الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة-
كليـــــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الخطاب الديني في قصيدة غالي بن المختار
-دراسة أسلوبية-

مذكـــرة مقدمـة لنيل شهادة الماستر –LMD- في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- جارش نوال
- ذوادي جهان

إشراف الدكتور:
- رحمون بلقاسم

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
رضا زواوي	أستاذ محاضر -ب-	جامعة العربي التبسي	رئيسا
رحمون بلقاسم	أستاذ محاضر -أ-	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
عبد الرحمان مرواني	أستاذ مساعد -أ-	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
2021 - 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

"اللهم إنا نسألك خير المسألة وخير الدعاء وخير النجاح وخير العلم"

الشكر الجزيل والحمد الكثير لله العلي القدير الذي وفقنا وأعاننا على إتمام هذا العمل المتواضع وإسنادا لقولهﷺ: ﴿من لم يشكر النّاس لم يشكر الله عز وجل﴾

يسعدنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور المشرف "رحموني بلقاسم" الذي وجهنا حيث الخطأ، وشجعنا عند الصواب، ولم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة، ليس كمشرف فقط، وإنما كأستاذ لنا في سنوات الدراسة الجامعية. كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى جميع أساتذة وطلبة قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات –جامعة العربي التبسي –

كما نشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة لإنجاز هذا العمل المتواضع.

جهان ونوال

مقدمـــــة

مقدمـة:

ينصب هذا الموضوع على دراسة قصيدة شعرية للشاعر الموريتاني (غالي بن المختار) بتطبيق (المناهج الأسلوبية) من خلال دراسة المستويات الصوتية والإيقاعية والصّرفية والتركيبية والدلالية وتكمن أهمية الموضوع في دراسة قصيدة في المديح النّبوي الشريف كمعارضة للقصيدة الشقراطسية.

ما يتوارى خلف القصيدة من تقاليد للقصيدة العربية مما شكل شِعرِيّتها

وكانت أسباب اختيارنا لهذا البحث:

- نفض الغبار عن قصيدة في المديح النبوي الشريف والتي لم تحظ بدراسته.
- الوقوف على مدى نجاعة المنهج الأسلوبي وقدرته على دراسة مثل هذه النصوص الشعرية.

وقد اعتمدنا على الدراسة السابقة للدكتور "رحمون بلقاسم" (جماليات المعارضة الشعرية للعقيدة الشقراطسية – دراسة أسلوبية) وكانت لنا مصدرا لهذه الدّراسة الأسلوبية.

واتبعنا في ذلك المنهج الأسلوبي عن طريق إجراء التحليل والوصف والاحصاء وكان عنوان البحث: **"شعرية الخطاب الدّيني عند غالي بن المختار"**

وقد اتبعنا في ذلك فصلين: الأوّل نظري والثاني تطبيقي، حيث تناولنا في النظري: مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا، ثم مفهوم الأسلوبية لغة واصطلاحا، ثم مفهوم الشعرية وأنواعها ثم علاقة الأسلوب بالأسلوبية وأهم اتجاهات الأسلوبية، لننتقل إلى الفصل الثاني وهو التطبيقي تناولنا فيه الدّراسة الصوتية بالتركيز على أشبه الصوائت، ثم أصوات المدّ، ثم الأصوات المجهورة والمهموسة، ثم إيقاع القصيدة على البحر البسيط، لننتقل إلى المستوى الصّرفي بدراسة الصّيغ الاسمية والفعلية، ثم المستوى الدلالي في الأخير بدراسة الحقول الدلالية والصّور الشعرية.

وكانت الخاتمة بأن رصدنا جملة النتائج المتوصل إليها أثناء البحث، وقد أرفقنا البحث بملحق للقصيدة والتعريف بصاحب المدونة.

وفي الختام نتقدم بالشكر الوافر والتقدير الخالص إلى كل من ساعدنا في انجاز هذا البحث ونخص بالشكر والتقدير أستاذنا الفاضل الأستاذ: **رحمون بلقاسم** الذي كان نِعم المُشرف فله منا فائق التقدير والاحترام في توجيهنا وجهة صحيحة بتقديم اهم المعلومات والنصائح طوال مشوار بحثنا كذلك نشكر كل من أسهم من بعيد أو قريب في إنجاز بحثنا واخراجه إلى النور.

وفي الأخير نرجو ان نكون قد استفدنا وأفدنا ببحثنا المتواضع.

الفصل الأول:

الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح

I- الشعرية:

أولا: مفهوم الشعرية poetics:

أ- المفهوم اللغوي:

نظرا للطبيعة الزئبقية لمصطلح الشعرية، واختلاف تعريفه وتشعّب موضوعه لصلته بسائر علوم اللّغة لذا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم وهذا المسعى محفوف بالمزالق، لأنّ الشعرية تتضمّن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي[1]، وبداية لابدّ أن يكون التحرّك وراء مصطلح "الشعريّة" ناتجاً من النظر المعجمي الذي يتابع الدوال في أصل المواضعة أولا، ثمّ سياقات التعامل ثانياً [2]، والحق أنّ النظر في المعجم لا يزودنا بالكثير من تحديد هذا المصطلح، غير أنّه علينا أن نعرج إلى المعنى اللغوي لنمسك بالخيوط والجذور اللغوية لهذا المصطلح، فالشعرية (poetics) لغة: «اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت لها اللاحقة "يـة" لإضفاء الصفة العالمية، تماما كما لو يقال: علم الشعر وذلك جريانا على نحو الألسنية، والأدبية». [3]

وجاء في لسان العرب: «مادة "الشين والعين والراء" في اللغة تدل على العلم والفطنة، يقال: شعر به، أي علم، وأشعره الأمر وأشعر به: أعلمه إيّاه وشعر به: عَقِلَهُ، وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال "شعر الرجل": أي قال الشعر. والشعر منظوم القول وقائله الشاعر، وسمي شاعرا، لفطنته، و "شِعر شاعر جيّد" أريد بهذه العبارة المبالغة والإشارة ويقول في ذات السياق -ابن منظور- والشعر منظوم القول: غلب عليه لشرفه، بالوزن والقافية».[4]

كما ورد في المعجم الصافي في اللّغة العربية، «شعر: شعر به يشعرُ شِعرا: عَلِمَ. ليت شعري من ذلك: ليت علمي أو ليتني علمت. ﴿وما يشعركم أنَّها إذا جاءت لا يؤمنون﴾5: ما يدريكم. أشعرت به: اطلعت عليه. شعر لكذا: فطن له. الشّعر: منظوم القول»[1].

---

[1]- مشري بن خليفة: الشعرية العربيّة مرجعياتها وابدالاتها، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007، ص19.

[2]- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995، ص 87.

[3]- رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع414، أكتوبر، 2005، دمشق

[4]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب مادة (ش.ع.ر) 42 دار صادر بيروت، ص410.

[5]- القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية 109.

وشَعَرَ: شِعراً وشَعرا الرجل: قال الشعر ولفلان: قال له شعرا، شَاعَرَه فَشَعَرَه: غالبه في الشِّعر فغلبه. الشِّعر "مص" ج أشعار: كلام يقصد به الوزن والتقفية.[2]

وعلى ضوء المناخ النقدي والأدبي الحداثي، سنحاول أن نتطرّق لمقتطفات وجيزة عن مفهوم الشعرية عند نقاد الحداثة. الغرب والعرب.

ب- المفهوم الإصطلاحي:

الشعرية مقاربة للأدب، مجرّدة وباطنية في وقت واحد، أو هي بمعنى آخر، عملية تحرّك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خيوطه التي تذهب طولا وعرضا، فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميّزة أسماها بول فاليري **(Paul Valéry)*** : "الشعرية" حيث تكون اللّغة فيها هي الوسيلة والغاية معا. [3]

الشعرية تبحث في القواعد التّي تحكم العمل الأدبي، وتجعل منه عملا متميّزاً ذا جمالية يحققها الجانب اللّغوي للنص. والشعريات مجرد جمع لمصطلح الشعرية "كعلم للشعر" تهتمّ بمواصفات الخطاب الفنّي وماهيته وتسهم في البحث والتأصيل للكتابة النقدية التي تحوم حوله.[4]

ومن هنا فإنّ الشعرية باعتبارها مجموع مكوّنات نصّ ما "كاللّغة والصور والخيال والموسيقى والعاطفة" والعلاقات التي تقوم بينها في النص إنما تتجسد أول ما تتجسد في الرؤية التي ألبسها المبدع نصّه وهو داخل فيه شاء المتلقّي أم أبى لهذا تختلف نصوص الشاعر ذاته فيما بينها تبعا للرؤية المقدمة فيه. ومن ثم تتلبس بحالته النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والجغرافية.

---

[1]- صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد: معجم الصافي في اللّغة العربية، د ط، د.س، ص303.

[2]- المنجد في اللّغة: ص 391.

[3]- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، ص 89.

[4]- محمد مصابيح: الشعرية بين التراث والحداثة، 2009.

* بول فاليري (Paul Valéry): ولد في 30 أكتوبر 1871، وتوفي في 21 يوليو 1945، وهو شاعر فرنسي وكاتب مقالات وفيلسوف، يعتبر أحد زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي الذي تألق في الحرب العالمية الأولى، من أعماله الشعرية، سهرة مع السيدة تيست، الرقص، المقبرة البحرية.

ثانيا- الشعرية في الفكر الغربي:

إنّ المتتبع لمسار التاريخ الأدبي النقدي، يجد أن مصطلح "الشعرية" قد حمل مفاهيم متعددة بتعدد الفكر الذي احتضن هذا المصطلح، إذ نجد "أننا نواجه -من جهة أولى- مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو هذا بارزاً في تراثنا النقدي العربي، على غرار ما نواجه من مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء.[1]

1-الشعرية عند رومان جاكبسونRoman Jakobson :

المعروف أن عمل الشكلانيين الروس تبلور من خلال الجهود التي قامت من خلال الجهود التي قامت بها مدرستان روسيتان معروفتان، المدرسة الأولى "مدرسة موسكو" والتي كانت معروفة باتجاهاتها اللغوية، والمدرسة الثانية "مدرسة بطرسبرج Opogaz" والمعروفة باتجاهاتها الأدبية، ويعدّ رومان جاكبسونRoman Jakobson من الشخصيات المؤسّسة لمدرسة موسكو [2] وواحدا من هؤلاء الذين أسهموا في هذه النقلة العلمية في القراءة العلمية للخطاب الأدبي باعتباره عنصراً في مدرسة الشكلانيين الرّوس.[3]

أما عن مفهوم الشعرية عنده فقد تحدد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان "الشعرية واللسانيات" الموجودة في كتابه القضايا الشعرية حيث يقول: «إنّ مفهوم الشعرية قبل كلّ شيء، الإجابة عن السؤال التالي الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فينا»[4]

وبما أن الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفضل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن الشعرية الحق حسب "جاكبسون" تلك التي تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية.[5]

---

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 11.

[2]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 15.

[3]- الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007، ص 14.

[4]- رومان جاكبسون: قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

[5]- المرجع نفسه: ص 24.

وفي شتى الأحوال، فإن حضور الشعرية هو –في الأخير– الحل الناجح للبداية في بلورة دراسات أدبية عملية تستأصل شرذام الآراء الانطباعية والحدسية.[1]

فهو يرى: «أنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات».[2] فموضوع الشعرية عند جاكبسون، السمات التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا لذلك لا بدّ من معايير تحدد في ضوئها –البنيات الشعرية– وتكفينا فوق ذلك مشقة استقصاء مضن ولا مجد للبنيات اللغوية.[3] وتسمى هذه الوظيفة التي تجعل النص نصا إيحائيا مرنا "الوظيفة الشعرية". وفي تعريف آخر أكثر إيجازاً يقول جاكبسون: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[4] فالبحث في مفهوم الشعرية في بداياته عند جاكبسون مكان ذا اتجاه لساني مما ولّد علاقة بين الشعرية واللسانيات تنعت بعلاقة التابع بالمتبوع، يكتسب الشعر السمة المسماة "وظيفة الشعرية" بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف. [5]

لنفترض أن طفلا موضوع رسالة ما فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة والتماثل مثل **طفل وغلام وولد وصبي**، وهي كلها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما، ويحتار المتكلّم –بعد ذلك– من أجل التعليق على هذا الموضوع فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا: **ينام ينعس يستريح ويغفو**، فتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، إن الاختيار ناتج على قاعدة التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية.[6]

وبالتالي فالتوازي في فن الشعر يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما ينتج كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية والهياكل التطويرية: وهذا التوازي

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 35.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 68.

[4]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 26.

[5]– المرجع نفسه، ص 06.

[6]– المرجع نفسه، ص 33.

في بنية القصيدة الشعرية، من المركبات الأولية وهي الحروف بنوعيها (الساكنة والمتحركة) إلى أقصى مكونات القصيدة وهي المقاطع، ينسج في مجمله بنية التوازي التي تحرك في خاصة الناس محفزات التذوق الفني، وقد خصّ له فئة من الناس دون العامة. [1]

أما التوازي في فن النثر، فيصعب على دارس هذا الفن أن يضبط أدوات التوازي، أو بعبارة "جاكبسون" القائلة: «إن النثر الأدبي يحتل موضوعا وسيطا بين الشعر ولغة التواصل المعتاد والعملي، ولا ينبغي أن ننسى أن تحليل ظاهرة وسيطة وانتقالية يكون أشد استقصاء من دراسة الظواهر الطرفية»[2]

وانطلاقا من المفاهيم السابقة نُمرحل تصور "جاكبسون" للشعرية كالآتي:

1. «الاستناد الى المبدأ الشكلي في أن اللّغة الشعرية ذاتية الغاية مقابل اللّغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.
2. النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجها.
3. تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور التأليف.
4. وطبقا للمرحلة الثالثة ينبثق "نسق التوازي Paralleism"

فإن المرحلة الثانية تكشف عن أن الوظيفة الشعرية شيء ملتصق بالنص الأدبي، وحيثما تهيمن الوظيفة الشعرية أثراً أدبي، فإننا ندعو ذلك الأثر شعراً».[3]

من المسائل التي أشارت النقاش تخصيص "جاكبسون" في مفهومه للشعرية، الشعر بالاستعارة (المشابهة)، والنثر بالكناية (تقوم على المجاورة)، يتميز التوازي في فن النثر باعتماده[4] على «بنية قائمة على مبدأ المجاورة»[5] فيتميّز بذلك عن الشعر الذي تقوم بنيته على مبدأ المشابهة.[6]

---

[1]– الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص–ص 62، 63.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، نقلا عن الطاهر بن حسين: التواصل اللساني، ص 63.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص–ص 97– 98.

[4]– الطاهر بن حسين بومزبر:التواصل اللساني والشعرية، ص 64.

[5]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 118.

[6]– الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص 64.

لكن ما نلحظه أنّ التوازي مطلوب في الخطاب اللفظي بنوعيه (النثري والشعري) إذ أن كلّ عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه، وكلّ كناية في الشعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كتابة استعارية بنسبة طفيفة، ان لكلّ استعارة تلوينا كنائيا.[1]

ويظهر التفاوت بين الاستعارة والكناية أثناء الاستعمال في الشعر، وهذا ما يبيّن أنّ "جاكبسون" لم يعر اهتماما لتقدّم الاستعارة على حساب الكناية.

إلى جانب المسألة السابقة الذكر فقد خصّ "جاكبسون" أيضاً موضوع الشعرية –كمسألة أخرى– في مقالته المنشورة سنة 1993 والمعنونة بـ: " **ما الشعر؟**" حيث يقول فيها: «إنّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية: هي كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية التكعيبية على سبيل المثال»[2]

يبرز هذا القول شساعة وأفقه الواسع وحركته الدائمة التغيير والتحول، وذلك ما يشهد عليه مسار الشعرية من القدم إلى الآن، كما توصّل "جاكبسون" إلى شعريته بفعل التواصل اللفظي، يقول في ذلك:«إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي مبادئ ذي بدئ، سياقا تحيل عليه وهو ما يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبياً، سياقاً قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك، سننا مشتركا، كليّا وجزئياً بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيراً اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لمختلف هذه التي لا يستغنى عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة الآتية:

[1]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 15.

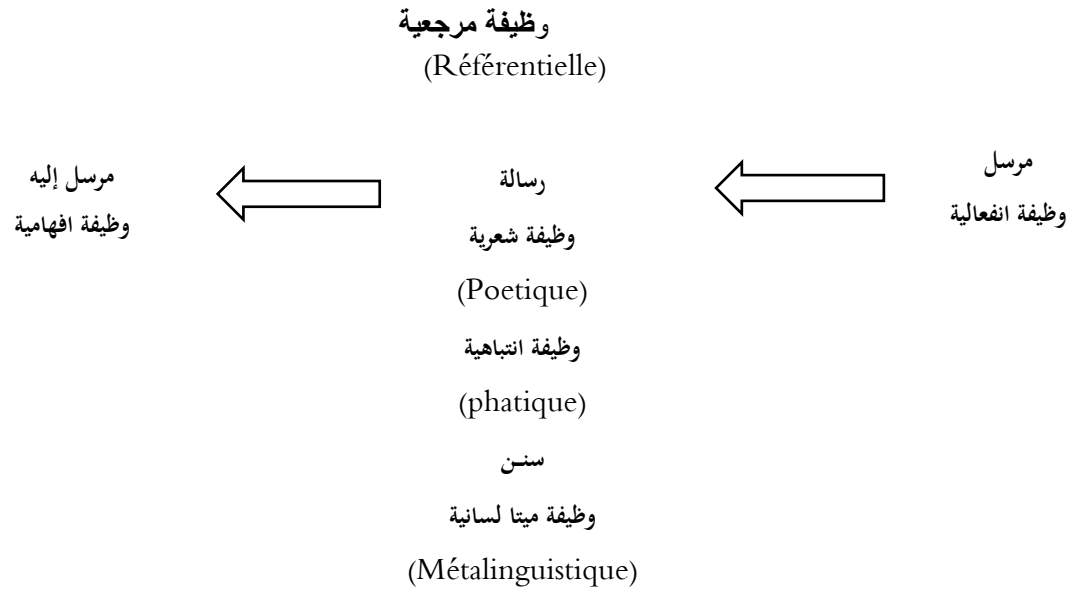
[2]– المرجع نفسه، ص 19.

2– المرجع نفسه: ص 27.

المصدر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

هذا التحديد يكشف أن جاكبسون لم يحصر الرسالة في وظيفة واحدة، وإنما هي تؤدي وظائف عدّة ومختلفة، وإن كانت الهيمنة دائماً لوظيفة بعينها.

بناء على ما سبق، يمكننا إتمام للرسم السابق الذي يوضّح العوامل الشبه أساسية إضافة ترسيمة مماثلة للوظائف الستّ، وهي كالاتي: [1]



[1]– محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي: اللغة، دار توبقال للنشر، المغرب، دفاتر فلسفية مختارة –05، ص 62.

فاللغة –حسب جاكبسون– ليست مجرّد كلمات (دال ومدلول) للتعبير، بل هي دراسة تحتاج من الدارس معرفة خاصة، حتى يلامس الشعرية في جوهرها، وعليه نجد أن شعرية "جاكبسون" – في مفهومها– تبلورت بنظرية التماثل إلى جانب النموذج التواصلي الذي تبرز فيه الوظيفة الشعرية، تلك التي حققت جمالية الأدب، ومن خلال هيمنتها على باقي الوظائف الأخرى.

2- الشعرية عند تزفنتان تودوروف Tzvetan Todorov

لا يختلف الشعرية عند تزفنتان تودوروف Tzvetan Todorov كثيرا عن جاكبسون في مفهومه للشعرية، إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، ويتجلى طرحه هذا بوضوح في كتابه "الشعرية" Poétique، بحيث يعرض فيه كل آرائه حول الشعرية، وفيه يبدو أن تورودوف «كان الناقد المهم الذي عنى، بشكل خاص، بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينيات وحتى الوقت الحاضر»[1].

