وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج–

كلية الآداب واللّغات قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر

في اللّغة والأدب العربي في النظام الجديد LMD

التخصص: دراسات نقدية

العنوان:

البنى الأسلوبية في قصيدة "يا دجلة الخير"

من إعداد: إشراف الأستاذ:

- رفيق شنافي – إبراهيم قادة

عبد اللطيف حريش

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
بشير عزوزي	محاضر "أ"	رئيسا
إبراهيم قادة	مساعد "أ"	مشرفا ومقررا
سمير جريدي	محاضر "أ"	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021-2022

شـكـر وتـقـديـر

الحمد لله الذي أعاننا ووفقنا

اللهم إني نسألك علماً نافعاً ورزقاً طيباً وعملاً متقبلاً والذي نبتغي به وجهك الكريم

نتوجه بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل "إبراهيم قادة" لقبوله الإشراف على المذكرة وعلى توجيهاته القيمة التي قدمها لنا

كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع الأساتذة الجامعيين بجامعة محمد البشير الإبراهيمي

برج بوعريريج

وإلى كل من ساعدنا ولو بدعاء

مـقـدمـــة

مقدمة:.....

الحمد لله رب العالمين، ونحن له من الحامدين، وله الشكر على ما أسدى، والصلاة والسلام على نبيه العربي الكريم، وعلى جميع رسله وأنبيائه الطاهرين أما بعد:

استأثرت القصيدة العربية في العصور الأخيرة برواجها الكبير، واهتمام النقاد والدارسين بهذا الجنس الأدبي، فاختلفت أنواع الدراسات التي يتم من خلالها دراسة الشعر، فنجد أكثر الدراسات تداولا وتطبيقا اللسانيات والأسلوبية وباقي المنهج النقدية المعاصر، فشاعت دراسة هاته النصوص وفق أدوات منهجية معينة ودقيقة، وكأي دراسة لا تخلو من اللغة كونها الجوهر الذي ندخل منه إلى مقصدية الشاعر مع آليات التحليل المختارة، فكان اختيارنا للمنهج الأسلوبي، كونه السبيل الموصل إلى غرض الشعر، ولما يحمله من مجال واسع.

وكان هدفنا لإختيار هذا المنهج، هو معرفة الخصائص الأسلوبية لشعر الجواهري، وكشف جوهر الأسلوب دلاليا وجماليا عن طريق اللغة، ولكي نولج في هذا البحث صادفتنا مجموعة من التساؤلات التي عن طريقها ندخل لعمق القصيدة وهي كالآتي:

1. كيف كانت لغة الشاعر في قصيدة دجلة؟.
2. ما البنية الدلالية التي استعان بها الشاعر بكثرة؟.
3. كيف تجلت البنية التركيبية من خلال التحليل؟.
4. ما هي البنية الصوتية لقصيدة؟.
5. من هو الشاعر الجواهري؟.

هذه مجموعة الاشكالات التي من خلالها تمكنا من فك الشفرات والوصول الى طبيعة الموضوع، فطبيعة الموضوع اقتضت على اختيار المنهج الأسلوبي التحليلي؛ كون هذا الأخير يساعد على فك والكشف على منغلقات الشعر، معتمدين بذلك على خطة مفادها أنّ:

–مقدمة.

الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية:

1. **مفهوم الأسلوب والأسلوبية.**
   أ. لغة
   ب. اصطلاحا
2. **اتجاهات الأسلوبية**

أ–الأسلوبية التعبيرية

ب-الأسلوبية النفسية

ج-الأسلوبية البنيوية

د-الأسلوبية الوظيفية

3. **مستويات التحليل الأسلوبي**
4. **علاقة الأسلوبية بالبلاغة**

الفصل الثاني: البنى الأسلوبية في قصيدة يا دجلة الخير.

1. عرض المدونة.
2. التعريف بالشاعر.
3. البنية الصوتية (مطلع الأصوات)
4. البنية التركيبية.
5. البنية الدّلالية.

خاتمة

وكأي دراسة من الدراسات تعتمد على مجموعة من الكتب والمراجع لإنجاز هذا البحث، لعل أهمها: "منذر عياشي"، الأسلوبية وتحليل الخطاب، وديوان يا دجلة الخير للجواهري، وغيرها من الكتب الأخرى التي قامت عليها الدراسة.

وقد واجهنا أثناء إنجازنا للبحث مجموعة من الصعوبات، لكن تمكنا من تجاوزها بالصبر والمثابرة، مثلا عدم فهم القصيدة في بادئ الأمر وكثرة الصفحات والمحتوى لما تحب الوقت الكافي والكثير.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المحترم "إبراهيم قادة"، وإلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة ودعاء جميل، وفي الأخير نرجو أننا قد ساهمنا ولو بالقليل من خلال جهدنا المتواضع في تقديم هذه المعرفة، والله موفق لما هو فيه الخير.

الفـصـل الأول:

الأسـلـوب والأسـلوبـيـة

تمهيد:

تعتبر اللغة أداة من أدوات التواصل لكنها الأداة الأرقى فيما يبدوا لنا، فيها تميز الإنسان عن سائر الحيوان وبها صار الفصيح على حد تعبير (الجاحظ)، وبها صارت النفس الناطقة هي الإنسان من حيث الحقيقة على حد تعبير (الشهرستاني)، [1] إنها قدرة إبداعية كائنها ليس فيما نفكر فيه ولكنه فيما تقول، واستقلالها بنظامها يدل على أن فيها ما ليس في غيرها من الأدوات، فاحتاج الإنسان إلى التعمق ومعرفة أسرارها وطرق تناولها لذاتية الإنسانية، فتعددت الدراسات من بينها الدراسة المعروفة اليوم باسم الأسلوبية، التي نقر بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم دقيق وشامل لها، حيث نجد عدة مفاهيم لغوية وأخرى اصطلاحية تختلف من حقبة إلى أخرى ومن لغة إلى لغة ومن ناقد إلى آخر...ألخ.

[1]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري للنشر، سورية، ط 1، 2002، ص59.

- الأسلوب والأسلوبية:

مصطلح الأسلوب Le Style أسبق في الوجود من الناحية التاريخية، حيث بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، في حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية Stylistique إلا مع بداية القرن العشرين[1]، وهذا راجع إلى أن المصطلح الأول لا يختص بالمجال اللساني وحده، بل استعمل في عديد من مجالات الحياة اليومية والفن، مثل الأسلوب في الموضة، والفن، والموسيقى، أسلوب المعيشة، المائدة، السياسة...إلخ، كما أن طبيعته لم تحدد بدقة حتى في المجال اللساني، فعادة يميز بين الأسلوب الأدبي وغير الأدبي، وبين الأسلوب الشفوي والكتابي وبين الأسلوب الجيد والرديء.

لنحدد مفهوم الأسلوبية ينبغي البحث أولا في جذرها اللغوي في اللغات الأوروبية، ثم في اللغة العربية باعتبار أن هذا العلم وليد الدراسات النقدية الغربية الحديثة، وإن كانت له بدايات غير واضحة في النقد العربي القديم.

- الأسلوب والأسلوبية لغة:

فكلمة Style أسلوب، ترجع إلى الكلمة اللاتينية Stilus وتعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة، ثم انتقلت إلى مجال الدراسات الأدبية لتعنى طريقة الكتابة، ومنها جاءت Stylistics علم الأسلوب، وإذا حللنا المصطلح نجده مركب من الجذر Style أسلوب، واللاحقة Stics "يه"، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة،[2] فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي.[3]

- وفي اللغة الانجليزية كلمة Style تشير إلى مرقم الشمع، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، وقد اشتقت من الشكل اللاتيني Stylus إبرة الطبع (الحفر)، واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه.[4]

- في حين أن كلمة أستيلوس في اللاتينية الأزميل، أو المنقاش للحفر والكتابة، استعملها اللاتينيون مجازا للدلالة على شكلية الحفر أو شكلية الكتابة،[5]وبعد ذلك اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية والأسلوبية، وأصبحت تدل على الطريقة الخاصة بالكاتب في التعبير.

---

[1]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 16.

[2]- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط 1، 2000م، ص 16.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، تونس 1989، ص 34.

[4]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص 15.

[5]-عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب للنشر، دمشق، ط2000م، ص 43.

- أمّا في اللغة العربية فنجد:

في لسان العرب لابن منظور أنه: "يقال 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".[1]

في حين أن الزمخشري يقول في كتابه "أسس البلاغة": "سلبه ثوبه، وهو سليب...وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل...ويقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنه ولا يسره".[2]

- الأسلوب والأسلوبية اصطلاحا:

بداية برزت كلمة أسلوب في الاصطلاح معنيين في الموسوعة الفرنسية Universalis Encyclopoedia: "فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات وتحدد –مرة أخرى– خصوصياته وسمة مميزة، فامتلاك الأسلوب فضيلة".[3]

- وجاء كذلك في معجم الأسلوبية أن أسلوب يدل "على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام...نتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمق Ornate أو عن كلام شخص بأنه ذو أسلوب هزلي Comic...للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية، فيمكن أن يكون الأسلوب جيدا أو رديئا،...ويمكن أن ينظر إلى الأسلوب بوصفه تنوعا في استخدام اللغة، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية"،[4] ونشير إلى أنه يتوافق مع أحد تعريفات (بيرجيرو) للأسلوب فهو يقول أنه "طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[5]، بذلك نجد أن الأسلوب طريقة خاصة في الكتابة، وخاصية الكاتب أو الأديب في التعبير عن نفسه باستخدامه لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية وذلك عبر نظام من القواعد والضوابط، سواء في جنس من الأجناس، أو في عصر من العصور.

- أما الأسلوبية Stylistics فهي عبارة عن مصطلح يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية يرمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري نفسه ومعرفة القيم الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى.

-

---

[1]-حسن ناظم : البنى الأسلوبية، ص 14.

[2]-جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساليب البلاغة، مطبعة دار الكتب المصرية، الجزء 1، ط 1922م، ص 452.

[3]-منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 29.

[4]-حسن ناظم : البنى الأسلوبية، ص 20.

[5]- المرجع نفسه، ص 20.

- **الأسلوبية عند العرب:**

لقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية وتناولها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل، لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال.[1] حيث حاولوا فهم أسرار البيان، وتفسير الإعجاز القرآني لفهم أسلوبه وإثبات أنه ليس كالكلام العادي الإنساني.

- **الأسلوبية عند العرب القدامى:**

- **ابن قتيبة: (أبو محمد عبد الله بن مسلم ت276هـ/ 889م):**

أعطى ابن قتيبة مفهوما محددا لكلمة الأسلوب في كتابه "تأويل مشكل القرآن"، حيث ربط بين الأسلوب وتعدد أنواعه بتعدد طرق العرب في أداء المعنى وافتنانهم فيها، إذ نجده يقول: "وإنما 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 نكاح أو حمالة أو تحضيض، أو صلح أو ما شابه ذلك—لم يأت به من واد واحد بل يفتن: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء.

- وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"[2]

نلاحظ من خلال القول أنه تحدث عن النسق الذي يربط الأسلوب وطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحال، فلكل مقام مقال، ثم تناول الخصائص البلاغية المميزة لقدرة المتكلم وفنيته من حيث الإيجاز والإطناب ومن حيث الإيضاح والإبهام وكذلك التصريح والتضمين.[3]

- **الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر 403هـ):**

سعى الباقلاني لإثبات أن القرآن ليس بشعر فتناول بالدراسة خصائص الشعر، وأقام نظريته على فكرة النظم، فقرن بين النظم والأسلوب، وذلك أن جودة التأليف تكمن في النظم، أما الأسلوب فهو نوع من أنواع

---

[1]-ينظر: منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27.

[2]- ابن قتيبة (213-276هـ): تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، ص 13-14.

[3]-محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، سنة 1994، ينظر: ص 12.

التأليف إذ يقول: "ذلك أن القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد".[1]

ومن المعلوم أن القرآن ليس من باب السجع ولا من قبيل الشعر، إذا تأمله متأمل يجد أنه خارج عن أصناف كلام الناس، وعن أساليب خطاباتهم، فله خاصية الإعجاز، كما أنه خارج عن العادة، وهذا ما أثبته الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن"، حيث يقوم الإعجاز عنده على ثلاثة دعائم وهي:

حديث القرآن عن الغيبيات والنبوءة، وحديثه عن أخبار الأمم السابقة، وثالث الأمور التي تهمنا هي بلاغة القرآن الكريم حيث يقول في ذلك: "إنه بديع النظم عجيب التأليف متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه"،[2] وبذلك يفسر الباقلاني النظم القرآني بحديثه عن مخالفة الأسلوب القرآني لسائر الأساليب العربية البليغة وذلك عبر دراسته للشعر والنثر مسجوعا كان أو مرسلا.

وأشهر النظريات البلاغية التي ناقشها الباقلاني هي نظرية "البديع" في قوله: "وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم، تنقسم إلى أعاريض الشعر، على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون المقفى ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع،ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا، فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه البديع، وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتدلا في وزنه، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يستعمل (فيه)، ولا يتصنع له".[3] فظاهرة البديع كثر استخدامها عند شعراء التجديد في العصر العباسي الأول أمثال: بشار، أبي تمام، أبي نواس...وغيرهم.

ورغم جهود الباقلاني القيمة إلا أننا نلاحظ أن فكرة النظم عنده ظلت غامضة وغير محددة، كما أنه تحدث بشكل كبير عن خصائص الأسلوب غير القرآني مقارنة بحديثه عن الأسلوب القرآني ذاته، وذلك أثناء محاولته لإثبات أن الأسلوب القرآني مخالف لغيره من الأساليب.

– عبد القاهر الجرجاني (الإمام أبي بكر عبد القهار بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي (ت 471أو 474هـ)

ارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم النظم عند عبد القهار الجرجاني في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، حيث يذهب إلى القول بأن الأسلوب هو "الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك

[1]– الباقلاني أبي بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، مطابع دار المعارف، مصر، ص 35.

[2]– أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 91.

[3]– الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 35.

"الأسلوب" فيجيء به في شعره"،[1] فيتبين لنا أن النظم عنده هو "توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله"،[2] يعني ذلك أن النظم لا يحقق إلا عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف، فالألفاظ "لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب".[3]

- كما تطرق الجرجاني إلى مناقشة النسق اللغوي في إعجاز القرآن، فالفصاحة والبلاغة عنده وعند غيره تقوم على النسق فقد "اعتمدوا في كل أمرهم على النسق الذي يرونه في الألفاظ، وجعلوا لا يحفلون بغيره ولا يعولون في الفصاحة والبلاغة على غير سواه".[4]

- ونلاحظ وقوفه عند ستة عناصر متفرقة في كتاباته وهي: الحروف، الألفاظ، المعاني، الإيقاع العام الغرابة والخفة.[5] فهي حسب رأيه عناصر لا تصلح مقياسا لتفسير الإعجاز القرآني، رغم دورها المهم في بناء فصاحة الكلام، لأنها عبارة عن أشياء كان يعرفها العرب، وبإمكانهم الإتيان بمثلها ومنه فإنّ الإعجاز يكمن في النظم والتأليف.

- ويتجلى التحليل الأسلوبي عند الجرجاني من خلال تحليله لآيات قرآنية وأبيات شعرية لـ: الفرزدق البحتري، ابن نواس...وغيرهم، حيث يحلل التراكيب وطريقة الأداء من حيث التقديم والتأخير، الحذف التكرار...ألخ.

جهد عبد القادر الجرجاني ،جهد مبتكر لنظرية متكاملة مفصلة هي نظرية النظم، فسابقيه كانت لهم نظرات جزئية أو مجملة فحسب، فيه عظم شأن النظم وعلى قدره، وأجمع على أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذ هو لم يستقم.

- **ابن خلدون (العلامة ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الخضرمي)**

وضح ابن خلدون مفهوم الأسلوب من خلال دراسته للشعر والنثر وفرق بينهما بالاعتماد على خصائص كل نوع، في التشكيل اللغوي والبناء العروضي، وتجلت صلة الأسلوب عنده بالسياق اللغوي، حيث ربط

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهد محمود محمد شاكر، ص 469.

[2]-المرجع نفسه، ص452.

[3]-المرجع نفسه،ص 4

[4]-المرجع نفسه،ص 468.

[5]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 101.

المخاطب والمخاطب بطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحال، فتناول بالدراسة: الإطناب، الإيجاز الحذف، الإشارة، والكتابة، وكذلك الاستعارة...وغيرها.[1]

وفي الفصل الخامس والخمسون "صناعة الشعر ووجه تعلمه" من كتابه "المقدمة"، تحدث عن الأسلوب في قوله: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فإعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة العروض...ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة".[2]

نلاحظ أنّ الأسلوب عنده هو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه الكلام، فلكل فن أساليب تختص به ولا تصلح لغيره، كما نجده قد فرق بدقة بين اللغة والأسلوب وبين التراكيب والأسلوب وكذلك بين الوزن والأسلوب.

الأسلوبية عند العرب المحدثين:

- **عباس محمود العقاد:**

الأسلوبية عند العقاد مرتبطة بالمقولة اللغوية القديمة "قوة اللفظ لقوة المعنى".[3]

فاللغة عنده مرآة تعكس طبيعة أصحابها، وكل مبدع يأخذ منها خصوصياته وهنا يتميز المبدعين تمايزا يحقق لكل منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تعبيري مختلف لا يتكرر إلا نادرا.

أمّا أسلوب عنده فيتصل بطرفين أساسيان هما المبدع والمتلقي،[4] لأنه يرتبط-الإبداع- أحيانا بصاحبه وبيئته أحيانا أخرى، وركز العقاد في دراسته على الخطاب الشعري.

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 36.

[2]- ابن خلدون، المقدمة: دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2001م، ص 785- 786.

[3]-محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص143.

[4]- المرجع نفسه، ص 156.

كما أن له مقالتان عن الأسلوب في كتابه "مرجعيات في الأدب والفنون"، حيث ناقش في الأولى رئيا للكاتب الفرنسي (أناتول فرانس)، ذهب فيه (كما يقول العقاد) إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكد ذهن القارئ...يخلص من ذلك إلى أنّ "الصورة الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب في الأدب والفنون".[1] فالأفكار التي يتحدث عنها العقاد هي أفكار من نوع مخصوص وهي تتحرك من دائرة اللغة بكل شموليتها.

أمّا المقال الثاني فعالج فيه قضية الأسلوب من الناحية التي تركها في المقال الأول وناقش آراء المتشددين في اللغة الذين يعيبون على العقاد وزمرته أنهم يكتبون بأسلوب "إفرنجي"، فيفسدون بلاغة العربية...وهو يرد اعتراضاتهم واحدا واحدا.[2]

- كما نلاحظ حماسته في الدفاع عن حق الشاعر المعاصر والناقد المعاصر في أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليهما.

