو مُلِّيتُـهُ بِعَجيـبِ

(١) **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، صفي الدين الحلي، تحقيق / نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م، ص ١٩٥.

رُزِئتُ بُنَيِّي حينَ أَورَقَ عودُهُ ∴ وَأَلقى عَلَيَّ الهَمَّ كُلُّ قَريبِ

فالمماثلة في (صبرت، عجبت، رزئت) فقد اتفقت من حيث الوزن، أما الوظيفة الأسلوبية فيمكن إدراكها من دلالة هذه الأبيات التي تكشف هول الفاجعة ووقعها وصبر الشاعر تجاه رحيل ابنه على الرغم من قوة المصاب، واستهلال بشار الأبيات الثلاثة بهذه الكلمات المتماثلة في البنية الصرفية، مما يزيدها حسنًا وبهاءً فيرتفع إيقاعها الموسيقي جلالاً وأبهة، كاشفًا عن أحاسيس الأسى والألم التي تعتصره على ابنه الراحل على الرغم من محاولات التماسك والتسليم والرضا التي يبديها بالصبر وعدم الجزع.

٥- **التصريع:** هو لون من ألوان الموسيقى الداخلية يقصد به «جعل العروض مقفاة تقفية الضرب» [١]، وتبرز قيمته أن له في «أوائل القصائد طلاوة وموقعًا من النفس للاستدلال به على القافية قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صفي العروض والضرب»[٢].

وقد جاء المطلع عند بشار في القصيدة مُصرعًا حيث يقول :

أَجارَتَنا لا تَجزَعي وَأَنيبي ∴ أَتاني مِنَ المَوتِ المُطِلِّ نَصيبي

فالتصريع الاتفاق بين (أنيبي) و(نصيبي)، وقد خلق هذا الاتفاق جرسًا موسيقيًا مميزًا، فعمل كأنه رنين ومقدمة موسيقية تجذب انتباه السامع وتحثه على استكمال القصيدة، كما لا يخفى ما لهذا التصريع من دلالة تعبيرية تبرز الحالة الوجدانية الانفعالية التي يحياها بشار ومدى حزنه إزاء موت ابنه، مما يُعمق أثر التصريع في نفس المتلقي ووجدانه.

---

(١) **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٧، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م، ٤/ ٨٣.

(٢) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص ٢٨٣.

✍ المبحث الثاني

السمات الأسلوبية في المستوى التركيبي

يشكل المستوى التركيبي أهمية بالغة في الدراسات الأسلوبية، إذ يتوقف فهم مدلول النص ومراده على كيفية تركيب الجمل ومقوماتها اللغوية في إطار النص الأدبي، فالشاعر يسعى إلى دمج العناصر اللغوية وتركيبها بحيث تنسجم وتتسق مع السياق الذي ترد فيه من ناحية، ومع مراد الشاعر ومقصده وفق تجربته الخاصة من ناحية أخرى، فلكل شاعر «خصوصية نحوية ذات إمكانات تميزه وتكشف عن تفرده، وتضفي على شعره طبيعة دلالية خاصة تميزه عن غيره من الشعراء، حتى لو كان هناك تشابه في المعاني وتقارب في الأفكار»[١] .

فوسيلة الشاعر في هذا المستوى ما يحدثه من حالات تآلف وانسجام بين التراكيب والمفردات التي تتكشف معانيها ودلالاتها من خلال التجربة والغرض المقصود.

وقد وفق بشار في استغلال طاقاته اللغوية وقدرته النحوية في صياغة قصيدته في رثاء ابنه "محمد"، ويمكن دراسة المستوى التركيبي في القصيدة عبر الأبعاد الآتية: الأفعال بين الماضي والمضارع والأمر، والتقديم والتأخير، والخبر والإنشاء، والالتفات، والحذف، والتناص.

أولاً- الأفعال بين الماضي والمضارع والأمر:

من خلال تتبع الأفعال الواردة في القصيدة وجدتها تتنوع بين الماضي، والمضارع، والأمر، ونسبة ورودها يمكن حصرها في الجدول الآتي:

---

(١) **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، د. محمد عبد المطلب، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٤٢.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	فعل الأمر
أتاني / ثوى	تجزعي	أنيبي
صبرت / طال	ترعوي	
دافعت / أصبحت	يذكرني	
رزئته / تقادمت	أفيضها	
دعته / استجاب	أحظى	
دعا / عجبت	أظل	
كان / مليته	يكون	
رزئت / أورق	نؤمل	
ألقى / كنت	يزال	
أرجو / كان		
ذوى / غدا		
مضى / أضرت		
شئت / راعتني		

دلالة غلبة الأفعال الماضية في القصيدة تحمل الدلالات الأسلوبية الآتية: التسليم والرضا بالقضاء، والاستسلام لقضية الموت وحتمية وقوعه، فجملة هذه الأفعال تضع الحدث في إطار الماضي الذي لا رجعة فيه، كما أن هذه الأفعال في جملتها تترك المتلقي يدرك مدى إحساس بشار بحالة الغربة والانقطاع والتحول الجذري الذي يشعر به جراء هذا الفقد من خلال إبراز ما كان يؤمله في ولده من خير سيجره عليه لو بقى وطال عمره، وما استحالت إليه دنياه من غربة نفسية واغتراب معنوي، وأما الأفعال المضارعة فقد استخدمها للتعبير عن تجدد

ذكرى ابنه واستمراريتها في نفسه، بينما جاء فعل الأمر الوحيد في القصيدة ليكشف للسامعين عن توجيه منه لزوجه بالصبر والتجلد في مواجهة الفقد.

وأقول: إنّ غلبة الأفعال الماضية في القصيدة لم يكن مجرد محاولة من بشار لسرد ما حدث ووقع، وإنما توظيف أسلوبي واعٍ لتجسيد أثر الفقد على نفسه وكشف نظرته للواقع الحياتي الجديد بعد موت ولده.

ثانيًا- الأساليب بين الخبر والإنشاء:

إنّ التقسيم النحوي التقليدي للكلام إلى خبر وإنشاء يفتح آفاقًا واسعة لفهم كيفية تلوين الشاعر لنصه بدلالات متنوعة، فالخبر بما يحمله من إمكانية التصديق والتكذيب، يقدم حقائق أو تصورات قد تكون موضعًا للاتفاق أو الاختلاف، بينما الإنشاء، بأشكاله المتعددة من أمر ونهي واستفهام ونداء وتمنٍّ وقسم، فيعبر عن انفعالات ورغبات وتوجهات من الذات الشاعرة تود نقلها للسامعين ليخوضوا تجربته ويعايشوها، والشاعر يلجأ – غالبًا – إلى توظيف الأساليب بنوعيها خبرًا وإنشاءً في حدود ما تصبو إليه نفسه من خلال هذا التوظيف، فيعمل على إثراء المعاني وتوليدها ونقلها من أصلها إلى معانٍ جديدة مبتكرة ما يضفي على القصيدة الجاذبية والإقناع.