استمد تودوروف شعريّته كتاب "طاليس ارسطو" "فن الشعر"، فبعد إطلاعه عليه يقول: «بعثت شعرية ارسطو وأريد لها أن تلعب دورا مماثلا للكتاب المقدس، وستُصبح كتب الشعرية مجرّد تعليقات على كتاب ارسطو في الشعرية».[2]

يولي تورودوف أهمية كبيرة لشعرية ارسطو ويجعلها الانطلاقة الأولى له، طامحا بذلك إلى وضع قوانين تحديدية تحكم العمل الأدبي وتتجاوز الفكرة القديمة لمفهوم الشعرية، وهو في ذلك يقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي (...)، هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية».[3] يمكن لنا أن نلمح بوضوح خلف كلمات تودوروف المنطلقات الأساسية للشكلانيين الروسو "أجاكبسون" حول مفهوم الأدبية»،[4] فتبين أن «الشعرية جاءت لتضع حدّا

[1]– فاضل ثامر: اللغة الثانية– في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994، ص 102.

[2]– تزفنتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص 13.

3– المرجع نفسه، ص 23.

4– فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 102.

للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية»[1] وخلص إلى أن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة تكامل بامتياز.

يبدو أن "تودوروف" يحاول أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه "رولان بارثRoland Barthes" في الأثر الأدبي والنص، وقد ذكر أن الأثر الأدبي هو انتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة، ما هنا إذن، نص للمؤلف ونص للقارئ، وطبقا لهذا، ينفي "تودوروف" أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي لأن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولّد نصوصا لا نهائية.[2]

السؤال الذي أورده "تودوروف"، بخصوص علاقة البنيوية بالشعرية، والمتمثل في "ماه علاقة البنيوية بالشعرية؟ يُفصح عن مجال اهتمام الشعرية البنيوية لدى "تودوروف" وعن وجودها في مفهومه الكلي لتصوراته في تحديد شعريّته، حيث تُركّز هذه الأخيرة على جوهر النص وما يُميزه بعديا عن المؤثرات الخارجية، لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية، بل ما تستنطقه من خصائص تحكم هذا العمل وتضع منه فرادة الحدث، يقول "تودوروف": «مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة من الأدب، لكن لنَقُل أنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية».[3]

من هنا نجد مفهوم الشعرية بوصفه نظرية الأدب أو "نظرية الخطاب" بالحدود التي رسمها "تودوروف" إنما ينصرف إلى فعالية وصفية ذات طبيعة تزامنية، إلا أننا يجب أن لا نخلط بين البنيوية والشعرية.[4]

فالشعرية هي طريقة النظر إلى الحقائق، والبنيوية منهجها، فتودوروف من خلال ما سبق سعى إلى بناء شعرية للأدب حيث يقول: «إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب ذاته».[5]

1- تودوروف: الشعرية، ص 23.

2- حسن ناظم: مفاهيم شعرية، ص 34.

3- تودوروف: الشعرية، ص 27.

4- فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 102.

5-تودوروف: الشعرية، ص 84.

صاغ "تودوروف" مفهوما عاما للشعرية –شعرية الادب– والتي لا تضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر، وجعل سر إيداع نظريته يكمن في كونها تبحث عن الخصائص النوعية التي تجسد هيكل النص الأدبي بغض النظر عن الأثر الأدبي ذاته، أو اقتراح نظرية داخلية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، بوصفه تمظهرًا لبنية مجردة وعامة، تسعى إلى الكشف عن القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي.

3- الشعرية عند "جون كوهين Jean Cohen"

«الشعرية علم موضوعه الشّعر»[1] يثير هذا القول لـ "جون كوهين Jean Cohen" تساؤلات من بينها:

لماذا الشعر؟ أو بعبارة أخرى أين النّثر؟ من شعرية " جون كوهين" حين يربط شعريته بالانزياح القائمة عليه نظريته؟

يبدأ مشروع "كوهين" من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز. من هذه الخطوة بدأ "كوهين" يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص.[2]

ويفترض "كوهين" –على العكس– أن الانزياحات لها طبيعة متشابهة وجدلية، فنكون مثلا "القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، تتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزًا في حين يشكل الوزن عامل تجانس، أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة وهي عامل اسنادي، تقابل النعت وهو عامل محدد.[3] إنه بذلك

[1]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار تولقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 09

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 111.

[3]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 48.

يسعى إلى استخراج الخطوط الكبرى المشتركة بين هذه المستويات، لأن المقاربة بينها وإدارة بعضها ببعض هي الكفيلة بإبراز بنيتها الخفية.[1]

بنى "كوهين" شعريته على أساس تقابلي ثنائية الشعر واللغة بغية استخراج نمطية الانزياح لأنه الفاصل بينهما، واللغة هي التي تقرر ذلك فما دام أن كوهين اعتمد أفكار الأسلوبيين واللسانيين، فهو يميز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية ويضرب لذلك "الزهور" حيث يورد "وعد الأزهار" و"وعود الأزهار" يقول: «غيرنا علاقة طرفي المركب، فتبدلت لذلك بنية المدلول نفسه (...) يجب أن نفرق بين جانبين من الشكل أولهما في مستوى الصوت والثاني في مستوى المعنى، فللمعنى شكل أو بنية تتغير عندما تنتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية»[2]

يتضح جليا عندما يسوق "كوهين" قول "بول فاليري" والذي مؤداه: «هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم»[3]. فالشعر يتميز عن النثر جذريا بالشكل الصوتي والموسيقى تميز عنه كذلك بشكل المعنى، لهذا فإن الشعر عند كوهين يتحدد بالبيئة الصوتية، تجانس صوتي ناتج عن تسلسل الحروف والنغمات، وكذلك بالبنية الدلالية التي تشكل النص الشعري، وهذه العناصر الخاصة بالنص الشعري يحققها الانزياح الذي بدوره بعد الطرف الأساسي للأسلوبية "الأسلوبية دراسة لغوية (...)" كما أنها التقاط للحظات هاربة من خلال التركيب»[4].

بهذا يصل الانزياح عند "كوهين" ذروته في الشعر، ويخلو من النثر، وبرهن "كوهين" على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية –في الجناس مثلا– فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي، إنه يركب إجراء فوق إجراء، ونظاما على نظام.[5]

بالعودة إلى المثال –البيت الشعري لفاليري– نجد أن «الواقعة الشعرية –حسب كوهين– إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دُعي فيها البحر سطحا ودعيت البواخر حمائم،

[1]– شرفي لخميسي: الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الأدب واللغات بجامعة محمد خيضر بسكرة بالجزائر، ع الرابع عشر والخامس عشر، جوان 2014، ص 391.

[2]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 37.

[3]– المرجع نفسه، ص 42.

[4]– بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 1994، ص 06.

[5]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978، ص 124.

فهذا خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي (...) وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، فإذا لم نفهم أن كلمة سطح تعني في بيت فاليري البحر والحمائم تعني السفن فإننا نخطئ هدف الشاعر»[1]، فالشاعر هنا يصور بالكلمات استعارة لا تقوم على العلاقة بين الكلمات قدر ما يجسد لنا شكلا قديما في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري، إذن فالصورة الإبداعية تظهر في الكلمات الجديدة التي يبدعها الشاعر من خلال عبقريتهم ولا غير.

كما نجد أن الانزياح عند "كوهين" لا يقتصر على عالم الصور فقط بل يتعداه إلى مستويات عدة ويقول في ذلك: «العملية الشعرية تجري على مستويي اللغة معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وأن الخطوة لا ريب للمستوى الدلالي ويشهد لذلك أن القصيدة النثرية موجودة شعريا في حين أن النّظم الحرفي (الصوتي) ليس له إلا وجود موسيقي فحسب، فيمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته... فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية»[2].

فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحا عند "كوهين"، كما يؤكد على تظافر جميع المستويات –دون استثناء– في العملية الشعرية.

يشير "كوهين" في إرسائه لنظريته إلى مسألة تعطيل الانزياح لمسار القراءة لدى القارئ ويورد في ذلك قوله: «لا يكفي، فعلا، خرق القواعد لكتابة قصيدة، إن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كل خطأ أسلوبا»[3] نفهم من ذلك أن الانزياح مطلوب، لكن ليس كل خرق للغة انزياحا، فقد يحدث بعض الانزياح إلتباسا وغموضا لدى القارئ، مما يؤدي إلى إعاقة في قراءته.

وهذا ما جعله يخالف السرياليين الذين يعدون كل انزياح مكوّنا للشعرية، مما أدى إلى تضخيم في بناء الصورة الشعرية التي كبحت قدرة القارئ على الإبداع.

[1]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 193.

[2]– المرجع نفسه، ص 193.

[3]– المرجع نفسه، ص 193.

أتى الرفض واضحا لصياغة "اندريه برتونAndré Breton" للصورة «تمثل درجة قصوى من الاعتباط »[1] ولما تولده من دلالات مبهمة وغامضة لتطابق الدال مع المدلول لأن الصورة عند "كوهين" لم تعد محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا[2]، فهو يبحث عن الصور الموغلة في الخيال لا التجريد، فالصورة مكتشفة وليست مصنوعة، ليست مجردة شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات التقليدية التي تستدعي بعضها بعضا، «إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثّف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب»[3].

وهذا ما لمّح إليه "كوهين" في حديثه عن الاستعارة بقوله: «الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيّر في المعنى، إنها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، إنتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الإنفعالي، و لهذ ا لم تكن كل استعارة كما كانت شعرية»[4].

ويواصل قائلا: «الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني».[5]

وبالتالي يتضح أن لغة الانزياح تساعد على تحقيق الشعرية.

أجرى "كوهين" نمذجة Typology" شعرية بيّنت النمط الشعري الذي يبني نظريته عليه يُميز بين ثلاثة أنماط شعرية مستندا إلى مستويي التحليل اللغوي: الصوتي والدلالي، جدولهما كالآتي[6]:

[1]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ، ص 193.

* اندريه برتونAndré Breton : ولد في 19 فيفري 1896، توفي في 28 سبتمبر 1966، كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي، يعد من أكبر رموز السريانية.

[2]– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 258.

[3]– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الفكري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 28.

[4]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 205.

[5]– المرجع نفسه، ص 206.

[6]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 114.

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

يسمي كوهين "القصيدة النثرية" قصيدة دلالية، والصنف الثاني قصيدة صوتية، أما الشعر فيتحقق عندما الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص ويسمى هذا الشعر الكامل أو الصوتي الدلالي وهو النمط الذي يبني كوهين نظريته عليه.

ويعرّج كوهين إلى جوانب أخرى يتعدى بها الصور في خلق شعرية النص ليعلم القافية والحذف والتقديم والتأخير، ويُدرجهم تحت نوعين من الإنزياح: (السياقي والاستبدالي)، حيث يعد القافية عنصرا من عناصر شعريته، ولم يكن ذلك لغرض جمالي بل كان يبحث عن وظيفتها الدلالية، فهي ليست مجرد تكرار أصوات إذ يقول: «والحقيقة أن القافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل وصورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى».[1]

من العناصر الأخرى المكونة لشعريته الغموض باعتباره مولدا للدلالات الإيحائية وإن لم يورده بالمصطلح ذاته، بل جاء الحديث عنه في سياق الانزياح. وهكذا فإن رصد هذا الانزياح قد شمل جميع مستويات اللغة المعروفة وهي الصوتية والتركيبية والصرفية والدلالية.

وشمل كل الصور، وعليه فالانزياح ليس أمرا هيّنًا، لأنه يُخضع اللغة لمعايير، حتى يكون هناك نوع من التنظيم والترتيب؛ وبهذا، فإن نظرية الانزياح هي مركز عمل "كوهين" وأساس شعريته»[2].

[1]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 74.

[2]– محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن بلية تركيب لغة الشعر، رسالة دكتوراه جامعة أحمد بن بلة وهران 01 ، 2014، ص 44.

يمكن ان نلخص النظرية الشعرية التي جاء بها "كوهين" في هذا الجدول: [1]

الثنائيات	النثر	الشعر
اللغة	مفهومية، عقلية، ذهنية	وجدانية، عاطفية، انفعالية، تأثيرية
المعجم	عناصره ثابتة	عناصره حركية
الدلالة	مطابقة وصفية	إيحائية، مجازية
المدلول	صمت، سكون	غناء، نشيد
الكلمات	محايدة، مشلولة، القدرة باردة، خامدة، عديمة اللون	فاعلة، مؤثرة، متحركة، حية، ممتلئة، ملونة، مشتعلة.
القراءة المتكررة	غير ضرورية، مجرد حشو، تحصيل حاصل	ضرورية، معنى لا ينضب من الدلالات، كشف بعد كشف.
الاستماع	لا يحدث شيئا	يحدث ذبذبة داخلية.
العالم	مفتعل، مصطلح مضاد للإنسان	حقيقي، برئ، إنساني
التجربة	معرفة تدمجها الذاكرة مع معارفها السابقة	جزء من المعيشة، معاناة كلية
الحياة	مكر، تمدن، تعاسة	سذاجة، طفولة محتفظ بها، سعادة

ثالثا- الشعرية في الفكر العربي:

بدأت الشعرية تشق طريقها إلى حقل الدراسات النقدية العربية منذ الستينيات، من خلال التأثر بنظريات الشعرية التي عرضها نقاد نصّيون في العالم، إذ بدأت الشعرية العربية في التبلور منذ الستينيات، وهي شعرية حاشية تُعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانين الجمالية التي تحدث التحاما بين الأسلوبية والأدبية، وهي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي؛ لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية، لتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي صب فيه بعض النقّاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية، وأبرز هؤلاء النقاد:

[1]- نزار التجديتي: نظرية الانزياح عند جون كوهين، دراسات سيميائية أدبية لساني، ع 01 المغرب، 1987، ص 66.

1. الشعرية عند كمال أبو ديب:

جاءت مجمل الآراء التي طرحها "كمال أبو ديب" عن الكون الشعري في قالب حداثي، وإذا ما حاولنا تجميع هذه الآراء بهدف الوقوف على مكونات ماهيتها الجزئية، فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعري عند "كمال أبو ديب"، إذ يرى أن: «الشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد غي النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أي يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي ينشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشحة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها»[1]

يظهر أن هذا المفهوم الذي جاء به "كمال أبو ديب" يختزل الإرث النقدي البنيوي في مقارباته لشعرية النصوص الأدبية، على أساس أن القيمة الشعرية للدال لا تظهر إلا من خلال علاقته بدوال أخرى مجاورة له ضمن البنية اللغوية نفسها، لذلك لا يمكن استنباط الخصائص المميزة للشعرية إلا من خلال ما تفرزه هذه البنية من مستويات صوتية وتركيبية ودلالية، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تتحد على أساس ظاهرة مفردة، تسلطها من الوزن أو القافية أو التركيب، لهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشح ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة، وقد أشار "كمال أبو ديب" إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص، أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند "جون كوهين". والواقع أن "كمال أبو ديب" لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أ تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية(الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام.[2]

ما أشار إليه "كمال أبو ديب" جعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تُعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي، وربما تكون قد أوقعت "كمال أبو ديب" في تناقض محيّر، بين اجترائية مخلة لمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها.

---

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، بيروت، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 22.

* – مسافة التوتر: هي خصيصة بنيوية مميزة للشعرية أنها شرط.

إذا ما أمعنا النظر في شعرية "كمال أبو ديب" فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين "رومان جاكبسون" و "جون كوهين" في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات "كمال أبو ديب" «هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة، مسافة التوتّر*، ذلك أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما سماه "كمال أبو ديب" الفجوة بمسافة التوتر»[1].

تبدو الشعرية من خلال التصور الذي يقدمه "كمال أبو ديب" وظيفة من وظائف ما يسميه بـ: (الفجوة، مسافة التّوتر)، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى على الشعرية، بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها. و«الشعرية عند "كمال أبو ديب" ليست الحقل الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب العربي، بل وظيفة من وظائف الفجوة، ومسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية التي يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية، ومن هنا يؤكد "كمال أبو ديب" أن (الفجوة: مسافة التوتر) هي في الأساس فضاء ينشأ من اقتحام مكونات للوجود وللغة و لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "جاكبسون" نظام الترميز Code».[2] وبالتالي تتميز التراكيب الشعرية عن النثرية.

قد استثمر "كمال أبو ديب" مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون. ويبدو ذلك من خلال تكوّن الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار، وهو المحور الذي بنى عليه "جاكبسون" مع محور التأليف، نظريته في الشعرية.[3]

تبدو دراسة "كمال أبو ديب" في الشعرية تفتش عما يعزز فهمها عبر مزيج من شعر قديم وحديث، بل عبّر نصوص مترجمة، فكانت شعريته حصيلة لما تحمله المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة. ولا شكّ أن «إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح، بمعنى اللقاء

[1]– البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2010، 344.

[2]– عز الدين حسين: البناء الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم بالمركز الثقافي الكتابي، بيروت، ط1، 2003، ص 65.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 125.

محددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديما وليس جديدا» كما يبدو لأذهان بعض منا.[1]

يبقى التأثر بثقافة وبحضارة وبهوية الآخر، شيئا مشروعا، شريطة أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة. وكخلاصة لمفهوم الشعرية عند "كمال أبو ديب" يمكن القول: أنه قد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي، خاصة من خلال مفهومي: العلائقية والكلية، ومفهوم التحول، وهو يرى أن الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر) لأن لغة الشعر –دلائليا– لغة تتجسّد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ يحقق (فجوة: مسافة التوتر)، على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية واللغة اللاشعرية.[2]

من خلال ما سبق نلحظ كيف أن "كمال أبو ديب" يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة: مسافة التوتر)، وهي في منظوره النقدي ميزة الشعرية، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتقاء الفجوة مسافة التوتر وحجته في ذلك هو «أننا حتى وأن وفرنا الوزن ظلّت الشعرية غائبة[3]، وما يخلص الفجوة ومن ثمة الشعرية عند "كمال أبو ديب" هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة والجمع بين المتنافرات»[4] الشعرية بهذا المعنى فهي ليست خصيصة تجانس وإنسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، لذلك نجد اللاتجانس واللاإنسجام واللاتشابه، و اللاتقارب هو ما يميّز الشعرية، ويطبعها بطابع خاص.

2. الشعرية عند أدونيس:

إن الدارس لشعرية "أدونيس"، يمكنه أن يلاحظ أنه يربط الشعرية بالفضاء القرآني، «إذ أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة، والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القد الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا

[1]– البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 348.

[2]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989، ص 57.

[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 58.

[4]– المرجع نفسه، ص 24.

نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة».[1]

كما حرص أدونيس على تشكيل ثلاث ظواهر حيث يقول: «تتصل الأولى بالنقد الشعري العربي، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثالثة فتتصل بالنقد المعرفي الفلسفي»[2] يبدو إذا أدونيس ضد الشعرية الجزئية للإبداع الشعري، وهي نظرة طالما كرستها الحركة النقدية القديمة، «حيث تبارى النّقاد قديما في الحكم على شعرية النصوص، وذلك بالانطلاق من بيت أو بيتين، ومن دون تعليل لذا نجد أدونيس قد ألحّ على إسقاط هذه النظرية التقليدية، مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى رؤيا العمل الإبداعي ونظامه التعبيري بصورة شمولية، صورة حوّلت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشعرية بالجودة أو الرداءة إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إياه جملة عليا أو جملة دنيا، وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة»[3]

لعل "أدونيس" من خلال هذه النظرة النقدية يهدف لتحقيق الانسجام بين الواقع الشعري، والواقع النقدي، ومن جهة أخرى يرفض "أدونيس" لغة الموروث الشعري، ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، «علما أن اللغة ليست ملك الشاعر ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من أثار غيره ويفرعها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، حين يأخذها الشاعر كما هي، كما لا يكتب بل ينسج... اللغة الشعرية لا تتكلم، إلا حين تنفصل عما تكلمته، تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها، فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء»[4]

اللغة عند "أدونيس" علاقة ثقافية واجتماعية، لا توجد إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفرداتها، إذ تعبر اللغة الشعرية عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية بالأشياء، فعلاقة الشاعر بها غير علاقة الإنسان العادي، فالأول مرتبط بتصوّر مخيل، والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، والأول ينطلق من الذات والثاني من الموضوع.

[1]– أدونيس، أحمد السعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 51.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

[3]– البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 408.

[4]– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 78.

