الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غارداية
كلية الآدب اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بعنـــــوان:

البنى الأسلوبية في قصيدة خرائب الهيكل للشاعر "مولود فرتوني"

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر في اللغة العربية وآدبها
التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

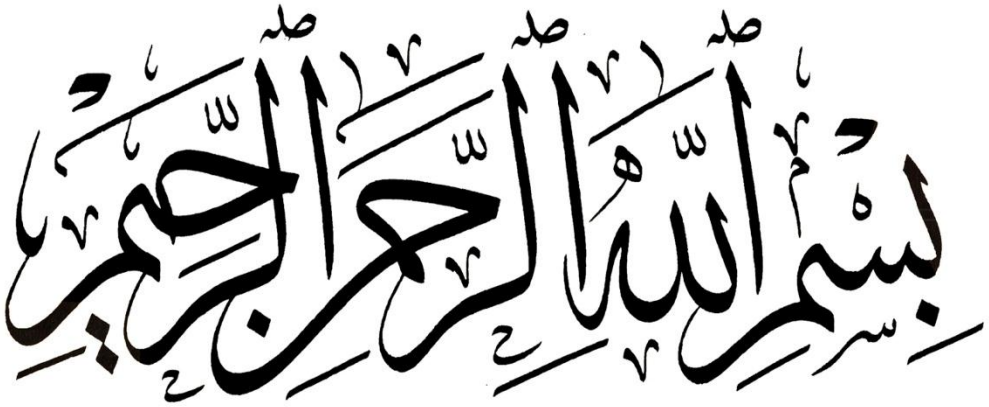
من إعداد الطالبتين:
- قباني سامية.
- لصقع سارة.

الأستاذ المشرف:
د. بن سمعون سليمان.

نوقشت و أجيزت علنا أمام اللجنة المكونة من السادة الآتية أسمائهم :

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د.بوعلام بوعامر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
د.سليمان بن سمعون	أستاذ محاضر أ	جامعة غرداية	مشرفا و مقررا
د.مختار سويلم	أستاذ محاضر أ	جامعة غرداية	مناقشا

الموسم الجامعي:1440-1441هـ /2018-2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

الاهـــداء

نهدي ثمرة جهدنا إلى والدينا ،

و الى إخوتنا و أخواتنا حفظهم الله كل باسمه .

إلى كل من علمنا حرفا في هذه الحياة من أساتذة و مشايخ .

إلى كل أصدقائي و زملائي كل باسمه.

إلى كل من نعرفهم من قريب أو بعيد.

شكـــر وعـرفـــان

و نوجه هذا الشكر لكل من ساندنا و ساعدنا في إنجاز هذه الدراسة ،

و نخص بالذكر الأستاذ المشرف " سليمان بن سمعون " لما قدمه من نصائح

و توجيهات في هذه الدراسة و له منا كل الشكر و التقدير .

و لا يسعنا في هذا المنتهى إلا أن نشكر الله الذي أعاننا و مهد لنا الدرب

لإنجاز هذا العمل.

الملخص:

لقد تطرقنا في بحثنا هذا إلى دراسة البنى الأسلوبية في ديوان تباريح النخل قصيدة خرائب الهيكل انموذجا للشاعر مولود فرتوني .

اعتمدنا في بحثنا هذا على تطبيق إجراءات التحليل الأسلوبي ومحاولة استخراج البنيات الأسلوبية البارزة في القصيدة .

وقد قسمنا هذه الدراسة إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول كان حول المستوى الصوتي في القصيدة فبحثنا فيه عن الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية .

أما بالنسبة للمبحث الثاني فجاء حول المستوى التركيبي في القصيدة، فركزنا من خلاله على نظام الجمل من حيث التركيب و كذلك رصدنا مفهوم الصورة على اختلاف آلياته .

أما المبحث الثالث في المستوى الدلالي ،بحثنا عبره عن الحقول الدلالية المهيمنة في القصيدة التي وفق الشاعر في اختيارها.

Résumé :

Nous avons étudié Dans cette recherche les structure stylistiques dans la collection du poéme « Tabarikh el Nekhl » du poète mouloud fartouni.

Ainsi , nous avons appliqué les techniques d'analyse stylistique afin de mettre en évidence les structures stylistique dominantes dans le poème.

La présente recherche a été divisée trois parties , la premier partie a été consacrée au niveau vocal , tout en étudiant la musicalité interne et externe du poème.

La deuxième partie concerne le niveau syntaxique du poème dans lequel nous sommes focalisés sur système de phrases en matière de la syntaxe, tout en étudiant le notion de l'image dans toutes ses fommes.

.La troisième partie a été consacrée au plan sémantique dans lequel nous avons étudie les champs sémantiques les plus dominent dans le poéme .

.

مقدمة

مقدمة:

الــحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد و على آلـــه وصحبه و أتباعـــه إلى يوم الدين أما بعد ، عرف الدرس اللغوي مع مطلع القرن العشرين ، انفتاحا على مناهج نقدية جديدة ، فتم تطبيقها بدورها على النص الأدبي من خلال تحليلها للنصوص ومعالجتها، ومن بين هذه المناهج النقدية نجد المنهج الأسلوبي الذي يقوم على تحليل الأساليب ليكشف عن البنيات الأسلوبية و القيم الجمالية في النص الأدبي ،فكان اختيارنا ((لدراسة البنى الأسلوبية في قصيدة خرائب الهيكل لمولود فرتوني)) ، لعدة أسباب أهمها لدينا:

- أن المنهج الأسلوبي يمكننا من الوصول إلى البني العميقة، و ذلك من خلال المستويات التحليلية الصوتية، التركيبية، و الدلالية .
- التعرف على طبيعة التشكيلات الأسلوبية في القصيدة .
- الوقوف على مواطن الإبداع الفني الذي تتضمنه القصيدة .
- اكتشاف أسلوب الشاعر في القصيدة .
- إثراء البحوث الأكاديمية التي تعنى بدراسة الأدب في منطقة الجنوب الجزائري .

لذا اعتمادنا في هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي لأنه يُمكن القارئ من الوصول إلى بنية النسيج الشعري ،من خلال الكشف عن تلاحم أجزاء النص و الأساليب المتبعة في البنى الأسلوبية ،كما أن الدافع الذي جعلنا نختار هذا المنهج هو أننا رأينا أن الدرس الأسلوبي هو الأنسب لهذه الدراسة.

و استعنا بالإجراءات التي يحتوي عليها المنهج الأسلوبي و هي الإحصاء و التحليل .

ومماسبق نطرح الإشكالية التالية:

- ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي وظفها الشاعر في القصيدة و القيم الفنية و الجمالية فيها ؟
- و ما مدى نجاعة هذا المنهج في تحليل القصيدة ؟

- و للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا الخطة التي اشتملت على: مدخل تمهيدي، و ثلاثة مباحث، وخاتمة و هي كما يلي :

في الجانب النظري حاولنا أن نحدد ،مفهوم الأسلوب و الأسلوبية و اتجاهاتها ،بالإضافة إلى مهامها وخطوات التحليل الأسلوبي و أهم محددات الأسلوب، أما المبحث الأول خصصناه للجانب التطبيقي للمستوى الصوتي في قصيدة "خرائب الهيكل" و قسمناه إلى عنصرين: الموسيقى الخارجية (الوزن، القافية، الروي)، و الموسيقى الداخلية (التكرار، التصريع ،الجناس)،

في حين خصصنا المبحث الثاني للمستوى التركيبي ، ودرسنا فيه ثلاثة أقسام :القسم الأول، تطرقنا فيه إلى توظيف الأزمنة (الماضي ، المضارع) مع تحليل الصفات ،كما درسنا بنية الضمير و المعرفة والنكرة، وحاولنا ربطها بالدلالة الموجودة في القصيدة و أما القسم الثاني ، فتعرضنا فيه إلى الانزياح التركيبي (الحذف، و التقديم و التأخير، و الكناية) و الانزياح الاستبدالي (التشبيه، و الاستعارة) ثم انتقلنا إلى القسم الثالث، و قمنا فيه بدراسة الأساليب الإنشائية (الاستفهام، النداء، الأمر ، التمني). لنختم بالمبحث الثالث و تطرقنا فيه إلى المستوى الدلالي للقصيدة، و تعرضنا إلى مبحث الحقول الدلالية، مفهومها، و أبرز الحقول الدلالية الموجودة في القصيدة، كما تم التطرق لظاهرة الرمز في القصيدة .

الخاتمة كانت حوصلة للنتائج التي تبلورت عن هذه الدراسة .

وكان لهذا البحث أن يستند على مادة خصبة من المصادر و المراجع من أهمها : -كتاب عدنان بن ذريل (اللغة و الأسلوب) ، و كتاب حسن ناظم (البنى الأسلوبية) ، وكتاب نور الدين السد (الأسلوبية و تحليل الخطاب)و كتاب بن سمعون سليمان (التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته) إضافة للعديد من المراجع الأخرى التي أخذت منها الكثير للخروج بهذه الدراسة للنور.

وبالنسبة للدراسات السابقة نذكر : تجليات الحداثة و التجريب في ديوان تباريح النخل لعبد الوهاب كتيلة ، البنى الأسلوبية في قصيدة ترتيل لزمن الموت للشاعرة لالة هنية رزيقة لبوجمعة بن حمادي و طه رسيوي .

ومن الصعوبات التي اعترضت مسار هذا البحث، نقص المراجع الخاصة بالأسلوبية من الجانب التطبيقي، و صعوبة فهم بعض الكتب حول الأسلوبية.

مدخل تمهيدي

تمهيد:

عرف الباحثون و الدارسون للغة، نظريات و مناهج جديدة و ذلك منذ مطلع القرن العشرين، فاستفادوا و أفادوا منها فكانت الأسلوبية إحدى هذه المناهج التي برزت من خلال ما قدمه شارل بالي(CH.BALLY) تلميذ دي سوسير الذي تبنى هذا المصطلح و جعل له قواعد محكمة في الدراسات اللغوية ، فكان هذا المنهج على غرار المناهج النقدية الأخرى مثل البنيوية و السيميائية، له قواعد و أسس و دعائم و أيضا مصطلحات تعطي له خصوصيته و تميزه فهي تهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي و الكشف عن أبعاده الجمالية و الفنية ، فنشأت مدارس أسلوبية أدت إلى تطور هذا المنهج بالإضافة إلى المؤلفات العديدة ، إلا أن النقاد و البلاغيين تباينت أرائهم وتعددت حول مفهوم الأسلوب و الأسلوبية وهذا الاختلاف يبرز أهمية هذا المنهج النقدي عند النقاد و البلاغيين .و على هذا نتطرق إلى بعض التعاريف عن الأسلوب و الأسلوبية و اتجاهاتها و خطوات التحليل الأسلوبي ومحددات الأسلوب .

I- أولا: في ماهية الأسلوب :

1- المفهوم اللغوي :

ورد في لسان العرب **لابن منظور** " أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ،و يقال أيضا: الطريق الممتد أو السطر من النخيل ،وكل طريق ممتد فهو أسلوب – و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب ،و يقال " أنتم في أسلوب سوء "[1].

ووردت اللفظة في المعاجم الحديثة: " و الأسلوب : ج أساليب الطريق ، الفن من القول أو العمل ، الشموخ في الأنف و منه أنفه في أسلوب" [2].

كما وردت مادة الأسلوب في القرآن الكريم في قوله تعالى:" **يَاأَيُّهَا النَاس ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَ لَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ وَ إِنْ يَسْلُبْهُمْ الذُبَابُ شَيْئًا لاَ يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَالِبُ وَ المَطْلُوبُ** "[3].

---

[1] - ابن منظور ، لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، 1999 ، مادة سلب ، ص 320.

[2] – لويس معلوف ، المنجد في اللغة و الأدب و الأعلام ، مادة (سلب) ، المطبعة الكاتولوكية ، بيروت ، لبنان ، ط19 ، ص 343.

[3] – سورة الحج ، الآية : 73 .

2- **المفهوم الاصطلاحي** :

و لقد حدد منذر عياشي في تعريفه للأسلوب في قوله :" نود أن نقسم تعريف الأسلوب إلى ثلاثة أقسام : التعريف الشائع و تعريف الكتاب ، التعريف اللساني...

أ- **التعريف الشائع** : عرفه بيفون biffon (الأسلوب هو الرجل) ،تعاريف أخرى هي إرث الماضي ،و عطاء الإنسانية فالأسلوب هو ((الطريق في الكتابة)) و هو ((الطريق في الكتابة لكاتب أو لجنس أو لعصر .

ب-**تعريف الكتاب** : تنقسم إلى قسمين حسب رؤية الكاتب :

- **القسم الأول** ويكون الأسلوب فيه سـمة أصلية من سمات الفكر الفردي . فشوبنهـــاور chobnhawar يقول عنه أنه،((مظهر الفكر)) بينما يذهب فلوبير flobir مذهبا جذريا فيقول:((الأسلوب لوحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء))و يعيد ماكس جاكوبMaxjacob صياغة قول بيفون BIffon فيقول:((الانسان هو لغته وحساسته)).

- **القسم الثاني** ويكون فيه الأسلوب أداة وإهتمام الكاتب به يأتـــي من كونه يستخدم في العمل الكتابي....فالأسلوب بالنسبة إلى ستندال Standall:((يضيف إلى فكرة ما ، الظروف الملائمة لإنتاج أثر من المفروض أن تحدثه هذه الفكرة)) ،وما فلوبير عن هذا ببعيد فهو يتصور الأسلوب أيضا في هذا الشأن -بالإضافة إلى تصوره الأول -بالأثر الذي يتركه .

إن هذين المنظورين للأسلوب - كما يقول فريديريك دولفر dolfar- هما الأساس الذي قام عليه الفرعان الرئيسيان للدرس الذي حظي بلقب (الأسلوبية) .و أضاف قائلا: ((و لكن هذا لا يعني أن الأسلوبية تصدر مباشرة من رؤية الكتاب (..) و أنها نشأت من منظورات جديدة للسانيات و قد فرضت نفسها في نهاية القرن التاسع عشر)).

ج-**التعريف اللساني** : ذهب بيير جيرو(Guiraud) إلى القول:((إن كلمة أسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي ، فإنها طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة)) و يمكننا أن نلخص مذهبه على النحو التالي : ((إنه يقول إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي)) ....و هذا يعني أن الأسلوب-من وجهة نظر هذه- هو(مجال التصرف) "[1].

[1]- منذر عياشي ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق سوريا ، ط1 ، 2002 ،ص33 ، ص34 ،ص.35

نلاحظ من خلال التعريفات المختلفة و المتعددة أن الأسلوب هو طريقة في التعبير عن فكر أي ما يختلج الكاتب في ذاته من عواطف وشعور و ما يدور في رأسه من أفكار و ذلك بواسطة اللغة فيبدع كل كاتب في مجاله الخاص به و بطريقة خاصة به بهدف إيصال فكرته و التأثير بها في المتلقي فيختار وسائل تعبيريه تساعده في الوصول إلى هدفه و هذا الأسلوب المعتمد عند كل شخص يعتبر السمة التي يتميز بها من خلال إنتاجه الأدبي عن شخص آخر .

II– ثانيا :ماهية الأسلوبية :

كما رأينا في الأسلوب ، نجد أيضا تعدد و اختلاف المفاهيم و التعريفات في الأسلوبية عن النقاد والأسلوبيين.

" إن الناظر فيما ضبطه علماء الأسلوب في العصر الحديث من شارل بالي Balley سواء في محاولتهم التنظيرية أو في تفحصاتهم العملية أو حتي في تحسساتهم المتعلقة بخصائص تركيب الخطاب عامة ، يقف على جملة من المقومات إذا ما استنطقها معرفيا استقى منها أبرز المنطلقات المبدئية التي تمحور عليها التفكير الإبستيمي في علم الأسلوب واستطاع أن يستشف رأسا معطى التحديدات للأسلوبية " [1].

من خلال ذلك نرى أن علماء الأسلوب قاموا بضبط الأسلوبية بشكل نظري من خلال وقوفهم على المقومات المعرفية التي انطلقت بداية بإعطاء محددات للأسلوبية .

" و يتصل أول تلك المنطلقات بالمصطلح ذاته إذ يتراءى حاملا الثنائية المعرفية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني و ما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية او انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره (أسلوب)((Style)) و لاحقته (ية) ((ique)) و خصائص الأصل تقابله انطلاقا أبعاد لاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي ، و اللاحقة تختص – فيما تختص به– بالبعد العلمي العقلي، و بالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة : علم الأسلوب (sience du style) ،تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب "[2].

1-عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، دار العربية للكتاب ، تونس ،ط3 ، (د، ت) ، ص 33 .

2- المرجع نفسه، ص ، ص 33 ، 34.

مما يعني أن المصطلحين قاما على دراسات علمية وأن الأسلوب كان الأسبق بالظهور أما الأسلوبية فقد ظهرت من خلال إرساء قواعد الدرس اللغوي و بالتالي عنت الأسلوبية بدراسة الأسلوب و فك شيفرته فهي علم له قواعده و أسسه فهو يبحث في لغة النص من خلال مستوياتها المختلفة .

و بصورة أخرى عرفت الأسلوبية " على أنها علم وصفي يعنى ببحث الخصائص و السمات التي تميز النص الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسات الأسلوبية "[1].

III- ثالثا: اتجاهاتها:

1- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) :

رائدها شارل بالي ch.bally أحد تلامذة دي سوسير ، فقد أصدر أول كتاب((بحث في الأسلوبية الفرنسية سنة 1909م؟)) ،ثم أتبعها بعدة دراسات عن الأسلوبية ، وقد" ركز شارل بالي في مجال الأسلوبية التعبيرية على العلاقة التي تجمع بين التعبير والموقف الشعوري الذي يرتبط به وهذا يعتبر جزءا من الدراسة الأسلوبية ؛ أما أن يرتبط التفكير بالتعبير فهذا أمر ضروري لقيام أي تعبير لغوي، لأن اللغة في أصلها تعبير عن أفكار أو نقل تجارب كما جسدها أندري مارتيني في اللسانيات الوظيفية."[2]، و بأنها " تدرس الأسلوبية الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي ، من جهة محتواها الوجداني أي التعبيرية اللغوية من وقائع الوجدان ، و أثرها بالتالي على حساسية الآخرين ، و هذه الوقائع تنعكس في نوعين من الآثار يكشفان عن الأساس الوجداني لأسلوب المتكلم ، أو الكاتب الأديب هما : الآثار الطبيعية و الآثار المبتعثة :

أ- **الآثار الطبيعية** : مثل تساوي الشكل و الموضوع ،أو الصورة و المضمون كالعلاقة بين (الصوت) و(المعنى) في الأسماء التي تقلد أصوات طبيعية ،و منها أسماء الأصوات أو العلاقة بين (المعاني) و(الصورة البلاغية) ،التي هي تعجب ،واستفهام ، و التقديم ،والتأخير و الحذف ....كل ذلك وقائع طبيعية في (تعبيرية) اللغة .

---

[1]- فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، مصر ، (د،ت) ، ص35.

[2]- د.بن سمعون سليمان ، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته،دار صبحي للطباعة و النشر ، غرداية ، ط1، 2014 ، ص 59

ب- **الآثار المبتعثة:** و هي نتيجة(المواقف الحياتية) وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها، كالفارق بين (النبل) و(الابتذال) في الاستعمال اللغوي ودلالة كل منهما مع المتكلم...وذلك أن كل كلمة، وكل تركيب لغوي يخص حالة لغوية و اجتماعية معينة فهنـــالك اللهجات، والنبرات، و هنالك لغات للأوساط الاجتماعية و العلمية ،و الأدبية وغير ذلك ما يعكس الميول الفكرية و الاجتماعية للمتكلمين "[1].

2- **الأسلوبية النفسية** : و قد مثلها ليوسبيتزر l.sbitares "بتأثير" من فرويد و كارل هوسلير حيث كان "يستند منهج سبيتزر في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي فهو يحدد نظام التحليل بما يسميه منهج الدائرة(الفيلولوجية) إذ تبتدئ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمل النص كما يصل إلى شئ في لغته يلفت نظره ، إن إدراك ما يلفت النظر في لغة النص إنما ينبع من الحدس و يبدو أنه من الأفضل لدى سبيتزر، الانطلاق من سطح النص الخارجي ، ومن ثم الوصول إلى مركزه ، أي بتحلي تركيبي ننفذ من خلاله إلى الأفكار "[2] . يرى ليوسبيتزر" أن الخطاب الأدبي له علاقة بصاحبه، فالنص الأدبي يحمل طاقة إبداعية مرجعيتها نفس الأديب ، وهو بذلك (أي سبيتزر) يدعو إلى البحث عن الأصل السيكولوجي للأثر الأدبي"[3].

أي أن الأسلوبية النفسية تبحث في الكشف عن شخصية صاحبه من خلال اللغة التي يختص بها فهي سمته البارزة في نصه ، و بالتالي البحث في الظروف المحيطة بصاحب النص و التي أثرت في نفسيته فكونت شخصية الكاتب ، فالنص مرآة صاحبه.

3- **الأسلوبية البنيوية** : أول من أرسى و دعم هذا الاتجاه الشكلانيون الروس ، و سميت أيضا بالأسلوبية الوظيفية ، ويعد كل من رومان جاكبسون (Roman Jacobson) وتودوروف (Todorov) من ممثلي هذه الأسلوبية و قد انطلقت هذه الدراسة في البحث عن البني اللغوية في تحليلها للآثار الأدبية. " إذ لا يمكن تعريف الأسلوب ، خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة ..أي كنص يقوم بوظائف إبلاغيه في الاتصال بالناس و حمل المقاصد إليهم ...

---

[1]- عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الاردن ، ط2 ، 2006 ، ص136

[2] – حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1، 2002 ، ص36.

[3]- د.بن سمعون سليمان ، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته، ص 61.

و قد أكد (جاكبسون) ما يحمله الخطاب اللغوي من هذه المقاصد أي (رسالة) الخطاب... و اعتبر أن الأسلوب يتحدد بما هو حاضر في الخطاب من الإنضاج الشعوري منه ، و اللاشعوري ... إن (الوظيفة الشعرية) تظهر بما يستهدف الخطاب ، أي هدف الخطاب كرسالة ... و هذا معناه بعبارة أخرى ، أن (رسالة) التي تخلق أسلوبها... إن التحليل البنيوي للخطاب يدل على أن كل نص يؤلف(بنية) وحيدة ،يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي ، و الذي هو خاص به دون غيره...

و قد عمل ريفاتير(Riva Terre) في الجانب النظري على تبرير وجود (المعيار) في البحث الأسلوبي فالأسلوب في نظره خصيصة للخطاب اللغوي ، و لا يوجد إلا في النص ، و هو الحصيلة التي تحدد المضمون الإبلاغي للعلامات اللغوية ، عن طريق المزاوجة و التضاد ، و من هنا لا سبيل إلى تحديد الأسلوب في نظره الا عن طريق (المتلقي) ، أي السامع أو القارئ "[1].

