ISSN: 2663-5798 || Arab Journal for Scientific Publishing

الإصدار الثامن – العدد السادس والثمانون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الأول – 2025م
www.ajsp.net

"دراسة أسلوبية لشعر التصوّف في العصر العباسي"

(قصيدة: "أحبّك حبين" لرابعة العدوية نموذجًا)

إعداد الباحثة:

سوسن محمد

https://doi.org/10.36571/ajsp8629

AJSP
المجلة العربية للنشر العلمي
ISSN: 2663-5798 || Arab Journal for Scientific Publishing
الإصدار الثامن – العدد السادس والثمانون
تاريخ الإصدار: 2 – كانون الأول – 2025م
www.ajsp.net

الملخص:

شكّل الشّعر الصّوفيّ والدّينيّ عامّة، واحدًا من أهم التّيّارات الشّعريّة في العصر العبّاسي ولم يكن هامشيًا كما يعتقد البعض؛ بل أن جانبًا خاصًّا منه وتحديدًا المرتبط بالأفكار الفلسفية أو بالأحرى النّظرة الفلسفية للدين وعشق الذات الإلهية ومحاولة الذّوبان فيها هو الذي كان خارج المركزية والضوء، بل أكثر من ذلك؛ إذ اعتبر اتجاهًا إشراكيًا وأودى بالعديد من أربابه إلى التهلكة والموت، بسبب سوء فهم المجتمع لمصطلحاته ومعانيه واعتقاد النّاس أنه يروّج لفكرة حلول الذات الإلهية في الناسوت أو الحضور الإنساني المادّي وهو شكل من أشكال ادّعاء الألوهية، وهذا النّوع من الشّعر هو ما توسّلته شاعرتنا المحورية في هذا السّياق رابعة العدوية، التي اعتمدت على المصطلحات الفلسفية المختلفة، والإشارات المرتبطة بمعان عميقة، والرّموز التّصويرية كاللون وطريقة استخدامه للتّعبير عن قوى غير مرئية تدركها شعورًا، " وكأن إشعاع اللون مستمد عندها بشكل ما من النّص القرآني نفسه الذي نرى فيه وجودًا رمزيًا للون كما يرتبط ظهور اللون الأبيض فيه عموما بمناخات النقاء"[1]، أو حالة روحانية متعلقة برابط قوي مع نصّ قدسيّ يبسط ما في كنهه معراجًا نحو الذات الخالقة، ولذا نلاحظ طغيان الرّموز الغامضة في أشعارها، و"الغموض تطور في الصّياغة يفجّر طاقات اللغة، وهو عملية قصدية تعتمد على هدم الدّلالات المعجمية من أجل الوصول إلى لغة جديدة تعتمد على اللامبالاة بـ نبل الكلمات وحتى بدقتها"[2]. وهي دعامات إبداعها الفني المركزي الذي يجعل شعرها عصيًّا على التّهميش في اعتقادنا.

الكلمات المفتاحيّة: رابعة العدويّة– التّصوّف– المستوى الدّلالي – المستوى التّركيبي– المستوى الإيقاعي.

المقدّمة:

العصر العباسي من أطول العصور العربية حضارة ورقيًا على الرغم من الشّوائب التي لحقته، ففي هذا العصر شاعت حياة التّرف والمجون والغناء، وذلك بالتّوازي مع ظهور حركة الزّهد كنزعة معاكسة لهذه الحياة التي يعيشها العباسيّون، فتطوّرت وبرزت حتى نشأ ما يعرف بالأدب الصّوفي، إذ يسعى إلى البحث في النفس الإنسانية بعمق فلسفي يروم تطهير النّفس والرّوح من حبّ الدّنيا وزينتها، وقد شاع التّصوّف وبدأ الشعراء بكتابة الشّعر الصّوفي وتأصّلت فكرة المعرفة الإلهية ومحبّة الله، ويحمل الشّعر الصّوفي نفحات قرآنية ونظريات فلسفية، وخاصّة فيما يتعلق بوحدة الوجود واحتقار المادة وعالمها، وقد لجأ المتصوفة إلى الشعر لأنّه أفضل وسيلة للتعبير عن أذواقهم التي لا يمكن للعقل أن يفصح عنها، وقد كان الشّعر الصّوفي تحوّلًا للشعر الديني الإسلامي وامتدادًا للغزل العذري في الأدب،

وقد برز التصوّف الشعريّ بادئ الأمر بحلّة دينيّة؛ "وقد كان ظهور الشعر الصوفي في أوائل القرن الثاني الهجري ويمكن تقسيم الشعر الصوفي إلى عصور متعاقبة، إذ يبدو العصر الأول منها متمحورًا بين 100هـ إلى 200هـ، وتشمل القرن الثاني الهجري كله والخلافة العباسية في بغداد، وفي هذه المرحلة كان الشّعر الصوفي مكوّنًا نفسه بنفسه وينهض بتقاليده الفنية والفكرية ليتم بذلك إيصالها إلى أذهان الناس، "وكان الشعر الصّوفي فيها عبارة عن لمحات دالة أو قليل من الأبيات الوجيزة، ومن شعراء هذه المرحلة رابعة العدوية".[3]

---

(1) البيرماني فرح غانم صالح حميد، 2012، **دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر**، جامعة بغداد / كلية التربية للبنات، ص482.

(2) مغربي فاروق إبراهيم، 2007، **في النقد التطبيقي (قراءات جديدة)**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص 15.

(3) الخطيب، علي، م.س .، ص21

وأمّا عن مناهله أو مصادره، فقد عبّر الشعراء الصوفيون بشعرهم عن الحقيقة والمعرفة الإلهية، وراحوا يصوّرون أدقّ مكونات الكون ويبتعدون من الحياة المادّية ليصلوا إلى أعلى درجات الكمال، وهي القرب الإلهي، وقد استمدّ الشعر الصوفي مصادره من مؤثرات من داخل البيئة الإسلامية وأشعارها ومن مؤثرات خارجة عنه، ".

وقد كانت "رابعة العدويّة" أول من كتبت في الحب الإلهي، وقد شاع هذا اللفظ عند الصوفية من بعدها وقد ظهر التصوّف الأدبي في العصر العباسي "ولعلّ رابعة العدوية المعلم الأول الذي أدّى إلى تحوّل مسار الزهد إلى مسار التصوّف، فأدى الاهتمام بمقولاتها وأخبارها إلى الحفاظ على جزء لا بأس بهمن المقطوعات الشعرية والنثرية التي قالتها في مختلف الميادين، فهي تنقل الصورة المستخلصة لحالها وما تروم إليه كي تقتدي بها من تحب السّير على خطاها."[4]

أهميّة الموضوع:تنصب أهمية هذه الدّراسة حول (دراسة أسلوبية لقصيدة رابعة العدوية الصّوفية)باعتبارالتصوّف لونًا من ألوان الأدب في العصر العباسيّ

وفي هذا الفصل سنتطرق إلى دراسة أسلوبية لقصيدة رابعة العدوية الشّاعرة المتصوّفة التي تميّزت بفكرها الصّوفي، فاتخذت الشعر معينًا من نبع التّعبير الصّادق، وأداة لتصوير أدقّ حقائق الطريق الصّوفي، تلك الحقائق التي تلوح بقلوب أتقياء هذه الأمّة سائرة بكلّ صدق وتجرّد عن عالم الأكوان محلّقة بأجنحة المحبّة لاختراق سماوات المحبّة رهبة ورغبة في التقرّب إلى الله.

سبب الإختيار :اخترت موضوع دراسة قصيدة رابعة العدوية وذلك لأنه وبينما كنت أقلّب الصفحات عن الأدب النسوي العباسي لا سيّما التصوّف ، لفتني وجود قصيدة رابعة العدوية فقررت أن يكون موضوع البحث دراسة أسلوبية لقصيدة رابعة العدوية ،وقد انتقيته لميلي الشديد للدراسات الأسلوبية .

