الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة 8 ماي1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
الرقم:.....
Université 08 mai 1945-guelma
Faculté: des lettres et des langues
Département Lettre et Langue
N* :.....

رسالة مقدَّمة لنيل شهادة **الماستر (lmd)**

تخصص: أدب جزائري

مظاهر الصورة البيانية في دالية الثغري

(أيها الحافظون عهد الوداد)

وجمالياتها

إعداد الطالبة:

عفاف سريدي

إشراف:

د. فوزية عساسلة

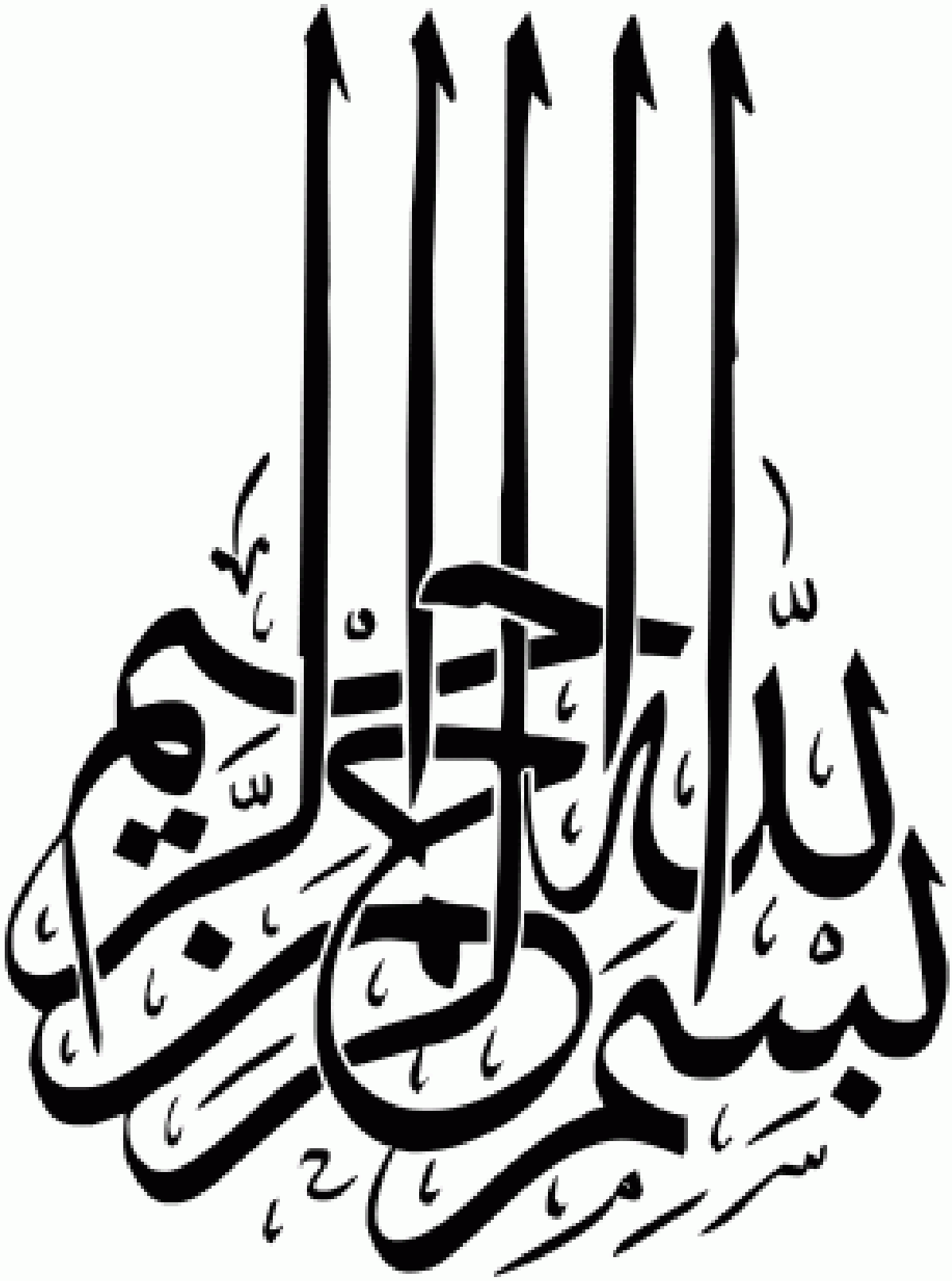
تاريخ المناقشة:

2019-07- 06

أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
نور الدين مكفة	أستاذ مساعد (أ)	رئيسا
فوزية عساسلة	أستاذة محاضرة (أ)	مشرفة ومقررة
ليلى زغدودي	أستاذة مساعدة (أ)	فاحصة

الموسم الجامعي: 2018 *2019


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وقل ربي زدني علما﴾

الحمد لله الذي وهبنا نعمة العقل للتدبر في شؤون الكون والخلق.

إلى بحر الأمومة والعطاء، إلى الحب عفيف لا يفنى، إلى رمز النضال، إلى من رافقني دعاؤها إلى من تعجز الكلمات عن شكر عطائها "**أمي**" الحبيبة.

إلى ملاكي الطاهر، إلى الذي أفتخر بحمل اسمه، إلى من تمنى أن يراني في أعلى المراتب "**والدي**".

إلى من مكانه القلب، إلى من كان لي نعم السند، إلى من آمن بنجاحي، إلى، من شاركني مشاقة هذا البحث بكل صبر وإخلاص، إليك با من تذكرني كل الحروف باسمك.

إلى روح طاهرة تمنيت أن تشاركني فرحة هذا اليوم "**عمي**" رحمه الله، ونور مرقده، وجعل قبره روضا من رياض الجنة.

إلى من أرى فيهم قوتي في هذه الحياة إلى إخوتي "**صلاح**، و**هارون**، و**شرف**".

لكم أساتذتي الكرام، لكي أستاذتي " **د. فوزية عساسلة**"، لما قدمته من مساعدات قيمة لإنجاز هذا البحث المتواضع، دمتم رمزا للعلم والعطاء وشرفا للجزائر.

إلى ضاقت الصفات لشكركم وامتنانكم.

لكم مني جزيل الشكر.

عفاف

المقدمة

المقدمة

اهتم العرب منذ القديم بلغتهم وتباهوا بها بين الأمم، فأحسنوا سبكها وحرصوا على بلاغتها بتخيُّر اللفظ وتجويد المعنى. وكان الشعر أبرز ما دونت فيه مفاخرهم ومآثرهم؛ فنجدهم هجوا من تعرض لهم، ومدحوا أحبتهم وسادتهم، وافتخروا بأحسابهم وأنسابهم، ورثوا موتاهم.

ويعد الشعر العربي بالمغرب – قديما– موصول الحبل بالشعر العربي بالمشرق، حيث ظهر نتيجة احتكاك المغاربة بالشعراء المشارقة، إذ أخذ من مواضيعه وأساليبه وأغراضه؛ من غزل ومدح وفخر ورثاء، وعلى هذا ظهرت قصائد خلدت أسماء شعراء مغاربة، نذكر منهم: بكر بن حماد التيهرتي، وابن رشيق، وابن خميس، والثغري التلمساني، وغيرهم كثير.

وعليه فإن في الشعر المغربي القديم مادةً دسمةً صالحةً للدراسة وكشف الستار عنها وعن أعلامها، وعن نتاجهم الذي ظل مهملا إلى يومنا هذا، وخاصةً منهم الشاعر "محمد بن يوسف" المعروف بـ "الثغري" الذي لم يحظ شعره بالدراسة الوافية، وهو ما دفعنا إلى اختيار موضوع بحثنا الموسوم بـ: "مظاهر الصورة البيانية وجمالياتها"، ورغبةً منَّا في التعرف على قصائده تحليلها وكشف جمالياتها ومقاصد الشاعر منها، وقد وقع اختيارنا على قصيدة (أيها الحافظون عهد الوداد)، لما تميزت به من بناء لغوي جذاب

وقد تمثلت الأسباب الدافعة لاختيار هذا الموضوع في ما يلي:

أولا: قلة البحوث الأكاديمية التي سلطت الضوء على الشاعر الثغري التلمساني.

ثانيا: ندرة البحوث التي تناولت الصورة البيانية وجمالياتها في شعر "الثغري".

وبذلك فقد عملت هذه الدراسة على ربط أنموذج شعري قديم بمنهج حديث.

وعليه كانت صياغة إشكالية بحثنا: ماهي مظاهر الصورة البيانية في دالية الثغري؟ وما جمالياتها؟

وللإجابة عليها قمنا بطرح جملة من التساؤلات منها:

- ماهي الصور البيانية في دالية الثغري؟
- كيف تشكلت الصور البيانية في هذه القصيدة؟
- فيما تمثل جمالها؟ وما أثرها على المتلقي؟

ومن أجل بلوغ هدفنا استخدمنا منهجًا أسلوبيا لتقصي دقائق الصورة البيانية وسبر أغوارها.

وقد هذه المذكرة على مدخل وفصلين؛ أما الأول تمثل في الجانب النظري للبحث، وأما الثاني فتمثل في الجانب التطبيقي، وفي ما يلي البسط:

- المدخل: عنونَّاه بـ: الثغري ودالیته (أيها الحافظون عهد الوداد)، عملنا فيه على ترجمة للشاعر، وقد توقفنا عند أهم محطات حياته: (اسمه ونسبه، مولده ونشأته، وتعليمه، وتعليمه، وتلاميذه، وآثاره، ومنزلته بين معاصريه، وأخيرا وفاته) كما ألقينا نظرة على داليته من حيث المناسبة والأغراض.
- الفصل الأول: الموسوم بـ "الصورة البيانية عند القدماء والمحدثين"، وقد تطرقنا فيه إلى: مفهوم البيان لغةً اصطلاحًا، ثم مفهوم الصورة البيانية عند كل من القدماء والمحدثين.
- الفصل الثاني: وهو الفصل التطبيقي من هذا البحث وقد عنونَّاه بـ: "جمالية الصورة البيانية في دالية الثغري"؛ حيث رصدنا مظاهر الصورة البيانية في هذه القصيدة، واستخرجنا ما حققته من جماليات.
- وفي الأخير قدمنا خاتمة تضمنت حوصلة لأهم النتائج المُتوَّصَّل إليها.

ولم يكن بحثنا هذا منطلقا من العدم؛ بل اعتمدنا على بعض منها:

- عبد العزيز قيبوج: الثغري ومولدياته (رسالة ماجستير).
- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل نص، تر محمود العمري.

وقد اعترضتنا في مسارنا هذا جملة من الصعوبات أهمها:

- عدم توفر شرح للديوان؛ الأمر الذي جعل بعض المعاني مستغلقة.
- استعمال الشاعر لظاهرة الترادف في بعض الأبيات ما جعل سياقها مبهما.
- صعوبة تطبيق آليات المنهج وإجراءاته فشقَّ عليَّ الأمر

وفي الختام نرجو الوصول إلى بعض النتائج والتي ستكون حوصلة لما تقدم في هذا البحث في الأخير نتقدم للأستاذة المشرفة د. فوية عساسلة، لما قدمته لنا من مجهودات لأجل بلوغ هذا الحث إلى ما هو عليه الآن، فلها منا كل التقدير والإحترام.

المدخل:

الثغري التلمساني وقصيدته

(أيها الحافظون عهد

الوداد)

1. ترجمة للشاعر الثغري التلمساني.

2. نظرة حول دالية الثغري التلمساني (أيها الحافظون عهد الوداد)

توطئة:

يعَّد الشاعر لسان حال مجتمعه، ومخلد بطولاته، وهو في الوقت نفسه طامس معالم أعدائه. والشاعر الجزائري مثّل هذا الدور أيضا، ومن بين الشعراء خلّدوا أوطانهم الشاعر "محمد بن يوسف التلمساني القيسي الثغري" الذي ستكون لنا وقفة معه في هذا المدخل ، ومع شعره في القسم الثالث من البحث .

1. ترجمة للشاعر التلمساني الثغري:

يعد الثغري التلمساني من الشخصيات التي تردد ذكرها في الكتب القديمة والحديثة التي أرّخت للأدب الجزائري القديم، من بينها: (البستان في ذكر الأولياء والعلماء من تلمسان) لابن مريم التلمساني، و(نفح الطيب) للمقري، و(تاريخ الأدب الجزائري) لأحمد الطمار وغيرها كثير، ولكن جل ما ورد فيها عبارة عن فقرات قصيرة متشابهة لا تتجاوز الحديث عن اسمه ونسبه وبعض صفاته الأدبية والعلمية [1].

أ. اسمه ونسبه:

هو ‹‹أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي التلمساني المعروف بالثغري››.[2] وقال ابن مريم التلمساني إن اسمه: ‹‹ سيدي محمد بن يوسف القيسي التلمساني وعرف بالثغري››[3].

---

[1]. أبو عبد لله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني، تح: نوار بوحلاسة، منشورات مخبر الدراسات التراثية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص19.

[2]. عبد الرحمن جيلالي: تاريخ الأدب العام، منشورات دار الحياة، بيروت، لبنان ج2، ط2، 1965، ، ص215.

[3]. ابن مريم الشريف المليتي الميدوني التلمساني: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، مراجعة ابن أبي شنب، المطبعة الثعالبية ، الجزائر، 1908، ص222.

ومنه يتضح لنا أن اسمه الكامل هو: محمد بن يوسف التلمساني القيسي الثغري، أما القيسي نسبة إلى قبيلة قيس، وأما الثغري فهو الاسم الذي عرف به في جل المصادر التاريخية، ولعل ذلك راجع إلى كثرة ورود لفظ " ثغر" في شعره، ومن ذلك قوله (من البحر البسيط)

تَاهَتْ تِلِمْسَانُ بِحُسْنِ ثِيَابِهَا وَبَدَا طِرَازُ الحُسْنِ مِنْ جِلْبَابِهَا
فَالبِشْرُ يَبْدُو مِنْ حَبَابِ ثُغُورِهَا مُبْتَسِمًا أَوْ مِنْ ثُغُورِ حَبَابِهَا

أو قوله أيضا(من بحر الطويل):

تَلَأْلَأْتْ نُورًا يَفْضَحُ الشَّمْسَ فِي الضُّحَى فَلَيْسَ لَهُ ظِلٌّ لَدَى الشَّمْسِ يَسْتَقِرَّا
وَيَبْسِمَ عَنْ حُبِّ الْغَمَامِ كَأَنَّمَا جَوَاهِرُ نُورٍ أَوْدَعَتْ ذَلِكَ الثَّغْرَ [1]

ب. <u>مولده ونشأته:</u>

تتفق جل الكتب على أن حياة الثغري يحيطها الغموض، فلا يُعرف تاريخ ميلاده، ولا أين ولد، أو حتى أين عاش حياته الأولى، ويُرَجَح أنه ولد بتلمسان لكثرة ما تغنى بها في شعره. وما يعرف عن حياته أنه عاش في بلاط " أبي حمو موسى الثاني" سنة (760هـ) الموافق لـ (1353م)، وهو تاريخ ظهوره شاعرا هناك، وأن تاريخ (796هـ) الموافق لـ (1393م) يناسب العام الذي قدم به آخر قصيدة بين يدي السلطان "أبي زيان محمد بن أبي حمو"[2]، إضافة إلى بعض التواريخ المعروفة التي استنتجها الدارسون من قصائده والتي وجدت مؤرخة بداية من النصف الثاني من القرن الثامن الهجري، إذ يقول في جمال تلمسان وبهائها (من بحر الخفيف):

[1]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني، ص19، 20. (مرجع سابق).
[2]. بوزيان الدراجي: أدباء و شعراء من تلمسان، دار الأمل، الجزائر ج4، 2011، ، ص238.

كُلُّ الْحُسْنِ عَلَى تِلِمْسَانِ وَقْفٌ وَخُصُوصًا عَلَى رُبَا الْعِبَادِ[1]

ج. <u>تعليمه:</u>

لم تتعرض الكتب التاريخية إلى الحديث عن مسيرة " الثغري" العلمية والأدبية بإسهاب، لكننا نجد حديثهم عن كونه كاتب الإنشاء في البلاط الزياني، شاعر فذٌّ في الفترة التي حكم فيها " أبو حمو موسى الثاني" (ت791هـ)، وابنيه "أبو زيان" (ت801هـ)، و"أبي تاشفين" (ت795هـ)[2]، وإذا توغلنا أكثر في البحث عما نثر هنا وهناك، نجده قد أتقن الأدب فكان ذا حظ وافر من الشعر، فهو أيضا محيط بكثير من العلوم والمعارف التي كان يقوم بتدريسها لطلابه إلى جانب اللغة وعلوم الدين ويتضح من خلال شعره أيضا أنه حفظ القرآن الكريم على طريقة أهل عصره[3]، وعلوم أخرى كاللغة والفقه والبيان والبديع، وتَذكر بعض المصادر اسم أحد الشيوخ الذين أخذ عنهم الثغري "الإمام الشريف التلمساني" المعروف بغزارة علمه[4]، وهو إمام المغرب بلا منازع. واسمه الكامل هو " أبو عبد الله محمد أحمد بن علي بن يحيى الإدريسي الحسين"[5] (ت771هـ)، ويذكر شوقي ضيف أن الثغري كان يعاصر كوكبة من الشعراء المبدعين منهم: (ابن أبي جمعة التلاليسي، وعبد المؤمن بن يوسف المديوني، ومحمد بن صالح الشقروني، وابن ميمون السنوسي، ومحمد بن علي العصامي، ويحيى بن خلدون،....)[6]

---

[1]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني، ص48،22.

