وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة-
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

الموضوع:

بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي

إعداد الطالبة :
مدلل نجاح

إشراف الدكتور :
بلقاسم دفه

أعضاء لجنة المناقشة

اسم الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1)- محمد خان	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسًا
2)- بلقاسم دفة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مُشْرِفًا ومقَرِّرًا
3)- بلقاسم ليباريز	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مُمْتَحِنًا
4)- عمار شلواي	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مُمْتَحِنًا

1427هـ / 1428هـ

السنة الجامعية 2007/2006

أولاً: موسيقى الأصوات

1/ أهمية الموسيقى في العمل الأدبي:

تعتبر الموسيقى من أهم العناصر التي تحتل حيزا كبيرا ضمن عناصر العمل الأدبي سواء كان شعرا أم نثرا، و أهميتها تكمن في عدم اكتمال العمل الأدبي من دونها، وكل عمل أدبي فني يمثل تلك "السلسلة من الأصوات لها قيمة إيقاعية لا تقل أهمية عن قيمتها الدلالية"[1] .

و تعد الموسيقى بالنسبة للشعر من مقوماته الأساسية التي إذا فقدها فقد الشعر خاصية من خصائصه الكبرى، و كما ان للشعر موسيقاه فإن للنثر موسيقاه أيضا، ولكن مع وجود اختلاف بين موسيقى البنية الشعرية و موسيقى البنية النثرية، ولقد انتبه العلماء العرب لهذه الحقيقة وذلك عند تحديدهم لمفهوم الشعر الذي ربطوه بخصائص صوتيه، فعرفوا الشعر بأنه" كلام موزون مقفى دال على معنى " [2]. وهذا يعني أنهم ركزوا على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية " والتأكيد على الوزن والقافية في الشعر يشير إلى تميزه إيقاعيا عن غيره من أضرب الكلام الأخرى " [3]، ووجودهما في الشعر يضفي عليه سمة إيقاعية غير موجودة في الكلام المنثور .

و يرى ابن رشيق أن أفضلية الشعر تقوم على تفرد المنظوم بالوزن والقافية دون المنثور ويوضح ذلك بقوله : " اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع و تدحرج على الطباع ولم تستقر منه المفرطة في اللفظ وإن كانت أجمله الواحدة من الألف، وعسى أن لاتكون أفضله، فإن كانت هي اليتيمة المعروفة والفريدة الموصوفة فكم تسقط الشعر من أمثالها ونظائرها لا يعبأ به ولا ينظر إليه. فإذا أخذه سلك الوزن و عقد القافية، تألفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته، واتخذه اللابس جمالا والمدخر مالا ...ولقد اجتمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر وأقل جيدا محفوظا وأن الشعر أقل وأكثر جيدا محفوظا، لأن في أدناه زينة الوزن والقافية ما يقارب جيد المنثور "[4].

---

(1) عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد الأدبي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط2، 1999، ص 220.

(2) أبو الحسين بن زكريا أحمد بن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعرف ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 265.

(3) المرجع السابق ، ص221.

(4) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق: محمد محي الدين ع الحميد، دار الجيل، بيروت ط 5 ، 1981،ج 1 ، ص19،20.

ومن خلال كلام ابن رشيق يتبين لنا أن الوزن والقافية في الشعر يضفيان عليه قيما إيقاعية ونغما موسيقيا يزيد من رونقه و جماله ويحدث عليه نوعا من الطرب والتلحين، وهذا ما يجعله يتميز عن الكلام المنثور.

والاهتمام بالموسيقى في العمل الأدبي لا يعد من الأمور العبثية ولا من قبيل الترف الزائد بل هو "وسيلة فعالة من وسائل التبليغ ذلك أن المبدع بما يوفره في عمله من إيقاع، يتوصل إلى كسب مودة المتلقي ويحمله على متابعته حتى نهاية العمل، بما يساعد عليه الإيقاع من تحطيم الفواصل بين شعور المبدع و شعور المخاطب" [1].

إن العلاقة بين الموسيقى و الشعر علاقة وطيدة، فالشعر في صياغته الفنية يتكون من تفعيلات تكسب القصيدة نغما موسيقيا وإيقاعا مؤثرا آسرا يجعلنا نستمتع بالإحساس الجمالي وبالموسيقى النغمية المصاحبة للكلام الموزون، والنفس البشرية تتوق دائما و تطمئن لسماع أصوات وإيقاعات نغمية تطرب لها النفس وتميل لها الأذن، ويتجاوب معها السامع في فرح وحبو، ومن أجمل ما قيل حول تأثير السماع والنغم على النفس البشرية ما جاء على لسان "الإمام أبوحامد الغزالي" فهو يرى أن القلوب " لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلا بقوادح السماع ولا منفذ إلى القلوب إلا من دهليز الأسماع، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها، و تظهر محاسنها أومساوئها، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلا بما يحويه، كما لا يرشح الإناء إلا بما فيه، فالسماع للقلب محك صادق و معيار ناطق، فلا يصل نفس السماع إليه و لا قد تحرك فيه ما هو الغالب عليه "[2].

و قد كان الشعر في العصر الجاهلي مرتبطا بالغناء و هذا ما يثبت العلاقة بين الموسيقى والشعر، فمن خلال نظرة العلماء في نشأة الشعر العربي وجدوه مصاحبا للغناء والموسيقى حيث اقترن نظم الشعر بإيقاع خطوات الإبل حين أراد العربي أن يستحث ناقته إلى السير فأخذ يغني لها على وقع خطواتها فتصادف أن جاء كلامه موزونا فطربت له الناقة و أسرعت في سيرها و هذا ما سمي بالحداء، و لا يزال يقال للشاعر اليوم حين يلقي قصيدته بأنه أنشدها و ذلك لعلاقة الشعر منذ القدم بالغناء، و حين نمعن النظر في لغتنا العربية نجدها ترتكز على الميراث السمعي، ثم إنها لغة تعتمد " التنغيم " الذي يزدهر في اللغات الاشتقاقية، تجري أوزانها ومعانيها على قياس واحد كلما اطردت، كما تساعد على ذلك حركات الإعراب، و عالم العروض والقوافي،وكلها تجري مجرى الأصوات [3].

---

(1) عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد الأدبي، ص 224.

(2) محمد بن محمد الغزالي أبو حامد ، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت ، د ط ، د ت ، ج2، ص 268.

(3) صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 3 ، 1993 ، ص 19.

و للموسيقى في الشعر العربي قدرة فائقة على تجسيد الموقف وتجسيد الشعور والإحساس المختبئ وراء العمل الشعري، وكما أن للشاعر قدرة على بناء أفكاره من خلال قوالب لغوية شعرية، فإنها تتجسد وتظهر أكثر من خلال العمل الفني الموسيقي الملازم للعمل الشعري ومن هنا يظهر لنا الاتساق الكامن بين الموضوع الشعري والنغمة الموسيقية المصاحبة له، و هذا ما طرح فكرة جديدة شغلت بعض الدارسين الذين يعتقدون بأن هناك ارتباطًا بين الموضوع الشعري والوزن الذي تخيره الشاعر، و"هي قضية شائكة أثيرت من النقاد قديما وحديثا ولم يحسم القول فيها بعد، فبعض النقاد ينتصر لها مثل الدكتور عبده بدوي، وبعضهم يرفضها مثل الدكتور عز الدين إسماعيل، وبعضهم من حاول إضفاء الصيغة العلمية عليها وهو يحاول الربط بين الهزل والعاطفة "[1].

2/ الوزن:

يعتبر الوزن ركنا من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، و لكي يتحول الخطاب من النثر إلى الشعر يجب أن يكون متصلا بالوزن، وهذا ما نجده واضحا من خلال التعاريف التي أسندت للشعر بأنه "كلام موزون مقفى دال على معنى " [2]، ويرى ابن رشيق أن حد الشعر أربع وهي " اللفظ و الوزن والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر من كلام موزون مقفى "[3]، أما الوزن فيرى بأنه " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصيتا وهو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة " [4].

ومن الأسس التي تميز الكلام المنثور من المنظوم هي الوزن والقافية، وإذا خلا الكلام من الوزن فلا يدخل في دائرة ما هو شعري، وفي هذا الرأي أجد السكاكي الذي يقيم علاقة وثيقة بين الوزن والشعر حيث يقول : " إذا لم يستقم لك على الأوزان التي وعيتها فإما ألا يكون شعرا أصلا أو يكون وزنا خارجا عن هذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب، بحكم الاستقراء لا تجد لهم وزنا يشذ عنها اللهم إلا نادرا " [5]، إلا أن هناك رأي مناقض وهو لبعض الفلاسفة الذين – و إن عنوا بالوزن في الشعر و أبرز ما يحدثه من استثارة خيالية لدى المتلقي - فإنهم لم يجعلوه فارقا جوهريا بين الشعر و النثـر... فالقول قد يكون مـوزونا

---

(1) المرجع السابق ،ص 20.

(2) أحمد بن فارس الرازي،الصاحبي في فقه اللغة، ص265

(3) ابن رشيق ج1، ص 108.

(4) المرجع نفسه، ص 121.

(5) أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998 ، ص 139.

ولكنه لا يدخل في جملة الشعر [1]، وعلى الرغم من ذلك فإنني أجد أن تحول القول النثري إلى شعر مشروط بوجود الوزن.

"والوزن في تقدير نقادنا ليس مما يغني فيه التحصيل إنما المعول عليه فيه على صحة طبع الشاعر وسلامة ذوقه، فإذا خانه طبعه لم تفده معرفة العروض والحذق به في تقويم ميزان الشعر "[2].

ونفهم من هذا الكلام أن تعلم العروض لا يعد معيارا أو مقياسا لنظم الشعر وخاصة إذا كان قد رسخ بالدربة وكثرة الممارسة حتى تحول إلى طبع لا تكلف فيه، ومن صح طبعه فهو ليس بحاجة إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض، ويرى ابن رشيق أنه لا حاجة للمطبوع إلى معرفة الأوزان وأسمائها وعللها " لنبو ذوقه عن المزاحف و المستكره، إلا أن يكون الشاعر ضعيف الطبع فحين إذن يحتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه

على ما يحاوله من هذا الشأن "[3]، "و الوزن يتكون من تآلف التفاعيل و تجانسها في سلسلة أفقية أطولها ثمانيـة " تفاعيل " في البيت الواحد، و هو ما اصطلح عليه الخليل بعروض الشعر أي أوزان الشعر"[4].

ولقد حصر الخليل الأوزان الشعرية في خمسة عشر وزنا، على أنه لم يذكر المتدارك وهي عنده: (الطويل و المديد والبسيط والوافر و الكامل والهزج والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع و المقتضب والمجتث والمتقارب)، وأضاف إليها الأخفش و هو تلميذ الخليل البحر السادس عشر وهو المتدارك

وعند نظم الشعر يختار الشاعر الوزن الذي ينظم عليه قصيدته كما يختار أي عنصر من عناصر عمله الإبداعي، " وهذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا بل يخضع لشروط يتعلق بعضها بعملية التلقـي ويتعلق بعضها الآخر بالموضوع الذي يكتب فيه، فالوزن في تقدير النقاد ليس مجرد حلية يتزين بها الشعر "[5]، وعملية التلقي تستوجب التأثير في المتلقي من خلال العناصر الجمالية التي تسهم في عملية الإيصال أوالتبليغ، ولذلك يسعى الشاعر إلى تخير أرق ألأوزان وأعذبها وألطفها في الإيقاع .

---

(1) عبد القادر هني، نظرية الإبداع، ص230.

(2) المرجع نفسه ، ص 230.

(3) ابن رشيق، العمدة ، ج1 ، ص134.

(4) عبد الرحمن تبر ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2003، ص 86.

(5) عبد القادر هني ،نظرية الإبداع ، ص 233.

أمـا العـنصر الثـاني وهـو الموضـوع الـذي يكتـب فيـه الشـاعر، كـذلك يـوحي لنـا أن هنـاك صـلة بـين الـوزن والموضوع، فالإيقاعات التي تصدر عن الوزن الذي تم اختياره تعبر بدقة عن المشاعر و الانفعالات التي تصاحب الشاعر، ذلك أن الأوزان الشعرية مختلفة من حيث الخصائص الصوتية، فهناك أوزان يقصد بها الشاعر الرثاء فيعمد إلى اختيار بحر المديد أو الرمل، و إذا قصد الفخر أو المدح اختار بحر البسيط أو الطويل و غير ذلك .

و نخصص هذا الجزء للحديث عن الظواهر الصوتية المتعلقة بالوزن و هي البحر و دراسة التفعيلات وما طرأ عليها من زحافات و علل .

أ) البحور:

يعد البحر من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، إذ يتم الإحتكام وفق معياره عند نظم الشعر، وهو " أحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري "[1]، حيث يتم به التفريق بين الشعر والنثر.

و باستقرائنا لقصائد ديوان (**عولمة الحب عولمة النار**) للشاعر عز الدين ميهوبي وعددها خمسة وثلاثون قصيدة ممزوجة بين الشعر الحر والعمودي، استخلصنا عددا محصورا من البحور استعملها الشاعر وبيانها في هذا الجدول التالي :

البحور	المتدارك	المتقارب	الكامل	الوافر	الرمل	البسيط
عدد القصائد	**05**	**11**	**10**	**03**	**02**	**04**
النسبة المئوية %	**14.28**	**31.42**	**28.57**	**08.57**	**05.71**	**11.42**

و انطلاقا من نتائج الجدول السابق يمكننا أن نفصل الحديث عن كل بحر على حدى مع الحديث عن تفعيلة كل بحر وما طرأ عليه من زحافات وعلل و نبدأ ببحر المتقارب.

* بحر المتقارب:

و يستنتج أن بحر المتقارب هو أكثر البحور التي تشغل حيزا كبيرا من قصائد الديوان و نسبة استعماله قـدرت بـ 31.42 %، و تتـراوح هذه النسبة بين عشرة قصائد حرة و قصيدة واحدة عموديـة وسطـوة هذا البحر على القصائد الشعرية في الديوان ليست ظاهرة انفرد بها الشاعـر، إنما هي ميزة

---

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2001 ، ص 108.

يشترك فيها مع جميع شعراء الوطن العربي، والمتقارب هو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (فعولن X 4) ونرد سطوة هذا البحر عند الشاعر إلى ضرورة صار يقتضيها الشعر الحر وهي استخدام تفعيلة واحدة تكون وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص ويتفق مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة الشعرية ذاتـها، لأن الإيقاع يجب أن يكون متماشيا مع الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء نظمه للشعر لكي يعبر عن تجربته الشعورية، ومن الطبيعي أننا نجد اختلافا في الإيقاع بين شاعر وآخر وذلك تبعا لاختلاف المشاعر والتجارب الإنسانية وثرائها، كما أن بحر المتقارب يمتاز بطبيعة ملحمية ، حيث يرتبط ارتباطا عميقا بالإيقاع السريع المتتالي للمنظومات المطولة، كما هو الحال في قصيدة عولمة الحب عولمة النار وهذا بعض منها :

رَأَيْتُ وُرُودًا تُلاَحِقُ عَاشِقَةً جَرَفَتْهَا السُّيُولُ
وَطِفْلاً يُطِلُّ مِنَ الطَّمِيْ يَسْأَلُ عَنْ مَوْعِدِ الدَرْسِ

سَيِّدَةً تَخْتَفِي فِي الذُّهُولِ
وَأَنَا شَاعِرٌ يَجْتَبِي زَمَنًا مِنْ رَمَادٍ ..
وَ يَجْدِلُ أَوْجَاعَهُ مِنْ حَدِيثِ الفُصُولِ
لِمَنْ أُغْنِيَاتِي ؟
لِمَنْ كُلّ هَذِي المَسَافَاتِ فِي الجُرْحِ ..
مَاذَا عَسَى العَاشِقَاتِ تَقُولْ ؟
لِمَنْ دَمْعَةٌ سَقَطَتْ مِنْ غُيُومٍ عَلَى حَيِّنَا ..
وَ لِمَنْ شَهْقَةُ الرُّوحِ وَ السِّنْدِيَانْ ؟
لِمَنْ فَاتِحَاتُ المَدَى ..
فَالحَكَايَا تَطُولُ
صَبَاحَ الأَحَدْ
رَأَيْتُ المَدِينَةَ أَكْثَرَ حُزْنًا
وَ فِي كُلِّ عَيْنٍ تَنَامُ عَصَافِيرُ هَذَا البَلَدْ
رَأَيْتُ دَمِي مُطْفَأً كَالسَّجَائِرِ فِي كَفِّ أُمٍّ (1)

---

(1) الديوان، ص49،50 .

رَأَيْتُ الجَرَائِدَ مُتْعَبَةً بِالتَّعَازِي
بَكَيْتُ هَذَا البَلَدَ (1)

و لعل القارئ لاحظ هذا التراوح بين الطول والقصر في أسطر القصيدة، وإنما هذا ينم عن امتداد التجربة و عمقها الضارب في جذور الحياة المليئة بالخبرات و التجارب الإنسانية، وقد صور لنا الشاعر صورة الوطن الجريح المثقل بمشاعر الأسى والشدة فجاءت الصورة دلالة على عمق الأصالة والهوية الوطنية.

* تفعيلة المتقارب:

لقد ورد المتقارب في قصائد الديوان بتفعيلة مكررة (فعولن X 4)، إلا أن هذه التفعيلة قد جرت عليها زحافات وعلل لغاية شعرية و ضرورة عروضية و التي سنفصل الحديث عنها في هذا الجدول :

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
فَعُولُنْ 0/0//	1/ الزحافات : أ- زحاف القبض : و هو حذف الخامس الساكن و بذلك تصبح التفعيلة بهـذا الشكل : فَعُولُ /0// 2/ العلل : أ- علة القصر : و هو حذف ساكن السبب الخفيف و إسكان متحركه و بذلك تصبح التفعيلة : فَعُولْ 00// ب- علة الحذف:وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح بهذا الشكل : فَعُو 0// ج- علة البتر : و هو حذف السبب الخفيف و آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله لتصبح التفعيلة : فَعْ 0/

(1) الديوان، ص49،50.

ويلحظ أن الشاعر قد استنفذ كل الزحافات والعلل التي يمكن أن تطرأ على هذه التفعيلة مما لعب دورا كبيرا في تسارع وتيرة الإيقاع في القصائد .

*** بحر الكامل:**

لقد سيطر بحر الكامل على أجواء قصائد الديوان بجملة ست قصائد حرة وأربع قصائد عمودية من بين خمس وثلاثين قصيدة بنسبة تقدر بـ 28.57 % وكما هو الحال في بحر المتقارب، فالكامل أيضا يعد من البحور التي يشترك فيها أغلبية شعراء الوطن العربي حيث تقدر نسبة تكراره عند هؤلاء بما يفوق 18.06 % من جملة تكرار الأوزان الخليلية، كما أن هناك ميزة يوفرها بحر الكامل لأنه من البحور الصافية السلسلة ذات التفعيلة الواحدة المكـــررة (متفاعلن X 3) والسريعة الإيقاع ذلك لقدرته على ضبط المعاني وترويضها و بالتالي نقلها إلى أبلغ صورها و أعظم دلالاتها، إلا أن هذه القدرات لا يوفرها البحر وحده بل للشاعر أيضا دور في ذلك فهو " الذي يبرز مهارة خاصة في تطويع البحور لطبيعة مضامينه "[1]، كما أن معظم قصائد الديوان المنظومة على

وزن الكامل جاءت كلها على وتيرة واحدة مع اختلاف موضوعاتها و تنوعها إلا أنها تعمل كلها على إبراز حقائق و أفكار معينة يتتبعها الشاعر ويطرحها بأسلوب السرد والحوار والترابط المنطقي للأحداث، وبذلك تكون درجة الانفعال متساوية في حدتها من بداية القصيدة إلى نهايتها مع انسجام بين اللغة الشعرية والوزن بشكل مرن مما يخلق تفاعل بين عناصر التجربة الشعرية، فانسابت الكلمات وتدفقت المشاعر الإنســـانية مع تدفق إيقاع الكامل وتفعيلة متفاعلن، التعبر عن المشاعر الجارفة والأحاسـيس الفياضة مثل هذه المقاطــع من قصيدة "محنة الطاهر يحياوي" والتي يقول فيـها الشاعر:

كُنَّا ثَلاَثَهْ
مَشْفَى تَهَرَّأَ مِنْ مَوَاجِعِهِ أَثَاثَهْ
كُنَّا نُقَاوِمُ مَا تَبَقَّى مِنْ نُعَاسٍ
فِي الوُجُوهِ المُشْرَعَهْ
هَلْ دَمْعَةٌ مِنِّي تُعِيدُكَ لِلأَحِبَّهِ
هَلْ قَصِيدَةُ شَاعِرٍ تَكْفِي
لِتَغْيِيرِ الفُصُولِ الأَرْبَعَهْ

---

(1) ممدوح عبد الرحمن، المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1994 ، ص 110.

هَلْ أُغْنِيَاتُ الشَّوْقِ تَكْفِي كَيْ تَذُوبَ مَوَاكِبُ العُشَّاقِ
فِي كَأْسِ النُّجُومِ المُتْرَعَهْ
هَلْ أَنَا أَكْفِي لِأَحْمِلَ عَنْكَ أَعْبَاءَ اللَّيَالِي ..
آهٍ مِنْ تِلْكَ اللَّيَالِي المُوجِعَهْ (1)

*** تفعيلة الكامل:**

ورد الكامل في قصائد الديوان بتفعيلة مكررة (فعولن X 3) و قد جرت عليها بعض الزحافات والعلل لغاية شعرية أو ضرورة عروضية وهي كالآتي في هذا الجدول :

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
	1/ الزحافات : **أ- زحاف الإضمار: و هو تسكين الثاني المتحرك فأصبحت**

مُتَفَاعِلُنْ 0//0///	التفعيلة بهذا الشكل : مُتْفَاعِلُنْ 0//0/0/ ب- زحاف الوقص: و هوحذف الثاني المتحرك فأصبحت التفعيلة بهذا الشكل : مَفَاعِلُنْ 0//0// 2/ العلل : أ- علة التذييل: و هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع و تصبح التفعيلة : مُتَفَاعِلاَنْ 00//0/// ب- علة الترفيل : و هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع لتصبح التفعيلة بهذا الشكل : مُتَفَاعِلاَتُنْ 0/0//0/// ج- علة القطع : و هو حذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله لتصبح التفعيلة : مُتَفَاعِلْ 0/ 0///

(1) الديوان، ص 87 .

ويلحظ أن الشاعر قد استعمل كمًا لابأس به من الزحافات و العلل في قصائد الديوان مما ساهم في تسارع وتيرة القصائد الإيقاعي في بعض الأحيان،و أحيانا أخرى ساهم في بسط نوع من الرتابة في التسلسل السطري لتلك القصائد والتي يفرضها ترابط الموضوع .

*** بحر المتدارك:**

ثالث بحر استعمله الشاعر هو بحر المتدارك والذي يحتل نسبة 14.28% من مساحات الديوان، وهو لا يختلف عن شعراء جيله من الشعراء الجزائريين الذين تسيطر على قصائدهم تفعيلة المتــدارك وخاصة القصائد الحرة وذلك لما يوفره لهم هذا البحر من خصائص تساعدهم على نظم قصائدهم، ومن بينها سهولة نظم الشعر على هذا البحر كذلك لخفة تفعيلاته وسرعة إيقاعها المواكب لإيقاع العصر السريع، إضافة إلى كون ألفاظه تخرج بشكل مرن وانسيابي مما تخلق انسجاما مع الوزن وبشكل ميسور فيجعله - أي الوزن – منساقا لها طوعا دون مكابدة أو عناء .

ولقد تلاعب الشاعر بتفعيلة هذا البحر أيما تلاعب، فكانت الأسطر الشعرية مرة تطول ومرة تقصر بحسب ما يقتضيه المعنى والشعور المصاحب له في كل شكل من أشكال التغيير الذي وقع على التفعيلة، والمتدارك من أكثر البحور سرعة و خاصة إذا كانت مخبونة و هذا ما عرف بالخبب، و سرعة إيقاع هذا البحر خاصية من الخصائص التي استفاد منها شعراؤنا المعاصرون للتعبير عن مشاعرهم و مشاغلهم بشكل سريع وإيقاع خفيف تطرب له الآذان، كما يتسرب المعنى إلى نفوس المستمعين بشكل أكبر، وهذا الإيقاع السريع هو ما يفرضه عليهم إيقاع العصر و العولمة التي باتت مسيطرة في زماننا مما يفرض هذا النمط التسارعي، ومن القصائد التي جاءت على هذا البحر قصيدة شاهد، الأخضر فلوس، الغليون، النهر وهذه قصيدة الغليون نموذجا عن البحر المتدراك حيث يقول الشاعر:

أَقْعَى تَتَرَنَّحُ مِنْ عِبْءِ المِزْمَارِ
تَتَرَاقَصُ مِنْ فَوْضَى الدُّخَانِ الأَشْيَاءْ
مِثْلَ القِدِّيسِ تُحَاصِرُهُ الكَلِمَاتُ المَهْوُرَةِ بِالأَنْوَارِ
تَغْتَسِلُ الآيَاتُ بِضَوْءِ المَاءِ
الشِّعْرُ دُوَارْ
وَالشَّاعِرُ حَفَّارُ قُبُورِ الكَلِمَاتْ (1)

---

(1) الديوان، ص 08 .

العَاشِقُ مَاتْ
لَمْ يَبْقَى سِوَى الغُلْيُوْنْ يَعُبُّ الحُزْنَ
وَ يَشْرَبُ مَاءَ النَّارْ (1)

و ما ساعد على هذا الإيقاع الخفيف هو انتهاء كل أسطر القصيدة بسكون ماعادا سطر واحـد و هو ما قبل الأخير و ذلك لضرورة عروضية .

* تفعيلة المتدارك :

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
	1/ الزحافات : **أ- زحاف الخبن: و هو حذف الثاني الساكن في التفعلية لتصبح بهذا الشكل : فَعِلُنْ**

	0/// **2/ العلل :** **أ-علة الترفيل: و هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع و تصبح التفعيلة :** **فَاعِلُنْ** **فَاعِلاَتُنْ** **0//0/** **0/0//0/** **ب- علة التذييل : و هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع لتصبح التفعيلة بهذا الشكل:** **فَاعِلاَنْ** **00//0/** **ج- علة القطع : و هو حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله لتصبح التفعيلة :** **فَعْلُنْ** **0/0/**

و قد خدمت هذه الزحافات و العلل التطور الإيقاعي و الدلالي في القصائد الموزونة على بحر المتدارك، مما ساهم في تراسل حركاتها و انسياب كلماتها و تعاضد معانيها .

(1) الديوان، ص 08 .

* بحر البسيط :

و البحر التالي في تشكيلة بحور الديوان هو بحر البسيط وهو من البحور المركبة المتكونة من تفعيلتين متتابعتين (مستفعلن فاعلن 2X) ويشغل من الديوان مساحة تقدر نسبتها 11.42% ولطالما حظي هذا البحر باهتمام كبير عند الشعراء قديما وحديثا، ولقد شغل مساحة أربع قصائد من الديوان عبر به الشاعر عن أغراض متعددة منها الغزل في قصيدة " يا زهرة الروض " و تهويمة من تهويمات العشق الوطني الذي يعبر عن حب الوطن المغروس في أعماق تاريخ العشق الأبدي الراسي كَرُسُوْ جبال الأوراس فخلق بعشقه قصيدة "تهويمات عاشق أوراسي " ثم قصيدتي " شيء من الوجد " وقراءة " التي تصور كل منهما رؤية من رؤى الشاعر وأفكاره الدفينة التي يخرجها إلى النور على شكل نفحات إيقاعية تغرقنا معها في بحر التأمل و الخيال .

و في اختيار الشاعر لهذا البحر بالذات كانت رغبة منه في الارتداد إلى الماضي، والحنين إلى كل ما يشده إلى الجذور العروضية الخليلية والهروب والتنفس قليلا من ضغط العصر وشدة السرعة في كل شيء كما هي الأوزان السريعة ذات التفعيلة الواحدة .

و لقد ظل البسيط حبيس القصائد العمودية عند شاعرنا أين تشيع فيها دلالة الحزن لأنها ترد في ظل نغماته المتثاقلة الخطى والإيقاع البطئ الذي يمتص كل مشاعره الحزينة و الدفينة و يكفل رنة هذا الطقس الجنائزي، و الذي ظهر لنا في قصيدة شيء من الوجد قال الشاعر :

شَيْءٌ مِنَ الوَجْدِ .. لاَ رُوحٌ وَلاَ رَاحٌ
وَ الصَّحْبُ – مِنْ صَحْوِهِمْ – نَادَيْتُهُمْ رَاحُو
فَتَحْتُ قَبْرًا تَرَاءَتْ زَهْرَةٌ وَ دَنَتْ
عُصْفُورَةٌ وَ بَقَايَا الصَّحْبِ أَشْبَـــاحُ
أَطُلَّ مِنْ دَمْعَتِي الحَفَّارُ قُلْتُ لَــهُ
أَيْنَ اَلْـ.. بَكَى نَدَمًا لَكِنَّ ُهْم صَاحُـــوا
كَانُوا وُرُودًا سَلُوا صَدْرِي يُجِبْ وَ يَدِي
هَا أَمْسَكَتْ بِطُيُوفٍ .. وَ المَدَى سَــاحُ
أَحْنَيْتُ رَأْسِي رَمَادُ الصَمْتِ يَلْبَسُنِي
فَالعُمْرُ بَابٌ .. وَ صَبْرُ المَرْءِ مِفْتَــاحُ (1).

---

(1) الديوان، ص74

أما غرض الغزل فظهر في قصيدة " يا زهرة الروض" التي قال فيها :

يَا زَهْرَةَ الرَّوْضِ هَلْ شَمْسٌ فَتَفْضَحُنِي
لَوْ أَنَّ لِي قَمَرًا ،، أَطْفَأْتُ اَفْلاَكِي
أَنْتِ التِّي هَيَّجَتْ رُوحِي مَفَاتِنُـــهَا
وَ أَيْقَظَتْ فِي فَمِي آيَاتَ إِدْرَاكِي
كُونِي كَمَا شِئْتِ – إِمَّا شِئْتِ – فَاتِنَتِي
إِنْ قُلْتِ هَاتِ كَذَا ؟ قَالَتْ يَدِي هَاكِ (1)

و من مظاهر العشق البارز في الديوان هي قصيد "تهويمات عاشق أوراسي" الطاغية بمشاعر التجذر الروحي في عمق الوطن و الانتماء العريق و الأصيل للأمة العربية الإسلامية و الانتفاض على كل مظاهر الظلم و الخراب و الدمار يقول فيها الشاعر :

وَجْهَانِ يَا عِزَّةَ الصَّارُوخِ – مَقْبَرَةٌ
تَقُولُ أَهْلاً .. أَجَيْشٌ ذَاكَ أَمْ وَرَقُ ؟
المَاءُ أَضْحَى رَمَادًا .. نَخْلَةٌ طَلَعَتْ
مِنْ عَاشِقَيْنِ دَمًا وَ الحُلْمُ يَحْتَرِقُ
يَاطَالِعِينَ مِنَ الأَوْهَامِ مِنْ وَجَعٍ
مِنْ بُومَةٍ صَرَخَتْ لِلثَّأْرِ .. يَا عُنُقٌ
لِمَ تَبْعَثُونَ نُفَايَاتَ الدَّمَارِ ؟ فِيَا
عُرْسَنَا المُرُّ .. جَنْيَ المَجْمَرِ الحُرُقُ ؟
تَجَذَّرَتْ لَعْنَةٌ حَمْقَى.. وَ دَالِيَةٌ
وَ دَوْلَةٌ نَحْوَ عَرْشِ النَّارِ تَسْتَبِقُ (2)

---

(1) الديوان ، ص 71.
(2) المصدر نفسه، ص 92.

*** تفعيلة البسيط:**

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
مُسْتَفْعِلُنْ **0//0/0/**	**1/ الزحافات :** **أ- زحاف الخبن: و هو حذف الثاني الساكن في التفعلية لتصبح بهذا الشكل : مُتَفْعِلُنْ** **0//0//** **ب- زحاف الطي : و هو حذف الرابع الساكن و تصبح التفعيلة بهذا الشكل : مُفْتَعِلُنْ** **0///0/**

فَاعِلَنْ 0//0/	1/الزحافات : أ-زحاف الخبن : فَعِلُنْ 0/// 2/ العلل : أ/علة القطع : و هو حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله لتصبح التفعيلة : فَاعِلْ 0/0/

و قد اقتصر الشاعر على هذه الزحافات فيما يخص تفعيلة البسيط ، مع قلة ورود العلل فيه كما هو ملاحظ في الجدول السابق ، و نكتفي بهذا القدر من البحور حيث ركزنا على الأكثر استعمالا في الديوان و لم أتطرق بذلك إلى الحديث عن بحري الرمل و الوافر لقلة استعمالهما في قصائد الديوان، حيث تصل نسبة الوافر إلى 08.57 % و نسبة الرمل إلى 05.71%.

و كوقفة ختامية على البحور و التفاعيل العروضية،فإننا نلاحظ ضآلة الاشتغال العروضي لقلة الاستثمار للأوزان الخليلية في ديوان عولمة الحب عولمة النار و الذي تنوعت قصائده بين حرة و عمودية بمعدل اثنى عشرة قصيدة عمودية بنسبة 34.28% و ثلاث وعشرون قصيدة حرة بنسبة 65.71%، و أجد الاختلاف الأول هو ضآلة عدد القصائد العمودية، و سيطرة القصائد الحرة.

و أما عن البحور الشعرية فقد سيطرت البحور التالية : المتقارب في احدى عشرة قصيدة بنسبة 31.42% و الكامل بعشرة قصائد بنسبة 28.57 % وتلاه المتدارك في خمس قصائد بنسبة 14.28 % أما البسيط فقد احتل المرتبة الرابعة في أربع قصائد بنسبة 11.42 % و أخيرا الوافر بثلاث قصائد بنسبة 08.57% و الرمل بقصيدتين بنسبة 05.71 %.

أما فيما يخص الزحافات والعلل التي طرأت على التفاعيل السابقة فذلك وقع " لأهمية خاصة،لأن الزحاف يرتبط بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد إلى توصيل ذلك عبر فاعلية الزحاف التي تعمل على اختصار عدد الأصوات و اختزال الزمن في أقل مدة، إذ كلما اشتد الانفعال إلا و كثر الزحاف[1].

ب) التداخل بين البحور:

إن كل البحور التي أحصيناها في هذا الديوان جاءت صافية الأوزان ماعدا ثلاث قصائد جاءت متواشجة الأوزان و هي موضحة في هذا الجدول :

عنوان القصيدة	نوع المواشجة الوزنية
رؤيا	متقارب + متدارك
عولمة الحب عولمة النار	متدارك + متقارب
غيمة للصمت	وافر + كامل

أما التداخل بين البحور فقد ظهر في ثلاث قصائد حرة، و هي (رؤيا، عولمة الحب عولمة النـار، غيمة للصمت)، ولقد اتفقت القصيدتان الأولى والثانية في نوع المواشجة الوزنية وهو اجتماع بحر المتقارب والمتدارك، أمـا قصـيدة غيمـة للصـمت فقد تداخل فيهـا بحـرا الـوافر والكامـل، إلا أن التداخل بـين البحـور فـي قصـيدتي رؤيـا وعولمة الحب عولمة النار لم يظهر بكثرة لأننا نجد الانتقال من بحر إلى آخر يقع على سطر واحد وما يلبث حتـى يعود الإيقاع إلى تفعيلات بحر آخر، ومثال ذلك :

---

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 94.

أَتَنَفَّسُ مِنْ رِئَةِ الْكَلِمَاتْ
///0// /0 /// 0/// 00 **فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ**
وَ تَخْنُقُنِي هَذَأَةُ الصَّمْتِ
//0/// /0//0 /0// 0/ **فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَ**
أَقْتَاتُ مِنِّــي
0/0//0/0/ **عُولُنْ فَعُولُنْ**
وَمِنِّي يَكُونُ الْفُتَاتْ (1)
00//0/0//0/0// **فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ**

يسير السطر الأول على إيقاع المتدارك، بينما تسير الأسطر الأخرى على إيقـاع المتقـارب، وهذا الانتقال ناتج عن موقف الشاعر إزاء قضية من قضايا العصر الراهن وهي ما يسمى بالعولمة التـي ثـار الآلاف سـاخطا و

رافضا لها في بعض المناطق مثل (سياتل و جنوة والدوحة) وذلك أيضا موقف الشاعر من الأوضاع المتأزمة التي عاشها الوطن ومظاهر الاضطراب وعدم الأمن والاستقرار، فجاء السطر الأول ذا إيقاع سريع ومتقطع (فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ) نتيجة لتوتر نفسية الشاعر وعدم استقراره فعبر عن ذلك بإيقاع سريع التنقل رغبة منه في تغير الأوضاع من الأسوأ إلى الأحسن و ورود كلمة (أتنفس) تصور لنا إيقاعات بحر المتدارك وهي تنتقل من تفعيلة إلى أخرى وكأنها في حالة شهيق و زفير لينتقل بعد ذلك إلى بحر آخر وهو المتقارب وتفعيلاته (فعولن 4x) ليبدأ الإيقاع السريع في التباطؤ شيئا فشيئا لينتقل من تفعيلة (فعلن) الخفيفة المختزلة للزمن إلى تفعيلة (فعولن) الممتدة الزمن، وبذلك فلم يكن هذا التغير المفاجئ في الإيقاع مجرد ترف أو زيادة لا طائل منها، وكذلك الأمر بالنسبة لقصيدة " رؤيا " كان التداخل فيها بين بحر المتقارب والمتدارك، ظهر ذلك في الأسطر الآتية:

قال الشاعر :

قَدِيمًا

0/0// **فَعُولُنْ**

---

(1) الديوان، ص41.

كَانَ الْعَالَمُ ذَرَّةَ رَمْلٍ

/0/0///0///0/0/0/ **فَعْلُنْ فَعْلُ فَعُولُ فَعُولُنْ**

تَتَوَهَّجُ فِي مَلَكُوتِ الرُّوحْ

///0// /0 00/ 0/0/// **فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ**

تَتَنَزَّلُ مِنْ عَرْشِ الرُّوْيَا لُغَةَ الأَوْثَانْ [1]

///0// /0 /0/0/ 0/0 00/0/0/// **فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلْ**

و كثيرا ما يجتمع البحران (المتقارب و المتدراك)، وذلك لمرونتهما وسهولة الانتقال من تفعيلة المتقارب إلى تفعيلة المتدارك أوالعكس، وهذا عائد لدورانهما في دائرة عروضية واحدة تسمى دائرة المتفق، وهي دائرة يتكون منها بحران فقط هما المتقارب والمتدارك، فإذا بدأنا من وتد مجموع فسبب خفيف كان لنا بحر متقارب الذي وزنه (فعولن x 4)، وإذا بدأنا من سبب خفيف فوتد مجموع فإننا نحصل على بحر المتدارك الذي وزنه (فاعلن x 4) .[2]

أما التداخل الأخير بين البحور فقد وقع بين بحر الوافر والكامل في قصيدة "غيمة للصمت" التي قال فيها الشاعر :

عَلَى جَمْرِ المَسَافَةِ كُنْتُ أَمْشِي

//0 /0/0 //0// /0/ /0/0 **مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ**

وَحِيدًا

0/0// **مُفَاعِلْ**

كُنْتِ مَمْلَكَتِي

0///0//0/ **تُنْ مُفَاعَلَتُنْ**

---

(1) الديوان ، ص82.

(2) عبد العزيز عتيق، علم العروض و القوافي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط2 ، 1987، ص 196.

وَكَانَ الصَّمْتُ عَرْشِي

//0/ /0/0 /0// 0/0/ **فَعُولُنْ فاعلاتن**

مِنْ أَلْفِ عَامٍ

/0 /0//0/ 0/ **متفاعلن مت**

كَانَ يَسْكُنُنِي الْوَجَعْ

/0/ /0/// 0//0 **فاعلن متفاعلن**

تَمْضِي السَّمَاءُ إِلَى نِهَايَتِهَا

/0/ /0//0 //0//0/// 0/ **متفاعلن متفاعلن متفا**

وَ تَطْلَعُ مِنْ أَقَاصِي الرُّوحِ

/0/ 0 //0/ 0/ //0// **علن متفاعلن متفاع**

أَسْرَابُ الْبَجَعْ (1)

/0/0/0/ 0// **لن متفاعلن**

ما يلحظ من خلال هذه الأسطر وبعد تقطيعها عروضيا واستخراج تفعيلاتها، هو وجود تداخل بين بحري الوافر والكامل، حيث تسير الأسطر الأربعة الأولى على إيقاع بحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) لتنتقل في الأسطر الخمسة الأخيرة إلى تفعيلة الكامل (متفاعلن x 3)، والانتقال بين هذين البحرين يتم بسهولة و بكل مرونة لأنهما يقعان في دائرة عروضية واحدة وهي دائرة المؤتلف.

وأخيرا:فإن الحديث عن التداخل بين البحور، أوما يمكن تسميته بالتنويع الموسيقي أحال القصيدة إلى "سمفونية متنوعة الإيقاعات، وهذا لا يمكن، بأية حال، أن يعد ترفا في الشعر وإنما يبرره الموقف الشعوري"[2].

---

(1) الديوان ، ص 18.

(2) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 110.

3/ القافية:

وردت لفظة "قافية" في القاموس المحيط وهي مأخوذة من: قفا، و يقال: قفى على أثره بفلان أي اتبعه إياه، كما وردت الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى : **{ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا }**[1]،ومنها قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض[2].

والقافية من العناصر الأساسية و الجوهرية في الشعر، فلا يمكن أن يسمى شعرا إلا باقتران الوزن والقافية معا، فهما من الأهمية الموسيقية في القصيدة العربية، ولذلك يرى ابن رشيق أن "القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، وليس يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية "[3]، " كما تعتبر القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة من الشعر وهي التوازن الصوتي"[4].

ويشير ابن رشيق إلى تعريف الخليل للقافية، فيقول " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله حركة الحرف الذي قبل الساكن"[5]، و من هنا نفهم أن القافية إما تكون كلمة أو بعض كلمة أوكـــلمتين، ونستبين ذلك من خلال ديوان عولمة الحب عولمة النار فقد تكون بعض كلمة مثل قول الشاعر:

رَأَيْتُ النَّاسَ تَرْفُلُ فِي حَرِيـرٍ وَ رُوحِيَ بَيْنَ أَقْبِيَةِ الفَـلاَةِ

و قافيته : **لاَةْ** (/0/0).

وقد تكون كلمة مثل قول الشاعر :

صِدْق الرِّجَالِ مِنَ الشَّهَادَةِ نَبْضُهُ فَالكَوْنُ آمَنَ بِالرِّجَالِ وَ أَقْسَمَا

و قافيته : **أَقْسَمَا** (/0//0).

و قد تكون كلمتين مثل قول الشاعر :

أُرَاوِدُ الشِّعْرَ أَيَّامًا فَتَفْضَحُنِـي عُيُونُ قَافِيَةٍ خَرْسَاءَ لاَ تَثِـقْ

و قافيته : **لاَ تَثِقُ** (/0///0).

و إضافة إلى هذا فلا بد من تساوي القافية تساويا كميا صوتيا في كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة[6].

---

(1) سورة الحديد ، الآية 27.

(2) الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، دار الملايين، بيروت ، لبنان ، د ط ، دت، ج1، ص 1709.

(3) ابن رشيق، العمدة،ج1، ص 135.

(4) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص68.

(5) المرجع السابق، ص 135.

(6) أحمد سليمان ياقوت ، الأوزان الشعرية ، ص 72.

ومن خلال ما تقدم يتضح لي أنّ اجتماع الآراء حول موقع القافية وهو آخر البيت الشعري، وأدق تعريف جاءنا هو تعريف الخليل بن أحمد كما أورده ابن رشيق في كتابه العمدة، وهو نفسه صرح بذلك عندما قال:(ورأى الخليل عندي أصوب).

ونظرا لأهمية القافية فإنها أصبحت تطلق على القصيدة مجازا كما تطلق على البيت الواحد من الشعر[1]، و لا نجد غرابة في هذا لكونها " تختزل كل موسيقى البيت أو السطر الشعريين "[2].

و قد بحث بعض المحدثين فكرة نظم الشعر من دون الارتباط بالقافية وهذا ما سمي فيما بعد بالشعر الحر الذي ظهر على يد نازك الملائكة، وللقافية خمسة ألقاب معمول بها في الشعر وهي :

1-المترادفة : وتنتهي بـ (00) ساكنين و هي مناسبة لإيقاع (فَاعِلاَنْ – مُتَفَاعِلاَنْ – مُسْتَفْعِلاَنْ).

2-المتواترة:وتنتهي بـ(0/0) حركة بين ساكنين وهي مناسبة لإيقاع (مَفَاعِيلُنْ –فاعلاتُنْ-فعلاتُنْ-مفعُولُنْ).

3-المتداركة:وتنتهي بـ(0//0) حركتين بين ساكنين وهي مناسبة لإيقاع(مَفَاعِلُنْ-مُتَفَاعِلُنْ-مُسْتَفْعِلُنْ-فَاعِلُنْ).

4-المتراكبة: وتنتهي بـ(0///0) ثلاث حركات بين ساكنين و هي مناسبة لإيقاع (مُفَاعَلَتُنْ – فَعِلُنْ).

5-المتواكسة: وتنتهي بـ (0////0) أربع حركات بين ساكنين و هي مناسبة لإيفاع (فَعِلَتُنْ) [3].

إن مجموع قصائد الديوان خمس وثلاثون قصيدة منها اثني عشرة قصيدة عمودية، وقد ارتأيت أن أستخرج ألقاب القوافي من القصائد العمودية لأن ذلك يظهر بوضوح فيها مقارنة بالقصائد الحرة،ولطالما نص النقد القديم على إيراد نوع واحد من هذه القوافي في القصيدة الواحدة، إلا أن الشعر المعاصر كسر هذه القاعدة، وأحيانا يجتمع نوعان أو ثلاثة أنواع من هذه القوافي في قصيدة واحدة حرة وليس في نص واحد فقط بل أحيانا يقع ذلك في مقطع واحد [1]، وسنقوم فيما بعد بإجراء عملية انتقائية لأنواع القوافي في بعض القصائد الحرة، أما القصائد العمودية فقد ظهرت لنا النتائج التالية بعد عملية إحصاء لأنواع القوافي فيها:

---

(1) عبد الرحمن تبر ماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط 1،2003، ص 35.

(2) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 134.

(3) أنظر : عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية ، ص 105، و حسن الغرفي ، حركية الإيقاع ، ص 135،136،137.

(4) أنظر: حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 134.

عنوان القصيدة	نوع القافية
1- **تهويمات عاشق أوراسي**	**قافية متراكبة (0///0)**
2- **صلاة للدم**	**قافية متواترة (0/0)**
3- **حجر لمجد الشمس**	**قافية متداركة (0//0)**
4- **استنزاف**	**قافية متراكبة (0///0)**
5- **فرح جنوبي**	**قافية متواترة (0/0)**
6- **شيء من الوجد**	**قافية متواترة (0/0)**
7- **شيئية**	**قافية متداركة (0//0)**
8- **يا زهرة الروض**	**قافية متواترة (0/0)**
9- **قراءة**	**قافية متراكبة (0///0)**
10-**قمر**	**قافية متواترة (0/0)**
11-**أبجدية الغياب**	**قافية متواترة (0/0)**
12-**أسد الزبربر**	**قافية متداركة (0//0)**

ومن خلال هذا الحصاد أستخرج تكرار أنواع القوافي على مستوى القصائد العمودية حيث طغى نوع القافية المتواترة بعدد ست قصائد من مجموع اثني عشرة قصيدة عمودية، ثم تلاها نوع القافية المتداركة والمتراكبة مناصفة بينهما في عدد القصائد المتبقية، حيث ضم كل نوع منهما عدد ثلاث قصائد من مجموع القصائد العمودية، ومن أمثلة القوافي المتواترة في قصائد الديوان قول الشاعر في قصيدة **"صلاة للدم"** :

طَلَعْتُ مِنَ الرُّفَاتِ وَمِنْ رُفَاتِي أَعَدْتُ بِنَاءَ مَمْلَكَتِي وَذَاتِي
نَثَرْتُ عَلَى التُّرَابِ بُذُورَ رُوحِي فَأَيْنَعَتْ البُذُورُ بِلاَ فُرَاتِ
لِأَرْضِ النَارِ ذَاكِرَةٌ تَعَـرَّتْ فَهَزَّ الفَجْرَ أَوْرِدَةَ المَـوَاتِ[1].

قافية متواترة

---

(1) الديوان ،ص95.

كما ظهر هذا النوع من القوافي في قصائد أخرى مثل " فرح جنوبي" :

وَحْدِي كَمَا العَنْقَاءُ أُبْعَثُ مَارِدًا وَيَشُقُّ ذَاكِرَةَ الرَّمَادِ حُلُـولُ
أَتٍ وَ بِيَ نَزْفٌ تَوَزَّعَ أَضْلُعِي وَجَزَائِرِي فُلٌّ بِهَا .. وَنُصُولُ
الجُرْحُ أَكْبَرُ مِنْ شِفَاهِي فَاقْرَأُوا وَجْهِي ..فَوَجْهُ المتْعَبِينَ قُوُولُ[1].

قافية متواترة

و من أمثلة القوافي المتداركة " قصيدة شيئية "يقول فيها الشاعر :

وَلِيَ وَطَنٌ مِنْ دَمِي صُغْتهُ وَحِيدًا أَشُدُّ عَلَى صَمْتِهِ
كَطِفْلٍ أَجِيءُ .. أَنَا جِنْتُـهُ أَنَامُ وَ أَصْحُو عَلَى صَوْتِهِ
وَأَلْمَحُنِي فِي العَرَاءِ فَتًى يُفَتِّشُ فِي الصَّحْوِ عَنْ بَيْتِهِ[2].

قافية متداركة

و من أمثلة القصائد التي جاءت قافيتها متداركة أيضا قصيدة "أسد الزبربر" :

شُلَّتْ يَمِينُ الحَاقِدِينَ بِإِثْمِهِمْ إِنَّ الجَـزَائِرَ لَنْ تَصِيرَ جَهَنَّمَا
يَا سَيِّدًا مَلأَ "الزُّبُرْبُرَ" صَوْتُهُ حِينَ اسْتَرَاحَ المُتْعَبُونَ تَقَدَّمَا
أَقْبَلْت يَوْمَ دَعَتْكَ أَرْضُكَ فَارِسًا وَالقَلْبُ مِنْ نَزْفِ الجِرَاحِ تَوَرَّمَا[3].

قافية متداركة

ومن قصائد الديوان التي جاءت قافيتها متراكبة قصيدة "استنزاف" التي قال فيها الشاعر :

مَوَاعِيدِي مِنَ الفَـرَحِ فَلاَ تَسْتَنْزِفِي قُرَحِـي
وَكُونِي الصَّحْوَ يَا اِمْرَأَةً آرَاهَا الخَمْرَ فِي قَدَحِي
وَكُونِـي إِنْ أَرَدْتِ أَنَـا وَقَوْسًا ذَابَ فِي قُزَحِ[4].

} قافية متراكبة

---

(1) الديوان ،ص 79، 78.
(2) المصدر نفسه ،ص 72.
(3) المصدر نفسه،ص 146.
(4) المصدر نفسه، ص 81.

كما نمثل لهذا النوع من القوافي بقصيدة " قراءة "وبهذا النموذج :

جَزَائر الحُبِّ لِي .. وَ النَّاسُ هَا جَنَحُوا لِلْعِشْقِ..يَسْكُبُنِي مِنْ فَيْضِهِ القَدَحُ
قَرَأْتُ فِي أَعْيُنِ السُّمَارِ قَافِيتِـــي وَمِنْ مَنَابِتِ قَلْبِي يَطْلَعُ الفَرَحُ
أَبُوحُ بِالسِّرِ لِلأَقْدَارِ .. لِي وَ لَكُـــم -وَلاَتَ حِينَ– فُؤَادُ المَرْءِ يَنْفَتِحُ[2].

} قافية متراكبة

و السبب في عدم اعتمادي للقصائد الحرة في إحصاء أنواع القوافي هو كثرة ورود التدوير فيها،وهو ما يسبب هدمًا للقافية وتحولها إلى عنصر إيقاع داخلي، كما أن تعدد القوافي في القصيدة الواحدة وارد بكثرة في الديوان، وأحيانا يتم استبدال القافية بالوقف، فهذه من الأسباب التي جعلتني أتحرز من القصائد الحرة، ذلك لأنه " كلما خرق الشعر الصفة الرجوعية بالاقتراب من النثر، نجد دور القافية يتقلص شيئا فشيئا "[3]، ولكن مع ذلك فإن الشعر الحر لا يهمل دور القافية في موسيقى القصيدة وإنما تتخذ فيه القافية شكلا أصعب من شكلها في الشعر العمودي، ولكن على الرغم من الأسباب السابقة إلا أني حاولت استخراج بعض النماذج من القصائد الحرة ذات القوافي المترادفة والمتواترة والمتداركة.

أما المترادفة فتمثلت في قول الشاعر في قصيدة "ريحانة للدم" :

فَإِنَّنِّي حَتْمًا أَكُونْ
اللَّيْلُ أَشْبَهُ مَا يَكُونُ بِلاَ إِنْتِهَاءْ

} قافية مترادفة

وَالأَرْضُ أَصْغَرُ مِنْ شِفَاهِ الأَنْبِيَاءْ (4)

كما قال في قصيدة "محنة الطاهر يحياوي" :

أَظُلُّ مِنْ حُجُبِ السَّمَاءِ
وَأَظَلُّ أَحْلُمُ فَالفَرَاشَاتِ الجَمِيلَةِ فِي المَسَاءْ } قافية مترادفة
صَوْتِي تُوَزِّعُهُ الجِهَاتْ (4)

---

(1) الديوان ، ص131.
(2) حسن الغرفي ،حركية الإيقاع ،،ص 134.
(3) المصدر السابق، ص 20.
(4) المصدر نفسه ، ص20.

لاحظت أن نوع القوافي المترادفة غير وارد في القصائد العمودية، و من جهة أخرى أجده متوفر بكثرة في القصائد الحرة، و يكون موزعا بشكل غير منتظم أحيانا في مقطع مكون من سطرين إلى ثلاثة أسطر،وأحيانا أخرى أجده في سطر شعري واحد .

أما نوع القوافي المتداركة في الشعر الحر، فقد وجد في قصيدة "ماجدة " على الشكل التالي :

سَأَجْدِلُ مِنْ كُلِّ حَرْفٍ سَنَا
وَ مِنْ كُلِّ أُغْنِيَةٍ مَوْطِنًـا
خُذِي وَقِّعِي } قافية متداركة
وَقِّعِي
وَقِّعِي لِي هُنَـا (1)

وبـذلك أكـون قـد قمـت بإحصـاء أربـع أنـواع مـن القـوافي و هـي: المتـواترة، المترادفـة ،المتراكبـــة والمتداركة، و كان ذلك في القصائد العمودية و الحرة على قلة هذه الأخيرة و ذلك راجع للأسباب التي ذكرت آنفا، و لكن على الرغم من قلتها إلا أنها قد أتاحت على مستوى الوزن و الروي تنوعا و انتقالا يتحرى فيه تفادي الرتابة و الملل من التكرار في نوع القافية الذي يحصل في القصائد العمودية .

و من خلال ما سبق يظهر لـي التنـوع فـي استخدام القوافي من قبل الشـاعر و هذا يدل علـى مقدرة فنيـة ووعي عروضي، و لم يظهر لي ورود النوع الأخير من القوافي و هو القافيـة المتكاوسـة، و لعل السبب فـي ذلك راجع لانتهاء القافية فيها بتوالي أربـع متحركـات بين سـاكنين (0////0)، و هذا النـوع انعدم فـي قصـائد الـديوان تماما، و هذا يعني أن الشاعر و ينتقي ألفاظـه الموزونـة التـي لهـا وقع و خفـة فـي الحركـة و الإيقـاع، " وذلك أن وجود أربع متحركات بين ساكنين يحدث نوعا من الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة"[2]

---

(1) الديوان ، ص 15.

(2) حسن الغرفي ،حركية الإيقاع ،ص 138.

و كما أن للقافية ألقابا مثل ما علمنا سابقا فإن لهـا أنواعًـا أيضـا، أمـا الألقـاب فلهـا علاقـة بـالوزن و حـرف الروي، أما الأنواع في القوافي فهي التي تكون بينها و بين القوافي الأخرى علاقة تجمعهما، و تتمثل أنواع القوافي في ما يلي :

1/القافية المزدوجة (AA BB CC DD) : و هي التي تتحد في كل بيتين متتاليين.

2/القافية المتعامدة أو المتقاطعة (AB AB) : و هي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثـاني مع الرابع .

3/القافية المتعانقة (Ab bA) : و تكون قافية السطر الأول مثل الرابع و الثاني مثل الثالث .

4/القافية المثلثة (AA b CC b) : و تكون قافية السطر الثالث مثل السـادس علـى حين تتفق القافيـة فـي الأول و الثاني و الثالث و الرابع [1].

و عنـدما درسـت أنـواع القـوافي المسـتعملة فـي الـديوان لاحظـت وجـود ثلاثـة أنـواع، وهـي :المزدوجـة والمتعامدة و المتعانقة، أما القافية المثلثة فلم نجد لها أثرا في الديوان، و السبب فـي ذلك يرجـع إلـى أن هذا النـوع يكون في السداسية، و هذا الشكل لم يعتمده الشاعر في ديوانه.

أ) القافية المزدوجة : ومن أمثلتها قول الشاعر :

لِلْسِّجْنِ بَابٌ يَــطُلُّ عَلَى مَحْكَمَــهْ **A**

لُغَـتِي مُبْهَمَــهْ A
إِذَا قِيلَ أَخْــطَاَ قَاضٍ " بِلِيمَــا " B
تَسِيرُ إِلَى مَوْتِهَــا " هِيرُوشِيمَــا " B
وَ كُنْتُ عَلَى سِـدْرَةِ الأَنْبِيَــاءِ أَدُورْ C
وَ المَرَايَا طُيُورْ [2] C

و قد ذكرت آنفًا أن القافية المزدوجة تتحد في كل بيتين متتاليين و هذا ما توضحه لنا الأسطر المذكورة، حيث وردت في آخر السطرين الأولين كلمتا (محكمه – مبهمه) حيث انتهيا بروي واحد، كذلك الحال بالنسبة للسطرين الثالث و الرابع المنتهيين بقافية واحدة في كلمتي (بليما – هيروشيما)، أما السطرين الأخيرين انتهيا بكلمتي (أدور – طيور)، حيث اتفق رويهما على حرف الراء، و لهذا سميت بالقافية المزدوجة و ذلك لتوحد كل بيتين بقافية و روي مشترك.

---

(1) عبد الرحمن تبر ماسين، البنية الإيقاعية، ص 106،107.
(2) الديوان ، ص 61، 60.

ومن أمثلة القافية المزدوجة أيضا قول الشاعر :

لَيْسَ لِي أَجْنِحَــــــــهْ A
وَ طَنِي سَاحَةٌ لِلْجَنَازَاتِ وَالأَضْرِحَــهْ A
أَنَا طَائِرٌ أَتْعَبَتْهُ النُّجُومُ فَمَــــاتْ B
أَتَنَفَّسُ مِنْ رِئَةِ الصَّمْتِ وَ الكَلِمَاتْ [1] B

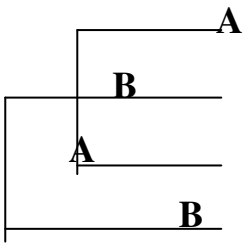
إن المثال الثاني يعتبر حركة توالي و تعاقب لثنائيات متفقة الروي في كل سطرين، فجاءت الثنائية الأولى موحدة الروي و هو (الهاء) في كلمتي (أجنحه – أضرحه)، و الثنائية الثانية اتفقت في حرف (التاء) في كلمتي (مات – كلمات)، و هذا التعاقب في القافية أو الروي تبعه تعاقب و توالي للأحزان والانكسارات،وذلك بسبب الأحقاد و الحروب التي تعيشها الشعوب فأصبح الفرد كالطائر المنكسر الجناح يبحث عن مأوى ومكان يحميه فلا يجد سوى الموت و الأضرحه و الجنازات و القبور و المجامر، ثم يستطرد قائلا :

أَنَا طَائِرٌ أَتْعَبَتْهُ النُّجُومُ فَمَــاتْ .

و النجوم يعني بها الشاعر الشرارات المتلألئة من الرصاص المتتابع الذي قضى على الطائر فأرداه قتيلا، فحركة التعاقب كانت في القافية و الروي كما ظهرت في تتابع الأحزان و الانكسارات كما عبر عن هذا التعاقب شعور القارئ بوجود حركة متوالية من الرصاص المدوي المتعاقب الطلقات و الذي عبر عنه بالنجوم .

ب) القافية المتعامدة(المتقاطعة):

أما هذا النوع من القوافي فيكون باتحاد قافية السطر الأول مع الثالث، و الثاني مع الرابع، و تكون على شكل (AB AB)، ولقد ظهر هذا النوع بكثرة في الديوان و لعل السبب يرجع لاستصاغة الأذن واستحسانها عند سماع هذا الإيقاع المتناوب، ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة الغليون :

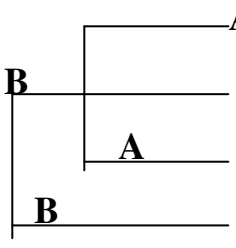


أَفْعَى تَتَرَنَّـــحُ مِنْ عِـــبْءِ المِزْمَـــارْ
تَتَرَاقَصُ مِنْ فَوْضَى الدُّخَـــــانِ الأَشْيَاءْ
مِثْلَ القِدِّيسِ تُحَاصِرُهُ الكَلِمَاتُ المَمْهُورَةُ بِالأَنْوَارْ
تَغْتَسِلُ الآيَاتُ بِضَـــوْءِ المَـــاءْ (2)

(1) الديوان ، ص 42.
(2) المصدر نفسه، ص 08.

يلحظ في هذا المثال تناوب نظام (AB) على هذه الأسطر الأربعة حيث انتهى كل من السطر الأول والثالث بكلمتي (المزمار – الأنوار) فكان بذلك اتحاد بينهما في القافية وحرف الروي، كما اتحد السطران الثاني والرابع في القافية التي وردت في كلمتي (الأشياء – الماء) و في الروي أيضا، و هذه الحركة في تناوب الإيقاع تشبه حركة المد و الجزر للبحر فأحدثت نوعا من النغم الموسيقي المصاحب للإيقاع مما زاد في إبراز دور القافية و تأثيرها على الإيقاع الخارجي.

و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر في قصيدة ماجده :



تَجِيئِيـــنَ مِثْـلَ حَمَامَـــهْ
تَجِيئِينَ حَامِلَةً أَلَقَ الشَّرْقِ وَ السِّنْدِيَانْ
تَجِيئِينَ عَيْنَاكِ تَخْتَزِنَانِ غَمَامَـــهْ
وَ مِنْ فَرَحٍ تُمْطِـرَانْ (1)

إن نظام التقابل (AA)أو(BB) الذي تم بين الثنائيتين (حمامه – غمامه) و(السنديان- تمطران) يفصح لنا عن دلالات و رموز تضمنتها الكلمات و هذا لا يظهر إلا بمقابلة بعضها البعض، فالحمامـــه و الغمامه كلاهما رمز للأمن و السلام و الخير ،و كلمتا (السنديان- تمطران) دالتا على الحيـــاة و الإزدهار وتجدد الأمل، كما أن

التقاطع (AB) الذي وقع بين (حمامه – السنديان) و (غمامه – تمطران) أفرز لنا دلالات غير متوقعه فهذا الأسلوب قليلا ما يحدث مما يدل على وعي الشاعر و قدرته على الاستغلال الأمثل لمقدرته الشعرية و ذخيرته اللغوية، فأسلوب المقابلة و التقاطع ولد معان جديـدة و جعل المعنى يظهر جليا واضحا،كما أن دقة التصوير غلبت على المشهد، ونحن لا نتصور حياة طائر أو حمامة بعيدا عن الأشجار – أيا كان نوعها - والتقاطع الثاني ظهر بين (غمامه- تمطران) فتساقط المطر نتيجة بديهية لتجمع الغمام،وبالتالي نلحظ أن العنصر الأول يكون لصيقا بالعنصر الثاني و ملازما له.

---

(1) الديوان ، ص 11.

ج) القافية المتعانقة :

إن هذا النوع من القوافي يتم وفق نظام (ABBA) كما في هذا النموذج من قصيدة " رؤيا "التي يقول فيها الشاعر:

يَتَنَاثَرُ قُرْبَـانًا وَمُسُـوحْ A
فَيَصِيرُ المَاءُ تُرَابًـا B
وَ الأَرْضُ الأُمُّ خَرَابًـا B
وَ النَّاسُ مَصَابِيحُ الصَّحْوِ المَذْبُوحْ [1] A

تقوم القوافي المتعانقة في هذا النموذج على التماثل الصوتي و المقطعي في آن واحد، و ظهر ذلك في قوله (مسوح – المذبوح) و (ترابا – خرابا)، أين وقع هذا التماثل المقطعي في وجود المقاطع الصوتية الطويلة و المفتوحة، حيث اتفقت كل من الثنائية (AA) على مقطع صوتي واحـد و هو (...وح)، كما اتفقت الثنائية الأخرى (BB) على مقطع صوتي واحد وهو (.. رابا)، و تجلى التماثل الصوتي في انتهاء كل من الثنائية الأولى و الثانية بحرف روي واحد هو (الحاء و الباء)، و من أمثلة القوافي المتعانقة أيضا قول الشاعر في قصيدة " ماجده " :

تَرْفُضِيـنَ السُّكُـوتْ A
وَ مَهْمَا تَغِيبِـينَ عَنَّـا B

فَإِنَّكِ رُغْمَ المَسَافَاتِ مِنَّــا —B—

فَشَدْوُكِ يَمْلأَ كُلَّ البُيُــوتْ[2] —A—

فقد حققت هذه القوافي المتعانقة تماثلا صوتيا و مقطعيا كما لاحظنا في النموذج السابـــق (السكوت – البيوت) و (عنا – منا) مما أحدث إيقاعا موسيقيا طربت له الأذن .

---

(1) الديوان ، ص 83.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

أما النوع الأخير من القوافي هو القافية المثلثة لم يظهر لنا في قصائد الديوان كما أسلفت الذكر.

و مما سبق يتضح لي جليا أن للقافية دورًا بارزًا في خلق نوع من الموسيقى الشجية و ذلك بتعاون الوزن و الروي معا للوصول إلى درجة الانفعال الشعوري لتحقق الجمال الذي يشترط فيه :

> أن تكون نابعة من معنى البيت .

> أن تتناغم أحرفها بما يتوافق مع عاطفة الشاعر .

> أن تكون غير متكلفة أي تكون غير مجلوبة للقافية .

> أن تكون موسيقاها ملائمة للجو النفسي[1].

وإذا ما تحققت هذه الشروط في النص الشعري تتحقق جماليته.

(1) أبو السعود سلامة أبو السعود ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندريه، دط ، 2002، ص 102.

ثانيا : الصوت اللغوي

الإنسان كائن حي بطبعه لا يستطيع العيش بمفرده دون أي تواصل مع الآخرين، و الوسيلة التي تجعله يتواصل مع غيره هي الكلام أو اللغة، و الكلام البشري مكون من سلسلة أصوات المرتبط بعضها بالأخر،ليكون جملة تحمل فكرة أو معنى يريد المتكلم إيصالها للسامع، و من هنا أدرك الإنسان قيمة الصوت اللغوي والذي من دونه لا يكون هناك تعايش و تواصل، فهو بمثابة الماء و الهواء اللذين ليس بمقدورنا الاستغناء عنهما.

والقدرات العقلية و الثقافية و درجة التعلم ليست متكافئة عند كل الأشخاص ولذلك يستوجب أن يكون هناك اختلاف في طريقة التواصل بين الأفراد، كل حسب ثقافته ومستواه التعليمي، ولكن مع ذلك يبقى الصوت اللغوي هو العامل المشترك والأهم في عملية التواصل البشري مهما قلت درجة التعلم أو الثقافة .

وقد أدرك اللغويون العرب قيمة الصوت فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم ذلك أن آراءهم الكثيرة في إصلاح المنطق وفي وضع العروض و النحو و الصرف و المعاجم، وفي تدوين القراءات القرآنية قد بنوها على الدراسة الصوتية [1]

و في أوربا بدأ الاعتناء بالأصوات في القرن الثامن عشر حينما استفاد اللغويون من التقدم العلمي الذي أحرزه علم الطبيعة و علم وظائف الأعضاء [2]، و من ذلك الحين ما فتئ علم الأصوات يتطور شيئا فشيئا حتى غدا علما يطبقون عليه الدراسة العلمية، ويستفيد من الوسائل الآلية [3].

و لقد حظيت دراسة الأصوات العربية باهتمام كبير، وكان ذلك على يد " أبي الأسود الدؤلي" و"الخليل بن أحمد الفراهيدي" و "سيبويه" و غيرهم، إلى أن جاء "ابن جني" الذي اكتمل على يده هدا العلم وذلك من خلال

كتابه (سر صناعة الإعراب) " الذي قدم له بمقدمة رائعة تنتظم بجملة المبادئ والأسس التي ينبني عليها الدرس الصوتي ... سماه هو بعبقريته الفذة(علم الأصوات والنغم) " [4]، ثم جاء بعده من أخذ عنه واكتفى بما جاء به ، ثم اجتهد بعد ذلك القراء لتوسيع جوانب هذا العلم خدمة للقرآن الكريم حتى اكتمل للدرس الصوتي جوانبه وتفرع إلى علوم أخرى منها علم التجويد .

---

(1) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الكتب المصرية، القاهرة ، مصر، دط ،1992،ص132.

(2) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط ،1993،ص17.

(3) المرجع السابق ، ص 102.

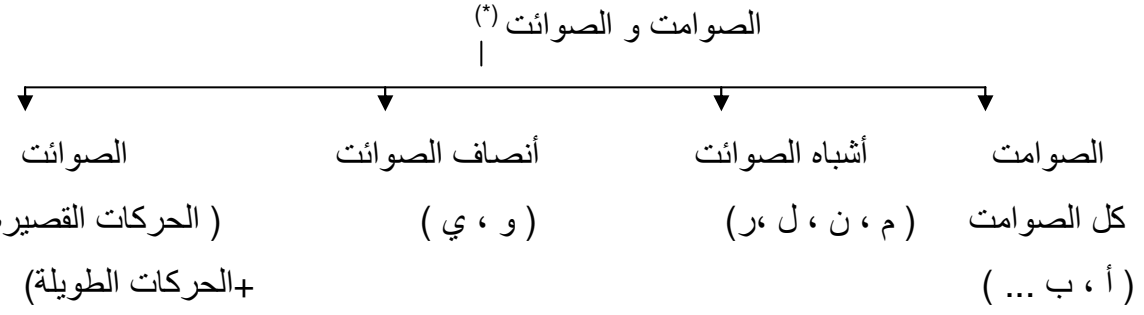
(4) كمال بشر ، علم الأصوا ت، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، د ط،2000 ، ص24

والصوت اللغوي هو أثر سمعي يصدر طواعية و اختيارا من تلك الأعضاء المسماة أعضاء النطق، وهذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة و موائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة و تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محددة أيضا[1].

وعناية المسلمين بالنص القرآني العزيز جعلهم يعنون بنطق حروفه و تجويده، و نشأ عندهم علم التجويد الذي يعنى بالدرس الصوتي عناية تامة [2].

و من هنا نقول إن الصوت هو البنية الأساسية في النظام اللغوي ، شأنه شأن الأعمدة التي يقوم عليها الصقف فلو هلك عمود واحد لهلك البيت كله ، وكذلك لو لم نؤده بشكله و نطقه الصحيحين لتداخل عليه اللحن وفقد خصوصيته التي تميزه عن باقي الأصوات ، وقوام الصوت هو المادة والصنعة "فالمادة هنا هي الأصوات المقررة لكل لغة وصنعتها الإتيان بها أداء و نطقا على وجهها الصحيح " [3]

و قد أجمع علماء الأصوات على تقسيمها إلى قسمين: الصوامت والصوائت، وهي بدورها مقسمة إلى مجموعات وأصناف وذلك لتمييز خواصها وطبيعتها ولتسهيل دراستها، وهي ظاهرة في المخطط الآتي :



---

(1) كمال بشر ، علم اللغة العام ، القسم الأول للأصوات ، دار المعارف ، ط7 ، 1980 ، ص10.

(2) شرف الدين علي الراجحي،علم اللغة عند العرب و رأي علم اللغةالحديث، دار المعرفة الجامعية،د ط،2002، ص27.

(3) كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 26.

(*) أخذ هذا المخطط من كتاب البنية اللغوية لبردة البوصيري ، رابح بوحوش ، ص 22.

و يعـرف اللسـانيون أصـوات الكـلام بواسـطة مجموعـة مـن الصـفات ناتجـة عـن طريـق النطـق بهـذا الصوت،فأول ما يميز هذا الصوت هو مخرجه، فقد يكون الصوت حلقيا أو شفويا أو أسنانيا حسب الحاجز الذي يوضع في طريق الهواء الآتي من الرئتين ... و تضاف صفات أخرى إلى هذا الصوت كالجهر ... أو الهمس وغيرهما من الصفات [1].

و لقد تم تقسيم الأصوات الصامتة إلى ثلاث فئات رئيسة باعتبارات ثلاثة، هي[2]:

1- وضع الأوتار الصوتية

2- المخارج و الأحياز .

3- كيفية مرور الهواء عند النطق بالصوت المعين .

أمـا الصـوائت أو الحركـات – كمـا يطلـق عليهـا "كمـال بشـر"–فقـد عنـى بالبحـث فيهـا " دانيـال جونز"(DANIAL JOHNS) حيث بدأ عمله بأن نظر إلى عضوين مهمين في تكوين الحركات و هما الشفاه واللسان لأنهما المسؤولان عن تعديل شكل مجرى الهواء الصاعد من الرئتين خلال الفم ، أما اللسان فقد نظر إليه باعتبارين هما:

1- وضعه بالنسبة للحنك الأعلى من حيث الارتفاع والانخفاض .

2- الجزء المعين من اللسان الذي يحدث فيه الارتفاع والانخفاض .

أما بالنسبة للشفتين فنظر إليها من حيث :

1- ضمهما .

2- انفراجهما .

3- من حيث وضعهما في وضع محايد [3].

(1) مصطفى حركات ، الصوتيات و الفونولوجيا ، دار الأفاق ،دط ، د ت، ص 14.
(2) كمال بشر ، علم الأصوات ،ص 173 .
(3) المرجع نفسه ، ص 225،226.

1/تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى:

تعتبر قضية الصوت و المعنى من أهم القضايا التي شغلت جمهور اللغويين قديما و حديثا، ومن بين الذين أثاروها " الخليل بن أحمد الفراهيدي" و "سيبويه " ولحق بركبهما " ابن جني " الذي أقر بلطف هذه القضية و صحتها، حيث أفرد لها بابا خاصا في كتابه (الخصائص) أسماه " باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني " حيث يقول:" أعلم أن هذا موضوع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول لهو الاعتراف بصحته " [1]، وراح يؤكد على ما قاله بالاحتجاج لهذه القضية مؤكدا على صحتها ومبينا أنه " كلما ازدادت العبارة شبها بالمعنى كانت أدل عليه وأشهد بالغرض فيه " [2]

و للتدليل على ما جاء به قدم لنا أمثلة تثبت وجود علاقة بين الأصوات والمعاني في الألفاظ المفردة من ذلك " قولهم : خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ و القثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها ، ونحو ذلك "[3]، ويؤكد "ابن جني" على عظمة هذا الباب فيقول في هذا الصدد " فأما مقابلة الألفاظ بما يشكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، و ذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها،ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره"[4].

و لن نطيل الحديث عن آراء "ابن جني" حول هذه المسألة، حيث إن هناك من جاء بعده و أثبت وجودها و هو "السيوطي "، الذي أكد لنا إجماع أهل اللغة على إثبات وجود المناسبة بين الأصـــوات والمعاني، فقد ذكر قائلا: " و أما أهل اللغة والعربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ و المعاني "[5].

و كما أن لهذه القضية مؤيديها فهناك أيضا من عارضها قديما وهو " عبد القاهر الجرجاني" الذي رفض وجود أي علاقة بين الأصوات والمدلولات وهو يفرق بين نظم الحروف و نظم الكلم، ذلك أن نظم الحروف

(1) أبو الفتح عثمان ابن جني،الخصائص ، تحقيق محمد على النجار، علم الكتب ، بيروت ،دط ، دت ، ج2، ص 152.
(2) المرجع نفسه، ص 154.
(3) المرجع نفسه، ص 157.
(4) المرجع نفسه، ص 157.
(5) جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1، 1998، ج1، ص 40.

هو تواليها في النطق فقط، حيث يقول:" فلو أن واضع اللغة كان قد قال 'ربض' مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد "[1].

و من المحدثين نجد "إبراهيم أنيس" الذي يقف موقفا معتدلا من هذه القضية، فهو لا ينكر وجود علاقة بين الأصوات و المدلولات، كما أنه لا يبالغ في الحديث عن هذه القضية، ويبين وجهة نظره من هذا الموقف المعتدل ، يقول فيه:" نحن حين نتخذ طريقا معتدلا بين هؤلاء و هؤلاء، ندرك كل الإدراك أن في اللغة أصواتًا خاصة،و أن هناك من المدلولات ما تساع اللغة للتعبير عنه بألفاظ معينة، و ربما كان من العسير حصر تلك المجالات اللغوية التي نلحظ فيها وثوق الصلة بين الأصوات و المدلولات"[2]، فهو يرى من ناحية أخرى وجود صلة بين الأصوات و المدلولات و خاصة تلك التي تكون نتيجة محاكاة لأصوات الطبيعة، سواء أكانت صادرة من إنسان أو حيوان .