وقد استخدم بشار الأساليب خبرًا وإنشاءً في قصيدته، ومن الصور الخبرية قوله:

بُنَيِّي عَلى قَلبي وَعَيني كَأَنَّهُ ∴ ثَوى رَهنَ أَحجارٍ وَجارَ قَليبِ

يحمل الإخبار عن مكان الابن على الرغم من تقريريته وثبوته ورسوخه معانيَ من الحسرة والأسى؛ لانتقاله من سكن القلب الغض اللين إلى الأحجار القاسية الصلبة، ولمزيد من التأثير في نفوس السامعين عمد بشار إلى التحول والانزياح السياقي من خلال مخالفة التعبير المباشر فانزاح إلى أنساق جمالية أبرزت فيه هذا التحول وزادت جماليته، لأنّ الأصل أن يقول "ثوى" لا أن يقول "كأنه ثوى"، ما يكشف هول المصيبة وقوة الفجيعة مع إقراره بها وقبوله لها، كما يمكن أن يكون هذا الانزياح الأسلوبي يُضفي مسحة جمالية على الألم، فبالرغم من الألم

العميق، يلجأ الشاعر إلى التعبير الفني الجمالي الذي يعد من خصائص اللغة الشعرية.

ويُلحظ على الرغم من كون الجملة تقريرية خبرية في ظاهرها، إلا أنها تحمل شحنة انفعالية قوية وتكشف عن عمق حسرة بشار من خلال اختيار المفردات واللجوء للتشبيه، ومن هنا ليس الخبر مجرد إعلام بالواقع، بل تعبير فني عن أثره على النفس.

وأما الأساليب الإنشائية بما تحمله من قوة وتأثير وتجسيد للانفعالات الداخلية وتصوير للمشاعر الخفية، فتزيد وهج الأسلوب وجماله وتمنحه فعالية خاصة، وصور أساليب الإنشاء الطلبي وغير الطلبي في قصيدة بشار تتنوع بين النداء، والنهي، والأمر، والتمني، والاستفهام.

١ – **النداء:** من الأساليب الإنشائية التي يستعين بها الشعراء في الرثاء رغبة في المشاركة أو استحضار الغائب لتخفيف ما تنوء به نفسه، وأسلوبية النداء لعلها في الرثاء تتأتى في محاولات الشاعر الحثيثة تحفيز نفسه أو المنادى على التجاوب مع الواقع الجديد وتقبله واستيعاب الفاجعة.

٢ – **الأمر:** « طلب الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام»[١] وتبرز أسلوبيته في مقدرة الشاعر نقله من معناه الأصلي إلى معنى مجازي، يتمثل في نصح، وإرشاد، وتوجيه، ونحوها من المعاني.[٢]

---

(١) **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م، ص ١٨٤.

(٢) ينظر: **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط٢، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، ص ١٤، ١٥.

٣ – **النهي:** لون أسلوبي يصدر من القائل إلى المستمع لزجره ونهيه وكفه عن إتيان فعل ما على جهة الاستعلاء والإلزام(١)، وفي الرثاء غالبًا يكون موجهًا للنفس أو للمشاركين في المصاب.

وقد جمع بشار هذه الأساليب الثلاثة – النداء والنهي والأمر – في مطلع القصيدة حيث يقول:

أَجارَتَنـــا لا تَجزَعـــي وَأَنيبـــي ∴ أَتـاني مِـنَ المَـوتِ المُطِـلِّ نَصـيبي

الأساليب "النداء والنهي والأمر" موجهة للزوجة الثكلى، ففي النداء المشاركة الوجدانية، وفي النهي ضرورة التجلد وعدم الاستسلام لليأس، وفي الأمر لجوء إلى الله وتسليم بالواقع، كما أن هذا الأسلوب قرآني محض فقد ورد في القرآن الكريم النداء متبوعًا بالأمر أو النهي كما في قوله تعالى { **يَا عِبَادِ فَاتَّقُونِ** }. سورة الزمر من الآية (١٦).

أما تزاحم هذه الأساليب فهو لون أسلوبي يدل على التكثيف والتثوير للمشاعر وتحريكها من التعاطف مع المنادى إلى التأثر بالنصيحة والأمر.

واجتماع النداء مع تقدمه على النهي والأمر عند البلاغيين لون من ألوان توكيد المعنى وتقريره مع التنبيه والإيقاظ ولعل ما يقوي معنى النهي والأمر ويجعله عالقًا في الذهن ذكر السبب والعلة. (٢)

ونادى بشار زوجه وشريكته في مصابه طالبًا منها أن تصبر وتتوب إلى الله (ﷻ) معللاً طلبه بأن المصاب – الموت – لا مهرب منه فهو سهم نافذ وقدر محكم، وهذا التعليل يقوي معنى النهي والأمر ويجعله أكثر رسوخًا وإقناعًا في الذهن.

---

(١) ينظر: **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، ص ٦٦٧.

(٢) ينظر: **الشعر الجاهلي** "**دراسة في منازع الشعراء**"، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبه، القاهرة، ط٢، ١٤٣٣هـ، ص ٢٥٦.

٤ – **الاستفهام:** «ظاهرة أسلوبية تضفي على الشعر نوعًا من الخيال وتنوع الدلالة وتعدد المعاني السياقية لأن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تغرس فيه بحيث تؤدي دورًا مزدوجًا في الصياغة»(١)، فالاستفهام في الشعر غالبًا ما يتجاوز وظيفته الأصلية ليحمل دلالات أسلوبية متنوعة تنبع من السياق، مما يُثري النص ويمنحه عمقًا وتأثيرًا خاصًا.

ومن صور الاستفهام المجازي في رثاء بشار لابنه:

وَما جَزَعي مِن زائِلٍ عَمَّ فَجعُهُ ∴ وَمِن وِردِ آباري وَقَصدِ شَعيبي

فالاستفهام في البيت خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي فهو استفهام إنكاري يفيد النفي، وأسلوبيته تتضح في: أن بشار لما نهى زوجه عن الجزع ابتداءً فقال: «أجارتنا لا تجزعي» وأظهر من التسليم والرضا ما عساه أن يكون استفهامًا له أنه غير جزع، قال: «وما جزعي؟» ونفى الجزع لا يمنع حزنَه وبكاءَه، بل قد يكون وسيلة أسلوبية للتعبير عن حزن أعمق وأكبر من أن يوصف بالجزع العادي، كما أن خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي يُثير تفكير المتلقي فيتأمل في طبيعة الفقد والحياة والموت، بدلاً من مجرد تلقي المعلومة بشكل سطحي مباشر.

والبيت في أصله لون من ألوان الحكمة حيث سمى ولده «زائلاً» فلم يخصه وإنّما عممه ليجد فيه كل مصاب سلواه، والمعنى: فما جزع من يجزع كزائل؟

٥ – **التمني:** لون من ألوان أسلوب الإنشاء الطلبي يراد به «طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله: إما لكونه مستحيلاً، والإنسان كثيرًا ما يحب المستحيل

(١) **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، ص ١٩٤.

