الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس ـ مستغانم ـ
كلية الأدب و الفنون
قسم الأدب العربي

أثر السجع و الجناس في خلق التماسك النصي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة العربية و آدابها
تخصص لسانيات و تحليل الخطاب

ـ إعداد الطالبة :
بلقندوز سلطانة

ـ إشراف الأستاذة :
د- فريحي مليكة

السنة الجامعية : 2016/2015

السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته

بسم الله الرحمن الرحيم

(يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آَمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ)

صدق الله العظيم

الآية: "11" من سورة المجادلة

كلمة شكر

أتقدم بالشكر والاحترام والتقدير إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل وبالأخص إلى الأستاذة المحترمة التي بذلت كل محاولاتها ومجهودها ونصائحها القيمة، التي وهي فريحي مليكة، التي كانت وراء كل هذا العمل، كما أشكر كل من أمد يد العون والمساعدة، ونشكر كذلك قسم الإدارة "كلية الآداب والفنون" التي منحت لنا كل الفرص الممكنة.

بلقندوز سلطانة

إهداء

إلى التي جعل الله الجنة تحت أقدامها وغمرتني بلطفها وحنانها وأثارت درب حياتي بحبها، إلى التي هي أحق الناس بصحبتي

أمي الغالية

إلى الشخص الذي أنظر إليه فيطمئن قلبي، الذي رباني على الفضيلة والأخلاق، وكان لي درع الأمان أحتمي به وتحمل عبء الحياة.

أبي العزيز

إلى كل أصدقائي الذين ساعدوني في هذا العمل.

بلقندوز سلطانة

مقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي بعونه وقدرته تم إنجاز هذا العمل والصّلاة والسّلام على نبينا الحبيب نبي الهدى والرّحمة محمد صلى الله عليه وسلم.

وبعد...

يعتبر علم البديع من أهم العلوم التي لجأ إليها رواة هذا العلم، كما أطلق الجاحظ لفظة البديع على الأساليب البلاغية التي كان الشعراء يستعملونها بكثرة في صور أدائها من تشبيه ومجاز بأنواعه ومحسنات تخلع الألفاظ والمعاني شيئا، فشيئاً من المجال اللفظي، وأغلب الظن أن الرواة لا حظوا ما أخذ يشيع في شعر المحدثين من الاختراع والابتكار، ومن التأنق في التعبير والتصرف في اللغة والأساليب، ولهذا نجد في هذا المقـــام أن السجع والجناس من المحسنات البديعية اللفظية، فيعد مثلا السجع عند الرواة هذا العلم هو توافق الفواصل على حرف واحد، ويكون ذلك في الشعر أو النثر أما عن الجناس هو تشابه الكلمات في تأليف الحروف والاختلاف في المعنى لذا كان السبب في اختيار هذا الموضوع هو الكشف عن المؤثرات التي تؤثرها المحسنات البديعية اللفظية على الشعر أو النثر، هذا ما جعلنا نطرح الإشكال التالي:

- ما هو السجع؟ و ما أقسامه؟

- وما هو الجناس؟ وما هي وظيفة كل من السجع والجناس في بناء الشعر أو النثر؟

معتمدين على المنهج الوصفي التحليلي، مقسمين هذا العمل إلى ثلاثة فصول، كل فصل يحتوي على مبحثين، فالفصل الأول يتناول أثر السجع في خلق التماسك النصي، ومبحثه الأول كان حول مفهوم السجع لغة واصطلاحا، أما المبحث الثاني عن أنواع السجع وبناء السجع، و الفصل الثاني يتكلم عن أثر الجناس في الخلق التماسك النصي، فمبحثه الأول تطرقنا إلى مفهوم الجناس لغة و اصطلاحا، والثاني كان حول أنواع الجناس، أما الفصل الثالث عبارة دراسة تطبيقية في «قصيدة سرنديب» لمحمود سامي البارودي أنموذجا، حيث تكلمنا فيه عن عرض القصيدة و مناسبة القصيدة، معتمدين على أهم المصادر والمراجع (لسان العرب) لابن منظور، (جواهر البلاغة) لأحمد الهاشمي، (في البلاغة

العربية) لعبد العزيز، (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني، (دليل البلاغة الواضحة) لمصطفى أمين، (ديوان محمود سامي البارودي) لعلي عبد المقصود عبد الرحيم.

في نهاية المطاف نشكر الأستاذة المحترمة فريحي مليكة جزيل الشكر التـــي ساعدتني في هذا العمل، أدعو الله التوفيق في إتمام هذه الدّراسة.

2016 /05/17

الفـــصل الأول

أثر السجع في خلق التماسك النصي

1 ـ مفهوم السجع

2 ـ أقسام السجع

3 ـ بناء الأسجاع

تعريف الأسلوب:

أ- لغة: لم يغفل المعجم العربي الإشارة إلى مفهوم الأسلوب، فابن منظور، في لسان العرب، يقول: "يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء...ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في الأساليب من القول أي أفانين منه".[1]

فهذا التعريف يشير إلى بعدين:[2]

الأول: البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه من حيث ارتباط الكلمة بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل.

الثاني: البعد الفني الذي يتمثل في ربط الكلمة بأساليب القول وأفانينه.

ب- اصطلاحا: ولعل المعنى الإصطلاحي لم يبعد كثيرا عن المفهوم اللغوي، ويعد حازم القرطاجي (684هـ) من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب الاصطلاحي، وقد جاء بحثه للأسلوب في ثنايا كلامه عن الشعر، حيث ذهب إلى "أن لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، والخيام، والطلول وغيرها. وإن الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، والتنقل فيما بينها، ثم الإستمرار والإطراد في المعاني الأخرى مما يؤلف الغرض الشعري".[3]

وهو هنا يتحدث عن أسلوب الشعر لدى الشعراء العرب، فإذا اتخذ الشاعر الغزل مثلا كنموذج للغرض الشعري، فإنه يترتب عليه التطرق إلى عدة موضوعات صغيرة، كوصف الأطلال أو المحبوب أو الخيام، ومن هنا فإن دراسة النماذج الشعرية الغزلية،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت (دط، د.ت)، م2، مادة –سلب-، ص177-178.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية، بيروت، ط1، 1994، ص13.

[3] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، ص17.

أو روايتها، تجعل في نفس الشاعر المتابع تصورا لأسلوب الغزل، ويجب عليه أن يقتفيه إذا ما أراد كتابه نص شعري غزلي.

عن كيفية الاستمرار تفي أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الإطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض...

"فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية".[1]

أما الأسلوب عند الجرجاني فهو "الضرب من النظم، والطريقة فيه، فيعمد شاعرا آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره".[2]

وهنا يرتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم النظم، من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل، والنظم عند الجرجاني يتحقق عن طريق إدراك المعاني النحوية، واستغلال هذا الإدراك في حسن الإختيار والتأليف.

أما حديثا، فقد كثر الحديث عن الأسلوب، فهذا "أحمد الشايب"، يعتبر الأسلوب "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حكما وأمثالا".[3]

وهو "الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني...".[4]

ويرى عبد القادر عبد الجليل أن "الأسلوب باعتباره منجزا لغويا، فإنه رؤية الفكر ورؤية المتلقي به، لذا حمل خاصية التعدد وهو ينهض على مرتكزات بيانية ثلاثة: التفكير، التصوير، التعبير".[5]

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص20.
[2] المرجع نفسه، ص17.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهظة المصرية، القاهرة، ط6، 1966، ص41.
[4] المرجع نفسه، ص46.
[5] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، ط1، 2000، ص112.

"وكلمة الأسلوب في عصرنا هذا، من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الموسيقيون دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام ومثلهم الرسامون فهي عندهم دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي فنقرؤها أو نسمعها مقترنة بأوصاف معينة"[1]. ومهما يكن من تعدد مفاهيم الأسلوب واختلاف وجهات نظر النقاد، فإنه يبقى محورا يدور في فلك اللغة والنقد الأدبي والبلاغة، مهما تعددت مناهجه واتجاهاته، وهو الذي يجمع بين الفكر والصور، والتعبير لذلك فهو يعتمد حسن اختيار الألفاظ والعبارات وقوة السبك والتأليف بينها.

وبذلك فإن الأسلوب في مفهومه الإصطلاحي هو المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام، وأفعل في نفوس سامعيه.[2]

1- تعريف الأسلوبية:

من الصعب تحديد تعريف دقيق للأسلوبية لتشعب ميادينها، وتداخلها مع حقول أخرى كالنقد والبلاغة واللسانيات، وكما يرى صلاح فضل أن "هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية إذ إن أول مؤسس للأسلوبية هو "تشارل بالي" تلميذ "سوسيير" (Ferdinand de Saussure)وبالتالي فإن هناك نوعا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية".[3]

إن الأسلوبية كما يعرفها عبد السلام المسدي هي: "علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة".[4]

---

[1] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص20.

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الهداية ، سوربايا، د ط، 1960، ص43.

[3] صلاح فضل، في النقد الأدبي (دراسة) إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص60.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس /ليبيا، ط2، 1982، ص56.

وأما فتح الله أحمد سليمان فيرى أنها: "أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية.[1]

بينما يرى صلاح فضل أن (علم الأسلوب) هو: "وريث شرعي للبلاغة العجوز...".[2] أما مرتاض فيرى أن حقيقة الأسلوبية هي: "علم معرفة الأسلوب، أي علم "بيداغوجية الحديث" الذي يوجه واحد منا إلى الناس مكتوبا، أو منطوقا".[3]

ونشير إلى أن شارل بالي (Charles Bally) يرى أن الأسلوبية تدرس"وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية"[4].

وأما ميشال ريفاتير(Michael Riffaterre) فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص".[5]

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ،مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، ص7.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص5.

[3] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية (تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2007، ص111.

[4] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1980، ص33.

[5] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص49.

2- اتجاهات التحليل الأسلوبي:

تنوعت اتجاهات الأسلوبية وتعددت بين "التوجه إلى اكتشاف اجتماعية اللغة وتعبيريتها، ودراسة التكوين الأسلوبي وظروف تجربته ومحاولة دراسة بنية النص كما يقدمها المؤلف الواحد".[1]

ومما كان أكثرها شيوعا حصر فيما يلي:

أ- الأسلوبية التعبيرية:

ورائد هذا الاتجاه هو شارل بالي(Charles Bally) (1947/1865) تلميذ سوسير، ومؤسس علم الأسلوب وقد عرّف علم أسلوب التعبير بقوله: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة".[2]

فالأسلوبية التعبيرية هي "دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة".[3]

ويقول بالي عن موضوع الأسلوبية ما نصّه: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية".[4]

يشكل المضمون الوجداني للغة، إذن موضوع الأسلوبية عند شارل بالي(Charles Bally) يقول بياجيرو.[5]

وبتعبير آخر فالأسلوبية التعبيرية تعني عند بالي "البحث عن قيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل

---

(1) عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 1980، ص150.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص18.

(3) بييرجيرو Pierre Guirand: الأسلوبية تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، ص53.

(4) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته ص18.

(5) بييرجيرو: الأسلوبية. تر منذر عياشي، ص54.

نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند بالي هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري".[1]

أما عبد السلام المسدي فيورد في كتابه الأسلوبية والأسلوب ما نصّه: "الأسلوبية تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، فمعدن الأسلوبية حسب بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تتكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني".[2]

وإذا كان بالي قد اهتم باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان، فإنه لم يخص لغة الأدب بذلك، كما رأيناه في المقولة السابقة، وإنما تحدث عن اللغة الطبيعية التوصيلية أيضا.

وعلم الأسلوب حسب نظرة شارل بالي (ينبسط على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبا، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحة من حياة الفكر أو نبضة من الحساسية، إن علم الأسلوب لا يدرس قسما من اللغة بل اللغة بأكملها منظور إليها من زاوية خاصة).[3]

يمكن القول أن أسلوبية بالي تتجلى من خلال الخصائص التالية:

* البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.

* تحليل علاقتها بالفكر وبالشخصية الجماعية بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته:

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر ،دط، دت، ص60.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص41.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص62.

أ- الداخلية من ناحية، **ب-** ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية.[1]

ومما ينبه إليه بالي هو (الكف عن اعتبار اللغة الأدبية شيئا ينبغي علاجه بفرده، شيئا خلق من العدم، فاللغة الأدبية قبل كل شيء هي تحول خاص في لغة الجميع، إلا أن البواعث الحيوية والاجتماعية في لغة الكلام تصبح بواعث جمالية في لغة الأدب، وحينئذ تنتمي إلى منطقة النقد وتاريخ الأدب).[2]

إن أسلوبية التعبير تقوم على فحص الوسائل التعبيرية في لغة ما، وفي آونة معينة من تطور هذه اللغة، دون إغفال الوجه الاجتماعي للغة، وهو يتضمن المقام ومقتضى الحال، والأسلوبية في هذا السياق تلفت النظر إلى الاستعمالات الأسلوبية المميزة كالتشابه والترادف، والمعنى المجازي وقوة الإيحاء، والحذف، والإضمار، والتفكك وسوى ذلك من الظواهر والوقائع الأسلوبية.[3]

يقول صلاح فضل (أن هناك صعوبات قد نتعرض لها إذا حاولنا تطبيق هذا المنهج التعبيري على اللغة العربية، فالعناصر الكتابية أقوى بكثير من العناصر الكلامية، والجانب التراثي لها أشد ضغطا من الجانب العفوي، إلا أننا بحاجة حقيقية لإعادة النظر في جملة القيم التعبيرية للغة العربية مفيدين من التحليلات اللغوية والبلاغية القديمة، فهما ثروتنا المطمورة...).[4]

ما يؤخذ على أسلوبية بالي هو أنه ضيق حقل دراسته وجعله حكرا على الناحية الوجدانية، أي أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية[5]، فأسلوبيته تعبيرية بحتة ولا تعني إلا

---

(1) المرجع نفسه، ص65.
(2) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ص37.
(3) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص63.
(4) صلاح فضل: علم الأسلوب، ص42-43
(5) بييرجيرو: الاسلوبية، تر.منذر عياشي، ص57.

الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، لكن هذه الأسلوبية توسعت عند خلفاء بالي فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي.[1]

ب- الأسلوبية النفسية:

من رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي نجد الألماني ليوسبيترز(Leo Spitzer)1887/1960، في مؤلفه "دراسة في الأسلوب"، فهو يهتم بالذات المبدعة وخصوصيته أسلوبها ويركز على شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير انطلاقا من تفرده في الكتابة "فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية".[2]

تذهب الأسلوبية النفسية من خلال طرحها في مقاربة النص، إلى أن علم الأسلوب قادر على إدراك كل ما تضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفرادة أوجدتها طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعة وتفرده في الإلقاء، وقدرته على القول، وتمكنه من التعبير وبذلك قد تكون الأسلوبية النفسية أشبه بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكتاب، وذلك بالاعتماد على استنطاق لغة النص وما تحمله من دلالات عديدة.

ج-الأسلوبية البنيوية (الوظيفية):

تنطلق هذه الأسلوبية من النص كنسق لغوي، متأثرة باللسانيات الحديثة وخاصة علوم الصرف، والمعاني والتراكيب لرصد ما يحمله النص من دلالات وإيحاءات بدءا بمفرداته وتراكيبه المشكلة له، وينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى اللغوية المشكلة لها.

ورائد هذا الاتجاه هو ميشال ريفاتير Michel Rifaterre وقد أكد على أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، والبحث الأسلوبي البنيوي ينطلق أيضا من مدى تناسق وتضافر البنى المشكلة للآثار الأدبية داخليا لتكوين النص، "وليس النص

---

[1] بيير جيرو ،الأسلوبية ،تر منذر عياشي، ص67.

[2] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصر وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993، ص126.

الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، وعلى القوانين التي تحكمه، ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي قبل أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل".[1]

كما تعتمد أسلوبية ريفاتير على عنصر المفاجأة، فكلما زادت حدة المفاجأة كان التأثير أكبر في نفس المتلقي.

فمن مقومات نظرية ريفاتير والمتصلة بالقارئ "هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه".[2]

د- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النصوص الأدبية، إذ "يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية".[3]

وقد انصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دراسة النصوص الإبداعية من خلال بنياتها المشكلة لها مراعاة عدم تكرارها، كما عملت على إظهار خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب.

ومن رواد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب يمكن أن تقتصر على الأسماء التالية:

برنلد شيلز في مؤلفه –علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة-

كراهام هاف "الأسلوب والأسلوبية"

---

[1] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1989، ص110.

[2] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص17.

[3] محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج42، مج11، 2001، ص122.

جون كوهن John Kothen "بنية اللغة الشعرية".

وتتجلى الأسلوبية الإحصائية في النقد العربي المعاصر، حيث ترتكز بين الترجمة والنقد ومحاولات التطبيق على النصوص الإبداعية العربية، ومن النقاد العرب الأسلوبين الذين برزوا في هذا الاتجاه:

* محمد الهادي الطرابلسي.
* سعد مصلوح في كتابه "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية".
* صلاح فضل "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"
* محمد العمر "تحليل الخطاب الشعري".

وهكذا شكلت الأسلوبيات في مجملها نواة أسلوبية واحدة، تقوم على التعدد والتنوع مع التداخل والتكامل، وكلها فروع لأصل واحد...إذ لا يمكن لأسلوبية معينة أن تكتفي بذاتها دونما حاجة ماسة إلى أسلوبية تكملها وتعالج الجوانب والقضايا التي لم تصل إليها.

3- منهج التحليل الأسلوبي:

نشأت الأسلوبية في ظل تطور الدراسات اللسانية الحديثة، فارتبط المنهج الأسلوبي ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي – دو سوسير – وتلميذه –شارل بالي- الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد "مبحث في الأسلوبية الفرنسية سنة 1909 تحديدا"[1].

ولعل أهم ما يؤكد هذه الصلة الوثقى بين الأسلوبية واللسانيات هو أن "أهم مستند أصولي يستند إليه في تحديد حقل الأسلوبية يرتكز على ثنائية متكاملة هي من مواصفات التفكير الألسني".[2] هذه الثنائية هي اللغة والكلام، حيث اتجهت الأسلوبية إلى دراسة الحيز العملي "المحسوس المسمى عبارة، أو خطابا، أو نصا، أو رسالة أو طاقة بالفعل".[3]

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص76.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.
[3] المرجع نفسه، ص35.

إضافة إلى هذا كانت اللسانيات معينا خصبا للأسلوبية في تحديد ماهية الأسلوب، إذ أمدتها بقواعد عامة وممارسات تجريبية منها "الكفاءة والأداء، الانزياحات، الأسلوبية الدال والمدلول، السنكرونية والدياكرونية في التأطير للنص، البنية العميقة والبنية السطحية".[1]

وقد ظهرت طائفة من الأسلوبيين يرون أن "البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعا من علم اللغة (اللسانيات)"[2]، وهذا تعبير صريح على انتماء الأسلوبية إلى عباءة اللسانيات، فدولاس يقرر أن "الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[3]، أما ميشال فيؤكد على الطبيعة اللسانية للأسلوبية بقوله "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[4]، ويعزز هذا الرأي رومان جاكسونRoman Jakobson: "إن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات".[5]

لقد كان لتطور الدراسات اللسانية الفضل الكبير في تطور الدراسات الأسلوبية، وبذلك أصبحت الدراسة الأسلوبية تستهدف "الكشف عن السمات المميزة للكلام عامة ولفنون الإبداع القولي خاصة"[6]، وكان –جورج مولينيه George Molinié- يعتبر "أن الأسلوبية تستعير مفاهيمها من اللسانيات لأجل الغوص في أعماق الظاهرة الأدبية".[7]

تبين لنا من خلال ما سبق أن الأسلوبية نشأت من المبادئ اللسانية التي ظهرت عند المدرسة المثالية والمدرسة السويسرية وعلى هذا الأساس برزت أسلوبيتان، الأسلوبية التكوينية التي تزعمها (ليوسبيتزر) من جانب، وأسلوبية التعبير والتي تزعمها (شارل بالي) من جانب آخر.

---

(1) رابح بحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة برج باجي مختار، الجزائر، دط، دت، ص45.

(2) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص48.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص44.

(4) المرجع نفسه، ص44.

(5) المرجع نفسه، ص43

(6) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 200، ص104.

(7) جورج مولينيه: الأسلوبية، تر بسام بركة، المؤسسات الجامعة، لبنان، ط2، 2006، ص34.

من هنا يمكن القول إن حدود الأسلوبية بالنسبة للدراسة اللسانية تكمن في أنها تعتمد المنهج اللساني بوصفه العمود الفقري لدراسة الخطاب.

4- تحليل الخطاب:

مصطلح جامع ذو استعمالات عديدة، يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة: التداولية- السيميائية – اجتماعية – نفسية- أسلوبية...إلخ. إنه في استفاضة دائمة: موضوعا، مجالا، علما، منهجا، يسعى في اجتماع جزئيتيه اللتين ساهمتا بشكل فعال في تكوينه، إلى تحليل وفك شفرة الخطاب من أجل فهمه، على اختلاف أنواعه: (أدبي، شعري، نثري)، سياسي، إشهاري، اجتماعي، نفسي، تعليمي، علمي...إلخ. حتى لا نقف عند هذا الأخير (الخطاب) مكتوفي الأيدي وعاجزين لا نملك آليات التحليل، ولا قدرة لنا على القراءة والتأويل، باعتباره خطابا متماسكا، غاية في التعقيد.

يقول سعيد علوش: "إن وقفة عابرة على نص صيني هيروغليفي، ساسكريتي لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة، مدهشين أمام كنوز، لا نمتلك مفاتيحها، وكذلك الأمر أمام نوتات موسيقية وضعت بين يدي رسام، أو إشارة أيكم إلى أعمى"[1].

أ- مفهوم الخطاب:

- **في التراث العربي:**

يعد مصطلح الخطاب واحدا من المصطلحات الحديثة التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية، والتي لازالت تحتاج إلى تسليط الضوء عليها للكشف عن استعمالاتها المختلفة، وقد كان اعتماد المصطلح من طرف الفكر العربي النقدي نتيجة لاحتكاكه بالتيارات الغربية، ورغبة منه في مواكبة التغيرات المستحدثة على الساحة النقدية، وعلى الرغم من تعدد الموضوعات التي يطرحها مفهوم الخطاب والتي فرضت تعداد في التعاريف، بتعدد اتجاهات أصحابها واختلاف مشاربهم، إلا أن ذلك لم يمنعه من ان يحتل موقعا محوريا في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجال تحليل النصوص، حيث برزت للوجود شعب دراسية في اللسانيات والفلسفة والأدب، جعلت منه ركنا رئيسيا

[1] سارة ميلز: الخطاب، تر يوسف بغول، جامعة متنوري، قسنطينة، 2004، ص05.

ضمن مقرراتها واتخذته عناوين لفروع معرفية مختلفة وغدا كل مؤلف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصلي لابد ان يجعل أساسه الخطاب، وهدفه تحليله.

وفي ظل المثاقفة الحادثة مع الآخر العربي ظهر مصطلح (الخطاب)، وهو اسم مشتق من مادة (خ ط ب) "وقع اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي (Discours)".[1]

وجاء في معجم المصطلحات الادبية الحديثة ترجمة لمصطلح "Discours" "الخطاب، الكلام، الحديث" و"الترجمة الشائعة هي الخطاب ومعناه اللغة المستخدمة (أواستخدام اللغة) لا اللغة باعتبارها نظاما".[2]

وأما في المعجم الوسيط فنقف في مادة (خطب) على: خاطبه مخاطبة وخطابا: كالمه وحادثه. وجه إليه كلاما، ويقال خاطبه في الأمر: حادثه بشأنه و(الخطاب) الكلام....الرسالة.[3]

وجاء في لسان العرب (لابن منظور) في مادة (خ ط ب): "الخطاب هو مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان" والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن، قال الليث: "إن الخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة. وقال أبو منصور: والذي قال الليث إن الخطبة مصدر الخطيب لا يجوز إلا على وجه واحد وهو أن الخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب فيوضع موضع المصدر".[4]

فالخطاب عند ابن منظور مرادف للكلام، ويحدث عن طريق المشاركة بين متكلم وسامع، فابن منظور لم يغفل خاصية التفاعل في إنتاج الخطاب.

---

[1] شرشار عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص08.

[2] عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط2، ص19.

[3] معجم اللغة العربية المصري، المعجم الوسيط، ج1، ص361.

[4] ابن منظور: لسان العرب، دار المعرف، مصر، ج2، ط3، دط، دت، مادة (خ ط ب).

- **عند الغرب:**

يجمع عدد كبير من الباحثين على أن اللسانيات هي التي فتحت باب الدراسات اللغوية على مصراعيه بالنتائج الباهرة التي حققتها فاستفادت منها العديد من الاختصاصات التي تربطها صلة بها، مما سمح بدخول عدد من المصطلحات إلى الحقول الأدبية والاجتماعية وغيرها، ومن بين المصطلحات التي اعتمدت في مختلف التخصصات مصطلح (الخطاب).

وهذا ما تؤكده (سارة ميلزSarah Milles) في قولها:"لقد أصبح مصطلح "الخطاب" متداولا في مجالات عديدة منها نظرية النقد وعلم الاجتماع والألسنية والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي والكثير من حقول المعرفة الأخرى".[1]

وإذا كان الباحثون في هذا المجال قد اتفقوا في قضية منشئته وبداياته ورواده الأوائل، فإنهم لم يتفقوا حول تعريف موحد محددا لهذا المصطلح، فتعددت فيه الاجتهادات بحسب مناهج الدراسة، وزوايا النظر والخلفيات الإبستمولوجية، الأمر الذي أدى إلى تعدد التعاريف واختلافها باختلاف توجهات أصحابها.

وقد ظهر هذا المفهوم في الدرس اللساني بعد أن عمل الباحثون على تجاوز حدود الجملة التي كانت تعتبر أكبر وحدة لغوية قابلة للوصف والتحليل نحو وحدات أكبر هي الملحوظ أو الخطاب، وترجع الريادة في استعمال المصطلح وتحليله للغوي الأمريكي (سابوتي زليق هاريس harris) من خلال بحثه (تحليل الخطاب) (1952م)، ويعرفه على أنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض".[2]

وانطلاقا من هذا التعريف نجد أن هاريس harris يعمل على تطبيق منهجية التوزيعي على الخطاب، فيرى أن العناصر المكونة له لا يجتمع بعضها ببعض اعتباطي،

---

[1] سارة ميلز: الخطاب، ت يوسف بغول، ص01.

[2] يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص17.

