جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي
الدراسات اللغوية
لسانيات عربية

رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة

إعداد الطالب:
الجيلاني عطاالله / محمد بوعيشة

يوم: 21/05/2025

قصيدة سِتْر السُّتور لعبْدالله حمَّادي دراسة أسلوبيّة بلاغيّة

لجنة المناقشة:

حمدي منصور جودي	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
باديس لهويمل	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
أسماء زروقي	أ. مح ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2024 - 2025

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي
الدراسات اللغوية
لسانيات عربية

رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة

إعداد الطالب:
الجيلاني عطاالله / محمد بوعيشة

يوم: 21/05/2025

قصيدة سِتْر السُّتور لعبْدالله حمَّادي دراسة أسلوبيّة بلاغيّة

لجنة المناقشة:

حمدي منصور جودي	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
باديس لهويمل	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
أسماء زروقي	أ. مح ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2024 - 2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

بسم الله الرّحمن الرّحيم

﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ
إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾.

البقرة: (32)

شكر وتقدير

قال تعالى:﴿ **وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ**﴾ سورة التوبة:105

وقال تعالى: ﴿ **لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ** ﴾ سورة إبراهيم: 07

الحمد الله رب العالمين وبه نستعين والصلاة والسلام على سيد الخلق أجمعين.

أننا أتممنا هذه المذكرة بعون الله تعالى وقدرته .

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا الفاضل الدكتور " باديس لهويمل " الذي كان لنا نعم الأستاذ فلم يبخل علينا باقتراحاته ونصائحه البناءة والذي طالما شجع فينا روح المثابرة والعمل الجاد و ذلك للوصول إلى عمل متميز يظهر فيه جهدنا .

وفي الأخير نتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل .

ونسأل الله مولانا أن ينزلنا منزلة حسنة في الدنيا والآخرة ،وأن يعلي مراتبنا ويهدينا إلى التي هي أحسن ،فهو العلي القدير.

الجيلاني – بوعيشة.

إهداء

إن الوصول إلى المراد صعب، وكم هو جميل أن تشعر بطعم الوصول والنجاح، بل الأجمل من ذلك أن تجني ثمار الجهد وتهديها لمن يستحق ذلك.

لذا أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى الذين سكن حبهم قلبي وأناروا دربي، وكل من يكن لي ذرة حب واحترام.

إلى من أنار لي الطريق ويسر لي كل عسير، وحمل أعباء الحياة عني وأنار دربي بدعواته وصلواته ،أبي العزيز حفظه الله وأبقاه لي عونا مدى الحياة .

إلى الشمعة التي تحترق لتضيء دربي، إلى النور الذي يجعل ليلي نهارا، من أعيش برضاها، أمي الغالية حفظها الله وأطال في عمرها.

إلى جوهرة حياتي، التي كانت سندي في مشواري الدراسي وقاسمتني عناء السنوات. فكانت ريحانة القلب والفؤاد وابتسامة الأيام. زوجتي الغالية.

إلى ورود حياتي وبراعم روحي، إلى النجوم التي يعم نورها أرجاء المنزل. إلى ورود المستقبل الزاهر أولادي حفظهم الله .

إلى من كانوا عونا لي في كتابة المذكرة وصعوباتها. إلى الذين سعدت بصحبتهم رفاق الدّراسة.

إلى كل من يعرفني، إلى الذي حواهم قلبي، ولم تحويهم أوراقي. عذرا لمن نسيهم القلم لكن لم ينسهم القلب .

- الجيلاني.

إهداء

سبحان الله الذي كان سببا في النّجاح والتّوفيق الذي خلقنا وأنار لنا السّير في الطريق المستقيم.

أسدي ثمرة عملي ، إلى كل من نطق بكلمة التوحيد لسانه وصدقها قلبه إلى كل من صلى على خير البرية عليه الصلاة والسلام إلى كل أهلي جميعا إلى كل زملائي في الدّراسة ذكورا وإناث إلى كل من كان سند لي في الحياة إلى كل من نسيه القلم ولم ينساهم القلب.

– بوعيشة.

مقدمة

تعد قضية الحداثة في الكتابة الشّعرية من القضايا الشائكة والمعقدة في الوقت نفسه، فقد طرحت على عدة مستويات منها: الفلسفية، الفكرية، والأدبية، والسياسية، والدّينيّة...، ومما زاد اصرار البعض على مناقشتها، فالشّاعر الحداثي لم يكتف بمحاكاة العالم الخارجي في صورته المرئية، بل تمردً على التقليد فخلخل الثوابت الشّكلية والموضوعيّة عبر تفجير اللغة بكسر الإيقاع الكلاسيكي (الوزن والقافية الشّعرية)، واستخدام الانزياحات اللّغوية في صورة شعرية نحو الغرابة. وقام بتحرير الذّات فحوّل القصيدة إلى فضاءٍ ذاتيٍّ يُمزج بين الوعي الفردي والقلق الوجودي.

فكانت قصائد الشّعر الحداثيّ مرصعة ومغشاة بجماليات عديدة منها : الكشف والفناء، والاغتراب والهويّة، والوجود والموت، والسّلطة والثّورة. وما إلى ذلك من السّمات الأخرى التي جعلت نصّ القصيدة الحداثيّة نصًّا منفتحًا على مجرَّةٍ من المدلُولات اللّانهائية.

ومن أجل هذا كانت دراستنا للموضوع فحاولنا الاقتراب منه عبر شاعرنا: "عبد الله حمادي"، فهو من أبرز شعراء الحداثة في الجزائر حيث يرى ضرورة التجديد في الشّعر وتجاوز الأنماط القديمة فهو يرفض محاكاتها بتحليقاته في الحداثية تنظيرا وإبداعا.

فجاء بحثنا موسوما بـ: « الدّراسة الأسلوبية، والبلاغية لقصيدة: " سِتْرُ السُّتُورِ" وجودي أن أكون بلا وجود." لعبد الله حمادي"» وهذا الموضوع هو محاولة متواضعة تستهدف كشف البنيات الأسلوبية وجانب البلاغة العربيّة في القصيدة، والّذي يكشف لنا في النّهاية عن مدى استيعاب الشّاعر لموضوع الحداثة تنظيرا وإبداعا. فهذه هي الأسباب التي حفزتنا على البحث في خفايا هذا الموضوع بكل حيثياته.

لقد كونت اللّسانيات الحديثة مادة خاما، تشكلت منها وتطورت عنها مناهج جديدة. ونظر كل منها إلى النّص الأدبي من جهة، إلا أن جميعها تعتمد على اللّغة أساسا لها، في قراءتها للنّص الأدبيّ، فمن البنيويّة بفروعها إلى التفكيكيّة إلى التداوليّة إلى الشّعريّة إلى السّيميائيّة.

وهذا التّعدد للمدارس اللّسانيّة ما كان إلا أغناء لتعدد النّص الأدبي، إذ يمكن تناول النّص من عدّة مناحٍ تبعًا للمنهج المختار، فبات النّص نصوصًا أخرى لم نكن لنرها إلا بعدسة تلك المدارس المتنوّعة للنّص الشّعري الحداثيّ .

ولعل:" البحث في مفاهيم الشّعرية الحداثيّة وفي نموذجها الاحترافي لاتزال في بداية الطّريق ، لإنّه بحث محفوف بالحجارة والأشواك ... لستخراج مكامن الشّعريّة فيه.

وقد وقع اختيارنا على الأسلوبيّة لمالها رؤيا عميقة لنّص الأدبيّ، وكوْن موضوع هذا العلم متعدّد المستويات والمشارب والاهتمامات، إذ يتمتّع بمرونة في توظيف المستويات اللّغة الصوتيّة والنّحويّة والصّرفية والدّلاليّة والمعجميّة، والّتي رأينا أنها إحدى السّبل إلى فك رموز و شفرات القصيدة الّتي نقوم بدراستها.

أما سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو أن" عبد الله حمادي" يعتبر أحد شعراء الحداثة، وانتقينا قصيدته " ستر الستور" أنموذجا، كونها تعد من روائعه الشّعرية من دوانه "أنطق عن الهوى" الّتي حاول من خلالها أن يظهر حبّه لذّات الالهيّة وكيف يفنا فيها عن نفسه فتُهتك الأسرار والحجب بِرضاها عنْه، فيظهر له الجمال وما تخفيه ليلاه، كما أنه يبرز القيم الجماليّة والبلاغيّة في النّص، وقد انطلقنا في بحثنا هذا من الإشكالية التّالية:

هل الحداثة عنده هي تخطي لحصون التّقليد ... في شكل النّص الأدبيّ؟.

وأيضا: كيف وظف الشّاعر البلاغة والأسلوبية في كشف التّفاعل بين المعنى والمبنى في قصيدته " ستر الستور" ؟

هذا ما جعلنا ننتهج منهجا موضوعيا في دراسة القصيدة بالاعتماد على الأسلوبية ، وعلم البلاغة، لنبين خصائص اللّغة الشّعرية الّتي تميزت بها والتّحولات في البنية الصوتيّة، والصّرفيّة والنّحويّة والدّلاليّة، والبلاغيّة.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا خطة قوامها من فصلين اثنين . تناولنا في الفصل الأول الأسلوبيّة وتطرقنا فيها الى عدّة مباحث وهي: المبحث الأوّل، تناولنا فيه الأسلوبيّة وتجلياتها الأولى حيث تطرقنا إلى مفهوم الأسلوبيّة ثم مفهوم الأسلوب عند العرب والغربيين، ثم الأسلوبيّة باتجاهاتها التعبيريّة، النّفسيّة، البنيويّة والإحصائيّة.

وفي الأخير مبادئ ومستويات التّحليل الأسلوبي. أما المبحث الثّاني فكان: البنية الصوتيّة للقصيدة، وقد تضمنت عناصر هي: (الوزن، القافية، الروي). وثانيا، الموسيقى الدّاخليّة الّتي تحدثنا فيها عن الأصوات وصفاتها(الجهر، الهمس، الشّدة، الرّخاوة) ثم المقاطع الصوتيّة بأنواعها.

أما المبحث الثّالث: البنية الصّرفيّة و النّحوية للقصيدة. حيث درسنا أوّلا البنية الصّرفيّة وتناولنا فيها بنية الأفعال ثم بنية الأسماء. وثانيا البنية النّحويّة وتطرقنا فيها إلى الأفعال ودلالاتها ثم الأسماء وأخيرا الجمل. وفي الأخير المبحث الرّابع: البنية المعجميّة والدّلالية حيث تحددت دّراسة المبحث في مجالي الحقول الدّلاليّة والعلاقات الدّلاليّة. والّتي اقتصرت على(التّرادف، التّضاد).

أما الفصل الثّاني هو الدّراسة البلاغيّة للقصيدة، فقد تطرقنا إلى العلوم الثّلاثة: علم البيان، علم البديع، وعلم المعاني. مع تطبيق ذلك على أبيات القصيدة.

ومن أهم المناهج المعتمدة في دراستنا نذكر المنهج التاريخي الذي ساعد في تتبع تاريخ الأسلوبيّة وبعض منظريها ، كما تمت الاستعانة في دراستنا هذه على المنهج الأسلوبي القائم على الإحصاء والتحليل دون إهمال المنهج الوصفي.

وقد حوى بحثنا خاتمة تضمنت نتائج ما توصلنا إليه خلال تحليلنا لهذه القصيدة .

وقد واجهتنا خلال الدّراسة مجموعة من الصعوبات تقوم بالأساس على طبيعة البحث وتشعّب موضوعه الّذي يندرج ضمن الشّعر الحداثي وبخاصة أشعار "عبد الله حمادي" الّتي تتسم بالنّزعة الصّوفيّة.

وقد لجأنا في انجازنا هذا البحث إلى عدّة مراجع نذكر منها :

- قصيدة ستر الستور لعبد الله حمادي
- الأسلوبية والأسلوب. لعبد السلام المسدي.
- رحيق الشعرية الحداثية لبشير تاوريريت
- تجليات الحداثة الشعرية لسامية راجح ساعد
- البنية اللغوية لبردة البصيري لرابح بوحوش
- الأسلوبية والصوفية لأماني سليمان داود
- البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لإلياس مستاري (رسالة ماجستير)
- سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب. لمحمدي بن يحي (رسالة ماجستير)

وتجدر الإشارة إلى قصورنا في تحديد جل الظّهور اللّغوية الدّفينة في كلّ النّص الشّعريّ، وهذا لاتسامه بالغموض والإبهام وذلك نظرا لغلبة النّزعة الصّوفيّة عليه وأظف إلى ذلك ما يدعى بالانفتاح وتناسل المعنى داخل النّص الإبداعيّ.

وفي ختام بحثنا لايسعنا إلا أن نتقدم بعظيم شكرنا وخالص امتناننا للأستاذ الدكتور المشرف: باديس لهويمل على ما منحه من وقته وجهده وعلمه الغزير، وما أولاه لنا من توجيه و إرشاد لإنجاز هذا البحث وتقويمه. كما نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في انجاز هذا العمل من أساتذة أفاضل وطلبة أكارم بقسم الماستر اللسانيات العربية.

الفصل الأوّل

الدّراسة الأسلوبيّة .

المبحث الأول: الأسلوبية مفاهيم و تجلياتها أولى

1- مفهوم الأسلوبية

2- مفهوم الأسلوب.

3- اتجاهات الأسلوبية

4- مبادئ و مستويات التحليل الأسلوبي.

المبحث الثّاني: البنية الصوتية

* أولا: الموسيقى الخارجية

* ثانيا: الموسيقى الداخلية

المبحث الثالث: البنية الصرفية و النحوية

* أولا: البنية الصرفية

* ثانيا: البنية النحوية

المبحث الرّابع: البنية المعجمية الدلالية

* أولا: الحقول الدلالية.

* ثانيا: العلاقات الدلالية

المبحث الأول: الأسلوبيّة مفاهيم و تجلياتها الأولى

1- مفهوم الأسلوبيّة :

كثيرة هي تعاريف الأسلوبية، وذلك نظرا لتعدد الدارسين والباحثين بشأنها بحيث تشعب و اختلاف المنطلقات التي انطلق منها كل باحث في دراساته، وهو ما فتح عنه تعدد مذاهبها و اتجاهاتها، غير أن كل هذا لا يمنعنا من الاجتهاد وحصرها في كون أن الأسلوبية هي العلم الذي يدرس العمل الأدبي لغويا بالطريقة العلمية الموضوعية. وهنا باستطاعتنا إدراج جملة من هذه التعاريف، ومنها أن كلمة (أسلوبية) دال مركب من جذره أسلوب " styhe " ولاحقته ية " ique" [1] .

وترجع :كلمة styhe إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي تعني الريشة أو القلم أو الأداة الكتابة"[2]

وقد انتقلت :كلمة "styhe" من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفي نحت التماثيل. ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية.[3]

التعريف الاصطلاحي:

يعرفها "رومان جاكوبسون" بأنها :« بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا. وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا. »[4]

ويتضح في مفهوم جاكوبسون للأسلوبية الربط والمقابلة بين الكلام العادي و الخطاب والكلام الفني المسبوك المنظوم بهدف.

فالأسلوبية عنده تعني الكل الشامل لكيفية التعبير إلى جانب ظهور ملمح السمة واللمسة المميزة للنص الأدبي. وهذا التعريف لجاكوبسون:« من منطلق البحث عن الشعرية في النص.»[5]

---

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العومة للكتاب، ليبيا، 1977 ، ص39

[2] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 39

[3] - المرجع نفسه: ص 39

[4] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 35.

[5] - ينظر.محمد بن يحي سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب(رسالة ماجستير) جامعة بسكرة، ص 16

يعرفها "ميشال ريفاتير" بأنها :«علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق والمضمون تجاورا خاصا.»[1]

يشير ريفاتير هنا إلى الدراسة العلمية إضافة إلى ذلك ألسنية بنية الإنتاج الأدبي وهي مبادئ أولية في الدراسة اللسانية بإمكانها جعلها داخل الإطار العلمي، كما أنه أتبع صفة الأدبية من خلال تمييزه وتحديده للترابط الحاصل بين الجانب اللفظي و المحتوى داخل النتاج الأدبي، ويرى "جون كوهين " بأن الأسلوبية:« هي علم الانزياحات اللغوية.»[2]

فهو ضمن تعريفه يركز على الناحية الجمالية لتحديده مفهوم الأسلوبية ويخصص الانزياح بذلك.

وقد وصف " تودوروف" الأسلوبية بأنها : « اهتمت بتأويل العبارة وبالتعبير، وليس بتنظيم العبارة نفسها.»[3]

كما عرفت الأسلوبية أيضا بأنها:«علم وصفي يعنى ببحث الخصائص و السمات التي تميز النص الأدبي عن طريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية.»[4]

ومضمون هذا التعريف تصنيف الأسلوبية كعلم يقتضي الوصف ضرورة في خصائص ومميزات الإنتاج الأدبي اعتمادا على التحليل الموضوعي المجرد من الذاتية و العاطفة المستهدف للأثر الأدبي محور الدراسة الأسلوبية.ويرى يوسف وغليسي أن الأسلوبية هي:« تطبيق المعرفة الألسنية في دراسة الأسلوب .»[5]

وهذا الأخير يعتبر الأسلوبية جزءًا من اللسانيات التطبيقية التي تطبق وتجسد النتائج المتوصل إليها عن طريق اللسانيات العامة .

---

[1] - فرحان بدري العربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003 ، ص 15.

[2] - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر ، قسنطينة، ط1، 2006 ، ص 17

[3] - عبد السلام المسدي :(مجموعة من المؤلفين)، العلاماتية و علم النص : ترجمة منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 2004 ، ص 109

[4] - فتح الله أحمد سليمان:الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص44

[5] - يوسف وغليسي : النقد الأسلوبي، محاضرة نشرت سنة 2004 .

ويرى منذر عياش أن الأسلوبية هي:«علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب و لكنها أيضا يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس.»[1]

يحدد منذر عياش في تعريفه للأسلوبية كونها ذلك العلم الذي يتناول اللغة موضوع دراسة في إطار استعمالاتها الأدبية المختلفة .

من خلال ما تقدم يمكن القول إن:« الأسلوبية علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية الذوقية إلى علمية الظاهرة الأدبية من خلال دراستها عبر منهج موضوعي تحلل على أساسه الأساليب لتبرز جميع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب و تكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر البلاغية للنص.»[2]

وهي تدرس كل ما يتعلق بلغة النص من أصوات وصيغ ، و تراكيب و كلمات فتستفيد من علم الأصوات و الصرف و الدلالة و التراكيب، في الكشف عن سمات الأسلوب و ذلك لا يعني أن الأسلوبية أصبحت علما يحتوي كل تلك العلوم ، كلا بل أنها تستفيد من تلك العلوم اللغوية في تحليل النص الأدبي.[3]

2– مفهوم الأسلوب:

من خلال تتبعنا لتاريخ الأسلوبية على الصعيدين العربي و الغربي يمكن ملاحظة تواجد الأطر الحدودية التي وضع داخلها الأسلوب حتى لا يترك المجال لأي أحد العبث أو الخروج عن هذه الحدود المرسومة له ، و إلا أصبح الأديب من المغضوب عليه فيعاقب بإخراجه من الساحة الفنية الأدبية. ولكن هذه النظرة تغيرت مع مجيء الجيل الأول للرومانسيين و اكتسح الانزياح الساحة بعد ذلك ورافق الأسلوب و اعتبر القانون الأول للأدبية .

والتعرف عليه أكثر نلج في مفهومه خطوة بخطوة .

– لغة:

في الجذر اللغوي العربي، جاء في لسان العربي:« يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب

---

[1] - منذر عياش: الأسلوب و الأسلوبية ،جريدة اليوم ، السعودية ، عدد10847. 2003/03/24

[2] - نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ،مديرية النشر ،باجي مختار ،عنابة،(دط) (دت)، ص2

[3] - ينظر .فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية،ص36 .

سوء... و يجمع على الأساليب .الأسلوب، بالضم الفن يقال أخذ فلان أساليب من القول، أي أفانين منه. »[1]

في الجذر اللغوي الغربي:

يرجع مصطلح أسلوب "styhe" عند الأوربيين أسبق في الظهور من مصطلح أسلوبية "styhistique" إذ يعود حسب معاجم الفرنسية إلى بداية القرن الخامس عشر الميلادي في حين يرجع مصطلح "أسلوبية" إلى بداية القرن العشرين.[2]

كما يحدده صلاح الدين فضل فيقول في ذلك: "stylus" فقد اشتقت في هذه اللغات (و قصد الأوربية منها) في الأصل اللاتيني. وهو يعني ريشه ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة. فارتبط أولا بطريقة الكتابة دالا على المخطوطات...) واستخدم في العصر الروماني في أيام خطيبهم شيشرون. كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة، لا من قبل الشعراء. بل من قبل الخطباء و البلغاء .[3]

– اصطلاحا:

و قد تعدت تعريفات الأسلوب وجمعها "ويلي ساندرز" في كتابه نظرية الأسلوب اللسانية. ثمانية وعشرون تعريفا للأسلوب .[4]

و نرجع هذا التعدد في التعاريف إلى الزاوية التي ينظر منها كل باحث في تناوله موضوع دراسته. وعلى الرغم من ذلك التعدد إلا أنه ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاثة[المخاطِب، المخاطَب ، و الخطاب] أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة .[5]

كالنصوص الأدبية هي بمثابة رسائل لغوية بالدرجة الأولى قائمة على عناصر ثلاث تقوم دعامتها و تؤصل كينونتها وهي وجود مرسل (منشئ – مخاطب) و نص (خطاب –

---

[1] - ابن منظور :لسان العرب .ج1.مادة "سلب" ص 474.

[2] - أحمد درويش : الأسلوبية و الأسلوب مدخل في المصطلح ، مجلة فصول ع1.م1.ص60.

[3] - صلاح فضل: علم الأسلوب ، دار الشروق ،القاهرة . ط1 ،1998،ص 93.

[4] - محمد بن يحي : سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب، ص...

[5] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 57 .

رسالة) ومرسل إليه (متلقى ، مخاطب) ومن خلال تفحص التعاريف المتعددة هو ارتكازها على مبادئ أساسية منها .

العلاقة بين المتكلم الكاتب من جهة . و النص من جهة أخرى، ومنها العلاقة بين النص من جهة و القارئ و المستمع من جهة أخرى. ومنها ما يلغي الطرفين اللذين يدور بينهما النص، وهما المرسل و المتلقي ويركز على النص ذاته.[1]

و أقدم تعريف يلفت النظر للأسلوب من ناحية قائلة ما قاله أفلاطون: «كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه.» فالأسلوب ما هو إلا صورة مكتوبة أو منطوقة لصاحبه. و على رأي بوقون: «إن المعارف و الوقائع و المكتشفات تنتزع بسهولة و تتحول ... هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه و لذا لا يمكن أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم.»[2]

وهو هنا يصنع مقارنة بين الأسلوب و المعارف الأخرى . كما يرى أحمد الشايب الذي يدور في المدار نفسه إذ يجعل الأسلوب جزءا لا يتجزأ عن صاحبه حيث يرى الصدق في التعبير عن شخصيته، ينتهي به الأمر أسلوب أدبي ممتاز في طريقه التفكير، والتصوير والتعبير، هو أسلوبه المشتق من نفسه هو من عقله و عواطفه و خياله و لغته.[3]

ويقول مورييه: « الأسلوب بالنسبة لنا موقف من الوجود وشكل من أشكال الكينونة وليس في الحقيقة شيئا نلبسه و نخلعه كالرداء ، و لكنه الفكر الخالص نفسه والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه.»[4]

و من هذا المنطلق (الأسلوبية من زاوية المنشئ) يصبح الأسلوب بمنزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبئات شخصية الإنسان. ما ظهر منها الخطاب، وما بطن ما صرح به وما ضُمِّن. فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه.[5]

ونظرية الأسلوب من زاوية المخاطب (المتلقي) يرى أصحابها أن المنشئ لا يكتب لنفسه و إنما يكتب لقارئ ويخاطب سامعا ومن ثمة فإن هناك ملازمة لصورة المتلقي في ذهنه.

---

[1] - نور الدين السيد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1،ص 155 .

[2] - نور الدين السيد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1،ص 155 .

[3] - أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتب النهضة المصرية، القاهرة ،ط 13 ، 1999 ، ص 127

[4] - صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص 97.

[5] - عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص63-64.

ولذلك: يجعل لكل مقام مقالا، ويخاطب كل إنسان بما يلائمه أي أن صورة المتلقي تظل ماثلة أمام المرسل سواء كان رأي المتلقي موجود بالفعل ، أم موجودا في الذهن.[1]

ولعل ذلك الحضور الدائم و المفروض الذي يسجل المتلقي في ذهن المنشئ كما يراه "بيارغيرو" فقد عدّ: الأسلوب مجموعة من الألوان التي يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ و إمتاعه وشد انتباهه وإثارة عواطفه.[2]

كما يقول "أمادو ألونسو" في الأسلوب هو:« الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية هي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها.»[3]

ويبرز "ريفاتير" دور المتلقية وكذا رد فعله تجاه النص وأثرهما البالغ في تحديد الأسلوب، لذلك فهو اعتمد على أثر الكلام في المتلقي فيقدم تعريفه فيقول:« أبرز عناصر سلسلة الكلام و حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص. وإذا حللها وجد لها دلالات تميزية خاصة . »[4]

كما أننا نجد لأنصار هذه النظرية ومؤيدين خاصة من قبل مؤلفي البلاغة العامة الذين يسيرون في الإتجاه نفسه إذ نجدهم يحددون الأسلوب بوصفه حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص.[5]

بينما يعرف "بيارغيرو" الأسلوب بقوله:« إنه طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل عادات أدبية. »[6]

وقد كان للبنيوية الأثر البالغ في تكريس هذه النظرة والتي تحدد قيمة الأسلوب في ذات النص فقد وصفه "جاكوبسون" قائلا عن النص الأدبي بأنه:« خطاب تركب في ذاته و لذاته. »[7]

---

[1] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري،دراسة تطبيقية ، ص 15.

