الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج ـ البويرة ـ
معهد اللّغات والآداب
قسم اللّغة العربية وآدابها

د راسة أسلوبية لقصيدة

" يا نفس "

لمحمد العيد آل خليفة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبتين:
تكلي زهرة
شايمي فوزية

إشراف الأستاذ:
د.ملوك رابح

السنة الجامعية: 2012/2011

كلمة الشكر

لابد لنا و نحن نخطوا خطواتنا الأخيرة، في الحياة الجامعية، من وقفة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة، مع أساتذتنا الكرام، الذين قدّموا لنا الكثير، باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد، لتبعث الأمة من جديد.

و قبل أن نمضي، نتقدّم بأسمى آيات الشكر و الامتنان و التقدير و المحبّة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، إلى الذين مهّدوا لنا طريق العلم و المعرفة.

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل.

"كن عالما... فإن لم تستطع فكن متعلما... فإن لم تستطع فأحبّ العلماء... فإن لم تستطع فلا تبغضهم".

و أخص بالشكر و التقدير الدكتور "رابح ملوك" الذي نقول له: بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: « إن الحوت في البحر، و الطير في السماء، ليصلّون على معلم الناس الخير ».

و كذلك نشكر كل من ساعد على إتمام هذا البحث، و قدم لنا يد العون، مدّ لنا المساعدة، و زوّدنا بالمعلومات اللازمة.

مقدمة:

يعدّ الشعر أحد أبرز الوسائل التي يعبّر بها الشاعر عمّا يختلع في النّفس، فيفضفض عن مكنوناته بتعابير رقيقة جيّاشة تجعله سابحا بخياله و عقله و قلبه.

لقد ساعد ظهور الاتجاهات و المقاربات النقدية الحديثة في دراسة النص الشعري، و استنطاقه و معاينته، و كشف طريقة تشكل المستويات التركيبية، و الصوتية، و الدلالية للوصول إلى بنيته السطحية و الداخلية، هذه المناهج أتاحت للدارس إمكانية التحكم في دراسة مختلف الأعمال الأدبية و على المستويات، من بين هذه المناهج نجد المنهج الأسلوبي و هو الذي اِعتمدنا عليه في دراسة نص شعري، لشاعر أبدع بشعره أجمل و أروع اللوحات التي تعبّر عن حب الوطن، فكان لشخصيته الأثر البارز في صنع تاريخ الجزائر، إنه الشاعر و الكاتب "محمد العيد آل خليفة"، الذي قمنا بدراسة نصّه "يا نفس" و الذي كان فيه مخاطبا لنفسه، مسائلا و معاتبا لها، كان يتحدث معها يحاول الإفصاح عمّا بجعبته بتعابير لمسنا فيها صرخات ثورية عميقة أوحت لنا بتميّز شخصيته التي ألمّت بالقضايا الوطنية العامة.

كان اختيارنا لهذا المنهج رغبة منّا في التعرّف على جزئيات النص و خباياه، و مسعانا في ذلك هو الكشف عن هويته الأسلوبية بمستوياتها التحليلية المختلفة، أضف إلى ذلك إدراكنا بأنّ هذا النوع من الدراسة يجعلنا أكثر فهما للنص.

أما اختيارنا لقصيدة "يا نفس" فهو بسبب فضولنا في معرفة هذه النفس التي يتحدث الشاعر معها و يخاطبها، فالعنوان أثار انتباهنا، و حثنا على فك شفراته.

من أهم الكتب المعتمد عليها: لسان العرب لابن منظور، نظرية النظم لصالح بلعيد، علم الدلالة لأحمد مختار عمر، الأسلوبية لجورج مولينيه...

ينقسم بحثنا إلى: مقدمة، مدخل، ثلاث فصول و خاتمة.

تناولنا في المدخل مفهوم الأسلوب و الأسلوبية و اتجاهات الأسلوبية.

خصصنا الفصل الأول للحديث عن المستوى الدلالي و المعجمي للقصيدة، و قد أدرجنا فيه دلالة القصيدة و الصورة الشهرية و كذا الحقول الدلالية، أما الفصل الثاني و الثالث فهما فصلان تطبيقيان، تطرّقنا في الفصل الثاني المستوى التركيبي للقصيدة، و الذي تضمّن الحديث عن التراكيب النحوية و الصرفية و التراكيب البلاغية، و أما الفصل الثالث فتناولنا فيه الكلام عن المستوى الموسيقي للقصيدة، من وزن، و قافية، و روي...

و ختمنا بخاتمة لخصنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج، يلي ذلك ملحق تضمّن قصيدة "يا نفس".

لقد واجهتنا أثناء عملية البحث جملة من الصعوبات، كان أبرزها عدم عثورنا لديوان "محمد العيد آل خليفة"، لكننا حاولنا جاهدين كي يكون هذا البحث ثمرة علم ينتفع به، و إذا ما بدا فيه نقص أو ظهر فيه الخطأ، فإننا نعتذر عنه، و يشفع لنا "الكمال لله وحده"، و حسبنا أننا بذلنا غاية جهدنا و أقصى طاقتنا، و يبقى مجال البحث في هذا الموضوع مفتوحا أمام كل من يستطيع أن يساهم في إثرائه.

و في الأخير لا يسعنا سوى أن نتقدم بشكرنا الجزيل و تقديرنا الكبير إلى كل من ساعدنا و مدّ لنا يد العون في إتمام هذا العمل ساء من بعيد أو من قريب.

مدخل:

1- مفهوم الأسلوب و الأسلوبية:

أ- الأسلوب لغة:

جاء في لسان العرب:" يقال السطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق نأخذ فيه، والأسلوب بالضمّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه ".[1]

ب- الأسلوب اصطلاحا:

لقد اختلفت آراء العلماء في تحديد ماهية الأسلوب نظرا لاختلاف وجهات النظر لهذا المصطلح من فترة لأخرى، حيث ذهب " كونراد بيرو "، إلى تبني التجديد الذي صاغه " غرنجي "، عندما قال: « إن الأسلوب طريقة دمج العطاء الفردي في عملية محسوسة تظهر في كلّ أشكال الممارسة، و عندما يتعلق الأمر بعملية الخلق اللغوي الخاصّة هذه، يصبح الأسلوب طريقة دمج العطاء الفردي في عمل البناء اللغوي، مهما كان الهدف المقرر لهذا العمل، أكان هدفا جمالية أم لا... [2]

و يعرفه " ريشله ":« تقال هذه الكلمة عند التكلم عن الخطاب، فالأسلوب هو الطريقة التي يتكلم بها كل شخص... على الأسلوب أن يكون واضحا،ونقيا،وحيا وسلسا، وممتعا،وصحيحا، وملائما لموضوعه ».[3]

أما " مارسيل بروست " فيقول: « إن الأسلوب ليس بأيّة حال زينة أو زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كنا أنه ليس مسألة (تكنيك)، أنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية تكشف عن الخاص الذي يراه كل منّا دون سواه».[4]

1- ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت 2005، ص 225.

2- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسات الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1987، ص،36، ص37.

3- جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ط2، بيروت، 2006، ص107.

4- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر السباب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص28.

و " شوبنهاور " يقول: « هو شحنة العقول ».

إلاّ أنّ " فلوبير " له رؤية خاصة بحيث يقول: « إنه هو وحده المسؤول عن طريقة مطلقة في النظر إلى الأشياء ».

و هذا " أندري جيد " لا يذهب أبعد من سابقيه و يرى من وجهة نظره أنّ: « الشخصية الجديدة لا تعبر عن نفسها بأمانة، إلاّ من خلال شكل جديد، و الجملة الخاصة بنا يجب أن تظلّ صعبة النزوع كقوس أوديبوس ».[1]

وهناك من يتفق مع " بروست " في أنّ الأسلوب– بالنسبة للكاتب – يشبه اللون بالنسبة للرسّام: فهو ليس مسألة وسيلة فنية (تكنيك)، بل هو أساس صيغة من الرؤية عالية الذاتية.

وقد ينظر آخرون إلى الأسلوب على أنّه نتاج اختيارات واعية أو لا واعية، وهذا ما تكشف عنه عبارة ترد في كتاب تعليمي معروف جيداً: " إن أيّ عبارتين في اللغة الواحدة تقدمان – تقريبا– المعنى نفسه، و تختلفان في التركيب اللغوي، يمكن أن يقال إنهما تختلفان في الأسلوب ".

وقد ترى مجموعة أخرى أنّ الانحراف عن النمط السياقي " هو الأساس في مفهوم الأسلوب "، وقد يكتفي بعض هؤلاء النقاد بملاحظة الانحرافات و تفسيرها، في حين يحاول آخرون وضعها في لغة إحصائية.[2]

و يحدد " معجم الأسلوبية " الأسلوب كما يأتي: « و في أبسط معانيه يدلّ الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام مثلما أنّ هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل لعب السكواش أو الرسم، و ربما نتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمّق Ornate، أو عن كلام شخص ما بأنه ذات أسلوب هزلي Comic[3].

أما الأسلوب في نظر " بيفون " ما هو إلا: « النظام و الحركة التي سيضعها المرء لأفكاره، فإذا ربطت هذه الأفكار بدقة و ضمّت صار الأسلوب متينا و حيّا و موجزًا، أما إذا تركت تتابع في بطء و لا تأتلف إلا بفضل رباط الكلمات، و لو كانت أنيقة فإنّ الأسلوب يكون مسهبًا، رخواً، مملاً ».[4]

---

[1] – حسن ناظم، المرجع السابق، ص29.

[2] – ستيفن أولمان، الأسلوبية و علم الدلالة، ترجمة و تعليق محي الدين محسب، دار الهدى للنشر، د ب، ص22.

[3] – حسن ناظم، المرجع السابق، ص31.

[4] – مصطفى الماوي الجويني، المعاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، 1996، ص171.

و يعرّف "أحمد الشايب " الأسلوب بأنّه: « طريقة الكتابة، أي طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح ».

كما أدرج في كتابة " الأسلوب " ما يسميه بعناصر الأسلوب و هي في النّص الشعري: الوزن و القافية و العاطفة و الخيال.[1]

و بناءاً على ما سبق نخلص على القول أنّه و بالرغم من تعدد التعريفات و تنوع الآراء حول الأسلوب، إلا أنّها في مجملها تصب في مفهوم واحد و لا تخرج عنه و هو المفهوم العام الذي يتجلى في طريقة كتابة كل شخص بما تحمله من خصائص الكتابة و خصائص التفكير والتصوير.

ج- الأسلوبية:

يعرّف معنى الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، كما يتحدّد مفهومها كونها ذات بعد لساني محصن يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عن الاستنطاق عن شحنة دلالية لا تتعيّن إلا بها، ولا يتعين بها غيرها.[2]

و يعرّفها " جاكبسون "بأنّها: « بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا و من سائر أصناف الفنون ثانيا ».[3]

أما " ريفاتير " فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنّها: « علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل ، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم و الإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية " لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين و إدراك مخصوص"».[4]

و يعترف كثير من الدارسين أنّ كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرّف بشكل مرض، و قد يكون هذا راجعا إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنّه يمكن القول إنها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النصّ، ومن ثمّ تعريف الأسلوبية بأنها: " فرع من

---

[1]- ينظر: عدنان بن رذيل، اللغة و الأسلوب، ط2، 2006، ص164.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت، 2006، ص32.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص42.

اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدّثون و الكتّاب في السياقات– البيئات – الأدبية و غير الأدبية ".[1]

الأسلوبية نوع من النقد يعتمد في دراسة النص على لغته التي يتشكل منها، و ينحرف عما عداها من جوانب تتصل بحياة الكاتب و ظروفه النفسية و الاجتماعية وواقع مجتمعه الذي يعيش فيه، و لا تسهم في التعرف المباشر على الأثر الأدبي ذاته.[2]

و يرتبط تحديد الأسلوب لدى "بالي" باللسانيات، إذ إنّ الأسلوب عنده يتجلّى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها، ومن هنا، يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، و لهذا فالأسلوبية عنده هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية ".[3]

و مهما كان الأمر فإن الأسلوبية بتعاريفها المختلفة و المتعددة لا يمكن فصلها عن اللسانيات، إن تعدّ اللسانيات المنبع الأصلي لها: فالأسلوبية إذن في مفهومها المباشر والبسيط تشير إلى الدّراسة التي تهدف إلى الكشف عن السّمات المميز للكلام عامّة و للفنون الإبداعية خاصّة.

---

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، الأردن، 2007، ص35.

[2] – فتح اللّه أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص24.

[3] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص31.

2- اتجاهات الأسلوبية:

أ- الأسلوبية الوصفية (أسلوبية التعبير):

أسس هذا الاتجاه اللساني " شارل بالي " الذي درس اللغة من جهة المرسل و المتلقي، و انتهى إلى أنها - أي اللغة – لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني، أي أنّ الفكرة إلا المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاماً، إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية، كالأمل، أو الترجي، أو الصبر، أو النهي... وعليه فهذا الاتجاه يدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي و آثارها على السامعين، وهذه الآثار نوعان طبيعية و مبتعثة (اجتماعية) ".[1]

و من المهم أن نشير أنّ شارل بالي قد تتلمذ على يد علم اللغة السويسري دي سويسر و نشر مؤلفه " محاضرات في اللسانيات العامة " فبعد أن تشرب فكر أستاذه ابتكر أسلوبيته التعبيرية، فأسس قواعدها العلمية و أهدافها في كتابين قيمين، الأول عنوانه " مجمل في الأسلوبيات " نشره سنة 1905، و بذلك ولدت الأسلوبية التعبيرية و هي اتجاه ينظر إلى الخطاب على أنه نوعان: خطاب حامل لذاته غير مشحون البتة، وخطاب حامل للعواطف و الخلجات، و كل الانفعالات، لأن اللغة في استعمالاتها الواقعية تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا، و آخر عاطفيا، و الوجهان يتعاونان كثافة بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري، و بحسب و سطه الاجتماعي، و الحالة التي يتكون عليها.[2]

إنها الأسلوبيات التي تعتني بالجانب العاطفي الوجداني في الظاهرة اللغوية، و تقوم باستقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي،[3]

اتسمت أسلوبية " بالي بسمة وصفية من خلال طبيعة تحليلاتها،إذ إنّها تستند إلى اللغة في الكشف عن العلاقات القائمة بين شكل التعبير و الفكر، فهي تتعلق بنظام اللغة و بتراكيبها ووظيفة هذه التراكيب، كما أن " شارل بالي " يرى « بأن المادة الصوتية تكمن في إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات و توافقها و ألعاب النغم و الإيقاع، و الكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن طاقة تعبيرية فذّة ».[4]

---

[1] – رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، عنابة، د ت، ص32.

