الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

جامعة عبد الحميد ابن باديس -مستغانم.

كلية الآداب و الفنون.

قسم الأدب العربي.

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر تخصص أدب و حضارة عربية.

تحت عنوان:

التحليل الأسلوبي لقصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "

أمل دنقل نموذجا.

إعداد الطالبة:

بركان سعاد

إشراف الدكتور:

عبد الرحمن بن زورة

السنة الجامعية:2017/2016

شكر

بادئ ببدء أشكر الله على منحي القوة لإتمام عملي المتواضع أما بعد:

- **أشكر نور دربي و الشمس التي تطل على نافذة حياتي أمي و أبي.....شكرا.**
- **أشكر اخوتي الذين أمدوني بالقوة لحظة ضعفي و الأمل لحظة يأسي و ساندوني لحظة بلحظة.**
- **و شكري اللامتناهي الى رفقاء دربي " صديقاتي ".**
- **و أخص بالشكر منبر العلم وينبوع المعرفة الأساتذة الكرام. خاصة الأستاذ المشرف عبد الرحمن بن زورة جزيل الشكر الذي وجهني و لم يبخل علي بالنصائح و المعلومات.**
- **وأخص بالشكر والعرفان كل من أشعل شمعة في دروب علمنا أو ساعدنا من قريب او بعيد.**

شكرا.....بركان سعاد

اهداء

إلى من تعبت و ربّت و من سهرت و تمنّت لأصل إلى هذه اللحظة .... أمّي الغالية.

إلى قناديل البيت واحدا واحدا...إخوتي.

إلى أصدقائي و كل من يعرفني .

بركان سعاد

مقدمة

مقدمـــــــــة:

الحمد للّه ،و الصلاة و السلام على رسول اللّه الكريم "محمد"صلى اللّه عليه و سلم ،و على آله و صحبه أجمعين و من تبعه الى يوم الدّين و بعد:

فالأسلوب ذلك النّسيج السهل نحسّه و لا نعيه تماما ،نعيشه و لا ندركه ادراكا تامّا ،فهو مظهر من مظاهر الكلام مرتبط باللّغة ،خاصية من خاصيّات المبدع التي لا توجد الّا عنده و لا تخصّ سواه ،فهو صفة ملازمة للأدب و كامنة فيه مهما اختلف شكله ،و تدرّجت قيمته الفنّية من كاتب لكاتب ،كلّ حسب قدرته الفنّية ،و امكاناته التّخيلية ،إذ هو تفرّد و تميّز الشعراء و الكتّاب و سائر المبدعين في مختلف الفنون ،و يعدّ موضوع الأسلوبية و حقل عملها التّحليلي.

فالأسلوبية منهج نقدي ،و تعدّ مجالا من مجالات البحث المعاصر ،يدرس النصوص الأدبية يلتزم بالمنهج الموضوعي في تحليل الأساليب ،للكشف عن قيمتها الجمالية من تحليل الظواهر اللّغوية و البلاغية للنّص ،فالأسلوبية لها صلة وثيقة بعلوم اللّغة و البلاغة و النّقد الأدبي ،إذ تتمّم بعضها بعضا و ذلك عن طريق اللّغة و ما تحتوي من إيحاءات و دلائل. فهي تعنى بالتّحليل اللّغوي لبنية النّص سواءا كان النّص نثريا أو شعريا،

و قد تناولتُ في بحثي قصيدة تحت عنوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " للشّاعر أمل دنقل ،أحد الشعراء المعاصرين و يمثّل أمل دنقل (1940 م- 1983م) علامة مميّزة على خريطة الشعر المعاصر ،تتمحور أعماله حول موقف محدّد و هو الدّفاع عن قضايا الوطن(مصر) و الأمّة(العروبة).

إذن ما علم الأسلوب ؟ و الأسلوبية ؟ و ما هي أهم اتجاهاتها ؟ و المستويات المعتمدة عليها في تحليل هذه النّصوص ؟.

قسّمت بحثي هذا بعد المقدّمة إلى فصلين : فصل نظري و فصل تطبيقي معتمدة في ذلك على المنهج الأسلوبي الإحصائي ، حيث يشمل الفصل الأوّل عنوان : الأسلوب و الأسلوبية ،يتضمّن ثلاثة مباحث ،فالمبحث الأول بتعريف الأسلوب لغة و اصطلاحا ،و الأسلوب عند القدامى و المحدثين ،أمّا المبحث الثاني فتناولت مصطلح الأسلوبية مفهومها و اتجاهاتها (التعبيرية ،الفردية ،البنيوية ،الإحصائية) ،أمّا المبحث الثالث فقد تناولت مستويات التّحليل الأسلوبي(الصّوتي ،التّركيبي ،الدلالي). أمّا الفصل الثاني فتمثّل في دراسة تطبيقية فيما تناولت في الجانب النّظري دراسة أسلوبية لقصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشّاعر أمل دنقل

فتضمّن هذا الفصل التمهيدي المعنون تحت "سيرة الشّاعر الذاتية و التعريف بالقصيدة و خلفياتها"، ثلاثة مباحث ،فالمبحث الأول تناول المستوى الصوتي العروضي المتمثّل في الإيقاع الداخلي و الخارجي للقصيدة ،

أمّا المبحث الثاني فتمثل المستوى التّركيبي المتضمّن الأساليب الخبرية و الإنشائية ، و الجمل الاسمية و الفعلية ،أمّا المبحث الثالث تناول المستوى الدّلالي الذي تضمّن الأسطورة للشّاعر أمل دنقل ،و الصور الشّعرية من استعارة كناية.

أمّا الخاتمة فتضمّنت اهم النتائج المتوصل اليها من خلال هذا البحث ،و من خلال هذين الفصلين فاعتمدت على مجموعة من المصادر و المراجع المتنوعة التي تقدم لنا زادا معرفيا كافيا في شتّى الجوانب اللّغوية و الأدبية و النّقدية ،و من أهمّ المصادر التي اعتمدت عليها في بحثي هذا معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711 ه) ،مجلّد1 ،دار صادر بيروت.ط1، 2005 ،يوسف ابو العدوس ،الأسلبوبية الرؤية و التطبيق ،دار المسيرة عمّان ،ط1 ،2007 ،و عبد السلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب ،دار الكتاب الجديد المتّحدة ،بيروت ،ط5 ،2004 ،بالإضافة الى مراجع أخرى ،و فيما يخص الصعوبات التي واجهتني من خلال هذا البحث ،فقد تمثّلت في قلّة المراجع التطبيقية بالمقارنة مع المراجعة النّظرية.

❖ الفصل الأول : الأسلوب و الأسلوبية.

➢ المبحث الأول: مصطلح الأسلوب.

- ♦ تعريف الأسلوب لغة و اصطلاحا.
- ♦ الأسلوب عند القدامى و المحدثين.

➢ المبحث الثاني: مصطلح الأسلوبيّة.

- ♦ 1.مفهوم الأسلوبيّة
- ♦ 2.اتجاهات الأسلوبيّة
- ♦ 2-1 الأسلوبيّة التعبيريّة
- ♦ 2-2 الأسلوبيّة الفرديّة
- ♦ 2-3 الأسلوبيّة البنيويّة
- ♦ 2-4 الأسلوبيّة الإحصائيّة

➢ المبحث الثالث: مستويات التّحليل الأسلوبّي.

- ♦ 1: المستوى الصوتيّ
- ♦ 2: المستوى التركيبيّ
- 3: المستوى الدّلالي

➢ المبحث الأول: مصطلح الأسلوب.

- ♦ الأسلوب لغة.
- ♦ الأسلوب اصطلاحا.
- ♦ الأسلوب عند النّقاد القدامى.
- ♦ الأسلوب عند النّقاد عند المحدثين (العرب و الغرب)

➢ المبحث الأول : مصطلح الأسلوب لغة واصطلاحا

♦ الأسلوب لغة:

لقد ورد مصطلح الأسلوب في معاجم اللغة العربية ،بأنه لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلا من قبل المجاز ،فابن منظور (ت 711 ه) في معجمه (لسان العرب) يقول :(وَ يُقَالُ لِلسَّطْرِ مِنَ النَّخِيلِ : أُسْلُوبُ ،وَ كُلُّ طَرِيقٍ مُمْتَدٍّ فَهُوَ أُسْلُوبٌ قَالَ : وَ الْأُسْلُوبُ ،الطَّرِيقُ ،وَ الْوَجْهُ ، وَالْمَذْهَبُ ، يُقَالُ : أَنْتُمْ فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ ،و يُجْمَعُ أَسَالِيبَ ،وَ الْأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ يَأْخُذُ فِيهِ وَ الْأُسْلُوبُ ،بِالضَّمِّ : الفَنُّ ،يُقَالُ: أَخَذَ فُلَانٌ فِي أَسَالِيبِ مِنَ القَوْلِ أَيْ أَفَانِينَ مِنْهُ ...)[1]

من هذا التعريف اللّغوي تبيّن أن كلمة أسلوب ترتبط تحديدا بمعنى مدلولها، في قوله الطريق الممتد ،أو السطر من النخيل، أي إذا بدأ الإنسان ينظر إلى ذلك السطر و يسير فلا يلتفت إلى يمينه أو يساره ،وفنيا يتجلى من خلال ربط الأسلوب بأساليب القول، في قوله: أفانين منه، أخذ فلان في أساليب من القول، أي سلك طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

والأسلوب في (أساس البلاغة) للزمخشري يحمل مفاهيم لغوية أخرى ،فيذكر في مادة (س.ل.ب):

(سَلَبَهُ ثَوْبَهُ، وَهُوَ سَلِيبٌ ،وَأَخَذَ سَلَبَ القَتِيلَ وَأَسْلَابُ الْقَتْلَى، وَلَبِسَتْ الثَّكْلَى السَّلَابَ وَهُوَ الحِدَادُ وَتَسَلَّبَتْ وَسَلَّبَتْ عَلَى مَيِّتِهَا فَهِيَ مُسَلَّبُ، وَالإِحْدَادُ عَلَى الزَّوْجِ وَ التَّسْلِيبُ عَامٌّ، وَسَلَكَتْ أُسْلُوبَ فُلَانْ، طَرِيقَتَهُ وكَلَامَهُ عَلَى أَسَالِيبِ حَسَنَة مِنَ الْمَجَازِ: سَلَبَهُ فُؤَادَهُ وَعَقْلَهُ وَاسْتَلَبَهُ، وَهُوَ مُسْتَلَب الْعَقْلِ، وَشَجَرَةٌ سَلِيبُ أُخِذَ وَرَقُهَا وَثَمْرُهَا، وَشَجَرٌ سُلُبُ، وَنَاقَةٌ سَلُوبٌ: أَخَذَ وَلَدُهَا، وَنُوقٌ سَلَائِبُ وَيُقَالُ لِلْمُتَكَبِّرَ: أَنْفُهُ فِي أُسْلُوبْ إِذَا لَمْ يَلْتَفِتْ يُمْنَةً وَلَا يُسْرَةً)[2].

من هذين التعريفين لكلمة أسلوب في التحديد اللغوي يتبين أن:

- كلمة أسلوب لها بعد مادي في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتباطها في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، من حيث ارتباطها في الشكل، كسير الإنسان في الطريق وعدم التفاته إلى يمينه أو يساره.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب،مج 1 ،دار الكتب العلمية ،بيروت ط1، 2003، ص 549، 550

(2) الزمخشري ، أساس البلاغة ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، ط1، 1996.

- كذلك لها بعد فني ويتجلى من خلال ربطها بأساليب القول أي أفانينه، إذ يقال: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

كلمة أسلوب لها مفهومان لغويا يتلخص في السطر من النخيل، والطريق الممتد والنزع و الأخذ، وهي مدلولات تواضع عليها القدماء ، ومفهوما فنيا يقابل معنى (الفن والمذهب والسلوك)، فالمذهب هو الطريق المعنوي الذي يختاره الإنسان، والسلوك أيضا هو المذهب والنزع والأخذ.

- **اصطلاحا: (عند النقاد القدامى والمحدثين)**
- **عند النقاد القدامى:**

إن المفهوم اللغوي لكلمة أسلوب لم يبق مقصورا على التحديد اللغوي فقط، بل جاوز إلى التحديد الاصطلاحي ،فقد درس علماؤنا العرب القدماء – من لغويين وبلغاء ونقاد، ومفسرين (الأسلوب)، انطلاقا من دراساتهم في خصائص الأساليب الشعرية، وخصائص أسلوب القرآن وقد كتب في الإعجاز علماء كثيرون، وعلى ضوءهم ابن قتيبة(276هـ) فيقول فيه : (إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، مما خصّ الله به لغتنا دون جميع اللّغات،فإنه ليس في الأمم أمّة أتيت من العارضة والبيان واتّساع المجال ما أوتيته العرب خصّيصي من الله، لما أرهصه في الرسول وأراده من إقامة الدّليل على نبوّته بالكتاب ...)[1].

ومن هذا القول يتبين أنّ الأسلوب في نظره فن القول ومعرفة دواعيه، والاعتداد بالملتقى وظروفه وحالته، فقد ربط ابن قتبيه بين الأسلوب وطرق اداء المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكلّ مقام مقال، فطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلم، واختلاف الموقف تؤثّر في تعدّد الأساليب.

أما الأسلوب عند الباقلاّني ت 403هـ أنه قرن بين النّظم والأسلوب إذ يقول: (إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام

(1) رابح بن خويه ، مقدمة في الأسلوبية ،عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2013 ،ص 12.

البديع المنظوم وتنقسم إلى أعاريض الشّعر على اختلاف أنواعه ثمّ إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفّى، ثمّ إلى أصناف الكلام المعدّل المسجع، ثم إلى معدّل موزون، غير مسجع)[1].

ومن هذا النص نستنتج أن الباقلّاني قد ناقش نظريّة الشّعر بشكل عامّ ليثبت أنّ القرآن ليس بشعر ومن خلال مناقشته نلاحظ أنّ فكرة النّظم ظلت غامضة عنده حيث قارن بين النّظم والأسلوب، وكأنّ النّظم هو جودة التّأليف بشكل عام، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف.

أما عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فيتناول الأسلوب في نظريّته الشّهيرة – نظريّة النّظم التي استطاع أن يفسّرها في كتابه دلائل الإعجاز تفسيرا ردّها فيه إلى معاني النّحو والمعاني الإضافيّة التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النّفس، ويستخدم الجرجاني كلمة أسلوب للدّلالة على التّفرقة بين نظم و نظم، إذ يقول: (واعلم أنّ الاحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشّاعر في معنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب الضرب من النّظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر الى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبّه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله)[2].

ومن هذا القول يتبيّن أن الجرجاني يفرق بين المعنى والأسلوب الذي يؤدي دلالات ذلك المعنى، ويتّضح من استشهاده على الاحتذاء أنّ الأسلوب هو الطريقة الخاصّة في التعبير وهو تلك الفروق القائمة بين طريقة في النّظم وأخرى، وأن هذه الفروق يرجعها الجرجاني إلى المتكلّم لا إلى اللّغة من حيث ألفاظها الوظيفيّة أو قوانينها النّحوية، وما نستخلصه من نظريّة النّظم والأسلوب عند الجرجاني:

- أنّه لا فصل بين الكلام و معناه، ولا بين الصورة والمحتوى.
- أنّ النّظم هو توخي معاني النّحو وأحكامه وفروقه فيما يبين معاني الكلمة.

وقدم ابن خلدون(ت 808هـ)مفهوما آخر للأسلوب ربطه بالقدرة اللّغوية، كذلك يربط بين الأسلوب والإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة، فيقول: (ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصّناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسخ فيه التراكيب أو القالب

(1)يوسف أبو العدوس،الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،دار المسيرة عمان، ط1، 2007، ص 14.

(2)رابح بن خويه ، مقدمة في الأسلوبية ،ص 17.

الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التّركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذّي هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصّناعة الشّعرية، إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية)[1].

مما سبق يتبيّن أن الأسلوب عند ابن خلدون هو سلوك لأهل صناعة الشّعر، بمعنى المنوال أو القالب، ويجعل هذا المفهوم بعيدا عن معاني النحويين والبلاغيين والعروضيين بعدّ هذه العلوم خارجة عن الصناعة الشّعرية، ويرجعه إلى صورة ذهنية للتّراكيب المنتظمة كلّيا، والتي تنطبق على تركيب خاص في الذّهن.

فالأسلوب طريقة للتّفكير والتعبير والتصوير كما قال ابن خلدون: (إنّ الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللّسان أو يجري به القلم)[2].

فنستخلص أنّ الأسلوب عنده تفسيره يتصوره الذّهن قبل أن يرد ألفاظا ينطق بها اللّسان، أو يكتبها عبارات تعبّر عن تلك الأفكار.

- **مصطلح الأسلوب عند النقّاد المحدثين:**

لقد ساهم علماء البلاغة والنقّاد وعلماء اللّغة بدور كبير في تعريف الأسلوب تبعا لوجهات نظرهم، ومناهج بحثهم، من بينهم نجد مصطفى صادق الرّافعي 1937م، فتحدّث عن نظم القرآن في كتابه: إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية حيث حاول بحث مفهوم التّركيب وجزيئاته، وربطه بالنظر الفكري عند المتكلّم، ثم ربطه بالمتلقّي وخواصه النّفسية، وقد تأثر بما كتبه الجرجاني في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" وبعض ما كتبه قدامى البلاغيين، وذهب إلى أن الأسلوب صورة عن مبدعه، حتى أن القارئ يكاد يمسك إحساساته من خلال تعبيره، وتأثر بفكرة النّظم لدى الجرجاني الذي أعلن أن الألفاظ أوعية للمعاني وخدم لها. (وأن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها)[3].

(1) يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،ص 21.

(2) رابح بن خويه ،مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث ،الأردن ط1، 2013، ص 25.

(3) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،دار الجيل، بيروت ط1 ، 2004 ص 21.

فالأسلوب صورة ذهنية لصياغة الألفاظ، وهي من ابتكاره ونظمه، وقد قسّم الرافعي اللّغة إلى قسمين: عامّة وهي أساليب التواصل العامة في المواقف المختلفة والتي تتم بطرق عفوية لا اعتناء فيها بالتركيب، وقوى التأثير الفنية، وخاصة تتميز بحسن اختيار طرق أداء المعاني ، وأقرّ بها للتأثير في المتلقي.

ويعكس الأسلوب خصائص الأديب في التفكير والشعور وقدرته على إيصال عواطفه وآرائه إلى الآخرين بتنظيم عناصر في تفكير المبدع وطريقة تصويره وأشكال تعبيره، فالأسلوب عند أحمد حسن الزيات 1968م، فقد حاول في كتابه دفاع عن البلاغة دراسة الأسلوب، واعتمد في دراسته على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين، فقد عرّف الأسلوب بأنّه طريقة الكتاب أو الشّاعر الخاصّة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام، وقد أقام دراسته على المبدع والمتلقّي والأسلوب والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، فالأساليب تتعدّد وتتفاوت تبعا لهذه العناصر التي تناولها بالدّراسة، فقد عرّف الأسلوب بأنه: (طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللّفظية المناسبة)[1].

و من قوله نستنتج أنّ الأسلوب عنده هو خلق الألفاظ مناسبة للمعاني، والمعاني مناسبة للألفاظ، إنما هو مزج فنّي من عناصر مختلفة استمدّها من ذهنه ونفسه وذوقه، وتكّمن هذه العناصر في الأفكار والصور والعواطف وصياغتها في ألفاظ مناسبة.

أما الأسلوب عند أحمد الشايب من النقّاد المحدثين الذين شاركوا في صياغة مفهوم (الأسلوب) في كتاب بعنوان (الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليليّة) فقد عرّف الأسلوب تعريفات مختلفة منها:

(الأسلوب فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية أو تقريرا أو حكما أو أمثالا)[2]، وكذلك: (الأسلوب طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتّأثير)[3].

ومن هذه التعاريف نستخلص أنّ الأسلوب وعناصره عنده من رؤيته للأدب هو الكلام الذي يعبّر عن العقل والعاطفة، وتتمثل عناصره في الفكرة والعاطفة ونظم الكلام و الخيال والأسلوب.

(1) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ،مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، القاهرة ،ط1، 1994 ص 99.
(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ،ص 108.
(3) المرجع السابق ،ص 108.

وتختلف الأساليب أيضا باختلاف المنشئين سواء كانوا كتّابا أم خطباء أم شعراء أم مؤلّفين، فلكلّ منهم طابع خاص في تفكيره وتعبيره وتصويره، فالأسلوب له علاقة بالموضوع (الرّسالة) من جهة وبالرّجل (المرسل) من جهة أخرى، ولكل موضوع أسلوب خاص، ولكلّ رجل أسلوب خاص أما علاقته بالشّخصية لها أثر فيه، الطبع، أثر البيئة، الثقافة والتربية والابتكار.

- **مفهوم الأسلوب عند الغربيين:**

لم تعرف اللّغات الأوروبية مصطلح أسلوب إلا في القرن التاسع عشر، حيث استخدم لأول مرّة مصطلحا في اللّغة الانجليزية عام 1846، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحا كذلك عام 1872، وجميع الدراسات الأسلوبية تنطلق من مفهوم بوفون (1707-1788) للأسلوب الذي لا يختلف كثيرا عن مفهوم أفلاطون، فلا يفصله عن سمات الشخصية الثّابتة حيث يقول: (إن المعارف والوقائع، والمكتشفات تنزع بسهولة وتتحول وتفوز إذا وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ وهذه الأشياء، إنما تكون خارج الإنسان وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدّم). وهنا يقول: (الأسلوب هو الأديب أو هو الرّجل)[1].

