الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور-خنشلة-

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي
تخصص لسانيات عامّة

قَصِيدةُ "مُعَادلَةُ حُبٍّ منَ الدَّرجَةِ الثَّالثَة" للحَاج غَلُّوج

-دراسة أسلوبية-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: لسانيات عامَّة

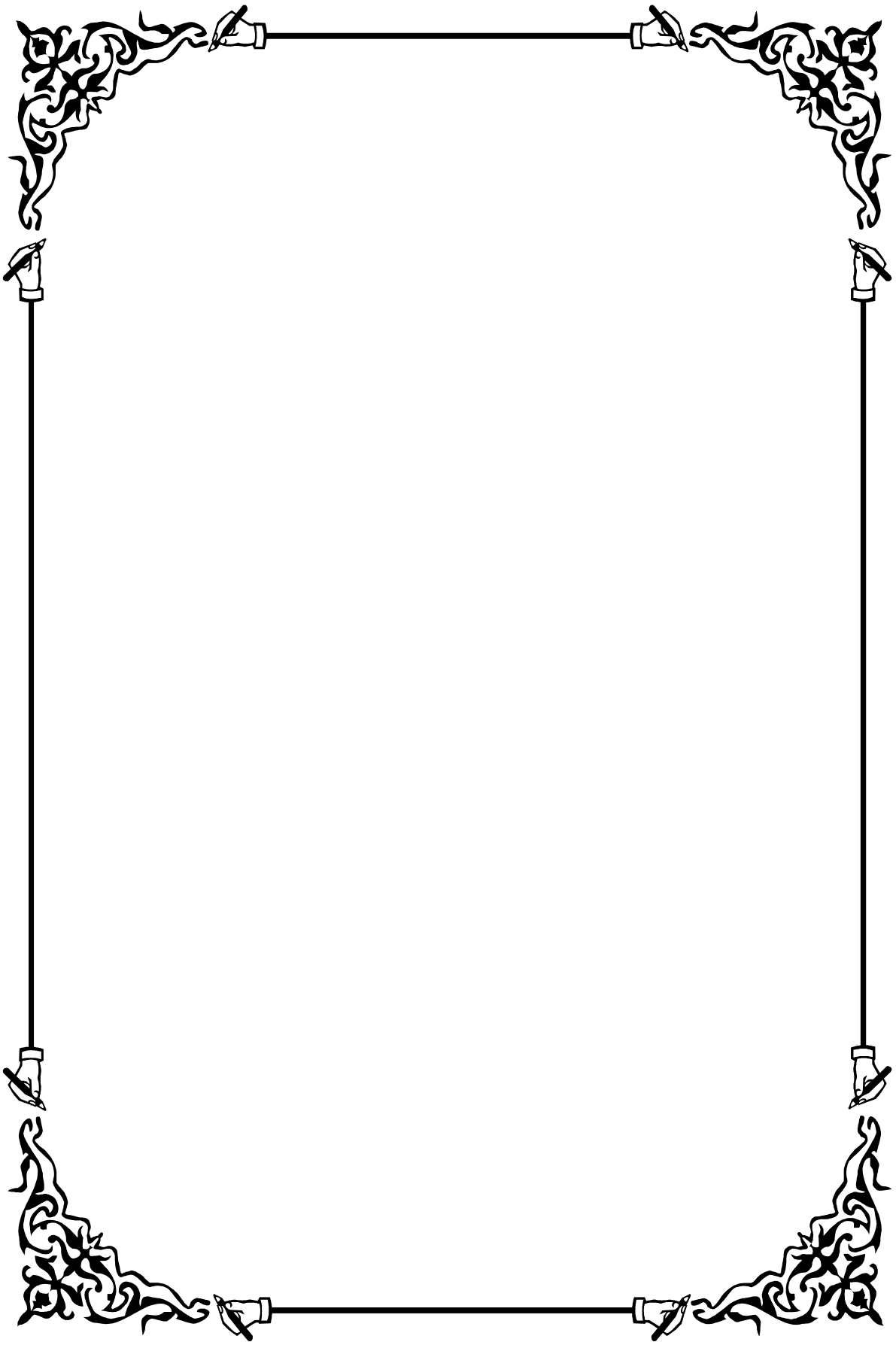
إعداد الطالبين:
- ✓ متحزم مصطفى
- ✓ مرطوم عبدالغاني

إشراف:
أ. إلياس بوشمال

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د.رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	رئيسا
إلياس بوشمال	أستاذ مساعد (أ)	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	مشرفا ومقررا
د.مونية مكرسي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	عضوا مناقشا

1440هـ/1441هـ

2020/2019



بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والتقدير

الحمد لله والشكر والثناء على نعمه الظاهرة والباطنة

واعترافا بالفضل وتقديرا للجميل لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف **بوشمال إلياس**؛ لقبوله الإشراف على هذا العمل وتخصيص جزء من وقته وجهده لمتابعتنا أثناء الدراسة، كما نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل من قدم لنا المساعدة من بعيد وقريب...

ونخص بالذكر لجنة المناقشة التي قبلت وتحملت هذا الجهد...

إلى كل هؤلاء تحية شكر وامتنان.

وجزاكم الله عنّا خير جزاء.

إهداء

الحمد لله الكريم الجواد خلق الإنسان من نطفة وجعل له السّمع والبصر والفؤاد، والصلاة والسلام على خير من أرسل للعباد...

إلى الذين قال فيهما الله عزّ وجل:{وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً} الإسراء(23)

- ✓ **إلى رمز التضحية والفؤاد، الى التي حملتني وهنا على وهن، إلى التي لا ترقى لوصفها قواميس فكري وزخرفات حروفي، إلى التي مهما عُربت الكلمات فلن توفي حقّها، إلى أعزّ ما أملك في الوجود، إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلها، إلى التي لطالما انتظرت هذه اللحظة التاريخية، فتحمّلت عناء التربية والتكوين...أمّي الغالية حفظها الله ورعاها.**
- ✓ **إلى من سهر الليالي وحمل همّي غير مبال، إلى الذي وهبني كلّ ما أملك لأحقق له الأماني، إلى الذي كان لي سندا في الشدائد الطوال، إلى من أحمل اسمه بكل فخر وارتجال.. إلى الأب الغالي "بلقاسم" سيّد الرجال، رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه، وجزاه عنّي خير الجزاء ضعفا في المكيال.**
- ✓ **إلى روح جدّتي الغالية "دلّولة" رحمها الله.**
- ✓ **إلى سندي في هذه الدنيا: اخوتي (فاتح، عادل)، إلى أخواتي وكلّ فرد في العائلة الكبيرة، إلى أبناء اخوتي الكتاكيت الصغار (سلسبيل، رحاب، رفيق، جاد وتوأمه إيّاد).**
- ✓ **إلى كل من يحمل لقب "متحزم" كلّ باسمه ورسمه ومقامه.إلى العندليب :عبد الحليم الصيفي**
- ✓ **إلى كل أصدقائي من قريب أو بعيد، وأخصّ بالذّكر شقيق روحي الذي شاركني دربي ومساري الدراسي: "عبد الغاني مرطوم"، إلى الرفقة الطيبة: "خالد قور وصابر موساوي، وعبد العزيز عرباوي"، "إلى مروّض الحروف والكلمات: "محمد الشريف ميرة" إلى صاحب الصوت الشجي والحضور القوي العزيز المزيز: "اسماعيل كزيز وابن عمه** وصاحب النبرة الصحفية **مراد كزيز"، إلى الأساتذة الأفاضلة: " الدكتور عبد الحليم كزيز،بلال بوسعدة، يوسف غلوج، شقراوي عادل، حسن العايش، نورالدين بورزان**...وإلى الذين غابت أسماؤهم سهوا"، إلى شاعر مدينتنا: "**الدكتور الحاج غلوج**".
- ✓ **إلى كل أساتذة اللغة العربية بجامعة خنشلة.**
- ✓ **إلى كل من قلّب صفحات هذه المذكّرة.وإليك أنت بالذات.**

(إليكم جميعا أهدي هذا العمل) **مصطفى متحزم**

إهداء

إلى التي أخذت معها الابتسامات ورحلت...أمّي رحمها الله.

إلى ملاذي وأماني في الدنيا...أبي الغالي "العايش" حفظه الله.

إلى من لا تحصيهم الكلمات ولا تفيهم المشاعر حقهم.

إلى الذين ذكرهم زميلي ⬆

وإلى

عائلتي...

أصدقائي...

أساتذتي...

وإليك أنت...

عبد الغاني مرطوم

يا ناظراً فيما عمدتُ لِجمعِه عُذراً فإنَّ أخا الفضائلِ يَعذرُ

عِلماً بأنَّ المرءَ لو بَلغَ المدى في العُمرِ لاقى الموتَ وهو مُقصِّرُ

فإذا ظفِرتَ بِزلَّةٍ فافتَح لها بابَ التَّجاوُزِ فالتجاوزُ أجدرُ

ومنَ المحالِ بأن تَرى أحداً حَوى كُنهَ الكمالِ وذا هو المتعذِّرُ

والنقصُ في نفسِ الطبيعةِ كامنٌ فبنو الطبيعة نقصُهم لا يُنكر

مقدمة

تطور النشاط الفكري الإنساني بتطور مختلف الأعمال الإبداعية في شتى المجالات، وقد ساهمت الكتابات الشعرية –التي اتسمت بظواهر فنية أدبية أكسبتها مكانة مرموقة– في معالجة قضايا سيسيولوجية مستوحاة من الواقع البشري، وما يعيشه المبدع وسط واقعه المعيش، كونها تكسبه التعبير عما يجول في نفسه من مكنونات وأحاسيس، فهو يعتبر مترجما لآهات المجتمع، مصورا واقعه في قالب فني جمالي محاكيا العالم الخيالي لينتج نصا ذو صبغة إبداعية موظفا حسّه الجمالي، لكي يرقى بقريضه.

فالكتابات الشعرية تحمل في طيّاتها وقائع تاريخية وأحداث يومية اجتماعية رمزية، تعالج قضايا أسلوبية فنية، باعتماد المبدع على زخمه وزاده المعرفي وموروثه الشعري، ليصبح النص تحفة لغوية زاخرة بالرموز مشحونة بالعواطف متكئة على الانزياح اللغوي، الذي يؤدي إلى كسر أفق توقع المتلقي بدرجة أولى والباحث بدرجة ثانية، وهذا الأخير يستلزم أن يكون مزوّدا بمجموعة من الإجراءات المنهجية التي تمكّنه من الغوص في جماليات النَّص الأدبي، والكشف عن بنياته العميقة.

لقد تعدّدت المناهج التي ارتكز عليها دارسو الأدب في تنقيبهم عن جماليات النصوص الأدبية، ففريق اعتنى بذات المبدع كاشفا اللثام عن حياته النفسية ونمط عيشه، وكذا علاقته بالفضاء الذي يحتويه، ساعيا بهذا الاستنطاق إلى إبراز مختلف المؤثرات الخارجية، وذهب فريق آخر من الدارسين إلى الغوص في النّص ذاته مهملا المؤثرات الخارجية، مغازلا الذات المبدعة، وفريق ثالث درس ذات المبدع من خلال العوامل الخارجية المؤثرة في المبدع، وكذا البحث عن مواضع الجمال الفنّي والأدبي في النّص، وهذا ما يعرف "**بالمنهج الأسلوبي**" الذي أفضى إلى تتويج الخصوصية الفنّية للنّص من خلال دراسته لأسلوب الكاتب، وتبيان مواطن الجمال فيه، واكتشاف البنية العميقة، إضافة إلى العناية بالمستويات المختلفة (الصوتية، الصرفية، التركيبية، الدلالية).

وفي دراستنا هذه المعنونة بـ: "**قصيدة معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة –للحاج غلوج– دراسة أسلوبية**" استعنّا بالمنهج "**التحليلي الوصفي**" في الفصل النّظري الموسوم بـ: "**مفاهيم أساسية في الأسلوبية**"، وفي الفصل التطبيقي اعتمدنا على "**المنهج الأسلوبي**" مع الاتكاء على آليتي "**الوصف والإحصاء**" كلما اضطرتنا الدراسة لذلك، ويعد هذا المنهج من أثرى المناهج النقدية المعاصرة، وذلك للغوص في عالم النّصوص الإبداعية وقد وقع اختيارنا لقصيدة "**الحاج غلوج**" الذي ترجم لنا من خلالها صورة بصرية التقفتها عيناه، إلى قصيدة عمودية شعرية محكومة الوزن والقافية، غنية بالعواطف مدججة بصور بيانية، تسحر ذائقة المتلقي، مبرزا قدراته اللغوية وتمكنه من فن القول والتصوير، الأمر الذي دفعنا لنولي اهتمامنا لهذه القصيدة، بغية الاطلاع على شعره والكشف عن سمات أسلوبه وإلقاء الضوء على مخزونه الشعري، كما أن ولعنا ببراع الشاب الشاعر "**الحاج غلوج**" المتميز بالقدرة الإبداعية والأدبية رغم تخصصه العلمي، ومن أجل التعريف بالشاعر وإبرازه للقارئ لما يتسم به إبداعه من ثراء فني وعمق دلالي وجمال تصويري ويمكننا أن نعتبر هذا سببا ذاتيا للدراسة، أمّا الأسباب الموضوعية، فتمثّلت في:

- ✓ دراسة الأدب الجزائري، الذي لم يستوفي حقه ولم يأخذ مكانته من الدراسات النقدية.
- ✓ ثراء القصيدة بمختلف الظواهر الأسلوبية.
- ✓ الوصول إلى البنية العميقة للنص الشعري.

ولتحليل القصيدة تحليلا أسلوبيا وإبراز ما فيها من جمال فني ولغوي، تطرقنا إلى العديد من الفرضيات من بينها:

- ✓ ما هي الخصائص الأسلوبية التى ميزت الكتابة الشعرية عند الحاج غلوج؟
- ✓ كيف استثمر الشاعر الطاقات الابداعية للغة ؟ وهل وفق في اختيارها؟
- ✓ فيم تمثلت تجليات التحليل الأسلوبي في القصيدة المدروسة؟

- ✓ وما مدى ارتباط هذه الظواهر بالحالة النفسية والذهنية للشاعر؟

وللإجابة عن الأسئلة المطروحة آنفا، رسمنا خطة بحث مقسمة إلى مقدمة، يليها مدخل وفصلان أحدهما نظري والآخر تطبيقي، ثم خاتمة فملحق.

وقد جعلنا المقدمة إحاطة عامة للموضوع وتم فيها طرح جملة من التساؤلات، كما أننا

ذكرنا فيها تلك الدوافع التي فرضت علينا أن نغوص في أعماق القصيدة مستنبطين دررها وأما المدخل الموسوم بـ: "**الأسلوب والأسلوبية إضاءات ومفاهيم**"، فقد خصصنا فيه تعريف الأسلوب والأسلوبية عند الغرب والعرب، بالإضافة إلى محددات الأسلوب، أما الفصل النظري الموسوم بـ: "**مفاهيم أساسية في الأسلوبية**" فقد أردفنا فيه اتجاهات الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى، كما تطرقنا إلى نشأة الأسلوبية والفرق بينها وبين الأسلوب ثم مستويات التحليل الأسلوبي وأهميته، أما فيما يخص الفصل التطبيقي الذي وسمناه بـ: "**مستويات التحليل الأسلوبي في قصيدة معادلة حب..!؟! من..الدرجة الثالثة**" فقد تناولنا فيه:

- ✓ المستوى الصوتي: وركزنا فيه على الموسيقى الخارجية التي بنيت على ثلاثة محاور الوزن القافية والروي، كما اشتمل على الإيقاع الداخلي الذي تطرقنا فيه إلى تنوع الأصوات بين الجهر والهمس، بالإضافة إلى ظاهرة التكرار والتصريع.
- ✓ المستوى الصرفي: تطرقنا فيه للأزمنة المتداخلة، إضافة إلى بنية المشتقات، كما استخرجنا الأسماء المعرفة والنكرة.
- ✓ المستوى التركيبي: تناولنا فيه التراكيب بنوعيها الفعلية والاسمية، بالإضافة إلى ظاهرة الانزياح (التقديم والتأخير، الحذف والالتفات).

- ✓ المستوى الدلالي: تطرقنا فيه إلى الصور البلاغية (التشبيه، الاستعارة، الكناية) المحسنات البديعية (الترادف، الطباق، الجناس)، لتليها بعد ذلك الحقول الدلالية.

وفي خاتمة بحثنا استخلصنا أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة، التي اعتمدنا فيها على مراجع متعددة، نذكر منها: "الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي الأسلوبية وتحليل الخطاب منذر عياشي، الأسلوبية والأسلوب نورالدين السد، الأسلوبية الرؤية والتطبيق يوسف أبو العدوس، الأصوات اللغوية إبراهيم أنيس...إضافة إلى كتاب جامع الدّروس العربية لمصطفى الغلاييني"، وقد عرضنا في الملحق حياة الشاعر وأهم إنجازاته العلمية والأدبية حيث كان لنا لقاء معه في منزله، اكتشفنا من خلاله ميوله الأدبي رغم تخصصه العلمي.

أمّا فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا في دراستنا؛ فتكمن: في جائحة كرونا التي حالت بيننا وبين التنقل إلى مصادر المعلومة، إضافة إلى حرماننا من جلساتنا العلمية التي كانت تقررها إدارة الجامعة مع المشرف، بالإضافة إلى أنّ القصيدة من ديوان جديد؛ فلا دراسة سبقت دراستنا، كما أنّ الأسلوبية مجالها واسع متشعبّ فلم يكن بإمكاننا –رغم الجهد المبذول– الإحاطة بكل جوانبها.

وأخيرا وليس آخرا نتقدم بالشكر الجزيل لأستاذنا الفاضل "**إلياس بوشمال**" المشرف على هذه المذكرة، والذي حاول قدر الإمكان التواصل معنا عبر وسائل التواصل الاجتماعي، فكان مساهما – رغم الظروف التي فرضها الحجر الصحي – بوقته ومعلوماته لإخراج هذا البحث في أحسن حلّة، والشكر موصول أيضا لجامعة عبّاس لغرور عامّة وكليّة الأداب واللغات خاصة.

مدخل

الأسلوب والأسلوبية إضاءات ومفاهيم

المفهوم اللغوي للأسلوب

المفهوم الاصطلاحي

مفهوم الأسلوبية

محددات الأسلوب

يعد الأسلوب من أهم القضايا النقدية، التي شغلت تفكير القدامى والمحدثين من عرب وعجم، وهذا لما يحمله الأسلوب من مكانة في الأدب بصفة عامة والقضايا النقدية بصفة خاصة، ولقد ورد لفظ "**أسلوب**" في عدة مصنفات لغوية ومعجمية، فتعددت ذلك مفاهيمه من دارس لآخر، كل حسب رؤيته النقدية.

المفهوم اللغوي للأسلوب:

جاء في لسان العرب **لابن منظور** "ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي؛ أفانين منه"[1].

يتضح من التعريف السابق أنّ الأسلوب هو المنهج المتبع والطريق الممتد الواضح المستقيم، وهو طريقة الانسان في كلامه وطريق المبدع في كتاباته، وهي الطريقة والطريق المتبع لكل مبدع؛ فبالتالي هي تتباين من شخص لآخر فلكل شخصية ميزتها التي تمايز بينه وبين الآخرين.

المفهوم الاصطلاحي:

تعددت تعاريف الأسلوب من الناحية الاصطلاحية لدى كل من العرب والغرب، وذلك بتعدد الثقافات والتوجهات المتباينة بين الحضارتين العربية والغربية، نذكر منها:

[1] ابن منظور،لسان العرب،مادة (سلب)،ج1،دارصادر،بيروت،لبنان، ج7،ط3، 2004م،ص225

1- عند العرب:

أ- عند النقاد القدامى:

ابن قتيبة(ت 276هـ/889م) "...إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في تحريض أو صلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد، بل يتفنّن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الافهام ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ...وجلالة المقام" [1]

يتبين لنا من كلام **ابن قتيبة** أنّه لم يعرّف الأسلوب كعلم مستقل بذاته بل جعله مرتبطا بالمقام وبطبيعة الموضوع، وكذلك بتعدد المواقف المرتبطة بتعدد الأساليب.

أما الأسلوب عند **عبد القاهر الجرجاني** يرتبط بمفهوم النظم وفي هذا الصدد يقول **أبو العدوس:** عن مفهوم الأسلوب عند **الجرجاني** "يرى أن مفهوم الأسلوب يرتبط بمفهوم النظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، وهو يطابق بينهما من حيث كانا يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر من وعي واختيار، ومن حيث إمكانية هذه التوجهات في أن تضع نسقا وترتيبا يعتمد على امكانية النحو...وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل...وهكذا فإن النظم يتحقق عند الجرجاني عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف"[2].

[1] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان،ط1، 2007، ،ص16

[2] المرجع نفسه: ص16.

لم يفصل **الجرجاني** بين الأسلوب والنظم بل جعلهما وجهان متلازمان؛ فالنظم جزء مكمل للأسلوب وهذا الأخير هو قالب مشترك يتكيّف على حسبه الكلام منتظما بطريقة ما، ويتمّ عن قصد واختيار من المتكلّم وبالتالي فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية.

ب- عند النقاد المحدثين:

-**أحمد حسن الزيات:** "الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام "[1].

الأسلوب حسب **الزيات** مرتبط بشخصية الكاتب نفسه، لأنه هو المتحكم في انتقاء الألفاظ المناسبة للتعبير عن مواقف مختلفة، وبالتالي فالأسلوب مرآة عاكسة لتصورات الكاتب وكذا طريقة تفكيره وأسلوبه في الكتابة والحياة.

-**أحمد الشايب:** "إنه طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتأثير"[2]

وهذا يعني أن الأسلوب حسب **أحمد الشايب** يعتبر المنهج والسبيل الذي يتبعه الكاتب لاستنباط المعاني وتدوينها في قوالب لغوية قصد توضيح وإيصال نوايا الكاتب للمتلقي بأساليب إغرائية تستهدف ردة فعله.

من خلال التعريفات السابقة، نستطيع أن نقول أن تعاريف الأسلوب عند العرب تقريبا تتمحور حول موضوع نفسه، وتصب كلها في قالب واحد؛ وهو أنّ الأسلوب طريقة المبدع في التعبير عن مكنوناته.

[1] أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط2، 1967، ص84.
[2] أحمد الشايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991، ص44.

2- عند الغرب:

- بوفون (BUFFON): يعرف **بوفون** الأسلوب بقوله: "الأسلوب هو الرجل"[1]، أي أن الأسلوب في حقيقة الأمر مرتبط بشخصية الرجل، وحين نقول الرجل لا نقصد جنس الذكر وإنما المراد بهذه الكلمة، المبدع من الجنسين، كما أنّ الأمر متعلق بالمقاصد التي تسكن ذهن الكاتب؛ فالشعراء حينما يبدعون في غرض الغزل مثلا ورغم أن الموضوع نفسه إلّا أنّك تجد اختلافا شديدا وتباينا واضحا في أسلوب التعبير، وهذا يعود دائما لتركيب شخصية المبدع...أي أنّ الأسلوب هو الرجل، والرجل يعرف بأسلوبه.

- بيير جيرو Pierre-Noël Giraud: "الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة" [2]

فاللغة والفكر وجهان لعملة واحدة يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطا وثيقا متينا، لا يمكن أن ينفصلا ولا أن يستغني أحدهما عن الآخر، فاللغة أداة نقل الأسلوب من الفكر، أي أن الأسلوب يرتكز على عمودين أساسيين وهما اللغة والفكر، أي الكاتب يطرح أفكاره عبر اللغة وهذا هو الأسلوب.

- سيدلر Seidler: "الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل بالفعل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات في العمل الأدبي"[3]

لا يختلف تعريف **سيدلر** كثيرا عن من ذكرنا من الأعلام الغربية، فالكل ربطه بشخص المبدع وجعل اللغة مبدأه الأساس وركيزته الأولى، كأنك تستطيع أن تقول أن الأسلوب هو الفكر المطروح عن طريق التعبير اللغوي المحدد والمتباين من شخص لآخر؛ وذلك على حسب معارف ذلك الشخص وكذا مستواه الفكري واللغوي.

---

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق سوريا، ط1، 2015، ص30.
[2] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994، ص10.
[3] صلاح فضل، الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998، ص98.

3- مفهوم الأسلوبية:

أ-عند الغرب:

- شارل بالي charles bally: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الأحاسيس المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الأحاسيس" [1]

حسب بالي فإن الأسلوبية تهتم بجمالية الخطاب الأدبي من جهة ومن جهة أخرى بالكيان الوجداني للكاتب، فامتزاج هذين الصفتين يترك انطباعا وتأثيرا على المتلقي.

- **ميشال ريفاتير M.Révélateur:** "علم يعنى بدراسة الأثار الأدبية دراسة موضوعية وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي وتتحاور مع السياق الضمني تحاورا خاصا"[2].

- **جاكبسون Jakobson:** يرى بأن الأسلوبية: "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ثانيا"[3]

يرى كل من **جاكبسون و ريفتير** أن الأسلوبية مرتبطة بالجانب الإبداعي في كل عمل فني، فالأسلوبية تبحث في الجانب الجمالي وتبرزه من خلال دراسة النص من ذاته ولذاته.

ب-عند العرب:

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 28.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط3، 2006، ص 42.
[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1997، ص35.

- **منذر عياشي:** "الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدي المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات"[1]

- **عدنان بن ذريل:** يعرف الأسلوبية قائلا: "هي علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية، التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره إنها تتعرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية واللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة في الأساس لغوية تدرسها في تصورها وسياقاتها"[2]

- **عبد السلام المسدي:** "الأسلوبية Stylistique مصطلح مركب جذره الأسلوب style ولاحقة ique "[3]

إن دلت هذه الرؤى العربية للأسلوبية عن شيء إنما تدل على أن الرواد العرب كانوا لا يختلفون كثيرا عن الطرح الغربي، بصورة توحي تبنيهم لفكر النقاد الغربيين، كما يدل ذلك على اطلاعهم على الثقافات الغربية بمختلف فروعها، مع رجوعهم كل مرة إلى الموروث العربي الأصيل، فهو المنبع الأصلي لهكذا دراسات، فلقد أبانت الدراسات عن وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب القدامى.

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص27.
[2] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1980، ص140.
[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 42.

4- محددات الأسلوب :

بعدما اتضح لنا مفهوم الأسلوب سنتطرق إلى العناصر التي يرتكز ويستند عليها في تحديد الأسلوب في نص من النصوص:

أ-الأسلوب اختيار:

"الأسلوب اختيار تعريف شائع كثيرا في الدراسات الأسلوبية، ويبين هذا التعريف أنّ الاختيار من الظواهر الأسلوبية البارزة في الدراسات الأسلوبية"[1]

ويرى أصحاب هذا الاتجاه في تحديد الاختيار إلى أنه خاصية فردية تختلف من شخص إلى آخر؛ فالكاتب حر في اختيار ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها ونطاقها العام، وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، " فالأديب شأنه شأن الرسام الذي يبدع لوحة لا يختار ألوانا لم يسبق إليها، إنما يستعمل الألوان ذاتها التي استخدمها غيره فيختار منها، ما يتناسب وموضوع لوحته، كذلك الأديب فهو يخلق لغة جديدة إذ هي بناء مع الأديب مع الخارج، فمهمته تكمن في حسن اختيار تلك العناصر المناسبة، لما يريده...من إيصال الفكرة المناسبة في ذهنه..." [2]

فالأسلوب عملية إبداعية يصوغها الأديب عندما يفرد بعض الألفاظ والعبارات ويقتنيها عن غيرها، ليضع منها نصا مميزا يمكن من خلاله التأثير على المتلقي، رغم انطلاقه من لغة ومفردات يبدأ بها كل كاتب، وعليه يمكن القول بأن الأسلوب عبارة عن مستودع أو خزان ينتقي منه الأديب الألفاظ ويوظفها حسب طبيعة الموضوع الذي هو بصدد تأليفه، وبالتالي يتميز به عن بقية الأدباء، وهذا يعيدنا دائما إلى التعريف السالف ذكره: "الأسلوب هو الرجل".

ب- الاختيار والتركيب:

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص 169.
[2] محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص 80.

التركيب "..هو تنضيد الكلام وتنظيمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي وهو عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية"[1].

"...فعملية التركيب لا تتم بطريقة عشوائية؛ بل تتطلب مهارة الكاتب وقدرته على تنسيق كلماته، وصياغة ألفاظه وأفكاره،...فهي عملية ذهنية فكرية تقود الناص المؤلف إلى ضبط قواعد الكلام للغته المنطوقة، حيث يتسنى له، أن يخرجها في قالب فني"[2]

يعتمد الكاتب أثناء كتابة نصه على قضيتين مهمتين، وهما الاختيار والتنسيق، الأولى نعني بها اختيار الألفاظ والتراكيب، والثانية الطريقة التي من خلالها يتم تنسيق الألفاظ فيما بينها، لتعطي في النهاية جملا ونصوصا بتراكيب معينة، وعليه فالاختيار وحده لا يكفي لتوليد نصا إبداعي، كما أن التنسيق لا يتم إلا بعد الاقتناء والاختيار، فكل منهما مكمل للآخر لا يحيد عنه ولا يتوالد دونه.

"...كما أنّ التركيب هو الذي يقوم بنظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، متوسلا في ذلك بعمليتي الحضور والغياب، أي أن الكلمات في الخطاب الأدبي تتركب من مستويين؛ حضوري وغيابي، وهي تتوزع قياسيا على امتداد خطي، ويكون لتجاوزها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي" [3].

فالتركيب إذن عنصر أساسي يمتزج مع الاختيار ليشكل أسلوبا سليما، فكلما وفق الكاتب في الاختيار وانتقاء الألفاظ والمفردات المناسبة التي تقتضيها طبيعة المقام كان التركيب دقيقا سليما من الناحية الصوتية والصرفية والدلالية.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1،ط1،دت،ص186.

[2] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري، في ديوان قالت الوردة، للشاعر عثمان لمصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية، بالمسيلة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص21.

[3] عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، ص57.