الإشكالية:

ما هي الخصائص الأسلوبية للّغة عند الشاعرة رابعة ،وكيف تجلّت في مستويات النص؟

–ما الأساليب المتبعة في تركيب النص الشعري عند رابعة؟

خطة البحث :من خلال هذا البحث ارتأيت أن يكون البحث ضمن فصل واحد مقسّم إلى 3 مباحث ومقدمة .في المقدمة تحدثت عن نشأة الشعر الصوفي، كما عرّفت بالشاعرة رابعة، أما المبحث الأول فقد تحدثت عن المستوى الإيقاعي (الداخلي والخارجي) ، وفي المبحث الثاني المستوى التركيبي وفي المبحث الثالث المستوى الدلالي .

التعريف بالشاعرة :

هي المرأة الزّاهدة العابدة المتصوّفة، هي صورة للمرأة الهادئة الوادعة، هي المرأة الأشهر في تاريخ التصوّف الإسلاميّ، تكنّى بأمّ الخير وتلقّب بشهيدة العشق الإلهي، اسمها الحقيقي أم ا لخير أمّ إسماعيل. ولدت رابعة العدوية في بيت من أفقر بيوت البصرة،.

(4) الأطرقجي، واجدة، 1981، **المرأة في أدب العصر العباسي**، دار الرشيد، العراق، دط.، ص328

رزحت رابعة في الفقر، وقد توفّي والدها مخلّفًا أرملة ورابعة وأخواتها الثّلاث، ثمّ ما لبثت أن توفيت والدتها وقد كان لها منهج خاصّ في العبادة فكانت تقول إنّها تعبد الله لا خوفًا من ناره ولا طمعًا في جنته، فتخالف نصّ القرآن الكريم وإن كانت هي بهذا تنتمي إلى مدرستها تمامًا.

لقد أهملت رابعة شؤون نفسها ،وحرصت على لبس ما يستر جسدها ولو كان باليًا والزّهد في الطّعام ولو كان نفيسًا، ولعلّ حالة الزّهد والحبّ الإلهي الطّاغي الّذي انبثق من معين رابعة جعلها تعزف عن الزّواج وهكذا عاشت رابعة وماتت وهي عاشقة عابدة أفنت حياتها في حبّ الله قولًا وعملًا.

قصيدة رابعة العدوية: (أحبّك حبّين) (المتقارب)

على كلّ حي من أياديه نعمة	وآثاره محمودة في المشاهد
حياضك في المعروف للناس جمّة	فمن صادر منها وآخر وارد
وفعلك محمود وكفّك رحمة	وأغلقت قلبي عمّن سواك
وكنت أناجيك يا من ترى	خفايا القلوب ولسنا نراك
أحبّك حبّين حبّ الهوى	وحبًّا لأنّك أهل لذاكا
فأمّا الذي أنت أهل له	فكشفك لي الحجب حتّى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي	ولكن لك الحمد في ذا وذاك
أحبّك حبّين حبّ الهوى	وحبًا لأنّك أهل لذاكا
وأشتاق شوقين شوق النوى	وشوقًا لقرب الخطى من حماك
فأمّا الذي هو شوق النوى	فمجرى الدموع لطول نواك
وأما اشتياقي لطول الحمى	فنار حياة خبت في ضياك
ولست على الشّجو أشكو الهوى	رضيت بما شئت لي في هداك

سيميائية العنوان:

إنّ العنوان لم يعد مجرد اسم يدلّ على العمل الأدبي، بل تجاوز ذلك وأصبح مرحلة لغوية تتصل لحظة ميلادها برابط يربطها بالنصّ، فهو بمثابة المدخل الذي تدخل من خلاله إلى النص، ومن هذا يكون العنوان بمثابة المفتاح السّري للولوج إلى داخل النّص.

ويحظى العنوان عند السيميائيين باهتمام خاصّ، إذ يحسبونه الكلّ وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تتبع من العنوان الأم، فالقصيدة تحمل العنوان "أحبّك حبّين"، وتعدّ من القصائد الوجدانية التي تبيّن براعة الشاعرة وإبداعيّتها، فالعنوان له طابعه وسحره الخاص، فهو يعكس الحالة الشعورية والوجدانية للشاعرة بكشفها عن تعلقها بالخالق، فجاء العنوان تعبيرًا عمّا يجول في أعماق الذات من محبة للمولى، فالعنوان يكشف عن أن رابعة تحب الله حبين، حبًا أوّل وهو حبّ الله، وحبًّا ثانيًا لأنّه أهل لهذا الحب، فجاء عنوان هذه القصيدة معبّرًا عن نفسية الشاعرة وما يكتنفها، وهي سمة العناوين المميزة التي تحث القارئ على قراءة النصّ الشّعري.

المبحث الأوّل

بنية المستوى الإيقاعي لقصيدة رابعة العدوية

إنّ اللغة جزء لا يتجزأ من إبداع الشّاعر، وموسيقى الشّعر جزء غير منفصل عن انفعاليّة الشّاعر "ونعني بها كل ما يصدر عن لغة الشّعر من إيقاع وما ينشأ عنه من علاقات صوتية داخلية وما يصدر عن الوزن الشعري من إيقاعات منتظمة تتردد على مسافات زمنية واحدة والتي تسمّى بالقالب الذي يلتزمه الشاعر من بداية قصيدته إلى نهايتها"[5].

فالموسيقى عنصر أساس من عنصر العمل الشعري من خلاله يكتسي العمل طابعًا جماليًا يساعد على التأثير في نفسية المتلقي، وأمّا الشعر الخالي من الموسيقى فهو أشبه بالجسد الميت عديم الحرية. والإيقاع يعدّ من أبرز خصائص الخطاب الشّعري ويشمل الوزن والقافية ويتعداه إلى معرفة بحر القصيدة، والإيقاع يتشكّل من البنية الدّاخلية والخارجية، لذا كان للإيقاع نوعان: داخلي وخارجي، فالداخلي هو ما يقع على مستوى المد الإيقاعي في مركبة الشّعر، وما يحمله رنين الأصوات عند توتر الذّات أو انفعالها، كما يشكّل التجنيس والتكرار الذي يصمم الصّيغ والتّراكيب، في حين نجد الإيقاع الخارجي ينحصر في إطار الوزن والقافية وحرف الروي.

أ-الإيقاع الخارجي:

وبما أنّ القصيدة التي بين أيدينا تدخل في عداد الشعر الصّوفي، فإنّ هذا يجعلنا نقف أمام ظاهرتَي الوزن والقافية بحسبانهما من مكونات الخطاب الشعري.

1-الإيقاع:

هو ركن أساسي من أركان القصيدة في بناء موسيقاها، فهي لازمة إيقاعية متماثلة في تكرار صوت معيّن، أو مجموعة أصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة محدثة في تكرارها جزءًا من الموسيقى الشعرية، فتعتبر القافية عنصر لحن. يقول الدكتور (إبراهيم أنيس) "ليست القافية إلّا عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السّامع ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترة زمنية منتظمة، ويعدّ عددًا معيّنًا من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمى الوزن"[6].

وعرّفها الخليل بن أحمد بأنّها "هي ما بين الساكن الأخير من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما "[7]

بمعنى أن القافية تحدد من الساكن الأخير إلى الساكن الذي قبله إلى المتحرّك الذي قبله، وهي نوعان مقيّدة ومطلقة، مقيّدة عندما يكون حرف الروي ساكنًا ومطلقة عندما يكون متحرّكًا.

---

[5] العشماوي، أيمن، 2008، **خمريات أبي نواس**، دار المعرفة الجامعية ط1، ص256-257

[6] يوسف، حسين عبد الجليل، 1998، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دار الثقافة، القاهرة، مصر ط1، ص 115

[7] القرطاجني، حازم، 1986، **منهج البلغاء**، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، ص271

فالقافية في الشعر العربي استطاعت أن تتبوّأ مكانها، فبصحتها يستقيم الشعر وينهض، ولذلك قال بعض العرب لبنيه "اطلبوا الرّماح فإنّها حروف الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه فإن صمت استقامت وحسنت مواقفه ونهايته".

وتمثّل القافية نسقًا من الأصوات التي تتكرر في نهايات الأبيات، وهي بذلك تشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد فتؤثر في المتلقي وتعمّق الإحساس بإيقاع الشعر.

