وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

البنى الأسلوبية في قصيدة "تراتيل لزمن الموت" للشاعرة لالة هنية رزيقة

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكاديمي تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطالبين:

- **بوجمعة بن حمادي**
- **طه رسيوي**

تحت إشراف الأستاذ:

د/سليمان بن سمعون

لجنة المناقشة:

اسم الأستاذ ولقبه	الدرجة الأكاديمية	الصفة في اللجنة
–د/بوعلام بوعامر	أستـــاذ محاضر أ	رئيـسا
–د/عقيلة مصيطفى	أستاذة محاضرة ب	مناقـشا
–د/سليمان بن سمعون	أستـــاذ محاضر أ	مشرفـا

السنة الجامعية :1438–1439هـ/2017–2018 م.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله الذي أعاننا ومهد لنا الدرب لنصل إلى هدفنا.

إلى الأستاذ المشرف "سليمان بن سمعون" كل معنى الشكر والتقدير.

وأخص بالذكر الدكتور سليمان عبد الحاكم لمساعدته لنا وله كل الاحترام والتقدير.

إلى كل من ساهم في مساعدتنا ولو بنصيحة.

الإهداء:

إلى أغلى ما نملك في هذه الدنيا، إلى من لولاها لم نصل إلى هذا النجاح

أمنا الغالية

إلى أبانا وقفة وتحية إجلال الأب العزيز والذي كافح وناضل من أجل وصولنا، إلى الذي ظللنا

بالرعاية والحماية، وعلمنا ليرانا نسطع كالنجم في عليائه.

من الابن الذي حمل اسمك "بوجمعة" إلى روحك الطاهرة أهدي ثمرة جهدي، للقائنا في الجنة ان شاء الله.

إلى كل من علمنا وأرشدنا أساتذتنا الفضلاء في كل أطوار دراستنا.

ونخص بالذكر الأستاذ المشرف سليمان بن سمعون جعله الله سراجا منيرا في سبيل العلم وأهله.

إلى كل طالب للغة الضاد

نهدي ثمرة جهدنا.

ونسأل الله التوفيق لكل من يسعى إتمام مسيرة البحث العلمي.

مقدمة

مقدمة:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى وصحبه أجمعين، أما بعد، إن دراسة النص الإبداعي تتطلب مستوى كبيراً من المعرفة اللغوية والنقدية، فكان اختيارنا دراسة البنى الأسلوبية لهذا النص لأسباب عدَّة أهمها:

* أن التحليل الأسلوبي باستطاعته توضيح تلك البنى ضمن المستويات التحليلية الصوتية والتركيبية والدلالية، لأن المستوى أعم من البنية.
* أن المنهج الأسلوبي يتيح لنا المتابعة الدقيقة للنص الشعري بمستوياته المختلفة والمتعددة، فهو يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية، وهي منطلق الناقد الأسلوبي في تحليله للنص الأدبي.
* كما أن هناك دافعا آخر للخوض في هذا البحث، وهو إثراء البحوث الأكاديمية التي تعنى بدراسة الأدب في الجنوب الجزائري.
* إن قصيدة "تراتيل لزمن الموت" تنطوي على إشارات رمزية وبنى مشفرة تستحق الدراسة.

كما أن دراسة هذه القصيدة تعد بِكراً في هذا المجال.

فالدارس يحتاج في هذه العملية إلى منهج علمي ينظر للنص على أنه وحدة لغوية متكاملة تتكون من بنيات صوتية وتركيبية ودلالية، ومن هنا يأتي المنهج الأسلوبي ليبرز خصوصية القصيدة.

لقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على قصيدة "تراتيل لزمن الموت"، والتي تتحدث فيها الشاعرة "لالة هنية رزيقة"، عن واقعها الأليم والمتمثل في ظاهرة الحزن بأسلوب عميق وعاطفة صادقة تجعل المتلقي متأثرا، وتبعث فيه فضولا لمعرفة أسباب نظم الشاعرة لهذه القصيدة.

ولا نفوِّت فرصة القول بكوننا استعنا ببعض الإجراءات التي يحتوي عليها المنهج الأسلوبي، وهي الإحصاء والتحليل، وذلك لإثراء الدراسة ولأهميتها البالغة في مساعدة المحلل الأسلوبي ليصل إلى نتائج موضوعية ودقيقة في بحثه.

وبناءً على ما سبق نطرح الإشكاليات الجوهرية في دراستنا للقصيدة والمتمثلة في مايلي:

ماهي أهم الخصائـــص الجمالية على مستوى البنية الصوتية والتركيبية والدلالية التي ينطوي عليها هذا العمــل الإبـــــــداعي؟

وما مدى نجاعة المنهـــج الأسلوبي البنيوي الذي اعتمدناه في هذه الدراسة؟

ولقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن يكون وفق الخطـــة التـــــالية:

مدخل تمهيدي، تعرضنـا فيه لمفهـــوم الأسلوب والأسلوبية وأبـــرز أعلامها واتجاهاتها،بالإضافة إلى مهامها ومستويـــــات التحليل الأسلوبي.

كما تطرقنـــــا في المبحث الأول، للمستوى الصوتي في قصيدة "تراتـــيل لزمن الموت" وقسمنـــاه إلى عنصرين: الموسيقى الخارجية (الوزن، القافية، الروي)، والموسيقى الداخلية (التكـرار، الترصيع والطباق).

أمـا في المبحث الثـــاني فتعرضنا فيه للمستـــوى التركيبي في القصيدة وقسمناه إلى ثلاثة عناصر:

العنصر الأول، حاولنا فيه تطبيق معادلة (بوزيمان) على القصيدة، وتطرقنا فيه لتوظيف الأزمنة (الماضي، المضارع) مع تحليل الصفات، كما درسنا بنية الضميـــر والمعرفة والنكـــرة، وحاولنا ربط هذا بالدلالة العامة للقصيدة.

وأما العنصر الثـــاني، فعـــرجنا فيـــه على الانزياح التركيبي (الحذف، والتقديم والتأخير،والكناية)،والانزياح الاستبدالي (التشبيه، والاستعارة)، ثم انتقلنا في:

العنصر الثـــالث، إلى دراسة الأساليب الإنشائية (الاستفهام، والنـــــداء).

لنختم بالمبحث الثـــالث درسنـــا فيه المستوى الدلالي للقصيدة، إذ احتوى هذا المبحث على عنصر واحد، تعرضنا فيه لمفهـــوم نظرية الحقول الدلالية وأبرزهـــا في القصيدة، كما تـمَّ التطـرق لظـــاهرة الرمز في القصيدة.

وأنهينا بحثنا بخاتمـة ذكـــرنا فيـها أهـــم النتائج المتوصّـــل إليها. وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر من أهمها كتابي إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر، والأصوات اللغوية).

ومن العراقيل التي واجهتنا في هذا البحث، نقص المراجع الخاصة بالأسلوبية من حيث الجانب التطبيقي، وخاصة في تحليل الشعر وبيان خصائصه الجمالية والشعرية أسلوبيا.

فصل تمهيدي

الجانب النظري

تمهيد:

لقد ظهرت الأسلوبية باعتبارها قراءة في أسلوب النص ولغته حيث تميزت برؤية خاصة اختلفت عن الاتجاهات التي عاصرتها كالبنيوية والسيميائية، فانطلقت من النص وساءلت لغته كما عمدت للبحث في الدلالة وما يرتبط بها من قضايا ، بهذا لم تكتف بغلق النص كالبنيوية بل حاولت ولوج ماله علاقة بالنص بشكل أو بـآخر ،فمن جهة حاولت أن تكون منهجا منتجا مستفيدا من التراث البلاغي _ بالنسبة للعرب _ ومن جهة أخرى استفادت من الدراسات النسقية الحديثة ، وقد ألفت في هذا المجال كتب كثيرة : «ويكفي هناك أن ننقل الإحصاء الذي أجراه (هاتز فليد) عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خـلال النصف الأول من هذا القـرن 1952/1902 إذ وصـل بها إلى ألفي (2000) مؤلـف .. »[1].

وفي مستهل هذه الدراسة نقف عند ماهية الأسلوب والأسلوبية، وأبرز أعلامها واتجاهاتها، بالإضافة إلى مهامها ومستويات التحليل الأسلوبي في النص الشعري.

I-**أولا** : ما الأسلوب؟، إن كلمة أسلوب قديمة في اللغة العربية فقد وردت في كلام العرب وجاءت في مصنفاتهم اللغوية والمعجمية، قال ابن منظور في لسان العرب : « يقال للسطر من النخيل أسلوب،وكل طريق ممتد أسلوب، قال : والأسلوب الطريق ، والوجه ، والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ،ويجمع أساليب ، والأسلوب : الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب بالضم : الفن ، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي ؛ أفانين منه وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً ... » [2].

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري : « سلكت أسلوب فلان : طريقته ، وكلامه على أساليب حسنة»[3].

أما تعريف الأسلوب كمصطلح فقد ظهر في أوائل القرن العشرين مع "شارل بالي" Charles Bally' 1976/1865، يقول المسدي: «فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع بالي أن علم الأسلوب قد تأسست

[1] -أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج 5، ع 1 مصر، 1984، ص63.

[2] -ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، مادة سلب، ص320.

[3] -جارالله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،1998، مادة سلب، ص469.

قواعده النهائية» [1]. على أن تعريف الأسلوب يختلف باختلاف زاوية الرؤية له حيث نجد بعض الدارسين ينظرون للأسلوب من حيث تعلقه بالمرسل وبعضهم ربطه بالنص ولغته والإمكانات الاختيارية التي يقدمها، وآخرون اعتبروا الأسلوب متعلقا بالمتلقي وما يمارس ضده من ضغط عبر اللغة وأساليب اقناعها، ويمكن تقسيم هذه المفاهيم لمجموعات كالتالي [2]:

1. المجموعة الأولى يتحدد فيها الأسلوب على أنه موقف يتخذه المتكلم –صاحب النص– نحو موضوع معين فيعبر عنه باللغة التي تتشكل بنظام خاص له طرقه وكيفياته المحددة، مما يؤدي لإنتاج النص يكون ذلك مشافهة أو كتابة.

2. المجموعة الثانية ترى بأن الأسلوب نتاج ومحصلة لظاهر القول في شكل بناء للمعاني مرتبة بشكل معين وتتميز بالدقة والندرة –الانحراف على المباشرة– التي تنجم عن عملية اختيار لأدوات التعبير اللغوية من بين عدة اختيارات متاحة لصاحب النص، ويعتبر هذا المفهوم للأسلوب قريبا للشمولية حيث شمل النص وصاحبه وطرق الاختيار المتاحة. وفي هذا الصدد يقول بيير جيرو(Guiraud): «الأسلوب هو مظهر القول، الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير ،هذه الوسائل تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب»[3].

3. تعتبر المجموعة الثالثة الأسلوب اختيارا أو تضمنا أو مفارقة وانحرافا عن الأسلوب العادي فالاختيار يكون من بين الإمكانات التي تمنحها اللغة [4] ، أما التضمن فيعني احتواء أي تركيب لغوي على قيم أسلوبية ، ويدل الانحراف على وجود أسلوب عادي وأسلوب جمالي هو المقصود حيث يعد انحرافا على لغة عادية بهذا يكون الأسلوب انحرافا عن المستوى التداولي العادي [5].

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، (د.ت)، ص 20.

[2] – ينظر: أحمد بلخضر، مقال بعنوان: " الأسلوب والأسلوبية بين وحدة المصطلح وتعدد الماهية "، جامعة قاصدي مرباح، مجلة الأثر، العدد الثاني، ماي 2003، ص234.

[3] – صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ ،1998م، ص ،126،ص127.

[4] –ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 1424هـ ،2003م، بيروت، لبنان، ص17.

[5] –ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط3، 2002، ص38.

4. تنظر المجموعة الرابعة للأسلوب على أنه سمة أو علامة خاصة يمتاز بها شكل الخطاب الذي يعبربه الكاتب عن شخصيته، فتصبح تلك السمات كالبصمات والشهادة التي لا تمحى كما يرى مارسيل بروست [1].

ونلاحظ مما تقدم صعوبة تحديد مفهوم نهائي للأسلوب نظرا لتعدد واختلاف مشارب العلماء وانفتاح الأسلوب على اتجاهات مختلفة بالمرسل من جهة وبالنص وأدواته من جهة ثانية وما يفرض عليه من قوى لغوية محملة في النص من جهة ثالثة.

II-ثانيا: مفهوم الأسلوبية (علم الأسلوب)

مما لا شك فيه أن الأسلوبية تعنى بالأسلوب، فهي: «تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية» [2]،ويرى عبد السلام المسدي أن مصطلح الأسلوبية «مركب من جذر أسلوب ولاحقته "يّة "فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة :علم الأسلوب، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلـوب.»[3]، وإذا أردنا التدقيق أكثـر يمكـن اعتبارها: «دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى الـوظيفـة التأثيرية والجمالية»[4]. ومن خلال هذا التعريف نستحضر البلاغة مصطلحا ومفهوما، إذ لا تعدو الأسلوبية أن تكون امتدادا لها، ومرحلة متطورة عنها وتقويضا لبعض مقولاتها ولا بأس لها أن تستثمر بعض منجزاتها باعتبارهـــا الوريث لها فلا مجـــال للتحـــدث عن ذلك الصـــراع المفتعل والعـــداء المصطنع بين البلاغة والأسلوبية [5]. مادام أن العلم في تطور مستمر وهذا التطور لا يلغي المراحل التي سبقته، فإن لكل علم ذاكرته التي بها يحافظ على حاضره ويخطط لمستقبله.

وفي هذا الصدد يقول صلاح فضل عن الأسلوبية أنها «وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها من اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى

[1] -ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص70.

[2] -جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، مجد –بيروت، ط2، 1987، ص38، ص39.

[3] -ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص34.

[4] -نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر (د، ط) ص93.

[5] -ينظر: علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة، رسالة ماجيستير، جامعة عين شمس، 1990، ص90.

أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث–أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها مع أمومة علم الأسلوب– من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر»[1]

III–ثالثا: اتجاهاتها وأعلامها:

للأسلوبية عدة اتجاهات أهمها:

1) **الأسلوبية اللِّسانية (التعبيرية)**: ويقف على رأسها شارل بالي الذي يعد مؤسس الأسلوبية ، وقد عرض أفكاره في كتابه الموسوم "بحث في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909 وهذا الاتجاه «لا يهتم بالأدب وحده بل بالكلام عامة أي بالوسائل التي تتوفر عليها اللغة الإنسانية للتعبير عن الجانب العاطفي المخاطب ، وتصنف أعمال "ماروزو"(Jules Marouzeau)،و "كرستو " ضمن هذا الاتجاه»[2]، وفي هذا المعنى يقول شارل بالي(Charles Palley): «تدرس الأسلوبية الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي ، من جهة محتواها الوجداني ،أي التعبيرية اللغوية من وقائع الوجدان، وأثرها بالتالي على حساسية الآخرين، وهذه الوقائع تنعكس في نوعين من الآثار يكشفان عن الأساس الوجداني لأسلوب المتكلم ،أو الكاتب الأديب هما : الآثار الطبيعية والآثار المبتعثة:

أ– **الآثار الطبيعية**: مثل تساوي الشكل والموضوع، أو الصورة والمضمون كالعلاقة بين (الصوت)و(المعنى)في الأسماء التي تقلد أصوات طبيعية، ومنها أسماء الأصوات أو العلاقة بين (المعاني)و(الصور البلاغية)، التي هي التعجب،والاستفهام،والتقديم والتأخير، والحذف... كل ذلك وقائع طبيعية في (تعبيرية) اللغة.

ب– **الآثار المبتعثة**: وهي نتيجة (المواقف الحياتية) وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها، كالفارق بين(النبل)و(الابتذال)في الاستعمال اللغوي ودلالة كل منهما مع المتكلم...وذلك أن كل كلمة، وكل تركيب لغوي يخص حالة لغوية

[1] –صلاح فضل: علم الأسلوب، ص05.

[2] – نزار التجديثي: نظرية الانزياح عند جان كوهن، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع1، المغرب، 1987، ص41.

واجتماعية معينة فهنالك اللهجات، والنبرات، وهنالك لغات للأوساط الاجتماعية والعلمية، والأدبية وغير ذلك ما يعكس الميول الفكرية والاجتماعية للمتكلمين»[1]

2) **الأسلوبية المثالية:** وانبثقت عن أفكار "فوزلير"(Fuzzler) و" بينيدتو كروتشيه" (Benedetto Croce scattata) والأسلوبية عندهما تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي، وقد جاء "ليوسبيتزر"(Leo Spitzer) فيما بعد وعمل على تطويرها وسماها الاسلوبية النفسية.

3) **الأسلوبية البنيوية(الوظيفية):** وقد مثلها كل من "رومان جاكبسون"(Roman Jacobson) الذي ركز على الوظيفة الشعرية للغة "وتودوروف"(Todorov) الذي ركز على الطابع الأسلوبي للخطاب اللغوي. «إذ لا يمكن تعريف الأسلوب، خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة...أي كنص يقوم بوظائف إبلاغيه في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم...

وقد أكد(جاكبسون) على ما يحمله الخطاب اللغوي من هذه المقاصد أي (رسالة) الخطاب... واعتبر أن الأسلوب يتحدد بما هو حاضر في الخطاب من الانضاج الشعوري منه، واللاشعوري... ان (الوظيفة الشعرية) تظهر بما يستهدف الخطاب؛ أي هدف الخطاب كرسالة.. وهذا معناه بعبارة أخرى، أن (الرسالة) هي التي تخلق أسلوبها..

وقد عمل " ريفا تير" (Riva Terre) في الجانب النظري على تبرير وجود(المعيار) في البحث الأسلوبي فالأسلوب في نظره خصيصة للخطاب اللغوي، ولا يوجد إلا في النص،وهو الحصيلة التي تحدد المضمون الابلاغي للعلامات اللغوية، عن طريق المزاوجة والتضاد، ومن هنا لا سبيل إلى تحديد الأسلوب في نظره إلا عن طريق (المتلقي)؛ أي السامع أو القارئ» [2].

[1] –عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006، ص136.

[2] – نفس المرجع: ص140،ص142.

4) **الأسلوبية الإحصائية:** وقد جعلت من الأسلوب ظاهرة للقياس كميا، وقد عمل "سعد مصلوح" [1]. على عرضها ، وإبراز أهمية الإحصاء في هذا المجال، واعتمد معادلة الألماني بوزيمان (**Buseman**) المتعلقة بنسبة الأفعال إلى الصفات ،ويمكن القول: «أن المنهج الاحصائي سهّل الطريق لمن يتحرى الدقة العلمية فهو لا يترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ للعمل الأدبي»[2] .

5) **الأسلوبية الصوتية:** إن الأسلوبية الصوتية تنظر في أسلوبية الكلام الشعري في مستواه الصوتي إذ إن المتغيرات الصوتية هي إحدى المتغيرات التي تحظى بالدراسة الأسلوبية ،وهي أول المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجيا بالوصف البلاغي لصوتيات المفردات اللغوية وأنساقها التعبيرية ،وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول، وإحداث المتغيرات اللغوية لآداء المعنى ، فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له ، ولهذا فإنه ينبغي أن لا ينظر للصوت منعزلا منفردا؛ أي ليس الصوت نفسه كشيء منعزل بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ، ودخوله في تشكيل أنظمتها ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما لا على أساس الدور الذي تقوم به الحبال الصوتية وسقف الحلق ، وإنما على أساس التقابلات الصوتية التي تميز بعض الكلمات من بعضها الآخر، فكل صوت في لغة ما يدرس على أنه مجموعة الملامح التي تميزه عن بقية أصوات اللغة نفسها ، ونضعه في مكان من جداول القيم الخلاقة في علاقاتها بها ،وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدراسة لا طريقة انتاجها .

لقد ميّـز بيير جييرو بين ثلاثة أنواع للأسلوبية الصوتية وهي على النحو الآتي:

أ- **الصوتية التمثيلية:** وهي التي تدرس الأصوات باعتبارها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية

ب- **الصوتية الندائية:** وهي التي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر في السامع.

[1] -ينظر: سعد الله مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص57.

[2] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ،1994، ص198.

ت– الصوتية التعبيرية: وهي التي تدرس المتغيرات الناجمة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم» [1].

6) أسلوبية الانزياح: إن الانزياح كظاهرة أسلوبية لها أهمية بالغة، لذلك يرى بعض الباحثين «أن الأسلوب في أي نص أدبي هو انحراف عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيا»[2].والأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية،ويعتبر "جون كوهن" (John Cohn) الانزياح بأنه«(الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته،وماذلك إلا لأن الأسلوبين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول –مستواها المثالي في الآداء العادي. والثاني–مستواها الإبداعي الذي يعمل على اختراق هذه المثالية وانتهاكها»[3]

IV– رابعا : مستويات ومداخل التحليل الأسلوبي :

«لقد قام صلاح فضل بحصر مستويات التحليل الأسلوبي في ثلاثة مستويات هي:

المستوى الصوتي والمعجمي والنحوي، مشيرا في الوقت نفسه على البدء في عملية التحليل الأسلوبي بعلم الأسلوب الصوتي، الذي يبحث عن الدلالة الوظيفية للأصوات وأنواعها... ثم الانتقال إلى علم الأسلوب المعجمي الذي يبحث عن الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما يترتب عن ظواهر نشأتها، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتجديد والغارابة والألفة، ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه، ثم ينتقل المحلل الأسلوبي إلى دراسة أسلوب التراكيب والجمل والكلمات ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا: مكونات الجمل، من صيغ نحوية فردية، وحالات النفي والإثبات وغيرها، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثلما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة.

---

[1] –إبراهيم عبد الله البعولي، مقال بعنوان: الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 36، ع2، 2009، ص320.

[2] –يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2007، ص189.

[3] –محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص268.

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص الأدبي من مستويات عدة أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه المحلل ما في النص الأدبي من مظاهر الصوت ومصادر الإيقاع فيه، كالنغمة والنبرة والتكرار والوزن، وثاني هذه المستويات هو المستوى النحوي أو التركيبي، فهذا المستوى يبحث عن غلبة بعض أنواع التراكيب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو تغلب عليه أشباه الجمل؟

وهنا نلحظ دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط النحوية المختلفة.

وتواصل الأسلوبية تأملها وبحثها الدائم في عالم النص الأدبي عن طريق التركيز على الوظيفة الأسلوبية للصوت والتركيب فهي دائما تحاول: "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقة – في مثل هذه الحالة– بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآلية النغم ومسبباته، على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي".