[2] – المرجع نفسه، ص14.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1419، 1998، ص18.

يمكن تلخيص ما سلف ذكره بالقول أن الأسلوبية التعبيرية هي التي عنيت بالتعبير اللغوي الذي يظم ويشمل مجموع الوسائل التي يستخدمها المرسل بنية التأثير على المرسل إليه و اجتذابه.

ب- الأسلوبية البنيوية:

لقد اختلف الآراء في تحديد مفاهيم الأسلوبية البنيوية، كما اختلفت في تحديد ميادين بحثها، منها ما وقف عند حدود البنية اللغوية في سطحها الخارجي، مكتفيا باستكشاف العلاقات التي تربط بين مكوناتها، ومنها ما تجاوز البنية اللغوية السطحية للنصوص الأدبية، إلى ما يرقد تحتها من قيم نفسية أو سوسيولوجية أو غيرها، و لكنهم لم يقطعوا صلتهم بتلك البنية، بل اتخذوها هاديا لهم في كشوفاتهم، و كل توجه من تلك التوجهات كانت له فلسفات يرتكز عليها في تذكيراته، و على الرغم من أن الأسلوبية البنيوية قد نشأت في كنف الدراسات الألسنية الحديثة فإنّها قد انفصلت عنها حين اتسعت دوائرها لتشمل النصوص الأدبية التي يحتاج إلى قسط كبير من فلسفة الفنون، و علم الجمال و علوم النفس و الاجتماع.[1]

تهتم الأسلوبية البنيوية في تحليلها للنصوص الأدبية بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنصوص الأدبية، و بالدلالات و الإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم، وتحلل الأسلوبية البنيوية الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها و مماثلتها، وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية و وظائفها في الخطاب الأدبي.[2]

و الأسلوبية البنيوية تهتم بوظائف اللغة دون النظر إلى أيّ اعتبارات أخرى، و الخطاب في رأيها ما هو إلا وسيلة تبليغية، و موضوع الدراسة الأسلوبية عند " ريفاتير " هو النص الأدبي الراقي حيث اهتمّ بالقارئ واعتبره جزءا مهمّا في عملية التواصل،وذلك من أجل رصد بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص،حيث ذهب "ريفاتير" في تحديده للأسلوب إلى توجيه مجموعة من الانتقادات لخصمه "جاكبسون" و ذلك ليبين قصور منهجيته و معاييره، يقول: « إنّ دراسة الأسلوب بوصفه مجرد بنية تماثلات يعني تطبيق منهج و معيار ملائمين فقط لتحليل الرسالة بوصفها سلسلة لغوية تعني بالاتجاه نحو قواعد الشفرة، " إلا أنّ للبنية الأسلوبية للرسالة وظيفة متميزة في التفاعل

---

[1] – عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، د ط، القاهرة، 2001، ص101، ص103.

[2] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص73.

التواصلي، و هذه البنية يمكن اكتشافها عن طريق تطوير كل من معيار و منهج التحليل يستندان إلى شرح دور الأسلوب في عملية التواصل ».[1]

فعلماء الأسلوب الذين انحدروا من البنيوية اهتموا بالنص الأدبي بالنظر إلى قوّة انسجامه مع نفسه و ما يحمله من جماليات، و إبراز عن دلالاته من خلال تلاحم أساليبه فالنص الأدبي هو نظام لغوي يعبّر عن ذاته.

و في ختام كلّ ما قلناه عن اتجاهات الأسلوبية يتبين أنّها تنطلق في دراستها من نقطة واحدة ألا إنها النص الأدبي، و هذا رغم الاختلاف في طريقة الدراسة، و تكون تلك الدراسة اللغوية في مجملها، كما أنّ كل هذه الاتجاهات هي كل متكامل بحيث لا يمكن لأيّ ناقد الاستغناء عن واحدة منها.

ج- الأسلوبية الإحصائية:

تهتم " بتتبع السمات الأسلوبية و معدّل تواترها و تكرارها النصّ "،[2] حيث في هذا الاتجاه الأسلوبي ضبط اختيار الرواة و العينات ضبطا علميا دقيقا، و يحوّل البيانات غير الرقمية إلى بيانات مرقمة، و تحري الصدق و الثبات في النتائج، و تعتمد هذه الأسلوبية على الطريقة العلمية الممنهجة لمعالجة ظاهرة التنوع اللّغوي،على نحو علمي منضبط، بحيث تكون هذه الطريقة الحل العلمي المنهجي لمعالجة ظاهرة التنوع اللّغوي، فأهمية الإحصاء تثبت لكثير من علوم اللّسانيات التقريرية مثل اللسانيات التاريخية، غير أن اللسانيات الأسلوبية تكون الحاجة إليها أشد، ذلك أنّها لا تقارب السلوك اللغوي كونه ظاهرة متنوعة فقط، بل تقاربه أيضا على أنّه استعمال لغوي متميز بالقياس إلى غيره، فالأسلوب الإحصائي ضروري حتى يمكن لصور التنوع أن تكون قيد الدرس و أن تناط الأحكام النقدية بأوصاف منضبطة،[3]

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة، د ط، الأردن 2003، ص156.

[3]- ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 2002، ص23.

) في بعض مقالاته كيفية استخدام الإحصاء أساسا لرسم Winter و قد أوضح " وينتر "(

خطوط التوزيع الأسلوبي، إذ تستعين الدراسة الأسلوبية بالإحصاء في المجالات الآتية:

1- المساعدة في اختيار العينات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

2- قياس كثافة الجمل الاسمية في نص معين قمنا بحساب عدد مرات تكرار الجمل الاسمية في النص ثم نقسمها على طول النص (مقدار بعدد الكلمات أو المقاطع أو الجمل حسب ما يرى الباحث، و بذلك يمكننا تحديد كثافة الجمل الاسمية.

3- قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية، و تكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما.

4- قياس التوزيع الاحتمالي probobilstic distribution لخاصة أسلوبية معينة، و التوزيع الاحتمالي أو التوقع الذي تتكرر به ظاهرة ما في عدد من العينات.

5- يخدم الإحصاء أيضا في التعرف إلى النزاعات المركزية في النصوص، و بيان ذلك أن نميز نصا أو منشئ باستخدام جمل طويلة مثلا لا يعني انعدام الجمل القصيرة في ذلك النص أو عند ذلك المنشئ بل كل ما يعنيه أنّ ثمة نزعة مركزية عالية في استخدام الجمل الطويلة مع وجود إمكان محتمل لورود الجمل القصيرة و هكذا.[1]

و عليه فإنّ هذا المنهج يفيد الدارس اللغوي في مواضع كثيرة، فهو يعينه على تمييز الخصائص الأسلوبية العامة أو المشتركة في اللغة الواحدة، و كذلك بيان الخصائص التي تتميز بها اللهجات في اللغة الواحدة.

وفي ختام كل هذا يتبين أنّ كل اتجاهات الأسلوبية تنطلق في دراستها من نقطة واحدة وهي النص الأدبي، و هذا رغم الاختلاف في طريقة الدراسة، و تكون تلك الدراسة لغوية في مجملها.

---

[1] - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، نشر و توزيع، طباعة، ط3، القاهرة، 2002، ص59.

I-البنية الدلالية و المعجمية للقصيدة:

1- دلالة القصيدة:

قبل أن نلج القصيدة، لابد لنا أن نقف عند العنوان باعتباره بوابة تساعدنا على فهم ما تضمنته القصيدة، فإلام يشير عنوان "يا نفس"؟

كلمة نفس لها دلالة على الروح، الذات، الغرور، المرض، البلاء، الموت، الحياة، أمّا "الياء" فذات دلالة ندائية مخاطبة للقريب.

و هذا العنوان جزء من القصيدة و قد تكرر أربع مرات، إذ هو متمّ لها، و يتضح ذلك في قوله:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي عـرفـتـك يـا نـفـس ازهـدي أو تـرهبي
و تهوين أن تلهي عليها و تلعبي تـريـديـن يـا نـفـس الـحـيـاة طـلـيـقـة
لتقضـي عليـها مـأربـا، إثر مـأرب تـريـديـن يـا نـفـس الـحـيـاة طـويـلـة
بجمّ الأماني و هي شنشنة الصبى و يا نفس كم نفّست كربك في الصّبى

« الصراع في شعر " محمد العيد " يتصاعد في ثلاث خطوط، قليلا ما تباعدت، و كثيرا ما تلاحمت: 1- خط فلسفي. 2- خط واقعي. 3- خط نفسي ذاتي؛ و قصيدتنا هذه من الخط الثالث، بحيث تمتد النفس هي الأخرى في الصراع و لكنه خط يرتد إلى الداخل مولجا في الأعماق البعيدة، و صراع الشاعر مع نفسه صراع من الحياة بمفهومها الباهت، صراع مع الدنيا ليلمس في نفسه الباطنية، امتداد للنفوس التي يصارعها في الخارج، أو هو بالعكس لا يرى في النفوس المترسبة، إلا صورة لنفسه المتوثبة شرها، وغرورا، وتطلّعا إلى الترسّب، ومهما تفنّنت في التزلف والاسترضاء، وتظاهرت بالزهد والترهب، فهي عند الشاعر الحذر اليقظ ».[1]

قال الشاعر:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي عرفتك يا نفس ازهدي أو ترهبي
و مـنـبـت خـسـران و مـهـد تـقـلّـب مـبـــاءة نـكـــران وورد ضـــلالـــــة

1 – ينظر: صالح الخرفي، في الأدب الجزائري الحديث (4): محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986، ص76.

خبيـر بـبرق مـن عـفـافك خـلّـب و غـرّي بـغـيـري لا تـغـرّي بـعـارف
مـن الأرض يـمّـمـت السّراب لتشربي؟ فمالك إن شـــعّ السـراب بـمـهـمـة
و مـا هو فوق الأرض غيـر التّلـهّب حسبت شعاع الشمس في الأرض موردا
فـذلك مـا يـبلـى بـه كـلّ أشـعـبـــي ردي التّرب و الأحجـار و الريح و العنا

" أيضا هناك رغبات ذاتية مني الشاعر فيها بالخيبة، و تضافر عوامل شخصية عمّقت النزعة و أصّلتها، و إن انتقاء الشاعر وحذره لم يجعله في حصن حصين من الشظايا المتطايرة " [1]

يقول الشاعر:

بجم الأماني و هي شنشنة الصبى و يا نفس كم نفّست كربك في الصبى
نبت بي صروف الدهر عن كل طيب فلا تعذليني في التشاؤم بعدما

و قصيدة " يا نفس " و إن كانت في أبيات منها قد تحدثت عن قمّة الصراع النفسي الذاتي، فهي من زاوية أخرى نجدها قد تناولت الإشارة إلى عمق المأساة و الأزمة التي كان يعاني منها موطن الشاعر" محمد العيد":

لـنـا مـنـعـتـه الشمس أسـراب أغـرب وأغرب خطب هالني خطب موطن
له دون سيل القطر من كـل مسرب كما حبست عنه الريـاح و عـارضت
ظـلام بـلـيـل قـاتـم الوجـه غـيـهب بأجـنـحـة سـود كـأن خـيـالـــها
و يا وحشتا من أغـرب فـيـك نـعّب فـيـالك فردوسا تـحـوّلـت دمـنـة
سـلالـــة مـازيـغ و فـتـيـة يـعـرب و يـا وحشتا من محنة نكبت بها

نجد " محمد العيد " في هذه القصيدة يوظّف هدفا إصلاحيا، يسعى من خلاله إلى إعادة الذات إلى ما يتألم به، ويشعر ويحسّ به، وضرورة ربطها بالعلاقة القائمة بينها و بين الجماعة وفي صلتها بالخالق أو المتعالي، فقصيدته إذا تتفاعل مع المتغيّرات والظروف العامة للجزائر من جرّاء الاحتلال الفرنسي:

فلا تحقري صوتي الرقيق فإنّه من الشعب كالسّلك الرقيق المكهرب
و لا تحقري ضعفي و ليني ففيهما رضى اللّه لا في قوتي و تصلّبي

كما نلاحظ أنّ القصيدة تنتقل من التشخيص الفردي إلى التشخيص الجماعي، و يظهر ذلك في الأبيات التالية:

ردي الترب و الأحجار و الريح و العـنـا فذلك ما يبلى به كل أشعبي
فلا تحقري صوتي الرقيق فإنّه من الشعب كالسّلك الرقيق المكهرب

---

[1] – صالح الخرفي، المرجع السابق، ص79.