كما أنه قد تنشأ الكلمات للتعبير عن مصدر الصوت الطبيعي مشتقة من هذا الصوت، و ذلك كما فعلت بعض الأمم في تسيمة طائر معين يصيح بصوت (كوكو) فنشأت هذه الكلمة و أطلقت على الطائر نفسه لا على صوته فقط، إضافة إلى ذلك حركات الإنسان و ما ينشأ عنها من أصوات قد توحي بنوع من الكلمات وثيق الصلة بين اللفظ و مدلوله، و مثل ذلك في العربية طرق الباب – ربت على كتفه – كالقطع و القطف و القضم والخضم و غيرها من الأمثلة التي ساقها "ابن جني" و غيره، كما أن هناك كلمات تظهر فيها الصلة بين الأصوات و المدلولات واضحة جلية، و هي تلك التي تعبر عن الحالة النفسية كالكره و النفور و السخرية والبغض ، و الغضب و الفتور و الحنان و التشفي، و إلى غير ذلك من المجالات[3].

و من اللغويين المحدثين اللغوي " فرديناند دي سوسير" **(F. DE SAUSSUR)** الذي يرى أن العلاقة الطبيعية بين الدوال و المدلولات اعتباطية ، غير أنه استثنى قضية الأصوات التي بدت له بأنها ليست دومًا اعتباطية.

و بعد "سوسير" توقفت الدراسات حول هذه القضية إلا ما جاء شرحا و ترديدا لما قاله أو دعمًا للفكرة واثباتًا لصحتها .

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص 40.
(2) إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة العربية، مكتبة الأنجلو المصريه ، القاهرة، ط6، 1978، ص 76.
(3) المرجع نفسه ، ص 78، 77.

و من خلال هذه القضية أحاول تلمس أثرها في الديوان، و الغاية من ذلك إبراز القيمة الفنيــة والإبداعية وراء تكرار الأصوات سواء أكان تكرارها بقصد من الشاعر أو من غير قصد، و أحاول ربط ذلك الصوت المكرر بالمعنى.

01/ تكرار الأصوات منفردة :

أ)الصوامت الانفجارية :

سميت بالانفجارية لأن الهواء لحظة حدوثها يخرج دفعة واحدة على شكل انفجار، و تتكون هذه الأصوات " بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضوع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا[1]، وعددها ثمانية أصوات و هي :

1>الباء : صوت شفوي انفجاري مجهور .
2>التاء : صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس .
3>الدال : صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور.
4>الطاء : صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مفخم (أو مطبق).
5>الضاد : صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مفخم (مطبق).
6>الكاف : صوت حنكي انفجاري مهموس .
7>القاف : صوت لهوي انفجاري مهموس .
8>الهمزة : صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس و لا بالمجهور [2].

و من خلال قيامنا بعملية إحصائية لورود الأصوات الانفجارية في الديوان ظهرت لنا النتائـــــــج

(1) محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ص 127.

(2) أنظر، كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 248 ، 288.

الآتية:

الأصوات الانفجارية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الباء (ب)	**839 مرة**	**% 3.70**
التاء (ت)	**1818 مرة**	**% 8.02**
الدال (د)	**700 مرة**	**% 3.09**
الطاء (ط)	**263 مرة**	**% 1.16**
الضاد (ض)	**126 مرة**	**% 0.55**
الكاف (ك)	**652 مرة**	**% 2.87**
القاف (ق)	**646 مرة**	**% 2.85**
الهمزة (ء)	**1372 مرة**	**% 6.05**

و من خلال تواتر الأصوات الانفجارية و نسبة استعمالها يتبين لنا قدرتها " على تشكيل المعنـى وإبرازه "[1]، و من ثم السيطرة على السياق العام للخطاب الشعري الذي بين أيدينا، و هذا ما يغرينا لدراسة عينة من الأصوات الانفجارية و الكشف عن تأثيرها في النص .

وظفت الأصوات الانفجارية في ديوان" **عولمة الحب عولمة النار**" توظيفا منطقيا دالا، ذلك أننا نجد مطابقة متميزة بين صفة الصوت و ما يحمله من معنى مع دلالة النص، و يمكن أن نمثل لذلك بأصوات (التاء - الهمزة – الدال – القاف).

أما التاء فهو صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس ، يفيد الدخول في الفعل و الاستغراق فيه بخفة وشدة في الآن نفسه، و قد ظهر لنا هذا المعنى في قصيدة " ماجده " في قول الشاعر:

تَنُوءُ المَسَافَاتْ ..

تَسْقُطُ دَمْعَهْ

فَـُنُوقِدُ شَمْعَهْ

تَذُوبُ الحُرُوفْ

وَ تَبْقَى القَصِيدَهْ

تَجِيئِينَ أُغْنِيَةً لِبِلاَدِي (2).

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية ، مصر، ط1، 2002، ص 52.

(2) الديوان ، ص 14.

ويقول في موقع أخر من نفس القصيدة :

تَجِيئِينْ ..

تَخْتَزِلِينَ المَسَافَةَ فِي وَرْدَةٍ

لَنْ تَمُوتْ

لأَنَّكِ سَيِّدتِي

تَرْفُضِينَ السُّكُوتْ (1).

لقد ورد صوت (التاء) بكثرة في هذين الموقعين ، مما عبر على الاستمرارية في مباشرة الفعل والاستغراق فيه لمدة زمنية معينة.

و سجل حضور التاء في الديوان نسبة 08.02 % من تكرار الأصوات الانفجارية، فهذا يدل على ورود الأفعال المضارعة التي تدل على الحركة المستمرة الدؤوبة المتطلعة لما هو أفضل، كما أنه ارتبط بمعنى الرفض و الثورة و هو المعنى الذي بني من أجله مضمون النص و لغة الشاعر .

أما (الهمزة) فقد وردت دلالة على تقطع القول و اضطراب النفس، وظهر هذا المعنى في قول الشاعر في قصيدة " مناجاة الملاك الغائب ":

" أَنَا إِنْ أَمُتْ أَحْيَا . .

وَ مَا اعْتَصَرَ الفُؤَادُ لَكُمْ هَدِيَّهْ " (2).

و يتضح التقطع الصوتي الذي يحمل بين ثناياه الألم و الحزن هو المعنى العام لقصيدة مناجاة الملاك الغائب التي تعتبر قصيدة تأبين لوفاة الأديبة " زليخة السعودي " ، و كأننا أثناء سماعنا للسطرين الشعريين نتخيل موقف توديع و احتضار للأديبة و هي على فراش الموت تنقش على مسامعنا وصية، كما قال الشاعر :

تَمْضِي . .

وَ تَنْقُشُ فِي مَحَاجِرِنَا وَصِيَّهْ
" أَنَا إِنْ أَمُتْ أَحْيَا . .
وَ مَا اعْتَصَرَ الفُؤَادُ لَكُمْ هَدِيَّهْ "

---

(1) الديوان ، ص 16.
(2) المصدر نفسه ، ص 28.

يدل على التقطيع الصوتي عبارة (أنا إن أمت أحيا . .) و كأنها تتوقف بعد نطق كل كلمة لكي تسترسل و تستجمع قواها لنطق الأخرى، إضافة إلى نقاط الاسترسال التي اعتمدها الشاعر بعد العبارة و التي تدل على التوقف للحظات ثم الاسترسال لقول عبارة (و ما اعتصر الفؤاد لكم هدية)، ثم يأتي بعد ذلك الصمت الذي توحي به حركة السكون في آخر السطر الشعري و الذي يدل على الموت.

أما (الدال) فهو صوت " لثوي أسناني، مجهور ، انفجاري، ارتبط بالقوة " [1] و الشدة و التأزم و تصاعد الأحداث ، و ظهر ذلك في قول الشاعر في قصيدة "عولمة الحب عولمة النار" :

وَ رَأَى النَّاسُ شَيْئًا مِنَ الخَوْفِ يَكْبُرْ . .
أَدْخِنَةٌ . . وَ جِدَارٌ تَصَدَّعْ . . نَارْ
رَأَى النَّاسُ شَيْئًا مِنَ المَوْتْ
شَيْئًا مِنَ الصَّوْتْ . .
فِي " قَنْدَهَارْ " [2].

و ما دل على معنى التصاعد في الشدة هو ابتداؤها بالشيء القليل، فكل شدة تبدأ بالتضخم شيئا فشيئا حتى تكبر، و هذا ما ورد في قوله (رأى الناس شيئا . . .) و من هنا تبدأ الشدة، ثم يقول (يكبر ...) فتبدأ الأزمة بالتصاعد إلى أن تصل إلى أشدها في قوله (أدخنة . . و جدار تصدع) لتبلغ الشدة ذروتها عند قوله (نار – موت)، فكل هذه المعاني يوحي بها صوت (الدال) المعبر عن معنى الشدة .

أما (القاف) فهو صوت لهوي انفجاري مهموس يعبر عن القوة، و ذلك لقدرته على تأدية هذا المعنى بدقه و من ذلك قول الشاعر في قصيدة " يا زهرة الروض " :

لاَ تَقْرَئِي فِي عُيُونِي قِصَّتِي فَأَنَـا
أَخْشَى إِذَا انْطَفَأَتْ عَيْنَايَ أَنْسَـاكِ

لاَ تَقْرَبِي العَاشِقَ الوَلْهَانَ وَ افْتَرِشِي

جَمْرَ المَوَاعِيدِ فِي أَبْعَادِ رُؤْيَـاكِ[3]

---

(1) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية)، دار هومة للطباعة النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2003، ص 102

(2) الديوان، ص 44.

(3) المصدر نفسه ، ص 70.

هِزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ العِشْقِ وَانْتَبِـذِي

مَدَارِجَ الشَّوْقِ . .إِنَّ الصَّبْرَ مَأْوَاكِ

رَأَيْتُ فِيمَا يَرَى العُشَاقُ دَمْعَ فَتًى

يَنْثَالُ فِي حُرْقَةٍ مِنْ عِبْءِ ذِكْـَراكِ[1].

فصوت القاف في هذه الأبيات يعبر عن مدى قوة العشق والحب الذي يكنه الشاعر ويشعر به اتجاه معشوقته، ويصف إحساس البعد على موعدها بالجمر، فأرقه العشق و الشوق إليها حتى انهمرت عيناه بالدمع من فرط الهوى وذكراها، فيقول في آخر القصيدة :

أَهْفُو إِلَيْكِ كَطِفْلٍ تَوَّهَتْهُ خُطًى

وَلَمْ يَجِدْ غَيْرَ لَـَحْظٍ مِنْكِ فَتَّـاكِ

لاَ تَنْكُثِي الجُرْحَ..إِنِّي مُتْعَبٌ أَبَدًا

مَا أَوْحَشَ العُمْرَ لَوْلاَ دِفْءُ لُقْيَاكِ [2].

و في موقع ثان وجدت لصوت (القاف) معنى آخر، يمثل المواجهة و الصد و الذود عن الأوطان والحرمات، وورد هذا المعنى في قول الشاعر في قصيدة " صلاة للدم ":

أَنَا قَدَّمْتُ قُرْبَانًا وَلَكِـنْ وَجَدْتُ العُمْرَ قُرْبَانا يُوَاتِـي[3].

فعبر صوت (القاف) بأصدق تعبير عن معنى الشجاعة و المواجهة في سبيل الأوطان والذود عن الحرمات وصور لنا المقاتل أو المحارب و كأنه في ساحة الوغى يشمر عن سواعد البطولة والهمة و يلقي بنفسه إلى الخطر ولا هم له سواء تحرير وطنه فاختصر طريق عمره وأزمنته وأحلامه و قدمها قربانا لهذا الوطن، حيث قال :

لِعَيْنَيْكِ اخْتَصَرْتُ طَرِيقَ عُمْرِي وَأَزْمِنَتِي وَأَحْلاَمَ اللّـوَاتِي[4].

---

(1) الديوان، ص 70.
(2) المصدر نفسه ، ص 71.
(1) المصدر نفسه ، ص 97.
(2) المصدر نفسه ، ص 97.

و تكرار كلمة (قربانا) في البيت السابق توحي بقوة العزم للنيل من الأعداء و نصرة الله في أرضه، فأعزه الله و حباه بالشهادة لقوله :

حَبَانِيَ اللهُ عِزَّتَهُ ... فَلَمَّـا دَنَوْتُ مِنَ الشَّهَادَةِ قَالَ هَـاتِ [1].

ثم يقول :

شَهِيدًا كَانَ اسْمُ أَبِي وَ اسْمِي وَ عُنْوَانِي بِمَقْبَرَةِ الحَيَـاةِ [2].

ب)الصوامت الاحتكاكية:

و تتكون هذه الأصوات " بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا " [3]، وتصدر منها الأصوات الاحتكاكية التالية :

1>الفاء : صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس .
2>الثاء : صوت ما بين الأسنان احتكاكي مهموس .
3>الظاء : صوت ما بين الأسنان احتكاكي مجهور مفخم (مطبق).
4>الذال : صوت ما بين الأسنان احتكاكي مجهور.
5>السين : صوت لثوي احتكاكي مهموس.
6>الزاي : النظير المجهور للسين صوت لثوي احتكاكي مجهور.
7>الصاد : صوت لثوي احتكاكي مهموس مفخم (مطبق).
8>الشين : صوت لثوي حنكي احتكاكي مهموس .
9>الخاء : صوت من أقصى الحنك احتكاكي مهموس.
10>الغين : صوت من أقصى الحنك احتكاكي مجهور.
11>الحاء : صوت حلقي احتكاكي مهموس .
12>العين : صوت حلقي احتكاكي مجهور .
13>الهاء : صوت حنجري احتكاكي مهموس [4].

(1) المصدر السابق، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ص 97.

(3) محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقاري العربي ، ص 143.

(4) أنظر : كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 297 - 305.

و يمكن التمثيل لنسبة تكرار هذه الأصوات في الديوان بالجدول الآتي:

الأصوات الاحتكاكية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الفاء (ف)	693 مرة	% 3.05
الثاء (ث)	84 مرة	% 0.37
الظاء (ظ)	29 مرة	% 0.12
الذال (ذ)	195 مرة	% 0.86
السين (س)	601 مرة	% 2.65
الزاي (ز)	147 مرة	% 0.64
الصاد (ص)	285 مرة	% 1.25
الشين (ش)	378 مرة	% 1.66
الخاء (خ)	143 مرة	% 0.63
الغين (غ)	141 مرة	% 0.62
الحاء (ح)	767 مرة	% 3.38
العين (ع)	682 مرة	% 3.01
الهاء (هـ)	703 مرة	% 3.10

يسيطر على تكرار الأصوات الاحتكاكية أربعة أصوات بنسب متفاوتة وهي : (الحاء – الهاء – الفاء – العين)،أكبرها نسبة هو حرف (الحاء) الذي تواتر بنسبة مئوية 3.38 من تكرار الأصوات الاحتكاكية ، ونمثل لهذا الصوت بقصيدة " اغتراب " التي لاحظت فيها تكرار مفردات بعينها تحمل صوت (الحاء) مثل (راحل – تحمل – جرح – حزن) مع العلم بأنها تكررت بأشكال أو صيغ مختلفة، فكلمة (الحزن) تكررت ثمان مرات بأشكال مختلفة و هي (الحزن – محزنة- حزنك- الحزانى)، و تكررت كلمة (جرح) ثلاث مرات، كما تكررت (تحمل) ثلاث مرات أيضا، و أخيرا كلمة (رحيل) التي تكررت أربع مرات، فلو جمعنا الكلمات الأربعة في

معنى واحد أو فكرة واحــده، لتوصلنا إلى عبارة : (راحلا تحمل معك الحزن والجراح) و هذا التعبير بالضبط يحمل كل ما يعنيه موضوع قصيدة "اغتراب" بأتم معنى الكلمة، فهي تحمل في طياتها (الحزن و الأسى والفراق و فقد الأحبة) و هذا بالضبط ما عبر عليه صوت (الحاء) وما زاد في تثبيت المعنى ورود كلمات أخرى في نفس القصيدة و ملائمة لمعنى الحزن و الفراق البعيد مثل:

(المسافات و الأزمنة – مرفأ – اغترابك – الشوق- غربة – احتراق – الفراق – الضياع – زاد الرحيل –الغربة القاتلة ...).

أما صوت الهاء فقد مثل نسبة مئوية قدرها 03.10 من تكرار الأصوات الاحتكاكية في الديــوان، ولقد اخترت للتمثيل لها قول الشاعر في قصيدة " صلاة للدم " :

سَمِعْتُ الأَرْضَ تَهْمِسُ قُلْت مَهْلاً فَإِنَّ العُمْرَ يَخْرُجُ مِنْ لَهَاتِي (1)

إن الهاء صوت حنجري احتكاكي مهموس ، و قد عبر عن معنى البيت تعبيرا دقيقا ، لأنه يحمل في معناه صفة الهمس، و قد وردت هذه اللفظة (تهمس) في صدر البيت دلالة على ذلك الصوت الخفي الهامس الذي ارتبط بالأرض، يناديه كي يقتلع الروح الطاهرة الأبية من دياجير الظلم و القهر و الاستبداد و مناظر الدم و الحروب و الخراب و يدعوه إلى عالم آخر أو أرض أخرى و هي في دلالتها الحقيقيــة (الجنة)، و لكنه يقول : (مهلا فإن العمر يخرج من لهاتي) فهذا التعبير الدقيق من الشاعر يوضح مدى تخيره للألفاظ حتى يعبر كل صوت بدقة عن معناه، فانطبق وصف خروج الروح من الجسد أو من اللهاة مع وصفنا لصوت الهاء والذي ذكرنا سابقا بأنه صوت حنجري احتكاكي، و هذا الارتباط بين المعنيين يظهر في ذلك الموقف عند احتضار الإنسان، حيث يضيق مجرى الهواء ليحدث احتكاكا مسموعا عند خروجه، أي خروج الروح، لينتقل بذلك إلى الأرض التي تناديه هامسة، و الأرض هنا تحمل في طياتها علامة سيميائية نأولها بالجنة ، فالأرض التي كان يدافع عنها وقدم روحه قربانا لها وجد ما هو خير منها و أبقى، فهامت روحه بين أرجائها تشاهد الناس و هم يرفلون في الحرير :

رَأَيْتُ النَّاسَ تَرْفُلُ فِي حَرِيرٍ وَ رُوحِي بَيْنَ أَقْبِيَةِ الفَلاَةِ (2)

و الصوت الثالث هو صوت (الفاء) الذي يمثل نسبة مئوية 3.05 من تواتر الأصوات الاحتكاكية ونمثل له بقول الشاعر في قصيدة " أسد الزبربر " :

يَقْضِي الوَفَاءُ مِنَ الأَحِبَّةِ وَقْفَةً لاَ الأَرْضُ تَكْفِي لِلْوَفَاءِ وَ لاَ السَّمَا (3)

(1) الديوان، ص 97.

(2) المصدر نفسه ، ص 97.

(3) المصدر نفسه، ص 147.

و الفاء " صوت شفوي أسناني، رخو ، مهموس " [1]، ساهم في هذا البيت بإبراز صفة تحلى بها الممدوح، و " ترديد الفاء متصل بمعنى السمو، و الاعتزاز بالخصال المتفردة في الممدوح " [2]، و الصفة المميزة في هذا البيت هي (الوفاء) و قد ذكرت مرتين تأكيدا على معنى الوفاء و الإخلاص في العمل والصدق في النية، و الممدوح هنا أو الأحبة كما ذكر يقصد بهم أولئك الأبطال الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم فداء لهذا الوطن و وفاء له .

و يتغير معنى صوت (الفاء) بتغير المواضع، حيث نجده في موضع آخر يحمل معنى التفشي والسريان و ذلك في قول الشاعر في قصيدة " حجر لمجد الشمس " :

طِفْلٌ وَ طِفْلٌ . . أَلْفَ طِفْلٍ ثَوْرَةٌ طَلَعَتْ مِنَ الكَفِّ البَرِيئَةِ مِنْ فَمِي [3]

و ظهر معنى التفشي في هذا البيت بسريان فكرة النزعة القتالية والذود عن الأوطان والاقتصاص من العدو في أوساط أطفال الحجارة ، فتبدأ بطفل و طفل ثم ألف طفل و تتوسع و تتفشى فكرة الثورة بكل ما تحمله من معاني (القتال – الجهاد – الانتفاضة – المقاومة...)،و ركز الشاعر بذكره للأطفال و كرر ذلك ثلاث مرات، ذلك أنهم هم شباب المستقبل و الأمل المنشود .

أما صوت (العين) و الذي مثل نسبة مئوية قدرت بـ 03.01% ، فقد عبر عن لوعة الفراق وإظهار الشوق، و بدى ذلك في قوله في قصيدة " يا زهرة الروض " :

لاَ تَقْرَبِي العَاشِقَ الوَلْهَانَ وَ افْتَرِشِي جَمْرَ المَوَاعِيدِ فِي أَبْعَادِ رُؤْيَاكِ
رَأَيْتُ فِيمَا يَرَى العَاشِقَ دَمْعَ فَتًى يَنْثَالُ فِي حُرْقَةٍ مِنْ عِبْءِ ذِكْرَاكِ [4]

فقد صوّر حرف العين احتراق العاشق بنار الهوى و العشق و لوعته و عذابه لفراق حبيبته وانتظاره لموعد اللقاء، و صوت العين يتميز بالجهر، فاستعار الشاعر هذه الصفة من حرف العين ذلك أنه اختاره من بين الأصوات ليجهر بما يشعر به من عشق و شوق و اشتياق لرؤية المعشوقة.

---

(1) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 99.

(2) المرجع نفسه ، ص 100.

(3) الديوان ، ص 85.

(4) المصدر نفسه ، ص 70.

ج)الصوامت المركبة (الانفجارية + الاحتكاكية):

و تتكون هذه الأصوات من خلال ارتفاع مقدم اللسان اتجاه مؤخر اللثة، ومقدم الحنك حتى يلتصق بهما محتجزا بذلك الهواء، ولا ينفصلان فجأة كما في الأصوات الانفجارية بل ينفصلان ببطء، فيحدث بذلك احتكاك،و يمثل الصوامت المركبة في العربية حرف (الجيم) و هو " صوت لثوي حنكي مركب مجهور " [1]، و نمثل لنسبة تواتره في الديوان بهذا الجدول :

الصوامت المركبة	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الجيم (ج)	**427 مرة**	**% 1.88**

لطالما مثل صوت (الجيم) في لغة الشاعر صورة قاتمة من الأحزان و الجراح و المآسي، ظهرت في بعض الألفاظ مثل (جراح – جماجم - مجامر – مواجع- . . .)، و قد ظهر ذلك في مواضع مختلفة من الديوان نمثل لها بقول الشاعر في قصيدته " صمت الدوائر " :

وَ الشِّرَاعُ يُقَاوِمُ جُرْحًا وَ جُرْحًا
وَ آخَرُ يَكْبُرُ سَيْلُ جِرَاحْ [2]

و في قصيدة " مناجاة الملاك الغائب " يقول :

لاَ تَفْتَحِي جُرْحَ الأَحِبَّةِ إِذْ نَسَوْكِ
فَإِنَّ جُرْحَكِ مِنْ جُرُحَاتِ البَلَدْ
دَمُنَا يَنْزُّ [3]

و في موضع آخر من نفس القصيدة :

تَمْشِي عَلَى جَمْرِ المَسَافَةِ وَ المَوَاجِعِ وَ الجُنُونْ [4]

---

(1) كمال بشر ، علم الأصوات ، ص : 311.

(2) الديوان ، ص 119 .

(3) المصدر نفسه ، ص 29.

(4) المصدر نفسه ، ص 31.

أما قصيدة " رحيل " فظهر فيها صوت الجيم في قول الشاعر :

كَانَ الجِدَارُ يَنُوءُ بِيَ وَ بِصَخْرِهِ
وَ النَّاسُ مُطْفَأَةُ المَجَامِـــرْ
لَمْ تَبْقَ غَيْرَ جَمَاجِمِ الأَمْوَاتِ
أَحْرُسُهَا
وَ تَحْرُسُنِي . . [1]

من خلال النماذج السابقة يتضح لنا أن صوت (الجيم) كان المهيمن و المعبر بصدق عن مشاعر الأسى و الدمار و موجة الأحزان التي غمرت إحساس الشاعر كانغمار سيل الجراح في قوله (يكبر سيل جراح)، وفي قوله (دمنا ينز) .

د)الصوامت المكررة:

و تتكون بتكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، فيحدث بذلك صوت الراء و يكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، و تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، و الراء صوت لثوي مكرر مجهور، ونسجل في هذا الجدول تواتره و نسبة استعماله في الديوان :

الصوامت المكررة	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الراء (ر)	1311 مرة	% 5.78

تحمل (الراء) صفة مميزة في اللغة العربية و هي صفة التكرار ، و يحدث ذلك " بأن تتابع طرقات طرف اللسان على اللثة تتابع سريعا و من هنا كانت تسمية هذا الصوت بالمكرر" [2].

لقد جاء تكرار صوت (الراء) في قصيدة " الريح " في قول الشاعر :

هِيَ الرِّيحُ مَالَتْ مَعَ الرِّيحِ
تَعْبَثُ بِالبَحْرِ وَ المَرْكَبَهْ
هِيَ الرِّيحَ تَحْمِلُ مَا لاَ نُحِبُّ [3]

---

(1) الديوان ، ص 109.

(2) محمود السعران ، علم اللغة ، ص 142.

(3) المصدر السابق ، ص 102.

وَمَا يَعْتَرِي الرُّوحَ مِنْ مِسْغَبَهْ
هِيَ الرِّيحُ تَجْعَلُ قَلْبَكَ قَلْبَـا[1].

كما يقول :
أَلْفَ عَيْنٍ تَرَاءَتْ مَسَاءً
حُبَيْبَاتُ مِلْحٍ تَطَرِّزُ هَذَا الجَبِينْ
هِيَ الأَرْضُ مُفْعَمَةٌ بِالتَّلَوُّثْ
وَ الرِّيحُ تَحْمِلُ قَيْءَ السِّنِينْ [2].

يحمل صوت (الراء) في هذين المقطعين معنى التكرار و الحركة و الترجيع، ويظهر ذلك في كلمة (الريح) التي تكررت ست مرات مصورة لنا حركة الريح في دورانها و ميلها حين قال : (الريح مالت مع الريح) و في حركته المستمرة عابثة بكل ما حولها من بحار و ما فيها من مراكب، توجهها أينما تميل، كما عبرت الأفعال (تعبث – تحمل – تجعل) على الحركة التي ارتبطت بحركة الريح .

هـ)الصوامت الجانبية:

تتكون باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، حيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء، ولكن مع ترك منفذ للهواء من جانبي الفم أو أحدهما ، يصدر بذلك صوت (اللام) ويتذبذب الوتران الصوتيان خلال النطق به .

و اللام صوت أسناني لثوي جانبي مجهور و نمثل لتواتره في الديوان بالجدول التالي :

الصوامت الجانبية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
اللام (ل)	2734 مرة	% 12.07

إن أقصى حضور سجلناه من الأصوات هو صوت (اللام) بنسبة مئوية قدرها 12.07 ، ومن صفاته الجهر وقد ورد معظمه بصوت مفخم، وكثرة ورود حرف (اللام) في الديوان يعبر عن الجهر بالمعارضة

(1) الديوان ، ص 102.
(2) المصدر نفسه، ص 103.

من طرف الشاعر عن كل الأوضاع المتأزمة التي تعاني منها الشعوب المستضعفة و عن الظروف المزرية التي عايشها الوطن، فهو يتكلم باسم كل أم ثكلى أو أرملة أو يتيم، و يعترض عن كل شيء قد يمس كيان الفرد وإنسانيته ، فكل شيء جميل في ذهنه يأبى البقاء على حاله ، فيقول :

لاَ الشَّمْسُ تَكْبُرُ فِي سَمَائِي سَاعَةً

لاَ الشِّعْرُ يَذْبَحُ أَحْرُفِي فَأَقُـولْ

لاَ الكِبْرِيَاءُ تَنَزَّلَتْ مِنْ عَرْشِهَـا

لاَ البَدْءُ فِي عُرُفِ السُّعَاةِ وُصُولْ

لاَ العَاشِقُ المَوْعُودُ مَزَّقَ قَلْبَـهُ

لاَ اللَّيْلُكَ الحَيْرَانُ فِي دَوْحٍ يَمِيـلْ (1)

فالشمس تأبى البقاء في كبد السماء، و الشعر يأبى أن يدغدغ إلهامه فيبدع ، و حتى العاشق لم يعد يعاني و يتمزق قلبه من الوجد و الحب، و الليل الحيران لم يعد حيرانًا يعد نجوم السماء، و كأن موازين الطبيعة قد اختلت و اعترضت هي الأخرى على الأوضاع، و مازاد في تأزم الموقف هو ورود (اللام) بشكل مفخم،إضافة إلى تكرار الأداة (لا) التي تنطوي على شدة المعارضة و الجهر بها، و الملاحظ في لغة الشاعر وجود اللمحة الحزينة المغرقة في الحزن، فلم تعد تلك النظرة المتفائلة و الغضة الخضراء المليئة بالحب و الحياة و الأمل، فقد استحوذ عليها الحزن و الأسى و الأمل و المعاناة بسبب تكرر مناظر الدم و الدمار و الذبول الممتد لكل شيء أخضر يعبر عن الحياة ، قال الشاعر :

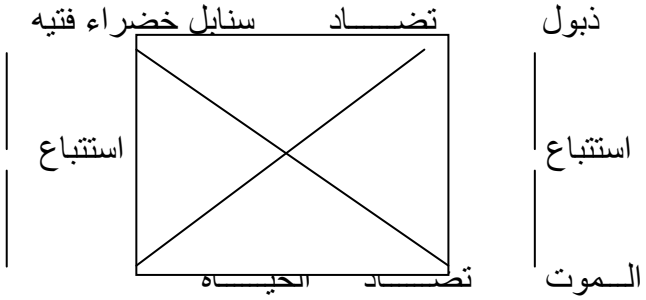
لاَ شَيْءَ أَلْمَحُ فِي العَرَاءِ سِوَى دَمٍ وَ سَنَابِلُ الوَحْيِ العَلِيِّ ... ذُبُولْ (2)

و من هنا نجد أن حرف (اللام) قد تغير معناه من صفة الاعتراض إلى صفة أخرى تعبر عن الارتداد إلى الخلف و الروح الانهزامية، فقد تكرر حرف (اللام) في هذا البيت ثمان مرات، وهذا المعنى عبرت عليه بدقة كلمة (ذبول) لأنها توحي بقتل كل ما هو حي في النفس وفي الحياة، وهو ما عبر عليه بالسنابل لأنها رمز الحياة والاستمرار والعيش الهنيء، وفي هذا التعبير نكشف عن وجود ثنائية تقابلية تمت بين:(السنابل – ذبول) و(الحياة – الموت)، وهذا التشاكل نمثل له بمربـــع قريماس على النحو الآتي :

---

(1) الديوان ، ص 78.

(2) المصدر نفسه ، ص 78.



و) الصوامت الأنفية:

عند إصدار الأصوات يحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم، وينخفض الحنك اللين فينفذ الهواء عن طريق الأنف، و هذه الأصوات الأنفية هي الميم والنون، أما الميم فهو صوتي شفوي أنفي مجهور، والنون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور ، ونمثل لتواترهما في الديوان بالجدول التالي :

الصوامت الأنفية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الميم (م)	**1546 مرة**	**% 06.82**
النون (ن)	**1530 مرة**	**% 06.75**

تعد (الميم و النون) من أكثر الصوامت وضوحا في السمع، فهما من جملة الأصوات التي تسمى بأشباه الصوائت و هي : (اللام – الراء – الميم – النون)، لأنها تقترب منها في المـــخرج و تشترك في صفة الوضوح السمعي، كما أنها تشارك في صفة أخرى وهي أن مجرى النفس عند النطق بهذه الأصوات تعترضه بعض العوائق خاصة في نطق صوتي (الميم و النون) لأنهما من الصوامت الأنفية التي ينحبس الهواء فيها في موضع الفم فينفذ عن طريق الأنف، إلا أنها تعتبر من الأصوات الشائعة والسهلة من حيث النطق بها، وكما ذكرنا سابقا أنها أصوات تمتاز بالوضوح السمعي فالتمسنا ذلك في قصائد الديوان موزعة بين سطوره وأبياته، تلفت إليها انتباه المتلقي لكي يظل دائم التواصل مع المرسل أو ناظم الشعر،وهذه ما تسمى عند "جاكبسون " JACKOBSSON " بالوظيفة الانتباهية، قال الشاعر :

إِنِّي إِنْ سَقَطْتُ فَإِنَّنِي حَتْمًا أَقِفْ
مِنْ طِينَةِ الشُّرَفَاءِ
مِنْ نَبْضِ الرُّجُولَةِ
مِنْ دَمِ الشُّهَدَاءِ دَوْمًا أَغْتَرِفُ (1)

إن تكرار صوت (الهمزة) الذي ظهر في السطر الأول يبين لنا شدة الإضطراب والتقطع الصوتي إلا أنه انتقل ليكون التكرار في حرفي (الميم و النون) ونحس في انتقال هذا الصوت أن هناك انتقالا آخرًا في المشاعر، ففي بادئ الأمر لم تكن المشاعر واضحة وبالتالي ظهر التذبذب في الصوت، ثم انتقل التكرار إلى الصوت (الميم) التي نحس فيها وضوحا في الصورة والسمع، ونجد في صوت (النون) ثباتا في المشاعر والمواقف و تركيزا في الكلام وقدرة على تمالك النفس والتغلب على الحزن لفراق الأصدقاء .

02- تكرار الأصوات مجتمعة:

أ)الجناس:

و هو ظاهرة بلاغية جمالية ، التف حولها علماء البديع و أولوها من العناية و الاهتمام حتى أدى بهم الأمر إلى الاختلاف في التسميات و الأنواع التي تندرج تحته، وأول من فطن لهذا الموضوع " عبد الله بن المعتز "، الذي خصص له بابا من أبواب كتابه الذي سماه (البديع) ، وهو يعرفه بقولـــــه :" التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر أو كلام ، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها " (2)، ومن هذا الكلام نفهم أن " ابن المعتز" يقصر مفهوم الجناس على الكلمات المتشابهة في تأليف حروفها، والجناس من أكثر فنون البديع التي اهتم بها العلماء وألفوا فيها الكتب وخصصوا لها الأبواب، ومن بين هؤلاء "

(1) الديوان ، ص 29.

(2) عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية علم المعاني-البيان-البديع ، دار النهضة ، بيروت، دط، دت ، ص 613.

قدامة بن جعفر الكاتب" ، "القاضي الجرجاني" ، "الحاتمي" وغيرهم [1]، أما " ابن رشيق " فيعرف التجنيس بقوله: " أن تكون اللفظة ، باختلاف المعنى "[2] ، و هذا ما يسمى (بتجنيس المماثلة)أما(التجنيس المحقق) فهو : " ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع" [3]، ونمثل لذلك بقول الشاعر في قصيدة " تهويمات عاشق أوراسي " :

وَحْدِي أُفَتِّشُ عَنْ وَجْهٍ يُسَامِرُنِي فَتَغْلِقُ الأَرْضُ أَبْوَابِي فَأَنْغَلِقْ [4]

فكلمتي (تغلق – أنغلق) تحققت بهما ظاهرة التجنيس ، ذلك أنهما اتفقتا في الحروف و اختلفتا في الوزن و حققتا بذلك نغما موسيقيا شجيا

و نجد من أنواع الجناس أيضا (تجنيس المضارعة) و تكون فيه زيادة في حروف اللفظة أو نقصان، ويسمى ناقصا إذا نقصت أو تاما إذا تمت حروفه " و أصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف "(5)، و هذا ما يبين أن الجناس يقع بين حرفين في الكلمة يكونان متقاربين في مخارج الحروف لتشكل اللفظة جرسا موسيقيا رنانا، و يكون الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء كان في أول اللفظ أو في وسطه أو في آخره .

ومن خلال الاستظهار لألفاظ الديوان ، أجد أن هناك ألفاظًا جاءت بعض حروفها متقاربة في المخرج وكان منها ما هو في أول اللفظ، و ما هو في وسطه، ومثال ذلك يظهر لنا على هذا الجدول :

أ/ التقابل بين الوحدات الصوتية في الأول :

المتجانسان		الوحدة الصوتية المتميزة		نوع التقارب في المخرج		نوع التباين في الدلاله	
وجع	**بجع**	**و**	**ب**	**شفوي**	**شفوي**	**ألم**	**طائر**
ولد	**بلد**	**و**	**ب**	**شفوي**	**شفوي**	**انسان**	**مكان**

(1)عبد العزيز عتيق ،المرجع السابق، ص 614.

(2) ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ، ص 321.

(3) المرجع نفسه ، ص 323.

(4) الديوان ، ص 88.

(5) ابن رشيق، العمدة ، ص 326.

وقد ذكر الشاعر ذلك في قوله :

مِنْ أَلْفِ عَامٍ
كَانَ يَسْكُنُنِي الوَجَعْ
تَمْضِي السَّمَاءُ إِلَى نِهَايَتِهَا
وَ تَطْلَعُ مِنْ أَقَاصِي الرُّوحْ
أَسْرَابُ البَجَعْ (1)

و بذلك نلاحظ أن الكلمتين (وجع – بجع) اخلفتا في وحدة صوتية واحدة و هي المسؤولة عن تغير المعنى، وقد جاءت متقاربة في المخرج حيث إن كلا الصوتين (الواو و الباب) صدرا من مخرج صوتي واحد و هو الشفوي ، ذلك أن صوت الواو جاء نتيجة استدارة الشفاه وصوت الباب جاء نتيجة ضم الشفاه .

أما النموذج الثاني من الجدول فقد ظهر في قول الشاعر :

وَ فِي كُلِّ عَيْنٍ تَنَامُ عَصَافِيرُ هَذَا البَلَـدْ
رَأَيْتُ دَمِي مُطْفَأً كَالسَّـجَائِرِ فِي كَفِّ أُمٍّ
وَ مُحْتَرِقًا فِي شِفَاهِ وَلَـدْ (2)

و ظهر الجناس المضارع في هذا النموذج بين كلمتي (بلد – ولد) و هو أيضا واقع في أول الكلمة، وكان بين حرفيه تقارب في المخرج، وكما أدى الاختلاف بين الحروف إلى اختلاف و تباين في المعنى، حيث إن (بلد) تدل على المكان أما (ولد) فتدل على إنسان .

ب/ التقابل بين الوحدات الصوتية في الوسط :

المتجانسان		الوحدة الصوتية المتميزة		نوع التقارب في المخرج		نوع التباين في الدلالة	
مطفأة	مدفأة	ط	د	أسناني لثوي	اسناني لثوي	برد	دفء
اكتفى	اختفى	ك	خ	اقصى الحنك	اقصى الحنك	الاكتفاء	توارى عن الأنظار

(1)الديوان ، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 50.

يظهر لي من هذين النموذجين وقوع ظاهرة الجناس المضارع في وسط الكلمة، و من ذلك قول الشاعر:

لاَ تَسْأَلُوهُ عَنِ الشُّمُوعِ المُطْفَأَهْ

لاَ تَهْمِسُوا فِي صَدْرِهِ . .

لاَ تُوقِدُوا فِي رَاحَتَيْهِ المِدْفَأَهْ (1)

فكلمتي (مطفأه – مدفأه) اشتركتا في عدد الحروف وترتيبها، واختلفنا في حرف واحد جاء موقعه وسط الكلمة وهو (الطاء – الدال) وهما حرفان متقاربان -إن لم أقل هما متفقان- في المخرج وهو أسناني لثوي.

وهناك نوع آخر من الجناس وهو اللاحق، وهو ما كان فيه الحرفين متباعدين في المخرج سواء كان في أول اللفظ أو في الوسط أو في الأخر(2)، ونمثل لهذا النوع بما يلي :

أ> الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأول :

المتجانسان		الوحدة الصوتية المتميزة		نوع التباين في المخرج		نوع التباين في الدلاله	
حمامه	غمامه	ح	غ	وسط حلقي	لهوي	طائر	سحاب
مرة	جرة	م	ج	شفوي	أدنى الحنك	طعم	شيء
دمعة	شمعه	د	ش	أسناني لثوي	أدنى الحنك	حزن	ضياء
كنت	أنت	ك	أ	أقصى الحنك	أقصى الحلق	الزمن الماضي	المخاطبه
صوتي	موتي	ص	م	لثوي	شفوي	الحضور	الفناء
حانية	فانية	ح	ف	وسط حلقي	شفوي أسناني	الحنو	زائله
مات	فات	م	ف	شفوي	شفوي أسناني	الفناء	توارى
ثرى	كرى	ث	ك	أسناني	أقصى الحنك	تراب	ثمار

(1) الديوان ، ص 35.

(2)عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، ص 624.

إن هذه الألفاظ التي وردت في الجدول و المستخرجة من قصائد الديوان، انطبق عليها نوع الجناس اللاحق الذي يقع موضعه في أول الكلمة إلا أن الاختلاف بين الجناس المضارع واللاحق هو أن النوع الأول يكون التقارب فيه بين حروفه في المخرج، أما اللاحق فيكون فيه تباعد بين حروفه في المخرج، وهذا ما انطبق على الألفاظ السابقة فكلمتي (حمامه –غمامه) اختلفتا في حرفي (الحاء – الغين) المتباعدين في المخرج، فالحاء مخرجها من وسط الحلق أما الغين فهو حرف لهوي، وكذلك الأمر بالنسبة للثنائيات الأخرى فهي تتباين في الوحدات الصوتية ومخرجها و تتباين كذلك في الدلالـــة، فالحمامة تدل على السلام وهو طائر ، والغمامة تدل على السحاب.

ب> الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الوسط :

المتجانسان		**الوحدة الصوتية المتميزة**		**نوع التباين في المخرج**		**نوع التباين في الدلاله**	
سبات	**سكات**	**ب**	**ك**	**شفوي**	**أقصى الحنك**	**نوم**	**سكون**
أطل	**أظل**	**ط**	**ظ**	**أسناني لثوي**	**أسناني**	**استراق النظر**	**الإستمرار**
منتهى	**مشتهى**	**ن**	**ش**	**لثوي**	**أقصى الحنك**	**نهاية**	**الرغبة**
رأيت	**رويت**	**أ**	**و**	**أقصى الحلق**	**بين الشفتين**	**أبصرت**	**حكيت**
صمته	**صوته**	**م**	**و**	**شفوي**	**بين الشفتين**	**سكوته**	**كلامه**
الحزين	**الحنين**	**ز**	**ن**	**لثوي**	**أسناني لثوي**	**الحزن**	**الشوق**

نجد في الثنائيات السابقة وجود الوحدتين الصوتيتين في الوسط و مثال ذلك كما هو موضح في الجدول (سبات – سكات) فالوحدتان الصوتيتان هما (الباء – الكاف)، حيث امتازا بتباين في المخرج لأن الباء صوت

شفوي والكاف صوت من أقصى الحنك، وأدى هذا التباين إلى اختلاف في الدلالـــة، فالأولى تدل على النوم الطويل و الثانية تدل على الصمت والسكون، وكذلك الأمر بالنسبة للألفاظ الأخرى، مثل كلمتي (رأيت– رويت)، اختلفا في صوتي (الهمزة – الواو) حيث إن الهمزة تصدر من أقصى الحلق، أما الواو فتصدر من بين الشفتين و هذا ما أدى إلى تباين في المعنى أيضا، فرأيت يقصد بها النظر إلى الشيء، أما رويت فتعني رواية حديث أو كلام .

ج> الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأخر:

المتجانسان		**الوحدة الصوتية المتميزة**		**نوع التباين في المخرج**		**نوع التباين في الدلاله**	
قولي	**قولك**	**ي**	**ك**	**غاري**	**أقصى الحنك**	**كلامي**	**كلامك**
هات	**هاك**	**ت**	**ك**	**أسناني لثوي**	**أقصى الحنك**	**الأخذ**	**العطاء**

و في هذا الجدول الأخير تظهر لنا الألفاظ متباعدة في المخرج و متباينة في الدلالة كما هو الشأن لما سبقها من أنواع الجناس اللاحق، إلا أن هذه المرة كان موضع الاختلاف بين الحروف في آخر الكلمة كما لاحظت في الأمثلة المقدمة في الجدول .

و أخيرا نقول أن الجناس هو " تشابه اللفظين في النطق و اختلافهما في المعنى و هذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى يسميان ً ركني الجناس ً ولا يشترط في الجناس تشابه جميع حروفه بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة "[1].

و الغرض من كل ما سبق هو إستكناه روح الإبداع الشعري لدى الشاعر، ومقدرته الجمالية على تحريك وتر الإيقاع الداخلي لقصائد الديوان من خلال ظاهرة الجناس، هذه الظاهرة البلاغيـــة الجمالية، " فالشاعر المبدع هو الذي يضع الحرف في موضعه المناسب له، ليحدث النغم الذي يريد "[2].

---

(1) عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، ص 614.

(2)حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1984، ص 204.

وعلى هذا فإن التجنيس يمكن أن يصيب من اللفظة موضعها الأول أو وسطها أو آخرها، إذ إنك " لا تستحسن تجانس اللفظين، إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ، و لم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا " [1].

ب)التصدير:

و هو أحد الفنون البديعية اللفظية، أول من تكلم عنه هو "عبد الله بن المعتز" الذي عده أحد فنون البديع الخمسة و سماه (رد أعجاز الكلام على ما تقدمها) و يرى بأنه يرد في الشعر و النثر، و قد قسمه إلى أنواع وهي :

* ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه ، مثل قول الشاعر :

تَلَقَّ إِذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عُرْمُومًا فِي جَيْشٍ رَأَى لاَ يَفِلُّ عُرْمُومِ

* ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر :

سَرِيعٌ إِلَى ابْنَ العَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ وَ لَيْسَ إِلَى دَاعِ النَّدَى بِسَرِيعِ

* ما يوافق أخر كلمة فيه بعض ما فيه، كقول الشاعر :

عَمِيدُ بَنِي سَلِيمٍ أَقْصَدَتْهُ سِهَامُ المَوْتِ وَ هِيَ لَهُ سِهَامُ " [2].

و قد جاء هذا النوع في قوله تعالى : { **أُنْظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَ لَلآَخِرَةِ أَكْبَرُ دَرَجَاتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلاً** } [3]. وقوله تعالى : { **وَلَقَدْ اسْتُهْزِئَ بِرُسِلٍ مِنْ قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالذِينَ سَخِرُوا مِنْهُمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ**} [4].

و على هذا نفهم أن التصدير هو ترديد كلمة في البيت الشعري أو في جمل معينة و في كل مرة يكون موقع اللفظ الثاني هو آخر البيت أو الكلام، أما اللفظ الأول يكون موقعه إما في أول البيت أو في منتصف صدره أو في أخر صدره.

أما ابن رشيق فقد عرف التصدير بقوله : " هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية، بيروت ، ط2، 1999، ص 08.

(2) عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، ص 643.

(3) سورة الإسراء الآية 21

(4) سورة الأنعام ، الآية 10.

على بعض، و يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، و تقتضيها الصنعة و يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، و يكسوه رونقا و ديباجة، و يزيده مائية و طلاوة " [1].

و من كلام ابن رشيق نعرف أن هناك من كان يطلق على التصدير اسمًا آخرًا و هو (رد العجز على الصدر)، ذلك أن هذا المصطلح في نظرهم " أدل على المطلوب و أليق بالمقام و أخف على المستمع " [2]، ومن بين من يطلق هذه التسمية هو " الخطيب القزويني " و هو من المتأخرين من رجال علم البديع و يعرفه بقوله : " وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة و الآخر في أخرها، و هو في النظم أن يكون أحدهما في أخر البيت، و الأخر في صدر المصراع الأول أو آخره أو صدر المصراع الثاني " [3].

و من خلال الكلام السابق حول التصدير أحاول أن أطبق ذلك على قصائد الديوان لإستخرج ظاهرة التصدير من أبياتها باعتماد مرتبة اللفظ الأول في البيت الشعري و الذي تتغير مرتبته في كل مرة.

***> أشكال التصدير :**

- اللفظ الأول في أول الصدر بغض النظر عن بعض أدوات الصدارة :

و شكله : ( ) ـــــــــ * ـــــــــ ( )

قال الشاعر :

كَمَا (شِئْتِنِي) .. شِئْتُ مَا شِئْتِنِي * لَكِ الآَنَ كُلُّ الذِّي (شِئْتِهِ) [4].

و قد جاء نوعه ناقصًا لأن اللفظين اختلفا في الصيغة، وهذا النوع من التصدير تكون فيه اللفظة الأولى نقطة بداية، حيث يمثل هذا البيت الشعري وحدة منغلقة، نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية ومن دلالاته في هذا البيت هو التأكيد والمبالغة، وقد يرد لمجرد الترديد الصوتي [5].

---

(1) ابن رشيق ، العمده ، ج2 ، ص 08.

(2)عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، ص 643.

(3) المرجع نفسه ، ص 644.

(4)الديوان ، ص 73.

(5) أنظر: رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ص 75.

- ***اللفظ الأول في وسط الصدر:***

وشكله : ـــ ( ) ـــــ * ـــــــ ( )

وقد ورد هذا الشكل بنوعان هما :

أ/ التام:

وهو ما اتفق لفظاه في الصيغة، و تردد فيه اللفظ نفسه مثل قول الشاعر :

وَ أَنَا تَوَاشِيحُ (الزَّمَانِ) وَآيَةٌ * لِلطَّالِعِينَ مِنِ احْتِرَاقَاتِ (الزَّمَانِ) [1].

فجاء صدر البيت متوجا بلفظة (الزمان) لتتكرر في أخر البيت الشعري، وجاء معناه دلالة على الافتخار والمدح .

ب/ الناقص:

وهو ما اختلفا لفظاه في الصيغة، مثل قول الشاعر :

قُلْنَا وَ لَكِنْ(الكَلاَمَ) قَدِ اسْتَحَى * إِذْ أَنَ لِلتَّارِيخِ أَنْ (يَتَكَلَّمَا) [2].

- ***اللفظ الأول في آخر الصدر و جاء كله ناقصًا:***

وشكله : ـــــ ( ) * ـــــــ ( )

قال الشاعر :

كَطِفْلٍ شَقِيٍّ . . فَلِمَ (لِمْتُنِي) ؟ * وَ هَذَا الذّي شُفْتِ مَا (لُمْتِهِ)
وَ يَجْدِلُ مِنْ حُزْنِهِ (مَوْتَةً) * وَ يَهْرُبُ كَالقَبْرِ مِنْ (مَوْتِهِ)
أَمَا كُنْتِ عِشْقًا..أَمَا (كُنْتِنِي) * وَ كُلُّ الذّي كَانَ..قَدْ (كُنْتِهِ)
كَمَا شِئْتِنِي ..شِئْتُ مَا (شِئْتِنِي) * لَكِ الآَنَ كُلُّ الذّي (شِئْتِهِ) [3].

---

(1) الديوان ، ص 132.

(2) المصدر نفسه ، ص 146.

(4) المصدر نفسه ، ص 73.

و قول الشاعر أيضا :

يُدَثِّرُنِي التُّرَابُ .. وَ لاَ (صَلاَةَ) * سَأَمْضِي بَاسِمًا وَ دَمِي(صَلاَتِي) [1].

و من خلال ما سبق يتضح لي أن التصدير من الظواهر الأسلوبية التي لها أهمية بالغة في إظهار قوافي الشعر و تسهيل إخراجها، و يكسب البيت أبهة و رونقا " فاللفظ المعتمد فيه هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى إذ فيه تتولد الدلالة و فيه تتبلور " [2]، سواء أكانت في أول الصدر أم وسطه أم آخره.

---

(1) الديوان ، ص 97.

(2) رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ص 77.

دراسة نحوية للجملة في الديوان

تمهيد :

إن دراسة الخطـاب الشعري يقتضي تفجير هياكله و مكوناته اللغوية وتقصي معانيه الموحية وفي هذا الفصل أفرغت اهتمامي بدراسة الجملة وأنواعها و تفريعاتها " لأنها الوحدة الرئيسية في عملية التواصل"[1].

ولقد تعددت تعريفات الجملة في الدراسات اللسانية إلا أنها لم تحظ بتعريف شامل يضبطـها ويرجع ذلك إلى كونها ذات أبعاد صوتية، وتركيبية ونفسية، و اجتماعية، وفلسفية [2].

وأيًا كان الاختلاف حول تعريف الجملة فإنها في تعريف النحاة " الكلام الذي يترتب من كلمتين أوأكثر و له معنى مفيد مستقل" [3]، ويمكننا القول أن الجملة هي اتحاد مجموعة من الوحدات اللغوية تربط بينها علاقات نحوية لتشكل معنى يفيد السامع، و يذكرنا التعريف السابق للجملة بتعريـف "ريمون طحان" القائل: "الجملة تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية:المسند والمسند إليه والإسناد، وقد تضاف إليها عناصر أخرى حين لا تكتفي العملية الإسنادية بذاتها" [4]، وهناك من النحاة من يرى أن الجملة قائمة على معيار تركيبي و هو التركيب الإسنادي سواء أكان فعلاً أو اسمًا وذهب إلى ذلك "ابن هشام" من أن الجملة "عبارة عن الفعل وفاعله كـ " قام زيد " و المبتدأ و خبره كـ " زيد قائم " و ما كان بمنزلة أحدهما نحو " ضرب اللص " و" أقائم الزيدان " و" كان زيد قائما " و " ظننته قائما " " [5] فالجملة عنده تركيب إسنادي فعلي أواسمي فالجملة الفعلية ما تضمنت فعلاً بين عناصر الإسناد سواء نقدم الفعل أونأخره، وهي تتسم بالحدوث والتجدد، أما الاسمية فهي ما خلت من الفعل وتتصف بالثبوت والدوام والاستقرار[6]

---

(1) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري ، ص 123.

(2) أنظر: محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ،دط، 1981، ص449.

(3) عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ج2، ص 85.

(4) ريمون طحان، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 2، 1981، ص 54.

(5) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح و أولاده، القاهرة، دت، دط ، ج2، ص 374.

(6) أنظر: بلقاسم دفة، في النحو العربي ،دار الهدى ، عين مليلة ،2003، ص25.

من النحاة من يرى أن الجملة تقوم على معيار دلالي و من بينهم " ابن يعيش " حيث يقول:" اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، ويسمى: " الجملة "، نحو: " زيد أخوك "، و"قام بكر"[1] وهنا يقسم الجملة إلى اسمية وفعلية ، وهو تقسيم لا خلاف فيه بين القدماء والمحدثين[2].

أ> الكلام و الجملة :

إن كلام " ابن يعيش " يثير أمامنا قضية لطالما أثارها النحاة و اختلفوا حولها و هي تتعلق بمصطلحي: الكلام و الجملة، حيث إن هناك من النحاة من عدهما مترادفين وهم " ابن جني" و"الزمخشري"و" ابن يعيش"، أما " ابن جني" فقد عرف الكلام بقوله : " أما الكلام، فكل لفظ مستقل بنفسه ، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجملة "[3]، كما أنه يرى أن الكلام مختص بالجمل المفيدة و ذلك في قوله:" لا محالة أن الكلام مختص بالجمل ...، فإذا قال : قام محمد فهو كلام، وإذا قال : قام محمد ، وأخوك جعفر فهو أيضا كلام، كما كان لما وقع على الجملة الواحدة كلاما ... فالكلام إذا إنما هو جنس للجمل "[4]، وهذا القول يؤكد لنا ترادف المصطلحين عند "ابن جني"،و ساانده في ذلك " الزمخشري " في (المفصل) حيث يرى أن " الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى و هذا لا يتأتى إلا في اسمين كقولك:زيد أخوك وبشر صاحبك ، أو في فعل و اسم نحو قولك : ضرب زيد و انطلق بكر ، و يسمى الجملة "[5]، وتبعهما " ابن يعيش " في عدم التمييز بين الكلام و الجملة و " أبو البقاء العكبري " عندما قال: "الكلام عبارة عن الجملة المفيدة فائدة يسوغ السكوت عنها"[6] فالكلام، أي الجملة شرطها الإفادة ولا عبرة عنده بأجزاء الجملة، كجملة الشرط أو جملة جواب الشرط ، أو صلة الموصول ، لأنها غير مفيدة[7].

---

(1) أبو البقاء يعيش بن علي ابن يعيش الموصلي ، شرح المفصل للزمخشري، قدم له ووضع حواشيه، اميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، م1، ص 72.

(2)أنظر :بلقاسم دفة ، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة ، رسالة ماجستير في اللغة ، جامعة باتنة ، 1995 ،ص11.

(3)ابن جني ، الخصائص ، ج1، ص 17.

(4) المصدر نفسه، ص 27 - 26.

(5)أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب ، تحقيق علي أبوملحم، دار و مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993،ج1، ص 23.

(6) أبو البقاء العكبري، اللباب في علل البناء و الإعراب ، تحقيق غازي مختار طليمات ، دار الفكر ، دمشق، ط1، 1995،ج1،ص41.و أنظر : أبو البقاء العكبري ، مسائل خلافية في النحو ، تحقيق منير خير الحلواني ، دار الشرق العربي ، بيروت، ط1، 1992،ج1، ص35.

(7) أنظر :دفة بلقاسم ، الجملة الانشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة،ص11.

أمـا القـائلين بعـدم تـرادف المصـطلحين همـا " ابـن هشـام و السـيوطي "، حيـث علـق " ابـن هشـام" علـى المصطلحين قائلا : " وبهذا يظهر لك أنهما ليسا بمترادفين كما يتـوهم كثير من النـاس، وهـو ظـاهر قـول صـاحب المفصل،فإنه بعد أن فرغ من حد الكلام قال ويسمى جملة، والصواب أنها أعم منه، إذا شرطه الإفادة بخلافها ولهذا تسمعهم يقولون: " جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام " [1].

إذن الجملة عند " ابن هشام " هي أشمل من الكلام ويوافقه في ذلك " خالد ابن عبد الله الأزهري " حين قال :" وبين الجملة والكلام عموم وخصوص مطلق وذلك أن الجملة أعم من الكلام لصدقها بدونه وعدم صدقه بدونها فكل كلام جملة لوجود التركيب الإسنادي ولا ينعكس عكسا لغويا أي ليس كل جملة كلاما لأنه يعتبر فيه الإفادة بخلافها "[2].

أما " السيوطي " [3]، فهو يوافق رأي " ابن هشام " إلا أنه يعارضه في عدم اشتراط الفائدة في الكلام .

ب> أقسام الجملة و أنواعها :

تعد الجملة بمثابة النواة أو القاعدة الأساسية لتكوين الكلام الذي يؤدي إلى معنى في موقف ما، وهي تتكون من تركيب إسنادي (مسند و مسند إليه) يربط بين عناصرها، وقد تكون الجملة قصيرة تحتوى على إسناد واحد وتكون بذلك جملة بسيطة، وقد تطول لتكون إسنادات كثيرة، وتسمى بالجملة المركبة، وقد عرفت الجملة تقسيمات عدة وكل قسم انطلق من مبادئ ومعايير اعتمدها، فكان تقسيم النحاة القدامى كالتالي :

1) انطلق أصحاب هذا الرأي من نوع الكلمة و رتبتها الأصلية وهو رأي جمهور النحاة فإذا تصدرت الجملة بفعل كانت جملة فعلية، و إذا تصدرت باسم كانت جملة اسمية، وقد أشار إلى ذلك" ابن يعيش " قـائلا:" واعلم أنه قسم الجملة إلـى أربعـة أقسـام: فعليـة، واسـمية، وشـرطية،وظرفية، وهـذه قسـمة أبـي علـي، وهـي قسـمة لفظيـة "[4]، ويعلق على ذلك بأن الجملة في الأصل تكون اسمية وفعليه لأن الشرطية مركبة من جملتين فعليتين الشرط فعل وفاعل، والجزاء فعل و فاعل، والظرف في الحقيقة للخبر الذي هــو " استقر " وهو فعل وفاعل [5].

---

(1) ابن هشام ، مغني اللبيب ، ج2 ، ص 374.

(2) خالد بن عبدالله الأزهري، موصل الطلاب إلى قواعد الإعراب ، تحقيق عبد الكريم مجاهد، دار الرسالة، بيروت، ط1، 1996، ص 31.

(3) أنظر: السيوطي،همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : ع العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت،دط، 1975، ج1، ص36.

(4) شرح المفصل ، م1، ص 229.

(5) المصدر نفسه ، ص 229.

2) أما التقسيم الثاني فقد اعتمده " ابن هشام " وكان قد قسمها بحسب معيار البساطة والتركيب، إلى جملة كبرى، وصغرى .

* الجملة الكبرى:وهي جملة اسمية يكون خبرها جملة اسمية أو فعلية مثل زيد قام أبوه و زيد أبـوه قائم، فإذا كانت اسمية الصدر فعلية العجز، فهي ذات الوجهين، نحو زيد يقوم أبوه، أو العكس، مثل ظننت زيدا أبوه قائم، وإذا كانت اسمية الصدر و العجز، أو فعلية الصدر والعجز فهي ذات الوجه مثل زيد " أبوه قائم " وظننت زيدا يقوم أبوه [1].

* الجملة الصغرى: وهي المتفرعة من جملة كبرى، " وقد تكون الجملة صغرى وكبرى باعتبارين نحو: زيد أبوه غلامه منطلق، فمجموع هذا الكلام جملة كبرى لا غير، وغلامه منطلق، صغرى لا غير، لأنه خبر وأبوه غلامه منطلق كبرى، باعتبار غلامه منطلق، و صغرى، باعتبار جملة الكلام، وكما تكون مصدرة بمبتدأ تكون مصدرة بالفعل، نحو: ظننت زيدا يقوم أبوه "[2]

ومن خلال الأمثلة التي قدمها، أجد أن الأنماط النحوية للجملتين الكبر ى والصغرى هي :

" أولا: الجملة الكبرى

- الجملة الاسمية :

مسند إليه + مسند (جملة اسمية)

- الجملة الفعلية :

مسند + مسند إليه + مفع (مفرد) + مفع 2 (جملة فعلية)

مسند + مسند إليه + مفع (مفرد) + مفع 2 (جملة اسمية)

ثانيا: الجملة الصغرى :

مسند إليه + مسند

مسند + مسند إليه ." [3]

3) انطلق القسم الثالث من حيث وظائف الجمل التي لها محل من الإعراب و التي ليس لها محل من الإعراب ، فكان تقسيمها كالآتي :

---

(1) أنظر : ابن هشام ، مغني اللبيب، ج2، ص: 380.و أنظر : محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطباعة و النشر و للتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1 ، 2004، ص 30.

(2) أنظر : ابن هشام ، مغني اللبيب، ص: 382. و أنظر : محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، ص 30.

(3) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 127،128.

* الجمل التي لا محل لها من الإعراب:وهي الجملة الابتدائية، والاعتراضية والتفسيرية وجملة جواب الشرط (غير الجازم)، وجملة جواب القسم، وجملة صلة الموصول أوإحدى الجمل التابعة لها .

* الجمل التي لها محل من الإعراب: وهي جملة الخبر وجملة الحال والمفعول به ولمضاف إليه،وجملة الشرط الجازم، أو إحدى الجمل التابعة لها .

و لم تقف الدراسات حول الجملة عند هذا الحد بل اتخذ المحدثون منهجا جديدا لدراستها فعدوها أصغر وحدة كلامية مفيدة، مكونة أساسا من المسند والمسند إليه، ذات وظيفة تواصلية [1].

كما تجاوزت الدراسة إلى الحديث عن أقسام الجملة وفي ذلك ثلاثة آراء:

الرأي الأول: يرى أن الجملة لا تخرج عن كونها خبرا، أوإنشاء حيث نظر إلى الجملة من معيار دلالي[2].

الرأي الثاني [3]:اعتمد معيارا تركيبيا، فصنف الجملة إلى أربعة أصناف :

- جملة إسنادية بسيطة، وتضم الاسمية والفعلية .
- جملة غير إسنادية، وتشتمل على النداء، والتعجب . . .
- جملة إسنادية بسيطة، تقابل الجملة الكبرى عند " ابن هشام".
- جملة إسنادية مركبة، من مثل الجملة الشرطية.

الرأي الثالث: قام بتقسيم الجملة إلى ثلاثة أقسام:اسمية، وفعلية، ووصفية .

أما الاسمية فهي المبتدئة باسم مثل:الشمس مشرقة، والعلم نور .

والجملة الفعلية المتضمنة لفعل سواء تقدم أو تأخر .

و الجملة الوصفية هي "كل جملة بدئت بمشتق " [4] ويرى "تمام حسان" أن المبتدأ كما أنه يكون اسما معرفة، فيمكن أن يكون وصفا، " ذلك أن الوصف يشبه الفعل في صلاحيته أن يكون نواة لجملة أصلية كما في: أقائم زيد، أو نواة لجملة فرعية نحو: زيد قائم أبوه، وكذلك:أمعروف زيد وزيد معرف فضله،والأمر كذلك في الأوصاف الأخرى وهي الصفة المشبهة وصيغ المبالغة وأفعال التفضيل " [5]

---

(1) ريمون طحان ، الألسنية العربية(2) ، ص 44.

(2) أنظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتب ، القاهرة، ط2، 1979، ص 244.

(3) يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، نقلا عن: محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 129.

(4) محمد خان ، لغة القرآن الكريم ، ص 31.

(5) تمام حسان ، الخلاصة النحوية ، علم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 2000، ص 127.

وقد خصصت هذا الفصل لدراسة الجملة الخبرية و الطلبية، مركزة في دراسة الجملة الخبرية على الجملة المثبتة والمنفية، ثم أدرس الجملة الطلبية وأركز على جملة النهي والأمر والاستفهام والنداء .

أولا: الجملة الخبرية.

الجملة الخبرية تركيب نحوي يدل على معنى تام يحسن السكوت عليه يحتمل الصدق، أوالكذب.

والجمل الخبرية الواردة في الديوان مصنفة إلى جمل بسيطة و جمل مركبة، وفي ظل الجملة الخبرية ندرس نوعين وهما: المثبتة و المنفية .

01) الجملة المثبتة :

أ/ **الجملة الفعلية** :

إن التعريف الشامل للجملة الفعلية هي التي تبدأ بفعل سواء كان فعلا ماضيا أو مضارعا أو أمرا،أما التعريف الحديث للجملة الفعلية، فبني على كون المسند فعلا: تقدم أو تأخر،أو دالا على التجدد [1]

وقد اعتمدت في هذا البحث على تصنيف الجملة الفعلية المثبتة إلى صنفين: صنف الجملة البسيطة وصنف الجملة المركبة .

*** الجملة الفعلية البسيطة :**

أقسم دراسة الجملة الفعلية البسيطة إلى صور:

الصورة 1: فعل + فاعل + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَاصَلَ صَمْتِي الحِكَايَة [2]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل وفاعل ومفعول به، إن ما يلفت الانتباه في هذه البنية النحوية إسناد الفعل (واصل) إلى الفاعل (صمتي)، وهو فاعل غير حقيقي، فالعلاقة الإسنادية مجازية.

الصورة 2: فعل + مفعول به + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

يُطَاوِعُكَ الحُزْنُ [3] **.**

---

(1) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 137.

(2) الديوان، ص 57.

(1)المصدر نفسه، ص 141.

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع ومفعول به(ضمير المخاطب) وفاعل. وقد تقدم المفعول على فاعله لأنه إذا كان المفعول به ضميرا وجب اتصاله ببنية الفعل .

الصورة 3: فعل + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَرْفُضِينَ السُكُوتْ (1)

الفاعل في هذا التركيب على شكل ضمير متصل، ودل عليه حرف (النون) مما يل على أن الفاعل مسند إلى ضمير المخاطب المؤنث (أنت)، ويليه المفعول به، وجاء زمن الجملة مطلق .

الصورة 4: ظرف + فعل + فاعل + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

غَدًا يَحْمِلُ النَّاسُ نَعْشِي (2)

تتكون هذه الجملة من فعل وفاعل ومفعول به كأي جملة فعلية بسيطة إلا أنها خصصت بظرف زمان والمتمثل في (غدا)، والفائدة من هذا التركيب هو الإخبار عن أحداث ستقع في المستقبل القريب أوالبعيد، لأن لفظة غدا يمكنها أن تعبر عن الزمن القادم ويمكن أن يكون قريبا أو بعيدا.

الصورة 5: فعل + فاعل + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

يَعْتَصِمُ القَلْبُ بِاللهِ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع وفاعل و جار ومجرور، وهو لفظ الجلالة (بالله) وقد جاءت العلاقة الإسنادية مجازية، كون الفعل مسند إلى فاعل غير حقيقي .

---

(2) المصدر السابق ، ص 16.

(3) المصدر نفسه ، ص 53.

(4) المصدر نفسه ، ص 143.

الصورة 6: فعل + جار و مجرور + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَسَاقَطَ مِنْ شَفَتِي المُتَنَبِّي (1)

يتكون هذا التركيب من فعل ماض وجار ومجرور، والمجرور يتكون من مضاف ومضاف إليه تمثل في ضمير (الياء)، أما الفاعل فقد جاء متأخرا، وهذا التعبير مجازي يدل على تعلق الشاعر وتأثره بالمتنبي.

الصورة 7: فعل + فاعل (مضمر)+ جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَعَلَّقَ بِالأَرْضِ (2)

لم يظهر الفاعل في هذه الجملة، إنما يدل عليه صيغة الفعل (تعلق)، مما يشير إلى أنه ضمير للمفرد الغائب (هو) يعود على الطفل في قوله:

كَطِفْلٍ تَوَزَّعَ فِي غُرْبَــةٍ فَصَبّ المَجَامِرَ فِي زَيْتِهِ

تَعَلَّقَ بِالأَرْضِ حِينَ انْتَهَى فَرَاحَ يُبَرْعِمُ مِنْ نَبْتِــهِ(3)

الصورة 8: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

جِئْتُكِ بِالبِشَارَةِ (4)

تبدأ الجملة بفعل يتلوه فاعل متصل به، لأنه ضمير و مفعول به كذلك، وجار ومجرور، فالضمير الفاعل يدل على المتكلم أما المفعول به فهو الضمير المتصل (الكاف) وهو يدل على المخاطب المفرد المؤنث.

---

(1) الديوان، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 73.

(3) المصدر نفسه، ص 73.

(4) المصدر نفسه، ص 97.

الصورة 9: فعل + فاعل (مضمر) + جار و مجرور + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَنْقُشُ فِي مَحَاجِرِنَا وَصِيَّةً (1)

لم يظهر الفاعل على مستوى هذا التركيب، ولكن تدل عليه صيغة الفعل (تنقش) مما يشير إلى أنه ضمير للمفرد المؤنث (هي) يعود على المحتضرة على فراش الموت، وجار ومجرور مضاف ومضاف إليه يليه مفعول به تأخر على الجار والمجرور.

الصورة 10: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور + مضاف إليه + حال

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَجِيئُنِي مِنْ جِهَاتِ الأَرْضِ نَازِفَةً (2)

و تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع وفاعل غير ظاهر دلت عليه تاء المضارعة التي توحي بأنه للمفرد الغائب (هي) ومفعول به اتصل ببنية الفعل لأنه ضمير، ويليه جار ومجرور مكون من مضاف ومضاف إليه (الأرض) والحال الذي يصور لنا هيئتها عند المجيء وهو في السياق اللغوي يشير إلى الرياح.

الصورة 11: فعل + فاعل + ظرف + مضاف إليه + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَغْلَقْتُ خَلْفِي السُّؤَالَ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل ماض وفاعل ضمير متصل (التاء) يدل على المتكلم، وتقدم الظرف على المفعول به وقد دل على المكان، ومضمون هذه الجملة سد باب المناقشة والتساؤل عن أمور ليس لها جواب، وإن كانت هذه الجملة تخلو من الجار والمجرور، إلا أنها تتضمن ظرفا وكلاهما شبه جملة عند النحاة .

---

(1) الديوان ، ص 28.

(2) المصدر نفسه ، ص 94.

(3) المصدر نفسه ، ص 57.

*** الجملة الفعلية المركبة :**

الصورة1: فعل + فاعل + مفعول به (جملة مصدرية).

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَأْبَى الحِجَارَةُ أَنْ تَبُوحَ (2)

تتكون هذه الجملة من فعل وفاعل و مفعول به، وتفرع المفعول إلى جملة مصدرية تصدرتها الأداة (أن) وبعدها فعل مضارع، والأداة أن قامت بوظيفة الربط بين الجملة الأساسية والجملة المتفرعة عنها.

الصورة2: فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + جملة تعليلية (فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تُلَمْلِمُ حَرْفًا لِتَكْتُبَ أَشْيَاءَ يَحْفَظُهَا القَلْبُ (3)

إن هذه الجملة مركبة من جملتين، الجملة الأولى والأساسية هي جملة فعلية صدرت بفعل مضارع والفاعل جاء مستترا ولم يظهر في التركيب السطحي للجملة وتوحي (تاء المضارعة) في الفعل بأنه مسند إلى المخاطب المفرد (أنت) ويليه مفعول به ، ثم تأتي الجملة الفرعية وهي جملة تعليلية بدأت بـ(لام التعليل) ، وفعل مضارع ولم يظهر الفاعل، ومن السياق اللغوي يظهر بأنه للمفرد المخاطب (أنت) ويليه مفعول به أيضا ثم تأتي جملة تعليلية عقب جملة تامة وهي (فعل و فاعل و مفعول به) .

---

(1) الديوان، ص 32.

(2) المصدر نفسه ، ص 84.

(3) المصدر نفسه ، ص 143.

الصورة 3: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور + جملة أمرية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَغْلَيْتَ حُبَّكَ لِلْجَزَائِرَ فَاسْتَرِحْ قَدْ آنَ لِلْتَارِيخِ أَنْ يَتَكَلَّمَـا (1)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل و فاعل متصل ببنية الفعل لأنه ضمير متصل، ومفعول به وجار ومجرور ثم تليه جملة طلبية متمثلة في الأمر وجاءت (الفاء) رابطة بين الجملة المحورية والجملة الفرعية .

الصورة4:جملة جواب الشرط (فعل+فاعل) + جملة شرطية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَذُوبُ القَصِيدَةُ لَوْ صِرْتَ فِي لَحْظَةٍ دَمْعَهْ

تَمُوتُ القَصِيدَةُ لَوْ صِرْتَ فِي لَحْظَةٍ شَمْعَهْ (2)

تتكون بنية هذين السطرين من فعل و فاعل وتمثل جملة جواب الشرط مقدمة و يليهما جملة شرطية صدرت بالأداة (لو) ، أما الجملة المحورية فهي جملة جواب الشرط، و قد قدمت للاهتمام.

ب/ <u>الجملة الاسمية :</u>

تتكون الجملة الاسمية من مبتدأ أو ما يسمى بالمسند إليه الذي يسند إليه الخبر، وهو الجزء الثاني من الجملة الإسمية وهو مكون من كلمة أو أكثر تتم به الفائدة من الكلام .

إذن أساس الجملة الإسمية هما:المبتدأ والخبر والعلاقة بينهما تسمى بالإسنادية، ويمكن أن تدخل على هذه الجملة الإسمية عناصر نحوية أخرى مثل:النعت والإضافة والظرف . . .

* الجملة الاسمية البسيطة :

ومن الأنماط التي سجلت ضمن الجملة الإسمية البسيطة :

---

(1) الديوان ، ص 147.

(2) المصدر نفسه ، ص 140.

(3) المصدر نفسه ، ص 146.

الصورة1: مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (معرفة)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا الشَّاهِدُ [1]

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء ضميرا للمتكلم منفصل (أنا) ، وخبره (الشاهد) جاء معرفا بـ (الـ) كما في المثال السابق، وجاء التركيب تنبيها للسامع وهذه الجملة غير مقيدة بزمن معين.

الصورة2: مبتدأ (ضمير) + خبر (مضاف + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا طَائِرُ المُتْعَبِينَ [2]

يتكون التركيب من مبتدأ (ضمير)، وخبر مضاف (طائر) ومضاف إليه (المتعبين)، والمضاف إلى معرفة معرفة، والتركيب يفيد أن هناك من يأمل فيه الخير وتحقيق الآمال، إلا أنه يستطرد قائلا: ليس لي أجنحة [3] .

الصورة3: مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الصَنَادِيقُ مَوْبُوءَةٌ [4]

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ (الصناديق) ويقصد به الصناديق (الإذاعة أو المذياع) وخبر (موبوءة) وهي صفة للمبتدأ وصف بها وصفا ثابتا، فهي دلالة مطلقة غير مقيدة بزمن .

---

(1) الديوان ، ص 05.
(2) المصدر نفسه ، ص 42.
(3) المصدر نفسه ، ص 42.
(4) المصدر نفسه ، ص 64.

الصورة4: مبتدأ (ضمير) + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا مُذْنِبٌ [1]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ جاء ضميرا للمتكلم (أنا)، وخبر جاء صفة (مذنب) وهو وصف لمبتدأ، فالمبتدأ موصوف بالخبر وصفا ثابتا، والتركيب غير مقيد بزمن نحوي، ونفس الكلام ينطبق على قول الشاعر: **أَنَا مُتْعَبٌ** [2] .

الصورة5: مبتدأ +خبر+ صفة

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

البَحْرُ قَبْرٌ وَسِيعٌ [3]

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ معرف بـ (ال) و خبر (قبر) صفة، وتفيد هذه الجملة دلالة غير مقيدة بزمن وقد جاءت لفظة (وسيع) محققة للتنغيم الصوتي وذلك بسبب المد في صيغة (فعيل) .

الصورة6: مبتدأ + جار و مجرور+ خبر + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الطَوَاغِيتُ فِي لُغَتِي خُشُبٌ فِي سَقَرْ [4]

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ وخبر، وقد جاء المجرور مركبًا اضافيًا

الصورة7: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

مَذَاقُ الحَقِيقَةِ دِفْلَى [5]

---

(1) الديوان ، ص 60.

