وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحي فارس

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الادب العربي

البنى الأسلوبية في قصيدة "على ضفاف الرحيل" لـ: "لطيفة حساني"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- علالي حمزة
- لوصيف مصطفى

إشراف الأستاذ:

- العبزوزي لخذاري.

السنة الجامعية : 2021-2020

كلمة شكر:

الحمد لله الذي خلقنا ورزقنا من كل خير وأورثنا العلم سلاحا وصلى الله على سيدنا محمد سيّد الخلق والمرسلين وخاتم الأنبياء أمّا بعد:

يقول عزّ وجلّ في حُكم تنزيله "**وَاشْكُرُوا لِلَّهِ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ**".

فما لنا إلّا التوجه إلى الله سبحانه وتعالى بالشكر الجزيل والحمد الكثير على توفيقنا لإتمام هذا العمل، كما نتقدّم بخالص الشكر إلى الدكتور **المشرف العبزوزي لخذاري** الذي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته القيّمة.

وإلى من زرع التفاؤل في دربنا وقدّم لنا التسهيلات ربما دون أن يشعر بدوره في ذلك الأخ **بلال لشمط**.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كلّ من ساعدنا ولو بالقليل على إتمام هذا العمل، لكم منّا ألف شُكر وأجمل تحية عِرفان.

إهداء

بسم الله الذي لا تخفى عليه خافية، أهدي ثمرة جهدي أولا إلى:

من سهرت على راحتي، إلى من علّمتني الفضيلة، إلى أحنّ ما ينطق به اللسان

أمّي الغالية "حفظك الله"

إلى من أفنى عمره من أجلي وذلّل الصعاب، إلى الذي أتمنى له عمر طويل وعيش سعيد

وخير مزيد.

أبي العزيز " أطال الله في عمره"

إلى من أعتبرهم أعزّ ما منحني الله في هذه الحياة **أخواتي وإخوتي الأعزاء.**

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة أبناء أخواتي: **أكرم ورنيم وأشرف وياسين.**

إلى كلّ الأصدقاء الذين وقفوا إلى جانبي في مشواري الدراسي خاصة الأخ والصديق العزيز

"**لشمط بلال**" حفظه الله، أرجو المعذرة من كلّ من ساعدني ولم يُسعفني الحظ في ذكره.

شكرًا لكم جميعًا

حمـــزة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى من اهدتني الفضل وربّتني **أمّي العزيزة** إلى من أمدّني بالقوّة أوقات ضعفي **أبي العزيز**.

إلى إخوتي وإخواني إلى أعمامي وأخوالي، إلى روح عمّي الذي راح ولن يعود، إلى أساتذتي و وأصدقائي كلّ باسمه.

إلى كلّ من ساعدني لإتمام هذا العمل من قريب ومن بعيد.

مصطــفى

مقدمة

❖ مقدمـة:

لقد استأثر النص في السنين الأخيرة باهتمام الكثير من الدارسين والمهتمين، بحقول العلم والمعرفة المعاصرة الكثيرة المتنوعة، كاللسانيات والأسلوبيات، فشاعت دراسة النصوص وتحليلها وفق أدوات منهجية وإجرائية مضبوطة ودقيقة، تكشف عن أسرار النص الأدبي، وبما انّ دراسة النص لا تستغني عن اللغة يمكن القول بأنها هي الوسيلة التي تجذب القارئ للنص، و تجعله مهتما بها، وهذا ما يجعل اللغة تعتبر منطلقا رئيسا في مساءلة النصوص على تنوّعها من حيث المضمون والميدان.

ولعلّ النصوص الأدبية الّتي تُعد الأكثر تشعبا وقابلية للقراءة لكون لغتها تحمل في طياتها قابلية للتأويل حول ما تتمتع به من قدرة في الانزياح عن الدلالات التداولية للغة، وعليه فالنص الأدبي يحمل في لغته شحنة إضافية يزيد بها عن النصوص الأخرى، وتزداد هذه الشحنة قوّة مع النص الشعري الذي يكثف لغته ليتجاوز بها حدود التداول بمسافات شاسعة مقدما فضاءً دلاليا خصبا يمنح المتلقي إمكانيات تأويلية كثيرة.

واعتمادا على النّص انطلقت أغلب الاتجاهات النسقية الحديثة في قراءة هذه البنية اللغوية، فهم البنيوية وانغلاقها على النص إلى نظرية القراءة والتلقي التي تُعلي من شأن المتلقي.

ظلّ النص يتأرجح و الكل يحاول قراءته من زاوية مختلفة لها أصولها ومرجعياتها وفي خضّم هذه الاتجاهات برزت الأسلوبية باعتبارها قراءة في أسلوب النص وصاحبه، فالدراسة الأسلوبية

هي دراسة النص ولغته وللكائن المتحوّل باللغة لذلك تُعتبر الأسلوبية مجالا واسعا والمُطلع عليه يواجه بعض الصعوبات لأن هذا المصطلح مرتبط بمصطلح آخر وهو علم الأسلوب.

الهدف من اختيارنا لهذا البحث هو دراسة الخصائص الأسلوبية في شعر "**لطيفة حساني**" ومن ثمة كشف أسرار الأسلوب باعتبارها تكشف لنا عن النواحي الجمالية للنصوص الأدبية وكلّ ذلك باستعمال اللغة، فالأسلوبية تهتم بدراسة النص الأدبي وتُعدّ منهجا نقديا في دراسة الأدب، وهي مُتأثرة ببعض العلوم الأخرى كالبلاغة التي تدرس النص الأدبي إذ إنها تدرس خصائص الأسلوب والصورة الشعرية والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات ولغة الشعر، ومن هنا جاءت إشكالياتنا حسب ما يمليه الموضوع:

← **ما هي سمات وخصائص الشعر عند "لطيفة حساني"؟**

هذا ما فرض علينا تقسيم دراستنا إلى فصلين بالإضافة إلى مدخل تمهيدي الذي قدمنا فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية وأهم اتجاهاتها وأنواعها وعلاقتها بالنقد والبلاغة ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان المستوى الصوتي والتركيبي للقصيدة، أما الفصل الثاني فجاء بعنوان المستوى البلاغي والدلالي للقصيدة والذي عرضنا فيه علم البيان والمحسنات البديعية وكذلك الصورة الشعرية التي اعتمدتها الشاعرة إضافة إلى أهمّ الحقول الدلالية، و أنهينا بحثنا بخاتمة تضمنت نتائج البحث العامة المتوصّل إليها.

أمّا المنهج الذي اتبعناه في دراستنا فكان المنهج الأسلوبي الذي دعّمناه بعدد من الأدوات الإجرائية كالإحصاء والمقارنة وغيرها من الأدوات التي مكنتنا من الدقة في القياس والكشف عن السمات الأسلوبية العامة للنص واستجلاء فنياته وجمالياته المتعددة والمتنوعة.

ومن أهم المراجع والدراسات التي ساعدتنا مايلي:

- كتاب "الأسلوبية وتحليل الخطاب" للدكتور نور الدين السد.
- كتاب "البلاغة الأسلوبية" لمحمد عبد المطلب.
- كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي.
- كتاب "البنى الأسلوبية" لحسن ناظم.
- كتاب "الأسلوبيات وتحليل الخطاب" لرابح بوحوش.

ولعلّ من أهم الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز بحثنا هذا مايلي:

- نقص تجربتنا وهذا لعدم وجود دورات تدريبية تساعدنا على تعلم كيفية إعداد البحوث العلمية بالطريقة الصحيحة والسليمة التي تمكننا من الوصول إلى النتائج بالشكل الصحيح، بالإضافة إلى قلّة توافر المصادر والمراجع في الجانب التطبيقي.

كما نتقدّم بوافر الشكر الجزيل والعرفان إلى الأستاذ الفاضل **لخذاري العبزوزي** الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، إلى كلّ من علمنا حرفا لوجه الله أو قدّم لنا نصيحة أو توجيها.

مدخل

1. مفهوم الأسلوب والأسلوبية.
2. اتّجاهات الأسلوبية.
3. أنواع الأسلوبية.
4. علاقة الأسلوبية بالنقد.
5. علاقة الأسلوبية بالبلاغة.

- **تمهيد**

كون اللسانيات الحديثة مادة خام تشكلت منها وتطورت عنها مناهج جديدة نظر كل منها إلى النص الأدبي من جهة، إلا أنها جميعا تعتمد اللغة أساس لها في قراءتها للنص الأدبي، فمن البنيوية بفروعها إلى التفكيكية ومن الأسلوبية والتداولية إلى الشعرية إلى السيميائية.

وهذا التعدد في المدارس اللسانية ما كان إلا لتعدد قراءات النص الأدبي، إذ يمكن تناول النص من عدة مناح تبعا للمنهج المختار للقراءة، فبات النص نصوصا أخرى لم نكن لنراها إلا بعدسة تلك المدارس المتنوعة وقد وقع اختيارنا على الأسلوبية لما لها من رؤية عميقة للنص الأدبي إذ تتناوله بلاغيا وجماليا ودلاليا، وبذلك تغدو مكونات الجملة تحمل معاني مسطحة، وأخرى عميقة تصل إليها الدراسة الجادة، فالأسلوبية فرع من فروع اللغويات التطبيقية، وهو دراسة النصوص الأدبية، أو اللغة المنطوقة وتفسيرها فيما يتعلق بالسمات الأسلوبية التي تميز النص على الصعيد اللغوي، إذ يكون الأسلوب هو التنوع اللغوي الخاص المستخدم من قبل أفراد مختلفين أو في مواقف أو أطر مختلفة.

تستخدم اللغة العامية أو اللغة اليومية على سبيل المثال بين الأصدقاء بشكل غير رسمي، في حين تستخدم لغة أكثر رسمية فيما يتعلق بالقواعد، أو النطق، أو اللهجة، أو القاموس، أو اختيار الكلمات في كتابة خطاب تقديم بيان المؤهلات والخبرات وأثناء التحدث في مقابلة وظيفية، **فماذا يقصد بالمنهج الأسلوبي أو الأسلوبية؟**

1. مفهوم الأسلوب والأسلوبية:

أ. الأسلوب لغة:

جاء في لسان العرب:" يقال السطر من التخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب.، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب، والأسلوب بالضم: الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبر، قال: أنوفهم بالفخر، في أسلوب[1]".

ب. الأسلوب اصطلاحا:

لقد تعددت تعاريف الأسلوب عند العرب والغرب، وذلك لأهميته باعتباره خاصية لغوية يساهم في تطوير اللغة ونتاجها الثقافي، لأن اللغة ظاهرة إبداعية تتمثل في كيفية الكلام، إذا ورد ذكر الأسلوب في كثير من الدراسات في التراث العربي حيث تناوله كل من: وجدي وهبة في كتابه "معجم مصطلحات الأدب"، وكذلك أحمد أمين الذي يرى بأن "الأسلوب عبارة عن اختيار للكلام بما يتناسب ومقاصد صاحبه[2]"، باعتبار أن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع ولا تحسن في نفسها في موضع آخر، وهذا حسب المعنى الذي تُؤديه، وقد اتفق محمد غنيمي في دراسته للأسلوب مع أرسطو الذي يقول:" يراعي في قوله ثلاثة أشياء؛ أولها وسائل الإقناع وثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها،

[1] بن منظور، لسان العرب، مج 14, دار النشر والتوزيع دار نويليس، ط1، بيروت، 2006، ص 233.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1967، ص 1.

وثالثها أجزاء القول[1]"، أما المرصفي فربط بين الأسلوب والغرض الذي يحتويه العمل الأدبي، يقول:" ففي الحماسة مثلا يكون الكلام مهيجا للقوى، مثيرا للغضب، باعثا عن الحمية"[2]، أي أنّه ربط الرجل بين الأسلوب والغرض الّذي يؤديه، والمتمثل في مدى التأثير على المتلقي.[3]

بإبداعية الأديب فهو يقول عن الأسلوب أنه:" فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا، أو كناية، أو حكما أو مثالا"، ذلك أن أحمد الشايب توافق مع المرصفي في دراسته للأسلوب في كتابة الوسيلة الأدبية.

ونخلص إلى أنه مهما تعددت تعاريف الأسلوب عند العرب أو عند الغرب، سواء اعتبروه طريقة الكلام حسب المقام الذي يكون فيه المتكلم أو طريقة لدمج العطاء الفردي في عمل البناء اللغوي بالمنشئ والنسق الذي يتكلم به الكاتب، فإن الأسلوب في نهاية المطاف عملية إبداعية تهدف إلى إظهار الإبداع الكامن في اللغة، وقدرة المتكلم على إظهاره وتبيانه، كل حسب قدرته على ذلك.

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، حومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، 1417، ص 149.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1994، ص85.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، (c)، الشركة العالمية المصرية للنشر، ط1، القاهرة، 1994، ص 108.

ت. **الأسلوبية:**

تعتبر الأسلوبية من أهم المصطلحات الّتي استحدثت في القرن العشرين، وذلك كبديل للبلاغة القديمة مما أدى إلى الاهتمام بها، ويظهر ذلك في تنويع حقولها واتجاهاتها، حيث أنّ أوراق الدراسات المعاصرة سجلت بأن الأسلوبية هي الوريث الشرعي لها، من حيث إعطاء البيانات المتكاملة الصورة الجمالية في الفن الإبداعي وطرائق توزيعها، فإذا أخذنا هذا المصطلح لاحظنا أنّه يتكون من ثنائية وهذا حسب المصطلح الّذي تُرجم إليه في اللغة العربية:" فالأسلوبية دال مركب جذره أسلوب Style و لاحقته يه ique [1]

فالأسلوب كما رأينا سابقا ذو مدلول ذاتي (يعبر عن شيء ما) واللاّحقة ية تجعله ذا مدلول موضوعي، مما يجعله يطابق عبارة علم الأسلوب science de style .

لذلك تعرف الأسلوبية بداهة، بأنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، وبذلك تعرف بأنّها: "علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية الّتي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني"[2]

والمحسنات فقط، فقد يكون التعبير عاديا لكن تظهر جمالية من خلال سهولة الألفاظ.

أما بيار جيرو يقول: "يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها وبعطائها التعبيري.[3]

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت، 2006، ص34.

[2] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2016، ص198

[3] مسعود بودوفة، نفس المرجع، ص 9.

ويقول ريفتر: "الأسلوب هو كل شكل دائم، علق به صاحبه مقاصد أدبية[1].

ويُحدد معجم الأسلوبية الأسلوب كما يلي:" وفي أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة، أو في الكلام مثلما أنّ هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل لعب السكواتش والرسم، وربما تتحدث عن كتابة شخص بأنّه ذات أسلوب منمق ornate، أو عن كلام شخص ما بأنّه ذات أسلوب هزليComic "[2].

وقد التمس النقاد عناصر تميز أسلوبا عن أسلوب فقالوا:" إنّ الأسلوب الأدبي يتميز بوجود العاطفة والخيال وبما فيه من أشكال تركيبية إنشائية، فإذا وجد شيء من ذلك في أسلوب علمي استحق أن يسمّى أسلوبا علميا متأدبا[3]".

ويقول دي لوفر: "إنّ الأسلوب الفردي حقيقة بما أنّه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة، أن يميز عشرين بيتا من الشعر إن كانت لراسين (Racine) أم لكورناي (Corneille). وأن يميز صفحة صفحة من النثر إن كانت لبلزاك (balzac) أم لستاندال (Stendal)[4] ."

لقد كان كتاب الأسلوب لأحمد الشايب من أكبر المحاولات في دراسة الأسلوب، والبحث في مجالاته، حيث ربط الأسلوب بالبلاغة فعرض البلاغة القديمة في ثوب عصري، وحصرها في بابين هما:" الأسلوب والفنون الأدبية، أي أنه ربط الأسلوب.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص136.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص37.