ج- الانزياح:

مما هو متداول عليه أنّ لكل كاتب أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الكتاب، من حيث تنسيق النصوص وتشكيل الجمل، وقد يخرج الكاتب عما هو متعود عليه، إلى نمط خارق للعادة بالنسبة للقراء والمتلقين في سياق نصوصهم، حتى غدا تعريف الأسلوب عند كثير منهم بأنه "انزياح أو انحراف Deviation أكثر تعريفات الأسلوب انتشارا، ونشير إلى أن مصطلحات عدة قد استخدمت للدلالة على معنى الانزياح منها: الانحراف، الإخلال، العدول، خرق السنن..."[1]

"فقد ذهب الناقد الأسلوبي جون كوهن إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب، بدء بمبدأ انحراف الكتاب عن النمط المألوف: الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف...إنّه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود ومحمود، تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالا فنيا"[2]، وقد عرفه **ريفتير** بكونه " انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه وهو خروج عن القواعد اللغوية ولجوء إلى ما ندر من الصيغ"[3]

وعليه تبقى اللغة إبداعية تطغى عليها تغيرات أسلوبية لغرض جمالي نفعي، وبالتالي يمكننا القول أن الأسلوب في ماهيته الحقيقية يتمثل في قدرة المبدع على خرق الشيء المتداول عند القارئ أو المتلقي، وبمعنى آخر قدرة المبدع على إلباس نص ما ثوبا جديدا غير الثوب المتواضع عليه، قصد لفت انتباه السامع أو القارئ، ومن ذلك إسناد الفعل لغير فاعله، كقولك : بكت الأرض، ومعلوم أن البكاء لا يكون للجمادات، وهذا في اللغة يسمى الاستعارة، وهي ضرب من ضروب الانزياح.

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص190.
[2] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، العدد 95، 2004، ص25.
[3] محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب، ط1، ص40.

الفصل النظري

مفاهيم أساسية في الأسلوبية

1. نشأة الأسلوبية
2. بين الأسلوب والأسلوبية
3. اتجاهات الأسلوبية
4. الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى
5. مستويات التحليل الأسلوبي
6. أهمية التحليل الأسلوبي

تعد الأسلوبية أهم روافد الأدب الحديث، والتي تناولتها الدراسات الغربية والعربية بكثرة، وكطبيعة أي منهج غربي، تكثر الترجمات العربية فتكثر المصطلحات والآراء، مما يجعل الباحث في حيرة للتمييز بين ماهية مصطلح ومصطلح آخر، وسنتناول في فصلنا هذا نشأة المصطلح، والحد الفاصل بين الأسلوب والأسلوبية، واتجاهتها...

1- نشأة الأسلوبية:

إنّ محاولة الحديث عن الأسلوبية كمنهج نقدي حديث عرف رواجا كبيرا على الساحة الأدبية واهتماما من الباحثين والدارسين في الميدان منذ بزوغه إلى الواجهة، وهو ما يدفعنا إلى العودة بالزمن إلى الوراء، لتتبع مسار هذا المنهج قبل أن يستقر على ما هو عليه اليوم.

يرجع الباحثون إلى كون الباحث " **بوفون**" هو أول من أطلق مصطلح الأسلوبية حيث ذكره في إحدى محاضراته سنة 1753م، بينما يذهب آخرون إلى نسبه للفرنسي "**جوستوف كويرتينغ**" سنة 1886م، حيث وصف الأدب الفرنسي قائلا: "إن علم الأسلوب الفرنسي ميدانه شبه مهجور تماما حتى الآن""[1] "ورغم الاختلاف في تحديد تاريخ ظهور هذا المنهج إلا أنهم يجمعون على أن نهاية القرن التاسع عشر هو الميلاد الحقيقي للأسلوبية، وقيامها محل البلاغة، وذلك على يد "**شارل بالي**" تلميذ "**دي سوسير**" حيث ألف "مقالات في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909م، "اللغة والحياة" سنة 1912م، كان هذان المؤلفين بمثابة الركيزة الأساسية التي أرست قواعد علم الأسلوب، واعتبر شارل بالي بأن علم الأسلوب يتمحور في مجمله على الجوانب الإنسانية التأثيرية في اللغة، بعيدا كل البعد عما هو أدبي"[2].

[1] بيار جيرو: الأسلوبية تر: منذر عياشي، ص05.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 20.

" وبعد جملة من الشكوك حول مدى مصداقية هذا المنهج "جاءت الندوة الأدبية المنعقدة، في جامعة آنديانا "أمريكا" كإعلان عن استقلالية الأسلوبية، بعدما ألقى جاكبسون محاضرة حول اللسانيات الإنشائية، فبشر يومها ببناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب، وفي سنة 1965 ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى إثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية، عندما أصدر "تودوروف" أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية لتخرج الأسلوبية سنة 1969م من وكر المتاهات واستقرت علما لسانيا قائما بذاته، وقام "ستيفان أولمان" بمباركتها قائلا، إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما تعتريه غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا[1]"

نستنتج من خلال هذا أن علم الأسلوب لم يكن مرتبطا بزمن معين أو شخص معين لأنّ الأمر متعلق بتعدد البحوث والدراسات واختلاف الدارسين في أنحاء العالم، غير أن الجذور الأولى تعاد دائما إلى أب الأسلوبية كما يقال "**دي سوسير**"؛ فالفضل يعود إلى كتابيه في طرح هذه الفكرة، ثم توالت الدروس والمحاضرات مع تلاميذه إلى أن انتشر الأمر وبات يدرّس في الجامعات العالمية وصولا إلى الثقافة العربية.

نفهم من هذا أيضا أن الأسلوبية ظهرت تزامنا مع بروز اللسانيات على يد العالم السويسري "**ديسوسير**" وبما أن علم اللغة الحديث، اهتم بدراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، فإن الأسلوبية تهتم باستخدام اللغة على أفضل الطرق، متكئة على مبدأ الاختيار والانتقاء، لاستخراج مواطن الجمال في النص الأدبي.

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص24.

2- بين الأسلوب والأسلوبية:

ثمّة فرق بين الأسلوب والأسلوبية حيث أن الأسلوب في مجمله " نظام تؤدي اللغة فيه وظائفا مخصوصة بينما الأسلوبية علم يدرس من خلاله تناسق العناصر المؤلفة للكلام، فضلا عن دراسته لوظائف العناصر"[1].

"ويعتقد بعض النقاد أن دائرة الأسلوب أكثر سعة من دائرة الأسلوبية على المستويين: الأفقي والرأسي؛ ويقصد بالمستوى الأفقي: الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة ومتجاورة ومتباعدة، ويقصد بالمستوى الرأسي: الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد"[2]

وقد رأى بعض الباحثين في الأسلوب أنه "النمط المحدد لأي تعبير لغوي عند فرد ما، ولا يرى الباحث هناك اختلافا بين الذي جاء به **بيار جيرو** والذين سبقوه، فهو يعيد الأسلوبية إلى دراسة التعبير اللساني، بينما يعيد كلمة أسلوب، إلى طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[3]

إذا كان الأسلوب هو طريقة المبدع في التعبير عن أفكاره فالأسلوبية في نطاقها العام ترجع إلى دراسات التعبير اللساني، وهي العلم الذي يدرس من خلاله هذا التركيب الجملي في النصوص الإبداعية.

3- اتجاهات الأسلوبية:

لقد لقيت الأسلوبية اهتماما من قبل الدارسين ما أدى إلى التنويع في حقولها واتجاهاتها، نظرا لتشعبها في مختلف المواضيع، مما أدى إلى بروز اتجاهات متنوعة ومختلفة في ذلك، نلخصها في مايلي:

[1] محمد سليمان، ظواهر الأسلوبية، في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري، عمان الأردن، ط1، 2007، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص 11.
[3] المرجع نفسه، ص 15.

أ- الأسلوبية التعبيرية:

رائدها "**شارل بالي**" " الأسلوبية كما صممها بالي بحتة لا تعنى إلا بإيصال المألوف وتستبعد كل اهتمام جمالي"[1]

حسب بالي فإن الأسلوبية تقوم بمعالجة تعبير اللغة، وتجتنب كل ما هو خارق للعادة أي تستبعد الاستعمال غير العادي للغة، أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح عن المعنى المتداول والأسلوب المعتاد، وهذا ما يخلق معان جديدة وتراكيب مستحدثة رغم أن اللغة والمفردات المستعملة قديمة ومتداولة.

"معدن الأسلوبية حسب بالي ما يقيم في اللغة من وسائل تعبيرية، تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية، والنفسية، فهي إذن تتكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية، قبل أن تبرز في الأثر الفني"[2]

فالأسلوبية عنده تنطلق من مبدأ العاطفة والأحاسيس الوجدانية للمبدع، كما أنّه حصر الأسلوبية في اللغة الشائعة والمذاعة بين الناس جماعة وأفرادا، بعيدا عن لغة الإبداع ولغة التعقيد، غير أن الفيصل هنا هو طريقة التركيب والتنسيق بين مفردات هذه اللغة.

من أهم مميزات الأسلوبية التعبيرية ما يلي:

- ✓ أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، أي التفكير عموما وهي تتناسب مع تعبير القدماء.
- ✓ أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة، أو عن الهدف اللساني المعبر عنه.
- ✓ تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية.

[1] بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسول للطباعة، حلب، ط2، 1974، ص67.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص41.

- ✓ أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر تتعلق بعلم الدلالة وبدرس المعاني.[1]

ب-**الأسلوبية النفسية (ليوسبيتزر leospitzer 1960/1887):**

"يقوم مشروع أسلوبية **سبيتزر** على الذاتية أو الانطباعية، فكل القواعد العلمية منها والنظرية، قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التحليل لعلمانية البحث الأسلوبي"[2]

"وينطلق **سبيتزر** من مقولة **بوفون** الشهيرة "الأسلوب هو الرجل"، ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ورغباته والتركيبة النفسية التي جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشهير المتحكم في عناصر النص جميعا"[3].

"وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها **سبيتزر** قد اهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده، وعليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية، وعلى الرغم من أن هذه الأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب ونسيجه اللغوي، إلا أنها تجاوزت البحث في التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي، إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويمكن القول بأن هذه الأسلوبية تعتمد النص المنفتح، عكس الأسلوبية البنيوية التي تكرس انغلاق النص"[4].

وعليه فإن الأسلوبية تبحث عن كشف شخصية الكاتب وعلاقته بالنص، كظروف الكتابة و الجانب الوجداني للكاتب، أي تهتم بذاتية المبدع وأسلوبه في التعبير أو الكتابة والتفكير لاكتشاف جوهر النص، ومنه يمكننا القول بأن الأسلوبية النفسية تعالج السيرة الذاتية للمبدع أو الكاتب بالاعتماد على استنطاق لغة النص وكشف الدلالات المتضمنة فيه.

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص38.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص17.
[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص118.
[4] محمد بن يحيى، السيمات الأسلوبية، في الخطاب الشعري، عالم الكتاب،ط1، ص 14-15.

أسس الأسلوبية النفسية:

- ✓ معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ✓ وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- ✓ ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
- ✓ إقامة التحليل الأسلوبي أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
- ✓ السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.[1]

وحسب الأسس التي بنيت عليها أسلوبية **سبيتزر** فعلى الباحث أن يستنطق النصوص وفهمها للكشف عن ذاتية الكاتب وتوجهاته الشخصية، وعليه فإن هذه الأسلوبية ترتكز على شكل النص والتعبير الوجداني الذي يتضمنه.

ج- الأسلوبية البنيوية:

"تعد الأسلوبية البنيوية مدا مباشرا للسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات **دي سوسير**، والبنية كما هو معروف تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة وتركز على التناسق بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات الإيحائية التي تحققها تلك الوحدات اللغوية"[2].

وبالتالي فإن الأسلوبية البنيوية امتداد لفكرة **دي سوسير** القائمة على دراسة النص كبنية متكاملة لا يمكن تجزئته، لأن دلالة النص تكمن في تفاعل البنى اللغوية المشكلة للنص، وتلاحمها فيما بينها، أي دراسة النص لذاته ومن أجل ذاته بعيدا عن سياقه الخارجي.

[1] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص17.
[2] المرجع نفسه، ص 17.

"وقد كان لأعمال الشكلانيين الروس الأثر البالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي، إذ يمثلها كل من **رومان جاكبسون** **وميشال ريفيتير** وهي تنطلق من خلفية بنيوية وتنظر إلى النص على أنه بنية مغلقة" [1]

كلما ذكرنا الشكلانيين الروس فإن الذهن الباطني يقودنا مباشرة إلى العملاقين في مجاليهما:

- رو**مان جاكبسون** " الذي انطلق من مقولات الشكلانيين الروس، فكان له دور بارز في تشكيل هذه الأسلوبية، حيث يصف النص الأدبي بأنه خطاب تركب في ذاته ولذاته"[2]

-**ميشال ريفيتير**: أيضا اهتم بالأسلوبية البنيوية "فمنذ أن أصدر كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية سنة 1971م، اعتبر قطعا زعيما للأسلوبية البنيوية، حيث كان له الفضل في الكشف عن أبعادها ودلالاتها"[3]

وهذا يعني أنّ كل رسالة تحمل مدلولاتها الخاصة، ووظائفها الإبلاغية المميزة لها والتيمات المتعلقة بها، وبالتالي فكل مبدع يخلق أسلوبه الخاص به، ما دمنا ندرسه كبنية مستقلة عن كل التأثيرات الخارجية، بل إننا ندرسه انطلاقا من فكرة موت المؤلف فنعزله حتى عن صاحبه.

د- الأسلوبية الإحصائية:

"ترتكز الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي، أثناء عملية التحليل الأسلوبي لغرض قياس معدلات تكرار المؤثرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي، أو النصوص المدروسة

[1] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 17.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 88-89.
[3] موسى سامع ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003م، ص 15.

وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبية، ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدا عن وصف التأثيرات الإخبارية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النصوص"[1].

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النصوص الأدبية، حيث يهدف التشخيص الأسلوبي الدقيق إلى تحديد السمات المميزة للنص الأدبي لبيان وإحصاء ما يميز كل نص عن غيره، من خلال إحصاء عناصر القبح والجمال فيه أي أنها قائمة على مبدأ الحساب الرياضي في استنطاق النصوص بهدف معرفة السمات الأسلوبية، كما تهتم بتتبع الظواهر في كل نص أسلوبي.

"والبعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية ويميز الفروق بينها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية لقابليته لأنّه يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية، كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث الأسلوبية أو الطراز النحوي الذي يستخدمه" [2].

هذا يعني أن دراسة الأسلوب يرتكز على البعد الإحصائي الذي يبين أحكامه بعيدا عن الذاتية وتحريه للدقة والموضوعية، وعليه فالإحصاء معيار يستخدم لقياس وحساب الظواهر اللغوية المهيمنة في نص ما.

"وقد جعلت الأسلوبية الإحصائية من الأسلوب، ظاهرة قابلة للقياس كميا، حيث كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأولية، إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو تشخيصه"[3].

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 114.
[2] سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002، ص51.
[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2002، ص48.

بمعنى أن الأسلوبية الإحصائية تعطي للأسلوب صبغة موضوعية عن الحساب الرياضي، لأنها ترقى بالأسلوب إلى الموضوعية. وترفض بذلك كل ما هو ذاتي؛ قصد الوصول إلى نتائج منطقية دقيقة.

وحسب **بيير جيرو** : "...فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، ولذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب" [1].

من قول بيير جيرو فإن دراسة الأسلوب يعتمد على الإحصاء لاستخراج وقائع وملاحظتها لإبراز الخصائص المهيمنة ومعرفة معدلات تكرار العناصر في نص من النصوص، قصد تشخيص الأساليب والتمييز بينها.

وعليه فالأسلوبية الإحصائية، اتجاه جمع بين الظواهر اللغوية والرياضيات، أي الاحصاء الرياضي، كما تعتمد على المعيار الموضوعي في تشخيص الأساليب، وتنزاح عما كل ما هو ذاتي.

4- الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى:

احتكت الأسلوبية بطبيعتها كثيرا بالعلوم الأخرى وتداخلت معها بدرجات متفاوتة وأبرز هذه العلوم ما يلي:

أ- علاقة الأسلوبية باللسانيات:

"للأسلوبية صلة وثيقة باللسانيات؛ لأن هذه الأخيرة هي حاضنة للمناهج والاتجاهات النقدية كلها، فعلاقة الأسلوبية باللسانيات "علم اللغة" هي علاقة منشأ ومنبت، ووفق ما يرى بعض الباحثين، تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على

[1] بيير جيرو، الأسلوبية دار الحاسوب للطباعة، مركز النماء الحضاري، حلب، ط2، 1994، ص134.

وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق باعتبارها علما مساويا لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكانياتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها لعلم اللغة"[1].

وتدعيما لهذه النظرة نجد **رومان جاكبسون** يقول: "إن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"[2].

بما أن الأسلوبية تعتبر فرع من فروع علم اللغة، وكما صرح **جاكبسون** على أن الأسلوبية فن من فنون شجرة اللسانيات، يمكن القول أن هناك علاقة تلاحم، بين الأسلوبية واللسانيات، كما يمكن القول أنها علاقة الأصل بالفرع؛ فاللسانيات أصل والأسلوبية فرع منها، كما تعتمد الأسلوبية على المستويات نفسها لعلم اللغة في تحليل النصوص الأدبية.

وتلخيصا للحديث حول علاقة الأسلوبية بعلم اللغة، قول يوسف **أبو العدوس** "أن الأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة علم اللغة ومن مدرسة **دي سوسير** على وجه التحديد، وفي الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتى العلوم كالرياضيات والطب...أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح، وهذه الإفادة هي التي مدت الأسلوبية بالمنهج العلمي"[3]

نخلص إلى القول بأن الأسلوبية وليدة اللسانيات، لأنها نمت وترعرعت في أحضان علم اللغة، حتى صارت فرعا من فروعها، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن اللسانيات قاعدة ثابتة استقت منها الأسلوبية الموضوعية والدقة في البحث،وبالتالي فالأسلوبية هي الوجه الجمالي للسانيات.

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص39.
[2] رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث،ط1، 2013م، ص81.
[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص47.

ب- علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

البلاغة علم ومنهج يهتم بخاصية الملازمة للإنسان وهي الكلام، وهذا يؤدي إلى تمييزها بمجموعة من القواعد المنسقة، على أساسها يتم إنتاج النصوص: "وهي فن القول الجيد، وهذه الجودة تكون ملائمة للموقف والمقام ومطابقة مقتضى الحال أو الإقناع، أو لوضع القواعد اللازمة لتتوفر في القول الحسن والجمال"[1].

هذه المقولة يمكن تلخيصها في مقولة بلاغية قالتها العرب قديما، وهي "لكل مقام مقال"، حيث أنه من البلاغة أن يوافق الكلام مقتضى الحال، فيعبر عنه تعبيرا دقيقا واصفا لجوانبه دون إفراط ولا تفريطا.

"كما تعتبر البلاغة من بين أكثر العلوم تقاطعا مع علم الأسلوب، كونها ترتكز على أهم المبادئ والمقومات التي كثيرا ما تقوم الأسلوبية اليوم عليها، فالتجربة التاريخية دلت على أن الأسلوبية لا تتعارض مع البلاغة، وإنما على العكس فهي تتسع لها وتعتمد عليها، الأمر الذي يظل يكسب الاتجاه البلاغي في الأسلوبية مشروعيته ويحفظ له قوته ورونقه"[2].

وعليه فإن هناك علاقة تربط بين الأسلوبية وعلم البلاغة، كما تتسع أفاق الأسلوبية بالنسبة لعلم البلاغة الذي تعتبر قواعده قواعدا ثابتة مقارنة بالأسلوبية.

كما أنه لا يتم الحديث عن الأسلوبية بوصفها علما قائم الأسس، دون أن يكون مشفوعا بحديث عن علاقتها بعلم البلاغة، الذي "يعد ضمن العلوم المساعدة كما هو حال اللسانيات بما احتوت عليه من معارف تحولت مع الزمن إلى علوم مستقلة، وأول ما يربط

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص16.
[2] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص151.

البلاغة بالأسلوبية، هو اشتراكهما في المادة والموضوع، إذ يتناول كلاهما الخطاب الأدبي"[1].

حسب قول **عياد** فإن الأسلوبية لا يمكن فصلها عن البلاغة؛ لأنّ هذه الأخيرة تعتبر المنبع الأصلي لها، ويؤكد هذا أيضا، كلام **صلاح فضل** حين قال: "الأسلوبية الوريث الشرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفن والآداب الحديثة بالعقم"[2].

هذا يعني أن هناك صلة وطيدة بين العلمين (البلاغة والأسلوبية) فكلاهما يصب في قالب واحد هو الخطاب الأدبي أو النص الإبداعي، وغايتهما واحدة وهي التعبير عن المكنونات الداخلية لكل كاتب، مع التأثير على المتلقين، ومنه يمكن اعتبار الأسلوبية على أنها بلاغة في ثوبها الجديد، قامت كبديل عنها واستطاعت تجاوز العقم الموجود في البلاغة، وهذا ما جعلها بمثابة الوريث الشرعي لها؛ باتخاذها مهمة تقييم النصوص، ومن هنا كانت المقولة المعروفة: "البلاغة هي أسلوبية القدماء، والأسلوبية هي بلاغة المحدثين"[3].

أما **شكري عباد** فيعتبر أن الأسلوبية أصيلة منغمسة في الجذور العربية، يقول: "ولكني إذ أقدم إليك هذا الكتاب، لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ونسب غريق عندنا، لأنّ أصولها ترجع إلى علوم البلاغة"[4].

ورغم العلاقة الوطيدة بين البلاغة والأسلوبية، إلّا أن هناك محطات اختلاف بينهما:

[1] رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص 92.
[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص05.
[3] يوسف أبو العدوس، الرؤية والتطبيق، ص66.
[4] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص07.

✓ "البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها، كل معيارية، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة"[1].

✓ "فصلت البلاغة الشكل عن المضمون في الخطاب الألسني، فميزت في رسائلها العملية بين الأغراض والصور، بينما ترغب الأسلوبية عن كل قياس ما قبلي، وترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، إذ لا يوجد لكليهما إلا متقاطعين، ومكونين للدلالة، فهما لها بمثابة ورقة واحدة"[2].

هذا يعني أن البلاغة لها قوانين صارمة يعتبر الخروج عنها انحرافا وانزياحا عن القوانين، أمّا الأسلوبية فهي تنأى عن كل ما هو معياري وتركز فقط على أركان العملية الإبداعية؛ بمعنى أن البلاغة فصلت بين الصورة السمعية والذهنية، فحين أن الأسلوبية تربط بينهما، أي تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي واحد.

غير أنّ هناك من يرى أنّ الأسلوبية ليست وريثا شرعيا للبلاغة، كما ذهب إلى ذلك **رابح بن خوية:** "وليس من اليسير على المرء مطلقا أن يتقبل فكرة وراثة علم ما لعلم سابق، طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق، بوصفه علما مستقلا له تميزه الخاص"[3].

وقد يعني هذا أن الأسلوبية ليست وريثة شرعية للبلاغة، بالرغم من وجود نقاط تلاق واشتراك بينهما؛ فالأسلوبية إذا تأملناها جيدا وجدنا أنها علم قائم بذاته مستقل عن غيره.

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 45.
[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 73.
[3] رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص 61.

ج- الأسلوبية والنقد الأدبي:

يشكل النقد حقلا هاما مغريا ومجالا منفتح الجسور على الأسلوبية، كما تعد الأسلوبية "مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقسيمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[1].

هذا يعني أن الأسلوبية والنقد الأدبي كلاهما يتصلان بالنص الأدبي، فكما هو معلوم أن النقد الأدبي مهمته تذوق النصوص الأدبية والحكم عليها، كذلك الأسلوبية، تدرس الظاهرة اللغوية، لاستخراج المظاهر الجمالية فيها.

"أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال؛ والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي"[2].

هذا يعني أن الأسلوبية والنقد الأدبي كلاهما يتصلان بالخطاب الأدبي، وبالتالي فالعلاقة بينهما حميمية؛ فالنقد الأدبي مهمته تذوق النصوص الأدبية والحكم عليها بالاستحسان أو الاستهجان، والأسلوبية تدرس الظاهرة اللغوية لاستخراج مواطن الجمال فيها، فكلاهما يتوجه نحو دراسة الإبداع الأدبي.

وعليه فإنّ العلاقة بين النقد والأسلوبية وطيدة، والقاسم المشترك بينهما هو النص الأدبي، وفيما يتصل بهذه العلاقة هناك رأيان:

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 51.
[2] المرجع نفسه، ص52.

الأول: "يرى أن الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي ولكنها ليست هادمة له ولا وريثة له، وعلى ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فهو في وجهتها –في المقام الأول– وجهة لغوية،، أما النقد فاللغة عنده، هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي معنى ذلك أنّ الأسلوبية قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ"[1].

وقد علل **المسدي** ذلك بقوله: "نحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب، من حيث رسالته، فهي عاجزة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية من النقد إلا بعضه"[2].

من خلال قول **المسدي** وحسب أصحاب الرأي الأول، نخلص إلى أنّ الأسلوبية يصعب عليها أن تحل محل النقد، أو أن تكون بديلة له، كما أن النقد أوسع نطاقا من الأسلوبية، لأن هذه الأخيرة، تقتصر على المواصفة اللغوية للنص الأدبي، بينما النقد يتخطى ذلك إلى عناصر خارج النص.

الثاني: وهو مخالف لسابقه –الاتجاه الأول– فيذهب "إلى أن النقد قد استحال إلى نقد الأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير متجددة"[3].

ويعني هذا الرأي "أن النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانبا مهما في العملية النقدية مما يؤدي إلى

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص37-38.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص119.
[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص38.

محو النقد الأدبي، وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضا عن النقد الأدبي"[1].

حسب أصحاب هذا الرأي نخلص إلى أن هناك علاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي قائمة على التكامل والتعاون، فكلاهما يفيدان بعضهما كل في مجاله.

5- مستويات التحليل الأسلوبي:

تتحدد مستويات التحليل الأسلوبي، من خلال التعريف الذي وضعه **دي سوسير** للكلام بقوله: "الكلام تطبيقي أو استعمال للوسائل أو الأدوات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يوفرها اللسان"[2].

فالدارس أو الباحث في التحليل الأسلوبي للنصوص، يرتكز على عدة مستويات وتختلف هذه الأخيرة من باحث لآخر، وذلك باختلاف الأراء حول المفهوم أصلا فانعكس ذلك على التقسيم، ورغم ذلك كله إلا أنهم أجمعوا على ضرورة استحضار أربع مستويات في التحليل وهي:

أ- المستوى الصوتي:

الصوت هو وسيلة من وسائل التواصل البشري اليومي، وقضاياه تتعلق بالقافية وحرف الروي والأوزان الشعرية، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل "فالأسلوبية الصوتية تدرس جروس الألفاظ والحروف وتهتم بالنغمة والتكرار ورد الكلام بعضه وإشباع أنواع التوازن المختلفة؛ مثل توازن الألفاظ والتراكيب والأسجاع، وتوازن الفواصل وانضباط القوافي وفقا للأسلوب الذي يجعل منه رنينا موسيقيا، يتجاوز وظيفته الدلالية"[3].

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص38.
[2] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، الجزار، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1994، ص40.
[3] إبراهيم خليل، في النقد الألسني، منشورات أمانة الأردن، ط1، 2002م، ص142.

وعليه يمكن القول أن الجانب الصوتي يرتكز على الوزن والقافية وحرف الروي والتكرار، كما يهتم بدراسة الإيقاع من أصوات مهموسة ومجهورة، وما تنتجه من دلالات، أي أنه –المستوى الصوتي– يحيط بكل ما له علاقة بالصوت داخليا كان أم خارجيا.

"ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدلالات الموجية التي تنتج عنه"[1].

فعلى الباحث الأسلوبي إذن أن يركز في هذا المستوى على دراسة الأوزان والنبر والتنغيم، مع الوقوف والإحاطة بكل ما يحمله النص الشعري من مشاعر وعواطف ومكبوتات في نفسية الشاعر، والتي يجسدها في إيقاع الحرف والكلمة والعبارة بالإضافة إلى البحر والقافية.

ب– المستوى الصرفي:

"ويتمثل في دراسة بنية الكلمة ودلالاتها في سياق النص وما يطرأ عليها، من زيادة أو نقص، والإطار الصرفي في اللغة العربية واسع ذو إيحاءات متنوعة، ويشمل الأسماء المشتقة كاسم الفاعل، واسم المفعول، وتصريف الأفعال، والتصغير والتعريف والتنيكر وصيغ المبالغة، والإفراد والتثنية...وتشكل تلك الصيغ جزء أساسيا في بنية الخطاب الشعري العربي، ويأخذ مكانة عالية في مكونات التحليل الأسلوبي، لأن هذه الفئات الصرفية لها أفاق رحبة؛ من حيث الدلالة والصوت والتركيب"[2].

يمكننا هذا المستوى من دراسة بنية الكلمة، وبالتالي معرفة إذا ما كان هناك تغير في المبنى الرئيسي للكلمة، فكل تغيير في المبنى يؤدي بالضرورة لتغيير في المعنى.

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص18.
[2] أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 161.

ج- المستوى التركيبي (النحوي):

"تدرس فيه أنواع الجمل ودلالاتها حيث أن كثرة الجمل الفعلية تدل على الحركة والجمل الإسمية تدل على السكون أو الوصف، كما يدرس هذا المستوى أيضا ظاهرة التقديم والتأخير، فمن الناحية النحوية والصرفية نتناول فيها، الأفعال والجمل، والحروف والضمائر والصفات... كما أنّ التركيب عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة الصفة والموصوف، دراسة الروابط (الواو، الفاء...) التقديم والتأخير، التأنيث والتصريف..."[1].

وعليه فإن هذا المستوى يهتم بدراسة تأليف وتركيب الجمل واستنباط خصائصها الدلالية، كما يهتم بطبيعة الجمل المستخدمة أو المهيمنة في النص الأدبي، كما يبرز مدى التباين بين أساليب الكتاب.

د- المستوى الدلالي:

"ويتمثل في دراسة معاني الكلمات ودلالاتها في النص، فالألفاظ ليست إلا إشارة وعلامات كاشفة للغرض من الحديث، وهذه العلامة أو الإشارة تتكون من دال ومدلول فالدال هو الصورة الصوتية (اللفظية)، والمدلول هو الصورة الذهنية (المعنى) لذلك الدال"[2].

وهذا المستوى له قيمته وأهميته بين مستويات الأسلوبية، كونه يمكننا من التوغل في خبايا النص، وبالتالي استخلاص المعاني الظاهرة والخفية من الكلمات والتراكيب التي يستعين بها الكاتب أو يعتمد عليها في أيصال فكرته.

[1] مقالة إبراهيم رماني، مدخل في الأسلوبية، مجلة آمال، العدد 61، 1985م، ص43.
[2] أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص 162.

