الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Ministère de l'Enseignements Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة أكلي محند أولحاج

Université Akli Mohand Oulhadj–Tasdawit Akli Muhend Ulbag – Tubirett–

جامعة البويرة

–البويرة–

كلية اللغات و الآداب

قسم اللغة و الأدب العربي

Faculté des lettres et des langues

دراسة أسلوبية لقصيدة بين يدي القدس "أحمد مطر"

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي

إعداد الطالبتين :

- ريمة مزوني
- ريمة صفاح

إشراف الأستاذ :

- قادة يعقوب

السنة الجامعية 2014/2013

الإهداء

إلى الّتي التقطت ذرّتي الأولى من عالمها، ثمّ اتّخذت لي من حنايا ضلوعها سريرًا قبل سريري و من أحشائها مهادًا قبل مهادي (أمّي).

إلى الذي نفسي فداء له بقدر ما تبلّغ من الدّنيا ليقويني و يفتيني في أمري (أبي).

إلى أخواتي إلهام ،أسماء ،العارم إلى شمعة البيت طارق.

إلى من تركتا بصمة في حياتي إلى الأختين اللّتين لم تنجبهما أمّي فاطمة و سمية

إلى صديقاتي و رفيقاتي راضية ،هجيرة، وداد، أحلام، رانية، الهام، فاتن، حنان، كنزة، صونيا، إيمان ، آسيا ،عائشة.

إلى كل من نسيت ذكر اسمه و لم ينساهم قلبي إلى كل هؤلاء، أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

تسعى الدّراسات الحديثة إلى تحليل النُّصوص تحليلًا علميًّا موضوعيًّا بعيدًا عن الذّات الانطباعية ومن هذه الدِّراسات نجد الدِّراسة الأسلوبيّة الّتي هي فرع من فروع اللِّسانيات الحديثة وعلى هذا الأساس اخترنا موضوع بحثنا "دراسة أسلوبية لقصيدة بين يديّ القدس" لأحمد مطر .

فاخترنا لهذا البحث لم يأتي عشوائيًّا إنّما يعود لأسباب من بينها إعجابنا بقصيدة "بين يديّ القدس" الّتي تتحدَّث عن القضيَّة الفلسطينيَّة الّتي حازت مساحة شعريَّة لا يستهان في ديوانه الشِّعري ولافتاته.

ولعلّ أهم سبب دفعنا إلى هذا البحث هو الدِّراسة الأسلوبيَّة نفسها والّتي نرى فيها أنَّها دراسة شاملة تتطرَّق إلى النَّص من جوانب عديدة كالنّحو والصَّرف والبلاغة والعروض وكذا الدَّلالة.

وقد اعتمدنا على المنهج التّحليلي الوصفي لأنَّه الأنسب للدّراسة الأسلوبيَّة ذلك أنّه يقوم بتحليل النّص ويتوغَّل في أعماقه إذ نجده يتعرَّض إلى أبسط وحدة في النّص كالحرف والصوت فالدّراسة الأسلوبيّة تبدأ من الجزئيات لتصل إلى الكليّات.

وقد تضمَّن هذا البحث مدخلًا وثلاثة فصول: تناولنا في المدخل مفهوم الأسلوب والأسلوبيَّة.

أمَّا الفصل الأوّل فتمثَّل في المستوى الصوتي والّذي تناول جملة من العناصر كالوزن والقافية والروي، والتكرار والتضمين.

أمّا الفصل الثّاني فتمثّل في المستوى التركيبي للقصيدة والذي تناول لجملة من الظواهر اللغوية تتمثل في معاني الحروف، والجملة وكذا ظاهرة التقديم و التأخير.

ويتجسَّد الفصل الثَّالث في المستوى الدّلالي الّذي احتوى على عناصر مهمَّة تتمثّل في اللُّغة والصُّورة الشعريَّة و الحقول الدَّلاليَّة.

وخلاصة بحثنا كانت خاتمة الّتي تعتبر حوصلة لأسلوبية "احمد مطر" ولقد اعتمدنا في كل هذا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمُّها "الأعمال الشعريَّة لأحمد مطر".

وختامًا نتوجَّه بالشُّكر والتّقدير إلى الأستاذ المشرف "يعقوب" الّذي قدَّم يد المساعدة في انجاز هذا البحث.

مدخل

1- مفهوم الأسلوب والأسلوبيَّة :

1.1- مفهوم الأسلوب :

على الرَّغم من الدِّراسات الكثيرة الّتي أُجريت على الأسلوب إلاّ أنَّه لم يتوصل الباحثون والدارسون إلى تعريف دقيق وموحد للأسلوب، ذلك أنّ هذا الأخير يختلف تحديده من حقبة زمنية إلى أخرى و من جهة نظر إلى أخرى[1].

فالأسلوب عند شارل بالي المُؤسِّس الحقيقي لعلم الأسلوب هو « العلم الذي يدرس وقائع التَّعبير اللُّغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التَّعبير عن واقع الحساسية الشُّعورية من خلال اللُّغة وواقع اللُّغة عبر هذه الحساسيَّة»[2].

من خلال هذا القول يتضح أنّ الأسلوب عند شارل بالي له علاقة باللِّسانيات فالأسلوب عنده يظهر و يتّضح من خلال مجموعة من الوحدات اللّسانية الّتي تمارس تأثيرا في المستمع و القارئ على حد سواء، فبالي يرى أنّ الأسلوب يدرس وقائع التَّعبير اللُّغوي من ناحية المحتوى العاطفي والشُّعوري من خلال اللُّغة ، كما يدرس واقع اللُّغة من الحساسية الشُّعورية.