(2) المصدر نفسه ، ص 57.

(3) المصدر نفسه ، ص 50.

(4) المصدر نفسه ، ص 54.

(5) المصدر نفسه ، ص 61.

وتتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء مضافا، والمضاف إليه (الحقيقة)، والمضاف إضافة حقيقية يعتبر معرفة، ويليهما الخبر وجاء نكرة وهو (دفلى)، فقد أسند الخبر(دفلى) إلى المسند إليه (مذاق) أي مذاق الحقيقة مر كالدفلى وهي شجرة مرة المذاق ولا يدل على زمن، وكذلك الأمر بالنسبة للتركيب التالي:

حَدَاءُ القَوافِلِ مُنْحَبِسٌ (1)

الصورة8: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (جار و مجرور)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

رِدَاؤُكَ مِنْ طِينٍ (2)

المبتدأ جاء اسما مضافا إلى ضمير المخاطب ، وهو (الكاف) المتصلة ببنية المبتدأ (رداؤك) ، أما الخبر فقد جاء جارا ومجرورا بـ(من)

الصورة9: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

عَبِيرُ المَوَاسِمِ مُتَّشِحٌ بِالسَّوَادِ (3)

إن هذا التركيب يماثل التركيب في الصورة الثامنة ، إلا أن الخبر في الصورة السابقة جاء جارا و مجرورا ،أما في هذه الصورة فقد جاء منفصلا عن الخبر ذلك لأنه مخصص للخبر ، و الخبر جاء وصفا مشتقا (متشح) وجاء وصفًا،وهو اسم فاعل من فعل غير ثلاثي.

الصورة 10: مبتدأ (مركب اضافي) + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

دَمِيَ وَاحَهْ(4)

تتكون هذه الصورة من مبتدأ (مركب اضافي)، فقد أسند المبتدأ (دم) إلى ضمير المتكلم (ياء المتكلم) وخبر (مفرد جامد)، ودمي مبتدأ معرفة لأنه مضاف إلى ياء النسبة (متكلم) في محل جر مضاف إليه.

---

(1) الديوان، ص 57.

(2) المصدر نفسه، ص 05.

(3) المصدر نفسه، ص 51.

(4) المصدر نفسه، ص 68.

و منه قوله أيضا : **شِفَاهِي قَصِيدَه**(1)

و في كلا التركيبين تتكون الجملة من مبتدأ جاء اسما مركبا إضافيا، وخبر مسند إلى المبتدأ ومخبر عـنه، ولا يدل على زمن نحوي معين .

الصورة 11: مبتدأ (مركب اضافي) + خبر + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

يَدِي مَوْسِمٌ لِغَدِي(2)

تتـألف بنيـة هـذه الجملـة مـن مبتـدأ جـاء اسـما و خبـر (موسـم) و يليهمـا جـار و مجرور،وفـي الجـــار والمجرور قرينة زمنية تدل على زمن الغد، وهذا التركيب يفيد أن الإنسان يجني في غده ما قدمت يداه.

*** الجملة الاسمية المركبة :**

تتكون الجملة الاسمية المركبة من مفردات وجمل فرعية تفرعت عن جمل رئيسية كبرى، وكـان الرابط بينهما إما أن يكون مباشرا وبدون وسائط أو يكون عن طريق أدوات وضمائر،و جاء في الديوان العديد من نمـاذج الجملة الاسمية المركبة من بينها ما رصدته:

الصورة 1: مبتدأ (جملة موصولية) + خبر (جملة فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الذِينَ رَأَوْنِي أُحَاوِرُ أَرْصِفَةَ الأَزْمِنَةِ

ضَحِكُوا مِنْ كَلاَمٍ هَـمَسَتْ بِـهِ (3)

يتكون هذا التركيب من مبتدأ موصول ترتبط به جملة فعلية تتضمن عناصر وظفت لتحديد المعـنى وخبر جاء جملة فعلية،وهذا رأي جمهور النحاة في الجملة المركبة، أما من ينظرون إلى وظيفة العناصر في الجملة فاسم الموصول هنا يعد فاعلاً مقدمًا عن الفعل.

---

(1) الديوان، ص 68.

(2) المصدر نفسه ، ص 60.

(3) المصدر نفسه ، ص 58.

الصورة 2: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (مفرد) + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

طُيُورُكَ رَاحِلَةٌ فِي الذُّهُولِ[1]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ جاء مضافا لضمير المخاطب المفرد (الكاف) الذي يشير إلى ضمير المخاطب (أنت)، وجاء الخبر مفردا (راحلة)، ويليهما جار ومجرور (في الذهول).

الصورة 3: مبتدأ (مضاف إلى جملة موصولية) + خبر(جملة فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنْتِ التِّي حَمِلَتْنِي ضَفَائِرُهَا

لبلاد تنام على عتبات السنين[2]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (انت)، وتليه جملة الخبر،وكان الربط بين الجملتين بواسطة اسم الموصول (التي)،والضمير في (ضفائرها).

الصورة 4: مبتدأ + خبر(جملة منفية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا لاَ أَنْتَمِي لِدَمِي[3]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (ضمير المتكلم أنا)، ويليه جملة الخبر وهي جملة منفية بالأداة (لا) وبعدها فعل مضارع وفاعل مضمر (أنا) ،ورد مقيدا حسب رأي جمهور النحاة، ويدل عليه المضارع (أنا) وجار (اللام) ومجرور (دمي) أفاد التخصيص.

---

(1) الديوان ، ص 144.

(2) المصدر نفسه ، ص 22.

(3) المصدر نفسه ، ص 54.

02) الجملة المنفية :

تدخل الأداة النافية على الجملة الاسمية أو الفعلية لتقوم بنفي نسبة الخبر إلى المبتدأ أو نسبة الفعل إلى فاعله، وهناك أدوات تختص بالجملة الاسمية وأخرى تختص بالجملة الفعلية ، " و منها ما هو مشترك بين الفعلية والاسمية فينفي كلا منهما " [1]

و لقد استخدم الشاعر **"عز الدين ميهوبي"** أدوات النفي:(ما، لا، لم، ليس، لن) في ديوانه توزعت بحسب الأنماط التالية :

النمط الأول : ما + جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية تتصدرها أداة نفي (ما)، وأمكن تصنيفه إلى الصور التالية:

الصورة 1: ما + جملة فعلية(فعل ماض+فاعل+أداة استثناء+ مفعول به +فعل مضارع +مفعول به +فاعل)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَمَا رَأَيْتُ سِوَايَ يَنْهَشُهُ الَّرحِيلُ [2]

وتتألف بنية هذه الجملة من أداة نفي(ما)، وفعل دلّ على الزمن الماضي، وفاعل متصل ببنية الفعل (تاء المتكلم)، وأداة استثناء (سوى) مضافة إلى (ياء المتكلم) وقد تقدم المفعول به على الفاعل (الرحيل) لاتصاله ببنية الفعل (ينهش)، وتدل هذه الجملة على النفي لفظا والإثبات معنى، فهو يؤكد بذلك على أنه هوالوحيد الذي ينهشه الرحيل، وهذا تعبير توكيدي له وقع على النفس، " لأنه يلفت انتباه المتلقي إلى أن ما بعد (سوى) خليق بالتدبر، والتأمل، فلا يحق للسامع أن يجاوزه "[3].

(1) محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، ص 121.

(2) الديوان ، ص110.

(3) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 153.

الصورة 2: ما + فعل +فاعل(مضمر) +فعل + مفعول به+ فاعل (مضمر)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

مَا عَادَ يَسْمَعُنِي[1]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي (ما)، وجملة فعلية تتكون من الفعل الماضـي(عـاد)، ووقد جـاء الفاعل ضميرا مستترا تقديره (هو)، ثم الفعل (يسمعني) الذي اتصل ببنيته المفعول به، وهذه الجملة غير مستقلة وظيفيا ، بل هي متعلقة بما قبلها.

الصورة 3: ما + فعل + فاعل + فعل+فاعل (مضمر) + أداة استثناء(مفعول به) + مضافان

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

مَا عُدْتُ أَمْلِكُ غَيْرَ قَطَرَاتِ الدِّمَاءِ[2]

تتكون بنية هذا التركيب من أداة نفي (ما)، وفعل مـاض و فاعل متصـل ببنيـة الفعل لأنـه ضـمير، وهنـاك قرينة تدل على قرب الماضـي من الحاضـر فـي هذا المثـال وهـو استعمال صـيغة المضـارع (أملك) ويـدل معنـى الكلام في السياق الذي جاء به على نفي وتأكيد في نفس الوقت و كأنـه يقول أنفـي ملكيتـي لكل شـيء عدا قطـرات الدماء.

النمط الثاني : لا + جملة اسمية

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بالأداة (لا)، وقد جاء منها كثير في الديوان، نـذكر منهـا صـورتين فقط:

الصورة 1: لا + مبتدأ + خبر (جملة فعلية : فعل + جار و مجرور+مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ شَيْءَ يَطْلَعُ مِنْ فَمِي [1]

---

(1) الديوان، ص 93.

(2) المصدر نفسه ، ص 21.

(3) المصدر نفسه ، ص 19.

ومثلها هذه الصورة في قوله :

لاَ القَلْبُ يَهْرُبُ مِنْ نَبْضِهِ [1]

و تتألف بنية الجملة الأولى والثانية من أداة نفي وهي (لا) ومبتدأ جاء في المثال الأول نكرة وفي الثاني معرفة، ثم خبر (فعل مضارع و جار مجرور)، أما أداة النفي (لا) في المثال الأول فهي نافية للجنس لأن المبتدأ نكرة ويلي أداة النفي مباشرة ولذلك بني على الفتح على أنه اسم (لا).

الصورة 2: لا + مبتدأ + خبر (جملة فعلية:فعل + مفعول به +فاعل أداة استثناء + مضافان)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ شَيْءَ يُحْزِنُنِي غَيْرَ صَمْتِي [2]

بدأ ترتيب هذه الجملة بأداة نفي (لا) ومبتدأ نكرة، ثم خبر جملة فعلية تكونت من فعل ومفعول به متصل ببنية الفعل لأنه ضمير، وفاعل (غير) ومضافان، ففي هذا المثال ينفي الشاعر وجود أي شيء يحزنه سوى الصمت الذي يخيم على أجواء الحقيقة .

النمط الثالث : مبتدأ + خبر (لا + جملة فعلية)

و يختلف هذا النمط على السابق في مرتبة الأداة، فهو يتكون من جملة اسمية مركبة، الخبر فيها جملة فعلية منفية بالأداة (لا)، ويتوزع على الصورتين التاليتين:

الصورة 1: مبتدأ + خبر (لا + فعل + فاعل (مضمر) + مفعول به)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الغَيْمَةُ لاَ تَحْمِلُ شَيْئًا[3]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (الغيمة)، وخبر جملة فعلية منفية تتكون من أداة النفي (لا) و فعل مضارع و فاعل مضمر في بنية الجملة تقديره هو يرجع إلى المبتدأ، ومفعول به، والأداة (لا) تنفي نسبة الفعل إلى الفاعل .

---

(1) الديوان ، ص 42.

(2) المصدر نفسه ، ص 25.

(3) المصدر نفسه ، ص 06.

الصورة 2 : مبتدأ + خبر (لا + فعل + جار و مجرور)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا لاَ أَنْتَمِي لِأَحَدٍ (1)

جاءت هذه الجملة اسمية مركبة تتكون من مبتدأ (ضمير المتكلم)، وخبر جملة فعلية منفية تتصدرها الأداة (لا)، يليها فعل مضارع وجار ومجرور، ودل النفي بـ(لا) في هذا الموضع على جميع الأزمـنة لأن الزمن فيه مطلق يدل على الثبات في الحالة الشعورية وهي عدم الانتماء .

النمط الرابع : لا + جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية منفية بالأداة (لا) ونكتفي بذكر ثلاث صور منه لكثرتها:

الصورة 1: لا+ فعل + فاعل + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلاَ يَمْلِكُ الآخَرُونَ رِئَةً (2)

يتألف هذا التركيب من أداة نفي، وفعل مضارع، وفاعل ومفعول به، فهذا ترتيب عادي للجملة الفعلية عبر فيها الشاعر عن انعدام الضمير الأخلاقي و ركود المبادئ في ظل زمن تعو لمت فيه حتى المشاعر وتوارت فيه الحقائق وراء ألسنة اعتادت الصمت، فإذا كان الشاعر يتنفس من رئة يخرج من أعماقها تقرير للوقائع و الحقائق فحينها يقال له :

قَوْلُكَ مُرّ (3)

كما عبر عن ذلك بقوله :

مَذَاقُ الحَقِيقَةِ دِفْلَى (4)

في حين أن هناك آخرين لا يملكون رئة.

---

(1) الديوان ، ص 54.

(2) المصدر نفسه ، ص 64.

(3) المصدر نفسه ، ص 64.

(4) المصدر نفسه ، ص 61.

الصورة 2 : لا + فعل + جار و مجرور + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلاَ تَتَغَيَّرُ - فِي بَلَدِي - الأَلْسِنَةَ (1)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي (لا) و فعل مضارع وجار ومجرور وفاعل، وقد جاء الجار والمجرور داخل جملة اعتراضية بين الفعل والفاعل دالة على الظرفية المكانية وغاية الفصل بينهما هو إشعار المخاطب بتأزم الأنا الشاعرة لهذه الوضعية التي اتصفت بها الصحافة الوطنية في وقت من الأوقات .

الصورة 3 : لا + (فعل مضارع + فاعل (مضمر) + مفعول به (أداة استثناء) + مضاف إليه))

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تُحِبُّ سِوَاكَ(2)

و يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لا) و فعل مضارع وفاعل غير ظاهر تقديره الضمير (هي) التي دلت عليه تاء التأنيث المتصلة بالفعل، وأداة استثناء (سوى) و ضمير اتصل بها يتمثل في المقصور عليه وقد جاء مضافا إليه، و هذه الجملة متصلة نحويا و دلاليا بجملة سابقة :

وَ لَكِنَّكَ الرَّاحِلُ الأَبَدِيُّ إِلَى مَوْجَةٍ

لاَ تُحِبُّ سِوَاكَ (3)

فالضمير (ك) يعود على (موجة)التي خصته بمشاعر الحب، وفي هذا التعبير تأكيد استخدم فيه الشاعر أسلوب القصر تأكيدا على المحبة .

---

(1) الديوان ، ص 63.

(2) المصدر نفسه ، ص 142

(3) المصدر نفسه ، ص 142.

النمط الخامس : لم + جملة فعلية .

و قد جاء من هذا النمط العديد من الصور المختلفة في هذا الديوان منها :

الصورة 1: لم +(فعل مضارع + فاعل(ضمير) + مفعول به + مضافان)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ تَتْرُكْ زَوَايَا بَيْتِهَا (1)

و يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لم)، وفعل مضارع، لأن هذه الأداة تختص بالدخول على الفعل المضارع فقط، ويليها فاعل مستتر تقديره (هي) تعود على (البلاد) في قول الشاعر، ثم يليه المفعول به، والأداة (لم) تختص بالدخول على الأفعال المضارعة ليدل بذلك على نفي وقوع الفعل في الزمن الماضي المنقطع.

الصورة 2: لم + فعل مضارع + فاعل (ضمير) + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلَمْ أَلْتَحِفَ بِالغُبَارِ (2)

تتكون هذه الجملة من أداة نفي (لم)، وفعل مضارع، وفاعل غير ظاهر دلت عليه الهمزة المتصلة ببنية الفعل الدالة على المتكلم، ويليه الجار والمجرور، وقد جاءت هذه الجملة معطوفة على ما قبلها وهي :

لَمْ اسْتَلِفْ مِنْ مَقَاهِي المَدِينَةِ فِنْجَانَهَا الخَزَفِيّ (3)

وهي صورة أخرى من نمط الجملة المنفية بالأداة (لم).

---

(1) الديوان ، ص 32.

(3) المصدر نفسه ، ص 47.

(4) المصدر نفسه ، ص 47.

الصورة 3: لم + فعل مضارع + فاعل + مفعول به (جمل مصدرية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ يَعْرِفِ الطِّفْلُ أَنَّ الصَّبَاحَ انْتَهَى (1)

تتكون هذه الجملة من أداة نفي (لم)، وفعل مضارع ، وفاعل ومفعول به جاء على هيئة جملة مصدرية صدرت بالأداة (أن) وتلاها مبتدأ معرفة وخبر، وقد جاءت هذه الجملة معطوفة على جملة أخرى تحمل نفس ترتيب عناصرها وهي:

لَمْ تَعْرِفِ الأُمُّ أَنَّ المَسَاءَ انْتَهَى (2)

النمط السادس : لم + جملة اسمية

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بالأداة (لم) ومن بين صورها:

الصورة 1: لم يكن + مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (صفة)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ يَكُنْ شَارِعُ الشُّهَدَاءِ طَوِيلاً (3)

ويتكون هذا التركيب من أداة نفي (لم) والناسخ (يكن) واسم كان مركب من مضاف ومضاف إليه وخبر جاء صفة لموصوف وهو (شارع الشهداء) الذي نفى عنه صفة الطول، والجملة الاسمية تفيد نفي نسبة الخبر إلى المبتدأ .

الصورة 2: لم يكن + خبر (جار و مجرور) + مبتدأ

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ يَكُنْ لِلإِثْمِ دَالِيَةٌ (4)

تتكون من أداة نفي (لم) و الناسخ (يكن) وخبر (جار و مجرور) باللام لتوكيد النفي ومبتدأ تقدم عنه الخبر وأفاد التركيب نفي نسبة الخبر للمبتدأ .

---

(1) الديوان ، ص 48.

(2) المصدر نفسه ، ص 48.

(3) المصدر نفسه ، ص 43.

(4) المصدر نفسه ، ص 70.

النمط السابع : لن + جملة فعلية.

يتكون هذا النمط من جملة فعلية مضارعية منفية بالأداة (لن) ومن بين صورها :

الصورة 1: لن + فعل مضارع + مفعول به (مضاف + مضاف إليه) + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَنْ يَطَالَ بُرُوجَ الضَّوْءِ اِصْبَاحُ (1)

و يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لن) وفعل مضارع (يطال) ومفعول به مكون من مضـــاف ومضاف إليه (بروج الضوء) ثم في الأخير فاعل نفي عنه بالجزم قيامه بالفعل، وتختص لن بنفي الفعل المضارع ويدل زمن هذه الجملة على المستقبل.

الصورة 2: لن + فعل مضارع + فاعل (مضمر) + مفعول به + مضاف إليه + جملة فعلية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَنْ تَلْقَ غَيْرَ بَقَايَا العُمْرِ تَحْتَرِقُ (2)

و صدر هذا التركيب بأداة نفي (لن) وفعل مضارع مجزوم بـ (لن) و فاعل استتر تحت ضمير المقدر و هو (أنت)، ثم مفعول به (غير) ومضاف إليه، وتليه جملة فعلية.

الصورة 3: لن + فعل مضارع(ناقص) + اسم تصير + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَنْ تَصِيرَ جَهَنَّمَا (3)

هذه الجملة هي جملة فرعية من جملة كبرى وهي :(ان الجزائر لن تصير جهنم) وقد صدرت هذه الجملة بأداة نفي (لن) وفعل مضارع ناقص، واسم مضمر (هي) تعود على الجزائر، وخبر(جهنم) فهو نفي أن تصير الجزائر جهنم .

---

(1) الديوان ، ص 76.

(2) المصدر نفسه ، ص 93.

(3) المصدر نفسه ، ص 146.

النمط الثامن : ليس + جملة فعلية.

يتكون هذا النمط من جملة فعلية منفية بالأداة (ليس) ومن بين صوره :

الصورة 1: ليس+فعل مضارع +مفعول به+جار و مجرور+فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَيْسَ يَمْنَعُنِي فِي الوَجْدِ اِفْصَاحُ (1)

وتتكون هذه الجملة من أداة النفي (ليس) ،وفعل مضارع ومفعول بـه (يـا المتكلم) ، وجـار ومجـرور وفاعل مؤخر.

الصورة 2: ليس + فاعل + فعل مضارع + مفعول به+ جار و مجرور (جملة سببية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَسْتُ أَمْلِكُ أَسْرَارًا بِهَا أُفْتَضَحُوا (2)

جاء الفاعل مرتبطا ببنية الأداة (ليس) وتقديره ضمير المتكلم (أنا) دل عليه سيق الفعل، ومفعول به وجار و مجرور (جملة سببية) و قد خصص الأسرار تخصيصـا سببيا بالجـار و المجــرور (بهـا أفتضـحوا) التركيب يفيد نفي وجود أسرار تكون سببا في افتضاحه .

النمط التاسع : ليس + جملة اسمية.

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بالأداة (ليس) ومن بين صوره :

الصورة 1: ليس + خبر (جار و مجرور)+ مبتدأ

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَيْسَ لِي أَجْنِحَةٌ(3)

يتكون هذا التركيب من أداة النفي (ليس) وخبر جـار ومجرور (لـي) والنكرة بعده (أجنحـه) اسم ليس وقد أفاد التركيب نفي نسبة الخبر إلى المبتدأ .

---

(1) الديوان ، ص 76.

(2) المصدر نفسه ، ص 131.

(3) المصدر نفسه ، ص 42.

الصورة 2: ليس + خبر (جار و مجرور)+ مبتدأ (جملة موصولية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَيْسَ لِي مَا أُرِيدُ[1]

لقد جاء المبتدأ في هذه الصورة جملة موصولية، والخبر جار ومجرور، وقدم الخبر على المبتدأ تأكيدا على النفي، كما جاء مقدما لأنه جملة وذلك لاجتناب الثقل في التركيب وتقدير الجملة الدلالي كما يلي : (ليس ما أريد لي) .

الصورة 3: ليس + مبتدأ (ضمير) + خبر + أداة نداء + منادى (مضاف + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَسْنَا مُحِبِّينَ يَا أَحْبَابَنَا[2]

يتكون هذا التركيب من أداة نفي (ليس) ومبتدأ جاء ضميرا متصلا ببنية الأداة (لسنا) وخبر (محبين) وأداة نداء ومنادى مركب من مضاف (أحباب) و مضاف إليه (نا) فالمنادى إذن مضاف إلى ضمير يدل على جماعة المتكلمين .

ثانيا : الجملة الطلبية.

01) جملة الأمر و النهي(*) :

و كلاهما من أساليب الطلب في العربية، لأنهما يُستخدمان في فعل أمر أو ترك، وجملة الأمر تتم بجملة فعلية فعلها يسمى فعل الأمر ويكون للمخاطب فقط، وحالته الإعرابية يكون إما مبنيا على السكون أو على حذف النون أو على حذف حرف العلة مثل : (أكتب ـ أكتبا ـ أدع) .

أما في الغائب فيستخدم فعل الأمر المسبوق بلام الأمر الجازمة له و هي لام مكسورة مـــثل (ليكتب) وأحيانا يسبق الفعل بواو أو فاء أو ثم وحينها تكون اللام ساكنة مثل (فليكتب) .

---

(1) الديوان ، ص 58.

(2) المصدر نفسه ، ص 91.

(*) أنظر : عبد الراجحي ، التطبيق النحوي، ج2، ص 298-296.

أما النهي فهو طلب الكف عن عمل ما، وتدخل على الفعل المضارع الأداة (لا) فتجزمه، وهي لا تختص بالمخاطب فحسب شأن فعل الأمر وإنما بالمضارع المسند إلى الغائب مثل (لا تذهب ـ لا تذهبـــا) والمضارع المسند إلى المتكلم وذلك عندما يكون الفعل مبنيا إلى المجهول مثل (لا أوضع موضعا لا أحبه) .

أ/ جملة الأمر :

جاء في جملة الأمر عدة تراكيب اخترت منها الصور التالية:

الصورة 1: فعل أمر + فاعل غير ظاهر + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

َقالَ لِي بَائِعُ التّبْغِ : خُذْ نَفَسًا (1)

و في هذه الصورة تستوفي جملة الأمر عناصرها النحوية (فعل + فاعل + مفعول به)، وارتبط الأمر بالمفعول به، والمأمور هو الفاعل الذي دل عليه ضمير المخاطب المذكر، والآمر هو المتكلم (بائع التبغ).

الصورة 2: فعل أمر + فاعل + مفعول به + جار و مجرور (مضاف + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَامْلأَوْا جُعْبَتِي مِنْ قُشُورِ الخِطَابِ (2)

تتكون بنية هذه الصورة من فعل أمر وفاعل (ضمير) ومفعول به وجار ومجرور مكون من مضاف ومضاف إليه، وبذلك يكون قد اكتمل لجملة الأمر عناصرها، وهي الآمر وقد ظهر في (ياء المتكلم) المتصلة بالمفعول به، والمأمور هو المخاطب وهو الفاعل الذي جاء ضميرا (واو الجماعة) متصلا ببنية الفعل، والأمر تضمنه الفعل .

الصورة 3: فعل أمر + فاعل غير ظاهر+ جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

فَاظْفَرْ بِثَانِيَةٍ(3)

تتألف بنية هذه الصـورة من فعل أمر وفاعل غير ظاهر وجار ومجرور (بثانية)، وجاء مضمون

---

(1) الديوان ، ص 62.

(2) المصدر نفسه ، ص 56.

(3) المصدر نفسه ، ص 136.

الأمر في قوله:(اظفر بثانية من عمرك في ظل وطنك قبل ساعة الرحيل) والآمر نجده (المتكلم)، ولم يظهر الفاعل في بنية الجملة الظاهرة إنما دل عليه سياق الكلام وهو الضميـــر (أنت)،وقد تخصص مضمون جملة الأمر تخصيصا زمنيا وذلك في قوله (فاظفر بثانية) .

الصورة 4: فعل أمر + فاعل غير ظاهر+ جار و مجرور + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

فَانْثُرْ بِـأَعْطَافِ الجِرَاحِ قَصَائِدِي (1)

يظهر في بنية هذه الجملة فعل أمر(أنثر) ولم يظهر الفاعل في البنية السطحية بل دل عليه سياق الكلام و هو الضمير (أنت) للمفرد المخاطب المذكر، والجار و المجرور (المضاف) ، والجراح مضاف إليــه والمفعول به جاء متأخرا، أما الآمر فقد ظهر في (ياء المتكلم) المرتبطة ببنية المفعول به .

الصورة 5: فعل أمر + فاعل غير ظاهر+ جار و مجرور + صفه

يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

فَانْثُرْ عَلَى صَدْرِي المُتَوَرِّمْ . . . (2)

لم يظهر الفاعل (و هو المأمور) في بنية الجملة وتقديره ضمير المخاطب (أنت)، و(ياء المتكلم) المرتبطة ببنية الاسم المجرور بـ (على صدري) تمثلت في الآمر، والأمر تضمنه الفعل، ولصق بآخر الجملة صفة تعلقت بالاسم المجرور الموصوف (صدري المتورم) أي وصف صدره بالمتورم.

الصورة 6: فعل ماض + فاعل + مفعول به+ جار و مجرور + فعل أمر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَغْلَيْتَ حُبَّكَ لِلْجَزَائِرِ فَاسْتَرِحْ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل ماض، ارتبط ببنيته الفاعل وهو (المأمور) ، وهو ضمير مفرد مخاطب مذكر تقديره (أنت)، ومفعول به ارتبط به ضمير المخاطب يؤدي وظيفة المضاف إليه في قوله (حبك)، والجار والمجرور تعلق بالظرفية المكانية (للجزائر) ثم يأتي متأخرا فعل الأمر وفي تأخيره دلالة على تعظيم درجة المأمور وكأن به رجاء وليس بأمر .

---

(1)الديوان، ص 80.

(2) المصدر نفسه ، ص 141.

(3) المصدر نفسه ، ص 147.

الصورة 7: فعل أمر + فاعل(واو الجماعة)+مفعول به+ فعل مضارع + فاعل (مضمر) +جار ومجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

دَعُوهُ يَخْلُدُ لِلسُّبَاتِ (1)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل أمر وفاعل متصل ببنية الفعل لأنه ضمير دلت عليه (واو الجماعة) وهو المأمور، أما الآمر فإنه لم يظهر في بنية الجملة السطحية يدل عليه الموقف اللغوي، إذ هو (المتكلم) وقد ظهر المفعول به على هيئة ضمير متصل ببنية الفعل (دعوه) وهو (الهاء)، و بعد ذلك تأتي جملة فعلية مكونة من فعل مضارع (يخلد) و فاعله غير ظاهر في بنية الجملة تقديره ضمير الغائب (هو) وجار ومجرور (للسبات).

الصورة 8: فعل أمر +فاعل+ مفعول به+ فعل مضارع + فاعل(مضمر)+حرف عطف +معطوف

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

سَلُوا صَدْرِي يُجِبْ وَ يَدِي (2)

يتكون هذا التركيب من فعل أمر و فاعل دلت عليه (واو الجماعة) و (هو المأمور) و مفعول به (صدري) ارتبطت ببنيته (ياء المتكلم) التي تمثل الآمر وجاء فاعل(مضمر)، وحرف عطف ومعطوف (يدي) به معطوف على (صدري) وأصل الجملة (سلو صدري و يدي يجيبان).

الصورة 9: لام الأمر+فعل مضارع+فاعل+جار و مجرور+جار ومجرور(مضاف+مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

فَلْتُظِلُّوا عَلَى خَيْمَتِي مِنْ بُرُوجِ السَّحَابِ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من لام الأمر والفعل المضارع المسند إلى ضمير الجماعة (الواو) الذي يمثل الفاعل أو (المأمور) وجار و مجرور ارتبطت ببنيته (ياء المتكلم) الذي تمثل المخاطب أو (الآمر) ثم جار ومجرور ثان مكون من مضاف و مضاف إليه .

---

(1) الديوان ، ص 34.

(2) المصدر نفسه ، ص 74.

(3) المصدر نفسه ، ص 56.

ب/ جملة النهي :

جاء في جملة النهي العديد من الصور من بينها:

الصورة 1: أداة نهي + فعل مضارع + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَتَأَلَّمِي[1]

تتصدر أداة النهي (لا) التركيب وهي مختصة بدخولها على المضارع يتلوها فعل مضارع (مجزوم بالنهي) و لذلك حذفت النون، والفاعل ضمير متصل للمفرد المخاطب المؤنث (وهو المنهي)، أما الناهي فإنه لم يظهر في بنية الجملة السطحية،والمراد به الشاعر.

الصورة 2: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَنْكُئِي الجُرْحَ[2]

تتألف بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع مجزوم بأداة النهي حذفت منه النون، وفاعل اتصل ببنية الفعل، جاء ضميرا للمخاطب المفرد المؤنث (و هو المنهي) ثم مفعول به ولم يظهر الناهي في بنية الجملة، والتركيب يفيد النهي عن الفعل في تعلقه بالمفعول.

الصورة 3: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلاَ تَسْأَلُوا الحُزْنَ عَنْ وَجَعِي [3]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع مسند إلى ضمير جماعة المخاطبين، وهو الفاعل أو (المنهي) و مفعول به وجار ومجرور ، ولم يظهر الناهي في بنية الجملة.

---

(1) الديوان ، ص 28.

(2) المصدر نفسه ، ص 71.

(3) المصدر نفسه ، ص 24.

الصورة 4: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَسْأَلُوا النَّاسَ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَحِ[1]

إن هذا التركيب مطابق للتركيب السباق حيث يتكون من أداة النهي (لا) ، وفعل مضارع مسند إلى جماعة المخاطبين، وفاعله الضمير (الواو) المتصل ببنيته، ومفعوله (الناس) وجار ومجرور جاء مكــررا وهذه الجملة تفيد تخصيصا زمانيا.

الصورة 5: أداة نهي + فعل + فاعل +جملة استفهامية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَسْأَلِي مَاذَا يُخَبِّئُ ؟ (2)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع وفاعل متصل ببنية الفعل وهو ضمير للمخاطب تقديره (أنت) وجملة استفهامية تتكون من أداة الاستفهام (ماذا) وبعدها جملة فعلية مكونة من فعل وفاعل، وأداة الاستفهام (ماذا) مفعول به للفعل بعدها لأنه لم يستوف مفعوله.

الصورة 6: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به + جار ومجرور+ جملة استفهامية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَسْأَلُوا القَلْبَ عَنْ نَزْفِهِ مَا السَّبَبَ ؟ (3)

يتألف هذا التركيب من أداة النهي (لا) وفعل مضارع وفاعله ضمير(الواو) المتصل ببنية الفعل ومفعول به وجار ومجرور وجملة استفهامية مكونة من الأداة (ما) الاستفهامية والمستفهم عنه (السبب) أو لنقل ما تمثل الخبر أو الشيء المسؤول عنه (السبب) مبتدأ .

---

(1) الديوان ، ص 24.

(2) المصدر نفسه ، ص 31.

(3) المصدر نفسه ، ص 67.

الصورة 7: أداة نهي + فعل +جملة مصدرية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تُقُلْ إِنَّهُمْ يَسْمَعُونَ (1)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النهي (لا) وفعل مضارع مجزوم بأداة النهي وجملة مصدرية صدرت بأداة توكيد (إن) يتصل بها المسند إليه لأنه ضمير متصل وجاء المسند جملة فعلية تتكون من فعل مضارع وفاعل جاء على هيئة ضمير متصل بالفعل.

02) الجملة الاستفهامية :

إن أي اتصال بين شخصين يكون على شكل حوار بين سائل ومجيب ونسمي السائل بالمستفهم، وبذلك فإن الاستفهام هو طلب الفهم، وجملة الاستفهام جملة طلبية، وهو من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا .

و لقد استخدم الشاعر في ديوانه الأدوات الاستفهامية التالية:(الهمزة، ما، هل، من، لم، لماذا) و جاء ترتيبها على هذا الشكل و بصور مختلفة .

و تتكون الجملة الاستفهامية من أداة استفهام والمستفهم والمستفهم منه والمستفهم عنه.

النمط الأول: تركيب استفهامي يعتمد على الهمزة

الصورة 1: الهمزة + جملة فعلية (فعل + جار و مجرور + فاعل)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَتَخْرُجُ مِنْ كُلِّ عَاصِفَةٍ وَشْوَشَاتٍ ؟ (2)

تحتل الهمزة صدارة وتليها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع وجار ومجرور وفاعل، وزمن التركيب يدل على الزمن المستمر.

الصورة 2: الهمزة + جملة فعلية (فعل + فاعل + نعت +جار و مجرور + مفعول به

و يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَيَخْتَزِلُ الزَّمَنُ المُتَحَجِّرُ فِي قَدَمَيْكَ خُطَاكَ ؟ (3)

---

(1)الديوان، ص 67.

(2) المصدر نفسه ، ص 138.

(3) المصدر نفسه ، ص 138.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة استفهام، ويتكون مدخولها من فعل مضارع وفاعل ونعت وجار ومجرور ثم مفعول به . فكان المستفهم هم المتكلم الذي لم يظهر على مستوى البنية السطحية والمستفهم منه هو المخاطب الذي

ظهر في صورة ضمير (الكاف) المتصل ببنية الاسم المجرور ومتصل بالمفعول به، والجملة بأكملها بعد أداة الاستفهام تعتبر المستفهم عنه.

الصورة 3: الهمزة + أداة نفي + جملة فعلية (فعل + فاعل غير ظاهر + مفعول به

و يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَلَمْ تَلْقَ الأَحِبَّةَ ؟ (1)

مدخول أداة الإستفهام جملة فعلية منفية تتكون من الأداة (لم) وفعل مضارع مسند إلى المخاطب المفرد (أنت)، ومفعول به، وخرج الإستفهام هنا إلى معنى التنبيه والتعجب لأنه ذكر هذا التركيب في سياق تعجب عندما قال :

سَاَلَتْ ظِلِّي وَ لِمْ هَذِي الدُّمُوعُ أَلَمْ

تَلْقَ الأَحِبَّةَ ؟ قَالَ اللَّيْلُكَ أَمْتَشَقُوا (2)

النمط الثاني: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة ما

و من هذا النمط صورتان :

الصورة 1: ماذا + جملة ترج (أداة ترج + مسند إليه + مسند)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَاذَا عَسَى العَاشِقَاتُ تَقُولُ ؟ (3)

أداة الاستفهام في هذه الصورة هي (ما +ذا) وقد أجاز النحاة أن تكون ذا مركبة مع (ما)، ومدخول أداة الاستفهام جملة ترج تتكون من فعل جامد (عسى) ومسند إليه نسب إلى جماعة المؤنث السالم والمسند في قوله (تقول) .

---

(1) الديوان ، ص 90.

(2) المصدر نفسه ، ص 90.

(3) المصدر نفسه ، ص 49.

الصورة 2: ما الذي + جملة اسمية منسوخة(كان+اسمها+ خبرها + ظرف + مضاف إليه (جملة اسمية منسوخة (كان + اسمها))

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَا الذِّي كُنْتَ تَفْعَلُهُ عِنْدَمَا كُنْتُ ؟ (1)

مدخول أداة الاستفهام (ما الذي) جملة منسوخة بالأداة (كان)، يتصل بها اسمها لأنه ضمير، يليه خبرها، ثم ظرف زمان، وهو اللفظ (عندما) مضاف إلى جملة اسمية منسوخة تتكون من الأداة كان واسمها أما خبرها فمحذوف ودل عليه سياق الكلام السابق عندما عرض الجاني جرائمه وأفعاله وأخباره السابقة ثم طلب من صديقه أن يعرض عليه أخباره عندما كان يفعلها فعله .

النمط الثالث: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة هل

الصورة 1: هل + جملة فعلية (فعل مضارع + فاعل + مفعول به)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

هَلْ تَعْرِفُ الجُذْرَانُ الجُلُوسَ ؟ (2)

مدخول أداة الاستفهام (هل) جملة فعلية تتكون من فعل مضارع وفاعل و مفعول به، والتركيب الاستفهامي يفيد الإنكار .

الصورة 2: هل + جملة فعلية(فعل + فاعل غير ظاهر+ مفعول به(جملة مصدرية))

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

هَلْ أُصَدِّقُ أَنَّ الذِّي اسْتَنْسَخَ الشَّاةَ مِثْلِي ؟ (3)

مدخول أداة الاستفهام (هل) يتكون من فعل مضارع وفاعل فير ظاهر دلت عليه الهمزة وهو ضمير المتكلم (أنا) ومفعول به جاء جملة مصدرية، والتركيب يفيد إنكار وقوع الفعل .

---

(1) الديوان، ص 55.

(2) المصدر نفسه ، ص 58.

(3) المصدر نفسه ، ص 59.

الصورة 3: هل + سين التسويف+ جملة فعلية (فعل + فاعل غير ظاهر + مفعول به + جار و مجرور)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

هَلْ سَنُكْمِلُ رِحْلَتَنَا لِلنِّهَايَةِ ؟ (1)

ويتكون تركيب هذه الجملة من أداة الاستفهام (هل) ومدخولها جاء جملة فعلية مركبة من فعل مضارع سبق بسين التسويف وفاعل غير ظاهر دلت عليه النون المتصلة ببنية الفعل وهو يعبر عن جماعة المتكلمين (نحن)، ومفعول به وجار ومجرور.

النمط الرابع: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة من

الصورة 1: من + جملة فعلية مضارعة

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَنْ يُطْفِأُ النَّارَ فِي صَدْرِي ؟ (2)

أداة الاستفهام (من) للعاقل، مدخولها جملة فعلية مضارعة تؤدي وظيفة الخبر للمبتدأ (من)، وفاعل (يطفأ) غير ظاهر تقديره ضمير يعود على (من) والتركيب الاستفهامي يفيد الحث على القيام بالفعل .

الصورة 2: أداة الاستفهام (من : مبتدأ + ذا: خبر) + جملة فعلية

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَنْ ذَا سَيَمْسَحُ عَنْ جَبِينِي لَعْنَةَ الأَشْيَاءِ ؟ (3)

أجاز جمهور من النحاة أن تكون (ذا) موصولة، وأجاز جماعة أخرى أن تكون (من ذا) مركبتين مثل (ماذا) ، واخترنا أن تكون من (مبتدأ) و(ذا) خبر، و ما جاء بعدها جملة فعلية، والتركيب الاستفهامي يفيد الحث عن القيام بالفعل .

---

(3) الديوان ، ص 57.

(1) المصدر نفسه ، ص 93.

(2) المصدر نفسه ، ص 21.

النمط الخامس: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة لماذا

الصورة 1: لماذا + جملة فعلية (فعل + جار و مجرور + فاعل)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

لِمَاذَا يَنَامُ عَلَى صَدْرِكَ الشُّرَفَاءُ ؟ (1)

الأداة الاستفهامية (لماذا) تفيد البحث عن السبب ومدخولها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع و جار ومجرور و فاعل، والتركيب الاستفهامي يفيد التوبيخ واستنكار الموقف.

الصورة 2: لماذا + جملة فعلية (فعل + مفعول به + فاعل)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

لِمَاذَا لاَ تُغَطِّي الوُجُوهُ الدِّمَاءُ ؟ (2)

صدرت هذه الجملة بالأداة الاستفهامية (لماذا) ومدخولها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع ومفعول به و فاعل والتركيب الاستفهامي يفيد التعجب والاستنكار .

الصورة 3: لماذا + جملة فعلية (فعل + فاعل + جار و مجرور مكرر)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

لِمَاذَا يُفَتِّشُ طِفْلُ البَرَاءَةِ عَنْ دَوْحَةٍ فِي السَّمَاءِ ؟ (3)

مدخول الأداة الاستفهامية (لماذا) جملة فعلية مكونة من فعل مضارع وفاعل وجار ومجرور مكرر ويفيد هذا التركيب الاستفهامي الاستنكار للموقف والتعجب منه .

---

(1) الديوان، ص 23.

(3) المصدر نفسه ، ص 23.

(4) المصدر نفسه ، ص 23.

النمط السادس: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة لم

الصورة 1: لم + جملة فعلية (فعل + فاعل+ مفعول به)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي:

لِمَ لُمْتِنِي؟ [1].

مدخول الأداة الاستفهامية (لم) يتمثل في جملة فعلية مكونة من فعل ماض وفاعل وفاعل متصل ببنية الفعل تمثل في ضمير (التاء) ويعود على المخاطب المفرد المؤنث، ويليه مفعول به وهو أيضًا ضمير متصل ببنية الفعل وهو يدل على المتكلم أو المستفهم، والتركيب الاستفهامي يفيد البحث عن السبب.

الصورة 2: لم + اسم اشارة (مبتدأ) + خبر

يمثل هذه الصورة التركيب التالي:

سَأَلْتُ ظِلِيِّ لِمَ هَذِي الدُّموعُ؟[2].

تتكون بنية هذه الجملة من أداة الاستفهام (لم) ومدخولها جملة اسمية تمثلت في اسم الإشارة (هذي) وهو مبتـدأ، وخبره (دموع)، والتركيب الاستفهامي يفيد التعجب.

الصورة 3: لم + جملة فعلية (فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي:

لِمَ تَبْعَثُونَ نُفَايَاتَ الَّدمَارِ؟[3].

وتتكون هذه الصورة من (لم) أداة استفهامية ومدخولها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع مسند إلى جماعة المخاطبين دلت عليه واو الجماعة ومفعول به جاء مضاف ومضاف إليه والتركيب الاستفهامي لهذه الجملة جاء بغرض الاستنكار للفعل .

---

(1) الديوان ، ص 73.

(2) المصدر نفسه ، ص 90.

(3) المصدر نفسه ، ص 92.

03) الجملة الندائية :

إن النداء علامة من علامات الاتصال اللغوي بين الناس، وهو استعمال يومي لا يكاد يخلو منه البرنامج اليومي لأي شخص ،وهو دليل على كون اللغة اجتماعية ، فالإنسان دائما في حاجة لمناداة غيره لتنبيهه أولطلب شيء منه.

وأدوات النداء متعددة منها : (يا، أيا، الهمزة، أي ، هيا) ، ومنها ما هو للقريب وما هو للبعيد و(الياء) أكثرها استخداما .

و تتكون الجملة الندائية من (المنادي، المنادي، أداة النداء، جواب النداء) .

وقد جاءت الجملة الندائية في ديوان (**عولمة الحب عولمة النار**) عديدا وبصور مختلفة مع التركيز على أداتين فقط هما (يا، أيا) .

النمط الأول: جمل ندائية تعتمد الأداة يا

الصورة 1: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف اليه) + جواب نداء (جملة اسمية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

يَا زَهْرَةَ الرَّوْضِ أَحْلاَمِي مُوَزَّعَةٌ (1)

يتكون هذا التركيب من أداة نداء ومنادى منصوب وهو (زهرة) وهو مضاف و لفـــظ (الروض) مضاف إليه، وجواب النداء جملة اسمية تتكون من مبتدأ وخبر .

الصورة 2: أداة النداء + منادى + جار و مجرور + جواب نداء (جملة أمر)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

يَا رَاحِلِينَ إِلى الشُمُوسِ تَوَزَّعُوا عِشْقِي (2)

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة نداء ومنادى منصوب وعلامة نصبه الياء والنون لأنه جمع مذكر السالم ويليه جار ومجرور، وجملة النداء جملة أمرية تتكون من فعل الأمر (توزع) والفاعل ضمير متصل يتمثل في واو الجماعة ومفعول به، والغرض من وراء هذا النداء هو تنبيه الآخرين أو المنادى لمشاعره الفائضة بالعشق.

---

(1) الديوان ، ص 69.

(2) المصدر نفسه ، ص 86.

الصورة 3: أداة النداء + منادى + جار و مجرور + مضاف إليه +جواب نداء (جملة خبرية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

يَا وَاقِفِينَ بِبَابِ العُمْرِ أَرَّقَنِي صَمْتُ القَصِيدِ (1)

وهذه الصورة لا تختلف عن سابقاتها، إلا أن الاسم المجرور جاء مضافا وهو لفظ (باب) و(العمر) مضاف إليه، وجواب النداء جاء جملة خبرية تتكون من (فعل + مفعول به + فاعل...) والغرض من هذا النداء هو الاشتكاء .

النمط الثاني: جمل ندائية تعتمد الأداة أيا

الصورة 1: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب نداء (جملة استفهامية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَيَا أَمَةَ اللهِ هَلْ تُحْسِنِينَ القِرَاءَةَ ؟ (2)

تتكون بنية التركيب من أداة النداء (أيا)، والمنادى لفظه (أمة) مضاف إلى لفظ الجلالة (الله) والمنادى المضاف منصوب وعلامة نصبه ظاهرة عليه وهي الفتحة، وجواب النداء جملة استفهامية تتكون من (أداة استفهام + فعل مضارع + فاعل + مفعول به).و الغرض من النداء (أمة الله) هو الإستعلام عما إذا كانت أميّه أم لا .

الصورة 2: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف إليه) +صفة +جواب نداء (جملة خبرية)

أَيَا شَاعِرَ الزَّمَنِ المُتَدَاعِي تَوَارَتْ عُيُونُكَ (3)

و يتكون التركيب من أداة نداء (أيا) ومنادى منصوب لفظه (شاعر) وهو مضاف، (الزمن) مضاف إليه، ويليه صفة تعود على المضاف إليه، وجملة جواب النداء جملة خبرية تتكون من (فعل + فاعل).

---

(1) الديوان، ص 90.

(2) المصدر نفسه ، ص 56.

(3) المصدر نفسه ، ص 118.

الصورة 3: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف اليه) +جملة جواب النداء (جملة اسمية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَيَا اَسْمَرَ الوَجْهِ وَجْهُكَ وَجْهِي (1)

و يتكون التركيب من أداة نداء (أيا) و منادى مركب من مضاف ومضاف إليه وجواب النداء جملة اسمية مكونة من (مبتدأ و خبر).

(1) الديوان ، ص 142.

أولا : الانزياح .

لقد اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بمصطلح الانزياح ومفهومه و أبعاده، فتعددت مستويات الفهم فيه باتساع الأبعاد المعرفية والثقافية التي يحملها مدلول هذا المصطلح .

وقد تطور هذا المصطلح بتطور الدراسات الأسلوبية عند الغربيين خصوصا بعد أن اتضحت معالم الدرس النقدي وقعد لنظرياته علماء الأسلوب أمثال " شال بالي1865-1947 " و " هالمسالف 1899-1965" و"بلوم فيلد 1887-1949" و " جاكبسون 1896 " و " تودوروف و رولان بارت 1915".

و من خلال دراساتهم يدرك المتتبع لها بأن أهم ما تعرضوا له في مباحثهم الأسلوبية هو " رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف " [1]، وهو ما يسميه "جون كوهين" (الانتهاك)، فقد نظر الأسلوبيون إلى اللغة في مستويين : " مستواه المثالي في الأداء العادي ،و الثاني مستواه الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها " [2].

يعتبر الإنزياح عنصرا أساسيا استقرت عليه كل الدراسات الأسلوبية و اعتمدت عليه في تحليلها للخطاب، و في التفكير الأسلوبي أيضا، لأن هناك ارتباطًا بين علم الأسلوب و الإنزياح و نجد ذلك من خلال تعريف "ريفاتير" للأسلوب على " كونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، و هو خروج عن القواعد اللغوية، و لجوء إلى ما ندر من الصيغ" [3].

و يظهر ارتباط الأسلوب بمصطلح الإنزياح عندما عرض "كوهين" الأسلوب على أنه " كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف، و يبقى مع ذلك الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية أنه انزياح بالنسبة إلى المعيار" [4].

---

(1) محمد عبد المطلب البلاغة و الأسلوبية ، ص 268.

(2) المرجع نفسه ، ص 268.

(3) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 181.

(4)جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط1، 1986، ص 15.

وهكذا يمكن القول أن الأسلوبية مدت جسورها من التنظير الغربي لتجد صداها عند النقـــاد والدارسين العرب، وعلى رأسهم " عبد السلام المسدي "، فالأسلوبية عندهم تنبثق عن مستوى إبداعي في اللغة حيث " يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي" [1].

ومن خلال ظاهرة الأسلوبية الضاربة في الكنوز اللغوية ينبعث مفهوم الانزياح صارخا بوجهه الإنحرافي اللغوي وقد ترعرع هذا المصطلح في هاته الأطروحات الغربية التي قعدت له بالتنظير والتطبيـق وقد تعددت وجهات النظر حول إعطاء تسمية دقيقة لمفهوم الانزياح فكان أن دل على العدول ويعتبر " عبد السلام المسدي" أول من استعمله، والانعطاف، والمخالفة، والانحراف، وغيرها وهذا يدل على سعة الأبعاد المعرفية والثقافية التي يحملها مدلول الانزياح[2].

" ومفهـوم الانزيـاح الـذي نحـن فيـه الآن مفهـوم تجاذبتـه و تعلقـت بدائرتـه مصـطلحات و أوصـاف كثيرة..."[3]،والالتقاء الكامن بين علم الأسلوب والانزياح هو كون هذا الأخير يعنى بانتقال اللغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة وتتجاوزها، فبدلا من أن يكون لكل دال مدلول تتعدى مدلولات للدال الواحد وهذا ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح [4].

وسنعرض جملة من التعريفات التي قدمها النقاد الغربيون والعرب في مصطلح الانزياح "فيعرف مثل خطأ مقصود عند " برونو"، مفاجأة لقواعد اللغة أو النحو مضاد عند " ويليك "، ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا أوحالة مرضية للغة عند " كوهين " ، مسافة واختلاف عند " بارت " ، اللحن المحبب وكسر المألوف اضطراب في نظام اللغة، وتواضع جديد لا يقضي إلى عقد بين متخاطبين " المسدي "، كل هذه التعريفات تلتقي في التأكيد على الحالة السلبية للانزياح " [5].

ويعتبر " كوهين" أشهر الأسلوبيين الذي اعتمد الانزياح كمرجع معرفي تبنى عليه نظرية الشعـر "فهو مركز عمله إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا يكون شعريـا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفـا

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 179.

(2) أنظر : أحمد محمد ويس ، الإنزياح و تعدد المصطلح ، مجلة عالم الفكر ، مج 25، ع3، مارس، الكويت ،1998، ص 58.

(3) المرجع نفسه ، ص 58.

(4) أنظر: نور الدين السد ، المرجع السابق ، ص 179.

(5) عمر أوكان ، اللغة والخطاب ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، دط، 2001، ص 170.

عن غير المعقول" [1]، وبذلك يصبح الانزياح عنده خطأ مقصود، فقد جعل منه قاعدة أسلوبية مركزها التواصل والإفهام، فنقل الكلام من المعقول إلى اللامعقول، لا يتم إلا بخرق القاعدة اللغوية التي تعود إلى انسجامها ووظيفتها الأولى، بمعنى أن الانزياح يتحقق عبر مستويين :

أ) حالة الانزياح : تقابل السياق الذي أساسه المنافرة .

ب) نفي الانزياح : تقابل الاستبدال والذي يتحقق بالاستعارة [2].

وهذان المستويان مختلفان، فالأول سياقي والثاني استبدالي، أما " الانزياح السياقي الذي هو منافرة تخرق قانون الكلام إنما استند إلى مفهوم الكلام عند "سوسير" بوصفه الإنجاز الفردي أو بوصفه الانزياح السياقي منافرة تحدث في ما هو مكتوب أو مقول أو في ما هو حاضر " [3].

ويعطي " كوهين " أمثلة لتحقق الانزياح السياقي على المستوى الكلامي بأنماط متعددة كالقافية والحذف أو النعت الزائد و التقديم والتأخير (...)، بينما الانزياح الاستبدالي فيحدث في مستوى اللغة كالاستعارة "[4]، ومن هنا تتضح لنا الرؤية حول مفهوم الانزياح .

وغدا الانزياح مجالا واسعا لتجليات الشعرية في عالم الخطاب، كبنية لغوية مستقلة، وقد ساهمت الدراسات الأسلوبية الحديثة في تطوير آليات الانزياح ليصبح له دلالة واسعة في تشكيل الخطاب الأدبي.

إن الانزياح ظاهرة فنية جمالية يكشف عنه الخطاب الأدبي و إن تعددت مفاهيمه ومصطلحاته واختلافها من باحث إلى آخر، فإن ذلك يعتبر دلالة على نشاط هذه البؤرة الفكرية و اتساع دائرته الأسلوبية والمعرفية، إلا أنها يجب أن تخرج من مستوياتها التنظيرية لكي تتحقق عبر مستويات إجرائية نصية، وبذلك يدخل الانزياح إلى عالم النص والإبداع .

---

(1) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ص 06.

(2) عبد الرزاق بن دحمان، الإنزياح في شعر عز الدين ميهوبي ، (رسالة ماجيستر مخطوطة) ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2005، ص 04

(3) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،دط، 1994، ص 119.

(4) أنظر: المرجع نفسه ، ص 119.

01/ مستويات الانزياح :

لقد حظي الانزياح باهتمام كبير من قبل الباحثين في الساحة الأدبية والنقدية وبخاصة لدى علماء الأسلوب ومنظري الأدب الذين تناولوه بالتنظير والتطبيق ووظفوا ذلك في حديثهم [1]،عن النـص وخصائصه سواء كان الانزياح عندهم إحصائيا أو معنويا دلاليا أو نحويا تركيبيا، وهذه هي الدعائم الأساسية التي يدرس الانزياح من خلالها، ويتجلى هذا في كتاب (بنية اللغة الشعرية) لـ"جون كوهين" إذ يرى بأن الانزياح يتشكل من ثلاث مستويات و هي كالتالي :

أ>سلامة الرسالة الكلامية في وعي القارئ، ويرمي فيه إلى البنية الصوتية .

ب>تحقق مبدأ التواصل في القاعدة الإنزياحية، و يرمي فيه إلى البنيتين المعجمية و التركيبية.

ج>عدم المنافرة بين الدال و المدلول على مستوى التأويل[2]، ويرمي إلى البنية الدلالية.

و لست في هذا المقام بصدد شرح هذه المستويات إنما سيتبين ذلك من خلال الجزء التطبيقي.

02/شعرية الانزياح:

لقد ظهر مصطلح الشعرية في الدراسات اللغوية والنقدية حيث ظهر عمود الشعر كمقياس لجودة النظم فوضعوا أسسا ومعيارًا لقياس درجات الشعرية في الشعر، كما اهتموا بالمجاز " وكون كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده، بالمقابلة مع البلاغة يشهد حقا بالخطوة التي نعمت بها الوسائل الصوتية الخالصة في الفن الشعري " [3]، واستيقظت الشعرية المعاصرة على وقع الدراسات النقدية الأسلوبية، والتي " كانت لحركة الشكلانيين الروسية النقدية الأثر البالغ في خلق مفاهيم جديدة وتطورات هي فيغاية التقدم والتطور وخاصة فيما يتعلق بالكشف عن البنيات الشعرية ومفهوم اللغة الشعرية " [4]، ويعتبر "جاكبسون " في طليعة هؤلاء النقاد عندما " أطلق شعاره الحاد مستعينا بالدراسات اللسانيـة، أن موضوع علم

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 179.

(2) عبد الرزاق بن دحمان، الإنزياح شعر عز الدين ميهوبي ، ص 05.

(3) جون كوهين ، البنية الشعرية ، ص 11.

(4) أحمد الطريسي ، النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤية الإشارية ، الدار المصرية ، القاهرة،دط، 2004، ص

الآداب إنما هو الأدبية (LA LETERATTURE) التي تمثل انزياحا بالنسبة للخطابات الأخرى " [1]، كما اهتم "جاكبسون" في كتابه (قضايا شعرية) بالوظيفة الشعرية، وحدد وظائف التواصل في اللغة، " وانتهى في بحثه الشعرية واللسانيات إلى هيمنة الاستعارة على الخطاب الشعري، والكناية على الخطاب النثري " [2].

ويمكن القول إن الدراسات التي توصل إليها " جاكبسون" في مجال الشعرية تعتبر قفزة نوعية في النقد رغم تركه أسئلة حول وجود معايير الشعرية، خاصة وأنه كان معتمدا البنيوية في أبحاثه .

جاءت الشعرية لتأسس وتجسد نظرية الانزياح بكل مستوياتها، فإذا كان هدف الانزياح خرق قوانين اللغة المعيارية ، فإنه جراء هذه الاختراقات تتأسس الشعرية في العمل الأدبي، وهذا ما عبر عنه " حون كوهين " عندما ميز بين اللغة الشعرية والانزياحية و اللغة العادية "[3]، فالشعرية عنده هي: "علم موضوعه الشعر " [4]، وقد اختارا لهذا العلم الشعر وسيلة ليصل بها إلى هدف الشعرية الذي يتمثل في " البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك "[5].

ولعل هذا ما جعل " كوهين " يذهب إلى التفريق بين الشعر والنثر فيشدد " على نمطين من الوظائف اللغوية يُعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية هي الوظيفة العاطفية أوالانفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة (DE NOTATION)، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء (CONNOTATION) " [6].

واستند " جون كوهين" إلى ثلاثة أنماط شعرية بهدف تحديد النمط الشعري الذي يبني نظريته عليه، مستندا إلى مستويي التحليل اللغوي : الصوتي و الدلالي، وإليك جدولها [7] :

---

(1) حسين خمري ، شعرية الانزياح في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت ، مجلة الآداب ،ع5، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص 178.

(2) المرجع نفسه ، ص 178.

(3) أنظر: أحمد الطريسي ، النص الشعري ، ص 120.

(4) جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص 09

(5) المرجع نفسه ، ص 14.

(6) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 169.

(7) جون كوهين ، بينة اللغة الشعرية ، ص 12.

السمات الشعرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	**-**	**+**
نثر منظوم	**+**	**-**
شعر كامل	**+**	**+**
نثر كامل	**-**	**-**

إذن فالشعرية موضوع معقد و صعب الإمساك بـه، وذلك لاتساع مدلولاتها وتباين آراء الباحثين حولها، ولكن في المقابل نجد لهذه الشعرية منارات في بلاغتنا القديمة، فقد اهتم الدارسون القدامى في كتبهم النقدية إلى الحديث عن الجمالية الأدبية، وذلك لتركيزهم على المجاز عندما ذكروا البيان والبديع و المعاني .

أما الشعرية المعاصرة المتأثرة بالدراسات اللسانية منذ " " دي سوسير " والدراسات التي جاءت بعدها كالبنيوية والأسلوبية، هي في الواقع شعريات كثيرة والاختلاف فيها كان حول المكونات الشعرية من وزن وإيقاع و نغمة و صورة " [2]، ولكن تبقى الشعرية هي الثمرة الناضجة من ثمرات الانزياح عندما نكشف القيمة الجمالية و نربط بين النص و القارئ، كما أنه لا يمكن أن نطلق على أي نص شعري بأنه شعري مئة بالمائة لأن الشعرية تعني اللامحدودية واللانهائية، لذلك بقي هذا المصطلح في دائرة التخمين والاجتهاد.

(2) أحمد الطريسي ، النص الشعري ، ص 120.

03/ الانزياح الدلالي :

لطالما استعانت اللغة بأساليب بلاغية تستأنس بها وتحيي جمودها وتبث فيها روح البيان والجمال والإبداع، ومن بين هذه الأساليب:الاستعارة، والكناية والمجاز والتشبيه وغير ذلك من أنواع البديع، فقامت بنقل اللغة من شكلها التقريري البسيط إلى طاقة تعبيرية تطفو فوق كل أسلوب عادي، فتطلق الأسلوبية الحديث على هذا الشكل البلاغي (الانزياح الدلالي) وهو أعمق مستويات الانحراف اللغوي التي استأثر بها الخطاب الشعري دون النثري، ويتمظهر ذلك في قدرته على خلق شعرية الخطاب الأدبي من زاوية تحول المعنى من درجة الصفر في الكتابة (النثرية) إلى درجة الاختراق والانحراف الدلالي الذي تتصف به اللغة العليا (الشعرية) وعليه فالشعرية تتطلب مستوى خاصًا من مستويات اللغة تخرق به قواعد اللغة المعيارية وسننها التقليدية لتحدث تنافرا بين الدوال ومدلولاتها وبين المعقول واللامعقول .

ومن خلال هذه النظرة حول الانزياح الدلالي، فإن هذا الأخير يتأتى لنا بتفكيك الوحدات الدلالية وإعادتها إلى أصلها الكلامي وهذا ما يجعل العملية الشعرية بمثابة عملية الهدم ثم إعادة البناء من جديد " ولكي يقوم الشعر بوظيفته من الضروري أن يفقد معناه في نفس اللحظة التي يعثر فيها عليه من جديد في وعي القارئ و ضميره ... هذه الحركة المتذبذبة التي يتأرجح فيها بين فقدان المعنى المألوف و تركيب المعنى الجديد..." [1].

و سنحاول البحث عن ملامح الانزياح الدلالي من خلال الديوان بتقديم نماذج شعرية تبرز لنا دور ظاهرة الانزياح في شعرية الخطاب .

يقول الشاعر :

تَحِيئِينَ عَيْنَاكِ تَخْتَزِنَانِ غَمَامَهْ

وَمِنْ فَرَحٍ تُمْطِرَانِ [2]

في هذين السطرين الشعريين نلمح الانزياح الدلالي في قول الشاعر (و من فرح تمطران) فالموقع الاستبدالي في هذه الجملة الشعرية يتحدد بفاعلية التفاعل الإستعاري بين (الدموع /المطـــر)

---

(1) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط1، 1980، ص 381.

(2) الديوان، ص 11.

فالمطر حل محل الدموع من أجل تكثيف الحالة العاطفية حين أسند الأشياء إلى نقيضها فتتشكل "علاقات جامعة بين التفكير والتعبير عن الفكرة " [1].

يقول الشاعر:

نَرَاكِ قَصِيدَة

تُطَرِّزُ أَحْلاَمَنَا [2]

و في هذا السطر الشعري تتجلى ظاهرة الانزياح اللغوي في قول الشاعر (نراك قصيدة)، لقد قام بعملية تغييب لصدق الحواس ـ وهي حاسة البصر أو الرؤيا ـ فبدل من أن تشاهد العين المجردة حقيقة من حقائق الكيان والوجود الإنساني وهو (المرأة المخاطبة)، فانتقل ذلك في اللغة الشعرية إلى شيء معنوي وهو (القصيدة)، وقد ربط ذاتًا محسوسة بشيء معنوي.

وارتباط القصيدة بالمرأة له مدلولاته في الشعر العربي فهي تمثل الخصب والنماء، وتمثل لدى شاعرنا الوطن و القضية و الهوية في قوله :

وَنَحْمِلُهَا وَطَنًا وَقَضِيَّهْ

وَمَمْلَكَةً وَهَوِيَّهْ [3]

فالصورة الشعرية هنا صورة كاشفة للانزياح عن طريق شدة المنافرة بين طرفي الاستعارة : صورة المرأة وصورة القصيدة .

ويقول الشاعر في قصيدة " النهر " :

النَّهرُ يُنْفِّشُ عَنْ مَجْرَى

وَالغَيْمَةُ تَخْتَزِنُ الأَنْوَاءَ

وَتَبْحَثُ عَنْ أَرْضٍ أُخْرَى [4]

---

(1) بسام قطوس ، إستراتيجية القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي)، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 1998 ، ص:145.

(2) الديوان، ص : 13 .

(3) المصدر نفسه، ص : 13.

(4) المصدر نفسه ، ص : 10.

فالجملة الشعرية (النهر يفتش عن مجرى) ترمي بنا بعيدا للخوض في مسافات التأويل فهي جملة ذات دلالة واقعية خالية من المجاز لحضور المعنى بكيفية مباشرة في خيال القارئ، إلا أن جمالية الصورة تشكل انزياحا خاصا يتعلق بجمال الفكرة وليس في طريقة طرحها، فمن الطبيعي أن يجري النهر في مسار له لا يحيد عنه وهو المجرى الذي يكون مع النهر علاقة حميمية أشبه ما يكون بالتلاحم، فالمجرى يعتبر موطنا للنهر، ولا يمكن الاستغناء أو الانفصال عنه، ومن الواجب أن يحافظ النهر على هذا المجرى (وهي صورة المعنى قبل الانزياح) ولكن هيهات، فالإنسان أول ما ينقلب عليه هو أصله وجذوره ، وما أشبه هذه الصورة بصورة الإنسان التائه المتغرب عن أصله، والذي لعبت به الأقدار والمسافات ليعود باحثا عن موطنه الذي انفصل عنه، ويفتش عليه يجد مجراه الذي فقده، أن طاقة اللغة في هذا التشكيل هي طاقة إشعاعية ذلك " لأنها تحفل في حقيقة الأمر بأشكال مرهفة من التماثل والتوازي والتوالد وتفعيل الإحساس بحركية اللغة "[1].

وقد يتلون الشعر بدلالات درامية وعناصر لا معقولة تشحن بها الجملة الشعرية، إلا أنها تعد جوهر العملية الشعرية، نقرأ من ذلك قول الشاعر :

فَتَّشْتُ فِي جَيْبِ ذَاكِرَتِي عَنْ بَقَايَا قَصِيدَهْ
تَسَاقَطَ مِنْ شَفَتِي " المُتَنَبِّي " [2]

فالجملة الشعرية (فتشت في جيب ذاكرتي) جملة صياغتها قائمة على قاعدة التفاعل بين ركنين هامين في هذه الجملة، و تجلى ذلك بالاستعارة، ويمكن تصحيح مسار هذا الانزياح بقولنا:(فتشت في جيبي)، إلا أن الشاعر أراد أن يدخل عليها نوعا من الدلالات اللامعقولة، والركنان القائمان على علاقة المشابهة هما (الجيب ـ الذاكرة) فكلاهما يعتبر مكانا آمنا وخفيا للادخار ومحلا للتفتيش .

وقد تتحول الكلمة داخل الخطاب الشعري إلى إشارة لا تدل على معنى، ولكن لتثير طاقات كامنة في ذهن القارئ لتخلق أمامه عددا لا يحصى من الإيحاءات والصور المتداعية إلى ذهنه عن طريق التخيل، ومن ذلك قول الشاعر :

---

(1) صلاح فضل ، تحولات الشعرية العربية ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، ط1، 2002، ص 76.

(2) الديوان ، ص 62.

الأَرْضُ تَخْلَعُ صَدْرَهَا وَ أَجِنَّةُ الآتِي

انْتِصَارُ الشَّمْسِ مِلْءَ المَوْسِمِ [1]

و يتشكل الفضاء الشعري في الجملة الشعرية (الأرض تخلع صدرها) من إنزياح دلالي صاغه الشاعر عبر تحولات لغوية مجسدة للفعل الشعري الذي طرحه في قوله (تخلع صدرها)، و تتجلى فاعلية التداعي الكامن وراء هذا الفعل في بنيته الدلالية من خلال الكناية، فالصبر لا يخلع كما يخلعه الشيء العالق على سطح الأرض، إنما كما يقال (بلغ السيل الزبى) و انتفضت الأرض ـ أو بالأحرى سكان الأرض في اللغة المزاح عنها ـ تعبر عن حمأة صبرها و نفاذه فتخلع من الأرض حجارتها لكي ترهب بها الأعداء، فلينظر القارئ إلى هذه الصورة العجيبة و كأن بالأرض تخلع نفسها من أجل البقاء لكي تكتسي بحلة جديدة تزينها و هي الحرية و الانتصار، و من هذا الأسلوب تتفاعل الكناية في ذاتها كعملية انزياحية للتعبير عن المشاعر و الانفعالات و المواقف التي يعيشها المبدع، فاللغة في هذا المقام " ليست محمول الذات التي تعبر أو التي تستخدم في التعبير، إن اللغة هي الذات" [2].

و في قصيدة " عولمة الحب عولمة النار" تنطمس لغة الإنزياح لتتحول إلى ضرب من الرموز والطلاسم في فضاءات الشعرية يصعب القبض عليها، إلا أنه بتعرية هذه الدوال يمكن إقامة فهم تأويلي وقراءة مرجعية لما قصده الشاعر في قوله :

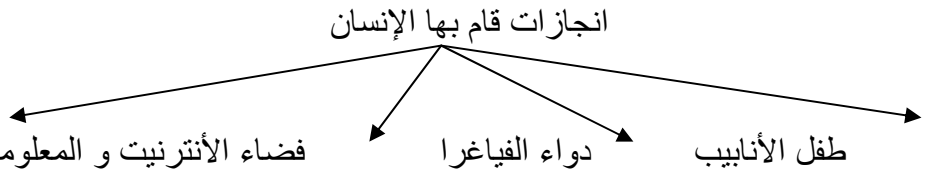
يَدِيَ مَوْسِمٌ لِغَدِي
وَ غَدِي عَوْلَمَةٌ
وَ أَنَا مُذْنِبٌ
وَ الشُّهُودُ يَجِيئُونَ مِنْ أَخِرِ الأَرْضِ [3]

إلا أننا لا نستطيع فك هذه الرموز إلا بقراءة متمعنة لما سبقها من أفكار، فهذه الجملة الشعرية تعتبر نتيجة لأحداث سابقة يسردها علينا الشاعر بلسان صمته حين قال (واصل صمتي الحكايـــة)

---

(1) الديوان ، ص 84 .
(2) رولان بارت، نقد و حقيقة، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994، ص 108.
(3) المصدر السابق، ص 60.

و هذه الأحداث تتمثل في :



إن كل هذه الإنجازات حولت مسار العولمة من فكرة إقتصادية بحته إلى نزعة اجتماعية تأقلم معها البعض و ثار ضدها البعض الآخر كما حصل في (سياتل و جنوا و الدوحة) من مظاهرات احتجاجية ضد هذا التيار الفكري، إن هذه الأفعال ليست مسببات حقيقية لما ذكرنا، انما تعد نموذجا قدمه الشاعر للتعبير عن رفضه لمثل هذه الأعمال لأن في ظاهرها تطورا و اختراعا و في باطنها خرابا ودمارا على للعالم بأسره،لأنها تحمل نتائج مدمره تحاول بعض العناصر تغييب الحقائق و الوقائع من خلالها كما بين ذلك الشاعر في قوله :

هَلْ أُصَدِّقُ اَنَّ الذِّي اسْتَنْسَخَ الشَّاةَ مَثْلِي . .
وَ أَنَّ الجَنِينَ الذِّي كَوَّنَتْهُ الأَنَابِيبُ مِثْلِي
وَ أَنَّ " الفِيَاغْرَا " اشْتِهَاءٌ خَفِيٌّ . .
وَ أَنَّ الفَضَاءَ انْتَهَى عُلْبَةً . .
لُعْبَةً فِي يَدَيَّْ
أَنَا لَمْ أَعُدْ أَفْهَمُ الأَنَ شَيْئًا
يَقُولُونَ :
" عَوْلَمَةُ الوَرْدِ
أَفْهَمُ أَنَّ الحَدَائِقَ " أَكْسَدَةٌ " لِلْعُطُوْر
وَ عَوْلَمَةُ النَّارِ . .
جَذْوَلَةٌ لِلْقُبُورْ
وَ عَوْلَمَةُ الحُبِّ
أُنْثَى تَحُطَّ عَلَى شَفَتَيْهَا الفَرَاشَاتُ . .
لاَ تَكْتَوِي بِلَهِيبٍ تُلاَمِسُهُ بِجَنَاحٍ مِنْ الطَّيفِ . .
وَحْدِي أَمُدُّ إِلَيِْهَا يَدِي فَتَثُورْ [1]

(1) الديوان، ص 60.

فالورد و الحب يحملان بين ثناياهما سلاح لتغييب العقل و الانتهاء في ملذات العولمة كالفياغرا ذلك الإشتهاء الخفي كما قال الشاعر، و الفضاء الذي انتهى علبة . . لعبة في يد كل متلاعب، و بذلك تقتل الطاقات الشابة و يعم الخراب الفكري، فكل هذه الإنجازات قدمها الإنسان اليوم بيده ليجني ما زرع في غده، و لن يجد في غده سوى عولمة تفتح مخالبها لكي تنهش لحم كل مغرر به، يرى في مظهرها الخارجي عولــمة للحب والورود، فقال في ذلك :

يَدِي مَوْسِمٌ لِغَدِي
وَ غَدِي عَوْلَمَهْ
وَ أَنَا مُذْنِبٌ
وَ الشُّهُودُ يَجِيئُونَ مِنْ أَخِرِ الأَرْضِ (1)

ولا ذنب للشاعر في ذلك سوى صمته، والحقيقة أنه لم يكن لوحده صامتا فالكثير والكثير كانوا شهودا من آخر الأرض على كل الدمار والفساد الذي يهدد البشرية والعالم .

إن المنقب عن ظاهرة الانزياح في الخطاب الأدبي وخاصة الشعري، لا يمتص هذا الانحراف اللغوي من جملة شعرية وحسب، بل من النص كله، والنص الشعري " في إغلاقه بالفهم ليس مجموعة معلومات بل هوكل مركب "(2)، ولذلك لا نستطيع حصر مجال التأويل في تلك الجملة الشعرية فقط بل يتعدى ذلك إلى أفكار وجمل سابقة ولاحقه يستخلص منها القارئ قراءة مرجعية لأفكار الشاعر ومقاصده، حتى يزيح الغموض عنها" فالنص الشعري غامض بطبعه، بل أن غموضه أحد عناصره الشعرية " (3).

وأحيانا أخرى نجد الشاعر يتجه بلغته الانزياحيه إلى مجال واسع و متشعب من العلاقات الإسنادية، والتي تتضح لنا بتجريد النص وتحويله إلى دوال مجردة حتى تتم عملية التأويل بشكلهــا

---

(1) الديوان ، ص 60 .

(2) محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1 ، 1991 ،ص 285.

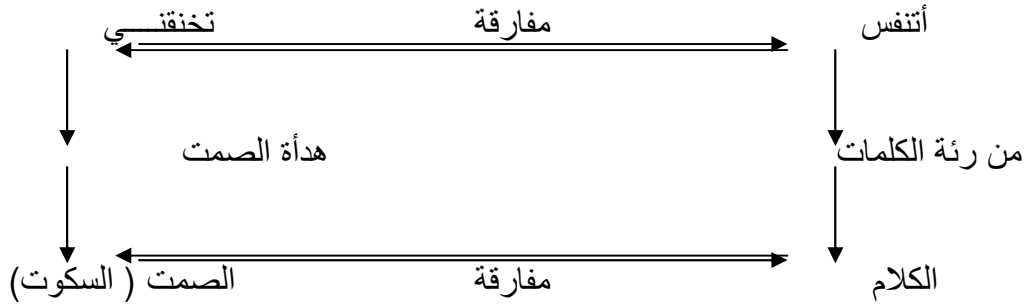
(3) عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث و المعاصر ، دار الهدى للطباعة و النشر ، عين مليلة ،دط ، 2004، ص 104.

الصحيح، ويقول الشاعر مثالا على ذلك :

أَتَنَفَّسُ مِنْ رِئَةِ الكَلِمَاتِ

و تَخْنُقُنِي هَدَأَةُ الصَّمْتِ (1)

وعند تحليل هذه الدوال ظهر لنا الشكل التالي :



و كأنه يقول:أتنفس بالكلام وأختنق بالصمت، وبذلك اتضح لنا المعنى الغامض الذي كان أسير اللغة الإنزياحية، ولو قمنا بتصحيح الإنحراف إلى مساره الأصلي لكانت العبارة (أتنفس من الرئة) لكن هذا المعنى يصبح تقريريا نثريا يتراجع إلى درجة الصفر من الكتابة النثرية و لا يحمل في طياته جمالية الشعرية، ولو وضع المتلقي أمامه احتمالات أخرى لقراءة هذه الجملة الشعرية وتأويلها لوجد لها عدة قراءات " فالشعر يتجدد من خلال تعدد القراءات والتأويل، إن الاحتمالات التي يفتحها السياق الشعري، تكاد تكون لا متناهية ومن هنا فطبيعة النص الجيد . . .، أن يكون مفتوحا على قراءات وتأويلات عديدة،وهو ما يفسر خلود النص الجيد واستمراره "(2)

(1) الديوان ، ص 41 .

(2) عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي و الحديث و المعاصر، ص 104.

ثانيا : الرمـز .