ومن هذا القول يتّضح أن مفهوم الأسلوب عند بوفون لا يختلف عن نظيره عند أفلاطون، فهو مرتبط بذات المنشئ، أي بسماته الشّخصية التي تميز عبقرية الكاتب أو موهبته، فالأسلوب هو نفس الإنسان يعبر عما يجول في خلجات نفسه معتمدا على العقل والعاطفة، وبانسجامهما، تنشئ نفسيّة المنشئ ولكل منشئ أسلوبه وغايته في التّعبير، فالمنشئ واحد وفنونه تختلف، إذ كل إنسان يمتاز بقدره عقله وشعوره وثقافته ونمط حياته.

فالأسلوب عند بير جيروا فيقدّم تعريفا آخر أكثر دقّة إذ يقول: (الأسلوب هو طريقة للتّعبير بوساطة اللّغة)[2].

فالأسلوب عنده يرتبط بملكة الفرد (اللغة)، أي بنمط وطريقة تفكير صاحبه، وطريقة التّفكير تختلف من شخص إلى آخر.

(1) عبد المنعم خفاجي ،الأسلوبية والبيان العربي ،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة، ط1،1992،ص 12.

(2) بير جيرو (Pierre Gerro)الأسلوب والأسلوبية ،ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ،لبنان ،ط1، 1990، ص06.

وقدم ميشال ريفاتير تعريفا آخر للأسلوب، ما يتركه النّص من ردود فعل لدى المتلقّي، فيعده: (قوّة ضاغطة تسلّط على حساسيّة القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، ويحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها يشوه النّص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصّة، بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز)[1].

من خلال تعريفه يتبين أنّ مفهوم الأسلوب عند ريفاتير يستمدّ مقوّماته من مرجعين أساسيين: أولهما يتمثل في نظريّة الإعلام التي تقتضي أن يتكون من كلّ عملية تواصل جهاز يتألّف من مرسل (Emetteur) ومستقبل (Récepteur) وناقل (Transmetteur) ويقوم المرسل بعملية التّركيب بصياغة الرّسالة التي تنقل عبر قناة حسّية بواسطة اللّسان، ويقوم المستقبل بعملية التّفكيك، والمرجع الثاني: النظرية السّلوكية وهي نظرية نفسية تسعى إلى إقامة علم نفس موضوعي يعتمد على الملاحظة الاختباريّة ورفض الملاحظة الذاتيّة وبهذين المرجعين يحدد ريفاتير الغاية الوظيفيّة للأسلوب المتمثلة في تكثيف طاقات التّعبير في اللّغة.

كذلك نجد الناقد الغربي تزفتان تودوروف قد تناول الأسلوب ي دراساته الشّعرية فهو لا يفصل بين ما يسمّيه (سجلات القول) و(الأسلوب) فكلاهما بالنسبة إليه شيء واحد، ومدلول الأسلوب عنده من خلال التمييز بين المعاني الشّائعة للكلمة: (فالأسلوب قد يتقصد به أسلوب عنصر معين أو حركة فنية ما، ومن الأفضل أن نستعمل هنا مفاهيم مثل حقبة، جنس، نوع)[2].

(وقد يقصد به أسلوب عمل أدبي معين)[3].

ومن بين هذه الدلالات لكلمة أسلوب فتدوروف يحدّده باعتباره الاختيار الذي يجريه النّص من بين عدد معيّن من الالتزامات المتضمنة في اللّغة، والأسلوب بهذا المفهوم يوازي سجّلات اللّغة وترميزاتها، وإحاطته الشّاملة بكل الخصائص الأسلوبيّة لنص أدبّي لا تتمّ إلّا بواسطة إجراء مقارنة تتناول مستويين:

مستوى الملفوظ ويحيل على مظاهر النص اللّفظية، والتركيبيّة والدلالية، ومستوى التلفّظ ويحيل على العلاقات المجردة القائمة بين أبطال الخطاب (المتكلم، المستقبل، المرجع).

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت، ط5، 2004، ص 83.

(2) رابح بن خويه ، مقدمة في الأسلوبية ،عالم الكتب الحديثة ،الأردن، ط1،2013.

(3) المرجع السابق ،ص 39.

➢ المبحث الثاني: مصطلح الأسلوبيّة

- ♦ 1.مفهوم الأسلوبيّة
- ♦ 2.اتجاهات الأسلوبيّة
- ♦ 2-1 الأسلوبيّة التعبيريّة
- ♦ 2-2 الأسلوبيّة الفرديّة
- ♦ 2-3 الأسلوبيّة البنيويّة
- ♦ 2-4 الأسلوبيّة الإحصائيّة

➢ المبحث الثاني: مفهوم الأسلوبيّة (عند العرب والغرب)

♦ 1.مفهوم الأسلوبية:

مصطلح الأسلوبيّة هو ترجمة عربية لما اصطلح عليه في الفرنسيّة بـ Sty Listique أما علم الأسلوب فبديل اصطلاحي حي عربي آخر لما اصطلح عليه أيضا في الفرنسيّة (Science du Style)، ويمكن تعريفها بأنها: (فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتّحليلات التفصيليّة للأساليب الأدبيّة أو الاختيارات اللغويّة التي يقوم بها المحدثون والكتّاب في السّياقات – البيئات الأدبيّة وغير الأدبيّة)[1].

إذ أنها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللّغوي لبنية النّص.

ويقدم عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبيّة)، مصطلح أسلوبيّة في نظره (حامل لثنائيّة أصولية فسواء انطلقنا من الدّال اللاتيني، وما تولد عنه في مختلف اللّغات الفرعيّة أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرّ ترجمة له في العربيّة وقفنا على دال مركّب جذره (أسلوب) (Style) ولاحقته (ية) (Ique) و خصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاّحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتيّ، وبالتّالي نسبيّ واللاّحقة تختصّ – فيما تخصّ به – بالبعد العلماني العقلي وبالتّالي الموضوعيّ، ويمكن في كلتا الحالتين، تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوليّة بما يطابق عبارة (علم الأسلوب) (Science Du Style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب)[2].

الأسلوبية في نظره دالّ مركب من أسلوب ولاحقته (ية)، وقد اقترح بدائل اصطلاحيّة لهذا العلم على مستوى اللغة العربيّة، كعلم الأسلوب أو الأسلوبيّات أي دراسة الأسلوب دراسة علميّة.

وتعرف أيضا (الأسلوبيّة) في الدراسات المختصّة الأسلوبيّة واللسانيّة بأنّها: (علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبيّ، وتحديد كيفية تشكيليه، وإبراز العلاقات التركيبيّة لعناصره اللّغوية)[3].

---

(1) يوسف أو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة عمان، ط1، 2007، ص 35.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط5، 2004، ص 31.

(3) ربح بن خويه ، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2013، ص 46.

ويعني أنها تعني بالدراسة العلمية الموضوعيّة لمكوّنات لغة الخطاب في علاقاتها الاسناديّة والسياقيّة، وهي تسعى إلى الكشف عن العلاقات القائمة بين المكونات في بعديها البنيوي والوظيفي، وهي تسعى من خلال ذلك إلى اكتشاف القوانين التي تتحكّم في بناء الأسلوب في الخطاب الأدبيّ.

وقد عرّف منذر عيّاشي الأسلوبيّة بأنّها: (علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب ولكنّها أيضا يدرس علم الخطاب موزعا على مبدأ هويّة الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبيّة ليس حكرا هو أيضا على ميدان تعبيري دون آخر)[1].

ومن مفهومه يتبين لنا أن الأسلوبيّة تعتبر الخطاب الأدبي انجازا لغويا واللّغة هي الصلة المشتركة بينهما، إذ أن موضوع الأسلوبية هو الخطاب الأدبي، والخطاب يتضمن الجمل ووحدات أخرى في الدرس الأسلوبيّ.

وتكاد تعريفات الأسلوبيّة في الكتابات العربيّة النقدية تصب في مفهوم واحد، كما يعرفها عدنان بن ذريل أنّها: (علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره إنها تتقرى الظّاهرة الأسلوبيّة بالمنهجيّة العلميّة اللّغوية وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغويّة تدرسها في نصوصها وسياقاتها)[2].

ومن قوله نستخلص أنّ الأسلوبيّة علم لغوي حديث يدرس اللّغة في الخطاب الأدبي أو العادي معتمد بالمنهجية العلميّة، وباعتبار الأسلوب الظّاهرة الأساسيّة في دراسة النّصوص وسياقاته.

- **مفهوم الأسلوبيّة عند الغربيّين:**

نظرا لتعريفات الأسلوبيّة عند العرب فهي لا تختلف عن نظيرتها في النّقد الغربي، فهي مثلا عند ميشال ريفاتير يحدد مفهوم الأسلوبيّة بأنها: (علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارّة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنيّة تتحاور مع السّياق المضموني تحاورا خاصا)[3].

([1]) منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 27.

([2]) عدنان بن ذريل ، اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، ط1، 1990، ص 140.

[3] فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجله المؤسسة الجامعية لبنان، ط1، 2003، ص 15.

ومنه نستخلص أن الأسلوبيّة هي علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيريّة، وتقوم على دراسة النّص في ذاته بتفحص أدواته، وأنواع تشكيلاته الفنّية، وهي تتميز عن بقيّة المناهج النّصية، باعتبار النّص الأدبي رسالة لغوية، وتمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنّي.

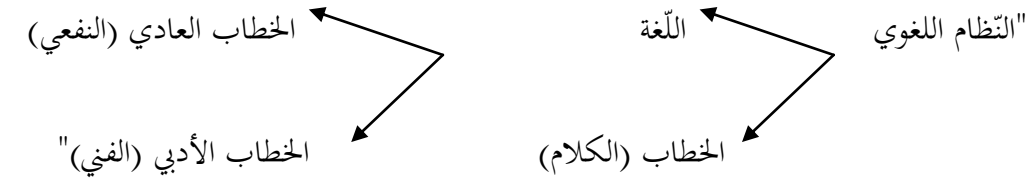
أما عن ياكبسون فقد عرف الأسلوبيّة بأنها: (البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا)[1].

مما يتضح من قوله أن الأسلوبيّة لا تشتغل إلا على الكلام الفني، وهو بهذا يخرج اللّغة العامّية، واللّغة الشفوية من الكلام الفني.

- **2- اتّجاهات الأسلوبيّة:**

لقد اعتمدت الأسلوبيّة على أربعة مناهج للتحليل الأسلوبي، من بينها، المنهج الوصفي، منهج الدائرة الفيلولوجية، المنهج الوظيفي، المنهج الاحصائي.

- **2-1- المنهج الوصفي**: و يدرس العلاقة بين اللّغة و الفكر، و يهتم بالأبنية اللغوية ووظائفها المختلفة و يطلق على هذا المنهج، أسلوبية التعبير و من أشهر رواده نجد شارل بالي، كريسو و ماروزو و أولمان، و انبثقت الأسلوبيّة الوصفية من اللّسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين، و قامت هذه المدرسة على أساس الثنائية اللغوية، و هذه الثنائيّة يقوم عليها النّظام اللّغوي و ينقسم إلى قسمين: اللّغة والخطاب (الكلام)، و أن الخطاب يشتمل على مستويين من الاستخدام، أوّلهما الاستخدام العادي (أو النفعي)، و ثانيهما الاستخدام الأدبي أو الفني، و يوجد داخل ثنائية النّظام التي أوردها دي سوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها، كما هو مبين: [2]



(1) موسى ربابعة الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها الأردن، دار جرير ،عمان، ط1، 2014، ص 16.

(2) سليمان فتح الله أحمد، الأسلوبية، مدخل نظري ،و دراسة تطبيقية ،دار الأفاق العربية ،القاهرة، ط1، 2008، ص 17.

إذ تبيّن أنّ هناك فرق بين الخطاب العادي و الخطاب الأدبي فالأول يعتمد على المباشرة ويحادث العقل، و يتسم هذا المستوى من الاستخدام بمحدودية معجمه و هو لا يحتاج إلى جهد عقلي أو فكري لفهم المراد منه، أما الخطاب الأدبي، فيصدر عن ملكة عند منشئه وهو يخاطب الوجدان و يسعى إلى مسّ احساس متلقّيه، و يتميز بألفاظ مختارة و مفردات منتقاة ،وقد يفهمه متلقّيه دون عناء، و قد يحتاج إلى إمعان الفكر وإعمال العقل، و قد يعتمد المنظورون للأسلوب على البنية اللّغوية للنص بتفرقتهم بين نوعي الخطاب، لدراسة العمل الأدبي، و بيان العلاقات بين وحداته المختلفة، النحويّة والصرفّية و المعجميّة التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي، لذلك فالدراسة الأسلوبية تنصب على النّص بوصفه وحدة واحدة،و هكذا تنبسط الأسلوبيّة على (رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبا، يمكن أن تكشف عن حصيصة أساسيذة في اللّغة المدروسة، و جميع الوقائع اللّغوية مهما تكن يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها، منظورا إليها من زاوية خاصّة)[1]

و عليه أن الأسلوبيّة تهتم بدراسة النّص دراسة وصفية و تحلّله بمعزل عن العوامل الخارجة عنه، و عادة تتوقف الأسلوبية عند السمات أو الأنماط التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو الإخبار فدورها أن تدرس كل ما يؤدي وظيفة أدبية أو شعرية أو ما يمكن أن تشتمل عليه الوظيفة الجمالية.

إضافة إلى ذلك أن الأسلوبيّة الوصفية قد: (اتكأت الأسلوبيّة الوصفية على معطيات لغوية عديدة كان النحو في طليعتها بالإضافة إلى الأشكال البلاغيّة التقليديّة، و تناولت الدراسات الوصفية الأسلوبيّة وصف ظواهر النّظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية، كلها درست النصوص الأدبية من الخارج باعتبار السلوك اللغوي المظهر الأساس الذي يمكننا الوقوف عليه لمعرفة المكنون العاطفي و التعبيري الذي ينطوي عليه النص).[2]

(1) أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية، مجدلاوي ،الأردن، ط1، 2002، ص 28.

(2) يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة ،عمان، ط1، ص 90.

نستخلص مما سبق أن الأسلوبيّة الوصفيّة قد اعتمدت في موضوعاتها على ثلاثة محاور و هي:

- صيّاغة التعبير اللغوي التي تنتج الأسلوب اللغوي.
- الأسلوب باعتباره مادّة بحث الأسلوبيّة.
- و النحو الذي يشكل قوانين النّظام اللغوي.

و عليه فالتّعبير اللّغوي الذي يتألف منه النص الأدبي هو تعبير عن الفكر بواسطة اللّغة: بحيث تتألف اللّغة من أشكال كزمن الأفعال، الجمع، المفرد... و من بنى نحوية مختلفة كالحذف و التقديم و التأخير، نظام الكلمات، كما جاء في النص (... و تناولت الدراسات الوصفية الأسلوبية وصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها...)[1].

إذ تتعامل مستويات الدّراسة الأسلوبيّة للتعبير اللغوي مع أنظمة اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا تواصليا على نحو يجعل دراسة التعبير اللغوي تقع ضمن المستويات الصّوتية و الصّرفية و المعجميّة و النحوية و الدلالية، و النحو الذي يشكل قوانين النّظام اللغوي، فالأسلوب هو المادة الأساسيّة في البحث الأسلوبي.

♦ 2-2- الأسلوبيّة النّفسية:

و من بين الاتجاهات الأسلوبيّة أيضا هناك الأسلوبية الفردية التي تهتم بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه و هو مرتبط بالنقد الأدبي، و من أشهر رواد ليوسبتزر فهو عالم ألسنيّ، ناقد أدبي و من أشهر مؤلفاته المدخل إلى علم اللغة العام 1922، الأسلوبية و النقد الأدبي 1955، و قد تأثر بنظرة بندتوكروتشه إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاق عن الذّات، فأخذ يطور طريقته الخاصة المسماة الدائرة الفيلولوجية في سلسلة من الدراسات الأسلوبية، و بتعبير عبد السلام المسدي في منهج البحث: (هو الذي استنفر ردود الفعل المضادّة فتولد على يد الألماني ليوسبتزر (1887-1960) منهج أسلوبي لا مجازفة في

(1) المرجع السابق، ص 90 .

شيء أن ننعته بتيار الانطباعية، فكل قواعده العمليّة منها و النّظرية قد أغرقت في ذاتيّة التحليل و قالت بنسبة التعليل، و كفرت بعلمانية البحث الأسلوبيّ).[1]

إذ يتّضح لنا ان أسلوبية سبيتزر الذاتيّة قائمة على مناهضة أسلوبيّة بالي (الأسلوبية التعبيرية)، إذ تعنى الأسلوبية الفردية بدراسة الآثار الأدبية و ما تحوي من أسلوب أدبيّ متفرد، و من حيث المنهج، و خاصة الزاوية الزمانية و يهتم سبيتزر بالأنظمة التعبيرية التي يصنفها المبدعون إلى لغتهم الخاصة، فالأسلوبيّة تهتم بالعبارة و لا تهتمّ بالتخاطب و التواصل موضوعها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية و قيمها الجمالية، فالعمل الأدبي لا يستمد ارتباطه بروح كاتبه فقط، بل يستمد أيضا من وجود روح الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الكاتب باعتبار أن الفرد داخل في نظام أوسع هو المجتمع و العصر و التاريخ، فدراسة الأثر الأدبي تكون بالوصف أولا و التعليل ثانيا، ثم تكشف الغرض و القوة المنظمة للأثر الأدبيّ.

♦ 2-3- المنهج الوظيفي: (الأسلوبيّة البنيويّة).

إذ يطلق على هذا المنهج بالمنهج البنيويّ و من أشهر ممثليه جاكبسون، و ريفاتير، ورولان بارت، و يعد هذا الاتجاه أكثر الاتجاهات الأسلوبية الحديثة، و قد تعرف بالأسلوبيّة الهيكلية، و أيضا الأسلوبية الوظائفية، فاللّغة هي المنبع الحقيقي لها نمطا و وظيفة، و تعنى الأسلوبية البنيوية: (في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص و بالدّلالات و الايحاءات التي تنمو، بشكل متناغم أو كما يقول "مرسيل كروزو" "تنغيم أوركسترالي، في كتابة الأسلوب و تقنياته" تتضمن بعدا ألسنيّا قائما على علمي المعاني و الصرف و علم التراكيب، و لكن دون الالتزام الصارم بالقواعد، و لذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات، أما توظيف التحليل الأسلوبيّ لعلم التراكيب، فيبدوا من خلال ما يتفاعل بين اللّغة المدروسة و علم التراكيب)[2]

و عليه فإن الأسلوبيّة البنيويّة تهتم بالنّص الأدبي قراءة متكاملة، و تحلّله تحليلا منظما باعتبار أن النص الأدبي بنية متكاملة و يشكل علاقة داخلية متبادلة بين عناصره و كل عنصر له وظيفة وقيمة بالنسبة للعناصر الأخرى و نستطيع من خلال علم التراكيب الكشف عن القواعد العامة الموجودة في سائر اللغات و من

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ط5، 2004 ص 21-22.

(1) نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1، دار هومة، الجزائر ،ص 82.

ضمنها اللّغة المعينة هذا الأمر يكشف عن مميزاتها و ما تشرك فيه مع اللّغات الأخرى من خصائص و سمات أسلوبية و أن الألسنة لا تستطيع تغيير أيّة لغة، إنما تستطيع من خلال التّراكيب تطويرها بمقومات جديدة، و قد تعنى الأسلوبيّة البنيويّة بوظائف اللّغة و الخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور ابلاغي و يحمل غايات محددة إذ ينطلق التحليل من وحدات بنيويّة ذات مردود أسلوبيّ، و هذا ما جاء به العالم الألسنّي رومان جاكبسون في حديثه عن نظريّة التواصل التي تعد من أهم وظائف اللّغة، و تتخذ شكلين من التواصل و هما التواصل بالكلام و يشمل عمليتي بث و استقبال رسالة لها مدلولات معينة بين المرسل و المرسل اليه، و التواصل الكتابي و هو التعبير عن اللغة المحكية، -الكلام بواسطة اشارات خطّية مكتوبة- ، اضافة إلى ذلك فقد شكلت طروحات جاكبسون في معالجته لقضية اللغة و الايصال معتمدا في ذلك على بوهلر نقطة مهمّة في تطور الدراسات التي تجسد الربط بين علم اللغة و النّصوص الأدبيّة و ذلك من خلال هذا الرسم:[1]

سياق

رسالة

مرسل مرسل إليه[2]

قناة

سنن

و عليه يبين أن قضيّة اللّغة و الايصال تقوم بأداء ستّ وظائف منها: الانفعاليّة و المرجعيّة و الشعريّة و الانتباهيّة و الانعكاسيّة و الإدراكية، فإن هذه الوظائف الست للرسالة تجسد عملية الإيصال، فالوظيفة الانفعالية الخاصة بالمرسل أو المتكلم، و الوظيفة الإدراكيّة ترتبط بالمتلقي أو المرسل إليه، و تمثل الوظيفة الانعكاسية (السنن)، و الوظيفة الانتباهية (القناة) تتجسد من خلال الاتصال، و الوظيفة المرجعيّة (السياق)، و ذلك باستخدام المرسل و المتلقّي اللّغة نفسها، و الوظيفة الشّعرية (الرسالة) هي أبرز الوظائف التي ركز عليها جاكبسون لأنها أبرز وظائف الفن اللّغوي الأدبي.

(1) نور الدين السدّ، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر،ص82.

(2) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار جرير ،الأردن، ط 1، 2014 ،ص 17.