[3] محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع و النشر والتوزيع، ط1، الاسكندرية، 1988، ص5.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتابة الجديد المتحدة، ط5، بيروت، 2006، ص60.

ومن هؤلاء الغرب نجد: "كونراد بيرو الّذي تبنى التجديد الّذي صاغ غونجي، عندما قال:" طريقة دمج العطاء الفردي في عملية محسوسة تظهر في كل أشكال الممارسة، وعندما يتعلق الأمر بعملية الحلق اللغوي الخاصة هذه يصبح الأسلوب طريقة دمج العطاء الفردي في عمل البناء اللغوي، مهما كان الهدف المقرر لهذا العمل، سواء أكان الهدف جماليا أم لا ...[1]

ويعرفه بيفون بقوله:" إنّ المعارف والوقائع المكتشفة تنتزع بسهولة، وتتحول وتقوز إذا وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء تكون خارجة الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه"[2]. أي أنّ بيفون ربط مفهوم الأسلوب بالمنشئ، حيث أضاع عليه بيار جيرو كلاما فقال عندما يقال بأنّ الأسلوب هو الإنسان هذا يعني بأن اللغة هي الأمة.

أما مارسيل بروست فيقول:" إن الأسلوب ليس بأية حال زينة أو زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كما أنّه ليس مسألة (تكفيك) إنّه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية تكشف عن الخاص الّذي يراه كل منا دون سواه[3]، هكذا يعني أنّ الأسلوب ليس مجرد تقنية إنّه مثل اللون، فالألوان عند الرسام تعبير عن غاية، وكل لون يعبر عن رأي، فالأديب عندما يستخدم تقنية معينة فهو يريد التعبير عن رأيه.

---

[1] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1987، ص ص 36، 37.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 131.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002، ص28.

وهناك من يتفق مع الأديب الفرنسي بروست (1871 – 1922) في أنّ الأسلوب بالنسبة للكاتب يشبه اللون بالنسبة للرسام، إلا أنّ هناك تصورات أسلوبية أخرى ترى بأنّ الأسلوبية عنصر إضافي يتم تزيين النص به، فيصبح الأسلوب هو القشرة الّتي تلف لبا من الفكر أو التعبير، أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول كالأديب الفرنسي ستاندال فيصبح الأسلوب بذلك إضافة لا تتصل بالجمال فقط بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير لأنّ جمالية النص لا نكتشفها من خلال الزخارف.

كما أنها "وليدة البلاغة ووريثها المباشر[1]"، وهذا ما أدى مونان بالقول بأن أيو أسلوبية لابد أن ينتهي بها المطاف إلى البلاغة كما أطلق الباحث فون درجا بلنتس 1875:" مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية[2]، أي هو ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب حتّى يؤثر في السامعين عن طريقة التعبير عن أفكاره ورُؤاه بأسلوب جد متميز، ويتفق معه ريفاتير في استخدامه للانزياح، ويُعرفها جاكسون بأنّها:" بحث عما يتميّز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون ثانيا[3]"

[1] المرجع السابق، ص7

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 13.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 32.

وهناك بعض الأسلوبيين الّذين حاولوا تأكيد العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات فنجد بيار جيرو في قوله:" الأسلوبيات تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النقاد إليه، إلاّ عبر صياغته الإبلاغية"[1]

وبذلك يرى معظم مؤرخي الأسلوبية أنّ شارل بالي هو أول من اصل علم الأسلوب عام 1902 وأسّس قواعده، مثلما ارسى دوسوسير أصول علم اللسان الحديث ويدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري، فقال شارل بالي بأنّها:" دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام[2]".

أما ريفاتير فيرى بأنّ الأسلوبية تعتمد في دراسة الخطاب على طرائق تعود مرجعياتها إلى اللسانيات وفي ذلك يقول:" إن الأسلوبية وصف للمصنف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات[3]".

ولعل أهم مبدأ اعتمد عليه ريفايتير في تحديده للأسلوبية يرتكز على ثنائية تكاملية وهي ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة (langue – parole)، وتتويجا للجهود الّتي قام بها هؤلاء العلماء يبارك ستيفان أولمان على استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي قائلا: "إنّ الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسنية صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ح2، دار حومة للطباعة والنّشر، ط2، الجزائر، 2010، ص 16

[3] المرجع نفسه، ص19

ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نبتدأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معا[1]".

وفي الأخير نصل إلى القول بأن الأسلوبية لها علاقة باللسانيات وبالبلاغة هذا حسب المقولة المعروفة والشهيرة:" البلاغة هي أسلوبية القدماء والأسلوبية هي بلاغة المحدثين.

ويربط بالي الأسلوب باللسانيات ويعده مجموعة من الوحدات اللسانية الّتي تؤثر على القارئ والسامع، وذلك من خلال حديثه عن الأسلوبية.

وهكذا نستنتج بأنّ:" الأسلوبية فن من افنان شجرة اللسانيات[2]"، وهذا ما أكّده سبتزر بقوله بأنّها جسر اللسانيات، كما أثبت ذلك ستارو بنسكي بقوله:" هي رفع الحواجز بين اللغة وتاريخ الآداب، وهي بموجب ذلك علم شامل الدلالات المكرسة في جهاز الأثر الأدبي. أي أنّها علم لغوي يبحث في الوسائل اللغوية الّتي تكسب الخطاب الأدبي وخصائصه التعبيرية.

2. الاتّجاهات الأسلوبية:

إنّ الاهتمام الكبير بالأسلوبيات أدى إلى تنوع حقولها واتجاهاتها، والسر وراء ذلك تشعب موضوعاتها الّتي توسعت بقدر مجالات الحياة الانسانية، فالأسلوبيين يتنافسون

[1] محمد عبد المطلب، البلغة والأسلوبية، ص 182.

[2] عبد لسالم المسدي، الأسلوبية والاسلوب، ص47.

على البنى الاجتماعية والرؤى الفكرية والابداعية والجمالية لتطبيق مناهجهم الاجتماعية والنفسية واللسانية عليها، فصارت الأسلوبية أسلوبيات.

أ. الأسلوبية الوصفية (أسلوبية التعبير):

أسس هذا الاتّجاه اللساني شارل بالي الّذي درس اللغة من جهة المخاطِب والمخاطَب، وانتهى إلى أنّها – أي اللغة – لا تُعبّر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني، أي أنّ الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلاّ عبر مرورها بمسالك وجدانية، كالأمل أو الترجي أو الصبر أو النهي.. وعليه فإنّ هذا الاتّجاه يدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي وآثارها على السامعين، وهذه الآثار نوعان طبيعية ومبتعثة (اجتماعية)[1].

أي أنّ بالي اعتبر الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أيّة عملية تواصل بين مرسل أم متلق بما فيها من أساليب إنشائية، حيث قال عنها:" البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة الفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية الّتي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة[2]". حيث أن الأسلوب عنده يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية الّتي تؤثر في المستمع أو القارئ ومن هنا يظهر هدف الأسلوبية في اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، لذلك تُعرف الأسلوبية عنده بأنّها:" العلم الّذي

[1] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعية باجي مختار، ط، عنابة، 2006، ص 32.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 64.

يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية[1].

من خلال هذا التعريف يرى بالي أنّ الفكرة حين تصير كلاما بالوسائل اللغوية، تمر لا محالة بموقف وجداني مثل الأمل، الترجي، أو الصبر، أو النهي وهذا المضمون الوجداني للغة هو الّذي يُؤلف مصنوع الأسلوبية في نظره[2]

ومن المعروف أن بالي من أهم مؤسسي الأسلوبية الحديثة، أي أنّها تأسست على يده وهو الّذي توصل إليها انطلاقا مما ذهب إليه سوسير في كون اللغة تكمن في المستوى العاطفي ذلك أنّه من أحد تلاميذه، حيث أثبت شرعية وجود الأسلوبية بقوله:" هو علم جديد يبحث في أنماط التعبير الّتي تقدّمها اللغة وإن كانت هذه الأنماط إنّما تصدر عن حدس فاللغة هي – في الأخير – منظومة اجتماعية[3]، باعتبارها جملة من الصيغ اللسانية الّتي تغني وتثري النص بحيث تكشف عن الكاتب لهذا النص ومدى تأثيره في نفسية المتلقي، إذ تعتبر أسلوبية بالي أسلوبية وصفية، تدرس الوقائع التعبيرية من حيث مضامينها الوجدانية والعاطفية[4].

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 31.

[2] مصطفى الصاوي الجويني، معاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، ط، الاسكندرية، 1993، ص283.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت 2002، ص32.

[4] رابح بوحوش، المرجع الأسلوبيات في تحليل الخطاب، ص 33.

ولقد كان لهذا الاتّجاه تأثيرا إيجابيا في مجالات كثيرة، فكرية وعلمية، ويظهر ذلك في مستوياتها التركيبي والدلالي والمعجمي; حيث درس الحذف والمصدر في الفرنسية والفعل الماضي في المسرح المعاصر، ونظام الأفعال والفكر واللغة واللسانيات النفسية ودراسات علم النفس اللساني[1]

لذلك عدّ بالي علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات وعلم التراكيب وعلم الصيغ.

وفي الأخير نصل إلى القول بأنّه اعتبر الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في عملية التواصل بين المرسل والمرسل غليه (المتلقي) لذلك "جعل موضوع علم الأسلوب هو دراسة العلامات اللغوية الّتي تؤدي إلى إحداث الانفعال"[2].

ويمكن القول إنّ الأسلوبية التعبيرية هي الّتي اهتمت بالتعبير اللغوي المتميز، فقد يعبر المتكلم عن موقف واحد بعبارات عديدة، وقد يكون هذا الكلام موضوعي وقد يكون عاطفي، وقد أتبعه في ذلك مجموعة من الأسلوبيين، أمثال: مارسيل كريسو، جول ماروزو.

ب. الأسلوبية البنيوية (الوظيفية):

لقد تعددت الآراء في تحديد مفاهيم الأسلوبية البنيوية، كما تعددت ميادين البحث فيها، فمنها ما اكتفى عند حدود البنية اللغوية في سطحها الخارجي مكتفيا باستكشاف

[1] المرجع نفسه، ص 34.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 64.

العلاقات الّتي تربط بين مكوناتها، ومنها ما تجاوز البنية اللغوية السطحية للنصوص الأدبية رجوعا إلى القيم النفسية وغيرها، كما أنّهم لم يُهملوا صلتهم بتلك البنية واعتبروها مرشدا لهم في الكشف عن مطالبهم، فكل توجه من تلك التوجهات له فلسفات يرتكز عليها، وعلى الرغم من أنّ الأسلوبية البنيوية قد نشأت في كنف الدراسات الألسنية الحديثة فإنّها قد انفصل عنها حين اتّسعت دوائرها لتشمل النصوص الأدبية الّتي تحتاج إلى قسط كبير من فلسفة الصوت وعلم الجمال وعلم النفس والاجتماع[1].

ويعد ريفاتير من أصحاب هذا الاتّجاه والّذي يركز على استجابة القارئ لتحديد سمات الأسلوب في الخطاب الأدبي حيث اهتمّ بتحديد الوظيفة الاتّصالية الّتي تمكّن القارئ من تفكيك شفرة النص ويقول في ذلك:" تلك العناصر المستخدمة لغرض طريقة تفكير المسنن encodeur على مفكك السنن décodeur بمعنى أنّها تدرس فعل التواصل لا كنتاج خالص لسلسلة لفظية، ولكن باعتبارها حاملا لبصمات شخصية المتكلم وملزما لانتباه المرسل إليه، وخلاصة القول أنّها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شُحنة قوية من الخبر[1]".

[1] عدنان حسين قاسم، الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2001، ص 103.

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 76.

وهكذا تحاول الأسلوبية البنيوية الكشف عن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية، في علاقة اللغة بعناصرها ووظائفها، لا يعدّها نظاما مجردا، فالأسلوبية الوظيفية بحر شاسع أسراره عميقة وخباياه عجيبة، فالّذي يصل إلى هدفه هو الداخل إليه والعكس.

وتهتم الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة دون أي اعتبارات أخرى، حيث تعتبر الخطاب وسيلة تبليغية، والنص الأدبي الراقي هو موضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفاتير" حيث اهتمّ بالقارئ واعتبره جزءا مهما في عملية التواصل، وذلك من أجل تحديد بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص، وفي ذلك يقول:" أنّ للبنية الأسلوبية للرسالة وظيفة متميزة في التفاعل التواصلي[1]".

وقد تطرّق ريفاتير إلى عنصر الانزياح الّذي يلفت انتباه القارئ ببروز أدوات لغوية معينة عن قاعدة في النص نفسه، كاستعمال استعارة أو لفظة غريبة، أي أنّ طبيعة الانزياح تفترض وجود قاعدة يُقاس عليها.

فالأسلوبية البنيوية تحلل الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب فتحدّد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها وتماثلها، وذلك بالإشارة إلى الفروق الّتي تتولّد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي، ويقترح ريفاتير تعويض مفهوم الاستعمال بما يُسميه السياق الأسلوبي، فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطا بهيكل النص

[1] المرجع السابق، ص 73.

المدروس، ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تُبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثّل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حدّه[1].

ت. الأسلوبية الإحصائية:

إنّ الدافع الرئيسي لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رقعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه، كما يهدف التحليل الإحصائي للأسلوب إلى تمييز السمات اللغوية فيها، وذلك بإظهار معدلات تكرارها، وسبب هذا التكرار، ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع[2]، فالتحليل الإحصائي للأسلوب له دور بارز ومهم من حيث أنّه يُبيّن لنا مدى استخدام المبدع للغة، كما تعتمد هذه الأسلوبية على الطريقة العلمية الممنهجة لمعالجة ظاهرة التنوع الأدبي، فتظهر أهمية الإحصاء في العلوم اللسانية، فالأسلوب الإحصائي ضروري حتّى يمكن لصور التّنوع أن تكون قيد الدرس، وأن تناط الأحكام النقدية بأوصاف منضبطة[3].

فالأسلوبية الإحصائية تعتمد في تحليلها الأسلوبي على الإحصاء الرياضي، حيث يُعرّف الأسلوب فيها على أساس معيّن ومحدّد كقول فول فوكس:" تقييم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات الّتي يُمكن حصرها

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 103.

[2] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 105.

[3] سعد عبد العزيز مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة، 2002، ص 55.

كمّيا في التركيب الشكلي للنّص، حيث أحصى فوكس وغيره في مجموعة من النُصوص متوسط عدد الكلمات في كل جملة ومتوسط عدد المقاطع في كلّ كلمة، حيث وضع متوسط عدد المقاطع في كل كلمة في أعلى الشكل ومتوسط عدد الكلمات في يمين الشكل، إذ يُمكن وضع كل نص في رسم بياني على النُقطة المحدّدة لخواصه[1]".

وفي ختام كل هذا، يتبيّن لنا أنّ كل الاتّجاهات الأسلوبية سواء الوصفية أو البنيوية أو الإحصائية تنطلق في دراستها من نقطة واحدة، وهي النص الأدبي على الرغم من الاختلافات في طريقة الدراسة، وكلّها تُفيد الدارس النقدي في مواضع محدّدة.

3. أنواع الأسلوبية:

الأسلوبية ليست نوعا واحدا، إنّما تنقسم إلى أقسام بحسب الطريقة الّتي يتعامل فيها الباحث مع النّص سواء أكان أدبيا أم غير أدبي، وتُسمى أيضا باتّجاهات البحث الأسلوبي، الّتي تختلف باختلاف نظرة الباحثين إلى اللغة والنص بأبعاده المختلفة، ومن هذه الأنواع ما يأتي:

[1] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 97.