و ما كان غير الرفق عندي صالحا لشعب مريض بالهوى و التحزّب

و كما تنتقل القصيدة من الزمن الآني إلى الزمن التاريخي الذاتي الذي تكون فيه القصيدة حجّة أمام النفس، و حاجزا دون انفلات رغباتها، وهي بذلك مسار بناء متكامل يبتدئ بالزمن الفردي و المعرفة بالنفس، و ينتهي إلى مقام الدعوة إلى الله، تنطلق من كبت النفس، و كبت رغبتها وصولا إلى التأسي باحتلال الاستعمار الفرنسي للجزائر، و هذه المأساة الفردية و الجماعية التي تعبر عنها القصيدة هي جزء أو جانب من حياة الشاعر و من تاريخه الذي تشكل في دورة الزمن التقليدي المعهود:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي عرفتك يا نفس ازهدي أو ترهبي
لنا منعته الشمس أسراب أغرب و أغرب خطب هالني خطب موطن
عن الرفق إن الرفق أربح مكسب. فيا أيها الداعي إلى الله لا تحد

2- الصورة الشعرية:

لقد ميّز العرب قديما بين الشعر و النثر بواسطة الإيقاع الموسيقي " الوزن " فقالوا: الشعر كلام موزون مقفى "، فإذا الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر هي الصورة الفنية التي بفضلها يحقق الشعر عنصر السحر، بما يحدثه في القارئ من تأثير و انجذاب مغناطيسي.[1]

و يرى "بول ريفردي"(Paul Reverdy) بأن الصورة: " إبداع ذهني صرف... تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلّة و كثرة ".[2]

الصورة في التصور الجديد ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف – عند الشعراء – من قوى داخلية تفرّق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متّحد منسجم، فالفن عموما كما قال "سانتايانا" نظام للقلب و للخيال في آن واحد.[3]

و تعتبر الشعرية ميزة أساسية في العمل الشعري و ليست الصورة وليدة العصر الحديث، إنّما وجدت منذ القدم فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الجديد يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة.[4]

وللصورة مفاهيم عديدة تختلف باختلاف الوظيفة التي تضطلع بها في الشعر، حيث يمكن ربطها بالعقل، والعاطفة معا إذ أنّها: " تركيب لغوي لتصور معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة ".[5]

---

[1] – عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، الجزائر،2005 ، ص59.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عبد القاهر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، الأردن، 1999، ص15.

[4] – إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، القاهرة، 2000، ص93.

[5] – عمر يوسف قادري، التجربة عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومة للنشر و التوزيع، د ط، د ت، ص74.

أما " عبد القاهر الجرجاني " فيعتبر الصورة الشعرية معيارا للنّقد حيث يقول أنّ الصينة في التصويرات التي تروق للسامعين وتروعهم والتخيلات التي تهزّ الممدوحين وتحركهم شبيهة بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالنّقش أو النّحت و النّقر، فكما أنّ تلك تعجب

وتخلب و تدخل النفس في مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصورة.[1]

و لعلّ استخدام الصورة الشعرية دال على الخيال الخصب الذي يتمتع به محمد العيد فقد استطاع أن يحوّل أفكاره إلى تجارب شعرية بفضل المناخ الشعري الذي وفّره لها، ويتضح ذلك من خلال الأبيات الآتية:

و تهوين أن تلهي عليها و تلعبي تريدين يا نفس الحياة طليقة
لتقضي عليها مأربا إثر مأرب تريدين يا نفس الحياة طويلة
كوالب تبدو كوكبا إثر كوكب مآرب لا تنفك تطغى كأنّها

في هذه الأبيات صور رائعة دلّ فيها الشاعر على نوازع نفسه وأوهامها، وهي صور تتدرج تحت الصورة الأم التي هي محور قصيدته المتمثلة في النفس والذات الإنسانية.

أما إذا جئنا إلى الأبيات الأخيرة للقصيدة، والتي هي:

فما كان غير الله عندي بمرهب ولست لغير الله أرهب سطوة
لشعب مريض بالهوى و التحزّب و ما كان غير الرفق صالحا
عن الرفق إنّ الرفق أربح مكسب فيا أيها الدّاعي إلى الله لا تحد

نجد أنّ الشاعر هنا يقدم بعدا دينيا أخلاقيا، عبّر عنه بطريقة جميلة، ناد من خلالها إلى التمسك بالله و خشيته دون سواه.

من هذا كله نفهم أنّ الصورة الشعرية تحظى بقيمة كبيرة في الشعر العربي، فهي الطريقة التي يحقق بها الشاعر السحر و الجمال، و ذلك حتى يتمكن من إظهار اللبّ القاطن في أعماق المادة، و كذا قدرته على إقناع المتلقي بالفكرة التي يريد إيصالها، هذه القدرة تختلف من شاعر لآخر، فالصورة هي سرّ التميّز و التفوق.

---

[1] – حواس برّي، شعر مفدي زكريا: دراسة و تقويم، ديوان المطبوعات الجامعية،د ط، الجزائر، 1994، ص303، ص304.

و في الأخير نقول أن "محمد العيد" استعمل صورا تشي بعمق نظرته إلى عالم الحس الذاتي والجماعي – على حد التعبير – بطريقة جذبت المتلقي، كما أن الشاعر تجنّب الوقوف عند الجدار الخارجي، فوصف حالة النفس ومزجها بالعاطفة الحارّة النابعة من الأعماق، والإحساس المرهف الصادق، والشعور النبيل بالوطنية، فكان نتاج ذلك كله، أنه جعل القارئ يلمس فيه تأثره بالنزعة الذاتية وكذا القومية، منطلقا في إصداره لهذا الحكم من العبارات التي استخدمها في شعره، والتي دلّت على رحابة خياله، وإلى ألمه الكبير الذي جعله يبتكر صورا شعرية.

3- الحقول الدلالية في القصيدة:

يعد مبحث الحقول الدلالية من المباحث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم الجهود اللغوية و علماء الألسنية والدلالة، والتي أنتجت رؤى مختلفة حول تصور الحقول الدلالية.

إنّ نظرية الحقول الدلالية، قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب مستعصية.[1]

الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت لفظ عام " لون "، و تضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر أخضر...الخ، و عرّفه " أولمان " بقوله، « هو قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة »، ويعرفه " ليونز " بقوله: « هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة ».[2]

و عليه فالحقل الدلالي مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقات دلالية، وتشترك جميعا في التعبير عن معنى عام يعدّ قاسما مشتركا بينها جميعا مثل الكلمات الدالة على الآلات الزراعية، والكلمات الدالة على النبات، أو الكلمات الدالة على الأفكار والتصورات، ونقول هذه النظرية – الحقول الدلالية – أنه لكي تفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، وهدف تحليل الحقول الدلالية هو جمع الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحدة منها بالأخرى، وصلاتها بالمصطلح العام، ويتفق أصحاب هذه النظرية على مجموعة من المبادئ منها: لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل، لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين، لا يصحّ إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة، استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النّحوي، وتحاول هذه النظرية شمول جميع مفردات اللغة بضمّ كل مفردة إلى حقل دلالي معيّن كما أنّها تحرص على أخذ السياق ضمن اهتماماتها عند دراسة الكلمة، وتهتم هذه النظرية بالدلالة النحوية للكلمة، وتهتم كذلك بالعلاقات الدلالية.[3]

و قد تضمنت قصيدة "محمد العيد آل خليفة " عدة حقول دلالية، و أهم هذه الحقول مايلي:

---

[1]– منقور عبد الجليل، علم الدلالة، أصوله و مباحثه في التراث العربي، ص91، ص93.

[2]– ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998، ص79.

[3]– ينظر: فريد عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية و تطبيقية، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 2005، ص175

1- **حقل الحزن:** إن أعظم العناصر التي استطاعت أن تمثل الدلالة المأساوية الحزينة للشاعر نجد "الظلام " بأشكاله المختلفة الذي استطاع أن يشغل الحيّز الدلالي الحزين والأليم، فالظلام رمز كثيرا ما يحيل إلى أجواء الحزن، والاكتئاب، والموت، فهو عنصر أساسي وفعّال في تشكيل بنية النّص الدلالي، وهو يبيّن حالة الانفعال و الاضطراب الذي يعاني منها الشاعر.

وما أن نتحدث عن " الظلام " حتى يتبادر إلى أذهاننا الشكل الأكبر له وهو " الليل " الذي هو أكبر الأشكال إحالة على الخوف والرعب، فالليل رمز مسيطر على الدلالة الظلامية، فهو يجمع داخله كل الإيحاءات السوداوية المشئومة التي تثير الحس الاكتئابي داخل القصيدة، والشاهد على ذلك قول "محمد العيد آل خليفة ":

بأجنحة سود كأن خيالها ظلام قاتم الوجه غيهب

وتوظيف الشاعر " للرياح "، التي هي رمز من الرموز الدالة على الزمن الضارب في أعماق المأساة، فهي الخراب، والدمار، ودليل على القوة والاندفاع، " فالرياح " هي قوة هائلة، تعمل على اقتلاع كل شيء، فهي تقتلع الأشجار و النباتات و تدمر الأكواخ، يقول الشاعر:

كما حبست عنه الرياح وعارضت له دون سيل القطر من كل مسرب

إضافة إلى هذه الألفاظ هناك مفردات أخرى توحي باضطراب حالة الشاعر وهي: (مريضة، الموت، أسير الذل، سود، ولهى، حزينة، كربك، تشاؤم).

والواضح أن الشاعر من خلال استعماله الألفاظ الدالة و تلاؤمها فيما بينها هو أن يؤثر في القارئ، لهذا استمدّ من الواقع تلك الألفاظ، وراح يستخدمها في قصيدته معتمدا في ذلك على معاجم الألفاظ المنتقاة من الواقع الاجتماعي للشاعر، هذا كلّه ساهم في نقل الصورة كما هي.

2- **حقل الطبيعة:** يضم الألفاظ الآتية: (كوكب، برق، الأرض، شعاع الشمس، الترب، الأحجار، الريح، سيل، ليل، طائر، الدجى)

3- **حقل الحيوانات:** نجد في المعجم الحيواني الألفاظ الآتية: (اللّيث، الحيّة، الطائر، ثعلب)

فلفظة " اللّيث " رمز للسلطة والجبروت والشجاعة و القوة، يقول محمد العيد:

أخالك ليثا بين جنبيّ أغلبا فمن لليث بين جنبيّ أغلب

أما لفظة " الطائر" فهي تدل على الارتقاء والرحيل، والحلم الجميل و " الحيّة " و " الثعلب " دالّتان على المكر والخديعة.

4- **حقل الفاعلية:** يظهر من خلال حضور " الأنا " الدال على أن الشاعر يتحدث عن أحوال نفسه التي تقابلت مع الأهوال التي كان يعيشها الوطن.

و حركة " الأنا " تبرز من خلال استعمال الضمير المتكلم (عرفتك، أخالك، حسبت...الخ)

أما في الأبيات الأخيرة للقصيدة، نجد أن " الأنا " أُستعملت بلفظها حيث تكررت مرّتين: (و ما أنا إلاّ طائر، أخوه أنا).

II- المستوى التركيبي للقصيدة:

المستوى التركيبي للقصيدة هو: " الاهتمام بالتراكيب وتصنيفها وأيّ الأنواع من التراكيب التي تغلب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة أو المزدوجة،وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة"[1]

1- المستوى النحوي و دلالته:

أ- الأفعال:

تعريف الفعل لغة: الفعل هو الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوهما.[2]

اصطلاحا: هو كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل.[3]

أو الفعل هو ما دل على معنى في نفسه أو حدث مقترن بزمان نحو: انطلاق، عاد، سافر، فإننا ندرك بالفعل معنى الانطلاق، العودة، والسفر، وهو ثلاثة أنواع:

---

[1]- إبراهيم خليل، في النقد و النقد الألسني، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان، 2002، ص 145.

[2]- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس و تطبيقات، ط1، الإصدار الأول، الدار العلمية الدولية للنشر و التوزيع، عمان، 2002، ص14.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ-1. الفعل الماضي: ومثاله: فهم المعلم الأمثولة، عاد المهاجر إلى دياره، انطلقت السيارة مسرعة، فالأفعال " فهم "، " عاد " و " انطلق " تدل على معنى تدركه بالعقل، وهو الفهم والعودة والانطلاق، ويسمى الحدث: " زمن يحصل فيه هذا الحدث وهو زمن فات وانقضى قبل الكلام ".[1]

أ-2. الفعل المضارع: مثاله: يفهم المعلم الأمثولة، يعود المهاجر إلى دياره، تنطلق السيارة مسرعة، والأفعال: " يفهم "، " يعود " و " ينطلق " تدل على معنى الحدث والزمن الصالح للاستقبال، والذي يبدأ بعد انتهاء الكلام أو للحال، وهو الزمن الذي يحمل فيه الكلام.[2]

أ-3. فعل الأمر: مثاله: قم يا جميل وتوجهّه إلى المدرسة، تعالا، سافر، ارجع، يدل على معنى الحدث وهو طلب القيام والتوجه والسفر والرجوع، زمن يرتبط بالمستقبل أي بعد انتهاء الطلب وانتهاء الكلام.[3]

ونجد في قصيدة "يا نفس" أن الشاعر قد مزج ونوّع بين الأفعال بحيث كانت متفاوتة فيما بينها، فنجد استعماله للأفعال الماضية التي بلغت (16) فعل، وكذا الأفعال المضارعة التي كان لها حظ أوفر وعددها (50) فعل، وأما الأمرية فقد كان لها وجودا أيضا بحيث بلغت (08) أفعال.
ومن أمثلة الأفعال الماضية نجد: عرفتك، حسبت، هالني، منعته، عارضت، نكبت، فازت، نفّست، بنت...الخ.
أما أمثلة الأفعال المضارعة: أخالك، يروّعني، يحسبني، أحملها، يردّد، يقبلني، أرهب...الخ.
وأما أمثلة الأمر لم يكن لها نصيب في القصيدة إلا قليلا فنجد: ذري، غرّي، ردي، خذي...الخ

---

[1] – محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، ط1، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 2000، ص09.

[2] – المرجع نفسه، ص10.

[3] – المرجع السابق، محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، ص11.