و عليه يمكننا استخلاص مايلي:

- يقدم هذا المنهج قراءة شاملة متكاملة للنّص الأدبي، يساعد على تحليله تحليلا وافيا.
- يهتم بالبنية السطحية و البنية العميقة للنص (المعنى الباطني و المعنى الظاهري).
- يقدم تحليلا شاملا للنص الشعري من حيث مفرداته و تراكيبه، و يساعد الدارس الأسلوبي على ملاحظة الصيغة الغالبة في النص، و يمكنه من تمييز الوظائف الأساسية للكلمات و تركيب الجمل (بسيطة أم مركبة) و بيان أدوات الربط في الجمل.
- إن الانجاز الذي تقمده الأسلوبية البنيويّة على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبيّة و وقائعها الأسلوبية في النص ذاته، فهي ترى أن الأدب مهما تميز فهو يصدر عن رؤية يجمع شتاتها العناصر المكونة للنّص و التي تشكل اللّغة محورها الأساس.

♦ 2-4- المنهج الإحصائي (الأسلوبيّة الإحصائيّة)

يعد المنهج الإحصائي اتجاه قائم بذاته ضمن الاتجاهات الأسلوبيّة، فالكثير من الإحصائيّين يخلطون بين الكمّ و النوّع و لم ينجحوا في تحديد العلاقة بين هذين المستويين: (و يذكر هنريش بليث إحدى مزايا الأسلوبية الإحصائية فيقول: هي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبّية فحسب، بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، و من هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبيّة أخرى بشكل فعال)[1].الأسلوبية الإحصائية تنطلق من فرضية الوصول إلى الملامح الاسلوبية للنص عن طريق الكم اذ تقترح ابعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتوظيف العناصر المعجمية في النص كطول الكلمات و الجمل، أو العلاقات بين الأسماء و الأفعال و الصفات، و مقارنة هذه العلاقات الكمّية مع نصوص أخرى تشابهها، فمهما تعدّدت و تنوّعت المقاييس النّصية كلما كانت الإجراءات الإحصائيّة و النتائج دقيقة و أكيدة، وأن الأسلوب الإحصائي ذو طبيعة نوعية لا كمية و عدد السّمات الخاصّة بالعمل الأدبي يمكن تحديدها بالمقارنة الإحصائيّة لهذا العمل بأعمال أخرى.

(1) رابح بن خويه، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث ،الأردن، ط1، 2013، ص 17.

كما نجد شارل بالي يشير إلى ذلك انطلاقا من التمييز الكلاسيكي بين اللّغة و الكلام إذ يقول: (الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات و هو المنهج الذي يسمح بملاحظتها و قيّاسها و تأويلها فهو أداة فعالة في الدرس الأسلوبي)[1]

إذ يعد الأسلوب انزياحا عن القواعد و الإحصاء هو المنهج يدرس هذه الانزياحات، فالإحصاء منهج يحقق بعدا موضوعيا، يمكن بواسطة تحديد الملامح الأساسية للأساليب أو التمييز بين السّمات و الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، إذ يعنى الدارس الإحصائي بإحصاء عدد الأفعال و الأسماء و الصّفات و الضمائر و الظروف و حروف الجر و أدوات الرّبط، إذ أن هذه الدّراسة تخرج النص عن طبيعته اللّغوية إلى طبيعة رقمية و تخرج هذه الدراسة من صميم البحث الأدبي.

(1) فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 2003، ص 20.

➢ المبحث الثالث: مستويات التّحليل الأسلوبّي

- ♦ 1: المستوى الصوتيّ
- ♦ 2: المستوى التركيبيّ
- ♦ 3: المستوى الدّلالي

➢ المبحث الثالث: مستويات التّحليل الأسلوبي

♦ 1.المستوى الصوتي:

إن هذا المستوى في التّحليل الأسلوبي يعتمد على الصوت كوسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللّغة فهو عند الجاحظ (آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع و به يوجد التأليف).[1]

و يمكن القول بأن التحليل الصوتي مستوى أساسي من مستويات التّحليل اللغوي، فقد حدده جان كوهين بأنه: (خطاب يكرر كلا أو جزءا نفس الصورة الصوتية)[2].

فنستخلص أن مسألة الوحدة الصوتية هي من شأن "الإيقاع" الذي يتكامل مع المبادئ الأسلوبيّة فهو: (وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.)[3]

و نفهم من هذا القول بأن الايقاع هو كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات و توازنات لا متناهية، كالتجانس و التكرار بنوعيه الصّوتي و الدلالي، فالإيقاع نوعان داخلي و خارجي.

في الموسيقى الخارجية يقترن الإيقاع بمصطلح الوزن، إذ هو الصورة الخاصة بالإيقاع، و تمهيدا أوليا له (مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت).[4]

و عليه فالوزن هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت و نسمّي الوزن بالتقطيع، إذ نقطعه إلى وحدات صوتيّة و كل وحدة منها تفعيلة أو أكثر.

(1) أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوتية، مجد لاوي، عمان ط1، 2002 ص 33.

(2) عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، دار مجد لاوي، عمان ط1، 2007، ص 57.

(3) أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية ،ص 35.

(4) المرجع السابق ص 36.

- **القافيّة:**

تعد وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعري تعتمد على تكرار عدد معين من الحركات و السكنات، ومن شأنها أن توثق وحدة النغم في القصيدة، و ما القافيّة (إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السابع ترددها، و يستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنيّة منتظمة)[1].

إذن فالقافيّة عنصر مهم في بناء القصيدة و توجيه المعنى، و هي الفاصلة الموسيقيّة التي تنتهي عندما موجه النغم في البيت، و ينتهي عندها الايقاع اذا كانت القافية اصغر صورة ممكنة للقافيّة الشعرية فان الرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه.

فيقال قصيدة رائية أو دالية أو سينية و يلزم في آخر كل بيت منها، فالروي: (هو ذلك الصّوت الذي لا بد أن يشترك في كل قوافي القصيدة فلا يكون الشّعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات).[2]

إذن فالروي يحقق القيمة الايقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكوّنها البيت.

لقد تناولنا فيما سبق الإيقاع في المستوى الصّوتي بنوعيه الخارجي و الداخلي، و ها نحن بصدد دراسة الإيقاع الداخلي، الذي يتمثل في الموسيقى الداخلية يضم التنغيم و الموسيقى التّصويرية التي تعتبر عن وثبات الخيال من بينها نذكر ما يلي:

(1) عبد الله خضر حمد ،الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، مكتبة المجتمع العربي ،عمان ط1، 2014 ص 192.

(2) داود أماني سليمان، الأسلوبية و الصوفية، مجد لاوي ،عمان ط1، 2002 ص 46.

1. التّكرار:

و هو ظاهرة يعتمدها الشاعر في نظم قصيدته: (ظاهرة أسلوبيّة تعني تناوب الألفاظ و إعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره).[1]

و منه يمكننا القول بأن التّكرار ظاهرة يستخدمها الشّاعر في قصيدته يتقصده لإحداث إيقاعا موسيقيا و هو متنوع كتكرار الأصوات (الحروف)، تكرار الأساليب إلى جانب عنصر التّكرار، فقد اعتمد الشاعر على عنصر آخر من عناصر الموسيقى الدّاخلية ألا و هو التوازي.

2. التّوازي:

إذ يعد من المصطلحات النّقدية التي شاعت في النقد الحديث، تناوله النقّاد العرب القدماء و المحدثين، فقد عرفه محمّد مفتاح: (تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة شعريّة).[2]

و هذا ما يوجهنا بالقول أن التوازي يمنح القصيدة بنية متصاعدة متناميّة بناءا أسلوبيّا، يزيد النّص تلاحما و ترابطا و هو أنواع كالجناس بأنواعه.

♦ 2.المستوى التركيبي:

اللّغة العربيّة من بين لغات العالم شرفها الله سبحانه و تعالى، بأن خصها لتكون لغة القرآن الكريم، لغة الإعجاز و للغة العربية مستويات عدة يتفاوت علماء اللغة فيما بينهم في تحديدها، من بينها المستوى الصوتي، الصرفي، النحوي، الدلالي ... الخ، فالمستوى التركيبي يضم المستويين النحوي و الصرفي، فالمستوى الصرفي هو (علم بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربيّة و أحوالها التي ليست بإعراب و لا بناء، فهو يدرس الكلمة المفردة و ما يطرأ من تغيرات على صورتها الملحوظة من حيث حركتها و سكونها و عدد حروفها و ترتيب هذه الحروف).[3]

(3) عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني ،ص 204.

(1) عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، مكتبة المجتمع العربي ،عمان ط1، 2014 ،ص 209.

(2) نايف سليمان ، مستويات اللغة العربية، دار صفاء للنشر و التوزيع عمان ط1، 2000، ص 10.

أما المستوى النّحوي، فالنحو أو الإعراب (علم بأصول تعرف بها أحوال الكلمات العربية من حيث الإعراب و البناء، أي من حيث ما تعرض لها في حال تركيبها)[1] فبه نعرف ما يجب أن يكون عليه آخر الكلمة من رفع أو نصب أو جر أو جزم أو لزوم حالة واحدة بعد انتظامها في الجملة فالمستوى التركيبي يعتمد على مستويين متداخلين: النّحو و الصرف، فالنّحو هو الذّي يهتم بنظام و ترتيب الجملة، فهو يدرس الأحكام النحوية المختلفة، و المستويان الصرفي و النحوي فهما (جزءان لعلم واحد، أو أن النّحو لا يمكن دراسته دون بحث الجوانب الصّرفية للّغة).[2]

و منه لا يمكن فصل النحو عن الصرف فهما جزءان أو فرعان متكاملان، و له تسميات حديثة، كعلم النّظم أو علم التراكيب أو علم الصّيغ، أما الصرف فيه ينظر إلى بنية الكلمة ثم إلى تصريفها و ما يكمن فيها من معنى الزمن إن كانت فعلا أو معنى التذكير و التأنيث، و الإفراد و التّثنية أو الجمع (فهو يهتم ببناء الكلمة و صيغها اللغوية و التغيرات التي تعتريها).[3]

إذن فالمستوى التركيبي يشمل تداخل المستويين، النحو و الصرف، على مستوى التحليل الأسلوبي للنّص.

- **3.المستوى الدلالي:**

أداة الدّلالة هي الكلمة، و هذا العنصر من عناصر اللّغة، يدرس المعاني، سواء معاني الألفاظ أو الجمل أو العبارات، و الدلالة في الاصطلاح كما عرفها الشريف الجرجاني (ت 816 هـ) بأنها (هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، و الشيء الأول هو الدّال، و الثاني هو المدلول).[4]

إذن فالدلالة هي علم دراسة المعنى و هو العلم الذي يبحث في معاني الألفاظ و أنواعها و أصولها والصّلة بين اللّفظ و المعنى.

(3) نايف سليمان ، مستويات اللغة العربية، ص 11.

(1) نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة تطبيقية) ،المكتب الجامعي الحديث ،الاسكندرية، 2004 ،ص 84.

(2) المرجع السابق، ص 84.

(3) محمد محمد داود، الدلالة و الحركة ،دار غريب ،القاهرة 2002، ص 41.

كما عرّف ميشال بريال Michel Bréal علم الدّلالة بقوله: (هو فرع من علم اللغة يدرس العلاقة بين الرمز اللغوي و معناه، و يدرس تطور معاني الكلمات التاريخية، و تنوع المعاني و المجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللّغة)[1].

إذن فموضوع علم الدّلالة هو دراسة المعنى، و ما يمكن أن يرتبط بالرموز اللّغوية لتأدية المعاني الكافية للتواصل، و هذه الرموز ذات أهمية خاصة بالنّسبة إلى الإنسان.

فالمستوى الدّلالي في جوهره يمثل الجانب الأهمّ في اللّغة لأنه يشكل الرسالة الفكرية التي تؤديها اللغة، وتضمن هذا المستوى عدة سمات من بينها ثنائية الواقع–الأسطورة–، و الصّور الشعرية من استعارة، و تشبيه و كناية و غيرها.

1) الأسطورة في شعر أمل دنقل:

تعد من أوثق مصادر التّراث الإنساني، لها صلة بالتّجربة الشعرية، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر، فقد أجمع نقاد الشعر و علماء الأساطير على أن(الشعر في نشأته كان متّصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافيّة مسلية، و إنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة و للتاريخ و للروح و أسرارها، و معنى تفسيرها للأساطير هو أن نكتشف فيها رموزا للأشياء و الأساطير ليست سوى أفكار متنكّرة في شكل شعري).[2]

فالأسطورة تخفي معنى آخر تحت المعنى الظّاهر، و أن لكل حكاية معنى و هدفا، إذ تترجم الأسطورة السلوك عند جماعة معينة دينيّة أو اجتماعيّة .

2) الصّورة:

مصطلح الصّورة بعناية النقاد و العلماء و القدماء و المحدثين هي أن الشعر يقوم على التصوير فلا قيمة للشعر بدون خيال يغلف المعنى، و لا يمكن أن نتصوّر شعرا يخلو من الصورة و قد أصبح مصطلح الصورة مصطلحا فنيا و أدبيا واسع الانتشار في مجال النقد الأدبي، فالصّورة ليست من اختراعات الشعر الحديث، ولكنها كانت موجودة عند الشعراء القدماء (فهي أداة من الأدوات الشّعرية التي استخدمها الشّاعر من أقدم

(4) خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة ،بيت الحكمة للنشر، الجزائر، ط 1، 2009 ،ص 24.

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي، القاهرة، 1997 ،ص 174.

عصور الشّعر، و شعرنا القديم حافل بالصورة البارعة التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم و التعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود).[1]

كذلك يعرف إزراباوند الصّورة الشّعرية بأنها (تلك التي تقدم تركيبة عقليّة و عاطفية في لحظة من الزّمن).[2]

و هو بذلك يعنى بالتّكامل في الصّورة بين عمل العقل و بين العاطفة مازجا بينهما، فلا تستغني عن شيء من العقل و لا عن شيء من العاطفة التي هي أحد الأسس التي يقوم عليها الشعر.

(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان، للطباعة ط1، 1978 ،ص 68.

(3) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية ،القاهرة ط5، 1994، ص 115.

❖ **الفصل الثاني: (التطبيقي):قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل.**

أ. السيرة الذاتية للشاعر.

ب. التعريف بالقصيدة و خلفياتها

➢ المبحث الأول: المستوى الصوتي العروضي

- الإيقاع الخارجي للقصيدة.
- الإيقاع الداخلي للقصيدة.

➢ المبحث الثاني: المستوى التركيبي.

- الأساليب الإنشائية و الخبرية
- الجملة الاسمية و الفعلية

➢ المبحث الثالث: المستوى الدّلالي.

- الأسطورة في قصيدة أمل دنقل.
- الصورة الفنّية في قصيدة أمل دنقل.

أ.السيرة الذّاتية للشاعر "أمل دنقل" :

- **حياته:**

ولد الشّاعر المصري العربي الكبير محمد أمل دنقل (فهيم محارب في عام 1940م بقرية القلعة بمحافظة قنا)[1]،وقد حصل والده على شهادة العالميّة من الأزهر الشريف في السّنة التي ولد فيها أمل فسمّاه بهذا الاسم تيمنا به وكان الوالد هو الوحيد في قرية القلعة الذي حصل على تلك الشهادة في ذلك الوقت ،وقد مات سنة 1950 م ،وقد كان أمل أكبر الأبناء وهو المسؤول عن الأسرة في ذلك السنّ ،وبعد أن أنهى أمل دنقل دراسته الثّانوية أضطرّ للعمل في شركة أتوبيس الصّعيد بقنا ،وفي ذلك الوقت راسل بعض المجلات والصحف لنشر قصائده (نشرت له مجلة صوت الشرق قصيدتي "راحلة" و"سأحمي انتصارات الشّعب" في شهري يونيه وسبتمبر سنة 1958)[2].

وانتقل أمل دنقل للقاهرة مع عبد الرحمان الأبنودي ،ويحي الطاهر عبد الله وعبد الرحيم منصور سنة 1959 م ،ولكن أمل لم يحتمل قسوة الحياة فيها فعاد إلى قنا واستقر بها عام و نصف ،ثم سافر إلى القاهرة سنة 1962م مرة أخرى ،ومنها انتقل إلى الاسكندريّة وبدأ دراسة الأدب العربي في جامعة الإسكندرية لكنه لم يواصل وانتقل إلى السويس ليعمل في مكتب مقاولات هناك ،ثم ترك السويس وانتقل إلى القاهرة ليعيش فيها ،وفي شهر سبتمبر 1979م ،بعد تسعة أشهر أصيب بمرض السرطان ،حيث أجرى الدكتور إسماعيل السباعي له عملية جراحية في مستشفى العجوزة لاستئصال الورم ،ولم يشف ،فقد لازمه هذا المرض أكثر من ثلاث سنوات فصارع خلالها الموت دون أن يكفّ عن حديث الشعر ،وتوفي أمل دنقل إثر هذا المرض في مايو عام 1983م في القاهرة.

وبذلك فهو من الشّعراء ذوي العمر القصير.

- **أعمال أمل دنقل:**

من أهمّ أعمال الشاعر أمل دنقل الشّعرية فقد صدرت له (ست مجموعات شعرية)[3] وهي:

(1) عيسى عمراني ،المعجم الجامع للأعلام وأصحاب الأقلام ،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009 ص 65.

(2) محمود الشيخ، الشعر والشعراء ،دار اليازوري العلمية ،الأردن، ط 2007 ،ص 46

(3) محمود الشيخ ،الشعر والشعراء، ص 47.

- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة بيروت 1969م
- تعليق على ما حدث بيروت 1971م
- مقتل القمر بيروت 1974م
- العهد الآتي بيروت 1975م
- أقوال جديدة عن حرب البسوس القاهرة 1979م
- أوراق الغرفة رقم "8" 1983م صدر بعد وفاة الشاعر أمل دنقل.

ب.القصيدة و خلفيّاتها:

- **قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أمل دنقل:**

1- أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ الْمقَدَّسَةْ

2- جِئْتُ إِلَيْكِ مُثْخَنًا بِالطَّعَنَاتِ وَ الدِّمَاءِ.

3- أَزْحَفُ فِي مَعَاطِفَ القَتْلَى ،وَ فَوْقَ الجُثَثِ الْمكَدَّسَةْ.

4- مُنْكَسِرَ السَّيْفِ، مُغَبَّرَ الجَبِينْ وَ الأَعْضَاءْ.

5- أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءْ..

6- عَنْ فَمِكِ اليَاقُوتِ عَنْ نُبُوءَةِ العَذْرِاءْ

7- عَنْ سَاعِدِي الَمقْطُوعُ وَ هُوَ يَزَالُ مُمَسَّكًا بِالرَّايَةِ الْمنَكَّسَةْ.

8- عَنْ صُوَرِ الأَطْفَالِ فِي الخُوذَاتِ .. مُلْقَاةً عَلَى الصَّحْرَاءْ.

9- عَنْ جَارِي الذِّي يَهُمُّ بِارْتِشَافِ الَماءْ.

10- فَيَثْقُبُ الرَّصَاصُ رَأْسَهُ .. فِي لَحْظَةِ الْملاَمَسَةْ

11- عَنْ الفَمِ المحْشُوِّ بِالرِّمَالِ وِ الدَّمِاءْ !!

12- أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءْ

13- عَنْ وَقْفَتِي العَزْلَاءْ بَيْنَ السَّيْفِ .. وَ الجِدَارْ!

14- عَنْ صَرْخَةِ المرْأَة بَينَ السَبِّيِ وِ الفِرَارْ ؟

15- كَيْفَ حَمَلْتُ الْعَار ..؟

16- ثُمَّ مَشَيْتُ؟ دُونَ أَنْ أَقْتُلَ نَفْسِي؟! دُونَ أَنْ أَنْهَارْ؟!

17- وَ دُونَ أَنْ يَسْقُطَ لحَمِي .. مِنْ غُبَارِ التُّرْبَةِ الْمدَنَّسَةْ؟!

18- تَكَلَّمِي أَيَتُهَا النَّبِيَّةُ الْمقَدَّسَةْ

19- تَكَلَّمِي .. بِاللّهِ .. بِاللَّعْنَةِ .. بِالشَّيْطَانْ

20- لاَ تُغْمِضِي عَيْنَيْكِ، فَالْجُرْذَانْ

21- تَعَلَّقَ مِنْ دَمِي حَسَاءُهَا .. وَ لاَ أَرُدُّهَا !

22- تَكَلَّمِي .. لَشَدِّ مَا أَنَا مُهَانْ

23- لاَ اللَّيْلُ يُخْفِي عَوْرِتِي .. وَ لاَ الجُدْرَانْ !

24- لاَ اخْتِبَائِي فِي الصَّحِيفَةِ التِّي أَشُدُّهَا..

25- وَ لاَ اخْتِمَائِي فِي سَحَائِبِ الدُّخَانْ.

26- تَقْفِزُ حَوْلِي طِفْلَةٌ وَاسِعَةُ الْعَيْنَيْنِ ... عَذْبَةُ الْمُشَاكَسَةْ

27- كَانَ يَقُصُّ عَنْكِ يَا صَغِيرَتِي ... وَ نَحْنُ فِي الخَنَادِقِ

28- فَنَفْتَحُ الأَزْرَارَ فِي سُتَرَاتِنَا ... وَ نَسْنُدُ البَنَادِقَ

29-وَ حِينَ مَاتَ عَطَشًا فِي الصَّحْرَاءِ الْمشْمِسَةْ..

30- رَطَّبَ بِاسْمِكِ الشَّفَاهَ اليَابِسَةْ ...

31- وَ ارْتَخَتْ العَيْنَانْ !

32- فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِي الْمُتَّهَمَ الْمدَانْ ! ؟

33- و الضَّحْكَةُ الطَرُوبُ ضَحْكَتُهْ ..

34- وَ الوَجْهُ ... وَ الغَمَّازَتَانْ ! ؟

.....2.....

1-أَيَّتُهَا النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَةْ

2-لاَ تَسْكُتِي ... فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً ...

3- لِكَيْ أَنَالَ فُضْلَةَ الْأَمَانْ

4-قِيلَ لِي «اِخْرَسْ»

5-فَخَرَسْتُ ... وَ عَمِيتُ وَ ائْتَمَمْتُ بِالْخِصْيَانِ !

6-ظَلَلْتُ فِي عَبِيدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ الْقُطْعَانْ

7-أَجْتَزُّ صُوفَهَا ...

8-أَرُدُّ نُوقَهَا ...

9-أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النِّسْيَانْ

10- طَعَامِيَ الكِسْرَةُ ... وَ المَاءُ ... وَ بَعْضُ التَّمَرَاتِ اليَابِسَةْ

11- وَ هَا أَنَا فِي سَاعَةِ الطِّعَانْ

12- سَاعَةَ أَنْ تُخَاذِلَ الكُمَاةَ ... وَ الرُّمَاةَ ... وَ الفُرْسَانْ

13- دُعِيتُ لِلْمَيْدَانْ !

14- أَنَا الّذِي مَا ذُقْتُ لَحْمَ الضَّأْنْ ..

15- أَنَا الّذِي لَا حَوْلَ لِي أَوْ شَأنْ ..

16- أَنَا الّذِي أُقْصِيتُ عَنْ مَجَالِسِ الفَتْيَانْ

17- أُدْعَى إِلَى الْمَوْتِ .. وَ لَمْ أُدْعَ إِلَى الْمُجَالَسَةْ !!

18- تَكَلَّمِي أَيَّتُهَا النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَةْ

19- تَكَلَّمِي ... تَكَلَّمِي

20- فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَابِ سَائِلٌ دَمِي

21- وَ هُوَ ظَمْئَ ... يَطْلُبُ الْمَزِيدَا

22- أُسَائِلُ الصَّمْتَ الذِّي يَخْنُقُنِي

23- «مَا لِلْجَمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدًا» ؟!

24-أَجُنْدُلًا يَحْمِلْنَ أَوْ حَدِيدًا ؟!

25- فَمَنْ تُرَى يَصْدُقُنِي ؟

26- أُسَائِلُ الرُّكَعَ وَ السُّجُودَا

27- أُسَائِلُ القُيُودَا

28- «مَا لِلْجَمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدًا »؟!

29-« مَا لِلْجَمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدًا »؟!

.....3.....

1-أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ الْمُقَدَّسَةْ ...

2- مَاذَا تُفِيدُ الْكَلِمَاتُ البَائِسَةْ ؟

3- قُلْتِ لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ قَوَافِلِ الْعُبَارْ ...

4- فَاتَّهَمُوا عَيْنَيْكِ، يَا زَرْقَاءُ، بِالْبُوَارْ !

5- قُلْتِ لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ مَسِيرَةِ الْأَشْجَارْ ...

6- فَاسْتَضْحَكُوا مِنْ وَهْمِكِ الثَّرْثَارْ

7- وَ حِينَ فُوجِئُوا بِحَدِّ السَّيْفِ: قَايَضُوا ...

8- وَ الْتَمَسُوا النَّجَاةَ وَ الفِرَارْا

9- وَ نَحْنُ جَرْحَى الْقَلْبِ

10- جَرْحَى الرُّوحِ وَ الْفَمِ

11- لَمْ يَبْقَ إِلَّا الْمَوْتُ

12- وَ الْحُطَامْ...

13- وَ الدَّمَارْ ...

14- وَ صِبْيَةٌ مُشَرَّدُونَ يَعْبُرُونَ آخِرَ الْأَنْهَارْ

15- وَ نِسْوَةٌ يُسَقْنَ فِي سَلَاسِلِ الأَسْرِ

16- وَ فِي ثِيَابِ الْعَارْ

17- مُطَأْطِئَاتُ الرَّأْسِ ... لَا يَمْلُكْنَ إِلَّا الصَّرَخَاتِ التَّاعِسَةْ !

18- هَا أَنْتِ يَا زَرْقَاءْ

19- وَحِيدَةٌ ... عَمْيَاْء !

20- وَمَا تَزَالُ أُغْنِيَاتُ الْحُبِّ ...وَ الْأَضْوَاءْ

21- وَ الْعَرَبَاتُ الفَارِهَاتُ ...وَ الْأَزْيَاءْ !

22- فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِيَ الْمُشَوَّهَا

23- كَيْ لَا أُعَكِّرَ الصَّفَاءَ... الْأَبْلَهَ... الْمُمَوَّهَا .

24- فِي أَعْيُنِ الرِّجَالِ وَ النِّسَاءْ!؟

25- وَ أَنْتِ يَا زَرْقَاءْ ...

26- وَحِيدَةٌ ...عَمْيَاءْ !

27- وَحِيدَةٌ ...عَمْيَاءْ![1]

(1) موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، أمل دنقل ،شاعر المنفى و اللحظة الحارقة ،دار فليتس، الجزائر 2013، ص 76-81.

❖ الفصل الثاني: (التطبيقي):قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل.

➢ المبحث الأول: المستوى الصوتي العروضي

- الإيقاع الخارجي للقصيدة.
- الإيقاع الداخلي للقصيدة.

➢ المبحث الأول : المستوى الصّوتي العروضي

- **دراسة الايقاع الخارجي للقصيدة:**

تتّبع دراسة الموسيقى الخارجيّة للقصيدة ،من وزن و قافيّة و روّي. يتضح من التقطيع العروضي للقصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل. نستخلص أنّه تناول بحرا واحدا لتفعيلة مستفعلن التي تنتمي الى بحر الرجز (الرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة اجزاء ،و هو الذي يترنمون به في عملهم و سوقهم و يحدون به)[1] و ما افاده قدامة بن جعفر:(ان الراجز هو ساقي في الماء ،و يبدو ان الاصل في الاراجيز ان يرتجز بها السّاقي على دلوه اذا امدّها)[2] .

و سمي ايضا هذا البحر بحمار الشعر و وزنه: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

و مفتاحه:في ابحر الارجاز بحر يسهل مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ .

فبحر الرّجز يعد من البحور السّتة الصافية(الكامل ،الهزج ، الرّجز ،الرّمل ،المتقارب ،المتدارك) ،ويقع الرّجز في الرّتبة السابعة وفق ترتيب البحور التي وضعها الخليل احمد الفراهيدي ،و اعتمد غيره من الشّعراء على هذا البحر نذكر منهم بدر شاكر السّياب في قصيدته : أنشودة المطر.

و قد طرأ على تفعيلات هذا البحر بعض الزّحافات و العلل ،كما هو مبيّن في الجداول الاتية:

جدول رقم 01: يبرز التغيّيرات التي طرأت على تفعيلة هذا البحر " بحر الرّجز" في المقطع الأول من القصيدة.

---

(1) محمد العلمي ،العروض و القافية،دار الثقافة ،المغرب،ط1، 1983،ص 98.

[2] عبد القادر عبد الجليل،هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي،دار صفاء ،عمان،ط1998،1، ص 228.

نلاحظ من خلال الجدول أن تفعيلة " مُسْتَفْعِلُنْ " في أسطر المقطع الأوّل قد طرأ عليها تغيير فأصبحت

المقطع	الاسطر	التفعيلة و تغييراتها	الزحافات و العلل
"01"	.14.12.8.7.6.5.4.3.2.1 .27.26.19.18.17.16.15 .32.30	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَعِلُنْ	زحاف الطيّ: حذف الحرف الرابع الساكن من تفعيلة مستفعلن
"01"	18.17.11.10.9.7.6.4.3.2.1 27.26.25.24.22.21.19 .33.32.30.29.28	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلُنْ	زحاف الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن من تفعيلة مستفعلن
"01"	34.25.22.2	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلَانْ	علة التذييل:زيادة حرف ساكن على ما اخره وتد مجموع
"01"	28.27.23.4	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ فَعُولُنْ	غلة الخلع:اجتماع زحاف الخبن و علة القطع
"01"	29.10	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَّعِلُنْ	زحاف الخبل:اجتماع الخبن و الطي
"01"	.19.16.15.12.9.6.5 31.20	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ فَعِلَانْ	علة الحذاء المسبغة:اجتماع علة الحذذ و علة التسبيغ
"01"	32.13.11	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ فَعُوْلْ	علة الخلع مع القصر و هما:حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ما قبله
"01"	31.21.14.10.9.7	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلْ	زحاف الشكل:اجتماع الخبن و الكف
"01"	29.7	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَفْعِلْ	زحاف الكف:حذف الحرف السابع الساكن من تفعيلة مستفعلن
"01"	33.26	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ فَعُوْ	علة الخلع و الحذف و هما حذف السبب الخفيف الاخير من التفعيلة
"01"	17.16.14.13.11.9.8.7.6.3.1 34.33.32.30.29.28.26.25.24.23.20	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة

"مستعلن"، و هذا التغيير سمي زحافا، و في دلالته اللّغوية يقول بعض العروضيين: (و سمّي هذا التغيير زحافا، و زحفا لما يحدث في الكلمة من الإسراع بالنّطق بحروفها كما نقص منها مأخوذ من قولهم زحف الى الحرف إذا أسرع النّهوض اليها قال امرؤ القيس:

فاقبلت زحفا على الرّكبتين فثوبا نسيت و ثوبا أجرّ)[1]

فقد وظّف الشاعر " مستفعلن" تفعيلة سليمة بشكل عامّ و هذا دليل على نضج تجربته ،و في المقام الثاني استخدم مستفعلن مخبونة فقد أصابها زحاف الخبن ،فأصبحت متفعلن(فالخبن في اللغّة ان يجمع الرجل ذيل ثوبه من أمامه فيرفعه الى صدره فيشده هناك على شيء يجعله فيه ،و يقال خبن الخياط الثّوب إذا ضمّ ذيله اليه)[2].

فالخبن هو حذف الحرف الثّاني السّاكن من التفعيلة .

و في المقام الثّالث استخدم مستفعلن مطويّة ،فقد أصابها زحاف الطيّ فأصبحت مستعلن (لأن الحرف الرابع من الجزء السّباعي واقع وسطه فإذا حذف إلتقطت الحروف التي قبله بالحروف التي بعده فأشبه الثّوب الذي يطوى من وسطه و مقابله طيّ الثّوب من وسطه بطيّ التّفعيلة)[3]

فالطّي هو حذف الحرف الرّابع السّاكن ،و هذا الزّحاف يصيب تفعيلة واحدة و هي مستفعلن.

و في المقام الرّابع استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الحذاء المسبغة و هي اجتماع بين علة الحذذ و علة التّسبيغ، فأصبحت فعلان.

و في المقام الخامس و ظّف مستفعلن التي أصابها زحاف الشّكل ، فأصبحت التفعيلة متفعل ،و يقول صاحب العيون الغامزة (لأن الجزء يمتنع بذلك من انطلاق الصوت به و امتداده كما تمتنع الدّابّة بالشّكل من امتداد قوائمها في عددها)[4]

(1) احمد كشك.الزحاف و العلة ،(رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع)،دار غريب ،القاهرة. 2005ص 17.

(2) احمد كشك.الزحاف و العلة، ص 22.

(3) احمد كشك، الزحاف و العلة، (رؤية في التجريد و الاصوات و الايقاع)، دار غريب، القاهرة، 2005 ،ص 26.

(4) احمد كشك، الزحاف و العلة ،ص 32.

اذن الشكل هو ما ذهب ثانيه و سابعه الساكنان ،بمعنى ان يجتمع في التفعيلة الواحدة الخبن و الكف معا ،بحذف الثاني و السابع الساكنين لذا شبه ذلك صاحب العيون الغامزة بالدابة التي شكلت يدها و رجلها كما يقول.

و في المقام السادس استخدم مستفعلن مذيلة التي اصابتها علة التذييل فأصبحت متفعلان اذ يروا العروضيّون أنه هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

و في المقام السّابع استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الخلع و هي:اجتماع زحاف الخبن (حذف الحرف الثاني السّاكن) و علّة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع و تسكين ما قبله) ،فأصبحت فعولن.

وفي المقام الثامن استخدم مستفعلن التّي أصابتها علّة الخلع مع القصر و هي حذف ساكن السّبب الخفيف مع تسكين ما قبله فأصبحت فَعُوْلْ.

و في المقام التّاسع استخدم مستفعلن التي أصابها زحاف الخبل (مأخوذة من الخبال و هو الفساد و الاحتلال يقال يد مخبلة ،اذا كانت مختلة معتلة فكان التّفعيلة حين حذف ثانيها و رابعها شبهت بالذي اعتلت يداه)[1]

فالمخبول هو ما حذف ثانيه و رابعه السّاكنان، كما هو الحال في تفعيلة مستفعلن حذفنا الثاني السّاكن (الخبن) و الرابع السّاكن (الطيّ) فصارت التفعيلة مُتَّعِلُنْ و في المقام العاشر استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الخلع و الحذف ،و هي حذف السّبب الخفيف الأخير من التّفعيلة فأصبحت فَعُوْ.

و في المقام الحادي عشر استخدم مستفعلن التي أصابتها زحاف الكفّ و هو حذف الحرف السّابع السّاكن فأصبحت مستفعلن.

فقد استخدم الشّاعر تفعيلة مستفعلن و ما طرأ عليها من تغيرات و اضطرابات فهي تناسب حالة الشاعر النفسية معبّرا عنها في هذه المقاطع التي تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح الألم و الحزن و المعاناة اثر النكسة ،و حالة شبه المظلوم الصّامد الذّي لا يملك الا البكاء ،فالشّاعر يقوم بتصوير التّجربة و اشباعها بالبعد الصّوتي للّغة لتكون قادرة على التأثير و إثارة الانفعالات و العواطف.

(1) احمد كشك، الزحاف و العلة،(رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع)،دار غريب ،القاهرة ،2005 ص30.

الجدول رقم 02: يبرز تغيرات التّفعيلة و تكرارها على مستوى المقاطع في القصيدة

التفعيلة وتغيراتها	تكرارها على مستوى السطر في المقطع"01"	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "02"	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "03"
مستفعلن ← مستفعلن	32 مرة	14 مرة	20 مرة
مستفعلن ← مُتَفْعِلُنْ	37 مرة	39 مرة	26 مرة
مستفعلن ← مُسْتَعِلُنْ	26 مرة	09 مرات	08 مرات
مستفعلن ← مُتَفْعِلَانْ	05 مرات	مرتين(02)	مرة واحدة(01)
مستفعلن ←مُتَفْعِلْ	08 مرات	مرتين(02)	مرة واحدة(01)
مستفعلن ← فَعُولُنْ	04 مرات	07 مرات	مرتين(02)
مستفعلن ← مُتَّعِلُنْ	مرتين(02)	04 مرات	/
مستفعلن ← مُسْتَفْعِلْ	مرتين(02)	مرة واحدة	مرتين
مستفعلن ← فَعِلَانْ	09 مرات	07 مرات	12 مرة
مستفعلن ←فَعُولْ	03 مرات	مرتين(02)	04 مرات
مستفعلن ← فَعُوْ	مرتين(02)	03 مرات	مرة واحدة(01)

من خلال الجدول نلاحظ تغيرات تفعيلة مستفعلن في المقاطع الثّلاث من القصيدة ،فوردت تفعيلة مستفعلن سليمة في المقطع الأوّل بنسبة أكثر مقارنة مع المقاطع الأخرى ،ثم تفعيلة مستفعلن المخبونة وردت أكثر بنسبة في المقطع الثاني على المقاطع الأخرى من القصيدة ثم تفعيلة مستفعلن المطويّة ،فوردت في المقطع الأول بنسبة أكثر من المقاطع الأخرى فتفعيلة مستفعلن طرأت عليها تغيّرات فأصبحت متفعلان ،فعولن، متفعل، متّعلن ،مستفعل ،فعلان ،فعول ،فعو ،و كل هذه التفعيلات اختلفت من مقطع الى لآخر ،و وردت خاصة في أواخر الأسطر الشعرية من المقاطع الثّلاث للقصيدة ،فاضطرابات هذه التفاعيل جاءت مناسبة لحالة

الشّاعر النّفسيّة و ما يعانيه اتجاه أمّته المظلومة فقد يلاحظ أنه يوجد تفاوت في عدد التفاعيل من سطر لأخر و تفاوت أضرب الأسطر(فعو//0،فعلان/0/00،فعولن//0/0،فعول//00)[1]

و عليه فأساس الوزن الشعري العربي ليس تتابع مقاطع صوتيّة على نسب معيّنة بل هو تتابع ايقاع خاص في مواضع معيّنة من كل بحر (فالوزن في الشّعر العربي يعتمد الكمية الصّوتية من جهة ،ويعتمد وقعًا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى)[2]

و نفهم أنه يقصد "فايل" الوقع العروضي المضبوط هو ايقاع الوتد المجموع في التّفعيلة فهو يرتب ايقاع البحور بناء على موقع الوتد و الكميّة الصوتية.

- **القافيّة:**

لقد اختلف مصطلح القافيّة عند علماء اللّغة من بينهم قطرب النّحوي ،حيث اعتبروا أن الرّوي هو الحرف الذي تتعاقب عليه أبيات القصيدة كلّها و يقفوا أحدها الآخر على أثره ،وغيرهم لم يعتبر هذه التسمية صحيحة بل قالوا :(القافيّة هي آخر كلمة من البيت)[3]

اذن فالقافية هي المقطع الأخير من البيت أو السطر الشعري ،أما ما قال به الخليل واضع أسس علم العروض يقول : (ليست القافيّة حرف الرّوي، و لا المقطع الأخير من البيت و لا البيت نفسه ، بل هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين و متحرك قبلهما)[4]

و نستخلص أن القافية هي المقطع الصّوتي الأخير الذي ينتهي به البيت.

لقد نوّع الشاعر في القافيّة من مقطع الى آخر في القصيدة كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

فقافيّة المقطع الأول كما هو مبيّن في الجدول 03 التالي:

(1) زين كامل الخويسي، العروض العربي، ج2.،دار الوفاء الاسكندرية، ص 165.
(2) أحمد كشك، الزحاف و العلة (رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع) دار غريب، القاهرة 2005،ص 90.
(3) ممدوح حقي، العروض الواضح، مركز الكتب العربية، ط2. 1998 ص 114.
(4) ممدوح حقي، العروض الواضح ،ص 115.

اسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متكاوسة(/0////0)	/	"01"
متراكبة(/0///0)	\17	"01"
متداركة(/0//0)	.33.30.29.26.24.21.18.10.7.3.1	"01"
متواترة(/0/0)	.28.27	"01"
مترادفة(/00)	15.14.13.12.11.9.8.6.5.4.2 34.32.31.25.23.22.20.19.16	"01"

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الشّاعر قد استعمل القافيّة المترادفة بكثرة في الأسطر الشّعرية للمقطع الأول فالتّرادف هو:«كل قافيّة يجتمع فيها ساكنان ،و يسمى بذلك لأن أحد السّاكنين يردف الآخر»[1]

كما هو ممثّل في الأسطر الشّعرية(ماء /00، ضاء /00 ،قاء/00 ،راء /00،ماء /00، دار/00، عار/00، هار/00، ظان/00،ذان/00، ران/00، خان/00، نان/00، دان/00، تان/00)، كذلك وظّف القافيّة المتداركة بنسبة أقل من المترادفة فالمتدارك (هو كلّ قافيّة فيها حرفان متحرّكان بين ساكنيين، و تسمّى متداركا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنيين)[2].

كما هو واضح في الأسطر التّالية (قددسة،كددسة،نككسة،لامسة،رددها،شددها،شاكسه،مشمسة،يابسة)، كما وظف القافية المتواترة في السّطرين (نادق) اظافة الى القافية المتراكبة فوردت في السّطر (مدنّسة/0///0)

-قافيّة المقطع الثّاني من القصيدة موضّح في الجدول 04 الآتي:

اسماء القافية	الاسطر الشعرية	المقطع
متكاوسة(/0////0)	2	"02"
متراكبة(/0///0)	22	"02"
متداركة(/0//0)متواترة(0/0)	20.19.18.17.10.8.7.1	"02"
متواترة(/0/0)	29.28.27.26.25.24.23.21.4	"02"
مترادفة(/00)	16.15.14.13.12.11.6.5.3	"02"

(1) سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض و القافية،دار عالم للثقافة، الأردن ط1، 2007 ،ص 165.

(2) هاشم صالح منّاع ،الشافي في العروض و القوافي،دار الفكر العربي،.بيروت،ط2003،4.ص 274.

ما يمكن ملاحظته من خلال الجدول، أنّ الشّاعر استعمل تساوٍ بين القافيتين المتواترة والمترادفة من خلال الأسطر الشّعرية فقد تكرّرت كلتاهما تسع مرات فالمتواتر:(هو كل قافية فيها حرف متحرّك بين ساكنين ،و سمّي متواترا، لأن المتحرك يليه السّاكن، و ليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك و ما فوقه)[1]

كما وظّف القافية المتداركة بنسبة أقلّ من القافيتين السّابقتين(متواترة و مترادفة)كما هو مبيّن (قددسة، صوفها، نوقها، يابسة، جالسة ،كللمى، لن دمي).