أ- الأسلوبية الوظيفية:

وتهتم بدراسة العدول أو ما يُسمى بالانحراف أو الانزياح وتقوم على مبدأين[·]:

- دراسة نصوص كثيرة تمثّل أنواعا أدبية مختلفة وأجناسا متعددة وعصورا بغية الكشف عن الآليات الّتي تتحكم في تكوين الأسلوب الشعري.
- الإفادة من نتائج علم النفس.. فدراسة العمل الأدبي أسلوبيا يتطلب التّحرك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطني للنص، والوصول إلى تلك النتائج يتطلب إعادة قراءة النص مرارا.

ب- الأسلوبية التعبيرية:

وكان رائدها شارل الّذي شق الطريق للتفريق بين أسلوبين أحدهما يُنشد التأثر في القارئ والآخر لا يعنيه إلاّ إيصال الأفكار بدقة. وطور تلاميذه هذا الاتّجاه عن طريق التّوسع في دراسة التّعبير الأدبي، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلاّ إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوب إلاّ البحث عن هذه الأدوات.

ت- الأسلوبية الإحصائية:

تقوم على دراسة ذات طرفين، أولهما: هو التعبير بالحدث، والثاني هو التعبير بالوصف، ويعني بالأول الكلمات أو الجمل الّتي تعبّر عن حدث وبالتالي الكلمات الّتي تعبّر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب والقيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص

[·] ينظر: نبذة من مقال: ماذا يقصد بالمنهج الأسلوبي أو الأسلوبية؟، رياض خنوف، ماي 2009.

تبعا لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة في هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة في الدلالة على أدبية الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب آخر.

فمثلا كتاب "**الأيام**" لطه حسين تبين أنّ نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية 39 ٪ في حين أنّ نسبة تكرار هذه الجمل في كتاب "**حياة قلم**" للعقاد لا تتعدّى 18 ٪، ومعنى ذلك أنّ كتاب "**الأيام**" أقرب غلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الّذي يميل فيه إلى الطابع الذهني العقلاني.

ث- الأسلوبية النحوية:

تهتم بدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، ومن هذه العلاقات: استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد التخصيص.. وهذه العلاقات يلجأ إليها الكاتب لتنظيم جملة بعضها إلى جانب بعض ممّا يُؤدي إلى تماسكها وترابطها.

وعلى هذا فإنّ الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه، وتتحدّد هذه الاتّجاهات بعضها مع بعض في كيان عضوي يجذب القارئ أو يستثير تساؤلاته.

ج- أسلوبية الانزياح:

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنّه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أنّ الأسلوب الجيد هو الّذي ينحرف

عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح، فمنهم من يدعوا إلى الخروج عن كل القواعد وهذا ما طبّقه أهل الحداثة في أدبهم، والمعتدل منهم يقول أنّ الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإيداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرين لكنّها لا تُخالف قواعد اللغة أي النحو.

ويُسميها كوهمين "الانتهاك" حيث أنّ المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه[1].

ح- الأسلوبية الأدبية:

وهي تُعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني، ويسعى أصحاب هذا الاتّجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الّذي يهتم به الناقد، والجانب الوصفي اللغوي اللساني.

وهذا هو الّذي يميّز هذا الاتّجاه عن الاتّجاه اللغوي الّذي يهتم بالمعنى وغنما بالشكل والصياغة[2].

خ- الأسلوبية التأثرية:

يُنظر، نبذة من مقال، ماذا يقصد بالمنهج الأسلوبي أو الأسلوبية، رياض خفوف، ماي 2009.

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الإسكندرية، 1988، ص268.

[2] يمحمد اللويمي، الأسلوب والأسلوبية، مكتبة الملك الفهد الوطنية، ط1، الرياض، 2005، ص 48.

وينصب اهتمام هذا الاتّجاه على المتلقي وقياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته وردود فعله، حيث أنّ المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو.

4. علاقة الأسلوبية بالنقد:

تُعدّ الأسلوبية مدرسة لغوية تُعالج "النّص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية متّخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي"[1]. ومن ثمّ فإنّ الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه. أما النقد فيعتمد في اختياره "عنصُري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أمّا الجمال فهو جوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة الّتي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي"[2]. تتحدّد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتّفاق والاختلاف.. فالأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث أنّ مجال دراستهما هو الأدب وبتحديد أدّق النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عمّا يُحيط به من ظروف.. أمّا النقد فلا يغفل تلك الأوضاع المحيطة به[3].

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 52.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 143.

هناك علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتّجاه النفسي في النقد، فكلاهما يخضع النّص لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها على كتاباته، يرى فريق من النقاد أنّ الأسلوبية منهج علمي يتناول طرق الأسلوب الأدبي، ومن ثمّ فهي نظرية نقدية لابدّ من الاحتكام إليها عند تقييم الأسلوب الّذي يُعدّ ركيزة أساسية في النّص الأدبي.

أمّا النّقد فإنّه لا يهتم في تقييمه للنّص الأدبي باللّغة إلاّ قليلا، وبدلا من ذلك يعتمد كثيرا على الذوق الشخصي للأديب والناقد، ومن يهتم النقد بالأحكام الانطباعية والذاتية من خلال مناقشته للخيال، والعاطفة، والغرض، والموضوع.. وهذه الذاتية والانطباعية تكادان تكونان منعدمتين في الأسلوبية الّتي ينصب اهتمامها على اللغة[1]. إنّ الفارق بين النقد والأسلوبية يتأتى من الأدوات والأهداف أو الغايات، فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، فإنّ النقد بعينه يُعدّ اللغة إحدى أدواته وإذا كان الهدف الّذي تُنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي ومداخله من انزياحات عن القاعدة المعيارية، فإنّ الهدف عند النقد هو الإجابة عن أسئلة فحواها كيف ولماذا مستعينا بكل ما يراها من أدوات تخدم هدفه، فالنّقد أداة معرفة اللاّوعي وارتياد المكبوتات، فهو شاشة تعكس توترات الناقد، لأنّ الناقد يبدأ عمله مدفوعا بتوتر داخلي ينشأ من إرادة الوصول إلى فهم النّص الأدبي وشرحه وتدبره.

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 54.

من خلال كل ما سبق يمكننا القول بأنّ الأسلوبية ليست بديلا للنقد، لأنّ كلاّ منهما يقدّم مالا يقدّمه الآخر في خدمة النص، والّذي يتبيّن بعد هذا العرض أنّ الصلة بين الأسلوبية والنقد الأدبي صلة وثيقة فكل منهما يصف ويُحلّل ويُركب ويفسر، ولكن تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير، يعمد النّقد الأدبي إلى التقييم وإصدار الأحكام[1].

فإذا كانت الأسلوبيات مصبّها النقد وبه قوام وجودها كما يرى عبد السلام المسدّي إلا أنّها "قد انسلخت عنه في النهاية واستقلت بذاتها[2]".

فالأسلوبية والنقد موجودان "في خطين متوازيين لا يندمجان وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط ووجود عناصر مشتركة بينهما واتّفاقها في سمات بعينهما لا يعنيان نشوء التمازج الكامل كما أنّه ليس حتميا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر[3]".

ويرى الأستاذ لطفي عبد البديع بأنّ النّقد موجه للأسلوب، وبذلك يكون النّقد:" فرعا من فروع علم الأسلوب مهمّته تزويد علم الأسلوب بالتّعريفات والمقاييس الجديدة ومهمته أيضا النقد اللغوي وأنّ العلاقة أكيدة بين البلاغة والأسلوب، والنقد لأنّ البلاغة فن القول والإنشاء ترشد الكاتب والشاعر والناقد للمنهج القويم، وأنّ النقد يرسم المنهج الأمثل للشعراء والكتاب ويُمهّد الطريق أمام الأدب للرقي بالأدب، وأنّ الأسلوب هو فن الإنشاء

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 55 – 56.

[2] رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص 59.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص 38.

والتعبير، والتقويم، والتوجيه للشعراء والكُتاب، وأنّ هذه الفنون متداخلة مع بعضها ومتآزرة، ومتعاونة وغايتها واحدة، التأثير والإقناع وبناء نظرية أدبية حديثة للرقي بالفن الأدبي[1].

5. علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

تُقيم البلاغة والأسلوبية منذ زمن علاقات وطيدة:" تتقلص الأسلوبية أحيانا حتّى تغدوا أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتّسع حتّى تكاد تمثّل البلاغة كلّها باعتبارها بلاغة مختزلة"[2].

لقد قامت الأسلوبية على إنقاذ البلاغة وعلى الرغم من وقوع المحاولات الأسلوبية الحديثة تحت مقصودية تحديث البلاغة إذ نُظر إليها على أنّها البلاغة الجديدة[3].

وبقيت الدراسات المعاصرة تردد المقولة الّتي مفادها أنّ الأسلوبية وليدة البلاغة، ووريثها المباشر معنى ذلك أنّ الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، ويلحظ الدارسون وجود علاقة حميمية بين البلاغة والأسلوبية، بيان ذلك أن (جيرو) واحد من الأسلوبيين قد أكّد وجود العلاقة بينهما[4].

---

[1] محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية، ص 47.

[2] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1999، ص 19.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 149.

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص61.

يُقر (جيرو) بأنّ الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: "إنّها علم التعبير، وهي نقد الأساليب الفردية، ومن ثمّ فالبلاغة فن للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وهي أيا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكُتّاب"[1].

أمّا (شكري عياد) فيرى أنّ: "الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، لذلك فإنّه يصدر كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" بقوله: "ولكنّني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة[2]".

فالعلاقة بين الأسلوبيات والبلاغة كما يراها فتح الله أحمد سليمان: تتمثّل أساسا في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب، إلاّ أنّ النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظار الأسلوبي عنها في المنظار البلاغي، فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين سابقة أو افتراضات جاهزة، كما أنّها ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل الأدبي المنقود بالجودة أو الرداءة.

"أمّا البلاغة فتستند –في حكمها على النص– إلى معايير، ومقاييس معينة وهي من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي حتّى تصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص 55، 56.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص62.

المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى، والتأثير والإقناع وبث الجماليات في النص[1]".

علاقة الأسلوبيات بالبلاغة عند (صلاح فضل) هي: "علاقة الحياة بالموت، أو الموت والحياة ذلك أنّ الأسلوبيات –كما يراها– عندما شبّت أصبحت هي البلاغة الجديدة في دورها المزدوج إذ هي علم للتعبير ونقد للأساليب الفردية".

لكن (محمد عبد المطلب) يرد علاقة الأسلوبيات بالبلاغة إلى مفهومي: القصور والجمود فيرى أنّ قصور البلاغة وعدم تجاوزها بعض الإشكاليات المعرفية قد أتاح للأسلوبيات أن تكون الوريث الشرعي للبلاغة، ذلك أنّ للأخيرة وقعت في دراستها عند حدود التعبير، ووضع مسمياته، وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة ولم تحاول الوصول إلى العمل الأدبي الكامل، كما لم يتبين لها بالضرورة "دراسة الهيكل البنائي لهذا العمل وكان ذلك تمهيدا لحلول (الأسلوبيات) في مجال الإبداع وبديلا يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة وإقامة بناء عملي يبعد عن الشكلية البلاغية الّتي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتعريفات كادت تُغطي على كل قيمها الجمالية"[2].

إنّ تحديد العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة تحتاج إلى وقفة أطول وبالعودة إلى الفروقات بينهما يبرز:

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة القاهرة، د ط، 2004، ص 31.

[2] رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص 57.

الفرق الأول والأهم يرجع إلى أنّ علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث، فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنّها شيء ثابت في حين أنّ العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور.

الفرق الثاني أكثر أهمية وهو أنّ علم البلاغة "علم معياري على حين أنّ علم الأسلوبية علم وصفي"[1].

البلاغة علم معياري "يرصد الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى تعلّم مادته وموضوعه هو بلاغة البيان، أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والذم، ولا تسعى إلى غاية علمية بحتة"[2].

وثمّة فرق ثالث بين علم البلاغة وعلم الأسلوب وهذا الفرق يرجع إلى نظرة كل منهما إلى "الموقف" إنّ كلمة الموقف في علم الأسلوب تقوم مقام "مقتضى الحال" في علم البلاغة فكما أنّ علم البلاغة "يقرر أنّ الكلام يُطابق – أو ينبغي أن يُطابق مقتضى الحال فكذلك يقرر علم الأسلوب أنّ نمط القول يتأثر بالموقف"[3].

والفرق الرابع هو اتساع آفاق علم الأسلوب اتّساعا كبيرا بالقياس إلى علم البلاغة، فعلم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية جميعها من أدنى مستوياتها – الصوت المجرد – إلى أعلاها وهو – المعنى – ثم هو يدرسها في حالة البساطة وفي حالة التركيب فمن

[1] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة جيرة، ط2، 1992، ص 44.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 15.

[3] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة جيرة، ط2، ص46، 47.

الناحية الصوتية يدرس الجملة والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنوية يدرس المعنى الكلي أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه، كما يدرس دلالات الكلمات والجمل ثم إن علم الأسلوبية لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر واحد ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور.

ولا يكتفي بدراسة الدلالات الوجدانية العامة الزائدة على الدلالات المباشرة بمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضا الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة أو فن أدبي معين أو في أسلوب كاتب بالذات أو عمل أدبي واحد بعينه.

أما بالنسبة للفرق الخامس، "البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية، في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها.[1]

في حين أن الفرق السادس يكمن في أن علم البلاغة يفصل بين ثنائيات الشكل والمضمون بينما "عملت الأسلوبية على الربط بين قطبي هذه الثنائية إذ تؤمن بالترابط الوثيق بين الدال والمدلول، لأنها تحول الحدث الإبلاغي إلى حدث تأثيري جمالي[2]

أما الفرق السابع فإنّه يغلب على تقسيم علوم البلاغة وترتيب مباحثها وطرق الفحص

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 150.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فيها الطابع التفتيتي، ونعني به تجزيئ الظاهرة الواحدة وغياب إدراك العلاقات النظامية بين الظاهرات، وانعدام مفهوم المنظومة التحليلية في الفحص، على حين تغلب تصورات البنية والنسق والعلاقاتية والتوزيعية، وقواعد التحويل على اتجاهات لسانية مختلفة في دراسة الأسلوب.

والجامع بين هذه الاتجاهات هو "الخروج من التفتيتية الّتي ميزت لسانيات القرن التاسع عشر وما قبلها إلى النسقية التي تميز مباحث اللسانيات الحديثة، ومنها المبحث الأسلوبي"[1]

إن هذه المفارقة لا تعني المقاطعة النهائية بين علم البلاغة وعلم الأسلوب لأن ثمة نقاط التقاء بين البلاغة والأسلوبية من بينها:

كلاهما يفترض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية إلا أن الاسلوبية قد جعلت (هذا الحضور) شرطا ضروريا لاكتمال عملية الانشاء بل إن المتلقي من المنظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه.

أما البلاغة فالمتلقي عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم "مقتضى الحال" الذي يعني أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين

[1] سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، عالم الكتب، ط1، 2006، ص 70، 71.

مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي"[1].

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 83، 84.

الفصل
الأول

المستوى الصوتي
والتركيبي في القصيدة

1. المستوى الصوتي:

أ- الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي):

هو نابع عن اختيار الشاعر للألفاظ الّتي توحي بترابط المعاني والأفكار، فالموسيقى الداخلية كما يقول عبد الرحمن الوجي:" هي ذلك الهمس الّذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وجمالها من رهافة ودقة وتأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"[1].