أما في المستوى الدلالي فيهتم المحلل الأسلوبي بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي مثلا دلالة ألفاظه دائما مستمدة من الطبيعة الجامدة والحية... ويدرس المحلل الأسلوبي في هذا المستوى أيضا طبيعة الألفاظ وما تمثله من انزياحات وعدول في المعنى.

ومن هذا المنظور الثلاثي نستطيع القول إن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص الأدبي رسما تتعدد فيه القراءة، أحدهم يقرأ النص قراءة أسلوبية صوتية والآخر يقرأه قراءة أسلوبية تركيبية نحوية والثالث يقرأه قراءة أسلوبية دلالية جمالية.

إن ما تقدم من مستويات هو في الواقع معالم عريضة ينتهجها المحلل الأسلوبي في تحليله لجماليات النص الأدبي ولا تقف المقاربة الأسلوبية – لجمالية النصوص– عند تضافر هذه المستويات وتلاحمها،بل تتجاوز ذلك إلى مقاربة ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي إذ حددها "محمد كريم الكواز" علم النحو التالي:

1. **العنصر اللغوي**: إذ يعالج التحليل نصوصا، قامت اللغة بوصفها.
2. **العنصر النفعي**: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي، وهدف النص الأدبي وغير ذلك.
3. **العنصر الجمالي الأدبي**: ويكشف عن تأثير النص في القارئ.

هذا وقد تعددت مداخل التحليل الأسلوبي فقد يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار وقد يكون المدخل دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفردية، وأغراضه الغالبة، ومقاصده العامة، وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية، أو مجموعة الظواهر المستخدمة، وقد يكون الدخول إليه من الباب التقني،فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة أو التقنيات المقايسة أو الإحصاء. كما يرى "محمد الهادي الطرابلسي"»[1].

V –خامسا : مهام الأسلوبية :

يرى بعض الباحثين أن الأسلوبية مرحلة وسطى [2]، بين علم اللغة والنقد مما يجعلها قادرة على تحليل النصوص والوصول إلى غاياتها المرجوة، وعليه فإنه لا يمكننا أن نرسم حدودا دقيقة للأسلوبية تفصلها عن النقد الأدبي أو علوم اللغة، فهي جاءت من أجل «البحث في الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته ... والكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب الأدبي، وفهم عناصره»[3]. ثم إن لكل باحث أسلوبي طريقة خاصة يحاول من خلالها تحليل النصوص ودراستها.

[1] –سامية راجح: مقال نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، جامعة خيضر بسكرة(الجزائر)، العدد 13مارس2012، ص223 ،225.

[2] – ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، مصر (د، ت)، ص40.

[3] –نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص80، ص81.

الجانب التطبيقي

المبحث الأول

المبحث الأول: المستوى الصوتي في قصيدة تراتيل لزمن الموت

تمهيد:

1. الموسيقى الخارجية

أ– الوزن

ب– القافية

ت– الروي

2. الموسيقى الداخلية

أ– التكرار

✓ **تكرار الأصوات**

✓ **تكرار الكلمة**

ب– الترصيع والطباق

تمهيد:

مما لا شك فيه أن اللغة في الشعر العربي لغة موسيقية، وهو ما جعل العديد من الدراسات اللغوية تعتمد في دراستها للنص الشعري على مستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية لاكتشاف خباياه وسنقف في تحليل البنية الصوتية في هذا الفصل عند مبحثين هما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

1. الموسيقى الخارجية.

تتولد هذه الموسيقى من الأوزان والقوافي التي تدرس في علم العروض، وسنعرض في تحليل تفعيلات القصيدة الزحافات والعلل، والبحر الذي كتبت به.

أ- وزن القصيدة ودراسة الزحافات والعلل.

لقد عرّف العرب القدامى الشعر على أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى» [1]. فهم يجعلون الوزن الذي هو «نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري» [2] ، من أهم ركائز الشعر فهو الإطار العام للإيقاع الخارجي للقصيدة.

لقد صاغت الشاعرة "هنية لالة رزيقة" قصيدتها (تراتيل لزمن الموت) على البحر البسيط،والتقطيع العروضي يوضح ذلك:

سحابة الموت قدت من شراييني — من ذا يحاكيك كحلا فاح من طين

سَحَابَتُ لْمَوْت قُدْدَتْ منْ شَرَايِيْنِيْ — مَنْ ذَاْ يُحَاْكِيْكَ كُحْلَنْ فَاْحَ منْ طِيْنِيْ

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن — مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979، ص17.

[2] –حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، "دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي"، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1 ،1998، ص29.

عـرّابة الحب قد بـاعت مواجعهـا لدمـــــــع أزمنة شدّتْ بداسيـن
عَرَّابَتُ لْحُبِّبِ قَدْ بَاْعَتْ مَوَاْجِعَهَاْ لَدَمْعُ أَزْمِنَتِنْ شُدْدَتْ بِدَاْسِيْنِيْ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

والشّمس جافتْ بهذي الأرض سنبلة كي تجهض الآه عطراً من رياحين [1]
وَشْشَمْسُ جَاْفَتْ بِهَذْيِ لْأَرْضِ سُنْبُلَتَنْ كَيْ تَجْهَضَ لْآهَ عِطْرَنْ مِنْ رَيَاْحِيْنِيْ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

وسمي بالبسيط لانبساط أسبابه وتواليها في أوائل أجزائه السباعية لأن أول كل جزء سباعي سببان متواليان ويستعمل هذ البحر في الشعر العربي تاما ومجزوءا وتفعيلاته «مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن» في كل شطر [2]. بالإضافة إلى أنه بحر ممتلئ بالغنائية، وله ثلاثة أعاريض وستة أضرب.

العروض الأولى: تامة مخبونة (فَعِلُنْ)ولها ضربان:

1. ضرب مخبونة (فعلُنْ): مستفعلن فَاعِلُن مستفعلن فَعِلُنْ.....مستفعلن فَاعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ
2. ضرب مقطوع (فَعْلُنْ): مستفعلن فَاعلُنْ مستفعلن فَعْلُنْ.....مستفعلن فَاعلُنْ مستفعلن فَعْلُنْ

العروض الثانية: مجزوءة صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) ولها ثلاثة أضرب:

1. ضرب مذيل (مُسْتَفْعِلَانْ): مستفعلن فاعلن مستفعلن .....مستفعلن فاعلن مُسْتَفْعِلان
2. ضرب مقطوع (مَفْعُوْلُنْ): مستفعلن فاعلن مستفعلن .....مستفعلن فاعلن مَفْعُوْلُنْ
3. ضرب صحيح (مستفعلن): مستفعلن فَاعلُنْ مستفعلن فَاعلن.....مستفعلن فَاعلُنْ مستفعلن فَاعلن

[1] -لالة هنية رزيقة: تباريح النخل، ص39.

[2] -ينظر: محمود علي السمان، "العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه"، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986، ص107.

العروض الثالثة: مجزوءة مقطوعة (مَفْعُولُنْ) ولها ضرب واحد مثلها (مَفْعُولُنْ).

مستفعلن فاعلن مفعولن .....مستفعلن فاعلن مفعولن [1]

فكما هو ملاحظ فإن صور البحر البسيط تختلف بعضها عن بعض قليلا لتجعل منه بحرا غنيا يساعد الشاعر في نقل رسالته وأحاسيسه إلينا.

ويرى بعض النقاد أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة، ذلك «أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية»[2].بالإضافة إلى « أن كل مبدع حالما يشرع في نسيج القصيدة تكون لديه طائفة من الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها»[3] ولهذا نرى أن شاعرتنا اختارت لقصيدتها – تراتيل لزمن الموت – البحر البسيط لتعبر لنا عن حالتها الحزينة البائسة ،«فهو من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن ، فمع أنه يجود في التعبير على القسوة الا أنه في الوقت ذاته يجود في الجانب الشجني من الانسان»[4].ثم إن للتفعيلتين اللتين تشكلان وزنه أثرا ودلالة في المعنى ذلك أن "مستفعلن" على وزن اسم الفاعل من الفعل "استفعل" أي طلب شيئا ما ، فكأن الشاعرة تستدعي حالتها النفسية لتنظم شعرا مملوءا بالأحزان والآهات ، وحضور هذه الحالة تفسره التفعيلة الثانية " فاعلن "على وزن اسم فاعل من الفعل" فعل " أي أحدث شيئا ما،وفي هذا الشأن تقول الشاعرة :

مدفونة هذه الآهـــات في كبـــدي تروي بحـوراً بنـزِّ الدمع تبكيـــني

والنخل غـرَّد في الأحـــزان مملكـة من ذا يكفـكفُ دَمــعاً للقــرابـين

في بحة الحرف قد مزَّقْـتُ قافيـتي أَسْكَنْتُهَـا الـروح منْ عهـد الفراعين [5]

[1] –ينظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة دار البيروتي، ط3 ،2006، ص53.

[2] –ادونيس: علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989، ص26.

[3] –رمضان صادق: شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ،1998، ص30.

[4] –عبده بدوي: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1988، ص155.

[5] –لالة هنية رزيقة: تباريح النخل، ص39، ص40.

أ- الزحافات والعلل:

يلحق التفعيلة –أحيانا- تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه إذ يبقى البحر مقبولا في السمع غير ناب عن الذوق وهذا التغيير له صورتان:

«أ- تغير يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات، ويسمى "الزحاف".

ب- تغير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، ويسمى "العلة"،وهو تغير لازم على الأغلب.

أما الزحاف، فهو تغيير يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب) ، وأما العلة فهي تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها ، وهذا التغيير لازم على الأغلب ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة... .»[1]

وبناءًا على ما سبق، يتضح لنا أن كلا من الزحاف والعلة يعتبر انحرافا وعدولا عن القاعدة العروضية إلا أن الإسراف فيه يعدّ قبحا وعيبا، «وهذه الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلّت،فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون» [2]. وقد عده حازم القرطاجني من عيوب الشعر وقال عنه أنه مخل بالأوزان إذا كثر فهو يزيل حلاوتها وتناسبها [3]. ففي الإكثار من الزحافات والعلل ذهبنا للنثر ولا يمكن إقامة الوزن والمحافظة على هيئة إيقاعه في الشعر، ونجد في جل القصائد هذه الانحرافات العروضية التي تعد في قلتها زينة لها فائدتها، وليست عيبا فيها، ولا عجزا من الشاعر بل هي «تنويع في موسيقى القصيدة؛ يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها» [4]

[1] -محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية لبنان، ط3 ،1998، ص125، ص127.

[2] -يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 ،1982ص172.

[3] -ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، المطبعة الرسمية، تونس، 1986، ص264.

[4] -يوسف حسين بكار: المرجع السابق، ص172.

والنفس تهوى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة، وتبعد عن كل ما فيه استقرار مفرط وتقعيد للقصيدة وتقف دون التأثير في المتلقي، وهو غاية في أي عمل فني.

ومن هنا نستنتج أن الزحافات والعلل هي ليست عيبا أو عجزا، وإذا قلنا أنها كذلك؛ فهي عيب لابد منه، وعجز مدفوع ولا مستنكر، ولقد « قال الأصمعي :الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه ، لا يقدم عليه إلا فقيه»[1].

وكذلك: «قيل إن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت فإذا توالى وكثر في القصيدة سمجَ»[2].

ومن المعلوم «أن الزحافات والعلل هي محاولة من العروضيين لاستيعاب الواقع الشعري»[3]،ذلك أن الشاعر يعدّل في قصيدته بما يتيح له استخدام اللفظ المناسب الذي يوفر لها الإيقاع [4]عمن أجل ذلك كان من الظلم تقييد الشعراء في ستة عشر بحرا فقط، مادام أن الشعراء جاءوا بها للعناية بالإيقاع وتجميل الوزن وإغنائه؛ إذ يمكن بواسطتها إنتاج ضروب من الأوزان، وهو الذي حصل فعلا.

والبسيط –بحر القصيدة المدروسة– ككل البحور، له صوره المختلفة والمتنوعة باختلاف صورة تفعيلته وصورته هاهنا هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

أي: بعروض مخبونة (فَعلن)، وضرب مقطوع (فَعْلُنْ)؛ فالتفعيلتان –إذن– يتغير بناؤهما عدة مرات، فيتغير بذلك نوع البحر؛ وهذه التغييرات هي الخبن، وهو زحاف يدخل على فاعلن –فتصبح– فعلن، وعلى مستفعلن فتغدو:"متفعلن" أي هو حذف الثاني الساكن. والطي وهو زحاف يدخل على "مستفعلن" فتصبح "مفتعلن" أي أنه حذف الرابع الساكن.

[1] –الجاحظ: عمرو بن عثمان، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1998/1، ص158.

[2] –يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 171.

[3] –سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط) 1993، ص68.

[4] – يوسف بكار، المرجع السابق، 171.

والقطع، وهو علة حدها: حذف آخر الوتد المجموع، وإسكان ثانيه: فاعلن ←فَاْعِلْ (فَعْلُنْ)[1].

يبلغ عدد تفعيلات القصيدة 240تفعيلة توزعت في أربعة ايقاعات متباينة من حيث العدد.

1. إيقاع التفعيلات السالمة: بلغ عددها 138تفعيلة بنسبة 57.5% منها 108تفعيلة ل:(مستفعلن) بنسبة 45%، و30تفعيلة ل: (فاعلن)بنسبة 12.5%والحضور المكثف لهاتين التفعيلتين له دلالة كما بيّنـــا سالفا.

2. إيقاع التفعيلات المخبونة: بلغ عددها 64 تفعيلة؛ أي بنسبة 26.66%، منها سبع تفعيلات ل:(متفعلن) بنسبة2.91%، و57تفعيلة ل:(فعِلُن) بنسبة 23.75%، والخبن كما هو معلوم في علم العروض حذف الثاني الساكن وفيه إشارة إلى فقدان الشاعرة للطمأنينة والسكينة، فهاتين الصفتين محذوفتان من وجدانها بالإضافة إلى أنها استعملت هذا الزحاف عن وعي وذلك من أجل الخروج عن النمط الاعتيادي للإيقاع في بنية الموسيقى الشعرية.

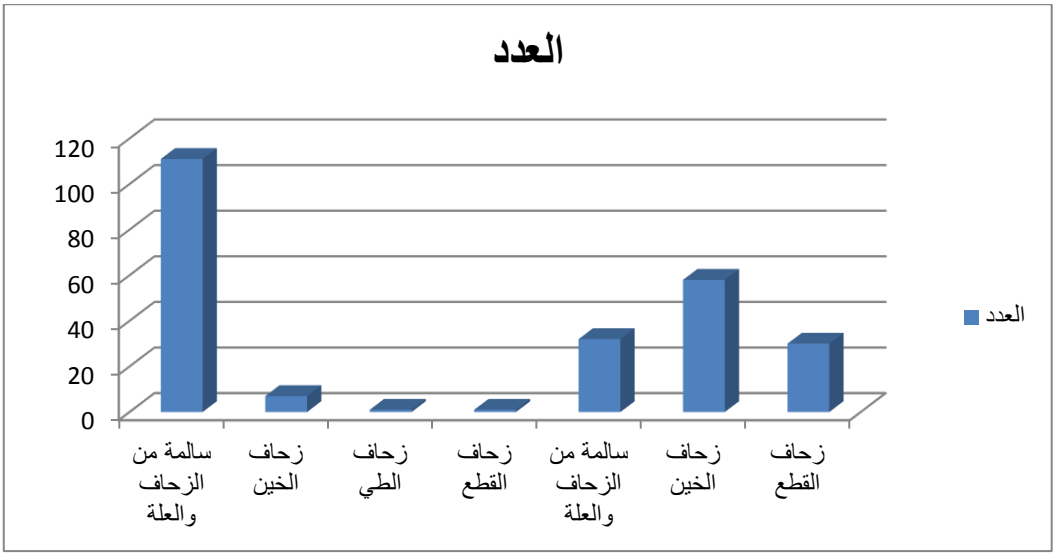
3. إيقاع التفعيلات المقطوعة: وقد مس 31تفعيلة أي بنسبة 12.91%، والقطع له دلالة في القصيدة ذلك أن الشاعرة تتقطع في وجدانها من الأسى والحزن.

4. إيقاع التفعيلات المطوية: تكاد تنعدم إذ نجدها وقعت في تفعيلة واحدة بنسبة 0.416%.

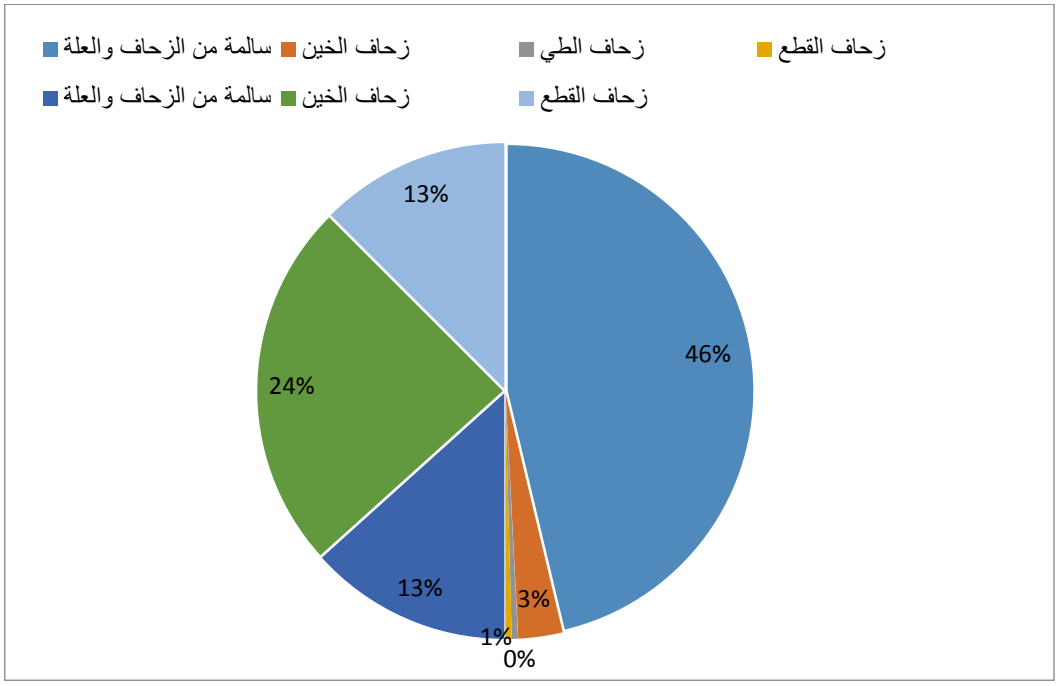
5. إيقاع التفعيلات المقطوعة: ونجدها أيضا تكاد تنعدم فحصلت في تفعيلة واحدة بنسبة 0.416%.

[1] – ينظر: محمد فاخوري، سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، حلب، ط4، 1990، ص133،ص137.

التفعيلة الأصلية	التفعيلة التي حصل لها زحاف/علة	العدد	النسبة المئوية
مستفعلن	سالمة من الزحاف والعلة	111	%46.25
	زحاف الخبن	7	%2.91
	زحاف الطي	1	%0.41
	زحاف القطع	1	%0.41
فاعلن	سالمة من الزحاف والعلة	32	%13.33
	زحاف الخبن	58	%24.16
	علة القطع	30	%12.5
	المجموع	240	%100



أعمدة بيانية توضح: عدد الزحافات والعلل في القصيدة، ولها أهمية بالغة في تحليل القصيدة موضوعيا.



دائرة نسيبة توضح: النسب المئوية للزحافات والعلل في القصيدة.

ب- القافية والروي:

يرى ابن رشيق أن «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر» [1]، فكانت دراستنا لها لأنها موجودة بقصيدتنا كما أنها تمثل سمة أسلوبية بارزة لها وظيفتها اللافتة للانتباه.

وقد كترث التعاريف من لدن العلماء حول القافية وتحديد حروفها فطال الوقوف بها؛ «فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، على جعلها آخرون مساوية للروي..؛ لكن الذي عليه أكثر العلماء هو أنها تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول.»[2]وهو تعريف الخليل ابن أحمد الفراهيدي.

ونحسب أن وقوعها في آخر البيت وتكرر رويها لتتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة، وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت؛ فأصداؤها تتردد في الذهن؛ «فإذا دلت على أمر كريه أورثت ضيقا في النفس وتبرما، وإن دلت على أمر طيب أورثتها أثرا طيبا»[3].

ونجد أن القافية بتراتبها تشكل لنا لحنا موسيقيا خاصا يمنح القصيدة نوعا من الإيقاعية والتي توفر قيما صوتية معينة عن طريق تكرار حروف وحركات بذاتها في كل أبيات القصيدة، فما القصيدة «إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن» [4].

---

[1] -ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط :عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ج 1، ص132.

[2] - رمضان صادق: شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، ص43.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 76.

[4] -إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص252.

وتتشكل القافية لهذه القصيدة في المقطع الصوتي الأخير من القصيدة على نحو: (/0/0) وهوما يسمى عند علماء العروض بالمتواتر «وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة» [1]؛أي هي التي يفصلُ بين ساكنيها متحرك واحد.[2] وهذه القافية توافق حالة الشاعرة الحزينة فتنهدها وأخرجتها بتواتر مرة بعد أخرى، واستعملتها –مطلقة– غير مقيدة وذلك لأنها تناسب الذوق الموسيقي العربي ولإيصال تلك الآهات عبرها، وكذا هي مناسبة ومرنة في الحركة بالنسبة للشاعرة لذلك كانت القافية المطلقة أكثر موسيقية من المقيدة.

ويمثل حرف النون رويا للقصيدة وقد أشبع بالياء –لمناسبتها الكسرة– ليمتد الصوت وهذا كله يمده أنينا وزفرة.. وهو يوافق حالة الشاعرة الكئيبة المتحفزة للظهور والتأثير.

ومن ثم وجب علينا التعريج عن الروي والذي هو آخر حرف من القافية وآخر صوت في البيت. ولأهمية الروي، وللأثر البالغ الذي يتركه على النص «تنسب له القصائد أحيانا فيقال سينية البحتري وهمزية شوقي» [3].

ويعتبر الروي الحرف الذي تلتقي فيه قوافي أبيات القصيدة: « فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»[4] .

لقد اختارت (هنية لالة رزيقة) النون ليكون حرف الروي لقصيدتها، وهو صوت تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، وهذه الذبذبة تتناسب مع القلق والتأوه والمرارة التي تشعر بها الشاعرة إزاء الوضع الذي تعيشه، والنون من الحروف الشائعة جدا في الشعر العربي، «حيث صنفها إبراهيم أنيس ضمن مجموعة القسم الأول من حيث شيوعها في أشعار الشعراء»[5].

---

[1] – صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والايقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر، ط1، 1996 ص138.

[2] – ينظر :عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان، الأردن، ط1، .1997، ص180.