اكتسب النص الشعري فضاء واسعا من الإيحاءات لاحتوائه مجموعة من الأنماط التعبيرية والتصويرية المعقدة ، التي تستند إلى خلفية تراثية متنوعة [1]، ولعل هذه الإيحاءات المعقدة كانت نتيجة لتاثر شعرائنا وأدبائنا بمفاهيم و فلسفات غربية حديثة جعلت من النص حيزا مغلقا يحتاج إلى قراءات تأويلية حتى يتم فك رموزه وأبعاده، حتى غدت القصيدة بناء معقدا ، لا ترتبط وحدته التركيبية ، ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين محدده، بل انصهرت كلها في تضاعيف . . .ممزوجة بالوعي الإبداعي ، والخيال الابتكاري [2].

ولقد ساهم في تعقيد القصيدة العربية و صعوبة تحديد بنيتها اعتمادها على الرمز بمختلف أنواعه، و في توظيفه دلالة على ثقافة الشاعر الذي ينهل من منابع دينية عقائدية أو سياسية أو اجتماعية، وغيرها من المصادر التي يعبر عنها برموز وعلامات " فالمركب اللغوي للشعر يحيل إلى الطبيعة الرمزية للغة، فهي أصلا رموز (علامات)،و هذه الطبيعة باقية في تركيب النص، وملازمة له " [3]، فاعتماد الرمز في القصيدة العربية بات عنصرا من عناصر الشعرية كونه نشاط أسلوبي و طاقة مجازية تتعدى حدود الواقع، و يستمد الرمز دلالته و قيمته الأسلوبية من واقع السياق الذي ولد فيه ، فهو إذن "ابن سياق و أبوه معًا يتفاعل مع البنية الداخلية في النص مع البنية الخارجية في العالم ليجعل منهما بنية واحدة غير قابلة للفصل والاختصار "[4].

و من هذا الموقع يظهر لنا أن الرمز بنية من البنى الانزياحية التي توجدها جملة من التفاعلات تحقق بؤرة التوتر في مسار الانحراف .

و الخطاب الشعري عند " **عز الدين ميهوبي** " يتسع إلى فضاء رمزي غني بالرموز و العلامات المنتشرة في سطور القصائد والثاوية من وراء الدلالات السياقية المكثفة والتي تتباين من حيث القــوة والضعف في توليد شعرية الخطاب الشعري .ويمكننا تقسيم الرموز المستخرجة من قصائد الديوان إلى ثلاث أصناف نتعرض لها بالدراسة كالتالي :

---

(1) أنظر: آمنة بلعلي ، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995، ص 03.

(2) المرجع نفسه ، ص 02،03.

(3) عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي و الحديث و المعاصر، ص 104.

(4) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان م ج ، الجزائر ، ط1، 1981، ص 274.

1) رموز مستوحاة من الطبيعة و الواقع :

وهـا هـو رمـز (الأوراس) يطـل علينـا بمختلـف دلالاتــه الإيحائيـة ليتجـاوز هيكلـه الجغرافـي وعالمـه التضاريسي ليوحي لنا بأبعاد ثورية ورمز يحمل بين طياته شموخ الوطن والهوية كشموخ جبالها الشاهدة على ثورة الأبطال، فقد عمل الشاعر على " استئصال الأوراس من عالم التضاريس ليحول إلى علامة لغوية بالغة النفوذ السحري "[1]، " وهنا يحاول **عز الدين ميهوبي** ـ كما هي حال الصوفية ـ تخطي عالم المحسوسات واعتلاء عوالم الروح بكل تجلياتها، فيتحول الأوراس إلى روح سامية وكيان جوهري أصيل "[2]

أَوْرَاسُ يَا عُرْسَنَا المَوْعُودِ تَوَهَّنِي جُرْحُ المَوَاسِمِ . . آهٍ إِنْ هُمْ احْتَرَقُوا[3]

فقد رسم الشاعر صورة جديدة للأوراس، وحول مفهومها من وهج الحرق والقتال إلى شيء يتغنى به الناس، لا حب في الحرب ولكن النشيد والعرس والفرح بالثورة هو طريق للحرية وتحقيق للأمل وإعادة للمجد السالف، وهذه نظرة الشاعر وإحساسه بالحرب لأنها تعبير عن عواطف متأججة نحو الحرية والانعتاق[4].

وفي صورة أخرى نجد أن الشاعر جعل من الأوراس منطلقا لحديثه عن القضية الفلسطينية، وهو يرى في تجربة الأوراس وثورة نوفمبر رمزا شامخا ودافعا محفزا لزلزلة النفوس وحث الشعب على الانتفاضة وتحطيم الأغلال ومن ذلك قوله :

أَتٍ مِنْ الأَوْرَاسِ أَحْمِلُ قُبْلَةً لِلْقِبْلَتَيْنِ .. وَ ِفي الجَنُوبِ أَجُولُ [5]

" فإذا ذكر الأوراس تبادر إلى الذهن معنى البطولة و التضحية و الفداء، و من هنا نــجد الشعراء

---

(1) يوسف وغليسي ، سيميائية الأوراس في شعر عز الدين ميهوبي ، مجلة الحياة الثقافية، ع 147، 28 سبتمبر 2003، ص 121.

(2) عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا) ، مطبعة هومة ، ط1، 1998، ص : 80.

(3) الديوان، ص 91.

(4) أنظر:عبد الله الركيبي، " الأوراس" في الشعر العربي و دراسات أخرى، الحركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،دط، 1983، ص14-13

(5) المصدر السابق ، ص 80.

دائما يقرنون الأوراس بالبطولة والأبطال و بالجهاد والنضال"[1]

ولم تستثنى المرأة من رمز الأوراس في شعر **عز الدين ميهوبي** حين قال :

أُخْتَاهُ . .
يَا نَبَتَ التُّرَابِ
وَيَا قَصِيدَتَنَا البَهِيَّةِ
حِينَ احْتَرَقْتِ تَوَهَّجَتْ مِلْءَ المَكَانِ
حَدَائِقُ الوَطَنِ النَّدِيَّةِ
وَتَلأَلأْتْ فِي قِمَّةِ الأَوْرَاسِ
فِي الحُلُمِ المُطَرَّزِ
أَبْجَدِيَّهْ
وَطَلَعَتْ مِثْلَ حَرَائِرِ الشَّعْبِ الأَبِّيِّ
حَمَامَةً بَيْضَاءَ
تَنْثُرُ رِيشَهَا فِي المَجْدِلِيَّةْ
قَدْ تَصْنَعُ التّارِيخَ
مِنْ دَمِهَا وَمِنْ فَمِهَا
صَبِيَّهْ (2)

فالمرأة مثل الرجل في الحروب، أشاد الشعراء ببطولتها و بقوتها وثباتها في النضال وجلدها في لشدائد حتى غدت رمزا من رموز البطولة و البأس .

وعلى خلاف رمز الأوراس في شعر **عز الدين ميهوبي** نجد رمزا أخرا لطالما وظف كرمز عربي له دلالاته في ساحة الشعر العربي وهو رمز (النخلة)، التي تحولت من رمز مادي إلى رمز روحي مجــرد ويتجلى ذلك في قول الشاعر :

لَكِنَّنِي كَالنَّخْلِ أَشْمَخُ وَاقِفًا
مِنْ كِبْرِيَاءٍ كَالأَلِفْ (3)

---

(1) عبد الله الركيبي ، " الأوراس " في الشعر العربي ، ص 15.

(2) الديوان، ص 27.

(3) المصدر نفسه، ص 30.

في هذا السطر الشعري استعار الشاعر رمز النخل لدلالة تحمل تأويلات تطبع النفس بملامح وجدانية خاصة، وكرمز يدل على الأصالة العربية المتجذرة في الأعماق وعلى الشموخ والكبرياء، فأُستعار من النخلة صفة من صفاتها وهي الانتصاب ونسبها إلى نفسه المتعالية عن كل المآسي والجراح والأحزان الشامخة شموخ النخلة واقفة منتصبة في شموخ وكبرياء كالألف .

وفي مقابل رمز (النخلة) نجد رمزا أخر محاذيا دائما لصورة النخلة وهو رمز (الخيمة)، التي تغنى بها العديد من الشعراء وهو رمز كثير التداول في الخطاب الشعري الحديث، قال الشاعر :

فَقَالَتْ : " أَنَا وَطَنِي خَيْمَةٌ . .

القُصُورُ لَكُمْ . .

فَلْتَطُلُّوا عَلَى خَيْمَتِي مِنْ بُرُوجِ السَّحَابِ

وَ أَمْلأُوا جُعْبَتِي مِنْ قُشُورِ الخِطَابِ (1)

إن هذه الأسطر الشعرية تحمل في جعبتها أيديولوجية سياسية واقتصادية تمركزت كلها في رمز واحد وهو (الخيمة)، فالخيمة هي الوطن تحمل في طياتها دلالة العروبة والمجتمع العربي والحياة البدوية البسيطة، في حين أن القصور وما ترمز إليه من علو وكبرياء وغطرسة يتصف بها كل عدو قاس متصلب كصلابة حجارها، وتعد الشاعر بذلك القيمة الجمالية للماديات والأشياء موظفا إياها كرموز تطرح ثقافة ثرية بالتجارب الواقعية .

2) الرموز الأسطورية :

أما في ما يخص الرموز الأسطورية فقد لاحظنا على قصائد الديوان طغيانا رمزيا (العنقاء والفينيق)(*) من بين رموز الأسطورة، و كلاهما يدل على البعث و التجدد كما في قول الشاعر :

وَحْدِي كَمَا العَنْقَاءُ أَبْعَثُ مَارِدًا

وَيَشُقُّ ذَاكِرَةَ الرَّمَادِ حُلُولُ (2)

---

(1) الديوان، ص 56.

(*) العنقاء: طائر أسطوري يحرق نفسه و من رماده يخرج طائر جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس .

الفينيق : طائر مصري الأصل كان المصريون يتصورونه عل هيئة لقلق خرج ولد من عشه كرمز للبعث.

(2) المصدر السابق، ص 78.

أن هذا الرمز الذي وظفه الشاعر يعبر عن حركة تحول جديدة في الحياة و تجدد الأمل و البعث من جديد، ولطالما وظف كمعنى تجريدي و هو يعتبر مرتكز الفكرة العامة للقصيدة و بؤرتها، و قد برز بوظيفته التكثيفية الإيحائية لكي يصيغ لنا هذه الرؤيا الميتافيزيقية، فالملاحظ هنا أن الإيحاء يتحرك في قلب هذه الصورة التي تحوي صراعا ضمنيا بين عالم يتهدم . . . وعالم يولد من جديد [1].

وفي مقابل رمز (العنقاء) نجد رمزا أخر يحتل نفس الدلالة وهو (الفينيق) رمز البعث والتجــدد، يقول الشاعر في قصيدة " النهر " :

يَتَوَسَّدُ كَالفِينِيقِ رَمَادَ العُمْرِ
وَ يَفْتَرِشُ الكَلِمَاتْ
وَ يَلْتَحِفُ الأَسْمَاءَ [2].

لقد بدأ الشاعر قصيدته بجو جنائزي معتم بألوان الحزن ومفردات الأسى مثل (الدم ـ الحزن ـ جنائز سوداء ـ مقابر ـ وصيه . . .)، ثم ختم قصيدته بتوظيف رمز البعث (الفينيق)، وكأن بالصورة قد بلغت ذروة التوتر ثم بدات بعد ذلك مرحلة الانفراج شيئا فشيئا لكي يوحي لنا رمز الفينيق بتجدد الأمل والحيــاة والبعث من جديد، ولقد نجح الشاعر في توظيفه كبناء رمزي ساهم في تشكل البناء العام للقصيدة .

3) الرموز الدينية :

أما الرموز الدينية، فقد وظف الشاعر رمزا من رموز الصبر وقوة العزيمة والإرادة والذي يتمثل في (أيوب عليه السلام) حين قال:

أَبْصَرْتُ شَمْعَهْ
وَ طِفْلاً وَ أَنِيتَيْنِ وَ دَمْعَهْ
وَ سَيِّدَةً فِي المَلاَءَهِ
تُسَبِّحُ للهِ . . [3]

---

(1) أنظر: آمنة بلعلي ، أثر الرمز في بنية القصيدة ، ص 63.

(2) الديوان، ص 10.

(3) المصدر نفسه ، ص 65.

تَجْدِلُ مِنْ قَلْبِ أَيُّوبَ عُمْرًا جَدِيدًا . .
وَ تَعْجِنُ مِنْ سُورَةِ الصَّبْرِ فَاكِهَةً لِلْبَرَاءَةِ [1]

وواضح أن الشاعر قد وظف رمز (أيوب) على سبيل المشابهة بين صبره على المرض، وبين صبر هذه السيدة وطفلها على الجوع والفقر، ولعل ما يوضح لنا هذه الصورة الحسية هي حركة التقابل بين الطرفين فكلاهما أصابته المحن و كلاهما يسبح لله في مناجاة و تضرع ،كما أن تصويره لوقائع الصورة تماشى مع الغرض الذي أراد إيصاله للمتلقي ـ وخاصة في قوله (تعجن من سورة الصبر)ـ وقد سهل عملية إدراك المعنى " وهكذا يتحول الرمز إلى شحنة دلالية كبرى تضج بالمغزى ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى " [2].

و في سورة أخرى نعثر على رمز من الرموز الدينية و هو (يوسف عليه السلام) في قول الشاعر:

أَنْتِ القَصِيدَةُ يَا " زُلَيْخَةْ "
لَسْتُ " يُوسُفُ " . .
لاَ وَ لاَ حَتَّى " العَزِيزْ " . .
وَ لَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ فَتًى . .
فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الحُرُوفْ [3]

أن هذا الحشد المتضمن لأسماء دينية (زليخة ، يوسف ، العزيز)، و لعله استحضر سورة زليخة امرأة العزيز التائبة و لم يقصد بها " زليخة السعودي "، لأنه استحضر بعدها أسماء ارتبطت بها كيوسف و العزيز فكل هذه الأسماء الدينية لم تكون لنا صورة دالة على معنى معين، و لم يبرز فيها الرمز (يوسف) بروزا كافيا بحيث ضاعت دلالته وسط سورة لا تضيف إليه بعدا إيحائيا، و بهذه الطريقة ظل بناء السورة (. . .) مضطربا، حيث نراه قد استخدم إشارات دينية دون أن يستفيد منها في بناء القصيدة بناء رمزيا [4].

---

(1) الديوان، ص 56.
(2) علي جعفر العلاق ، حداثة النص الشعري ،دار الشروق العامة، بغداد ،دط ، 1990، ص : 53،54.
(3) المصدر السابق، ص 31.
(4) أمنة بلعلي ، أثر الرمز في بنية القصيدة ، ص 08،09.

وأخيرا، و بعد رصد أهم الرموز المستوحاة من الطبيعة و الواقع و الأسطورة و الرموز والدينية، فعلى ضوء ما سبق نرى أن للرمز دورا فعالا في تحويل اللغة وتحريك دلالتها، وفي هذا التحول نضج للتجربة الشعرية و ارتقاء باللغة إلى مستوى الإبداع الذي يحقق الأبعاد الجمالية للشعر، ولقد وفق الشاعر إلى حد كبير في خلق لغة ثانية داخل اللغة الشعرية .

ثالثا : التكرار .

مفهومه لغة :

جاء في لسان العرب : " كرر الشيء و كركره أعاده مرة بعد أخرى، و الكرة المرة و الجمع الكرات ويقال كررت عليه الحديث و كركرته إذا رددته عليه، و كركرته عن كذا كركرة إذا رددته والكر الرجوع على الشيء و منه التكرار " [1].

ولقد ارتبط التكرار بالحياة الإنسانية منذ أن خلق الكون، فالإنسان يعيش وسط بيئة تكرارية في حياته العادية وممارسته اليومية كتأدية الفرائض الدينية، فتؤثر فيه ويتأثر بها حتى أصبحت جزء لا يتجزأ من ممارساته وسلوكاته .

مفهومه الاصطلاحي:

هو أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنية و أغراضه الأسلوبية ، و هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه : أسرع أسرع ، فإن المعنى مردد و اللفظ واحد [2].

ويكون التكرار بالحرف أواللفظة أو الجملة ، وهذا التعريف لا يخرج عن تعريف القدماء ، ويكون التكرار عادة في اللفظ أو المعنى ولذلك قسم إلى قسمين: تكرار لفظي و تكرار معنوي ، و هذا ما فعله " ابن رشيق " حيث يرى أن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها،وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه [3].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة (كرر) ، ج5، ص 135.

(2) محمود السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط1، 1983، ص 09.

(3) ابن رشيق ، العمدة ، ج2، ص 70.

واستثنى جمـهور البلاغيين ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، ذلك لأنه سر من أسرار القرآن وضرب من ضروب القدرة الإبداعية في فن القول لا يعرف إلا في كتاب الله تعالى وهو جانب من جوانب الإعجاز لأنه يحقق بالتكرار مهمته في تثبيت العقيدة في النفوس وإرساء الفضائل في أعماق الناس " فالتكرار ـ إذن ـ ظاهرة بلاغية لا يفطن إليها إلا كل من له بصر بفنون القول ، وهو في القرآن أروع وأجمل من أن تتطاول إليه ألسنة المتقولين، وإذا جاز أن نستنكر بعض صور التكرار في كلام الناس، فحاشا أن يظن هذا الظن في كلام الله تعالى " [1]

وقد كانت العرب قديما تستثقل تكرير ألفاظها و تحاول بكب الطرق تحاشي ذلك ، فهم لا يعمدون إلى ذلك إلا إذا كانت عنايتهم بذلك أقوى " فيجعلون ما ظهر من تجشمهم إياه دلالة على قوة مراعاتهم له نحو قولهم: قم قائما قم قائما ، وقولهم فيما لابد من توكيده:أي الآذان الله أكبر الله أكبر الله أكبر الله أكبر" [2]، وللابتعاد عن التكرير عمدوا إلى المخالفة بين الحروف في كلامهم " كقولهم: جاءني القوم أجمعون أكتعون أبصعون "[3].

أما مفهوم المحدثين للتكرار، فقد تعرضوا له أثناء دراساتهم التطبيقية من القرآن و الحديث والشعـــر ونجد من بين هؤلاء " نازك الملائكة " والتي تناولته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وعبرت عنه بقولـها : " فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، و هو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث تطلع عليها " [4]، وإلى جانب هذه الأضواء النفسية التي يسلطها التكرار فهناك ايضا ـ و لا شك ـ جوانب دلالية أيضا .

أما مفهوم "محمد الحسناوي " للتكرار فهو يتجلى في الحياة اليومية القائمة على " التناوب في الحركة والسكون، أو في تكرير الشيء على أبعاد متساوية و في ترديد لفظ واحد و معنى واحد وهو الترجيع " [5]، فقد ربط مصطلح التكرار بمصطلح أخر وهو الترجيع الذي يحيلنا إلى تعريف القدامى للتكرار حين قالوا : (الكر الرجوع على الشيء و منه التكرار).

---

(1) صلاح الدين محمد ع التواب، النقد الأدبي(دراسات نقدية و أدبية حول اعجاز القرآن)،دار الكتاب الحديث،القاهرة ، ط 1،2003 ، ص 42.

(2) صاحب أبو جناح ،دراسات في نظرية النحو العربي و تطبيقاته ، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع ، ط1، 1998، ص292.

(3) المرجع نفسه ، ص 292.

(4) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7، 1983 ، ص 176، 177.

(5) محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط2، 1986، ص 256.

وقد قامت " نازك الملائكة " بتقسيم التكرار إلى ثلاث أقسام :

> تكرار بياني : مثل (فبأي ألاء ربكما تكذبان).
> تكرار التقسيم : كتكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة .
> تكرار الشعوري:العبارة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية[1].

أما الحديث عن أغراض التكرار فإلى جانب أنه " من سبيل الإقناع و من أقوى الوسائل التي تهدف لتركيز الرأي . . . وهذا كله فوق ما للتكرار ـ من التلوين في التعبير ـ من تنشيط السامع وتحريك انتباهه"[2]، فإن له أغرض أخرى " كالازدراء والتهكم، والوعيد والتهديد، والتعظيم والاستغاثة، والتقرير والتوبيخ، الشهرة وشدة التوضيح بالمهجو، والتنويه بالمكرر والإشادة بذكره"[3].

ويستطيع المتلقي أن يفرق بين هذه الأغراض بحسب إحساسه بالإيقاع الذي ينبع من القصيدة ذاتها، "فالإيقاع الذي يصحب التلذذ بذكر المكرر والتنويه به، ليس كالذي يصحب التهويل والعنف فلكل حركته ونغمته الخاصة " [4].

وللتكرار أيضا وظائف عني بها، فقد جمع بين وظيفتين : جمالية ، ونفعية و ذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعا ، فأما التوزيع فيقوم على النظام والتناسق في هندسة القصيدة وتوزيع حروفها وإذا ارتبط ذلك بالمعنى كان زيادة فيه، أما من ناحية الشكل فتغدو القصيدة ذو وظيفة وقيمة جمالية [5].

ولذلك يرى "لوتمان" (LOTMAN) أن " البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي" [6]، لتبني معمارا شعريا مثقلا بالقيم الروحية و الدلالات النفسية المخبوءة تحت الكلمات .

---

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 280.
(2) صلاح الدين محمد ع التواب ، النقد الأدبي ، ص 41.
(3) محمد السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ، ص 22،21.
(4) عبد الرحمن تبر ماسين ، البنية الإيقاعية ، ص 197.
(5) المرجع نفسه ، ص 198.
(6) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ، " بنية القصيدة "،تحقيق محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، دط، 1995، ص 63.

فالتكرار يشكل ظاهرة مهمة تسترعي الاهتمام و الدراسة و التحليل فهو " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[1].

لقد خضنا سابقا في البنية الصوتية في الحديث عن تكرار الحروف بشكل مفصل وقمنا بتبيان دلالاتها و قيمتها الجمالية، أما في هذا المبحث نخصص الحديث عن تكرار الكلمات ،ذلك أن الكلمة تشكل " الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري " [2]، وقد ارتأيت أن أدرس تكرار الكلمات من خلال أنماط معينة لتكرار و هي:تكرار الاشتقاق، وتكرار المجاورة ، وتكرار البداية ، وتكرار النهاية ، لأن هذه الأنماط من التكرار هي الأكثر وفرة مقابلة بالأنماط الأخرى.

1) تكرار الاشتقاق :

ويتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها [3].

ويعتبر الاشتقاق من " الآليات التوازنية التي حضيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم"[4].

ولقد اعتمده الشاعر بشكل كبير في قصائد ديوانه سواء كان ذلك بقصد أو من غير قصد

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 276.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص 73.

(3) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 92.

(4) محمد العمري ، الموازنات الصوتية ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 2001، ص 205.

و تظهر أشكاله من خلال هذا الجدول :

الكلمات المشتقة	عنوان القصيدة	الصفحة
جرحك ـ جرحات	مناجاة الملاك الغائب	29
يرى ـ يراه	عولمة الحب عولمة النار	45
تنسى ـ أنسى ـ ينسى ـ ننسى	عولمة الحب عولمة النار	55
أتعبتني ـ أتعبتها	عولمة الحب عولمة النار	58
أشتهي ـ يشتهى	عولمة الحب عولمة النار	61
شئتني ـ شئته	شيئية	72
أجيء ـ جئتني	شيئية	73
لمتني ـ لمته	شيئية	73
كنتني ـ كنته	شيئية	73
صمتي ـ الصمت	فرح جنوبي	78
قالت ـ قالوا	حجر لمجد الشمس	85
تغلق ـ أنغلق	تهويمات عاشق أوراسي	88
جرحي ـ جرحهمو	تهويمات عاشق أوراسي	92
قال ـ قالوا	تهويمات عاشق أوراسي	92
الجرح ـ جرحه	تهويمات عاشق أوراسي	93
يطفئ ـ أطفئها	تهويمات عاشق أوراسي	93
العنقاء ـ اعتنقت	تهويمات عاشق أوراسي	93
جبين ـ جبينه	تهويمات عاشق أوراسي	94
الرفات ـ رفاتي	صلاة للدم	95
بذور ـ البذور	صلاة للدم	95
سرا ـ السر	صلاة للدم	96
صلاة ـ صلاتي	صلاة للدم	97
ترقص ـ يرقصون	الريح	105
أحرسها ـ تحرسني	رحيل	109
الكلام ـ يتكلما	أسد الزبربر	146

" و هذا الاشتقاق ليس مجانيا وإنما يعمل على تعميق الإحساس بالموقف " [1]، ومن هذا القبيل ما نجده في قول الشاعر :

لاَ تَفْتَحِي جُرْحَ الأَحِبَّةِ إِذْ نَسَوْكِ
فَإِنَّ جُرْحَكِ مِنْ جُرُحَـاتِ البَلَدْ [2]

ففي تكرار كلمة جرح تأكيد على الشعور بالأسى والألم، وفي ايراده تنبيه للمتلقي وزيادة في عمق إحساسه بعمق الجرح، وهذا التكرار إذا ليس من قبيل العبث اللغوي الذي لا طائل منه، بل يخلق من جرائه طاقة إبداعية و قيمة جمالية تأكد على قيمة التكرار كظاهرة أسلوبية، كما ظهر لنا التماسك في العلاقات الإنسانية بين الأفراد و الذي حققته عبارة (جرحك من جرحات البلد) ففي هذه العلاقة الجزئية ـ علاقة الجزء من الكل ـ أو علاقة الفرد بمجتمعه، تحقيقا لمعاني التماسك الإنساني الذي أفضى بدوره إلى تماسك لغوي من حيث الدلالة و تشابكها من خلال التكرارية .

أما في قول الشاعر :

انْتَهَى كُلُّ شَيْءٍ . . سَنَنْسَى !
أَجَبْتُ : " إِذَا كُنْتُ أَنْسَى وَ تَنْسَى . .
وَ غَيْرُكَ يَنْسَى
وَ يُصْبِحُ قَوْلِي وَ قَوْلُكَ . .
فِي حُكْمِ " كَانَ " وَ " أَمْسَى"
فَهَلْ قَطْرَةُ الدَّمِ تُنْسَى ؟ " [3]

أن النفس البشرية بطبيعتها تأنس إلى كل شيء مختلف، كذلك ظاهرة التكرار في الشعر سمة يأنس إليها المتلقي ، ويحاول اقتناص ما وراءها من دلالات مثيرة، وفي تكرار نفس الكلمة في أواخر الأسطر وهي (ننسى ـ تنسى ـ ينسى ـ أمسى ـ تنسى) فتم ذلك بفعل الحالة الشعورية المسيطرة

---

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 92.

(2) الديوان، ص 29.

(3) المصدر نفسه ، ص 55 .

على نفس الشاعر والغرض من ذلك تعميق الإحساس بهذه الحالة [1].

" ويكاد (الترديد) يأخذ طابعا متميزا في قدرته على ترتيب الدلالة و النمو بها تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي " [2] لكلمة " النسيان "، فقد حقق من خلال ترديده لتلك الألفاظ صورة ذهنية رسمها المتلقي في مخيلته تصور التدرج والنمو في تعاقب الأحداث وتواليها .

و في قول الشاعر :

الرَاسِيَاتُ جَبِينُ الكِبْرِيَاءِ وَ يَا جَبِينَهُ الغَضِّ بِالآيَاتِ يَتَّسِقُ [3]

يصف الشاعر في هذا البيت جبال الأوراس الراسيات بجبين الكبرياء أي علامة على الشموخ وناصية حاقلة بالأمجاد والبطولات، ويكرر لفظة جبين التي ذكرها في صدر البيت قائلا (و يا جبينه الغض بالآيات) وفي هذا التكرار زيادة في المعنى " تهدف إلى التقرير والتبيين والتدليل " [4] على آيات الإعجاز البطولي التي حققها مقاتلو جبال الأوراس الشاهدة على بطولاتهم ، ومن يقرأ صدر البيت يتوقع أن تتكرر لفظة (جبين) لأنها جالبة لها من خلال الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني ، فالإيحاء رابط من روابط التذكر [5]، و في هذا التعبير دلالة على قدرة الشاعر على انتقاء ألفاظه وطواعيتها له حتى تحقق ما يصبو إليه من دلالات .

كما ينطبق هذا التحليل على قول الشاعر :

يَغْتَالُنِي صَمْتِي . . اَشُدُّ عَلَى يَدِي وَالصَّمْتُ مِنْ عِبْءِ الفَجِيعَةِ غُولُ[6]

ففي تكراره للفظة الصمت في قوله(صمتي ـ الصمت) تقرير و تبيين و تدليل على حقيقة الصمت الذي وصفه بالغول .

---

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 81.

(2) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص 300.

(3) الديوان، ص 94.

(4) المرجع السابق ، ص 229.

(5) المرجع نفسه ،ص 299.

(6) المصدر السابق ، ص 78.

ومن نماذج تكرار الاشتقاق قول الشاعر في قصيدته " شيئية " :

كَمَا شِئْتِنِي وَطَنًا شِئْتُــهُ تَقُولِينَ شِءْ . . شِئْتُ مَا شِئْتِـهِ (1)

وقوله أيضا :

كَمَا شِئْتِنِي ، شِئْتُ مَا شِئْتُنِي لَكِ الأَنَ كُلَّ الذِّي شِئْتِـــهِ (2)

من يقرأ هذين البيتين يلاحظ وجود تكرار ليس على مستوى لفظة (شئت) و ما تبعها من مشتقات فقط بل حصل التكرار على مستوى البيتين أيضا و ما ساقاهما من معنى، ويمكن اختزالهما في عبارة واحدة تكون لها القدرة على توجيه المعنى نحو الاتجاه الصحيح بكل ما تحمله من إيحاءات متفرعة عنها .

أما في قول الشاعر في قصيدة " صلاة للدم " :

طَلَعْتُ مِنَ الرُّفَاتِ وَ مِنْ رُفَاتِي أَعَدْتُ بِنَاءَ مَمْلَكَتِي وَ ذَاتِي

نَثَرْتُ عَلَىَ التُّرَابِ بُذُورَ رُوحِي فَأَيْنَعَتِ البُذُورُ بِلاَ فُرَاتِ (3)

إن هذا النوع من التكرار يحدث " متعة سمعية تخف على القلب بفعل الانسجام والتلاؤم بين المواقع المكررة " (4)، فضلا عن ذلك نلاحظ أن هناك تركيزا على مدلول الكلمة الأولى وكأنه ينبه القارئ و يلفت انتباهه إليها حتى يستقر معناها في نفسه فيطلب المزيد من أخبارها، ثم يتم الاستئناف بتكرير اللفظة مرة ثانية ـ (طلعت من الرفات) ثم يستأنف (ومن رفاتي . . .) ـ، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثاني حيث يقول : (نثرت على التراب بذور روحي)، ثم يستأنف القول : (فأينعت البذور . . .)، وكأننا هنا أمام نوع أخر من التكرار وهو تكرار التصدير الذي يتم فيه استئناف الكلام عن المكرر.

2) تكرار المجاورة :

يقوم هـذا النمط من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين " والمجاورة تمثل لونـا

---

(1) الديوان، ص 72.

(2) المصدر نفسه ، ص 73.

(3) المصدر نفسه ، ص 95.

(4) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 91.

بديعيا مستقلا بحيث يتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج اليها " [1].

وتظهر لنا الكلمات المتجاورة في هذا الديوان من خلال الجدول التالي :

الكلمات المتجاورة	عنوان القصيدة	الصفحة
كذا و كذا و كذا	عولمة الحب عولمة النار	46
غار و غار	عولمة الحب عولمة النار	46
هوى و هواك	فرح جنوبي	78
وجهي ـ وجه	فرح جنوبي	79
طير و طير	فرح جنوبي	79
طفل و طفل	حجر لمجد الشمس	84
العين بالعين	تهويمات عاشق أوراسي	91
كنت و كنت	سنابل الجنة	99
دائرة دائرة	سنابل الجنة	99
وجهي و وجهك	الريح	103
الدرب ـ الدرب	الريح	103
مدينتنا مدينه	رحيل	107
يمتد و يمتد	دوائر الصمت	115
بعيد بعيد	صمت الدوائر	116
جرحا و جرحا	صمت الدوائر	117
حرف و حرف	صمت الدوائر	117
الغرباء بالغرباء	الحلم الأسمر	136
وجهك ـ وجهي	اغتراب	142
قلبك ـ قلبي	اغتراب	142
عمرك ـ عمرك	أسد الزبربر	145
نحبك ـ نحبك	أسد الزبربر	147

(1) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص 301.

هناك نماذج كثيرة في شعر عز الدين ميهوبي من هذا النمط، من بينها ما هو على أساس التجاور الاسمي، وما هو على أساس التجاور الفعلي.

> التجاور الإسمي :

و من أمثلته قول الشاعر :

وَأُمِي تُقَمِّطُنِي
عِنْدَ كُلِّ صَلاةٍ
وَتُرْضِعُنِي الحُبَّ دَائِرَةً دَائِرَةً (1)

إن هذا التشكيل اللغوي ضرب من أضرب التجاور الاسمي الذي جمع بين اسم نكرة مكرر، وكان الهدف من ورائه هو توضيح الصورة و تقريبها إلى الإدراك، فهذه الصورة يتمخض عنها شحن روح الشاعر بكل معاني الحب، فعبر عن ذلك بصورة الطفل الذي ينهل من صدر أمه العاطفة و الحب والحنان كما ينهل من صدرها غذاؤه .

أما في قوله :

وَ كَانَ شَارِعٌ يُقَاوِمُ كُلَّ الرِّيَاحِ
وَ لَكِنَ شَاطِئَ هَذِي الطُّيُورِ
بَعِيدٌ . بَعِيدٌ (2)

فالتجاور الاسمي لكلمة (بعيد) المكررة بصيغة واحدة تعبر عن بعد المسافة والاستغراق الزمني للوصول إلى شاطئ الطيور كما عبر عنه.

وفي بعض الأحيان تتجاور ثلاث ألفاظ كما في قول الشاعر :

أَبِي كَانَ يَسْأَلُنِي عَنْ كَذَا وَ كَذَا وَ كَذَا (3)

---

(1) الديوان، ص 99.

(2) المصدر نفسه ، ص 116.

(3) المصدر نفسه ، ص 46.

ويوحي لنا هذا التكرار بكثرة التساؤل من دون أن يحدد كيفية السؤال ولا الشيء المسؤول عنه لأن لفظة (كذا) شاملة وجامعة لكل شيء .

> التجاور الفعلي :

و من أمثلته قول الشاعر :

وَ كُنْتُ وَ كُنْتُ

عَلَى كَفَّيْ أُمِّي

أَدُوبُ دُعَاءْ ،، [1]

إن في تكرار الفعل (كنت) استدعاء لصورة الماضي بذكرياته وصوره الراسخة في ذاكرة الحنين والشوق إلى استرجاعه بكل عفويته وبراءته و أحلامه وآماله.

أما في قوله :

وَاكْتَوَى الشَّاعِرُ بِالصَمْتِ

وَ لَمْ يَرْحَلْ

وَلَمْ يَكْبَحْ لِحَرْفٍ ظَّل يَمْتَدُّ وَ يَمْتَدُّ

جِمَاحَهْ [2]

" و الهدف من وراء هذا التجاور الفعلي هو تصعيد الفعل وتجسيد استمراريته "[3].

و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر :

زَيْدَانُ يَا اسَدَ الزُّبُرْبُرِ عُذْرَنَا أَنَّا نُحِبُّكَ ـ كَمْ نُحِبُّكَ ـ إِنَّمَا [4]

إن في تكرير كلمة (نحبك) التي تعد كنقطة اشعاع مركزة في هذا البيت تعبيرا عن الحالة النفسية وتأكيدا على مشاعر الحب اتجاه الممدوح .

---

(1) الديوان ، ص 99.

(2) المصدر نفسه ، ص 115.

(3) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ،ص 93.

(4) المصدر السابق ، ص 147.

3) تكرار البداية :

في هذا النمط تتكرر لفظة أو صيغة معينة في بداية بعض الأسطر الشعرية ويكون تكرارها بشكل متتابع أوغير متتابع حيث تؤدي في السياق دلالات معينة، ويسمى أيضا بالتكرار الإستهلالي، ومن نماذجه ما رصدناه في هذا الجدول :

الكلمات المكررة في البداية	عنوان القصيدة	الصفحة	عدد التكرار
هل قطرة	النهر	10	03
تجيئين	ماجدة	11	04
لا تسألوا	صهيل الوردة	24	04
لا شيء	صهيل الوردة	25	03
من	مناجاة الملاك الغائب	29	03
لا	محنة الطاهر يحياوي	35	03
هل	محنة الطاهر يحياوي	37	03
لا يعرف ـ تعرف	عولمة الحب عولمة النار	48	03
لمن	عولمة الحب عولمة النار	49	03
لك	عولمة الحب عولمة النار	50	03
ربما أخطأ	عولمة الحب عولمة النار	57	02
كطفل	شيئية	73	03
و كوني	استنزاف	81	04
قسما	حجر لمجد الشمس	85	02
وطن	حجر لمجد الشمس	85	02
قدر	حجر لمجد الشمس	87	02
و أسأل	تهويمات عاشق أوراسي	89	02
لعينيك	صلاة للدم	97/96	04
الناس	سنبلة الجنة	110	02
لا	سنبلة الجنة	111	04
وحدي	سنبلة الجنة	111	02

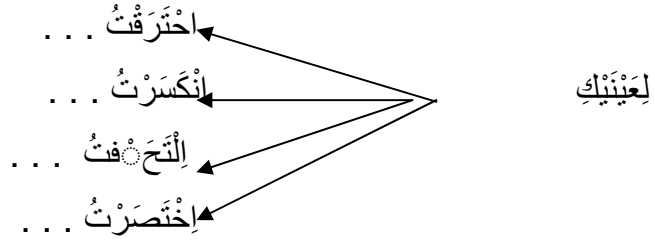
و من نماذج هذا النمط من التكرار قول الشاعر :

تَجِيئِيــنَ مِثْلَ حَمَامَهْ
تَجِيئِيــنَ حَامِلَةً أَلَقَ الشَّرْقِ وَ السِّنْدِيَانْ
تَجِيئِيــنَ عَيْنَاكِ تَخْتَزِنَانِ غَمَامَةْ
وَ مِنَ فَرَحٍ تُمْطِرَانْ
تَجِيئِيــنَ كَالشَّمْسِ (1)

يحتل الفعل (تجيئين) موقعا مركزيا في هذا النموذج، فهو يهيمن في هذه الأسطر على بناء القصيدة ككل إذ يشكل موقعا لتوالد العديد من الجمل حيث تتفرع في أشكال مختلفة لتعبر عن المعنى المقصود، و يمكن اختزال هذا الفعل المكرر إلى لفظ واحد " يمتلك القدرة على توجيه تلك الجمل نحو الدلالة المرصــودة " (2) و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر :

لِعَيْنَيْكِ احْتَرَقْتُ فَكُنْتِ بَرْدًا عَلَى صَدْرِي .. وَ وَقْدُكِ لِي نَجَاتِي
لِعَيْنَيْكِ انْكَسَرْتُ عَلَى جَبِينِي فَأَثَرْتُ الحِجَارَةَ عَنْ سُبَاتِـــي
لِعَيْنَيْكِ اِلْتَحَفْتُ فُصُولَ عُمْرِي وَ جِئْتُكِ بِالبِشَارَةِ فِي ثَبَــاتِ
لِعَيْنَيْكِ اِخْتَصَرْتُ طَرِيقَ عُمْرِي وَ أَزْمِنَتِي وَ أَحْلاَمَ اللَّوَاتِـــي(3)

فقد شكلت لفظة (لعينيك) موقعا رئيسيا في هذه الأبيات، وقد أضفت على هذه الأسطر نغما موسيقيا تناغم مع دلالة الأبيات ويمكن اختزالها في لفظة واحدة بالشكل الآتي :



---

(1) الديوان، ص 11.
(2) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في لاشعر العربي المعاصر ، ص 91.
(3) المصدر السابق ، ص 96- 97.

وكلها موجهة إلى المؤنث المفرد، و جاءت بغرض الغزل وكأنه يتغزل بامرأة، في حين أنه يتغزل بعشقه الأبدي حتى الشهادة وهو الوطن .

أما في قول الشاعر في موقع أخر :

قَسَمًا بِأَطْفَالِ الحِجَارَةِ بِالدِّمَـا بِالقِبْلَتَيْنِ بِجَنَّتِي بِجَهَنَّمِـي
قَسَمًا بِزَيْتُونٍ يُقَاوِمُ .. بِالنَّوَارِسِ بَالعَتَابَا .. بَاللَّغَى ..بِالعَلْقَمِ (1)

وفي هذا التكرار إصرار وإلحاح على تحقيق الهدف فجاء بصيغة القسم تأكيدا على المقاومـــــة والنضال حتى تطلع شمس الحرية فجاء إيقاعها قويا مدويا صارخا ذا صدى محرك ومؤثر في المتلقي لشحن الأرواح والهمم .

ويستأنف القول في نفس الموقع تأكيدا للقسم :

وَطَنٌ سَيَأْتِي ـ لِلشَّوَارِعِ نَبْضُهَا ـ حَجَرٌ يُعِيدُ الشَّمْسَ بَعْدَ تَبَــرُّمِ
وَطَنٌ لأَطْفَالِ الحَقِيقَةِ يَنْتَشِــي بِالصَّحْوِ .. يَرْقُصُ لِلْحِجَارَةِ..لِلدَّمِ(2)

ومن نماذج تكرار البداية أيضا قوله :

لَكَ اللهُ يَا وَطَنِي ..
و لك الَّصبْرُ وَ الأُمْنِيَاتُ
لَكَ الرُّوحُ
إِنْ لَمْ يَسَعْكَ الجَسَدْ (3)

إن الموقع المكرر في هذه الأسطر " بفرض حضوره على المتلقي ويوجه دلالة السياق بوصفه يشكل مفتاحا يمكن اختزاله في موقع ثابت، فهو من هذه الناحية بقدر ما يسهم في خلق توازن نظمي ـ

---

(1) الديوان ، ص 85.

(2) المصدر نفسه ، ص 85.

(3) المصدر نفسه ، ص 50.

عروضي، يعمل بحضوره و استرساله على تعميق الدلالة عن طريق التداعي في التصوير " [1]

و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر :

رُبَّمَا أَخْطَأَ القَلْبُ قِبْلَتَهُ
رُبَّمَا أَخْطَأَ الفَمُ قُبْلَتُهُ [2]

و في هذا الموقع من التكرار الذي يحتل فيه التركيب (ربما أخطأ) الصدارة، يعتبر عاملاً من عوامل الربط النظمي الذي غالبا لا يصاحب بالتوازي، و قد كان التوازي من الجانب الصرفي و النحوي الذي يهدف إلى خلق توازن بين المواقع النظمية[3].

4) تكرار النهاية :

يدعى هذا النوع من التكرار بتكرار النهاية لأن موقع الكلمة المكررة تكون في ختام الأسطر الشعرية بشكل متتابع و من نماذجه ما رصدناه في هذا الجدول :

الكلمات المكررة في النهاية	عنوان القصيدة	الصفحة	عدد التكرار
وقعي	**ماجدة**	**15**	**02**
تكبر فينا	**ماجدة**	**16**	**02**
تعرفين	**صهيل الوردة**	**23**	**02**
وجهي	**سنبلة الجنة**	**99**	**02**
يمر	**صمت الدوائر**	**120**	**02**
ليس إلا	**سكيكدة**	**124**	**02**
البداية	**الحلم الأسمر**	**134**	**02**

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 50.

(2) الديوان ، ص 57.

(3) المرجع السابق ، ص 50.

ويكفينا من نماذج هذا النمط من التكرار هذين النموذجين :

النموذج الأول :

تَبَعْثَرَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي
تَوَهَّجَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي [1]

النموذج الثاني :

وَ يَوْمٌ يَمُرُّ
وَ شَهْرٌ يَمُرُّ [2]

لقد تأنق الشاعر في تكرير هاتين اللفظتين، فكل لفظة في موقعها ولها دلالاتها المتميزة، إلا أنه جمع بين هذين النموذجين ظاهرة التوازي التي هيمنت بجوها الموسيقى الرنان، والملاحظ أن التوازي هنا من قبيل التوازي الصرفي والنحوي، كما أننا لو قمنا بتقطيع المقطعين تقطيعا عروضيا سنلاحظ أن كلا النموذجين متساويين نظميا و عروضيا :

تَبَعْثَرَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي	وَ يَوْمٌ يَمُرُّ
//0/ /0/ /0 0/0/	/0//0/0//
تَوَهَّجَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي	وَ شَهْرٌ يَمُرُّ
//0/ /0/ /0 0/0/	/0//0/0//

(1) الديوان ، ص 99.

(2) المصدر نفسه ، ص 120.

رابعا : التناص .

إن المطلع على الدراسات الأدبية والآداب العالمية يرى بأنها تحقق نوعا من أنواع التوالد الذي يخلق نوعا من الانسجام الداخلي للنص كما يتأتى ذلك من خلال التشاكل مع الأجناس الأدبية الأخرى وثقافة المجتمع واللاوعي الجمعي مما يحقق انسجاما خارجيا أيضا، ويعتبر النص الشعري بمثابة تراكم لثقافات و أفكار ونصوص ومعارف، وهذا الأمر بات معروفا فالتيار الفكري أخذ وعطاء واتصال بين الشعوب، فيتم ذلك الإتصال بمد جسور الحوار في ما بينها عن طريق التأثر والتأثير ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى وحدة النفس البشرية وتشابه عواطفها على الرغم من الاختلاف والتباين بين الأشخاص، وبذلك فلا يعد من الغريب أن نجد ثقافات الشعوب تتعانق فيما بينها وتتأثر بمن حولها وبمن سبقها .

تتداخل النصوص و تتوالد فيما بينها انطلاقا من تقاطع عدة نصوص خارجية تدخل في بنية النص الأصلي فيعتبر بذلك نواة لنسيج ممتد سابق وهذا ما يطلق عليه بمصطلح (التناص INTERTEXTEUALITY) " فالتناص مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها "[1] وتعود جذور هذا المصطلح إلى (باختين M.BAKHTINE) في دراسته " الخطاب في النص الروائي " عن " دوستوفيسكي " (DOSTOVESKI) ، حيث لاحظ وجود تداخل بين الثقافات في النص الروائي، وأنه لا يحوي صوت المؤلف فحسب ، واستعمل مصطلح الحواريـــة (DIALOGISME) للدلالة على ذلك ففـــي " معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أن الأسلوب لا يكون أحاديا، كما أنه لا يعبر بالضرورة عن الكاتب لأن الرواية تعتمد على ما سماه " أسلبة الأساليب " أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلفا في الحقل الإجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية ...، و لهذا تنقلب الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة أو بالأحرى المتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة، متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب و الخطابات المتفاعلة في النص "[2].

بالإضافة إلى ذلك فقد تطرق " باختين " إلى مصطلح " أوديبية النص " و المقصود به هو تداخل النص و تنافسه مع النصوص الأب لكي يصل إلى مرحلة التميز على النصوص السابقة و ذلك بالتوجيه

---

(1) جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة ، الجزائر ، دط 2003، ص 37.

(2) حميد لحمداني ، التناص و انتاجية المعنى ، مجلة علامات في النقد ، م ج 10 ، ج40 ، جدة ، السعودية، جوان2001،ص 65،66.

الحواري الذي يرى بأنه " ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ خطاب أخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيء سواء الدخول معه في تفاعل حاد وحي ،" آدم " فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة (. . .)، لأن " آدم " كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول " [1].

ثم بعد ذلك تطور مصطلح الحوارية إلى مصطلح التناص وقد أسهم " باختين " في هذا التطور من خلال أعماله وأرائه ، وقد ظهر هذا المصطلح لدى " جوليا كريستيفا " (JULIA KRESTIVA) التي توسعت في دراسته و خاصة في الأعمال الروائية، حيث قالت : "أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى " [2].

وقد ظهر مصطلح التناص لدى العديد من النقاد و الباحثين مثال " تودوروف"(T. TODOROF) و"جيرار جينيت" (G.GENETT) و"كريستيفا" و "أريفي" (ARRIVI) و " لورانت"(LORENT) و"ريفاتير" (REVATERRE)، إلا أن هؤلاء لم يضع واحدا منهم تعريفا جامعا مانعا لمفهوم التناص ، ولذلك فيمكن استخلاص مقوماته من بعض التعاريف وهي :

> فسيفساء من نصوص أخرى ادمجت فيه بتقنيات مختلفة .

> ممتص لها يجعلها من عندياته و بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، و مع مقاصده.

> محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها أو بهدف تعضيدها [3].

و من خلال هذه المقومات يمكن استخلاص تعريف للتناص و هو صلة قائمة بين نص ثابت بين أيدينا و نصوص سابقة، حيث تكون أما عضدا لهذه النصوص أو مناقضا لها، و ذلك بتكثيفها وبتمطيطها أو أن يكون ممتصا لهذه النصوص و يقوم بتكييفها حتى تناسب مقاصده وتكون بذلك منسجمة مع بنائه .

---

(1) تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تحقيق فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،لبنان، ط2، 1996، ص125.

(2)، محمد عزام ، نظرية التناص ، مجلة البيان، ع364، الكويت، نوفمبر 2000، ، ص 09.

(3)، محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، يوليو 1992، ص121.

والتناص " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته و قدرته على الترجيح " [1] بالاعتماد أيضا على ذاكرته وعلى بعض المؤشرات التي تدخل على وجود ظاهرة التناص كاستعمال لغة وسط معين و جنس خطابي معين لم يعتمد عليه صاحب النص أو من يسمى بالمتناص .

أما "تودوروف " في دراساته النقدية فقد اهتم بأفكار" باختين" في حديثه عن الحوارية، وهو يرى بأنه مهتم بمعرفة العلاقة بين أسلوب ما ومقابلته بالأساليب الأخرى، و لكنه يرى بأن مصطلح الحوارية " مثقل بتعددية مركبة في المعنى (...) و هكذا سوف أستعمل لتأدية معنى أكثر شمولا، مصطلح (التناص) الذي استخدمته "جوليا كريستفا " في تقديمها "لباختين" ، مدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم باختين الخاص للهواية الشخصية للإنسان "[2].

ومن بين الذين اهتموا بمصطلح التناص هو "جيرار جينيت"(GERARD GENEITE) والذي أولى عنايته لدراسة (المتعاليات النصية) في كتابه " معمار النص " وقد رصد أنماط التعالي النصي في خمسة أنماط وهي:(معمارية النص، والتناص، والمتناص، والميتانص (المناصة)، و التعلق النصي)[3]، وهو يرى بأن النص يتعالى عن نفسه و يتخطى حدوده ومحيطه الخاص متجاوزا ذلك إلى نصوص أخرى يحقق معها التفاعل النصي الذي يبرزه و يجعله متميزا، و " هذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل، أوعبارة عن استشهاد بالنص الأخر داخل قوسين في النص المقروء، وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التدخلات النصية مثل " المعارضة " والمحاكاة الساخرة و علاقة التغيير "[4].

فالنص في نظر "جينيت" لا يكون بمعزل عن المحيط الذي ينتج فيه ولا بعيدا عن علاقات التأثر والتأثير بين النصوص، فهو بذلك يستعين بالعديد من اللبنات التي يستمدها من نصوص أخرى تساعده على تشييد معماريته ، فيمكن للمبدع أن يوظف من نص أخر قطعة نثرية أو فكرة أو قول أو مثل أو حديث شريف أو آية كريمة و ذلك من قبيل الاستشهاد أو الاقتباس بغرض تقوية الحجة في خطابه .

---

(1) محمد مفتاح ، المرجع السابق ، ص 131.

(2) تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 121.

(3) أنظر: سعيد يقطين،الرواية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،1992، ص 28

(4) جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 132.

أما مصطلح التناص في النقد لعربي المعاصر فلم يحدد بتعريف واضح و دقيق ذلك لتعدد دلالاته ومفاهيمه في الدراسات النقدية، فكل التعريفات هي عبارة عن ترجمات و ملخصات لدراسات سابقة ترجع لأصحاب هذه النظرية ولا تخرج عن إطارها الغربي، فالتناص كما يرى" محمد مفتاح" ÷ بمثابة الهواء و الماء و الزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما و لا عيشة له خارجهما × [1].

ويتم التناص في رأيه، على مستوى الشكل و المضمون، كما أن للتناص مقاصد ومن بينها أنه مجرد موقف لاستخلاص العبر [2]، وقد استخلص " محمد مفتاح " من المقومات التي أوردها تعريفا للتناص وهو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة [3].

أما " محمد بنيس" فقد كان أكثر دقة في تناوله للمصطلح و مفهومه، حيث وضع له مستويات محددة كما استبدل مصطلح التناص بالتداخل النصي ، والنص الحاضر يتحدد وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد وليس معنى ذلك أنه كلام معاد مكرر إنما هو إعادة إنتاج دائمة و بأشكال مختلفة وتعمل هذه النصوص على تشكل إثبات هذا النص و تشكل دلالاته[4]، و يطلق عليه تارة أخرى مصطلح آخر وهو " هجرة النص " أي أن هناك نص مهاجر و نص مهاجر إليه، و يعني هذا أن هناك نص يمتص من نصوص أخرى و يستوعبها فتتعرض لعملية تحول كما يقول" محمد بني" :÷غير أن هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة ذاتها ×[5].

إذن فالنصوص المهاجرة تتعرض لعملية تحول وتغيير يحدثها عليها النص الجديد وذلك لا يتأتى لأي كاتب إلا إذا كان مبدعا لديه وعي الكاتب ومقدرته الفنية .

أما " سعيد يقطين" فقد أورد مصطلحين مهمين في دراسته للتناص وهما : التفاعل النصي الخاص والذي يتم على مستوى الجنس الواحد ، والتفاعل النصي العام الذي يتم بين نصوص مختلفة في الجنس والنوع[6].

---

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 125.

(2) المرجع نفسه ، ص 132.

(3) المرجع نفسه ، ص 121.

(4) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية) ، دار العودة ، بيروت،ط1، 1979، ص 251.

(5) محمد بنيس ، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي ، الرباط المغرب،دط ،دت، ص 85.

(6) سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، ص 29- 28.

ومن خلال الدراسات المقدمة في النقد العربي نجدها عبارة عن ترجمات و ملخصات لدراسات غربية سابقة، ولذا فهذه الدراسات مازالت قائمة حول هذا المصطلح لعلها تصل إلى الجديد في النقد على مستوى قراءة

النصوص و نقدها و إدخال إجراءات و مقترحات تحليلية حديثة و لكن على النقاد العرب أن يكونوا على استيعاب لأبعاد التناص و مفاهيمه ومستوياته وأشكاله .

1/ أنواع التناص :

قسم التناص إلى أنواع متعددة و من بين هذه التقسيمات، تقسيمه إلى نوعين داخلي وخارجي .

أ) التناص الداخلي :

حيث يقوم المبدع فيه بإعادة إنتاجه و يتم ذلك بامتصاص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعض [1]، فتتحاور هذه النصوص و تتفاعل فيما بينها .

ب) التناص الخارجي :

يحصل التناص هنا بالتقاء النص الحاضر وتقاطعه مع نصوص أخرى فيتحاور مع غيره من النصوص السابقة أو المعاصرة له و بذلك يتعين قراءة النص الحاضر على ضوء ما تقدمه و ما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف [2].

و من خلال دراستنا لعنصر التناص في الديوان تبين أن الشاعر استحضر ثلاثة أشكال من التناص وهي : التناص من القرآن الكريم و التناص من الأسطورة و استحضار الشخصيات .

2/ التناص من القرآن الكريم :

لقد تجذر في الأذهان فرادة النص القرآني بحضوره الجمالي و نموذجه البياني الذي بهر العقول وبنظامه و التئامه وإتقانه وإحكامه أعجز الجمهور [3]، وهو النص المقدس الذي فاق قدرة البشر واخترق طاقتهم لما أحدثه من " ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر " [4].

---

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 125.

(2) المرجع نفسه ، ص 125.

(3) أنظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 32.

(4) جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.

وقد تحدى القرآن كلام العرب على ما هم عليه من فصاحة وبلاغة و بيان فجاء فيه { **قُلْ لَئِنْ اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ وَ الجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُو بِمِثْلِ هَذَا القُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ**} [1]. وقوله عز وجل: { **قُلْ فَأْتُو بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ** }

[2].وقوله : **{بسورة من مثله}** [3] و ند سماع الشعراء العرب القدامى لمثل هذه الآيات انصرفوا عن محاكاة القرآن، وبعد ذلك تفطنوا لما يحدثه اغترافهم من القرآن إلى القدرة على الخلق و الإبداع، فراحوا ينهلون من فيضه المغدق في شعرهم فزاده حلاوة و بهاء وأبهة، "وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر" [4] ،ثم تلاه التناص من التراث والأسطورة و الشعر والتناص الذاتي .

و من النماذج التي تشهد على اغتراف الشاعر من نبع القرآني الكريم قوله في قصيدة (يا زهرة الروض) :

هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ العِشْقِ وَ انْتَبِذِي مَدَارِجَ الشَّوْقِ .. إِنَّ الصَّبْرَ مَأْوَاكِ[5].

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ، و يوظفه توظيفا فنيا كما في الآية الكريمة " **و هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا** "[6] ، أن التقارب الواقع بين الموقفين يتمثل في اللهفة و الدهشة التي أسرت الشاعر عند افتتانه بمحبوبته خلبت لبه فسحرته و أدهشته و زادت من لهفته و شوقه إلى التقرب إليها ، كما هو الحال بالنسبة للموقف الذي وقعت فيه السيدة (مريم) عندما جاءها المخاض و هي تحت جذع النخلة فغمرتها الدهشة لهول الموقف و اللهفة و الانتظار لرؤية وليدها الموعود، فقد قام الشاعر بامتصاص الآية و نثرها على صفحة خطابه الشعري لتحقق جو نفسيا مصحوبا بالدهشة و اللهفة .

و من تجليات التناص في شعر **عز الدين ميهوبي** الذي استقاه من القرآن الكريم قوله :

شُلَّتْ يَمِينُ الحَاقِدِينَ بِإِثْمِهِمْ إِنَّالجَزَائِرَ لَنْ تَصِيرَ جَهَنَّمَا [7].

---

(1) سورة الإسراء ، الآية 88.

(2) سورة هود ، الآية 19.

(3) سورة البقرة ، الآية 23.

(4) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة ، ص 237 - 238.

(5) الديوان ، ص 70.

(6) سورة مريم ، الآية : 25.

(7) المرجع السابق ، ص 146.

فالشاعر استحضر لصوغ هذا البيت سورة المسد وما تحمله من ظلال تاريخية، قال تعالي: { **تَبَّتْ يَدَ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَ مَا كَسَبَ سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ**} [1]، وقد اعتمد في ذلك على طريقة الامتصاص " الذي يعتمد فيه الشاعر على الاستمداد الإشاري والدلالي من آي القرآن مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة والإيحاء

وإنتاج الدلالة التي يهدف الشاعر إليها "[2]،فمن دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب لا يستطيع الشاعر أن يحمل كلاماته الدلالة المطلوبة، فيجعل من القرآن منبعا لإلهامه، ويوحي لنا هذا بتشبع الشاعر بالثقافة الإسلامية والحس الشعوري العميق بمعاني القرآن وروحه السمحاء فاستعار شخصية (أبي لهب) التاريخية ليعبر عن (أب لهب) المعاصر المتمثل في الحاقدين في قوله:شلت يمين الحاقدين بإثمهم ، لقد حور الشاعر في قالبه الشعري مما يجعلنا نلاحظ تداخلا جزئيا بين النصين الشعري والقرآني " ذلك لأن الشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التاريخية ليجسد به أحداثا و هموما معاصرة " [3]، وقد تحرر الشاعر في تعامله مع النص القرآني المقتبس، حيث استبدل اللفظ القرآني (تبت) أي هلكت بلفظة أخرى وهي (شلت) أي عجزت، كما استبدل لفظة (يد) بلفظة (يمين).

ومن مظاهر التناص من القرآن قول الشاعر :

وَلَّيْتُ وَجْهِي شَطْرَ الأَرْضِ وَالهَبِي ! العَيْنُ بِالعَيْنِ ..وَالمَأْسَاةُ تَنْسَحِقُ[4].

وفي هذا البيت موضعين مختلفين للتناص القرآني وذلك في قوله:وليت وجهي شطر الأرض، فهذا النوع تناص امتصاصي من الآية الكريمة { **قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الحَرَامِ** }[5] ، حيث قام الشاعر بتحوير التشكيل اللغوي بما يناسب مقاصده ، أما الموضع الثاني قول الشاعر:العين بالعين، ويعتبر هذا الموضع تناص اجتراري كرر فيه الشاعر الآية { **وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَ العَيْنَ بِالعَيْنِ وَ الأَنْفَ بِالأَنْفِ وَ الأُذُنَ بِالأُذُنِ وَ السِّنَ بِالسِّنِ وَ الجُرُوحُ قِصَاصٌ** } [6].

---

(1) سورة المسد ، الآيات 1-2-3.

(2) جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 173.

(3) المرجع نفسه ، ص 174.

(4) الديوان ، ص 91.

(5)سورة البقرة ، الآية 144.

(6) سورة المائدة ، الآية 45.

و في موضع أخر من الديوان تتجلى لنا عبارة :

وَ أَوْجَسَ مِمَّا رَأَى وَ أَرَى خِيفَةً [1].

و في هذه العبارة نلمح قبسًا من فيض القرآن الكريم الذي يتجلى في الآية الكريمة { **فأوجس في نفسه خيفة**}[2]،حيث نكتشف جوا نفسيا معتما بملامح الخوف والهيبة والفزع المخيم على أجواء القصيدة وعلى نفسية سيدنا موسى عند ملاقاة ربه في الواد المقدس .

أما في قوله : **والطَّوَاغِيتُ فِي لُغَتِي**

خُشُبٌ فِي سَقَرْ [3].

لقد استعار الشاعر هذا المعنى من قوله تعالى : **{إِنَّ الْمُجْرِمِينَ فِي ضَلاَلٍ وَ سُعُرٍ يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَىَ وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ}** (4)، هناك تقارب كبير بين سورة المجرمين في الآية وسورة الطواغيت في ذهن الشاعر و لغته، و كلاهما لديه مصير واحد في النص الحاضر والغائب وهو (سقر)، فهذا النوع من التناص امتصاصي حور فيه الشاعر التشكيل اللفظي ليكون مناسبا لمقصده وأعانته الآية بألفاظها في تصوير العبارة، وكأن الطواغيت خشب مسندة في نار جهنم .

وأمثلة التناص القرآني مازالت كثيرة في الديوان إلا أننا لا نستطيع التحدث عنها كلها و بشكل مفصل، وإنما اخترت نماذج منها، وفي الجدول الأتي بيا لأنماط التناص القرآني في الديوان :

النص المقروء	الصفحة	النص القرآني المشتغل عليه	اسم السورة ورقم الآية
أن القيامة تدنو إلى سدرة المنتهى	48	" عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى"	سورة النجم 14-15-16
انا امرأة من سبأ	56	" وَ جِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ إِنِّي امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَ أُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ "	سورة النمل 23
أجداث نخل هوت	92	" كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٌ "	سورة الحاقة 07
وجوه معثرة بالغبار	104	" وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ "	سورة عبس 40
و غلقت الباب	123	" وَ غَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَ قَالَتْ هَيْتَ لَكَ "	سورة يوسف 23

(1) الديوان ، ص 66.

(2) سورة طه ، الآية 67.

(3) المصدر السابق، ص 54.

(4) سورة القمر ، الآيتان 46 - 47.

أن تعامل الشاعر مع النص القرآني الغائب كان واضحا ، حيث تفاعل مع النصوص القرآنية بشكل كبير، وتراوح هذا التفاعل بين الاجترار والامتصاص، وعن طريق هذا التناص استطاع الشاعر إثراء مضمون نصه .

3/ التناص الأسطوري :

أن قارئ الخطاب الشعري الجزائري والعربي ـ لا الديوان الذي نحن بصدده فقط ـ يلاحظ غزو الفكر الأسطوري على دواوين شعرائنا وبشكل مكثف ويستلهم الشعراء ذلك من خلال تطلعهم على التراث اليوناني القديم، فهو المنبع الأول لمثل هذه الأساطير، وكذلك اطلاعهم على نماذج من الشعر الأوربي الحديث، ولا غرو في ذلك لأن الأسطورة طالما ارتبطت فأفكارنا ومعتقداتنا ونحن أطفال عندما كن نجلس لسماع احجيات الجدة وهي تحدثنا عن مغامرات السندباد وخرافة الغول، وهي بذلك تمثل أحد موروثاتنا عن الأسلاف ، ومن جهة أخرى فإن

" الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة ، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر ، وفي اطار أرقى الحضارات الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها ـ كما كانت دائما ـ مصدرا لإلهام الفنان والشاعر "[1]، وبذلك يعد عالم الأسطورة منبعا للخيال الشعري وعنصرا لإثراء التجربة الشعرية تأثر بها الشعراء وحاولوا محاكاتها و التفاعل معها فتحولت القصيدة " إلى مساحات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة ، والإيحاء الدلالي "[2].

وتتجلى لنا أولى إشعاعات التناص الأسطوري في الديوان من خلال اسطورة السندباد التي استهوت العديد من الشعراء ومن بينهم شاعرنا عز الدين ميهوبي الذي يقول في قصيدته (صمت الدوائر) :

وَ تَبْقَى الحُرُوفُ

كَمَا السِّنْدِبَادُ مُسَافِرَةٌ دُونَ لَوْنٍ

وَ دُونَ انْتِمَاءٍ [3].

---

(1) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،دار العودة ، بيروت ، لبنان ،ط3، 1981، ص 222 - 223.

(2) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 291.

(3) الديوان، ص 120.

عند قراءة القصيدة بأكملها يظهر لنا بوضوح استحضار الشاعر للنص الأسطوري من خلال ما أضافه من أجواء (الشراع،الرياح،البحر،شاطئ،مرفأ،يهاجر) مما يصور لنا قصة السندباد البحري وبذلك " تحول الرمز الأسطوري عند القارئ إلى نص " [1]، والسندباد أسطورة ترمز إلى البحث الدائم واختراق المجهول والكشف عن عوالم مليئة بالخصوبة، فجعل نصه يتقاطع مع النص الأسطوري للسندباد، وامتص دلالته التاريخية وجعلها منسجمة مع فضاء النص ومقاصده، ومن ثم تداخل النصان الغائب والحاضر واشتركا في تجربة الرحلة والسفر والبحث عن الذات، فالشاعر هنا " يستلهم أسطورة السندباد ويتنفس في أجوائها ليوقظ فينا الإحساس برحلته في بحار المعاناة النفسية والروحية بحثا عن مرفأ للأمان و تحقيق رغائب الذات وكينونتها " [2]، وفي هذا التناص هروب من الواقع المرير ومحاولة لتحرير الذات من سيطرة التجربة الذاتية المتآكلة ،وهذا بالضبط ما هدف له

الشاعر في توظيفه لأسطورة السندباد ليحول تألمه واصطدامه بالواقع المرير إلى تجربة جديدة تبعث فيه الأمل والارتياح .

وفي موضع أخر وظف الشاعر أسطورة السندباد ولكن بشكل ضيق ولك يتمدد في النص الغائب ويظهر هذا في قوله :

رَأْيْتُ البَنَفْسَجَ يَذْبُلُ فِي شَفَةِ امْرَأَةٍ نَازِفَهْ
قَالَ لِي ظِلُّهَا :
اِنَّهَا مُنْذُ عِشْرِينَ عَامًا هُنَا وَاقِفَهْ ..
قُلْتُ : هَلْ عَادَةُ هِيَ أَمْ نَزْوَةٌ رَاجِفَهْ ؟
قَالَ لِي : سَلْ ـ إِذَا شِئْتَ ـ رَاحِلَةَ السِّنْدِبَادِ ؟ [3].

في هذا المقطع اختار الشاعر البؤرة المركزية له، وهي (السندباد) إلا أنه لم يتوسع في تفاصيل النص الأسطوري " ومن ثم يغدو هذا التوظيف لأسطورة السندباد مجرد رصف خارجي " [4].

---

(1) جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 216 - 217.
(2) المرجع نفسه ، ص 218.
(3) الديوان، ص 51.
(3) المرجع السابق ، ص 217.

4/ استحضار الشخصيات :

استحضر الشاعر في ديوانه العديد من الشخصيات، ونظرا لما لاحظناه من تنوع هذه الشخصيات رأينا ضرورة تصنيفها إلى ما يلي:شخصيات دينية، أدبية، تاريخية و فنية .

وسنركز في دراستنا على الشخصيات الدينية و الأدبية و ذلك نظرا لقلة ورود الشخصيات التاريخية والفنية

أ/ الشخصيات الدينية :

تم استخراج الأسماء الدينية في الديوان ووجدنا من بينها (يوسف، زليخة، العزيز، أيوب)، وتموقعت الأسماء الثلاثة الأولى في قول الشاعر في قصيدة (مناجاة الملاك الغائب):

أَنْتِ القَصِيدَةُ يَا " زُلَيْخَةُ "
لَسْتُ " يُوسُفْ " ..
لاَ وَ لاَ حَتَّى " العَزِيزْ " ..
وَ لَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ فَتًى ..
فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الحُرُوفْ [1].

أن قصيدة (مناجاة الملاك الغائب) موجهة إلى روح الشخصية الأدبية (زليخة السعودي) ويمكن أن نعتبرها قصيدة تأبين للفقيدة، وعلى هذا ظهر اسم (زليخة) في القصيدة، ولعل الشاعر هنا يقصد بها (زليخة) الأدبية أو (زليخة) التائبة كما يطلق عليها أي (امرأة العزيز) و زوجة سيدنا (يوسف) لاحقا، وليس هناك وجه شبه بينهما ماعدا الاسم،إلا أننا نقول إن الربط بين الشخصيتين من قبل الشاعر لا يعد من سبيل الترف الزائد ، فهناك حاجة في نفس الشاعر لا يعلمها الا هو، و بذلك استحضر شخصية (زليخة) ، كما استحضر شخصية (العزيز) و (يوسف) عليه السلام، وكلها اسماء نجدها في قصص القرآن من سورة يوسف، وفي اجتماع هذه الأسماء الثلاثة استحضار لقصة الإغواء التي مارستها (زليخة) على سيدنا (يوسف) عندما أرادت الإطاحة به، لكن هذا الإغواء كان على مستوى الجسد، أما الإغواء الذي تمارسه (زليخة) الأديبة فهو على مستوى الفكر والرؤى من خلال كتاباتها الأدبية، كما اشتركت الشخصيتان في التوبة حين تابت (زليخة) امرأة (العزيز) وكفت على ما أقبلت عليه كما تابت (زليخة) الأديبة بالكف عن الكتابة، ولن يكون ذلك إلا بالموت .

---

(1) الديوان، ص 31.

و في موقع أخر ظهر اسم (أيوب) بكل ما تحمله شخصيته من معاني الصبر، في قول الشاعر:

أَبْصَرْتُ شَمْعَةْ
وَ طِفْلاً وَ آنِيَتَيْنِ وَ دَمْعَةْ
وَ سَيِّدَة فِي المَلاَءَةِ
تُسَبِّحُ لِلّهِ..
تَجْدِلُ مِنْ قَلْبِ أَيُّوبَ عُمْرًا جَدِيدًا ..
وَ تَعْجِنُ مِنْ سُورَةِ الصَّبْرِ فَاكِهَةً لِلْبَرَاءَةِ [1].

أن في هذه الأسطر كلمات تعتبر مفاتيح شخصية (أيوب) التي تمثلها الشاعر في شخص المرأة و هي (دمعة ،تسبح لله،عمرا جديدا،الصبر) ، فالدمعة تمثل شدة الألم والحزن على ما أصابه من فقد الأهل والمرض، وكذلك الحل بالنسبة للمرأة التي تذرف الدمع لشدة الفقر و الاحتياج ،أما التسبيح فلطالما سبح سيدنا (أيوب) لله و تضرع له لكي يزيح عنه المرض و الألم و يعوضه فقد أهله، و لطالما صبر حتى أصبح مثلا يحتذي به لقوة احتماله و جلده ، فأثابه الله بعمر جديد فوق عمره و أعاد له أهله و مثلهم ، و المرأة أيضا الصابرة المتحملة تنتظر ثواب صبرها و جلدها و تطمح في عمر جديد ملئ بالأمل و العيش الرغيد .

ب/ الشخصيات الأدبية :

و من الشخصيات الأدبية التي استحضرها الشاعر في ديوانه ما يلي : (المتنبي ، أدونيس ، الخليل ، المعري ، بختي ، زليخة السعودي ، الطاهر يحياوي).

و نكتفي باستعراض ما ذكره الشاعر حول شخصيتي (المتنبي) و (أدنويس) حين قال :

فَتَّشْتُ فِي جَيْبِ ذَاكِرَتِي عَنْ بَقَايَا قَصِيدَةْ

تساقط من شفقِي " المتنبي "

وَأَوْرَقَ فِي عُشْبِ كُرَّاسَتِي " أَدُونِيسْ " [2].

أن في توظيف الشاعر لهذين الشاعرين، يعتبر عرضا لقضية لطالما اختلف فيها طرفان رئيسيان ،القطب الأول فيها مثله الشاعر بشخصية (المتنبي) و هو رائده ، و هي القصيدة العمودية أو البيت

---

(1) الديوان، ص 56.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

الشعري التقليدي ،أما (أدونيس) يمثل رائد القطب الثاني وهو قصيدة النثر أو الشعر الحر،إن هذه القضية التي وظفها الشاعر " تخفي ورائها موقفه الخاص من الشعر، وفهمه لطبيعته وجدواه في هذا العالم أيضا " [1].

ولا يمكن للشاعر أن يوظف مثل هذين القطبين من الشعراء إلا أن يكون ذلك تأثرا بهما " فالشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله " [2]، قلما يحدث ذلك، يبدع و يفجر طاقاته اللغوية.

(1) على جعفر العلاق ، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة) ، دار الشروق ، دط ، 2002 ، ص65.

(2) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت ، ص38.

أولا : الانزياح .

لقد اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بمصطلح الانزياح ومفهومه و أبعاده، فتعددت مستويات الفهم فيه باتساع الأبعاد المعرفية والثقافية التي يحملها مدلول هذا المصطلح .

وقد تطور هذا المصطلح بتطور الدراسات الأسلوبية عند الغربيين خصوصا بعد أن اتضحت معالم الدرس النقدي وقعد لنظرياته علماء الأسلوب أمثال " شال بالي1865-1947 " و " هالمسالف 1899-1965" و"بلوم فيلد 1887-1949" و " جاكبسون 1896 " و " تودوروف و رولان بارت 1915".

و من خلال دراساتهم يدرك المتتبع لها بأن أهم ما تعرضوا له في مباحثهم الأسلوبية هو " رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف " [1]، وهو ما يسميه "جون كوهين" (الانتهاك)، فقد نظر الأسلوبيون إلى اللغة في مستويين : " مستواه المثالي في الأداء العادي ،و الثاني مستواه الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها " [2].

يعتبر الإنزياح عنصرا أساسيا استقرت عليه كل الدراسات الأسلوبية و اعتمدت عليه في تحليلها للخطاب، و في التفكير الأسلوبي أيضا، لأن هناك ارتباطًا بين علم الأسلوب و الإنزياح و نجد ذلك من خلال تعريف "ريفاتير" للأسلوب على " كونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، و هو خروج عن القواعد اللغوية، و لجوء إلى ما ندر من الصيغ" [3].

و يظهر ارتباط الأسلوب بمصطلح الإنزياح عندما عرض "كوهين" الأسلوب على أنه " كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف، و يبقى مع ذلك الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية أنه انزياح بالنسبة إلى المعيار" [4].

---

(1) محمد عبد المطلب البلاغة و الأسلوبية ، ص 268.

(2) المرجع نفسه ، ص 268.

(3) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 181.

(4)جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط1، 1986، ص 15.

وهكذا يمكن القول أن الأسلوبية مدت جسورها من التنظير الغربي لتجد صداها عند النقـــاد والدارسين العرب، وعلى رأسهم " عبد السلام المسدي "، فالأسلوبية عندهم تنبثق عن مستوى إبداعي في اللغة حيث " يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي" [1].

ومن خلال ظاهرة الأسلوبية الضاربة في الكنوز اللغوية ينبعث مفهوم الانزياح صارخا بوجهه الإنحرافي اللغوي وقد ترعرع هذا المصطلح في هاته الأطروحات الغربية التي قعدت له بالتنظير والتطبيق ، وقد تعددت وجهات النظر حول إعطاء تسمية دقيقة لمفهوم الانزياح فكان أن دل على العدول ويعتبر " عبد السلام المسدي" أول من استعمله، والانعطاف، والمخالفة، والانحراف، وغيرها وهذا يدل على سعة الأبعاد المعرفية والثقافية التي يحملها مدلول الانزياح[2].

" ومفهوم الانزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم تجاذبته و تعلقت بدائرته مصطلحات و أوصاف كثيرة..."[3]،والالتقاء الكامن بين علم الأسلوب والانزياح هو كون هذا الأخير يعنى بانتقال اللغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة وتتجاوزها، فبدلا من أن يكون لكل دال مدلول تتعدى مدلولات للدال الواحد وهذا ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح [4].

وسنعرض جملة من التعريفات التي قدمها النقاد الغربيون والعرب في مصطلح الانزياح "فيعرف مثل خطأ مقصود عند " برونو"، مفاجأة لقواعد اللغة أو النحو مضاد عند " ويليك "، ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا أوحالة مرضية للغة عند " كوهين " ، مسافة واختلاف عند " بارت " ، اللحن المحبب وكسر المألوف، اضطراب في نظام اللغة، وتواضع جديد لا يقضي إلى عقد بين متخاطبين " المسدي "، كل هذه التعريفات تلتقي في التأكيد على الحالة السلبية للانزياح " [5].