أحمد حسن الزيات: (1303هـ/1885):

الأسلوب عند أحمد حسن الزيات هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام وفي مؤلفه "دفاع عن البلاغة" قدم محاولة قيمة لدراسة الأسلوب بموقف وسط بين التمسك بالقديم وتقبل الجديد معتمد على المقاربة بين البلاغة القديمة والنقد العربي.

فقامت دراسته على ثلاثة عناصر: المبدع، المتلقي والأسلوب نفسه، وجعل لهذا الأخير ثلاث صفات لا تتحقق البلاغة إلا بها: الأصالة الكامنة في شخصية الكاتب، والوجازة أو الإيجاز أن يدل اللفظ على المعنى فلا يزيد عليه، وثالثا التلائم عنصر جمالي يتمثل في عذوبة الكلمات وتناسق الفقرات وتوازن الجمل...وغيرها.

ويعتبر الفنان العبقري عند الزيات هو الذي يستطيع أن يصوغ الأفكار على الصورة اللازمة والملائمة فيغلب صفاته الخاصة على صفات قومه العامة، فيتميز طابعه ويستقل أسلوبه، فتسير أفكاره في الناس موسومة بوسمه وتعيش في الحياة مقرونة باسمه.

نلاحظ أن دعوى الزيات تقوم نتيجة تأثره بمقوله (بوفون): "الأسلوب هو الرجل نفسه" التي تعني أن الأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها.

---

[1]- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط 2، 1992، ص 17.

[2]- المرجع نفسه ،ص 18.

ومن أهم القضايا التي أثارها الزيات هي قضية: الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى، حيث يرى أن علاقتهما كعلاقة الروح والجسد لأنه يعتبر الأسلوب الهندسة الروحية لملكة البلاغة.[1]

أمين خولي:

ربط (أمين خولي) البحث البلاغي بالمباحث الحديثة، في مجال الأسلوب عند الغربيين بهدف التجديد وإزالة كلمة علم وإحلال "فن القول" محلها، حيث أن كلمة فن تتصل بمعناها اللغوي من قولهم: "افتن في الحديث أخذ في فنون وأساليب حسنة في الكلام".

- وقام بحثه في كتابه فن القول على نفس الأمور التي دار عليها الدرس البلاغي الحديث من الإيجاد، الترتيب والتعبير هذا الأخير عنصر مهم في العملية الإبداعية، فأمين خولي دائما ما يعود إلى المباحث البلاغية القديمة ليأخذ منها ما يتلائم مع هذا الجديد، باحثا بذلك عن الوضوح، المطابقة، والتناسق والطلاوة، متناولا المجاز المرسل والمجاز العقلي، والاستعارة والكناية...وغيرها، محاولا تقريب الدرس البلاغي من الدرس الأسلوبي بحيث لا تتوقف البلاغة عند الألفاظ بل تتجاوزها إلى البحث في طرق التعبير وخطواته، ولا يتحقق عنده الترابط النفسي والعقلي بالإبداع إلا بتوفر مجموعة من الأشياء في المبدع الذي يعد عنصر مهم في قيام فن القول منها: الإرادة، الملاحظة والقراءة، التأمل، والإخلاص.

- وللغة عنده وظيفتان أساسيتان هما: التعبير والتأثير، فالأول يختص بالناحية الاجتماعية النفعية، أما الثاني فبالوظيفة الفنية الجمالية.

- ويرتبط الأسلوب عنده الغرض الأدبي مرة وبطبيعة المبدع مرة أخرى، كما أنه يرتبط بالمتلقين أفرادا كانوا أو جماعات من الجانبين الإخباري والإبداعي على حد سواء.

- نجد بذلك أن أمين خولي لم يغفل عن القديم تماما ولم يكتف بالجديد وحده بل مازج بينهما فأحب القديم وأدانه وأقبل على الجديد فأخذ منه بقدر يفيد وبحذر.[2]

الأسلوبية عند الغرب:

ظهرت الأسلوبية عند الغرب على يد بعض روادها، أمثال: شارل بالي، سبزر، ريفاتير، جاكبسون...وغيرهم، وذلك بسبب دراسات دي سوسبير التي قامت على عدة ثنائيات شهيرة، أهم ما تناولته

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، من ص 98 إلى 105.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص118-128.

الأسلوبية هي ثنائية اللغة والكلام، حيث حاولت معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص، مستفيدة من لسانيات سوسير في الكشف عن وظائف اللغة.

- **شارل بالي (1865م-1947م)**

يعد شارل بالي مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية ، وخليف سوسير في كرسي تدريس علم اللغة العام بجامعة جنيف، نشر في عام 1902 كتابه "بحث في الأسلوبية الفرنسية"، ثم أتبعه بكتاب آخر هو "الوجيز في الأسلوبية".[1]

كما وأسس معتمدا على قواعد عقلانية أسلوبية التعبير، فضيق حقل دراسته وجعله حكرا على الناحية الوجدانية فأبعد بذلك القيم التعليمية والجمالية.

يرى بالي أن اللغة سواء نظرنا إليها من زاوية المتكلم أو من زاوية المخاطب، تعبر عن الفكرة حين تصبح بالوسائل اللغوية كلاما، نمر لا محالة بموقف وجداني مثل: الأمل، الترجي، الصبر، أو النهي...ألخ. وهذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع الأسلوبية في نظره. وهذا ما تجب دراسته من خلال العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها، دون الخوض في خصوصيات المتكلم، خاصة المؤلف الأدبي، لأن ذلك من اختصاص البحث الأدبي في الأسلوب وليس من اختصاص الأسلوبية كعلم لغوي منهجي.[2]

ممّا سبق قوله نجد أن بالي قد حصر مدلول الأسلوب في تفجير طاقات التعبير الكامنة في اللغة فتجاوز ما قال به أستاذه دي سوسير إلى التركيز على العناصر الوجدانية للغة.

- **ليو سبتزر:**

الأسلوبية عند سبتزر تبحث عن روح المؤلف في لغته، حيث يرصد الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي، فنجده يمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني، بهدف أن تكون الأسلوبية جسرا بين اللسانيات ودراسة الأدب.[3]

- منهجه في البحث الأسلوبي عرف بطريقة السياج الفيلولوجي نسبة للفيلولوجيا أي فقه اللغة أو طريقة الدائرة الاستنتاجية، المرتبة على التعاطف الحدسي مع النص بشتى تفاصيله ولهذه الطريقة مبادئ تقوم عليها منها:

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب ط 2، 1994، ص 54.

[2]-عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوبية (دراسة)، مراجعة وتقديم حسن حميد، ط 2، 2006، ص 135- 136.

[3]- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 34.

- العمل الأدبي نفسه هو منطق البحث الأسلوبي.
- الخصوصية الأسلوبية تعد انزياح شخصي تتميز به لغة الكاتب عن الاستعمال العادي للغة.
- اللغة تعكس شخصية الكاتب، كما تعد من وسائل التعبير التي تخضع لهذه الشخصية.
- مبدأ العمل الأدبي هو فكر صاحبه، ففكر الكاتب هو عنصر التماسك الداخلي للعمل الأدبي.
- الوصول إلى حقيقة العمل الأدبي، لا يكون بدون التعاطف مع صاحبه، ذلك يعني أن فهم الأدب فهما صحيحا يكون بالعودة إلى صاحبه.
- البحث الأسلوبي هو بمثابة جسر بين علم اللغة وتاريخ الأدب.[1]

جاكبسون:

- الأسلوب عند جاكسبون لا يخرج عن الخطاب اللغوي للرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في التواصل وبلوغ المقاصد، فهو يرى أن الرسالة تخلق الأسلوب إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل الوظيفة الشعرية.[2]

- ومن الملاحظ أنه لم يستخدم قط كلمة الأسلوبية، وقلما استخدم كلمة الأسلوب فهو يبدلها بالوظيفة الشعرية،[3]وجمع معظم دراساته الأسلوبية تحت عنوان "قواعد الشعر وشعر القواعد"، حيث تمثل الأولى دراسة الوسائل الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق.[4]

- اعتمدت الدراسات اللغوية والعلامية والأسلوبية على نظرية وظائف اللغة التي تعود إلى جاكسبون والمتولدة على عناصر القول أو عناصر اللغة الستة: الباث (يولد الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية)، المتلقي(تتولد عنه الوظيفية الإفهامية)، السياق (يولد الوظيفة الإفهامية)، السياق (يولد الوظيفة المرجعية)، العلاقة (تولد الوظيفة الانتباهية) النمطية (تولد الوظيفة المعجمية)، الرسالة (وتولد الوظيفة الشعرية)، هذه الأخيرة وظيفة موجودة وتوجد في الخطاب الأدبي وبه تكون غاية في ذاتها.[5]

- ويعرف الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.[6]

---

[1]- ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوبية، ص 138- 139.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 45.

[3]-ينظر: بير جيرو: الأسلوبية، ص 124.

[4]-ينظر: منعم خفاجة: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط 1، سنة 1992، ص 19.

[5]-ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوبية، ص 132-133.

[6]- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 37.

- **ريفاتير:**

للأسلوب تعريفين متميزين عند ريفاتير، حيث يقول: "وأعني بالأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية، بمعنى أسلوب مؤلف أو بالأحرى أسلوب نتاج أدبي معزول...أو حتى أسلوب مقطع قابل للعزل"[1]. وفي تعريفه الثاني يقول: "أن الأسلوب هو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية".[2]

نلاحظ أن في تعريفه الأول يركز على النص في حد ذاته، وعلى مقصدية النص الأدبية، أما في تعريفه الثاني فاللغة عنده تعبر والأسلوب يبرز.

- اهتم ريفاتير بالوظيفة الاتصالية في معاينة الأسلوب، حيث يجد أن الأسلوب في الرسالة يتم تشفيره وفقا لمتطلبات معينة في عملية التواصل وبالتحديد في التواصل الأدبي، إذ نلاحظ أن "هدف تحليل الأسلوب هو الإلهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ".[3]

- وأبرز المحاولات في تحديد دور المتلقي في الأسلوبية هي محاولة ريفاتير 1971 القائمة على مفهوم القارئ الجامع أو المتوسط.[4] ونلاحظ أن كل تلك المحاولات ما تزال موضع نقد لعدم توصلها إلى تحديد القارئ تحديدا دقيقا.

- وينطلق ريفاتير من تعريف الأسلوبية على أنها علم يهدف إلى الكشف على العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض...وجهة نظره في الفهم والإدراك، وبذلك هو يرى أن الأسلوبية تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[5]

إتجاهات الأسلوبية :

إن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب وموضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب و الاهتمامات ومتنوع الأهداف، أما اتجاهاتها فاختلفت باختلاف روادها ومن أهم هذه الإتجاهات نذكر منها :

---

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 75.

[2]-المرجع نفسه، ص 75.

[3]- المرجع نفسه، ص 73.

[4]- هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري، إفريقيا الشرق للنشر، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط 1999، ص 54.

[5]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 49.

1- الأسلوبية التعبيرية :

شارل بالي (1865-1947) من رواد هذا الاتجاه ،و يعد الأسلوبية من العناصر التعبيرية ،التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة .فهو يدرس هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري.[1]

عرف "بالي" الأسلوبية التعبيرية في قوله:"تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع الحساسة المعبرة عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع للحساسية".[2]

نلاحظ من خلال القول السابق أن الأسلوبية عنده تقوم على تحديد الوسائل التعبيرية في اللغة وإظهار الاختلافات العاطفية، الإرادية، الجمالية والاجتماعية والنفسية إضافة إلى بحثه في اللغة العادية (الشائعة) عن الظواهر قبل أن تظهر في العمل الأدبي.

يظهر تركيز "بالي" على الطابع العاطفي وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، حيث يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية مفعمة بالتيار العاطفي، مثلا المتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره ثم يتولى الاستعمال الشائع لهذه اللفقات التعبيرية فتصير اللغة مثل نسيج "بينولوبي" التي تنقض ما نغزله. [3]

فمنطلق "بالي" إذا هو اللغة العادية أو الواقعية، حيث يعدها أهم وسيلة في دراسة الأسلوب وتوجه اهتمامه إلى جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط.[4]بذلك هو يلغي الكلام من دائرة الاستعمال الأسلوبي.

ومن خلال هذا الاتجاه يتضح اهتمام "بالي" بالجانب العاطفي أكثر من الاهتمام بالجانب الجمالي وتركيزه على اللغة العادية والكلام المنطوق أدى به إلى الابتعاد عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي .

- الأسلوبية النفسية:

لقد ظهر الاتجاه النفسي للأسلوبية على أنقاض أسلوبية "شارل بالي" التي كانت تهتم باللغة المنطوقة غير اللغة الأدبية وأهم روادها سبيتزر، حيث يقول: "إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي...يكشف عن تحول في نفسية العصر تحول سعرية الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديدا

---

[1]- نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر، ط1، 1997،ص60.

[2]- بيرجيرو: الأسلوبية، ص54.

[3]- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة " للشاعر لوصيف، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، ط2011م، ص13.

[4]- ينظر نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص66.

فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء والمسلم به أن تحديد بداية لغوية يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين". [1]

نلاحظ إضافة سبيتزر للجانب النفسي حيث ربط المؤلف ونصه من أجل بيان العلاقة بين اللغة وعلم النفس، ويرى أن لكل عصر خصائصه وميزاته، فلا يمكن الفصل بين الأديب أو الشاعر عن نصه وعصره.

فركز في دراسته للأسلوب على العوارض والتحولات التي تحدث للكلمات بهدف تحديد المفاهيم والميول في حقبة زمنية معينة، وملحا على الجانب النفسي للكلمة والسياق، مراعيا المقام الذي قيلت فيه.[2]

تقوم الأسلوبية النفسية على :

1. وجود انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
2. معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
3. ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
4. إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
5. السمة الأسلوبية المتميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تتراوح عن الكلام العادي.[3]

مما سبق نلاحظ أن سبيتزر يدرس العلاقة التعبيرية من أجل البحث عن الأسلوب من خلال دراسة العلاقة الموجودة بين المؤلف ونصه، ويبحث عن روح المؤلف في لغته، فتميزت دراسته بالتداخل بين ما هو نفسي وما هو لغوي.

ويقوم منهجه على الاعتقاد بأنه ما من شيء عارض في مكونات الخطاب الأدبي، فهو منذ البداية متعدد الأبعاد، إذ يطالب باحترام بالغ للوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي وعلاقة هذه الوقائع بظواهر الحياة، وهذا ما يتجلى في قوله: "لا يمكن للبحث العلمي أن يكون في نظر اليوم، النشاط متعدد المستويات".[4]

و نلاحظ أن سبيتزر نقل مجال الأسلوبية من اللغة إلى الكلام عبر ربطهما بالإبداع ودراسة العلاقة بين علم النفس واللغة.

---

[1]-عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص14.

[2]- نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 73.

[3]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري –عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2011، ص16.

[4]- نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص70.

- **الأسلوبية البنيوية:**

انبثقت الأسلوبية البنيوية من لسانيات "دي سوسر"، حيث انتقل فيها البحث من الدراسة الأسلوبية إلى الدراسة البنيوية ، وينطلق التحليل من الوحدات البنيوية ذات المردود الأسلوبي.

من روادها ريفاتير الذي يعرف الأسلوب بأنه: "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة ممّا يسمح بتقرير أن الكلام يعبر و الأسلوب يبرز ". [1]

نلاحظ أن تركيزه على القارئ /المتلقي، وما يرسمه في نفسيته من خلال عنصر المفاجأة، فالخاصية الأسلوبية تتلاءم مع عنصر المفاجأة ، بالإضافة إلى مقياس التشيع لتكتمل نظرية ريفاتير.[2]

حيث يرى أن إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بنى النص أو ظاهرة، قد يدل على وجود تلك القيمة لذلك يخطئ من يتصور أن المحلل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة، القصد، الجمالية من مجال دراسته فهو سيستعملها ويوظفها، لكن يصف دلالات وإشارات فقد تكون مظاهر الخروج من النص المتسببة في انفعال القارئ وجزء من بنيته الأسلوبية .[3]

مهمة الأسلوبية البنيوية تتجلى في اكتشاف القوانين والأساسيات التي تهيكل الخطاب الأدبي تنظمه وكذلك العلاقات بين الوحدات اللغوية أساسية وأنها –أي اللغة– حقل متكامل تربط بنيته أوشح تكون وتحدد مفهومها الأساسي بنية النص.[4]

نلاحظ مما سبق أن الأسلوبية البنيوية هي ازدواجية نقدية ، تبنى على جزأين هما الأسلوبية والبنيوية حيث يتحول النص إلى بنية قائمة بذاتها تتوسط علاقات داخلية تجتمع بين هذه العناصر قيمة جمالية إلا من خلال اجتماعه بالعناصر الأخرى ، ويحاول التحليل الأسلوبي إيجاد القيمة الأسلوبية في موقعها البنيوي.

---

[1]–ينظر عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص17 .

[2]– المرجع نفسه، ص17.

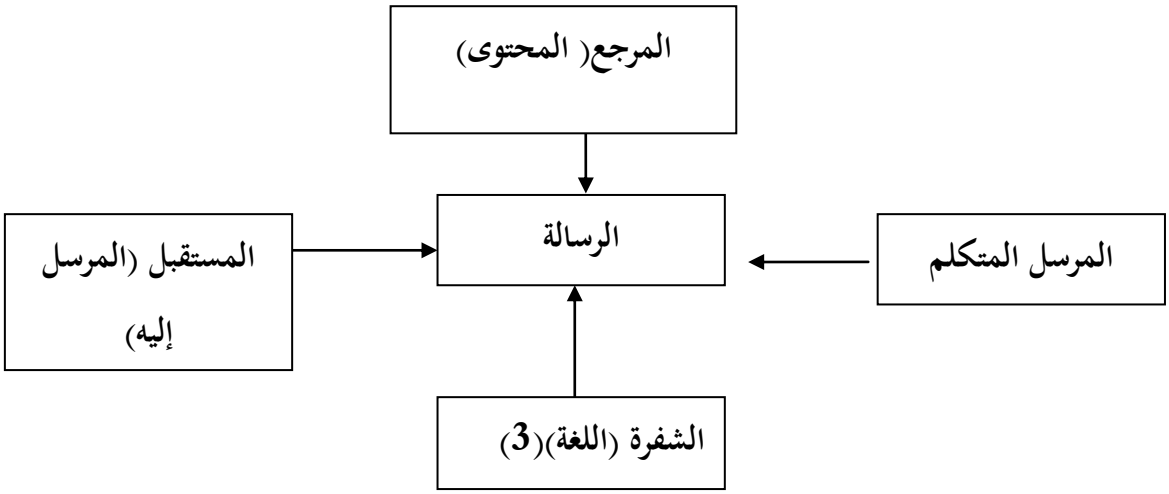
[3]– نور الدين السيد: الأسلوبية تحليل الخطاب، ص83 .

[4]– عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص18.

(3)–ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتاب الحديث إربد، الأردن ط1، 2010، ص173.