ويطلبه، وإما لكونه ممكنًا غير مطموع في نيله»[١] وتتحدد هذه الاستحالة وعدمها من خلال قرائن ودلائل يوردها الشاعر في نصه، والأصل في التمني استخدام (ليت) وقد يعدل عنها إلى أدوات أخرى منها (لو) التي استخدمها بشار حيث يقول:

لَعَمري لَقَد دافَعتُ مَوتَ مُحَمَّدٍ ∴ لَو انَّ المَنايا تَرعَوي لِطَبيبِ

«فلو» هنا تعني تمني طلب المستحيل الذي لا يتحقق، وهو أن تستجيب المنايا فتترك "محمدًا" يعيش ويطول بقاؤه، والاستحالة باب مشرع تلج منه الحسرات التي تتلاطم في رأس بشار.

٦ – **القسم:** ضرب من ضروب الإنشاء غير الطلبي يراد به المدح أو اكتساب الفخر أو أن يكون هجاءً للغير أو وعيدًا له، أو أن يجري مجرى التغزل أو الترقق[٢]، ومنه:

لَعَمري لَقَد دافَعتُ مَوتَ مُحَمَّدٍ ∴ لَو انَّ المَنايا تَرعَوي لِطَبيبِ

القسم هنا يفيد التأكيد، ودخوله على الفعل الماضي المسبوق بقد أفاد التحقيق والوقوع، واختيار فعل المدافعة الدال على المشاركة فيه ما يشبه دفع التهمة عن نفسه ويبرئ ذاته، وكأن الشاعر بذل ما في وسعه وأكثر فلم يقصر وبذل ما في طوقه وذرعه، لكن دفع المنايا ومواجهتها أمر لا يفيد ولا يدفع الموت الواقع.

---

(١) **علم المعاني – البيان – البديع**، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص١٠٨.

(٢) ينظر: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، لأبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق / حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٣م، ص ٣٢٧ وما بعدها.

ولا يخفى ما في البيت من مقابلة خفية بين الحياة التي يفيدها لفظ القسم «لعمري» وبين الموت حيث زادت هذا المقابلة البيت رونقًا وجلالاً وأبرزت فداحة المصيبة وعمقها.

ثالثًا– أسلوب الشرط: مؤشر أسلوبي تركيبي يقوم على تعليق جملة بجملة من خلال أداة خاصة هي أداة الشرط «إذا، إن، لو» بحيث تكون علاقة الجملة الأولى بالثانية علاقة سببية، أما التعليق بينهما فيتم في الماضي أو المستقبل(١)، ومنه قول بشار:

لَعَمري لَقَد دافَعتُ مَوتَ مُحَمَّدٍ ∴ لَو انَّ المَنايا تَرعَوي لِطَبيبِ

«لو» أداة الشرط التي تفيد الامتناع للامتناع، «ترعوي» فعل الشرط، وجواب الشرط محذوف يتعذر وقوعه لتعذر وقوع فعل الشرط.

والمعنى: لو أن المنايا تكف عن غيها وتمتنع عن عنادها وتستجيب لمحاولات الأطباء، لظل "محمد" حيًّا وما مات، لكن المتلقي يستشعر أن حذف الهمزة في «لو ان» – على الرغم من وجوبه لاستقامة الوزن – حذف مقصود ليناسب حذف الجواب ويلائمه، فلما حُذفت الهمزة حذف الجواب، وهنا تبرز مقدرة بشار الأسلوبية، فمع كون حذف الهمزة ضرورة للوزن، فإن الشاعر المجيد هو من يستطيع أن يوظف هذه الضرورة لخدمة المعنى المراد وتعزيز تأثيره الأسلوبي.

رابعًا– التقديم والتأخير:

ظاهرة أسلوبية مشتركة بين النحاة والبلاغيين تتبدى أسلوبيتها في النص الأدبي من خلال مخالفة الترتيب المعتاد للجملة، رغبة في إثارة وعي المتلقي ولفت انتباهه للمعنى المقصود الذي لا يؤديه الترتيب المعتاد للجملة؛ لأن

(١) ينظر: **شرح التسهيل "تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد"**، ابن مالك، تحقيق / محمد عبد القادر عطان وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م، ٣٨٦/٣.

الترتيب المعتاد لا يُقدّم أسلوبًا بالمعنى الأدبي، وإنّما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة كما أنّها هي التي تدلنا على الغرض العام والدلالة المقصودة(١)، وتتنوع ألوان هذا الأسلوب إلى عدة أنماط، ومما ورد منها في رثائية بشار لابنه:

١- تقديم الخبر الجار والمجرور على المبتدأ كما في قوله:

وَلي كُلَّ يَومٍ عَبرَةٌ لا أُفيضُها ∴ لِأَحظى بِصَبرٍ أَو بِحَطِّ ذُنوبِ

التركيب الأصلي (عبرة لي كل يوم لا أفيضها)، والتركيب الوارد (ولي كل يوم عبرة لا أفيضها)، ولعلّ بشار عمد إلى هذا التقديم والتأخير دلالة على التخصيص والتوكيد، فتقديم الجار والمجرور يبرز خصوصية حزنه وعمق مصابه، وقوله (كل يوم) يؤكد على استمرارية هذا الحزن وملازمته للشاعر في كل لحظة من لحظات يومه، فلن ينسى ابنه أو يسلاه فدموعه تنسال عليه أبد الدهر، فدموعه ليست رد فعل عابر، بل حالة دائمة مستمرة تعكس عمق الفقد ويؤكد ذلك تقديم الظرف (كل يوم).

٢ - تقديم الجار والمجرور على الفعل:

كما في قوله:

إِلى اللَهِ أَشكو حاجَةً قَد تَقادَمَت ∴ عَلى حَدَثٍ في القَلبِ غَيرِ مُريبِ

التركيب الأصلي (أشكو إلى الله حاجة قد تقادمت)، والتركيب الوارد (إلى الله أشكو حاجة قد تقادمت)، والتقديم هنا لأجل الاختصاص. فالحاجة، وهي الأماني التي تعتمل في نفوس الراثين في عودة أمواتهم، فلا ينقطع رجاؤهم ولا تستجيب هذه الطموحات، التي لا يمكن تمنيها إلا من الله – تبارك وتعالى – لعظم قدرته.

(١) ينظر: **البلاغة والأسلوبية**، د. محمد عبد المطلب، ص ٣٣٧.

٣ – تقديم خبر الفعل الناسخ على اسمه:

كما في قوله:

وَكـانَ كَرَيحـانِ العَـروسِ بَقـاؤُهُ ∴ ذَوى بَعـدَ إِشـراقِ الغُصـونِ وَطيـبِ

التركيب الأصلي (وكان بقاؤه كريحان العروس)، والتركيب الوارد (وكان كريحان العروس بقاؤه)، وتتأتى دلالة التقديم الأسلوبية من خلال إيضاح سرعة رحيل ابنه وقلة مكثه في الدنيا، فقد تمكنت الحسرة من قلبه وغادر مسرعًا شأنه شأن ريحان العروس الذي لا يطول بقاؤه سوى يومين أو أكثر، كما أن البدء بالصورة الحسية للريحان يُثير في نفس المتلقي إحساسًا بالجمال المؤقت والزوال السريع، مما يهيئه للشعور بالحسرة والألم الذي سيأتي لاحقًا بالموت الخاطف والمفاجيء للابن الراحل.