[2]. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والأمارات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص139.

[3]. المرجع السابق، ص23، 24، 25.

[4]. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص275.

[5]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني، ص25.

[6]. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، ص139.

ومن خلال كل ما سبق نستنتج أن شاعرنا قد حفظ القرآن الكريم، وتتلمذ على أيدي شيوخ كبار في مختلف العلوم اللغوية والفقهية، ومارس مهنة الكتاب التي لا يمتهنها إلا بارع بكل العلوم، وتتلمذ على يده الكثير من الطلاب ، ونبغ في قول الشعر درجة استحسان أبي حمو موسى لشعره وتقريبه منه. وعليه فهو الطَّالب المجد، والكاتب المتقن، والمدرس الدَّؤوب، والشاعر المجيد الأَبيُّ المخلص لموطنه .

د. تلاميذه:

انتقل الشاعر بعد رحلته التعليمية والأخذ عن الشيوخ والعلماء، إلى التدريس ونشر العلم، وقد جعلت مكانته العلمية العالية بعض الطلبة يشدون الرحال إليه من خارج تلمسان منهم: " أبي عبد الله محمد المجاري الأندلسي" (ت862)، الذي أتى من الأندلس طلبا للعلم إذ يقول: ‹‹ومنهم الشيخ الفقيه العددي الفرضي الكاتب البارع أبو عبد الله محمد الشهير بالثغري، قرأت عليه كتاب "أوقليدس" في الهندسة من أوله إلى نصفه العاشر منه (...)››[1].

ما يثبت أن الثغري كان شاعرا مبدعا فضلا عن معرفة لكثير من العلوم والمعارف، التي درسها لطلابه كاللغة، وعلوم الدين، والتاريخ إضافة إلى القراءات، والجبر، والفرائض، وعلوم أخرى معروفة في ذلك العصر.

هـ. آثاره:

لم يكن رصيد الثغري شعريا فحسب، بل كان نثريا أيضا. وكغيره من المفكرين لم تجمع أعماله في عصره، وبقيت متناثرة هنا وهناك، أي في أذهان طلابه، فمن الشعر نجد له ديوان شعر الذي لم يجمع إلا بعد وفاته، أي سنة 2004 على يد "نوار بوحلاسة" والذي

[1]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني، ص25. (مرجع سابق).

وردت فيه ثمانية عشر قصيدة، تحتوي على ما يقارب الألف بيت، تدور في مجملها حول الفخر والرثاء ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم[1].

نظم الثغري في مواضيع كثيرة، أبرزها بمناسبة المولد النبوي الشريف الذي أصبح عرفا استنه السلطان أبو حمو منذ بداية حكمه، ووصف فيها طبيعة تلمسان الساحرة التي تفنن الشاعر في ذكر ربيعها ونسيمها ورياضها، ومدح السلطان أبا حمو موسى وابنيه بعده.

ففي المديح نجده يقول(من بحر الطويل):

بِشَـهْرِ رَبِـيـعٍ قَـدْ بَـدَا عَـلَمُ الْـهُـدَى شَـفِـيـعُ الْوَرَى صَلُّوا عَلَيْـهِ وَسَلِّمُوا
تَـسَـاقَـطَـتْ الْأَصْنَـامُ عِـنْـدَ ظُـهُورِهِ وَعَادَتْ بَنَاتُ الْجِنِّ بِالشُّهُبِ تُـرْجَـمِ
وَأَشْـرَقَـتْ الـدُّنْـيَـا بِـمَـوْلِـدِ أَحْـمَـدَ فَلَا خَـلْـقَ مَظْـلُومٌ وَلَا أُفْـقَ مُظْـلِمٌ 2

وله قصيدة نحى فيها منحى الموشحات، (موشح تخميس)[3] نظمها في المديح النبوي مطلعها (من بحر الخبب):

يَا لَيْلَ الْاثْنَيْنِ افْتَخِرْ * بِالْبَدْرِ الطَّالِعِ مِنْ مُضَرْ * فِي لَيْلَةِ يَوْمِ اثْنَى عَشَرْ * مِنْ شَهْرِ رَبِيعِ الْمُشْتَهَرْ * بِالْمَوْلِدِ فَهُوَ بِهِ عَلَمٌ * [4]

وفي مدح السلطان أبي حمو موسى قال (من بحر الكامل):

فِي دَوْلَـــةٍ فَـــاضَـــتْ يَدَاهَا بِالنَدَى وَقَـضَـتْ بِكُلُّ مُنَى لِـكُـلِ مُـؤْمَـلِ

---

[1]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني، ص38.

[2]. المصدر نفسه، ص135،136.

[3]. المخمسات: "من خمسٍ ومنه الخمسة(...) المخمس خمسة أشطر الأربعة الأولى لها قافية واحدة والخامس له قافية مختلفة".

مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتاب العلمية بيروت، لبنان،2007 ص98.

[4]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني ، ص92.

بَـسَطَـتْ بِأَرْجَاءِ الـبَسِيطَةِ عَـدْلَهَا وَسَـطَـتْ بِكُـلِّ مُعَانِدٍ لَمْ يَـعْـدِلِ
سُلْطَانُهَا المَـوْلَى أَبُو حَـمُو الرَّضَى ذُو المَنْصِبِ السَامِي الرَّفِيعِ المُعْتَلِي[1]

ز. **منزلته بين معاصريه:**

احتل الثغري مكانة مرموقة بين معاصريه؛ حيث ذُكر اسمه في المصادر القديمة والحديثة، مقرونا بصفات عديدة منها (الإمام، والشاعر، والكاتب، وأحيانا أخرى الفقيه).[2] ومن ذلك قول ابن مريم التلمساني: ‹‹الفقيه الإمام العالم العلامة الأديب الأريب الكاتب (...)››[3]، وكذلك قول عادل نويهض:‹‹ شاعر أديب كاتب من أهل تلمسان ومن أشهر شعرائها وبلغائها المقدمين››.[4] فقد تفوق على كثير من شعراء عصره، وخير دليل على مكانته العلمية والأدبية؛ اهتمام أبي حمو موسى به وتمسكه الواضح ببقائه في بلاطه طيلة حكمه وحكم ابنيه بعده.

ح. **وفاته:**

‹‹إذا كانت المصادر القديمة لم تذكر تاريخ وفاة الثغري، فإن بعض الباحثين المعاصرين حاولوا تحديد تاريخ وفاته بالنظر إلى تاريخ قصائده في مدح السلاطين بني زيان››[5]، فهو لم ينقطع عن مدح أبي حمو ثم ابنيه بعده حتى أوائل القرن التاسع الهجري[6]،

---

[1]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي: ديوان الثغري التلمساني ص101.

[2]. المصدر نفسه ، ص39.

[3]. ابن مريم التلمساني: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ص222،223.

[4]. عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص92.

[5]. عبد العزيز قيبوج: الثغري ومولدياته،- دراسة أسلوبية- مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب المغربي القديم: إشراف عيسى مدور، جامعة باتنة، 2008؛ 2009، ص15.

[6]. عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص173.

ويرجح شوقي ضيف أن وفاته كانت في أواخر القرن الثامن أو أوائل القرن التاسع الهجري[1]، ويذكر بوزيان الدراجي أنه في سنة (796هـ) قدم الثغري قصيدة بين يدي السلطان أبي زيان محمد بن أبي حمو، وهي آخر قصيدة عرفت له ويرجح أنه توفي بعدها[2].

مما سبق يظهر أن الثغري التلمساني، شخصية ذاع صيتها في تلمسان وخارجها، لما عرف به من إلمام بالعلوم العقلية والنقلية، إلى جانب عذوبة شعره، وما نواله للحظوة عند السلطان أبي حمو موسى وابنيه: أبي تاشفين وأبي زيان من بعده إلا دليل على ذلك

2. نظرة حول دالية الثغري التلمساني:

عُدّت قصيدة "الثغري" **(أيها الحافظون عهد الوداد)** من القصائد الشهيرة التي قيلت في مدح المدن والملوك. وقد جاءت بطابع القصيدة العمودية على تفعيلات البحر (الخفيف) وهي: (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن)، ‹‹ وهذا البحر أخف البحور على الطبع، وأطلاها على السمع (...)، حتى إن النظم فيه يقترب من النثر، ويصلح لموضوعات الجد كالحماسة والفخر ولموضوعات الرقة واللين كالرثاء والغزل والوجدانيات، ...››[3]، وهو ما يجعل المتلقي يتأثر به ويستمتع بنغماته، يقصد الشاعر من خلاله نيل رضا المتلقي، وإعجاب كل من يسمع القصيدة التي تغنى فيها بطبيعة موطنه تلمسان الذي عشقه حدَّ الثمالة.

---

[1]. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، ص141.

[2]. بوزيان الدراجي: أدباء وشعراء من تلمسان، ص238.

[3]. إيميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص81.

روي هذه القصيدة صوت (الدال) الذي يعد صوتا لثويًا أسنانيًا شديدًا مجهورًا منفتحًا[1]، فجر الثغري من خلاله كل ما يكتنه داخله، وقد جاءت القصيدة إثر مناسبة خاصة، وفي ما يلي البسط.

- **مناسبة القصيدة:**

كانت علاقة الثغري بالسلطان أبي حمو موسى وطيدة جدا، فهي علاقة الصديق الحميم بالصديق، فكثيرا ما مدحه الشاعر في قصائده، وهذه القصيدة هدية إليه يصفه فيها، ويمدحه مضمنا إياها حديثه عن عشقه لأرضه التي حكمها السلطان أبو حمو، وأغدق على أهلها من خيراته، فقد كان حكمه لتلمسان نعمة لا توازيها نعمة.

وعلى هذا فالقصيدة ورغم كونها جاءت لغرض واحد هو مدح السلطان إلا أنها حوت مواضيع أخرى كانت خادمة للموضوع الرئيس للقصيدة (مدح السلطان) هي:

- وصف مدينة تلمسان وفيها يقول:

رَقَّ فِيهَا النَّسِيمُ مِثْلَ نَسِيمِي وَصَفَا النَّهْرُ مِثْلَ صَفْوِ وِدَادِ
وَزَادَهَا الزَّهْرُ وَالْغُصُونُ تَثَنَّتْ وَتَغَنَّتْ عَلَيْهِ وَرَقُ شَوَادِ
كُلُّ حُسْنٍ عَلَى تِلِمْسَانِ وَقْفٌ وَخُصُوصًا عَلَى رُبَا الْعِبَادِ

- مدح السلطان والتغني بخصاله وصفاتها وعطائه في سبيل الدولة يقول:

حَضْرَةٌ زَنَاهَا الْخَلِيفَةُ مُوسَى زِينَةُ الْحُلِّيِّ عَاطِلُ الْأَجْيَادِ
مَلِكٌ جَاوَزَ الْمَدَى فِي الْمَعَالِي فَالنِّهَايَاتُ عِنْدَهُ كَالْمَبَادِي

[1]. صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، ص143.

كُلُّ بَـيْـتٍ مِـــنَ التَّــظَـلُّمِ مَـشِيدُ عَــطِـرُ الْأُفُـقِ بِــالثَّنَاءِ المُـجَـادِ
ذُو ابْـتِــسَــامٍ كَــزَهْـرِ رَوْضٍ مَجُودٍ وَانْـــتِــظَامٍ كَسِلْــكٍ ذَرِ مُجَـــادِ

- ويختم قصيدته بالفخر، إذ يعبر عن براعته وشاعريته إذ يقول:

وَإِلَـيْكُمْ مِــنْ مُـذْهَـبَاتِ الـقَّـوَافِـــي حِكَمًا سَهَلَتْ لِيَانِ الـمُـــقَـــادِ
كُــلُّ بَـيْـتٍ مِــنَ النِّظَامِ مَشِيـدُ عَطِرُ الأُفْقِ بِالــثَّنَاءِ الـمُــشَادِ
ذُو اِبْتِسَامِ كَزَهَرِ رَوْضِ مَـجُـودِ وَانْـتِــظَــامِ كَسِلْـكِ دُرٍ مُجَــادٍ

إضافة إلى الجانب الشكلي الذي اختاره الشاعر لقصيدته والمواضيع التي ضمنها إياها، فقد كان لصورها البيانية بعدا خياليا رائعا. فقد رسم من خلالها الشاعر عالما ساحر لموطنه تلمسان الذي أحبه حبا كبيرا، وبرع في تصوير محاسن سلطانه ومحبوبه، فكانت طريقته اللغوية في الوصف والمدح غاية في الجمال .

لذلك سنتناول في القسم التالي موضوع الصورة البيانية عند كل من النقاد والبلاغيين من القدماء والمحدثين.

الفصل الأول:

(الصورة البيان عند القدماء والمحدثين)

أولا: مفهوم البيان.

ثانيا: الصورة البيانية عند القدماء.

I. البيان عند القدماء.

II. البيان عند النقاد المحدثين.

توطئة:

تميزت لغة العرب دون سائر اللغات ببيانها؛ إذ كان العرب يتنافسون فيما بينهم في جودة اللغة وجمالها، ونظرا لما يمثله البيان لديهم من أهمية وما يضفيه على اللغة من بهاء وحسن تقبل من طرف المتلقي؛ يقول صلى الله عليه وسلم: ‹‹إِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسِحْرًا››[1]. فكان البيان لديهم كل ما تعلق باللغة من جمال وصحة ورفعة. لكن علماء البلاغة حددوا ذلك وجعلوه علما من علوم العربية، ترى ما علم البيان؟

للتعرف على هذا اللون من ألوان الجمال لدى العرب لابد من العودة إلى المفهوم لغة واصطلاحًا.

أولا: <u>مفهوم البيان</u>

1. **<u>لغة:</u>** جاء في لسان العرب: ‹‹البيان: ما يُبَّنُ بِهِ الشَيْءُ مِنَ الدَّلَالَةِ وَغَيْرِهَا. وبَانَ الشَّيْءُ بَيَانًا: اِتَّضَحَ، فَهُو بَيِّنٌ.(...) والْبَيَانُ: الْفَصَاحَةُ وَاللَّسَنُ، وَكَلَامٌ فَصِيحٌ، وَالْبَيَانُ الإِفْصَاحُ مَعَ ذَكَاءٍ، وَالْبَيِّنُ مِنَ الرِّجَالِ السَّمْحُ اللِّسَانِ، الفَصِيحُ الظَرِيفُ، العَالِي الكَلَامِ ...››[2]. ويتضح من خلال ذلك أن البيان متعلق عامة باللسان أو اللغة والإنسان معا، فهو يخص الجانب الايجابي منه أي الوضوح، سواء تعلق الأمر بالجانب النطقي أو التركيبي أو المعنوي، وبذلك فما جاء في لسان العرب قد أحاط بالمفهوم من جميع نواحيه.
2. **<u>اصطلاحا:</u>** لمحاولة الإحاطة بالموضوع سنتطرق إليه لدى العلماء العربية، والنقاد المحدثين.

---

[1]. ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ج1،ص407.

[2]. ابن منظور: لسان العرب (مادة بَيَنَ)، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 13، ص67، 68.

ورد في معجم التعريفات "للجرجاني"(ت 481هـ): ‹‹البيان عبارة عن إظهار المتكلم المراد للسامع››[1]. ويقول في دلائل الإعجاز: ‹‹إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأسبق فرعا، وأحلى جنىً، وأعذب وِرْدًا، وأكرم نِتاجا، وأنور سراجا من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشيَ ويصوغ الحَلْيَ ويلفظ الدُّرَّ، وينفث السحر، ويقري الشهد، ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر، والذي لولا تحفيه بالعلوم وعنايته بها وتصويره إياها لبقيت كامنة مستورة››.[2]

وجاء في كتاب البلاغة العربية: ‹‹هو علم يبحث في كيفية تأدية المعنى الواحد بطرق تختلف في وضوح دلالتها وتختلف في صورها وأشكالها وما تتصف به من إبداع وجمال أو قبح وابتذال››.[3]

ومن خلال المفاهيم السابقة للفظ البيان يمكننا استخلاص: إن البيان علم تلوين المعاني وإبانتها وإظهارها في نفس السامع، وقد قسمه العلماء إلى أقسام هي: (المجاز والاستعارة، والتشبيه، والكناية). وهو ما يعرف بالصورة البيانية.