[3] –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص245 .

[4] –المرجع والصفحة نفسها.

[5] –ينظر.. :إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246

وقد استغلت الشاعرة الصوت الصادر من حرف النون والذي هو مجهور بغنة، للإيحاء بالأنين والتوجع القوي والمستمر الذي تعاني منه الشاعرة...

وقد جاءت ياء المد ردفا [1] لهذا الروي، ليعبر عن الرغبة الشديدة في الابتعاد عن هذا الوضع المتردي، كما عبرت عن تأوهات الشاعرة ورغبتها في إسماع صوتها لمن هم بعيدا عن ذلك الانسان المفكر والأديب الراقي فأطاحوا بقيمته وأضاعوه. كما عبّر روي النون –في حالة إطلاقه ووصله بأصوات المد، والتي كانت في هذه القصيدة (ياء) – عن ذلك الإيحاء الهادئ الذي يشبه طنين النحلةفي الطبيعة [2]. فجعلها تمتاز بذلك الأنين المتواصل ودون توقف.

وقد جاءت حركة حرف الروي كسرة لتعبر بها الشاعرة عن حالتها التي يسودها الحزن والألم فمجيء الروي مكسورا يوحي بالانكسار النفسي والآهات العميقة التي تعيشها الشاعرة جراء الواقع المرير.

[1] –الردف: مأخوذ من ردف الراكب، والردف هو ما يقع قبل الروي مباشرة من غير فاصل، ويكون من حروف المد الثلاثة، وحروف اللين وهي الواو والياء الساكنتان بعد حركة غير مجانسة لهما، والألف تعتبر أصلا.

[2] –ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2000، ص35.

2. الموسيقى الداخلية لقصيدة تراتيل لزمن الموت.

مما لا شك فيه أن دراسة المستوى الصوتي لأي قصيدة يتم من خلال رصد الموسيقى الخارجية والداخلية لها، فبعد اتمامنا لجانب الموسيقى الخارجية التي تتعلق بالوزن والقافية ظهر لنا جليا أهمية رصد الموسيقى الداخلية ذلك «أن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة مالم تتبين الحركة الايقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة»[1].

وسنسعى ي دراستنا هذه إلى تحليل أسلوبي للبنية الصوتية، وإظهار العلاقة بين الصوت والدلالة ومدى الانسجام بينهما، فنحن نرى أن الشاعر الجيد هو الذي يعبر عن وجدانه وشعوره بأصوات تنسجم معهما وتوضح المعنى الذي يريد الإفصاح عنه، ذلك «أن معالجة الصوت تحقق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة. بمعنى أن دراسة الإمكانات الصوتية في الشعر انما هي بحث في بنية صوتية –دلالية–»[2].

وإذا علمنا أن للصوت أهمية كبيرة في دراسة الموسيقى الداخلية لأي قصيدة لأن تكراره يزيد النص جمالا ويكسبه نغما وموسيقى خاصة، يلفت بها انتباه المتلقي ويبعث في نفسه فضولا لمعرفة أسباب هذه الجمالية،ولقد لاحظ علماء اللغة «أن العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى،وحتى يسترعي الآذان بألفاظه،كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه،مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وبراعتهم في ترتيبها وتنسيقها،والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس وواقع الألفاظ في الأسماع،بحيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام،أشبه بفاصلة موسيقية،متعددة النغم،مختلفة الألوان،يستمتع بها من له دراية بهذا الفن،ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية»[3].

لقد حاولت الشاعرة (لالة هنية رزيقة) أن توظف الأصوات في سياقات مختلفة تساعدها على توصيل مشاعرها وأحاسيسها، فالصوت المفرد لا يحمل معنى في حدّ ذاته بل يكتسب من السياق الذي

---

[1] –ابتسام أحمد الحمداني: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1 ،1997، ص13.

[2] –حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص97.

[3] –فاروق شوشة: لغتنا الجميلة، مكتبة الأسرة، مصر، ط2، 1999، ص169.

يوظف فيه، فالمتأمل في قصيدة (تراتيل لزمن الموت) يدرك تماما محاولة الشاعرة انتقاء الأصوات والتأليف بينها لتجعل المتلقي يعيش حالتها الحزينة المليئة بالأوجاع، فيتأثر بها.

«لذا كان مما تعتمد عليه اللغة الشعرية في التعبير عما بها من شحنات عاطفية ونفسية طبيعة البنية الصوتية التي يتكون منها نسيجها اللغوي،فالأصوات التي يخرجها الانسان رموز لحالة نفسية،وهذا ما يدركه الشعراء قبل غيرهم، لذا يعوِّلون على الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات ولاسيّما المدود في حمل المشاعر الممتدّة والأحاسيس العميقة، بل ربما كان التعبير عن المخزون العاطفي والنفسي للقصيدة ببنيتها الصوتية أبلغ تأثيرا في المتلقي، وأعمق تعبيرا عن الحالة التأثرية للمنشئ»[1].وإذا علمنا أن لكل صوت سمات خاصة به تميزه من جهر وهمس وتفخيم وترقيق واحتكاك وانفجار...وقد يشترك في بعضها مع غيره من الأصوات ،وهذه السمات تعتبر نقطة الانطلاق للدراسة الصوتية في القصيدة وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى الشعري ،«فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها الغمة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية»[2].

وقبل البدء بالدراسة الإحصائية لنسب توزيع الأصوات في القصيدة سنتطرق لتعريف بعض المفاهيم المتعلقة بصفات الأصوات لأنها ستفيدنا في دراسة العلاقة بينها وبين المعاني المعبرة عنها:

1) **الجهر**: يعرفه سيبويه الصوت المجهور بقوله: «هو حرف أُشبع الاعتماد عليه في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت» [3]. ويتضح مفهومه أكثر عند العلماء المحدثين لتطور علم الأصوات، فالصوت المجهور هو: «الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به» [4]. ويرى إبراهيم أنيس أنه «حين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار ولكنها تظل تسمح بمرور النفَس خلالها.

[1] -محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013، ص174.

[2] -محمد مروان سعيد عبد الرحمان: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ،2006، ص08.

[3] -محمد عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2009، ص151.

[4] -كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2006، ص174.

فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدّته أو علوه حسب سعة الاهتزازة الواحدة. وعلماء الأصوات اللغوية يسمون هذه العملية بجهر الصوت» [1]. وعدد الأصوات المجهورة في اللغة العربية خمسة عشر (15) صوتا وهي «ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي» [2].

2) **الهمس:** هو عكس الجهر يحدث عندما «ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان. وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس. والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة "voiceless"فالصوت المهموس إذن هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به. والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ= (12)» [3].

3) **الشدة:** وتسمى الانفجار «تقوم على التحام تام بين عضوين من أعضاء النطق بحيث لا يسمح للهواء بالنفوذ إلا بعد أن ينفصل العضوان انفصالا فجائيا، فيندفع الهواء عندئذ في شكل فرقعة قوية وتتألف هذه الآلية من ثلاثة مراحل: الحبس، ثم الإمساك، ثم الانفجار» [4]. والأصوات العربية الشديدة هي: «ب، ت، د، ط، ض، ك، ق،"والجيم القاهرية"»[5].

4) **الرخاوة:** وتسمى أيضا الأصوات الاحتكاكية «تقوم على تقارب بين عضوين من أعضاء النطق بحيث لا يلتحمان، بل يتركان بينهما فرجة ضيقة تسمح للهواء بالمرور واحداث نوع من الحفيف» [6]. والأصـوات الرخـوة في اللغة العـربية هي: «س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، هـ، ح، خ، ع» [7].

---

[1] -إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص21.

[2] -ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص174.

[3] -المرجع نفسه:ص174.

[4] -محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج1، دار الشرق العربي، بيروت، ط3، 1971، ص15.

[5] -إبراهيم أنيس: المرجع السابق، ص25.

[6] -محمد الأنطاكي: المرجع السابق، ص15.

[7] -ينظر: إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص26.

5) **الإطباق والانفتاح:** «ويسمى التفخيم أيضا، هو أن يرتفع مؤخر اللسان نحو الأعلى في شكل مقعر على هيئة ملعقة بينما يكون طرفه ملتحما مع جزء آخر من أجزاء الفم مشكلا محبسا من المحابس الصوتية المختلفة...، والمطبقات في العربية أربعة، هي: الصاد والضاد، والطاء، والظاء، وماسواها منفتحة» [1].

6) **التكرار:** «عند النطق بالراء يرتعد طرف اللسان ويهتز فيلتصق مرة بالنطع ثم يتراجع كأن النطق بالصوت يتكرر» [2].

جدول يوضح صفات الأصوات ومخارجها وعدد تكرارها:

الأصوات		صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة%
أ	ا	شديد، مهموس، منفتح	حنجري	85	%12.53
	ء			72	
ب		شديد، مجهور، منفتح	شفوي	53	%4.23
ت		شديد، مهموس، منفتح	لثوي	98	%7.82
ث		رخو، مهموس، منفتح	بين الأسنان	03	%0.23
ج		رخو، مجهور، منفتح	شجري	28	%2.23
ح		رخو، مهموس، منفتح	حلقي	45	%3.59
خ		رخو، مهموس، منفتح	لهوي	13	%1.03
د		شديد، مجهور، منفتح	لثوي	40	%3.19
ذ		رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	12	%0.95
ر		مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	61	%4.87
الأصوات		صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة%
ز		رخو، مجهور، منفتح، صفيري	لثوي	18	%1.43

[1] -محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها ، ص17.

[2] -خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000، ص59.

س	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	لثوي	18	%1.43
ش	رخو، مهموس، منفتح	شجري	15	%1.19
ص	رخو، مهموس، مطبق، صفيري	لثوي	12	%0.95
ض	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	لثوي	12	%0.95
ط	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	11	%0.87
ظ	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	01	%0.07
ع	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	39	%3.11
غ	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	06	%0.47
ف	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	51	%4.07
الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة%
ق	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	27	%2.15
ك	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	35	%2.79
ل	جانبي، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	106	%8.46
م	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	شفوي	64	%5.11
ن	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	113	%9.02
هـ	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	27	%2.15
و	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	49	%3.91
ي	رخو، مجهور، منفتح	شجري	138	11.02
المجموع			1252	%100

I. تكرار الأصوات:

1. تكرار الأصوات المجهورة:

لقد تبين لنا عند الإحصاء أن الأحرف المجهورة كانت أكثر ترددا في القصيدة، إذ وردت سبعمائة وثلاثون مرة (740) من أصل ألف ومئتين واثنين وأربعون (1252) صوتا، أي بنسبة (59.10 %). والجهر كما هو معلوم شدة وارتفاع في الصوت، وإكثار الأصوات المجهورة في القصيدة جاء ليظهر لنا شدة التوتر الذي تعيشه الشاعرة ومحاولتها البوح بمكنوناتها وأحاسيسها وإيصالها للقارئ لذلك اقتضى هذا السياق أصواتا قوية ذات حدة وقدرة وتأثير في المتلقي.

تقول الشاعرة:

لا الصمت يحكي الذي تخفيهِ أضلعنا إن يسكنَ الصمت فينا هل تناجيني

ما زلت فيكَ جراحاتٌ مفتَّقةٌ حتَّى مَا أطوي الصحارى بين حرفين

كالنجم نجَّم في المحراب أوردتي قد صاح عفوك يابنت العزيزين

معتزَّةٌ بجراحي إن هي انعتقت إن باعني الحزن طار الشوق يُقينيي

هذي أنا بالأسى أَلْتَفُّ في وجعي حتَّى ما أَنْفثُ حلماً بين قرنين[1]

ومن الأصوات المجهورة المكررة بكثرة نجد:

❖ **صوت النون:** وهو «صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ففي الطق به يندفع الهواء بين الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع» [2].تكرر (113)مرة كما هو مبين في الجدول،وهو صوت ينبعث من الصميم للتعبير عن الألم والأنين

[1] -لالة هنية رزيقة: تباريح النخل، ص40.

[2] -إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.

فالشاعرة استطاعت أن تنقل لنا حالتها النفسية الحزينة وتبعث في المتلقي مشاعرها عن طريق التكرار الكثيف لصوت النون الذي كـوّن في القصيدة جرسا موسيقيا حزينا وعكس أجواء الأسى التي سيطرت على الشاعرة، وفي هذا الصدد تقول:

مدفونـة هذه الآهـات في كبـدي تـروي بحـوراً بنـزِّ الدمـع تبكيـني
والنـخل غـرَّد في الأحـزان مملكـة مـن ذا يكفكفُ دَمعـاً للقـرابـين
في بحـة الحـرف قـد مزَّقْـتُ قافيـتي أَسْكَنْتُهَـا الـروح منْ عهـد الفـراعين [1]

❖ **صوت اللام:** وهو «صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، وهو مجهور أيضا. ويتكون هذا الصوت بأن يمرّ الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفـم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الحفيف وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه» [2].

تكرر صوت اللام (لـ) في القصيدة (106) مرة، وحضوره بهذه الكثافة في القصيدة يدل على حالة الشاعرة المتململة التي تعاني من التشتت والقلق، كما تقول:

يا كـوكب الشـرق في عينيـك لي طلـبٌ لَمْلِمْ شتـاتي على أرض الخليليـن
لا الصمـت يحكـي الذي تخفيـهِ أضلعنـا إن يسكـنَ الصمـت فينـا هـل تناجينـي

2. تكرار الأصوات المهموسة:

تكررت الأصوات المهموسة في القصيدة (512) مرة، بنسبة40.90 % بزيادة 20.90%عن النسبة العادية لأصوات الهمس في الكلام العادي «لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة» [3]. وتعكس لنا هذه الزيادة في أصوات الهمس الوضع الخانق والضيق النفسي الذي تعانيه الشاعرة، وإذا علمنا «أن الأحرف المهموسة

[1] -لالة هنية رزيقة: تباريح النخل، ص39، ص40.
[2] -إبراهيم أنيس: مرجع سابق، ص55 ،56.
[3] -إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص30.

تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة. فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس» [1] يتضح لنا الإجهاد الصعب الذي رافق الشاعرة أثناء تلفظها بأصوات الهمس والذي يعكس ما آلت إليه حالتها النفسية. ومثال ذلك قولها:

جُـرِّعـــــتُ من أرقـي خمـر معتَّـــــقة إن جَفَّـتِ الكـأس من بالصـفـوِ يسقينـي

من ظـــلَّ زوبعتـي أهـدرتُ أوردتـــي نبضـاً يـراود حزنـــــاً للضريـــحين [2]

3. تكرار أصوات المـد:

تكررت حروف المـدّ (272)مـرة؛أي بنسبة 21.72% وهي نسبة لابأس بها تتيح للشاعرة مـدَّ صوتها بالأنين والآهات وتساعدها على الاسترسال في رثاء فؤادها المعتل والتنفيس عن صدرها المفعم بالحزن فأصوات المـدِّ لها قدرة تعبيرية في تصوير طبيعة الموقف النفسي لها،والقصيدة غنية بالكلمات التي بها أصوات المـدِّ،والأمثلة على ذلك كثيرة(سحابة،شراييني،الآهات، يا، ما زلت، جراحات، حتام، طـار، المساكين تكويني،يصحـو، التلاحين، صلاتي، تسابيح....)ومن معالم توظيف المـدِّ في القصيدة قول الشاعرة:

يصـحو فـؤادي هنـا دوني يخـــاطبكـــم مثـــل الدجـــى خَـطَّ فجـراً للسجـــنين

عندي النجـــوم تلَتْ أحـداق واحتـكم فـامتـدَّ في أفقـــي نجم ليحويـــــــــني

فُتِّتُ في كـــفهـــا الشـــامات تقذفنـــي في جـرح هذا الثـرى بالوهـم تغريـني [3]

ويظهر جليا في توظيف هذه المدود محاولة الشاعرة نقل أحاسيسها وتجربتها إلى المتلقي ليشاركها أحزانها وأوجاعها.

[1] -إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص30.

[2] - لالة هنية رزيقة: تباريح النخل، ص41.

[3] - المرجع نفسه: ص41.

II. تكرار الكلمة:

لا شك أن لتكرار الكلمة في القصيدة الواحدة وظيفة ودلالة داخلها فهي تبرز توجهات صاحب القصيدة وتلفت انتباه المتلقي «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه» [1].

جدول يوضح الكلمات المكررة في القصيدة:

الكلمـــة	تكـــــرارها
الحزن	04 مرات
الجرح	03 مرات
الدمع	03 مرات
الوجع+الآهات	04 مرات
الصمت	مرتان
الليل	مرتان

إن تكرار هذه الكلمات في القصيدة هي بمثابة ترجمة لأحاسيس الشاعرة وحالتها النفسية.

[1] –نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، (د.ط)،1962، ص240.

فكلمة (الحـزن) تكررت أربع مرات بالإضافة إلى كلمة (الأسى) مـرة واحدة وهي تدور في فلكها، وورود هذه اللفظة عدة مرات مع ألفاظ أخرى ك (الجرح، الدمع، الوجع...) هو دليل شدّة الحزن والأسى في نفس الشاعرة، فهي تقول:

والمـــوج **بالحـــزن** كـم ألوى أنامـــــله حتى يقبـــل بـــدرا عنـد تشريـــــن

وفي بيت آخر تقول:

مدفونـــة هذه **الآهـــات** في كبـــــدي تـروي بحـورا بـنـز **الـدمـع** تـبـكـيـني

وتقول أيضا:

هذي أنا بالأسـى أَلْتَـــفُّ في **وجعـــي** حتَّـــى ما أَنْفـثُ حلماً بين قرنيـــن[1]

الترصيع والطباق:

أ- **الترصيع:** وهو «أن يكون حشو البيت مسجوعا» [2]ووروده في القصيدة يزيد موسيقى الشعر لذة وجمالا، لكنه مذموم إذا كثر فيها بتكلف وقد وقع هذا الأسلوب في القصيدة مرة واحدة في قول الشاعرة:

من ظـــلَّ **زوبعتـي** أهـدرتُ **أوردتـــي** نبضـاً يـراود حزنـــــاً للضريـــحين

فالشاعرة هنا تجهـر بحالها وتتحدث عن الفوضى التي بداخلها نتيجة الزوبعة التي أتلفت أوردتها،فالترصيع هنا يعطي البيت قوة ويكسبه موسيقى ولذة.

[1] -لالة هنية: تباريح النخل، ص41.

[2] -أبو الهلال العسكري: الصناعتان، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989، ص456.

ب- الطباق: هو «الجمع بين الشيء وضدَّه في الكـلام، وهو نوعان:

1) طباق الايجاب: وهو مالم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا
2) طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا» [1].

ورد في القصيدة طباق السلب ويتمثل في قول الشاعرة:

لا الصمت يحكـي الذي تخفيـهِ أضلعنـا إن يسكنَ **الصمت** فينا هل تناجيني[2]

وبالرغـم من قلة الطباق في القصيدة إلا أنه في هذا المثال يخدم المبدع من الناحية التعبيرية ويحدث تأثيرا في المتلقي.

[1] -علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، باكستان، ط1، 2010، ص260.

[2] - لالة هنية: تباريح النخل، ص40.

المبحث الثاني

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

تمهيد: البنية الصرفية امتداد للمعنى النحوي في التركيب.

1. توظيف الأزمنة.

أ– الفعل الماضي.

ب– الفعل المضارع.

ت– الفعل الأمر.

ث– الصفات (بأنواعها).

ج– بنية الضمير.

ح– المعرفة والنكرة.

2. الانزياح التركيبي والاستبدالي.

أ– الحذف والتقديم والتأخير والكناية (الانزياح التركيبي).

ب– التشبيه والاستعارة (الانزياح الاستبدالي).

3. الأساليب الانشائية.

أ– الاستفهام.

ب– النداء.

تمهيد:

يعد المستوى التركيبي من أهم مستويات التحليل الأسلوبي، وتبرز أهميته في الوصول إلى خصائص بنية الخطاب الشعري، من خلال وصفنا لنظام الجملة الذي يحكمها ،ولا نكتفي بدراسة التركيب في المستوى بل نتناولها باعتبارها ميزة أسلوبية من خلال خروجها عن النمط العادي للغة من خلال مفهوم الانزياح ، الذي يسميه بعض النقاد والباحثين بالعدول أو الانحراف يعدّ أهم ما قامت عليه الاسلوبية من أركان ،حيث عدّه نفر من أهل الاختصاص كل شيء فيها ،وعرّفوها بأنها "علم الانزياح" ،ولعل ذلك يعود إلى ان الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي من غيره ، لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها ، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية.

سنتطرق في هذا الفصل إلى دراسة الأبعاد الأسلوبية على مستوى البنية الصرفية وعلاقتها بالتركيب النحوي، حيث إن التحليل الصرفي للمفردات يثري الدراسة، ويكشف عن قيم تعبيرية وفنية وجمالية في اللغة، ولتلك الأهمية عُني الدارسون ببعض المسائل الصرفية التي تخدم المعنى مثل: تقسيم الكلمة من حيث الاسمية والفعلية والنظر إليها من حيث الإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث،ودراسة المشتقات، وتقسيم الفعل إلى أزمنة... إلخ كل هذه المسائل مما يخدم الجملة ويجعلها ذات معنى بحيث لو تغيرت وحداتها الصرفية تغيرت معانيها.[1]

ومن النتائج التي تخدم التحليل الصرفي معادلة" بوزيمان" والتي سنحاول تطبيقها على نص القصيدة.

1. **توظيف الأزمنة:** إن توظيف الأزمنة له علاقة مباشرة بالدلالات والمعاني الأسلوبية الناتجة عن تحليل البنى الصرفية سواء ارتبطت ببناء الأفعال أو الصفات أو بقية الصيغ الصرفية الأخرى المساهمة في أداء المعنى.

ماهي معادلة "بوزيمان"؟

معادلة بوزيمان (Buseman):

لقد طبقها "بوزيمان" على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام 1925، وهي معادلة تَشخِّص لغة الأدب بواسطة تحديد نسبة الفعل إلى الصفة، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً

[1] -ينظر: كمال بشر، دراسات في علم اللغة (القسم الثاني)، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م، ص85 ،97.

على أدبية الأسلـوب، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي [1]. فهي تستخدم مؤشرا لقياس مدى انفعالية (أو عقلانية) اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبي [2]،وقد اتخذت المعادلة الشكل الآتي:

$$\text{نسبة الفعل إلى الصفة} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$ ، وقد اختصرها " سعد مصلوح " في:

$$(\text{ن. ف. ص}) = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

ن: النسبة، ف: فعل، ص: صفة، وذلك بعد تحوير هذه المعادلة لتتوافق واللغة العربية على مستوى الرموز الاصطلاحية.