٤ – تقديم المفعول به على الفاعل:

كما في قوله:

رُزِئـتُ بُنَيِّـي حـينَ أَورَقَ عـودُهُ ∴ وَأَلقـى عَلَـيَّ الهَـمَّ كُـلُّ قَريـبِ

التركيب الأصلي (وألقى كلُّ قريب عليّ الهم)، والتركيب الوارد (وألقى عليّ الهم كلُّ قريب)، فقدّم المفعول به على الفاعل للدلالة على اختصاصه بالحزن والهمّ دون غيره، فلن يشاركه فيه أحد ولن يهدهد جنابه بشر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، أختص بالمسؤولية لأن حين شبّ ابنه وأينع غصنه وتمنى فيه النجابة وتهافت الأقرباء عليه لقضاء أمورهم انقضى أجله وعمره، فتحمل الشاعر تبعات هذا الأمر وحده دون غيره.

خامسًا– الالتفات:

من أساليب الانزياح التركيبي التي تهتم بالتحول من حال إلى حال آخر ويمكن إدراك هذا النسق من خلال: الالتفات في الأفعال، أو الالتفات العددي،

أو الالتفات في الضمائر، هذا التحول المفاجئ من شأنه أن يجذب الانتباه ويثير الذهن ويضيف بُعدًا جماليًا ودلاليًا للنص.

١ – الالتفات في الأفعال:

تقوم الأفعال في أصلها على الحركية والنشاط وعدم الثبات أو الاستمرار، وتنويعها في النص الشعري يؤدي إلى فاعلية مستمرة مما يسهم في تقوية الإحساس الجمالي في النص، وبشار راوح في مطلعه بين الأفعال بأنواعها الثلاثة، حيث يقول:

أَجارَتَنا لا تَجزَعي وَأَنيبي ∴ أَتاني مِنَ المَوتِ المُطِلِّ نَصيبي

«لا تجزعي» فعل مضارع مجزوم بـ"لا" الناهية، و«أنيبي» فعل أمر مبني على حذف النون، و«أتاني» فعل ماضٍ مبني على الفتح المقدر للتعذر، والدلالة الأسلوبية في الالتفات الزمني من المضارع إلى الأمر ثم الماضي تتمثل في الآتي:

١ – على الرغم من تنوع الأزمنة واختلافها فإن السامع يشعر أن ثمة ترابطًا منطقيًا وأسلوبيًا قويًا بين الأفعال الثلاثة، فالنهي عن الجزع كأنه تمهيد ومقدمة للدعوة إلى الإنابة، وكلاهما إرهاص ورد على «زوجه» التي تتوهم نسيانه للفجيعة، فجاء الفعل الماضي ليكشف اختصاص بشار بالمصيبة، وهو ما يجعل البيت الشعري أكثر تأثيرًا وتماسكًا.

٢ – الإيجاز والتكثيف: يعكس تزاحم الأزمنة الثلاثة في البيت السابق قدرة بشار اللغوية وبراعته الشعرية في تكثيف المعاني والأحاسيس في عدد محدود من الكلمات مما يخلق تأثيرًا عاطفيًا عميقًا لدى السامع.

٢ – الالتفات العددي: يُراد به انتقال الشاعر من التعبير بالمعنى المفرد إلى المثنى أو الجمع والعكس، ومن نماذجه في القصيدة قول بشار:

وَقَد كُنتُ أَرجو أَن يَكونَ مُحَمَّدٌ ∴ لَنا كافِيًا مِن فارِسٍ وَخَطيبِ

(أرجو) فعل مضارع للمتكلم المفرد، و(لنا) جار ومجرور يدل على المتكلمين بصيغة الجمع، وقد استخدم بشار صيغة المفرد في رجائه حين قال: (أرجو) لكن في الشطر الثاني التفت من الإفراد إلى الجمع، فانزاح من أسلوب المفرد (أرجو) إلى أسلوب الجمع (لنا) وكأن كفايته ليست لبشار وحده إنما لجميع الأهل والأقارب، فالأمل في "محمد" لم يكن قاصرًا عليه وحده، بل كان أملاً مشتركًا يجمعه بأهله وأقربائه، مما يوسع دائرة الفقد ويجعله أكثر شمولية واتساعًا.

ولعل ما يرشح ذلك قوله قبل هذا البيت مباشرة:

رُزِئتُ بُنَيِّي حينَ أَورَقَ عودُهُ ∴ وَأَلقى عَلَيَّ الهَمَّ كُلُّ قَريبِ

٣ – **التفات الضمائر**: يعني هذا اللون الأسلوبي الذي يتنقل الشاعر فيه بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، والقصيدة موضوع الدراسة بدأها بشار بالمتكلم: (أجارتنا) ثم المخاطب (لا تجزعي وأنيبي) ثم عاد إلى المتكلم (أتاني)، ثم الغائب (كأنه ثوى) ثم عاد إلى المتكلم غالبية أبيات القصيدة.

والدلالة الأسلوبية في الالتفات الضميري تتمثل في محاولة بشار أن ينقل للسامعين ما يعانيه وما يكابده من مصاعب تكالبت عليه وأحاطت به، فلجأ إلى التنويع بين الضمائر لتجسيد التقلبات النفسية التي يقاسيها، كما أن هذا التنويع يُضفي الحيوية على النص ويجعل الخطاب أكثر فاعلية وأثرًا في نفوس السامعين، لكن غلبة ضمير المتكلم على ضميري المخاطب والغائب جاءت من خصوصية هذا الضمير الذي يكشف عن (الأنا) الموجوعة ودورها في تفريغ الشحنات النفسية الملتاعة لدى الشاعر.

سادسًا– الحذف:

ظاهرة انزياحية تركيبية تكتسب أهميتها وحضورها في النص الشعري كونها «خصيصة أسلوبية في صناعة الفن القولي، تتأتى أهميتها من دورها الفاعل في

إنتاج الدلالة وإبداعها وكذا في إحداث شراكة لغوية بين الباث والمتلقي»[1]، فالحذف نقطة اتصالية بين مبدع النص والمتلقي بواسطة دلالات تنبه إلى الحذف وتكشفه، ومن صور هذا اللون في رثاء بشار لابنه "محمد" حذف المسند إليه " المبتدأ"، حيث يقول:

أَغَرُّ طَوِيلُ السَاعِدَينِ سَمَيذَعٌ ∴ كَسَيفِ المُحامي هُزَّ غَيرَ كَذوبِ

والتقدير: «هو أغر» والضمير عائد على "محمد" ابنه المتوفى، إذ إنّ الشاعر قال هذه القصيدة في رثائه، والسبب في حذف الشاعر المسند إليه هو الدلالة على انتهاء الآمال والطموحات التي عقدها على ابنه وتمناها من خلاله، فلما انقطعت وحذفت ناسبها أن يحذف الضمير الدال عليه، كما أن الحذف للتركيز على الصفات الجوهرية التي تمتع بها الابن.