إن إكثار الشاعر للأفعال المضارعة راجع إلى ما تحتويه من دلالة على الحركية و الاستمرارية فقد وظفها ليؤكد تجربته الشعرية، ويثبت معايشته للواقع، لكن رغم استعماله للأفعال المضارعة بنسبة أكبر، إلاّ أنه لم يهمل الأفعال الماضية لما لها من أهمية في تقرير الحقائق والوقائع، خاصة وأنه تناول حالته الشعورية ممزوجة بقضية تاريخية.

والجدول الموالي يبيّن لنا عدد مرّات تكرار الأفعال في قصيدة " يا نفس "

الأفعال	عددها	نسبتها
الماضية	16	21.62
المضارعة	50	67.56
الأمرية	8	10.81
المجموع	74	

ب- الجمل:

تعريف الجملة: يقول "ابن جني": « و أمّا الجملة فهي كل كلام مفيد مستقل بنفسه.»[1]

و جاء في تعريف الجملة أنّها عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، سواء أفاد كقولك " زيد قائم " أو لم يفد كقوله " أن يكرمني " فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوانبه فتكون أعم من الكلام مطلقا.[2]

و إذا عدنا إلى مفهوم الجملة عند سيبويه باعتباره أول من تحدث عن الجملة في صيغة الجمع (الجمل) و التي ينطلق في الحديث عنها في باب الاستقامة من الكلام و الإحالة: فمنه مستقيم حسن: أتيتك أمس و سآتيك غدا، و مستقيم كذب: حملت الجمل، و مستقيم قبيح: قد زيدا رأيت، إذا ركز سيبويه في مسألة الجملة على الكلام الحسن و المستقيم الذي يراعي منطق اللغة و أحوال العرب في كلامه.[3]

أنواع الجمل:

1- **الجملة الاسمية:** هي التي يتصدرها اسم.

وتتركب الجملة الاسمية من مفردين نحو: " خالد جاء "، فأنت تحكم على "خالد" بالمجيء، والجملة الاسمية تتألف من اسمين مبتدأ أو خبر.

نحو: المجتهدون قادمون.

فالمسند إليه يسمى خبرا، والمسند يسمى مبتدأ.

نحو: المجتهدان قادمان.

---

[1] - محمد إبراهيم عبادة – الجملة – أنواعها و تحليلها، مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، 2001، ص19.

[2] - محمود فهمي حجاري، معجم القواعد النحوية، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر و التوزيع، ص44.

[3] - صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، الجزائر، 2001، ص9.

المجتهدون قادمون.

المجتهدات قادمات.[1]

2- **الجملة الفعلية:** تبدأ أصالة بالفعل وعمدتها الفعل والفاعل أو نائب الفاعل، فإذا كان المسند فعلا معلوما فالمسند إليه فاعلا، إن كان المسند فعلا مجهولا يكون المسند إليه نائب فاعل والباقي فضلة وهي: المفاعيل، الأفاعيل، المجرورات والتوابع.[2]

إذا لا تخرج الجملة الفعلية عن أنها تأتي:

- من فعل تام: نام الحارس.
- من فعل تام متعد معلوم: أجرى الطالب امتحانا.
- من فعل تام إلى مفعولين: أعطى أبوك الفقير كسرة.
- من فعل مع مفعول ومجرور: أكرم علي الخادم في المنزل.
- من فعل متعد مجهول: أُكل الخبز.
- من فعل متعد إلى مجهولين: رُزق الطالب منحة.
- من فعل مع مفعول به متقدّم: إياك تجازي.[3]

3- الجملة الإستفهامية:

الاستفهام: " هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل".

---

[1]- المرجع السابق، محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، ص9.

[2]- المرجع السابق، ص163.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والجمل الاستفهامية ما سبقت بأحد الأدوات التالية: (الهمزة، هل، ما، من، أيان، كيف، أين، أن، كم، أي).[1]

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

5- الجملة الشرطية: وهي جملة متكونة من فعل الشرط، وهو المسند، ولا يستقيم في غياب المسند إليه وهو جواب الشرط، ولقد جاءت فيها آراء متقاربة، فهناك من يعدها فعلية إذ تصدرت بالفعل: إن تعمل تنجح، واسمية إن تصدرت بالاسم: سعيد إن تصاحبه يخدمك، حيث إن قولك إن تعمل تنجح، بها فعل وفاعل (تعمل أنت) مكون: مسند + تنجح (مسند إليه) إذا هي فعلية وقولك: سعيد إن تصاحبه يخدمك، نجد سعيدا (مسند إليه) والمسند (يخدمك) فالجملة اسمية، وعلى العموم فإني أضيف إلى هذا أن هذه الجملة تدل على معنى وتكون كلاما.[3]

ومن هذا كله، ومن خلال دراستنا لقصيدة "يا نفي" لمحمد العيد على مستوى الجمل، وجدنا أن فيها تنوعا، وإن لمسنا نوعا من التفاوت في النسب، فكان للجمل الفعلية النصيب الأكبر في توظيفها داخل القصيدة، فقد بلغ عددها 49 جملة، وهذا عدد كبير إذا ما قارناه بالجمل الاسمية،

---

[1]- عبد القادر حسين، فن البلاغة، دار عزيب للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، القاهرة،2006، ص114.

[2]- عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2004، ص33.

[3]- المرجع السابق، صالح بلعيد، نظرية النظم، ص29.

وما لها من أهمية في إيراد المعنى وإيصاله وتبيين الحقائق التي أراد محمد العيد إيصالها إلينا من أجل التأثير أولا ثم حتى تخدم هذه الجمل هدفه الإصلاحي.

ومن أمثلة الجمل الفعلية في القصيدة نجد:

على كل حال مذهبيي فيك مذهبـي. عـرفـتـك يـا نـفـس ازهدي أو ترهبي

قديما فما تجدى ضـروب التـطـيّـب. عـرفـتـك نـفـسا بـالـغـرور مـريـضـة

فمزن الدعاوي و المنى غير صيّب. ذري في الدعاوي و المعنى كل رغبة

و ذلـك أمـر إن أخـض فـيه أكذب. تريـديـن خـوضـى فـي الأمـانـي تعلّة

أما الجمل الاسمية التي لا تقل أهمية عن سابقتها فقد وردت في القصيدة بعدد وصل "25" جملة ومن أمثلتها في قصيدة "يا نفس" نجد:

فيا ويح نفسي من وسائل مطلبـــي. ولـي مطلب صعب الوسائـل موعـر

لنا منعته الشمس أســراب أغـرب. وأعزب خطب هالنـي خـطب موطن

ظــلام بــلــيــل قـاتم الوجه غيهب بـأجــنــحــة ســود كـأن خيـالــها

بجمّ الأماني وهي شنشنة الصبى. ويا نفس كم نفّست كربك في الصبى

وبخصوص الجمل الاستفهامية هي الأخرى كانت قليلة، فقد وردت في القصيدة عشرة مرات فقط، ومن أمثلة ذلك:

من الأرض يمّمت السراب لتشربي؟ فـمـالـك ان شـعّ الـسراب بـــمـهـمـة

و لـمـا تـفـز إلا بـعـنقاء مغرب. و كـم قــائـل فازت بنيل حقـوقـها

و لاطفته أرجو السماح كـمـذنب. و كم من أخ في الدين خان فلم أخن

أما عن شبه الجملة فقد بلغ عددها 18 شبه جملة ومن الأمثلة الواردة في القصيدة نجد:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي. عرفتك يـا نفــس ازهدي أو ترهبـي

علــي لـقد أتـعبتنــي شرّ متـعب. أفــي كـل يــوم منـك باللــوم غارة

بها و إليها فاركبــي كـل مركـب. خذي الجد زاد في مسيرك و الحقي

إن استعمال الشاعر لهذا النوع من الجمل ينمّ عن درايته الكبيرة للشعر وثقافته الواسعة، كما أنها تكشف عن مدى تمكنه وتحكمه في الوزن وإتقانه له.

وأما الجمل الشرطية فقد وردت في القصيدة أربع مرات، ومنها:

و إن أعْدُه يـعتب علي و يغتب. فإن ألقــه يخلد إلــي و يــنـشرح

و ذلك أمر إن أخض فيه أكذب. تريدين خوضـى في الأماني تعلة

وكخلاصة لكل ما قلناه عن الجمل الفعلية في القصيدة نجد أن فعلها يسير سيرا زمنيا متخلف أو غير متوقع فيتوالى الفعل ولا يترك لنا فرصة الوقوف على زمن محدد أو على مكان محدد.

والجدول الموالي يلخص لنا أنواع الجمل وعددها في القصيدة:

نوع الجملة	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	الجمل الاستفهامية	الجمل الشرطية	شبه الجملة
عددها في القصيدة	25	49	10	4	18

والملاحظ من خلال الجدول أن للجمل الفعلية الحظ الأوفر في استخدامها من قبل الشاعر والتي بلغ عددها 49 جملة لما لها من أهمية في إيصال المعنى، وتليها الجمل الاسمية ثم شبه الجملة وذلك للربط بين أفكاره، وبعدها الجمل الاستفهامية، والجمل الشرطية.

ج- الحروف:

1.تعريف الحرف: الحرف في اللغة هو من كل شيء طرفه وشفيره وحده، والحرف في الاصطلاح هو ما جاء بمعنى ليس باسم ولا فعل.[1]

والحرف ما دلّ على معنى في غيره، فإذا جاء في كلام ظهر له المعنى، و إذا انفرد بنفسه لم يدل على معنى،[2] والحرف مبني لا محل له من الإعراب نحو: هل، في، إلى، على، بل، ها، إن، حتى، ولم...الخ.

ويسميها النحاة حروف الربط.[3]

2. أنواع الحروف:

أ- حرف الجر:

---

[1]- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس و تطبيقات، ص16،

[2]- محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

سمى البصريون هذه الحروف بهذه التسمية لأنها تجرّ الأسماء التي تدخل عليها، أما الكوفيون فيسمونها أحيانا حروف الإضافة لأنها تضيف الفعل إلى الاسم ليسمونها حروف الصفات أحيانا لأنها تحدث في الاسم صفة ظرفية أو غيره.

حروف الجر عشرون حرفا هي: من، اللام، إلى، حتى، عن، على، الياء، في، الكاف، واو القسم وتاءه، ومن، ومنذ ورب، و عدا، وخلا، حشا، وكي ومتى ولعلّ.[1]

عمل حروف الجر هو جر الاسم الواقع بعدها مباشرة جرا مختوما ظاهرا، أو مقدرا أو محليا.[2]

جاءت حروف الجر في قصيدة "يا نفس" بصورة مكثفة وبتنوع كبير، فقد ورد منها 72 حرفا، و من أمثلتها نجد:

على كل حال مذهبي فيك عرفتك يا نفس ازهدي أو ترهبي مذهبي.

خبير ببرق من عفافك و غري بغيري لا تغري بعارف خلّب.

و ماهو فوق الأرض غير حسبت شعاع الشمس في الأرض موردا التلّهب.

عن الرفق إنّ الرفق أربح فيا أيها الداعي إلى الله لا تحد مكسب.

و الجدول الموالي يوضح لنا نوع الحرف مع عدد تكراره في القصيدة:

---

[1] – محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، كتاب في قواعد النحو و الصرف، الدار النموذجية المطبعة العصرية، ط3، 202، ص253.

[2] – المرجع نفسه، ص523.

نوع الحرف	على	إلى	من	ل	ب	في	عن
عدده في القصيدة	6	3	16	3	23	18	3

ب- حروف العطف:

العطف تابع يتوسط بينه وبين متبوعه أحد أحرف العطف وهي: الواو، الفاء، ثم، أو، أم، حتى، بل، لا، ولكن، التي تقتضي أن تكون ما بعدها تابعا لم قبلها في الإعراب، ويسمى ما بعدها معطوفا وما قبلها معطوفا عليه.

الواو: بمطلق الجمع بين المتعاطفين: المعطوف والمعطوف عليه، فلا تدل على ترتيب بينهما، ولا على مصاحبة ولا على تعقيب ولا على مهلة نحو: حضر حسن وعلاء، فقد يكون حسن حضر قبل علاء وقد يكون العكس هو الصحيح، وقد يكون الزمن بين حضور إحداهما وحضور الآخر طويلا وقد يكون قصيرا، وقد يكون حضورهما في آن واحد بمعنى أنهما حضرا معا.[1]

[2]»**الفاء:** للترتيب مع التعقيب وإفادة التشريك مثل قوله تعالى:«الّذي خَلَقَ فَسَوَّى

فالفاء حرف عطف يفيد الترتيب والتعقيب.[3]

أو: لها معان متعددة أشهرها سبعة:

- **إحداها:** التخيير نحو: تزوج ليلى أو أختها.

---

[1]- محمد أسعد النادري، المرجع السابق، ص598.

[2]- سورة الأعلى، الآية2.

[3]- المرجع السابق، إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي، ص205.

- **الثاني:** الإباحة نحو: اقرأ المجلة أو الجريدة، ويشترط في هذين المعنيين أن تقع "أو" بعد طلب، أما الفرق بينهما فهو أنّ التخيير لا يجوز فيه الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه، وأما الإباحة فالجمع فيما بينهما جائز.
- **الثالث:** الشك نحو: تمّت ساعتين أو ثلاث.
- **الرابع:** الإبهام نحو: أنا ذاهب إلى البيت أو الجامعة، ويشترط في هذين أن تقع "أو" بعد كلام خبري.
- **الخامس:** التقسيم نحو: الكلمة اسم أو فعل أو حرف.
- **السادس:** الإضراب أي معنى بل، وقد أجازه "سيبويه" بشرطين: تقدم نفي أو نهي وإعادة العامل نحو: ما حضر حسن أو ما حضر علاء، ولا يحضر حسن أو لا يحضر علاء.
- **السابع:** الجمع المطلق: و في هذا المعنى تكون أو كالواو، وقد تحذف أو كما في قولهم: أعطه درهما، درهمين، ثلاثة، أي درهما أو درهمين أو ثلاثة.[1]

لا: تفيد العطف مع النفي وتفيد إثبات الحكم لم قبلها ونفيه عما بعدها، وشروط معطوفها أن يكون مفردا غير جملة، وأن يكون بعد الإيجاب أو الأمر، لا تسبق بنفي ولا بحرف عطف مثل: (جاء الأستاذ لا التلاميذ).[2]

وفي القصيدة نجد أنّ الشاعر لم يكثر من استعمال أنواع العطف، بل وظّف أربعة أنواع فقط وهي: الواو، الفاء، أو، ولا، والملفت للانتباه أن حرف "الواو" قد طغى على القصيدة إذ بلغ عدده "41" حرفا، كما أن حرف "الفاء" كان له النصيب الأوفر، إذ بلغ عدده هو الآخر"18"، أما حروف العطف "أو"، و، "لا" فقد ذكرت بنسب قليلة.

