الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية التشكيل الفني و مستوياته في قصيدة " سفر إلى ديار امرىء القيس " لعبد الرحمان بن سانية (دراسة أسلوبية)

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكا ديمي في اللغة العربية و آدابها

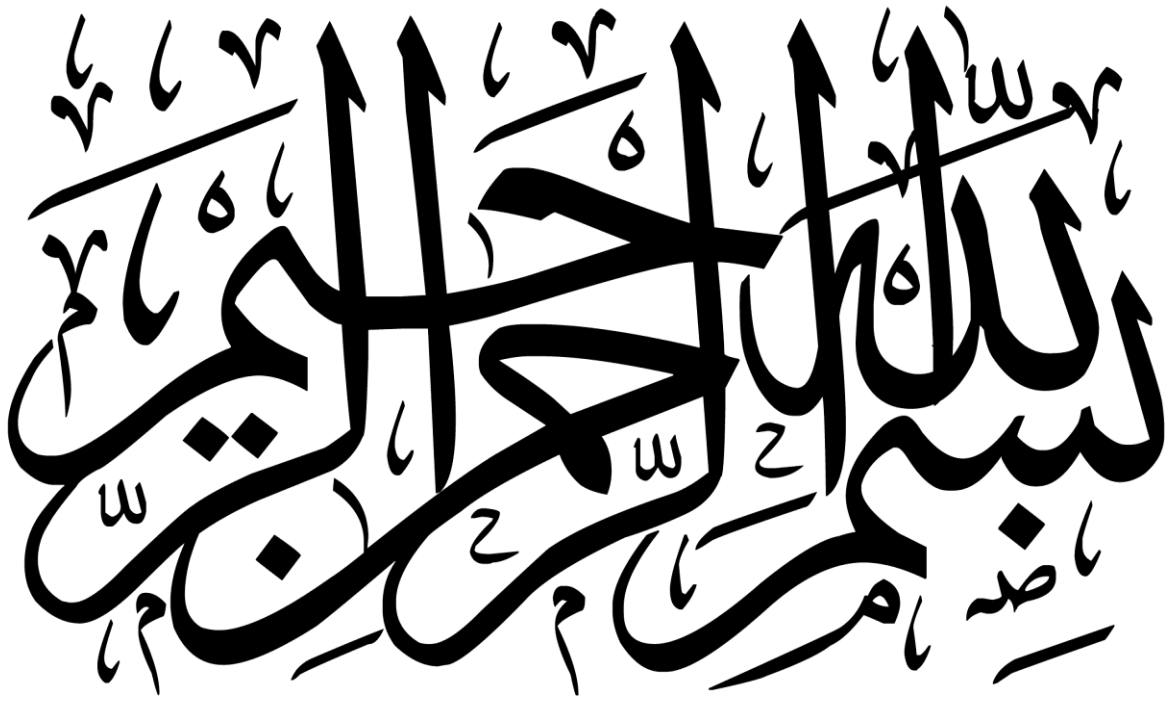
ـ تخصص الأدب العربي الحديث و المعاصر ـ

إعداد الطالبة :
- سارة حروز

إشراف الدكتور:
* بوعلام بوعامر

الإسم واللقب	الدرجة الأكاديمية	الجامعة	الصفة
د/ مختـار سويلـم	أستاذ محاضر "أ"	غـردايـة	رئيسـا
د/ بوعلام بوعامـر	أستاذ محاضر "أ"	غـردايـة	مشرفا ومقرّرا
د/ سليمـان بن سمعون	أستاذ محاضر "أ"	غـردايـة	منـاقشا

السنة الجامعية:(1437هـ/ 1438 هـ /2016م/2017م)


بسم الله الرحمن الرحيم

الفهرس

المحتوى

الصفحة

الملخص

المقدمة:..... أ -هـ

التمهيد: الجهاز المفاهيمي للبحث 1-19

المبحث الأول: المستوى الموسيقي 20-38

المبحث الثاني :المستوى الصرفي.....39-56

المبحث الثالث :المستوى التركيبي.....57-72

الخاتمة:.....73-77

الملحق : 78-81

قائمة المصادر والمراجع.....82-90

الملخّص:

تناولتُ في بحثي هذا والموسوم بـ «شعريّة التّشكيل الفنّي ومستوياته في قصيدة "سفر إلى ديار امرئ القيس" لعبد الرّحمان بن سانية (دراسة أسلوبيّة)»، التّحليل الأسلوبي للقصيدة في مستوياتها الثّلاث:الموسيقيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة ،وذلك برصد أبرز ظواهرها اللّغويّة وتفسيرها، مستعينة في ذلك بالإحصاء، بهدف الغوص في أعماق القصيدة، والكشف عن أهمّ السّمات الشّعريّة التي ميّزت تشكيلها الفنّي، للوصول بذلك إلى معرفة خصائص أسلوب الشاعر عبد الرّحمان بن سانية.

وقد تضمّنت هذه الدّراسة جانبا نظريّا (تمهيد)، تناولت فيه الجهاز المفاهيمي للبحث، حيث درستُ مفهوم الشّعريّة، مفهوم التّشكيل، ومفهوم الأسلوب والأسلوبيّة، أمّا الجانب التّطبيقي، فكان التّركيز فيه على المدوّنة، حيث قمت بتحليل المستوى الموسيقي: من أصوات ووزن وقافية، في المبحث الأول، ثمّ المستوى الصّرفي: من صيغ ومشتقّات وأعلام وتناص، في المبحث الثّاني، وأخيرا، درست المستوى التّركيبي: من جمل وتراكيب وصور مجازيّة، في المبحث الثّالث.

Résumé

Cette étude «poétique de la composition artistique et niveaux dans le poème « Voyage au pays d'imrô el Kaîs…» de "Aberrahmane Ben sania" (étude stylistique)», aspire à présenter l'analyse stylistique du poème sur ses trois niveaux: musicale, morphologique , grammatical et syntagmatique, et en surveillant les plus importants phénomènes linguistiques et l'interprétation, avec l'aide du statistiques, afin de plonger dans les profondeurs du poème, et révéler les caractéristiques poétiques les plus importantes qui ont marqué la configuration artistique d'apprendre à connaître le caractère du style du poète "Aberrahmane Ben sania".

L'étude a inclus une partie théorique (préambule), a pris le dispositif conceptuel de l'étude ,qui a présenté le concept de la poétique , le concept de la configuration, le concept et la méthode stylistique. Et dans le coté pratique je suis concentré sur le Blog, où j'ai analysé le niveau musical: des sons, du poids et de la rime, en le premier section, puis le niveau morphologique: formules , dérivés, noms propres, et intertextualité, dans la deuxième section, et enfin, j'ai étudié le niveau de composition: des phrases et des structures et des images alégorie, dans la troisième section.

مقدمة

مقدمة

الحَمْد الله رَبِّ العَالَمِين، حمداً طيباً مباركاً كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبع هَدْيَهُ إلى يوم الدّين، أمّا بعد :

فقد استطاعت الأسلوبيّة أن تفرض نفسها وسط المناهج الأخرى منهجا نقديّا جديدا، يعنى بدراسة النّصوص الأدبيّة، ممّا جعلها تستقطب عددا كبيرا من الدّارسين، فتأثّروا بها، وأصبحوا يوظّفونها في خدمة النصوص الأدبية خاصّة الشعرية منها، وذلك للغوص في أغوار تشكيلاتها الفنّيّة، والكشف عن قيمها التّعبيريّة، وعن مواطن الجمال فيها، من أجل قياس درجة شعريّتها، وذلك باستعمال طرق علميّة وموضوعيّة، واستخدام إجراءات تقنيّة حديثة. ومع ما واجَهَتْه من عراقيل، فلقد استقرّت نظريّة الأسلوب معطى جديدا في الدّراسات النّقديّة الحديثة، وأخذت الأسلوبيّة تتّسع أكثر، وصارت تعرف رواجا كبيرا. وتبدأ الأسلوبيّة في دراستها للإبداع الأدبي من ذاته، بتفحّص أدواته اللّغويّة، والوقوف على السّمات البارزة فيه، والمشكّلة للعدول به عن الصّورة النمطية، فهي تهدف إلى إبعاد النّصّ عن سياقاته الخارجيّة، مستعينة بالألسنيّة للكشف عن وظائف اللّغة، لإبراز المعاني والدّلالات التي قصد إليها المؤلّف. كما ركّزت الأسلوبيّة أيضا على الأثر الذي تتركه اللّغة في المتلقّي.

والباحث في دراسته لأي نصّ شعري أونثري، عليه التسلّح بالعديد من الإجراءات والمبادئ المنهجيّة، والاستعانة ببعض الاتّجاهات والعلوم الأخرى، كالاتّجاهات النّفسيّة والإحصائيّة والوظيفيّة وفق ما يقتضيه الحال، حتّى تكون دراسته واضحة ودقيقة.

وتناولت في بحثي هذا، دراسة أسلوبيّة لقصيدة شاعر معاصر، هو "عبد الرّحمان بن سانية" الذي يعدّ من أبرز شعراء المنطقة، وآثرت أن يكون عنوانه: (شعريّة التّشكيل الفنّي ومستوياته في قصيدة" سفر إلى ديار امرئ القيس..." —دراسة أسلوبيّة—)، وهذه القصيدة هي من أجمل القصائد التي كتبها في مجموعته الشّعريّة "حبو على أعتاب مملكة الشّعر"، حيث تضمّنت حوارا شيّقا دار بينه وبين قصيدته التي صوّرها في شخص امرأة، سافر معها إلى ديار امرئ القيس، الشاعر الجاهلي

الشهير، مسجلا الأحداث التي واكبت سفرهما، وواقفا عند مضاربَ في بوادي العرب، ومحطات جغرافية ارتبطت بذلك الشاعر وصارت علَما دالا على مسيرة حياته، وخصائص شعره.

وقد أثارتني روعة هذه القصيدة وقوّة سبك عباراتها، وجماليات صياغتها وصُوَرها وتميّز تشكيلها الفنّي، وكانت أهمّ سمة تميّزها هي الحوار، فوردت وكأنّها عبارة عن قصّة؛ فاكتشفت بذلك قابليّتها للتّحليل الأسلوبي، حيث وجدتها مليئة بالعديد من البنى المشفّرة والغامضة التي دفعتني لمحاولة تفكيكها وكشف رموزها، كما أنّ الدّافع الأساسي الذي قادني إلى اختيار هذا الموضوع هو انعدام البحوث التي تناولت هذه القصيدة دراسة ونقدا، ورغبة منّي أيضا في استكشاف أهمّ الخصائص والسّمات الأسلوبيّة لشعراء منطقتي عامّة وشعر عبد الرّحمان بن سانية خاصّة و إبراز فُرادتها؛ إضافة إلى وفرة المصادر والمراجع التي تدور حول الموضوع من الناحية النظرية، ولكون هذا الموضوع أيضا يدور في مجال تخصّصي، وقد تمّت المقاربة على ضوء الإشكال التّالي:

ماهي الخصائص والسّمات الأسلوبيّة التي ميّزت شعريّة القصيدة عند الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية من خلال قصيدته"سفر إلى ديار امرئ القيس" ؟ وأين تجلّت شعريّة التّشكيل الفنّي في القصيدة بمستوياتها الثّلاثة: الموسيقيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة؟ وما مدى التناسق والتكامل بين تلك المستويات؟ وماهي الدّلالات والمعاني التي حملتها؟

وكانت الإجابة عن هذه الإشكاليّة المطروحة، هي الهدف الرّئيسي الذي توخّيته من هذه الدّراسة، من خلال الوقوف على أهمّ سمات التّميّز والتّفرّد التي اتّسم بها أسلوب عبد الرّحمان بن سانية، ووصف عناصر الإبداع في قصيدته هذه؛ كما كان هدفي أيضا، المساهمة في إبراز منتوجنا الأدبي والشّعري المحلّي وتشجيعه، لما يمتاز به من جودة وبلاغة وافتنان، وكذا التّعريف أكثر بأدبائنا وشعرائنا؛ كما توخّيت من هذا البحث إبراز فعاليّة المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشّعري المعاصر تحديدا، لعلّنا بذلك نساهم ولو بالقليل في إثراء حقل الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة الجزائريّة وندعم الدّراسات الأسلوبيّة التطبيقيّة.

وللإجابة على الإشكال المطروح، وحسب ما اقتضته الدّراسة التّحليليّة للقصيدة، قسّمت بحثي إلى مقدّمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة، وجاءت خطّتي بالشّكل التّالي:

التّمهيد، وفيه كانت الدّراسة النّظريّة، حيث تناولت فيه الجهاز المفاهيمي للبحث، بداية من مفهوم الشّعريّة ومميّزاتها، مروراً بمفهوم التّشكيل وماهية التّشكيل الشّعري، إضافة إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة.

أما الجانب التّطبيقي فقد قمت فيه بتحليل قصيدة "سفر إلى ديار امرئ القيس..." أسلوبيّا حيث قسّمته إلى ثلاثة مباحث، تضمّن المبحث الأوّل المستوى الموسيقي، باعتباره العنصر المهمّ والبارز الذي تطفو عليه معاني النّصّ ومكنوناته، كما يكشف عن عواطف وأحاسيس الشّاعر، حيث حلّلت الظّواهر الصّوتيّة والموسيقيّة البارزة فيه، مستعينة في ذلك بالإحصاء، فتناولت بداية الموسيقى الدّاخليّة، من خلال دراسة مخارج الحروف وتكرارها وصفاتها ودلالاتها في القصيدة، والجناس وأثره، ثمّ انتقلت إلى الموسيقى الخارجيّة، من وزن وقافية، وزحافات، وأثرهما الإيقاعي والموسيقي.

أمّا المبحث الثّاني: فتناولت فيه المستوى الصّرفي، حيث كشفت عن نسب حضور الأفعال والأسماء، إضافة إلى سمات صرفيّة أخرى رأيت أنّها شكّلت ظاهرة في القصيدة، وميّزت أسلوب الشّاعر، من تذكير وتأنيث، وحضور للأعلام والتّناص والألفاظ القديمة والحديثة، إضافة إلى المشتقّات.

أمّا المبحث الثّالث، فخصّصته للجانب التّركيبي، حيث درست نسبة حضور الجمل الفعليّة والاسميّة ودلالاتها في القصيدة، وكذا دراستها من حيث حضور الأسلوب الخبري والإنشائي فيها ودلالة ذلك، ثمّ التّقديم والتّأخير، إنتهاءً بالانزياحات، من تشبيه واستعارة وكناية والأثر الذي تركته في القصيدة، وهو مايشكّل خصوصيّة التّركيب البلاغي في مقابل نظيره النّحوي.

وأخيرا خاتمة، وتناولت فيها حوصلة لأهمّ النّتائج التي توصّلت إليها. وقد اتّبعت في ذلك المنهج الأسلوبي، بصفته من المناهج التي تستطيع تحليل التّركيب اللّغوي للنّصّ الشّعري، وتُمكّن من

استنطاق جماليّته الفنّيّة ضمن القصيدة محلّ الدّراسة. كما استعنت بالمنهج الإحصائي الذي يرصد كافّة الظّواهر الموسيقيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة بدقّة، والإحصاء – كما لا يخفى – أحد أهم التطبيقات في المنهج الأسلوبي، وهو ما يندرج ضمن الأسلوبيّة الإحصائيّة.

واعتمدت في ذلك كله على مجموعة من المراجع، أهمّها: البنى الأسلوبيّة دراسة في-أنشودة المطر للسيّاب- لحسن ناظم، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب لنور الدّين السّد، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة لسعد مصلوح، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب لمنذر عيّاشي، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة لفتح اللّه أحمد سليمان، المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة لعبد العزيز الصّايغ، وكتاب "شعرية المطلع في القصيدة العباسية دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان" لبوعلام بوعامر، وميزان الذّهب في صناعة شعر العرب للسيد أحمد الهاشمي، مختصر الصّرف لعبد الهادي الفضلي، أساليب بلاغيّة الفصاحة، البلاغة، المعاني لأحمد مطلوب، وغيرها من المراجع اللّغويّة والأسلوبيّة التي كان لها عظيم الفائدة والنّفع في هذا البحث.

وقد واجهت في بحثي باعتباره تطبيقيّا، بعض العقبات والصّعوبات، كان من أبرزها: صعوبة التّحليل الأسلوبي في حدّ ذاته، وكثرة تشعّباته، يضاف إلى ذلك صعوبة تأويل بعض الظّواهر اللّغويّة والتجليات الأسلوبية المتواترة في المدوّنة بسبب تضمنها شحنات من التدفق العاطفي، والتوتر والانفعال الذي يتميز به الشاعر ابن سانية والذي يحلق معه – في كثير من الأحيان – في أجواء صوفية بعيدة، ويغوص به في أعماق روحانية سحيقة تتطلب دربة خاصة، ومقدرة على التحليل لا تتوفر إلا عند الدارس المتمرّس والناقد المحترف. ومع هذا، وبفضل الله، تمكّنت من التّغلّب على الكثير من تلك العقبات.

وبعد... أرجو أن يسهم هذا البحث ولو بالجزء اليسير في توسيع المجال النّقدي والأدبي، وأن يكون له دور هو الآخر في ترويج إنتاجنا المحلّي الأدبي وتعزيز مكانته، وإثراء مكتبته، والمساهمة في رقيّه وارتفاع مستوى الإبداع فيه. فإن أصبت فبتوفيقٍ من الله وعونه، ثمّ بتوجيه من الأستاذ المشرف:

الدّكتور "بوعلام بوعامر"؛ وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشّيطان؛ مع الشّكر سلفا لأعضاء هيئة المناقشة الموقّرة لما سيبذلونه من جهد، ويخصّصونه من وقت لقراءة هذه المذكرة المتواضعة، وما سيقدمونه من نصائح وتوجيهات – لاشك – مفيدة ومثمرة .

وآخِرُ دَعْوانَا أَن الْحَمْدُ لله رَبِّ العَالمِين.

1. مفهـوم الشّـعريّة:

الشّعريّة، "...مصطلح قديم جديد في الوقت نفسه..."[1]، ويعود أصل المصطلح –في أوّل انبثاقه– إلى أرسطو، وقد اختلف التعبير عن المفهوم بالمصطلح ذاته، "...على الرّغم من أنّه يُختصر في إطار فكرة عامّة تتلخّص في البحث عن القوانين العلميّة التي تحكم الإبداع..."[2]، وهي بذلك لا تبتعد عن مفهوم الأدبيّة وأهدافها، والشّعريّة تسعى إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح (Poétics) "...ودلالتها هي: الصّنع والابتداع والابتكار..."[3].والمصطلح يرجع في طرحه إلى الشّكلانيين الرّوس، فقد نادوا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب وهو"البويطيقا" كمقابل لبويطيقا أرسطو، ولقد سبق الإستخدام الشّعبي في تعبيد الطّريق لهذا المصطلح، فالنّاس اليوم يستعملونه في وصف جماليّات الأشياء من حولهم، فيقولون: موسيقى شاعريّة، ومنظر شاعريّ، وموقف شاعري، "...وأحيانا نقول عن شخص ما: أنّه شاعري..." [4]وهم لايقصدون بذلك الشّعر، "...وإنّما جماليّة الشّيء وطاقته التّخييليّة، وهذه مؤهّلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح"[5]. وقد وردت الشّعريّة في كتابات القدامى بتسميات مختلفة،"كـصناعة الشّعر"مثلا، كما وردت أيضا بمعنى "..نظم الكلام وعمود الشعر.."[6]. واللّفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشّعر، بل تشمل الظّاهرة الأدبيّة عموما[7]،إذ إن أشهر الشّعريّات (شعريّة أرسطو)،كانت مجرّد نظريّة تتّصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبيّ

---

(1) نبيل حدّاد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الادبيّة**، مج.1، جدارا للكتاب العالمي – عالم الكتب الحديث، عمان –الأردن، ط.1، 2009م، ص. 26.

(2) حسن ناظم، **مفاهيم الشّعريّة** دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، ط.1، 1994م، ص. 11.

(3) عز الدّين مناصرة، **الأجناس الادبيّة** في ضوء (الشّعريات المقارنة) (قراءة مونتاجيّة)، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، ط.1، 2010م، ص. 72.

(4) جون كوين، **بناء لغة الشّعر**، تر : أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط.3، 1993م، ص.17 .

(5) عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتّكفير** من البنيويّة إلى التشريحيّة (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط.4، 1998م، ص. 22.

(6) خولة بن مبروك، **الشّعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم**، **مجلّة المخبر**، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع.9 2013م، ص. 364.

(7) ينظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، طرابلس– ليبيا، ط.3، (دت)،ص. 171.

،وقد ظهرت في كتابات رُومَانْ جاكُبْسُونْ لتَعْنِيَ "علم الأدب" [1]؛ فمفهوم الشّاعريّة يتمثّل في الإجابة عن السّؤال التّالي: "...مالذي يجعل من رسالة لفظيّة أثرا فنّيا؟"[2]، حيث كانت إجابته عن هذا السّؤال ظاهرة في كلّ ما كتب بعد ذلك[3]، فقد أطلق سنة 1919م هذه المقولة التي أصبحت منذ ذلك الوقت شهيرة :"..ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنّما الأدبيّة، أي مايجعل من عمل معيّن عملاً أدبيّا.."[4]، فالشّاعريّة هي من أهم وأبرز سمات النّصّ الأدبي وأخطرها،كما أنّها من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة الحديثة والمعاصرة، فهو يثبت وجوده كنصّ أدبي بدرجة هذه الشّاعريّة، رغم أنّه يتضمّن عناصر أخرى[5]، "..فالشّعر قوّة ثانية للّغة، وطاقة سحر وافتنان، وموضوع الشّعريّة هو الكشف عن أسرارها" [6]. وقد تباينت تعريفاتها من ناقد إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، فإشكاليّة المصطلح في النقد العربيّ، أعاقت بشكل أو بآخر وجود تعريف موحّد وشامل لها؛ فسعيد علّوش مثلا يترجمها إلى "الشّاعريّة "،ويعطيها المدلولات الآتية: هي مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لعلم أو نظريّة الأدب؛ وهي عند "ميشونيك" درس يقوم باكتشاف الملكة الفرديّة التي تصنع فرديّة الحدث الأدبي (الأدبيّة) ،أمّا جون كوين، فيكتفي بتحديد معناها التّقليدي، فيقول :«والشّعريّة علم موضوعه الشّعر»[7]. "..وتترجم Poétics إلى (الإنشائيّة).." [8] فعبد السّلام المسدّي يقول:«ولعلّ أوفق ترجمة لها أن نقول «الإنشائيّة»، إذ الدّلالة الأصليّة هي الخلق و الإنشاء»[9].

---

(1) ينظر: تزفيطان طودوروف، **الشّعرية**، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط.2، 1990م، ص. 24.

(2) رومان ياكوبسون، **قضايا الشّعريّة**، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء–المغرب، ط.1، 1988م، ص. 24.

(3) ينظر: عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتّكفير**، مرجع سابق، ص. 22.

(4) تزفيطان طودوروف، **الشّعريّة**، مرجع سابق، ص. 84.

(5) ينظر: عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتّكفير**، مرجع سابق، ص. 24.

(6) جون كوين، **النّظرية الشّعريّة** بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر :أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، ط.3، 2000م، ص. 259.

(7) نفسه، ص. 29.

(8) حسن ناظم، **مفاهيم الشّعريّة**، مرجع سابق، ص. 15.

(9) عبد السلام المسدي، **الأسلوبيّة والأسلوب**، مرجع سابق، ص. 171.

كما عُرّب المصطلح إلى بويطيقا، بويتيك، نظريّة الشّعر، فنّ الشّعر، فنّ النّظم، الفنّ الإبداعي (الإبداع)، علم الادب، ومصطلح الشّعريّة "..الذي تكاد تجتمع عليه الآراء كمقابل للمصطلح الغربي، بإستثناء عبد الله الغذّامي، الذي لم يرقه هذا المصطلح، وفضّل مصطلح الشّاعريّة.."[1]، لأنّ مصطلح الشّعريّة حسب رأيه يحيل إلى الشّعر، ممّا يدفع إلى الخلط والالتباس بينهما. فـ"..الشّعريّة تتحدّد من حيث هي علم بالأدب.."[2](شعرا أو نثرا)، قائم بذات، كما تعتبر انتهاكاً لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر له أنظمته وقوانينه الخاصّة؛ وهنا يتطابق مفهوم الشّعريّة مع الأدبيّة. واللّغة الشّعريّة "..تكتسي طابع الشّاعريّة بما تحتويه من انزياحات تركيبيّة ودلاليّة وإيحاءات ومجاز، فهي انحراف عن مسار اللّغة في التّعبير المباشر.."[3]، وهذا الانحراف هو وظيفة الشّاعريّة، وهو مايُبحث عن خصائصه في علم الأسلوب[4]، فهو عمليّة وصفها "جاكوبسون" بأنّها انتهاك متعمّد لسنن اللّغة العاديّة ووصفها النّاقد الشّكلي "أرليخ"، بأنّها عنف منظّم يقترف ضدّ الخطاب العادي[5]، وذلك بحرف النّص عن مساره الطّبيعي والمألوف، من أجل تحقيق أهداف وغايات جماليّة "؛ والشّعريّة من الشّعر بمنزلة اللّغة من الكلام، وبمنزلة النصّ الممكن من النّصّ المحقّق"[6]، وهو مايؤكّد وجود قواعد وقوانين ثابتة في الشّعريّة، في مقابل الشّعر الذي يعني الإبداع والخروج باللّغة من القواعد الثّابتة إلى قوانين الشّعر ومتغيّراته، على مستوياته مستويات اللّغة من صوت إلى صرف إلى تركيب إلى دلالة.

---

(1) ينظر: عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتّكفير**، مرجع سابق، ص. 21.

(2) تزفيطان طودوروف، **الشّعريّة**، مرجع سابق، ص. 84.

(3) رمضان الصبّاغ، **في نقد الشّعر العربي المعاصر**–دراسة جمالية– دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندرية–مصر، ط.1، 2002م، ص. 136.

(4) ينظر: جون كوين، **بناء لغة الشّعر**، مرجع سابق، ص. 24.

(5) ينظر: عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتّكفير**، مرجع سابق، ص. 25.

(6) حمادي صمود، **شعريّة الشّوقيّات، مجلة فصول**، مجلّة النّقد العربي، شوقي وحافظ، مج.3، ج.1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة–مصر، ع.1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982م، ص. 60.

2.مفهوم التّشكـيل:

كثر استعمال مصطلح "الشّكل" في الكتابات النّقدية العربيّة المعاصرة, خصوصا في تلك التي واكبت حركة الشعر الحديث منذ ظهوره، "..إلا أنّ استعماله هذا ليس دقيقا، ولا يشير إلى ملامح مفهومٍ لشكل القصيدة، أو للشّكل الفنّي بعامّة" [1].

ولو عدنا إلى"لسان العرب"، وقرأنا مادّة"شَكَلَ" لوجدنا، شكل :الشَّكْلُ، الشّبْه والمثْلُ والجمع أشكالٌ وشكولٌ، والشّكل المثل، تقول هذا على شكل هذا، أي على مثله، وشكل الشّيء صورته المحسوسة والمتوهّمة، وتشكّل الشّيء: تصوّر، وشَكَّلَه صَوَّرَه [2]؛ وورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي: الشّكلُ، الشَّبَهُ، والمثْلُ، ومايوافقك ويصلح لك، تقول: هذا من هواي ومن شكلي، وتشكّل: تصوّر وشكَّلَه تَشْكِيلاً: صوّره [3]؛ وشكل الإنسان مذهبه وقصده؛ فكل المعاجم اللّغويّة العربيّة التي تتناول هذا المصطلح لغة بالعودة إلى جذره اللّغوي"شَكَّلَ، يُشَكّلُ، تشكيلاً "، على أنّ معنى الفعل يتّصل بالجانب التّصويري والتّمثيلي.

- **التّشكيل الشّعري:**

يرد مفهوم التّشكيل عادة في حقل الفنون الجميلة، خاصّة الرّسم، وبفعل التّداخل بين الفنون وتمازجها، وتبادل المفاهيم والمصطلحات في ما بينها، أصبحت عمليّة التّشكيل قائمة في كلّ الفنون على السّواء، ومنها الفنّ الأدبي، حيث رُحِّل هذا المصطلح إلى فضاء الأدب والنصّ الأدبي بعامّة والشّعري بصفة خاصّة؛ وحين نتحدّث عن النّزعة التّشكيليّة في الشّعر، يمرّ بخاطرنا التّمييز الذي عُرف واستفاض منذ النّصف الثّاني من القرن الثّامن عشر، بين "فنّ الكلمة" في أي شكل من أشكاله، من حيث هو فنّ زمانيّ، كفنّ الموسيقى، وبين الفنون المكانيّة الصّرف،كالرّسم والتّصوير والنّحت ...إلخ، أو فيما بين فنّ التّصوير والشّعر من حدود، وقد تبلورت النّظريّة حينها، في أنّ

---

(1)جودت فخر الدّين، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتّى القرن الثّامن الهجري**، منشورات دار الآداب، بيروت-لبنان، ط.1، 1984م، ص. 13.