سابعًا- التناص / التعالق النصي:

ظهر هذا المصطلح على يد الناقدة اللسانية "جوليا كريستيفا" حيث تعد صاحبة المصطلح ومنشئته في النقد الأدبي الحديث من خلال أبحاثها التي ظهرت بين عامي ١٩٦٦/ ١٩٦٧م[2]، وترى أن النص الأدبي في حقيقته عبارة عن تفاعل واقتباس من النصوص الأدبية الأخرى، ومن تعريفات هذا المصطلح «أن يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم

(١) **لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة "دراسة أسلوبية بنائية"**، د. فاضل أحمد القعود، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م، ص ١٦١.

(٢) ينظر: **الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث – تحليل الخطاب الشعري والسردي"**، د. نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٠م، ١٠٧/٢.

فيه ليتشكل نصًا جديدًا حديثًا واحدًا متكاملاً»[١] والتناص منه ما هو مستمد من التراث الأدبي، ومن صوره عند بشار ما يُسمى بالتناص المعنوي حيث يُراد به أخذ المعنى من الشعراء السابقين، فيتشرب الشاعر اللاحق معاني السابق ويبث شعره من خلالها، ويلحظ ذلك في مطلع القصيدة، حيث يقول بشار:

أَجارَتَنـــا لا تَجزَعـــي وَأَنيبـــي ∴ أَتـاني مِـنَ المَـوتِ المُطِـلِّ نَصـيبي

مأخوذ من بيت أوس بن حجر:[٢]

أَيَتُّها النَفسُ أَجمِلي جَزَعا ∴ إِنَّ الَّذي تَحذَرينَ قَد وَقَعا

أوجه التشابه والتلاقي المعنوي:

١- النداء: كلا الشاعرين بدأ مطلعه بالنداء، أوس بن حجر ينادي نفسه "أيتها النفس"، بينما بشار ينادي زوجه "أجارتنا"، فالنداء يستهدف طرفًا معنيًا بالمصاب.

٢- تتمحور فكرة البيتين حول الموت والفقد كحدث حتمي لا يمكن مقاومته أو النيل منه.

٣- التحذير من الجزع: أوس يدعو نفسه إلى الجزع الجميل، بينما بشار ينهى زوجه عن الجزع ويدعوها للإنابة، فكلاهما يحاول تجاوز الأثر السلبي للفقد.

أوجه المفارقة والاختلاف:

عمد بشار إلى تطوير المعنى وتوسيعه من خلال تكثيف الأساليب الإنشائية من جهة، ومن جهة أخرى تنويع الضمائر والأفعال مما أكسب المطلع رونقًا وبهاء، وإن ظلت قصيدة أوس علامة فارقة في الرثاء العربي على مر العصور.

---

(١) **التناص نظريًا وتطبيقيًا**، د. أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م، ص٩.

(٢) **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح د/ محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م، ص٥٣.

✍ المبحث الثالث

السمات الأسلوبية في المستوى الدلالي

تمثل البنية الدلالية المحصلة النهائية للعناصر الصوتية والتركيبية؛ فبعد أن يعزف الشاعر ألحان قصيدته على قيثارة موسيقية معينة متخيرًا نسجها بواسطة تراكيب لغوية تنسجم مع اللغة ومراد النص، يأتي دور الدلالة التي تشكل ثمرة ونتاج المستويين الصوتي والتركيبي، فالبنية الدلالية ليست مجرد معانٍ معزولة، بل هي ثمرة التفاعل الأسلوبي بين الأصوات والإيقاع والتراكيب اللغوية، ويمكن تتبع المستوى الدلالي في قصيدة رثاء بشار لابنه "محمد" عبر الحقول الدلالية، والتصوير البياني، والتضاد التجاوري.

أولاً- الحقول الدلالية:(١)

يلجأ الشاعر في نظم قصيدته إلى استخدام حقول دلالية متنوعة، إذ إن دراسة الكلمة المفردة من الآليات الأسلوبية المهمة في تحليل الشعر، واختيارها بعناية من خلال تحديد دلالتها بما يتوافق مع الغرض المقصود من إنشاء النص وإنشاده، فالدلالات التي تحدثها مفردات هذه الحقول المتنوعة هي «التي تثير لدى المتلقي إحساسًا جارفًا بأن كلمات الشاعر هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك، وأنه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييرًا للمعنى والأحاسيس التي يريد الشاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة».(٢)

---

(١) **الحقل الدلالي:** "هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية. فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضم ألفاظًا مثل: أحمر – أزرق – أصفر – أخضر – أبيض.. الخ"

علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتاب ، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م، ص ٧٩.

(٢) **شعر إبراهيم ناجي "دراسة أسلوبية بنائية"**، د. شريف الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٢٥٧.

وقد تنوعت الحقول الدلالية في قصيدة بشار إلى عدة حقول تتمثل في الآتي:

١ – حقل أعضاء الجسد:

(قلبي – عيني – للعيون – قلب – القلب – فؤادي – أبدان – قلوب)

تعد أعضاء الجسد من العناصر الدلالية المهمة في قصيدة الرثاء عمومًا، وقد وظفها بشار في سياق دلالي يهدف إلى تعزيز نزوعها حول تجسيد قيمة ابنه "محمد" من جهة، وما كان يحظى به من حنان بشار وخوفه عليه من جهة ثانية، ومن جهة أخرى ما أحدثته هذه المصيبة في بشار من ضرر لحق به وألم بقلبه وبدنه، فهي مفردات كان ذكرها في ثنايا القصيدة يكشف رفدها من معاني الحزن والضرر الذي لحق بالمرثي والراثي، فهي تمثل تجسيدًا للعاطفة والأثر مع إضفاء الحسية على النص.

٢ – حقل النبات:

(عوده – ريحان – أورق – الغصون)

من الدلالات المهمة في هذه القصيدة على الرغم من قلتها التي تتناسب مع حظ "محمد" المرثي وأيامه القلائل في الدنيا، حيث إن هذه المفردات جاءت كمناحٍ رمزية تحيل إلى ما اتسم به – محمد – من حيوية ونشاط، وأن فقدانه كان في المرحلة التي توسم فيها بشار النجابة والإدراك وحسن التصرف، مرحلة التفاؤل والأمل، لكن هذا لم يحدث فما أن أينع وأورق غصنه حتى عاجله الموت.