فالموسيقى الداخلية تكشف عن مختلف السمات اللغوية لأنّه صادر عن تجربة شعرية.

ومن أشكال الموسيقى الداخلية نرصد تكرار صفات الأصوات، التكرار، فهذه العناصر تحدث إيقاعا موسيقيا يعبّر عن تجربة الشاعر ومختلف أحاسيسه.

1) صفات الأصوات:

إنّ من أهم الصفات الّتي تتميّز بها اللغة العربية صفة الجهر الهمس.

أ) الأصوات المجهورة:

تحدث هذه الأصوات عندما يقترب الوتران الصوتيان من بعضهما البعض، وتضيق فتحة المزمار إلاّ أنّها تسمح بمرور النفس، وهذه الأصوات في اللغة العربية هي:(الياء، الجيم، الدال،

[1] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1 ، 1989م، ص37.

الذال، الراء، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الفاء، وتضاف إليها الضوائب بما ذلك الواو، والياء)[1].

حيث يقول أحد الدارسين: الصوت المجهور هو الصوت الّذي يهتز عند النطق به، الوتران الصوتيان في النتوء الصوتي الحنجري، حيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية.

وتتجلى هذه الأصوات في قصيدة لطيفة حسّاني "**على ضفاف الرحيل**"، نذكر منها بعض الكلمات الحاملة لهذه الأصوات: ظلي، غيمة، وردي، وجدي، جعلته، الظلام، ضيائها... إلخ.

ب) الأصوات المهموسة:

هو الّذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق بهما، وليس معنى هذا أنّ ليس للنفس ذبذبات مطلقا، ولا لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو صوت الوترين الصوتيين معه[2].

فالأصوات المهموسة تمتاز على الأصوات المجهورة بكونها تسمح بمرور الهواء إلى الرئتين والّذي بدوره ات يُؤثر على الوترين الصوتيين إذ يحافظان على مكانتهما ولا يهتزان، فالصوت المهموس هو الصوت الّذي لا يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان عند النتوء الصوتي الحنجري.

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيد والقراءات هي: التاء والثاء والاء والسين والشين والضاد والطاء والفاء والقاف والكاف.

[1] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد الفني، القاهرة، د ط، د ت، ص 120.
[2] إبراهيم مجدي إبراهيم محمد، في أصوات عربية، مكنية النهضة المصرية، القاهرة، ط 01، ص83.

فهذه الأصوات لا يهتزّ بها الوتران الصوتيان عند النطق ولا يسمه لها رنين.

في قصيدة "على ضفاف الرحيل" وظّفت "لطيفة حساني" العديد من الكلمات فيها أصوات مهموسة منها: شقوتي، فُستان، يستثير، اكتضّ، ...إلخ.

استعملتها الشاعرة في القصيدة دلالة على حُزنها وألمها وتذكرها لم في موطنها "فالأصوات المهموسة هي عكس المجهورة، فالصوت المهموس هو الّذي يهتز فيه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[1]

2) الترصيع:

وهو أحد الألوان الموسيقية الّتي انتشرت كثيرا في القصائد، وهو "أن يكون حشو البيت مسجوعا"[2]، وهو أشبه بالسجع في النثر، ومن شواهده في قصيدة "على ضفاف الرحيل" نجد:

قد قمت من جفن الصباح حكاية سردت صراع الليل والأضــواء

تيـــــــاهة في أفقـها مفتـونـة بالخــيل بين فـدافد البيـداء

وردي بحار المستحيل سجـيـــة فالمستحيل يـراعة الـــــشعراء

فانظر إلى هذا التناغم بين (حكاية، تياهة، مفتونة، سجية، يراعة)، والّذي حقق لونا من الجرس الموسيقي العذب من خلال التناسق والتناغم الصوتي الحاصل بين هذه الكلمات.

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة مصر، (د . ط)، (د. ت)، ص 22.

[2] أبو جلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، دار إحياء الكتب العربية، ط1.

ومنه أيضا:

سددت في صدر الفضاء رمايتي لأصيب طير البوح بعد عنـــــاء

فتناسل السرب الجميل براحتـــي وانساب شعرا حين جف إنائـــــي

الخيل تعرفني وتعشق وطأتـــي والليل يفترش النهار إزائـــــــي

رحلت حروفي في مفاوز وحشتي لتعود ملأى ريها خـــــــيلائي

فالتناسق الصوتي واضح بين ألفاظ (رمايتي، راحتي، وطأتي، حروفي، وحشتي) حيث كانت لها دور كبير في خلق هذا النغم الموسيقي المتواتر، والّذي لا شك فيه أنّه يؤثر في نفس المتلقي، بما ينقله من أحاسيس ومشاعر وانفعالات.

استعملت الشاعرة الطباق من أجل تقوية المعنى وتقريبه إلى ذهن السامع وسهولة فهمه، فهو طباق سهل واضح وبسيط.

ب- الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي):

لقد ارتبط الشعر بالغناء عند نشأته حيث يصدران من نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع وهذا العنصر الموسيقي بالغ الأهمية في الشعر حتى قبل الرمزين، وهذا المستوى هو الّذي يتناول

في الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومضاد الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن وما يبثه المنشئ عن توازن وتوازي يتعد إلى السمع والحس[1].

وممّا يؤدي إلى وضوح الإيقاع وظهوره انتظام الجمل في البيت الشعري في نسق معين بالإضافة إلى الترادف الّذي يؤدي إلى تقوية المعنى.

وللموسيقى الشعرية أهمية بالغة في التأليف، إلى جانب وظيفتها في تبليغ المعنى، فالموسيقى فن فطري غريزي فمنذ كان الانسان كانت الموسيقى في الطبيعة.

1) الوزن:

وهو "مجموع التفعيلات الّتي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[2].

تنتمي قصيدة "على ضفاف الرحيل" للطيفة حساني إلى الشعر العمودي الّذي يعتمد على أوزان الخليل، أمّا البحر الّذي بنت الشاعرة عليه قصيدتها فهو "بحر الكامل"، أي أنّ الشاعرة لم تخرج عن سنن العرب في نظمها لقصائدها، وهو من البحور الّتي كثر النظم عليها في الشعر العربي القديم، ويبنى "البحر الكامل" على تفعيلة أساسية هي "متفاعلن".

وسوف نقوم بتقطيع بعض الأبيات من قصيدة على ضياف الرحيل لإيضاح ذلك:

[1] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط 01، القاهرة، 2001، ص 33.

[2] سعد الغنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، ط، مصر، 2001، ص 136.

فتناسل السرب الجميل براحتي وانساب شِعرا حين جفّ إنـــائي

فَتَنَاسل سسِربُ لجَميلُ بِرَاحَتِي وَنسَابَ شِعرَن حِينَ جَففَ إنَائِي

0|0|| |0| |0| 0|0| |0|0| 0||0|| |0||0 |0|0 ||0|||

مُتَفَاعلُن متفاعلن متفاعـــلن متفاعلن متفاعلن متفـاعـــــل

قد قمت من جفن الصباح حكاية شزدت صراع الليل والأضـــواء

قَد قُمتُ مِن جَفَنِ صصّباح حكايتي سَردَت صِراع لليل ولأضـــــواء

0|0|0|0| |0|0 |0|| 0||| 0||0|| |0||0 ||| 0| |0|0|

متفاعلن متـــفاعلن متفاعلـــن متفاعلن متفاعلن متفاعـــــل

ونلاحظ ممّا قمنا به من دراسة لوزن القصيدة أنّ الشاعرة لطيفة حساني وفقت إلى حد كبير في اختيارها "بحر الكامل" كبحر تبني عليه قصيدتها لأنّ تفعيلات هذا البحر تلائم الموضوع الّذي حملته قصيدتها.

2) القافية:

يبحث علم القافية في تحديدها وحروفها وحركاتها وجمالها وموسيقاها ونحو ذلك، حيث ارتبط اسم علم القافية بعلم العروض ارتباطا عصريا[1]. ويُعرّفها الخليل بقوله: هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع قبله[2].

وقد عرّفها ابراهيم أنيس أيضا بقوله:" ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، يتوقع سامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة، ويعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[3].

ولقد تنبّه القدماء إلى الأثر الموسيقي الّذي تحدّثه القوافي وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها بمعنى القصيدة ودلالتها بالإضافة إلى مبناها.

فالقوافي إذن تتفق والغرض الّذي ينظم فيه الشاعر، فقد تصلح القافية في موضع ولا تصلح في موضع آخر، وهذا ما يتوافق مع قول إيميل البستاني، وقوافي الشعر كبحوره يجرد بعضها في موضع، ويفضله في موضع آخر[4].

---

[1] جورن مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، د. ط، بيروت، 2008، ص 143.

[2] المرجع نفسه، ص 145.

[3] حسين نصّار، القافية العروض والأدب، ص 35

[4] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ك02، القاهرة، 2006، ص 109.

فالقافية إذن ليست إلاّ أصواتا تتكرر في أواخر الأسطر من القصيدة، وتكررها هذا يترك جرسا موسيقيا خصوصا إذا جاءت حروفها وحركاتها متقاربة، مثل البيتين الّذي قمنا بتقطيعهما سابقا فالقافية كانت (فأني ووائي)، وهذا ما أدى إلى تناغم الموسيقى، فالتناغم الموسيقي يظهر في: "أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع تسامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الّذي يطرق الآذان[1].

فالقافية تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول الإيقاعي وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني دلالي وهو مستوى داخلي وبالتحام هذين المستوين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة.[2]

3) الروي:

هو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر كمعلقة الام في معلقة امرئ القيس والدال في معلقة طرفة، والميم في معلقة زهير، والنون في معلقة عمرو بن كلثوم[3].

فالروي حرف من حروف القافية، وهو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية او سينية، ويلزم في آخر كل بيت منها.

[1] محمد صابو عبيد، القصيدة العربية الحديثة، اتّحاد الكتّاب العرب، د. ط، دمشق، 2001، ص 42.

[2] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات العربية، ص 87

[3] محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط01، القاهرة، 2005، ص21.

والقصيدة الّتي نحن بصدد دراستها هي قصيدة حرف رويها هو "الهمزة" وهو من الأصوات الشديدة، وهذا ما شدّ انتباهنا وزاد من جمال القصيدة وإعجابنا لها.

وتكرر هذا الحرف في القصيدة باعتباره رويا 35 مرة، فتكرار الالف ترك جرسا موسيقيا وزاد القصيدة جمالا ومعنى ومبنى، فالشاعرة اعتمدت على رويا واحدا من بداية القصيدة لنهايتها، حيث أنّ مضمون هذه القصيدة يتناسب مع "الروي" الّذي اعتمدته الشاعرة، فالشاعرة كانت تمتلك الملكة الحسية وهذا ما ساعدها على التوفيق في اختيارها.

4) التصريع:

التصريع حسب تحديد القدماء له:" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[1].

وحدّده حازم القرطاجي بقوله: "فإنّ التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"[2].

فالتّصريع هو أن يتفقا الشطران معا في البيت الأول من القصيدة، ويُلح ابن رشيف على ضرورة الابتداء به فقال:" وإذ لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمستور الداخل من غير باب"[3].

---

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، بيروت، 1994، ص 62.

[2] حازم القرطاجني، المنهاج، ص183.

[3] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص 62.

لقد شكّل التصريع عنصرا إيقاعيا لافتا للانتباه في بناء البيت الأول من قصيدة "نحو الأضواء والماء".

حيث تقول الشاعرة:

أمضي وظلي غيمة الأضـواء وخطاي يحدوها حباب الماء.

اعتنت الشاعرة باختيار التصريع، فجاء مناسبا لقافيتها، إذ كان الاهتمام به أحد مقاييس الذوق والجمال، فاتّخذته وسيلة لتزيين شعرها.

إنّ عنصر الموسيقى عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري، فهي تكمل بقية العناصر الّتي يتشكل منها، ومن ثم كانت صلة وثيقة بالصورة الشعرية وتقنيات الشكل، ولغة النص الشعري بوجه عام، بل يمكن القول أنّ الشعر عبارة عن هيال وموسيقى، حيث لا يستوي الشعر شعرا إلاّ بالخيال، وبوزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع وأكثر تأثيرا في النفس، فالنفس تميل إلى كل ما هو متزن ومنتظم من التراكيب.

ومن أهم النتائج الّتي استخلصناها حول الموسيقى في قصيدة "على ضفاف الرحيل" مايلي:

- أنّ جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالي ترجع إلى موسيقاه ووزنه.
- أن للشعر لغته الّتي تختلف عن لغة الكلام العادي، فلغة الشعر مليئة بالتصوير والتخييل، وهذا ما جسّدته الشاعرة في قصيدتها الّتي بين أيدينا.

- أنّ للقافية والوزن الدور الرئيسي في إجلاء وإظهار موسيقى الشعر العربي، إذ هما ذروة سنام الشعر، وكذلك ما يكون داخل البيت من حسن التقسيم والتصريع و الترصيع، وتشابه المخارج في الحروف أو المد فيها وتكرار بعض الكلمات أو الأساليب.

2. المستوى التركيبي:

أ- **المستوى النحوي ودلالته:** إنّ الحديث عن الجانب التركيبي للقصيدة هو حديث عن مجال الكلمات من حيث هي تأليفات داخل الجمل ومنه فإنّ مجال اشتغال فرع التركيب هو الجملة كوحدة أساس وأثناء تناولنا للجانب التركيبي فإنّه يمكن الوقوف عند مجموعة من العناصر وهي: الأفعال والجمل بنوعيها الفعلية والاسمية والضمائر الموظفة من قبل الشاعرة ثمّ مختلف الأساليب الواردة في إبداعها الشعري، وعليه سيكون عنصر الأفعال منطلقنا في التحليل التركيبي للقصيدة.

1) الأفعال:

- تعريف الفعل لغة: هو الحدث الذي يقوم به الفاعل من قيام أو تعوّد أو نحوهما[1].
- اصطلاحا: هو كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل[2]. أي بمعنى هو ما دلّ على معنى في نفسه أو حدث مقترن بزمان، والفعل من حيث الدلالة على الزمن ثلاثة أقسام:

[1] إياد عبد المجيد ابراهيم، في النحو الغربي دروس وتطبيقات الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2002، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

1.1 الفعل الماضي: ما دلّ على حدوث شيئ في زمن مضى قبل التكلم[1]، أي أنه كلمة تدل على معنى أو زمن مرّ قبل النطق به, ومثالا على ذلك: سددت ،انساب، جفّ، قمت ....الخ.

(انساب: فعل ماض مبني على الفتح الظاهرة على آخره).

ويسمّى الحدث، أي الزمن يحصل فيه الحدث وهو زمن فات وانقضى قبل الكلام.[2]

لقد وظّفت الشاعرة في قصيدتها الكثير من الأفعال الماضية، حيث كانت لها وظائف كثيرة تتعلق بالمعاني الّتي تتضمنها ومن أبرزها: الحركة، الانتقال، التغيير، السرعة، التبدل، الوصف المتحرك، الحيوية، الخوف، والقلق.

لعبت هذه الأفعال دورا بارزا في السرد القصصي المتحرك.

1. 2 الفعل المضارع:

هو ما يدل على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده[3]، أي حدث وقع الآن أو يتحمل وقوعه في المستقبل ومن أمثلة ذلك: تستفز، يحدوها، تختال، تعود، أرقع، يحسّ، تبكي... الخ.

كما أنّه فعل يدل على حصول عمل من الزمن الحاضر أو المستقبل ولابد أن يكون مبدوءا بأحد أحرف المضارعة (أنيت)، ألف وياء ونون، وتاء.

