الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
.....
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
.....
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
.....
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
.....
Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib
.....
Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales
.....
Département langue et lettre arabe

البنى الأسلوبية في قصيدة "قافية على دموع القدس" للشّاعر "مُحَمَّد الأمين سعيدي"

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص أدب جزائري

من إعداد الطالبة:
شرقي بشرى

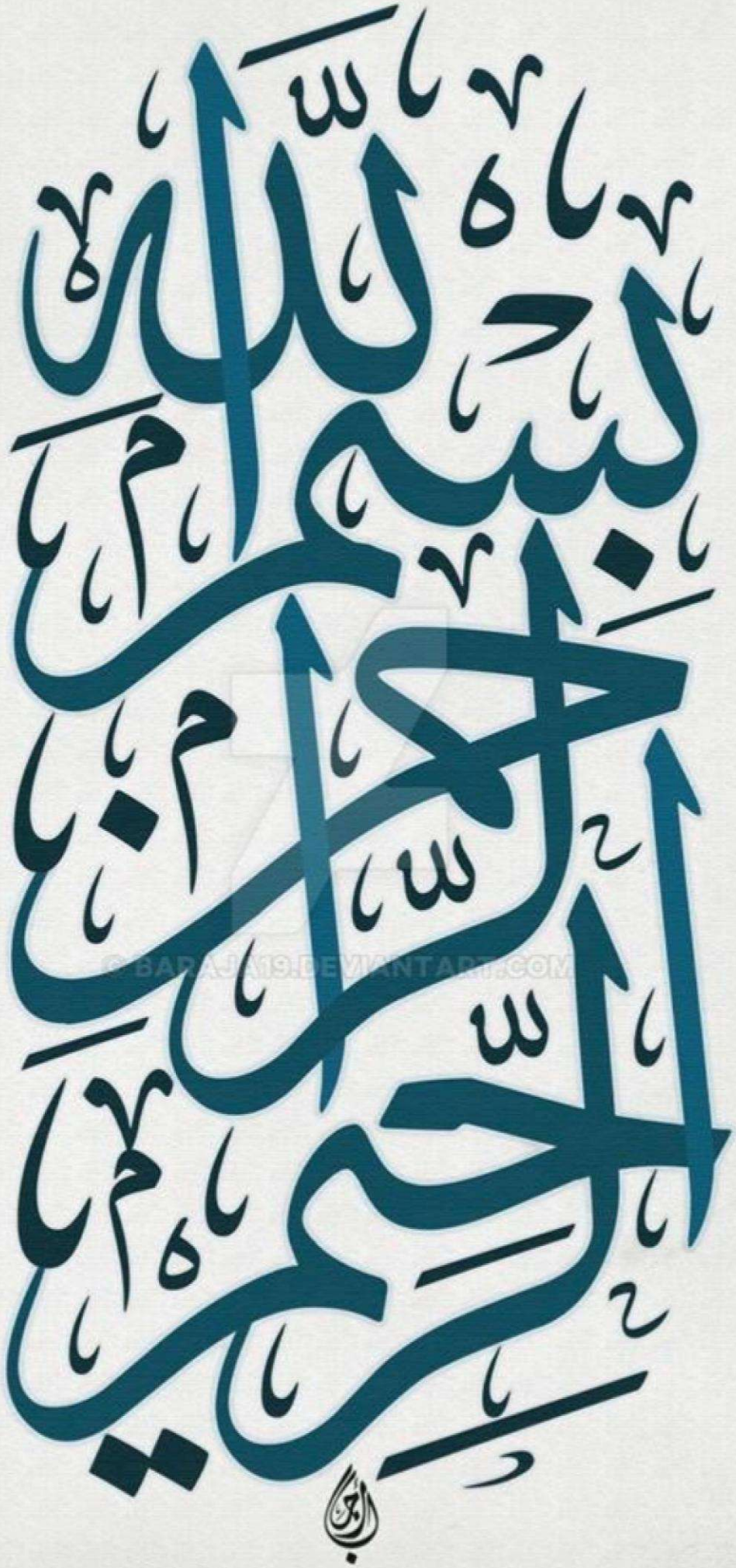
إشراف الأستاذ (ة):
د. قندسي خيرة

اللجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
د. مُحَمَّد ماكني	أستاذ محاضر	جامعة عين تموشنت	رئيسا
د. خيرة قندسي	أستاذة محاضرة	جامعة عين تموشنت	مشرفا، مقررا
د. إيمان بن سعيد	أستاذة محاضرة	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية:

2022/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

يقول الله **سبحانه وتعالى:**

﴿ربِّ أوزِعنِي أنْ أشْكُرَ نِعْمَتَكَ الّتِي أنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأنْ أعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وأدخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِين﴾.

قال رسول الله **صلّى الله عليه وسلّم:** {مَنْ لَمْ يَشْكُر النَّاس لَمْ يَشْكُر الله}.

الحمد لله على إحسانه والشّكر له على توفيقه وامتنانه، **ونشهد أنّ لا إله إلّا الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه، ونشهد أنّ سيّدنا ونبيّنا محمد عبده ورسوله،** الدّاعي إلى رضوانه **صلّى الله عليه وعلى آله وأصحابه وأتباعه وسلّم.**

بعد شكر الله **سبحانه وتعالى** أتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير إلى "**الوالدين العزيزين**" اللّذان كانا سندا لي وأعانوني وشجّعوني على الإستمرار في مسيرة العلم والنّجاح، وإكمال دراستي للوصول إلى أعلى المراتب.

كما لا يفوتني أعبّر عن خالص شكري وامتناني لمن شرّفني بإشرافه على مذكّرة بحثي، الأستاذة الفاضلة "**قندسي خيرة**"، جزاك الله خيرا.

كما أجزي جميل شكري وعرفاني لكلّ من أسهم في مسيرتي التّعليمية من الأساس إلى ما فوق الجامعة.

وصلّى الله على نبيّنا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم تسليما كثيرا،

والحمد لله ربّ العالمين.

إهداء

إلهي يطيب اللّيل إلّا بشكرك، ولا يطيب النّهار إلّا بطاعتك ولا تطيب اللّحظات إلّا بذكرك ، ولا تطيب الجنّة إلّا برؤية وجه الله جلّ جلاله، إلى من بلّغ الرّسالة وأدّى الأمانة ونصح الأمّة إلى نبيّ الرّحمة ونور العالمين.

إلى من غرس فيّ الإيمان وسقاه بالفيض والحنان، إلى من أطعمني السّعادة وعلّمني حبّ العمل الإرادة، إلى من جعل من نفسه جسر لبرّ الأمان، وأعطاني كلّ شيء ولم يرد لا جزاء ولا شكورا، إلى من جعل من حياته نورا أستقي بنوره الوهّاج، إلى الشّمعة الّتي تضيء دربي. إلى قرّة عيني ورمز عزّتي وافتخاري **"أبي الغالي"** حفظه الله وأطال عمره.

إلى مالكتي في الحياة، إلى معنى الحبّ والحنان والتّفاني، إلى من أحرقت سنوات عمرها شموعا لتضيء طريقي وتدفئ أيّامي من برد الأحزان وثقل الهموم، إلى من كان دعائها سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي بكلماتها الّتي ستبقى نجوما أهتدي بها اليوم والغد وإلى الأبد،. إليك وحدك يا تاج رأسي وسرّ سعادتي **"أمّي الغالية"** أطال الله في عمرها وحفظها لي.

إلى من أرسم في وجهه جميع اللّوحات، أذكره ملايين المرّات، إلى من تذوّقت مع أجمل اللّحظات وشاركني ذكريات طفولتي، إلى أخي الوحيد **"ياسين"** أدامك الله سندا لي.

إلى من كان تشجيعهم طاقة وكلماتهم راحة، إلى **"عائلتي الكريمة"**.

إلى كلّ من جمعتني بهم مقاعد الدّراسة، وشاءت الأقدار وكانوا معي في مشوار الحياة والصّداقة.

إلى من وقف معي سواء بالدّعاء والتّشجيع، بإسداء نصيحة أو توفير معلومة...

إلى كلّ أساتذتي الأفاضل في قسم اللّغة والأدب العربي بجامعة **"بلحاج بوشعيب"**.

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي.

وأسأله جلّة قدره أن يجعل علمي شاهدا لي لا عليّ... اللّهم أمين.

بشرى

مقدمة

❖ مقدمة

الحمد لله بلا ابتلاء و الآخر بلا انتهاء، المنفرد بقدرته والتّعالي الجهات، أحمده على حِلمِه بعد عِلمِه وعلى عفوه بعد قدرته. مع أفضل الصّلاة وأطيب السّلام على نبيّنا الحبيب المصطفى، الّذي بُعث آخرا واصطفى أوّلا وجعلنا من أهل طاعته.

أمّا بعد: يعتبر الشّعر أرقى أنواع الفنون الأدبية خاصّة في العصر الحديث، لما يحمله من قيم جمالية أثّرت على الصّعيد الشّكلي والموضوعي في الشّعر وزادته رفعة وسموّا، وكذلك لما توفّر فيه من خصائص فنية الّتي عدّت من أساسيّات بناء القصيدة العربية.

فالشّاعر كعادته يلجأ للّغة في كونها العنصر الأساسي في الشّعر، ولا بدّ من احتضانها كطريقة فنية إبداعية، باعتبار الشّعر طريقة للتّعبير عن نفسية الشّاعر المعاصر وقضاياه، ويفضّل دائما تجديدها بتشكيل نصّ شعري يتماشى مع رغباته ومتطلّبات واقعه.

وكانت مهمّة الباحث هنا الكشف عن كلّ تحديث في بناء النصّ الشعري ومعرفة خباياه وتحديد إيحاءاته بدراسة ملّ ما يخصّ القصيدة من ناحية الأسلوب الباطني الّذي يلعب دورا أساسيّا في البنى الشّعرية. ومنه فالدّراسة الأسلوبية هي موضع الإعتبار في الحكم على الشّعر، والجزء الأصيل في حركات التّجديد الشّعري طوال عصور الأدب المختلفة. ومن الممكن القول أنّه لا يوجد باحث يتصدّى لدراسة الشّعر ونقده، دون أن تكون دراسة البنى الأسلوبية أو التّحليل الأسلوبي ذروة عمله وجوهر بحثه ولبابه.

وعليه فإنّ أيّ دراسة مبنية أساسا على جملة من الإشكاليّات الّتي يكون لها فضل في تحديد المسار البحثي، وقد انبنى بحثنا على التّساؤلات المتمثّلة في:

- ما هي مستويات القراءة الأسلوبية للنّص الشّعري؟
- كيف تجلّت معالم الأسلوبية في قصيدة **"قافية على دموع القدس"** ل**"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**؟

وتماشيا مع الدّراسات المتجدّدة يوميّا في عالمنا المعاصر بميدان الأدب، فضّلنا أن نختار موضوع **البنى الأسلوبية في قصيدة "قافية على دموع القدس"** للشّاعر الجزائري **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**، وكان دافعنا لاختيار هذا الموضوع هو الميول الشّخصي لأسلوب الكتابة عند **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"** الّذي يجذب قارئه لكثرة استعمال الخصائص الفنية في الشّعر الّتي تزيد الأسلوب جمالا. إضافة إلى طبيعة هذه الدّراسة وما تشتمل عليه قصيدة **"قافية على دموع القدس"** من أبعاد عميقة وخفية.

فهذا الموضوع سيدرس شعرا غفل عنه المختصّون، ويبيّن ما يحمله من قيم فنية جمالية، والّتي تصبّ ضخم إثراء العمل الشّعري وصقل موهبة الشاعر فيه. ممّا جعلناه محور اهتمامنا في الدراسة، وبناءا على ذلك سعيت لتقديم قراءة جديدة لعمل الشّاعر بالتّحليل الأسلوبي.

وللإجابة عن ما طرحناه من أسئلة الّتي شكّلت بدورها هذا البحث الّذي سار وفق خطّة تتماشى مع طبيعة الموضوع، إرتأينا أن نقسّمه إلى فصلين، يسبقهما مدخل، متبوعان بخاتمة ثمّ ملحق.

كانت البداية بمدخل الموسوم ب **"تحديد المفاهيم"**، والّذي يتضمّن المصطلحات الّتي يرتكز عليها البحث **كالبنية، الأسلوب، و الأسلوبية**، ثمّ جاء الفصل الأوّل بعنوان رئيسي **"مستويات التّحليل الأسلوبي"**، أدرجنا فيه أهمّ العناصر الّتي تدخل ضمن مستويات الدّراسة الأسلوبية (**الصّوتي، التّركيبي، الدّلالي**)، للكشف عن بنياتها المختلفة (**الصّوتية، الصّرفية، النّحوية، الدّلالية**)، أمّا الفصل الثّاني عنونته ب**"تجلّيات التّحليل الأسلوبي في قصيدة "قافية على دموع القدس" ل"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**، والّذي كان عبارة عن تطبيق للدّراسة الأسلوبية وإبراز مستوياتها بما فيها من آليات والّتي تساعد على تحليلها. بعدها أنهيت دراستي بخاتمة، عزمت فيها حوصلة لما جاء في البحث والّتي تناولت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها. يليه ملحق حوى نبذة عن حياة الشّاعر الجزائري **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"** وأعماله، إضافة لقصيدة **"قافية على دموع القدس"**.

فكلّ دراسة إلّا وكانت وفق منهج معيّن، فقد اعتمدت على المنهج **"الوصفي التّحليلي"** الّذي يغوص في النّصوص الشّعرية، ويفكّ وحداتها المتداخلة بالتّحليل الدّقيق المتكامل، لتوضع بين أيدي المتلقّين في حلّة من البناء النّقدي الّذي يبرز قيم الجمال ويسهّل عمليّة توصيل النّصّ الإبداعي وتذوّقه.

ولعلّ أهمّ المصادر الّتي اعتمدت عليها وأفادتني في دراستي للموضوع: **الأسلوب والرّؤية والتّطبيق** (يوسف أبو العدوس)، **موسيقى الشّعر** (إبراهيم أنيس)، و **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع** (أحمد الهاشمي)، بالإضافة إلى مراجع أخرى تهمّ هذه الدّراسة.

ورغم إلحاحي الشّديد على تفادي الصّعوبات الّتي يمكن أن تواجهني خلال مساري لدراسة هذا الموضوع، إلّا وأم كان لا بدّ من مواجهة البعض منها، كقضية ترتيب المادة العلمية، وكذا صعوبة التّعامل مع النّص ذاته لما ينطوي عليه من أسرار وخبايا، وما ينفت ح عليه من أوجه التّأويل والتّحليل، مع نذرة وجود دراسات سابقة للموضوع. إضافة للضّغط النّفسي الّذي يعيشه الطّالب أثناء أيّامه الأخيرة من مساره الّدراسي، إلّا أنّ الصّعوبات قد هانت بعون الله تعالى.

وفي الأخير أقدّم جزيل الشّكر والإمتنان لأستاذتي ومشرفتي **"قندسي خيرة"** على اهتمامها ومراعاتها وحسن تعاملها ونصحها وتسهيلها لإتمام هذا البحث ولها منّي كلّ الشّكر والتّقدير. وأتمنّى أن أكون قد وفّقت في مسعاي، وأن تبقى هذه الصّفحات ذكرى على مبتغاي، وأدعو الله سبحانه وتعالى أن يمنّ عليّ برضاه وحسن عاقبته، إنّه غفور رحيم.

شرقي بشرى

عين تموشنت، يوم: 2023/05/15

مدخل:
تحديد المفاهيم

- مفهوم البنية.
- مفهوم الأسلوب.
- مفهوم الأسلوبية.

أ). الأسلوبية عند الغرب.

ب). الأسلوبية عند العرب.