وبهذا الصدد نجده يقول: «إن اللغة الشعرية، إذا لا تعبّر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية، وهذه علاقة احتمال وتخييل والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة إحتمالية عنها، وهكذا اللغة الشعرية جوهريا لغة مجاز لا حقيقة».[1]

فالشعرية من هنا، صفة لاحقة لا سابقة، وهي لا ترتبط بعنصر معين كالموضوع، وإنما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعا في تشكيل القصيدة حيث ينحرف الشاعر باللغة عن المعاني القديمة إلى معان جديدة للحياة وأشيائها.

إن سر الشعرية عند "أدونيس" هو أنها: تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها، ملفتة من جديد حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر.[2]

تأسيسا على هذا، فإن تجربة "أدونيس" الشعرية تمثل لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها و أمام الآخرين[3]، فشعريته شعرية الحداثة والرؤيا، والفكر التي أسس لها من خلال عدة مؤلفات، فالشعر الجديد عند "أدونيس" فنّ يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا.[4] وهو بهذا يميّزُ بين شاعر تكتبه اللغة، لأنه يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمته وطرائق تعبيره، وشاعر يكتب اللغة لأنه: يحاول أن يقول شيئا لم تقله بطرائق لم تألفها فهو يتساءل دوما ويبحث، وهو في ذلك يغير اللغة السائدة للعالم عبر الشعر، فيما يغير الشاعر أشكال التعبير يغيّر طرائق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن.[5]

إن الملفت للانتباه أن "أدونيس" يكتب بوعي كبير لتجربته، فهو يرفض إمكان النظر إلى قصيدة النثر شعريا، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن، ويعني بذلك أنه متأصل في قديم ما. ولعل "أدونيس" بدأ من حيث انتهى الشكلانيون، فعرف بعض مقولاتهم منذ فترة مبكرة، وتبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشطي دلالاتها، وفتح آفاق النص واشتراك القارئ فعليا في تلقي

[1]– أدونيس: الثابت والمتحول– صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 111.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 36.

[3]– مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص 117.

[4]– أدونيس: زمن الشعر، ص 09.

[5]– أدونيس: كلام البدايات، دار الأدب، بيروت، دت، ص166.

النص، وفي تفسيره وقبول تعدد القراءات من قراء مختلفين، أول من قارئ واحد مرات عدة[1]. فـ"أدونيس" يأتي في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين دعوا إلى انفتاح النص الري، مؤكدا في الوقت نفسه هذه القضية بمجموعة من الأدلة والبراهين حيث اقتبس رحيقها المصفى من واقع التجربة الإبداعية، إذ يؤكد على إنفلات النص الشعري من قيد القواعد والمقاييس الجاهزة فعنده: «الشعر خرق للقواعد والمقاييس»[2] كما يضيف: «أن الشعر يتجاوز الايدولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده»[3]، وهو بذلك يحاول التأسيس لما يسمى باستقلالية القصيدة وتجاوزها لمختلف التّيارات والمذاهب، يعني هذا أن القصيدة لا يمكن إختصارها بالينابيع التي انحبست منها، وإنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها إذ: «أن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سوءا كانت لغوية أو اجتماعية ... لا تكون شعرا، والقصيدة الحقيقية، القصيدة الشعرية، هي هذه العناصر وشيء آخر، والمهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر».[4]

إن القصيدة التي تمتلك خاصية الانتماء إلى شيء ما، مهما كانت طبيعة ذلك الشيء، هي قصيدة محكوم عليها، بالفشل في القاموس النقدي لـ "أدونيس"، لأن الشعر في مفهومه هو أسمى من الأيديولوجيات والأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

وتأسيسا على ما سبق تناوله، فإن تجربة "أدونيس" النقدية حول الشعرية تمثّل لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها واستلامها أمام الآخرين،[5] ذلك أن "أدونيس" ينطلق دائما من مفهومه الخاص للشعر، أو من واقع التجربة الشعرية التي عاشها، فهو لا يطمئن للقديم والجديد على حد سواء، ويتجلى ذلك في رفضه للنمط التقليدي السائد من النقد، لأن ما يتطلبه هذا النمط غير شعري بالمعنى العميق للكلمة، ويرى أن: «لكل إيداع جديد تقويما جديدا، ولكل رؤية فهمًا جديدا».[6] أي أنه إذا كان إدراك الشكل في القصيدة القديمة لا يتطلب جهدا، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا.

---

[1]– يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 35.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، ص 312.

[3]– المرجع نفسه، ص 312.

[4]– أدونيس: فاتحة لنهاية القرن –بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 256.

[5]– مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص 117.

[6]– أدونيس: زمن الشعر، ص 59.

3. الشعرية عند عبد الله الغذامي:

إن المتصفح لشعرية الغذامي يلاحظ أنها تعني: الانفتاح والتساؤل، «انفتاح يمس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة والقراءة من حيث هي طرائق متنوّعة»[1]

إذ يجد القارئ نفسه في ظل هذا لتصور لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي.[2]

فالقارئ هنا هو الذي يعِدْ انتاج النص من جديد، والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى وجودا شكليا لنص، في حين أن الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي، وفي سياق حديث "الغذامي" عن الحداثة، جاء حديثه عن "الشاعرية" إذ ينطلق من ترجمة مصطلح إلى الشاعرية، إذ يقول: «تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية»[3] فهور يراها «مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر، وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام في نفس الغربي»[4]. ليس وحده "الغذامي" الذي ترجم مصطلح Poétique إلى الشاعرية بل نجد "سعيد علوش" كذلك يتفق معه في هذه الترجمة كما ترجمت إلى "الإنشائية" وإلى "البويطيقا" وعُربت "بوتيك" وكذلك ترجمت إلى "نظرية الشعر" و"الشعرية"، وبمقابل تعدد هذه الترجمات نجد الغذامي ينتقد ترجمة إلى شعرية كون هذا اللفظ حسبه يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر[5]، إلا أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا فلفظة "الشاعرية" ليست لها المؤهلات الكافية بما هي لفظة فحسب، لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فالشاعرية هي في الأخير مشتقّة من "شاعر" لهذا فهي ألصق بالشعر، ويوجه إليها الإنتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي للفظة "الشعرية" وبذلك يصبح لفظ "الشاعرية" متوجها هو الآخر بحركة زئبقية نافرة

[1]– البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 351.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 139.

[3]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، نقلا عن علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1، 1984، ص 74.

[4]– المرجع نفسه، ص 19.

[5]– المرجع نفسه، ص 19.

نحو الشعر[1]، فينتفي بهذا الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة لتفضيل لفظة "الشاعرية" على لفظة "الشعرية"، ليصبحا على حدّ سواء، لصيقتين بالشعر من دون النثر.

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح "الشاعرية"، وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا: الشعر والنثر.[2]

وقد عرفها: «بأنها الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له»[3]

تبدو الشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التّمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل ما هو مألوف، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة كونها انعكاسا للعالم، إلى أن تكون في نفسها عالم آخر يكون بديلا عن ذلك العالم، وقد توجد الشاعرية في غير نصوص أدبية، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، لكنها تستأثر به، لأنها سببت تلقي النص الأدبي، وبدونها لا يحضى النص بسمته الأدبية، وفي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات وتفعم بالحركة الداخلية بهدف إخراج مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس لنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، بحيث إنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الآني بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها، وقد تولد عدد لا يحصى ولا يعد من الأنظمة "الشاعرية" فيها حسب قدرة القارئ على التلقي وهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية.[4]

إن هذا القول هو تجلي الشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية، أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات، غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل "الشاعرية" تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية، وهذه العلامات ذات

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 19.

[2]– البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 349.

[3]– المرجع نفسه، ص 21.

[4]– المرجع نفسه، ص ص 24، 25.

دلالات لا نهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة وزئبقية. إن الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإن مراجعها كلها هو الخطاب الأدبي المرجع أمر مفيد للأدب والفن.[1]

II- الأسلوب

أولا- تعريف الأسلوب عند العرب:

أ- الأسلوب عند القدامى:

الأسلوب لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: «يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب؛ يقال في أسلوب سوء ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالفم: الفنّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ...»[2]

ويعلق الدكتور نور الدين السد على هذا التعريف بقوله: «ففي قول ابن منظور الأسلوب: الفن، أو الأساليب من القول أي أفانين منه يدل على أن مفهوم الأسلوب لم يبقى محصورا في التحديد اللغوي وإنما جاوزه إلى معنى الاصطلاح أو قارب ذلك».[3]

أما "الفيروز أبادي" في قاموسه المحيط فينتهي إلى تعريفه بقوله: «سلبه سلبا؛ اختلسه كاستلبه. ورجل وامرأة سلبوت وسلابة. والسليب: المستلب العقل وناقة وامرأة سالب وسلوب وسليب ومسلب وسلب: مات والدها. وشجر سليب: سلبت ورقها وأغصانها، والسلب السير الحفيف، الأسلوب: الطريق...».[4]

الأسلوب اصطلاحا:

- تعريف ابن قتيبة (ت 276هـ)

"وإنما يعرف القرآن من كثر نظره، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات...، فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن: فيختصر تارة

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 09.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة "سلب"، دار صادر بيروت، ط3، 2004، ج7، ص 225.

3- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، د.ط، الجزائر، د.س، ج1، ص 129.

4- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط4، 2009، ص 627.

إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الافهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمها بعض الأعجميين ويشير إلى الشيء، ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر لحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام"[1]

فقول ابن قتيبة يشير إلى ضرورة دراسة الأساليب الكلامية لفهم الأسلوب القرآني والإعجاز الذي ينطوي عليه.

- تعريف الباقلاني: (ت276 هـ):

"إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[2]

ناقش الباقلاني نظرية الشعر بشكل عام ليثبت أن القرآن ليس بشعر، ومن خلال مناقشته نلاحظ ان فكرة النظم ظلت غامضة عنده، إذ قارن بين النظم والأسلوب، وكان النظم هو جودة التأليف بشكل عام، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف.

- تعريف عبد القاهر الجرجاني: (ت 471هـ)

جاء مصطلح الأسلوب عنده من خلال حديثه عن موضوع الاحتذاء يقول: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"[3]

- تعريف حازم القرطاجني: (ت684هـ):

أدرك حازم القرطاجني قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، وعالج كثيرا من القضايا التي تتعلق بالأسلوب، قد ربطه بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي، وبالناحية المعنوية في التأليفات يقول: "ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني

[1]– ور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص 129.

[2]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، عمان، 2007، ص 14.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، د.ط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، ص 361.

والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات توجد فيها، ومسائل منها تقتنى، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها الى بعض، وبكيفية الطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب".[1]

ب- الأسلوب عند المحدثين:

- تعريف عبد السلام مسدي:

أما عبد السلام المسدي فإنه يوسع النظر في مسألة الأسلوب من خلال رؤيته بان الأسلوب يرتكز على أسس ثلاث هي: المخاطِب والمخاطَب والخطاب، فيقول: "وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي: المخاطِب والمخاطَب والخطاب؛ وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة".[2]

فهذا التعريف انطلق من محاور ثلاثة التي تمثل أطراف العملية التواصلية: المخاطِب (صاحب الأدب)، والمخاطَب (كتلقي الأدب)، والخطاب (النص الأدبي).

ويقول أيضا: "وأول ما يطالعنا في اعتماد التفكير الأسلوبي على المخاطب، تعريف الأسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة المبلغة مادة وشكلا"[3]

لابد أن نقر أنه مهما اختلفت الاتجاهات في هذا الإطار فإنما هي تصب في قالب واحد هو النص. ولهدف واحد هو شعرية النص وتميز أسلوبه، فما يقوم به المبدع يتحقق في النص ويتأثر به المتلقي.

- تعريف منذر عياشي:

"الأسلوب حدث يمكن ملاحظته: أنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجودة"[4]

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 19.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 61.

[3]- المرجع نفسه، ص 64.

[4]- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات الكتاب، دمشق، ط1، 1990، ص 37.

- تعريف أحمد الشايب:

يعتبر الأسلوب: "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجاز أو كناية. تقريرا أو حكما أو أمثالا."[1] فنظرته للأسلوب هذه تشير إلى أنه لا وجود للأسلوب إلى في الفنون الأدبية التي ذكرها.

ويقول أيضا: "الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[2]

نستنتج من هذا التعريف أن أحمد الشايب قسم الأسلوب إلى نمطين: الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، فالأسلوب العلمي الذي تمثل في الأفكار والعبارات، والأسلوب الأدبي تمثل في الخيال.

- تعريف صلاح فضل:

يعرفه على أنه: "علم الأسلوب هو الوريث لعلوم البلاغة"

ويستعمل مصطلح Stylistique ، ويراها جزءا من علم اللغة.[3]

وأشارت أغلب الدراسات الحديثة في تعريفها الأسلوب إلى تعريف اللغوي الفرنسي "بوفون" حيث قال: "الأسلوب هو الشخص نفسه".[4] أي أن الأعمال المتقنة كتابيا هي وحدها التي تخلد وليس الخبرات والاكتشافات، لأن الأخيرة لا تقع في دائرة سلطة الأنسان، والأسلوب هو الإنسان نفسه، لأنه لا يمكن أن يسرق أو ينقل او يغير، وسوف يظل كتابه مستحسنا ومقبولا في الأزمنة كلها، إذا كان أسلوبه رفيعا وجميلا وعاليا.

كما اختصر مصطلح الأسلوب عند "بوفون" إلى جملة "الأسلوب هو الرجل". لقد حاول "بوفون" من خلال هذا القول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيّرة من شخص إلى آخر.

---

[1]– أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966، ص 41.

[2]– المرجع نفسه: ص 46.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 14.

[4]– فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق ط1، 2003، ص 29.

ويقول "بيير جيرو" في هذا المصطلح: "ليس ثمة شيء أحسن تعريفا، من كلمة أسلوب، فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنسٍ من الأجناس، ولعصرٍ من العصور".[1]

ويقول "رولان بارث": "إن الأسلوب هو لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص، إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث يستقر نهائيا الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده...

ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة، وهو بالإضافة لهذا تحويل لمزاج".[2]

أما "ميشال ريفاتير" فيعرف الأسلوب بأنه: "كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية".[3]

يتضمن حديثه عن ديمومة الشكل وهي حسب "ريفاتير" تقتضي تضمين أسلوب الخطاب مقاصد أدبية، والمقصد الأدبي لا يتحقق في عرف الأسلوبيين إلا بانزياح، وهو
التشكيل اللغوي للأدوات الأسلوبية في النص تشكيلا يخرج بالكلام عن المألوف، فيذهب المتلقي في تأويله مذاهب شتى، وتعدد تأويلات الخطاب الأدبي بعدد قراءاته.

أيا ما كان تعريف الأسلوب فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة. يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، لأن لها القدرة على التعبير عن ذلك القصد في ذلك الموضع، وذلك لغرض التأثير في المتلقي، مهما كانت درجته.

III- الأسلوبية:

أولا- ماهية الأسلوبية:

الأسلوبية منهج نقدي، وموضوع علم كثر فيه الدارسون وتشتت أقوالهم، وتفرقت اتجاهاتهم، كل له مشرب وطريق، وذلك بسبب: "دقة مسالكها، وجدة مقولاتها وتداخل حقولها تصوّرا واصطلاحا".[4]

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994، ص 9.

[2]- المرجع نفسه: ص 107.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 136.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 13.

قد عرفت الأسلوبية بتعريفات كثيرة منها تعريف "جورج موليننيه" أنها: "دراسة التراكيب اللغوية الخاصة بالأدبية والتي تكون محققة في خطاب محدد".[1]

وهذا يعني أن للأسلوبية هدفا واحدا هو البحث عن العناصر الموجودة في النص، والتي تجعل منه نصا أدبيا، من أجل تحديد خصوصية هذه العناصر وطبيعة عملها في العمل الأدبي[2]، وتعد الأسلوبية مقدمة للبلاغة الجديدة بحسب رأي "بيار جيرو" حين قرر أن: "الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف؛ إنها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية"[3]

وهذه التعاريف تجعل من الدرس الأسلوبي منهجا إجرائيا يتناول اللغة الخطابية الإبداعية، وهو رأي يتفق مع رأي الدكتور "نور الدين السد" الذي اعتبر أن الأسلوبية تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المشكلة للخطاب الأدبي وتحليلها والبحث في دلالتها وأبعادها الجمالية الفنية دون الخروج عن سياق النص أو التعسف في تفسيره،[4] إضافة إلى ذلك يعرفها "رومان جاكبسون" بأنها: "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثنايا"[5]

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها: "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية".[6]

أما "ميشال ريفاتار" فيذهب إلى أن الأسلوبية: "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"،[7]

فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن

[1]– جورج موليننيه: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، ص 22،23.

[3]– المرجع نفسه: ص 9.

[4]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 53.

[5]– محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الأفاق، بيروت، ط1، 1989، ص 28.

[6]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2004، ص 35.

[7]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 48.

يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك المخصوص.[1]

ويرى الباحث عبد السلام المسدي أن مصطلح الأسلوبية: "يتراءى حاملا لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركب جذر: "أسلوب" "Style" ولاحقته "ية" "ique"، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص –فيما تختص به– بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب Science de Style لذلك نعرف الأسلوبية بالبحث على الأسس الموضوعية لإرسال علم الأسلوب.[2]

المسدي في هذا المقام يريد أن يظهر العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية بحيث جعل لبعض المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدًا لسانيا محضا يستند إلى ثنائية دال ومدلول.

ثانيا– اتجاهات الأسلوبية:

أ– الأسلوبية التعبيرية:

رائد الأسلوبية التعبيرية هو "شارل بالي" أحد تلامذة "دي سوسير" انطلق بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته البلاغة القديمة، حيث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب، غير أنه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة، يقول بالي عن الأسلوبية: "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية".[3]

اهتم بالي في دراسته بالبحث عن "علاقة التفكير بالتعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله".[4]

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 48، 49.

[2]– المرجع نفسه: ص 33، 34.

[3]– بيير جيرو: الأسلوبية، ص 56.

[4]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليلي الخطاب، ص 66.

فالمنتج سواء كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية محصورا في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ ويضمنها في خطابه، بغض النظر عما كان فيه ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا[1] وبذلك ضلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب.[2]

ب- الأسلوبية التكوينية:

إن أي تجاه من الاتجاهات الأسلوبية لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب، فكل منها يمتلك جزءا من الحقيقة، فهي ليست سوى محاولات تجريبية لها حدود الذاتية التي لا تتعداها، وهذا لا يحول دون الإفادة منها جميعا، أو من بعضها على الأقل في دراسة النص الأدبي.[3]

فليس هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب، فلا ينبغي أن نتحدث عن علم أسلوب جمالي وآخر لغوي، وثالث نفسي، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد. فجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص، ودراتها تعني التفقّه فيها.[4]

وتعد الاسلوبية التكوينية من أبرز اتجاهات البحث الأسلوبي، وهو اتجاه يرى في الأسلوب انعكاسا للشخصية أي أنه ظاهرة تطبع بفردية المؤلف حيث تكون التعبيرات اللغوية صورا للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير، وهو انعكاس أيضا للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر تأليف النص.[5]

أما عن آليات القراءة في الاتجاه التكويني فقد لخصها "ليو سبتزر" بالقراءة ثم القراءة، والصبر والثقة، والتشبع بجو العمل حتى بروز كلمة أو سطر، ومن ثم تنعقد صلة بين القارئ والعمل، وتظهر ملاحظات جديدة، وخواطر متواردة من دراسات سابقة، وصولا إلى الإحساس بدافع ميتافيزيقي نحو الحل، فتحدث الدقة المميزة، وذلك من خلال الحصول على قاسم مشترك يجمع بين الجزئي والكلي، وأخيرا الوصول إلى الأصل الاشتقاقي للعمل.[6]

---

[1]- محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 34.

[2]- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 11.

[3]- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 56.

[4]- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1985، ص 110.

[5]- شبتربرند: علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، د.ط، 1987، ص 55.

[6]- ليو سبتزر: علم اللغة وتاريخ الأدب، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، 1985، ض 79، 80.