والقافية لا تقتصر على توليد الإيقاع الموسيقي وحسب، بل تتعداه إلى علاقتها بدلالة البيت، فقد اختار الشعراء القوافي الملائمة لأشعارهم، فتجد أن رابعة التزمت في هذه المجموعة من الأبيات بقافية محددة ثابتة لكلّ القصيدة (0/0/) على وزن فاعل، وعلى الرغم من اختلاف كلمات القافية سواك – نراك – لذاك – أراكا – حماك – نواك – ضياك – حداك. إلّا أنّها كانت تصب كلّها في غرض واحد بهدف إظهار انفعالات الشّاعرة في حب المعشوق وتعلّقها به وذوبانها بذات الله؛ تناجي الله تعالى وتوضّح أنها قد أغلقت قلبها عن باقي النّاس وأنّ عشقها هو لله وحده وتبيّن مدى وفائها لعشقها الإلهي.

فالقافية المحددة ليست عائقًا في عملية الإبداع، إذ نعثر في قصيدة رابعة على معان عميقة تعبّر عن حبّها وتعلقها بمعشوقها.

إذن، كانت قافية هذه القصيدة موحّدة وكانت مطلقة القافية (كا) فجعلت الكلمات منبورة من جانب تؤدي دلالة خاصّة في تعلّق السّامع بإنشاد هذه الكلمات.

ويبدو أن إطالة حرف الكاف في بعض الكلمات مثل: "تراكا، أراكا" ثم الوقوف عليها من ناحية أخرى، كان لها الدور البارز الذي يؤكّد أن القافية لا يقتصر دورها على الإيقاع وحسب، بل اختيار هذه الكلمات تساعد على إبراز المعنى المراد إيصاله، ففي كلمة سواكا ترتبط بمعنى الحصر واستخدمتها الكاتبة لتعبّر أنّها حصرت حبّها بالله فقط، كما أن كلمة نراك ترتبط بمعرفة الأشياء، والكاتبة استخدمت هذه الكلمة لتعبّر عن معرفتها لله تعالى القلبية دون الحسية، فهي تناجيه وتتعلق به من دون أن تراه، ثم تتابع في البيت التالي لتؤكّد أن من يتعلّق بالله تكشف له خفايا الأمور ويصبح كأنّه يرى الأشياء بحقيقتها.

الرّوي: "وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكئ في آخر أبياتها موصولًا إمّا باللين أو الهاء أو ساكنًا"[8]، وللروي حضوره في الشعرية القديمة، فهو من حدود الشعر الضمنية التي ترتفع به شعرية الملفوظ أو تنخفض.

"والرّوي هو الذي تحيط به هذه اللوازم وهو من الثوابت الشّعرية، ولثبات موقفه، وتردد صوته بات من العناصر الإيقاعية التي تثري دلالة النصّ وتشارك في بنائها"[9].

فإذا نظرنا إلى قصيدة رابعة نجد أن الروي في تكرار حرف الكاف، فمن حيث السياق اللغوي، نجد أن الكاتبة تخاطب الله مباشرة، لذلك استعملت ضمير المخاطب بكثرة، وهو ما أدّى إلى إنشاء بنية صوتية متكررة لحرف الكاف، فحرف الكاف لا يؤسس صوتيًا لحركة جديدة أو لأي نوع من الزجر أو القوّة أو النهي، فهذا الحرف (الموسوم بالفتح) لا يُشْعِر بأن هناك لغة آمرة تأمر وتوبّخ، ولكن هي لغة تتسم بالهدوء والعقل والحكمة والرضى، وتعبّر عن مشاعر صادقة وخاصّة أنّه ألحق بحركة مفتوحة.

---

[8] الورتاني، خميس، 2006، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث**، دار الحوراء للنشر والتوزيع، دط.، ص305

[9] خليفة عمر بن إدريس، 2003، **البنية الإيقاعية في الشعر البحتري**، **جامعة قاريونس**، ص127

إذًا أكسب حرف الكاف القصيدة نوعًا من الهدوء والرّوي والتّأمّل والمناجاة مع المعشوق، وهو الله تعالى، وفي ذلك إظهار حالة المتصوّف وهي المناجاة ومخاطبة الله تعالى.

2-الوزن:

يقول ابن خلدون " الشّعر هو كلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل بالأجزاء متفقة في الوزن والرّوي[10]"، أي أن الشّعر يكتب بلغة راقية وغامضة منسوجة بالخيال والوصف على وزن واحد، والقصيدة التي بين أيدينا تنتمي في بنائها الإيقاعي إلى البحر المتقارب: عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن.

"يتكوّن البحر المتقارب من ثمانية أجزاء من تفعيلة فعولن (//0/0) أربعة في كلّ شطر وهذا البحر من البحور الموحدة التفعيلة أو الأبحر ذوات التفعيلة الواحدة المكررة "[11]

وقد نظمت الشاعرة رابعة العدوية أبيات هذه القصيدة على هذا البحر ويظهر ذلك إذا قطّعنا أبياتها:

عرفت	الهوى	مذ	عرفت	هواك	وأغلقت	قلبي	عمّن	سواك
عرفت	لهوى	مذ	عرفت	هواكا	وأغلقت	قلبي	عممن	سواكا
//0/	0//0	/0	//0/	0//0	//0/0/	//0/	0/0/	0//0
فعولن	فعولن	فعول	فعولن		فعولن	فعول	فعولن	فعولن

وكنت	أناجيك	يا	من	ترى	خفايا	القلوب	ولسنا	نراك
وكنت	أناجيك	يا	من	ترى	خفاي	لقلوب	ولسنا	نراكا
//0/	//0/0/	/0	/0	0//	//0/0	//0/0	0//0/	//0/
فعول	فعولن	فعولن		فعو	فعولن	فعول	فعولن	فعولن

أحبّك	حبّين	حبّ	الهوى	وحبًّا	لأنّك	أهل	لذاكا
أحببك	حببين	حبب	لهوى	وحببن	لأننك	أهل	لذاكا
//0//	/0/0/	/0/	0//0	//0/0	0/0/	/ //0/	/0/0
فعول	فعولن	فعولن	فعو	فعولن	فعول	فعولن	فعولن

[10] خلدون، عبد الرحمن بن محمد، م.س.، ص591

[11] الخوسيكي، زين، محمد مصطفى أبوشوارب، 2001، **العروض الغربي، صياغة جديدة**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص60

والمتأمل جيدًا في القصيدة بعد تقطيعها يجدها تحتوي على الزحافات والعلل وهي ليست مستهجنة، بل هي دليل على تمكّن الشاعرة من الإيقاع ومن بين الزحافات الموجودة في القصيدة نذكر:

القبض:

وهو حذف الخامس الساكن فعولن – فعول ويتضح ذلك من خلال تقطيع البيت الآتي:

أحبّك	حبّين	حبّ	الهوى	وحبًا	لأنّك	أهل	لذاكا
فعول	فعولن	فعولن	فعو	فعولن	فعول	فعولن	فعولن

ويتضح القبض هنا في التفعيلة الأولى من صدر البيت والثانية من عجز البيت، حيث كانت فعولن (//0/0) فأصبحت فعول(//0/).

أمّا بالنسبة للعلل الموجودة في القصيدة فنذكر:

الحذف:

وهو حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة فعولن --- فعو (//0) وهذه الزحافات والعلل موجودة في أغلب أبيات القصيدة، ويتضح من خلال تقطيعها، وقد استطاعت الشاعرة باستثماره أن توصل صوتها وأفكارها إلى المتلقي وأن تعبّر عن انفعالاتها وكل ما يدور في نفسها.

ب-الإيقاع الداخلي:

لكلّ نصّ إيقاعات داخلية، إذ تعمل هذه الإيقاعات على توليد فضاءات دلالية وأبعاد جمالية، ومن هذا يكون التشكيل الموسيقي مرتبطًا بحالة الشاعرة النفسية، ومن هنا يكون الإيقاع الداخلي هو "مجموعة العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقتها الشعرية وما نتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل على الكلمة"[12].