(2)ينظر: ابن منظور، مج.11، دار صادر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، مادة (شَكَلَ)، ص. 356-357.

(3)ينظر: الفَيرُوز آباديّ، القاموس المحيط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط.8، 2005م، مادة (شَكَلَ)، ص. 1019.

اختلاف الأداة التي يستخدمها الشّاعر، أي الكلمة، عن الأداة التي يستخدمها الفنّان التّشكيلي كالرسّام، من الألوان والأصباغ وما إلى ذلك، هو الفيصل فيما يستطيع أن يحقّقه كلّ من الشّاعر والرسّام من تصاوير، فاللّغة تعتبر المادّة الأوّليّة لهذا التّشكيل، وهي ذاتها تنطوي على جوانب متعدّدة كلّ منها يصلح وحده أن يكون عنصرا تشكيليّا، ومكوّنات اللّغة تحمل في ذاتها أشكالا من حيث ربطها بالدّلالة، مثل الصّوت، والكلمة، والمعنى، والدلالة، والوزن والإيقاع، والقافية ...إلخ، والقصيدة من حيث هي عمل فنّي، ليست إلّا تشكيلا خاصّا لمجموعة من ألفاظ اللّغة، وخصوصيّة هذا التّشكيل، هي التي تمنح التّعبير الشّعري، طابع التّميّز والتّفرّد[1].

ويستعمل الشكل استعمالات غامضة وملتبسة؛ لكن المرجعيّة الأساس التي يمكننا من خلالها تحرّي حضور نوعي لهذا المصطلح، تكمن في "ثنائيّة الشّكل والمضمون"، التي هيمنت فترة طويلة على فعاليّة رصد حركة إشكاليّة المعنى النّصّي في المدوّنة النّقدية القديمة. فالشّكل مصطلح حديث، ذلك أنّ النّقد العربي القديم لم يحفل به كمصطلح نقدي؛ "..لكنّنا نجد له مقابلات بين المصطلحات التي شاعت في ذلك النّقد، مثل: المبنى، المعنى، اللّفظ، الصياغة ...إلخ"[2]. وتنبع خاصيّة التّشكيل، من الإقرار بأنّ القصيدة ليست مجرّد مجموعة من الخواطر أو الصّور أو المعلومات، بل هي بناء مترابط الأجزاء، منظّم تنظيماً صارماً والكمال الشّكلي للقصيدة يتمّ بإحكام بنائها، والتّوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير وموسيقى، وهذا التّوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيّدة أن تحقّقها بأسلوبها الخاص فلكلّ قصيدة توازنها الذي لا يتكرّر[3]، وهو ما يبرز خصوصيّة استعمال الكلمات وفق تراكيب لغويّة تبرز مدى إبداع هذا الشّاعر وتميّزه عن غيره.

فالتّشكيل بوصفه مصطلحا أدبيا، يشتغل على نطاق واسع في مجال فنّ الشّعر، ويتمظهر على إثره مصطلح "التّشكيل الشّعري"، وهو الذي يصف الحراك الفنّي والجماليّ داخل بنية القصيدة

---

(1)ينظر: عز الدّين اسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر** قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط.3، 1966م، ص. 46-47-50.

(2)جودت فخر الدّين، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتّى القرن الثّامن الهجري** ، ص. 21.

(3)ينظر: صلاح عبد الصّبور، **ديوان حياتي في الشّعر**، مج.3، دار العودة، بيروت-لبنان، ط.2، 1977م، ص. 32-50.

وخارجها، وعلى جميع المستويات، الصّوتيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة والمعجميّة[1]. وقد أخذ هذا المصطلح في ظلّ الدّراسات النّقدية الحديثة للنّصوص الأدبية، مكانة خاصّة، فبنية القصيدة الشّعريّة، تنهض أساساً على مقوّمات التّشكيل وعناصرِه، فعناصرُه هي قوامها وأهمّ مبرّرات وجودها، وتتجلّى حاسّة الشّاعر النّقديّة، حين يعيد قراءة قصيدته، ليلتمس ماأخطأ من نفسه وما أصاب، وقد يثبت أويمحو أويقدّم أويؤخّر، وقد يغيّر لفظاً بلفظ، ويستبدل سطراً بسطر، حتّى يتمّ التّشكيل النّهائي للقصيدة الذي هو سرّها الفنّيّ [1]، فالقدرة على التّشكيل و الموسيقى بداية طريق الشّاعر، وجواز مروره إلى عالم الفنّ العظيم.

3.في الأسلوب و الأسلوبيّة :

أ– مفهوم الأسلوب :

الجذر اللّغوي لكلمة" أسلوب" في اللّغات الأوروبيّة المعروفة، مشتقّ من الأصل اللّاتيني "Stilus"، وهو يعني "ريشة"[2]، أو"القلم"[3]، أو"..(مرقّم الشّمع) وهي أداة الكتابة على ألواح الشّمع.."[4]

أو إبرة للطّبع (الحفر)، أو "..مثقب يستخدم في الكتابة.." [5]، وجميعها أدوات تستعمل للكتابة، ثمّ انتقل بذلك "..عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة"[6]، والكلمة قديمة تعود إلى العصور اليونانيّة الأولى، لاسيما عند أرسطو الذي قصد بها طريقة التّعبير؛ كما تعود كلمة أسلوب من

(1) ينظر: سعد مصلوح: **في النّصّ الأدبي** دراسة أسلوبيّة إحصائيّة، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والإجتماعيّة، الهرم–مصر، ط.1، 1991م، ص. 36.

(2) صلاح فضل، **علم الأسلوب** مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط.1، 1998م، ص. 93.

(3) رامي علي أبو عايشة، **إتّجاهات الدّرس الأسلوبي** في مجلّة فصول (1980–2005)، دار بن الجوزي للنّشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط.1، 2010م، ص. 47.

(4) حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة** دراسة في «أنشودة المطر» للسيّاب، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط.1، 2002م، ص. 15.

(5) بيير جيرو، **الأسلوبيّة**، تر :منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري للدّراسة والتّرجمة والنّشر، حلب–سوريا، ط.2 ،1994م، ص. 17.

(6) صلاح فضل، **علم الأسلوب** مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص. 93.

حيث الإستعمال، إلى الجاحظ في كتابه البيان والتّبيين عند حديثه عن خصائص الأسلوب عند الهنود.

أمّا في اللّغة العربيّة، فوردت لفظة "الأسلوب" في المعاجم العربية بمعنى: "الطّريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه"[1] وكلامه، "ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه"[2] ويقال للسّطر من النّخيل أسلوب؛ وكلّ طريق ممتدّ، فهو أسلوب، والأُسْلوبُ بالضمّ الفَنُّ، يقال أخذ فلانٌ في أساليب من القول، أي أفانين منه[3]، وهو أيضا "عنق الأسد والشموخ في الأنف"[4]؛ فيقال للمتكبّر، "أنفه في أسلوب، إذا لم يلتفت يمَنَةً ولا يَسرَةً"[5]. والمعنى الاصطلاحي اقترب كثيرا من المفهوم اللّغوي، إن لم يطابقه[6]، وذلك بالنّظر إلى الكلمة نفسها كيف وردت؛ "لكنّ المفهوم التّركيبي الدّقيق للأسلوب إنّما هو اصطلاحي لا لغوي"[7].ويعرّف الأسلوب في أيسر صور تعريفه، ولدى غير المتخصّصين في الدّرس اللّغوي، بأنّه طريقة التّعبير[8]،والكلمة استُعملت في مجالات متعدّدة، وصارت كلمة مشتركة بين البيئات المختلفة؛ كما أنّ اختلاف المناحي التي انطلقت منها التيّارات الأسلوبيّة التي تناولت المصطلح بحثا وتعريفا، وخضوع تحديده لإهتمامات المعرّف ولآراء مدرسته وضعه محلّ جدل وخلاف، فالأسلوب هو السّلوك عند عالم النّفس، و المتحدّث أو المتكلّم عند عالم البلاغة

(1)جمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط.4، 2004م، مادة (سلب)، ص. 441.

(2)نور الدّين السدّ، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب** دراسة في النّقد العربي الحديث، ج.1، دار هومة للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010م، ص. 143.

(3)ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مج.1، دار صادر، بيروت–لبنان، (د.ط)،(د.ت)، مادّة(سلب)، ص. 473.

(4) بطرس البستاني، **محيط المحيط** قاموس مطول للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، (د.ط)، 1987م، مادّة (سلب)، ص. 419.

(5)الزمخشري، **أساس البلاغة**، ج.1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط.1، 1998م، مادة (سلأ–سلع)، ص. 468.

(6)ينظر: محمّد عبد المطّلب، **البلاغة والأسلوبيّة**، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر (لونجمان)، الجيزة–مصر، ط.1، 1994م، ص. 10.

(7)صلاح فضل، **علم الأسلوب** مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص. 94.

(8)ينظر: محمّد عبد الله جبر، **الأسلوب والنّحو**، دار العودة للنّشر والطّبع والتّوزيع، الإسكندريّة–مصر، ط.1 ، 1988م، ص. 5.

وهو الشّيء الكامن عند الفقيه اللّغوي، وهو الفرد عند الأديب، وهو المتكلّم الخفيّ أو الضّمني عند الفيلسوف، وهو اللّغة عند اللّسانيّ[1].

ومفهوم الأسلوب في تراثنا القديم إرتبط بعدّة مسارات، فهو يدلّ على طرق العرب في أداء المعنى، وقد يتقاطع مفهوم الأسلوب مع مفهوم النّظم[2]؛ وقد اهتمّ المثقّفون العرب الأوائل، بدراسة الأسلوب بطريقة من الطرائق، كما يتجلّى ذلك واضحا في الشّروح والتّفاسير والكتابات البلاغيّة والنّقديّة والفقهيّة والأصوليّة والكلاميّة والفلسفيّة، مثل الجاحظ في كتابه "البيان والتّبيين"، وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه، "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"، والباقلاني في كتابه، "إعجاز القرآن"[3]، وابن منظور في كتاب"لسان العرب"،وحازم القرطاجني في كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"...إلخ، وقد استخدموه بمصطلحات مختلفة:كالطّريقة، الصياغة، اللّفظ، الضّرب، البيان البلاغة، البناء، الفصاحة، التّعبير، الكتابة ...إلخ، ولعلّ أدقّ تحديد للمصطلح في التراث العربي يرجع إلى ابن خلدون، الذي يتناول الاسلوب في فصل صناعة الشّعر ووجه تعلّمه حيث يقول في مقدّمته[4] عن سلوك الأسلوب عند أهل صناعة الشّعر:«إنّه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التّراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه»[5]، فهو عنده يختصّ بصورة الألفاظ (القالب)، أمّا عند حازم القرطاجني فهو يختصّ بصورة المعاني، وعند عبد القاهر الجرجاني هو:« الضّرب من النّظم والطّريقة فيه»[6]، وهو يشمل عنده الصّورتين معا، اللّفظيّة والمعنويّة، وهي النّظرة الأشمل للأسلوب.

---

(1)ينظر: فيلي ساندرس، **نحو نظرية أسلوبيّة لسانيّة**، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط.1، 2003م، ص. 26.

(2)ينظر: محمّد عبد المطّلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة** التّكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط.2، 1995م، ص. 17.

(3)ينظر: جميل حمداوي، **إتّجاهات الأسلوبيّة**، النّاظور–المغرب، ط.1، 2015م، ص. 19- 20.

(4)ينظر: أحمد الشّايب، **الأسلوب** دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة–مصر، ط.8، 1991م، ص. 42.

(5) صلاح فضل، **علم الأسلوب** مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص. 94.

(6) عبد العزيز أبو سريع ياسين، **دراسة الأسلوب في التّراث البلاغي**، مطبعة السّعادة، (د.ب)، ط.1، 1991م، ص. 9.

لقد تعدّدت تعريفات الأسلوب، وذلك حسب تعدّد منطلقات النّقاد أو الدّارسين[1]؛ فقد ارتبطت لفظة أسلوب، بالأسلوب الأدبي على مرّ العصور، وكانت بهذا المعنى بؤرة الإهتمام من النقّاد والقرّاء[2]، ويمكن اعتبار التّعريف القائل بأنّ الأسلوب هو أيّة طريقة خاصّة لإستعمال اللّغة، بحيث تكون هذه الطّريقة صفة مميّزة لكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنيّة، أو جنس أدبيّ ما، يبدو تعريفا مقبولا لدى الكثيرين[3]، ثمّ إنّ اللّغة باعتبارها نظاما اجتماعيا، تأخذ أشكالا متعدّدة، فلكلّ فئة من النّاس طريقتها الخاصة في استعمال اللّغة، فمن العوامل التي يتأثّر بها أسلوب المتكلّم، الجنس والعمر والحالة النّفسية، والبيئة، والمناسبات الاجتماعيّة، والمقام الاجتماعي، فالاختلافات اللّغويّة ترجع غالبا إلى اختلاف المواقف[4].

والأسلوب بالمفهوم الحديث، هو إنشاء نصّ عن طريق اختيار إمكانيّات نحويّة ومعجميّة من الثّروة اللّغويّة على نحو فردي وتكرار حتمي[5]، وهو طريقة الأداء أو طريقة التّعبير التي يسلكها الأديب من خلال خطاب معيّن، فالأسلوب الأدبي بمعناه العام، هو طريقة الكتابة أوالإنشاء، أو اختيار الألفاظ وتأليفها للتّعبير عن المعاني، بهدف الإيضاح والتّأثير، ويعرّفه"بيير جيرو" بأنّه «طريقة للتّعبير عن الفكر بوساطة اللّغة»[6]؛ كما يعرّفه ريفاتير فيقول:« الأسلوب، شكل علّق به صاحبه مقاصد أدبيّة» [7]؛ وهو "..طريقة الكتابة لكاتب من الكتّاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور، فهو يعرّف ضمن حدوده بالسّمة الخاصّة لفعل من الأفعال"[8]والتي تميّزه عن غيره.

---

(1)ينظر: موسى سامح ربابعة، **الأسلوبيّة** مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد–الأردن ،ط.1 ، 2003م، ص. 21.

(2)ينظر: علي عزت، **الإتّجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب**، شركة أبو الهول للنّشر، القاهرة–مصر، ط.1، 1996م، ص. 8.

(3)ينظر: يوسف أبو العدوس، **البلاغة والأسلوبيّة** مقدّمات عامّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان –الأردن، ط.1، 1999م، ص. 161.

(4)ينظر: شكري عيّاد، **مدخل إلى علم الاسلوب**، مكتبة مبارك العامّة، الجيزة –مصر، ط.2، 1992م، ص. 29.

(5)ينظر: فيلي ساندرس، **نحو نظرية أسلوبيّة لسانيّة**، مرجع سابق، ص. 42.

(6)حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة** دراسة في «أنشودة المطر» للسيّاب، مرجع سابق، ص. 20.

(7)رامي علي أبو عايشة، **إتّجاهات الدّرس الأسلوبي** في مجلّة فصول (1980–2005)، مرجع سابق، ص. 52.

(8)بيير جيرو، **الأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص. 9–10.

والأسلوب حدث، "يمكن اعتباره أنّه لساني لأنّ اللّغة أداة بيانه، وأنّه نفسي لأنّ الأثر غاية حدوثه وأنّه اجتماعي لأنّ الآخر ضرورة وجوده"[1]؛ فهو يقوم على دعائم ثلاث وهي: المخاطِب والمخاطَب والخِطاب، فبالنّظر إلى المخاطِب، أمكن اعتبار الأسلوب اختيارا، وبالنّظر إلى المخاطَب أمكن اعتباره قوّة ضاغطة على حساسية القارئ، وبالنّظر إلى الخِطاب يعتبر الأسلوب انحرافا لغويا أو إضافة أو تضمينا[2]، فالمبدع أو الكاتب يختار من رصيده اللّغوي ليركّب نصّا، والقارئ و المتلقّي متأثّر بالخطاب أو النّصّ من حيث لغته وفنّيّته وجماليّته، أمّا الخطاب، فيرتبط بالأسلوب من حيث انحرافه عن السّنن اللّغويّة المشكّلة للانزياح أو الانحراف.

الأسلوب اختيار أو انتقاء للمنشئ(المبدع): بما أنّ اللّغة هي عبارة عن مدّخر واسع من الإمكانات المتاحة للتّعبير، "..تقوم الدّراسة الأسلوبيّة بتتبّع مجموع الاختيارات الخاصة بمنشئ معيّن لملاحظة أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين.."[3]، والتماس طبيعة الأسلوب في شخصيّته وحالته النّفسيّة وانفعالاته، وانعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفنّي، لذلك تمّ اعتباره اختياراً[4]، فكل منشئ يمتلك عالما خاصّا به من الأخيلة والألفاظ والمعاني، وله طريقته الخاصّة في الصّياغة والتّعبير، فيختار منها حسب ما يلائم مقامه، فالأسلوب هنا هو اختيار "..سمات لغويّة معيّنة مقابل سمات أخرى بديلة، بغرض التّعبير عن موقف معيّن"[5]، وهو من هذا المنظور الطّريقة الذّاتيّة التي تشير إلى كيفيّة اختيار الفرد في سياق ما ومقام ما، ممّا بين يديه من وسائل لغويّة، ولا يكون هذا الأسلوب صادقا وقويا، إلّا إذا استمدّه من نفسه وصاغه بلغته، وعباراته دون تقليد سواه[6]؛ فالذّاتيّة هي جزء من الأسلوب وتشكيله، والأسلوب عند جان ديبو هو سمة الأصالة الفرديّة للذّات الفاعلة في الخطاب، وهو ما يتوافق مع مقولة بيفون الأسلوب هو الرّجل؛ ومن هذا المنطلق "..أصبحت مناهج علم الأسلوب الحديثة تستطيع ببعض الإجراءات التّحليليّة الدّقيقة، أن تدرس

---

(1) منذر عيّاشي، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، حلب –سوريا، ط.1، 2002م، ص. 35.

(2) ينظر: صالح عطيّة صالح مطر، **في التّطبيقات الأسلوبيّة**، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص. 14.

(3) يوسف أبو العدوس، **البلاغة والأسلوبيّة** مقدّمات عامّة، مرجع سابق، ص. 162.

(4) ينظر: سعد مصلوح، **الأسلوب** دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط.3، 1992م، ص. 45.

(5) نور الدّين السدّ، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب** دراسة في النّقد العربي الحديث، ج1، مرجع سابق، ص. 173.

(6) ينظر: أحمد الشّايب، **الأسلوب** دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، مرجع سابق، ص. 133–134.

شخصيّة المؤلّف عبر معالم محدّدة من أسلوبه.."[1]، فإذا ما قرأوا لهذا المؤلّف أثرا أدبيّا، أضافوه إليه وإن لم يكن عليه اسمه [2]؛ يقول دالامبير :« يقال في الأسلوب أنّه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية ،والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب او المتكلّم»[3]، ويعرّفه بارت بأنّه «الغوص في الميثولوجيا الشّخصيّة والسّرديّة للكاتب»[4]. فبذلك ،يصبح الأسلوب هو الإنسان نفسه، على حدّ تعبير"بيفون" و"أفلاطون"، في قولهما :«الأسلوب شبيه بالسّمة الشّخصيّة»[5]، أو قولهما : «أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه»[6].

وكون الأسلوب يعدّ اختياراً، لا يعني أنّ كلّ اختيار يقوم المنشئ به لابدّ أن يكون أسلوبيّا، إذ علينا أن نميّز بين نوعين مختلفين من الاختيار: إختيار محكوم بالموقف والمقام، واختيار تتحكّم فيه مقتضيات التّعبير الخالصة[7]، فالأوّل اختيار مقامي، إذ أنّ المنشئ يؤثر كلمة أو عبارة على أخرى لأنها أكثر مطابقة للحقيقة، أوتضليلا للسّامع، تفاديا للاصطدام بحساسيته و نحوها[8]، فرأوا ضرورة مناسبة المقال للمقام، والثّاني، اختيار نحوي، وهو قواعد اللّغة بمفهومها الشامل، الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة، وذلك بإيثار كلمة على كلمة أو تركيبٍ على تركيب، لأنّها أصحّ أو أدقّ في توصيل مايريد، فالشكل النهائي للنص يتحدد بهذين النوعين.

الأسلوب قوّة ضاغطة على حساسيّة القارئ : والأسلوب من هذا المنظور هو ناتج عن الخصائص الداخلية للنص، أي "..المفهوم التّأثّري أو العاطفي للأسلوب" [9]، فهو من هذه الزّاوية "..استخدام

(1) صلاح فضل، **علم الاسلوب** مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص. 200.

(2)ينظر: أحمد الشّايب، **أصول النّقد الأدبي**، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة–مصر، ط.10، 1994م، ص. 258.

(3)بيير جيرو، **الأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص.37.

(4)حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة** دراسة في «أنشودة المطر» للسيّاب، مرجع سابق، ص. 21.

(5)نور الدّين السدّ، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب** دراسة في النّقد العربي الحديث، ج1، مرجع سابق، ص. 145.

(6)صالح عطيّة صالح مطر، **في التّطبيقات الأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص. 14.

(7)ينظر: منذر عيّاشي، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص. 141.

(8)ينظر: فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبيّة** مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، (د.ط)، 2005م، ص. 12.

(9)هنريش بليت، **البلاغة والأسلوبيّة** نحو نموذج سيميائي لتحليل النّصّ، تر:محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء–المغرب، ط.2، 1999م، ص. 53.

لغوي خاص يثير عواطف القارئ، ويؤثر فيه وجدانيا وسلوكيا"[1]، ويقوم على أساس أنّ كل منشئ لهذا النّصّ، يعبّر عن ذاته ولا يكتب لها، "..فنلتمس مفاتيح الأسلوب هنا، في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ أو السّامع حيال المنبّهات الأسلوبيّة الكامنة في النّصّ"[2]؛ ومن بين الذين اهتمّوا بما يتولد عن النّص، من ردود فعل لدى المتلقي، "ريفاتير" من خلال جهوده، إذ أنّ الأسلوب عنده، هو إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الإنتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها تاهت معه الدّلالة وشوّه النّصّ، وإذا حلّلها، أدرك حقيقة النّصّ، ممّا يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز[3].

الأسلوب كتأليف خاص للّغة (المفهوم المحايث للنّص): وهنا تتجلّى إجراءات الأسلوبيّة بوصفها منهجاً نصّيّاً؛ والأسلوب من هذا المنظور يلغي الطّرفين اللّذين يدور بينهما النّصّ؛ وهما المرسل والمتلقّي، ويكون تركيزه على النص ذاته [4]، فيصفه وصفا لغويّاً ويعتمد على فكرة الثنائيّة اللّغويّة، التي تقسّم النّظام اللّغوي إلى مستويين: مستوى اللّغة، ومستوى الكلام، فالأوّل، يُقصد به بنية اللّغة الأساسيّة، والثّاني، يعني اللّغة في حالة التعامل الفعلي بها، كما ينقسم المستوى الثّاني إلى قسمين آخرين:أوّلهما الإستخدام العادي للّغة، وثانيهما الإستخدام الأدبي لها، وهذا المستوى الثّاني هو مجال البحث الأسلوبي[5]، "..فالدّراسة الأسلوبيّة، تقتضي أن يكون الكلام ذا مستوى فنّي معيّن منذ البدء"[6]، وأن يكون متميّزا عن الكلام العادي، أي توفّر خصائص الأدبيّة في النّصّ، فالأسلوب هو مجموع الطّاقات الكامنة في الخطاب الأدبي، فكأنّ اللّغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر[7]، فيتحدّد الأسلوب هنا، بمجموع العلائق القائمة بين العناصر اللّغويّة في تفاعلها وانتظامها حيث تتكوّن بذلك البنية النّوعيّة للنّصّ، والتي تشكّل إيحاءً

---

(1) صالح عطيّة صالح مطر، مرجع سابق، ص. 16.

(2)سعد مصلوح، **الأسلوب** دراسة لغويّة إحصائيّة، مرجع سابق، ص. 45.

(3)ينظر: محمّد عبد المطّلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة** التّكوين البديعي، مرجع سابق، ص. 18.

(4)ينظر: نور الدّين السدّ، ج1، مرجع سابق، ص. 169.

(5)ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مرجع سابق، ص. 7.

(6)أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة–مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص. 19.

(7)ينظر: عبد السّلام المسدّي، **الأسلوبيّة و الأسلوب**، مرجع سابق، ص. 89.

بإعتبار أنّ الفرق بين الإستخدام العادي للّغة، والإستخدام الأدبي لها، يكمن في أنّ هناك انحرافا في المستوى الثّاني عن النّمط العادي، يقوم على خرق النّظم اللّغويّة الشّائعة، فـ"..الانحراف اللّغوي يتولّد أساسا من الخروج على الأطر المرسومة للّغة"[1]، وتجاوز النّمط التّعبيري المتواضع عليه، وهو ما يكسر النّسق الثّابث والنّظام الرّتيب، فالإنحراف هنا يعني الخروج عن كلّ ماهو مألوف في الاستعمال اللّغوي، وهو ما يشكّل مايسمّى بالخاصيّة الأسلوبيّة، حيث يعرّف الأسلوب انطلاقا ممّا يختفي وراء الكلمات والجمل من إيحاءات، حتّى أنّ بعضهم عرّف علم الأسلوب: إنّه «علم الإنحرافات»[2]، و"بالي" يقول أنّ الأسلوب :«انحراف اللّهجة الفرديّة»، ويعرّفه "ماروزو" بأنّه :«اختيار لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميّز بنفسه»[3]، ولا يخرج "ريفاتير" في تحديد الظّاهرة الأسلوبيّة، عن مفهوم الإنزياح، "..فيعرّفه بأنّه انزياح عن النّمط التّعبيري المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الإنزياح، بأنّه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءًا إلى ماندر من الصّيغ حينا آخر"[4]؛ فأداة التّحليل الأسلوبي عند هؤلاء، "..هي المقارنة بين الخصائص والسّمات اللّغويّة في النّص النّمط، مرتبطة بسياقاتها وبين مايقابلها من خصائص وسمات في النّص المفارق"[5].والملاحظ أنّ جُلَّ تعريفات الأسلوب التي تنطلق من الخطاب(الرّسالة)، تشترك في مفهوم واحد، وهو" الانزياح" وذلك لِما له من تأثير جمالي، وبُعد إيحائي[6]؛ لكن لايعدّ كلّ انزياح أسلوبا، إذ لابدّ من أن يرتبط بوظيفة يؤدّيها في النّصّ (الوظيفة الجماليّة، المفاجأة، الدّهشة، خيبة الانتظار) .

وقد اِختُلف في الزّاوية التي يتمّ الانطلاق منها في وصف النّص، فبالإضافة إلى اعتباره بأنّه انحرف عن نمط، منهم من رأى بأنّه إضافات إلى تعبير محايد، "..وتفترض هذه النّظريّة أنّ الأسلوب هو إضافة بعض الخصائص الأسلوبيّة إلى نصٍّ محايد أو خالٍ من الأسلوب.."[7]، وبها ينتقل الكلام، من

(1)فتح الله أحمد سليمان، مرجع سابق، ص. 25.

(2)شكري عيّاد، **مدخل إلى علم الاسلوب**، مرجع سابق، ص. 37.

(3) عبد السّلام المسدّي، **الأسلوب والأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص. 102.

(4)عبد السّلام المسدّي، **الأسلوب والأسلوبيّة**، مرجع سابق ، ص. 103.

(5)سعد مصلوح، **الأسلوب** دراسة لغويّة إحصائيّة، مرجع سابق، ص. 43.

(6)ينظر: موسى سامح ربابعة، مرجع سابق، ص. 43.

(7)نور الدّين السدّ، مرجع سابق، ص. 169.

مرحلة التّعبير المحايد أوغير المتأسلب، إلى مرحلة التّعبير المتأسلب[1]، ومنهم من رأى أنّ الأسلوب تضمّن، فهو "..خواص متضمّنة في السّمات اللّغوية، تتنوّع بتنوّع البيئة والسّياق"[2]، ويتّخذ التّحليل الأسلوبي عند أصحاب هذه النّظرة، شكل دراسة للعلاقات مابين الوحدات اللّغوية وبيئتها وسياقها[3]؛ لكنّ هذه الآراء الموضوعيّة كلّها متكاملة أكثر من كونها بدائل.