ظهر مصطلح "البنيّة الأسلوبية" نتيجة للدراسات التي قام بها اللغويون، وتعدّدت مفاهيمها في مختلف المجالات، لما صاحبها من إتساع في دائرة الأدب وتطوّره، ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مصطلحات لتحديد مفهومها الدقيق .

❖ مفهوم البنية.

لمصطلح البنية المترجم عن المصطلح الغربي (structure) أثرا ثبتت أهمّيته في الفكر الإنساني الحديث، فقد ظهر مع ظهور دروس العالم اللّغوي.

* **لغة:** تشتقّ كلمة "بنية" من الفعل الثّلاثي "بنى" أيّ شيّد، وتعني البناء أو الطّريقة. وجاء في لسان العرب "البِنية والبُنية: ما بنيتهم وهو البِنى والبُنية...، البِنية: الهيأة الّتي بنيت عليها، وفلان صحيح البِنية أي الفطرة"[1]، تدلّ على الكيفية الّتي يكون عليها البناء أو الكيفية الّتي شيّد عليها. وفي معجم آخر "البنية: جمع بُنى وبِنى، هيئة البناء، ومنه بِنية الكلمة أي صيغتها" [2]، فهي تحمل معنى المجموع والكلّ المؤلّف من ظواهر متماسكة، فكلّ تحوّل في البنية يؤذي إلى تحوّل في الدّلالة.

* **إصطلاحا:** تعتبر "البنية" في علوم اللّغة والفلسفة مذهبا مؤداه الإهتمام بالنظام العام لفكرة أو لعدّة أفكار مرتبطة، وقد امتدّ هذا المذهب إلى علوم اللّغة عامّة وعلم الأسلوب خاصّة. فالبنية "ليست مجرّد تعبير عن الكلّ الّذي لا يمكن ردّه إلى مجموع أجزائه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النّظر إلى «الموضوع» على أنّه «نظام» أو «نسق» حتّى يكون في الإمكان إدراكه أو التّوصّل إلى «معرفته»" [3]، وهنا يخلق العمل الأدبي الّذي يترتّب عنه النّظم الّتي تتّخذها الوحدات المتكاملة فيما بينها.

لا تكاد كلمة "البنية" تعني شيئا واحدا لأنّها تعني كلّ شيء، باعت بها كلمة وا سعة تتكوّن من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميّزة للنّسق، وحتّى نقف على الدّلالة الدّقيقة لهذه الكلمة الّتي لطالما

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1119، ص 165.
[2] شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط 4، 2004، ص 72.
[3] زكرياء إبراهيم، مشكلات فلسفية ٨: مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، 1990، ص 08.

اختلف الباحثين في تعريفها، فقد عرّفها لنا عالم النّفس المشهور **"جان بياجيه"** أن "البنية هي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التّحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية..." [1] ، أيّ أنّها تسعى إلى تحقيق معقولية كاملة مكتبة بذاتها. كما عرّف البنية "بأنّها انتظام ذاتي، بمعنى أنّها لا تحتاج إلى ماهو خارجي لتكسب عمليّاتها التّحويلية صبغة مشروعة وتقوم التّحويلات بالمحافظة على القوانين الذّاتية الّتي تجري هذه التّحويلات و تأمينها"[2].

فإذا ما انتقلنا إلى تعريف آخر للبنية نجد**"ليفي إشتراوس"** يقرّر بكلّ بساطة أن "البنية تحمل –أولا و قبل كلّ شيء– طابع النّسق أو النّظام. فالبنية تتألّف من عناصر يكون من شأن أيّ تحوّل يعرض للواحد منها، أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى" [3]. فهي الّتي تربط بين عناصر الكلّ الواقعي أو تجمع أجزائه، وهي القانون الّذي بتصوّر الإنسان يمكن أن يضبط به العلاقات بين مختلف العناصر.

في حين آخر نجد **"دي سوسير"** قد حرص على تأكيد حقيقة أخرى وهي أنّه لا يمكن أن تكون ثمّة "بنية" إلا حيث تكون ثمّة "لغة"، إذ يؤكّد أنّ "اللّغة هي نسق لا يعرف سوى نظامه الخاصّ، وأنّها قد أصبحت محصورة بالفعل بين طرفي كماشة «النّظام» أو «النّسق»" [4]. والملاحظ هنا أنّه لم يستخدم كلمة "بنية" وإنّما استخدم كلمة "نسق" أو "نظام" لأنه المفهوم الأساسي في نظره، وبهذا فمفهوم البنية مرتبط ارتباطا جذريا بمفهوم العلاقات داخل نظام لغة من اللّغات.

على الرّغم من تعدّد التّعريفات يبقى الآن الإهتداء إلى تعريف واحد يمكن عن طريقه تحديد مفهوم "البنية" تحديدا منطقيّا دقيقا، فمن الممكن الإجماع على الأخذ بما قدّمه لنا **"لالاند"** حين قال:

---

[1] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، دار منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص 08.

[2] ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مر: د.ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986، ص 13.

[3] زكرياء إبراهيم، مشكلات فلسفية ٨: مشكلة البنية، مرجع سابق، ص 31.

[4] المرجع نفسه، ص 46.

"إنّ البنية هي كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقّف كلّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلّا بفضل علاقته بما عداه" [1]. وبذلك فالبنية كيان مستقلّ من العلاقات الدّاخلية المتكوّنة على أساس التّدرّج، وهي نتاج لمبادئ ذات طابع شكلي موضوعي تتّسم بمجموعة من الخصائص: الكلّية، الشّمولية، التّحوّلات والضبط الذّاتي.

❖ مفهوم الأسلوب.

يعدّ "الأسلوب" من الدّعائم الأساسيّة في ظلّ البحث البلاغي وسيطرته على الفكر النّقدي الأدبي، فظهور علم اللّغة أو اللّسانيات الحديثة كان له الفضل الأكبر في فتح مجال جديد ينافس العلوم القديمة، ألا وهو مصطلح "الأسلوب".

* **لغة:** تشتقّ كلمة "الأسلوب" من الفعل "سلب". ونجد **"ابن منظور"** يقول: "يقال للسّطر من النّخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطّريق والوجه والمذهب...، والأسلوب بالضمّ الفنّ، يقال: أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه..." [2]. وفي "معجم الوسيط" شُرح "الأسلوب" بأنّه "الطريق: ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه. وطريقة الكاتب في كتابته، والفنّ: يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة" [3]. وقد عرّف **"البستاني"** في قوله: "الأسلوب الطّريق والفنّ من القول جمع أساليب"[4]. ويتّضح لنا من خلال هذه المفاهيم أنّ المعجميّين قد حصروا دلالة لفظ "الأسلوب" في "الطّريق والفنّ من القول"، وهذه الدّلالة ثابتة لا تختلف عند باقي المعجميّين العرب القدامى منهم والمحدثين.

[1] زكرياء إبراهيم، مشكلات فلسفية ٨: مشكلة البنية، مرجع سابق، ص 38.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 2058.

[3] شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 441.

[4] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة ساحة رياض الصلح، بيروت، د.ط، 1987، ص 419.

* **إصطلاحا:** قد ورد ذكر مصطلح "الأسلوب" في كثير من الدّراسات في التّراث العربي، وهو يعني عندهم الكيفية الّتي يشكّل بها المتكلّم كلامه سواء كان شعرا أو نثرا، فالأسلوب "هو طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة الكتابة لكاتب من الكتّاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور"[1]. فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التّعريف المضاعف عن القدامى.

وقد يتّصل مفهوم "الأسلوب" عند البعض بالغرض والموضوع، وربّما اقترب من مفهوم النّظم الّذي يمثّل الخواص التّعبيرية في الكلام، وذلك نجده في كتابات **"عبد القاهر الجرجاني"** في قوله: "وأعلم أنّ الإحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشّاعر في معنى له وغرض أسلوبا -والأسلوب الضّرب والنّظم والطّريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجئ به في شعره..."[2]، فالأسلوب هو الصّورة اللّفظية الّتي يعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار.

حيث أشار إلى صعوبة تحديد مفهوم "الأسلوب" معظم من حاول دراسته، فمفهومه يتحدّد ويتّسع في الوقت الّذي بدأت فيه الدّراسة تأخذ شكلا منظّما، ممّا جعل بعضهم يعطيها إسم الأسلوبية، يرى "**بيير جيرو**" أنّ "مضمون كلمة الأسلوب واسع جدّا، وهو عندما يخضع للتّحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلّة"[3]، حيث أنّه لم يشكّك في وجود "الأسلوب" إنّما استخلص وجوده في كلّ المجالات الفنّية.

وكإجابة عن الأسئلة الّتي شكّكت في وجود "الأسلوب" نجد **"عبد السّلام المسدي"** يسعى إلى تحديد مفهومه باعتماده على (الحدس) باعتباره مصدرا معرفيّا يقينيّا، وشرح ذلك في قوله: "هذه المقدّمات من شأنها أن تُعَقِّلْنَ محاولة إثبات «الأسلوب» في حدّ ذاته كظاهرة وجوديّة، ذلك أنّ الحدس الفنّي لا يترك مجالا للشّك في إمكانية تميّز «أسلوب» ما عن «أسلوب» آخر، ولا في إمكانيّة تفرّد

[1] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط2، 1994، ص 09.
[2] عبد القادر زين، الأسلوبية بين القدامى والمحدثين، مجلة التراث، الجلفة، العدد9، سنة 2013، ص 103.
[3] بيير جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص 10.

«أسلوب» شخص عن «أسلوب» شخص آخر..."[1]. ومن خلال عرض مجموعة من التّعريفات نستنتج من ذلك أنّه لا ينبغي على الإطلاق الشّك في وجود ظاهرة "الأسلوب".

كما نجد "الأسلوب" يشكّل لغة تتميّز بالإكتفاء الذّاتي تغرس في أسطوريّة المؤلّف الذّاتية السّرية، و الواضح أنّ تعريف **"رولان بارت"** للأسلوب قد أكّد ذلك من خلال قوله: "يتشكّل تحت إسم الأسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغترف إلّا من الميثولوجيا الفردية والسّرية للكاتب، ولا تغوص إلّا في الأسطورة الشّخصية للكاتب، وفي المادّة التّحتية للكلام حيث يتشكّل أوّل زوج من المفردات والأشياء حيث تستقرّ نهائيّا الموضوعات اللّغوية الكبرى لوجود الكاتب"[2].

ولعلّ هذا ما يتّضح من خلال دراسة الأسلوب والكتابة والأخذ بعين الإعتبار أنّهما يتميّزان عن اللّغة، فهذه الأخيرة تُعدّ أحد النّظريات الّتي ترشدنا في إصلاح الكلام ومطابقته لقوانين النّظم ، "فصياغة الأسلوب هي فنّ...، تتكوّن من الجمل والعبارات والصّور البيانية "[3]، فإذا بنا القول أنّ الأسلوب هو طريقة الأداء الّتي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى غيره بهذه العبارات اللّغوية.

والّذي يعنينا هنا أنّ "الأسلوب" منذ القدم إلى يومنا هذا يُعتبر الطّريقة في الكتابة أو الإنشاء أو اختيار الألفاظ وتأليفها للتّعبير عن المعاني قصد الإيضاح، أو هو الضّرب من النظّم والطّريقة فيه. ثم بدأ "الأسلوب" يتحدّد ويتّسع في الوقت الّذي بدأت فيه الدّراسة تأخذ شكلا منظّما ممّا جعل البعض يطلق عليها إسم "الأسلوبية".

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت، ص 60.

[2] رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: مُحَمَّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص 17.

[3] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991، ص 43.

❖ مفهوم الأسلوبية.

تعدّ "الأسلوبية" مدرسة لغوية تعالج النّص الأدبي من خلال عناصره ومقوّماته الفنّية وأدواته الإبداعية، متّخذة من اللّغة والبلاغة جسرا تصف به النّص الأدبي.

يشتمل مصطلح "الأسلوبية" على ثنائية معرفية، "فسواء انطلقنا من الدّال اللّاتيني للّفظة أو من المصطلح الّذي كان له ترجمة في العربية، فإنّنا نقف عند دالّ مركّب جذره «أسلوب» «style» ولاحقته «ـية» «ique»...، فالأسلوب ذو مدلول ذاتي وبالتّالي نسبي، واللّاحقة تختصّ -فيما تختصّ به- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي" [1]، وهكذا يبدو لنا من اليسير تعريف الأسلوبية بأنّها "علم الأسلوب".

ونظرا لرحاب الميادين الّتي تتّخذ الحقول المعرفية في تحديد دلالات مصطلحات "الأسلوبية" واستمرار مفاهيمها، فلا يمكن القول أنّها تعني بشكل من الأشكال التّحليل اللّغوي لبنية النّص، ومن ثم تعرّف "الأسلوبية" بأنها: "فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتّحليلات التّفصيلية للأساليب الأدبية أو للإختبارات اللّغوية الّتي يقوم بها المتحدّثون والكتّاب في السّياقات -البيئات- الأدبية وغير الأدبية"[2]، أيّ يمكن الخضوع للموضوع بالدّرس والتّحليل.

لقد ارتبطت نشأة "الأسلوبية" والبحث عن مكامن الجمال في النّصوص الأدبية، لما فيها من الفنّية والجمالية، ذلك أنّ "الأسلوب فنّ من الكلام يكون قصصا، أو حوارا، أو تشبيها، أو مجازا، أو كتابة، أو تقريرا، أو حكما، أو أمثالا" [3]، وهنا توضّح طبيعة الأساليب الّتي تعتمدها "الأسلوبية" في الدّراسة والتّحليل، باعتبارها منهجا نقديّا جديدا يقوم بالحكم على الأعمال الأدبية.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 34.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2007، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

واستمرّ الإهتمام بهذه الدّراسات الأسلوبية خاصّة وأنّها وجدت حقلا خصبا تستقي منه منابعها المعرفية، وهو حقل اللّسانيات العامّة لتداخله مع العديد من العلوم الأخرى، وخاصّة فيما يتعلّق بتوليد مصطلحات جديدة الّتي تجعل كلّ فرد بشخصيته الّتي تميّزه عن غيره، "فلِكلّ فرد معجمه اللّغوي المتميّز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنّها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه، ولكلّ فرد طريقته الخاصّة في بناء الجمل والربط بينهما..." [1]. ولعلّ هذه الفكرة الأولى هي الّتي أدّت إلى نشوء "علم الأسلوب".

معظم الدّراسات في "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" تعتمد على منهج معيّن في أحد فروع علم اللّغة، فتتناول حيلة لغوية معينة تبحث عن الآثار الّتي يمكن أن تنتجها الدّراسة الأسلوبية، أو البحث عن الحيل الممكنة الّتي يمكن أن يحدثه التّأثير الأسلوبي. "فالحيل الأسلوبية —بوجه عام– أكثر تحديدا وانضباطا وأقرب مأخذا، ومن ثم أنسب للإبتداء بها من التّأثيرات الأسلوبية" [2]، وهذه الحيل تساعد على إظهار معنى التّأكيد وتلك الّتي تحقّق توازن الجملة في اللّغة.

كما أنّ "دراسة الإمكانيات الأسلوبية هي دراسة وصفية، لأنّ هذه الإمكانيات وطرق استعمالها ظواهر متزامنة لا صلة لها –غالبا– بالسّوابق التّاريخية، ويمكن للمرء بمقارنة الإستعمال الجاري في كلّ عصر بتتبّع تطوّر هذه الإمكانيات" [3]، وبذلك تكسب الدّراسة الأسلوبية بعدا تاريخيّا بالتقاط التّغيّرات الأسلوبية الّتي شهِدتها العناصر اللّغوية في أجيال متعاقبة. فالغرض من هذه الدّراسة هو تحديد مجال البحث وتطويره بدراسة التّأثيرات الأدبية الخالصة للّغة، وفحص الحيل التّعبيرية والإيحائية المتداخلة في شكل الأدب ومضمونه.