ومن عناصر الإيقاع الدّاخلي التي تشكّل الموسيقى الداخليّة نذكر:

1-الشدّ:

سيطرت الحروف المشدّدة على القصيدة وموسيقاها، وهذا دليل على إصرار الشّاعرة وانفعالاتها أثناء وصفها وحبّها لله، فالشاعرة تعيش هذه التجربة وهذا الانفعال بدا جليًا في لغة القصيدة وموسيقاها كما هو في الجدول الآتي:

البيت	عدد الشدات
1	1
2	0
3	5
4	3

[12] خيدوج، عبد القادر، 1993، **دلائلية النص الأدبي**، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ص55

5	0
6	5
7	1
8	4
9	1
10	1

من خلال هذا الجدول يتضح سيطرة الحروف المشددة في البيتين الثالث والسادس وهذا دليل على قوة إحساس الشاعرة وحبّها وعشقها الله، بالإضافة إلى انتشارها في الأبيات الأول والرابع والثامن وانعدامها في البيتيْن الثاني والسادس، فهذه الألفاظ المشددة تعبّر عن الحالة النفسية والعاطفية التي تعيشها الشاعرة، وبالتالي فإن توظيف التشديد بالنسبة إليها لم يكن عشوائيًا، بل سعى فيه إلى تأكيد ما تشعر به من انفعالات ومشاعر صادقة لله تعالى.

2-المدّ:

تمثّل أحرف المدّ ظاهرة صوتية بارزة ومن خلالها يتحقق الإيقاع الصوتي من كثرة استخدام هذه الحروف، فهناك المدّ بالألف وبالواو وبالياء، وقد استخدمت الشاعرة أحرف المدّ في قصيدتها لتعبّر من خلالها عن أنّاتها وانفعالاتها، وقد انتشرت هذه الحروف في أغلب أبيات القصيدة محدثة إيقاعًا متجانسًا، إذ يشعر القارئ بهذا الإيقاع وبتأثير انفعالات الشاعرة وعاطفتها المنطلقة من قلبها المختلج بصدق المشاعر.

والجدول الآتي يمثّل توزيع حرف المدّ في القصيدة:

حف المد(ا)	الهوى، هواك، سواك، يا، خفايا، لسنا، نراك، ذا، حبًا، لذاك، أنت ، ذاكا، النوى، شوقا، حماك، الندى، نواك، الحمى، ضياك، الهوى، هواك، نار، حياة، اشتياقي
حرف المد(و)	القلوب، الدموع، لطول، أشكو
حرف المد(ي)	قلبي، الذي . اشتياقي، لي، أناجيك، رضيت

استخدمت الشّاعرة المدّ الذي أحدث إيقاعًا موسيقيًا عذبًا عبّرت من خلاله عن مكنونات قلبها وأسمعت صوتها للعالم الخارجي، فقد سيطر حرف المدّ بالألف بكثرة على جو القصيدة، واستخدمت بنسبة ضئيلة الواو والياء، فأضفى المدّ على أبيات القصيدة جوًا من العاطفة التي حركت مشاعر القارئ، فنجد أنفسنا أمام سيطرة إيقاعات هذه الأبيات.

3-الجناس:

"الجناس وسيلة إيقاعية مثمرة لما تجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس من طريق الإبهام والتّورية التي تشابه الحروف، وعلى طريق رسم العلاقات على أن التفاعل بين هذه الجهات لا يلغي الفرق، بل يؤكده ويعمقه عبر درجة قصوى من

التفاعل بين الصّوت والمعنى، حيث لن تجد تجنيسًا مقبولاً ولاسمعًا حسنًا عن كون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه"[13]، كما أنّ الركيزة التي يستند إليها الطرفان المتجانسان، إما اشتراكهما في أصل واحد مع اختلاف أحدهما عن الآخر في نوع الاشتقاق، وإما تشابه الأصول مع اختلاف طرف عن طرف في الناتج الدلالي". [14]

أنواعه:

التام وهو ما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف وعددها وشكلها وترتيبها، مع اختلاف المعنى، فإن كانا من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين.

الناقص:

ما اختلف في عدد الحروف وهذا الاختلاف إمّا بزيادة حرف في الأوّل أو الوسط أو الآخر

الجناس في قصيدة رابعة:

الجناس	البيت
الهوى–هواك	عرفت الهوى ----
حب– حبا	أحبّك حبين -------
ذا –ذاكا	فلك الحمد----------
حبّ –حبا	أحبّك حبين --------
شوق –شوقا	واشتاق شوقين-------
النوى – نواك	فأمّا الذي هو شوق ----

فقد استعملت الشّاعرة الجناس لكن من دون تكلّف، وعلى الرغم من سلاسته فإنّه أضفى على القصيدة جمالًا جذب القراء، وعبّرت من خلاله عن أفكارها ومشاعرها، فالجناس يساهم في الإيقاع الداخلي ويحدث نغمًا وجرسًا موسيقيًا تطرب لهما الآذان.

(13) خليفة، عمر بن إدريس، م.س.، ص102
(14) م.ن.، ص105

4-الطباق:

هي التّضاد أي الجمع بين الضدّين ويكون بين فعلين وكذلك بين اسمين أو حرفين أمّا قسما الطباق منهما طباق السلب وطباق الإيجاب (ورد تعريفهما سابقًا).

ولقد استعملت الشّاعرة في القصيدة بعض الطباق الذي ظهر في الأبيات الآتية:

الطباق	نوعه	البيت الشعري
ترى –لسنا – نراك	السلب	وكنت أناجيك يا من ترى
كشفك لي الحجب	الإيجاب	وأمّا الذي أنت
فلا الحمد – لك الحمد	السلب	فلا الحمد في ذا وذاك
ذا ذاك	السلب	فلا الحمد في ذا ولا ذاك
النوى –قرب	الإيجاب	أشتاق شوقين
أشكو – رضيت	الإيجاب	ولست على الشجو أشكو

استخدمت الشاعرة الطباق لتؤكّد المعنى الذي تريده من خلال عرضها لفكرة الضدّ، حتى يقتنع القارئ ويتأثر، فبالأضداد تتضح المعاني، فأرادت أن تظهر مدى حبّها للخالق عز وجلّ فاستعملت الطباق لتؤثّر في النفوس، وهذا ما ولّد نغمًا وإيقاعًا موسيقيًا عذبًا.

5-التّكرار:

يعدّ التكرار من الظواهر الصوتية التي تؤدي دورها في الإيقاع، فالتّكرار يضاعف الجرس الموسيقى، وقد استخدمت الشاعرة رابعة العدوية التكرار، فنراها تكرر بعض الحروف مثل حرف الراء في قولها: ترى – بذكر –رضيت – عرفت، وحرف الراء يمتاز بحدّة مكبوتة تمثلها حركة التصاق اللسان بأعلى سقف الحلق وهو من الحروف الجهرية، فطبيعته توحي بارتباطه بالمشاعر، وهذا ما ساعد الشّاعرة رابعة في التعبير عن الموقف المناسب، إذ استطاعت أن تعبّر عن حبّها لله وصدق مشاعرها ومناجاتها له.

وتردد حرف اللام بصفته الجهرية ليثير جوًا من التوتر ويوحي بارتفاع الصوت وحدته كما في قولها: قلبي – لطول – أغلقت – وهذا ما اتفق مع طبيعة التجربة الشعرية لرابعة التي عبرت عن حبّها اللامتناهي لحدّ الذوبان في الذات الإلهية، ونجد التكرار في تكرار

الشّاعرة للبيت كاملًا ومن خلال هذا التكرار سعت لتبيان مدى قوة حبّها لله وتأكيده بأنه هو من يستحق هذا الحب دون غيره وعبّرت عن شوقها لرؤيته.

أحبّك حبين حبّ الهوى ----------

كما أنّها كررت بعض الكلمات، فنجد كلمة الهوى قد تكرر ذكرها في القصيدة وهذا ما يدلّ على شدّة حبّ الشّاعرة لله وعشقها له، كما نجد تكرارها لحرف (ا) بشكل لافت، وهذا من الأحرف التي تخرج من جوف الفم، ولعل استخدام الشاعرة لحرف المدّ الألف كان مساعدًا لها للتعبير عمّا يختلج في أعماق قلبها من مشاعر صادقة، فقد عبّرت من خلاله عن حبّها وشوقها وعشقها لذات الله تعالى.