ولتطبيق هذه المعادلة (معادلة بوزيمان) على قصيدة "تراتيل لزمن الموت"، قمنا بعـــدّ الأفعال والصفات الواردة في القصيدة، ولكن قبل استعراض ذلك، نودّ أولا عرض المقياس الذي اقترحه " سعد مصلوح " للأفعال والصفات، والذي اختصره " محمد بن يحي " في الجدول الآتي [3]:

[1] -ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية ط1، 1400هـ، 1980م، ص60، وقد طبقها سعد مصلوح على كتب أدبية وفكرية وفنون أدبية كالرواية والمسرحية، وحلّل إحصائياً أربعاً من مسرحيات أحمد شوقي هي (مصرع كليو باترا، مجنون ليلى، الست هدى، أميرة الأندلس) وخلص من دراسته بعدة نتائج انظر: ص 82 ،ص 97.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

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

النوع	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة
الفعل	- كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين. - أسماء الأفعال.	- كان وأخواتها (الأفعال الناقصة). - الأفعال الجامدة. - أفعال المقاربة والشروع.
الصفة	- اسم الفاعل – اسم المفعول - الصفة المشبهة – صيغ المبالغة - أسماء التفضيل – الاسم المنسوب - الجامد المؤول بمشتق (نعت – حال) - الاسم الموصول بعد المعرفة.	- الجملة الواقعة وصفا. - شبه الجملة الواقعة وصفا

الأفعال: حد الفعل «كل لفظة دلت على معنى تحتها مقترن بزمان محصل» [1]، والفعل من حيث المبنى الصرفي: ماضي، مضارع، أمر[2] .

أو هو : «كلمة تدل على معنى في نفسها وهي مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة»[3]

أ- **الفعل الماضي**: يقول عنه ابن يعيش: « وهو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك وهو مبني على الفتح إلا أن يعترضه ما يوجب سكونه ،أو ضمه ، فالسكـــون عند الإعلال ولحوق بعــض الضمـــائر ، والضـم مع واو الضمير .

[1] -أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق، (د.ت)، ص11.

[2] - تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 1.

[3] -علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007، ص41.

وعلامته قبول تاء الضمير وتاء التأنيث الساكنة، مثل: كتبتَ–كتبتِ –كتبتمَا _كَتَبَتْ..»[1]

ب– **الفعل المضارع**: «ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال» وعلامته أن يقبل : السين ، سوف ، لم ، لن.

ت– **الفعل الأمـر**: «ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر،وعلامته أن يدل على الطلب بالصيغة ، مع قبوله ياء المؤنثة المخاطبة »[2].

وجب علينا الاشارة إلى أن الزمن النحوي للفعل يتحدد من خلال السياق الذي يرد فيه الفعل،ذلك أن السياق «يحمل من القرائن اللفظية والمعنوية والحالية ما يعين على فهم الزمن في مجال أوسع من مجرد المجال الصرفي المحدود» [3].

وفيما يلي تصنيف الأفعال الواردة في القصيدة في الجدول الآتي والذي يوضح صيغ الأفعال ودلالتها:

الفعل	صيغته	زمنه النحوي	الفعل	صيغته	زمنه النحوي
قدت	ماضي	ماضي	أَنْفثُ	مضارع	حاضر
يحـاكـيك	مضارع	حاضر	تدري	مضارع	حاضر
فـــاح	ماضي	ماضي	تروَّضُ	مضارع	حاضر
بـاعت	ماضي	ماضي	عَلَتْ	ماضي	ماضي

[1] – ابن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ج4، ص207.

[2] – مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تنقيح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 2، 1993، ج1، ص33، ص34.

[3] –تمام حسان، مرجع سابق، ص105.

شدّتْ	ماضي	ماضي	جُرِّعتُ	ماضي	ماضي
جافتْ	ماضي	ماضي	جَفَّتِ	ماضي	ماضي
تجهض	مضارع	حاضر	يسقيني	مضارع	حاضر
ألوى	ماضي	ماضي	أهدرتُ	مضارع	ماضي
يقبل	مضارع	مستقبل	يراود	مضارع	حاضر
غنّى	ماضي	ماضي	يصحو	مضارع	حاضر
ينساب	مضارع	حاضر	يخاطبكم	مضارع	حاضر
ترنوا	مضارع	حاضر	خَطَّ	ماضي	ماضي
تحاكيها	مضارع	حاضر	تلَتْ	ماضي	ماضي
تعربدَ	مضارع	ماضي	امتدَّ	ماضي	ماضي
جُنَّ	ماضي	ماضي	يحويني	مضارع	حاضر
لفَّت	ماضي	ماضي	فُتِّتُ	ماضي	ماضي
تروي	مضارع	حاضر	تقذفني	مضارع	حاضر

تبكيني	مضارع	حاضر	تغريني	مضارع	حاضر
غـرَّد	ماضي	ماضي	تطْوي	مضارع	حاضر
يكفكفُ	مضارع	مستقبل	قرَّ	ماضي	ماضي
مزَّقْـتُ	ماضي	ماضي	تـروي	مضارع	حاضر
أَسْكَنْتُهَـا	ماضي	ماضي	جُنَّ	ماضي	ماضي
لَمْلِمْ	أمر	حاضر	يعـزفني	مضارع	حاضر
يحكي	مضارع	حاضر	تخالِفُهُ	مضارع	حاضر
تخفيهِ	مضارع	حاضر	أَوْجَستُ	ماضي	ماضي
يسكنَ	مضارع	مستقبل	شـرقتْ	ماضي	ماضي
تناجيني	مضارع	حاضر	طارتْ	ماضي	ماضي
أطوي	مضارع	حاضر	تنـاغيـني	مضارع	حاضر
نجَّم	ماضي	ماضي	أودعـني	ماضي	ماضي
صـاح	ماضي	ماضي	يُكتِّمــه	مضارع	حاضر

انعتقـت	ماضي	ماضي	تزوي	مضارع	حاضر
باعني	ماضي	ماضي	خَبَّثْتُ	ماضي	ماضي
طار	ماضي	ماضي	يشرقَ	مضارع	مستقبل
يُبقيني	مضارع	مستقبل	أُرتلـها	مضارع	حاضر
أَلْتَـفُّ	مضارع	حاضر	أنكروا	ماضي	ماضي

ومن خلال رصد نسب تواتر الأفعال نخلص إلى النتائج التالية:

جدول يوضح نسب تواتر الأفعال حسب الزمن النحوي.

توظيف الفعل حسب الصيغة			توظيف الفعل حسب الزمن النحوي		
الصيغة	العدد	النسبة	الزمن	العدد	النسبة
الماضي	32	%45.71	الماضي	34	%48.57
المضارع	37	%52.85	الحاضر	31	%44.28
الأمر	01	%1.42	المستقبل	05	%7.14
المجموع	70	%100	المجموع	70	%100

بعد دراسة هذا الجدول يظهر لنا جليا سيطرة الفعل المضارع حسب الصيغة، أما في توظيف الفعل حسب الزمن النحوي فيبدو سيطرة الماضي.

وهذا ما يثبت أن الشاعرة تريد الإفصاح بقوة عن حالتها التي تعانيها فصوّرت ذلك الواقع المرير بآهات وزفرات لاستخراج ما كان بها من ألم وطرحه للقارئ. ثم إن زيادة نسبة الفعل المضارع عن الفعل الماضي «يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه، وأن موضوع الخطاب هو قصد المرسل وليس الأحداث الماضية التي ذكرها المرسل، لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية لموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه» [1].

إضافة إلى كل ذلك فالزمن المضارع له العديد من المزايا التعبيرية نذكر منها:

- يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأحداث.
- يمكنه أن يخلق تفاعلا مباشرا مع المتلقي بحكم دلالته الآنية الحاضرة التي تجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه.
- يساعد الزمن المضارع بنصيب كبير في عملية الإقناع وذلك لسرده أحداثا حية حاضرة تبعد عن المتلقي أي شكوك قد تحوم حول الموضوع المطروح، فالقضية الحاضرة والآنية تمكن المتلقي من تلمس صدقها أو كذبها في الحين. كما أن الانتباه والتركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع الذي يحكي أحداثا حية يجعل المتلقي يتابع الحدث لحظة بلحظة بعقله وقلبه معا. [2]

[1] – محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005، ص63، ص64.

[2] – ينظر: محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي ،مصر، 1999، ص 69.

ث– الصفات: جاء في شرح بن عقيل: «المراد بالصفة ما دلَّ على معنى وذات، وهذا يشمل اسم الفاعل واسم المفعول وأفعل التفضيل، والصفة المشبهة» [1]، وقد أضاف مصطفى الغلاييني إلى ذلك: «المصدر الموصوف به والاسم الجامد المتضمن معنى الصفة المشتقة، واسم المنسوب»[2].

-**اسم الفاعل:** « اسم المشتق يدل على معنى مجرد ، حادث ، وعلى فاعله » [3].

ويصاغ من مصدر الماضي الثلاثي المتصرف على وزن (فاعِل)، ويصاغ من مصدر الماضي غير الثلاثي بالإتيان بمضارعه وقلب أول هذا المضارع ميما مضمومة، مع كسر الحرف الذي قبل آخره [4].

-**اسم المفعول:** اسم مشتق ، يدل على معنى مجرد ،غير دائم ، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى فلا بد أن يدل على الأمرين معا ،ويصاغ قياسا على وزن (مفعول) من مصدر الماضي الثلاثي المتصرف ،ويصاغ قياسا من مصدر الماضي غير الثلاثي بالإتيان بمضارعه ،وقلب أوله ميما مضمومة مع فتح ما قبل الآخر [5].

-**الصفة المشبهة:** « هي الصفة المصوغة لغير تفضيل من فعل لازم لإفادة نسبة الحدث إلى موصوف بها دون إفادة معنى الحدوث » [6]،وعلامتها استحسان جر فاعلها بها [7].

-**اسم التفضيل:** اسم يصاغ على وزن (أفعل) للدلالة على شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر فيها [8].

---

[1] -ابن عقيل، شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، مصر، ط20، 1980، ص 140.

[2] -مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 97-98.

[3] -عباس حسن، النحو الوافي، ج 3، دار المعارف، مصر، ط 3، (د.ت)، ص 237.

[4] -ينظر: نفس المرجع، ص 245.

[5] -ينظر: نفس المرجع، ص271، ص272 .

[6] -المرجع نفسه، ص 670.

[7] -ابن عقيل: المرجع السابق، ص 116.

[8] -عبده الراجحي، التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992، ص 470.

-**صيغ المبالغة:** وتدل على زيادة الوصف في الموصوف [1].

وفي الجدول التالي نضع الصفات الموجودة في القصيدة:

الصفة	موضعها في القصيدة	عددها
اسم الفاعل	/	00
اسم المفعول	معتزة، مفتقة، معتقة، مدفونة، مسكونة.	05
الصفة المشبهة	حبلى، حزن، حلم، خمر	04
أفعل التفضيل	/	00
النعت	كحلا، مقبرة، معتقة، المساكين، مفتقة، الشامات.	06
الاسم الموصول بعد معرفة	الذي، من	02
صيغ المبالغة	/	00
	المجموع	17

[1] -إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص 404.

إذا قمنا باستنطاق الجدول سنجد أن صيغة النعت هي الأكثر ورودا في القصيدة مقارنة بالصفات الأخرى (اسم المفعول، الصفة المشبهة، النعت ...)، حيث تجلى (النعت) ست مرات (06) في القصيدة، فهو يدل على التابع المكمل متبوعه ببيان صفة من صفاته أومن صفات ما تعلق به.

والشاعرة استعانت في قصيدتها على النعت بكثرة لوصف آهاتها وآلامها وبالتالي حالتها الحزينة. ثم يلي النعت صيغة اسم المفعول حيث تكرر خمس مرات (05)، فدلّ على ما وقع عليه الفعل وأفاد على الاطلاق والاستمرار لعدم تقيُّده بزمان، والوصف به أقوى من الفعل [1].

وبعد إحصاء الأفعال والصفات الموجودة في القصيدة تحصلنا على النتائج التالية:

الأفعـــــال			الصفـــــــــات			
الماضي	المضارع	الأمر	اسم المفعول	الصفة المشبهة	النعت	الاسم الموصول
31	38	01	05	04	06	02
المجموع	70فعل		17صفة			

ومن خلال الجدول فإن: (ن، ف، ص) $=\frac{70}{17}=4.11$.

هذه النتيجة المتحصل عليها (4.11) تبين لنا مدى انفعالية اللغة المستخدمة في نص القصيدة فهي تمتاز بالانفعالية الشديدة ولعل السر في ذلك يعود إلى أن النص يتسم بالحركية وعدم الثبات والاستمرار وهذا الأمر يتناسب أساسا مع عنوان القصيدة "تراتيل لزمن الموت"، هذه الانفعالية الشديدة تتناسب مع حزن وتألم الشاعرة الذي عانته ،فنجدها أترث في القارئ (المتلقي)بتلك اللغة الانفعالية الاستمرارية فجعلته متلهفا لدراسة ما وراء هذه اللغة من دلالات، كما أن استعانة الشاعرة بهذه اللغة الحزينة كان لتحريك المشاعر والأحاسيس للحزن معها والعيش مع معانتها.

[1] -ينظر: محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، المرجع السابق، ص70.

ج- بنية الضمير

تعريف الضمير: «اسم جامد يدل على: متكلم، أو مخاطب أو غائب. فالمتكلم مثل أنا، والتاء، والياء ونحن، و (نا)، والمخاطب مثل: أنت، أنتِ والكاف، وفروعها ...، والغائب مثل: هي، هو، هما، والهاء ...، ويسمى ضمير المتكلم والمخاطب ضمير الحضور، لأن صاحبه لا بد أن يكون حاضرا وقت النطق به»[1].

وينقسم الضمير بحسب ظهوره في الكلام وعدم ظهوره إلى: بارز ومستتر، فالبارز هو الذي له صورة ظاهرة في التركيب، نطقا وكتابة ، والمستتر ما يكون خفيا غير ظاهر في النطق والكتابة والبارز قسمان ، أولهما : المتصل وهو الذي يقع في آخر الكلمة دائما ، ولا يمكن أن يكون في صدرها ولا في صدر جملتها ، ومن أمثلة الضمائر المتصلة : التاء المتحركة ، ألف الاثنين ، واو الجماعة نون النسوة ... وثانيهما : المنفصل ، وهو الذي يمكن أن يقع في أول جملته ، ويبتدئ الكلام به فهو يستقل بنفسه عن عامله ، فيسبق العامل أو يتأخر عنه مفصولا بفاصل ، مثل : أنا ، نحن، إياك ، ... وحكم الضمائر أنها أسماء جامدة مبنية ، لا تثنى ولا تجمع[2].

إن ظاهرة تكرار الضمائر في القصيدة نجدها شكلاً من أشكال التماسك النحوي، وهذا ما نجده جليا في قصيدتنا المدروسة، فالشاعرة قد استعملت عددا معتبرا من الضمائر (بكل أنواعها)،وبعد إحصائنا للضمائر وجدنا مئة وخمسة (105) ضميراً، منها اثنان (02) منفصلين، وسبعون (70) متصلاً،وثلاث وثلاثون (33) ضميراً مستتراً، فنستنتج أن الضمائر البارزة المتصلة أكثر حضورا من المنفصلة.

وقد قمنا بعدِّ الضمائر في القصيدة، وهي في الجدول كالآتي:

[1] -عباس حسن: النحو الوافي، ص 217، ص218.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 219، ص221.

الضمير		العدد	النسبة المئوية%
المتكلم	أنا، ي، ت	53	%50.47
	نحن، نا،	02	%1.92
المخاطب	أَنْتَ، كَ	02	%1.92
	أَنْتِ، كِ	01	%0.95
	أنتم، واو الجماعة	04	%3.84
الغائب	هو، هُ	16	%15.23
	هي، ها	26	%24.76
	هم، (واو الجماعة)	01	%0.95
المجموع:		105	%100

من خلال الجدول نلاحظ أن حضور ضمير المتكلم الفردي هو المسيطر في القصيدة إذ هو أكبر نسبة بغيره فتجلى في (50.47%).

ففي القصيدة نلمس حضورا فعالا لضمير المتكلم المتصل (ياء المتكلم، تاء المتكلم)، والذي يأتي حضوره متسقا مع الحالة النفسية للشاعرة ومتوافقا معها، إذ تبـْرع في تصوير حالتها الحزينة والمتألمة ودليل ذلك كثرة ضمير المتكلم فيتردد صدى الأنا بوضوح في القصيدة ونذكر منها: (شرايينـي، أسفي، ديني، كبدي، تبكيني، مزقت، أسكنتـــــها، أنا....).

كما نجد بجانب ضمير المتكلم ضمير الغائب (هي، هـا) بنسبة أقل وتمثلت في(24.76%) من مجموع الضمائر، والذي نجد الشاعرة وظفته في قصيدتها لتمثيل ذلك الألم الذي ينتابها فنجده توافق مع حالتها النفسية الكئيبة والمليئة بالأحزان، نمثل لتلك الضمائر وتنوعها في القصيدة:

يصحو فؤادي هنا دوني يخاطبكم مثل الدجى خَطَّ فجراً للسجنين

عندي النجوم تلَتْ أحداق واحتكم فامتدَّ في أفقي نجم ليحويني

فُتِّتُ في كفها الشامات تقذفني في جرح هذا الثرى بالوهم تغريني[1].

ومما سبق نستنتج أن الشاعرة كانت تصور لنا ذاتها الحزينة فكان حضورها جليا في القصيدة،وذلك من خلال الالحاح على المتكلم (مفردا وجمعا)، ونجد بنية الضمير بالرغم من أنها بنية حضور (المتكلم والمخاطب) إلا أن الغائب أيضا موجود ولم تنسه، فنجد الشاعرة متقلبة بين الحضور والغياب فإن كان الحضور يمثل ما تعانيه الشاعرة من ألم وحزن سائدين في وجدانها، فإن الغياب يمثل ذلك الزمن الغابر من الأسلاف والاعتزاز بالتراث العظيم، فنجدها تعلقت بالماضي وجعلته زمنا تعويضيا عن ألم حاضرها وخدلانه.

د- المعرفة والنكرة.

«المعرفة هي ما دل على معين، نحو " زيد "، وهي فرع للنكرة». [2] فكلمة " زيد" تدل على مسمى معين، فهي لا تطلق إلا عليه. «فإن قيل: فعلى كم نوعا تكون المعرفة؟ قيل هي: الاسم المضمر، والعلم، واسم الإشارة، وما عرف بالألف واللام، وما أضيف إلى أحد» [3].

[1] -لالة هنية رزقة: تباريح النخل، ص41.

[2] -جرجي شاهين عطية، سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان، دار ريحاني، بيروت، لبنان، ط 4، (د ت)، ص 166.

[3] -ابن الأنباري: أسرار العربية، ص 341.

«وهناك من علماء اللغة من أضاف إلى هذه المعارف: الاسم الموصول والمقصود بالنداء» [1] .

ومن خلال ما سبق نجد أن الباحث الأسلوبي له القدرة على استثمار هذه المعطيات اللغوية الصرفية ليستخرج بعضا من أسرار وفنيات النص الشعري بوساطتها، فلظاهرتي (التعريف والتنكير) حضور بارز في نص القصيدة (تراتيل لزمن الموت)، وتشكلان ظاهرة أسلوبية، ارتأينا الوقوف عندها والتعريج عليها،لأننا نجدهما يحتويان نشاطا يبرز معاني ومدلولات تكشف عن أبعاد جمالية فنية في هذا النص.

والتعريف بكل أنواعه كان له الدور الكبير في خدمة الشاعرة، إذ به تفصح عن إيصال أفكارها للقارئ ،ويسهل عليها مهمة تفادي الغموض والابهام عنه، وتعيين مراده من بين كم هائل من المعاني والمدلولات.

نعرج عن أنواع المعرفة كالتالي:

الاسم المضمر:

وهو الضمير بمختلف دلالاته: (المتكلم، المخاطب، الغائب)، وللضمائر في القصيدة حضور بارز وبخاصة ضمير المتكلم والذي يوحي بما تحمله الشاعرة من انكسار نفسي وتحطم معنــوي، كما يوحي بحسرتها الشديدة وتألمها، حيث تجلى في آهاتها وزفراتها المنبعثة في ثنايا القصيدة. كقولها في البيتين الثاني عشر والثالث عشر:

لا الصَّمت يحكي الذي تخفيهِ أضلعنا إن يسكنَ الصمت فينا هل تناجيني

ما زلت فيكَ جراحـاتٌ مفتَّقةٌ حتَّى مَا أطوي الصحارى بين حرفين

ننتقل إلى النوع الثاني من المعارف:

[1] –جرجي شاهين عطية،سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان، ص 182.

1) الأسماء المعرفة بالألف واللام:

«المعرف بأل اسم سبقته " ألـ " فأفادته التعريف نحو الرجل والكتاب» [1]،وتكون المعرفة ب(أل) على نوعين«والألف واللام المعرفة تكون للعهد، كقولك ((لَقِيتُ رَجلًا فَأَكرمْت الرَّجُل)) وقوله تعالى: ﴿كَمَا أَرْسَلْنَا إِلَىٰ فِرْعَوْنَ رَسُولًا، فَعَصَىٰ فِرْعَوْنُ الرَّسُولَ﴾ .

ولاستغراق الجنس، نحو:﴿ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ﴾وعلامتها أن يصلح موضعها((كلُّ))ولتعريف الحقيقة،نحو:((الرَّجُل خَيْر مِنَ المرأَة))؛أي هذه الحقيقة خير من هذه الحقيقة». [2]:

أ- «الكلمات المعرفة ب "ال " الجنسية:

يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: « اعلم أنك تجد الألف واللام في الخبر على معنى الجنس،ثم ترى به في ذلك وجوها: أحدهما أن تقصر جنس المعنى على المخبر عنه لقصدك المبالغة وذلك قولك: زيد هو الجواد وعمرو هو الشجاع ؛تريد أنه الكامل ،إلا انك تخرج الكلام في صورة توهم أن الجود والشجاعة لم توجد إلا فيه،وذلك لأنك لم تعتدَّ بما كان من غيره ،لقصوره أن يبلغ الكمال.فهذا امتناع العطف عليه للاشراك،فلو قلت((زيد هو الجواد وعمرو))،كان خلفاً من القول»[3].

وقد تأتي "ال" الجنسية للدلالة على العموم والشمول، ومثال ذلك كلمات الشاعرة في قصيدتها: (الموت، الشمس، الآهات، النخل)؛ فذكر هذه المعاني معرفة بهذا الشكل يدل دلالة أكيدة ويوحي إيحاءاً شديدا بوصول هذه الألفاظ إلى ذروة معانيها، ومثال دلالة العموم والشمول كذلك ما نجده في لفظ (الحزن).