وممّا سبق نستخلص أنّ الأسلوب من زاوية الخطاب، هو مجموع الظّواهر اللّغويّة المختارة والمشكّلة عدولا، ومايتّصل بذلك كلّه من إيحاءات ودلالات متّصلة كلّها بشبكة العلاقات داخل النّصّ وخارجه. وللحصول على تعريف أشمل للأسلوب وأدقّ، يجب التّأليف والجمع بين التّعريفات من منطلقاتها الثلاثة (المبدع والنّصّ والمتلقّي)، فنقول: إنّ الأسلوب هو مجموعة الصّيغ اللّغويّة التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المبدع، وكشف خلجاته وانفعالاته، وبيان تأثيره النّفسي على المتلقّي، وبهذا يصبح الأسلوب حصيلة تضافر مجموعة من العناصر، وهي المبدع والمتلقّي والنّص.

ومصطلح الأسلوب أسبق في الوجود والانتشار من مصطلح الأسلوبيّة من النّاحية التّاريخيّة وأوسع في الدّلالة من النّاحية المعنويّة[4]، وهو موضوعها، ويساعدها على اختيار المادّة التي تدرسها.

ب- مفهوم الأســلوبيّــة :

إنّ النّشأة الأولى للأسلوبيّة بوصفها علما،كانت غربيّة لأنّها جاءت من رحم اللّسانيات التي أسّسها "دوسوسير"، "وقد كان من بين أهمّ الثنائيّات التي فتح بها سوسير عهدا جديدا في اللّسانيات هي ثنائيّة اللّغة و الكلام"[5]، وهذا ما قدّمه شارل بالي في الأسلوبيّة التّعبيريّة من حيث اعتماده النّحو المنطقي النّفسي وعليها قام الفكر الألسني، فالأسلوبيّة وثيقة الارتباط بعلم اللّغة العام، فمن النّاحية

(1) يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص. 162.

(2) سعد مصلوح، **الأسلوب** دراسة لغويّة إحصائيّة، مرجع سابق، ص. 45.

(3) يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص. 162.

(4) أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة**، مرجع سابق، ص. 16.

(5) حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص. 25.

التّاريخيّة، قد نشأت بنشأة علوم اللّغة الحديثة[1]، "التي قرّرت أن تتّخذ من الأسلوب "علما" يُدرس لذاته، ويوظّف في خدمة التّحليل الأدبي"[2].

و يمكن تعريف الأسلوبيّة بأنّها:"فرع من اللّسانيات الحديثة، مخصّص للتّحليلات التّفصيليّة للأساليب الأدبيّة، أو للإختيارات اللّغويّة التي يقوم بها المتحدّثون والكتّاب في السّياقات (البيئات) غير الأدبيّة"[3]، يقول ميشال آريفاي: «إنّ الأسلوبيّة وصف النّصّ الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللّغة »[4]، فالأسلوبيّة تعدّ فرعا حديثا من فروع اللّسانيات، "كما اعتبرها "ستيفن أولمان" موازية للّسانيات، وليست فرعا منها"[5]، ويقول "دولاس":«الأسلوبيّة تعرف بأنّها منهج لساني»[6].

والأسلوبيّة "..مرتبطة تاريخيّا بالبلاغة"[7]، فقد نشأت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، في أحضان الشّكلانيّة الرّوسيّة والنّقد الجديد،كبلاغة علميّة جديدة قامت على أنقاض البلاغة التّقليديّة[8]، فهناك من اعتبر أنّ الأسلوبيّة هي "..امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت"[9] وأوّل من استخدم المصطلح هو "نوفاليس"، حيث اختلطت الأسلوبيّة عنده بالبلاغة، فرأى أنّ الأسلوبيّة، عمل بلاغي يمتدّ إلى اللّسانيات؛ ويذهب الدّارسون إلى أنّ الهزّة القويّة لبعض قواعد الأسلوب المعياريّة جاءت على يدّ "جورج بوفون" في عمله المشهور، "مقال في الأسلوب"، الذي

---

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص. 161.

(2) أحمد درويش، مرجع سابق، ص. 19.

(3) يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص. 161.

(4) محمود عيّاد، **الأسلوبيّة الحديثة، مجلة فصول** مجلّة النّقد الأدبي، مج.1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ع.2، جانفي، 1981م، ص. 124.

(5) حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص. 26.

(6) محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبيّة .. والبيان** العربي، محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبيّة ..والبيان العربي، الدار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة–مصر، ط.1، 1992م، ص. 12.

(7) صابر الحباشة، **لسانيّات الخطاب**، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة–سوريا، ط.1، 2010م، ص. 116.

(8) ينظر: جميل حمداوي، مرجع سابق، ص. 8-9.

(9) عبد السّلام المسدّي، **الأسلوبيّة** و **الأسلوب**، مرجع سابق، ص. 52.

انتهى فيه إلى أنّ "الأسلوب هو الرّجل"[1]؛ وقد اعتبرها "سبيتزر"، جسر اللّسانيات إلى تاريخ الأدب[2]؛ ويجزم "بيير جيرو" أنّ الأسلوبيّة مصبّها النّقد الأدبي، وبه قوامها.

ويُعدّ "شارل بالي" مؤسّس علم الأسلوب، عندما نقل درس الأسلوب من الدّرس البلاغي بتأثير اللّسانيات عليه منهجا وتفكيرا، إلى ميدان مستقلّ، وصار يعرف بميدان الدّرس الأسلوبي أو الأسلوبيّة، وقد تحمّس لتدعيم الأسلوبيّة، وتمييزها على النّقد الأسلوبي القديم حين أصدر عام 1902م،كتابه "في الأسلوبيّة الفرنسيّة"، الذي درس فيه قضايا التّعبير اللّغوي من جهة مضامينه الوجدانيّة، وقد اعتبرت محاولته اللّبنة الأولى في صرح الأسلوبيّة العلميّة، وقد حصر"بالي" البحث الأسلوبي في الجانب الوجداني للّغة، وبالتّالي في تعبيريّتها[3]، فأسّس بذلك علم أسلوب التّعبير، وتجاوز بذلك ما قال به أستاذه، فالأسلوبيّة عنده، "..هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللّغوي، استنادا إلى مضمونها المؤثّر"[4]، ومحتواها الوجداني و العاطفي، أي "..التّعبير عن واقع الحساسيّة الشّعوريّة من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسيّة"[5]، فقد قسّم الواقع اللّغوي الى قسمين، منه ماهو حامل لذاته وغير مشحون بشيء، وآخر حامل للعواطف والخلجات وكلّ الانفعالات[6]. ثمّ جاء بعده تلاميذه وأتباعه، "كماروزو" و"كراسو"، حيث نادى كلّ منهما بشرعيّة الأسلوبيّة، وعدّها علما له مقوّماته وأدواته الإجرائيّة وموضوعه، ودعم هذا الرّأي "جاكوبسون" و"ميشال ريفاتير" و"ستيفن أولمان" و"دي لوفر" و"باختين" و"هنريش بليث"، وغيرهم من الباحثين[7]، و يؤكّد"ستيفن أولمان" استقرار الأسلوبيّة علما لسانيّا نقديّا، فيقول: «إنّ الأسلوبيّة اليوم هي من أكثر أفنان اللّسانيات صرامة، على مايعتري غائيّات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيّة من فضل على النّقد الأدبي واللّسانيات معا»[8].

---

(1)عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبيّة .. والبيان** العربي، مرجع سابق، ص. 12.

(2)ينظر: منذر عيّاشي، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص. 27.

(3)ينظر: عدنان بن ذريل، **اللّغة والأسلوب** دراسة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط.2، 2006م، ص. 132.

(4)فيلي ساندرس، **نحو نظرية أسلوبيّة لسانيّة**، مرجع سابق، ص. 33.

(5)حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة**، مرجع سابق، ص. 31.

(6)ينظر: عدنان بن ذريل، **اللّغة والأسلوب** دراسة، مرجع سابق، ص. 136.

(7)ينظر: نور الدّين السدّ، مرجع سابق، ص. 11.

(8)عبد المنعم خفاجي وآخرون، مرجع سابق، ص. 14

- **الأسلوبيّة عند العرب :**

اِنتشرت الأسلوبيّة في مختلف الدّول الغربيّة ،ثمّ انتقلت إلى الدّول العربيّة بعامل التّأثير والتّأثّر من خلال الإحتكاك، و التّرجمة، والمثاقفة، أين حظيت بجهود معتبرة في الدّراسات النّقديّة العربيّة وإن كان للعرب القدامى في الحقيقة أسلوبيّة متميّزة أصيلة، قد سبقت بقرون كثيرة الأسلوبيّة الغربيّة، إلّا أنّ الأسلوبيّة العربيّة الحديثة والمعاصرة تتّسم بالنّزعة التّوفيقيّة بين الأسلوبيّة التّراثيّة والأسلوبيّة الغربيّة المعاصرة[1]، للإرتقاء بالنّقد العربي، وجعله يواكب الحركة النّقديّة الحديثة؛ هذا وقد تطوّرت الدّراسات الأسلوبيّة العربيّة حديثا مع "أمين الخولي" في كتابه "فنّ القول".

فالأسلوبيّة إذن، هي مجال من مجالات البحث المعاصرة، تهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصديّة (وظيفة)، وتعتبره ظاهرة، فهي حسب "رومان جاكوبسون"، بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقيّة مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيّا، و"...تعرّف عادة بأنّها الدّراسة العلميّة للأسلوب"[2]، فهي تعنى بدراسة الخطاب الأدبي دراسة موضوعيّة في ذاته بتفحّص أدواته اللّغويّة وأنواع تشكيلاته الفنّيّة، وتخليصه من المعياريّة، والسّياقات الخارجيّة، حيث سعت لأن تكون منهجا بديلا وعلميّا منضبطا[3].

- **وظيفـة الأسلوبيّة :**

علم الأسلوب في رأي اللّغويين، هو أوّل خطوة أمام النّاقد، يضع بين يديه المادة اللّغويّة في العمل الأدبي مصنّفة تصنيفا علميّا، لعلّها تساعده في فهم هذا العمل فهما أقرب إلى الموضوعيّة[4] فهو يدرس الأجناس الأدبيّة، وخصائص أسلوب مبدع معيّن، وأنواع الأساليب التي استثمرها الكاتب،كما يكشف عن أدبيّة النّصوص وبلاغتها، وصيغ تأليفها، ويدرس الوظيفة الشّعريّة، ويرصد الأشكال والبنى الأدبيّة والسّيميائيّة، ويقوم بتحديد المستويات اللّسانيّة للخطاب من: صوت ومقطع، وكلمة، ودلالة، وتركيب، وسياق، ومقصديّة، بهدف الكشف عن الأبعاد النّفسية، والقيم الجماليّة، فطول الجملة أو قصرها، وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء، واستخدام الحروف بطرائق معيّنة

(1)ينظر: جميل حمداوي، مرجع سابق، ص. 9.

(2) نور الدّين السدّ، مرجع سابق، ص. 13.

(3)ينظر: موسى سامح ربابعة، مرجع سابق، ص. 9.

(4)ينظر: محمّد عبد الله جبر، مرجع سابق، ص. 10.

ووفرتها أو ندرتها، وتحليل الأصوات اللّافتة للانتباه، ودراسة الأوزان ودلالاتها، وغير ذلك من ملامح وخصائص يتّصف بها النّصّ، هذا كلّه هو مجال بحث الأسلوبيّة[1]، وبما أنّ العمل الأدبي هنا، هو وحدة واحدة، فإنّ أي تغيير في ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغيّر في المعنى، فثمّة علاقة وطيدة بين الشّكل والمحتوى، أي المعنى والأسلوب، حيث لا انفصال بينهما، وعلى دارس الأسلوب حسن اختيار مادّة الدّراسة فيختار نصّا به ظواهر لغويّة بارزة تقبل التّحليل الأسلوبي؛ وحتّى تكون أحكامه دقيقة وأكثر موضوعيّة، وتعينه على تحقيق غايته، وجب عليه أن يتّخذ في ذلك وسائل مختلفة، من أهمّها: استخدام الإحصائيّات في صور مختلفة، مابين رصد عددي مجرّد لمرّات شيوع ظاهرة بعينها وقياس نسب الظّواهر إلى قدر معيّن من النّتاج اللّغوي الأدبي بطرق إحصائيّة بسيطة أو مركّبة والاستعانة بخبرته اللّغويّة، فعلم الأسلوب مرتبط بمتن اللّغة ونحوها، لذا كان على الدّارس أن يراجع كتب اللّغة والنّحو، ليعرف نوع التّصرف في النّصّ الذي أمامه[2]، فالنّاقد أو عالم الأساليب يجب عليه الإطّلاع الواسع والقراءة الفاحصة، فهو ينتقي من بين الرّكام الهائل من التّفاصيل في النّصّ الذي بين يديه، بخبرته وبصيرته، تلك الملامح والظّواهر التي تعدّ مميّزة لأسلوب كاتب النّصّ، والتي تتوافر بكثرة وبشكل لافت أو نمطي، ثمّ يعمل على تتبّعها وتحليلها ووصفها وتصنيفها، والرّبط بين بعضها البعض وتفسيرها وتقديم مايعين على إدراك الأسباب الدّاعية إلى ورودها بهذا القدر اللّافت في النّصّ[3] والسبب وراء اختيار تلك الملامح دون غيرها ووظيفتها في السّياق، أوتعليل حدوثها في السّياقات المختلفة، للوصول إلى أنماط عامّة، تجعل هذا الأسلوب أو ذاك متفرّدا عن غيره من الأساليب[4].

وسأعرض في بحثي هذا قصيدة للشّاعر عبد الرّحمان بن سانية "سفر إلى ديار امرئ القيس..."، وهي من أطول قصائد مجموعته الشّعريّة "حبو على أعتاب مملكة الشّعر"، متوسلة بالدّرس الأسلوبي تحليل المستوى الموسيقي، المستوى الصّرفي، والمستوى التّركيبي، لرصد أهمّ الظواهر اللّغوية والفنّية البارزة في النّصّ، وبسطها ووصفها وتفسيرها وتتبع دلالاتها، للكشف عن الخصائص

(1)ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مرجع سابق، ص. 43.

(2)ينظر: شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مرجع سابق، ص. 51.

(3)ينظر: محمّد عبد الله جبر، مرجع سابق، ص. 6.

(4)ينظر: علي عزت، مرجع سابق، ص. 9.

التّعبيريّة والشّعريّة لهذه القصيدة والبحث عن قيمها الجماليّة وسماتها الأسلوبيّة المميّزة. وقد ضمّت القصيدة ثلاثًا وستّين بيتا، يقول في مطلعها:

قالت وقد رمقتْ بمُقلة حائر والدمعُ سافر بالخدود النُّحَّلِ

طالت بنا الأسفارُ يا متغرّبا مثلي فدعْني من رحيلك وانْزِلِ[1]

وهي قصيدة "سفر إلى ديار أمرؤ القيس"، التي يحكي لنا فيها الشّاعر عن سفره مع قصيدته– التي أخرجها في صورة امرأة– إلى ديار امرئ القيس، وإلى بلاد الشّعر والشّعراء والأصالة، حيث اشتدّ حنينه إليها؛ والحوار الذي دار بينهما، ومشقّة هذا السّفر الذي يطول بهما، ممّا جعل القصيدة تفقد الأمل، كما تظهر لنا هذه القصيدة سخط الشّاعر على حاضره، وعدم رضاه بالوضع الذي آلت إليه منازله، حيث اختار لها لفظة المنازل استصغارا لها، لأنّه لم يجد فيها ذلك الاحتواء المعهود في الدّيار فهي تفتقد الحنان والدّفء والألفة والأصالة والجمال، فلفظة منزل تدلّ على البيئة الحضريّة المزيّفة والمصطنعة، والبقاء المؤقّت وعدم الاستقرار، أمّا الدّيار فهي الوطن والأصل وتدلّ على المعيشة البدويّة بطبيعتها الجميلة السّاحرة، حيث الاستقرار والسّكينة والألفة والأصالة؛ والشّاعر من خلال هذه القصيدة جعلنا نعيش و إيّاه للحظات في ذلك الزّمن الجميل بمعالمه وأعلامه، لكن، سرعان ما تتبدّد هذه العوالم عندما توقظه أمّه من النّوم، ويكتشف أنّه كان في حلم، أين تنتهي بذلك رحلته إلى ديار امرئ القيس.

(1)عبد الرّحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر**...،مجموعة شعرية، دار صبحي للطّباعة والنّشر، متليلي، غرداية– الجزائر، ط.1، 2012م، ص. 8.

المبحث الأول

المستوى الموسيقي

المستوى الموسيقي:

الشّعر مرتبط في نشأته بالغناء، ومن ثمّ فإنّهما يصدران من نبع واحد، وهو الشّعور بالوزن أو الإيقاع[1]، وقد أرجع أرسطو الدّافع الأساسي للشّعر في كتاب الشّعر، إلى غريزتين هما:غريزة المحاكاة (التّقليد)، وغريزة الموسيقى (الإحساس بالنّغم)، فالشّعر صناعة ذات قواعد إيقاعيّة دقيقة، وقد وصَلَنا منذ القدم موزونا مقفّى، ولا يزال كذلك إلى يومنا هذا،فموسيقاه هي أحد دعائمه الأساسيّة وأبرز صفاته التي تميّزه عن سائر الفنون الأخرى، بماتشيعه في النّص من قيم جماليّة، وبما تحمله من طاقة تأثير على المتلقّي.

وقد عرّفوا الموسيقى بأنّها:«صناعة في تأليف النّغم، والأصوات ومناسبتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمّيّة والكيفيّة»[2]، كما عرّفوا الإيقاع بـ«أنّه نظم أزمنة الانتقال على النّغم في أجناس وطرائق موزونة تربط أجزاء اللّحن، ويتعيّن بها مواضع الضّغط واللّين في مقاطع الأصوات»[3]، فالشّعر هو كلام موسيقيّ يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان، فتنفعل لموسيقاه النّفوس وتستدعي القلوب والعقول، وبالتّالي وجب على المبدع، أن يختار وحداته الصّوتيّة بعناية، وأن يُحكِمنسجها،وإحداث نوع من الانسجام بينها، فتردّد الأصوات في القصيدة والقافية وتكرارها، تجعلها أشبه بقطعة موسيقيّة متعدّدة النّغمات مختلفة الألوان، تطرب لموسيقاها الآذان، كما لمعانيها، ومصدر هذه الموسيقى هو الوزن، وهو انتظام الألفاظ وتناوب الحركات والسّكنات المتمثّلة في الأسباب والأوتاد والفواصل، وتكرارها على نحو منتظم في إيقاع خارجي، فالوزن الشّعري، مرتبط بعناصر اللّغة وبنيتها الدّلاليّة.

والشّعر يتكوّن من نوعين من الموسيقى، موسيقى داخليّة تتمثّل في الإيقاع المرتبط بالأصوات من حيث خصائصها السّياقيّة ودلالاتها ووظائفها، وموسيقى خارجيّة متمثّلة في الوزن والقافية؛ ولكي نحلّل النّصّ الأدبي من جانبه الموسيقي علينا أن نرصد كلّ الظّواهر الصّوتيّة البارزة أو المتواترة فيه وتفسيرها،كما نرصد السّمات الأسلوبيّة الخارجة عن النمط والمألوف، وذلك للوصول عن طريقها إلى مكنوناته، فالمحلّل الأسلوبي يدرس في هذا المستوى من التّحليل القيمَ الموسيقيّة المميّزة للنّصّ الذي

(1)شكري عيّاد، **موسيقى الشّعر العربي** مشروع دراسة علميّة، دار المعرفة، القاهرة–مصر، ط.2، 1978م، ص. 57.
(2)عبد العالي مجذوب، **فصول في موسيقى الشّعر**، دار مجد للإنتاج والنّشر، فاس–المغرب، ط.1، 2015م، ص. 12.
(3)نفسه، الصّفحة نفسها.

بين يديه، كالوقف والنّبر والمقطع والتّنغيم والتّكرار، ودراسة أصوات الحروف ومخارجها وصفاتها ودلالاتها، وكلّ المظاهر الإيقاعيّة الأخرى إضافة إلى الوزن والقافية.

1.الموسيقى الدّاخليّة :

وهي ذلك الإيقاع المرهف والنّغم الخفيّ، الذي يصدر من حسن اختيار الشّاعر لألفاظه، وما تحمله هذه الألفاظ من إتقان ودقّة في التّأليف،ووقعٍ حسن في النّفس، وسهولة في النّطق، وبما تسجّله من انسجام، فـ"...الإيقاع الدّاخلي ينساب في اللّفظة والتّركيب، ممّا يحقّق التّناغم بين أجزاء النّصّ ويمنحه الثّراء الموسيقي، ويعطي إشراقة ووقدة توميء إلى المشاعر فتجلّيها، وتحسن التّعبير عن أدقّ الخلجات وأخفاها"[1]، فكلّ وحدة إيقاعيّة في هذا النّسيج المبتدع تحمل في ثناياها شعورا نفسيّا يتلاءم مع انفعالات الشّاعر وطبيعة تجربته، فتردّد أنفاسه، وتجعلنا نحسّ بتوزّع موجاته الصّوتيّة في شعاب النّفس بفعل عاطفته وخياله، التي تمتدّ بامتدادهما، فتعلو وتنخفض، وتشتدّ وترقّ، وتعنف وتلين، وتحلّق في عوالم مختلفة، فنجد نغما يوحي بالحزن والكآبة والتّشاؤم، ونغما يوحي بالفرح،وآخر يوحي بالحسرة ...إلخ، ومن بين الظّواهر اللّغويّة التي تبرز النّغم الموسيقي الدّاخلي: المحسّنات البديعيّة التكرار، وعلم الأصوات بخصائصه وأنواعه وصفاته.

والشّاعر عبد الرّحمان بن سانية عرض لنا تجربته، وعبّر عن أحاسيسه وما يجيش في صدره، من خلال قصيدته "سفر إلى ديار امرئ القيس..."، فأحسن استعمال الخصائص الصّوتيّة للّغة العربيّة، حيث انتقى أصواته بعناية، ولوّنها بلون مشاعره، وذلك باستغلال طاقته الإبداعيّة، وبراعته الشّعرية، وافتنانه في التّشكيل، فأعطى الحياة لبعض الأصوات من خلال فاعليّتها و حركتها داخل القصيدة، فترك لها المجال بذلك لتأدية المعنى وإنتاج الدّلالة، فصارت عاكسة لحالته النّفسيّة وكشفت لنا طبيعة تجربته وصدق عاطفته، كما أنّه خرج فيها أحيانا عن بعض القواعد والأطر، والتي سأرصدها لاحقا.

وقد قمت بدراسة إحصائيّة، لرصد الأحكام الجماليّة، وذلك بحساب النّسب المئويّة لتواتر الأصوات داخل قصيدة "سفر إلى ديار امرئ القيس..."، وتصنيفها حسب صفاتها لتكون دراسة دقيقة وعلميّة، وتحيل إلى نتائج منطقيّة.

(1)عبد الرّحمان الوجي، **الإيقاع في الشّعر العربي**، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق-سوريا، ط.1، 1989م، ص. 79.

بلغ عدد الحروف الإجمالي في القصيدة، 2592 حرفا، بنسب تكرار متفاوتة أفقيّا وعموديّا لكلّ حرف من هذه الحروف.

ومن خلال العمليّة الإحصائيّة التي قمت بها، تبيّن لي الحضور اللّافت لأصوات الجهر، والجهر هو رفع الصّوت، ويحدث الصّوت المجهور عند اقتران الوترين الصّوتيّين، فهو الذي يهتزّ ويتذبذب الوتران الصّوتيان عند النّطق به، يقول سيبويه:«فالمجهورة: حرفٌ أُشْبِعَ الاعتمادُ في موضعه، ومنع النَّفَسَ أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصّوت»[1]، والجهر من صفاته القوّة والشدّة والأصوات المجهورة هي: (ع، غ، ج، ي، ل، ر، ن، د، ض، ز، ذ، ظ، ب، م، و)[2]، وقد تكرّرت في القصيدة بنسبة بلغت 69.23%، مقابل نسبة 30.76% لحضور أصوات الهمس، خاصّة حرف اللّام و الميم والرّاء والنّون، فالحروف الثّلاثة الأولى صنُّفت بأنّها من أشباه الصّوائت في صفة الوضوح السّمعي، كماّ أنّها أصوات ذلقيّة[3]، إذ إنّها تعدّ من أوضح الأصوات في السّمع، وتزيد من روعة موسيقى الشّعر، فكان حضورها في القصيدة لافتا للسّمع، وهي أيضا من الحروف المتوسّطة التي ليست لا بالانفجاريّة ولا بالاحتكاكيّة، حيث إنّ الصّوت يخرج دون انفجار أو احتكاكه عند المخرج، فهذا الصّوت يكون مزيجا بين الشّدّة والرّخاوة (الانفجار والاحتكاك)، ويحدث هذا عندما يحدث اتّصال بين عضوي النّطق، كما هو الحال في الأصوات الشّديدة، إلّا أنّ الصّوت يجري في مجاري أخرى، فيكتسب صفة الرّخاوة أيضا[4]، وهي أصوات تمتاز بسهولة انتشارها؛ وقد أضفت على القصيدة بذلك عذوبة وسحرا ونغمة موسيقيّة مميّزة تؤثّر في نفس القارئ وتؤدّي المعنى المطلوب فالشّاعر هنا في مقام صدع بطلب السّفر والعودة إلى الماضي وإلى حياة البدو، ويلحّ في ذلك، فالحنين يشدّه لتلك العصور الخالية ولشعرها وشعرائها، وإلى العصر الجاهلي؛ ففكرة القصيدة كلّها تدور حول

(1)**الكتاب** (لسيبويه)، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج.4، دار الخانجي، القاهرة-مصر، ط.2، 1982م، ص. 434.

(2)وهناك من أضاف صوت القاف والطّاد والهمزة والألف، إلى الأصوات المجهورة، خاصّة علماء التّجويد، متّبعين في ذلك سيبويه، فهناك اختلاف في تصنيف الأصوات المجهورة هو نتيجة الاختلاف في مفهوم الجهر بين القدماء والمحدثين، والتّغيّر في طبيعة بعض الأصوات من النّاحية النّطقيّة.

(3)ينظر: أحمد حساني، **مباحث في اللّسانيات**، منشورات كليّة الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، دبي–الإمارات العربيّة المتّحدة، ط.2، 2013م، ص. 165.

(4)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط.2، 2007م، ص. 128.

معاني الحنين والأسف والحسرة والحزن والقلق واليأس أحيانا، ومظاهر الغزل واللّوم والعتاب أحيانا أخرى، كما أنّه يظهر بعض الفخر والاعتزاز بالماضي وشعره أيضا، فنراه يكثر من استخدام هذه الحروف التي تباينت نسب تكرارها أفقيّا وعموديّا، فعكست بذلك مشاعره وأحاسيسه، وعمّقت أفكاره، فاستخدمها لـمّا كان بمقام حسرة وتأسّف على الحاضر وشعره، وحنين وشوق لشعر وشعراء العصور القديمة والعصر الجاهلي والعباسي وحياة البادية بطبيعتها وسحرها، وكذا في محاولة إيصال شكواه لقصيدته، حين يقول:

تلك المنازلُ لم تَعُدْ تشتاقنا لم يبق فيها بعضُ وصفِ المنزل

لم تبق فيها ألفةٌ ووشيجةٌ للأنس تحكي يوم أمسِ الأوّل

لم تبق فيها رملة يعتادها قيسٌ ولُبنى في الأصيل المُسْدل

أو نخلةً يهتزّ في عَذَباتها شوقُ الحنين إلى النّسيب المُرْسَل[1]

كما أنّ الجهر يتوافق وأسلوب الحوار الغالب في القصيدة، والجدل المبني عليه، فيؤدّي إلى وضوح السّمع لإيصال الفكرة وتحقيق الغاية التّعبيريّة، ومن ذلك قوله:

سنظلُّ نَرْقُبُ في الفيافي جنّـــةً واللّيـلُ يُسْلِمُنا لِليْـــلٍ أطـول

لا تقنطي من رحلة لم تنقضي فالصُّبحُ من داجي الحوالك ينجلي[2]

فنلاحظ في البيتين السّابقين تكرارا واضحا لحروف الجهر، فالشّاعر يتحاور مع قصيدته التي صوّرها في هيئة امرأة، وهو هنا يحثّها على الصّبر وطول النّفس للوصول إلى المبتغى، ويبعث فيها روح الإصرار و الأمل والتّفاؤل، ويأمرها بعدم اليأس من طول هذا السّفر ومشقّته، فأصوات الجهر تتناسب هنا مع إصراره الشّديد على إكمال الرّحلة إلى تلك الدّيار، رغم بعد المسافة، ومتاعب السّفر التي واجهتهما، فالوصول إليها بات قريبا، وهو محقّق لا محالة.