[1]. عبد القاهر الجرجاني: معجم التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة ، القاهرة، مصر، ص43.

[2]. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص5، 6.

[3]. عبد الرحمن حسن: البلاغة العربية، دار القلم، لبنان، ج2، ط1، 1997، ص126.

ثانيا: الصورة البيانية:

/. عند علماء العربية

1. الصورة`المجازية:

يقول "ابن رشيق" (ت 456 هـ):‹‹المجاز(...)أحسن موقعا في القلوب والأسماع وماعدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل››[1]. وهو بذلك قد حدد مفهومه وأقسامه من حيث جعل من المجاز كل أقسام البيان من (تشبيه، واستعارة، وكناية) مستدلا على ذلك أنها ضد الحقيقة تحتمل التأويل.

وهي عند "الجرجاني" يتعلق بالتركيب والمعنى، إذ يقول: المجاز ‹‹ كل كلمة أريد بها ما وقعت له مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي››[2].

ونخلص بمفهوم للمجاز –حسب المفهومين السابقين– أنه كل ما خالف الحقيقة وسبح في الخيال، والرابط بينهما تركيب يعلم من خلاله ما هو حقيقي وما هو خيالي، فيجمعهما ليؤديا معنى جميل يحسن لدى المتلقي. وهو نوعان: عقلي ومرسل.

أ. **مجاز عقلي:**

‹‹إسناد الفعل أو فيما معناه إلى غير ماله علاقة مع قرينة مانعة من إرادة معنى الإسناد الحقيقي››[3]. وسمي هذا النوع مجازا لتعدي الحكم فيه عن مكانه الأصلي، وسمي

---

[1]. ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص430. (مرجع سابق)

[2]. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار المعارف، بيروت، لبنان،ط2، 1981، ص303.

[3]. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص147.

عقليا لعدم رجوعه إلى الوضع وكثيرا ما يسمى حكميا لتعلقه بالحكم، ويكون مكان الحكم الأصلي فيه معلوما بنفس العقل[1].

والمعنى أنه يتوصل إلى معناه من طريق العقل، وحدد علماء البلاغة لهذا النوع من المجاز علاقات وكلها عائدة إلى نوع الإسناد.

- فما اسند فيه الفعل إلى الزمان، فعلاقته زمنية مثل قولنا: نهاره صائم.
- وما يسند فيه الفعل إلى المكان الذي وقع فيه، فعلاقته مكانية. كقوله تعالى في سورة الأنعام: ﴿وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ 6﴾.
- وما يسند فيه الفعل إلى المصدر بدلا من الفعل الحقيقي، فعلاقته مصدرية. كقوله تعالى في سورة الحاقة: ﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةً وَاحِدَةً 13﴾.
- وما يسند فيه الفعل المبني للمفعول إلى الفاعل، فعلاقته فاعلية. كقولنا: سبيل مُفعَم أي مملوء والأصل مُفعِم.
- وما يسند فيه ما بني للفاعل إلى المفعول أي إلى صيغة اسم فاعل، فعلاقته مفعولية. كقوله تعالى في سورة هود: ﴿لَا عَاصِمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلَا مَنْ رَحِمَ رَبِي 43﴾.[2] والمراد منها: لا مَعصُوم (اسم مفعول) من أمر الله، واستبدلت بعاصِم (اسم فاعل).

ب. <u>مجاز اللغوي:</u>

وهو القسم الثاني من أقسام المجاز –بعد المجاز العقلي– ويعرفه البلاغيون، بأنه استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة [1]، وهو قسمان:

---

[1]. أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص 395 ، 396.

[2]. محمد علوان، نعيم علوان: من بلاغة القرآن المعاني البيان البديع، الدار العربية للنشر، ط2، 1997، ص199 وما بعدها.

- **مجاز مرسل:** ركن من أركان المجاز اللغوي ويعرفه "الخطيب القزويني" (ت 739 هـ): ‹‹ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه››.[2] وله مجموعة من العلاقات هي:

– ما يطلق المسبب ويراد السبب، فتكون علاقته مسببية. كقوله تعالى في سورة غافر: ﴿وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ رِزْقًا 13﴾.

– ما يطلق السبب ويراد المسبب، فتكون علاقته سببية. كقوله تعالى في سورة الشورى:﴿جَزَاءُ السَّيِّئَةِ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا 40﴾.

– ما يطلق فيه الجزء ويراد منه الكل فتكون علاقته جزئية. كقوله تعالى في سورة الأنفال ﴿يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلْ قُمْ الْلَيْلَ إِلَا قَلِيلَا 12﴾.

– ما يطلق الكل ويراد منه الجزء، فتكون علاقته كلية. كقول المتنبي:

أَقَمْتُ بِأَرْضِ مِصْرَ فَلَا وَرَائِي تُنْخَبُ بِي الرُّكَابُ وَلَا أَمَامِي

– ما يسمي الشيء فيه باعتبار ما كان عليه ويريد ما يكون، فتكون علاقته اعتبار ما كان. كقوله تعالى في سورة النساء: ﴿وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ 4﴾.

– ما يسمي الشيء باعتبار ما يؤول إليه، فتكون علاقته اعتبار ما سيكون كقوله تعالى في سورة الصافات: ﴿فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ 101﴾.

– ما يذكر الحال و ويريد المحل، فتكون علاقته حالية كقوله تعالى في سورة الانفطار ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ 13 وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ 14﴾.

---

[1]. بكري شيخ أمين، البلاغة في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، ط3، 2003، ص82.

[2]. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص205.

- ما يذكر المحل ويريد ما يحل به، فتكون علاقته حالية كقوله تعالى في سورة يوسف:﴿وَاسْأَلْ القَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا 82﴾.

- ما يسمي الشيء باسم آلته التي يؤدي بها الفعل، فتكون علاقته حالية كقوله تعالى في سورة إبراهيم: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ 4﴾.[1]

- **استعارة:** يعرفها "الجرجاني" بقوله: ‹‹الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها وملاكها، وتقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا تباين في أحدهما إعراض كف الآخر››[2]، وقد فهمها النقاد وشرحوها باعتبارها تقوم على المشابهة والمشاركة بين اللفظ والمعنى، وهي ملون لغوي يشترط فيه أركان بعينها: كالمستعار، والمستعار منه، ولابد من وجود مشاركة بين كلا الطرفين[3].

وقد توسع علماء البلاغة والمحدثين في أقسامها حتى بلغوا درجة كبيرة من الدقة:

- فمن حيث طرفيها قسمت إلى نوعان: (مكنية، وتصريحية)[4] .
- ومن حيث لفظها قسمت إلى نوعان: (أصلية، وتبعية).
- وباعتبار الملائم قسمت إلى ثلاثة أنواع: (مرشحة، ومجردة، ومطلقة).
- استعارة تمثيلية وقسمت إلى نوعان: (مفردة، ومركبة)[5].

---

[1]. محمد علوان، وآخرون: من بلاغة القران ، ص209 وما بعدها. (مرجع سابق)

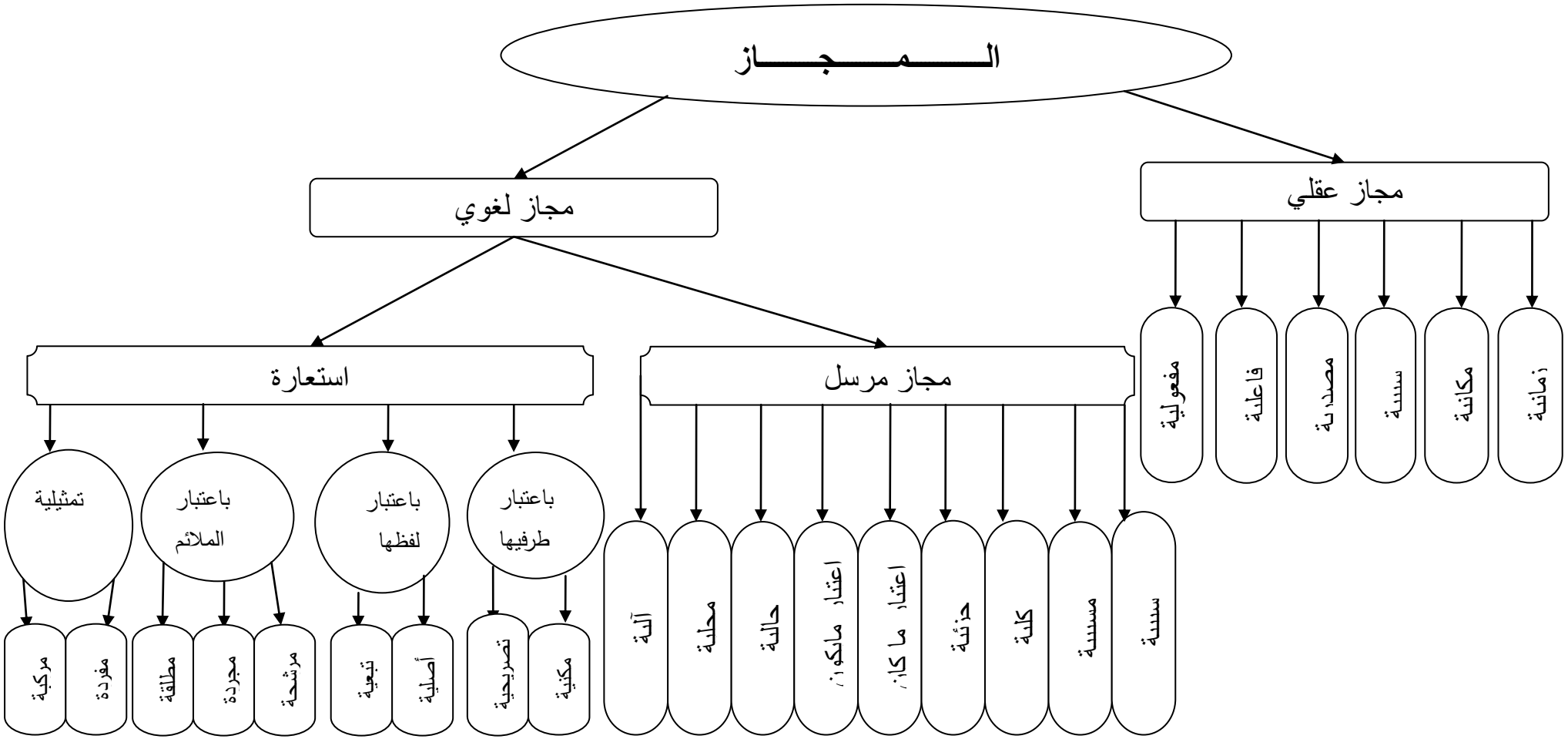
[2]. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم ، لبنان، ص41

[3]. علي بن خلف الكاتب: مواد البيان، تح حاتم صلاح الضامن، دار النثائر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص125.

[4].أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني البيان البديع، المكتبة العصرية، لبنان، ص261.

[5].عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص181 ومابعدها. (مرجع سابق).

وهو ما سنجمله في المخطط التالي:



مخطط 1: المجاز أقسامه وأنواعه

2. الصورة التشبيهية:

للصورة التشبيهية قدرة على ايضاح ما ستر من المعاني وإبانتها وتجسيدها، وتصويرها في نفس القارئ، وقد تعددت وجهات نظر علماء البلاغة العربية لها، إذ يعرفها ابن رشيق: ‹‹ صفة الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه››.[1]

ويذكر أبو هلال العسكري (ت 395هـ): أنه نيابة ‹‹ بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه››.[2]

وعليه فالتشبيه اشتراك بين شيئين في صف واحدة أو أكثر بأداة تدل على التشبيه كالكاف أو نحوها.

وقد حدد العلماء للتشبيه أربعة أركان هي:

- طرفا التشبيه: المشبه والمشبه به، وهما ركنان أساسيان وبدونهما لا يكون تشبيها.
- وجه الشبه: هو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين.
- أداة التشبيه: كالكاف ونحوها ملفوظا أو مقدرا. [3]

ونجدهم فصلوا في أنواع التشبيه كما يلي:

- باعتبار طرفيه قُسم إلى ستة أنواع: (عقليان، وحسيان، ومختلفان، ومفردان مطلقان، ومركبان، ومفرد بمركب).

---

[1]. ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص468. (مرجع سابق)

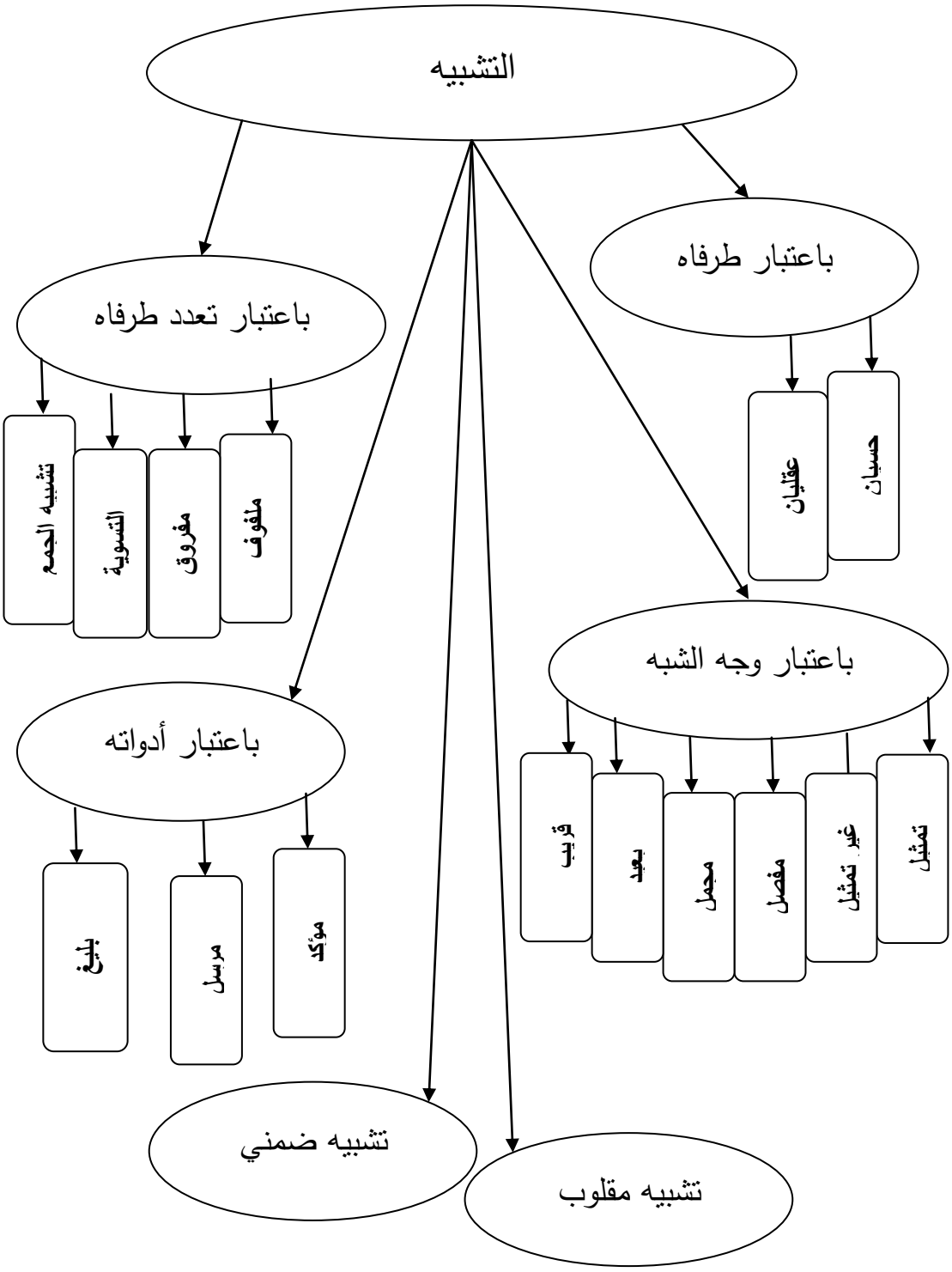
[2]. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الحياء للكتاب العربية، ط1، 1952، ص245.

[3]. عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 62، 64. (مرجع سابق)

- باعتبار تعدد طرفيه قُسم إلى أربعة أنواع: (تشبيه ملفوف، وتشبيه مفروق، وتشبيه التسوية، وتشبيه الجمع).
- باعتبار وجه الشبه تفرع إلى ستة أنواع: (تمثيل، وغير تمثيل، ومفصل، ومجمل، وقريب، وبعيد).
- و ينقسم باعتبار أدواته إلى ثلاثة أنواع: (مؤكد، ومرسل، وبليغ).
- ونجد أيضا: (تشبيه مقلوب، وتشبيه ضمني)[1].