6- أهمية التحليل الأسلوبي:

يمثل التحليل الأسلوبي جوهر العملية النقدية لأنّ به تتحول المفاهيم والمصطلحات إلى تحاليل عملية تكشف خبايا النص ورؤى الشاعر وأثر المتلقي، ويبدو أن أهمية التحليل الأسلوبي تبرز من خلال النقاط الآتية:

- ✓ أنه يكشف الخصائص الجمالية في النصوص الأدبية؛ إذ يبني علاقة الصيغ بعضها ببعض وعلاقتها بالكاتب والمتلقي، عن طريق إحصاء الصيغ ومدلولاتها وألفاظها وطريقة تركيبها، ووظيفة كل تركيب.
- ✓ التوصل إلى أحكام صائبة في عملية التحليل؛ لأنه يعتمد على معايير موضوعية لا تعتمد على الحدس أو الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر، ولا على نفسية المبدع وعلاقاته الاجتماعية، بل تعتمد على بنية النص ومكوناته، ثم تحليل تلك المكونات بطريقة علمية، بحيث توصل المقدمات إلى نتائج.
- ✓ يسهم كثيرا في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره؛ من خلال بيان خياراته النحوية والصرفية والصوتية والدلالية. [1].

إن عملية التحليل الأسلوبي تهدف إلى رفع الستار لمعرفة الجانب الغامض أو المظلم من النص، وللكشف عن القيم الجمالية التي يحتويها، كما يهدف هذا التحليل أيضا إلى معرفة الخصاص والسمات الأسلوبية للكاتب، وذلك بتقصي الموضوعية والابتعاد عن الذاتية.

[1] أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص143.

الفصل التطبيقي:

مستويات التحليل الأسلوبي في قصيدة "معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة"

المستوى الصوتي

المستوى الصرفي

المستوى التركيبي

المستوى الدلالي

وقفة عند عتبة العنوان: "معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة"

لعل أول ما يلفت انتباه القارئ –المتلقي– ويجذبه، بينما يتطلع على نص من النصوص أو يقلب كتابا بين يديه...هو "العنوان"، كيف لا وهو المنصّة الأولى التي يقف عليها الباحث للعبور إلى عالم النّص، أو بعبارة أخرى هو "البوابة" التي تنير سبيل الباحث قبل الدّخول إلى عمق النّص واستنطاقه وسبر أغواره وفك شفراته، كون العنوان له دور فعال في تحديد زوايا النّص الإبداعي باعتباره عدسة مكبرة له، وهو بمثابة اختصار مكثّف للنّص، وهو العتبة الأولى لولوج عالم النّصوص، وكما قيل قديما: "من لم يلتفت إلى العتبات يتعثّر بها. "

يمكن أيضا اعتبار العنوان المفتاح الذي من خلاله نلج إلى بنية النّص لقطف ثماره واقتفاء دره، وعليه يمكن أن نقول أنّه علامة سميائية تغري القارئ وتستقطبه لما تحمل دلالة معانيه، وفي المقابل يستوجب على الباحث بدوره الوقوف على منصّة العنوان وفكّ شفراته كي لا تعكس بنيات النّص الداخلية أفق توقعاته، وهذا يمهّد له الطريقة لاستنطاق النّص وكشف سيماته الجمالية والفنية.

جاء عنوان القصيدة، التي نحن بصدد دراستها مشحونا بالعواطف والأحاسيس ومزوّدا بعنصر التشويق لما هو آتي، فأجاد الشاعر "**الحاج غلوج**" بذلك اختيار العنوان وكيفية صياغته: "معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة"، ومن خلال فحوى العنوان نلاحظ أنه مركب من ثلاث بنيات، وكل بنية لها معنى خاص بها، وتحيل إلى دلالات مستقلة فلفظة "معادلة" تبعث في نفس القارئ روح المنافسة، حيث جاءت على وزن "مفاعلة" وهذه الصيغة عند الصرفيين تدل على المشاركة بين طرفين أو أكثر، وهنا المعادلة تلزم طرفين، أحدهما مفتاح للآخر بمعنى :"قلبين؛ كل قلب مفتاح للآخر"، وهذه اللفظة هي خبر لمبتدأ محذوف، فذُكر الخبر لأهميته، كما تحيلنا هذه اللفظة _معادلة_ إلى مدى تأثر الناظم بمجال تخصّصه العلمي ، وهي تدل على إعمال العقل وفق قانون رياضي.

تليها كلمة "حبّ" وهي كلمة مقدّسة عند شعوب العالم كلّهم مسلمهم وكافرهم ذكرهم وأنثاهم، ثمّ ينصاع الشاعر إلى النداء العلمي لعقله، كما انصاع بداية إلى النداء العاطفي لقلبه مدرجا هذه الكلمة "حب"، ليميل بقلبه إلى عقله، وبعاطفته إلى عقلانيته، واضعا حدودا ومبيّنا درجات الصعوبة لهذه المعادلة، فهنا نطق حس الغرور في الشاعر؛ حيث لم يرض بكون المعادلة دون درجات، ولم يقبل أن تكون من درجة أولى أو ثانية، بل أرادها: "...من الدّرجة الثالثة" وهي البنية الثالثة في نص العنوان، والتي تدل على أنّ مسألة الحب ليست بسيطة بل معقّدة كتعقيد "المعادلة من الدّرجة الثالثة في الرياضيات" تأكيدا على صعوبة هذه التجربة التي يخوضها الشاعر، وتبيانا لدرجة غموضها...كأنّ الشاعر بصدد التصريح بأنّ حالة القلبين وهما في الحبّ، معقّدة لا يعيها إلّا أصحاب الاختصاص الذين عايشوا وجرّبوا مثل هكذا مشاعر وتجارب، وهم هنا العشّاق الذين أبحروا في يمّ الهوى والهيام.

1-المستوى الصوتي:

"يعد التحليل الصوتي مستوى أساسيا من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبي، حيث أن علم الأصوات فرع رئيسي من علم اللسانيات؛ فلا النظرية اللغوية ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعملا دون علم الأصوات، وليس ثمّت وصف كامل للغة دون علم الأصوات"[1].

وعليه فإن هذا المستوى يهدف إلى كشف مواطن البنية الصوتية وتشكيلاتها اللغوية لنص ما، وذلك بالتركيز على موسيقاها الداخلية والخارجية وكل ما من شأنه أن يترك أثرا أو نغما موسيقيا في أذن السامع، بغية التأثير عليه.

[1] آماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر حسين منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002، ص33-34.

مفهوم الصوت:

يعرّف **ابن جني** الصوت قائلا: "اعلم أنّ الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض في الحلق والفم والشفتين، مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها، وإذا تفطنت لذلك وجدته على ما ذكرته لك، ألا ترى أنّك تبتدئ الصوت من أقصى حلقك ثم تبلغ به أي المقاطع شئت، فتجد له جرسا ما، فإن انتقلت عنه راجعا منه، أو متجاوزا له ثم قطعت، أحسست عند ذلك صدى غير الصدى الأول، وذلك نحو الكاف؛ فإنك إذا قطعت به سمعت هنا صدمة، فإذا رجعت إلى القاف سمعت غيره، وإن جزت إلى الجيم سمعت غير ذلك الأولين"[1].

نستنتج من تعريف **ابن جني** أن الصوت عرض يخرج مع النفس فيحدث نغمة موسيقية مميزة لكل حرف، كما حدد لنا مخارج وأماكن إحداث الصوت وهي الحلق والفم والشفتين، وبالتالي فإنه ذكر لنا في هذا التعريف مخارج الأصوات.

كما ربط ابن جني اللغة بالصوت وذلك في تعريفه للغة قائلا: "حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم..."[2].

وحسب تعريفه فإن اللغة تتشكل من مجموعة أصوات تعبيرية، تؤدي الغاية المرجوة منها؛ وهي إيصال معنى المراد من الكلام والإفصاح عن المكنونات الداخلية.

وقد حاولنا في هذا المستوى استقراء قصيدة :"**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**" مع استخراج قيمها الجمالية من الحروف والألفاظ ضمن الموسيقى الداخلية والخارجية:

[1]ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص 19.
[2] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص21.

1-1 الموسيقى الخارجية:

هي الشكل الخارجي الذي ينبني عليه نموذج القصيدة ونعني بذلك القالب أو البحر الشعري المستخدم فيها، من وزن وقافية وروي، أو بعبارة أعم وأشمل؛ هي الموسيقى التي تمس الناحية الشكلية من الشعر، وفي دراستنا للموسيقى الخارجية للقصيدة نتطرق إلى ثلاثة محاور أساسية:

أ- **الوزن:** "هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم....وللوزن أثر مهم في تأدية المعنى، فلكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة نغم خاص، يوافق لونا من ألوان العواطف الإنسانية، والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها"[1].

وعليه فالوزن هو القالب الذي يلتزمه الشعراء والناتج عن الكتابة العروضية، حيث يتخذونه مسارا في كتابة أشعارهم، كما أن لكل وزن دلالته ولحنه الخاص به، يختاره الشاعر حسب المشاعر والأحاسيس التي تنتابه والمراد التعبير عنها وإيصالها للمتلقي، لأنّ الأوزان تختلف حسب اختلاف الشعور والغرض الشعري.

ولمعرفة وزن القصيدة التي بين أيدينا والتعرف على تفعيلاتها ورويها وأهم التغييرات التي طرأت عليها، انتقينا مطلعها، وبيتا من وسطها وكذا آخر بيت فيها:

هَلُمُّـوا إِلَـــى سَاخِـرٍ يُنْشِدُ مِنَ الشِّعْـرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ[2]

هلممو إلى ساخرن ينشدو من ششعر وسسحر ما يخلدو

[1] إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية والوزن وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان،1991م، ص458.
[2] الحاج غلوج، ترانيم على أرصفة الضوء، إصدارات دار الأوطان، ط1، 2019: ص 41.

0// 0/0// 0/0// 0/0//	0// 0/0// 0/0// 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعو	فعولن فعولن فعولن فعو
وَإِنْ ضَرَبَــتْ رِجْلُــهَا أَرْضَهَا	سَأَسْكُــتُ كَيْ يَصْــرُخَ المَشْهَدُ[1]
وَإِنْ ضَرَبَــتْ رِجْلُــهَا أَرْضَهَا	سَأَسْكُــتُ كَيْ يَصْــرُخَ لمَشْهَدُو
0// 0/0// 0/0// /0//	/0// /0// 0/0// 0//
فعول فعولن فعولن فعو	فعول فعولن فعولن فعو
تُرِكْــتُ تَعِيــسًا وَفِــي حَسْرَةٍ	وَرُوحِي إِلَــى رَبِّــهَا تَصْعَدُ[2]
تُرِكْــتُ تَعِيــسًن وَفِــي حَسْرَتن	وَرُوحِي إِلَــى رَبــهَا تَصْعَدُو
0// 0/0// 0/0// 0/0//	/0// /0// 0/0// 0//
فعول فعولن فعولن فعو	فعولن فعولن فعولن فعو

من خلال التقطيع تبين لنا أنّ الشاعر استخدم البحر المتقارب، "وسمي بالمتقارب لقرب أسبابه من أوتاده فبين كل وتدين سبب خفيف" [3].

ولعل اختيار الشاعر لهذا البحر لم يكن من قبيل الصدفة، بل هو معبر عن حالته العاطفية، فهذه الفتاة التي قيل فيها الشعر، قريبة إلى قلبه، كتقارب أوتاد المتقارب من أسبابه.

مفتاحه: عن المتقارب قال الخليل: "فعولن فعولن فعولن فعولن" [4]

[1] الديوان: ص42.
[2] الديوان: ص 44.
[3] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص119.
[4] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص 765.

يظهر في مطلع القصيدة الذي تم تقطيعه عروضيا أنّه طرأت عليه بعض التغييرات في تفعيلاته، حيث حُذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة لتصبح فعو (//0) بدل فعولن (//0/0)، وهذا ما يسمى بزحاف الحذف.

وفي البيت الآخر والأخير نجدهما قد طرأت عليهما بعض التغييرات في تفعيلاتهما، حيث حذف منهما الخامس الساكن ويسمّى هذا بزحاف القبض: (فعولن: تصبح فعول)، وكذلك حُذف منهما السبب الخفيف من آخر التفعيلة لتصبح فعو (//0) بدل فعولن (//0/0)، وهذا ما يسمى بزحاف الحذف.

انتقى الشاعر "**الحاج غلوج**" خلال نظمه لقصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**" البحر المتقارب وهذا البحر ينسجم تماما مع بنية القصيدة والغرض المرجو منها وكذا الدافع من كتابتها، حيث كشف بذلك عن دلالاتها، كما أن هذا البحر الذي يتسم بانسيابية نغماته أنتج لنا جوا إيقاعيا ساهم في رفع الستار عن نفسية الشاعر وكشف مكبوتاته ، وكذا نقل انفعالات الشاعر المختلفة بين أمل وحزن وشوق وفقد وهوس بجمال الفتاة، وهيامه الذي لم يستطع كتمانه فأراد أن يفصح عنه لينفس عن اللهيب الذي يضطرم بداخله، فراح يسرد مسرعا ما به من ولع واكتواء، والمعروف عن البحر المتقارب أنّه مناسب لهذه الحالة، تاركا انطباعا مؤثرا في نفسية المتلقي.

ب-القافية:

لقد تنوعت تعريفات القافية ودارت حولها عدة مسائل وخلافات حول تحديد ماهيتها والمراد منها، وفي ما يلي نوجز بعض تعريفاتها:

لغة: جاء في لسان العرب في مادة "**قفا**" : "القافية من الشعر والذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت وفي الصحاح لأن بعضها يتبع أثر بعض"[1].

[1] ابن منظور لسان العرب، مادة قفا، ج15، دار صادر، بيروت، ط3، 1994م، ص195.

كما عرّفها غيره على أنّها: "اسم فاعل من قفاه يقفوه إذا تبعه"[1].

ولقوله تعالى: {ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ } سورة الحديد الآية -26-.

اصطلاحا: يعرّفها الخليل قائلا "القافية هي من آخر البيت إلى أول كلمة يليه مع المتحرك قبل الساكن" [2].

أما تلميذه الأخفش فيرى أنّ "القافية هي آخر كلمة في البيت، ورأى الفراء أنّها الروي"[3].

وعرفّها آخر بقوله: " في الشعر العربي جزء مهم في البيت وهو آخره، ويسمى هذا الجزء قافية، فبحث القافية مهم كبحث أجزاء البيت الشعري ووزنه، لأنّ من جهل شروطها وقع في المخالفة للنهج العربي وجاوز النسق الذي رسم للشعر كما هدى إليه الذوق السليم" [4].

الملاحظ من خلال هذه التعاريف أنه لا يوجد اختلاف كبير بين اللغوي والاصطلاحي، فكلاهما متفق على كون القافية هي آخر الشيء وخلفه، وهي في البيت تقع آخره كما دلت على ذلك التعاريف الاصطلاحية، حيث نجد أن القافية التي اختارها الشاعر في قصيدته، جاءت على النحو التالي: (/0//0).

الكلمة	القافية	رمزها
يخلد	**يخلدو**	**/0//0**
تخمد	**تخمدو**	**/0//0**
يبرد	**يبردو**	**/0//0**

[1] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص252.
[2] ابن الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية الصدى، بيروت، ط1، 2003م، ص116.
[3] ايميل يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقافية فنون الشعر، دارا الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1991، ص347.
[4] محمد مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996م، ص112.

تبين لنا من هذه الأبيات التي اخترناها من القصيدة بأن القافية جاءت مطلقة، "والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي؛ أي بعد رويها وصل وإشباع"[1].

اختار الشاعر توظيف القافية المطلقة لأنها تتيح له الإفصاح عما يجول بخاطره دون أي تقيد وعناء، مما يسهل عليه التعبير عن أفكاره بكل حرية، وبالتالي فالقافية تتناسب وغرض الشاعر الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، وقد أضفت جمالا على القصيدة بتكرارها في آخر الأبيات؛ وذلك بإصدارها نغما ورنينا متماثلا، يشبه عزفا موسيقيا مكررا، كما أن اعتماده على القافية المطلقة مضمومة الروي، تتوافق مع حالته الشعورية والنفسية.

نوع القافية:

اعتمد الشاعر **الحاج غلوج**، قافية المتدارك وهي "حرفان متحركان بين ساكنين وسمي متداركا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين"[2]، لأنّها تعكس لنا نفسيته التي ترفض الاستسلام، والدليل على ذلك صبره الذي طال، إلى حد جعل الشاعر ينفجر ويفصح عن حبه لينفس عن النار التي تحرق قلبه وبالتالي فهذا النوع من القافية، مثل لنا حالة الشاعر المتأزمة، جراء ما وقع في قلبه من إعجابه بفتاته من أول نظرة وأول تصادف بينهما، كما ساهمت بشكل كبير في إيصال الدلالة التي يريد الشاعر الكشف عنها، كما تزين القصيدة بصيغة متمثلة في نغمة موسيقية تستصيغها أذن السامع أو المتلقي، مما يلفت انتباهه فيرعي سمعه وتتأثر مشاعره وأحاسيسه، وبالرغم من أن القافية التي التزم بها الشاعر **الحاج غلوج**، في قصيدته "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، كانت متماثلة ومكررة إلا أن ذلك لا يبعث في نفوسنا الملل وشرود الذهن عن محتوى القصيدة حين تلقيها، لأنّ الشاعر له معجم لغوي ثري، استطاع من خلاله التلاعب بالصور البيانية التي كساها

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، ط1، 1987، ص165.
[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص18.

بحلة جعلت القارئ يطوق ويشتاق لسماعها، والتمعن فيها...لأنّها تشكلت كعزف موسيقي متصاعد، مما يترك انطباعا إيجابيا في ذهن المتلقي.

ج- حرف الروي:

كما ذكرنا سابقا بأن الشاعر اعتمد على القافية المطلقة مضمومة الروي؛ وحرف الروي يعتبر أهم عنصر ترتكز عليه القصيدة، ويعرف بأنه "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ويلزم في كل شعر قل أو كثر...وسمي رويا لأن أصل روي في كلامهم للجمع والاتصال والضم، ومنه رواء الجبل الذي يشد على الأحمال والمتاع ليضمها، وكذلك هذا الحرف –الروي– يضم ويجمع إليه جميع حروف البيت، لذلك سمي رويا"[1]

ويعرف أيضا "بأنّه الصوت الذي يستلزم تكرارا في نهاية وحدة المبنى–البيت–، وإليه تنسب القصيدة"[2]، والقصيدة التي بين أيدينا رويها "الدال" أي يمكننا أن نقول عنها أنها "دالية" والدال حرف مجهور انفجاري يميل إلى الشدة، وجاء موحدا من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهذا التكرار عكس الأثر الموسيقي الذي اتسمت به أبيات القصيدة، واختاره الشاعر "**الحاج غلوج**" ليكون سفيرا لقصيدته، فأجاد الاختيار؛ لما يتميز به هذا الحرف من شحنات عاطفية ورنين موسيقي يترك انطباعا في أذن السامع، وكان لحرف الروي – الدال– دورا فعالا في انسجام وتناسق أجزاء وعناصر القصيدة، بإضافة رنين موسيقي نظرا لقوة ذبذباته وهذا يجعل القارئ دائما في انتباه وحسن استماع، مما أعطى للقصيدة صبغة مميزة.

شاعرنا هنا وفق إلى حد كبير في اختيار الروي وحركته المضمومة المتبوعة بواو الإشباع، حيث مكنه ذلك من استخراج الهواجس التي تطاله بإصدار صوت عال للكشف

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، 19-150.
[2] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1998، ص359.

عما يجول بخاطره، حتى يسمعه للطرف الآخر بطريقة انفعالية كانفعال حرف الدال الذي قلنا أنه من الحروف الانفجارية، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تمكن الشاعر في صياغة عواطفه في قالب فني عذب، فوصفه المختلف لمحاسن محبوبته وانتقاله إلى الحديث عن شوقه وحنينه، خلق لنا عزفا موسيقيا مميزا يطرب له أذن السامع جراء الموسيقى الداخلية والخارجية التي ساهم حرف الروي في تركيبها.

1-2- الموسيقى الداخلية:

تتولد الموسيقى الداخلية من خلال تناغم الحروف وانسجامها فيما بينها، وهذا يمنح الجمل والعبارات نغمة موسيقية خاصة، هي بخلاف النغمة الموسيقية الخارجية، وهي أصعب وأشق منها، حيث يجب على الشاعر أن يقتني أحرفه اقتناءَ حاذقٍ متمرس، وتكمن صعوبتها في كونها لا تنبني على قاعدة معينة ولا وزن محددا؛ إنما مرد الأمر برمته إلى ذوق الشاعر ومدى تمكنه من قراءة النغمة الموسيقية قبل انكتابها، ويهتم هذا النوع من الموسيقى بمخارج الأصوات وصفاتها وتكرارها ودلالاتها.

أ- الأصوات المجهورة:

تختلف الأحرف حسب الأصوات بين مجهورة ومهموسة، وشديدة ورخوة، واستعلاء واستفالة، وإطباق وانفتاح...وغير ذلك من الصفات التي تحدد الحالة التي يكون عليها الصوت عند النطق به، وفي هذا العنصر نتحدث عن الأصوات المجهورة التي ضدها الأصوات المهموسة، والتي يعرفها **إبراهيم أنيس** على أنها "طريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة، فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[1].

وهذا يدل على أن معيار التفريق بينهما، يكمن في طريقة النطق وإخراج الصوت، وقد اتبعنا في تصنيفنا للأصوات المجهورة، الدكتور **إبراهيم أنيس** وذلك في كتابه

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، ط1، ص21.

الأصوات اللغوية؛ لأن هناك من يصف حرفي القاف والطاء، ضمن الأصوات المهموسة، وقد توزعت الأصوات المجهورة في قصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
اللام	219	129	21	31	20	09	09
النون	127	44	08	23	34	05	13
الميم	116	46	21	25	17	03	04
الياء	168	34	16	03	111	01	03
الراء	147	74	18	19	21	10	05
الدال	115	08	79	09	12	04	03
الذال	10	07	/	01	02	/	/
العين	77	42	09	11	12	02	01
الغين	12	06	/	02	04	/	/
الزاي	12	01	02	04	03	/	02
الواو	154	100	01	04	47	01	01
الجيم	53	27	06	07	07	02	04
الباء	82	19	05	32	13	04	09
الضاد	11	02	03	02	04	/	/
الظاء	02	/	/	/	01	/	01
الألف	391	/	/	/	/	/	/
الطاء	11	05	/	03	02	/	01
القاف	68	33	11	09	09	03	03

الهمزة	104	70	06	19	07	02	/
المجموع	1879						

من خلال الجدول نلاحظ حضورا قويا لبعض الأصوات المجهورة مقارنة بغيرها، حيث استعمل الشاعر "ألف وثمان مئة وتسعة وسبعون" (1879) صوتا مجهورا في القصيدة، وهذا الاستعمال يتوافق مع مضمونها الذي يتحدث عن ألمه وحزنه، جراء عدم مجاراة الحبيبة له، ويبدوا أثر إعراضها عنه قويا وعنيفا في قصيدة الشاعر، مما استلزم هذا الجهر والانفعال والقوة.

وقد احتلت الحروف "الألف، اللام، الياء، الواو" الصدارة من حيث مرات التكرار، فالألف ذكر ثلاث مئة وواحد وتسعون مرة (391)، واللام مئتان وتسعة عشر (219)، والياء مئة وثمان وستون (168)، والواو مئة وأربع وخمسون (154) مرّة، ويرجع اختيار هذه الأحرف لما تحتويه من طاقة نغمية ينسجم مع النفس الطويل والحزين للقصيدة، فالملاحظ أنها تقريبا أحرف مد بأكملها تمنح الحرف الذي قبلها خاصية الاستمرار في النفس والصوت.

ب- الأصوات المهموسة:

وهي التي تخرج على شكل همس لا تتأثر به الأحبال الصوتية، فتظل جامدة غير متحركة، وهي أيضا "صوت أضعف الضغط عليه موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى في الهواء المهموس معه"[1]، وقد جمعت الأصوات المهموسة في عبارة " حثّه شخص فسكت"، والجدول الآتي يبين تواتر الأصوات المهموسة في قصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**":

[1] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1993، ص63.

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	**140**	**66**	**48**	**14**	**11**	/	**01**
الثاء	**10**	**04**	/	**02**	**01**	**01**	**02**
الهاء	**102**	**54**	**22**	**16**	**07**	**03**	/
الشين	**40**	**12**	**02**	**11**	**11**	/	**04**
الخاء	**19**	**05**	**04**	**04**	**06**	/	/
الصاد	**20**	**05**	**02**	**04**	**09**	/	/
الفاء	**61**	**25**	**03**	**21**	**08**	**03**	**01**
السين	**61**	**21**	**05**	**11**	**17**	**02**	**05**
الكاف	**38**	**22**	**07**	**05**	**03**	**01**	/
الحاء	**63**	**26**	**14**	**10**	**11**	**02**	/
المجموع	**554**						

نلاحظ من خلال الجدول السابق أنّ الأصوات المهموسة تكررت خمسئة وأربع وخمسون (554) مرّة، وكان لتكرار أصوات: "التاء (140)، الهاء (102)" وهذا التكرار الصوتي لهذه الأصوات المهموسة خاصة "الهاء" يدل على انبعاث النفس الشعري الحزين للشاعر، فكثرة الهاءات تدل على الآهات، وهذا طبيعي في حالة شاعرنا المحزون جراء هذا الفقد.

فصوت الهاء "صوت رخوي مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان"[1]، والهاء هنا حلّة محل الغائبة الحاضرة "المحبوبة"، وتكرارها في معظم الأبيات زاد من زخمها الإيقاعي والدلالي، كما كان لبعض الأصوات المهموسة

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1981، ص77.

الأخرى حضورا جليا، وهذا ما ساهم في البناء الإيقاعي في للقصيدة والدال على الحزن والحسرة والأسى.

ومن النتائج المتحصل عليها من الجدولين أعلاه، يتبين لنا أن الأصوات الجهرية والتي بلغت (1879صوتا) طغت على الأصوات المهموسة والبالغة (554صوتا) ومرد ذلك إلى كون الشاعر يعيش حالة شجية انفجارية حزينة، كأن قلبه بركان متفجر فجاءت الحروف الانفجارية بغية التنفيس عن مكبوتاته والضغط الداخلي الذي خلفه إعراض وصد الحبيبة له، وهذا ما يبرر النسبة العالية للحروف الجهرية، مقارنة بنظيرتها –المهموسة– لذلك نرى أن الشاعر قد أحسن توظيف الأصوات مع ما يناسب حالته.

ج– التصريع:

ظاهرة شعرية ذات قيمة إيقاعية، وهو مأخوذ من المصرعين الذي يتركب منهما الباب، والتصريع في الشعر هو جعل نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني من ناحية الحرف الأخير، وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته" [1]، وقد برز التصريع في مطلع القصيدة المدروسة، وذلك في قول الشاعر:

هَلُمُّـوا إِلَـــى سَاخِـرٍ يُنْشِدُ*مِنَ الشِّعْـرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ**[2]

وقد استفتح الشاعر قصيدته بالتصريع، وذلك لما تمتاز به هذه الظاهرة من تأثير وقعها على نفسية المتلقي، مع كونها جرسا موسيقيا رائعا يضبط بها الشاعر إيقاع الأبيات ضبطا خاصا، تنفرد به عن بقية أبيات القصيدة.

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، ط5، 1981، ج1،ص173.
[2] الديوان: ص 41

د- التكرار وأنواعه:

التكرار:

"هو ظاهرة إيقاعية موسيقية وبلاغية معنوية، تقتضي ترديد ملفوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت...) أكثر من مرة، وهو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر"[1]، وعليه فالتكرار نغم أو رنين يضفي جمالة في النص الشعري، بخلق جو تحفيزي لطرد الملل عن القارئ بتذكيره بالأشياء المهمة والمحور الأساس للقصيدة من خلال تكرارها، وهو يحمل في ثناياه دلالات نفسية، تخص الشاعر كإلحاحه على شيء معين، للوصول إلى الغرض المنشود.

وقد تشكلت ظاهرة التكرار في القصيدة بين يدينا، ونلمس ذلك فيما يلي:

تكرار الضمائر: خاصة الضمائر المتصلة العائدة على الفاعل، وأمثلة ذلك:

- ✓ الضمير المتصل (التاء)، نحو: "بليت، صبرت، تفجرت، قلت، تعجبت، جننت، أمسيت، حلفت، تأملت، تجمدت، سأسكت، وقفت، شربت...".

تكرار الضمير المتصل "التاء" بشكل واضح في القصيدة، تأكيد لذات الشاعر وأنه الحجر الأساس في القصيدة وليس مجرد مشارك فقط، بل إن كيان القصيدة قائم برمته عليه وعلى مشاعره، وهذا يدل على رباطة جأش الشاعر وقوته في مواجهة واقعه.

- ✓ ياء المتكلم "الضمير المتصل": وأمثلة ذلك (ألقي، تبري، أتاني، شوقي، أهلكني، روحي، حرفي، شتاتي، مهجتي، خافقي، نفسي، منطقي، عقلي، حظي، عاقبتي...).

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 237.

وتكرار ياء المتكلم يدل على الانتساب وحب الذات كما حققت توازنا موسيقيا في القصيدة، ساعد على لفت انتباه القارئ.

- ✓ الهاء المتصلة "العائدة على الغائب": ومن أمثلة ذلك: (فقدها، كلمتها، حسنها، رأسها، عينها، أسنانها، ثغرها، وجهها، فستانها، رجلها، جادلتها، تأملتها...).

كرر الشاعر الهاء المتصلة في قصيدته، لأنه وجد فيها تنفيسا عن اللهيب الذي أصاب جوفه، فذكر محاسن حسنائه لتنوب عن أوجاعه وتعزيه فيها، فأضفت بذلك جمالا ورونقا على القصيدة بامتدادها الموسيقي وانسياب مجراها.

تكرار الكلمات:

وهذا اللون من التكرار يفيد التأكيد على المعنى المراد تثبيته في ذهن المتلقي أو السامع، وفي القصيدة المدروسة لا توجد كلمة تكررت تكرارا واضحا، لكي نستشف منها معنى وجدانيا يعبر عن حالة الشاعر، وعند تطبيق المنهج الإحصائي وجدنا كلمة "الحب" بصيغها المختلفة "حبا، محبا، الحب، فحبك..." قد تكررت سبع مرات وهذا إن دل فإنما يدل على تعلق الشاعر وإعجابه بهذه الفتاة الحسناء، التي أججت لهيب الحب في صدره، وهذا ما يتناسب مع الموضوع العام للقصيدة، ومع عنوانها الذي يحمل هذه اللفظة.

تكرار الجمل:

لم يكرر الشاعر في قصيدته هذه إلا جملة واحدة وهي " أليس حراما" وذلك في البيتين:

الأول رقم 38:

أَلَيْسَ حَرَامًا عَلَــى شَــاعِرٍ؟ يُهِــلُّ الجَمَــالُ وَلَا يُنْــشِدُ[1]

والثاني رقم 41:

أَلَيْسَ حَـرَامًا بِــأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـــبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟[2]

نلاحظ أن الشاعر هنا بهذا التكرار يعاتب حبيبته على هجرانه وصدها له رغم إقباله عليها بكله، والتكرار كما هو معلوم يفيد التأكيد والإقرار بعتابه.