وإن القارئ لكتاب الشايب يلحظ تأثره بهذا الاتجاه، فقد صرح بأن الذاتية أساس تكوين الأسلوب.[1]

وميز بين أربعة عناصر للشخصية: "الطبع كالرقيق والخشن، وأثر البيئة كالبادية والحاضرة، والثقافة والابتكار"[2]

وعلى هذا يتحقق للأسلوب ميزتان:

- ميزة عامة: من حيث هو خطابة أو شعر أو كتابة.
- ميزة خاصة من حيث هو أثر لأديب ممتاز.[3]

ويميز الشايب بين مستويين من القراءة الأسلوبية:

- استنباط شخصية الأديب من النص.
- تحليل شخصية الأديب، ومن ثم البحث عن تحليلات ذلك في الظواهر الأسلوبية.[4]

ج- الأسلوبية البنيوية:

تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النّص وبالدلالات والايحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية.[5]

فالنّص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر، فالعناصر اللغوية في النّص تتفاعل فيما بينها، وزنا وقافية وأصواتا وصيغا وتراكيبا ومعجما، فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر.

وقد كان لمبادئ وأعمال الشكلانيين الروس أثرا بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي؛ ومن ذلك ابتداعهم لمفهوم المحايثة في البحث الأسلوبي التي تعني تناول الأثر الأدبي تناولا لسانيا صرفا.[6]

---

[1]- أحمد الشايب: الأسلوب، ص 134.

[2]- المرجع نفسه، ص 130.

[3]- المرجع نفسه، ص 123.

[4]- المرجع نفسه: ض 135.

[5]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 82.

[6]- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص 35، 36.

ومن أعلام الأسلوبية البنيوية "ميشال ريفايتر" الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجود البحث فيها. ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية، فهو يزعم أن هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة[1]. ويرى أيضا أن كل بنية نصية تثير ردة فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب، وكلما كان هذا الرّد واعيا كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع. واهتم "ريفايتر" كثيرا بالسياق كثيرا بالسياق الأسلوبي، وعرفه على أنه
نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع؛ أي مضاد للسياق، وغير متنبأ به، بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير: "محاولات في الأسلوبية البنيوية"، وقسمه إلى سياق أصغر وسياق أكبر.[2]

ونجد في هذا التيار كذلك جاكبسون وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها "الأسلوبية الوظيفية"[3]

ثالثا- خطوات التحليل الأسلوبي:

إن أية دراسة علمية تستدعي التنظيم لها للشروع في التطبيق عليها، وذلك للكشف عن خباياها ورصد محتوياتها، والدعوة إلى ترسيخها، والأسلوبية هي واحدة من هذه العلوم والدراسات، التي هي من أهم المجالات الدراسية التي تحاول البحث في ميدان اللغة، فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنه يكشف عن المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ إلى مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد للمحلل الطريق ويمده بمعايير ومقاييس موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله التحليلي.[4]

وليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلا أسلوبيا، فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الاضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الأسلوبية في النص الأدبي

[1]- بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص 185.

[2]- شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، د.ط، 1985، ص 149.

[3]- بيير جيرو: الأسلوب والاسلوبية، ص 94.

[4]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 53.

وجوهرها. لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة وقيمة.[1]

ومن أهم الخطوات التي يجب إتباعها ما يلي:

- الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل؛ فيحسن اختيار مادة الدراسة، هي أولى خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح، وهكذا يجب على المقبل على التحليل أسلوبيا أن يختار نصّا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.[2]
- قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه، وهذا الانطباع يسمى الأثر، إذ لابد من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمة، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، ولذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه إلا من يحسن ترويضه.[3]
- التركيز في تحليلهم الأسلوبي على الكلمات المفاتح، للبحث عن الدلالة الرئيسة أو النواة الدلالية في النص، إضافة إلى ذلك استخدام عنوان القصيدة؛ لأن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيد أو العمل الأدبي عموما...

إنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع لقارئه؛ وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه، إنه الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ[4] ، فالعنوان في الدراسة الأسلوبية يهدي القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية التي يسعى إلى الوصول إليها.

- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية وندرتها والانزياح حسب "ريفايتر": "الصورة، أو الاستعمال المجاري للغة".[5]

---

[1]– بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص 94.

[2]– فاطمة طبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993، ص 178.

[3]– المرجع نفسه، ص 178.

[4]– شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص 74.

[5]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 181.

- ومن أبرز الخطوات التي تتضافر مع الخطوات السابقة نجد مبدأ التكرار، الذي لا يكاد يخلو منه نص شرعي قديد أو حديث، فتوظيف التكرار لإبراز قيمته شعورية معنية لها أهميتها التي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري، فيأتي التكرار ليحققه جماليا، أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على إنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته.[1]
- تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي وقد قام "صلاح فضل" بحصرها 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 والابهام والتضاد...، ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصورة على المستوى نفسه، ثم ينتقل المحلل الأسلوبي إلى دراسة أسلوب التراكيب والجمل والكلمات ليختبر القيمة التعبيرية النحوية...[2] نضيف كذلك أن البحث الأسلوب هو بحث من العناصر اللغوية التي تجعل من النّص عملا أدبيا؛ أي أنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي، وهذا ما يعفي المحلل من الدراسة الكلية للنص وتناول جميع عناصره، فعمله يقوم على الاختبار لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية، لان النص يحتوي على بعض الظواهر التي لا يمكن أن تعد أسلوبا، ويحتوي على وحدات لغوية أخرى لا يمكن أن تعد سمات أسلوبية.[3]

[1]– محمد مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987، ص 173.

[2]– بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص 191.

[3]– موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، ص 16.

الفصل الثاني:

الجانب التطبيقي

I- المستوى الصوتي الإيقاعي:

إنّ الحديث على المستوى الصوتي في النص الشعري يجرنا إلى إبراز الظواهر الصوتية المماثلة في النص سواء أكانت الظاهرة أساسها الصوت الواحد المنفرد أو مجموعة أصوات متناغمة ومتعاضدة، يشكلها الشاعر حسب طبيعة الرتبة الشعرية وانشغاله مع المنظومة الإيقاعية الداخلية للأصوات تسمى بالموسيقى الداخلية للنص الشعري ويأتي ذلك من خلال ظاهرة التكرار الصوتي الماثلة في القصيدة.

"إذ يرى "شارل بالي" أن المدّة الصوتية تكمن فيها إمكانيات هائلة فالأصوات وتوافقها وأصوات النغم والإيقاع والكثافة بالاستمرار والتكرار والفاصلة الهامة كل هذا يتضمن لمادّته طاقة تعبيرية فذة"[1] والتكرار الصوتي عادة له وظائف أسلوبية تأكيدية جمالية داخل النص الشعري.

بحيث يعمل على ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي عن طريق النغم المتكرر للصوت مهما كان نوعه وقد أخذ معناه في اللغة "من الكر_عليه ومنه التكرار"[2] بدراسة المستوى نذكر ما يلي:

1- تكرار أصوات اللام والراء والميم والنون:

لقد تكرّر صوت (اللام) في قصيدة (غالي بن المختار) (26) مرّة وصوت (الرّاء) (50) مرة وهذا التكرار الصوتي المنفرد يدخل فيما يسمّى بأشباه الصوائت المتقاربة في النّطق والواضحة في السمع إلا أن صوت (الرّاء) يظل يصدح بطرقاته في القصيدة لما له من أثر كبير في السمع.

صوت روي بعدد (84) مرّة، نجده قد ساهم في تواشح الموسيقى الداخلية بالموسيقى الداخلية للقصيدة وهذه الأصوات الأربعة تدخل فيما يسمى أشباه الصوائت التي تتقارب في النّطق وتتضح في السمع، كما أن صوت (اللّام) يعمل على انحراف الدلالة وصوت (الراء) بطرقاته المتكررة له أثره وفعله ووقعه في أذن السامع من حيث الإيقاع والدلالة حيث جسد

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، المكتبة المعرفية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص 27.

[2]- أبو عبيد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج5، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام والنشر، تعداد، 1982، ص 277.

الإيقاع الموسيقي بتردّده وإحداثه نغمات بعينها في مواقع خاصة من اللّحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحُسنا"[1]

فالمنظومة الإيقاعية لهذه الأصوات لم تتوافق مع صوت واحد بقدر ما اتكأت على جملة هذه الأصوات لإحداث تناغمها داخل على القصيدة حيث جعلت منها نصّا شعريا متماسكا في الإيقاع والدلالة حيث يقول الشاعر.

مسرورة إن بكت عين السّماء بها تفتر أزهارها عن ثغرها الرتل*
فكم جنينا ثمار الأنس دانية وكم هصرنا غصون اللهو والغزل
غيد بهن دواعي الشوق قد ختمت ختم الرّسالة عن خاتم الرسل
محمّد سيد الكونين سيّد من يمشي على الأرض من حافٍ ومنتعل
محمّد سيد الهادين سيّد من جابت به البيد قيد الأنيق الذّلل
محمد سيد الأقطار سيّد من حاذ العلا من ذوي الأمصار والنقل
محمد خير من حلّ الجميل به وخير منتجع في أزمة المحلّ
من للعصاة شفيع للمضام حمى لمسنتين ربيع كالحيا الهطل
للمجرمين مجير من جرائمهم إنْ مسّتهم جزع من سيء العمل

المُتأمّل في الأبيات السابقة يجد حضورا مكثّفا لأصوات أشباه الصوائت كصوت (الرّاء) في قوله: (مسرورة، تفتر أزهارها، ثغرها الرتل، هصرنا، الرسل، الأقطار، الأمصار، خير، للمجرمين، ربيع، مجير، جرائمهم)، ثم صوت (الميم) في قوله: (مسرورة، السّماء، ثمار، ختمت، ختم، الخاتم، محمّد، يمشي، الأمصار، الجميل، منتجع، أزمة المحل، للمضام، حمى) ثم صوت (اللّام) في قوله: (الرّتل، اللّهو، الغزل، الرسالة، الرسل، الذلل، منتعل، العلا، النقل، حلّ الجميل، المحل، للعصاة، للمضام، للمسنتين، الهطل، للمجرمين، العمل). ثم نجد صوت (النون) في قوله: (جنينا، عين، الأنس، دانية، مصرنا، غصون، بهن، الكونين، من، منتعل، الأنيق، النقل، منتجع، من للمجرمين، إن) فهذه المنظومة الصوتية في حقيقتها منظومة

[1]- إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1980، ص 41.

* الرتل: الثغر الحسن، مصدرنا: أملنا، النقل من الانتقال من بلد إلى آخر، ينظر الأبيات 4-9-19-20-21-22-23-24-25

- ينظر بلقاسم رحمون: جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطيسية، دراسة أسلوبية.

متعاضدة ومتناغمة تحملها أصوات (الراء والميم والنون واللّام) من داخل القصيدة ثم يزيدها صوت (اللّام) نغما من الخارج عرف رويّ متناغم معها في انسجام وتوافق مكن من إحداث الغاية الإيقاعية والدلالة المناسبة والشاعر في موضع انتقال من وصف الحبيب إلى وصف المصطفى عليه الصلاة والسلام وهي غايته النهائية بأنه يمدح سيّد الخلق والمرسلين وتلك شعرية قصيدة المديح عند غالي ابن المختار ولاشك أن لصوت (الراء) بطرقاته المتكررة في الحفاظ على مفعوله القوي في هذه المنظومة الصوتية، فالمزج الصوتي الذي وظفه الشاعر أحدث إيقاعا بين الحالة النصية التي كان عليها الشاعر وهو يتغزّل ثم يمدح النبي الكريم ولعلّ صوت (الراء) قد نفذ له الذهن والوجدان معًا لخصوصية أفصح عنها صوت النون وعن مواطن اللغة.

ثم جسّد صوت (الميم) شدة تعلق المجرمين والمسنتين بشفاعة سيد الخلق والمرسلين فلا شك أن صوت (اللام)بموسيقاه الداخلية والخارجية قد أعطى هذا التناغم نافس جديدا وهو مكمل الحسن والجمال.

المقطوعة الشعرية السابقة "ولابد أن موقف الشاعر النفسي دخل في اختيار هذا التكرار"[1]

2- وظيفة التكرار الصوتي لحروف المدّ:

لا شك أن يخلو نص شعري من حروف المدّ وأصواتها التي لها خصوصيتها داخل المنظومة الشعرية، وحتما لا شك أن الشاعر قد اعتمدها في توظيف دلالاته ومعانيه فلا مناص للشعر أن يلجأ إليها ويشغل عليها في مواضع إذ لجأ (للألف، الواو، الياء) للتعبير عن حالات نفسية معينة ووقائع وأحداث تأثر بها لما لهذه الحروف بأصواتها من حضور دال في اللغة عامة وفي الشعر خاصة، إذا تأملنا القصيدة نجد أن صوت (الألف) زهاء (186) مرة ثم صوت (الياء) بـ (105) مرة، وصوت (الراء) (70) مرة حيث يقول الشاعر.

وصانها من يماني الوَشي ما نسجت ديار عُلوة لو هِجْن الهواجس لي

فكم جنينا ثمار الأنس دانية وكم هصرنا غصون اللهو والغزل

ضخم الدسيعة غريد تُرنّحه كأس الشبيبة ميس الشارب الثّمل

[1]- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرجير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص 20.

صعب البديهة ماضي العزم منصلتٍ طودٍ أخي جلد في الحادث الجلل
من للعصاة شفيع للمضام حمى للمسنتين ربيع كالحيا الهطِلِ
لواء آل لؤي تاج غالبها نُضارة النّضِر حلْيٍ النّضْرِ في العَطل
معد عودتُها عدنان معْدنها مردّ ما سلبت من صالح الدّول[1]

فالمتأمل للأبيات السابقة يجد الشاعر "غالي بن مختار" قد اشتغل على أصوات المدّ في قوله: (صانها، صناع، ثمار، دانية، هصرنا، الشارب، ماضي، الحادث للعصاة، المضام، كالحيا، لواء، آل، تاج، غالبها، نضارة، عدنان، معدنها صالح)، حيث تجسد صوت (الألف) المسافات الصوتية الممتدة وقد عبّر به الشاعر عن جمال الطبيعة وأيامه السعيدة ثمّ نجد هذا المدّ كذلك (بالياء، الواو) في قوله: (جنينا، غصون، الدسيعة، غريد، ميس، البديهة، طود، شفيع، ربيع، المذنبين)، فقد تغلغل الشاعر بواسطة هذه الأصوات الممدودة في عمق الدّلالات والمعاني المرتبطة بالثقافة الشعرية القديمة التي ضربت بجذورها مع التراث الشعري القديم، إذ أن "حروف المدّ لها حركات طوال لما لها من قيمة إيجابية تنتج عن مساحتها الصوتية الممتدة والأحاسيس العميقة"[2]، ونوضح ذلك عندما نقول: "(المضام، ضاعَ) هو امتداد أحاسيس الضيم والضياع وقوله: (عدنان، غالبها، نضارة، معدنها) هو امتداد في شرف النسب وقوله: (العصاة، الشارب، الحادث، صالح) هو امتداد في اقتراف الذنب صف صالح الأعمال، وجلال الحدث وعظمته وهكذا كان للألف بامتداده الصوتي وقعه الداخلي"[3]

وفي موضع آخر يظل الشاعر "غالي بن مختار" يشتغل على حروف المد لنقل تجاربه الخاصّة وإيصال رسالته للمتلقي حيث يقول:

من آل قيلة من آووا ومن نصروا وصدقوا والورى بالزيغ في شغل
وقوموا أوث الأعياص واصطبروا للنائبات بلا ضجر ولا ملل
كم جدّلوا من عزيز منهم وسبّوا قد كان قبل رحى البال والطّول
مع الصلاة سلام لا يفارقها لا ينتهي أبدًا يا منتهى أملي.

[1]- ينظر، بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 2-9-13-14-20-34-35-، ص 39.

[2]- عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد -دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2005، القاهرة، مصر، ص 124.

[3]- ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، ص 92.

نلمح الامتداد الصوتي بحرف (الألف) في قوله: (آل، سلام، البال، الصلاة، الأعياص، بلا، لا، يفارقها، يا منتهى). ثم الامتداد الصوتي بحرف (الواو) في قوله: (صدقوا، اصطبروا، قوموا، نصروا، جدّلوا، سبّوا، الطول) وأخيرا الامتداد الصوتي بحرف (الياء) في قوله: "(قيلة، الزيغ، الأعياص، عزيز، ينتهي). ويبدو أن الشاعر قد اشتغل على هذا المد الصوتي المتباين ليستمد دلالات مختلفة تمثلت لإبيان تشعّب الأعراف واختلاف الأنساب ثم يكاثف هذه القبائل لنصرة دين محمد ﷺ ، ثم يكشف عن صبر المقاتلين وصراعهم مع المشركين قصد التمسك بما جاء به النبي الكريم لذلك ارتبط في خطابه بالصلاة والصوم عليه في البدء والمتنص ولاشك أن أصوات المدّ قد أعطت دافعا قويا لهذه الدلالات حتى يبرزها الشاعر جملاء ويتقبلها المتلقي بطريقة واضحة بسيطة تنفذ إلى عقله ووجدانه إذْ يتّفق الدارسون الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي تحمله في النص الشعري"[1]

لقد كان لهذا التوظيف بأصوات المدِّ بصورة مكثفة للقدرة الشعرية الفائقة للشاعر والتي تستند إلى موهبة وتجربة شعرية فائقة، وهو يسرد حقيقة الفتح الإسلامي المحمدي مستندا إلى عناصر التراث بدءًا من اللغة ليمدح صارع المسلمين مع المشركين، ومن خلال ذلك يُشيد بالدعوة المحمدية وبشخص النبي الكريم وهنا مكمن شعرية المدح عنده خاصة من خلال انتقاله السّلس من الوصف والتّغزّل إلى المدح وهذا الانتقال جعل من أصوات المدّ مرتكزا أساس وجسرا ينتقل منه الشاعر ويعيد ترتيب أفكاره من جديد لينتقل من حدث إلى آخر، وبذلك تبرر شعرية المديح لدى الشاعر وهو يوظّف التناغم الصوتي الداخلي ويجعل من أصوات المدّ الثلاث وسيلة للتعاضد وأداء الأدوار فيما بينها ليستقيم التناغم الصوتي والموسيقي الداخلي، وهي اختيار من الشاعر تعمل مع تجانس وتماثل الأصوات وتناغمها في ألفاظ بعينها "ثمة مستوى آخر ايقاعي داخلي يكمن في تجانس الألفاظ، وتماثل الأصوات وحسن اختيار الأصوات وحركات المدّ، واستخدام التضعيف في المكان المناسب"[2].

[1]– عبد القادر بوريدة: دراسة ظاهرة أسلوبية – التكرار في شعر البيان رجل النهار، مجلة علم النص، العدد 14، جامعة الجزائر، 1999ذ، ص ص 52، 53.

[2]– إيمان السيد أحمد الجهل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، الأردن، 2005، ص 436.

3-توظيف الأصوات المجهورة والمهموسة:

نعني بالأصوات المجهورة "التي تحدث عند النطق بها ذبذبة في الأوتار الصوتية أمّا الأصوات هي التي يحدث عند النّطق بها ذبذبة في الأوتار الصوتية"[1]

ومن بين الأصوات المهموسة ما يلي: (الضاد، الظاء، الغين، الباء، الذّال، الدّال، الزّاي، العين) ومنها ما هو رجز، أما (الأصوات المهموسة) منها (الطاء، القاف، التاء، الكاف، الصاد، الحاء، الفاء، التاء، الشين، السين، الخاء والهاء) ومنها ما هو شديد مفخم وما هو مرفق وما هو رخو مرفق.

وإذا أردنا تصفّح هذه الأصوات المجهورة والمهموسة في قصيدة (غالي بن المختار) نجد أن صوت (الدّال) قد جاء زهاء (48) مرة وصوت (الباء) 30 مرة وصوت العين (41) مرة. وصوت (الجيم) (17) مرة وصوت (الضاد) (05) مرات وصوت (الغين) (05) مرات وصوت (الفاء) مرتين حيث يقول الشاعر:

من حاز كعب بني كعب برُمّته ومن به كعب حلت دارة الدمّل

معد عودتها عدنان معدنها مَرَدٌ ما سلبت من صالح الدول

يدعى العتيق وسعدٌ في جوانبها يدعى ابن عوف ويدعى فارس الشّبل[2]

الملاحظ على الأبيات السابقة أن الشاعر وظّف صوت (العين) خاصة بكثرة حيث كان إيقاعه فوريا وشديدا بقوله: (كعب، معد، عودتها، عدنان، معدنها، يدعى، العتيق، سعد، يدعى، عوف) وقد كان متعاقدا مع أصوات (الباء، الذال) خاصة وهو ما جعل الإيقاع الصوتي الداخلي يفعل فعله في ذهن المتلقي من كجهة ويعيق الدلالات المتوحاة من جهة ثانية والتي تمثّلت في تأكيد أصل القبائل العربية العريقة ومنها الوصول إلى أصل النبي الكريم الشريف والاشتغال إلى الحروف المجهورة هذه يدل على أن "الحرف المجهور حرف قوي يمتع النفس أن يجري معه عند النطق به لقوّته وقوّة الاعتماد عليه في موضع خروجه".[3]

[1]- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 20.