[2] - عدنان بن ذريل : النص و الأسلوبية ، منشورات الجاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د ط) ،2000، ص44.

[3] - صلاح فضل: علم الأسلوب ، ص98 .

[4] - عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79 .

[5] - المرجع نفسه: ص 76.

[6] - بشير تاوريريت: محاضرات في النقد الأدبي المعاصر ، ص 158.

[7] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، ص 87.

وقد جعل "جورج مولينيه" من النص ميدانا تبني فيه الأدبية فعرفه بقوله: « هو المجموع المنغلق و المتماسك للعمليات الكلامية التي صنع منها.»[1]

بينما نجد "هيمسلف" يوسع مفهوم الأسلوبية حيث يصبح النص بتركيبته وشكله دالا فيقول :« فبمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا،بدل تعبيره عنها نثرا يعد بنيها للمتقبل، إلى أن النص فضلا عما يحمله من دلالات أولية تكون بنية رسالته قد استحال في صياغته دالا متصلا بنظام إبلاغي آخر غير النظام الألسني البسيط .»[2]

لقد غدا الأسلوب والنص متلازمين في عرف البنيوين فالأسلوب عندهم ليس شيئا خارجا عن النص بل هو عنصر من عناصره فالنص هو الميدان الوحيد الذي يبني فيه الأسلوب و لا أسلوب إلا في النص الأدبي.[3]

وخلاصة الرؤى الثلاث للأسلوب أن :

– النظرة الأولى: ترى أن الأسلوب صورة المنشئ قلبا و قالبا.

– النظرة الثانية: ترى أن المتلقي بدوره و ردود أفعاله المحددات للأسلوب ووجوده.

– النظرة الثالثة: و التي ترى النص الوحيد الكفيل بالكشف عن مدلولاته من خلال اللغة الموظفة في التنظيم

وينبه" المسدي" إلى ضرورة عدم التغافل عن التفاعل العضوي في عملية الخطاب بين المخاطِب و المخاطَب والخِطاب إذ أن العملية لا تكتمل إلا بأضلاع المثلث الثلاثة.[4]

3–اتجاهات الأسلوبية :

3–1 الأسلوبية التعبيرية:

يعد شارل بالي (1865–1947) مؤسس علم الأسلوب معتمدا على دراسات أستاذه " دي سوسير" لكن بالي تجاوز ما قاله أستاذه و ذلك من خلال تركيزه الجوهري و الأساسي على العناصر الوجدانية للغة.[5]

---

[1] - جورج مولينيه: الأسلوبية: ترجمة بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2، 2006 ، ص 153.

[2] - عبد السلام المسدى، الأسلوبية ، ص 88.

[3] - محمد بن يحي ، مرثية مالك بن الريب، ص29.

[4] - عبد السلام المسدى، الأسلوبية، ص 76.

[5] - موسى سامح ربايعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي، الأردن ، ط1 ، 2003، ص10

كما يقدمها في المقطع الآتي : تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية. أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية .[1]

يظهر اهتمام "بالي" من خلال هذه التعاريف بالجانب الأداتي للغة الابلاغية من خلال السبك و النظم لمفردات و جمل النص الأدبي و تراكيبه حيث يعد " بالي" علم الأسلوب واحد من علوم اللغة كعلم الأصوات وعلم التراكيب وعلم الصيغ.[2]

ولذلك فان اسلوبية "بالي" متسمة بالتعبيرية البحتة «لا تعني إلا بالإيصال المألوف و العفوي. وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي»[3]

فالمنشئ عند "بالي" سواء أكان متكلما عاديا أم أدبيا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي. وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه ، وقد صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب بغض النظر عن كونه عاديا أم أدبيا ، لكن هذا الأسلوب لم يكن بإمكانه الصمود طويلا نتيجة ظهور التيار الوضعي وظفه أصحابه للعمل بأفكار التيار الجديد لذلك حكم على الوليد الذي يحضر له بالقتل في مهده.[4]

3-2 الأسلوبية النفسية: (الفردية – الكاتب).

ويتزعمها ليوسبيتزر و ظهرت كرد فعل على التيار الوضعي، تقوم أسلوبية "سبيتزر" على البحث عن روح المؤلف في المؤلف في لغته و هنا يظهر اتسامها بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني ، وبالتالي يظهر تأثره بموطن ترعرعه "فينا" وكذا تأثره بـ" فرويد " حيث يقول :« إن كل انحراف أسلوبي فردي عن القاعدة الشائعة .لا بد أن يمثل اتجاها تاريخيا جديدا شقه الكاتب و لابد أن يكشف عن تغيير في روح عصره و تحول أدركه ضمير الكاتب و حاول أن يترجه في شكل لغوي بالضرورة. ألا يمكن إذن تحديد هذا الاتجاه التاريخي في بعديه النفسي و اللغوي.»[5]

---

[1] - بيار غيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، مركز النماء الحضاري ، حلب-سوريا، ط2 ، 1994، ص 34.

[2] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 61.

[3] - ربايعة (موسى سامح)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 11.

[4] - محمد بن يحي، سمات الأسلوب، ص 14.

[5] - صلاح فضل : علم الأسلوب، ص57-58

و عليه فإن " سبيتزر" يرى أن النص يكون بمثابة الكاشف عن شخصية صاحبه ذلك من خلال تحليله لتحديد سماته الأسلوبية و بالرغم من أن الأسلوبية تعتمد محتوى الخطاب و نسيجه اللغوي إلا أنها تجاوزت البحث في التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي.[1]

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس:

1. وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
2. معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .
3. ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه .
4. إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي .
5. السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تقريع أسلوبي فردي أوهي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية " سبيتزر" من الناحية التطبيقية فقد كان هذا الرجل مطبقا أكثر من منظرا و هو بذلك عالم أسلوبية في الصميم.[2]

3-3 – الأسلوبية البنيوية:

تعتبر الأسلوبية البنيوية مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية والتي اعتمادها أساسا دراسات " دي سوسير " من أبرز ممثلي هذا الاتجاه جاكوبسون، ريفاتير، بارت. وسنكتفي بالتعرض لنظرة كل من جاكوبسون و كذا ريفاتير والنص على ضوء هذا الاتجاه هو عبارة عن بنية تشكل جوهرا قائما بذاته ذات علاقات داخلية متباينة بين عناصره و ليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة ، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها.[3]

فالأسلوبية البنيوية :«تعنى بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى و الخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي و يحمل دلالات محدودة .»[4]

---

[1] - نور الدين المسد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ، ص 67

[2] - المرجع السابق، ،ص 74

[3] - بشير تاوريريت : محاضرات في النقد الأدبي المعاصر،ص 185 .

[4] - نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج 1 ،ص 82 .

حيث جاء "رومان جاكوبسون" بفكرة الوظائف الست المكونة و المؤلفة لأي عملية لغوية بحسب مكوناتها و رتب هذه الوظائف كما يلي :

1- الوظيفة الانفعالية: و تتعلق بنقل الرسالة لانفعالات صاحبها.
2- الوظيفة الافهامية : وتتعلق بالمرسل إليه و موقفه من الرسالة .
3- الوظيفة الانتباهية : وتتعلق بالقناة التي تمد بها الرسالة تؤمن استمرارية البث وعدم انقطاعه .
4- الوظيفة المرجعية : ويتعلق سياق الرسالة أي محتوى الرسالة .
5- الوظيفة فوق اللغوية :وهي التي تصف اللغة نفسها .
6- الوظيفة الشعرية :و تتعلق بالرسالة و مدى الفنية التي وصّلت لغة الرسالة و أنى معادلة إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع أما محور الاختيار فالقصد منه تفضيل مجموعة من الألفاظ دون غيرها من النظام اللغوي أما محور التوزيع فيعني ترتيب هذه الألفاظ و نظمها وفق نمط خاص.[1]

في حين أن الأسلوبية عند "ميشال ريفاتير" ما هي إلا :«قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ و ذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثم حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا ما غفل عنها تشوه النص و فقد أبعاده الجمالية .»[2]

يظهر من خلال هذا المفهوم المكانة الهامة التي يحددها ريفاتير للمتلقي خلال عملية التواصل فكما أنه: «لا يوجد نص بلا منشئ كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو تواصل بلا قارئ فهو الحكم على الجودة و الرداءة .»[3]

ولأن ريفاتير كان يولي أهمية بالغة للمتلقي فقد عرفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي إلا أنه لا يهمل ركني عملية التواصل الآخرين : المخاطب، الخطاب، حيث يرى أن المنشئ يعبر عن ذاته ولا يكتب لها فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها لها.[4]

وقد حدد ريفاتير أربعة مقومات أهتم بها اهتماما بالغا في تنظيره وهي :

---

[1] - بيارغيرو: الأسلوب و الأسلوبية،ص 101

[2] - بشير تاوريريت :محاضرات في النقد الأدبي المعاصر ، 185 -186.

[3] - فتح اله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 22.

[4] - المرجع نفسه ، ص 22.

– الفرادة: وحكمها الخبرة و التجربة الأدبية الكفيلة بالتفرد والتميز في الإبداع.
– السياق الأكبر والسياق الأصغر: فالأول جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الأجراء الأسلوبي أما الثاني فيقوم على تشكيل المفاجأة.
– التشبع : وهو مقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي .
– المفاجأة : وهي نتاج المثير الأسلوبي الذي هو عنصر متوقع.[1]

3–4– الأسلوبية الإحصائية :

و تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم وهي تقوم على أبعاد الحدس لصالح القيم العددية فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذا مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ثم مفارقة هذه العلاقات الكلمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى .[2]

حيث يرى أنصارها اعتماد وسيلة الإحصاء مخرجا للباحث للتجرد من الذاتية والتزام الموضوعية قدر الإمكان . وقد اعتمد" بوزيمان" في الإحصاء معادلة التعبير بالحدث و التعبير بالوصف . ويقوم هذا النموذج على إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات من النوع الثاني ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية.[3]

ومن خلال ذلك يحكم على أدبية النص فارتفاع حاصل القسمة تعد مؤشرا على أدبية وانخفاضية بقربه من علميته .[4]

حيث يرى "سعد مصلوح" إمكانية الالتجاء إلى الإحصاء عند الرغبة في الحصول على مؤشرات موضوعية فيما يخص فحص لغة النصوص الأدبية أو أساليب المنشئين إذ يقول بعد تطبيقه معادلة "بوزيمان" على جملة من النصوص الأدبية وإننا لعلى يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد ،وإننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يقل عن صدق على غيره من الآداب. كما أنه مقياس متعدد الوظائف وبسيط في آن واحد.[5]

---

[1] - ينظر: محمد بن يحي : سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب ، ص 19.
[2] - فرحان بدري العربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص 19.
[3] - سعد مصلوح : الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب، ط3 ، 2002، ص 74.
[4] - المرجع نفسه : ص 74.
[5] - المرجع نفسه :ص 140.

إن الممارسة الإحصائية في عملية التحليل الأسلوبي لابد أن تؤدي إلى إجراء توظيفي سيساعد في تفحص النص و استخراج حقيقته الأدبية لتخدم عملية النقد. وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها، أما الدرس للأسلوب إحصائيا فيجب عليه أن يتوفر فيه القدرة على التحليل هذه الظواهر الأسلوبية و إيجاد تأويلا لها بما لا يخرج عن إطار النص العام.

4- مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي:

اللغة لم تعد اليوم انعكاسا في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي بل صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية يعيشها بنفسه. بمعنى أنها تعبير مباشر عن موقف عملي تجاه أفكار المتكلمين ومشاعرهم ومن خلالهم عن المشاعر الاجتماعية.

ومن هنا يمكن الاعتراف بأن التحليل الأسلوبي أخذ أهمية خاصة لأن الأسلوبية ستمدنا بالوسائل النقدية التي تبرز أفكار الكاتب و آراءه من خلال دراستها لسياقات الألفاظ وما تنطوي عليه من دلالات مختلفة ومن أجل ذلك: « فإن الأسلوبية تقارب النص الشعري من أدنى مستوياته وهو القيم الصوتية ، مرورا بالصيغ الصرفية و الهياكل النحوية وصولا إلى الدلالات الجزيئية ثم المركبة و الكلية .»[1]

فالمحلل الأسلوبي يقوم برصد السمات الأسلوبية البارزة في النص والتي تمارس تأثيرها المباشر على ذوقه النقدي ومن بين هذه المستويات المستوى الصوتي والتركيبي و الدلالي و النحوي.

فالنحوي ضرورة للتحليل الأسلوبي: «لأن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد إلى النحو بكل فروعه: الأصوات ، التحليل الصوتي ، الصرف ، التركيب و المعجم بالإضافة إلى الدلالة... »[2]

ومن هذا المنطلق يرى محمد كريم الكواز أن عملية التحليل الأسلوبي لابد أن تمر و تأخذ بثلاثة عناصر رئيسية في العمل الأدبي وهي :

1-العنصر اللغوي: إذ يعالج التحليل نصوصا قامت اللغة بوصفها.

---

[1] - عدنان حسني قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مدينة نصر بمصر ، 2000 ، ص 132 ، 133.

[2] - فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 54.

2-العنصر النفعي : الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية ، كالمؤلف والقارئ و الوقت التاريخي وهدف النص الأدبي .

3-العنصر الجمالي الأدبي : ويكشف عن تأثير النص في القارئ .[1]

وعلى ضوء هذا قال علماء الأسلوبية أن عملية التحليل الأسلوبي لابد أن يتكاثف فيها ثلاث مستويات وهي :

أ- المستوى الصوتي : ويتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي و مصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة و النبرة و التكرار والوزن .[2]

ب- المستوى النحوي، أو التركيبي: يقول عبد القاهر الجرجاني:« واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو و تعمل على قوانينه وأصوله ... »[3]. وهذا تأكيد على أهمية هذا المستوى .

ج- المستوى الدلالي: ويهتم هذا المستوى بمعاني الألفاظ وما فيها من جوانب تؤثر في الأسلوب كما يعني بالتطور الدلالي للكلمة ويركز على دلالتها المعجمية وتصنيفها إلى حقول دلالية ... ويدرس الناقد أيضا طبيعة هذه الألفاظ و ما تمثله من انزياحات في المعنى .[4]

الأسلوبية تعمل في النص الأدبي عن طريق القرآت المتعددة له. فأحدها نتأمل فيه البنية الصوتية و الإيقاعية وأخرى نتأمل فيه البنية المعجمية وثالث تتأمل فيه البنية التركيبية النحوية ومجمل هذا يضع جوهر التحليل الأسلوبي للنصوص لتحقق شعريتها.

وختاما لهذا المدخل فإننا نرى أن الأسلوبية مصطلح يعبر عن طريقة الكاتب في التعبير و كيفية استخدام مفرداته و توظيفها. وقد تطرقنا فيه إلى الأسلوب ومحاولة تخصيص هويته في الانتماء الى النظام اللغوي أو الجمالي. وقد تطرقنا أيضا إلى أنواع الأسلوبية كالأسلوبية التعبيرية ، النفسية ، البنيوية و الإحصائية حيث كلها تتضافر لقراءة واستقراء النص الأدبي وكشف لغته الكامنة في داخله. وبهذا تكون الأسلوبية وسيلة في دراسة الأدب في النقد الحديث وبالتالي تكون من أهم المناهج النقدية المعاصرة والتي تقوم

---

[1] - ينظر: محمد كريم الكواز : علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات ، ص 115.

[2] - إبراهيم خليل : في النقد و النقد الألسني ، ص 155.

[3] - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، شرح عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 2004، ص 97.

[4] - ينظر: إبراهيم خليل : في النقد و النقد الألسني ، ص156

على مقاربة النص وتفحص أدواته وآلياته وتشكيلاته الفنية. لذا فقد تميزت عن بقية المناهج النقدية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية وذلك بتحليل نسيجه اللغوي و الكشف عن بنياته وهي بذلك حقل من حقول النقد الأدبي المعاصر.

مدخـل :

عرف الشعر منذ القديم على أنه الكلام الموزون المقفى، الذي ينتج موسيقى شعرية. وقد ارتبطت الموسيقى بالشعر العربي، وهي التي تميزه عن النش، و تعد إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها للتعبير و الإيحاء، ولها قدرة الكشف عن ظلال المعاني. حيث تغمر المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله مما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة و مفاجأة و يوجد نوعان: موسيقى داخلية. وموسيقى خارجية .

المبحث الثاني: البنية الصوتية

أولا : الموسيقى الخارجية

تعد البنية الصوتية من أبرز البنيات التي يقوم عليها الشعر، حيث تساهم مساهمة فعالة في المقاربة الخطاب الأدبي، وتصييد مواطن الجمال في ذلك؛ لأن العناصر الصوتية كثيرا ما تناط بدور مساعد على تشكيل الدلالة. فتألف البنى الصوتية و انسجامها يضفي على النص انسجاما نغميا، تتجسد فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرا دون آخر. و هذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا إنما لحاجة في نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لإختيار الأصوات . مع اعتبار أن اللغة في ذاتها عبارة عن مجموعة من الأصوات و أول شكل تنتظم فيه الأصوات هو الوزن.[1]

1- الوزن :

يعرفه ابن رشيق بقوله :« الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة.»[2]

[1] - سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص 208

[2] - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده،ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981، ص 134.

و بتعبير آخر:« هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع.»[1]

ويتبع الوزن من: « تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية و النحوية، فلابد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها. »[2]

والوزن يرتبط بالحالة النفسية و الشعرية للشاعر، وقد تنعكس حالته على موسيقاه فالوزن أكثر مناسبة من غيره في التعبير عن فكرة ما، أو إحساس ما. والشاعر الحق يستطيع أن يسيطر على الوزن الذي يكتب فيه قصيدته وأن يوظف إمكاناته.[3]

يتضح من خلال التعاريف السابقة، أولوية وخصوصية هذا العنصر عند ابن رشيق في حين يربطه المحدثون بالتآلف بين الكلمات نتيجة العلاقات الصوتية و الصرفية والنحوية إضافة إلى ارتباطه بالحالة الشعورية والنفسية للشاعر.

لقد اختار شاعرنا من بحور الشعر العربي البحر البسيط، وهو بحر مزدوج التفعيلة، وقد حظي هذا البحر باهتمام بالغ عند الشعراء، وهو أكثر الأوزان شيوعا. ومن المحدثين الذين وظفوه في أشعارهم، البارودي بنسبة 15%، وحافظ إبراهيم بنسبة 14%، شوقي بنسبة 8.64 % .[4]

والبسيط ثمانية أجزاء أربعة سباعية وأربعة خماسية ؛ والسباعية مقدمة على الخماسية وهي: (مُسْتَفْعِلُنْ – فاعِلُنْ × 4).

* البنية الإيقاعية :

تفجر المارد الناري

//0//0 | /0//0 | /0/0/

متفعلن | فاعلن | مستفعـ

من دمــه

/0 | 0///

لن | فعلن

وأدرك الرعشة القصوى

//0//0 | /0//0 | /0/0

متفعلن | فاعلن | مستف

---

[1] - تبرماسين عبد الرحمان: العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر، ط1، 2003، ص05 .

[2] - رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي دراسة جمالية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998، ص 173.

[3] - محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري قراءة في أمالي الغالي ، دار الوفاء الاسكندرية ، ط1 ،2005 ، ص 107

[4] - ينظر: رابح بوحوش: البردة اللغوية للبصيري،ص24

فــأفـــــــناه
0//0/ | 0//
علن | فاعل

تدخل على البحر البسيط كغيره من الأوزان تغييرات تصيب الأوتاد والأسباب، وهذه التغييرات يطلق عليها الزحافات والعلل .

والزحاف : هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط . سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا ، فلا يدخل على أول الجزء ولا ثالثه ولا سادسه .[1]

والعلة هي تغيير: - يخص الأسباب والأوتاد أو كليهما .

- يدخل على العروض والضرب .
- لازم في غالب الأحيان .[2]

وقد وردت في القصيدة زحافات وعلل مكثفة نورد بعضها.

تمادى في تجرده ⟵ مستفعلن ⟵ مُتَفْعِلُنْ زحاف الخبن

أسائلـه ⟵ فاعلن ⟵ فعِلُن زحاف الخبن

من أوضار دنياه ⟵ فاعلن ⟵ فاعلْ علة القطع

2- القافية:

القافية كغيرها طرأت عليها عدة تغييرات مثلها مثل الوزن في العصر الحديث. فبدل الاستغناء عنها تم توظيفها بمفهوم آخر، غير المفهوم التقليدي ويظهر هذا من خلال:« تحرر الشاعر في القصيدة من الروي المتكرر. في نهاية السطور مستعينا بالقافية المتحررة التي يمكن أن تتغير أو تتبدل كلما كان ذلك ملائما للحالة الشعورية وترتبط القافية السابقة أو اللاحقة في حالة انسجام أو تآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي .»[3]

[1] - عبد الرحمان تبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر،ج1،منشورات جامعة محمد خيضر،بسكرة، 2000-2001،ص19.

[2] - ينظر: سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين ،ص213

[3] - رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص 180.

وهناك فئة من الشعراء الحداثيين تدعو إلى ضرورة التحرر من القافية:« إيمانا منهم أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها.»[1]

كما يرى عزالدين إسماعيل أن الشاعر المعاصر استغنى عن القافية بشكلها القديم لكنه ألزم نفسه بنوع من القافية المتحررة، دون اشتراك ملزم في حرف الروي.

وكذلك صورة النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح لها النفس في ذلك الموضع.

فالقافية في الشعر الجديد نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من القافية الإيقاعية.[2]

و يتضح من خلال التعاريف السابقة للشعراء و النقاد الحداثيين عدم الانصياع لضوابط القافية و ضرورة التحرر من قيودها، ذلك لكون قناعتهم أن تأثيرها يكون وفقا لتنوع الدفقات و التموجات الموسيقية التي تموج بها نفس الشاعر و حالته الشعورية .

و إذا ما ألقينا نظرة فاحصة على القصيدة، فإننا نجد عبد الله حمادي لم يلتزم بقافية موحدة، حيث لجأ إلى ما يسمى بالقالب المقطعي، فالقافية إذا تتعلق بالنفسية المنقلبة للشاعر و مثالنا على ذلك قوله :

رقائق الطائر
الميمون تحملني
و تحمل الشوق
لاستجلاء مغزاه
هوى بنفسك
لا ستر و لا وجل
و لا انكفاء يحول
دون معناه .[3]

---

[1] - رجاء عيد : لغة الشعر العربي الحديث ،قراءة في الشعر العربي،منشأة المعارف الاسكندرية ،القاهرة ، ط2 .1985 ص 133.

[2] - عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية ، ط1، دار العودة،بيروت ،1981، ص67

[3] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور:حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3)، ص3.

حيث يرى الدكتور عبد الله حمادي، أن القافية ليست في حاجة إلى تعديل، والتعديل لابد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة التي لم تستهلك بعد، أي أن التجديد الموسيقي يكمن في استعمال الشاعر المميز للقوافي وهو جوهر ما دعت إليه نازك الملائكة...

ولكن موقف عبد الله حمادي من القافية وهو أن الفكر الإنساني لا يتصف بالثبات ، وهو في رحلة وترحال دائم ومستمر وراء عجلة الزمن، وهذا ما أدركه حمادي، إذ نجده في

تنظيراته المتأخرة للشعر قد تراجع نوعا ما عن تحيزه للقافية، وتبنى الحداثة بكل أبعادها ونادى بكسر النموذج مهما علت قدرته.[1]

3- الروي:

تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم الروي. فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة، وإليه تنسب. فيقال قصيدة نونية أو عينية إذا كان الروي فيها نونا أوعينا .[2]

و يعرف أيضا بأنه :« الصوت الذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة المبنى (البيت) و إليه تنسب القصيدة فيقال عينية أبي ذؤيب ، لامية المهلهل.»[3]

يعد الروي أهم حروف القافية على الإطلاق، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ومن هنا كان محط العناية الأول بين عناصر القافية.

لقد تنوع الروي في القصيدة بين عدة حروف، وبنسب مختلفة و هذا التنوع في الروي يدل على الروح المتجددة في القصيدة، ويعود هذا التنوع أيضا إلى رغبة الشاعر الملحة في مخاطبة القارئ دون ملل و سأم.

أما حرف الروي الأكثر تواترا فهو حرف الهاء، ومن أبرز سماته أنه حرف حلقي يمتاز بالجهر والشدة، إضافة إلى الانفتاح. وقد وقع عليه اختيار الشاعر لما يحمله من دلالة التعبير عن مكنونات النفس و دواخلها من عناء وشقاء، و سرور و ألم و حزن... فهي صوت حلقي فؤادي قلبي .[4]

---

[1] - ينظر: بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار قسم الآداب والعلوم الانساتية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2006،الجزائر،ص197

[2] - عبد العزيز :علم العروض و القافية دار الآفاق العربية ، القاهرة .ط1 ،2000،ص 112

[3] - عبد القادر عبد الجليل :هندسة المقاطع الصوتية ، دار صنعاء للنشر عمان .ط1 ،1998 ،ص359

[4] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور:حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3)،ص3

ويظهر ذلك في الكلمات: (أهواه، بلواه، مغناه، يهواه...). « فكأن الشاعر فيها ينفس عن روحه بإخراجها مثل: الآه »[1]

وفي نهاية هذا المبحث يمكننا استخلاص ما يلي :

1- القصيدة من بحر البسيط وتفعيلاته هي: (مستفعلن، فاعلن× 4)

وقد طرأ عليها زحافات وعلل نذكر منها زحاف الخبن، علة القطع

2- القافية لم تكن موحدة في القصيدة حيث لجأ الشاعر إلى القِالب المقطعي

3- وكان الروي متنوعا خلال القصيدة ، حيث كان حرف " الهاء" هو الحرف الغالب فيها .

ثانيا: الموسيقى الداخلية .