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(2)نفسه، ص. 9.

والملاحظ أنّ حرف اللّام يمثّل أعلى نسبة في القصيدة بـ10.06% من نسبة تواتر الأصوات الأخرى فقد كثّف منه الشّاعر دعما لحرف الرويّ، حيث استعمله كحرفَ رويّ، وقد توزّع في القصيدة بشكل متناسب، وورد بأشكال إعرابيّة مختلفةكما ورد أصلا في الكلمة، واللّام هو صوت لثوي خلفي[1]، وصوت انحراف[2]، فهو بذلك يعطي دلالات مختلفة، فكأنّه يوحي بانحراف الشّاعر وتنصّله وعدم رضاه بعصره، ومحاولة الهروب والسّفر إلى عصر آخر، وانتقاله من زمن إلى زمن، ويتجلّى ذلك في قوله:

ها فانظري ، واستبشري قَدْ لاح في أُفُــقِ الفضاءِ هناك حصْنُ سموأل

ها.. سارعي نسألْه: أيُّ مسالكٍ تُفضي إلى طلل الدَّخُول وحَوْمَل ؟

إنّا سنـــدركه ونأتي "جلجلا" مُــستطهّرَيْن بماء "دارَةِ جُلْجُل"[3]

كما نلحظ حضورا لافتا لحرف من الأصوات المجهورة أيضا، وهو صوت "الميم"، الذي تكرّر في القصيدة بنسبة 05.36% من مجموع تواتر الأصوات، فهو حرف شفوي[4]، ويسمّيه علماء الأصوات –مع صوت النّون– بالصّوامت الغنّاء[5]، فهما يبعثان في النّفس نغمة شجية لطيفة يتخلّلها شيء من الحزن والكآبة، وهو مايتناسب والإحساس بالحسرة والأسف والحنين وإظهار اللّوم والعتاب والشّكوى، كما توافقت مع مقام تودّد الشّاعر لقصيدته، حيث عبّر عن شوقه لها وتغزّل بها فكان بذلك في موقف رقّة ولطف ولين، حيث يقول:

كم قلتُ إذ أَشتاقُ طعم عذابها: أقصيدتي رحماكِ هل من حنظل؟[6]

---

(1)ينظر: غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم الأصوات**، دار عمار للنّشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط.1، 2004م، ص. 95.

(2)ينظر: نفسه، ص. 126.

(3)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 9.

(4)ينظر: أحمد حساني، **مباحث في اللّسانيات**، مرجع سابق، ص. 165.

(5)ينظر: محمود السّعران، علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربي، دار النّهضة العربيّة، بيروت–لبنان، ط.1، 2013م، ص. 159.

(6)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 11.

فقد امتزجت هذه العواطف واختلطت، وعكست بذلك انفعالات الشّاعر وأحاسيسه، كما أنّ الميم صوت يبعث ببعض الأمل في العودة إلى تلك الدّيار وإلى الأصل، فهو صوت راجع[1] يحمل دلالة الرّجوع أي الرّجوع إلى الأصل وإلى الزّمن الجميل.

كما نلاحظ الحضور الكثيف لصوت النّون في القصيدة، فقد بلغت نسبة وروده فيها04.62% من مجموع تواتر الأصوات، والنّون صوت لثوي خلفي[2]، مُسْتَفِل منفتح، والاستفال أي السفل، وهي صفة الأصوات التي ينخفض أقصى اللّسان إلى قاع الفم عند النّطق بها[3]؛ أمّا الأصوات المنفتحة هي التي لا نرفع مؤخّر لساننا نحو الحنك الأعلى عند النّطق بها، فهو لا ينطبق مع شيء، كما أنّ الصّوت لا ينحصر[4].وقد جاء حرف النّون على أشكال إعرابيّة مختلفة في القصيدة، منها وروده ضميرا لمجموع المتكلّمين، أو المفرد المتكلّم، كما وردت أيضا أصلا في الكلمة، فمثلا في قوله:

وزهورُنا ، هل تذكرين زهورنا ؟ وجمالَها عند الصّباح المقبل؟[5]

وفي قوله أيضا :

حـتى قصائدُنا فقدن أنوثةً فتّانةً ولبِسْنَ لِبْسَ ترجُّـل
وخرائدُ الشعر الأصيل بعصرنا متخلّفات العهد لم تتبدّل
أقـصيدتي لا شيء بات يهزّني مما بأمس ديارنا قد راق لي
في عصر خارطة القريض يُشاد من أنقاض ملكك ملك شعرٍ أهزل
إنّا كـــلانا نستلـــذّ تغـــرّبا عن عالم يهـوي بنا للأسفـــل[6]

ففي هذه الأبيات:(زهورنا، قصائدنا، عصرنا، ديارنا، إنّا ،كلانا، بنا)، دلالةَ الاشتراك، أي اشتراك الشّاعر مع قصيدته في الخَطْب، وهو تحسّرهما و عدم رضاهما بواقع الحياة الحضريّة التي يعيشان

(1)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، مرجع سابق، ص. 186.
(2)ينظر: غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم الأصوات**، مرجع سابق، ص. 95.
(3)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، مرجع سابق، ص. 144.
(4)ينظر: نفسه، ص. 137.
(5)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.
(6)نفسه، ص. 8-9.

فيها، وما آل إليه شعرها من انحطاط وتخلّف، حيث فقدت القصيدة العربيّة الأصيلة جودتها وتوهّجها وألقها في ضوء التغيّرات والتّطوّرات التي مسّتها في هذا العصر، أين ظهرت أشكال جديدة كقصيدة التّفعيلة وغيرها، وحنينهما إلى العصور القديمة وماتحمله من أصالة وتميّز،وفخرهما واعتزازهما بها؛ نعم فالشّاعر محافظ، يحتفي بالتّراث وبالتّجربة الكلاسيكيّة، وينتصر للكتابة التّقليديّة (القصيدة العموديّة) وما تحمله من أصالة وإتقان، رغم نزعته الرّومانسيّة الواضحة في القصيدة.

كما أنّ صوت النّون من أصوات الغنّة وهو صوت يجري في الخيشوم[1]، ونلمس حضوره في القصيدة حين أظهر الشّاعر شوقه إلى تلك القصيدة التّقليديّة المتنوّعة الأغراض والموضوعات والإتّجاهات، ولمّا كان في مقام عتاب ولوم لقصيدته حين طلب منها عدم الثّبات في فصل واحد والتحوّل والتّبدّل من فصل إلى فصل، فإنتاج الشّعر لا يتطلّب المكوث في فصل واحد، أي موضوعات وأشكال واحدة؛ فالنّون صوت يحدث بعض الأنين والألم الصّادر من شدّة الحنين والشّوق والتحسّر، وهذا يظهر في قوله:

لا تثبتي فصلا وحيدا إنّني أبدًا أحِنّ لِجَوّكِ المتبدّل

زوري ربيعًا في الصباح وغادري عند المساء برعدك المتجلجل

لا تُنبتُ الشّعرَ العنيدَ مشاعرٌ مكث الرّبيعُ بها ولم يترحّل

لا تتركي جسدي لِنارِكِ دانيًا رجْفان في زمن الشتاء ليصطلي[2]

كما يتردّد حرف الرّاء في القصيدة بنسبة 04.74% من مجموع الأصوات، وهو صوت لثوي خلفي[3] وحرف تكرير[4]، يحيلنا إلى تكرار الشّاعر لسخطه على عصره، وعدم رضاه به، وتكرار رغبته رغبته وإلحاحه على استرجاع الماضي، وحنينه إليه وتمسّكه الشّديد بعمود الشّعر، فيقول:

في عصر خارطة القريض يشاد من أنقاض ملككِ مُلكُ شعرٍ أهزل

(1)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، مرجع سابق، ص. 165.

(2)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 11.

(3)ينظر: غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم الأصوات**، مرجع سابق، ص. 95.

(4)ينظر: نفسه، ص. 128.

إنّا كلانا نستلذّ تغرّبا عن عالم يَهْوِي بنا للأسفل[1]

كما نلمح تردّد صوت آخر من الأصوات المجهورة في القصيدة، وهو صوت "الباء"، الذي تكرّر فيها بنسبة 04.12% من نسبة تواتر الأصوات، وهو صوت شفوي[2]، شديد وانفجاري قويّ والشدّة هي الصّلابة والقوّة، "...والصّوت الشّديد هو الذي يمنع الصّوت أن يجري فيه"[3]، فتمنع هذه الحروف النّفس، والشدّة عند الزّمخشري هي أن يُحصر صوت الحرف في مخرجه، وكما يعرّفها المحدثون بأنّها "...الصّوت الذي يحدثه الانفتاح المفاجئ لممرّ النّفس بعد إغلاقه"[4] حيث ينفجر الهواء عقب احتباسه عند المخرج محدثا هذا الصّوت، والشّاعر قد استعمل أصوات الشّدّة التي بلغت نسبة تكرارها 79.51%، واستبعد أصوات الرّخاوة، فأظهرت الحروف الشّديدة بذلك قوّة عاطفته وصدقها حيث وظّفها حينما عبّر عن رغبته الشّديدة في السّفر والتّغرّب والعيش في بوادي امرئ القيس، وحين يفسح المجال لعواطفه وخلجاته المكبوتة فجأة، فينطلق الصّوت وقتها ويندفع بقوّة فتعكس بذلك قوة حنينه وشوقه إلى الماضي، وتجسّد عمق حسرته وتذمّره من الحاضر، كما أنّه أحدث إيقاعًا مميّزاً في القصيدة، يقول الشّاعر:

قد ألبسوها موضةً خدّاعةً سَلَبَتْ براءَة لونِها المتأصّل

حتى البلابلُ لم أَعُدْ في صوتها ألقى جميلَ غِناءِ ذاك البُلبلِ[5]

إضافة إلى استخدامه حروفا مجهورة أخرى بنِسب قليلة ومتفاوتة كالواو والياء والعين والغين وهو ما أكسب القصيدة جرسا موسيقيّا مميّزا، وكانت مفتاحا للولوج إلى عالمها الدّاخلي، كما أثْرت أسلوب الحوار الغالب على النّصّ، فزادته صدقا ووضوحا، حيث أظهرت دلالات الحنين واليأس والاشتياق والتّأسّف على الحال الذي وصل إليه شعرنا، والرّفض للواقع الرّاهن من جهة، والتّفاؤل والاعتزاز بالعصور الماضية وشعرها وشعرائها والتّغنّي بهم وسرد الذّكريات الجميلة والقصص والأحداث

(1)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 9.

(2)ينظر: غانم قدوري الحمد، مرجع سابق، ص. 95.

(3)سيبويه، **الكتاب**، مرجع سابق، ص. 434.

(4)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، مرجع سابق، ص. 118.

(5)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

الخالدة من جهة أخرى؛ كما عبّرت عن معاني اللّوم والعتاب والشّكوى التي بثّها الشّاعر، فأسهمت في تجلية المعنى وتقريبه من السّامع.

ومع أنّ تركيزه كان منصبّا على استخدام الأصوات المجهورة التي اتّصفت بحركة قويّة، شدّت انتباه المتلقّي، إلّا أنّه ركّز أيضا على بعض أصوات الهمس في مواقف ومواضع مختلفة، حيث تفاعلت مع الأصوات المجهورة، فساهمت معها في تشكيل المعنى وإنتاج الدّلالة، والهمس هو الكلام الخفيّ فالصّوت المهموس هو الذي لا يهتزّ الوتران الصّوتيّان عند النّطق به، يقول سيبويه: «وأمّا المهموس فحرفٌ أُضعِف الاعتماد في موضعه حتّى جرى النَّفَسُ معه »[1]، فحرف التّاء مثلا تكرّر في القصيدة بنسبة 08.56% من مجموع تواتر الأصوات، وهو صوت لثوي أمامي[2]، والأصوات المهموسة هي: (ت، ث ،ح ،خ ، س ، ش ، ص ، ط ، ف ، ق ، ك ، هـ)[3]، وقد استخدمها الشّاعر لـمّا كان يتحاور مع القصيدة(المرأة) ويتودّد إليها ويعاتبها، ويحاول إقناعها بالابتعاد والسّفر إلى تلك المواطن من أجل استرجاع الأصالة والجمال،كما نلمس حضورها في مواضع التّوسل وطلب عودة العهد الجميل، واستحضار الذّكريات السّعيدة والتّفاؤل، والغزل ومناسبة خطاب المؤنّث الغالب على القصيدة، ومايحويه من تلطّف وتحبّب ولين، وهو ماستدعى استخدام الشّاعر للكلام الخفيّ الرّقيق اللّطيف، الذي يصدر من تلك الأصوات، فتوافق بذلك مع موقفه وحالته النّفسيّة التي اتّسمت باليأس والحزن والقلق لِما صار عليه حال تلك المنازل، والحنين إلى العصور القديمة وبواديها،كما أنّ التّاء حرف انفجاري شديد، وهوما كشف عن أحاسيسه المنحبسة بداخله، والتي تنطلق وتتفجّر بنطق هذا الصّوت، حين يقول:

فأجبتها والدّمعُ يَنْحتُ مهجتي: كُتِب النّوى أقصيدتي فتجمّلي[4]

وحين يقول:

(1)سيبويه، **الكتاب**، مرجع سابق، ص. 434.

(2)ينظر: غانم قدوري الحمد، مرجع سابق، ص. 95.

(3)عبد العزيز الصّايغ، مرجع سابق، ص. 108.

(4)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

وتوسّلَتْ بالدّمع عيني، ليتَه بالميْت ترجع دمعةُ المتوسّل[1]

وقد وردت في القصيدة، بأشكال إعرابيّة مختلفة، وأكثر ما وردت، تاءً للتّأنيث وتاءً للمتكلّم. ومن الحروف المهموسة التي شاعت في القصيدة أيضا، حرف الفاء، الذي بلغت نسبة تواتره 03.27% من المجموع الكلّي للأصوات، وهو صوت تأفيف[2]، فحملت بذلك معاني الضّجر والتذمّر وعدم الرّضا بالحال؛ وحضور بعض أصوات الهمس في القصيدة جاء متناسبا مع المقام، فهذا الموقف -بلا شكّ- يصوّر لنا بعض المشاهد العاطفيّة والذّكريات الجميلة في تلك المضارب والأطلال التي حنّ إليها الشّاعر، وتمنّى عودتها بشدّة، فهو في حوار يحمل بداخله عتابا خفيفا رقيقا يتطلّب حسّا مرهفا، وهو ما توسّل إليه بحروف الهمس، فأعطت بذلك لحنا خفيفا رقيقا تطرب له الآذان.إضافة إلى حضور حرف الهاء بنسبة لابأس بها 02.93%، وهو حرف حلقي، استعمله للفت الانتباه، كما منح القصيدة حسّا مرهفا.

وقد وظّف أيضا حروف الانفتاح والاسْتِفال والتّرقيق بنسب عالية جدّا بلغت، 97.14% ،91.20% 96.37% على التّوالي، فأدّت أصوات الانفتاح والاستفال مهمّة خروج الصّوت دون عائق ووضوحه،كما كان لهادورمهم في تشكيل بعض معاني القصيدة ودلالاتها،كالحنين والتأسّف والحسرة والعتاب...إلخ، وقد أشاعت في النّصّ موسيقى خفيفة رقيقة، وهو الأثر نفسه الذي تركته أصوات التّرقيق، والتي تعرّف بأنّها: «عبارة عن نحول يدخل على جسم الحرف فيمتلئ الفم بصداه»[3]، حيث شاع هذا المصطلح في كتب القراءات والتّجويد، وقد بلغت نسبتها في القصيدة96.37 %، وهو ماتلاءم وخطاب المؤنّث المهيمن فيها، ومايحتويه من تحبّب وتظرّف ورقّة، حيث نلمح ملمحا لطيفا في استبعاد الشّاعر للحروف المفخّمة المستثقلة والمستعلية.

ومن الأصوات التي تردّدت بنسبة كبيرة في القصيدة وشكّلت ظاهرةً، الجرْس الخاص الذي يحدثه صوت الهمزة، حيث تكرّر في القصيدة بنسبة 08.21% من مجموع تواتر الأصوات، وهو صوت

(1)نفسه، ص. 10.

(2)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، مرجع سابق، ص. 179.

(3)نفسه، ص. 152.

شديد انفجاري، مخرجه من آخر الحلق(حنجري)[1]، وهو ما يعين الشّاعر على إخراج كلّ ما بأعماقه من أحاسيس،كما أنّه يعدّ حرفا وقفيا اختناقيا، مرتبطا بحالات الحسرة واليأس والقنوط، كما أنّه يصدر إيقاعا قويّا يكشف لنا الضّغط المتولّد من اضطراب نفسيّة الشّاعر، ورغبته في التّعبير، والتّنفيس عمّا يدور في نفسه من آهات وخلجات، فجاء مناسبا لموضع القلق والإحساس بالحسرة الشّديدة والتأسّف والحنين والرّغبة في استرجاع الماضي بما فيه من أصالة وتميّز، وبما يحمله من ذكريات، ورفضه لحاضره بما يحمله من تخلّف وانحطاط وزيف،كما أنّها تناسبت والحوار القائم بين الشّاعر والقصيدة حيث منحته حيويّة وحركة، خاصّة عند استخدامها كحرف للنّداء أو كحرف للاستفهام، وهو ما أحدث نغما جميلا، كماخلقت في القصيدة إيقاعا طربيّا خاصّا، زادها رونقا وبهاءً، ونلمس ذلك مثلا في قوله:

لم تبق فيها ألفةٌ ووشيجةٌ للأنس تحكي يوم أمسِ الأوّل[2]

ونلاحظ أيضا تكرارا كثيفا لحروف المدّ (ا،و،ي) في القصيدة، فقد تواترت بنسبة 14.69% من مجموع تواتر الأصوات، وحروف المدّ من الحروف التي تتميّز بطول النّفس ومدّ الصّوت، ومن شأنها أن تمنح القصيدة لحنا مختلفا ومتنوّعا، من خلال طول زمن النّطق بالحرف، وامتداد موسيقاه، فهي صفة قوّة لها، وهي تناسب أسلوب الحوار أيضا، كما أنّها أقوى الأصوات التي تعبّر عن حالة الحنين والشّوق والعتاب واللّوم والتأسّف والحسرة والشّكوى التي يبديها الشّاعر في هذه القصيدة، فهي حروف تُخرج النّفَس من الصّدر، ماجعل الكاتب يوظّفها لإخراج مايضيق به صدره في شكل نغمات شجيّة وموسيقى داخليّة عذبة؛ ففي قوله:

لا تتركي جسدي لِنارِكِ دانيًا رجفان في زمن الشّتاء ليصطلي

كابن السّبيل دعيه يقطعْ طاويا بـــرْدَ القفـــار بثوبـــه المتبلّل

خوضي حدود مشاعري المتضاربا....ت السّارحات النّازلات الرُّحَّل[3]

(1)ينظر: غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم الأصوات**، مرجع سابق، ص. 95.

(2)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(3)نفسه، ص. 11.

فنلاحظ من خلال الأبيات،كثافة ورود حروف المدّ خاصّة الألف، الذي بلغت نسبته 58.79% من مجموع تكرار حروف المدّ، ويليه حرف الياء بنسبة 33.59%، ثمّ حرف الواو بنسبة07.61%، وحروف المدّ هي حروف لين[1]، وهو ماتناسب وخطاب المؤنّث، وما توافق ومقام الحنين والعتاب واللّوم والشّكوى والتودّد، فقد كان لها دور في مدّ الصّوت لإظهار مشاعره وأحاسيسه بوضوح، ونتج عن ذلك عزف لموسيقى خاصّة، نصل من خلالها إلى تحليل المعاني.

أمّا عن استثمار الشّاعرللبديع، فقد بدا وقع الجناس اللّفطي واضحا في القصيدة، وأضفى عليها نغما رائعا، مثل قوله:

وإذا بأمّي عند رأسي بَسْمَلَتْ وتقول قد طلع الصّباح فبسمل[2]

فنلمح الجناس هنا في:"بسملت، فبسمل"، وهذا النوع من الجناس يسمى "الجناس المشتَقّ" وهو ما يرجع طرفاه إلى أصل واحد، وأكثر القدماء يخرجونه من الجناس بمفهومه الفني[3]، وقد ورد كثيرا في هذه القصيدة ومنه:

(سافر،الأسفار،سفرة،سافرت)،(مترحّلا،رحّل،يرحل،ترحلي،يترحّل)،(المنازل،المنزل)،(البلابل،البلبل) (لبسن،لبس)،(اللّيل،لليل)،(ملكك،ملك)،(جلجلا،جلجل،المتجلجل)،(فاطمة،أفاطم)،(ضحك ضحكت)،(دمعها،بالدّمع،دمعة)،(رقصات،تراقصت،تراقص)،(يوغل،الموغل)،(توسّلت،المتوسّل) (الشّعر،مشاعر،مشاعري)، فقد اشتركت هذه اللّفظات المتجانسة التي وردت عفوا، لتعزف نغما من المشاعر المتلوّنة، وهو مازاد القصيدة سحرا وجمالا.

إلى جانب إيراد بعض الأعلام والأماكن، مثل (امرؤ القيس، قيس ولبنى، فاطمة ، المتوكّل، حصن سموأل، الدّخول وحومل، يذبل ..إلخ)، ممّا أدّى إلى إحداث جرْس موسيقي داخليّ عذب.كما أدّى استعمال الشّاعر لبعض الألفاظ القديمة، إلى إحداث نوع من الضّجيج النّابع من حروفها المستثقلة نحو:"خرائد، القريض، القفار، مرجلي ...".

---

(1)ينظر: عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، مرجع سابق، ص. 160.

(2)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 12.

(3)ينظر: صفيّ الدين الحِلّيّ، **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تح: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1989م، ص. 61.

وتوالي المتشابهات نحو قول الشّاعر:

حتّى قصائدنا فقدن أنوثةً فتّانةً ولبِسْنَ لِبْسَ ترجُّل[1]

فيظهر توالي المتشابهات في: لبسن، لبس، وهو ما أحدث إيقاعا موسيقيّا متتاليا.

كما نلاحظ دوران بعض الألفاظ كلفظة "أقصيدتي"، وهو مايحمل معاني التحبّب والتودّد تارة وإبداء الشّكوى والحسرة واليأس والعتاب تارة أخرى، وكذا لفظة "أشتاق،سفرة.."إلخ، إضافة إلى تكرار بعض الأساليب، كالأساليب الإنشائيّة وأسلوب الحوار، وهو ما أكسب القصيدة إيقاعا مميّزا.

2.الموسيقى الخارجيّة:

- **الـــــوزن:**

نسج الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية خيوط قصيدته على أوزان البحر الكامل التّام، وقد كمل لبحر الكامل تسعة ضروب، لم يحصل عليها بحر آخر، فلذا سمّي (كاملا)[2]، وهو بحر يمتاز بتفرّد تفاعيله وطواعيّة توزيعها، فنجده يصلح لكلّ الموضوعات والأغراض، كما كان من أكثر البحور حضورا في الشّعر العربي القديم بعد الطّويل.

والشّاعر قد سافر إلى ديار امرئ القيسوارتاض عالمه باستخدام هذا البحر الذي لا يقل شهرة عن الطويل الذي بنى عليه امرؤ القيس معلقته. فتدفّقت مشاعره بتدفّق تفعيلات هذا البحر الصّافية السّلسة، فاستوعبت هذه المعزوفة الإيقاعيّة تلك المعاني والدّلالات، وعرضتها بأبلغ صورها؛ فقد جاء متناسبا مع غرض القصيدة وموضوعها، وقد بلغ عدد تفعيلات القصيدة 378 تفعيلة (وحدة إيقاعيّة)، بمعدّل 06 تفعيلات في كلّ بيت، وقد لحق الزّحاف بـ193تفعيلة، بنسبة 51.05%، وهو زحاف الإضمار[3]، سواءً بعروضها أو ضربها أو حشوها، فقد خرج الشّاعر بذلك عن النّمط العادي؛ وعن التّفعيلة الأساسيّة(الصّحيحة) لهذا البحر، فتحوّل شكلها بذلك من (مُتَفَاعِلُنْ)إلى

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(2)السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب**، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص. 59.

(3)الإضمار : هو تسكين الثّاني المتحرّك في التّفعيلة(مُتَفاعِلن)، لتصبح (مُتْفاعِلن).

(مُتْفَاعِلُنْ)،والتي يمكن أن ينزاح بها هي الأخرى إلى(مُسْتَفْعِلُنْ)، أين نلمس بذلك تناصًّا موسيقيًا عروضيًّا استحضر بحر الرّجز الغائب، والذي شاع استخدامه عند شعراء البادية، فهو من أهم الأشكال البدائية الأولى في مسيرة تطور بحور الشعر العربي، وهو ماعكس حالة الشاعر ونفسيّته المتوتّرة والمضطربة، والمتنقلة بين الأحوال والعصور خاصّة(الحضارة والبداوة) اللتين تتوارد مظاهرهما في القصيدة؛ فقد أحدثت هذه الزّحافات ألوانا إيقاعيّة وموسيقيّة مختلفة، باختلاف وتنوّع عواطفه فالقصيدة مزيج من الأغراض والأحاسيس، حيث أنّ الشّاعر مثقل بالحنين والشّوق، قلِق، ينعَى حاضره وعصره، وما يصاحب ذلك من حسرة وألم وأسف.كما أنّه يفخر بالماضي وشعرائه، ويتغزّل بقصيدته ويظهر عتابه ولومه عليها، ويتودّد إليها بالعودة إلى أصالتها وجودة أغراضها ومواضيعها فكأنّه مزج مجموعة من الأغراض القديمة التي كان يتناولها شعراء العصور القديمة. كما أنّ أسلوب الحوار الذي دار بينه وبين معشوقته (القصيدة)، والإيقاع وما أحدثه من حركيّة وحيويّة وانفعالات مختلفة، استلزم هذا الكم من الزّحافات حتّى يقيم نوعا من الانسجام بين التّفعيلات، وتوازنا بالنّسيج الإيقاعي عامّة، ومن ذلك قوله:

خلّفْتَ داركَ واصطحبْت مواجعا ياتعْس حظّك في الزّمان المُمْحِلِ

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

مُتْفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفَاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن

مضمرة سليمة[1] صحيحة[2] مضمرة سليمة مضمرة

أترى امرؤ القيس الذي ناشدْتَهُ لازال بَعْدُ عن الدُّنا لم يرحل

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

مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن

سليمة مضمرة مضمرة مضمرة سليمة مضمرة

(1) **التفعيلة السليمة**: هي التي تقع في الحشو وتسلم من الزحاف .

(2) **التفعيلة الصحيحة**: هي التي تقع عروضا أو ضربا وتسلم من الزحاف والعلة .