---

[1] خافع الجوهري الخفاجي، المختصر في النمر، مكتبة الآداب، ط01، القاهرة، 2001 ص6.

[2] محمود مترجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة، ط01، بيروت، ص20.

[3] نافع الجوهري الخفاجي، المختصر في النحو، ص 06.

نُلاحظ أنّ الشاعرة قامت بتوظيف الكثير من الأفعال المضارعة في القصيدة ممّا أضافها حركية وحيوي، حيث كان لهذه الأفعال وظائف عديدة من بينها: التوضيح، الشرح، الوصف... مما زاد القصيدة رونقا وجمالا وتأثيرا في نفوس القراء والسامعين.

1. 3 فعل الأمر: هو ما يطلب له حصول شيء بعد زمن التكلم.[1]

فهو كلمة تدل على معنى مطلوب تحقيقه في زمن المستقبل ومثالا على ذلك: دع، قم، نم، ونجد أنّ الشهرة لطيفة حساني في قصيدة على ضفاف الرحيل لم تُوظّف فعل أمر واحد.

ففي القصيدة الّتي بين أيدينا (على ضفاف الرحيل) نجد الشاعرة مازجت بين الأفعال الماضية والمضارعة مستغنية على أفعال الأمر، جاعلة الأغلبية للأفعال المضارعة حيث أنّها وضّفت ما يُقارب ثلاثون فعلا مضارعا، نذكر منها: يحدّونها، تختال، تعرفني، أشدوا، تختال، ينثني، يمطر، يهفوا، يذكي، تبكي، تهزني، يحسّ... إلخ.

أمّا الأفعال الماضية فكانت بنسبة أقل حيث وضّفت حوالي خمسة وعشرون فعلا ماضيا نذكر منها: سدّدت، تناسل، انساب، جفّ، قمت، سردت، زاد، رقص، اكتظ، رأى، أرقب، دخلت... إلخ.

فالشاعرة استعملت الفعل المضارع أكثر من الأفعال الماضية الأخرى، وهذا راجع إلى ما تحتويه من دلالة الحركية والاستمرارية وتقرير بعض الحقائق والوقائع.

[1] أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، ج01، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت، ص12.

والجدول التالي يبين لنا عدد مرّات تكرار الأفعال في قصيدة "على ضفاف الرحيل".

الأفعال	عددها
الماضية	25
المضارعة	29
الأمرية	00
المجموع	54

2) الجمل:

- **تعريف الجملة:** يقول صاحب الخصائص: "وأمّا الجملة فهي كل كلام مستقل بنفسه"[1]

ويعد سيبويه أول من تحدّث عن الجملة، والّتي ينطلق في الحديث عنها من باب الاستقامة من الكلام والإحالة، حيث ركّز في مسألة الجملة على الكلام الحسن والمستقيم الّذي يراعي منطق اللغة وأحوال العرب في كلامهم[2].

- **أنواع الجمل:**

1-الجملة الإسمية: هي الجملة الّتي يدلّ فيها المسند على الثبوت، وتتكون من ركنين رئيسيين هما: المسند إليه وهو موضوع الجملة المتحدّث عنه، والمسند وهو الخبر الّذي به يتمّ التحدّث عن المسند إليه أو الإخبار عنه[3]

[1] إبن جني، الخصائص، ت. عبد الحميد هنداوي، ج01، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت، 2001، ص17.

[2] صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، د ط، الجزائر، 2001، ص9.

[3] سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي، دار وائل للنشر، ط01، عمّان، 2003، ص 148.

ومن الجمل الإسمية الّتي وردت في القصيدة نذكر: الوهم غيم، الخيل تعرفني وتعشق وطئتي، الليل يفترش.

2-الجملة الفعلية: يعرف النحويون الجمل الفعلية بأنّها الجملة المصدرة بفعل أي الجملة الّتي تبدأ بفعل والمراد يصدر الجملة المسند والمسند إليه، فالمسند هو الفعل والمسند إليه هو الفاعل ويقول ابن رجب:" الجملة الفعلية هي المركبة من الفعل لفظا أو معنى[1]، فالجملة الفعلية تتألف من عملية إسنادية دعامتها المسند والمسند إليه.

ومن الجمل الفعلية الواردة في قصيدة "على ضفاف الرحيل" نجد: رحلت حروفي، يهد جسر الأمنيات، يبست جذور القلب بعد مكارهي.

3-شبه الجملة:

هي ليست جملة بالمعنى الذي تفيده الجملة, ومن ذلك سميت شبه الجملة (جار ومجرور, ظرف) ولا يؤدي الجار والمجرور فائدة في غياب الأفعال أو مشتقاتها, وأن هذه الجملة هي جملة عرجاء لا يحسن السكوت عليها إلا بارتكازها على فعل أو ما يشبهه ومن هنا فهي حملة تتعلق بما يجعلها ذات فائدة, و يراد بالتعلق الربط المعنوي أو التقديري بين الجار والمجرور, وما يجاورها من فعل أو يشبه الفعل[2].

ومن أمثلة شبه الجملة جار ومجرور في قصيدة لطيفة حساني نجد:

[1] ابن حاجب، شرح المفصّل، ج03، عالم الكتب، مكتبة المبنى، ط، القاهرة، د ت، ص98.

[2] عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، د . ط، الجزائر، 2004، ص 33.

- سددت في صدر الفضاء رمايتي.
- ولكم أحدق في الخيل تعشقا.
- تبكي على خدي.

4-**الجملة البسيطة**": هي المكونة من مركب إسنادي واحد ويؤدي في فكرة مستقلة سواء بدأ المركب اسم أو بفعل أو بوصف[1].

ومن أمثلة الجملة البسيطة في القصيدة نجد: الوهم غيم ليس يمطر فالحيا.

5-الجملة المركبة: هي مركبة من مركبين إسناد بين أحدهما مرتبط بالآخر و متوقف عليه, و نلاحظ أن أحدهما يكون فكرة مستقلة و الثاني يؤدي فكرة غير كاملة ولا مستقلة, ولا معنى لها إلا بالمركب لآخر, و الإرتباط بين المركبين معتمد على أداة تكون علاقة بين المركبين[2].

3) **الحروف:**

1-تعريف الحرف: هو ما دلّ على معنى في غيره، فإذا جاء في الكلام ظهر له المعنى، وإذا انفرد بنفسه لم يدل على المعنى[3].

[1] محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية ومكوناتها، أنواعها، تحليلها، مكنية الآداب، ط02، القاهرة، 2001، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص 139.

[3] محمود مترجي، في النمو وتطبيقاته، ص11.

2-أنواع الحروف:

- **حروف الجر:**

هي حروف تجر معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها، أو تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الاسماء بعدها، أي أنّها واسطة توصيل المعنى بين الفعل والاسم المجرور.

كما وصفها ابن مالك في قوله:

هناك حروف الجر وهي من إلى حتّى خلا حاشا في عن علـــى

من منذ ربّ اللام، كي، واو، وتا والكـــــاف والبـــــاء ولعلّ ومتى[1]

ونلاحظ في قصيدة على ضفاف الرحيل أنّ لطيفة حساني وضّفت حروف الجر بكثرة وذلك لأغراض متنوعة ومن أمثلتها نجد:

الكون شاهدني بأجمل حـــــلة وعلى الملامح عزّة النـــــبلاء

وأنا السجينة في مواجع لحظتي أشدو وصمت الكون في أحشائي

والجدول التالي يوضّح لنا نوع الحرف مع عدد تكراره في القصيدة:

الحرف	على	اللام	من	إلى	الباء	في
عدده في القصيدة	03	04	04	00	08	10

[1] عبد الله أحمد جاد كريم، المعنى والنحو، مكتبة الآداب، ط01، القاهرة، 2003 ص253.

- **حروف النداء:**

النداء: وهو طلب إقبال المدعو على الدّاعي لأحد حروف مخصوصة ينوب كلّ حرف منها مناب الفعل "ادعوا"[1].

وقد ورد الحرف في القصيدة ثلاث مرات بأغراض مختلفة حيث قالت: يا مسرحا، يا صمت دهر، وكم شردتني يا فُؤادي.

- **حروف العطف:**

العطف: تابع وقع بينه وبين متبوعه أحد أحرف العطف وهي: الواو، الفاء، ثمّ، حتّى، بل، لا، لكنّ، الّتي تقتضي أن تكون ما بعدها تابعا لما قبلها في الإعراب، ويسمّى ما بعدها معطوفا، وما قبلها معطوف عليه[2].

فالواو: تفيد مطلق المشاركة أي أنّ المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني معين أو غير: حضر زيد وعمر[3].

[1] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الأفاق العربية، د. ط، القاهرة، 2004، ص96.

[2] خليل إبراهيم، المعتمد في قواعد النحو والصرف، الأهلية للنشر، ط01، الأردن، 2002، ص 246.

[3] عبدة الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط01، لبنان، 2004، ص443.

أو: تفيد الإباحة والتخيير، وقد تفيد معان أخرى نفهمها من القرائن، والإباحة معناها اختيار واحد من المعطوف أو المعطوف عليه، أو الجمع بينهما مثل: إذا أردت أن تحسن لغتك فاقرأ شعرا أو نثرا، أمّا التخيير فيعني اختيار واحد فقط[1].

ونلاحظ على هذه القصيدة أنّ الشاعرة استعملت من أنواع هذه الحروف وهي "الواو" و "الفاء" مستغنية على باقي الحروف، فالحرف الغالب هو "الواو" فهو مكرّر في غالب الأبيات، فهي قرينة من القرائن اللفظية، وظيفتها الربط بين المتعاطفين، كما تدل على الجمع بينهما، والسياق الّذي وردت فيه يدّل على الزمن الواحد وقد استعملته الشاعرة بشكل ملفت للانتباه فقد بلغ عدده 25 مرة، أمّا بالنسبة لحرف "الفاء" فلم يكن له نصيب كبير فقد استعملته لطيفة حساني 05 مرات.

وسوف نمثّل ذلك بالأبيات التالية:

- بالنسبة لحرف الواو تقول الشاعرة:

أمضي وظلي غيمة الأضـواء وخطاي يحدوها حباب المــاء

الخيل تعرفني وتعشق وطأتي والليل يفترش النهار إزائـــــي

- بالنسبة لحرف الفاء تقول الشاعرة:

فتناسل السرب الجميل براحتي وانساب شعرا حين جف إنائي

[1] حمدي الشيخ، الوافي في تيسير النحو والصرف، المكتب الجامعي الحديث، د . ط، الإسكندرية، 2003، ص 326.

وردي بحار المستحيل تسجية فالمستحيل براعة الشـــــعراء

والجدول التالي يبين أنواع حروف العطف الّتي استخدمتها الشاعرة في القصيدة:

نوع الحروف	الواو	الفاء
عددها في القصيدة	23	05

لا تخلوا قصيدة "على ضفاف الرحيل" من أدوات الربط، فاستعمال لطيفة حساني لهذه الأدوات كان ملفتا للانتباه سواء العطف منها أو الجر، فالربط كما عدّه العلماء الباحثون قرينة نحوية ودلالية تساهم في إحكام العلاقات النحوية الدلالية، بينما تتحطّم على نحو غريب في النص الشعري الحديث، الّذي يحذف الروابط ويُدمّر بذلك المتتالية الدّالة بما هي تنظيم واضح من القوانين المألوفة[1]، ونلاحظ أنّ الشاعرة اعتمدت على حرف الجر والعطف بنسب متفاوتة، حيث يعمل حرف العطف على تعميق التأثير وجعل الجمل متناسقة فيما بينها، كما نجد استعمال الشاعرة لحرف الجر الّذي لا يكاد السطر يخلوا منه وذلك من أجل توضيح المعنى.

4) بالصيغ الصرفية: يعرف الميزان الصرفي بأنّه معرفة أصول الكلمات وزيادتها وهيأتها، وضبط حروفها من حيث الحركات والسكنات وترتيبها من حيث التقديم والتأخير، وما وقع فيها.. تشبها بالميزان الّذي يستعمله أصحاب الصناعات الدقيقة في معرفة الوزن الدقيق للمادة الّتي يصنعونها[2].

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، د. ت، ص193.

[2] علي جابر عصفور، التطبيق الصرفي، الدار العلمية للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2002، ص12.

والصيغ الصرفية هي أوزان الكلمات أو هيئاتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها وهي كثيرة جدا.

إنّ عناصر الجملة العربية مرتبة ترتيبا هندسيا خاصا يوحي بدلالة الجملة الناتجة عن نوع من التفاعل بين العناصر النحوية والعناصر الدلالية، "فكلما يمد العنصر النحوي العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة الّذي يساعد على تمييزه وتحديده، يمد العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب الّتي تساعد على تحديده وتمييزه إذ يوجد بين العنصرين أخذ وعطار وتبادل تأثيري دائم".

وعليه فإنّ للمستوى النحوي أهمية كبيرة في الدراسات اللّلسانية، لأنّ معرفة المركبات اللغوية الّتي يتألف منها التركيب اللغوي _ الّذي يشتمل جملة مفهومية أساسية أو مشتقة_ لهي أمر مهم، والمركبات اللغوية في الجملة وما ينتج عنها من دلالات مختلفة لمهم كذلك، إذ أنّ معرفة البنية النحوية ومعرفة البنية الدلالية الّتي تفرزها اللغة العربية لهذه البنية لُسهل عملية التعلّم والتعليل والتعليم والتوصيل.

أ- المستوى الصرفي ودلالته:

1) الجمع:

أ) جمع التكسير:

هو ما يتغير في بناء الفرد فيزيد أو ينقص أو تختلف الحركات ومثال الزيادة (ضو، ضوان)، والنقص (لعبة، لعب)، او تبديل شكل مثل: (أسد، أُسود)، أو بزيادة وتبديل الشكل مثل: (رجال،

رجل)، ونقص وتبديل شكل مثل: (رسول، رسل) والزيادة وتبديل الشكل مثل (غلام أو غلمان) وهو نوعان:

ب) جموع القلة:

وهو جمع يدل في الأغلب على عدد لا يقل عن ثلاثة ولا يزيد على عشرة، يأتي على صيغ هي: أفعال، أفعل، أفعلة، فعلة.

ت) جموع الكثرة:

هي الجموع الّتي تدل على عدد لا يقل عن ثلاصة ولا يزيد على عشرة، وأشهر أوزانها ثلاثة وعشرون وزنا[1].

لقد استعملت الشاعرة جمع التكسير خمس مرات في كل القصيدة مثل: أضواء، مراجع، الأرزاء، مناور أوهام، وكانت على وزن أفعال ومفاعل في حين نلاحظ أنّها استعملت كل من الجمع المذكر السالم، والجمع المؤنث السالم مرتين.

2) إسم الفاعل:

هو اسم مشتق من الفعل للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به، ويصاف إسم الفاعل من الفعل الثلاثي على وزن فاعل فنقول: خرج، خارج.. نضر، ناصر.. كتب، كاتب.

[1] شرف الدين علي الراجحي، مبادئ النحو والصرف، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الاسكندرية، 2007، ص212، 213.

كما يُصاغ عن الفعل غير الثلاثي فيصاغ منه اسم الفاعل بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة مع كسر ما قبل آخر، ومثال ذلك: زلزل، يزلزل، مزلزل.. دحرج، يدحرج، مدحرج[1].

ونجد اسم الفاعل في قصيدة "على ضفاف الرحيل" لم تستعمله الشاعرة ولو مرة واحدة لا على فاعل ولا بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره.

3) الضمائر:

الضمير: هو اسم جامد يدل على متكلم أو غائب ولا يثنى ولا يجمع ويدل على المفرد المذكر أو المؤنث، والمثنى المذكر والمؤنث أو على جمع المذكر وجمع المؤنث، ويمكن أن يقع في أول الجملة ويبتدئ به الكلام، وقد يسبق العامل ويستقل بنفسه[2].