لقد استعصى على النقاد وضع تعريف دقيق للإيقاع فهو يرتبط بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية. ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة فسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معينا، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضا فالصوت والحركة إذا تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع.[2]

والمقصود بالإيقاع هو وحدة النغمية التي تتكرر وعلى نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة .[3]

إذن فالشاعر لا يستطيع الاستغناء على الإيقاع لما له من أهمية في إبراز الحالة الشعورية، أو لتجسيد تجربته بطريقة تؤثر في المتلقي. وذلك من خلال التوحيد بين الإيقاعين الداخلي والخارجي، ويرى محمد عبد المطلب؛ أن الإيقاع أو الموسيقى الداخلية عبر استقرائه الواسع لشعر الحداثة، أنها ظاهرة حداثية يقول: « إنّ الواقع الفني لشعر الحداثة قد اقتضى مزيد عناية بهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعري... »[4].

---

[1] - ينظر: سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين ، ص 219.

[2] - أماني سليمان داوود : الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1،دار مجدلاوي،عمان، 2002، ص35.

[3] - ينظر:رمضان الصباغ:في نقد الشعر العربي دراسة جمالية،ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،1998،ص171

[4] - محمد فكري عبد الرحمان الجزار:ا لخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في الشعر الحداثة،(أطروحة دكتوراه)،قسم اللغة العربية. كلية الآداب،جامعة المنوفية،القاهرة،1994،ص28

ونعني بالموسيقى الداخلية: « ذلك النظام الموسيقي الخاص، الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشترك وملزومة تحكمه. وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره، ليتناسب وتجربته الخاصة. فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي والقافية .»[1]

حيث يرى الكثير من الشعراء النقاد أن الموسيقى الشعرية لا تنحصر فقط في الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك بعض الألوان الموسيقية ما يدعوها ويصطلحون عليها بالموسيقى الداخلية. ولقد أولاها المحدثون عناية كبيرة فهي : « تلفت الانتباه من حيث هي إما قصدت لذاتها، وإما لصلتها بالمعاني فنبحث لها عن دورها الوظائفي المميز عن موسيقى الإطار.»[2]

1- الأصوات:

فرق علماء اللغة بين طائفتين من الأصوات، فكانت الصوامت والصوائت، وقد اعتمدوا في ذلك خصائص معينة مثل: مخارج الأصوات إلى جانب اهتزاز الأوتار الصوتية، فجمعوا الصوامت في حروف الهجاء الصحيحة وفرقوا بينها بصفات الجهر، الهمس، الاحتكاك، والانفجار.[3]

وعليه سنعتمد هذه الخصائص والصفات في محاولة كشف عن الأصوات الواردة في القصيدة المدروسة ومحاولة استخراج دلالاتها حسب تموقعها في القصيدة.

1-1- الأصوات المجهورة:

وهي الأصوات التي تهتز مع نطقها الأوتار الصوتية نتيجة اقترابها من بعض، وهذه الأصوات في العربية الفصحى هي: « الباء، الجيم، الدّال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الياء. »[4]

[1] - إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع،عمان، 2000، ص278

[2] - محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ،منشورات الجامعة التونسية،تونس،1981،ص21

[3] - ينظر:سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين ،ص225

[4] - حسام البهنساوي: علم الأصوات،مكتبة ثقافة دينية،القاهرة،2004،ص5

والجدول التالي يبين تواتر الأصوات المجهورة ضمن القصيدة .

الأصوات	تواتره
ن	48
ل	59
م	46
ر	44
ب	24
د	19
ع	15
ج	10
غ	06
ز	04
ظ	01
ذ	03
المجموع	279

تظهر نتائج إحصاء الأصوات المجهورة أنها وردت 279 مرة. وكانت الأصوات الأكثر تواترا هي: (ل- ن- م- ر) على الترتيب، وهي من جملة الحرف الذلقية، ويمثل الحرفان المنحرفان (ل- ر) صورة للإصرار والإلحاح والتأكيد على الفكرة. في حين وظف كلا من الحرفين (م – ن) وهما من حروف الغنة للتعبير عن الشكوى والإبهام والغموض الذي يرغب في تجاوزه ويظهر ذلك في الكلمات: (التناهي- انشطاري- معناه...)

2-1 الأصوات المهموسة: وهي الأصوات التي تكون فيها الحبال الصوتية ثابتة غير متحركة، وهي أيضا:« صوت اضعف الضغط عليه موضع الضغط اثناء نطقه حتى

جرى الهواء المهموس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرا.»[1]

والأصوات المهموسة هي: (التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء الفاء، القاف، الكاف، الهاء.) .

والجدول التالي يبين جردا للأصوات المهموسة ضمن أبيات القصيدة:

الأصوات	تواتره
ت	44
ث	02
ح	07
خ	03
س	32
ش	10
ص	03
ط	11
ف	25
ق	24
ك	11
هـ	60
المجموع	232

يظهر من خلال الجدول أن الأصوات المهموسة وردت 232 مرة. وكانت حروف (هـ- ت - س) أكثر الحروف تواترا على الترتيب، وقد كان التواتر الأكثر لحرف (هـ) ، إذ كان اختيار الشاعر في بداية قصيدته، كما وظفه رويا في أحيان كثيرة نحو: " أهواه- ألقاه- محياه..." .

[1] - تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، ط3 ، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص63.

أما حرف (ت) فكانت له دلالة التأثير والتفاعل مع الفكرة المطروحة في القصيدة، من خلال العبارات التالية :" التماهي– التناهي– التشكي– التأسي..." .

أما حرف (س) فقد وظفه الشاعر تعبيرا عن المجهول والغموض والإبهام في بعض الألفاظ نحو:" أسائل، سر، السيل، ستر..." .

1–3–الأصوات الانفجارية:

تتكون بأن يحبس الهواء الخارج من الرئتين انحباسا تاما في موضع من المواضع. وينجم عن هذا الانحباس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع محدثا صوتا انفجاريا والصوامت الانفجارية هي:" الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف ، القاف، الهمزة ."[1]

وتسمى أيضا الأصوات الوقفية "stops " باعتبار التوقيف أو الانحباس بكمية الهواء التي يصنع منها الصوت .وتسمى "phosiue " باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق.[2]

والجدول التالي يبين إحصاء للأصوات الانفجارية ضمن أبيات القصيدة :

الأصوات	تواتره
ب	24
ت	44
د	19
ط	11
ض	06
ك	11
ق	24
ء	31
المجموع	170

[1] - رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري،ص19

[2] - ينظر سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية، في ديوان البرزخ والسكين،ص266

تتبين لنا من خلال الجدول أن الأصوات الانفجارية وردت بتواتر قدره 170 مرة، وكانت حروف (ت، ء، ق، ب) على الترتيب الأكثر تواترا وقد طبعت حرف التاء مجموعة دلالات من بينها الليونة، التساؤل والضعف في بعض الأحيان ، إضافة الانصهار والتفاعل في فكرة القصيدة ، ونورد المقطع التالي نموذجا لذلك :

– هو التماهي تمادى

في تجرده[1]

كما وردت (ء) بتواتر أقل في الكلمات التالية :" أهوى، ألقى، أثقل، أدرك..."

وكانت تحمل دلالات المقاومة والاستمرارية والتحدّي، في حين ورد حرف (ق) بتواتر موالي أقل في الكلمات :" قلب، قبلة، فقد، بقايا " دلالة على الليونة والضعف.

أما حرف (ب) فورد بنفس التواتر في الكلمات :" القلب، ألهب، بقايا..."

1-4- الأصوات الاحتكاكية:

وتتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا. والصوامت الاحتكاكية هي:" الفاء، الثاء، السين، الصاد ،الشين، الخاء، الحاء، الهاء" . هذه الصوامت مهموسة، و" الذال، الظاء، الزاي، الغين، العين" وهي صوامت مجهورة .[2]

الأصوات	تواتره
ف	25
ث	02
س	32
ص	03
ش	10
خ	03
ح	17

[1] - عبد الله حمادي:قصيدة ستر الستور:حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3)،مطبعة البعث، قسنطينة،2006 ،ص1

[2] - رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري،ص20

هـ	60
ذ	03
ظ	01
ز	04
غ	06
ع	15
المجموع	181

وردت الأصوات الاحتكاكية في القصيدة بتواتر قدره 181 مرة، وكانت الحروف الأكثر تواتر هي:(هـ- س- ف) على الترتيب، وكل هذه الأصوات حملت دلالة خاصة بها، فالهاء ورد في الكلمات :"همّ، اكتناه، هام..." وهي دلالة على الخواطر
التي تختلج في نفس الشاعر، أما (س) فقد كان أقل تواتر إذ أدرجه الشاعر ضمن عنوان القصيدة وعاد إلى تكرار العنوان المتضمن للحرف ضمن أواخر القصيدة ويظهر ذلك في الأبيات التالية :

إذ هتكت
ستر الستور
وما تخفيه ليلاه.[1]

بناء على ما تقدم من رصد لمختلف التنوعات الصوتية في القصيدة يتضح أن الأصوات المجهورة والمهموسة هي الأكثر تواترا، ونلحظ أيضا أن الأصوات المجهورة غلبت على الأصوات المهموسة، ويعود ذلك إلى هوس وقلق الشاعر في الكشف عن ذاته وعن الحقيقة وعن حبه الإلهي .

" فالأصوات الحمادية الجوهرية تصرخ لتعبر عن مكوناتها لتوصله إلى المتلقي وهي سمة حداثية عرف بها الشعر الحداثي"[2]

[1] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور: حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3)، ص3

[2] - ينظر: سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية، في ديوان البرزخ والسكين،ص233

في حين كانت الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية بنسبة متقاربة فيما بينها لكن بأقل تواتر من الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة.

2- المقاطع الصوتية:

قسم اللغويون الاصوات إلى طائفتين متمايزتين إحداهما الصحاح وهي ما أطلق عليها بالصوامت، أما العلل فهي التي اصطلح عليها بالصوائت. تتمثل الصحاح في حروف الهجاء

أما العلل فتتمثل في حروف العلة والحركات القصيرة " الفتحة، الضمة، والكسرة " والحركات الطويلة أحرف اللين:(أ- و- ي).[1]

وقد اختلف اللغويون المحدثون في تعريف المقطع ويعود ذلك إلى تعدد المذاهب وتباعد وجهات النظر وأيّاما كان الاختلاف: « فالمقطع أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم وهذه الكتلة تطول وتقصر بحسب المقطع نفسه، وبحسب النظام المقطعي للغة أيضا لان لكل لغة نظامها المقطعي المتميز.»[2]

كما يعرفه إبراهيم أنيس انه:« عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الاصوات الساكنة .»[3]

ومن خلال هذه التعريفات تحددت المقاطع الصوتية في اللغة العربية وفد جاء ترتيبها كالآتي:

- مقطع قصير: يتكون من صامت+ صائت قصير نحو: واو العطف " و". الكاف " ك"
- مقطع طويل: يتكون من صامت+ صائت طويل نحو:" لا- ما " النافيتين.
- مقطع طويل: يتكون من صامت+ صائت قصير+ صامت نحو: " لن- لم " .
- مقطع مغرق في الطول: يتكون من صامت+ صائت طويل+صائت نحو:" قال- باع"
- مقطع مغرق في الطول: يتكون من صامت+ صائت قصير+صامت+صامت.[4]

وملخص التقسيم السابق ان المقطع الصوتية نوعان وهي:

- مقاطع مفتوحة منتهية بصائت.

---

[1] - ينظر: المرجع السابق ،ص233

[2] - رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري ، ص40

[3] - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ط2، دار القلم، بيروت ، 1972، ص47

[4] - رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري ، ص27-28

- مقاطع مغلقة منتهية بصامت.[1]

والجدول التالي يمثل إحصاء لعدد مقاطع القصيدة بأنواعها:

نوع المقطع	العدد	النسبة
مقطع قصير م ص	216	%38.09
مقطع طويل م ص ص أو م ص م	351	%61.91
	567	%100

وقد استعملنا في هذا الإحصاء بعض الرموز للكشف عن نوعية المقاطع الواردة في القصيدة وهي:

- مقطع قصير: م ص
- مقطع طويل مفتوح: م ص ص
- مقطع طويل مغلق: م ص م

ونورد الأبيات التالية كنماذج للتقطيع :

- فذاك بعض ⟵ م ص+م ص ص+م ص/ م ص م+م ص

مجموع المقاطع 5 منها 3 قصيرة .

- شؤون النار ⟵ م ص+م ص ص+م ص م+م ص ص+م ص

مجموع المقاطع 5 منها 2 قصيرة .

- إذ هتكت ⟵ م ص م / م ص+م ص+م ص ص

مجموع المقاطع 4 منها 2 قصيرة.

- ستر الستور ⟵ م ص م+م ص م+م ص+م ص ص+م ص

مجموع المقاطع 5 منها2 قصيرة.

- وما تخفيه ليلاه ⟵ م ص+م ص ص/م ص م+م ص ص+م ص/م ص م+ م ص ص+م ص / مجموع المقاطع 8 منها 3 قصيرة.

[1] - ينظر: سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية، في ديوان البرزخ والسكين،ص234

نلاحظ من خلال نتائج الجدول وكذا تحليل الأبيات السابقة أن مقاطع القصيدة وردت بتواتر قدره 261 مرة أي بنسبة 38.09% في حين وردت المقاطع الطويلة بنوعيها المفتوحة والمغلقة 351 مرة أي بنسبة 61.91% ،هذا يعني أن الشاعر اكتفى بتوظيف هذه الأنواع الثلاثة من المقاطع واستغنى بها عن المقاطع المغرقة في الطول وهذا يعود إلى الثقل و بطء الحركة الذي نلمسه في القصيدة ،أما غلبت المقاطع الطويلة على القصيرة بالرغم من تنوعها فمرد ذلك إلى اضطراب داخلي عند الشاعر حيث خلق مجالا للتأثير في المتلقي.

المبحث الثالث: البنية الصرفية والنحوية

أولا: البنية الصرفية

يدرس علم الصرف عند اللسانيين العرب، بنية الكلمات وأشكالها ولا لذاتها. وإنما لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل أو العبارات.[1]

وقد عرفه الغلاييني بقوله أنه:« علم أصول تعرف به صيغ الكلمات العربية وأحوالها التي ليست بإعراب أو بناء .»[2]

وسنحاول في هذا المبحث تتبع هذه البنى المتناثرة والمتشتتة داخل هذه التحفة الإبداعية والتي ما هي إلا تصوير وتعبير لنفسية مبدعها، لذلك قمنا بعملية إحصاء لكلمات النّص وتحديد أنواعها ضمن الجدول التالي:

نوع الكلمة	عددها	نسبتها
اسم	123	%44.89
فعل	40	%14.59
حرف	111	%40.51
المجموع:	274	% 100

[1] - ينظر : رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البصيري ،ص 83-84

[2] - مصطفى الغلاييني : جامع الدروس اللغوية ،ط3،مراجعة محمد أسعد النادري ، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع ، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، بيروت ، 2000،ص8

نلاحظ من خلال الجدول أن الأسماء في القصيدة وردت 123 مرة أي بنسبة قدرها: 44.89 % . في حين وردت الأفعال 40 مرة أي بنسبة قدرها : 14.59 % أي أن استعمال وتوظيف الشاعر للاسم طغى على توظيفه للفعل في قصيدته هذا ما نلمس فيه عزوفا عن الحركة ونلمح فيه الدعوة إلى الهدوء والتركيز نظرا للحالة النفسية الغير مستقرة التي يعيشها الشاعر .

01- بنية الأفعال :

وفي هذا الجزء نميز بين نمطين من الصيغ في بنية الأفعال وهي الصيغ البسيطة والصيغ المركبة .

1-1- الصيغ البسيطة : نورد جميع الأفعال الواردة في القصيدة مع الصيغ الموافقة لها في الماضي ضمن الجدول التالي :

الفعل	صيغة وزنه في الماضي
هتك- يلقى- يحمل	فَعَلَ
سال- هام- يحول	فَعَلَ
حل□- حن□-حف□-حم□-يفك	فَعَلَ
تدنى- تفجر- تولى	تَفَعَّلَ
أثقل- أدرك- أفنى- ألهب - أينع	أفْعَلَ
عاين - ساور- أسائل	فَاعَلَ
تمادى- تراء- تلاطم	تَفَاعَلَ
انزاح	انْفَعَلَ
يستضاء	اسْتَفْعَلَ

- الصيغة " فَعَلَ" وهي أبسط صيغ الفعل الثلاثي .

يتأكد الأثر الدلالي لهذه الصيغة من خلال الأفعال: (هتك- يحول - يفك-حلّ...). التي تدل على الإصدار التجاوز والأفكار التي تتنازع في داخله والذي يحاول ترجمتها للآخر.

– الصيغة "أَفْعَلَ": وهي من أوزان الفعل الثلاثي المزيد بحرف. يظهر أثرها الدلالي في العبارات والأفعال التالية: أثقل– أدرك– أفنى– ألهب – أينع. والتي تدل على الوصول إلى حقيقة فكرة معينة تنتاب الشاعر بعد أن كانت شكوكا.

– الصيغة " فَاعَلَ ": ويكثر استعمالها في المعاني الآتية : (المشاركة والمتابعة)[1] ويظهر أثرها الدلالي في الأفعال: (عاين– يساورني– أسائله) والتي تشير إلى دلالة على الحوار الداخلي بين الشاعر ونفسه بغية إيجاد الجواب الشافي الذي يؤرق باله.

– الصيغة " تَفَعَّل " يأتي هذا البناء لخمسة معان : "مطاوعة (فعّل) مضعّف العين والاتخاذ، والتكلف، والتجنب، و التدريج."[2]

والأفعال الواردة في القصيدة على نفس الصيغة (تدنى – تفجّر – تولاه) والتي تدل على المطاوعة والتجاوب والانصياع للأفكار التي ببال الشاعر.

– الصيغة " تَفَاعَلَ " وتمثل هذه الصيغة الأفعال التالية : (تمادى– تلاطم– تراءت) وهي تحمل دلالات الغموض وتشوش الأفكار وعدم وضوحها في بال الشاعر.

–الصيغة "انْفَعَلَ" ويظهر أثرها الدلالي في الفعل(انداحت) وهذه الصيغة تحمل دلالة التواتر الكثير للأفكار في ذهن الشاعر وتشتتها .

– الصيغة "استفعل" وقد ظهر أثرها الدلالي في الفعل (يستضاء) وهذا الفعل جاء مبنيا للمجهول وهو يحمل دلالة اتضاح الرؤية وتجلي معالم الطريق المنشود .

2-1 – الصيغ المركبة : ونعني بها البنى الصرفية المتكونة من أداة جزم ونهي أو نفي مضافا إليها فعلا مضارعا نحو: (لن يفعل)،(لا تفعل) ،(لا أفعل)[3]

من خلال تتبع أبيات القصيدة يتبين لنا خلو القصيدة من الصيغ المركبة المذكورة سابقا.

يتضح من خلال ما سبق أن الشاعر اكتفى بتوظيف الصيغ البسيطة دون المركبة وكان عددها سبعة صيغ وهي : (فَعَلَ – أَفْعَلَ– فَاعِلَ–تَفَعَلَ–تَفَاعَلَ–انْفَعَلَ–اسْتَفْعَلَ) وقد وظفها الشاعر حسب حاجة النص لها.

---

[1] - عبده الراجحي : التطبيق الصرفي،دار النهضة العربية، بيروت ،1973،ص35

[2] - أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ط12،المكتبة الثقافية، بيروت، ،1957،ص41-42

[3] - ينظر : رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البصيري ،ص 97

02– بنية الأسماء:

ونذكر في هذا الجزء بعض المشتقات أهمها، اسم الفاعل اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغة المبالغة، اسم التفضيل، المصدر.

2-1 اسم الفاعل:

نعني به "ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل او تعلق به"[1]

ويعرف أيضا بانه:« اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل.»[2]

" وهو من الثلاثي على وزن فاعل غالبا، نحو: راكب، نازل، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميم مضمومة وكسر ما قبل آخره نحو: مُنْتَظِر، مُسَافِر"[3]

أما فيما يخص القصيدة فإن الشاعر في استعماله وتوظيفه لاسم الفاعل كان قليلا ويظهر في الأبيات التالية :

تفجر المارد الناري

وانداحت خواطره

لفالقها

رقائق الطائر[4]

حيث تأخذ الكلمات (المارد– فالقها– الطائر) دلالة الهواجس والخواطر والمشاعر التي تتنازع في دواخل الشاعر أثناء خلوته وذلك الحوار الذي يدور بينه وبين نفسه بسبب الأفكار التي تراوده .

2-2– اسم المفعول:

يعرفه الغلاييني بأنه :« صفة تؤخذ من الفعل المبني للمجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها، على وجه الحدوث والتجرد لا الثبوت والدوام ، كمكتوب، ممرور به مكرم، ومنطلق .»[5]

---

[1] - أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص97

[2] - عبده الراجحي : التطبيق الصرفي،ص75

[3] - ينظر : إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان الموت في الحياة (مذكرة ماجستير) قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة سنة 2010، ص134

[4] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور ، مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص1-2-3

[5] - مصطفى الغلاييني : جامع الدروس اللغوية ،ص182

ويعرفه عبده الراجحي بقوله :« هو اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل».[1]

أما القصيدة فندر ورود اسم المفعول فيها إلا في كلمتين:

- رقائق الطائر

الميمون تحملني

- وهام بالساحل الموعود

مجراه[2]

وقد حملت هاتين الصيغتين (الميمون –الموعود) دلالة الرضا و الإيمان وفسحة الأمل عند الشاعر،التي ترى من خلال زهد الشاعر والتزامه وقناعته بواقعه الذي يعيشه حيث خلوته ، وتلك المشاعر التي تراوده وكيف يسافر إلى تلك السواحل التي يجد فيها نفسه عابدا متقربا إلى الله عزوجل.

فتبدو لنا تل الصورة الصوفية التي يصنعها المتصوف لنفسه ليلجأ إليها عندما يحس بالضعف في نفسه.

2-3 الصفة المشبهة:

وهي: « اسم يصاغ من الفعل اللازم، للدلالة عل معنى اسم الفاعل، ومن ثمة سموه الصفة المشبهة أي التي تشبه اسم الفاعل في المعني. »[3]

وتعرف أيضا: « صيغة مشتقة من الفعل اللازم. تدل على وصف وعلى موصوف به وعلى ثبوت ذلك الوصف ثبوتا يشمل الأزمنة المختلفة نحو: سعيد. كريم. حسن . ظريف ... وتسمى أيضا الصفة المشبهة باسم الفاعل. »[4]

ولقد وردت الصفة المشبهة في القصيدة مرتين فقط حيث تظهر في البيتين التاليين:

- وحنت القبلة الظمأى
- تراءت المنة القعساء[5]

---

[1] - أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص75

[2] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص2

[3] - ينظر: عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، ص60

[4] - وزارة التربية الوطنية: التكوين الخاص بمعلمي المدرسة الأساسية، قواعد اللغة العربية دراسة وتحليل النصوص،مارس2000،ص107

[5] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص2

وقد حملت الكلمة (الظمأى) دلالة التعطش واللهفة والحاجة الماسة لتلك المشاعر التي تجتاح فؤاد الشاعر المتصوف، عند خلوته مع خالقه وذلك العالم الذي يعيشه الشاعر في ظل تلك المشاعر.

أما الصيغة الثانية:(القعساء) فقد حملت دلالة الجلاء والوضوح للنعمة، التي يعيشها الزاهد والمتصوف، المتوجه إلى ربه بالدعاء والتضرع وهو يشكوه ويدعوه بصدق وإخلاص بغرض التطهر والتقرب إلى الخالق عند امتلاء القلب بحب الله فحسب.

2-4 اسم التفضيل:

صيغة مشتقة مصوغة ، قياسا على صيغة:« افعل للدلالة على شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد احدهما على الأخر فيها. »[1]

ويعرف أيضا بأنه: « اسم فيه صفة تدل على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد احدهما على الآخر فيها، نحو قوله عزوجل: « أنا اكثر منك مالا واعز نفرا» الكهف34. »[2]

لقد كان توظيف الشاعر لاسم التفضيل محدود حيث بلغ تواتره (03) مرات في القصيدة وتمثله العبارات الواردة في الأبيات التالية:

- عرشه الأسمى
- وأدرك الرعشة القصوى
- وحنت النقطة الأنقى[3]

وتحمل هذه الكلمات الثلاث:(الأسمى - القصوى - الأنقى). دلالات الدرجة الرفيعة والسامية التي يصل أليها المتصوف. وهو يناجي ربه و إلى تلك العوالم التي يلجها فتبدو معالمها في منتهى الصفاء والوضوح. فيخرج من دنياه إلى أخراه ، وتلك درجة السكر الصوفي .

[1] - ينظر:أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص78

[2] - وزارة التربية الوطنية: التكوين الخاص بمعلمي المدرسة الأساسية،ص122

[3] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور ، محولية خبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص1-2

2-5 المصدر:

هو اسم مكان صدر الأمر عنه، يصدر صدورا. بمعنى نتج وخرج. وهو على وزن (مفعل). وهو أنواع عدة ، ونذكر منها: المصدر الأصلي، وصدر المرة، مصدر النوع، المصدر المؤول...[1]

ويظهر من خلال القصيدة ان الشاعر كثف من استعمال المصادر في القصيدة ومن أمثلة ذلك قوله: وفي التجلي

ضياء

يستضاء به

وبالتداني

شعور قد تولاه.[2]

وتواترت مصادر أخرى نذكر من بينها أيضا:(احتجابي- التناهي- انشطاري- التماهي...) وكل هذه المصادر اشتركت معظمها في دلالة التساؤل والحيرة والمشاعر التي تختلج في نفس الشاعر فترفعه حينا إلى درجة الاستقرار و الراحة والاطمئنان وأحيانا تنزله إلى درجات من التوتر والغموض للبحث عن الحقيقة ومحاولة فك رموز المبهم من حوله في عبارات وألفاظ صوفية .