وإنما تتوزع هذه العناصر بناء على نظام معين يشكل بنية الخطاب. وإذا كان هاريس يرى الخطاب مجموعة متواليات تربط بينها علاقات معينة خاضعة لجملة من القواعد تنتظم بموجبها الجمل في الخطاب، فإن الباحث الفرنسي (إميل بنفنست Emile Benveniste) يقدم تعريفا آخر للخطاب على اعتبار أنه "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل"[1]، فيقول: "هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، وتكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما".[2]

فتعريف بنفست يختلف عن تعريف هاريس نتيجة اختلاف المنطلقات فبنفست لا يقف عند حدود الملفوظات ولذلك أعطى الأولوية للوظيفة التواصلية للغة فأدخل مفهوم (التلفظ Enonciation) وهو الفعل الحيوي في إنتاج نص ما وهو مقابل (للملفوظ Ehonce) باعتباره الموضوع الذي انتهى من إنجازه فاستقل عن الذات المنجزة، وبالتالي فموضوع الدراسة عنده هو التلفظ وليس الملفوظ.[3]

ويرى بنفست أننا بالحديث عن الخطاب نكون قد غادرنا "عالم اللغة كمنظومة من الرموز ونلج في عالم آخر ألا وهو عالم اللغة كأداة للاتصال نجد تعبيرها في الخطاب".[4]

فبنفست برؤيته هذه يكون قد ولج عالما أوسع، يركز على الوظيفة التواصلية التي تؤديها اللغة، هذه الأخيرة التي لم يعد منظورا إليها كمنظومة رموز تخضع لنظام معين يتجسد من خلال وحدة قابلة للوصف والدراسة وهي الجملة وإنما صارت خطابا يتشكل بمجرد حدوث تواصل بين متكلم وسامع.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص19.

[2] صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص10.

[3] سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص18-19.

[4] ميلز سارة، الخطاب، ص03.

ب- التحليل:

لغة: يعني الفتح، جاء في لسان العرب "حل العقدة يحلها حلا: فتحها ونقضها فانحلت"[1]، أي فككها، فالتحليل يعني التفكيك، تفكيك الشيء إلى مكونات جزئية، تتيح لنا معرفة بنياته الداخلية (الصغرى والكبرى)، والخارجية، وبنية التفاعل فيما بينهم، يقول صامويل باتلر (Samewel Bateler): "يجب أن ندرس كل شيء في ذاته قدر الإمكان وأن ندرسه كذلك من حيث علاقته، فإذا حاولنا النظر إليه في ذاته مطلقا، وبقطع النظر عن علاقته، فإننا سنجد أنفسنا شيئا فشيئا قد استنفذناه فهما ودراسة، وإذا حاولنا النظر إليه من خلال علاقاته فقط، فسنكشف أنه لا توجد زاوية في هذا الكون إلا وقد احتل مكانه فيها".[2]

اصطلاحا: هو بيان أجزاء الشيء ووظيفة كل جزء فيها ويقوم على الشرح والتفسير والتأويل والعمل على جعل النص واضحا جليا، ومن هذا المنطلق يركز الناقد على اللغة والأسلوب والعلاقات المتبادلة بين الأجزاء والكل، لكي يصبح معنى النص ورمزيته واضحين، من حيث يعتمد التلخيص لما فيها من تنظيم المعلومات بشكل منطقي، وقدرة على فهم النص، لذا فإن قراءة النص على عجل لا تعد تحليلا، فإذا وقف القارئ على النص وقفة سريعة وفهم فيها النص وأدرك مغزاه، وقرأ ما بين السطور، وكان على وعي بالدلالات الاجتماعية للألفاظ، وعرف عناصر الجمال والقبح فيه، دخل في منطقة النقد والتذوق الأدبي أما عملية التحليل الفني فإنها تحتاج إلى جهد ووقت وخبرة وبحث وتنقير.

ج- أنواع الخطاب:

هناك أنواع كثيرة من الخطاب، وتتعدد الخطابات بتعدد المعارف الإنسانية في العلوم والآداب والفنون، ومن أنواع الخطاب:[3]

- نصوص يسيطر عليها السرد: مثلا: تحقيقات، روايات، تاريخ.
- نصوص يسيطر عليها الوصف مثلا: أجزاء من روايات أو قصص.

---

[1] ابن منظور الإفريقي المصري لجمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1 1997، ص143.

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص219.

[3] محاضرات الأستاذة دندوقة، تحليل الخطاب، ص105.

- نصوص يسيطر عليها التحليل مثلا: مداخلات علمية، دروس، رسائل عمل...
- نصوص يسيطر عليها التعبير مثلا: أشعار، روايات، مسرحيات، رسائل خاصة..
- نصوص يسيطر عليها الأمر مثلا: وثائق إدارية، تقارير، محاضر، تعليمات....

وأنواع الخطاب مجملة هي: الخطاب الإعلامي، الخطاب العلمي، الخطاب الأدبي، الخطاب السياسي.

الفصل الثاني

أثر الجناس في خلق التماسك النصي

1 ـ مفهوم الجناس

2 ـ أقسام الجناس

المبحث الأول: مفهوم الجناس

أ- الجناس لغة:

الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس وهو مصدر جانس والتجنيس مصدر جنس والتجانس مصدر تجانس، والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع نقول: هذا النوع من ضرب هذا أي من جنسه، فالجنس من كل شيء ما ترجع الأنواع إليه، قال ابن سيده: "والجمع أجناس، وجنوس"[1].

وقال الخليل بن أحمد (175ق،هـ)، "الجنس: لكل شيء من الناس والطير والعروض والنحو"[2].

ويحكي ابن جني عن الأصمعي أنه كان يدفع قول العامة: "هذا مجانس لهذا" إذا كان متشكلا ويقول "ليس بعربي خالص".

"والجناس هو تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناها مختلفا.

ويعد الجناس من أكثر انواع البديع تبويبا وتنويعا عند علماء البلاغة حتى أنهم اختلفوا فيه وتداخلت أبوابه عند بعضهم"[3].

يظهر أن الأصمعي أول من ذكر اسم "التجنس" فألف كتابا سماه "الأجناس" أشار إليه ابن المعتز بقوله: "التجنس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الاصمعي كتاب الأجناس عليها".

قال الخليل: "الجنس لكل ضرب من الناس والطير"[4].

فبهذا يتضح لنا أن الأصمعي هو أول من تطرق إلى الجناس وألف كتابه "الأجناس".

وقال السكاكي: "التجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ"

---

(1) ابن منظور، لسان العرب (مادة جَنَسَ) وجنان الجناس 26،27 وخزانة الأدب وغاية الأدب، ط 1، ص57.

(2) ابن معتز، البديع تحقيق كراتشكوفسكي، دط ، ص25

(3) محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية، "علم البديع"، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999، د.ط، ص109.

(4) الأمير سلطان، كتاب البديع، تأصيل وتجديد، دار المعارف بالاسكندرية، 1986، د.ط، ص25.

ويرى الخطيب القزويني على تعريف السكاكي فقال: "الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ"[1].

وقال ابن الأثير: "وحقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[2]

إذا الجناس: في معناه اللغوي: هو من جنس وتجانس ومجانسة ولذلك سموه جناساً.

ب- الجناس اصطلاحا:

"هو من فنون البديع اللفظية، ومن اوائل من فطنوا إليه عبد الله بن المعتز، فقد عده في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى، ويعرفه بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها".

فالجناس هو تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير إفصاح عما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا"[3].

فالجناس عند ابن المعتز هو تشابه الكلمات في حروفها وفي معناها.

"أما الجناس عند الخليل بن أحمد الفراهدي: هو الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما يكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف الحروف ومعناها، ويشتق منها مثل قول الشاعر: "يوم حلجت على الخليج ففو سلم". أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى لقوله تعالى: " وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ".

وهذا يستنبط أن الجناس كلا من أحمد الفراهدي وابن المعتز أنه يشمل الكلمات المتجانسة الحروف سواء تجانست معنا أم اختلفت"[4].

ويقال كذلك للجناس بأنه: "التجنيس أو التجانس او المجانسة ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى ووازى مصنوعُه مطبوعَه مع مراعاة نظيره أو تمكن القرائن فينبغي

---

[1] محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية، "علم البديع"، ص109.
[2] المرجع نفسه، ص109.
[3] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص196.
[4] المرجع نفسه، ص196.

أن ترسل المعاني على سجيتها لتكسي من الألفاظ ما يزينها حتى لا يكون التكلف في الجناس مع مراعاة الالتئام موقعا صاحبه في قول من قال:

واضح المجنس فيه نوع قيادة أو ما ترى تأليفه للأحرف"[1].

نستوعب أن الجناس له تسميات متعددة ولكنهما لهما نفس المعنى ولذا يتضح لسامع الإصغاء إليه لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب والجناس، "الجناس هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى"[2].

أو "بعبارة أخرى فإن التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا، أتراك استضعفت التجنيس"[3]، فالجناس بين اللفظين هو تشابههما.[4]

فالواقع أن الجناس من أكثر فنون البديع التي تصرف فيها العلماء من أرباب هذه الصناعة، فقد ألفوا فيه كتبا شتى، وجعلوه أبوابا متعددة واختلفوا في ذلك، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض، ومن هؤلاء ابن المعتز والقاضي الجرجاني، وقدامة بن جعفر والحاتمي وغيرهم، كما يعني أن الفن البديع هناك من سماه تجنسا، ومن يسميه مجانسا، ومن يسميه جناسا، فأسماء مختلفة والمسمى واحد وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد.

فالجناس عند ابن الأثير:" أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا، وذلك يعني أنه هو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، فالجناس هو: تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. وهذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى يسميان «ركني الجناس». ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة"[5].

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص243.

(2) نبيل أبو حلتم، موسوعة علوم اللغة العربية، ص410.

(3) الإمام عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص16.

(4) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني البيان والتبيين، ص431.

(5) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص196.

الجناس المقصود به هو أن يكون ألفاظه متشابه في النطق ومختلف في معانيه.

فالجناس يعد كذلك هو توافق الكلمات لفظا واختلافها معنى[1].

المبحث الثاني: أقسام الجناس

الجناس ينقسم إلى قسمين: تام وغير تام.

1- الجناس التام:

"فالجناس التام هو: ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة"[2].

أو "هو اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، وعددها، وهيآتها أو ترتيبها مع اختلاف المعنى"[3].

فإذا كانا من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين سمي مماثلا ومستوفيا مثل قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾[4] سورة الروم:55.

فالمراد بالساعة الأولى يوم القيامة، وبالساعة الثانية واحدة الساعات الزمانية مثل: رحبة، رحبة. الأولى فناء الدار والثانية بمعنى واسعة، وإن كانا من نوعين كفعل واسم سمي مستوفيا نحو: ارع الجار ولو جار.

- أقسام الجناس التام:

سنقسم الجناس التام بدوره إلى ثلاثة أقسام هي: المماثل، والمستوفى بفتح الفاء، وجناس التركيب. وفيما يلي يتضح من خلال دراسته.

---

[1] مصطفى أمين، دليل البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ص129.

[2] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص197.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص244.

[4] سورة الروم: 55، نقلا عن عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص197.

1- الجناس المماثل: وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا اسمين، أو فعلين، أو حرفين[1].

فمن أمثلة الجناس المماثل في بين «اسمين» قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ ما لبِثُوا غَيْرَ ساعَةٍ﴾[2]. (سورة الروم:55).

فالجناس هنا بين اسمين متماثلين في كل شيء هما السَّاعَةُ وساعَةٍ الأول بمعنى القيامة، والثاني بمعنى مطلق الوقت.

2- الجناس المستوفى: هو ما كان ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا[3]. مثل: الجناس بين الاسم والفعل قول محمد بن كناسة في رثاء ابن له:

وَسَمَّيْتُه يَحْيى ليَحْيا ولم يَكُن ... إلى رَدِّ أَمْر الله فِيهِ سَبِيل

تَيَمَّمْت فِيه الفَأْلَ حِينَ رُزِقْتُه ... ولَمْ أَدْر أَنَّ الفَأْلَ فِيهِ يَفِيل

فالجناس هنا بين «يحيى» الاسم و «ويحيا» الفعل، وهما متشابهان لفظا مختلفان معنى ونوعا.

كما يعد كذلك الجناس المستوفي "أحد أقسام الجناس التام فعند البلاغيين هو إيراد اللفظين المتشابهين المتفقين في أنواع الحروف وعددها وهيئاتها، وترتبها مع اختلاف المعنى، وبعد هذا يذكر البلاغيين أن اللفظين لو كانا من نوع واحد سمي جناسا مماثلا وإن كانا من نوعين سمي مستوفيا والمراد بالنوع هو الجناس الصرفي. وينقسم إلى جناس المستوفي إلى وحدات.[4]

---

(1) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص200.

(2) سورة الروم:55، نقلا عن عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص197.

(3) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص200.

(4) حازم علي كمال الدين، ظواهر لغوية جديدة في اللغة العربية، دار النشر والتوزيع، مكتبة الأدب، ميدان الأوبرا، القاهرة، د.ط، ص19.

1-قسم على مستوى الكلمة:

مامات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحي بن عبد الله

2-قسم على مستوى الجملة أو العبارة:

فَدَارِهِم مَا دُمْتَ فِي دَارِهِم ... وَأَرْضِهِم مَا دُمْت فِي أَرْضِهِم

وهذا يعني أن الجناس المستوفى أنه حقيقة من الجناس التام.

كما يمكن أن يصبح جناسا مستقلا بذاته.

فالشاعر يقصد بدارهم الأولى فعل أمر من المداراة، ودارهم الثانية اسم للبيت، وأرضهم الأولى فعل أمر من الإرضاء، وأرضهم الثانية هي الأرض اسم.

3-قسم على مستوى بين الفعل والحرف مثل: قول الشاعر:

علا نجمه في عالم الشعر فجأة ... على أنه ما زال في الشعر شاديا

الجناس هنا بين «علا» الأولى وهي فعل بمعنى ارتفع و «على» الثانية التي هي حرف جر.

3- جناس التركيب: "هو أحد أقسام الجناس التام وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين: وهذا الجناس ثلاثة أضرب"[1]، تأتي على النحو التالي:

أ- المتشابه: وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والأخرى المركبة لفظا وخطا.