[2]- معد وعدنان عمود النسب الشريف كعب شرف بيت 33-35-51 ، (ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، ص 191.

[3]- مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديثة،

أما الأصوات المهموسة، فقد جاء (صوت التاء) (57) مرة عند (غالي بن المختار) ثم صوت (الفاء) بعدد (51) مرة وصوت (الهاء) بعدد (50) مرة وصوت (الحاء) (32) مرة وصوت (القاف) (28) مرة وصوت (السين) (34) مرة، وصوت (الكاف) (08) مرات، وصوت (الشين) (10) مرات، وصوت (الطاء) (08) مرات، وصوت (الخاء) (13) مرة.

حيث يقول الشاعر:

بدر حُلاه به الآفاق حالية علاؤه فوق كل المرسلين عليُّ
بدر يريك ليالي البدر حالكةً شمس تقاصر عنه الشمس في الطفل
من آل عبد مناف قد علت شرفا به أنافت أعليه على زُحل
من خصّه ربّه بالنور معجزةً مُنزَّلا جملا ناهيك من جُمل
إن عورضت فضحت من كان عارضها او جودلت جدلت من كان ذا جدل
أو خوصمت خصمت أو قوحِمت قَحَمت أو كوثِرت كثرت لكن بلا ملل
محت فصاحتها من كان ذا لَسَنٍ فكلُّهم بَرَمٌ بالنطق من خَجَلٍ

لقد استقل الشاعر في المنظومة السابقة على بعض الأصوات المهموسة منها (الحاء والفاء والقاف والكاف والسين والخاء) في قوله: (حلاه، الآفاق، حالية، فوق، كل، المرسلين، يريك، حالكة، شمس، تقاصر، الطفل، مناف، شرفا، أنافت، خصّه، فضحت، خوصمت، خصمت، قوحمت، قحمت، كوثرت، كثرت، محت، فصاحتها، كان، فكلّهم، نطق، خجلٍ).[1]

فهذا الانتقال على صوت (الخاء، الصاد والفاء) هو إثقال دال على الصراع اللين المبني على الجدل البنّاء والحوار السلس، ثم ناهيك عن الانتقال من صوت (الكاف، والصاد والسين والشين) وكلها أصوات لا تحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية فيكفينا أن نهمس بها لتوصل مبتغانا إلى المتلقّي، وهو ما اشتغل عليه الشاعر في مدحه للنبي الكريم بإبراز صورته المشرقة ومكانته عند الخلق وعند ربّه وما جاء به من معجزة القرآن ولغته وكل ذلك بأصوات مهموسة حيث أن "الهمس هو الصوت الخفي فإذا جرء مع الحرف النفس لضعف الاعتماد عليه كان مهموسا"[2]

[1]- ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، يبت 30-31-32-36-37-38-39، ص 391.

[2]- إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص 320.

وهكذا كان للشاعر "غالي بن المختار" اختياراته في جملة الأصوات المجهورة والمهموسة تبعا للتجربة الشعرية التي يمارسها والموقف المعبّر عنه خاصة فيما يخص شعرية مدحه التي تميزت بلغة تضرب بجذورها في عمق التراث اللغوي العربي مستندا إلى الرصيد اللغوي القديم والمعجم والحقل الدلالي الذي يصب مع هذا المصب وعليه فإن الشاعر في شعرية مدحه قد اختار التراكيب اللغوية المناسبة لهذا الحدث العظيم الذي هو يتماشى وعظمة الممدوح في الدنيا والآخرة ويمكننا أن نرصد هذه الأصوات الموظفة من طرف الشاعر من خلال هذا الجدول بالعدد والنسبة:

الصوت	نوعه	عدده	نسبته (%)
اللام		84+14 الروي	12.72
الرّاء	//	21	19.09
النون	//	28	25.45
الميم	//	47	42.72
المجموع		110	
الألف	مدّ	136	51.52
الياء	//	105	205.08
الواو	//	70	19.39
المجموع		361	

الصوت	نوعه	عدده	نسبته
الدال		48	31.57
الباء	//	30	19.73
العين	//	41	26.97
الجيم	//	77	11.18
الصاد	//	09	5.92
الغين	//	05	3.28
الظاء	//	02	1.34
المجموع		132	

الصوت	نوعه	عدده	نسبته
التاء	ملموس	37	18.81
الفاء	//	31	16.83
الهاء	//	56	18.48
الحاء	//	32	10.56
القاف	//	28	09.24
السين	//	34	11.22
الكاف	//	8	02.64
الشين	//	16	05.28
الضاد	//	88	02.64
الخاء	//	13	04.29
المجموع		303	

نلاحظ على الجداول السابقة أن صوتي (الميم) و(النون) الأكثر تواجدا في القصيدة من صوتي (اللام) و(الراء) وذلك لخفّتهما وارتباطهما بالشفاه، كما ان صوت المدّ (الألف) هو الأكثر حضورا في القصيدة مقارنة بصوتي المّد (الياء) و(الواو) لأن المدّ بالألف مرتبط في الغالب بالامتدادات الصوتية المختلفة خاصة ما لصق منها من تخالج الشاعر من مشاعر وأحاسيس متباينة، كما أن الأصوات المجهورة قد حضر منها أصوات (العين) و(الدال) و(الباء) للتعبير عن القوة والشّدة في مواقف معينة.

أصوات (التاء) و(الفاء) و(الثاء) لسهولة مخارجها ثم هيمنة الأصوات المهموسة عامة على الأصوات المجهورة لأن مواقف اللين والهدوء والسلاسة قد غلبت مواقف العنف والقوة والشدة وهو ما يرجع إلى طبيعة تجربة الشاعر في مديحه النبوي خاصة من خاصيات شعرية المديح لديه.

لقد كان لنا أن وقفنا على منظومة الأصوات التي اختارها الشاعر (غالي بن المختار) في قصيدته المدحية وهي متباينة بين أشباه الصوائت وأصوات المدد والأصوات المجهورة والمهموسة حيث تناغمت وتعاضدت فيما بينها وشكلت نوعية الموسيقى الداخلية للقصيدة

وتعامدت فيها توعية الموسيقى الداخلية للقصيدة وكان صوت (اللام) المنحرف هو بعده الأصوات من الداخل والخارج.

4- دراسة الوزن والإيقاع الموسيقي الخارجي في القصيدة:

لقد تمظهرت الموسيقى الداخلية للقصيدة في الأحداث التي تعرضنا لها سابقا ولا تكتمل هذه الموسيقى إلى بوجود تناغم آخر خارجي يحدثه الإيقاع في الوزن والقافية وهو ما يمثل (الموسيقى الخارجية) للقصيدة بحيث أن الموسيقتين الداخلية والخارجية يكملان بعضهما البعض: تعضدان مستوى الإيقاع الداخلي والخارجي ليكون الإيقاع العام للقصيدة إيقاعا مميزا وهي طبيعة الشعر العمودي في كيفية تشكيل المنظومة الموسيقية والايقاعية وتقصد بالوزن (البحر الشعري) و(بالقافية) المقطع الصوتي لآخر من كل بيت وهو ما يشكّل الإيقاع الخارجي.

أ- **الوزن:** حيث يرتبط بإيقاع تفعيلات البحر الشعري الذي يختاره الشاعر لينسج أبياته الشعرية وقد اختار (الخليل بن أحمد الفراهيدي) وهي كذلك "لأنها تشبه البحر الذي لا يتناهى بما يعترف منه في كونه يوازن بين ما لا يتناهى من الشعر.

والبحور الشعرية في عددها (16) بحرا وضع (الخليل بن أحمد الفراهيدي) منها (15) بحرا ثم (الأخفش) تلميذه أضاف البحر السادس عشر وهو (المتدارك) ومنها (الطويل، البسيط، المديد، الكامل، الوافر، السريع، المتقارب، المضارع، المنسرح، وغيرها) حيث نجد (غالي بن المختار) قد اختر (البحر البسيط) لينسج عليه أبيات قصيدته لما لهذا البحر من قيمة ومكانة في الشعر العربي القديم باعتبارات الشاعر لم يخرج عن طبيعة القصيدة العمودية التقليدية وما يتطلبه الشعر العربي عامة والقديم خاصة وهو "بحر واقعي"[1] يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا حتى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يألف العروض إذا ما نبه على وزنه توظيفا.[2]

[1]- محمد ألتونجي، راجي الأسمر: المعجم المفصل في علم اللغة –الألسنيات، م. إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 2001، ص 125.

[2]-

لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى تركينه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمتاري [1] ومكونات (البحر البسيط) الأولى سباعية (مستفعلن) والثانية خماسية (فاعلن) تتكرران مرتين في كل شعر أي أنّ "له ثمانية أجزاء أربعة سباعية وأربعة خماسية، وسباعية مقدم على خماسية من: فعولن– مفاعيلن– وهي: مُستفعلُن– فاعلُن– مُستفعلن فاعلن– مُستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن"[2] ويرد هذا البحر تامًّا ومجردا بما أن مفتاحه:

"إن البسيط لديه يُبْسَطُ الأملُ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن"[3]

وقد كان هذا الاختيار من الشاعر (غالي بن المختار) اختيارا أولا، لأن البحر البسيط خاصة الأعراض طويلة النفس فالمدح وكل ما هو عميق من فكر ومشاعر أما التغيرات التي تطرأ على تفعيلات البحر تتمثل فيما يلي:

مُستفعلُن يصبح **مُتَفْعِلن**

فاعلن تصبح **فَعِلن**

بدخول زحاف (الخبن) أي بحذف الحرف الثاني الساكن من كل تفعيلة "والزحاف بعد تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط"[4]

وإذا كان الزحاف لازما خاصة في العرب والعروض قد يأخذ مجرى (العلة) في جميع أبيات القصيدة مثلا نجده في البحر البسيط لذلك كان الغرب والعروض في قصيدة (غالي بن المختار) قد جرى مجرى القلة كانت تفعيلة.

(فاعلن) متغيرة على (فَعِلُن) في الوافر شطري البيتين الشعريين وعلى طول القصيدة ونجد "عدد التفعيلات السالمة من التفعيلات المزاحفة"[5]

---

[1]– عبير رضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه– دراسة تطبيق في شعر الشعراني والغزالي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط7، عملن الأردن، 1997، ص 121.

[2]– موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار القلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1969، ص 91.

[3]– غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1992، ص 153.

[4]– موسى الأحمدي، مرجع سبق ذكره، ص 24.

[5]– ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، ص 152.

ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:

عدد الأبيات	عدد التفعيلات	السالمة	نسبتها	المزاحفة	نسبتها
84	672	347	% 51.63	325	% 48.36

أي أن الفارق بين التفعيلات السالمة والمزاحفة (22) تفعيلة.

كما يمكن أن يفصل أكثر في التفعيلة المزاحفة في الضرب والشعر والحشو في قصيدة (غالي بن المختار) كما يلي:

التفعيلة	في العروض	نسبتها	في	نسبتها	في الحشو	نسبتها	نوع الزحاف
فاعِلُن– فعلُن	83	%12.35	83	%12.35	91	%13.54	الخبن
مستفعِلُن– مُتَفعِلن	83	//	//	//	59	%8.77	
فاعِلُن– فَعِلُن	//	//	//	//	06	%9.80	
مستَفعُلن	//	//	//	//	01	%0.14	الطيّ

ولكي نقف على هذه الزحافات يمكن أن نقطِّع أبيات قصيدة (غالي بن المختار).

- محمدٌ سيدُ الكونين سيدُ منْ

محمدن سييدل كونينس يدمن

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن

- يمشي على الأرض من حاف ومنـتعل

يمشي علل أرضمن حافن ومن تعلى

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

من للعصـــاة شفيــع للمضام حمى

منلل عصا تشفي عن للمضا محمن

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

خبن

للمسيئيــن ربيـع كالحيا الـهطل

للمسيئي نربيـ عن كلحيل هطلي

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

قطع خبن

للمجرميـن مجيــر من جرائمهم

للمجرمي نمجي رن من جزا إمهم

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

قطع خبن

إن مسهم جزع من سيء الـعمل

إن مسسهم جزعن منسيئل عملي

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

قطع خبن

❧شفيعهم إذ لواء الحمد في يده

شفيعهم إذ لوا ألحمد في يدهي

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن خبن

❧أمانهم غوثهم من ذلك الوجل

أمانهم غوثهم منذا لكل وجلي

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن خبن [1]

ونحن نتأمّل تقطيع الأبيات السابقة من قصيدة (غالي بن مختار) نجد أن (زحاف الخبن) أصبح في مقام العلة في الضرب والعروض أي أواخر شطري البيت حيث نجد (فاعلن) قد تحولت إلى (فعِلن) فشكّلت بذلك مرتكزا صوتيا وايقاعيا منتظما بين الضرب والعروض، كما نجد هذا الزحاف في الحشو وكذلك نجد القطع في القليل منها رغم أن معظم تفعيلات الحشو جاءت سالمة خاصة التفعيلة الخماسية (فاعلن)، جاءت في بعض الأبيات

مُستفعِلُن الواقعة في حشو البسيط من الخبر[2]، ومع ذلك نجد أن زحاف الخبن نغمة على إيقاع القصيدة إذ أعطى بتوافق الشطرين في الآخر نغماً متراتبا ومنتظماً أثر في أذن المتلقّي "فالشعر صناعة ذات قواعد دقيقة حتى تنتظم القصيدة وتتوازن إيقاعتها ويحكم نسيجها وتحسن في الاستماع وحيثما جاء الفهم وتناسق مع منتهاه حسن وقعه في الأذن." [3]

[1] – ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، ص 392.

[2] – موسى الأحمدي، مرجع سبق ذكره، ص96 .

[3] – عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 1985، ص 51.

وبذلك، نضيف هذه الموسيقى الخارجية عن طريق إيقاع الوزن بتفعيلاته السالمة وإيقاعا خارجيا يضاف على الإيقاع الداخلي الذي عرفناه مع الأحداث ليشكّل هذا الإيقاع ظاهرة أسلوبية في قصيدة **غالي بن المختار** وتعميق قدرة الشاعر على تشكيل موسيقاه عن طريق الوزن بتفعيلات "بحر البسيط" الذي استطاع به أن يعبّر عن تجاربه الخاصة من جهة وأن يعالج موضوعه في مدح النبي الكريم شعرية وجمالية فائقة من جهة ثانية فالشعرية تكمن في قدرته على الربط أنواع الموسيقى الداخلية والخارجية القديمة الدلالات المنشودة في المدح.

ب- الثانية:

ويعرّفها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بأنها: " الساكنات الأخيرات من البيت وما بينهما من حركة من قبل الساكن الأول منهما."[1]

- وبذلك تتعدّد القافية بالساكنين الأخيرين والمتحرّك الذي يسبق الساكن الأوّل قصد ما:

* على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدره الكرام المكارمُ.

- فالقافية انطلاقا من التعريف السابق يمكن أن نحددها في بيت "المتنبي" بقوله: (كارمو/0//0) حيث يمثّل هذا اللفظ المقطع الصوتي الأخير عن البيت الشعري.

وقد علّق "ابن رشيق القيرواني" على ذلك حيث قال: " والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض ومرة كلمة ومرة كلمتين" [2]وإذا استقرأنا القصيدة نجد أنواع مختلفة من القوافي نرصدها فيما يلي:

[1]- مصطفى حركات، كتاب العروض والقافية قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالجزائر، 1989، ص 491.

[2] - أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني 456، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1987، ص 154.

نوع القافية	عددها	مثال
القافية بالكلمة الواحدة	44	– الوَجَلِ ي (ب 26) /0/// 0 – الأمل ي (ب 15) /0/// 0 – الحلل ي (ب 61) /0/// 0
القافية بالاسم المشتق	06	– مُعتدِل ي (ب71) /0/// 0 – محتفِل ي (ب59)
القافية بالجار والمجرور	12	– من قِبل ي (ب 81) /0/// 0 – في شُغُل ي (ب 73) /0/// 0
القافية بالكلمتين	10	– ذي حِيل ي (ب 31) /0/// 0 – لاوجل ي (ب17) /0/// 0
القافية بالكلمة ونصف	12	– لي حل ي (ب29) /0// 0 – لي ولي ي (ب28) /0// 0 – ذا غزل ي (ب16) /0/// 0 – ذي هَزَل ي (ب10) /0/// 0

لقد هيمنت القافية بالكلمة الواحدة على القصيدة وهي كلمات مصادر ثمّ جاءت القافية بالجار والمجرور ثم القافية بالكلمة ونصف ثم القافية بالكلمتين وأخيراً القافية بالاسم المشتقّ خاصة "اسم الفاعل" وتمثل لذلك قول الشاعر:

– ضخم الدسيعة غريد ترنحه كأس الشيبة ميس الشارب الثمل.
– فقد عرفت لو أجدى ما عرفت به طورا أخا هزل طورا أخا غزل.
– محمد سيد الكونين سيد من يمشي على الأرض من حاف ومنتعل.
– للمستجير أمان للمريد هدى نور تراه عيون المبصرين جلي.
– من آل عبد مناف قد علت شرفا به أنافت أعاليه على زحل.
– إن عورضت فضحت من كان عارضها أو جودلت جدلت من كان ذا جدل.

فالمتأمل للأبيات السابقة يجد أن القافية تمثلت في لفظ (الثملى /0///0) وهو كلمة معرّفة بالألف واللّام مصدر وقوله: (ذا غزلي /0///0) وهو كلمتان مكونة من "ذا" اسم إشارة والمضاف اليه "غزل" ثمّ قوله (منتعلي) وهو اسم مشتقّ "اسم فاعل" وقوله: (رين جلي /0///0) وهو بالكلمة والنصف ثم (ذا جدلي) وهو كلمتين وهكذا.

لقد كان للقافية بأنواعها في قصيدة (غالي بن المختار) وقعها في الإيقاع الخارجي خاصة بصوت الرويّ (اللام) المكسور الذي أعطى نسخة إيقاعية خارجية إضافية، "فالقافية ترنيمة إيّقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبراً، وقوّة جرس، يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوّة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه، استراح قليلا لينطلق من جديد.."[1]

II– المستوى الصرفي والتركيبي في القصيدة:

إن هذا المستوى له أهمية في الدراسات الأسلوبية لذلك كان لازما أن نجد التعاضد بين المستوى الصرفي والتركيبي فهما يكملان بعضهما البعض، "التصريف إنما هو معرفة أنفس الكلمة الثابتة، أما النحو هو معرفة أحواله المنتقلة. الأحرى أنّك إذا قلت قام بكرٌ، ورأيت بكراً، أو مررتُ ببكرٍ فالضمّة خالفت بين حركات حروف الإعراب الاختلاف العامل، ولم يحرّض لباقي الكلمة إذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ لمعرفة التصريف لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون العلا لمعرفة حاله المتنقلة." [2]

[1] – عبد الرحمان آلوجي، مرجع سبق ذكره، ص 71.

[2] – ابن جنّي أبو الفتح عثمان(312 هـ) ، شرح كتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله، القاهرة، 1952، ص 04.