ويعتبر " كوهين" أشهر الأسلوبيين الذي اعتمد الانزياح كمرجع معرفي تبنى عليه نظرية الشعر "فهو مركز عمله إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 179.

(2) أنظر : أحمد محمد ويس ، الإنزياح و تعدد المصطلح ، مجلة عالم الفكر ، مج 25، ع3، مارس، الكويت ،1998، ص 58.

(3) المرجع نفسه ، ص 58.

(4) أنظر: نور الدين السد ، المرجع السابق ، ص 179.

(5) عمر أوكان ، اللغة والخطاب ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، دط، 2001، ص 170.

عن غير المعقول" [1]، وبذلك يصبح الانزياح عنده خطأ مقصود، فقد جعل منه قاعدة أسلوبية مركزها التواصل والإفهام، فنقل الكلام من المعقول إلى اللامعقول، لا يتم إلا بخرق القاعدة اللغوية التي تعود إلى انسجامها ووظيفتها الأولى، بمعنى أن الانزياح يتحقق عبر مستويين :

أ) حالة الانزياح : تقابل السياق الذي أساسه المنافرة .

ب) نفي الانزياح : تقابل الاستبدال والذي يتحقق بالاستعارة [2].

وهذان المستويان مختلفان، فالأول سياقي والثاني استبدالي، أما " الانزياح السياقي الذي هو منافرة تخرق قانون الكلام إنما استند إلى مفهوم الكلام عند "سوسير" بوصفه الإنجاز الفردي أو بوصفه الانزياح السياقي منافرة تحدث في ما هو مكتوب أو مقول أو في ما هو حاضر " [3].

ويعطي " كوهين " أمثلة لتحقق الانزياح السياقي على المستوى الكلامي بأنماط متعددة كالقافية والحذف أو النعت الزائد و التقديم والتأخير (...)، بينما الانزياح الاستبدالي فيحدث في مستوى اللغة كالاستعارة "[4]، ومن هنا تتضح لنا الرؤية حول مفهوم الانزياح .

وغدا الانزياح مجالا واسعا لتجليات الشعرية في عالم الخطاب، كبنية لغوية مستقلة، وقد ساهمت الدراسات الأسلوبية الحديثة في تطوير آليات الانزياح ليصبح له دلالة واسعة في تشكيل الخطاب الأدبي.

إن الانزياح ظاهرة فنية جمالية يكشف عنه الخطاب الأدبي و إن تعددت مفاهيمه ومصطلحاته واختلافها من باحث إلى آخر، فإن ذلك يعتبر دلالة على نشاط هذه البؤرة الفكرية و اتساع دائرته الأسلوبية والمعرفية، إلا أنها يجب أن تخرج من مستوياتها التنظيرية لكي تتحقق عبر مستويات إجرائية نصية، وبذلك يدخل الانزياح إلى عالم النص والإبداع .

---

(1) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ص 06.

(2) عبد الرزاق بن دحمان، الإنزياح في شعر عز الدين ميهوبي ، (رسالة ماجيستر مخطوطة) ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2005، ص 04

(3) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،دط، 1994، ص 119.

(4) أنظر: المرجع نفسه ، ص 119.

01/ مستويات الانزياح :

لقد حظي الانزياح باهتمام كبير من قبل الباحثين في الساحة الأدبية والنقدية خاصة علماء الأسلوب ومنظري الأدب الذين تناولوه بالتنظير والتطبيق ووظفوا ذلك في حديثهم [1]،عن النص وخصائصه سواء كان الانزياح عندهم إحصائيا أو معنويا دلاليا أو نحويا تركيبيا، وهذه هي الدعائم الأساسية التي يدرس الانزياح من خلالها، ويتجلى هذا في كتاب (بنية اللغة الشعرية) لـ"جون كوهين" إذ يرى بأن الانزياح يتشكل من ثلاث مستويات و هي كالتالي :

أ>سلامة الرسالة الكلامية في وعي القارئ، ويرمي فيه إلى البنية الصوتية .

ب>تحقق مبدأ التواصل في القاعدة الإنزياحية، و يرمي فيه إلى البنيتين المعجمية و التركيبية.

ج>عدم المنافرة بين الدال و المدلول على مستوى التأويل[2]، ويرمي إلى البنية الدلالية.

و لسنا في هذا المقام بصدد شرح هذه المستويات إنما سيتبين ذلك من خلال الجزء التطبيقي.

02/شعرية الانزياح:

لقد ظهر مصطلح الشعرية في الدراسات اللغوية والنقدية حيث ظهر عمود الشعر كمقياس لجودة النظم فوضعوا أسسا ومعيارًا لقياس درجات الشعرية في الشعر، كما اهتموا بالمجاز " وكون كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده، بالمقابلة مع البلاغة يشهد حقا بالخطوة التي نعمت بها الوسائل الصوتية الخالصة في الفن الشعري " [3]، واستيقظت الشعرية المعاصرة على وقع الدراسات النقدية الأسلوبية، والتي " كانت لحركة الشكلانيين الروسية النقدية الأثر البالغ في خلق مفاهيم جديدة وتطورات هي فيغاية التقدم والتطور وخاصة فيما يتعلق بالكشف عن البنيات الشعرية ومفهوم اللغة الشعرية " [4]، ويعتبر "جاكبسون " في طليعة هؤلاء النقاد عندما " أطلق شعاره الحاد مستعينا بالدراسات اللسانيـة، أن موضوع علم

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 179.

(2) عبد الرزاق بن دحمان، الإنزياح شعر عز الدين ميهوبي ، ص 05.

(3) جون كوهين ، البنية الشعرية ، ص 11.

(4) أحمد الطريسي ، النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤية الإشارية ، الدار المصرية ، القاهرة،دط، 2004، ص

الآداب إنما هو الأدبية (LA LETERATTURE) التي تمثل انزياحا بالنسبة للخطابات الأخرى " [1]، كما اهتم "جاكبسون" في كتابه (قضايا شعرية) بالوظيفة الشعرية، وحدد وظائف التواصل في اللغة، " وانتهى في بحثه الشعرية واللسانيات إلى هيمنة الاستعارة على الخطاب الشعري، والكناية على الخطاب النثري " [2].

ويمكن القول أن الدراسات التي توصل إليها " جاكبسون" في مجال الشعرية تعتبر قفزة نوعية في النقد رغم تركه أسئلة حول وجود معايير الشعرية، خاصة وأنه كان معتمدا البنيوية في أبحاثه .

جاءت الشعرية لتأسس وتجسد نظرية الانزياح بكل مستوياتها، فإذا كان هدف الانزياح خرق قوانين اللغة المعيارية ، فإنه جراء هذه الاختراقات تتأسس الشعرية في العمل الأدبي، وهذا ما عبر عنه " حون كوهين " عندما ميز بين اللغة الشعرية والإنزياحية و اللغة العادية "[3]، فالشعرية عنده هي: "علم موضوعه الشعر " [4]، وقد اختارا لهذا العلم الشعر وسيلة ليصل بها إلى هدف الشعرية الذي يتمثل في " البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك "[5].

ولعل هذا ما جعل " كوهين " يذهب إلى التفريق بين الشعر والنثر فيشدد " على نمطين من الوظائف اللغوية يُعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية هي الوظيفة العاطفية أوالانفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة (DE NOTATION)، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء (CONNOTATION) " [6].

واستند " جون كوهين" إلى ثلاثة أنماط شعرية بهدف تحديد النمط الشعري الذي يبني نظريته عليه، مستندا إلى مستويي التحليل اللغوي : الصوتي و الدلالي، واليك جدولها الآتي [7] :

---

(1) حسين خمري ، شعرية الإنزياح في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت ، مجلة الآداب ،ع5، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص 178.

(2) المرجع نفسه ، ص 178.

(3) أنظر: أحمد الطريسي ، النص الشعري ، ص 120.

(4) جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص 09

(5) المرجع نفسه ، ص 14.

(6) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 169.

(7) جون كوهين ، بينة اللغة الشعرية ، ص 12.

السمات الشعرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	**-**	**+**
نثر منظوم	**+**	**-**
شعر كامل	**+**	**+**
نثر كامل	**-**	**-**

إذن فالشعرية موضوع معقد و صعب الإمساك بـه، وذلك لاتساع مدلولاتها وتباين آراء الباحثين حولها، ولكن في المقابل نجد لهذه الشعرية منارات في بلاغتنا القديمة، فقد اهتم الدارسون القدامى في كتبهم النقدية إلى الحديث عن الجمالية الأدبية، وذلك لتركيزهم على المجاز عندما ذكروا البيان والبديع و المعاني .

أما الشعرية المعاصرة المتأثرة بالدراسات اللسانية منذ " " دي سوسير " والدراسات التي جاءت بعدها كالبنيوية والأسلوبية، هي في الواقع شعريات كثيرة والاختلاف فيها كان حول المكونات الشعرية من وزن وإيقاع و نغمة و صورة " [2]، ولكن تبقى الشعرية هي الثمرة الناضجة من ثمرات الانزياح عندما نكشف القيمة الجمالية و نربط بين النص و القارئ، كما أنه لا يمكن أن نطلق على أي نص شعري بأنه شعري مئة بالمائة لأن الشعرية تعني اللامحدودية واللانهائية، لذلك بقي هذا المصطلح في دائرة التخمين والاجتهاد.

(2) أحمد الطريسي ، النص الشعري ، ص 120.

03/ الانزياح الدلالي :

لطالما استعانت اللغة بأساليب بلاغية تستأنس بها وتجيء جمودها وتبث فيها روح البيان والجمال والإبداع، ومن بين هذه الأساليب:الاستعارة، والكناية والمجاز والتشبيه وغير ذلك من أنواع البديع، فقامت بنقل اللغة من شكلها التقريري البسيط إلى طاقة تعبيرية تطفو فوق كل أسلوب عادي، فتطلق الأسلوبية الحديث على هذا الشكل البلاغي (الانزياح الدلالي) وهو أعمق مستويات الانحراف اللغوي التي استأثر بها الخطاب الشعري دون النثري، ويتمظهر ذلك في قدرته على خلق شعرية الخطاب الأدبي من زاوية تحول المعنى من درجة الصفر في الكتابة (النثرية) إلى درجة الاختراق والانحراف الدلالي الذي تتصف به اللغة العليا (الشعرية) وعليه فالشعرية تتطلب مستوى خاصًا من مستويات اللغة تخرق به قواعد اللغة المعيارية وسننها التقليدية لتحدث تنافرا بين الدوال ومدلولاتها وبين المعقول واللامعقول .

ومن خلال هذه النظرة حول الانزياح الدلالي، فإن هذا الأخير يتأتى لنا بتفكيك الوحدات الدلالية وإعادتها إلى أصلها الكلامي وهذا ما يجعل العملية الشعرية بمثابة عملية الهدم ثم إعادة البناء من جديد " ولكي يقوم الشعر بوظيفته من الضروري أن يفقد معناه في نفس اللحظة التي يعثر فيها عليه من جديد في وعي القارئ و ضميره ... هذه الحركة المتذبذبة التي يتأرجح فيها بين فقدان المعنى المألوف و تركيب المعنى الجديد..." [1].

و سنحاول البحث عن ملامح الانزياح الدلالي من خلال الديوان بتقديم نماذج شعرية تبرز لنا دور ظاهرة الانزياح في شعرية الخطاب .

يقول الشاعر :

تَحِيئِينَ عَيْنَاكِ تَخْتَزِنَانِ غَمَامَهْ

وَمِنْ فَرَحٍ تُمْطِرَانِ [2]

في هذين السطرين الشعريين نلمح الانزياح الدلالي في قول الشاعر (و من فرح تمطران) فالموقع الاستبدالي في هذه الجملة الشعرية يتحدد بفاعلية التفاعل الإستعاري بين (الدموع /المطـــر)

---

(1) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط1، 1980، ص 381.

(2) الديوان، ص 11.

فالمطر حل محل الدموع من أجل تكثيف الحالة العاطفية حين أسند الأشياء إلى نقيضها فتتشكل "علاقات جامعة بين التفكير والتعبير عن الفكرة " [1].

يقول الشاعر:

نَرَاكِ قَصِيدَة

تُطَرِّزُ أَحْلاَمَنَا [2]

و في هذا السطر الشعري تتجلى ظاهرة الانزياح اللغوي في قول الشاعر (نراك قصيدة)، لقد قام بعملية تغييب لصدق الحواس ـ وهي حاسة البصر أو الرؤيا ـ فبدل من أن تشاهد العين المجردة حقيقة من حقائق الكيان والوجود الإنساني وهو (المرأة المخاطبة)، فانتقل ذلك في اللغة الشعرية إلى شيء معنوي وهو (القصيدة)، وقد ربط ذاتًا محسوسة بشيء معنوي.

وارتباط القصيدة بالمرأة له مدلولاته في الشعر العربي فهي تمثل الخصب والنماء، وتمثل لدى شاعرنا الوطن و القضية و الهوية في قوله :

وَنَحْمِلُهَا وَطَنًا وَقَضِيَّهْ

وَمَمْلَكَةً وَهَوِيَّهْ [3]

فالصورة الشعرية هنا صورة كاشفة للانزياح عن طريق شدة المنافرة بين طرفي الاستعارة : صورة المرأة وصورة القصيدة .

ويقول الشاعر في قصيدة " النهر " :

النَّهرُ يُنْفِّشُ عَنْ مَجْرَى

وَالغَيْمَةُ تَخْتَزِنُ الأَنْوَاءَ

وَتَبْحَثُ عَنْ أَرْضٍ أُخْرَى [4]

---

(1) بسام قطوس ، إستراتيجية القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي)، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 1998 ، ص:145.

(2) الديوان، ص : 13 .

(3) المصدر نفسه، ص : 13.

(4) المصدر نفسه ، ص : 10.

فالجملة الشعرية (النهر يفتش عن مجرى) ترمي بنا بعيدا للخوض في مسافات التأويل فهي جملة ذات دلالة واقعية خالية من المجاز لحضور المعنى بكيفية مباشرة في خيال القارئ، إلا أن جمالية الصورة تشكل انزياحا خاصا يتعلق بجمال الفكرة وليس في طريقة طرحه، فمن الطبيعي أن يجري النهر في مسار له لا يحيد عنه وهو المجرى الذي يكون مع النهر علاقة حميمية أشبه ما يكون بالتلاحم، فالمجرى يعتبر موطنا للنهر، ولا يمكن الاستغناء أو الانفصال عنه، ومن الواجب أن يحافظ النهر على هذا المجرى (وهي صورة المعنى قبل الانزياح) ولكن هيهات، فالإنسان أول ما ينقلب عليه هو أصله وجذوره ، وما أشبه هذه الصورة بصورة الإنسان التائه المتغرب عن أصله، والذي لعبت به الأقدار والمسافات ليعود باحثا عن موطنه الذي انفصل عنه، ويفتش عليه يجد مجراه الذي فقده، أن طاقة اللغة في هذا التشكيل هي طاقة إشعاعية ذلك " لأنها تحفل في حقيقة الأمر بأشكال مرهفة من التماثل والتوازي والتوالد وتفعيل الإحساس بحركية اللغة "[1].

وقد يتلون الشعر بدلالات درامية وعناصر لا معقولة تشحن بها الجملة الشعرية، إلا أنها تعد جوهر العملية الشعرية، نقرأ من ذلك قول الشاعر :

فَتَّشْتُ فِي جَيْبِ ذَاكِرَتِي عَنْ بَقَايَا قَصِيدَهْ
تَسَاقَطَ مِنْ شَفَتِي " المُتَنَبِّي " [2]

فالجملة الشعرية (فتشت في جيب ذاكرتي) جملة صياغتها قائمة على قاعدة التفاعل بين ركنين هامين في هذه الجملة، و تجلى ذلك بالاستعارة، ويمكن تصحيح مسار هذا الانزياح بقولنا:(فتشت في جيبي)، إلا أن الشاعر أراد أن يدخل عليها نوعا من الدلالات اللامعقولة، والركنان القائمان على علاقة المشابهة هما (الجيب ـ الذاكرة) فكلاهما يعتبر مكانا آمنا وخفيا للادخار ومحلا للتفتيش .

وقد تتحول الكلمة داخل الخطاب الشعري إلى إشارة لا تدل على معنى، ولكن لتثير طاقات كامنة في ذهن القارئ لتخلق أمامه عددا لا يحصى من الإيحاءات والصور المتداعية إلى ذهنه عن طريق التخيل، ومن ذلك قول الشاعر :

---

(1) صلاح فضل ، تحولات الشعرية العربية ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، ط1، 2002، ص 76.

(2) الديوان ، ص 62.

الأَرْضُ تَخْلَعُ صَدْرَهَا وَ أَجِنَّةُ الآتِي

انْتِصَارُ الشَّمْسِ مِلْءَ المَوْسِمِ [1]

و يتشكل الفضاء الشعري في الجملة الشعرية (الأرض تخلع صدرها) من إنزياح دلالي صاغه الشاعر عبر تحولات لغوية مجسدة للفعل الشعري الذي طرحه في قوله (تخلع صدرها)، و تتجلى فاعلية التداعي الكامن وراء هذا الفعل في بنيته الدلالية من خلال الكناية، فالصبر لا يخلع كما يخلعه الشيء العالق على سطح الأرض، إنما كما يقال (بلغ السيل الزبى) و انتفضت الأرض ـ أو بالأحرى سكان الأرض في اللغة المزاح عنها ـ تعبر عن حمأة صبرها و نفاذه فتخلع من الأرض حجارتها لكي ترهب بها الأعداء، فلينظر القارئ إلى هذه الصورة العجيبة و كأن بالأرض تخلع نفسها من أجل البقاء لكي تكتسي بحلة جديدة تزينها و هي الحرية و الانتصار، و من هذا الأسلوب تتفاعل الكناية في ذاتها كعملية انزياحية للتعبير عن المشاعر و الانفعالات و المواقف التي يعيشها المبدع، فاللغة في هذا المقام " ليست محمول الذات التي تعبر أو التي تستخدم في التعبير، إن اللغة هي الذات" [2].

و في قصيدة " عولمة الحب عولمة النار" تنطمس لغة الإنزياح لتتحول إلى ضرب من الرموز والطلاسم في فضاءات الشعرية يصعب القبض عليها، إلا أنه بتعرية هذه الدوال يمكن إقامة فهم تأويلي وقراءة مرجعية لما قصده الشاعر في قوله :

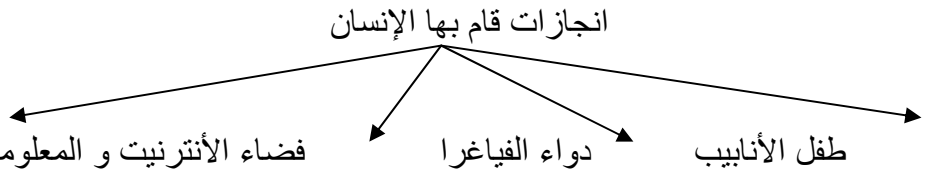
يَدِيَ مَوْسِمٌ لِغَدِي
وَ غَدِي عَوْلَمَةٌ
وَ أَنَا مُذْنِبٌ
وَ الشُّهُودُ يَجِيئُونَ مِنْ أَخِرِ الأَرْضِ [3]

إلا أننا لا نستطيع فك هذه الرموز إلا بقراءة متمعنة لما سبقها من أفكار، فهذه الجملة الشعرية تعتبر نتيجة لأحداث سابقة يسردها علينا الشاعر بلسان صمته حين قال (واصل صمتي الحكايـــة)

---

(1) الديوان ، ص 84 .
(2) رولان بارت، نقد و حقيقة، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994، ص 108.
(3) المصدر السابق، ص 60.

و هذه الأحداث تتمثل في :



إن كل هذه الإنجازات حولت مسار العولمة من فكرة إقتصادية بحته إلى نزعة اجتماعية تأقلم معها البعض و ثار ضدها البعض الآخر كما حصل في (سياتل و جنوا و الدوحة) من مظاهرات احتجاجية ضد هذا التيار الفكري، إن هذه الأفعال ليست مسببات حقيقية لما ذكرنا، انما تعد نموذجا قدمه الشاعر للتعبير عن رفضه لمثل هذه الأعمال لأن في ظاهرها تطورا و اختراعا و في باطنها خرابا ودمارا على للعالم بأسره،لأنها تحمل نتائج مدمره تحاول بعض العناصر تغييب الحقائق و الوقائع من خلالها كما بين ذلك الشاعر في قوله :

هَلْ أُصَدِّقُ اَنَّ الذِّي اسْتَنْسَخَ الشَّاةَ مَثْلِي . .
وَ أَنَّ الجَنِينَ الذِّي كَوَّنَتْهُ الأَنَابِيبُ مِثْلِي
وَ أَنَّ " الفِيَاغْرَا " اشْتِهَاءٌ خَفِيٌّ . .
وَ أَنَّ الفَضَاءَ انْتَهَى عُلْبَةً . .
لُعْبَةً فِي يَدَيَّْ
أَنَا لَمْ أَعُدْ أَفْهَمُ الأَنَ شَيْئًا
يَقُولُونَ :
" عَوْلَمَةُ الوَرْدِ
أَفْهَمُ أَنَّ الحَدَائِقَ " أَكْسَدَةٌ " لِلْعُطُوْر
وَ عَوْلَمَةُ النَّارِ . .
جَذْوَلَةٌ لِلْقُبُورْ
وَ عَوْلَمَةُ الحُبِّ
أُنْثَى تَحُطَّ عَلَى شَفَتَيْهَا الفَرَاشَاتُ . .
لاَ تَكْتَوِي بِلَهِيبٍ تُلاَمِسُهُ بِجَنَاحٍ مِنْ الطَّيفِ . .
وَحْدِي أَمُدُّ إِلَيِْهَا يَدِي فَتَثُورْ [1]

(1) الديوان، ص 60.

فالورد و الحب يحملان بين ثناياهما سلاح لتغييب العقل و الانتهاء في ملذات العولمة كالفياغرا ذلك الإشتهاء الخفي كما قال الشاعر، و الفضاء الذي انتهى علبة . . لعبة في يد كل متلاعب، و بذلك تقتل الطاقات الشابة و يعم الخراب الفكري، فكل هذه الإنجازات قدمها الإنسان اليوم بيده ليجني ما زرع في غده، و لن يجد في غده سوى عولمة تفتح مخالبها لكي تنهش لحم كل مغرر به، يرى في مظهرها الخارجي عولــمة للحب والورود، فقال في ذلك :

يَدِي مَوْسِمٌ لِغَدِي
وَ غَدِي عَوْلَمَهْ
وَ أَنَا مُذْنِبٌ
وَ الشُّهُودُ يَجِيئُونَ مِنْ أَخِرِ الأَرْضِ (1)

ولا ذنب للشاعر في ذلك سوى صمته، والحقيقة أنه لم يكن لوحده صامتا فالكثير والكثير كانوا شهودا من آخر الأرض على كل الدمار والفساد الذي يهدد البشرية والعالم .

إن المنقب عن ظاهرة الانزياح في الخطاب الأدبي وخاصة الشعري، لا يمتص هذا الانحراف اللغوي من جملة شعرية وحسب، بل من النص كله، والنص الشعري " في إغلاقه بالفهم ليس مجموعة معلومات بل هوكل مركب "(2)، ولذلك لا نستطيع حصر مجال التأويل في تلك الجملة الشعرية فقط بل يتعدى ذلك إلى أفكار وجمل سابقة ولاحقه يستخلص منها القارئ قراءة مرجعية لأفكار الشاعر ومقاصده، حتى يزيح الغموض عنها" فالنص الشعري غامض بطبعه، بل أن غموضه أحد عناصره الشعرية " (3).

وأحيانا أخرى نجد الشاعر يتجه بلغته الإنزياحيه إلى مجال واسع و متشعب من العلاقات الإسنادية، والتي تتضح لنا بتجريد النص وتحويله إلى دوال مجردة حتى تتم عملية التأويل بشكلهــا

---

(1) الديوان ، ص 60 .

(2) محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1 ، 1991 ،ص 285.

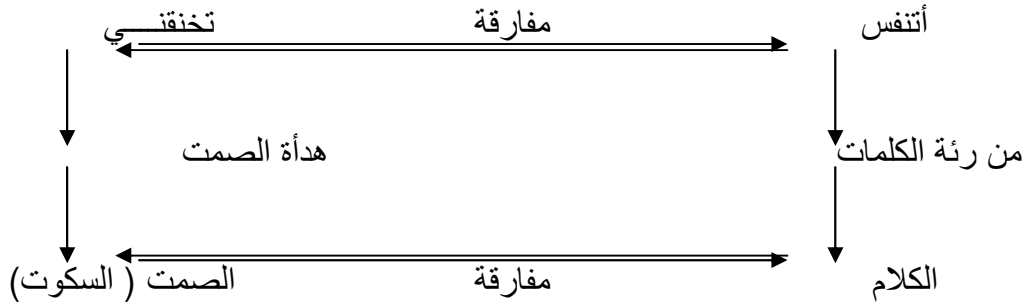
(3) عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث و المعاصر ، دار الهدى للطباعة و النشر ، عين مليلة ،دط ، 2004، ص 104.

الصحيح، ويقول الشاعر مثالا على ذلك :

أَتَنَفَّسُ مِنْ رِئَةِ الكَلِمَاتِ

و تَخْنُقُنِي هَدَأَةُ الصَّمْتِ (1)

وعند تحليل هذه الدوال ظهر لنا الشكل التالي :



و كأنه يقول:أتنفس بالكلام وأختنق بالصمت، وبذلك اتضح لنا المعنى الغامض الذي كان أسير اللغة الإنزياحية، ولو قمنا بتصحيح الإنحراف إلى مساره الأصلي لكانت العبارة (أتنفس من الرئة) لكن هذا المعنى يصبح تقريري نثري يتراجع إلى درجة الصفر من الكتابة النثرية و لا يحمل في طياته جمالية الشعرية، ولووضع المتلقي أمامه احتمالات أخرى لقراءة هذه الجملة الشعرية وتأويلها لوجد لها عدة قراءات " فالشعر يتجدد من خلال تعدد القراءات والتأويل، إن الاحتمالات التي يفتحها السياق الشعري، تكاد تكون لا متناهية ومن هنا فطبيعة النص الجيد . . .، أن يكون مفتوحا على قراءات وتأويلات عديدة،وهو ما يفسر خلود النص الجيد واستمراره "(2)

(1) الديوان ، ص 41 .

(2) عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي و الحديث و المعاصر، ص 104.

ثانيا : الرمـز .

اكتسب النص الشعري فضاء واسعا من الإيحاءات لاحتوائه مجموعة من الأنماط التعبيرية والتصويرية المعقدة ، التي تستند إلى خلفية تراثية متنوعة [1]، ولعل هذه الإيحاءات المعقدة كانت نتيجة لتاثر شعرائنا وأدبائنا بمفاهيم و فلسفات غربية حديثة جعلت من النص حيزا مغلقا يحتاج إلى قراءات تأويلية حتى يتم فك رموزه وأبعاده، حتى غدت القصيدة بناء معقدا ، لا ترتبط وحدته التركيبية ، ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين محدده، بل انصهرت كلها في تضاعيف . . .ممزوجة بالوعي الإبداعي ، والخيال الإبتكاري [2].

ولقد ساهم في تعقيد القصيدة العربية و صعوبة تحديد بنيتها اعتمادها على الرمز بمختلف أنواعه، و في توظيفه دلالة على ثقافة الشاعر الذي ينهل من منابع دينية عقائدية أو سياسية أو اجتماعية، وغيرها من المصادر التي يعبر عنها برموز وعلامات " فالمركب اللغوي للشعر يحيل إلى الطبيعة الرمزية للغة، فهي أصلا رموز (علامات)،و هذه الطبيعة باقية في تركيب النص، وملازمة له " [3]، فاعتماد الرمز في القصيدة العربية بات عنصرا من عناصر الشعرية كونه نشاط أسلوبي و طاقة مجازية تتعدى حدود الواقع، و يستمد الرمز دلالته و قيمته الأسلوبية من واقع السياق الذي ولد فيه ، فهو اذن "ابن سياق و أبوه معًا يتفاعل مع البنية الداخلية في النص مع البنية الخارجية في العالم ليجعل منهما بنية واحدة غير قابلة للفصل والإختصار "[4].

و من هذا الموقع يظهر لنا أن الرمز بنية من البنى الإنزياحية التي توجدها جملة من التفاعلات تحقق بؤرة التوتر في مسار الإنحراف .

و الخطاب الشعري عند " **عز الدين ميهوبي** " يتسع إلى فضاء رمزي غني بالرموز و العلامات المنتشرة في سطور القصائد والثاوية من وراء الدلالات السياقية المكثفة والتي تتباين من حيث القــوة والضعف في توليد شعرية الخطاب الشعري .ويمكننا تقسيم الرموز المستخرجة من قصائد الديوان إلى ثلاث أصناف نتعرض لها بالدراسة كالتالي :

---

(1) أنظر: آمنة بلعلي ، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995، ص 03.

(2) المرجع نفسه ، ص 03-02.

(3) عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي و الحديث و المعاصر، ص 104.

(4) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان م ج ، الجزائر ، ط1، 1981، ص 274.

1) رموز مستوحاة من الطبيعة و الواقع :

وهـا هـو رمـز (الأوراس) يطـل علينـا بمختلـف دلالاتــه الإيحائيـة ليتجـاوز هيكلـه الجغرافـي وعالمـه التضاريسي ليوحي لنا بأبعاد ثورية ورمز يحمل بين طياته شموخ الوطن والهوية كشموخ جبالها الشاهدة على ثورة الأبطال، فقد عمل الشاعر على " استئصال الأوراس من عالم التضاريس ليحول إلى علامة لغوية بالغة النفوذ السحري "[1]، " وهنا يحاول **عز الدين ميهوبي** ـ كما هي حال الصوفية ـ تخطي عالم المحسوسات واعتلاء عوالم الروح بكل تجلياتها، فيتحول الأوراس إلى روح سامية وكيان جوهري أصيل "[2]

أَوْرَاسُ يَا عُرْسَنَا المَوْعُودِ تَوَهَّنِي جُرْحُ المَوَاسِمِ . . آهٍ إِنْ هُمْ احْتَرَقُوا[3]

فقد رسم الشاعر صورة جديدة للأوراس، وحول مفهومها من وهج الحرق والقتال إلى شيء يتغنى به الناس، لا حب في الحرب ولكن النشيد والعرس والفرح بالثورة هو طريق للحرية وتحقيق للأمل وإعادة للمجد السالف، وهذه نظرة الشاعر وإحساسه بالحرب لأنها تعبير عن عواطف متأججة نحو الحرية والإنعتاق[4].

وفي صورة أخرى نجد أن الشاعر جعل من الأوراس منطلقا لحديثه عن القضية الفلسطينية، وهو يرى في تجربة الأوراس وثورة نوفمبر رمزا شامخا ودافعا محفزا لزلزلة النفوس وحث الشعب على الانتفاضة وتحطيم الأغلال ومن ذلك قوله :

أَتٍ مِنْ الأَوْرَاسِ أَحْمِلُ قُبْلَةً لِلْقِبْلَتَيْنِ .. وَ ِفي الجَنُوبِ أَجُولُ [5]

" فإذا ذكر الأوراس تبادر إلى الذهن معنى البطولة و التضحية و الفداء، و من هنا نـــجد الشعـراء

---

(1) يوسف وغليسي ، سيميائية الأوراس في شعر عز الدين ميهوبي ، مجلة الحياة الثقافية، ع 147، 28 سبتمبر 2003، ص 121.

(2) عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا) ، مطبعة هومة ، ط1، 1998، ص : 80.

(3) الديوان، ص 91.

(4) أنظر:عبد الله الركيبي، " الأوراس" في الشعر العربي و دراسات أخرى، الحركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،دط، 1983، ص14-13

(5) المصدر السابق ، ص 80.

دائما يقرنون الأوراس بالبطولة والأبطال و بالجهاد والنضال"[1]

ولم تستثنى المرأة من رمز الأوراس في شعر **عز الدين ميهوبي** حين قال :

أُخْتَاهُ . .
يَا نَبَتَ التُّرَابِ
وَيَا قَصِيدَتَنَا البَهِيَّةِ
حِينَ احْتَرَقْتِ تَوَهَّجَتْ مِلْءَ المَكَانِ
حَدَائِقُ الوَطَنِ النَّدِيَّةِ
وَتَلأَلأْتْ فِي قِمَّةِ الأَوْرَاسِ
فِي الحُلُمِ المُطَرَّزِ
أَبْجَدِيَّهْ
وَطَلَعَتْ مِثْلَ حَرَائِرِ الشَّعْبِ الأَبِّيِّ
حَمَامَةً بَيْضَاءَ
تَنْثُرُ رِيشَهَا فِي المَجْدِلِيَّةْ
قَدْ تَصْنَعُ التّارِيخَ
مِنْ دَمِهَا وَمِنْ فَمِهَا
صَبِيَّهْ (2)

فالمرأة مثل الرجل في الحروب، أشاد الشعراء ببطولتها و بقوتها وثباتها في النضال وجلدها في لشدائد حتى غدت رمزا من رموز البطولة و البأس .

وعلى خلاف رمز الأوراس في شعر **عز الدين ميهوبي** نجد رمزا أخرا لطالما وظف كرمز عربي له دلالاته في ساحة الشعر العربي وهو رمز (النخلة)، التي تحولت من رمز مادي إلى رمز روحي مجــرد ويتجلى ذلك في قول الشاعر :

لَكِنَّنِي كَالنَّخْلِ أَشْمَخُ وَاقِفًا
مِنْ كِبْرِيَاءٍ كَالأَلِفْ (3)

---

(1) عبد الله الركيبي ، " الأوراس " في الشعر العربي ، ص 15.

(2) الديوان، ص 27.

(3) المصدر نفسه، ص 30.

في هذا السطر الشعري استعار الشاعر رمز النخل لدلالة تحمل تأويلات تطبع النفس بملامح وجدانية خاصة، وكرمز يدل على الأصالة العربية المتجذرة في الأعماق وعلى الشموخ والكبرياء، فأُستعار من النخلة صفة من صفاتها وهي الانتصاب ونسبها إلى نفسه المتعالية عن كل المآسي والجراح والأحزان الشامخة شموخ النخلة واقفة منتصبة في شموخ وكبرياء كالألف .

وفي مقابل رمز (النخلة) نجد رمزا أخر محاذيا دائما لصورة النخلة وهو رمز (الخيمة)، التي تغنى بها العديد من الشعراء وهو رمز كثير التداول في الخطاب الشعري الحديث، قال الشاعر :

فَقَالَتْ : " أَنَا وَطَنِي خَيْمَةٌ . .

القُصُورُ لَكُمْ . .

فَلْتَطُلُّوا عَلَى خَيْمَتِي مِنْ بُرُوجِ السَّحَابِ

وَ أَمْلأُوا جُعْبَتِي مِنْ قُشُورِ الخِطَابِ (1)

إن هذه الأسطر الشعرية تحمل في جعبتها أيديولوجية سياسية واقتصادية تمركزت كلها في رمز واحد وهو (الخيمة)، فالخيمة هي الوطن تحمل في طياتها دلالة العروبة والمجتمع العربي والحياة البدوية البسيطة، في حين أن القصور وما ترمز إليه من علو وكبرياء وغطرسة يتصف بها كل عدو قاس متصلب كصلابة حجارها، وتعد الشاعر بذلك القيمة الجمالية للماديات والأشياء موظفا إياها كرموز تطرح ثقافة ثرية بالتجارب الواقعية .

2) الرموز الأسطورية :

أما في ما يخص الرموز الأسطورية فقد لاحظنا على قصائد الديوان طغيانا رمزيا (العنقاء والفينيق)(*) من بين رموز الأسطورة، و كلاهما يدل على البعث و التجدد كما في قول الشاعر :

وَحْدِي كَمَا العَنْقَاءُ أَبْعَثُ مَارِدًا

وَيَشُقُّ ذَاكِرَةَ الرَّمَادِ حُلُولُ (2)

---

(1) الديوان، ص 56.

(*) العنقاء: طائر أسطوري يحرق نفسه و من رماده يخرج طائر جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس .

الفينيق : طائر مصري الأصل كان المصريون يتصورونه عل هيئة لقلق خرج ولد من عشه كرمز للبعث.

(2) المصدر السابق، ص 78.

أن هذا الرمز الذي وظفه الشاعر يعبر عن حركة تحول جديدة في الحياة و تجدد الأمل و البعث من جديد، ولطالما وظف كمعنى تجريدي و هو يعتبر مرتكز الفكرة العامة للقصيدة و بؤرتها، و قد برز بوظيفته التكثيفية الإيحائية لكي يصيغ لنا هذه الرؤيا الميتافيزيقية، فالملاحظ هنا أن الإيحاء يتحرك في قلب هذه الصورة التي تحوي صراعا ضمنيا بين عالم يتهدم . . . وعالم يولد من جديد [1].

وفي مقابل رمز (العنقاء) نجد رمز أخر يحتل نفس الدلالة وهو (الفينيق) رمز البعث والتجدد، يقول الشاعر في قصيدة " النهر " :

يَتَوَسَّدُ كَالفِينِيقِ رَمَادَ العُمْرِ
وَ يَفْتَرِشُ الكَلِمَاتْ
وَ يَلْتَحِفُ الأَسْمَاءَ [2].

لقد بدأ الشاعر قصيدته بجو جنائزي معتم بألوان الحزن ومفردات الأسى مثل (الدم ـ الحزن ـ جنائز سوداء ـ مقابر ـ وصيه . . .)، ثم ختم قصيدته بتوظيف رمز البعث (الفينيق)، وكأن بالصورة قد بلغت ذروة التوتر ثم بدات بعد ذلك مرحلة الانفراج شيئا فشيئا لكي يوحي لنا رمز الفينيق بتجدد الأمل والحيـــاة والبعث من جديد، ولقد نجح الشاعر في توظيفه كبناء رمزي ساهم في تشكل البناء العام للقصيدة .

3) الرموز الدينية :

أما الرموز الدينية، فقد وظف الشاعر رمزا من رموز الصبر وقوة العزيمة والإرادة والذي يتمثل في (أيوب عليه السلام) حين قال:

أَبْصَرْتُ شَمْعَهْ
وَ طِفْلاً وَ أَنِيتَيْنِ وَ دَمْعَهْ
وَ سَيِّدَةً فِي المَلاَءَهِ
تُسَبِّحُ للهِ . . [3]

---

(1) أنظر: آمنة بلعلي ، أثر الرمز في بنية القصيدة ، ص 63.

(2) الديوان، ص 10.

(3) المصدر نفسه ، ص 65.

تَجْدِلُ مِنْ قَلْبِ أَيُّوبَ عُمْرًا جَدِيدًا . .
وَ تَعْجِنُ مِنْ سُورَةِ الصَّبْرِ فَاكِهَةً لِلْبَرَاءَةِ [1]

وواضح أن الشاعر قد وظف رمز (أيوب) على سبيل المشابهة بين صبره على المرض، وبين صبر هذه السيدة وطفلها على الجوع والفقر، ولعل ما يوضح لنا هذه الصورة الحسية هي حركة التقابل بين الطرفين فكلاهما أصابته المحن و كلاهما يسبح لله في مناجاة و تضرع ،كما أن تصويره لوقائع الصورة تماشى مع الغرض الذي أراد إيصاله للمتلقي ـ وخاصة في قوله (تعجن من سورة الصبر)ـ وقد سهل عملية إدراك المعنى " وهكذا يتحول الرمز إلى شحنة دلالية كبرى تضج بالمغزى ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى " [2].

و في سورة أخرى نعثر على رمز من الرموز الدينية و هو (يوسف عليه السلام) في قول الشاعر:

أَنْتِ القَصِيدَةُ يَا " زُلَيْخَةْ "
لَسْتُ " يُوسُفُ " . .
لاَ وَ لاَ حَتَّى " العَزِيزْ " . .
وَ لَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ فَتًى . .
فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الحُرُوفْ [3]

أن هذا الحشد المتضمن لأسماء دينية (زليخة ، يوسف ، العزيز)، و لعله استحضر سورة زليخة امرأة العزيز التائبة و لم يقصد بها " زليخة السعودي "، لأنه استحضر بعدها أسماء ارتبطت بها كيوسف و العزيز فكل هذه الأسماء الدينية لم تكون لنا صورة دالة على معنى معين، و لم يبرز فيها الرمز (يوسف) بروزا كافيا بحيث ضاعت دلالته وسط سورة لا تضيف إليه بعدا إيحائيا، و بهذه الطريقة ظل بناء السورة (. . .) مضطربا، حيث نراه قد استخدم إشارات دينية دون أن يستفيد منها في بناء القصيدة بناء رمزيا [4].

---

(1) الديوان، ص 56.
(2) علي جعفر العلاق ، حداثة النص الشعري ،دار الشروق العامة، بغداد ،دط ، 1990، ص : 54-53.
(3) المصدر السابق، ص 31.
(4) أمنة بلعلي ، أثر الرمز في بنية القصيدة ، ص 09-08.

وأخيرا، و بعد رصد أهم الرموز المستوحاة من الطبيعة و الواقع و الأسطورة و الرموز والدينية، فعلى ضوء ما سبق نرى أن للرمز دورا فعالا في تحويل اللغة وتحريك دلالتها، وفي هذا التحول نضج للتجربة الشعرية و ارتقاء باللغة إلى مستوى الإبداع الذي يحقق الأبعاد الجمالية للشعر، ولقد وفق الشاعر إلى حد كبير في خلق لغة ثانية داخل اللغة الشعرية .

ثالثا : التكرار .

مفهومه لغة :

جاء في لسان العرب : " كرر الشيء و كركره أعاده مرة بعد أخرى، و الكرة المرة و الجمع الكرات ويقال كررت عليه الحديث و كركرته إذا رددته عليه، و كركرته عن كذا كركرة إذا رددته والكر الرجوع على الشيء و منه التكرار " [1].

ولقد ارتبط التكرار بالحياة الإنسانية منذ أن خلق الكون، فالإنسان يعيش وسط بيئة تكرارية في حياته العادية وممارسته اليومية كتأدية الفرائض الدينية، فتؤثر فيه ويتأثر بها حتى أصبحت جزء لا يتجزأ من ممارساته وسلوكاته .

مفهومه الاصطلاحي:

هو أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنية و أغراضه الأسلوبية ، و هو دلالات اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه : أسرع أسرع ، فإن المعنى مردد و اللفظ واحد [2].

ويكون التكرار بالحرف أواللفظة أو الجملة ، وهذا التعريف لا يخرج عن تعريف القدماء ، ويكون التكرار عادة في اللفظ أو المعنى ولذلك قسم إلى قسمين: تكرار لفظي و تكرار معنوي ، و هذا ما فعله " ابن رشيق " حيث يرى أن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها،وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه [3].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة (كرر) ، ج5، ص 135.

(2) محمود السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط1، 1983، ص 09.

(3) ابن رشيق ، العمدة ، ج2، ص 70.

واستثنى جمـهور البلاغيين ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، ذلك لأنه سر من أسرار القرآن وضرب من ضروب القدرة الإبداعية في فن القول لا يعرف إلا في كتاب الله تعالى وهو جانب من جوانب الإعجاز لأنه يحقق بالتكرار مهمته في تثبيت العقيدة في النفوس وإرساء الفضائل في أعماق الناس " فالتكرار ـ إذن ـ ظاهرة بلاغية لا يفطن إليها إلا كل من له بصر بفنون القول ، وهو في القرآن أروع وأجمل من أن تتطاول إليه ألسنة المتقولين، وإذا جاز أن نستنكر بعض صور التكرار في كلام الناس، فحاشا أن يظن هذا الظن في كلام الله تعالى " [1]

وقد كانت العرب قديما تستثقل تكرير ألفاظها و تحاول بكب الطرق تحاشي ذلك ، فهم لا يعمدون إلى ذلك إلا إذا كانت عنايتهم بذلك أقوى " فيجعلون ما ظهر من تجشمهم إياه دلالة على قوة مراعاتهم له نحو قولهم: قم قائما قم قائما ، وقولهم فيما لابد من توكيده:أي الآذان الله أكبر الله أكبر الله أكبر الله أكبر" [2]، وللابتعاد عن التكرير عمدوا إلى المخالفة بين الحروف في كلامهم " كقولهم: جاءني القوم أجمعون أكتعون أبصعون "[3].

أما مفهوم المحدثين للتكرار، فقد تعرضوا له أثناء دراساتهم التطبيقية من القرآن و الحديث والشعـــر ونجد من بين هؤلاء " نازك الملائكة " والتي تناولته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وعبرت عنه بقولـها : " فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، و هو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث تطلع عليها " [4]، وإلى جانب هذه الأضواء النفسية التي يسلطها التكرار فهناك ايضا ـ و لا شك ـ جوانب دلالية أيضا .

أما مفهوم (محمد الحسناوي) للتكرار فهو يتجلى في الحياة اليومية القائمة على " التناوب في الحركة والسكون، أو في تكرير الشيء على أبعاد متساوية و في ترديد لفظ واحد و معنى واحد وهو الترجيع " [5]، فقدربط مصطلح التكرار بمصطلح أخر وهو الترجيع الذي يحيلنا إلى تعريف القدامى للتكرار حين قالوا : (الكر الرجوع على الشيء و منه التكرار).

---

(1) صلاح الدين محمد ع التواب، النقد الأدبي(دراسات نقدية و أدبية حول اعجاز القرآن)،دار الكتاب الحديث،القاهرة ، ط 1،2003 ، ص 42.

(2) صاحب أبو جناح ،دراسات في نظرية النحو العربي و تطبيقاته ، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع ، ط1، 1998، ص292.

(3) المرجع نفسه ، ص 292.

(4) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7، 1983 ، ص 277- 176.

(5) محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط2، 1986، ص 256.

وقد قامت " نازك الملائكة " بتقسيم التكرار إلى ثلاث أقسام :

> تكرار بياني : مثل (فبأي ألاء ربكما تكذبان).
> تكرار التقسيم : كتكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة .
> تكرار الشعوري:العبارة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية[1].

أما الحديث عن أغراض التكرار فإلى جانب أنه " من سبيل الإقناع و من أقوى الوسائل التي تهدف لتركيز الرأي . . . وهذا كله فوق ما للتكرار ـ من التلوين في التعبير ـ من تنشيط السامع وتحريك انتباهه"[2]، فإن له أغرض أخرى " كالازدراء والتهكم، والوعيد والتهديد، والتعظيم والاستغاثة، والتقرير والتوبيخ، الشهرة وشدة التوضيح بالمهجو، والتنويه بالمكرر والإشادة بذكره"[3].

ويستطيع المتلقي أن يفرق بين هذه الأغراض بحسب إحساسه بالإيقاع الذي ينبع من القصيدة ذاتها، "فالإيقاع الذي يصحب التلذذ بذكر المكرر والتنويه به، ليس كالذي يصحب التهويل والعنف فلكل حركته ونغمته الخاصة " [4].

وللتكرار أيضا وظائف عني بها، فقد جمع بين وظيفتين : جمالية ، ونفعية و ذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعا ، فأما التوزيع فيقوم على النظام والتناسق في هندسة القصيدة وتوزيع حروفها وإذا ارتبط ذلك بالمعنى كان زيادة فيه، أما من ناحية الشكل فتغدو القصيدة ذو وظيفة وقيمة جمالية [5].

ولذلك يرى "لوتمان" (LOTMAN) أن " البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي" [6]، لتبني معمارا شعريا مثقلا بالقيم الروحية و الدلالات النفسية المخبوءة تحت الكلمات .

---

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 280.
(2) صلاح الدين محمد ع التواب ، النقد الأدبي ، ص 41.
(3) محمد السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ، ص 21-22.
(4) عبد الرحمان تبر ماسين ، البنية الإيقاعية ، ص 197.
(5) المرجع نفسه ، ص 198.
(6) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ، " بنية القصيدة "،تحقيق محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، دط، 1995، ص 63.

فالتكرار يشكل ظاهرة مهمة تسترعي الاهتمام و الدراسة و التحليل فهو " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[1].

لقد خضنا سابقا في البنية الصوتية في الحديث عن تكرار الحروف بشكل مفصل وقمنا بتبيان دلالاتها و قيمتها الجمالية، أما في هذا المبحث نخصص الحديث عن تكرار الكلمات ،ذلك أن الكلمة تشكل " الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري " [2]، وقد ارتأيت أن أدرس تكرار الكلمات من خلال أنماط معينة لتكرار و هي:تكرار الاشتقاق، وتكرار المجاورة ، وتكرار البداية ، وتكرار النهاية ، لأن هذه الأنماط من التكرار هي الأكثر وفرة مقابلة بالأنماط الأخرى.

1) تكرار الاشتقاق :

ويتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها [3].

ويعتبر الإشتقاق من " الآليات التوازنية التي حضيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم"[4].

ولقد اعتمده الشاعر بشكل كبير في قصائد ديوانه سواء كان ذلك بقصد أو من غير قصد

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 276.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص 73.

(3) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 92.

(4) محمد العمري ، الموازنات الصوتية ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 2001، ص 205.

و تظهر أشكاله من خلال هذا الجدول :

الكلمات المشتقة	عنوان القصيدة	الصفحة
جرحك ـ جرحات	مناجاة الملاك الغائب	29
يرى ـ يراه	عولمة الحب عولمة النار	45
تنسى ـ أنسى ـ ينسى ـ ننسى	عولمة الحب عولمة النار	55
أتعبتني ـ أتعبتها	عولمة الحب عولمة النار	58
أشتهي ـ يشتهى	عولمة الحب عولمة النار	61
شئتني ـ شئته	شيئية	72
أجيء ـ جئتني	شيئية	73
لمتني ـ لمته	شيئية	73
كنتني ـ كنته	شيئية	73
صمتي ـ الصمت	فرح جنوبي	78
قالت ـ قالوا	حجر لمجد الشمس	85
تغلق ـ أنغلق	تهويمات عاشق أوراسي	88
جرحي ـ جرحهمو	تهويمات عاشق أوراسي	92
قال ـ قالوا	تهويمات عاشق أوراسي	92
الجرح ـ جرحه	تهويمات عاشق أوراسي	93
يطفئ ـ أطفئها	تهويمات عاشق أوراسي	93
العنقاء ـ اعتنقت	تهويمات عاشق أوراسي	93
جبين ـ جبينه	تهويمات عاشق أوراسي	94
الرفات ـ رفاتي	صلاة للدم	95
بذور ـ البذور	صلاة للدم	95
سرا ـ السر	صلاة للدم	96
صلاة ـ صلاتي	صلاة للدم	97
ترقص ـ يرقصون	الريح	105
أحرسها ـ تحرسني	رحيل	109
الكلام ـ يتكلما	أسد الزبربر	146

" و هذا الاشتقاق ليس مجانيا وإنما يعمل على تعميق الإحساس بالموقف " [1]، ومن هذا القبيل ما نجده في قول الشاعر :

لاَ تَفْتَحِي جُرْحَ الأَحِبَّةِ إِذْ نَسَوْكِ
فَإِنَّ جُرْحَكِ مِنْ جُرُحَـاتِ البَلَدْ [2]

ففي تكرار كلمة جرح تأكيد على الشعور بالأسى والألم، وفي ايراده تنبيه للمتلقي وزيادة في عمق إحساسه بعمق الجرح، وهذا التكرار إذا ليس من قبيل العبث اللغوي الذي لا طائل منه، بل يخلق من جرائه طاقة إبداعية و قيمة جمالية تأكد على قيمة التكرار كظاهرة أسلوبية، كما ظهر لنا التماسك في العلاقات الإنسانية بين الأفراد و الذي حققته عبارة (جرحك من جرحات البلد) ففي هذه العلاقة الجزئية ـ علاقة الجزء من الكل ـ أو علاقة الفرد بمجتمعه، تحقيقا لمعاني التماسك الإنساني الذي أفضى بدوره إلى تماسك لغوي من حيث الدلالة و تشابكها من خلال التكرارية .

أما في قول الشاعر :

انْتَهَى كُلُّ شَيْءٍ . . سَنَنْسَى !
أَجَبْتُ : " إِذَا كُنْتُ أَنْسَى وَ تَنْسَى . .
وَ غَيْرُكَ يَنْسَى
وَ يُصْبِحُ قَوْلِي وَ قَوْلُكَ . .
فِي حُكْمِ " كَانَ " وَ " أَمْسَى"
فَهَلْ قَطْرَةُ الدَّمِ تُنْسَى ؟ " [3]

أن النفس البشرية بطبيعتها تأنس إلى كل شيء مختلف، كذلك ظاهرة التكرار في الشعر سمة يأنس إليها المتلقي ، ويحاول اقتناص ما وراءها من دلالات مثيرة، وفي تكرار نفس الكلمة في أواخر الأسطر وهي (ننسى ـ تنسى ـ ينسى ـ أمسى ـ تنسى) فتم ذلك بفعل الحالة الشعورية المسيطرة

---

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 92.

(2) الديوان، ص 29.

(3) المصدر نفسه ، ص 55 .

على نفس الشاعر والغرض من ذلك تعميق الإحساس بهذه الحالة [1].

" ويكاد (الترديد) يأخذ طابعا متميزا في قدرته على ترتيب الدلالة و النمو بها تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي " [2] لكلمة " النسيان "، فقد حقق من خلال ترديده لتلك الألفاظ صورة ذهنية رسمها المتلقي في مخيلته تصور التدرج والنمو في تعاقب الأحداث وتواليها .

و في قول الشاعر :

الرَاسِيَاتُ جَبِينُ الكِبْرِيَاءِ وَ يَا جَبِينَهُ الغَضِّ بِالآيَاتِ يَتَّسِقُ [3]

يصف الشاعر في هذا البيت جبال الأوراس الراسيات بجبين الكبرياء أي علامة على الشموخ وناصية حاقلة بالأمجاد والبطولات، ويكرر لفظة جبين التي ذكرها في صدر البيت قائلا (و يا جبينه الغض بالآيات) وفي هذا التكرار زيادة في المعنى " تهدف إلى التقرير والتبيين والتدليل " [4] على آيات الإعجاز البطولي التي حققها مقاتلو جبال الأوراس الشاهدة على بطولاتهم ، ومن يقرأ صدر البيت يتوقع أن تتكرر لفظة (جبين) لأنها جالبة لها من خلال الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني ، فالإيحاء رابط من روابط التذكر [5]، و في هذا التعبير دلالة على قدرة الشاعر على انتقاء ألفاظه وطواعيتها له حتى تحقق ما يصبو إليه من دلالات .

كما ينطبق هذا التحليل على قول الشاعر :

يَغْتَالُنِي صَمْتِي . . اَشُدُّ عَلَى يَدِي وَالصَّمْتُ مِنْ عِبْءِ الفَجِيعَةِ غُولُ[6]

ففي تكراره للفظة الصمت في قوله(صمتي ـ الصمت) تقرير و تبيين و تدليل على حقيقة الصمت الذي وصفه بالغول .

---

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 81.

(2) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص 300.

(3) الديوان، ص 94.

(4) المرجع السابق ، ص 229.

(5) المرجع نفسه ،ص 299.

(6) المصدر السابق ، ص 78.

ومن نماذج تكرار الاشتقاق قول الشاعر في قصيدته " شيئية " :

كَمَا شِئْتِنِي وَطَنًا شِئْتُــهُ تَقُولِينَ شِءْ . . شِئْتُ مَا شِئْتِـهِ (1)

وقوله أيضا :

كَمَا شِئْتِنِي ، شِئْتُ مَا شِئْتُنِي لَكِ الأَنَ كُلَّ الذِّي شِئْتِـــهِ (2)

من يقرأ هذين البيتين يلاحظ وجود تكرار ليس على مستوى لفظة (شئت) و ما تبعها من مشتقات فقط بل حصل التكرار على مستوى البيتين أيضا و ما ساقاهما من معنى، ويمكن اختزالهما في عبارة واحدة تكون لها القدرة على توجيه المعنى نحو الاتجاه الصحيح بكل ما تحمله من إيحاءات متفرعة عنها .

أما في قول الشاعر في قصيدة " صلاة للدم " :

طَلَعْتُ مِنَ الرُّفَاتِ وَ مِنْ رُفَاتِي أَعَدْتُ بِنَاءَ مَمْلَكَتِي وَ ذَاتِي

نَثَرْتُ عَلَىَ التُّرَابِ بُذُورَ رُوحِي فَأَيْنَعَتِ البُذُورُ بِلاَ فُرَاتِ (3)

إن هذا النوع من التكرار يحدث " متعة سمعية تخف على القلب بفعل الانسجام والتلاؤم بين المواقع المكررة " (4)، فضلا عن ذلك نلاحظ أن هناك تركيزا على مدلول الكلمة الأولى وكأنه ينبه القارئ و يلفت انتباهه إليها حتى يستقر معناها في نفسه فيطلب المزيد من أخبارها، ثم يتم الاستئناف بتكرير اللفظة مرة ثانية ـ (طلعت من الرفات) ثم يستأنف (ومن رفاتي . . .) ـ، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثاني حيث يقول : (نثرت على التراب بذور روحي)، ثم يستأنف القول : (فأينعت البذور . . .)، وكأننا هنا أمام نوع أخر من التكرار وهو تكرار التصدير الذي يتم فيه استئناف الكلام عن المكرر.

2) تكرار المجاورة :

يقوم هـذا النمط من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين " والمجاورة تمثل لونـا

---

(1) الديوان، ص 72.

(2) المصدر نفسه ، ص 73.

(3) المصدر نفسه ، ص 95.

(4) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 91.

بديعيا مستقلا بحيث يتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج اليها " [1].

وتظهر لنا الكلمات المتجاورة في هذا الديوان من خلال الجدول التالي :

الكلمات المتجاورة	عنوان القصيدة	الصفحة
كذا و كذا و كذا	عولمة الحب عولمة النار	46
غار و غار	عولمة الحب عولمة النار	46
هوى و هواك	فرح جنوبي	78
وجهي ـ وجه	فرح جنوبي	79
طير و طير	فرح جنوبي	79
طفل و طفل	حجر لمجد الشمس	84
العين بالعين	تهويمات عاشق أوراسي	91
كنت و كنت	سنابل الجنة	99
دائرة دائرة	سنابل الجنة	99
وجهي و وجهك	الريح	103
الدرب ـ الدرب	الريح	103
مدينتنا مدينه	رحيل	107
يمتد و يمتد	دوائر الصمت	115
بعيد بعيد	صمت الدوائر	116
جرحا و جرحا	صمت الدوائر	117
حرف و حرف	صمت الدوائر	117
الغرباء بالغرباء	الحلم الأسمر	136
وجهك ـ وجهي	اغتراب	142
قلبك ـ قلبي	اغتراب	142
عمرك ـ عمرك	أسد الزبربر	145
نحبك ـ نحبك	أسد الزبربر	147

(1) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص 301.

هناك نماذج كثيرة في شعر عز الدين ميهوبي من هذا النمط، من بينها ما هو على أساس التجاور الاسمي، وما هو على أساس التجاور الفعلي.

> التجاور الإسمي:

و من أمثلته قول الشاعر :

وَأُمِي تُقَمِّطُنِي
عِنْدَ كُلِّ صَلاةٍ
وَتُرْضِعُنِي الحُبَّ دَائِرَةً دَائِرَةً (1)

إن هذا التشكيل اللغوي ضرب من أضرب التجاور الاسمي الذي جمع بين اسم نكرة مكرر، وكان الهدف من ورائه هو توضيح الصورة و تقريبها إلى الإدراك، فهذه الصورة يتمخض عنها شحن روح الشاعر بكل معاني الحب، فعبر عن ذلك بصورة الطفل الذي ينهل من صدر أمه العاطفة و الحب والحنان كما ينهل من صدرها غذاؤه .

أما في قوله :

وَ كَانَ شَارِعٌ يُقَاوِمُ كُلَّ الرِّيَاحِ
وَ لَكِنَ شَاطِئَ هَذِي الطُّيُورِ
بَعِيدٌ . بَعِيدٌ (2)

فالتجاور الإسمي لكلمة (بعيد) المكررة بصيغة واحدة تعبر عن بعد المسافة والاستغراق الزمني للوصول إلى شاطئ الطيور كما عبر عنه.

وفي بعض الأحيان تتجاور ثلاث ألفاظ كما في قول الشاعر :

أَبِي كَانَ يَسْأَلُنِي عَنْ كَذَا وَ كَذَا وَ كَذَا (3)

---

(1) الديوان، ص 99.

(2) المصدر نفسه ، ص 116.

(3) المصدر نفسه ، ص 46.

ويوحي لنا هذا التكرار بكثرة التساؤل من دون أن يحدد كيفية السؤال ولا الشيء المسؤول عنه لأن لفظة (كذا) شاملة وجامعة لكل شيء .

> التجاور الفعلي :

و من أمثلته قول الشاعر :

وَ كُنْتُ وَ كُنْتُ

عَلَى كَفَّيْ أُمِّي

أَدُوبُ دُعَاءْ ،، [1]

إن في تكرار الفعل (كنت) استدعاء لصورة الماضي بذكرياته وصوره الراسخة في ذاكرة الحنين والشوق إلى استرجاعه بكل عفويته وبراءته و أحلامه وآماله.

أما في قوله :

وَاكْتَوَى الشَّاعِرُ بِالصَمْتِ

وَ لَمْ يَرْحَلْ

وَلَمْ يَكْبَحْ لِحَرْفٍ ظَّل يَمْتَدُّ وَ يَمْتَدُّ

جِمَاحَهْ [2]

" و الهدف من وراء هذا التجاور الفعلي هو تصعيد الفعل وتجسيد استمراريته "[3].

و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر :

زَيْدَانُ يَا اسَدَ الزُّبُرْبُرِ عُذْرَنَا أَنَّا نُحِبُّكَ ـ كَمْ نُحِبُّكَ ـ إِنَّمَا [4]

إن في تكرير كلمة (نحبك) التي تعد كنقطة اشعاع مركزة في هذا البيت تعبيرا عن الحالة النفسية وتأكيدا على مشاعر الحب اتجاه الممدوح .

---

(1) الديوان ، ص 99.

(2) المصدر نفسه ، ص 115.

(3) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ،ص 93.

(4) المصدر السابق ، ص 147.

3) تكرار البداية :

في هذا النمط تتكرر لفظة أو صيغة معينة في بداية بعض الأسطر الشعرية ويكون تكرارها بشكل متتابع أوغير متتابع حيث تؤدي في السياق دلالات معينة، ويسمى أيضا بالتكرار الإستهلالي، ومن نماذجه ما رصدناه في هذا الجدول :

الكلمات المكررة في البداية	عنوان القصيدة	الصفحة	عدد التكرار
هل قطرة	النهر	10	03
تجيئين	ماجدة	11	04
لا تسألوا	صهيل الوردة	24	04
لا شيء	صهيل الوردة	25	03
من	مناجاة الملاك الغائب	29	03
لا	محنة الطاهر يحياوي	35	03
هل	محنة الطاهر يحياوي	37	03
لا يعرف ـ تعرف	عولمة الحب عولمة النار	48	03
لمن	عولمة الحب عولمة النار	49	03
لك	عولمة الحب عولمة النار	50	03
ربما أخطأ	عولمة الحب عولمة النار	57	02
كطفل	شيئية	73	03
و كوني	استنزاف	81	04
قسما	حجر لمجد الشمس	85	02
وطن	حجر لمجد الشمس	85	02
قدر	حجر لمجد الشمس	87	02
و أسأل	تهويمات عاشق أوراسي	89	02
لعينيك	صلاة للدم	97/96	04
الناس	سنبلة الجنة	110	02
لا	سنبلة الجنة	111	04
وحدي	سنبلة الجنة	111	02

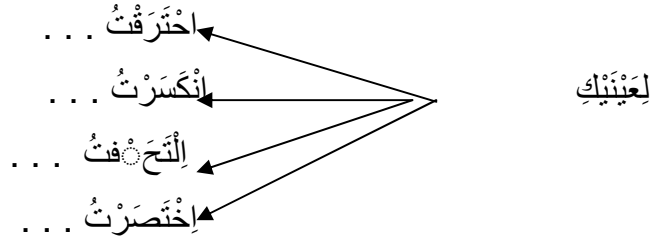
و من نماذج هذا النمط من التكرار قول الشاعر :

تَجِيئِيــنَ مِثْلَ حَمَامَهْ
تَجِيئِيــنَ حَامِلَةً أَلَقَ الشَّرْقِ وَ السِّنْدِيَانْ
تَجِيئِيــنَ عَيْنَاكِ تَخْتَزِنَانِ غَمَامَةْ
وَ مِنَ فَرَحٍ تُمْطِرَانْ
تَجِيئِيــنَ كَالشَّمْسِ (1)

يحتل الفعل (تجيئين) موقعا مركزيا في هذا النموذج، فهو يهيمن في هذه الأسطر على بناء القصيدة ككل إذ يشكل موقعا لتوالد العديد من الجمل حيث تتفرع في أشكال مختلفة لتعبر عن المعنى المقصود، و يمكن اختزال هذا الفعل المكرر إلى لفظ واحد " يمتلك القدرة على توجيه تلك الجمل نحو الدلالة المرصــودة " (2) و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر :

لِعَيْنَيْكِ احْتَرَقْتُ فَكُنْتِ بَرْدًا عَلَى صَدْرِي .. وَ وَقْدُكِ لِي نَجَاتِي
لِعَيْنَيْكِ انْكَسَرْتُ عَلَى جَبِينِي فَأَثَرْتُ الحِجَارَةَ عَنْ سُبَاتِـــي
لِعَيْنَيْكِ اِلْتَحَفْتُ فُصُولَ عُمْرِي وَ جِئْتُكِ بِالبِشَارَةِ فِي ثَبَــاتِ
لِعَيْنَيْكِ اِخْتَصَرْتُ طَرِيقَ عُمْرِي وَ أَزْمِنَتِي وَ أَحْلاَمَ اللَّوَاتِـــي(3)

فقد شكلت لفظة (لعينيك) موقعا رئيسيا في هذه الأبيات، وقد أضفت على هذه الأسطر نغما موسيقيا تناغم مع دلالة الأبيات ويمكن اختزالها في لفظة واحدة بالشكل الآتي :



---

(1) الديوان، ص 11.
(2) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في لاشعر العربي المعاصر ، ص 91.
(3) المصدر السابق ، ص 96- 97.

وكلها موجهة إلى المؤنث المفرد، و جاءت بغرض الغزل وكأنه يتغزل بامرأة، في حين أنه يتغزل بعشقه الأبدي حتى الشهادة وهو الوطن .

أما في قول الشاعر في موقع أخر :

قَسَمًا بِأَطْفَالِ الحِجَارَةِ بِالدِّمَـا بِالقِبْلَتَيْنِ بِجَنَّتِي بِجَهَنَّمِـي
قَسَمًا بِزَيْتُونٍ يُقَاوِمُ .. بِالنَّوَارِسِ بَالعَتَابَا .. بَاللَّغَى ..بِالعَلْقَمِ (1)

وفي هذا التكرار إصرار وإلحاح على تحقيق الهدف فجاء بصيغة القسم تأكيدا على المقاومـــــة والنضال حتى تطلع شمس الحرية فجاء إيقاعها قويا مدويا صارخا ذا صدى محرك ومؤثر في المتلقي لشحن الأرواح والهمم .

ويستأنف القول في نفس الموقع تأكيدا للقسم :

وَطَنٌ سَيَأْتِي ـ لِلشَّوَارِعِ نَبْضُهَا ـ حَجَرٌ يُعِيدُ الشَّمْسَ بَعْدَ تَبَــرُّمِ
وَطَنٌ لأَطْفَالِ الحَقِيقَةِ يَنْتَشِــي بِالصَّحْوِ .. يَرْقُصُ لِلْحِجَارَةِ..لِلدَّمِ(2)

ومن نماذج تكرار البداية أيضا قوله :

لَكَ اللهُ يَا وَطَنِي ..
و لك الَّصبْرُ وَ الأُمْنِيَاتُ
لَكَ الرُّوحُ
إِنْ لَمْ يَسَعْكَ الجَسَدْ (3)

إن الموقع المكرر في هذه الأسطر " بفرض حضوره على المتلقي ويوجه دلالة السياق بوصفه يشكل مفتاحا يمكن اختزاله في موقع ثابت، فهو من هذه الناحية بقدر ما يساهم في خلق توازن نظمي ـ

---

(1) الديوان ، ص 85.

(2) المصدر نفسه ، ص 85.

(3) المصدر نفسه ، ص 50.

عروضي، يعمل بحضوره و استرساله على تعميق الدلالة عن طريق التداعي في التصوير " [1]

و كذلك الأمر بالنسبة لقول الشاعر :

رُبَّمَا أَخْطَأَ القَلْبُ قِبْلَتَهُ
رُبَّمَا أَخْطَأَ الفَمُ قُبْلَتُهُ [2]

و في هذا الموقع من التكرار الذي يحتل فيه التركيب (ربما أخطأ) الصدارة، يعتبر عاملاً من عوامل الربط النظمي الذي غالبا لا يصاحب بالتوازي، و قد كان التوازي من الجانب الصرفي و النحوي الذي يهدف إلى خلق توازن بين المواقع النظمية[3].

4) تكرار النهاية :

يدعى هذا النوع من التكرار بتكرار النهاية لأن موقع الكلمة المكررة تكون في ختام الأسطر الشعرية بشكل متتابع و من نماذجه ما رصدناه في هذا الجدول :

الكلمات المكررة في النهاية	عنوان القصيدة	الصفحة	عدد التكرار
وقعي	**ماجدة**	**15**	**02**
تكبر فينا	**ماجدة**	**16**	**02**
تعرفين	**صهيل الوردة**	**23**	**02**
وجهي	**سنبلة الجنة**	**99**	**02**
يمر	**صمت الدوائر**	**120**	**02**
ليس إلا	**سكيكدة**	**124**	**02**
البداية	**الحلم الأسمر**	**134**	**02**

(1) حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 50.

(2) الديوان ، ص 57.

(3) المرجع السابق ، ص 50.

ويكفينا من نماذج هذا النمط من التكرار هذين النموذجين :

النموذج الأول :

تَبَعْثَرَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي
تَوَهَّجَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي [1]

النموذج الثاني :

وَ يَوْمٌ يَمُرُّ
وَ شَهْرٌ يَمُرُّ [2]

لقد تأنق الشاعر في تكرير هاتين اللفظتين، فكل لفظة في موقعها ولها دلالاتها المتميزة، إلا أنه جمع بين هذين النموذجين ظاهرة التوازي التي هيمنت بجوها الموسيقى الرنان، والملاحظ أن التوازي هنا من قبيل التوازي الصرفي والنحوي، كما أننا لو قمنا بتقطيع المقطعين تقطيعا عروضيا سنلاحظ أن كلا النموذجين متساويين نظميا و عروضيا :

تَبَعْثَرَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي	وَ يَوْمٌ يَمُرُّ
//0/ /0/ /0 0/0/	/0//0/0//
تَوَهَّجَ فِي الكَوْنِ وَجْهِي	وَ شَهْرٌ يَمُرُّ
//0/ /0/ /0 0/0/	/0//0/0//

(1) الديوان ، ص 99.

(2) المصدر نفسه ، ص 120.

رابعا : التناص .

إن المطلع على الدراسات الأدبية والآداب العالمية يرى بأنها تحقق نوعا من أنواع التوالد الذي يخلق نوعا من الانسجام الداخلي للنص كما يتأتى ذلك من خلال التشاكل مع الأجناس الأدبية الأخرى وثقافة المجتمع واللاوعي الجمعي مما يحقق انسجاما خارجيا أيضا، ويعتبر النص الشعري بمثابة تراكم لثقافات و أفكار ونصوص ومعارف، وهذا الأمر بات معروفا فالتيار الفكري أخذ وعطاء واتصال بين الشعوب، فيتم ذلك الإتصال بمد جسور الحوار في ما بينها عن طريق التأثر والتأثير ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى وحدة النفس البشرية وتشابه عواطفها على الرغم من الاختلاف والتباين بين الأشخاص، وبذلك فلا يعد من الغريب أن نجد ثقافات الشعوب تتعانق فيما بينها وتتأثر بمن حولها وبمن سبقها .

تتداخل النصوص و تتوالد فيما بينها انطلاقا من تقاطع عدة نصوص خارجية تدخل في بنية النص الأصلي فيعتبر بذلك نواة لنسيج ممتد سابق وهذا ما يطلق عليه بمصطلح (التناص INTERTEXTEUALITY) " فالتناص مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها "[1] وتعود جذور هذا المصطلح إلى (باختين M.BAKHTINE) في دراسته " الخطاب في النص الروائي " عن " دوستوفيسكي " (DOSTOVESKI) ، حيث لاحظ وجود تداخل بين الثقافات في النص الروائي، وأنه لا يحوي صوت المؤلف، واستعمل مصطلح الحواريـــــة (DIALOGISME) للدلالة على ذلك ففي " معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أن الأسلوب لا يكون أحاديا، كما أنه لا يعبر بالضرورة عن الكاتب لأن الرواية تعتمد على ما سماه " أسلبة الأساليب " أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلفا في الحقل الإجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية ...، و لهذا تنقلب الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة أو بالأحرى المتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة، متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب و الخطابات المتفاعلة في النص "[2].

بالإضافة إلى ذلك فقد تطرق " باختين " إلى مصطلح " أوديبية النص " و المقصود به هو تداخل النص و تنافسه مع النصوص الأب لكي يصل إلى مرحلة التميز على النصوص السابقة و ذلك بالتوجيه

---

(1) جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة ، الجزائر ، دط 2003، ص 37.

(2) حميد لحمداني ، التناص و انتاجية المعنى ، مجلة علامات في النقد ، م ج 10 ، ج40 ، جدة ، السعودية، جوان2001،ص 65،66.

الحواري الذي يرى بأنه " ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ خطاب أخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيء سواء الدخول معه في تفاعل حاد وحي ،" آدم " فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة (. . .)، لأن " آدم " كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول " [1].

ثم بعد ذلك تطور مصطلح الحوارية إلى مصطلح التناص وقد أسهم " باختين " في هذا التطور من خلال أعماله وأرائه ، وقد ظهر هذا المصطلح لدى " جوليا كريستيفا " (JULIA KRESTIVA) التي توسعت في دراسته و خاصة في الأعمال الروائية، حيث قالت : ÷أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى × [2].

وقد ظهر مصطلح التناص لدى العديد من النقاد و الباحثين مثال (تودوروفT. TODOROF) و"جيرار جينيت" (G.GENETT) و(كريستيفا) و "أريفي" (ARRIVI) و " لورانت" LORENT) و"ريفا تير" (REVATERRE)، إلا أن هؤلاء لم يضع واحدا منهم تعريفا جامعا مانعا لمفهوم التناص ، ولذلك فيمكن استخلاص مقوماته من بعض التعاريف وهي :

> فسيفساء من نصوص أخرى ادمجت فيه بتقنيات مختلفة .

> ممتص لها يجعلها من عندياته و بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، و مع مقاصده.

> محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها أو بهدف تعضيدها [3].

و من خلال هذه المقومات يمكن استخلاص تعريف للتناص و هو صلة قائمة بين نص ثابت بين أيدينا و نصوص سابقة، حيث تكون أما عضدا لهذه النصوص أو مناقضا لها، و ذلك بتكثيفها وبتمطيطها أو أن يكون ممتصا لهذه النصوص و يقوم بتكييفها حتى تناسب مقاصده وتكون بذلك منسجمة مع بنائه .

---

(1) تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تحقيق فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،لبنان، ط2، 1996، ص125.

(2)، محمد عزام ، نظرية التناص ، مجلة البيان، ع364، الكويت، نوفمبر 2000، ، ص 09.

(3)، محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، يوليو 1992، ص121.

والتناص " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته و قدرته على الترجيح " [1] بالاعتماد أيضا على ذاكرته وعلى بعض المؤشرات التي تدخل على وجود ظاهرة التناص كاستعمال لغة وسط معين و جنس خطابي معين لم يعتمد عليه صاحب النص أو من يسمى بالمتناص .

أما (تودوروف) في دراساته النقدية فقد اهتم بأفكار(باختين) في حديثه عن الحوارية، وهو يرى بأنه مهتم بمعرفة العلاقة بين أسلوب ما ومقابلته بالأساليب الأخرى، و لكنه يرى بأن مصطلح الحوارية " مثقل بتعددية مركبة في المعنى (...) و هكذا سوف أستعمل لتأدية معنى أكثر شمولا، مصطلح (التناص) الذي استخدمته(جوليا كريستفا) في تقديمها لباختين ، مدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الإستجابات بين متكلمين أو لفهم باختين الخاص للهواية الشخصية للإنسان "[2].

ومن بين الذين اهتموا بمصطلح التناص هو (جيرار جينيت GERARD GENEITE) والذي أولى عنايته لدراسة (المتعاليات النصية) في كتابه " معمار النص " وقد رصد أنماط التعالي النصي في خمسة أنماط وهي:(معمارية النص، والتناص، والمتناص، والميتانص (المناصة)، و التعلق النصي)[3]، وهو يرى بأن النص يتعالى عن نفسه و يتخطى حدوده ومحيطه الخاص متجاوزا ذلك إلى نصوص أخرى يحقق معها التفاعل النصي الذي يبرزه و يجعله متميزا، و " هذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل، أوعبارة عن استشهاد بالنص الأخر داخل قوسين في النص المقروء، وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التدخلات النصية مثل " المعارضة " والمحاكاة الساخرة و علاقة التغيير "[4].

فالنص في نظر (جينيت) لا يكون بمعزل عن المحيط الذي ينتج فيه ولا بعيدا عن علاقات التأثر والتأثير بين النصوص، فهو بذلك يستعين بالعديد من اللبنات التي يستمدها من نصوص أخرى تساعده على تشييد معماريته ، فيمكن للمبدع أن يوظف من نص أخر قطعة نثرية أو فكرة أو قول أو مثل أو حديث شريف أو آية كريمة و ذلك من قبيل الاستشهاد أو الاقتباس بغرض تقوية الحجة في خطابه .