مثل قول الشاعر:

يَا سَيِّدا حَازَ رقّى. ... بِمَا حَبَانِي وَأَوْلَى

أَحْسَنْت برا فَقُلْ لِي ... أَحْسَنْت فِي الشُّكْر أَوْ لا؟

فالجناس بين «أولى» وهي كلمة مفردة فعل بمعنى منح وأعطى، وبين «أولا» وهي كلمة مركبة من «أو» العاطفة و «لا» النافية.

وهذا يعني أن الجناس المركب يتركب من كلمتين ويعد من الجناس التام.

[1] حازم علي كمال الدين، ظواهر لغوية جديدة في اللغة العربية، ص202.

ب- المفروق: "وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والأخرى المركبة لفظا لا خطا"[1].

أو" هو عبارة عن محدثين، وقالب كل وحدة أكثر من كلمة، وهاتان الوحدتان تتفقان نطقا وتختلفان خطا ومعنى". ومثال ذلك قول الشاعر:

لا تعرضن على الرواة قصيدة ... ما لم تكن بالغت في تهذيبها

وإذا عرضت الشعر غير مهذب ... عدوه منك وساوسا تهذي بها

- فالوحدتان "تهذيبها" و"تهذي بها" اتتفقان في النطق وتختلفان في الخط والمعنى الأمر الذي يجعل وحدات هذا النوع من الجناس تلتقي مع كلمات الهوموفون خصائص واحدة.

وعليه فالجناس المفروق هو من الجناس التام وتأتي فيه ركناه أو لفظاه متشابهين لفظا لا خطا.

ج- المرفوّ: وهو ما يكون فيه أحد الركنين كلمة والآخر مركبا من كلمة وجزء من كلمة. مثال على ذلك: قول الحريري:

والمكر مهما أسطعت لا تأته ... لتقتني السؤدد والمكرمة

فالجناس هنا ركنه الأول مركب من كلمة وجزء من كلمة، هما لفظة المكر «مهما» فالميم والهاء والثانية مفردة هو «المكرمة».[2]

فهذا يعني أن الجناس التركيب لا يخلو من تعسف وتعقيد بالمقارنة إلى نوعية الآخرين فهو يتركب من كلمتين ويكون اللفظان فهما متشابهان ولكنهما مختلفان في المعنى.

2- الجناس غير التام:

الجناس غير التام: "وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة

---

[1] المرجع نفسه، ص204.

[2] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص204.

من الحركات والسكنات، وترتيبها. وإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد."[1]

بعبارة أخرى هو "إن اختلف عدد الحروف فقط: سمي ناقصا ويكون ذلك على وجهين، أحدهما أن يختلفان بزيادة حرف واحد في الأول كقوله تعالى: "وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ" (سورة القيامة:29-30)[2]. أو في الوسط لقولهم: جدّ جهدي"[3].

وفي الأخير قول أبي تمام:

يَمُدُّون مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمِ ... تَصُول بِأَسْيَاف قَوَاضٍ قَوَاضِبِ

فالشاعر أبي تمام يبين هنا أن الجناس بزيادة الحرف في عواصي وعواص وعواصم وهذا أن الجناس غير التام يختلف عن الجناس التام بزيادة في الحروف أو الاختلاف في تلك الأمور الأخرى.

"يعد الجناس الناقص ما اختل فيها شرط من الشروط الأربعة"، ونؤكد ذلك بأمثلة:[4]

1- الشَّعر والشِّعر ⟸ اختلاف شرط الشّكل.

2- الساق والمساق⟸ اختلاف شرط العدد.

3- "فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلا تَقْهَرْ ، وَأَمَّا السَّائِلَ فَلا تَنْهَرْ"⟸ اختلاف شرط نوع الحروف.

4- قال تعالى حكاية عن هارون يخاطب موسى عليهما السلام: "إِنِّى خَشِيتُ أن تَقُولَ فَرَّقْتَ بَيْنَ بَنِىٓ إِسْرَٰٓئِيلَ".⟸ اختلاف شرط الترتيب.

نستخلص بأن الجناس الناقص هو ما كان الاختلاف في أحد شروطه أو أضربه الأربعة سواء كان من العدد او الترتيب أو الشكل أو في الحروف.

---

(1) المرجع نفسه، ص205.

(2) سورة القيامة:29-30، نقلا عن عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص205 .

(3) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص435.

(4) عبد المومن أبو العسل، مستويات اللغة العربية، الثقافة العامة، ط1، 2000م- 1420هـ، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص35.

- أضرب الجناس غير التام:

أ- فإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشرط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد وذلك.

1- جناس المضارع: وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج، سواء كانا في أول اللفظ نحو قول الحريري: «بيني وبين كن ليل دامس وطريق طامس»، أو في الوسط نحو قوله تعالى: "وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ"، أو في الآخر مثل قول النبي صلّى الله عليه وسلّم: "الخيل معقود بنواصيها الخير"[1].

يعني أن الجناس المضارع هي ما كانت ألفاظه واقعة الاختلاف في مخرجها سواء في الأول أو الوسط أو في الأخير.

2-جناس لاحق: وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج،[2] سواء أكانا في أول اللفظ نحو قوله تعالى: "وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ" أو في الوسط نحو قوله تعالى: "ذٰلِكُمْ بِما كُنْتُمْ تَفْرَحُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِ وَبِما كُنْتُمْ تَمْرَحُون" أو في الآخر نحو قوله تعالى: "وَإِذا جاءَهُمْ أَمْرٌ مِنَ الْأَمْنِ أَوِ الْخَوْفِ أَذاعُوا بِهِ".

الجناس اللحق هو عكس الجناس المضارع فإذا كان هذا الأخير اختلافه يكون متقارب المخرج فاللاحق على عكس ذلك.

ب- إن اختلف اللفظان في أعداد الحروف سمي الجناس ناقصا وذلك لنقصان أحد اللفظين عن الآخر: وهو يأتي كذلك على ضربين:

1- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف في أول اللفظ نحو قوله تعالى: "وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ إِلى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَساقُ" أو في الوسط نحو: «جدّي جهدي»[3]، أو في الآخر كقول الشاعر: أبي تمام:

يَمُدُّون مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمِ ... تَصُول بِأَسْيَاف قَوَاضٍ قَوَاضِب

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص201.
[2] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص202.
[3] المرجع نفسه، ص208.

فالشاعر هنا تكلم عن الجناس إذا كانت الزيادة في أحد لفظيه وذلك في "يمدون من أيد" يصح أن تكون "من" زائدة فيكون المعنى "يمدون أيديا" ويصح أن تكون للتبعض أي يمدون بعض أيد وعواص: جمع عاصية من عصاه ضربه بالعصا وعواصم: جمع عاصمة من عصمه أي حفظه ورعاه. وقاض: جمع قاضية من قضى عليه قتله وقواضب: جمع قاضيب من قضبه قطعه.

2- كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره. وربما سمى "مذيلا".

قول الخنساء: إن البكاء هو الشفاء من الجوى بين الجوانح

فنلاحظ من خلال هذا القول أن البكاء يشفي ما بداخل القلب، فبين أن الجناس المطرق أو المذيل التقاء من وجه وافتراق من وجه آخر.

ج- وإن اختلف اللفظان في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات والسكنات والنقط، فإن الجناس يأتي فيه على ضربين: محرّف، ومصحف.

1- فالجناس المحرّف: "هو ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا في الحركات فقط سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات"[1].

أو هو اختلاف في هيئات فقط سمي منحرفا أو في الحركة[2]

ومن الأمثلة الدالة على ذلك:

قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنا فِيهِمْ مُنْذِرِينَ فَانْظُرْ كَيْفَ كانَ عاقِبَةُ الْمُنْذَرِينَ﴾ (سورة الصافات:73/72)[3]. ولا يقال هنا إن اللفظين متحدان في المعنى لأنهما من «الإنذار» فلا يكون بينهما جناس، فاختلاف المعنى ظاهر، إذ المراد باللفظ الأول مُنْذِرِينَ الفاعلون وهم الرسل، وبالثاني الْمُنْذَرِينَ المفعولون، وهم الذين وقع عليهم الإنذار.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص208.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح غي علوم البلاغة المعاني والبيان والتبيين، ص436.

[3] سورة الصافات: 73/72، عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص436.

وهذا يعني أن الجناس المحرف إذا اختلفت حركاته فقط أصبح محرف لا داعي لأسباب أخرى.

2- الجناس المصحف: هو ما اتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في النطق.[1]

ومثال على ذلك:

قوله تعالى: ﴿وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ وَإِذا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ﴾ وقوله تعالى أيضا: ﴿وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً﴾.

ومن الشعر قول أبي فراس الحمداني:

مِنْ بَحْرِ جُودِكَ أغْتَرِف وَبِفَضْلِ عِلْمِكَ أعْتَرِف

فالجناس المصحف في الآية الكريمة بين "يسقين" و"يشفين" والثانية بين "يحسبون /يحسنون" وفي الشعر بين أغترف/وأعترف، فهما متفقان في أركانه ولكن مختلفان في النطق وهذا ما جعل من الجناس مصحف.

د- إن اختلف اللفظان في ترتيب الحروف سمي «جناس القلب»، وسماه قوم «جناس العكس». وهذا الجناس يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب. وهو يأتي على أربعة أضرب.

1- قلب كل: وذلك إذا جاء أحد اللفظين عكس الآخر في ترتيب حروفه كلها[2]، مثال ذلك: "حسامه فتح لأوليائه وحتف لأعدائه"، وهذا المعنى مأخوذ من قول العباس بن الأحنف.

2- قلب بعض: وهو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب بعض الحروف. مثل:

فبحقي عليك يا من سقاني أرحيقا سقيتني أم حريقا؟[3]

فالجناس بين «رحيقا» و «حريقا» فالاختلاف هو في ترتيب الحرفين الأولين منهما.

---

(1) عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص210.

(2) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص212.

(3) المرجع نفسه، ص212.

3-قلب مجنح: وهو ما كان فيه أحد اللفظين اللذين وقع بينهما القلب في أول البيت والثاني في آخره، كأنهما جناحان للبيت[1].

ومثال قول الشاب الظريف شمس الدين محمد بن العفيف:

أسْكِرْني بِاللَّفْظِ والمُقْلة الكَحْلاَء والوَجْنَة والكَاس

سَاق يُرِينِي قَلْبه قَسْوَة وكُلُّ سَاقٍ قَلْبُه قَاس

4-مستو: وهذا النوع سماه قوم المقلوب، وسماه السكاكي مقلوب الكل، وعرفه الحريري في مقاماته بما لا يستحيل بالانعكاس، وهو أن يكون عكس لفظي الجناس كطردهما، بمعنى أنه يمكن قراءتهما من اليمين والشمال دون أن يتغير المعنى، كقوله تعالى: "كُلٌّ فِي فَلَكٍ" فإنك لو عكست هذا التركيب فبدأت من الكاف في (فَلَكٍ) إلى الكاف في (كُلٌّ) كان هو بعينه[2].

يعني أن هذا النوع من الجناس المقلد بالذي لو غيرت قراءته لا يتغير المعنى. وهذا ما أطلقوا عليه بجناس عكسي.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ، ص213.

[2] المرجع نفسه، ص 214.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية قصيدة سرنديب لمحمود سامي البارودي أنموذجا

1 ـ عرض القصيدة

2 ـ مناسبة القصيدة

3 ـ ألفاظ و عبارات القصيدة

4 ـ الموسيقى الداخلية و الخارجية للقصيدة

المبحث الأول: عرض القصيدة:

يقول محمود سامي البارودي وهو في "سرنديب".

لَبَّيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشْوَاقِ مِنْ داعِـــي أَسْمَعْتَ قَلْبي وَإِنْ أَخْطَأْتَ أَسْمَاعِي[1]

مُرنِى بما شئتَ أبلُغْ كلَّ ما وَصلَتْ يَدِي إِلَيْــهِ، فَإِنِّي سَامِــعٌ وَاعِــي

فلا وربِّكَ مــا أُصغِى إلى عَــذْلٍ وَلا أُبِيــحُ حِمَــى قَلْبي لِــخَدَّاع

إِنِّي امْرُؤٌ لاَ يَرُدُّ الْعَــذْلُ بَادِرَتِي وَلاَ تَقُلُّ شَبَاةُ الْخَطْــبِ إِزْمَاعِي

أجرى عَلى شِيمةٍ فِي الحُبِّ صادِقةٍ لــَيْسَتْ تَهُمُّ إِذَا ريعَــتْ بِإِقْــلاَع

لِلْحُبِّ مِنْ مُهْجَتِي كَهْفٌ يَلُوذُ بِــهِ مِن غَدرِ كلِّ امرئٍ بالشَرِّ وقَّــاع

بَذَلتُ في الحبِّ نَفسى وهي غاليةٌ لِبَــاخِــلٍ بِصفَــاءِ الْــوُدِّ مَنَّــاع

أَشْكُــو إِلَيْهِ، وَلاَ يُصْغِي لِمَعْذِرَتي مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ جَنَتْهُ النَّفْسُ أَوْ دَاعِي

وَيْلاهُ مِنْ حَاجَةٍ فِي النَّفْسِ هَامَ بِهَا قَلْبي، وَقَصَّرَ عَــنْ إِدْرَاكِهَا بَاعِي

أسعى لَــها وهي مِنِّى غيرُ دانِيةٍ وكيفَ يَبلغُ شأوَ الكوكبِ الساعِى؟

يا حبَّذا جُرعَةٌ مِن مــاءِ مَحنيةٍ وَضَجْعَةٌ فَوْقَ بَرْدِ الرَّمْلِ بِالْقَاعِ!