وقد أكثر الشاعر في توظيف حروف العطف لما لها من دلالة على الاستمرارية، وتعقيب الأحداث.

والأبيات تمثل ذلك في حرف العطف "الواو":

و منبت خسران و مهد مباءة نكران و ورد ضلالة
تقلّب.

لنا منعته الشمس أسراب أغرب. وأغرب خطب هالني خطب موطن
لشعب مريض بالهوى و التحزّب. وما كان غير الرفق عندي صالحا

---

[1] – محمد أسعد النادري، المرجع نفسه، ص604.

[2] – أحمد قبش، الكامل في النحو و الصرف و الإعلراب، دار الجليل، ط2، بيروت لبنان، ص191،ص192.

وكذلك هو الحال مع حرف العطف الثاني و هو "الفاء":

و يبقى أســير الــذل تحت الـتـغـلـب. فليس بحرّ من يرى العزّ ممكنا

نبت بي صروف الدهر عن كل طيب. فلا تعذليـنــي في التشاؤم بعدما

عـن الـرفق إن الـرفق أربــح مـكسـب. فيا أيها الدّاعي إلى الله لا تحد

أما بالنسبة ل"أو" فقد تكررت مرتان فقط و ذلك في البيت الأول، والعشرين إذ يقول:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي. عرفتك يا نفس ازهدي أو ترهبي

من الموت أو ترمي شعار التهيّب. سأحملها فيها إلى الموت ساخراً

أمّا الحرف الأخير "لا" فقد تكرر لأربع مرات فقط، إذ يقول:

خــبـيــر ببرق من عفافك خلّب. وغرّي بغيري لا تغرّي بعارف

عن الرفق إن الرفق أربح مكسب. فيا أيها الداعي إلى الله لا تحد

والجدول التالي يبين لنا أنواع حروف العطف التي استخدمها الشاعر في القصيدة مع عدد تكراره:

نوع الحروف	الواو	الفاء	أو	لا
عدده في القصيدة	41	18	2	4

والملاحظ من الجدول أن حروف العطف وردت بأعداد قليلة، إلا أنه كان لها الأثر والفائدة الكبيرة في تجنب التكرار في القصيدة.

لقد اعتمد الشاعر موضوع الدراسة على استعمال حروف الجر والعطف لم يكن عبثا، بل من أجل بناء وحدة متكاملة في النص، وجملة مترابطة ومتناسقة، وذلك لتوليد قصيدة متجانسة ومتكاملة إلى درجة يصعب علينا فصل شطر عن لآخر، أو بيت عن أخيه.

د- الصيغ الصرفية:

إن الصيغ الصرفية هي أوزان الكلمات أو هيئاتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها وهي كثيرة جدا، ولقد كان الاشتقاق بمختلف تفرعاته وأنواعه من الصيغ التي عملت على الثراء اللغوي في علم الصرف الذي يبحث عن بنية الكلمة وهيئتها، ويهتم بمشتقات اللغة وصيغتها ما يطرأ على الكلمة من تغيير لفظي أو معنوي، كلّ ما يدخل عليها من زوائد و حذوف، وتقديم وتأخير، وإعلال وإدغام، وكذلك كل ما يؤدي إلى المشاكلة اللغوية (معرفة الاعتبارات الراجعة إلى الحروف)

وهكذا يقف علم الصرف على كونه ما تتركب منه المفردات، فلا فصاحة في الكلام إلاّ بسلامة الكلمات التي ينسج منها الكلام.[1]

1- الجمع:

- جمع التكسير:

وهو ما يدل على أكثر من اثنين مع تغيير يحدث في مفرده عن جمعه، وقد يكون التغيير ظاهرا في الشكل فقط نحو: أَسَدٌ، وأُسْدٌ، وقد يكون التغيير بزيادة نحو: صنو، صنوان، وقد يكون التغيير بالنقص نحو: رسول- رُسُلٌ، وقد يكون بالشكل والنقص نحو: كتاب- كُتُب.[2]

وجمع التكسير هو ما دلّ على أكثر من اثنين مع تغيير صورة المفرد، ويكون للعاقل وغير العاقل، وللمذكر والمؤنث، وهو سماعي في أكثر أوزانه وينقسم إلى قسمين:

-جمع القلة: يدل على ثلاثة حتى عشرة وله أربعة أوزان: (أَفْعَلْ، أفْعَال، أفْعِلَه، فِعْلَة).

-جمع الكثرة: يدل على ما فوق العشرة إلى ما لا نهاية وأوزانه عديدة تبلغ ستة عشر وزنا.[3]

ومن أمثلة جمع التكسير أنه موجود بكثرة في القصيدة نذكر منها، ضروب، وسائل، أسراب، دعاوي، رياح، فتية، أجنحة، أحجار، أشعب أماني...الخ.

نستنتج أن جمع التكسير قد طغى على القصيدة ليصل إلى "17" جمع، في حين لم يورد أيّا من جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم.

2- اسم الفاعل:

---

[1]- صالح بلعيد، نظرية النظم، ص9.

[2]- رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصرة، كلية الآداب، ط1، بطبرق جامعة عمر مختار، 2006، ص113

[3]- يوسف حسني عبد الجليل، قواعد اللغة العربية، ط1، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، 2001، ص30.

اسم الفاعل هو اسم يصاغ من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من قام بالفعل، ويصاغ اسم الفاعل من الثلاثي على وزن (فاعل) نحو: كاتب، قارئ، ضارب، شاكر، عامل، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر نحو:

أكرم: يُكْرِمُ، مُكْرِمٌ.

أضرب: يُضْرِبُ، مُضْرِبٌ.

استغفر: يَسْتَغْفِرُ، مُسْتَغْفِرٌ.[1]

ونجد لاسم الفاعل في نصّنا الشعري نسبة قليلة، وقد بلغ، عدده "6" ومن أمثلته في القصيدة: عارف، مذنب، طائر، الداعي، قائل.

الضمائر:

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

منفصلة: وهي تنفرد بالتلفظ بها ولا تتصل بما قبلها.[3]

متصلة: وهي ضمير مبني دائما، وله ظهور بارز في آخر الكلم لفظا وكتابة، ولا يتصدر الجملة، ولا ينطق لوحده، لأنه لا يستقل بنفسه ويتصل بالاسم و**الفعل** والحرف، ويقع في محل رفع أو نصب أو جر.[4]

نلاحظ من خلال دراستنا للقصيدة أن الشاعر قد نوع على مستوى الضمائر، بين مستترة وظاهرة، وبين منفصلة ومتصلة، وبين ما يدل منها على المتكلم أو المخاطب، وبين التي تدل على الغائب.

ضمير المتكلم: ورد في القصيدة بصفة الضمير المستتر وذلك في مثل قوله:

وما هو فوق الأرض غير التلّهب حسبت شعاع الشمس في الأرض موردا

من الموت أو ترمي شعار سأحملها فيها على الموت ساخرا

التهيّب

---

[1] – إيمان البقاعي، معجم الأسماء، ط1، دار المدار الإسلامي، لبنان،2003، ص230.

[2] – محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، ص60.

[3] – يوسف حسني عبد الجليل، المرجع السابق، ص42.

[4] – المرجع السابق، محمود مترجي، ص64.

فما كان غير الله عندي ولست لغير الله أرهب سطوة بمرهب

-فالضمير هنا مستتر في محل رفع فاعل تقديره "أنا".

ضمير المخاطب: هو الآخر كان له إطلالة من خلال القصيدة، وذلك في قول الشاعر:

قديما ما تجدى ضروب التطبّب عرفتك نفسا بالغرور مريضة

لتقضي عليها مأرباً إثر مأرب تريدين يا نفس الحياة طليقة

فيرميني منه بأروغ ثعلب ألم يكفه أني أحارب حيّة

فالضمير هنا " الكاف" ظاهرة يدل على المخاطب "أنتِ" أما عن ضمير المخاطب المستتر فنجده في الفعل "تريدين"، وهو في محل رفع فاعل تقديره "أنت"، كما نجد الضمير "الهاء" ظاهر يدل على المخاطب "هو".

أما عن الضمير الظاهر فنجده في قوله:

وتوسم إفكا بالخنى و التعصب تسام بخسف و هي ولهى حزينة

بجمّ الأماني و هي شنشنة الصبى ويا نفس كم نفّست كربك في الصبى

ف"هي" هنا ضمير غائب ظاهر ومنفصل مبني في محل جر اسم مجرور، كم نجد ضمير المتكلم في قوله:

يردّد سجعا خافتا ذات مغرب وما أنا إلا طائر فوق بانة

وفي حرمتي ما دام في حرمة الأب أخوه أنا ما دام يقبلني أخا

ف"أنا" هنا ضمير منفصل ظاهر، ففي كلمة أخوه "أنا" جاءت في محل رفع مبتدأ مؤخر.

والهدف من وراء استخدام الشاعر لهذه الضمائر هو الربط بين القصيدة ككل أجزاء البيت الواحد، كما أنّ الضمائر على اختلاف أنواعها تساهم في التعبير عن مكنون النفس وإيضاح المعنى وإيصاله للمتلقي.

التعريف و التنكير:

ينقسم الاسم إلى نكرة ومعرفة، النكرة وهي الأصل لأنها لا تحتاج إلى قرينة بخلاف المعرفة التي هي الفرع لأنها تحتاج إلى قرينة.[1]

النكرة: اسم يدل على شيء مبهم وغير محدد أو معروف نحو: رجل، تلميذ، كتاب، مدرسة.[2]

المعرفة: وهي ما وضع لتستعمل في واحد معين تعيينا شخصيا أو نوعيا، بوضع جزئي، أو كلي وهي ستة أنواع بالاستقراء (المضمرات، الأعلام الشخصية أو الجنسية أو الاستعراضية). ما عرف بالنداء نحو: "يا رجل" إذا قصدت به معين المضاف، إلى أحد من الأمور الخمسة بالإضافة المعنوية.[3]

---

[1]- أسعد النادري، المرجع السابق، ص104.

[2]- زن كامل الخوسيكي، قواعد النحو و الصرف، دار المعرفة الجامعية، د ط، مصر، 2005، ص64.

[3]- شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، ط1، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، 2002، ص203.

فالشاعر في القصيدة نوّع في الأسماء بنوعيها النكرة والمعرفة، فنجد استعماله للنكرة يعادل المعرفة، ومن أمثلة الأسماء النكرة في القصيدة نجد: نفس، ورد، ضلالة، كوكب، شعاع، وسائل، جهد، خسف، عزلة، حيّة، رغبة، ثعلب، مريض...الخ.

وأما عن المعرفة التي أولاها الشاعر هي الأخرى اهتماما مقارنة بقرينتها فنجدها في مواضع عدّة رمى "محمد العيد آل خليفة" من خلال استخدامها إلى الإشارة إلى الاسم المعروف و الدلالة عليه مباشرة حتى يبيّنه للقارئ، ومن أمثلة الأسماء المعرّفة في القصيدة سواء أكانت معرفة بالألف واللام، أو معرّفة بالإضافة نجد: الزأر، الحياة، الدعاوي، الجد، الرياح، الدجى، الشعب، الهوى، الداعي، الرفق، الدين، المنى، الأرض، الشمس، الوجه، التعصب...الخ.

والجدول الموالي يبين لنا عدد الأسماء النكرة مع المعرفة الموجودة في القصيدة:

	المعرفة	النكرة
عددها	56	57

والملاحظ من الجدول أن المعرفة كان استخدامها يعادل تقريبا النكرة لحاجة الشاعر إلى كليهما.

المستوى البلاغي: في هذا المستوى سنتطرق إلى الجانب البلاغي من خلال البيان و البديع.

1- علم البيان: يعد البيان علما من علوم البلاغة، وقد تطور بفضل البحوث والدراسات التي قدمت في هذا المجال « فمادة البيان في أصل استعمالها عند أصحاب اللغة تدل على الانكشاف

والوضوح قالوا: بأن الشيء بَيَانًا فهو بين، و الجمع أبِينَا، و أبنه أنا: أي أوضحته، واستبيان الشيء: ظهر واسْتَبْيَنْتُهُ أنا: عرفته ومن قوله تعالى:« آيات بيّنات » "فالمعنى أن الله بيّنها".[1]

وقالوا: « فلان أبْيَنْ من فلان، أي أوضح منه كلاما، ومن المعاني في البيان: الفصاحة واللسن، وكلام بين فصيح، والبيان الإفصاح مع ذكاء، والبيّن من الرجال: الفصيح، وقال ابن شميل: البيّن من الرجال: السمع، اللسان، الفصيح، الظريف، العالي، الكلام، القليل الرتج، وروى ابن عباس عن النبي – صلى الله عليه وسلم – أنه قال: « إن من البيان لسحرًا، وإن من الشعر لحكما »، فالبيان هنا: البلاغة والقدرة على التعبير والإقناع والتأثير.[2]

أما في اصطلاح البلاغيين فقد عرفه الخطيب القزويني بأنه: « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ودلالة اللفظ ».[3]

والمقصود " بإيراد المعنى بطرق مختلفة في وضوح الدلالة" أن يجري فيها التعبير بمجموعة من التراكيب تتفاوت في الدلالة من حيث الوضوح سواء كانت هذه التراكيب من قبيل التشبيه أو من قبيل المجاز أو من قبيل الكناية، ويتمثل دور علم البيان في الكشف عن الخصائص في صور البيان وطرق التعبير عن المعنى الواحد بطرق مختلفة، كما يكشف عن أسرار التصوير البياني وتأثيره النفسي عناصره التي تأتي في إطار التشبيه والمجاز والكناية.[4]

ولقد عرفه السّكاكي بقوله أنه: « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه بالزيادة والنقصان ليحرّز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المواد منه ».[5]

1-1- التشبيه:

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، ج1، ط1، بيروت، 1992، ص68، ص69.