[1] شكري مُحَمَّد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة، ط2، 1992، ص 29.
[2] شكري مُحَمَّد عياد، إتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، 1985، ص 104.
[3] المرجع نفسه، ص 104.

فقد تعدّدت مفاهيم "الأسلوبية" ومناهجها، وكتب عنها مختلف الباحثون، ومنهم من أخذ الحديث عنها من منظورها الغربي وآخرون انشغلوا بجذورها في التّراث العربي.

أ). الأسلوبية عند الغرب: نشأت "الأسلوبية" عند الغربيّين وتطوّرت حتّى أصبح من الممكن اعتبارها البلاغة الجديدة الّتي ترعرعت في ظلّ الكشوفات اللّسانية الحديثة.

كان يتّبع **"شارل بالي"** طريقته الخاصّة في تحليل الدّراسة الأسلوبية، والّتي تقوم على ما في اللّغة من وسائل تعبيرية الّتي تبيّن المفارقات العاطفية والجمالية فيها، فقد "اقتصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللّغوية المميّزة والعمل المتبادل للوقائع التّعبيرية، الّتي تساعد على تشكيل نظام وسائل التّعبير في اللّغة" [1]. فعلم الأسلوب حسب رأيه "ينبسط على رقعة اللّغة كلّها فجميع الظّواهر اللّغوية إبتداءا من الأصوات حتّى أبنية الجمل الأكثر تركيبا، يمكن أن تكشف عن خاصية أساسية في اللّغة المدروسة...، وأنّ علم الأسلوب لا يدرس قسما من اللّغة بل اللّغة بأكملها..." [2]، أيّ أنّه يكشف الأشكال التّعبيرية لأيّ عمل أدبي ويبرز قيمته الجمالية، وأنّ اللّغة من أدوات التّعبير الّتي تعبّر عن أفكارنا بل عن عواطفنا أيضا.

كما يرى عالم اللّغة **"ليو سبتزر"** أنّ أهم ما أشارت إليه أغلب الدّراسات الغربية والعربية هو محاولة رصد تاريخ "الأسلوبية" وبيان اتّجاهاتها، فقد أقرّ أنّ "التّحليل الأسلوبي كفيل باستقراء نفس المؤلّف، وكان تحليله للأثر الأدبي كفيل بوصفه تعبيرا عن فعالية نفسية تحكّمت به...، وفي هذا السّياق يعدّ علم الأسلوب قادرا على إدراك كلّ ما يتضمّنه فعل الكلام من أمور فريدة" [3]، إذ أنّه يربط خاصية "الأسلوبية" بروح المؤلّف، ولعلّ منهجه يعتمد على التّذوّق الشّخصي، وهكذا يتمّ الإنتقال من اللّغة والأسلوب إلى الرّوح والمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب، دار هومة، الجزائر، ج 1، 2010، ص 64.

[2] شكري مُحَمَّد عياد، إتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص 31.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب، مرجع سابق، ص 73.

حيث نجد باحثا آخرا لا يقلّ جهده على من ذكرناهم سابقا وهو **"ميشال ريفاتير"**، الّذي أبرز دور "الأسلوبية" واهتمّ بالجوانب الشّعرية في النّصوص الأدبية. فأكّد أنّه "إذا كان الأثر الأسلوبي يتعلّق بالقارئ فإنّ النّص نفسه سيتعدّد أثره بتعدّد القرّاء له" [1]، وبهذا فإنّ الآثار الأسلوبية تُأخذ من كلّ نص أدبي الّذي يشكّل بنية فريدة خاصّة به.

ب). الأسلوبية عند العرب: لقد طرح باحثين الوطن العربي نظريّات جديدة لدراسة النّصوص الأدبية دراسة أسلوبية، نذكر منهم:

الباحث **"عبد السّلام المسدي"** الّذي حاول تأصيل "الأسلوبية" في العربية بتبنّي جهود الباحثين الغربيّين وأقرّ من جاء به البعض، باعتبار أنّ "الأسلوبية" هي البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب، إذ أنّ "الصّورة اللّفظية الّتي هي أوّل ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلّة، وإنّما يرجع الفضل في نظامها اللّغوي الظّاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلّم، فكان بذلك أسلوبا معنويّا ثمّ تكوّن التّأليف اللّفظي..."[2]، فالمادّة في الأدب هي اللّغة وهي أبدية القرار.

كما سعي **"المسدي"** سعيا حديثا إلى البحث عن التّرابط بين علم البلاغة العربية القديمة وعلم الأسلوب الحديث، حيث أنّ النحو كان سابقا في الزّمن للأسلوبية إذ يعتبر شرط واجب لها، فهو "يحدّد لنا ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعها أن تتصرّف فيه عند استعمال اللّغة. فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت"[3]. مصرّا بذلك على أنّ "الأسلوبية" علم لساني يدرس مجال التّصرف في القواعد النّحوية الخاصّة باللّغة المقصودة، فهي حبل التّواصل وخطّ القطع غي الوقت نفسه، أيّ أنّها امتداد للبلاغة ونفي لها في حين آخر.

[1] بيير جيرو، الأسلوبية،، مرجع سابق، ص 125.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 56.

ونجد **"شكري عيّاد"** يعرض لنا موقفه ويبيّن أنّ اللّغة لها نفعا هامّا في الدّراسة الأسلوبية، فهذه الأخيرة "يجب عليها أن تُعنى بجميع مظاهر حياتنا اللّغوية (المتن، التّراكيب، والأصوات...)، جاعلا أساسها اللّغة التّلقائية المتكلّمة...، وتنصب ملاحظاتها إمّا على الخصائص الموضوعية للّغة، وإمّا على أنماط التّعبير الّتي تُوجدها هذه اللّغة" [1]، ثمّ إنّ الأسلوبية "لا تكتفي بدراسة الظّواهر اللّغوية في عصر واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبّع تطوّر الظّاهرة على مرّ العصور" [2]. ويلخّص **"شكري عيّاد"** أنّ الدّراسة الأسلوبية يجب أن تتناول عصرا واحدا محدّدا مع تتبّع تطوّر اللّغة، كما قد فرّع "الأسلوبية" إلى قسمين: "علم أسلوب عام" يهتمّ بالخصائص الأسلوبية الموضوعية في اللّغات عامّة، و "علم أسلوب خاصّ" يدرس القيم الأسلوبية التّعبيرية خاصّة بلغة معيّنة.

حيث اختار **"صلاح فضل"** استعمال مصطلح "علم الأسلوب" بدلا من لفظة "الأسلوبية"، وأشار إلى جهود الباحثين العرب الّذين حاولوا تأصيل علم الأسلوب في العربية، فيرى أنّ "علم الأسلوب هو ضرورة تقتضيها حاجتنا إلى عصرنة خطابنا الأدبي وفق مناهج علمية، تمكّننا من الوصول إلى تحليل الخصائص الجمالية للغتنا والمنجز من أدبنا، بإجراءات علمية وأدوات منهجية دقيقة دون أن نغفل أنّه لكلّ لغة خصائصها الجمالية" [3]، فقد وضع للأسلوبية العربية أسس علمية وجمالية. كما نجد **"صلاح فضل"** دائما ما يشير إلى ارتباط الدّراسات القديمة بالتّطوّر الّذي لحقته الدّراسات اللّغوية الحديثة، وأنّ اللّغة في جوهرها مجموعة من الوقائع الأسلوبية، باعتبار الأسلوب يشمل كلّ عنصر متداخل في اللّغة.

كخلاصة لما ذكرناه من تعريفات من المنظور الغربي والعربي، فالأسلوبية تسعى إلى وصف الظّواهر اللّغوية المشكّلة للخطاب الأدبي وتحليلها والبحث في دلالاتها، والكشف عن أبعادها الجمالية والفنية دون الخروج عن سياق النّص والتّعسّف في تفسيره.

---

[1] شكري مُحَمَّد عياد، إتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص48.

[2] شكري مُحَمَّد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص48.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل خطاب، مرجع سابق، ص35.

الفصل الأول:
مستويات التّحليل الأسلوبي

- ❖ المبحث الأول: المستوى الصّوتي.
  - الموسيقى الخارجية (البنية العروضية).
  - الموسيقى الدّاخلية (البنية الصّوتية).
- ❖ المبحث الثاني: المستوى التّركيبي.
  - دراسة الأسماء والأفعال.
  - دراسة الأدوات.
  - دراسة الجمل.
  - الأساليب الشّعرية.
- ❖ المبحث الثالث: المستوى الدّلالي.
  - الصّور الشّعرية.
  - المحسّنات البديعية.
  - الحقول الدّلالية.

تتعامل الدّراسة الأسلوبية مع أنظمة اللّغة بوصفها نظاما اجتماعيّا تواصليّا، على نحو يجعل دراسة التّعبير اللّغوي تقع ضمن المستويات: **الصّوتية، التّركيبية، والدّلالية.**

❖ المبحث الأول: المستوى الصّوتي.

يعدّ الجانب الموسيقي من أهمّ الجوانب الّتي تميّز الإبداع الشّعري، وتلفت انتباه القارئ وتجذبه للتّفاعل مع القصيدة، والموسيقى من الشّعر كنبضات القلب من الجسم تتغيّر إيقاعاته وفق الحالة النّفسية الّتي تتأثّر بها. ويمكننا الحديث عن جانبين من الموسيقى في أي عمل شعري، وهما: **الموسيقى الخارجية والموسيقى الدّاخلية.**

- **الموسيقى الخارجية (البنية العروضية):** تشمل الأوزان الشّعرية والقوافي، وأثرها الموسيقي في النّص الشّعري. هذا ما حدّده **"قدامى بن جعفر"** في كتابه "نقد الشّعر" عند تحديد مفهوم الشّعر حسب عناصره الأولية الأربعة، فنجدها في قوله: "المفردات الّتي يحيط بها حدّ الشّعر على ما قدّمنا القول فيه أربعة وهي اللّفظ والمعنى والوزن والقافية..." [1]، ومنهم عنصران يمثّلان الموسيقى الخارجية ألا وهما: الوزن والقافية.

وباعتبار أنّ موسيقى الشّعر هي القالب المحكم الّذي يتضمّن المعنى، يمكن القول أنّها "تنشأ من إدراك الإنسجام المتولّد من ظاهرة صوتية معيّنة وتكرارها على نحو خاصّ" [2]، هذه مجموعة القواعد الّتي يقوم على أساسها الفنّ الموسيقي للقصيدة.

كما سمّيت بالبنية العروضية باعتبار العروض هو العلم الّذي يدرس أوزان الشّعر، الّذي من مهامه تعريف الوحدات المكوّنة في الوزن وتحديد قوانين تركيبها ووضع القواعد الّتي تخضع لها القصيدة العربية..."[3]، أيّ أنّها تساعد على تحليل النّص الشّعري ودراسته على نحو أسلوبي وفق هذه القوانين.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط 1، 1302، ص 07.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص157.

[3] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 1998، ص 06.

أ). الوزن: لم يرَ القدماء في الشّعر أمرا جديدا يميّزه عن النّثر إلّا ما يُشمل عليه من أوزان وقوافي، إلى أن بدأ النّقاد في العصور الحديثة محاولة البحث في معاني الشّعر وكشف ما فيه من أسرار وخصائص تميّزه عن النّثر.

حين نستعرض ما درجت إليه الشّعوب من أوزان وما ألّفوه من نظم، نلحظ أنّ التّجديد فيها نادر وتطوّرها بطيء، وذلك لأنّ ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللّغوية يتطلّب زمنا طويلا وكثرة الإنتاج الشّعري حتّى يعتاده السّامعين، وهذا "التّطور البطيء في الأوزان أمر طبيعي لأنّ الشّعوب تتطلّب الزّمن الطويل، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أجيالا وقرونا وعلى يدي شعراء متعدّدين، قبل أن تألف الآذان ذلك الوزن وتكتل من مقاطعه مجاميع منسجمة فيها النغم والموسيقى"[1].

فيمكن للمحدثين من شعرائنا أن يجدّدوا ولكن بتأنّي ورفق، حتّى لا يفاجئوا قرّائهم بما لم تألف آذانهم، ذلك يكون بالإقتصار في نظمهم على ما شاع من أوزان، "فإذا ابتكروا وزنا حاولوا جهدهم أن ينظّموا منه الكثير وأن يتعاونوا في كثرة النّظم منه، بحيث يصبح مألوفا تقرّب نسبة شيوعه من تلك الأوزان الّتي ألّفها النّاس وتعوّدوها" [2]، أيّ لا بدّ من الإتّحاد في معظم الأوزان وتقارب نسبة شيوعها في الشّعر، فليس من المعقول أن يكون لكلّ شاعر أوزانه الخاصّة.

ونظرا لما استحدث من أوزان في العصور المتأخّرة فهي كثيرة تتكوّن من تفعيلات مختلفة، وعلى حسب رأي **"محمود علي السّمّان"** هي: "عشر تفعيلات: تفعيلتان خماسيتان، هما: فعُولُن وفاعِلُن، وثماني تفعيلات سباعية، هي: مُسْتَفْعِلُن و مُسْتَفْعِ لُن وفاعِلاتُن وفاعِ لاتُن ومَفاعِيلُن ومُفاعَلَتُن ومُتَفاعِلُن ومفْعولات"[3]. غير أنّه يمكن الإستغناء عن التّفعيلتين: مُسْتَفْعِ لُن وفاعِ لاتُن، نظرا لقلّة استعمالهما في الشّعر الحرّ.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 16.
[2] المرجع نفسه، ص 18.
[3] محمود علي السّمّان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، 1983، ص 31.

بذلك فلا بدّ أنّ كلّ كلمة نتلفّظ بها وأن يكون لها وزن أو رمز يساويها حركة أو سكونا، نفصله إلى وحدات إيقاعية (تفعيلات) تقابل كلّ رمز من الكلمة، ونجعل بينهما خطوطا عمودية، وقد تطرأ تغييرات على تلك التّفعيلات ما سمّيت بزحافات وعلل على حسب الأوزان السّاكنة منها أو المتحرّكة، وعلى حسب التّفعيلة نحدّد البحر الّذي بني عليه الشّعر.

بعد دراسة الأوزان الشّعرية نجد المحدثين قد سمّى منها بحرا، فبحور الشّعر بشكليه العمودي والحرّ هي ستّة عشر يختلف تقسيمها في عدد تفعيلاتها، هذا ما نجده في قول **"محمود علي السّمّان"**: "أمّا بحور الشّعر الحرّ فهي بحور الشّعر العمودي السّتة عشر، ولكنّها لا تتّفق معها في التّقسيم من حيث تمام عدد تفعيلاتها أو نقصها"[1]، ونعرف أنّ التّفعيلات هي الأجزاء الّتي تتكوّن منها البحور في الشّعر.

ولا بدّ قبل الدّخول في تفاصيل البحور الشّعرية الإشارة إلى أنّه "يحسن بنا أن نُثبت تفعيلات كلّ بحر في أذهاننا، بالطّريقة المتّبعة منذ القديم في حفظ الأوزان لنأخذ صورة عن الموسيقى الخارجية بين بحر وآخر"[2]. ويمكن أن تتغيّر بعض التّفعيلات على حسب الحاجة الصّوتية والّتي ذكرت سابقا ألا وهي "الزّحافات والعلل".

عمد **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"** على وضع خمسة عشر بحرا، وقد رتّبها العروضيّون على النّحو التّالي: "الطّويل، والمديد والبسيط. الوافر، والكامل. الهزج، والرّجز، والرّمل. السّريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب والمجتّث. المتقارب، والمتدارك" [3]، فهذا الأخير زاده تلميذه **"الأخفش"**، وبذلك أصبح مجموع البحور ستّة عشر بحرا.