وهو ما سنجمله في المخطط التالي:

[1]. احمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 223 وما بعدها. و عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص83.



مخطط 2: التشبيه أقسامه وأنواعه

3. الصورة الكنائية:

يعرفها الجرجاني بقوله: ‹‹ المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى وهو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه››[1].

ويعرفها "السكاكي" (ت 626 هـ): ‹‹ ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك ››[2].

ومن خلال هذين التعريفين يتضح لنا أن الكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي[3]. كقوله تعالى في سورة طه: ﴿الرَّحْمَنْ عَلَى الْعَرْشِ اِسْتَوَى 5﴾.

والفرق بين الكناية والمجاز يكمن في كون المجاز لفظ أريد به لازم معناه مع عدم جواز إرادة المعنى الأصلي في حين إن الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي[4].

وللكناية أقسام عديدة فصل فيها علماء البلاغة وهي كما يلي:

- إما بحسب المطلوب منها وتنقسم إلى:
  - كناية عن صفة إذا كان يراد بها صفة من الصفات وهي نوعان: (قريبة، وبعيدة).
  - كناية عن نسبة إذا كان المراد منها نسبة أمر لآخر إثباتا أو نفيا.

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66. (مرجع سابق)

[2]. أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، ص402. (مرجع سابق)

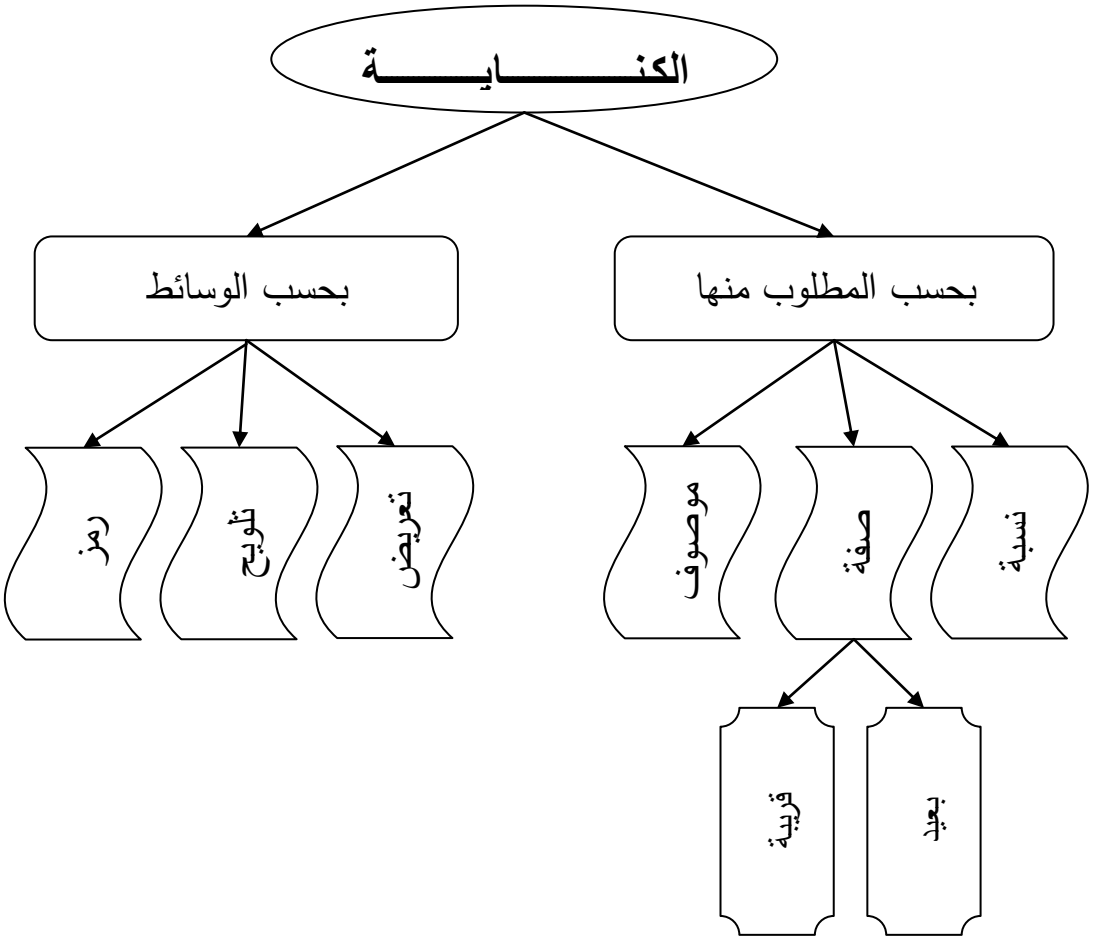
[3]. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة ص 287، 288. (مرجع سابق)

[4]. محمد علوان، وآخرون: من بلاغة القران، ص 230. (مرجع سابق)

- كناية عن موصوف إذا كان لا يراد بها صفة ولا نسبة.

– وإما بحسب الوسائط وهي ثلاثة أنواع: (تعريض، وتلويح، ورمز)[1].

وسنوضح أنواعها وأقسامها في المخطط التالي:



مخطط 3: الكناية أقسامها وأنواعها.

[1]. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 288،289. (مرجع سابق)

//. الصورة البيانية عند المحدثين:

تمثل البيان لدى علماء اللغة المحدثين في البناء اللغوي؛ حيث أن هناك علاقة وطيدة بين المبدع والمتلقي من خلال النص. حيث أخرج البنويون أو (أصحاب نظرية القراءة) المبدع من العملية الإبداعية التواصلية، ليبقى الأمر بين المتلقي والنص، وكان الصراع حول هذا البناء. فمنهم من تمسك بالوصف كدوسوسير De Saussure، ومن متحدث عن التحويل والتوليد كتشومسكي Chomsky، ومن متكلم عن الوظيفة كرومان جاكبسون Roman Jakopson، ليغدو الأمر حكاية نقدية متعددة الأطراف، مجالها هو الوضوح والبيان والتواصل بن أطراف الرسالة، وكان البطل الرئيس هو النص.

وقد ذهب علماء الأسلوب إلى أن النصوص قسمان: (نص بسيط اخباري، ونص أدبي إمتاعي)، وتعد الصورة البيانية أحد مباحثهم في النص الأدبي، والتي تنضوي تحت موضوع العدول ويقع على مستويين: (مستوى التأليف، ومستوى الاستبدال)، ويتحدد المجاز ضمن العدول الاستبدالي، هذا الذي اعتبره هنريش بليث Heinrich Plett عبارة عن عملية تعويضية بين عبارة وأخرى، مثل (د1)؛ (العبارة قبل عملية الانياح)، تعوضها (د2)؛ (الجملة بعد عملية الانياح)، تجمعهما علاقة تسمى القرينة، وهي (ق)؛ (القرينة التي تحيل إلى المعنى الأصلي)[1]، وقد قسمه إلى قسمين:

- مجاز التشابه: ويشمل كل من التشبيه والاستعارة.
- مجاز التجاوز: المجاز المرسل، الكناية.

[1]. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ص81.

1. مجاز التشابه:

أ. التشبيه:

يحمل التشبيه –حسب الدراسات الحديثة– قدرة [عجيبة] على تشكيل المدركات [وفق] بناء متميز في جدته وتركيبه وجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقته فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة [1]. أي لابد أنه يوّلد (...) إيحاءات متتالية تظل تناوش طرفي التشبيه، (...) [عاقدا] علاقة بين جنسين لا مفردين، (...) [بغرض] بث مشاعر خاصة تتآزر مع النسيج اللغوي، بأكمله ويستشف من خلالها السياق العام[2]. لذلك فإننا نجد ‹‹ الصورة التشبيهية تتعدى [قدرتها] حدود المقارنة والاعتماد [البسيط] (...) على أداة التشبيه (...)إن القدرة الحقة [لها هي] تطعيم الصورة بما يجاوز مجرد التناظر أو التقابل [أي] أن تتحول(...) إلى معانقة نفسية يفجر فيها الشاعر ما تغور من مشاعر تحت ركام الذهن››[3].

وعليه فقد نظر النقاد المحدثون إلى أعماق الصورة التشبيهية في تشكلها ، وما تفضي به من معاني، وما تتركه من أثر في المتلقي انطلاقا مما يشحنها به المبدع.

ب. الاستعارة:

حسب اطلاعنا على بعض الدراسات الحديثة، وجدنا أن الاستعارة هي ‹‹كيفية أداء العبارة لدلالتها باعتبارها رسالة يبثها مرسل ويتلقاها مستقبل ويفك شفرتها لإدراك دلالتها،

---

[1].فوزية عساسلة، مفاهيم البيان، من منظار الأسلوبيات، دار خالد اللحياني، ط1، 2017، ص19. نقلا عن: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، العرب ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص13.

[2]. رجاء عبيد: فلسفة البلاغة وبين التقنية، والتطور، دار المنشآت المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، دت، ص263.

[3]. المرجع نفسه: ص313.

ويمكن [من خلال ذلك] (...) الكشف عن الأبنية السطحية [لها] والعميقة معا، دون الاحتكام إلى المقولات المنطقية الذهنية التي تعجز عن احتضان منطق اللغة نفسها››[1]. وهو المجال الذي يتعدى الواقع ليسبح في الخيال. فنجد جورج لايكوف George lakoff ومارك جنسين Marc Johnson يصف الاستعارة بأنها ‹‹ تقوم بدور أساسي في بناء الواقعة الاجتماعية والثقافية والذهنية، ويمكن أن تحلل الاستعارة بوصفها نظاما من التوافقات الجزئية (تشاكلات) بين مصدر (مرجع) وميدان مستهدف (محال عليه) مع الاحتفاظ العام بالدلالة››[2]. ويمكن اعتبار ‹‹العملية الاستعارية أنها قائمة على ازدواجية الرؤية خلال التقاطها للواقع. (...) إذ تمزج بين شيئين مختلفين وتسمى إحداهما باسم الأخرى››[3]. ويحيل جاكبسون إلى الوظيفة الإشارية التي تحيل إلى السياق والوقع الخارجي للمرسل والمرسل إليه، والتي تخف وطأتها عندما تتجاوز التعبير المباشر إلى التعبير الاستعاري. وفصل هنريش بليث الاستعارة في التعويضات التالية:

تعويض (+ مجرد) / (– مجرد) والعكس

تعويض (+ حي) / (– حي)

تعويض (+ بصري) / (– بصري)

تعويض (+كبير) / (–كبير)

تعويض (+ موجب) / (– موجب) [4]

---

[1]. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص303.

[2]. جون مونان: معجم اللسانيات تر جمال الحضري، 1974 ص 213، نقلا عن صابر محمود الحباشة: المنحى الدلالي، دار الحامد، عمان، ط1، 2013، ص77.

[3]. المرجع نفسه، ص301.

[4]. هنري بليث: البلاغة والأسلوبية، ص83 وما بعدها. (مرجع سابق

حيث يرى محمود الحباشة أن الاستعارة ‹‹ تزداد درجة [شاعريتها] (...) كلما صادفت أشكالا انزياحية مورفولوجية أو تركيبية، وهو حال اللعب بالكلمات أو التوازي وتشتغل الاستعارة على المحور الاستبدالي››[1].

المحور الاستبدالي

2. مجاز التجاور:

أ. المجاز المرسل:

يرى ربيع بن خلوف أن المجاز المرسل يجري (...) في البنية الأساسية والبنية المتحولة (المنحرفة) وتقوم على رغبة المنشئ بشحن اللفظة بكمية مضافة من الدلالة لكي يبني عليها أعلى درجات التكثيف، ليتمكن من تخطي الدلالة الوضعية إلى التجاوز أو الاتساع الصياغي، ويقوم أسلوب المجاز المرسل على علاقتي الطرد والعكس، أي على بنيتي:

أ. بنية خارجية: مختزلة.

ب. بنية داخلية: موسعة.

ولتحقيق النقطة (ب) لابد من تجاوز عنصر المشابهة حتى تتحرر اللفظة من القيد المسلط عليها[2]. وهو عكس الاستعارة التي ترتكز على عنصر المشابهة.

[1]. صابر محمود الحباشة: البنية الدلالية ص175. (مرجع سابق)

[2]. ربيع بن خلوف: المجاز بين التأصيل البلاغي العربي والنظريات الأسلوبية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص لغة ، إشراف معمر حجيج، جامعة باتنة 1، 2018/2017، ص285.

فوظيفة ‹‹المجاز المرسل وقيمته الأسلوبية [تتمثل في] (...) أنه يعبر عن طريق رؤية الأشياء والإحساس بها››.[1]

فحسب عملية التجاوز نجد أن علاقات المجاز المرسل تستنبط من خلال تعويض كلمة بما يجاوزها، وهو كما يلي:

- وضع السبب مكان المسبب
- وضع المسبب مكان السبب
- المكان موضع المحتوى
- الحال مكان المحل
- الرمز مكان المرموز

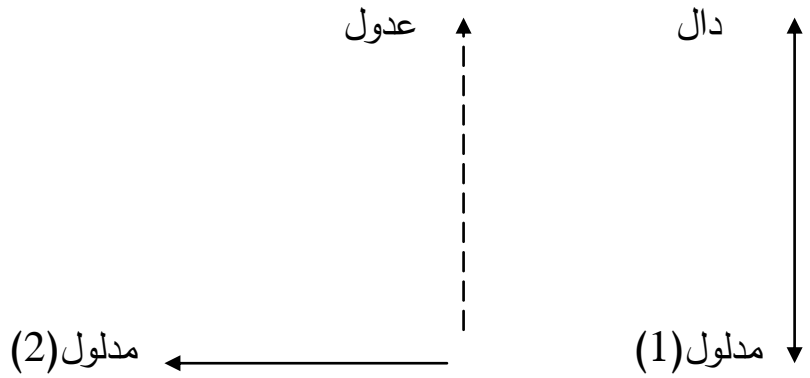
ويمكن تحليل النماذج المتعلقة بالمجاز المرسل على أنها مجاز بالحذف؛ حيث يحذف خلالها اللفظ المجاور ليستبدل بلفظ آخر هو قريب منه، ويكون النموذج حسب سياقه وفق الرسم التوضيحي التالي:

محور سياقي ⟵

ومن خلال النماذج المجازية، يمكن أن تظهر لنا عملية ‹‹ الانزياح [والتي تتمثل] في خرق قانون اللغة وإعادة بنائها من جديد؛ [فيكون] (...) المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالا، أما المعنى الثاني فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام[2]، فمن خلال عملية الانزياح يحدث تطعيم العلاقة بين الدال والمدلول، ثم تحويل المدلول إلى دال ثاني لمدلول جديد لينتج المدلول المجازي [كما يلي]:

[1]. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص295. (مرجع سابق)

[2]. مجلة جذور: علي كاظم علي: شعرية المجاز في البلاغة العربية، ج15، مج8، 2003، ص259.



وعليه فالمجاز يفتح أفق تعدد القراءات والتأويل فضلا عن إثراء المعجم اللغوي للمتكلم من خلال جعل اللغة أكثر طوعية في تغير دلالات اللفظة وتنوعها[1].

ب. الكناية:

إذا كان النقد العربي القديم نظر للكناية على أنها لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، فقد فسرها علماء الأسلوب بأنها ‹‹ ترابط تسلسلي بين الموضوع المطروح والبدل المجاور له››[2]، ولهذا نجد مستويين للغة: الأول غير مقصود، والثاني مقصود. وعليه فإن الكناية هي ‹‹ إبدال دال بدال آخر بغية إيصال مضمون الخطاب››[3]. ولها أيضا فضل ‹‹ المبالغة التي تنتهي بالمعنى إلى أقصى ما يقصد من التعبير، وهي بذلك يشكل تروية للفكر››[4]، وللكناية مسافات تجعلها أنواع: كالكناية القريبة والبعيدة، فمن القريبة ما ينتقل ‹‹ من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي خطوة واحدة، الأمر الذي يحفز الرغبة في الاستكشاف، بينما تحتاج الكناية البعيدة إلى أكثر من خطوة للوصول إلى المعنى المراد من الخطاب. وجاءت

[1]. عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير إشراف حسين أبو النجا، جامعة الجزائر، تخصص لغة، 2005، 2006، ص78.

[2]. سعد الغانمي: التحليل السيميولوجي للاستعارة، ص 75. نقلا عن فوزية عساسلة، مفاهيم البيان، ص67.

[3]. فوزية عساسلة: مفاهيم البيان، ص140. (مرجع سابق)

[4]. عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية، ص92. (مرجع سابق)

المسافة بين المعنى والمعنى لتتيح إمكانية أفضل لتحسس الجمال الفني المتولد عن هذا الشكل المراوغ الذي يترجم لقيم عدت لب ظاهرة العدول[1].