نضيف في الأخير أنه وظف صيغة المبالغة في كلمة فريدة وهي (المثلى) وكانت لها دلالة الانحلال والانصهار في جملة الأفكار والهواجس التي تشغل الشاعر .

يتضح من خلال دراستنا لبنية الأفعال والأسماء أن الشاعر:

- اعتمد توظيف الصيغ البسيطة دون الصيغ المركبة وعددها سبعة وكانت الصيغة الأكثر تواتر واستعمالا هي صيغة "فعل".
- أما في بنية الأسماء فقد وظف كل من المشتقات، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم التفضيل. بنسبة ضئيلة ومتباينة في حين كان توظيف الأكثر للمصدر.

[1] - ينظر: وزارة التربية الوطنية: التكوين الخاص بمعلمي المدرسة الأساسية،ص131-132

[2] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص3

وقد اعتمد الشاعر اختيار المصادر دون المشتقات الأخرى كونها اقرب إلى إيصال الفكرة الصوفية، التي تكتسي طابع الغموض والإبهام أحيانا، و أحيانا أخرى تتراء للشاعر واضحة وجلية. تأسره في خلوته يهيم في ذاته وهواجسه.

ثانيا : البنيـة النحويـة

01-الأفعال ودلالاتها :

لقد اجتهد النحاة القدامى والمحدثين في تعريف الفعل وتحديد أقسامه، لذا وجب علينا قبل الخوض في إحصاء الأفعال وبيان أوزانها ودلالاتها أن نعرج على مفهوم الفعل عند بعض علمائنا .

حيث عرفه سيبويه :« وأما الفعل فأمثلة أُخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى، و لما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع. فأما بناء ما مضى فذهب وسمع ومكث...وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرا: اذهب واقتل واضرب. ومخبرا: يقتل ويذهب ويضرب وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت.»[1] .

فنلخص من قول سيبويه إلى أنه قد قسم الفعل صرفيا إلى ثلاثة أقسام وهي:

الماضي والمضارع والأمر.

أما بن جني يعرفه بقوله:« هو ما دل على معنى في نفسه، ومقترن بزمن معين ويدل على الزمن بصيغته. »[2]

أما إذا انتقلنا إلى المحدثين فنجد إبراهيم السامرائي يقر بأن العربية قادرة على توضيح الزمان وأن فيها من الصيغ المفردة، ما هو كفيل ببيان أوقات الفعل المتعددة وأن فيها من الأبنية المركبة ما يكفي لبيان الأزمنة المختلفة.[3]

والمتصفح لأبيات القصيدة يجد تباينا بين توظيف الأسماء والأفعال إذ أن تواتر الأفعال إلى الأسماء يصل إلى الثلث تقريبا .

---

[1] - سيبويه : الكتاب ج1، تحقيق عبد السلام هارون ،دار الجيل، بيروت ط1.دت.ص12

[2] - ابن حبني: الخصائص ج3،ص93

[3] - ابراهيم السامرائي : الفعل زمانه وأبنيته،ط2،مؤسسة الرسالة ،بيروت 1980،ص23

في حين تتباين الأفعال الواردة في القصيدة حسب الجدول التالي :

الماضي	المضارع	الأمر
ساءل، هام(2)، هتكت حلّ، حنت(2)، حمّ، حفّ تدنى، تفجر، تولى أثقل، أدرك، أفنى، ألهب(2) أينع عاين(2) تمادى، تلاطم، تراءت انداحت	يهوى(3)، أهوى، تحمل(2) يلقى، ألقى أسائل، يساور(2) يحول، يرتجي، يفك يستضاء ، تخفى	لاشيء

نلاحظ من خلال الجدول أن الأفعال تواترت 40 مرة خلال كلمات القصيدة ،حيث انحصرت في الزمانين الماضي والمضارع فقط وكان التواتر أكبر في الفعل الماضي حيث بلغ تواتره 24 مرة مقابل 16 مرة للفعل المضارع في حين خلت القصيدة من أفعال الأمر ومن أمثلة الفعل الماضي في القصيدة :

تلاطم الموج

وانداحت خواطره

وهام بالساحل الموعود

مجراه[1]

وقد اعتمد الشاعر لملائمته التقرير ووصف الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر التي تصور تيهانه وهيامه في خلوته.

أما الفعل المضارع فكان في المرتبة الثانية من ناحية توظيف من قبل الشاعر ومن أمثلة ذلك المقطع الذي يمثل مطلع القصيدة :

هوى بنفس

بهوائي...فأهواه

[1] - عبد الله حمادي: قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص2

وطيف عرشك يلقاني

فألقاه[1]

وقد اعتمدها الشاعر ليكسب نصه نوعا من الحركية و الدينامية مما يجعله ينبض بالحياة والأمل ، كما تحمل دلالة تصوير المشاعر والأفكار التي تختلج في صدر الشاعر المتصوف، التي لا تلبث أن تنازعه من حين لآخر.

كما يظهر من خلال هذا المقطع ظاهرة حداثية وهي التكرار للفعل سواء على مستوى الجملة الواحدة أو على مستوى المقطع الواحد، فهذه الظاهرة تسجل حضورا ملحوظا في القصيدة فنجد الفعل يهوى تكرر في جملة واحدة للتأكيد على التأثير الذي يعيش تحت ضغطه الشاعر والذي لا يستطيع الانفلات منه.

إضافة إلى تكرار الفعل "يلقى" الذي يحمل صورة دلالية تتمثل في انصهار وانحلال الشاعر في تلك الأفكار والرؤى الروحانية التي تتملكه والتي صار أسيرا لها .

كما نجد بعض الأفعال الأخرى المكررة (حنت، ألهب، هام) والتي بدورها تدور في نفس الدلالات السابقة، والتي تصور عاطفة الشاعر ومشاعره، وهو ينساق لها مذعنا مستسلما.

ويمكننا القول مما سبق أن الأفعال الماضية هي الأكثر حضورا في النص ثم تليها الأفعال المضارعة بينما خلا النص من أفعال الأمر.

كما يلاحظ اعتماد الشاعر التكرار لبعض الأفعال وكان عدده 08 مرات.

02-الأسمـــاء:

لا يمكن تحديد جماليات أي نص من النصوص الأدبية إلا من خلال توضيح سياقه العام وهو الجملة، ويعرفها علماء اللغة بأنها:« ذلك المركب من كلمتين فأكثر مع توفر عنصر الإفادة أي توفر عنصري المسند والمسند إليه (الفعل، والفاعل) ،المسند إليه والمسند (المبتدأ، الخبر)».[2]

والجملة في النظام التركي نوعان : جملة اسمية ،جملة فعلية ،ولأننا بصدد تتبع الأسماء سنركز على الجملة الاسمية حيث تعرف بأنها :« كل جملة صدرها اسم. »[3]

---

[1] - المرجع السابق : ص1

[2] - صالح بلعيد : الإحاطة في النحو ،السلسلة اللغوية ،رقم 2،ديوان المطبوعات الجامعية ط5، 1994،ص63

[3] - فاضل صالح السامرائي:الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع الأردن، 2001 ، ص157

عندما نعود إلى الجدول السابق نجد أن الأسماء كان لها الحظ الأوفر من توظيف الشاعر لها خلال القصيدة ، وقد بلغت 123 اسم من مجموع274 كلمة أي بنسبة 44.89 % .فنجد بعض المقاطع من القصيدة خالية من الأفعال ومثال ذلك المقطعين التاليين :

– وما التشكي

سوى من فرط

صولته

وما التأسى سوى

من فقد سلواه

– ففي التوسل بعض

ومن ملاحنه

وفي الطريق

بقايا

من بقاياه .[1]

في هذه الأبيات وهدا التنظيم لكلماتها يجعل الايقاع يتباطأ في هذه الأسطر ونلمح فيها تراجع الحركية وتضاؤلها، من خلال توظيفه للكلمات: (التشكي، التأسى، فقد سلواه، بقايا ...) وهذا راجع إلى طبيعة المشاعر الداخلية التي تنتاب الشاعر وتنازعه وهوير نفسه أسيرا لها . إن الشاعر عمل على توظيف الاسم توظيفا فجعل من كل اسم خطابا شعريا يمارس فيه التأثير على المتلقى.

وخلاصة القول أن الشاعر تمكن من أحكام توظيف الأسماء بحكمة بالغة الذكاء . إذ ضمّن الشاعر كل من هذه الأسماء خطابات شعرية لها فعلها التأثيري على المتلقي. « كما كان لكل مقوم من مقوماته الإسمية كمّا لا نهائيا من المدلولات التي تصب معظمها في الدلالة الرئيسية لعنوان القصيدة.»[2]

[1] - عبد الله حمادى: قصيدة ستر الستور،حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص2-3

[2] - سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين،ص131

03- الجمـل:

ركزنا في المرحلة السابقة على الجملة من الناحية الإفادة والتركيب أما في هذه المرحلة سنركز على الجملة من الناحية الوظيفية: ثم نضيف الجملة بحسب وظيفتها ودلالتها التي تؤديها في الكلام إلى أنواع ثلاث .

أ- الجملة الطلبية: وتجمع الإستفهام ، الأمر، النهي، النداء، الترجي، والدعاء

ب- الجملة الشرطية.

ج- الجملة ذات الوظائف : وتضم جملة الفاعل والخبر والمفعول به والنعت والحال والتعليل والغاية .[1]

1.3 – الجمل الطلبية :

– جملة النداء. والنداء هو:« طلب إقبال المدعو على الداعي، بأخذ حروف النداء أو هو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات».[2]

وقد ورد النداء في صورة وحيدة في القصيدة وجاء كالتالي :

أداة نداء + منادى+جملة فعلية مسبوقة بـ (لا)النافية:(أغيمة الليل لا وزر يساورني)[3]

النداء في هذا السياق جاء دلالة على رضاه عن مشاعره وأحاسيسه وترفعه بها عن الأوزار.

2.3- الجمل ذات الوظائف :

لقد تواترت الجمل ذات الوظائف في النص بنسب متفاوتة وذلك، حسب أهميتها عند الشاعر فقد ضمت القصيدة جملة الخبر، جملة الحال، جملة الصفة .

* الجملة الخبرية : ومن أمثلتها المقطع الذي يمثل مطلع القصيدة

هوى بنفسك

بهوائي...فأهواه

وطيف عرشک يلقاني

فألفاه[4]

---

[1] - ينظر : رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البصيري ،ص 151

[2] - المرجع نفسه: ص163

[3] - عبد الله حمادى: قصيدة ستر الستور،حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، ص2.

[4] - عبد الله حمادى: قصيدة ستر الستور،حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات (3) ،ص1

جاء الخبر جملة فعلية : مبتدأ + الخبر (يهواني، يلقاني).
وفي الجملة: " هو التماهي تمادى" [1]. جاء الخبر جملة فعلية (تمادى) أيضا.
في الصور التالية: (تدنى، تحملني، تخفيه) كلها جاء الخبر فيها جملة فعلية هذا التكثيف للجملة الخبرية جاء مرتبطا بأحداث الأفعال نفسها والإخبار عما يجول في خاطر الشاعر من أفكار ومشاعر يقر من خلالها أنه أسير لها وحبيسها.
وكذا نجد في المثال: " تلاطم الموج، وانداحت خواطره ". نجد الخبر الجملة الفعلية (انداحت) خبر مؤخر جملة فعلية .

- جملة الحال :

يظهر ذلك في النماذج التالية:

وما انشطاري سوى شوق

أسائله ..... (الحالة الأولى)

هو التماهي تمادى

في تجرده[2] ..... (الحالة الثانية)

وردت الحال جملة فعلية في الحالة الأولى (أسائله). وشبه جملة في المثال الثاني (في تجرده). وذلك بغية توسيع الدلالة وتوضيح عملية الإخبار، لأنه بصدد الإخبار عن حالة صاحبها .

- جملة النعت:

وتظهر في بعض النماذج ونذكر منها ما يلي :

ولا اكتناه يفك

لغز فحواه

أغيمة الليل لا وزر يساورني [3]

جاءت النعوت في هذه الجمل: جملا مضارعة (يفك، يساورني) وقد جاءت كذلك تأكيد لصفات يقتضيه الذي يسعى الشاعر إثباته في القصيدة .

---

[1] - المرجع نفسه : ص2

[2] - المرجع نفسه : ص2

[3] - المرجع السابق :ص1

يمكننا القول في آخر هذه المحطة، أن الشاعر لم يوظف الجمل الطلبية، إلا جملة أسلوب النداء، في حين ركز في الجمل ذات الوظائف، على الأنواع الثلاثة الخبرية وجمل النعت، وجمل الحال حسب حاجته في القصيدة. بينما لم يورد أي نوع من الجمل الافصاحية .

وفي ختام دراستنا النحوية للقصيدة توصلنا إلى أن :

1- الشاعر اكتفى بتوظيف الزمن الماضي والمضارع في القصيدة وكان الزمن الأكثر تواترا فيها هو الزمن الماضي بنسبة 60% .

2- غلبت المركبات الاسمية على المركبات الفعلية في القصيدة ، حيث بلغت الفعلية الثلث بالنسبة للأسماء .

3- بالنسبة للجمل كان تكثيف واستعمال وتوظيف الشاعر للجمل ذات الوظائف على حساب الجمل الطلبية الافصاحية.

اللغة هي أداة التواصل، وهي همزة الوصل بين الحياة والفكر، إذ تقوم بالكشف عن كوامن النفس البشرية. بالغوص في عوالمها الداخلية وتبين هموم المجتمع ومشاكله. ومن ثمة كانت الكلمة رمزا للإبداع. والشاعر إنما هو مطالب بالتعامل مع الكلمة على أساس الكشف عن دلالاتها ولهذا وجب عليه الإحاطة بأسرار اللغة، مستنبطا دلالاتها، حيث يعمل على تفجير كوامنها الدلالية.

لقد نبه عبد القادر الجرجاني، إلى امكانية استغلال تلك الطاقات في اللغة وكذا الانسجام بين الألفاظ المتجاورة . أي أن:« الألفاظ لا تحدد قيمتها إلا إذا أصبغ عليه الشاعر طاقة أو حركة أو عاطفة وبذلك لتحدد، ولكن يظل النص الأدبي ناقصا إلا إذا حظي بمتلق واع بعيد التجربة بكامل أبعادها. »[1]

[1] - ينظر: إلياس مستاري : البنيات الأسلوبية في ديوان الموت والحياة لعبد الوهاب البياتي ، مذكرة ماجستير قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ،2010،ص 155

المبحث الرّابع: البنية المعجمية الدلالية

أولا- الحقول الدلالية :

يمكن النظر في قصيدة عبد الله حمادي، من خلال ماتعج به من حقول الدلالية. والحقل الدلالي هو: « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها. »[1] . كما أن الحقول الدلالية تسهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ ،التي تكثر عند الشاعر ودلالاتها، فضلا عن علاقات الألفاظ كل حقل. مما يفضي إلى جوهر المعنى ، وهذا ما تتجه إليه الأسلوبية.

إن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء ادركه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة أو تستدعيها طبيعة الفكرة .[2]

وإذا كانت التجربة الصوفية لعبد الله حمادي، هي المجسدة في قصيدته، فلقد حاول من خلالها التعبير عنها بلغة صوفية رمزية. ضمن عدة من الحقول الدلالية وهي:

حقل الحب والحنين إلى الله. حقل الرحلة. حقل ألفاظ الخمر. حقل الفناء. حقل المعرفة. حقل الحيرة. حقل الغربة الصوفية .

1-حقل الحب والحنين إلى الله:

يعد الحب الموضوع الرئيسي عند الصوفية، إذا أن توجههم إلى الذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها يتجاوز علاقة العابد بالمعبود والخالق بالمخلوق إلى علاقة العاشق، بحيث تكون رغبة الاتصال والتشوق له أمرا يغلب على الصوفي. حتى يغلق كل المنافذ أمامه، وحتى يترك كل ماعدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده . فالصوفية تقوم على المحبة الإلهية وهي مغايرة للعشق الأرضي الذي ينشأ في العادة بين البشر...[3]

لكن كيف يمكن التعبير عن هده المحبة الإلهية.

---

[1] - أحمد مختار عمر :علم الدلالة ، منشورات عالم الكتب، ط3، القاهرة ،1992،ص79

[2] - المرجع نفسه :ص 80

[3] - أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية.دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج،دار مجدلاوي،عمان،الأردن،2002،ص155

لقد لجأ عبدالله حمادي إلى المعجم الحب الواسع في الشعر العربي وحاول أن ينتقي منه ويطور من مدلولاته ليعبر عن هذه الحالة. وقد اعتمد شاعرنا في هذه الألفاظ على الإيحاءات أكثر من دلالاتها المباشرة .

وقد ورد في قصيدة عبدالله حمادي ألفاظا تتصل بالحب، وهي كمايلي: (هوى – يهواني – أهواه – يلقاني – ألقاه – صوب محياه – شوق) . هذه الألفاظ تشير الى طائفة من المشاعر والأحاسيس التي تتعلق بالمحب والمحبوب .

ويختار عبدالله حمادي أسلوبا غير صريح، في التعبير عن حبه لذات الإلهية فنجده في أول القصيدة لم يصرح باسم محبوبه ولم يذكره صراحة، فيقول:

هوى بنفسك

يهواني...فأهواه

وطيف عرشك يلقاني

فالقاه[1]

فنتيجة عدم التصريح هو الوجل والحيرة وهذا له خلفية صوفية، إذ ليس من اليسر على الصوفي في محيط مأسور بنصوص دينية محكمة ورؤى متوارثة أن يلجأ منذ الوهلة الأولى إلى نصب العنصر الأنثوي معادلا رمزيا اعتباريا للحق أو المحبة الإلهية.[2]

وتعني المحبة في مدلولها الصوفي:« استيلاء ذكر المحبوب حتى لا يكون الغالب على قلب المحب إلا ذكر صفات المحبوب والتغافل بالكلية عن صفات نفسه والإحساس بها .»[3]

وفي قصيدة عبد الله حمادي نجده دائم الذكر للمحبوب بينه وبين نفسه، وفي خلاواته بقصد التأمل فيه و كشف حقيقته السامية وسر معناه الخفي.

-حقل الرحلة:

لقد عبر عبدالله حمادي من خلال هذا الحقل عن رحلته الصوفية، عن كل ما يلوج في نفسه وخواطره في قصيدته، ويشكل هذا الحقل دوال صوفية تعبر عن حال المسافر إلى

---

[1] - عبدالله حمادي: قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3)،ص1

[2] - أمين يوسف عوده:تجليات الشعر الصوفي،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2001،ص320.321

[3] - القشيري: عبد الكريم هوازن(465ه) الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد على صبيح وأولاه

ربه وهذه الدوال تقترب من لغة العرفان الصوفي. ومن بين هذه الدوال نجد: (لمسراه – مجراه– مرساه– تحملني–ساحل– الطائر– التداني).
وكأن الشاعر أراد أن يقول أن المكان الذي هو فيه غير جدير به ، ولذلك أراد الرحلة والانتقال منه، حيث عبر عن ذلك بلغة صوفية حساسة .

3– حقل الخمر:

استعار عبد الله حمادي الموروث الخمري الصوفي، ليستفيد منه في التعبير عن مشاعره الصوفية. وتتصل حالة السكر عند الصوفية بالمحبة.
إذ تدل على:« معان خاصة تدور حول المحبة الإلهية والعرفان الصوفي، ووصف أحوال الوجد الروحي.»[1]

ولذلك فإن السكر الصوفي يعني :« تلك النشوة العارمة التي تفيض لها نفس الصوفي وقد امتلأت بحب الله، حتى غدت قريبة منه كل القرب وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب.»[2]
أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل الدلالي عند عبد الله حمادي في قصيدته فتتمثل في كلمة واحدة وهي " السُّكر " . ووفق هذا لا يبدوا عبد الله حمادي كثير الاستخدام لهذا المعجم على عكس الشعراء الصوفيين كالحلاج وابن عربي وغيرهم كثير.
فكلمة السُّكر منفردة مثيرة للتقزز ولكن الذي يشفع لعبد الله حمادي أنها جزء من قاموس الصوفية. وهي أحد أحوالهم التي لا يبلغونها إلا بعد معاناة مع النفس وجهاد مع الهوى. فكأن عبد الله حمادي يجاهد مع نفسه وهواه مع تلاطم الأمواج والابتلاءات التي يعايشها للوصول إلى محبوبه غير المصرح به وهو الوطن .

4– حقل الفناء الصوفي :

ترتبط الصوفية تجربة الفناء بإزالة كل شعور بالذات وكل وعي بلوازمها وإدراكاتها، وليس الفناء فناء اللذات بل هو فناء عن اللذات، والصوفي لا يمكنه أن يحب آثار الجمال الإلهي، إلا إذا فنى عن نفسه وستغرق ذاته كلية في تمعن هذا الجمال المطلق. وداخل

[1] - عاطف جودة نصر : الرمز الصوفي عند الصوفية، ط1، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت 1978،ص378
[2] - عدنان حسين العوادي : الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، عمان الأردن، 1986، ص199 -200

تجربة الفناء الصوفي ينتقل فيها الصوفي من مقام المعرفة إلى مقام آخر وهو مقام الحب والعشق الإلهي.

ويمكن أن نميز ثلاثة أبعاد أساسية لتجربة الفناء الصوفي وهي :

- بعد جمالي يكشف عن أن الصوفي أعطى لتجربة الفناء نظرة جمالية بين العالم والإنسان والألوهية.
- بعد يرتبط بنزعة الحب والعشق تجمع بين الصوفي وبين الألوهية
- بعد اغتراب والرحلة الذي يكشف عن إحدى الخاصيات الأساسية التي تميز الفناء وهي الحياة على الهامش الاجتماعي[1]

وهذا الأخير هو الذي تطرق إليه عبد الله حمادي في قصيدته من حياة على الهامش الاجتماعي لما يلاقيه ولا يعجبه في مجتمعه ووطنه مع حبه واعتزازه بالوطن .

ومن الألفاظ التي تشكل هذا الحقل هي ما يلي : (احتجابي- انشطاري- تجره- تفجر- أفناه)

قيمة الفناء الصوفي هي الاتصال بتجليات الجمال الإلهي، والاتصال هنا يعني تخلل النور الإلهي لذات الصوفي، حتى يصير لا يحس ولا يشعر إلا بالقيمة المطلقة للجمال.

وقيمة الجمال لدى عبد الله حمادي هي وطنه وبلاده والفناء فيه.

5-حقل المعرفة:

الصوفية محبة ومعرفة ويختلف الصوفيون في تقديم أحد الحالتين على الآخر، فبعضهم يقدم المحبة وغيرهم يقدم المعرفة، وفي كل حال تظل المعرفة واحدة من الدلالات الأساسية في الصوفية، إذ تبنى عليها تأملات المتصوفة واستبصار اتهم ورؤاهم.[2]

أما عبد الله حمادي فتكئ عدد من الألفاظ الدالة على المعرفة في قصيدته ويمكن رصدها فيما يلي: (النور- سائله- معناه - مغزاه - فحوى). إنها معرفة مرتبطة بالقلب والجوارح أما العقل فهو غائب في قصيدته الذي لا يوصل إلى المعرفة المأمولة لديه.

ولذلك يرى عبد الله حمادي في القلب سبيلا ممكنا لمعرفة الذات العليا.

ولذلك يقول: وما انتظاري سوى شوق

[1] - ينظر: عبد الحق منصف ،أبعاد التجربة الصوفية ،دار افريقيا الشرق ، المغرب، دار البيضاء ،2007،ص 38-40-41

[2] - أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، ص65

أسائله...

عن عرشه الأسمـى

أو عن سر معنـاه

هو التماهى تمـادى

في تجرده

واثقل القلب

من أواضر دنياه [1]

فالعقل يورث الحيرة ، أما القلب فيورث الطمأنينة ،التي يرغب فيها العارف.[2]

فكأنما عبد الله حمادي، أراد التعرف على محبوبه (الوطن) بقلبه العاطفي وبذلك يقبل محبوبه بمحاسنه ونقائصه وعيوبه. أما المعرفة بالعقل يقع في دوامة من الصحيح والخطأ، والذي لابد أن يتوفر في الحبوب وبالتالي فالعقل حيرة، والقلب طمأنينة وسكون

6-حقل الحيرة:

حيرة الصوفية تنبع من الانفصام الداخلي الذي يعيشه الوعي الصوفي بخصوص مسألة المعرفة، حيث أن الحيرة حركة موجهة ضد سلطة الذات التي تدعي امتلاك الحقيقة (حقيقة الألوهية) لذلك ربط الصوفية الحيرة تارة بالتيه، وتارة بالاندهاش أمام لانهائية التجليات الإلهية.[3]

وتكشف عتبة الحيرة عن أكثر الميزات سرية في التجربة الصوفية إنها النزوع والحركة الدائمة نحو الحياة والوجود إذ لا سكون في تلك التجربة.[4]

وحيرة عبد الله حمادي جعلته يعتمد على حقلٍ دلاليّ في قصيدته لكي يصف حيرته لنا والذي يتكون من الدوال التالية: (يساور – الغيب – الوهم- لغز- الشرود- استجلاء). ونورد المقطع التالي الذي يعبر عن مضمون هذا الحقل :

هو الشرود الذي ما دونه

أمل

[1] - عبدالله حمادي: قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3)، ص1

[2] - أماني سليمان داود:الأسلوبية والصوفية،ص165

[3] - ينظر:عبد الحق منصف: التجربة الصوفية،ص34-35

[4] - ينظر: المرجع نفسه ،ص37

ولا اكتناه يفك

لغز فحواه [1]

حيث يطبع على مجموع دلالات هذا الحقل الغموض والاستتار والخفاء التي تؤدي به إلى الحيرة التي تشغل بال الشاعر .

7-حقل الغربة الصوفية:

يكتسب موضوع الاغتراب دلالة متميزة جدا في الكتابات الصوفية... وبالرغم من انفرادهم بطريقة خاصة في الحياة المخالفة للحياة المألوفة، فإن مفهومهم ظل محكوما عموما بذلك المكان الجغرافي .