كما أنّ الضمير ما يكنى به عن متكلم أو مخاطب أو غائب، فهو قائم مقام ما يكنّى به عنه، وذلك بحدّه يساهم في بنية المعنى الشعري بما أنّه يتصل اتّصالا عضويا بتركيب الجملة مع الإسم، كما مع الفعل وهو سبعة أنواع: متصل، منفصل، بارز، مستتر، مرفوع، منصوب ومجرور[3].

الضمير المنفصل ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

- ضمائر المتكلم: أنا، نحن.

[1] شرف الدين علي الراجحي، مبادئ النحو والصرف، ص184.

[2] محمود مترجي، في النحو وتطبيقاته، ص60.

[3] شربل داغر، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط01، دار البيضاء، 1981، ص326.

- ضمائر الغائب: هو، هي، هما، هم، هنّ.
- ضمائر المخاطب: أنت، أنت، أنتما، أنتم، أنتنّ.

والمتّصل: هو الضمير الّذي لا يلفظ مستقلا ولابد أن يتصل بغيره سواء أكان فعلا أم اسما أم حرفا[1].

ونلاحظ من خلال دراستنا للقصيدة أنّ الشاعرة قد نوّعت من الضمائر بين مستتر وظاهر، وبين منفصل ومتصل، وبين ما يدلّ على المتكلم أو المخاطب، وبين الّتي تدل على الغائب.

فالشاعرة وظفت ضمير المتكلم بكثرة سواء ظاهرة أو مستترة وهذا من خلال قولها:

سددت في صدر الفضاء رمايتي لأصيب طير البوح بعد عنـــــــاء

أنا نجمة راد الظـلام ضيـاءهـا تختال تيها في الفضـاء النـــائي

وأنا السجينة في مواجع لحظتـي أشدوا وصمت الكون في أحشـــائي

كما وظفت ضمير الغائب في هذه القصيدة معتمدة على الضمائر المتّصلة والمستترة كقولها:

دخلت حروفي في مفاوز وحشتي لتـــعود ملئ ريها خيلائـــــي

فهي استفزت ما يدور بداخلـــي وتشذرت كالحلم في أجزائـــــي

[1] حمدي الشيخ، الوافي في تيسير النحو والصرف، المكتب الجامعي الحديث، د . ط، الإسكندرية، 2003، ص 326.

فضمير "هي" يدلّ على الغائب وكان ظاهرا، أمّا ضمير الغائب المستتر فنجده في الأفعال التالية: تعود، رحلت، تشذرت.

فالشاعرة وظّفت هذه الضمائر من أجل الربط بين القصيدة ككل حتّى تظهر كوحدة متلائمة، والضمائر بمختلف أنواعها تساهم في إيضاح وإبراز المعنى والتأثير في المتلقي وتوصيل الفكرة له، لأنّ الضمير يمارس دوره التركيبي عندما يدلّ على شيء معيّن وذلك بمرجع ينتسب إليه.

4) التعريف والتنكير:

ينقسم الاسم من حيث التعريف والتنكير إلى قسمين: معرفة ونكرة.

فالمعرفة: اسم يدل على شيء معروف معيّن مثل: الرجل، محمد، قول الحق، والمعارف سبعة أنواع: الضمير، علم، اسم الإشارة، الاسم الموصول، المعرف ب (أل)، المضاف إلى واحد منها والمنادى.

وما عدى ذلك فهو: الاسم **النكرة** الّذي يدل على شيء غير معين نحو: كتاب، ورقة، طالب[1].. إلخ

فالشاعرة في القصيدة نوّعت بين الأسماء بنوعيها النكرة والمعرفة، فنجد أنّها استعملت الأسماء المعرفة بنسبة متقاربة للنكرة، وأمثلة الأسماء النكرة في القصيدة نجد: غيمة، حباب، صدر، طير، عناء، شعرا، صراع، فدافد، سجية، نجمة ضيائها... إلخ.

[1] عاطف فضل، النحو الوظيفي، دار الرازي للطباعة والنشر، ط01، الأردن، 2005،ص 14.

أمّا عن المعرفة الّتي وظّفتها الشاعرة نجد: الأضواء، الماء، الفضاء، البوح، السرب، الصباح، الليل، الظلام، الخيل، البيداء... إلخ، ومن خلال ما تطرّقنا إليه سوف نقوم بإحصاء الأسماء المعرفة والنكرة الواردة في القصيدة من خلال الجدول التالي:

	المعرفة	النكرة
عددها	56	2

وكل اسم من هذه الأسماء لعب دوره الوظيفي في القصيدة وذلك لحاجة الشاعر إلى كليهما.

إنّ للمستوى الصرفي أهمية كبيرة في الدراسات اللغوية بصورة عامة وفي تحديد التراكيب اللغوية في اللغة العربية بصورة خاصة، كما أنّ نتائج البحث علم الصرف ذات أهمية كبيرة وبالتالي فهي: "لا قيمة لها ولا وزن.. ما لم تُوجّه إلى خدمة الحملة والتركيب، إذ يجب البدء بقضايا الصرف عند أي تحليل لغوي بوصفه مقدمة ضرورية"[1].

5) الإضمار: هو إجراء تناولي يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب أو النص، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال وغيره، ويشير "فان دايك" إلى ذلك قائلا: "أنّ لغة التخاطب الطبيعي ليست صريحة، ذلك أنّه توجد قضايا لا يقع التعبير عنها تعبيرا مباشرا، ولكن يمكن استنتاجها من قضايا أخرى قد عبّر عنها تعبيرا سليما".

[1] تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، ط2، 1989، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 187.

إنّ الكلام لا يعني دائما التصريح، بل يعني أحيانا حمل المستعمل على التفكير بشيء غير مصرح به، وهو كلام متضمن في القول الصريح، فالقول لا يعني أن نقول كل شيء قولا صريحا، والمتحدّث عادة ما يتلفظ بالصريح من أجل تمرير المضمر، وهكذا المضمر يلعب دورا أساسيا في المحادثة، والتداولية تولي اهتماما كبيرا لاستراتيجية غير مباشرة لمتكلّم، كما تولي نفس الاهتمام لتأويل الملفوظات من قبل المستمع[1].

يهتم المتلقي برصد الجوانب الضمنية والخفية من الخطابات، وذلك أنّ المتكلم أو المتلفظ بالخطاب قد يلجأ أحيانا إلى عدم التصريح بكلامه نتيجة ظروف معينة يخضع لها، فيحمل على الإضمار بكلامه إلى أشياء غير مصرح بها.

والإضمار في بعض الأحوال والمقامات أبلغ من التّصريح، فيلجأ إليه المتلفظ بالخطاب عن قصد لتحقيق الفعالية في التواصل، وقد يكون أحيانا عن غير قصد، لكن المخاطب وعن طريق عمليات التأويل، قد يصل إلى المقصود من الإضمار3.

- مواطن الإضمار في قصيدة "على ضفاف الرحيل:"

أ- **المضمر الغرضي:**

يسمح للمتكلم من إنجاز التماس ضمني أو دعوة ضمنية غير معلنة من خلال عبارة تقريبية، ومثال على ذلك ما جاء في القصيدة:

[1] ينظر، قدور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص66.

ولكم أحدق في النخيل تعـــشقا لذرى علو تستفز سنائي

والكون شاهدني بأجمل حلّـــــة وعلى الملامح عزّة البلاء

أنهار شوق من شفاهي سلسلة وداخلي تغريبة الصحراء

يندرج المضمر الغرضي لدى الشاعرة في الرغبة في التخلص من الحزن والألم وكذلك الشوق الّذي سيطر عليها.

ب- الإضمار بالاستفهام:

يحدث الإضمار بالاستفهام في الكلام حين القيام بفصل كلام عن آخر، وذلك ما يظهر في الكلام الّذي يأتي على شاكلة ثنائية (سؤال/ جواب)، فيستعين بها المتكلّم كآلية تلميحية تجعله يتوجّه من الصريح إلى الضمني[1].

قالت الشاعرة:

ماذا عساي وكل درب ينـــــــثني ويهد جسر الأمنيات إزائي

فكم انتظرت بملئ أحلامي غدي وإذ غدي غيم من الأرزاء

كم شردتني يا فؤادي شقوتـــــــي وأنا أرقع غربتي برجـائي

لقد وظّفت الشاعرة في هذه الأبيات الاستفهامية آلية المكاشفة للتصريح بقصدها، كما نُلاحظ تعداد للآليات اللغوية في الاستراتيجية الضمنية الّتي يستخدمها المتكلم للتعبير عن مراده وقصده،

[1] ينظر: ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د ط، ص 173.

هذا أسلوب الإنشائي قصدت به الشاعرة التّأكيد على مدى شعورها بالألم والحزن والشوق وكذلك لفت الانتباه لأهمية ما سيقال من الكلام.

6) التقديم والتأخير:

لاشك أنّ التقديم والتأخير تركيب لغوي ذو تركيزة خاصة، وقد عُدّ واحدا من خصائص الأسلوب الشعري ومن المباحث العامّة الّتي حضيت بعناية كبيرة من قبل النُحاة، وعلى صعيد محور التركيب تتطرق لهذا المفهوم لما له من أهمية بالغة في تكوين النص الإبداعي، فعند القاهر الجرجاني يرى أنّه باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية، واعلم أنّ تقديم الشيء على وجهين، تقديم يُقال إنّه علانية التّأخير، وذلك في كل شيء أفرزته مع التقديم على حكمه الّذي كان عليه في جنسه الّذي حكم إلى حكم تجعله غيّر بابه وإعراب غير إعرابه[1].

يعيد القاهر النظر إلى تركيب التقديم والتّأخير على أنّه بنية خاصة تفيد دلالة معينة، ولا يقيدها ترتيب آخر لنص العناصر اللغوية في البنية، كونه ركز على الوظيفة الّتي يؤديها التقديم والتّأخير، كما ركّز على أهميّته في إدخال على أكمل وجه، أمّا البلاغيين فيعتبرونه مخلا بنظام الكلام، ولا يتوافق مع شروط صياغة الكلام وهو الأمر الّذي نحاول تطبيقه في قصيدة على ضفاف الرحيل "للطيفة حساني".

نجد أنّ الشاعرة لطيفة حساني قد قدّمت الجار والمجرور على المفعول به في البيت الثاني من القصيدة حيث أنّها قال: "سددت في صدر الغيماء رمايتي"، وهذا التقديم لم يكن سابقا للمسند

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موقع النشر، الجزائر، د ط، ص 104.

والمسند إليه إنّما كان من الفضلة الأولى والثانية، أمّا في البيت الثالث عشر فنجد الشاعرة حساني من خلال قولها: "على الملامح عزّة النبلاء"، والأصل في تركيب العربية إن كانت فعليه فتقدّم الفعل والفاعل على الفضلة وإن كانت إسمية فالمبتدأ والخبر يتقدمان على الفضلة، وهذا التقديم يحمل قلّة من المقاصد من حيث استقامة الوزن وكذلك ليريق سمع القارئ.

أمّا في قولها: "والليل يفترس النّهار إزائي"

فالشاعرة قدّمت المسند إليه الليل على المسند لدواعي أسلوبية إيقاعية وكذلك لبعد تعبيري نفسي كون الشاعرة تنقل لنا تجربة تحسّها.

فالشاعرة حساني لطيفة اعتمدت في قصيدتها التقديم والتأخير في جل الأبيات ذكرنا منها بعض المقتطفات، وفي ذلك الاستعمال استقامة الوزن، ويترك شيئا لطيفا في أذن السامع.

الفصل الثاني:

المستوى البلاغي والدلالي في القصيدة

- أولا: المستوى البلاغي:

في هذا المستوى سنتطرق الى الجانب البلاغي من خلال:

أ- علم البيان:

وردت كلمة البيان بدلالتها اللغوية في عدة آيات من القرآن الكريم وكذلك بالنسبة للحديث النبوي الشريف ثم أخذت دلالتها الاصطلاحية فيما بعد، فأصبح البيان من أحد علوم البلاغة الثلاثة: البيان والمعاني والبديع، وقد عرفها الجاحظ بقوله:" اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى.. لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري اليها القائل والسامع هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت المعنى ذلك هو البيان في ذلك الموضع"[1].

ويعرفه القزويني بقوله: "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه و دلالة اللفظ"[2].

فالبيان – إذا – "هو علم يبحث في كيفية تأدبه المعنى الواحد يطرق تختلف في وضوح دلالتها، وتختلف في صورها وأشكالها وما تتصف به من إبداع وجمال، أو قبح وابتذال"[3].

و من هنا نرى بأنّ قيمة البيان تتضح من خلال الأسلوب والمعنى وقوة التأثير، ولنحاول الابحار معا في عالم البيان لأنّه وافر الاستعمال في هذه القصيدة ونبدأ.

---

[1] عاطف فضل، البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006، ص38.

[2] الخطيب تزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط01، د ب، 1992، 120.

[3] عاطف فضل، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

1-التشبيه:

هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر، لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر، وقد عرفه القزويني بقوله: "التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، وهذا أن المتشابهين ليس مطابقين في كل شيء ".

إذن التشبيه هو "إلحاق أمر بآخر في معنى مشترك بينهما بأداة كالكاف مثلا، وهذا التعريف يشمل أركان التشبيه الأربعة: **المشبه** وهو الأمر الأول في التعريف، **والمشبه به** الأمر الآخر فيه، **ووجه الشبه** وهو المعنى المشترك بينهما والأداة هي الكاف ونحوهما من كل ما ينبئ عن التشبيه صريحا أو ضمنيا"[1].

ومن بين التشبيهات الواردة في قصيدة لطيفة حساني نجدها في قولها:

- **الوهم غيم:** تشبيه بليغ متروك لأداة والوجه، وقد جاء من ناحية التركيب النحوي على هيئة جملة اسمية، والمشبه هو (الوهم) والمشبه هو (غيم) فقد شبه الوهم بالغيم.
- **أمشي كبدر في المياه:** تشبيه مرسل لكل أركان التشبيه موجودة فيه : المشبه : أمشي (الشاعرة)، أداة التشبيه (الكاف)، المشبه به (البدر) ، وجه الشبه (المياه) .
- **ظلي غيمة الأضواء:** تشبيه مؤكد (حذف منه أداة التشبيه)، المشبه (الظل)، المشبه به (الغيمة)، وجه الشبه (الأضواء).

[1] عبد المعتاد الصعيدي، البلاغة العالمية، مكتبة الآداب، ط1، د ب، 2000، ص13.

- **ما كان الزمان يري لنا فكأنه السكرات:** تشبيه مجمل (حذف منه وجه الشبه)، فالمشبه هو (الزمان) والمشبه به (السكرات) وأداة التشبيه (كأن).

- استعملت الشاعرة هذه التشبيهات لعدة دواعي:

1) استخدام الأسلوب غير مباشر للتعبير عن المراد، إذ هو أكثر تأثرا في النفوس من الأسلوب المباشر.

2) ما في التشبيه من طرق متعددة وصور كثيرة، مما أعطى للشاعرة مجالا واسعا لانتقاء ما تراه أكثر تأثيرا وإبداعا، وهذا أمر أشعرها بلذة الابداع والابتكار.

3) ما في هذه الصور التشبيهي التي بين أيدينا من جمال يرضي أذواق المتلقين ويُمتّعهم، حيث تقدم لوحات جمالية مختلفة، فمنها ما يجمع الفكر عناصره من الطبيعة، و يؤلف الخيال بين هذه العناصر تأليفا مبتكرا في صورة ثم يقيس الفكر عليها ويشبّه بها .

ومنها أشياء معنوية فكرية يصور لها الخيال صورا ثم يقيس الفكر عليها و يشبه بها .