و تكمن أهمية الأسلوبية البنيوية في النظر إلى بنيات النص وعلاقتها بمتلقيه حسب ما أكد ميشال ريفاتير.

IV- رابعا: أهمية التحليل الأسلوبي :

للتحليل الأسلوبي أهمية كبيرة و التي تكمن في :

1- "تمدنا الأسلوبية بوسائل نقدية تسهم في إبراز أفكار الكاتب و رؤاه و ذلك من خلال دراستها سياقات الألفاظ و ما تنطوي عليه هذه السياقات من دلالات مختلفة ، و كذلك من خلال دراسة جرس الألفاظ في النص الأدبي .

2- تظهر الأسلوبية المدلولات الجمالية في النص الأدبي من خلال الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الصيغ التعبيرية و علاقة هذه الصيغ بالمرسل و المتلقي ، و هذا يكون بالاعتماد على إحصاء الصيغ ومعانيها و ألفاظها و طريقة تركيبها ، و الوظيفة التي يؤديها كل تركيب

[1] - عدنان بن ذريل ، مرجع سبق ذكره ، ص، ص 140، 142 .

3- تعتمد الأسلوبية على بنية النص ، و محتوياته ، و تحليل تلك المحتويات بطريقة دقيقة ومن هنا فهي تزود الناقد بمعايير موضوعية لا تعتمد على الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر"[1].

فالتحليل الأسلوبي يساهم في إبراز أفكار الكاتب و رؤاه كما انه يكشف لنا المدلولات الجمالية فـــــي النص الأدبي و يساعد الناقد و يمده بمعايير موضوعية في التحليل انطلاقا من اللغة ومستوياتها.

V- خامسا: خطوات التحليل الأسلوبي

عندما يتناول الباحث نصا أدبيا ليس بالضرورة يعد تحليلا أسلوبيا ، فيمكن أن يواجه دارس الأسلوب صعوبات كثيرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية داخل النص الأدبي ، و لكي يكون التحليل الأسلوبي ناجحا إلى حد ما وجب على المحلل و الباحث الأسلوبي أن يلتزم بمنهجية أثناء تحليله الأدبي و اتباع خطوات محدد من أهم هذه الخطوات هي :

1-"يبدأ بإقناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل و حسن الاختيار لمادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل و هذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص و الناقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان، و هكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليلا أسلوبيا أن يختار نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة .

2-و هي التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي ، و هي نتيجة لازمة لسابقتها تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات و الخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال نصه و يتم ذلك من خلال تـجميع السمات الجزئية التـــي نتجت عن التحاليل السابـــقة واستخلاص النتـــــائج ، إذا فعملية التحليل يجب أن تبنى على تفكيك العمل إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى لفظ المفرد أو الحرف "[2].

[1]- يوسف ابو العدوس ، البلاغة و الأسلوبية ، دار الاهلية للنشر و التوزيع ، الاردن ، ط1 ،1999، ص185 .

[2] - ينظر ، شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم ، الرياض ، (د،ط) ، 1985 ، ص54، 55 .

VI- سادسا :محددات الأسلوب :

1- الاختيار :

لعل الاختيار هو أهم إجراءات التحليل الأسلوبي ، و هو قد يتجسد على مستوى المعجم و أيضا على المستوى اللغوي " يذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولا ، و في التركيب ثانيا ، فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محددة ، ثم هو يوزعها بصورة مخصوصة ، فيكون بها خطابا "[1] ."وجاء في كتاب التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته ومستوياته للدكتور بن سمعون سليمان في حديثه عن مفهوم الإختيار عند شكري عياد " أن العالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية (الإختيار) التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة"[2].

نفهم من هذا أن الأديب يتمتع برصيد لغوي كبير، و خيال واسع و أفكار يوظفها لبيان أسلوبه الشخصي النابع من حجم ثقافته .

فاختيار الألفاظ يختلف من شخص لآخر حسب الرصيد اللغوي و المعرفي ، فكل كاتب له طريقة خاصة به و له وجهة نظر تختلف عن كاتب آخر.

و " إن الاختيار في جوهره واحد ،بيد أنه مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة و كيفية تحققه ، الأمر الذي يضفي عليه ميزة معينة تجعله لصيقا باللغة المميزة ، فثمة إذا اختياران أحدهما لساني ، أو بعبارة دقيقة اختيار الكلام يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة و ثانيهما متميز يستخدم في الاستعمال الغير اعتيادي للغة ، و ذلك هو الاختيار الأسلوبي " [3].

وبالتالي نستطيع القول أن المبدع حر في اختياره ما دام يختار ما يخدم تصوره و رؤيته.

2- التركيب :

يشمل التركيب في التحليل الأسلوبي ظواهر نحوية و أخرى بلاغية ،" فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام و نظمه ، لتشكيل سياق الخطاب الأدبي ، و التركيب عنصر أساسي في الظاهرة

---

[1]- نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، (د،ط) ، 2010 ، ص 173.

[2]- د.بن سمعون سليمان ، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته، ص 82 .

[3]- حسن ناظم ، مرجع سبق ذكره ، ص54

اللغوية ، و عليه يقوم الكلام الصحيح"[1].

فالكاتب يختار الألفاظ و التراكيب التي تخدم موضوعه و تكون منسجمة و مترابطة ، لكي يعطي دلالة من خلال سياقها .

و لذلك " ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه و لا عن تصوره للوجود، إلا انطلاقا من تركيب الادوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود و هذا هو الذي يكسب التقيد النظري في حدود النص في ذاته و يكسبها شريعتها المنهجية و حتى المبدئية من حيث هي احتكام نظري "[2].

إن التركيب له دور في تحديد القيمة الفنية و الجمالية للنص و يساعد المتلقي في إعطاء النص الأدبي المكانة المستحقة .

3- الانزياح :

قامت الأسلوبية في تحليلها على استجلاء البعد الفني و الجمالي في النصوص الأدبية، و هو ما يبرز أهمية الانزياح ، حيث عُرف الانزياح أنه " الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، ويبين أن هذا الخروج يتخذ إشكالا مختلفة خرقا للقواعد أو استخداما لما نذر من الصيغ و قد يكون مخالفة بين النص و المعيار النحوي العام للغة ، و قد يكون استعمالا مفاجئا للمعنى "[3].

و الانزياح هو" الانحراف عن النسق المألوف في اللغة و هو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ، و يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي ، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته "[4] .

إذن الحدث اللغوي يتضمن انزياحا في البنيات النحوية و البلاغية ،و هو ما يشكل مفهوم الانزياح الأسلوبي .

---

[1]- نور الدين السد ، مرجع سبق ذكره ، ص 186.

[2] - المرجع نفسه ، ص 187.

[3] - يوسف ابو العدوس ،الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، الاردن ، ط1 ، 2007 ، ص 180.

[4]

- نور الدين السد ، مرجع سبق ذكره ، ص 198.

و " إن الانزياح كظاهرة أسلوبية تعطي للنص مكانة أدبية و بتقوية المعاني و خروجها عن المألوف يقوي المعنى و يرسخه في الذهن فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من أدبيته.

و يحقق للمتلقي متعة و فائدة كما يضمن مبحث الانزياح ثباتا بالمصطلحات الدالة عليه أو التي تدور في فلكه مع الإشارة إلى مرجعية هذه المصطلحات "[1].

كما يمكن الإشارة إلى أن للانزياح نوعين أهمها الانزياح التركيبي الذي يشمل الكناية و الحذف بالإضافة إلى التقديم و التأخير ، و الانزياح الدلالي و يشمل الاستعارة و التشبيه .

[1] – المرجع نفسه ، ص 205.

المبحث الأول

- **تمهيد :**

مما لا شك فيه أن العرب تنبهوا إلى قيمة الصوت في الدرس اللغوي ، فأدى هذا إلى ظهور علم الأصوات التي تدرس الأصوات اللغوية من حيث مخارجها و صفاتها و كيفية صدورها ، فالكاتب من خلال الإيقاع يخلق صورة معبرة عن موقفه ، إن المستوى الصوتي من أهم مستويات التحليل الأسلوبي، لذا نوليه اهتماما سواء على مستوى التحليل أو ايقاع الكلمة عن معناها ، وللإيقاع جانبان :خارجي يدعى الموسيقى الخارجية و داخلي يدعى الموسيقى الداخلية .

1- الموسيقى الخارجية :

تشمل هذه الموسيقى ثلاث محاور رئيسية : الوزن ، القافية ، و حرف الروي و هي :

أ- الـــوزن :

يمثل الوزن ركنا مهما في بناء القصيدة الشعرية ، فهو أحد إشكال الظواهر اللسانية في النص الشعري،" هو الإيقاع الحاصل من تفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية
و هو المقياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم وله أثرهم في تأدية المعنى ، فكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة بنغم خاص يوافق أنواع العواطف الإنسانية التي يريد الشاعر التعبير عنها "[1].
و الوزن عبارة عن تفعيلات محددة مؤلفة مع بعضها البعض ، و عدد التفعيلات في العروض عشرة : فعولن ، فاعلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفاعلن ، مفاعلتن ، مستفعلن ، مفعولات ، مستفعل، مفعولاتن ، و ينشأ عن هذه التفعيلات العشرة تشكيلا صوتيا بطريقة معينة وفق قواعد مضبوطة ستة عشر بحرا.
نجد بين أيدينا هذه القصيدة "خرائب الهيكل للشاعر مولود فرتوني"- مدونة البحث - ، حيث نظم شاعرنا قصيدته على البحر البسيط ،كما يوضح التقطيع العروضي ذلك :

[1]- إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1991، ص 458 .

هلاَّ تغاضيت عن زلاتِ زلاتي أنا ابن عجْرفتي أهواكِ مولاَتي

هَلْلَاْ تغاضيت عَنْ زَلْلَاْتِ زَلْلَاْتِيْ أَنَبْنُ عَجْرَفَتِيْ أَهْوَاْكِ مَوْلَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0///0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن متفْعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

فلْتعذرِيني فَوَتُرُ الحُزنِ يعْزِفني و البَوحُ خان و خانته قِيثاراتي

فَلْتَعْذُرِينِيْ فَوَتْرُ لْحُزْنِ يَعْزِفُنِيْ وَلْبَوْحِ خَاْنَ وَخَاْنَتْهُوْ قِثَاْرَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0///0//0/ 0///0//0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

و الحب ما الحب في تغريب أزمنتي توقف الثغر عن قول ا لدعابات [1]

وَ لْحُبْبُ مَلْحُبْبُ فِيْ تَغْرِيْبِ أَزْمَنَتِيْ تَوَقْقَفَ ثْثَغْرُ عَنْ قَوْلِ دْدُعَاْبَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0///0/

" سمي البسيط بهذا الاسم لانبساط أسبابه ، أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية ، و قيل لانبساط الحركات في عروضه و ضربه في حالة خبنهما ، اذ تتوإلى فيهما ثلاث حركات"[2] .

و تفعيلاته : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن .

بما أن طبيعة النص تستدعي البحر الذي يناسبه ، و " إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، و أعد له ما يلبسه اياه من لفاظ التي تطابقه ،

و القوافي التي توافقه ، و الوزن الذي يسلس له القول عليه "[3] ،

ومن هنا نرى أن إختيار الشاعر للبحر البسيط ،و هذا لطواعيته و مرونته حيث ساعده في توظيف أصوات متنوعة في إنتاجه الموسيقي ،مما جعله يترجم لنا حالته النفسية فالشاعر في جوهره كلمة لها موسيقى تتأثر بها النفوس، لقد صاغ تجربته الحسية في قصيدته القائمة على الصراع النفسي من حيرة لفقدان و تعبير عن همومه .

[1]- مولود فرتوني : تباريح النخل ،مديرية الثقافة لولاية الوادي ط1،2010 ، ص 7.

[2] – إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص 69 .

[3]– ابو الحسن بن طباطبا ، عيار الشعر ،تح : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية. بيروت ، ط2 ، 2005 ، ص 11.

أ- الزحافات و العلل :

مما لا شك فيه أن التفاعيل –أحيانا- يطرأ عليها تغييرات في إيقاعها ، ويبقى البحر مقبولا دون أن ينفر منها أذن السامع ، و حيث أن " الزحاف تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد ، و هو غير لازم بمعنى ان دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها و هو يصيب الجزء (أي التفعيلة) حشوا كان هذا جزء ، أم عروضا ، أم ضربا "[1].

و أما " العلة تغيير يطرأ على الأسباب و الأوتاد من العروض أو الضرب من البيت الشعري ، و هي لازمة ، غالبا ، بمعنى أنها اذا وردت في أول بيت من القصيدة ،التزمت في جميع ابياتها

و الفرق بينها و بين الزحاف أن :

- الزحاف يختص بالأسباب ،أما العلة فتدخل الأسباب و الأوتاد .
- الزحاف يدخل الحشو ، و العروض، و الضرب ، أما العلة فلا تدخل الحشو بل العروض و الضرب "[2].

فالزحاف غير ضروري في وقوعه كاملا في القصيدة فقد يكون جزئيا ,إما نجده في حشو القصيدة أو عروضها أو ضربها ، ولقد اختلف أصحاب علم العروض في استحسانه أو عيبه من حيث الكثرة والقلة ، و قد نظر يوسف حسين بكار إلى الزحاف نظرة مخالفة للقدامى حيث يقول بأنهم " لم ينظروا إلى الزحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة و بنيتها العامة

و تركيبها الداخلي خاصة أنها كانت ترد طبيعية لا يد لأكثر الشعراء فيه .من هذا المنظار يمكن أن نعد الزحاف تنويعا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها " [3].

ذلك أن الشاعر لا يتعمد إلى خلق الزحاف بل يكون عفويا غير مقصود فيقوم بتعديل أوزان القصيدة بما يخدم الإيقاع الموسيقي ،كما أن التنويع يكسر تكرار الإيقاع في أبيات القصيدة .

يبلغ عدد تفعيلات القصيدة 256 تفعيلة توزعت في أربعة إيقاعات متباينة من حيث العدد:

---

[1] - إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص 254.

[2] – المرجع نفسه ، ص 260.

[3] – يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث) ، دار الاندلس ، بيروت ،ط2 ، 1983 ،ص 173 .

1- إيقاع التفعيلات السالمة : بلغ عددها 153 تفعيلة بنسبة 59,76 % منها 118 تفعيلة لـ :مستفعلن بنسبة 46,09 % و 35 لـ :فاعلن بنسبة 13,67 % و كثرة هذه التفعيلات في القصيدة له دلالة كما بينا سابقا .

2- إيقاع التفعيلات المخبونة : بلغ عددها 66 تفعيلة بنسبة 25,78 % منها 8 تفعيلة لـ: متفعلن بنسبة 3,12 % و 58 تفعيلة لـ :فعِلن بنسبة 22,65 % و لقد استعمل الشاعر هذا العدد المكثف للتفعيلات المخبونة للخروج عن النمط التقليدي و لإعطاء القصيدة نغما موسيقيا و نظرا للحالة الشاعر النفسية بفقدانه لمحبوبته و الحيرة التي أصابته جراء هذا الفقدان .

3- إيقاع التفعيلات المقطوعة : نجدها من خلال تفعيلة فعْلن و بلغ عددها 35 أي بنسبة 13,67 % ذلك أن الشاعر يتقطع في أحاسيسه و مشاعره بين الحب و الحزن و الحيرة .

4- إيقاع التفعيلات المطوية : نجدها قليلة جدا ووقعت في تفعيلة مستعلن عددها 2 أي بنسبة 0,78 % .

- **جدول رقم(1) يوضح إيقاع التفعيلات في القصيدة :**

التفعيلة الأصلية	التفعيلة التي حصل لها زحاف/علة	العدد	النسبة المئوية
مستفعلن	سالمة من الزحاف و العلة	118	% 46,09
	زحاف الخبن	8	% 3,12
	زحاف الطي	2	% 0,78
فاعلن	سالمة من الزحاف و العلة	35	% 13,67
	زحاف الخبن	58	% 22,65
	علة القطع	35	% 13,67
المجموع		256	% 100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشاعر قد استعمل زحاف الخبن و هو حذف الثاني الساكن بكثرة والذي أضفى على النص حركية إيقاعية، وفي نفس الوقت كسر وخلخلة لرتابة النغمة في القصيدة من خلال التغييرات الطارئة على التفعيلات في البحر البسيط-بحر القصيدة المدروسة – وهذه التغييرات هي الخبن من خلال التفعيلتين ((فاعلن)) فتصبح ((فعِلن)) ،و((مستفعلن)) فتصبح ((متَفعلن)) ، وكما أن التقيلص في حذف السواكن يساعد بالإسراع بالنطق الكلمة وحروفها في القصيدة ،والتغيير الأخر هو الطي و هو زحاف يدخل على((مستفعلن)) فيغدو ((مفتعلن)) (مستعلن) أي أنه حذف الرابع الساكن، ولذلك فان "شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية ، يمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء الموسيقي نوع من السرعة الملموسة ،أي السرعة في الأداء و الرغبة في توصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بنحو أسرع من الشكل العادي الهادئ وغير منفعل" [1] .

وبالتالي الخروج عن الوزن المعهود في القصيدة ،والزحاف غالبا ما يكثر في الأبيات التي تحمل ألفاظا تعبر عن الحالة الشعورية لدى الشاعر، من انفعالات وأنين و أوجاع و محاكاة لهواجس النفس من أحاسيس ومشاعر فياضة ومختلطة بين حزن ومناجاة وحيرة .

[1]- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001 ، ص 36.

وجاء في قول الشاعر :

توقف الشعر عن نشدان تسليتي والصمت يخنق أسرار المسرات

ماذا أقول هنا يا بهجة سلفت أنى أبلغ عن عمق المعاناة

إني أرتب هذا الحزن في حرقي لا تبحثي عن هوى فيه حطاماتي[1]

أما العلل في القصيدة فنجد القطع و هو" حذف آخر الوتد المجموع ، و إسكان ثانية تصبح فاعل (فعْلن) "[2].

و نستنتج مما سبق أن الزحاف ليس عيبا في القصيدة بل لابد منه، فلا يوجد قصيدة خالية من الزحاف، قال الخطيب التبريزي " الزحاف جائز كالأصل ، و الكسر الممتنع، و ربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل "[3].

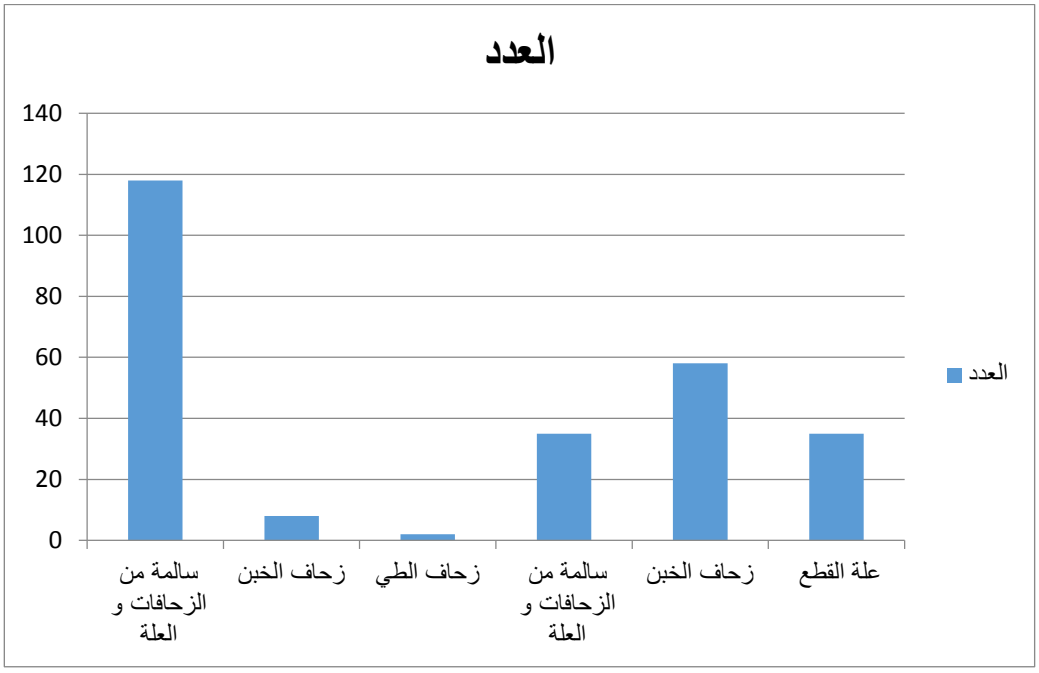
فالزحاف يضفي جمالية في البيت من تنويع في النغم و كسر القيود الوزنية و كذلك ليأخذ الشاعر مساحة كبيرة للتعبير عن انفعالاته و أحاسيسه.

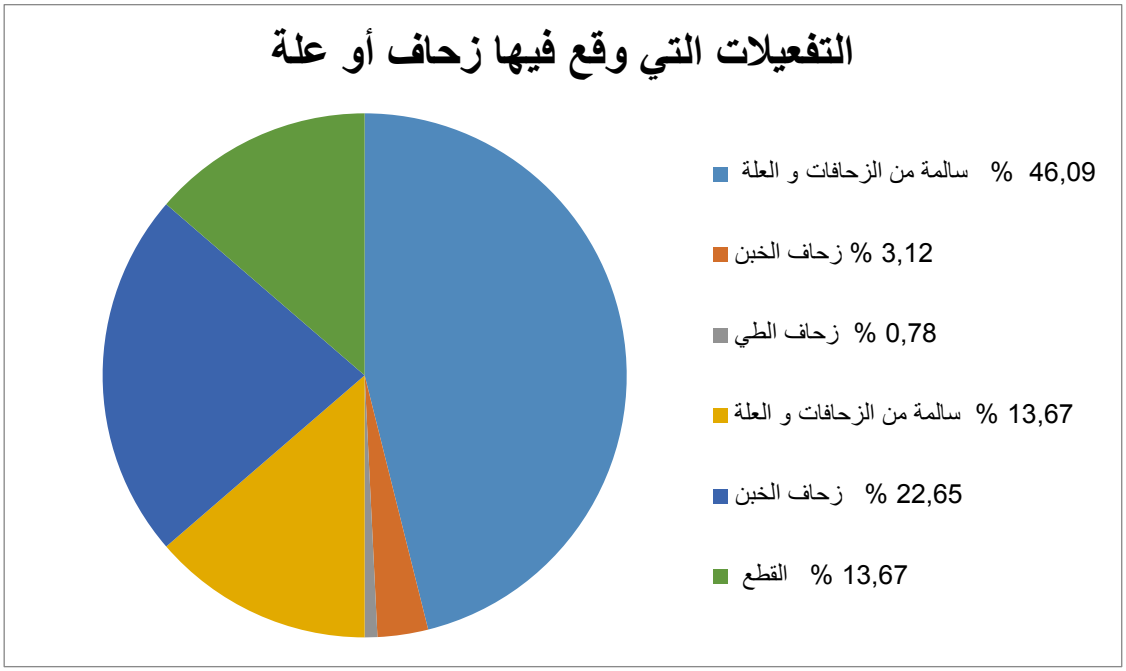
[1]- مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص7.