وَنَسْمَةٌ كَشَمِيمِ الْخُلْدِ قَــدْ حَمَلَتْ رَيَّا الأَزَاهِيرِ مِنْ مِيثٍ وَأَجْــرَاع

يا هَل أرانِى بِذاكَ الحىِّ مُجتَمِعاً بأهلِ وُدِّى مــن قومي وأشياعِي؟

وهَــل أسوقُ جَوادِى لِلطرادِ إلى صَيْدٍ الْجَآذِرِ فِي خَضْرَاءَ مِمْرَاع؟

مَنَــازِلٌ كُنْتُ مِنْــــهَا فِي بُلْهْنِيَة مُمَتَّعــاً بَيْنَ غِلْمَــانِي وَأَتْبَــاعِي

إِذَا أَشَرْتُ لَهُــمْ فِي حَاجَــةٍ بَدَرُوا قَضَاءَهَا قَبْــلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلْمَاعِــي

يَخْشَى الْبَلِيغُ لِسَــانِي قَبْلَ بَــادِرَتِــي وَيُرعَدُ الجيشُ باسمِى قَبلَ إيقاعِى

فَالْيَوْمَ أَصْبَحْتُ لاَ سَهْمِي بِذِي صَرَدٍ إِذَا رَمَيْتُ، وَلاَ سَيْفِــي بِقَطَّــاع

أَبِيتُ فِــي قُنَّةٍ قَنْــوَاءَ قَــدْ بَلَغَــتْ هَــامَ السِمَــاكِ، وفاتَتهُ بِأبــواع

يَستقبِــلُ المُــزنَ ليتيــها بوابِلــهِ وتصدِم الريــحُ جَنبيها بزعزاع

يَظَــلُّ شِمْرَاخُهَا يَبْســاً، وَأَسْفَلُــهَا مكلَّلاً بالنَــدى يَرعى بهِ الراعِى

---

[1] محمود سامي البارودي،الديوان، علي الجازم ، الجزء الثاني، د.ط، ص256/259.

إذَا الْبُرُوقُ ازْمهَرَّتْ خِلْتَ ذِرْوَتَهَا شَهماً تــدرَّعَ من تبــرٍ بأدراع
تَكَــادُ تَلْمِسُ مِنْهــَا الشَّمْسَ دَانِيَــةً وَتَحْبِسُ الْبَدْرَ عَــنْ سَيْرٍ وَإقْلاَع
أَظَلُّ فِيــهَا غَرِيبَ الــدَّارِ مُبْتَئِساً نابى المضاجع من همٍّ وأوجــاع
لا فى " سرنديبَ " خِلٌّ أستعينُ بهِ عَلَى الْهُمُوم إذَا هَاجَتْ، وَلاَ رَاعِي
يَظُنُّنى من يرانِى ضــاحِكاً جَذِلاً أنِّى خَلِىٌّ، وهَمِّى بينَ أضلاعِــي
ولا، وربِّكَ مــا وَجدِى بِمُندرسٍ على البِعادِ ولا صَبَــرى بِمِطواع
لكنَّنِى مــالِكٌ حَــزمِى، ومُنتَظِرٌ أمْراً مِنَ اللَّهِ يَشْفِي برْحَ أوْجَاعِي
أَكُفُّ غَرْبَ دُمُوعِي وَهْيَ جَارِيَةٌ خَوْفَ الرَّقِيبِ وَقَلْبِي جِــدُّ مُلْتَاع
فَإِنْ يَكُنْ سَاءَنِي دَهْرِي، وَغَادَرَنِي رَهْنَ الأَسَى بَيْنَ جَدْبٍ بَعْدَ إمْرَاع
فَإِنَّ في مِصــرَ إخوانــاً يَسُرُّهمُ قُرْبِي، وَيُعْجِبُهُمْ نَظْمِي وَإِبْدَاعِي[1]

شرح المفردات:

سرنديب: سيلان: جزيرة من أراضي الهند في جنوبها.

1- "لبيك": لزوما لطاعتك أو أنا متيم عن طاعتك.

2- "كل ما وصلت يدي إليه": كل ما استطعته وقدرت عليه، واعي: حافظ.

3- أصغي: أميل بسمعي. العدل: اللوم. أبحث الشيء: أحللته لك. حمى قلبي: هو المكان المصون الحصين.

4- البادرة: ما يبدو من الإنسان عند غضبه والمراد بها هنا شدة العزم وقوة الإرادة.

تغل: تضعف، وتكسر.

شباه: حد. الخطب: المصيبة. -الإزماع: العزم.

5- جرى الإنسان على الشيء: دام عليه. -الشيمة: خلق وطبيعة. رعيت: أخفيت عن الأمر تركه.

6- المهجة: القلب والروح. – وقاع: تغتاب الناس من الوقيعة وهي الغيبة.

---

[1] محمود سامي البارودي،الديوان، علي الجازم ، ص263.

[2] محمود سامي البارودي،الديوان، علي الجازم ، ج2، ص256.

7- بآخل: صفة من البخل. – مناع: صفة مبالغة من المنع.

8- المراد بالحاجة: قربه من ديار الحبيب، وهي مصر – هام بها: أعزم بها.- قصر: عجز – الباع: المسافة بين الكفين إذا بسطتها يمينا وشمالا والمرد به الجهد والقدرة.

9- لها: للحاجة – غير دانية: غير قريبة.

10- جرعة من الماء: كاللقمة من الطعام.

-المحنية: منعرجة

- الضجة: النومة.

- القاع: أرض واسعة سهلة مستوية.

11- شميم الخلد: نسيم الجنة - ريّا الأزاهير: ريحها الطّيبة.

- الميث: جمع ميثاء وهي الأرض السهلة اللينة.

- الأجراع: جمع جرع وهو الأرض الرملية السهلة.

12- أهل ودي: أحبائي - أشياعي: أتباعي.

13- جواد: الفرس - الطراد: مطاردة الوحش - الجآذر: جمع جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية. – ممراع: خصبة.

14- البلهنة: الرفاهية.

15- بدوراً: أسرعوا. – الألماعي: مصدر ألمع: أشار.

16- البليغ: الفصيح.

- الإيقاع: أوقع: أوقعت بالعدو أي قتلت.

17- صرد: مصدر صرد السهم: أي أصابه.

18- القنّة: أعلى الجبل.

- قنواء: عالية ومرتفعة.

- هام: رأس السماك: نجم ينير يضرب به المثل في الارتفاع.

---

[1] محمود سامي البارودي،الديوان، علي الجازم ، ج2، ص256.

- الأبواع: جمع باع وهو المسافة بين الكفين إذا بسطتهما.

19- المزن: السحاب. ليلتها: صفحتا عن العنف.

- الوابل: المطر الغزير. - زعزاع: شديدة.

20- يظل: يبقى – شمراخها: رأسها.

- مكلل: محفوف - ندى: البلل.

21- أزمهرت: لمعت.

- خِلت: ظننت.

- ذروتها: أعلاها.

- الشهم: الجلد.

- تدرع: لبس الدرع.

- تَبْر: الذهب قبل أن يصاغ.

22- دانية: قريبة.

- الإقلاع: تحول.

23- مُبتئساً: حزينا.

- ناب: تجافى وتباعد - المضاجع: أماكن النوم.

24- الخلّ: الصديق المخلص - هاجت: اشتدت.

- راعي: حفظه.

25- جذلاً: فرحا - خلي: خالي فارغ من الهموم.

26- الوجد: الهم والحزن - مندرس: زائل - مطواع: منقاد.

27- الحزم: ضبط الإنسان أمره - البرح: الشدة.

28- أكف: أمنع - غَرْب دموعي: إنهمالها وفيضانها.

29- ساءه وساءني: فعل به ما يكره - غادرني: تركني - رهن الأسى: دائم الحزن.

---

[1] محمود سامي البارودي،الديوان، علي الجازم، ج2، ص262.

- جدب: المحل وهو إنقطاع المطر.
- الإبداع: أبدعت أي اخترعته.

المبحث الثاني: تحليل قصيدة محمود سامي البارودي في المنفى.

1- مناسبة القصيدة:

يصب الموضوع في فكرة رئيسية مفادها "شكوى ويأس وأمل محمود سامي البارودي"، أي شكواه وهو في المنفى وأمله بالإفراج عنه والرجوع إلى وطنه الأم (مصر) وقد نظم قصيدته هاته المعنونة بـــ"في المنفى" وهو منفي "بسردنيب" الواقعة بـــ"سيلان"، وهي جزيرة تقع جنوب الهند، نفي إليها البارودي ورفقائه عقب الثورة العربية عام "اثنين وثمانون مائة وألف ميلادية 1882م"، أي نحو سبعة عشر عاما وقد نظم قصيدته هاته انفجارا من الاضطهاد والواضع الذي يعيشه في ديار الغربة، من جهة وحنينه إلى وطنه من جهة أخرى، فهو في ديار الغربة مقيدا، مأسورا لا يرى نور الحرية، ولا يتمتع بمناظر وطنه الخلابة، فهو محروم من ثلاثة أشياء: الوطن، الأصدقاء، الأهل، وهذا الشيء الذي ألهب شاعريته، وأخذ يهتف باسم مصر يبثها شكواه ويحن إلى الأهل، والوطن ويصف كل ما حوله، فانبعث منه الشعر قويا مليئا بالحياة، والممزوجة مشاعر الحزن واليأس تارة والأمل والحنين تارة أخرى.[2]

2- تحليل القصيدة:

أ- الأفكار:

تتضمن القصيدة ثلاثة أفكار أساسية، وقد جاءت هاته الأخيرة سهلة واضحة خاضعة لترتيب منطقي بحيث لا نستطيع التقديم والتأخير فيما بينها، وقد انتقل من شكواه وألمه وهمومه لينقلها إلى وصفه لماضيه الجميل وحاضره المؤلم وبعدها أنهى قصيدته بأمله في الإفراج عنه.

---

[1] محمود سامي البارودي،الديوان، علي الجازم، ج4، ص263.

[2] محمود سامي باشا البارودي، الديوان، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم، ص10-11.

ب- عاطفة الشاعر:

نلمح في قصيدته، عواطف متنوعة تأرجحت بين الشوق والحنين إلى الوطن، وبين اليأس والحسرة وحيد في ديار الغربة بعيدا عن الوطن، لا خل ولا أنيس له فجاءت هاته العواطف جياشة، قوية، مشحونة بالأحاسيس، ومشاعر الحب والتشوق ألى الوطن وفي حالة الرجوع إلى موطنه الأم "مصر" والتنعم بأراضيها الخصبة كما جاءت تعبر عن الإخلاص، والوفاء الذي يكنه الشاعر لوطنه رغم بعده عنه وهذا في مثل قوله:

مُرنِى بِما شئتَ أبلُغْ كلَّ ما وَصَلتْ يَدِي إلَيْــهِ، فَإنِّي سَامِــعٌ وَاعِــي[1]

ونجده في قوله وهو شاكيا:

أشْكُــو إلَيْهِ، وَلاَ يُصْغِي لِمَعْذِرَتي مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ جَنَتْهُ النَّفْسُ أوْ دَاعِي[2]

وتعبيرا عن أمله بالعودة إلى ديار وطنه الحبيب نجده بقوله:

لكنَّنِى مالِكٌ حَزمِى ، ومُنتَظِرٌ أمْراً مِنَ اللَّهِ يَشْفِي برْحَ أوْجَاعِي[3]

ج- الألفاظ والعبارات في القصيدة:

أحسن البارودي في للألفاظ الجزلة والبسيطة بحيث كونت لنا نغما موسيقيا صخبا، يصف لنا نفسية صاحبه الحزينة، وشوقه للوطن، فالألفاظ جاءت واضحة وغنى كان يبدوا غريبا وعويصا، ويتبين لنا ذلك في بعض الالفاظ الواردة في قصيدته، ومنها لفظة: "العذل" المأخوذة من البيت الرابع ولفظة "شباه" و"الخطب" الواردة في البيت الرابع كذلك "أوقنة" والمأخوذة من شعر القدامى[4]. وهذا كما ذكرنا آنفا أن البارودي كان محاكيا للشعراء القدامى، كما نجد البعض منها متداولا على الألسن كلفظة "الود" والمأخوذة من البيت السابع، ولفظتي" البدر والشمس" المأخوذتان من البيت الثالث والعشرين، كذلك "ضجعة، جرعة" الواردة في البيت الحادي عشر، كما نجد أن الشاعر كان مقتبسا من ألفاظ القرآن الكريم، كلفظة "الخلد" نجدها في البيت الثاني عشر ولفظة "الكهف" في البيت

---

[1] محمود سامي باشا البارودي، الديوان، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص339.
[2] المصدر نفسه، ص339.
[3] المصدر نفسه، ص339.
[4] المصدر نفسه، ص339.

الثالث، ولفظتي "الشمس والبدر" في البيت الثالث والعشرين وغيرها، فقد كانت ألفاظ مناسبة وموحية بمعاني الحزن والشوق الذي يحرق فؤاده وهذا مثل لفظة: "الهموم" نجدها في البيت الخامس والعشرين، ولفظتي: "ملتاع" و"غرب دموعي" الموجودتين في البيت التاسع والعشرين.

وفيما يخص العبارات فقد جاءت واضحة بسيطة موجزة، موحية وملائمة لمعاني: الشوق، المعناة، التحشر، الوفاء، وهذا ما نجده في قول البارودي: (أظل فيها غريب الدار) المأخوذة من البيت الرابع والعشرين، والتي توحي بالغربة والبعد واليأس، كما نجد عبارة "همي بين أضلاعي" نجدها في البيت السادس والعشرين، الدلة على الحزن والألم، وعبارة "جد ملتاع" نجدها في البيت التاسع والعشرين التي تدل على الشوق والحنين إلى الوطن، إضافة إلى العبارات الأخرى: "لا صبري بمطواع"، "ساعني دهري"، "أكف غرب دموعي وهي جارية"، أبيت في قتة قنواء"، "منازل كنت منها في بلهنية"، وبالتالي تبقى الألفاظ والعبارات المادة الخام التي اهتم بها النقاد بقيمتها كوحدة منفردة أو من ثمة العلاقة التي تنشئها مع مفردات أخرى تلائمها في التركيب تحدث لنا تلاؤما في الصوت والدلالة لنخرج بإيقاع جميل يطرب السمع، ويحدث رنة في أذن المتلقي كما جاءت هاته العبارات جيدة البناء، متماسكة ومتينة التراكيب[1].