- **الأسلوبية الوظيفية :**

يعد رومان جاكسيون أحد أقطاب هذا الاتجاه الذي اهتم باللغة ووظائفها وعمليات التواصل والوظيفة الشعرية في اللغة، حيث يقوم مخطط التواصل عنده على خمسة عناصر هي (الرسالة، المرسل، المستقبل، الشفرة اللغة، المرجع، المحتوى)، وتتجسد هذه العملية عبر مرور الرسالة من المرسل إلى المستقبل وهذا المخطط يمثل عملية التواصل عند جاكبسون :



قسم جاكبسون الضمائر إلى ثلاثة: المتكلم، المخاطب، الغائب، وهو يتلاقى مع تقسيم وظائف اللغة إلى ثلاثة: الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم)، الوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب)، الوظيفة الذهنية (هو الغائب)، وقد ركز في دراسته على الوظيفة الشعرية من حيث الوظيفة البلاغية.

وقد عرف ريفاتير الأسلوبية الوظيفية: بأنها الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ وجذب انتباه المتلقي وهذا لا يأتي إلا بإخضاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل من غير الانتقاء.[1]

نلاحظ من خلال ما سبق أن رومان جاكبسون قد ركز في دراسته على المرسل، وجذب انتباه المتلقي واستبدل مصطلح الأسلوبية بالشعرية، حيث إهتم بالوظيفة الشعرية للنص باعتبارها وسيلة تواصل وإبلاغ عبر عناصر التواصل عنده.

[1]-بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص174.

- **الأسلوبية الإحصائية:**

ظهر اتجاه عرف بالأسلوبية الإحصائية يقصد به استعمال الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية، وبعد محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب نلاحظ أنه يخضع النص إلى الإحصاء والحساب، وغالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدد مثل قول فوكس: "نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموعة المعطيات التي يمكن حصرها في التركيب الشكلي للنص".[1]

فقد أحصى "فوكس" وغيره، مجموعة من النصوص الأدبية متوسط عدد الكلمات من كل جملة، ومتوسط عدد المقاطع في كل كلمة، كما وصفوا كل نص في الرسم البياني لتحديد خواصه، فحتما يتم تحديد الأسلوب بأنه تردد الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها.

نجد تعريف محدد للأسلوب عند أحد أنصار هذا الاتجاه هو: "إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتماد على التصور الرياضي باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاء والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية".[2]

ترصد الدراسات الإحصائية التكرار التي يكون في الأسماء، أو الحروف أو الأفعال أو النعوت أو الجمل وذلك من أجل نسبة معينة لتحديد أسلوب مؤلف ما ومعرفة الاختلافات بين النقاد والأدباء وما يميز كل واحد عن غيره.

يجب توفر الشروط التالية: القدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية وتأويلها بما لا يخرج عن إطار النص في دارس الأسلوب إحصائيا، [3]رغم ما قدم المنهج الإحصائي من خدمة للأسلوبية في دراسة النصوص الأدبية إلا أن فيه إجحافا في حق نفسية وأحاسيس مشاعر الشعراء والأدباء والكتاب لأنه لا يمكن قياس تلك الأحاسيس وأهم العيوب لهذا المنهج جسدها "محمد عبد المطلب "في قوله: "ربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء دون لون ولا طعم ...لنتساءل عن إمكانية أن تقودنا هذه الإحصاءات نحو تحليل العمل الأدبي وفهمه أم أنها تودي بنا إلى ملاحظات عاجزة لا تسهم بشكل جدي في تفسير النص".[4]

---

[1]- نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص97.

[2]- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص18.

[3]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص23.

[4]-المرجع نفسه، ص 22.

نلاحظ من القول السابق أنه يوضح عيوب هذا المنهج، فتطبيق الإحصاء على العمل الأدبي يفقد اللغة الأدبية جمالياتها و غايتها في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر فتصبح بلا طعم ولا لون، وبذلك لا يساهم في فهم النص فهما صحيحا.

– مستويات التحليل الأسلوبي:

لقد اختلف الأسلوبيون في تحديد مستويات التحليل الأسلوبي فمنهم من قسمه إلى ثلاثة، ومنهم من أضاف فقسمه إلى أربعة، وهنا سنتحدث عن أربعة مستويات في التحليل الأسلوبي وهي كالآتي:

- **المستوى الصوتي:**

هو المستوى الذي يتناول دراسة مظاهر الصوت ومصادر الإيقاع في النصوص الأدبية كالنغمة والنبرة والتكرار والوزن،[1] لهذا النوع من التحليل علم قائم بذاته يسمى علم الجمال الصوتي Phonostylistique وهو فرع من علم الأسلوبية، يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي،[2] كما يرصد الأنماط التي تخرج عن النمط العادي، والتي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب، كما يدرس فيه المحلل التشكيل الصوتي اللغوي، والصوت البلاغي في النصوص عامة والتشكيل العروضي في النصوص الشعرية خاصة، ومن وجهة نظر لسانية تعبيرية Linjuistic et exprssiv[3] وهو يعتبر نموذج تطبيقي قدمه "بالي" الذي يرى أن المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي،[4]فإلقاء النصوص وآدائها، وطرق عرضها ومهارة الإقناع الخطابي ترتبط بالصوت.

- **المستوى التركيبي:**

يعد هذا المستوى عنصرا هاما في مجال البحث الأسلوبي، وهو احد أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع عن غيره من المبدعين، إذ يدرس الجملة من ناحية الطول والقصر، كما يدرس أنماطها، وأركان التركيب كالمبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، العلاقة بين الصفة والموصوف، والإضافة...وغيرها، وكذلك ترتيب التركيب كالتقديم والتأخير،

---

[1]– سامية راجح: نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، العدد 13/ مارس 2012، بسكرة (الجزائر)، ص 224.

[2]– ينظر: عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص 24.

[3]– ينظر: عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص 24.

[4]– ينظر: نبيل قواس: سجنيات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية (مذكرة ماجستير) جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008– 2009م، ص 56.

والحذف، ويتعدى ذلك إلى دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول ووظائف الجمل، ويبحث عن غلبة بعض أنواع التراكيب على النص هل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الإسمي أو تغلب عليه أشباه الجمل.[1]

- **المستوى الدلالي:**

يهتم فيه المحلل بدراسة استخدام الأديب أو الشاعر للألفاظ، ونعني بذلك كل ما يخص دلالة الألفاظ والمعاني، كالرمز، الأسطورة، التوازي، التضاد، التقابل والتناص...وغيرها، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب وتضفي جمالياتها على النص، [2]وعلى هذا المستوى يتم تصنيف الألفاظ إلى حقول دلالية، ودراستها لمعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فمثلا الشاعر الرومنسي دلالة ألفاظه دائما مستمدة من الطبيعة الجامدة والحية.[3]

- **المستوى المعجمي:**

يبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما يترتب على ظواهر نشأتها، ويكشف عن العلاقات الدلالية بين الكلمات والألفاظ، كالترادف، الإبهام، التضاد والتجريد، التجديد والغرابة والألفة فيها ونتاج كل ذلك،[4] فالمعجم هو المرشد لتحديد هوية النص فلكل خطاب معجمه الخاص، رغم أنه أمر نسبي حيث قد تتعدد المعاجم في النص الواحد، أو عند المؤلف نفسه، كما نجده يدرس كذلك الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة، ويرصد المصاحبات اللغوية، إذ أن هناك ألفاظ معينة في اللغة لا نكاد ننطقها إلا وتصطحب معها ألفاظ أخرى معينة لا بد من رصد هذه المصاحبات في موضوع معين وعند مؤلف معين.[5]

- **علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:**

عرفت دراسة علم الأسلوب بين توحّد علمي اللغة والأدب، لذلك نجد فيما بينها منطقة مشتركة كونه ركيزة لغوية ونوعا من التعبير المنفرد بخواص تعبيرية لغوية وغير لغوية.

فالأسلوب ينتمي إلى مجالين هما:

---

[1]- ينظر: عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص 25.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

[3]- ينظر: مجلة الأثر، ص 224.

[4]- ينظر: تاوريرت بشير: مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، جوان 2009.

[5]- ينظر: عثمان مقيرش: الخطاب الشعري، ص 24.

– مجال الدراسات اللّغوية (اللسانيات، البلاغة...) باعتباره هيكل لغوي مكون من وحدات لغوية منسقة وفق معايير لغوية على وجه من وجوه قواعد اللغة المعينة. وكذلك مجال الأدب ونقده بوصفه نمطا خاصا من الكلام الذي يرتبط بأغراض أدبية وثقافية واجتماعية ونفسية أيضا.

ولنستفيد أكثر فأكثر علينا أن نتعمق في توضيح علاقة علم الأسلوب ببعض العلوم اللغوية والأدبية الأخرى.

– **الأسلوبية والبلاغة:**

لا مناص لنا ونحن نحاول ونباشر إعطاء تحديد دقيق لعلاقة الأسلوبية بالبلاغة ، فقد كان لظهور الدّراسات الأسلوبية المعتمدة على اللسانيات البنيوية التي أحدثها "دي سوسير" في كتاب (محاضرات في علم اللغة العام) الذي نشر بالفرنسية عام 1913م، بأنه الرافعة التي انتشلت البلاغة من الهوة التي سقطت فيها –تعرض البلاغة القديمة لأزمة تفكك قواعدها في الصياغات اللسانية–، بحيث صارت الدّراسات الأسلوبية التي طورها "شارل بالي" وأتباعه بديلا عن الدراسات البلاغية.[1]

وقد عمد الناقد الفرنسي "بيير جيرو" إلى تعريف الأسلوبية بوصفها "دراسة للتّعبير اللّساني"، وأن البلاغة عنده هي "أسلوبية القدماء". وهذا ما أبرزه "منذر عياشي" بأن البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب نفسه، وبها يمكننا أن نحدّد ونقول بأن تشغيل آلية المنهجية الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة أو هي البلاغة الحديثة نفسها.

ومن المعروف أيضا أن الدارسون في البلاغة والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين البلاغة والأسلوبية ويعملون، كما يعمل (علماء النص) على دراستها والإفادة منها، خاصة ما يسمى بـ: الحزمة الأسلوبية أي ما يوجد في النص من مؤشرات دالة أو ذات دلالة، وهي المؤشرات التي تتداخلها: صور البلاغة، وحسّ الجمال والجمالية...، فهم يعتبرون أن (الانحرافات) التي في النص الأدبي هي التي تعكس هذه (المؤشرات الدّالة)، وحزمتها الأسلوبية، وهناك تتكشف مجالات كل من البلاغة والأسلوبية. [2]

---

[1]–د. مومني بوزيد: الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، ملخص مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 09، جيجل، 2014، ص ص 78–101.

[2]–ينظر: عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص 47–48.

إن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التّفكير البلاغي الأوروبي، وقد ارتبطت في أول أمرها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالنّقد. [1]

ومعنى هذا الأخير هو أن المنظور الأسلوبي بدأ تشكله وبناؤه كعلم أو كمنهج مع حضور فكرة البلاغة في الوسط الأوروبي، ولهذا كانت الأسلوبية لها علاقة جدية ووطيدة وموثوقة وواسعة مع البلاغة أكثر من النقد.

وعلى الرّغم من ذلك "فإنّ الذي تركه لنا التراث البلاغي الأوروبي وما كُتب حول الأسلوب يعد من الأفكار الرئيسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة والفن (العلاقة بين الشكل والمضمون) وغالبا ما يكون مقرونا بالاستعارة التي تستخدم فيها اللغة المعبرة عن فكرة ما استخداما خاصا وفريدا من نوعه بحيث تكون اللّفظة توبا للمعنى، والأسلوب هنا يكون هو التصميم[2]، الذي يخاط له هذا الثوب"، كما يقول غرا هام هوف في كتابه الأسلوب والأسلوبية.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نوضح بأن الأسلوب في النقد هو عبارة عن عنصر مهم يقوم بدراسة بلاغة اللغة، وكذا أسلوب تشكل الألفاظ ومعانيها بطريقة ملموسة ومؤثرة في أي إبداعي أدبي.

ومن هذا كله يتبين لنا أن ما تبنينا من مسلمات الباحثين والمنظرين فيما يخص هذه العلاقة، وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة...

فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس القوت، وهي بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا. [3]

الأسلوبية واللسانية:

إن من حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه... [4]، بمعنى أن هناك علاقة جدّ متماسكة ومعتصمة بين علم اللسان والأسلوبية، لأن الأوّل كان له يد في نشأة وولادة الثاني كمنهج علمي نقدي يعتمد عليه الناقد في تحليله للنصوص الأدبية.

---

[1]-مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 09، جيجل، 2014، ص 80.

[2]-المرجع نفسه، ص 81.

[3]-ينظر: د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 52.

[4]-المرجع نفسه، ص 05.

ولهذا التحمت الدراسات الأسلوبية عن طريق اللسانيات، وصارت بها أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص...، وتداخلت بما أمدتها به النظرية العامة للسانيات منهجا وميدانا، فتطورت الأسلوبية، ونضجت واكتملت وصارت علما له خصوصياته، إلا أنها لم تقو على الاستغناء عن اللسانيات، فظلت فرعا من فروعها...

وهذا ما قرره فيها ثلاثة من كبار الأسلوبيين في عصرنا، ف: ميشيل أريفة يقول: "إنّ الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائف مستقاة من اللسانيات".

و"دولاس" يقول: "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني".

وأخيرا يقول "ريفاتير": "الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبر وإدراك مخصوص".[1] فاللسانيات تشكل قاعدة ثابتة لضمان الموضوعية ودقة البحث في دراسة أي أسلوب كان، وفي أي نص أدبي كان.وهذا ما ذهب إليه "بييرجيرو" في قوله: "إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي".[2]

إنّ الباحثون اليوم في علم اللسانيات يثبتون أنها سلطانا على الأسلوبية فهذه الأخيرة تبوئ طاقة تجربها اللسانيات نحو ممارسات متجددة.

لأنّ الأسلوبية قد أخذت من اللسانيات الصفة العليمة الوصفية في الدراسة اللغوية للنصوص والخطابات الأدبية، وبذلك جعلتها منهجا عليما وصفيا وباعتبارها فرع من فروع علم اللسان إضافة إلى أن تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث... قد أرسى معه قواعد علم الأسلوبية، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير...[3]

وتعمد هذه القواعد إلى تحديد الملامح اللسانية المتغيرة، والتي يمكن لنتائجها أن تضبط باستخدام التحليل الإحصائي بغية دراسة وتحليل النصوص والخطابات الأدبية من خلال لغتها.

إنّ عبد السلام المسدي قد كان له رأي مهم بخصوص هذه العلاقة، فقال: ".... إذا كانت لسانيات "دي سوسير" قد أنجبت أسلوبية "بالي" فإنّ هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي

---

[1]-منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 2002، ص 10.

[2]-المرجع نفسه، ص 35.

[3]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 06.

فأخصبا معا "شعرية" جاكبسون، "وإنشائية" تودوروف، "وأسلوبية" ريفاتير، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج".[1]

فالأسلوبية بمختلف اتجاهاتها المذكورة سلفا في القول هي مستمدة من رحم علم اللسان، وبه تكونت وأصبحت منهجا له قواعده وأصوله المعرفية من أجل دراسة طريقة التعامل مع اللغة من خلال أنواع النصوص الأدبية.

وقد نادى "رومان جاكبسون" في محاضراته حول (اللسانيات والإنشائية) فبشر يومها بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب. وأثبت أيضا بأنّ الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات،[2] ثم نادى بعده "المسدي" إلى ضرورة توثيق العلاقة بين اللسانيات والنقد عن طريق علم الأسلوب.

وفي الأخير نجد أنّ الأسلوبية جزء لا يتجزأ من الدرس اللساني لأنّ المنهج الأسلوبي نضج وتبلور على أنقاض الدراسات اللسانية باعتباره دراسة للتعبير اللساني.

---

[1]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 51.

[2]-المرجع نفسه، ص 23.

الفـصــل الثــانــي:

البنــى التركيبية في ديوان

يا دجلة الخـــــير

يا دجلة الخير:

- نظمت شتاء عام 1973 وكان الشاعر يمر بأزمة نفسية حادة إثر اضطراره إلى مغادرة العراق هو وعائلته والإقامة في مغتربه في تشيكوسلوفاكيا وكان ذلك في صيف عام 1971.
- نشر قسم منها لأوّل مرة في جريدة "المستقبل" يوم السبت الثاني من شباط 1973 بعنوان:

رائعة جديدة للجواهري

يا دجلة الخير

إلى كل أديب في العراق

وقالت الجريدة:

"رائعة الجواهري الجديدة كمعظم روائعه الشعرية فريدة ممتازة شامخة شموخ الذرى، تلمس فيها الطبيعة الإنسانية في ثورتها وهدوئها في آلامها وأفراحها في تحرقها وحنينها إلى ما تصبو وغلى ما حرمت منه بسبب من الأسباب.

"إنّك تلمس في هذه الأبيات المتلاحمة شوق الجواهري إلى وطنه إلى دجلته وإلى بألف سبب وسبب بما في هذا الشعب العظيم وبحاضره ومستقبله".

النّص الشعري:

حَبيتُ سفحَكِ عن بُعدٍ فحَـــــييّني ... يا دجلةَ الخيرِ، يا أم البـــــساتينِ.

حَييتُ سفحَك ظمآناً ألـــــوذُ بِهِ ... لوذَ الحمـائمِ بين المـاءِ والطيـــن.

يا دجلةَ الخـــــيرِ يا نبـعاً أُفَارقـهُ ... على الكراهةِ بين الحـينِ والـحين.

إنّي وردتُ عيـون الماء صـــــافية ... نَبْعًا فنبْعًا فـما كانت لِتَـرْويني.

وأَنْتَ يا قَاريًا تلْوي الريـــــاحُ بهِ ... ل النسائمِ أطراف الأفانيـــــن.

ودِدتُ ذاكَ الشِراع الرخص لو كفني ... يُحاكُ منه غداةُ البـينِ يَطوينـــي.[1]

يا دجلةَ الخير: قد هانتْ مَطـامحُنَا ... حتى لأدنَى طِماحِ غـيرُ مضـمون.

أتَضْمُنينَ مقبلاً لي سَواســـــيةَ ... بينَ الحَشائِشِ أو بين الريـــاحين؟.

خِلْوا من الهمّ إلاّ همٌ خافقـــة ... بينَ الجَوانحِ أعنيـها وتـعْنيـنـــي.

[1] الرخص: الين الناعم.