لذلك نبدأ في هذا المستوى بدراسة **الصيغ الصرفية** ثم **التراكيب النحوية** بعدها لأن الصرف مرتبط بالبنية الصوتية كذلك، وهو "ميزان اللّغة العربية والقواعد التي تعرب بها وضع الكلمات وبنيتها وما قد يطرأ عليها من زيادة أو نقص أو تغير."[1]

أ/ صيغة الفعل الماضي: منها:

- صيغة (فَعَلَ)[2]: مثل (ردّ، بكى، رجعَ، رأى) وقد جاءت بعدد 39 مرة وبنسبة 11.87 % وهي أفعال صحيحة سالمة.
- صيغة (أَفْعَلَ)[3]: مثل ما قاله الشاعر في البيت الثامن (أصبَحَ، أخلقَ).
- صيغة (استفْعَلَ): ونجد هذه الصيغة في البيت السادس من القصيدة قوله (استبدل).
- صيغة (فعل)[4]: وكذا هذه الصيغة قد جاءت في البيت (58) في قوله (قوَّمَ).
- صيغة (فاعل)[5]: ونجد هذه الصيغة في البيت (81) في قوله (ساعد).
- صيغة (فَعُلَ): ونجد هذه الصيغة في البيت (38) وفي قوله (كَثُرَ).
- صيغة (فَعِلَ): ونجد هذه الصيغة في البيت السادس في قوله (أمِنَ).
- صيغة (افتعل)[6]: ونجد هذه الصيغة في البيت السادس في قوله (اصطبر).
- صيغة (تفاعل)[7]: ونجد هذه الصيغة في البيت (31) في قوله (تقاهر).

ب/ صيغة الفعل المضارع: منها:

- صيغة الفعل الثلاثي (فَعَلَ، يَفعُلُ) ونجدها في قوله (عدا، يعدو).

---

[1] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص 17.

[2] – من الوزن الفعل المجرّد نحو ضرب وهو أيضاً الفعل الماضي (ينظر محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 452–453)

[3] – صيغة الفعل مزيد الثلاثي بحرف واحد ومزيد بثلاث أخرى ويأتي على هذا الوزن (ينظر عبده الراجحي التطبيق المعرفي، مرجع سبق ذكره، ص 35–44)

[4] – صيغة فعل حروفها جاء مضاعفا أي زيادة حرف من خبن عينه أي بتضعيفها يصير على وزن "فعل" مثل كبر، قدم (ينظر: المرجع نفسه، ص 35)

[5] – هذه الصيغة بحذفها زيادة ألف بين الفاء والعين ليصير على فاعل مثل جاعل، دافع (ينظر: المرجع نفس والصفحة نفسها)

[6] – بزيادة الألف والتاء، مثل: افتح، افترش، اشتاق، اصطبر، اتّقى، امتدّ، ادّعى (ينظر عبده الراجحي التطبيق المعرفي، مرجع سبق ذكره، ص40.

[7] – بزيادة التاء والألف مثل: تفاعل، تناوم، تتابع، تساكت، تناقل.

– صيغة (فَعَلَ، يَفْعِلُ) مثل (سالَ، يَسيلُ).

– صيغة (فَعَلَ، يَفعَلُ) مثل قوله (لقِيَ، يَلقَى).

* الفعل المضارع المجزوم: لم يأتِ بكثرة إلا ما نجده في قوله (لم يأت) في البيت (78) بنسبة 01.02 %.

وعلى العموم فقد كان الفعل المضارع بصيغه أقل حضوراً من الفعل الماضي في القصيدة ويعدّ ذلك إلى شدّة ارتباط الشاعر بالماضي في إحياء تجاربه الخاصة وفي مدحه للنبي الكريم ﷺ وفي ارتباطها بالتراث العربي القديم.

أمّا صيغة فعل الأمر فلم نكد نعثر عليها في القصيدة على غرار صيغ الفعل الماضي وصيغ فعل المضارع إلاّ ما جاء به البيت الخامس عشر عندما أراد الشاعر الانتقال من التغزّل على مدح النبيّ الكريم ﷺ في قوله: (دع ذا وشمر لما ترجى عواقبه) ونخلص إلى أن صيغة الفعل الماضي كانت الأكثر حضوراً في قصيدة (غالي بن المختار) لاحتياجه إليها في نظم سرده لتجارب قديمة وتعزله وارتباطه بالتراث العربي القديم في لغته ومحتواه ثمّ طريقة مدحه للنبي الكريم ﷺ وكيفية استحضاره لمقامه ومكانته في الدنيا والآخرة.

الصيغ الصرفية الإسمية:

1- صيغة المصدر:

والمصدر من المشتقات بحيث يشتقّ من فعله وهو: "لفظ دال على معنى مجرّد غير مرتبط بزمن متضمّنا أحرف فعله لفظاً". [1] أي أنّ صيغة الفعل مرتبطة بزمن بينما صيغة المصدر غير مرتبطة بزمن، فالمصدر اسم يشتقّ من فعله ليتشابه حروفهما ومن الصيغ المصدرية الماثلة في قصيدة (غالي بن مختار) ما يلي:

* صيغة فَعلْ: ونجد هذه الصيغة في قوله (لَهْو) في البيت التاسع ودلّ على تجارب الأنس والسعادة والمرح.

* صيغة فَعل[2]: ونجد هذه الصيغة في البيت الثامن في قوله (زخيل) ودلّت على الحركة والإنشاء.

[1] – محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص578.

[2] – نجدها في أغلب الأفعال الثلاثية المتعديّة، ويكون مصدرها على وزن فعل مثل: أَحَذَ، أَخْذ، حَمَدَ، حَمْدَ، سَمَعَ، سَمْع، أَكَلَ، أكْل (ينظر عبده الراجحي التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 66.

2- صيغة اسم الفاعل:

وهو اسم من الأسماء المشتقّة وهو: " اسم مشتقّ من الفعل للدلالة على من قام بالفعل فكلمة (كاتب) مثال اسم فاعل تدلّ على وصف الذي قام بفعل الكتابة." [1]

وبما أنه مرتبط بالفعل وصياغته " من الفعل الثلاثي على وزن فاعل مثل: كتب، كاتب، لعب، لاعب، قرأ، قارئ. ومن غير الثلاثي على وزن مع استبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة مع كسر ما قبل الآخر، مثل: يدحرجُ، مُدحرِجٌ، زلزَلَ، مُزلزِلٌ، خَرَجَ، مُخرِجٌ."[2]

وإذا أخذنا الصيغة (اسم الفاعل) في قصيدة "غالي بن المختار" نجد الصيغة المأخوذة من الفعل الثلاثي ثم الصيغة المأخوذة من وزن الفعل المضارع المبني للمعلوم أي من غير الثلاثي كذلك. حيث نجد ما في البيت الأول في قوله (رائح) ثم البيت التاسع في قوله (دانية) ثم في البيت الحادي عشر في قوله (صافي) وفي البيت الثاني عشر في قوله (ماذي) وفي البيت الثالث عشر في قوله (الشارب) وفي البيت الرابع عشر في قوله (ماضي) وفي البيت الخامس عشر في قوله (الخاتم) وفي البيت الواحد والعشرين في قوله (حاف) وفي البيت الثامن والعشرين في قوله (الطائعين) وفي البيت الثلاثين في قوله (حالية) وفي البيت الواحد والثلاثين في قوله (حالكة) وفي البيت الخامس والثلاثين في قوله (صالح) وفي البيت السابع والثلاثين في قوله (عارضها) وفي البيت الثاني والأربعين قوله (سابق) وفي البيت الثالث والأربعين قوله (العالم) وفي البيت السابع والأربعين (عالية) والبيت الخمسين قوله (حامي) والبيت الثالث والستّين قوله (عاقل) والخامس والستّين قوله (ضافي) والبيت السبعين قوله (طاوية) (ذابلة) (الخاضب) والبيت الثاني والسبعين قوله (ناشئ) وفي البيت الثاني والثمانين قوله (طاهي) وهي الصيغة الثانية المصاغة من الفعل المضارع المبني للمعلوم.

فنجدها في البيت السابع في قوله (متئدا) وفي البيت الرابع عشر في قوله (منصلتا) وفي البيت العشرين في قوله (منتعل) وفي البيت الثاني والعشرين في قوله (منتجع) وفي البيت الثامن والعشرين في قوله (للمظلمين) وفي البيت التاسع والعشرين في قوله (مستجير) (للمريد) (المبصرين) وفي البيت الثلاثين (المرسلين) وفي البيت الست والأربعين قوله (مرسل) والبيت الواحد والأربعين (مرتقيا) وفي البيت الخامس والأربعين (مشتعل) والبيت السابع والأربعين قوله

[1] – عبده الراجحي، مرجع سبق ذكره، ص 73.

[2] – المرجع نفسه، ص 74.

(مرتجل) والبيت الثامن والأربعين (منتصر) (مصطبر) (محتضر) وفي البيت التاسع والخمسين (معتصم) وفي البيت الثالث والستين قوله (منكمش) وفي البيت الرابع والستين قوله (مختبل) وفي البيت الواحد والسبعون في قوله (معتدل) وفي البيت الثاني والسبعين في قوله (منعفر) (مكتمل) وهذه الصيغة جاءت من الأفعال غير الثلاثية وقد جاءت (صيغة فاعل) بعدد (30) مرّة في القصيدة كما جاءت الصيغة من الفعل المضارع المبني للمعلوم بعدد (200) مرة.

واسم الفاعل (رائح) من الفعل (راح) (يروح) و (صافي) من الفعل (صفا-يصفو) و (الشارب) من الفعل (شَرِبَ-يَشرُبُ) و (ماضي) من الفعل (مضى، يمضي) و (الحادث) من الفعل (حدث، يحدث) وهكذا كانت الأفعال ثلاثية فيضع على وزن (فاعل) بينما الصيغ (متأداً) من الفعل (اتّأد، يتئد) ثمّ (منطلقاً) من الفعل (انطلق، ينطلق) وصيغة (منتقل) من الفعل (انتقل، ينتقل) وصيغة (المريد) من الفعل (أراد، يريد).

وهكذا هي الأفعال غير الثلاثية صيغ اسم الفاعل منها على وزن الفعل المضارع منها المبني للمعلوم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر "وقد دلّت صيغ الفعل الثلاثي على ثبوت التجدد والحدوث في مقام الفعل لأنه يجري مجراه وذلك يتضمّن معناه، كما دلّت صيغ الفعل غير الثلاثي على حدوث فعل بشكل قطعي وبثبوته ووقوعه الحتمي.[1]

3- صيغ الجمع: تنوعت صيغ الجمع في القصيدة (غالي بن المختار) منها ما يلي:

- صيغة أفعال:[2] ونجد هذه الصيغة في قوله (أذيال) في البيت الخامس ودلّت على جمع القلة وهي صيغة جمع تكسير.
- صيغة فعول:[3] نجد هذه الصيغة في قوله (عيون) في البيت الثاني ودلّت على جمع الكثرة وعلى صيغة جمع التكسير.
- صيغة فَعَلْ:[1] نجد هذه الصيغة في قوله (دول) في البيت الخامس والثلاثين ودلت هذه الصيغة على الكثرة.

[1] – ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، ص 201.

[2]– الملاحظ أن الاسم المفرد جاء غائب بها معتل العين أو واوي الفاء أو مضعف أو لم يكن ساكن العين تبعا لقيامه في كل اسم ثلاثي (ينظر عبد الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 104).

[3]– دلّت صيغة جمع التكسير على المبالغة وهي صيغة جناسية أشهرها في الاسم الثلاثي شرط أن تكون فاؤه مفتوحة وعينه ساكنة غير واو، ونجد نجد ذلك في عين، عيون وفي الاسم المهموز الفاء مثل جند، جنود، غصن، غصون وفي الاسم الثلاثي على وزن فعل الخالي من حروف العلّة مثل: أسد، أسود (ينظر المرجع نفسه، ص 109).

- صيغة فَواعل:[2] نجد هذه الصيغة في قوله (هواجِن) في البيت الأول ودلت هذه الصيغة على الكثرة كذلك.
- صيغة فِعال: ونجدها عند الشاعر في قوله (ظغان) في البيت (17) ودلّت على الكثرة "وهو قياس في صيغ من اوزان كثيرة أشهرها: فَعُل، فَعَل، فَعْل، مثل: فَعُلَ، فِعَال، فَعَلَ، فَعَال، ظَلَّ، ظَلَال...."[3]، وتدل الصيغة على الكثرة كذلك.
- صيغة مَفاعِل: وجاءت هذه الصيغة في البيت الخامس في قوله (مَنَازِل) في البيت الخامس والعشرين في قوله (جَرَائِم)ودلّت الصيغة على الكثرة "وهو قياس في كل رباعي بشرط أن يكون مؤنثا تأنيثا لفظيّا أو معنويا ومن أوزانه فعالة وفعللة مثل: ذوائب، دقيقة، فضيلة، فضائل، جرائم، حقيقة، حقائق"[4].
- صيغة فَعُل: مثلما نجده في البيت الخامس والأربعين في قوله (خَيل) ودلّت على الكثرة.
- صيغة فِعَلُ: ونجدها في البيت (48) في قوله (حِبَلُ) ودلت على الكثرة كذلك "وهو قياس في كل اسم وزن فِعْلَة بشرط أن يكون اسما عامًّا أي لم نحذف منه شرط مثل: حِيلَةٌ، حِيَلٌ، مِلَّة، مِلَلٌ، عِلّة، عِلل"[5]

صيغة الصّفة المشبّهة: نعني بها "صفة تؤكد الثبوت لأعلى وجه الحدوث كمحسن وكريم وصعب وأسوأ وأجمل ولازمات لها لأنّها تدلّ على صفات ثانية والذي يتطلب الزمان إنما العارضة وإنما كانت مشبهة باسم الفاعل لأنها تثنى وتجمع وتؤنث ويجوز أن تنصب المعرفة بعدها على التشبيه بالمفعول به، فهي من هذه الجهة متشبّهة باسم الفاعل المتعدّي على واحد"[6] وقد جاءت الصيغة المشبهة بصيغ كثيرة منها:

---

[1]– وهو قياس اسمه على وزن فعله مثل: حلّة، حلل، جملة، جُمَل (ينظر: المرجع نفسه، ص 109).

[2]– وهو قياس نجده في صيغ أشهرها فاعلة أو اسم على وزن فاعل مثل: عالية، عوالي، عالمة، عوالم، حادثة، حوادث، هاجس، هواجس، داعي، دواعي (المرجع نفسه، ص 110).

[3]– ينظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 111.

[4]– الرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 106.

[6]– مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية بعناية كوكب ديب دياب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2001، ص 142.

- صيغة فعيل: [1] نجدها في البيت (70) قوله (....) دلت على ثبوت العقل و
- صيغة فَعِلَ:[2] نجدها في البيت (1) قوله (هَطِلَ) دلت على كثرة المطر.
- صيغة فعلاء:[3] نجد هذه الصيغة في البيت (77) في قوله (عذراء) دلت على لزوم وثبات الصفة في الموصوف.
- صيغة فَعْل:[4] نلمح هذه الصيغة في البيت (65) في قوله (ضخم) ودلت على حالة الهيئة.

ويمكن أن نجمل الصيغ الصرفية بالعدد والنسبة فيما يلي:

الصيغة الصرفية	عددها	نسبتها %
- **صيغة المصدر**	02	12.50
- **صيغة اسم الفاعل**	02	12.50
- **صيغة الجمع**	08	50
- **صيغة الصفة المشبّهة**	04	25
المجموع	16	100

التراكيب النحوية:

إن المستوى التركيبي يعتمد على المستوى الصرفي حيث تتم عملية الانسجام والتماسك "وهي في حقيقتها جمل تركيبية متنوعة يثبنها الشاعر لأداء وظائف دلالية متباينة سواء أكانت جملا اسمية أم فعلية، والجملة هي الكلام الذي يركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"[5]

[1]– دلت على صفة ثانية مثل كريم وبخيل (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 77)

[2]– دلت على الأدوات الباطنية والخلقية (ينظر: مصطفى الغلاييني: مرجع سبق ذكره، ص 144.)

[3]– من الثلاثي اللازم تؤخذ على ثلاثة أوزان منها مؤنثة فعلاء، إذا كان الفعل دالا على لون أو عيب أو خلقة –حمُر– أحمر– حمراء– عور– أعور– عوراء– كحل– أكحل– كحلاء– (ينظر: محسن علي عطية، الواضح في القواعد اللغوية والأبنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 2007، عمان، ص266).

[4]– تؤخذ من الفعل الثلاثي اللازم الذي وزن فعله مضارع يفعل مثل: عذُب، عَذْب، سَهُلَ، سَهْل، صَعُبَ، صَعْب (ينظر: المرجع نفسه، ص 266، 267)

[5]– محمد عبد المطلب: البلغة والأسلوبية، المكتبة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 145.

ويجدر بنا أن نقف على أنواع الجمل وإعدادها مثل المباشرة في الحديث عن الإسناد الفعلي والإسناد الاسمي:

الجملة الخبرية	الجملة الانشائية	الجملة الفعلية	الجملة الاسمية	المجموع
131	07	106	77	321

لقد اشتغل الشاعر عامة على تركيب الجملة الخبرية وتكاد الجملة الانشائية تنعدم لعدم الحاجة لها كما اشتغل على تركيب الجملة الفعلية وتركيب الجملة الخبرية وهو ما يعني أن انتهاج طريقة السرد والإخبار والتقرير هي المهيمنة على القصيدة كما أن تجسيد التجارب والوصف المسيطر في نقل مشاعر وأحاسيس الشاعر من جهة ومدح النّبي الكريم من جهة أخرى، وقد كان للجملة الفعلية المتجدّدة والمتغيّرة والمتحركة ثم كذلك للجملة الاسمية الثانية المنضبطة وظفها في مواقع مختلفة ويكن أن نرصد أنواع الجمل كما يلي:

1- الجملة الخبرية (الاسمية والفعلية) المثنية:

لقد اشتغل الشاعر على هذا النحو من الجمل سواء أكانت اسمية أو فعلية وذلك لتقرير جملة من الخصائص والتجارب وإعطاء دفع القصيدة وشعرية المدح حيث يقول (غالي بن المختار):

سقت شآبيب غيث رائح هطل ديار علوة لو هجن الهواجس لي
وصانها من يماني الوشي ما نسجت صناع وسيمها الدلوى والحملى
حتى ترى ورباها بعدما عريت تهتزُّ من حللٍ من روضها الخضل
مسرورة إن بكت عين السماء بها تفتر أزهارها عن ثغرها الرتل[1]

فقد حاول الشّاعر أن يرصد حقيقة مرتبطة بذاته عندما تذكر ديار الحبيب ووصفاها لينقل المنظر الطبيعي الجميل لهذه الدّيار بأرضها وسمائها وخضرتها، وكانت الجملة الخبرية المثبتة التركيب العلي وسيلة لنقل ذلك.

2-الجملة الخبرية والفعلية المؤكّدة:

لقد وردت هذه الجملة في عدة مواقع من القصيدة، عندما أراد الشاعر أن يستدعي بعض الأحداث ويصف بعض المواقف حيث يقول:

[1]- ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، بيت (1، 2، 3، 4) ص 39.

فقد عرفت لو أجدى ما عرفت به طورا أخا هزل طورا أخا غزل
غيد بهن دواعي الشوق قد ختمت ختم الرسالة عند الخاتم الرسل
من آل عبد مناف قد علت شرفا به أنافت أعاليه على زحل
يدعى العتيق وسعدٌ في جوانبها يدعى ابن عوف ويدعى فارس الشبَل
يدعى ابن عفّان والفاروق بعدهم يدعون حمزة والطّيار بعد علي[1]

لقد وظّف الشاعر الجملة الخبرية كجملة فعلية مؤكدة بحرف التحقيق (قد) ثم بتكرار اللفظ (يدعى) في قوله (قد عرفت، قد ختمت، ختم، الخاتم، قد علت، طورًا، يدعي، يدعى، يدعون) ولذا فإنّ التأكيد على الدلالة جاء بهذه الوسيلة لأن الخبر طلبي مؤكد بأداة واحدة بحيث أن المتلقي يشك في صحته، حيث أكد فعل المعرفة ونوّع بين أخي الهزل وأخي الغزل، ثم هندما أراد أن يلح على خبر خاتم الأنبياء، كرر الأسماء المشتقة (خاتم، ختم) ثم الفعل (ختمت)، ثم أكّد علو الشرف والنسب (قد علت) ثم اشتغل مع لفظ (يدعى) بتكراره على البيت الموالي ليعضد صفات الممدوح وهكذا كان التأكيد بالجملة الخبرية الفعلية خاصة عنصرا أسلوبيا نقل دلالة شعرية المديح.