الحروف والأدوات:

لقد تكررت الأدوات والحروف على تنوعها في هذه القصيدة بين أداة نفي ونهي ونداء واستفهام، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

وَكَمْ يَـا إِلاَهِــي تَهُــزُّ الفُؤَادْ وَتُرْدِي خَـلاَيَا الحَـشَا تَظْــهَدُ[3]

وفي قوله:

وَكَمْ أَشْتَهِي الوَصْلَ يَا مُهْجَتِي وَيَــا لَيْتَــهُ دَائِــمٌ سَرْمَدُ [4]

وفي قوله:

وَتَبًّا وَتَـبًّا لِقَلْبِـــي الجَبَانْ أَيَا صَخْــرَةً سَطْحُــهَا أَصْلَدُ[5]

---

[1] الديوان: ص 42
[2] الديوان: ص43
[3] الديوان: ص42.
[4] الديوان: ص43.
[5] الديوان: ص 44.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر كرر أدوات النداء، فلعبت بذلك دورا بارزا في إظهار معاناة الشاعر، فهو يتمنى الوصال بفتاته الحسناء، فجسدت بذلك مقابلة بين حال العاشق الولهان "ذات الشاعر" وحال الفتاة الحسناء "محبوبته" كما حاول الشاعر من خلال هذا التكرار لأدوات النداء، لفت انتباه القارئ وكذا مساهمتها في إضفاء نغم موسيقي في القصيدة.

كما طغت على القصيدة أدوات النفي حيث تنتهي جل أبيات القصيدة بفعل منفي بـ "لا" ومن أمثلة ذلك: لا تكسد، لا أجحد، لا أرقد، لا ينفد، لا يرشد، لا أقعد...".

ويدل هذا التكرار على مدى تماسك الشاعر أمام الصعاب والمآسي التي تعترضه وما تواترها إلا انعكاس لما يجول ويصول في نفسية الشاعر، كما ساهمت في تماسك وتلاحم أبيات القصيدة، وذلك بإضافتها لجرس موسيقي من خلال الربط بين الكلمات.

أدوات الاستفهام: ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

في البيت رقم 38 :

أَلَيْسَ حَرَامًا عَلَــى شَــاعِرٍ؟ يُهِــلُّ الجَمَــالُ وَلَا يُنْــشِدُ[1]

وفي البيت رقم 41:

أَلَيْسَ حَـرَامًا بِــأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـــبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟[2]

أسهمت أداة الاستفهام (الهمزة) في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة، كما كشفت عن حالة الذهول التي تعتري الشاعر جراء عدم انصياع الفتاة الحسناء له واعتراضها، ويكشف هذا التكرار على حيرة الشاعر وآلامه وحزنه، مما يدل على مشاعره الفياضة

[1] الديوان: ص42
[2] الديوان: ص43.

وقت إبداعه للقصيدة، فكان تكرار أسلوب الاستفهام دليل على الحسرة والرجاء وتكراره أعطى صرخة معبرة عن صدق مشاعره وقضيته.

نستخلص أن التكرار ظاهرة أسلوبية، تمتاز بالتعمق ورفع الستائر عن النص فجعله الشاعر وسيلة لتأكيد كلامه وإبراز قيم شعورية لها أهمية بالغة إضافة إلى ذلك أنه يحقق توازنا موسيقيا على القصيدة.

وخلاصة لهذا المستوى نتوصل إلى أن الموسيقى الشعرية في القصيدة المدروسة، شكلت بنية أساسية وذلك بما تعلق بالإيقاع الخارجي؛ الوزن القافية والروي...، أو الإيقاع الداخلي على مستوى الألفاظ أو الأصوات وتكرارها، وذلك من خلال إضفائها لميزة جمالية فنية على النص الشعري، من خلال منحها دلالات معنوية من جهة والتأثير على نفسية المتلقي من جهة أخرى.

2- المستوى الصرفي:

يعد الصرف من العلوم اللغوية التي أولاه علماء اللغة العربية أهمية في الدرس اللغوي، فأنتجت جهودهم علما يعرف بعلم الصرف العربي، له مصطلحاته ومفاهيمه وقواعده التي يتجسد من خلالها التركيب اللغوي السليم، ويعتبر المستوى الصرفي من مستويات الدراسات الأسلوبية، ولا يتم التحليل الأسلوبي إلّا به، "والتصريف في اللغة هو التغيير، ومنه تصريف الرياح أي تغييرها، وهو في الاصطلاح: العلم بأحكام بنية الكلمة، وبما لأحرفها من أصالة وزيادة، وصحة وإعلال وشبيه ذلك، وهو يطلق على شيئين:

- ✓ تحويل الكلمة إلى أبنية مختلفة، لضروب من المعاني.
- ✓ والثاني تغيير الكلمة لغير معنى طارئ عليها، ولكن لغرض آخر ينحصر في الزيادة والحذف والإبدال والقلب والإدغام.

ولا يتعلق التصريف إلا بالأسماء المتمكنة، ولا يقبل التصريف ما كان على الأقل من ثلاثة أحرف، إلا أن يكون ثلاثيا في الأصل..."[1].

وهذا يعني أن اللغة العربية لغة اشتقاقية تطرأ عليها تغيرات عديدة، وهذا ما سنبينه من خلال دراستنا لقصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**" بالكشف عن أهم القضايا الصرفية التي تناولتها والدلالات التي توحي إليها كل قضية.

2-1 الأسماء:

نبدأ هذه الدراسة بالتركيز على الأسماء لنرى كيف جاءت في القصيدة، وبعد إحصائها وجدناها بالتقريب (220 اسما)، موزعة بين أسماء الأشخاص وأسماء الطبيعة والمادة والمعنويات، وهي كما يوضحها الجدول التالي:

أسماء الأشخاص	أسماء الطبيعة	أسماء المادة	أسماء المعنويات	أسماء الحيونات
قيس عنترة جميل	ريح الفرقد الجلمد السماء الدجى الأرض الثرى البحر النار صخرة يم الزبد...	التبر خمار جوهرة سراج العسجد العقد فستان مرايا سيف باب الأثمد....	العشق/ الحزن الهوى/ الهيام السعادة/ الجبن الزهد/ الجوى الشهوة/ رحمة خيانة/ غرام الصب/ السرور تفاؤل/ الوفاء الموت/ الندامة التعاسة/ الحسرة...	المها الحمامة

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 187.

نستنتج من خلال الجدول أن الأسماء المعنوية هي الأكثر حضورا في القصيدة ونفسر ذلك لأنّها وضحت الصورة أكثر للقارئ، ومرد ذلك يعود إلى تأثر الشاعر "**الحاج غلوج**" بعمق القضية، وأنها لامست أحاسيسه ومشاعره وأثرت على معنوياته بالسلب تارة وبالإيجاب تارة أخرى، فأراد من خلال ذلك التعبير عن كل هذا على أكمل وجه بإيصاله للمتلقي مترجما آحاسيسه وشوقه ومدى خيبته بعدم الضفر بمحبوبته الفاتنة، وهذا ما يجسد لنا اتجاها عاطفيا مشوقا كقوله:

أُقِـرُّ بِكُـــلِّ لِسَانٍ فَصِيـح بُلِيــتُ بِعِشْـقٍ وَلَا أَجْحَــدُ[1]

وكقوله:

وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَـــى فَقْدِهَا وَشَوْقِــي كَنَــارٍ مَتَــى تُخْمَدُ؟[2]

وفي بيت آخر يقول:

وإِنْ حَــرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَــانِــهَا أَهِيــمُ سُـــرُورًا وَلَا أَقْــعُدُ[3]

وكذلك في قوله:

تُرِكْــتُ تَعِيــسًا وَفِــي حَسْرَةٍ وَرُوحِي إِلَـــى رَبِّـــهَا تَصْعَدُ[4]

أمّا عن الأسماء الأخرى (الأشخاص، الطبيعة، المادة، الحيوانات..) فقد كان لها –هي الأخرى– دورا بارزا في تشكيل وحدات النص مما أعطت رونقا إضافيا يوحي إلى مضمون قضية الشاعر، ومن ذلك قوله في توظيفه لأسماء الأعلام:

وَلَا أَنْتَ قَيْــسٌ وَلَا عَنْتَــرٌ عَلَى العِشْقِ مَاتُـوا وَقَدْ مُجِّدُوا[5]

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان:ص41.
[3] الديوان: ص42.
[4] الديوان: ص 44
[5] الديوان : ص 43

وَلَسْتَ جَمِيــلاً شَهِيدُ الجَـوَى وَكُــلُّ العُصُـورِ لَــهُ تَشْهَدُ[1]

أمّا في استخدام أسماء الحيوانات فيظهر ذلك في قوله:

وَتَحْتَ الحَوَاجِبِ فَخْـرُ المَهَـا عُيُــونٌ مُحِيـطٌ بِـهَا الإِثْمَدُ[2]

وكذا في قوله:

تُجَارِي الحَمَامَــةَ فِــي مَشْيِهَا تَمِيــلَ بِخُطْــوَاتِــهَا تَبْـعُدُ[3]

ومن الطبيعة قوله:

أَتَتْنِـي كَرِيــحٍ عَلَـى غَفْلَــةٍ تَهُــزُّ الكَيَــانَ لَــهُ تَصْفِدُ[4]

وقوله:

وَحِينَ تَأَمَّـلْتُ فِــي عَيْنِــهَا تَجَمَّــدْتُ كَأَنَّــنِي الجَلْـمَدُ [5]

وفي جانب أسماء المادة ففي قوله مثلا:

وَأُلْقِي بِتِبْرِي عَلَــى السَّامِعِين تَعَالُــوا تَعَالُـوا وَلَا تَبْعُـدُوا[6]

وكذلك:

فَذَاكَ خِمَــــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ[7]

[1] الديوان: ص43
[2] الديوان:ص42
[3] الديوان: ص 42
[4]الديوان: ص41.
[5] الديوان: ص42.
[6] الديوان: ص41
[7] الديوان: ص41

والغاية من توظيف الشاعر للأسماء بصفة عامة في قصيدته لطرح مشاعره، لأنها تدل بصفة عامة على الاستقرار والثبات؛ أي استقرار قلبه ورأيه على حب الفتاة، وثباته على موقفه هذا.

2-2 الأفعال:

تعد الأفعال المحرك الأساسي لقصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، لارتباطها الوطيد بالزمن الحاضر، المستقبل، الماضي، ومعظم الأفعال الواردة في القصيدة منسوبة إلى الشاعر، أي أنه هو الفاعل فيها مثل : "أروض، ألقي، بليت، صبرت..." ويدل ذلك أنّه الرقم الأساسي والحساس في المعادلة، والقصيدة التي بين أيدينا، ضمّت مئة وواحد وخمسون (151) فعلا، منها (57 فعلا ماضيا) و(86 فعلا مضارعا) و(8 أفعال أمر)، كما هو موضح في الجدول التالي:

الفعل	**الماضي**	**المضارع**	**الأمر**
العدد	57	86	08
النسبة %	37.75	56.95	05.30

نستنتج من نسب الجدول أعلاه، أن الفعل المضارع هو الأكثر حضورا، بنسبة 56.95 % في حين كانت نسبة الفعل الماضي 37.75 %، وأُقل الأفعال حضورا هو فعل الأمر حيث كانت نسبته 05.30%.

ولعل السبب في نيل الفعل المضارع الحظ الأوفر مقارنة ببقية الأفعال، يدل على الحال والاستقبال ومدى حركية القصيدة وحيويتها، ومدى رغبة الشاعر في التجديد عسى أن يتغير حاله هذا إلى حال أحسن وأفضل، بتطلعه إلى مستقبل زاهر وسعيد بين أحضان حبيبته، وهذا ما تدل عليه القصيدة التي يفوح منها أريج العاطفة الصادقة، كما أن طغيان الفعل المضارع يدل على رغبة الشاعر في استحضار الواقع كما هو، ولعل استخدام

الفعل المضارع بكثرة يدل أيضا على أنّ قضية شاعرنا مازالت حاضرة في فؤاده لا تفارقه، مع استمرار حالته النفسية ومشاعره تماما كتلك اللحظة التي رأى فيها معشوقته، كما ساعدت في إقناع المتلقي وذلك بسرد أحداث حية مباشرة بغية تمكين القارئ من تتبع القضية مع إحياء شعوره وتحريكه.

شواهد توظيف الفعل المضارع:

هَلُمُّـوا إِلَـــى سَاخِـرٍ يُنْشِدُ مِنَ الشِّعْـرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ

****

يَخُوضُ الغِمَـــارَ وَلَا يَنْثَنِـي بِحَـرْفٍ مَعَانِيــهِ لَا تَكْـسُدُ

****

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْرِ شَيْطَـانَـهُ وَإِنِّـــي عَلَـى جِنِّـــهِ سَيِّدُ

****

وَأُلْقِي بِتِبْرِي عَلَـى السَّامِعِين تَعَالُـــوا تَعَالُـوا وَلَا تَبْعُدُوا

****

أُقِـرُّ بِكُـــلِّ لِسَانٍ فَصِيـح بُلِيــتُ بِعِشْـقٍ وَلَا أَجْحَـــدُ

****

أَقُولُ وَفِي النَّفْـسِ مِنْـــهَا عَنَا وَحَرْفِــي مِـنَ المُنْـتَهَى يُولَدُ

***

يُنَـــادِي العَنِيــفَةَ فِي لَهْـفَةٍ يَقُـــولُ لَـــهَا إِنَّـنِي أُوقَـدُ[1]

****

[1] الديوان:ص(41- 43)

قد راح الشاعر **الحاج غلوج** يصف لنا حالته النفسية مع فتاته الحسناء التي أعرضت عنه، فبلغ حالة من الحزن والكآبة جراء هذا الصد، فاستعمل الفعل المضارع لإعادة بعث المشهد من جديد.

الفعل الماضي:

استعمل الشاعر الفعل الماضي في قصيدته ليتناسب مع ماضيه الخالي من الحب والغرام، بعد أن وصف لنا حاله في المضارع وقد التقى بهذه الفتاة، وكأنه يضع لنا صورة مقارنة بين حاضره وماضيه، فيقول بلسان شعره، هكذا كنت قبلكم وهكذا أنا الآن، ومن ذلك قوله:

صَبِـرْتُ كَثِيـرًا وَلَكِنَّـنِـــي تَفَجَّــرْتُ حُبًّــا أَلَا فَاشْهَـدُوا

****

أَتَـانِي الجُنُــونُ بِــلَا مَـوْعِد وَأَضْحَــى الهُيَــامُ هَوًى يُعْبَدُ

وأيضا:

تَعَجَّبْــتُ مِـنْ حُسْنِــهَا حِينَمَا أَشَاحَــتْ بِوَجْــهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ

وكذلك:

حَلَفْــتُ يَمِيــنًا عَلَــى أَعْيُنِي حَذَارِي عَلَى الحُسْــنِ لاَ تَعْتَدُوا

وفي قوله:

وإِنْ حَــرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَــانِــهَا أَهِيــمُ سُــــرُورًا وَلَا أَقْــعُدُ

وأخيرا وليس آخرا:

جَمَعْتُ شَتَاتِـي أَعَدْتُّ السُّـؤَالْ وَقُلْتُ لِــمَ الحُــبُّ مُسْتَبْعَدُ ؟[1]

[1] الديوان: ص (41-43)

فعل الأمر: كانت نسبته (5.30%) ومن الأبيات التي ذكر فيها هذا الفعل:

هَلُمُّـوا إِلَـــى سَاخِـرٍ يُنْشِدُ مِنَ الشِّعْـرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ

****

وَأُلْقِي بِتِبْرِي عَلَـى السَّامِعِين تَعَالُـــوا تَعَالُـوا وَلَا تَبْعُدُوا

****

حَلَفْـتُ يَمِيـنًا عَلَـى أَعْيُنِي حَذَارِي عَلَى الحُسْـنِ لاَ تَعْتَدُوا

****

خُـدُودٌ بِهِـنَّ يَتِيـــهُ الدَّلِيـل أَلَا فَارْشِـدُوا تَائِـهًا أَرْشِـدُوا [1]

وقد دلت هذه الأفعال تارة على التمني وتارة على الرجاء، لأن الشاعر أصيب بحزن جراء فقده لجميلته، فكان أمنيته أن يتم الوصال بها وينتهي هذا الشوق، فارتبطت بذلك أفعال الأمر بنفسية الشاعر الذي لا يأبى الاستسلام.

من خلال إحصائنا للأسماء والأفعال التي تضمنتها قصيدة : "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، وجدنا غلبة الأسماء على الأفعال، حيث استعمل الشاعر الأسماء 220مرة، مقابل الأفعال التي ذكرت (151)، لعل مرد ذلك يعود إلى "أن الاسم أعم وأشمل وأثبت في الدلالة من الفعل لأن الأخير مقيد بأحد الأزمنة الثلاثة، مع إفادة التجدد، ولكن الإفادة بالاسم لا تقتضي التقييد بالزمن والتجدد"[2]

وطغيان الأسماء على الأفعال يدل على أن الشاعر بسبب إقناع وإخبار القارئ بحقائق ثابتة لا تتغير بتغير الزمان والمكان، وهذا كتعبير قاطع على صدق مشاعره، وذلك ما يتناسب وتوظيف الأسماء التي تعطي دلالة الثبات والسكون، ومن ذلك:

[1] الديوان: ص (41 - 42)

[2] محمد عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة،ط2، 2011، ص65.

- العشق الذي أصاب الشاعر وعدم قدرته على كتمانه.
- الحزن الذي أصابه بسبب الصد.
- وصف الشاعر لمزايا الفتاة الحسناء.
- تمني الوصال رغم استحالته.

كما كان للأفعال نصيب في إضفاء طابع الحيوية والحركية في القصيدة، مما شكل نسقا أساسيا فيها.

صيغ صرفية فعلية أخرى:

من المظاهر الأسلوبية في القصيدة، شيوع بعض الصيغ الفعلية المتمثلة في صيغة الفعل الماضي المضعّف، ويتجلى ذلك فيما يلي:

تَعَجَّبْتُ مِنْ حُسْنِهَا حِينَمَا أَشَاحَتْ بِوَجْهٍ كَمَا الفَرْقَدُ

****

وَحِينَ تَأَمَّلْتُ فِي عَيْنِهَا تَجَمَّدْتُ كَأَنَّنِي الجَلْمَدُ

****

وإِنْ حَرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَانِهَا أَهِيمُ سُرُورًا وَلَا أَقْعُدُ

****

تَعَجَّبْتُ مِنْ ثَغْرِهَا قَاتِلٌ كَجَوْهَرَةٍ حَوْلُهَا العَسْجَدُ

****

تَوَلَّتْ بِعِيدًا وَقَالَتْ كَفَى فَحُبَّكَ سَيْفٌ ... بَلَى مُغْمَدُ[1]

[1] الديوان: ص (41 - 43)

أَرَى رُؤْيَــةً حَقَّقَتَــهَا فَتَــاةْ شُمُـوسُ الجَمَــالِ لَــهَا تَقْصِدُ

****

فَوَلَّــتْ وَقَالَــتْ وَدَاعًا وَقَـد تَأَمَّـلْتُــــهَا تَائِــهًا أَشْـرَدُ.

****

تَوَعَّــدْتُ نَفْسِي وَقُلْــتُ لَـهَا لِمَاذَا الهَــوَى بَابُــهُ مُوصَدُ؟

****

تَرَقَّبْــتُ دَهْـرًا وَلَــمَّا أَتَـى أَتَــى حَالِــكًا لَوْنُــهُ أَسْوَدُ [1]

****

إن المتأمل في هذه الصيغ الفعلية، يلاحظ أنها أفعال ماضية مضعّفة مقترنة بتاء الفاعل في أغلب الأحيان، وهذا يدل على أن الشاعر يكابد العناء والمشقة جراء إبحاره في بحر الهوى، الذي أثقل وأثخن كاهله، فحاول الشاعر من خلال هذه الصيغ التنفيس والترويح عن حاله ونفسيته المضطربة، وهذه الصيغ تثري القصيدة بنغم موسيقي مما يحدث جذبا واستمالة للقارئ، وفي هذا السياق يقول ابن جني: "جعلوا تكرير العين...دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسَّر، قطَّع، فتَّح، غلَّق... وذلك أنّه لمّا جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل قوة الفعل"[2] .

[1] الديوان: ص (42 - 44)

[2] ابن جني، الخصائص، تح: علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، ج2، ص104.

2-3 بنية المشتقات ودلالاتها:

مفهوم الاشتقاق:

"هو أخذ كلمة من كلمة أخرى مع اتفاقها في المعنى العام وترتيب الحروف، مثل الكلمات: (كاتب، مكتوب، كتاب، مكتب، مكتبة...) من كتب..."[1].

وسنرصد بعض المشتقات التي تناولتها قصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"

أ- اسم الفاعل:

"ما اشتق من فعل لمن قام به، بمعنى الحدوث وصيغته من الثلاثي المجرد على فاعل، ومن غير الثلاثي على صيغة المضارع بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر"[2].

وقد وظف الشاعر "**الحاج غلوج**" بنية اسم الفاعل في سياقاته من الثلاثي وغير الثلاثي كما هو موضح في الجدول التالي:

اسم الفاعل	بنيته	فعله	سياقه	دلالته
ساخر	**فاعل**	**سخر**	**ساخر ينشد**	**دلت هذه البنية على عدم الاكتراث بقيمة النفس وإهمال الذات، فالشاعر لم يحفل بمكانته كشاعر، نتيجة تيهانه في عالم الحب والهوى**
قاتل	**فاعل**	**قتل**	**من ثغرها قاتل**	**دلالة عن الهيام بالمحبوبة والتعلق بها، وشدة التأثر بحسنها، فاستخدم الشاعر هذه اللفظة ليعبر عن الأثر الذي تركه الغرام في قلبه**
هائجا	**فاعل**	**هاج**	**شربت الهوى هائجا يزبد**	**دلالة على العنفوان وسطوة الهوى على صاحب القصيدة، ودلت هذه اللفظة عن القوة الجبارة**

[1] سميح أبو مغلي، علم الصرف، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 39.
[2] شرح الرضي لكافية ابن حاجب، تح: يحيى بشير مصري، المجلد1، الإدارة العامة للثقافة والنشر بالجامعة، المملكة العربية السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامي، ط1، 1996م، ص 721.

				الناتجة عن الهوى الذي تمكن من قلب الشاعر.
عابث	فاعل	عبث	هل أنا عابث	حملت هذه البنية دلالة البعد عن الجادة والصواب فرآها الشاعر مناسبة للتعبير عن مدى صدق مشاعره اتجاه المعشوق
دائم	فاعل	دام	ويا ليته دائم سرمد	دلت البنية على الثبات والاستقرار ووظفها الشاعر ليعبر عن رغبته في خلود الوصال بينه وبين الطرف الآخر –الحبيبة–.
تائها	فاعل	تاه	تأملتها تائها أشرد	
العاشق	فاعل	عشق	أنا العاشق الأسعد	دلالة على التعلق بالفاتنة الحسناء، فحملت هذه اللفظة مدى صدق مشاعر وأحاسيس الشاعر للحسناء.
حالكا	فاعل	حلك	أتى حالكا لونه أسود	دلالة على التيه في ظلمات الدجى بعد ترقب طويل ليوم مشرق، فجاءت هذه البنية لتعبر عن خيبة أمل الشاعر بعد طول انتظار
شاعر	فاعل	شعر	أليس حراما على شاعر	حملت دلالة فيض الخاطر والوجدان الذي تتدفق منه المشاعر والأحاسيس حين ترى الجمال، فأراد الشاعر التعبير بها عن إحساسه المرهف الشغوف بالجمال الذي لا يقاوم
ملحد	مفعل	ألحد	سيؤمن من سحره الملحد	دلالة على الرشاد بعد التيه، جاءت هذه اللفظة حاملة في طياتها مدى فتنة جمال الفتاة الحسناء – المحبوبة– التي تصيب بسهامها المحلد، فتفتنه فيرتد عن دينه، وينأى عن عقيدته دون أن يشعر
خافقي	فاعل	خفق	غرامك قد نال من خافقي	دلالة على الانقياد للمحبوب والخضوع لسلطانه، حملت هذه البنية مدى نبض فؤاد الشاعر بحب الفتاة الحسناء التي سكنت شغاف قلبه.

وظف الشاعر اسم الفاعل وبما أن هذه الصيغة تدل على الاستمرارية والتجدد فكذلك ها هنا الشاعر مستمر بشغف وولع بحبه وإعجابه للفتاة الحسناء –المحبوبة– فحبه لها لا ينقطع؛ فهو أشبه بالرافد الذي لا تجف منابعه، حيث أنه دائم العطاء والتجدد، كيف لا والشاعر يفيض أحاسيس ومشاعر تتدفق على الدوام نتيجة تشبثه بمعشوقته، مما أدى إلى انفجار قريحته السحاحة التي أمطرت وابلا من الحب والهيام

ب– اسم المفعول:

"ما اشتق من فعل لمن وقع عليه، وصيغته من الثلاثي على مفعول (كمضروب) ومن غيره على صيغة المضارع بميم مضمومة مع فتح ما قبل الآخر (كمُخرَج/ مُستخرَج...)..."[1].

وقد ورد اسم المفعول في القصيدة كما يوضحه الجدول التالي:

اسم المفعول	بنيته	فعله	سياقه	دلالته
مفرد	مفعَل	أفرد	ينادي السماء مفرد	دلالة على الأحادية والتميز بالجمال ، ولقد وظف الشاعر هذه البنية ليعبر عن تميز حسنائه، بصف جمال أنفها وانفرادها بهذه الصفة عن غيرها من الحسنوات
مغمد	مفعَل	أغمد	فحبّك سيف بلى مغمد	دلالة على التستر والسرية وعدم البوح، وقد دلت هذه البنية في القصيدة عن مدى حب الشاعر المكتوم، غير المعلن
موصد	مفعَل	أوصد	لماذا الهوى بابه	للدلالة عن الاعراض وإدارة الظهر،

[1] شرح الرضي لكافية ابن حاجب، ص741.

			موصد	دلت هذه اللفظة على تحسر الشاعر من الحسناء التي لم تبادله الشعور نفسه
موقد	مفعَل	أوقد	بجنح الدجى موقد	للدلالة على الوضاءة والنضارة والإشراق، استعملت هذه البنية ليمثل به الشاعر محبوبته بالبدر الساطع في دهاليز الدجى

من خلال الجدول نستنتج أن اسم المفعول دل في القصيدة على بعدين متنافرين، أما البعد الأول أدى معنى الاغلاق والتثبط وقد مثله اللفظتان (موصد/مغمد)، أما البعد الثاني فقد دل على الانفتاح والتحرر، وقد مثلته اللفظتان (مفرد موقد)

ج- الصفة المشبهة:

"ما اشتق من فعل لازم لمن قام به على معنى الثبوت"[1].

ولقد وظف الشاعر في قصيدته الصفة المشبهة، والتي جاءت على وزن فعيل، وهذا ما يجسده الجدول الآتي:

جَمِيلٍ رَقِيـــــقٍ وَلَكِـــنَّهُ رُؤًى نُورُهَا فِي الدُّنَـــى يَشْهَدُ[2]

[1] شرح الرضي لكافية ابن حاجب، ص 745.
[2] الديوان: ص 41

أُقِـرُّ بِكُـــلِّ لِسَـانٍ فَصِيـحٍ بُلِيــتُ بِعِشْــقٍ وَلَا أَجْحَــدُ

****

وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَـــى فَقْدِهَا وَشَوْقِـي كَنَــارٍ مَتَـى تُخْمَدُ؟

****

لَهَا أَنْفُ حُـورٍ غَزِيـرُ البَهَـاءْ فَرِيــدٌ يُنَــادِي السَّــمَا مُفْرَدُ.

****

تُرِكْــتُ تَعِيــسًا وَفِـي حَسْرَةٍ وَرُوحِي إِلَـــى رَبِّــهَا تَصْعَدُ

****

وَإِنِّي مِــنَ الحُـبِّ فِي لَوْعَـةٍ وَقَلْبِـــي جَرِيــحٌ وَلاَ يُضْـمَدُ[1]

الصفة المشبهة	بنيتها	فعلها	سياقها	دلالتها
جميل	فعيل	جمل	جَمِيلٍ رَقِيـــقٍ وَلَكِـــنَّهُ	صفة تدل على الحسن والبهاء استخدمها الشاعر ليعبر عن معاني لغته الجميلة
رقيق	فعيل	رقّ	جَمِيلٍ رَقِيـــقٍ وَلَكِـــنَّهُ	تدل على الأحاسيس المرهفة والمشاعر الصادقة واستعملها الشاعر للتعبير عن مدى تأثر حروفه في من يسمع ويصغي إلى شعره

[1] الديوان: ص (41 - 43)

فصيح	فعيل	فصُح	أُقِـرُّ بِكُـــلِّ لِسَـانٍ فَصِيــح	صفة تدل على الظهور والإعلان عن الشيء واستعملت هذه البنية عن العشق المعلن للشاعر
غزير	فعيل	غزُر	لَهَا أَنْفُ حُـورٍ غَزِيــرُ البَهَـاءْ	تحمل هذه الصفة شدة التدفق والسيلان فدلت بذلك عن شدة الحسن الذي يتمتع به المحبوب
فريد	فعيل	فرُد	فَرِيــدٌ يُنَـــادِي السَّـــمَا مُفْرَدُ	دلالة عن التميز والتفرد في صفة معينة ليؤكد الشاعر على عدم وجود معادل لجمال حسنائه
تعيسا /حزين	فعيل	تعِس/ حزِن	وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَـــى فَقْدِهَا	للدلالة على الكبد والمكابدة عبر بها الشاعر على مدى خيبة الأمل وثقل الأحزان التي يكابدها
جريح	فعيل	جرِح	وَقَلْبِـــي جَرِيـــحٌ وَلاَ يُضْمَدُ	تحمل هذه الصفة دلالة التأثر بالهوى الذي لم تندمل جراحه فحملت في طياتها مدى الآلام والمعاناة التي يعانيها الشاعر في تجربته العاطفية

وظف الشاعر الصفة المشبهة واختار منها صيغة فعيل لما تحمله هذه الصغة من دلالات يأنس إليها المتلقي مقارنة بباقي الصيغ الأخرى، فشكلت بذلك سمة فنية مميزة، وبما أن الصفة المشبهة تدل على دلالات ثابتة فإن الشاعر جعلها نواة أساسية في القصيدة لتكون لازمة الثبوت في الموصوف –الحبيبة–

د- المصدر:

"هو الاسم الذي يدل على الحدث مجرد من الزمن والشخص والمكان، ويسميه سيبويه (الحدث)"[1].