[2] – غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، ط2، بيروت، 1995، ص77.

[3] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، ط1، د ب، 1992، ص120.

[4] – حسن إسماعيل عبد الرزاق، البلاغة الصافية في المعاني و البين و البديع، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2000، ص11.

[5] – عبد المعتاد الصعيدي، البلاغة العالمية، علم البيان، مكتبة الآداب، ط1، د ب، 2000، ص11

أ- لغة: التشبيه أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى وهو في اللغة: التمثيل أو المماثلة، يقال " شبّهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به، والشبه والشبيه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء بالشيء: ماثله، وبينهم أشباه يتشابهون فيها، وشبه عليه: خلط عليه الأمر حتى اشتبه بغيره، وفيه مشابهة من فلان أي أشباه ".[1]

ب- اصطلاحا: أما اصطلاحا فيعتبر التشبيه الركن الأول من أركان علم البيان، والملاحظ أنه كثير الورود في كلام العرب، لأنه من الوسائل التي يستعين بها الأدباء على تصوير الأشياء وإبرازها في أحسن الصور وأبهاها وأولاها بالقبول وأحقها بالميل، وأجمع البلاغيون على أن التشبيه يقوم على بيان تشابه بين شيئين أو أشياء في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة.[2]

ولقد عرّفه ابن رشيق بقوله: « التشبيه صفة الشيء بما يقاربه ويشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إيّاه، ألا ترى أن قولهم: " خذ كالورد إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وبمعنى الدلالة مشاركة أمر لآخر في المعنى...".[3]

أما أبو هلال العسكري فيعرّفه قائلا: « التشبيه الوصف بأن الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وذلك لقولك: " زيد شديد كالأسد " فهذا القول هو الصواب في العرف وداخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على حقيقته ".[4]

إذن التشبيه هو إلحاق أمر بآخر في معنى مشترك بينهما بأداة كالكاف مثلا، وهذا التعريف يشمل أركان التشبيه الأربعة: المشتبه وهو الأمر الأول في التعريف، والمشبه به هو الأمر الآخر فيه، ووجه الشبه وهو المعنى المشترك بينهما والأداة وهي الكاف ونحوهما من كل ما ينبئ عن التشبيه صريحا أو ضمنيا.[5]

ومن بين التشبيهات الواردة في قصيدة محمد العيد والتي طغى عليها هذا النوع من الفن، من أمثلته نجد:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، ج2، ط1، بيروت، 1992، ص18.

[2]- رجاء عبيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف، د ط، مصر، ص237.

[3]- المرجع نفسه، ص240.

[4]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص 239.

[5]- عبد المعتاد الصعيدي، البلاغة العالمية، علم البيان، ص13.

فمن لي للّيث بين جنبيّ أغلب أخالك ليثا بين جنبيّ أغلبا

شبه نفسه بالليث الشديد الذي لا يُغلب، وذلك لما يحسّ به من ضعف حيال نفسه التي صار يتخيلها وكأنّها ليث، وهذا يعني أنّه يعترف بعدم قدرته على مواجهة هذا الليث الذي تصوّرت فيه نفسه والتي صارت كثيرة الأمراض.

ومن التشبيهات كذلك:

ظلام بليل قاتم الوجه غيهب بأجنحة سود كأن خيالها

شبه الأجنحة السود التي غطت و حبست الرياح والحيّز عنه بالخيال الذي يسود في الليل، وهذا نتيجة لما يعانيه من فقدان للأمل وإحساس بالألم جرّاء ما يحدث في الوطن.

كذلك نجد:

من الشعب كالسّلك الرقيق المكهرب فلا تحقري صوتي الرقيق فإنه

شبّه صوته الرقيق (ضعفه) بسلك الكهرباء الرقيق، وهذا التشبيه حتى يخبر لكل من يعتقد أنه ضعيف والذي يلمس فيه خوفا بأنه قوي بشعبه، وهذا التشبيه كله جاء – باختصار – للنهي من التقليل من قوته وقوة شعبه.

كل هذا التشبيه جاء من أجل أن يضفي على قصيدته وضوحا ويكسبها تأكيدا، ولهذا أقبل إلى استعماله بهذه الطريقة الكثيفة.

1-2- الاستعارة:

أ- لغة: مأخوذة من قولهم: « استعار فلان سهما من كنانة: رفعه و حلّ له منها إلى يده، والمستعير السمين من الخيل، و المعار: المسمن، و الاستعارة العارية، و العارية: المنيعة، قال الأزهري: و أما العارية و الإعارة، و الاستعارة، فإن قول العرب فيها: يتعاورون العواري، و يتعاورونها بالواو، كأنهم أرادوا تفرقته بين ما يتردد من ذات نفسه و بين ما يردد، قال: و العارية

منسوبة إلى العارة، و هو اسم من الإعارة تقول: أعرته الشيء أعيره إعارة و عاره، و يقال استعرت منه عارية فأعارينها و استعارة ثوبا، فأعاره إياه و منه قولهم كبير مستعار ».[1]

ب- اصطلاحا: لقد أجمع البلاغيون على تعريف واحد شامل و جامع للاستعارة هو: " استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه و المعنى المستعمل مع قرينه صارفة عن إرادة المعنى الأصلي ".[2]

و يعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إللى غيره لغرض، وذلك الغرض إما يكون شرحا لمعنى فضل الإبانة عنه أو تأكيده، أو الإسارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحس المعرض الذي يبرز فيه و مثاله قوله تعالى ﴿ و إذا غربت تقرضهم ذات الشمال...﴾".[3]

أما عبد القاهر الجرجاني فيعرفها بقوله: " اِعلم أن الاستعارة أمدّ ميدانا و أشد اِقتناعا و أوسع سعة، و أبعد غورا و أذهب نجدا في الصناعة من أن تجمع شعبها و شعوبها و تحصر فنونها و ضروبها، و من خصائصها أن تعطيك الكثير من المعاني، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر، و تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر... و إن شئت أرتك المعاني التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون لفظت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون..."[4]

تأتي بلاغة الاستعارة و جمالها من أنها تتضمن إحساس و إثارة أقوى من التشبيه يقوم على إذعان أن المشبه شبه بع شيء واحد و لذا يصلح أن يعبر بالمشبه به مكان المشبه، أو أن تذكر

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص350، ص351.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار اليقين و التوزيع، ط1، د ب، 1991، ص78.

[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ت ح، محمد عبد القادر، أحمد عطا، ص271.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998، ص330.

صفة من صفاته مع المشبه به، كما أن الاستعارة تشخيص للمعنى و رسم صورة محسوسة له تزيده قوّة و تأثير.[1]

و الاستعارة أنواع:

تصريحية: و هي التي يصرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه؛ و مكنية و هي التي يحذف منها المشبه به و يكتفي بذكر المشبه (وبقليل من لوازم المشبه به) و إنها استعارة بالكناية حيث التكنية عن المشبه به يذكر شيء من لوازمه...[2]

من بين الاستعارات الواردة في القصيدة نجد:

على كل حال مذهبي فيك عرفتك يا نفس ازهدي أو ترهبي مذهبي

هنا نجد استعارة مكنية، حيث شبه النفس "بإنسان" يمكن التعرف عليه، فهو هنا كأنه يقوم بعملية تشخيص للنفس و محاولة لتجسيدها إذ أنه شبه شيئا معنويا بشيء مادي، فحذف المشبه (الإنسان) و أبقى على من لوازمه و هو (عرفتك).

أيضا نجد:

و تهوين أن تلهي عليها و تلعبي تريدين يا نفس الحياة طليقة

---

[1] – عبد الرحمان شيبان، عبد الرحمان شهين، عبد الفتاح حجازي، المختار في الأدب و النصوص و البلاغة، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1985، 1986، ص226.

[2] – سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية منشورات عويدات الدولية، ط1، بيروت، باريس، 1991، ص160.

شبه النفس بالطفل الذي يهوي اللعب و اللهو، فحذف المشبه به و هو الطفل، و أبقى على لازم يدل عليه و هو (تلهي) و (تلعبي)، فجاءت على سبيل الاستعارة المكنية من بين الاستعارات كذلك:

و يبقى أسير الذل تحت التغلّب فليس بحرّ من يرى العزّ ممكنا

جاء هذا البيت على شكل استعارة مكنية حذف منها المشبه به و أُبقي على لازم من لوازمه، فقد شبه "الذل" "بالأسر أو بالسجن" فحذف المشبه به الذي هو (الأسر) و أبقى على لازم من لوازمه وهو (أسير)، و هنا نجد الشاعر يقوم بعملية تحويل شيء معنوي إلى شيء مادي.

إن استعمال الشاعر "محمد العيد" للاستعارة في قصيدته "يا نفس" جعلتها تكتسب قوة و صلابة، بحيث أبرز معانيها في صورة محسوسة أثارت نفوس السامعين بما تحمله من روعة خيال و اِبتكار.

الكناية:

الكناية في اللغة مصدر لفعل (كنيت) أو (كنوت) تقول كنيت بكذا عن كذا... تكلمت بما يستدل به عليه أو تكلمت بشيء و أردت غيره،[1] و في اصطلاح البلاغين: "لفظ أطلق به لازم معناه، مع جواز إرادته ذلك المعنى."[2]

و المراد بالكناية، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجوه فيؤمن به إليه، و يجعله دليلا عليه.[3]

---

[1] – بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، علم البيان، دار العلم للملايين و الترجمة و النشر، لبنان،2008،

[2] – محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1989، ص79.

[3] – محمد الصغير، بناتي النظريات اللسانيات و البلاغية و الأدبية عن الجاحظ من خلال البيان و التبيين، د ط، ص10.

و هي إخفاء المعنى الأصلي و الاكتفاء بالمعنى الفرعي المنبثق عن الأصلي المترتب على وجوده، و من الممكن الجمع بينهما.[1]

و قد تناولها الكثير من البلاغين: منهم "الجاحظ" في كتاب "البيان و التبيين" حيث وردت عنده بمعناه العام، و هو تعبير على المعنى تلميحا لا تصريحا و إفصاحا، كلما اقتضى الحال لذلك و يفهم ذلك في قوله "رُبَ كناية تَرْبي على إفصاح" أما السيكاكي فيعرفها بقوله: « هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول "فلان طويل البغاء" لينتقل منه إلى ما هو ملزوم، و هو طول القامة، و كما تقول: "فلانة تقوم الضحى" لينتقل منه إلى ما هو ملزوم، و هو كونها مخدومة غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات، و ذلك أن وقت الضحى وقت سعي النساء العرب في أمر المعاش و كفاية أسبابه...[2]

فالكناية هي الوسيلة المثلى للتعبير عن أمور تميل إلى عدم التصريح بها أو عدم ذكرها باسمها الأصيل.

و من أمثلة الكنايات الواردة في القصيدة نجد:

و منبت خسران و مهد تقلّب مباء نكران وورد ضلالة

كناية عن خبث نفسه الذميمة و قبحها و يظهر ذلك: (نكران، ضلالة، خسران، تقلّب)

كذلك نجد في قوله:

و يحبسني ما بين ناب و مخلب يروعني بالوثب و الزأر دائما

كناية عن الخوف و القسوة يتجلى ذلك في قوله: (يروعني و يحبسني).

و نجد أيضا:

سلالة مازيغ و فتية يعرب و يا وحشتا من محنة نكبت بها

كناية عن مأساة قومية، حيث نلمس ذلك في: (يا وحشتا من محنة، سلالة مازيغ و فتية يعرب).

---

[1] – منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل و الأسلوب، الناشر، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، د ت، ص390.

[2] – محمد السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ص170.

لقد أدت الكناية دورا مهما في القصيدة، إذ جعلت الشاعر يقتصد في الكلام و يبتعد عن الزيادة في التعبير، فتجنب بذلك الاطناب في القول وقلّل الألفاظ في الوقت نفسه، و ذلك لإثبات المعنى و إيصاله بطريقة معقولة.

2- البديع:

لغة: المخترع الموحد على غير مثال سابق و هو مأخوذ من قولهم بدع الشيء و أبدعه و اخترعه لا على مثال.

اصطلاحا: هو علم يعرف به الوجوه و المزايا التي تزيد الكلام حسنا و حلاوة و تكسوه بهاءًا و رونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال، و وضوح دلالته على المراد و واضعه "عبد الله بن المعتز" قم اقتفى أثره "قدامة بن جعفر" الكاتب ثم ألف فيه الكثيرون ك" أبي الهلال العسكري" و "ابن رشيق القيرواني" و "صفى الدين الحلي" و "ابن حجة الحموي".[1]

أ. الطباق:

أطلقت عليه أسماء عديدة منها: (التطبيق و الطباق و التضاد و المطابقة و التكافؤ)

تعريفه:

لغة: قال الخليل: « طابقت بين الشيئين إذا اجتمعت بينهما على حذو واحد و ألزقتهما".

و جاء في اللسان (طبق) تطابق الشيئان: تساويا.

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 1999، ص278.