تَهُزُني فأجـــاريها فتدْفَعُنـــي كالريـح تُعجِل في دفع الطواحيـــن.
-يا دجلَة الخيرِ: يا أطيافَ ساحرةٍ يا خمرَ حاـية في ظِّل عَرْجـــون.[1]
-يا سكتةَ الموتِ: يا إعصَارُ زوبعةٍ يا خَنْجَرَ الغَدْرِ، يا أَغصانَ زيـــتون.
يا أُم بغدادَ، من ظَّرفٍ ومن غنَجٍ مشَى التبغدثدُ حتى في الدهاقـــين.[2]
يا أمَّ تلك التي من" ألفِ ليلتها للآنَ بِعبَقٍ عِطـــرٌ في التلاحيـــن.
يا مُنسجِمَ" النُواسيَّ" الذي لبست بهِ الحضارةُ ثوبـــاً وشيَ" هـــارون".[3]
الغاسلِ الهمّ في ثغرٍ، وفي حَببٍ والملبسِ العقـــلَ أزياءَ المجانينـــن.
والساحبِ بِأباه الزِقَّ ويُكرههُ والمنْفِقِ اليومَ يفـــذَى بالثلاثيـــن.[4]
والراهنِ السابِريّ الحزّ في قدحٍ والملهِمِ الفـــنّ من لهوٍ أفانيـــن.[5]
والمسَّمَعِ الدهرَ، والدنيا، وساكنها قرْعَ النواقـــيسِ في عيدِ الشعانين.[6]
يا دجلة الخير: والدنيا مُفارقةٌ وأيُّ شرّ بخيرٍ غـــيرُ مـــقرون.
وأيُّ خير بلا رّ يُلقّحه ظهرُ الملائك منْ رجـس الشيـاطيـن.
يا دجلةَ الخيرِ: كم مِنْ كنز موهِبةٍ لديك في" القُمقُم" المسحورِ مخزون.
لعلَّ تلك العفاريت التي احْتجزت مجملات على أكـــتاف" دلفـــين".
لعل يومًا عصوفا جارفا عرمًا آتٍ فترضيك عقـــباه وترضـــيني.
-يا دجلة الخير: إنّ الشعر هدهدة للسمع ما بين ترخيم وتـــنوين.[1]

---

[1]الخابية: وعاء من الفخار يعتق فيه الشراب. العرجون: عذق النخل إذا يبس وإعوج.

[2]التبغدد: تكلف عادات أهل بغداد وأخلاقهم وطراز معيشتهم وطرق الحياة، والتعامل والتخاطب. وقد انتشر "التبغدد" في معظم أرجاء العالم إبان العصور العباسية الأولى، وفي أيام رفعة العالم الإسلامي والعربي وعظمته وامتداد نفوذه وسلطانه أخذا بالظرف واللطف البغدادي عاصمة الدنيا آنذاك، وتعاطيا لأساليبها وأزيائها وأنقها..."الدهاقين": جمع دهقان (بالكسر وبالضم): رؤساء القرى والمدن المتنفذون وهي فارسية معربة.

[3]النواسي: أبو نواس. هارون: هارون الرشيد.

[4]الشطر الأوّل من البيت إشارة إلى قول أبيس نواس من قصيدة له:

قد أسحب "الزق" يأباني وأكرهه حتى له في أديم الأرض أخدود

والشطر الثاني إشارة إلى قوله من قصيدة أخرى:

نزلنا على أن المقام ثلاثة فطابت لنا حتى أقمنا بها "شهرا"

[5]في هذا البيت إشارة إلى قوله من قصيدة له وقد وهن ثيابه كلّها ومن جملتها خلع الخلفاء العباسيين عليه:

وبعت قميصا سأبريا وجية وبعت رداء معلم الطرفين

ثلاثين دينارا جيادا ذخرتها فأفنيتها حتى شربت بدين

[6]عيد الشعابين: من أعياد النصارى ولأبي نواس فيه، وفي الأديرة بوجه أعم، إشعار حلوة، وإشارات رقيقة.

[1]الهدهدة: مناغاة الطفل لينام، وهي أيضا ترجيع الطائر لهديله وغنائه. والترخيم: وهو من خامة الصوت، والتنوين وهو تقريب الحركة على الحرف الأخير من الكلمة إلى "النون".

عفوًا يردّد رفه وفي علّل لحن الحياة رخيًا غيرَ مَلـــــحون.[2]
يا دجلة الخير: كان الشعر مذُ رسمتْ كف الطبيعة لوحا،" سفْر تكوين.
مزمار داود" أقوى من نبوتهِ فحوىّ، وأبلغُ منها في التضـــــامين.
يا دجلة الخير: لم نصحب لمسكنة لكن لنلمس أوجاعَ المســـاكين. [3]
هذي الخلائقُ أسفارٌ مجسدة الملهمون عليها كالعناويـــــــــن.
-اذا دجا الخطبُ شعّت في ضمائرهم *أضواء حرفِ بليل البؤس مرهون.
دَيـــنٌ لِزَام، ومحسودٌ بنعمته من راح منهم خليصاً غيرِ مديـــــون.
يا دجلةَ الخير: يا من ظلّ طائفها عن كل ما جَلتِ الأحلام يلهـــيني.
لو تعملين بأطيافي روحشتِها ودِدت مثلي لوْ أنّ النومَ يجـــــفوني.
أجسّ يقظان أطرافي أعالجها مما تحرّقت في نومي باتـــــــُون. [4]
وأستريح إلى كوبٍ يُطمئنني أن ليس ما فيه مِن ماءٍ يغســـــــلن.
وألمس الجُدر الدكناء تخبرني أن لست في مهمه بالغيل مســكون.[5]
يا دجلة الخير: خليني وما قسمتُ لي المقَادير من لدغ الثعابيـــن.
الطالحات فما يعلن صالحةٌ ولا يبـــعثرنَ إلاّ كلُ مأفـــــــون [6]
والواهنات بجسمي ينتبئن به نبش الهوامِ ضريحا كل مدفـــــون.
يا دجلة الخير: كم معنى مزجت له دمي بلحمي في أخلى المواعين
ألفيته فرط ما ألوى اللواة به يشكو الأمرين من عسف ومن هون
أجرّه الشوك ألفاظ مرصّفة أجرّها الشوك سجع شبه موزون[7]
سهرت ليل "أخي ذبيان" أحضنه حضن الرواضع بين العتّ واللين[8]

---

[2]الرفه: الراحة. والعلل: التمهل.

[3]أصحت: تابع وطاوع.

[4]الأتون: الفرن.

[5]المهمه: القفر. والغيل: يربد الأغوال.

[6]المأفون: الفاسد العقل.

[7]أجره الشوك: أي جزء عليه، والضمير هنا عائد على الشعر والفاعل "ألفاظ" ومرصفة: مرتبة مصفوفة، والضمير في "أجرها" في عجز البيت عائد إلى "ألفاظ" والمعنى أن ذلك النوع من الشعر المتكلف –يغدو وكأنه مسحول سحلا على وخز الأشواك فألفاظه لا تنهض بمعانيه، فهو لذلك مكلف مصنوع بالعنت والإسفاف.

[8]"ليل أخي ذبيان": أي النابغة "الذبياني" ، وغنما نسب الليل إليه لمطلع قصيدته:
كليني لهمّ يا أميمة ناصب و"ليل " أقاسيه طيء الكواكب

أعيد من خلقه نحتا وخضخضة ... والنجم يعجب من تلك التمارين

حتى إذا آض ريّان الصبا غضرا ... مهوى قلوب الحسان الخرّد العين[1]

أتاح لي سمّ حيّات مرقّطة ... تذبّ في حمإ بالحقد مسنون[2]

فهل بحسب الليالي من صدى ألمي ... إنّي مضيعة أنياب السراحين[3]

الآكلين بلحمي سمّ أغرة ... وغصّة في حلاقين الشواهين[4]

والساترين بشتمي عريّ وأتهم ... كخصف حوّاء دوح التوت والتين[5]

والعائشين على الأهواء منزلة ... على بيان بلا هدي وتبيين

والميتين، وقد هيضت ضمائهم ... بواخر معهم في القبر مدفون[6]

صناجة الأدب الغالي، وكم حقب ... بها المواهب سيمت سوم مغبون[7]

ومنزل السور البتراء لاعنة ... من لم يكن قبلها يوما بملعون

جوزيت عنها بما أنت الصليّ به ... هذا لعمري عطاء غير ممنون!! [8]

ماذا سوى مثل ما لاقيت تأمّله ... شمّ العرانين من جذع العرانين[9]

حامي الظعائن لا حمد ولا مقة ... وقد يكون عزاء حمد مظعون[10]

لمن؟ وفيم؟ وعنّن أنت محتمل ... ثقل الديّاث من الأبكار والعون[11]

ويا زعيما بأن لم يأته خبر ... عمّا ينشر من تلك الدواوين

---

[1]–آض: عاد أي استحال.

[2]–حمأ مسنون: الطين القذر النتن.

[3]–السراجين: الذئاب.

[4]–الاغربة: الغربان. الحلقوم: الحلق، وجمعه حلاقم كأن الشاعر أبدل الميم نونا فصارت حلاقين، وهي من تنبيهات الشرّاح طبعة بغداد....الواهين: طيور كاسرة.

[5]–أي كما تجمع حواء ورق التوت والتين لتستر عورتها.

[6]–هيضت: كسرت.

[7]–صناجة الأدب: الشاعر الكبير: و"صناجة الشعر" أطلق على "أعشى بكر" لرقة شعره حتى لكأنه من نغمات الصنج وهي آلة طرب معروفة.

[8]–الصلي: المصطلي.

[9]–العرانين: جمع "عرنين" وهو ماص لب واشتد من عظم الأنف، والشم جمع أشم وهو المرفع وشم العرانين كناية عن العزة والأنفة.

[10]–المقة: المحبة....ويقصد الشاعر بـ "حامي الظعائن" الطليعة، والرائد تشبيه به بحماة الظعائن من العرب في الظعينة من ظغينته.

[11]–الديّاث: جمع "ديّة" وهو ما يدفع من مال او حلال تعويضا عما يلحق بالجرحى أو القتلى أو المتضرين. والإبكار هنا النوق الصغار والعون الكبار.

لك العمى ومتى احتجّت بأنّ قعدت ... عن الموازين أرباب الموازين
بل قد مشت لك كالأصباح عابقة ... وأنت تحذرها حذر الطواعين[1]
كفرت بالعلم صفر القلب تحمله ... للبيع في السوق أشباه البراذين[2]
كانت عباقرة الدنيا وقادتها ... تأتي المورّق في أقصى الدكاكين[3]
تلمّ ما قد عسى أن فات شارده ... عنها، ولو كان في غيّبه الصين
ففي على امّة غاض الضمير بها ... من مدّعي العلم، والآداب والدين
موتى الضمائر تعطي الميت دمعتها ... وتستعين على حيّ بسكين
لا بدّ معجلة كفّ الخراب به ... بيت يقوم على هذي الأساطين[4]
يا دجلة الخير: شكوى أمرها عجب ... إنّ الذي جئت أشكو منه يشكوني
ماذا صنعت بنفسي قد أحقت بها ... ما لم يحقّه بـ "روما" عسف "نيرون"
ألزمتها الجدّ حيث الناس هازلة ... والهزل في موقف بالجدّ مقرون
وسميتها الحسف أعدى ما تكون له ... وأمنع الخسف حتى من يعاديني
ورحت أظمي وأسقي من دمي زمرا ... راحت تسقي أخا لوم وتظميني
وقلت بالزهد أدري أنه عنت ... لا الزهد دأبي، ولا الإمساك من ديني
خرط القتاد أمنها وقد خلقت ... كيما تنام على ورد ونسرين[5]
حراجة لو يرى حمد يرافقها ... هانت وقد يدري خطب بتهوين[6]
لكن رأيت سمات الخير ضائعة ... في اشلرّ كاللثغ بين السين والشين
ما أضيع الماس مصنوعا ومنطبعا ... حتى لدى أهل تمييز وتشمين
يا دجلة الخير: هل أبصرت بارقة ... ألقت يلمح على شطّيك مظنون؟
تلكم هي العمر ومض من سنى عدم ... ينصبّ في عدم في الغيب مكنون
يا دجلة الخير: هل في الشك منجليا ... حقيقة دون تلميح وتخمين؟
لكن رأيت سمات الخير ضائعة ... في الشرّ كاللثغ بين السين والشين
ما أضيع الماس مصنوعا ومنطبعا ... حتى لدى أهل تمييز وتثمين

---

[1]–مشت: أي الدراوين. الأصباح: جمع صباح. عابقة: طيبة الرائحة.

[2]–البراذين: جمع برذون وهو الحمار.

[3]–المورق: الوراق وهو الكتبيي، نقصده لشراء الكتب.

[4]–الأساطين: جمع اسطوانة، وهي الأعمدة التي يقوم عليها البيت.

[5]–القتاد: الشوك وخرط القتاد: ما يتساقط وما يخرط من أوراقه.

[6]–بدّري: يدفع.

يا دجلة الخير: هل أبصرت بارقة ... ألقت بلمح على شطّيك مظنون؟
تلكم هي العمر ومض من سنى عدم ... ينصّب في عدم في الغيب مكنون
يا دجلة الخير: هل في الشكّ منجليا ... حقيقة دون تلميح وتخمين؟
يا نازح الدار ناغ العود ثانية ... وجسّ أوتاره بالرّفق واللين
لعلّ نجوى تداوي حرّ أفئدة ... فيها الحزازات تغلي كالبراكين
وعلّ عقبى مناغاة مخففة ... حمّى عناتر "صفين" و"حطين"
ويا مقيلا على غربيّها أبدا ... ذكراه تعطف من عودي وتلويني[1]
عشّ الأهازيج من سجعي يردّدها ... سجع الحمام وترجيع الطواجين
يا صاحبيّ إذا أبصرت طيفكما ... يمشي إليّ على مهل يحييني
أطبقت جفنا على جفن لأبصره ... حتى كأنّ بريق الموت يعشيني

[1]–تعطف: تلوي....والمقصود بـ "المقيل على غربي دجلة" البيت الذي كان يقيم فيه الشاعر عدة سنين في جانب الكوخ، وهو يطل إطلالة رائعة على دجلة في أوسع دوائرها، ومن أجمل مواقعها، وفي هذا العش الجميل قضى الشاعر أجمل وأهنا فترة مرت عليه من حياته، جمعا للشمل، ورغدا في العيش ووفرة في الإنتاج هي في جملتها عيون من أشعاره.

1. التعريف بالشاعر:

ولد محمد مهدي الجواهري في بداية القرن العشرين، وتحديدا كما تناقلت أغلب الكتب التاريخية في عام 1900 للميلاد في النجف، من أسرة متدينة، وقد كان الجواهري ابن النجف الأشرف من سلالة أسرة متقدمة عمقا بالغا في التاريخ الديني والسياسي والاجتماعي للنجف، حيث خاض غمار أحداث قرن صعب ومعقد وحافل بالأحداث.

بدأ بالقريض في سن مبكرة، واشتهر وملك الدنيا وصوفي مقتبل العمر، وصفوه بكثير من الأوصاف منها نابغة الشعر العربي، وشاعر العرب الأكبر، وأمير الشعراء بعد شوقي، وأورث الشعر، له ألقاب وأوسمة أدبية قلما يصهل عليها شعراء العرب. [1]

كانت النجف مسقط رأسه، والنجف مركز ديني وأدبي، وهي فيهما نادرة من النوادر وأعجوبة من الأعاجيب، فقد كان أهلها يهتمون بقول الشعر وسماعه، فالشعور عندهم كالهواء الذي يتنفسه المرء.

إن الشعر في النجف حياة لأن النجف بينة شعرية خصبة، وهو لدى أبنائها كالماء والهواء استهلالا واستعظاما، والشعر بالنسبة للنجيفين علامة فارقة تميزهم عن غيرهم من أبناء البلدان الأخرى.

والشعر النجفي تتسع مجالاته لتشمل القضايا العامة والخاصة، والمناسبات الإخوانية، فالشعر يناغي الأب وليده ويلاعبه وبالشعر يداعب الصديق صديقه، ويعاتبه، وبالشعر يطلب حاجته وبالشعر يجاوبه وبالشعر يهينه وبالشعر يعزب. [2]كان والده رجل دين أيضا مما أعطى أسرة الجواهري قدرا كبيرا من الوجاهة في مجتمع النجف خاصة والعراق عامة.

بدأ الجواهري خطواته الأولى نحو عالمه الشعري بحذر وترقب شديدين قال:" لقد كنت أخطف خلسة من والدي عيون الشعر من كل الشعراء من تقدم منهم ومن تأخر". [3]

---

[1]-العلوي، هادي وآخرون: الجواهري، دراسات نقدية أعدها فريق من الكتاب العراقيين، النجف، مطبعة النعمان، 1969، ص 19.

[2]-محمد جواد الغبان: الجواهري فارس حلبة الأدب، 2006، ص 26-27.

[3]-زكرياتي: ج01، ف01، دار الرافدين، دمشق، ص 68.

ولم يقتصر الشاعر في مطالعته على ما يقع تحت يديه من كتب ودواوين، بل واصل بحثه عنها بينهم شديد" لقد كنت أستنسخ الدواوين والكتب الأدبية التي يصعب على إقتضاؤها أو الاحتفاظ بها لفترة طويلة".[1]

وقد ضاع الشعر الذي نظمه في البدايات ولم يعد يحفظه أو يحتفظ به أحد، وربما كان مرد ذلك إلى أنه كان اعتياديا أو ضعيفا، لم تكن عليه من دلائل النبوغ ما يفرض به نفسه على الحافظين، ويتجنب المعجبين، ثم إنّه لم ينشره في مكان من جريدة أو مجلة لأنّ وسائل النشر لم تكن لتتوافر بسهولة في العراق.

يعد الجواهري شاعرا جمع بين الحكمة والشعر في إطار المذهب القائل، إن الشعر تمثال الشعور، ومرآة النفس، ويعد أيضا من أهل الحداثة في الشعر قياسا إلى زمنه، والى مفهوم القدامى متمثلا في الشعر" عمود الشعر"، إلا أن الجواهري شاعر مؤتلف ومختلف في الوقت نفسه فهو مختلف في اتجاهين:

أولا: بالقياس إلى الشعر التقليدي في زمنه حيث أن قصائده كما وضعها باقر الشيبي" تهز الأرواح وتثير النفوس، وحسبها أن تكون معلما يملي عليك فلسفة الحب، ومعنى الوطنية ودقة الوصف.

ثانيا: بالقياس إلى شعر الحداثة الذي أحدثه السياب و البياتي في بنية القصيدة العربية وشكلها البصري.

2-البنية الصوتية للنّص:

بما أنّ الأصوات هي مادة الكلام، والكلام هو مظهر من مظاهر اللغة بل هو أهم مظهر تؤدي به اللغة التي هي نظام خفي، فلا بد من الوقوف على البنى الصوتية لرصد القيم الأسلوبية التي قد تؤديها بتعاضدها مع الأنساق الأسلوبية الأخرى الرفية، والنحوية، والدّلالية، لأنّ الأسلوبية تقدم ذاتها وتعطي تشكيلها الكلي بتعاضد الأنظمة اللغوية" فلم يحصل في تاريخ علم اللغة قديما، واللسانيات حديثا أن حدث تمثيل اللغة من خلال نظام واحد والسبب في ذلك لأنّ اللغة نفسها تقوم على أنظمة متعددة".[2]

وتوظيف الأصوات من حيث القيم الأسلوبية، والدّلالات التي قد توحي بها، يعتمد على صفات تلك الأصوات من حيث الجهر والهمس، والاستمرار والوقف، وطبيعة النسيج المقطعي، ومواضع تجمع بعض الأنماط المقطعية، ومن هنا" يكشف تجمع الأصوات المهجورة المهموسة، في أسطر القصيدة، الخارطة الدّلالية المرتبطة

---

[1]-زكرياتي: ج01، ف01، دار الرافدين، دمشق، ص 68.