---

(1) محمد مفتاح ، المرجع السابق ، ص 131.

(2) تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 121.

(3) أنظر: سعيد يقطين،الرواية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،1992، ص 28

(4) جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 132.

أما مصطلح التناص في النقد لعربي المعاصر فلم يحدد بتعريف واضح و دقيق ذلك لتعدد دلالاته ومفاهيمه في الدراسات النقدية، فكل التعريفات هي عبارة عن ترجمات و ملخصات لدراسات سابقة ترجع لأصحاب هذه النظرية ولا تخرج عن إطارها الغربي، فالتناص كما يرى" محمد مفتاح" ÷ بمثابة الهواء و الماء و الزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما و لا عيشة له خارجهما × [1].

ويتم التناص في رأيه، على مستوى الشكل و المضمون، كما أن للتناص مقاصد ومن بينها أنه مجرد موقف لاستخلاص العبر [2]، وقد استخلص " محمد مفتاح " من المقومات التي أوردها تعريفا للتناص وهو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة [3].

أما " محمد بنيس" فقد كان أكثر دقة في تناوله للمصطلح و مفهومه، حيث وضع له مستويات محددة كما استبدل مصطلح التناص بالتداخل النصي ، والنص الحاضر يتحدد وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد وليس معنى ذلك أنه كلام معاد مكرر إنما هو إعادة إنتاج دائمة و بأشكال مختلفة وتعمل هذه النصوص على تشكل إثبات هذا النص و تشكل دلالاته[4]، و يطلق عليه تارة أخرى مصطلح آخر وهو " هجرة النص " أي أن هناك نص مهاجر و نص مهاجر إليه، و يعني هذا أن هناك نص يمتص من نصوص أخرى و يستوعبها فتتعرض لعملية تحول كما يقول" محمد بني" :÷غير أن هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة ذاتها ×[5].

إذن فالنصوص المهاجرة تتعرض لعملية تحول وتغيير يحدثها عليها النص الجديد وذلك لا يتأتى لأي كاتب إلا إذا كان مبدعا لديه وعي الكاتب ومقدرته الفنية .

أما " سعيد يقطين" فقد أورد مصطلحين مهمين في دراسته للتناص وهما : التفاعل النصي الخاص والذي يتم على مستوى الجنس الواحد ، والتفاعل النصي العام الذي يتم بين نصوص مختلفة في الجنس والنوع[6].

---

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 125.

(2) المرجع نفسه ، ص 132.

(3) المرجع نفسه ، ص 121.

(4) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية) ، دار العودة ، بيروت،ط1، 1979، ص 251.

(5) محمد بنيس ، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي ، الرباط المغرب،دط ،دت، ص 85.

(6) سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، ص 29- 28.

ومن خلال الدراسات المقدمة في النقد العربي نجدها عبارة عن ترجمات و ملخصات لدراسات غربية سابقة، ولذا فهذه الدراسات مازالت قائمة حول هذا المصطلح لعلها تصل إلى الجديد في النقد على مستوى قراءة

النصوص و نقدها و إدخال إجراءات و مقترحات تحليلية حديثة و لكن على النقاد العرب أن يكونوا على استيعاب لأبعاد التناص و مفاهيمه ومستوياته وأشكاله .

1/ أنواع التناص :

قسم التناص إلى أنواع متعددة و من بين هذه التقسيمات، تقسيمه إلى نوعين داخلي وخارجي .

أ) التناص الداخلي :

حيث يقوم المبدع فيه بإعادة إنتاجه و يتم ذلك بامتصاص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعض [1]، فتتحاور هذه النصوص و تتفاعل فيما بينها .

ب) التناص الخارجي :

يحصل التناص هنا بالتقاء النص الحاضر وتقاطعه مع نصوص أخرى فيتحاور مع غيره من النصوص السابقة أو المعاصرة له و بذلك يتعين قراءة النص الحاضر على ضوء ما تقدمه و ما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف [2].

و من خلال دراستنا لعنصر التناص في الديوان تبين أن الشاعر استحضر ثلاثة أشكال من التناص وهي : التناص من القرآن الكريم و التناص من الأسطورة و استحضار الشخصيات .

2/ التناص من القرآن الكريم :

لقد تجذر في الأذهان فرادة النص القرآني بحضوره الجمالي و نموذجه البياني الذي بهر العقول وبنظامه و التئامه وإتقانه وإحكامه أعجز الجمهور [3]، وهو النص المقدس الذي فاق قدرة البشر واخترق طاقتهم لما أحدثه من " ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر " [4].

---

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 125.

(2) المرجع نفسه ، ص 125.

(3) أنظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 32.

(4) جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.

وقد تحدى القرآن كلام العرب على ما هم عليه من فصاحة وبلاغة و بيان فجاء فيه { **قُلْ لَئِنْ اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ وَ الجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُو بِمِثْلِ هَذَا القُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ**} [1]. وقوله عز وجل: { **قُلْ فَأْتُو بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ** }

[2].وقوله : **{بسورة من مثله}** [3] و ند سماع الشعراء العرب القدامى لمثل هذه الآيات انصرفوا عن محاكاة القرآن، وبعد ذلك تفطنوا لما يحدثه اغترافهم من القرآن إلى القدرة على الخلق و الإبداع، فراحوا ينهلون من فيضه المغدق في شعرهم فزاده حلاوة و بهاء وأبهة، "وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر" [4] ،ثم تلاه التناص من التراث والأسطورة و الشعر والتناص الذاتي .

و من النماذج التي تشهد على اغتراف الشاعر من نبع القرآني الكريم قوله في قصيدة (يا زهرة الروض) :

هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ العِشْقِ وَ انْتَبِذِي مَدَارِجَ الشَّوْقِ .. إِنَّ الصَّبْرَ مَأْوَاكِ[5].

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ، و يوظفه توظيفا فنيا كما في الآية الكريمة " **و هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا** "[6] ، أن التقارب الواقع بين الموقفين يتمثل في اللهفة و الدهشة التي أسرت الشاعر عند افتتانه بمحبوبته خلبت لبه فسحرته و أدهشته و زادت من لهفته و شوقه إلى التقرب إليها ، كما هو الحال بالنسبة للموقف الذي وقعت فيه السيدة (مريم) عندما جاءها المخاض و هي تحت جذع النخلة فغمرتها الدهشة لهول الموقف و اللهفة و الانتظار لرؤية وليدها الموعود، فقد قام الشاعر بامتصاص الآية و نثرها على صفحة خطابه الشعري لتحقق جو نفسيا مصحوبا بالدهشة و اللهفة .

و من تجليات التناص في شعر **عز الدين ميهوبي** الذي استقاه من القرآن الكريم قوله :

شُلَّتْ يَمِينُ الحَاقِدِينَ بِإِثْمِهِمْ إِنَّالجَزَائِرَ لَنْ تَصِيرَ جَهَنَّمَا [7].

---

(1) سورة الإسراء ، الآية 88.

(2) سورة هود ، الآية 19.

(3) سورة البقرة ، الآية 23.

(4) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة ، ص 237 - 238.

(5) الديوان ، ص 70.

(6) سورة مريم ، الآية : 25.

(7) المرجع السابق ، ص 146.

فالشاعر استحضر لصوغ هذا البيت سورة المسد وما تحمله من ظلال تاريخية، قال تعالي: { **تَبَّتْ يَدَ اَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَ مَا كَسَبَ سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ**} [1]، وقد اعتمد في ذلك على طريقة الامتصاص " الذي يعتمد فيه الشاعر على الاستمداد الإشاري والدلالي من آي القرآن مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة والإيحاء وإنتاج الدلالة التي يهدف الشاعر إليها "[2]،فمن دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب لا يستطيع الشاعر أن يحمل

كلاماته الدلالة المطلوبة، فيجعل من القرآن منبعا لإلهامه، ويوحي لنا هذا بتشبع الشاعر بالثقافة الإسلامية والحس الشعوري العميق بمعاني القرآن وروحه السمحاء فاستعار شخصية (أبـي لهـب) التاريخيـة ليعبر عن (أب لهب) المعاصر المتمثل في الحاقدين في قوله:شلت يمين الحاقدين بإثمهم ، لقد حور الشاعر في قالبه الشعري مما يجعلنا نلاحظ تداخلا جزئيا بين النصين الشعري والقرآني " ذلك لأن الشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التاريخية ليجسد به أحداثا و هموما معاصرة " [3]، وقد تحرر الشاعر في تعامله مع النص القرآني المقتبس، حيث استبدل اللفظ القرآني (تبت) أي هلكت بلفظة أخرى وهي (شلت) أي عجزت، كما استبدل لفظـة (يـد) بلفظة (يمين).

ومن مظاهر التناص من القرآن قول الشاعر :

وَلَّيْـتُ وَجْهِي شَطْرَ الأَرْضِ وَالهَبِي ! العَيْنُ بِالعَيْنِ ..وَالمَأْسَاةُ تَنْسَحِقُ[4].

وفي هذا البيت موضعين مختلفين للتناص القرآني وذلك في قولـه:وليت وجهي شطر الأرض، فهذا النـوع تنـاص امتصاصي من الآية الكريمة { **قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الحَرَامِ** }[5] ، حيث قام الشاعر بتحوير التشكيل اللغوي بما يناسب مقاصده ، أما الموضع الثاني قول الشاعر:العين بالعين، ويعتبر هذا الموضـع تنـاص اجتراري كرر فيـه الشـاعر الآيـة { **وَكَتَبْنَـا عَلَـيْهِمْ فِيهَـا أَنَّ النَّفْسَ بِـالنَّفْسِ وَ العَيْنَ بِالعَيْنِ وَ الأَنْفَ بِالأَنْفِ وَ الأُذُنَ بِالأُذُنِ وَ السِّنَ بِالسِّنِ وَ الجُرُوحُ قِصَاصٌ** } [6].

---

(1) سورة المسد ، الآيات 1-2-3.

(2) جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 173.

(3) المرجع نفسه ، ص 174.

(4) الديوان ، ص 91.

(5)سورة البقرة ، الآية 144.

(6) سورة المائدة ، الآية 45.

و في موضع أخر من الديوان تتجلى لنا عبارة :

وَ أَوْجَسَ مِمَّا رَأَى وَ أَرَى خِيفَةً [1].

و فـي هـذه العبـارة نلمـح قبسًـا مـن فـيض القـرآن الكـريم الـذي يتجلـى فـي الآيـة الكريمـة { **فـأوجس فـي نفسـه خيفـة**}[2]،حيث نكتشف جوا نفسيا معتما بملامح الخوف والهيبة والفزع المخيم على أجواء القصيدة وعلى نفسية سيدنا موسى عند ملاقاة ربه في الواد المقدس .

أما في قوله : **والطَّوَاغِيتُ فِي لُغَتِي**

خُشُبٌ فِي سَقَرْ [3].

لقد استعار الشاعر هذا المعنى من قوله تعالى : {**إِنَّ المُجْرِمِينَ فِي ظِلاَلٍ وَ سُعُرٍ يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُلُوقُوا مَسَّ سَقَرْ**}[4]، هنـاك تقـارب كبير بين سورة المجرمين في الآيـة وسورة الطواغيت في ذهن الشاعر و لغته، و كلاهمـا لديـه مصير واحد في النص الحاضر والغائب وهو (سقر)، فهذا النـوع من التنـاص

امتصاصي حور فيه الشاعر التشكيل اللفظي ليكون مناسبا لمقصده وأعانته الآية بألفاظها في تصوير العبارة، وكأن الطواغيت خشب مسندة في نار جهنم .

وأمثلة التناص القرآني مازالت كثيرة في الديوان إلا أننا لا نستطيع التحدث عنها كلها و بشكل مفصل، وإنما اخترت نماذج منها، وفي الجدول الأتي بيا لأنماط التناص القرآني في الديوان :

النص المقروء	الصفحة	النص القرآني المشتغل عليه	اسم السورة ورقم الآية
أن القيامة تدنو إلى سدرة المنتهى	48	" عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى"	سورة النجم 16-15-14
انا امرأة من سبأ	56	" وَ جِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ إِنِّي امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَ أُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ "	سورة النمل 23
أجداث نخل هوت	92	" كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٌ "	سورة الحاقة 07
وجوه معثرة بالغبار	104	" وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ "	سورة عبس 40
و غلقت الباب	123	" وَ غَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَ قَالَتْ هَيْتَ لَكَ "	سورة يوسف 23

(1) الديوان ، ص 66.

(2) سورة طه ، الآية 67.

(3) المصدر السابق، ص 54.

(4) سورة القمر ، الآيتان 46 - 47.

أن تعامل الشاعر مع النص القرآني الغائب كان واضحا ، حيث تفاعل مع النصوص القرآنية بشكل كبير، وتراوح هذا التفاعل بين الاجترار والامتصاص، وعن طريق هذا التناص استطاع الشاعر إثراء مضمون نصه .

3/ التناص الأسطوري :

أن قارئ الخطاب الشعري الجزائري والعربي ـ لا الديوان الذي نحن بصدده فقط ـ يلاحظ غزو الفكر الأسطوري على دواوين شعرائنا وبشكل مكثف ويستلهم الشعراء ذلك من خلال تطلعهم على التراث اليوناني القديم، فهو المنبع الأول لمثل هذه الأساطير، وكذلك اطلاعهم على نماذج من الشعر الأوربي الحديث، ولا غرو في ذلك لأن الأسطورة طالما ارتبطت فأفكارنا ومعتقداتنا ونحن أطفال عندما كن نجلس لسماع احجيات الجدة وهي تحدثنا عن مغامرات السندباد وخرافة الغول، وهي بذلك تمثل أحد موروثاتنا عن الأسلاف ، ومن جهة أخرى فإن " الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان

وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة ، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر ، وفي اطار أرقى الحضارات الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها ـ كما كانت دائما ـ مصدرا لإلهام الفنان والشاعر "[1]، وبذلك يعد عالم الأسطورة منبعا للخيال الشعري وعنصرا لإثراء التجربة الشعرية تأثر بها الشعراء وحاولوا محاكاتها و التفاعل معها فتحولت القصيدة " إلى مساحات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة ، والإيحاء الدلالي "[2].

وتتجلى لنا أولى إشعاعات التناص الأسطوري في الديوان من خلال اسطورة السندباد التي استهوت العديد من الشعراء ومن بينهم شاعرنا عز الدين ميهوبي الذي يقول في قصيدته (صمت الدوائر) :

وَ تَبْقَى الحُرُوفُ

كَمَا السِّنْدِبَادُ مُسَافِرَةٌ دُونَ لَوْنٍ

وَ دُونَ انْتِمَاءٍ [3].

---

(1) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،دار العودة ، بيروت ، لبنان ،ط3، 1981، ص 222 - 223.

(2) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 291.

(3) الديوان، ص 120.

عند قراءة القصيدة بأكملها يظهر لنا بوضوح استحضار الشاعر للنص الأسطوري من خلال ما أضافه من أجواء (الشراع،الرياح،البحر،شاطئ،مرفأ،يهاجر) مما يصور لنا قصة السندباد البحري وبذلك " تحول الرمز الأسطوري عند القارئ إلى نص " [1]، والسندباد أسطورة ترمز إلى البحث الدائم واختراق المجهول والكشف عن عوالم مليئة بالخصوبة، فجعل نصه يتقاطع مع النص الأسطوري للسندباد، وامتص دلالته التاريخية وجعلها منسجمة مع فضاء النص ومقاصده، ومن ثم تداخل النصان الغائب والحاضر واشتركا في تجربة الرحلة والسفر والبحث عن الذات، فالشاعر هنا " يستلهم أسطورة السندباد ويتنفس في أجوائها ليوقظ فينا الإحساس برحلته في بحار المعاناة النفسية والروحية بحثا عن مرفأ للأمان و تحقيق رغائب الذات وكينونتها " [2]، وفي هذا التناص هروب من الواقع المرير ومحاولة لتحرير الذات من سيطرة التجربة الذاتية المتآكلة ،وهذا بالضبط ما هدف له الشاعر في توظيفه لأسطورة السندباد ليحول تألمه واصطدامه بالواقع المرير إلى تجربة جديدة تبعث فيه الأمل والارتياح .

وفي موضع أخر وظف الشاعر أسطورة السندباد ولكن بشكل ضيق ولك يتمدد في النص الغائب ويظهر هذا في قوله :

رَأْيتُ البَغْفَسَجَ يَذْبُلُ فِي شَفَةِ امْرَأَةٍ نَازِفَهْ
قَالَ لِي ظِلُّهَا :
اِنَّهَا مُنْذُ عِشْرِينَ عَامًا هُنَا وَاقِفَهْ ..
قُلْتُ : هَلْ عَادَةٌ هِيَ أَمْ نَزْوَةٌ رَاحِفَهْ ؟
قَالَ لِي : سَلْ - إِذَا شِئْتَ - رَاحِلَةَ السِّنْدِبَادِ ؟ (3).

في هذا المقطع اختار الشاعر البؤرة المركزية له، وهي (السندباد) إلا أنه لم يتوسع في تفاصيل النص الأسطوري " ومن ثم يغدو هذا التوظيف لأسطورة السندباد مجرد رصف خارجي " (4).

---

(1) جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 216 - 217.
(2) المرجع نفسه ، ص 218.
(3) الديوان، ص 51.
(3) المرجع السابق ، ص 217.

4/ استحضار الشخصيات :

استحضر الشاعر في ديوانه العديد من الشخصيات، ونظرا لما لاحظناه من تنوع هذه الشخصيات رأينا ضرورة تصنيفها إلى ما يلي:شخصيات دينية، أدبية، تاريخية و فنية .

وسنركز في دراستنا على الشخصيات الدينية و الأدبية و ذلك نظرا لقلة ورود الشخصيات التاريخية والفنية

أ/ الشخصيات الدينية :

تم استخراج الأسماء الدينية في الديوان ووجدنا من بينها (يوسف، زليخة، العزيز، أيوب)، وتموقعت الأسماء الثلاثة الأولى في قول الشاعر في قصيدة (مناجاة الملاك الغائب):

أَنْتِ القَصِيدَةُ يَا " زُلَيْخَةْ "
لَسْتُ " يُوسُفْ " ..

لاَ وَ لاَ حَتَّى " العَزِيزْ " ..
وَ لَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ فَتَى ..
فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الحُرُوفْ [1].

أن قصيدة (مناجاة الملاك الغائب) موجهة إلى روح الشخصية الأدبية (زليخة السعودي) ويمكن أن نعتبرها قصيدة تأبين للفقيدة، وعلى هذا ظهر اسم (زليخة) في القصيدة، ولعل الشاعر هنا يقصد بها (زليخة) الأدبية أو (زليخة) التائبة كما يطلق عليه أي (امرأة العزيز) و زوجة سيدنا (يوسف) لاحقا، وليس هناك وجه شبه بينهما ماعدا الاسم،إلا أننا نقول أن الربط بين الشخصيتين من قبل الشاعر لا يعد من سبيل الترف الزائد ، فهناك حاجة في نفس الشاعر لا يعلمها الا هو، و بذلك استحضر شخصية (زليخة) ، كما استحضر شخصية (العزيز) و (يوسف) عليه السلام، وكلها اسماء نجدها في قصص القرآن من سورة يوسف، وفي اجتماع هذه الأسماء الثلاثة استحضار لقصة الإغواء التي مارستها (زليخة) على سيدنا (يوسف) عندما أرادت الإطاحة به، لكن هذا الإغواء كان لي مستوى الجسد، أما الإغواء الذي تمارسه (زليخة) الأديبة فهو على مستوى الفكر والرؤى من خلال كتاباتها الأدبية، كما اشتركت الشخصيتان في التوبة حين تابت (زليخة) امرأة (العزيز) وكفت على ما أقبلت عليه كما تابت (زليخة) الأديبة بالكف عن الكتابة، ولن يكون ذلك إلا بالموت .

---

(1) الديوان، ص 31.

و فو موقع أخر ظهر اسم (أيوب) بكل ما تحمله شخصيته من معاني الصبر، في قول الشاعر:

أَبْصَرْتُ شَمْعَةْ
وَ طِفْلاً وَ أَنِيَتَيْنِ وَ دَمْعَةْ
وَ سَيِّدَة فِي المَلاَءَةِ
تُسَبِّحُ لِلّهِ..
تَجْدِلُ مِنْ قَلْبِ أَيُّوبَ عُمْرًا جَدِيدًا ..
وَ تَعْجِنُ مِنْ سُورَةِ الصَّبْرِ فَاكِهَةً لِلْبَرَاءَةِ [1].

أن في هذه الأسطر كلمات تعتبر مفاتيح شخصية (أيوب) التي تمثلها الشاعر في شخص المرأة و هي (دمعة ،تسبح لله،عمرا جديدا،الصبر) ، فالدمعة تمثل شدة الألم والحزن على ما أصابه من فقد الأهل والمرض، وكذلك الحل بالنسبة للمرأة التي تذرف الدمع لشدة الفقر و الاحتياج ،أما التسبيح فلطالما سبح سيدنا (أيوب) لله و تضرع

له لكي يزيح عنه المرض و الألم و يعوضه فقد أهله، و لطالما صبر حتى أصبح مثلا يحتذي به لقوة احتماله و جلده ، فأثابه الله بعمر جديد فوق عمره و أعاد له أهله و مثلهم ، و المرأة أيضا الصابرة المتحملة تنتظر ثواب صبرها و جلدها و تطمح في عمر جديد ملئ بالأمل و العيش الرغيد .

ب/ الشخصيات الأدبية :

و من الشخصيات الأدبية التي استحضرها الشاعر في ديوانه ما يلي : (المتنبي ، أدونيس ، الخليل ، المعري ، بختي ، زليخة السعودي ، الطاهر يحياوي).

و نكتفي باستعراض ما ذكره الشاعر حول شخصيتي (المتنبي) و (أدنويس) حين قال :

فَتَّشْتُ فِي جَيْبِ ذَاكِرَتِي عَنْ بَقَايَا قَصِيدَةْ

تساقط من شفقٍي " المتنبي "

وَأَوْرَقَ فِي عُشْبِ كُرَّاسَتِي " أَدُونِيسْ " [2].

أن في توظيف الشاعر لهذين الشاعرين، يعتبر عرضا لقضية لا طالما اختلف فيها طرفان رئيسيان ،القطب الأول فيها مثله الشاعر بشخصية (المتنبي) و هو رائده ، و هي القصيدة العمودية أو البيت

---

(1) الديوان، ص 56.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

الشعري التقليدي ،أما (أدونيس) يمثل رائد القطب الثاني وهو قصيدة النثر أو الشعر الحر،أن هذه القضية التي وظفها الشاعر " تخفي ورائها موقفه الخاص من الشعر، وفهمه لطبيعته وجدواه في هذا العالم أيضا " [1].

ولا يمكن للشاعر أن يوظف مثل هذين القطبين من الشعراء إلا أن يكون ذلك تأثرا بهما " فالشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله " [2].

(1) على جعفر العلاق ، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة) ، دار الشروق ، دط ، 2002 ، ص65.

(2) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت ، ص38.

دراسة نحوية للجملة في الديوان

تمهيد :

إن دراسة الخطـاب الشعري يقتضي تفجير هياكله و مكوناته اللغوية وتقصي معانيه الموحية وفي هذا الفصل أفرغت اهتمامي بدراسة الجملة وأنواعها و تفريعاتها " لأنها الوحدة الرئيسية في عملية التواصل"[1].

ولقد تعددت تعريفات الجملة في الدراسات اللسانية إلا أنها لم تحظ بتعريف شامل يضبطـها ويرجع ذلك إلى كونها ذات أبعاد صوتية، وتركيبية ونفسية، و اجتماعية، وفلسفية [2].

وأيًا كان الاختلاف حول تعريف الجملة فإنها في تعريف النحاة ÷ الكلام الذي يترتب من كلمتين أوأكثر و له معنى مفيد مستقل × [3]، ويمكننا القول أن الجملة هي اتحاد مجموعة من الوحدات اللغوية تربط بينها علاقات نحوية لتشكل معنى يفيد السامع، و يذكرنا التعريف السابق للجملة بتعريـف "ريمون طحان" القائل:÷الجملة تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية:المسند والمسند إليه والإسناد، وقد تضاف إليها عناصر أخرى حين لا تكتفي العملية الإسنادية بذاتها× [4]، وهناك من النحاة من يرى أن الجملة قائمة على معيار تركيبي و هو التركيب الإسنادي سواء أكان فعلاً أو اسمًا وذهب إلى ذلك "ابن هشام" من أن الجملة ÷عبارة عن الفعل وفاعله كـ " قام زيد " و المبتدأ و خبره كـ " زيد قائم " و ما كان بمنزلة أحدهما نحو " ضرب اللص " و" أقائم الزيدان " و" كان زيد قائما " و " ظننته قائما " × [5] فالجملة عنده تركيب إسنادي فعلي أواسمي فالجملة الفعلية ما تضمنت فعلاً بين عناصر الإسناد سواء نقدم الفعل أونأخره، وهي تتسم بالحدوث والتجدد، أما الاسمية فهي ما خلت من الفعل، وتتصف بالثبوت والدوام والاستقرار[6]

---

(1) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري ، ص 123.

(2) أنظر: محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ،دط، 1981، ص449.

(3) عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ج2، ص 85.

(4) ريمون طحان، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 2، 1981، ص 54.

(5) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح و أولاده، القاهرة، دت، دط ، ج2، ص 374.

(6) أنظر: بلقاسم دفة، في النحو العربي ،دار الهدى ، عين مليلة ،2003، ص25.

من النحاة من يرى أن الجملة تقوم على معيار دلالي و من بينهم " ابن يعيش " حيث يقول:" اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، ويسمى: " الجملة "، نحو: " زيد أخوك "، و " قام بكر " [1] وهنا يقسم الجملة إلى اسمية وفعلية ، وهو تقسيم لا خلاف فيه بين القدماء والمحدثين[2].

أ> الكلام و الجملة :

إن كلام " ابن يعيش " يثير أمامنا قضية لطالما أثارها النحاة و اختلفوا حولها و هي تتعلق بمصطلحي: الكلام و الجملة، حيث إن هناك من النحاة من عدهما مترادفين وهم " ابن جني" و"الزمخشري" و " ابن يعيش"، أما " ابن جني" فقد عرف الكلام بقوله : " أما الكلام، فكل لفظ مستقل بنفسه ، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجملة "[3]، كما أنه يرى أن الكلام مختص بالجمل المفيدة و ذلك في قوله: " لا محالة أن الكلام مختص بالجمل . . . ، فإذا قال : قام محمد فهو كلام، وإذا قال : قام محمد ، وأخوك جعفر فهو أيضا كلام ، كما كان لما وقع على الجملة الواحدة كلاما . . . فالكلام إذا إنما هو جنس للجمل "[4]، وهذا القول يؤكد لنا ترادف المصطلحين عند "ابن جني"،و ساند في ذلك " الزمخشري " في (المفصل) حيث يرى أن " الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى و هذا لا يتأتى إلا في اسمين كقولك:زيد أخوك وبشر صاحبك ، أو في فعل و اسم نحو قولك : ضرب زيد و انطلق بكر ، و يسمى الجملة "[5]، وتبعهما " ابن يعيش " في عدم التمييز بين الكلام و الجملة و " أبو البقاء العكبري " عندما قال: ÷الكلام عبارة عن الجملة المفيدة فائدة يسوغ السكوت عنها × [6] فالكلام ، أي الجملة شرطها الإفادة ولا عبرة عنده بأجزاء الجملة ، كجملة الشرط أو جملة جواب الشرط ، أو صلة الموصول ، لأنها غير مفيدة[7]

---

(1) أبو البقاء يعيش بن علي ابن يعيش الموصلي ، شرح المفصل للزمخشري، قدم له ووضع حواشيه، اميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، م1، ص 72.

(2)أنظر :بلقاسم دفة ، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة ، رسالة ماجيسير في اللغة ، جامعة باتنة ، 1995 ،ص11.

(3)ابن جني ، الخصائص ، ج1، ص 17.

(4) المصدر نفسه، ص 27 - 26.

(5)أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب ، تحقيق علي أبوملحم، دار و مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993،ج1، ص 23.

(6) أبو البقاء العكبري، اللباب في علل البناء و الإعراب ، تحقيق غازي مختار طليمات ، دار الفكر ، دمشق، ط1، 1995،ج1،ص41.و أنظر : أبو البقاء العكبري ، مسائل خلافية في النحو ، تحقيق منير خير الحلواني ، دار الشرق العربي ، بيروت، ط1، 1992،ج1، ص35.

(7) أنظر :دفة بلقاسم ، الجملة الانشائية في ديوان محمد العيد محمد علي خليفة،ص11.

أما القائلين بعدم ترادف المصطلحين هما " ابن هشام و السيوطي "، حيث علق " ابن هشام" على المصطلحين قائلا : " وبهذا يظهر لك أنهما ليسا بمترادفين كما يتوهم كثير من الناس، وهو ظاهر قول صاحب المفصل، فإنه بعد أن فرغ من حد الكلام قال ويسمى جملة، والصواب أنها أعم منه، إذا شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون: " جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام " [1].

إذن الجملة عند " ابن هشام " هي أشمل من الكلام ويوافقه في ذلك " خالد ابن عبد الله الأزهري " حين قال :" وبين الجملة والكلام عموم وخصوص مطلق وذلك أن الجملة أعم من الكلام لصدقها بدونه وعدم صدقه بدونها فكل كلام جملة لوجود التركيب الإسنادي ولا ينعكس عكسا لغويا أي ليس كل جملة كلاما لأنه يعتبر فيه الإفادة بخلافها "[2].

أما " السيوطي " [3]، فهو يوافق رأي " ابن هشام " إلا أنه يعارضه في عدم اشتراط الفائدة في الكلام .

ب> أقسام الجملة و أنواعها :

تعد الجملة بمثابة النواة أو القاعدة الأساسية لتكوين الكلام الذي يؤدي إلى معنى في موقف ما، وهي تتكون من تركيب إسنادي (مسند و مسند إليه) يربط بين عناصرها، وقد تكون الجملة قصيرة تحتوى على إسناد واحد وتكون بذلك جملة بسيطة، وقد تطول لتكون إسنادات كثيرة، وتسمى بالجملة المركبة، وقد عرفت الجملة تقسيمات عدة وكل قسم انطلق من مبادئ ومعايير اعتمدها، فكان تقسيم النحاة القدامى كالتالي :

1) انطلق أصحاب هذا الرأي من نوع الكلمة و رتبتها الأصلية وهو رأي جمهور النحاة فإذا تصدرت الجملة بفعل كانت جملة فعلية، و إذا تصدرت باسم كانت جملة اسمية، وقد أشار إلى ذلك" ابن يعيش " قائلا:÷واعلم أنه قسم الجملة إلى أربعة أقسام: فعلية، واسمية، وشرطية،وظرفية، وهذه قسمة أبي علي، وهي قسمة لفظية × [4]، ويعلق على ذلك بأن الجملة في الأصل تكون اسمية وفعليه لأن الشرطية مركبة من جملتين فعليتين الشرط فعل وفاعل، والجزاء فعل و فاعل، والظرف في الحقيقة للخبر الذي هــو " استقر " وهو فعل وفاعل [5]

---

(1) ابن هشام ، مغني اللبيب ، ج2 ، ص 374.

(2) خالد بن عبدالله الأزهري، موصل الطلاب إلى قواعد الإعراب ، تحقيق عبد الكريم مجاهد، دار الرسالة، بيروت، ط1، 1996، ص 31.

(3) أنظر: السيوطي،همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : ع العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت،دط، 1975، ج1، ص36.

(4) شرح المفصل ، م1، ص 229.

(5) المصدر نفسه ، ص 229.

2) أما التقسيم الثاني فقد اعتمده " ابن هشام " وكان قد قسمها بحسب معيار البساطة والتركيب، إلى جملة كبرى، وصغرى .

* الجملة الكبرى:وهي جملة اسمية يكون خبرها جملة اسمية أو فعلية مثل زيد قام أبوه و زيد أبـوه قائم، فإذا كانت اسمية الصدر فعلية العجز، فهي ذات الوجهين، نحو زيد يقوم أبوه، أو العكس، مثل ظننت زيدا أبوه قائم، وإذا كانت اسمية الصدر و العجز، أو فعلية الصدر والعجز فهي ذات الوجه مثل زيد " أبوه قائم " وظننت زيدا يقوم أبوه [1].

* الجملة الصغرى: وهي المتفرعة من جملة كبرى، " وقد تكون الجملة صغرى وكبرى باعتبارين نحو: زيد أبوه غلامه منطلق، فمجموع هذا الكلام جملة كبرى لا غير، وغلامه منطلق، صغرى لا غير، لأنه خبر، وأبوه غلامه منطلق كبرى، باعتبار غلامه منطلق، و صغرى، باعتبار جملة الكلام، وكما تكون مصدرة بمبتدأ تكون مصدرة بالفعل، نحو: ظننت زيدا يقوم أبوه "[2]

ومن خلال الأمثلة التي قدمها، أجد أن الأنماط النحوية للجملتين الكبر ى والصغرى هي :

" أولا: الجملة الكبرى

- الجملة الاسمية :

مسند إليه + مسند (جملة اسمية)

- الجملة الفعلية :

مسند + مسند إليه + مفع (مفرد) + مفع 2 (جملة فعلية)

مسند + مسند إليه + مفع (مفرد) + مفع 2 (جملة اسمية)

ثانيا: الجملة الصغرى :

مسند إليه + مسند

مسند + مسند إليه ." [3]

3) انطلق القسم الثالث من حيث وظائف الجمل التي لها محل من الإعراب و التي ليس لها محل من الإعراب ، فكان تقسيمها كالآتي :

---

(1) أنظر : ابن هشام ، مغني اللبيب، ج2، ص: 380.و أنظر : محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطباعة و النشر و للتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1 ، 2004، ص 30.

(2) أنظر : ابن هشام ، مغني اللبيب، ص: 382. و أنظر : محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، ص 30.

(3) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 127،128.

* الجمل التي لا محل لها من الإعراب:وهي الجملة الابتدائية، والاعتراضية والتفسيرية وجملة جواب الشرط (غير الجازم)، وجملة جواب القسم، وجملة صلة الموصول أوإحدى الجمل التابعة لها .

* الجمل التي لها محل من الإعراب: وهي جملة الخبر وجملة الحال والمفعول به ولمضاف إليه،وجملة الشرط الجازم، أو إحدى الجمل التابعة لها .

و لم تقف الدراسات حول الجملة عند هذا الحد بل اتخذ المحدثون منهجا جديدا لدراستها فعدوها أصغر وحدة كلامية مفيدة، مكونة أساسا من المسند والمسند إليه، ذات وظيفة تواصلية [1].

كما تجاوزت الدراسة إلى الحديث عن أقسام الجملة وفي ذلك ثلاثة آراء:

الرأي الأول: يرى أن الجملة لا تخرج عن كونها خبرا، أوإنشاء حيث نظر إلى الجملة من معيار دلالي[2].

الرأي الثاني [3]:اعتمد معيارا تركيبيا، فصنف الجملة إلى أربعة أصناف :

- جملة إسنادية بسيطة، وتضم الاسمية والفعلية .
- جملة غير إسنادية، وتشتمل على النداء، والتعجب . . .
- جملة إسنادية بسيطة، تقابل الجملة الكبرى عند " ابن هشام".
- جملة إسنادية مركبة، من مثل الجملة الشرطية.

الرأي الثالث: قام بتقسيم الجملة إلى ثلاثة أقسام:اسمية، وفعلية، ووصفية .

أما الاسمية فهي المبتدئة باسم مثل:الشمس مشرقة، والعلم نور .

والجملة الفعلية المتضمنة لفعل سواء تقدم أو تأخر .

و الجملة الوصفية هي ÷ كل جملة بدئت بمشتق× [4] ويرى "تمام حسان" أن المبتدأ كما أنه يكون اسما معرفة، فيمكن أن يكون وصفا، " ذلك أن الوصف يشبه الفعل في صلاحيته أن يكون نواة لجملة أصلية كما في: أقائم زيد، أو نواة لجملة فرعية نحو: زيد قائم أبوه، وكذلك:أمعروف زيد وزيد معرف فضله،والأمر كذلك في الأوصاف الأخرى وهي الصفة المشبهة وصيغ المبالغة وأفعال التفضيل " [5]

---

(1) ريمون طحان ، الألسنية العربية(2) ، ص 44.

(2) أنظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتب ، القاهرة، ط2، 1979، ص 244.

(3) يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، نقلا عن: محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 129.

(4) محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، ص 31.

(5) تمام حسان ، الخلاصة النحوية ، علم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 2000، ص 127.

وقد خصصت هذا الفصل لدراسة الجملة الخبرية و الطلبية، مركزة في دراسة الجملة الخبرية على الجملة المثبتة والمنفية، ثم أدرس الجملة الطلبية وأركز على جملة النهي والأمر والاستفهام والنداء .

أولا: الجملة الخبرية.

الجملة الخبرية تركيب نحوي يدل على معنى تام يحسن السكوت عليه يحتمل الصدق، أوالكذب.

والجمل الخبرية الواردة في الديوان مصنفة إلى جمل بسيطة و جمل مركبة، وفي ظل الجملة الخبرية ندرس نوعين وهما: المثبتة و المنفية .

01) الجملة المثبتة :

أ/ **الجملة الفعلية** :

إن التعريف الشامل للجملة الفعلية هي التي تبدأ بفعل سواء كان فعلا ماضيا أو مضارعا أو أمرا،أما التعريف الحديث للجملة الفعلية، فبني على كون المسند فعلا: تقدم أو تأخر،أو دالا على التجدد [1]

وقد اعتمدت في هذا البحث على تصنيف الجملة الفعلية المثبتة إلى صنفين: صنف الجملة البسيطة وصنف الجملة المركبة .

*** الجملة الفعلية البسيطة :**

أقسم دراسة الجملة الفعلية البسيطة إلى صور:

الصورة 1: فعل + فاعل + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَاصَلَ صَمْتِي الحِكَايَة [2]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل وفاعل ومفعول به، إن ما يلفت الانتباه في هذه البنية النحوية إسناد الفعل (واصل) إلى الفاعل (صمتي)، وهو فاعل غير حقيقي، فالعلاقة الإسنادية مجازية.

الصورة 2: فعل + مفعول به + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

يُطَاوِعُكَ الحُزْنُ [3] **.**

---

(1) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 137.

(2) الديوان، ص 57.

(1)المصدر نفسه، ص 141.

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع ومفعول به(ضمير المخاطب) وفاعل. وقد تقدم المفعول على فاعله لأنه إذا كان المفعول به ضميرا وجب اتصاله ببنية الفعل .

الصورة 3: فعل + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَرْفُضِينَ السُكُوتْ [1]

الفاعل في هذا التركيب على شكل ضمير متصل، ودل عليه حرف (النون) مما يل على أن الفاعل مسند إلى ضمير المخاطب المؤنث (أنت)، ويليه المفعول به، وجاء زمن الجملة مطلق .

الصورة 4: ظرف + فعل + فاعل + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

غَدًا يَحْمِلُ النَّاسُ نَعْشِي (2)

تتكون هذه الجملة من فعل وفاعل ومفعول به كأي جملة فعلية بسيطة إلا أنها خصصت بظرف زمان والمتمثل في (غدا)، والفائدة من هذا التركيب هو الإخبار عن أحداث ستقع في المستقبل القريب أوالبعيد، لأن لفظة غدا يمكنها أن تعبر عن الزمن القادم ويمكن أن يكون قريبا أو بعيدا.

الصورة 5: فعل + فاعل + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

يَعْتَصِمُ القَلْبُ بِاللهِ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع وفاعل و جار ومجرور، وهو لفظ الجلالة (بالله) وقد جاءت العلاقة الإسنادية مجازية، كون الفعل مسند إلى فاعل غير حقيقي .

---

(2) المصدر السابق ، ص 16.

(3) المصدر نفسه ، ص 53.

(4) المصدر نفسه ، ص 143.

الصورة 6: فعل + جار و مجرور + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَسَاقَطَ مِنْ شَفَتِي المُتَنَبِّي (1)

يتكون هذا التركيب من فعل ماض وجار ومجرور، والمجرور يتكون من مضاف ومضاف إليه تمثل في ضمير (الياء)، أما الفاعل فقد جاء متأخرا، وهذا التعبير مجازي يدل على تعلق الشاعر وتأثره بالمتنبي.

الصورة 7: فعل + فاعل (مضمر)+ جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَعَلَّقَ بِالأَرْضِ [2]

لم يظهر الفاعل في هذه الجملة، إنما يدل عليه صيغة الفعل (تعلق)، مما يشير إلى أنه ضمير للمفرد الغائب (هو) يعود على الطفل في قوله:

كَطِفْلٍ تَوَزَّعَ فِي غُرْبَــةٍ فَصَبّ المَجَامِرَ فِي زَيْتِهِ

تَعَلَّقَ بِالأَرْضِ حِينَ انْتَهَى فَرَاحَ يُبَرْعِمُ مِنْ نَبْتِــهِ[3]

الصورة 8: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

جِئْتُكِ بِالبِشَارَةِ [4]

تبدأ الجملة بفعل يتلوه فاعل متصل به، لأنه ضمير و مفعول به كذلك، وجار ومجرور، فالضمير الفاعل يدل على المتكلم أما المفعول به فهو الضمير المتصل (الكاف) وهو يدل على المخاطب المفرد المؤنث.

---

(1) الديوان، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 73.

(3) المصدر نفسه، ص 73.

(4) المصدر نفسه، ص 97.

الصورة 9: فعل + فاعل (مضمر) + جار و مجرور + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَنْقُشُ فِي مَحَاجِرِنَا وَصِيَّةً [1]

لم يظهر الفاعل على مستوى هذا التركيب، ولكن تدل عليه صيغة الفعل (تنقش) مما يشير إلى أنه ضمير للمفرد المؤنث (هي) يعود على المحتضرة على فراش الموت، وجار ومجرور مضاف ومضاف إليه يليه مفعول به تأخر على الجار والمجرور.

الصورة 10: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور + مضاف إليه + حال

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَجِيئُنِي مِنْ جِهَاتِ الأَرْضِ نَازِفَةً (2)

و تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع وفاعل غير ظاهر دلت عليه تاء المضارعة التي توحي بأنه للمفرد الغائب (هي) ومفعول به اتصل ببنية الفعل لأنه ضمير، ويليه جار ومجرور مكون من مضاف ومضاف إليه (الأرض) والحال الذي يصور لنا هيئتها عند المجيء وهو في السياق اللغوي يشير إلى الرياح.

الصورة 11: فعل + فاعل + ظرف + مضاف إليه + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَغْلَقْتُ خَلْفِي السُّؤَالَ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل ماض وفاعل ضمير متصل (التاء) يدل على المتكلم، وتقدم الظرف على المفعول به وقد دل على المكان، ومضمون هذه الجملة سد باب المناقشة والتساؤل عن أمور ليس لها جواب، وإن كانت هذه الجملة تخلو من الجار والمجرور، إلا أنها تتضمن ظرفا وكلاهما شبه جملة عند النحاة .

---

(1) الديوان ، ص 28.

(2) المصدر نفسه ، ص 94.

(3) المصدر نفسه ، ص 57.

*** الجملة الفعلية المركبة :**

الصورة1: فعل + فاعل + مفعول به (جملة مصدرية).

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَأْبَى الحِجَارَةُ أَنْ تَبُوحَ (2)

تتكون هذه الجملة من فعل وفاعل و مفعول به، وتفرع المفعول إلى جملة مصدرية تصدرتها الأداة (أن) وبعدها فعل مضارع، والأداة أن قامت بوظيفة الربط بين الجملة الأساسية والجملة المتفرعة عنها.

الصورة2: فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + جملة تعليلية (فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تُلَمْلِمُ حَرْفًا لِتَكْتُبَ أَشْيَاءَ يَحْفَظُهَا القَلْبُ (3)

إن هذه الجملة مركبة من جملتين، الجملة الأولى والأساسية هي جملة فعلية صدرت بفعل مضارع والفاعل جاء مستترا ولم يظهر في التركيب السطحي للجملة وتوحي (تاء المضارعة) في الفعل بأنه مسند إلى المخاطب المفرد (أنت) ويليه مفعول به ، ثم تأتي الجملة الفرعية وهي جملة تعليلية بدأت بـ(لام التعليل) ، وفعل مضارع ولم يظهر الفاعل، ومن السياق اللغوي يظهر بأنه للمفرد المخاطب (أنت) ويليه مفعول به أيضا ثم تأتي جملة تعليلية عقب جملة تامة وهي (فعل و فاعل و مفعول به) .

---

(1) الديوان، ص 32.

(2) المصدر نفسه ، ص 84.

(3) المصدر نفسه ، ص 143.

الصورة 3: فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور + جملة أمرية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَغْلَيْتَ حُبَّكَ لِلْجَزَائِرَ فَاسْتَرِحْ قَدْ آنَ لِلْتَارِيخِ أَنْ يَتَكَلَّمَا (1)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل و فاعل متصل ببنية الفعل لأنه ضمير متصل، ومفعول به وجار ومجرور ثم تليه جملة طلبية متمثلة في الأمر وجاءت (الفاء) رابطة بين الجملة المحورية والجملة الفرعية .

الصورة4:جملة جواب الشرط (فعل+فاعل) + جملة شرطية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

تَذُوبُ القَصِيدَةُ لَوْ صِرْتَ فِي لَحْظَةٍ دَمْعَهْ

تَمُوتُ القَصِيدَةُ لَوْ صِرْتَ فِي لَحْظَةٍ شَمْعَهْ (2)

تتكون بنية هذين السطرين من فعل و فاعل وتمثل جملة جواب الشرط مقدمة و يليهما جملة شرطية صدرت بالأداة (لو) ، أما الجملة المحورية فهي جملة جواب الشرط، و قد قدمت للاهتمام.

ب/ الجملة الاسمية :

تتكون الجملة الاسمية من مبتدأ أو ما يسمى بالمسند إليه الذي يسند إليه الخبر، وهو الجزء الثاني من الجملة الإسمية وهو مكون من كلمة أو أكثر تتم به الفائدة من الكلام .

إذن أساس الجملة الإسمية هما:المبتدأ والخبر والعلاقة بينهما تسمى بالإسنادية، ويمكن أن تدخل على هذه الجملة الإسمية عناصر نحوية أخرى مثل:النعت والإضافة والظرف . . .

* الجملة الاسمية البسيطة :

ومن الأنماط التي سجلت ضمن الجملة الإسمية البسيطة :

(1) الديوان ، ص 147.

(2) المصدر نفسه ، ص 140.

(3) المصدر نفسه ، ص 146.

الصورة1: مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (معرفة)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا الشَّاهِدُ (1)

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء ضميرا للمتكلم منفصل (أنا) ، وخبره (الشاهد) جاء معرفا بـ (الـ) كما في المثال السابق، وجاء التركيب تنبيها للسامع وهذه الجملة غير مقيدة بزمن معين.

الصورة2: مبتدأ (ضمير) + خبر (مضاف + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا طَائِرُ المُتْعَبِينَ (2)

يتكون التركيب من مبتدأ (ضمير)، وخبر مضاف (طائر) ومضاف إليه (المتعبين)، والمضاف إلى معرفة معرفة، والتركيب يفيد أن هناك من يأمل فيه الخير وتحقيق الآمال، إلا أنه يستطرد قائلا: ليس لي أجنحة (3) .

الصورة3: مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الصَنَادِيقُ مَوْبُوءَةٌ (4)

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ (الصناديق) ويقصد به الصناديق (الإذاعة أو المذياع) وخبر (موبوءة) وهي صفة للمبتدأ وصف بها وصفا ثابتا، فهي دلالة مطلقة غير مقيدة بزمن .

---

(1) الديوان ، ص 05.
(2) المصدر نفسه ، ص 42.
(3) المصدر نفسه ، ص 42.
(4) المصدر نفسه ، ص 64.

الصورة4: مبتدأ (ضمير) + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا مُذْنِبٌ (1)

يتكون هذا التركيب من مبتدأ جاء ضميرا للمتكلم (أنا)، وخبر جاء صفة (مذنب) وهو وصف لمبتدأ، فالمبتدأ موصوف بالخبر وصفا ثابتا، والتركيب غير مقيد بزمن نحوي، ونفس الكلام ينطبق على قول الشاعر: **أَنَا مُتْعَبٌ** (2) .

الصورة5: مبتدأ +خبر+ صفة

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

البَحْرُ قَبْرٌ وَسِيعٌ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ معرف بـ (ال) و خبر أول (قبر) صفة، وتفيد هذه الجملة دلالة غير مقيدة بزمن وقد جاءت لفظة (وسيع) محققة للتنغيم الصوتي وذلك بسبب المد في صيغة (فعيل) .

الصورة6: مبتدأ + جار و مجرور+ خبر + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الطَوَاغِيتُ فِي لُغَتِي خُشُبٌ فِي سَقَرْ (4)

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ وخبر، وقد جاء المجرور مركبًا اضافيًا

الصورة7: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

مَذَاقُ الحَقِيقَةِ دِفْلَى (5)

---

(1) الديوان ، ص 60.
(2) المصدر نفسه ، ص 57.
(3) المصدر نفسه ، ص 50.
(4) المصدر نفسه ، ص 54.
(5) المصدر نفسه ، ص 61.

وتتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء مضافا، والمضاف إليه (الحقيقة)، والمضاف إضافة حقيقية يعتبر معرفة، ويليهما الخبر وجاء نكرة وهو (دفلى)، فقد أسند الخبر(دفلى) إلى المسند إليه (مذاق) أي مذاق الحقيقة مر كالدفلى وهي شجرة مرة المذاق ولا يدل على زمن، وكذلك الأمر بالنسبة للتركيب التالي:

حَدَاءُ القَوافِلِ مُنْحَبِسٌ (1)

الصورة8: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (جار و مجرور)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

رِدَاؤُكَ مِنْ طِينٍ [2]

المبتدأ جاء اسما مضافا إلى ضمير المخاطب ، وهو (الكاف) المتصلة ببنية المبتدأ (رداؤك) ، أما الخبر فقد جاء جارا ومجرورا بـ(من)

الصورة9: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

عَبِيرُ المَوَاسِمِ مُتَّشِحٌ بِالسَّوَادِ [3]

إن هذا التركيب يماثل التركيب في الصورة الثامنة ، إلا أن الخبر في الصورة السابقة جاء جارا و مجرورا ،أما في هذه الصورة فقد جاء منفصلا عن الخبر ذلك لأنه مخصص للخبر ، و الخبر جاء وصفا مشتقا (متشح) وجاء وصفًا،وهو اسم فاعل من فعل غير ثلاثي.

الصورة 10: مبتدأ (مركب اضافي) + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

دَمِيَ وَاحَهْ[4]

تتكون هذه الصورة من مبتدأ (مركب اضافي)، فقد أسند المبتدأ (دم) إلى ضمير المتكلم (ياء المتكلم) وخبر (مفرد جامد)، ودمي مبتدأ معرفة لأنه مضاف إلى ياء النسبة (متكلم) في محل جر مضاف إليه.

---

(1) الديوان، ص 57.
(2) المصدر نفسه، ص 05.
(3) المصدر نفسه، ص 51.
(4) المصدر نفسه، ص 68.

و منه قوله أيضا : **شِفَاهِي قَصِيدَه**[1]

و في كلا التركيبين تتكون الجملة من مبتدأ جاء اسما مركبا إضافيا، وخبر مسند إلى المبتدأ ومخبر عنه، ولا يدل على زمن نحوي معين .

الصورة 11: مبتدأ (مركب اضافي) + خبر + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

يَدِي مَوْسِمٌ لِغَدِي[2]

تتـألف بنيـة هذه الجملـة مـن مبتدأ جـاء اسما و خبـر (موسم) و يليهمـا جـار و مجرور،وفـي الجـــار و المجرور قرينة زمنية تدل على زمن الغد، وهذا التركيب يفيد أن الإنسان يجني في غده ما قدمت يداه.

*** الجملة الاسمية المركبة :**

تتكون الجملة الاسمية المركبة من مفردات وجمل فرعية تفرعت عن جمل رئيسية كبرى، وكـان الرابط بينهما إما أن يكون مباشرا وبدون وسائط أو يكون عن طريق أدوات وضمائر،و جاء في الديوان العديد من نمـاذج الجملة الاسمية المركبة من بينها ما رصدته:

الصورة 1: مبتدأ (جملة موصولية) + خبر (جملة فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الذِينَ رَأَوْنِي أُحَاوِرُ أَرْصِفَةَ الأَزْمِنَةِ

ضَحِكُوا مِنْ كَلاَمٍ هَـمَسَتْ بِــهِ (3)

يتكون هذا التركيب من مبتدأ موصول ترتبط به جملة فعلية تتضمن عناصر وظفت لتحديد المعنـى، وخبر جاء جملة فعلية،وهذا رأي جمهور النحاة في الجملة المركبة، أما من ينظرون إلى وظيفة العناصر في الجملة فاسم الموصول هنا يعد فاعلاً مقدمًا عن الفعل.

---

(1) الديوان، ص 68.

(2) المصدر نفسه ، ص 60.

(3) المصدر نفسه ، ص 58.

الصورة 2: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (مفرد) + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

طُيُورُكَ رَاحِلَةٌ فِي الذُّهُولِ(1)

يتكـون هذا التركيـب مـن مبتدأ جـاء مضـافا لضـمير المخاطـب المفرد (الكـاف) الـذي يشـير إلـى ضـمير المخاطب (أنت)، وجاء الخبر مفردا (راحلة)، ويليهما جار ومجرور (في الذهول).

الصورة 3: مبتدأ (مضاف إلى جملة موصولية) + خبر(جملة فعلية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنْتِ التِّي حَمِلَتْنِي ضَفَائِرُهَا

لبلاد تنام على عتبات السنين[2]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (انت)، وتليه جملة الخبر،وكان الربط بين الجملتين بواسطة اسم الموصول (التي)،والضمير في (ضفائرها).

الصورة 4: مبتدأ + خبر(جملة منفية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا لاَ أَنْتَمِي لِدَمِي[3]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (ضمير المتكلم أنا)، ويليه جملة الخبر وهي جملة منفية بالأداة (لا) وبعدها فعل مضارع وفاعل مضمر (أنا) ،ورد مقيدا حسب رأي جمهور النحاة، ويدل عليه المضارع (أنا) وجار (اللام) ومجرور (دمي) أفاد التخصيص.

---

(1) الديوان ، ص 144.

(2) المصدر نفسه ، ص 22.

(3) المصدر نفسه ، ص 54.

02) الجملة المنفية :

تدخل الأداة النافية على الجملة الاسمية أو الفعلية لتقوم بنفي نسبة الخبر إلى المبتدأ أو نسبة الفعل إلى فاعله، وهناك أدوات تختص بالجملة الاسمية وأخرى تختص بالجملة الفعلية ، " و منها ما هو مشترك بين الفعلية والاسمية فينفي كلا منهما " [1]

و لقد استخدم الشاعر **"عز الدين ميهوبي"** أدوات النفي:(ما، لا، لم، ليس، لن) في ديوانه توزعت بحسب الأنماط التالية :

النمط الأول : ما + جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية تتصدرها أداة نفي (ما)، وأمكن تصنيفه إلى الصور التالية:

الصورة 1: ما + جملة فعلية(فعل ماض+فاعل+أداة استثناء+ مفعول به +فعل مضارع +مفعول به +فاعل)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَمَا رَأَيْتُ سِوَايَ يَنْهَشُهُ الَّرحِيلُ (2)

وتتألف بنية هذه الجملة من أداة نفي(ما)، وفعل دلّ على الزمن الماضي، وفاعل متصل ببنية الفعل (تاء المتكلم)، وأداة استثناء (سوى) مضافة إلى (ياء المتكلم) وقد تقدم المفعول به على الفاعل (الرحيل) لاتصاله ببنية الفعل (ينهش)، وتدل هذه الجملة على النفي لفظا والإثبات معنى، فهو يؤكد بذلك على أنه هوالوحيد الذي ينهشه الرحيل، وهذا تعبير توكيدي له وقع على النفس، " لأنه يلفت انتباه المتلقي إلى أن ما بعد (سوى) خليق بالتدبر، والتأمل، فلا يحق للسامع أن يجاوزه "(3).

---

(1) محمد خان ، لغة القرأن الكريم ، ص 121.

(2) الديوان ، ص110.

(3) محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 153.

الصورة 2: ما + فعل +فاعل(مضمر) +فعل + مفعول به+ فاعل (مضمر)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

مَا عَادَ يَسْمَعُنِي(1)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي (ما)، وجملة فعلية تتكون من الفعل الماضي(عاد)، ووقد جاء الفاعل ضميرا مستترا تقديره (هو)، ثم الفعل (يسمعني) الذي اتصل ببنيته المفعول به، وهذه الجملة غير مستقلة وظيفيا ، بل هي متعلقة بما قبلها.

الصورة 3: ما + فعل + فاعل + فعل+فاعل (مضمر) + أداة استثناء(مفعول به) + مضافان

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

مَا عُدْتُ أَمْلِكُ غَيْرَ قَطَرَاتِ الدِّمَاءِ(2)

تتكون بنية هذا التركيب من أداة نفي (ما)، وفعل ماض و فاعل متصل ببنية الفعل لأنه ضمير، وهناك قرينة تدل على قرب الماضي من الحاضر في هذا المثال وهو استعمال صيغة المضارع (أملك) ويدل معنى الكلام في السياق الذي جاء به على نفي وتأكيد في نفس الوقت و كأنه يقول أنفي ملكيتي لكل شيء عدا قطرات الدماء.

النمط الثاني : لا + جملة اسمية

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بالأداة (لا)، وقد جاء منها كثير في الديوان، نذكر منها صورتين فقط:

الصورة 1: لا + مبتدأ + خبر (جملة فعلية : فعل + جار و مجرور+مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ شَيْءَ يَطْلَعُ مِنْ فَمِي (1)

---

(1) الديوان، ص 93.

(2) المصدر نفسه ، ص 21.

(3) المصدر نفسه ، ص 19.

ومثلها هذه الصورة في قوله :

لاَ القَلْبُ يَهْرُبُ مِنْ نَبْضِهِ (1)

و تتألف بنية الجملة الأولى والثانية من أداة نفي وهي (لا) ومبتدأ جاء في المثال الأول نكرة وفي الثاني معرفة، ثم خبر (فعل مضارع و جار مجرور)، أما أداة النفي (لا) في المثال الأول فهي نافية للجنس لأن المبتدأ نكرة ويلي أداة النفي مباشرة ولذلك بني على الفتح على أنه اسم (لا).

الصورة 2: لا + مبتدأ + خبر (جملة فعلية:فعل + مفعول به +فاعل أداة استثناء + مضافان)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ شَيْءَ يُحْزِنُنِي غَيْرَ صَمْتِي [2]

بدأ ترتيب هذه الجملة بأداة نفي (لا) ومبتدأ نكرة، ثم خبر جملة فعلية تكونت من فعل ومفعول به متصل ببنية الفعل لأنه ضمير، وفاعل (غير) ومضافان، ففي هذا المثال ينفي الشاعر وجود أي شيء يحزنه سوى الصمت الذي يخيم على أجواء الحقيقة .

النمط الثالث : مبتدأ + خبر (لا + جملة فعلية)

و يختلف هذا النمط على السابق في مرتبة الأداة، فهو يتكون من جملة اسمية مركبة، الخبر فيها جملة فعلية منفية بالأداة (لا)، ويتوزع على الصورتين التاليتين:

الصورة 1: مبتدأ + خبر (لا + فعل + فاعل (مضمر) + مفعول به)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

الغَيْمَةُ لاَ تَحْمِلُ شَيْئًا[3]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (الغيمة)، وخبر جملة فعلية منفية تتكون من أداة النفي (لا) و فعل مضارع و فاعل مضمر في بنية الجملة تقديره هو يرجع إلى المبتدأ، ومفعول به، والأداة (لا) تنفي نسبة الفعل إلى الفاعل .

---

(1) الديوان ، ص 42.

(2) المصدر نفسه ، ص 25.

(3) المصدر نفسه ، ص 06.

الصورة 2 : مبتدأ + خبر (لا + فعل + جار و مجرور)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَنَا لاَ أَنْتَمِي لِأَحَدٍ [1]

جاءت هذه الجملة اسمية مركبة تتكون من مبتدأ (ضمير المتكلم)، وخبر جملة فعلية منفية تتصدرها الأداة (لا)، يليها فعل مضارع وجار ومجرور، ودل النفي بـ(لا) في هذا الموضع على جميع الأزمنة لأن الزمن فيه مطلق يدل على الثبات في الحالة الشعورية وهي عدم الانتماء .

النمط الرابع : لا + جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية منفية بالأداة (لا) ونكتفي بذكر ثلاث صور منه لكثرتها:

الصورة 1: لا+ فعل + فاعل + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلاَ يَمْلِكُ الآَخَرُونَ رِئَةً (2)

يتألف هذا التركيب من أداة نفي، وفعل مضارع، وفاعل ومفعول به، فهذا ترتيب عادي للجملة الفعلية، عبر فيها الشاعر عن انعدام الضمير الأخلاقي و ركود المبادئ في ظل زمن تعو لمت فيه حتى المشاعر وتوارت فيه الحقائق وراء ألسنة اعتادت الصمت، فإذا كان الشاعر يتنفس من رئة يخرج من أعماقها تقرير للوقائع و الحقائق فحينها يقال له :

قَوْلُكَ مُرّ (3)

كما عبر عن ذلك بقوله :

مَذَاقُ الحَقِيقَةِ دِفْلَى (4)

في حين أن هناك آخرين لا يملكون رئة.

---

(1) الديوان ، ص 54.

(2) المصدر نفسه ، ص 64.

(3) المصدر نفسه ، ص 64.

(4) المصدر نفسه ، ص 61.

الصورة 2 : لا + فعل + جار و مجرور + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلاَ تَتَغَيَّرُ - فِي بَلَدِي - الأَلْسِنَةَ (1)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي (لا) و فعل مضارع وجار ومجرور وفاعل، وقد جاء الجار والمجرور داخل جملة اعتراضية بين الفعل والفاعل دالة على الظرفية المكانية وغاية الفصل بينهما هو إشعار المخاطب بتأزم الأنا الشاعرة لهذه الوضعية التي اتصفت بها الصحافة الوطنية في وقت من الأوقات .

الصورة 3 : لا + (فعل مضارع + فاعل (مضمر) + مفعول به (أداة استثناء) + مضاف إليه))

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تُحِبُّ سِوَاكَ[2]

و يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لا) و فعل مضارع وفاعل غير ظاهر تقديره الضمير (هي) التي دلت عليه تاء التأنيث المتصلة بالفعل، وأداة استثناء (سوى) و ضمير اتصل بها يتمثل في المقصور عليه وقد جاء مضافا إليه، و هذه الجملة متصلة نحويا و دلاليا بجملة سابقة :

وَ لَكِنَّكَ الرَّاحِلُ الأَبَدِيُّ إِلَى مَوْجَةٍ

لاَ تُحِبُّ سِوَاكَ [3]

فالضمير (ك) يعود على (موجة)التي خصته بمشاعر الحب، وفي هذا التعبير تأكيد استخدم فيه الشاعر أسلوب القصر تأكيدا على المحبة .

---

(1) الديوان ، ص 63.

(2) المصدر نفسه ، ص 142

(3) المصدر نفسه ، ص 142.

النمط الخامس : لم + جملة فعلية .

و قد جاء من هذا النمط العديد من الصور المختلفة في هذا الديوان منها :

الصورة 1: لم +(فعل مضارع + فاعل(ضمير) + مفعول به + مضافان)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ تَتْرُكْ زَوَايَا بَيْتِهَا [1]

و يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لم)، وفعل مضارع، لأن هذه الأداة تختص بالدخول على الفعل المضارع فقط، ويليها فاعل مستتر تقديره (هي) تعود على (البلاد) في قول الشاعر، ثم يليه المفعول به،

والأداة (لم) تختص بالدخول على الأفعال المضارعة ليدل بذلك على نفي وقوع الفعل في الزمن الماضي المنقطع.

الصورة 2: لم + فعل مضارع + فاعل (ضمير) + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلَمْ أَلْتَحِفَ بِالغُبَارِ (2)

تتكون هذه الجملة من أداة نفي (لم)، وفعل مضارع، وفاعل غير ظاهر دلت عليه الهمزة المتصلة ببنية الفعل الدالة على المتكلم، ويليه الجار والمجرور، وقد جاءت هذه الجملة معطوفة على ما قبلها وهي :

لَمْ اسْتَلِفْ مِنْ مَقَاهِي المَدِينَةِ فِنْجَانَهَا الخَزَفِيّ (3)

وهي صورة أخرى من نمط الجملة المنفية بالأداة (لم).

---

(1) الديوان ، ص 32.

(3) المصدر نفسه ، ص 47.

(4) المصدر نفسه ، ص 47.

الصورة 3: لم + فعل مضارع + فاعل + مفعول به (جمل مصدرية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ يَعْرِفِ الطِّفْلُ أَنَّ الصَّبَاحَ انْتَهَى (1)

تتكون هذه الجملة من أداة نفي (لم)، وفعل مضارع ، وفاعل ومفعول به جاء على هيئة جملة مصدرية صدرت بالأداة (أن) وتلاها مبتدأ معرفة وخبر، وقد جاءت هذه الجملة معطوفة على جملة أخرى تحمل نفس ترتيب عناصرها وهي:

لَمْ تَعْرِفِ الأُمُّ أَنَّ المَسَاءَ انْتَهَى (2)

النمط السادس : لم + جملة اسمية

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بالأداة (لم) ومن بين صورها:

الصورة 1: لم يكن + مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (صفة)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ يَكُنْ شَارِعُ الشُّهَدَاءِ طَوِيلاً (3)

ويتكون هذا التركيب من أداة نفي (لم) والناسخ (يكن) واسم كان مركب من مضاف ومضاف إليه وخبر جاء صفة لموصوف وهو (شارع الشهداء) الذي نفى عنه صفة الطول، والجملة الاسمية تفيد نفي نسبة الخبر إلى المبتدأ .

الصورة 2: لم يكن + خبر (جار و مجرور) + مبتدأ

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَمْ يَكُنْ لِلإِثْمِ دَالِيَةٌ (4)

تتكون من أداة نفي (لم) و الناسخ (يكن) وخبر (جار و مجرور) باللام لتوكيد النفي ومبتدأ تقدم عنه الخبر وأفاد التركيب نفي نسبة الخبر للمبتدأ .

---

(1) الديوان ، ص 48.
(2) المصدر نفسه ، ص 48.
(3) المصدر نفسه ، ص 43.
(4) المصدر نفسه ، ص 70.

النمط السابع : لن + جملة فعلية.

يتكون هذا النمط من جملة فعلية مضارعية منفية بالأداة (لن) ومن بين صورها :

الصورة 1: لن + فعل مضارع + مفعول به (مضاف + مضاف إليه) + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَنْ يَطَالَ بُرُوجَ الضَّوْءِ اِصْبَاحُ (1)

و يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لن) وفعل مضارع (يطال) ومفعول به مكون من مضـــاف ومضاف إليه (بروج الضوء) ثم في الأخير فاعل نفي عنه بالجزم قيامه بالفعل، وتختص لن بنفي الفعل المضارع ويدل زمن هذه الجملة على المستقبل.

الصورة 2: لن + فعل مضارع + فاعل (مضمر) + مفعول به + مضاف إليه + جملة فعلية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَنْ تَلْقَ غَيْرَ بَقَايَا العُمْرِ تَحْتَرِقُ (2)

و صدر هذا التركيب بأداة نفي (لن) وفعل مضارع مجزوم بـ (لن) و فاعل استتر تحت ضمير المقدر و هو (أنت)، ثم مفعول به (غير) ومضاف إليه، وتليه جملة فعلية.

الصورة 3: لن + فعل مضارع(ناقص) + اسم تصير + خبر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَنْ تَصِيرَ جَهَنَّمَا (3)

هذه الجملة هي جملة فرعية من جملة كبرى وهي :(ان الجزائر لن تصير جهنم) وقد صدرت هذه الجملة بأداة نفي (لن) وفعل مضارع ناقص، واسم مضمر (هي) تعود على الجزائر، وخبر(جهنم) فهو نفي أن تصير الجزائر جهنم .

---

(1) الديوان ، ص 76.

(2) المصدر نفسه ، ص 93.

(3) المصدر نفسه ، ص 146.

النمط الثامن : ليس + جملة فعلية.

يتكون هذا النمط من جملة فعلية منفية بالأداة (ليس) ومن بين صوره :

الصورة 1: ليس+فعل مضارع +مفعول به+جار و مجرور+فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَيْسَ يَمْنَعُنِي فِي الوَجْدِ إِفْصَاحُ (1)

وتتكون هذه الجملة من أداة النفي (ليس) ،وفعل مضارع ومفعول بـه (يـا المتكلم) ، وجـار ومجـرور وفاعل مؤخر.

الصورة 2: ليس + فاعل + فعل مضارع + مفعول به+ جار و مجرور (جملة سببية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَسْتُ أَمْلِكُ أَسْرَارًا بِهَا أُفْتَضَحُوا [2]

جاء الفاعل مرتبطا ببنية الأداة (ليس) وتقديره ضمير المتكلم (أنا) دل عليه سيق الفعل، ومفعول به وجار و مجرور (جملة سببية) و قد خصص الأسرار تخصيصا سببيا بالجار و المجــرور (بها أفتضحوا) التركيب يفيد نفي وجود أسرار تكون سببا في افتضاحه .

النمط التاسع : ليس + جملة اسمية.

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بالأداة (ليس) ومن بين صوره :

الصورة 1: ليس + خبر (جار و مجرور)+ مبتدأ

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَيْسَ لِي أَجْنِحَهْ[3]

يتكون هذا التركيب من أداة النفي (ليس) وخبر جار ومجرور (لـي) والنكرة بعده (أجنحـه) اسم ليس، وقد أفاد التركيب نفي نسبة الخبر إلى المبتدأ .

---

(1) الديوان ، ص 76.

(2) المصدر نفسه ، ص 131.

(3) المصدر نفسه ، ص 42.

الصورة 2: ليس + خبر (جار و مجرور)+ مبتدأ (جملة موصولية)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَيْسَ لِي مَا أُرِيدُ[1]

لقد جاء المبتدأ في هذه الصورة جملة موصولية، والخبر جار ومجرور، وقدم الخبر على المبتدأ تأكيدا على النفي، كما جاء مقدما لأنه جملة وذلك لاجتناب الثقل في التركيب وتقدير الجملة الدلالي كما يلي : (ليس ما أريد لي) .

الصورة 3: ليس + مبتدأ (ضمير) + خبر + أداة نداء + منادى (مضاف + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لَسْنَا مُحِبِّينَ يَا أَحْبَابَنَا[2]

يتكون هذا التركيب من أداة نفي (ليس) ومبتدأ جاء ضميرا متصلا ببنية الأداة (لسنا) وخبر (محبين) وأداة نداء ومنادى مركب من مضاف (أحباب) و مضاف إليه (نا) فالمنادى إذن مضاف إلى ضمير يدل على جماعة المتكلمين .

ثانيا : الجملة الطلبية.

01) جملة الأمر و النهي[*] :

و كلاهما من أساليب الطلب في العربية، لأنهما يُستخدمان في فعل أمر أو ترك، وجملة الأمر تتم بجملة فعلية فعلها يسمى فعل الأمر ويكون للمخاطب فقط، وحالته الإعرابية يكون إما مبنيا على السكون أو على حذف النون أو على حذف حرف العلة مثل : (أكتب ـ أكتبا ـ أدع) .

أما في الغائب فيستخدم فعل الأمر المسبوق بلام الأمر الجازمة له و هي لام مكسورة مـــثل (ليكتب) وأحيانا يسبق الفعل بواو أو فاء أو ثم وحينها تكون اللام ساكنة مثل (فليكتب) .

---

(1) الديوان ، ص 58.

(2) المصدر نفسه ، ص 91.

(*) أنظر : عبد الراجحي ، التطبيق النحوي، ج2، ص 298-296.

أما النهي فهو طلب الكف عن عمل ما، وتدخل على الفعل المضارع الأداة (لا) فتجزمه، وهي لا تختص بالمخاطب فحسب شأن فعل الأمر وإنما بالمضارع المسند إلى الغائب مثل (لا تذهب ـ لا تذهبـــا) والمضارع المسند إلى المتكلم وذلك عندما يكون الفعل مبنيا إلى المجهول مثل (لا أوضع موضعا لا أحبه) .

أ/ جملة الأمر :

جاء في جملة الأمر عدة تراكيب اخترت منها الصور التالية:

الصورة 1: فعل أمر + فاعل غير ظاهر + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

ـَقالَ لِي بَائِعُ التِّبْغِ : خُذْ نَفَسًا [1]

و في هذه الصورة تستوفي جملة الأمر عناصرها النحوية (فعل + فاعل + مفعول به)، وارتبط الأمر بالمفعول به، والمأمور هو الفاعل الذي دل عليه ضمير المخاطب المذكر، والآمر هو المتكلم (بائع التبغ).

الصورة 2: فعل أمر + فاعل + مفعول به + جار و مجرور (مضاف + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَامْلأَوْأ جُعْبَتِي مِنْ قُشُورِ الخِطَابِ (2)

تتكون بنية هذه الصورة من فعل أمر وفاعل (ضمير) ومفعول به وجار ومجرور مكون من مضاف ومضاف إليه، وبذلك يكون قد اكتمل لجملة الأمر عناصرها، وهي الآمر وقد ظهر في (ياء المتكلم) المتصلة بالمفعول به، والمأمور هو المخاطب وهو الفاعل الذي جاء ضميرا (واو الجماعة) متصلا ببنية الفعل، والأمر تضمنه الفعل .

الصورة 3: فعل أمر + فاعل غير ظاهر+ جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

فَاظْفَرْ بِثَانِيَةٍ(3)

تتألف بنية هذه الصورة من فعل أمر وفاعل غير ظاهر وجار ومجرور (بثانية)، وجاء مضمون

---

(1) الديوان ، ص 62.

(2) المصدر نفسه ، ص 56.

(3) المصدر نفسه ، ص 136.

الأمر في قوله:(اظفر بثانية من عمرك في ظل وطنك قبل ساعة الرحيل) والآمر نجده (المتكلم)، ولم يظهر الفاعل في بنية الجملة الظاهرة إنما دل عليه سياق الكلام وهو الضميـــر (أنت)،وقد تخصص مضمون جملة الأمر تخصيصا زمنيا وذلك في قوله (فاظفر بثانية) .

الصورة 4: فعل أمر + فاعل غير ظاهر+ جار و مجرور + مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

فَانْثُرْ بِـأَعْطَافِ الجِرَاحِ قَصَائِدِي (1)

يظهر في بنية هذه الجملة فعل أمر(أنثر) ولم يظهر الفاعل في البنية السطحية بل دل عليه سياق الكلام و هو الضمير (أنت) للمفرد المخاطب المذكر، والجار و المجرور (المضاف) ، والجراح مضاف إليـه والمفعول به جاء متأخرا، أما الآمر فقد ظهر في (ياء المتكلم) المرتبطة ببنية المفعول به .

الصورة 5: فعل أمر + فاعل غير ظاهر+ جار و مجرور + صفه

يمثل هذه الصورة قول الشاعر:

فَانْثُرْ عَلَى صَدْرِي المُتَوَرِّمْ . . . (2)

لم يظهر الفاعل (و هو المأمور) في بنية الجملة وتقديره ضمير المخاطب (أنت)، و(ياء المتكلم) المرتبطة ببنية الاسم المجرور بـ (على صدري) تمثلت في الآمر، والأمر تضمنه الفعل، ولصق بآخر الجملة صفة تعلقت بالاسم المجرور الموصوف (صدري المتورم) أي وصف صدره بالمتورم.

الصورة 6: فعل ماض + فاعل + مفعول به+ جار و مجرور + فعل أمر

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

أَغْلَيْتَ حُبَّكَ لِلْجَزَائِرِ فَاسْتَرِحْ (3)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل ماض، ارتبط ببنيته الفاعل وهو (المأمور) ، وهو ضمير مفرد مخاطب مذكر تقديره (أنت)، ومفعول به ارتبط به ضمير المخاطب يؤدي وظيفة المضاف إليه في قوله (حبك)، والجار والمجرور تعلق بالظرفية المكانية (للجزائر) ثم يأتي متأخرا فعل الأمر وفي تأخيره دلالة على تعظيم درجة المأمور وكأن به رجاء وليس بأمر .

---

(1)الديوان، ص 80.

(2) المصدر نفسه ، ص 141.

(3) المصدر نفسه ، ص 147.

الصورة 7: فعل أمر + فاعل(واو الجماعة)+مفعول به+ فعل مضارع + فاعل (مضمر) +جار ومجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

دَعُوهُ يَخْلُدُ لِلسَّبَاتِ (1)

تتكون بنية هذه الجملة من فعل أمر وفاعل متصل ببنية الفعل لأنه ضمير دلت عليه (واو الجماعة) وهو المأمور، أما الآمر فإنه لم يظهر في بنية الجملة السطحية يدل عليه الموقف اللغوي، إذ هو (المتكلم) وقد ظهر المفعول به على هيئة ضمير متصل ببنية الفعل (دعوه) وهو (الهاء)، و بعد ذلك تأتي جملة فعلية مكونة من فعل مضارع (يخلد) و فاعله غير ظاهر في بنية الجملة تقديره ضمير الغائب (هو) وجار ومجرور (للسبات).