و المطابقة الموافقة، و التطابق؛ الاتفاق و طابقت بين الشيئين؛ إذا جعلتهما على حذو واحد و ألزقتهما...[1]

اصطلاحا: جاء في معجم المصطلحات: "هو الجمع بين الضدين أو المعنيين و المتقابلين في الجملة"، و جاء في الإيضاح: "هو الجمع بين المتضادين أي بين معنيين و متقابلين في الجملة."[2] و الطباق عند البلاغين هو الجمع بين متضادين في كلام واحد و الجمع بين المتضادين قد يكون بلفظين في الاسمية أو الفعلية أو الحرفية.[3]

أقسامه:

- **طباق الإيجاب:**

هو ما اتفق فيه الضدان إيجابا و سلبا نحو: ضحك المشيب فبكى.[4]

و هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا و سلبا نحو: خير مال عين ساهرة لعين نائمة، فالقول مشتمل على الشيء و ضده (ساهرة و نائمة)[5]

- **طباق السلب:** يقصد به أن يكون أحد المتضادين (موجبا) و الآخر (سالبا).[6]

و من أمثلة الطباقات الواردة لدينا نجد قوله:

---

[1] – محمد أحمد قاسم، علم البلاغة البديع و البيان، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ص65.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، نحو، صرف، بلاغة، معاجم، منشورات الجامعة المفتوحة، دار الكتب الوطنية، ط1، ج4، 1994، ص199.

[4] – راجي الأسمر، البلاغة العربية الواضحة، المكتبة الثقافية، ط1، بيروت، 1998، ص171.

[5] – محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص57.

[6] – عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، نحو، صرف، بلاغة، معاجم، ص201.

و يبقى أسير الذل تحت التغلّب فليس بحرّ من يرى العز ممكنا

فالطباق بين (حرّ≠ أسير) طباق الإيجاب.

و قوله:

و إن أعده يعتب علي و يغتب فإن ألقه يخلد إلي و ينشرح

و يظهر الطباق هنا في قوله (ألقه ≠ أعده) و هو طباق الإيجاب.

و كذلك نجد في قوله:

رضى الله لا في قوّتي و تصلّبي و لا تحقري ضعفي و ليني ففيهما

و الطباق يظهر في قوله (ضعفي ≠ قوتي) طباق الإيجاب كذلك.

و قوله أيضا:

و لاطفته أرجو السّماح كمذنب و كم من أخ في الدين خان فلم أخن

فالطباق بين (خان ≠ لم أخن) طباق السلب.

و نجد كذلك في قوله:

خبير ببرق من عفافك خلّب و غرّي بغيري لا تغرّي بعارف

فالطباق يظهر بين (غرّي ≠ لا تغري) و هو طباق السلب كذلك.

ليس الطباق بالضرورة ترفا لفظيا فحسب، بل هو تعبير في أكثر الأحيان عن حركة نفسية متوهجة و صراع بين ما هو كائن و ما يجب أن يكون بين الراهن المتوقع، فالمبدع يلجأ إليه لتصوير الهوّة القائمة بين واقع مرفوض و مستقبل مأمون، و القصد منه العمل على بناء عالم

مخالف لما هو قائم حالا بالأفضل، فكثرة المتعارضات تشق عن غليان داخلي و رفض للأمر الواقع.[1]

لقد استعمل "محمد العيد" الطباق كمحسن بديعي و ذلك من أجل تقويته و تقريبه إلى ذهن السامع و سهولة الفهم.

1-الجناس:

الجناس أن يتشابه اللفظان في النطق و يختلفا في المعنى، و هو نوعان:

أ- تام: و هو اتّفق فيه اللفظان في أمور أربعة، هي نوع الحروف و شكلها، و عددها، و ترتيبها.

ب- غير تام: و هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة.[2]

نلمس من خلال القصيدة التجانس اللفظي و الدلالي بين حروف القافية من ذلك قوله:

و أيّان ما تغرب به الشمس يغرب حسبت شعاع الشمس في الأرض ثابتا

و يا وحشتا من محنة نكبت بـها سلالة مازيغ و فتية يعرب

و يتضح الجناس الناقص بين لفظتي (يغرب و يعرب)، و نجد أيضا الجناس التام بين حروف القافية و ذلك من خلال قوله:

لتقضي عليها مأرباً إثر مأرب تريدين يا نفس حياة طويلة

يراني ظلما دونه سدّ مأرب و ذي مأرب في نفسه لم يفز به

و يتضح الجناس بين لفظتي (مأرِب و مأرب)، و نجد الجناس الناقص في قوله:

و إن أعْدُه يعتب علي و يغتب فإن القه يخلد إلي و ينشرح

---

[1]- محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص69.

[2]- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، المكتبة العلمية، ط1، لبنان، 2002.

و منبت خسران و مهد تقلّب مباءة نكران و ورد ضلالة

بين لفظتي (يعتب و يغتب) و بين (نكران و خسران).

و هناك أيضا الجناس التام الذي توافق فيه لفظه و معناه و ذلك في قول الشاعر:

عرفتك يا نفس ازهدي أو ترهبي على كل حال مذهبي فيك مذهبي

و ما هو فوق الأرض غير التلّهب حسبت شعاع الشمس في الأرض موردا

عن الرفق إن الرفق أربح مكسب فيا أيّها الداعي إلى الله لا تحد

بين لفظتي (مذهبي و مذهبي) و بين (الأرض و الأرض) و بين (الرفق و الرفق).

و أما الجناس التام الذي توافق فيه لفظه و اختلف معناه في لفظتي (السرابُ و السرابَ) في قوله:

من الأرض يمّمت السّراب لتشربي؟ فمالك إن شعّ السّراب بمهمة

و من هذا كله يتضح لنا أن القصيدة اكتسبت نغما موسيقيا من خلال التجانس الذي وظفه "محمد العيد" فأضفى عليها رقة و عذوبة تجذب القارئ.

❖ الفصل الثالث

❖ المستوى الموسيقي:

يتناول الدارس في هذا المستوى ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي و مصادر الإيقاع و فيه من ذلك النغمة و النبرة و التكرار و الوزن، ما بينه المنشئ من توازن و توازي ينفذ السمع و الحس.[1]

و الإيقاع الموسيقي نظام قائم على التناسب بحيث تتوزع الأدلة الصوتية على طول المعطي الإيقاعي بشكل يراعي فيه البعد الزمني بين متحرك و ساكن يتكرران بعدد دقيق و زمان محدد إلى النهاية، و هذا الإيقاع نحو الأمام لا يتوقف في القصيدة العمودية إلا بوصول الوحدة الإيقاعية الكبرى ثم يحركها عنصر التكرار فلا يتوقف إلا بانتهاء الوحدة الإيقاعية الموالية لها و هكذا إلى نهاية النّص.[2]

و لموسيقى الشعر أهمية عظيمة في التأليف بين الصورة الشعرية و تكوينها إلى جانب وظيفتها في تبليغ المعنى، الموسيقى فن فطري غريزي و منذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة، في غناء الطير، في حفيف الأوراق، في وقع المطر، في هدير الأمواج، في مناغاة الطفل، كل شيء كان ينضح بالموسيقى، و هذا النشوء الفطري خلق عند الإنسان إحساسا غريزيا بجمالها و تفوقا طبيعيا بجمالها.[3]

1- الوزن:

و هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.[4]

و هو نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل.[5]

تنتمي قصيدة "يا نفس" " لمحمد العيد آل خليفة" إلى الشعر العمودي الذي يعتمد على أوزان الخليل، و أما البحر الذي اتجه الشاعر لاستعماله فهو "بحر الطويل" فلجأ هذا البحر ليلبي غايته

---

[1]- إبراهيم خليل، في النقد الألسني، ص155.

[2]- فريدة ثابتي، شعرية القصيدة الجزائرية بعد 1980، رسالة ماجستير 1996، 1997، ص9.

[3]- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ص352.

[4]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و التوزيع و النشر، د ط، 2004، ص136.

[5]- جابر عصفور، النقد الأدبي: مفهوم الشعر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 2003، ص326.

في مخاطبته "للنفس" و محاولته استمالة القارئ و إدخاله دائرة الحزن و الأسى الذي كان يتملكه جرّاء الأهوال التي يعيشها الوطن، و ذلك نحو قوله:

قديما فما تجدى ضروب التطبّب عرفتك نفسا نرور مريضة

فذلك ما يبلي به كلّ أشعبي ردي التّرب و الأحجار و الريح و العنا

و هناك عدة توضيحات، تفسر سبب تسميته ببحر الطويل، منها أن تفعيلاته تبدأ بالأوتاد التي هي أطول من الأسباب، كما أنه يعد أطول بحور الشعر من الناحية الإيقاعية، و هو يبني أساسا على تفعيلتين (فعولن مفاعيلن) تتكرر مرّتين في شطر.[1]

و لقد تكررت تفعيلات بحر الطويل في قصيدة "يا نفس" حوالي "324" تفعيلة، كما تخلّلت هذه التفعيلات زحافات ظهرت من خلال تقطيع بعض الأبيات، نحو:

عرفتك يَاْ نَفْسُ اِزْهَدِي أَوْ تَرْهَبِي عَلَى كُلِّ حَاْلٍ مَذْهَبِيْ فِيْكِ مَذْهَبِيْ

عرفت كِ يَاْ نَفْسُزْ هَدِيْأَوْ تَرَهْهَبِيْ عَلَىْ كُلِلِ حَاْلِنْ مَذْ هَبِي فِيْكِ مَذْهَبِيْ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

بها و إليها فاركبي كل مركب خذي الجدّ زادا في مسيرك و الحقي

بِهَاْ وَ إِلَيْهَاْ فَرْ كَبِيْ كُلْلَ مَرْكَبِيْ خُذِ لْجِدْ دَ زَاْدَنْ فِيْ مَسِيْرِ كِ وَ لْحَقِيْ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلنفعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

و من فرط وجدي عزلتي و تجنّبي و تشكين منّي عزلة و تجنّبًا

وَمِنْ فَرْ طِ وُجْدِيْ عُزْ لَتِيْ وَ تَجَنْنُبِيْ وَ تَشْكِيْنَ مِنْنِيْ عُزْ لَتِنْ وَ تَجَنْنَبَنْ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

تخلل هاته الأبيات زحاف "القبض"، و قد جاء القبض في البيت الأول و الثاني و الثالث على مستوى تفعيلة "فعولن" و "مفاعيلن"، بحيث حذف خامس التفعيلة الساكن فأصبحت "فعولن=فعول"

---

[1] – ينظر: فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محولات التطور و التجديد فيه، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص39.

و "مفاعيلن = مفاعيل"، و ما بلغت الانتباه في هذه القصيدة هو انتشار زحاف "القبض" بصورة أكبر.

و كخلاصة لما قمنا به من دراسة وزن القصيدة، أن "محمد العيد" وفق إلى حدٍّ كبير في اختيار "بحر طويل" كوزن بنى عليه قصيدته "يا نفس"، فقد تلاءم و حالته الشعورية التي كانت مزيجا بين الأحلام و الأوهام – تارة – و بين الإرادة و نشر الوعي الثوري تارة أخرى.

2 – القافية:

من البديهي أن لا يخرج مفهوم القافية عن هذا السياق، فالقافية ترتبط بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت، خاصة أن القافية مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافز الشعر و مواقفه، و القافية هي: "ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية، و بين منتهى مسموعات البيت المقفى"،

و القافية هي فضيلة مختصة بلسان العرب، إذ أن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرمون أن يحتذوا فيه حذو العرب و ليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة.[1]

فيرى الخليل أن القافية عنده هي ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن، و تكون القافية على الخليل (الواو، اللام، الحاء، الكاف، الميم و الواو).[2]

و تعرّف القافية بأنّها: "مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة)، أو أن يكون المقطع الصوتي مزدوجا بيت في كل بيت و شطره و عجزه (كما في القوافي المزدوجة)."[3]

و لقد تنبّه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافي، و إلى ضرورة ارتباط موسيقاها بمعنى و مبنى القصيدة و دلالتها.

فالقوافي إذا يجب أن تتفق و الغرض الذي ينظم فيه الشاعر، و قد تصلح قافية في موضع و لا تصلح لموضع آخر.[4]

و في قصيدة "يا نفس" نجد محمد العيد كرر القافية نفسها، حروفا و حركاتا و هي باءٍ مكسور كوصول بياء المد عروضيا، هذه القافية تمحورت حول موضوع القصيدة و مضمونها، أي أنها تخدم الفكرة، و دلك في مناداة النفس و مخاطبتها.

أما تكرار للقافية فقد أرمى على القصيدة تناغما موسيقيا من جهة، و تأكيد المعنى من جهة أخرى، كما نجد ما يسمى ب"التضمين" و هو عيب من عيوب القافية و هو "أن يتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه،[5] ومثال على ذلك قول الشاعر:

لنا منعته الشمس أسراب أغرب و أغرب خطب هالني خطب موطن

له دون سيل القطر من كل مسرب كما حبست عنه الرياح و عارضت

---

[1] – جابر عصفور، النقد الأدبي: مفهوم الشعر، ص326، ص327.

[2] – عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، 1997، ص169.

[3] – المرجع نفسه، ص168.

[4] – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة لكتاب الجامعي، ط2، القاهرة، 2006، ص109.

[5] – جورج مارون، علماء العروض و القافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، د ط، لبنان، 2008، ص165.

3 – الرويّ:

الروي حرف من حروف القافية: " و هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال قصيدته رائية، أو دالية، أو سينية، و يلزم في آخر كل بيت منها، و لابد لكل شعر أقل أو أكثر من روي".[1]

---

[1] – عبد الرحمان تبرما سين، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة ، 2003، ص37.

و القصيدة التي نحن بصدد دراستها فهي قصيدة بائية، أي أنها تضمنت حرف الباء المكسور كري: مأرب، أشعب، تغلب، مذنب، مكسب...الخ.

و يصنف هذا الحرف بأنه ينتمي إلى الأصوات الشفوية الانفجارية المجهورة، و هذا ما أعطى للقصيدة صفة الشعرية و الجمال الأسلوبي، و هذا الحرف كروي في القصيدة تكرر 43 مرّة، أما محتواها في المتن ورد 86 مرّة، و المجموع 129 مرّة، هذا التكرار لحرف "الباء" في قصيدة "يا نفس" "لمحمد العيد" أثرى القصيدة الخاصية الصوتية و أضفى إليها طابع الشعرية.