إنّ الشاعرة قد وفقت في ابراز العناصر المهمة التي هي مقصود التشبيه مع دقة التصوير، بالإضافة الى الابتكار والابتعاد عن التكرار للتشبيهات المستعملة في أقوال الشعراء، كما أنّها نوّعت في أساليب التشبيهات كما برزت الشاعرة مشاعرها النفسية والوجدانية، كل هذا أدى إلى الارتقاء إلى مستوى الذروة في التمثيل.

2-الاستعارة:

هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه فإذا كان الطرف المحذوف هو المشبه ، كانت الاستعارة تصريحية، وإذا كان المحذوف هو المشبه به كانت الاستعارة مكنية، والاستعارة أنواع:

- **الاستعارة التصريحية:** "هي ما صرح بلفظ المشبه به دون المشبه".
- **الاستعارة المكنية:** "هي ما حذف فيها المشبه به و رمز له بشيء من لوازمه"[1].

لذلك تعد ظاهرة الاستعارة من أهم الظواهر التعبير النقدي في لغة الحياة اليومية والنصوص الأدبية بل في ذروة النصوص تتجسد فيها قمة الفن البياني وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في الاعجاز، وتعد الوسيلة التي يحلق بها الشعراء وأولوا الذوق الرفيع الى سموات من الابداع، ما بعدها لا أروع ولا أجمل ولا أحلى[2].

ومن بين الاستعارات الواردة في القصيدة نجد:

- (سرد صراع الليل والنهار): استعارة مكنية حيث حذف المشبه به (الانسان) وترك قرينة دالة عليه (الصراع).
- (تبكي على خدي السنين): استعارة مكنية حيث حذف المشبه به (العين) وترك قرينة دالة عليه وهي (البكاء).

[1] غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1995، ص150.

[2] على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، المكتبة العلمية، ك1، بيروت، 2002، ص99.

- (بداخلي تغريبة الصحراء) حذفت الشاعرة المشبه (الشوق) وصرحت بالمشبه به وهو (تغريبة الصحراء) وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.
- (رحلت حروفي في مفاوز وحشتي) شبهت الشاعرة حنينها بالرحلة أو بكتابتها للشعر ورحيله حيث حذفت المشبه وهو (الحنين) وصرحت بالمشبه به وهو (الرحيل) على سبيل الاستعارة التصريحية.

نتحدث عن أثر الاستعارة في الأساليب وما تضيفه من الفتنة والجمال فتكسب المعنى القوة والوضوح والجلاء، وتبرز الفكرة في لوحة بديعة يتضح على صفحتها كل معالم الابداع والفن، إنّ الاستعارة من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها وأنّ بلاغتها إنما ترجع الى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها الدالة على المعنى من الحقيقة ومن سائر ألوان البلاغية.

3-الكناية:

الكناية في الاصطلاح "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى"[1].

وتنقسم الكناية باعتبار المكني عنه إلى ثلاثة أقسام "فإن المكنى عنه يكون صفة، وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة "[2]، ومن الكنايات الواردة في القصيدة نذكر قول الشاعرة:

- الخيل تعرفني وتعشق وطأتي ⟵ كناية عن الافتخار بالنفس.
- وصمت الكون في أحشائي ⟵ كناية عن الحزن.

[1] غازي يموت، علم أساليب المعاني، ص 283.

[2] علي الجارم ومصطفى أمين، المرجع السابق، ص217

- خطاي يحدوهما حباب الماء ⟵ كناية عن السرعة والكرب.
- ليست جذور القلب بعد مكاره ⟵ كناية عن موت الاحساس والشعور بالقلب

استخدمت الشاعرة الكناية بكثرة، وذلك لما تحمله من معنى جمالي بليغ حيث أن سر جمالها يكمن في الاتيان بالمعنى ومعه الدليل عليه في صورة مجسمة في قصيدتها لتمنح النص صورة بلاغية وجمالية مختصرة، ويمكن القول أنّ الكناية جعلت اللغة أسهل بكثير حيث يمكن استخدامها في المحاورة أو في الموضوعات المهمة بجمل قصيرة لكن لها ايجاز أكبر.

ب- **علم البديع:** "هو علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وحلاوة وتكسوه بهاءَ ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال أو وضوح دلالته على المراد"[1].

ومن أنواع البديع التي تطرقت اليها الشاعرة نذكر:

1-**الطباق:** "هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، بحيث يضع المتكلم أحد المعنيين المتضادين من الآخر وضعا متلائما منتجا بنية دلالة متقابلة ذات طبيعة جدلية"[2].

والطباق عند البلاغيين هو: "الجمع بين متضادين في كلام واحد والجمع بين المتضادين قد يكون بلفظين في الاسمية أو الفعلية أو الحرفية"[3].

كما أنه الجمع بين الشيء وضده في الكلام وهو نوعان: ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

---

[1] أحمد الهاشمي، حواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 1999، ص 287.

[2] يحي بن معطي، البديع ف علم البديع، ص91.

[3] عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، ج1، دار الكتب الوطنية، ط1، بيروت، 1994، ص195.

ومن أمثلة الطباق الواردة لدينا نجد قول الشاعرة عن طباق الايجاب:

الليل # النهار، الظلام # الضياء، رحلت # تعود

ومن أمثلة طباق السلب نجد:

تمطر # ما تمطر، أرى # لم أر، يحس # لا يحس

من الملاحظ في هذه القصيدة أنّ الطباق أضاف جمالية رائعة في ظاهر اللفظ، الدقة في المعنى مما جعل النص روحا ناطقة تؤثر في السامع والقارئ، كما أنّه فصّل في الوصف وتجميل الصورة والمعنى، مما زاد في القصيدة جمالا وتأثيرا عند القراء.

2-الجناس: هو فنون البديع اللفظية وأول من تفطن اليه عبد الله بن المعتز ويعرّفه بقوله:

"التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1]، وينقسم الجناس إلى قسمين تام وغير تام "**فالتام** هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها، **والجناس غير التام** هو ما اختلف فيه اللفظتان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام"[2].

ويتضح الجناس الناقص في القصيدة في:

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص95.

[2] المرجع السابق، ص 197.

السرب – أنساب، ضياء – فضاء، هدهدت – مهد، صغته – جعلته.

يظهر لنا بأن الشاعرة أكثرت من الجناس الذي ترك نغما موسيقيا ولم تذكر الجناس التام في قصيدتها أبدا.

وظفت الشاعر في قصيدتها الجناس الناقص فقط ولم توظف الجناس التام أبدا، أعطى هذا الجناس للقصيدة خفة وتأثيرا جميلا، كما أنّ له قيمة وأثر كبير نذكر بعضها فيما يلي:

- ترك الأثر الطيب في نفس المتلقي بما له من موسيقى رائعة جدا.
- تزيين الكلام و شد انتباه القارئ.

– ثانيا: المستوى الدلالي:

أ– **داخل القصيدة (الصورة الشعرية):** "تعتبر الصورة الشعرية ميزة أساسية في العمل الشعري وليست الصورة وليدة العصر الحديث، إنّما وجدت منذ القدم، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم ولكن استخدام الصورة تختلف بين شاعر وآخر"[1].

"الصورة الشعرية بنت الخيال وجزء من طبيعة الشعر، ترتبط به ارتباطا حسيا، مر الفكر البشري بأطوار عديدة في اكتشافها ومحاولة فهمها فالشعر العربي منذ القديم كان يعتبر الصورة الشعرية وسيلة الفن الأساسي في نقل التجربة الشعرية، ففي أقدم نماذجه لم يعتمد على الأصول الصوتية في صناعة قوالب، اعتمد على فن آخر لعله أكثر تعقيدا.. وهو فن التصوير"[1].

[1] إبراهيم أمين الزرموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار القباء للنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2000، ص93.

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، كونش النيل، ط12، القاهرة، 1939، ص 1.

فالصورة الشعرية بشكل عام تنتمي إلى عالم الشعور أكثر انتمائها إلى عالم الواقع، لأنّ الشاعر يجدد فيها، "فقيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها، إنّما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته والطبيعة"[2].

إذن تعتمد الصورة الشعرية وتستند على عنصر الخيال، وهذا الأخير له دور رئيسي في خلق الصورة، اذ أنّ الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض، أي أنّ استخدام الصورة الشعرية يدل على الخيال الخصب الذي تتميز به لطيفة حساني وهذا من خلال قصيدتها" على ضفاف الرحيل" التي صورت فيها الحزن والشقاء وذلك في قولها:

تبكي على خدي السنون تهزني من أمسهم ذكري الزمان النائي

وكذلك قولها:

يبست جذور القلب بعد مكارهي واصفر في أيك السنين رجائي

في هذه الأبيات صورة الحزن و الشقاء الذي يكتنف فؤاد الشاعرة، حيث ظهرت براعتها في اختيار النظر الملائم، وهذه الصور هي صور تندرج في مجملها تحت الصورة الجمالية لوصف الحزن الذي تعانيه، والذي هو محور القصيدة المتمثلة في "ضفاف الرحيل".

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط، الجزائر، 2005، ص 59.

وهذا يدل على أنّ الشاعرة رومانسية قادتها إلى ذلك بعض الأسباب لأنّها في صدد وصف الحزن والألم والشقاء، ولجأت الشاعرة إلى الشعر كأداة للتصوير فهو قمة البراعة والابداع.

ومن هذا كله ندرك بأنّ الصورة الشعرية تحظى بأهمية كبيرة في الشعر العربي، فهي الوسيلة يحقق بها الشاعر السحر والجمال في قصيدته، لذلك نلاحظ أنّ معظم القصائد تحتوي عليها ولا نجد قصيدة خالية من الصور الشعرية.

فهذا النص الذي بين أيدينا هو عبارة عن لوحة فنية شكلت ملامحها لطيفة حساني بحسها الفني وذوقها العالي ولمستها الجميلة التي أضفتها بفضل تلاعبها بالألفاظ والكلمات المشكلة للنسيج اللغوي والدلالي للنص.

وإذا تأملنا هذه القصيدة لوجدنا أن الجزيئات أو العناصر المكونة لهذه اللوحة ما هي في حقيقتها إلا استعارات وتشابيه أدى تلاحمها الى تشكيل صورة كليّة نابضة بالحياة، مفعمة بالجمال، فالاستعارات والتشابيه وغيرها من الصور لا يمكن أن تكون منعزلة عن بعضها البعض، ذلك أنّ صورة الحزن التي أرادت الشاعرة أن ترسلها لنا لا يمكن أن تكتمل إلاّ بتراكم هذه الصور.

وإذا ما عدنا إلى هذه القصيدة وأخذنا الاستعارة التالية: ما تمطر الأوهام غير شقاء

وهي استعارة مكنية صرح فيها بالمشبه وحذف المشبه وترك لازم من لوازمه للدلالة عليه، فنجدها تؤدي دلالة معينة لكن هذه الدلالة تبدو مبتورة، **لماذا يا ترى؟**

والسبب بكل وضوح يتمثل في أن عزل هذه الصورة عن مثيلتها يؤدي الى الصورة الكلية التي تمثل الاستعارة أحد مكوناتها، فتفاعل الصور الصغرى يؤدي بالضرورة إلى اكتمال الدلالة و إيضاحها.

وفي الأخير نقول بأنّ الشاعرة وفقت في ذلك وبشكل كبير فهي تصف حالتها النفسية اتّجاه الحياة التي تعيشها، فهي تمزج بين الوصف والحس الشعوري مما جعلها تبتكر صورا خيالية رائعة كقولها:

أنهار شوق من شفاهي سللت وبداخلي تغريبة الصحراء

ليست جذور القلب بعد مكارمي واصفرني أبك السنين رجائي

فهناك صورة رائعة تبين ملكة لطيفة حساني في الشعر وقدرتها على خلق وتوفير عناصر الشعر الجيد في نظمها عن طريق أسلوبها الزاخر بالخيال في رسم مظاهر الوصف الجميل لدى الحزن والشقاء الذي تعانيه.

ب- خارج القصيدة (الحقول الدلالية):

يعد مبحث الحقول الدلالية من المباحث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة، رغم الجهود اللغوية والرؤى المختلفة التي أثبتها علماء الألسنية والدلالية.

إنّ نظرية الحقول الدلالية قد أسهمت بشكر بارز في ايجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر في زمن قريب مستعصية[1].

هو: "مجموعة من Lexical Field أو الحقل المعجمي Semantic Field فالحقل الدلالي الكلمات ترتبط دلالتها، توضع عادة تحت لفظ عام يجمعنا، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت لفظ عام "لون" و تضم ألفاظ مثل: أحمر، أزرق، أصفر.

وعرفه أولمان بقوله: "هو قطاع في المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة "[2].

وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام[3].

فالمتأمل في النص الشعري يدرك بأنه يحوي حقولا دلالية متنوعة اندرجت تحتها ألفاظ دالة عليها، ويمكن حصر هذه الحقول فيما يلي:

1- حقل الطبيعة:

سوف نذكر الكلمات التي تنطوي تحت هذا الحقل وهي موجودة وموزعة على كل أبيات القصيدة تقريبا، و من ثمة يعد هذا الحقل المهيمن فيها، ومن الألفاظ الدالة عليه نجد:

الماء، الليل، النهار، البحار، النخيل، الصحراء، الشمس... الخ.

---

[1] منقور عبد الجليل، عل الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2010، ص 91.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب للطباعة والنشر، ط 5، القاهرة، 1998، ص 79.

[3] المرجع نفسه، ص 80.

2-حقل السعادة:

تضمن هذا الحقل مجموعة ألفاظ تدخل تحت عنوان الحقل وهي:

الأضواء، تعشقا، الشوق، الغناء، يهفو، أناقتي... الخ.

3-حقل الحزن:

يضم هذا الحقل الكلمات التي تدل على مدى حزن الشاعر وتألمها، وذلك في قولها: "غيمة، العناء، الظلام، العذاب، البكاء، السجينة، الشقاء... الخ.

4-حقل الطرب والموسيقى:

تندرج ضمن هذا الحقل: ألحان، رقص، مسرحا غنائي، هدهدت... الخ، فإذا نظرنا الى هذه الألفاظ من جهة دلالية نجدها تدل على الفرح والسرور والجمال والسعادة.

إنّ الحقول الدلالية التي سبق أن ذكرناها، حتى وإن بدا لنا الاختلاف بينهم إلا أنّ هناك خصائص مشتركة تجمع بينها وهذا ما سنوضحه في تحليلنا لكل حقل على حدا وذلك بأخذ كلمة أو كلمتين من كل حقل ثم استخراج سمات كل منها لنتوصل الى ما هو مشترك بينها (بين هذه الحقول) فإذا أخذنا كلمة "نهار" و "ليل" وهما من حقل الطبيعة مثلا و"مسرحا" و"رقص" من حقل الموسيقى، وكلمتي "الشوق" و"الأضواء" من حقل السعادة لوجدنا بأن كلا من كلمتي نهار وليل تدلان على الجمال والأمل والسعادة وكذا الهدوء والسكينة، فالإنسان بطبيعته كلما رأى إشراق الشمس اطمأنت روحه وتسللت الفرحة والبهجة الى نفسه، بسبب ذلك النور والاشعاع الذي يبعث

من الشمس في حين يبعث الليل الشعور بالهدوء و السكينة و الراحة أما كلمة رقص و مسرحا و أيضا الشوق والأضواء كلها كلمات تصب في نفس النهر الذي صبت فيه الكلمتان ليل ونهار وهو نهر الفرح والسرور، فهذا التحليل يبين لنا بأنّه رغم هذا التقييم الذي أفضى بالكلمات إلى حقولها الدلالية كلها توحي الى نفس المعاني، وهي الجمال والفرح والبهجة وغير من المعاني، أي أنها في علاقة ترابط وتكامل وانسجام والملاحظ من خلال دراستنا للمستوى الدلالي هو أنّ هذه الألفاظ جاءت ذات دلالات قوية وموحية، فلطيفة حساني استخدمت لغة بسيطة و دقيقة وألفاظ مناسبة للمواقف التي تحدثت عنها بأسلوب رائع وفائق الأناقة.