ب). القافية: تعتبر القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزنا وقافية. "فالشّعر جاءنا منذ القدم موزونا مقفى، والشّعر لا يزال جلّ الأمم موزونا مقفى، نرى

[1] محمود علي السّمّان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، مرجع سابق، ص30.

[2] مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف،1970، ص 36.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص 26.

موسيقاه في أشعار البدائيّين وأهل الحضارة، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء ويحافظ عليها هؤلاء وهؤلاء" [1]، هذا على رأي من رأى أنّ الشّعر ما جاوز بيتا واتّفقت أوزانه وقوافيه.

نجد "**الخليل**" قد حدّد القافية بأنّها "آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الّذي قبل السّاكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصّحيح تكون مرّة بعض كلمات، ومرّة كلمة ومرّة كلمتين" [2]، فهي الحروف الّتي تبدأ بمتحرّك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشّعري. ويراد بالقافية تلك "الأصوات الّتي تتكرّر في آخر كلّ بيت، أو كلّ مجموعة من أبيات القصيدة، وتكرار هذه الأصوات ركن أساسي في الموسيقى الظاهرة بالنّسبة للشّعر" [3]، وبذلك فإنّ نهاية كلّ شطر تُعيّن لنا القافية.

فإذا صحّ القول فإنّ القافية هي عبارة عن موسيقى، واتّضح هذا من تعريف الدّكتور "**إبراهيم أنيس**" الّذي وضعه في قوله: "ليست القافية إلّا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع تردّدها...، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن" [4]. فكانت القافية على هذا القدر من الأهمية في الموسيقى لذا اشتدّت العناية بها لإبراز قيمتها الجمالية في النّص الشّعري.

إضافة لذلك فإنّ المعتنين بالقافية لم يكتفوا بإبراز قيمتها الموسيقية، بل أرادوا تقويتها وحرصوا على إيضاحها، نذكر قول "**ابن كيسان**": "...القوافي هي الّتي فصلت بين الكلام والشّعر، لأنّه قد يقع الوزن الّذي يكون شعرا في الكلام ولا يسمّى شعرا حتّى يُقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية" [5]. فنجد

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص15.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج1، ط 5، 1981، ص 151.

[3] أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ط، د.ت، ص26.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص244.

[5] مُحَمَّد بن كيسان، تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تح: منصور بن عبد الله المشوح، شبكة الألوكة، د.ط، د.ت، ص66.

القافية تتكوّن من حرف أساسي ترتكز عليه ما يسمّى **بالرّوي**، فهو "آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب"[1]، إذ يشغل الرّوي موضعا معيّنا لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات.

- **الموسيقى الدّاخلية (البنية الصّوتية):** وهي كلّ ما يتعلّق بالبنية الدّاخلية للنّص تحكمها قيم صوتية باطنية، وقد أشار إليها **"شوقي ضيف"** في قوله: "...موسيقى الشّعر لم يضبط منها إلّا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقافية، ووراء هذه الموسيقى الظّاهرة موسيقى خفية تنبع من إختيار الشّاعر لكلماته، وما بينها من تلائم في الحروف والحركات" [2]، أيّ أنّها تشمل الكلمة وعلاقة الحروف ببعضها مع تكرار الأصوات، وهذا باستثمار كلّ الطّاقات الإيقاعية الخفية الّتي ينتجها الشّعر، وبهذا فإنّ البنية الإيقاعية أساسها الموسيقى الدّاخلية.

تظهر أهمية الإيقاع الدّاخلي في كونه عنصرا متميّزا يتولّد من الحركة الدّلالية في الشّعر، نظرا لاهتمامه بإيقاع الجملة وعلاقة الأصوات والمعاني والصّلة بينهما. إذ نجد الباحثون يشيرون إلى مكوّن يساعد على تحليل البنية الصّوتية، حيث يقول **"يوسف حسين بكّار"** : "يشغل هذا المكوّن (يقصد الإيقاع الدّاخلي) كلّ الموازنات الصّوتية والصّرفية والتّركيبية النّاتجة عن التّكرار بمختلف أنواعه وتشكّلاته...، فالتّكرار إذن هو أساس الإيقاع الدّاخلي" [3]، فهذا الأخير يمكن اعتبار أنّ أهمّ ما يبنى عليه هو التّكرار.

***التّكرار:** يعدّ أهمّ العناصر اللّغوية الّتي عرفتها النّصوص العربية، قد عرّفه " **ابن الأثير**" في قوله: " هو دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا" [4]، وهذا التّعريف تعوزه الدّقة لأنّ التّكرار يتحدّد في أبسط مستوى من مستوياته "بأن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده بعينه سواء كان اللّفظ متّفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص 136.
[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 2004، ص 97.
[3] عبد الجليل شوقي، دراسة نقدية: قضايا البناء الفني في النقد الأدبي، جامع الكتب الإسلامية، مج1، 2011، ص 64.
[4] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: مُحَمَّد محي الدين، مكتبة العرب، القاهرة، ج2، 1939، ص 157.

ثمّ يعيده، وهذا من شرطه اتّفاق المعنى الأول والثّاني"[1]، وهنا يبرز صلة اللّفظ بالمعنى العامّ، فوجود التّكرار يبيّن أهمّيته في عملية الإيقاع ولو كان في أبسط مستوياته.

لقد برزت القصيدة الحديثة أهمية آلية التّكرار بعد أن تراجعت قيمتها الموسيقية في الآونة الأخيرة، حيث "لم تعد تجد شرط تولّدها فقط في الأوزان المعروفة، بل تجد شرط تولّدها أيضا، في التّكرار على أنواعه، التّكرار لحروف ذاتها، أو لكلمات، والّذي هو تكرار الأصوات..." [2]، وبهذا فالبنية التّكرارية أصبحت تشكّل نظاما خاصّا داخل كيان القصيدة الحديثة.

وربّما بلغت ظاهرة التّكرار في القصيدة العربية أقصى حدود التّأثير، بكونها استطاعت "تثبيت إيقاعها الدّاخلي وتوسيع الإتّكاء عليه مرتكزا صوتيّا يشعر الأذن بالإنسجام والتّوافق والقبول" [3]، فحضورها في القصيدة العربية الحديثة بدا واضحا نتيجة ارتباط التّكرار بقدرات الشّعراء على الإبتكار والتّجديد.

أ). تكرار الأصوات: يستعين الشّعر بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقّق تماسكا نسجيّا في القصيدة بأقوى الطّرق الإيحائية، فتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية بوصفها المادّة لتأليف أشكال هذه الموسيقى، بما يترشّح من تجاوز صوتين مختلفين من " صفات جديدة تظهر في أحدهما أو تظهر في كليهما"[4]، وهذا بما يمتلكه كلّ صوت من صفات خاصّة مستقلّة.

كما يمكن للصّوت أن يوجد مع بعض المؤثّرات الّتي تعزّز دوره، بحكم اندماج الصّفات (الصوت، اللّون، الشّكل) وتوحّدها في تشكيل واحد الّذي يسهم في نتاج المعنى. إذ أنّ كلّ الأعمال الأدبية الفنية

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1، 1989، ص 370.

[2] ينظر: مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 193.

[3] المرجع نفسه، ص 193.

[4] إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر، عمان، د.ط، د.ت، ص73.

هي قبل كلّ شيء "تتابع من الأصوات ينبثق منها المعنى"[1]، أي لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبّر عنه.

حيث لا يمكن تحقيق التّواصل والتّفاهم بين النّاس إلّا عن طريق الكلمات الّتي هي مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج بين الصّوت والمعنى، باعتبار أنّ " الأصوات هي اللّبنات الّتي تشكّل اللّغة، أو المادّة الخامّ الّتي تُبنى منها الكلمات والعبارات" [2]. فالصّوت إذن هو أصغر وحدة لغوية، واللّبنة الّتي تشكّل اللّغة، فهذه الأخيرة هي عبارة عن سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر.

1. الأصوات المجهورة: هو الصّوت الّذي تهتزّ معه الوتران الصّوتيّان، حيث أنّ انقباض فتحة المزمار وانبساطها عملية يقوم بها المرء أثناء حديثه دون أن يشعر بها في معظم الأحيان. "فحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصّوتيّان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنّها تظلّ تسمح بمرور النّفس خلالها. فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزّان اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيّا...، وعلماء الأصوات اللّغوية يسمّون هذه العملية بجهر الصّوت"[3]. فالأصوات الّتي تصدر بهذه الطّريقة أي بطريقة ذبذبة الوترين الصّوتيين تسمّى بأصوات مجهورة.

2. الأصوات المهموسة: وعكس الجهر الهمس في الإصطلاح الصّوتي، فالمراد بهمس الصّوت هو "سكون الوترين الصّوتيين معه، رغم أنّ الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسّة السّمع فيدركها المرء من أجل هذا" [4]. أيّ أنّ الأصوات الّتي لا يهتزّ معها الوتران الصّوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النّطق بها هي أصوات مهموسة.

---

[1] رنيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب: د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض،1992، ص 213.

[2] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص 401.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، د.ط، د.ت، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص 22.

قد وضع "**سيبويه**" تعريف يحدّد فيه مفهوم كلّ منهما، حيث قال: "الصوت المجهور هو حرف أشبع الإعتماد في موضعه، ومنع النّفس أن يجري معه حتّى ينقضي الإعتماد عليه ويجري

الصّوت...، أمّا المهموس فحرف أضعِف الإعتماد في موضعه حتّى جرى النّفس معه" [1]، وقد تتبّع الكثير تعريف "**سيبويه**" فشاع عند العلماء، وأُعيدت عباراته دون تعديل فيها أو تبديل.

حيث جعل "المجهور تسعة عشر حرفا، هي: الهمزة، الألف، العين، الغين، القاف، الجيم، الياء، الضّاد، اللّام، النّون، الرّاء، الطّاء، الدّال، الزّاي، الظّاء، الذّال، الباء، الميم، والواو. أمّا المهموس العشرة المتبقّية من حروف المعجم، وهي: الهاء، الحاء، الخاء، الكاف، الشّين، السّين، التّاء، الصّاد، الثّاء، والفاء"[2]. فصفات الأصوات العربية تختلف في تعدادها، لكن أكثر العلماء قد أجمعوا على التّقسيم الّذي وضعه "**سيبويه**".

ب). تكرار الكلمات: يعتبر تكرار الكلمة هو أبسط أنواع التّكرار وأكثرها شيوعا في الشّعر المعاصر، هذا ما تذهب إليه "**نازك الملائكة**" في قولها: " ولعلّ أبسط أنواع التّكرار، تكرار الكلمة... من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر" [3]. كما لا بدّ أن يخضع التّكرار لكلّ ما يخضع له الشّعر عموما من قواعد جمالية وبيانية، لذا ينبغي توخّي الحذر في استعماله، "فالقاعدة الأولى لمثل هذا التّكرار أن يكون اللّفظ وثيق الصّلة بالمعنى العامّ للسّياق الّذي يرد فيه، وإلّا كان لفظية متكلّفة لا فائدة منها، ولا سبيل إلى قبولها"[4].

كما ترى "**نازك الملائكة**" أنّه لا تتمّ آلية التكرار و"البلوغ إلى مرتبة الأصالة والجمال إلّا على يدي شاعر موهوب يدرك أنّ المعوّل في مثله، لا على التّكرار نفسه، وإنّما على ما بعد الكلمة المكرّرة" [5].

---

[1] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج4، ط 2، 1982، ص 434.

[2] علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 69.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص 231.

[4] مكين القربي، اللسانيات قضايا وتطبيقات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2019، ص 140.

[5] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 231.

وبالتّالي فإنّ تكرار الكلمة يمنح القصيدة نغما يشبع دلالة معيّنة تترك في ذهن السّامع، وتمنح النّص قوة في المعنى، لأنّ التّكرار اللّفظي يؤذي دورا خاصّا ضمن سياق النّص بشكل عامّ سواء من ناحية الأسماء أو الأفعال.

ج). تكرار الجمل: لا ينتهي التّكرار في الشّعر المعاصر عند حدود الصّوت أو الكلمة، بل يتعدّى ذلك في كثير من الأحيان إلى تكرار الجمل أو ما يسمّى بتكرار العبارة. فقد "أصبح تكرار العبارة مظهرا أساسيّا في هيكلة القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشّعور المتعالي في نفس الشّاعر، وإضاءة معيّنة للقارئ على تتبّع المعاني والأفكار"[1]، وبهذا فإنّ تكرار الجمل أو العبارات له أهمّية كبيرة في تشكيل هيكلة النّص الشّعري.

حيث نجد هذا النّوع من التّكرار يسهم في تماسك القصيدة ووحدة بنائها، إذ "تسهم هندسيّا في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم معالم التّقسيمات الأولى لأفكارها، لاسيما إن كانت ممتدّة، وهو بذلك قد يشكّل نقطة انطلاق لدى النّاقد عند توجّهه إلى القصيدة بالتّحليل"[2]. فسواء كان تكرار الجملة في بداية القصيدة أو نهايتها فهذا يدخل في أشكال التّكرار ولا ينقص من قيمة القصيدة شيئا، و"هذا دليل على تمكّن الشّاعر من ناصية اللّغة والقدرة على توظيفها في تراكيب تدعم معانيه، وتكرار الجملة يدخل في الرّبط اللّفظي"[3]. وينتج عن ذلك إيقاع متّسق ومنسجم، كما يساعد على تأكيد المعنى وتماسك بنية النّص الكلّية.

وبناءا على ما تطرّقنا إليه يمكن القول أنّ المستوى الصّوتي يهتمّ بالموسيقى الّتي تشكّل النّصوص الإبداعية الأدبية بدراسة جانبها الخارجي الّذي يدرس البنية العروضية من أوزان وقافية، إضافة إلى البنية الصّوتية الّتي تعمل على تحديد مخارج الأصوات وبيان صفتها، بدراسة التّكرار (الأصوات، الكلمات،

[1] فهد ناصر عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 101.
[2] المرجع نفسه، ص 101.
[3] محمود عكاشة، تحليل النص "دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي"، مكتبة الرشد، ط1، 2014، ص 326.

الجمل) الحاصل داخل النّص، وتدخل هذه البنية في إطار الموسيقى الدّاخلية. ومنه فإنّ المستوى الصّوتي ودراسته يعدّ عنصرا أساسيّا في التّحليل الأسلوبي، ذلك لأنّه يعمل على تحديد ميزات النّص الشّعري.

❖ المبحث الثّاني: المستوى التّركيبي.

يعتبر عنصر مهمّ في البحث عن الخصائص الأسلوبية، يتمّ فيه دراسة الجملة والفقرة والنصّ، وما يتبع ذلك من مبتدأ وخبر، فعل وفاعل، وكذا قواعد تركيب الجمل (الإسمية والفعلية) الخبرية منها أو الإنشائية، إضافة إلى دراسة الأدوات (النّواسخ والرّوابط..)، مع الأساليب النّحوية الّتي ينطوي عليها النّص الشّعري.

● دراسة الأسماء والأفعال:

أ). أبنية الأسماء: الأسماء جمع إسم، وهو "ما دلّ على معنى الفرد، وذلك المعنى يكون شخصا وغير شخص فالشّخص نحو: رجل وفرس وحجر وبلد وعمر وبكر. وأمّا ما كان غير شخص فنحو: الضّرب والأكل والظّنّ والعلم واليوم واللّيلة والسّاعة" [1]. وفي تعريف آخر: "الإسم: ما يدلّ بنفسه على معنى مستقلّ بالفهم غير مقترن وضعا بزمن من الأزمان الثّلاثة (الماضي والمستقبل والحال)" [2]، وتنقسم الأسماء إلى: نكرة ومعرفة.