فأجبتها والدّمعُ يَنْحتُ مهجتي كُتب النّوى أقصيدتي فتجمّلي

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

مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن

سليمة مضمرة صحيحة سليمة سليمة صحيحة

تلك المنازل لم تعد تشتاقنا لم يبق فيها بعض وصف المنزل[1]

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

مُتْفاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن

مضمرة سليمة مضمرة مضمرة مضمرة مضمرة

حيث نلاحظ هذا التّشكيل الإيقاعي المتنوّع والمختلف، الذي نتج من توازن وتعاقب وتناوب حركات وسكنات التّفعيلات، من حيث سلامتها في الحشو أو صحّتها في العروض والضّرب وإضمارها بدخول الزّحاف عليها، ممّا خلق نوعا من الاضطراب وعدم الثّبات، الذي يعبّر عن عدم استقرار الشّاعر وتوتّره، وعدم رضاه بعصره وبالحياة الحضريّة التي ابتُعد فيها عن الأصالة والتّقاليد، فلم يجد فيها شيئاً من معالم العصور القديمة، و كذا إظهار رغبته بالرّحيل والتغرّب عنها والسّفر إلى مرابع ومضارب البادية وزمنها الجميل وطبيعتها الخلّابة، ومعاناته من مرارة الغربة؛ كما أنّ الحوار الغالب على هذه الأبيات، خلق فيها هذا الجو من الحركيّة والحيويّة والتّنوّع، حيث سار الوزن على الوتيرة نفسها من أوّل القصيدة حتى آخرها. ولأنّ هذه الزّحافات هي انزياحات عروضيّة وقعت كلّها على أسباب خفيفة، فإكثار الشّاعر منها في القصيدة، لم يسبّب أي خلل في الوزن.كما لاحظت أيضا انعدام العلل، فقد جاءت كلّ أعاريض القصيدة وأضربها صحيحة، وهذا مايقتضيه الحفاظ على التّوازن في النّسيج الإيقاعي، وما من شأنه أن يساهم في مدّ الصّوت وعدم قطع خيط التّواصل الذي يربطه بالقصيدة وبتحاوره معها, وتفريغ الشّحنات القوية والمؤلمة من قلبه، والتّعبير عن أحاسيسه.وبلغت نسبة العروض المضمرة التي دخل عليها الزّحاف 26.98%، أمّا نسبة الأضرب

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر**...،مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

المضمرة فكانت 41.26%، ووردت الأضرب مضمرة خاصّة عندما حنّ الشّاعر إلى الدّيار القديمة وأطلالها وأهلها وبدأ يتحسّر ويبثّ شكواه، ويصف أحوال عصره وماآل إليه، وكيف اختفت ملامح الماضي، فلم يبق فيها شيء من تلك الذّكريات الجميلة والطّبيعة الفاتنة، فقد تحوّلت تلك المعالم إلى ركام وأنقاض، ومن ذلك قوله:

تلك المنازلُ لم تَعُدْ تشتاقنا لم يبق فيها بعضُ وصْفِ المنزل

مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن

سليمة مضمرة مضمرة مضمرة مضمرة مضمرة

لم تبق فيها ألفةٌ ووشيجةٌ بالأنس تحكي يوم أمسِ الأوّل

مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتَفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن

مضمرة مضمرة صحيحة مضمرة مضمرة مضمرة

لم تبق فيها رملة يعتادها قيس ولبنى في الأصيل المُسْدل

مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن

مضمرة مضمرة مضمرة مضمرة مضمرة مضمرة

أو نخلةً يهتزّ في عذباتها شوقُ الحنين إلى النّسيب المُرسَل[1]

مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتَفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن

مضمرة مضمرة صحيحة مضمرة سليمة مضمرة

فمن خلال الأبيات السّابقة، نلاحظ كثافة الزّحافات التي مسّت الحشو والعروض أيضا وهو مايعطي دلالة انفعال الشّاعر وقلقه، وشدّة تحسّره، خاصّة لمّا بدأ بوصفَ حال عصره الذي لا يبعث على التّفاؤل، كما أنّها وردت مضمرة بكثافة أيضا،لمّا ترك الشّاعر منازله-كما اختار أن يسمّيها-وسافر

(1)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

بحلمه إلى ديار امرئ القيس، وبدأ يصف لنا معالمها ومرابعها، ويستحضر أغراض الشعر العربي القديم والشّعر الجاهلي، مثل "النّسيب المرسل"، حيث نقلنا معه بخيالنا إلى هناك، وهو ما يظهر تميّز أسلوبه هنا؛ وقد أحيا هذا السّفر الأمل في الشّاعر من جديد، فاشتعلت عواطفه بذلك، وزاد انفعاله، وهو ماسرّع من وتيرة تعاقب الحركات والسّكنات في التّفعيلات، لتخف بعد ذلك تلك السّرعة حين يصاب بخيبة الأمل، وتتبخر أحلامه بين يديه، ثمّ تزداد خفّتها بعدما يكتشف أنّ كلّ ذلك كان مجرّد حلم فقط. وبالمقابل وردت الأضرب صحيحة خاصّة عندما كان في مقام العتاب واللّوم، نحو قوله:

لاترشفي عَذْبَ المَسَرّة صافيا يانحلتي وإلى المرار تنقّلي[1]

مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتَفَاعِلن مُتْفَاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن

مضمرة مضمرة صحيحة مضمرة سليمة صحيحة

- **القافـية:**

وهي نغمة إيقاعيّة خارجيّة، تُعدّ من العناصر المكمّلة للوزن، حيث تمنحه طاقة موسيقيّة إضافيّة قويّة متولّدة من تفريغ الشّاعر لشحناته بها،وهي مجموعة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة التي يتوقّع السّامع تردّدها في فترة زمنيّة منتظمة[2]، ومهمّتها تكمن في ضبط نهايات الأبيات، وقد استعمل الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية في قصيدته قافية موّحدة كما وردت مجرّدة متداركة[3]، وبرويّ اللّام المكسورة، فقد حذا الشّاعر بذلك حذو امرئ القيس في معلّقته، وهو مايدل على تأثّره الكبير والعميق بهذا الشّاعر الجاهلي، وشعر ذلك العصر،وحنينه إليه كما أنّه مظهر من مظاهر تمسّك الشّاعر بعمود الشّعر وحرف الرويّ.

كما ارتبط صوت اللّام المكسورة، بالرّفض المطلق لهذا العصر الذي يعيشه، والإعراب عن أسفه وانكسار قلبه، فهو كما ذكرنا سابقا صوت لثوي خلفي، مجهور، ذلقي ومتوسّط، كما أنّه من الحروف المنفتحة، وهو ما يؤدّي إلى جلاء الصّوت، وهو أيضا من أشباه الصّوائت التي تتميّز بوضوح

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 11.

(2)ينظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة-مصر، ط.2، 1952م، ص. 244.

(3)المتدارِك: القافية التي بين ساكنيها متحركان، ينظر: محمد سعيد إسْبر ومحمد أبو علي، **الخليل معجم في علم العروض**، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982م، ص. 95.

في السّمع، ممّاساعد على ترسيخ الفكرة في الذّهن؛ وقد وردت موصولة بياء المدّ في ثمانية عشر بيتا وغالبها كان ياء المخاطب و ياء المتكلّم، وهو ما أدّى إلى إشباع حركة الرّوي ومدّ الصّوت، حتّى إذا استرجع نَفَسَه بعد مدّه، رجع وبدأ من جديد، وهو ما أعطى القافيةَ صفةَ الحركيّة، والتي تجعلها بمنزلة الذّروة في ارتفاع الصّوت،كما أنّ هذا الرّويّ هو حلقة وصل بين الأبيات، ممّا يساهم في تواصل النّغمة الإيقاعيّة لهذه القطعة الموسيقيّة دون انقطاع، إضافة إلى غلبة القافية المطلقة التي تتناسب مع حرف الرويّ المنفتح، وتتضافر معه ليحدثا بذلك تأثيرا على السّامع ولفتًا لانتباهه، ومن بعض الكلمات التي اشتملت على القافية:

(يرحل،مُرسل،مُقبل،بلبل،أسفل،أطول،جدول،موغل،ينجلي،ترحلي،ترسلي،تكمل،حنظل،بسمل...

إلخ)، وقد تشابه جلّها في بعض الأصوات،واختلف في المعنى الذي تنوّع من الدّلالة على السّفر والتغرّب إلى الحنين والحسرة والعتاب واللّوم والتّودّد، حيث تمّت إطالة حرف الرويّ ومدّه، في الحوار الغالب على النّص، فكان هدفه بذلك التّأثير في الطّرف الثّاني وشدّ انتباهه، من خلال إبراز الدّلالة بوضوح أكثر، وتعميق وقعها في النّفس، كما أدّى وقوف الشّاعر بها للحظات إلى التّرويح عن نفسه وإخراج ما بصدره من ضيق، وقد أحدثت أصوات هذه القافية جرْسا قويّا وترنيمة عذبة، أفرغ فيها الشّاعر دَفْقَه.

كما نلمح حضور ظاهرة التّدوير في القصيدة في قول الشّاعر:

خوضي حدود مشاعري المتضاربا.. ..ت السارحات النازلات الرُّحَّل[1]

حيث اشترك شطرا البيت في كلمة "المتضاربات"، واستعمله الشّاعر لإتمام الوزن باستعمال جزء من هذه الكلمة، ممّا أكسب البيت ليونة ولحنا مميّزا،كماعكس دلالة التّواصل ومعاني الاستمرار، أي تواصل اضطراب أحاسيس ومشاعر هذا الشّاعر وتضاربها، وأظهرت أيضا تواصل واستمرار حواره وجدله مع القصيدة، وحرصه على عدم قطع خيط هذا التواصل، وتوجيه اللّوم والعتاب إليها دون انقطاع، وهو ما أدّى إلى إطالة الصّوت واستمراره وامتداده دون توقّف، ممّا يعطيه إيقاعا منتظما ذا وقع خاصّ.

(1)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 11.

المبحث الثاني

المستوى الصرفي

المستـوى الصـرفي:

المستوى الصّرفي، هو مستوى من مستويات التّحليل اللّساني، وهو من المستويات الإفراديّة في التّحليل اللّغوي، كما أنّهما يتضافران معا لتشكيل دلالة الألفاظ وإيحاءاتها، والتّحليل الصّرفي للقصيدة يقتضي دراستها من خلال رصد ظواهرها وصيغها الصّرفية البارزة والأكثر دورانا، من أفعال وأسماء وحروف وأعلام...إلخ، لنصل من خلالها إلى المعاني والدّلالات.

1. حضـــور الأفعـــال و الأسمـــــاء:

تنقسم الكلمة إلى ثلاثة أقسام هي: الاسم والفعل والحرف؛ فالاسم هو الكلمة الدّالّة على معنى في نفسها غير مقترن بزمان، أمّا الفعل، فهو الكلمة الدّالّة على معنى في نفسها مقترن بزمان[1].

وقد بلغت نسبة الأسماء في هذه القصيدة حوالي 64%، أمّا الأفعال فبلغت 35%، ومنه نلاحظ حضورا كثيفا للأسماء، وقد كان لها دلالات السكون والجمود الذي يبدو مسيطرا على نفس الشاعر، كما أنّ العادة فيه أن يكون داء العصر الذي يغلب على أمزجة الشعراء المعاصرين لاسيّما ذوي الإحساس الرومانسي المرهف كصاحب المدونة، والذي دفعه إلى محاولة التفلّت والهرب من الواقع المعيش إلى ديار امرئ القيس ذلك الشاعر المشاكس الدائم الترحال، ولو كان ذلك هروبا في الحلُم فقط حسب ما ستكشفه خاتمة القصيدة، كما يحيل إلى معاني الدّيمومة والاستمرار والتّأمّل، أي استمرار تأمّل الشّاعر في التّراث والعصر القديم وإحيائه، وتعلّقه به، والرّغبة بالبقاء والاستقرار فيه وكذا وصف معالمه وجماله، ومن ذلك قوله:

وخرائد الشّعر الأصيل بعصرنا متخلّفات العهد لم تتبدّل[2]

وقوله أيضا:

وربوع فاطـمة نُعيد زمانها مهلا أفاطم، ارجـــعي لا ترحلي

هذي بنيّتُك التي أنجبتها عذراءَ من قلب "الضّليل"، تأمّلي[3]

(1)ينظر: عبد الهادي الفضلي، **مختصر الصّرف**، دار القلم، بيروت-لبنان، ط.2، (د.ت)، ص. 17.

(2)عبد الرّحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 9.

(3)نفسه، الصّفحة نفسها.

بهذه الصياغة الأسلوبية اللاّفتة للشّاعر، استطاع أن ينقلنا إلى هناك، إلى تلك الدّيار البعيدة والاستقرار بها، فجعلنا بذلك نعيش معه فيها للحظات، عندما بدأ يسترجع تلك المعالم وكأنّها أمامه ويصفها.

أمّا الأفعال فهي الأخرى كان حضورها لافتا، وهو ما يوحي بدلالات ومعاني الحركية والحيويّة التي تميّز النّصّ، إضافة إلى الأسلوب الحواري الغالب عليه، والذي يتطلّب هذا الكمّ الهائل من الأفعال، وقد جاءت بأزمنة مختلفة، فنسبة الأفعال الماضية بلغت حوالي 45%، وهو ما يعكس دلالة الاسترجاع والاستذكار التي أبداها الشّاعر، ومن ذلك قوله:

فوقفتُ خارج لحظتي وكأنّها قبرٌ لماضي العُمْر والمستقبـلِ

وتوسّلَتْ بالدّمع عيني، ليتَه بالميْت ترجع دمعةُ المتوسّــلِ

وجلستُ أذكر ماتصرّم بيننا من سالف العهدِ الجميل الأوّل

أيّانَ جئتُ خطبتُها وتركتُها تنأى لِيُغرز سيفُها في مَقتلي[1]

كما نلاحظ في البيتين الأوّل والثّاني السّابقين، تغيّر شكل التّاء المرتبطة بالأفعال، وهو ما يُظهر حركيّة الدّلالة، فالانتقال من تاء الفاعل (فوقفتُ)، إلى التّاء السّاكنة (توسّلتْ)، أعطت دلالات انتقال الشّاعر من ذلك الماضي الجميل، إلى واقعه الحاضر المخزي، وخيبته الكبيرة، وتمنّي عودة ذلك الزّمن؛ كما أنّ التّاء الدالّة على الفاعل كان لها دور في تشكيل بنية الحوار .

أمّا الأفعال المضارعة التي تؤدّي معنى التّجدّد والاستمرار، فبلغت نسبتها 33%، وكانت مهمّتها التعبير عن الواقع الحالي، والعناية بمعاني الأحداث التي تتضمنها، كما أثرت أسلوب الحوار، وساهمت في إيصال الفكرة إلى السّامع ولفت انتباهه وإقناعه، ومن ذلك قوله:

سنظلُّ نَرْقُبُ في الفيافي جنّةً واللّيلُ يُسْلِمُنا لِليلٍ أطول

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 10.

لا تقنطي من رحلة لم تنقضي فالصُّبح من داجي الحوالك ينجلي[1]

وأفعال المضارعة هنا تسير في اتّجاه واحد، وهو محاولة تحقيق البقاء مع رحلة خياليّة، ثمّ لم يلبث الشّاعر أن قال "رحلة لم تنقض"، فجاء الفعل مضارعاً في الصّيغة، ماضياً في الدّلالة لاقترانه بلم، وهو ما يحقّق زمنيّة الحدث في الماضي.

وقد وردت أفعال الأمر بنسبة 22%، وعكست رغبة الشّاعر الشّديدة في السّفر والتغرّب إلى ديار امرئ القيس، وحملت معاني التّرجي واللّوم والعتاب، إضافة إلى الإيحاء بجو المناقشة وصراع الأفكار واصطخاب المشاعر، كما أدّت وظيفة إثراء الحوار أيضا، ومن ذلك قوله:

خُوضي حدودَ مشاعري المتضاربا.. ..ت السارحات النازلات الرُّحَّل

وتَقَصّدي في القلب كلَّ شوارعي وترنّحي كالبائع المتجــوّل[2]

وكأنّ الشّاعر هنا يريد أن يغيّر الواقع، ويعيد تلك الأصالة والجودة إلى القصيدة العربيّة، من خلال إصدار تلك الأوامر.

وكثافة الأفعال بأزمنتها المختلفة توحي برغبة الشّاعر في التّنقّل والتّرحال من عصره وواقعه المزري، إلى عصر آخر يتميّز بالأصالة والجمال، كما توحي بسفره وتغرّبه ومعاناته من مشقّة ذلك السّفر الذي طال به، ومن ذلك قوله:

طالت بنا الأسفار يامتغرّبا مثلي فدعْني من رحيلكَ وانْزِلِ

انظُرْ لعلّك أن ترى مترحّلا تهديك أو تؤويك خيمةُ رُحَّل

خلّفْتَ دارك واصطحبت مواجعا ياتعْسَ حظّك في الزّمان المُمْحِلِ[3]

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 9.

(2)نفسه، ص. 11.

(3)نفسه، ص. 8.

فنلاحظ من حضور الأفعال التّالية: (طالت، دعني، انزل، انظر، ترى، تهديك، تؤويك خلّفت، اصطحبت ...) – وهي أفعال تنوّعت أزمانها، بين الماضي والمضارع والأمر– إيحاءً بالتنقّل، أي سفر الشّاعر بخياله وأحلامه ومشاعره إلى الماضي، وتحسّره عليه ومحاولة إعادته والعيش فيه، ونبذه لحاضره والهرب منه، ومعاناته وقصيدته من قسوة الغربة ومتاعبها؛ كما أنّ صيغة الأمر تدلّ على الحركيّة من خلال الحوار والجدل القائم، وهذا الانتقال بين الماضي والحاضر، منح النّص جماليّة خاصّة وحيوية، وساعد على إبراز المعاني والدّلالات.

كما تعكس لنا اضطرابه وقلقله على حاضر الأدب خاصة الشّعر وعلى مستقبله، حيث ابتعد به عن أصالته البدوية وعروبيّته بعضُ الشّعراء المغامرين المأخوذين بحمى التجريب وصار يتبع "الموضة" بما يكتنفها من زيف وخداع وركاكة، كما يصّور لنا حنينه إلى حياة البادية، ومن ذلك قوله:

قد ألبسوها موضةً خدّاعةً سَلَبَتْ براءةَ لونِها المتأصّلِ

حتّى البلابلُ لم أَعُدْ في صوتها ألقى جميلَ غِناءِ ذاك البلبلِ

حتّى قصائدُنا فقدن أنوثةً فتّانةً ولبِسْنَ لِبْس ترجُّل[1]

فكل هذه الأفعال: "ألبسوها، سلبت، أعد، ألقى، فقدْنَ، لبِسْنَ" توحي بمعاني الفقدان والانتزاع أي انتزاع الأصالة والتراث والجمال، لتضعنا –بناء على ذلك– أمام معاني التحسّر والتّأسّف والإعراب عن القلق المفضي في الأخير إلى الشعور بالاغتراب وما يتضمنه من مرارة وألم.

2.التّذكـــير والتّـأنيـــث:

ينقسم الاسم باعتبار الجنس إلى :مذكّر ومؤنّث، فالمذكّر هو الاسم الدّال على الذّكور، أمّا المؤنّث، فهو الدّال على الإناث[2]، ونلاحظ في القصيدة هيمنة صيغة التّأنيث، فالشّاعر يخاطب القصيدة التي أخرجها في صورة امرأة، وهو ما يقترب من أغراض ومواضيع الشّعر العربي القديم والشّعر

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر**...، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص8.

(2)ينظر: عبد الهادي الفضلي، **مختصر الصّرف**، مرجع سابق، ص. 33.

الجاهلي أساسا، الذي كان يمتاز بجماليّة خطاب المؤنّثِ، بكلّ ما يحمله من معاني الغزل والعتاب والتّلطّف والتّودّد والرّقة، وامرؤ القيس واحد ممن برزوا في هذا المجال، بل هو من فتح الباب للشّعراء اللاّحقين الذين احتذوه فيه، وقد سار شاعرنا على نهجه بتوظيفه لهذه الصّيغة واستغلال هذه الخصيصة الأسلوبية والطاقة التّعبيرية المتميزة. وهو ما أضفى على النّص رهافة ورقّة ولطافة وسحرا فقصيدته جاءت زاخرة بها، إذ نجد ألفاظا بصيغة المفرد المؤنث والجمع المؤنّث السّالم، ومن ذلك قوله:

خوضي حدود مشاعري المتضاربا.. ..ت السارحات النازلات الرّحّل[1]

ومنها أيضا في بقيّة الأبيات:(مقلة، موضة، جنّة، سفرة، سعادة، متخلّفات، مثقلات رقصات...إلخ).

ونلمح ألفاظا بصيغة المخاطب المؤنّث، وهي كثيرة، نحو قوله:

وتَقَصّدي في القلب كلَّ شوارعي وترنّحي كالبائع المتجوّل[2]

ومن أمثلتها في الأبيات الأخرى أيضا: "انظري، سارعي، أرسلتِ، تعجّلي، تيهي، توسّدي زوري، غادري، تعمري، خوضي، تحشدي، تنقّلي، اخذلي..." إلخ، وهو ما يلائم أسلوب الحوار أيضا.

أمّا صيغة المؤنّث الغائب، فنلمحها في قول الشّاعر مثلا:

فتنهّدَتْ مسحورةً وتقدّمتْ تمشي أمامي مِشْية المتململ[3]

وقوله أيضا:

وتراقصت أحلامها وكأنّها ماءٌ تراقص في مَصَبِّ الجدول

وتشتّتتْ مثل الضّباب وسافرتْ كاللّحن يُوغل في الشّعور الموغل

وتبخّرت في جوّها وتناثرت وأضعتُها أنشودةً لم تكْمُل[4]

(1)عبد الرّحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر**...،مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 11.

(2)نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، ص. 10.

(4)نفسه، الصفحة نفسها.

فنلاحظ هذه الرّوعة في انتقاء الشّاعر لألفاظه، وكيف رسم لنا عناصر الطّبيعة حسب ما تمليه حالته النّفسيّة، فصارت تعبّر عنه، على غرار غيره من الشّعراء الرّومانسيين، وهو ما قرّب المعنى أكثر وقد حملت هذه الألفاظ دلالات الفراق واليأس وفقدان الأمل، وكيف تبدّدت تلك العوالم أمامه فتحوّلت بذلك آماله وأحلامه إلى سراب.وقد أكسبت هذه الصّيغ المؤنّثة أسلوب النّص سمة خاصّة من الظّرْف واللّيونة والرقّة المتأتّية من استحضار ضمير المؤنّث الغائب.

3.حضور الأعلام والتّناص والألفاظ الزّمكانيّة:

لقد تردّد ذكر الأعلام كثيرا في القصيدة، وهي سمة ميّزت أيضا قصائد شعراء العصور الماضيّة وهو ما اقتضته ضرورة التّرحال والتّنقّل من مضرب إلى آخر طلبا للعيش؛ أمّا حديثا فقد كثر تناص الشّعراء المعاصرين مع السّابقين في هذه الأعلام، مع أنّ " ... غالبها –خصوصا المكانية منها– لم يعد له مكان في عيش ساكنة البيئة الحضرية، كأسماء الأودية والشعاب والجبال، وغيرها من معالم تضاريس البادية، وكأنما غبَط أولئك الشعراء المتأخرون مَن سبقوهم إلى استغلال ما في تلك الأعلام من شحنة شعرية ومسحة جمالية أخاذة"[1].

وقد اختلف المدلول الرّمزي لتلك الأعلام باختلاف تجارب الشّعراء الشّخصيّة، وليس غريبا على شاعر متأثّر بأساليب تلك العصور وأولئك الشّعراء، مثل عبد الرّحمان بن سانية، أن يسير على طريقتهم، ويلوّن قصائده بأساليبهم وأفانينهم، من خلال إيراد أعلام نسويّة ورجاليّة ومكانيّة، من ذلك مثلا قوله:

أترى (امرؤ القيس) الذي ناشَدْتَهُ لازال بَعْدُ عن الدُّنا لم يرحل[2]

فقد أورد هنا علما رجاليّا، وهو "امرؤ القيس"، وقد حملت دلالة التّفاؤل وبثّ الأمل في الشّاعر بأنّ ديار (امرئ القيس) ما تزال موجودة، وأنّ الأمل في لقائه من جديد ما يزال قائما. ونلاحظ هنا

(1)بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، دار صبحي، متليلي الشعانبة، ط.1، 2015م، ص. 280.

(2)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

تناصّه معه في معلّقته، "...وللتناص في عمومه جماليته المتمثلة في استحضار شعرية النص الغائب ونفثِها في النص الحاضر، غير أن ذلك مشروط بأن لا يتجاوز ذلك كونَه قيمة مضافة إلى جمالية النص الجديد..."[1]، فالشّاعر هنا، أحسن توظيف النّص الغائب في قصيدته، دون الوقوع في مغبّة التّقليد الأعمى له، حيث اعتنى بالدّور الفعلي الذي يجب أن يتركه هذا التّناص في القصيدة، من قيم جماليّة وفنّية وشعريّة، وهو ما حال دون وقوعه في شِباك النّمطيّة الآلية، وهو ما عكس القوّة البلاغيّة والحالة النّفسيّة والشّعوريّة للشّاعر.

وفي قوله أيضا:

لم تبق فيها رملة يعتادها (قيسٌ) و(لُبْنى) في الأصيل المُسْدَل[2]

فهنا أيضا أورد علمين، الأوّل رجالي (قيس)، والثّاني نسويّ(لبنى)، وقد حملت دلالات ومعاني عدم الرّضا بعصره وديارِه والرّغبة بالرّحيل منها، وكذا دلالات الحنين والتحسّر والأسف.

وفي قوله:

ها فانظري، واستبشري قَدْ لاح في أُفُقِ الفضاء هناك "حصْنُ سموأل"[3]

نلاحظ ذِكره اسم علم مكاني،"حصن سموأل"، وهو مَعْلم من معالم العصور القديمة والقيسيّة يحمل دلالة الوفاء لتلك الدّيار، فالسّموأل هو رمز الوفاء، إضافة إلى دلالة الحنين إلى تلك الأيّام بأماكنها، وتدلّ أيضا على أنّ الشّاعر وصل إلى هناك بحسه وخياله، وبدأ يسترجع الذّكريات، ويصف لنا تلك المضارب والأطلال والمرابع؛"...ولقد أكسب هذا التوجّه من الشعراء المكانَ شعريةً عبقرية لاحقة لشعرية عَلَم المرأة إن لم تكن مثلها تماما..."[4]

(1) بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، مرجع سابق، ص. 280.

(2)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

(3)نفسه، ص. 9.

(4)بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص. 279.

ونجد أيضا في قوله:

ها.. سارعي نسألْهُ: أيّ مسالكٍ تُفضي إلى طلل الدّخول وحَوْمَل؟[1]

"الدّخول وحومل"، معلم آخر من المعالم القيسيّة، وهو علم مكاني، وهما من أشهر الجبال في الجزيرة العربيّة، حيث وقع بين الشّاعر وامرئ القيس تناص، فقد وردت اللّفظتان في معلّقة امرِئ القيس الشّهيرة، كما نجده أيضا يتناص معه في البيت التّالي:

إنّا سندركه ونأتي "جُلْجلا" متطهّرَيْن بماء "دارة جلجل"[2]

فالشّاعر وقع في تناصّ مع ذلك الشّاعر الجاهلي أيضا في اسم "دارة جلجل"، وهو اسم غدير، يعدّ من مضارب عصر امرئ القيس وديارِه، وهو يوحي بأنّ الشّاعر غاص بخياله في الدّيار القيسيّة ومعالمها، واسترجع ذكرياتها وقصصها، فهذا الغدير كان يوما ما، مسرحا لإحدى الحكايات المشوّقة والجميلة من حكايات امرئ القيس مع محبوبته، وشاهدا من شواهدها.

ومن مظاهر إيراد الأعلام أيضا قوله:

وربوع "فاطمةٍ" نُعيد زمانها مهلا "أفاطمُ"[3]، ارجعي لا ترحلي[4]

وهو علم مكاني ونسويّ يتمثّل في "ربوع فاطمة"، و "فاطمة" و"أفاطم"، وقد استنّ شاعرنا بسنّة الأوّلين من الشّعراء هنا أيضا، فلطالما اقترن إيراد الأعلام النّسويّة في القصائد القديمة، بإيراد الأعلام المكانيّة، التي لا يكون ذكرها سوى حُجّة لذِكر المرأة، حيث كان الشّعراء النّابهون في العصور السّابقة، يوظّفون أعلاما نسوية بثّوا فيها شحنة شعريّة غزليّة، أين كانوا يضمّنونه كلّ معاني التّلطّف والتّظرّف والتّحبّب[5]، ونجدهم يوردونها في أي جزء من أجزاء القصيدة، و"...يوظّفون في سبيل ذلك

(1)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 9.

(2)نفسه، الصفحة نفسها.

(3)هكذا في المصدر، وفيه خلل في الوزن، ولكي يستقيم لا بد من إتمام العلم بذكر آخره، أي غير مرخّم فيقال "أفاطمةُ".

(4)نفسه، الصفحة نفسها.

(5)ينظر: بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص. 275.

أساليب طافحة بالشّعريّة والعذوبة، من أشهرها التّرخيم..."[1]، وهو حذف بعض الكلمة على وجه مخصوص، فيجوز ترخيم المنادى بحذف آخره[2]، للتّسهيل والتّرقيق واللّين؛ وقد وظّفه الشّاعر في "أفاطم"، وهو ما ناسب مقامه هنا، كما نلحظ في البيت السّابق، أين نجده يتناص مع امرئ القيس في معلّقته؛ وقد استرجع الشّاعر بذلك، الذّكريات الجميلة التي كان يعيشها هذا الشّاعر الجاهلي مع محبوبته فاطمة، وهي تعبّر عن معاني التّودّد والتّغزّل واللّين.