تناولنا في دراستنا للمستوى الدلالي عنصر الإيقاع (الداخلي والخارجي) باعتباره دعامة أساسية من دعائم الشعر، إلاّ أنّ هذا العنصر رغم أهميته لا يمكنه بمفرده تحقيق الشعرية والدليل على ذلك المنظومات النحوية والفلسفية لا يمكن إدراجها في خانة الشعر، إذ ليس لها إلاّ وجود موسيقي بمعزل عن المقومات الشعرية الأخرى الّتي تشكّل جوهر الشعر.

من هنا فإنّ دراستنا لجانب الدلالي تهدف إلى البحث عن الخصائص الأخرى الّتي تكسب النص سمته الشعرية، وهذا ما تجسّد من خلال تحليلنا للقصيدة وذلك بتناولنا عنصر الصورة الشعرية، حيث أنّ الشاعرة وفقت في وصف تلك الصورة الّتي تجسّد حالتها النفسية اتّجاه الحياة الّتي تعيشها حيث مزجت بين الوصف والحس الشعوري هذا ما خلق صورة رائعة في رسم مظاهر الوصف الجميل لمدى الحزن والألم الّذي تعاني منه.

كما تطرقنا إلى ذكر أهم الحقول الدلالية الّتي جاءت بها الشاعرة في قصيدتها والّتي كانت لها أهمية كبيرة في إعطاء روحا جمالية.

خـــاتمة

❖ خاتمة:

ممّا يمكن التأكيد عليه في ختام هذه المذكرة هو أنّ ولوجنا إلى هذه القصيدة كان عبر المنهج الأسلوبي الذي يُعدّ أكثر المناهج اللغوية دقة في تحليل القصائد، فالدارس يتبع مختلف المستويات ليصل في النهاية إلى استنتاجات تحقق له فهم النص الأدبي، علاوة على ذلك أنّه يدرس النّص كبنية مستقلة بعيدة عن الظروف المحيطة بها، بالإضافة إلى مراعاته الجوانب النفسية في النّص الأدبي.

وإذا تحدثنا عن مُجمل ما تناولناه في الدراسة النظرية والتطبيقية لهذه القصيدة وباتباع المنهج الأسلوبي سنورد أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي كالآتي:

- إنّ القصيدة مصنفة ضمن الشعر العمودي، ومن خلال المستوى الصوتي للقصيدة اتضح لنا أنّ الشاعرة استخدمت بحر الكامل الذّي يتكون وزنه من: **(متفاعلن متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن متفاعلن)** وقد طرأت عليه تغيرات حيث تحولت إلى**(متفاعل)**.
- نلاحظ أنّ في هذه القصيدة الشاعرة قد تقيدت بقافية واحدة وحرف رويّ واحد باستعمالها لحرف الهمزة، وهذا راجع لكونها من الشعر العمودي وطبيعة الموضوع ونوع الشعر الذي تطلّب ذلك، كما استخدمت التكرار على مستوى الألفاظ، أمّا على مستوى الجمل لم يكن هناك تكرار، كان هذا من أجل تقوية المعنى وتأكيده أكثر هذا من جهة، وإحداث نغمة موسيقية وطابع فنّي متميّز للفت الانتباه من جهة أخرى.

- أمّا على المستوى التركيبي للقصيدة فقد تبيّن أن القصيدة مركبة تركيبا متجانسا ويظهر من خلال استعمالها:

- الأفعال بمختلف أنواعها والجملة بنوعيها والحروف بأنواعها ففي الأفعال (الماضي، المضارع، الأمر) لكن بتفاوت، ومن الأفعال الأكثر استعمالا هي "الماضية والمضارعة" مع غلبة الأفعال الماضية، وهذا ما يدل على الحيوية والحركة دون استمرار، كما أنّها تخلت تماما عن أفعال الأمر.
- أمّا فيما يخص الجمل فقد استعملت الشاعرة الجمل الفعلية و الجمل الإسمية معًا بنِسَب مُتفاوتة.
- ومن الحروف التي شاركت في البناء التركيبي للقصيدة، والتي تطرقنا إليها من حروف العطف والجرّ، إذ أنّ الشاعرة استعملت بعض حروف الجر بتفاوت فكان حرف الجرّ (في) و كذلك (اللاّم) مستعملان بكثرة، و إذا تحدثنا عن حروف العطف فنقول أنّ الشاعرة لم تستخدم كل حروف العطف بل استخدمت بعضها منها: (الواو والفاء) و الحرف الأكثر استعمالا هو حرف (الواو).
- أما فيما يخص المستوى الدلالي للقصيدة فنلاحظ أنّ الشاعرة نوّعت في أسلوبها بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي الذّي استعملت فيه الاستفهام والنداء وهذا ما تميّز به علم المعاني.

ففي علم البيان فقد استخدمت الكثير من الصور البيانية والتي طغت بشكل كبير على النص، مما أحدثت تنوعا مميزا في أسلوب الشاعرة وزخرفا بيانيا مُصوّرا بأرقى العبارات، و قد جمعت

بين التشبيه والاستعارة، لكن الاستعارة تُعَدّ الصورة الأكثر تواجدا في النص الشعري، لكن غرضهم واحد وهو لفت انتباه القارئ والسامع، إضافة إلى العمل لإيصال المعنى عن طريق أسلوب مركب مُلفت و بناء الأسلوب إعطاء صورة خاصة، إذ أنّ كل هذه الصوَر البيانية أسهمت في البناء التركيبي وتوضّح المعنى بصُوَر تجلب الأنظار والأسماع.

بالنسبة لعلم البديع فقد استخدمت الشاعرة المحسّنات البديعية اللفظية كالجناس، ومن المحسنات البديعية المعنوية فقد استخدمت الطباق، وكلّ ذلك أسهم بشكل كبير في جمالية القصيدة، إضافة إلى بنية النص، فقد أحدثت نغما موسيقيا بديعيا وذلك لإحداث التوازن الذّي يحسّن الأسلوب ويُحسّن من نوعية النّص الشعري والحصول على إنتاج فنّي راقي ومميّز وللفت القارئ والسامع.

وفي الختام نقول لا شيء في هذه الحياة كامل، وإنّما الكمال لخالق هذا الكون وحده، كما نأمل أن نكون قد أعطينا ولو لمحة بسيطة على تركيبة هذه القصيدة وعن الموضوع الذي تحدّثت عنه الشاعرة "لطيفة حساني" وعن أسلوبها المميّز وتعابيرها الراقية.

ملحق قصيدة:

على ضفاف الرحيل

أمضي وظلي غـيمة الأضواء

وخطاي يحدوها حباب الماء

سددت في صدر الفضاء رمايتي

لأصيب طير البوح بعد عناء

فتناسل السرب الجميل براحتـي

وانساب شعرا حين جف إنائي

قدقمت من جفن الصباح حكاية

سردت صراع الليل والأضواء

أنا نـجمة زاد الظلام ضياءها

تـختال تيها في الفضاء النائي

تيــاهة فـــي أفـقها مفتونـة

بالخيل بين فدافد البيداء

الخيل تعرفني وتعشق وطأتي

واللــيل يـفترش النـهار إزائي

وردي بحار المستحيل سجية

فالمستحيل يراعة الشعراء

ولكم أحدق في النخيل تعشقا

لــذرى عــلو تســتفز سنائي

عنقود وجدي صغته وجعلته

ريــا لكــون يســتثير بقائي

يا مسرحا رقص العذاب بأرضه

واكتض فيه ترقبي وفنائي

وشدا به عصفور ضوء أخضر

متــخوفا مــن زفرتي وبكائي

والكون شـاهدني بأجمل حلة

وعـلى المـلامح عزة النبلاء

وأنا السجينة في مواجع لحظتي

أشدو وصمت الكون في أحشائي

أنهار شوق من شفاهي سلسلت

وبـداخلي تغريبة الصحراء

رحلت حروفي في مفاوز وحشتي

لتعود ملأى ريها خيلائي

فهي استفزت ما يدور بداخلي

وتشذرت كالحلم في أجزائي

إني حملت من الجرار كريمها

علـــي أرى دربـا لسر الماء

ياصمت دهر قد تنامت في فمي

أغـصانـــه تـغتال كل غنائي

كانـــت مدينتنا ضبابا ناشرا

إكداره فـــي روحنا البيضاء

كانـــت متاهات تعاود بحثنا

عــن دربـــنا لنـعود كالغرباء

حرمان هذا الكون حط رحاله

ورأى مرابعه على الحوباء

إيه وما كان الزمان يري لنا

فـــكأنه الســكرات قبل فنائي

ماذا عساي وكل درب ينثني

ويهد جسر الأمنيات إزائي

فكم انتظرت بملء أحلامي غدي

وإذا غــدي غيم من الأرزاء

كم شردتني يــا فؤادي شقوتي

وأنــا أرقــع غربتي برجائي

والوهم غيم ليس يمطر بالحيا

ما تمطر الأوهام غير شقاء

يهفو الحنين على مراياهم شذى

يذكي بقلبي صبوة الفقراء

تبكي على خدي السنون تهزني

مـن أمسهم ذكرى الزمان النائي

أمشي كبدر في المياه تخوفا

أن يــقتفي الزمن البهيم ضيائي

هدهدت مهد الغيم أرقب غيثه

وإذا انــتظاري راحــة لفـنائي

وغزلت فستان المسرة في الدجى

ليــرى الصباح أناقتي وبهائي

فأتى الصباح مسربلا بسلابه

كــيف الكئيب يحس بالأشياء

يبست جذور القلب بعد مكارهي

واصفر في أيك السنين رجائي

فرحلت بي وحقيبة موجومة

ويراعة تبكي على أشلائي

قائمة المصادر والمراجع

❖قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار الكتب للطباعة و النشر، ط5، القاهرة، 1998، ص79.

2. إبراهيم أمين الزرزمولي، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، دار حياء للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، القاهرة، 2000.

3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، دط، د ت.

4. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجارمية، د ط، الجزائر، دت.

5. إبراهيم خليل، المرشد في قواعد النحو و الصرف، الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، الأردن، 2002.

6. إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، د ط ، الجزائر، 1998.

7. ابن جني، الخصائص، ت عبد المجيد هنداوي، ح1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.

8. ابن منظور، لسان العرب، مج14، دار النشر و التوزيع، دار نوليس، ط1، بيروت، 2006.

9. ابن يعيش، شرح المفصل، ج3، عالم الكتب، مكتبة المبنى، د ط، القاهرة، د ت.

10. أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، ج1، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت، د ت.

11. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة و الشعر، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص375.

12. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البديع، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 1999.

13. أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2008.

14. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998.

15. الخطيب القروينى، الإيضاح في علم البلاغة، مكتبة الآداب، ط1، د ب، 1992.

16. اياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس وتطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002.

17. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة.

18. بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثويها الجديد، "علم البيان"، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 2003.

19. جمال الدين بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، دار الكتاب المصري، د ط، القاهرة، د ت.

20. جورج ماروت، على العروض و القافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، د ط، بيروت، 2008.

21. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع، ط1، بيروت،1987.

22. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

23. حسن نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2001.

24. حمدي الشيخ، الوافي في تيسير النحو والصرف، المكتب الجامعي الحديث، د ط، الإسكندرية، 2003.

25. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، عنابة، 2006.

26. سعد عبد العزيز مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، 2002.

27. سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003.

28. شريل داغر، الشعرية العربية، دار تويتال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1981.

29. شرف الدين علي الراجحي، مبادئ النحو والصرف، دار المعرفة الجامعية، د ط، الإسكندرية، 2007.

30. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، 1976.

31. شوقي ضيف، الفن ومبادئه في الشعر العربي، دار المعارف، كورنيش النيل، ط12، القاهرة، 1939.

32. صالح بلعيد، الصرف والنحو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2003.

33. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2001.

34. صبري موسى الحجاوي، الأعمال التطبيقية في القواعد والبلاغة، دار هومة للطباعة، د ط، الجزائر، د ت.

35. عاطف فضل، البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والتوزيع، ط1، الأردن، 2006.

36. عاطف فضل، النحو الوظيفي، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2005.

37. عبد الحميد هنية، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2005.

38. عبد الرحمن تييرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.

39. عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، ح1، دار الكتب الوطنية، ط1، بيروت، 1994.

40. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت 2006.

41. عبد المعتاد الصعيدي، البلاغة العالمية، مكتبة الآداب، ط1، د ب، 2000.

42. عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2004.

43. عبد الله أحمد جاد كريم، المعنى والنحو، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2002.

44. عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، لبنان، 2004.

45. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي النبوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2001.

46. علي الجازم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة (المعاني، البيان، البديع)، المكتبة العلمية، ط1، لبنان، 2002.

47. عهود عبد الواحد، الصور البيانية، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، عمان.

48. غازي حوت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبنانية للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1995.

49. لوحيشي ناصر، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر،2010.

50. محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 1988.

51. محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1994.

52. محمد عوفي عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط2، القاهرة، 2006.

53. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، مصر، 2001.

54. محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2005.

55. محمد منال عبد اللطيف، المدخل إلى علم الصرف، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2000.

56. محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2000.

57. محي الدين ديب، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، 2003.

58. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1، الأردن، 2011.

59. مصطفى الضاوي الجويني، معاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، د ط، الإسكندرية، 1993.

60. مصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة، ج1، دار اليوسف للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1988.

61. منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2010.

62. نافع الجوهري، المختصر في النحو، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2001.

63. نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة و النشر، ط2، الجزائر، 2010.

64. نور الهدى لوشن، علم الدلالة دراسة و تطبيق، المكتب الجامعي الحديث، د ط، القاهرة، د ت.

65. يحيى بن معطي، البديع في علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2008.

66. يوسف حامد جابر، تحليل الخطاب الشعري بين النظرية والتطبيق، النادي الأدبي الثقافي، د ط، السعودية، 1999.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
كلمة شكر	
إهداء 1	
إهداء 2	
❖ مقدمة	**4 - 1**
مـــــدخل	
❖ تمهيد	**5**
1- مفهوم الأسلوب والأسلوبية	**10 - 6**
2- اتّجاهات الأسلوبية,	**15 - 11**
3- أنواع الأسلوبية.	**18 - 16**
4- علاقة الأسلوبية بالنقد.	**20 – 18**
5- علاقة الأسلوبية بالبلاغة.	**24 – 20**
الفصل الأول: المستوى الصوتي والتركيبي.	
- أولا: المستوى الصوتي.	**33 – 26**
أ- الموسيقى الداخلية.	**29 – 26**

ب- الموسيقى الخارجية.	33 – 29
- ثانيا: المستوى التركيبي.	45 – 34
أ- المستوى النحوي ودلالته.	42 – 34
ب- المستوى الصرفي ودلالته.	45 – 42
الفصل الثاني: المستوى البلاغي والدلالي.	
- أولا: المستوى البلاغي.	64-57
أ- البيان.	62-57
ب- البديع.	64-62
- ثانيا: المستوى الدلالي.	71-64
أ- داخل القصيدة.	67-64
ب- خارج القصيدة.	71-67
❖ خاتمة.	60 – 58
❖ ملحق القصيدة.	66 – 61
❖ قائمة المصادر والمراجع.	73 – 67
❖ فهرس المحتويات.	76 - 74