وقد ورد المصدر في القصيدة ما يزيد عن أربعين مرّة موزعة عن سائر أبيات القصيدة، وأمثلة ذلك: (الغمار، الهيام، الجنون، الهوى، فقد، شوق، اندهاش، الغفلة حسن، سحر، فخر، سرور، جور، نحت، مشي، رؤية، وصف، شعر، حرام، اللهفة حب، حرقة، شتات، اتساع، اشتعال، حسرة...).

شكلت هذه المصادر بنى مختلفة تؤدي دلالات متنوعة؛ فمنها ما دل على التيه والضياع في غياهب الغرام مثلتها الألفاظ التالية (الجنون، شتات، حسرة، فقد، الغفلة...).

ومنها ما دل على الشغف (الهوى، الهيام، الشوق، الحرقة، اللهفة...)، ومنها ما دل على الجمال الجذاب الملفت للنظر؛ (حسن، سحر)، وهناك ما دل على المشاعر الفياضة التي تنمّ عن نفسٍ شاعرة...

فهذه المصادر شكلت أعمدة القصيدة من خلال دلالاتها الثقيلة مما يترك صدى في أذن المتلقي، وبما أن المصادر تدل على حدث مجرد من الزمن فقد وظفها الشاعر **الحاج غلوج** بوفرة حتى ينتج جوا جماليا يضفي دلالة على القصيدة، ولعل هذه الدلالة تتمثل في الإفصاح عن حبه دون التقيد بزمن معين؛ بمعنى آخر يمكن القول أن هذه المصادر الموظفة في القصيدة إن دلت على شيء إنما تدل على أن الشاعر سيبقى عاشقا لحسنائه إلى أن يبعث الله تعالى خلقه.

[1] خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبوية، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965، ص208.

هـ- صيغ المبالغة:

"ألفاظ مشتقة للدلالة على اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته، والمبالغة فيه، ولها أوزان كثيرة أشهرها (فعيل، فُعال، مفعال، فعول)..."[1].

وفي الجدول التالي أمثلة عن توظيف الشاعر لصيغ المبالغة على وزن فعيل:

صيغ المبالغة	بنيتها	فعلها	سياقها
قتيلا	فعيل	قتل ـــــ قتيل	وقعت قتيلا
شهيد	فعيل	شهد ـــــ شهيد	ولم أعتبر من شهيد الجوى
طريح	فعيل	طرُح ـــــ طريح	وَقَعْتُ قَتِيلًا طَرِيحَ الثَّرَى

يتضح لنا من خلال الجدول أن الشاعر لم يستخدم صيغ المبالغة بكثرة غير تلك التي كانت أبنيتها على وزن فعيل، حيث دلت على المآل الذي آل إليه شاعرنا في تجربته العاطفية، وكلها صيغ تدل على مدى تعلق الشاعر بمحبوبته، وبما أن صيغ المبالغة تدل على تأكيد المعنى والمبالغة فيه وتقويته، فقد وظفها الشاعر للدلالة على مدى تجرعه لمرارة العشق، الذي طال أمده دون أن يبلغ مبتغاه.

من خلال دراستنا للمشتقات يمكن القول أن الشاعر **الحاج غلوج** كان صادقا في أحاسيسه وعواطفه الجياشة، وذلك حين طرح تجربته للعلن وكأن عيونه تتداح منها دموع العاشق الأسير، ولقد دلت هذه المشتقات في ثناياها على مدلولات نفسية متصلة بوجدان الشاعر محركة لأحاسيس المتلقي، فتعددها دليل على طبيعة القصيدة التي ينتابها طابع الحزن والأسى لما يكابده الشاعر، كما ساهمت في إضفاء رنين موسيقي على النص الشعري مما يطرب له أذن السامع.

[1] سميح أبو مغلي، علم الصرف، ص129.

2-4 **التعريف والتنكير**: ينقسم الاسم إلى معرفة ونكرة:

أ- **المعرفة:** "المعرفة في اللغة هي ما دل على شيء معين"[1]، أي معروف غير مجهول، بحيث يمكن للمخاطب أن يعلم أي جهة يسند الخطاب إليها من خلال تعريف المسند إليه، وأنت بتحديدك وتعريفك للمسند إليه، تكون قد أزلت دلالة الغموض والإبهام عنه.

"والمعارف سبعة أنواع: الضمير والعلم، واسم الإشارة والاسم الموصول، والاسم المقترن بـ: (الـ) والمضاف إلى معرفة، والمنادى المقصود بالنداء"[2].

تناولت قصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**" خاصية التعريف بكثرة وبشتى أنواعه، وهذا ما يتضح فيما يلي:

المعرف بـ (الـ): ونذكر منه ما يلي:

هَلُمُّـوا إِلَـــى سَاخِـرٍ يُنْشِدُ مِنَ الشِّعْـرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ

****

أَتَـانِي الجُنُـــونُ بِـلَا مَـوْعِدٍ وَأَضْحَـــى الهُيَـــامُ هَوًى يُعْبَدُ

****

وَتَحْتَ الحَوَاجِبِ فَخْرُ المَهَـا عُيُـــونٌ مُحِيـطٌ بِـهَا الإِثْمَدُ[3]

اسم الإشارة: "ما يدل على معين بواسطة إشارة حسية باليد ونحوها، إن كان المشار إليه حاضرا، أو إشارة معنوية إن كان المشار إليه معنى، أو ذات غير حاضرة"[4]

[1] كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تح: بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيوت لبنان، ط1، ص241.
[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص138.
[3] الديوان: ص (41 - 42)
[4] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص121.

كقول الشاعر:

فَذَاكَ خِمَـــارٌ عَلَى رَأْسِـهَا يُضِـــلُّ الحَيَـارَى وَلَا يُرْشِد

****

وَذَاكَ الجَبِيـــنُ وَمِـنْ تَحْـتِهِ حَوَاجِـــبُ عَيْـنٍ لَـهَا سُؤْدُدُ

****

وَلَمْ تَبْــقَ رُوحٌ بِــهَذَا الهَوَى أَسَاطِيـرُهُ فِـي الثَّــرَى وُسِّدُوا

****

وذاك الحَيَــاءُ جَمِيـــلٌ بِــهَا سَيُؤْمِـــنُ مِـنْ سِحْرِهِ المُلْحِدُ[1]

الضمير: قد ورد في القصيدة بشتى أنواعه، ويظهر ذلك في الأبيات التالية:

هَلُمُّـوا إِلَـــى سَاخِـرٍ يُنْشِدُ مِنَ الشِّعْـرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ

****

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْرِ شَيْطَــانَـهُ وَإِنِّـــي عَلَـــى جِنِّـــهِ سَيِّدُ

****

وَأُلْقِي بِتِبْرِي عَلَـــى السَّامِعِين تَعَالُـــوا تَعَالُـوا وَلَا تَبْعُـدُوا

****

صَبِـرْتُ كَثِيـرًا وَلَكِنَّـنِـــي تَفَجَّـــرْتُ حُبًّـــا أَلَا فَاشْهَـدُوا[2]

[1] الديوان: ص (41 - 42)
[2] الديوان: ص 41

* * * *

وَلَـوْلَا انْدِهَــاشِي لَكَلَّـمْتُـهَا وَقُلْتُ لَهَـــا بَيْنَــنَا مَوْعِدُ

* * * *

أَتَتْنِـي كَرِيــحٍ عَلَـى غَفْلَــةٍ تَهُـــزُّ الكَيَــانَ لَــهُ تَصْفِدُ

* * *

فَلَسـتُ أَرَاكَ مِـــنَ العَاشِـقِين وَلَسْــتُ أَرَاهُ هُــوَ المَقْــصَدُ

* * *

وَلَا أَنْتَ قَيْــسٌ وَلَا عَنْتَــرٌ عَلَى العِشْقِ مَاتُـوا وَقَدْ مُجِّدُوا

* * * *

وَلَمْ تَبْــقَ رُوحٌ بِــهَذَا الهَوَى أَسَاطِيـرُهُ فِـي الثَّــرَى وُسِّدُوا

* * * *

فَقُلْتُ لَــهَا هَــلْ أَنَـا عَابِثٌ؟؟ أَجَابَـتْ نَعَـمْ ... ذَاكَ مَـا أَقْصِدُ

* * * *

وَلَوْلَا الخِيَانَـــــةُ مِنْ مَنْطِقِي لَصِـرْتُ أَنَا العَاشِــقُ الأَسْعَدُ[1]

[1] الديوان: ص (41 - 44)

الاسم الموصول:

وأمثله من القصيدة قول الشاعر:

أَمَا آنَ لِلْجُبـــنِ أَنْ يَخْتَـــفِي لَأَرْوِي مِـنَ الشِّعْـرِ مَـــا يُخْلَدُ

****

فَقُلْتُ لَـــهَا هَـــلْ أَنَـا عَابِثٌ؟ أَجَابَـتْ نَعَـمْ ... ذَاكَ مَـا أَقْصِدُ

****

أَجَابَتْ وَقَالَـــتْ أَلَا تَنْزَجِـرْ قُلْـــتُ بَلَـــى ذَاكَ مَـــا أَنْشُدُ

****

وَقَفْـــتُ قَلِيـــلاً لَعَـــلِّي أَرَى مَرَايَا التِـــي لِلسَّـــنَا تَعْـــهَدُ

****

نَعَمْ لَسْتُ كُفْـــؤًا لِمَنْ غَادَرُوا لَهُـمْ سَبْقُ عِشْقٍ وَقَدْ خُلِّـدُوا[1]

المضاف إلى معرفة:

وذلك في قول **الحاج غلوج:**

وَإِلاَّ قُذِفْتُـــمْ بِـيَمِّ الهَـوَى بِسِحْـرٍ تَمَـــادِيـــهِ لاَ يَنْـفَدُ

****

وَأَعْجَبُ مِنْ وَجْهِـــهَا إِنَّـــهُ سِرَاجٌ بِجُنْـــحِ الدُّجَـــى مُوقَدُ[2]

[1] الديوان: ص (42 - 43)
[2] الديوان: ص (41-42)

****

أَرَى رُؤْيَــةً حَقَّقَتَــهَا فَتَــاة شُمُـوسُ الجَمَــالِ لَــهَا تَقْصِدُ

****

وَقَدْ صُغْـتُ وَصْـفًا كَثِيرَ الرَّجَاءْ وَلَمْ أَلْــقَ فِي القَلْـبِ مَا يُسْعِدُ

****

فَجَادَلْتُــهَا فِــي خَيَــالِ الشَّقَا وَرُوحِــي عَلَــى كَفِّــهَا تَرْعُدُ

****

وَلَمْ أَعْتَبِرْ مِـنْ شَهِيـدِ الجَـوَى فَلَـمْ تَــكُ عَـاقِبَتِــي تُحْـمَدُ

العلم:

وَلَا أَنْتَ قَيْــسٌ وَلَا عَنْتَــرٌ عَلَى العِشْقِ مَاتُـوا وَقَدْ مُجِّدُوا

****

وَلَسْتَ جَمِيــلاً شَهِيدُ الجَـوَى وَكُــلُّ العُصُـورِ لَــهُ تَشْهَدُ[1]

ب- النكرة:

"اسم دل على غير معين: (كرجل، كتاب، مدينة...)"[2]، وشواهده من القصيدة المدروسة:

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْرِ شَيْطَــانَهُ وَإِنِّــي عَلَــى جِنِّــهِ سَيِّدُ[3]

****

[1] الديوان:ص (42 - 43)
[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 138.
[3] الديوان: ص 41

وَقَفْــتُ قَلِيــلاً لَعَــلِّي أَرَى مَرَايَا التِــي لِلسَّــنَا تَعْــهَدُ

****

جَمِيلٍ رَقِيــــقٍ وَلَكِــنَّهُ رُؤًى نُورُهَا فِي الدُّنَــى يَشْهَدُ

****

وَلَــوْلَا انْدِهَــاشِي لَكَلَّمْتُــهَا وَقُلْتُ لَهَــــا بَيْنَــنَا مَوْعِدُ

****

وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَــى فَقْدِهَا وَشَوْقِــي كَنَــارٍ مَتَــى تُخْمَدُ؟

****

فَذَاكَ خِمَــــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ

****

وَتَحْتَ الحَوَاجِبِ فَخْــرُ المَهَــا عُيُــونٌ مُحِيــطٌ بِــهَا الإِثْمَدُ[1]

نستخلص مما ذكر عن المعرفة والنكرة طغيان المعرفة عن النكرة، ومردّ ذلك أن الشاعر "**الحاج غلوج**" يحاول عرض حالته النفسية للعلن، والإفصاح عن إعجابه بالحسناء التي التقى بها بلا موعد، ولعل التقاء الشاعر بالغانية الحسناء، جعل حرفه يطفو في بحر الضاد ليجعلنا نغوص فيه، وكما قيل: "ربَّ صدفة خيرٌ من ألف ميعاد" فكثرة المعارف تحيلنا إلى عدم تيه الشاعر لأنه أمام واقع وليس يصف حلما زائفا، وبما أن هذه الحسناء معلومة عنده؛ وذلك لحظة مرورها به على حين غرة، كريح مضت في

[1] الديوان: ص 42

طريقها ولم تلتفت وراءها، فأذهله جمالها وبهاؤها، فترسخت صورتها وبقيت محفوظة في مخيلته، زاخرة بأروع الأوصاف وأجمل التشابيه وأبهى الحلل.

أما سبب قلة ورود الأسماء بصيغة التنكير، عائد إلى عدم إفصاح الشاعر عن بعض الجزئيات التي أبى إلا أن تبقى في خلجاته ومكنوناته، ولا يبدها إلى أي شخص مهما كان، فجعلها مدفونة في سريرته، وذلك نابع أيضا من اللقاء الذي لم يدم سوى طرفة عين، لأنه ما إن ارتد إليه طرفه حتى أدرك أن شموس الجمال قد توارت عن الأبصار فأصبح غريقا في يم الهوى، حائرا لعدم اتضاح سبل الوصول إلى بر الأمان حيث تنطفئ وتخمد نار الجوى، ويكون الوصل بعد عناء ومكابدة جراء لوعة البين والفراق وخيبة الأمل، ولعله يجد في التعريف تنفيسا ومؤانسة وبوح يطفو ما يكوي نبضه؛ ففي الإعلان راحة وطمأنينة.

3- المستوى التركيبي:

يعد هذا المستوى من أهم مستويات التحليل الأسلوبي كونه عنصر بالغ الأهمية في البنية اللغوية يهتم هذا المستوى بالعلاقات الداخلية والخارجية للتراكيب وكيفية انتظام الوحدات اللغوية للخطاب اللغوي، كما أن الأسلوبية تأخذ من التراكيب اللغوية بفك شفراتها لاستخراج مواطن الجمال الفني والإبداعي لمبدع ما، وفي هذا المستوى سنقف على مجموعة من القضايا التركيبية التي شكلت لبنة أساسية في بنائها.

3-1 الجملة الاسمية (بنية التركيب الاسمي):

الجملة الإسمية هي كل جملة تقدّم فيها العنصر الاسمي ويكون فيها ركنا إسناديا وهو ما يطلق عليه بالمبتدأ والخبر، فالمبتدأ مسند إليه والخبر مسند، وفي هذا يقول علي أبو

المكارم: "يستخدم مصطلح الجملة الاسمية في التراث النحوي للإشارة إلى أنواع متعددة من الجملة العربية، تجتمع معا في أنّها يتصدّرها الاسم مع وقوعها ركنا اسناديا فيها"[1].

ولقد تجسدت بنية التركيب الاسمي في مجموعة أنماط أساسية في قصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، متباينة في عناصرها متنوعة في مكوناتها:

أ- الجملة الاسمية البسيطة (العادية):

يعرف سيبويه الجملة الاسمية البسيطة بقوله : "بأنها تركيب لغوي يتكون من مسند إليه ومسند في أصغر صورة لهما، يفيدان فائدة يحسن السكوت عليها"[2].

وقد جاء هذا النوع موزعا بأنماط مختلفة:

- **المبتدأ مع خبره المفرد:** وقد ورد هذا النمط في القصيدة كما في الأبيات التالية:

وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَـــى فَقْدِهَا وَشَوْقِـي كَنَــارٍ مَتَــى تُخْمَدُ؟[3]

في هذا البيت نجد أن لفظ "قلبي" هو المبتدأ، والخبر المفرد هو لفظة : "حزين".

تَوَلَّـــتْ بِعِيــدًا وَقَالَـتْ كَفَى فَحُبَّــكَ سَيْـفٌ ... بَلَى مُغْمَدُ[4]

المبتدأ هو لفظة "حبّك" والخبر "سيف".

أما في قوله:

فَذَاكَ خِمَـــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِـــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ[5]

****

[1] علي أبو المكارم: الجملة الاسمية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1،2007،ص17.
[2] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الخانجي، ص127.
[3] الديوان: ص 41
[4] الديوان: ص 43
[5] الديوان: ص 41.

وَذَاكَ الجَبِيـــنُ وَمِـنْ تَحْـتِهِ حَوَاجِـــبُ عَيْـنٍ لَـهَا سُؤْدُدُ

****

وذاك الحَيَـاءُ جَمِيـــلٌ بِـهَا سَيُؤْمِـــنُ مِـنْ سِحْرِهِ المُلْحِدُ[1]

في الأبيات المذكورة أعلاه نجد أن لفظة "ذاك" جاءت كمبتدأ، والخبر المفرد تمثل في الكلمات التالية على التوالي: خمار، الجبين، الحياء.

وفي قوله:

وَلَا أَنْتَ قَيْـــسٌ وَلَا عَنْتَـــرٌ عَلَى العِشْقِ مَاتُـوا وَقَدْ مُجِّدُوا [2]

المبتدأ هو الضمير المنفصل "أنت" والخبر المفرد تمثل في لفظة "قيس".

وفي قوله:

فَقُلْتُ لَـــهَا هَـــلْ أَنَـا عَابِثٌ؟؟ أَجَابَـتْ نَعَـمْ ... ذَاكَ مَـا أَقْصِدُ[3]

المبتدأ هنا هو الضمير المنفصل "أنا" والخبر المفرد هو "عابثٌ".

وفي قوله:

تَوَعَّـدْتُ نَفْسِي وَقُلْـتُ لَـهَا لِمَاذَا الهَـوَى بَابُـــهُ مُوصَدُ؟ [4]

المبتدأ "بابه" والخبر المفرد "موصد".

وفي قوله:

تَرَقَّبْـــتُ دَهْـرًا وَلَـــمَّا أَتَـى أَتَـــى حَالِـــكًا لَوْنُـــهُ أَسْوَدُ [5]

[1] الديوان: ص (41 - 42)
[2] الديوان: 41
[3] الديوان: 43
[4] الديوان: ص 44
[5] الديوان : ص 44

المبتدأ "لونه" والخبر المفرد "أسود".

- **المبتدأ مع الخبر (جملة فعلية):**

ويظهر هذا النمط في الأبيات التالية:

خُـدُودٌ بِهِـنَّ يَتِيـــــهُ الدَّلِيــل أَلَا فَارْشِـدُوا تَائِــهًا أَرْشِـدُوا [1]

المبتدأ هو "خدود" والخبر هو الجملة الفعلية " يتيه الدليل".

وَعِقْــدٌ عَلَى الجِيــدِ يَغْتَالُــنِي لِجُــورِهِ مُــذْ كُنْــتُ لاَ أَصْمُد[2]

المبتدأ هو كلمة "عقد" وخبره الجملة الفعلية "يغتالني".

- **المبتدأ مع الخبر (جملة اسمية):**

ويتجلى هذا النمط فيما يلي:

تَوَعَّــدْتُ نَفْسِي وَقُلْــتُ لَــهَا لِمَاذَا الهَــوَى بَابُــهُ مُوصَدُ؟[3]

المبتدأ هنا هو لفظة "الهوى" والخبر هو الجملة الإسمية: "بابه موصد".

- **المبتدأ مع الخبر شبه جملة:**

وهذا النمط موظف في البيت التالي:

وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَـــى فَقْدِهَا وَشَوْقِــي كَنَــارٍ مَتَــى تُخْمَدُ؟[4]

المبتدأ هو كلمة "شوقي" وخبره شبه الجملة "كنار".

[1] الديوان: ص 42
[2] الديوان: ص42
[3] الديوان: ص 44
[4] الديوان: ص41

ب- الجملة الاسمية المنسوخة:

كما هو معروف ففي اللغة العربية توجد "نواسخ تختص بالدخول على الجملة الاسمية، فتغير حكمها الإعرابي، وتخرجها إلى نمط آخر من الأسلوب، وذلك لما تحدثه فيها من عمل وتأثير، وهذه المواد اللفظية تكون فعلية أو حرفية"[1].

وهذا يعني أن هناك عوامل لغوية بمجرد دخولها على التراكيب الاسمية، تحدث تغييرا عليها، وقد استخدم الشاعر "**الحاج غلوج**" النواسخ الفعلية والحرفية في قصيدته، ومن ذلك قوله:

أَتَـانِي الجُنُـونُ بِـلَا مَـوْعِد وَأَضْحَـى الهُيَـامُ هَوًى يُعْبَدُ

****

وَأَعْجَبُ مِنْ وَجْهِـهَا إِنَّـهُ سِرَاجٌ بِجُنْـحِ الدُّجَـى مُوقَدُ

****

أَلَيْسَ حَرَامًا عَلَـى شَـاعِر؟ يُهِـلُّ الجَمَـالُ وَلَا يُنْـشِدُ

****

أَلَيْسَ حَـرَامًا بِـأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟

****

فَلَسْـتُ أَرَاكَ مِـنَ العَاشِـقِين وَلَسْـتُ أَرَاهُ هُـوَ المَقْـصَدُ[2]

****

[1] بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالاتها في السور المدنية، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2008، ص84.

[2] الديوان: 41-43

وَلَسْتَ جَمِيـــلاً شَهِيدُ الجَـوَى وَكُـــلُّ العُصُـورِ لَـــهُ تَشْهَدُ

****

وَكَمْ أَشْتَهِي الوَصْلَ يَا مُهْجَتِي وَيَـــا لَيْتَـــهُ دَائِـــمٌ سَرْمَدُ

****

غَرَامُكِ قَـدْ نَـالَ مِنْ خَافِقِـي وَلَسْـــتُ أَرَاهُ سَيَسْـتَنْجِـدُ

****

وَإِنِّي لَفِـــي لَوْعَـةٍ نَـارُهَـا تَزِيـــدُ اشْتِعَـالًا وَلَا تَبْـرُدُ

****

نَعَمْ لَسْتُ كُفْـــؤًا لِمَنْ غَادَرُوا لَـهُـمْ سَبْقُ عِشْقٍ وَقَدْ خُلِّدُوا

****

وَلَكِنَّـــهُمْ لَـــمْ يَنَالُـوا المُنَى لِأَنَّـهُمْ إِلَى الوَصْـلِ مَا وَطَّدُوا

****

وَلَمْ أَعْتَبِرْ مِـنْ شَهِيـدِ الجَـوَى فَلَـمْ تَـــكُ عَـاقِبَتِـــي تُحْـمَدُ[1]

[1] الديوان: ص (41 -44)

في الجدولين التاليين بيان الجمل المنسوخة في الأبيات أعلاه:

أ- النواسخ الفعلية:

النواسخ الفعلية	اسمها	خبرها
أضحى	الهيام	هوى
ليسَ	/	حراما
ليسَ	/	حراما
لستُ	الضمير المتصل "التاء"	الجملة الفعلية: أراك من العاشقين
لستُ	الضمير المتصل "التاء"	الجملة الفعلية: أراه هو المقصد.
لستَ	الضمير المتصل "التاء"	جميلا
لستُ	الضمير المتصل "التاء"	الجملة الفعلية: أراه سيستنجد
كنتُ	الضمير المتصل "التاء"	الجملة الفعلية: لا أصمد
أمسيتُ	الضمير المتصل "التاء"	الجملة الفعلية: لا أرقد
لستُ	الضمير المتصل "التاء"	كفؤا
تكن	عاقبتي	الجملة الفعلية: تحمد

ب- النواسخ الحرفية:

النواسخ الحرفية	اسمها	خبرها
إنَّ	الهاء	سراج
ليتَ	الهاء	دائم

إنَّ	**الياء**	**شبه الجملة: لفي لوعة**
لكنَّ	**هم**	**الجملة الفعلية: لم ينالوا**
أنَّ	**هم**	**الجملة الفعلية: ما وطدوا**

استخدم الشاعر الجملة الاسمية في قصيدته: "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"

بنوعيها؛ البسيطة والمنسوخة، حسب الأنماط المذكورة سلفا، حيث اتخذها وسيلة لشحن قصيدته بالأخبار، وينقل عبرها قضيته إلى المتلقي، وكما هو معلوم؛ أن الجمل الاسمية تدل على الثبات فالشاعر استعملها هنا ليبرهن على ثبات حبه وإعجابه بالفتاة الحسناء فتوافقت بذلك موقف الشاعر من حبيبته؛ لأنها تقوم على الوصف، فجاءت حافلة بصفات تدل على ثبات جمال وحسن الفتاة الغانية، كما ساهمت الجملة الاسمية في إثراء القصيدة بالمحافظة على ثبوتها واستمرارية نفسها.

3-2 الجملة الفعلية (بنية التركيب الفعلي):

تحدث النحاة العرب القدامى عن الجمل الفعلية في أبواب نحوية كثيرة، وبما أنّنا بصدد دراسة تطبيقية، فإن الخوض في مثل هذه التفاصيل يحيد ببحثنا إلى إطالة وتوسيع نحن في غنى عنهما، لذلك سنكتفي بإدراج أشمل تعريف لها، وهو تعريف "**ابن هشام**" في قوله: "تسمى فعلية إن بدأت بفعل؛ سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء كان الفعل متصرفا أو جامدا، وسواء كان تاما أو ناقصا، وسواء كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول: (كقام زيد، ويضرب عمرو، واضرب زيدا، ونعم العبد، وكان زيد قائما)"[1].

وعليه فالجملة الفعلية هي كل جملة بدأت بفعل مهما كان نوعه، وقد وردت -الجمل الفعلية- في القصيدة بين أيدينا، موزعة على الأنماط التالية:

[1] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1991، ج2، ط1، ص 433.

- **فعل وفاعل:**

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر "**الحاج غلوج**" في قصيدته:

وَأُلْقِي بِتِبْرِي عَلَـى السَّامِعِين تَعَالُـوا تَعَالُـوا وَلَا تَبْعُدُوا

****

تَعَجَّبْـتُ مِـنْ حُسْنِـهَا حِينَمَا أَشَاحَـتْ بِوَجْـهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ

****

حَلَفْـتُ يَمِيـنًا عَلَـى أَعْيُنِي حَذَارِي عَلَى الحُسْـنِ لاَ تَعْتَدُوا [1]

في البيتين الأول والثاني: جاءت الجمل الفعلية بصيغة الأمر (تعالوا/ تبعدوا)، وفاعلها هو: "واو" الجماعة؛ فالشاعر هنا يوجه أمرا للجمهور المتلقي لقصيدته بأن ينتبه إليه ويرعيه سمعه.

في البيتين الثالث والرابع: جاءت الجمل الفعلية بصيغة الماضي (تعجبتُ/ حلفتُ)، وفاعلها هو الضمير المتصل "التاء" أي ذات الشاعر.

- **فعل وفاعل مستتر:** ومن ذلك قول الشاعر:

تَعَجَّبْـتُ مِـنْ حُسْنِـهَا حِينَمَا أَشَاحَـتْ بِوَجْـهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ

****

وَكَيْـفَ إِلَـى الحُبِّ لَا أَهْتَـدِي؟ وَقَدْ حُـقَّ لِلنَّـاسِ أَنْ يَهْتَدُوا[2]

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص (41 - 43)

في البيت الأول: الفعل "أشاحت" والفاعل ضمير مستتر تقديره "هي".

في البيت الثاني: الفعل "أهتدي" والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا".

- **فعل/ فاعل/ مفعول به:**

وأمثلت هذا في قول الشاعر:

خُـدُودٌ بِهِـنَّ يَتِيـــهُ الدَّلِيـل أَلَا فَارْشِـدُوا تَائِـــهًا أَرْشِـدُوا

****

فَجَادَلْتُـــهَا فِـــي خَيَـــالِ الشَّقَا وَرُوحِـــي عَلَـــى كَفِّـــهَا تَرْعُدُ

****

جَمَعْتُ شَتَاتِـي أَعَدْتُ السُّـؤَالْ وَقُلْتُ لِـــمَ الحُـــبُّ مُسْتَبْعَدُ ؟

****

تَوَعَّـــدْتُ نَفْسِي وَقُلْـــتُ لَـهَا لِمَاذَا الهَـــوَى بَابُـــهُ مُوصَدُ؟

****

تَرَقَّبْـــتُ دَهْـرًا وَلَـــمَّا أَتَى أَتَـــى حَالِـــكًا لَوْنُـــهُ أَسْوَدُ [1]

البيت	الفعل	الفاعل	المفعول به
الأول	ارشدوا	"واو" الجماعة	تائـها
الثالث	جادل	الضمير المتصل "التاء"	الهاء
الرابع	جمع/أعد	الضمير المتصل "التاء"	شتاتي/السؤال

[1] الديوان: ص(42- 44)

الخامس	توعد	الضمير المتصل "التاء"	نفسي
السادس	ترقب	الضمير المتصل "التاء"	دهرا

- **فعل/ فاعل مستتر/ مفعول به:** ومن أمثلة ذلك:

يَخُوضُ الغِمَـــارَ وَلَا يَنْثَنِـي بِحَـرْفٍ مَعَانِيــهِ لَا تَكْـسُدُ

****

أَتَتْنِي كَرِيــحٍ عَلَـى غَفْلَـةٍ تَهُـــزُّ الكَيَــانَ لَــهُ تَصْفِدُ

****

سَبَى اللُّـــبَّ قَـدٌّ لَـهُ رَوْعَةٌ جُنِنْـــتُ وَأَمْسَيْـتُ لَا أَرْقُدُ

****

فَذَاكَ خِمَـــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِـــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ

****

وإنْ حَــرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَــانِــهَا أَهِيــمُ سُـــرُورًا وَلَا أَقْــعُدُ

****

وَعِقْــدٌ عَلَى الجِيــدِ يَغْتَالُــنِي لِجُــورِهِ مُـذْ كُنْــتُ لاَ أَصْمُدُ[1]

****

[1] الديوان: ص (41- 42)

وَكَمْ يَـا إِلاَهِـــي تَهُـــزُّ الفُؤَادْ وَتُرْدِي خَـلاَيَا الحَـشَا تَظْـهَدُ[1]

البيت	الفعل	الفاعل المستتر	المفعول به
الأول	يخوض	هو	الغمار
الثاني	أتتني	هي	ياء المتكلم
الثالث	سبى	هو	اللب
الرابع	يضل	هو	الحيارى
الخامس	حررت	هي	برق
السادس	يغتالني	هو	ياء المتكلم
السابع	تهز	هي	الفؤاد

- **فعل /نائب فاعل/ جار ومجرور:**

وقد ورد في بيتين من القصيدة وهما:

وَإِلاَّ قُذِفْتُـــمْ بِـيَمٍّ الهَـوَى بِسِحْـرٍ تَمَـــادِيـــهِ لاَ يَنْـفَدُ[2]

الفعل: قذف **ونائب الفاعل: الضمير المتصل** التاء، **جار ومجرور:** بيم.