ومما سبق نجد أنفسنا قد مررنا بعدة مراحل تمهيدية (كرأي القدماء في الصورة البيانية، وما توصل إليه المحدثون أيضا) لنجد أنفسنا منتقلين إلى الجانب التطبيقي من المذكرة، أي عرض النماذج التي احتوت الصورة البيانية في دالية الثغري (أيها الحافظون عهد الوداد) كاشفين عن طريقة تشكلها، متوصلين –إثر ذلك– إلى أبعادها الجمالية.

[1]. عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية، 93، 96.. (مرجع سابق)

الفصل الثاني:

(جمالية الصورة البيانية

دالية الثغري).

/. الصورة البيانية في دالية الثغري

//.جمالية الصورة البيانية في دالية الثغري

توطئة

إن أبرز ما يجعل النص الأدبي راقيا وغير مبتذل؛ اعتماد صاحبه على الخيال، حيث ينتقل –من خلاله– المتلقي إلى عالم أوسع؛ يعاود فيه تجربة الشاعر ويعايشها معايشة حقيقية. ومن خلال قراءتنا لقصيدة الثغري (أيها الحافظون عهد الوداد)، رصدنا صورا بيانية متعددة الأبعاد، وكان تركيزنا على الجمالية منها.

I. الصورة البيانية في دالية الثغري

تعد الصورة البيانية من أبرز الظواهر اللغوية التي تحوِّل لغة الخطاب العادي إلى لغة أدبية شعرية، وتعد دالية الشاعر (الثغري التلمساني) من بين القصائد التي غلب عليها طابع الخيال بجميع أنواعه. وإذا عدنا إلى نسيج النص ورصدنا مظاهر الصورة البيانية لاحظنا ما يلي:

سيطرة **التشبيه** على البنية اللغوية للقصيدة، وذلك لأغراض ابتغاها الشاعر، وسيتم الكشف عليها خلال هذه الدراسة. حيث ظهرت في القصيدة (11 مرة) مقارنة ببقية الصور أي بمعدل (42%)، تليه **الكناية** بتكرار (8 مرات) أي بمعدل (30.3%). ويأتي في المرتبة الثالثة **الصورة المجازية** والتي تكررت (5 مرات) أي بنسبة (19.2%). وتبقى **الاستعارة** في المرتبة الأخيرة، والتي تكررت (3 مرات) أي بنسبة (11.5%). والبسط فيما يلي:

1. **التشبيه:** ورد من هذه الصورة في القصيدة النماذج التالية:

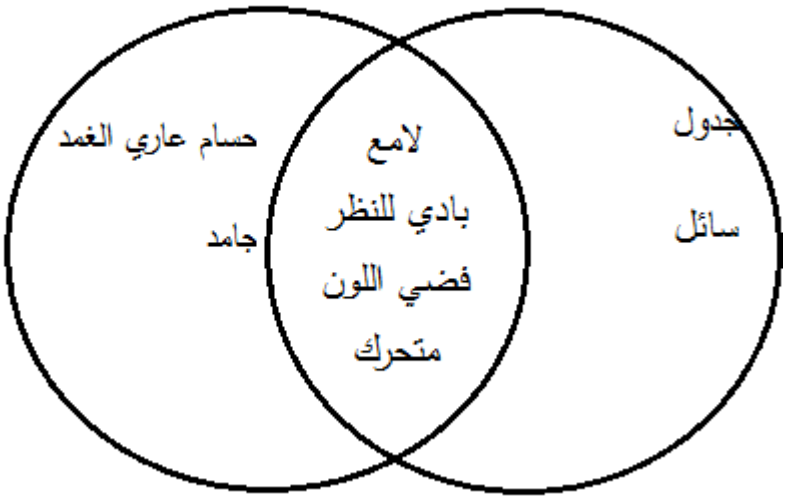
(2) وَصِـــلُـوهَا أَصَـــــائِلاً بِـلَـيَـالِ كَـلاَّلِ نُـظِـمْـنَّ فِـي الأَجْـيَـــــادِ
(4) وَبُـــرُوجٍ مُـشَـيَّـدَاتِ الـمَـبَـانِـــي بَـادِيَـاتِ الـسَّـنَى كَـشُـهُـبٍ بَـــــوَادِي
(5) رَقَّ فِـــيـهَـا الـنَّسِيـمُ مِـثْـلَ نَسِيـبِـي وَصَـفَـا الـنَّـهْرُ مِـثْـلَ صَفْـــوِ وِدَادِي
(7) وَانْـبَـرَى كُـلُّ جَـدْوَلٍ كَـحُـسَـــــامٍ عَـارِي الـغِـمْـدِ سُنْـدِسِيُّ الـنِّجَـــادِ
(11) وَاِصْـفِـرَارُ الأَصِـيـلِ فِـيـهَا مُـدَامُ وَصَـفِـيـرُ الـطُّـيُـورِ نَـغْمَةُ شَـادِي

(32) فَـــأَيَـــادِي خَلِيفَـةُ الله مُـوسَـــى أَبْحُـــرٌ عَـــذْبَـــةٌ عَـــلَـــى الـــوُرَّادِ
(34) جَلَّ بَارِيـــهِ مَلْجَأُ لِلْـبَـرَايَـــــا كَـــالـحَـيَـا ضَـامِـنًا حَـيَـاةَ الـبِلَادِ
(42) لَـمْ تَـزَلْ دَائِـمًـا تَـحِـنُّ إِلَـيْـكُـــمْ كَـحَـنِـيـنِ الـسَّـقِـيـمِ لِلْـعَـــوَادِي
(43) لَـوْ أُعِـيـنَـتْ بِمَنْطِقِ شَكَرَتْـكُمْ مِـثْـلَ شُكْرِ الـعُـفَـاةِ لِلأَجْـــوَادِ
(47) وَالَـيْـكُمْ مِنْ مُذْهَبَاتِ الـقَـوَافِـــي حِـكَـمًـا سَـهَّـلَـتْ لَـيَـانَ المُـقَـادِ
(49) ذُو ابْـتِـسَـامٍ كَزَهْرِ رَوْضٍ مَجُـــودٍ وَانْـتِـظَـــامٍ كَـــسِـلْـكِ دُرٍّ مُجَـــادِ

وإذا عدنا إلى تفكيك الصور التشبيهية للنماذج السابقة نجد:

(7) وَانْـبَـرَى كُـلُّ جَـدْوَلٍ كَـحُـسَـــامٍ عَـــارِي الـغِـمْدِ سُنْدِسِيُّ النِّجَـــادِ

من خلال قول ابن رشيق أن التشبيه اشتراك صورتين في عدة أوجه لا كل الوجوه[1]. نستطيع تحديد ذلك في هذا المثال كما يلي:



وبهذا فقد وجدنا أن كلًا من الحسام والجدول قد اشتركا في صفات عدة: (اللمعان ، والظهور، والحركة، واللون) واختلفا في صفة الجنس (الصلابة≠ السيلان).

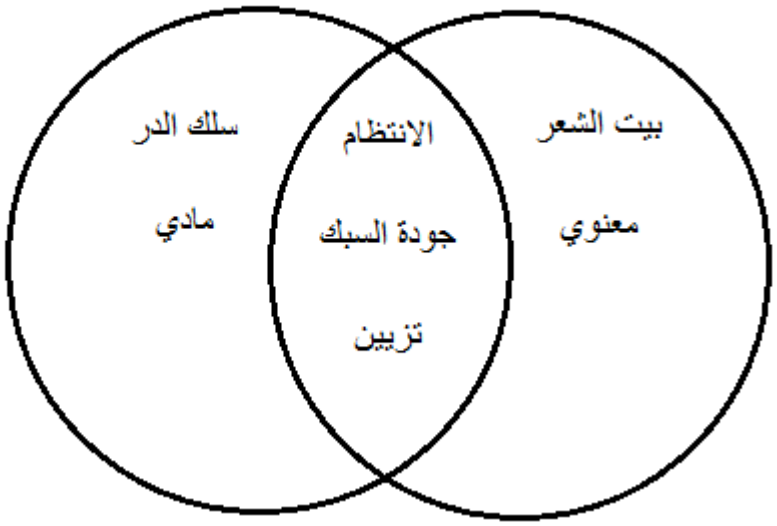
[1]. ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص468. (مرجع سابق).

وبالتالي تفاعلت كلتا الصورتان لتعطينا صورة جديدة اجتمعت فيها صفات كل من الطرفين، وهي **عملية تقـــريـب الصورة للمتلقي، قصد تجسيدها من جهة، وإيضاحها وبيان حالها من جهة أخرى**، وهذا لا يدل على ‹‹عجز الشاعر عن الإحاطة بما يجول في خاطره وإنما [لتثبيت] حال المشبه في نفس السامع، وتقوية شأنه››[1].

وفي موضع آخر يقول التلمساني:

(49) ذُو ابْـتِـسَـامٍ كَزَهْرِ رَوْضٍ مَجُـــودِ وَانْـتِــظَـــامٍ كَـــسِـلْـكِ دُرٍّ مُجـــادِ

نلمس في هذا التركيب سلامة من حيث النحو، لكن بالنظر إلى الجانب المثير فيه والخارج عن منطق العقل؛ هو أن يكون (بيت الشعر) منتظما في سبكه (كسلك الدر) أي (العقد الذي تتزين به المرأة وهو ما لا يمكن التسليم به، لكن ما يجعل الأمر منطقيا الانتقال من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال، حيث يمكننا التمثيل لذلك بالمخطط التالي:



ومن هنا يتضح أن كل من: (بيت الشعر) و(سلك الدر) قد اشتركا في صفات عدة منها: (الانتظام، وجودة السبك، والتزيين) واختلفا في صفة الجنس (معنوي ≠ مادي). ومنه

[1]. عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص113. (مرجع سابق).

اتحد كلا المكونين للحصول على صورة لم يألفها المتلقي، قصد بها الشاعر **إدعاء أن المشبه** (بيت الشعر) **عين المشبه به** (سلك الدر)[1]، **بهدف تقريب المعنى الذي يرمي إليه، وبيان مقدار حاله في نفس السامع ليغدو أظهر وأقوى**[2]، ويلفت انتباه سامعه إلى جودة نظمه للقصيدة، وتفننه في بسط الصور الفنية للتغني بجمال تلمسان وسحر طبيعتها الفتانة، ومدح سلطانها أبي حمو موسى، لتكون القصيدة هدية يقدمها شاعرنا بين يدي السلطان متباهيا بها.

وعليه نجد أن البيت قد حقق بلاغة وجمالا حين انتقل المبدع بالمتلقي ‹‹من شيء (...) إلى شيء طريف يشبهه، (...) فكان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطورة بالبال، وممتزجا (...) بالخيال، [حيث تمثلت روعة] التشبيه››[3].

وجاء منه قول الشاعر:

(2) وَصِـــلُـوهَـا أَصَـــــائِلاً بِـلَـيَـالٍ كَـلآَلِ نُـظِـمْنَّ فِـي الأَجْيَـــــادِ

شبه الشاعر ليالي الأنس باللآلئ، فهو قد جمع بين شيئين مختلفين من حيث الجنس والحجم، فالليالي ظاهرة كونية محددة بزمان معين، واللآلئ شيء مادي مخصص للزينة، فهما شيآن لا يجتمعان –منطقيا– أبدا ، لكن في مجال المجاز الذي هو خروج عن المنطق والحقيقة يجتمعان ويتفاعلان[4]، **لينتجا صورة جديدة لم يألفها المتلقي**، ويتمثل جمالها في زيادة جمال الليل بحضور الأحبة والخلان، خاصة وإن كان الأمر متسلسلا متين التواصل بالمودة والأنس.

---

[1]. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 246. (مرجع سابق).

[2]. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993 ص235.

[3]. مرجع سابق، ص245

[4]. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص115.

ويقول أيضا:

(4) وَبُـــرُوجٍ مُـشَـيَّـدَاتِ الـمَـبَـانِـــي بَـادِيَـاتِ الـسَّـنَى كَـشُـهُـبٍ بَـــــوَادِيؤ

جمع الشاعر في تشبيهه بين البروج المشيدة لتلمسان والشهب، وهو أمر غاية في الجمال، يدل على الضياء غير العادي الذي تميزت به هذه المباني، لدرجة إذا شاهدها الرائي من بعيد، تبين له كأنها شهاب، ما يدل على مدى اهتمام القائم على أمر المدينة ومعمارها. فالقارئ لهذا البيت يتضح له جمال معمار المدينة وفخامته، وما بُذِل من أجلها من مال وجهد، فهذا **التشبيه نقل للمتلقي جمال الصورة، حتى تبدو بادية كما تراها العين؛** أي تجسيد الصورة في الواقع من خلال الخيال.

وفي موضع آخر نجد الشاعر يقول:

(5) رَقَّ فِـــيـهَـا الـنَّسِيـمُ مِثْلَ نَسِيـــبِي وَصَـفَـا الـنَّهْرُ مِثْلَ صَفْـــوِ وِدَادِي

إن راحة الثغري وطيب عيشه بمدينة تلمسان جعل مشاعره تصفو نحو الآخرين كصفو النهر، كما رق شعره لما يعيشه من رقة نسيم المدينة الذي يدل على مناخ المنطقة الملهم للشعر، فهذا التشبيه **نقل لنا ما يكنه الشاعر في قلبه من حب وامتنان للمدينة وأهلها.**

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

(11) وَاِصْـفِـرَارُ الأَصِـيـلِ فِـيـهَا مُـدَامُ وَصَـفِـيـرُ الـطُّـيُـورِ نَـغْمَةُ شَـادِي

نلاحظ من خلال هذا التشبيه رومانسية الشاعر المتأثر أيما تأثر بطبيعة تلمسان، فهو قد ارتمى في أحضانها لينقل واقعه داخل بلاط أبو حمو موسى ، خاصة مجالس الأنس أين يمتزج شرب المدام بنغمات المغنين، فيحلو السهر والسمر بمعية الخلان والأصحاب والنساء، إذ شبه هذه الأجواء بما تمنحه الطبيعة من جمال كلون الشمس الأصفر الجذاب، وزقزقة العصافير الممتعة، فهذا الجمع **جعلنا نعيش أجواء ذلك العصر، نتأثر ونعجب** بما وفره

أبو حمو موسى للشاعر وأهل المدينة عامة، أي **أن للتشبيه قدرة على نقل التجربة والتأثير في المتلقي.**

ويقول أيضا:

(32) فَـــأَيَـــادِي خَلِيفَـةُ الله مُـوسَـــى أَبْحُـــرٌ عَـــذْبَـــةٌ عَـــلَـــى الـــوُرَّادِ

إن وسيلة التشبيه في هذا البيت أعطت لنا عمقا من حيث الدلالة حيث أن جود الخليفة يفوق البحر من حيث الشساعة ليتعدى إلى أبحر كثيرة، وهو أمر مبالغ فيه، فقد وصف عطاياه الكثيرة والعذبة؛ أي الصافية النوايا. وبالتالي فهو أجود من غيره، فكل من تلقى عطاياه انتابه فرح وسرور وراحة، لأن الخليفة لا يبتغي شكرًا ولا امتنانًا، فهذا التشبيه قد **أعطانا عمقا من حيث المعنى، وصور لنا طباع الخليفة أجمل تصوير**، فهو بذلك جعل المتلقي **يشعر بجمال الصورة، ويتفاعل معها**[1].

ويقول:

(34) جَلَّ بَارِيـــهِ مَلْجَأُ لِلْـبَـرَايَـــــا كَـــالـحَـيَـا ضَـامِـنًا حَـيَـاةَ الـبِلَادِ

من خلال تشبيه هذا البيت نجد أن الشاعر قد بالغ في تصوير الحاكم، فرفعه إلى منزلة الآلهة. بحيث يلجأ إليه الناس عند الحاجة فيمنحهم الأمان ويضمن حياتهم، وبالتالي فهذه الصورة نقلت الممدوح من حال إلى حال (حال الواقع إلى حال اللاواقع)؛ أي أن التشبيه غيَّر **من طبيعة الأشياء، فالمتلقي يشعر بالإثارة** لأنه ينتقل مع الشاعر من الواقع نحو الخيال الممنوع، وفي هذه الرحلة تكون الفائدة التشبيه[2].

---

[1]. بكري شيخ أمين: البلاغة في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، ط8، 2003، ص54، 55.

[2]. محمد بركات: حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ، دار وائل، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص101.