وهناك عدَّة تعاريف للأسلوب نذكر منها:الأسلوب هو اختيار وانتقاء بحيث تقوم الدِّراسة الأسلوبيَّة بتتبع مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معيّن من أجل ملاحظة أسلوبه الذي يميّزه عن بقية المنشئين، و يرى ريفاتير أنّ الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على القارئ عن طريق إظهار بعض عناصر سلسلة الكلام و

---

[1] يوسف أبو العدوس الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007، ص36 .

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ط1، القاهرة ، 18،ص17.

[3] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق نص37.

حمل القارئ إلى الانتباه لها و فيه يتوقف من ملاحظة ما يتولد عن النّص من رد الفعل لدى المتلقي ،و يعرف الأسلوب أيضا انَّه تضمين بمعنى أنّ كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبيَّة وهذه القيمة قابلة للتّغيير بتغيير البيئة و الموقف الّذي تعبّر عنه و يُعرَّف أيضًا على انّه انحراف و إضافة [3].

2.1- مفهوم الأسلوبية:

إنّ كلمة الأسلوبيَّة لا يمكن أن تُعرَّف بشكلٍ مُرضٍ وهذا راجع إلى مدى رحابة الميادين الّتي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، ومع هذا يمكن القول أنها تعني التَّحليل اللُّغوي لبنية النّص ومن ثم يمكن تعريف الأسلوبيَّة أنها فرع من اللّسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التّفصيلية للأساليب الأدبية، أو الاختيارات اللُّغوية الّتي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السّياقات الأدبية وغير الأدبية [1].

فتعدد مسميات الأسلوبية زيادة إلى الأسلوب علم جديد لم تترسخ أصوله بعد وتلخص نظرة الأسلوبية إلى النص في ثلاثة عناصر:

1. العنصر اللُّغوي الذّي يعالج نصوصًا قامت اللّغة بوضع شِفرتها.
2. العنصر النّفعي ويتمخض عنه إدخال المقولات غير اللُّغوية في التَّحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التَّاريخي وهدف الرسالة.
3. العنصر الجمالي الأدبي ويكشف عن تأثير النّص على القارئ وعن التّفسير والتّقويم الأدبيين له.

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية للرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 2007 ص37.

الفصل الأول

المستوى الصَّوتي

المستوى الصوتي

يعدُّ الجانب الموسيقي من أهمِّ الجوانب المميزة للإبداع الشِّعري عن غيره من النصوص، بحيث تجلب الموسيقى انتباه القّارئ و تجعله يقترب منها فهي تجذب المتلقِّي فتجعله متفاعلًا مع القصيدة، وأيّ عمل شعري لا بدَّ له من جانبين من الموسيقى وهما الموسيقى الخارجيَّة و الموسيقى الدّاخليّة و يرى محمد الهادي الطرابلسي في هذا المقام أن الوزن و القافية ليسا كل موسيقى الشّعر، إنّما الشّعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، و شأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشّعر شأن النّغمة الواحدة تؤلّف فيها الألحان فالجانبان متلاحمان متكاتفان في إبراز موسيقى القصيدة الّتي تجلب المتلقّين و تؤثّر فيهم وتشمل الموسيقى الخارجيّة الأوزان الشعريّة و القوافي و التّفعيلات و عددها و أثرها الموسيقي و جوانب أخرى كالتّدوير، أمّا الموسيقى الداخليّة فهي تلك الّتي تنبعث من الحرف و الكلمة و الجملة وتهتَّم بدراسة موسيقى النّفس و الَّتي تنبعث من صوت الحرف و الكلمة و هي موسيقى عميقة تتفاعل مع الحرف في جهره و صمته و مدّه كما تتناسب مع الحالة النّفسيّة للشَّاعر كما تشتمل الموسيقى الدَّاخليّة التّكرار الَّذي هو على أهميَّة كبيرة في إبراز موسيقى النَّص الدَّاخليّة [1].

1- سميائيَّة العنوان و دوره الصّوتي في القصيدة

لقد حظي العنوان في الدّراسات الأسلوبيَّة باهتمام خاص باعتبار أنّه يشكِّل علاقةٌ طبيعيَّة و منطقيَّة بين وحدات و مقاطع النَّص، فهذه الأخيرة تنتمي كلَّها على الحقل الدَّلالي الرّئيسي وهو العنوان. القصيدة الّتي بين أيدينا هي قصيدة حداثيّة ترفض الشّكل الدّائري الّذي يلتفّ حول معنى واحد يشكّل المعنى النّواة و لفهمها لا بدَّ من تفكيك شفرات العنوان، لتجاوز الغموض، شيئًا فشيئًا فلفظة "بين يديّ" أو بين يديه.

و هذا ما جاء في لسان العرب تعني قدامه في الزَّمن و تعني أيضًا في حضرته فقصيدة "بين يديّ القدس" تعني ما يحدث في القدس من ألوان الفساد و الانحراف

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية والرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2007، ص262.

والطُّغيان في حضرة القدس هذه المدينة المقدّسة قداسة الأنبياء الّذين داسوا ترابها الطّاهر.