الصورة 8: فعل أمر +فاعل+ مفعول به+ فعل مضارع + فاعل(مضمر)+حرف عطف +معطوف

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

سَلُوا صَدْرِي يُجِبْ وَ يَدِي [2]

يتكون هذا التركيب من فعل أمر و فاعل دلت عليه (واو الجماعة) و (هو المأمور) و مفعول به (صدري) ارتبطت ببنيته (ياء المتكلم) التي تمثل الآمر وجاء فاعل(مضمر)، وحرف عطف ومعطوف (يدي) به معطوف على (صدري) وأصل الجملة (سلو صدري و يدي يجيبان).

الصورة 9: لام الأمر+فعل مضارع+فاعل+جار و مجرور+جار ومجرور(مضاف+مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

فَلْتُطِلُّوا عَلَى خَيْمَتِي مِنْ بُرُوجِ السَّحَابِ [3]

تتكون بنية هذه الجملة من لام الأمر والفعل المضارع المسند إلى ضمير الجماعة (الواو) الذي يمثل الفاعل أو (المأمور) وجار و مجرور ارتبطت ببنيته (ياء المتكلم) الذي تمثل المخاطب أو (الآمر) ثم جار ومجرور ثان مكون من مضاف و مضاف إليه .

---

(1) الديوان ، ص 34.

(2) المصدر نفسه ، ص 74.

(3) المصدر نفسه ، ص 56.

ب/ جملة النهي :

جاء في جملة النهي العديد من الصور من بينها:

الصورة 1: أداة نهي + فعل مضارع + فاعل

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَتَأَلَّمِي[1]

تتصدر أداة النهي (لا) التركيب وهي مختصة بدخولها على المضارع يتلوها فعل مضارع (مجزوم بالنهي) و لذلك حذفت النون، والفاعل ضمير متصل للمفرد المخاطب المؤنث (وهو المنهي)، أما الناهي فإنه لم يظهر في بنية الجملة السطحية،والمراد به الشاعر.

الصورة 2: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَنْكُئِي الجُرْحَ[2]

تتألف بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع مجزوم بأداة النهي حذفت منه النون، وفاعل اتصل ببنية الفعل، جاء ضميرا للمخاطب المفرد المؤنث (و هو المنهي) ثم مفعول به ولم يظهر الناهي في بنية الجملة، والتركيب يفيد النهي عن الفعل في تعلقه بالمفعول.

الصورة 3: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

وَلاَ تَسْأَلُوا الحُزْنَ عَنْ وَجَعِي [3]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع مسند إلى ضمير جماعة المخاطبين، وهو الفاعل أو (المنهي) و مفعول به وجار ومجرور ، ولم يظهر الناهي في بنية الجملة.

---

(1) الديوان ، ص 28.

(2) المصدر نفسه ، ص 71.

(3) المصدر نفسه ، ص 24.

الصورة 4: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به + جار و مجرور

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَسْأَلُوا النَّاسَ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَحِ[1]

إن هذا التركيب مطابق للتركيب السباق حيث يتكون من أداة النهي (لا) ، وفعل مضارع مسند إلى جماعة المخاطبين، وفاعله الضمير (الواو) المتصل ببنيته، ومفعوله (الناس) وجار ومجرور جاء مكررا ، وهذه الجملة تفيد تخصيصا زمانيا.

الصورة 5: أداة نهي + فعل + فاعل +جملة استفهامية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَسْأَلِي مَاذَا يُخَبِّئُ ؟ (2)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع وفاعل متصل ببنية الفعل وهو ضمير للمخاطب تقديره (أنت) وجملة استفهامية تتكون من أداة الاستفهام (ماذا) وبعدها جملة فعلية مكونة من فعل وفاعل، وأداة الاستفهام (ماذا) مفعول به للفعل بعدها لأنه لم يستوف مفعوله.

الصورة 6: أداة نهي + فعل + فاعل +مفعول به + جار ومجرور+ جملة استفهامية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تَسْأَلُوا القَلْبَ عَنْ نَزْفِهِ مَا السَّبَبَ ؟ (3)

يتألف هذا التركيب من أداة النهي (لا) وفعل مضارع وفاعله ضمير(الواو) المتصل ببنية الفعل ، ومفعول به وجار ومجرور وجملة استفهامية مكونة من الأداة (ما) الاستفهامية والمستفهم عنه (السبب) أو لنقل ما تمثل الخبر أو الشيء المسؤول عنه (السبب) مبتدأ .

---

(1) الديوان ، ص 24.

(2) المصدر نفسه ، ص 31.

(3) المصدر نفسه ، ص 67.

الصورة 7: أداة نهي + فعل +جملة مصدرية

يمثل هذه الصورة قول الشاعر :

لاَ تُقُلْ إِنَّهُمْ يَسْمَعُونَ (1)

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النهي (لا) وفعل مضارع مجزوم بأداة النهي وجملة مصدرية صدرت بأداة توكيد (إن) يتصل بها المسند إليه لأنه ضمير متصل وجاء المسند جملة فعلية تتكون من فعل مضارع وفاعل جاء على هيئة ضمير متصل بالفعل.

02) الجملة الاستفهامية :

إن أي اتصال بين شخصين يكون على شكل حوار بين سائل ومجيب ونسمي السائل بالمستفهم، وبذلك فإن الاستفهام هو طلب الفهم، وجملة الاستفهام جملة طلبية، وهو من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا .

و لقد استخدم الشاعر في ديوانه الأدوات الاستفهامية التالية:(الهمزة، ما، هل، من، لم، لماذا) و جاء ترتيبها على هذا الشكل و بصور مختلفة .

و تتكون الجملة الاستفهامية من أداة استفهام والمستفهم والمستفهم منه والمستفهم عنه.

النمط الأول: تركيب استفهامي يعتمد على الهمزة

الصورة 1: الهمزة + جملة فعلية (فعل + جار و مجرور + فاعل)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَتَخْرُجُ مِنْ كُلِّ عَاصِفَةٍ وَشْوَشَاتٍ ؟ (2)

تحتل الهمزة صدارة وتليها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع وجار ومجرور وفاعل، وزمن التركيب يدل على الزمن المستمر.

الصورة 2: الهمزة + جملة فعلية (فعل + فاعل + نعت +جار و مجرور + مفعول به

و يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَيَخْتَزِلُ الزَّمَنُ المُتَحَجِّرُ فِي قَدَمَيْكَ خُطَاكَ ؟ (3)

---

(1)الديوان، ص 67.

(2) المصدر نفسه ، ص 138.

(3) المصدر نفسه ، ص 138.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة استفهام، ويتكون مدخولها من فعل مضارع وفاعل ونعت وجار ومجرور ثم مفعول به . فكان المستفهم هم المتكلم الذي لم يظهر على مستوى البنية السطحية والمستفهم منه هو المخاطب الذي ظهر في صورة ضمير (الكاف) المتصل ببنية الاسم المجرور ومتصل بالمفعول به، والجملة بأكملها بعد أداة الاستفهام تعتبر المستفهم عنه.

الصورة 3: الهمزة + أداة نفي + جملة فعلية (فعل + فاعل غير ظاهر + مفعول به

و يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَلَمْ تَلْقَ الأَحِبَّةَ ؟ (1)

مدخول أداة الإستفهام جملة فعلية منفية تتكون من الأداة (لم) وفعل مضارع مسند إلى المخاطب المفرد (أنت)، ومفعول به، وخرج الإستفهام هنا إلى معنى التنبيه والتعجب لأنه ذكر هذا التركيب في سياق تعجب عندما قال :

سَاَلَتْ ظِلِّي وَ لِمْ هَذِي الدُّمُوعُ أَلَمْ

تَلْقَ الأَحِبَّةَ ؟ قَالَ اللَّيْلُكَ أمْتَشَقُوا (2)

النمط الثاني: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة ما

و من هذا النمط صورتان :

الصورة 1: ماذا + جملة ترج (أداة ترج + مسند إليه + مسند)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَاذَا عَسَى العَاشِقَاتُ تَقُولُ ؟ (3)

أداة الاستفهام في هذه الصورة هي (ما +ذا) وقد أجاز النحاة أن تكون ذا مركبة مع (ما)، ومدخول أداة الاستفهام جملة ترج تتكون من فعل جامد (عسى) ومسند إليه نسب إلى جماعة المؤنث السالم والمسند في قوله (تقول) .

---

(1) الديوان ، ص 90.

(2) المصدر نفسه ، ص 90.

(3) المصدر نفسه ، ص 49.

الصورة 2: ما الذي + جملة اسمية منسوخة(كان+اسمها+ خبرها + ظرف + مضاف إليه (جملة اسمية منسوخة (كان + اسمها))

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَا الذِّي كُنْتَ تَفْعَلُهُ عِنْدَمَا كُنْتُ ؟ (1)

مدخول أداة الاستفهام (ما الذي) جملة منسوخة بالأداة (كان)، يتصل بها اسمها لأنه ضمير، يليه خبرها، ثم ظرف زمان، وهو اللفظ (عندما) مضاف إلى جملة اسمية منسوخة تتكون من الأداة كان واسمها أما خبرها

فمحذوف ودل عليه سياق الكلام السابق عندما عرض الجاني جرائمه وأفعاله وأخباره السابقة ثم طلب من صديقه أن يعرض عليه أخباره عندما كان يفعلها فعله .

النمط الثالث: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة هل

الصورة 1: هل + جملة فعلية (فعل مضارع + فاعل + مفعول به)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

هَلْ تَعْرِفُ الجُدْرَانُ الجُلُوسَ ؟ (2)

مدخول أداة الاستفهام (هل) جملة فعلية تتكون من فعل مضارع وفاعل و مفعول به، والتركيب الاستفهامي يفيد الإنكار .

الصورة 2: هل + جملة فعلية(فعل + فاعل غير ظاهر+ مفعول به(جملة مصدرية))

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

هَلْ أُصَدِّقُ أَنَّ الذِّي اسْتَنْسَخَ الشَّاةَ مِثْلِي ؟ (3)

مدخول أداة الاستفهام (هل) يتكون من فعل مضارع وفاعل فير ظاهر دلت عليه الهمزة وهو ضمير المتكلم (أنا) ومفعول به جاء جملة مصدرية، والتركيب يفيد إنكار وقوع الفعل .

---

(1) الديوان، ص 55.

(2) المصدر نفسه ، ص 58.

(3) المصدر نفسه ، ص 59.

الصورة 3: هل + سين التسويف+ جملة فعلية (فعل + فاعل غير ظاهر + مفعول به + جار و مجرور)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

هَلْ سَنُكْمِلُ رِحْلَتَنَا لِلنِّهَايَةِ ؟ (1)

ويتكون تركيب هذه الجملة من أداة الاستفهام (هل) ومدخولها جاء جملة فعلية مركبة من فعل مضارع سبق بسين التسويف وفاعل غير ظاهر دلت عليه النون المتصلة ببنية الفعل وهو يعبر عن جماعة المتكلمين (نحن)، ومفعول به وجار ومجرور.

النمط الرابع: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة من

الصورة 1: من + جملة فعلية مضارعة

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَنْ يُطْفِأُ النَّارَ فِي صَدْرِي ؟ (2)

أداة الاستفهام (من) للعاقل، مدخولها جملة فعلية مضارعة تؤدي وظيفة الخبر للمبتدأ (من)، وفاعل (يطفأ) غير ظاهر تقديره ضمير يعود على (من) والتركيب الاستفهامي يفيد الحث على القيام بالفعل .

الصورة 2: أداة الاستفهام (من : مبتدأ + ذا: خبر) + جملة فعلية

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

مَنْ ذَا سَيَمْسَحُ عَنْ جَبِينِي لَغْنَةَ الأَشْيَاءِ ؟ (3)

أجاز جمهور من النحاة أن تكون (ذا) موصولة، وأجاز جماعة أخرى أن تكون (من ذا) مركبتين مثل (ماذا) ، واخترنا أن تكون من (مبتدأ) و(ذا) خبر، و ما جاء بعدها جملة فعلية، والتركيب الاستفهامي يفيد الحث عن القيام بالفعل .

---

(3) الديوان ، ص 57.

(1) المصدر نفسه ، ص 93.

(2) المصدر نفسه ، ص 21.

النمط الخامس: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة لماذا

الصورة 1: لماذا + جملة فعلية (فعل + جار و مجرور + فاعل)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

لِمَاذَا يَنَامُ عَلَى صَدْرِكَ الشُّرَفَاءُ ؟ (1)

الأداة الاستفهامية (لماذا) تفيد البحث عن السبب ومدخولها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع و جار ومجرور و فاعل، والتركيب الاستفهامي يفيد التوبيخ واستنكار الموقف.

الصورة 2: لماذا + جملة فعلية (فعل + مفعول به + فاعل)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

لِمَاذَا لاَ تُغَطِّي الوُجُوهُ الدِّمَاءُ ؟ (2)

صدرت هذه الجملة بالأداة الاستفهامية (لماذا) ومدخولها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع ومفعول به و فاعل والتركيب الاستفهامي يفيد التعجب والاستنكار .

الصورة 3: لماذا + جملة فعلية (فعل + فاعل + جار و مجرور مكرر)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

لِمَاذَا يُفَتِّشُ طِفْلُ البَرَاءَةِ عَنْ دَوْحَةٍ فِي السَّمَاءِ ؟ (3)

مدخول الأداة الاستفهامية (لماذا) جملة فعلية مكونة من فعل مضارع وفاعل وجار ومجرور مكرر ويفيد هذا التركيب الاستفهامي الاستنكار للموقف والتعجب منه .

---

(1) الديوان، ص 23.

(3) المصدر نفسه ، ص 23.

(4) المصدر نفسه ، ص 23.

النمط السادس: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة لم

الصورة 1: لم + جملة فعلية (فعل + فاعل+ مفعول به)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي:

لِمَ لُمْتِنِي؟ (1).

مدخول الأداة الاستفهامية (لم) يتمثل في جملة فعلية مكونة من فعل ماض وفاعل وفاعل متصل ببنية الفعل تمثل في ضمير (التاء) ويعود على المخاطب المفرد المؤنث، ويليه مفعول به وهو أيضًا ضمير متصل ببنية الفعل وهو يدل على المتكلم أو المستفهم، والتركيب الاستفهامي يفيد البحث عن السبب.

الصورة 2: لم + اسم اشارة (مبتدأ) + خبر

يمثل هذه الصورة التركيب التالي:

سَأَلْتُ ظِلِّيَ لِمَ هَذِي الدُّموعُ؟[2].

تتكون بنية هذه الجملة من أداة الاستفهام (لم) ومدخولها جملة اسمية تمثلت في اسم الإشارة (هذي) وهو مبتدأ، وخبره (دموع)، والتركيب الاستفهامي يفيد التعجب.

الصورة 3: لم + جملة فعلية (فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي:

لِمَ تَبْعَثُونَ نُفَايَاتَ الَّدمَارِ؟[3].

وتتكون هذه الصورة من (لم) أداة استفهامية ومدخولها جملة فعلية مكونة من فعل مضارع مسند إلى جماعة المخاطبين دلت عليه واو الجماعة ومفعول به جاء مضاف ومضاف إليه والتركيب الاستفهامي لهذه الجملة جاء بغرض الاستنكار للفعل .

---

(1) الديوان ، ص 73.

(2) المصدر نفسه ، ص 90.

(3) المصدر نفسه ، ص 92.

03) الجملة الندائية :

إن النداء علامة من علامات الاتصال اللغوي بين الناس، وهو استعمال يومي لا يكاد يخلو منه البرنامج اليومي لأي شخص ،وهو دليل على كون اللغة اجتماعية ، فالإنسان دائما في حاجة لمناداة غيره لتنبيهه أولطلب شيء منه.

وأدوات النداء متعددة منها : (يا، أيا، الهمزة، أي ، هيا) ، ومنها ما هو للقريب وما هو للبعيد و(الياء) أكثرها استخداما .

و تتكون الجملة الندائية من (المنادي، المنادي، أداة النداء، جواب النداء) .

وقد جاءت الجملة الندائية في ديوان (**عولمة الحب عولمة النار**) عديدا وبصور مختلفة مع التركيز على أداتين فقط هما (يا، أيا) .

النمط الأول: جمل ندائية تعتمد الأداة يا

الصورة 1: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف اليه) + جواب نداء (جملة اسمية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

يَا زَهْرَةَ الرَّوْضِ أَحْلاَمِي مُوَزَّعَةٌ (1)

يتكون هذا التركيب من أداة نداء ومنادى منصوب وهو (زهرة) وهو مضاف و لفـــظ (الروض) مضاف إليه، وجواب النداء جملة اسمية تتكون من مبتدأ وخبر .

الصورة 2: أداة النداء + منادى + جار و مجرور + جواب نداء (جملة أمر)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

يَا رَاحِلِينَ إِلى الشُمُوسِ تَوَزَّعُوا عِشْقِي (2)

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة نداء ومنادى منصوب وعلامة نصبه الياء والنون لأنه جمع مذكر السالم ويليه جار ومجرور، وجملة النداء جملة أمرية تتكون من فعل الأمر (توزع) والفاعل ضمير متصل يتمثل في واو الجماعة ومفعول به، والغرض من وراء هذا النداء هو تنبيه الآخرين أو المنادى لمشاعره الفائضة بالعشق.

---

(1) الديوان ، ص 69.

(2) المصدر نفسه ، ص 86.

الصورة 3: أداة النداء + منادى + جار و مجرور + مضاف إليه +جواب نداء (جملة خبرية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

يَا وَاقِفِينَ بِبَابِ العُمْرِ أَرَّقَنِي صَمْتُ القَصِيدِ (1)

وهذه الصورة لا تختلف عن سابقاتها، إلا أن الاسم المجرور جاء مضافا وهو لفظ (باب) و(العمر) مضاف إليه، وجواب النداء جاء جملة خبرية تتكون من (فعل + مفعول به + فاعل...) والغرض من هذا النداء هو الاشتكاء .

النمط الثاني: جمل ندائية تعتمد الأداة أيا

الصورة 1: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف إليه) + جواب نداء (جملة استفهامية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَيَا أَمَةَ اللهِ هَلْ تُحْسِنِينَ القِرَاءَةَ ؟ (2)

تتكون بنية التركيب من أداة النداء (أيا)، والمنادى لفظه (أمة) مضاف إلى لفظ الجلالة (الله) والمنادى المضاف منصوب وعلامة نصبه ظاهرة عليه وهي الفتحة، وجواب النداء جملة استفهامية تتكون من (أداة استفهام + فعل مضارع + فاعل + مفعول به).و الغرض من النداء (أمة الله) هو الإستعلام عما إذا كانت أميّه أم لا .

الصورة 2: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف إليه) +صفة +جواب نداء (جملة خبرية)

أَيَا شَاعِرَ الزَّمَنِ المُتَدَاعِي تَوَارَتْ عُيُونُكَ (3)

و يتكون التركيب من أداة نداء (أيا) ومنادى منصوب لفظه (شاعر) وهو مضاف، (الزمن) مضاف إليه، ويليه صفة تعود على المضاف إليه، وجملة جواب النداء جملة خبرية تتكون من (فعل + فاعل).

---

(1) الديوان، ص 90.

(2) المصدر نفسه ، ص 56.

(3) المصدر نفسه ، ص 118.

الصورة 3: أداة النداء + منادى (مضاف + مضاف اليه) +جملة جواب النداء (جملة اسمية)

يمثل هذه الصورة التركيب التالي :

أَيَا اَسْمَرَ الوَجْهِ وَجْهُكَ وَجْهِي (1)

و يتكون التركيب من أداة نداء (أيا) و منادى مركب من مضاف ومضاف إليه وجواب النداء جملة اسمية مكونة من (مبتدأ و خبر).

(1) الديوان ، ص 142.

المدخل النظري

01/ مفهوم الأسلوب

02/ الأسلوب في التراث العربي

03/ مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال

04/ اتجاهات الأسلوبية

الـفـصل الأول
الـمـستـوى الـصوتـي

أولاً:موسيقى الأصوات

1- أهمية الموسيقى في العمل الأدبي

2- الوزن:

أ/ البحور.

ب/ التداخل بين البحور

3- القافيـة:

أ/ القافية المزدوجة

ب/ القافية المتعامدة(المتقاطعة)

ج/ القافية المتعانقة

ثانيًاً: تكرار الأصوات و علاقته بالمعنى

1- تكرار الأصوات المنفردة

2- تكرار الأصوات مجتمعة

الـفـصل الـثـانـي

المستوى التركيبي

أولاً:الجملة الخبرية

1- الجملة المثبتة

أ/ الجملة الفعلية

- الجملة الفعلية البسيطة
- الجملة الفعلية المركبة

ب/ الجملة الاسمية

- الجملة الاسمية البسيطة
- الجملة الاسمية المركبة

2- الجملة المنفية

- الجملة المنفية بما
- الجملة المنفية بلا
- الجملة المنفية بلم
- الجملة المنفية بلن
- الجملة المنفية بليس

ثانيًا:الجملة الطلبية

1- جملة الأمر والنهي

2- الجملة الاستفهامية

3- الجملة الندائية

الـفـصل الـثـالـث

ظواهر أسلوبية فنية في الديوان

أولاً:الانزياح

1- مستويات الانزياح

2- شعرية الانزياح

3- الانزياح الدلالي

ثانياً:الرمز

1- رموز مستوحاة من الطبيعة والواقع

2-الرموز الأسطورية

3- الرموز الدينية

ثالثًا:التكرار

1- تكرار الإشتقاق

2- تكرار المجاورة

3- تكرار البداية

4- تكرار النهاية

رابعا: التناص

1- أنواع التناص

2- التناص من القرآن الكريم

3- التناص الأسطوري

4- استحضار الشخصيات

قائمة المصادر و المراجع

الـخـاتـمـة

مفهوم الأسلوب :

ورد ذكر الأسلوب في كثير من المعاجم العربية، من بينها ما جاء في لسان العرب لإبن منـظـور، يقول :" و يقال للسطر من النحيل أسلوب و كل طريق ممتد فهو أسلوب، قال و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، و يجمع أساليب و الأسلوب الطريق تأخذ فيـــه، و الأسلوب بالضم الفن، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي : في أفانين منه " [1].

و قد تناول الزمخشري مادة "سلب " فيقول : " سلبه ثوبه و هو سليب ، و أخذ سلب القتيـــل و أسلاب القتلى، و لبست الثكلى السلاب و هو الحداد ، و تسلبت و سلبت على ميتها فهي مـــسلـــب، و الإحداد على الزوج و التسليب و سلكت أسلوب فلان : طريقته و كلامه على أساليب حسنه ، و من المجاز سلبه فؤاده و عقله و استلبه، و هو مستلب العقل، و شجرة سليب : أخذ ورقها و ثمرها ، و شجر ســلب ، و ناقة سلوب: أخذ ولدها ، و نوق سلائب ، و يقال للمتكبر : أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة و لا يسرة " [2].

نفهم من خلال التعريفين أن مفهوم كلمة أسلوب ارتبط بمعنيين أو بعدين ؛ بعد مادي ارتيط مدلوله بالطريق الممتد أو السطر من النخيل أو عدم الالتفات يمينا و لا يسارا ، و بعد فني أو معنوي ارتبط مدلوله بأساليب القول و أفانينه عندما قال: سلكت أسلوب فلان : طريقته و كلامه على أساليب حسنة ، أما قوله أساليب من القول أي : أفانين فهذا يعني أن مفهوم الأسلوب لم يعد محصورا في ذلك المعنى اللغوي بل جاوزه إلى معنى اصطلاحي .

و ليس لهذا الجذر اللساني " سلب " في اللغة العربية أي صلة بالجذر اللساني لكلمة "STYLE " في اللغة الانجليزية ، و كلمة "STYLE " تشير إلى (مرقم الشمع) ، و هي أداة الكتابة على ألواح الشمع [3].

و يحدد " معجم الأسلوبية " الأسلوب بأنه : " و في أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام ، مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل : لعب السكواش أو الرسم ، و ربما يتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمق (ORNATE)، و عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلـــي (COMIC) [4].

---

(1) لسان العرب ، مادة (سلب) ،دار صادر ، بيروت ، ط1، ج1، ص471.

(2) أساس البلاغة ، مادة (سلب)، دار المعرفة ، بيروت ، ص 452.

(3) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ،2002، ص 15.

(4) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص : 20. نقلا عن : WLAES, KATIE, a dictionery of stylistics, pp 435,436.

و بالنسبة لبعض الناس ، فإن للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية فيمكن أن يكون الأسلوب جيدا أو رديئا ، و إن أول معنى يترتب على التعريف السابق هو أن ثمة أساليب مختلفة في مواقف مختلفة مثل الأسلوب الجاد أو المنمق و الأسلوب الهزلي كما أن الفعالية ذاتها يمكن أن تحدث تنوعا أسلوبيا إذ لا يوجد اثنان لهما الأسلوب نفسه في لعب السكواش مثلا أو في الرسم أو كتابة مقالة ، و يمكن النظر إلى الأسلوب بوصفه تنوعا في استخدام اللغة سواء أكانت أدبية أم غير أدبية .

و كلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني (النظام و القواعد العامة)، حيث نتحدث مثلا عن " أسلوب المعيشة " لدى شعب ما ، أو " أسلوب العمل " في مكان ما ، و يمكن أن تعني كذلك (الخصائص الفردية) ، حين نتحدث عن " أسلوب كاتب معين " ، أو الميل إلى سماع " أسلوب موسيقى خاص"، أو التمتع " بأسلوب كلاسيكي " في أثاث منزل [1].

و نستطيع القول : أن الأسلوب طريقة التعبير بالكتابة أو الكلام ، و هذا بالتحديد ما نجده عند " بيير جيرو " (PIERRE GERO) الذي يرى أن الأسلوب " طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة "[2]، يوظف "جيرو " مصطلح الأسلوبية أيضا، حيث يرى بأنها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ، و هي نقد للأساليب الفردية [3] ، كما يشير إلى أن أول من استخدم هذا المصطلح هو " نوقاليس " (NOGALIS) و الأسلوبية لديه تختلط مع البلاغة [4].

و لقد توالت تحديدات الأسلوب ـ فيما بعد ـ و اتسعت ، مما جعل بعضهم يطلق عليها اسم الأسلوبية، و أصبحا مصطلحين يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية و اللغوية الحديثة ، و هناك من يرى أن مصطلح الأسلوب أكثر اتساعا من مصطلح الأسلوبية، و من ذلك " أحمد درويش " حيث يقول : " و دائرة المصطلح الأول أكثر اتساعا من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الأفقي و الرأسي "[5]، ثم يوضح كلامه قائلا : " ونعني بالمستوى الأفقي، الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاورة أو متباعدة ، و بالمستوى الرأسي الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد "[6]،و زيادة في التوضيح نقول ان الاتساع الذي يحققه الأسلوب يكون في معظم الاستخدامات أو المجالات

---

(1) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، مجلة فصول في النقد الأدبي ، مـــج5، ع1، (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر) ، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، ص 60.

(2) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت، ص 60.

(3) المرجع نفسه ، ص 05.

(4) المرجع نفسه ، ص 05.

(5) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 60.

(6) المرجع نفسه، ص 60.

مثل : " أسلوب العيش" ، " أسلوب العمل " ، " أسلوب الكتابة" ، " أسلوب موسيقى خاص " ... الخ .

أما استعمالات مصطلح الأسلوبية فمحدود، و مقصور على حقول الدراسات الأدبية .

و مصطلح الأسلوب سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود و الإنتشار، حيث إن بدايات الأسلوب تعود إلى بداية القرن الخامس عشر ، و بدايات الأسلوبية تعود إلى بدايات القرن العشرين .

و مصطلح الأسلوب واكب مصطلح البلاغة لفترة طويلة ، دون أي تعارض بينهما ، و يوضح " أحمد درويش " ذلك بقوله :" كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي و العالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية و كتابات أرسطو على نحو خاص " [1].

كما قام البلاغيون القدماء في العصور الوسطى بتقسيم الأسلوب إلى أقسام شهيرة ، و هي : الأسلوب البسيط ، و الأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامي ، و هي أساليب يمثلها عندهم ثلاثة كتب شهيرة للشاعر " فرجيل " (VERGIL) ، و هي : قصائد ريفية ـ قصائد زراعية ـ و ملحمته الشهيرة الإنياذة ، و تمثل الأولى نموذجا للأسلوب البسيط و الثانية نموذجا للأسلوب المتوسط و الثالثة نموذجا للأسلوب السامي ، و هذا التقسيم اشتهر عند البلاغيين باسم : (دائرة فرجيل) في الأسلوب [2].

و هي ممثلة في هذا الرسم [3]:

---

(1) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية، ص 61.

(2) المرجع نفسه ، ص 61.

(3) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 14.

من خلال هذا الرسم نلحظ أن التقسيم الثلاثي المطروح في دائرة فرجيل هو محاولة لإجراء تقسيم طبقي اجتماعي، و من ثم تتوزع المفردات والصور و مظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات و الألات و الأمكان على الطبقات الملائمة لها .

لقد انتقد " جورج بوفون "(GEORGE BOVON) هذا التقسيم الطبقي من خلال عمله المشهور: (مقال في الأسلوب) الذي أدان فيه فكرة أن الأسلوب هو الطبقة ، لينتهي إلى أن " الأسلوب هو الرجل " [1] ، وأصبح هذا التعريف شائعا فيما بعد و هو من التعريفات التي تنظر إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلف ، وفضلا عن التقسيم الذي شاهدناه في الأسلوب، فإن للأسلوبية تصنيفات عديدة أيضا منها : أسلوبية تعبيرية وأسلوبية نفسية و أسلوبية بنيوية ، و هناك من يقسمها إلى أسلوبية تكوينية و أسلوبية وظيفية و أسلوبية احصائية أو كمية و أسلوبية الفرد .كما أن ثمة أسلوبية كبرى و صغرى، و اسلوبية لسانية بحته ، و أسلوبية مطبقة على النقد الأدبي، و هذه أسلوبية يكمل بعضها بعضا مادامت مستقلة حسب بعض الأراء، أو يكمل بعضها بعضا إذا اختلطت حسب بعض الأراء الأخرى [2].

و تفضي بنا التصورات السابقة في الأسلوب و الأسلوبية إلى ضرورة تحديدهما من وجهة نظر خاصة " فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال، و يمكن أن نتصور الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل و بين مجموع الأسباب الإخبارية ... و تبقى الأسلوبية ... دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب ... فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة " [3]، و " الأسلوب نظام لساني خاص ... يهيمن على مجموعة من النصوص الشعرية يجري تفحصه و محاولة البرهنة على وجوده الجوهري من خلال استقراء طبيعة ترابطاته و تحليل الخصائص التي تتمخض عن تلك الترابطات، و بهذه المحاولة تتحقق حركة تحليلية تكشف عن (النظام = الأسلوب) من خلال النص و تكشف عن خصائص النص المتميزة من خلال النظام نفسه ... و بهذا تكون الأسلوبية منهجا، بمعنى : أنها مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري ... " [4].

و لا يهمنا في هذا البحث التحدث عن تداخل المصطلحين أي الأسلوب و الأسلوبية، و لذلك يجد القارئ أثناء تصفحه لهذا البحث ورود المصطلحين معا في مواضع مختلفة .

---

(1) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 61.

(2) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 49.

(3) المرجع نفسه ، ص 06.

(4) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 30.

الأسلوب في التراث العربي:

ورد مفهوم الأسلوب في كثير من الدراسات في التراث العربي، و قد كان يعنى به الطريقة أو الكيفية التي يورد بها المتكلم كلامه ، فاعتنوا بالخطاب سواء كان شعرا أم نثرا ، و اهتموا بالخصوص بنظم القرآن ونظم الشعر ، كما أنهم وجهوا اهتمامهم لمسألة إعجاز القرآن ، حتى أنهم حاولوا مقارنة أسلوب القرآن بأساليب أخرى من أساليب العرب لكي يثبتوا إعجاز القرآن ، و نجد من بين هؤلاء " ابن قتيبة " الذي يقول :" و انما يعرف القرآن من كثر نظره، و اتسع علمه ، و فهم مذاهب العرب و افتنانها في الأساليب ... فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما اشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد ، بل يفتن ، فيختصر تارة إرادة التخفيف ، و يطيل تارة إرادة الإفهام، و يكرر تارة إرادة التوكيد، و يخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، و يكشف بعضها حتى يفهمها بعض الأعجمين ، و يشير بالشيء ، و يكني عن الشيء و تكون عنايته بالكلام على حسب الحال، و قدر الحفل ، و كثرة الحشد ، و جلالة المقام "[1]، و يظهر لنا من كلام ابن قتيبة أنه يحاول الربط بين تعدد الأساليب و الإفتنان فيها و طرق التعبر في أداء المعنى ، حيث انه كلما اختلفت المواقف و الأحوال تعددت الأساليب ، و هذا ما يوضحه أكثر " محمد عبد المطلب " عندما علق على كلام ابن قتيبة بقوله : " و يبدو من نص بن قتيبة ربطه الواضح بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال ، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أولا، ثم طبيعة الموضوع ثانيا و إلى مقدرة المتكلم و فنيته ثالثا "[2]، كما أنه يرى طبيعة الأسلوب عنده تمتد لتشمل النص الأدبي و ما يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز و الإطناب ، و من حيث الإيضاح و الإبهام ، و من حيث التصريح و التضمين [3].

أما " الخطابي " فإن من منظوره أن الأسلوب مرتبط بالأغراض التي تتضمنها الموضوعات ، فكلما تعددت المواضيع و تنوعت أغراضها ، اختلفت الأساليب في عرض تلك الأغراض، و يظهر ذلك من خلال المقارنة بين الشعراء و كلامه عن المعارضات في مذاهب الكلام فيقول : و هو أن يجرى أحد

---

(1) ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقر، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، دط، 1954، ص11-10.

(2) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، ط1 ،1994، ص 12.

(3) المرجع نفسه ، ص 12.

الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ، و واد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الأخر في وصف ما هو بإزائه، و ذلك مثل أن تتأمل شعر ابي دؤاد الإيادي و النابغة الجعدي في صفة الخيل ، و شعر الأعشى و الأخطل في نعت الخمر ... "[1].

هناك اختلاف بين مفهوم "ابن قتيبة" و مفهوم "الخطابي" للأسلوب، أما الأول فقد ربط بين الأسلوب وتنوعه بتعدد طرق أداء المعنى، أما الثاني فقد ربط الأسلوب و تنوعه بتعدد الأغراض و المواضيع .

أما " عبد القاهر الجرجاني" فقد وردت كلمة أسلوب في كتابه " دلائل الإعجاز" و ذلك في سياق حديثه عن السرقات الشعرية حيث قال : " و اعلم أن الإحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبا ـ و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه ـ فيعمد شاعر أخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره ، ... فيقال : قد احتذى على مثاله " [2].

نلحظ من كلام "الجرجاني" عندما قال : " الأسلوب هو الضرب من النظم " فهذا يعني أنه لا يفصل مفهوم الأسلوب عن النظم ، بل هو يطابق بينهما ، كما أنه يربط الأسلوب ببعض الخصائص التعبيرية ، منها خاصية الإستعارة ، و التي يكون منشئها على وعي أثناء تركيب الأسلوب، فيجعل لنفسه نسقا و أسلوبا على شكل متفرد، فالاستعارة " لها أساليب كثيرة و مسالك دقيقة و مختلفة "[3].

كما ربط "عبد القاهر الجرجاني" بين الأسلوب و طريقة أداء المعنى عن طريقة خاصية تعبيرية أخرى ، و هي التمثيل " و هو أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له ، و الهمة في طلبه ، و ما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك اكثر ، و اباؤه أظهر ، واحتياجه أشد "[4] ، فالأديب المبدع يعتمد أسلوبا مشوقا يشد إليه انتباه المتلقي ، و يشغل به جميع مداركه .

و من بين الخصائص التعبيرية الأخرى التي ربط الجرجاني بينها و بين الأسلوب ، هي خاصية التشبيه و التي يؤكد من خلالها على وجود رابطة بين الأسلوب و أنماط التعبير ، و يظهر التشبيه في بيت

---

(1) الرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني، بيان اعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، 1968، ص 66-65.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، صحح طبعه و علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان، دط، 1982 ، ص361.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان، دط، 1978، ص 50.

(4) المرجع السابق، ص 118.

" محمد بن وهب " و الذي علق عليه "عبد القاهر الجرجاني " :

و بَدَا الصَّبَاحَ كَأنَّ غُرَّتَهُ وَجْهُ الخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

فقد جعل وجه الخليفة أكمل و أتم في النور و الضياء من الصباح ، حيث يقول : " و اعلم أن هذه الدعوى و إن كنت تراها تشبه قولهم : لا يدري أوجهه أنور أم الصبح ؟ و غرته أضوأ أم البدر ؟ و قولهم إذا أفرطوا : نور الصباح يخفى في ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، و ما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق و المبالغة، فإن في الطريقة الأولى خلابة و شيئا من السحر " [1].

و لم تتوقف الدراسات و البحث حول الأسلوب و مفهومه عند هذا الحد ، بل تواصلت، و هذا ما نجده عند " حازم القرطاجني" الذي أفرد منهجا خاصا لدراسة الأسلوب في كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) وقد قرأ ما جاء به " عبد القاهر الجرجاني" من نظرية النظم متأثرا به و بأفكاره ، كما أنه اطلع على مفهوم " أرسطو" للأدب الذي يتصل بنظرية المحاكاة متأثرا به و بأفكاره كذلك ، و قد جعل في دراسته النظم مقابلا للأسلوب و من هنا حاول " تحديد مفهوم الأسلوب متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى العمل الفني بحسبانه وحدة متكاملة تمتد لتشمل القطعة الأدبية كلها ... ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل و ترابط معنوي، و متأثرا أحيانا أخرى بالنظم و لكن مع ربطه بالصياغة اللفظية وبالعلاقات النحوية على نحو ما قال به عبد القاهر " [2] ، فجعل بذلك الأسلوب منصبا على المعاني ، و جعل النظم منصبا على الألفاظ " فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، و النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية " [3].

و لم يكتف " حازم القرطاجني " بهذا المفهوم عن الأسلوب بل ربطه من جهة أخرى بطبيعة الجنس الأدبي ، فقد تحدث في كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) عن قسمين من مذاهب الكلام ، و هما : الجد و الهزل و ورد ذلك في قوله :" فأما الجد فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة و عقل بنزاع الهمة و الهوى إلى ذلك ، و أما طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون و سخف بنزاع الهمة و الهوى إلى ذلك "[4].

و قد جعل " حازم القرطاجني " هذه القسمة أساس لتقسيم الشعر العربي، متأثرا في ذلك بما جاء

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص :195-194.

(2) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص : 28-27.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه ، تونس ، دط، 1966، ص 363.

(4) المرجع نفسه ، ص 127.

به " أرسطو " في قسمي الكوميديا و التراجيديا، ثم عاد بعد ذلك ليسوي بين النظم و الأسلوب مفسرا بذلك الإعجاز القرآني بأن أسلوب القرآن مطرد في الفصاحة و البلاغة ،و هذا ما يدخل تحت مفهوم النظم عند " الجرجاني" ، و بذلك نلحظ أن " حازم القرطاجني" قد تردد في تحديد مفهوم الأسلوب فجعله مرة مرتبط بالتأليفات المعنوية، و مرة ثانية مرتبط بالجنس الأدبي و طبيعته ، و مرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة.

و من بين الذين بحثوا في الأسلوب أيضا " ابن خلدون " الذي تناوله بالحديث في فصل من فصول مقدمته الذي أطلق عليه (فصل صناعة الشعر و وجه تعلمه) ، حيث يقول : " فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه ، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، و لا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغـــة و البيان ، و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، و إنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص .و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يصيرها في الخيال كالقالب أوالمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان ؛ فيرصها فيه رصا ، كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال ،حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه ، كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به "[1].

إن " ابن خلدون " في حديثه عن الأسلوب ركز على القدرة اللغوية لدى الإنسان، و هو يعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة أن يكون الفرد على علم بالقواعد النحوية و الصرفية و البلاغة و العروض ، كما أنه جعل الأسلوب هو القالب الذي تصب فيه التراكيب أو كالقالب الذي يبنى فيه أو كالمنوال الذي ينسج فيه ، فان حيد عنه فقد فسد بناؤه أو نسجه .

نقول أخيرا ، إن كل الدراسات السابقة عند العرب القدامى و التي عنيت بالأسلوب ، تدخل في مجال الدراسات الأسلوبية إلا أنها " لم تأسس نظرية أسلوبية متكاملة ، فهي إرهاصات في هذا المجال استثمرتها بعض المباحث في اللغة و البلاغة و النقد و الدراسات القرآنية و لكنها لم تطورها لأن تصبح علما للأسلوب" [2].

---

(1) عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان، م1 ، ط2 ، 1979، ص 1099- 1100.

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب)،دار هومة للطباعة و النشرو التوزيع ، الجزائر ، ج1، دط، 1997، ص 130.

مفهوم الأسلوب فى نظرية الإيصال :

إن عملية الإيصال ترتكز على ثلاث دعائم رئيســة ، و هي : " المخاطب ، المخاطب ، الخطــاب" و يشكل الحطاب عماد الدراسة الأسلوبية و ذلك أنها تحدد خصائصه الأسلوبية و مكوناته اللغوية و الجمالية " و ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا احدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة"[1].

و سندرج مفهوم الأسلوب باعتبار دعائم نظرية الإيصال كالتالي :

1> باعتبار المخاطِب :

و يعرف الأسلوب من هذا المنظور بأنه الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ، إذ يعبر تعبيرا كاملا عن شخصيته ، و يعكس أفكاره و صفاته الإنسانية ،و يبين كيفية نظره إلى الأشياء و بالتالي فليس هناك انفصال بين الكاتب و أسلوبه ، بل أن هناك التحام بينهما ، و هذا ما تأكده المقولة الشهيرة لـ" بيفون" التي تقول : " الأسلوب هو الرجل نفسه " و يظهر لنا هذا من خلال الأسلوب الذي يكشف لنا عن مكنونات صاحبه و خوالج نفسه ويبين لنا الإنفعالات و الأحاسيس و العواطف التي حركت فكره و يعني ذلك أن " لكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره و كيفية نظره إلى الأشياء و تفسيره لها و طبيعة انفعالاته ، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب " [2].

إذن فالأسلوب يعتبر بمثابة المرآة العاكسة لوجه صاحبها، و يظهر من خلالها كل خبايا نفسه و ظاهرها ، و تعكس مقومات شخصيته الفنية و طبيعته الإنسانية ، و هذا ما أكده " عبد السلام المسدي" عندما قال :" وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ، ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن ، ما صرح به و ما ضمن ، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث انه قناة العبور الى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا "[3].

أما " أحمد الشايب " فيرى أن " تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار و عرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني " [4].

---

(1) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب، تونس ، دط، 1977، ص 57.

(2) أحمد الشايب ، الأسلوب ، دارسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، دط، 1999 ، ص 134.

(3) المرجع السابق ، ص 64-63.

(4) المرجع السابق ، ص 46.

كما أننا نجد اختلافا في الأساليب، و هذا ما نراه في النصوص و الخطابات و تعدد أساليبها في الكتابة والتعبير عن الأفكار، و هذا الاختلاف الأسلوبي من شخص إلى آخر مما يخلق التميز و التفرد في الأسلوب، إلا أن هذا التفرد الأسلوبي لا يمنع من وجود بعض التأثر بأساليب أدبية أخرى تجعله يحاكي بعض الأفكار والألفاظ و العبارات، إلا أن الكاتب " مهما أوتي من المهارة اللغوية و القدرة اللسانية و التنوع في أسلوب الكتابة، لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغته و لا يفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له عندما يتحدث أو يكتب اللغة " [1] ، ذلك أنه عند الكتابة يقوم باختيار و انتقاء الألفاظ و المفردات التي يكتبها و التي يسعى بها إلى التأثير في عقول المتلقين ، فالأسلوب هنا يكون اختيارا من ضمن الإمكانات اللغوية [2].

و لا شك أن هذا الاختيار مقصود لأنه مرتبط بعملية الإخبار و نقل معلومات يريد الكاتب نقلها إلى المتلقي .

2> باعتبار المخاطَب :

إن أي عملية إبلا غية تقتضي وجود ثلاث أركان لا يمكن الاستغناء عن أحدها وهي المخاطـــب و المخاطب و الخطاب، و لا يمكن أن نتصور بأي حال من الأحوال وجود مرسل دون مرسل إليه يوجه له خطابه أو كلامه، فالمرسل إليه أو المتلقي هو الذي يحكم على جودة هذا الخطاب أو رداءته ، و هو الذي يحق له قبوله أو رفضه ، و الكاتب أو المرسل يدرك جيدا بأن هناك من يتلقى كتاباته و يصدر أحكاما عليها ، فهو لا يحس بقيمة ما يبدعه دون وجود متلقي لهذه النصوص ، و بالتالي فعلى الكاتب أن يكتب بلغة مفهومة دون الاضطرار إلى استخدام اللغة المتداولة بين أوساط الناس، و أن يعمد إلى انتقاء ألفاظه التي تعبر عن أفكاره تعبيرا دقيقا، و التي يريد إيصالها للقارئ حتى يتمكن من التأثير فيه و إقناعه.

و من هنا نستنتج أن " النص و القارئ عنصران مؤثران كل في الآخر، الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع و التأثير و هما غاية كل شكل فني ـ و تأثير الثاني في أنه يبعث الحياة في النص و يبث فيه الروح فيحدث التفاعل بين البعدين ـ النص و التلقي " [3].

---

(1) محمود فهمي حجازي ، مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ط1 ، 1978 ، ص 13.

(2) سعد مصلوح ، الأسلوب دارسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط2 ، 1984 ، ص 26.

(3) فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب أمير ة للطباعة ، القاهرة، 2004، ص 23.

و يرى " جيرو " (GERO) أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ و إمتاعه و شد انتباهه و إثارة خياله، و " دي لوفر" (DELOVER) يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا، و كذلك فعل كل من " كولان " و " أحمد الشايب" [1]، الذي يرى أن الأسلوب يمكن أن يكون له معنى أوسع فيشمل " الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير "[2].

و مهما تعددت تعريفات الأسلوب باعتبار المخاطب إلا أنها تدور في فلك واحد و بينها قاسم مشترك وهو تركيزها على أثر الأسلوب على المتلقي فقد يكون ذلك إمتاعا أو إقناعا أو شد انتباه أو إثارة خيال ...

و حين نتكلم عن مفهوم الأسلوب باعتبار المخاطب، فإنه من الضروري أن نشير إلى جهـود " ريفاتير " (RIVATER) الذي طور من هذا المنظور التعريفي للأسلوب حين حدده معتمدا على أثر الكلام في المتقبل " فيعرفه بـأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام و حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص و إذا حللها،وجد لها دلالات تمييزية خاصة " [3].

ومن هنا اعتبر " ريفاتير" أن الانطلاق في التحليل الأسلوبي للنص لا يكون من النص مباشرة و إنما ينطلق من الأحكام التي يصدرها القارئ حول النص.

لقد أعطى " ريفاتير" للمتلقي بعدا ذا أهمية كبيرة في التحليل الأسلوبي و قد برز لمناهج النقد الحديث ما يعرف بنظرية القارئ في النص و التي تركز على كيفية تعامل القارئ مع النص .

" فلا شك إذن أن دخول عنصر المتقبل ـ قارئا كان أو سامعا ـ في جدل التنظير و التحديد قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراء في تعريف موضوعها و هو الأسلوب " [4]، فالمتلقي ـ إذن ـ أساسي في عملية التوصيل.

---

(1) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79.

(2) أحمد الشايب ، الأسلوب، ص 41.

(3) المرجع السابق ، ص 79.

(4) المرجع نفسه ، ص 83-82.

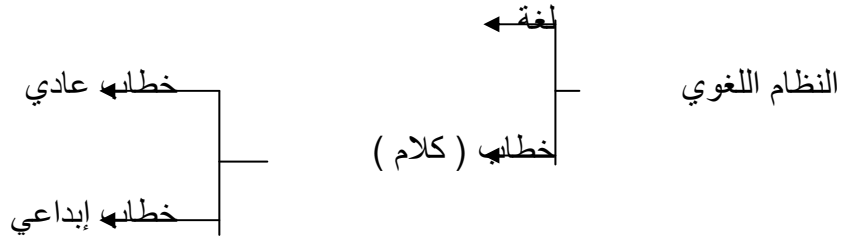
3> باعتبار الخِطَاب :

لقد قامت الدراسات اللغوية بتقسيم النظام اللغوي إلى قسمين، هما اللغة و الخطاب (الكلام)، و هذا ما كان على يد العالم السويسري " فردينان دي سوسير" (F.DE SOSER) و التي تسمى بالثنائية اللغوية.

أما الشق الأول و هو اللغة، فالمقصود بها تلك الكائنة في طيات المعاجم، و الشق الثاني المتعلق بمجال الاستعمال أو لغة التداول و التخاطب.

و كما أن النظام اللغوي مقسم إلى لغة و خطاب أو كلام، فإن الخطاب بدوره مقسم إلى ثنائية أخرى فرعية و هي الخطاب العادي و الخطاب الإبداعي.

و يتضح ذلك جليا من خلال هذا الشكل :



أما الخطاب العادي فهو لغة التخاطب العادية التي لا تحتاج إلى جهد و عناء لفهم المقصود منها، لأنها تعتمد توجيه خطاب مباشر و بصورة واضحة مخاطبا بذلك العقل.

أما الخطاب الإبداعي فهو يخاطب العاطفة و الوجدان محركا أحاسيس المتلقي محاولا التأثير فيه، و قد يفهم دون جهد، و قد يحتاج إلى إمعان و تركيز لفهم المراد منه.

" و إذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها " [1].

و من هنا يمكن أن نعرف الأسلوب بأنه : " العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، و تلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات و مجموع علائق بعضها ببعض من ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص و هي ذاتها أسلوبه " [2].

---

(1) موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1 ، 2003، ص 09.

(2) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 86.

و يقترب من هذا التصور ما يراه " هيل " (HILL) من أن الأسلوب هو الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة و إنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام [1].

أما " هالمسلف " (HALMSELF) فقد وسع دلالة الأسلوب بما شمل الهيكل الكلي للنص [2]. أما " ستاروبنسكي"(STAROBENSKI) فيقرر بأن الأسلوب هو مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي [3].

و هناك من يركز على ما تخفيه الكلمات و الجمل من وظائف و إيحاءات فـ"جاكبسون"(JACKOBSON) يرى أن النص الأدبي خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام [4].

و إذا أردنا أن نحصل على تعريف أشمل و أدق للأسلوب فإنه يتوجب علينا أن نؤلف بين التعريفات بمنطلقاتها الثلاثة :" المخاطب، المخاطب ، الخطاب"، فإن الأسلوب عبارة عن مجموعة من العناصر اللغوية والجمالية بإمكانها إثراء الخطاب ، و الذي من خلاله يتم الكشف عن ذات الكاتب أما العناصر الجمالية فتؤثر في نفس المتلقي .

(1) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 87.

(2) المرجع نفسه ، ص 88.

(3) المرجع نفسه ، ص 89.

(4) المرجع نفسه، ص 88.

اتجاهات الأسلوبية :

1/ الأسلوبية التعبيرية :

يعد (شارل بالي CHARL BALI) (1865-1947) التلميذ النجيب لأستاذه (فرديناند ديسوسير FERDINAND DESOSIR) و خليفته في تدريس اللسانيات العامة بجامعة جنيف ، و قد صدر له عام 1902 كتاب (مقال في الأسلوبية الفرنسية) ، ثم أتبعه عام 1905 بكتاب آخر و هو (المجمل في الأسلوبية) وقد أسس ـ معتمدا قواعد عقلانية ـ أسلوبية التعبير و عمل على تعريف موضوعها " [1]، فهو من الرواد المؤسسين للأسلوبية التعبيرية ، و في رأيه أن الأسلوبية هي " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة و واقع اللغة عبر هذه الحساسية "[2].

و قد ركز (بالي) في تحليله للوقائع اللغوية حول المضامين الوجدانية في لغة الفرد ، حيث قام بتقسيم الواقع اللغوي إلى نوعين : " ما هو حامل لذاته ، و ما هو مشحون بالعواطف و الانفعالات والكثافة الوجدانية وطريقة بالي الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية التي تجسدها في النص " [3] ، و هذا يعني أن المضمون الوجداني للغة يشكل موضوع الأسلوبية عند (شارل بالي) .

و يعتبر (بالي) أن كل فكرة في اللغة ضمن سياق وجداني تعد موضع اعتبار إما عند المتكلم وإما عند السامع في قولنا مثلا(افعل هذا) بدون أي نبر ، أو أقول (أوه ، نعم افعل) أو (أوه ، هيا افعل) ، فهذا يعبر

عن انفعالي و نفاذ صبري ، و هذا الأمر يحدد العلاقة بين الآمر و المتلقي [4]، فكل هذه التراكيب مع اختلافها فهي تتضمن طابع وجداني مختلف في كل مرة ، فاللغة هنا لا تعبر عن الواقع فقط بل تعبر كذلك عن العواطف ، فكل عبارة تبدو ممزوجة بشيء من الانفعال الوجداني ، فمهمة علم الأسلوب هي " تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر و شعور المتحدثين باللغة و دراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين و القراء " [5]، بمعنى أن علم الأسلوب

---

(1) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماءالقومي ، لبنان ، دط، دت، ص 34.

(2) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت، ط1، 1985، ص 17.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1997، ج1، ص60.

(4) أنظر: بيير جيرو ،المرجع السابق ، ص 35.

(5) صلاح فضل ، المرجع السابق ، ص 19.

عند (بالي) يدرس التعبير في الوسط الاجتماعي أي في اللغة الشائعة و التلقائية لغة الاستعمال، ذلك أن " نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية و ليست مجرد أبنية أو نظام من القواعد "[1] ، و بذلك فقد أبعد (بالي) لغة الأدب عن دائرة اهتمامه و نحاها عن أسلوبيته ، و من أسباب إقصائه اللغة الأدبية عن الدراسة الأسلوبية " اعتقاده أن وجود الأسلوبية لا يستلزم وجود اللغة الأدبية ، فالفرق بين اللغة الاعتيادية و اللغة الأدبية لا يكمن في تضمن إحداهما الأسلوب و خلو الأخرى منه ، بل أن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم " [2]، فلغة الأدب تقوم على عملية اختيار واعية و يوظفها الأديب توظيفا جماليا، أما اللغة الاعتيادية فهي لغة غير واعية و عفوية لذلك أهمل (بالي) لغة الأدب في دراسته الأسلوبية .

لقد طبق (بالي) أسلوبيته التعبيرية على اللغة الفرنسية ، و أجرى العديد من الإجراءات في دراسته منها أنه لجأ إلى المقارنة و الترجمة للوصول إلى ملمح أسلوبي معين، "و الاحتكام إلى المقارنة والترجمة...مثل عند بالي أهم إجراء يبرز الملامح الأسلوبية في لغة من اللغات ،فالخاصية اللغوية لا تعني حدث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية ، و لكنها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات ، خاصة إذا كان الملاحظ أجنبيا " [3].

إن أسلوبية (بالي) تهتم بإبراز كل الوسائل التعبيرية الموجودة في اللغة التلقائية حتى يستجلي كل الظواهر العاطفية و الإرادية و الجمالية و الاجتماعية و النفسية " بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللساني بصفة عامة و لكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده : دلالية ، و تعبيرية ، و تأثيرية ، و يكون بهذا التأسيس العلمي قد حدد للأسلوبية بعض مجالات التحليل " [4].

و الجدير بالذكر أن كل الدراسات التي جاءت بعد (بالي) قد أخذت عنه ، أو استفادت منه إما في المنهج أو في الموضوع ، و هكذا اكتملت الأسلوبية مع بالي ، إلا أن هناك من انتقد بالي و على رأسهم أتباعهم أنفسهم أمثال (جون ماروزو JOHN MAROZO) و (مارسال كراسو MARSEL KRASSO) " فعزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف و قصروا عليها الخطاب الفني فأعادوا لقيصر ما لقيصر " [5]، و من ثم أصبحت كل الدراسات الأسلوبية بعد (بالي) تركز على الخطاب

---

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002،ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص 34.

(4) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 64.

(5) عبد السلام المسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 38.

الأدبي ، " فأسلوبية التعبير كما صممها بالي تعبيرية بحته و لا تعني إلا الإيصال المألوف و العفوي ، و تستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، و الأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية و التعبير الأدبي "[1].

و من خلال ردود الفعل هذه نشأت أسلوبية جديدة على يد الألماني (ليون سبيتزرLEION SPIDZER) و هي الأسلوبية النفسية أو التكوينية .

2/ الأسلوبية النفسية :

لقد مهد لظهور هذا الاتجاه هو الأسلوبية التعبيرية التي كانت تهتم باللغة العادية لا اللغة الأدبية ، و هذا إضافة إلى ما قدمه (كروتشه KROTCHA) من أعمال و خاصة كتابه (علم الجمال) الذي ربط فيه الإنسان و اللغة بعلاقة مثالية ، و ركز فيه على الإنسان كمركز استقطاب للدراسات الجمالية، بالإضافة إلى دراسة (كارل فوسلر CARL FOSLER) بعنوان (أصول الوضعية المثالية في علم اللغة) الذي يصب تركيزه فيه على المتكلم و علاقته باللغة [2]، ضف إلى ذلك دراسات (فرويد FREIOD) النفسية ، فكل هذه العوامل أظهرت للوجود ما يسمى بالأسلوبية النفسية و من أبرز أصحاب هذا الاتجاه هو (ليون سبيتزر) (1887-1960) المتأثر بأعمال من سبقوه في مجال أسلوبية الفرد .

تبحث أسلوبية (سبيتزر) في دراسة العلاقة القائمة بين المؤلف و نصه الأدبي ، وهي ترصد التعبير وعلاقته بالمؤلف كما تبحث في السباب التي تجعل من الأسلوب يتوجه وجهة خاصة ، " و هذا الإتجاه الأسلوبي تجاوز .. البحث في أوجه التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي " [3]، و السبب في ذلك يكمن في اعتقاد هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب و فرديته، و أفاد (سبيتزر) من اللغة في دراسة النصوص الأدبية و دراسة الأسلوب الفردي للأديب، من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية ، و إلى جانب تأثره ب(كارل فوسلر) و (بروغسون BROGHSON) و(كروتشه) فقد

كان تأثره بالعالم النمساوي (فرويد) و تحليلاته النفسية عاملا مساعدا في دراسته الجوانب السيكولوجية للمؤلف و دراسة العالم النفسي الذي جعل منه مبدعا.

---

(1) بيير جيرو ، الأسلوب و الأ سلوبية ، ص 44.

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 67.

(3) المرجع نفسه ، ص 67.

كان طموح (سبيتزر) هو إقامة جسر تساهم الأسلوبية فيه ـ بين اللسانيات و تاريخ الأدب ، إلا أنه اصطدم بحقيقة عدم إمكانية وصف ما هو شخصي و لكن مع تأملاته اكتشف التوازي الذي يمكن ملاحظته بين الانحرافات الأسلوبية عن النهج القياسي ، و بين التحول الذي يحدث في نفسية عصر معين [1]، يقول (سبيتزر) في كتابه (علم اللغة و تاريخ الأدب):" أن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي ، لابد و أن يكشف عن تحول في نفسية العصر ، تحول شعر به الكاتب و أراد أن يترجمه إلى شكل لغوي و لابد أن يكون هذا الشكل جديدا ، فهلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا و لغويا على السواء ؟ و من المسلم به أن تحديد بداية تجديد اللغوي يكون اسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين ، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين "[2]، و من هنا اتبع (سبيتزر) طريقة أستاذه (ماير لوبكه MAIER LOBCA) الذي يبحث عن الجذر الاشتقاقي للكلمات ، في حين أن (سبيتزر) يبحث عن الجذر النفسي للانحرافات الأسلوبية المتكررة و يبحث عن قاسم مشترك بينها لكي يحاول فيما بعد أن واشج بين السمات الأسلوبية المتواترة و فلسفة الكاتب وشخصيته [3].

و المبادئ العامة التي ترتكز عليها أسلوبية (سبيتزر) هي :

* معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .
* الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة .
* فكر الكاتب لحمة في تماسك النص .
* التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم [4].

و من هنا يظهر لنا أن أسلوبية (سبيتزر) هي أسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب ، ذلك أن تركز ذلك أنها تركز عن الكشف عن شخصية المؤلف عبر كتاباته و أسلوبه في التعبير و طريقته في التفكير ، كما أنها تبحث في الانحرافات الأسلوبية الخارجة عن نمط الاستعمال العادي ، كما يستخرج الأسلوب التكراري و من خلاله يحدد فلسفة الكاتب و شخصيته على سبيل المثال ، فإنه ربط الأسلوب التكراري لدى (شارل بيغوس CHARL BEGHOS) بمذهبه البرغسوني و أسلوب (جول رومان JHOL ROMAN) بالمذهب غير الإحيائي [5].

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص34 -35.

(2) ليون سبيتزر ، علم اللغة و تاريخ الأدب ، نقلا عن : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 35.

(3) حسن ناظم ، المرجع السابق ، ص 35 -36.

(4) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 77.

(5) المرجع نفسه ، ص 76.

و قد حدد (سبيتزر) منهجه الأسلوبي في نقاط نلخصها كالأتي :

* النقد ملازم للعمل الفني و على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق و ليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل .

* أن كل عمل يشكل وحدة متكاملة ، و في المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل .

* يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل .

* إننا ندخل العمل حدسا و الملاحظات و الاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس .

* أن السمة المميزة عبارة عن تفريع أسلوبي فردي ... وان كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى .

* يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا ظريفا ... ذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة ... و هذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل و مبدعه [1].

3/ الأسلوبية الوظيفية :

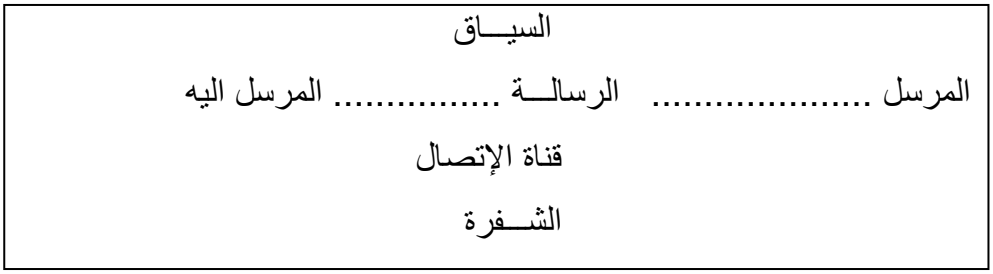
لقد ظلت الدراسات الأسلوبية حبيسة دراسات (بالي) و (سبيتزر) إلى أن جاء (رومان جاكوبسون ROMAN JAKOBSON) الذي طرح أفكاره و أرسى لنظريته الجديدة في الأسلوبية، و قدر ركز في تحليله الأسلوبي على العمل الفني دون مستويات الخطاب الأخرى ، و هو بذلك يخرج اللغة العامية و اللغة الشفوية و اللغة غير الفنية من دائرة الكلام الفني .

و في سنة 1960 انعقدت ندوة بجامعة انديانا حضرها العديد من علماء اللغة و النقاد ، و كان محورها الدراسات الأسلوبية حيث شارك فيها (جاكبسون) و قدم طروحاته حول معالجته لقضية اللغة و الإيصال ، ويبدأمشروعه " بتحديد الوظائف اللسانية ، اذ يستبعد نموذج (بوهلر BUHLER) ذا الوظائف اللسانية الثلاث (الإنفعالية ، الإشارية ، الطلبية) و يصوغ نموذجا جديدا يتضمن ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها عملية الإتصال " [2].

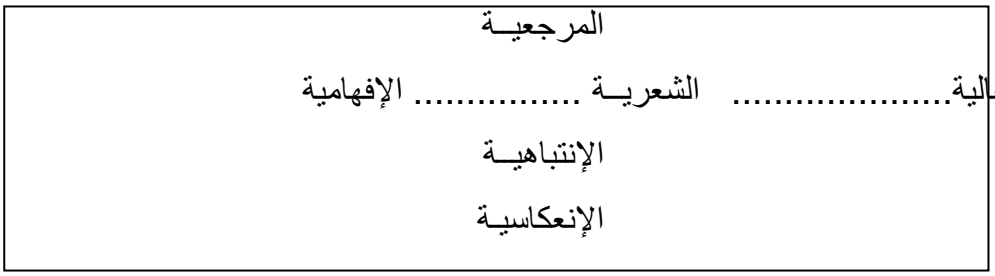
(1) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 51 - 53.

(2) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 69.

ويضع (جاكبسون) نموذجه على الشكل التالي[1] :



فالمرسل يبث الرسالة إلى المرسل اليه ، و تقتضي هذه الرسالة سياقا تندرج فيه ، كما تتطلب هذه العملية شفرة تحدد رموز الرسالة ، و لا بد من وجود قناة اتصال تربط بين المرسل و المرسل اليه، و يتصل بكل عنصر من هذه العناصر ست وظائف و هي كالتالي :

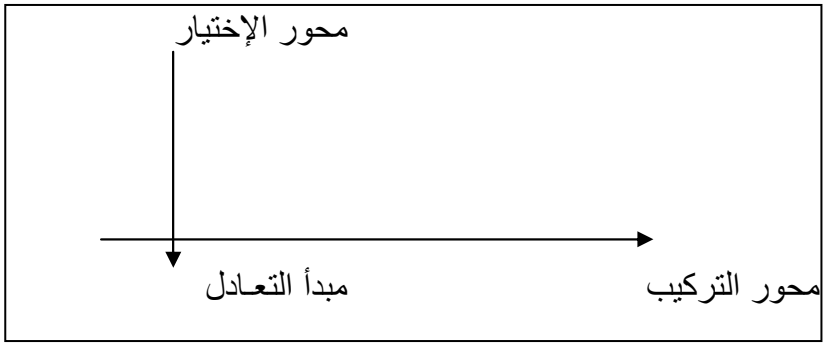


أن هذه الوظائف الست تجسد عملية الإيصال فالوظيفة الإنفعالية ترتبط بالمتكلم عبر ما يرسله من تعابير و انفعالات ، و الوظيفة الإدراكية أو الإفهامية ترتبط بالمتلقي، و ما يدركه من الكلام الذي وجه اليه أو ادراكه لجملة الأوامر، أما الوظيفة الإنعكاسية فتمثل الحالة ، و الوظيفة الإنتباهية تتجسد من خلال الإتصال و هي جلب انتباه المتلقي كأن يقول عبارة (هل تسمعني ؟) ، و الوظيفة المرجعية فهي السياق الذي صيغت فيه الرسالة والرسالة مرتبطة بالوظيفة الشعرية ، و ليس من الضروري أن تجتمع كل هذه الوظائف في الرسالة الواحـــدة ، وانما تكون هناك وظيفة واحدة بارزة و لكنها لا تلغي دور الوظائف الأخرى ، و قد ركـــز (جاكبسون) على الوظيفة الشعرية باعتبارها أبرز وظائف اللغة الفنية " و في ضوء هذه الوظائف التي قدمها جاكبسون فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الإختيار و التركيب اللذيـن يعتمدان على مبـدأ التعـــادل" [2]،و الوظيـــفة الشعريـــة تكمن في إسقاط مبدأ التـــعادل من محور الإختيار علـى

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص69.

(2) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 13.

محور التركيب ، و نمثل هذا الإسقاط بالرسم التالي :

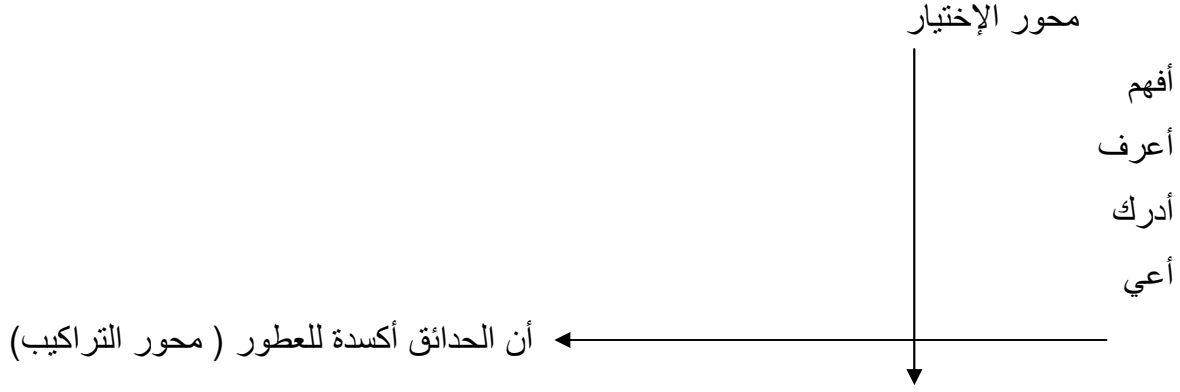


و قد وضح (جاكبسون) هذا الأمر في " أن محور الإختيار متطابق مع جدول من التعبيرات التي يمكن أن تتبادل المواقع و سمى ذلك بالتعادل العمودي(VERTICAL AQUILENZ) و على النقيض من ذلك يكون محور التأليف متطابقا مع جدول من التراكيب و سماه بالتعادل الأفقي (HORISENTAL AQUILENZ) و يقوم الإختيار و التركيب بوظيفة أساسية تقوم على الإنتقاء من بدائل متعددة و تتخذ التراكيب أشكالا و احتمالات كثيرة " [1].

و نمثل لذلك بقول الشاعر عز الدين ميهوبي :

أفهم أن الحدائق أكسدة للعطور [2].

أن مبدأ التعادل يكمن فيما يلي :



(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص14.

(2) عز الدين ميهوبي ، عولمة الحب عوملة النار ، ص 60.

فالشاعر قام بعملية انتقاء و اختيار فعل من بين مجموعة من الأفعال المتشابهة، ليضعه في التركيب الذي يراه مناسبا له ، و ملائما مع أهدافه و ما يريد إيصاله للمتلقي ، و تنأ بذلك جماليات اللغة و الإبداع، و هذا عائد بالدرجة الأولى لكفاءة الشاعر و مقدرته اللغوية إلا أنه أحيانا يواجه متلقي الرسالة الشعرية بعض الغموض و لا يستطيع بذلك فك شفرة النص الشعري ،و بذلك يكتنف الرسالة الشعرية بعض الغموض و الخروج عن المألوف ، و قد أطلق عليه بأنه انحراف أو انزياح و الذي أصبح من أهم تعريفات الأسلوبية فيما بعد ، في حين أن قارئ الرسالة النثرية بإمكانه حل رموز النص النثري بالرجوع إلى سليقته اللغوية ، و بهذا تختلف الوظيفة الشعرية عن الوظائف الأخرى التي تحدث عنها (جاكبسون) على الرغم من أنها تفيد منها .

4/ الأسلوبية البنيوية :

و الرائد في هذا الاتجاه هو (ميشال ريفاتير MECHEL REVATER) الذي أصدر كتابه الموسوم بـ(محاولات في الأسلوبية البنيوية) عام 1971 ، و قد اهتم فيه بإرساء القواعد المنهجية لضبط الإطار العلمي الموضوعي للدرس الأسلوبي ، " و قد تمثلت غاية هذا الكتاب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي ، لأن الأسلوب يكمن في اللغة و وظائفها ، و ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص " [1]، و نفهم من هذا أن الأسلوبية البنيوية تعنى بوظائف اللغة، و ترى في الخطاب الأدبي موضوعا لها للتحليل و الكشف عن السمات الأسلوبية ." و تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة على حساب اعتبارات أخرى ، و الخطاب الأدبي في منظروها نص يضطلع بدور إبلاغي و يحمل غايات محددة ، و ينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي " [2]،بالإضافة إلى كونها تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص و بالدلالات و الإيحاءات ...تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني و الصرف و علم التراكيب دون الالتزام الصارم بالقواعد[3].

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 15.

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 82.

(3) المرجع نفسه، ص 82.

و من أهم القضايا التي طرحها (ريفاتير) و عمد لتأسيسها كمنهج في التحليل الأسلوبي هي الوظيفة الإتصالية من أجل معاينة الأسلوب حيث ركز على زاوية التواصل مستفيدا من الطروحات التي قدمها علم اللسانيات ، و اعتبر أن الأسلوبية تدرس فعل التواصل و تركز عليه باعتباره " يحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب ، و لهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي يشفر تجربته الذاتية ، و بالمخاطب الذي يفك شيفرة مثل هذا التعبير "[1].

من خلال رؤية (ريفاتير) للتحليل الأسلوبي الذي يركز على فكرة الإتصال ، يتضح لنا بأنه مختلف مع (جاكبسون) الذي يحول التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني فهو يرى أن الوظيفة الشعرية تكمن في اسقاط مبدأ التماثل من محور الإختيار على محور التركيب ، و هذا المفهوم عند (جاكبسون) " انما هو مفهوم متمخض عن تواشج اللسانيات و الشعرية " [2]، و فكرة الإتصال التي يعتمد عليه (ريفاتير) تساعده على معاينة الأسلوب و الكشف عن أهم الظواهر الأسلوبية و تمييزها عن الوقائع اللسانية ، و هذه المهمة يحيلها (ريفاتير) إلى المخاطب باعتباره قطب رئيسي في عملية الإتصال أو بالأحرى القارئ الذي يتلقى النص و يحاول فك شفرته، و من هنا يهتم (ريفاتير) بالطريقة التي حل بها القارئ شفرة النص [3].

للقارئ إذن دور رئيسي في تمييز العناصر الأسلوبية التي يستنبطها التحليل الأسلوبي ، و الذي يبحث بذلك عن وظائف هذه العناصر داخل النص الأدبي ، فدور المتلقي يقوم علي وعي و ادراك لطبيعة هذه العناصر و وظائفها فيقوم بتفكيك شفرة النص لإدراكه، أما دور الباث فيقوم على توجيه المتلقي لتفكيك النص و ادراكه على وجه خاص و متعمد ، و شحن تعبيره بخصائص اسلوبية تضمن له التتبع الدائم من قبل القارئ ، إلا أن من مقومات نظرية (ريفاتير) و المتصلة بالقارئ " هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة و تحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في ادراك القارئ و وعيه " [4]، فكلما زادت المفاجأة حدة زادت قيمة الظاهرة الأسلوبية بشكل متناسب معها ، و هذا ما نراه في حياتنا اليومية فكل شيء غير منتظر يكون وقعه على النفس أكبر.

---

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 16.

(2) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 70.

(3) المرجع نفسه ، ص 73.

(4) موسى سامح ربابعة ، المرجع السابق، ص 17.

و من الخصائص الأخرى التي تميز نظرية (ريفاتير) هو كون ظاهرة التكرار تفقد الخاصية الأسلوبية طاقتها التأثيرية بشكل تدريجي و " معناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها ، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماته الأسلوبية "[1].

و بذلك نلاحظ أن أسلوبية (ريفاتير) تفوقت عن أسلوبية (بالي) و (سبيتزر) ذلك أن (بالي) يركز على الطاقات التعبيرية داخل اللغة ، و (سبيتزر) ربط الأسلوبية بالفرد ، في حين أن أسلوبية (ريفاتير) ركزت على الخطاب موضوعا للدراسة و التحليل و لم تطلق أحكاما اعتباطية و لا انطباعات ذوقية ، و بذلك نعد أسلوبية هذا الأخير (ريفاتير)، أفضل طريقة لدراسة الخطاب .

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 17.

المقدمة

إن الحديث عن الخطاب الأدبي – سواء أكان شعرًا أم نثرًا – والبحث في خصائصه الأسلوبية والجمالية والتنقيب عن أسراره ومكوناته البنيوية والوظيفية، كان على الدوام موضع اهتمام النقاد والباحثين في مختلف الأزمنة والأمكنة.

وقد أظهرت المناهج النقدية الحديثة سعيًا محكم السيطرة حول النص بأصولها المعرفية المختلفة وركائزها الإجرائية المتباينة فقد كانت متعاقبة في بحثها واستنطاقها للنص، وبذلك اتسع مجال البحث اللغوي وتطور البحث في مجال تحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله، ومن ثمّ كان للأسلوبية دورها البارز في استنطاق النص واستكناه أسراره من خلال مختلف مستوياته .

وترمي هذه الدراسة إلى تجلية أسلوبية النص الشعري لدى الشاعر **" عز الدين ميهوبي "** من خلال ديوانه (عولمة الحب ..عولمة النار) الصادر عام 2002، ووصف النظام اللغوي الذي اعتمده الشاعر مظاهر استعماله ، والكشف عن مدى حظ الشاعر في التصرف في اللغة، والأثر الذي يتركه فيها، والخصائص التي تتميز بها لغته.

والشاعر **" عز الدين ميهوبي "** من أهم الشعراء الجزائريين الذين عنوا بأهم القضايا العصرية ، وتشريح الحالة العربية والوطنية ، ومن الذين حملوا على عاتقهم مأساة التعبير عن ذواتهم والالتزام بأهم القضايا التي لا تخرج عن واقعهم . ومن خلال اطلاعي على ديوانه وجدت كمًا هائلاً من القضايا المعالجة التي لا تبتعد عن الواقع العربي و الجزائري ومشاعر ومشاغل الأمة، ومن بينــها: (الوطن – الغربة – الحب – المرض – الألم – الموت - الإرهاب – العنف – الحلم – البطولة ...)، وغيرها الكثير من المشاعر والآلام و الآمال المجسدة كلها في عنوان الديوان ((**عولمة الحب..عولمة النـار**))، فالحب يعتبر البؤرة المركزية التي تتفرع عنها كل المشاعر الإنسانية الطيبة ، وبالموازاة منها بؤرة النار وما يتفرع عنها من آلام وأحزان ودمـار وخـراب وقتـل ...

ولقد شمل هذا الديوان تقريبًا كل المشاعر الإنسانية التي تعيشها الأمة بأكملها لا الفرد لوحده، لأنه لا يمكن لشخص أن يعايش كل هذه التجارب والظروف.