كما أن حرف "الباء" تتوافق و حالة الشاعر التي فجّر مكنوناته مخاطب النفس و مرشدا لها حتى تكون كمرشد للتضحية و العمل من أجل الحرية.

2-التكرار:

- **لغة:** عرفه الزمخشري بقوله: « كرر، انهزم عنه، ثم كرّ عليه كرورا و كرّ عليه رمحه و فرسه كرًّا، و كرّ بعد ما فرّ، و هو مكِرٌّ و مفَرٌّ، و كرّارُ، فرّارُ، و كررت عليه الحديث كرًّا، و كرّرت عليه تكرارا، و كرر على سمعه كذا، و تكرر عليه، و ناقة مكرّةٌ تحلب في اليوم مرتين، و هم هرير و كرير.»[1]

- **اصطلاحا:** التكرار في المفهوم الاصطلاحي هو: " أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ و المعنى و المراد بذلك تأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التمويل، أو الوعيد، أو الإنكار، أو التوبيخ، أو الاستبعاد."[2]

و التكرار هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، و هذا من شرط اتفاق المعنى الأول و الثاني، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النفس.[3]

كما أن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساس لنظرية القافية في الشعر و قد أسهم كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي و تسويغ الاتكاء عليهم مرتكزا صوتيا بشعر الأذن بالانسجام و التوافق و القبول.[4]

و يلعب التكرار دورا رئيسيا في توفير مظاهر التماثل و الاتساق في القصيدة و يتمثل نظام التكرار من خلال تكرار الوحدات الإيقاعية و الوزنية التي تتشكل منه القصيدة، و قد ورد التكرار في "26" بيتا من أصل "43" بيت، و اشتركت بعض الأبيات في حضور الكلمات المكررة إلا أن تكرار البيت قد انعدم وجوده في القصيدة، و من أمثلة التكرار على مستوى الكلمة التي كان لها الحظ الأوفر، نجد لفظة (عرفتك، تريدين يا نفس، حسبت شعاع الشمس في الأرض، الصبى، الدعاوي، تحقري، السّراب، يا وحشتا، الموت، شعب، مطالب، وسائل)، كل هذه الألفاظ تكررت مرتين في القصيدة و ذلك للتخصيص أو للتأكيد، أما لفظة (تريدين، مأرب، الرفق) فتكررت ثلاث

---

[1]- عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، منشورات محمد علي بيضون، ط2،بيروت، 1998، ص128.

[2]- مختار عطيه، الأطناب في القرآن الكريم، دراسة بلاغية، كلية الآداب جامعة المنصورة، د ط، 2008، ص191.

[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2001،ص182

[4]- المرجع نفسه، ص183.

مرات، و تكررت لفظة (يا نفس، الأرض، الله) أربع مرات، فلفظة نفس جاءت للدلالة على نفسية الشاعر و تأكيد ذاتيته.

إن هذه التكرارات لعبت دورا مهما في تأكيد المعنى و ترسيخه، بحيث أضفت على القصيدة نغما موسيقيا و أكسبتها نطقا عذبا يشد النفس إليها، و يتفاعل معها، كما أنها ساهمت في بناء دلاليا كشف عن مدى اهتمام الشاعر بالمعاني و الدلالات.

3- التصريع:

التصريع " هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها، مثال التوافق نحو: ﴿ إن الأبرار لفي نعيم ۞ و إن الفجار لفي جحيم ﴾، و مثال التقارب نحو: ﴿ و آتيناهما الكتاب المستبين۞ وهديناهما الصراط المستقيم ﴾.[1]

لقد شكل التصريع هو أيضا عنصرا إيقاعيا لافتا للانتباه في بناء البيت الأول من " ترهبي" و "مذهبي" يقول الشاعر:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي عرفتك يا نفس اِزهدي أو ترهبي

بهذا البيت استعمل الشاعر قصيدته، فاستبق ذكر القافية و أحضرهما إلى المصراع الأول (الشطر الأول) مبلّغا عما سيعتمده من روي يبني عليه القصيدة.

فالتصريع إذا له دور مهم في بناء النص و في إحداث إيقاع متناغم يجذب السمع كون ذلك الأخير يمثل سلطة الاستهلال.

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني، ص326، ص327.

خاتمة:

و في ختام هذا العمل المتواضع نكون قد وصلنا إلى جملة من النتائج تتلخّص أساسا في:

1. أهمية الدراسة الأسلوبية، باعتبارها من المقاربات النقدية الحديثة و الموضوعية.
2. أن محمد العيد هو شاعر شديد الحساسية و التأثير على المتلقي بفضل شخصيته المتميزة التي أظهرها من خلال مخاطبته للنفس مستعملا أسلوبا حمل بعدًا إصلاحا و دعوة ثورية.
3. من خلال دراستنا الأسلوبية لقصيدة "يا نفس" وجدناها ثرية بجميع الظواهر الأسلوبية بما في ذلك أسلوب الشاعر الرصين.

ففي المستوى الدلالي للشاعر، نجده عبّر عن خلجاته النفسية بكل ما جاءت به قريحته الشعرية من أجل أن يبوح بعبارات الحزن و الألم التي مزجها بألوان من الإرادة و الدعوة الإصلاحية و الثورية، هذا كلّه جعله يستعمل أسلوب انفجاريا نابعا من نفسه ليريحها، فجاء ذلك الأسلوب كصرخة دوت كل ركن من أركان القصيدة.

أما في المستوى التركيبي يبدو استعماله لمختلف العناصر النحوية و الصرفية من جمل و حروف، و التي كانت بمثابة البنية الصّلبة التي انطلق منها الشاعر لنسج قصيدته بحبكة متينة، و كان استعماله للأساليب البلاغية المتمثلة في التشبيه ة الاستعارة و الكناية... ساعدت النص على أن يتسم بطابع الخيال الواسع و أضفت عليه لمسة فنّية تفنّن فيها الشاعر بإبداعاته الجمالية الخاصة.

و أما في المستوى الموسيقي الذي هو أساس قيام القصيدة الشعرية، فهو الذي يجعل المتلقي ينجذب إلى النص لأنه ينساب إلى داخله، فيتحكم في فكره و أحاسيسه.

كل هذا كان دليلا قاطعا على أن محمد العيد يكتسب معجما شعريا، و خبرة فاقت حدّ الكمال و الجمال، هذا الأخير الذي لم ينل الحظ الوافر عناية الكتّاب و الدّارسين، شأنه شأن الأدب الجزائري عامة.

في الأخير لا يسعنا سوى أن نقول بأن أدب محمد العيد عامة و شعره خاصة كان رسالة هادفة إلى الجهاد في سبيل ثلاثة أشياء (الجزائر، العربية، الإسلام).

قائمة المصادر و المراجع

1- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، القاهرة، 200.

2- إبراهيم خليل، في النقد و النقد الأندلسي، دار الكندي للنشر و التوزيع، د ط، عمان، 2002.

3- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من محاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة، د ط، الأردن، 2003.

4- أحمد قبش، الكامل في النحو و الصرف و الإعراب، ط2، لبنان، د ت.

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

6- إياد عبد المجيد، في النحو العربي، دروس و تطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 1992.

7- إيمان البقاعي، معجم الأسماء دار المدار الإسلامي، ط1، لبنان، 2003.

8- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، ط1، 1992.

9- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 1999.

10- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين و الترجمة و النشر، لبنان،2008.

11- جابر عصفور، النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 2003.

12- جورج مارون، علن العروض و القافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، د ط، لبنان، 2008.

13- جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، مجد المؤسسة الجماعية، ط2، بيروت، 2006.

14- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسات الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1987.

15- حامد صادق قتيبي، مباحث في علم الدلالة و المصطلح، جامعة الإسراء الخاصة، دار بن الجوزي، عمان، الأردن، 205.

16- حسن إسماعيل عبد الرزاق، البلاغة الصافية في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2000.

17- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت،2002.
18- حواس بري، شعر مفدي زكريا، و تقويم المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1994.
19- رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،د ط، عنابة، د ت.
20- راجي الأسمر، البلاغة العربية الواضحة، المكتبة الثقافية، ط1، بيروت، 1988.
21- رجاء عبيد، فلسفلة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف.
22- ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ط1، بيروت، لبنان، الكتب العلمية، ج1، 2001.
23- رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصرة، كلية الآداب، ط1، طبرق، جامعة عمر مختار، 2006.
24- زين كامل الخوسيكي، قواعد النحو و الصرف، دار المعرفة الجامعية، د ط، مصر، 2005.
25- ستيفن أولمان، الأسلوبية و علم الدلالة، ترجمة و تعليق محي الدين محسب، دار الهدى للنشر.
26- سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 2002.
27- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، علم الكتب، نشر، توزيع، طباعة، ط3، القاهرة، 2002.
28- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية منشورات عويدات الدولية، ط1، بيروت، باريس، 1991.
29- شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط2، نابلس، 2002.
30- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، دط، الجزائر، 2005.
31- صالح الخرفي، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث(4): محمد العيد آلا خليفة، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986.
32- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.
33- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980.

34- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، الجزائر، 2005.
35- عبد الرحمان تجرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 2003.
36- عبد الرحمان شيبان، عبد الرحمان شهين، عبد الفتاح حجاري، المختار في أأدب و النصوص، و البلاغة، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1985-1986.
37- عبد الرضى علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، 1997.
38- عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، نحو، صرف، بلاغة، معاجم، منشورات الجامعة المفتوحة، دار الكتب الوطنية، ط1، ج4، 1994.
39- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت، لبنان، 206.
40- عبد القادر الرباعي، الثورة الفنية، في شعر أبي تمام، ط2، الأردن، 1999.
41- عبد القادر حسين، فن البلاغة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط، القاهرة، 2006.
42- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخفاجي، ط5، القاهرة، 2004.
43- عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004.
44- عبد المعتاد الصعيدي، البلاغة العالية، علم البيان، مكتبة الآداب، ط1، دب، 2003.
45- عدنان بن رذيل، اللغة و الأسلوب، ط2، 2006.
46- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، دط، القاهرة، 2001.
47- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة (المعاني، البيان، البديع)، المكتبة العلمية، ط1، لبنان، 2002.
48- عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، منشورات محمد علي بيضون، ط2.
49- عمر يوسف قادري، التجربة عند فدوى طوقان بين الشكر و المضمون، دار هومة للنشر و التوزيع، دط، دت.
50- غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، ط2، بيروت، 1995.

51- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 204.
52- فريدة ثابتي، شعرية القصيدة الجزائرية ماجستير، 1996-1997.
53- فريدة عوض حيدر، علم الدلالة، دراسة نظرية و تطبيقية، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، 2005.
54- فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.
55- كلود جرمان، علم الدلالة، دراسة نظرية و تطبيقية، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، 2005.
56- مختار عطية، علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دراسة بلاغية، دط، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، دت.
57- محمد إبراهيم عبادة، الجملة أنواعها و تحليلها، مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، 2001،
58- محمد أحمد قاسم، علم البديع و البيان، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2003.
59- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، كتاب في قواعد النحو و الصرف، الدار النموذجية، المطبعة العصرية، ط3، بيروت، 2002.
60- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2001.
61- محمد السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.
62- محمد الصغير، نباتي النظريات اللسانية، و البلاغية و الأدبية، عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين، دط.
63- محمد عوني عبد الرءوف، القافية و الأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط2، القاهرة، مصر، 2006.
64- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و التوزيع و النشر، دط، 2004.
65- محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1989.
66- محمد فهمي حجازي، معجم القواعد النحوية، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، دت.
67- محمود مترجي، في النحو و تطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، 2000.
68- مصطفى الماوي الجويني، المعاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، 1996.

69- ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار صادر للطباعة و النشر، ط1، بيروت، 2005.
70- ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت، 2005.
71- ابن منظور، لسان العرب، مج8، دار صادر للطباعة و النشر، ط1، بيروت، 2005.
72- منقور عبد الجليل، علم الدلالة، أصوله و مباحثه في التراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010.
73- منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل و الأسلوب، الناشر منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، دت.
74- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطبعة و النشر، الجزائر، 2010.
75- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، الأردن، 2007.
76- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، التشبيه و الاستعارة، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2007.
77- يوسف حسني عبد الجليل ، قواعد اللغة العربية الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 2001.

الفهرس

مقدمة

مدخل الأسلوب و الأسلوبية.....04

الأسلوب.....05

الأسلوبية.....07

اتجاهات الأسلوبية.....09

الأسلوبية الوصفية.....09

الأسلوبية البنيوية.....10

الأسلوبية الإحصائية.....11

الفصل 1: البنية الدلالية و المعجمية.....13

دلالة القصيدة.....14

الصورة
الشعرية.....17
الحقول
الدلالية.....19
الفصل الثاني: البنية التركيبية
للقصيدة.....21
1-المستوى النحوي و
دلالته.....22
الأفعال.....
22..
الجمل.....
24..
الحروف.....
28.
الصيغ
الصرفية.....32
2-المستوى الصرفي
ودلالته.....32
الجمع
.....32
اسم
الفاعل.....
33
الضمائر.....
33..

التعريف و
التنكير.....35
3-المستوى
البلاغي.....36
علم
البيان.....
36

التشبيه.....
37

الاستعارة.....
38

الكناية.....
40
علم
البديع.....
42

الطباق.....
42

الجناس.....
44

الفصل الثالث: البنية
الموسيقية.....46
الوزن.....
47..
القافية.....
50..
الروي.....
52..
التكرار.....
53.
التصريع.....
55.
خاتمة.....
57..
ملحق قصيدة "يا
نفس".....58
قائمة المصادر
والمراجع.....61
الفهرس.....