٣ – حقل الحزن والصبر والحنين:

(تجزعي – أنيبي – نصيبي – صبرت – رزئته – اتقاء – نحيبي – ترعوي – جزعي – فجعه – تجلدا – كئيب – نوح – أفيضها – عبرة – صبر – ذنوب – أشكو – مروعًا – الهم – مفجعًا – فراق – راعتني)

تعبر هذه الدوال عن حالة وجدانية تعتري بشارًا في مختلف أبيات القصيدة، فهو لا ينفك عن ذكر ابنه محتسبًا وصابرًا ومشتاقًا إليه، وقد دارت هذه المفردات في الأبيات حيث أجاد بشار في استخدامها منوعًا بينها في شكل تناوبي وتعاقبي، ففجرت في نفسه النواح والبكاء تارة، والشوق والحنين تارة ثانية، وتارة ثالثة مُزجت هذه المشاعر بما أحسه من سلب ومعاناة فتجرع كأس الرزية وذاق مرارتها التي لا يزال طعمها في فمه، وقد كان امتزاج هذه العناصر عبر أبيات القصيدة مولدًا لصور أكثر شمولية وثراء، حيث تشكلت دلالتها من التقاء هذه المفردات وتآلفها وتناغيها ما أكسب التجربة الشعرية الحيوية والاستمرارية.

٤ – حقل الموت:

(الموت – ثوى – رزئته – موت – المنايا – زائل – المنية – المنون – رزئت)

يسيطر معنى الموت على الجو العام للقصيدة، فجاءت مفردات هذا الحقل تحمل دلالة قاسية في نفس الشاعر فهي وسيلته المثلى لتشكيل حالته الشعورية، فالمتلقي لها يدرك أن هذا الحقل وامتداداته عبر النص تصريحًا وتلميحًا هي العنصر البارز.

ثانيًا– الصورة البلاغية:

هي «طريقة خاصة من طرق التعبير تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيًا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها – بذاتها – لا يمكن أن تخلق المعنى بل إنّها

يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى الذي تحسنه أو تزينه».[١]

وتتضح أسلوبية الصورة الفنية في أنها «تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي لكثرة الصور الحسية، أو يقدمه الشاعر أحيانًا كثيرة في صورة حسية».[٢]

وانطلاقًا مما سبق تتوزع الصورة إلى تشبيه واستعارة وكناية، ويبرز الشعر العلاقة المجازية التي ينتقل بها من الحقيقة إلى الخيال في محاولة لتقريب الصورة من الفهم والإقناع الذهني والنفسي على وجه من الخيال المؤثر الجميل عبر تجسيمها وتشخيصها للمعاني والصور المقصودة، وفي الوقت نفسه تعد الصورة من خلال أضربها – التشبيه والاستعارة والكناية – وسيلة من وسائل تأكيد الفكرة وتحديدها بغرض تثبيتها في النفوس لإثارة العواطف وتحريك الأذهان.

١ – أسلوبية التشبيه:

من الأدوات الأسلوبية التي يستخدمها الشاعر رغبة منه في ربط المعاني المقصودة بمعانٍ نفسية وأحاسيس داخلية لديه يود مشاركتها مع المتلقي، وتبرز قيمة هذه المعاني من خلال عملية التفاعل الحاصل «بين طرفي التشبيه إلى

---

(١) **الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب**، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص ٣١٢.

(٢) **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها وتطورها"**، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، ص ٣٠.

جانب علاقة التأثير والتأثر بين طرفي الصورة. فهذا التبادل المؤثر يعطي المتلقي صورة صادقة لتجربة الشاعر، وصدق التجربة يتحقق من الرابط النفسي الذي يحدثه التشبيه»[1]، والتشبيهات في رثائية بشار بن برد لابنه "محمد"، لعل القارئ يجدها تمتح من وجدان الشاعر وصدق عاطفته وواقعه النفسي، فحادثة وفاة الابن أحدثت لديه هزة نفسية وارتباكًا معنويًّا، يتضح بهذه الصور المنسجمة ونفسه المضطربة، ومن هذه التشبيهات قوله:

بُنَيِّي عَلى قَلبي وَعَيني كَأَنَّهُ ∴ ثَوى رَهنَ أَحجارٍ وَجارَ قَليبِ

وقد ذكر الشيخ الطاهر بن عاشور أن (كأن) هنا للتقريب أو للتشبيه حيث يقول تعليقًا على هذا البيت: «في رواية الأغاني بدل المصراع الأول: بني على رغمي وسخطي رزيته، وهي الرواية المثلى إذ لا معنى لقوله: "على قلبي وعيني كأنه"، إلا أن يتأول بأن أراد على رغم عيني وقلبي، لأنه كان يحرسه بهما، ولا وجه للتشبيه في قوله: "كأنه ثوى" إلا أن يكون قال القصيدة قبل أن يدفن ابنه، فتكون كأن للتقريب ... أو يُجعل التشبيه من التحير في المصيبة يخال الدفين غير دفين».[2]

وأقول: إنّ الشاعر لا يرى ولده رهين الأحجار أو قابعًا في قبره، بل لم يفارقه لحظة وإن كان مدفونًا، فهو في نظر الآخرين دفينٌ لكنه موجود معه مقيم في نفسه وعينه، فلما انتابته الحيرة لا الشك جعل يرتفع بالحدث الذي جسم على قلبه وعينه، مما ناسب الحيرة التي انتابته أمدفون أم لا؟ هو دفين لكنه لم يغادر لب القلب ولا مقلة العين، هذا عن التشبيه، أما وجه التقريب من حيث التأول بأنّه أراد قلبه وعينه الحارستين، فأقول: القلب الذي لا يحس يسمونه حجرًا، فكأن هذا

(١) **شعر إبراهيم ناجي** "**دراسة أسلوبية بنائية**"، د. شريف سعد الجيار، ص ٢٧١.
(٢) الديوان، ص ٢٥٥/١ .

الابن الراحل فارق القلب اللين الغض الطري الذي يحس ويشعر ويحرس إلى قلب قاس صلد، كما أنه فارق العين التي ترويه بالنظر وتحميه وارتحل إلى البئر التي لا ماء فيها ولا رواء منها، فانظر وتأمل نقلته من هنا إلى هناك واستشعر هذا الاستيحاش، فكأنه كان في الظل فانتقل إلى الشمس حتى تقارن بين الحالين فيزيدك حزنًا إلى حزن الفقد، فهو نائم بين أحجار قاسية بعد أن كان في طراوة وهناء.

ومن التشبيه – أيضًا – قوله:

كَـأَنّي غَريـبٌ بَعـدَ مَـوتِ مُحَمَّـدٍ ∴ وَمـا المَـوتُ فينـا بَعـدَهُ بِغَريـبِ

التشبيه في هذا البيت يجسد حالة الوحدة والوحشة التي انتابته بسبب وفاة ابنه (محمد) لكن هذه الحالة لم تكن على جهة الاستغراق والشمول، فقال: (كأني غريب)، ولم يقل: (أنا غريب) حيث لم يقطع بالغربة والاغتراب قولاً واحدًا؛ لأنّه لن يستطيع أن يتناسى ما لزوجه من مكانة خاصة؛ لأنّه بدأ بمواساتها وهدهدة حزنها فقال: (أجارتنا لا تجزعي وأينبي) فكأن الحياة كلها كانت تتمثل في شطرين: زوجه، وابنه، مات شطر وبقي شطر وهو ما أسس لـ(كأن)، وقد تُحمل (كأن) على الشك والاضطراب، فهو ليس غريبًا بالكلية؛ لأنّه غير مصدق لفقدان ابنه، فـ(كأن) هذه تناغي وتنادي كأن الأولى التي قال فيها: (بني على قلبي وعيني كأنه ثوى...) والشطر الثاني في البيت أصبح يألف فيه الموت ويعرفه، فكأنه أصبح ميتًا بين الأحياء، ولعلّ تعدد هذه التأويلات يتوافق وما قيل عن التشبيه أنه « دعوة لولوج المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء أو توجه إليه ليحتضن في معاطف الإيحاءات التي تحوم فوق آفاق الصورة التشبيهية ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المختلفة».[١]