يمكننا القول إنّ هذه الألفاظ والأحرف التي تكررت على مستوى القصيدة أضافت بنية في تركيب الإيقاع، وقد جاء استخدام الشاعرة للتكرار محبّبًا، لأنّه نابع من عاطفة صادقة بعيدًا من التكلّف الذي يفسد المعنى، بل كان مفعمًا بالمشاعر الصادقة التي أوردتها الشاعرة على شكل تكرارات لفظية بشكل عفوي وتلقائي.

المبحث الثاني

بنية المستوى التركيبي

يأخذ المستوى التّركيبي حيّزًا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية، إذ يساهم هذا المستوى في الكشف عن أدبية الشاعر، "وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنّه ذو فاعلية تؤدي جزءًا من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر ولا سيما الأخرى التركيب البلاغي في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي"[15]. وإذا كان المستوى الإيقاعي يعتمد وصفًا للموسيقى الداخلية والخارجية، فإن المستوى التركيبي يتعلّق بدراسة التركيب الفعلي والاسمي ودراسة ظاهرة التقديم والتأخير ودراسة التراكيب الإنشائية والضمائر.

طبيعة التّراكيب:

أولى النحاة اهتمامًا بالغًا لمفاهيم الجملة وأقسامها، فوقفوا عند نوع الجمل من اسمية، فعلية لكن ما سنقوم به هو دراسة أثر هذه التّراكيب اللغوية ومدى استجابتها، فالتراكيب الاسمية تدلّ على خصوصية دلالية في الخطاب، وهي الدلالة على الثبات والاستقرار "فالجملة الاسمية يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التّوصيف والتثبيت، ذلك أن الاسم يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم التجدد وإعطائه لونًا من الثبات "[16]. "أمّا الجملة الفعلية فإنّها بما تتضمنّه من أفعال تدل على خصوصية معيّنة مغايرة للجملة الاسمية، وتتجلّى هذه الخصوصية في كون الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن

(15) مفتاح، محمد، م.س.، ص70
(16) درويش، أحمد، 1959، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب، القاهرة، ص153

ولأن عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عن النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدًا ثابتًا لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها"[17]

طبيعة التراكيب في قصيدة رابعة:

وظّفت رابعة العدوية الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية وفيما يلي جدول يوضّح استخدام الشاعرة للأفعال في هذه القصيدة:

الماضية	المضارعة	الأمر
عرفت – عرفت – أغرقت – منت – فكشفك – خبت – رضيت – شئت	أناجيك – ترى – نراك– أراك– أحب: – أشكو– أشتاق	/

إذا نظرنا إلى توزيع الأفعال نجدها تبلغ 18 فعلًا، إذ استثمرت الشّاعرة الجمل الفعلية باستخدامها الزمنين الماضي والمضارع فجاءت أغلبية الأفعال ماضية (10) وبعدها الأفعال المضارعة (8) واستغنت الشاعرة عن أفعال الأمر، فالزمن الماضي عند الشّاعرة أمسى رمادًا، فاكتفت بمحبّتها لله تعالى فقط، فهي أغلقت قلبها عن أي هوى غير الله، ثمّ تتحوّل إلى نمط فعلي آخر وهو المضارع، ويتميّز بالحركة والحيوية فتعبّر عن مناجاتها لله الواحد الذي يعلم خفايا القلوب ويراها وتعبّر عن اشتياقها للبقاء في مناجاة الله، وأصبحت تشعر بأي شجو وأي حزن وباتت غير شاكية بأي شيء وراضية بما أعطاها الله، طالما أنّ في هذا رضا الله وطاعته، وأمّا بالنسبة لفعل الأمر فقد خلت القصيدة منه واكتفت بالمزج بين الماضي والمضارع.

الأسماء:

البيت	الأسماء
1	الهوى، هواك، قلبي، سواك
2	خفايا، القلوب
3	حبّ، الهوى، حبين، حبًا، أهل، ذاك
4	أهل، الحجب، الذي
5	الذي، حبّ، الهوى، بذكرك، سواك، فشغلي
6	الحمد، ذا، ذاك، الحمد، ذا، ذاك
7	حبين، حبّ، الهوى، أهل، ذاك
8	شوقين، شوق، الندى، شوقًا، الخطى، حماك، قرب
9	الذي، شوق ن النوى، مجرى، الدموع، طول، نواك
10	طول، الحمى، نار، حياة، ضياك
11	الشجو، الهوى، لي، هداك

[17] م. س.، ص151

من خلال هذا الجدول يتبيّن لنا أن الأسماء غلبت على الأفعال، وتفيد الجملة الاسمية الاستقرار والثبات، أمّا الفعلية فتفيد الشمول والحركة، وقد جاءت هذه الأسماء في أغلبيتها نكرة وهي عبارة عن نعوت وأوصاف مثل الهوى، شوقًا، طول، وقد أرادت الشاعرة من خلال هذه الأسماء تقريب المعاني وتأكيدها في ذهن المتلقي، وقد استطاعت من خلال دمجها الجمل الاسمية والفعلية أن تعبّر عن الحالة النفسية التي كانت تعيشها والتي كانت تتأرجح بين السّكون والحركة.

التّركيب المنفي:

وأما اشتياقي لطول الحمى فنار حياة خبت في ضياك

يميّز النفي بأنّه ضدّ الإثبات وهو "الإخبار بالسلب أو طلب ترك العمل" [18]، فالنفي يدخل الكلام فيسلبه معناه، وقد تجلّى استخدام النفي في قصيدة رابعة العدوية في قولها لسنا نراك، وقد أسهم هذا الأسلوب في رسم الصورة النفسية للشاعرة التي كانت تعبّر عن تعلّقها بالله، فهي تناجيه وتعبده، وهو يعلم ما في قلبها من تعلّق وحبّ له، وكذا فإنه عليم بخفايا القلوب ومكنوناتها، فهي تعبده من دون أن تراه، فالله هو أهل للعبادة وللعشق، فقد انتقلت الشاعرة من الإثبات إلى النفي، فتناجي الله بقولها يا من ترى ثم تنفي وتقول لسنا نراك، هذا الوضع من المفارقة بين إثبات ونفي، ساهم في إبراز علاقة الشاعرة بخالقها ويبرز هذا الأسلوب في البيت السادس في قولها: فلا الحمد في ذا وذاك، فهي ترفض أن يكون الحمد إلاّ لله، وتعود في البيت نفسه لتقول لك الحمد في ذا وذاك، وقد ساهمت أدوات النفي في تقوية المعنى وفي إبراز حقيقة تعلّقها بالله وإثباتها لهذه المشاعر. ونجد هذا الأسلوب في البيت الحادي عشر في قولها: ولست على الشجو أشكو الهوى، فقد ساهمت الشاعرة في رسم ملامحها الإنسانية المثالية فهي رغم اليأس والحزن، إلّا أنها لا تشكو وهي راضية بما قسمه الله لها وفي ذلك قمّة التّعلّق والزهد بالله.

الانزياح التّركيبي:

"هو خروج التركيب عن الاستعمال المألوف أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيتحوّل التّركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشّعري والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات، فيفضي ذلك إلى "إفراز الصّورة الفنية المقصودة، والانفعال المقصود"[19].