---

[1] -جرجي شاهين عطية، المرجع السابق،ص166.

[2] - بهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل،ص 178.

[3] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ودار المدني، جدة السعودية، ط3 ،1413هـ/1992م، ص179.

ب- **الكلمات المعرفة ب "ال " العهدية:** برزت الكلمات المعرفة تعريفا عهديا في المواقف التي كانت فيها الشاعرة تتذكر أحداثا ماضية تتعلق بالماضي الجميل. ومن أمثلة ذلك في النص كلمات:(الفراعين، الخليلين، الشرق، ...)» [1].

وفي القصيدة ورد عدد كبير جدا من الأسماء المعرفة ب (أل)، فقد تجاوز عدد الأسماء المعرفة بالألف واللام في القصيدة خمسة وأربعين اسما، وقد تنوعت دلالتها في النص، فمنها ما كان للدلالة على العموم والشمول ومثال ذلك: (الموت، الحب، الأرض، الشمس، النخل، الموج، العود، المساكين، الروح، الشرق، الصحارى....). إذاً فهذه الكلمات معرفة لما فيها من معنى يوحي إيحاءً شديدًا بوصول هذه المعاني إلى السياق العام الذي وظفت فيه.

2) **الأسماء المعرفة بالإضافة إلى معرفة:**

تظهر الأسماء المعرفة بالإضافة في قصيدة (تراتيل لزمن الموت) بكثرة، وقد تنوعت أشكالها بين الإضافة إلى ضمير (المتكلم) والإضافة إلى الاسم المعرفة، من أمثلة ذلك (شراييني، أسفي، ديني، كبدي، قافيتي، أوردتي، أضلعنا، ذاكرتي، صلاتي)، نلاحظ من خلال هذه الأسماء أنها مكونة من جزئين: اسم نكرة+ضمير متصل هو ضمير المتكلم. وقد عكست هذه المركبات الإضافية حالة الشاعرة الحزينة والتي كان لها أثرٌ مباشرٌ على نفسيتها وكانت بذلك مبعث الألم والحيرة والقلق الذي تعانيه.

أما قولها (شراييني، كبدي، أوردتي) فتوحي لنا عمق ألمها والذي نجده غاص في أعماق جسدها، فكان تمثيلها بهذا المركّب خير تصوير عن هذا الألم الذي ينتابها.

وفي قولها(ذاكرتي)، فهي توحي لنا بعمق الارتباط بالماضي التليد، فبالرغم من الزوبعة النفسية التي تعيشها وتمر بها، إلا أنها متشبثة بالتراث.

[1] -رشيد بديدة: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة،جامعة الحاج لخضر باتنة،2011/2010، ص92،ص93.

3) اسم العلم:

«العلم هو الاسم الذي يعين مسماه مطلقا، أي: بلا قيد التكلم أو الخطاب أو الغيبة» [1]

تنحصر أسماء العلم التي وظفتها الشاعرة في قصيدتها، منها ما كان للجنس ومنها ما كان للمكان ونذكر منها:(الفراعين، الخليلين، العزيزين، الشرق) فنجد هذه الأسماء قليلة وهي دليل عن ارتباط الشاعرة بالماضي التي هي جزء منه. كما أن هذه الأسماء تدل على أن الشاعرة تريد أن تبقى على اتصال مباشر مع هذا التراث، وذلك لتعظيم ذكر الاسم وزيادة في شأنه وقيمته بين الناس.

4) النكرة:

«والنكرة ما يقبل (أل)، ويؤثر فيه التعريف، أو يقع موقع ما يقبل (أل)، مثل:

رجل ⟵ الرجل» [2].

فالتنكير في القصيدة لم يرد بشكل ملفت للانتباه، فبعد إحصائنا لأسماء النكرة وجدنا أنها قليلة مثل ما ورد في لفظة(حلمـــا)، لتدل على غياب هذا المعنى في حياة الشاعرة حيث نجدها في رحلة بحث مستمرة عليه.

[1] -ابن عقيل: شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، ص109.

[2] -المرجع نفسه: ص82.

2. الانزياح التركيبي والاستبدالي.

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

أما " جورج مونان " فيعرف التركيبة في كتابه: "مفاتيح الألسنية "بأنها: دراسة لهيكل الجملة والجملة في النحو التركيبي هي بناء لغوي مستقل بذاته تترابط عناصره المكونة له ترابطا مباشرا» [1].

سنتطرق لمفهومي الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي:

أ- الانزياح التركيبي:

«وهو مخالفة الترتيب المألوف في النظام الجملي من خلال بعض الانزياحات المسموح بها في الإطار اللغوي كالتقديم والتأخير في بعض بنى النص كتقديم الخبر على مبتدئه أو الفاعل على الفعل أو النتيجة على السبب كذلك الحذف الفني الذي يستغني عن بعض البنى والمفردات سعيا وراء التلميح لا التصريح الذي هو أبلغ أثرا وأعمق دلالة. ويعدّ الانزياح التركيبي مبني على علاقة المجاورة بين الكلمات في التركيب ولذلك تتعدد صوره بين النحو والبلاغة فأما في النحو فيكون بين المسند والمسند إليه في أغلب الأحيان،وأما في البلاغة فيكون في الكناية حيث يتم الوصول إلى المعنى الحقيقي من خلال رصد التجاور بين الكلمات في التركيب.

ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة» [2].

---

[1] – جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط 2، 1987، ص40.

[2] – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، 2005، ص 120.

وهكذا نرى أن النص تضافرت فيه جملة من الانزياحات ذوات اتجاهات متعددة ومن شأن هذا كله أن يقوي فكرة النظر إلى النص بما هو كائن متحرك غير ثابت ولا متجمد كائن «غريب الشأن،معقد التركيب لا يسلس الحديث عنه إلا على ضرب من التناقض والتداخل والاختلاط، حتى إنك إن وقفت على حديث عنه إلا مطمئن متسق مضبوط فاجزم بأن صاحبه ما سبر أغواره ولذا انتهى منه إلى معقدة ومشكلة وجواهره معدنه» [1].

إذا نظرنا إلى الجملة العربية وجدنا أنها تمتاز بعدة ظواهر منها: الحذف، أو التقديم والتأخير، والكنـــاية (الانزياح التركيبي)، فوجب التعريج على مثل هذه الظواهر واستخراجها وهي:

1. **الحذف**: الحذف لغة: هو قطف الشيء، من الطرف كما يحذف ذَنَبَ، الدابة، حذف الشيء: يَحْذفْهُ حذفا: قطعه من طرفه، والحذف الرمي عن جانب والضرب عن جانب [2].

وفي الاصطلاح: هو ما يستعمله المتكلم للحاجة له، فنجده يتخلى عن بعض عناصر الجملة لما يدخلها من تغيير، وقد اهتم علماء البلاغة بهذا الأسلوب(الحذف)، فنجد الجرجاني يقول في دلائله «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم تبن.. »[3]. ويرى النحاة أنّ من شروط صحة الحذف وجود دليل مقالي أو مقامي، وأن لا يكون في الحذف ضرر معنوي أو صناعي يقتضي عدم صحة التعبير في المعيار النحوي [4]. ويقع الحذف في المسند والمسند إليه والفضلة لمعان لطيفة تدل عليها القرائن اللغوية والمقامية، ومن جماليته أنه متى ما ظهر المحذوف زال بهاء الكلام، كما يستعان بأسلوب الحذف للمحافظة على توازن العبارة ودقة

[1] -أحمد محمد ويس: المرجع السابق، ص128.

[2] -ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 3، ص 93-94.

[3] -عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص150.

[4] -المرجع نفسه: ص112.

إيحاء وقعها على المتلقي، فهو «ينشط الإيحاء ويقوم به من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى» [1]. ونجد في القصيدة صورا للحذف نعرضها كالتالي:

المثال الأول: في صدر البيت الأول

سحـابة المـوت قدت من شرايينـي من ذا يحـاكـيك كحـلا فـــاح من طـــين

نجد هنا المبتدأ محذوف وتقدير الكلام: (هذي سحابة الموت قدت من شرايين)، وحذفت (هذي) للدلالة على التنبيه، وكذلك الحفاظ على الوزن.

المثال الثاني: وفي صدر البيت الثاني:

عـرّابة الحب قد بـاعت مواجعهـا لدمـــــــع أزمنة شدّتْ بداسيـن

وفي قول الشاعرة هنا نجد حذفاً لاسم الإشارة الذي يعتبر مبتدأ، وتقدير الكلام: (هذه عرابة الحب قد باعت مواجعها)، وهذا أيضا يدل على حفاظ الشاعرة لوزن القصيدة وتفادي التكرار.

المثال الثالث: وفي صدر البيت السادس:

فالبـدر حبلى تحاكيـها ضفـائرها حتى تعربدَ ليـلا خُط من ديـني

هنا حذفت أداة التشبيه (كـــ)، وتقدير الكلام (فالبدر كحبلى) والذي هو تشبيه بليغ وهدفها من هذا التأثير في نفسية القارئ وجعله يشعر بآلامها وحزنها الذي تعيشه.

المثال الرابع: في صدر البيت الخامس عشر:

معتـزَّةٌ بجراحي إن هي انعتقـت إن باعني الحزن طار الشوق يُبقيني

[1] -. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية (د، ت)، ص13.

حذف الضمير المنفصل (أنا) في قولها هنا، وتقدير الكلام:(أنا معتزة بجراحي إن هي انعتقت)، فنجد الضمير حُذف ليعبر عن حالة الشاعرة الحزينة والكئيبة.

المثال الخامس: في صدر البيت السابع عشر:

خمَّارةُ الشِعْـرِ لا تدري هنا ولهي حتَّى تروَّضُ حرفـاً بين جنبيـن

فالمحذوف في هذا البيت حرف النداء (يـــا)، وتقدير الكلام:(يا خمَّارةُ الشَعْـرِ لا تدري هنا ولهي)، وهو تمثيل لحزنها وآلامها الشديدة.

بعد دراسة ظاهرة الحذف في المستوى التركيبي ننتقل لظاهرة التقديم والتأخير التي تعد من أهم الأشكال التي تحقق الانزياح على مستوى الجملة.

2. **التقديم والتأخير:** وهو يمثل أهم الأشكال التي تحقق الانزياح على مستوى الجملة،ونجده مرتبط ارتباط شديد بالشعر، يقول في ذلك ابن رشيق «ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون ي شعره التقديم والتأخير»[1].ويقول عبد القاهر الجرجاني أيضا: «هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن واسع التصرف ، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ،ويفضي بك إلى لطيفه ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان» [2].

فالشاعر حتى يحقق الفنية في شعره فإنه ينحرف عن نظام اللغة ومواضعاتها، فهو يعيد ترتيب مواقع الكلمات بحسب ما تفتضيه الحاجة الجمالية والشعرية التي يقتضيها السياق ومنه فإن التقديم والتأخير «يلعبان دورا في إدخال القارئ إلى متاهة تتسع أو تضيق» [3].

ولهذا النوع من التصوير الفني جماليات كثيرة نذكر منها:

---

[1] –ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في نقد الشعر، ص218، ص219.

[2] –عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص106.

[3] –رابح ملوك: ريشة الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر ، الجزائر ، ط 1 ،2008،ص189.

للعناية والاهتمام بالمقدم: «فالتقديم والتأخير الذي يدل على أن ما قدمته أهم مما أخرته»[1]، وقد تترتب الأهمية حسب وضع الكلمات في العبارة حتى تصل إلى آخر كلمة وكذلك لو جعلت ترتيب الجملة على أي نحو آخر يكون لكل عبارة معنى يميزها عن العبارة الأخرى ، وقد ذكر سيبويه أن العرب «كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهو ببيانه أعنى وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم »[2]، كما تختلف مواطن العناية والاهتمام بحسب المقام ، ولذلك قد نقدم كلمة في موطن ونؤخرها في موطن آخر حسبما يقتضيه المقام وليس معنى الاهتمام تقديم ما هو أفضل أو أشرف ، إذ المقام يقتضي تقديم المفضول على الفاضل وقد يقتضي العكس [3].

من خلال دراسة القصيدة تظهر عدة نماذج تبين هذه الخاصية الأسلوبية التي امتازت بها شاعرتنا، نحاول استخراج هذه الظاهرة كمايلي:

المثال الأول: في البيت الثالث:

والشّمس جافتْ بهذي الأرض سنبلة كي تجهض الآه عطراً من رياحين

على رأي الكوفيين هنا نجد تقدم الفاعل عن الفعل فالشمس فاعل للفعل (جافت)وتقدير الكلام: (جافت الشمس).

المثال الثاني: في صدر البيت الرابع:

والموج **بالحزن كم ألوى أنامله** حتى يقبل بدرا عند تشرين[4]

هنا نجد أن الشاعرة قدمت الجار والمجرور(بالحزن) عن الفعل والفاعل وتقدير الكلام (الموج ألوى أنامله بالحزن)، والغرض الدلالي الكامن خلف هذا التقديم والتأخير هو إرادة الشاعرة التركيز على (الحزن) أكثر من تركيزها على الفعل (ألوى).

---

[1] -فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن ط2 ،2007، ص37.

[2] -المرجع نفسه: ص38.

[3] -ينظر: المرجع نفسه: ص49.

[4] -لالة هنية رزيقة: تباريح النخل، ص39.

المثال الثالث: في صدر البيت الثامن:

مدفونة هذه الآهات في كبدي تروي بحوراً بنزِّ الدمع تبكيني

نجد في هذا البيت تقديم صفة (مدفونة)عن الموصوف (الآهات)، وتقدير الكلام (هذه الآهات في كبدي مدفونة)، وجاء هذا التقديم للفت انتباه القارئ، فالشاعرة تركز على لفظ مدفونة أكثر من تركيزها عن الآهات ذاتها

المثال الرابع: في صدر البيت الثاني عشر:

لا الصمت يحكي الذي **تخفيهِ أضلعنا** إنَّ يتسكنَ الصمت فينا هل تناجيني

هنا قُدِّم المفعول به وهو الضمير الهاء عن الفاعل (أضلعنا)، وتقدير الكلام:(لا الصمت يحكي الذي تخفي أضلعنا).

المثال الخامس: في عجز البيت الثاني والعشرين:

عندي النجوم تلَتْ أحداق واحتكم فامتدَّ **في أفقي نجم** ليحويني

نجد تقدم الجار والمجرور (في أفقي) عن الفاعل(نجم)، وتقدير الكلام (فامتدَّ نجم في أفقي ليحويني). فالشاعرة قصدت اهتمامها على فعل الامتداد في أفقها أكثر من اهتمامها على الفاعل (نجم).

المثال السادس: في صدر البيت الثالث والعشرين:

فُتِّتُ **في كفها الشامات** تقذفني في جرح هذا الثرى بالوهم تغريني

في هذا البيت نجد الجار والمجرور (في كفها) قُدِّم عن المفعول به(الشامات)، وتقدير الكلام: (فُتِّتُ الشامات في كفها تقذفني).

المثال السابع: في صدر البيت السابع والعشرين:

والنخل أودعني سراً يُكتِّمه عن زرقةِ الموج في نبض العراجين

نجد هنا (النخل) قُدِّم على الفعل (أودعني)، وتقدير الكلام:(أودعني النخل سراً يُكتِّمه)

وكان التقديم لضرورة الحفاظ على الوزن.

المثال الثامن: في صدر البيت التاسع والعشرون:

خَبَّئْتُ **في واحتي أصداء** أغنيتي كي يشرقَ النَبض في عمق الجليلين

وهنا قد قُدِّم الجار والمجرور (في واحتي) عن المفعول به (أصداء)، وتقدير الكلام (خَبَّئْتُ أصداء أغنيتي في واحتي).

من خلال هذا نستنتج أن ظاهرة التقديم والتأخير لا تحدث عبثا انما هي مقرونة بفكر المخاطب ومهمة المحلل الأسلوبي فيها الكشف عن السمات الأسلوبية التي يحققها الأسلوب.

وبعدما تطرقنا لموضوع التقديم والتأخير سنعرّج على بعض أساليب الكناية في هذه القصيدة وقبل عرض هذه النماذج سنتطرق إلى تعريف مختصر للكناية.

1) الكناية:

يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في شأن الكناية:

«هذا فن من القول دقيق المسلك،لطيف المأخذ،وهو أن نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف،ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق،والخطيب المصقع،وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها،مكشوفا عن وجهها،ولكن مدلولا عليك بغيرها،كان ذلك أفخم لشأنها،وألطف لمكانها ،كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية،والرمز

والإشارة،كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه» [1]

والكناية «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضـــوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجوه فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد يريدون طويل القامة» [2]. وهي أيضـــا «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى. وتنقســم الكناية باعتبار المكني عنه ثلاثة أقســام، فإن المكني عنه قد يكون صــفة، وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة» [3].

وللكناية دور فعال في البناء الشعري، فهي تجعل المتلقي يُـعمل عقله وفكره حتى يصل لعمق الصورة المراد الوصول إليها كما أن السياق يعتبر من الأمور المعينة في فهم وكشف هذه الصورة.

وفي مايلي نحاول أن نقف على بعض الصور الكنائية التي وردت في القصيدة:

المثال الأول: في صدر البيت الحادي عشر.

يا **كوكب الشـرق** في عينيك لي طلـبٌ لَمْلِمْ شتاتي على **أرض الخليليــن**

في هذا البيت كناية عن الشروق والتطلع لمستقبل أفضل، فالشاعرة تستغيث وتطلب من كوكب الشرق الذي يمثل الأمل والفرج أن يلملم شتاتها وتختم البيت بكناية ثانية (أرض الخليلين) ليستجاب دعاؤها فيها.

المثال الثاني: في عجز البيت الثالث عشر.

ما زلت فيكَ جراحـاتٌ مفتَّـقةٌ حتَّى مَا **أطوي الصـحارى بين حرفيـن**

[1] -عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص306.

[2] -المرجع نفسه: ص66.

[3] -علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص116.

جاءت هذه الكناية لتظهر لنا قوة الحِـمْل الذي على عاتق الشاعرة فهي تتحدث عن جراحها وتتمنى زوالها في قولها (حتَّى ما أطوي الصَّحارى بين حرفين)، فآلامها اتسعت رقعتها في وجدانها باتساع الصحاري، ومازالت مستمرة.

المثال الثالث: في صدر البيت التاسع عشر.

جُرِّعـتُ من أرقي خمر معتَّـقة إن جَفَّتِ الكأس من بالصفوِ يسقينـي

تعكس الكناية في صدر هذا البيت صفة الهموم التي تلازم الشاعرة، فتوظيف مثل هذه الكنايات دليل على الأرق الذي تعيشه من جراء حالتها النفسية المستعصية.

المثال الرابع: في صدر البيت العشرون

من ظـلَّ زوبعتي **أهدرتُ أوردتـي** **نبضاً** يراود حزنـاً للضريـحين

لقد وظفت الشاعرة في هذا البيت الكناية للتعبير عن ضياع الأمل، وحالة اليأس التي تسيطر على وجدانها، فآلت بها إلى أن تهدر أوردتها.

ب- الانزياح الاستبدالي:

«تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا تلك التي تقوم على كلمة واحدة" تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه" وهي ما نجد لها مثيلا في بيت فاليري الذي أورده جان كوهن:

هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

إذ إن " السطح " في سياق القصيدة يعني البحر أما "الحمائم" فتعني السفن ولو أن البيت فيه أية شاعرية فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دعي البحر سطحا، ودعيت البواخر الحمائم ويمثل هذا عند كوهن " خرقا لقانون اللغة أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة (صورة بلاغية) وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي".

ولئن لم يصرح كوهن هاهنا بالاستعارة تصريحا واضحا فإنه في موضع آخر يعزو لها كل فضل للشعر وتراه يقول: " إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات وهو الاستعارة " أما الاستعارة هذه فهي عنده (غاية الصورة)» [1].

2) **التشبيه:** إن للتشبيه دوراً فعالاً في إثراء القصيدة من حيث التصوير الفني.

فـ «التشبيه هو صورة حسية تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر.

مثال (1): هي كالبدر في الحسن.

يقوم التشبيه على مبدإٍ أساسي هو (المقارنة) وذلك لا يعني أن كل مقارنة تشبيه إذ يتميز التشبيه بالخروج عن المألوف وبالقصد إلى إحداث الطرافة بالتخييل أو التمثيل في حين تسعى المقارنة إلى إثبات الشبه بين طرفي المقارنة ولا ينجر عنها تداخل بينهما كما يحدث في التشبيه.

وأركانه أربعة:

اثنان منها طرفا التشبيه:

–المشبه: وهو ما يراد وصفه أو تقريبه عن طريق الشبه. مثل(هي) في المثال (1).

–المشبه به: وهو ما به قرن المشبه في الكلام. مثل البدر في المثال (1).

–أداة التشبيه.

–وجه الشبه»[2].

للتشبيه أنواع كثيرة قد أحصاها البلاغيون منها:

«**– التشبيه المرسل:** ما ذكرت فيه الأداة.

[1] – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 112.

[2] –الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ،1992، ص15.

– **التشبيه المؤكد:** ما حذفت منه الأداة.

– **التشبيه المجمل:** ما حذف منه وجه الشبه.

– **التشبيه المفصل:** ما ذكر فيه وجه الشبه.

– **التشبيه البليغ:** ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه» [1] .

وتبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها [2].

تمثلت التشبيهات في القصيدة كالتالي:

المثال الأول: في صدر البيت الرابع عشر

كالنجم نجَّم في المحراب أوردتي قد صاح عفوك يابنت العزيزين

فهنا نجد التشبيه ورد مفصلا وكان وجه الشبه حاضرا (في المحراب).

المثال الثاني: في عجز البيت الواحد والعشرين.

يصحو فؤادي هنا دوني يخاطبكم **مثل الدجى خَطَّ** فجراً للسجنين

في البيت تشبيه تمثيلي (مثل الدجى).

ومن الملاحظ أن هذه التشابيه جاءت عادية تتكون من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه (كالنجم–مثل الدجى) وهي كلها تشابيه عادية على عادة الشعراء الأقدمين. إن استعمال الشاعرة التشبيه العادي دليل على أن الحزن والآلام أصبحا أمرين طبيعيين وعاديين في شخصيتها.

بعد استخراج بعض التشبيهات الموجودة في القصيدة، سنتطرق إلى تعريف الاستعارات وأنواعها.

[1] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص24.

[2] –ينظر. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 153.

3) الاستعارة:(الانزياح الدلالي)

«من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما وهي قسمان:

أ) تصريحية: وهي ما صرح فيها بالمشبه به.

ب) مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه» [1].