[2]-منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص 96.

بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وفقا لمبدأ الوقت والجهد المناجي للشاعر"[1] ومع أنّ قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) قد جاءت في (165) مائة وخمسة وستين بيتا، إلا أنّ عدد الأصوات المهموسة فيها قد بلغ (1605) ألفا وستمائة وخمسة أصوات.

وهي نسبة ليست قليلة، ولكنها إذا ما قورنت ببنية الأصوات المهجورة، وشيوع أصوات المد فإن فاعلية هذه الأصوات المهموسة تقل فلا تؤثر سلبا في لإحجام النص وتنغيمه، مع أن صوتي(ح.س) الحاء والسين قد شكلا حفورا لافتا إذ وصل تكرار صوت الحاء إلى (138) مائة وثلاثين صوتا، أما صوت السين فقد ورد(147) مائة وسبغ وأربعين مرة، وهما صوتان ملموسان إحتكاكيات إلا أن ذلك لم يؤثر سلبا على النّص.

لقد اتسمت نسبة الأصوات في قصيدة (يا دجلة الخير) من حيص الجهر والهمس بشيوع واضح للأصوات المهجورة مقابل الأصوات المهموسة" مع أن عدد الأصوات المهجورة في العربية(13) ثلاثة عشر صوتا، أما المهموسة فعددها(12) اثنا عشر صوتا"، وهي نسبة متقاربة جدا.

وإضافة إلى زيادة نسبة الأصوات المهجورة في النص على المهموسة، فإن طبيعة بعض الأصوات المهجورة وشيوعها في النص بشكل واضح، وموقعيتها في النص قد أعطى النص خصوصيتها في تنغيمه، وانسجامه الموسيقي، ومن تلك الأصوات المهجورة ذات الخصوصية في شيوعها في النص وصفاتها أصوات(الراء، والعين والنون) فهي أصوات استمرارها مهجورة، وقديما أشار ابن سنان الخفاجي إلى أهمية انسجام الأصوات في النّص بقوله:" وإنما الفصاحة لأسور عدة تقع في الكلام، ومن جماليتها التلاؤم في الحروف"،[2]والمقصود بالحروف عند ابن سنان هو الأصوات التي يتألف فيها الكلام.

وتشكل أصوات المد ملحما هاما في التشكيل الصوتي للنص (لأي نص)، وتتضح مكانة هذه الأصوات في نسبتها وموقعياتها، وفي قصيدة (يا دجلة الخير) نلمح شيوعا واضحا لأصوات المد، فقد وصل عددها في النّص باختلاف موقعياتها إلى(1056) ألف وستة وخمسين صوتا، وهذه الأصوات ذات خصوصية صوتية في ذاتها، وفي أثرها وتأثيرها في موسيقى النّص لما فيها من صفات الجهر ووضوحها الصوتي، فهي من

[1]–قاسم البرسيم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص 49.

[2]–ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبح 1969، ص 89.

أوضح الأصوات، إضافة إلى مساحتها الزمنية التي تساعد على تكامل النص وتعاضده موسيقيا، ونلاحظ شيوع هذه الأصوات (أصوات المد) في قصيدة الجواهري وتوزيعها على أكثر أبيات القصيدة من بداية الشطر إلى وسطه ثم نهايته، ومثال على ذلك:

يا دجلة الخير يانعا أفارقه على الكراهية بين الحين والحين.

أتضمنين مقيلا لي سواسية بين الحشائش أو بين الرياحين.

وهذه الأمثلة تمثل نموذجا لشيوع أصوات المد في نسبة عالية جدا من أبيات القصيدة، ومما يزيد من أثر أصوات المد موسيقيا إنتهاء المقطع الأخير وما قبله في كل بيت شعري من النّص بصوت مد مما يجعل موسيقا صوت المد أو نغمته تشكل استمرار وحفورا في ذهن المتلقي إلى أن تتواصل مع البيت الذي يليه بما فيه موسيقا متتابعة بشكل النص وحدة متكاملة من موسيقاه ودلالته.

وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الدراسات اللغوية الحديثة، عنيت عناية كبيرة بالدراسات الصوتية من المنظور اللغوي العام والقليل منها هو الذي عني بالمؤثرات الصوتية في النّص المكتوب وبخاصة النّص الشعري،[1] ولما كان الصوت على هذه الدرجة من الأهمية في توظيفه في مراسي النّص، وانسجامه مع دلالته ومضامينه، فإن الوحدة الثانية من تشكيل النّص وتطوره البنائي، وهي المقطع الصوتي، تشكل قيمة أخرى قد يكون التحكم عنها أكثر يسرا، وانعكاس دلالتها على النص، قد يأتي بثماره بشكل أكبر فالمقطع الصوتي بحسب نوعه، وطبيعة الأصوات التي يتشكل منها، وموقعيته يمثل موقعا موسيقيا على السامع بما أضفاه على النص من إيحاءات تبوح بالدلالات المختزنة في النص.

وإذا نظرنا إلى مقاطع القصيدة (يا دجلة الخير) فإنّها من حيث النوع تكشف عن نسق مقطعي يشيع فيها؛ فأكثر المقاطع فيها يتكون من المقاطع (ص ح) و(صحح) و(ص ح ص) ، وقد أشار (مراد مبروك) إلى هذه الظاهرة بقوله: "ومن اللافت أن المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعا في الشعر العربي، لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنفسية..."، وهو يقصد المقاطع التي أشرت إليها سابقا، وإذا نظرنا إلى بدايات الأبيات الشعرية فان أكثرها يبدأ بالمقطع الصوتي" ص ح" أو " ص ح ح" وكذلك نهاية الشطر الأول، أما بدايات الشطر الثاني من أبيات القصيدة فيشيع فيها المقطعان الصوتيان(ص ح) أو (ص ح ص)

[1]-مراد مبروك: من الصوت إلى النّص، ص 46.

وقليل منها يبدأ بالمقطع الصوتي (ص ح ح) وإذا نظرنا إلى البنية المقطعية في أواخر أبيات القصيدة فإن النسق المقطعي السائد هو النمط المفتوح من المقاطع، فنهايات الأبيات الشعرية تأتي بالمقطعين(ص ح ح/ صح) أو (ص ح ح/ ص ح ح) ويلاحظ أن الدراسات الصوتية تشير إلى أن الأصوات الصائتة (الحركات)} أوضح من الصوامت فان" المقاطع المفتوحة التي تنتهي بصوت صائت تكون أوضح من المقاطع المغلقة، التي تنتهي بصوت صائت تكون أوضح من المقاطع المغلقة، التي تنتهي بصوت صامت".[1]

واختيار الشاعر أو المبدع للغته صوتا، ومفردة، وتركيبا لا يقوم على اختيار الواعي بمعنى الانتقاء الإرادي بل هو اختيار لا شعوري يقوم على تناغم وانسجام بين ما يسكن الشاعر من انتمائه لفكرته، وانسجامه مع قضيته التي سيفرزها نصا شعريا، ولذلك تظهر لغة النّص مبنية عن الانسجام بين اللغة ومكونات تجاه قضيته، لو كان الاختيار واعيا يقوم على الانتفائية لظهرت الصنعة على النّص تلك الصنعة التي تفسد علاقته التشابك بين لغة النّص وجمالياته.

إن اختيار الشاعر لنسق مقطعي معين يكشف عن خارطة التشكيل المقطعي الذي يتبناه الشاعر، وعن الدلالات الخفية التي يسعى إلى نقلها لنا، فالشاعر الذي يميل إلى انتقاء الكلمات ذات المقاطع مثلا يزيد من قوة الوضوح في السلم الموسيقي الداخلي للقصيدة، خاصة إذا تفاعلت هذه القمم وانسجمت مع القوافي في نهايات الأسطر".[2]

وهذا ما نجده في قصيدة (يا دجلة الخير) بما يشيع فيها من المقاطع المفتوحة-قصيرة وطويلة- وبخاصة المقطع (ص ح ح) الذي ينتهي بصوت المد، وما تتسم به أصوات المد من الجهر والوضوح، وأثر ذلك في موسيقى النص، وبخاصة ملمح التنغيم، وفي ملمح النبر نلاحظ أن المقطع(ص ح ح) الذي شاع فيما قبل الأخير من أبيات القصيدة، نلاحظ أنه يشكل محورية في النبر، فاجتمع فيه الوضوح، والجهر، والنبر وهي سمات ذات أثر صوتي ينعكس على إيحاء النّص.

ولكي نصل إلى درجة من الموضوعية في توضيح النبر، وقيمته في النّص الشعري" علينا أن نقر أن النبر في حالة الدرس الأدبي يعتمد على النص المنطوق لشاعر نفسه صاحب النص-يفضل على نطق الدارس للنص نفسه-

[1]-قاسم البريم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص 48.

[2]-المرجع السابق: ص 48.

لأنّ صاحب النّص يأتي نطقه لنصه متوافقا مع حالاته الشعورية والنفسية، والدّلالية التي يرمي إليها، بينما الملتقي قد يفرض ذاتا نطقية مرة أخرى".[1]

ويشير تمام حسان إلى:" أن وجود النبر والتنغيم بالذات في الكلام المسموع دون المكتوب يجعل الأول أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه من الثاني...لهذا كانت دراسة الكلام المنطوق المسموع مقدمة"[2]وهذا وضع طبيعي أن يحاول الدارس للكشف عن المؤثرات الصوتية من المسموع لأنه هو الأقدر على تجسيد إحساس الشاعر وخفايا نفسه، ولما كان الأمر كذلك فإن الأسلوبية لا تدرس اللفظ معزولا عن سياقه بل" ترمي الأسلوبية إلى دراسة اللفظ بعد تمظهره في نص ما، فهي تبحث فيما يتبع" كشكل اللفظ من أوصاف صوتية؛ كالجرس والسهولة...وترمي كذلك إلى دراسة دلالة اللفظ ضمن التركيب اللغوي للنص، وأثر التركيب على دلالته ومعناه".[3]

ومن المؤكد أن المؤثرات الصوتية في المقطع، وفي المفردة لا تظهر في اللفظ معزولا عن سياقه، بل إن جماليات هذه المعطيات الصوتية، وما تضفيه من دلالات لا تتأتى إلاّ في إطار بنية النّص وسياقه الكلي وفق تسلسل بنائه، وقد أشار تمام حسان إلى ذلك بقوله:" ولا شك أن الاعتبار الإيقاعي في سير السياق أوضح منه في نبر النظام الصرفي؛ لأن نبر النظام الصرفي نبر الكلمة المفردة، والكلمة قصرت بحيث لا تشتمل إلا على مقطع واحد منبور، فلا تتسم بسمة الإيقاع، وأما السياق فانه يحرص على إظهار موسيقى اللغة بحفظ المسافات المتساوية أو المتناسبة بين مواقع النبر مما يعطي اللغة موسيقاها الخاصة".[4]

إنّ الانسجام المقطعي يتشاكل بالبنى المقطعية، وما تضفيه من نبر وما تؤديه بتعاضدها من تنغيم صوتي يشكل نمطا من تلاقي اجزاء النص وتضامنها، هذا ما ذهب إليه الشاعر في بناء قصيدته.

فجاءت مقاطع قصيدة (يا دجلة الخير) في قافية أبياتها من النوع المفتوح" ولا شك أن إغلاق المقطع أو فتحه بشكل لافت في النّص الشعري، وفي موضع مجد يحمل دلالات في توجيه المعنى على مستوى التركيب".[5]

---

[1]-مراد مبروك: من الصوت إلى النص، ص 56.

[2]-تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 47.

[3]-سامي عبانية: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، ص 118.

[4]-تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 307.

[5]-ينظر: محمد يوسف حبلص، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، ص 15.

إن دلالات النسيج المقطعي، وما يؤديه من النبر كل ذلك يتنامى ليضفي على النّص وجمله تنغيما صوتيا يبوح بمكنون الشاعر، ولا تبقى وظائف المعطيات الصوتية كامنة إلا إذا بقيت في إطار أفرادها وعزلها، أمّا إذا وظفت في بنية شكل متكامل فان تلك الطاقات ليست مظهر وتتجاوز مرحلة كمونها، ودلالتها الأولية.

إن المعطيات الصوتية من انسجام مقطعي، ومحورية النبر في اختيار موقعيته، وكثافة التنغيم في الجمل الشعرية في قصيدة(يا دجلة الخير) قد شكل حضورا واضحا للمعطيات الصوتية التي أضيفت على النّص، مما جعله يتسم بموسيقا لافتة تجعل المتلقي متابعا، ومتأثرا لما يديه من تفاعل مع النّص.

التكرار:

قد يوظف التكرار لأهدف عدّة، ومن هذه الأهداف التوكيد ولكن وظيفة التكرار في النص الأدبي ليست نحوية فقط، بل هي علاقة تكاملية متداخلة بين النحوي والنفعي، فالتكرار في النص الأدبي يحمل دلالة وقيمة يوظفها المبدع لإيصال رسالته ولذلك فإن التكرار سيوصل رسالته ويقوم بوظيفته بناء على فنية توظيف في النص، ومدى قدرة المبدع على ذلك، "فالتكرار خاصية لغوية لكنها تتحول عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر...وعلى المستوى الدلالي والنفسي يعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص، إذ أنه يوحي بشكل أولي بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر وشعوره وعلى المستوى الصوتي الدلالي والنفسي يعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص، إذ أنه يوحي بشكل أولي بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر وشعوره وعلى المستوى الصوتي فإن تكرار أصوات المد يشيع في نص الجواهري بشكل واضح، وقد ذكرت سابقا ما لهذه الأصوات من ميزات صوتية خاصة بها في حال انفرادها. أمّا إذا نظرنا إلى موقعية هذه الأصوات وتوظيفها فإنّ نص الجواهري قد جاء الروي فيه منتهيا بنمط محدد من المقاطع الصوتية فإمّا أن تنتهي بالمقطعين الصوتيين: (ص ح ح/ص ح ح) كما في: يشجيني، ويعطيني ويقريني وهي نهايات تتسم بالمقطع المفتوح، وهو نمط مقطعي يتسم بالوضوح السمعي، والجهر وبما أنّ القافية قد جاءت بهذه النمطية من المقاطع فإنّ ذلك يشير إلى موقعية التكرار، لأنّ "القافية هي الأخرى تلعب دورا واضحا في الغنائية سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم حيث يتبين أنّ من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات...فإذا ما جاءت القافية

بشكل اختياري متحرر من ضغوط القالب التقليدي... لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي التقليدي... لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبنية العامة للقصيدة وبما أن الكلمة ابنة السياق الذي توظف فيه فإنّ القافية أو غيرها إذا تكررت وكانت تحمل دلالات متجددة فإن ذلك يجعل من التكرار ميزة وقد أشار تمام حسان إلى ذلك بقوله: "فالمبنى الواحد متعدد المعنى ومحتمل كل معنى ممّا نسب إليه وهو خارج السياق أمّا إذا تحقق المبني بعلاقة في سياق فإنّ العلاقة لا تفيد إلا معنى واحدا تحدده القرائن اللفظية المعنوية.

وإذا كان الانسجام الصوتي يضفي على النص قيما موسيقية متعددة، فإنّ بعض الأصوات لها خصوصية في ذاتها وفي موقعيتها ومنها أصوات الغنة وأصوات المدّ واللين، فقد أشار ماهر هلال "إلى براعة الشعراء في استخدام الأصوات وبخاصة استخدام أصوات المدّ واللّين مع غنّة النون، وبخاصة عندما يقع النون بين مدّين فيجري الصوت شاجيا ممتدا في مقاطع طويلة مفتوحة متموجا مع العاطفة المتّقدة وممّا يساعد على ذلك خاصية أصوات المد واللّين لأنّ الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترنم في القوافي.

3-البنى التركيبية والأساليب النحوية وظائفها الأسلوبية:

تشكل الظواهر التركيبية على النص ملمسا ينبئ عن أسلوب الشاعر ومعجمه اللغو، وهذا قد يكشف عن بعض ما يشغل الشاعر، وما يدور في خلده، فيظهر شعرا متسما بالبنى التركيبية، والأساليب النحوية التي تشكل نسقا أسلوبيا متكاملا ينبئ عن سمات النص الأسلوبية، ومن ثم سمات أسلوب الشاعر:" لأن الأسلوب ليس انعكاسا للواقع النفسي فقط بل انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر تأليف النّص".[1]

وإذا نظرنا لأي نص ومدى شيوع الجمل الاسمية والفعلية فيه، فإن الأغلب تشيع الجمل الاسمية أكثر على الفعلية، ولكن فاعلية تكون بأسلوب توظيفها، وكذلك بموقعها، وقد شاعت الجمل الفعلية في قصيدة الجواهري" يا دجلة الخير" بنسبة أقل من الجمل الاسمية، ولكنها نسبة مرتفعة إذا ما نظرنا إلى طبيعتها الخطابية، وموقعيتها، فقد ورد الفعل المضارع في القصيدة مائة وثلاث وسبعون مرة (173)، وهي أفعال مرتبطة

[1]-برند سبلنر: علم اللغة والدراسات الدبية، تر: محمود دجا الدب، د ط، ص 45.

بالضمائر الظاهرة أو المستمرة وأكثرها يرتبط بضمير المتكلم، وهذا يدل المراوحة بين ظهور الذات وغيابها، يقول محمد عبد المطلب: "ويلاحظ طغيان لفظة الحضور بتأثير الأفعال المضارعة....وبالطبع فإن هذا البعد الزمني يطوي الضمائر على داخله لتعلن أن الحاضر وحده من تعامله من للذات"،[1]ولم يأت الفعل المضارع دون وظائف في بنية النص الجواهري، بل أن هذه الأفعال تشكل في مجملها نمط في المقابلة بين الذات والآخر، فيظهر للذات في المضارع المرتبط بضمير المتكلم الظاهر أو المستتر تفاعله أفعال المضارع المرتبطة بالآخر أو الدالة عليه، وذلك باقترانها بضمائر المخاطب أو الغائب، ويظهر هذا النوع من الأنا والآخر في قائمة الأفعال المضارعة التي تضمنها النّص وهي:

أتضمنين لي مقيلا سواسية بين الحشائش أو بين الحنين؟.
يا دجلة الخير ما يعليك من خنق يغلي فؤادي وما يشجيك يشجيني.
يا دجلة الخير، منيني بعاطفة وأهيميني سلوانا يسليني.
يا دجلة الخير خليني وما قست لي المقادير من لدغ الثعابين.