1. الإسم النّكرة: هو "الإسم الّذي يدلّ على غير معيّن، مثل: كتاب، قلم، صورة... فكلمة (كتاب) لم تحدّد كتابا معيّنا، بل هي شائعة الدّلالة" [3]. وهو "ما يقبل «ال» ويؤثّر فيه التّعريف، أو يقع موقع ما يقبل «ال»"[4]، مثال ذلك: "قلم" ليصبح "القلم".

---

[1] ابن السراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج1، ط 3، 1996، ص 36.

[2] أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص13.

[3] حمدي محمود عبد المطلب، النحو الميسر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2001، ص 83.

[4] ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: مُحَمَّد نوري باربجي، دار المغني، الرياض، ط1، 2008، ص 37.

2. الإسم المعرفة: غير النّكرة يسمّى المعرفة، وهو "ما دلّ على شيء بعينه" [1]، فحين تدخل على الإسم النّكرة «ال» "فإنّها تعيّنه وتحدّده وتجعله معرفة، مثل: الكتاب، الباب... وهي ستّة أقسام: "المضمر ك«هم» وإسم الإشارة ك «ذي» والعلم ك «هِند»، والمحلى بالألف واللّام كالغلام، والموصول ك«الّذي» وما أضيف إلى واحد منها كإبني"[2].بهذا يحدّد الإسم المعرفة.

أ). أبنية الأفعال: من الفعل: ما دلّ على حدث من زمن ماض أو حاضر أو مستقبل، وإذا نظرنا إلى الفعل نجد أنّه ينقسم من حيث مبناه الصّرفي إلى: فعل ماض، فعل مضارع، وفعل أمر، فهذه الأقسام الثّلاثة تتعدّد من حيث بنائها ومعانيها ودلالتها باعتبار أزمانها.

1. الفعل الماضي: وهو "ما يدلّ على معنى في نفسه مقترنا بالزّمن الماضي" [3]، مثل: جاء، قرأ، هرب، ومن علاماته أنّه يقبل تاء التّأنيث المتحرّكة: ذَهَبْتُ، والسّاكنة: كَتَبَتْ...

2. الفعل المضارع: هو "ما دلّ معنى في نفسه (حدث) مقترنا بزمان يحتمل الحال أو الإستقبال"[4]، أي أنّه لا يعبّر عن زمن فد مضى كما عبّر مصطلح الماضي.

3. الفعل الأمر: والأمر لا يعبّر عن زمن معيّن، فهو "ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التّكلّم"[5]، ويعبّر عنه بصيغة "اِفْعَلْ" بحذف حرف المضارعة.

- **دراسة الأدوات:**

أ). النواسخ: أوّل من صرّح بالمعنى الإصطلاحي لهذا المصطلح هو **"ابن هاشم الأنصاري"** حيث قال: "النّواسخ: جمع «ناسخ» وهو في اللّغة من النّسخ بمعنى الإزالة...، وفي الإصطلاح: ما يرفع

[1] الأردبيلي وقاسم الحنفي، شرح أنموذج الزمخشري، مطبعة السيماء، بغداد، 2013، ص 84.
[2] ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، مرجع سابق، ص37.
[3] صالح سالم الفخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمى للنشر للتوزيع، القاهرة، 1996، ص 106.
[4] المرجع نفسه، ص 106.
[5] مُحَمَّد محي الدين، مبادئ دروس العربية، دار نور المكتبات، جدة، ط2، 2001، ص 17.

حكم المبتدأ والخبر"[1]، وهي عبارة عن أفعال ناقصة وحروف. فنجد **"ابن عقيل"** في شرحه لألفية " **ابن مالك**" قد وضع تعريفا شاملا جامعا للنّواسخ وأقسامها، وفرّع من الكلام في ذكر النّواسخ وقسّمها إلى قسمان: " أفعال وحروف، فالأفعال: كان وأخواتها، وأفعال المقاربة، وظنّ وأخواتها، والحروف: ما وأخواتها، ولا لنفي الجنس، وإنّ وأخواتها"[2]، ولكلّ من هذه الأفعال والحروف عملها في الإعراب.

ب). أدوات الرّبط: تعدّ من أساسيّات الكتابة، إذ هي تربط بين عناصر الجمل أو الجملة الواحدة لتحقيق التّقارب في المعنى. وذكر " **الأندلسي**" في شرح "المفصل" أنّ الرّبط هو ما جاء "رابطا بين إسمين أو بين فعلين كحروف العطف، أو بين فعل وإسم كحروف الجرّ، أو بين جملتين كحروف الشّرط"[3]، ومنه فالحرف هو ما يربط بين إسمين أو فعلين أو جملتين باستخدام حروف العطف، حروف الجرّ، وأدوات الشّرط.

1. حروف العطف: وهي من أدوات الرّبط، "فالحرف يكون متّصلا إتّصال المضاف بالمضاف إليه، وهو الفعل المشتقّ من لفظ الحدث" [4]، وهذا الأخير يستحيل انفصاله عن فاعله فوجب أن يكون اللّفظ غير منفصل. والعطف هو "تابع يتوسّط بينه وبين متبوعه حرف من حروف العطف" [5]، فحروف العطف هي: **الواو- الفاء- ثمّ، أو- أم، لا، بل، لكن،** يسمّى ما بعد الأداة معطوفا وما قبلها معطوفا عليه، فهي تجمع كلّها لإدخال الثّاني في إعراب الأوّل.

2. حروف الجرّ: هي حروف تدخل على الأسماء فتجرّها، وسمّيت بحروف الجرّ "لأنّها تجرّ فعلا إلى إسم، أو إسما إلى إسم، كما سمّيت حروف الإضافة، لأنّ وضعها على أن نقضي بمعاني الأفعال

[1] ابن هاشم، شرح قطر الندى وبل الصدى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2004، ص 123.
[2] مُحَمَّد محي الدين، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار التراث، القاهرة، ج1، ط 20، 1980، ص 262.
[3] السيوطي، الأشباه والنّظائر في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، د.ط، د.ت، ص 18.
[4] ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، تح: ابن مُحَمَّد العمران، مجمع الفقه الإسلامي، جدة، مج1، د.ط، د.ت، ص 48.
[5] حمدي محمود عبد المطلب، النحو الميسر، مرجع سابق، ص 155.

إلى الأسماء. كما سمّيت أيضا حروف الصّفات لأنّها تحدث صفة في الإسم"[1]، فهي توصل بعض الأفعال إلى الأسماء.

فقد جمع **"ابن عقيل"** في شرحه لألفية **"ابن مالك"** حروف الجرّ واختصرها في بيتين شعريين، وقال:

"هاك حروف الجرّ و هي من إلى حتّى خلا حاشا عدا في عن على

مـذ منذ ربّ اللّام كـي واو وتـا والكـاف والبـاء ولعـلّ ومـتى"[2]

وهذه الحروف مختصة بالأسماء وهي تعمل على الجرّ.

3. أدوات الشّرط: هي ما يجازى به الأسماء وتجزم الأفعال وينجزم الجواب بما قبله، سمّيت بحروف الشّرط "لاقترانها بالفعل الّذي هو شرط الحنث أي علامته باعتبار أنّ الأصل فيها كلمة (أن) وهو الحرف، فهو الأصل لأنّه اختصّ بمعنى الشّرط"[3].

وأدوات الشّرط هي: "**إن، إذما، ومن، وما، ومهما، ومتى، وأيّان، وأين، وأنّى، وحيثما، وأيّ، وإذا، وكيفما، ولو، ولولا، وأمّا**"[4]، وتقوم هذه الأدوات بوظيفتها في الرّبط سواء أكانت جازمة أو غير جازمة.

وبهذا فإنّ أدوات الرّبط بمختلف أنواعها لها أهمّية في تحسين وتجويد كلام المتحدّث وتعطي قوّة وجمال للّغة.

---

[1] ينظر: محمود سعد، حروف المعاني بين النّحو ولطائف الفقه، كلية الآداب، مصر، د.ط، د.ت، ص199.

[2] ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، مرجع سابق، ص230.

[3] محمود سعد، حروف المعاني بين النّحو ولطائف الفقه، مرجع سابق، ص349.

[4] مصطفى حميدة، نظام الإرتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، د.ط، د.ت، ص202.

● **دراسة الجمل:**

تتألّف الجملة من ركنين أساسيين: المسند والمسند إليه، ويعتبران أساس الكلام، "وهما المبتدأ والخبر وما أصله مبتدأ وخبر، والفعل والفاعل ونائبه، ويلحق بالفعل إسم الفعل" [1]. وتنقسم الجملة في العربية بحسب الإعتبارات الّتي ينظر إليها منها، فبحسب الإسم والفعل تحدّد الجملة الإسمية والجملة فعلية.

أ). الجملة الإسمية: هي الّتي تبتدأ بإسم، و"تتألّف الجملة الإسمية من مبتدأ يقع في صدر الكلام، ومن خبر يليه" [2]. فالأصل فيها أن تكون مركّبة من مبتدأ وخبر وهما ركنين أساسيين، "الرّكن الأوّل: يسمّى المبتدأ. لأنّنا بدأنا به الكلام، والرّكن الثّاني: يسمّى الخبر، لأنّنا أخبرنا به عن المبتـدأ" [3]. فالجملة الإسمية إمّا أن تتألّف من اسم وإسم، أو من إسم وفعل، تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء.

ب). الجملة الفعلية: تتكوّن الجملة الفعلية من ركنيين أساسيين: "الرّكن الأول يسمّى الفعل، والرّكن الثّاني يسمّى الفاعل، والفاعل يكون دائما مرفوعا" [4]، أيّ أنّها تتألّف من فعل وإسم. فهي الجملة الّتي يسند الفعل فيها إلى فاعل يأتي بعده مطلقا، فإن تقدّم عليه أسند إلى ضميره فالفاعل يسند إليه الفعل أو ما أشبهه، ويكون مقدّما عليه"، أيّ كلّ جملة صدرها فعل فهي جملة فعلية، توضع لإفادة الحدوث في زمن مخصوص (الماضي أو المضارع).

● **الأساليب الشّعرية:**

لقد قسّم علماء البلاغة الكلام إلى خبر وإنشاء، ومنه "فالأسلوب الّذي يحتمل أن يوصف بالصّدق والكذب، فهذا يسمّى أسلوبا خبريّا. أمّا إن تضمّنت أمرا لا يصحّ أن يوصف بالصدق

[1] فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007، ص 13.
[2] أميرة علي توفيق، الجملة الإسمية عند ابن هشام الأنصاري، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1971، ص 26.
[3] حمدي محمود عبد المطلب، النحو الميسر، مرجع سابق، ص 18.
[4] المرجع نفسه، ص 20.

والكذب لا واقع له يطابقه أو يخالفه، ومثل هذا يسمّى أسلوبا إنشائيّا" [1]. وبهذا فإنّ أسلوب الكلام له قسمان في تراكيب اللّغة العربية أوّله خبر وثانيه إنشاء.

أ). الأسلوب الخبري: ينحصر بين الصّدق والكذب، فالجملة إذا كانت "مطابقة للنّسبة الخارجية أيّ موافقة لما في الخارج والواقع «فصدق» وإلّا «فكذب»"[2]. أيّ أنّ الخبر الّذي يدلّ على مطابقته للواقع هو صدق، وعكسه الكذب وهو عدم مطابقته له. ولعلّ أهمّ الأساليب الخبرية هي: النّفي...

***النّفي:** هو من الأساليب اللّغوية الضرورية، وهو "أسلوب نقص وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب، فينبغي النّفي مطابقا لما يلاحظه المتكلّم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ ممّا اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بأسلوب النّفي"[3]، فالنّفي هو من أساليب اللّغة العربية المهمّة والّتي يراد به النّقيض لفكرة ما أو إنكارها، وهذا باستعمال إحدى أدواته: **لا، ما، لم، ليس، غير**...

ب). الأسلوب الإنشائي: سمّي الكلام الّذي لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته بالكلام الإنشائي، ومنه نزاول الأسلوب الإنشائي الّذي ينقسم إلى: إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي. ويعني البلاغيّون بالإنشاء الطّلبي "ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطّلب. وبالإنشاء غير طلبي ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطّلب" [4]. أمّا القسم الأوّل فيخصّ الأمر والنّداء والإستفهام...، والقسم الثّاني يدخل فيه كلّ من التّعجّب والمدح...

1. الأمر: كما سبق القول أنّ الأمر هو ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التّكلّم، فقد يكون لصيغة الأمر أسماء كالطّلب...

---

[1] ينظر: كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة وتحليل، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1988، ص 37.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد: الصميلي، المكتبة العصرية، د.ط، د.ت، ص55.

[3] مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986، ص 246.

[4] عبد السلام مُحَمَّد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001، ص 13.

2. النّداء: من الأساليب الإنشائية المهمّة، فهو "طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب «أُنادي» المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمانية: **الهمزة، وأيّ، ويا، وآ، وآي، وأيا، وهيا و وَا**"[1]. ومن هذا القول المجمل لمفهوم النّداء وأدواته فهو المنادى بحرف نائب يطلب من الآخر الإنتباه ويتمّ ذلك باستخدام أدوات تختلف بحسب الغرض الّذي يريده المتكلّم.

3. الإستفهام: يعرّف في النّحو بأنّه " أسلوب يطلب به العلم بشيء مجهول"، وفي مفهوم آخر: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته" [2]. إذ يعتبر من الأساليب اللّغوية الّتي يطلب فيها معرفة شيء مجهول، باستخدام أدوات إستفهامية، منها: **ما، لم، كم، هل، كيف، متى، أين...**

4. التّعجّب: يعدّ من أساليب الإنشاء غير طلبي، فنجد **"إبن السّراج"** قد عرّف التّعجّب في قوله: "والتّعجّب كلّه إنّما ممّا لا يعرف سببه، فأمّا ما عرف سببه فليس من شأن النّاس أن يتعجّبوا منه، فكلّما أُبهم السّبب كان أفخم، وفي النّفوس أعظم"[3]. أيّ التّفاجئ من ما لم يُعلم من قبل.

ولعلّ هذه بعض الأساليب الشّعرية المهمّة في اللّغة العربية الّتي تأتي بمختلف أشكالها وأنواعها.

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] ابن السراج، الأصول في النحو، مرجع سابق، ص102.

❖ المبحث الثّالث: المستوى الدّلالي.

يعتبر المستوى الدّلالي من أهمّ المستويات في التّحليل الأسلوبي فهو يعني دراسة معاني الكلمات ودلالاتها في النّص، فيشمل كلّ ما يتّصل بدراسة الدّلالة، سواء أكانت خاصّة باللّفظ أو بالجملة، وعلى معنى الكلمة وتشابكها الدّلالي بموضوعية النّص يشكّل التّركيب اللّغوي.

● الصّور الشّعرية:

لقد أسهم اللّغويّين في عرض الأنواع البلاغية للصّورة الشّعرية، وأوضحت ما يمكن تأصيله من تصوّرات ومفاهيم لها. فقد أثّرت بيئات اللّغويّين في تحديد تقسيمات الفهم العامّ لطبيعة الصّورة، ومن الضّروري أن نتوقّف هنا، عند هذه الأنواع ومعرفة ماهيتها.

أ). التّشبيه: هو أوّل عنصر تدلّ عليه الطّبيعة لبيان المعنى، إذ هو "مشاركة أمر لأمر في المعنى، بأدوات معلومة...، فأركان التّشبيه أربعة، مشبّه. ومشبّه به، «ويسمّيان طرفي التّشبيه» ووجه الشّبه، وأدان تشبيه"[1]، والتّالي فإنّ التّشبيه هو الصّفة الّتي تجمع بين **المشبّه** و **المشبّه به**، قد تظهر أداة تربط بينهما، كما يستغنى عنها في مواضع أخرى. فالتّشبيه داخل تحت المجاز لاحتماله وجوه التّأويل، حيث يزيد من دلالة المعنى وضوحا وتوكيدا ومبالغة.