كما نجد أيضًا أصوات العنوان قد أدّت وظيفة الرّبط بين دلالة العنوان الرئيسيَّة والدّلالة الفرعيّة الموجودة في النَّص الشّعري فنجد أنّ الشَّاعر قد اعتمد على الأصوات المجهورة الشّديدة مثل حرف الدَّال و الباء وهي أصوات شديدة انفجاريَّة و أيضًا نجد توظيفه لأصوات مائعة وهي الأصوات الّتي يصاحبها اتّساع أو تسرُّب في مجرى النّفس في موضع آخر مثل :

صوتي الباء و النُّون فحرف الدَّال مثلاً دالاً على الشدَّة و الفاعليَّة المادِّيتين و هذا ما نجده في لفظة " يديّ" فالأيدي معروف أنّهما تتّسمان بالقوَّة و الشدَّة أمّا حرف الباء فهو حرف بيني و نجده في لفظة " بين" للدّلالة على البينيّة و الوسطيّة كما نجده في لفظة " يديّ" ولكن حرف الدّال كان أكثر وقفًا في أذن السّامع و هذا لاتّسامه بصفة الجهر ، أمَّا لفظة القدس فجاءت حروفها مجهورة لأنّها اسم جامد.

ومن خلال هذا يمكن أن نستنتج علاقة أصوات العنوان بالنّص فجاءت حروفه شديدة للدّلالة على غضب الشّاعر و سخطه وبعضها جاء ليّنًا للدّلالة على أسفه و اعتذاره من القدس.

2- الوزن:

للأوزان دور في إبراز الموسيقى الخارجيَّة لأي قصيدة ونجد قصيدة بين " يديّ القدس" تنتمي إلى الشّعر الحر حيث اعتمد الشّاعر على بحر من البحور الصَّافية وبحر الرجز، ومفتاحه في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن وينبني هذا البحر على التَّفعيلة العروضيّة " مستفعلن" الّتي تتركّب من سببين خفيفين و وتد مجموع و تُمثَّل كما يلي(//0/0/0).

ومن خلال دراستنا لبحور الشِّعر الّتي استعملها أحمد مطر في لافتاته الأولى لاحظنا أن بحر الرجز هو أكثر البحور الّتي بنى الشّاعر عليها قصائده، و هذا ما نجده في موضحًا في الجدول الآتي :

الجدول(1)

البحر	عدد استعماله	النّسبة المئويّة
الرجز	23	٪ 45.09
الهزج	2	٪ 3.92
كامل + متدارك	2	٪ 3.92
هزج + رجز	3	٪5.88
رجز+ متدارك	8	٪15.68
هزج + متدارك	4	٪7.84
مجزوء + هزج	1	٪1.96
متقارب + متدارك	2	٪3.92
متقارب	1	٪1.96
رجز+ متقارب	4	٪7.84
متدارك + مجزوء	1	٪1.96

و الرجز هو أكثر بحور الشّعر زحافًا و اختصار، حيث يدخل الرجز من الزِّحاف ثلاثة أنواع :

2.1 - الخَبن : هو حذف الثّاني السّاكن، و هو السِّين[1].

وقد تخلّلت تفعيلات القصيدة زحاف الخبن بشكل كبير و يظهر ذلك من تقطيع بعض الأبيات مثل :

أَقُوْلُ نِصْ/ فَ كِلْمَتِنْ

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

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

[1] عبد العزيز عتيق، علو العروض والقافية، دار النهضة العربية،دط ،دت، ص71.

و أيضًا :

وَ بِرْرَفَاْ/ءِ وَ لْبَنِيْنَاْ

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

مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ

2.2 - الطَّي : هو حذف الرّابع السّاكن، وهو الفاء [1].

ومن أمثلة ورود زحاف الطَّي في القصيدة ما يلي :

يَاْ قُدْسُ يَاْ/ سَيْدَتِيْ/ مَعْذِرَتَنْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ

و أيضًا :

سَيْدَتِيْ/ أَحْرَجْتِنِيْ

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

مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، دط ،دت، ص71.

3.2 - حساب نسبة التّفعيلات السّالمة و المزاحفة و المعلولة:

من خلال حسابنا للتّفعيلات السَّالمة و ذلك بضربها في مئة وتقسيمها على عدد التَّفعيلات في القصيدة ككل فوجدنا أنَّها تمثِّل نسبة ضئيلة في القصيدة مقارنةً بالتّفعيلات المزاحفة و المعلولة

حيث نجد أنّها تمثّل نسبة **19,60**٪

أمّا تفعيلات المزاحفة فتمثّل**60,78**٪

في حين مثّلت التّفعيلات المعلولة نسبة **19,60**٪

فمن خلال هذه النّتائج، نستنتج أنّ القصيدة الحديثة بنيتها العروضيَّة الجديدة أتاحَت للشَّاعر أن يطيل في تركيب العبارة، و أن يسترسل في الصّورة إلى الحد الّذي يشاء من الأبيات من غير أن تحوجه القوافي الّتي تضع خاتمةٌ صارمةٌ لنهاية كلّ بيت[1]

كما نلاحظ أيضاً ورود زحافات وعلل بشكل كبير و ملفت على مستوى القصيدة على المحتوى الوجداني المضطرب و المنفعل فانعكس هذا على مستوى التّفعيلات وهذا الشّكل يعتبر تمرّدا على قوانين عمود الشّعر القديم و هذا ما نادى به الشّعر الحر فالسّطر الشّعري يطول و يقصر بحسب الدّفقة الشّعوريّة الّتي يحياها المبدع كما جاء هذا التّلاعب على مستوى التّفعيلات لخلق بناء متنوّع الدّرجات اللّحنية وخلق حالة من التّرابط و التّآلف.