نُفِيـتُ إِلَـى سَكْـــرَةٍ بَحـرُهَا يَزِيـــدُ اتِّسَـــاعًا وَلاَ يَنْـفَدُ [3]

الفعل: نفي / **نائب الفاعل:** الضمير المتصل التاء / **جار ومجرور:** إلى سكرة.

[1] الديوان: ص42
[2] الديوان: ص 41
[3] الديوان: ص 43

- **فعل / نائب فاعل / حال:** ورد هذا الصيغة مرة واحدة، في قول الشاعر:

تُرِكْــتُ تَعِيــسًا وَفِــي حَسْرَةٍ وَرُوحِي إِلَـــى رَبِّـــهَا تَصْعَدُ [1]

الفعل: ترك / **نائب الفاعل:** الضمير المتصل التاء / **الحال:** تعيسا.

- **فعل / فاعل مستتر / حال:** وورد هذا الصيغة في بيتين:

وإِنْ حَــرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَــانِــهَا أَهِيــمُ سُـــرُورًا وَلَا أَقْــعُدُ

****

تَرَقَّبْــتُ دَهْـرًا وَلَــمَّا أَتَى أَتَــى حَالِـــكًا لَوْنُـــهُ أَسْوَدُ. [2]

البيت	فعل	فاعل مستتر	حال
الأول	أهيم	أنا	سرورا
الثاني	أتى	هو	حالكا

- **فعل / فاعل / حال :**

وَقَفْــتُ قَلِيــلاً لَعَــلِّي أَرَى مَرَايَا التِـــي لِلسَّــنَا تَعْــهَدُ [3]

الفعل: وقف **الفاعل:** الضمير المتصل "التاء" **الحال:** قليلا

[1] الديوان: ص 44
[2] الديوان: ص 44
[3] الديوان: ص 42

- **فعل / فاعل /مفعول به/ حال:**

فَغِبْـتُ طَوِيــلاً طَوِيــلاً وَقَـدْ شَرِبْتُ الهَـوَى هَائِـــجًا يُزْبِدُ

****

فَوَلَّــتْ وَقَالَــتْ وَدَاعًا وَقَـدْ تَأَمَّـلْتُـــهَا تَائِـــهًا أَشْـرَدُ [1]

في البيت الأول: الفعل: شرب / **الفاعل:** الضمير المتصل "التاء"/ **المفعول به:** الهوى / **الحال:** هاجا.

في البيت الثاني: الفعل: تأمّل / **الفاعل:** ضمير المتصل "التاء" **مفعول به:** الضمير المتصل "الهاء" / **الحال:** تائها.

- **فعل/ فاعل مستتر/ شبه جملة:**

وَأَعْجَبُ مِنْ وَجْهِـــهَا إِنَّـــهُ سِرَاجٌ بِجُنْـــحِ الدُّجَـــى مُوقَدُ

****

تُجَارِي الحَمَامَــةَ فِــي مَشْيِهَا تَمِيـــلَ بِخُطْــوَاتِـــهَا تَبْعُدُ

****

وَلَمْ أَعْتَبِرْ مِـنْ شَهِيـدِ الجَـوَى فَلَـمْ تَـــكُ عَـاقِبَتِـي تُحْـمَدُ [2]

[1] الديوان: ص 44
[2] الديوان: ص (42- 44)

البيت	فعل	فاعل مستتر	شبه جملة
الأول	أعجب	تقديره "أنا"	من وجهها
الثاني	تميل	تقديره "هي"	بخطواتها
الثالث	أعتبر	تقديره "أنا"	من شهيد

- **فعل/فاعل مستتر/ مفعول به / شبه جملة:**

تُجَارِي الحَمَامَــةَ فِــي مَشْيِهَا تَمِيــلَ بِخُطْــوَاتِــهَا تَبْـعُدُ

****

يُنَــادِي العَنِيــفَةَ فِي لَهْـفَةٍ يَقُــولُ لَــهَا إِنَّــنِي أُوقَــدُ [1]

البيت	فعل	فاعل مستتر	مفعول به	شبه جملة
الأول	تجاري	تقديره "هي"	الحمامة	في مشيها
الثاني	ينادي	تقديره "هو"	العنيفة	في لهفة

- **فعل / فاعل / مفعول به/ صفة :**

وَقَدْ صُغْـتُ وَصْـفًا كَثِيرَ الرَّجَاءْ وَلَمْ أَلْــقَ فِي القَلْـبِ مَا يُسْعِدُ[2]

الفعل: صاغ / **الفاعل:** الضمير المتصل "التاء" / **مفعول به:** وصفا / **الصفة:** كثير.

- **فعل / فاعل / تمييز :**

فَفِضْتُ جُنُونًــا ... عَلَى خَيْبَةٍ حَبَائــِلُ عَقْلِــي وَقَدْ غَرَّدُوا [3]

فعل: فاض / **فاعل:** الضمير المتصل "التاء" / **تمييز:** جنونا.

استخدم الشاعر التراكيب الفعلية حسب الأنماط المذكورة؛ لتوظيف التجديد على معاني القصيدة وهي بنية فاعلة لها قيمتها التعبيرية، التي تؤدي معاني الشاعر المتمحورة

[1] الديوان: ص 42- 43
[2] الديوان: ص 42
[3] الديوان: ص 44

حول الاستمرار والعزم على الوصل بالفتاة الحسناء، مما زاد النص الشعري جمالية ورونقا، كما ساهمت هذه التراكيب الفعلية في خلق تفاعل بين النص والعالم الخارجي "المتلقي"، مما يجعلنا نلمس صدقا واضحا حول القضية المطروحة، وهذا ما جعل الشاعر "**الحاج غلوج**" يوظف الجمل الفعلية لإضفاء طابع الحيوية والحركية على تجربته الشعرية، لترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي الحقيقي، فكان هذا الاستعمال ملائما لغرض الشاعر باعتبار الجمل الفعلية ميزتها التجدد والاستمرارية، فكذلك الشاعر يضل حبه وعشقه للفتاة الحسناء مستمرا ومعلقا في ثنايا فؤاده متجددا لا منتهيا.

نستنتج من دراستنا للتراكيب الاسمية والفعلية طغيان هذه الأخيرة، حيث كان لها حضورٌ مميز وفعال أعطى حركية وخلق تفاعلا بين أجزاء القصيدة، حيث جسدت خاصية مهمة بالنسبة للشاعر، ويعود ذلك لشدّة ارتباطه وإعجابه بالفتاة الحسناء ومدى تعلقه بها، فتضارب شعوره بين الألم والحزن لعدم الوصل بينهما، والأمل في تحقيق غايته كما لا يمكن أن نهمل دور التراكيب الاسمية التي كانت هي الأخرى حاضرة بشكل وضح، حيث استخدمها الشاعر لتكون وسيلة تثبت عليها أعمدة القصيدة وتستقر بها مشاعر الشاعر فلا تحيد ولا تتغير عن وجهتها الأصلية "الحبيبة".

3-3 التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة من الظواهر الأسلوبية، تهتم بترتيب تغيير العناصر – أي الرتبة– وهي ظاهرة لا تأتي اعتباطا ولا من قبيل الصدف، وإنما تتشكل لغرض بلاغي "وهي ظاهرة أسلوبية تعنى بتغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت، بمعنى العدل عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها"[1].

وقد عرفها "عبد القاهر الجرجاني" بقوله : "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويقتضي بك إلى لطيفة، ولا تزل ترى

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص70.

شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب من راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1]، وهذا يعني أن ظاهرة التقديم والتأخر لها فائدة تتمثل في تزيين الكلام حسنا وبلاغة، ولها أسباب تقتضي تحريك عنصر ما من موقعه الأصلي إلى موقع آخر، مما يجذب انتباه القارئ ويعطي لمسة بلاغية إبداعية للنص.

ومن خلال دراستنا لقصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، تبين لنا عدة نماذج تبرز هذه السمة الأسلوبية، وسنحاول لمس بعض أمثلة ذلك لنرى كيف تصرف الشاعر "**الحاج غلوج**" في بناء تراكيبه.

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

تَوَعَّـدْتُ نَفْسِي وَقُلْـتُ لَـهَا لِمَاذَا الهَـوَى بَابُــهُ مُوصَدُ؟[2]

فأصل الكلام "الهوى لماذا" تقدّم الخبر على المبتدأ لأنّ الخبر واقع في صيغة استفهام، وأسماء الاستفهام لها الصدارة، والمبتدأ بعدها معرّف بـ:"الـ".

وَلَـوْلَا انْدِهَـاشِي لَكَلَّـمْتُـهَا وَقُلْتُ لَهَـــا بَيْنَـنَا مَوْعِدُ[3]

قدّم الشاعر الجملة الواقعة خبرا على المبتدأ جوازا.

- **تقديم ما فيه معنى الجواب:**

في قول الشاعر:

تَعَجَّبْـتُ مِـنْ حُسْنِـهَا حِينَمَا أَشَاحَــتْ بِوَجْـهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ[4]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2004، ص106.
[2] الديوان: ص 44
[3] الديوان: ص41
[4] الديوان: ص 41

أصل الكلام "حينما أشاحت بوجه، تعجبت من حسنها" تقدّم ما فيه معنى الجواب على جملة الجزاء، دالا على جواب الجزاء المحذوف أي أنّ فعل الجواب يكون باقتضاء حروف الجزاء وجملة فعل الجزاء.

- **تقديم المفعول به على الفاعل:** ونلمس ذلك في قول الشاعر:

أَتَـانِي الجُنُـونُ بِـلَا مَـوْعِدٍ وَأَضْحَـى الهُيَـامُ هَوًى يُعْبَدُ[1]

تقدم المفعول به "**ياء المتكلم**" عن الفاعل "**الجنون**" وجوبا ؛ لاتصال ياء المتكلم بالفعل والتي تمثل مفعولا به، فأوجب ذلك هذا التقديم لتفادي الحشو في الكلام، وغرضه "**التخصيص**".

- **تقديم الجار والمجرور عن الفاعل:** في قول الشاعر:

وذاك الحَيَـاءُ جَمِيـلٌ بِـهَا سَيُؤْمِـنُ مِـنْ سِحْرِهِ المُلْحِدُ [2]

أصل الكلام "سيؤمن الملحد من سحره"، لكن الشاعر قدم شبه الجملة من جار ومجرور "من سحره" عن الفاعل "الملحد"، وهذا التقديم جاء لغرض "**التخصيص والاهتمام**".

- **تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معا:** ويظهر هذا في قول الشاعر:

وَكَيْـفَ إِلَـى الحُبِّ لَا أَهْتَـدِي؟ وَقَدْ حُـقَّ لِلنَّـاسِ أَنْ يَهْتَدُوا.[3]

أصل الكلام: "وكيف لا أهتدي إلى الحب"، تقدم الجار والمجرور "إلى الحب" على الفعل "أهتدي" والفاعل المضمر "أنا"، وهذا التقديم غرضه "**الاهتمام**" نظرا لأهمية الجار والمجرور في هذا البيت الشعري لتكملة المعنى.

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص42
[3] الديوان: ص 43

- **تقديم الجار والمجرور على المفعول به:**

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْرِ شَيْطَـانَـهُ وَإِنِّـــي عَلَـــى جِنِّـــهِ سَـيِّدُ[1]

قدم الشاعر الجار والمجرور "في الشعر"، على المفعول به "شيطانه" فأصل الكلام "أروض شيطانه في الشعر"، وغرض التقديم هنا "**القصر والحصر**".

- **تقديم الجار والمجرور على الخبر:**

تُرِكْـتُ تَعِيـسًا وَفِـي حَسْرَةٍ وَرُوحِي إِلَـــى رَبِّـــهَا تَصْعَدُ[2]

قدم الجار والمجرور "إلى ربها" على الخبر جملة فعلية "تصعد"، فأصل الكلام: "وروحي تصعد إلى ربها"، والغرض من هذا التقديم والتأخير هو : "القصر والحصر" إذ أن الروح، لا تصعد إلا عند ربها.

نستخلص من هذه الظاهرة –التقديم والتأخير– التي وظفها الشاعر أنّها صبغت القصيدة بميزة جمالية باعتبارها سمة أسلوبية خاصة، يتم من خلالها كسر العلاقات الطبيعية بين التراكيب اللغوية، مما يشكل انزياحا جماليا فنيا، يخرج بواسطته الشاعر عن النسق المعروف، ليبرز لنا إبداعه وقدرته باللعب بالمعاني، بغية توضيح الدلالة والفكرة المطروحة للقارئ المتلقي وتوصيلها في أحسن قالب لغوي لها، وهذا ما يعرف بالانزياح.

.

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص 44

3-4 الحذف:

يعرفه "**عبد القاهر الجرجاني**": "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن..."[1].

وهو "إسقاط كلمة بخلف منها يقوم مقامها، أو عبارة عن حذف بعض لفظه لدلالة الباقي عليه"[2].

وحسب التعرفين نخلص أنّ الحذف سمة يعمد إليها الكاتب أو الشاعر؛ قصد لفت انتباه المتلقين وإيقاظ ذهنهم، وهو أمر مقصود من طرف المتكلم يجد فيه فائدة أبلغ حتى من ذكر الكلام المحذوف، متمثلا في ذلك بقول العرب قديما "الصمت أبلغ من الكلام" وبقولهم "إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب" وقد تكون الغاية من الحذف أيضا إرغام المتلقي على إعمال عقله وفكره من أجل استنباط المعاني الخفية، واستجلاء الكلمات المحذوفة، ولقد برزت ظاهرة الحذف كأداة فنية في القصيدة التي بين أيدينا، ومن أبرز لك ما يلي:

صَبِـرْتُ كَثِيـرًا وَلَكِنَّـنِـــي تَفَجَّــرْتُ حُبًّــا أَلَا فَاشْهَدُوا[3]

حذف الشاعر المفعول المطلق ونابت عليه صفته فـ(كثيرا) صفة لمصدر محذوف تقديره (صبرا) وذلك لغاية التشويق للكلام المتأخر الذي يليه (تفجرت حبا)، وبغية الاختصار وتجنب الثقل في الكلام؛ لأن أصل الكلام صبرت صبرا.

وَلَمْ أَعْتَبِرْ مِـنْ شَهِيـدِ الجَـوَى فَلَـمْ تَـــكُ عَـاقِبَتِـــي تُحْـمَدُ[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.
[2] حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين، دراسة تطبيقية، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص16.
[3] الديوان: ص 41
[4] الديوان: ص 44

حذف الشاعر حرف النون من تكن وأبقى على (تك) للاختصار في الكلام واجتناب الثقل، ومن شروط ذلك كون الفعل مضارعا مجزوما لا يليه حرف ساكن، وأن يكون في الوصل لا في الوقف، وأن لا يتصل به ضمير نصب.

وَلَـوْلَا انْدِهَــاشِي لَكَلَّـمْتُـهَا وَقُلْتُ لَهَـــا بَيْنَــنَا مَوْعِدُ[1]

ففي هذا البيت ذكر المبتدأ "اندهاشي" وحذف الخبر وتقديره "موجود"؛ أي لولا اندهاشي موجود أو كائن، فحذف وجوبا لأنّ "الخبر إن دل على كون عام، كان حذفه واجبا"[2].

وَقَفْــتُ قَلِيــلاً لَعَــلِّي أَرَى مَرَايَا التِـــي لِلسَّــنَا تَعْــهَدُ[3]

حذف الشاعر المفعول المطلق ونابت عليه صفته فـ: "قليلا" صفة لمصدر محذوف تقديره "وقفا"، لأن أصل الكلام: "وقفت وقفا قليلا، وذلك لغرض تشويق السامع لما هو آت من الكلام المتأخر، وبغية الاختصار وتجنب الثقل فيه.

فَغِبْــتُ طَوِيــلاً طَوِيــلاً وَقَـدْ شَرِبْتُ الهَــوَى هَائِـــجًا يُزْبِدُ [4]

حذف الشاعر المفعول المطلق ونابت عليه صفته فـ:"طويلا" صفة لمصدر محذوف تقديره "غيابا"، لأن أصل الكلام: "غبت غيابا طويلا"، وذلك لغرض تشويق السامع لما هو آت من الكلام المتأخر.

وَلَوْلَا الخِيَانَـــــةُ مِنْ مَنْطِقِي لَصِـرْتُ أَنَا العَاشِــقُ الأَسْعَدُ[5]

في هذا البيت ذكر المبتدأ "الخيانة" وحذف الخبر وتقديره "موجود"؛ أي لولا الخيانة موجودة، فحذف الخبر وجوبا.

---

[1] الديوان: ص41

[2] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض، ص 127.

[3] الديوان: ص 42

[4] الديوان: ص 42

[5] الديوان: ص 44

وَتَبًّا وَتَـبًّا لِقَلْبِـــــي الجَبَانْ أَيَا صَخْـــرَةً سَطْحُــهَا أَصْلَدُ[1]

حذف الشاعر الفعل "تبّ" والفاعل لغرض الاختصار في الكلام.

وخلاصة القول حول هذه الظاهرة – الحذف– أن لها خاصية جمالية تجعل المتلقي، يشعر بمتعة وانتشاء حين يستوضح المبهم العامة، وقد عمد إليها الشاعر "**الحاج غلوج**" سعيا منه لخرق أفق التوقع لدى المتلقي؛ قصد لفت انتباهه وتنشيط فكره، وإيصال الدلالة التي يروم الشاعر بثها فيه، كما أضفت هذه الظاهرة جمالا ورونقا وفصاحة على التراكيب اللغوية في القصيدة.

3-5 ظاهرة الالتفات:

إن العدول في الضمائر من متكلم إلى غائب يعد قيمة أسلوبية عربية، وما يصطلح عليه "**بالالتفات**" وهو: "الاعتراض عند قوم، وسماه الآخرون الاستدراك؛ وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني ليأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"[2].

ويعرفه "**حازم القرطاجني**": "بأنّه انعطاف في الكلام من جهة إلى أخرى، أو من غرض إلى غرض آخر"[3].

ويظهر من القولين أن الكاتب يتلاعب بالضمائر بين متكلم وغائب وحاضر وجمع ومفرد، لغاية في نفسه تدور على الأغلب حول التأثير في المتلقي وإثارة انتباهه وتشويقه لاستنباط المعنى من الكلام الموجه له.

ولعل أبرز ما يلفت الانتباه – في القصيدة المدروسة – في هذا الجانب هو اتكاء الشاعر بكثرة على ضميري الغائب والمتكلم، وهما يشكلان حضورا واسعا في القصيدة،

[1] الديوان: ص 44

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل، ط5، ، ص571981.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، تون، ط1، 1966م، ص 198.

لاسيما الضمير المتكلم، والمقصود بالضمائر في شعره، أو على من تعود تلك الضمائر، هو أحد الطرفين؛ الشاعر "المتكلم"، والغائب وهي "الفتاة الحسناء".

والمتأمل في قصيدة "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، يجد أن الشاعر قد نوع بين الضمائر، مستهلا قصيدته بضمير المخاطب "أنتم" مجسدا في لفظة "هلموا"، بغية لفت انتباه القارئ وإرساء سفينته في ميناء قريضه، مغازلا ذائقة المتلقي في مدحه وفخره لذاته، مدثرا الأنا الشاعرة وراء نقاب الضمير الغائب "هو" في قوله:

يَخُوضُ الغِمَـــارَ وَلَا يَنْثَنِـــي بِحَـــرْفٍ مَعَانِيـــهِ لَا تَكْـــسُدُ

****

جَمِيلٍ رَقِيـــــقٍ وَلَكِـــنَّهُ رُؤًى نُورُهَا فِي الدُّنَـــى يَشْهَدُ[1]

وغايته في ذلك جذب المتلقي وأسر ذائقته لما هو آت من الرسائل المراد تبليغها؛ ليكشف اللثام عن شاعريته بقوله:

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْرِ شَيْطَـانَـهُ وَإِنِّـــي عَلَـــى جِنِّـــهِ سَيِّدُ [2]

حيث استخدم الضمير المتكلم انطلاقا من هذا البيت وصولا إلى البيت العاشر الذي قال فيه:

وَلَـوْلَا انْدِهَـاشِي لَكَلَّـمْتُـهَا وَقُلْتُ لَهَـــا بَيْنَـــنَا مَوْعِدُ [3]

حيث تفجرت من هذه الأبيات العشرة ذات الشاعر ورحلته مع القريض، كاشفا عواطفه المخلتفة، ليكتب آهاته ويشرك المتلقي جزء من حياته، وها هو ذا ينتقل في البيت الحادي عشر إلى ضمائر الغائب الذي يقصد به تلك الحسناء التي شلت حركته وحركت الجماد الذي يسكنه لجمالها وبهائها وسلب لبه، فاسترسل في وصفها بسمات وألفاظ تخيل للقارئ بأنها حرية الخلد، ومن الأبيات التي تدل على ذلك قول الشاعر:

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص 41
[3] الديوان: ص 41

أَتَتْنِـي كَرِيــحٍ عَلَـى غَفْلَـةٍ تَهُــزُّ الكَيَــانَ لَــهُ تَصْفِدُ

****

تَعَجَّبْـتُ مِـنْ حُسْنِــهَا حِينَمَا أَشَاحَــتْ بِوَجْــهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ

****

سَبَى اللُّـــبَّ قَـدٌّ لَـهُ رَوْعَةٌ جُنِنْـــتُ وَأَمْسَيْـتُ لَا أَرْقُـدُ[1]

وقوله أيضا:

فَذَاكَ خِمَـــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِـــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ

****

وَذَاكَ الجَبِيـــنُ وَمِـنْ تَحْـتِهِ حَوَاجِـــبُ عَيْـنٍ لَـهَا سُؤْدُدُ

****

وذاك الحَيَــاءُ جَمِيـــلٌ بِــهَا سَيُؤْمِـــنُ مِـنْ سِحْرِهِ المُلْحِدُ

****

وَتَحْتَ الحَوَاجِبِ فَخْـرُ المَهَــا عُيُـــونٌ مُحِيـطٌ بِـهَا الإِثْمَدُ

****

وَحِينَ تَأَمَّـلْتُ فِـــي عَيْنِــهَا تَجَمَّـــدْتُ كَأَنَّـــنِي الجَلْـمَدُ

***

خُـدُودٌ بِهِـنَّ يَتِيـــهُ الدَّلِيـل أَلَا فَارْشِـدُوا تَائِـــهًا أَرْشِـدُوا

لَهَا أَنْفُ حُـورٍ غَزِيـرُ البَهَـاءْ فَرِيـدٌ يُنَـــادِي السَّـــمَا مُفْرَدُ [2]

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص (41 - 42)

فمن خلال هذه الأبيات التي جمع فيها صفات الحسناء موظفا ضمير المتكلم، مما يوحي إلى مدى تأثر الشاعر إلى ما تلقفته مقلتاه على حين غرّة، ليواصل سرد تأثره لما رآه ببصر الشاعر وببصيرة القاص، وهذا ما نلمسه في الأبيات التالية:

وَكَمْ يَـا إِلاَهِـــي تَهُـــزُّ الفُؤَادْ وَتُرْدِي خَـلاَيَا الحَـشَا تَظْـهَدُ

****

وَقَفْـــتُ قَلِيـــلاً لَعَـــلِّي أَرَى مَرَايَا التِـــي لِلسَّـــنَا تَعْـــهَدُ

****

فَغِبْـتُ طَوِيـــلاً طَوِيـــلاً وَقَـدْ شَرِبْتُ الهَـوَى هَائِـــجًا يُزْبِدُ

****

وَقَدْ صُغْـتُ وَصْـفًا كَثِيرَ الرَّجَاءْ وَلَمْ أَلْـقَ فِي القَلْـبِ مَا يُسْعِدُ[1]

ليطفو إعجاب الشاعر وعشقه من خلال الأبيات الموالية، وذلك باستخدام الضمير المتكلم أنا؛ ليجسد عجزه عن البوح لها، فأخذ يترجم حواره الداخلي قائلا:

فَجَادَلْتُـــهَا فِـــي خَيَـــالِ الشَّقَا وَرُوحِـــي عَلَـــى كَفِّـــهَا تَرْعُدُ

****

أَقُولُ وَفِي النَّفْـسِ مِنْـــهَا عَنَا وَحَرْفِـــي مِـنَ المُنْـتَهَى يُولَدُ

****

أَمَا آنَ لِلْجُبـــنِ أَنْ يَخْتَـــفِي لَأَرْوِي مِـنَ الشِّعْـرِ مَـا يُخْلَدُ [2]

[1] الديوان: ص 42
[2] الديوان: ص 42

من هذه الأبيات يتبين لنا أن صاحب القصيدة يعاتب نفس الشاعر فيه لجحودها للجمال الذي تراه أمامها دون أن يلهمها نظم الشعر، متسائلا عن السبب الذي يدفعها لكتم هذا الإعجاب، ليعود مرة أخرى إلى ضمير الغائب "هو"، ويقصد به نفسه "أناه" ولازال بعد ذلك مسترسلا في نقل الحوار بينه وبين حبيبته، بلغة محكمة الإحساس ملأهها اللوم والعتاب، وقد وشّح الحسناءَ ضمير المتكلم، راسما بينهما حوارا في خياله وذلك في قوله:

يُنَــادِي العَنِيــفَةَ فِي لَهْـفَةٍ يَقُــولُ لَــهَا إِنَّــنِي أُوقَــدُ

****

أَلَا تَرْحَمِيــــنَ مُحِــبًّا أَتَــى وَفِــيٌّ وَفِـي الحُــبِّ لَا يَزْهُدُ

****

أَلَيْسَ حَـرَامًا بِــأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـــبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟

****

تَوَلَّـــتْ بِعِيــدًا وَقَالَـتْ كَفَى فَحُبَّــكَ سَيْـفٌ ... بَلَى مُغْمَدُ

****

فَلَسـتُ أَرَاكَ مِــنَ العَاشِـقِين وَلَسْـتُ أَرَاهُ هُـوَ المَقْــصَدُ

****

وَلَا أَنْتَ قَيْــسٌ وَلَا عَنْتَــرٌ عَلَى العِشْقِ مَاتُـوا وَقَدْ مُجِّدُوا

****

وَلَسْتَ جَمِيــلاً شَهِيدُ الجَـوَى وَكُــلُّ العُصُـورِ لَــهُ تَشْهَدُ[1]

[1] الديوان: ص 43

يواصل الشاعر التلاعب بالضمائر كما يحب قلبه ويشتهي هواه، فرغم أن الحوار كله خيال في نفسه، بينه وبين طيف حبيبته، إلّا أنّك تجده وظف من الضمائر الكثير، فتارة يتحدث عن لسان حبيبته بضمائر الغائب وتارة بضمير الحاضر المتكلم، وتارة بالمخاطب، وهذا ما نلمسه في قوله على لسانها:

أَجَابَتْ وَقَالَـــتْ أَلَا تَنْزَجِـرْ قُلْـــتُ بَلَـــى ذَاكَ مَـا أَنْشُدُ[1]

ليعود بعدها ضمير المتكلم إلى ساحة القريض ممزوجا بضمائر الجمع الغائب "هم" ويقصد به فطاحل الشعراء؛ كقيس وعنترة وجميل، ملقيا لومه على ذاته، موظفا ضمير المتكلم إلى آخر القصيدة.

بعد استعراضنا لظاهرة الالتفات أو ما يسمى بتحولات الضمائر، تبين لنا أنّ الشاعر "**الحاج غلوج**" قد انتبه إلى جمالية هذا الأسلوب، فاستثمر طاقته لتجديد نشاط السامع وإبعاد الملل عنه، عن طريق التلاعب بالضمائر، فكان الضمير الأكثر بروزا في القصيدة، هو ضمير المتكلم المفرد، وهو ما يوحي إلى أنّ الشاعر يوثّق حياته في موقف عابر مرّ به، وهنا طغت الذات على الآخر، كما يوحي بروز هذا الضمير على استمرار ما يود الشاعر إيصاله للمتلقي، إذ يوجه له خطابا منبعه الذات المبدعة ومسقاه تلك الفتاة الحسناء، التي ظهرت صدفة، "وما أجمل الأشياء التي تأتي دون انتظار وترقب"، غير أنّنا نلتمس وقوف الشاعر "**الحاج غلوج**" على عتبات الصراع الداخلي بين أمانيه بلقاء تلك الفاتنة، وإطلاق سراح مخيلته ليرى ما تمناه حقيقة يعيشها، وفي الحقيقة هو يعايشها فالخيال أرض خصبة أنتجت لنا قصيدة تتغذى الأركان منها وتروي الروح والقلب.

كما لا يمكننا أن نهمل الضمائر الأخرى الممثلة للآخر، وإن تجلت في مواضع قليلة إلّا أنّها ساهمت في إعطاء نفس شاعري للقصيدة، فيكون المتلقي كنحلة تتجول بين الأزهار، مستنشقا عبق كل بيت على حدى، فكل بيت من القصيدة هو قصيدة في حد

[1] الديوان: ص 43

ذاتها، ولعل السر في غلبة ضمير المتكلم على بقية الضمائر؛ دليل على اعتراف الشاعر بأنّ الحسناء هيمنت على دليل مضغته، حتى رأى نفسه يحاكي فحول الشعراء فتارة هو عنترة بصرخته، وأخرى هو جميل برقته، ومرات هو قيس في جنونه.

كخلاصة لهذا المستوى نقول، بأنّ –المستوى التركيبي– عنصر هام من عناصر البحث الأسلوبي، فهو من الملامح التي تميز أسلوب مبدع عن غيره من المبدعين، ولقد صدّرنا لهذا المستوى ببعض التعاريف الخاصة بالجمل الفعلية والاسمية التي مثلنا لها من القصيدة، حيث لعبت فيها التراكيب الفعلية نواة الأحداث عن التجدد والاستمرار وساهمت التراكيب الاسمية في بناء القصيدة وخلق إيحاء شعوري مؤثر في القارئ، كما تطرقنا إلى قضايا (التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات) التي يمكن اعتبارها من صور الانزياح التركيبي، حيث تجعل المعنى يرتقي فنيا إلى معنى ثان يستدعي استخدام العقل وإعمال الفكر لفهمه، كما أنّ مثل هذه المسالك تدل على مهارة الشاعر.