[2]- ينظر ، محمد فاخوري ، سفينة الشعراء ، مكتب دار الفلاح ، حلب ، ط4 ، 1990 ، ص 133 ، 137.

[3]- الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض و القوافي ، تح: الحساني حسن عبد الله : مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1994، ص 19.

- شكل رقم (2) يمثل أعمدة بيانية توضح : عدد الزحافات و العلل في القصيدة





ب- القافيـــــــــــــة :

إن مصطلح القافية قديم عند العرب وعرف في شعرهم فقد قالوا أن الشعر كلام موزون مقفى فقد أولوه عناية بعد الوزن حيث ارتبطت القافية بالوزن و كانت شريكته فخصت بعلم أسموه القدماء ((علم القوافي)) ، و " القافية في الشعر ، هي آخر البيت أو البيت كله أو القصيدة كلها ، أما في الاصطلاح فقد أعطيت تعريفات عدة ، لعلها أصحها قول الخليل بن أحمد الفراهيدي : إنها من آخر حرف في البيت ، إلى أول ساكن يليه مع ما قبله و قال الأخفش الأوسط "أنها آخر كلمة في البيت " [1].

تضاربت و تعددت حول القافية التي هي أوضح ما في البيت الشعري و هي العروض البارز فيه ،و في نهايتها تتركز العناية كما تعتبر من مكونات الشعر و من موسيقاه البارزة ،

و هذا الشعر له مكونات موسيقية متماسكة منها الوزن والقافية ، التي هي جزء متمم للإيقاع الموسيقي في القصيدة ، فيسعى الشاعر إلى تنظيم القافية من بيت الأول إلى آخر حرف في القصيدة ،فالشاعر " إن اتفقت له قافية قد شغلها في معني من المعاني ..، و كانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ..، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه و طلب لمعناه قافية تشاكله "[2].

و بهذا يتفق للشاعر نظم قصيدته، فيحصر بذلك جميع أحاسيسه.

و" القافية إجمالا هي المقاطع الصوتية التي في أواخر أبيات القصيدة ، و هي التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت" [3].

و هي" بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة "[4].

و في القصيدة التي بين أيدينا ، نجد أن الشاعر التزم القافية على شكل :(/0/0) ، و هو ما يسمى عند العلماء بالمتواتر , و هي " كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين ، و سمي متواترا ، لأن المتحرك يليه الساكن و ليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك و ما فوقه"[5].

---

[1] - إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ،مرجع سبق ذكره ، ص 347.

[2]- أبو الحسن بن طباطبا ، عيار الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص 11.

[3]- عبد الله درويش ، دراسات في العروض و القافية ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط 3 ، 1987 ، ص 93.

[4]- ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة مصر ، ط 2 ، 1952 ، ص 244.

[5]- هاشم صالح مناع ، الشافي في العروض و القوافي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط4 ، 2003 ، ص 275.

و هدف الشاعر بذلك إلى إظهار انفعالاته من مشاعر شوق و حنين ، فهو في رحلة بحث عن محبوبته من خلال مناجاتها و محاولة التواصل معها ، و الحزن الشديد عليها ، كما استعمل القافية المطلقة دون المقيدة ، باعتبارها من القوافي الموسيقية، فاستخدمها لإطلاق عواطفه والتنفيس عما يجول بداخله من تحطم و فقدان القدرة على التعبير .

وهذا في قوله:

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي أنا ابن عجرفتي أهواك مولاتي

فلتعذريني فوتر الحزن يعزفني والبوح خان وخانته قيتاراتي[1]

ت- الـــــــروي :

ويعتبر الروي " النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ، و يلتزم بها الشاعر تكراره ، في كل أبيات القصيدة ، و إليه تنسب القصيدة ، فيقال ميمية ، أو رائية ، أو دالية "[2].

و الروي هو جزء من القافية " فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر البيت ، و إذا تكرر وحده و لم يشترك مع غيره من الأصوات ,عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية "[3].

لقد اختار مولود فرتوني حرف التاء رويا القصيدة ، و هو " الحرف الثالث من حروف الهجاء و هو مهموس شديد و مخرجه طرف اللسان ، و أصول الثنايا العليا"[4] .

و هو من الأصوات الضعيفة ، وهو حرف منفتح لثوي ، و هذا الحرف يناسب الحالة النفسية للشاعر في غزله و يناسب مكانة محبوبته لديه من خلال الألفاظ المليئة بالحب و العشق و الإخلاص لها ، كما أنه يضفي على القصيدة معنى الصمت الرهيب الذي يرجع إلى حيرة الشاعر في بحثه عن

---

[1]- مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص 7.

[2]- إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص 352 .

[3]- ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص 245 .

[4]- شوقي ضيف ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط4 ، 2004 ، ص 80.

محبوبته ،و قد صنفها إبراهيم أنيس" في القسم الثاني ضمن الحروف المتوسطة الشيوع في أشعار الشعراء"[1].

اخترت غضبتك السعلى تعاتبني أهواك أهواك واحتارت كليماتي
لكن و كم لكن للدوم تتعبني سلطانتي كيف قد خارت مهاراتي
انى تمكن هذا الحزن من قصصي وغادر البلبل الغريد آهاتي[2]

نجد أن الشاعر اختار صوت التاء ليلائم حالة ضعفه أمام محبوبته و نفسيته الثائرة على واقعه و هذا الحرف يوحي بالقوة رغم أنه يمتاز برقة في نطقه و هذا يعود إلى اتصاله بأصوات المد و التي كانت في هذه القصيدة (ياء) ، ليطلق أنينا و آهة تلو الآهة معبرا عن وجعه في مناجاته لمولاته و رغبته في أن يوصل صوته لمحبوبته .

و قد جاءت حركة حرف التاء مكسورة للتعبير عن تحطمه الداخلي وانكساره النفسي والألم العميق الذي يعيشه الشاعر في ذاكرته .

2 – الموسيقـــى الداخليـــــة :

لقد عرفنا نوعين من الموسيقى الخارجية والداخلية وهـــذا الأخير الذي نحن بصـــدد الدراسة عليهـــا، تحدثها الأصوات فلكل نص شعري بنيات صوتية، " تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته ، و ما بين تلك الكلمات و حروفها، و حركاتها من تلازم و كأن الشعر أذنا داخلية ، تستمع لكل شكلة ،و كل حرف و كل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[3].

و على هذا فإن الموسيقى الداخلية ترصد لنا كل كلمة و حرف و حركة في القصيدة و هذه الأجزاء تقدم لنا نغما موسيقيا يطرب السامع لها ، كما أن هناك علاقة بين الصوت ودلالته ، فالدلالة تقدم لنا معنى أراد الشاعر به إيصال فكرة ما للمتلقي ، و يعطي لنا تناسق في أجزاء القصيدة .

---

[1]- ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره ، ص 246.

[2]– مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص 8.

[3]– شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ،ط6 ،1981 ، ص 67.

بالإضافة إلى ذلك نجد ظاهرة التكرار ، وهي تعطي للنص فاعلية بحيث يلفت انتباه القارئ إلى الصوت المكرر ، حيث يقدم إيحاءات و إشارات عن واقع نفسي للشاعر أو الحالة الشعورية الداخلية، لينقل الشاعر إلى ذهن المتلقي كل ما يهتم به ، فالتكرار وسيلة للتعبير و أداة فعالة يستعين بها الشاعر لإعطاء النص جمالية و موسيقى خاصة ." ان العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم و موسيقى ، و حتى يسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه ، مما يدل على مهاراتهم في نسيج الكلمات و براعتهم في ترتيبها وتنســـيقها، والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس وواقع الألفاظ في الأسماع ، بحيث يصبح البيت الشعري او الجملة من الكلام ، أشبه بفاصلة موسيقية ، متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، و يرى فيها دليل المهارة و القدرة الفنية "[1].

وقبل إحصاء الأصوات و النسب المئوية في القصيدة ، نتعرض إلى بعض التعريفات الخاصة بصفات الأصوات :

1)الصوت المجهـــــــور :

عرفه إبراهيم أنيس " أن انقباض فتحة المزمار و انبساطها عملية يقوم بها المرء في أثناء حديثه دون أن يشعر بها في معظم الأحيان ، و حين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار ، ولكنها تظل تسمح بمرور النفس خلالها ، فلذا اندفع الهواء خلال الوترين هما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ، و يحدثان صوتا موسيقيا .....،

و علماء الأصوات اللغوية يسمون هذه العملية بجهر الصوت و الأصوات اللغوية التي تصدر بهذه الطريقة أي بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة تسمى أصوات مجهورة ، فالصوت المجهور هو الذي يهتز عنه الوتران الصوتيان..... و الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر : ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن .يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو و الياء "[2].

[1]- فاروق شوشة ، لغتنا الجميلة ، مكتبة الاسرة ، مصر ، ط2 ، 1999 ، ص 169.

[2]- ابراهيم انيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص ،ص 21 ، 22 .

2)الصوت المهموس :

يرى إبراهيم أنيس أن" الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به ، و ليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا و إلا لم تدركه الأذن ، و لكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه ، رغـــم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلف او الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء من أجل هذا ..... والأصوات المهموسة هي اثنا عشر : ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه "[1].

3) الصوت الشديد :

و يسمى أيضا الصوت الانفجاري و هو " خروج الصوت فجأة في صورة انفجار في الهواء عقب احتباسه عند المخرج ،كما في نطق الباء و التاء و الدال "[2].

وجاء في معجم علم الأصوات " انطلاق تيار النفس بعد حبسه عند نطق الصوت الانفجاري كما يحدث عند نطق : ب ط ض ك ق "[3].

4)الصوت الرخو:

و يسمى" الاحتكاك أيضا، فهي آلية نطقية تقوم على تقارب بين عضوين من أعضاء النطق بحيث لا يلتحمان ، بل يتركان بينهما فرجة ضيقة تسمح للهواء بالمرور وإحداث نوع من الحفيف . والأصوات التي تنتج بهذه الطريقة كثيرة أيضا ، منها الفاء، و الثاء والخاء ... وتسمى كلها بالأصوات الرخوة "[4].

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 22.

[2] - برتيل ماليرج ، تعريب : عبد الصبور شاهين ، علم الاصوات ، مكتبة الشباب ، مصر ، ط1 ، (1984) ، ص113.

[3]- محمد علي الخولي. معجم علم الاصوات ، مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض ، ط1 ، 1982 ، ص 25.

[4]- محمد الانطاكي : المحيط في الاصوات العربية و نحوها وصرفها ، ج1 ، دار الشرق العربي ، بيروت ، ط3 ، 1971 ، ص15 .

5)**الصوت المنطبق والمنفتح:**

و يسمى " التفخيم وهو ناشئ عن وضع عضوي أدركه اللغويون ووصفوه وصفا دقيقا ، حين قالو بأن اللسان ينطبق على الحنك الأعلى ، آخذا شكلا مقعرا ، بحيث تكون النقطة الأمامية من اللسان هي مخرج الصامت المرفق ، بحيث تكون النقطة الخلفية هي مصدر التفخيم في حالة الإطباق "[1].

6)**التكـــــــــرار:**

وهو" آلية نطقية أخرى تقوم على إحداث انسداد كامل لكنه قصير الزمن ، يتلوه انفتاح فانسداد آخر. . . وهكذا . والصوت الوحيد المنتوج بهذه الآلية في العربية هو صوت الراء. ويسمى لذلك بالصوت التكراري " [2].

- **جدول رقم (3) يتعلق بصفات الأصوات و مخارجها و عدد تكرارها :**

الأصوات		عدد تكرارها	النسبة المئوية	صفاتها	مخارجها
أ	ا	203	% 19,55	شديد ، مهموس ، منفتح	حنجري
	ء	62			
ب		40	% 2,95	شديد ، مجهور ، منفتح	شفوي
ت		126	%9,29	شديد ، مهموس ، منفتح	لثوي
ث		4	%0,29	رخو ، مهموس ، منفتح	بين الأسنان
ج		12	%0,88	رخو ، مجهور ، منفتح	شجري
ح		34	%2,50	رخو ، مهموس ، منفتح	حلقي
خ		15	%1,10	رخو ، مهموس ، منفتح	لهوي
د		30	%2,21	شديد ، مجهور ، منفتح	لثوي
ذ		12	%0,88	رخو ، مجهور ، منفتح	بين الأسنان

[1]- برتيل ماليرج ، تع: عبد الصبور شاهين ، علم الاصوات ، مرجع سبق ذكره ، ص 115.

[2]- محمد الانطاكي : المحيط في الاصوات العربية و نحوها وصرفها ، مرجع سبق ذكره ، ص 16 .

ر	63	%4,64	بين الشدة و الرخاوة ، مجهور ، منفتح	لثوي
ز	15	%1,10	رخو ، مجهور ، منفتح	لثوي
س	24	%1,77	رخو ، مهموس ، منفتح	لثوي
ش	12	%0,88	رخو ، مهموس ، منفتح	شجري
ص	11	%0,81	رخو ، مهموس ، مطبق	لثوي
ض	4	%0,29	رخو ، مجهور ، مطبق	لثوي
ط	12	%0,88	شديد ، مهموس ، مطبق	لثوي
ظ	3	%0,22	رخو ، مجهور ، مطبق	بين الأسنان
ع	36	%2,65	رخو ، مجهور ، منفتح	حلقي
غ	14	%1,03	رخو ، مجهور ، منفتح	لهوي
ف	42	%3,09	رخو ، مهموس ، منفتح	شفوي
ق	30	%2,21	شديد ، مهموس ، منفتح	لهوي
ك	46	%3,39	شديد ، مهموس ، منفتح	لهوي
ل	108	%7,97	بين الشدة و الرخاوة ، مجهور ، منفتح	لثوي
م	67	%4,94	بين الشدة و الرخاوة ، مجهور ، منفتح	شفوي
ن	89	%6,56	بين الشدة و الرخاوة ، مجهور ، منفتح	لثوي
هـ	41	%3,02	رخو ، مهموس ، منفتح	حنجري
و	60	%4,42	شديد ، مجهور ، منفتح	شفوي
ي	140	%10,33	رخو ، مجهور ، منفتح	شجري
المجموع	1355	%100	/	

- **قراءة في نتائج الجدول** :

من خلال النسب الموضحة في الجدول نلاحظ حضور قوي لهذه الصفات :
الجهر (51,14 %) ، الهمس (48,85 %) .و هي نسبة متقاربة من بعضها البعض ، و هذا يعني أن الشاعر في حالة نفسية مضطربة و متذبذبة بسبب ما يعانيه من إحساس
و شعور تجاه محبوبته .

1- تكرار الأصوات :

أ. تكرار الأصوات المجهورة :

بعد الإحصاء نلاحظ الأحرف المجهورة كانت أعلى نسبة مئوية مكررة في القصيدة ، حيث نجد تكرر الأصوات فيها 693 صوتا ، والجهر هو حدة و ارتفاع في شدة الصوت ،
و سبب كثرة الحروف المجهور في القصيدة ، للتوتر الذي يعيشه الشاعر و قد أعطى دلالة على انسجام القصيدة ، فلائم نفسية الشاعر ، الذي أراد البوح بمشاعره للقارئ إزاء حزنه الشديد على فقدان محبوبته .
قول الشاعر :

إني أرتب هذا الحزن في حرقي لا تبحثي عن هوى فيه حطاماتي

الحزن هيكله وهم يلازمنـــــي حزن الهياكـل دام في إحتراقاتـــي

إن تعرفي حرقة الأحزان في كبدي إن تسبري غور جرح في الدجانات

لو تلمسين خراب النفس سيدتي إن تعزفي لحنك المحزون في ذاتـــــي [1]

و من الأصوات المجهورة المكررة لدينا :

– صوت التاء : تكرر حرف التاء (126 مرة) ، و هو " صوت شديد مهموس ، لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة و الدال نظيرها المجهور. ففي تكون التاء لا يتحـــرك الوتـران

[1]– مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص7

الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق و الفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري "[1]. وهيمنة هذا الصوت لكي يستطيع الشاعر أن يوصل فكرة للقارئ عن حالته النفسية المتشتتة بين حصرته على ماضيه و حزنه على حاضره ، فساعد الشاعر هذا التكرار للصوت و عكس مشاعره وأحاسيسه الحزينة و آلامه .

و الآن كل إلى الدنيا مخالفـــــة ما عاد يغريك شيء في إقتراحاتي

إن كان يرضيك من قلبي تحطمه صار التحطم من أقصى طموحاتي

أمسى قصيدة عشق في تفـــــرده بات التألم يشكو من جراحاتي [2]

–صوت اللام : و هو صوت مجهور " متوسط بين الشدة و الرخاوة ، و هو مجهور أيضا .و يتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق ، و على جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الحفيف و اثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما ، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، و بذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه " [3].

و قد تكرر في القصيدة 108 مرة ، و هو من الاصوات المجهورة بين الشدة و الرخاوة ، فاللام صوت لثوي ، له دلالات معينة في الفاظ القصيدة ،كما يزيد في تعميق الدلالة الصوتية، وهو يدل على الحالة النفسية الحزينة للشاعر و الذي يريد نقل معانيها بصورة دقيقة للمتلقي ،كما يقول :

مات القصيد و حمى القول غارقة مولاة مولات يا مولاة مولاتي

مولاة مولات يا مولاة مولاتي ما عدت اعرف هل كررت ابياتي

هل قلت سخفا واسفافا بأنسجتي هل تلحظين بكاءات البكاءات[4]

[1]– ابراهيم انيس ، الأصوات اللغوية ، مرجع سبق ذكره ، ص 53.

[2]– مولود فرتوني ، مرجع سبق ذكره ، ص 8.

[3]– ابراهيم انيس ، الأصوات اللغوية ، مرجع سبق ذكره ،ص ،ص 55 ،56 .

[4]– مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص7.

ب.تكرار الأصوات المهموسة :

تكررت الأصوات المهموسة 653 مرة ، بنسبة مئوية 48,19% و هي نسبة قريبة من أصوات المجهورة ،و تعكس لنا الأصوات المهموسة الحالة النفسية للشاعر من إحساسه بالألم و الحزن والمعاناة التي عاشها طول حياته، و إذا علمنا " أن الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة ، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس"[1].

يعني أن الشاعر لديه معاناة حين يتلفظ بأصوات الهمس فعكست حالته النفسية،و مثال ذلك قوله:

هل تلحظين رماد النفس سيدتي أذوى يناجيك لو تكفي مناجاتي

أهواك و الحب كم خابت مسائله ليل التمزق ينمو في إنكساراتـــي[2]

2- تكرار الكلمة :

أراد الشاعر بتكرار الكلمة في القصيدة , أن يوصل فكرته و رؤيته للقارئ و لكي يستطيع أن يلفت انتباهه، " فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف اهتمام المتكلم بها ، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه "[3].

[1]- ابراهيم انيس ،الأصوات اللغوية، مرجع سبق ذكره ، ص 30.

[2]- مولود فرتوني ، مرجع سبق ذكره ، ص8.

[3]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، (د،ط) ، 1962 ، ص 240.

-جدول رقم 4 : يبين تكرار الكلمات عموديا في القصيدة :

الكلمة	عدد تكرارها
مولاة	09 مرات
أهواك	08 مرات
الحزن	07 مرات
اخترت	04 مرات
الحب	04 مرات
الحطام	04 مرات
سلطانة	03مرات

– نجد من خلال الجدول أن تكرار لفظة مولاة في القصيدة ، قصد بها الشاعر محبوبته و قد كررها مرارا و تكرارا و جعلها في منزلة عليا لديه ، و ذلك لينقل الوضع العاطفي الذي يعيشه بسبب فقدانه لمحبوبته التي يكن لها كل العشق و الحب و أعطى أيضا هذا التكرار نغما موسيقيا جميلا بالإضافة إلى أنه قد نوع في ذكر اسم محبوبته أما بقوله : سلطانة ، حبيبتي ، حلوتي ، سيدتي .في الأبيات يقول :

مات القصيد وحمى القول غارقة مولاة مولات يا مولاة مولاتي

مولاة مولات يا مولاة مولاتي ما عدت أعرف هل كررت أبياتي [1]

و لفظة أهواك ، أراد الشاعر ان يعبر عن مدى عشقه ، و ليؤكد عن صدق مشاعره و عن حبه العميق لمحبوبته و كلمه أهواك انما فيها نوع من الغزل ، و أحرفها المهموسة من الهاء يحاول بها الشاعر الهمس في أذن محبوبته عن عشقه و حبه لها ، و جاءت الهاء مد و هو همس متواصل فكان له نغم مميز ، حيث يقول :

أهواك يا طفلة تشتط في شغفي أهواك معذرة منها خياناتي

أهواك و انصرعت بالعشق أفئدتي أهواك و انصرفت للعشق أناتي[2]

[1]- مولود فرتوني : تباريح النخل ، ص 7.

[2]– المرجع نفسه ، ص8.

– أما لفظة الحزن فجاءت للتعبير عن الحزن الشديد لدى الشاعر لحيرته و لمصابه الجلل جراء فقدان محبوبته و الذي أثر فيه لدرجة كبيرة و مس كيانه ، و هز مشاعره هذا الفقدان الأليم و المفجع برحيل حبيبته أصابه بالتعب و التحطم بالإضافة إلى حرقة هيكله و خراب نفسه إلى درجة أن الألم اشتكى منه و هذا لاستمرار حزنه و دوامه .فهو يقول :

الحزن هيكله وهم يلازمني حزن الهياكل دام في احتراقاتي

إن تعرفي حرقة الاحزان في كبدي إن تسبري غور جرح في الدجانات [1]

– **جدول رقم 5 : يبين تكرار الكلمات أفقيا في القصيدة :**

الكلمة	عدد تكرارها أفقيا	
	متلازم	متباعد
زلات	01	/
مولاة مولات	02	/
أهواك	02	02
الحب	01	01

– أم من الجانب الأفقي فنجد أن الشاعر ، قد كرر بشكل تلازمي و تباعدي لهذه الكلمات هي بمثابة ترجمة لمشاعره و حالته النفسية و كان تركيزه على مرادفات لكلمة حبيبته و هو دليل على مشاعر الشاعر العاطفية و حالته النفسية تجاه محبوبته ، و يفسر هذا التكرار التجربة النفسية التي مر بها الشاعر فسببت له الحزن و لم يكن هذا التكرار اعتباطيا بل منسجما مع روح القصيدة نظرا للطاقة الكامنة الموجودة في نفسية الشاعر.