و وردت المتراكبة في السّطر 22(يخنقني)، و المتكاوسة في السّطر 2(تن فسنتن)، فالمتكاوس (هو كل قافية فيها أربعة احرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت، و سمّي متكاوسا، للاضطراب و مخالفة المعتاد، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم و ذلك غاية الاضطراب و البعد عن الاعتدال)[2]

فوردت في الكلمة الأحرف المتحرّكة هي:فاء ، سين، النون، التاء، و قد وقعت بين ساكنين و هما النون للكلمة الأولى سنتن و النون الثانية للكلمة "سنتن"

-قافية المقطع الثالث من القصيدة كما هو ممثل في الجدول 05 التالي:

اسماء القافية	الاسطر الشعرية	المقطع
متداركة(/0//0)	22.23.17.15.2.1	"03"
متواترة(/0/0)	10.8	"03"
مترادفة(/00)	14.13.12.11.9.7.6.5.4.3 .27.26.25.24.21.20.19.18.16	"03"

من الجدول يتبن لنا أن الشاعر استعمل القافية المترادفة بكثرة كما هو وارد في الأسطر الشّعرية (بار،وار،جار،ثار،ضوا،قلب،موت،هار،عار،قاء، ياء،واء،ساء) ، ثم وظّف المتداركة في الأسطر الشّعرية(قددسة، بائسة، للاسر ،تاعسة،مووها)، كذلك المتواترة في الأسطر(رارا،ولفم).

فالقصيدة عند أمل دنقل ترتكز على تفعيلة واحدة، وهي تفعيلة الرّجز" مستفعلن" و هذا النّص يعكس الحرّية التي تضحيها قصيدة التفعيلة، و التي يسمح بها النّظام الموسيقي للشّعر الحرّ في أن يستعمل الشّاعر من

(1) المرجع السابق ،ص 275.

(2) هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض و القوافي ،ص 275.

التفاعيل العدد الذي يتواءم مع دفقته الشّعورية في كل سطر ،و هذا ما نجده عند أمل دنقل سطرا مكوّنا من ثلاث تفاعيل او اكثر و الذي يليه مشتملا على خمسة أو ستة تفاعيل ،وذلك مرتبط بطبيعة التّشكيل الطباعي للشّعر الحر و علاقته بالإيقاع من حيث القدرة على الكشف عن الوزن وتوفير الإحساس به من ناحية .

و تميزت القافيّة في الشّعر الحرّ بمجموعة من الظّواهر من بينها : (عدم الانتظام موقعية القافيّة من حيث وجودها بعد عدد غير محدّد من التفاعيل ،عدم الانتظام في حروفها و نوعها و شكلها إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة و أنواع مختلفة وأضرب مختلفة)[1]

إذن فالقافيّة في هذه القصيدة قد تنوّعت من مقطع لآخر في أسطره الشّعرية و ذلك يعود الى الشّاعر و تجربته الشّعرية.

اذ لا يمكن أن نصوغ نظاما لورود القافيّة لأنه مرتبط بإحساس الشّاعر الخاص بالموسيقى(فالموسيقى ترتبط بالحالة النفسيّة للشاعر و تجربته الواقعية المعيشية ،وتلعب دورا كبيرا في الايحاء بهذه التّجربة ،و تؤثّر في نفسية المتلقّين شبيهة بتلك التّي يعانيها الشّاعر)[2]

فقد يكثر منه و يقلّل ،و قد يستعمل أأثر من قافيّة في القصيدة ،و قد يكتب بعض الشّعراء قصائد دون أن تكون بها قافية واحدة على الإطلاق و يكون ذلك مقصودا من الشّاعر بقصد الإيحاء بدلالات معيّنة ،اذ يشكّل الايحاء عصب الموسيقى و جوهرها ،فالموسيقى لا تقرّر و لا تصرّح لكنها توحي و تثير فينا حالة قبل أن ندرك مقصدها ،و لكننا ننفعل بها و نقع تحت تأثيرها ،و قد أدرك أمل دنقل هذه السّلطة التأثيرية في الموسيقى فوظّفها في شعره توظيفا جماليا تتجلى في الكثير من الظواهر الموسيقية المستخدمة في شعره بطريقته الخاصة في توظيف هذه الظّواهر في استخدام الأوزان و القوافي و التوازي.

و لقد بنى الشاعر أمل دنقل نظام القوافي في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) على النّحو التالي:

ففي المقاطع الثلاثة من القصيدة تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح مظاهر الأ لم و الحزن و المعاناة و ينبعث منها لحن الموت و الاستشهاد إثر النكسة و يتعمق هذا الإحساس من خلال الأبعاد الصّوتية الموظّفة

(1) زين كامل الخويسكي،العروض العربي، صياغة جديدة ،ج2 ،دار الوفاء، الاسكندرية، ص 163.

(2) فتحي يوسف ابو مراد،شعر امل دنقل،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،2003، ص163.

في النّص الشّعري ،و يتمثّل هذا البعد الصّوتي في القوافي المستخدمة من خلال المقاطع نلاحظ ذلك فاستعمل الشّاعر المدّ الحزين الواقع في كلمات المقطع الأول في أسطره الشعرية(الدماء، الأعضاء، العذراء، الصحراء...)

كذلك تمثل في بعض القوافي في المقطع الثاني و يتجلّى في (تكلمين دمي، يخنقني، يصدقني...) ، فهذا المدّ يخرج من أعماق نفس مجروحة مشتتة تفيض بالبكاء الصّامت ،لكن لغتها و أصواتها تعيد تشكيلها على صورة موسيقية منظمة تثير فينا إحساسها العميق بالموت و الأسى ،لكنّها لا تقرر أو تصرح بكنّة هذه الحالة.

و من هنا فموسيقى أمل دنقل كانت خاضعة لحركته النفسية و ما تموج به نفسه من حالات ثورة و انفجار،سكون و انكسار ،فكانت موسيقاه مطوعة للإيحاء بهذه الحالات النفسية فقد نحس أحيانا موسيقى ذات رنين عال و ايقاع قوي يميل الى العنف و التفجّر في قصيدته هذه ،فاستخدم الشّاعر الأصوات المجهورة و القوافي الحادة ،و قد نحس أحيانا اخرى موسيقى هامسة ذات إيقاع حزين و نغم كسير خاصة في قصائد ديوان(أوراق الغرفة 08) التي يميل الشّاعر خلالها إلى استخدام الأصوات المهموسة و القوافي السّاكنة الهادئة كقوافي الأحرف اللّينة و أصوات المدّ الّتي تمدّ بألحان الألم و الأسى. فقد ارتبطت موسيقى أمل دنقل ببناءه الفني ،فقد ظلت ترتبط بتجربته الشّعورية إرتباطا وثيقا ،وتؤدّي دورا وظيفيا واضحا يتمثل بالإيحاء بأبعاد هذه التجربة ،فكانت موسيقاه تعلو فيرتفع صوتها أو تهبط فيلين لحنها ،و قد تطول فيتمدد دفقها الشّعري أسطرا عديدة.

فوظّف الشّاعر أمل دنقل القافيّة السّاكنة في قصيدته فهي تشكّل ملمحا أسلوبيا واضحا في شعره و (قد أطلق عليها البلاغيّون العرب إسم القافية المقيّدة و هي تسكين حرف الرّوي)[1]

و تظهر في شعره من خلال لجوءه القصيديّ إلى تسكين أواخر الأبيات بغضّ النّظر عن الحركة الأعرابية كما في قوله في المقطع الأوّل من أسطره الشعرية:

-أسأل يا زرقاء

-عن وقفتي العزلاء بين السّيف و الجدار!

-عن صرخة المرأة بين السبيّ و الفرار؟

(1) يوسف بكار،في العروض و القافية،دار المناهل ،بيروت ،ط2، 1990 ،ص 31.

-كيف حملت العار.

ثم مشيت؟ دون ان أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟[1]

فالحرف الأخير ساكن عروضيا في كل هذه القوافي ،و يساهم الإيقاع الصّوتي للقافية السّاكنة و تكرارها المتلاحق هنا في الكلمات(زرقاء ،الجدار ،الفرار،العار ،انهار....) في إثارة حالة عند المتلقّي تشبه تلك التي يعانيها الشاعر بين حالتي السكون و الحركة أو الموت و الحياة ،فإنها حالة غامضة تلتبس الشّاعر ،فلا يستطيع تحديدها ،فلجأ الشّاعر إلى تغييب الحركات الإعرابية لإغراق حالته بالغموض و إبهام الدّلالة ،وجعل الإيحاء هو اللغة الوحيدة التي تفصح عن حالته ،فقد حملت القافية الساكنة وقفات ايقاعية و نفسية تمر بها أغوار الشاعر ،فلجأ الشّاعر الى القافية السّاكنة ،لأن الشاعر يقوم في خطابه الشعري بتصوير قضية معاصرة و عدها الشاعر حقيقة تاريخية ثابتة غير قابلة للتغيير أو التّعديل لذا يعتمد إلى تغييب الحركات الإعرابية و تثبيت هذه الحقائق بالتّسكين.

و تشكل هذه القوافي الساكنة وقفات موسيقية لافتة تنوعا إيقاعيا و نغميا تولده ظاهرة التوازي و التداخل و يلعب التكرار الصوتي المتشابه من خلال الجناس الناقص دورا بالغا في توليد النغم الحزين الممتلئ بالحزن و الأسى العميق و يعمل المدّ في القوافي في المقطع الثالث في أسطره الشّعرية (المشوّها ،المموّها) على تعميقه ، و تلعب القافية الساكنة هنا دورها في تعميق هذا الجو النفسي ،إذ نشكل وقفة إيقاعية عند نهاية كل سطر مما يتيح للألم و الأسى المثبوت في قوافي المدّ خاصة أن يأخذ مداه في النفس.

في القصيدة الحرة لا يوجد شطران في البيت ،و من هنا لا يوجد عروض مستقل و لا ضرب مستقل ،و العروض هي الضرب في القصيدة الحرة فآخر تفعيلة هي العروض و الضرب معا ،والشاعر الحر لا يلتزم بضرب واحد بل ينوع في الاضرب ،تقول نازك الملائكة:(و اما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فان مقابلها تقييد في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها ، و إنما يعرض هذا التقييد لأسباب جمالية و ذوقية ،لأنّ الموسيقى التي هي قوام كل شعر تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر

(1) أمل دنقل.الأعمال الشعرية الكاملة ،مكتبة مدبولي، القاهرة ط 3،1987،ص 121.

بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها و يقوّيها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، و بذلك يستطيع الشعر الحرّ أن يرنّ و يبعث في وعي السامع لحنا و يخلق له جوا شعريا جميلا)[1]

إذن فالقافية هي وقفة موسيقية ،و فاصلة واضحة بين السطر و تاليه ،فوظّفها الشاعر أمل دنقل توظيفا خاصا لإنتاج شعرية النص و طاقته الايحائية سواء على مستوى الايقاع ،أم على مستوى المبنى و المعنى.

الرّوي:هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ،فيرد في كل بيت منها و تنسب إليه القصيدة ،فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة ،و البائية التي رويها الباء ،و أن عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح ،كذلك علماء القوافي ،و اختلف هؤلاء العلماء في أصل اشتقاقه فقال كثيرون : (أنّه مأخوذ من الرّواء بمعنى الحبل: أرادوا أنه يضم أجزاء البيت و يصل بعضها ببعض و يمنعه من الاختلاط بغيره فاللّفظ على وزن فعيل غير أن معناه معنى إسم الفاعل)[2]

و قال كثيرون إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع و الحفظ، فالرّوي بمعنى المروي و قال ابن السّراج:(أنه مأخوذ من الارتواء لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء و الاكتفاء)

إذن فالرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب اليه.

فقد نوع الشاعر في مقاطع القصيدة أحرف الرّوي ،و ذلك لأنّنا بصدد دراسة قصيدة الشعر الحرّ- ،التّفعيلة ، السّطر-. يتميز بتنوع القوافي و أحرف الروي ،على عكس القصيدة التقليدية التي تلتزم بقافية واحدة و روي واحد و ذلك من بداية البيت حتى نهاية القصيدة.

و الرّوي في هذه القصيدة قد تنوّع من سطر الى آخر المقاطع الثلاث لها ،فالمقطع الأول شمل الأحرف الآتية(السّين ،الهمزة ،النون ،الرّاء ،القاف) على التّرتيب في الكلمات الآتية(المقدسة ،المكدسة ،المنكسة ،الملامسة ،المدنسة ،المشاكسة)، (الدماء ،الاعضاء ،زرقاء ،عذراء...) ،(الشيطان ،الجرذان ،الدخان...) ، (الجدار،الفرار،انهار)، القاف(الخنادق ،البنادق).

(1) محمد حماسة عبد اللطيف ،البناء العروضي للقصيدة العربية ،دار الشروق ،ط1 ،1999، بيروت ،ص 151.

(2) حسين نصّار، القافية في العروض و الادب.مكتبة الثقافة الدينية.بور سعيد ط1 .200.ص41

أما المقطع الثّاني شمل على الحروف(السين ،النون ،الدال ،الميم) كالآتي(المقدسة ،اليابسة ،المجالسة)، (الامان ،الخصيان ،القطعان) ،(المزيدا ،وئيدا ،حديدا...) ، (تكلمي ، دمي).

أما المقطع الثالث فتشمل أيضا الحروف(السين ،الراء ،الميم ،الهمزة ، التاء ،الباء) كالآتي(المقدسة ،البائسة ،التاعسة...) ، (الغبار ،البوار ،الأشجار ،الثرثار) ، (الفم ،الحطام) ،الهمزة(زرقاء ،عمياء ،الأزياء ، النساء) ،(الموت)، الباء(القلب).

- **الإيقاع الداخلي:**

فالإيقاع الداخلي يتمثل في الانسجام و التوافق بين عناصر الأصوات في الكلمة ،و بين الكلمات داخل التركيب ،سواء كان الكلام شعرا أم نثرا ،فتضمنت الموسيقى الداخلية التّكرار بأنواعه ،تكرار الحرف(الفونيم) ، تكرار الكلمة، و تكرار الجملة.

فتكرار الحرف (الفونيم)، يطلق على (الوحدات الصوتية التي تشكل أساس النظام الصوتي للغة)[1]

و منه يمكن للحرف الواحد أن يأخذ عدة أصوات بحسب ترتيب هذا الحرف ،كذلك الحركة تغير نطق الحرف ،و للحرف أهمية في الايقاع الموسيقي و مثال ذلك تكرار صوت " السين" في قول الشاعر في المقطع الثاني:

-أيتها النبية المقدسة (المقطع 2، السطر 1).

-لا تسكتي..فقد سكت سنة فسنة(المقطع 2 السطر 2)

-لكي أنال فضلة الأمان (المقطع 2، السطر 3)

-قيل لي « اخرس » (المقطع 2 السطر 4)

- فخرست .. و عميت و ائتممت بالخصيان. (المقطع2، السطر 5)

-ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان (المقطع2، السطر 6).

(1) نور الهدى لوشن،علم الدلالة،المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية ،ص 75.

فقد استعمل الّشاعر صوت السّين بكثرة في القصيدة فقد تكررت 23 مرة على طول الأسطر في المقطع الثاني ،ليضفى ايحاءا جماليا للنّص الشعري ،عند علماء العربيّة فقد عرفه المبرّد بقوله : (و من طرف اللّسان و ملتقى حروف الثّنايا و حروف الصّفير و هي حروف تنسل انسلالا و هي السّين و الصّاد و الزّاي)[1]

فصوت "السين" احتكاكي لثوي و هو من الأصوات الصفيرية فقد استخدم الشاعر سلالة صوت السين و وسوسته تعبيرا بما يجول في خلجات نفسه من معاني و ايحاءات من خفاء و كتمان.

كذلك استعمل الشّاعر صوت "الشين" في القصيدة خاصّة في المقطع الأول في قوله:

-ثم مشيت؟ دون أن اقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟ (المقطع 1، السطر 16)

-و دون أن يسقط لحمي من غبار التّربة المدنّسة؟ (المقطع 1 السطر 17)

-تكلمي أيتها النّبية المقدسة (المقطع 1 السطر 18)

-تكلّمي ...بالله...باللعنة....بالشيطان (المقطع 1 الشطر 19)

-لا تغمضي عينيك، فالجرذان (المقطع 1 السطر 20)

-تكلمي..لشدّ ما أنا مهان. (المقطع 1 السطر 21)

-لا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها.. (المقطع 1 السطر 24).

-تقفز حولي طفلة واسعة العينين..عذبة المشاكسة (المقطع 1 السطر 26).

-و حين مات عطشا في الصحراء المشمسة (المقطع 1 السطر 29).

-رطّب باسمك الشفاه اليابسة (المقطع 1 السطر 30).

فاستعمل الشاعر تكرار صوت " الشين" 10 مرات في المقطع الأول و يوحي بالتفشي و الاجهار ،صوت الشين أشبه رسمه في السريالية صورة الشمس و يقول عنه الطّلايلي:(أنه للتفشي بغير نظام)[2]

(1) محمد يحي سالم الجبوري،مفهوم القوة و الضعف في أصوات العربية،دار الكتب العلمية ط2006،،1لبنان ص 89.

(2) حسن عباس،خصائص الحروف العربية و معانيها،منشورات اتحاد كتاب العرب ،1998.ص115.

فصوت الشين يوصف بأنه صوت صامت غازي ،كما أن ليس له نظير مجهور ،و هو أحد الأصوات الغازية الثلاثة و القدماء وصفوها :(بانها أصوات وسط الحنك، و بعضهم يسميها بالأصوات الشجرية)[1]

فوظف الشّاعر صوت الشين لانسجامه مع التفشي و الاجهار، اذ تتسم الأصوات المجهورة بقوة وضوحها في السمع على عكس الأصوات المهموسة ،وظفها لتعميق الايقاع الداخلي للقصيدة.

كما وظف تكرار صوت (القاف) في القصيدة و مثاله في المقطع الثالث في قوله:

قلت لهم ماقلت عن قوافل الغبار.. (المقطع 3 السطر3)

فاتهموا عينيك بالبوار..(المقطع 3 السطر 4).

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الاشجار (المقطع 3 السطر 5)

فاستضحكوا من وهمك الثرثار (المقطع 3 السطر 6).

و حين فوجئوا بحد السيف قايضوا (المقطع 3 السطر 7).

و التمسوا النجاة و الفرار (المقطع 3 السطر 2).

و نحن جرحى القلب (المقطع 3 السطر 10)

جرحى الروح و الفم (المقطع 3 السطر 11).

لم يبق الا الموت (المقطع 3 السطر 12).

لقد تكرر صوت "القاف" في القصيدة خاصة في المقطع الثالث، 13 مرة على طول الأسطر، القاف « صوت وقفي حلقي مهموس ،تقع "ق" في جميع المواقع ،أولية و وسطية و ختامية)[2]

(1) رمضان عبد الله،اصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة بستان للمعرفة، ط1،2006،ص 68.

(2) محمد علي الخولي.الاصوات اللغوية،دار الفلاح عمان، 1990ص 90.

و صوت القاف شديد يلفظه بعضهم مجهورا و هو من حروف القلقلة ،و هي خمسة جمعها ابن الجزري في قوله (قلقلة قطب جد و هي : القاف ،الطاء ،الباء،الجيم،الدال)[1]

فصوت القاف استعمله دلالة للمقاومة يوحي بالقوة و الصلابة.

الى جانب تكرار الأصوات (الحروف)، وجب على الشّاعر تكرار الكلمات (التكرار اللفظي) ،تكرار كلمة معينة على مستوى البيت أو على مستوى النص و ذلك يحقق بعدا إيقاعيا و دلاليا (فتكرار الكلمة أبسط انواع التكرار و أكثر شيوعا بين اشكاله المختلفة و هذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء ، كثيرا و أفاضوا الحديث عنه فيما أسموا التكرار اللفظي)[2]

وعليه فالتّكرار يعتبر ظاهرة موسيقية و معنوية في آن واحد أي عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع فيخلق جوا نغميا ممتعا ،و يصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية (أن تكرار الكلمة يحقق ايقاعا يساير المعنى و يجسمه و يعبر عن معانيه بل و يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن و امتداده او قصره عن الحركة بأشكالها المختلفة أو يعبر عن القلة أو الكثرة)[3]

فيمكننا القول أن اعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات ،مما يجعل ذلك التكرار مفتاحا لفهم القصيدة .

و قد تجلى التّكرار اللفظي في القصيدة في المقطع الثاني في الأسطر 2 و 12 في قول الشاعر:

-لا تسكتي فقد سكت سنة فسنة (المقطع 2 السطر 2).

-تكلمي ،تكلمي (المقطع 2 السطر 2).

فقد ورد التكرار اللفظي في السطر الثاني من المقطع الثاني في الكلمتين (سنة فسنة)، كما ورد أيضا في السطر التاسع عشر من المقطع الثاني في فعل الامر (تكلمي تكلمي) فقد استعمله الشاعر في إحداث جرس

(1) مجدي ابراهيم ،في أصوات العربية، دار الوفاء ،الاسكندرية ط1،2001.ص 71.

(2) فهد ناصر عاشور،التكرار في شعر محمود درويش،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1،2004، ص60

(3) عمر يوسف قادري، التجربة الشعورية عند فدوى طوقات بين الشكل و المضمون،دار هومة ، الجزائر ص 59.

موسيقي على مستوى السطر ،و ذلك مما يكثف به الايقاع الداخلي للقصيدة و هذا الاختيار نابع من تجربته الشعورية الكامنة في ذهنه فعبر عن مشاعره بأسلوب التكرار.