(١) **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، =

٢- أسلوبية الاستعارة:

من الآليات الأسلوبية التي يحدثها التصوير البياني فيستخدمها الشاعر لوجه دلالي يعكس نشاطًا فكريًّا يتجلى في القيمة الأسلوبية التي تنظم التجربة الشعرية بواسطة خيال دؤوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع فتذوب عناصرها؛ لتتشكل في ثوب جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء(١)، والاستعارة في أصل وضعها «نقلة هائلة بين واقع تجريدي جامد إلى وجود تأملي فكري وجداني وشعوري، تتحرك الذات الحرة في أثناء انفعالها المتصاعد لتصوغ أشياءها ورؤيتها من وحي منظورها»(٢).

ومن الاستعارات الواردة في القصيدة قول بشار:

دَعَتهُ المَنايا فَاِستَجابَ لِصَوتِها ∴ فَلِلَّهِ مِن داعٍ دَعا وَمُجيبِ

بنى بشار صورته الاستعارية في هذا البيت على أنسنة المنية التي استحالت من أمر معنوي غير محسوس إلى إنسان شاخص، فكأنها إنسان يدعو إلى أمر ما فيُستجاب له، ولعل هذا البيت يتناسب مع ما ذكره من كثرة المدافعة وحالات الشد والجذب بينه وبين الموت في قوله:

لَعَمري لَقَد دافَعتُ مَوتَ مُحَمَّدٍ ∴ لَو انَّ المَنايا تَرعَوي لِطَبيبِ

فلما طببه حينًا ومرض حينًا جاءت المدافعة التي تقتضي – المشاركة – وجود طرفين، وهو ما يرشح لتشخيص المنية وحملها على كونها إنسانًا ينادي في البيت السابق، وفي هذا البيت أيضًا استعارة تجسيدية في قوله: (لو ان المنايا

=

١٩٧٩م، ص ١٧٥.

(١) ينظر: **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ص ٣٩٥.

(٢) **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي "كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا"**، د. ميس خليل محمد عودة، دار جليس الزمان للنشر، ٢٠١١م، ص ١٦٨.

ترعوي لطبيب ...) فالارعواء هنا تجسيم وكأن فعلها هذا غواية منها، فهو فعل قد خلا من الرشد والهداية.

٣- أسلوبية الكناية:

مؤشر أسلوبي يقوم على «بنية ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تمامًا بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوي العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللازم والملزومات، فإن لم يتحقق هنا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة»[١].

بمعنى أن اللفظ الكنائي لا يقدم المعنى المقصود في صورة مباشرة صريحة، وإنّما يعمد إلى ترميزها من خلال إيراد معنى سطحي غير مقصود يتخفى في ظلاله المعنى الخفي المقصود.

ومن صور الأسلوب الكنائي في القصيدة قول بشار:

إلى اللَهِ أَشكو حاجَةً قَد تَقادَمَت ∴ عَلى حَدَثٍ في القَلبِ غَيرِ مُريبِ

فالكناية في قوله (حاجة قد تقادمت) هنا يقصد بها تمني رجوع الأحباب هذا الأمر الذي تقادم لدى الناس في أمنياتهم وطموحاتهم بأن يعود من مات، فلا أحد يعود ولا الأمل ينقطع.

ثالثًا- التضاد التجاوري:

يُقصد به مجيء المبدع بألفاظ متضادة متوالية دون فاصل يفصل بينها، وهذا المؤشر الأسلوبي يرفع من شعرية النص وينبه إلى الجمال في لغة الأدب والشعر؛ لطاقته السحرية التي يبثها في شحن مكونات النص فيزيده وهجًا وحيويةً[٢]، كما يمنحه – النص – نوافذ متجددة وآفاقًا مغايرة تعمل على تقديم

---

(١) **البلاغة العربية قراءة أخرى**، د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للطباعة والنشر – لونجمان، ١٩٩٧م، ص ١٨٧.

(٢) ينظر: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، =

صور متناغمة ومترابطة تتأتى من شعرية جديدة تستمر في علاقاتها نحو النفاذ والاكتشاف باستحضار إمكانات الأديب الإبداعية والتخييلية واللغوية من خلال مجاورة اللفظ لضده، وهو ما يعمل على نقل الإحساس والفكرة والموقف نقلاً صادقًا من المبدع إلى المتلقي، وتعد هذه القيمة من أهم قيم التضاد اللفظي على المستوى الدلالي(١)، ومن صور التضاد التجاوري في قصيدة بشار قوله:

وَما نَحنُ إِلّا كَالخَليطِ الَّذي مَضى ∴ فَرائِسُ دَهرٍ مُخطِئٍ وَمُصيبِ

فالتضاد التجاوري حاصل بين كلمتي (مخطئ) و(مصيب) وبشار يرسم صورة قاتمة للمتلقي، وواقعية للوجود الإنساني وفلسفة الحياة، فسنرحل عن هذه الحياة شأن من سبقنا، ثم يَحكم على الموت واقتناصه للراحلين بالتقلب بين الصواب والخطأ، فهو يُشير إلى ما يبدو من وجهة نظره أمرًا غير عادل من مصائب تحل بغير المستحقين حيث لا يفهم حكمتها، فهي أمور قد تدل على الخبط العشوائي الظاهري، فقد اختطف الموت ابنه على عجل، وعلى الرغم من التجاوز الظاهري في الحكم على الموت إلا أن المتلقي يلمح في ثنايا البيت إحساس بشار بالعجز والهشاشة أمام الموت، وقد أحدث التقابل التجاوري بين "مخطئ ومصيب" نوعًا من التوازن والانسجام الدلالي الذي يُوحي بالحالة التقريرية التي يحياها واستسلامه لما حلّ به من ناحية، ومن ناحية أخرى إبراز سطوة الموت وشموليته.

=

١٩٩٥م، ص ١٤٩.

(١) ينظر: **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي**، د. محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٧١.

✍ الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم. وبعد،،،

فهذه أهم النتائج التي شملها البحث:

١- ظهرت قدرة بشار بن برد في استثمار المستوى الصوتي بنوعيه الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية ويلحظ ذلك من الآتي:

- الموسيقى الخارجية من ناحية الوزن والقافية، فاستخدم البحر الطويل وأكثر من علة القبض التي تعمل على سرعة الإيقاع الموسيقي لتلائم حالته النفسية ومشاعره الملتاعة، بينما جاءت القافية مطلقة مردوفة ذات إشباع بياء المد؛ رغبة منه في إحداث كثافة موسيقية عالية ذات مستوى إيقاعي متناغم يُوحي بالانكسار والضعف.
- أما الموسيقى الداخلية فيمكن استظهارها من خلال التلاؤم الصوتي للحروف، والتكرار، والمماثلة، والتصريع، هذه العناصر أدت إلى جذب السامع وشد انتباهه بواسطة الموسيقية التي تبرز شاعرية بشار في إثراء شعره وغناه.