إضافة إلى أعلام أخرى، في قوله:

هذي بنيّتُك التي أنجبتها عذراءَ من قلب "الضّليل"، تأمّلي[3]

نجد اسم العلم "الضّلّيل" وهو في الأصل بتشديد اللاّم، ويقصد به امرؤ القيس، أي الملِك الضّلّيل، وهو لقب عُرف به في كتب التراث العربيّ، والشّاعر هنا يذكر أيضا الرّباب ابنة امرئ القيس، فقد حلّق الشّاعر بخياله إلى هناك للحظات وعايش ذلك العصر وأعلامه، حتّى إنّه تحدّث إليهم ودخل معهم في حوار، وصار كأنه شخصيّة من تلك الشّخصيّات، التي ساهمت في سير الأحداث، فجعلنا نحسّ وكأنّه يعيش معهم فعلا، وهو ما يعكس جمال أسلوب شاعرنا وروعته في استنطاق شعريّة النّص.

ولفظة "المتوكّل" في البيت التّالي:

كالطّفل في بيت الغريب تسير..أو كفقيرة زُفّتْ إلى،"المتوكِّل" [4]

(1) بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص . 275.

(2)ينظر: عبد الرّحمان بن علي المكودي، **شرح المكودي على الألفيّة في علمي الصّرف والنّحو**، تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، بيروت، (د.ط)، 2005م، ص. 7.

(3)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 9.

(4)نفسه، ص. 10.

وهو أبو الفضل جعفر المتوكّل على الله، الخليفة العبّاسي العاشر، وقد حملت هذه اللّفظة دلالات الثّراء والجاه،كما حملت دلالة التقلّب من مكان إلى مكان، والقلق والاضطراب، هذا إذا ما رُدّت إلى سياقها.

وفي قول الشّاعر:

آثَرْتِ إلّا أن تمــوتي هاهنا في ربع أمّـكِ في مجاهل "يَذْبُلِ"[1]

نلمح أيضا مَعْلَماً مكانيّا من المعالم المشهورة في تلك الفترة: "يذبل"، وهو جبل في الجزيرة العربيّة ونلاحظ تناصّ الشّاعر هنا أيضا مع "الملك الضليل" في معلّقته التي يذكر فيها هذا الجبل. فالمتأخّرون من الشّعراء، ومنهم الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية، أصبحوا يوظّفون تلك الأعلام في قصائدهم لاستخلاص كل محتوياتها من تلك الشّعرية التي استقرت في الأنفس على مر العصور[2]،كنوع من المقارنة بينها وبين أعلام عصرهم، خاصّة المكانية منها.

ومن مظاهر التّناص أيضا مع امرئ القيس، قول الشّاعر:

سنظلُّ نَرْقُبُ في الفيافي جنّةً واللّيلُ يُسْلِمُنا لِلَيْلٍ أطول

لا تقنطي من رحلة لم تنقضي فالصُّبحُ من داجي الحوالك ينجلي[3]

فكلمة "اللّيل"، و "الطّويل" و"ينجلي"، كلّها كلمات وردت في معلّقة امرئ القيس، وغيره من الشّعراء المتقدّمين بعده، الذين ساروا على طريقه، فقد توارثوا تقاليد ومواضعات في الموضوعات والمعاني، ومنها تعبيرهم عن اللّيل في أشعارهم، واعتبروه باعث الشّكوى في نفوسهم وحاملهم على

(1) عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 12.

(2)ينظر: بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، مرجع سابق، ص. 279.

(3)عبد الرّحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 9.

الضّجر، والتّشوّق إلى الصّبح الذي كانوا يتّخذونه ملاذا يستنصرون على نقيضه اللّيل[1]، وقد أكمل شاعرنا عبد الرّحمان بن سانية المسيرة.

كما أنّ اللّيل يعتبر أيضا، من الألفاظ الزّمانيّة، التي كانت حاضرة بقوّة في قصائد العصر العبّاسي- إلى جانب الألفاظ المكانيّة التي سبقتها في الحضور-حيث عمّ الاستقرار والتّحوّل الحضاري وهو ما احتذى به شاعرنا ابن سانية في قصيدته هذه، ومن ذلك قوله:

زُوري "ربيعًا" في "الصّباح" وغادري عند "المساء" برعدكِ المتجلجل

لا تُنبتُ الشّعرَ العنيدَ مشاعرٌ مكث "الرّبيعُ" بها ولم يترحّل[2]

"ربيعا"، "الصّباح"، "المساء"، كلّها ألفاظ زمانيّة، ولها دلالات التحوّل والتّغيّر والتّنوّع، أي التّخلّص من الجمود الذي أصبحت تعاني منه القصيدة العصريّة، والتنويع في مواضيعها وأغراضها؛ كما تظهر تقلّب الشّاعر بين الرومانسيّة(ربيعا، صباحا) والكلاسيكيّة (رعدك المتجلجل)، كما توحي بتأثّر الشّاعر بشعراء العصر العبّاسي وقصائده التي كانت حافلة بهذه الألفاظ الزّمانية، كما حفلت قصائد شعراء العصر الجاهلي بألفاظ المكان، وذلك حسب متطلّبات وضرورات الحياة في كِلا العصرين. إضافة إلى ألفاظ زمانيّة أخرى، كالشّتاء، الصّباح...إلخ؛ يضاف إلى ذلك، إيراد ألفاظ زمانية تمثل أجزاء من اليوم ك "الأصيل"، وغيرها من ألفاظ تلتقي والعلم المؤنّث في الرّقة واللّطافة واللّيونة؛ وقد أضفت على القصيدة شعريّة واضحة.

كما نلاحظ ورود ألفاظ أخرى يتناص فيها الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية مع امرئ القيس نحو: "وانزل، تجمّلي، قرنفل، مقتلي، حنظل، مرجلي".

وهذا الكمّ الهائل من التّناص مع امرئ القيس، يعكس عمق تأثّر الشّاعر به، وبشعره، ومحاولة السّير على نهجه ونهج شعراء ذلك الزّمن، والانتصار للقصيدة القديمة ومواضيعها وأغراضها وأساليبها والحفاظ على أصالتها وجودتها وفنّيّتها، من خلال الاحتفاء بالتّجربة الكلاسيكيّة، وبالشّعر

(1)ينظر: بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص. 236-237.

(2) عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 11.

العمودي؛ فنجد أنّ الشّاعر صبغ ألفاظه بصبغة تلك المرحلة التّاريخيّة، حيث نلمح هذا التّشابه البالغ حدّ التماثل أحيانا في انتقاء الألفاظ، وهو ما جعلنا نوغل مع الشّاعر في تلك العوالم.

ومع كثرة تلك الأعلام في القصيدة وتوتراها وتكثيفها لا نشعر بثقلها، ولا نحس بأن الشاعر يتكلّفها، فقد استطاع أن ينأى بنصه عن الوقوع في الفخ الذي يسمّيه الأسلوبيون "التشبّع" (Lasaturation) والمقصود به عندهم أنه إذا " ... تكررت السّمة الأسلوبية باطّراد تشبَّعَ النص فلم يعد يطيق إبرازها كعلامة مميزة ..." [1]. وذلك عائد إلى أن الشاعر ابن سانية أحسنَ توزيعَ تلك الأعلام على أجزاء قصيدته بهدي من حسّ فنيّ متأصّل، وتمكّن من بثّها وتصريف تموقعاتها في هذا المستوى الصرفي بمقدرة شعرية متميزة.

وفي سياق التّناصّ أيضا، ومن خلال البيت التّالي:

لا تقنطي من رحلة لم تنقضي فالصُّبحُ من داجي الحوالك ينجلي[2]

نلمح تداخل القصيدة مع النّصّ القرآني، بحكم أنّ الشّاعر نشأ وترعرع في بيئة وعائلة محافظة تسودها القيم والتّقاليد الدّينيّة، كما أنّ صلته العميقة بالقرآن الكريم، وتأثّره به، تركت بصماتها في قصيدته حيث اقتبس منه بعض الألفاظ والتّراكيب وجعل منه مرجعيّة في اختيار ألفاظ قصائده، ويتجلّى التّناص هنا مع الآية الكريمة:﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾[3]، فدلالة البيت هي عدم الاستسلام لليأس، والتّمسّك بخيط الأمل، وهذا التّناص عكس التصاقه وقربه الشّديد من القرآن الكريم، حيث نهل منه مفردات وتراكيب فأحسن توظيفها، ومن هذه الألفاظ أيضا: يهديك، جنّة، جنّات، نار جهنّم، لظى بسملت، بسمل، وكلّها قد عكست تأثّره الكبير بالقرآن، وأضفت هذه الألفاظ على القصيدة رونقا وجمالا.

وقد منح هذا التّناص واستدعاء الماضي، جماليّة خاصّة للنّص ميّزت أسلوب الشّاعر وأبرزته، ممّا ساعد على تقريب المعنى وترسيخه، وإقناع المتلقّي والتّأثير فيه، من خلال تقديم المضمون في قالب جمالي رائع.

(1)عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط.5، 2006م، ص. 129.

(2)عبد الرّحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 9.

(3)**الزّمر** : الآية. 53.

4.بين الألفاظ القديمة والحديثة:

لقد صبغ الشّاعر بعض ألفاظه بصبغة القِدَم والتّراثية، لأنّ قصيدته تعدّ إحياءً للشّعر القديم واستذكاراً له، وقد استحضره بإحياء صيغه وألفاظه، لتدلّ على معايشة تلك الحقبة، نحو قوله:

انظُرْ لعلّك أن ترى "مترحّلا" يهديك أو تؤويك "خيمةُ""رحَّل"[1]

فلفظة "مترحّلا"، "خيمة"، و"رحّل"، كلّها تعيدنا إلى الحياة البدويّة القديمة، وهو ما يعكس حنين الشّاعر إلى العيش فيها، بما تحويه من نقاء وصفاء وهدوء وشاعريّة، بعيدا عن صخب المدينة. كما أنّ تردّد مفردات السّفر والترحال في القصيدة، أظهر رغبته الشّديدة وعزمه على الرّحيل والتّغرّب. وقوله أيضا:

ورجعتُ بَعدُ ولا تزال لظى الأسى يغلي بها طورا ويبْرُدُ مِرجلي[2]

فلفظة "مِرْجلي" قديمة، وهي قدر من نحاس أو طين يسخّن بها الماء، وقد عكست مشاعر الحزن والتّوتّر وتقلب الأحوال بالشاعر، والتردد بين خيبة الأمل والرّجاء؛ إضافة إلى ألفاظ أخرى مثل:"ديار، النّسيب المرسل، خرائد، القريض، طلل، جلجلا، طاويا، الطّلول، القفار"، فمعجمه هنا معجم عربيّ كلاسيكي قديم، وقد حملت هذه المفردات دلالات ومعاني الحياة البدوية والقدم والأصالة والتّراث، وهو ما يعكس حنين الشّاعر لتلك الأيّام، وقد أضفت على النّصّ بذلك أصالة، وعلى أسلوبه تميّزا.

وبالمقابل، نلاحظ بعض مظاهر الحداثة من خلال بعض الألفاظ، كألفاظ الطّبيعة في قول الشّاعر:

وزهورُنا، هل تذكرين زهورنا؟ وجمالَها عند الصّباح المقبل؟[3]

فكلمة: زهورنا، الصّباح، ألفاظ تدل على الطّبيعة، ومن ذلك أيضا: رملة، نخلة، نسيمها البلابل، البلبل، الليل، الفيافي، الصبح، الأصيل، الفضاء، ماء، زهر، الزهور، النسيم، الغيوم، مصب

(1)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

(2) عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 12.

(3)نفسه، ص. 8.

الجدول، حنظل، المساء، ربيعا، الشتاء، الضباب، جوّك، نحلتي، التراب، ربوع..إلخ، فحضورها كان كثيفا في القصيدة، ونجد أنّ الشّاعر قد أخضع عناصر ومظاهر الطّبيعة إلى نفسه، فانعكست بذلك حالته النّفسيّة ومشاعره وانفعالاته وخلجاته عليها، وهو ما يظهر نزعته الرّومانسيّة، فشاعرنا كغيره من الشّعراء الرّومانسيين الذين يستنجدون بالطّبيعة لبثّ شكواهم وأحزانهم، فيرسمون فيها بذلك صورا حزينة، كما يسبحون بخيالهم في عوالمها؛ وقد منحت تلك الألفاظ طابع الحركيّة والتّغيّر، ودلّت على القلق وعدم الاستقرار والتّنقّل من جهة إلى أخرى.

وبذلك نلاحظ أنّ القصيدة هي مزيج بين الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، فالشّاعر محافظ، يحتفي بالتّراث ويقدّسه من خلال تمسّكه بعمود الشّعر وتأثّره به، كما يرحّب بالجديد ويستحسنه. ومن مظاهر النّزعة الرّومانسيّة للشّاعر أيضا توظيفه لألفاظ والعبارات الدالة على العواطف، ومن ذلك قوله:

لا تتركيني بالغرام مُوفّقا فمتى وَفَيتُ وذُبْتُ عِشْقًا فاخْذُلي[1]

"فالغرام، العشق، وغيرها في الأبيات الأخرى مثل: تشتاق، شوق، الحنين، الفؤاد، قلب، حبّك قلبه، أشتاق، مشاعر، مشاعري، القلب، الغرام، عشقا، كلّها ألفاظ توحي بتأثّر الشّاعر بالاتّجاه الرّومانسي وقد منحت النّصّ حيويّة، وذلك بإكساب المعاني طابعا محسوسا بعث الحياة فيها، وبها تحوّل النّص إل فسيفساء، وغلبت عليه شعريّة طافحة بالسحر والرّونق والجمال.

ومن الألفاظ الحديثة أيضا لفظة "منازل"، وقد عكست صورة الحياة العصريّة والحضريّة، حيث وصف الشّاعر عصره الذي لا ينبّئ بخير؛ ولفظة "موضة"، وهي كلمة لاتينيّة، وقد حققت معاني العصرنة والتحضّر والحداثة، وهو ما يُظهر تأرجحا لشّاعر بقصيدته، بين حاضره وماضيه.

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 11.

5.المشتــقّات و التّضعيف:

- **المشتقات:**

الاشتقاق هو "..أخذ كلمة من أخرى بينهما تشابه في المعنى، بتغيير في اللّفظ"[1]، وقد تكرّرت هذه المشتقّات في القصيدة كثيرا، وسأقوم بتحليلها من باب ذكر خصائصها الصّرفيّة؛ وهذه المشتقّات تتمثّل في:

-صيغة اسم الفاعل:

إسم الفاعل هو "..الاسم المشتقّ للدّلالة على فاعل الحدث"[2]، "فهو يعمل عمل فعله" [3]ويصاغ على أوزان مختلفة، مثل: فاعِل، ومُفعِل، وقد كان حضوره في النّصّ لافتا ومكثّفا، نحو:

قالت وقد رمقتْ بمُقلة حائر والدّمع سافر بالخدود النّحّل

طالت بنا الأسفار يامتغرّبا مثلي فدعْني من رحيلكَ وانْزِلِ

انظُرْ لعلك أن ترى مترحّلا يهديك أو تؤويك خيمةُ رُحَّل[4]

فنلاحظ كلمة" حائر، متغرّبا، مترحّلا" كلّها أسماء فاعلين، دلّت على معانٍ مختلفة، منها الدّلالة على الثّبوت، وهو ما يميّزه عن الفعل المضارع الذي يدلّ على التجدّد والحدوث، وقد حملت معاني الطلب والمطاوعة والمبالغة، وقد أضفت على النّص فاعليّة واستغراقا وثباتا في القيام بالفعل، حيث دلّت على أنّ الشاعر هنا مصرّ على الرّحيل والتّغرّب، إضافة إلى أسماء أخرى نحو: "المِمْحِل، المسدل المقبل، المتسلّل، المتأصّل، المائس، المتختّل، قابضا، المتململ، المتوكّل، الموغل مؤمّلي، المتوسّل المتبدّل، المتجلجل، المتبلّل، المتجوّل، طاويا..."إلخ؛ وقد أعطت النّص سمة الفاعليّة والاستمرار في حدوث الفعل، تلك الفاعلية المتمثلة في رغبة الشّاعر الكبيرة وإصراره على الرّحيل

(1)عبد الهادي الفضلي، مرجع سابق، ص. 57.

(2)نفسه، الصّفحة نفسها.

(3)عبدالرّحمان بن علي المكودي، مرجع سابق، ص. 180.

(4)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

والسّفر ورفض الواقع العصري الزائف، فالشّاعر قد أفرغ في هذه العبارات شحناته العاطفيّة والنّفسيّة وكشف عن أحاسيسه وهو ما زاد النّص عذوبة وجمالا و دفع حركة العواطف إلى الأمام، وقوّى من شدة تدفّق المشاعر في مجرى القصيدة.

– صيغة اسم المفعول:

هو اسم يشتقّ من الفعل المضارع المبني للمجهول، ويدلّ على وصف من يقع عليه الفعل[1]، ويأتي على أوزان مختلفة، ومنه قول الشّاعر:

لم تبق فيها رملة يعتادها قيس ولبنى في الأصيل المُسْدل[2]

فلفظة المُسدَل، وغيرها مثل: المرسَل، تضافرت مع أسماء الأفعال، وساهمت في تميّز أسلوب الشّاعر.

–صيغ المبالغة:

وهي اسم مشتقّ من الفعل ليدلّ في بعض الأحيان على معنى اسم الفاعل للمبالغة والتّكثير، لتوكيد معناه وتقويته والمبالغة فيه[3]، وقد كان حضورها هي الأخرى كثيفا في النّصّ، وعكست معاني الاستمراريّة والتّكثير والقوّة والتّأكيد، ومن ذلك قول الشّاعر:

إذ تختفين فأبتغيك وراءها بسّامةً كنسيمها المتسلّل[4]

فلفظة بسّامة في البيت السّابق وغيرها نحو: خدّاعة، فتّانة، القتّال..إلخ، لها دلالات الكثرة والاستمراريّة، حيث عبّر الشّاعر بها عن عمق تحسّره وانفعاله وقلقه بشأن ما آل إليه الشّعر في عصرنا وحنينه إلى الدّيار القديمة وشعرها الأصيل وشعرائها، وقد ساهمت هذه الصّيغ بدورها ومدّ النّص بالنّفَس الشعري الضّروري لقصيدة من هذا القَبيل.

(1)يوسف عطا الطريفي، **الوافي في قواعد الصرف العربي**، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمان–الأردن، ط.1، 2010م، ص. 102.

(2)عبد الرّحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

(3)ينظر: يوسف عطا الطريفي، **الوافي في قواعد الصرف العربي**، مرجع سابق، ص. 96.

(4)عبد الرّحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

وهناك سمة أخرى في القصيدة وهي:

- **التّضعيف:**

لقد استعمل الشّاعر التّضعيف بشكل لافت، سواء في الأفعال أو الأسماء، خاصّة في أضرب الأبيات، نحو: النحّل، رحّل، تجمّلي، الأوّل، المتسلّل، المتوكّل، تشتّتت، تأمّلي، تحمّلي، المتختّل تنقّلي، تحدّر، تنهّدت، تقدّمت...إلخ، وكلّها ألفاظ توحي بالجزالة والقوّة والتّأكيد، ممّا أدّى إلى زيادة توضيح المعنى وشدّ انتباه المتلقّي وإقناعه والتّأثير فيه، وإحاطته بالجو النّفسي الذي يريد الشّاعر نقله إليه، كما زادت من جماليّة التّشكيل الفنّي للقصيدة، وذلك لأن التّشديد من صور التكرار بما أنه في حقيقته حرفان متلاحمان، حيث عُدّت سمة التّكرار بنية تشكيليّة، أعطت للقصيدة خصوصيّتها وأبرزت أسلوب الشّاعر .

6.حـــروف الجـــــر:

تعتبر حروف الجرّ من أهمّ أقسام الكلمة، وهي تتميّز بكونها مجهولة المعنى، إلّا إذا اقترنت مع غيرها من أقسام الكَلِم، وحروفها كلّها مبنيّة.

ونلاحظ حضورا مكثّفا حروف الجرّ في القصيدة، فلا يكاد بيت يخلو منها، ومن ذلك قوله:

كالطّفل في بيت الغريب تسير..أو كفقيرة زفّت إلى"المتوكّل"[1]

ففي، الكاف، وإلى، كلّها اجتمعت في هذا البيت لتحمل دلالات كثرة الحركة والاضطراب والقلق، وهو ما عكس نفسيّة الشّاعر القلقة والمتوثّبة.

وإضافة إلى ذلك، نجد حروفا جارّة أخرى قد تكرّرت كثيرا في القصيدة، منها: عن، اللّام الباء، ومن ...إلخ.

(1)عبد الرّحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 10.

وقد أدّت لنا هذه الحروف معاني الحركة والحيويّة والانتقال من مكان إلى آخر، لأنّ القصيدة مشبعة بعنصر الحركة النّاتجة عن أسلوب الحوار؛ فساهمت بذلك، في زيادة مرونة النّص وتوفير التراتبية في أحداثه، وأضفت عليه طابع الحركيّة والنّشاط وتسارع الحوادث، فضلا على تحقيق الربط بين عناصره.

المبحث الثالث

المستوى التَركيبي

المستوى التّركيبي:

لقد اهتمّ علماء اللّغة العربيّة بدراسة الجملة، فقدّموا أنماطها وأركانها ودلالاتها الحقيقيّة والمجازيّة، وطبّقوا ذلك على الكثير من النّصوص وخاصّة القرآن الكريم؛ ويرى علم الأسلوب في دراسة التّركيب عنصرا مهمّا جدّا من أجل بحث الخصائص المميّزة لمؤلّف معين، وما انحرف فيه عن الاستخدام العادي للّغة، كاستخدام المفردات التّصويريّة وأنواع المجاز، وغيرها من العناصر التّالية:

1.دراسة بنية الجملة وأنماطها وتراكيبها (طول الجملة وقصرها، والجمل الفعليّة والاسميّة، والحذف..).

2.دراسة أركان التّركيب وخاصّة المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، والعلاقة بين الصّفة والموصوف والإضافة، وغير ذلك.

3.دراسة الرّوابط ودلالتها.

4.دراسة ترتيب التّركيب(التّقديم والتّأخير)، وهو أهمّ عنصر في التّحليل، لأنّ تقديم عنصر أو تأخيره يؤدّي في الأغلب إلى تغيير الدّلالة[1]، لأنّ الشّاعر أو الأديب كثيرا مايخرج عن القواعد المألوفة في التّرتيب، وهو ما يعدّ جزءًا من الانزياح، وذلك من أجل إكساب نصه عنصر الشّعريّة.

وفي هذا المبحث سنقوم بدراسة البنى التّركيبيّة لقصيدة "سفر إلى ديار امرئ القيس..."، للشّاعر عبد الرّحمان بن سانية، للكشف عمّا تنطوي عليه من قيم جماليّة.

1.الجمل الفعليّة والجمل الاسميّة:

عرّفها معجم المصطلحات العربيّة بأنّها:«... أقصر صورة من الكلام تدلّ على معنى مستقلّ بنفسه، وتتكوّن عند المناطقة من موضوع ومحمول»[2]، وقسّمها النّحاة إلى قسمين، وهما:

(1)ينظر: عبده الراجحي، **علم اللّغة والنقد الأدبي «علم الأسلوب»**، **مجلّة فصول** مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، مج.1، ع.2، جانفي 1981م، ص. 120.

(2)محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة** (البديع البيان والمعاني)، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، ط.1، 2003م، ص. 261.

الجملة الفعليّة والجملة الاسميّة.

- **الجمل الفعليّة:**

وهي الجمل التي تبدأ بفعل، ونلاحظ هيمنة هذه الجمل في القصيدة، حيث بلغت نسبتها حوالي 57%، من مجموع الجمل المشكّلة للقصيدة، فالقصيدة اتّجهت نحو أسلوب قد لا يكون جديدا في الشّعر العربي، ولكن استخدامه واستثماره في هذا النص كان لافتا، ألا وهو الحوار الذي يعتبر أفضل طريقة لتوصيل الفكرة والإقناع والتّأثير في السّامع، خاصّة إذا تميّز بقوّة سبكه وروعته، فجاءت الجمل الفعليّة ملائمة لهذا الحوار لما يضفيه من حركيّة وتنقّل وانفعال، فقد تضمنت هذه الجمل الدلالة على الحركة ومعاني الحيويّة والتّجدّد والاضطراب والقلق وعدم الاستقرار، والرّغبة في التغرّب والانتقال من مكان إلى آخر، وهو مايعكس عواطف الشّاعر الجيّاشة وانفعالاته المتتابعة، وتحسّره وحنينه إلى الحياة القديمة وربوعها، ومن أمثلة ذلك قوله:

وتَقَصَّدي في القلب كلَّ شوارعــي وتـــرنّحي كالبائع المتجوّل

لاتَعْمُري مُدُني إذا لم تقدري أن تَحْشُدي جيشَ الخراب وتُرْسلي[1]

وقوله أيضا:

فتنــهّدَتْ مسحورةً وتقدّمتْ تمشي أمامي مِشْية المتململ[2]

وقد أضفت هذه الجمل على النّصّ حيويّة وحركيّة ظاهرة، وساهمت في تسارع وتيرة الأحداث وتعاقبها، نظرا لاشتمال الفعل على دلالة الزّمن اشتمالا أصليّا[3]، فكان الوصف بذلك مرتبطا بالحدوث والتّجدّد، كما أثْرَت أسلوب الحوار، فتقطيع البيت إلى هذه العبارات الحواريّة المتتابعة والسّريعة، يوحي بتقطّع وبلبلة في سيرورة التّفكير عند الشّاعر من ناحية، وبتوتّر في إحساسه من

(1)عبد الرّحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 11.

(2)نفسه، ص. 10.

(3)ينظر: بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، مرجع سابق، ص. 151.

ناحية أخرى[1]، وذلك كلّه منسجم مع المبالغة في التّعبير عن المشاعر والخَلَجات، وهو ما جعل القصيدة أكثر وضوحا وفهما، وأسرع في توصيل المقصد.

- **الجمل الاسميّة:**

الجملة الاسميّة هي التي تبدأ باسم مرفوع معرّف، يعرب مبتدأ، ويتمّمه أو يكمّل معناه صفة مشتقّة مرفوعة تعرف بالخبر، ومع غلبة الجمل الفعلية عليها في القصيدة، إلا أن حضورها كان واضحا حيث بلغت نسبتها حوالي 42% من مجموع الجمل وقد عكست هذه الجمل في القصيدة معاني استقرار الأحداث وثباتها، حيث نلاحظ ورودها في المواضع التي يبدأ فيها الشّاعر بوصف الحال الذي آلت إليه الدّيار الحضريّة، وكيف أنّها فقدت ألقها وسحرها وجمالها، فيحنّ لحياة البادية بما كانت تكتنفه من سحر و أصالة وعفويّة وبراءة، ومن الجمل الاسمية قوله:

وخرائدُ الشّعر الأصيل بعصرنا متخلّفات العهد لم تتبدّل[2]

وقوله:

في القلبِ جنّاتٌ ونارُ جهنّمٍ فتبوّئي أعرافَه كي تَعْدلي[3]

وقد حملت هذه الجمل الاسميّة بعدا دلاليّا اتّضح من خلال الوصف، كما حملت بعدا جماليّا نستشعره من خلال تلك الوقفات التي تخلّلت القصيدة.

(1)بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، مرجع سابق، ص. 172.

(2)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 9.

(3)نفسه، ص. 11.

2.الأسلوب الخبري والإنشائي:

نلاحظ طغيان الأسلوب الإنشائي في القصيدة، والأسلوب الإنشائي هو كما جاء في معجم المصطلحات: « ما لا يصحّ أن يقال لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب»، وينقسم إلى قسمين:إنشاء طلبي، وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب، ويكون خاصّة في:الأمر والنّهي والاستفهام والتّمنّي والنّداء[1]، وإنشاء غير طلبي، وهو مالا يستدعي مطلوبا وله صيغ كثيرة منها: المدح، الذّم، صيغ العقود، القسم، التّعجّب، الرّجاء، يضاف إليها: رُبّ، ولعلّ، وكم الخبريّة؛ ولا يكاد بيت من الأبيات في القصيدة يخلو من هذا الأسلوب خاصّة منه الإنشاء الطّلبي، وهو ما يشير إلى عدم رضا الشاعر على الواقع فيواجهه بكثرة المطالبات وذلك من أظهر خصائص الشعرية التي تدفع الشاعر الحق إلى عدم الاقتناع بالواقع المعيش والمطالبة دوما بالأحسن والأكمل، وقد ورد الإنشاء بأشكال مختلفة وأغراض ودلالات تتميز بالانزياح (L'écart) عن غرضها الأصلي، واستطاع الشاعر بتلك الدلالات المنزاحة أن يرقى بالإنشاء من (درجة الصفر)* إلى درجات العبارة الشعرية الخاصة، ولغة التعبير العليا، وهو متنوع: بين أمر ونداء واستفهام وتمنٍّ ونهي.