–و بذلك نجد أن التكرار أعطى خاصية للقصيدة ، و أصبح لها سمة جمالية و فنية ، كما استطاع الشاعر من خلالها أن يؤكد على موقفه و أن يوضح رؤيته للقارئ ، و أيضا قدم التكرار إيقاعا موسيقيا و نغما مميزا .

[1]- مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص 7.

- **التصريع و الجناس** :

على الرغم من انتماء مفهومي التصريع و الجناس إلى مباحث علم البديع في البلاغة إلا أننا وجدنا فيه سمات صوتية بارزة و أدرجناه في الموسيقى الداخلية .

1-**التصريع** : هو أن يكون نهاية الشطر الاول مشابهة لنهاية الشطر الثاني ، و هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنص بنصه و تزيد بزيادته "[1].

نجده في مطلع البيت الاول من القصيدة ،بقول الشاعر :

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي انا ابن عجرفتي أهواك مولاتي[2]

فهنا يريد الشاعر من محبوبته أن تغفر له عن زلاته و أخطاءه و تتغاظى عنها ، و عبر لها عن مدي عشق لها .

2- **الجنـــــاس** : وهو " أن يتفق اللفظان في النطق و يختلفا في المعنى و هو ينقسم إلى نوعين لفظي و معنوي و منها الجناس التام و الجناس الناقص .

أ. **الجناس التام** : و هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء نوع الحـــروف، عـــــددها وهيئتهـــا، وترتيبها مع اختلاف المعنى .

ب. **الجناس الناقص** : فهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف و اختلافهما يكون إما بزيادة حرف في الأول أو في الوسط أو في الأخير"[3].

مثل الشاعر **الجناس** في قوله :

هلا تغاضيت عن زلات **زلاتـــي** انا ابن عجرفتي أهواك **مولاتـــي**

و في قوله الشاعر أيضا :

---

[1]- ابن الرشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ،ج1 ، ط5 ،1981،ص173.،

[2]- مولود فرتوني ، تباريح النخل ، ص 7.

[3]- احمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ،ضبط و تدقيق و توثيق يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص، ص 325،326

أهواك و **انصرعت** بالعشق أفئدتي أهواك و **انصرفت** للعشق أناتي

نجد الجناس في القصيدة قليل و لكنه يعطي تأثير كبيرا في المتلقي و يمس جانب الاحاسيس والمشاعر و يستعطف به الشاعر كل قارئ.

المبحث الثاني

- **تمهيد :**

يعتبر المستوى التركيبي من أهم ركائز التحليل الأسلوبي ، وتكمن أهميته في الكشف عن شعرية الشاعر و أساليبه الشعرية كقيمة أسلوبية ،في جمالية بناء خطابه الشعري ، و يتم هذا على المستوى النحوي و كيفية ربطه في تركيب الوحدات و نظام الجمل ،كما أنه ليس بمنأى عن الخروج من نظام اللغة، الذي نشأ في ثنايا الدراسات الأسلوبية و قد أطلق على هذا الأخير مصطلح الانزياح .
كما يضفي قيمة فنية للقصيدة من خلال الصورة الشعرية داخل النص الشعري .
اعتمدنا في هذا الفصل على اكتشاف المعنى الذي توحي به المفردات على المستوى الصرفي، وهذا من حيث حضورها ،كما سنتطرق إلى دراسة الدلالة الزمنية من حضور الكثيف للأفعال ، وكذلك الجمل الإسمية و الفعلية التي تضفي للنص قيمة جمالية .

و هذه الدراسة ترمي إلى استطلاع البنى الأسلوبية " عن طريق رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص ، و كيفية تضافر البنى و الطرائق التي تتعالق بها مكونات النص و تمحيص تمفصلاتها ، إن غاية البحث تفضي بنا إلى دراسة تماسك البنى الأسلوبية و اتساقها" [1].

و سنهتم في هذا الفصل أيضا بدراسة الأبعاد الأسلوبية على مستوى البنية التركيبية ، والدلالة الزمنية للحضور الكثيف للأفعال الماضية و المضارعة ، فضلا عن دراسة بنية الضمير ، والمعرفة والنكرة، كما أننا بداية سنحاول تطبيق معادلة" بوزيمان "على نص القصيدة.

[1]- حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في ((أنشودة المطر)) للسياب ، مرجع سبق ذكره ، ص145.

1- **توظيف الأزمنة** : إن الأزمنة التي يستخدمها الشاعر ما هي إلا تعبير عن الزمن الذي كان يعيشه ، ووقعت أحداثه ، إضافة إلى ذلك فإن توظيف الأفعال يعبر عن نشاطه و عن حركته ، في الزمان و المكان ، و ذلك لينقل الاستمرارية .

- **معادلة بوزيمان Buseman**:

أول من اقترحها و طبقها العالم الألماني أ. بوزيمان A.Buseman ، و ذلك على نصوص من الأدب الألماني سنة 1925 م ،و هي وسيلة تمكن من" تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث و ثانيهما مظهر التعبير بالوصف

و يعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل ، و بالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة للشيء ما : أي تصف هذا الشيء وصفا كميا أو كيفيا "[1] .

و تطبق هذه المعادلة " بإحصاء عدد الأفعال ، و عدد الصفات ثم إيجاد حاصل القسمة للأفعال على الصفات ، و حاصل القسمة يكون قيمة عددية تزيد و تنقص تبعا للزيادة

و النقص في عدد الأفعال على عدد الصفات ، و تستخدم هذه القيمة باعتبارها دالا على أدبية الأسلوب ، فكلما زادت هذه النسبة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، و كلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي "[2].

و نتج عن تطبيق معادلة بوزيمان أنه " يوجد ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة و اتصاف الشخصية بخصائص معينة مثل الحركية و العاطفية و انخفاض درجة الموضوعية و العقلانية

و عدم توخي الدقة و التعبير "[3].

وقد اتخذت المعادلة الشكل التالي :

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال ، وقد اختصرها ((سعد مصلوح)) في :
عدد الصفات

[1]- سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ،ط3 ،1996 م ، ص 74.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه ، ص76 .

ن. ف. ص = عدد الأفعـــــال
عدد الصفات

ن: النسبة ، ف : فعل ، ص : صفة ، و ذلك بعد تحوير هذه المعادلة لتتوافق و اللغة العربية على مستوى الرموز الاصطلاحية .

و لتطبيق هذه المعادلة على قصيدة ((خرائب الهيكل)) ، قمنا بحساب الأفعال و الصفات الواردة في القصيدة ، و سنعرضها بعد ،" عرض المقياس الذي اقترحه (سعد مصلوح) للأفعال و الصفات ، و الذي اختصره (محمد بن يحي) في الجدول الآتي : "[1].

النوع	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة
الفعل	– كل الافعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين – أسماء الأفعال	–كان و أخواتها (الأفعال الناقصة) –الأفعال الجامدة –أفعال المقاربة و الشروع.
الصفة	–اسم الفاعل –اسم المفعول –الصفة المشبهة –صيغ المبالغة–أسماء التفضيل– الاسم المنسوب –الجامد المؤول بمشتق(النعت–الحال) –الاسم الموصول بعد المعرفة	–الجملة الواقعة وصفا. –شبه جملة الواقعة وصفا.

[1]- محمد بن يحي ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط1 ، 2010 ، ص 2.

1.الأفعـــال : يراد بلفظة الفعل هو الذي " على أمرين معا، حالة أو حدث و على زمن يقترن بهما "[1].

و عرف سيبويه الفعل في كتابه ((الكتاب)) فقال " و أما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، و بنيت لما مضى و لما يكون ، و لم يقع، و ما هو كائن و لم ينقطع "[2].

أ- **الفعل الماضي**: و هو " تدلّ على مجموع أمرين، معنى و زمن فات قبل النطق به "[3].

ب- **الفعل المضارع**: هو " ما دلّ على معنى في نفســه مقترن بزمــان يحتمل الحال والاستقبال، وعلامته أن يقبل: السين، سوف، لم لن.

ت- **الفعل الأمر** : "ما دلّ على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام وعلامته أن يدل على الطلب بالصيغة ، مع قبوله ياء المؤنثة المخاطبة " [4].

و يتحدد الزمن النحوي للفعل من خلال السياق الذي يكون فيه ، بما أن السياق " يحمل من القرائن اللفظية و المعنوية و الحالة ما يعين على فهم الزمن في مجال أوسع من مجرد مجال الصرفي المحدود "[5].

---

[1]- أنطوان الدحداح : راجعه جورج متري عبد المسيح ، معجم تصريف الأفعال العربية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ،إعادة الطبع ، 1995 ، ص 3.

[2]- سيبويه ، الكتاب ، تح :عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، مصر ط3 ، 1988 ،ج1 ، ص 12.

[3]- عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ،مصر ،ط3 ، (د.ت) ، ص 37 .

[4] مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، تح : علي سليمان شبارة ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2010، ص 43.

[5]- تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994 ، ص1 .

- **جدول رقم 6 : يوضح الأفعال في القصيدة و دلالتها الزمنية :**

الفعل التام والناقص	صيغته	زمنه النحوي	الفعل التام والناقص	صيغته	زمنه النحوي
تغاضيت	ماضي	ماضي	تدنو	مضارع	حاضر
أهواك	مضارع	حاضر	تتركي	أمر	حاضر
يعزفني	مضارع	حاضر	يبدأ	مضارع	حاضر
يخنق	مضارع	حاضر	كنت	ماضي	ماضي
أقول	مضارع	حاضر	يغريك	مضارع	حاضر
توقف	ماضي	ماضي	كان	ماضي	ماضي
يلازمني	مضارع	مستقبل	صار	ماضي	ماضي
دام	ماضي	ماضي	بات	ماضي	ماضي
تعرفي	مضارع	مستقبل	أمسى	ماضي	ماضي
تعزفي	مضارع	مستقبل	يرضي	مضارع	حاضر
تلمسين	مضارع	حاضر	يشكو	مضارع	حاضر
مات	ماضي	ماضي	اخترت	مضارع	حاضر
ماعاد	ماضي	ماضي	تتركيني	أمر	حاضر
يجديه	مضارع	حاضر	تعذريني	أمر	حاضر
ما عدت	ماضي	ماضي	خان	ماضي	ماضي
قلت	ماضي	مضارع	كرر	ماضي	ماضي
تلحظين	مضارع	حاضر	غادر	ماضي	ماضي
يناجيك	مضارع	حاضر	تبكيني	مضارع	حاضر
خابت	ماضي	ماضي	تكفي	مضارع	حاضر
ينمو	مضارع	حاضر	أبلغ	مضارع	حاضر
تشتط	مضارع	حاضر	تبحثي	أمر	حاضر
انصرعت	ماضي	ماضي	اخترت	مضارع	حاضر

انصرفت	ماضي	ماضي	خانته	ماضي	ماضي
تعبثي	أمر	حاضر	خارت	ماضي	ماضي
مات	ماضي	ماضي	توقف	مضارع	حاضر
اخترته	مضارع	حاضر	تمكن	مضارع	حاضر
ترفعني	مضارع	حاضر	خيَبت	ماضي	ماضي
احتارت	ماضي	ماضي	ما زالت	ماضي	ماضي
تعاتبني	مضارع	حاضر	سلي	أمر	حاضر
تتعبني	مضارع	حاضر	أرضي	أمر	حاضر

و من خلال رصد نسب تواتر الأفعال نخلص إلى نتائج التالية :

جدول رقم 7 الذي يوضح عدد و النسب المئوية لهذه الأفعال :

توظيف الفعل حسب الصيغة			توظيف الفعل حسب الزمن النحوي		
الصيغة	العدد	النسبة المئوية	الزمن	العدد	النسبة المئوية
ماضي	29	% 40,27	ماضي	28	% 38,88
مضارع	36	% 50	حاضر	41	% 56,94
أمر	07	% 9,72	المستقبل	3	% 4,16
المجموع	72	% 100	المجموع	72	% 100

بعد دراسة للجدول نرى أن هيمنة الفعل المضارع حسب الصيغة ،أما في توظيف الفعل حسب الزمن النحوي فلدينا سيطرة الحاضر .

و هذا يبدو أن الشاعر يريد التصريح بما يختلجه من مشاعر و البوح بكل أحاسيسه و حالته النفسية للمتلقي ، و عن واقعه المتدهور و المتذبذب .

و زيادة نسبة الفعل المضارع عن الفعل الماضي " يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه ، و أن موضوع الخطاب هو قصد المرسل و ليس الأحداث الماضية التي ذكرها المرسل ، لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية لموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه "[1].

ث–الصفات : يقصد باسم الصفة هو " ما دلّ على صفة شيء من الأعيان أو المعاني، و هو موضوع ليُحمَل على ما يوصف به . و هو سبعة أنواع : اسم الفاعل ، و اسم المفعول، و الصفة المشبهة، و اسم التفضيل، و المصدر الموصوف به، و الاسم الجامد المتضمن معنى الصفة المشتقة، والاسم المنسوب "[2] .

– **اسم الفاعل** : و هو " ما اشتق من المصدر للدلالة على الحدث والذات التي أوقعت الفعل او قامت به "[3].

– **اسم المفعول** : و هو" ما اشتق من المصدر للدلالة على الحدث و من وقع عليه "[4].

– **الصفة المشبهة** : و هي " أحد المشتقات الثمانية، اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة، واسم الآلة و اسم الزمان و المكان ،واسم التفضيل ، و تصاغ من الفعل اللازم ليدل بها على معنى بالموصوف على وجه الثبوت ، و لهذا كانت مجردة من الزمان ...و لشدة شبهها باسم الفاعل وضع النحاة علامة تمييزها عنه وهي استحسان جرّ فاعلها بها " [5].

– **اسم التفضيل** : و هو " الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدها على الآخر في تلك الصفة و قياسه أن يأتي على ((أفعل)) "[6].

---

[1]- محمود عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال) ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ط1 ، 2005 ، ص ص 63،64.

[2]- مطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، مرجع سبق ذكره ، ص 99.

[3]– محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، دار الفرقان للنشر و التوزيع ، ط1 ،1910، ص117 .

[4]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[5]- المرجع نفسه ، ص111.

[6]– المرجع نفسه ، ص 127.

– **صيغ المبالغة** : و هي "ما اشتقت من المصدر محولة من اسم الفاعل للدلالة على المبالغة "[1] .

– **اسم المنسوب** :

و" النسب ظاهرة لغوية مهمة التفت اليها القدماء فخصوها بدراسة مستفيضة و لعلها أكثر أهمية في عصرنا الحاضر لكثرة الحاجة إلى استعمالها بسبب انتشار العلوم و المناهج التفكير و مذاهب الأدب و الفنون ، و يتم النسب بشيئين :

- زيادة ياء مشددة في آخر الاسم تسمى ياء النسب مع ضرورة كسر ما قبلها.
- إجراء تغييرات معينة في آخر الاسم الذي تتصل به ياء النسب ، و تغييرات أخرى في حروف داخل الاسم و هو ما نفصل أحكامه الآن "[2].

[1]- محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، مرجع سبق ذكره ، ص117.

[2]– د.عبد الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، 1973 ، ص 139.

و الجدول رقم 8 يوضح عدد الصفات و أنواعها في القصيدة :

الصفة	مكانها في أبيات القصيدة	عددها
اسم الفاعل	غارقة ، سلطانة ، مرتاحة	03
اسم المفعول	ملكوت ، محزون	02
أفعال التفضيل	أقصى ، أحلى ، أذوى	03
النعت	الغريد ، رائعتي ، مخالفة ، عشق	04
الحال	غارقة ، سخفا ، أفئدتي ، غربتنا	04
اسم المنسوب	زلاتي ،مولاتي ، ذاتي ، شغفي ، قصصي	05
الصفة المشبهة	مسرات ، معاناة ، مناجاة ، معذرة ، حرقة	05
اسم الموصول بعد المعرفة	ما ، من ، هذي	03
صيغ المبالغة	مرتاحة ، مخالفة ، ملكوت	03
المجموع		32

من خلال الجدول نلاحظ أن الصفة المشبهة و الاسم المنسوب قد كان لهما الحضور الأكثر في القصيدة مقارنة بورود الصفات أو المشتقات الأخرى (اسم الفاعل ، اسم المفعول، أفعال التفضيل....)، حيث ورد اسم المنسوب في القصيدة (05) مرات، و الصفة المشبهة (05) مرات، ذلك أن الصفة المشبهة –كما أسلفنا- تدل على معنى الموصوف بوجه ثابت .

" الصفة المصوغة لغير تفضيل من فعل لازم لإفادة نسبة الحدث إلى موصوف بها دون إفادة معنى الحدوث "[1] .و الاسم المنسوب هو الحاق شيء إلى شيء آخر بإضافة حرف الياء في آخر الاسم، والشاعر في القصيدة استعان باسم المنسوب ، التي تعود إلى محبوبته فهو بذلك أعطى اسم لمحبوبته وبإضافته الياء نسبها إليه فهي تابعة له و متصلة به ، و يدل على أن هناك روابط بين الشاعر ومحبوبته و التي تمثل له كل حياته ، أما الصفة المشبهة فقد استعان بها الشاعر لبيان مدى الصعوبات التي يعيشها جراء بُعده عن محبوبته و المسافة التي بينهما .

[1]- عباس حسن ، النحو الوافي ، مرجع سبق ذكره ، ص 670.

و بعد الإحصاء الأفعال و الصفات الموجودة في القصيدة تحصلنا على النتائج التالية :

الأفعال			الصفات								
الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل	اسم المفعول	افعال تفضيل	النعت	حال	اسم المنسوب	صفة مشبهة	اسم موصول بعد المعرفة	صيغ مبالغة
29	36	07	03	02	03	04	04	05	05	03	03
72			32								

و من خلال الجدول فإن (ن .ف.ص) = $\frac{72}{32}$ = 2,25 .

من خلال هذه الحصيلة نرى أن القصيدة تمتاز بالانفعال الشديد فالشاعر منفعل مع موضوعه ومتأثر جدا بما جرى له فهو حدث يمس كيانه ، و نجد الشاعر أيضا يناجي محبوبته ، ويشكو بعدها وفراقها و جفاءها و جعل يتغزل بها ، و متلهف لرؤيتها و هذا ما زاد انفعاله المستمر وحزنه الدائم والمعاناة التي يعيشها ، فاختار الألفاظ التي تساعده في التعبير و اللغة التي يستطيع بها إيصال مشاعره وأحاسيسه للقارئ و التأثير بها عليه.

و النص لديه سمة بارزة و هي الحركية و عدم الثبات من مشاعر سابقة و لا تزال فناسبت القصيدة وعنوانها .

ج- بنية الضمير :

-تعريف الضمير :

و هو " اسم جامد يدل على متكلم: أو مخاطب أو غائب، فالمتكلم مثل انا ، والتاء، و الياء ونحــن، و (نا) ، و المخاطب : أنتَ ، أنتِ ، والكاف ، و فروعها ...

و الغائب : هي ، هو ، هما ، و الهاء ...، و يسمى ضمير المتكلم و المخاطب ضمير الحضور، لأن صاحبه لا بد أن يكون حاضرا وقت النطق به "[1].

و" ينقسم الضمير بحسب ظهوره في الكلام و عدم ظهوره إلى : بارز و مستتر فالبارز هو الذي له صورة ظاهرة في التركيب ، نطقا و كتابة ، و المستتر ما يكون خفيا غير ظاهر في النطق و الكتابة و البارز قسمان : أولهما : المتصل و هو الذي يقع في آخر الكلمة دائما ، و لا يمكن أن يكون في صدرها و لا في صدر جملتها ، .... و ثانيهما : المنفصل ،

و هو الذي يمكن أن يقع في أول جملته ، و يبتدئ بالكلام به فهو يستقل بنفسه عن عامله ، فيسبق العامل او يتأخر عنه مفصولا بفاصل ، ...و حكم الضمائر إنها أسماء جامدة مبنية لا تثنى و لا تجمع "[2].

و تعد ظاهرة الضمائر شكلا من أشكال التماسك النحوي في القصيدة وقد اشتملت على عدد كبير من الضمائر ،و الجدول التالي يبين عدد و نسبة الضمائر.

[1]- عباس حسن ، النحو الوافي ، مرجع سبق ذكره ، ص، ص 217،218..

[2]- ينظر : المرجع نفسه، ص،ص 219، 221.

- جدول رقم(9)يوضح عدد الضمائر في القصيدة ونسبها المئوية

الضمير		العدد	النسبة المئوية
المتكلم	أنا ، ي ، ت	82	% 65،6
	نحن ن تا	01	% 0,8
المخاطب	أنت ، كَ	/	/
	أنتِ ، كِ	34	%27,2
	أنتم ، واو الجماعة	/	/
الغائب	هو ، هُ	08	%6,4
	هي ، ها	/	/
	هم ، واو الجماعة	/	/
المجموع		125	% 100

و استقرئنا من الجدول أن سيطرة المتكلم الفردي في القصيدة ، و هيمنته بنسبة عالية قدرت بـ 65,6% ، و هذه الكثرة في العدد لأن الشاعر يحكي عن نفسه و يصف ما بداخله من مشاعر وأحاسيس و يحاول أن يفجر مكنوناته ، و يبوح بكل ما يحس به ليبلغ عن عمق المعاناة التي يعيشها و الحزن الذي يلازمه في حياته فيقدم للقارئ حالته النفسية بكل صدق ووصفها بشتى الأوصاف (زلاتي ، عجرفتي ، أعرف ، كبدي ، اخترت، ترفعني ...) ، أما ضمير المخاطب فكان بنسبة 27,2 % و هو شيء بديهي في حضور لضمير (أنتِ) ، فالشاعر يخاطب محبوبته فهو يوجه لها رسالته ويغازلها.

و يناجيها ، و يعتذر منها و يصور لها مدى عشقه ،وحزنه لبعدها عنه بالإضافة إلى أنه يطلب منها عدم تركه فهو يبعث لها برسائل لعل حاله يتغير و يتبدل ، و تمثل هذان الضميران في القصيدة :

مرتاحة أنتِ يا سلطانتي من أنا مرتاحة أنتِ خيبت سؤالاتـي

هذي الخرائب ما زالت بها رمق فيها البقايا و شيء من شظاياتي

سلي غرامك مني حطمي كبدي أرضي غرورك و لتدنو نهاياتـــي[1]

نستنتج أن الشاعر بحديثه عن نفسه من خلال حضور ضمير المتكلم البارز في القصيدة ، ليبرز لنا مدى حزنه الشديد و الألم الذي أصابه لفراقها ، فهو يحكي عن خلجات نفسه ، و لا ننسى حضور ضمير الغائب (هو) ، فهو يتحدث عن ماضيه و أن حزنه قديم و ظل يخبئ حزنه إلى أن جاء وقت و كشف عنه ، و تحدث به ، فهو بين ماض و حاضر ، هذا الحزن الذي استمر معه لمدة زمنية و بقي معه و صاحبه لفترة من الزمن ، فالحب مزقه و الشوق أنهكه و لكن كان همه الوحيد الحصول على الصفح ، وبالنسبة لضمير الغائب رمز له بأعضاء جسمه كأن جسده ومشاعره مفصولان عن بعضهما فتحدث عن أشياء معنوية ومادية بضمير الغائب و هذا كله ليخفف عن حزنه و آلامه .
يحيلنا تحليل الضمير إلى تحديد معنى المعرفة و النكرة و كيفية توظيفها في القصيدة .