3-الجملة الخبرية المنفية (فعلية واسمية):

وهي جملة قطعية تنفي وقوع الفعل بواسطة أداة من أدوات النفي، نجدها في قول (غالي بن المختار):[2]

لو رمت حصر صفات الغير ساعدني وليس فيكم بالحصر من قبَل
إذا كنت لا أبتغي بهن منزلة نعم ولا هن بي يبغين من بدل
ولا مغالاة في مهر تجود به كف تسيل بما اشتهى من العسل
مع الصلاة سلام لا يفرقها لا ينتهي أبدا يا منتهى أملي

لقد اشتغل الشاعر على نمط الجملة الخبرية الفعلية والاسمية المنفيّة في قوله:: (وليس لي فيكم، لا أبتغي، لا هن بي يبغين، لا مغالاة، لا يفارقها، لا تنتهي)، فقد وظف الشاعر أدوات النفي (ليس ولا) ثم ألحقها باسم تارة وفعل تارة أخرى "والنفي الصّريح يكون بأدوات

[1]- ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت (16، 19، 32، 51، 52)، ص 391.

[2]- ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت (1، 80، 81، 89) ص 391.

تدخل على الجملة المثبتة فينفيها نفيا صريحا، فتجعلها مختصة من معين لم يكن تفيده الجملة وهي موجبة سواء أكانت هذه الجملة اسمية أو فعلية"[1]

وبذلك أدت الجمل المنفية السابقة وظيفتها في نفي الاسم أو الفعل لأجل دلالة معينة.

2- أنماط الجملة الفعلية والاسمية:

تأتي الجملة في اللغة العربية على شكلين تركيبيين: فعلي واسمي ونفرق بين الجملتين بان الأولى تتركّب من (فعل، فاعل، مفعول به ومتعلقات) بينما الثانية تتركب من (مبتدأ، خبر ومتعلقات) مع وجود بعض النواسخ مثل (كان وأخواتها) أو (إنّ وأخواتها) والتي ندخلها ضمن الجملة الاسمية أي أنّ التركيب الاسمي والفعلي له "ركنان أساسيان يربط بينهما الإسناد وهو من اهم المصطلحات النّحوية، فالخبر يستند على المبتدأ والفعل على الفاعل ونائب الفاعل، أي أن الخبر والفعل مسند، والمبتدأ والفاعل ونائب الفاعل مسند إليه"[2].

وإذا جئنا إلى قصيدة (غالي بن المختار) نجد الجملة الفعلية بالأنماط التالية:

3-1 فعل+ فاعل+ متمّم: وقد ورد هذا النمط في القصيدة (34) مرة لقوله:

صلّى عليك إله العرش ما سجعت ورق الحمام وماس البان بالشمل[3]

لقد جاء نمط الجملة الفعلية بالأفعال (صلّى، سجعت، ماس) ثم تلتها الأفاعيل (الحلة، ورق، البان) ثم جاءت المتمّمات (العرش، الحمام، بالشمل) حيث استغنى الشاعر في هذا النمط عن المفعول به.

3-2 فعل+ فاعل+ مفعول به+ متمم: وقد جاء هذا النمط في القصيدة (24) مرة في قوله:

محت فصاحتها من كان لسنٍ فكلّهم برمٌ بالنطق من خجل[4]

فقد وظف الشاعر الفعل (محت) ثم الفاعل (فصاحتها) ثم المفعول به (من كان ذا لسنٍ) ثم المتمّمات (فكلهم) ولاشك أن تماسك عناصر الجملة الفعلية في هذا النمط يجع منها أكثر تلاحما في الدلالة وتأثيرا على المتلقّي إذ "وقف العلماء عند الجملة في الواقع الإبداعي

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1999، ص 95.

[2]– عبده الراجحي: التصنيف النحوي، مرجع سبق ذكره، ص 94.

[3]– ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، بيت 83، ص 391.

[4]– ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 39، ص 391.

ليتأملوا طبيعة ترتيب دوالها، وصلة تلك الجملة بكل من الواقع المتلقي والمبدع، وحضورا لهذا الأمر علما بذاته هو علم المعاني"[1]، وبذلك ارتبط علم النّحو بعلم البلاغة ليعبّر الشاعر عن قوة اللّسان العربي.

3-3 مسند إليه+ مسند+ متمم: وقد ورد هذا النمط في القصيدة (33) مرة حيث يقول الشاعر:

والخيل تعثر في القتلى مصَرّعةً كأنها من نجيع الجوف في وَحَلِ[2]

فقد جاء الشاعر (بالمسند إليه) وهو (المبتدأ) (الخيل) و(بالمسند) (الخبر) وهو الجملة الفعلية (تعثر) ثم جاء بالمتمم (في القتلى) حيث وصف حالة الخير وهي في ميدان الوغى تعثر في القتلى التي اسقطت صرعى على الأرض وكثرتها، ونلاحظ أن الجملة الاسمية بهذا النمط دلّت على حالة واحدة وهي حالة الصراع في ميدان الحرب، وهو ما يدلّ على "الحركة والتغير من زمن إلى آخر وعلى معنى التّجدّد"[3].

3-4 مسند إليه محذوف+ مسند+ متمم: وقد ورد هذا النمط بعدد (20) مرة حيث يقول:

صعب البديهة ماضي العزم منصلتا طود أخي جلد في الحادث الجلل[4]

فقد وظف الشاعر (المسند إليه) (المبتدأ محذوف) تقديره (هو) ثم وظف (المسند) (كخبر) في قوله (صعب) (ماضي) (طود) والتقدير دائما هو (هو صعب، هو ماضي، هو طود)، ثم جاء بعدمها بالمتمم في قوله (البديهة، العزم، منصلتا، أخي جلد، الحادث الجلل) وهي متممات (مضاف إليه) وقد تردد هذا النمط في الأبيات (4، 5، 11، 2، 13، 14، 26، 30، 31، 32، 34، 45، 50، 54، 62، 65، 67، 68، 70) وقد شكل هذا النمط ظاهرة أسلوبية اشتغل عليها الشاعر أشاد الوصف والسرد خاصة في وصف الصراع الحربي إذ "الموضوع

3-5 مسند (مقدّم) + مسند إليه (مؤكد):

[1]- بلقاسم دكدوك: شعر أبي مدين الغوث التلمساني – دراسة أسلوبية، دار غاثة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 107.

[2]- ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 37، ص 391.

[3]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح علي بوملمم، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2020، ص 52.

[4]- ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 14، ص 391.

وقد جاء هذا النمط أقل من النمطين السابقين حيث ورد (5) مرات في البيت (21، 25، 77، 28) كما ورد نمط آخر تكوّن من مسند إليه + متمّم + مسند، حيث يتوسّط المسند إليه والمسند مقدّم ونجد ذلك في الأبيات (19، 26، 58، 66) ويبدو أن النمطين الأخيرين رغم تواجدهما في القصيدة، لم يشكلا ملمحًا أسلوبيا واضحا على عكس النمطين الأولين.

ويمكن أن نجمل أنماط الجملة الفعلية والاسمية في الجدول التالي:

النمط	عدده	نسبته
فعل + فاعل + متمم	34	% 28.33
فعل + فاعل + مفعول + متمم	24	% 20
مسند إليه (مبتدأ) + مسند (خبر) + متمم	33	%27.5
مسند إليه (مبتدأ) محذوف+ مسند+ (خبر)+ متمم	20	%16.66
مسند (خبر) ش.ج مقدم + مسند إليه (مبتدأ) مؤخر	05	% 04.16
مسند إليه (مبتدأ) + متمم+ مسند (خبر)	04	% 03.33
المجموع	120	

ما يلاحظ على الجانب التركيب في القصيدة هو:

- اشتغال الشاعر على الجملة الخبرية المؤكدة والمنفية.
- التنويع بين الجملتين الفعلية والاسمية.
- هيمنة نمط الجملة الفعلية العادية المكونة من (فعل+ فاعل+ متمم) ثم أقل منها نمط (فعل + فاعل+ مفعول به + متمم)

وهيمنة الجملة الاسمية المكونة الاسمية المكونة من (المبتدأ+ الخبر+ المتمم) وأقل منه نمط (المبتدأ المحذوف+ الخبر+ المتمم).

وهو ما يدل على أن الشاعر في موقع الوصف والسرد والتقرير من جهة ثم إعترافه عن الجملة العربية الأصلية بعناصرها المعروفة من جهة ثانية.

III- المستوى الدلالي لقصيدة غالي بن المختار:

إن هذا المستوى يعتبر خاتمة وخلاصة للمستويات الأخرى (الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبة النحوية) لأن هذه المستويات الأسلوبية المتنوعة مرتبطة ارتباطا وثيقا بدلالات القصيدة الشعرية بشكل عام. ولذلك سنحاول أن نقف على جملة الدلالات الموجودة في النص

المدروس ثم أنواع حقولها المعجمية، كما نركز على اشتغال الشاعر على الصورة الشعرية لتعرف ما مهيمنات الدلالة والصورة داخل القصيدة.

1-الحقول الدلالية في القصيدة:

ونعني بالحقول الدلالية في القصيدة أن نبحث في اشتغال الشاعر على ألفاظ معجمية معينة واختياره وانتقاءه لهذه الألفاظ قصد تثبيت دلالات ومعاني مختلفة حيث أن "الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا الكلمة هو في داخل الحقل المعجمي"[1]

وإذا تصفحنا قصيدة (غالي بن المختار) نجد حقول دلالية كثيرة منها حقل (الحرب والتاريخ) وأسماء الأعلام بعد كل (67) مرة، ثم حقل (الطبيعة) بعدد (46) مرة ثم حقل (الحيوان) بعدد (46) مرة ثم حقل (الأعضاء البشرية) بعدد (11) مرة، ثم حقل (المشاعر وألفاظ الجمال والمدح) بعدد (32) مرة، ثم حقل (الدّاء والمرض والاعتلال) بعدد (17) مرة، ثم حقل (المجد والرّفعة) بعدد (32) مرة ثم (الحقل الديني) بعدد (51) مرة ثم حقل (الأزمنة والأمكنة) بعدد (11) مرة وحق (المعرفة) بعدد (23) مرة.

1-1 حقل الحرب والتاريخ وأسماء الأعلام:

يرجع طغيان هذا الحقل في قصيدة (غالي بن المختار) إلى ارتباط الشاعر بالحديث عن الصراع في ميدان الوغى بين الجيش المسلم وجيش المشركين في خصم مدحه للنّبي الكريم من جهة ثم ارتباطه بالتاريخ الإسلامي، وهي منظومة قديمة ارتبطت باللغة والتاريخ العربي والإسلامي، ومن بين ألفاظ هذا الحقل (آل مناف، آل لؤي، العتيق، فارس، الشل، هبل، غالبها، عدنان، معدنها، أمّة، الدّول، صيد، بطارقه، النظر، معد، أسد، ضراغمه، لواء، الحياد، البيض، الأسل، الخيل، الحرب، أهوال وغيرها، الفارس البطل، عسان، دخان، فيلق، الرجل، باسلة، الكتيبة، المقدام، الفوارس، معتقل، منهمل، جنود، جلد، الحادث، الجلل، العرم، ضخم، الوعي، جرد، صدمة، مصرعة، وحل، الإقبال، السلل، الغزو، الفأس، مستقلة... إلخ) في هذا الحقل نشْتمُّ رائحة الجوع في العصر الجاهلي ثم الفتح الإسلامي

[1]- مختار عمر: علم الدلالة، دار العروبة، ط1، أنقرة، تركيا، 1988، ص 79.

تبعا لما يفهمه المتلقي حيث بدأت علاقة النص بالقارئ تتموقع على قواعد جد متغيرة من عصر إلى آخر"[1]

1-2 الحقل الطبيعي:

لا يختلف إثنان على أن هذا الحقل دائما ما يثبت حضوره في النصوص الشعرية لما له من أهمية في تجربة كل شاعر ولم يشذ شاعرنا (غالي بن المختار) عن توظيف عناصر الطبيعة المشكلة لهذا الحقل ونستطيع أن نمثل ذلك بقوله: (الدجى، البدر، الليالي، السنا، النور، الحالكة، العسل، عمام، الحصى، زحل، هطل، السماء، الأرض، ربيع، روضها، الحقل، أزهارها، البيد، غصون، صافي، ثمار، زحل، ألبان، الشمس، الجمل، البحر، الشهب) وقد أعطت هذه العناصر الطبيعية الدلالة ميزة خاصة داخل القصيدة " فصِفات الأسلوب الجيد وضوح المعنى والدلالة وغايتها الاهتمام والعاطفة الصادقة والفكرة المشحونة بالجمال والإبداع"[2]

1-3 **حقل الحيوان:**

إن ارتباط الشاعر بالتراث الشعري القديم جعله يستند على حقل الحيوان حيث تناول في قصيدته الألفاظ التالية:

الأخنس، نعاج، الخنسِ، الخاضب، الزعل) وهو حقل أقل بكثير من الحقلين السابقين وبالتالي لم يشكل حضورا فاعلا في القصيدة.

1-4 حقل الأعضاء البشرية:

وهو حقل مرتبط بذات الشاعر أثناء الحزن، الألم أو الفرح والإنشاء ولكن تبعا للحالة أني يكون عليها الشاعر وطبيعة تجارب، فيكثر أو يقل تبعا لذلك ونجده في قوله (الأعين،

[1]– فولفغانغ إيزر: جماليات القراءة والتلقي، ترجمة إيفاني، دار الياج، بلجيكا، 1965، ص 137.

[2]– محمد رمضان العربي: الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر، منشورات Elga، عير مليلة، 2002، ص 155.

*وهو حقل ضروري في كل قصيدة مرتبطة لما هو حماسي أكثر ما هو إحساس داخلي في الحالتين السعيدة أو الخزينة ولذلك.

يده، ثغرها، مفاصلها الأحشاء، عجفاء، مفعلة) وهذا الحقل كذلك لم يحضر بشكل مكثف لأن الشاعر ليس في موضع الاهتمام بنفسه بقدر ما أن شعرية المديح قد سلبته ذاته.

1-5 حقل المشاعر وألفاظ المرح والجمال:*

نجد حضوره أكثر من الحقلين السابقين نجد ذلك في قوله: (هجن، الأنس، اللهو، الفكاهة، الغزل، العزل، الجميل، الشوق، عذراء، مخذرة، مهر، بكاء، أسى، أسى، حلي، مسرورة، الأعين النجل، نضارة، علاؤه، حلية، النائبات بلا خنجر، لقد كان لألفاظ هذا الحقل الدلالي وقعها في القصيدة عندما أراد الشاعر أن يبث أشواقه ويصف مواطن الجمال ليجعل من ذلك خيرا شعرية المديح النّبوي الشريف ولا يجد ما يساعده على ذلك إلا هذا النوع من الحقول المعجمية حيث أن "والانفتاح مقصود به تعديل نفوس السامعين وشرك قلوبهم وتعديل أخلاقهم"[1] فالمشاعر والحديث عن الجمال الإنشاد أوثب مشاعر الحزن والبكاء، كل ذلك له مفعوله في القصيدة، ولا يمكن للشاعر أن يتنصل من ذلك باعتباره يعيش تجارب متباينة في حياته ويريد أن يترجمها مع بعض في قصيدة واحدة.

1-6 حقل الداء والمرض والاحتلال في القصيدة:

إن القصيدة التي تنقل لنا صراعا بين قطعتين في خضم اسقاط المشاعر الذاتية ووصف التجارب الشعرية، حتما سنتعرض في هذا الحقل أثناء الوصف لذلك تعرضت قصيدة (غالي بن المختار) لهذا الحقل الدّلالي في قوله (خطل، الشارب، الثمل، العطل، الزيغ، في شغل، جزع، خجل، صعب، وكل، هيابة، وهل، المخول، الخول) فالشاعر في هذا الحقل ارتبط بوصف الكافر خاصة وهو يصارع المؤمنين، فتبين ضعفه وتخبّطه واختلاله وبذلك جسد لنا أمراضه المستعصية وهي أمراض نفسية ذاتية داخلية لا دواء لها.

1-7 حقل المجد والرّفعة:

إن الشاعر في خضم حديثه عن التاريخ والبطولات لا بدّ أن يتعرض لهذا الحقل الدّلالي الذي به للحق والإيمان وهو في خضم إبراز شعرية المديح النبوي الشريف من خلال مدحه للنبّي الكريم وذكر صفاته وشرف نسبه وعراقته، حيث نجد قوله: (العلا، علاؤه، علي، أعاليه، أنافت، تاج، همة، علاه الدين، عاليه، عزة، ذو رفعة، الأفاق، الأمل) وبهذا الحقل يزيد الدّلالة

[1]– عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أميّة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص 29.

جلاء ووضوحا ويفضي مع المديح النبوي إشراقا أكثر "فالمعاني والصّور أغلبها متشابهة أو متداولة والألفاظ والصيغ التعبيرية تكاد تكون متقاربة والمدائح ترتقي بممدوحها، أيضا ارتقاء الصور والوقائع والأحداث في دقة واستقصاء"[1]

1-8 الحقل الديني في القصيدة:

يُعدُّ هذا الحقل مركزًا أساسيا في القصيدة بين الحقول السابقة الذكر، حيث أن شعرية المديح النّبوي الشريف يتكئ عليه لذلك لا مناص للشاعر من ارتياده حيث نجد الألفاظ التالية: "ليلة الإسراء، مُنَزَّلا، معجزه، ربه، صالح، الله ، عناية، جمى، أمان، هدى، مرسلين، روح القدس، مرتقيا، مرسل، مجرمين، مجير، جرائمهم، الأزلي، جزوم، مدد، الدنيا، اله، صلاة، الملك، الديان، المهتدين، مصطبر، الموت، الطائعين، محتضر، البغاة، معتصم، متكل، المستجير، الحمد، السّلام، غوثهم، سيّد الخلق، وليّ، دانية، ختم، الرسالة، الرسل، محمد، الكونين، الهادين، سيء، العمل، الطغاة"

فهذا الحضور المكثف للحقل الديني يبين قيمة الموضوع الذي تناوله الشاعر في قصيدته ثم يجسد شعرية المديح النبوي كما أراد الشاعر أن يفصح عنها من خلال حسن توظيف هذا الحقل وحسن اختياره لألفاظه المناسبة قصد الوصول على تجسيد الدلالات المنشودة في هذه القصيدة إذ أن "الدرس الدلالي يمثّل تتويجًا لجميع مستويات اللغة وأن هذه المستويات تمثل شبكة من العلاقات المتداخلة التي تعلق بعضها ببعض أو الدلالة على القيمة المادية بين الدّال والمدلول"[2]

1-9 الحقل المعرفي:

وهذا الحقل يحتاجه الشاعر في رصيده اللغوي أو الفكري أو الجمالي أو الفني أو الأدبي، ومن هنا كان لزاما عليه أن يشتغل عليه، كي يعطي لدلالته السمو والإيحاء، ومن ذلك قوله: (الحديث، البديهة، جعل، جملا، جدلت، فصاحتها، خصمت، خوصمت، فحمت، فوحمت، عرضت، عورضت، جدلت، جودلت، جدل، كثرت، كوثرت، ذا لسن، النطق، عاقل علمه،

[1]– عبد الله التيطاوي: مدخل على فن المعارضة، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، تداعيات المعارضة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2007، ص 104.

[2]– نادية رمضان النّجار: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبد الراجحي، دار الرخاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، د ت، ص 219.

علوم، الحقيقة) وهكذا كان لهذا الحقل تواجده في القصيدة لأنّ الكلمة هي التي تصدح بكل شيء، فتنفجر المعاني والدّلالات، على أن الشعر منبعه المعرفة بشتى أشكالها ويعبر عنها بأنواع من الألفاظ التي تجتمع لتكون الحقل الدلالي المعرفي مثلما سبق الإشارة إليه، فالشعر تختفي وراءه كل الألفاظ الدّلالية التي تعبر عن معرفة الشاعر أولا كمبدع إذ "أن اللغة التّضمنية هي التي تؤسس النّص الأدبي، وتمده بما هو جمالي وشاعري، فالأدب لا يتأسس إلا بتحرره مما هو معجمي تقريري"[1]

1-10 حقل المكان والزمان في القصيدة:

من الضروري أن تحفل القصيدة بألفاظ تدل على الأمكنة والأزمنة، والشاعر في قصيدته على ذلك حيث نجد هذا الحقل الدلالي في قوله (ديار، رباها، منازل، الأقطار، الأمصار، الدهر، الأقصى، المنتجع، منزلة، الأزل، منتهى) فقد جاء هذا الحقل ليحدد لنا بعض الأماكن التي ذكرها الشاعر في خضم حديثه عن ديار الحبيب من جهة ومدحه للنّبي الكريم من جهة أخرى، ثم تحدّث عن الدّهر والزمن في خضم حديثه عن الأزل والأبد كزمن ديني باعتبار هذا الحقل قد ارتبط أكثر بشعرية المديح النبوي ويعتبر هذا الحقل مهم جدّا بالنسبة لتجربة الشاعر الفنّية والشعرية ممّا "يعكس ثقافة الشعراء المتّسمة بالتّنوع عن بعض الطرائق الفنيّة التي يرسمون خطاها للتعبير عن مشاعر إنسانية أو أحاسيس فنية مشتركة"[2]

لقد كان لنا أن تعرّضنا لهذه الحقول الدّلالية في قصيدة (غالي بن المختار) وهي متنوعة نجملها في الجدول التالي بالعدد والنسبة:

نوع الحقل	عدد ألفاظه	نسبته %
-حقل الحرب والتاريخ وأسماء الأعلام	67	24.18
-الحقل الديني	51	18.41
-الحقل الطبيعي	46	16.60
-حقل المشاعر وألفاظ الجمال والمرح	32	11.55
-حقل المعرفة	23	08.30

[1]- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من .. على القراءة، مطبعة النجاح، ط4، الدّار البيضاء، المغرب، 2020، ص 43.