وجاء له من القصيدة قوله:

(47) وَالَـيْـكُمْ مِـنْ مُذْهَبَاتِ الـقَـوَافِـــي حِـكَـمًـا سَـهَّـلَـتْ لَـيَـانَ المُـقَـادِ

يستوقفنا في هذا البيت قول الشاعر (مذهبات القوافي). حيث أن فيه يشبه الشاعر قصيدته بالقصائد المذهبات (المعلقات)، وما تحمله المعلقات من دلالة على الخلود وندرة المعاني وقوة وجمال الألفاظ، فالشاعر بهذا التشبيه يبرز مكانة قصيدته ويعلي من شأنها، كما يبرز جمال وبعد مرمى معانيه، وأصالة وحسن سبك ألفاظها، وهذا **يدل على مبالغة الشاعر في فخره إعجابه بما قدم للحاكم.**

1. الكناية:

ورد منها في نص القصيدة ما يلي:

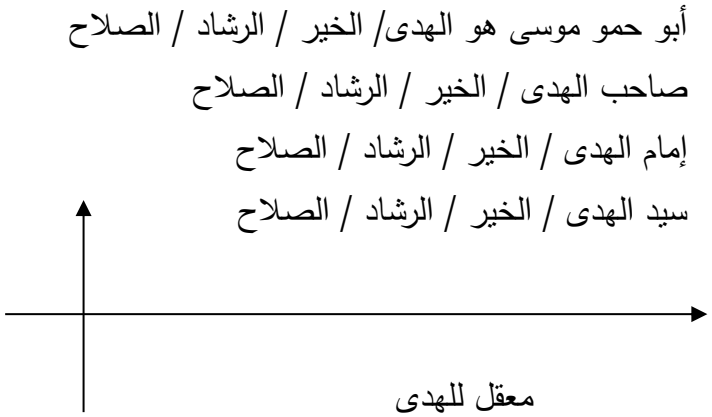
(1) أَيُّـــهَـا الحَافِـظُـــونَ عَهْدَ الـــوِدَادِ جَـدِّدُوا أُنْسَـنَـا بِبَـابِ الـجِـيَـــادِ
(22) وَسَمَا تَـاجُـهَـا عَلَـى كُـلِّ تَـاجٍ وَسَـطَـا سَـيْـفُـهَـا عَلَى كُـلِّ وَادِي
(28) مَـعْـقِـلٌ لِلْـهُـدَى مَـنِـيـعُ الـنَّـوَاحِـــي مَـــظْـــهَـرٌ لِلْـعُـلَا رَفِـيـــعُ العِـمَادِ
(37) يَـا إِمَـامَ الـهُـدَى وَشَـمْسُ الـــمَـعَـالِي وَغِـيـَـامُ الـنَّـــدَى وَبَـدْرُ الـنَّـوَادِي
(40) قَـــبَـضَـتْ كَـــفَّـكَ البَـنَـانُ عَلَـيْـــهِ فَـانْـثَـنَـى بِالإِذْعَـانِ حِـلْـفَ انْـقِـيَـادِ
(45) فَـأَرِيـحُـوا الجِيَادَ أَتْعَبْتُـمُوهَـــا وَأَقِّـرُوا الـسُّـيُـوفَ فِـي الأَغْـمَـادِ
(46) وَاهْـنَـؤوا خَـالِـدِيـنَ فِـي عِزِّ مُلْـــكٍ قَـائِـمِ الـسَّـعْـدِ دَائِـمِ الإِسْـعَـــادِ
(48) كُـلُّ بَـيْـتٍ مِـنَ الـنِّـظَـامِ مُشِـيـــدٍ عَـطِـرُ الأُفْـقِ بِـالـثَّـنَـاءِ المُـشَـادِ

ومن خلال قراءتنا لهذه النماذج لاحظنا قول الشاعر التلمساني:

(28) مَـعْـقِـلٌ لِلْـهُـدَى مَـنِـيـعُ الـنَّـوَاحِـــي مَـــظْـــهَـرٌ لِلْـعُـلَا رَفِـيـــعُ العِـمَادِ

جاءت في هذا البيت عدة صور: (معقل للهدى، ومنيع النواحي، ومظهر للعلا، ورفيع العماد). فإذا عدنا إلى ما سبق من الصور رصدنا أن الكناية ‹‹عددا من التعويضات القائمة على المجاورة››[1].

إذ تم –في هذا البيت– تعويض الملك أبو حمو موسى بصفات أخرى وهي مركبات لغوية مكونة: من مضاف ومضاف إليه، فمثلا (معقل= إمام= قائد) و (الهدى = الخير = الصلاح = الرشاد). وسنظهر التعويض الذي قام به الشاعر فيما يلي:



وكذا بقية الكنايات في البيت. فنلاحظ من خلال المثال أن اجتمعت صفات كثيرة في شخص واحد أصلح البلاد والعباد، فرسم الشاعر من خلال الصورة الكنائية شخصية الحاكم من جميع النواحي؛ فأعطى صورة شاملة عنه وعن وطنه وعن شعبه، فذكر الدين: (الهدى)، وذكر البلاد: (النواحي)، وذكر الأخلاق: (العلا)، وذكر قوة الجيش: (العماد). فمن خلال بيت واحد **تعددت الكنايات واجتمعت الصفات فهي عدة صور لمظهر واحد**. وهي مبالغة جميلة أبرزت مكانة صاحب تلمسان، وعصره المزدهر.

ومثله البيت الذي يقول فيه:

(37) يَـا إِمَـامَ الـهُدَى وَشَمْسُ الــمَـعَـالِي وَغِــمَــامُ الــنَّــدَى وَبَـدْرُ الـنَّـوَادِي

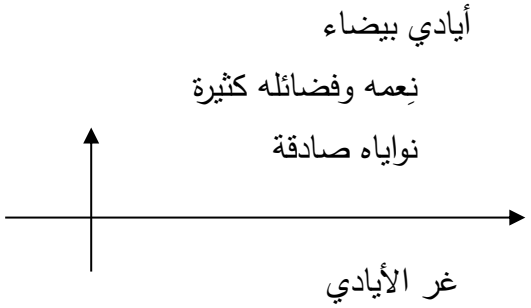
[1]. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص87. (مرجع سابق).

إذ جمع الشاعر من خلال عدة كنايات هدفا واحدا هو ذكر ما تميز به أبو حمو موسى من صفات: (الدين) من خلال قوله: إمام الهدى، (الشهرة) من خلال قوله: شمس المعالي، (الجود) من خلال قوله: غمام النّدى، و(الجمال) من خلال قوله: بدر النوادي.

وفي موضع آخر يقول الثغري:

(29) قَــاتِلُ الــمــحَلِ وَالأَعَادِي جَمِيــعًا بِــغِــرَارِ الــظُّــبَــا وَغُــــرِّ الأَيَــادِي

وقد جاءت الصورة الكنائية في قول الشاعر (غر الأيادي). حيث نلمح للوهلة الأولى أن هذا التركيب يتكون نحويا من: (مضاف ومضاف إليه) لكن بالعودة إلى المقصود نجد أن الشاعر انحرف عن المعنى الأصلي أي:



والجامع بين ما ورد في القصيدة وما يرمي إليه الشاعر هو مدح الحاكم الجواد أبو حمو موسى الثاني، الذي غمر الناس بفضله وكرمه وجوده وعطاياه الكثيرة، إذ أصبحت تلمسان في عصره مركز إشعاع علمي وثقافي، ونال الشعراء حظوة لديه كما لم تنله الشعراء من قبل، فتنافسوا في نظم القصائد، ولهذا أصبح أبو حمو موسى في نظر الثغري مظهرا من مظاهر جمال تلمسان وبهائها الفتَّان الذي فتن الشعراء والأدباء، فتخير لفظا جامعا لهذا المعنى كله، وهي من الخصائص التزيينية للكناية، حيث **أنها «تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها وبرهانها»**[1].

[1]. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 293. (مرجع سابق).

ويقول أيضا:

(1) أَيُّـــهَـا الحَـافِـظُـــونَ عَهْدَ الـــوِدَادِ جَـدِّدُوا أُنْسَـــنَـا بِبَـابِ الـجِـيَـــــادِ

من خلال هذا البيت يوظف الشاعر صفة من صفات التي يتحلى بها حاكم تلمسان، وهي (الجود والكرم)، فلم يكتف بذكره صراحة كقوله مثلا: الجواد أو الكريم، بل استعمل تعبيرا آخر تمثل في (باب الجياد)، أين يصبح بابه رمزا للجود –باب الجود– وهذا من باب **مبالغة الشاعر وتعظيم الممدوح** ورفع شأنه أمام المتلقي، فالشاعر احتكر الجود لباب الحاكم دون غيره، ونسبه له ولأهله، وجمال هذه الكناية يتمثل في **دلالة الفرد والغرض هو الجماعة.**

ويقول أيضا:

(22) وَسَمَا تَـاجُـهَـا عَلَـى كُـلِّ تَـــاجٍ وَسَـطَـا سَيْـفُـهَـا عَلَى كُـــلِّ وَادِي

استخدم الشاعر في هذا البيت صورة كنائية في لفظتي: (تاج، سيف) فدلالة الأولى السلطة أي حكم سلطانها الراشد، والمثالي، ودلالة الثانية قوة جيشها وشعبها واقتصادها. وهي **صورة بعيدة المرمى قريبة المأتى**، فبين ازدواجية القريب والبعيد استطاع الشاعر أن يحقق مركبا معنويا غاية في الجمال، بيَّن من خلاله مكانة تلمسان وصاحبها، وهي عملية تعويضية بين قريب وبعيد من أجل تحقيق التأثير.

ويقول أيضا:

(40) قَـبَـضَـتْ كَـــفَّـكَ البَـنَـانُ عَلَـيْـــهِ فَانْـثَـنَـى بِالإِذْعَـانِ حِـلْـفَ انْـقِـيَـادِ

ظهرت الصورة الكنائية في هذا البيت من خلال قوله: (قبضت كفك البنان عليه). إذ يكنى الشاعر عن قدرة الحاكم الكبيرة في تسيير شؤون البلاد، فعوض لفظ (الحكم)

بالتركيب: (قبضت كفك البنان عليه) وهو تعبير مطنب عن لفظ بسيط، الغرض منه **التوضيح والتفسير والبيان والتدقيق**[1].

وكذلك قوله:

(45) فَـأَرِيـحُـوا الجِيَادَ أَتْعَبْتُـمُوهَـا وَأَقِّـرُوا الـسُّـيُـوفَ فِـي الأَغْـمَـادِ

(46) وَاهْـنَـؤوا خَـالِـدِيـنَ فِـي عِزِّ مُلْـكِ قَـائِـمِ الـسَّـعْـدِ دَائِـمِ الإِسْـعَـادِ

جاءت الكناية في هذا البيت في صورة أمر، ويتضح للقارئ من أول وهلة أن الشاعر يطلب الحاكم بالتوقف عن الجهاد استهزاءا، لكن بُعْدُ هذه الكناية هو المدح؛ بمعنى أن الحاكم مكتوب له الأمان والانتصار دون حاجة إلى الكفاح، وهو ذم في صورة مدح، وبالتالي هذه الكناية أخذت المتلقي إلى بعيد لتعيده إلى المعنى المقصود، وفي هذه الرحلة **متعة القارئ**.

كما نجد صورة كنائية أخرى في قوله:

(48) كُـلُّ بَـيْـتٍ مِـنَ الـنِّـظَـامِ مُشِـيـدٍ عَـطِـرُ الأُفْـقِ بِـالـثَّـنَـاءِ الـمُـشَـادِ

الكنائية في هذا البيت في قوله: (عطر الأفق) فمن يقرأ هذا التعبير يفهم أن البيت تفوح منه رائحة عطرة، هذا المعنى القريب لكن المقصود شيء آخر هو أن معاني أبيات القصيدة قوية، ومهمة، ونادرة، ومخلدة محاسن الممدوح، وهو تعويض حصلت من خلاله **المبالغة في المدح والغرور**.

وعليه كانت الصورة الكنائية غاية في الإبداع والتبليغ.

3. **المجازات:** وردت المجازات في هذه القصيدة ما يلي:

(14) رَقَّـتْ الشَّمْـسُ فِـي عَشَايَـاهَا حَتَى أَحْـدَثَتْ مِـنْـهُ رِقَّـةً فِـي الجَـمَـادِ

[1]. بكري شيخ أمين: البلاغة في ثوبها الجديد، ص132. (مرجع سابق).

(16) يَا حَيَّا المِزْنِ حَيَّاهَا مِنْ بِلَادِ غَرَسَ الحُبُّ غَرْسَهَا فِي فُؤَادِي

(21) يَدَّعِي غَيْرُهَا الجَمَالَ فَيَقْضِي حُسْنُهَا أَنْ تِلْكَ دَعْوَى زِيَادِ

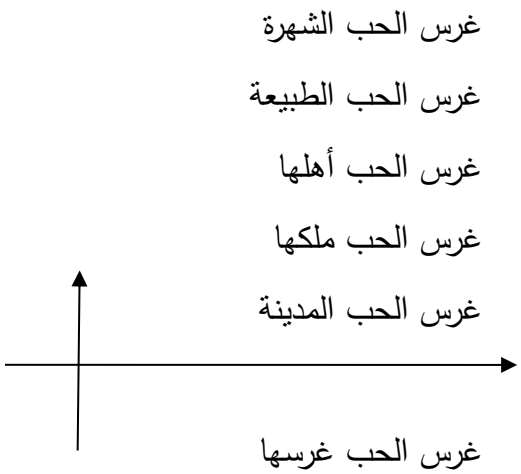
(36) شِيَمٌ حُلْوَةُ الجَنَى وَشَجَايَا يَشْهَدُ المَجْدُ أَنَّهَا كَالشّهَادِ

(44) قَدْ أَطَاعَتْكُمْ البِلَادُ جَمِيعًا طَاعَةً أَرْغَمَتْ أُنُوفَ الأَعَادِي

يعَّد المجاز من أبلغ الصور البيانية وأصلها حسب ابن رشيق لأنه يحتمل التأويل[1]، قد ورد منه عند الثغري قوله:

(16) يَا حَيَّا المِزْنِ حَيَّاهَا مِنْ بِلَادِ غَرَسَ الحُبُّ غَرْسَهَا فِي فُؤَادِي

فالمركب اللغوي (غرس الحب غرسها) صحيح نحويا؛ إذ يتألف من: (فعل، وفاعل، ومفعول به)، لكن الأمر يبدو غريبا غير عادي حين يتحول الحب إلى إنسان ويقوم بفعل الغرس، والحب إلى شجرة تغرس، والقلب إلى أرض، وهو ما يجعل المتلقي ينبهر بصور عديدة مبدعة للمعنى، فيتأثر لها وكأنه يعيش تجربة الشاعر؛ حيث أن الحب يشبه الشجرة التي تمتد جذورها في الأعماق، فتتمكن من صاحبها، ولا تخرج أبدا فتنمو في جسده، فينحل هو ويضمحل، وتينع هي وتقوى. وسنشرح التعويض الحاصل في المثال من خلال المخطط التالي:



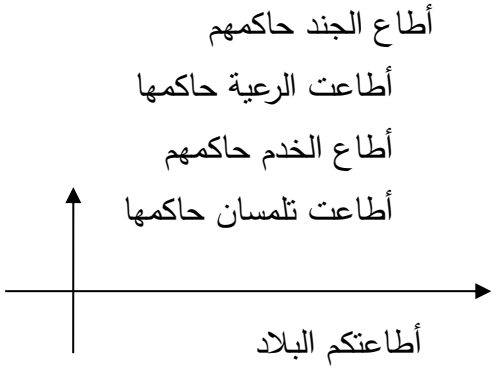
[1]. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص430. (مرجع سابق).

وعليه وتكمن بلاغة هذا التعويض في كون الشاعر ذا قدرة على الإفصاح **والتعبير عن المعاني في صورة حية جديدة غير مألوفة بعيدة عن الجمود والابتذال**[1]، فقد أجمل حب المدينة وما فيها في كلمة واحدة هي الغرس مجازا.

وفي موضع يقول محمد بن يوسف التلمساني:

(44) قَـدْ أَطَـاعَتْكُمْ البِـلَادُ جَمِـيعًـــا طَـاعَـةً أَرْغَـمَـتْ أُنُـوفَ الأَعَـادِي

نجد أن السلسلة اللغوية لهذا المثال سليمة نحويا. حيث نلمح كل عناصر الجملة من (فعل، ومفعول به، وفاعل). فالمشكلة لا تكمن في جانب سطح التركيب، بل في أعماقه؛ حيث يصبح الأمر غريبا حين نفهم أنه لا يمكن للبلاد أن تطيع (أرض مسطحة، وجامدة، وليس لها القدرة على الحب أو الكره أو الطاعة) الحاكم، فهذا التلاعب بالألفاظ نتج من خلال التعويضات التالية:



حيث أن استبدال الشاعر (الرعية، والجند، والخدم) بلفظة (البلاد)، **مبالغة** من خلال الشاعر على **الجزء بالكل**[2]، أي لا يوجد حي على تلك الأرض إلا وأطاع السلطان، وهو أمر مستحيل جعل منه الشاعر حقيقة مستعينا بالمجاز المرسل، فهو العادل الجواد القوي

[1]. فوزية عساسلة: مفاهيم البيان من منظار الأسلوبيات، ص53. (مرجع سابق).
[2]. زين كامل الخويسكي: وآخرون، رؤى في البلاغة العربية، ص188. (مرجع سابق).