والاستعارة في الشعر تعتبر خروجا عن التعبير المباشر المألوف، فهي وسيلة من وسائل التعبير البياني والتصوير الفني التي تساعد الشاعر على إيصال أحاسيسه للقارئ والتأثير عليه كما أنها «تعتبر دعامة أساسية في بناء لغة الشعر وقد استخدمت مرادفا بديلا لكلمة أو مصطلح الصورة، بل هناك من ذهب إلى أنها جوهر الشعر، وأن الشعر في حقيقته ما هو إلا استعارة كبيرة، والشاعر من خلالها يتمكن من إقامة العلاقات بين الأشياء، وجمال الشعر موقوف على ما تمده هذه العلاقات من ايحاء في التعبير وطرافة في التصوير» [2].

سنحاول فيمايلي الوقوف على بعض الاستعارات التي وظفتها الشاعرة في القصيدة:

المثال الأول: في صدر البيت الثاني.

عرّابة الحب قد **باعت مواجعها** لدمـــــــع أزمنة شدّتْ بداسين

وهي استعارة مكنية (باعت مواجعها) وهي انزياح دلالي، إذ شبهت الشاعرة المواجع بسلعة تباع وتركت ما يدل عليها وهي قرينة البيع.

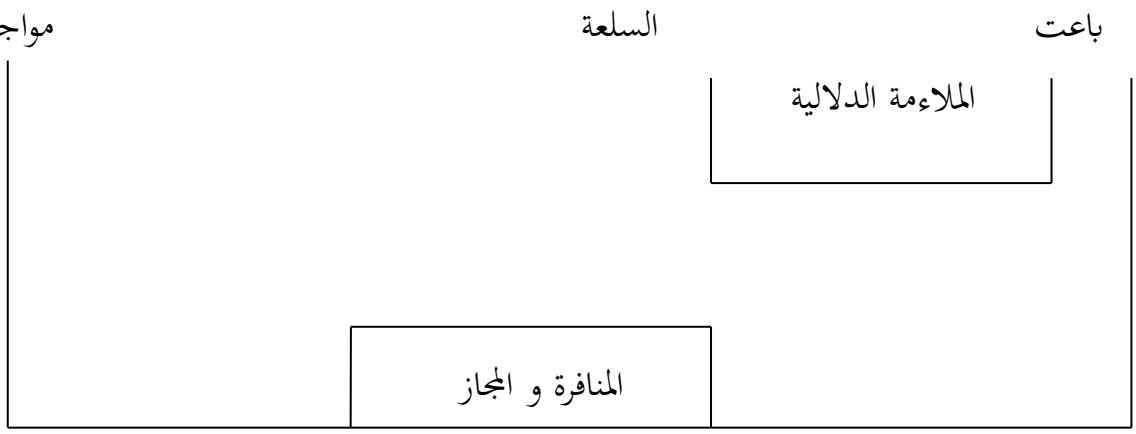
«لقد أوضح جون كوهن في كتابه هذه العلاقة وفق مخطط توضيحي وهو:

[1] – علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 71.

[2] –مبروك بن غلاب: الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، مذكرة ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القاهرة،1988، ص153.

الدال (د)، (م) المدلول، وتكون العلاقة بينهما علاقة الإســـنادية وعلاقة المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة فهي تنتج أنواعا من المجازات» [1].

د ←——— م1 ←——— م2



التأويل: باعت السلعة.

تسمى الجملة الأولى (باعت مواجعها) بحالة الانزياح (المنافرة في السياق).

تسمى الجملة الثانية (باعت السلع) بنفي الانزياح (الملاءمة).

فالشاعرة من خلال هذه الاستعارة تريد بيع مواجعها للتخلص من أحزانها وآلامها.

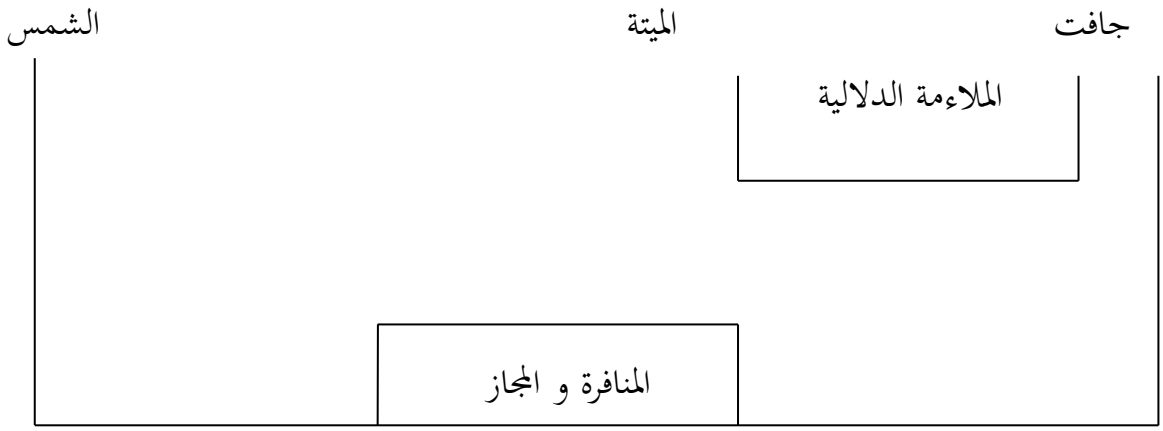
المثال الثاني: في صدر البيت الثالث.

والشّمس جافتْ بهذي الأرض سنبلة كي تجهض الآه عطراً من رياحين

وفي البيت استعارة مكنية مزدوجة تفصيلها كالتالي:

1- هنا نجد استعارة مكنية حيث شبهت الشاعرة الشمس بالميتة وأشارت إليها بلازمة وهي (جافت)

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي وحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء ، المغرب، ط1، 1986، ص109.



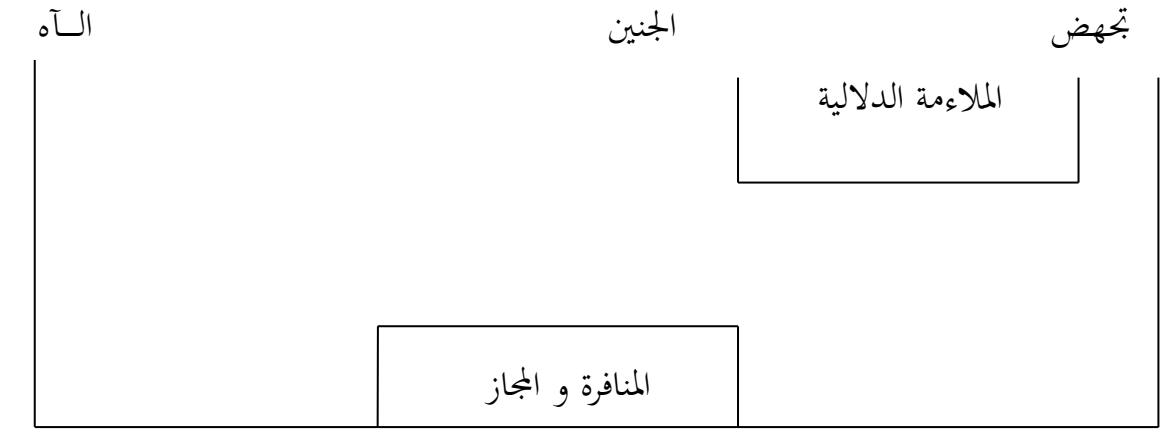
التأويل: الميتة جافت.

استعملت الشاعرة في هذه الصورة الاستعارية مخيلتها لتصف لنا معاناتها وحالتها النفسية المنخنقة.

المثال الثالث: في عجز البيت الثالث.

والشّمس جافتْ بهذي الأرض سنبلة كي **تجهض الآه** عطراً من رياحين

2- هنا استعارة مكنية حيث شبهت الشاعرة الآه بجنين أُجهض وتركت ما يدل عليه وهي قرينة (الإجهاض).



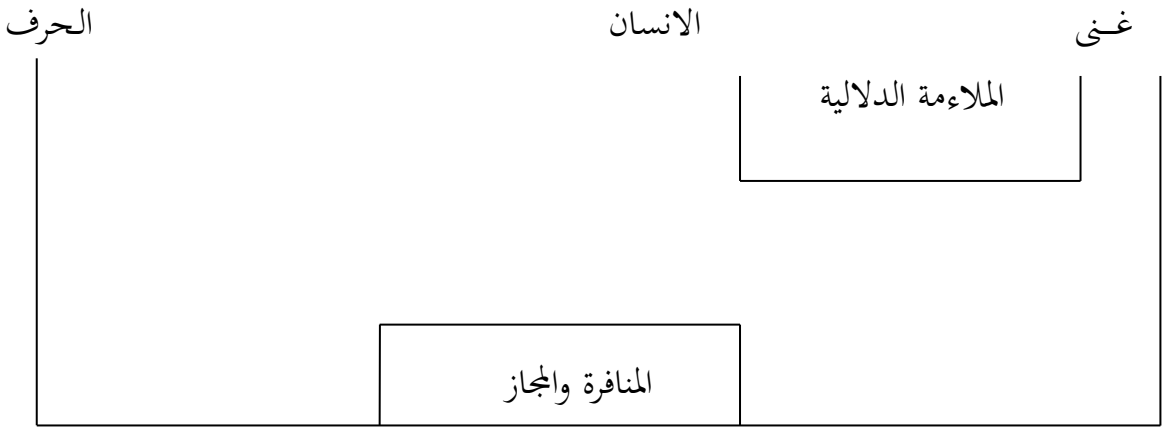
التأويل: تجهض الجنين.

لقد حاولت الشاعرة من خلال هذا الانزياح أن تصف لنا الآهـــــات التي تخرج من جوفها بصعوبة وتشبهها بحالة الإجهاض.

المثال الرابع: في صدر البيت الخامس.

والحرف غنّى بنبض العشب في أسفي ينساب زوبعة ترنو لتلحين

نجد هنا استعارة مكنية (انزياح دلالي)، حيث شبهت الشاعرة الحرف بالإنسان وحذفت المشبه به (الانسان) وتركت أحد لوازمه وهو الفعل (غنى).



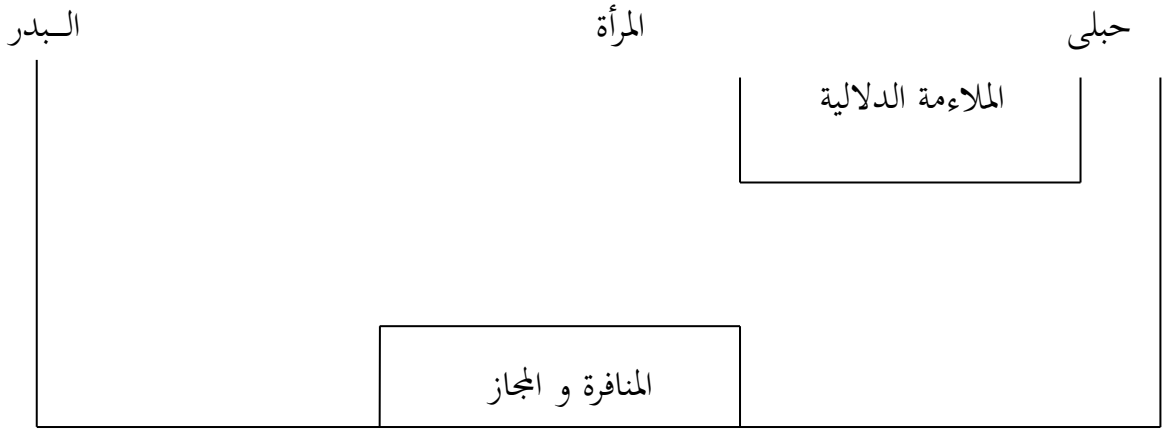
التأويل: غنى الإنسان.

الشاعرة في هذه الاستعارة أرادت أن تعطينا فكرة عما يحدث داخلها من ألحان الأسى والأحزان حتى أنها أصبحت زوبعة.

المثال الخامس: في صدر البيت الخامس.

فالبـدر حبلى تحاكيـها ضفـائرها حتى تعربدَ ليـلا خُط من ديـني

في هذا البيت استعارة مكنية (انزياح دلالي)، حيث نجد الشاعرة شبهت البدر بالمرأة الحامل وتركت ما يدل عليها وهي لفظة(حبلى).



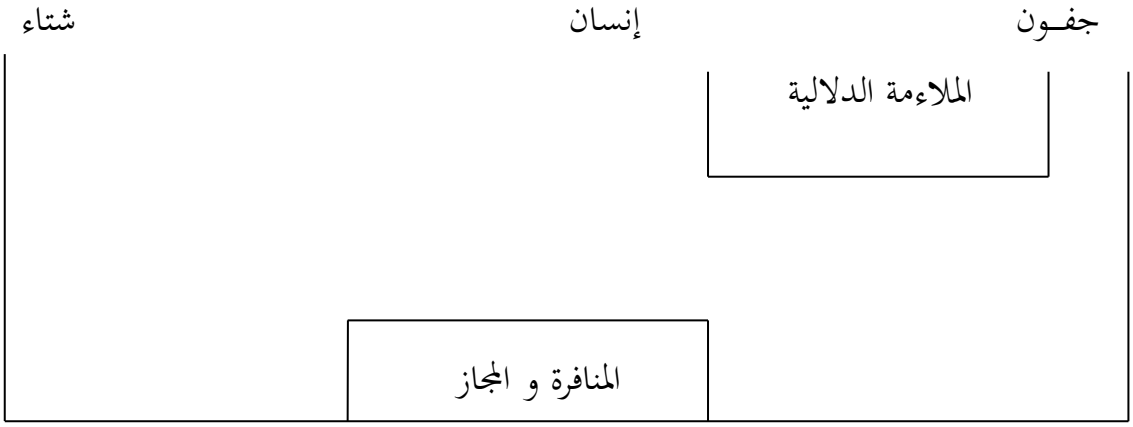
التأويل: المرأة حبلى.

حيث شبهت البدر بالمرأة الحامل وتركت ما يدل عليها وهي لفظة (حبلى)، والشاعرة من خلال هذه الاستعارة تظهر لنا مدى الهموم والآلام التي تحملها داخلها، فبلغت بذلك ذروة الحزن والأسى فوظفت لفظة البدر على غرار القمر، فالليل للسكون والنهار للحركة وغلبة الأحزان تكون في الليل.

المثال السادس: في البيت الرابع والعشرين.

تطْوي **جفـون شتـاءٍ** قرَّ وحدتـكم تـروي سحـائِبُهُ نَبْـضَ البساتيـن

نجد في هذا البيت استعارة مكنية (جفون شتاء).

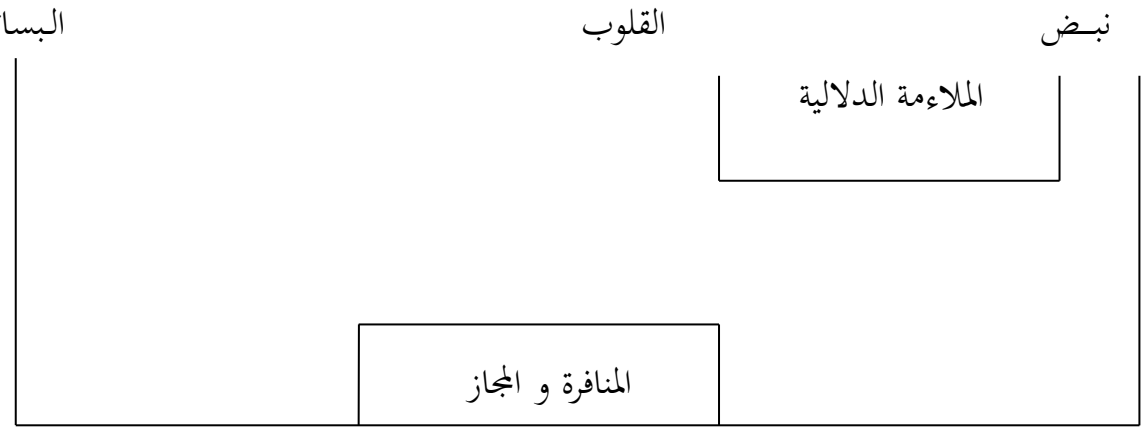


التأويل: جفون إنسان.

نرى هنا صورة استعارية حيث حذفت المشبه به (الإنسان) وتركت أحد لوازمه (جفون)، فكان هذا التصوير مطابقاً لحالتها النفسية المتألمة.

المثال السابع: في عجز البيت الرابع والعشرين.

تطْوي جفـون شتـاءٍ قرَّ وحدتـكم تـروي سحـائِبُهُ **نَبْـضَ البساتيـن**



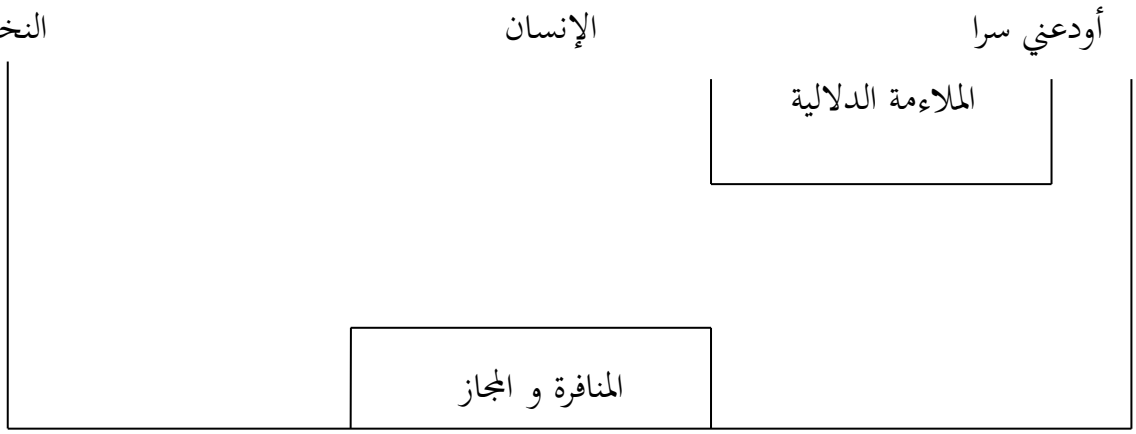
التأويل: نبض القلوب.

في هذه الاستعارة المكنية (انزياح دلالي)، شبهت البساتين بالقلوب فحذفت المشبه به، وتركت أحد لوازمه وهو فعل(نبض)، وفيها إشارة إلى تطلع الشاعرة وتفاؤلها بمستقبل أفضل.

المثال الثامن: في صدر البيت السابع والعشرون.

والنخل أودعني سراً يُكتِّمه عن زرقةِ الموج في نبض العراجين

استعارة مكنية (انزياح دلالي)، (والنخل أودعني سراً).



التأويل: الإنسان أودعني سرا.

شبهت الشاعرة (النخلة) بالإنسان تودع الأسرار وحذف المشبه به(الانسان) وأشار إليه بلازمة تفصح عنه وهي إيداع السر المكتوم.

إن الاســتعارات في هذا النص الشــعري جعلت المعنى أكثر ثراء وأشــد دلالة فهي «ظاهرة ديناميكية حركية تتشــابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفســية، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك حركة كلية» [1].

[1] -ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص254.

3. الأساليب الانشائية

«يجري مصطلح "انشاء" على نوع من الكلام ينشئه صاحبه ابتداء دون أن تكون له حقيقة خارجية يطابقها أو يخالفها فلا يحتمل لذلك الصدق ولا الكذب. ولذلك استقّر في البلاغة أن الانشاء كلام يحتمل الصِّدق ولا الكذب.

-هل وصل محمد؟

فأنت ترى أن جملة (هل وصل محمد)؟ تحمل معناها منقطعا عن الخارج وهو الاستخبار عن الوصول فيكتفي اللفظ فيها بذاته وتكون له قيمة الحدث أو الفعل الذي ينجز به شيء ما. فالمتكلم قد أنشأ كلاما يفهم منه أنه يطلب جوابا يتعلق بمدلول اللفظ فيه وهو هنا وصول الشخص المسمى محمداً. فالكلام انشاء من قبيل الاستفهام لا يتعلق بشيء خارجه.

ويمكن ترجمته إلى خبر:"سألت شخصا ما عن وصول محمد" وهو كما ترى يحتمل الصدق والكذب إذ له نسبة خارجية تتعلق بحدوث ذلك السؤال أو امتناعه.

فكل انشاء إحداث للمعنى المستفاد من تركيبه. وقد جرت تسمية مختلف وجوه الإنشاء بمعانيها تبعا لذلك، فالاستفهام إنشاء حدث به معنى الاستخبار، وكذلك التمني انشاء حدث به معنى التمني...»[1]

1. الاستفهام:

من الأساليب الإنشائية وهو «طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها: الهمزة وهل.

يطلب بالهمزة أحد أمرين:

أ-التصور: وهو إدراك المفرد وفي هذه الحال تأتي الهمزة متلوة بالمسؤول عنه ويذكر له في الغالب بعد "أم"

ب-التصديق: وهو إدراك النسبة، وفي هذه الحال يمتنع ذكر المعادل.

يطلب بـ"هل" التصديق ليس غير ويمتنع معها ذكر المعادل.» [2]

[1] -الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية، ص105 ،ص106.

[2] -علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص180.

وفي كثيرٍ من الأحيان «قد تخرج ألفاظ الاستفهام عن معانيها الأصلية لمعان أخرى تستفاد من سياق الكلام كالنفي والانكار والتقرير والتوبيخ والتعظيم والتحقير والاستبطاء والتعجب والتسوية والتمني والتشويق» [1].

وسنحاول من خلال مدونة البحث كشف أهم أساليب الاستفهام الواردة فيها من أجل الوصول للدلالات المضمرة منها.

استهلت الشاعرة قصيدتها باستفهام غرضه الحيرة فهي تقول:

سحابة الموت قدت من شرايينـي **من ذا يحاكيك** كحلا فاح من طين؟

وقد استعملت الشاعرة هذا الاستفهام في مطلع قصيدتها لتشد انتباه القارئ لحالتها النفسية ولتضفي عليه جانبا من الحيرة التي تنتابها، كما وردت الكثير من أساليب الاستفهام التي كانت لغرض الحيرة منها قول الشاعرة في عجز البيت التاسع:

والنخل غرَّد في الأحزان مملكة **من ذا يكفكفُ** دَمعاً للقرابين؟

وفي عجز البيت الثاني عشر:

لا الصمت يحكي الذي تخفيهِ أضلعنا إن يتسكن الصمت فينا **هل تناجيني؟**

وفي عجز البيت الثالث عشر:

مازلتُ فيكَ جراحاتٌ مفتَّقةٌ **حتَّى ما أطوي** الصحارى بين حرفين؟

وفي عجز البيت السادس عشر:

هذي أنا بالأسى أَلْتَفُّ في وجعي **حتَّى ما أَنْفثُ** حلماً بين قرنين؟

وفي عجز البيت التاسع عشر:

[1] -المرجع السابق: ص184.