وفي هذه الأبيات وغيرها نلاحظ أن الجواهري يخاطب دجلة في ندائه، والخطاب الحواري لا يكون إلا للغريب، أو لا حالة البعيد إلى القريب، والنداء يبوح بالمعرفة، ولذلك فالمنادى لا يعرف، ولكن دجلة أضيفت إلى الخير، ومن هنا فإن أسلوبا آخر قد شاع إلى النّص وهو أسلوب الإضافة، فندرج هذا الأسلوب من العنوان إلى نهاية القصيدة، وقد وظف الجواهري على أسلوب والإضافة يعطي 300مرة، فجاء المضاف إلى ضمير من 90 موضعا، أما المضاف إلى اسم ظاهر فقد وظفه في 210 مرة، وأن يرد أسلوب الإضافة بهذه النسبة فإن ذلك يشكل ظاهرة لغوية في النّص، بدأت منذ العنوان (يا دجلة الخير).

إن تركيب الإضافة يعطي تركيبا توضيحيا للمضاف، وهو إضافة إلى ذلك يوصي بتلبيس المضاف والمضاف إليه ببعضهما، ويكشف عن تلازم بينهما، ومن هنا لم تبق وظيفة هذا التركيب منصرة في التعريف بل تدرجت إلى الاتحاد والتلازم، وكذلك الإضافة إلى الضمير الذي يحيل على سابق مما يجعل أدوات تماسك النص تتضاعد فيكمل بعضها بعضا.

[1]-محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص151.

وإشكال استعمال زمن مختلف عن الزمن الذي يقضيه عادة سياق محدد، فالزمن الحاضر كمثال لا يستعمل للدلالة على أحداث تجري في زمن التلفظ وإنما يوظف في سياقات دالة على أحداث جرت في زمن سابق. [1]

وإذا كان الفعل المضارع يوحي بوجود الشاعر وتفاعله، وبخاصة المضارع المرتبط بضمائر المتكلم، وإذا كان ذلك يدل على نمط من الحوارية والحضور فإن ذلك يشكل بعضا مما وظفه الجواهري في قصيدته من تلك الأساليب اللغوية، التي تبوح بظهور الشاعر وقدرته على توصيلها للمتلقي، ومن تلك الأساليب اللغوية التي شاعت في نص الجواهري (يا دجلة الخير)، أسلوب النداء الذي بدأ منذ البداية من عنوان القصيدة وهذا ما يؤكد أن العنوان يمثل عتبة مهمة من عتبات النّص، ويمثل تكثيفا لمحورية النص.

لقد وظف الجواهري النداء ب" يا النداء" في 47 موضعا، وقد بدا أكثر هذا النداء بنداء دجلة، ولكن اللافت في هذا الاستعمال أنه لم تورد دجلة بالمنادى مفردة جاء ذكر دجلة مرتبطا بلازمة، وهي الخير (يا دجلة الخير) ومع أن دجلة معرفة بالنسبة للشاعر إلا أنه أضافها إلى كلمة{ الخير} فزاده معرفة، إضافة إلى معرفته.

إن النداء بالأداة" يا" دليل على البعد، ومع أن الشاعر بعيد عن دجلة مكانيا، فإن نداءه يتضمن دلالة البعد المعنوي، فهو بقدر ما يمسك بدجلة فقط أكثر من أسلوب النداء، وبقدر قربه منه بقدر ما ألح لنداءه، ولذلك جاء النداء بهذه النسبة العالية من شعريته للنّص، وفي أهمية موقعيته إذ نلاحظ أن نداء دجلة في العنوان، وفي بداية الأبيات وما يدل على قرب دجلة المعنوي من الشاعر، وإن كان بعيدا عنه عند مخاطبه، لا تسمح بعض صيغ المضارع لفاعلها بالظخور، لأنّها معنوية بحكم بنيتها الصوتية، وبهذا يتحقق هدفان هما: غياب الضمير ظاهريا، وحضوره تقديريا، إضافة إلى أنه يحتوي ضمير الفاعل أو ضمير المفعول، أو يحتويهما معا.

إن قدرة الفعل المضارع على احتواء الضمائر ودلالتهما على الحاضر المرتبط بذات المبدع، يجعل النّص متماسكا لما ارتبط الفعل بالضمائر من أثر التماسك والإحالة، ومن هنا فإن هذا التماسك وتلك الإحالة يساعدان على توالد الجمل من بعضها مترابطة دون أن يشعر بالفجوة والانفصال بينهما، فالنّص يعد نحويا

[1]-محمد المناخ، الزمن في اللغة العربية، بنايته التركيبية والدّلالية، ص.404.

متماسكا بقدر ما تتوالى فيه الكلمات والجمل الصادرة عن كلمات وجمل أخرى مرتبطة عليها سببيا، سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة. [1]

إن فاعلية الزمن المنبثق عن طبيعته للفعل، فالزمن المرتبط بالفعل وما ينبئ عنه يعطي دلالته، ويشكل فاعليته، ولكنها تبقى محمودة حيث تبقى مراعاة المواقع التركيبية والبنيوية، التي يحل فيها...حيث تؤول الأزمنة إحاليا ارتباطا بمركز إشاري زمنيا، ويشكل استعمال الزمن في الأفعال علاقات جدلية، فالجواهر كثيرة الأفعال المضارعة لا يشير بالضرورة إلى حدث حاضر يحدث الآن، بل قد يشير إلى حدث حصل في الماضي، أو يأمل حدوثه وهذا ما أشار إليه بعض العلماء إذ لا بد من صياغته وتفسير أشكال استعمال الزمن الصرفي الواحدة.

يتبين لنا شيوع للفعل المضارع، وظهور المقابلة فيه بين الأنا (الشاعر) والآخر(المخاطب) أو الغائب فإن الفعل له أثره فالقصيدة تنمو وتقدم من خلال حركة الفعل وتناميه، حتى يؤدي الفعل وظيفته جوجريا في القصيدة، تتجلى إلى شكل تواصل ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية، يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات" في الفعل المضارع إضافة إلى دلالته الزمنية فانه يتضمن دلالات مختزنة فيه من قلال طبيعة اتصال الضمائر به أو احتوائه على الضمائر، فالأفعال المضارعة تستلزم اختفاء الذات، وحضورها على صعيد واحد، وهذا ما وجدناه في قصيدة يا دجلة الخير من خلال الجدول الأتي:

ألو	أفارقه	يروقني	تلوي	يحاك	يطويني	أتظمنين	أعنيها
وتعنيني	تهزيني	فأجاريها	فتدفعني	تعجله	يعيق	يأباه	ويكرهه
تمرين	تهزيني	لو تزل	تمرين	تمرين	تحل	يرون	يفزعون
يلحقه	فترضيك	وترضين	يردد	نصحب	نلمس	لم أفض	يعنيك
يأخذ	يعطيني	أقريك	يقريني	تسدي	فتجزينني	يسليني	لم ألف
يواسيني	يمر	يغمرني	يلهيني	تعلمني	يعفوني	أجس	أعالجها
أستريح	يطمئنني	ألمس	تخبرني	يتعين	يبعثرن	يتشبتن	أقطفها
يزهو	أركب	يغري	أبالي	أراه	يرضيني	أسأل	ترميمي
يولد	أقيه	ألوع	يشكو	أفطنه	أعيد	يعجب	تدبب

[1]-صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلد22، عدد3، 1994، ص 1994.

لم يكن	يكون	لم تأت	ينشر	تحذر	تحمله	تأتي	تلم
تعطي	تستعين	يقوم	ترى	تمديد	لم يكن	يستعين	يحصي
يعدوني	تباهى	يزكيني	يبغي	تعينه	تعنيني	أشكو	يشكوني
لم يحققه	تكون	أمنع	يعاديه	أظمي	أسقي	تسقى	تظميني
أدري	أنسيها	تنام	يرى	يرافقهما	يدري	ينصب	تخالطت
أكاد	أخرج	أقول	يجري	أقول	قيد معنى	أقول	أقولهن

وبهذا الشيوع للفعل المضارع وظهور المقابلة فيه بين الأنا (الشاعر) والآخر المخاطب أو الغائب فإنّ الفعل له أثر "فالقصيدة تنمو وتتقدم من خلال حركة الفعل وتناميه حتى يؤدي الفعل وظيفة جوهرية في القصيدة تتجلّى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات، وفي الفعل المضارع إضافة إلى دلالته الزمنية فإنّه يتضمن دلالات مختزنة فيه من خلال طبيعة اتصال الضمائر به أو احتوائه على الضمائر "فالأفعال المضارعة تستلزم اختفاء الذات وحضورها على صعيد واحد إذ لا تسمح بعض صيغ المضارع لفاعلها بالظهور، لأنها تحتويه بحكم بنيتها الصوتية وبهذا يتحقق هدفان هما: غياب الضمير ظاهريا وحضوره تقديريا" إضافة إلى أنه يحتوي ضمير الفاعل أو ضمير المفعول أو يحتويهما معا.

إنّ قدرة الفعل المضارع على احتواء الضمائر ودلالته على الحاضر المرتبط بذات المبدع يجعل النص متماسكا لما لارتباط الفعل بالضمائر من أثر في التماسك والإحالة، ومن هنا فإنّ هذا التماسك وتلك الإحالة يساعدان على توالد الجمل من بعضها مترابطة دون أن نشعر بالفجوة والانفصال بينها "فالنص يعد نحويا متماسكا بقدر ما تتوالى فيه الكلمات والجمل صادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتبة عليها سببيا سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة.

إنّ فاعلية الزمن المنبثق عن طبيعة الفعل، فالزمن المرتبط بالفعل وما ينبئ عنه يعطي دلالة ويشكل فاعلية ولكنها تبقى محدودة "حيث ينبغي مراعاة المواقع التركيبية والبنيوية التي يحل فيها...حيث تؤول الأزمنة إحاليا في ارتباطها بمركز إشاري زمني ويشكل استعمال الزمن في الأفعال علاقة جدلية، فالجواهري في كثير من الأفعال المضارعة لا يشير بالضرورة إلى حدث حاضر يحدث الآن، بل قد يشير إلى حدث حصل في الماضي، أو يأمل حدوثه، وهذا ما أشار إليه بعض العلماء إذ لا بد من "صيغة تفسير إشكال استعمال الزمن الصرفي

الواحد في سياقات متعددة وإشكال استعمال زمن مختلف عن الزمن الذي يقتضيه عادة سياق محدد، فالزمن الحاضر كمثال لا يستعمل للدلالة على أحداث تجري في زمن التلفظ وإنما يوظف في سياقات دالة على أحداث جرت في زمن سابق...".

وإذا كان الفعل المضارع يوحي بوجود الشاعر وتفاعله وبخاصة المضارع المرتبط بضمائر المتكلم، وإذا كان ذلك يدلل على نمط من الحوارية والحضور، فإنّ ذلك يشكل بعضا ممّا وظفه الجواهري في قصيدته من تلك الأساليب اللغوية التي تبوح بحضور الشاعر وقدرته على توصيلها للمتلقي، ومن تلك الأساليب اللغوية التي شاعت في نص الجواهري (يا دجلة الخير) أسلوب النداء الذي بدأ منذ البداية في عنوان القصيدة، وهذا ما يؤكد أنّ العنوان يمثل عتبة مهمة من عتبات النص، ويمثل تكثيفا لمحورية النص.

لقد وظف الجواهري النداء بـ(ياء النداء) في سبعة وأربعين موضعا وقد جاء أكثر هذا النداء بنداء دجلة، ولكن اللافت في هذا الاستعمال أنه لم يورد دجلة بالمنادى مفردة بل جاء ذكر دجلة مرتبطا بلازمة وهي الخير(يا دجلة الخير) فزاده معرفة إضافة إلى معرفته.

إنّ النداء بالأداة (ياء) دليل على البعد ومع أنّ الشاعر بعيد عن دجلة مكانيا فإن نداءه لا يتضمن دلالة البعد المعنوي، فهو بقدر ما يتمسك بدجلة فقد أكثر من أسلوب النداء، وبقدر فربه منه بقدر ما ألح في ندائه ولذلك جاء النداء بهذه النسبة العالية في شيوعه في النص، وفي أهمية موقعيته إذ نلاحظ أن نداء دجلة جاء في العنوان وفي بدايات الأبيات وما يدل على قرب دجلة المعنوي من الشاعر وإنه كان بعيدا عنه مخاطبة لدجلة بالحوار بقوله:

أتَضْمُنينَ مقبلاً لي سَواســـيةَ بينَ الحَشائِشِ أو بين الريـاحين؟.
يا دجلة الخير ما يغليك من حنق يغلي فؤادي وما يشجيك يشجيني
يا دجلة الخير: منيني بعاطفة وألهميني سلوانا يسليني
يا دجلة الخير خليني وما قسمت لي المقابر من لدغ الثعابين

وفي هذه الأبيات وغيرها نلاحظ الجواهري يخاطب دجلة في ندائه والخطاب الحواري لا يكون إلا للقريب أو في حالة البعيد إلى القريب.

والنداء يبوح بالمعرفة ولذلك فالمنادى ولا يعرف ولكن دجلة أضيفت إلى الخير ومن هنا فإن أسلوبا آخر قد شاع في النص وهو أسلوب الإضافة فتدرج هذا الأسلوب من العنوان إلى نهاية القصيدة، وقد وظف الجواهري أسلوب الإضافة (300) ثلاث مائة مرة، فجاء المضاف إلى ضمير في (90) تسعين موضعا، أمّا المضاف إلى اسم ظاهر فقد وظف في (210) مائتين وعشر مرات وأن يرد أسلوب الإضافة بهذه النسبة فإنّ ذلك يشكل ظاهرة لغوية في النص بدأت منذ العنوان (يا دجلة الخير).

إنّ تركيب الإضافة يعطي تعريفا وتوضيحا للمضاف وهو إضافة إلى ذلك يوحي بتلبس المضاف والمضاف إليه ببعضها، ويكشف عن تلازم بينها، ومن هنا لم تبق وظيفة هذا التركيب منحصرة في التعريف بأن تدرجت إلى الاتحاد والتلازم، وكذلك الإضافة إلى الضمير الذي يحيل على سابق ممّا يجعل أدوات تماسك النص تتعاضد فيكمل بعضها بعضا.

أمّا بنية الكلمات وما ظهر عليها من ملامح لافتة فقد شاعت في نص الجواهري موضوع الدراسة المفردات الدالة على الجموع شيوعا لافتا، وقد جاء الجمع في (282) مائتين واثنتين وثمانين مفردة منها(12) اثنتا عشرة مفردة لجمع لمذكر السالم، (249) مائتان وتسعة وأربعون مفردة فقد جاءت دالة على جمع التكسير، وأحسب أن توظيف الجمع في نص الجواهري قد يوحي برغبة الشاعر بالتلاحم بالآخر، وبقائه ضمن الجماعة سيما وأنه في غربته يشعر بالوحدة والغربة عن العراق ودجلة وما يمثله له من التحام بالمكان وأهله.

وقد توظف بنية الجمع بما تتضمنه هذه البنى من موسيقيا تختزنها لمال تتضمنه هذه الجموع من أصوات المد، وأصوات المد تفي بالدور الموسيقي لما فيه من خصوصية الجهر والوضوح السمعي وأزمنتها ومرونتها الصوتية التي قد تساعد في تلوين موسيقيا النص.

لقد راوح الجواهري في قصيدته (يا دجلة الخير) بين الجمل الحوارية بين المتكلم والمخاطب، وكذلك الجمل الإخبارية وبعض الجمل التي تضمنت صيغ الأمر أو التمني وكذلك تفسير بعض المواقف، وإظهار الرفض لمواقف أو ظروف يستحضرها الشاعر فكل ذلك يجعل النص ينبض بعناصر الحالة ومعطياتها وينشد الأفضل ويرفض السلبي ممّا جعل الشاعر متفاعلا مع همه وقضيته وقادرا على جعل المتلقي حاضرا منتبها لتسلسل النص، وتتابع أحداثه، وبذلك فقد استطاع (الجواهري) أن يبقي المتلقي متابعا حاضرا منتظرا الكشف

عن القادم وفحواه، ولذلك فمع طول النص إلا أن المتلقي لا يشعر بروتينية الجمل وثباتها بل يشعر بتدفق شعري جاذب يبقي القارئ متابعا الأبيات تتوالى في ذهن المتلقي يستلذ بهذا التجدد والتلوين الشعري.

4-مستوى المشابهة:

أ-التشبيه:

يعتبر التشبيه من مباحث علم البيان ويقصد به وصف الشيء بما قاربه وشاكله أي أنه إلحاق بأمر آخر في صفة أي أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملوحظة لأنها تقوم لإثبات معنى من معاني كإثبات شجاعة المحارب بالأسد وهذا التعريف بين وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقته وحده. [1]

وقد نظر البلاغيون في تعريف التشبيه إلى المعنى اللغوي لكلمة شبه وهو مثل فالتشبيه لغة التمثيل. [2]

ب-أركان التشبيه:

للتشبيه أربعة أركان:

1. **المشبه:** هو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره والشيء الذي يراد التشبيه.
2. **المشبه به:** هو الأمر الذي يلحق به المشبه والشيء الذي يشبه به.
3. **الأداة:** اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه به وقد تذكر الأداة في التشبيه كاف وكأن ونحوها.
4. **وجه الشبه:** هو الوصف المشترك بين الطرفين.

ج-أنواع التشبيه:

1. **التشبيه المرسل:** هو ما ذكرت فيه الأداة.
2. **التشبيه المؤكد:** هو ما ذكرت فيه وجه الشبه.
3. **التشبيه المفصل:** هو ما ذكرت فيه وجه الشبه.

---

[1]-فن الاستعارة، ص 194، مطبعة الحسينة المصرية للكتاب، 1515.

[2]-السيد المرحوم أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 247.

4. **التشبيه المجمل**: هو ما حذفت منه وجه الشبه.
5. **التشبيه البليغ**: هو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.
6. **التشبيه التمثيل**: هو إذا كان وجه الشبه فيه صورة متعددة.
7. **التشبيه غير التمثيل**: إذا لم يكن وجه الشبه فيه صور متعددة.
8. **التشبيه الضمني**: هو التشبيه الذي لا يوضع فيه المشبه والمشبه في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان إلى تركيب.
9. **التشبيه المقلوب**: هو جعل المشبه مشبها به بإدعاء أن وجه الشبه فيه أغوى وأظهر. [1]
10. **التشبيه بين المقلوب**: هو لا يجعل المشبه مشتبها به بإدعاء أن وجه الشبه فيه أغوى وأظهر.

د-أمثلة من قصيدة الدجلة الخير:

- يا دجلة الخير يا أم البساتين (تشبيه مؤكد) حذفت منه أداة التشبيه (مشبه هو دجلة، مشبه به هي أم البساتين، وجه الشبه هو الخير).
- أنت يا قاربا تلوي الرياح به (تشبيه مرسل) تم ذكر فيه الأداة أنت وحذف المشبه أي دجلة.
- يا دجلة الخير يا أطياف ساحرة (تشبيه مؤكد) حذفت منه أداة التشبيه (مشبه هو دجلة، المشبه به هو أطياف ساحرة، وجه الشبه هو الخير).
- تدفقني كالرياح تعجل في دفع الطواحين (تشبه تام).
- قد مشت لك كالأصابع عابقة (تشبيه مجمل) تم حذف المشبه به.