المُطاعُ، الذي عمل على ازدهار بلاده اقتصاديا، وسياسيا، وأمنيا، وفكريا، فكانت الطاعة له مطلقةً..

وفي موضع آخر نجده يقول:

(5) رَقَّ فِـــيـهَـا الـنَّسِيـمُ مِثْلَ نَسِيبِي وَصَـفَـا الـنَّهْرُ مِثْلَ صَفْـــوِ وِدَادِي

تعد وسيلة المجاز من أقدر الوسائل اللغوية على إيصال ما يرغب فيه الشاعر من رسائل، ومثال ذلك قوله: (رقت الشمس) وقد نسب فعل الرقة إلى ظاهرة كونية لا يمكن أن توصف بها، فالرقة من سمات الكائنات الحية وخاصة المرأة، ونسبتها إلى النسيم قد أضاف إليه صفة الحياة، فغدا كائنا حيا يشعر بالمبدع وبدا عليه مداعبة المحب للحبيب، فهي تحنو عليه حنو المرأة اللطيفة الودود الرقيقة، فنشأت بفضل المجاز علاقة تمازج بين كائنين مختلفين من حيث الطبيعة (إنسان، نسيم)، ووصف من خلاله ما لا يمكن وصفه من خلال الحقيقة أي **بث الحياة في الجماد**.

ويقول أيضا:

(21) يَـدَّعِـي غَـيْـرُهَا الجَمَالَ فَيَقْضِـي حُـسْـنُـــــهَـا أَنْ تِلْكَ دَعْـوَى زِيَــادِ

ففي هذا المجاز جعل الشاعر من حسن تلمسان قاضيا يطلق أحكاما صارمة، وبالتالي حول المدينة وجمالها إلى إنسان قادر على الحكم، فمن خلال هذا المجاز يتوصل القارئ إلى المعنى العميق الذي يقصده الشاعر وهو: تفرد المدينة في عهد أبو حمو موسى بالجمال (الطبيعي، والاقتصادي، والثقافي، والاجتماعي)، وهو **تكثيف معنوي** قد اخْتُصِر في (فعل القضاء) الذي نُسِب إلى غير فاعله الحقيقي (الحُسن).

ويقول أيضا:

(36) شِـيَـمٌ حُـلْـوَةُ الـجَـنَـى وَشَـجَـايَـــا يَـشْـــهَــدُ الــمَـجْـدُ أَنَّـهَـا كَالشّهَادِ

من خلال نسبة فعل الشهادة إلى المجد، وهو أمر مجرد قد مُنح صفة الإنسان، نلاحظ انتقال الشاعر من تعبير بسيط إلى تعبير راقي أدبي مؤثر. فسمات أهل مدينة تلمسان وحاكمها في ذلك العصر أشبه بالعسل في مذاقها ، وهو تشبيه مجازي يجعل المتلقي يشعر بحلاوة ما تركه هؤلاء من طيب ريح أعمالهم وثقافتهم وانتصاراتهم وكرمهم وحسن جوارهم، ما يجعل المتلقي أيضا يرغب رغبة شديدة في العيش في ذلك العصر، وهو أسلوب الذي **يجمل الكلام وينقل لتجربة صادقة**، فتبقى خالدة عبر التاريخ لمن لم يشهدها.

4. الاستعارة:

جاء في القصيدة من الصور الاستعارية ما يلي:

(10) وَكُـــؤُوسُ الـمُـنَـــى تُـدَارُ عَـلَـيْـنَـا بِـجَـــنَى عِـفَّـــةٍ وَنَـقْـلِ اعْـتِـــقَـــادِ

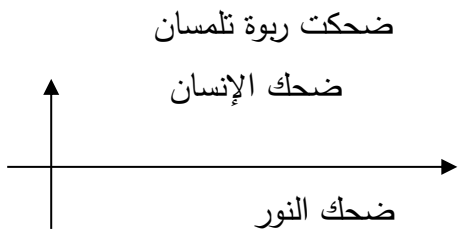
(21) ضَـــــحِـــكَ الـنُّورِ فِي رُبَـــاهَا وَأَرْبَـى كَـهْـفٌ ضَـحَّـاكُـهَا عَـلَـى كُـلِّ نَـــادِي

(49) ذُو ابْـتِـسَـامٍ كَزَهْرِ رَوْضٍ مَـجُـــودِ وَانْـتِـــظَـــامٍ كَـــسِـلْـكِ دُرٍّ مُـجَـــادِ

من خلال إحصاء الصور البيانية الواردة في نسيج القصيدة، تبين أنه لم يَرِدْ من الاستعارة إلا بعض الصور، لكن ذلك لا يجعل منها غير مهمة، بل جاءت في مواقع جد هامة زادتها حلة جميلة وقوة، ومنها قول الشاعر:

(21) ضَـــحِـــكَ الـنُّورِ فِي رُبَـاهَا وَأَرْبَـى كَـهْـفٌ ضَـحَّـاكُـهَا عَـلَـى كُـلِّ نَـــادِي

نلمح في هذا البيت عدولا في معنى المركب (ضحك النور)؛ حيث اسند فعل (الضحك) للفاعل (النور) وهو أمر في غاية الانسجام نحويا، لكن العجب يكون حين نعود إلى المعنى، فنجد أن النور غير بشري قد أسندت له صفة الضحك التي ينفرد بها الإنسان الذي يعي أسباب ضحكه. فالشاعر هنا قد أخذ صفة من صفات الإنسان ونسبها إلى النور، وهو بصدد وصف مشهد علق في ذهنه، وأعجب به لذا تفنن في بسط أجمل الصور له، وقد تم التعويض في هذا المثال كما يلي:



حيث عُوِض الإنسان الذي استعيرت منه صفة الضحك بالنور، فهذا النور في ضحكه وسعادته كالإنسان، عمل الشاعر من خلال هذه الصورة إلى تناسي المشبه وحملنا ‹‹عمدا إلى تخيل صورة جديدة تنسي روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور››[1]، هدفه منها ‹‹**تشخيص الجماد في صورة كائن حي ناطق**››[2].

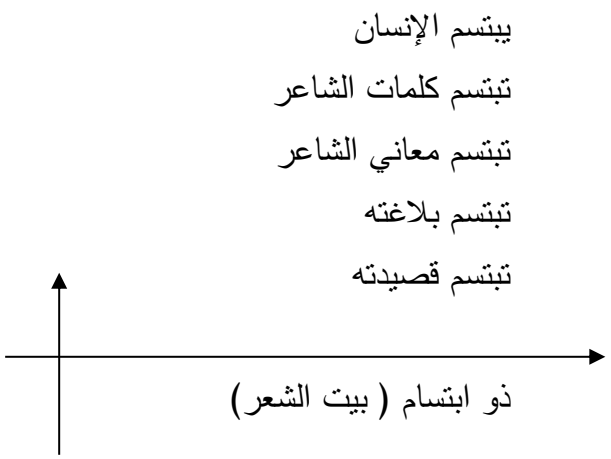
وفي موضع آخر يقول الشاعر:

(49) ذُو ابْـتِـسَـامٍ كَزَهْرِ رَوْضٍ مَجُـــودِ وَانْـتِــظَـــامٍ كَـــسِـلْـكِ دُرٍّ مُجـــادِ

يستوقفنا في هذا البيت فخر الشاعر وتباهيه بقصيدته هذه، التي نظمها في مدح السلطان، إذ يقول: (ذو ابتسام) أي أن كل بيت من أبيات القصيدة يبتسم، وهو تركيب سليم نحويا، لكن ما يثير دهشة القارئ هو أن يصبح بيت الشعر (الكلام المنطوق أو المكتوب عديم الحياة) إنسانا حيا له القدرة على الابتسام. فالشاعر من خلال هذه الاستعارة قد بث الحياة في هذه الأبيات ليفصح عن جمال معانيها، وتسلسل أفكارها، تفننا في مدح السلطان الذي غمر الناس بكرمه وعطاياه، فكان كل بيت عبارة عن لوحة فنية رسم فيها الشاعر حبه لحاكم البلاد، حتى أصبح البيت ذا قدرة على الابتسام مثله في ذلك مثل الإنسان الذي يبتسم حين تتوفر الأسباب التي تستدعي ذلك، ويكمن التعويض الذي قام به الشاعر في ما يلي:

[1].أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص283. (مرجع سابق).

[2]. طراف طارق النهار: علم البيان، دار الكتاب لعلمية، بيروت، لبنان، ص78. (مرجع سابق).



وغرض الشاعر من هذا التعويض هو **تصور المعنوي** (البيت) في **صورة حية حسية قصد توضيحها وتثبيتها في ذهن السامع، فتفسح المجال له للتخيل ورسم أجمل الصور.**

ويقول في موضع آخر:

(10) وَكُـــؤُوسُ الـمُـنَـــى تُـدَارُ عَـلَـيْنَـا بِـجَـــنَـى عِـفَّـةٍ وَنَـقْـلِ اعْـتِـــقَـادِ

إن من مميزات الاستعارة أن يكون هناك مستعارًا ومستعار له، وهو ما نجده في هذا البيت الذي استعمال لفظة الكؤوس، والتي عادة ما تنسب إلى المدام (الخمر)، وفي هذا المقام استعارها الشاعر من موضعها الحقيقي: (مجالس اللهو والخمر) للمُنى. حيث أننا لا نجد علاقة بين هذا وذاك، لكن الشاعر **ولد لنا أسلوب جديد[1]، ليعبر به عن ما يشعر به،** فمن خلال هذه الاستعارة جعل الشاعر من الأماني شرابا يقدم في الأفراح والليالي الملاح، وذلك لسهولة حصوله عليها، في ظل الخليفة أبو حمو موسى محقق الأماني. فبين كؤوس الشراب وتحقيق الأماني مسافة بعيدة، لكن هذه الصورة جعلتهما قريبتين بفضل وسيلة المزج التي تعبر عن قدرة الشاعر على الابداع.

[1]. موسى السامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والنوزيع، الأردن، ط1، دت، ص58.

II. جمالية الصورة البيانية في دالية الثغري:

من خلال رصدنا لمظاهر الصورة البيانية في قصيدة (أيها الحافظون عهد الوداد) وكشفنا لطريقة تشكلها خلال بناء القصيدة اللغوي، استطعنا أن نستنتج جملة من الجماليات التي كشفت عنها الصورة البيانية في هذا النص الشعري وهي كالآتي:

1. **التشبيه:** الصورة التشبيهية أقرب الصور إلى المتلقي وأبسطها، وقد رصدنا الجماليات التالية:

- تقريب الصورة للمتلقي وإيضاحها من خلال قوله: (وَانْبَرَى كُلُّ جَدْوَلٍ كَحُسَامٍ عَارِي الْغِمْدِ).
- ادعاء المشبه عين المشبه به قصد تثبيت الصورة في ذهن السامع ومن ذلك قوله: (وانْتِظَامٍ كَسِلْكِ دُرٍ).
- خلق صورة جديدة لم يألفها القارئ، ومنها: (وَلَيَالٍ نُضِمْنَّ كَلَآلٍ).
- تجسيد الصور حتى تبدو كما تراها العين، وذلك في قوله: (بُرُوجٍ بَادِيَاتِ).
- جعل المتلقي يعيش تجربة الشاعر، مثل قوله: (رَقَّ النَّسيمُ مِثْلَ نَسِيبِي)، و(صَفَا النَّهْرُ مِثْلَ صَفْوِ وِدادِي).
- التأثير في المتلقي وتشويقه، كقوله: (نَغْمَةُ شَادِي).
- تجميل الصورة وتعميق المعنى، وجعل المتلقي يتفاعل معه، وذلك في قوله: (أَيَادِي خَلِيفَةُ الله مُوسَى أَبْحُرٌ عَذْبَةٌ).
- التغيير من طبيعة الأشياء، وذلك في قوله: (مَلْجَأ لِلْبَرَايا كَالْحَيَا ضَامِنًا حَيَاةَ البِلَادِ).
- المبالغة في الفخر والإعجاب، كقوله: (وَإِلَيْكُمْ مِنْ مُذَهَّبَاتِ القَوَافِي).

2. **الكناية:** إنَّ صفة التعمية في الكناية تجعلها أمتع لدى المتلقي، لذا كشفنا من خلالها على الجمال التالي:

- للكناية مزية في أنها تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، كقول الثغري: (غُرُّ الأَيَادِي).

- المبالغة في تعظيم الممدوح، كقوله: (بَابُ الْجِيَّادِ) و(عَطِرُ الأُفُقِ).
- إعطاء صورة بعيدة المرمى في قالب قريب المأتى، كقوله: (سَمَا تَاجُهَا) و(سَطَا سَيْفُهَا).
- التوضيح والتفسير، كقوله: (قَبَضَتْ كَفَكَ)
- التلاعب بالمعاني لإحداث دهشة القارئ، ومن ذلك قوله: (أَرِيحُوا الجِيَّادَ)، و(أَقِرُّوا السُّيُوفَ).

3. <u>المجاز</u>: رسمت الصورة المجازية عديد اللوحات الجمالية منها:

- إبهار القارئ بالصور، من خلال التعبير عن معاني جديدة، بعيدا عن الجمود والابتذال، كقوله: (غرس الحب غرسها).
- المبالغة من خلال التعبير عن الجزء بالكل، كما في قوله: (أطاعتكم البلاد).
- بث الحياة في الجماد، مثل قوله: (رق فيها النسيم).
- التكثيف المعنوي، كقوله: (يقضي حسنها).
- تجميل الكلام، ونقل تجربة صادقة، كقوله: (يشهد المجد).

4. <u>الاستعارة:</u> نجد الأسلوب الاستعاري في حياتنا عامة، لكنه عند المبدع الثغري أخذ بعدًا جماليا واضحا وذلك فيما يلي:

- تشخيص الجماد في صورة كائن حي ناطق، ومثاله: (ضَحِكَ النُّورُ).
- تصوير المعنوي في صورة حية قصد توضيحه وتثبيته في ذهن السامع، وفسح المجال له ليشعر بأجمل الصور، جاء منه قوله: (ذُو ابْتِسَامٍ).
- توليد المعاني بأساليب جديدة للتعبير عما يشعر به المبدع، كما في قوله: (كُؤُوسُ المُنَى).

استنتاج:

نستنتج من خلال ما سبق أن الصورة البيانية بمختلف أنواعها قد ساهمت مساهمة فعالة في تزيين القصيدة من حيث المعنى، وإعطائها بعدا جماليا بارزا تمثل في تجسيد ما لا يجسد في الحقيقة، وجعل المبدع في تواصل مستمر مع المتلقي، من خلال إثارة دهشته وإدخاله في عالم الخيال، وتوليد المعاني وكشفها، وتوضيح ما لا يمكن توضيحه من طريق التعبير العادي.

الخاتمة

الخاتمة:

لا يقل الأدب المغربي عن غيره من الآداب في العالم، وخاصة نظيره المشرقي. حيث برز العديد من الشعراء والنثار الذين ملؤوا الدنيا ببلاغتهم، وصارت شهرتهم في الآفاق ومن بينهم "محمد بن يوسف" المعرف بـ: "الثغري التلمساني" الذي نال حظوة عند حاكم تلمسان أبو حمو موسى وولديه من بعده. وبعد ما مررنا به من مراحل في دراستنا لداليته الشهيرة والكشف عن جمالية صورها، توصلنا إلى النتائج التالية:

– قصيدة (أيها الحافظون عهد الوداد) صورة فنية رسم معالمها الشاعر الثغري التلمساني، من خلال جملة من الصور البيانية زادت معانيها جمالا وبهاءً.

– الصورة البيانية عند البلاغيين العرب تمثلت في: (المجاز وعلاقاته، والتشبيه، والاستعارة، والكناية)ومجاز التجاوز أي: (المجاز المرسل، ,الكناية)، و مجاز التشابه: (التشبيه، والكناية).

– كانت وظيفة الصورة البيانية قديما القدرة على إظهار المعنى وبيانه للمتلقي بطرق مختلفة، أما حديثا فهي تعني الخروج عن المألوف وإحداث دهشة القارئ، والقدرة على خلق صور جديدة.

– الصورة البيانية جاءت متنوعة في هذه القصيدة إذ شملت (المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والكناية)، بنسب متفاوتة عبرت عن حب الثغري لموطنه فكانت وكذا حبه لسلطانه، أبو حمو موسى.