جُرِّعتُ من أرقي خمر معتَّقة إن جَفَّتِ الكأس **من بالصفوِ يسقيني؟**

ونستنتج من خلال هذه الاستفهامات التي استعملتها الشاعرة، رغبتها في إيصال أفكارها للمتلقي فهي في حالة مضطربة تدعوها إلى استعمال استفهامات، لا ترجو من خلالها الإجابة عليها بل تضع المتلقي يبحث عن إجابة لها.

فهي عبارة عن تساؤلات مليئة بالحيرة تحمل في طياتها شحنة تعبيرية عالية، مجسدة لحالة التيه التي تعيشها الشاعرة.

2. **النداء:**

من الأساليب وهو «طلب يراد منه اقبال السامع على المتكلم بذهنه: فوظيفة النداء هي التنبيه فالكلام المشتمل على النداء ينقسم إلى قسمين:

-لفظ النداء: وهو فاتحة التواصل بين الطرفين إذ يفتح القناة بين المتلفظ والسامع المعني بذلك التلفظ.

-نص الرسالة: تمثل المضمون المراد تبليغه إلى السامع وتكون خبرا أو إنشاء.

ووجودها ضروري بعد النداء إذ تفسره بأن تعطي مضمونه ولذلك لا يستقيم النداء وحده إلا إذا ما فهم مضمون الرسالة التي كان ينبغي أن تظهر بعده من خلال عناصر المقام» [1].

«أدوات النداء ثمان، الهمزة، و"أي"، و"يا"، و"آ"، و"آي"، و"أيا"، و"هيا"، و"وا".

الهمزة وأي لنداء القريب، وغيرهما لنداء البعيد.

قد ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة و"أي "، إشارة إلى قربه من القلب وحضوره في الذهن.

وقد ينزَّل القريب منزلة البعيد فينادى بغير الهمزة و"أي"، إشارة إلى علوِّ مرتبته أو انحطاط منزلته أو غفلته وشرود ذهنه.

يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من القرائن، كالزجر، والتحسر، والإغراء» [2]

[1] -الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، ص132.

[2] -علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص196 ،197.

ومن أساليب النداء الموجودة في القصيدة نذكر:

المثال الأول: في صدر البيت الحادي عشر.

يا كوكب الشرق في عينيك لي طلبٌ لَمْلِمْ شتاتي على أرض الخليليــن

توحي هذه الجملة الندائية في مجملها إلى غرض الاستغاثة، فالشاعرة استخدمت أداة النداء(يـــــا)،لتنادي وتستغيث بـ: (كوكب الشرق) ليلملم شتاتها، وفي هذا البيت دلالة على الحالة المتقهقرة والمتردية وإحساس التيه الذي تعانيه.

المثال الثاني: في عجز البيت الرابع عشر.

كالنجم نجَّم في المحراب أوردتي قد صاح عفوك **يابنت العزيزيــن**

استعملت الشاعرة أداة النداء لتصف لنا الحوار الذي دار بينها وبين المنجم الذي وصفها ببنت العزيزين.

أما عن أسلوب الأمر في القصيدة فيكاد ينعدم.

3. **الأمر:**

لم يأتي هذا الأسلوب إلا في مثال واحد وذلك في البيت الحادي عشر.

تقول الشاعرة:

يا كوكب الشرق في عينيك لي طلبٌ **لَمْلِمْ** شتاتي على أرض الخليليــن

واستعمال الشاعرة صيغة الأمر في فعل (لملم) جاء لطلب الفعل على سبيل الإيجاب، فالشاعرة تأمر كوكب الشرق أن يجمع شتاتها المتناثر جراء حزنها وألمها، وربما كان فعل الأمر له غاية الجمع بعد التفريق لأن الحزن الذي تعانيه الشاعرة جعلها تبحث عن مخرج، وقد نجده كان هذا المخرج في توظيفها لفعل الأمر الذي تعلق بالتشتت فهمي تحاول جمع شتاتها وضياعها، و«قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معاني أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد والدعاء والالتماس والتمني، والتخيير والتنويه والتعجيز والتهديد والاباحة» [1].

[1] – المرجع السابق: ص165.

المبحث الثالث

المبحث الثالث: المستوى الدلالي.

تمهيد:

1. نظرية الحقول الدلالية.

أ– مفهوم نظرية الحقول الدلالية.

ب– الحقول الدلالية البارزة في القصيدة.

ت– الرمز.

تمهيد:

لاشــكّ أن الدراسة الدلالية تمثل حلقة مهمة من حلقات التحليل الأسلوبي، لذلك سنتطرق في هذا المستوى إلى مختلف الظواهر الدلالية في القصيدة، وذلك من خلال تتبع انتظام الكلمات في إطار الحقول الدلالية، فالكلمة لا تكسب صفة الشعرية إلا من خلال السياق الذي ترد فيه، يقول " مارتيني":

«خارج السياق، لا تتوفر الكلمة على المعنى» [1].

ومن هنا تتفاوت قدرات الشعراء في اختيار الكلمات المناسبة من شاعر لآخر فالمبدع الجيد هو الذي يضع الكلمة في سياق يستطيع به أن يوصل فكرته للمتلقي وسنحاول فيمايلي تطبيق نظرية الحقول الدلالية على مدونة البحث –تراتيل لزمن الموت– وسيكون هذا التطبيق تابعا للاختيارات اللغوية للشاعرة "لالة هنية رزيقة".

1. نظرية الحقول الدلالية.

أ– مفهوم نظرية الحقول الدلالية.

«الحقل الدلالي " Semantic field" أو الحقل المعجمي"Lexical field" هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية. فهي تقع تحت المصطلح العام (لــون) وتضم ألفاظا مثل: أحمر–أزرق–أصفر–أخضر–أبيض. إلخ، وعرفه Ullmann بقوله:(هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة)،وLyons بقوله:(مجموعة جزئية لمفردات اللغة).

وتقول هذه النظرية إنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا،أو كما يقول Lyons: يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي. ولهذا يعرف Lyons معنى الكلمة بأنه (محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي).

[1] –عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله ومبادئه في التراث العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2007، ص88.

وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام.

ويتفق أصحاب هذه النظرية –إلى جانب ذلك– على جملة مبادئ منها:

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

وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية:

1. الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة. وقد كان A.jolles أول من اعتبر ألفاظ المترادف والتضاد من الحقول الدلالية.
2. الأوزان الاشتقاقية. وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية. morpho-Semantic fields.
3. أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.
4. الحقول السنتجماتية Syntagmatic Fields، وتشتمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي. وقد كان W.porzig أول من درس هذه الحقول ، وذلك حين وجـه اهتمامه إلى كلمات مثل:

كلب – نباح

فرس – صهيل

زهر – تفتح

طعام – يقدم »[1]

إن لنظرية الحقول الدلالية أهمية كبيرة فـ«قد أسهمت بشكل بارز في ايجاد حلول لمشاكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب مستعصية، وتتسم بالتعقيد ومن جملة تلك الحـــــلول الكشف عن

[1] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 5، 1998، ص 79، ص80.

الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى هذه بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللفظ الاعم الذي يجمعها ويمكن بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية .كما تتمثل أهمية الحقول الدلالية في تجميع المفردات اللغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان يعيق المتكلم أو الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى، وتوفر له معجما من الألفاظ الدقيقة الدلالة التي تقوم بالدور الأساسي في أداء الرسالة الإبلاغية أحسن الأداء»[1].

ب- الحقول الدلالية البارزة في القصيدة

إن الحقول الدلالية هي الكفيلة لمعرفة الحالة الشعورية للشاعرة -لالة هنية رزيقة- التي دفعتها إلى استخدام ألفاظ معينة، فنص القصيدة سيطرت عليه مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام لها.

ومن أبرز الحقول الدلالية في القصيدة مايلي:

- **حقل التوجع والألم**: ويضم المداخل المعجمية التالية:

الموت، قدت، مواجعها، الدمع، تجهض، الآه، الحزن، أسفي، الآهات، تبكيني، الأحزان، مزقت، جراحات، الأسى، وجعي، جرعت، أرقي، فتت، حزنا، جرح، خيفة.

لقد سيطر حقل التوجع والألم على معظم القصيدة لأن الشاعرة أرادت بهذه المفردات أن تعبر عن حالتها النفسية الحزينة المليئة بالآهات والحسرات، وأرادت أيضا أن تأثر على المتلقي وتشركه معاناتها، ومثـــــال ذلك قولها: في البيتين الثامن والتاسع

مدفونة هذه **الآهـات** في كبـدي تروي بحـوراً بنـزِّ **الدمـع** تبكيني

والنخل غـرَّد في **الأحـزان** مملكـة من ذا يكفكفُ **دَمعاً** للقرابـين

[1] -عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،(د.ط) 2001،ص77.

- **حقل الطبيعة:**

الشمس، الموج، سنبلة، بدرا، زوبعة، بحورا، النّخل، النّجم، زوبعتي، واحتكم، النّجوم، العراجين، عاصفة.

لو تأملنا في توظيف الشاعرة لألفاظ الطبيعة لوجدنا بعضها يحاكي ما تعانيه في جوفها فاختيارها لهذه الكلمات مثلا:(موج، زوبعة، عاصفة..) لم يكن عبثا فهي تعيش في وجدانها أمواجا من الأحزان تحركها زوابع وعواصف من الهموم، وفي هذا المعنى تقول في البيت الرابع:

و**الموج** بالحزن كم ألوى أنامـله حتى يقبـل **بـدرا** عند تشريـن

وفي البيت العشرين:

من ظـلَّ **زوبعتي** أهدرتُ أوردتـي نبضاً يراود حزنـاً للضريـحين

- **حقل أعضاء الانسان:**

شراييني، أنامله، ضفائرها، كبدي، عينيك، أضلعنا، أوردتي، فؤادي، أحداق، كفها، جفون.

إن الكثير من مفردات هذا الحقل توحي لنا بأن الأوجاع والآلام التي عانت منها الشاعرة طالت العديد من أعضاء جسدها مثل:(شراييني، كبدي، أوردتي، فؤادي.. إلخ).

تقول الشاعرة في مستهل القصيدة:

سحـابة المـوت قدت من **شراييـنـي** من ذا يحـاكـيك كحـلا فـاح من طـين

وفي البيتين العشرين والواحد والعشرين تقول:

من ظـلَّ زوبعتي أهدرتُ **أوردتـي** نبضـــــاً يراود حزنـاً للضريـحين

يصحو **فؤادي** هنا دوني يخـاطبكـم مثل الدجـى خَطَّ فجراً للسجنين

- **حقل الأمل والتفاؤل:**

الحب، غنى، ترنو، نبضا، ألحان، غرّد، الشوق، الصفو، يصحو، شرقت، أغنيتي، يشرق.

توحي ألفاظ حقل التفاؤل والأمل إلى أن الشاعرة بالرغم مما ينتابها من احزان وآلام إلا أنها لم تستسلم وتتطلع لغدٍ أجمل، ومستقبل أفضل. تقول في البيتين الأخيرين:

خَبَّئْتُ في واحتي أصداء **أغنيتي** كي **يشرقَ** النَبض في عمق الجليلين

هذي صلاتي تسابيح أُرتلها من **شوق** ناصيتي لو أنكروا ديني

- **حقل الحيز المكاني:**

الأرض، مقبرة، مملكة، أرض الخليلين، كوكب، الصحارى، الضريحين.

- **حقل الحيز الزماني:**

تشرين، عهد الفراعين، الدجى، فجراً، شتاء، الليل.

تعكس لنا ألفاظ الحقل المكاني والزماني التجربة الصادقة للشاعرة والتي استطاعت من خلالها أن تأثر فينا. إضافة إلى ذلك حاولت أن تستدعي الماضي لتعوض به حاضرها البائس. وفي هذا الصدد تقول الشاعرة: في البيتين العاشر والحادي عشر.

في بحة الحرف قد مزَّقْتُ قافيتي أَسْكَنْتُهَا الروح منْ **عهد الفراعين**

يا كوكب الشرق في عينيك لي طلبٌ لَمْلِمْ شتاتي على **أرض الخليلين**

جدول تمثيلي لبعض الحقول الدلالية ومعجمها في القصيدة:

الكلمة	حقلها المعجمي	دلالتها
مواجع	حالة التوجع والألم	-رمز الألم والوجع -اليأس من الحياة
تجهض	اسقاط المرأة جنينها	-التوجع والارهاق النفسي -الحزن لفقد عزيز
خيفة	شدة الخوف	-حالة الخوف التي تعيشها الشاعرة -الارتباك واليأس الذين ينتابانها
الشمس	النجم الذي تدور حوله سائر الكواكب. وهو كوكب محترق	-رمز الأمل والحرية التي فقدا عنها -رمز الحر والألم
الموج	هو الذي يعلو فوق سطح الماء	-رمز القوة والحركة -الحالة المضطربة للشاعرة

سنبلة	واحدة السنابل وهي ممتلئة بالزرع	-رمز النمو والعطاء -رمز للصبر والتحدي
النّخل	هي من الأشجار المثمرة وتتوفر في البلدان الحارة	-رمز القوة والشموخ -رمز الصبر والتحدي
شراييني	عروق يمر بها الدم	-رمز عمق الألم ونقله إلى القلب -رمز الشابك والتعقيد
كبدي	عضو هام في جسم الانسان يفرز الدم	-رمز عن الصبر ويقال: قطعت أكباد الإبل أي السفر الشاق
فؤادي	القلب	-رمز عن الأمل -رمز عن الحنان ورقة الاحساس
الحب	الود	-رمز الأمل والراحة النفسية -رمز عن الفرح بلقاء المحبوب
ألحان	أنغام موسيقية	-رمز الفرح والبهجة والسرور

غرد	صفير العصفور	-رمز الشدو والحرية -رمز الفرح والأمل
الأرض	كوكب	-رمز عن الانبعاث -رمز عن الحياة
مقبرة	مكان دفن الأموات	-رمز عن فقدان الأمل -رمز عن الحزن وفقد الأحبة
أرض الخليلين	مكان مقدس	-رمز عن الأرض المقدسة رمز على الحياة
تشرين	شهر أكتوبر	-رمز عن دخول فصل الخريف -رمز التقلب وكثرة الرياح
عهد الفراعين	زمن الذي عاش فيه فرعون	-رمز عن القدم -رمز عن القوة والبطش
الدجى	سواد الليل وظلمته	-رمز عن الخوف -رمز عن ألم والاضراب النفسي

بعد دراسة بعض من المعاجم الدلالية في القصيدة وماترمي إليه من رموز ودلالات، ننتقل لدراسة ظاهرة الرمز في القصيدة لنعرج عليها بعد التعريف بها.

ت- الرمز.

لغة: وجاء في لسان العرب عن التعريف اللغوي للجذر (رَ مَ زَ) ما يلي:

(رَ مَ زَ) «الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشار إليه بما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورَمَز يرْمُز يَرْمِزُ رمْزاً وفي التنزيل العزيز قصة زكريا عليه السلام ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رمزا﴾» [1].

الرمز في الاصطلاح:

«هو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها. وعلى وفق هذا المنطوق أنه تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي، إذا تطلق الإشارة (وهي معنى الرمز)على الايجاز، وقد جاء في نقد الشعر في وصف البلاغة: "هي لمحة دالة "،ذلك بأن إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ غليظ يشبه الدلالة بإشارة اليد. وقال بن رشيق: "الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه "،وهذا نص في افادة غير مباشرة في الدلالة: إن المتكلم انما يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيه عن كافة الناس والافضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد افهامه ،فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما»[2].

لم تستعمل الشاعرة (لالة هنية رزيقة) الرمز بكثرة في قصيدتها، واقتصرت على رمز تاريخي ورمز ديني.

[1] -ابن منظور: لسان العرب، ص312.

[2] -جلال عبد الله خلف: مقال بعنوان: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالى، جامعة ديالى، العدد52، 2011، ص04.

وقد جاء توظيفها للرمز التاريخي في البيت العاشر:

في بحة الحرف قد مزَّقْتُ قافيتي أَسْكَنْتُهَا الروح منْ **عهد الفراعين**

ودلّ توظيف هذا الرمز من قبل الشاعرة على أن آلامها وأحزانها التي طال بها الزمن وهي ملازمة لها منذ القدم، فكان هذا التعبير ملائما لقدم عهد الفراعين وما مر عليه من قرون.

ووظفت أيضا الرمز الديني في البيت الحادي عشر:

يا كوكب الشرق في عينيك لي طلبٌ لَمْلِمْ شتاتي على **أرض الخليليــن**

وقد جاء توظيف هذا الرمز (أرض الخليلين)،ليدل على الارتباط الروحي للشاعرة فهي ترى فيها الأمل والفرج ، الذين هما ارتباط وأمل كل مسلم كما أن كل فرد يشتاق للرحيل لتلك الأرض المقدسة المباركة.

الخاتمـــــة

خاتمة:

وفي الختام وبعد محاولة استقراء قصيدة لالة هنية رزيقة، ورصد الأساليب التي سلكتها في تشكيل تعبيرها اللغوي وبناء خطابها الشعري من خلال التنقل عبر المستويات اللغوية – الصوتي، التركيبي، والدلالي– في قصيدتها الموسومة بـعنوان (تراتيل لزمن الموت)، استخلصنا مجموعة من النتائج، يمكن تبيينها كما يلي:

1) استطاعت الأسلوبية أن تساعد الدارس على معرفة تنوع الأساليب الشعرية عند الشعراء لأنها منهج علمي يدرس مختلف السمات والظواهر البارزة في أي عمل أدبي.
2) نجاعة آليات التحليل الأسلوبي في النصوص تظهر جليا من خلال التداخل بين الأسلوبية والعلوم العربية الأخرى، كـالبلاغة وعلم الأصوات وعلم الدلالة...إلخ.
3) تناسب موضوع القصيدة " تراتيل لزمن الموت " مع البحر البسيط الذي ساعد الشاعرة في إفراغ الدفقة الشعورية لديها.
4) كثرة زحاف الخبن في القصيدة سرّع من ايقاعها، وهو ما توافق مع إرادة الشاعرة في نقل حالتها النفسية الحزينة للمتلقي، والتنفيس عن وجدانها بأسرع ما يمكن.
5) اختيار صوت النون روياً للقصيدة كان موفقا لأنه أسهم في تصوير ذلك التوجع والألم الذي سيطر على الشاعرة في معظم تجربتها.
6) كان للدراسة الصوتية دوراً هاما في الكشف عن جماليات النص الإبداعي وذلك من خلال الأصوات وتكرارها، وقد سجلنا حضوراً قويا لبعض الأصوات، مثل:(**ن، ل**) وهي أصوات مجهورة ساعدت الشاعرة في الجهر بما تعانيه من حالة الأسى والحزن.
7) وظفت الشاعرة في قصيدتها أصوات الهمس والمـدّ لتتيح لها بذلك مدّ صوتها بالآهات وتساعدها على الاسترسال في رثاء فؤادها المعتل.
8) كان لتكرار الأصوات والكلمات دوراً كبيراً في بناء الإيقاع العام للقصيدة، وذلك من أجل لفت انتباه المتلقي لما تريد الشاعرة نقله لـه.
9) طغيان الزمن المضارع في القصيدة يعكس لنا ارتباط الخطاب بزمن انتاجه، ويمكِّنه من خلق تفاعل مباشر مع المتلقي بحكم دلالته الآنية الحاضرة.
10) توظيف ضمير المتكلم بكثرة في القصيدة جاء تأكيداً لحضور ذاتِ الشاعرة بقوة.

11)ورود ظاهرة الحذف والتقديم والتأخير أسهم في اكتساب النص صفة الجمالية والشاعرية.

12) تكمن أهمية الانزياحات التركيبية والدلالية في إبراز الأثر الجمالي في القصيدة وهذا ما تسعى إلى تحقيقه الأسلوبية.

13)وفيما يخص المعجم الذي استمدت منه الشاعرة مفرداتها فقد كان غنيـــا ومتنوعا.

14)تعدد الحقول الدلالية في القصيدة يعكس مدى اتساع ثقافة الشاعرة، وقد كان الحقل البارز فيها هو حقل الألم والتوجع نتيجة ما تعانيه.

وفي الختام نستطيع أن نقول أن هذه النتائج هي أهم ما توصلنا إليه في بحثنا المتواضع، الذي بدلنا فيه قصارى جهدنا ويبقى هذا العمـل عرضة للنقد والتصويب. وشكـــــــراً.

الملاحـــــق

1- **التعريف بالشاعرة:** "لالة هنية رزيقة "من مواليد 19 مارس 1989 من دائرة عين أمقل ولاية تامنغست درست الأطوار الثلاثة بالولاية حتى الصف النهائي ثم تخرجت من نادي ضياء القوافي في التكوين في الكتابة الأدبية، فن القصيد بدرجة جيد تحت إشراف الأستاذ والشاعر مبروك بالنوي. من أهم مشاركاتها:

*نالت الجائزة الثالثة في المسابقة الشعرية لدار الثقافة تامنغست.

*مشاركة في عكاظية الشعر (رحلة للجنوب)2009 بولاية تامنغست.

*مشاركة في عكاظية الشعر (بنت بلادي)2009 بولاية تامنغست.

*مشاركة في جميع أمسيات النادي الأدبي ضياء القوافي دار الشباب تامنغست.

*مشاركة في جميع أمسيات دار الثقافة الأدبية بتامنغست.

*الإشراف على إصدار داخلي لمجلة ضياء القوافي ومدونته الإلكترونية.