و الاغتراب هو عبارة عن عزلة عما ألفه الصوفي من حياة، غير أن هدف هذه العزلة يبقى دوما أخلاقيا، وهو التوبة عن المعاصي والرغبة في التخلق بالأخلاق الإلهية. غير أن هذه الرغبة ارتبطت لدى بعض الصوفية الأوائل... بالميل إلى البحث عن الحقيقة الإلهية خارج حدود الحياة المعتادة. إذا لا ينبغي أن نقرأ رحلة الصوفي انحرافٌ عن الواقع ولكن باعتبارها محاولة لتجاوز الانحراف الذي يمثله الواقع بالنسبة لمثال الصوفي في الحياة والعلاقات بين الأفراد[2]

ولقد ظل الصوفي ككل مفكر، يواجه الواقع الإنساني، وفي الوقت ذاته يتوق نحو عالم آخر تختفي فيه كل سلطة وكل علاقة بالسلطة.[3]

و الألفاظ التي تمثل هذا الحقل هي كما يلي : (حنت- سلوه- ميقاة- هام) .

إن الإحساس بالاغتراب يخترق وجود عبد الله حمادي وحياته، كما أن الإحساس بالانفصام هو الذي يفسر ارتباط حركة الرحلة بحركة الحب والعشق الإلهي لديه. فالرحلة الجغرافية لا تمكنه من رصد تجليات الجمال الإلهي فقط، بل تسمح له باكتشاف خفايا المجتمع الإنساني الواقعي وأسرار المملكة الإنسانية.

استنادا لما تقدم يمكننا تحديد الحقول الدلالية التي وظفها عبد الله حمادي في قصيدته ستر الستور إلى سبعة حقول وهي:

---

[1] - عبد الله حمادي : قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3) ،ص2

[2] - ينظر: عبد الحق منصف: ابعاد التجربة الصوفية،ص47الى50

[3] - ينظر: المرجع نفسه:ص62-63

- حقل الحب والحنين إلى الله
- حقل الرحلة
- حقل الخمر
- حقل الفناء

- حقل الحيرة
- حقل الغربة

وهذا يدل على اتساع دائرة الموروث المعجمي للشاعر عبدالله حمادي من حيث موروث صوفي ومعرفي. فاللغة الصوفية عملت على توليد أفق دلالي مكثف تعكسه تلك الحقول المتنوعة. وهذا يدل على استيعاب الشاعر للتجربة الصوفية الروحانية.[1]

ويظهر على هذه الحقول، التداخل والتقارب الدلالي في كثيرا منها.نظرا للنزعة الصوفية التي تتملك الشاعر، وكذا طبيعة الموضوع والفكرة المتناولة في النص، حيث يغلب عليه الغموض والإبهام في كثير من مواقع النص وهذه سمة الحداثة الشعرية التي تتصف بما يسمى بضبابية اللغة الشعرية .

وإذا كانت اللغة الشعرية تبنى على العلاقات الداخلية فإن النص الشعري الحداثي يستقل بذاته. ويتفرد بلغته وبدلالته الخاصة لذا فهو يوحي ويرمز أكثر مما يعبر ومبدأ الفهم فيه على هذا الأساس يبقى مرهونا بتوفر المعنى القبلي للإدراك من قبل المتلقي بالاستعداد الفني والجمالي الذي يؤهل المتلقي لاستنطاقه[2]

من هنا يصف الدكتور عبد الله حمادي المنجز النصي:« بأنه كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق. مغايرا للمألوف – واللغة الشعرية في النص الإبداعي– تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا.»[3]

وعندما يقوم الشاعر بإفراغ الكلمات من محمولها التراثي ويخرجها من ليلها العتيق فيحقنها بجملة من الدلالات الجديدة فيعيد لها الحياة والتجدد، وعندها فقط يمكن القول أنها اكتسبت صفة الشعرية، ولما كان الشاعر هو الذي يخلق الكلمات ويمنحها شعريتها

[1] - ينظر: سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين.ص114

[2] - ينظر:بشير تاوريريت رحيق الشعرية الحادثية : مطبعة مزوار، قسم الادب العربي والعلوم الانسانية والاجتماعية ،جامعة– بسكرة – محمدخيضر، سنة2006، ص190

[3] - عبدالله حمادي:مقدمة ديوان البرزخ والسين، منشورات جامغة منتوري قسنطينة الجزائر، ط1 ،1994 ، ص06

فإنه يتحتم في هذا الخلق الشعري ان يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة للكلمات اللغة في نظمها الدلالي المقيد بالسلاسل المعجمية.[1]

ثانيا – العلاقات الدلالية :

هي من المصطلحات الحديثة حيث تدل على العلاقات بين الكلمات من عدة نواحي كالترادف والتضاد والاشتراك اللفظي، ونحو ذلك. وقد كان نشوء هذا المصطلح نتاجا لتطور دراسة الحقول الدلالية حيث يتضح أن كلمة لا يفهم معناها إلا بمجاورتها لغيرها، من الألفاظ وعلاقتها بها ضمن ما يسمى بالحقل الدلالي الذي تنتمي إليه.[2]

ومن المتفق عليه أنه يمكن لحقل من الحقول أن يشمل جميع هذه العلاقات في حين نجد أن بعضها يخلو منها . وعلى الباحث أن يتفطن لذلك بأن يحدد العلاقات المهيمنة والبارزة في النص الأدبي أثناء الدراسة.

حيث تتولد دلالات نصية جديدة تحطم الدلالات المنطقية الصارمة القائمة خارج النص لأن قانون اللغة الشعرية، يرتكز على التجربة الداخلية عكس اللغة العادية، التي تستند إلى التجربة الخارجية.[3]

أما فيما يخص القصيدة فنلحظ علاقتين متمايزتين وهما التضاد والترادف .

1- التضاد (antonymie):

إن هذا المفهوم نجده عند اللغويين العرب، حيث يراه " محمد لطفي اليوسفي" من المقومات الخاصة بالشعر المعاصر، إذ يقول:« تعتبر هذه الظاهرة – أي التضاد–مرتكز من المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة المعاصرة، فهي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل صورا أخرى على البروز أو التوالد أو التفجر.»[4]

وقد تطرق أبو الطيب اللغوي(ت 351هـ) إلى ظاهرة الأضداد فيقول:« الأضداد جمع ضد والضد كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسواد والسخاء والبخل والشجاعة والجبن

---

[1] - ينظر: بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحادثية :ص191

[2] - ينظر:أحمد قدور :مبادئ اللسانيات،ط1، دار الفكر، دمشق، 1996، ص309

[3] - بشير تاوريرت: رحيق الشعرية الحادثية : ص189-190

[4] - محمد لطفي اليوسفي:تجليات في البنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس،1985،ص5

وليس كل ماخالف الشيء ضدا له. ألا ترى أن القوة والجهل مختلفين وليس ضدين وإنما ضد الجهل العلم. »[1]

وعلى هذا نجد أن التضاد أن يجمع بين النقيضين. ولأن الكلمة عند ذكرها تستدعي كلمة أخرى مطابقة لها دلاليا، فعند ذكرنا النهار يتبادر إلى أذهاننا الليل وكذلك عند ذكر الظلم يثير معنى العدل وهكذا ..

وقد استعمل عبد الله حمادي هذه الظاهرة في قصيدته، لتكون مجسدة لصراع الذي يعايشه مع نفسه تجاه الواقع ووطنه المحبوب فيقول:

وما احتجابي
وراء النور إلا هوى
به التناهي تدنى
صوب محياه[2]

وما يلاحظ على هذه الألفاظ أنها تصور نفسية الشاعر، إذ يعبر عن أسلوبه ومنهجه في حب وطنه إذ يختار الاستتار والاحتجاب والانعزال، عن المسؤولية الموكلة إليه غير راغب فيها، بالعلم وهو النور يدافع به ويجعله سببا للعيش في وطنه داعيا له بالحياة والازدهار.

" وهذا يعني أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخل دائرة المجهول لتحول ذلك المجهول إلى معلوم جديد."[3]

ويحدد التضاد في الألفاظ التالية: الإحتجاب ←——— النور

التناهي ←——— محياه

ونجد أيضا التضاد يكشف عن الصراع الذي يتخبط فيه الشاعر، بين نفسه ومجتمعه. ويسقط هذا الصراع على الوطن، الذي يصوره كالحبيب الذي يسيطر على كيانه ووجدانه.الذي يشتكي من فرط حبه تارة ومن فقد أنسه تارة أخرى. إذ يقول:

وما التشكي

[1] - راشد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحمة، لندن، ط1، 2004،

[2] - عبد الله حمادي : قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3)، ص1

[3] - بشير تاوريرت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس :ص164

سوى من فرط

صولته

وما التأسي سوى

من فقد سلواه[1]

وأول ما يلاحظ في هذه الأبيات الشعرية أن ألفاظها وظفت لما يختلج في نفس الشاعر اتجاه محبوبه، فالتضاد وقع بين: فرط ⟵ فقد

صولته ⟵ سلواه

وتستمر هده الضدية في مواطن عدّة من القصيدة التي تجسد الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر اتجاه محبوبه. ويظهر ذلك في هذه الثنائيات.

يمناه ⟵ يسراه

ضفاف ⟵ مسراه

دنياه ⟵ أخراه

مجراه ⟵ مرساه

الظمأى ⟵ مورده

هتكت ⟵ تخفيه

2- الترادف (synonymie):

طال الجدل حول الترادف في اللغة من حيث حقيقة وجوده، ومسبباته في اللغة والذي ينجر عن عملية استبدال داخلية بين المفردات في سياقات متشايهة، إذ بعد إحدى وسائل تأكيد وتقوية المعنى لدى المتلقي.

ويعرفه فخر الدين الرازي بقوله:« هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد .» ويقول أيضا:« واحترازنا بالافراد عن الاسم والحرف فليسا مترادفين، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين كالسيف والصارم فإنهما دلا على شيء واحد ولكن باعتبارين إحداهما على الذات والآخر على الصفة.»[2]

[1] - عبد الله حمادي : قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3) ،ص2

[2] - جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة ،ج1، تحقيق محمد جاد المولى وآخرون، دار الحلبي، القاهرة،(د- ت)، ص402

وينظر إليه بأنه:« توارد لفظين أو ألفاظ، كذلك في الدلالة على الانفراد أو بحسب أصل الوضع على معنى واحد من جهة واحدة. »[1]

أما ورود هذه الظاهرة في النص الشعري لعبد الله حمادي، فقد كان نادرا ظهورها إلا في المقطع التالي :

أغيمة الليل لا وزر يساورني
ولا اتقاء ادّكار
حمّ بلواه[2]

فالسياق هنا يجعل من الكلمتين(وزر– بلواه) مترادفتين وقد وظفهما الشاعر لتأكيد المعني المتمثل في ثقته، ونزاهته وصفاء سريرته الذي يصورها في هذا المقطع .

ويظهر أيضا تقاربا دلاليا آخر في قول الشاعر:

يساور النفس
هم لا ضفاف له
ويرتجي القلب
ميقاة
لمسراه[3] .

ويحدد بالعبارتين(يساور– يرتجي) فيما يرتجيه الشاعر ويأمله، في غده المشرق الذي أقامه على ما يساوره ويدور في خلده، فهذا لغلبة النزعة الصوفية عليه.

والشعر بوصفه بحث عن الجوهر ورؤية لما يرى، فلا ريب من أن يكون تجاوزا للطبيعة واشكالها.[4]

وقد وظف الشاعر بعض الألفاظ تتقارب دلاليا، إذ يقول في المقطع التالي:

ففي التوسل بعض
من ملاحنه
وفي الطريق

---

[1] - راشد الحسيني:البنى الأسلوبية في النص الشعري،ص180

[2] - عبد الله حمادي : قصيدة ستر الستور،حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3) ،ص2-3

[3] - المرجع السابق ،ص2

[4] - بشير تاوريرت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس : ص67

بقايا

من بقاياه [1]

فهناك تقارب دلالي بين (بعض– بقايا). فالبعض هو جزء من الكل وبقايا ما تبقى من الكل.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول: أن الشاعر حريصا على المجاورة بين الألفاظ المتضادة مكانيا في النص، لا يفصل بينها إلا حرف العطف" الواو". الذي حمل دلالة الواقع الذي يعيشه، والواقع الذي يأمله ويسعى إلى الوصول إليه. ودافعه في ذلك إمانه وحبه القويين اتجاه وطنه.

أما الترادف فقد كان نادرا، ما جعله يلجأ إلى التقارب الدلالي الذي وظفه حسب حاجته في النص.

وقد تمكن الشاعر من توظيف كل من الثنائيات الضدية والترادفية في اصابة المعني الذي يرده من خلال إبداع الشاعر في توظيف قاموسه الشعري الصوفي.

[1] - عبد الله حمادي : قصيدة ستر الستور، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3) ،ص3

الفصل الثّاني

الدّراسة البلاغيّة

- أولا: التّحليل البلاغيّ للمقطع الأول
- ثانيا: التّحليل البلاغيّ للمقطع الثّاني
- ثالثا: التّحليل البلاغيّ للمقطع الثّالث
- رابعا: التّحليل البلاغيّ للمقطع الرّابع
- خامسا: التّحليل البلاغيّ للمقطع الخامس
- سادسا: التّحليل البلاغيّ للمقطع السّادس

سنتطرق في هذا الفصل الثاني إلى تحليل قصيدة "ستْر السُتور" لعبدالله حمادي، ولمقاطعها السّتة، من النّاحية البلاغية واستخراج ما فيها من صُور بيانية ومحسنات بديعيّة، وكذلك الأساليب البلاغيّة الّتي استخدمها الشّاعر.

أولا: التحليل البلاغي للمقطع الأول:

البيت الأول: هوى بنفسك يهواني... فأهواه...

وطيف عرشك يلقاني فألقاه...

أ- علم المعاني:

التقديم والتأخير: في البيت "هوى بنفسك يهواني... فأهواه"، تم تقديم "هوى بنفسك" على "يهواني" لإبراز قوة تأثير الحب أو الشوق. والغرض: التركيز على أن الحب بدأ من الطرف الآخر (بنفسك) قبل أن يصل إلى الشّاعر.

الإيجاز: من ناحية التركيب، فإن البيت يعتمد على التوازن بين شطريه، حيث يعكس الشطر الثاني: "فأهواه" مشاعر الشطر الأول: "هوى بنفسك يهواني" بشكل متناغم. وهذا التوازن يُضفي انسجامًا على المعنى ويُبرز فكرة التبادل العاطفي، حيث يعبر عن مشاعر عميقة ومعقدة باستخدام عدد محدود من الكلمات. وهذا الإيجاز يُظهر قدرة الشاعر على اختزال المشاعر الإنسانية في عبارات موجزة دون أن يفقدها قوتها التعبيرية.

ب- علم البيان:

التشبيه الضِّمني: هنا نجد تشبيهًا ضمنيًا، حيث يشبه الشّاعر حالة الشّوق الرّوحي بحالة العشق الإنساني. "هوى" تعني الشوق أو العشق، و"يهواني" تعني أنه يجذبه. هنا الشّاعر يعبر عن أن شوقه للذات الإلهية هو نتيجة لجذبها له.

الاستعارة التصورية: "طيف العرش" حيث يشير إلى حضور الذات الإلهية أوعلاماتها التي تظهر للشاعر في خياله أو وجدانه. "يلقاني" تعني أن هذا الحضور يظهر له، و"ألقاه" تعني أنه يستجيب لهذا الحضور. والانتقال من الغيبة إلى الخطاب، حيث يتحول الشاعر من الحديث عن الذات الإلهية إلى مخاطبتها مباشرة.

ج- علم البديع:

الجناس الناقص: بين "يهواني" و"أهواه"، حيث تشترك الكلمتان في الجذر اللغوي نفسه (هوى)، وهذا الجناس يُضفي تناسقًا صوتيًا ويخلق انسجامًا داخليًا في البيت، ممّا يُعمِّق

تأْثِيره الجمالي، و يعكس حالة من الجذْب المتبادل بين الشّاعر والمحبوب (الذّات الإلهية).

طباق الايجاب: ضمنيًّا بين "يهواني" (من الأعلى) و"أهواه" (من الأسفل)، ويحاكي هذا تبادل الهوى بين العبد وربّه، في تجلٍ لعقيدة الحب الصوفي المتبادل بين الله وعباده.

هذا البيت يؤسس للجدلية الصوفية بين الهوى الإلهي والهوى الإنساني. والحضور العلوي (طيف العرش)، مما يرمز إلى التّجلي الإلهي في قلب العارف.

البيت الثاني: وما احتجابي وراء النور إلا هوى

به التناهي تدنى صوب محياه...

أ- علم البيان:

الكناية عن صفة: في "وراء النور"، حيث يُعبّر الشّاعر عن مشاعره (الهوى/الحب) بشكل غير مباشر من خلال وصفه احتجابه خلف النّور بسبب هذا الهوى والحبّ الشّديد، دون التّصريح به .

المجاز المرسل: وعلاقته (السببية)، حيث إن "التناهي" (الكمال) هو سبب " تدنى صوب محياه" (التوجه نحو رؤيته أو الاقتراب منه) ، حيث تم استخدام العلاقة بين السبب والنتيجة. "التناهي" هو النهاية أو الحد الأقصى، و" تدنى" تعني الاقتراب أو التوجه نحو شيء ما. بمعنى: يقترب أو يتجه. أي بسبب هذا الكمال أو الجمال" التناهي" كان سببا إلى" التدني" والاقتراب صوب جماله الفائق.

ب- علم البديع:

طباق الايجاب: ضمنيا بين "احتجابي" و" النور"، حيث يعكس هذا التضاد فكرة الاختفاء، خلافًا لما يُفترض أن النور يكشفه، حيث يعبر عن أن الاحتجاب ليس حاجزًا بل وسيلة للوصول للمحبوب. وهذا التضاد يعمق المعنى ويخلق صورة شعرية قوية.

البيت يستبطن مفارقة صوفية؛ فالحجاب ليس ظلمة بل نور، لكنه حجاب مع ذلك. وهذه رؤية تعكس تعقيد التّجربة العرفانية: " النّور حجاب النّور" كما يقول أهل التّصوف.

البيت الثالث: وما انشطاري سوى شوق أسائله

عن عرشه الأسمى أو عن سرّ معناه...

أ- علم المعاني:

الايجاز: في هذا البيت الشعري، يتجلّى الإيجاز البلاغي في قدرة الشاعر على اختزال معانٍ عميقة في عبارات موجزة دون إخلال بالدلالة. فالبيت يصوّر حالة الشوق الملحّ الذي يدفع النفس إلى التساؤل عن المعاني السامية، لكنها تعبّر عن ذلك باقتصاد لفظي مدهش.

نجد الإيجاز في حذف العناصر الواضحة من السّياق، كما في الفعل "أسائله" الذي حُذف مفعوله لأن السّامع يدرك أن المسؤول هو "الشوق". ثم يأتي التركيز على كلمات دقيقة تحمل حمولات دلالية كبيرة، مثل "انشطاري" التي تختزل معاناة التّمزق الداخلي،

و"عرشه الأسمى" التي تختصر فكرة السّمو الروحي. حتى التساؤل عن "سر معناه" يأتي مكثفًا، معبرًا عن الحيرة الوجودية في عبارة موجزة.

ب- علم البيان:

التشبيه الضمني: حيث يمكن اعتبار " انشطاري" (التفكك أو التشتت) بمثابة تشبيه ضمني لحالة الشّوق الذي يحدث في النفس. وهذا التشبيه يعكس حالة عاطفية عميقة، و يُصوّر الشوق كقوة تفككية تؤثر على حالة الشّاعر النّفسية فتفجر ذاته.

كناية عن صفة: في هذا البيت الشعري: "عن عرشه الأسمى أو عن سر معناه"، كناية عن صفة العظمة والعلوّ (من خلال ذكر العرش والسمو)، حيث يُشار إلى علوّ المكانة وسموّ المنزلة من خلال التلميح إلى العرش والسموّ، دون التصريح المباشر بذلك. " فالعرش" لا يُقصد به مجرد كرسي الحكم المادي، بل يُكنى به عن السيادة والقوة والنفوذ، بينما كلمة " الأسمى" تُضفي معنى التفوق والعلوّ المعنوي.

وهذا الأسلوب النثري يُظهر كيف تحوّل اللغة العادية إلى صورة بلاغية مُشرقة، حيث تُستبدل الأوصاف المباشرة بإيحاءات أخّاذة تزيد النّص جمالًا.

البيت يصور التّمزق الرّوحي النّاجم عن الشّوق إلى المعرفة الإلهية؛ " الانشطار" هو نتيجة محاولة العارف تجاوز الحجب نحو سر العرش، وهو إشارة إلى العلم اللّدني.

ج- علم البديع:

طباق الايجاب: هناك تضاد بين "عرشه الاسمي" (المظهر الخارجي أو الشكلي) و"سر معناه" (الجوهر أو الباطن)، مما يعكس فكرة الجمع بين الظاهر والباطن في نفس السّياق، وهو أسلوب يعمق المعنى ويخلق صورة شعرية قوية.

جناس ناقص: بين الكلمتين:" انشطاري" و" أسائله" ما يضفي وحدة موسيقية.

"انشطاري" (مصدر "انشطر" بمعنى التفتت أو الانقسام). "أسائله" (أي أطلبه أو أسأله).

فوجه التشابه يوجد في الحروف (خاصة في بداية الكلمة: "انش" في "انشطاري" و "أس" في "أسائله"). وهذا تشابه جزئي في المبنى مع اختلاف المعنى.

وسبب النقصان: الاختلاف في عدد الحروف ("انشطاري" أطول من "أسائله").

اختلاف الجذر اللغوي: "انشطاري" من الشَّطْر (التقسيم). و"أسائله" من السُّؤال.

هذا الأسلوب الإيجازي لا يعيق الفهم، بل يمنح النّص قوة وتأثيرًا، حيث يترك للقارئ مساحة للتأمل في تلك الكلمات المحكمة التي تختزن في طياتها عوالم من المشاعر والأفكار. إنه إيجاز لا يعني القصور، بل هو إيجاز البلاغة الذي يحقق الغاية بأقل الألفاظ وأكثرها دلالة.

ثانيا: التحليل البلاغي للمقطع الثاني:

البيت الأول: هو التماهي تمادى في تجرده

وأثقل القلب من أوضار دنياه

أ- علم البيان:

استعارة تصريحية: صرح الشّاعر بالمشبه به "التماهي"، وحذف المشبه (الذاتَ المتجردةَ) وابقى على قرينة تدل على المشبه" التّجرد" التي تعني التّخلي عن الأغيار (كل ما سوى الله)، والتّحرر من قيود المادة والذات للوصول إلى حالة الفناء في الذات الإلهية.

لأن المقصود في هذه الحياة الدنيا هو الوصول إلى التّعرف على الذات الإلهية والاستغراق والتماهي في عبادتها، ونبذ والتّخلى من كل أغيار الدنيا التي تقطع سير العبد إلى ربه.

التشبيه الضمني: يمكن اعتبار "أثقل القلب" بمثابة تشبيه ضمني لفكرة الحمل العاطفي أو النفسي الذي يعانيه القلب بسبب "أوضار الدنيا". هذا التشبيه يعكس حالة من الضيق أو الثقل النفسي، حيث يُصوّر القلب ككيان يحمل أعباءً مادية أو معنوية.

البيت يُجسّد تجربة الفناء في الذات الإلهية (التماهي) مقابل ثقل الجسد (الدنيا). التمادي في التجرد هو نوع من التحرر الصوفي المتطرف.

ب- علم البديع:

طباق الايجاب: يوجد طباق واضح بين " تجرده" و" أوضار". فالتّجرد: يعني التّخلص من الماديات والشهوات. والأوضار: تعني الأثقال والذنوب المادية والدنيوية، هذا الطباق يخلق تضادًا بين الروح والمادة، وبين الصفاء والذنوب. وهذا هو التخلي أو التجرد من الرغبات والأهواء التي تشغل القلب عن الله. والتخلي من والأوضار، هي جمع "وِضْر"، وتشير إلى الأثقال والذنوب والأعباء. وفي سياق التصوف، تحمل كلمة "أوضار" دلالات عميقة تتعلق بالعوائق الروحية التي تعيق السالك في طريقه إلى الله عند الصوفية.

البيت الثاني: وسال في السيل تطواف مدامعه

وعاين الحيف من سلطان نجواه

- **علم البيان:**

الاستعارة المكنية: في "سال في السيل تطواف مدامعه": حيث شبه الشاعر الدموع بالسيل الذي يجري، وحذف المشبه به (السيل) وأبقى على شيء من لوازمه وهو "سال". وهذا يعطي صورة حية لغزارة الدموع وتدفقها.

الاستعارة التصريحية: في "سلطان نجواه" حيث شبه الشاعر النجوى بالسلطان، وحذف المشبه (النجوى) وصرح بالمشبه به (السلطان). وهذا يعطي صورة للنجوى كأنها قوة مسيطرة أو حاكمة.

كناية عن صفة: في قول الشاعر "سال في السيل تطواف مدامعه" وهي غزارة الدموع وكثرتها. فالشاعر لم يصف البكاء بشكل مباشر، بل استخدم صورة الدموع التي تسيل كالسيل ليدل على شدة حزنه.

كناية عن نسبة: في قول الشاعر "وعاين الحيف من سلطان نجواه"، حيث ينسب الشاعر الحيف (الظلم) إلى "سلطان نجواه". فهو لا يقول إن النجوى ظالمة بشكل مباشر، بل ينسب إليها صفة الظلم من خلال تشبيهها بالسلطان.

المجاز المرسل (علاقته السببية) : استخدم الشاعر كلمة "سلطان" في غير معناها الحقيقي، حيث إن النجوى (الكلام الخفي أو المناجاة) ليست سلطاناً بالمعنى الحرفي.

العلاقة بين المعنى الحقيقي (السلطان) والمعنى المجازي (تأثير النجوى القوي) هي علاقة السببية. فالسلطان هو سبب القوة والتأثير، والنجوى هنا هي أيضاً سبب الألم والتأثير.