٢- في المستوى التركيبي عمد بشار إلى استخدام مؤشرات أسلوبية تركيبية تحقق جمالية عامة لنصه الرثائي، فاعتمد على الأفعال بأنواعها الثلاثة الماضي، والمضارع، والأمر، ولعل غلبة الأفعال الماضية تكشف عن مدى حزنه وأساه لانتهاء آماله وطموحاته التي عقدها على هذا الابن الراحل لذا آثر أن يجتر الماضي بذكرياته ولواعجه.

وكذلك استخدامه لأسلوب التقديم والتأخير الذي يعمل على كسر أفق التوقع لدى المتلقي بواسطة الانزياح عن الترتيب الأصلي مما يكشف مكانة اللفظ المتقدم في نفسية الشاعر الثائرة وذاته المتأججة.

وكذلك الحذف الذي يعد وسيلة من وسائل مشاركة السامع في بناء النص من خلال تأويل وتقدير المحذوف.

أما الالتفات فيزيد إثارة العواطف وتحريك المشاعر عبر نزوع بشار إلى استخدام الالتفات وتنقله من صيغة إلى أخرى مما يثري عملية التفاعل بين النص والمتلقي.

٣- أسهمت الأساليب الإنشائية في زيادة حيوية القصيدة من النواحي التركيبية والدلالة النفسية، فاستخدام الأساليب الطلبية وغير الطلبية بأنواعها المتعددة من: نداء ونهي وأمر واستفهام وتمنٍّ وقسم، يكشف عن حدة الحزن والانفعال والقلق والاغتراب الذي انتاب بشار جراء الفقد، فهذه الأساليب وسيلة للتنفيس من جهة، ولون من ألوان المشاركة الوجدانية بينه وبين السامع من جهة أخرى.

٤- كشفت الدراسة الدلالية عن تنوع الحقول الدلالية في القصيدة وارتباطها بالشاعر ارتباطًا مباشرًا يكشف عن خصوصية تجربته مع محاولاته نقل خلاصتها والبوح بمآسيها للسامع ليشاركه الأحاسيس والمشاعر ذاتها.

٥- أظهرت أسلوبية التشبيه والاستعارة والكناية محاولات بشار تغذية قصيدته بصور خيالية متنوعة، ما يعكس ثراء القريحة الشعرية لديه من جهة، ومن جهة أخرى فإن الصورة الخيالية تطمح في القصيدة إلى أمور هي: الإقناع والتأثير من خلال تقريب المعنى، وجعل المعقول في صورة المحسوس مما يشكل غناء اللفظ وأثره في نفوس المتلقين.

✍ فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم – جلّ من أنزله –

مصدر البحث الرئيس:

- **ديوان بشار بن برد**، تقديم وشرح وتكميل فضيلة الأستاذ / محمد الطاهر ابن عاشور، علّق عليه ووقف على طبعه / محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٦٩هـ – ١٩٥٠م.

المصادر والمراجع:

- **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي**، د. محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.
- **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط٢، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.
- **الأسلوبية والأسلوب**، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧م.
- **الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث – تحليل الخطاب الشعري والسردي"**، د. نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٠م.
- **أصول قديمة في شعر جديد**، د. نبيلة الرزاز اللجيمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.
- **الأغاني**، الأصفهاني، تحقيق/ عيد علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م.
- **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٧، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.

- **البلاغة والأسلوبية**، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة ١٩٩٤م.
- **البلاغة العربية قراءة أخرى**، د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للطباعة والنشر – لونجمان، ١٩٩٧م.
- **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
- **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، د. محمود السعران، مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر وتوزيع الكتب، دون إشارة لتاريخ ورقم الطبعة.
- **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي "كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا"**، د. ميس خليل محمد عودة، دار جليس الزمان للنشر، ٢٠١١م.
- **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، لأبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق / حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٣م.
- **التكرار في الشعر الجاهلي**، د. موسى ربعاية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، جـ٥، ع ١، ١٩٩٠م.
- **التناص نظريًا وتطبيقيًا**، د. أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م.
- **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، د. أسعد أحمد علي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط٣، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٥م.
- **ثقافة الناقد الأدبي**، د. محمد النويهي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م.
- **الجامع الكبير**، أبو عيسى محمد الترمذي، حققه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه / بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٦م.

- **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، د. محمد عبد المطلب، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٤م.
- **الخصائص**، ابن جني، تحقيق / محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت ١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م.
- **ديوان أوس بن حجر**، شرح وتعليق د/ محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، د. بشرى محمد الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، ١٩٧٧م.
- **الرثاء**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م.
- **شرح التسهيل "تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد"**، ابن مالك، تحقيق / محمد عبد القادر عطان وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م.
- **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، صفي الدين الحلي، تحقيق / نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
- **شعر إبراهيم ناجي "دراسة أسلوبية بنائية"**، د. شريف الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- **الشعر الجاهلي "دراسة في منازع الشعراء"**، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبه، القاهرة، ط٢، ١٤٣٣هـ .
- **الصورة الشعرية عند الشابي**، د. مدحت الجيار، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
- **الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب**، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.

- **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها وتطورها"**، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- **العقد الفريد**، ابن عبد ربه، تحقيق د / محمد مفيد قميحة، مكتبة المعارف الرياض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م.
- **علم الدلالة**، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.
- **علم اللغة العام "الأصوات"** ، د. كمال بشر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.
- **علم المعاني – البيان – البديع**، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ابن رشيق القيرواني، تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ٢٠٠٦م.
- **عود على بدء "دراسة في إيقاع الشعر"**، د. شفيق أبو سعدة، دون إشارة لدار الطبع وتاريخ الطبعة.
- **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م.
- **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٨٩م.
- **قضايا الشعر في النقد**، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.
- **لسان العرب**، ابن منظور، الحواشي / اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
- **لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة "دراسة أسلوبية بنائية"**، د. فاضل أحمد القعود، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م.
- **محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب**، د. وردة بويران، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٧م.

- **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، عبد الله الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية – وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.
- **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة "دراسة في بلاغة النص"**، د. شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م.
- **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان،١٩٨٤م.
- **المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب**، د. نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها – جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، العدد ١٤، ديسمبر ١٩٩٩م.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ١٩٨١م.
- **موسيقى الشعر "دراسة فنية عروضية"**، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- **موسيقى الشعر وعلم العروض**، د. يوسف أبو العدوس، دار جرير، الأردن، ١٤٣٥هـ – ٢٠١٥م.