التكرار في الشعر هو ظاهرة لغوية ،معتمدا في صوره البسيطة و المركبة على العلاقات التركيبية القائمة بين الكلمات و الجمل ،و هو يعد وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية(لأن الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات ذات الصلة ببعضها البعض بروابط نحوية)[1]

اذا إن التكرار كان معروفا في الشعر العربي منذ أيام الجاهلية ،إذ استخدمه العرب قديما ،و كان ابن قتيبة من أوائل ما تعرضوا له حين تناول أسباب التكرار في بعض صور القرآن،و أكد ابن سنان (أن التكرار لا يعد عيبا ،اذا كان المعنى المقصود لا يتم الا به)[2]

فالتكرار خاصية لا يمكن عزلها لأنّه يحمل دلالة المعنى المقصود في الجملة ،إذ يتشعّب في مسارب مختلفة،فهو تكرار أشطر بأكمله،و هو في الوقت نفسه تكرار أسماء و حروف حلق متناغمة لاسيما أن (لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيّا في الشعر بهيئة الشاعر بنغمة تأخذ السّامعين بموسيقاها)[3]

إلى جانب التكرار الذي وظّفه الّشاعر ،فأضاف عنصر التّوازي الذي هو من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد الحديث و قد تناوله النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعددة مثل الترصيع و التشطير،و التجنيس و المقابلة و الطباق و غيرها مما يعد من الظواهر البديعية ،فيقول الإمام يحي بن حمزة العلوي(فالموازنة خاصة في اتفاق الوزن من غير إعتبار شريط)[4]

و لقد إستعمل الشّاعر في قصيدته من مظاهر التوازي في المقاطع الشعرية عنصر الجناس الذي يعد من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشّعر لأنه يعتمد تكرار أصوات بعينها في السّطر الشعري ،فيخلق

(1) عبد الرحمن تيبر ماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنشر و التوزيع،ط1،2009،القاهرة ص 227.

(2) عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، ص 57.

(3) وجدان الصايغ،الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث،المؤسسة العربية ،بيروت ط1،2003، ص 247.

(4) يحي بن حمزة العلوي،الطراز المتضمن أسرار البلاغة و علوم حقائق الاعجاز،تحقيق عبد الحمي هنداوي، ج3، المكتبة العصرية ط1،2002،بيروت ص 22.

بذلك نوعا من التوافق و الِانسجام النغمي الناجم عن تردد الأصوات ، موفرا إيقاعا موسيقيا تطرب له الآذان : (هو أن يتشابه لفظان في النطق و يختلفان في المعنى)[1]

إذن فالجناس تشابه بين لفظتين و اختلافهما في المعنى و هو نوعان تام و ناقص ،فقد ورد في القصيدة بنوعيه خاصة في المقطعين الثاني و الثالث ،و قد تجلى الجناس التام في المقطع الثاني في الأسطر الحادي عشر و الثاني عشر كالآتي:

-و ها أنا في ساعة الطعان (المقطع 2 السطر 11).

-ساعة أن تخاذل الكماة .. و الرماة.. و الفرسان.(المقطع 2 السطر 12).

و يظهر الجناس التام ي الكلمتين (ساعة/ ساعة)، متفقتان من حيث نوع الحروف و عددها و هيئتها و ترتيبها ،و لكنهما مختلفتان في المعنى أما في المقطع الثالث في الأسطر التاسع والعاشر ورد في قوله:

- و نحن جرحى القلب (المقطع 3 السطر 9).

- جرحى الروح و الفم (المقطع 3 السطر 10).

برز الجناس التام في اللفظتين(جرحى/جرحى)، متفقتان من حيث نوع الحروف و عددها و هيئتها و ترتيبها،و لكنهما مختلفتان في المعنى ،فقد أحدث جرسا موسيقيا على مستوى اللفظ.

إظافة الى الجناس الناقص فوظفه الشاعر في المقطعين الثاني و الثالث في الأسطر التالية ،في قول الشاعر:

-أجتز صوفها (المقطع 2، السطر 7).

-أرد نوقها (المقطع 2 السطر 8).

و قول الشاعر في المقطع الثالث في الأسطر الثاني و العشرين و الثالث و العشرون:

-فأين أخفي وجهي المشوّها (المقطع 3 السطر 22).

-كي لا أعكر الصفاء الأبله المموّها (المقطع 3 السطر 23).

(5) فخر خليل النجار،اللغة العربية،كلية العلمية للتصميم،دار صفاء ،عمان، ط1،2007،ص59.

فقد ورد الجناس في المقطع الثاني في السطرين السابع و الثامن في الكلمتين (صوفها)، (نوقها)، و في المقطع الثالث في السطرين الثاني و العشرين و الثالث و العشرين في الكلمتين (المشوّها، المموّها)، و فيه توازي ناقص إذ أن الكلمتين إشتركتا في الأحرف (الواو،الهاء،الالف)،(الميم، الواو،الهاء،الألف)، و في الترتيب و الهيئة و هذا التماثل الصوتي أحدث جرسا موسيقيا مما كثّف الإيقاع الداخلي للقصيدة إضافة إلى عنصر الجناس فقد وظف الشاعر عنصرا آخر في قصيدته و هو الطباق فهو مصطلح بلاغي ،اختلف النقاد العرب في تعريفاته و قد رأى العسكري (ت395) أن النّاس قد أجمعوا على أنها (الجمع بين الشيء و ضده في جزء من أجزاء الرسالة ، أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السّواد و البياض، و الليل و النهار ، و الحرّ و البرد)[1]

إذن فالطباق هو الجمع معنيين متقابلين سواء كان ذلك التقابل التضاد بالإيجاب أو السلب.

إستعمل الشّاعر الطباق في المقطع الثاني و الثالث و في الأسطر الرابع و العشرين و السادس و العشرين في قول الشاعر:

-أسائل الركع و السجودا (المقطع 2 السطر 26).

- في أعين الرجال و النساء (المقطع 3 السطر 24).

فقد ورد التضاد بين اللفظتين (الركع # السجودا) المقكع2 السطر 26) و بين الكلمتين(الرجال #النساء) ،وظفه الشاعر لقيمته في توضيح المعنى و تركيزه في الذهن إذا ذكر المعنى اشتاقت النفس إلى معرفة ضده ، فإذا ذكر الضّد ثبت المعنى.

(1) عاصم بني عامر ،لغة التضاد في شعر أمل دنقل،دار صفاء ،عمان، ط1،2005،ص 26.

❖ **الفصل الثاني: (التطبيقي):قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل.**

➢ **المبحث الثاني: المستوى التركيبي.**

- الأساليب الإنشائية و الخبرية
- الجملة الاسمية و الفعلية

➢ المبحث الثاني:المستوى التركيبي:

و في المستوى التركيبي، إعتمد الشاعر على مجموعة من الخصائص الأسلوبية تميز أسلوبه الشعري عن بقية غيره من الشعراء ، و من هذه السمات كالتقديم و التأخير، الحذف، الأساليب الخبرية، و الانشائية وغيرها من السّمات.

- **الأساليب:**

الأسلوب هو الطريقة التي يعبر بها الإنسان عن أفكاره و مشاعره، و هو أداة اتصال و حامل للمعلومات، فصياغة الأسلوب الجميل فن يعتمد على الطبع و ممارسة الكلام البليغ و يتكون من الجمل و العبارات، و الصور البيانية ،و الأساليب أنواع : إنشائية و خبرية.

فالأسلوب الإنشائي هو كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه ،و هذا ما اعتمد عليه القدماء حينما فصلوا بين الخبر و الإنشاء فقال القزويني ت 739(و وجه الحصر أن الكلام إما خبر أو إنشاء لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا يكون لها خارج ،الأول خبر و الثاني الإنشاء)[1]

اذا فالأساليب تنامي حركية النّص و تنشط دلالته و تقوي قنوات الإبداع بين أطرافه: صاحب النّص ، النص، و المتلقي، و يستطيع المتلقي أن يكشف جماليات هذا العمل الإبداعي.

أما الخبر فعرفه قدامة بن جعفر في كتابه نقد النّثر بقوله :(الخبر كل قول أفدت به مستمعه ما لم يكن عنده، و منه ما يأتي بعد سؤال فيسمى جوابا.. و ليس الصدق صنوفا القول و فنونه ما يقع فيه الصدق و الكذب غير الخبر و الجواب إلا أن الصّدق و الكذب يستعملان في الخبر و الخطأ و الصواب يستعملان في الجواب)[2] فالخبر ما نقصد فيه المطابقة بين النسبة الكلامية و النسبة الخارجية (الواقع) أو يقصد عدم المطابقة بينهما، فان تطابقت النسبة الكلامية و النّسبة الخارجية فهو الصدق، و أن لم تتطابقا فهو الكذب.

(1) ابراهيم عبود السامرائي، الأساليب الانشائية في العربية،دار المناهج،الأردن ط2008،1،ص 19.

(2) إبراهيم شمس الدين،مرجع الطلاب في الإنشاء ،دار الكتب العلمية بيروت، ط2002،1،ص 36.

- **الأساليب الإنشائيّة:** فقد تنوع الشاعر في قصيدته" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، الأساليب الانشائية كما هو واضح في الجدول 06 الاتي:

المثال	نوعه	غرضه	رقم السطر
كيف حملت العار ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن انهار؟	انشائي "استفهام"	التعجب و اظهار الحيرة	"15"المقطع "1" "16"
ما للجمال مشيها وئيدا؟	"استفهام"	التعجب و الاستنكار	22 المقطع "2"
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟	"استفهام"	اظهار الحزن و اليأس	"2" المقطع"3"
ها أنت يا زرقاء	نداء	التمني	"18" المقطع "3"
تكلمي أيتها النبية المقدسة. تكلمي بالله..باللعنة بالشيطان	الأمر الأمر	التمني	"18" المقطع1. "19"
لا تغمضي عينيك.فالجرذان لا تسكتي.فقد سكت سنة فسنة	النهي	الحدث و استنهاض الهم	"20" المقطع 1 "2" المقطع "2"

فيما سبق تعرفنا على الأسلوب بأنه الطريقة التي يعبر بها الانسان عن أفكاره ، و ما يدور بخلجان نفسه، و يختلف من شخص لأخر، و استعمل الشّاعر في قصيدته تنوّع في الأساليب الإنشائية فالإنشاء في نظر الأدباء و الكتاب هو (الافصاح عن المعاني القائمة بالذهن بكلام تحكيه الأفواه أو ترسم كلماته الأقلام)[1]

اذ هو فن يعمل على تصوير الجمال و العواطف تصويرا محسوسا بألفاظ متناسبة ، فالإنشاء نوعان:الطلبي و غير الطلبي.

فالأساليب الطلبية منها : الأمر و النهي و الاستفهام ،و التمني و النداء، و العرض و التحضيض و التحذير و الاغراء و الدعاء ،و الأنواع الخمسة الأولى من هذه الأساليب أكثرها حضورا في لغة العرب ،و أوسعها انتشارا في استعمالهم.

(1) سميح ابو مغلي،المهارات الأساسية في اللغة العربية ،دار الفكر،الأردن.ط1،1999، ص 194.

فقد وظّف الشاعر من بين هذه الأساليب الإنشائية أسلوب الأمر (هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء و الإلزام)[1].

فهو طلب القيام بالفعل كما قال العلوي بأنه صيغة تستدعي الفعل او قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الاستعلاء و يكون أصليا اذا كان من الأعلى إلى الأدنى و قد يخرج عن حقيقته إلى معان أخرى تستفاد من السّياق.

فالأمر جاء في قول الشاعر في المقطع الأول من السطرين الثامن عشر و التاسع عشر في قوله:

-تكلمي أيتها النبية المقدسة (المقطع 1 السطر 18)

-تكلمي ..بالله ..باللعنة.. بالشيطان. (المقطع 1 السطر 19)

فقد ورد الأمر في الفعل تكلمي في السطرين: و في بداية الجملة، لغرض التمني و هو الطلب الذي لا يرجى و وقوعه، أو طلب امر محبوب لا يرجى الحصول عليه لاستحالته أو لتعذر تحققه ،فهو في تعبيره هذا لا يقصد الأمر في حقيقة معناه، وانما يتمنى أن تسمع و تنطق تطيع لعلّه يفضي اليها بما يكوي فؤاده فتخبر هي بما رأت و سمعت.

و وظّف الشاعر أسلوب النهي (النهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء)[2]

فالنهي في قول الشعر:

-لا تغمضي عينيك فالجرذان (السطر 20 المقطع 1).

-لا تسكتي .فقد سكت سنة فسنة (السطر 2 المقطع2).

فوظف النهي في السّطرين و في بداية الجملة في الفعلين(لا تغمضي ،لا تسكتي) بغرض الحثّ و استنهاض الهم.

(1) ابراهيم عبود السامرائي،الأساليب الانشائية في العربية، دار المناهج الاردن، ط1،2008،ص 24.

(2) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و الأبيات و البديع، دار الافاق العربية، القاهرة ط1،2002 ص 68.

كذلك وظف أسلوبا انشائيا آخر ، و هو الاستفهام أسلوب يسأل به عن شيء ما زمانه أو مكانه أو حال من أحواله ، أو يسال به عن مضمون جملة ، و ذلك بأدوات خاصة ، وتسمى أدوات الاستفهام ، ويتطلب كل استفهام جوابا، و يعرفه البلاغيون(بأنه طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأدواة خاصة)[1]

و الاستفهام هو طلب الاخبار عن شيء غير معلوم بأداة مناسبة.

فللاستفهام وظائف دلالية، يقتضي السياق أن ينصرف المعنى الى جهات أخرى غير طلب المعرفة أمر مجهول بالنسبة للمستفهم، و قد اصطلح على تسمية تلك الجهات، بالجهات المجازية للاستفهام و حصرها بعضهم

في عشر جهات دلالية و هي (الاستبطاء و التعجب و التنبيه و الوعيد و التقرير، و الانكار و التهكم و التحقير و التهويل و الاستبعاد)[2]

اذ للاستفهام أغراض متنوّعة، فعمد الشاعر عليها في قوله في المقطع الأول في الأسطر الخامس عشر والسادس عشر حيث يقول:

-كيف حملت العار (المقطع 1 السطر15).

-ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟دون أن أنهار؟(المقطع1 السطر 16).

ورد الاستفهام في هذين السطرين معبرا عن أزمة الشاعر النفسية اتجاه أمته الضّعيفة المستعمرة التي احتلتها إسرائيل ،و ما تركته من دمار و خراب ، الاستفهام غرضه التعجب و اظهار الحيرة.

كما ورد في المقطع الثّاني في الاسطر الاخيرة ، 22 و.27 و 28 كالاتي:

-ما للجمال مشيها وئيدا؟ (المقطع 2 السطر 22).

فأراد الشّاعر من هذا الاستفهام بغرض استظهار التعجّب و الاستنكار.

كذلك ورد الاستفهام في المقطع الثالث في السّطر الثاني في قول الشاعر:

-ماذا تفيد الكلمات البائسة؟ (المقطع 3 السطر 2).

(1) إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الانشائية في العربية ،ص 32.

(2) محي الدين محسب، علم الدلالة عند العرب، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1،2008،بيروت ،ص 187.

فأراد الشّاعر بالاستفهام في هذا السّطر بغرض اظهار الحزن و اليأس.

كما وظّف الشّاعر أسلوب النّداء فهو (طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية، و منها ما يستعمل لنداء البعيد، يا، اي، ايا، هيا، وا)[1]

فالنداء أسلوب من أساليب الانشاء الطّلبي، و هو توجيه الدعوة الى المخاطب و تنبيه للإصغاء، و سماع ما يريده المتكلم و يستعمل للقريب او البعيد.

فقد استعمل الشّاعر النداء في المقطع الثالث في السطر 18 في قوله:

- ها أنت يا زرقاء (المقطع 3 السطر 18).

فالشاعر هنا ينادي زرقاء اليمامة، و الغرض من هذا الأسلوب هو التّمني.

- **الأساليب الخبرية:**

فالخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق و الكذب لذاته ،فاستعمل الشاعر الأساليب الخبرية في قصيدته كما هو موضح في الجدول 07 الاتي:

المثال	نوعه	غرضه	رقم السطر و المقطع
جئت اليك مثخنا بالطعنات و الدماء ازحف في معاطف القتلى و فوق الجثث المكدسة منكسر السيف مغبر الجبين و الاعضاء	ابتدائي	فائدة الخبر الحزن و اليأس	المقطع"1" السطر 2 و 3 و 4.
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء عن ساعدي المقطوع و هو يزال ممسكا بالراية المنكسة عن صور الاطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة عن الفم المحشو بالرمال و الدماء	ابتدائي	فائدة الخبر	المقطع "1" السطر 6و7و8و10و11
نحن جرحى القلب جرحى الروح والفم	ابتدائي	فائدة الخبر الا لم	المقطع"3" السطر 9 و10

(1) محمد الدسوقي ،البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم و الايمان ، 2009 ص 103.

و من خلال الجدول نلاحظ أن هذه المقاطع من القصيدة ، في أسطره الشعرية يحتوي على أسلوب خبري نوعه ابتدائي و هو (أن يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم و في هذه الحال يلقي إليه الخبر خاليا من أدوات التوكيد و يسمى هذا الضّرب من الخبر ابتدائيا)[1]

و في المثال الأول في أسطره الشّعرية الثاني و الثالث و الرابع من المقطع الأول يخبر الشاعر زرقاء اليمامة عن حالة الحزن و اليأس و الانكسار فجاء معبّرا عن ذلك بصيغتي اسم الفاعل، و اسم المفعول في قوله(مثخنا بالطعنات ،منكسر السيف، مغبر الجبين).

وفي المثال الثاني في المقطع الأول في أسطره الشعرية 6 و 7و8 و 10 و11 فهو أسلوب خبري ابتدائي، فالشاعر يخبرنا عن ميدان المعركة و هو يصور لنا تلك الأحوال وذلك يتجلى في قوله ساعدي المقطوع، صور الاطفال في الخوذات ، فيثقب الرصاص رأسه، الفم المحشو بالمال و الدماء).

و في المثال الثالث في المقطع الثالث في أسطره الشعرية 9 و 10، كذلك أسلوب خبري ابتدائي، فالشّاعر يخبرنا عن الألم و المعاناة التي تعرض لها هو و شعبه ابّان الحرب، و لم يبق الا الحطام و الدّمار و الصبية المشردون، و النسوة اللواتي لا يملكن الا الصرخات التّاعسة و البكاء .

مما سبق ذكره نستنتج أن قصيدة أمل دنقل" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، أن الشّاعر وظّف الأساليب الانشائية و نوّع فيها من مقطع لأخر من استفهام و نداء و أمر و نهي.

كما استعمل الأساليب الخبرية بكثرة و منها الأسلوب الابتدائي لأن الشّاعر يخبرنا عن قضيّة معاصرة (الصراع الدائر بين السلطة و المثقف العربي الذي نبه على المخاطر المحدقة بأمته، غير أن السّلطة تغافلت عن هذا كله، واتهمت هذا المثقف بالجهل، فكانت النتيجة أن حلت كارثة سنة 1967 التي دفع ثمنها الجندي العربي المثقف أما السلطة فقايضت بدماء الشّعوب البريئة)[2]

(1) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية " علم المعاني" دار النهضة العربية، بيروت 1985،ص52.

(2) صابر عبد الدايم ،شعراء و تجارب،دار الوفاء ،الاسكندرية ص 172.

فالشّاعر يوحي بواقع العالم العربي بعد نكسة سنة 1967، عالم الدّمار الذي خلفته النكسة ، وعبر عن الشّعوب العربية المستعبدة تحت وطأة حكام يحرمونها حرية التعبير ، فالشعب مغلوب و صامت و عاجز عن المواجهة ، فقد تمكن الشاعر من نقل مأساة الشعوب العربيّة حين تتحول الى جزء من مقايضة مفروضة تترك في النّفس أثرا بعمق الفاجعة (النكسة) بكل ما تحمله من خيانة، فقد وحد الشاعر صوت (الأنا) الفردي بصوت الجماعة تعبيرا عن الألم و المعاناة ازّاء الحرب.

2.الجملة:

تطلق الجملة في العربية على ما اشتمل من الكلام على ركنيين أساسيين هما : المسند و المسند اليه، و لو كان احداهما أو كلاهما محذوفا لدليل سياقي لفظي أو مقامي، اذ تتمثل الجملة في الفعل و الفاعل، و المبتدأ و خبره،ى و هذا التقسيم السّائد عند النحاة للجملة الى قسمين رئيسيين هما: الاسمية و الفعلية.

- **الجملة الاسميّة:**

و يقول الخليل:(اذا ابتدأت الاسم فإنما تبتدئه لما بعده ن فإذا ابتدأت فقد وجب عليك مذكور بعد المبتدأ لابد منه و الا فسد الكلام و لم يصغ لك)[1]

ومن قوله يؤكد الخليل أن الكلام لابد له من ركنيين، فان بدئ بالاسم فلابد من الرّكن الاخر و هو الخبر.

فالجملة الاسمية هي جملة المبتدأ و الخبر و قد شرحها سيبويه بقوله:

(فالمبتدأ كل اسم ابتدئ به ليبنى عليه كلام، و المبتدأ و المبني عليه رفع، فالابتداء لا يكون الا بمبنى عليه، فالمبتدأ الأول و المبني ما بعده عليه، فهو مسند و مسند اِليه)[2]

(1) مصطفى جطل،نظام الجملة ،كلية اللآداب منشورات، جامعة حلب، 1979 ص17.

(2) طاهر سليمان حموده،أسس الاعراب و مشكلاته، الدار الجامعية، ص 33.

فالجملة الِاسمية تتكون من ركنين أساسيين و هما المسند اليه (المبتدا)، و المسند(الخبر) على عكس الجملة الفعلية.

إذا اِذا كانت الجملة الِاسمية هي التي صدرها اسم فان الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل.