3/القافية

لم يتّفق العلماء على تحديد القافية حيث عرّفها الخليل ابن احمد الفراهدي بقوله «وهي من أخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» [2].

[1] إبراهيم خليل،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط،3003، ص361.

[2] ابن منظور، لسان العرب،ج13، دار صادر، دط،1992،ص195.

و يراها الأخفش «آخر كلمة في البيت أجمع» و ثعلب و قرطب يجعلان من حرف الرويّ قافية و يرى بعضهم أنّ البيت هو القافية بل عدّ بعضهم القصيدة قافيّة[1].

القافية أصوات تتكرّر في آخر البيت من القصيدة، فتعطي موسيقى شعريّة هي بمثابة الفواصل الموسيقيّة الّتي تطرق إذن السّامع في فترة زمنيّة معيّنة » [2].

فمن خلال هذه القصيدة نجد أنّ الشّاعر قد نوع في القافية فمزج في القصيدة بين القافية المقيّدة و المطلقة بحيث جاءت القافية مطلقة إحدى عشر مرّة أمّا المقيّدة فجاءت عشر مرّات في القصيدة وفي هذا الجدول سنبين نوع القافية في بعض الأبيات

جدول (2)

البيت	نوع القافية
1	مطلقة
2	مقيدة
3	مطلقة
4	مقيدة
5	مطلقة
20	مطلقة

من خلال الجدول نلاحظ أنَّ الشَّاعر قد وازن في هذه القصيدة بين القوافي المطلقة وهي : « القافيّة الّتي ينتهي حرف رويّها متحرّكًا»[3].

والقوافي المقيّدة وهي :« الّتي ينتهي حرف رويُّها ساكنًا»[4]

[1] ثويني حمد، ادم، علم العروض والقوافي،دار صفاء، ط1، 2004،ص56.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط3، 1965،264

[3] امين علي السيد، علم العروض والقافية، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1999،ص231.

وهذا التّوزيع في القوافي يعود إلى طبيعة الشّعر الحر حيث أتاحت بنية القصيدة العروضيّة الجديدة للشعر أن يطيل في تركيب العبارة وأن يسترسل في الصّورة الحد الّذي يشاء من الأبيات من غير أن تحوجه القوافي الّتي تضع خاتمة صارمة لنهاية كل بيت للتوقّف، ثمّ الابتداء من جديد وبفضل هذا الانقلاب في البناء العروضي للقصيدة استطاع أن ينوع في القوافي ويستهلك فيها المنهج الّذي يروق له ويخدم أغراضه ونشأ ما يعرف بالبيت المدوّر والقصيدة المدوّرة[1].

4/الرويّ:

الرّوي حرف من حروف القافية وهو« الحرف الّذي تنبني عليه القصيدة وتنتسب إليه، فيقال قصيدة رائيّة، أو داليّة، أو سينيّة ويلتزم في آخر كل بيت منها، ولابدّ لكلّ شعر قلّ أو كثر من رويّ»[2].

وقد اختار الشّاعر لقصيدته "بين يديّ القدس" ثلاثة أحرف وهي : النُّون ،الَّذي تكرَّر إحدى عشر مرَّة أمَّا التّاء فقد تكرَّرت ثماني مرَّات والهاء مرَّتين ومن أمثلة حرف النُّون ما يلي:

فليس لي يدان

وحرف التّاء فيما يلي :

ياقدس ياسيّدتي... معذرةً

وحُوِّلت التّاء في معذرة إلى هاء سكت لأنَّها غير أصليَّة ، وحرف الهاء ماجاء في قوله :

كلُّ الَّذي أملكهُ

---

[4] نفسه ص232.

[1] إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة،دط،2003،ص231.

[2] عبد الرحمان تبرماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1،ص37.

نوَّع الشَّاعر أحمد مطر قصيدته بحرف الرويّ فجاء حرف النُّون مجهورًا وهو حرف من حروف الذلاقة « وهي صفة تلحق بعض الأصوات» [1].

للتّعبير عن استنكار الشّاعر وحزنه وانفعاله إزاء القضيَّة الفلسطينيَّة وسخطه على الزعماء و القادة .

في حين جاء حرفا التّاء والهاء مهموزين وهذا للدّلالة على آهات وأوجاع وألم الشّعب الفلسطيني، فالهمس هو ملمح صوتي يتّسم باللّيونة في طبيعة تكوينه وفيه ملمح من الحزن أحيانًا.

5/ التَّضمين

اعتبر القدماء ظاهرة التّضمين عيبًا من عيوب القافية، فالتَّضمين في الشِّعر القديم تعليق قافية البيت بالّذي يليه بمعنى ينتهي الوزن ولا ينتهي معنى البيت، فهو تام من الناحيّة العروضيّة ناقص من الناحيَّة الدّلاليَّة[2].

فالتَّضمين إذن هو تضمين بيت شعري للبيت الّذي يليه بحيث لا يكتمل معنى البيت الأوّل إلا بالبيت الثَّاني ومن أمثلة التَّضمين في القصيدة ما يلي :

يا قدس يا سيِّدتي ...معذرةً

فليس لي يدانْ

وليسَ لي أسلحة

وليسَ لي ميدانْ

كلّ الّذي أملكه لسانْ

والنّطق يا سيِّدتي أسعاره باهظة

[1] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، دط، 1961 ، ص156 .

[2] عبد الرحمان تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1 ، 3003، ص 91 .