4- المستوى الدلالي:

يعد علم الدلالة فرعا أساسيا من علم اللغة يهدف إلى البحث في ثنايا اللغة للكشف عن دلالاتها المختلفة بغية الوصول إلى المعنى الأساسي للغة ومعرفة معانيها الخفية، وللدلالة تعاريف عدة نذكر منها قول "مختار عمر": "دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم الذي الذي يتناول نظرية المعنى..."[1]، وهذا المستوى هو الرابع في الدراسة الأسلوبية، وسنحاول تطبيقه على قصيدة : "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**" **للحاج غلوج.**

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص11.

4-1 الصور البلاغية:

تعتبر الصور البلاغية فنا تصويريا وعنصرا من عناصر الإبداع الفني، التي ترسم الشعر لتجعل منه تحفة لغوية، بهدف تشويق المتلقي وإعمال ذهنه، وقد استطاع الشاعر التعبير عن أفكاره بلغة شعرية محكمة التصوير والتخييل، فالصورة الشعرية تتبني على ثلاثة أركان أساسية (التشبيه، الاستعارة، الكناية).

أ- **التشبيه:** ونعني به "بيان مشاركة شيء أو أشياء لغيرها في صفة أو أكثر بأداة لغرض، وللتشبيه أربعة أركان: المشبه المشبه به، وأداة التشبيه ووجه الشبه"[1]

ومن أمثلة التشبيه في القصيدة المدروسة، قول الشاعر:

جَمِيلٍ رَقِيـــــقٍ وَلَكِـــنَّهُ رُؤًى نُورُهَا فِي الدُّنَـــى يَشْهَدُ[2]

شبّه الشاعر في هذا البيت، الأحلام بالنور الساطع الذي يسري في الدنى، حيث صور هذه الرؤى على أنها كالنور الذي يعرفه كل شخص، كذلك شعره ذاع وانتشر كما ينتشر هذا النور بين دياليج الظلام، وهو تشبيه بليغ لأنّ الشاعر حذف أداة التشبيه ووجه الشبه .

وَقَلْبِي حَزِينٌ عَلَـــى فَقْدِهَا وَشَوْقِـــي كَنَـــارٍ مَتَـــى تُخْمَدُ؟ [3]

شبّه الشاعر حرقة الشوق التي تلتهب في جوفه، والتي أججت صدره بتلك النار المضطرمة والمشتعلة التي يطول إخمادها، فكذلك حالة الشاعر "**الحاج غلوج**"، ويقر بمدى شوقه للقاء هذه الحسناء خاشيا أن يطول أمد هذا الشوق والحرمان، وهو تشبيه مجمل.

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 742.
[2] الديوان: ص 41
[3] الديوان: ص 41

أَتَتْنِي كَرِيــحٍ عَلَــى غَفْلَــةٍ تَهُــزُّ الكَيَــانَ لَــهُ تَصْفِدُ[1]

الشاعر يشبه في هذا البيت الفتاة الحسناء بالريح التي تهبّ على غفلة، فاستعمل الشاعر لفظة الريح بدل الرياح، لما تحمله كلمة الريح من دلالة، لأنّها معروفة ومعهودة بالشدة والقوة، وهذا ما أخذ من قوله تعالى: {وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ} الحاقة -06-؛ فالريح تأتي على الأخضر واليابس عكس الرياح التي تحمل الخير والبشائر، والشاعر هنا صرّح بأنّ محبوبته تهز كيانه بغتة وتصفّد حركته، فذكر كل أركان التشبيه على سبيل التشبيه المفصل.

تَعَجَّبْــتُ مِـنْ حُسْنِــهَا حِينَمَا أَشَاحَــتْ بِوَجْــهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ[2]

في هذا البيت شبّه الشاعر جمال وحسن ووضاءة وجه هذه الغانية العابرة بالفرقد المضيء الذي يسطع في الأفق ويأسر الأنظار إليه دون سواه، كذلك الشاعر حين نظر إلى وجه الفتاة التي بهرته بوضاءتها ونور وجهها، فلم يعد يبغي عنها حولا، لبهائها وحسن طلعتها وجمال مُحيَّاها، وهو تشبيه مجمل.

وَحِينَ تَأَمَّـلْتُ فِــي عَيْنِــهَا تَجَمَّــدْتُ كَأَنَّــنِي الجَلْـمَدُ[3]

استعمل الشاعر في هذا البيت تشبيها مفصلا استوفى كل شروطه، حيث شبّه نفسه حين ذهوله وبقائه واجما بلا حراك ساكنا ثابتا كالصخرة الصماء تقبع في مكان واحد، وهذا التجمد والوجوم راجع إلى تأمل الشاعر عيونَ حبيبته، التي قيدت حركته.

لَهَا أَنْفُ حُـورٍ غَزِيــرُ البَهَــاءْ فَرِيــدٌ يُنَــادِي السَّــمَا مُفْرَدُ[4]

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص 41
[3] الديوان: ص 42
[4] الديوان: ص 42

شبّه الشاعر أنف معشوقته بأنف الحور العين الذي يسلب الأنظار ويأسر القلوب، كيف لا وهو خلق الله عز وجل فتبارك الله أحسن الخالقين، وقوله "ينادي السما" إنّما يقصد به المبالغة في وصف شكله وجماله، ولا يقصد به الطول، ومن ذلك قول العرب قديما "بلغ صيته عنان السماء"، وهذا من باب التشبيه البليغ محذوف الأداة ووجه الشبه.

تَعَجَّبْـــتُ مِنْ ثَغْرِهَـا قَاتِـلٌ كَجَوْهَـرَةٍ حَوْلُـــهَا العَسْـجَدُ[1]

شبّه صاحب القصيدة ثغر الحسناء بالجوهرة التي يحيطها العسجد وهو الذهب الخالص؛ فكما أنّ الجوهرة يلفها الذهب، تلف شفاه المحبوبة فمها المنبثقة منه أسنانها البراقة كما الجوهرة، وهو تشبيه مجمل محذوف وجه الشبه، لأنّنا لا نستطيع أن نقول أنّ وجه الشبه هو "قاتل" لأنّ القتل لم تختص به الجواهر، إلّا إذا اعتبرناه وجه شبه معنوي أي جمالها يقتل من فرط الدهشة.

وَأَعْجَبُ مِنْ وَجْهِـــهَا إِنَّـــهُ سِرَاجٌ بِجُنْـــحِ الدُّجَـــى مُوقَدُ[2]

اتكأ الشاعر على تشبيه فائق الحسن، حين شبّه وجه الفتاة بالسراج الوهاج الذي يبدد سواد الليل ويجليه، وهذا دليل على أنّ الشاعر كان يائس متذمرا حتى تجلت له هذه العذراء بوجهها الصبوح الوضاء، فانجلى عنه كل ما يعكر مزاجه ويؤرق صفوته، فأصبح سبيله واضحا ودربه نيرا مهتديا بذلك إلى هوى قلبه، وهو تشبيه مجمل.

بما أنّ التشبيه عقد مشابهة بين شيئين في صفة أحدهما مشبّه وآخر مشبّه به، نستخلص بعد الخوض في ثنايا التشبيه أنّه ليس مجرد تدوين أو حبر على ورق، وإنما غايته جمالية تعنى بإضفاء لمسة أدبية لغوية على النّص، وقد وفّق الشاعر وبشكل

[1] الديوان: ص 42
[2] الديوان: ص 42

جلي في التنسيق والتعبير عن أفكاره بصورة فريدة، حيث حاول جعل المشبه في مرتبة المشبه به؛ بغية إخراج المعنى من عباءة الغموض ليطفو إلى عالم الوضوح قصد الإفصاح والبيان، فاستطاع الشاعر بذلك أن يرسّخ ويؤكد المعنى في ذهن المتلقي من خلال إشغال ذهنه بالبحث عن الصفات المشتركة مما يدل على براعة ومهارة الشاعر "**الحاج غلوج**" في التأليف وإبراز الصورة الفنية التي ساهمت في إضفاء رونق جمالي على التراكيب اللغوية، فانسجمت بذلك مع طبيعة الخط الأسلوبي في القصيدة، ومن أهم التشابيه التي ركز عليها الشاعر، (البليغ والمجمل والمفصّل...).

ب- الاستعارة:

".من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، وعلاقتها المشابهة دائما والمشبه يسمى مستعار له، والمشبه به يسمى مستعار منه، أمّا وجه الشبه فيسمي الجامع، نحو: رأيت بحرا يخطب، أي رجلا واسع العالم فصيح اللسان، فقد استعملت كلمة بحر في غير معناها الحقيقي، والعلاقة هنا هي المشابهة بين الخطيب في سعة علمه ومعرفته والبحر في امتداده واتساع رقعته، والقرينة لفظية وهي، يخطب، وفي هذا المثال المستعار له هو الخطيب، والمستعار منه هو البحر"[1].

وهذا يعني أن أساس الاستعارة تشابه بين طرفين حذف أحدهما وخرق الشيء المألوف بهدف تحفيز القارئ لإعمال ذهنه وفكره وهي نوعان، "تصريحية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، و مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه"[2].

وفي القصيدة المدروسة وظّف الشاعر الاستعارة بهدف تحقيق المتعة والدهشة للقارئ في مواضع نذكر منها:

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 746.
[2] ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 747.

يَخُوضُ الغِمَـــارَ وَلَا يَنْثَنِـــي بِحَـــرْفٍ مَعَانِيـــهِ لَا تَكْـــسُدُ[1]

في هذا البيت استعارة مكنية في قول الشاعر "بحرف معانيه لا تكسد" حيث شبه الحرف بالبضاعة التي لا تكسد، فحذف المشبه به وهو "البضاعة" وترك قرينة دالة عليه "تكسد"، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته.

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْرِ شَيْطَـانَهُ وَإِنِّـــي عَلَـــى جِنِّـــهِ سَيِّدُ [2]

في البيت شبه الشاعر شيطان الشعر، بالخيل الجموح التي تأبى الانصياع والانقياد فحذف المشبه به "الخيل" وترك قرينة لفظية تدل عليه "أروض" وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته، وما هو معروف عند القاصي والداني بأنّ الملكة الشعرية متاحة لبعض الأشخاص دون غيرهم، ثم أن في هذه الفئة من تجد فيهم أكثرهم فحولة وأشدهم امتاعا، والشاعر يصنف نفسه بين الفحول والكبار كما سلف وذكرنا أبياته، فإنه يفتخر بهذا الأمر ويتباهى بسيادته وريادته.

وَأُلْقِي بِتِبْرِي عَلَـــى السَّامِعِين تَعَالُـــوا تَعَالُـــوا وَلَا تَبْعُدُوا. [3]

في هذا البيت استعارة تصريحية "ألقي بتبري" فالشاعر شبّه شعره بالتبر وهو ماء الذهب، الذي يسر الناظرين، كذلك هذا الشعر يسر السامعين، وما كان تشبيهه هذا إلا ليؤكد به ما استهل به قصيدته، وليزداد به تباهيا وافتخارا في عالم الشعر، فحذف المشبه "الشعر" وترك المشبه به "التبر" على سبيل الاستعارة التصريحية، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته.

أَتَـانِي الجُنُـــونُ بِـــلَا مَـوْعِدٍ وَأَضْحَـــى الهُيَـــامُ هَوًى يُعْبَدُ[4]

[1] الديوان: ص 41
[2] الديوان: ص 41
[3] الديوان: ص 41
[4] الديوان: ص 41

فقوله "أتاني الجنون" تتجلى فيه الاستعارة المكنية، حيث شبه الجنون بالإنسان، فحذف المشبه به "الإنسان" وترك قرينة دالة عليه وهي "أتاني"، ويرمي الشاعر بقوله هذا أنّه كان في حالته العادية، التي كان يألفها لا جديد فيها يهز كيانه، فما أن عشق حتى لفه الجنون من كل جوانبه، ولم يعد يدرك ما حل به فراح تائها في عالم الهو، وكلمة الجنون قد وفت وصفا دقيقا لحالة الشاعر.

وَإِنْ ضَرَبَــتْ رِجْلُــهَا أَرْضَهَا سَأَسْكُــتُ كَيْ يَصْــرُخَ المَشْهَدُ [1]

فالاستعارة تتجلى هنا في عبارة "يصرخ المشهد"، حيث شبّه المشهد الذي يراه أمامه "بالإنسان" فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه "يصرخ"، وما قوله هذا إلّا ليعبّر به عن حاله، إذ أنّه حين يبصرها وهي تمشي يقف جامدا ولا يحرّك ساكنا، فيهتز كيانه وينفجر فيه الصخب والصراخ، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته.

وفي السياق ذاته الذي يصف فيه الشاعر مشية الحبيبة وهي تمر أمامه وقد هزت نبضه، حيث يقول:

وَكَمْ يَـا إِلاَهِــي تَهُــزُّ الفُؤَادْ وَتُرْدِي خَـلاَيَا الحَـشَا تَظْـهَدُ[2]

فعبارة "تهز الفؤاد" استعارة مكنية أصل الكلام فيها "تهز الفؤاد كما تهز الريح الأوراق"، فحذف المشبه به "الريح" وترك لفظة دالة عليه "تهز" على سبيل الاستعارة المكنية، فكما أن الريح تهز أوراق الخريف، كذاك تهز الحبيبة فؤاد الشاعر، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته.

فَغِبْــتُ طَوِيــلاً طَوِيــلاً وَقَـدْ شَرِبْتُ الهَــوَى هَائِــجًا يُزْبِدُ [3]

[1] الديوان: ص 42
[2] الديوان: ص 42
[3] الديوان: ص 42

الشاهد من هذا البيت أنّ الشاعر اتكأ على صورة بيانية متمثلة في الاستعارة المكنية، وتحديدا في قوله "شربت الهوى" إذ شبه الهوى بسائل يُشرب فيلج إلى الأحشاء، وقد حذف المشبه به "السائل" وترك قرينة دالة عليه "يُشرب"، ثم إن هذا الهوى أجج نارا في الحشى لا تخمد، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته.

أَلَيْسَ حَـرَامًا بِـأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـــبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟؟[1]

الاستعارة المكنية في هذا البيت "أأزرع حبا" حيث شبه الشاعر الحب بالبذر الذي يُزرع، فترك قرينة دالة عليه "أأزرع" وحذف المشبه به "البذر"، فكأنه يقول لمحبوبته لا تكوني كالأرض القاحلة التي يُزرع فيها البذر ولا ينبت فيها شيء، وغرضها تجسيد المعنى وتقويته.

جَمَعْتُ شَتَاتِـي أَعَدْتُّ السُّـؤَالْ وَقُلْتُ لِـــمَ الحُـــبُّ مُسْتَبْعَدُ ؟[2]

جملة "جمعت شتاتي" استعارة حذف منها المشبه به وهو الشيء المتناثر على الأرض، فلم يذكر هذا الشيء وترك قرينة دالة عليه وهي "الشتات" على سبيل الاستعارة المكنية، وقد أحسن الشاعر في توظيف هذه الصورة لتعبر عما آل إليه حاله، حيث شبه المعنوي المحسوس بالمادي الملموس، وغرضه تجسيد المعنى وتوضيحه، ليبعث فيه رونقا وجمالا.

عمد الشاعر إلى توظيف الاستعارة المكنية أكثر من الاستعارة التصريحية، وهذا يرجع إلى كون الشاعر يحاول التستر عن ذكر حبيبته، ربما غيرة عليها، أو أنفة وكبرياء لأنّها جافته وصدته، وأيضا ليفرض على القارئ التمعن في أبيات قصيدته وتتبع سبل فك شفراتها وسبر أغوار معانيها...واستنتاج دلالاتها، فالهدف العام من الاستعارة يكمن في إغراء القارئ واستقطاب مسامعه وانتباهه لأنها تكسب النصوص الأدبية وخاصة النص

[1] الديوان: ص 43
[2] الديوان: ص 43

الشعري صورة فنية رائقة متميزة فتؤثر فيه ويتأثر بها، وهي تعتبر شكلا من أشكال الانزياح اللغوي الذي ينبني أساسا على كسر أفق التوقع لدى القارئ، من خلال البراعة اللغوية.

ج- الكناية:

وتقوم على "ستر المقصود وراء لفظ أو عبارة أو تركيب"[1]؛ أي أنّها لا تقدم لك المعنى المقصود والحقيقي مباشرة، بل تلبسه عباءة فضفاضة غير تلك التي وضعت له في الأصل، وقد عرفها "عبد القاهر الجرجاني" بقوله :"أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال لك قولهم: "هو طويل النجاد"، يريدون طويل القامة، "ونؤوم الضحى" والمراد أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها..."[2].

ولقد وظف الشاعر الكناية في مواضع قليلة في قصيدته، ومن ذلك قول الشاعر:

وَلَسْتَ جَمِيــلاً شَهِيدُ الجَـوَى وَكُــلُّ العُصُورِ لَــهُ تَشْهَدُ [3]

الكناية هنا تمثلت في قوله "شهيد الجوى"، وهي صفة معبرة عن شدة تعلق جميل ببثيناه وهي درجة زادت عن المعقول فأرقه ذلك وعذبه، لدرجة أنّه يقال قد قتله حبه لها وهي كناية عن موصوف.

ونجد الكناية أيضا في قوله:

وَقَعْـتُ قَتِيــلًا طَرِيــحَ الثَّرَى وَوَجْهِــي مِـنَ الأَرْضِ لاَ يَبْعُدُ[4]

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان الأردن، ط2، 2010، ص 214.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط6، ص57.
[3] الديوان: ص 43
[4] الديون: ص 43

كناية عن صفة الذل والهوان الذي لقي الشاعر جراء موقف حبيبته منه حبه لها.

تَرَقَّبْــتُ دَهْـرًا وَلَــمَّا أَتَـى أَتَــى حَالِــكًا لَوْنُــهُ أَسْوَدُ[1]

كناية عن سوء الحظ؛ فالدهر الذي كان ينتظره لم يبتسم له بل جاء حالك السواد فخاب أمل شاعرنا في النهاية، وهي كناية عن موصوف.

وإِنْ حَــرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَــانِــهَا أَهِيــمُ سُــــرُورًا وَلَا أَقْــعُدُ[2]

كناية عن شدّة بياض الأسنان كأنّها تشع نورا وضياء كلمعان البرق، وهي كناية عن موصوف.

وَتَحْتَ الحَوَاجِبِ فَخْـرُ المَهَــا عُيُــونٌ مُحِيــطٌ بِــهَا الإِثْمَدُ[3]

وهي كناية عن اتساع العيون وكبر حجمها وشدة جمالها، وهي كناية عن موصوف.

استخدم الشاعر الكناية التي لعب دورا فعالا في القصيدة، والتي كانت بمثابة الزهور المتفتحة المبتسمة التي تزين الحديقة وتضفي عليها سحرا وجمالا، وتكسبها منظرا خلابا، وبالتالي فهي محل جذب القارئ وأسر إحساسه وتأكيد المعاني عن طريق التلاعب بالألفاظ اللغوية وتوافقها والمقام الذي أريد التحدث عنه، فالشاعر امتطى صهوة الكنايات لاستنطاق الدلالات الخفية للقصيدة، كما ساهمت أيضا الكناية في تلاحم أجزاء القصيدة ومنحها طابعا متميزا، مع تقوية معانيها والتعمق فيها.

[1] الديوان: ص 44
[2] الديوان: ص 42
[3] الديوان: ص 42

4-2 المحسنات البديعية:

يهدف البديع إلى تزيين الكلام وتحسينه وللمحسنات البديعية نمطين؛ نمط يختص باللفظ وآخر يختص بالمعنى، و"يستعمل الشاعر البديع سعيا للتوصل إلى أسلوب شعري بهدف الكمال الأدبي، وتستخدم في البديع وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال ووضح الدلالة".[1]

أ- **الترادف:** يعرفه الإمام "**فخر الدين الرازي**" بقوله: "الترادف هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد، باعتبار واحد، كالقمح والبر والحنطة..."[2]، من هذا التعريف يتبين لما أنّ الترادف كلمات تدل على نفس المعنى، لكنها تختلف في اللفظ، وقد استخدم الشاعر "**الحاج غلوج**" الترادف في قصيدته ومن ذلك: (الهيام، الهوى، الحب، العشق...)، (الخافق،الفؤاد، القلب...).

وتوظيف هذا النوع البلاغي يعمد إليه الشعراء نظرا لميزته البلاغية، ونادرا ما يخلو العمل الإبداعي منه، فهو يضفي من الجمال والسحر البلاغي ما يسلب الألباب ويتحف الأسماع، وهو يدل على الحصيلة اللغوية الزاهرة التي يمتلكها المبدع، والترادف في القصيدة وظفه الشاعر لتفادي الحشو والتكرار الذي تمجه الأسماع.

ب- **الطباق:** "وهو الجمع في العبارة الواحدة بين الشيء وضده"[3] وهذا يعني الجمع بين شيئين متناقضين في الجملة الواحدة، "ولم يأت الطباق تلقايا وإنما كان الشعراء يعمدون إليه عمدا، ويقصدون إليه قصدا، ويعد الطباق من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة"[4]، وهو نوعان سلبي وموجب، وفي القصيدة المدروسة، وظف الشاعر نوعا واحدا وهو طباق الإيجاب،

[1] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الأداب، القاهرة، ط1، 1969،ص:383.
[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998، ص317.
[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص219.
[4] سميح أبو مغلي، علم الأسلوبية والبلاغة، ص152.

وذلك لإظهار الدلالة المتضادة التي يريد الشاعر التعبير عنها، ويتجلى ذلك فيما يلي:

أُقِـرُّ بِكُـــلِّ لِسَـانٍ فَصِيـح بُلِيــتُ بِعِشْـقٍ وَلَا أَجْحَــدُ

فَذَاكَ خِمَـــــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِـــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ

أَلَيْسَ حَـرَامًا بِــأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـــبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟

خُـدُودٌ بِهِـنَّ يَتِيـــــهُ الدَّلِيـل أَلَا فَارْشِـدُوا تَائِـــهًا أَرْشِـدُوا

وَإِنِّي مِـــنَ الحُـبِّ فِي لَوْعَـةٍ وَقَلْبِـــــي جَرِيـــحٌ وَلاَ يُضْمَدُ [1]

البيت	الطباق	نوعه
الأول	فصيح# أجحد	إيجاب
الثاني	يضل# يرشد	إيجاب
الثالث	أزرع# أحصد	إيجاب
الرابع	الدليل# تائها	إيجاب
الخامس	جريح # يضمد	إيجاب

أدرج الشاعر طباق الإيجاب في قصيدته: "**معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة**"، كونه يمثل خاصية أسلوبية بارزة، وهذا النوع من الطباق يلفت القارئ إليه ويقرب الفكرة إلى مخيلته بشكل جلي من خلال عقد مقارنات مختلفة بين المسميات

[1] الديوان: ص (41 - 44)

المتضادة، وكما قيل "بالأضداد تتضح المعاني"، وغاية الشاعر من توظيفه لهذه السمة هي إقناع القارئ وجذبه إليه، وهذا يدل على تمكنه من اللغة وإلمامه بمفرداتها، وذلك ما جعله يروض الحرف ويتلاعب بالكلمات، فيأتي بالمتضادات كيفما شاء ومتى شاء، فشكلت بذلك جرسا ونغما موسيقيا يحدث رنينا وصوتا تطرب له الأسماع.

ج- الجناس:

"هو اتحاد كلمتين أو تشابههما في اللفظ مع اختلاف المعنى"[1]، وفيما يلي إحصاء للجناس الذي وظفه الشاعر في قصيدته:

الجنـاس	نوعــه
روعة / لوعة	**جناس ناقص**
موصد / موقد	**جناس ناقص**
الهوى / الجوى	**جناس ناقص**
تظهد / تعهد	**جناس ناقص**
يرشد / ينشد	**جناس ناقص**
ريح / روح	**جناس ناقص**
قليلا / قتيلا	**جناس ناقص**
أحصد / أقصد	**جناس ناقص**
تخمد / تحمد	**جناس ناقص**
وطدوا / وسدوا	**جناس ناقص**
جريح / طريح	**جناس ناقص**

[1] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد بدوي، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط1، 1960، ص12.

أحدث هذا المحسن نغما موسيقيا، حيث جعل الشاعر يتمكن من جذب القارئ؛ باعتباره نظاما صوتيا مما جعل من قصيدته أكثر صياغة لدى أذن السامع، من خلال الرنين المنبعث الذي يطرب المتلقين.

4-3 نظرية الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصل علاقاتها بالكلمات الأخرى داخلة الحقل المعجمي..."[1].

في قصيدتنا المدروسة توفرت الألفاظ التي تصب كلها في حقول دلالية مشتركة، وفي الجدول التالي إحصاء لبعض هذه الكلمات مع بيان الحقل الدلالي لها.

الكلمات	الحقول	الشرح (الدلالة)
العشق/ الحزن/ الهوى/ هيام/السعادة/ الجبن الزهد/ الجوى/الشهوة/ رحمة/خيانة/ غرام الصب/ السرور/تفاؤل/ الوفاء/الموت/ الندامة التعاسة/ الحسرة...	المعنويات	من الطبيعي أن يبرز هذا الحقل الدلالي في القصيدة، لأنّ الشاعر يحدثنا عن معنوياته وأحاسيسه وشعوره، فالقصيدة وإن كانت غزلية فهي وجدانية بالدرجة الأولى، وهل تسمى القصيدة غزلية دون معنويات ومشاعر... !!.
ريح/ الفرقد/ الجلمد/ السماء الدجى/الأرض/الثرى/ البحر/ النار/صخرة/يم/	الطبيعة	يحاول الشاعر في هذا الحقل أن يوضح صلته بالطبيعة حيث اعتبرها ملجأ للتخفيف من أحزانه وعنائه وللترويح عن نفسه

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982، ص79.

الزبد		المتحسرة التعيسة، بالبوح لها عن مكنوناته، وليتحرر من ذلك الضيق الذي أصبح يقيده ويخنق أنفاسه
التبر/ خمار/جوهرة/ سراج العسجد/ العقد/فستان مرايا/سيف/ باب/الأثمد.	المادة	انتقى الشاعر في هذا الحقل مجموعة من المواد التي تتميز بجودتها وغلاء ثمنها ليبين لنا قيمة حبيبته وغلاها في قلبه، ليقارن بين جمالها وجمال محبوبته، والشاعر يبرهن على تعلقه بكل ما هو جميل.
قيس/عنترة/جميل	الأشخاص	أورد الشاعر هذه المجموعة من الشعراء الذين ذاع صيتهم وشاع خبرهم وبرعوا في ميدانهم، ليقارن شعره بشعرهم، وهواه بهواهم، ومعاناته بمعاناتهم.
المها/الحمامة	الحيوانات	ندر استعمال الشاعر لهذا الحقل لأنّ جمال محبوبته يتحدث عن نفسه دون الحاجة لتقريب الصورة بحيوانات، ولأنّه فصل في وصف أعضائها كما في الحقل الموالي.
الخدود، الحواجب، الأنف، الأسنان، الرأس، العيون، الوجه، الجبين، الخصر، الثغر	أعضاء الإنسان	في هذا الحقل الدلالي يفرد الشاعر لكل عضو من أعضاء الحبيبة وصفا مستقلا دقيقا، ليثبت لنا أنّه يحفظ تفاصيلها ويعد محاسنها ويعدّد مزاياها.

إنّ هذه الحقول الدلالية التي تم تقسيمها، تمثل الحقول الدلالية المختلفة التي تشكلت من خلالها القصيدة، حيث لمسنا فيها طغيان حقل المعنويات، لأنّ الشاعر متألم ومتحسر

وحزين جراء شقائه وعنائه مما لقيه من هذه الفتاة الحسناء التي مرت بجواره كلمح البصر، والتي أذهلته بجمالها وبهائها وحسن خَلقتها كما عدد لنا ذلك في حقل أعضاء الإنسان، وهذا ما جعله يصفها بأرقى الأوصاف وبأروع التشابيه حتى شبهها بالغزالة والحمامة كما أشرنا في حقل الحيوانات، بل لم يكفه هذا الوصف وراح يدبّج لنا وصفا دقيقا لحبيبته مشبها إياها بالتبر والجواهر وغيرها من الحجار الكريمة كما ذكرنا في حقل المواد، وكل هذا بشعر بديعي جميل الألفاظ حسن السبك وهذا ما يبرز لنا تقنية ومهارة الشاعر في اختيار الألفاظ واقتنائها بما يتناسب ومحتوى القصيدة، حتى أنّه وصف نفسه بعنترة وجميل وقيس.

نستخلص من المستوى الدلالية أنه من أهم مستويات التحلل الأسلوبي حيث يهدف إلى الغوص في خبايا النصوص واستنطاقها بغية استخلاص معانيها التي تعكس ذات المبدع ولقد وفق الشاعر **الحاج غلوج** في صياغة لغته الشاعرية التي صبغها بطابع الخيال حيث استطاع الشاعر، التلاعب بمختلف الصور البيانية التي تزيد المعنى قوة وجمالا، مما أنتج لنا نصا ذات بعد جمالي فني، يثير نفسية القارئ مما يجعله متشوقا لفك شفراته.

خاتمة

إنَّ أي بحث يُنجز أو أي موضوع يدرس في أي علم من العلوم يُرجى منه تحقيق أهداف ونتائج علمية ، تفيد ميدان البحث العلمي ، وهذا البحث إنما أُنجز لهذه الغاية ، ومن خلال هذه الدراسة وما تم التطرق إليه توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- القصيدة مصنفة ضمن الشعر العمودي، ومن خلال المستوى الصوتي الذي تضمنته الدراسة توصلنا إلى أن الشاعر امتطى البحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) وهو يتناسب وحالته النفسية؛ لما يتميز به من انسيابية نغماته، حيث طرأت عليه تغيرات (فعولن/ فعو) و(فعولن/ فعول).
- اتضح لنا أن الشاعر **الحاج غلوج** التزم بقافية مطلقة موحدة وحرف روي واحد(الدال) فساهما في خلق جو إيقاعي في القصيدة، والمعروف عن حرف الدال أنه حرف يتميز بقوة ذبذباته، وهوما ساعد الشاعر على التنفيس عن مكنوناته وكشف كل ما يخالج فؤاده.
- تنوع العناصر الصوتية التي ساهمت في تشكيل البنية الصوتية للقصيدة، فحاول الشاعر بذلك تلوينها بألوان اللغة، فعند استقرائنا للموسيقى الداخلية التي تبنى على ذوق الشاعر، من خلال تطبيق عملية الإحصاء التي أفرزت طغيان الأصوات المجهورة على المهموسة في النص الشعري المدروس، وهذا أمر طبيعي لأن الموضوع يتطلب ذلك، كما أن الحالة النفسية للشاعر تتضارب بين ألم وحزن جراء مجاراة وصد الفتاة الحسناء له.
- توظيف الشاعر لعناصر صوتية أخرى كالتصريع فكان حضوره فعالا لتزيينه للقصيدة بنغم موسيقي يطرب له أذن القارئ ليجعله منغمسا متحمسا كلما سمع القصيدة أو تلاها.