2- نص القصيدة: (تراتيل لزمن الموت)

سحابة الموت قدت من شرايينـــــــي ... من ذا يحاكيك كحلا فاح من طين
عرّابة الحب قد بـــاعت مواجعهـــا ... لدمـــــــــــع أزمنة شدّتْ بداسين
والشّمس جافتْ بهذي الأرض سنبلة ... كي تجهض الآه عطراً من رياحين
والموج بالحزن كم ألوى أنامـــله ... حتى يقبـــل بـــدرا عند تشريـــن
والحرف غنّى بنبض العشب في أسفي ... ينســـاب زوبعـــة ترنوا لتلحـــين
فالبـــدر حبلى تحاكيـــها ضفـــائرها ... حتى تعربدَ ليـــلا خُط من ديـــني
والعـــود قد جُنَّ من ألحـــان مقبـــرة ... لفَّـــت بأوتـــاره جيـــد المساكين
مدفونـــة هذه الآهـــات في كبـــدي ... تروي بحـــوراً بنـــزِّ الدمـــع تبكيني
والنخل غـــرَّد في الأحـــزان مملكـــة ... مـن ذا يكفكفُ دَمعـاً للقرابـــين
في بحة الحرف قد مزَّقْـــتُ قافيـــتي ... أَسْكَنْتُهَـا الـروح منْ عهـد الفراعين
يا كوكب الشرق في عينيك لي طلـبٌ ... لَمْلِمْ شتـاتي على أرض الخليليـــن
لا الصمت يحكي الذي تخفيهِ أضلعنا ... إن يسكن الصمت فينا هل تناجيني
ما زلت فيكَ جراحـــاتٌ مفتَّـــقةٌ ... حتَّى ما أطوي الصحارى بين حرفين
كالنجـم نجَّم في المحـراب أوردتـــي ... قد صـاح عفوك يابنـت العزيزيـــن
معتـــزَّةٌ بجـراحي إن هي انعتقـــت ... إن باعني الحزن طار الشوق يُقينـي
هذي أنا بالأسى أَلْتَـــفُّ في وجعـــي ... حتَّـــى ما أَنْفـثُ حلـماً بين قرنيـــن
خمَّـارةُ الشَعْـــرِ لا تدري هنا ولهـي ... حتَّى تروَّضُ حرفـــاً بين جنبيـــن
أجَلْ فمازلتُ عند الشَّعْـرِ مِئـذَنـــةٌ ... عَلَتْ تخاطبكم من بـدء تكويـــني
جُـرِّعـــتُ من أرقي خمـر معتَّـــقة ... إن جَفَّتِ الكأس من بالصفوِ يسقيني
من ظـــلِّ زوبعتي أهـدرتُ أوردتـــي ... نبضـاً يـراود حزنـــــاً للضريـــحين

يصـــحو فـؤادي هنـا دوني يخـــاطبكـــم ... مثـــل الدجـــى خَـطَّ فجـراً للسجـــنين

عندي النجـــوم تلَتْ أحـداق واحتـكم ... فـامتـدَّ في أفقـــي نجم ليحويـــــــــني

فُتِّتُ في كـــفهـــا الشـــامات تقذفنـــي ... في جـــرح هذا الثـــرى بالوهـــم تغريـــني

تطْوي جفـــون شتـــاءً قـرَّ وحدتـــــكم ... تـــروي سحـائِبُـهُ نَبْـــضَ البساتيـــــن

فالليـل جُنَّ وهـذا النـاي يعـــــزفنـــي ... لحنـــــاً تخـالِفُهُ كـــلُّ التـلاحيـــــن

أَوْجَسـتُ عند مسـائي خِيْفـةٍ شـــرقـتْ ... من صـدر أغنيتـي طـــارتْ تنـــاغيـــني

والنخـــل أودعـــني سـراً يُكتِّمـــــــه ... عن زرقـةِ المـــوج في نبـــض العراجـــين

ما زلت مسكـونةً في وصـــل ذاكرتـــي ... بكـــلِّ عاصـفةٍ تزوي الربيـــــــعين

خَبَّـئْتُ في واحتـي أصـــداء أغنيـــتـي ... كـي يشـرقَ النَبـض في عمـق الجليلـــين

هـذي صـلاتي تسابيـــح أُرتلـــــها ... من شـوق ناصـيتي لـو أنكـروا ديـني[1]

[1] -لالة هنية رزيقة: تباريح النخل،ص39،ص40،ص41.

3- التقطيع العروضي لنص القصيدة: (تراتيل لزمن الموت)

سحابة الموت قدت من شرايينـي	من ذا يحاكيك كحلا فاح من طين
سَحَابَتُ لْمَوْت قُدْدَتْ منْ شَرَايِيْنِيْ	مَنْ ذَاْ يُحَاْكِيْكَ كُحْلَنْ فَاْحَ منْ طِيْنِيْ
0/0/ 0// 0/0/ 0/ /0/ 0 //0/ /	0/0/ 0/ /0/ 0/0/ /0/0// 0/ 0/
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
عرّابة الحب قد باعت مواجعها	لدمع أزمنة شدّتْ بداسين
عَرَاْبَتُ لْحُبِ قَدْ بَاْعَتْ مَوَاْجِعَهَاْ	لَدَمْعُ أَزْمِنَتِنْ شُدْدَتْ بِدَاْسِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//	0//0// 0/// 0//0/0/ 0/0/
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
والشّمس جافتْ بهذي الأرض سنبلة	كي تجهض الآه عطراً من رياحين
وَشْشَمْسُ جَاْفَتْ بِهَذِي لْأَرْضِ سُنْبُلَتَنْ	كَيْ تَجْهَضَ لْآهَ عِطْرَنْ مِنْ رَيَاْحِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

والموج بالحزن كم ألوى أناملـه	حتى يقبل بدرا عند تشرين
وَلْمَوْجُ بِلْحُزْنِ كَمْ أَلْوَىْ أَنَاْمِلَهُوْ	حَتْتَىْ يَقَبْبِلَ بَدْرَنْ عِنْدَ تِشْرِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
والحرف غنّى بنبض العشب في أسفي	ينساب زوبعة ترنوا لتلحين
وَلْحَرْفُ غَنْنَىْ بِنَبْضِ لْعُشْبِ فِيْ أَسَفِيْ	يَنْسَاْبُ زَوْبَعَتَنْ تَرْنُوْ لِتَلْحِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
فالبدر حبلى تحاكيها ضفائرها	حتى تعربدَ ليلا خُط من ديني
فَلْبَدْرُ حُبْلَىْ تُحَاْكِيْهَاْ ضَفَاْئِرُهَاْ	حَتْتَىْ تَعَرْبَدَ لَيْلَنْ خُطْطَ مِنْ دِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
والعود قد جُنَّ من ألحان مقبرة	لفَّت بأوتاره جيد المساكين
وَلْعُوْدُ قَدْ جُنْنَ مِنْ أَلْحَانِ مَقْبَرَتِنْ	لَفَّفَتْ بِأَوْتَارِهِيْ جِيْدَ لْمَسَاْكِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
مدفونة هذه الآهات في كبدي	تروي بحوراً بنزّ الدمع تبكيني
مَدْفُوْنَتُنْ هَاْذِهِ لْآهَاْتِ فِيْ كَبِدِيْ	تَرْوِيْ بُحُوْرَنْ بِنَزْزِ دْدَمْعِ تَبْكِيْنِيْ
0/// 0//0// 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن متفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
والنخل غرَّد في الأحزان مملكة	من ذا يكفكفُ دَمعاً للقرابين
وَنْنَخْلُ غَرَّرَد فِلْأَحْزَانِ مَمْلَكَتَنْ	مَنْ ذَاْ يُكَفْكِفُ دَمْعَنْ لِلْقَرَاْبِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
في بحة الحرف قد مزَّقتُ قافيتي	أَسْكَنْتُهَا الروح منْ عهد الفراعين
فِيْ بَحْحَتِ لْحَرْفِ قَدْ مَزَّقْتُ قَاْفِيَتِيْ	أَسْكَنْتُهَ رُرُوْحَ مِنْ عَهْدِ لْفَرَاْعِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
يا كوكب الشرق في عينيك لي طلبٌ	لَمْلِمْ شتاتي على أرض **الخليليـــن**
يَاْ كَوْكَبَ شْشَرْقِ فِيْ عَيْنَيْكَ لِيْ طَلَبُنْ	لَمْلِمْ شَتَاْتِيْ عَلَىْ أَرْضِ لْخَلِيْلَيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
لا الصمت يحكي الذي تخفيهِ أضلعنا	إن يسكنِ الصمت فينا هل تناجيني
لَصْصَمْتُ يَحْكِ لْلَذِيْ تُخْفِيْهِ أَضْلُعَنَاْ	إِنْ يَسْكُنِ صْصَمْتُ فِيْنَاْ هَلْ تُنَاْجِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مازلتُ فيكَ جراحـاتٌ مفتَّـقةٌ حتَّى مَا أطوي الصحارى بين **حرفيـن**

مَازِلْتُ فِيْكَ جِرَاْحَاتُنْ مُفَتْتَقَتُنْ حَتْتَى مَا أَطْوِ صْصَحَاْرَىْ بَيْنَ حَرْفَيْنِيْ

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

كالنجم نجَّم في المحراب أوردتي قد صاح عفوك يابنت العزيزيـن

كَنْنَجْمِ نَجْجَمَ فِـ لْمِحْرَاْبِ أَوْرِدَتِيْ قَدْ صَاْحَ عَفْوُكِ يَاْبِنْتَ لْعَزِيزَيْنِيْ

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

معتـزَّةٌ بجراحي إن هي انعتقـت إن باعني الحزن طار الشوق يُبقيني

مُعْتَزَزَتُنْ بِجِرَاْحِيْ إِنْ هِيَ نْعَتَقَتْ إِنْ بَاْعَنِ لْحُزْنُ طَاْرَ شْشَوْقُ يُبْقِيْنِيْ

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

هذي أنا بالأسى أَلْتَـفُّ في وجعي حتَّى ما أَنْفثُ حلماً بين قرنيـن

هَاْذِيْ أَنَاْ بِلْأَسَىْ أَلْتَفْفُ فِيْ وَجَعِيْ حَتْتَى مَا أَنْفُثُ حُلْمَنْ بَيْنَ قَرْنَيْنِيْ

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

خمَّارةُ الشّعْـرِ لا تدري هنا ولهي حتَّى تروَّضُ حرفـاً بين جنبيـن

خَمْمَاْرَتُـ شْشِعْرِ لَاْ تَدْرِيْ هُنَاْ وَلَهِيْ حَتْتَىْ تُرَوْوِضَ حَرْفَنْ بَيْنَ جَنْبَيْنِيْ

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

أجَلْ فمازلتُ عند الشَّعْرِ مِئذَنـةٌ عَلَتْ تخاطبكم من بدء تكويـني

أَجَلْ فَمَاْزِلْتُ عِنْدَ شْشَعْرِ مِئْذَنَتُنْ عَلَتْ تُخَاْطِبُكُمْ مِنْ بَدْءِ تَكْوِيْنِيْ

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

جُرِّعتُ من أرقي خمر معتَّقة | إن جَفَّتِ الكأس من بالصفوِ يسقيني
جُرْرِعْتُ مِنْ أَرَقِيْ خَمْرَنْ مُعَتْتَقَتَنْ | إِنْ جَفْفَتِ لْكَأْسُ مَنْ بِصْصَفْوِ يَسْقِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ | 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن | مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

من ظلِّ زوبعتي أهدرتُ أوردتي | نبضاً يراود حزناً للضريحين
مِنْ ظِلْلِ زَوْبَعَتِيْ أَهْدَرْتُ أَوْرِدَتِيْ | نَبْضَنْ يُرَاْوِدُ حُزْنَنْ لِضْضَرِيْحَيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ | 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن | مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

يصحو فؤادي هنا دوني يخاطبكم | مثل الدجى خَطَّ فجراً للسجنين
يَصْحُوْ فُؤَاْدِيْ هُنَاْ دُوْنِيْ يُخَاْطِبُكُمْ | مِثْلَ دْدُجَىْ خَطْطَ فَجْرَنْ لِسْسِجْنَيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ | 0/0/ 0/0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن | مستفعلن فاعلن مستفعل فعْلن

عندي النجوم تلَتْ أحداق واحتكم | فامتدَّ في أفقي نجم ليحويني
عِنْدِ نْنُجُوْمُ تَلَتْ أَحْدَاْقَ وَاْحَتِكُمْ | فَ مْتَدْدَ فِيْ أُفُقِيْ نَجْمُنْ لِيَحْوِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ | 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن | مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

فُتِّتْ في كفها الشامات تقذفني | في جرح هذا الثرى بالوهم تغريني
فُتْتِتُ فِيْ كَفْفِهَ شْشَاْمَاْتُ تَقْذِفُنِيْ | فِيْ جُرْحِ هَاْذَ ثْثَرَىْ بِلْوَهْمِ تُغْرِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0///0/ | 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستعلن فاعلن مستفعلن فعلن | مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

تطْوي جفون شتاءٍ قرَّ وحدتكم | تروي سحائِبُهُ نَبْضَ البساتين
تَطْوِيْ جُفُوْنَ شِتَاْئِنْ قَرْرَ وِحْدَتِكُمْ | تَرْوِيْ سَحَاْئِبُهُوْ نَبْضَ لْبَسَاْتِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ | 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن | مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

فالليل جُنَّ وهذا الناي يعـزفني	لحناً تخالِفُهُ كلُّ التلاحيـن
فَلْلَيْلُ جُنْنَ وَهَاْذَ نْنَاْيُ يَعْزِفُنِيْ	لَحَنْنْ تُخَاْلِفُهُوْ كُلْلُ تْتَلَاْحِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
أَوْجَستُ عند مسائي خِيْفةٍ شرقتْ	من صدر أغنيتي طارتْ تناغيني
أَوْجَسْتُ عِنْدَ مَسَاْئِيْ خِيْفَتِنْ شَرَقَتْ	مِنْ صَدْرِ أُغْنِيَتِيْ طَاْرَتْ تُنَاْغِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
والنخل أودعني سراً يُكتِّمه	عن زرقةِ الموج في نبض العراجين
وَنْنَخْلُ أَوْدَعَنِيْ سِرْرَنْ يُكَتْتِمُهُوْ	عَنْ زُرْقَةِ لْمَوْجِ فِيْ نَبْضِ لْعَرَاْجِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
مازلتُ مسكونةً في وصل ذاكرتي	بكلِّ عاصفةٍ تزوي الربيعين
مَاْزِلْتُ مَسْكُوْنَتَنْ فِيْ وَصْلِ ذَاْكِرَتِيْ	بِكُلْلِ عَاْصِفَتِنْ تَزْوِ رْرَبِيْعَيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
خَبَّأْتُ في واحتي أصداء أغنيتي	كي يشرقَ النَبض في عمق الجليلين
خَبْبَأْتُ فِيْ وَاْحَتِيْ أَصْدَاْءَ أُغْنِيَتِيْ	كَيْ يُشْرِقَ نْنَبْضُ فِيْ عُمْقِ لْجَلِيْلَيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
هذي صلاتي تسابيح أُرتلـها	من شوق ناصيتي لو أنكروا ديني
هَاْذِيْ صَلَاْتِيْ تَسَاْبِيْحُنْ أُرَتِّلُهَاْ	مِنْ شَوْقِ نَاْصِيَتِيْ لَوْ أَنْكَرُوْ دِيْنِيْ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

مستفعلن	(46.25%)	111	
متفعلن	(2.91%)	7	
مستعلن	(0.41%)	1	
مستفعل	(0.41%)	1	
فاعلن	(13.33%)	32	
فعِلن	(24.16%)	58	
فعْلن	(12.5%)	30	
المجموع:		240	

الأخطاء العروضية:

من الأخطاء التي وردت في القصيدة نجد: خطأ السناد والذي هو: اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات. وورد ذلك في عجزي البيتين الحادي عشر والثالث عشر:

الخليلين، وحرفين.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

1. تباريح النخل: مديرية الثقافة لولاية الوادي،ط1، 2010.
2. ابتسام أحمد الحمداني: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1 ،1997.
3. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د، ط)، (د، ت).
4. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952.
5. إبراهيم عبد الله البعولي، مقال بعنوان: الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 36، ع2، 2009.
6. إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
7. ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ج 1،شرح وضبط :عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 ،2003.
8. ابن عقيل، شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، مصر، 2004.
9. ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، مادة سلب، ص320.
10. ابن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، ج4، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 2001.
11. أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق، (د.ت).
12. أبو الهلال العسكري: الصناعتان، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989.
13. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة دار البيروتي، ط3 ،2006.
14. أحمد بلخضر، مقال بعنوان: " الأسلوب والأسلوبية بين وحدة المصطلح وتعدد الماهية "، جامعة قاصدي مرباح، مجلة الأثر، العدد الثاني، ماي 2003.
15. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج 5، ع 1 مصر، 1984.
16. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، 2005.
17. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 5، 1998.
18. ادونيس: علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989.

19.الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ،1992.

20.تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

21.الجاحظ: عمرو بن عثمان، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1998/1.

22.جارالله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،1998، مادة سلب.

23.جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي وحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

24.جرجي شاهين عطية، سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان، دار ريحاني، بيروت، لبنان، ط 4، (د ت).

25.جلال عبد الله خلف: مقال بعنوان: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالى، جامعة ديالى، العدد52، 2011.

26.جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط 2، 1987.

27.جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، مجد –بيروت، ط1987/2.

28.حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، المطبعة الرسمية، تونس، 1986.

29.حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

30.حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، "دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي"، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1 ،1998.

31.خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000.

32.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2000.

33.رابح ملوك: ريشة الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1 ،2008.

34.رشيد بديدة: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة،جامعة الحاج لخضر باتنة،2011/2010.

35.رمضان صادق: شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ،1998.

36.سامية راجح: مقال نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، جامعة خيضر بسكرة(الجزائر)، العدد 13مارس2012.

37.سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط3، 2002.

38.سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط) 1993.

39.صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ ،1998م.

40.صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والايقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر، ط1، 1996.

41.عباس حسن، النحو الوافي، ج 3، دار المعارف، مصر، ط 3، (د.ت).
42.عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2001.
43.عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان، الأردن، ط1، .1997.
44.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، (د.ت).
45.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ودار المدني، جدة السعودية، ط3 ،1413هـ/1992م.
46.عبده الراجحي، التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992.
47.عبده بدوي: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1988.
48.عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006.
49.علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007.
50.علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، باكستان، ط1، 2010.
51.علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة، رسالة ماجيستير، جامعة عين شمس، 1990.
52.فاروق شوشة: لغتنا الجميلة، مكتبة الأسرة، مصر، ط2، 1999.
53.فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن ط2 ،2007.
54.فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، مصر (د، ت).
55.فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ ،2003م.
56.قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979.
57.كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2006.
58.كمال بشر، دراسات في علم اللغة (القسم الثاني)، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م.
59.مبروك بن غلاب: الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، مذكرة ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القاهرة،1988.
60.محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج1، دار الشرق العربي، بيروت، ط3، 1971.
61.محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي، مصر، 1999 .
62.محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2010.
63.محمد عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2009.

64.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ،1994.
65.محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013.
66.محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية لبنان، ط3 ،1998.
67.محمد فاخوري، سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، حلب، ط4، 1990، ص133.
68.محمد مروان سعيد عبد الرحمان: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ،2006.
69.محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005.
70.محمود علي السمان، "العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه"، دار المعارف، القاهرة، ط1986/2.
71.مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية (د، ت).
72.مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، تنقيح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 2، 1993.
73.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، (د.ط)،1962.
74.نزار التجديثي: نظرية الانزياح عند جان كوهن، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع1، المغرب، 1987.
75.نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر (د، ط) .
76.يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2007.
77.يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 ،1982.

الفـــــهرس:

كلمة شكر.

إهداء.

مقدمة.

تمهيد:

- ❖ ما الأسلوب.....01
- ❖ مفهوم الأسلوبية (علم الأسلوب) 03
- ❖ اتجاهات وأعلام الأسلوبية.....04
- ❖ مستويات ومداخل التحليل الأسلوبي.....07
- ❖ مهام الأسلوبية.....09

المبحث الأول: المستوى الصوتي في قصيدة تراتيل لزمن الموت

- ❖ تمهيد:
- ❖ **1**. الموسيقى الخارجية..... 20
  - o **أ –** وزن القصيدة 20
  - o **ب–** القافية..... 28
  - o **ت–** الروي.....28
- ❖ **2**. الموسيقى الداخلية لقصيدة تراتيل لزمن الموت..... 31
  - o **أ–** التكرار (تكرار الأصوات، تكرار الكلمة) 36
  - o **ب–** الترصيع والطباق..... 40

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

- ❖ تمهيد..... 44
- ❖ **1**. توظيف الأزمنة..... 44
  - o **أ–** الفعل الماضي..... 46
  - o **ب–** الفعل المضارع..... 47
  - o **ت–** الفعل الأمر..... 47
  - o **ث–** الصفات (بأنواعها).....51
  - o **ج–** بنية الضمير.....55
  - o **د–** المعرفة والنكرة.....57

❖ **2**. الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي..... 62
- **أ–** الحذف والتقديم والتأخير والكناية..... 63
- **ب–** التشبيه والاستعارة..... 71

❖ **3**. الأساليب الإنشائية..... 80
- **أ–** الاستفهام..... 80
- **ب–** النداء.....82

المبحث الثالث: المستوى الدلالي

❖ تمهيد..... 86

❖ **1**. نظرية الحقول الدلالية..... 86
- **أ–** مفهوم نظرية الحقول الدلالية..... 86
- **ب–** الحقول الدلالية البارزة في القصيدة..... 88
- **ت–** الرمز..... 94

خاتمة.....97

الملحق الأول.

الملحق الثاني.

الملحق الثالث.

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس المحتويات.

الملخص.

الملخـــــص:

لقد كان عنوان بحثنا "البنى الأسلوبية في ديوان تباريح النخل، قصيدة تراتيل لزمن الموت انموذجا للشاعرة لالة هنية رزيقة.

تطرقنا في بحثنا هذا الى تطبيق إجراءات التحليل الاسلوبي ومحاولة استخراج الظواهر الاسلوبية البارزة في القصيدة.

وقد تناولت الدراسة الأسلوبية، المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي في القصيدة.

شكــل توظيف الشاعرة لأصوات الجهر والهمس وأصوات المــدّ ظاهرة أسلوبية في النص.

كما تبيَّن لنا من الدراسة تطبيق الشاعرة للمستوى التركيبي، فظهر لنا جليا التوظيف الناجح للأزمنة مع الصفات، وحضور بنية الضمير في القصيدة.

واتضح لنا جليا أن معجم الشاعرة القائم على الاختيار جاء موافقا لتجربتها الشعرية، وكان الحقل الدلالي البارز في القصيدة هو حقل الألم والحزن.

Résumé

Le titre de notre recherche s'intitule « Structures stylistiques dans la collection du poème « Les cris des palmiers » poème, le récit du temps de la mort, un modèle pour la poétesse Lalla Haniyeh Ruzicka

Dans cette recherche, nous avons appliqué les méthodes d'analyse stylistique et sollicité l'extrait des phénomènes stylistiques saillants dans le poème

Les études stylistiques tel que le niveau acoustique, le niveau syntaxique et le niveau sémantique du poème ont été argumentés

L'utilisation des sons forts, faibles et rallongés par la poétesse a formé un phénomène stylistique dans le texte.

Notre étude nous montre aussi l'application de la poétesse du niveau structurel, elle nous a aussi clairement montré le succès de l'utilisation des temps avec des adjectifs, et la présence de la structure de la conscience dans le poème

Il est indéniable que le choix du lexique de la poétesse, qui est basé sur une sélection, était en harmonie avec son expérience poétique, et le champ sémantique du poème était le champ de la douleur et du chagrin.