والموت بالمجانْ

نلاحظ أنّ المقطوعة الأولى كلّها عبارة عن تضمين فالأبيات تامّة من النَّاحية العروضيّة، أمّا من الناحيّة الدَّلالية فهي ناقصة ذلك أنَّه لا يتَّضح اعتذار الشَّاعر من القدس، إلاّ من خلال الأبيات الموالِيَّة فيفسِّر اعتذاره لعدم قدرته على الوقوف ضدّ مشروع تهويد القدس، وكذلك نجد التَّضمين في الأبيات التالية :

فالعمر سعر كِلمةٍ واحدة

وليس لي عمرانْ

وأيضًا في:

جاءت إليك لِجنة

تبيض لجنتين

ونجده أيضًا في البيت السَّادس عشر و السَّابع عشر في قوله :

وبالرفاء والبنينْ

تكثر اللِّجانْ

فالتَّضمين وإن كان يعتبر عيبًا من عيوب القافية عند القدماء إلاَّ أنَّه استطاع أن يجعل القصيدة متماسكة ومتكاملة بين أجزاءها.

6/ التِّكرار:

يتحدَّد مفهوم التِّكرار في أبسط مستوى من مستوياته بأن يأتي المتكلِّم بلفظ ثمّ يعيده، وهذا من شروط اتِّفاق المعنى الأوّل والثّاني، فإن كان متَّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته، وتأكيد ذلك الأمر وتقريره في النّفس، وكذلك إذا كان المعنى متَّحدًا

وإن كان اللَّفظين متّفقين والمعنى مختلفًا فالفائدة في الإتيان به للدّلالة على المعنيين المختلفين[1].

ومن هنا يمكن القول أنّ البنية التِّكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكِّل نظامًا خاصًّا داخل نظام القصيدة، يقوم هذا النِّظام على أسس نابعة من صميم التَّجربة ومستوى عمقها وثرائها وهذا يساعدنا على أن تؤّدي دورًا شعريًّا مهما انطلق من أساس كونها مكمِّلًا موسيقيًّا للكيان التّشكيلي العام للقصيدة[2]

وللتِّكرار عدّة مستويات منها مستوى الحرف، ومستوى الكلمة، ومستوى الجملة

1.6 - مستوى الحرف:

الحرف نوعان صامت وصائت، فالحرف الصَّامت هو الَّذي يختص بالتِّكرار بحيث نجد له دورًا في بنية الكلمة والجملة والبيت، وتكرار الحرف يحقِّق النّسيج الصَّوتي وذلك عن طريق جرس الحروف والكلمة بحيث تتجاوب الأصوات اللُّغويّة شدَّةً ولينًا، علوا وهبوطا وهذا يكسب القصيدة نغما وإيقاعا يتجاوب والحالة النفسية للشاعر[3].

ومن أمثلة هذا النّوع من التِّكرار في القصيدة ما ورد في هذه الأبيات :

يا قدس يا سيِّدتي ....معذرةً

فليس لي يدانْ

وليس لي أسلحة

وليس لي ميدانْ

كلُّ الّذي أملكه لسانْ

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، 2001 ، ص 182 .

[2] نفسه، ص 184 .

[3] عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، دط، 2003،ص192.

نلاحظ في هذه الأبيات أنّ الحروف الأكثر تكرارًا هي اليّاء، والأَم، والسِّين، و الميم إضافة إلى حرف الرَّوي النُّون، بحيث نجد أنّ هذه الحروف هي حروف مجهورة أدّى تكرارها في القصيدة نغمًا موسيقيًّا يستشعره القّارئ مما يجعله يتفاعل مع النص فتكرار حرف اليّاء في أداة النِّداء "يا" مرجعه القَّهر الَّذي يلازمه وأسفه على مدينته القدس

والحروف المجهورة هي « الّذي يهتز أو يتذبذب الوتران الصَّوتيان عند النُّطق به أي أنّ الوترين الصَّوتيين يقترب أحدهما من الآخر من غير أن ينطبقا انطباقا تاما فيتمكَّن الهواء المندفع من الرئتين من المرور خلالهما فيهتزَّان اهتزازًا منتظمًا ينتج عنه نغمةٌ موسيقيّة تسمَّى الجهر[1].

كذلك نجد في الأبيات التّالية تكرارًا لحروف أخرى مثل الباء، والجيم في قوله :

جَاءتْ إليكِ لجنة

تبيضُ لجنتين

تفقِّسان بعد جولتين عن ثمانْ

وبالرِّفاء والبنين

تكثر اللّجانْ

فتكرار حرف البّاء مثلًا الَّذي هو حرف انفجاري دلالةً على سخط الشَّاعر من ضعف الحكَّام ومؤتمراتهم الّتي لا تنتج إلَّا الوعود الكاذبة والإنهزامات الّتي لا تزيد الجرح إلَّا إيلاما.

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، دط،القاهرة،1961،ص91.

2.6 - مستوى الكلمة: إن تكرار اللّفظة امتداد وتنامي للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كاللَّفظة المكرِّرة والتّكرار في هذا المستوى أن يبدأ الشّاعر بلفظة تكون إمّا اسمًا وإمّا صفة ثم يكرِّرها في البيت[1].