- ساهمت ظاهرة التكرار على مستوى (الكلمة، الحروف والجمل) في تأكيد المعاني وتقويتها، وقد زينت النص الشعري بعزف موسيقي يتوافق والحالة النفسية للشاعر حيث سهم التكرار على التنفيس عن أوجاع صاحب القصيدة.
- تنوع واختلاف الصيغ الصرفية في القصيدة مما أدى إلى كشف الستار عن جمالية النص؛ لأن وضع الألفاظ الملائمة في مقامها يساهم في كشف معانيها ومعرفة الهيكل الإيقاعي للقصيدة، كما أن الاستخدام المتنوع للصيغ الصرفية يدل على القاموس اللغوي الثري لشاعرنا **الحاج غلوج**، فحاول ربطها بحالته النفسية مما أدى إلى التلاعب بالأفعال بين ماض ومضارع وأمر كمد وجزر بين ماض خال من الحب وحاضر تزهو الحياة فيه وتزهر بحب الحبيبة المنشودة.
- تنوع الصيغ الصرفية جعلها الشاعر كمحرك أساسي لنصه الشعري، فغلبت عليه الحركية والحيوية، حيث لازالت القضية حية حاضرة في فؤاده لا تفارقه مما استلزم استعمال الفعل المضارع بكثرة مقارنة ببقية الأفعال، وقد ساعده ذلك في استحضار الواقع كما هو لأن الشاعر بصدد سرد أحداث حية كما وردت معظم الأفعال منسوبة إليه، مما يدل على أنه الرقم الأساس والحساس في القصيدة.
- أسهمت المشتقات (اسم الفاعل/ اسم المفعول/ الصفة المشبهة/ صيغ المبالغة) على صدق تجربة الشاعر، ولمس الأسلوب المميز له وإضفاء نوع من الموسيقى المتساوية والمتوازية بين ثنايا نصه.
- طغيان الأسماء المعرفة على النكرة لأن الشاعر بصدد طرح قضيته للجمهور، ففي الإعلان راحة وطمأنينة، أما عن قلة النكرات فذلك عائد على كتم الشاعر لبعض الجزئيات ودفنها.
- وظف الشاعر التراكيب بنوعيها (الاسمية والفعلية) فكان الحظ الوافر للتراكيب الفعلية التي ساهمت في خلق طابع الحركة والسيرورة الدائمة، مما أنتج تفاعلا بين أجزاء

النص الشعري الذي زاد القصيدة جمالية وحيوية، كما ساهمت التراكيب الاسمية بدورها والتي تدل على الثبات والاستقرار في تثبيت أعمدة النص الشعري.

- وقفنا عند ظاهرة الانزياح (التقديم والتأخير والحذف) التي شكلت سمة بارزة زينت النص الشعري فساهمت في جذب انتباه المتلقي وإعمال ذهنه للكشف عن المعاني الخفية للقصيدة وتوضيحها؛ وورود هذه الظاهرة دليل على قدرة ومهارة الشاعر **الحاج غلوج** في التلاعب باللغة والتحكم فيها كما زادت التراكيب اللغوية فصاحة وبلاغة على الأبيات.
- مثلت ظاهرة الالتفات دور الانعطاف في النص الشعري؛ وذلك بالتلاعب (بالضمائر بين متكلم وغائب ومخاطب) فلمسنا غلبة ضمير المتكلم الذي يدل على الذات المبدعة للشاعر والتي ساعدت على تفجير قريحته، كما لا يمكن إغفال أن ظاهرة الالتفات ساهمت بشكل جلي في طرد الملل عن السامع؛ وذلك بالتحول بين ضمير لآخر من خلال التلاعب بالضمائر.
- أما فيما يخص المستوى الدلالي والذي يدرج في ثناياه (الصور البلاغية والمحسنات البديعية والحقول الدلالية) مما ساهم في الرقي بالمستوى الفني للقصيدة، من خلال التنويع بينها فانزاح الشاعر عن اللغة العادية قصد لفت انتباه القارئ والسامع برسمه لصور تفوق رسم الرسام بريشته، فقطفه من كل بستان زهرة أعطت القصيدة نوعا من الرونق والابداع الفني، وهذا إن دل إنما يدل على تدفق موهبة الشاعر **الحاج غلوج** وتمكنه من حرف الضاد.
- ساهمت الحقول الدلالية في كشف المعجم اللغوي الثري للشاعر **الحاج غلوج** والذي سيطر فيه حقل المعنويات كما بينت ذلك الدراسة، مما زادها رونقا وجمالا.
- تشكلت مستويات التحليل الاسلوبي (الصوتي/ الصرفي/ التركيبي/ الدلالي) لتنتج نسيجا إبداعيا مميزا.

هذه أهم النتائج المتوصل إليها في دراستنا، ويبقى الأدب قمة عالية ومجالا مفتوحا يصعب البلوغ إليه والإلمام بجميع جوانبه.

وفي الأخير نأمل أن يكون هذا البحث فاتحة خير لبحوث أخرى ولدراسات مغايرة للقصيدة، ونتمنى أن نكون قد أحطنا بالموضوع من كل جوانبه، فلا شيء في هذا الكون كامل؛ لأن الكمال لله سبحانه وتعالى وحده فإن وفقنا فالفضل لله وحده وإن اخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملحق

1-التعريف بالشاعر:

هو الشاعر الدكتور الفذ "**الحاج غلوج**" من أب شاوي "**صالح غلوج**" وأم عربية نايلية "**خديجة عطاء الله**" وهو معتز بنسبه وانتمائه لعرش النمامشة ولد سنة 1990/07/30 بدائرة أولاد رشاش خنشلة، حفظ الكثير القران الكريم قبل ولوجه إلى المدرسة الحكومية تميز في الأطوار التعليمية الثلاثة بالمراتب الأولى، حيث ختمها بحصوله على شهادة البكالوريا في تخصص العلوم التجريبية ليلتحق بجامعة عباس لغرور خنشلة، أين تحصل على شهادة الليسانس سنة 2011 تخصص هندسة المواد وكان الأول في دفعته، كذلك هو الحال مع الماستر نفس التخصص وكان أيضا الأول في دفعته عام 2013، لم يتوقف "**الحاج غلوج**" عند هذه المرحلة بل شارك في مسابقة الدكتوراه وكان من الناجحين فيها وقد نال شهادتها في نفس التخصص بتقدير مشرف جدا، كذلك من بين الشهادات التي تحصل عليها وهو لم يتجاوز العقد الثالث من عمره شهادة مهندس دولة تخصص ميكانيك من المعهد الوطني للبترول 2016/2015 كما نال شهادة مهندس الدولة تخصص الصيانة من المعهد الفرنسي للبترول 2016/2015 كما كان أستاذا في مادة الرياضيات بمتوسطة سعداوي علي ومتوسطة أحمد بوسالم في المنطقة التي يعيش فيها وذلك من سنة 2015/2012 ليتوقف عن التعليم ويشتغل مهندس دولة في الصيانة الميكانيكية شركة سوناطراك إلى يومنا هذا.

بدأ كتابة الشعر العمودي وهو في المرحلة الثانوية فقد كان مولعا بالشعر الجاهلي بصفة خاصة والتراث الأدبي العربي والإسلامي بصفة عامة وهذا ما ساعده في صقل موهبته الشعرية.

•صدر له عن دار ابن الشاطئ ديوان: "**سُكونٌ بأحرفٍ**" صاخبة وصدر له عن دار الأوطان ديوان شعري بعنوان "**ترانيم على أرصفة الضوء**" له مخطوط شعري قيد الطبع

بعنوان "**رسائل أنامل بيضاء**"، لديه أيضا العديد من المخطوطات الجاهزة للطبع في الشعر والنثر.

•كاتب سيناريو مسرحيات دراسية وتربوية وتعليمية تحصلت بعض مسرحياته على جوائز وتكريمات ولائية.

•شارك في العديد من الملتقيات الشعرية والأدبية في الجزائر كما ينشط شعريا في أغلب المجموعات والملتقيات الشعرية على مواقع التواصل الاجتماعي بالشبكة العنكبوتية، كتب القصائد في كل الأغراض والمواضيع ونشرت له الكثير منها في المواقع الإلكترونية.

• دواوينه سكون بأحرف صاخبة و ترانيم على أرصفة الضوء كانت موضوع دراسات أكاديمية في العديد من مذكرات التخرج الأدبية في كلا الطورين الليسونس و الماستر في العديد من الجامعات الجزائرية.

- ✓ توج كأحسن أستاذ في الدورات التكوينية مرّتين على التوالي، وتمّ تكريمه من طرف مفتش التربية والتعليم لولاية خنشلة.
- ✓ عضو باحث في مخبر جامعة خنشلة من سنة 2013 إلى يومنا هذا.
- ✓ عضو باحث في مخبر جامعة تبسة من سنة 2013 إلى يومنا هذا.
- ✓ شارك في مسابقة شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم التي نظمتها قناة الشروق.

وقد تحصل الشاعر على مجموعة من الجوائز، سواء عن طريق المواقع الإلكترونية أو عن طريق المسابقات والملتقيات نذكر منها:

- ✓ وسام البلاغة للجرجاني.
- ✓ الوسام الذهبي على قصيدة "الهدهد".
- ✓ تحصل على مجموعة من الجوائز على مستوى الجامعات.[1]

[1] حوار مع الشاعر الحاج الغلوج بمقر سكناه، يوم 2020/05/11، ببلدية أولاد رشاش ولاية خنشلة.

2- نص القصيدة المدروسة:

مُعَادَلَةُ حُبٍّ ..!؟! مِنْ ..الدَّرَجَةِ الثَّالِثَةْ

هَلُمُّــوا إِلَـــى سَاخِــرٍ يُنْشِدُ مِنَ الشِّعْــرِ وَالسِّحْرِ مَا يَخْلُدُ

****

يَخُوضُ الغِمَـــارَ وَلَا يَنْثَنِــي بِحَــرْفٍ مَعَانِيــهِ لَا تَكْــسُدُ

****

جَمِيلٍ رَقِيـــــــقٍ وَلَكِـــــنَّهُ رُؤًى نُورُهَا فِي الدُّنَـــى يَشْهَدُ

****

أُرَوِّضُ فِي الشِّعْـرِ شَيْطَـــانَـهُ وَإِنِّـــي عَلَـــى جِنِّـــهِ سَـيِّدُ

****

وَأُلْقِي بِتِبْـرِي عَلَـــى السَّامِعِين تَعَالُـــــوا تَعَالُـــوا وَلَا تَبْعُـدُوا

****

أُقِــرُّ بِكُـــــلِّ لِسَــانٍ فَصِيــح بُلِيـــتُ بِعِشْـــقٍ وَلَا أَجْحَـــدُ

****

صَبِــرْتُ كَثِيــرًا وَلَكِنَّـنِـــــي تَفَجَّـــرْتُ حُبًّـــا أَلَا فَاشْهَـدُوا

****

أَتَــانِي الجُنُـــونُ بِــلَا مَـوْعِدٍ وَأَضْحَـــى الهُيَـــامُ هَوًى يُعْبَدُ

****

وَقَلْبِي حَزِيـنٌ عَلَـــــى فَقْـدِهَا وَشَوْقِـــي كَنَـــارٍ مَتَـــى تُخْمَدُ؟

****

وَلَــوْلَا انْدِهَــاشِي لَكَلَّــمْتُــهَا وَقُلْتُ لَهَــــــا بَيْنَــنَا مَوْعِدُ

****

أَتَتْنِــي كَرِيــحٍ عَلَــى غَفْلَــةٍ تَهُــــزُّ الكَيَــانَ لَــهُ تَصْفِدُ

****

تَعَجَّبْــتُ مِــنْ حُسْنِــهَا حِينَمَا أَشَاحَــتْ بِوَجْــهٍ كَـمَا الفَرْقَدُ

****

سَبَى اللُّــــبَّ قَــدٌّ لَــهُ رَوْعَةٌ جُنِنْــــتُ وَأَمْسَيْــتُ لَا أَرْقُــدُ

****

حَلَفْــتُ يَمِيــنًا عَلَــى أَعْيُنِي حَذَارِي عَلَى الحُسْــنِ لاَ تَعْتَدُوا

****

وَإِلاَّ قُذِفْــتُــــمْ بِــيَمِّ الهَــوَى بِسِحْــرٍ تَمَــــادِيــــهِ لاَ يَنْــفَدُ

****

فَذَاكَ خِمَــــــارٌ عَلَى رَأْسِــهَا يُضِــــلُّ الحَيَــارَى وَلَا يُرْشِدُ

****

وَذَاكَ الجَبِيــــنُ وَمِــنْ تَحْــتِهِ حَوَاجِــــبُ عَيْــنٍ لَـهَا سُؤْدُدُ

****

وذاك الحَيَــاءُ جَمِيــــلٌ بِــهَا سَيُوْمِــــنُ مِـنْ سِحْرِهِ المُلْحِدُ

****

وَتَحْتَ الحَوَاجِبِ فَخْـرُ المَهَــا عُيُــــونٌ مُحِيــطٌ بِــهَا الإِثْمَدُ

****

وَحِينَ تَأَمَّــلْتُ فِــــي عَيْنِــهَا تَجَمَّــــدْتُ كَأَنَّــــنِي الجَلْــمَدُ

****

خُـدُودٌ بِهِـنَّ يَتِيـــــهُ الدَّلِيـــل أَلَا فَارْشِـدُوا تَائِـــهًا أَرْشِـدُوا

****

لَهَا أَنْفُ حُــورٍ غَزِيــرُ البَهَــاءْ فَرِيــدٌ يُنَــادِي السَّـــمَا مُفْرَدُ

****

وإِنْ حَــرَّرَتْ بَرْقَ أَسْنَـــانِــهَا أَهِيـــمُ سُـــــرُورًا وَلَا أَقْــعُدُ

****

تَعَجَّبْـــــتُ مِنْ ثَغْرِهَـــا قَاتِـلٌ كَجَوْهَــرَةٍ حَوْلُـــهَا العَسْــجَدُ

****

وَأَعْجَبُ مِنْ وَجْهِـــهَا إِنَّـــهُ سِرَاجٌ بِجُنْـــحِ الدُّجَــى مُوقَـدُ

****

وَعِقْــدٌ عَلَى الجِيـــدِ يَغْتَالُــنِي لِجُـــورِهِ مُــذْ كُنْــتُ لاَ أَصْمُدُ

****

بَدَا الخِصْرُ مِـنْ تَحْــتِ فُسْتَانِهَا فَأَهْلَكَنِـــــي نَحْــتُــهُ الأَوْحَـدُ

****

وَإِنْ ضَرَبَـــتْ رِجْلُـــهَا أَرْضَهَا سَأَسْكُــتُ كَيْ يَصْــرُخَ المَشْهَدُ

****

تُجَارِي الحَمَامَـــةَ فِـــي مَشْيِهَا تَمِيـــــلَ بِخُطْـــوَاتِـــهَا تَبْـعُدُ

****

أَرَى رُوْيَـــةً حَقَّقَتـــهَا فَتَـــاةْ شُمُــوسُ الجَمَـــالِ لَـــهَا تَقْصِدُ

****

وَكَمْ يَــا إِلاَهِـــي تَهُـــزُّ الفُؤَادْ وَتُرْدِي خَــلاَيَا الحَــشَا تَظْـــهَدُ

****

وَقَفْـــتُ قَلِيـــلاً لَعَـــلِّي أَرَى مَرَايَا التِـــي لِلسَّـــنَا تَعْـــهَدُ

****

فَغِبْـــتُ طَوِيـــلاً طَوِيـــلاً وَقَـدْ شَرِبْتُ الهَـــوَى هَائِـــجًا يُزْبِدُ

****

وَقَدْ صُغْـتُ وَصْـــفًا كَثِيرَ الرَّجَاءْ وَلَمْ أَلْـــقَ فِي القَلْـبِ مَـا يُسْعِدُ

****

فَجَادَلْتُـــهَا فِـــي خَيَـــالِ الشَّقَا وَرُوحِـــي عَلَـــى كَفِّـــهَا تَرْعُدُ

****

أَقُولُ وَفِي النَّفْـسِ مِنْـــهَا عَنَا وَحَرْفِـــي مِـنَ المُنْـتَهَى يُولَدُ

****

أَمَا آنَ لِلْجُبـــنِ أَنْ يَخْتَـــفِي لَأَرْوِي مِـنَ الشِّعْـرِ مَـــا يُخْلَدُ

****

أَلَيْسَ حَرَامًا عَلَـــى شَـــاعِرٍ؟ يُهِـــلُّ الجَمَـــالُ وَلَا يُنْـــشِدُ

****

يُنَـــادِي العَنِيـــفَةَ فِي لَهْـــفَةٍ يَقُـــولُ لَـــهَا إِنَّـــنِي أُوقَـــدُ

****

أَلَا تَرْحَمِيـــنَ مُحِـــبًّا أَتَـــى وَفِـــيٌّ وَفِـي الحُـــبِّ لَا يَزْهُدُ

****

أَلَيْسَ حَـــرَامًا بِـــأَنَّ تُقْحِطِـي؟ أَأَزْرَعُ حُـــــبًّا .. وَلَا أَحْصَدُ؟

****

تَوَلَّـــــتْ بِعِيـــدًا وَقَالَـتْ كَفَى فَحُبَّـــكَ سَيْـفٌ ... بَلَى مُغْمَدُ

****

فَلَسْتُ أَرَاكَ مِنَ العَاشِقِين وَلَسْتُ أَرَاهُ هُوَ المَقْصَدُ

****

وَلَا أَنْتَ قَيْسٌ وَلَا عَنْتَرٌ عَلَى العِشْقِ مَاتُوا وَقَدْ مُجِّدُوا

****

وَلَسْتَ جَمِيلاً شَهِيدُ الجَوَى وَكُلُّ العُصُورِ لَهُ تَشْهَدُ

****

وَلَمْ تَبْقَ رُوحٌ بِهَذَا الهَوَى أَسَاطِيرُهُ فِي الثَّرَى وُسِّدُوا

****

فَقُلْتُ لَهَا هَلْ أَنَا عَابِثٌ؟؟ أَجَابَتْ نَعَمْ ... ذَاكَ مَا أَقْصِدُ

****

وَقَعْتُ قَتِيلًا طَرِيحَ الثَّرَى وَوَجْهِي مِنَ الأَرْضِ لاَ يَبْعُدُ

****

وَلَمْ أَجْنِ إِذْ كُنْتُ فِي دَهْشَةٍ سِوَى حُرْقَةٍ وَقْعُهَا مُجْهِدُ

****

جَمَعْتُ شَتَاتِي أَعَدْتُ السُّؤَالْ وَقُلْتُ لِمَ الحُبُّ مُسْتَبْعَدُ ؟

****

وَكَمْ أَشْتَهِي الوَصْلَ يَا مُهْجَتِي وَيَا لَيْتَهُ دَائِمٌ سَرْمَدُ

****

غَشَيْتِ الضُّلُوعَ بِلَا رَحْمَةٍ وَسِحْرُكِ ... لِلْحُرِّ يَسْتَعْبِدُ

****

غَرَامُكِ قَدْ نَالَ مِنْ خَافِقِي وَلَسْتُ أَرَاهُ سَيَسْتَنْجِدُ

****

نُفِيــتُ إِلَــى سَكْــــرَةٍ بَحـرُهَا يَزِيـــــدُ اتِّسَـــاعًا وَلاَ يَنْــفَدُ

****

وَإِنِّي لَفـــي لَوْعَــةٍ نَـــارُهَـــا تَزِيـــــدُ اشْتِعَـــالًا وَلَا تَبْـــرُدُ

****

أَجَابَتْ وَقَالَـــــتْ أَلَا تَنْزَجِــرْ قُلْـــتُ بَلَـــى ذَاكَ مَـــا أَنْشُدُ

****

نَعَمْ لَسْتُ كُفْـــؤًا لِمَـنْ غَادَرُوا لَـهُــمْ سَبْقُ عِشْقٍ وَقَدْ خُلِّـدُوا

****

وَلَكِنَّـــــهُمْ لَـــمْ يَنَالُـوا المُنَى لِأَنَّــهُمْ إِلَى الوَصْـــلِ مَا وَطَّدُوا

****

وَكَيْــفَ إِلَـى الحُبِّ لَا أَهْتَــدِي؟ وَقَدْ حُـقَّ لِلنَّـــاسِ أَنْ يَهْتَدُوا

****

فَوَلَّـــتْ وَقَالَـــتْ وَدَاعًا وَقَـدْ تَأَمَّـلْتُـــــهَا تَائِـــهًا أَشْــرَدُ

****

تَوَعَّـــدْتُ نَفْسِي وَقُلْـــتُ لَـهَا لِمَاذَا الهَـــوَى بَابُـــهُ مُوصَدُ؟

****

وَلَوْلَا الخِيَانَـــــــةُ مِـنْ مَنْطِقِي لَصِــرْتُ أَنَا العَاشِـــقُ الأَسْعَدُ

****

وَتَبًّا وَتَـبًّا لِقَلْبِـــــــي الجَبَانْ أَيَا صَخْـــــرَةً سَطْحُـــهَا أَصْلَدُ

****

فَفِضْتُ جُنُونًـــا ... عَلَى خَيْبَةٍ حَبَائـــِلُ عَقْلِـــي وَقَدْ غَرَّدُوا

****

دَعَوْتُ لِحَظِّـــي تَمَـــامَ المُنَى وَأُضْحِـــــي أَنَـا السَّيِّـدُ الأَمْجَدُ

****

تَرَقَّبْـــتُ دَهْـرًا وَلَـــمَّا أَتَـى أَتَـــى حَالِـــكًا لَوْنُـــهُ أَسْوَدُ

****

تُرِكْـــتُ تَعِيـــسًا وَفِـــي حَسْرَةٍ وَرُوحِي إِلَـــى رَبِّـــهَا تَصْعَدُ

****

وَإِنِّي مِـــنَ الحُـــبِّ فِي لَوْعَـــةٍ وَقَلْبِـــــي جَرِيـــحٌ وَلاَ يُضْـمَدُ

****

وَلَمْ أَعْتَبِرْ مِـــنْ شَهِيـــدِ الجَـوَى فَلَـمْ تَـــــكُ عَـــاقِبَتِـــي تُحْـــمَدُ

الحاج غلوج في: 2016/07/30

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع عن طريق الأزرق

المصادر:

- الحاج غلوج، ترانيم على أرصفة الضوء، إصدارات دار الأوطان، ط1، 2019.

المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1981.
2. إبراهيم خليل، في النقد الألسني، منشورات أمانة الأردن، ط1، 2002م.
3. ابن الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية الصدى، بيروت، ط1، 2003م.
4. ابن جني، الخصائص، تح: علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، ج2.
5. ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
6. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، ط5، 1981، ج1.
7. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل، ط5.
8. ابن منظور لسان العرب، مادة قفا، ج15، دار صادر، بيروت، ط3، 1994م.
9. ابن منظور، لسان العرب،مادة (سلب)،ج1،دارصادر،بيروت،لبنان، ج7،ط3، 2004م.
10. ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1991، ج2، ط1.

11. أحمد الشايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991.

12. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، الجزار، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1994.

13. أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط2، 1967.

14. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982.

15. أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد بدوي، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط1، 1960.

16. آماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر حسين منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002.

17. إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية والوزن وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان،1991م.

18. أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.

19. بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالاتها في السور المدنية، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2008.

i. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994.

20. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1993، ص63.

21. جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998.

22. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، تون، ط1، 1966م.

i. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2002.

23. حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين، دراسة تطبيقية، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

24. خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبوية، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965.

25. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الأداب، القاهرة، ط1، 1969.

i. رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث،ط1، 2013م.

26. سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.

27. سميح أبو مغلي، علم الصرف، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 2010.

28. سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الخانجي.

29. شرح الرضي لكافية ابن حاجب، تح: يحيى بشير مصري، المجلد1، الإدارة العامة للثقافة والنشر بالجامعة، المملكة العربية السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامي، ط1، 1996م.

30. صلاح فضل، الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998.

31. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1997.

32. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط3، 2006.

33. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، ط1، 1987.

34. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1998.

35. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2004.

36. عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض.

37. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري، في ديوان قالت الوردة، للشاعر عثمان لمصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية، بالمسيلة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

38. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1980.

39. علي أبو المكارم: الجملة الاسمية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط2007،1.

40. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

41. كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تح: بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيوت لبنان، ط1.
42. محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، العدد 95، 2004.
43. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2004.
44. محمد بن يحيى، السيمات الأسلوبية، في الخطاب الشعري، عالم الكتاب،ط1.
45. محمد سليمان، ظواهر الأسلوبية، في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري، عمان الأردن، ط1، 2007.
46. محمد عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة،ط2، 2011.
47. محمد مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996م.
48. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
49. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2010.
50. مقالة إبراهيم رماني، مدخل في الأسلوبية، مجلة آمال، العدد 61، 1985م.
51. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق سوريا، ط1، 2015.
52. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

53. موسى سامع ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003م.

54. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1،ط1،دت.

55. يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان،ط1، 2007.

56. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان الأردن، ط2، 2010.

فهرس الموضوعات

الشكر

الإهداء

مقدمة.....(أ- د)

مدخل: الأسلوب والأسلوبية إضاءات ومفاهيم.....(7-15)

المفهوم اللغوي للأسلوب.....(07)

المفهوم الاصطلاحي.....(07)

1- عند العرب.....(08)
أ- عند النقاد القدامى.....(08)
ب-عند المحدثين.....(09)
2- عند الغرب.....(10)
3- مفهوم الأسلوبية.....(11)
أ- عند الغرب.....(11)
ب-عند العرب.....(11)
4- محددات الأسلوب.....(12)
أ- الأسلوب اختيار.....(12)
ب-الاختيار والتركيب.....(13)

ج- الانزياح.....(14)

الفصل النظري "مفاهيم أساسية في الأسلوبية".....(18-36)

1- نشأة الأسلوبية.....(18)
2- بين الأسلوب والأسلوبية.....(20)
3- اتجاهات الأسلوبية.....(20)
أ- الأسلوبية التعبيرية.....(21)
ب-الأسلوبية النفسية.....(22)
ج- الأسلوبية البنيوية.....(23)

د- الأسلوبية الإحصاية.....(24)

4- الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.....(26)

فهرس الموضوعات

أ- علاقة الأسلوبية باللسانيات.....(26)
ب-علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....(28)
ج- الأسلوبية والنقد الأدبي.....(31)
5- مستويات التحليل الأسلوبي.....(33)
أ- المستوى الصوتي.....(32)
ب- المستوى الصرفي.....(33)
ج- المستوى التركيبي.....(35)
د- المستوى الدلالي.....(35)
6- أهمية التحليل الأسلوبي.....(36)

الفصل التطبيقي: مستويات التحليل الأسلوبي في قصيدة "معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة".....(39-123)
وقفة عند عتبة العنوان: "معادلة حب..!؟! من.. الدرجة الثالثة ".....(39)
-1المستوى الصوتي.....(40-57)
1-1 الموسيقى الخارجية.....(42)
أ- الوزن.....(42)
ب- القافية.....(44)
ج- حرف الروي.....(47)
2-1 الموسيقى الداخلية.....(48)
أ- الأصوات المجهورة.....(48)
ب-الأصوات المهموسة.....(50)
ج- التصريع.....(52)
د- التكرار وأنواعه.....(53)
- تكرار الضمائر.....(53)
- تكرار الكلمات.....(54)

فهرس الموضوعات

- تكرار الجمل.....(54)

-2 المستوى الصرفي.....(57-81)

2-1 الأسماء.....(52)

2-2 الأفعال.....(61)

صيغ فعلية أخرى.....(65)

2-3 بنية المشتقات ودلالاتها.....(67)

أ- اسم الفاعل.....(67)

ب- اسم المفعول.....(69)

ج- الصفة المشبهة.....(71)

د- المصدر .....(73)

هـ صيغ المبالغة.....(74)

2-4 التعريف والتنكير.....(75)

أ- المعرفة.....(75)

ب- النكرة.....(80)

3- المستوى التركيبي.....(82-108)

3-1 الجملة الاسمية (بنية التركيب الاسمي).....(82)

أ- الجملة الاسمية البسيطة.....(82)

ب- الجملة الاسمية المنسوخة.....(85)

3-2 الجملة الفعلية (بنية التركيب الفعلي).....(88)

3-3 التقديم والتأخير.....(96)

3-4 الحذف.....(100)

3-5 ظاهرة الالتفات.....(102)

4-المستوى الدلالي.....(109-123)

فهرس الموضوعات

4-1 الصور البلاغية.....(109)

أ- التشبيه.....(109)
ب- الاستعارة.....(112)
ج- الكناية.....(116)

4-2 المحسنات البديعية.....(118)

أ- الترادف.....(118)
ب- الطباق.....(119)

ج- الجناس.....(120)

4-3 نظرية الحقول الدلالية.....(121)

خاتمة.....(125-128)

ملحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص

تتكون هذه الدراسة المعنونة ب:" قصيدة معادلة حب من الدرجة الثالثة للحاج غلوج دراسة أسلوبية "من مقدمة ومدخل وفصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، إضافة إلى خاتمة وملحق عن حياة الشاعر، حيث تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند المستويات المكونة لبنية القصيدة بغية الكشف عن أبرز السمات الاسلوبية التي تضمنتها، بدء بالمستوى الصوتي بموسيقاه الخارجية التي تبنى على ثلاثة محاور أساسية (الوزن،القافية والروي) والموسيقى الداخلية التي تتضمن طبيعة الأصوات (الاصوات المجهورة،المهموسة وتكرارها) يليه المستوى الصرفي (بنية الأفعال ،بنية المشتقات...) ثم المستوى التركيبي تضمن (التراكيب الفعلية والاسمية، التقديم والتأخير والحذف...)وأخيرا المستوى الدلالي الذي تضمن مواضع الإبداع الفني والجمالي (الصور البلاغية والمحسنات البديعية).

الكلمات المفتاحية :قصيدة معادلة حب من الدرجة الثالثة الحاج غلوج،الاسلوب، الاسلوبية،الصوت،الصرف،التركيب، والدلالة .

The study in our hands in titled :" Alhaj Ghalog poem of third degree love equation, stylistic study"

Contains an introduction, an entry, and two chapters theoritacal and a practical one. Also a conclusion and an appendix for the poets life. This study aims at studying the leveles that the poem constrction is made of, to uncover the most stylistic adjectives that it contained.

Starting with the audio level of his external music which is built on three principle centers (weight, rhythm, last letter) and enternal music that deals with the nature of sounds(loud and light and it's repetition) than comes the exchange level(verbes structure, Derivatives structure) in addition to the Installation level with contains(verbal and nominal installations, forward and backward, and deleting...) and last the semantic level which contained the places of artistic aesthetic creativity (Rhetoric pictures and words of beauty).

Key words : Alhaj Ghalog poem of third degree love equation, style, stylistic, sound, exchange, instalation, semiotics.