ومن غايات المبدع في عدوله عن التّراكيب في صورتها الأصلية إلى تركيب لغوي جديد:

- تحقيق إثارة المتلقي ومفاجأته بشكل جديد.
- دفع الملل عن المتلقي، وهنا يتحوّل الانزياح التركيبي إلى حيلة مقصودة، كجذب انتباه القارئ[20]

(18) الصليبي، مصطفى سعيد، 1996، **الجملة الفعلية في مختارات بن الشجري** دار هومة، ج، 1ص21
(19) السد، نور الدين، م.س، ج1 ص 169
(20) أبو العدوس، يوسف، م.س.، ص184

ومن أبرز صور الانزياح التركيبي في الخطاب الشعري:

التقديم والتأخير:

"هو ظاهرة أسلوبية، تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكوّن منها البيت، بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها".[21]

إنّ هذا التركيب الجديد الذي يؤدي إلى انتقال شيء من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ، يتحوّل إلى منبه تعبيري يثير ذات المتلقي، بما يحمله من خصائص فنية وجمالية وهو ما ألمح إليه الجرجاني في قوله "ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف موقعه، أن تقدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان " [22]

"فالدلالة المتوخاة من التقديم والتأخير هي دلالة تعتمد على الذوق، لا تقبل التقعيد أو التعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية، أو اللوحة الزيتية، تحبّها أو تكرهها، ثم لا تستطيع أن ترجع ذلك إلّا للذوق"[23] فقد ترددت هذه السمة الأسلوبية في قصيدة رابعة، ومن أبرز صور التقديم والتأخير ما نجده في البيت السادس في قولها:

فلا الحمد في ذا وذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاك

فقد قدّمت الجار والمجرور (لك)على المبتدأ "الحمد" للتأكيد على أن الحمد لله، فهذا المعنى أكسب صفة الخصوصية، فقد خصّت الحمد لله تعالى، وقد كشف هذا التقديم عند رؤية الشاعرة لحقيقة وجودها، فهي العابدة الزاهدة المتصوفة التي لا ترى في هذه الدنيا سوى قربها وحبها وانعزالها للعبادة، والتّقرّب إلى الله، ولعلّها في تقديمها الجار والمجرور على الفعل، قد عبّرت عن رضاها بكلّ شيء يوصلها لله تعالى حتى اليأس والحزن، إنّها لا تشتكي منهما، طالما أن هذا الشيء في سبيل مرضاة الله.

الضمائر:

تشكّل الضمائر في الخطاب الشعري ملمحًا أسلوبيًا بارزًا كما أن تكرار الضمير يستدعي دراسته وتحديد مدلولاته لأن الضمير المتكرر يثير ذات المتلقي ويستحثها لتحديد أثره ومن أبرز الضمائر التي تكررت في قصيدة رابعة.

1- عر فت (أنا)–هواك(ك)–أغلقت (أنا) – قلبي (أنا)–سواك(أنت)

2- كنت (أنا)– أناجيك(ك)– يامن (أنت)– لسنا(نحن)–نراك(أنت)

3- أحبك(انت)–لأنك(أنت)–لذاك(للخطاب)

4- هو– فشغلي (أنا)– بذكرك(أنت)—سواك(**أنت**)

---

[21] مفتاح، محمد، م.س.، ص70

[22] الجرجاني، عبد القاهر، دت، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، دار المدين، جدة، دط.، ص99

[23] ويس، أحمد محمد، 2005، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، ص125

5- أنت –له(هو)–كشفك (أنت)–أراك(أنا)

6- لي (أنا)–لك(أنت)

7- أحبك(ك)–لأنك(أنت)

8- أشتاق (أنا)–حماك (أنت)

9- هو –فمجرى (هو)–نواك(أنت)

10- اشتياقي (أنا)–ضياك(أنت)

11- لست (أنا) –أشكو(أنا)–رضيت(أنا)–شئت(أنت)–لي (أنا) –هداكا(أنت)

من خلال هذه القصيدة يتّضح لنا أن الضمير المسيطر على القصيدة هو ضمير المخاطب (أنت) وهو مناسب، لأن الشاعرة استعملت هذا الضمير لتوجيه الكلام مباشرة للمخاطب، وقد استحضرت صورته حبًا واعتزازًا وتقديرًا وكذلك نجد ضمير المتكلّم (أنا) والذي يرمز لذاتية الشاعرة وتعبيرها عن وجودها في القصيدة، وإثباتها فكرتها التي تريد أن توصلها إلى ذهن المتلقي، فالذات الإنسانية متجسدة في تكرار ضمير المتكلّم الذي يعطي المعنى قوة وتماسكًا في إبراز مشاعر وأحاسيس الشّاعرة.

ونجد أيضًا ضمير الغائب (هو) الذي كان حاضرًا في القصيدة، ومن خلاله كانت الشاعرة تستحضر الزمن الماضي.

التراكيب الإنشائية:

"التركيب الإنشائي هو التركيب الذي ينشئه المبدع ولم يجر فيه تصديق قائله وتكذيبه لأنه لم يعد المخاطب أمرًا تمّ إحداثه في زمن ماضٍ أو في زمن دائم، أو سيتم إحداثه في زمن آت"[24]، وقد اعتمد العلماء الفصل بين الخبر والإنشاء، وأشار القزويني إلى ذلك بقوله " ووجه الحصر أن الكلام إمّا خبر أو إنشاء، لأنّه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه، أو لا يكون لهما خارج"[25].

لذا فإنّ "عدم احتمال الأسلوب الإنشائي للصدق والكذب، إنّما هو بالنظر إلى ذات الأسلوب بغض النظر عما يستلزمه، وإلا كل أسلوب إنشائي يستلزم خبرًا يحتمل الصدق والكذب، لذا فإن المقصود والمنظور إليه هو ذات الأسلوب الإنشائي، وبذلك يكون عدم احتمال الإنشاء الصدق والكذب إنّما هو بالنظر إلى ذات الإنشاء "[26].

ويرد التركيب الإنشائي على نوعين:

- **الإنشاء الطلبي:**

وهو ما تضمّن طلبًا غير حاصل وقت الطلب ويكون بالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء.

---

[24] المخزومي، مهدي، 1986، **في النحو العربي قواعد وتوجيه**، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، ص165

[25] مطلوب، احمد، 1999، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، ص 121

[26] الخطيب القزويني، 2003، **الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني البيان والبديع)**، تح. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ص24

- **الإنشاء غير الطلبي:**

وهو ما لا يتضمّن طلبًا ويتحقق بصيغ أبرزها التعجّب والمدح والذم والقسم وتتجلّى جمالية التركيب الإنشائي في الخطاب الأدبي بقدرته على إثارة الانفعال في ذات المتلقي، لذلك يلاحظ الدّارس الأسلوبي "تنوع هذه الأساليب على مساحة الخطاب، فضلًا عن الأساليب الخبرية لأن هذه الأخيرة لا تثير انفعالًا ولا تحرّك النّفس"[27].

"وقد أولى العلماء أهمية كبيرة للأساليب الإنشائية، كونها تمثّل الجانب الحيوي للغة. وتقوم الأساليب الإنشائية بتصوير الانطباعات العاطفية وترجمتها دون المقررات العقلية "[28]، ونجد الإنشاء في قصيدة رابعة في البيت الثاني في قولها:

وكنت أناجيك يا من ترى خفايا القلوب ولسنا نراك

فنجد النداء، والنداء هو " تنبيه المدعو ليقبل عليك"[29] وقيل هو "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة "[30].

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية النداء ومنزلته في اللغة مبيّنًا الميزة اللغوية التي يتمتع بها أسلوب النداء في التركيب قائلًا "وجملة الأمر أنّه لا يكون كلام من حرف وفعل أصلًا ولا من حرف واسم إلّا في النداء (يا عبد الله، وذلك أيضًا إذا حقق الأمر كان كلتاهما بتقدير الفعل المضمر الذي هو أعني وأريد، وأدعو و(يا) دليل على قيام معناه في النفس"[31].

وقد ورد أسلوب النداء في البيت الثاني وفيه خطاب موجه إلى الله، فالنداء هنا يتميّز بخصوصية كونه خطابًا ربّانيًّا، إذ خصّت الله بأنه هو من يعلم خفايا القلوب، فهي لم تقصد طلب الإقبال، إنّما أفادت معنى بلاغيًا وهو التخصيص والتخيير، فاستعملت هذا الأسلوب ليؤدي وظيفة تنبيهية استحضارية إرشادية.

أسلوبية التركيب الخبري:

تتميز اللغة العربية بقوة بنائها اللغوي، وتنوعّ أساليبها التعبيرية ومنها الأسلوب الخبري، فللخبر أهمية كبرى، إذ إنّه "باب واسع من أبواب الكلام، بل هو أول معاني الكلام، والذي تستند إليه سائر المعاني وتترتب عليه"[32]، ومما لا شكّ فيه أنّ الخبر وطرق التّعبير فيه يمثّل جوهر العملية (التراسلية)، الذي يقوم على وجود المرسل إليه (يصدر منه الخبر) ومرسل إليه يتلقى الخبر.