د- المعرفة و النكرة :

أ. التنكير : و هي " اسم يدل على شيء واحد ، و لكنه غير معين "[2]، و النكرة " ما يقبل (أل) ، ويؤثر فيه التعريف، أو يقع موقع ما يقبل (أل) ، مثل : رجل← الرجل"[3].

و من أمثلة ذلك في القصيدة نجد:(هم ،سخفا، إسفافا، سلطانة، مرتاحة، رمق، شـــيء، ذرة فتـــاك، كل، دنيا، قصيدة) ، حيث نلحظ حضور لابأس به للتنكير ،ليدل على أن حزن الشاعر حاضر معه في حياته و متواصل معه فهو في حالة مستمرة من الحزن و الألم .

ب. التعريف : وهي " اسم يدل على شيء واحد معين ، مثل : أنت مخلص ، و المعارف سبعة: الضمير ، العلم ، اسم الإشارة ،اسم موصول المعرفة بـ(أل) ،المضاف لمعرفة ،النكرة المقصودة "[4].
فالتعريف بكل أنواعه يساعد الشاعر في البوح بكل أحاسيسه و مشاعره للمتلقي، و بالتالي يزيل الغموض عن القصيدة، فهي تحمل كما هائلا من المدلولات، فتصبح واضحة و مفتوحة أمام القارئ.

[1]- مولود فرتوني ، خرائب الهيكل ، ص 8.

[2]- عبد الله بن صالح الفوزان ، دليل السالك إلى ألفية بن مالك ، ج1 ، دار المسلم للنشر و التوزيع ،(د.ط)، (د.ت) ، ص ص 81،82

[3]- ابن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، دار الطلائع ، القاهرة ، مصر (د.ت) ، ج1 ، ص109.

[4]- عبد الله بن صالح الفوزان ، دليل السالك إلى ألفية بن مالك ، مرجع سبق ذكره ، ص ،ص ، 81 82 .

- **التعريف باستعمال الضمائر :**

و هي الضمائر : المتكلم أو المخاطب أو الغائب ، حيث تجلت في القصيدة بشكل واضح، فالشاعر من خلال قصيدته أراد التعبير عن حزنه وآلامه وتحطمه الداخلي و حاول التوسل لمحبوبته أن لا تتركه فهو جريح و قلبه متحطم و متيم بها و يذوب في هواها و هذه الأحاسيس نابعة عن صدق مشاعره ، مثال في القصيدة :

واخترت عينيك إذ عيناك ترفعني سلطانة أنت في كسر الطبوهات

اخترت غضبتك السعلى تعاتبني أهواك أهواك و إحتارت كليماتي[1]

1- التعريف بإضافة :

تظهر الأسماء المعرفة بالإضافة من خلال القصيدة خرائب الهيكل، بعدد كبير وظهور مكثف، فصارت سمة أسلوبية القصيدة و نجدها في قول الشاعـــــر (زلاتي، مولاتي، كليماتي، قصيـــداتي نهـــــاياتي، حبيباتي) ليبين لنا الشاعر عن العلاقة التي تربطه بمحبوبته ومدى ارتباطه بها ، و اتصال مشاعره بها، فهي حبيبته و عشقه ، فأضاف في كلماته الياء لاتصاله بها ، فنلاحظ أن الشاعر قصد بهذه الإضافات أن يعبر عن انتسابه لمحبوبته وانتمائه لها ، من جهة و من جهة أخرى أن شعره موجه لمحبوبته و لولم تكن لما كانت قصيدته فهي ملهمته في ذلك ، فجعلت منه شاعرا و مبدعا.

2- التعريف بالألف و اللام :

و هو " المعرف بأل اسم سبقته ((أل)) فأفادته التعريف نحو الرجل و الكتاب" [2] ، و" تكون (أل) التعريف إما لتعريف الجنس و تسمى الجنسية ، بمعنى لاستغراق أفراد الجنس ،نحو قوله تعالى *إن

[1]- عبد الله بن صالح الفوزان ، دليل السالك إلى ألفية بن مالك ، مرجع سبق ذكره ، ص، ص ، 81 82 .

[2]- جورجي شاهين عطية ، سلم اللسان في الصرف و النحو و البيان ، دار ريحاني ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، (د.ت) ، ص166.

الإنسان لفي خسر * و إما لتعريف حصة معهودة منه و يقال لها العهدية ، نحو قوله تعالى *كما أرسلنا إلى فرعون الرسول .فعصى فرعون الرسول*" [1].

كما أن اعتماد الشاعر على التعريف يدل على أهميته في إبراز عظمة اللفظة مع الإشارة إليها والتنويه بها ، فتظهر بحلة فخمة تليق بمقام الذي أراده الشاعر ، و من أمثلة ذلك (الحزن ،البوح ،الحب ،الثغر ،النفس ،القصيد ،المحزون .....) هذا من جهة ،و من جهة أخرى يعطي التعريف دلالة على العموم و الشمول و من أمثلتها (المسرات ،الأحزان ،الدجانات ،الدعابات ....) فهذه الألفاظ توحي إلى ذروة المعنى و يشكل هذا اللفظ أقصى درجة في المقام ،و هذا لاحتوائه لكافة المتعلقات فلفظة المسرات مثلا توحي " ال" التعريف على أن هذه المسرات هي مسرات شاملة على كل أصناف مهما كانت درجتها.

3- التعريف باسم الإشارة :

و هو " الاسم المبهم الموضوع ، المشار اليه إشارة حسية، بأحد الاعضاء "[2].

تظهر أسماء الإشارة التي وظفها الشاعر في قصيدته ،من خلال قوله (هذا الحزن، هذي الخرائب...) و هذا ليلفت انتباه القارئ على اللفظة و مقامها ،و لكي يتأثر بما يشعر به الشاعر من حزن وألم شديد، فيقف معه و يواسيه في محنته .

[1]- ابن عقيل ، مرجع سبق ذكره ، ص 178.

[2]- د. محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم مصطلحات النحوية و الصرفية ، مرجع سبق ذكره ، ص 120.

4- الانزياح التركيبي و الانزياح الاستبدالي :

في الدرس اللغوي " نجد ((دي سوسير)) قد تطرق إلى دراسة الجملة اللغوية من خلال ثنائية (محور تركيبي، محور استبدالي)، حيث قال بأن الكلمة تكتسب دلالتها و قيمتها داخل التركيب: أي من خلال التكامل بين محور التراكيب و محور الاستبدال ، في وضعها و الممارسة الأدبية تتكفل بتوظيف هذه الكلمات ووضعها على المحور الاستبدالي بطريقة تجعلها تنسجم و تتوافق مع السياق الذي وردت فيه و هذا ما يقابله عند العرب مفهوم الإسناد "[1].

أ. الانزياح التركيبي:

و هو " خروج التركيب عن الاستعمال المألوف أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري .

و المبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات، فيفضي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة و انفعال المقصود "[2].

و "لعل سعي المبدع في عدوله عن التركيب في صورته الأصلية إلى تركيب لغوي جديد غايته تحقيق :

-إثارة المتلقي و مفاجأته بشيء جديد .

-دفع الملل عن المتلقي ، و هنا تتحول الانزياحان التركيبية إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ"[3].

و تعتري الجملة العربية العديد من الظواهر : كالتقديم و التأخير ، الحذف ، و الكناية (الانزياح التركيبي) ، و قد مست الجملة في المدونة بعضا من هذه الظواهر ، و سنعرف أهم الظواهر الأسلوبية التي اعترتها ، من أجل إبراز جماليات هذا النص الشعري منها :

1- الحذف : الحذف" لغة : هو القطع و هو ظاهرة تشيع في لغة العرب ، و تهدف في كل مواقعها إلى التخفيف ، و قد وقع الحذف في الجملة و المفرد و الحرف و الحركة" [4] .

أما في الاصطلاح : عقد عبد القاهر الجرجاني باب لحذف المبتدأ أو المفعول به ، قال فيه : "هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح

---

[1]- جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط2 ، 1987 ، ص40.

[2]- نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مرجع سبق ذكره ، ص 169.

[3]- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، مرجع سبق ذكره ، ص 184.

[4]- د. محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم مصطلحات النحوية و الصرفية ، مرجع سبق ذكره ، ص 62.

من الذكر ، و الصمت إفادة أزيد للإفادة ، و تحدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، و أتم ما تكون إذا لم تبن "[1].

و يرى النحاة أن " من شروط صحة أو صناعي الحذف وجود دليل مقالي أو مقامي ، وأن لا يكون في الحذف ضرر معنوي أو صناعي ، يقتضي عدم صحة التعبير في المعيار النحوي" [2] .

و من صور الحذف في القصيدة على سبيل التمثيل و ليس الإحصاء لدينا :

المثال الأول : وجاء في عجز البيت الخامس :

ماذا أقول هنا يا بهجة سلفت أنى **أبلِغُ** عن عمق المعاناة

نجد هنا الفاعل محذوف وجوبا تقديره أنا : أنا **أبلغ** عن عمق المعاناة ،أراد الشاعر الكشف عن المعاناة في الجملة من غير أن ينسبه للفاعل ، أو يتعرض لبيان ذلك في البيت و هذا يدل على عدم تصريح الشاعر عن محبوبته، المرتبط بالتساؤل المتعلق بقوله أنى فهو يتساءل عن ذلك الأثر المتروك في نفسيته .

المثال الثاني :في صدر البيت الثامن.

إن تعرفي **حرقة الأحزان** في كبدي إن تسبري **غور جرح** في الدجانات

نجده حذف جواب الشرط فتقدير الكلام :في صدر البيت

إن تعرفي **فحرقة الأحزان** في كبدي

هذا فعل الشرط ، و الجواب هو تعذريني .

أما في عجز البيت نجده حذف جوب الشرط أيضا:

إن تسبري **غور جرح** في الدجانات

تقدير جواب الشرط هنا هو تجدينه .

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني، القاهرة ، مصر ،ودار المدني ، جدة السعودية ، ط3 ،1992 ، ص 150.

[2]- المرجع نفسه ، ص 112.

و هذا لوجود قرينة تدل عليه في البيت الذي قبله ، فالشاعر يهدف إلى جذب إحساس القارئ والتأثير عليه .

المثال الثالث : و جاء في البيت التاسع :

لو تلمسين خراب النفس سيدتي إن تعزفي لحنك المحزون في ذاتي

نجد حذف جواب شرط في الشطر الأول من البيت و تقدير الكلام :

الجواب محذوف هو تحسينه ، لارتباط دلالة الإحساس باللمس.

و كما نجده أيضا في الشطر الثاني من البيت :

الجواب المحذوف

يدل على أن الشاعر يريد تخفيف و اختصار الكلام و عدم الوقوع في التكرار.

المثال الرابع : في البيت الحادي عشر

في قوله: مات القصيد و حمى القول **غارقة** مولاة مولات يا مولاة مولاتي

و تقدير الكلام : **غارقة في البحر**

فحذف الشاعر شبه الجملة(في البحر) على تأويل دلالة الغرق ، لجعل القارئ يسبح في خيالاته عن مقصود الشاعر و لكي يعطي تأويلات حسب رؤيته للقصيدة.

المثال الخامس : في البيت التاسع عشر بقول الشاعر :

لا تعبثي ففؤادي فيك مات هوى و اخترته و أنا رهن اختياراتي

و هنا تم حذف شبه الجملة و تقدير الكلام :

لا **تعبثي بي** ففؤادي فيك مات هوى

أراد الشاعر بحذفه لأنه يخجل من ذكر نفسه ولا يريد تجريح مشاعر محبوبته فهو يتعاطف معها بعد دراسة الحذف نذهب إلى دراسة التقديم و التأخير الذي يعد من أهم الأشكال التي تحقق الانزياح على مستوى الجملة

1- التقديم و التأخير (على المستوى النحوي و البلاغي):

تؤدي صورة التقديم و التأخير قيما قد تكون دلالية أو تأثيرية أو ايقاعية ، أو جميعها لتؤدي المعنى العام للنص الشعري ، يقول عبد القاهر الجرجاني " هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن واسع التصرف ، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ،ويفضي بك إلى لطيفه ،و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء و حول اللفظ من مكان إلى مكان "[1].

فالأصل في صياغة الجملة في اللغة العربية ، أن يأتي الفعل ثم الفاعل ، المبتدأ ثم الخبر ، لكن قد تطرأ على الجملة تغييرات في مواقع الكلمات إما بالتقديم أو التأخير ، و هذا لغرض تحقيق جمالية في النص يقصدها الشاعر أو الكاتب .

و أثبتت الدراسات الأدبية أن التقديم و التأخير " ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري ، و يكون لغاية هدف ، إما كون الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك أو بهدف إحداث توازن في البيت أو لتجنب الثقل ، و قد يكون التقديم و التأخير لأهداف معنوية كالتخصيص و لفت الأنظار إلى المتقدم "[2] .

في **المثال الأول** : و جاء في عجز البيت الأول :

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي **أنا ابن** عجرفتي أهواك مولاتي

هنا المبتدأ قدم وجوبا في الجملة الإسمية ، و يمكن تقدير الكلام بهذا المعنى ، و لكن جملة أهواك مولاتي خبر للمبتدأ أنا ،

المثال الثاني : في البيت السابع :قول الشاعر

الحزن هيكله وهم يلازمني **حزن الهياكل** دام في احتراقاتي

و تقدير الكلام : الهياكل حزن دام في احتراقاتي

وهنا نجد تقديم الخبر (الحزن) على المبتدأ لارتباط ضمير في كلمة هيكله يعود على المبتدأ

[1]- عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ، مرجع سبق ذكره ، ص 106.

[2]- فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ، مرجع سبق ذكره ، ص 68

(الوهم) ، و أراد الشاعر بذلك التركيز على الحزن أكثر من التركيز على الهياكل.

المثال الثالث : في البيت السادس عشر :في قوله

أهواك و الحب كم خابت مسائله **ليل التمزق** ينمو في انكساراتي

و جاء في هذا القول تقديم الخبر و هو الحب و المحذوف هو المبتدأ هو تقديم الخبر على المبتدأ المحذوف الضمير هو ،فالشاعر أراد أن يصور حالته النفسية في فترة معينة من الزمن ، فالحزن يزداد عنده في الليل .

المثال الرابع : في البيت الثامن والعشرين في قوله :

الجرح يبدأ من عينيك سلطته والآه يا حلوتي أحلى حبيباتي

و في صدر البيت نجد تقديم الفاعل على الفعل وتقدير الكلام هو : **يبدأ الجرح** مـــن عينيك سلطته، و مع ذلك يمكن اعتبارها جملة اسمية ،الاسم هو الجرح مبتدأ و الجملة يبدأ هي الخبر وهنا أراد الشاعر أن يبرز قوة إحساسه المرهف اتجاه محبوبته ومعاناته في بعدها له.

المثال الخامس: في البيت العشرون في قوله :

واخترت عينيك إذ عيناك ترفعني **سلطانة أنت** في كسر الطبوهات

وجاء في صدر البيت تقديم الخبر عن المبتدأ وتقدير الكلام **أنت سلطانة** في كسر الطبوهات ونجد الشاعر من خلال هذا التقديم أراد أن يجذب انتباه وعاطفة القارئ ويؤثر عليه.

المثال السادس : في البيت التاسع والعشرين في قوله :

قد كنت في ملكوت الشعر رائعتي أجل **فتاك أنا** اذ كنت منجاتي

ونجد هنا تقديم الخبر عن المبتدأ وتقدير الكلام : **أنا فتاك** أجل اذ كنت منجاتي

من خلال هذا القول نلمس تودد الشاعر و مناجاته لمولاته.

المثال السابع: في البيت الثاني في قوله :

فلتعذريني فوتر الحزن يعزفني والبوح خان وخانته **قيتاراتي**

نجد الشاعر قد أخر الفاعل **قيتاراتي** وقدم المفعول به على الفاعل لأن الضمير المتصل بمفعول به **خانته** يعود على المتأخر لفظا فقط و هذا ليخدمه المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي وهو فقدانه القدرة على التعبير.

المثال الثامن: في البيت الثاني والعشرين في قوله :

لكن وكم لكن للدوم **تتعبني** سلطانتي كيف قد خارت مهاراتي

نجد الشاعر قام بتقديم المفعول به والضمير المتصل **تتعبني كما** أخر الفاعل **سلطانة** وهذا لتقديم معنى أعمق عن انكساره وتحطمه الداخلي.

2- الكناية (الانزياح التركيبي):

الكناية" لغة : ما يتكلم به الإنسان و يريد به غيره، و هي مصدر كنَيْتُ، أو كنوْتُ بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح به ، و اصطلاحا: لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع قرينه لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي ، و تنقسم الكناية باعتبار المطلوب بها إلى ثلاثة أقسام ، فإن المطلوب بها قد يكون صفة من الصفات ، و قد يكون موصوفا ، و قد يكون نسبة "[1].

ويقول الإمام عبد القاهر الجرجاني عن الكناية : " هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أن نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية و التعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب ، و إذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف ، و دقائق تعجز الوصف ، ورأيت هناك شعرا شاعرا ، و سحرا ساحرا، و بلاغة لا يكمل لها إلا شاعر المقلق، و الخطيب المصقع ، و كما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليك بغيرها ،كان ذلك أفخم لشأنها.

و ألطف لمكانها ، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا و جئت إليه من جانب التعريض و الكناية ، و الرمز و الإشارة ، كان له من الفضل و المزية ، و من الحسن والرونق ، ما لا يقل قليله ، و لا يجهل موضع الفضيلة فيه "[2].

---

[1]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، مرجع سبق ذكره ، ص 286 .

[2]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مرجع سبق ذكره ، ص 306.

المثال الأول : وجاء في صدر البيت الرابع قوله :

توقف الثغر عن نشدان تسليتي والصمت يخنق أسرار المسرات

في هذا البيت نجد **كناية عن الحزن والأسى** فالشاعر من كثرة معاناته وجراحه خيم الصمت عليه وتوقف لسانه عن قول الشعر .

المثال الثاني : في عجز البيت الثاني عشر قوله :

مولاة مولات يا مولاة مولاتي ما عدت أعرف هل كررت أبياتي

تعكس الكناية في عجز هذا البيت الحالة الشعورية للشاعر و تشتت أفكاره وعدم تركيزه في كتابته وهذا في قوله : ما عدت أعرف هل كررت أبياتي فهي **كناية عن الحيرة والاضطراب**

المثال الثالث : جاء في صدر البيت الثلاثون :

والآن كل إلى الدنيا مخالفة ما عاد يغريك شيء في اقتراحاتي

وظف الشاعر كناية في هذا البيت ليعبر عن المسافة التي بينه وبين محبوبته وهذه **كناية عن الافتراق والبعد.**

ب. **الانزياح الاستبدالي** : يحتوي هدا النوع من الانزياح مبحثي التشبيه والاستعارة وهو يتطلب البحث عن الكلمة الغائبة انطلاقا من الكلمة الحاضرة والقرنية الدالة عليهما في التركيب .

1- التشبيه :

يعرف التشبيه أنه " أول طريقة تدلّ عليه الطبيعة لبيان المعنى ، و هو في اللغة : التمثيل
و عند علماء البيان : مشاركة امر لأمر في معنى بأدوات معلومة – كقولك- العلم كالنور في الهداية ... فالعلم مشبّه ، و النور مشبه به ، و الهداية وجه الشبه ، و الكاف أداة تشبيه فحينئذ أركان التشبيه أربعة ، مشبه ،ومشبه به ،((و يسميان طرفي التشبيه)) ووجه الشبه

و أداة التشبيه ((ملفوظة أو ملحوظة)) و في هذا الباب مباحث "[1].

و في القصيدة لدينا تمثيل التشبيهي التالي :

المثال الاول : وجاء في البيت العشرين :

و اخترت عينيك اذ عيناك ترفعني **سلطانة أنت** في كسر الطبوهات

نجد في هذا القول تشبيه بليغ حيث جاء بحذف وجه الشبه و أداة التشبيه ، فكان الشاعر مبالغ في تشبيهه لمحبوبته بالسلطانة واعطاها مكانة رفيعة وهذا لحبه لها.

بعد عرض التشبيه نتطرق إلى مبحث الثاني و هي الاستعارة و تعريفها .

2- الاستعارة(الانزياح الدلالي) :

و هي " من المجاز اللغوي ، و هي تشبيه حذف أحد طرفيه ، ووجه شبهه ، و أداته و علاقتها المشابهة دائما .

و المشبّه يسمى مستعارا له ، و المشبه به يسمى مستعار منه ، أما وجه الشبه فيسمى الجامع وتنقسم الاستعارة إلى : تصريحية ،و مكنية ، و أصلية ، و تبعية ، و مرشّحة ، و مجرّدة، ومطْلقة "[2].

المثال الأول : وفي عجز البيت الأول :

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي أنا **ابن عجرفتي** أهواك مولاتي

جاءت في هذا البيت استعارة تصريحية ابن عجرفتي وهي انزياح دلالي، حيث شبه الشاعر العجرفة بالمرأة (**الام**) فذكر المشبه به (**العجرفة**) وحذف المشبه به الأم وترك القرينة الدالة عليها هي (**ابن**).

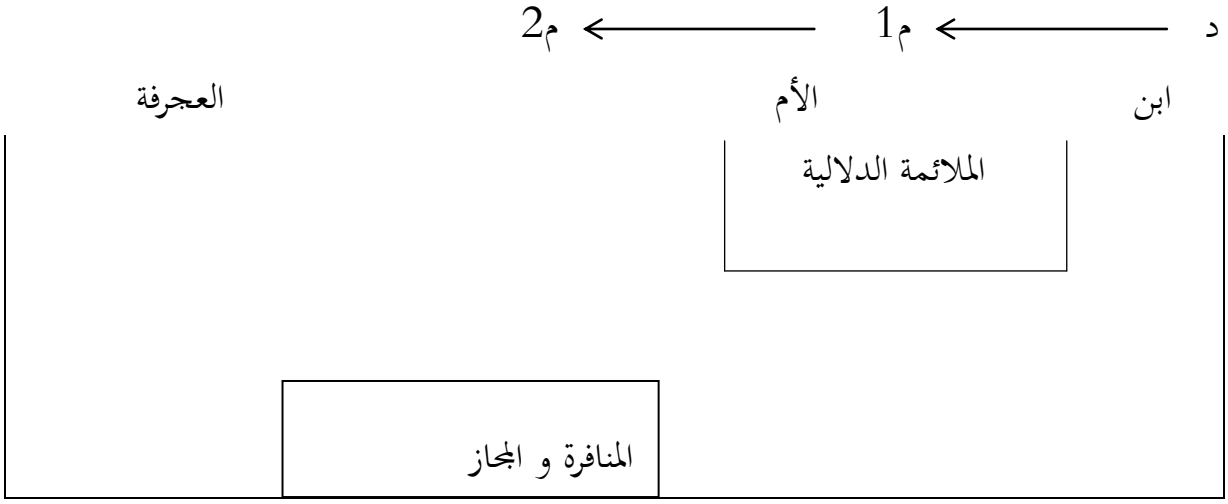
" لقد أوضح جون كوهن في كتابه هذه العلاقة وفق مخطط توضيحي هو : الدال (د) ،(م) المدلول ، و تكون العلاقة بينهما علاقة إسنادية و علاقة المدلول الأول و الثاني علاقة متغيرة فهي تنتج أنواعا من المجازات "[3].