فالجملة الفعلية ركناها هما الفعل و الفاعل (فالفعل لا يستغني عن الِاسم ،فلابد للفعل من الاسم ، كما لم يكن للِاسم الأول من اللآخر في الابتداء فالفعل مسند و الفاعل مسند اليه)[1]

و منه فالجملة الفعلية التي تبتدئ بالفعل و هو المسند و الفاعل هو المسند اِليه على خلاف الجملة الِاسمية. وقد أتت الجملة الاسمية في شعر أمل دنقل لتكريس عالم الموت و الدّمار ،و الحطام و التشرد، و اليتم على مستوى التجربة العامة ، و الايحاء بصمت العالم العربي و سلبيته و سكونه،ازاء هذا العالم الملفّع بالموت و الدّمار، كما جاء في قول الشّاعر في الأسطر الشعرية من المقطع الثالث:

- و نحن جرحى القلب.

-جرحى الروح و الفم.

- لم يبق الا الموت.

-و الحطام...

-و الدمار..

- و صبية مشرّدون يعبرون آخر الانهار.

-و نسوة يسقن في سلاسل الأسر.

- و في ثياب العار.

مطاطآت الرأس..لايملكن الا الصّرخات التاعسة.! [2]

(3) مصطفى جطل، نظام الجملة،ص 47.

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة.مكتبة مدبولي القاهرة، ط2 ،1985.ص 125.

فالشّاعر يوحي بواقع العالم العربي بعد نكسة سنة 1967، عبر هذه الجمل الاسمية كما ورد في قوله: نحن جرحى القلب، جرحى الروح و الفم، صبية مشرّدون يعبرون آخر الأنهار نسوة يسقن في سلاسل الأسر مطأطآت الرأس..لايملكن الا الصرخات التاعسة)، فهذه الجمل الاسمية تكرس سلبيّة العالم العربي و صمته أمام هذه النكسة و عجزه عن المواجهة و عوزه للفعل و الحركة، فأسلوب الجمل الإسمية جاء في القصيدة متوافقا مع معطيات العالم العربي و صمته أمام هذه النّكسة و عجزه عن المواجهة و عوزه للفعل و الحركة ، فأسلوب الجمل الاسمية جاء في القصيدة متوافقا تماما مع معطيات العالم العربي المعطل عن أي فعل او حركة نضاليّة.

فالجملة الاسمية قد حدّها ابن جني بقوله (المبتدأ كل اسم ابتدأته و عريته من العوامل اللفظية و جعلته أولا لثان، يكون الثاني خبرا عن الأول و مسندا اليه و هو مرفوع بالابتداء)[1]

فالجملة الاسمية تعد بؤرة ايحاء و تجسيد لرؤية الشّاعر، اسهمت بدور فاعل في اخصاب جمالية القصيدة كما اسهمت في نموها و تطورها.

- **الجملة الفعليّة:**

بالاظافة الى الجمل الاسمية ، فقد وظّف الشّاعر في قصيدته الجمل الفعلية كما برزت في أسطره الشّعرية من المقطع الأول فيقول الشاعر :

– جئت اليك ..مثخنا بالطّعنات و الدّماء.

–أزحف في معاطف القتلى و فوق الجثث المكدسة.

–منكسر السّيف مغبر الجبين و الأعضاء.

– أسأل يا زرقاء.

–عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء.

–عن ساعدي المقطوع و هو يزال ممسّكا بالرّاية المنكّسة.

(1) عبد الحميد مصطفى السيد، النحو التطبيقي ج1،دار الحامد للنشر عمان، ط1،2001 ص 134.

-عن صور الأطفال في الخوذات..ملقاة على الصّحراء.

-عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء.

-فيثقب الرّصاص رأسه..في لحظة الملامسة[1]

فتمحورت أفعال هذا المقطع حول فعل يدلّ على الموت(الطعنات ، الدماء،القتلى ، الجثث، الرّصاص)، و الجمل الفعلية الواردة في الأسطر (ازحف في معاطف القتلى، و فوق الجثث المكدسة ،فيثقب الرّصاص رأسه .. في لحظة الملامسة) تبدأ بأفعال مضارعة تسعى لتصوير حدث مائل أمام العيان.

و قد تأتي الجملة الفعلية لتكريس الاحساس الفاجع بعالم الموت المحيط بالشّاعر، و تتأنّس الجمادات من حول الشاعر ، فتبدوا حية تفيض بالحيوية، و يحاول الشاعر التوحد معها ،و الحلول فيها و يلجأ الشاعر لتوظيف الجملة الفعلية لتشخيص الاشياء و تأنيسها و بثّ الحركة و الحياة فيها.

و تحدث النقاد العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة، و قد عرفها ابن هشام:(سمّى فعلية أن بدأت بفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا و سواء كان الفعل متصرفا،أم جامدا، و سواء كان تامّا أو ناقصا و سواء كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول)[2]

فالجملة الفعلية في شعر أمل دنقل قد أسهمت في توليد بنية القصيدة و تناميها و ترابطها، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه و الايحاء بها.فقد ساهمت الجمل الاسمية و الفعلية بدور كبير في بناء القصيدة ، و

الجدول 08 الآتي يبين الجمل الاسمية و الفعلية في بعض مقاطع القصيدة:

(1) أمل دنقل،الأعمال الشعرية الكاملة ص 122.

(2) محمد كراكبي،بنية الجملة و دلالتها البلاغية، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1.2008.ص73.

المقطع	السطر	الجمل الاسمية	المسند اليه	المسند
"03"	09	نحن جرحى القلب	نحن	جرحى
"03"	11.10	جرحى الروح و الفم لم يبق الا الموت	جرحى	(لم يبق)ج فعلية
"03"	14	صبية مشردون يعبرون آخر الانهار	صبية	مشردون
"03"	15	نسوة يسقن في سلاسل الأسر	نسوة	(يسقن) ج فعلية
"03"	17	مطأطآت الرأس.لا يملكن الا الصرخات التاعسة	مطأطآت	(لا يملكن)ج فعلية

المقطع	السطر	الجملة الفعلية	المسند	المسند اليه
"01"	2	جئت اليك مثخنا بالطعنات و الدماء	جئت	(التاء) المتكلم
"01"	3	ازحف في معاطف القتلى و فوق الجثث المكدسة	ازحف	ضمير (انا)
"01"	10	فيثقب الرصاص في لحظة الملامسة	يثقب	الرصاص
"01"	18	تكلمي يا ايتها النبية المقدسة	تكلمي	ضمير (انتِ)
"01"	20	لا تغمضي عينيك فالجرذان	لا تغمضي	ضمير (انتِ)
"01"	21	تعلق من دمي حساءها و لا أردها	تعلق	ضمير(هو)
"01"	26	تقفز حولي طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة .	تقفز	طفلة.
"01"	28	فنفتح الأزرار في ستراتنا و نسند البنادق	نفتح/ نسند	ضمير (نحن)
"01"	30	رطب باسمك الشفاه اليابسة	رطب	ضمير (هو)
"01"	31	ارتخت العينان	ارتخت	العينان

و من خلال هذه الجداول يتبين لنا أن الجمل الاسمية المكونة من مسند اليه ثم مسند أنها تدلّ على الثبوت على عكس الجملة الفعلية التي تدلّ على الحدوث (فالجملة الفعلية موضوعة لافادة التجدد و الحدوث في زمن معين مع الاختصار)[1]

و قد شكلت الجملة الفعلية في شعر أمل دنقل العصب المركزي في بنية قصيدته من محيطها الخارجي (اللغة) الى مركزها الداخلي (المضمون)، فالقصيدة تنموا و تتقدم من خلال الفعل و تناميه، و قد تؤدي وظيفة جوهرية في القصيدة تتجلى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل و بقية عناصر البنية ، فوظف الشّاعر أفعالا في زمن الماضي، و حاضره، فتوالدت الجملة الفعلية نفسها توالدا ذاتيا بهدف تصوير حركية الواقع و ما يمارس عليه من أفعال تدميرية و قمعية، فتوالت هذه الجمل الفعلية المتوافقة من حيث الصّيغة و المتفارقة تفارقا طفيفا من حيث الدلالة.

(1) أحمد الهاشمي .جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، دار الآفاق العربية ط1،2002،القاهرة ص 58.

❖ **الفصل الثاني: (التطبيقي):قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل.**

➢ **المبحث الثالث: المستوى الدّلالي.**

- الأسطورة في قصيدة أمل دنقل.
- الصورة الفنّية في قصيدة أمل دنقل.

➢ **المبحث الثالث:المستوى الدلالي:**

1.الأسطورة في شعر أمل دنقل:

تعتبر الأسطورة موردا سخيا للشعراء في كل عصر ،فهم يجسدون أفكارهم و مشاعرهم عن طريق معطياتها مستغلين ما في لغة الاسطورة من طاقات ايحائية خارقة،و من خيال لاتحدّه حدود، فقد تعدّدت مدلولاتها و تعاريفها اذ أن الاساطير(هي مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ اقدم العهود الانسانية الحافلة بضروب من الخوارق و المعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع و يمتزج عالم الظواهر ، بما فيه من انسان و حيوان و نبات،و مظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة)[1]

فالأسطورة حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها و تفسيرها من وجهات عديدة،فأخذت مدلولات دينية،و تاريخية ، واجتماعية، فالشّاعر هنا يحاول ان يعيد للأساطير طاقاتها الخارقة و قدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم و ذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره و مشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى، و من ثم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة (فالأسطورة ليست مجرد اطار بسيط تأتي افكار الأديب الجاهزة لتملأه ، و انما اذا وجدت أسطورة ما صدى خاصّا في نفسيّة الأديب أو اذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لاوعي الشّاعر في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها و تنقلها الى الشّعور ،عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة ، و تتحقق الصّلة بين الأسطورة و التّجربة الشعرية)[2]

فإذا استخدم الأديب شخصيّة من شخصيّات أسطورة فلا بد أن يستوعب أبعادها و يتمثلها جيدا حيث(أن امكانيات أية اسطورة لا يمكن أن تستغل الا اذا اتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها)[3]

و قد اهتم الشعراء بشخصية زرقاء اليمامة، فكانت من أوفر هذه الشّخصيات حظّا، بحيث وظفت في أكثر من قصيدة، و الدّلالة الاساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ و اكتشاف الخطر قبل وقوعه و التنبيه اليه ، و تحمل نتيجة اهمال الاخرين و عدم اصغائهم الى التّحذير-(و أوّل من استدعى زرقاء اليمامة من بين شعراءنا المعاصرين الشّاعر الفلسطيني محمد عز الدين المناصرة في قصيدته" زرقاء

(1) أنس داود،الاسطورة في الشعر العربي الحديث،دار الجيل للطباعة ،القاهرة 1975 ص 19.

(2) علي عشري زايد،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي ،القاهرة 1997،ص ،175.

(3) أحمد كمال، نقد (دراسة و تطبيق) دار الكتاب العربي، القاهرة ص، 1967،ص127.

اليمامة" و فيها يرمز بالزرقاء الى هذه القوّة التي تنبأت بالأخطار قبل وقوعها ، و لم يصغ أحد إليها)[1]، ثم تبنى الشّاعر أمل دنقل هذا الرّمز في قصيدته" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، فقد وظّف هذه الشّخصية ليعّبر من خلالها عن رؤيا معاصرة،فانخرط الشّاعر في معاناة الشعب .

اذ وجد الصّورة الوحيدة التي تمثل معاناته و هي العودة الى ماضي الأساطير للوصول الى الحلم المأمول ، فاستعان بشخصية زرقاء اليمامة في قصيدته هذه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و يكشف الشّاعر من خلالها بعض جوانب الواقع ،فزرقاء اليمامة تبصر و ترى كل ما لا يراه النّاس العاديون و لكنّها هنا عمياء كما يقول:

-ها أنت يا زرقاء.

-وحيدة .. عمياء .

- و ما تزال اغنيات الحّب .. و الأضواء.

- و العربات الفارهات و الأزياء.

-فأين أخفي وجهي المشوها.

- كي لا أعكر الصفاء ..الأبله..المموها.[2]

و من خلال هذا المقطع استخدم الشّاعر الرمز الأسطوري "زرقاء اليمامة" التي ترى و تبصر و من خلال هذا المقطع وظفها عمياء كما جاء في قوله:

ها أنت يا زرقاء، وحيدة عمياء، بالرغم من أنها تبصر و ترى الأشياء من مسافة بعيدة، ترى و تعرف ما لا يراه و يعرفه الاخرون، تعرف و تمتلك الحقيقة، و في هذا المقطع من القصيدة ، فالشّاعر يستدلّ بالفشل و الاستسلام و الهزيمة اتّجاه الحقيقة.

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي القاهرة ، 1997 ص 180 .

(2) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة.مكتبة مدبولي ،القاهرة، ط،1985.ص 126.

استغلّ الشّاعر أسطورة زرقاء اليمامة التي كانت علامة على الذكاء، و رمزا تراثيا على حدّة البصر "الزرقاء ترى الأشياء من مسافة بعيدة،ترى و تعرف ما لا يراه و يعرفه الاخرون،تعرف و تمتلك الحقيقة"[1]

تلك الفتاة التي حذّرت قومها من الخطر القادم ،فلم يصدقوها، كأنها صوت الِابداع الذي كان يحذّر من الخطر القادم في العام السابع و الستّين فلم يصدقه الا بعد ان حدثت الكارثة، اذ اكد التشابه بين الماضي و الحاضر ،واكد ذلك الهوية القومية لشعر امل دنقل من حيث و صل الرموز بجذورها في التراث العربي الذي يصل بين المبدع و القارئ.

فالشّاعر يلجا الى الأساطير اذ تمنحه قدرا من الأمل، بالخلاص من مشكلة ما، غير أنها تبقى ظاهرة فنّية أو حلما يتبلور على أرض الواقع ، و هذا ما حدث فعلا عند الشاعر امل دنقل، حيث تمتلك الاسطورة- كما في الحلم بنية خيالية عميقة ، و عمل الأسطورة مثل عمل الحلم ، و هو أن يحول هذه الخيالات الى شكل مقبول للأنا أو للذّات يصنع المحتوى الظاهر للأسطورة-مثل الحلم - من عناصر مأخوذة من الحياة اليومية و خبرات الشّعوب و كذلك من المادة باعتبارها ملائمة لخلق الأسطورة.

لقد استخدم الشّاعر أمل دنقل في قصيدته" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ، زرقاء اليمامة رمزا أسطوريا ، و أن الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يقوم أساسا على التذكر و التداعيات المبنيّة على الأحلام و التخيلات ، فقد اتخذ الشّاعر هذا الرمز الأسطوري كأداة تعبيرية لمعاناته الفكرية و النفسية و بقدر ما أعيقت رغبات الشّاعر و آراءه بقدر ما وجد في ذلك متنفسا لآراءه و آماله الحبيسة التي جسدها في الأحداث التاريخية.فقد وظّف هذا الرّمز الأسطوري "زرقاء اليمامة" في شعره، وذلك بعد أن ادرك ما في هذا التوظيف الدلالي من قيمة فنية يتقمصها، حتى يستطيع التوفيق بين توظيف الرّمز الاسطوري و المحتوى الدّلالي الذي يحمله هذا الرمز.

(1) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، افريقيا الشرق ،1998 بيروت ،ص 123.

2.الصّورة:

من بين الصّور الشعرية التي وظّفها الشّاعر في قصيدته هذه نجد:

- **الاستعارة:**

فقد عرّفها عبد القاهر الجرجاني في قوله:"الاستعارة هي أن تريد تشبيه الشّيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه و تظهره و تجيء الى الاسم المشبه به فتعيره المشبه و تجريه عليه"[1]

فالاستعارة ضرب من التّشبيه ،فيعتمد الشّاعر في صياغتها على حذف أحد الركنيين المشبه او المشبه به ، فتصبح مجازا قائما على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في اللّغة ،فالاستعارة تمثل جوهر الصّورة الشعرية، القارئ اتساعا في الخيال، و قدرة على الاثارة الحسيّة،و العقلية في أن واحد، فالاستعارة بدورها تنقسم الى قسمين:تصريحية و مكنية.

استخدم الشّاعر الاستعارة المكنية في قصيدته فقد عرفها ابن الناظم بقوله(هي أن تذكر المشبّه و تريد به المشبه به ، و تدل بمثل شيء من لوازمه الى المشبه ومن ذلك قول ابي ذؤيب المذلي:

و اذا المنية انشبت أظفارها الفيت كل تميمة لا تنفع)[2]

– في هذا القول فقد ذكر المشبّه و كنى عن المشبه به بشيء من لوازمه هي الأظافر.–و قد استخدم الشّاعر الاستعارة المكنية في المقطع الأول في السّطر الخامس عشر في قوله : كيف حملت العار (المقطع 1السطر 15)

فالاستعارة في قوله "حملت العار (حيث شبّه العار بشيء محسوس أو بثقل يحمل فحذف المشبّه به (الحمل) و ابقى على صفة من صفاته و هي (حملت) على سبيل الاستعارة المكنية ، فالاستعارة أمعن في الخيال فقد دمج الشاعر المشبه و المشبه به حتى يجعلهما شيئا واحدا ، و ذلك للتوضيح و التبيين لأنها تقدم مثالا محسوسا لعلاقة كان لابد من فمن وضعها في لغة مجردة ، و من وظائفها كما جعلها أبو هلال العسكري "

(1) أحمد الصغير المراغي.بناء قصيدة الابيجراما في الشعر العربي الحديث ،دار العلم و الايمان، دسوق،2008.ص140.139

(2) حسسني عبد الجليل .يوسف ،علم البيان بين القدماء و المحدثين،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية 2006.ص47.

شرح المعنى و فضل الابانة عنه أو توكيده، و المبالغة فيه او الاشارة اليه بالقليل أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه)[1]

كذلك وظّف الشّاعر الاستعارة في المقطع الثاني في السّطر التاسع في قوله:

- أنام في حضائر النسيان. (المقطع 2 السطر 9).

فالاستعارة في قوله ' حضائر النسيان' حيث شبّه الشّاعر النسيان بحيوانات لها حظائر، فذكر المشبه، و حذف المشبه به (الحيوانات) و أبقى على صفة من لوازمه و هي حظائر على سبيل الاستعارة المكنية.

اذ استعمل الشّاعر هذه الصورة المجازية تعبيرا عن الوجدان أي ما يعبّر عن الحزن يكون ممثلا للحزن من النّاحية المجازية(فالصورة تعبير عن انفعالات و أفكار المبدع أو ما يحاول توصيله للمتلقي أو ما يمثل أفكارا عن وجدانات لآخرين يعمل الفنان على توصيلها بطريقة رمزية)[2]

كذلك وظّف الاستعارة في المقطع الثالث في السطر الرابع في قول الشاعر :

-فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار (المقطع 3 السطر 4).

فالاستعارة في قوله:"اتّهموا عينيك" فقد شبّه الشّاعر العينين بإنسان يتهم ، فذكر المشبّه و حذف المشبه به : هو الانسان و أبقى على صفة من لوازمه (اتهموا) على سبيل الاستعارة المكنية.

تؤدي الاستعارة المكنية في شعر أمل دنقل دورا بارزا و تشكل سمة أسلوبية لافتة ،و اذا كانت الاستعارة التصريحية تقوم على ذكر المشبه به و حذف المشبه فان الاستعارة المكنية تقوم على عكس هذا المبدأ حيث يحذف المشبّه به و يحتفظ بالمشبه(و لهذا عدها البلاغيون أبلغ من الاستعارة التصريحية و عدها الجرجاني أرقى أنواع الاستعارات)[3].

(1)محمد عبد الله أبو الخير، شعر حروب الرّدة، طبع بدعم من وزارة الثقافة ،عمّان ط1،الأردن 2002ص 704.

(2)رمضان الصبّاغ،في نقد الشعر العربي المعاصر،دار المفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكدرية،ط1 ،1998.ص 337.

(3) فتحي يوسف ابو مراد،شعر امل دنقل .دراسة اسلوبية.عالم الكتب الحديث 2003.الاردن ص 149.

و تقوم الاستعارة المكنية على التّشخيص و التجسيد، و تهدف الصّورة الفنية لها الى تجسيد الحقائق النفسية، و الشعورية ، و الذهنية المتمثلة في الألم و الحزن و المعاناة اِثر النكسة ، التّي يريد أن يعبر عنها الشاعر، فالاستعارة أسلوب فني يستخدمه الشاعر لتشكيل أفكاره و مشاعره و رؤاه و تجسيدها بشكل جمالي مؤثر.

ثنيا:الكناية:

فوظّف الشّاعر الكناية في قصيدته خاصة في المقطعين الأول و الثاني، فالكناية (و معناها الضمير.. لأنهم يضمرون الشيء او يكنون عليه اذا أرادوا اخفاءه)[1]

و عرفها عبد القادر الجرجاني بقوله(أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللّغة و لكن يجيئ الى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ به اليه و يجعله دليلا عليه)[2]

فالكناية لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز اِرادة ذلك المعنى و تنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه اِلى ثلاثة أقسام: فان المكنّى عنه قد يكون صفة، و قد يكون موصوفا، و قد يكون نسبة.

فقد وظّف الشّاعر الكناية في المقطع الأول في السطر السادس عشر في قوله :

-ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار (المقطع 1 السطر 16).

فالكناية في قوله " دون أن اقتل نفسي" فهنا كناية عن الصّمود و التّحدي، فالشّاعر يتحمّل مسؤولية ما حصل من خلال ادانة ذاته المسلوبة من الآخر، و يتجلى في تكرار كلمة (دون) على طول أسطره الشعرية 16 و 17 كذلك في المقطع الأول في السطر 31 في قوله:

-و ارتخت العينان! (المقطع 1 السطر 31).