2-الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من علوم البلاغة المتعلقة بعلم البيان أحد فروع علم البلاغة والذي عرفها الكثير من البلاغيين، ولعلّ الجاحظ هو أول من عرفها وتحدث عنها والاستعارة "هي نسبية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" وبالتالي هي ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

[1]-علي الجازم ومصطفى أسين، البلاغة الواضحة، ص 47.

إذن هي تشبيه حذف أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به) فالأساس الذي يقوم عليه الاستعارة هو التشبيه ولذلك كلّ أصلا ولدت الاستعارة فرعا له.

أ–أركان الاستعارة:

للاستعارة ثلاثة أركان:

1. **المستعار منه:** هو المشبه به.
2. **المستعار له:** هو المشبه به.
3. **الجامع أو المستعار:** وهو اللفظ المقول (وجه الشبه).

ب–أنواع الاستعارة:

قسم البلاغيون الاستعارة بحسب ذكر أحد طرفيها إلى تصريحية ومكنية.

1. **الإستعارة التصريحية:** وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به أو ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

مثل: قوله تعالى: "كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور. إبراهيم 1.استعارة لفظة الظلمات من الضلالة والنور من الهداية لذكر الأول وحذف الثاني. [1]

2. **الاستعارة المكنية:** هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه أي ذكر المستعار له وحذف المستعار منه.

مثل: "واستعل الرأس شيبا" مريم 4. حيث شبه الرأس بالوتود ثم حذف المستعار منه أي المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الاستقبال على سبيل الاستعارة المكنية.

ج–أمثلة من خلال قصيدة يا دجلة الخير:

1. أهواء حرف بليل البؤس مرهون (استعارة تصريحية). تم حذف المشبه حيث استعار لفظ البؤس من الإنسان.

[1]–حميد أدم ثويني: البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، ص 198.

2. يا صاحبي إذا أبصرت طيفكما. (استعارة تصريحية). تم حذف المشبه واستعار لفظ البحر من الإنسان.
3. والنجم يعجب من تلك التمارين. (استعارة مكنية)
4. أني مضيفة أنياب السراجين. (استعارة تصريحية).

3–الجناس:

يعتبر الجناس من المحسنات البديعية اللفظية التي يزين الكلام بها وتتضح دلالة لأنه فيه طاقة صوتية إيحائية تتغلغل إلى روح المتلقي. [1]

والجناس عند العرب هو تشابه الكلمتين في اللفظ لكن تحديد أنواعه والتعمق في فروعه أوقعت خلاف بين اللغويين والنقاد قديما.

وبالتالي هو تشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى وقد يكون التشابه كليا أو جزئيا وهذا تعدد أنواع الجناس.

أ–أنواع الجناس:

1. **الجناس التام:** وهو الجناس الذي يتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، عدد الحروف، ترتيب الحروف، هيئة الحروف في حركاتها وسكناتها).

أمثلة:

- صليت المغرب في بلاد المغرب (الصلاة، البلد).

ما مات من كرم الزمان فإنه يحي لدى يحي بن عبد الله

(فعل يعيش، اسم علم).

2. **الجناس الناقص:** وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأشياء المتقدمة في الجناس التام.

[1]–السكاكي: مفتاح العلوم، ص 202.

أمثلة:

- قوله تعالى: "ولقد أرسلنا فيهم منذرين فانظر كيف كانت عاقبة المنذرين". الصافات 72-73. (في الشكل).

- قول الشاعر:

بيض المفائح لا سور المحائف في مترنصن جلاء الشك
(ترتيب الحروف)

ب- أثره البلاغي:

يعطي الجناس جرسا موسيقيا من خلال إيقاع الوزن بين الكلمتين كما أنّه يعمل الذهن حتى يصل للفرق بين المعنيين ويعطي للعبارة نغمة جميلة تتوافق مع المعنى.

ج-أمثلة من قصيدة دجلة الخير:

يا دجلة الخير يا نبعا أفارقه على الجراح بين الحين والحين
(جناس تام الحين والحين)

ماذا سوى مثل ما لاقيت تأمله شعر العرائن من جدع العرائين
جناس تام (العرائين، العرائين)

لكن رأيت سمات الغير ضائعة في الشر كاللتغ بين السين والشين
جناس ناقص (السين والشين).

أجره الشوك ألفاظ مرمغة أجرها الشوك سجع شبيه موزون
جناس تام

عش الأمازيغ من سجعي يرددها سجع الحمام وترجيع الطوجن
جناس تام (سجعي، سجع)

ألزمتها الجد حيث للناس هازلة والهزل في موقف بالجد مقرون

جناس تام (هازلة، والهزل).

3-البنية الدّلالية للقصيدة:

يعد هذا المستوى الركيزة الأساسية كونه الصورة الوليدة للقصيدة، وعلى هذا النحو نختار طريقتين لدراسة الدلالة لأنّ لها العديد من الدراسات والآليات، تكون على مستويين وهما كالآتي:

أ-مستوى المفارقة:

تعد المفارقات إحدى الوسائل للغوص في النص الشعري، فهي تسمح للقارئ باستجلاء واستنطاق شعر الجواهري، فاخترنا في هذا المستوى دراسة نوعين من المفارقة، الطباق والمقابلة لتكون على الشكل الموالي:

1. الكناية:

يقول عبد القاهر الجرجاني في تحديده لمعنى الكناية:" هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ولا يجعله دليلا عليه"، أي هي أسلوب من الأساليب الفنية التي يذهب إليها الشاعر لرونق لفظه، وهذا ما ذهب إليه الجواهري في ديوان يا دجلة الخير، نقتبس بعض الأمثلة:

يقول في مطلع قصيدته:

حبيت سفحك عن بعد فحييني يا دجلة الخير، يا أم البساتين.

هنا يخاطب الشاعر وطنه، ويعبر عن مدى لوعته بالوطن العزيز العراق، حيث انه استعان بكناية الأم ليجعل الوطن كالأم التي تحي ابنها في كل صباح، ونجد كذلك في موضع آخر يقول:

يا دجلة الخير: يا أطياف ساحرة يا خمر خابية في ظل عرجون.
يا سكتة الموت، يا اعصار زوبعة يا خنجر الغدر، يا أغصان الزيتون.

نجد في هذه الأبيات مخاطبة الشاعر لوطنه وكأنه في حوار معه، فهو تارة يعاتبه ويذكره بالغدر كغدر الصديق لصديقه، أو غدر الإنسان لأخيه الإنسان، وتارة يذكره بذلك الحنين حينما يقول" خابية في ظل عرجون"، فهنا دلالة على شوقه لأهل بغداد وما كان يعيشه معهم من ذكريات.

يقول كذلك:

هذي الخلائق أسفار مجسدة الملهون عليها كالعناوين
إذا دجا الخطب شعت في ضمائرهم أضواء حرف بليل البؤس مرهون.

إن وصف الشاعر لوطنه بذلك الحب يوحي على مدى تعلقه به، وعن مدى الألم الذي يعيشه وهو مغترب عليه، فكانت العراق محل لجوء الزوار من كل أنحاء العالم، كونها بلد المعرفة والثقافة والسياحة، فجعل الجواهري يقول عنها" الملهون عليها كالعناوين" هنا كناية عن القارئ الذي يختار كتابه من العنوان، فان استفزه اقتناه÷ هكذا هي العراس من يقرأ اسمها يود ملاقاتها.

يقول في موضع آخر:

يا دجلة الخير: خليني وما قسمت لي المقادير من لدغ الثعابين.

فالشاعر يصف ويذكر الوضع الذي عاشه في بلده ليجعل منه مغتربا، كالأم التي تفلت يد ابنها في أصعب حالاته، حيث يذكر أن السبب الراجع للفترة التي عاشها إلى أهل بلده حينما يذكر كنايته عن غدر البشر بالعابين، التي يكون ملمسها حريريا جميلا، لكن لسعتها أقوى وأشد على النفس من عذاب وألم.

نجد الكناية احتلت المكانة الكبيرة في قصيدة يا دجلة الخير، فنجد الجواهري قد أثر فيها بمجمل الأحاسيس التي جعلنا نشعر بها، من أحاسيس جميلة وأخرى حزينة التي زادت التفاعل مع الأبيات الشعرية من بيت لآخر، فالجواهري استعمل هذا النوع من الأساليب أسلوب الكناية كغيره من الشعراء والأدباء، فكانت السبيل للتعبير عن واقعهم الاجتماعي والسياسي، التي من خلالها لا يخاف الشاعر من السلطة من مضمر كلماته.

2-المجاز:

يقول الجاحظ:" أن الفصاحة ليست في مجرد الإفهام، وإنما الإفهام على مجرى كلام الفصحاء من العرب، ومعنى ذلك أن الفصاحة في اللفظ، وليست في المعنى....."، [1]فالمجاز لا بد للذهن أن يستحضر ثنائية قائمة على الأصل والفرع، جاء في مضمون أحد النقاد أن الحقيقة هي الأصل، والمجاز هو الفرع، ففائدة الثاني في خدمة الأول.

[1]-ينظر: أدونيس،: مفاهيم الشعرية، ص 34.

نذكر بعض الأمثلة من قصيدة يا دجلة الخير:

وألمس الجدر الدكناء تخبرني أن لست مهمة بالغيل مسكون

ويقول كذلك:

يا دجلة الخير: كم معنى مزجت له دمي بلحمي في أحلى المواعين

الفيته فرط ما ألوى اللواة به يشكو الأمرين من عسف ومن هون.

و في موضع آخر:

يا نار الدار ناغ العود ثانية وجس أوتاره بالرفق واللين.

إن ذهاب الشاعر للصورة المجازية يوحي إلى الكثير من الأمور، أول ما يلاحظه القارئ أن الشاعر يتلاعب باللفظ ويستعمله في شتى المجالات، وفي مختلف مواطن الأبيات، والأمر الثاني أن الشاعر يود الإفصاح بما في داخله لكنه لا يستطيع البوح مباشرة كون الطبيعة المعاشة لا تسمح له بذلك، ولكنه أضفى جمالا للمعنى في مبنى القصيدة.

3-الأساليب الإنشائية في القصيدة:

أ-مفهوم الأسلوب:

لغة: الأسلوب مشتق من مصدر سلب وهذا ما وضعه معجم مقاييس اللغة "فالسين واللام والباء أصل واحد والسلب المسلوب وفي الحديث "من قتل قتيلا فله سلبه والسليب المسلوب والسلوب من الذوق التي يسلب ولدها والجمع سلب. [1]

وجاء في لسان العرب: "سلب: سلبه الشيء يسلبه سلبا، واستلبه إياه، ويقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضم، الفن ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه". [2]

---

[1]-ابن فارس: معجم مقاييس اللغة مادة (سلب): عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، دط، مج: 03، ص 92.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (سلب)، تح: عامر أحمد حيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، بيروت، لبنان، ط1، 1434هـ-2003م، ص 549-550.

اصطلاحا: أما في الاصطلاح فالأسلوب: "هو طريقة الكتابية أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثر. [1]

ويشير هذا القول إلى أنّ الأسلوب هو الطريقة التي يسلكها المتكلم والكيفية المستخدمة في تأليف الكلام للتعبير من المعاني بغية الإيضاح والتأثير.

ب–مفهوم الإنشاء:

لغة: جاء في لسان العرب:

أنشأه الله: خلقه ونشأ ينشأ نشئا ونشوءا ونشاء ونشاءة: حيث وأنشأ الله الخلق أي ابتدأ خلقهم.[2]

فالإنشاء لغة هو خلق الشيء من العدم وإيجاده وابتكاره وأيضا هو الابتداء كقوله تعالى: "قل هو الذي ذرأكم في الأرض وإليه تحشرون". الملك 23.

اصطلاحا: أمّا حقيقة الإنشاء في الاصطلاح هو "ما لا يصلح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب فيه لان المتكلم لا يخبر عن شيء بل يطلب إيجاده والإنشاء لا يحمل مضمونه ولا يتحقق إلاّ إذا نطق المتكلم بالجملة فتتحدد ماهيتها والمطلوب منها على سبيل الحقيقة أو على سبيل المجاز. [3]

فالإنشاء هو كل كلام لا يحتمل الصدق ولا الكذب أي ليس له مضمون خارجي يمكن الحكم عليه.

ج–أنواع الأسلوب الإنشائي:

ينقسم هذا الفرع من فروع علم المعاني إلى قسمين: إنشاء طلبي، إنشاء غير طلبي على حد قول القزويني: "الإنشاء ضربان طلب وغير طلب".[4]

---

[1]–محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، ص 38.

[2]–ابن منظور: لسان العرب، مادة (نشأ)، ج14، ص 252.

[3]–القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 135.

[4]–عبد عبد العزيز فليقلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1922م، ص 146.

- **الإنشاء الطلبي:**

مفهوم الطلب:

أ. **لغة:** يدور مفهوم الطلب في لسان العرب حول المعنى نفسه في احتياج الشيء والسعي إليه وهذا ما وضعه لنا ابن منظور في معجمه "الطلب محاولة وجدان الشيء وأخذه وطلب الشيء يطلبه طلبا وطلب إلى طلبا رغبا. [1]

ب. **اصطلاحا:** أمّا الطلب في الاصطلاح فهو: ما تأخر وجود معناه عن وجود لفظه. [2]

-مفهوم الإنشائي الطلبي:

"هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[3]والإنشاء الطلبي هو المبحوث عنه في علم المعاني لما يحويه من أسرار جمالية، فقد حظي بحظ وافر من الدراسة يأتي الإنشاء الطلبي بصيغ الأمر النهي، الاستفهام، التمني والنداء".[4]

-صيغ الإنشائي الطلبي:

1. **الأمر:** هو طلب فعل طلبا جازما غير كف على جهة الاستعلاء ومعنى الاستعلاء عند الأمر نفسه عاليا سواء كان عاليا في نفسه أم لا.

-أغراض الأمر:

قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي وهو الطلب على الاستعلاء إلى معاني أخرى تستناء من سياق الكلام وقرائن الأحوال بما يسمى أغراض الأمر.

- **الدعاء":** وهو طلب الأدنى من الأعلى، والضعيف من القوي والمخلوق من الخالق....مثال ذلك قول المتنبي يخاطب سيف الدولة:

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة ظ(طلب)، ص 652.

[2]-ابن هشام:ش رح شجور الذهب في معرفة كلام العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، دط، 1403هـ-1988م، ص 32.

[3]-يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص 63.

[4]-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 70.

أخا الجود أعط الناس ما أنت مالك وما يعطيني الناس ما أنا قائل[1]

- **الالتماس:** ويتوجه الأمر فيه إلى من هو في منزلة المتكلم كان يقول الطالب لزميله: أعرني كتابك.

- **الإرشاد:** نحو قوله تعالى: "خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين. الأعراف 199.[2]

- **التهديد:** حين تستعمل الصيغة في سياق عدم الرضى بالأمور به كقوله سبحانه: "إنّ الذين يلحدون في آبائنا لا تخفون علينا أفمن يلقى في النّار خير أم من تأتي آمنا يوم القيامة أعملوا ما شئتم إنه بما تعملون بصير". فصلت 40. [3]
- **التعجيز:** حين يستعمل الصيغة في سياق إظهار عجز المدعي كقوله تعالى: "وإن كنتم في ريب ممّا نزّلنا على عبدنا فاتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين". البقرة 23. [4]
- **التعجب:** كقوله تعالى: "اسمع بهم وأبصر يوم يأتوننا لكن الظّالمون اليوم في ضلال مبين". مريم 38.[5]

2. النهي:

طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، مثل قوله تعالى: "يا أيّها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم ولا نساء من نساء عسى أن يكنّ خيرا منهنّ، ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب بئس السام الفسوق بعد الإيمان ومن لم يتب فأولئك هم الظالمون". الحجرات 11. [6]

صيغته واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية كقوله تعالى: "ولا تقربوا الزّنا إنّه كان فاحشة ونساء سبيلا". الإسراء 32. [7]

---

[1]-يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص 66.

[2]-توفيق الفيل: بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، ص 210.

[3]-عيسى علي العاكوب: علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة، ص 254.

[4]-المرجع نفسه: ص 254.

[5]-فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، ص 151.

[6]-عبد العزيز أبو سريع ياسين: الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1410هـ-1989م، ص 11.

[7]-عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1421هـ-2011م، ص 15.

2-أغراض النهي:

وقد تخرج صيغة النهي عن مدلولها الرئيسي إلى معاني تعرف بالقرائن وأغراضه تتعدد مثلها مثل أغراض الأمر منها:

- **التبيين:** كقوله تعالى: "يا أيّها الذين كفروا لا تعتذروا اليوم إنّما تجزون ما كنتم تعملون". سورة التحريم7 [1]
- التوبيخ: قال أبو الأسود الدؤلي:

لا تنهي عن خلق وتأتي مثله عار عليك إذا فعلت عظيم[2]

- **التسلية والصبر:** نحو قول التمر بن قولب:

لا تزعجني إن منشفا أهلكته فإذا هلكت فعن ذلك فاجزعي[3]

- **الرجاء:** وذلك إذا جاء النهي من الأقل إلى الأعلى، مثل قولك للمعلم لا تسرع في الشرح-لا أغضب يا أبي.

كل منهما يفيد الرجاء، إذا جاء النهي من الأقل إلى الأعلى وهو المعلم الأب. [4]

- **التثمين:** وذلك إذا جاء النهي موجها لغير العاقل مثل:
- لا تمطري يا سماء
- لا تتحركي يا منضدة
- لا تمطري، لا تتحركي: كل منهما نهي يفيد التثمين إذ جاء الأمر موجها لغير العاقل. [5]

---

[1]-عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 16.

[2]-فضل حسين عباس:البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ص 155.

[3]-المرجع نفسه: ص 155.

[4]-أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة، دار التوقيعية للتراث، القاهرة، 2011م، ص 337.

[5]-المرجع نفسه، ص 288.

-الاستفهام:

طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، مثل قوله تعالى: "إنّ الذين توفاهم الملائكة ظالمين أنفسهم قالوا فيم كنتم قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها فأولئك مأواهم جهنّم وساءت مصيرا". سورة النساء 97. [1]

أي أنّ الاستفهام يكون على شكل تساؤل.