د- اللغة والأسلوب:

جاءت لغة الشاعر ملائمة لغرض القصيدة، من حيث استعمال الألفاظ مناسبة لتلك العواطف المنبعثة من نفسيته، فحديثه عن وطنه الحبيب (مصر)، وشدة شوقه إليه وتصويره لنا شكواه من المنفى الذي يدمر قلبه، ألهب شاعريته مما جعله يقدم لنا تجربة عيشها في الماضي.

"وقد كان هذا من الطبيعي أن يفجر لنا اللغة العربية بطريقة تتفق مع عصره وأن يخلق لنا لغة في اللغة وأن يتجاوز تاريخ التجربة ومعجمها إلى التعامل مع ما كان يعيش فيه ولكنه لم يفعل، لعله كان وراء ذلك الهرب من الواقع الأليم، واليأس ألى الماضي

[1] محمود سامي باشا البارودي، الديوان، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص340.

الجميل"[1]. فبعد التعالي والزهور رأيناه مستسلما حزينا يستنجد بين آونة وأخرى الصفح عن المسؤولين بالعودة إلى الوطن.

3- الأنواع البلاغية الموظفة في قصيدة البارودي:

نكتمل علوم البلاغة في مثلث يشمل: علم المعاني وعلم البديع وعلم البيان، وهي علوم تتحرى مواطن الصحة أو الحسن في كلام العرب شعره ونثره، من حيث المعاني والألفاظ وعلاقاتها، ومواقعها من الكلام، لذا كان لزاما على دارس اللغة العربية وآدابها أن يصيب قدرا من معرفة هذه العلوم.

وقبل الدخول في أغوار تحليل القصيدة التي نحن بصدد دراستها، علينا أن نلقي نظرة وجيزة على تعاريف هاته العلوم، وبعدها نستشفها من قصيدة البارودي.

أ- تعريف علم المعاني:

"هو علم تعرف أحوال اللفظ العربي، التي بها يطابق مقتضى الحال، بالإضافة إلى كونه وسيلة بلاغية تتضح مراسيمها في سياق الكلام"[2].

ومن مباحث علم المعاني نجد:

1- تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء: فالخبر هو: ما يحتمل الصدق والكذب لذاته، والأصل في الخبر أن يلقي لأحد الغرضين[3]

* إما إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة إذا كان جاهلا له يسمى: ذلك الحكم فائدة الخبر.

* إما فائدة المخاطب أن المتكلم عالم أيضا بالحكم الذي يعلمه المخاطب ويسمى ذلك الحكم "لازم الفائدة".

- الجناس في القصيدة:

---

[1] عبده بدوي، دراسات في النص الشعري (في العصر الحديث)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، ص26.

[2] عبد العاطي شلبي: البلاغة الميسرة، الجزء الثالث، المكتبة الجامعية الأزارطية، الاسكندرية، 2003، د.ط، ص03.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، .يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، دط، صيدا، بيروت، 2002م، ص55.

الجناس نوعان: "جناس تام وجناس غير تام أو ناقص **فالتام** هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة: هي نوع الحروف، وشكلها وعددها وترتيبها" ومثاله قول البارودي:

لَبَّيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشْوَاقِ مِنْ داعِـــي أَسْمَعْتَ قَلْبِي وَإِنْ أَخْطَأْتَ أَسْمَاعِي

فهناك جناس تام بين (داعي، داعي) فهما لفظتان اتفقا في نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها.

الجناس الناقص "غير التام" فهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الامور الأربعة المتقدمة.[1]

وأمثلته كثيرة في قصيدة البارودي في قوله:

يا حبَّذا جُرعَةٌ مِن مـــاءِ مَحنيةٍ وَضَجْعَةٌ فَوْقَ بَرْدِ الرَّمْلِ بِالْقَاعِ![2]

ظهر الجناس الناقص في (جرعة، ضجعة):

لَبَّيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشْوَاقِ مِنْ داعِـــي أَسْمَعْتَ قَلْبِي وَإِنْ أَخْطَأْتَ أَسْمَاعِي[3]

فظهر الجناس الناقص بين(داعي، أسماعي).

تَكَادُ تَلْمِسُ مِنْهَا الشَّمْسَ دَانِيَةً وَتَحْبِسُ الْبَدْرَ عَنْ سَيْرٍ وَإِقْلاَعِ[4]

يتجلى الجناس الناقص بين: "تلمس، تحبس".

والجناس عامة هو: " حدوث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق واختلاف في المعنى"[5].

ونجدده في قوله:

فَالْيَوْمَ أَصْبَحْتُ لاَ سَهْمِي بِذِي صَرَدٍ إِذَا رَمَيْتُ، وَلاَ سَيْفِـــي بِقَطَّـــاعِ[6]

فالجناس هنا في "سهمي/سيفي" وهو جناس ناقص.

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،.يوسف الصميلي ، ص325.

(2) محمود سامي باشا البارودي، الديوان، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص339.

(3) المصدر نفسه، ص338.

(4) المصدر نفسه، ص341.

(5) محمود أحمد الحسن المراغي، علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1999، ص109.

(6) محمود سامي باشا البارودي، المصدر السابق، ص340..

4-رد العجز على الصدر:

هو في النظم: "أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو في حشوه –أو في آخره- وإما في صدر المصراع الثاني"[1].

نجده في قول محمود سامي البارودي:

لَبَّيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشْوَاقِ مِنْ داعِـــي أَسْمَعْتَ قَلْبي وَإِنْ أَخْطَأْتَ أَسْمَاعِي[2]

نجد هنا لفظة "أسماعي" تكررت في عجز البيت فهي وافقت الكلمة الموجودة في آخر البيت أي أن العجز رد الصدر.

وقوله كذلك:

إذَا الْبُرُوقُ ازْمَهَرَّتْ خِلْتَ ذِرْوَتَهَا شَهماً تدرَّعَ من تبرٍ بأدراع[3]

فلفظة "تدرع أو أدراع" الموجودة في آخر البيت قد تكررت في حشوه حيث ظهرت في عجز البيت.

- **الترصيع:** "هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها"[4].

وقد ورد ذلك في قول البارودي في البيت الثالث من قصيدته.

فلا وربِّكَ مـــا أُصغِي إلى عَـــذلٍ وَلا أُبيـــحُ حِمَـــى قَلْبي لِـــخَدَّاع[5]

نجد الترصيع في اللفظتان "غلماني" و"أتباعي".

كما نجده قد ورد في الأبيات الآتية: البيت الثامن عشر والعشرون والسابع والعشرين وذلك على التوالي.

نجده كذلك في البيت:

فَالْيَوْمَ أَصْبَحْتُ لاَ سَهْمِي بِذِي صَرَدٍ إِذَا رَمَيْتُ، وَلاَ سَيْفِـــي بِقَطَّـــاع[6]

فالترصيع في (سهمي، سيفي).

---

(1) أحمد الهاشمي: المصدر السابق، ص333.
(2) محمود سامي باشا البارودي، الديوان، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص338.
(3) المصدر نفسه، ص341.
(4) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص332.
(5) محمود سامي باشا البارودي، الديوان، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص339.
(6) المصدر نفسه، ص340.

يَستقبلُ المُزنَ ليتيها بوابلِهِ وتصدِم الريحُ جَنبيها بزعزاع

ولا، وربِّكَ ما وَجدِى بِمُندرسٍ على البِعادِ ولا صَبرى بِمِطواع

تَكَادُ تَلْمِسُ مِنْهَا الشَّمْسَ دَانِيَةً وَتَحْبِسُ الْبَدْرَ عَنْ سَيْرٍ وَإِقْلاَعِ

فكل هذه الأبيات نجد فيها التصريح.

- **الموسيقى في قصيدة محمود سامي البارودي:**

تقف معظم المناهج النقدية الحديثة في درس الموسيقى على مقوميها الرئيسيين: الوزن، القافي. أو ما تعرف بالموسيقى الخارجية، وإيقاع الداخلي او ما يسمى بالموسيقى الداخلية أو بموسيقى النسيج من ناحية أخرى.[1]

ويتكرر الشعر من كلمات تنظم بطريقة وفقا لتتابع الحركة والسكون وهذا ما يجعل للشعر إيقاعه الخاص معتمدا على علاقة الأحرف في الكلمات فيما بينها، وتناسب أصوات الكلمات في توافق زمني، والتركيز الزمني في الشعر هو الذي يبرز الكيفية التي يتجرد بها الوزن.

وإذا كانت "التجربة الشعرية هي التي تحدد الشكل الذي تتخذه القصيدة فإن أول ما يحدث في التجربة هو الجرس للألفاظ على أذن العقل والإحساس وهي تردد في المخيلة هذا معا يمنحان الألفاظ جسدها الكامل".

أ- الموسيقى الخارجية: تتضمن الوزن والقافية.

1- **الوزن:** هو"مجموعة تفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية".

كما أن "الوزن يرتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر الصادق وقد تنعكس حالته النفسية على موسيقاه، فالوزن أكثر مناسبة عن غيره في التعبير عن فكرة أو احساس ما

(1) محمد مصطفى أبو الشوارب، شعرية النص، تقويم تحليلي للشعر في أمالي القاضي، د.ط، ص125.

وإنما يستطيع الشاعر الحق أن يسيطر على الوزن الشعري الذي يكتب فيه قصيدته وأن يوظف امكانياته فيلونه بلون عاطفته وبصيغة بما يوافق حالته الشعورية[1].

- فيما يخص الوزن، فقد "اعتمد محمود سامي البارودي" لتحقيق الموسيقى الخارجية على اختيار "البحر البسيط" الذي يتسع لاستيعاب المعاني ويلين للتصرف بالتراكيب، والألفاظ وهو مع ذلك أكثر دقة وجزالة محدقا بذلك وقع جرس الألفاظ على أذن العقل والإحساس، ومحققا النغم موسيقى عذب، يستلهم العقول، ويبعث على الامل والإرتياح، وذلك وفق التفعيلات الثمانية والمرتبة كالآتي:

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن

الكتابة العروضية:

لَبَّيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشْوَاق مِنْ داعِـــي أَسْمَعْتَ قَلْبي وَإِنْ أَخْطَأْتَ أَسْمَاعِي

0|0 |0|||0||0|0||0|0||0| 0|0 |0||0|0| 0|| 0| 0||0|0|

مستفعل فاعلن مستفعلن فاعلن مســـتفعلـــن فاعلن مستفعلن فعلن

فالبارودي أختار الوزن أو البحر البسيط لخفته وبساطته على الحفظ لذلك قيل: في مفتاحه: **"بسيط لديه يبسط الأمل"**

وهو أكثر ملائمة للوصف، والمدح والفخر وهذا ما ذهب إليه عبد الله الطيب المجذوب.

وسبب تسمية البحر البسيط قال الزجاج: "سمي بسيطا لانبساط الاسباب في أول أجزائه السباعية" وقال بعضهم: "لانبساط الحركات في غرضه وضروبه".

كما نجد بأن الوزن في عجز وصدر البيت متوازيين كخطين هندسيين مستقيمين يسيران في اتجاه واحد وإن تخالف أحدهما عن اتجاهه المعهود فقد صفة التوازن وهكذا الحال بالنسبة للأوزان في القصيدة الشعرية العمودية، فقد لاحظنا ذلك من خلال تقطيعنا للبيت الأول من القصيدة والتي كانت تفعيلاته كالآتي:

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فعلن

[1] محمد مصطفى أبو الشوارب، شعرية النص، تقويم تحليلي للشعر في أمالي القاضي ، ص133.

القافية:

"هي مجموعة أصوات تكوِّن مقطعا موسيقيا، واحد يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة، لكن مهما كان عددها في القوفي المفردة وأن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه، كما في القوافي المزدوجة"[1].

فهي كذلك عبارة عن اتفاق المقطوعة أو القصيدة في الحروف الأخيرة، وفي صورته، أي الحركة التي تشغله من ضم أو فتح أو كسر أو السكون، وقد التزم الشعر العربي القديم بهذا التقليد، والبارودي كما نعلم هو شاعر محاكي للقدماء، فهو لم يخرج عن تفاصيل التحليل وأوراقه، فنجده قد اعتمد قافية واحدة التي هي على وزن "فاعل" والقافية هي: "من آخر الحروف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله"[2].

فالقافية ركن أساسي في موسيقى شعرنا العربي، فلم يعتمد البارودي على الحرف الواحد في القافية ونلاحظ قافية أبيات القصيدة في: "أما- عي ، وا – عي، دا – ع، ما – عي، قا – ع، با –عي...إلخ.

فالقافية تقوم في موسيقى الكلام بوظيفة شبه وظيفة قرع الطبول أي إنها أساس في ضبط الإيقاع.

القافية: عينة مسبوقة بألف مد، وكأنها أصوات مستغاثة وقد كان في حالة نفسية يأمل فيها، ثم لا يلبث أن ينكسر بصوت مكسور واضح السمع، فهو حريص على أن يسمع الآخرين حزنه ومن المعروف أنه حرف مجهور يأتي من الحلق مع اللسان وفي نطاقه تضيق كبير مما يجعله رخوا لا متوسطا، ساعد الشاعر على إخراج زفراته ليعبر عن حالته النفسية المتمثلة في:

---

[1] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط1، دار الشروق، عمان، 1997، ص168.

[2] ابن رشيق، تحقيق محمد قزوان، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ننقده، ط1، دار المعارف، بيروت، 1982، ج1، ص294.