هذه البيت يعبّر عن شدة التّجربة الباطنية، للمعاناة الصوفية تحت سلطان العشق، والتي عبّر عنها بغزارة الدّموع وكثرتها، وكأنّها سيل يجرف كل شيء، بمعنى آخر، الشّاعر يبكي بحرقة شديدة، ويتألم من كلامه الخفيّ الّذي يسببُ له الظّلم والقهر والألم والمعاناة، وكأنه سلطان ظالم يوقعه في الحيف...

البيت الثالث: تفجر المارد الناري من دمه

وأدرك الرعشة القصوى فأفناه...

- **علم البيان:**

استعارة مكنية: في قول الشاعر" تفجر المارد الناري من دمه" حيث شبه القلب وشّوقه إلى المعرفة الإلهية الشديدة بالقوة المدمرة " المارد الناري". وحذف المشبه به القلب (المارد الناري) وأبقى على شيء من لوازمه وهو " تفجر". فيكون الحب والشّوق، قلقًا وجوديًا. كناية عن بلوغ حالة الفناء الصوفي.

المجاز المرسل(علاقته السببية): استخدم الشاعر المجاز ليصف حالات عاطفية ونفسية بشكل مؤثر وقوي، وهنا المجاز في كلمة "الرعشة القصوى". الرّعشة القصوى هي سبب في الفناء، فهي الحالة التي تسبق الموت وتؤدي إليه. بلوغ الرّعشة القصوى هو وصول إلى الكشف الصوفي، مما يؤدي إلى إفناء الذات، وهي لحظة مركزية في التجربة العرفانية.

البيت الرّابع: وحلّت النقطة المثلى بساحله

وعاين الستر من أسرار مولاه...

أ- علم البيان:

كناية عن صفة: "النقطة المثلى" كناية عن الهدف المنشود والمكانة الرفيعة والكمال حيث تشير إلى أفضل مكانة يمكن الوصول إليها أو أفضل حالة يمكن تحقيقها. وهي كناية عن بلوغ الغاية أو الوصول إلى مستوى عالٍ من التميز.

وهي عبارة رمزية صوفية شديدة الثراء، تشير غالبًا إلى الحقيقة المحمدية أو النور الإلهي أو الفيض الرباني والتي تدل على الوقت أو الظرف المناسب الذي يجب استغلاله لتحقيق الكمال الروحي والاتصال الرباني لمعرفة الحقيقة في الفكر الصوفي.

كناية عن صفة: الشاعر استخدم " وعاين الستر" كناية عن صفة الوصول إلى الأسرار المخفية، والغالب أنها كناية عن صفة العلم، الممنوح من الله لعبادة الصالحين، الذي يؤدي إلى الفهم العميق لكشف أسرار حكمته في الكون.

ب- علم البديع:

طباق الإيجاب ضمني: "الستر" وهو العلم والكشف ، مقابل " أسرار مولاه "، وهو الخفاء والأسرار الالهية لها معاني عميقة مرتبطة بالطاعة والعبد فلا تكشف ألا لعباده وأولياءه، وهو علامة للحبّ الإلهي لعباده.

البيت يعبر عن اللحظة الكشفية الكبرى، حيث تتجلى الحقيقة المطلقة (النقطة المثلى) في ذات العارف. و"الستر" هنا لا يعني الحجاب، بل حالة الإدراك الباطني لما وراء ظاهر الأشياء.

البيت الخامس: وحنّت القُبلة الظمأى لمورده

وألهب المحل يمناه ويسراه...

أ- علم البيان:

استعارة تصريحية: شُبّهت القبلة، بإنسان يشعر ويحنّ ويظمأ، وبكائن حيّ يحنّ ويشتاق. فحُذف المشبّه الإنسان الذي"يحنّ" ، وصرح بالمشبَّه به الظمأ(العطش)، كناية عن اشتياق الروح إلى المبدأ الإلهي.

ب- علم البديع:

طباق الايجاب: طباق مكاني بين "يمناه" و"يسراه"، أُستخدم لخلق حركة محيطية، وإحاطة وجودية. هذا البيت يحمل صورة قلبية، تشتعل فيه حرارة العشق الإلهي. والقبلة لم تعد مكانًا، بل كائنًا حيًا يسعى إلى اللقاء، كما يسعى العبد.

البيت السادس: وما التشكي سوى من فرط صولته،

وما التأسي سوى من فقد سلواه...

أ- علم المعاني:

التوكيد: استخدام "مَا" النافية مع "سِوَى" يُعطي توكيدًا قويًّا على أن السبب مُقتصر على ما ذُكر، دون غيره.

التقديم والتأخير: تم تقديم الفعلين ("التشكي" و"التأسي") للدلالة على أهميتهما، بينما أُخِّر سبب كل منهما ("فرط صولته" و"فقد سلواه") لإبراز النتيجة قبل السبب، مما يُعطي تأثيرًا دراميًا.

ب- علم البيان:

كناية عن موصوف: توجد كناية في العبارة: "مِنْ فَرْطِ صُولَتِهِ"، حيث يُقصد بها أن شدة قوته (صولته) هي السبب في الشكوى والتألم، دون ذكر القوة مباشرة، لأنها تشير إلى صفة القوة والهيمنة (الصولة) من خلال ذكر تأثيرها، وهو "التشكي" و"التأسي عن أثر الجمال الإلهي على قلب العارف.

ج- علم البديع:

طباق الايجاب : نوعه طباق معنوي (غير مباشر)، لأن التضاد ليس بين لفظين متماثلين في البنية، بل بين معنيين متعاكسين في الوظيفة النفسية: الإظهار والإخماد.

وكذا الطباق بين "فرط صولته " أي زيادة شدة سطوته، "الفرط" هنا بمعنى الزيادة والمبالغة، و"فقد" سلواه: أي ضياع أو زوال ما كان يُسلّي.

البيت يحوّل الأنين الصوفي إلى لغة فكرية؛ والألم ليس نتيجة فُرقة، بل من قوة الحضور الإلهي نفسه، وهذا من خصوصيات التجربة الصوفية.

ثالثا: التحليل البلاغي للمقطع الثالث:

البيت الأول: يساور النفس همّ لا ضفاف له

ويرتجي القلب ميقاة لمسراه...

أ- علم المعاني:

أسلوب الحصر (القصر): "لَا ضِفَافَ لَهُ": نفي الضفاف عن الهمّ، ويحصر صفته في كونه غير محدود. وكذلك: "مِيقَاتًا لِمَسْرَاهُ" أسلوب الحصر، ورجاء القلب في انتظار "ميقات" معين.

التوكيد: التأكيد بالنفي "لَا ضِفَافَ"، نفي الضفاف يؤكد سعة الهّم. وكذلك: "مِيقَاتًا" إثبات الميقات يؤكد وجود أمل.

تقديم والتأخير: تقديم "يُسَاوِرُ" على الفاعل "هَمٌّ" لإبراز فعل التساور (التسلل) قبل المسبب، وتأخير "لِمَسْرَاهُ" لتأكيد أن الميقات هو غاية الحركة.

الالتفات: من ضمير الغائب في "يُسَاوِرُ" إلى ضمير المتكلم المضمر في "مَسْرَاهُ" (إشارة إلى ذات الشاعر).

الإيجاز والإطناب: نجد ذلك في العبارتان موجزتان لفظًا لكنهما تحملان دلالات واسعة:

"لَا ضِفَافَ لَهُ": تُوحي بفيضان الهمّ كالنهر الجامح.

"مِيقَاتًا لِمَسْرَاهُ": تُشير إلى زمنية الأمل كرحلةٍ زمنية.

ب- علم البيان:

استعارة مكنية: في " لا ضفاف له ": شُبِّه الهمّ بالنهر أو البحر الذي له ضفاف، ثم نُفي عنه هذا الوصف لإبراز كونه مُطلقًا لا حدود له ، وحذف المشبه به (بالنهر أو البحر) وأبقى على القرينة شيء من لوازمه وهو "ضفاف" . وهذا يعطي صورة حية لغزارة الدموع وتدفقها

كناية عن صفة : "يُسَاوِرُ النَّفْسَ هَمٌّ" كناية عن أن الهمّ يتسلل إلى النفس كاللصّ الليلي. من شدة الهمّ وتسلله إلى النفس كالساري (الذي يسير ليلاً بخفية). لأن الفعل "يُسَاوِرُ" يُوحي بصفة التسلل والاستيطان.

كناية عن موصوف: في قول الشّاعر "لَا ضِفَافَ لَهُ" حيث يُقصد بها عن عدم وجود حدود للهمّ، فهو كالنّهر الجامح. لأنها تشير إلى الهمّ نفسه من خلال نفي الضفاف عنه، الضفاف عادةً تحدد النهر، فنفيها يعني أن الهمّ غير مُحَدَّد.

كناية عن موصوف: في قول الشّاعر "مِيقَاتًا لِمَسْرَاهُ" حيث يُقصد بها عن انتظار القلب لتحقيق الأمل، وحيث أنها تشير إلى الأمل من خلال تشبيهه بموعد المسافر، "الميقات" يُستخدم عادةً للمواعيد الزمانية، فجعلها للقلب يُوحي بأن الأمل له زمن مُحدَّد.

ج- علم البديع:

طباق الايجاب: يظهر في البيت طباقا ضمنيًّا من خلال التقابل بين معنيين متضادين دون ذكرهما صراحةً، حيث يُقارن الشاعر بين حالتين نفسيتين متعارضتين.

الهمّ: يُعبِّر عن الألم والضيق، لأنه "لا ضفاف له"، أي لا نهاية له.

الرَّجاء: يُعبِّر عن انتظار الفرج والأمل، "ميقاتًا لمسراه"، أي موعد الوصول.

هذا البيت يؤسس لمفارقة روحية: الهمّ غير المحدود يقابله رجاء اللقاء المحدد، مما يعكس التوتر بين الشوق والرجاء في قلب السالك إلى طريق الله.

البيت الثاني: ... هو الشرود الذي ما دونه أمل

ولا اكتناه يفك لغز فحواه ...

أ- علم البديع:

طِباق الإيجاب: (ظاهر) بين: "أَمَلٌ" ↔ "شُرُودُ"، الأمل: إيجابي، يُوحي بالرجاء والتفاؤل. الشُّرود: سلبي، يُوحي بالضياع واليأس. والغرض البلاغي من الطِّباق هنا هو تكثيف الدلالة، والجمع بين "الأمل" و"الشرود" يُوضح أن الموصوف (الشيء أو الحالة) يُلغِي أي إمكانية للتفاؤل. وخلق تناغمٍ إيقاعي. والتقابل: يُبرز التناقض بين مشاعر الرجاء والضياع.

طِباق الايجاب الضمني: "اكْتِنَاهُ" (الفهم) ↔ "لُغْزُ" (الغموض):

الاكتناه: القدرة على الإدراك. اللُّغز: الاستعصاء على الفهم.

والتقابل: يُظهر صراع العقل بين محاولة الفهم واستحالته.

ب- علم البيان:

استعارة تصريحية: "هُوَ الشُّرُودُ" حيث شُبِّه الموصوف (الذي يتحدث عنه الشاعر) بالشرود (الضياع أو التشتت) تصريحًا. المشبه به: الشرود (الضياع).المشبه: الموصوف المجهول (قد يكون الحب، القدر، أو حالة نفسية). والغرض: تصوير الموصوف كشيء غير ملموس ومتشتت.

استعارة مكنية: "لُغْزُ فَحْوَاهُ"، حيث شُبِّه المعنى الباطن (فحوى الشيء) باللغز الذي يحتاج إلى حل، المشبه به: اللغز (المستتر). المشبه: فحواه (المعنى الخفي).

والغرض: إظهار غموض الموصوف وعمق دلالاته.

كناية عن موصوف: "مَا دُونَهُ أَمَلٌ"، كناية عن نفي الأمل، حيث يُفهم أن الموصوف (الشرود) يحجب أي أمل، ونوعها: كناية عن موصوف (الشرود الذي يمنع الأمل).

الغرض: التعبير عن اليأس دون ذكر صريح.

كناية عن صفة : "وَلَا اكْتِنَاهٌ"، كناية عن الاستحالة، حيث يُوحي بعدم القدرة على الفهم أو الإدراك، ونوعها: كناية عن صفة (عدم القدرة على الاكتناه).

التشبيه الضمني: "لُغْزُ فَحْوَاهُ": تشبيه ضمني بين فحوى الموصوف واللغز، دون استخدام أداة تشبيه، والغرض: تعزيز فكرة الغموض والتعقيد.

في هذا البيت تتجلى اللغة الغنوصية الصوفية: الشرود هنا هو أعلى درجات الحضور، إذ ينعدم الإدراك الحسي لصالح الذوبان في الغيب.

البيت الثالث: تلاطم الموج وانداحت خواطره

وهام بالساحل الموعود مجراه،

أ- علم المعاني:

الإيجاز والإطناب: إيجاز قوي في: "وَهَامَ بِالسَّاحِلِ المَوْعُودِ"، اختزال معنى الشوق والانتظار في كلمة "الموعود".

والإطناب الضمني في: تكرار حرف الميم في "الموج – خواطره – موعود – مجراه" يخلق موسيقى متموجة. الخواطر عند الصوفية ليست ترفًا ذهنيًا، بل فيض روحي، والموج هنا يعكس التقلبات الشعورية أثناء السير إلى الله، حيث يكون "الساحل" هو اللقاء أو الفناء.

الأسلوب الخبري: النمط الغالب(الخبري)،لأنه يصف حال الموج والسّاحل. والغرض البلاغي: ليس مجرد إخبار، بل إثارة المشاعر، وتصوير حركة الموج بعاطفة تشبه العشق.

ب- علم البيان:

التشبيه الضمني: يتجلى التشبيه الضمني عبر الفعل "انْدَاحَتْ" الذي يحمل في طياته مقارنة غير مصرح بها بين: المشبه: الخواطر (الأفكار أو المشاعر الإنسانية)

المشبه به: الموج المادي المنداح، ووجه الشبه: خاصية الانتشار والامتداد

هذه المقارنة الضمنية تخلق تماثلاً دلالياً بين المستويين: المادي (حركة الموج الطبيعية) النفسي (حركة الأفكار الداخلية).

أما في الشطر الثاني، فيتجسد التشبيه الضمني في الفعل "هَامَ" الذي يقيم مقارنة خفية بين: المشبه: الموج المشبه به: العاشق الهائم وجه الشبه: حالة الوله والشوق

وتمثل هذه التشبيهات الضمنية نموذجاً للإيحاء البلاغي الذي يعتمد على: التلميح بدل التصريح الإيجاز المكثف الربط العضوي بين عناصر الصورة وتكمن قيمة هذه التشبيهات في: تحقيق الإقتصاد اللغوي، وتعميق الدلالة عبر الإيحاء، والحفاظ على الطابع الشعري المكثف، وخلق وحدة عضوية بين مكونات الصورة، ومن الناحية الوظيفية، يخدم التشبيه الضمني في هذا البيت غايتين رئيسيتين: توحيد الرؤية بين العالم الخارجي (الموج) والداخلي (الخواطر)، وتحويل العناصر الطبيعية إلى كائنات حية ذات مشاعر إنسانية

وهكذا يتجاوز التشبيه الضمني هنا كونه مجرد أداة بلاغية ليتحول إلى ركيزة أساسية في بناء الرؤية الشعرية التي تقدم تصوراً وجودياً لعلاقة الإنسان بالطبيعة.

استعارة مكنية: شُبِّهت حركة الموج بالإنسان الذي يتلاطم (يضطرب بعنف).

وحذف المشبه به (البحر) وأبقى على القرينة، أوشيء من لوازمه، وهو "التلاطم" (الاصطدام والاضطراب) والغرض من ذلك هو: إضفاء صفات بشرية على الطبيعة لتصوير هيجان القلب والفكر.

استعارة تصريحية: "وَانْدَاحَتْ خَوَاطِرُهُ": شُبِّهت "الخواطر" (الأفكار) بالموج الذي ينداح (ينتشر)، والمشبه به: انتشار الموج، والمشبه: انتشار الأفكار، والغرض من ذلك هو: ربط الاضطراب الداخلي (الفكري) بالاضطراب الخارجي (الطبيعي).

كناية عن موصوف: "وَهَامَ بِالسَّاحِلِ المَوْعُودِ مَجْرَاهُ": كناية عن الشوق والانتظار، وكذلك: "الساحل الموعود" تُشير إلى مكان/حلم ينتظره الموج (أو الشخص).

وكذلك: "هام" تُوحي بالجنون من الشوق، ونوعها: كناية عن موصوف (الحالة النفسية للشخص)، والغرض من ذلك هو: التعبير عن الشّوق دون ذكر صريح.

التشبيه الضمني: "انْدَاحَتْ خَوَاطِرُهُ": تشبيه ضمني بين انتشار الخواطر وانتشار الموج.

والغرض: هو توحيد الصورة بين الداخل النفسي(حركة الأفكار الداخلية) والخارج الطبيعي (حركة الموج الطبيعية).

أما في الشطر الثاني،" وهام بالسّاحل الموعود مجراه"، فيتجسد التشبيه الضمني في الفعل "هَامَ" الذي يقيم مقارنة خفية بين: المشبه(الموج)، والمشبه به: (العاشق الهائم)

وجه الشبه:(حالة الوله والشوق).

ج- علم البديع:

الطباق الايجاب: بين "تلاطم" (اصطدام عنيف) و"انداحت" (انتشار لطيف)، وهو تضاد يُبرز قوة التناقض في المشهد.

البيت الرّابع: وحنت النقطة الأنقى لفالقها *** وألهب السكر دنياه وأخراه.

أ- علم البيان:

التشبيه المؤكد: حيث فذكر المشبه "النقطة" والتي ترمز إلى كائن حي"الإنسان"، فذكر المشبه به: الإنسان الحاني (الذي ينحني شوقًا أو خضوعًا)، ووجه الشبه: الانحناء كتعبير عن العاطفة (الحنين، والخضوع)، وحُذفت أداة التشبيه: ضمنيا (حُذفت لدلالة الفعل "حَنَت" عليها).

استعارة تمثيلية: في قوله "وألهب السكر" فهي السّكر للعشق، حيث شبّه حالة السّكر بحالة العشق، وأبقى على القرينة: "ألهب دنياه وأخراه" التي تناسب العشق أكثر من السّكر المادي.

مجاز المرسل: علاقة الجزئية "النقطة الأنقى"، والنقطة للدلالة على الحرف أو الكلمة، أو: مجازا عقليّا بنسبة الحنين للنقطة.

كناية عن موصوف: "أَلْهَبَ السُّكْرُ"، نوعها: كناية عن موصوف (شدة التأثير)

المعنى المباشر: إحراق السكر، المعنى الكنائي: سيطرة الهوى على كل شيء.

ب- علم البديع:

طباق الايجاب بين: بين "دنياه" و"أخراه".

هذا البيت من ذروة التجربة العرفانية: "النقطة" تتحرك، و"الفلق" ليس فلق الفجر بل فلق الوجود، أوالفهم. والسكر هنا هو غياب العارف عن العالمين في لحظة التجلّي.

البيت الخامس: وأينع الغيب في أوتار غيبته

وهام بالوهم مجراه ومرساه...

أ- علم المعاني:

التقديم والتأخير: تقديم "أَيْنَعَ" على "هَامَ"، يبدأ بنضج الغيب (الاكتمال) قبل الهيام (العاطفة)، لإظهار تدرج الأحداث.

وتقديم "مَجْرَاهُ" على "مَرْسَاهُ": يرمز إلى أن البداية (المجرى) تسبق النهاية (المرسى).

الإيجاز والإطناب: الإيجاز: "أَيْنَعَ": فعل واحد يعبّر عن اكتمال الغيب.

"هَامَ": فعل مختصر يعبّر عن شدة التعلق.

والإطناب المعنوي: "فِي أَوْتَارِ غَيْبَتِهِ": تفصيل مكاني يضيف عمقًا للصورة.

"مَجْرَاهُ وَمَرْسَاهُ": تكرار للإحاطة بالمسار كله (من البداية للنهاية).

ب- علم البيان:

استعارة مكنية: ذكر الشّاعر المشبه (المستعار له)، الغيب (مفهوم مجرد)، وحذف المشبه به (المستعار منه): الثمرة أو النبات (لم يُذكر صراحة). وأبقى على القرينة شيء من لوازمه وهو: "أَيْنَعَ". (فعل خاص بالنبات، يعني نضج الثمرة واكتمالها)

وهذا لربط العالم الغيبي (المجهول) بالعالم الطبيعي (النبات)؛ مما يجعل الفكرة مجسَّدة وسهلة التخيل. وللإشارة إلى أن الغياب (الغَيْبَة) قد يُنتج شيئًا ملموسًا، كالثمرة الناتجة عن الزهرة.

مجاز مرسل علاقة الجزئية: في قول الشاعر "أَوْتَارِ غَيْبَتِهِ"، حيث استخدام "الأوتار" للدلالة على الكلام أو الغناء الناتج عن الغيبة. والعلاقة الجزئية (الأوتار جزء من الآلة الموسيقية، تُراد بها الكل). وتفسير ذلك أن الأوتار هنا، ترمز إلى ما ينتج عن الغيبة من كلام ومناجاة مع الذات الإلهية.

ج- علم البديع:

طباق الايجاب: بين "مَجْرَاهُ" (البداية) و"مَرْسَاهُ" (النهاية).

وكذلك الطباق الايجاب الضمني في: "الْغَيْبُ" (الخفاء)، و"أَيْنَعَ" (الظهور).

الترصيع: توافق نهاية الشطرين في حرف الهاء الممدودة (غَيْبَتِهِ ، مَرْسَاهُ).

كما السجع في النثر، يكون الترصيع في الشعر.

في هذا البيت، تتداخل أبعاد الغيب واللاغيب. والغيبة الصوفية لا تعني الغياب بل الحضور في المطلق مع الخالق والغياب عن ما سواه.

رابعا: التحليل البلاغي للمقطع الرّابع:

البيت الأول: أغيمة الليل لا وزر يساورني

ولا اتقاء ادكار حمَّ بالواه...

أ- علم المعاني:

التقديم والتأخير: قديم الشاعر ذكر الوِزْر وهو الذّنب في قوله: " لَا وَزْرٌ يُسَاوِرُنِي " أي أنه لا يفكر فيه، وهذا لأهمية الموضوع عنده، لذلك كان مخاطبا للغيمة "أَغَيْمَةَ اللَّيْلِ" كأنها أحد مؤنسيه، ثم انتقل للحديث عن عجزه وعدم قدرته من الوقاية، من الوزر والذنب الذي سيحرق قلبه الضعيف الْوَاهِي.

الإيجاز والإطناب: إيجاز في قول الشاعر: "لَا وَزْرٌ"، فهي ثلاثة أحرف تعبر عن براءته من اقتراف الذّنب، وكذلك قوله: "حَمَّ": فعل واحد يعبر عن شدة الألم .

أما الإطناب: "ادِّكَارٍ حَمَّ بِالْوَاهُ": تفصيل لطبيعة الألم والذكرى التي تحرق قلبه الضعيف بحيث يكون عاجزا أما الذنوب التي تغضب محبوبه ويتألم منها قلبه العاشق لحضرة محبوبه.

الأسلوب الإنشائي: نداء "أَغَيْمَةَ اللَّيْلِ": يحمل توجُّهًا عاطفيًا، كأنه يشكو لليل.

ونجد النفي "لَا وَزْرٌ"، والذي قد يُفهم منه استنكار أو دفاع عن النفس. بأنه لا يفكر في الذّنب ومعصية محبوبه لعظم شأنه عنده، لأن همه الوحيد هو التّعلق بالمحبوب.

ب- علم البيان:

استعارة تصريحية: صرح الشاعر بالمشبه به "الغيمة"وحذف المشبه " الهموم" وأبقى على أحد لوازمه" الليل" لأن الهموم عادة لا تحل على الانسان إلا ليلا. والغرض من ذلك هو تصوير الهموم كغيمة ثقيلة تحيط بالشاعر ليلًا.

استعارة مكنية: ذكر الشاعر المشبه" الادِّكَارُ " أي التذكُّر المؤلم، وحذف المشبه به" النار" وأبقى على القرينة أحد لوازمه "حَمَّ"، أي أشعل أو أوقد، على سبيل الاستعارة المكنية.

في "حَمَّ بِالْوَاهِي"، والغرض من ذلك، هو تصوير التذكُّر كَنارٍ تُحرِقُ القلبَ الضعيفَ الْوَاهِي.

كناية عن صفة: قال الشاعر: "لَا وَزْرٌ يُسَاوِرُنِي" كأن بالشاعر يريد أن يقول لا وجود لذنب يحيط به أو إقترفه، وهذا هو الظاهر من القول، أما المقصود الكنائي، هو نقاء الضمير وطهارة النفس من الآثام.

المجاز المرسل: علاقة الجزئية، في قول الشاعر: "أَغَيْمَةَ اللَّيْلِ"، والغيمة جزء من ظاهرة الليل، والّتي يُراد بها كآبة الليل ككل، والقرينة: هي سياق الشكوى النفسية "لَا وَزْرٌ يُسَاوِرُنِي".

ج- علم البديع:

حسن التقسيم: نجد الشاعر قد وزّع فكرتيه بشكل مرتب ومتناسق على شطري البيت:

في الشطر الأول، تحدث عن البراءة، والنقاء فلا ذنب يحيط به، أو فكر فيه"، لذلك يخاطب غيمة الليل كرمز للهموم وكأنها صديق يشتكي له، أما في الشطر الثاني من البيت: تحدث عن الألم و"ذكرى أحرقت قلبه"

فيصف في الأولى حالة البراءة، والنقاء وفي الفكرة الثانية: الضعف والعجز من شيء تذكره، ما يجعل هذا التقسيم جميلاً ومحكماً.

البيت يعبِّر عن حال العاشق الصوفي، الذي فني عن إحساسه بذنوبه في سُكْر المحبة. ولم يعد يقوى على تحمُّل شوقه الذي يُذيب قلبه، وهو من أحوال أهل العشق الإلهي الذين يصفون لذة الألم في طريق الوصول إلى المحبوب.

البيت الثاني: رقائق الطائر الميمون تحملني

وتحمل الشوق لاستجلاء مغزاه...