وقد وظّف الشّاعر هذا النّوع من التِّكرار في القصيدة ومن ذلك نجد كلمة يا سيّدتي ذلك أنّ الشَّاعر يخاطب القدس يحثُّ فيها المدينة الجريحة أن لا تنتظر الخير من الزعماء ويتأسّف ويعتذر عن الصَّمت المريب على ظُلم الحكَّام المستبدِّين وتكرّرت كلمة "كلمة" وهي للدّلالة على قمع الكلمة والرأي والحريَّة في البلدان العربيَّة من طرف الطّبقة الحاكمة ، كما نلاحظ تكرار كلمة لجنة في ما يلي :

جاءت إليك لجنة

تبيض لجنتين

وأيضًا :

تكثر اللّجانْ

وتِكرار لفظة لجنة هنا جاءت بصيغة المفرد ولجنتين الَّتي جاءت مُثنى واللّجان الّتي وردت بصيغة الجمع دلالة على كثرة المؤتمرات الفاشلة والوعود الكاذبة الّتي يقدّمها الزعماء في كلّ قمّة.

كما نجد أيضًا في هذا المستوى تكرارًا لكلمة "سيّدتي" وهذا في الأبيات التَّالية:

ياقدس يا سيّدتي ...معذرةً

وأيضًا :

سيّدتي...

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ، دط، الجزائر، 3003، ص 211، 212 .

وهذا ما أضفى على القصيدة نغمًا موسيقيًّا يستولي على أحاسيس القارئ وذائقته الشعريّة من خلال تكراره لهذه الكلمة.

7- علامات التّرقيم:(الوقف).

الوقف لغةً: « وقف، يقف، وقوفًا: دام وسكن ويقال وقف على الأمر: أي فهمه وتبينه واطّلع عليه، وعن الشّيء: منعه عنه، والوقف قطع الكلمة عمّا بعدها» [1].

اصطلاحًا: هو برهة انقطاع عن مواصلة الكلام في القراءة، إمّا لانتهاء المعنى أو جزء منه، وإمّا لأنّ التّنفس لم يسعف القّارئ في مواصلة الكلام ويكون ذلك في الشِّعر

بين شطري البيت، أو نهايته أو في نهاية المقطع الشّعري[2].

فالوقف ظاهرة فسيولوجية تصدر عن كائن يعي، ويفهم، ويحسُّ بالفرح والألم فيكون إمّا فاصلة أو نقطة أو بياضًا ووظيفة الرّمز إلى فاصل نفسي وتركيبي في وقت واحد[3].

وظَّف "أحمد مطر" في قصيدته هذه الظَّاهرة الفيزيولوجية و الّتي تمثَّلت في التَّعجب ونجدها في البيت السَّابع

و الموت بالمجّان!

كما نجدها أيضًا في البيت الثّامن عشر :

و يرتدي قميصه عثمان!

و أيضًا في البيت الأخير

---

[1] المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط39، بيروت، 2002، ص914.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،ط2، بيروت،1974،ص433.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر،ص109.

حيِّ على اللِّجان!

هذا بالنّسبة لقصيدة بين يديّ القدس أمّا بالنّسبة للافتته الأولى فقد جاءت علامات التّعجب كثيفة في دلالة على عنف التّجربة الشّعوريّة الّتي يقاسيها الشّاعر فكان الحدث المصوّر صدمة شعريّة رهيبة له، فكانت علامات التّعجب أبلغ تصويرًا من الكلام عن عمق المأساة و حجم المعانات بالنّسبة للشّاعر إزاء القضيّة الفلسطينيّة والسياسيّة للبلاد العربيّة .

و من خلال إحصائنا لعلامات التَّعجب على مستوى لافتاته الأولى نجد أنَّه قد وظَّف في قصائده مائة وسبعة وثلاثون (137) علامة تعجب.

كما نجد أنّ الشّاعر قد وظّف في قصيدته علامة الحذف أو ما يسمَّى بالبياض و هذا في الأبيات التّالية :

يا قدس يا سيّدتي ...معذرةً

و أيضًا في :

سيّدتي...

فالبياض هنا هو حبكة فنيَّة ذات غاية دلاليّة الّتي من أدوارها تحفيز المتلقّي لملء الفراغ بما يلائمه من إدراكه للواقع و معرفته به فهو يعدّ جزءًا لا ينفصل عن الكلام

فالشّاعر يفتح المجال للقارئ لفك مغالق الصّمت فالصّمت هنا ناطقًا باعتذارات الشّاعر و قلّة حيلته و عجزه عن التَّصدِّي لما يحدث في الوطن العربي .

و نجد أنّ الشّاعر قد وظّف في لافتاته الأولى مائة و اثنان وخمسون (152) علامة حذف.

الفصل الثاني

المستوى التَّركيبي

المستوى التركيبي:

يهتم هذا المستوى بالتَّراكيب اللُّغوية وتصنيفها وتفسير مدلولاتها بالتّركيز على الفروق فيها لطرح مجموعة من الأسئلة مثل: هل يغلب على النَّص الجُمل الطويلة المركبة أو القصيرة، وهنا يأتي دور الأسلوبيَّة النّحوية في دراسة العلاقات والتَّرابط والانسجام الدَّاخلي في النّص وتماسكه عن طريق الرّوابط التّركيبية المختلفة [1] .

1- معاني الحروف:

1.1- حروف الجر: سُمِّيت حروف الجر لأنَّها تجر معاني الأفعال قبلها إلى أسماء بعدها، يرى ابن يعيش« إن هذه الحروف تسمى حروف إضافة لأنّها تضيف معاني الأفعال قبلها إلى أسماء بعدها، وتسمى حروف الجر لأنّها تجر مابعدها من الأسماء أي تخفضها، وقد يسميها الكوفيون حروف الصِّفات لأنَّها تقع صفات لما قبلها من النّكرات، وهي متساوية في إيصال الأفعال إلى ما بعدها وعمل الخفض وإن اختلفت معانيها في أنفسها ولذلك قال : هي فوضى في ذلك أي متساوية يقال: قوم فوضى أي متساوون لا رئيس لهم»[2].