---

[1]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، مرجع سبق ذكره ،ص 219.

[2]- مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، مرجع سبق ذكره ، ص 746.

[3]- جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و حمد العمري ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1986،ص109.



التأويل: ابن الأم.

تسمى الجملة الأولى (ابن العجرفة) بحالة الانزياح (المنافرة في السياق).

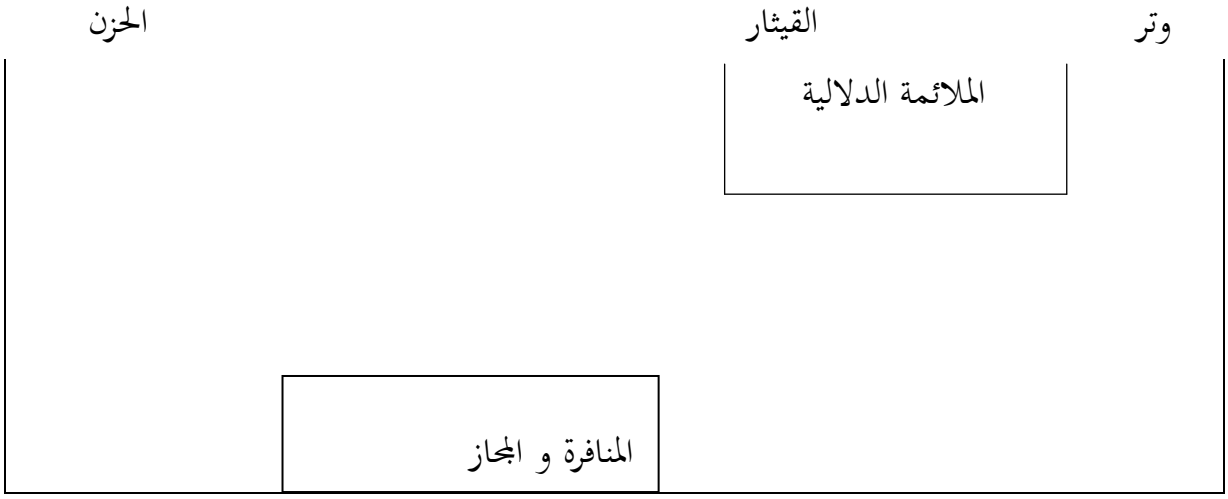
تسمى الجملة الثانية (ابن الام) بنفي الانزياح (الملاءمة) .

فالشاعر من خلال هذه الاستعارة نسب نفسه للعجرفة ،و هي الأم و رغم هذا النسب إلا أنه يراه حب و إذلال لمحبوبته .

المثال الثاني : وجاء في صدر البيت الثاني :

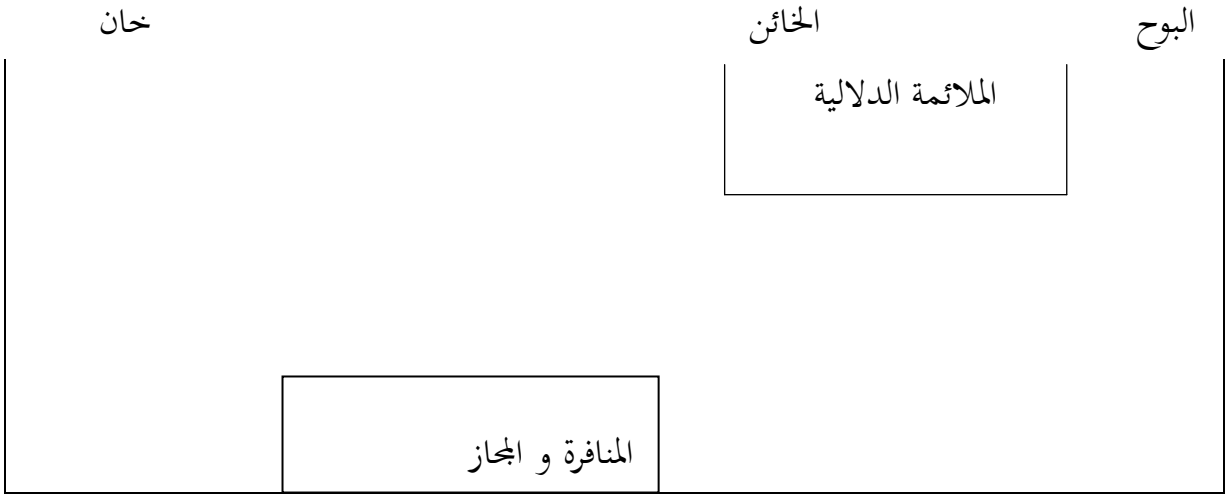
فلتعذريني **فوتر الحزن يعزفني** **والبوح خان** وخانته قيثاراتي

في هذا البيت استعارتان مكنيتان: (**وتر الحزن يعزفني**) وهي انزياح دلالي ، حيث شبه الشاعر الحزن بالقيثارة فذكر المشبه به وأبقى على القرينة الدالة عليه (**وتر يعزفني**) أما في عجز البيت جاء في قوله : (البوح خان) شبه البوح بالخائن ، فحذف المشبه به (الخائن) وترك المشبه (**البوح**) والقرينة (**خان**) دالة عليه لقد حاول الشاعر من خلال توظيف الانزياح ليضفي في النص جمالية .



التأويل: وتر القيثار.

صور لنا الشاعر في هذه الاستعارة ،كيف أصبحت أحزانه سنفونية تعزفها محبوبته فهو صار عبدا في حبه لها .



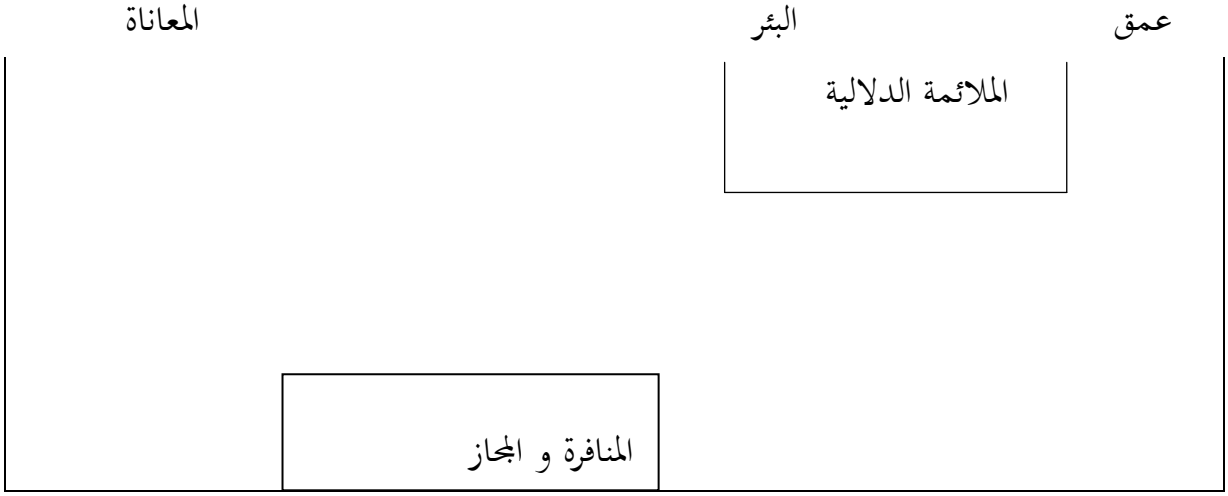
التأويل: البوح خائن.

يواصل الشاعر اعتذاره ،فهو لم يجد سبيلا في التصريح عن حبه فكل شيء خانه.

المثال الثالث : وفي صدر البيت الخامس جاء في قوله :

ماذا أقول هنا يا بهجة سلفت أنى أبلغ **عن عمق المعاناة**

هنا نجد الاستعارة تصريحية وهي انزياح دلالي حيث شبه الشاعر محبوبته بال**بهجة** فحذف المشبه وترك المشبه به. وفي عجز البيت الثاني نجد الاستعارة المكنية (**عمق المعاناة**) وهي انزياح دلالي شبه المعاناة بالبئر فذكر المشبه (البئر) و ترك القرينة الدالة عليه وهي العمق .



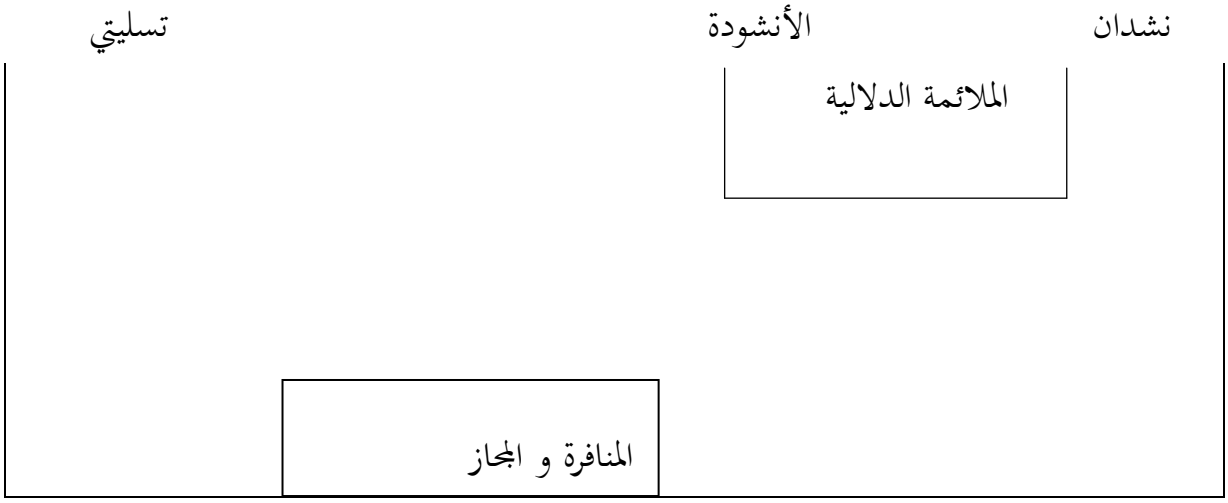
التأويل: عمق البئر.

في هذه الاستعارة يبين لنا الشاعر مدى معاناته و حزنه الشديد فقد وصل به الحال إلى أقصى الحدود.

المثال الرابع : وجاء في البيت الرابع في قوله :

توقف الشعر **عن نشدان تسليتي** والصمت يخنق أسرار المسرات

جاءت هنا الاستعارة مكنية وهي الانزياح الدلالي ، حيث شبه الشاعر التسلية فذكر المشبه ، وحذف المشتبه به (الأنشودة) والقرينة الدالة عليه هي (نشدان) .



التأويل: نشدان الأنشودة.

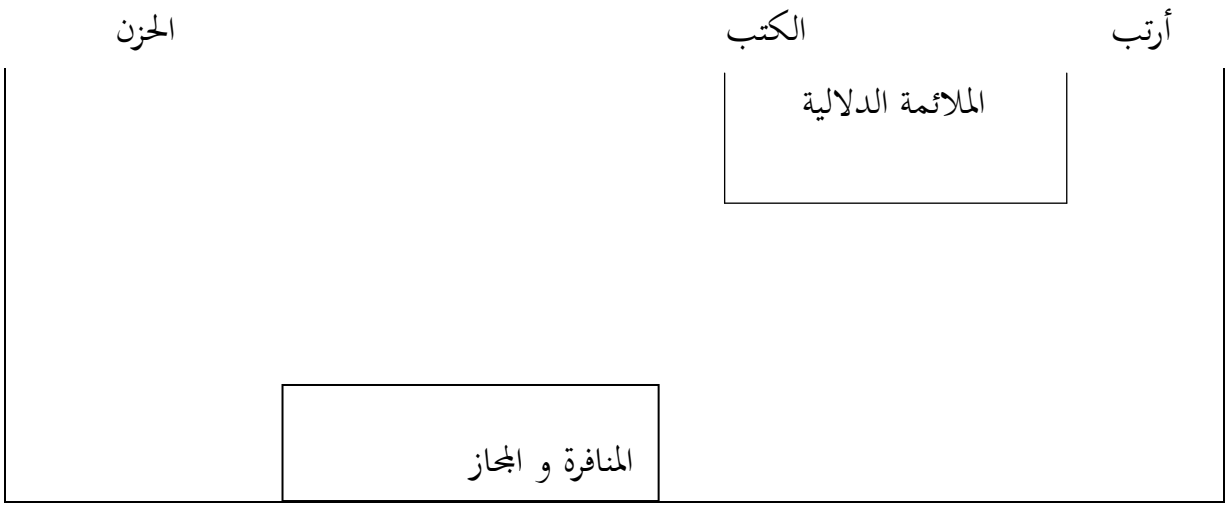
فالشاعر أراد من خلال هذه الاستعارة أن يهرب من أحزانه من خلال تسلية نفسه فهو في حالة حزن دائم.

المثال الخامس : وجاء في صدر البيت السادس في قوله :

إني أرتب هذا الحزن في حرقي لا تبحثي عن **هوى فيه حطاماتي**

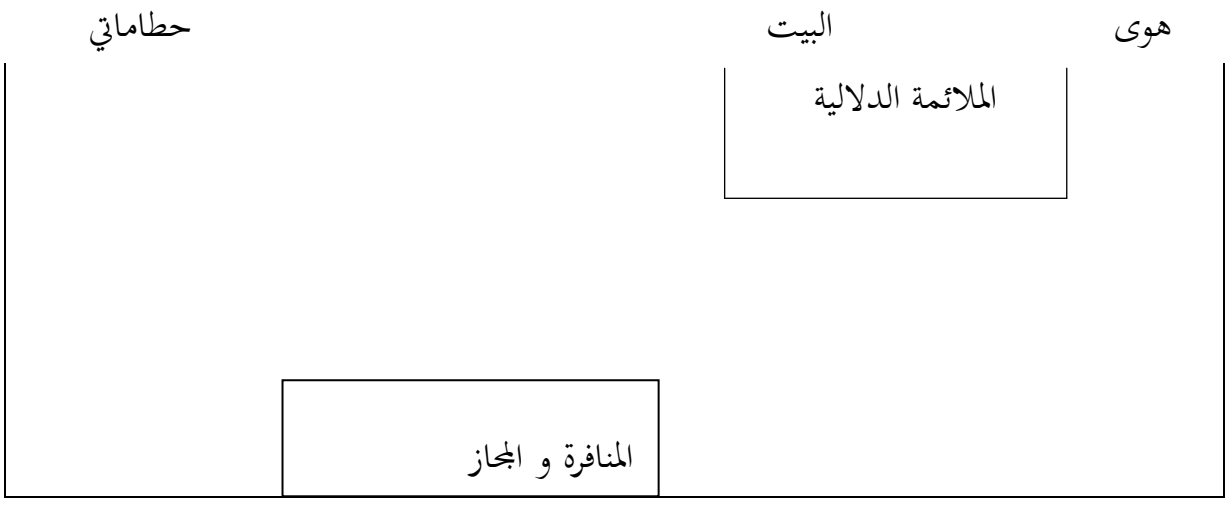
جاءت الاستعارة مكنية (**أرتب هذا الحزن**) وهي انزياح دلالي شبه الشاعر الحزن بالكتب التي ترتب في صفوف المكتبة .

أما في عجز البيت كذلك جاءت استعارة مكنية وهي (**هوى فيه حطاماتي**) شبه الشاعر الهوى بالبيت المحطم فذكر المشبه وحذف المشبه به ، أراد من خلال هذا التشبيه تجسيد حالة اليأس والحزن للمتلقي.



التأويل: أرتب الكتب.

لقد حاول الشاعر من خلال هذا الانزياح أن يطرد حزنه بمحاولة ترتيبه في حرقه فلا مهرب له من التعايش مع هذا الحزن .



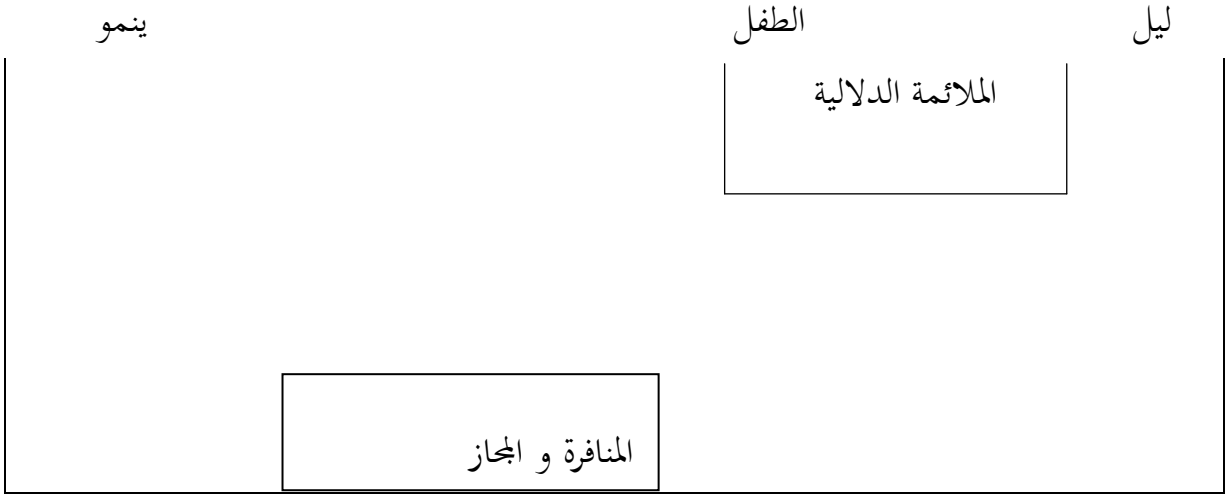
التأويل : هوى البيت .

الشاعر في هذه الاستعارة أراد أن يبرز معنى الإحاطة بالحزن ،فالهوى مليء بالحطامات.

المثال السادس : وجاء في عجز البيت السادس عشر في قوله :

أهواك **والحب كم خابت مسائله** **ليل التمزق ينمو في إنكساراتي**

في هذا القول نجد الاستعارة المكنية وهي الانزياح الدلالي حيث شبه الشاعر (ليل) بالطفل فحذف المشبه به وذلك لإظهار الشاعر صورة الحب بشكل معقد وفاشل ، وهذا لقوله كم خابت مسائله .



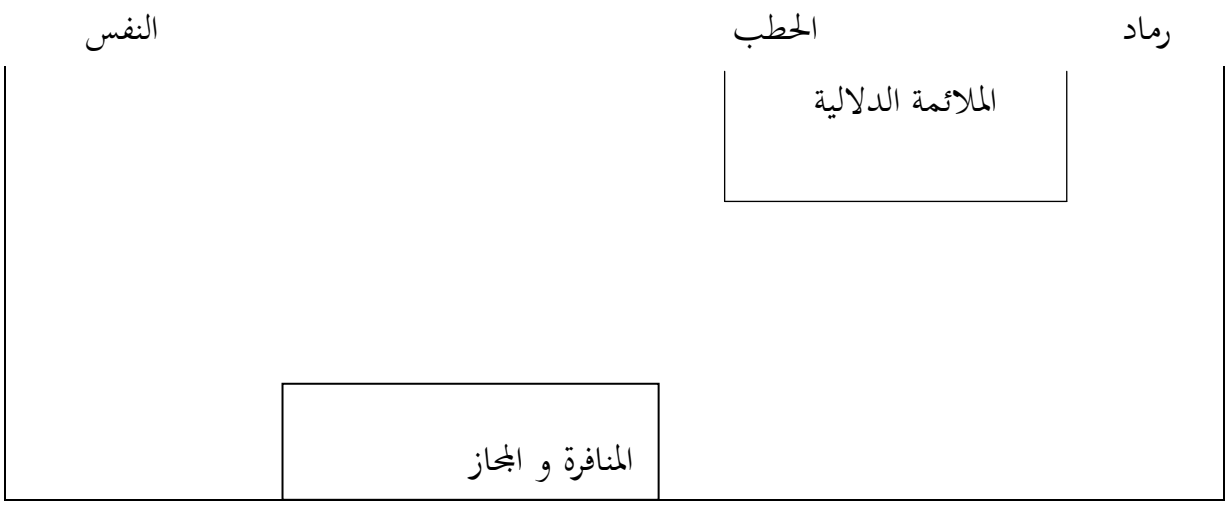
التأويل: ليل الطفل.

نرى هنا الشاعر يتمزق من الحزن والانكسار ، وهذا التمزق يزداد و ينمو حتى صار في ليله .

المثال السابع : جاء في صدر البيت الرابع عشر :

هل تلحظين **رماد النفس سيدتي** أذوى يناجيك لو تكفي مناجاتي

نجد في هذا البيت استعارة مكنية (رمادة النفس).

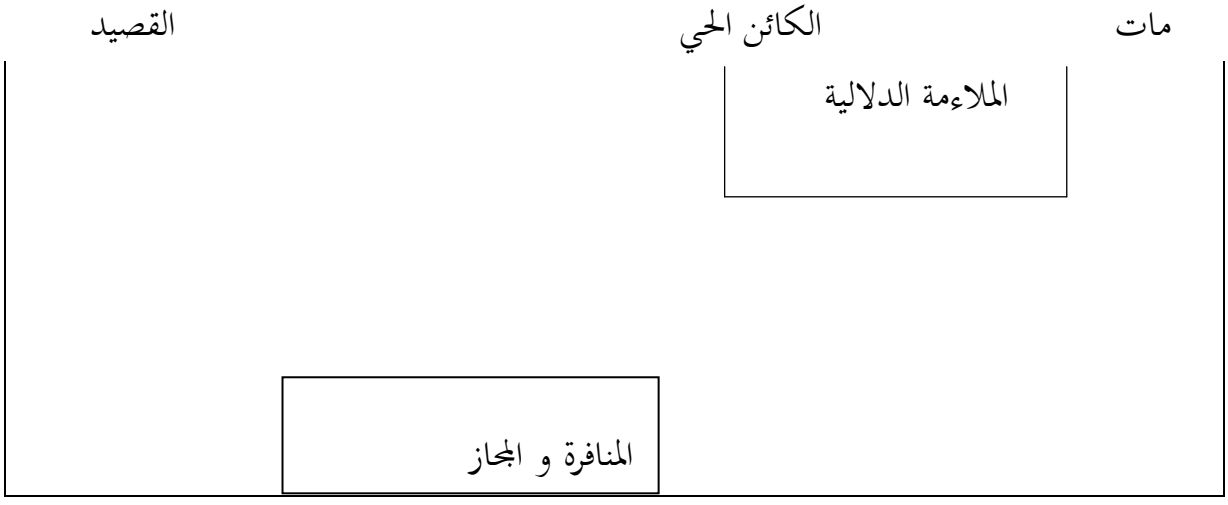


التأويل : رماد الحطب.