فالنّداء والأمر والنّهي في قول الشّاعر:

طالت بنا الأسفار يا متغرّبا مثلي فدعْني من رحيلك وانْزِلِ[2]

وقوله:

وربوع "فاطمة" نُعيد زمانها مهلا أفاطم، ارجعي لاترحلي[3]

(1)ينظر: محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة** (البديع البيان والمعاني)، مرجع سابق، ص. 282.

* الكتابة في درجة الصّفر عند رولان بارت تعني التّخلّص من الانزياح الذي يمارسه الأديب أو الكاتب، وهو يبعد الدّال عن المدلول.

(2)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(3) نفسه، ص. 9.

فنلمح النّداء في قوله: يا متغرّبا وأفاطم، والأمر في : فدعني، وانزل، مهلا ، ارجعي، والنّهي في قوله:لا ترحلي، ففي البيت الأوّل حملت معاني التذمّر واليأس والانسحاب الذي بدا جليا في القصيدة، بعدما طال بهما السّفر، ونال منهما التّعب والمشقّة، أمّا البيت الثّاني فحملت الأساليب فيه معاني الحنين إلى الرّبوع القديمة والبادية ورجوع الشّاعر بخياله إلى تلك المواطن والأيام، كما حملت معاني التودّد والعتاب؛ كما أنّ ترتيب الأساليب بهذا الشّكل: نداء ثمّ أمر ثمّ نهي، يوحي بمخاطبة الشّاعر للمرأة، وهي قصيدته، فتمّ الأمر هنا لأنّه من الأعلى إلى الأسفل، مايدلّ على فعل الشّيء على سبيل الالزام وهو ما يحقّق اكتمال الرّحلة رفقة الصّديقة؛ ثمّ النّهي، وقد ارتبط بدلالة الرّحيل ليعلن أنّ هذا السّفر ينبغي أن يطول لتحقيق المتعة والإثارة. ومن الأمر أيضا:خوضي، تنقّلي، زوري، ترنّحي، بسمل...إلخ وقد حملت هذه الأساليب دلالات كثيرة، كما أنّها أبرزت أسلوب الحوار الذي قامت عليه القصيدة.

ومن أمثلة الأسلوب الإنشائي في النّصّ أيضا الاستفهام، نحو:

أترى امرؤ القيس الذي ناشدْتَهُ لازال بَعْدُ عن الدُّنا لم يرحل ؟[1]

والبيت حمّال لدلالات الحضور والغياب، من خلال فعل الرّؤيا "أترى"، وفعل الغياب "عن الدّنا لم يرحل"، فهالشّاعر هنا يتساءل عن حضور امرئ القيس وما دلّ على ذلك هو دخول همزة الاستفهام على الفعل تُرى، الذّال أصلا على التّساؤل والحيرة. والاستفهام أيضا في قوله:

وزهورُنا، هل تذكرين زهورنا؟ وجمالَها عند الصّباح المقبل؟[2]

وهي استفهامات ذات قيمة فنّية تعبيريّة ونفسيّة، توحي بحيرة الشّاعر وتحسّره وألمه.

ويظهر الإنشاء أيضا في قوله:

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(2)نفسه، الصّفحة نفسها.

لا تَقنَطي من رحلة لم تنقضي فالصُّبحُ من داجي الحوالك ينجلي[1]

وهو النّهي (لا تقنطي)، ودلالته التشجيع والدعوة إلى التفاؤل.

وكذا من الأساليب الإنشائيّة التي ظهرت من خلال النّصّ، التمنّي في قول الشّاعر:

وتوسّلْتُ بالدّمع عيني، ليتَه بالميْت ترجع دمعةُ المتوسّلِ[2]

حيث أعطت دلالات التوسّل والتّرجّي بإرجاع الزّمن إلى الوراء، والعودة بالعهد الجميل وأحداثه وقصصه المشوّقة والخالدة التي أصبح يراها سرابا وبعيدة المنال، فأظهر الشّاعر بذلك يأسه وفقدانه للأمل، واكتفى بتذكّرها واستحضارها في خياله.

ونلمسُ الإصرار على الأساليب الإنشائيّة أيضا من خلال تكراره لجملة النّداء:أقصيدتي، حيث كان يبثّ شكواه إليها تارة، ويتودّد إليها ويعاتبها تارة أخرى، فوردت الجملة عدّة مرّات على طول القصيدة، وعكست معانيَ جمّة، ومن النّداء أيضا : يا نحلتي..إلخ، أمّا الاستفهام فنجده في: أتراك هل من حنظل..إلخ ، ومن النّهي ورد الكثير، نحو: لا تتركي، لا تعمري، لا ترشفي، لا تتركيني، لا تثبتي، لا لا يا ربوع تمهّلي، وقد عكست الحالة النّفسيّة المضطربة للشّاعر ورغبته بالتّغيير والنّهوض بالقصيدة نحو الأفضل بتنويع مواضيعها وأغراضها وإرجاعها إلى سابق عهدها.

وقد بثّ الشّاعر في هذه الأساليب مشاعره المتقلّبة والمتغيّرة، وجعلها تعبّر عنه، وقد أضفت على القصيدة حيويّة ونشاطا، من خلال الحركات التي تخلّلتها بعض الانقطاعات والوقفات العفويّة المفاجئة، وهو ما لاءم أسلوب الحوار والجدل القائم في هذه القصيدة.

والأسلوبُ الخبريُّ حاضرٌ هو الآخر بقوّة، مؤدّيا معانيَ الثّبات والاستقرار والوصف، والسرد، ومن أمثلته نجد:

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...، مجموعة شعرية**، مصدر سابق ، ص. 9.
(2)نفسه، ص. 10.

وخرائدُ الشّعر الأصيل بعصرنا متخلّفات العهد لم تتبدّل[1]

وقوله أيضا:

ضَحِكَتْ له حتّى تحدّر دمعُها بيضُ الغيوم المُثْقلات الهُطّل[2]

وقد وافق هذا الأسلوب حال الشّاعر، وأسعفه في وصف ما كان يخالجه من مشاعر وانفعالات متضاربة، و أضفى على النّصّ بعض السّكون والهدوء. يضاف إلى ذلك معنى الإسقاط أي إضفاء الشاعر لأحاسيسه على مظاهر الطبيعة وظواهرها، حتى تظهر وكأنها مرآة لنفسه، وترجمان عن قلبه بل وكأنها جليس له يطارحه الشجو والأسى، على عادة الشعراء الرومانسيين المولِعين في الطبيعة الأم والمتقلبين في حضنها الدافئ، هروبا من قسوة الحياة وبرودتها القاتلة.

3.التّقديم والتّأخير:

تتركّب الجملة العربيّة من ركنين أساسيّن هما : "المسنَد" و"المسند إليه"، ولا تكون الجملة تامّة إلّا إذا استوفت هذين الرّكنين، وإذا ما حذف أحدهما ،فإنّ النحّاة يلجؤون إلى التّقدير ليستقيم الكلام. وقد استخدم القدماء هذين المصطلحين، أمثال سيبويه وغيره؛ والمسند هو الحكم ويكون في الفعل أو الخبر أو ما يقوم مقامهما، أمّا المسند إليه فهو المحكوم عليه، أو من يقوم بالحكم، ويكون فاعلا أو مبتدأ أو ما يقوم مقامهما، فيشبه الفعل الاسم المسند من حيث الوظيفة، لأنّ كلّا منهما يثبت معناه لما يسند إليه.ولا تتغيّر مواقع الكلم في الجمل إلّا إذا كانت هناك رغبة في تأكيد قسم من أقسام الجملة[3].

وقد تنافست الأساليب وظهرت المواهب والقدرات، في باب التّقديم والتّأخير، وأصبح مقياسا للفصاحة وحسن التصرّف والتّمكّن في الكلام، ووضعه الوضع الذي يقتضيه المعنى، يقول الزّركشي: «هو أحد أساليب البلاغة، فانّهم أتوا به دلالة على تمكّنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده

(1)نفسه، ص. 9.

(2) عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق ، ص. 10.

(3)ينظر: بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص. 151.

لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق»، ومنهم من عدّه من المجاز، فيقول الزّركشي في ذلك: «والصّحيح أنّه ليس منه، فإنّ المجاز نقل ماوضع له إلى ما لم يوضع»[1].

لقد أصبحت ظاهرة التّقديم والتّأخير توظّف لغايات بلاغيّة وجماليّة، فالعدول عن القواعد الموضوعة أصبح يعدّ مقياسا لشعريّة النّصوص وجماليّة تشكيلها، وهي كثيرة في هذه القصيدة، منها ما جاء عفوَ الخاطر، ومنها ما استلزمه السّياق والتّركيب والوزن، ومن ذلك قول الشّاعر في المطلع:

قالت وقد رَمقَتْ بمقلة حائر والدّمعُ سافَر بالخدود النُّحَّل[2]

حيث وقع التّقديم في الجملة الفعليّة والدّمع سافر، فقد قدّم الشّاعر كلمة الدّمع على الفعل الماضي سافر، وكان أصل الكلام: وسافر الدّمع بالخدود النّحّل، لكن، ولأنّ الشّاعر أراد أن يقدّم الفكرة بطريقة أبلغ وبشكل جذّاب شاعري، يستحوذ على اهتمام القارئ، ويرسّخ المعنى، خرج عن المألوف في ترتيب الجملة، فلو تركها بترتيبها المألوف، لجاءت أقرب للنّثر منها إلى الشّعر، كما أنّها لا تثير السّامع ولا تلفت انتباهه، وهو ما من شأنه تقوية الحكم وتوكيده، كما أنّه وظّف هذا التّقديم والتّأخير لاعتبارات شكليّة، من حيث العروض لضبط الوزن وإقامته، وقد كان هذا انزياحا موضعيّا؛ فلو جرت الجملة على الأصل لاختلّ الوزن وفسد، كما اعتبر الشّاعر الدّمع مبتدأ سافر خبره، والغرض من ذلك هو تخصيص الدّمع للسّفر، و قد حملت معاني السّفر والترحال.

ونلمح التّقديم والتّأخير في قول الشّاعر:

لم تبق فيها ألفةٌ ووشيجةٌ للأُنس تحكي يوم أمسِ الأوّل[3]

فقد قدّم شبه الجملة من الجار والمجرور على الفعل المضارع، كما قدّم الجار والمجرور على المفعول به والأصل أن يقول: تحكي يوم أمس الأوّل للأنس، لكن، ولاعتبارات جماليّة وبلاغيّة، ولتقوية الحكم

(1)أحمد مطلوب، **أساليب بلاغيّة** الفصاحة، البلاغة، المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط.1، (د.ت)، ص. 168.

(2)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(3)نفسه، الصّفحة نفسها.

وتقريره وتوكيده وضبط الوزن قام بهذا التّأخير، وهو انزياح موضعي عن القواعد؛ وقد أضفى هذا التصرف على القصيدة طابعا شعريا من خلال دقّة وجودة سبك عناصر تشكيله الفنّي.

ونلمح الانزياح الموضعي في قول الشّاعر أيضا:

أونخلةٌ يهتزّ في عذباتها شوقُ الحنين إلى النّسيب المُرسَل[1]

فقد أخّر الفاعل وقدّم الجار والمجرور، فالأصل أن يقول: أو يهتزّ شوق الحنين إلى النّسيب المرسل في عذبات النّخلة، لكن الحس الجمالي فضلا على طبيعة الوزن العروضي جعل الشّاعر ينزاح ويخرج الجملة عن القاعدة؛ وهو ما أكسبها قوّة في التّأثير على المتلقّي وتوصيلا للفكرة في قالب شكلي أخّاذ.

وفي قوله أيضا:

كالطّفل في بيت الغريب تسير..أو كفقيرة زُفّت إلى "المتوكّل"[2]

فقد تقدّم الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه "كالطّفل" و"في بيت الغريب"، على الفعل المضارع "تسير"، فأصل الكلام أن يقول: تسير كالطّفل في بيت الغريب، فهنا أيضا وقع انزياح موضعي لأسباب بلاغيّة وجماليّة أهمها العناية بالمتقدم المشبه به: "كالطفل" الذي هو صورة توحي بالرقة والبراءة، فيحسن لذلك موقعها المتقدم قصدَ مفاجأة المتلقي بها.

ومن أمثلة تقدّم الجار والمجرور أيضا:

وتوسّلَتْ بالدّمع عيني، ليتَه بالميْت ترجع دمعة المتوسّل[3]

(1)عبد الرحمان بن سانية، **حبو على أعتاب مملكة الشّعر...**، مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص. 8.

(2)نفسه، ص. 10.

(3)نفسه، الصّفحة نفسها.

فأصل الكلام أن يقول: وتوسّلت عيني بالدّمع, وأيضا: ترجع دمعة المتوسّل بالميت؛ كما أنّنا نلاحظ حذف المفعول به، فتقدير الكلام، وتوسّلت بالدّمع عيني الرّجوعَ، فالرّجوع هنا مفعول به فاكتفى بالتّلميح و الإيحاء، وهو ما يثير المتلقّي ويترك له المجال للتوقّعات أويوسع عنده (أفق التوقع) بمصطلح نظرية التلقي*، ويجعل حضوره أكثر فاعليّة في القصيدة ويتيح له المشاركة في إقامة بنية دلالتها النهائية.

وإلى غير ذلك من الانزياحات الموضعيّة الأخرى التي اكتنفت القصيدة، فتحوّلت تراكيبها إلى سمة أسلوبيّة بارزة، ميّزت أسلوب الشّاعر، لأنّ درجة شعريّة النّصوص، وبراعة الشّاعر وعبقريّته الخلّاقة وافتنانه في الأسلوب، أصبحت تقاس بمدى خروجه عن تلك القواعد المألوفة.

4.التّركيب البلاغي (الانزياح):

إنّ المجاز الشّعري بأنواعه هو مفارقة التّركيب للاستعمال المألوف في اللّغة العاديّة، وإعطاء الجمل وظائف نحويّة لم تكن تشغلها من قبل، أي الانزياح، وهو الخروج عن النّمط التّعبيري المتواضع عليه واللّجوء إلى ما ندر من الصّيغ، حتّى تتحوّل هذه اللّغة إلى لغة فنّية وشعريّة، وتصبح القصيدة بذلك "...تناميا لتوتّرات شعريّة يُتَرجَم عنها فنّيا بكلّ عناصر البناء الشّعري..."[1]، بما فيها من صور شعريّة.

والشّاعر عبد الرّحمان بن سانية، قد كثّف من استعمال المجاز في قصيدته، حيث صوّر لنا المعاني في صور رائعة، ومن ذلك:

* وهي من نظريات النّقد المعاصر تهتمّ بالمتلقّي وتجعله أهمّ ركن في العمليّة التّواصليّة.

(1)بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، مرجع سابق، ص. 158.

- **الانزياح الاستبدالي (التّشبيه):**

"..التّشبيه هو الدلالةُ على مُشاركة أمرٍ لآخر في معنى"[1]، وأركانه هي: المشبّه، المشبّه به، أداة التّشبيه ووجه الشّبه[2].

ونلمح التّشبيه في قول الشّاعر:

طالت بنا الأسفار يا متغرّبا مثلي فدعْني من رحيلكَ وانزلِ[3]

فالمشبّه هنا هو الشّاعر(المتغرب)، والمشبّه به هو القصيدة، أمّا وجه الشّبه فهو التّغرّب، والأداة هي "مثلي"، على سبيل التّشبيه التّام المفصّل. وقد أظهرت دلالات مكابدة الشّاعر مع قصيدته عناء التغرّب والسّفر، ما جعل القصيدة تفقد الأمل و تستسلم لليأس.

وفي قول الشّاعر:

إذ تختفين فأبتغيك وراءها بسّامةً كنسيمها المتسلّل[4]

"كنسيمها المتسلّل"، فقد شبّه الشاعر هنا ابتسامة محبوبته بنسيم تلك الزّهور المنبعث، وصوّر لنا عن طريق هذا التّشبيه معاني الحنين للذّكريات الجميلة.

كما نجد التّشبيهات، خاصّة البليغة منها في قول الشّاعر:

ضحكت له حتّى تحدّر دمعها بيض الغيوم المثقلات الهطّل

فتنهّدت مسحورة وتقدّمت تمشي أمامي مشية المتململ

(1)الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط.1، 2003م، ص. 164.

(2)ينظر: عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربيّة علم البيان**، دار النّهضة العربيّة، بيروت-لبنان، (د.ط)، 1985م، ص. 64.

(3)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

(4) نفسه، الصّفحة نفسها.

كالطّفل في بيت الغريب تسير..أو كفقيرة زفّت إلى "المتوكّل"[1]

ففي"بيض الغيوم المثقلات الهطّل"، شبّه الدّمع بالغيوم البيضاء الكثيفة الغزيرة المطر، فحذف الأداة ووجه الشّبه، وصرّح بباقي أركان التّشبيه، على سبيل التّشبيه البليغ، كما نلمحه أيضا في قوله:"مشية المتململ"، فقد شبّه مشيتها بالشّخص المضطرب المتقلّب من مكان إلى آخر.

والتّشبيه أيضا في قوله:

وتراقصت أحلامها وكأنّها ماءٌ تراقص في مَصَبِّ الجدول

وتشتّتْ مثل الضّباب وسافرتْ كاللّحن يُوغلُ في الشّعور الموغل[2]

فـ"كأنّها ماء تراقص"، و"مثل الضّباب"، و"كاللّحن يوغل"، وغيرها من التّشبيهات التي وظّفها الشّاعر في قصيدته، مثل: "كأنّها قبر"، "كابن السّبيل"، "كالبائع المتجوّل"، كلّها ساهمت في تصوير المشاعر والخيالات تصويرا حسّيا، يقرّب المعنى ويبرزه. فالشّاعر هنا استخدم الانزياح الاستبدالي حيث أمكنه ذلك من ربط علاقات بين ماهو حسّي ومجرّد، لوجود رابط مشترك، وهو ما يؤكّد أهمّيّة الاختيار في هذا النّوع من الانزياح.

- **الانزياح الاستبدالي (الاستعارة):**

والاستعارة هي مَجازٌ علاقتُهُ المشابَهَةُ، وأصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته والمشبّه يسمّى مستعارا له، والمشبّه به يسمّى مستعارا منه[3].

وقد جاءت القصيدة زاخرة بالاستعارات، حيث عبّر الشّاعر من خلالها عن خلجاته وبثّ فيها شحناته، في شكل حسّي خلاّب، لأنّ التّصوير "...من حيث النّشاط النّفسي توتّر، والتّوتّر يقتضي

(1)نفسه، ص. 10.

(2)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 10.

(3)ينظر: حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة**، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط.1، 2004م، ص. 123-124-125.

مرحليّة ينتقل فيها الشّعور من طور بداية إلى تأزّم فانفراج وتلاشٍ..."[1]، وهكذا انسابت انفعالات الشّاعر في القصيدة، حيث صوّرها لنا في كلّ مراحلها؛ ومن أمثلة بعض الاستعارات، قول الشّاعر:

قالت وقد رمقت بمقلة حائر والدّمع سافر بالخدود النّحّل[2]

فشبّه الدّمع هنا بالإنسان الذي يسافر ويتحرّك ويتنقّل، فذكر المشبّه وحذف المشبّه به وأبقى على بعضٍ من لوازمه وهو "السّفر"، على سبيل الاستعارة المكنيّة، فجسّد لنا بذلك معاني الحزن واليأس والبكاء في طابع جمالي قرّب المعنى؛ واختياره لكلمة السّفر في علاقتها بالدّمع، يجعل منهما تؤدّيان المعنى المقصود من حيث إبداء حزنه المستمر، وهو ما يدلّ عليه معنى الدّمع والسّفر غير المستقرّين لأنّ الدّمع ينهال من العين كما يسافر الشّخص، بالانتقال من مكان إلى آخر، والقرينة الدّالّة عليه هي الخدود النُّحَّل، وهو وصفٌ بارع لاكتمال معنى ذلك الحزن واليأس.

وفي قوله أيضا:

قد ألبسوها موضةً خدّاعةً سَلَبَتْ براءة لونِها المتأّصّل[3]

شبّه الأزهار بالإنسان أيضا، حيث بثّ فيها الرّوح بخياله، وكأنّها إنسان يلبس، فذكر المشبّه وهو الأزهار وحذف المشبّه به وهو الإنسان، وأبقى على بعض من لوازمه وهو اللّباس على سبيل الاستعارة المكنيّة أيضا، كما أنّ اختياره للفظة عصريّة "موضة" مقابل لفظة "المتأصّل" ولفظة "خدّاعة" مقابل لفظة "براءة"، كان من أجل إظهار الفرق بين عصره وما يحتويه من زيف، والعصور القديمة وما تحمله من أصالة.

ومن الاستعارة المكنيّة قوله:

حتّى قصائدنا فقدن أنوثةً فتّانةً ولبِسْنَ لِبْسَ ترجُّل[4]

(1) بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص. 158.

(2)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 8.

(3)نفسه، الصّفحة نفسها.

(4)نفسه، الصّفحة نفسها.

حيث شبّه القصائد بالنّساء، فذكر المشبّه وهو القصائد، وحذف المشبّه به وهو النّساء وأبقى على بعض من لوازمه وهي الأنوثة والتّرجّل واللّباس.

أيضا قوله:

وتراقصت أحلامها وكأنّها ماءٌ تراقص في مَصبِّ الجدول

وتشتّتتْ مثل الضّباب وسافرتْ كاللّحن يُوغل في الشّعور الموغل[1]

وقوله:

وطلبتُها خَلْفَ الطّلول وعاد لي رجْعُ الصّدى يَنْعي وفاة مؤمّلي[2]

شبّه الأحلام والماء في البيت الأوّل بالإنسان، فذكر المشبّه وهي الأحلام، وحذف المشبّه به وأبقى على بعض من لوازمه، وهو الرّقص. كذلك في قوله: "وعاد لي رجع الصّدى ينعي وفاة مؤمّلي، شبّه الصّدى بالإنسان، فذكر المشبّه وهو"الصّدى"، وحذف المشبّه به وأبقى على بعض من لوازمه، وهو النّعي.

أمّا الاستعارة التّصريحيّة فقليلة قياسا بالاستعارة المكنيّة، ومنها قوله:

لا ترشفي عذْبَ المَسَرّة صافيا يانحلتي وإلى المرار تنقّلي[3]

فقد شبّه القصيدة بالنّحلة، فحذف المشبّه وصرّح بالمشبّه به وهو النّحلة، وقد عكست هذه الاستعارة بلاغةَ وعمقَ التّشبيه.

وكلّ الاستعارات الواردة في القصيدة، شبّهت القصيدة بالمرأة التي صوّرها على أنّها محبوبته، فجعلها تتحرّك وتسمع وترى، وتحسّ بشكواه وحزنه وقلقه، فقد جسّد بذلك المحسوس في هيئة الملموس

(1)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق ، ص. 10.

(2)نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، ص. 11.

لتقريب المعنى وتوضيحه، وترجمة معاني القصيدة بأسلوب فنّي رائع، أظهر من خلاله اضطرابه وتوتّره وحسرته على حال المنازل، وحنينه إلى الدّيار القديمة،وتصويره للقصيدة في شكل امرأة وتحاوره معها يعكس لنا احتفاءه بالقصيدة التّقليديّة وجودتها، والإعلاء من شأنها.

- **الانزياح التّركيبي (الكناية):**

"وهي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"[1]، ومن الكنايات التي وردت في القصيدة قول الشّاعر:

لا تقنطي من رحلة لم تنقضي فالصُّبحُ من داجي الحوالك ينجلي[2]

فالشّاعر يقصد بـ"داجي الحوالك" اللّيل، وما يؤكّد حضور الانزياح التّركيبي هنا، هو علاقة "داجي الحوالك"مع كلمة الصّبح، ممّا يؤكّد إمكانيّة ذكر كلمة اللّيل، وهي كناية عن موصوف، وقد أخفت دلالات اليأس والقنوط وفقدان الأمل الذي أظهرته القصيدة بعدما نالت منها مشقّة السّفر، وأرادت الانسحاب، فبثّ فيها الشّاعر الأمل وطلب منها أن تتحلّى بالصّبر، وأخبرها بأنّ هذا اللّيل الطّويل سينجلي، ويختفي معه السّواد الحالك، وأنّ الصّبح آتٍ لا محالة، كما نلاحظ أنّ هذه الكناية كشفت عن معانٍ أخرى، هي أنّ الشّاعر هنا وقع في تناصّ مع امرئ القيس، فقد أظهرت هذه الكناية تأثّره به وبشعره.

كما نجد الكناية أيضا في قوله:

وخرائد الشّعر الأصيل بعصرنا متخلّفات العهد لم تتبدّل[3]

(1)حنفي ناصف وآخرون، مرجع سابق، ص. 149.

(2)عبد الرحمان بن سانية، مصدر سابق، ص. 9.

(3)نفسه، الصّفحة نفسها.

ويقصد بـ"خرائد الشّعر"، القصائد البكر التي أصابها الجمود، وليس فيها من الحياة ما يؤهّلها لتكون شعرا، كما أنّه وصفها بالمتخلّفة، أي أنّ هذه القصائد فقدت جودتها وألقها ولم تتطوّر بل بقيت جامدة، وهو بذلك يعبّر عن حسرته وأسفه وعدم رضاه عن شعر عصره.

ومن الكنايات أيضا: "عصر خارطة القريض"، وهي كناية عن عصره، وكيف أنّهم أصبحوا يبنون من أنقاض تلك القصيدة الأصيلة التّقليديّة، شعرا رديئا ركيكا هزيلا، وتعكس دلالات الحيرة والتحسّر والقلق.إضافة إلى كنايات أخرى، كـ"الضّلّيل"، وهي كناية عن امرئ القيس؛ وكذا في قوله:"بيض الغيوم المثقلات الهطّل"، وهي كناية عن غزارة الدّموع، أيضا الكناية في قوله: زفّت إلى"المتوكّل"، وهي كناية عن الثّراء والجاه، ومن الكنايات أيضا:(يغلي بها طورا ويبرد مرجلي)، وهي كناية عن شّدّة توتّره وانفعاله وقلقه، فقد كان جسمه يبرد حينا ويغلي حينا آخر؛ وفي قوله: (...ليغرز سيفها في "مقتلي")، فمقتلي هي كناية عن فتنة العشق المبرّح التي حلّت بالشّاعر فأفسدت عقله وفؤاده.فكلّ هذه الكنايات صبّ فيها الشّاعر دفقه، وعكست أحاسيسه من خلال تصويرها في قالب جمالي وبلاغي استحوذ على انتباه المتلقّي.

كما كان للكناية دور في تفادي التّكرار الذي قد يقع به الشّاعر، ودلّت على براعة هذا الشّاعر في استحضار تلك المسمّيات والتّجديد والإبداع فيها، وتوظيفها في مكانها المناسب في القصيدة والملاحظ هو كثافة هذه الكنايات والاستعارات وشدة تداخلها حتى خرجت القصيدة في النهاية صورة واحدة مكتملة ومتضامّة الأجزاء.

الخاتمة

خاتمة

تَوَصَّلْتُ في هذا البحث، إلى جملة من النّتائج الهامّة، التي رأيت فيها ملامح أسلوبيّة ومستويات لغوية، أكسبت البحث مظهرا أسلوبيّا واضحا، ومن أبرز هذه النّتائج:

تجلّت الخصائص الأسلوبيّة في قصيدة "سَفر إلى ديار امرئ القيس"، والتي درستها في هذا البحث، في مستويات القصيدة الثّلاثة: الموسيقيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة، ولم أفرد المستوى الدلالي بمبحث خاص، قناعةً بأنّ الدّلالة يمكن رصدها في تلك المستويات التي تتضمنها بالضرورة، وكراهةَ وقوع التكرار في حال تخصيصه بالبحث، ففي تلك المستويات المدروسة نجد الدّلالة الموسيقيّة، والدّلالة الصّرفيّة، والدّلالة التّركيبيّة. وذلك إجراء متّبع في كثير من الدراسات الأكاديمية الحديثة، ومقبول عند كثير من المتخصصين، فضلا عن توفره في الكتب المكتبية العامة.