مَنَـــازِلٌ كُنْتُ مِنْـــــهَا فِي بُلْهْنِيَة مُمَتَّعــاً بَيْنَ غِلْمَــانِي وَأَتْبَــاعِي[1]

ونجد في قوله كذلك في البيت الأول والثاني أن الكلمات مناسبة للمعاني والتي لا يمكن الاستغناء عنها موسيقيا ومعنويا وقد حق من قال: "أن القافية الواحدة في الشعر العربية تناسب كل للمناسبة الشعر المقطوعات حيث يركن على معنى واحد أو شعورا واحد في أبيات قليلة، فيكون في حاجة إلى أحكام الربط بين بعضها، وتعاون القافية الواحدة، والوزن الواحد على ذلك، إذ أن البيت الاول يحدث نمطا من التوقع يعالجه الشاعر بالإشباع والمفاجأة المقبولة إلى أن يتمثل المعنى أو الشعور كاملا في آخر البيت"[2].

فبذلك تبقى (القافية) السمة الفاصلة بين الكلام الشعري والكلام النثري، ولا يقل أهمية عن الوزن، وتبقى دائما القاعدة الأساس التي يرتكز عليها العرب في شعرهم.

وتاليا يمكننا القول: بان الموسيقى الخارجية في القصيدة لا تقف عند هذا الحد فحسب بل تتعداه على موسيقى داخلية تترك وقعا خاصا في أذن السامع، وتساهم في إطرابه، ومنه إخراج قصيدة الشاعر في أحسن إيقاع، فنلمح بذلك اهتمام البارودي بالموسيقى الداخلية والتي تجسدت عنده في الإيقاع والتكرار والتشخيص والتجسيد.

ب- الموسيقى الداخلية:

- **الإيقاع:** المقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة.

وهو "ينشأ عن تساوي الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر وهي توقيعان تنفذ إلى صميم المتلقي لتهتز أعماقه في هدوء ورفق وهو يقوم على عنصرين هما: التكرار والتوقع"[3].

---

[1] شرح علي عبد المقصور عبد الرحيم، ديوان سامي باشا البارودي، ص340.

[2] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص143.

[3] رمضان الصباغ، دراسة جمالية في النقد الشعري العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1988، ص172.

وفي قصيدة البارودي نجد أن الإيقاع بدا لنا هادئا وحينا يكون قويا، وذلك حسب الحالة الشعورية التي تقود المبدع:

يقول البارودي:

وَيْلاَهُ مِنْ حَاجَةٍ فِي النَّفْسِ هَامَ بِهَا قَلْبي، وَقَصَّرَ عَــنْ إِدْرَاكِهَا بَاعِي

أسعى لَــها وهي مِنِّى غَيرُ دانِيةٍ وكيفَ يَبلغُ شأوَ الكوكبِ الساعِى؟

يا حبَّذا جُرعَةٌ مِن مــاءِ مَحنيةٍ وَضَجْعَةٌ فَوْقَ بَرْدِ الرَّمْلِ بِالْقَاعِ!

وَنَسْمَةٌ كَشَمِيمِ الْخُلْدِ قَــدْ حَمَلَتْ رَيَّا الأَزَاهِيرِ مِنْ مِيثٍ وَأَجْــرَاعِ

فالإيقاع بدأ موحيا بالحزن والكآبة والحالة المضطربة التي كان يعيشها نفسيا الشاعر، وحالة التوتر والخوف كان أيضا في حالة الإيمان بشيء وراء الحس، وهذا ما تحقق في قوله، وحين نصل إلى نهاية القصيدة نجد أنه يتحقق فيها ما يسمى بأسلوب الدائرة، فحالة البرد خاشعة شبيهة بحالة الختام الآملة.[1]

[1] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، ص143

الخاتمة

نستنتج أخيرا أن ثمرة هذا البحث تكمن فيما يأتي:

- ❖ أن السجع والجناس من المحسنات اللفظية.
- ❖ السجع والجناس يعطي ذوقا جماليا للنثر والشعر.
- ❖ كلٌّ من السجع والجناس يؤدي دورا مهما فيجعل النص أو الشعر مترابطا ومتسقا ومنسجما.
- ❖ كما أن السجع له أقسام يمر بها وهي المطرف والترصيع والمتوازي والمشطور.
- ❖ يعني كذلك أن أحسن السجع ما تساوت فقراته في عدد الكلمات وكانت ألفاظه مسجوعة.
- ❖ الجناس هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى فهو أكثر استعمالا في الفن البديع.
- ❖ فالسجع والجناس يعطي أثرا في خلق تماسك النصي أو الشعري فالقارئ لا يشعر بالملل بما في ذلك الشعر أو النثر.

ملحق

نبذة تاريخية عن حياة محمود سامي البارودي:

أ- حياته:

شهد يوم الأحد السابع والعشرون من شهر رجب عام (خمسة وخمسين ومئتين وألف للهجرة) (1255هـ)، وفي السادس أكتوبر تسعة وثلاثون وثمانمائة وألف للميلاد (1839م) مولود إمام الشعراء، ورائد النهضة في الشعر العربي الحديث (**محمود سامي البارودي**)، هذا الأخير من أسرة جركسية تجري في عروقها دماء الأمراء، من دولة المماليك الجراكسية وأبوه "(حسن حسني البارودي) كان من أمراء المدفعية، ثم صار مديرا لبربرة، ود نقلة في عهد "محمد علي باشا" وجده لأبيه "عبد الله الجركسي"، والذي قتل في مذبحه القلعة، كما قتل في هذه المذبحة "أغا البارودي" جد الشاعر لأمه"[1].

تيتم البارودي وهو في السابعة من عمره، وحرم من حنان الأب ورعايته، وتلقى دروسه الأولى في البيت حتى بلغ الثانية عشر، ثم التحق بالمدرسة الحربية مع أمثاله من الجراكسة، والترك، وأبناء الطبقة الحاكمة، وتخرج في المدرسة الحربية عام أربعة وخمسون وثمان مائة وألف (1854م)، وفي السادسة عشر من عمره في عهد عباس الأول، وقد خمدت في عهده روح الحماسة التي شبها "محمد علي باشا" في الجيش[2].

وكانت ملكة الشعر كامنة في حنايا صدره، وتحركت نفسه لقول الشعر فانطلق يقلد فحول الشعراء في أروع قصائدهم، وقد كان ذا موهبة عظيمة في قول الشعر والذي ورثه عن خاله.

وفي هذا نجد البارودي يقول في ديوانه:

أنا في الشعرِ عريــقٌ لمْ أرثهُ عنْ كلالــهْ

كَــانَ «إبْرَاهِيمُ» خَالِي فيهِ مشهورَ المقالهْ[3]

وقد كان البارودي، مطبوع على قول الشعر، ولكن مصر ضاقت به، أو ضاق بها حيث لم يجد غنية لدى الدولة تحقق آماله، فسافر إلى الإستانة، والتحق بوزارة الخارجية،

---

[1] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم، ط1، دار الجيل، بيروت، 1995، ص250.

[2] المصدر نفسه، ص250.

[3] المصدر نفسه، ص440.

فتعلم التركية والفارسية، وحفظ كثيرا من أشعارهما، ودعته سليقته الشاعرة فقال بالتركية وبالفارسية كما قال بالعربية ومع ذلك لم يهجر لسانه الأول.[1]

وظل البارودي يرقى في مناصب الجيش، وفي فرسان الحرس حتى وصل إلى رتبة (قائم عام) وقد شارك في معارك جزيرة "كريت" بحيث كان ذا حضوة لدى إسماعيل فاتخذه كاتم سره، وفي عام ثمانية وسبعون وثمانمائة وألف للميلاد (1878م) أعلنت روسيا الحرب على تركيا، فسافر البارودي مع جيش إسماعيل فارتقى بذلك رتبة اللواء، ونجده قد وصف المعارك والمناظر بشعر، فأخذ يهتم باسم مصر ويحن إلى الأهل انبعث منه شعرا قويا مليئا بالحياة.

وفي هذا نجد البارودي يقول:

مو ْلاَيَ! قدْ طَالَ مريرُ النَّوى فَكُلُّ يَوْمٍ مَرَّ بي أَلْفُ عَامْ[2]

شارك البارودي في حرب البلقان حتى عاد منها وهو في الاربعين من عمره فعين بعد ذلك مديرا للشرقية وبعدها محافظا للعاصمة.[3]

قد تولى البارودي وزارة الأوقاف ثم وزارة الحربية وهذا فب عهد (الخديوي توفيق)، ولكن "رياض باشا" رأى نزعات الشعبية فدي عليه عند "توفيق" فعزله، مما أدى به إلى اعتزال السياسة[4].

وفي الرابع عشر من شهر فبراير عام ستة وثمانون تسعمائة وألف (14 فبراير 1886) تولى البارودي رئاسة الوزراء، وبعدها خاض الثورة العربية مع الخائضين وتدخلت فرنسا وانجلترا فأحس البارودي بالخطر، وحاول الاعتزال فأخفقت الثورة مما أدى إلى نفيه مع زملائه إلى "سرنديب"، وظل هو وزملاؤه سبعة أعوام في "كولومبو"، ولما دبت بينهم الخلافات فارقهم البارودي، وفي المنفى قال القصائد الخالدة[5].

---

(1) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص169.

(2) محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص481.

(3) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص171.

(4) المرجع نفسه، ص174.

(5) المرجع نفسه، ص176.

فصار بذلك إمام الشعر في العالم العربي دون منازع، ولكن طول النفي أورثه السقام والعلل فكف بصره، وضعف سمعه، ووهن جسمه، إذ نجده يصف ما أصابه في قوله:

كيفَ لا أنْدُبُ الشّباب وقد أص بحْتُ كهْلاً في مِحْنةٍ واغترابِ[1]

وزاد أمره بؤسا أن الموت اختطف ابنته وزوجته وأصحابه، فابتدأ الفناء، يدب إليه إلى أن عاد إلى وطنه عام تسع مائة وألف ميلادية (1900م).[2]

إذ نجده استقبل مصر بقصيدة خالدة قال فيهاك

أبابلُ رَأى َ العينِ أم هذهِ مِصرُ فإنّى أرى فيها عيوناً هى َ السِحرُ[3]

واستقبلته مصر بكل حفاوة وترحاب، وكانت عودته عيدا للأدب الرفيع، ومنذ أن عاد إلى وطنه من منفاه وفي يده سفر خلوده "ديوان شعره" فأخذ ينقحه ويعده للطبع.

ويملي على كاتبيه الشيخ "ياقوت المرسي" و"عطية حسين"، وظل يرتب الديوان حسب قوافيه، حتى ترك تراثا للأجيال من بعده في خمسة آلاف وثلاثمائة وثلاثة عشر بيت (5313 بيتا) غير أن قصيدة (كشف الغمة في مدح سيد الأمة) وعدد أبياتها أربع مائة وسبعة وأربعون بيتا (447 بيتا)، يمدح بها النبي صلى الله عليه وسلم[4].

وكذلك شغل البارودي أواخر عمره بمختاراته فاختار ثلاثين ديوانا من شعراء العصر العباسي ورتب أسماء الشعراء حسب أزمنتهم، ووضع البارودي تعليقا لمختاراته يفسر الالفاظ الغربية والمعاني المغلقة.[5]

ب- أخلاقه:

شب البارودي معتدا بحسبه، وتبوأ أبناء جلدته من الجراكسية والأتراك أسماء مناصب الدولة، قد تزود من فنون الجندية ونشأ تنشئة عسكرية فكان لهذه النشاة ولهذا الحسب تأثيرا عميق في أخلاقه وقد كان في صغره متوثب العزيمة واسع الآمال، وظلت

---

[1] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص55.

[2] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص177.

[3] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص267.

[4] المرجع نفسه، ص51.

[5] المرجع نفسه، ص51.

نعمة المجد تتردد أسلة لسانية، وما أن غصته الحوادث غصة دامية ونكأه الزمان نكأة قاسية حتى تضامن في مطلبه.[1]

يقول البارودي في هذا الصدد:

وكُن وسَطاً ، لا مُشرئِبّاً إلى السُّها وَلا قانِعاً يَبْغِي التَّزَلُّفَ بِالصُّغْرِ[2]

وإذا كان في صباه قد عزف عن النساء، وأبى اللهو والمجانة حتى لا ينصرف عن طلب العلا فإن الشباب، والجاه والمال قد غيرت نظرته إلى الحياة واصبح يجري وراء اللهو، ويعب الخمر عبا، ويتصيد مجالس الإنس والسمر.[3]

ونجد البارودي يقول في هذا:

لوْ حَذِرَ الْمَرْءُ كُلَّ لائِمَةٍ لضاعَ منهُ الصَوابُ والرَشَدُ[4]

كان الدين حرمة في نفسه، ونجده يفتخر بأخلاقه الطبيعية، ويرددها مرارا في شعره فهو مخلص في صداقته، مراعيا للوداد عالي الهمة، ويتمثل ذلك في صفات تميز بها من فروسية، ونجدة ورأفة وإباء.

أما أما جوده فطالما تغنى في شعره وحث الناس على الاقتداء به، ونجد البارودي كثيرا ما ينصح بمداراة الناس ودفع الغضب بالحلم.[5]

صور ذلك في شعره، كما علمته الحياة أن المرح واللهو يورث الأسقام والعلل.

عن هذا يقول البارودي:

فإذا الشبابُ وديعةٌ، وإذا الفتى هَدْيٌ لِفَاغِرَةِ الْمَنُونِ يُسَاقُ[6]

فالأخلاق التي تغنى بها تبعث في النفس الإكبار والإعجاب.

---

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص178.

[2] شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم، ديوان محمود سامي البارودي، ص200.

[3] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص179..

[4] شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم، ديوان محمود سامي البارودي، ص152.