أ- علم المعاني:

التقديم والتأخير: تقديم "رَقَائِقُ الطَّائِرِ" على الفعل "تَحْمِلُنِي" لإبراز وسيلة التحليق.

الفصل والوصل: استخدام الواو للربط بين الشطرين (عطف تجربة الشوق على تجربة التحليق) يدل على الترابط بين التحليق المادي والروحي.

الإيجاز والإطناب: إيجاز في "تَحْمِلُنِي" (ثلاث كلمات تعبر عن فكرة كاملة)

والإطناب في قول الشاعر: "لِاسْتِجْلَاءِ مَغْزَاهُ" وهذا لتوضيح الغاية من الرّحلة التي يشتاق لها الشاعر.

ب- علم البيان:

استعارة مكنية: في قول الشاعر: "رَقَائِقُ الطَّائِرِ المَيْمُونِ"، حيث ذكر المشبه "الرَّقَائِق" (أجنحة أو خيالات). وحذف المشبه به "الطائر" وأبقى على قرينة دالة عليه وهو فعل "تَحْمِلُنِي"، فعل خاص بالطائر، على سبيل الاستعارة المكنية.

كناية عن الموصوف: علاقة الجزئية، في قول الشاعر: "رَقَائِقُ الطَّائِرِ المَيْمُونِ" فذكر أجنحة الطائر (الرَّقائق= الأجنحة)، ويُراد به الكل، القدرة على التحليق الفكري.

فالمعنى الظاهر، أجنحة الطائر المبارك، أما المعنى الكنائي، قوى الخيال أو الإلهام التي تحلق بالشاعر، في سماء الشّوق من أجل معرفة واستجلاء المعاني الحقيقية لمحبوبه.

ج- علم البديع:

الطباق الايجاب: بين "تَحْمِلُنِي" (حمل مادي)، و"تَحْمِلُ الشَّوْقَ" (حمل معنوي).

الغرض منه، هو إبراز ثنائيةِ الجسدِ والروحِ في رحلة المريد السّالك، إلى طرق الله.

البيت يرسم صورة للحركة الروحية: "الطائر" هو الوسيط بين الإنسان والمطلق. و"استجلاء المغزى" هو سعي الصوفي لكشف الأسرار الإلهية.

خامسا: التحليل البلاغي للمقطع الخامس:

البيت الأول: هوى بنفسك لا ستر ولا وجل

ولا انكفاء يحول دون معناه

أ- علم المعاني:

التقديم والتأخير: بدأ الشاعر بتقديم وإظهار حبه وعدم الخجل به لأنه لا يرى في ذلك عيب يخجل به لذلك قال: "لَا سِتْرٌ"، ثم زاد عن ذلك بأنه: "لَا وَجَلٌ" و"لَا انْكِفَاءٌ" في إظهار المشاعر الداخلية لإبراز قوة الهوى التي سيطرة عليه من سطوة محبوبه عليه.

الإيجاز والإطناب: الإيجاز: فقد أجاز الشاعر في إظهار فكرته بكلمة واحدة في قوله: "لَا سِتْرٌ": والتي تنفي وجود أي حاجز مادي يحجبه عن محبوبه. وكذلك قوله: "لَا وَجَلٌ": فهي كلمة تنفي الخوف النفسي لإظهار حبه أمام الجميع. وقوله في الأخير أيضا "لَا انْكِفَاءٌ" في كلمة تنفي التراجع الفعلي عن ما في نفس الشاعر من هوى للمحبوب.

أما الإطناب: فقد استخدم الشاعر عدة كلمات لتغطية جميع جوانب المقاومة القلبية للمحبوب (الظاهر، الباطن، الفعل). سِتْر، وَجَل، انْكِفَاء. وكان الغرض منها: هو التأكيد على شمولية الهوى وسيطرته عليه.

ب- علم البيان:

كناية عن موصوف: في قول الشاعر: "لَا سِتْرٌ": فالمعنى الظاهري للبيت، هو عدم وجود حجاب أو غطاء يخفي من ظهور شدة الحب على الشاعر لمحبوبه، والمعنى الكنائي: هو انكشاف الهوى ووضوحه (كأنه قوة عارية لا تُخفى)، للدلالة على التمادي في الهوى.

وكذلك في قوله: "لَا وَجَلٌ":

فالمعنى الظاهري للبيت، هو عدم وجود خوف أو تردد، والمعنى الكنائي: جرأة الهوى وعدم اكتراثه بالعواقب، لإثبات شدة الهوى.

استعارة مكنية: في قول الشاعر: "هُوَى بِنَفْسِكَ"، فذكر المشبه "الهوى" العاطفة الجامحة، وحذف المشبه به كائن حي (محذوف). وأبقى على قرينة دالة عليه نُسِبَت إلى الهوى صفات الكائن الحي "لَا سِتْرٌ" ، و "لَا وَجَلٌ"، على سبيل الاستعارة المكنية.

ج- علم البديع:

طباق الإيجاب: الضمني بين كلمة "الهوى" هو اظهار الحب وعدم التستّر ونفيه، وبين "انْكِفَاءٌ" التراجع والانسحاب عن العشق الذي يسيطر على الشاعر.

حسن التقسيم : قَسَّمَ الشاعرُ أفكاره إلى أربع أجزاء مترابطة، كل جزء يُكمل الآخر:

ففي الشطر الأول: بدأ بنفي الحجاب وإظهار حبه بقوله "لَا سِتْرٌ"، ثم انتقل إلى الفكرة الثانية وقوله: "لَا وَجَلٌ"، فقد نفي الخوف الباطني لأنه اظهار للحب صراحة أمام الجميع

أما الشطر الثاني: فقد نفي التّراجع عن محبوبه في قوله: "لَا انْكِفَاءٌ"، ثم يرجع في آخر البيت فيقول: "يَحُولُ دُونَ مَعْنَاهُ"، لكي يؤكد الغاية، والنتيجة من هذا الهوى والحب الذي في نفسه.

هذا البيت يشكل دعوة صوفية صريحة إلى الفناء التام: لا حجاب، لا رجعة، لا ارتياب. هو الانكشاف الكلي للحقيقة، وهو أرقى مقام عند الصوفية.

البيت الثاني: ففي التوسل بعض من ملاحنه

وفي الطريق بقايا من بقاياه

أ- علم المعاني:

الأسلوب الخبري: النمط الغالب على البيت هو وصف حال التّوسُل كنوع من المسائل والألغاز الّتي يجب حلّها. والغرض منه: هو تقرير، وإثبات وجود مسائل والألغاز، مع إيحاءات وجدانية عرفانية.

التقديم والتأخير: قديم الشاعر لفظ: "التوسل" على لفظ "الطريق": لإبراز الجانب الأهم وهو(التوسل) لأنه غاية للوصول للمحبوب قبل الوسيلة وهي(الطريق)،لأنها مسار طول شاق، فيختصر بالتّوسل لتقوية الرّابطة بين المحب والمحبوب.

الإيجاز: يُظهر البيت إيجازاً بليغاً عبر اختزال المعاني في ألفاظ موجزة، حيث يعبّر "بعض من ملاحِنه" عن مسائل والألغاز للهوى فبكلمتين فقط حمّل دلالة أهمية الوسيلة "التّوسل" للوصول للغاية " الهوى" بالتعلق بالمحبوب.

ثم يأتي قوله: "بقايا من بقاياه" ليجسّد فكرة الآثار المتبقية للهوى والشّغف بالمحبوب وهو مناجاته بالتّوسل إليه، مع توظيف التكرار الحرف ("من") لربط الفكرتين الأولى" مسائل والألغاز الهوى"، بالثانية" الآثار المتبقية في طريق الوصول للمحبوب".

ب- علم البيان:

استعارة مكنية: ذكر الشّاعر المشبه: " التوسل "، وحذف المشبه به: وهو الهوى (المحذوف) وأبقى على قرينة دالة عليه "ملاحِنه " وهي مسائل والألغاز التي يُحتاج في حلِّها إلى فطنة وحضور، على سبيل الاستعارة المكنية.

استعارة تصريحية: صرّح الشّاعر بالمشبه به، في عبارة " الطريق" ويقصد بها رحلة العبد إلى ربّه في تدرجات السلوك، أما في قوله "بَقَايَاهُ" فهي الآثار والعلامات التي يمر بها العبد في سلوكه لربّه، من بين هذه الآثار والعلامات" التّوسل" ، وحذف المشبه: "الهوى"، على سبيل الاستعارة التصريحية.

كناية عن الموصوف: في "بَقَايَاهُ": فالمعنى الظاهري هي الآثار المادية حل السّفر أما المعنى الكنائي فيقصد به الشّاعر صفة التوسل كنوع من المواقف والآثار الّتي يتوقف عندها السّالك إلى ربّه للمناجاة والتّقرب للمحبوب.

ج- علم البديع:

التصريع: هو الاتفاق في الحرف الأخير في البيت الشعري، حيث يتشابه الحرف الأخير (الهاء) مع اختلاف طفيف في الحركة الإعرابية، يعمل هذا التصريع على خلق تناغم موسيقي بين(ملاحنه)، و(بقاياه) في إطار إيقاعي متناسق.

هذا بيت في مقام التجلي؛ التوسل لا يُوصل إلى الكل، في مسالك الهوى تلوح ظلال المحبوب، وفي دروب السّالك تبقى محطات يتوقف عندها، فترسم لوحة صوفية تُمزج بعَثرات القلب فيلجأ للتّوسل للمحبوب.

البيت الثالث: وفي الترجّي ضياء يُستضاء به

وبالتداني شعور قد تولّاه...

أ- علم المعاني:

الأسلوب الخبري (الإنكاري): يأتي البيت بصيغة خبرية إنكارية، حيث يُقدّم الشاعر حقائقَ وجوديةً كأنما ينفي احتمالَ العكس، لا مجرد سردٍ محايد. فاستخدامه "في الترجي ضياء"، و"بالتداني شعور" يأتي كإقرار جازم لا يقبل النِّقاش، كأنه يحسم حقيقةً مطلقة. ومن مؤشرات الأسلوب الخبري الإنكاري في البيت الشعري: أداة "قَدْ" في "قَدْ تَوَلَّاهُ" التي تفيد

التأكيد الحاسم. والفعل "يُسْتَضَاءُ" بصيغة المضارع المبني للمجهول الذي يُوحي بثبات الضياء كحقيقة دائمة.

الأسلوب الخبري الطلبي(الإغراء): يظهر هذا في الشطر الثاني: "وبالتداني شعور قد تولاه"، حيث يُقدّم الشّاعرُ فكرةَ القرب على شكل خبرٍ يحملُ في طيّاته دعوةً ملحّةً للإقبال على المحبوب(الذات الالهية). فصيغة "التداني" لم تُذكر كمجرد وصف، بل كإغراءٍ يدفعُ المتلقّي لتحقيق هذا القُرب لاكتساب المشاعر التي تنتظره. وهكذا يحوّل الخبرَ العاديَ إلى نداءٍ خفيٍ يحرّك المشاعرَ ويُثير الرّغبة، لتذوق هذا الشّعور الروحاني.

المجاز المرسل (علاقةٍ السببية): يُبرز البيت المجاز المرسل عبر علاقةٍ سببيةٍ عميقة، حيث جعل الشّاعر الانتظار سببًا للضياء "وفي الترجّي ضياء يُستضاء به"، فحوَّل المعنويَّ (الترجي) إلى محسوسٍ ملموس (الضياء). ثم ربط القربَ "التداني" بظهور الشّعور وكأنه نتيجة حتمية، مستبدلًا السببَ (التداني) بالنتيجة (الشعور). وهكذا نسج العلاقةَ بين الأسباب والمعاني المجرّدة بأسلوبٍ يختزلُ المشهدَ العاطفيَّ في صورٍ حيّة.

في انتظار المحبوب يصير القلبُ مصباحًا ينيرُ ظلمةَ الغياب، وفي القرب منه يذوبُ العاشقُ في شعورٍ أزليٍّ لا يُدرَكُ إلا بالوجد. هكذا يصيرُ الترجّي نورًا، والتقاربُ حُبًّا سرمديًّا يملكُ الروحَ ولا يملكُه الزمن.

ب- علم البيان:

استعارة مكنية : ذكر الشّاعر المشبه: الأمل ("التَّرَجِّي")، وحذف المشبه به: وهو النور (المحذوف) وأبقى على قرينة دالة عليه، فعل "يُسْتَضَاءُ" المخصص عادةً للنور الحقيقي، فشبَّه الأمل بالنّور الذي يُنير الطريق، لكن كلمة "نور" لم تُذكر صراحةً ، على سبيل الاستعارة المكنية.

استعارة تصريحية: صرّح الشّاعر بالمشبه به، في قوله "الشُّعُور" ويقصد بها مشاعر المُريد المحبِّ، وحذف المشبه: " الكائن الحي"، العاشق، وأبقى على قرينة دلّت عليه "التداني" فشُبِّهت المشّاعر بإنسان يقترب من محبوبه، فيسدل المحبوب رداء القبول و الرعاية، على سبيل الاستعارة التصريحية.

كناية عن الموصوف: في قوله: "ضِيَاءٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ"، فالمعنى الظاهري هو النُّور

أما المعنى الكنائي فيقصد به الشّاعر صفة الأمل الذي يهدي القلب إلى التّقرب للمحبوب.

المجاز المرسل(علاقة السببية): في قول الشاعر: "التَّدَانِي" ويعني القرب، فالمعنى الظاهري هو القرب في المسافة. أما المعنى المجازي فهو القرب العاطفي أو الروحي، فالقرب هو سبب يؤدي إلى تولّي المشاعر من المحبوب.

ج- علم البديع:

طباق الايجاب: ضمنيا بين "الترجي" الذي يدل على البُعد والانتظار، وبين "التداني" والذي يعني القرب والالتقاء، مما يُظهر تباينًا معنويًّا جميلًا.

التورية: يحتوي البيت على تورية خفية، حيث تحمل كلمتا "ضياء" و"شعور" معنيين: أحدهما حقيقي والآخر مجازي. فـ"الضياء" يُشير إلى النّور المحسوس، بينما يُوحي مجازاً بالأمل الذي يبعثه الانتظار. أما "الشعور" فيدل على العاطفة الواعية، لكنه يُلمح أيضاً إلى الوجدان الذي يثيره القرب من المحبوب. وهكذا تجمع التورية بين المعنى الظاهر والخفي في إطار شعري بديع.

سادسا: التحليل البلاغي للمقطع السادس:

البيت الأول: تراءت المنّة القعساء وارفة

وحفّ بالقلب من يهوى ويهواه

أ- علم المعاني:

الإيجاز والإطناب: يظهر الإيجاز في الشطر الثاني "وَحَفَّ بِالقَلْبِ مَنْ يَهْوَى وَيَهْوَاهُ" حيث عبر الشاعر عن العشق الشديد بتكرار الفعل بصيغتين موجزتين (يَهْوَى/يَهْوَاهُ)، فجمع المعنى العميق في أقل الألفاظ.

أما الإطناب فيتجلى في الشطر الأول "تَرَاءَتِ المِنَّةُ القَعْسَاءُ وَارِفَةً" عبر التفصيل الوصفي (القَعْسَاءُ، وَارِفَةً) لإبراز جمال المشهد وتأثيره، مما يخلق توازنًا بين الإيجاز العاطفي والإطناب التصويري.

التقديم والتأخير: يبرز التقديم والتأخير في البيت عبر تقديم الفعل "تَرَاءَتِ" على الموصوف "المِنَّةُ" لتركيز الانتباه على لحظة الظهور المُفاجئ أولاً، ثم كشف جمالها

الوصفي بعد ذلك. وفي الشطر الثاني، قُدِّمَ الجار والمجرور "بِالقَلْبِ" على الفاعل المستتر في: "مَنْ يَهْوَى" كاشفاً عن هيمنة العاطفة على الحدث.

الأسلوب الخبري والإنشائي: يُسيطر الأسلوب الخبري على البيت كله، حيث يُقدّم الشاعر وصفاً واقعياً لحالته العاطفية دون طلب أو أمر، كما في "تراءت المنة القعساء وارفة" و"وحف بالقلب من يهوى ويهواه". ومع كونه أسلوباً خبرياً في ظاهره، إلا أنه يحمل قوة إنشائية عاطفية تضمنية، تُعبّر عن شدة الوله والعشق من خلال تكرار "يهوى ويهواه". هذا المزج بين الخبر الموضوعي والعاطفة الذاتية يُضفي على البيت جمالية خاصة، حيث يتحول الوصف الخارجي إلى نبض داخلي مؤثر.

المنة الكبرى (الفيض الإلهي) ظهرت رغم وعورة الطريق العبد(السالك)، لكنها وارفة لمن سلك، وتحفّ القلب بأنوار الحب الإلهي، وهو من أرقى المقامات الصوفية.

ب- علم البيان:

تشبيه بليغ: في قول الشاعر: "المنّة القعساء" حيث شبّه الفضل الإلهي الكبير (المنّة) بالنخلة المائلة "القعساء" التي تفيضُ بثمارها وظلها الوارف، دون استخدام أداة تشبيه، فاكتفى بذكر المشبه (المنّة) وصفة المشبه به (القعساء)، هذا التشبيه يحوّل الفضلَ المجردَ (العطاء) إلى صورةٍ حيّةٍ (الوفرة) تلمسها العينُ والقلبُ معًا، فكما أن النخلة المائلة تفيضُ بثمارها وظلالها، فالنعمة الإلهية تُغدقُ خيرًا لا ينقطع.

استعارة مكنية: ذكر الشّاعر المشبه: "المنّة" (النعمة)، وحذف المشبه به: وهو النّخلة، وأبقى على قرينة دالة عليها: "القعساء" وهي صفة تُطلق على النّخلة المائلة. "وارفةً"، والتي تدلُّ أيضا: على كثافة الظلّ والعطاء، كالنخلة الوارفة، على سبيل الاستعارة المكنية. مما يجعل النّعمةَ (عطاء الله أو الفضل الإلهي) الذي يتجسد في صورةٍ حيّة و ذاتٍ واقفةٍ متمايلةٍ كالنخلة الوارفة، مما يمنحها حياةً وحركة. وهكذا تحوّلت الفكرة المجردة إلى صورة حيّة تنبض بالعطاء والجمال.

كناية عن صفة: الكناية هنا عن صفة الحب والهيام، بدل ذكر الحبيب نفسه صراحة، حيث يُشار إلى الحبيب بصفته الأبرز: "مَنْ يَهْوَى وَيَهْواهُ"، كنايةً عن شدة تعلُّقه وهيمنته على القلب. هكذا تُصبح الكنايةُ مرآةً لعُمق المشاعر، حيث تُعبِّرُ الصفةُ عن الموصوفِ دون حاجةٍ إلى التصريح به.

المجاز المرسل(علاقة السببية): في قول الشّاعر: "وحفّ بالقلبِ مَنْ يَهْوَى وَيَهْواهُ"، أُستخدم المجاز المرسل عبر علاقة السببية في البيت الشعري ، حيث يُحيل الفعل "حفّ" الذي يُستخدم حرفيًا للاحتفاء بالضّيف إلى المعنى المجازي للاحتواء العاطفي، كأن الحبيبَ سببٌ في هذا "الحفاوة" القلبية.

ج- علم البديع:

حسن التقسيم: في البيت الشعري، يظهر حُسْنُ التَّقْسِيمِ من خلال تقسيم المشهد إلى جزأين متوازنين: المنّة القعساء(النعمة الظاهرة كالنخلة الوارفة)، والحبّ المُحيط بالقلب(المشاعر الباطنة). فالشاعر قسّم التجربةَ إلى ظاهرٍ ملموس (النعمة) وباطنٍ وجداني (العشق)، مع إبراز كلّ جزءٍ بصورة مستقلةٍ ومتكاملة. هذا التقسيمُ المُحكَمُ يُظهرُ تناسقَ الكونِ بين نِعَمِ اللهِ الظاهرةِ وأسرارِ القلبِ الخفيّة.

جناس ناقص: بين الكلمتين: "يَهْوَى" و "يَهْوَاهُ"، وجه الجناس بينهما هو التشابه الجزئي في الحروف (الهاء والواو والألف)، مع اختلاف في المعنى: فـ "يَهْوَى": فعل مضارع بمعنى يُحِبُّ، و"يَهْوَاهُ": نفس الفعل لكن مع ضمير الغائب (الهاء) يقصد به المحبوب نفسه. فالمحبّ يحتفي بعطاء الله ومنته لما رأى ما في قلبه من تجلي وعرفان، وكذلك اِحتفاء من المحبوب "الذات الالهية" بالقلب لما وصل إليه من صفاء، وإنابة.

(ولكن الجِناس هنا قد يكون خفيفًا لأن الاختلاف بينهما بسيط، مجرد إضافة ضمير، والأفضل أن يُسمى جِناس اشتقاق خاصة إذا كانت إحدى الكلمتين مشتقة من الأخرى).

البيت الثاني (الختامي): فذاك بعض شؤون النار إذ هتكت

ستر الستور وما تخفيه ليلاه...

أ- علم المعاني:

الفصل والوصل: يظهر الفصل والوصل في البيت من خلال استخدام أداة الربط "إذ" التي تصل بين السبب (شؤون النار) والنتيجة (هتكت ستر الستور) برباط سببي محكم.

هذا الوصل يخلق ترابطاً عضوياً بين الشطرين، بينما يأتي الفصل الضمني في انقطاع المعنى بين "ما تخفيه" و"ليلاه"، ليترك مساحة للتأويل. هذه اللعبة البلاغية بين الوصل السببي والفصل الدلالي تمنح البيت سلاسةً في الجريان مع عمقٍ في الدلالة.

التقديم والتأخير: يُبرز البيت فن التقديم والتأخير بشكل لافت، حيث قُدِّمَ "فَذَاكَ" للإشارة إلى النتيجة المُرعبة قبل الكشف عن سببها، كضربةٍ صاعقةٍ تُهيئ المتلقي للحدث. ثم يُؤخَّرُ الفعل "هَتَكَتْ" ليُحَقِّقَ مفعولَ المفاجأة، وكأن الستورَ تمزقت فجأةً بعد تأجيلٍ متعمّد. أما تأخيرُ "لَيْلَاهُ" لنهاية البيت فيُحَوِّلها إلى مفاجأةٍ أخيرة، كخاتمةٍ مظلمةٍ تظلُّ عالقةً في الذّهن.

الإيجاز، والإطناب: يُبرز البيت الإيجازَ في عبارة "بَعْضُ شُؤُونِ النَّارِ"، حيثُ لخّصَ قوّةَ التأثيرِ في كلمتين تحملانِ دلالاتٍ واسعةً، كأنها شرارةٌ تكفي لإشعالِ الخيال. ثم يأتي الإطنابُ في تفصيلِ العاقبةِ: "سِتْرَ السُّتُورِ وَمَا تُخْفِيهِ لَيْلَاهُ"، ليُرسيَ جوّاً من الترهيبِ والتشويقِ، كموجةٍ متدافعةٍ من الصورِ. هذا التوازنُ بين الإيجازِ المكثّفِ والإطنابِ الموحي يُحققُ إيقاعاً معنوياً أخّاذاً.

الأسلوب الخبري والإنشائي: يَحمِلُ البيتُ طابعًا خبريًا وَصفيًا غَالِبًا، حيثُ يُخبِرُ الشاعرُ عن حَالَةِ انكِشَافٍ مُفَاجِئٍ ("هَتَكَتْ سِتْرَ السُّتُورِ") بِأُسلُوبٍ يُشبِهُ السَّردَ الوَاقِعِيَّ. لكنَّهُ يَختَزِنُ فِي طَيَّاتِهِ إنشَاءً عَاطِفِيًا ضِمنِيًا، فَالوَصفُ لِـ"شُؤُونِ النَّارِ" يَحْمِلُ تَهدِيدًا وَتَوْعِيدًا، كَأَنَّمَا يُنذِرُ القَارِئَ بِعَوَاقِبَ خَفِيَّةٍ. هَذَا الامتِزَاجُ بَينَ الخَبَرِ الوَاضِحِ وَالإنشَاءِ المَكنُونِ يُضفِي عَلَى البَيتِ بُعدًا تَأوِيلِيًا.

ب- علم البيان:

التشبيه الضِمني : يُقدّم البيت تشبيهاً ضمنياً بارعاً عبر ربط "شؤون النار" بالأحداث الجارحة، حيث تُشبه العاطفة الملتهبة أو الأزمات المفجعة بلهب النار في قدرتها على الحرق والاختراق دون ذكر أداة التشبيه. ثم يأتي فعل "هتكت" ليكمل الصورة الضمنية، فيُشبّه انكشاف الأسرار بتمزيق الستار العنيف، كما لو كانت النار كائناً حياً يهاجم الأغطية. أما "ما تخفيه ليلاه" فيُضفي تشبيهاً خفياً آخر، حيث تصبح ليلى كحارسٍ يخبئ الحقائق في جعبتها ويقصد بـ: "ليلى" الذات الإلهية، التي يبحث عنها السالك، حيث يذوب العاشق (المريد) في المعشوق (الله) كما يذوب مجنون ليلى في حبه الأسطوري.

كناية عن الموصوف: يظهر في البيت كناية عن قوة التأثير والانكشاف في قوله:

"هتك الستور"، حيث تكنى النّار عن شدة الأزمة أو العاطفة المحرقة الّتي لا تبقي ولا تذر. وتأتي كناية في قوله: "ما تخفيه ليلاه"، فليلى المحبوبة، كناية أخرى عن الغموض

والسّرية، كأنما الأسرار مدفونة في داخلها. وهذه الكنايات تشير إلى معان خفية بواسطة الألفاظ الظاهرة، فتُضفي على البيت عمقًا وإشارات تتجاوز المعنى الحرفي.

مجاز مرسل (علاقة السببية): يظهر المجاز المرسل في البيت من خلال علاقة السببية بين "النار" و"هتكت"، حيث تُستعمل النار مجازاً للدلالة على سبب التدمير والانكشاف.

مجاز مرسل (علاقة الجزئية): كما تظهر علاقة الجزئية في "ليلاه" الذي يمثل جزءاً من الغموض الذي يخفي الأسرار.