فالخبر كغيره من الأساليب التعبيرية تكمن ميزته في تحقيق أكبر قدر من التوافق بين النص والمتلقي، "فإن وظيفة الأسلوبية هي دراسة طريقة التعبير عن الفكر بوساطة اللغة، فجمال الأسلوب الخبري وقوته تكمن في اختيار مفرداته وألفاظه وتراكيب الجملة، وطريقة التعبير عنه"[33].

---

(27) الطاهر، قطبي، 1994، **بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي**، ديوان المطبوعات الجامعية ط، 2 ص64
(28) الطرابلسي، محمد، 1981، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط.، ص349
(29) يعيش بن علي، 2008، **شرح المفصل**، إدارة الطباعة المنيرية، 120/8
(30) الأوسي، قيس، 1988، **أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، كلية التربية، جامعة بغداد**، ص217
(31) الجرجاني، دت.، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، دط.، ص51
(32) الزمخشري، **أسرار البلاغة**، دار الكتب العلمية، دط.، ص292
(33) المرسومي، فلاح، **الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار**، مجلة الزحاف، العدد 24 /2014

فقد سيطر الأسلوب الخبري على القصيدة في قولها عرفت الهوى /أغلقت قلبي /كنت أناجيك / أحبك حبين /كشفك لي الحب حتى أراكا /أشتاق شوقين /فمجرى الدموع لطول نواك/ وأما اشتياقي لطول الحمى / لست على الشجو أشكو الهوى /رضيت بما شئت.

فقد جاءت الجمل الخبرية خالية من التوكيد، فلم تحتج لأي أداة، وهذا ما يبين أن هذه الأخبار خالية من الشك والتردد والإنكار، كما عمدت رابعة إلى تكرار الإخبار في البيت الثالث والرابع فتقول أحبك حبين حبّ الهوى وهو تكرار صفة الحب عندها لتأكيد ذلك الحب الذي سيطر عليها قولًا وفعلًا، وهذا حبّ مبالغ فيه، فهي تنهي قصيدتها بخبر مفاده أنها تقبل الحزن واليأس ولا تشكو وهي راضية به طالما أنّ هذا الحب يوصلها لله تعالى.

وقد مزجت الشاعرة جملها الخبرية بين الجمل الاسمية والفعلية في قولها عرفت الهوى /أغلقت قلبي / احبّك / اشتاق /رضيت / وفي ذاك/ التعبير عن التجدد والاستمرار، فعبّرت بصيغ ماضية ومضارعة للدلالة على الاستمرار في هذه الأخبار فهي محبة لله، في حين استخدمت الجمل الاسمية كنت أناجيك /فلا الحمد/لست على الشجو/ وذلك دلالة على الثبات والاستقرار والعزيمة واستقرار أمرها على هذا الحال من العشق والحبّ والارتباط القلبي بالله.

المبحث الثالث

المستوى الدلالي

الأسلوبية البيانية:

يعرف البيان بأنّه" الكشف والإيضاح" [34]ولا بدّ أن يرتكز على عامل أساس مقنع في أداء وظيفته، ويتحدد ذلك في" اعتبار المطابقة لمقتضى الحال دائمًا "[35]. وتكمن غاية علم البيان في تحقيق الفهم والإفهام، إذ يقوم على أصول وقواعد يعبّر بها عن المعنى الواحد بعبارات بعضها أوضح من بعض، فالبيان هو "المنطق الفصيح المعرب كما في الضمير".[36]

ويمتاز أسلوب البيان بدقة تصوير المعاني وإظهارها ضمن سياقاتها المختلفة، وعرضها في معرض البيان والوضوح والإحاطة بالأبعاد الفنية وتذوق جمال التعبير.

وقد استخدمت رابعة في قصيدتها أسلوب البيان من تشبيه واستعارة وكناية.

أولاً: أسلوب التشبيه

يعدّ التشبيه من الأساليب البلاغية المهمة، ويمثّل المرتبة الأولى ضمن الفنون البيانية، وهو قيمة فنية ووسيلة من وسائل الخيال؛ إذ يعدّ "جزءًا من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها أو توضيحها أو إضفاء فسحة من الجمال عليها"[37].

(34) الهاشمي، أحمد، م.س.، ص153
(35) م.ن.، ص153
(36) م.ن.، ص153
(37) مطلوب، أحمد، 1975، **فنون بلاغية البيان البديع**، دار البحوث العلمية، دط.، ص27

1-التشبيه في اللغة:

"الشين والباء والهاء أصل يدلّ على تشابه الشيء وتشاكله لونًا وصنعة ويقال شبه وشبه وشبيه"[38]، والشبه أيضًا "شبهه إياه وبه ومثله، وفلان ساوى بين شيء وشيء وأمور مشبهة أي مشتبه"[39]. وفي الاصطلاح: "التشبيه صفة الشيء بما يقاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ولا من جميع جهاته، أنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[40].

كما أن للتشبيه فائدة جلية في رسم المعنى وتصويره من خلال تشبيه شيء معلوم بشيء غير معلوم أو معكوس، لذا فهو أسلوب يعتمد غالبًا على "خلق صور تقوم على التأثير النفسي "[41].

والتشبيه أحد الظواهر البلاغية وأحد فروع البيان، له فائدتان لا يمكن الاستغناء عنهما في مجال البلاغة والنصّ الأدبي، فالأول تصوير المعنى المراد وتقريبه إلى ذهن المتلقي، لكي يتحقق المقصود، والثاني فائدة فنية جمالية، وهي تلوين الخطاب بأسلوبه الجمالي الشيّق، وله أدوات وأركان يقوم عليها، مع لزوميّة توفّرها لكي نسمي هذه الحالة بالتشبيه.

فمن التشبيهات التي استعملتها الشاعرة:

وأما اشتياقي لطول الحمى فنار حياة خبت في ضياك

(المشبه اشتياقي، المشبّه به نار)

2-الاستعارة:

"الاستعارة استعمال لفظي في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي. والاستعارة ليست إلا تشبيهًا مختصرًا ولكنها أبلغ منه "[42].

والاستعارة من أبلغ ألوان التعبير كونها تضفي على العبارة رونقًا وجمالًا، وهي مكنية وتصريحية، وهما أكثر أنواعها استعمالًا، فالاستعارة التصريحية وهو ما حذف منها المشبه، " أمّا الاستعارة المكنية فهي ما حذف فيها لفظ المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه"[43]

ومن الاستعارات الموجودة في القصيدة:

عرفت الهوى مذ عرفت هواك وأغلقت قلبي عمن سواك

أغلقت قلبي: إذ شبهت القلب بالباب فحذفت المشبه به (الباب) وأبقت لازمًا من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

---

(38) ابن فارس، 2018، **مقاييس اللغة**، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط.، 243/3

(39) م.ن.، ص271

(40) ابن رشيق القيرواني، دت، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 286/1

(41) مطلوب، أحمد، م.س.، ص29

(42) الهاشمي، السيد أحمد، م.س.، ص264

(43) الجارم، علي، وأمين، مصطفى، دت.، **البلاغة الواضحة مع دليلها**، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية بوهران، دط.، ص77

3-الكناية: "هي لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"[44]، والكناية تؤدّي المعاني أحسن أداء وتصورها أدقّ تصوير إذ تنقل المعنى الكبير في اللفظ القليل "والكناية لا تقدّم المعنى المقصود مباشرة بل تستخدم لفظًا غير موضوع له، يوحي للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة، تمكّنه من العبور من الظاهر إلى الخفي، وهذا المعنى يعبّر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله: الكناية هي إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه فيومئ إليه ويجعله دليلًا عليه"[45]

وتقسم الكناية بحسبان المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام: هي الكناية عن صفة والكناية عن موصوف والكناية عن نسبة.