[5] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص182.

[6] شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم، ديوان محمود سامي البارودي، ص 354.

ج- ثقافته:

أعد البارودي ليكون جنديا، ولم يعد ليكون أديبا وبعد أن تخرج من المدرسة الحربية وجد نفسه متعطلا، فعكف بذلك على كتب الأولين يقرؤها بشغف ونهم، فقرأ كتب الأدب، إذ يقول عنه الشيخ حسين المرحني (صديقه ومرشده).

- لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية غير أنه كما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر، وعمله فكان يستمع إلى بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين.

أثر القراءة والحفظ ظاهرة في شعر البارودي، ومن يطلع على مختاراته يشهد بحسن ذوقه، ودقة اختياره، وتأنقه في اغذاء عقله، كما يشهد بكثرة محفوظة، وقد كان كتملكا ناصية اللغة بتصرف، فيها تصرف الخير العليم بأسرارها، المطبوع على التكلم بها، وقد كان للشعر الجاهلي أثرا بالغا على شعره، من كلمات وعبارات ومعارضات وتشبيهات، مع أن مختاراته لم تحتو إلا شعرا عباسيا.[1]

عند البارودي الملكة الكامنة وهاته الملكة وحدها لا تكفي بل بدراسة البارودي الأدبية تغذت هذه الملكة غذاء كاملا لا من دواوين الشعراء وحدهم بل من كتب الآداب وطرائق القصص وأخبار العرب وشجاعتهم وحكمهم.

فعماد ثقافة البارودي الادبية ارتكز أساسا على قراءة كتب الأدب والتاريخ وحفظ الشعر الجيد، ونجده قد اطلع على آداب أخرى غير العربية، فقد درس التركية والفارسية، ونظم الشعر بهما، كما كان ينظم بالعربية.

كما نجده قد تعلم الإنجليزية وهو في منفاه وترجم بعض أثارها وهذه اللغات المتعددة لها أثرها أو يظهر في معانيه وأخيلته وتصويره للحوادث.[2]

مما يدل على سعة البارودي قوله:

إن شوقي إليه أسرع شأوا ... من "سليك والصول في بطء "قند[3]

---

[1] د. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص184.

[3] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص 164.

قد حفل زمان البارودي بأحداث عظام وقد سافر البارودي إلى الأستانة مرارا وشهد حرب (كريت) وحرب (روسيا) ورأى عالما لم يعرفه من قبل، وهاجت هذه الأحاديث شاعريته فانطلق لسانه يردد خواطره وأحاسيسه فكان هذا الشعر الخالد، هكذا كان البارودي باعث الشعر من رقدته.[1]

د- منزلته:

ماهي منزلة البارودي؟ وهل اعتمد الصنعة في شعره؟

يدين الشعر العربي الحديث للبارودي بأنه النموذج الحي الذي احتذاه الشعراء من بعده، وساروا على نهجه في أسلوبه، وإغراضه وهذا لأنه أتى بشعر جزل رائق الديباجة، عذب النغمة في حقبة ساد فيها شعر الضعف وضحالة المعنى وعقم الخيال، كما أنه كان قدوة لمن جاء على أثره في التجديد: أمثال: الرافعي، شوقي وأحمد محرم، وحافظ والرصافي، وغيرهم.

فقد علمهم كيف يغترفون من ذخائره بحيث لا تفنى شخصياتهم فيقوى أسلوبهم وتشرق ديباجتهم، ويبعدون عن الحلي المتكلفة، وبذلك لم يرجع الشعر إلى عصر الضعف والركاكة وكان المصريون يحنون إلى ديباجة البارودي، وموسيقى مدرسته مع الأخذ بطرق من الجديد في المعاني والأخيلة والصور.[2]

نجده كذلك ابتعد عن الزخارف والحلي التي تطفو على المعنى وتذهب ببهاء الشعر، وتدعو إلى التكلف والتعسف، وهو بذلك اعتمد على أسلوب جزل فخم، وكان ينطلق في سجيته ويظهر كل ما في نفسه ويصور مشاعره السارة والحزينة وقد يغلبه التقليد للقديم أحيانا فخالف طبعه، ويسير على غير سجيته ويتكلف القول محاكيا القدماء، وتلمس أثر هذا التكلف، واضحا ليس عليه طابع البارودي.[3]

---

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص185.

[2] المرجع نفسه ، ص 237.

[3] المرجع نفسه، 225.

من الأغراض الشعرية التي تناولها البارودي في شعره، كانت في الوصف (العلل) النسب على شعر الصنعة (التاريخ في المناسبات) الرثاء، المدح، الفخر، الحكمة،...الخ.[1]

ومن شعر الصنعة نجد في قول البارودي حين يؤرخ لعودة (إسماعيل باشا) خديوي مصر من دار الخلافة العلية عام تسعة وثمانون ومائتين وألف للهجرة (1289هـ):

رجع الخديم لمصره وأتت طلائع نصره

وتهللت بـــقدومـــه فرحا أسره عصره[2]

وقد بلغ شأنا عظيما في تجويد أشعاره لدرجة محاكاة القدامى قدر استطاعته بقول عمر الدسوقي: "...وللبارودي قطع في الوصف تقف جنبا إلى جنب مع كثير من الأدب العالمي..".[3]

وبهذا يكون البارودي قد أحيى الشعر بعد موته، وذلك لأنه كان مجددا في كل بيت من أبياته حتى غي معارضاته للقدماء، والنهج على منهجهم، هذا وقد حاول البارودي التجديد في الأوزان، فنظم قصيدته من تسعة عشر بيتا (19 بيتا)، على وزن جديد هو: مجزوء المتدارك، ولم يسبق للعرب أن نظموا منه، وإنما ورد المتدارك كاملا أو مشطورا، تلك هي القصيدة التي يقول فيها البارودي في أولها:

امْلإِ الْقَدَحْ واعْصِ مَنْ نَصَحْ

وارِ غلَّتي بِابْنَةِ الْفَرَحْ[4]

هـــ- ميزة شعره:

---

[1] أحمد زلط وحسين علي محمد: الأدب العربي الحديث، الرؤية والتمثيل، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ج2، ص33.

[2] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص 253.

[3] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص238.

[4] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص 101.

يقول البارودي في مقدمة ديوانه:

"الشعر لمعة خيالية يتألف وميضها في سماوة الفكر فتتبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيقبض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك".

والشعر الجيد في رأي البارودي.

"...ما كان قريب المأخذ سليما من وصمت التكلف، بريئا من عشوة التعسف غنيا عن مراجعة الفكرة...".

كما يرى أن وظيفة الشعر تتجلى في:

"...تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر على مكارم الأخلاق..."

إن البارودي مطبوع على قول الشعر، فهو يتدفق على لسانه تدفقا، فقد كان يهذب شعره وينفخه باستمرار.[1]

وكان يختار الألفاظ المناسبة للمعاني التي يريدها، ويجزل شعره ويجلجل لفظه.

هكذا كان البارودي شعره صدى لقلب تنازعته عواطف ألم الإخفاق والنفي، وعزة الفروسية، والطموح والتبرم ببعض المظاهر الاجتماعية الشاذة، والتعلق الشديد بجمال الطبيعة، فكان بذلك مثالا حيا للأدب المنبعث. وذلك في تدفق شاعريته وعروبة أسلوبه.

د - القديم في شعره:

تظهر ملامح التقليد عند البارودي فيما يلي:

1- لم يجدد البارودي في أغراض الشعر التي عرفها الشعر العباسي، لكنه حاكى القدماء في أساليبهم وأغراضهم، ويتضح ذلك في مدحه ورثائه ووصفه...الخ[2].

2- ونجده قد وقف على الأطلال والزمن، وأتى الشعر الجاهلي إلا أنه لم يقله لأنه مقتنع بأن ذلك هو الأسلوب الواجب اتباعه، ولا شك أن هذا النوع من الشعر خال من العاطفة، وفيه كثير من الصنعة والتكلف.[3]

---

[1] بنظر، عمر الدسوقي، في الادب الحديث، ص187.

[2] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص190.

[3] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث ، ص191.

ومن مثال ذلك قول البارودي:

أَلاَ حيِّ مِنْ «أَسْمَاءَ» رَسْمَ الْمَنَازِلِ وَإِنْ هِيَ لَمْ تَرْجِعْ بَيَاناً لِسَائِلِ

خـــلاءٌ تعفتها الروامـــسُ، والتقتْ عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِلِ

وهذا إن دل على شيء إنما على معدق البارودي على النظم، وياضة القول وحسن التقليد.

3- ونراه في التسيب ووجه المرأة يعمد على التشبيهات القديمة، فهي تحكي الظبي في كناسته، والبدر في سماءه، فنجده يصفها وصفا ماديا كأنها تباع وتشترى، ويتجلى ذلك في قوله:[1]

خفَّت معاطفها ، لكن روادفُها بِمِثْلِ ما حَمَّلَتْنِي في الهَوَى رَجَحَتْ[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص192.

[2] محمود سامي البارودي، ديوان شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، ص98.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلمية، د.ط.

2- أحمد زلط وحسين علي محمد، **الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل**، دار الوفاء، الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2001، ج2، ط1.

3- أحمد أبو المجلد، **الواضح في البلاغة البيان والمعاني والبديع**، دار جرير للنشر والتوزيع، 2010م/1431هـ، ط1.

4- ابن منظور، **لسان العرب المجلد الثامن**، دار الطبع والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط.

5- ابن معتز، البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، د.ط.

6- ابن رشيق، تحقيق محمد قزوان، **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده**، دار المعارف، بيروت، 1982، ج1، ط1.

7- الإمام عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001م/1422هـ، ط1.

8- الأمير سلطان، **كتاب البديع، تأصيل وتجديد**، دار المعارف بالإسكندرية، 1986، د.ط.

9- حمدي الشيخ، **الوافي في تسيير البلاغة البديع البيان المعاني**، د.ط.

10- حازم كمال الدين، **ظواهر لغوية جديدة**، في اللغة العربية، د.ط.

11- محمد بن صالح العثيمين، **شرح دروس البلاغة**، دار الضياء للنشر والتوزيع، 1427هـ/2006م، ط1.

12- مصطفى أمين، **دليل البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع**، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.

13- محمود أحمد حسن المراغي، **في البلاغة العربية، علم البديع**، دار المعرفة الجامعية والطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999، د.ط.

14- محمد موسى الوحش، **موسوعة أمراء الشعر العربي**، دار دجلة، عمان، د.ط.

15- محمد مصطفى أبو شوارب، **شعرية النص**، تقرير تحليلي للشعر في أمالي القاطي،د.ط.

16- نبيل أبو حلتم، **موسوعة علوم اللغة العربية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، د.ط.

17- عبد المومن أبو العسل، **مستويات اللغة العربية**، الثقافة العامة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2000م-1420هـ، ط1.

18- علي الجازم، دي**وان محمود ســـامي البـــارودي**، ج2، د.ط.

19- عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية، علم البديع**، دار النهضة العربية، لبنان، بيروت، د.ط.

20- علي عبد المقصور عبد الرحيم، **ديوان محمود سامي البارودي**، د.ط.

21- عبد بدوي، **دراسات في النص الشعري في العصر الحديث**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط.

22- عبد العاطي شلبي، **البلاغة المسيرة**، ج3، المكتبة الجامعية الأزارطية، الإسكندرية، 2003، د.ط.

23- عبد علي، **موسيقى الشعر العربي**، قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ط.1، دار الشروق، عمان 1997م.

24- عمر الدسوقي **في الأدب الحديث**، د.ط.

25- علي عبد الحميد **مراشدة في الشعر الحديث، مومود سامي البارودي**، حقق الطبع المحفوظة، 1430هـ/ 2009م، ط1.

26- رمضان الصباغ، **دراسة جمالية في النقد الشعري العربي**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998، ط1.

27- شفيع السيّد، **أساليب البديع في البلاغة العربية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.

28- بكري **عياد، موسيقى العربي**، دار المعرفة، القاهرة، 1968، ط1.

29- شوقي ضيق، **البارودي، رائد الشعر الحديث**، القاهرة، دار المعارف، 2002، ط2.

الفهرس

فـهـرس

ـ كلمة شكر

ـ الإهداء

ـ مقدمة ..... أ، ب

الفصل الأول : أثر السجع في خلق التماسك النصي 2-18

المبحث الأول **:** مفهوم السجع 2

أ ـ لغة 2

ب ـ اصطلاحا 2

المبحث الثاني : أقسام السجع 7

ـ السجع المطرف 7

ـ السجع الترصيع 7

ـ السجع المتوازي 8

ـ السجع المشطور 9

ـ أحسن السجع 9

ـ السجع من حيث الطول و القصر 10

ـ بناء الأسجاع 11

ـ رد الصدر عن العجز 12

ـ صورة رد العجز على الصدر في الشعر 13

ـ الموازنة 16

ـ التشريع 17

الفصل الثاني : أثر الجناس في خلق التماسك النصي 20-30

المبحث الأول: مفهوم الجناس 20

أ ـ لغة 20

بـ اصطلاحا 21

المبحث الثاني : أقسام الجناس 23
ـ الجناس التام 23
ـ أقسام الجناس التام.....23
ـ الجناس غير التام 26
ـ أضرب الجناس غير التام 27
الفصل الثالث : دراسة تطبيقية قصيدة "سرنديب لمحمود سامي البارودي" أنموذجا...32-46
المبحث الأول : عرض القصيدة 32
المبحث الثاني : دراسة القصـيدة 36
ـ مناسبة القصيدة 36
ـ تحليل القصيدة 36
ـ الموسيقى في قصيدة محمود سامي البارودي 42
ـ الخـــاتمة 48
ـ الملحق 49
ـ قائمة المصادر و المراجع.....59
ـ الفهرس.....63

تم بحمد الله