ب). الإستعارة: هي نوع من المجاز لكن العلاقة هي مشابهة، فالإستعارة ليست إلّا تشبيها مختصرا، لكنّه أبلغ منه"[2]. في تعريف آخر هي تشبيه حذف أحد طرفيه، أيّ "أن يذكر أحد طرفي التّشبيه وتريد به الطّرف الآخر مدعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالّا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص219.
[2] المرجع نفسه، ص 258.

يخصّ المشبّه به"[1]. هذا يدلّ على انحراف الدّلالة في الإستعارة من حقيقة نقل اللّفظ من معناه الأصلي إلى معنى آخر، ومبدأ الرّبط بين المعنيين قائم على التّشبيه بذكر أحد طرفيه.

نجد "**السّكاكي**" عرّف الإستعارة بأنّها "تشبيه حذف منه المشبّه به أو المشبّه، ولا بدّ أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائما، كما لا بدّ من وجود قرينة لفظية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبّه به أو المشبّه"[2]. والواضح من هذه التّعريفات أنّ الإستعارة مجاز تنزاح فيه الدّلالة من المعنى الأساسي للفظ إلى معاني أخرى، بغرض تأكيد المعنى والمبالغة فيه، كما سمّي كلّ من المشبّه والمشبّه به بالمستعار له والمستعار منه.

يقسّم البلاغيّون الإستعارة إلى قسمين، وذلك حسب ذكر طرفي التّشبيه (المشبّه، المشبّه به) إلى: تصريحية و أخرى مكنية.

1. الإستعارة التّصريحية: هي "ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به دون المشبّه" [3]، بمعنى أن يحذف فيها المشبّه (المستعار له) ويصرّح بالمشبّه به (المستعار منه). وفي مفهوم آخر هي "ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به، أو ما أستعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه"[4]، أيّ يكون الطّرف المذكور من طرفي التّشبيه وهو المشبّه به.

2. الإستعارة المكنية: وهي عكس التّصريحية، "فإذا طويت المشبّه به وأشرت إليه في عملية النّقل كانت إستعارة أخرى وهي ما يسمّيه المتأخّرون بالإستعارة المكنية"[5]، فهي صفة مميّزة بالضّرب الثّاني من الإستعارة. وما يطابق هذا التّعريف أنّ "الإستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبّه به أو المستعار

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص153.
[2] مُحَمَّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،2003، ص 193.
[3] أحمد مطلوب وحسين البصير، البلاغة والتّطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، 1999، ص 351.
[4] عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 176.
[5] أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النّهضة العربية، بيروت، 1968، ص 177.

منه، ورمز بشيء من لوازمه" [1]، أيّ أن نذكر المشبّه، ونريد به المشبّه به، دالّا على ذلك قرينة تنصبه أو لازمة تشير إليه.

وما نستخلصه من ما سبق ذكره أنّ الإستعارة ضرب من المجاز، وعلاقة المشابهة فيها دائما ما تكون بين المعنى الحقيقي الأصلي والمعنى المجازي الخيالي، وعلى حسب ما يستلزم الذّكر فيها تحدّد أقسامها وبيان نوعها.

ج). الكناية: وهي "اللّفظ الدّال على الشّيء على غير الوضع الحقيقي بوصف جامع بين الكناية والمكنى عنه، كاللّمس والجماع، فإنّ الجماع إسم موضوع بالوضع المجازي"[2]، بمعنى أنّ اللّفظ يراد به ما يستلزم ذلك اللّفظ، ويستنتج منه جواز إرادة المعنى نفسه. إذن فالكناية هي "ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك" [3]، وهذا يدلّ على أنّ الكناية هي كلاًّ لفظ دلّ على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز.

يسمّى هذا النّوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التّصريح، "فهي كلّ لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي، نحو زيد طويل النّجاد تريد بهذا التّركيب أنّه شجاع عظيم، فعدلت عن التّصريح بهذه الصّفة إلى الإشارة إليها والكناية عنها" [4]. وبهذا فالكناية إنّما تريد إثبات المعنى وتأكيد ما يريده المتكلّم لكن بدون ذكر اللّفظ الخاصّ به، لعلّها تمثّل خطوة، فنّية مهمّة في تشكيل البناء اللّغوي.

[1] عبد العزيز عتيق، علم البيان، مرجع سابق، ص 176.

[2] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ص192.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص 402.

[4] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص287.

● **المحسّنات البديعية:**

وهي من الأساليب الّتي تساعد على إظهار مشاعر الكاتب وعواطفه فيستعين بها للتّأثير على نفس القارئ، باستخدام الأساليب الّتي سنذكرها.

أ). التّضاد: يعرّف هذا المصطلح بأنّه "هو دلالة اللّفظ على معنيين متنافرين متضادّين"[1]، أيّ وقوع التّضاد بين لفظتين مختلفتين في المعنى. كما يطلق عليه إسم "**الطّباق**" فهو "الجمع بيت الضّدّين في كلام واحد أو بيت شعر كالإيراد والإصدار، واللّيل النّهار، والبياض والسّواد"[2]، وفي قول آخر: "هو ما جمع بيت معنيين غير متقابلين عُبّر عنهما بلفظتين يتقابل معناهما الحقيقيّان" [3]. إذ هو تعبير عن نفسية الكاتب الّذي يلجأ إليه لتصوير عالم مخالف من واقع مرفوض ومستقبل مأمول، وكذا تصوير الغليان الدّاخلي الّذي يحكم نفسية الشّاعر.

ب). التّرادف: عرّفه علماء اللّغة المحدثين بأنّه "الألفاظ المفردة الدّالّة على شيء واحد باعتبار واحد"[4]، فهو ما دلّ على المعنى الواحد، أيّ الإتّحاد في المفهوم، وفي موضع آخر عرّف بأنّه "إشتراك ألفاظ المجال في كثير من الملامح الدّلالية الّتي تجمعها تحت معنى واحد"[5]. فالخلاصة هنا أنّ التّرادف هو عبارة عن وجود كلمة أو أكثر لها دلالة واحدة، أيّ أنّ الكلمات تختلف لكن المعنى يبقى ثابت.

ج). المقابلة: هي "إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى واللّفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[6]، وفي مفهوم آخر: "هي أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثمّ يُؤتى بما يقابل ذلك على

[1] عبد الكريم جبل، في علم الدّلالة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997، ص 41.
[2] أحمد مطلوب وحسين البصير، البلاغة والتطبيق، مرجع سابق، ص438.
[3] مُحَمَّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، مرجع سابق، ص69.
[4] عبد الكريم جبل، في علم الدّلالة، مرجع سابق، ص 37.
[5] مُحَمَّد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، القاهرة، 2001، ص 192.
[6] مُحَمَّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، مرجع سابق، ص72.

التّرتيب"[1]. فالمقابلة هنا يمكن القول أنّها تكون بين الأضداد وغير الأضداد، كما يمكن أن تكون بين أكثر من إثنين أيّ لفظتين مقابل لفظتين أو جملتين متقابلتين.

فهذه المصطلحات بمفهومها المتداخل في أساليب المحسّنات البديعية تؤذي بالشّاعر إلى إلقاء كلّ ما لديه من قدرات لغوية، تتخلّلها جملة من العواطف والصّراع النّفسي ليشكّل لنا عمل فنّي إبداعي ليؤثّر في القارئ.

- **الحقول الدّلالية:**

أو ما يعرف بالحقل المعجمي، وهو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمة الألوان في اللّغة العربية... فهي تضمّ ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر...، فهي تقع تحت المصطلح العامّ «لون»"[2]، أيّ جمع كلّ الكلمات الّتي تخصّ حقلا معيّنا.

يعتبر الحقل الدّلالي مجموعة من الوحدات المعجمية الّتي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عامّ يحدّد به الحقل الّذي ينتمي إليه. فكل شيء في الشّعر لا بدّ أن تكون له دلالة في اللّغة، أيّ "كلّ بحث في مجال الشّعر يعتبر معرفة أولية بالدّراسة العلمية للّغة، ذلك لأنّ الشّعر فنّ لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كلّ شيء، إستعمالا خاصّا للّغة" [3]، بمعنى أنّ كلّ لفظ وله دلالته. "فكلمات كلّ لغة طبقا لهذه الفكرة تصنّف في مجموعات ينتمي كلّ منها إلى حقل دلالي معيّن. وعناصر كلّ حقل يحدّد كلّ منها معنى الآخر، ويستمدّ قوّته من مركزه داخل النّظام" [4]. فبهذه الكلمات المتداخلة في دلالة اللّغة يتشكّل النصّ الشّعري بمختلف موضوعاته، وعلى حسب المضمون تتحدّد الحقول كالطبيعة، الوطن، الحرب، الموت، الأمل، الحزن...، والأهمّ في علم الدّلالة هو طريقة تجميع المفردات اللّغوية في حقلها الدّلالي المناسب لها بحسب سماتها التّمييزية.

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص304.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 79.

[3] رومان ياكبسون، قضايا شعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 77.

[4] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص82.

الفصل الثّاني: تجليات التّحليل الأسلوبي في قصيدة (قافية على دمـوع القدس) ل"مُحَمَّد الأمين سعيدي"

- المبحث الأول: المستوى الصوتي.
- المبحث الثّاني: المستوى التّركيبي.
- المبحث الثّالث: المستوى الدّلالي.

❖ المبحث الأوّل: المستوى الصّوتي.

وهو الجانب الموسيقي الّذي يميّز الإبداع الشّعري، ويمكن دراسته بالتّطرّق إلى جانبين من الموسيقى في تحليل أيّ عمل شعري، وهما: **الموسيقى الخارجية**، و**الموسيقى الدّاخلية**.

● الموسيقى الخارجية (البنية العروضية):

يدرس علم العروض الإيقاع الخارجي الّذي يشكّل القصيدة الشّعرية، أيّ أنّه يشمل الأوزان الشّعرية والقوافي. فالقصيدة الّتي بين أيدينا " **قافيـة على دمـوع القـدس**" تنتمي للشّعر الحرّ، وسندرسها باتّباع الشّروط المستلزمة فيها، فلا بدّ من كتابة بعض أسطر القصيدة كتابة عروضية.

يقول "**مُحَمَّد الأمين سعيدي**" في مقدّمة قصيدته:

"**ضيـاع هـــــذه اللّيلة**"[1]

ضَيَاعُ هَـا	**ذِه لْـلَيْلَـة**
0/ /0//	**0/0/0//**
مَـفَـاعِلُن	**مَـفَـاعِيلُن**

نلاحظ من خلال تقطيعنا للسّطر الأوّل أنّ تفعيلته من **بحر الهزج**، طرأ عليها تغيير في التّفعيلة الأولى أصبحت **مَفَاعِلُن** من أصل **مَفَاعِيلُن**، هذا ما يسمّى بالزّحافات والعلل.

[1] مُحَمَّد الأمين سعيدي، ديوان ماء لهذا القلق الرملي، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011، ص 42.

ويقول في سطر آخر:

"تذكّـــرني بتاريخـي الّذي هلكت ثـوانيـــه"[1]

تُذَكْكِرُنِي	بِتَارَيخي	لَذِي هَلُكَتْ	ثَـوَانِيـهَي
0///0//	0/0/0//	0///0//	0/0/0//
مُـفَـاعَلَتُن	مُـفَـاعَلْتُن	مُـفَـاعَلَتُن	مُـفَـاعَلْتُن

نلاحظ في هذا السّطر أنّ التّفعيلة قد تغيّرت وأصبحت من **بحر الوافر**، حيث نجد تغييرات على بعض التّفعيلات: **مُفَاعَلَتُن** أصبحت **مُفَاعَلْتُن**.

أمّا عند تقطيع السّطر الآتي:

"أطـــارد ردّة الأجـــرا س في أعما ق إحسـاسـي"[2]

أُطَـارِدُ رَدْ	دَةَ لْأَجْـرَا	سِ فِي أَعْمَـا	قِ إِحْسَـاسِي
0///0//	0/0/0//	/ / 0 /0/ 0	0/ 0 /0 / /
مُفَاعَلَتُن	مُفَاعَلْتُن	مُـفَـا عَـلْتُن	مُـفَـاعَلْـتُن

نجد أنّ الشّاعر قد مزج بين تفعيلتي **بحر الوافر** و**الهزج**، وهذا يحدث عند تغيير التّفعيلة **مُفَاعَلَتُن** إلى **مُفَاعَلْتُن** باللّام السّاكنة. فإذا تكرّرت هذه التّفعيلة أكثر من مرّة في **بحر الوافر**، فيمكننا المزج بينهما وهذا لا يخلّ في الإيقاع الموسيقى للقصيدة.

[1] الديوان، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

ومن خلال تقطيع هذه الأسطر يمكن القول أنّ الشّاعر قد نوّع في القافية: **لَيْلَة، نِيهِي، سَاسِي**، أمّا حروف رويّها فهي: **لَة، هِي، سِي**.

- **الموسيقى الدّاخلية (البنية الصّوتية):**

تخصّ البنية الدّاخلية للنّص، فهي كلّ ما يتعلّق بالموازنات الصّوتية والصّرفية النّاتجة عن التّكرار بمختلف أنواعه (**تكرار الأصوات، الكلمات، الجمل**).

أ). تكرار الأصوات: يُعتبر الصّوت الوحدة الأصغر في تشكّل اللّغة، المادّة الخامّ الّتي تبنى عليها الكلمات. وقد قسّمت إلى: **أصوات مجهورة**، وأخرى **مهموسة**.

1. الأصوات المجهورة: سنوضّح الأصوات وعدد تكرارها من خلال الجدول الآتي:

الأصوات	عدد تكرارها
ء	1
أ	206
ب	33
ج	14
د	35
ذ	9
ر	57
ز	1
ض	1
ظ	2

الأصوات	عدد تكرارها
ط	10
ع	32
غ	6
ق	31
ل	119
م	56
ن	60
و	64
ي	103

بعد هذه الدّراسة تبيّن أنّ الأصوات الأكثر إستعمالا وتواترا هي: **حرف الألف 206 مرّة،** ويليه **حرف اللّام 119 مرّة، ثمّ حرف الياء 103 مرّة...**

2. الأصوات المهموسة: سندرجها في هذا الجدول ونوضّح فيه عدد تكرارها:

الأصوات	عدد تواترها
ت	52
ث	4
ح	27
خ	12
ص	6

الأصوات	عدد تواترها
س	36
ش	12
ف	39
ك	15
ه	29

نلاحظ من خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الأصوات المهموسة الأكثر استعمالا هي: **حرف التّاء 52 مرّة، ثمّ حرف الفاء 39 مرّة،** ويليه **السين 36 مرّة،** ومنه فإنّ الأصوات المهموسة بدت قليلة مقارنة بالأصوات المجهورة.

ب). تكرار الكلمات: لعلّ أبسط التّكرار وأكثره شيوعا هو تكرار الكلمة، لما يخضع له من قواعد جمالية وبيانية، فيمنح للقصيدة نغما يشبع دلالة معيّنة وتمنحها قوّة في المعنى، وسوف نقسّمها على حسب نوعها لتسهيل عملية التّحليل. وسندرجها الجدول التّالي:

الكلمة	نوعها	عدد تردّدها
أطاردها	فعل	03
إحساس	إسم	04
أنفاس	إسم	02
نكسه	إسم	02
رُحت	فعل	03
الوالي	إسم	02
أحلام	إسم	02
القدس	إسم	03
الشمس	إسم	02
الأوراق	إسم	02

الكلمة	نوعها	عدد تردّدها
البلوى	إسم	02
ترسم	فعل	02
قمّة	إسم	02
أعرف	فعل	02
الخوف	إسم	02
العرب	إسم	03
خُنت	فعل	02
عين	إسم	03
وجه	إسم	03
قدسيّه	إسم	02

نلاحظ من خلال الجدول أنّ الكلمات الأكثر تكرارا هي أسماء، فالإسم الّذي استعمل بكثرة هو **إحساس (04 مرّات)** ويرمز إلى الحالة النّفسية للشّاعر الحزينة على **القدس**. فهذه الأخيرة قد تكرّرت **03 مرّات** من خلال مخاطبته لها ووصف الواقع الّذي تعيشه.