أمَّا فيما يخص عددها وبيانها فالمشهور منها عشرون حرفا وهي: من، إلى حتَّى ، خلا، عدا، حاشا، في، عن، على، مذ، منذ، ربَّ، اللاّم، كي، الواو، التاء الكاف ، الباء، لعل، متى.

والمشهور من حروف الجر عشرون حرفا، سردنا ألفاظها، و يجدر بنا أن نشير إلى أمرين

أولهما: أن كل حرف من هذه الحروف العشرين قد يتعدد معناه، وقد يشاركه غيره في بعض المعاني، وثانيهما:أنَّ بعض حروف الجر يكثر استعمالها في الجر حتى يكاد

يقتصر عليه مثل: من، إلى، على، اللَّام، عن، في.

[1] إبراهيم خليل في النقد والنقد الألسني، دار كندي للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2002،ص 145 .

[2] ابن يعيش، شرح المفصل، ج8، عالم الكتب بيروت، دط، لبنان، دت،ص7 .

ومن بين حروف الجَّر الّتي وظَّفها الشّاعر في هذه القصيدة نجد: اللَّام ،الباء على، عن، ونبدأ الحديث عن معنى حرف اللام في القصيدة و الّتي نجدها ممثلة في الأبيات الآتية :

فليس لي يدانْ

و ليسَ لي أسلحةٌ

و ليسَ لي ميدانْ

1.1.1 - اللَّام:هو« حرف لجر الاســـــم الظَّاهر و الضَّميـــــر، و يستعمل أصليًا و زائدًا »[1].

وقد وردت مكسورة للمناسبة.

و جاءت بمعنى الملك فلام الملك هي الواقعة بين ذاتين و قد استعمل أصليًا.

2.1.1 - إلى: يعرف الحرف إلى أنّه « حرف جرّ مبني على السُّكون يجُّر الاسم الظّاهر و المبني »[2].

و قد جاءت "إلى" في البيت الثالث عشر زائدة للتَّوكيد

جاءت إليك لجنة

3.1.1 - عن: حرف جر تجُّر الظاهر و الضَّمير و قد تزاد "ما" فتدغم النُّون بالميم ولا يكفها عن العمل نحو (عمّا قليل) فأصلها عن ما قليل، و لها معان عديدة

أمَّا عن معناها في القصيدة فقد جاءت للمجاوزة و البعد المعنوي في قوله :

تُفقِّسان بعد جولتينِ عن ثمانْ

لقد كان لحروف الجَّر هذه دورًا مهما في ترابط القصيدة و انسجامها، و تكامل بنياتها التَّركيبية .

[1] محمد اسعد النادري، نحو اللغة العربية، ط2، 1997، ص758.

[2] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، ص384 .

2.1- **حروف العطف:** حروف العطف تسعة و هي الواو لمطلق الجمع و الفاء للترتيب مع التعقيب و ثمّ للتّرتيب مع التّراخي ،أو للشك أو التّخيير، و أم لطلب التّعيين، و لا للنفي ، و بل للإضراب ، و لكن للاستدراك و للغاية [1].

و من حروف العطف الّتي وظفها الشّاعر في القصيدة نجد

1.2.1- الواو : للجمع المطلق و نجدها ممثلة في الأبيات التّالية :

و ليسَ لي يدانْ

و ليسَ لي أسلحةٌ

و ليسَ لي ميدانْ

و أيضًا

و النّطق يا سيّدتي أسعاره باهظة

و الموتُ بالمجانْ

ويرجِعُ تكرار حرف الواو في القصيدة كونه يفيد الرَّبط و الوصل بين أسطر القصيدة وأحداثها و بالتّالي يجسد نوعا من التّناسق بين أسطر القصيدة و أفكارها.

2.2.1- الفاء: تأتي الفاء للتّعقيب و قيل تأتي لمطلق الجمع الواو و قد ترد أيضًا زائدة كما في البيت الثاني :

فليسَ لي يدانْ

و أيضًا جاءت زائدة في البيت التّاسع في قوله :

فالعمر سعرُ كِلْمَةٍ واحدة

[1] علي الجازم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان ، 1988،ص362 .

إذن حروف العطف هذه لا تعمل بأنفسها و إنّما تنوب عن العوامل لضرب من الاختصار، و تجنب التّكرار و تقوم مقام العامل فتغني عن تكريره فالفعل للفعل في الحقيقة هذه تعمل على سبيل الإتّباع و النّيابة.

2- الجملة:

1.2 - عند النحَّاة القدماء: إذا ما نظرنا إلى مفهوم الجملة عند النحَّاة القدماء نجد أنَّهم اختلفوا في تعريفاتهم لها ونذكر من بين هذه التّعاريف ابن يعيش، الذي اشترط في ترادف الكلام مع الجملة إفادة الجملة أي يجب أن تكون الجملة مفيدة لتكون كلام لأنّ كل كلام، جملة وليس كل جملة كلاما وذلك من خلال قوله : « إنّ الكلام عبارة عن الجمل المفيدة وهو جنس لها فكل واحدة من الجمل الفعلية والاسمية نوع له يقصد إطلاقه عليها، كما أنّ الكلمة جنس للمفردات فيصح أن يقال: « كل زيد قائم كلام ولا يقال كل كلام زيد قائم »[1].