[2]- أحمد زنبير: المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008، ص 140.

-حقل الدّاء والمرض والاعتلال	17	06.13
-حقل المجد والرّفعة	13	03.97
-حقل الأعضاء البشرية	11	03.97
-حقل الأمكنة والأزمنة	11	-
-حقل الحيوان	06	02.16

2- التمظهرات الصورة الشعرية في القصيدة:

تعد الصورة الشعرية بتمظهراتها عنصرا جماليًا أساسيا في القصيدة الشعرية، لذلك يلجأ إليها الشاعر لتحقيق هدفه الإبداعي الفني الذي يضاف إلى الغاية الدلالية، إذ الواقع يحتاج إلى لمسته من خيال المبدع ليكون واقعًا فنيا ممتعًا للمتلقّي، ولا سبيل لذلك إلا باعتماد الصورة الشعرية كآلية لفعل هذا الواقع ووصف الأحداث والتجارب والخبرات وقد تتواجد هذه الصور بشكل مكثّف في النّص الشعري، وقد يعتمد الشاعر على صورة بعينها تبعا لنوعية تجربته الشعرية وطبيعة الأحداث والوقائع المعبر عنها، ذاك أن "الخيال الشعري نشاط خلّاق لا يستهدف أن يكون ما تشكّله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته أو إنعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للإنفعالات، بقدما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لا يستمد قيمتها من مجرد الجرة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"[1]

2-1 الصورة الاستعارية في القصيدة:

الصورة الاستعارية "من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائما، وهي قسمان تصريحية وهي ما يصرح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه"[2].

قد وظف الشاعر صورة الاستعارة في قصيدته زهاء(19) مرة حيث يقول الشاعر:

سقت شآبيب غيث رائح هطل ديار علوة لو هجن الهواجس لي

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 14.

[2]- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع، المكتبة العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص ص 71، 72.

مسرورة إن بكت عين السماء بها تفتر أزهارها عن ثغرها الرتل
فكم جنينا ثمار الأنس دانية وكم هصرنا غصون اللهو والغزل
غيد بهن دواعي الشوق قد ختمت ختم الرّسالة عن خاتم الرسل
محمد خير من حلّ الجميل به وخير منتجع في أزمة المحلّ[1]

في هذه الأبيات يشتغل الشاعر على الاستعارات المكنية اشتغالا مكثّفا، حتى تخال الصورة الاستعارية عنصرًا جماليا وفنيا يفصح عن الابداع الشعري الخلّاق، فنلاحظ قوله: (شآبيب، رائح، ديار علوة، هجن، بكيت عين السماء، تفتر أزهارها عن ثغرها الرتل، ثمار الأنس، غصون اللهو، دواعي الشوق قد ختمت، حل الجميل) فالشآبيب تجسّدت لنا إنسانا يروح ويغدو، والديار تمثلت إنسانا يهيج ويحس ويشعر، والسماء تبكي كالإنسان والأزهار تفتر لها ثغر جميل وللثمار أنس واللهو غصون كالأشجار، والشوق تمثل إنسانا يحتم والجميل فردًا يحل ويحي، وهكذا شبه الشاعر شيئا بآخر وحذف (المشبه به) وذكر (المشبهات) ودلت (المشبهات بها المحذوفة قرائن على سبيل الاستعارات المكنية.

وتظهر القرائن واللوازم المرتبطة بالمشبهات بها المحذوفة في قوله (رائح، هجن، تفتر، ثغرها، الأنس، عصون، ختمت، حل)، وهذه الصور المتقاربة قد عملت على نقل الواقع الإبداعي بشكل جميل وظفه الشاعر ليجعل المتلقي به فيجده واقعا جديدا، يتلذذ بمعطياته التي تتعمق في وجدانه ووعيه، فيندمج مع الصورة اندماجا وينصهر انصهارا فيحس بلذة النص الشعري، باللوحة الطبيعية التي جسدتها هذه الصور والتي أبدع فيها صاحبها فيتحسس المتلقي مواطن الجمال فيها فينتشي بها مما يثري أحاسيسه ومشاعره وتعمق وعيه بالواقع المتخيل لأن هذه الصور "تحمل لكل إنسان معنى مختلفا كأنها تعني كل شيء"[2]

لقد أتحفنا الشاعر بهذه الأبيات التي تنقل لنا الأصل الحقيقي لصورة الاستعارة كما نجدها في الشعر العربي القديم وهي صور من متخيل ثريّ إثارة حسية وفكرية من جهة ثانية وتلك قدرة شعرية فائقة من الشاعر (غالي بن المختار).

[1]– ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 1، 4، 9، 19، 23، ص 391.
[2]–

2-2 الصورة التشبيهية في القصيدة:

للصورة التشبيهية كذلك مكانتها في الشعر العربي عامة وقصيدة (غالي بن المختار) خاصة، لأن هذه الصورة هي أصل لصورة الاستعارة وبالتالي فالاستعارة سواء أكانت مكنية أو تصريحية فهي امتداد لصورة التشبيه "التشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة وأركانه أربعة هي: المشبّه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، ووجه الشّبه ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه"[1]

وقد وردت هذه الصورة في القصيدة بعدد (11) صورة تشبيهية، ونجدها في قول الشاعر:

يمشي بها الأخنس الذيال متئدا مشي الهلوك عليها الخيعَل الفضل
من كل أروع كالماذي شيمته حلو الفكاهة مزاح أخي الهزل
والخيل تعثر في القتلى مصَرّعةً كأنها من نجيع الجوف في وَحَلِ
ان أصبحت من نعاج الخنسِ آهلةً وهجن ما هجن من وجد ومن خبل[2]

فالملاحظ أن الشاعر قد شبه (الأخنس الذيال) وهو ثور الوحش صاحب الذيل الطويل في مشيته (الهلوك) وهي المرأة المتمايلة بثوب الهنة والعجز وهو دليل على التخمة والثقل، وقد ذكر أركان التشبيه الأربعة المشبه والمشبه به ثم الأداة (يمشي) وهو لفظ الفعل ثمّ وجه الشبه (المشي) ثم شبه ممدوحه في روعته (كالماذي) وهو العسل في أخلاقه فجاءت الأداة (الكاف) ووجه الشبه حلاوة فكاهته ومزاجه وهزله كما شبه الخيل في ميدان الوغى وهي تعثر في القتلى المصرعة خائفة مهولة مذهلة، وكأنها غارقة في الوحل، حيث جاء بالأداة (كأن) ووجه الشبه في الفزع والخوف والرهبة، كما شبه نعاج الخنس في تنظيمها وارتباطها ببعضها البعض كالأهلة ولم يذكر الأداة، وبذلك "نقل لنا الشاعر بواسطة الصورة التشبيهية مشهدا حيّا يعج بالحركة والملاحظ ان الشاعر يقابل صورة بأخرى بواسطة الأداة مع وجود وجه الشبه المرتبط أكثر بالمشبه به"[3]

[1]- علي الحازم ومصطفى أمين، مرجع سبق ذكره، ص 21.

[2]- ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، أبيات (7، 8، 13، 12) ص ص 391، 392.

[3]- ينظر: بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، ص 326.

ولعلّ هذه الصورة التشبيهية تبدو واضحة مفصلة من حيث أركانها لأن الشاعر مرتبط فيها بالتراث البلاغي القديم وبما أن غلبة الشعر العربي القديم وخاصة ان أداة التشبيه هي الفاصلة بين الصورة والأخرى، بحيث أن "أدوات التشبيه في معظمها وعي وتفصيل وأدوات وضوح وتقرير وتقرب الأشياء ببعضها إلى البعض الآخر".[1]

وبذلك كان التشبيه في قصيدة (غالي بن المختار) عنصرًا فاعلا في ذهن المتلقي ووعيه وإحساسه جعله يستنطق اللغة الشعرية ويغوص في مكنونها ليصل إلى مبتغى الشاعر ودلالته.

2-3 الصورة الكنائية في القصيدة:

هناك فرق بين الصورتين السابقتين "الاستعارة والتشبيه والصورة الكنائية، بحيث تنعدم علاقة المشابهة فيها فإن الكناية من صور علاقات التداعي"[2]

وإذا أردنا أن نفهم معنى الصورة الكنائية أكثر نقول أنها: "إيراد كلام يتضمن معنيين الأول حقيقي والثاني مجازي، والمقصود هو المجازي نحو: (زيد طويل اللسان) أي ثرثار وهي أقسام منها: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن شبه"[3]

قد جاءت الصورة الكنائية في قصيدة (غالي بن المختار) من خلال قوله:

دهرا تعاورنا صافي الحديث بها شمّ غطارفة ليسوا ذوي خطل

ضخم الدسيعة غرّيد تُرنّحه كأس الشبيبة ميس الشارب الثّمل

صعب البديهة ماضي العزم منصلتٍ طودٍ أخي جلد في الحادث الجلل

وكم عزفت مع الخلان تقدمهم وساعفتك ذوات الأعين النجل[4]

فالكنايات في الأبيات الشعرية السابقة نجدها في قوله (شمّ غطارفة ليسوا ذوي خطل) وهي كناية عن صفة الرفعة والسيادة والشرف، ثم عن السرعة والعظمة والكلام الناقد كذلك وقوله: (ضخم الدسيعة) كناية عن الجود والكرم وقوله: (صعب البديهة، ماضي العزم) كناية

[1]- إيليا الحاوي كلود فاليري، مقالة حول القول في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرّمز)، مجلة الآداب، العدد 12

[2]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 141.

[3]- محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص 213.

[4]- ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، الأبيات 11، 13، 14، 18، ص 319.

عن قوة الذكاء وسرعة البديهة ونفاذ العزيمة وقوله: (ذوات الأعين النجل) كناية عن موصوف وهن النساء الجميلات.[1]

وبذلك كان للصورة الكنائية حضورها على غرار الصورتين السابقتين (الاستعارة والتشبيه) لتتكثف عملية الانزياح في قصيدة (غالي بن المختار) وتكثر اللغة المجازية التي أصبحت آلية أسلوبية مهمة لنقل جملة الدلالات التي يرمي إليها الشاعر، وتشكل بذلك ملمحا أسلوبيا واضحا في القصيدة، وهو ما يدل على أن عنصر التخييل موجود بقوة في النص وقد احتاجه الشاعر في مواقع كثيرة، لنقل دلالاته معاينة من جهة ثمّ امتع المتلقّي وإدخال النشوة الفنية إلى وجدانه والوعي الفكري إلى عقله وهو نوع من العدول في اللغة الشعرية يعبّر عن قدرة الشاعر الفنّية في تخيّل هذا الواقع بأحداثه وتجاربه وخبراته ولذلك "يكون هذا الانحراف حيلة مقصودة تجلب انتباه القارئ على حد تعبير "ميشال ريفاتير" وهو عمل لا يقدم عليه إلا أديب متمكّن"[2]

ولا شك أن (غالي بن المختار) في توظيفه لهذه الصورة قد انطلق من إمكانات فنية وقدرات شعرية ارتبطت خاصّة بالتراث الشعري القديم كعنوان لشعرية الخطاب الديني في مدح النّبي الكريم.

[1]– ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، ص 331.

[2]– محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1985، ص ص 78 –79.

خـــاتمـــة

خـــــاتمة:

الحمدالله الذي أنار درب العلم والمعرفة وأعاننا ووفقنا إلى إنجاز هذا البحث ويسر لنا الوصول إلى خاتمة ولقد أفضى بحثنا هذا من بهو لغتنا العربية والفسيحة وعلى مدار فصلين كاملين أمكننا أن نوجز النتائج التالية:

- ❖ طغيان (أشباه الصّوائت) على القصيدة وهذا راجع لسهولة النطق بها ووضوحها في السمع وكثرتها في اللغة العربية.
- ❖ هيمنة أصوات المد لامتداد مسافاتها الصوتية وإيحائها بالدلالات.
- ❖ طغيان الأصوات المجهورة لأنها مناسبة لمواقع العنف والقوّة وظواهر الأشياء، ثم هيمنة الأصوات المجهورة لأنها مناسبة لمواطن اللين والسكينة والتعبير عن مواطن داخلية.
- ❖ هيمنة الأنماط الفعلية على الأنماط الاسمية في التركيب لتغير الدلالات وحركية الجمل الفعلية وعد ثبات الشاعر في مشاعره.
- ❖ الاعتماد على الأسماء المشتقة باسم الفاعل والمصدر خاصة لأنه هناك مرافق أراد الشاعر تنشيطها.
- ❖ اعتماد إيقاع بح البسيط لأنه مناسب لمرافق المدح ووصف المشاعر والأحاسيس الدقيقة ثم طربه وغنائيته.
- ❖ طغيان الحقل الدّيني والطبيعي خاصة مع الحقول الدلالية الأخرى دليل على أن الشاعر مرتبط بموضوعه (شعرية الخطاب الدّيني).
- ❖ هيمنة الصورة الاستعارية على الصورة التشبيهية والكنائية لأنها الأقدر على تصور الوقائع والإيحاء بالدلالة.

وفي اخير لا يسعنا إلا الرجاء بأن نكون قد استوفينا المقصود من هذا البحث الذي نرجو أن يكون فاتحة لدراسات العلمية في هذا الأفق ونسأل الله عزوجل التوفيق في بحثنا هذا الذي نرجو أن يكون خالصة لوجهه الكريم فإن أصبنا فمنه وحده وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

☑ القرآن الكريم.

☑ أبو عبيد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج5، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام والنشر، تعداد، 1982.

☑ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

☑ إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1980.

☑ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب مادة) 42 دار صادر بيروت، ط3، 2004، ج7.

☑ ابن جنّي أبو الفتح عثمان(312 هـ) ، شرح كتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله، القاهرة، 1952.

☑ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني 456، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1987.

☑ أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

☑ أحمد زنبير: المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008.

☑ أدونيس، أحمد السعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

☑ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

☑ أدونيس: الثابت والمتحول- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

☑ أدونيس: كلام البدايات، دار الأدب، بيروت، دت.

☑ أدونيس: فاتحة لنهاية القرن -بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

☑ إيمان السيد أحمد الجهل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، الأردن، 2005.

☑ إيليا الحاوي كلود فاليري، مقالة حول القول في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرّمز)، مجلة الآداب، العدد 12.

☑ بلقاسم دكدوك: شعر أبي مدين الغوث التلمساني – دراسة أسلوبية، دار غاثة للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

☑ البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

☑ بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 1994.

☑ تزفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

☑ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

☑ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم– المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

☑ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.

☑ جورج مولينييه: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006.

☑ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح علي بوملمم، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2020.

☑ رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

☑ رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع 414، أكتوبر، 2005، دمشق.

☑ رومان جاكبسون: قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

☑ شبتتربرند: علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، د.ط، 1987.

☑ شرفي لخميسي: الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الأدب واللغات بجامعة محمد خيضر بسكرة بالجزائر، ع الرابع عشر والخامس عشر، جوان 2014.

☑ شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، د.ط، 1985.

☑ صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد، معجم الصافي في اللّغة العربية، د ط، د.س.

☑ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، المكتبة المعرفية العامة للكتاب، ط2، 1985.

☑ صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1985.

☑ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978.

☑ الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007.

☑ عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد –دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، 2005.

☑ عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 1985.

☑ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، نقلا عن علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1، 1984.

☑ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.

☑ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، د.ط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978.

☑ عبد الله التيطاوي: مدخل على فن المعارضة، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، تداعيات المعارضة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2007.

☑ عبد القادر بوريدة: دراسة ظاهرة أسلوبية – التكرار في شعر البيان رجل النهار، مجلة علم النص، العدد 14، جامعة الجزائر، 1999.

☑ عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أميّة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.

☑ عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2008.

☑ عبير رضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه– دراسة تطبيق في شعر الشعراني والغزالي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط7، عمان الأردن، 1997.

☑ علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من .. على القراءة، مطبعة النجاح، ط4، الدّار البيضاء، المغرب، 2020.

☑ علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع، المكتبة العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2002.

☑ عز الدين حسين: البناء الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم بالمركز الثقافي الكتابي، بيروت، ط1، 2003.

☑ غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1992.

☑ فاطمة طبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993.

☑ فاضل ثامر: اللغة الثانية– في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994.

☑ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2004.

☑ فولفغانغ إيزر: جماليات القراءة والتلقي، ترجمة إيفاني، دار الياج، بلجيكا، 1965.

☑ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط4، 2009.

☑ فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق ط1، 2003.

☑ كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، بيروت.

☑ ليو سبتزر: علم اللغة وتاريخ الأدب، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، 1985.

☑ محمد ألتونجي، راجي الأسمر: المعجم المفصل في علم اللغة –الألسنيات، م. إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 2001.

☑ محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن بلية تركيب لغة الشعر، رسالة دكتوراه جامعة أحمد بن بلة وهران 01 ، 2014.

☑ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989.

☑ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

☑ محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1985.

☑ محمد مصابيح: الشعرية بين التراث والحداثة، 2009.

☑ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الأفاق، بيروت، ط1، 1989.

☑ محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي: اللغة، دار توبقال للنشر، المغرب، دفاتر فلسفية مختارة –05.

☑ محمد عبد المطلب: البلغة والأسلوبية، المكتبة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

☑ محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995.

☑ محمد مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987.

☑ محمد رمضان العربي: الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر، منشورات Elga، عير مليلة، 2002.

☑ مختار عمر: علم الدلالة، دار العروبة، ط1، أنقرة، تركيا، 1988.

☑ مشري بن خليفة: الشعرية العربيّة مرجعياتها وابدالاتها، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007.

☑ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية بعناية كوكب ديب دياب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2001.

☑ مصطفى حركات، كتاب العروض والقافية قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالجزائر، 1989. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الفكري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

☑ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديثة.

☑ مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

☑ مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

☑ منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات الكتاب، دمشق، ط1، 1990.

☑ موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرجير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008.

☑ موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار القلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1969.

☑ نادية رمضان النّجار: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبد الراجحي، دار الرخاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، د ت.

☑ نزار التجديتي: نظرية الانزياح عند جون كوهين، دراسات سيميائية أدبية لساني، ع 01 المغرب، 1987.

☑ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، د.ط، الجزائر، د.س.

☑ يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

☑ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، عمان، 2007.

☑ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

فهـــرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضـــــوع	الصفحة
مقدمة	أ،ب
الفصل الأول: الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح	
I- الشعرية	
أولا: مفهوم الشعرية	5
أ- المفهوم اللغوي	6-5
ب- المفهوم الاصطلاحي	6
ثانيا: الشعرية في الفكر الغربي	19-7
ثالثا: الشعرية في الفكر العربي	28-19
II- الأسلوب	
أولا: تعريف الأسلوب عند العرب	30-28
ثانيا: الأسلوب عند المحدثين	32-30
III- الأسلوبية	
أولا: ماهية الأسلوبية	34-32
ثانيا: اتجاهات الأسلوبية	37-34
ثالثا: خطوات التحليل الأسلوبي	39-37
الفصل الثاني: الجانب التطبيقي	
I- المستوى الصوتي الإيقاعي	57-41
II- المستوى الصرفي والتركيبي في القصيدة	68-57
III- المستوى الدلالي لقصيدة غالي بن المختار	78-68
خاتمـة	80
قائمة المصادر والمراجع	88-82