ومن الكنايات الواردة في القصيدة:

وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراك

ففي عجز البيت (كشفك للحجب) كناية عن التّواصل المباشر (الله)

وفي البيت العاشر:

وأما اشتياقي لطول الحمى فنار حياةٍ خبت في رضاك

ففي عجز البيت فنار حياة خبت رضاك كناية عن صفة الشوق الكبير وشدّة التّعلق بالحبيب، فالكناية من ألطف الأساليب البلاغية وأبلغها في التصريح، إذ إنّها تزيد في تعميق الدلالة وتزيد جمالًا وسحرًا

الحقل المعجمي:

يرتكز الحقل المعجمي على تناول "الكلمة من حيث الترادف والإبهام والتّضاد والتّجريد والتّحديد والغرابة والألفة ".[46] "ودراسة المفردات ودلالتها وكيفية توظيفها في النصّ بطريقة أدبية إذ إنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نصّ معيّن، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدّي معناها كوّنت حقلًا أو حقولًا دلاليّة ".[47]

وينصبّ اهتمام المعجم على اللفظ ويحدد علاقتها بالألفاظ الأخرى، ويستطيع الدارس من خلال هذه العلاقات معرفة الحقول المعجمية الدلالية الموزعة على خارطة النصّ، وعلاقة الحقول الدلالية بعضها بالآخر، وبذلك تنشأ شبكة دلالية لوصف النص معجميًا. أمّا بالنسبة للمعجم الشعري، فهو تلك الثروة اللفظية التي يحصلها الباحث من خلال دراسته لإبداع معيّن، ولكلّ شاعر معجمه الخاص الذي ينفرد به عن بقية الشعراء، إذ يعكس هذا المعجم أبرز الخواص الأسلوبية الدّالة عليه والمبنية على صناعة الإنشاء عنده.

ويتميّز معجم شعريّ من آخر بحجم الثروة اللفظية عند الشاعر، إذ إنّ الألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري ويعكس تنوعها إحدى الخصائص الأسلوبية، وتعبّر عن المخزون الثقافي للشاعر وسعة معرفته واطلاعه، كما يتميّز المعجم الشّعري بكيفية قدرة الشّاعر

(44) الهاشمي، أحمد، م.س.، ص297
(45) الجرجاني، عبد القاهر، م.س.، ص66
(46) أبو العدوس، م.س.، ص107
(47) مفتاح، محمد، م.س.، ص58

على استخدام هذه الثروة اللفظية، وهو ما يمنح الشاعر الذاتية والاستقلالية والإبداع من خلال تفجيره الطاقات الكامنة في اللفظة، فتحوّل الألفاظ إلى مفردات خاصة من أسلوبه الشعريّ، وفي هذا الشأن يقول محمد مفتاح "فإذا وجدنا نصًا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأنّ لكلّ خطاب معجمه الخاص، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه وللنحوي معجمه، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور."[48]

لقد اكتظّت قصيدة رابعة العدوية بالألفاظ والرموز التي تعبّر عن التجربة الصوتية والتي تحمل في داخلها انفعالات التصوّف والمشاعر الفيّاضة بالحبّ الإلهي، فاللغة الشعرية عند رابعة تولد معاني داخلية، وهذه المعاني توحي برموز وتلميحات، وهذا ما يكسب لغتها تميّزًا وتفردًا.

فلفظة الشوق بالمعنى اللغوي تعبّر عن حالة الشوق بين شخصين، أمّا بالمعنى الصّوفي فهو حبّ يتوجّه من الأسفل إلى الأعلى من طبيعة بشرية إلى مرتبة الحبّ الإلهي وهي نزوع القلب إلى لقاء المحبوب. ولفظة الحب هي العاطفة المبنية التي تربط بين إنسان وإنسان كحبّ الأمّ لابنها، أمّا بالمعنى الصوفي فهي تعبير عن حبّ الله الذي هو أساس حياتها ومعيار عقلها وقلبها..

من خلال هذه العناصر المعجمية، نستدل أنها ابتعدت عن دلالتها اللغوية لتحمل دلالات جديدة، فالشاعرة جسّدت من خلال إيحاءاتها بهذه الألفاظ قمّة الشعر الصوفي، إذ كانت ألفاظها بليغة، فبدت مرهفة الإحساس وفية لمن أحبّت. أما من حيث الحقل المعجمي المسيطر على القصيدة، فنلاحظ انتشار حقل الحبّ والاشتياق (الهوى –هواك –قلبي– سواك– أناجيك – أحبّك – حبّ –أخل لذاك –ذكرك – سواك –أراك– الهوى – أشكو) فاستعملت هذا الحقل لتعبّر عن مدى حبّها وعشقها لله، والتّخلّي عن حبّ الهوى من أجله، فعبّرت عن هذا الحبّ بكلمات تحمل معاني ودلالات بعيدة تجعلها تقترب من الله وتعبّر عن صدق مشاعرها، وهذا ما يزيد في قوة المعنى ويجعله أكثر وضوحًا وأكثر رسوخًا في ذهن المتلقي.

المصادر والمراجع:

البيرماني فرح غانم صالح حميد، 2012، **دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر**، جامعة بغداد / كلية التربية للبنات، ص482.

مغربي فاروق إبراهيم، 2007، **في النقد التطبيقي (قراءات جديدة)**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص 15.

الخطيب، علي، م.س .، ص21

الأطرقجي، واجدة، 1981، **المرأة في أدب العصر العباسي**، دار الرشيد، العراق، دط.، ص328

العشماوي، أيمن، 2008، **خمريات أبي نواس**، دار المعرفة الجامعية ط1، ص256–257

يوسف، حسين عبد الجليل، 1998، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دار الثقافة، القاهرة، مصر ط1، ص 115

القرطاجني، حازم، 1986، **منهج البلغاء**، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، ص271

[48] م.ن.، ص 158

الورتاني، خميس، 2006، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث**، دار الحوراء للنشر والتوزيع، دط.، ص305

خليفة عمر بن إدريس، 2003، **البنية الإيقاعية في الشعر البحتري، جامعة قاريونس**، ص127

خلدون، عبد الرحمن بن محمد، م.س.، ص591

الخوسيكي، زين، محمد مصطفى أبوشوارب، 2001، **العروض الغربي، صياغة جديدة**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص60

خيدوج، عبد القادر، 1993، **دلائلية النص الأدبي**، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ص55

خليفة، عمر بن إدريس، م.س.، ص102

م.ن.، ص105

مفتاح، محمد، م.س.، ص70

درويش، أحمد، 1959، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب، القاهرة، ص153

م. س.، ص151

الصليبي، مصطفى سعيد، 1996، **الجملة الفعلية في مختارات بن الشجري** دار هومة، ج، 1ص21

السد، نور الدين، م.س، ج1 ص 169

أبو العدوس، يوسف، م.س.، ص184

مفتاح، محمد، م.س.، ص70

الجرجاني، عبد القاهر، دت، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، دار المدين، جدة، دط.، ص99

ويس، أحمد محمد، 2005، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، ص125

المخزومي، مهدي، 1986، **في النحو العربي قواعد وتوجيه**، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، ص165

مطلوب، احمد، 1999، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، ص 121

الخطيب القزويني، 2003، **الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني البيان والبديع)**، تح. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ص24

الطاهر، قطبي، 1994، **بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي**، ديوان المطبوعات الجامعية ط، 2 ص64

الطرابلسي، محمد، 1981، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط.، ص349

يعيش بن علي، 2008، **شرح المفصل**، إدارة الطباعة المنيرية، 120/8

الأوسي، قيس، 1988، **أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، كلية التربية، جامعة بغداد**، ص217

الجرجاني، دت.، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، دط.، ص51

الزمخشري، **أسرار البلاغة**، دار الكتب العلمية، دط.، ص292

المرسومي، فلاح، **الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار**، مجلة الزحاف، العدد 24 /2014

الهاشمي، أحمد، م.س.، ص153

م.ن.، ص153

م.ن.، ص153

مطلوب، أحمد، 1975، **فنون بلاغية البيان البديع**، دار البحوث العلمية، دط.، ص27

ابن فارس، 2018، **مقاييس اللغة**، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط.، 243/3

م.ن.، ص271

ابن رشيق القيرواني، دت، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 286/1

مطلوب، أحمد، م.س.، ص29

الهاشمي، السيد أحمد، م.س.، ص264

الجارم، علي، وأمين، مصطفى، دت.، **البلاغة الواضحة مع دليلها**، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية بوهران، دط.، ص77

الهاشمي، أحمد، م.س.، ص297

الجرجاني، عبد القاهر، م.س.، ص66

أبو العدوس، م.س.، ص107

مفتاح، محمد، م.س.، ص58

م.ن.، ص 158