ففي الجانب الموسيقي تجلّت أهمّ سمات أسلوب الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية الموسيقيّة والصّوتيّة بما في ذلك الموسيقى الداخليّة والخارجيّة في قصيدته "سفر إلى ديار امرئ القيس"، حيث تبيّن لي في جانب الموسيقى الدّاخليّة توجّه الشّاعر في قصيدته إلى حروف الجهر بكثافة، خاصّة الحروف الذّلقيّة والمتوسّطة التي تتّصف بالقوّة، حيث كان حضورها في القصيدة مناسبا لأسلوب الحوار الغالب في القصيدة، ولافتا للسّمع، فهو يوظّف مثل هذه الأصوات للصّدع بتجربته وانفعالاته وخلجاته، وبثّ شكواه، من أجل الاستحواذ على انتباه السّامع وإقناعه والتّأثير فيه؛ كما أنّه لم يستبعد حروف الهمس، فقد تواردت حتّى تناسب مقام التلطّف والتّودّد والرقّة، كما أنّ الشّاعر أكثر من استخدام الجناس كعنصر إيقاعي وجمالي جعله يعزف في القصيدة أحلى الألحان. إضافة إلى اعتماد أصوات أخرى كان لها الوقع نفسه، كحرف (الهمزة)، وحروف المدّ التي تردّدت في قصيدته بشكل لافت، والتي بدورها تمدّ الصّوت وتخرج النّفَس من الصّدر، حيث استثمرها الشّاعر في قصيدته لإخراج شحناته العاطفيّة والنّفسيّة من داخله، والتّرويح عن نفسه؛ كما وظّفها في جلب انتباه المتلقّي والتّأثير فيه، فامتدّت بذلك موسيقى الأصوات وتناسقت، وأعطت لحنا مشكّلا ذا أزمنة موسيقية متنوعة.

أمّا من حيث الموسيقى الخارجية، فقد برز أهمّ عناصرها المتمثل في الوزن، فقد بنى الشّاعر عبد الرّحمان بن سانية قصيدته على البحر الكامل التّام، وقد تمرّد الشّاعر في الكثير من الأحيان على التّفعيلة الأساسيّة النمطية أو (الصحيحة) لهذا البحر: (مُتَفاعلن)، فأكثرَ فيها الزحاف، لاسيما الإضمار وهو تسكين ثانيها فينزاح بها عن شكلها النمطي المحفوظ إلى الشكل: (مُتْفاعِلن) الذي يمكن الانزياح به هو أيضا إلى (مستفْعلن) الشكل المستخدم في بحر الرجز؛ وهو تناص موسيقي عروضي يستحضر بحر الرجز الغائب فيعكس بذلك حالة الشاعر ونفسيّته القلقة المضطربة، والمتنقلة بين الأحوال المختلفة خصوصا(حال الحضارة والبداوة) اللتين تواردت مظاهرهما في القصيدة فلا يخفى أن الرجز – كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين – هو أحد أهم الأشكال البدائية الأولى في مسيرة تطور بحور الشعر العربي، ولذلك شاع استخدامه عند شعراء البادية.

ومع ذلك، لم يسبّب ذلك الزحاف نشازا موسيقيا مستكرها، لأنّه انزياح عروضي واقع على السبب الخفيف. وقد صبّ الشّاعر عن طريق أوزان هذا البحر دفقه وما يخالج نفسه من حنين وحسرة وقلق .

كما برزت القافية أيضا كأهم عنصر من عناصر التّشكيل الفنّي لهذه القصيدة، فهي المحدّد الرئيسي الذي أعطى الإيقاع ثباته واستقراره، وقد جاءت موحّدة، مجرّدة من قسم المتدارِك (متحركان بين ساكني القافية)، وبرويّ حرف اللّام، وهو ما أثبت عمق تأثّر الشّاعر بن سانية بامرئ القيس وشعره، و تمسّكه بعمود الشّعر(القصيدة التّقليديّة)، من خلال سيره على خطاه باستعمال قافية معلقته ذاتها وإن خالفه في البحر، فبحر معلقة امرئ القيس هو الطويل وبحر هذه القصيدة الكامل كما سبقت الإشارة إليه؛ وإن كانا يتشابهان في الشهرة وكثرة استخدام القدماء لهما، فكلّ هذه السّمات الأسلوبيّة السّابقة، اجتمعت لتبرز شعريّة البناء الموسيقي لهذه القصيدة.

ومن السّمات الصّرفيّة التي طبعت أسلوب الشّاعر، الحضور الكثيف للأسماء، وقد حملت دلالات الثّبات والسّكون والجمود الذي وصف به الشّاعر القصيدة الحديثة. أمّا الأفعال، فحضورها

هي الأخرى بدا واضحا في القصيدة، وقد عكست معاني الحركة والحيويّة والقلق والجدل النّابع من أسلوب الحوار الغالب عليها.

وتمتاز القصيدة بجماليّة خطاب المؤنّث، بما يحمله من تلطّف وتظرّف وليونة وتحبّب؛ حيث لاحظت هيمنة صيغة التّأنيث فيها، وقد اتّبع الشّاعر في ذلك الشّعراء المتقدّمين، وامرئ القيس واحدٌ منهم.

كما أنّ هناك حضورًا قويًّا للأعلام – بأنواعها- في القصيدة، خاصّة النّسويّة والمكانيّة منها وما احتوته من شحنة شعرية ومسحة جمالية أخاذة. إضافة إلى استعمال أسلوب التّرخيم.

كذلك كثرةُ تناصِّ الشّاعر مع امرئ القيس، حيث اقتبس العديد من الألفاظ والعبارات من معلّقته، وهو ما يعكس إعجابه الشّديد به وبأشعاره.

وتناصّه أيضا مع القرآن الكريم، فقد اقتبس بعض الألفاظ والعبارات منه، وهو ما يدلّ على محافظة هذا الشّاعر على قيمه وأصوله الدّينيّة، وقربه من القرآن الكريم، وتأثّره به.

إلى جانب استخدامه لبعض الألفاظ الموغلة في القدم، وهو ما يكشف تعلّقه الشّديد بالماضي. وبالمقابل توظيفه لألفاظ أخرى عصريّة، عبّرت عن حاضره.

وتظهر النّزعة الرّومانسيّة واضحة، ومن تجلياتها الغوص في الخيال، وكثافة استخدامه لألفاظ الطّبيعة وإسقاط أحاسيسه ومشاعره وانفعالاته على عناصرها، وكذا استخدام الألفاظ المستقاة من المعجم العاطفي. وقد استنتجنا من ذلك، أنّ الشّاعر يتأرجح بين الكلاسيكيّة والرّومانسيّة: كلاسيكية المبنى ورومانسية المشاعر والصور.

ونسجل التكرار وتوارد صيغة اسم الفاعل بكثرة في القصيدة، حيث منحت النّصّ صفة الفاعليّة والاستمرار، إضافة إلى صيغة اسم المفعول، وهو ما أضفى على النّصّ رونقا وجمالا، وتأرجحا بين إرادة الفعل والشعور بالحتمية والانفعالية القاهرة أمام حوادث الأيام.

كما لاحظت أيضا تواترا واضحا لصيغ المبالغة، حيث حملت معاني الكثرة والاستمراريّة. إضافة إلى الإكثار من التّضعيف، واستعمال حروف الجرّ أيضا، والتي كان لها دلالات الحركة والانتقال من مكان إلى آخر.

كما نلمس تراكم الجمل الفعليّة في القصيدة، وقد كانت لها دلالات الحركة والحيويّة والتّجدّد أيضا، حيث جاءت ملائمة لأسلوب الحوار الغالب على النّصّ، والجدل القائم في القصيدة، وقد عبّر بها الشّاعر عن أحاسيسه، و أدّت وظيفة إقناع الطرف الآخر، ولفت انتباهه، وساهمت في التّأثير فيه. كما كان للجمل الاسميّة في القصيدة دور في تحقيق معاني استقرار الأحداث وثباتها.

أمّا استحواذ الأسلوب الإنشائي على القصيدة، فقد عكَس نفسيّة الشّاعر المضطربة، إذ وجدنا أنّه قد أفرغ فيها شحنات عواطفه؛ وقد أشاعت في النّصّ حيويّة وحركيّة واضحة.

وقد انحرف الشّاعر في الكثير من الأحيان عن الصّورة النّمطيّة المألوفة في ترتيب الكلم في الجمل، فقدّم وأخّر وحذف، وذلك حسب ما يقتضيه الوزن والتّركيب والسّياق، وكذا لتحقيق غايات بلاغيّة وجماليّة، وهو ما أكسب قصيدته طابعا شعريّا بامتياز، فكشف لنا هذا عن إبداعه وبراعته في التّشكيل الفني لمعمار القصيدة، كما أظهر فصاحته وبلاغته، وتفرّد أسلوبه.

يضاف إلى ذلك كله قدرة الشّاعر وبراعته في إبداع أنماط متنوّعة من الدّلالات، عن طريق الانحراف بها عن معانيها المباشرة، والاكتفاء بالتّلميح دون التّصريح، بواسطة الصّور الانزياحات التي تناولتها في المستوى التّركيبي باعتبار أنّ الصورة هي تركيب، وقد تمثّلت في التّشبيه والاستعارة والكناية.

ولأنّ القارئ يشكل العنصرَ الأساس في العمليّة الإبداعيّة، لاحظت نجاح الشّاعر في الضّغط على حساسيته، وإشراكه في تجربته من خلال ترك الدلالات مفتوحةً قابلة للتّأويل والتّحليل.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم.

***المصدر:**

- عبد الرّحمان بن سانية، حَبْوٌ على أعتاب مملكة الشّعر...، مجموعة شعريّة، دار صبحي للطّباعة والنّشر، متليلي الشعانبة، غارداية-الجزائر، ط.1، 2012 م.

***المراجع:**

أ- الكتب.

1. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة-مصر، ط.2، 1952 م.

2. أحمد حساني، **مباحث في اللّسانيات**، منشورات كليّة الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة، ط.2، 2013 م.

3. أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، (د ط)، (د ت).

4. - أحمد الشّايب، - **الأسلوب** دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النّهضة المصريّة.

- **أصول النّقد الأدبي**، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة-مصر، ط.10، 1994 م.

5. أحمد مطلوب، **أساليب بلاغيّة** الفصاحة، البلاغة، المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط.1، (د . ت).

6. أحمد الهاشمي (السيد)، **ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب**، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر،(د.ط)، (د.ت).

7. – بطرس البستاني، **محيط المحيط** قاموس مطول للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، (د. ط)،1987 م.

8. – بوعلام بوعامر، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية** دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، دار صبحي، متليلي الشعانبة، ط.1، 2015 م.

9. بيير جيرو، **الأسلوبيّة**، تر :منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري للدّراسة والتّرجمة والنّشر، حلب–سوريا، ط.2 ، 1994 م.

10. تزفيطان طودوروف، **الشّعرية**، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط.2، 1990م.

11. جميل حمداوي، **إتّجاهات الأسلوبيّة**، موقع شبكة الألوكة، النّاظور–المغرب، ط.1، 2015 م.

12. جودت فخر الدّين، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتّى القرن الثّامن الهجري**، منشورات دار الآداب، بيروت–لبنان، ط.1، 1984 م.

13. جون كوين، **– بناء لغة الشّعر**، تر : أحمد درويش، دار الفكر، القاهرة–مصر، ط.3، 1993 م.

– **النّظرية الشّعريّة** بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر :أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط.3، 2000 م.

14. حسن ناظم، **– البنى الأسلوبيّة** دراسة في «أنشودة المطر» للسيّاب، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط.1، 2002 م.

– **مفاهيم الشّعريّة** دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، ط.1، 1994 م.

15. حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة**، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط.1، 2004 م.

16. الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط.1، 2003 م.

17. رامي علي أبو عايشة، **اتّجاهات الدّرس الأسلوبي** في مجلّة فصول (1980-2005)، دار بن الجوزي للنّشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط.1، 2010 م.

18. رمضان الصبّاغ، **في نقد الشّعر العربي المعاصر** –دراسة جمالية– دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر ،الإسكندرية –مصر، ط.1، 2002 م.

19. رومان ياكوبسون، **قضايا الشّعريّة**، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء –المغرب، ط.1، 1988 م.

20. الزمخشري، **أساس البلاغة**، ج.1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط.1، 1998 م.

21. سعد مصلوح، **– في النّصّ الأدبي** دراسة أسلوبيّة إحصائيّة، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، الهرم–مصر، ط.1، 1991 م.

– **الأسلوب** دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط.3، 1992 م.

22. سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج.4، دار الخانجي، القاهرة–مصر، ط.2، 1982 م.

23. شكري عيّاد، **– موسيقى الشّعر العربي** مشروع دراسة علميّة، دار المعرفة، القاهرة–مصر، ط.2، 1978 م.

– **مدخل إلى علم الاسلوب**، مكتبة مبارك العامّة، الجيزة –مصر، ط.2، 1992 م.

24. – صابر الحباشة، **لسانيّات الخطاب**، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة–سوريا، ط.1، 2010 م.

25. صالح عطيّة صالح مطر، **في التّطبيقات الأسلوبيّة**، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، (د.ط) ،(د.ت).

26. صفيّ الدين الحِلّيّ، **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تح: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1989 م.

27. صلاح عبد الصّبور، **ديوان حياتي في الشّعر**، المجلّد.3، دار العودة، بيروت–لبنان، ط.2، 1977 م.

28. صلاح فضل، **علم الأسلوب** مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط.1، 1998م.

29. عبد الرّحمان بن علي المكودي، **شرح المكودي على الألفيّة في علمي الصّرف والنّحو**، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، بيروت–لبنان، (د.ط)، 2005 م.

30. عبد الرّحمان الوجي، **الإيقاع في الشّعر العربي**، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق-سوريا، ط.1، 1989 م.

31. عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط.5، 2006م.

32. عبد العالي مجذوب، **فصول في موسيقى الشّعر**، دار مجد للإنتاج والنّشر، فاس-المغرب، ط.1، 2015 م.

33. عبد العزيز أبو سريع ياسين، **دراسة الأسلوب في التّراث البلاغي**، مطبعة السعادة، (د.ب)، ط.1، 1991 م.

34. عبد العزيز الصّايغ، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة**، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط.2، 2007 م.

35. عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربيّة علم البيان**، دار النّهضة العربيّة، بيروت-لبنان، 1985 م.

36. عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتّكفير** من البنيويّة إلى التشريحيّة (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الإسكندرية-مصر، ط.4، 1998 م.

37. عبد الهادي الفضلي، **مختصر الصّرف**، دار القلم، بيروت-لبنان، ط.2، (د . ت).

38. عدنان بن ذريل، **اللّغة والأسلوب** دراسة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط.2، 2006 م.

39. عز الدّين اسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر** قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط.3، 1966 م.

40. عز الدّين مناصرة، **الأجناس الادبيّة** في ضوء (الشّعريات المقارنة) (قراءة مونتاجيّة)، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، ط.1، 2010 م.

41. علي عزت، **الإتّجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب**، شركة أبو الهول للنّشر، القاهرة–مصر، ط.1، 1996 م.

42. غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم الأصوات**، دار عمار للنّشر والتّوزيع، عمّان–الأردن ط.1 ،2004 م.

43. فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبيّة** مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، (د.ط) 2005 م.

44. فيلي ساندرس، **نحو نظرية أسلوبيّة لسانيّة**، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق – سوريا، ط.1، 2003 م.

45. الفَيرُوز آباديّ، **القاموس المحيط**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، ط.8، 2005 م.

46. – مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط.4، 2004 م.

47. –محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة** (البديع البيان والمعاني)، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس–لبنان، ط.1، 2003 م.

48. محمّد سعيد إسْبر ومحمّد أبو علي، **الخليل معجم في علم العروض**، دار العودة، بيروت ط.1، 1982 م.

49. محمّد عبد الله جبر، **الأسلوب والنّحو**، دار العودة للنّشر والطّبع والتّوزيع، الإسكندريّة– مصر، ط.1 ،1988 م.

50. محمّد عبد المطّلب، **– البلاغة والأسلوبيّة**، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر(لونجمان)، الجيزة– مصر، ط.1، 1994 م.

– **بناء الأسلوب في شعر الحداثة** التّكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة– مصر، ط.2، 1995 م.

51. محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبيّة .. والبيان** العربي، الدار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة–مصر، ط.1، 1992م.

52. محمود السّعران، علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربي، دار النّهضة العربيّة، بيروت–لبنان، ط.1، 2013م، ص. 159.

53. منذر عيّاشي، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، حلب–سوريا، ط.1، 2002 م.

54. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت–لبنان، (د . ط)، (د . ت).

55. موسى سامح ربابعة، **الأسلوبيّة** مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد– الأردن ،ط.1، 2003 م.

56. نبيل حدّاد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الادبيّة**، مج.1، جدارا للكتاب العالمي–عالم الكتب الحديث، عمان–الأردن، ط.1، 2009 م.

57. نور الدّين السدّ، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب** دراسة في النّقد العربي الحديث، ج.1، دار هومة للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2010 م.

58. هنريش بليت، **البلاغة والأسلوبيّة** نحو نموذج سيميائي لتحليل النّصّ، تر:محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء-المغرب، ط.2، 1999 م.

59. يوسف أبو العدوس، **البلاغة والأسلوبيّة** مقدّمات عامّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط.1، 1999 م.

60. يوسف عطا الطريفي، **الوافي في قواعد الصرف العربي**، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمان-الأردن، ط.1، 2010 م .

ب- الدّوريات:

61. حمادي صمود، **شعريّة الشّوقيّات، (مجلة فصول)**، مجلّة النّقد العربي، شوقي وحافظ، مج.3، ج.1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ع.1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982م.

62. خولة بن مبروك، **الشّعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم، (مجلّة المخبر)**، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة، الجزائر، ع.9، 2013، م.

63. عبده الراجحي، **علم اللّغة والنقد الأدبي «علم الأسلوب»، مجلّة فصول** مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، مج.1، ع.2، جانفي 1981 م.

64. محمود عيّاد، **الأسلوبيّة الحديثة، مجلة فصول** مجلّة النّقد الأدبي، مج.1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، ع.2، جانفي، 1981 م.

ج- المذكرات والرسائل الجامعيّة:

65. فتيتح عائشة، **سيميائيّة العنوان في ديوان حبو على أعتاب مملكة الشّعر** لعبد الرّحمان بن سانية، مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الماستر، كلّية الآداب واللّغات، جامعة غرداية، 2014 م.

الملاحق

المؤلّف في سطور

عبد الرّحمان بن الشّيخ بن محمّد بن سانية، ولد في 16فيفري 1977م، ببلديّة متليلي الشعانبة ولاية غارداية، درس في الكتّاب وحفظ القرآن الكريم، كما كان يزاول دراسته في المدرسة، تحصّل على شهادة البكالوريا سنة 1994م، وواصل تعليمه بالجامعة إلى أن تخرّج منها سنة 1998م بحصوله على شهادة اللّيسانس في العلوم الإقتصاديّة، ثمّ حصل بعدها على الماجستير في العلوم الإقتصاديّة سنة 2007م، وبدأ في العام نفسه عمله بمعهد العلوم الإقتصاديّة والتّسيير وعلوم التّجارة، كأستاذ مساعد قسم "أ"، كما اشتغل بمديريّة الأشغال العموميّة لولاية غرداية كمتصرّف إداري مكلّف بتسيير الموارد البشريّة، واشتغل أيضا كأستاذ مساعد"ب" بجامعة ورقلة، ثم في جامعة غارداية حيث يشغل حتى اليوم منصب نائب المدير للتّنمية والاستشراف والتّوجيه في الجامعة. وقد ناقش رسالة الدّكتوراه؛ كما شارك في عدّة ملتقيات وطنيّة ودوليّة، قدّم فيها مداخلات عدّة، نشر بعضها بمجلّة الواحات التي تصدر عن جامعة غرداية[1].وقد ألّف مجموعته الشّعرية"حبو على أعتاب مملكة الشّعر"، عام 2012م وهي مجموعة جاء غالب قصائدها من الشّعر العمودي، بين ما هو من النمط القديم (الكلاسيكيّ) الصّرف وما هو من (الرّومانسيّ) الجامح، كما تنوّعت أغراضها بتنوّع المواقف والمناسبات من قصائد ومقطعات مرتبطة بظروف خاصة، وأخرى عامة متحررة من قيد المناسبات. والشّاعر عبد الرّحمان بن سانية، ينتصر للشّعر القديم(الكلاسيكي) و القصيدة التّقليديّة (عمود الشّعر)، وهو من المروّجين لهذا النّوع من القصائد.

(1)ينظر: فتيتح عائشة، **سيميائيّة العنوان في ديوان "حبو على أعتاب مملكة الشّعر"** لعبد الرّحمان بن سانية، مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الماستر، قسم اللّغة والأدب العربي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة غرداية، 2014م، ص. 64.

سفر إلى ديار امرئ القيس...

1. قالت و قد رَمَقَتْ بمقلة حـــائـــرٍ والدمع سافـــر بالخـدود النُحَّـــلِ
2. طالـــت بنا الاسفـــــار يا متغرّبـــا مثلي فدعْني من رحيلكَ و انْـــزِلِ
3. انظُـــرْ لعلك ان تـــرى مترحّـــلا يهديك أو تؤويـــك خيمةُ رُحَّـــل
4. خلّفْتَ دارك و اصطحبت مواجعا يا تعْسَ حظّك في الزمان الممْحِلِ
5. أتـــرى امرؤ القيس الذي ناشدْتَهُ لازال بَعْدَ عن الدُّنا لم يرحـــــل
6. فأجبتها و الدمعُ يَنْحتُ مهـــجتي كُتِب النّوى أقصيـــدتي فتجمّـلي
7. تلك المنـــازلُ لم تَعُـــــدْ تشتاقنا لم يبـــــق فيها بعضُ وصْفِ المنزل
8. لم تبـــق فيها ألفـــــةٌ ووشيجةٌ للأنس تحكـــي يـــوم أمسِ الأوّل
9. لم تبق فيهـــا رمـــلة يعتادهـــا قيـــس و لبنى في الأصيل المُسْدل
10. أو نخـــــلةٌ يهتـــز في عذباتها شوقُ الحنين إلى النسيب المُرْسَل
11. وزهـــــورنا ، هل تذكريـن زهورنا؟ وجمالَها عند الصبـــــاح المقبل؟
12. إذ تختفيـــــن فأبتغيك وراءهـــا بسَّامةً كنسيمـــــــها المتسلّل
13. قـــــد ألبسوها موضةً خـداعةً سَلَبَتْ براءةَ لونِهـــــا المتأصّل
14. حـــتى البلابل لم أَعُدْ في صوتها ألقى جميـــــلَ غنـــاءٍ ذاك البلبلِ
15. حـــــتى قصـــائدنا فقدن أنوثةً فتّـــانةً و لبِسْنَ لِبْسَ ترجُّـــل
16. وخـــرائدُ الشعر الأصيل بعصـرنا متخلفـــات العهـــد لم تتبـدّل
17. أقصيدتي لا شـــيء بات يهـزني ممـــا بأمس ديارنا قـــد راق لي

18. في عصر خارطة القريض يشاد من أنقاض ملكاكِ ملكُ شعرٍ أهـــزل
19. إنا كـــــــلانا نستـــــلذّ تغـــرّبا عـــــن عـــالم يهوي بنا للأسفـــل
20. أتـــراك أيّان اعتزمْتِ حسبتـــــني أبقـــــى هنالك أو يطـول تحمّلي
21. هيهـــــات روحُكِ لم تُقَرّرْ سفرة إلا وقـــــال لها الفؤاد تعجّلـــــي
22. سنـــــظلُّ نَرْقُبُ في الفيافي جـــنّةً والـــليـــلُ يُسْلِمُنا لِلَيْلٍ أطـــــول
23. لا تقنطـــي من رحلة لم تنقضـــي فالصُّبحُ من داجي الحوالك ينجلي
24. ها فانظري، واستبشري قَدْ لاح في أُفُقِ الفضاء هناك حصْـــنُ سموأل
25. ها..سارعي نسألْهُ: أي مســـالكٍ تُفضي إلى طلل الدَّخُول و حَوْمَل
26. إنا سنـــــــدركه و نأتي "جلجـلا" مُتطهّـرَيْن بماء "دار جلجـــــــل"
27. وربوع "فاطمـــة" نُعيد زمـــــانها مهلا أفاطم، ارجعي لا ترحـــلي
28. هـــذي بنيّتُك التي أنجبتـــــــها عذراءَ من قلب "الضليل"، تأمّلي
29. سافـرتِ أنتِ وشُكِّـــلتْ في قلبه من حُبّكِ القتـــّالِ زَهْـرَ قرنـفل
30. تيهي هناك –قصيدتي– وتوسّدي فـرش الزهور و بينهـــنّ تجـــوّلي
31. وتسرّي كي أستطيبَ البحثَ في خيـــــط النسيم المائـس المتختّل
32. حـــتى إذا فاجـأتُ كفّكِ قابـضا أرْسلْتِ ضِحْكَ سعـــــادةٍ وتَدَلُّلِ
33. ضَحِكَتْ له حتى تحدّر دمعُهـــــا بِيضُ الغـيوم المُثْقلات الهُطّـــــل
34. فتنهّدَتْ مسحـــــــورةً و تقدّمـتْ تمشي أمامي مِشْيـــة المتململـــل
35. كالطفل في بيت الغريب تسير..أو كفقـيرة زُفّتْ إلـــى "المتوكـــّل
36. ورأيتها خيـــطُ الجنـــــون يلفُّـــها فتتوه في رقصـــات شَعْرٍ مُرْسَـــل

37. وتراقصت أحلامـــها و كأنَّـــها ماءٌ تراقص في مَصَبِّ الجـــدول

38. وتشتّتتْ مثل الضباب و سافرتْ كاللحن يُوغـــل في الشعور الموغل

39. وتبخّـــرت في جـــوها و تناثرتْ وأضعتُها أنشـــــودةً لم تكْمُـــل

40. وطلبتُها خلْفَ الطلول و عـــاد لي رجْعُ الصـــدى ينعي وفاة مؤمّلـــي

41. فوقفـــــتُ خـــارج لحظتي و كأنّها قبرٌ لماضي العُمـــرْ و المستقبـــــلِ

42. وتوسّلَتْ بالدمـــــع عيني، ليتَـــه بالميْت ترجـــــع دمعـــةُ المتوسّل

43. وجلســـتُ أذكـــــر ما تصرّم بيننـا منْ ســـالف العهدِ الجميـل الأوّل

44. أيّان جِئـــتُ خطبتُها و تركتـــــُها تنـــأى ليُـــغْرز سيفُـها في مَقتلـي

45. كـــم قلتُ إذْ أشتاقُ طعْمَ عذابها: أقصيدتي رحماك هـل من حنـظل"

46. لا تثبتي فصـــــلا وحيـــدا إنّنـي أبدًا أَحـــِنّ لِجـــوّكِ المتـــبدّل

47. زُوري ربيعًا في الصـــباح و غادري عند المســـــاء برعدكِ المتجلجل

48. لا تُنبتُ الشعـرَ العنيدَ مشاعـــــرٌ مكـــث الربيعُ بها و لم يترحّـــل

49. لا تتركي جســـــدي لِنارِكِ دانيًـا رجفـــان في زمن الشتاء ليصطلي

50. كابن السبيل دعيـه يقطـــعْ طاويا بـــــرْدَ القفـار بثـــوبه المتبـــلل

51. خوضي حدود مشاعري المتضاربا.. ..ت السارحات النازلات الرُّحَّل

52. وتَقَصّـــدي في القلب كلَّ شوارعي وترنّـــحي كالبـــــائع المتجـوّل

53. لا تَعْمُري مُـــدُني إذا لم تقـدري.. وتقول قد طلع الصبـــاح فبسمل

54. في القلـــب جناتٌ و نارُ جهنّـــــمٍ فتبـــوّئي أعـــرافَه كـــي تَعْدلـــي

55. لا ترشفـــــي عذْبَ المَسَرة صافيا يا نحـلتي وإلى المـــرار تنقّـــلي

56. لا تتركيني في الغـــــرام مُــوفّقـــا فمتى وفَيْتُ و ذُبْتُ عِشْقًا فاخْذُلي

57. إني كمـــا أشتـــاق جـودَكِ بالهوى أشتـــاق أحيـــانا به أن تبخـلي

58. أقصـــــيدتي ما كنتُ أعـــني سَفْرةً أبديّةً تُحْيى التـــــرابَ بمقـــلتي

59. كـــــلا ولم أرحـــلْ بقلبكِ خافقـا ليؤوب يا لهـــــفي طيوفَ تَخَيـّـل

60. آثـــرْتِ إلا أن تمـــــوتي هـــاهنا في ربع أمّكِ في مجاهـــل " يذبل "

61. ورجـــعتُ بعد ولا تزال لظى الأسى يغلـــي بها طـــورا و يبْرُدُ مِرجلي

62. وتبـــــدَّدَتْ تلك العـــــوالمُ فجأة فصرخت : لا، لا ، يا ربوع تمهلي

63. وإذا بأمـــــــي عند رأسي بَسْمَلَتْ وتقـــول قد طلع الصباح فبسمـل

تيارت–فندق ابن رستم– الأربعاء 21 أيار 2003

(ألقيت في الصالون الوطني الأوّل للشّعراء الشّباب بتيارت (ماي 2003))