إضافة إلى تكرار الأفعال، مثل: **رُحت (03 مرّات)** و**أُطارد (03 مرّات)**، وهذا دليل على عدم تقبّله للإستعمار الصّهيوني وما يفعله بالشّعب الفلسطيني، إشارة للواقع الّذي عاشته الجزائر في فترة من الزّمن.

❖ المبحث الثّاني: المستوى التّركيبي.

يعدّ العنصر المهمّ في قراءة الخصائص الأسلوبية، يشمل دراسة البنية النّحوية في النّص، وكلّ ما يتبع ذلك من قواعد تركيبية الّتي ينطوي عليها النّص الأدبي.

● دراسة الأسماء والأفعال:

أ). أبنية الأسماء: وهي ما تدلّ بنفسها على معنى مستقلّ بالفهم غير مقترن بزمن من الماضي أو الحال أو المستقل، وسندرسها من ناحية **المعرفة** و**النّكرة**.

المعرفة	النكرة
اللّيلة- المسافات- الأجراس- الوالي- القدس- الحرقة- الورد- الأمّة- الأوراق- الألوان- البلوى- الشّمس- الأرواح- القلب- النّوى- الخوف- الهرب- الغدر- اللّهب- العرب- الصّمت- الظّلام- الإيمان- الشّعر- الأحلام- الأشباح- الغيد- الخمر- الإحساس.	أهداب- أعماق- رجل- نكسه- دموع- قدس- يهوديه- خطابات- سياسيّه- أرض- موطن- دمعة- فرحة- أمر- حرام- أنفاس- إحساس- قدس- طريق- نبيد- أمانينا- كافر- أعناب- وجه- عيون- بحار- قدسيّه- مدن- بشر.

من خلال هذا الجدول الّذي أدرجنا فيه الأسماء الواردة في قصيدة "قافية على دموع القدس"، نلاحظ أنّ الشّاعر قد أكثر من استعمال الأسماء المعرّفة مقارنة بأسماء النّكرة، الّذي قد

عبّر بها عن الحالة الوجدانية المليئة بالحزن والتّحسّر، كونه يكشف ظلام الإستعمار الدّامس على أرض فلسطين (**القدس**).

ب). أبنية الأفعال: وهي ما دلّت على زمن معيّن ماضٍ أو حاضر أو مستقبل كان، وسندرجها في جدول على حسب زمن الفعل الّتي تنقسم إلى: **أفعال ماضية** و **أفعال مضارعة**.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة
هلكت- كتبت- رُحت- أعطاني- أكرمني- أهداني- تلبّد- عانقت- كِدت- ناداني- أسقطته- أغرقته- صلبت- غُصت- جِئت- زُوّرت- خانني- أُخلق- عرفت- اِنهارت- حُنت- اِجتاح- بعِت جعلت- دُقت.	تُذكّرني- تحلّق- أُطارد- ترسم- تدخل- أثور- يلاحظ- يصوّر- يشهد- تغيث- تشتعل- ترتحل- تسير- تنتقل- تطوف- أعرف- أشب- ألثم- أسرق- أكذب- أذنب- أذهب- أكتب- أرسم- أحمل.

نستنتج من تحليلنا لقصيدة "**قافية على دموع القدس**" أنّ الشّاعر قد استخدم زمن الماضي والحاضر في الوقت نفسه في بعض الأسطر ، ويدلّ ذلك على أنّه لا يزال يشعر بكلّ شيء وكأنّه لأم يصدّق ما الّذي يحدث في "**القدس**".

● **دراسة الأدوات:**

أ). النّواسخ: وهي عبارة عن أفعال ناقصة وحروف، ولكلّ منها عملها الخاصّ في الإعراب. وسنستخرج البعض من أقوال الشّاعر **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**.

يقول الشّاعر:

"فإنّ بدايتي نكسه

وإنّ نهايتي نكسه"[1]

نجده قد استعمل "**إنّ**" والّتي تفيد التّوكيد.

ويقول في سطر آخر:

"ولما كِدت أمّطر جاءني الجنديّ"[2]

هنا استخدم الشّاعر فعل آخر ناقص وهو **كِدت (كاد)**، ليفيد قرب وقوع الحدث.

كما قال:

"أنا يا قدس لم أكذب ولم أذنب ولم أذهب

...ولكنّي

جعلت الشّعر والأحلام عينيك"[3]

وفي السّطر الثّاني استعمل الشّاعر **لكنّي (لكنّ)** وهي من أخوات "**إنّ**" الّتي تفيد التّوكيد.

[1] الديوان، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص 43.

ب). أدوات الرّبط: والّتي تربط بين عناصر الجملة لتحقيق التّقارب في المعنى.

حروف العطف	حروف الجرّ
فيا إشراقة اللّيل	تذكّرني بتاريخي الّذي هلكت ثوانيه
أنا رجل حماسيّ وأحلامي حماسيّه	تحلّق بي على طيش المسافات النّسائيه
فترسم نقطة سوداء	أُطارد ردّة الأجراس في أعماق إحساسي
فإنّ بدايتي نكسه	كتبت على دموع القدس قافية غراميه
ونهايتي نكسه	ورُحت بها إلى الوالي
ورُحت بها إلى الوالي	معي أمرٌ من الوالي
وأهداني خطابات وأقوالا سياسيّه	فيا بعضي الّذي أسقطته في قمّة القاف
وغُصت اليوم في إحساس عاشقتي	لم الأوراق في عينيّ تشتعل؟
وما زوّرت إحساسي	لم البلوى تسير على شعاع الشّمس في وطني
و لكن خانني تعبي	إلى الأرواح تنتقل؟
ولم ألثم فم البلوى ولم أسرق عروس أبي	ولم أُخلق من اللّهب
وخُنت الصّمت فلجتاح الظّلام يدي	فإنّي كافر بالخوف في صحوي وفي سحب
وبِعت الكفر للأوراق والإيمان للعرب	وذقت الحلو من أعناب خديك
فإنّي كافر بالخوف في صحوي وفي سحبي	ورُحت أطارد الأشباح من وجه إلى وجه
أنا يا قدس لم أكذب ولم أذنب ولم أذهب	إلى مدن بلا بشر
جعلت الشّعر والأحلام عينيك	إلى أرض خياليّه

ولعلّ من هذا الجدول الّذي جمع أدوات الرّبط الموجودة في القصيدة، فنستنتج أنّ الشّاعر قد استعمل حروف العطف ونوّع في استخدام حروف الجرّ، فقد ربطت بيت الأسماء والأفعال، باعتبار أنّ هذه الأدوات من أساسيات الكتابة.

- **دراسة الجمل:**

تتكوّن الجملة من مبتدأ وخبر أو من فعل وفاعل، وعلى هذا الأساس تحدّد الجملة إن كانت **إسمية** أو **فعلية**.

الجملة الإسمية	الجملة الفعلية
ضياع هذه اللّيلة	تذكّرني بتاريخي الّذي هلكت ثوانيه
على أهداب شرقيّة	تحلّق بي على طيش المسافات النّسائيه
فيا إشراقة اللّيل	أُطارد ردّة الأجراس في أعماق إحساسي
أنا رجل حماسيّ وأحلامي حماسيّه	...أُطاردها
قضائي أن أثور عليك يا قلبي	تدخل عبر أنفاسي
أنا رجل تلبّد فوق أرض الجرح أعواما	كتبت على دموع القدس قافية غراميه
معي أمرٌ من الوالي	وأهداني خطابات وأقوالا سياسيّه
حرام أن تغيث الأمّة العطشى	يلاحظ موطن الحرقة
لم الأوراق في عينيّ تشتعل؟	يصوّر دمعة الورد
لم الألوان ترتحل؟	...ناداني
إلى الأرواح تنتقل؟	صلبت القلب في أنفاس تنّين
أنا يا قدس لم أكذب ولم أذنب ولم أذهب	ورُحت تطوف في دوّامة السّين
	وخُنت الصّمت فاجتاح الظّلام يدي وبِعت
	الكفر للأوراق والإيمان للعرب

نلاحظ من خلال قراءتنا للقصيدة أنّها مشبعة بالحضور الجملي، الّذي استُعمِل على حسب ما تقتضيه السّياقات البلاغية، فنجد الجمل الفعلية كان لها حضورا واضحا من حيث عدد تواترها على الجمل الإسمية، وهذا ما يدلّ على أنّ الشّاعر يستحدث ما عاشه من قبل، وبدا هذا واضح في المقطع الأخير من القصيدة:

"جعلت الشّعر والأحلام عينيك

وذقت الحلو من أعناب خديك

ورُحت أطارد الأشباح من وجه إلى وجه

وأكتب في عيون الغيد قدسيّه

لأحمل وجهك المنفي في كفّي"[1]

- **الأساليب الشّعرية:**

وقد قسّمت إلى أسلوبين: الأول **خبري**، وهو ما يحتمل الصّدق والكذب. أمّا الثّاني فلا يصحّ فيه الصّدق والكذب، لأنّه لا واقع له يطابقه أو يخالفه، وهذا ما يسمّى بالأسلوب **الإنشائي**.

أ). الأساليب الخبرية:

وهو الّذي نجده بكثرة في قصيدة **"قافية على دموع القدس"** ، حيث يقول **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**:

"كتبت على دموع القدس قافية غراميه

ورحت بها إلى الوالي

[1] الديوان، ص 43.

فأعطاني سماحته دنانيرا يهوديّه

وأكرمني

وأهداني خطابات وأقوالا سياسيّه

أنا رجل تلبّد فوق أرض الجرح أعواما"[1]

ونجد الشّاعر من خلال هذه الأسطر الشّعرية قد استعمل الأسلوب الخبري ليخبرنا بما مرّ به ويفصّل لنا أحداث ما جرى معه.

كما استعمل الشّاعر أسلوب النّفي الّذي يعتبر من أهمّ الأساليب الخبرية، ولعلّ هذا بارز في قوله:

"أنا يا قدس لم أعرف طريق الخوف والهرب

ولم أشرب نبيذ الغدر من خمّارة العرب"[2]

وفي قول آخر:

"ولم ألثم فم البلوى ولم أسرق عروس أبي"[3]

ويقول أيضا:

"أنا يا قدس لم أكذب ولم أذنب ولم أذهب"[4]

ولعلّ هذه الأسطر الشّعرية تبرز لنا بعض الأساليب الخبرية وخاصّة **"أسلوب النّفي"**، فقد اعتمده في قصيدته لتأكيد كلامه وتعزيز موقفه.

[1] الديوان، ص 42.
[2] المرجع نفسه، ص 43.
[3] المرجع نفسه، ص 43.
[4] المرجع نفسه، ص 43.

ب). الأساليب الإنشائية:

أهمّ الأساليب الّتي وردت في قصيدة "قافية على دموع القدس" هي: **النّداء** و**الإستفهام**:

النّداء	الإستفهام
فيا إشراقة اللّيل فيا بعضي الّذي أسقطته في قمّة القاف ويا نصفي الّذي أغرقته في قمّة الدّال :ويا كلّي أنا يا قدس لم أعرف طريق الخوف والهرب أنا يا قدس لم أكذب ولم أذنب ولم أذهب	لِم الأوراق في عينيّ تشتعل؟ لِم الألوان ترتحل؟ لِم البلوى تسير على شعاع الشّمس في وطني إلى الأرواح تنتقل؟

ومن هذا يمكننا القول أنّ هذه أهمّ الأساليب الشّعرية الّتي وظّفها الشّاعر في أبياته لتوضيح كلامه وتقرير معناه، وفي موضع أخر أراد جذب انتباه القارئ وإثارة ذهنه.

❖ المبحث الثّالث: المستوى الدّلالي.

يعدّ من أهمّ مستويات الدّراسة الأسلوبية، حيث يشمل دراسة معاني الألفاظ والجمل وتشابكها الدّلالي بموضوعية النّص.

- **الصّورة الشّعرية:**

تعتبر الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التّجربة الشّعرية، لما فيها من مجالات إبداعية لا بدّ الكشف عنها وتأويل ما يتخلّلها من غموض والوصول إلى ما تريد البوح به. وعلى هذا الأساس درست قصيدة **"قافية على دموع القدس"** للشّاعر الجزائري **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**.

أ). الإستعارة: هي ضرب من المجاز اللّغوي لكن العلاقة هي مشابهة، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه. ومنه قسّمت الإستعارة إلى: **تصريحية** و **مكنية**.

1. الإستعارة التّصريحية: ما صرّح فيها بالمشبّه به دون المشبّه، وسنوضَح ذلك من قول الشّاعر:

"**وخُنتُ الصّمت فاجتاح الظّلام يدي**"[1]

فنجد الشّاعر هنا قد صرّح بالمشبّه به **(الظّلام)** وحذف المشبّه وهو **الإستعمار الصّهيوني**، وشبّه هذا الأخير بالظّلام الّذي خلّفه في القدس.

2. الإستعارة المكنية: هي ما طويت المشبّه به وأشارت إليه بقرينة تلزمه، وسوف نوضّح ما لقلناه من خلال الجدول التّالي:

الصّورة الإستعارية	المشبّه	المشبّه به	القرينة
قافية على دموع القدس	القدس (**الوطن**)	المرأة	دموع
ولما كِدت أمطر جاءني الجنديّ	كِدت (**الشّاعر**)	السّماء	أمطر
لم ألثم فم البلوى ولم أسرق عروس أبي	البلوى	المرأة	فم
لأحمل وجهك المنفي في كفّي	وجهك (**القدس**)	المرأة	وجه

[1] الديوان، ص 43.

ومن بعد استخراج الإستعارات الواردة في القصيدة، نستنتج أنّ الإستعارة المكنية كان لها مكان في الأسطر الشّعرية أكثر من التّصريحية، ولعلّ هذا ما جسّد لنا أحاسيس الشّاعر ومشاعره، فقد لجأ إليها للتّعبير عن ما يختلج صدره من حزن وحسرة.

ب). الكناية: تمثّل مظهر من مظاهر البلاغة، والسّر في بلاغتها أنّها تعطي الحقيقة المصحوبة بدليلها، وقد يختلف نوعها على حسب المعنى المقصود.

الصّورة الكنائية	نوعها
أنا رجل تلبّد فوق أرض الجرح أعواما	كناية عن موصوف ويقصد بها أرض الجزائر الّتي عاشت ويلات الإستعمار مدّة من الزمن
يلاحظ موطن الحرقة	
يصوّر دمعة الورد	
فيا بعضي الّذي أسقطته في قمّة القاف	كناية عن صفة الحزن والحسرة على ما تعيشه القدس
لم الأوراق في عينيّ تشتعل؟	
لم الألوان ترتحل؟	
ولم أُخلق من اللّهب	كناية عن نسبة الصّفة الجسديّة للشّاعر
عرفت العرب فانهارت أمانينا	كناية عن صفة الخذلان من العرب وعدم تحقيقهم العدالة للقضية الفلسطينية
رحت أُطارد الأشباح من وجه إلى وجه	كناية عم موصوف وهو المستعمر

ونلاحظ من خلال الجدول أنّ الكناية كان لها الحظّ الأوفر في القصيدة فنجد الشّاعر يصوّر لنا حالته النّفسية وتأثّره بالقضية الفلسطينية.

كما استعمل **المجاز المرسل** وعلى سبيل هذا قول الشّاعر:

"**كتبت على دموع القدس قافية غراميه**"[1]

وهو عبارة عن علاقة جزئية لأنّ القافية جزء من الشّعر.