في هذه الاستعارة أبرز الشاعر ،معاناته و حزنه الذي يعيشه ،من فقدانه لمحبوبته فنفسه احترقت حتى أصبحت رمادا .

المثال الثامن: جاء في صدر البيت العاشر :

مات القصيد على أعتاب غربتنا ما عاد يجديه تقديم اعتذاراتي



التأويل : مات الكائن الحي.

في هذا الانزياح الدلالي ، شبه القصيدة بالكائن الحي ،فحذف المشبه به ، و ترك أحد لوازمه و هو (الكائن الحي) ، و فيها إشارة إلى معاناة الشاعر فلم يعد يجديه غير الموت.

إن الاستعارات الموجودة في هذه القصيدة كثيرة و قد تطرقنا لبعضها فقط ، و هذه الانزياحات الدلالية ، التي غيرت بنية التراكيب اللغوية ،أثرت المعنى و أكسبت النص جمالية .

3- الأساليب الإنشائية :

يعتبر الإنشاء " ما لا يحصل مضمونه و لا يتحقق إلا إذا تلفظت به ، و ينقسم إلى نوعين : إنشاء طلبي ، و إنشاء غير طلبي ، فالإنشاء غير الطلبي ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ،أما الإنشاء الطلبي فهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب " [1].

1. الاستفهام :

الاستفهام هو " طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل و ذلك بأداة من إحدى أدواته وهي : الهمزة .وهل .و ما. ومن .و متى. و أيّان .و كيف. وأين .و أنىّ. و كم و أيّ .

و تنقسم بحسب الطلب إلى ثلاثة أقسام :

- ما يطلب به التصور تارة و التصديق تارة أخرى و هو الهمزة .
- و ما يطلب به التصديق فقط و هو : هل .
- و ما يطلب به التصور فقط و هو : بقية ألفاظ الاستفهام "[2].

من خلال المدونة سنكشف أهم الأساليب الإنشائية التي اعتمدها الشاعر للوصول لدلالات معينة : استهل الشاعر مطلع قصيدته باستفهام غرضه الحيرة فهو يقول :

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي انا ابن عجرفتي أهواك مولاتي

و قوله أيضا :

مولاة مولات يا مولاة مولاتي ما عدت أعرف هل كررت أبياتي

و قد استعمل الشاعر هذا الاستفهام للدلالة على حيرته و فقدانه القدرة على التعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها و عن حزنه الشديد ،كما وردت عدة أساليب إنشائية في القصيدة و كان سببها تساؤل الشاعر إن كان أخطا أو ارتكب معصية تجاه محبوبته فكان غرضها الشفقة عليه من طرف

[1]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ،62 63.

[2]- المرجع نفسه ، ص 78 .

محبوبته فهو يسائلها إن كانت تلاحظ ما يجري له من عذاب و معاناة و لكي تعطف عليه. ومن أمثلة ذلك :

هل قلت سخفا و إسفاف بأنسجتي هل تلحظين بكاء البكاءات

و قوله :

هل تلحظين رماد النفس سيدتي أذوى يناجيك لو تكفي مناجاتي

2. النداء :

النداء هو " طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب منادب (أُنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء ، و أدواته ثمانية :

الهمزة ، و أيّ ، و يا ، و آ ،و آيْ ، و أيا ، و هيّا ، و وَا.

و هي في الإستعمال نوعان :

- الهمزة و أي لنداء القريب .
- و باقي الادوات لنداء البعيد.

قد ينزل البعيد منزلة القريب فينادى (بالهمزة و أي) ، إشارة إلى أنه لشدة استحضاره في ذهن المتكلم صار كالحاضر معه لا يغيب عن القلب و كأنه ماثل أمام العين .

و قد ينزّل القريب منزلة البعيد ، فينادى بغير (الهمزة و أيّ) .

و قد تخرج ألفاظ النداء عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تُفهم من السياق بمعونة القرائن ومن أهم ذلك : الإغراء ، و الاستغاثة ، و النُّدبة ، و التعجب ، و الزجر ، و التحسر و التذكر ، التحيُّر و التضجر ، و الاختصاص "[1].

[1]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، مرجع سبق ذكره ، ص ص 89، 90 .

و نجد من خلال القصيدة أساليب النداء قول الشاعر :

المثال الأول :

مولاة مولات **يا مولاة مولاتي** ما عدت أعرف هل كررت أبياتي

و يوحي هذا النداء إلى غرض الشاعر التأكيد على مكانة محبوبته و هو يناديها بصفات نسبها إليها و هي دلالة على حب العميق الذي يكنه الشاعر تجاه محبوبته .كما عدد الشاعر هذا الغرض في أبيات القصيدة حيث قام بتنويع كل الصفات التي قالها تجاه محبوبته و هذا لعشقه لها .و من أمثلة ذلك لدينا :

أهواك يا طفلة تشتط في شغفي أهواك معذرة منها خياناتي

وقوله :

مرتاحة أنت ياسلطانتي من أنا مرتاحة أنت خيبت سؤالاتي

وقوله أيضا :

الجرح يبدا من عينيك سلطته والآه يا حلوتي أحلى حبيباتي

3. الأمر :

و هو " ما يطلب به حصول شيء لم يكن حاصلا وقت الطلب ، و يجب أن يكون طالب الشيء أعلى منزلة ، و أرفع مرتبة من المطلوب منه ، و أن يكون الطلب على وجه الإيجاب و الإلزام، وصيغ الامر أربع : فعل الأمر ، و المضارع المقرون بلام الامر ، و اسم فعل الأمر و المصدر النائب عن فعله .

و قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تفهم من سياق الكلام و إليك أهمها: الالتماس ، الدعاء ، الإرشاد ، التمني ، التعجيز ، التهديد "[1].

[1]- مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، مرجع سبق ذكره ، ص 727..

ونجده قليل جدا في القصيدة :

سلي غرامك مني حطمي كبدي أرضي غرورك و لتدنو نهاياتي

و استعمل الشاعر أسلوب الأمر في : (سلي ، ارضي) و جاء لطلب الفعل على سبيل الإيجاب فالشاعر أراد بأمره لمحبوبته أن ترأف بحاله و تشفق عليه و ترى محبته و إخلاصه لها ، لأن الحزن الذي يعانيه جعله يبحث عن مخرج له حتى لو كانت نهايته فهو يريد الخلاص من هذا الحزن الذي حطمه.

4. التمني :

و نعني بالتمني " طلب الشيء المحبوب الذي يرجى حصوله :

- إما لكونه مستحيلا .
- و إما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله .

و إذا كان الامر المحبوب مما يرجى حصوله كان طلبا ترجيا و يعبر فيه (بعسى و لعلّ) و قد تستعمل في الترجي (ليت) لغرض بلاغي و للتمني أربع أدوات ، واحدة أصلية و هي (ليت)
و ثلاث غير أصلية نائبة عنها و يتمنى بها لغرض بلاغي و هي : هل ، لو ، و لعل "[1].

لم يأتي هذا الأسلوب إلا في مثال واحد و ذلك في البيت التاسع :

لو تلمسين خراب النفس سيدتي أن تعزفي لحنك المحزون في ذاتي

و كان غرض الشاعر من استعماله لأسلوب التمني فهو رجاء منه لمحبوبته أن تعطي اهتماما لمشاعره الصادقة ،و أن تلحظ مدى خرابه النفسي و المعاناة التي يعيشها وتحطمه الداخلي و هذا للدلالة على الحالة التي آل إليها الشاعر فهو في قمة انكساره .

[1]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، مرجع سبق ذكره ، ص ص 87 ، 88.

المبحث الثالث

- **تمهيد :**

يبحث المستوى الدلالي في دلالة القصيدة من حيث المعاني التي يتم استنتاجها في المستويات واللغوية المختلفة ، و لذلك يركز فيه على دراسة الحقول الدلالية في القصيدة من حيث آرائها لمعان أرادها الشاعر ، حيث سنقوم بتحليل كل حقل دلالي على حدة .

- **نظرية الحقول الدلالية :**

" الحقل الدلالي Semantic field أو الحقل المعجمي Lexical Field هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها ، و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها . مثال ذلك : كلمات الألوان في اللغة العربية. فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) و تضم ألفاظا مثل :

أحمر – أزرق- أصفر- أخضر – أبيض ..الخ ، و عرفه Ullmann بقوله : (هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة) ، و Lyons بقوله : (مجموعة جزئية لمفردات اللغة) .

و تقول هذه النظرية إنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ، أو كما يقول Lyons : يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل او الموضوع الفرعي .

و لهذا يعرف Lyons معنى الكلمة بأنه (محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي).

و هدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، و الكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، و صلاتها بالمصطلح العام .

و يتفق أصحاب هذه النظرية- إلى جانب ذلك- على جملة مبادئ منها :

1. لا وحدة معجمية Lexeme عضو في أكثر من حقل .
2. لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.
3. لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
4. استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي .

و قد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية :

1. الكلمات المترادفة و الكلمات المتضادة و قد كان A.jolles أول من اعتبر ألفاظ المترادف والتضاد من الحقول الدلالية .
2. الأوزان الاشتقاقية و أطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية
. morpho – semantic fields .
3. أجزاء الكلام و تصنيفاتها النحوية.
4. الحقول السنتجماتية Syntagmatic fields و تشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ، و لكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي.

و قد كان W.porzig اول من درس هذه الحقول و ذلك حين وجه اهتمامه إلى كلمات – مثل:

كلب – نباح

فرس – صهيل

زهر – تفتح

طعام – يقدم "[1].

و للحقول الدلالية دور هام فـ " قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشاكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب مستعصية ، وتتسم بالتعقيد و من جملة تلك الحلول الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي ، و تسمى هذه بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما ، كذلك إيجاد التقابلات.

و أوجه الشبه و الاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد و علاقتها باللفظ الأعم و يمكن بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية.كما تتمثل أهمية الحقول الدلالية في تجميع المفردات اللغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية ، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان

[1]- أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط5 ، 1998 ، ص ص 79 ،80 .

يعيق المتكلم أو الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى، وتوفر له معجما من الألفاظ الدقيقة الدلالة التي تقوم بدور أساسي في أداء الرسالة الإبلاغية أحسن الاداء "[1].

1- الحقول الدلالية البارزة في القصيدة :

تجلت في القصيدة عدة حقول بارزة شكلت الموضوع العام للقصيدة ، و قد جاءت خدمة للشاعر في قصيدته ، و من أبرز هذه الحقول :

أ. حقل الطبيعة :

كانت الطبيعة و مازالت الملهم الأول للشعراء ، فكانت المدرسة الرومنسية التي عنت بهذا النوع من الشعر ، فرافقت الشاعر بمظاهرها في أشعاره طوال حياته ، فضم هذا الحقل المداخل المعجمية التالية: رماد ، البلبل ، الليل .

وقد استعمل الشاعر هذه العناصر استعمالا رمزيا إيحائيا ليعبر بشكل أو بآخر عن معان دفينة في خياله. ومثال ذلك في قوله : في البيتين الخامس عشر و السادس عشر :

هل تلحظين **رماد** النفس سيدتي أذوي يناجيك لو تكفي مناجاتي

أهواك والحب كم خابت مسائله **ليل** التمزق ينمو في انكساراتي

ب.حقل الألم و الحزن :

و من الألفاظ التي ضمت هذا الحقل المداخل المعجمية التالية :الحرقة ، انكساراتي، خارت ، خيبت ،شظاياتي ،الجرح ،البقايا ،التألم ،يخنق ،حطام ، بكاء ،خياناتي ،الاحزان، مات ،نهاياتي ، المعاناة ،خراب، نهاية،آهاتي.

[1]- عبد الجليل منقور ، علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،(د.ط) ، 2001 ، ص 77.

إن الألفاظ الدالة على هذا الحقل وردت بنسبة عالية و هذا يعود إلى حالة الشاعر الحزينة و عدم تقبله للواقع ، كما أن هذه الألفاظ عكست الحالة النفسية و انفعالاته الداخلية و معاناته من مشاعر و أحاسيس مضطربة و يشير إلى حقيقة تشتت أحلامه بين الماضي و الحاضر. ومثال ذلك في قوله: في البيت السابع:

الحزن هيكله وهم يلازمني حزن الهياكل دام في اقتراحاتي

وفي البيت الثامن :

إن تعرفي حرقة الاحزان في كبدي إن تسبري غور **جرح** في الدجانات

ج. **حقل المشاعر و الأحاسيس** :

و هو من الحقول الأكثر ورودا في القصيدة ، و ضم المداخل المعجمية التالية : سيدتي ،نشدان طفلة ،سلطانة ،غرامك ،غرورك ،الحب ،شغفي ،أهواك ،العشق ،هوى ،حلوتي ،حبيباتي

مولاتي ،وهم ،أسرار ،مناجاتي ، عمق ،المسرات ،بهجة ، رائعتي ،ملكوت

يرتبط هذا الحقل بأحاسيس الشاعر و شعوره القوي تجاه محبوبته ،فهو في حالة اتصال عميق مع الذات المخاطبة (محبوبته) ، و يرجو من خلالها التجاوب معها بغية التنفيس على نفسه التي تحس بالبعد عنها . ومثال ذلك في قوله في البيت السابع عشر والثامن عشر :

أهواك يا طفلة تشتط في **شغفي** أهواك معذرة منها خيالاتي

أهواك و انصرعت بالعشق أفئدتي أهواك و انصرفت **للعشق** أناتي

د. **حقل الأعضاء** :

ذاتي ،أنسجتي ،النفس ، أفئدتي ، كبدي ، ذرة ، عينيك ، قلبي ، هيكل.

استعمل الشاعر في القصيدة مفردات هذا الحقل ، للدلالة على الحالة النفسية للشاعر ، فاتخذ من أعضاء الإنسان رمزا ، للإيحاء لنا بقمة وجعه و آلامه و حزنه الشديد .ويربط حزنه بالألم المنتشر في جميع أعضاء جسمه. ومثال ذلك قوله في البيت الثالث عشر و الرابع عشر :

هل قلت سخفا و إسفافا **بأنسجتي** هل تلحظين بكاءات البكاءات

إن التصوف في **عينيك** معبده أهواك أهواك وانهارت خيالاتي

هـ. **حقل الزمن** :

و تمثل هذا الحقل من خلال المفردات الآتية :

الآن ،بات ، صار ،أمسى ،أزمنتي ، دنيا

و تحمل هذه الدلالات في طياتها رموزا محملة بمعان وجدانية ومثال ذلك قوله في البيت الواحد والثلاثين والثاني والثلاثين :

إن كان يرضيك من قلبي تحطمه صار التحطم من أقصى طموحاتي

أمسى قصيدة عشق في تفرده **بات** التألم يشكو من جراحاتي

2- الرمز:

(ر م ز) " الرمز تصويت خفي اللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين ، وقيل الرمز إشارة إيماء بالعينين و الحاجبين و الشفتين والفم و الرمز في اللغة كل ما أشار إليه بما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورَمَز يرْمُز يَرْمِزُ رمْزا وفي التنزيل العزيز قصة زكريا عليه السلام (ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا)" [1].

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، تصحيح : أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي ، دار إيحاء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1999 ، ج15 ، مادة (و ق ع) ، ص 312 .

الرمز في الاصطلاح " هو اللفظ القليل المشتمل على معاني كثيرة بالإيماء إليها أو لمحه تدل عليها. ووفق هذا المنطوق فقد تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي ، إذن تطلق الإشارة (وهي معنى الرمز) على الإيجاز ، و قد جاء في نقد الشعر في وصف البلاغة : (هي لمحة) ، ذلك بأن إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ غليظ يشبه الدلالة بإشارة اليد. وقال ابن الرشيق: (الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه) ، وهذا نص في إفادة غير مباشرة في الدلالة : إن المتكلم إنما يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيه عن كافة الناس و الإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو الحرف اسم من أسماء الطير أو الوحش أو من سائر أجناس أو حرفا من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما"[1].

– لم يستخدم الشاعر مولود فرتوني الرمز بكثرة بل اعتمد على الرمز الديني والرمز التاريخي وجاء توظيف الرمز التاريخي في البيت الثاني:

فلتعذريني فوتر الحزن يعزفني والبوح خان وخانته **قيتاراتي**

وهنا نلاحظ أن الشاعر وظف هذا الرمز للتعبير فقدانه القدرة على الكلام ،كما أن الشاعر يحمل دلالة الانبساط الخارجة من قيتاراته، فهذه الأداة الموسيقية كانت تستعمل في منطقة الجنوب و يطرب السامع لسماعها .

كما وظف الشاعر الرمز الديني : ومثال ذلك في البيت الرابع:

إن **التصوف** في عينيك **معبده** أهواك أهواك و انهارت كليماتي

وفي هذا البيت نجد دلالة الشاعر في نضاله الديني وهذا أيضا في كلمة المعبد وذلك في تركيزه عليه، فالمعبد مكان تقام فيه العبادة و يكون مكانا مقدسا و الشاعر في حالة عشق و هيام بمحبوته.

أما كلمة التصوف، فهي طريقة عقائدية يتبعها بعض البشر و يمارسون عبادتهم دون معاملاتهم

[1]- جلال عبد الله خلف : الرمز في الشعر العربي ، مجلة ديالي ، جامعة ديالي ، العدد 52 ، 2011 ، ص 04 .

و دلالة ذلك أن الشاعر متيم و متصوف بحب و عشق محبوبته.

و في البيت السابع :

الحزن **هيكله** وهم يلازمني حزن **الهياكل** دام في احتراقاتي

وجاءت هذه الكلمة في البيت ،للدلالة على هيكل سيدنا سليمان عليه السلام فالشاعر في حالة حزن شديد ،فهيكل الحزن محاط به لا مفر منه أبدا .

خاتمة

خـاتمة:

بعد هذا البحث الشاق والممتع الذي حاولنا من خلاله الإلمام ببعض البنيات الأسلوبية في قصيدة خرائب الهيكل لمولود فرتوني ،و إبراز البنيات الأسلوبية للقصيدة ، و ما تعكسه هذه السمات من أثر على جمالية القصيدة ، إذا كانت دراستنا رصدا لأبرز البنى الأسلوبية للمدونة، حيث تناولنا في هذه الدراسة ثلاثة مباحث تطبيقية ، و المتمثلة في البنية الصوتية و البنية التركيبية و البنية الدلالية بالإضافة إلى الجانب النظري الذي اشتمل على تحديد مصطلحات الدراسة مـــن مفهوم للأسلـوب والأسلوبية، اتجاهاتها، ماهيتها محددات الأسلوب و أهم خطوات التحليل الأسلوبي، و في الأخير توصلنا إلى النتائج التالية :

- نظم الشاعر مولود فرتوني قصيدته على البحر البسيط ، لما لهذا البحر من طواعية و مرونة تساعد الشاعر في حرية التعبير .
- كثرة زحاف الخبن في القصيدة يعطي للإيقاع الموسيقي انسجاما و تناسقا و تشاكلا صوتيا ودلاليا ، فقد عبر عن الحالة النفسية للشاعر ، حيث جسد تجربته الحزينة في بناء القصيدة .
- تضطلع كل من القافية و الروي بدور فني في البيت الشعري ، و قد استعمل الشاعر القافية المطلقة ، للدلالة على تحرره من قيود الحزن و المعاناة ، أما الروي فقد اختار صوت التاء ليصور لنا معاناته و آلامه التي يعيشها .
- ظاهرة التكرار التي وردت في القصيدة بكثافة ، وظفها الشاعر بحرص شديد فهي لم تأت عبثا ،بل كان القصد من ورائه تماسك القصيدة و انسجامها .
- تكررت الأصوات المجهورة بكثرة مقارنة بالأصوات المهموسة ، لأنها تتسم بالقوة و الشدة و الأصوات المجهورة تعبر عن الحالة النفسية للشاعر و تدل على أنه واثق من نفسه، وهو يجهر بحبه و لا يريد أن يهمس لأن الهمس خفاء و الجهر تجليٌ ،و هي ناتجة عن انفعالاته الداخلية ،ورغبته في ترجمة حالته الشعورية.

- يحقق التكرار بأنماطه المدروسة في القصيدة (الحرف ،الكلمة، الجملة)دلالة على خلق بعد فني وجمالي امتزج مع الحالة النفسية للشاعر و أكسب القصيدة بنية شعورية متأثرة و مؤثرة.
- جاءت الصيغ الصرفية مختلفة في الأبنية حيث ساهمت نفسية الشاعر و رغبته في التعبير عن واقعه، في توظيفه لأبنية الأفعال بين الأفعال الماضية و الأفعال المضارعة و هذه الأخيرة كانت مهيمنة في القصيدة و هذا راجع الى اللحظة التي يعيشها الشاعر وقد ساعده في صقل أحاسيسه بصورة واضحة ،و الفعل المضارع يدل على حركية النص.

و فاعليته بالإضافة إلى أبنية المشتقات من اسم الفاعل و اسم المفعول و صيغ المبالغة و صفة المشبهة، أسماء التفضيل....).

- شكل الانزياح التركيبي في صورتيه التقديم و التأخير ، و الحذف سمة أسلوبية بارزة في القصيدة ،وقد أسهمت هذه السمة في تحقيق الوظيفة الشعرية ،حيث استعمل الشاعر الحذف لدفع المتلقي إلى الفضول و اقتراح مفردات لسد مكان المحذوف .
- كما أسهمت الصور الشعرية من تشبيه و استعارة و كناية و هي التي تمثل الانزياحات الاستبدالية و التركيبية في تصوير لنا حالة الشاعر جراء الحرمان الذي يعيشه من بُعد محبوبته عنه فالاستعارة لإظهار نزعته التي تميل إلى بث الحياة من خلال إضفاء صفاته الإنسانية أما الصور الكنائية فقد أسهمت في تعبير الشاعر عن تجربته الشعرية .
- تتنوع الأساليب الإنشائية في القصيدة من الاستفهام و الأمر و النداء و التمني، فكان استعماله للاستفهام لإنتاج نوع من التفاعل بينه و بين المتلقي ،بالإضافة إلى النداء
- و الذي استعمله لبُعد حبيبته عنه و التوجع و التحسر من هذا البُعد و أسلوب الأمر الذي عبر به الشاعر عن أفكاره و انفعالاته و إيصالها للمتلقي.
- أما فيما يخص البنى الدلالية فإن سحر محبوبته ألهم الشاعر في ذكره لألفاظ معبرة عن الحالة النفسية التي يعيشها بين حزن و حب و قد استمد الشاعر مفردات قصيدته من المعجم الذي

كان غنيا و متنوعا ،كما تعددت الحقول الدلالية لتعكس مدى اتساع ثقافة الشاعر، ولقد لجأ الشاعر إلى توظيفه بعض الرموز المعبرة عن تجربته الشعرية.