الملحق

*** الملحق:**

يقول الثغري التلمساني:[1]

1) أَيُّـــهَـا الحَافِظُـــونَ عَهْدَ الـوِدَادِ جَـدِّدُوا أُنْسَـنَـا بِبَـابِ الـجِيَـــادِ
2) وَصِـــلُـوهَـا أَصَـــائِلاً بِـلَـيَـالِ كَـلاَّلِ نُـظِـمْنَّ فِـي الأَجْيَـــادِ
3) فِـي رِيَـاضٍ مُنْضَدَاتِ الـمَجَانِي بَـيْـنَ تِـلْـكَ الرُّبَى وَتِلْكَ الوِهَـادِ
4) وَبُـــرُوجٍ مُشَـيَّـدَاتِ الـمَـبَـانِـي بَادِيَاتِ الـسَّـنَى كَشُهُبٍ بَـوَادِي
5) رَقَّ فِـيـهَـا الـنَّسِيـمُ مِثْلَ نَسِيبِي وَصَـفَـا الـنَّهْرُ مِثْلَ صَفْـوِ وِدَادِي
6) وَزَهَـا الـزَّهْـرُ وَالغُصُـونُ تَثَـنَّـتْ وَتَـغَـنَّـتْ عَلَيْـهِ وُرْقٌ شَـوَادِي
7) وَانْـبَـرَى كُـلُّ جَـدْوَلٍ كَـحُـسَـامٍ عَـارِي الـغِـمْدِ سُنْدِسِيُّ النِّجَـادِ
8) وَظَـلاَلُ الـغُصُونِ تُكْتَبُ فِيـهِ أَحْـرُفًـا سُطِّـرَتْ بِغَـيْرِ مِـدَادِ
9) تُـذْكِـرُ الـوَشْمَ فِي مَعَاصِمِ خُـودٍ قُـضُـبٌ فَـوْقَـهُ ذَوَاتُ امْتِـدَادِ
10) وَكُـؤُوسُ الـمُـنَـى تُـدَارُ عَـلَـيْنَـا بِـجَـنَى عِـفَّـةٍ وَنَقْـلِ اعْتِـقَـادِ
11) وَاِصْـفِـرَارُ الأَصِـيـلِ فِـيـهَا مُـدَامُ وَصَـفِـيـرُ الـطُّـيُـورِ نَغْمَةُ شَـادِي
12) كَـمْ غَـدَوْنَـا بِـهَـا لِأُنْـسِ وَرُحْنَـا جَـادَهَا رَائِحٌ مِـنَ المِزْنِ غَـادِي
13) وَلَـكُـمْ رَوْحَـةٍ عَلَى الدَّوْحِ كَـادَتْ أَنْ تُـرِيـحَ الصِّـبَا لَـنَا وَهُوَ غَـادِي
14) رَقَّـتْ الشَّمْـسُ فِي عَشَايَـاهَا حَتَى أَحْـدَثَتْ مِـنْـهُ رِقَّـةً فِـي الجَمَـادِ
15) جَـدَّدَتْ بِـالغُرُوبِ شَجْـوَ غَـرِيـبٍ هَـاجَـهُ الشَّوْقُ بَـعْدَ طُـولِ البِعَـادِ
16) يَا حَـيَّـا الـمِـزْنِ حَـيَّـاهَا مِنْ بِـلَادِ غَـرَسَ الـحُـبُّ غَرْسَهَا فِي فُـؤَادِي
17) وَتَـعَـاهَـدَ مَـعَـاهِـدُ الأُنْسِ مِـنْهَا وَعُـهُـودِ الـصِّـبَا بِـصَـوْتِ العِـهَـادِ
18) حَـيْثُ مَغْنَى الهَوَى وَمَلْهَى الغَوَانِـي وَمُـرَادُ الـمُـنَـى وَنَـيْـلُ الـمُـرَادِ

[1]. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي، ديوان الثغري التلمساني، جمع وتحقيق: نوار ص64 وما بعدها حتى ص51، وودت عند أحمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص276 .

19) وَمَـقَـرُّ الـعُـلَا وَمَرْقَى الأَمَـانِي ... وَمَـجَـرَّ القَـنَـا وَمَـجْرَى الـجِّيَـادِ
20) كُـلُّ حُـسْـنٍ عَلَـى تِلْمِسَانِ وَقْفٌ ... وَخُـصُـوصًـا عَـلَى رُبَـا العُبَّـادِ
21) ضَـحِـكَ الـنُّورِ فِي رُبَـاهَا وَأَرْبَـى ... كَـهْفٌ ضَحَّـاكُهَا عَلَـى كُـلِّ نَـادِي
22) وَسَمَا تَـاجُـهَـا عَلَـى كُـلِّ تَـاجٍ ... وَسَـطَـا سَيْـفُـهَـا عَلَى كُلِّ وَادِي
23) يَـدَّعِـي غَـيْـرُهَا الجَمَالَ فَيَقْضِـي ... حُـسْـنُـهَـا أَنْ تِلْكَ دَعْـوَى زِيَـادِ
24) وَبِشِـعْـرِي فَـهِمْـتُ مَعْنَى عُـلَاهَـا ... مِـنْ حِـلَاهَـا فَـهِـمْـتُ كُلَّ وَادِي
25) حَضْرَةٌ زَنَاهَا الخَـلِيفَةُ مُـوسَـى ... زِيـنَـةُ الـحِّـلْـيِ عَـاطِلُ الأَجْـيَـادِ
26) وَحَـبَـاهَا بِـكُلِّ بَـذْلٍ وَعَـدْلٍ ... وَحَـمَاهَـا مِـنْ كُـلِّ بَـاغٍ وَعَـادِي
27) مَـلِـكٌ جَـاوَزَ الـمَدَى فِـي المَعَالِـي ... فَالـنِّـهَايَاتُ عِـنْـدَهُ كَـالـمَـبَـادِي
28) مَعْقِـلٌ لِلْـهُـدَى مَنِـيـعُ الـنَّـوَاحِـي ... مَـظْـهَـرٌ لِلْـعُـلَا رَفِـيـعُ العِمَادِ
29) قَـاتِلُ الـمَـحْلِ وَالأَعَـادِي جَمِيـعًا ... بِـغِـرَارِ الـظُّـبَـا وَغُـرِّ الأَيَـادِي
30) كُـلَـمَـا ضَـنَـتِ الـسَّـحَـائِـبُ أَغْـنَـتْ ... رَاحَـتَـاهُ عَـنْ السَّـحَـائِـبُ الغَوَادِي
31) كَـمْ هِـبَـاتٍ لَـهُ وَكَـمْ صَـدَقَـاتٍ ... عَـائِـدَاتٍ عَـلَى العُفَـاةِ بِـوَادِي
32) فَـأَيَـادِي خَلِيفَـةُ الله مُـوسَـى ... أَبْحُـرٌ عَـذْبَـةٌ عَـلَـى الـوُرَّادِ
33) رَكِّـبَ الـجُـودُ فِـي بَسِيطِ يَدَيْـهِ ... فَـتِـلَافَـى بِـهِ تِـلَافَ الـعِبَـادِ
34) جَلَّ بَارِيـهِ مَلْجَأٌ لِلْـبَـرَايَـا ... كَـالـحَـيَـا ضَـامِـنًا حَيَـاةَ الـبِلَادِ
35) جَـلَّ مَـنْ خَصَّـهُ بِتِلْكَ المَزَايَـا ... بَـاهِـرَاتٌ مِـنْ طَـارِفٍ وَتِـلَادِ
36) شِـيَـمٌ حُـلْـوَةُ الـجَـنَـى وَشَـجَـايَـا ... يَـشْـهَـدُ الـمَـجْـدُ أَنَّـهَـا كَالشّهَادِ
37) يَـا إِمَـامَ الـهُدَى وَشَمْسُ الـمَعَالِي ... وَغِـمَـامُ الـنَّـدَى وَبَـدْرُ الـنَّوَادِي
38) لَـكَ بَـيْـنَ الـمُـلُـوكِ سِرٌّ خَـفِـيٌّ ... لَـيْـسَ مَعْـنَـاهُ لِلْعُـقُـولِ بِـبَـادِي
39) فَـكَـأَنَّ الـبِـلَادَ كَفَـكَ مَـهْمَـا ... كَـانَ فِـيـهَـا مَـنْ يَنْـتَـمِي للعِبَادِ
40) قَـبَـضَـتْ كَـفَّـكَ البَنَانُ عَلَيْـهِ ... فَانْـثَنَـى بِالإِذْعَـانِ حِـلْـفَ انْـقِـيَـادِ
41) وَبِـكُـمْ تَـصْـلُـحُ الـبِـلَادُ جَمِيعًـا ... إِنَّ آرَاءَكُـمْ صَـلَاحُ الـبِـلَادِ
42) لَـمْ تَـزَلْ دَائِـمًـا تَـحِـنُّ إِلَـيْـكُـمْ ... كَـحَـنِـيـنِ الـسَّـقِـيـمِ لِلْعَـوَادِي
43) لَـوْ أُعِـيـنَـتْ بِمَنْطِقِ شَكَرَتْـكُمْ ... مِـثْـلَ شُـكْـرِ الـعُـفَـاةِ لِلأَجْـوَادِ
44) قَـدْ أَطَـاعَـتْكُمْ الـبِـلَادُ جَمِيعًـا ... طَـاعَـةً أَرْغَـمَـتْ أُنُـوفَ الأَعَـادِي

45) فَـأَرِيـحُـوا الجِيَادَ أَتْعَبْتُمُوهَـــا وَأَقِّـرُوا الـسُّـيُـوفَ فِـي الأَغْـمَـادِ

46) وَاهْـنَـؤوا خَـالِـدِيـنَ فِي عِزِّ مُلْـــكٍ قَـــائِـمِ الـسَّـعْـدِ دَائِـمِ الإِسْـعَـــادِ

47) وَالَـيْـكُمْ مِـنْ مُذْهَبَاتِ الـقَوَافِـــي حِـكَـمًـا سَـهَّـلَـتْ لَـيَـانَ المُـقَـادِ

48) كُـلُّ بَـيْـتٍ مِـنَ الـنِّـظَـامِ مُشِيـــدٍ عَـطِـــرُ الأُفْـقِ بِالـــثَّـنَـاءِ الـمُـشَـادِ

49) ذُو ابْـتِـسَـامٍ كَزَهْرِ رَوْضٍ مَجُـــودٍ وَانْـــــتِـظَـــامٍ كَسِـلْـــكِ دُرٍّ مُجـــادِ

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، مراجعة وتدقيق: مروان سوان ، دار الفجر الإسلامي، دمشق، سوريا، ط6، 1404هـ.

I. المصادر:

1. أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي : ديوان الثغري التلمساني، جمع وتحقيق: نوار بوحلاسة، منشورات مخبر الدراسات، التراثية، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2004.

II. المراجع:

1. المعاجم:

2. ابن منظور : لسان العرب، مادة (بين)، دار صادر، بيروت لبنان ، مجلد 13.

2. الكتب:

– العربية

3. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993

4. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني البيان البديع، المكتبة العصرية، لبنان.

5. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005

6. إيميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

7. بكري شيخ أمين: البلاغة في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط8، 2003، ج2

8. بوزيان الدراجي: أدباء وشعراء من تلمسان، دار الأمل، الجزائر ، 2011، ج2.

9. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

10. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

11. عبد الرحمن جيلاني: تاريخ الأدب العام، منشورات دار الحياة، بيروت، لبنان، ط2، 1965، ج2.

12. عبد الرحمن حسن: البلاغة العربية، دار القلم، لبنان، ط1، 1997، ج2.

13. رجاء عبيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، دار المنشآت المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2.

14. ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان: مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ج1.

15. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1119.

16. صابر محمود الحباشة: المنحى الدلالي، دار حامد، عمان، ط1، 2013.

17. صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر.

18. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

19. عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

20. عبد العزيز حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

21. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

22. علي بن خلف الكاتب: مواد البيان، تحقيق حاتم صلاح الضامن، دار النثائر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

23. فوزية عساسلة: مفاهيم البيان من منظار الأسلوبيات ابن رشيق القيرواني أنموذجا، دار خالد اللحياني، ط1، 2017.

24. القاضي الجرجاني: الواسطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق محمد أبو الفضل وإبراهيم محمد علي محمد البجاوي، دار القلم، لبنان.

25. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمد محمود شاكر، دار المعارف بيروت، لبنان، ط2، 1981.

26. عبد القاهر الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر

27. محمد بركات: حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل، عمان، الأردن، ط1.

28. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 2006.

29. محمد علوان: نعيم علوان، من بلاغة القرآن المعاني البيان البديع، الدار العربية للنشر، ط2، 1997.

30. ابن مريم التلمساني: البستان في ذكر الأولياء في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، مراجعة ابن أبي شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائرية، 1908.

31. مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 2007.

32. موسى السامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والنوزيع، الأردن، ط1، دت.

33. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الحياء للكتاب العربية، ط1، 1952.

34. أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق، نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

– المترجمة:

35. جون مونان: معجم اللسانيات، ترجمة جمال الحضري،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

36. هنريش بيلث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل نص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

III. المذكرات والرسائل الجامعية:

36. عبد الحفيظ مراح: ظاهر العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص اللغة، إشراف حسين أبو النجا، جامعة الجزائر، 2006/2005.

37. ربيع بن خلوف: المجاز بين التأصيل البلاغي العربي والنظريات الأسلوبية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص لغة، إشراف معمر حجيج، جامعة باتنة1، 2018/20017

38. عبد العزيز قيبوج: الثغري ومولدياته دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي القديم، إشراف عيسى مدور، جامعة باتنة، 2009/2008.

IV. المجلات:

40. مجلة جذور: النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج15، مج8، 2003.

الفهرس

مقدمة: أ – ج

المدخل: الثغري ودالیته **2**

1. ترجمة للشاعر التلمساني الثغري 2
2. نظرة حول دالية الثغري التلمساني 8

الفصل الأول: الصورة البيان عند القدماء والمحدثين **10 –29**

أولا: مفهوم البيان 10

1. لغة 10
2. اصطلاحا 10

ثانيا: الصورة البيانية 12

I. عند علماء العربية 12
II. الصورة البيانية عند المحدثين 23

الفصل الثاني: جمالية الصورة البيانية في دالية الثغري **30–50**

I. الصورة البيانية في دالية الثغري 31
II. جمالية الصورة البيانية في دالية الثغري 48

الخاتمة **52**

ملحق **54**

قائمة المصادر والمراجع **58–60**

الفهرس **62**

ملخص:

يعد التغري من أشهر شعراء مدينة تلمسان في عهد صاحبها أبي حمو موسى (791هـ)، فقد أعجب بطبيعة مدينته تلمسان وأحب صاحبها وابنيه فيما بعد، وخلدهما بقصائد غاية في الإبداع. وتعد داليته (أيها الحافظون لعهد الوداد) من أبرز ما أبدع. وقد عجّت هذه القصيدة بالصور البيانية حتى ظن أنها قصيدة بنيت على الخيال. وهذا لخصب لغة التغري وبُعد مرماه الأدبي، وقد حققت الصورة البيانية بمختلف أنواعها في القصيدة أبعادا جمالية جمة، تمثلت في تقريب الصورة من المتلقي، والرحلة به في عوالم جديدة، واتخذها التغري وسيلة للمدح والفخر، كما عمّق من خلالها معانيه، فكانت القصيدة درة من درر الإبداع في عصره، عرف الخيال من خلالها طريقه الأيسر والأجمل إلى المتلقي.

Résumé:

THAGHRI est l'un des poètes les plus célèbres de la ville de Tlemcen sous le règne de Abou Hammou Moussa (791 H), il a été impressionné par la nature de sa ville et a aimé son gouverneur et ses deux fils et les a immortalisés avec des poèmes très créatifs. Son ouvrage de poésie (Ô Gardiens du pacte de la cordialité) est considéré comme l'une de ses principaux œuvres. Ce poème est tellement plein defigures de style qu'on pense qu'il s'agit d'un poème basé sur l'imagination.Cela est grâce à la richesse de la langue de THAGHRI et sa grande portée littéraire. La figure de style de différents types dans le poème a atteint de grandes dimensions esthétiques,consistait en rapprochant l'image du récepteur et lui faire voyager dans de nouveaux mondes. THAGHRI l'a prise comme un moyen de compliment et de privilège, à partir de laquelle, il a approfondi ses sens. Le poème était donc une perle de créativité à son époque, à travers laquelle, l'imagination connaissait son chemin le plus facile et le mieux au récepteur.

Summary:

THAGHRI is one of the most famous poets of the city of Tlemcen under the reign of Abu Hammou Moussa (791 H), he was impressed by the nature of his city and loved his governor and his two sons and immortalized them with very creative poems. His work of poetry (O Guardians of the Pact of Cordiality) is consideredas one of his main works. This poem is so full of figures of style that it is thought to be a poem based on the imagination. Thanks to the richness of THAGHRI's language and his great literary scope. The figure of style of different types in the poem has reached large aesthetic dimensions, consisted in bringing the image closer to the receiver and makinghim travel in new worlds. THAGHRI took it as a means of compliment and privilege, from which he deepened his senses. The poem was therefore a pearl of creativity in its time, through which the imagination knew its easiest and best way to the receiver.