[1] الديوان، ص 42.

خاتمة

❖ خاتمة:

وفي نهاية بحثنا توصّلنا إلى عدّة نتائج حول خصائص البنى الأسلوبية، وما يتخلّلها من العناصر الّتي تحتاج إلى دراسة وتحليل دقيق. ومن هنا نذكر أهمّ النّتائج المتوصّل إليها:

- تعتبر البنية نظاما ذاتيّا مستقلّا يربط بين الوحدات الّتي تضمن للعقل فهم الواقع والتّأكّد منه بدراسة الظّواهر داخل نظام أيّ لغة.
- فتح مجال جديد في علم اللّغة وهو **"الأسلوب"**، الّذي أصبح من الدّعائم الأساسية في تشكيل النّص الأدبي. باعتباره الطّريقة في اختيار الألفاظ وتأليفها ليعبّر بها الكاتب عن معاني الكلام.
- مع اتّساع الأسلوب في مجالاته أطلق عليها البعض إسم **"الأسلوبية"**، الّتي تعني التّحليلات اللّغوية التّفصيلية لبنية النّص، أيّ دراسة الخصائص الأسلوبية من خلال مستوياتها **الصّوتية، التّركيبية، والدّلالية**.
- تعدّد الأوزان الشّعرية والمزج بينهما في حين آخر، مع إمكانية اختلاف القافية في الشّعر الحرّ المعاصر.
- وفرة مختلف أنواع التّكرار من: **أصوات مهموسة** وخاصّة **المجهورة**، إضافة إلى **تكرار الكلمات** و**الجمل** وما أضافت من نغمة موسيقية خاصّة في القصيدة.
- دراسة البنية الصّرفية في القصيدة، وبيان كثرة استعمال الأسماء والأفعال في حين واحد وقد ساعد هذا على وصف الحالة النّفسية للشّاعر.
- كثرة استعمال أدوات الرّبط: **"حروف العطف"** وبالأخصّ **"حروف الجرّ"** وتنوّع أدواتها الّتي كان لها دور في تشكيل الجملة السّليمة الواضحة.
- إستعمال كلّ من الجمل الإسمية والفعلية بكثرة في القصيدة لتقوية معناه ووصف حالته وإبراز جمال النّص الشّعري.

- تنوّع الأساليب الشّعرية الخبرية والإنشائية الّتي بدت واضحة من طريقة أسلوب الشّاعر الّذي أبدع في مبتغاه لإيصال تجربته النّفسية.

- لعلّ أهمّ ما يلفت انتباهنا بداية من عنوان القصيدة **"قافية على دموع القدس"** هو الصّورة الشّعرية الّتي جسّدت لنا أحاسيس الشّاعر **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"** . فنجده قد أكثر من توظيف الإستعارات لاسيما المكنية، كما اعتمد على الكناية الّتي أخذت حيّزا كبيرا من القصيدة. فقد عبّر عن معاناة الشّعب الفلسطيني ووصف واقعها الأليم والدّمار الّذي حلّ بهم وأصبحوا يتعايشون معه.

- كما نجد الشاعر قد استعمل كلمات تحمل نفس المعاني المعجمية لتندرج تحت مفهوم عامّ يحدّد به أيّ الحقول الدّلالية الّتي تنتمي إليها، ولعلّ حقل الحزن هو الأكثر بروزا ووضوحا في معاني القصيدة.

وفي الختام لا يسعني القول إلّا أنّ هذه الدّراسة المتواضعة ليست إلّا محاولة لكشف بعض الجوانب اللّغوية في القصيدة، وتبقى هناك جوانب تحتاج لدراسة علمية أخرى. ولعلّ بحثي هذا يكون بداية جادّة لقراءة واعية في الشّعر الجزائري الحديث ولاسيما قصائد **"مُحَمَّد الأمين سعيدي"**، فالعلم بحر كلّما شرِبت منه ازددت عطشا.

ملحق

نبذة عن الشّاعر الجزائري "مُحَمَّد الأمين سعيدي"

شاعر جزائري وأديب معاصر، من مواليد 16ماي 1987م، بمدينة "المشرية"، ولاية "النّعامة". متحصّل على شهادة الليسانس في "اللّغة العربية وآدابها". حضر الكثير من الملتقيات الوطنية والدّولية أيضا.

- **دواوينه:** صدر له ثلاثة دواوين في الشّعر:

- ديوان **"أنا يا أنت"**: صدرت طبعته الأولى من **"دار الأديب"** للنّشر والتّوزيع، بوهران (الجزائر)، سنة 2008.
- ديوان **"ضجيج في الجسد المنسي"**: صدر من **"دار ليجوند"** بطبعته الأولى في العاصمة، سنة 2009.
- ديوان **"ماء لهذا القلق الرّملي"**: أصدرته **"دار فيسيرا"** للنّشر، بالجزائر، سنة 2011.

- **قصائده:**

- آخر الموت يا نخلتي المتعبة.
- كلمات في المنفى.
- نزيف الحروف.
- حياتي كذبة.
- عيد العروبة.
- مرارة الهزيمة.
- بقايا الزّمن المرّ.
- لغة بمنطق الدّماء.
- ما بين دمعتها وقافيتي.

تنشر كتاباته في الصّحف والمجلّات الوطنية والعربية، وأيضا في المواقع الإلكترونية.

قصيدة "قافية على دموع القدس"

ضياع هذه الليلةْ

تُذكّرني بتاريخي الذي هلكتْ ثوانيهِ

على أهدابِ شرقيّةْ

تُحلّق بي على طيش المسافات النسائيهْ

فيا إشراقة الليلِ

أنا رجلٌ حماسيّ و أحلامي حماسيّهْ

أطارد ردّة الأجراس في أعماقِ إحساسي

أطاردُها..

فترسمُ نقطة سوداءَ

تدخلُ عبر أنفاسي

قضائي أن أثور عليك يا قلبي

فإن بدايتي نكسهْ

وإن نهايتي نكسهْ

كتبتُ على دموع القدس قافيةً غراميهْ

ورحتُ بها إلى الوالي

فأعطاني سماحتُه دنانيرا يهوديهْ

وأكرمني

وأهداني خطابات و أقوالا سياسيّهْ

أنا رجل تلبّد فوق أرض الجرح أعواما

يُلاحظ موطن الحُرقهْ

يُصوّر دمعة الوردِ

ويشهد فرحة الناجين من ذبّابة القردِ

ولما عانقت كفّي مداد الشمس و البهجهْ

و لما كدت أمطرُ جاءني الجنديُّ

ناداني...

معي أمرٌ من الوالي

حرامُ أن تغيثَ الأمة العَطْشى

فيا بعضي الذي أسقطتُه في قمَّة القافِ

لم الأوراق في عينيّ تشتعلُ؟

لِمَ الألوان ترتحلُ؟

لِمَ البلوى تسير على شعاع الشمس في وطني

إلى الأرواح تنتقلُ؟

ويا نصفي الذي أغرقتُه في قمة الدالِ

ويا كلّي:

صلبتَ القلب في أنفاس تنّين

ورُحتَ تطوف في دوّامة السينِ

وغُصتَ اليوم في إحساس عاشقتي

ولما جئتُ ألقّيتَ النوى دوني

أنا يا قدسُ لم أعرفْ طريق الخوف والهربِ

ولم أشربْ نبيذ الغدر من خمّارة العربِ

وما زوّرت إحساسي

ولكن خانني تعبي

ولم ألثمْ فم البلوى و لم أسرق عروس أبي

ولم أُخلق من اللهبِ

ولكنّي

عرفت العُرْب فانهارتْ أمانينا

وخُنتُ الصمتَ فاجتاح الظلامُ يدي

وبِعْتُ الكفرَ للأوراق و الإيمانَ للعربِ

فإني كافر بالخوف في صحوي وفي سحبي

أنا يا قدس لمْ أكذبْ و لمْ أذنبْ و لمْ أذهبْ

ولكنّي..

جعلتُ الشعر و الأحلام عينيكِ

وذقت الحلو من أعناب خديكِ

ورحتُ أطاردُ الأشباحَ من وجه إلى وجهٍ

وأكتبُ في عيون الغيد قدسيّهْ

وأرسمُ في بحار الخمر و الإحساس قدسيّهْ

لأحملَ وجهك المنفي في كفي

إلى مدن بلا بشرٍ

إلى أرض خياليّهْ

المصادر والمراجع

➢ **مكتبة البحث:**

- **القرآن الكريم.**

❖ المصادر والمراجع:

1.المصادر:

- مُحَمَّد الأمين سعيدي، ديوان ماء لهذا القلق الرّملي، دار فيسيرا للنّشر، الجزائر، 2011.

2.المراجع:

- إبراهيم السّامرائي، في لغة الشّعر، دار الفكر، عمان، د.ط، د.ت.
- **إبراهيم أنيس:**
  - الأصوات اللّغوية، مكتبة النّهضة، مصر، د.ط، د.ت.
  - موسيقى الشّعر، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952.
- ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: مُحَمَّد محي الدّين، مكتبة العرب، القاهرة، ج 2، 1939.
- أحمد الشّايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1991.
- **أحمد الهاشمي:**
  - القواعد الأساسية للّغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
  - جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد: الصّميلي، المكتبة العصرية، د.ط، د.ت.

- أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النّهضة العربية، بيروت، 1968.
- **أحمد مختار عمر:**
  - دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.
  - علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1998.
- أحمد مطلوب وحسين البصير، البلاغة والتّطبيق، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، ط2، 1999.
- أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ج 1، 1989.
- الأردبيلي وقاسم الحنفي، شرح أنموذج الزّمخشري، مطبعة السّيماء، بغداد، 2013.
- أميرة علي توفيق، الجملة الإسمية عند ابن هشام الأنصاري، مكتبة الزّهراء، القاهرة، 1971.
- أمين علي السّيد، في علم القافية، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ط، د.ت.
- بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط 2، 1994.
- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مر: د.ناصر حلاوي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط 1، 1986.
- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، دار منشورات عويدات، بيروت، ط 4، 1985.
- حمدي محمود عبد المطلب، النّحو الميسر، دار الآفاق العربية، مصر، ط 1، 2001.

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: مُحَمَّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج 1، ط 5، 1981.
- رنيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب: د.عادل سلامة، دار المريخ، الرّياض، 1992.
- رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، تر: مُحَمَّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 2002.
- رومان ياكبسون، قضايا شعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 1، 1988.
- زكرياء إبراهيم، مشكلات فلسفية ٨: مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، 1990.
- ابن السّراج، الأصول في النّحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ج 1، ط3، 1996.
- السّكاكي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1987.
- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ج 4، ط 2، 1982.
- السّيوطي، الأشباه والنّظائر في النّحو، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 2، د.ط، د.ت.
- **شكري مُحَمَّد عياد:**
  - إتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرّياض، 1985.
  - مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامّة، القاهرة، ط 2، 1992.

- شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 2004.
- صالح سالم الفخري، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقّات، عصمى للنّشر للتّوزيع، القاهرة، 1996.
- عبد الجليل شوقي، دراسة نقدية قضايا البناء الفنّي في النقد الأدبي، جامع الكتب الإسلامية، مج 1، 2011.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط 3، د.ت.
- عبد السّلام مُحَمَّد هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001.
- **عبد العزيز عتيق:**
  - علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت، 1985.
  - علم العروض والقافية، دار النّهضة العربية، بيروت، 1987.
- عبد الكريم جبل، في علم الدّلالة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997.
- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: مُحَمَّد نوري بارتجي، دار المغني، الرّياض، ط 1، 2008.
- علي زوين، منهج البحث اللّغوي بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط 1، 1986.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 4، 2002.

- فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط 2، 2007.
- فهد ناصر عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 2004.
- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط 1، 1302.
- ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، تح: ابن مُحَمَّد العمران، مجمع الفقه الإسلامي، جدّة، مج1، د.ط، د.ت.
- كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة وتحليل، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 1988.
- مُحَمَّد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسّسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2003.
- مُحَمَّد بن كيسان، تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تح: منصور بن عبد الله المشوح، شبكة الألوكة، د.ط، د.ت.
- مُحَمَّد داود، العربية وعلم اللّغة الحديث، دار غريب، القاهرة، 2001.
- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتّاب، العرب، دمشق، 2001.
- **مُحَمَّد محي الدّين:**
  - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار التّراث، القاهرة، ج 1، ط 20، 1980.
  - مبادئ دروس العربية، دار نور المكتبات، جدّة، ط 2، 2001.

- محمود سعد، حروف المعاني بين النّحو ولطائف الفقه، كلية الآداب، مصر، د.ط، د.ت.
- محمود عكاشة، تحليل النّص "دراسة الرّوابط النّصية في ضوء علم اللّغة النّصي"، مكتبة الرّشد، ط 1، 2014.
- محمود علي السّمّان، العروض الجديد أوزان الشّعر الحرّ وقوافيه، دار المعارف، مصر، 1983.
- مصطفى جمال الدّين، الإيقاع في الشّعر العربي من البيت إلى التّفعيلة، مطبعة النّعمان، النّجف الأشرف، 1970.
- مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، ط 1، 1998.
- مصطفى حميدة، نظام الإرتباط والرّبط في تركيب الجملة العربية، الشّركة المصرية العالمية، لونجمان، د.ط، د.ت.
- مكين القرني، اللّسانيات قضايا وتطبيقات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2019.
- مهدي المخزومي، في النّحو العربي نقد وتوجيه، دار الرّائد العربي، بيروت، ط2، 1986.
- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط 2، 1965.
- نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل خطاب، دار هومة، الجزائر، ج 1، 2010.
- ابن هاشم، شرح قطر النّدى وبل الصّدى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2004.
- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2007.

3.المعاجم:

- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة ساحة رياض الصّلح، بيروت، د.ط، 1987.
- شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط 4، 2004.
- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1119.

4.المجلّات:

- عبد القادر زين، الأسلوبية بين القدامى والمحدثين، مجلة التّراث، الجلفة، العدد 9، سنة 2013.

فهرس الموضوعات

❖ فهرس الموضوعات

مقدمة.... .....أ.....

مدخل: تحديد المفاهيم

مفهوم البنية.. .....5.....

مفهوم الأسلوب. .....7.....

مفهوم الأسلوبية... .....10.....

الأسلوبية عند الغرب.....12

الأسلوبية عند العرب.....13

الفصل الأول: مستويات التّحليل الأسلوبي

المبحث الأول: المستوى الصّوتي .....16.....

الموسيقى الخارجية (البنية العروضية) .....16.....

الموسيقى الدّاخلية (البنية الصّوتية) .....20.....

المبحث الثّاني: المستوى التّركيبي .....25.....

دراسة الأسماء والأفعال .....25.....

دراسة الأدوات.....26

دراسة الجمل.....29

الأساليب الشّعرية.. .....29.....

المبحث الثّالث: المستوى الدّلالي 32

الصّور الشّعرية..... 32

المحسّنات البديعية. 35

الحقول الدّلالية..... 36

الفصل الثاني: تجليات التّحليل الأسلوبي في قصيدة "قافية على دموع القدس" ل"مُحَمَّد الأمين سعيدي"

المبحث الأوّل: المستوى الصّوتي 38

الموسيقى الخارجية (البنية العروضية) 38

الموسيقى الدّاخلية (البنية الصّوتية) 40

المبحث الثّاني: المستوى التّركيبي 43

دراسة الأسماء والأفعال 43

دراسة الأدوات..... 45

دراسة الجمل..... 47

الأساليب الشّعرية.. 48

المبحث الثّالث: المستوى الدّلالي 50

الصّورة الشّعرية..... 50

خاتمة..... 55

ملحق 58

المصادر والمراجع..... 64

فهرس الموضوعات..... 72