و في هذا السّطر الشعري كناية عن الموت و الاستشهاد.

فاستعمل الشّاعر الكناية لتزيد المعنى اثباتا فتجعله أبلغ و أكد لأنّ في التعبير بها من القوة و المبالغة و الحسن ما ليس في اللّفظ الموضوع لذلك المعنى، و لها من الأثر في الكلام ما للتشبيه و الاستعارة من حيث قدرتها

(1) نور الهدى لوشن.علم الدلالة.لدراسة و تطبيق المكتب الجامعي الحديث ،الاسكندرية 2006،.ص65.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلاءل الاعجاز،تحقيق محمود شاكر ،مكتبة الخانجي،ط2، 1989،القاهرة ص 66.

على تجسيم المعاني الذهنية و اخراجها صورا محسوسة تزخر بالحياة و الحركة و بذلك تكشف عن حقيقتها و توضحها و تبينها.

فاستخدم الشاعر الكناية(كلون من ألوان الخيال، و وسيلة من وسائل التعبير و أسلوب من أساليب التصوير)[1]، كما وظّفها الشاعر في المقطع الثاني في السطر العاشر في قوله:

-طعامي الكسرة..والماء..وبعض التمرات اليابسة (المقطع2 السطر10).

في هذا السطر الّشعري كناية عن سوء حال الشاعر و فقره،فالشاعر يصوّر حالته الاجتماعية فقد كان فقيرا يأكل الكسرة و الماء و بعض التمرات اليابسة كما ذكرها في هذا السطر الشعري،و هو بهذه المعاني يوجهها إلى زرقاء اليمامة بالشّكر اليها.

كذلك في قوله في المقطع الثاني في السطر الخامس عشر في قول الشاعر :

- أنا الذي لا حول لي أو لا شان...(المقطع 2.. السطر 15).

في هذا السطر الشعري كناية عن المهانة و المذلة.

لقد استخدم الشاعر الكناية في قصيدته هذه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" (باعتبارها أسلوب مصور يثري التعبير و لا يقوى على ادراك جمال هذا الاسلوب إلا كل بليغ متمرس لطف طبعه و وصفت قريحته، و قد أجمع البلاغيون"على تفضيل الكناية على التصريح نظرا لما تقوم به من دور ملموس في الرقي و بالتعبير و الارتفاع به الى أعلى درجات الفصاحة)[2]

فقد عبّر الشاعر بهذا اللون من الصور الشعرية، وذلك ليصور حالته و شعبه من معاناة و ألم و حزن و فقر و يأس و صمود اثر هذه النكسة فهو لا يمتلك إلا الصّمود.

و تعد قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" من أقوى و أشهر قصائد أمل دنقل فقد كتبها عشية النّكسة 1967 و جاءت من أخطر قصائده التي كرست موهبته كشاعر أصيل ، فتركت أثرا لدى القراء الذين تلقوها في كل مكان من الوطن العربي فوظف الشاعر زرقاء اليمامة في قصيدته اذ تعتبر رمزا لمصر ،و لكن النّكسة

(1)عبد الرزاق ابو زيد، علم البيان.مكتبة الانجلو المصرية ،1978.ط1.ص139.

(2) زين كامل الخويسكي.رؤى في البلاغة العربية.دار الوفاء لدنيا الطباعة،الاسكندرية ط2006،1،ص226.

كانت كارثة قومية، وهماَ عربيا فادحا لا يقتصر على بلد عربي دون الآخر، إذ يقول أمل دنقل في مطلع قصيدته مخاطبا زرقاء اليمامة:

- أيتها العرّافة المقدسة.

- جئت اليك..مثخنا بالطعنات و الدماء.

-أزحف في معاطف القتلى، و فوق الجثث المكدسة.

-منكسر السيف، مغبر الجبين و الاعضاء.

-أسأل يا زرقاء.

-عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء.

-عن ساعدي المقطوع و هو يزال ممسكا بالراية المنكسة.

-عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء.

-عن جاري الّذي يهم بارتشاف الماء.

-فيثقب الرصاص رأسه..في لحظة الملامسة.

-عن الفم المحشو بالرمال و الدماء !! [1]

في هذا المقطع الشّعري من القصيدة الشاعر يقول كلمته في وجه التاريخ، و يوجه قصيدته إلى الذين تتسببوا في حدوث النّكسة، موظفا احدى شخصيات التراث العربي و هي زرقاء اليمامة "أو فتاة جديس التي رزقت حدة في بصرها جعلتها ترى اعداء قومها في كل مرة على مسافة كبيرة، و تحذر قومها منهم، و لكنهم في احدى المرات لم يصدقوها حيث ثخفي اعداءهم ببعض الحيل، فكانت النتيجة إنهزام قومها و وقوع المأساة في أرضهم لأنهم كذبوها او تشكّكوا في قدراتها"[2]

(1) أمل دنقل.الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة ،ط2،1985،ص121.

(2) فاروق عبد الحكيم دربالة.الموضوع الشعري،ايتراك للنشر و التوزيع، القاهرة ط1،2005 ،ص 154.

فزرقاء اليمامة في القصيدة هي رمز النبوءة و الإخلاص لدى الشّعراء من أبناء مصر الذين عاشوا الواقع و استشرقوا الكارثة، و هي رمز لمصر و من خلال هذا المقطع جاء على لسان أحد الجنود الذين خاضوا الحرب و شهدوا الهزيمة من أبشع صورها و يتجلىّ في قوله(معاطف القتلى، الجثث المكدسة، الساعد المقطوع، صور الاطفال في الخوذات، الفم المحشو بالرمال و الدماء..)، و الجندي هنا واحد من الأطراف الذين تناولتهم القصيدة، فهناك زرقاء اليمامة، و هذا الجندي الذي شارك في الحرب و شهد المأساة بعينيه بل عاشها لحظة بلحظة، و ها هو ذا يهم بارتشاف الماء فيثقب الرّصاص رأسه....)لعله هنا مثال لأبناء الوطن الذين وقع بهم القتل أو ماتوا تيها و عطشا ،فوق رمال الصحراء و طائرات العدو تحصدهم من ظهورهم، و هم البسطاء الذين أخلصوا للوطن.

كما وظّف الشاعر "أمل دنقل" رمزا اخر من رموز التراث و هو عنترة العبسي الذي يقول في القصيدة:

-قيل لي اخرس

- فخرست .. و عميت و ائتممت بالخصيان!.

-ظللت في عبيد عبس احرس القطعان.

-أجتز صوفها..

-أد نوقها..

- أنام في حظائر النسيان.

-طعامي الكسرة..و الماء..وبعض التمرات اليابسة

- و ها أنا في ساعة الطعان.

-ساعة أن تخاذل الكماة.. و الرماة.. و الفرسان.

-دعيت للميدان![1]

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة ط2،1985 ص 123.

فقد استدعى الشّاعر شخصيّة عنترة من عمق ألموروث و ذلك ليرمز بها إلى الشّعب العربي المقهور، و همش دوره من قبل حكامه في كثير من المواقف التاريخية ،فلم يعترفوا به عند وقوع الحرب التّي (دعي فيها الى الموت و لم يدع الى المجالسة)، و قد جاءت صورة عنترة في القصيدة بشكل غير مباشر، و لم يصرح الشّاعر باسمه لكنه عرف من السياق(فهو من عبس يحلب النوق و يجتز الصوف و يحرس القطعان)[1]

فالشّاعر أمل دنقل في قصيدته"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يتمثّل في ذكره للحروب و الشّهداء و تضحيّات الرّجال و الدّماء التي أريقت في سبيل الوطن، فهي تمثّل منعطفا قويّا و علامة بارزة في شعره.

(2) فاروق عبد الحكيم دربالة، الموضوع الشعري،ايتراك للنشر و التوزيع القاهرة ط1.،2005ص 155

خاتمة

خاتـــمـــــة:

ممّا سبق ذكره نستنتج من خلال هذا الموضوع الذي كان بعنوان التّحليل الأسلوبي لقصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر أمل دنقل ،الذي يعتبر من اهم الشعراء العرب المعاصرين الذي دافع عن بلده و امته العربية ككل و هدفي من هذا البحث تحليل القصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر امل دنقل تحليلا أسلوبيا.

فقد توصلت الى مجموعة من النتائج من أهمّها:

- فمصطلح الأسلوب في المدلول اللّغوي –كما جاء في لسان العرب لِابن المنظور ،السّطر من النّخيل و الطّريق الممتدّ و النزّع و الأخذ – يحمل بعدين ،بعد مادّي متمثّل في الكلمة و ارتباطها بمدلولها الطّريق الممتدّ ،السّطر من النّخيل ،وبعد فنّي يرتبط بأساليب الفنّ و المذهب و السلوك ،أمّا المدلول الاصطلاحي فقد اختلف من ناقد الى آخر كلٌّ عبّر عنه من وجهة نظره ،خاصّة عند النّقاد القدامى و المحدثين (العرب و الغرب) ،اذ تختلف الأساليب باختلاف المنشئين سواءا كانوا كتّابا أم خطباء أم شعراء فكلّ منهم له أدواته الخاصّة في التفكير و التّعبير و التّصوير لما يجول في خلجان نفسه .
- فالأسلوبية هي فرع من اللّسانيات الحديثة ،فهي تعنى بالتّحليل اللّغوي لبنية النّص ،باعتبار الأسلوب الظاهرة الأساسية في دراسة هذه النّصوص فهو طريقة لإثبات الذّات الكاتبة و اظهار مقدرتها الفنّية و طاقاتها التخيّلية.
- فالأسلوبية قد تضمنت أربعة مناهج للتّحليل الأسلوبي و هي : (الأسلوبية التّعبيرية ،الفردية، البنيوية الإحصائية).
- و فيما يخصّ النموذج التّطبيقي لهذا البحث المتمثل في تحليل قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر أمل دنقل تحليلا أسلوبيا بتطبيق مستويات التّحليل الأسلوبي على القصيدة من مستوى صوتي و تركيبي و دلالي ،و ما يلاحظ في شعر أمل دنقل من نضج فنّي لاسيما الموسيقى المعبّرة لقصيدته هذه – البكاء بين يدي زرقاء اليمامة – في هذه المقاطع التي تفيض بالموسيقى الكلامية التّي تبرز مواضع الأ لم و الحزن و المعاناة و حالة شعبه اثر النّكسة .
- فالشّاعر "أمل دنقل " قام بتصوير التجربة و اشباعها بالبعد الصوتي للّغة لتكون قادرة على التأثير و إثارة الِانفعالات و العواطف لدى المتلقّي.

- لقد استعمل الشّاعر الموسيقى وفقا لحركته النفسية و ما تموج به من حالات ثورة و انفجار،ايقاع حزين و نغم كسير ،موظفا القوافي الساكنة الهادئة و أصوات المدّ التّي تمدّ بألحان الألم و الأسى.
- فقد نوّع الشّاعر في قصيدته بين أساليب الخبر و الإنشاء من نداء و استفهام و أمر،و جما اسمية و فعلية ، و ذلك بهدف التّعبير عن حالة الشعوب العربية المستعبدة تحت وطأة حكّام يحرمونها حرّية التّعبير ،فقد وحّد صوته الأنا الفردي بصوت الجماعة تعبيرا عن الألم و المعاناة ازّاء الحرب.
- ففي القصيدة التي بين أيدينا الشّاعر يذكر بزرقاء اليمامة رمز النبوءة و الإخلاص، و يوحي بواقع العالم العربي، بعد نكسة 1967 م ، و ما خلّفته من أثار و ضحايا (قتلى ،جرحى ،موتى..) ، من خلال هذه الحرب فهو يصوّر لنا الواقع الذي عاشه مع شعبه ،واقع مليء بالأوجاع و الآلام و الحزن.
- أمل دنقل من بين الشعراء الذين داهمهم الموت في سنّ مبكّرة ،فقد بلغت موهبته ذروة نضجها الفنّي ، و اكتملت أبعاد تجربته.
- لا تكاد تخلوا قصيدة لأمل دنقل من إيقاع الموت ،فحب الشاعر لوطنه و بحثه عن الحرّية دفع به الى هذا التكثيف الشعوري و اللّغوي لتجسيد الموت ، فقد قدّر له أن يعيش زمن الهزيمة و أن يبكي بين يدي زرقاء اليمامة فالموت في شعر أمل دنقل ليس موقفا فلسفيا تجريديا ،و انّما هو موقف نضالي ثوري متشبث بالحياة، و يحاول هذا الموقف النضالي ترسيخ قيمة الحرّية ف ي حركة الحياة وصولا الى العدالة و المساواة.

المصادر
و
المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

1. ابراهيم شمس الدين،مرجع الطلاب في الإنشاء ،دار الكتب العلمية بيروت ،ط01، 2002.
2. ابراهيم عبود السامرائي، الأساليب الانشائية في العربية،دار المناهج،الاردن ،ط01، 2008
3. ابن منظور، لسان العرب مج 1 ،دار الكتب العلمية بيروت ط1، 2003.
4. احمد الصغير المراغي.بناء قصيدة الابيجراما في الشعر العربي الحديث .دار العلم و الايمان ، دسوق 2008.
5. احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و الابيات و البديع، دار الافاق العربية، القاهرة ط01، 2002.
6. احمد كشك.الزحاف و العلة (رؤية في التجريد و الاصوات و الايقاع).دار غريب القاهرة.2005.
7. احمد كمال، نقد (دراسة و تطبيق) دار الكتاب العربي القاهرة ص 1967.
8. أمل دنقل ،موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث،شاعر المنفى و اللّحظة الحارقة،دار فليتس الجزائر 2013.
9. امل دنقل.الاعمال الشعرية الكاملة ،مكتبة مدبولي القاهرة ط 1987،03
10. انس داود،الاسطورة في الشعر العربي الحديث،دار الجيل للطباعة ،القاهرة 1975.
11. بير جيرو (Pierre Gerro)الأسلوب والأسلوبية ترجمة منذر عياشي – مركز الإنماء القومي لبنان – ط1، 1990.
12. حسن عباس.خصائص الحروف العربية و معانيها.منشورات اتحاد كتاب العرب 1998.
13. حسني عبد الجليل .يوسف علم البيان بين القدماء و المحدثين.دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية 2006.
14. حسين نصار، القافية في العروض و الادب.مكتبة الثقافة الدينية. دور سعيد ط1 .200.
15. خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة بيت الحكمة للنشر الجزائر ط 1، 2009
16. رابح بن خويه – مقدمة في الأسلوبية عالم الكتب الحديث الأردن ط1، 2013
17. رمضان عبد الله،اصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة بستان للمعرفة، ط01،2006.
18. رمضان يوسف ابو مراد .شعر امل دنقل، دراسة اسلوبية، عالم الكتب الحديث 2003.
19. الزمخشري – أساس البلاغة مكتبة لبنان ناشرون – بيروت ط1، 1996
20. زين كامل الخويسكي.رؤى في البلاغة العربية.دار الوفاء لدنيا الطباعة،الاسكندرية ط01، 2006

21. زين كامل الخويسي. العروض العربي ج2.دار الوفاء الاسكندرية.
22. سامي يوسف ابو زيدنمهارة علم العروض و القافية،دار عالم الثقافة الاردن ط1 ،2007
23. سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية، مجد لاوي الأردن، ط1، 2002،
24. سليمان فتح الله احمد الاسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية . دار الآفاق الربية ،القاهرة ط1، 2008.

25. سميع ابو مغلي-المهارات الاساسية في اللغة العربية .دار الفكر.الاردن.ط01 ، 1999.
26. صابر عبد الدايم ،شعراء و تجارب،دار الوفاء ،الاسكندرية .
27. طاهر سليمان حمودة.اسس الاعراب و مشكلاته، الدار الجامعية
28. عاصم بني عامر ،لغة التضاد في شعر امل دنقل،دار صفاء عمان، ط1، 2005.
29. عبد الحميد مصطفى السيد، النحو التطبيقي ج1،دار الحامد للنشر عمان ط1، 2001
30. عبد الرحمن تيبر ماسين،البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنش و التوزيع،ط،القاهرة .
31. عبد الرزاق ابو زيد.علم البيان.مكتبة النجلو المصرية،1978،
32. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب- دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط5، 2004.

33. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية " عل المعاني" دار النهضة العربية.بيروت 1985.
34. عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز دار الجيل بيروت ط1 – 2004
35. عبد الله خضر حمد الخطاب الصوتي في شعر عبد القادر الجيلاني، مكتبة المجتمع العربي عمان ط1، 2014
36. عبد المنعم خفاجي – الأسلوبية والبيان العربي – الدار المصرية اللبنانية القاهرة، ط1-1992.
37. عدنان بن ذريل – اللغة والأسلوب اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط1، 1990.
38. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية القاهرة ط5، 1994
39. عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، دار مجد لاوي عمان ط1، 2007،
40. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة، 1997

41. عمر يوسف قادري، التجربة الشعورية عند فدوى طوقات بين الشكل و المضمون،دار هومة ، الجزائر.
42. عيسى عمراني، المعجم الجامع للأعلام و اصحاب الأقلام، جسور للنشر و التوزيع،الجزائر ط2، 2009 .

43. فاروق عبد الحكيم دربالة.الموضوع الشعري،ايتراك للنشر و التوزيع، القاهرة ط1 ،2005
44. فتحي يوسف ابو مراد،شعر امل دنقل عالم الكتب الجديث،الأردن 2003.
45. فخر خليل النجار،اللعة العربية،كلية العلمية للتصميم،دار صفاء عمان، ط1 ،2007،
46. فرحان بدري الحربي – الأسلوبية في النقد العربي الحديث مجه المؤسسة الجامعية لبنان، ط1، 2003.
47. فهد ناصر عاشور،التكرار في شعر محمد درويش،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1 ،2004 .
48. عبد قادر عبد الجليل.هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي.دار صفاء عمان.ط1 1998.
49. مجدي ابراهيم في اصوات العربية، دار الوفاء الاسكندرية ط1 ،2001.
50. محمد الدسوقي ،البنية اللغوية في النص الشعري دار العلم و الايمان ص 2009 .
51. محمد العلمي ،العروض و القافية.دار الثقافة المغرب.ط1 .1983.
52. محمد عبد الله ابو الخير، شعر حروب الردة، طبع بدعم من وزارة الثقافة عمان ط1،الاردن 2002.
53. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية لونجمان – القاهرة ط1، 1994
54. محمد علي الخولي.الاصوات اللغوية،دار الفلاح عمان، 1990.
55. محمد كراكبي،بنية الجملة و دلالتها البلاغية، عالم الكتب الحديث، الاردن ط1 .2008.
56. محمد محمد داود، الدلالة و الحركة دا غريب القاهرة 2002،
57. محمد يحي سالم الجبوري،مفهوم القوة و الضعف في اصوات العربية.دار الكتب العلمية ط 1 2006.لبنان .
58. محمود الشيخ،الشعر و الشعراء،درا اليازوري العلمية،الاردن ط2 ،2007.
59. محي الدين محسب، علم الدلالة عند العرب، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1 ،2008 ،بيروت
60. مصطفى جطل،نظام الجملة ،كلية الاداب منشورات ، جامعة حلب 1979
61. ممدوح حقي، العروض الواضح، مركز الكتب العربية ط2 .1988
62. منذر عياشي – الأسلوبية وتحليل الخطاب – مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002،
63. موسى ربابعية الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها الأردن، دار جرير عمان، ط1، 2014،
64. نايف سليمان ، مستويات اللغة العربية، دار صفاء للنشر و التوزيع عمان ط1، 2000،

65. نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1، دار هومة، الجزائر .
66. نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة تطبيقية) المكتب الجامعي الحديث الاسكندرية، 2004
67. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي.بيروت.ط4 .2003
68. يحي بن حمزة العلوي،الطراز المتضمن اسرار البلاغة و علوم حقائق الاعجاز،تحقيق عبد الحمي هنداوي، ج3، المكتبة العصرية ط 1 ،2002،بيروت.
69. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق دار المسيرة عمان، ط1، 2007.
70. يوسف بكار، في العروض و القافية، دار المناهل بيروت ط2 1990.

الفهرس

فهرس الموضوعات

- شكر .

- اهداء.

-مقدمة.....(أ.ب)

❖ **الفصل الأول: الأسلوب و الأسلوبية.**

➢المبحث الأول: مصطلح الأسلوب..... 03

- تعريف الأسلوب لغة واصطلاحا.....04
- الأسلوب عند النقاد القدامى و المحدثين.....06

➢المبحث الثاني: مصطلح الأسلوبية

- مفهوم الأسلوبية.....11
- اتجاهات الأسلوبية.....12

➢المبحث الثالث: مستويات التّحليل الأسلوبي.

- المستوى الصوتي 19
- المستوى التركيبي.....21
- المستوى الدّلالي.....22

❖ **الفصل الثاني: (التطبيقي):قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل.**

أ. السيرة الذاتية للشاعر.....25

ب. التعريف بالقصيدة و خلفياتها 27

➢المبحث الأول: المستوى الصوتي العروضي

- الإيقاع الخارجي للقصيدة.....32
- الإيقاع الداخلي للقصيدة.....44

➢المبحث الثاني: المستوى التركيبي.

- الأساليب الإنشائية و الخبرية.....51
- الجملة الاسمية و الفعلية.....57

➢المبحث الثالث: المستوى الدّلالي.

- الأسطورة في قصيدة أمل دنقل.....63
- الصورة الفنّية في قصيدة أمل دنقل.....66

-

خاتمة.....(ت.ث)

- قائمة المصادر و المراجع.