هذه العلاقات المجازية تنسج شبكة دلالية تربط بين العناصر الظاهرة والمعاني الخفية في البيت.

ج- علم البديع:

طباق الايجاب: يظهر الطباق في البيت بين فعلين متقابلين: "هَتَكَتْ" (الكشف والتمزيق) و"تُخْفِيهِ" (الستر والإخفاء)، هذا التضاد يُبرز التناقضَ بين قوةِ النّارِ الفاضحةِ وسِريةِ ليلى المحبوبة وغموضها. فيُضفي هذا الطباقُ عمقًا كاشفًا عن الصراعٍ بين انكشافِ الأسرار "التّجلي"، وخفاء ليلى" الذات الالهية".

المقابلة: يُبرز البيت مقابلةً بديعةً بين الضدين: "هَتَكَتْ" (كشف) و"تُخْفِيهِ" (إخفاء)، في تعارضٍ يُجسّد صراعَ الظهور والخفاء. ثم تتكرر المقابلة بين "النَّارِ" (الضوء والحرق) و"لَيْلَاهُ" (المحبوبة)، لترسم تناقضًا حيويًا بين العناصر. هذه المقابلاتُ تُضفي توازنًا معنويًا وإيقاعيًا، كأنما الكلماتُ تتجاوبُ في دائرةٍ من التضادِّ المُحكَم.

التورية: يُخفي البيت توريةً لطيفةً في كلمة "لَيْلَاهُ"، حيث تحمل معنيين: الظاهرُ هو ليلى المحبوبة (المعنى الحرفي)، والخفِيُّ هو الغيبُ الإلهي أو الحقيقة المطلقة (في التأويل الصوفي). هذه التوريةُ تنسجُ خيطًا خفيًا بين العشق الأرضي والعشق الرباني، كأنما الشاعرُ يستترُ وراءَ المعنى الظاهري ليُلمّحَ إلى العميق. وهي توريةٌ معنويةٌ تُضفي على البيتِ غموضًا شاعريًا يدفعُ القارئَ للتأويل.

حسن التقسيم : يُظهر البيت حسن التقسيم عبر توزيع الأفعال والصفات في نسق متناظر: "هَتَكَتْ" (فعل الكشف) يقابله "تُخْفِيهِ" (فعل الإخفاء)، في تقابل واضح بين الضدين. ثم يأتي تقسيم آخر بين "النار" (رمز التدمير) و"ليلاه" (رمز الستر)، ليكتمل

التشكيل الفني بتناسق دقيق. هذا التقسيم المحكم يُنظم المعاني في إطار متوازن، كأنه عقدٌ من اللؤلؤ المنتظم.

التصريع: يبرز التصريع في البيت من خلال توافق نهايتي الشطرين إيقاعيًا: "هتَكَتْ" في الشطر الأول، و"لَيلاهُ" في الشطر الثاني، حيث تلتقيان في نفس القافية والوزن. هذا التناغم الصوتي يُضفي جرسًا موسيقيًا يربط بين حدثي "هتك الستور" و"خفاء الأسرار"، كأنهما وجهان لعملة واحدة. يُحقق التصريع هنا تماسكًا إيقاعيًا يعزز الوحدة الموضوعية للبيت.

هذا البيت يمثّل الذروة النهائية في التجربة الصوفية: نار الحب الإلهي تخرق الوجود وتكشف المستور، فيتحول الستر إلى نورٍ لا يُحجب. وهذه لحظة الفناء والبقاء بالله في آنٍ واحد.

تكشف هذه القصيدة عن تجربة صوفية متكاملة، مكتنزة بالبلاغة الرمزية، والتصاوير الحسية والفكرية. عبر أساليب الاستعارة والتجسيد والمفارقة، تتجلّى العلاقة بين الذات الإلهية والعاشق السالك، في حالة من التجلي المتعالي والانكشاف الباطني، ضمن نسق لغوي مشبع بالجمال التعبيري والتكثيف الدلالي.

خاتمة

من خلال دراستنا التطبيقية لقصيدة " ستر الستور" لصاحبها عبد الله حمادي نستطيع القول بأن هذه القصيدة هي إحدى التُّحف الفنية التي أظهرت قدرة ومهارة الشّاعر الإبداعية في تصوير مشاعره الذّاتية .

حيث أسفرت هذه الملكة اللّغوية المتفرّدة على تشكيل البنيات الأسلوبيّة والبلاغيّة المتضمّنة داخل هذا النّص الإبداعي الحداثي، والّتي كانت محطّة دراستنا وتتبعنا.

فشعر "عبد الله حمادي " يحتاج إلى زاد معرفيٍّ وفكريٍّ واطلاعٍ ودراية بالأحوال الصوفيّة لفك وكشف تلك الرّموز والشفرات المتضمّنة داخل قصائده .

وعلى ضوء هذه الدّراسة خلصنا إلى النتائج التّالية:

– برزت الأسلوبية كمنهج نقدي حديث غايته الاقتراب من الموضوعيّة والابتعاد عن الذاتية والانطباعية في إصدار أحكامه المختلفة اعتمادا على العناصر اللّغوية والّتي تعد منطلقا للمحلل الأسلوبي .

– كشفت الدّراسة العروضيّة للقصيدة على اعتماد الشّاعر على البحر البسيط في نظم قصيدته الحرة .

– حيث القافية لم تكن موحدة في القصيدة فلجأ الشّاعر إلى القٍالب المقطعي

– أما روي القصيدة كان متنوعا خلالها، حيث كان حرف " الهاء" هو الحرف الغالب فيها

– توزعت التّراكيب المستخدمة في القصيدة بين الجمل، فكانت غلبة المركبات الاسمية على المركبات الفعلية في القصيدة ,

– اكتفى الشاعر بتوظيف الزمنين الماضي والمضارع فقط، وكان الزّمن الأكثر تواترا فيها هو الزّمن الماضي بنسبة 60% .

– بالنسبة للجمل كان تكثيف واستعمال، جمل ذات الوظائف على حساب الجمل الطلبية الافصاحية.

– استمد الشّاعر عبد الله حمادي من حياته وتجربته المادة الشّعرية الّتي شكلت معجما لغويّا والّتي بدورها كانت مرجعا للغة الشّاعر .

– أفضت الدّراسة إلا أن موضوع القصيدة يُعبّر عن تجربة صوفية عميقة تُمزج بين العشق الإلهي والوجد الروحي، حيث يصور الشاعر انكشاف الحقيقة الإلهية ("هتك الستور") بعد احتراق الحجب المادية بنار الشّوق، بينما يبقى الغموض "ليلاه" رمزًا للأسرار الإلهية التي لا تُدرك إلا بفناء العبد عن نفسه للوصول والتّعلق بالمحبوب، "الذات الالهية". لذلك قال في عنوان القصيدة: وجودي أن أكون بلا وجود، من أجل المحبوب، وهذا مصداقا لحديث الرسول ﷺ : ﴿ من سرَّه أن ينظُرَ إلى شهيدٍ يمشي على وجهِ الأرضِ فلينظُرْ إلى طلحةَ بنِ عُبَيدِ اللهِ﴾ فقد كان الصَّحابةُ الكرامُ يُحِبُّون النَّبيَّ صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ أكثَرَ مِن أنفُسِهم، ومِنهم طَلحةُ بنُ عُبيدِ اللهِ فضرَبَ أروَعَ الأمثلةِ في حبّ النَّبيِّ صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ حتى أنّه ضحى بنفْسِه أي فنا عن نفسه لأجل محبوبه وقدوته ﷺ ؛ وهذا لحِمايتِه مِن المشركينَ يومَ أُحُدٍ؛ ولذلك قال عنه النَّبيُّ صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ:﴿مَن سَرَّهُ"، أي: أعجَبَهُ وأفرَحَهُ، "أنْ يَنظُرَ إلى شهيدٍ يَمْشي على وَجهِ الأرضِ، فلْيَنظُرْ إلى طلحةَ بنِ عُبيدِ اللهِ﴾، فذروةُ الحبّ والفناءِ في الله، هو حينما يذوبُ العبدُ في ذاتِ الحقِّ حتى يمحوَ شعورَهُ بذاتِهِ، فيصيرَ وجودُهُ حقيقيٌّ هو انعدامَهُ الواعي عن نفسه، وبقاءُهُ بِرَبِّهِ. كما قيل " ضَعْ نَفْسَكَ كَالشَّمْعِ فِي نَّارِ الْوِدَادِ، حَتَّى يَكُونَ انْصِهَارُكَ هُوَ وُجُودَكَ الْجَدِيدَ" .

– قامت اللّغة الشّعرية عند عبد الله حمادي على اختراق العلاقات المألوفة بين الكلمات الّتي تصور ترادف والتّضاد داخل النّص الأدبي .

– تضمنت القصيدة جملة من المرجعيات المعتمدة نذكر منها : المرجعيّة الدينيّة، والصوفيّة الرّمزية ... وهذه الأخيرة تتطلب قارئ عارفا بخباياها لكشف أسرارها .

– تقنية الحوار الداخلي للشّاعر كانت هي المعتمدة في القصيدة حيث لجأ إلى الرّمزية الصوفية التي وظفها في إبداعه الشعري .

وكانت خلاصة الدّراسة البلاغية لقصيدة "سِتْر السُّتور" لعبد الله حمادي: أنه استخدم

– الصور البيانية: فعتمد على تشبيهات الضمنية كتشبيه الشوق الرّوحي بالعشق الإنساني، واستعارات تصويرية. مثل: "طيف العرش" كرمزٍ للحضور الإلهي.

واستخدام الكناية مثل: "وراء النّور" للإيحاء بالاحتجاب الروحي، والمجاز المرسل مثل: "التناهي" سببًا للاقتراب من المحبوب، لتعميق الدلالة الصوفية.

ووظّف المحسنات البديعية: الجناس الناقص، بين "يهواني" و"أهواه" والطباق بين: "دنياه " مقابل "أخراه" لخلق تناغم موسيقي وتضادٍّ يعكس الثنائيات الصوفيّة.

واستخدام التورية "ليلاه" بين المحبوبة الأرضية والذات الإلهية لإثراء التأويل.

– استخدم أساليب علم المعاني: فكان الإيجاز، كاختزال لمعاني الشّوق في قوله: "انشطاري" والتقديم والتأخير كتقديم "هوى بنفسك" لإبراز جذب المحبوب، لتعظيم التأثير.

ووظّف الأسلوب الخبري الإنكاري مثل: "ما التشكي سوى من فرط صولته" لتأكيد حتمية التّجربة العرفانيّة .

ووظّف الرّموز الصوفية: لتحويل المفاهيم المجردة مثل قوله: "النقطة المثلى"، و"الستر" إلى رموز حسّية تعبّر عن مراحل الفناء والكشف الإلهي .

وقام بتوظيف الطبيعة مثل: "الموج" و"النار" كاستعارات للاضطراب الرّوحي والتّحرق العشقي.

فالقصيدة تُجسّد رحلة العارف من الشّوق إلى الفناء، عبر لغة بلاغية تدمج بين الظاهر والباطن، مستخدمةً أدوات البيان والبديع لخلق نصٍّ غنيٍّ بالدلالات الصوفية والجمالية.

وأخيرا إن هذه الدّراسة لقصيدة " ستر السّتور" ما هي إلا محاولة منّا في تطبيق بعض آليات المنهج الأسلوبي وكذلك البلاغة العربيّة، الّتي نسعى من خلالها إلى كشف وتتبع بعض أسرار هذا النّص الابداعي الحداثي، في شكله والقديم الجديد في موضوعه.

وفي الأخير نرجو التوفيق والسّداد من المولى العلي القدير.

الملخص باللّغة العربية.

من خلال دراسة قصيدة "ستر الستور" لعبد الله حمادي، تبيّن أنها تحفة فنية تعكس براعة الشاعر في التّعبير عن مشاعره الصوفيّة عبر لغة رمزية غنية. اعتمد الشّاعر على البحر البسيط والقافية المقطعية، مع تنوّع في الروي وغلبة الزّمن الماضي والجمل الاسمية. كشفت الدّراسة عن عمق التّجربة الصوفية في القصيدة، الّتي تمزج بين العشق الإلهي والوجد الروحي، مستخدمةً رموزًا مثل "هتك الستور" و"ليلاه" للتّعبير عن الكشف الإلهي والفناء في الذات الإلهية.

اتّسمت اللغة الشّعرية باختراق المألوف، مع توظيف التّشبيهات الضّمنية والاستعارات الرّمزية مثل "طيف العرش"، إلى جانب المحسنات البديعيّة كالجناس والطباق. اعتمد الشّاعر الحوار الدّاخلي والرموز الصّوفية، مستندًا إلى مرجعيات دينيّة وصوفيّة. بلاغيًا، جمع النّص بين الإيجاز والتّقديم والتأخير، مع استخدام الرّموز الطبيعية كـ"النار" للتعبير عن الشّوق. هكذا جسّدت القصيدة رحلة روحية من الشّوق إلى الفناء، بلغة تدمج بين الظاهر والباطن، مؤكدةً على عبقرية الشاعر: "عبدالله حمادي" في المزج بين الحداثة الشّكلية والعمق الصوفي التقليدي.

الملخص باللّغة الانجليزية

Through the study of Abdullah Hammadi's poem "*Satr al-Sutoor*", it becomes evident that it is an artistic masterpiece reflecting the poet's brilliance in expressing his Sufi (mystical) emotions through a rich symbolic language. The poet relied on the *Basīṭ* meter (a classical Arabic poetic meter) and syllabic rhyme, with varied end rhymes and a predominance of past-tense verbs and nominal sentences. The study revealed the depth of the Sufi experience in the poem, which blends divine love and spiritual ecstasy, employing symbols such as "*hatk al-sutoor*" (tearing the veils) and "*Layla*" to express divine revelation and annihilation in the Divine Essence.

The poetic language breaks conventional norms, employing implicit similes and symbolic metaphors like "*ṭayf al-ʿarsh*" (the specter of the Throne), alongside rhetorical embellishments such as *jināS* (paronomasia) and *ṭibāq* (antithesis). The poet relied on internal dialogue and Sufi symbols, drawing from religious and mystical references. Rhetorically, the text combined conciseness with syntactic inversion (*taqdīm wa taʾkhīr*), while using natural symbols like "*fire*" to express longing. Thus, the poem embodied a spiritual journey from yearning to annihilation (*fanāʾ*), in a language that merges the apparent and the hidden, affirming the genius of the poet, Abdullah Hammadi, in blending formal modernity with traditional Sufi depth.

ملحق

سِتْرُ السُّتُورِ" وجودي أن أكون بلا وجود"

شعر.أ.د.عبد الله حمادي

(1)

هوى بنفسك
يهواني...فأهواه...
وطيف عرشك يلقاني
فألقاه...
وما احتجابي
وراء النور إلا هوى
به التناهي تدنى
صوب محياه
وما انشطاري سوى شوق
أسائله...
عن عرشه الاسمي
أو عن سر معناه...

(2)

هو التماهي تمادى
في تجرده
وأثقل القلب
من أوضار دنياه
وسال في السيل
تطواف مدامعه
وعاين الحيف
من سلطان نجواه
تفجر المارد الناري
من دمه
وأدرك الرعشة القصوى

فأفناه
وحلت النقطة المثلى بساحله
وعاين الستر من أسرار
مولاه
وحنت القبلة الظمأى
لمورده
وألهب المحل
يمناه ويسراه.
وما التشكي
سوى من فرط
صولته،
وما التأسي سوى
من فقد سلواه.
(3)
يساور النفس
هم لا ضفاف له...
ويرتجي القلب
ميقاة
لمسراه.
...هو الشرود الذي ما دونه
أمل
ولا اكتناه يفك
لغز فحواه...
تلاطم الموج
وانداحت خواطره
وهام بالساحل الموعود

مجراه،
وحنت النقطة الانقى
لفالقها
والهب السكر
دنياه وأخراه،
واينع الغيب في أوتار
غيبته
وهام بالوهم
مجراه ومرساه...
(4)
أغيمة الليل لا وزر يساورني
ولا اتقاء ادكار
حم بالواه
رقائق الطائر
الميمون تحملني
و تحمل الشوق
لاستجلاء مغزاه...
(5)
هوى بنفسك
لا ستر و لا وجل
و لا انكفاء يحول
دون معناه
ففي التوسل بعض
ومن ملاحنه
وفي الطريق
بقايا
من بقاياه

وفي الترجي
ضياء
يستضاء بـه
وبالتداني
شعور قد تولاه...
(6)
تراءت المنة القعساء
وارفة
وحف بالقلب
من يهوى ويهواه
فذاك بعض
شؤون النار
إذ هتكت
ستر الستور
وما تخفيه ليلاه ...

قائمة المصادر والمراجع

* أولا: المصادر والمراجع

-اسماعيل(عزالدين):

1- الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية: دار العودة، بيروت ط1981،1.

-أنيس(إبراهيم):

2- موسيقى الشعر: دار القلم، بيروت، ط2، 1972.

-بلعيد(صالح):

3- الإحاطة في النحو: السلسلة اللغوية، رقم2، ديوان المطبوعات الجامعية،ط5، 1994.

-البهنساوي(حسام):

4- علم الأصوات, مكتبة ثقافة دينية، القاهرة، مصر، 2004.

-بوحوش(رابح):

5- البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط1، 1993.

-تاوريريت(بشير):

6- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006.

7- إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006.

8- رحيق الشعرية الحداثية: مطبعة مزوار، قسم الآدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.

-تبرماسين (عبد الرحمان):

9 - العروض و إيقاع الشعر العربي، دارالفجر، ط1، 2003.

10- محاضرات في العروض وموسيقى الشعر،ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000-2001.

-الجرجاني(عبد القاهر):

11- دلائل الإعجاز، شرح عبد المنعم خفاجي، دارالجيل، بيروت، ط1، 2004.

-عبد الجليل(عبد القادر):

12- هندسة المقاطع الصوتية، دار صنعاء للنشر، عمان، ط1 ،1998

-ابن جني(.....):

13- الخصائص ج3.

-حسان(تمام):

14- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993,

-الحسيني(راشد):

15- البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004,

-حمادي(عبدالله):

16- مقدمة ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، ط1، 1994.

-الحملاوي(أحمد):

17- شذا العرف في فن الصرف، ط12، المكتبة الثقافية، بيروت،1957.

-خليل(إبراهيم):

18- في النقد و النقد الألسني، منشورات أمانة الكبرى، الاردن، 2002.

-داوود(أماني سليمان):

19- الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002 .

-ابن ذريل(عدنان):

20- النص والأسلوبية: منشورات الجاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) ،2000 .

-الراجحي(عبده):

21- التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت،1973.

-ربايعة(موسى سامح):

22- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي, الأردن , ط1 , 2003..

-ابن رشيق(أبوالحسن):

23- العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده،ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981,

-ساعد(سامية راجح):

24- تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكبن .

-السامرائي(إبراهيم):

25- الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط2، 1980.

-السامرائي(فاضل صالح):

26- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط1، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع, الأردن، 2001 .

-السد(نور الدين):

27- الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، مديرية النشر، باجي مختار عنابة، (د.ط)، (د.ت).

-سليمان(فتح الله أحمد):

28- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

-سيبويه (أبو بشير عمر بن عثمان بن قنبر):

29- الكتاب،ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (دت).

-السيوطي(جلال الدين):

30- المزهر في علوم اللغة ، ج1، تحقيق محمد جاد المولى وآخرون، دارالحلبي، القاهرة، (د.ت).

-الشايب(أحمد):

31- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتب النهضة المصرية، القاهرة، ط 13، 1999.

-أبو الشوارب(محمد مصطفى):

32- جماليات النص الشعري قراءة في أمالي الغالي ، دار الوفاء الاسكندرية ، ط1 ،2005.

-**الصباغ(رمضان):**

33- في نقد الشعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1, 1998.

-**الطرابلسي(محمد الهادي):**

34- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس,1981.

-**العربي(فرحان بدري):**

35- الأسلوبية في النقد العربي الحديث, مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003 ,

-**عزيز :**

36- علم العروض و القافية دارالآفاق العربية , القاهرة .ط1 ,2000.

-**عمر(أحمد مختار):**

37- علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط3 ،1992.

-**العوادي(عدنان حسين):**

38- الشعر الصوفي,دار الشؤون الثقافية العامة,عمان الأردن, 1986.

-**عوده(أمين يوسف):**

39- تجليات الشعر الصوفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2001.

-**عيد(رجاء):**

40- لغة الشعر العربي الحديث، قراءة في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية القاهرة ، ط2 .1985 .

-**الغلاييني(مصطفى):**

41- جامع الدروس اللغوية، مراجعة محمد أسعد النادري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، بيروت،ط3, 2000.

-**غيرو(بيار):**

42- الأسلوب والأسلوبية، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994.

-فضل(صلاح):

43- علم الأسلوب، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .

-قاسم(عدنان حسين):

44- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر ، 2000.

-قدور(أحمد):

45- مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996.

-القشيري(أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن):

46- الرسالة القشيرية في علم التصوف: مطبعة محمد على صبيح وأولاه.

-الكواز(محمد كريم):

47- علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من ابريل، ليبيا،1426هـ

-الكيلاني(إيمان):

48- بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان, ط1, 2000,

-مرتاض(عبد الملك):

49- "أي"دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1992.

-المسدي(عبد السلام):

50- الأسلوبية والأسلوب، الدار العومة للكتاب، ليبيا، 1977

51- العلاماتية وعلم النص:(مجموعة من المؤلفين) ،,ترجمة منذرعياشي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2004.

-مصلوح(سعد):

52- الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب، ط3 ، 2002.

-منصف(عبد الحق):

53- أبعاد التجربة الصوفية، دار إفريقيا الشرق ، المغرب، دار البيضاء ،2007.

-ابن منظور(جمال الدين ابن مكرم):

54- لسان العرب,ج1،دار الصادر، بيروت، ط1، 1990.

-مولينيه(جورج):

55- الأسلوبية: ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

-نصر(عاطف جودة):

56- الرمز الصوفي عند الصوفية: دار الأندلس ودارالكندي، بيروت،ط1، 1978.

-وزارة التربية الوطنية:

57- التكوين الخاص بمعلمي المدرسة الأساسية، قواعد اللغة العربية دراسة وتحليل النصوص، مارس2000.

- وغليسي(يوسف):

58- النقد الأسلوبي، محاضرة نشرت سنة 2004 .

-اليوسفي(محمد لطفي):

59- تجليات في البنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس,1985.

*** ثانيا: الرسائل الجامعية**

- الجزار(محمد فكري عبد الرحمان):

60- الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في الشعر الحداثة،(أطروحة دكتوراه), قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، القاهرة،1994.

- مستاري(إلياس):

61- البنيات الأسلوبية في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي(مذكرة ماجستير) قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، سنة 2010.

- بن يحي(محمد):

62- سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب(رسالة ماجستير) ، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة،2009

*** ثالثا: المجلات والدوريات**

-حمادي(عبد الله):

63- قصيدة ستر الستور: حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات(3) ، مطبعة البعث، قسنطينة،2006.

- درويش(أحمد):

64- الأسلوبية والأسلوب مدخل في المصطلح: مجلة فصول ع1.م1.

- عياش(منذر):

65- الأسلوب والأسلوبية: جريدة اليوم السعودية، عدد10847. 2003/03/24.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
صفحة الواجهة	–
صفحة بيضاء	–
نسخة من صفحة الواجهة	–
شكر وتقدير	–
الإهداء	–
مقدمة وطرح الاشكالية	أ، ب، ج، د
الفصل الأول: الدراسة الأسلوبية.	
المبحث الأول: الأسلوبية مفاهيم و تجليات أولى	
1- مفهوم الأسلوبية	06
2- مفهوم الأسلوب	08
3- اتجاهات الأسلوبية	12
3-1- الأسلوبية التعبيرية	12
3-2- الأسلوبية النفسية	13
3-3- الأسلوبية البنيوية	14
3-4- الأسلوبية الإحصائية	16
4- مبادئ و مستويات التحليل الأسلوبي	17
المبحث الثاني: البنية الصوتية	
* أولا: الموسيقى الخارجية	19
1 - الوزن	19
2- القافية	21
3- الروي	23
ثانيا: الموسيقى الداخلية	24
1- الأصوات	25
1-1- الأصوات المجهورة	25
1-2- الأصوات المهموسة	26

1-3- الأصوات الانفجارية	28
1-4- الأصوات الاحتكاكية	29
2- المقاطع الصوتية	31
المبحث الثالث: البنية الصرفية و النحوية	
* أولا: البنية الصرفية	33
01- بنية الأفعال	34
1-1- الصيغ البسيطة	34
1-2- الصيغ المركبة	35
02- بنية الأسماء	36
2-1- اسم الفاعل	36
2-2- اسم المفعول	36
2-3- الصفة المشبهة	37
2-4- اسم التفضيل	38
2-5- المصدر	39
* ثانيا: البنية النحوية	40
- الأفعال ودلالتها	40
- الأسماء	42
- الجمل	44
المبحث الرّابع: البنية المعجمية الدلالية	
* أولا: الحقول الدلالية	47
1- حقل الحب والحنين الى الله	47
2- حقل الرحلة	48
3- حقل الخمر	49
4- حقل الفناء	49
5- حقل المعرفة	50
6- حقل الحيرة	51

7- حقل الغربة	52
* ثانيا: العلاقات الدلالية	54
- التضاد	54
- الترادف	56
الفصل الثّاني: الدّراسة البلاغيّة	
أولا: التحليل البلاغي للمقطع الأول	60
ثانيا: التحليل البلاغي للمقطع الثّاني	63
ثالثا: التحليل البلاغي للمقطع الثّالث	68
رابعا: التحليل البلاغي للمقطع الرّابع	74
خامسا: التحليل البلاغي للمقطع الخامس	77
سادسا: التحليل البلاغي للمقطع السّادس	81
الخاتمة	88
الملخص باللّغة العربية	91
الملخص باللّغة الانجليزية	92
ملحق القصيدة	94
قائمة المصادر والمراجع	99
فهرس المحتويات	107