و في الختام نستطيع القول إن هذه النتائج هي أهم ما توصلنا إليها في بحثنا المتواضع الذي بذلنا فيه قصارى جهدنا و تبقى هذه المحاولة المتواضعة مجالا مفتوحا للنقد و المساءلة ،فإن وفقنا في ذلك فمن الله تعالى ،و إن أخطانا فمن أنفسنا و الشيطان .

الملاحق

- **التعريف بالشاعر:**

من مواليد 11 مارس 1976 م بتمنغست درس في إبتدائية ابن خلدون ، ثم ابتدائية عمر بن الخطاب و الإكمالي بإكماليه الشيخ التوهامي ، و الثانوي بثانوية الشيخ آمود ، ليتحصل على الباكالوريا و يلتحق بالجامعة المركزية ، بالجزائر العاصمة ، ودرس بقسم اللغة العربية آدابها ، و تحصل على شهادة الليسانس في هذا القسم على المستوى الإبداعي تخرج مولود فرتوني من دورتي علم العروض و تذوق الشعر، التي أقاماتها مؤسسة البابطين للإبداع الشعري الكويتية، في جامعة الجزائر، الدورة الأولى سنة 2005م و الدورة الثانية سنة 2006 م، عضو عامل في الجمعية الأدبية الجاحظية تعاون بإذاعة تمنغست الجهوية منتج برنامج ثقافي بعنوان : " و حدثتني الحكاية" مدونة البرنامج على الإنترنت تحت عنوان : Hadasatni Maktoobblog.com

توجد به نصوص بعض الحصص و يفتح مساحة للتعليق و النقاش ، نشر بعض القصص و القصائد على الإنترنت .

نشر عدة قصائد في جريدتي الشعب و المساء في سنتي 1999م /1998م .

و نشرت له مجلة "التبين للجاحظية " مقالا بعنوان : الشعر التارقي في العدد 30 لسنة 2008م، و ينشر قصائده الآن بمنتدى اليراع لجريدة الفجر .

رصيده الشعري يتجاوز 800 قصيدة ما بين حرة و عمودية و شعبية و بعض النصوص المسرحية كنص "الصفر ما ينقط شيء " و مسرحية "العتبة" و مجموعة قصصية بعنوان "أزقة الكراهية" ، و مخطوط رواية بعنوان " لمن تغني تين هينان " ، القصيدة كلها تنتظر الطبع .

مشاركة في ربيع مدينة البليدة الأدبي ماي 2003م (تأجل بسبب الزلزال)

مشاركة في الملتقى الوطني الثالث للبعد الديني في التراث الأمازيغي مارس 2008م .

- **قصيدة خرائب الهيكل:**

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي أنا ابن عجرفتي أهواك مولاتي
فلتعذريني فوتر الحزن يعزفني والبوح خان وخانته قيتاراتي
والحب ما الحب في تغريب أزمنتي توقف الثغر عن قول الدعابات
توقف الشعر عن نشدان تسليتي والصمت يخنق أسرار المسرات
ماذا أقول هنا يابهجة سلفت أنّى أبلّغ عن عمق المعانات
إني أرتّب هذا الحزن في حرقي لا تبحثي عن هوى فيه حطاماتي
الحزن هيكله وهم يلازمني حزن الهياكل دام في احتراقاتي
إن تعرفي حرقة الأحزان في كبدي إن تسبري غور جرح في الدجاناتي
لو تلمسين خراب النّفس سيّدتي إن تعزفي لحنك المحزون في ذاتي
مات القصيد على أعتاب غربتنا ما عاد يجديه تقديم اعتذاراتي
مَات القصيد وحمّى القول غارقة مولاة مولات يا مولاة مولاتي
مولاة مولات يا مولاة مولاتي ما عدت أعرف هل كرّرت أبياتي
هل قلت سخفا و إسفافا بأنسجتي هل تلحظين بكاءات البكاءات
إنّ التّصوف في عينيك معبده أهواك أهواك و انهارت خيالاتي
هَل تلحظين رماد النّفس سيّدتي أذوى يناجيك لو تكفي مناجاتي
أهواك و الحبّ كم خابت مسائله ليل التّمزّق ينمو في انكساراتي
أهواك ياطفلة تشتطّ في شغفي أهواك معذرة منها خياناتي
أهواك و انصرعت بالعشق أفئدتي أهواك و انصرعت للعشق أنّاتي
لا تعبثي ففؤادي فيك مات هوى واخترته و أنا رهن اختياراتي
و اخترت عينيك إذ عيناك ترفعني سلطانة أنت في كسر الطبوهاتي
اخترت غضبتك السعلى تعاتبني أهواك أهواك و احتارت كليماتي
لكن وكم لكن للدّوم تتعبني سلطانتي كيف قد خارت مهاراتي
أنّى تمكّن هذا الحزن من قصصي و غادر البلبل الغريد آهاتي
مرتاحة أنت يا سلطانتي من أنا مرتاحة أنت خيّبت سؤالاتي

هذي الخرائب ما زالت بها رمق فيها البقايا و شيء من شظايتي
سلي غرامك منّي حطّمي كبدي أرضي غرورك ولتدنو نهاياتي
لا تتركي من رمادي ذرّة يا أنا لا تتركيني لتبكيني قصيداتي
الجرح يبدأ من عينيك سلطته و الآه يا حلوتي أحلى حبيباتي
قد كنت في ملكوت الشّعر رائعتي أجل فتاك أنا إذ كنت منجاتي
و الآن كلّ إلى دنيا مخالفة ما عاد يغريك شيء في اقتراحاتي
إن كان يرضيك من قلبي تحطمه صار التّحطّم من أقصى طموحاتي
أمسى قصيدة عشق في تفرّده بات التّألّم يشكو من جراحاتي

– التقطيع العروضي لقصيدة خرائب الهيكل :

هلا تغاضيت عن زلات زلاتي — أنا ابن عجرفتي أهواك مولاتي

هَلْلَا تَغَاْضَيْتِ عَنْ زَلْلَاْتِ زَلْلَاْتِيْ — أَنَبْنُ عَجْرَفَتِيْ أَهْوَاْكِ مَوْلَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ — 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن — متفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

فلتعذريني فوتر الحزن يعزفني — والبوح خان وخانته قيتاراتي

فَلْتَعْذُرِيْنِيْ فَوَتَرُ لْحُزْنِ يَعْزِفُنِيْ — وَلْبَوْحُ خَاْنَ وَخَاْنَتْهُوْ قِيْتَاْرَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/0/ 0/// 0//0/0/ — 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن — مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

والحب ما الحب في تغريب أزمنتي — توقف الثغر عن قول الدعابات

وَلْحُبْبُ مَلْحُبْبُ فِيْ تَغرِيْب أَزْمِنَتِيْ — تَوَقْقَفَ ثْثَغْرُ عَنْ قَوْلِ دْدُعَابَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// — 0/// 0//0/0 /0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن — متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

توقف الشعر عن نشدان تسليتي — والصمت يخنق أسرار المسرات

تَوَقْقَفَ شْشِعْرِ عَنْ نُشْدَاْنِ تَسْلِيْيَتِيْ — وَصْصَمْتُ يَخْنُقُ أَسْرَاْرَ لْمَسَرْرَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ — 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن — مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

ماذا أقول هنا يابهجة سلفت أنّى أبلّغ عن عمق المعانات
مَاْذَاْ أَقُوْلُ هُنَاْ يَاْبَهْجَتِنْ سَلَفَتْ أَنْنَىْ أُبَلِّغُ عَنْ عُمْقِ لْمُعَاْنَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

أنّى أرتّب هذا الحزن في حرقي لا تبحثي عن هوى فيه حطاماتي
أَنْنَىْ أُرَتِّبُ هَاْذَ لْحُزْنَ فِيْ حرْقِيْ لَاْ تَبْحَثِيْ عَنْ هَوَىْ فِيْهِ حُطَاْمَاْتِيْ
0/0/ 0//0/0/ 0/// /00/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0///0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فاعلن مستعلن فعْلن

الحزن هيكله وهم يلازمني حزن الهياكل دام في احتراقاتي
اَلْحُزْنُ هَيْكَلُهُوْ وَهْمُنْ يُلَاْزِمُنِيْ حُزْنُ لْهَيَاْكِلِ دَاْمَ فِحْتِرَاْقَاْتِيَ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعْلن

إن تعرفي حرقة الأحزان في كبدي إن تسبري غور جرح في الدجاناتي
إِنْ تَعْرِفِيْ حُرْقَةَ لْأَحْزَاْنِ فِيْ كَبِدِيْ إِنْ تَسْبِرِيْ غَوْرَ جُرْحِنْ فِدْدُجَاْنَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

لو تلمسين خراب النّفس سيّدتي إن تعزفي لحنك المحزون في ذاتي
لَوْ تَلْمِسِيْنَ خَرَاْبَ نْنَفْسِ سَيِّدَتِيْ إِنْ تَعْزِفِيْ لَحْنَكِ لْمَحْزُوْنَ فِيْ ذَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مات القصيد على أعتاب غربتنا ما عاد يجديه تقديم اعتذاراتي

مَاْتَ لْقصِيْدُ علَىْ أَعْتَاْبِ غُرْبتِنَاْ ماْ عَاْدَ يُجْدِيْهِ تَقْدِيْمَ عْتِذَاْرَاْتِيْ

/0/// /0///0/ /0/// /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/

مستفعلن فعِلن مستعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مَات القصيد وحمّى القول غارقة مولاة مولات يا مولاة مولاتي

مَاْتَ لْقَصِيْدُ وَ حُمْمَ لْقَوْلِ غَاْرِقَتُنْ مَوْلَاْةِ مَوْلَاْتِ يَاْ مَوْلَاْةِ مَوْلَاْتِيْ

/0/// /0//0/0/ /0/// /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0/0/

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مولاة مولات يا مولاة مولاتي ما عدت أعرف هل كرّرت أبياتي

مَوْلَاْةِ مولْاتِ يَاْ مولَاْةِ مَوْلَاْتِيْ مَاْعُدْتُ أَعْرِفُ هَلْ كَرْرَرْتُ أَبْيَاْتِيْ

/0/0/ /0//0/0/ /0//0/ /0//0/0/ /0/// /0//0/0/ /0//0/0/ /0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

هل قلت سخفا و إسفافا بأنسجتي هل تلحظين بكاءات البكاءات

هَلْ قُلْتُ سُخْفَنْ وَ إِسْفَاْفَنْ بِأَنْسِجَتِيْ هَلْ تَلْحظِيْنَ بُكَاْءَاْتِ لْبُكَاْءَاْتِيْ

/0/// /0//0/0/ /0//0/ /0//0/0/ /0/// /0//0/0/ /0//0/0/ /0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

إنّ التّصوف في عينيك معبده أهواك أهواك و انهارت خيالاتي

إِنْنَ تْتَصَوْوُفُ فِيْ عِيْنَيْكِ معْبَدُهُوْ أَهْوَاْكِ أَهْوَاْكْ وَنْهَاْرَتْ خيَاْلَاْتِيْ

/0/// /0//0/0/ /0/// /0//0/0/ /0//0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0/0/

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

هَل تلحظين رماد النّفس سيّدتي أذوى يناجيك لو تكفي مناجاتي

هلْ تَلْحظِيْنَ رمادَ نْنَفْسِ سيِيْدَتِيْ أَذْوَىْ يُنَاْجيْكِ لَوْ تكْفِيْ منَاْجَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

أهواك و الحبّ كم خابت مسائله ليل التّمزّق ينمو في انكساراتي

أَهْواْكِ وَلْحُبْبُ كَمْ خابَتْ مسَائِلُهُوْ لَيْلُ تْتَمَزْزُقِ يَنْمُوْ فِنْكسارَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

أهواك ياطفلة تشتطّ في شغفي أهواك معذرة منها خياناتي

أَهْواْكِ يا طِفْلَتَنْ تَشْتَطْطُ فِيْ شَغَفِيْ أَهْوَاْك معْذِرَتَنْ منْهَاْ خِيَاْنَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

أهواك و انصرعت بالعشق أفئدتي أهواك و انصرعت للعشق أنّاتي

أَهْوَاْكِ وَنْصَرَعَتْ بِلْعِشْقِ أفْئِدَتِيْ أَهْوَاْكِ ونْصَرَعَتْ لِلْعِشْقِ أَنْنَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

لا تعبثي ففؤادي فيك مات هوى واخترته و أنا رهن اختياراتي

لَاْ تَعْبَثِيْ ففُؤَاْدِيْ فِيْكِ مَاْتَ هَوَىْ وَخْتَرْتُهُ وَ أَنَاْ رَهْنُ خْتِيارَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

و اخترت عينيك إذ عيناك ترفعني سلطانة أنت في كسر الطبوهاتي

وخْتَرْتُ عيْنَيْكِ إذْ عيْنَاْكِ تَرْفَعُنِيْ سلْطَانَتُنْ أنْتِ فِيْ كسْرِ طْطَبُوْهَاْتِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

اخترت غضبتك السعلى تعاتبني أهواك أهواك و احتارت كليماتي
اخْتَرْتُ غضْبَتَكِ سْسُعْلىْ تعَاْتِبُنِيْ أهْوَاْكِ أهْوَاْكِ وحْتَاْرَتْ كَلِيْمَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

لكن وكم لكن للدّوم تتعبني سلطانتي كيف قد خارت مهاراتي
لَكِنْ و كَمْ لكِنْ لِدْدُوْمِ تُتْعِبِنِيْ سلْطَاْنتِيْ كيْفَ قَدْ خَاْرتْ مَهَاْرَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعْلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

أنّى تمكّن هذا الحزن من قصصي و غادر البلبل الغريد آهاتي
أنْنَىْ تَمَكْكَنَ هَاْذَلْحُزْنُ منْ قَصصِيْ وَغاْدَرَ لْبُلْبلُ لْغَرِيْدَ اَاْهاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0// 0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعلن متفعلن فعْلن

مرتاحة أنت يا سلطانتي من أنا مرتاحة أنت خيّبت سؤالاتي
مُرْتَاْحَتُنْ أنْت يَاْ سلْطَاْنَتِيْ مَنْ أَناْ مُرْتَاْحتُنْ أَنْتِ خَيْيَبْتِ سُؤَاْلاْتِيْ
0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

هذي الخرائب ما زالت بها رمق فيها البقايا و شيء من شظايتي
هَذِيْ لْخَرَاْئِبُ مَاْ زاْلَتْ بهَاْ رمَقُ فيْهَاْ لْبَقاْياْ وَ شَيْئُنْ منْ شظَاْياْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

سلي غرامك منّي حطّمي كبدي أرضي غرورك ولتدنو نهاياتي
سَلِيْ غَرَاْمَكِ منْنِيْ حُطْطَمِيْ كبِدِيْ أَرْضِيْ غُرُوْرَكِ ولْتَدْنُوْ نِهَاْيَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

لا تتركي من رمادي ذرّة يا أنا لا تتركيني لتبكيني قصيداتي
لاْ تَتْرُكِيْ منْ رَمَاْدِيْ ذرّرَتُنْ يا أنَاْ لاْ تتْرُكِيْنِيْ لِتُبْكِيْنِيْ قصيْداْتِيْ
0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

الجرح يبدأ من عينيك سلطته و الآه يا حلوتي أحلى حبيباتي
الْجُرْحُ يبْدَأُ منْ عيْنَيْكِ سُلْطَتُهوْ وَ لْآهْ يا حُلْوتِيْ أَحَلىْ حَبِيْباْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

قد كنت في ملكوت الشّعر رائعتي أجل فتاك أنا إذ كنت منجاتي
قَدْ كنْتِ فِيْ ملَكُوْتِ شْشِعْرِ رَاْئِعَتِيْ أجَلْ فتَاْك أنَاْ إذْ كنْتِ منْجَاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

و الآن كلّ إلى دنيا مخالفة ما عاد يغريك شيء في اقتراحاتي
وَ لْآنَ كلُلْنْ إلَىْ دنْيَاْ مخاْلَفَتُنْ مَاْ عاْدَ يُغرِيْكِ شَيْئُنْ فِيْ قْتِرَاْحاْتِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

إن كان يرضيك من قلبي تحطمه صار التّحطّم من أقصى طموحاتي

إنْ كانْ يرْضِيْكِ منْ قَلْبِيْ تَحَطُمهوْ صارَ تْتَحطْطُمُ منْ أقَصىْ طُموْحاْتِيْ

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

أمسى قصيدة عشق في تفرّده بات التّألّم يشكو من جراحاتي

أمسَىْ قصِيْدة عِشْقِنْ فِيْ تَفَرْرُدِهيْ باءت تْتَأَلْلُمُ يشْكُوْ منْ جرْاحْاْتِيْ

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

مستفعلن

فاعلن

فعِلن

فعْلن

مستعلن

متفعلن

المصادر والمراجع

- **المصادر و المراجع :**

- مولود فرتوني : تباريح النخل ،مديرية الثقافة لولاية الوادي ط 2010 .

1. إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1 ، 1991 .
2. ابو الحسن بن طباطبا ، عيار الشعر ،تح : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية . بيروت ، ط2 2005 .
3. ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة مصر ، ط 2 ، 1952 .
4. ابراهيم انيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر ، (د.ط) ، (د.ت)
5. أحمد علي الخولي. معجم علم الاصوات ، مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض ، ط1، 1982.
6. ابن الرشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ،ج1 ، ط5 ،1981،.
7. احمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ،ضبط و تدقيق و توثيق يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
8. أنطوان الدحداح : راجعه جورج متري عبد المسيح ، معجم تصريف الأفعال العربية ، مكتبة لبنان بيروت ، لبنان ،إعادة الطبع ، 1995.
9. ابن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، دار الطلائع ، القاهرة ، مصر (د.ت) ، ج1.
10. أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط5 ، 1998.
11. ابن منظور: لسان العرب ، تصحيح : أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي ، دار إيحاء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1999 ، ج15 ، مادة (و ق ع) .
12. الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض و القوافي ، تح: الحساني حسن عبد الله : مكتبة الخانجي القاهرة ، ط3 ، 1994 .
13. برتيل ماليرج ، تعريب : عبد الصبور شاهين ،علم الأصوات ،مكتبة الشباب ،مصر ،ط1 1984.
14. د.بن سمعون سليمان ، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته، دار صبحي للطباعة و النشر ، غرداية ، ط1، 2014 ، ص 82

15.تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994

16.محمود عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال) ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ط1 ، 2005.

17.جورجي شاهين عطية ، سلم اللسان في الصرف و النحو و البيان ، دار ريحاني ، بيروت ، لبنان ط4 ، (د.ت).

18.جلال عبد الله خلف : الرمز في الشعر العربي ، مجلة ديالي ، جامعة ديالي ، العدد 52 ، 2011

19.جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط2 ، 1987 .

20.جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و حمد العمري ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1986

21.حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في ((أنشودة المطر)) للسياب ، المركز الثقافي العربي ، لدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002.

22.سيبويه ، الكتاب ، تح :عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، مصر ط3 ، 1988 ،ج1 .

23.سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر،ط1996،3 م.

24.شوقي ضيف ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط4 ، 2004 .

25.شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ،ط6 ،1981

26.عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ،مصر ، (د،ط) ، (د.ت) ، ص 37 .

27.عبد الله درويش ، دراسات في العروض و القافية ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط 3 1987 .

28.د.عبد الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، 1973 .

29.عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ،ج3 ، مصر ، ط3 ، (د.ت).

30.عبد الجليل منقور ، علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،(د.ط) ، 2001.

31.عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني، القاهرة ، مصر ،ودار المدني ، جدة السعودية ، ط3 ،1992 عبد الله بن صالح الفوزان ، دليل السالك إلى ألفية بن مالك ، ج1 ، دار المسلم للنشر
و التوزيع ،(د.ط)، (د.ت) .
32.فاروق شوشة ، لغتنا الجميلة ، مكتبة الاسرة ، مصر ، ط2 ، 1999 .
33.فتح الله سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ، دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، (د.ط) ،2004 .
34.محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
35.محمد فاخوري ، سفينة الشعراء ، مكتب دار الفلاح ، حلب ، ط4 ، 1990 .
36.محمد الانطاكي : المحيط في الاصوات العربية و نحوها وصرفها ، ج1 ، دار الشرق العربي ، بيروت ط3 ، 1971 .
37.محمد بن يحي ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ط1 ، 2010.
38.مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، تح : علي سليمان شبارة ، مؤسسة الرسالة ناشرون بيروت ، لبنان ، ط1، 2010.

39.محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، دار الفرقان للنشر
و التوزيع ، ط1 ،1910.
40.د. محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم مصطلحات النحوية و الصرفية ، دار الفرقان للنشر
و التوزيع ، ط1 ، 1985.
41.نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، (د،ط) ، 1962
42.هاشم صالح مناع ، الشافي في العروض و القوافي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط4 ، 2003
43.يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث) ، دار الاندلس ، بيروت ،ط2 ، 1983 .

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتـــوى	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
الملخص	
المقدمة	**أ–ب**
مدخل	**4**
ماهية الأسلوب	**4**
ماهية الأسلوبية	**6**
اتجاهات الأسلوبية	**7**
أهمية تحليل الأسلوبي وخطواته	**9**
خطوات التحليل الأسلوبي	**10**
محددات الأسلوب	**10**
المبحث الأول : المستوى الصوتي في قصيدة خرائب الهيكل	
تمهيد	**15**
الموسيقى الخارجية	**15**
وزن القصيدة	**15**
القافية	**22**
الروي	**23**
الموسيقى الداخلية: لقصيدة خرائب الهيكل	**24**
التكرار(تكرار الأصوات ، تكرار الكلمات)	**27**
التصريع والجناس	**33**
المبحث الثاني :المستوى التركيبي	
تمهيد	**37**
توظيف الأزمنة	**38**
الفعل الماضي والفعل المضارع والفعل الأمر	**40**

الصفات (بأنواعها)	**43**
بنية الضمير	**47**
المعرفة والنكرة	**49**
الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي	**52**
الحذف	**52**
التقديم والتأخير	**55**
الكناية	**57**
التشبيه	**58**
الاستعارة	**59**
الأساليب الإنشائية	**67**
الاستفهام	**67**
النداء	**68**
الأمر	**69**
التمني	**70**
المبحث الثالث: المستوى الدلالي	
تمهيد	**73**
نظرية الحقول الدلالية	**74**
الحقول الدلالية البارزة في القصيدة	**76**
الرمز	**78**
الخاتمة	**82**
الملحق الأول	**86**
الملحق الثاني	**87-95**
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس المحتويات	