ولعل هذا الزخم من المواضيع جعل من الديوان موضوعًا يفرض نفسه للدراسة والتحليل لاشتماله على الأبعاد السياسية والنفسية والاجتماعية والدينية الملامسة لواقعنا، وهو من أكثر الدواوين مجاراة لتحولات العصر وزمن العولمة، وهذا ما شدّني للولوج أكثر بين سطوره ومضامينه لاكتشاف أحداث ووقائع ليس على المستوى العام فحسب، بل على المستوى الشخصي لحياة الشاعر أيضًا المليئة بالمتناقضات.

(ب)

وعلى كثرة التداول والبحث في أعمال الشاعر **" عز الدين ميهوبي "** مثل ديوان (النخلة والمجـداف) و (اللعنة والغفران)، و (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس)، و (في البدء كان أوراس)، و(الرباعيات) ودراستها على صعيد كل المناهج إلا أنني لم أجد دراسة مخصصة حول ديوان ((**عولمة الحب ..عولمة النار**)) وهذا ما علّق عليه الشاعر نفسه في مقابلة شخصية في مكتبه يوم:14فيفري 2006 بالجزائر العاصمة قائلاً "إنّ هذا الديوان لم تخصص له دراسة قائمة بذاتها " .

فهذه من الأسباب التي حفزتني أكثر لمواصلة الدرب في هذا البحث ، واخترت لدراستي المنهج الوصفي الذي يعنى بتشريح الظاهرة اللغوية وتحليلها ووصفها، كما أعانني التحليل السيميائي في الكشف عن خبايا النص واستقطاب المعاني الخفية ، أمـا نظرية التلقي فاستعنت بها لقراءة النص بقراءات متعددة حتى يتسنى تأويل الأبعاد الدلالية للنص.

وعليه فقد تم اعتماد خطة منهجية للمذكرة ، والمتكونة من مدخل نظري وثلاثة فصول وخاتمة.

أما المدخل فقد تناولت فيه النظرة العامة حول الأسلوب كمصطلح وكعلم من خلال أهم المعاجم والدراسات التي تناولته سواء أكانت قديمة أم حديثة ، مفهوم الأسلوب من خلال نظرية الإيصال ، مع التطرق لأهم الاتجاهات الأسلوبية وهي :(التعبيرية والنفسية والبنيوية والوظيفية).

وركزت في الفصل الأول على دراسة الأصوات وصفاتها وتكرارها منفردة ومجتمعة وتكرار الكلمة وأنواعه (المجاورة والاشتقاق والبداية والنهاية) ،كما تحدثت عن موسيقى الأصوات بما فيها الوزن والقافية والبحور ، ولقد اعتمدت في هذا الفصل على الطريقة الإحصائية خاصة في تكرار الأصوات ذلك أنها تفيد الجانب المعنوي للقصائد ، انتقلت بعد ذلك إلى الفصل الثاني والدراسة النحوية وبنية الجمل في الديوان ،حيث رصدت أهم الجمل الفعلية البسيطة والمركبة و الاسمية البسيطة والمركبة والجملة المنفية وجملة الأمر والنهي والاستفهام والنداء ، وفي كل مرّة يتم شرح كل صورة مستخرجة على حدى.

أما الفصل الثالث، فقد جمعت فيه أهم الظواهر الفنية والأسلوبية التي اعتمدت عليها في دراسة الديوان وهي : (الانزياح، والتكرار، والرمز، والتناص)، حيث تتضافر جميع هذه الظواهر لإعطاء قصائد الديوان أبعادًا دلالية وجمالية، فأبرز أسلوب الشاعر.

هذا وكنت قد صدّرت كل فصل بتمهيد نظري للتعريف بالمصطلحات النقدية المستعملة فيه، لأنهي البحث بخاتمة أوردت فيها أهم النتائج المتوصل إليها في الجانب التطبيقي.

ومن أجل خوض غمار البحث ، يجب التسلح بالمراجع التي كانت عونا لي ونورًا يضيء دربي ويثري زادي المعرفي، ومن أهمها: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** لـ : " نور الدين السد "، و**البنية اللغوية لبردة البوصيري** لـ : " رابح بوحوش "، و **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر** لـ: " حسن الغرفي " و**الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية** لـ : " فتح الله أحمد سليمان "، و **البنى الأسلوبية** لـ : " حسن ناظم " و **الأسلوبية والأسلوب** لـ : " عبد السلام المسدي "، و **البلاغة الأسلوبية** لـ : " محمد عبد المطلب "، وكانت هذه أهم المراجع المعتمدة خلال الدراسة والبحث.

وعلى كثرة هذه المراجع والدراسات المتناولة للدراسة الأسلوبية إلا أنها لا تجمع بين التنظير والتطبيق رغم ما تشتمل عليه بعض العناوين من إشارة إلى الجمع بينهما ، إلا أنني في طيات هذه الكتب لا أجد تطبيقًا فعليًا يعين القارئ والباحث والمهتم بهذه الدراسات إلا الشيء القليل.

وبالرغم من ذلك فإنني لا أنقص من شأن هذه الدراسات ولا أسلبها حقّها من الجهد والعطاء، غير أنني أطمع في دراسات أكثر إجرائية.

وأخيرًا أتوجه بكامل الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور بلقاسم دفه لتبنيه هذا العمل ورعايته له وأقدّر تعاونه لإنجاز هذا البحث على أكمل وجه.

وأتقدم بالشكر لجامعة بسكرة وأخص بالذكر الدكتور" محمد خان "، و الدكتور" صالح مفقودة "، مع خالص الشكر والاحترام .

وحسبي أن أقول أن هذا الجهد إن كان يرقى إلى ما طمح إليه أستاذي المشرف فهو حصيلة توجيهه ونصحه السديد ، أما إذا كان غير ذلك ، فجهد المقلّ.

و الله أسأل أن يسدد خطاي إلى ما فيه الخير

قائمة المصادر والمراجع

1- أحمد درويش ، الأسلوب والأسلوبية ، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول في النقد الأدبي ، مج5 ،ع1 ،(أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر) ،عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .
2- ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن،تحقيق أحمد صقر،دار إحياء الكتب العربية،القاهرة ،1954.
3- أحمد الشايب ،الأسلوب ،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،مكتبة النهضة المصرية،1999.
4- أبو الحسين بن زكريا أحمد بن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تحقيق :عمر فاروق الطباع ،مكتبة المعارف ،بيروت ،ط1 ،1993.
5- ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت ،ط5 ،1981 ج1.
6- أحمد سليمان ياقوت ،الأوزان الشعرية ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،1998.
7- أبو الفتح عثمان ابن جني ،الخصائص ،تحقيق :محمد علي النجار ،علم الكتب ،بيروت ،ج2.
8- إبراهيم أنيس ،من أسرار اللغة العربية ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،ط6 ،1978.
10-ابن هشام ،مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة ، دت ،،دط ،ج2.
11- أبو البقاء يعيش بن علي ابن يعيش الموصلي ،شرح المفصّل للزمخشري ،ق م له ووضع حواشيه:اميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ،لبنان ،م1.
12- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، المفصل في صنعة الإعراب ،تحقيق علي أبو ملحم ،دار ومكتبة الهلال ،بيروت ،ط1 ،1993 ،ج1.
13- أبو البقاء العكبري ،اللباب في علل البناء و الإعراب ،تحقيق غازي مختار طليمات ،دار الفكر ، دمشق 1995 ، ج1.
14- أبو البقاء العكبري ،مسائل خلافية في النحو ، تحقيق منير خير الحلواني ، دار الشرق العربي ، بيروت ط1 ، 1992 ، ج1.
15- أحمد الطريسي ،النص الشعري بين الرؤية اللبنانية والرؤية الإشارية ، الدار المصرية للكتب ، القاهرة 2004.
16- آمنة بالعلي ،أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر .1995
17- إبراهيم الرماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،ط1 .1991
18- بسام فطوس ، استراتجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) ، دار الكندي،الأردن ، ط1 1998
19- جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق :فؤاد علي منصور دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1 ،1998 ،ج1.
20- جلال الدين السيوطي ،همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق عبد العال سالم مكرم دار البحوث العلمية ،الكويت ،1975 ،ج1.
21- جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، اصدرات رابطة الإبداع الثقافية دار هومه للطباعة ، الجزائر ،.2003
22- حسن ناظم ،البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 2002.
23- حازم القرطاجي ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ،تونس 1966 .
24- حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، أفريقيا الشرق ،المغرب ،2001.
25- حسين الحاج حسن ،آداب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت لبنان ، ط1 ، .1984

26- حميد لحمداني ،التناص وإنتاجية المعنى ، مجلة علامات في النقد ،مج10 ،ج 10 ،جدة السعودية،جوان 2001.(مجلات).
27- كمال بشر ،علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،دط ،.2000
28- كمال بشر ،علم اللغة العام ،القسم الأول للأصوات ، دار المعارف ،ط7 ، .1980
29- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العامة للنشر (لونجمان) ،ط1 ، .1994
30- محمود فهمي حجازي ،مدخل إلى علم البلاغة ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،ط1،.1978
31- موسى سامح ربابعه ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ط1،2003.
32- محمد بن محمد الغزالي أبو حامد ، إحياء علوم الدين ، دار المعرفة ، بيروت ، دط ، دت ج.2
33- ممدوح عبد الرحمان ، المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،.1994
34- محمود السعران ،علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، مصر ، .1992
35- مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، دار الآفاق ، دط ،دت.
36- مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ،ط1 ،.2002
37- محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية) دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،2003.
38- محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان،.1981
39- محمد خان ، لغة القرآن الكريم ، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ،عين مليلة ،الجزائر ،ط1 ،.2004
40- محمد خطابي ،لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام النص) ، المركز الثقافي في الوبي المغرب،ط1 .1991
41- محمود السيد شيفون ، أسرار التكرار في اللغة ، مكتبة الكليّات الأزهرية ، ط1 .1983
42- محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم المكتب الإسلامي ، بيروت ،ط2 ،.1986
43- محمد العمري ، الموازنات الصوتية ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،.2001
44- محمد عزام ، نظرية التناص ، مجلة البيان ،ع 364 ، الكويت ، نوفمبر 2000 (مجلات).
45- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ،ط3 ، يوليو 1992.
46- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، دار العودة بيروت،ط1 1979.
47- محمد بنيس ، حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، المغرب ،دت ،دط.
48- مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة.
49- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان دط ،دت.
50- نور الدين السيد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد الأدبي الحديث (الأسلوبية والأسلوب) دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ج1 ،دط ،.1997
51- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط7 ، .1983
52- صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط3 ، .1993
53- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ،ط1، .1980
54- صلاح فضل ، تحولات الشعرية العربية ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،ط1 ،.2002
55- صلاح الدين محمد عبد التواب ، النقد الأدبي (دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن) دار الكتاب الحديث ، القاهرة ،.2003
56- صاحب أبو جناح ،دراسات في نظرية النحو العربي وتطبيقاته ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ط1 1998.،
57- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ، صحح طبعه وعلق حواشيه السيد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،.1982
58- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،.1978
59- عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ،دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان م1،ط2 .1979
60- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1977.

61- عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد الأدبي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط2،.1999
62- عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ط1 2003.،
63- عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقوافي ، دار النهضة العربية ، بيروت ،ط2 ، .1987
64- عبد الرحمان تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية 2002.
65- عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية علم المعاني – البيان – البديع ، دار النهضة العربية ، بيروت،دط ،دت.
66- عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، الرياض ،ط1 1999 ، ج.2
67- عمر أوكان ، اللغة والخطاب ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، الدار البيضاء ،دط ،.2001
68- عبد الرزاق بن دحمان ، الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي ، (رسالة ماجستير مخطوطة) ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ،.2005
69- عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر ، دار الهدى للطباعة والنشرعين مليلة،.2004
70- عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، (شعر الشباب أنموذجا).
71- عبد الله الركيبي ، " الأوراس " في الشعر العربي ودراسات أخرى ، الحركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ،.1983
72- علي جعفر علاق ، حداثة النص الشعري ، دار الشؤون العامة ،بغداد ، .1990
73- علي جعفر علاق ، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة) ، دار الشروق .2002
74- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروتلبنان ، 1981.
75- فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب أميرة للطباعة ، القاهرة 2004.

خطة البحث(الفهرس)

- ✓ **المقدمـــة**
- ✓ **مدخـل نظـري:**
  - ➢ مفهوم الأسلوب.
  - ➢ الأسلوب في التراث العربي.
  - ➢ مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال.
  - ➢ اتجاهات الأسلوبية.
- ✓ **الفصـل الأول: المستوى الصوتي**

تمهيـد:الصوت اللغوي.

أولاً: موسيقى الأصوات.

1- أهمية الموسيقى في العمل الأدبي.
2- الوزن.
2.أ)- البحـور.
2.ب)- التداخل بين البحـور.
3- القـافيــة.

ثانياً: تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى.

1- تكرار الأصوات منفردة.
2- تكرار الأصوات مجتمعة.
2.أ)- الجنـاس
2.ب)- التصديـر.

✓ الفصــل الثانـي: المستوى النحوي

تمهيـد

أولاً: الجملة الخبرية

1- الجملة المبنية
1.أ)- الجملة الفعلية البسيطة.
1.**ب)-**الجملة الفعلية المركبة.
1.**ج)-**الجملة الإسمية البسيطة.
1.**د)-**الجملة الإسمية المركبة.
2- الجملة المنفية

ثانياً: الجملـة الطلبيـة.

1- جملة الأمر والنهي
2- الجملة الإستفهامية
3- الجملة الندائية

✓ الفصــل الثالث: ظواهر أسلوبية فنية في الديوان

أولاً: الانزيـاح.

1- مستويات الانزياح.
2- شعرية الانزياح.
3- الانزياح الدلالي.

ثانياً: الـرمــز

1- رموز مستوحاة من الطبيعة والواقع.
2- الرموز الأسطورية
3- الرموز الدينية

ثالثاً: الـتكرار

1- تكرار الإشتياق
2- تكرار المجاورة
3- تكرار البداية
4- تكرار النهاية

رابعاً: الـتناص

1- أنواع التناص:
1.أ)- التناص الداخلي
1.**ب)-** التناص الخارجي
2- التناص من القرآن الكريم
3- التناص الأسطوري
4- استحضار الشخصيات.

✓ **الخاتمــة**

✓ **قائـمة المصادر والمراجع**

✓**الفهــرس.**

فهرس الموضوعات

✓ **المقدمـــة**

✓ **المدخــل نظــري:**

- مفهوم الأسلوب.

- الأسلوب في التراث العربي.

- مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال.

1/ باعتبار المخاطِب
2/ باعتبار المخاطَب
3/ باعتبار الخِطَاب

- **اتجاهات أسلوبية**

1/ الأسلوبية التعبيرية
2/الأسلوبية النفسية
3/الأسلوبية الوظيفية
4/الأسلوبية البنيوية

✓ **الفصــل الأول: المستوى الصوتي**

تمهيــد:الصوت اللغوي.

<u>أولاً</u>: موسيقى الأصوات.

1- أهمية الموسيقى في العمل الأدبي.

2- الوزن.

أ) - البحــور.
ب)- التداخل بين البحــور.
3- القـافيــة.
أ)- القافية المزدوجة.
ب)- القافية المتعامدة (المتقاطعة).
ج)- القافية المتعانقة.

ثانيـاً: تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى.
1- تكرار الأصوات منفردة.
أ) الصوامت التكرارية .
ب) الصوامت الإحتكاكية.
ج) الصوامت المركبة(الإنفجارية+الإحتكاكية).
د) الصوامت المكررة.
هـ) الصوامت الجانبية.
و) الصوامت الأنفية.
2- تكرار الأصوات مجتمعة.
أ)- الجنــاس
*** التقابل بين الوحدات الصوتية في الأول.**
***التقابل بين الوحدات الصوتية في الوسط.**
***الإختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأول.**
***الإختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الوسط.**
***الإختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الآخر .**

ب)- التصديـر.
*** التصدير في أول الصدر.**
***التصدير في وسط الصدر.**
***التصدير في أخر الصدر.**

✓ الفصــل الثاني: المستوى التركيبي

دراسة نحوية للجملة في الديوان
تمهيــد
أ/ الكلام و الجملة
ب/أقسام الجملة و أنواعها

أولاً: الجملة الخبرية
1- الجملة المثبتة
أ/ الجملة الفعلية
*- الجملة الفعلية البسيطة.
*-الجملة الفعلية المركبة.
ب/ الجملة الإسمية
*-الجملة الإسمية البسيطة.
*-الجملة الإسمية المركبة.
2- الجملة المنفية
***المنفية بما**
***المنفية بلا**
***المنفية بلم**
***المنفية بلن**

***المنفية بليس**

ثانيّاً: الجملـة الطلبيـة

1- جملة الأمر والنهي
2- الجملة الإستفهامية
3- الجملة الندائية

✓ الفصــل الثالث: ظواهر أسلوبية فنية في الديوان

أولاً: الانزيـاح.

1- مستويات الانزياح.
2- شعرية الانزياح.
3- الانزياح الدلالي.

ثانيّاً: الـرمــز

1- رموز مستوحاة من الطبيعة والواقع.
2- الرموز الأسطورية
3- الرموز الدينية

ثالثاً: الـتكرار

1- تكرار الإشتياق
2- تكرار المجاورة
3- تكرار البداية
4- تكرار النهاية

رابعًا: الـتناص

1- أنواع التناص:

1.أ)- التناص الداخلي

1**.ب)-** التناص الخارجي

2- التناص من القرآن الكريم
3- التناص الأسطوري
4- استحضار الشخصيات.

✓ الخاتمــة

✓ قائـمة المصادر والمراجع

✓الفهــرس.

قائمة المصادر والمراجع

1- أحمد درويش ، الأسلوب والأسلوبية ، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول في النقد الأدبي ، مج5 ،ع1 ،(أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر) ،عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .
2- ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن،تحقيق أحمد صقر،دار إحياء الكتب العربية،القاهرة ،1954.
3- أحمد الشايب ،الأسلوب ،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،مكتبة النهضة المصرية،1999.
4- أبو الحسين بن زكريا أحمد بن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تحقيق :عمر فاروق الطباع ،مكتبة المعارف ،بيروت ،ط1 ،1993.
5- ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت ،ط5 ،1981 ج1.
6- أحمد سليمان ياقوت ،الأوزان الشعرية ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،1998.
7- أبو السعود سلامة أبو السعود ،الإيقاع في الشعر العربي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية.
8- أبو الفتح عثمان ابن جني ،الخصائص ،تحقيق :محمد علي النجار ،علم الكتب ،بيروت ،ج2.
9- إبراهيم أنيس ،من أسرار اللغة العربية ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،ط6 ،1978.
10-ابن هشام ،مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة ، دت ،،دط ،ج2.
11- أبو البقاء يعيش بن علي ابن يعيش الموصلي ،شرح المفصّل للزمخشري ،ق م له ووضع حواشيه:اميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ،لبنان ،م1.
12- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، المفصل في صنعة الإعراب ،تحقيق علي أبو ملحم ،دار ومكتبة الهلال ،بيروت ،ط1 ،1993 ،ج1.
13- أبو البقاء العكبري ،اللباب في علل البناء و الإعراب ،تحقيق غازي مختار طليمات ،دار الفكر ، دمشق 1995 ، ج1.
14- أبو البقاء العكبري ،مسائل خلافية في النحو ، تحقيق منير خير الحلواني ، دار الشرق العربي ، بيروت ط1 ، 1992 ، ج1.
15- أحمد الطريسي ،النص الشعري بين الرؤية اللبنانية والرؤية الإشارية ، الدار المصرية للكتب ، القاهرة 2004.
16- آمنة بالعلي ،أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر .1995
17- إبراهيم الرماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،ط1 .1991
18- بسام فطوس ، استراتجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) ، دار الكندي،الأردن ، ط1 1998
19- جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق :فؤاد علي منصور دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1 ،1998 ،ج1.
20- جلال الدين السيوطي ،همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق عبد العال سالم مكرم دار البحوث العلمية ،الكويت ،1975 ،ج1.
21- جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، اصدرات رابطة الإبداع الثقافية دار هومه للطباعة ، الجزائر ،.2003
22- حسن ناظم ،البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 2002.
23- حازم القرطاجي ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ،تونس 1966 .
24- حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، أفريقيا الشرق ،المغرب ،2001.
25- حسين الحاج حسن ،آداب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت لبنان ، ط1 ، .1984

26- حميد لحمداني ،التناص وإنتاجية المعنى ، مجلة علامات في النقد ،مج10 ،ج 10 ،جدة السعودية،جوان 2001.(مجلات).
27- كمال بشر ،علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،دط ،.2000
28- كمال بشر ،علم اللغة العام ،القسم الأول للأصوات ، دار المعارف ،ط7 ، .1980
29- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العامة للنشر (لونجمان) ،ط1 ، .1994
30- محمود فهمي حجازي ،مدخل إلى علم البلاغة ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،ط1،.1978
31- موسى سامح ربابعه ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ط1،2003.
32- محمد بن محمد الغزالي أبو حامد ، إحياء علوم الدين ، دار المعرفة ، بيروت ، دط ، دت ج.2
33- ممدوح عبد الرحمان ، المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،.1994
34- محمود السعران ،علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، مصر ، .1992
35- مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، دار الآفاق ، دط ،دت.
36- مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ،ط1 ،.2002
37- محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية) دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،2003.
38- محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان،.1981
39- محمد خان ، لغة القرآن الكريم ، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ،عين مليلة ،الجزائر ،ط1 ،.2004
40- محمد خطابي ،لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام النص) ، المركز الثقافي في الوبي المغرب،ط1 .1991
41- محمود السيد شيفون ، أسرار التكرار في اللغة ، مكتبة الكليّات الأزهرية ، ط1 .1983
42- محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن الكريم المكتب الإسلامي ، بيروت ،ط2 ،.1986
43- محمد العمري ، الموازنات الصوتية ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،.2001
44- محمد عزام ، نظرية التناص ، مجلة البيان ،ع 364 ، الكويت ، نوفمبر 2000 (مجلات).
45- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ،ط3 ، يوليو .1992
46- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، دار العودة بيروت،ط1 1979.
47- محمد بنيس ، حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، المغرب ،دت ،دط.
48- مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة.
49- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان دط ،دت.
50- نور الدين السيد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد الأدبي الحديث (الأسلوبية والأسلوب) دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ج1 ،دط ،.1997
51- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط7 ، .1983
52- صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط3 ، .1993
53- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ،ط1، .1980
54- صلاح فضل ، تحولات الشعرية العربية ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،ط1 ،.2002
55- صلاح الدين محمد عبد التواب ، النقد الأدبي (دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن) دار الكتاب الحديث ، القاهرة ،.2003
56- صاحب أبو جناح ،دراسات في نظرية النحو العربي وتطبيقاته ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ط1 1998.،
57- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ، صحح طبعه وعلق حواشيه السيد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،.1982
58- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،.1978
59- عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ،دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان م1،ط2 .1979
60- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1977.

61- عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد الأدبي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط2،.1999
62- عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ط1 ،.2003
63- عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقوافي ، دار النهضة العربية ، بيروت ،ط2 ، .1987
64- عبد الرحمان تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية .2002
65- عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية علم المعاني – البيان – البديع ، دار النهضة العربية ، بيروت،دط ،دت.
66- عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، الرياض ،ط1 1999 ، ج.2
67- عمر أوكان ، اللغة والخطاب ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، الدار البيضاء ،دط ،.2001
68- عبد الرزاق بن دحمان ، الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي ، (رسالة ماجستير مخطوطة) ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ،.2005
69- عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر ، دار الهدى للطباعة والنشرعين مليلة،.2004
70- عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، (شعر الشباب أنموذجا).
71- عبد الله الركيبي ، " الأوراس " في الشعر العربي ودراسات أخرى ، الحركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ،.1983
72- علي جعفر علاق ، حداثة النص الشعري ، دار الشؤون العامة ،بغداد ، .1990
73- علي جعفر علاق ، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة) ، دار الشروق .2002
74- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروتلبنان ، .1981
75- فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب أميرة للطباعة ، القاهرة .2004

فهرس الموضوعات

✓ **المقدمـــة.....أ، ب، ج، د**

✓ **المدخـــل نظـــري.....01**

- مفهوم الأسلوب.....02

- الأسلوب في التراث العربـــي.....06

- مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال.....10

1/ باعتبار المخاطِب.....**10**

2/ باعتبار المخاطَب.....**11**

3/ باعتبار الخِطَـاب.....**13**

- اتجاهات الأسلوبية.....15

1/ الأسلوبية التعبيرية **15**

2/الأسلوبية النفسية.....**17**

3/الأسلوبية الوظيفية.....**19**

4/الأسلوبية البنيوية.....**22**

✓ **الفصــل الأول: المستوى الصوتي.....25**

أولاً: موسيقى الأصوات.....26

1- أهمية الموسيقى في العمل الأدبي.....26

2- الوزن.....28

أ) - البحور.....**30**

ب)- **التداخل بين البحــور**..... **40**

3- القـافيــة.....44

أ)- القافية المزدوجة.....**50**

ب)- القافية المتعامدة (المتقاطعة).....**51**

ج)- القافية المتعانقة.....**53**

ثانيَاً: الصوت اللغوي 55

تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى.....58

1- تكرار الأصوات منفردة.....60

أ) الصوامت الانفجارية.....60
ب) الصوامت الاحتكاكية.....65
ج) الصوامت المركبة(الانفجارية+الاحتكاكية).....69
د) الصوامت المكررة.....70
هـ) الصوامت الجانبية.....71
و) الصوامت الأنفية.....73
2- تكرار الأصوات مجتمعة.....74
أ)- الجنـاس.....74
*** التقابل بين الوحدات الصوتية في الأول.....75**
***التقابل بين الوحدات الصوتية في الوسط.....76**
***الإختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأول.....77**
***الإختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الوسط.....78**
***الإختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الآخر.....79**

ب)- التصديـر.....80
- أشكال التصدير 81
*** التصدير في أول الصدر 81**
***التصدير في وسط الصدر.....82**
***التصدير في آخر الصدر.....82**

✓ **الفصـل الثاني: المستوى التركيبي.....84**

دراسة نحوية للجملة في الديوان 85
تمهيـد.....85
أ/ الكلام و الجملة 86
ب/أقسام الجملة و أنواعها 87

أولاً: الجملة الخبرية.....90

1- الجملة المثبتة.....90
أ/ الجملة الفعلية 90
*- الجملة الفعلية البسيطة.....90
*-الجملة الفعلية المركبة.....94
ب/ الجملة الإسمية 95
*-الجملة الإسمية البسيطة.....95

*-الجملة الإسمية المركبة.....99

2- الجملة المنفية.....101
*المنفية بما 101
*المنفية بلا 102
*المنفية بلم.....106
*المنفية بلن 108
*المنفية بليس.....109

ثانيّاً: الجملـة الطلبيـة.....110
1- جملة الأمر والنهي.....110
2- الجملة الإستفهامية.....116
3- الجملة الندائية.....122

✓ الفصــل الثالث: ظواهر أسلوبية فنية في الديوان.....125

أولاً: الانزيـاح.....126
1- مستويات الانزياح.....129
2- شعرية الانزياح.....129
3- الانزياح الدلالي.....132

ثانيّاً: الـرمــز.....139
1- رموز مستوحاة من الطبيعة والواقع.....140
2- الرموز الأسطورية 142
3- الرموز الدينية.....143
ثالثاً: الـتكرار.....145
1- تكرار الإشتقاق.....148
2- تكرار المجاورة 152

3- تكرار البداية.....**156**
4- تكرار النهاية.....**159**
رابعًا: التناص.....161
1- أنواع التناص.....165
أ)- التناص الداخلي.....**165**
ب)- التناص الخارجي.....**165**
2- التناص من القرآن الكريم.....**165**
3- التناص الأسطوري.....**169**
4- استحضار الشخصيات.....**171**

✓ **الخاتمــة.....174**

✓ **قائـمة المصادر والمراجع**

✓**الفهــرس**

مفهوم الأسلوب :

ورد ذكر الأسلوب في كثير من المعاجم العربية، من بينها ما جاء في لسان العرب لابن منظور، إذ يقول :" و يقال للسطر من النحيل أسلوب و كل طريق ممتد فهو أسلوب، قال و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، و يجمع أساليب و الأسلوب الطريق تأخذ فيه، و الأسلوب بالضم الفن، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي : في أفانين منه " [1].

و قد تناول الزمخشري مادة "سلب " فيقول : " سلبه ثوبه و هو سليب ، و أخذ سلب القتيل و أسلاب القتلى، و لبست الثكلى السلاب و هو الحداد ، و تسلبت و سلبت على ميتها فهي مسلب، و الاحداد على الزوج و التسليب و سلكت أسلوب فلان : طريقته و كلامه على أساليب حسنه ، و من المجاز سلبه فؤاده و عقله و استلبه، و هو مستلب العقل، و شجرة سليب : أخذ ورقها و ثمرها و شجر سلب و ناقة سلوب: أخذ ولدها ، و نوق سلائب ، و يقال للمتكبر : أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة و لا يسرة " [2].

نفهم من خلال التعريفين أن مفهوم كلمة أسلوب ارتبط بمعنيين أو بعدين ؛ بعد مادي ارتبط مدلوله بالطريق الممتد أو السطر من النخيل أو عدم الالتفات يمينا و لا يسارا ، و بعد فني أو معنوي ارتبط مدلوله بأساليب القول و أفانينه عندما قال: سلكت أسلوب فلان : طريقته و كلامه على أساليب حسنة ، أما قوله أساليب من القول أي : أفانين فهذا يعني أن مفهوم الأسلوب لم يعد محصورا في ذلك المعنى اللغوي بل جاوزه إلى معنى اصطلاحي .

و ليس لهذا الجذر اللساني " سلب " في اللغة العربية أي صلة بالجذر اللساني لكلمة "STYLE " في اللغة الانجليزية ، و كلمة "STYLE " تشير إلى (مرقم الشمع) ، و هي أداة الكتابة على ألواح الشمع [3].

و يحدد " معجم الأسلوبية " الأسلوب بأنه : " و في أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام ، مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل : لعب السكواش أو الرسم ، و ربما يتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمق (ORNATE)، و عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي (COMIC) [4].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة (سلب) ،دار صادر ، بيروت ، ط1، ج1، ص471.

(2) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة ، بيروت ، ص 452.

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ،2002، ص 15.

(4) WLAES, KATIE, a dictionery of stylistics ، نقلا عن :حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، ص 20.

و بالنسبة لبعض الناس ، فإن للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية فيمكن أن يكون الأسلوب جيدا أو رديئا و إن أول معنى يترتب على التعريف السابق هو أن ثمة أساليب مختلفة في مواقف مختلفة مثل الأسلوب الجاد أو المنمق و الأسلوب الهزلي كما أن الفعالية ذاتها يمكن أن تحدث تنوعا أسلوبيا إذ لا يوجد اثنان لهما الأسلوب نفسه في لعب السكواش مثلا أو في الرسم أو كتابة مقالة ، و يمكن النظر إلى الأسلوب بوصفه تنوعا في استخدام اللغة سواء أكانت أدبية أم غير أدبية .

و كلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني (النظام و القواعد العامة)، حيث نتحدث مثلا عن " أسلوب المعيشة " لدى شعب ما ، أو " أسلوب العمل " في مكان ما ، و يمكن أن تعني كذلك (الخصائص الفردية) ، حين نتحدث عن " أسلوب كاتب معين " ، أو الميل إلى سماع " أسلوب موسيقى خاص" أو التمتع " بأسلوب كلاسيكي " في أثاث منزل [1].

و نستطيع القول : أن الأسلوب طريقة التعبير بالكتابة أو الكلام ، و هذا بالتحديد ما نجده عند " بيير جيرو " (PIERRE GEREAU) الذي يرى أن الأسلوب " طريقة للتعبيرعن الفكر بوساطة اللغة "[2]، يوظف "جيرو " مصطلح الأسلوبية أيضا، حيث يرى بأنها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ، و هي نقد للأساليب الفردية [3] ، كما يشير إلى أن أول من استخدم هذا المصطلح هو"نوقاليس"(NOGALIS) الأسلوبية لديه تختلط مع البلاغة [4].

و لقد توالت تحديدات الأسلوب ـ فيما بعد ـ و اتسعت ، مما جعل بعضهم يطلق عليها اسم الأسلوبية، و أصبحا مصطلحين يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية و اللغوية الحديثة ، و هناك من يرى أن مصطلح الأسلوب أكثر اتساعا من مصطلح الأسلوبية، و من ذلك " أحمد درويش " حيث يقول : " و دائرة المصطلح الأول أكثر اتساعا من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الأفقي و الرأسي "[5]، ثم يوضح كلامه قائلا : " ونعني بالمستوى الأفقي، الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاورة أو متباعدة و بالمستوى الرأسي الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد "[6]،و زيادة في التوضيح نقول ان الاتساع الذي يحققه الأسلوب يكون في معظم الاستخدامات أو المجالات مثل : " أسلوب العيش" " أسلوب العمل " ، " أسلوب الكتابة" ، " أسلوب موسيقى خاص " ... الخ .

---

(1) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، مجلة فصول في النقد الأدبي ، مج5، ع1، (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر) ، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، ص 60.

(2) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت، ص 60.

(3) المرجع نفسه ، ص 05.

(4) المرجع نفسه ، ص 05.

(5) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 60.

(6) المرجع نفسه، ص 60.

أما استعمالات مصطلح الأسلوبية فمحدود، و مقصور على حقول الدراسات الأدبية .

و مصطلح الأسلوب سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود و الانتشار، حيث إن بدايات الأسلوب تعود إلى بداية القرن الخامس عشر، و بدايات الأسلوبية تعود إلى بدايات القرن العشرين .

و مصطلح الأسلوب واكب مصطلح البلاغة لفترة طويلة ، دون أي تعارض بينهما، و يوضح " أحمد درويش " ذلك بقوله :" كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي و العالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية و كتابات أرسطو على نحو خاص " [1].

كما قام البلاغيون القدماء في العصور الوسطى بتقسيم الأسلوب إلى أقسام شهيرة، و هي : الأسلوب البسيط ، و الأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامي ، و هي أساليب يمثلها عندهم ثلاثة كتب شهيرة للشاعر " فرجيل " (VERGIL) ، و هي : قصائد ريفية ـ قصائد زراعية ـ و ملحمته الشهيرة الانياذة ، و تمثل الأولى نموذجا للأسلوب البسيط و الثانية نموذجا للأسلوب المتوسط و الثالثة نموذجا للأسلوب السامي ، و هذا التقسيم اشتهر عند البلاغيين باسم : (دائرة فرجيل) في الأسلوب [2].

و هي ممثلة في هذا الرسم [3]:

---

(1) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية، ص 61.

(2) المرجع نفسه ، ص 61.

(3) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 14.

من خلال هذا الرسم نلحظ أن التقسيم الثلاثي المطروح في دائرة فرجيل هو محاولة لإجراء تقسيم طبقي اجتماعي، و من ثم تتوزع المفردات والصور و مظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات و الألات و الأمكان على الطبقات الملائمة لها .

لقد انتقد " جورج بوفون "(GEORGE BOVON) هذا التقسيم الطبقي من خلال عمله المشهور: (مقال في الأسلوب) الذي أدان فيه فكرة أن الأسلوب هو الطبقة ، لينتهي إلى أن " الأسلوب هو الرجل " [1] وأصبح هذا التعريف شائعا فيما بعد و هو من التعريفات التي تنظر إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلف وفضلا عن التقسيم الذي شاهدناه في الأسلوب، فإن للأسلوبية تصنيفات عديدة أيضا منها : أسلوبية تعبيرية وأسلوبية نفسية و أسلوبية بنيوية ، و هناك من يقسمها إلى أسلوبية تكوينية و أسلوبية وظيفية و أسلوبية إحصائية أو كمية و أسلوبية الفرد .كما أن ثمة أسلوبية كبرى و صغرى، و أسلوبية لسانية بحته ، و أسلوبية مطبقة على النقد الأدبي، و هذه أسلوبية يكمل بعضها بعضا مادامت مستقلة حسب بعض الآراء، أو يكمل بعضها بعضا إذا اختلطت حسب بعض الآراء الأخرى [2].

و تفضي بنا التصورات السابقة في الأسلوب و الأسلوبية إلى ضرورة تحديدهما من وجهة نظر خاصة " فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال، و يمكن أن نتصور الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل و بين مجموع الأسباب الإخبارية ... و تبقى الأسلوبية ... دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب ... فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة " [3]، و " الأسلوب نظام لساني خاص ... يهيمن على مجموعة من النصوص الشعرية يجري تفحصه و محاولة البرهنة على وجوده الجوهري من خلال استقراء طبيعة ترابطاته و تحليل الخصائص التي تتمخض عن تلك الترابطات، و بهذه المحاولة تتحقق حركة تحليلية تكشف عن (النظام = الأسلوب) من خلال النص و تكشف عن خصائص النص المتميزة من خلال النظام نفسه ... و بهذا تكون الأسلوبية منهجا، بمعنى : أنها مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري ... " [4].

و لا يهمنا في هذا البحث التحدث عن تداخل المصطلحين أي: الأسلوب و الأسلوبية، و لذلك يجد القارئ أثناء تصفحه لهذا البحث ورود المصطلحين معا في مواضع مختلفة .

---

(1) أحمد درويش ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 61.

(2) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 49.

(3) المرجع نفسه ، ص 06.

(4) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 30.

الأسلوب في التراث العربي:

ورد مفهوم الأسلوب في كثير من الدراسات في التراث العربي، و قد كان يعنى به الطريقة أو الكيفية التي يورد بها المتكلم كلامه ، فاعتنوا بالخطاب سواء كان شعرا أم نثرا، و اهتموا بالخصوص بنظم القرآن ونظم الشعر ، كما أنهم وجهوا اهتمامهم لمسألة إعجاز القرآن ، حتى أنهم حاولوا مقارنة أسلوب القرآن بأساليب أخرى من أساليب العرب لكي يثبتوا إعجاز القرآن، و نجد من بين هؤلاء " ابن قتيبة " الذي يقول :" و إنما يعرف القرآن من كثر نظره، و اتسع علمه، و فهم مذاهب العرب و افتنانها في الأساليب ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد ، بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، و يطيل تارة إرادة الإفهام، و يكرر تارة إرادة التوكيد، و يخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، و يكشف بعضها حتى يفهمها بعض الأعجمين، و يشير الى الشيء و يكني عن الشيء و تكون عنايته بالكلام على حسب الحال، و قدر الحفل، و كثرة الحشد، و جلالة المقام "[1] و يظهر لنا من كلام ابن قتيبة أنه يحاول الربط بين تعدد الأساليب و الافتنان فيها و طرق التعبير في أداء المعنى،حيث انه كلما اختلفت المواقف و الأحوال تعددت الأساليب، وهذا ما يوضحه أكثر " محمد عبد المطلب " عندما علق على كلام ابن قتيبة بقوله : " و يبدو من نص بن قتيبة ربطه الواضح بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال ، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أولا، ثم طبيعة الموضوع ثانيا و إلى مقدرة المتكلم و فنيته ثالثا "[2]، كما أنه يرى طبيعة الأسلوب عنده تمتد لتشمل النص الأدبي و ما يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز و الإطناب ، و من حيث الإيضاح و الإبهام ، و من حيث التصريح و التضمين [3].

أما " الخطابي " فإن من منظوره أن الأسلوب مرتبط بالأغراض التي تتضمنها الموضوعات ، فكلما تعددت المواضيع و تنوعت أغراضها ، اختلفت الأساليب في عرض تلك الأغراض، و يظهر ذلك من خلال المقارنة بين الشعراء و كلامه عن المعارضات في مذاهب الكلام فيقول : و هو أن يجرى أحد الشاعرين في

---

(1) ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقر، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، دط، 1954، ص10،11.

(2) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، ط1 ،1994، ص 12.

(3) المرجع نفسه ، ص 12.

أسلوب من أساليب الكلام ، و واد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الأخر في وصف ما هو بإزائه، و ذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي و النابغة الجعدي في صفة الخيل و شعر الأعشى و الأخطل في نعت الخمر ... "[1].

هناك اختلاف بين مفهوم "ابن قتيبة" و مفهوم "الخطابي" للأسلوب، أما الأول فقد ربط بين الأسلوب وتنوعه بتعدد طرق أداء المعنى، أما الثاني فقد ربط الأسلوب و تنوعه بتعدد الأغراض و المواضيع .

أما " عبد القاهر الجرجاني" فقد وردت كلمة أسلوب في كتابه " دلائل الإعجاز" و ذلك في سياق حديثه عن السرقات الشعرية حيث قال : " و اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبا ـ و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه ـ فيعمد شاعر أخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره ، ... فيقال : قد احتذى على مثاله " [2].

نلحظ من كلام "الجرجاني" عندما قال : " الأسلوب هو الضرب من النظم " فهذا يعني أنه لا يفصل مفهوم الأسلوب عن النظم ، بل هو يطابق بينهما، كما أنه يربط الأسلوب ببعض الخصائص التعبيرية، منها خاصية الاستعارة، و التي يكون منشئها على وعي أثناء تركيب الأسلوب، فيجعل لنفسه نسقا و أسلوبا على شكل متفرد، فالاستعارة " لها أساليب كثيرة و مسالك دقيقة و مختلفة "[3].

كما ربط "عبد القاهر الجرجاني" بين الأسلوب و طريقة أداء المعنى عن طريقة خاصية تعبيرية أخرى، وهي التمثيل " وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، و الهمة في طلبه، و ما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، و إباؤه أظهر، واحتياجه أشد "[4]، فالأديب المبدع يعتمد أسلوبا مشوقا يشد إليه انتباه المتلقي ، و يشغل به جميع مداركه .

و من بين الخصائص التعبيرية الأخرى التي ربط الجرجاني بينها و بين الأسلوب ، هي خاصية التشبيه و التي يؤكد من خلالها على وجود رابطة بين الأسلوب و أنماط التعبير ، و يظهر التشبيه في بيت

---

(1) الرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني، بيان اعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، 1968، ص 65،66.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، صحح طبعه و علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان، دط، 1982 ، ص361.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان، دط، 1978، ص 50.

(4) دلائل الإعجاز، ص 118.

" محمد بن وهب " و الذي علق عليه "عبد القاهر الجرجاني " :

و بَدَا الصَّبَاحَ كَأَنَّ غُرَّتَهُ وَجْهُ الخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

فقد جعل وجه الخليفة أكمل و أتم في النور و الضياء من الصباح ، حيث يقول : " و اعلم أن هذه الدعوى و إن كنت تراها تشبه قولهم : لا يدري أوجهه أنور أم الصبح ؟ و غرته أضوأ أم البدر ؟ و قولهم إذا أفرطوا : نور

الصباح يخفى في ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، و ما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق و المبالغة، فإن في الطريقة الأولى خلابة و شيئا من السحر " [1].

و لم تتوقف الدراسات و البحث حول الأسلوب و مفهومه عند هذا الحد ، بل تواصلت، و هذا ما نجده عند " حازم القرطاجني" الذي أفرد منهجا خاصا لدراسة الأسلوب في كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) وقد قرأ ما جاء به " عبد القاهر الجرجاني" من نظرية النظم متأثرا به و بأفكاره ، كما أنه اطلع على مفهـــوم " أرسطو" للأدب الذي يتصل بنظرية المحاكاة متأثرا به و بأفكاره كذلك ، و قد جعل في دراسته النظم مقابلا للأسلوب و من هنا حاول " تحديد مفهوم الأسلوب متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى العمل الفني بحسبانه وحدة متكاملة تمتد لتشمل القطعة الأدبية كلها ... ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل و ترابط معنوي، و متأثرا أحيانا أخرى بالنظم و لكن مع ربطه بالصياغة اللفظية وبالعلاقات النحوية على نحو ما قال به عبد القاهر " [2] ، فجعل بذلك الأسلوب منصبا على المعاني ، و جعل النظم منصبا على الألفاظ " فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، و النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية " [3].

و لم يكتف " حازم القرطاجني " بهذا المفهوم عن الأسلوب بل ربطه من جهة أخرى بطبيعة الجنس الأدبي ، فقد تحدث في كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) عن قسمين من مذاهب الكلام ، و هما : الجـد و الهزل و ورد ذلك في قوله :" فأما الجد فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة و عقل بنزاع الهمة و الهوى إلى ذلك ، و أما طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون و سخف بنزاع الهمة و الهوى إلى ذلك "[4].

و قد جعل " حازم القرطاجـني " هذه القسمـة أساس لتقسيم الشعر العربي، متأثرا في ذلك بما جاء

---

(1) المرجع السابق، ص :194،195.

(2) محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص : 27،28.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه ، تونس ، دط، 1966، ص 363.

(4) المرجع نفسه ، ص 127.

به " أرسطو " في قسمي الكوميديا و التراجيديا، ثم عاد بعد ذلك ليسوي بين النظم و الأسلوب مفسـرا بذلك الإعجاز القرآني بأن أسلوب القرآن مطرد في الفصاحة و البلاغة ،وهذا ما يدخل تحت مفهوم النظم عنـــد " الجرجاني" ، و بذلك نلحظ أن " حازم القرطاجني" قد تردد في تحديد مفهوم الأسلوب فجعله مرة مرتبط بالتأليفات المعنوية، و مرة ثانية مرتبط بالجنس الأدبي و طبيعته ، و مرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة.

و من بين الذين بحثوا في الأسلوب أيضا " ابن خلدون " الذي تناوله بالحديث في فصل من فصول مقدمته الذي أطلق عليه (فصل صناعة الشعر و وجه تعلمه) ، حيث يقول : " فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي

تنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه ، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، و لا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغـــة و البيان ، و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، و إنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص .و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان ؛ فيرصها فيه رصا ، كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال ،حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه ، كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به "[1].

إن " ابن خلدون " في حديثه عن الأسلوب ركز على القدرة اللغوية لدى الإنسان، و هو يعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة أن يكون الفرد على علم بالقواعد النحوية و الصرفية و البلاغة و العروض ، كما أنه جعل الأسلوب هو القالب الذي تصب فيه التراكيب أو كالقالب الذي يبنى فيه أو كالمنوال الذي ينسج فيه ، فان حيد عنه فقد فسد بناؤه أو نسجه .

نقول أخيرا ، إن كل الدراسات السابقة عند العرب القدامى و التي عنيت بالأسلوب ، تدخل في مجال الدراسات الأسلوبية إلا أنها " لم تأسس نظرية أسلوبية متكاملة ، فهي إرهاصات في هذا المجال استثمرتها بعض المباحث في اللغة و البلاغة و النقد و الدراسات القرآنية و لكنها لم تطورها لأن تصبح علما للأسلوب" [2].

---

(1) عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان، م1 ، ط2 ، 1979، ص 1099، 1100.

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب)،دار هومة للطباعة و النشرو التوزيع ، الجزائر ، ج1، دط، 1997، ص 130.

مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال :

إن عملية الإيصال ترتكز على ثلاث دعائم رئيســة ، و هي : " المخاطب ، المخاطب ، الخطــاب" و يشكل الخطاب عماد الدراسة الأسلوبية و ذلك أنها تحدد خصائصه الأسلوبية و مكوناته اللغوية و الجماليــة " و ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا احدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة"[1].

و سندرج مفهوم الأسلوب باعتبار دعائم نظرية الإيصال كالتالي :

1> باعتبار المخاطِب :

و يعرف الأسلوب من هذا المنظور بأنه الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ، إذ يعبر تعبيرا كاملا عن شخصيته ، و يعكس أفكاره و صفاته الإنسانية ،و يبين كيفية نظره إلى الأشياء و بالتالي فليس هناك انفصال بين الكاتب و أسلوبه ، بل أن هناك التحام بينهما ، و هذا ما تأكده المقولة الشهيرة لـ" بيفون" التي تقول : " الأسلوب هو الرجل نفسه " و يظهر لنا هذا من خلال الأسلوب الذي يكشف لنا عن مكنونات صاحبه و خوالج نفسه ويبين لنا الإنفعالات و الأحاسيس و العواطف التي حركت فكره و يعني ذلك أن " لكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره و كيفية نظره إلى الأشياء و تفسيره لها و طبيعة انفعالاته ، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب " [2].

إذن فالأسلوب يعتبر بمثابة المرآة العاكسة لوجه صاحبها، و يظهر من خلالها كل خبايا نفسه و ظاهرها ، و تعكس مقومات شخصيته الفنية و طبيعته الإنسانية ، و هذا ما أكده " عبد السلام المسدي" عندما قال :" وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ، ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن ، ما صرح به و ما ضمن ، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث انه قناة العبور الى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا "[3].

أما " أحمد الشايب " فيرى أن " تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار و عرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني " [4].

---

(1) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب، تونس ، دط، 1977، ص 57.

(2) أحمد الشايب ، الأسلوب ، دارسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، دط، 1999 ، ص 134.

(3) المرجع السابق، ص 63،64.

(4) المرجع السابق ، ص 46.

كما أننا نجد اختلافا في الأساليب، و هذا ما نراه في النصوص و الخطابات و تعدد أساليبها في الكتابة والتعبير عن الأفكار، و هذا الاختلاف الأسلوبي من شخص إلى آخر مما يخلق التميز و التفرد في الأسلوب، إلا أن هذا التفرد الأسلوبي لا يمنع من وجود بعض التأثر بأساليب أدبية أخرى تجعله يحاكي بعض الأفكار والألفاظ و العبارات، إلا أن الكاتب " مهما أوتي من المهارة اللغوية و القدرة اللسانية و التنوع في أسلوب الكتابة، لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغته و لا يفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له عندما يتحدث أو يكتب اللغة " [1] ، ذلك أنه عند الكتابة يقوم باختيار و انتقاء الألفاظ و المفردات التي يكتبها و التي يسعى بها إلى التأثير في عقول المتلقين ، فالأسلوب هنا يكون اختيارا من ضمن الإمكانات اللغوية [2].

و لا شك أن هذا الاختيار مقصود لأنه مرتبط بعملية الإخبار و نقل معلومات يريد الكاتب نقلها إلى المتلقي .

2> باعتبار المخاطَب :

إن أي عملية إبلا غية تقتضي وجود ثلاث أركان لا يمكن الاستغناء عن أحدها وهي المخاطـــب و المخاطب و الخطاب، و لا يمكن أن نتصور بأي حال من الأحوال وجود مرسل دون مرسل إليه يوجه له خطابه أو كلامه، فالمرسل إليه أو المتلقي هو الذي يحكم على جودة هذا الخطاب أو رداءته ، و هو الذي يحق له قبوله أو رفضه ، و الكاتب أو المرسل يدرك جيدا بأن هناك من يتلقى كتاباته و يصدر أحكاما عليها ، فهو لا يحس بقيمة ما يبدعه دون وجود متلق لهذه النصوص ، و بالتالي فعلى الكاتب أن يكتب بلغة مفهومة دون الاضطرار إلى استخدام اللغة المتداولة بين أوساط الناس، و أن يعمد إلى انتقاء ألفاظه التي تعبر عن أفكاره تعبيرا دقيقا، و التي يريد إيصالها للقارئ حتى يتمكن من التأثير فيه و إقناعه.

و من هنا نستنتج أن " النص و القارئ عنصران مؤثران كل في الآخر، الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع و التأثير و هما غاية كل شكل فني ـ و تأثير الثاني في أنه يبعث الحياة في النص و يبث فيه الروح فيحدث التفاعل بين البعدين ـ النص و التلقي " [3].

---

(1) محمود فهمي حجازي ، مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ط1 ، 1978 ، ص 13.

(2) سعد مصلوح ، الأسلوب دارسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط2 ، 1984 ، ص 26.

(3) فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب أمير ة للطباعة ، القاهرة، 2004، ص 23.

و يرى " جيرو " (GEREAU) أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ و إمتاعه و شد انتباهه و إثارة خياله، و " دي لوفر" (DELOVER) يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا، و كذلك فعل كل من " كولان " و " أحمد الشايب" [1]، الذي يرى أن الأسلوب يمكن أن يكون له معنى أوسع فيشمل " الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير "[2].

و مهما تعددت تعريفات الأسلوب باعتبار المخاطب إلا أنها تدور في فلك واحد و بينها قاسم مشترك وهو تركيزها على أثر الأسلوب على المتلقي فقد يكون ذلك إمتاعا أو إقناعا أو شد انتباه أو إثارة خيال ...

و حين نتكلم عن مفهوم الأسلوب باعتبار المخاطب، فإنه من الضروري أن نشير إلى جهـود " ريفاتير " (RIVATER) الذي طور من هذا المنظور التعريفي للأسلوب حين حدده معتمدا على أثر الكلام في المتقبل " فيعرفه بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام و حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص و إذا حللها،وجد لها دلالات تمييزية خاصة " [3].

ومن هنا اعتبر " ريفاتير" أن الانطلاق في التحليل الأسلوبي للنص لا يكون من النص مباشرة و إنما ينطلق من الأحكام التي يصدرها القارئ حول النص.

لقد أعطى " ريفاتير" للمتلقي بعدا ذا أهمية كبيرة في التحليل الأسلوبي و قد برز لمناهج النقد الحديث ما يعرف بنظرية القارئ في النص و التي تركز على كيفية تعامل القارئ مع النص .

" فلا شك إذن أن دخول عنصر المتقبل ـ قارئا كان أو سامعا ـ في جدل التنظير و التحديد قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراء في تعريف موضوعها و هو الأسلوب " [4]، فالمتلقي ـ إذن ـ أساسي في عملية التوصيل.

---

(1) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79.

(2) أحمد الشايب ، الأسلوب، ص 41.

(3) المرجع السابق ، ص 79.

(4) المرجع نفسه ، ص 82،83.

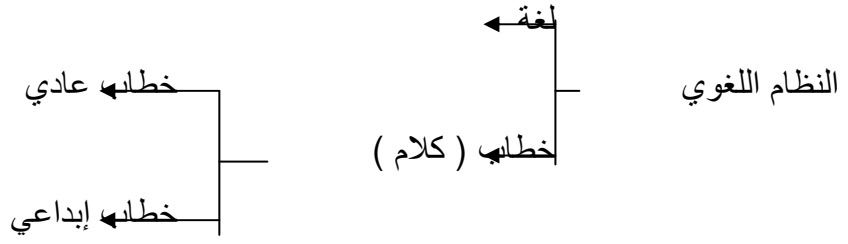
3> باعتبار الخِطَاب :

لقد قامت الدراسات اللغوية بتقسيم النظام اللغوي إلى قسمين، هما اللغة و الخطاب (الكلام)، و هذا ما كان على يد العالم السويسري " فردينان دي سوسير" (F.DE SOSSUR) و التي تسمى بالثنائية اللغوية.

أما الشق الأول و هو اللغة، فالمقصود بها تلك الكائنة في طيات المعاجم، و الشق الثاني المتعلق بمجال الاستعمال أو لغة التداول و التخاطب.

و كما أن النظام اللغوي مقسم إلى لغة و خطاب أو كلام، فإن الخطاب بدوره مقسم إلى ثنائية أخرى فرعية و هي الخطاب العادي و الخطاب الإبداعي.

و يتضح ذلك جليا من خلال هذا الشكل :



أما الخطاب العادي فهو لغة التخاطب العادية التي لا تحتاج إلى جهد و عناء لفهم المقصود منها، لأنها تعتمد توجيه خطاب مباشر و بصورة واضحة مخاطبا بذلك العقل.

أما الخطاب الإبداعي فهو يخاطب العاطفة و الوجدان محركا أحاسيس المتلقي محاولا التأثير فيه، و قد يفهم دون جهد، و قد يحتاج إلى إمعان و تركيز لفهم المراد منه.

" و إذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها " [1].

و من هنا يمكن أن نعرف الأسلوب بأنه : " العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، و تلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات و مجموع علائق بعضها ببعض من ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص و هي ذاتها أسلوبه " [2].

---

(1) موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1 ، 2003، ص 09.

(2) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 86.

و يقترب من هذا التصور ما يراه " هيل " (HILL) من أن الأسلوب هو الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة و إنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام [1].

أما " هالمسلف " (HALMSELF) فقد وسع دلالة الأسلوب بما شمل الهيكل الكلي للنص [2]. أما " ستاروبنسكي"(STAROBENSKI) فيقرر بأن الأسلوب هو مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي [3].

و هناك من يركز على ما تخفيه الكلمات و الجمل من وظائف و إيحاءات فـ"جاكبسون"(JACKOBSON) يرى أن النص الأدبي خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام [4].

و إذا أردنا أن نحصل على تعريف أشمل و أدق للأسلوب فإنه يتوجب علينا أن نؤلف بين التعريفات بمنطلقاتها الثلاثة :" المخاطب، المخاطب ، الخطاب"، فإن الأسلوب عبارة عن مجموعة من العناصر اللغوية والجمالية بإمكانها إثراء الخطاب ، و الذي من خلاله يتم الكشف عن ذات الكاتب أما العناصر الجمالية فتؤثر في نفس المتلقي .

(1) المرجع السابق، ص 87.

(2) المرجع نفسه ، ص 88.

(3) المرجع نفسه ، ص 89.

(4) المرجع نفسه، ص 88.

اتجاهات الأسلوبية :

1/ الأسلوبية التعبيرية :

يعد (شارل بالي CHARL BALI) (1865-1947) التلميذ النجيب لأستاذه (فرديناند ديسوسير FERDINAND DE SOSSUR) و خليفته في تدريس اللسانيات العامة بجامعة جنيف ، و قد صدر له عام 1902 كتاب (مقال في الأسلوبية الفرنسية) ، ثم أتبعه عام 1905 بكتاب آخر و هو (المجمل في الأسلوبية) وقد أسس ـ معتمدا قواعد عقلانية ـ أسلوبية التعبير و عمل على تعريف موضوعها " [1]، فهو من الرواد المؤسسين للأسلوبية التعبيرية ، و في رأيه أن الأسلوبية هي " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة و واقع اللغة عبر هذه الحساسية "[2].

و قد ركز (بالي) في تحليله للوقائع اللغوية حول المضامين الوجدانية في لغة الفرد ، حيث قام بتقسيم الواقع اللغوي إلى نوعين : " ما هو حامل لذاته ، و ما هو مشحون بالعواطف و الانفعالات والكثافة الوجدانية وطريقة بالي الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية التي تجسدها في النص " [3] ، و هذا يعني أن المضمون الوجداني للغة يشكل موضوع الأسلوبية عند (شارل بالي) .

و يعتبر (بالي) أن كل فكرة في اللغة ضمن سياق وجداني تعد موضع اعتبار إما عند المتكلم وإما عند السامع في قولنا مثلا(افعل هذا) بدون أي نبر ، أو أقول (أوه ، نعم افعل) أو (أوه ، هيا افعل) ، فهذا يعبر

عن انفعالي و نفاذ صبري ، و هذا الأمر يحدد العلاقة بين الآمر و المتلقي [4]، فكل هذه التراكيب مع اختلافها فهي تتضمن طابع وجداني مختلف في كل مرة ، فاللغة هنا لا تعبر عن الواقع فحسب بل تعبر كذلك عن العواطف ، فكل عبارة تبدو ممزوجة بشيء من الانفعال الوجداني ، فمهمة علم الأسلوب هي " تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر و شعور المتحدثين باللغة و دراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين و القراء " [5]، بمعنى أن علم الأسلوب عند (بالي) يدرس التعبير في الوسط

---

(1) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ص 34.

(2) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادؤه و إجراءاته ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت، ط1، 1985، ص 17.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1، ص60.

(4) أنظر: بيير جيرو ،الأسلوب و الأسلوبية، ص 35.

(5) صلاح فضل ، علم الأسلوب، ص 19.

الاجتماعي أي في اللغة الشائعة و التلقائية لغة الاستعمال، ذلك أن " نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية و ليست مجرد أبنية أو نظام من القواعد "[1] ، و بذلك فقد أبعد (بالي) لغة الأدب عن دائرة اهتمامه و نحاها عن أسلوبيته ، و من أسباب إقصائه اللغة الأدبية عن الدراسة الأسلوبية " اعتقاده أن وجود الأسلوبية لا يستلزم وجود اللغة الأدبية ، فالفرق بين اللغة الاعتيادية و اللغة الأدبية لا يكمن في تضمن إحداهما الأسلوب و خلو الأخرى منه ، بل أن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم " [2]، فلغة الأدب تقوم على عملية اختيار واعية و يوظفها الأديب توظيفا جماليا، أما اللغة الاعتيادية فهي لغة غير واعية و عفوية لذلك أهمل (بالي) لغة الأدب في دراسته الأسلوبية .

لقد طبق (بالي) أسلوبيته التعبيرية على اللغة الفرنسية، و أجرى العديد من الإجراءات في دراسته منها أنه لجأ إلى المقارنة و الترجمة للوصول إلى ملمح أسلوبي معين، "و الاحتكام إلى المقارنة والترجمة...مثل عند بالي أهم إجراء يبرز الملامح الأسلوبية في لغة من اللغات ،فالخاصية اللغوية لا تعني حدث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية، و لكنها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات، خاصة إذا كان الملاحظ أجنبيا"[3].

إن أسلوبية (بالي) تهتم بإبراز كل الوسائل التعبيرية الموجودة في اللغة التلقائية حتى يستجلي كل الظواهر العاطفية و الإرادية و الجمالية و الاجتماعية و النفسية " بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللساني بصفة عامة و لكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده : دلالية ، و تعبيرية ، و تأثيرية ، و يكون بهذا التأسيس العلمي قد حدد للأسلوبية بعض مجالات التحليل " [4].

و الجدير بالذكر أن كل الدراسات التي جاءت بعد (بالي) قد أخذت عنه ، أو استفادت منه إما في المنهج أو في الموضوع ، و هكذا اكتملت الأسلوبية مع بالي ، إلا أن هناك من انتقد بالي و على رأسهم أتباعهم أنفسهم أمثال (جون ماروزو JOHN MAROZO) و (مارسال كراسو MARSEL KRASSO) " فعزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف و قصروا عليها الخطاب الفني فأعادوا لقيصر ما لقيصر " [5]، و من ثم أصبحت كل الدراسات الأسلوبية بعد (بالي) تركز على الخطاب

---

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002،ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص 34.

(4) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 64.

(5) عبد السلام المسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 38.

الأدبي ، " فأسلوبية التعبير كما صممها بالي تعبيرية بحته و لا تعني إلا الإيصال المألوف و العفوي ، و تستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، و الأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية و التعبير الأدبي "[1].

و من خلال ردود الفعل هذه نشأت أسلوبية جديدة على يد الألماني (ليون سبيتزرLEION SPIDZER) و هي الأسلوبية النفسية أو التكوينية .

2/ الأسلوبية النفسية :

لقد مهد لظهور هذا الاتجاه، الأسلوبية التعبيرية التي كانت تهتم باللغة العادية لا اللغة الأدبية ، و هذا إضافة إلى ما قدمه (كروتشه KROTCHA) من أعمال و خاصة كتابه (علم الجمال) الذي ربط فيه الإنسان و اللغة بعلاقة مثالية ، و ركز فيه على الإنسان كمركز استقطاب للدراسات الجمالية، بالإضافة إلى دراسة (كارل فوسلر CARL FOSLER) بعنوان (أصول الوضعية المثالية في علم اللغة) الذي يصب تركيزه فيه على المتكلم و علاقته باللغة [2]، ضف إلى ذلك دراسات (فرويد FRUID) النفسية ، فكل هذه العوامل أظهرت للوجود ما يسمى بالأسلوبية النفسية و من أبرز أصحاب هذا الاتجاه هو (ليون سبيتزر) (1887-1960) المتأثر بأعمال من سبقوه في مجال أسلوبية الفرد .

تبحث أسلوبية (سبيتزر) في دراسة العلاقة القائمة بين المؤلف و نصه الأدبي ، وهي ترصد التعبير وعلاقته بالمؤلف كما تبحث في السباب التي تجعل من الأسلوب يتوجه وجهة خاصة ، " و هذا الإتجاه الأسلوبي تجاوز .. البحث في أوجه التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي " [3]، و السبب في ذلك يكمن في اعتقاد هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب و فرديته، و أفاد (سبيتزر) من اللغة في دراسة

النصوص الأدبية و دراسة الأسلوب الفردي للأديب، من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية ، و إلى جانب تأثره ب(كارل فوسلر) و (بروغسون BROGHSON) و(كروتشه) فقد كان تأثره بالعالم النمساوي (فرويد) و تحليلاته النفسية عاملا مساعدا في دراسته الجوانب السيكولوجية للمؤلف و دراسة العالم النفسي الذي جعل منه مبدعا.

---

(1) بيير جيرو ، الأسلوب و الأ سلوبية ، ص 44.

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 67.

(3) المرجع نفسه ، ص 67.

كان طموح (سبيتزر) هو إقامة جسر تساهم الأسلوبية فيه ـ بين اللسانيات و تاريخ الأدب ، إلا أنه اصطدم بحقيقة عدم إمكانية وصف ما هو شخصي و لكن مع تأملاته اكتشف التوازي الذي يمكن ملاحظته بين الانحرافات الأسلوبية عن النهج القياسي ، و بين التحول الذي يحدث في نفسية عصر معين [1]، يقول (سبيتزر) في كتابه (علم اللغة و تاريخ الأدب):" أن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي ، لابد و أن يكشف عن تحول في نفسية العصر ، تحول شعر به الكاتب و أراد أن يترجمه إلى شكل لغوي و لابد أن يكون هذا الشكل جديدا ، فهلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا و لغويا على السواء ؟ و من المسلم به أن تحديد بداية تجديد اللغوي يكون اسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين ، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين "[2]، و من هنا اتبع (سبيتزر) طريقة أستاذه (ماير لوبكه MAIER LOBCA) الذي يبحث عن الجذر الاشتقاقي للكلمات ، في حين أن (سبيتزر) يبحث عن الجذر النفسي للانحرافات الأسلوبية المتكررة و يبحث عن قاسم مشترك بينها لكي يحاول فيما بعد أن واشج بين السمات الأسلوبية المتواترة و فلسفة الكاتب وشخصيته [3].

و المبادئ العامة التي ترتكز عليها أسلوبية (سبيتزر) هي :

* معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .
* الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة .
* فكر الكاتب لحمة في تماسك النص .
* التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم [4].

و من هنا يظهر لنا أن أسلوبية (سبيتزر) هي أسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب ، ذلك أن تركز ذلك أنها تركز عن الكشف عن شخصية المؤلف عبر كتاباته و أسلوبه في التعبير و طريقته في التفكير ، كما أنها تبحث في الانحرافات الأسلوبية الخارجة عن نمط الاستعمال العادي ، كما يستخرج الأسلوب التكراري و من خلاله يحدد

فلسفة الكاتب و شخصيته على سبيل المثال ، فإنه ربط الأسلوب التكراري لدى (شارل بيغوس CHARL BEGHOS) بمذهبه البرغسوني و أسلوب (جول رومان JHOL ROMAN) بالمذهب غير الإحيائي [5].

---

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص34 ،35.

(2) ليون سبيتزر ، علم اللغة و تاريخ الأدب ، نقلا عن : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 35.

(3) المرجع السابق ، ص 35 ،36.

(4) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 77.

(5) المرجع نفسه ، ص 76.

و قد حدد (سبيتزر) منهجه الأسلوبي في نقاط نلخصها كالأتي :

* النقد ملازم للعمل الفني و على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق و ليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل .

* أن كل عمل يشكل وحدة متكاملة ، و في المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل .

* يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل .

* إننا ندخل العمل حدسا و الملاحظات و الاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس .

* أن السمة المميزة عبارة عن تفريع أسلوبي فردي ... وان كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى .

* يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا ظريفا ... ذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة ... و هذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل و مبدعه [1].

3/ الأسلوبية الوظيفية :

لقد ظلت الدراسات الأسلوبية حبيسة دراسات (بالي) و (سبيتزر) إلى أن جاء (رومان جاكوبسون ROMAN JAKOBSON) الذي طرح أفكاره و أرسى لنظريته الجديدة في الأسلوبية، و قدر ركز في تحليله الأسلوبي على العمل الفني دون مستويات الخطاب الأخرى ، و هو بذلك يخرج اللغة العامية و اللغة الشفوية و اللغة غير الفنية من دائرة الكلام الفني .

و في سنة 1960 انعقدت ندوة بجامعة انديانا حضرها العديد من علماء اللغة و النقاد ، و كان محورها الدراسات الأسلوبية حيث شارك فيها (جاكبسون) و قدم طروحاته حول معالجته لقضية اللغة و الإيصال ، ويبدأمشروعه " بتحديد الوظائف اللسانية ، اذ يستبعد نموذج (بوهلر BUHLER) ذا الوظائف اللسانية الثلاث (

الانفعالية ، الاشارية ، الطلبية) و يصوغ نموذجا جديدا يتضمن ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها عملية الاتصال " [2].

---

(1) بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 51 - 53.

(2) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 69.

ويضع (جاكبسون) نموذجه على الشكل التالي[1] :

السيـــاق

المرسل ..... الرسالـــة ..... المرسل إليه

قناة الاتصال

الشـــفرة

فالمرسل يبث الرسالة إلى المرسل اليه ، و تقتضي هذه الرسالة سياقا تندرج فيه ، كما تتطلب هذه العملية شفرة تحدد رموز الرسالة ، و لا بد من وجود قناة اتصال تربط بين المرسل و المرسل اليه، و يتصل بكل عنصر من هذه العناصر ست وظائف و هي كالتالي :

المرجعيـــة

الانفعالية..... الشعريـــة ..... الافهامية

الانتباهيـــة

الانعكاسيـة

أن هذه الوظائف الست تجسد عملية الإيصال فالوظيفة الانفعالية ترتبط بالمتكلم عبر ما يرسله من تعابير و انفعالات ، و الوظيفة الإدراكية أو الافهامية ترتبط بالمتلقي، و ما يدركه من الكلام الذي وجه إليه أو إدراكه لجملة الأوامر، أما الوظيفة الانعكاسية فتمثل الحالة ، و الوظيفة الانتباهية تتجسد من خلال الاتصال و هي جلب انتباه المتلقي كأن يقول عبارة (هل تسمعني ؟) ، و الوظيفة المرجعية فهي السياق الذي صيغت فيه الرسالة والرسالة مرتبطة بالوظيفة الشعرية ، و ليس من الضروري أن تجتمع كل هذه الوظائف في الرسالة الواحـــدة ، وإنما تكون هناك وظيفة واحدة بارزة و لكنها لا تلغي دور الوظائف الأخرى ، و قد ركـــز (جاكبسون) على

الوظيفة الشعرية باعتبارها أبرز وظائف اللغة الفنية " و في ضوء هذه الوظائف التي قدمها جاكبسون فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الاختيار و التركيب اللذيـن يعتمدان علـى مبـدأ التعـــادل" [2]،و الوظيـــفة الشعريـــة تكمن في إسقاط مبدأ التـــعادل من محور الاختيار علـى

---

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص69.

(2) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 13.

محور التركيب ، و نمثل هذا الإسقاط بالرسم التالي :

و قد وضح (جاكبسون) هذا الأمر في " أن محور الاختيار متطابق مع جدول من التعبيرات التـي يمكن أن تتبادل المواقع و سمى ذلك بالتعادل العمودي(VERTICAL AQUILENZ) و على النقيض من ذلك يكون محور التأليف متطابقا مع جدول من التراكيب و سماه بالتعادل الأفقـي (HORISENTAL AQUILENZ) و يقوم الاختيار و التركيب بوظيفة أساسية تقوم على الانتقاء من بدائل متعددة و تتخذ التراكيب أشكالا و احتمالات كثيرة " [1].

و نمثل لذلك بقول الشاعر **عز الدين ميهوبي** :

أفهم أن الحدائق أكسدة للعطور [2].

أن مبدأ التعادل يكمن فيما يلي :

محور الاختيار

أفهم

أعرف

أدرك

أعي

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص14.

(2) عز الدين ميهوبي ، عولمة الحب عولمة النار ، دار هومة للطباعة و النشر ، ط1 ، 2002، ص 60.

فالشاعر قام بعملية انتقاء و اختيار فعل من بين مجموعة من الأفعال المتشابهة، ليضعه في التركيب الذي يراه مناسبا له ، و ملائما مع أهدافه و ما يريد إيصاله للمتلقي ، و تنأ بذلك جماليات اللغة و الإبداع، و هذا عائد بالدرجة الأولى لكفاءة الشاعر و مقدرته اللغوية إلا أنه أحيانا يواجه متلقي الرسالة الشعرية بعض الغموض و لا يستطيع بذلك فك شفرة النص الشعري ،و بذلك يكتنف الرسالة الشعرية بعض الغموض و الخروج عن المألوف ، و قد أطلق عليه بأنه انحراف أو انزياح و الذي أصبح من أهم تعريفات الأسلوبية فيما بعد ، في حين أن قارئ الرسالة النثرية بإمكانه حل رموز النص النثري بالرجوع إلى سليقته اللغوية ، و بهذا تختلف الوظيفة الشعرية عن الوظائف الأخرى التي تحدث عنها (جاكبسون) على الرغم من أنها تفيد منها .

4/ الأسلوبية البنيوية :

و الرائد في هذا الاتجاه هو (ميشال ريفاتير MECHEL REVATER) الذي أصدر كتابه الموسوم بـ(محاولات في الأسلوبية البنيوية) عام 1971 ، و قد اهتم فيه بإرساء القواعد المنهجية لضبط الإطار العلمي الموضوعي للدرس الأسلوبي ، " و قد تمثلت غاية هذا الكتاب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي ، لأن الأسلوب يكمن في اللغة و وظائفها ، و ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص " [1]، و نفهم من هذا أن الأسلوبية البنيوية تعنى بوظائف اللغة، و ترى في الخطاب الأدبي موضوعا لها للتحليل و الكشف عن السمات الأسلوبية ." و تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة على حساب اعتبارات أخرى ، و الخطاب الأدبي في منظروها نص يضطلع بدور إبلاغي و يحمل غايات محددة ، و ينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي " [2]،بالإضافة إلى كونها تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص و بالدلالات و الإيحاءات ...تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني و الصرف و علم التراكيب دون الالتزام الصارم بالقواعد[3].

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 15.

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 82.

(3) المرجع نفسه، ص 82.

و من أهم القضايا التي طرحها (ريفاتير) و عمد لتأسيسها كمنهج في التحليل الأسلوبي هي الوظيفة الاتصالية من أجل معاينة الأسلوب حيث ركز على زاوية التواصل مستفيدا من الطروحات التي قدمها علم اللسانيات ، و اعتبر أن الأسلوبية تدرس فعل التواصل و تركز عليه باعتباره " يحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب ، و لهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي يشفر تجربته الذاتية ، و بالمخاطب الذي يفك شيفرة مثل هذا التعبير "[1].

من خلال رؤية (ريفاتير) للتحليل الأسلوبي الذي يركز على فكرة الاتصال ، يتضح لنا بأنه مختلف مع (جاكبسون) الذي يحول التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني فهو يرى أن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التركيب ، و هذا المفهوم عند (جاكبسون) " إنما هو مفهوم متمخض عن تواشج اللسانيات و الشعرية " [2]، و فكرة الاتصال التي يعتمد عليه (ريفاتير) تساعده على معاينة الأسلوب و الكشف عن أهم الظواهر الأسلوبية و تمييزها عن الوقائع اللسانية ، و هذه المهمة يحيلها (ريفاتير) إلى المخاطب باعتباره قطب رئيسي في عملية الاتصال أو بالأحرى القارئ الذي يتلقى النص و يحاول فك شفرته، و من هنا يهتم (ريفاتير) بالطريقة التي حل بها القارئ شفرة النص [3].

للقارئ إذن دور رئيسي في تمييز العناصر الأسلوبية التي يستنبطها التحليل الأسلوبي ، و الذي يبحث بذلك عن وظائف هذه العناصر داخل النص الأدبي ، فدور المتلقي يقوم علي وعي و إدراك لطبيعة هذه العناصر و وظائفها فيقوم بتفكيك شفرة النص لإدراكه، أما دور الباث فيقوم على توجيه المتلقي لتفكيك النص و إدراكه على وجه خاص و متعمد ، و شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له التتبع الدائم من قبل القارئ ، إلا أن من مقومات نظرية (ريفاتير) و المتصلة بالقارئ " هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة و تحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ و وعيه " [4]، فكلما زادت المفاجأة حدة زادت قيمة الظاهرة الأسلوبية بشكل متناسب معها ، و هذا ما نراه في حياتنا اليومية فكل شيء غير منتظر يكون وقعه على النفس أكبر.

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 16.

(2) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 70.

(3) المرجع نفسه ، ص 73.

(4) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 17.

و من الخصائص الأخرى التي تميز نظرية (ريفاتير) هو كون ظاهرة التكرار تفقد الخاصية الأسلوبية طاقتها التأثيرية بشكل تدريجي و " معناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها ، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماته الأسلوبية "[1].

و بذلك نلاحظ أن أسلوبية (ريفاتير) تفوقت عن أسلوبية (بالي) و (سبيتزر) ذلك أن (بالي) يركز على الطاقات التعبيرية داخل اللغة ، و (سبيتزر) ربط الأسلوبية بالفرد ، في حين أن أسلوبية (ريفاتير) ركزت على الخطاب موضوعا للدراسة و التحليل و لم تطلق أحكاما اعتباطية و لا انطباعات ذوقية ، و بذلك نعد أسلوبية هذا الأخير (ريفاتير)، أفضل طريقة لدراسة الخطاب .

(1) موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 17.