-أغراض الاستفهام:

- **التقرير**: حمل المخاطب على الإقرار بما يعرضه إثباتا ونفيا لغرض من الأغراض على أن يكون المقرر به تاليا لهمزة الاستفهام فتقول: أفعلت؟ إذ أردت أن تقرره بأن الفعل كان منه، وتقول أأنت فعلت؟ إذا أردت أن تقرره بأن الفعل كان منه وتقول: أأنت فعلت؟ إذا أردت أن تقرره بأنه فاعل. [2]

التعظيم: وذلك بالخروج من الاستفهام عن معناه الأصلي واستخدامه في الدلالة على ما يتجلى به المسؤول عنه من صفات حميدة كالشجاعة والكرم والسيادة والملك وما أشبه ذلك ومن ذلك:

من فيكم الملك المطاع كأنه تحت السوابغ تبع في حير؟

- **النهي**: كقوله سبحانه: "ألا تقاتلون قوما نكثوا إيمانهم وصمّوا بإخراج الرسول وصم بدءوكم أوّل مرّة أتخشونهم فالله أحق أن تخشوه إن كنتم مؤمنين". سورة التوبة 13. [3]
- **النفي**: كما في قوله تعالى: "هل جزاء الإحسان إلاّ الإحسان". سورة الرحمان60.

أي جزاء الإحسان إلاّ الإحسان.

3. النداء:

هو طلب الإقبال، مثل قوله سبحانه: "وقال فرعون يا هامان إبن لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب". سورة غافر 36.

---

[1]-عبد العزيز أبو سريع عبد العزيز أبو سريع ياسين: الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية.

[2]-عبد العزيز عتيق: علم المعاني: ص 99.

[3]-عيسى علي العاكوب: علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، ص 272.

وأحرف النداء وأدواته ثمان: الهمزة، أي، يا، آيا، هيا، آي، و، وا، وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان:

- الهمزة وأي لنداء القريب.
- والأدوات الست الأخرى لنداء البعيد. [1]

-أغراض النداء:

قد تخرج ألفاظ النداء عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى تفهم من السياق بمعونة القرائن منها:

- **الإغراء:** وهو الحث عن إلتزام الشيء والزيادة فيه، ومثاله قول المتنبي يخاطب سيف الدولة:

يا أعدل الناس إلاّ في معاملتي فك الخصام وأنت الخصم والحكم
أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم ضيمن شحمه ورم

- **الندبة:** كقول المتنبي يرثي جدته:

أسفا أن لا أكب مقبلا لراسك والصدر الذي ملئا حزما[2]

- **التحير والتذكر:** ويكثر في نداء الأطلال وذلك كقول الشاعر:

أيا منازل سلمى أين سلماك من أجل هذا بكيناها بكيناك[3]

- **التحبب والتردد:** كقول شوقي:

يا جارة الوادي طربت وعادني ماشية الأحلام من ذكراك[4]

- **التحسر:** قوله تعالى: "يا حسرة على العباد ما يأتيهم من رسول إلاّ كانوا به يستهزءون". سورة يس 30.

بثا لهذا الشعور في نفس العبد حتى يتحسر على حسرة الظالمين. [5]

---

[1]-أيمن أمين عبد الغني الكافي في البلاغة، ص 356، بتصرف.
[2]-يوسف أبو العدوس: مدخل على البلاغة العربية، ص 85.
[3]-توفيق الفيل: بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، ص 217.
[4]-المرجع نفسه: ص 217.
[5]-صباح عبيد درانة: الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، ص 280.

- **الزجر: كقوله:**

أفؤادي من المتاب ألما تصح والشيب فوق رأسي ألما[1]

-الإنشاء الغير طلبي:

مفهومه: هو عكس الإنشاء الطلبي "وهو ما لا يستدعي مطلوبا إلاّ انّه ينشيء مرغوبا في إنشائه".[2]

مثال ذلك: بعتك الكتاب، فهذا لا يستدعي مطلوبا.

-صيغ الإنشاء الغير طلبي:

1. **التعجب:** وله صيغتان قياسيتان هما: ما افعله وافعل به.

نحو قولنا: ما أجمل الصدق وأجمل به، ويأتي سماعا يصيغ كثيرة منها: [3]

- لله درّه
- يا ليت شعري.

2. **المدح والذم:** ويكون المدح بـ "نعم" والذم "بئس" وما جرى مجراهما نحو "حيزا" ولا "حيزا" والأفعال المحوّلة إلى معنى المدح والذم. [4]

-ومن أمثلة ذلك:

- نعم الخليفة عمر.
- حبذا المال ما أنفقته.
- لا حبذا بلدا آنت فيه مظلوم.

3. **القسم:** ويكون بالواو والياء والتاء وبغيرها،[5]ومن أمثلة ذلك:

---

[1]-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 72.

[2]-عبد الرحمان حبنكة الميداني: البلاغة العربية أساسها وعلومها وفنونها، دار العالم، دمشق، 1990م، ج1، ص 224.

[3]-توفيق الفيل: بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، ص 196.

[4]-يوسف أبو العدوس: مدخل على البلاغة العربية، 64 بتصرف.

[5]-المرجع نفسه: ص 64.

- والله لتقولن.
- قوله تعالى: "لا أقسم بيوم القيامة". سورة القيامة 1.

4. **الرجاء:** يكون الرجاء بثلاثة أفعال وهي: (عسى، جرى، أخلو لها). [1]

مثال ذلك: عسى الله أن يأتي بالفتح.

5. **صيغ العقود:** وتكثر في الماضي كقولهم: بعت، اشتريت، وهبت، أعتقت، قبلت، وقد تجني بغيره[2] نحو:

- **أنا بائع.**
- **عبدي حر.**

-إستخراج الأساليب الإنشائية في قصيدة يا دجلة الخير للجواهري:

حييت سفحك عن بعد فحييني يا دجلة الخير، يا أم البساتين
يا دجلة الخير، يا أم البساتين نداء للبعيد غرضه لفت الانتباه
يا دجلة الخير يا نبعا أفارقه نداء للبعيد غرضه[3]

- التحسر وكأن الجواهري هنا يتحسر على فراق شيء ثمين.

وأنت يا قاربا تلوي الرياح به ليّ النسائم أطراف الأعانين

- نداء البعيد غرضه التحبيب والتردد.

أتضمينني مقيلاتي سواسها بين الحشائش أو بين الرياحين؟

- أسلوب استفهام غرضه التقرير.

يا دجلة الخير يا أطياف ساحرة يا خمر خابية في ظل عرجون

- أسلوب نداء غرضه التحبب والتردد فالشاعر هنا يوصف دجلة الخير بالسحر.

---

[1]-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 53.

[2]-عيسى علي العاكوب: علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، ص 249.

[3]-ديوان الجواهري: ط4، 1998، ص 428.

يا سكنة الموت يا إعصار زوبعة يا خنجر الغدر

- أسلوب نداء غرضه الزجر.
- أسلوب نداء غرضه التحبب والتردد.

يا أمّ تلك التي من "ألف ليلتها" للأن يحبق عطر في التلاحين

- أسلوب نداء غرضه التحبب ولتردد.
- يا دجلة الخير: والدنيا مفارقة.
- أسلوب نداء غرضه التحسر.

يا دجلة الخير: كم من كنز موصية لديك في "القمم" المسحور مخزون

- أسلوب نداء غرضه التحبب والتردد هنا الجواهري يصف كنوز دجلة الخير.
- كم من كنز موهبة. [1]
- أسلوب استفهام عرضه التعظيم.
- يا دجلة الخير: إنّ الشعر هدهدة.
- أسلوب نداء غرضه الانتباه.

لمن؟ وفيم؟ وعمّى أنت محتمل ثقل الديّات من الأبكار والعون؟ [2]

- أسلوب استفهام عرضه التعظيم هنا الشاعر خرج من الاستفهام عن معناه الأصلي واستخدمه في الدلالة على ما يتحلّى به المسؤول عنه.

ويا زعيما بأن لم يأته خبر عما ينشر من تلك الدواوين[3]

- أسلوب نداء غرضه الإغراء هنا فيه نوع من الحث على الإلتزام للشيء.

---

[1]-ديوان الجواهري: ط4، 1998، ص 429.

[2]-المرجع نفسه، ص 432.

[3]-المرجع نفسه: ص 433.

لدينا في مدونة يا دجلة الخير للجواهري نلاحظ بأنّه غلب عليها أسلوب النداء بكثرة وخاصة "يا دجلة الخير" وذلك بانّ الشاعر سلّط الضوء على لفت الانتباه بأنّ من يتكلم عنه "دجلة الخير" وهذا يعود إلى شوقه لوطنه.

4-الطباق:

إن الكلام الذي قد جمع فيه بين الضدين يحسن أن يسمى مطابق، لأن المتكلم به قد طابق فيه بين الضدين، وهذا ما ورد من معناها اللغوي في أكثر كتب اللغة، وان الطباق يؤخذ من الفعل الماضي هو طباق معناه خلاف انفتح أو مطابق يقال هذا طباق ذاك أي يطابقه ويوافقه، نجد ذلك في القصيدة:

يا دجلة الخير: هل في الشك منجليا حقيقة دون تلميح وتخمين.

فقوله" شك وحقيقة" هي مجرى الاستعارة إذ ليس وسع الإنسان إلا أن يشك ليصل إلى الحقيقة.

ويقول كذلك:

أطبقت جفنا على جفن لأبصره حتى كأن بريق الموت يعشيني

وكذلك في موضع آخر:

لكن رأيت سيمات الخير ضائعة في الشر اللثغ بين السين والشين.

ويقول أيضا:

وأنت يا قاربا تلوي الرياح به لي النسائم أطراف الأفانين

- فقوله "الرياح والنسائم" طباق إيجاب وذلك لتقويها المعنى.

وأيضا:

وددت ذلك الشراع الرخص لو كفني بحاك منه غداة البين يطويني

- فقوله "الشراع ويطويني" هنا طباق إيجاب بمعنى ينطوي وينتج والرخص هنا يقصد به اللين الناعم.

وكذلك في موضع آخر:

- تهزني فأجاريها فتدفعني.

- قوله "تهزني وتدفعني" هنا طباق إيجاب.

وكذلك:

يا سكنة الموت يا إعصار زوبعة يا خنجر الغدر يا أغصان زيتون

في قوله "الموت والزيتون" طباق إيجاب فالزيتون دلالة على الحياة.

يا دجلة الخير والدنيا مفارقة وأي شر بخير غير مقرون

- "الخير والشر" طباق إيجاب.
- للسمع ما بين ترخيم وتنوين.

"الترخيم والتنوين "طباق إيجاب، فالترخيم هو من رخامة الصوت والتنوين هو تقريب الحركة على الحرف الأخير من الكلمة إلى "النون".[1]

وأيضا لم تخلو القصيدة من الطباق السلب في قوله:

- لحن الحياة رخيا غير ملحون.

"لحن" و"غير ملحون" طباق سلب.

وقوله أيضا:

دين لزام، ومسود بنعمته من راح منهم خليصا غير مديون

وكذلك:

لكن رأيت سمات الخير ضائعة في الشر كاللثغ بين السين والشين

قوله "الخير" و"الشر" طباق إيجاب.

[1]-ديوان الجواهري: ط4، 1998، ص 430.

5-المقابلة:

المقابلة من فعل قبل يقبل، وقابل المرء: واجهه، وقابل الشيء بالشيء: عارضه به ليرى وجه التماثل أو التخالف بينهما قال أبو الهلال: المقابلة هي إيراد الكلام في مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة".[1]

يقول الجواهري:

وأي خير بلا شر يلقحه طهر الملائك من رجس الشياطين

وإذا نظرنا إلى هذه المتقابلات من السلب والإيجاب أو الخير والشر أو المطلوب والمرفوض أو الحاضر والغائب فإن القصيدة مليئة بها، ومن ذلك على سبيل المثال:

حييت	**عن بعد**
الماء	**ظمآنا**
الخير	**أفارقه**
عيون الماء صافية	**فما كانت لترويني**
الشراع الرخص	**كفني يحاك منه**
يا دجلة الخير	**يا سكتة الموت**
العقل	**المجانين**
يشجيك يشجيني	**يغليك من حنق**
في مائك الطهر	**سياط البغي**
القرى آمنات	**خيول البغل**
أنغامك السمر	**أنات محزون**
خصب جنات منتشرة	**بؤس الملايين**
دجلة الخير	**الدنيا مفارقة**
وأي شر	**بخير غير مقرون**
وأي خير	**شر يلقحه**
طهر الملائك	**رجس الشياطين**

[1]-أحمد رضا: مقال حول الطباق والمقابلة، ص13.

شعث في ضمائرهم	دجا الخطب
إلهامي	جرحك
دفء الكوانين	الثلج يغمرني
كوب يطمئنني	ماء غسلين
قسمت المقابر	لدغ الثعابين
تحريك	تسكين
حب الحياة	بحب الموت يغريني
مري أراه يرضيني	عسلا
البطولات	نفس الجبان
الساترين	عرى سوأتهم
شم العرانين	جدع العرانين
وتعطي الميت دمعتها	وتستعين على حيّ بسكين
البلابل	السعادين
أشكو منه	يشكوني
الجد	هازلة، الهزل
تسقي	وتظميني

هذه بعض النماذج من المتقابلات من الخير والشر المقبول والمرفوض إلى غير ذلك من المتناقضات وهي في مجملها تقع في دائرتي الخير والشر، ونلاحظ أنّ هذه المتقابلات قد تكررت في مضامينها عند الجواهري وليس في ألفاظها، وممّا يعين الشاعر على هذا النمط من الزّخم الشعري المتسم بالفنية إضافة إلى دربة الشاعر وخبرته بعينه أيضا ذلك المخزون الثقافي، وبخاصة التراثي، إضافة غلى انتمائه لقضيته التي يفرزها شعرا، ولذلك فإنّ معلقة الجواهري –على طوله– فإنّ المتلقي يبقى متابعا متحفزا لاستقبال الجديد من الأفكار والصور الشعرية التي يبوح بها الشاعر.

وكلّما كان المتلقي على مستوى يجازي مستوى الشاعر الثقافي والمعرفي كانت لذته في استقبال النص دائمة ومتجددة وهو ما نجده في قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير).

خـــاتـــمـــــة

خاتمة:.....

ختاما حاولنا في بحثنا تطبيق آليات المنهج الأسلوبي داخل النّص »النّص الشعري" يا دجلة الخير" للجواهري، وتم تطبيقها واستخراج رموزها مستخلصين بذلك مجموعة من النتائج التي كانت أهمها:

- إنّ مجالات التحليل الأسلوبي كيان متماسك داخل النص من خلال آليات التحليل الأسلوبي.
- الأسلوبية ما ميزها في شعر الجواهري أنّها قامت بفك تلك العبارات في الأبيات وجعلت ما هو مخبأ وراء الكلمة أصبح في ظاهرها.
- تجلت الصورة الكنائية بصفة جلية في مبنى النص الشعري، التي شكلت مبنى القصيدة داخليا بشكل معمق وجميل.
- تميز شعر الجواهري عن باقي الشعراء، تطوره في بناء القصيدة الرمزية، التي تجعل القارئ أن يدخل ويتوغل بين المعاني الملفوظة بالغموض والإحالات التي تستفزه لمعرفة المعنى المنشود منه.

وفي الختام لا يسعنا إلاّ أن نقول: كان البحث محاولة من اضافة شيء بسيط للمكتبة النقدية في الشعر المعاصر، وآخر دعوانا الحمد الله رب العالمين والله ولي التوفيق.

قـــائـــمـــة

المـصـــادر والمـراجـــع

أ-المصادر والمراجع:

1. ابن خلدون، المقدمة، ط01، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2001.
2. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، ط01، بيروت لبنان.
3. ابن منظور: لسان العرب، مادة (سلب).
4. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.
5. الباقلاني، إعجاز القرآن، مطابع دار المعارف، د ط، مصر.
6. السكاكي، مفتاح العلوم.
7. القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة.

ب-الرسائل الجامعية:

1. بيير جبرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط02، 1994.
2. تاوريت بشير، مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد5، جامعة محمد خيضر جوان 2009.

ج-المجلات والدوريات:

1. سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، العدد 13/ مارس 2012، بسكرة الجزائر.
2. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط03، تونس 1989.
3. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تع: أبو فهد محمد شاكر، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، 2003.
4. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان" قالت الوردة" للشاعر لوصيف، ط1، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، 2011.
5. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب للنشر، ط1، ج1، 1922.

القرآن الكريم.

1. محمد بن يحي، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري، ط01، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
2. محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط01، مطبعة مقداد، 2000.
3. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دط، 1995.
4. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الأنماء الحضاري للنشر، ط01، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
5. منعم خفاجة، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط01، 1992.
6. مومني بوزيد، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدراسات الانسانية، العدد09، جيجل 2014.
7. نبيل قواس، سجنيات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لحاج لخضر، باتنة، 2009/2008.
8. نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث" الأسلوبية والأسلوب"، ج1، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 1997.

فـــهـــرس

المـــحـــتـــويـــات

فـــــــهـــــــرس المـــــحتـــــــويـــــــات:

المـــــــحتـــــــوى	الصفحـــة
شكر وعرفان	
مقدمة.....	
الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية	
1-مفهوم الأسلوب والأسلوبية.....	05
أ-لغة.....	05
ب-اصطلاحا.....	06
2-اتجاهات الأسلوبية.....	15
أ-الأسلوبية التعبيرية.....	16
ب-الأسلوبية النفسية.....	16
ج-الأسلوبية البنيوية.....	18
د-الأسلوبية الوظيفية.....	19
3-مستويات التحليل الأسلوبي.....	21
4-علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....	22
الفصل الثاني: البنى الأسلوبية في قصيدة يا دجلة الخير	
1-عرض المدونة.....	32
2-التعريف بالشاعر.....	34
3-البنية الصوتية مطلع الأصوات.....	35
4-البنية التركيبية.....	41
5-البنية الدّلالية.....	50
خاتمة.....	70
قائمة المصادر والمراجع.....	72

ملخص

استأثرت القصيدة العربية في العصور الأخيرة برواجها الكبير، واهتمام النقاد والدارسين بهذا الجنس الأدبي، فاختلفت أنواع الدراسات التي يتم من خلالها دراسة الشعر، فنجد أكثر الدراسات تداولا وتطبيقا اللسانيات والأسلوبية وباقي المنهج النقدية المعاصر، فشاعت دراسة هاته النصوص وفق أدوات منهجية معينة ودقيقة، وكأي دراسة لا تخلو من اللغة كونها الجوهر الذي ندخل منه إلى مقصدية الشاعر مع آليات التحليل المختارة، فكان اختيارنا للمنهج الأسلوبي، كونه السبيل الموصل إلى غرض الشعر، ولما يحمله من مجال واسع. من خلال الوقوف على البنى الأسلوبية في قصيدة يا دجلة الخير

Summary

The Arabic poem in recent times has gained great popularity, and the attention of critics and scholars to this literary genre. The types of studies through which poetry is studied varied. We find the most widely used and applied studies of linguistics, stylistics and the rest of the contemporary critical curriculum. The study of these texts spread according to specific and precise methodological tools, and like any study It is not devoid of language as it is the essence from which we enter into the poet's intention with the chosen mechanisms of analysis, so our choice of the stylistic approach was, as it is the way to the purpose of poetry, and because of its wide scope. By standing on the stylistic structures in the poem Ya Tigris Al-Khair