2.2 - عند النحّاة المحدثين: أمّا مفهوم الجملة عند النحَّاة المحدثين نجدها قد حضِيت باهتمام كبير وقد كُلِلت بجملة من المفاهيم نذكر منها، تعريف مهدي المخزومي حيث يعرف الجملة قائلا :« الجملة هي الصُّورة اللّفظية الصُّغرى للكلام المفيد في أيّة لغةٍ من اللُّغات، وهي المركب الذي يبيِّن المتكلم به أنّ صورة ذهنية كانت قد تتأَلف أجزاؤها في ذهنه ، ثم هي الوسيلة التي تنقُل ماجَالَ في ذِهن المتكلم إلى ذِهن السَّامع»[2].

ويُضيف قائلا:« والجملة التَّامة هي الّتي تعبِّر عن أبسط الصُّور الذِّهنية التّامة الّتي تتألف من ثلاثة عناصر: المسند، والمسند إليه، والجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يقصد السّامع معنى مستقلا بنفسه[3].

---

[1] موقف الدين أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش ،شرح المفصل، دار عالم الكتاب بيروت، دط، لبنان، 1986، ص 21 .

[2] مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي بيروت، ط2، لبنان، 1986، ص21 .

[3] المرجع نفسه: ص33.

3.2 - الجملة الاسمية:

تنقسم الجملة العربية إلى اسمية وفعلية وهناك من يضيف إليهما الشرطية والظّرفية، و الجملة الاسمية هي الّتي صدرها اسم، كزيد قائم وهيهات العقيق، وقائم الزيدان[1].

ويعرفها مهدي المخزومي بقوله:« الجملة الاسمية هي الّتي يدل فيها المسند على الثبوت اٌو الّتي يتّصف فيها المسند اتصافًا ثابتا غير متجدد، أوبعبارة أوضح هي الّتي يكون فيها المسند اسما »[2].

وقد وظف الشّاعر" احمد مطر" في قصيدته تسع جمل اسمية

1- ياقدسُ يا سيّدتي ... معذرة

5- كل الذي املكه لسانْ

7- والموتُ بالمجانْ

4.2 - الجملة الفعلية : قال المعلم بطرس البستاني في محيط المحيط:«الجملة الفعلية ما كان صدرها فعلا كقام زيد»[3].

معنى هذا القول أنّ الجملة الفعلية هي الجملة الّتي تبتدئ بالفعل، بحيث يكون فيها المسند هو الأوّل نحو(قام)، ثم يعقبه المسند إليه (زيدٌ)، وفي جامع الدُّروس العربية لمصطفى الغيلاني « الجملة الفعلية ما تاٌلّفت من الفعل والفاعل، نحو: "سبق السَّيف العدل" أو الفعل ونائب الفاعل ، نحو: "يُنصر المظلوم "

أو الفعل الناقص واسمه وخبره نحو: "يكون المجتهد سعيداً" [4].

وظّف الشَّاعر في قصيدته الجمل الفعلية للدلالة على الحركة ومن أمثلتها نجد

[1] ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج2، دار الفكر، ط2،1969، ص420

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي ، بيروتنط2،لبنان،1996، ص32.

[3] فتحي عبد الفتاح الوجيني،الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا، مكتبة الفلاح، ط2،الكويت

[4] مصطفى الغيلاني، جامع الدروس العربية ،ج1،المكتبة العصرية، صيدا، ط1،لبنانن2002.

جاءت إليك لجنة

تبيض لجنتينْ

تفقسانِ بعد جولتينْ عن ثمانْ

وأيضًا

ويُسحق الصّبر على أعصابِه

ويرتدِي قميصه عثمانْ

وسيوضِّح لنا الجدول التَّالي عدد استعمال الجُمل الاسمية والفعلية لبعض القصائد من لافتات احمد مطر الأُولى

جدول(1)

عنوان القصيدة	عدد الجمل الاسمية	عدد الجمل الفعلية
قطع علاقة	13	13
الحبل السري	12	11
ثورة الطين	4	10
قلم	4	9
الثّور و الحظيرة	9	7
الأضحية	11	14
الصّحو في الشّمالة	23	21
على باب الحضارة	15	7
اللّعبة	7	14
لا نامت عين الجبناء	15	14

نستخلص من دراستنا للجمل الاسمية و الفعلية في القصيدة ، أنّ الجمل الفعلية يسير فيها الفعل سيرًا زمنيًا متخالف و غير متوقع فيتوانى الفعل و لا يترك لنا فرصة الوقوف على زمن محدد، و لا على مكان محدد، و لاعلى مكان محدد، ونجد

في القصيدة "بين يدي القدس" و كذلك في مجموعة من قصائد لافتاته الأولى طغيان الجمل الفعلية على الجمل الاسمية حيث مثلت الجمل الفعلية نسبة 51,96٪ أمّا الجمل الاسمية فمثلت نسبة 48,03٪ و هي غالبا أفادت الثبات و يعود سبب طغيان الجمل الفعلية على الاسمية ذلك أنّ قصائد أحمد مطر تناولت قضايا يعيشها الإنسان العربي في الواقع و هذا ما ذهب الشّاعر لإثباته و الإثبات عادة يكون بصيغة الفعل.

3 - التّقديم و التّأخير :

التّأخير من الاصطلاحات البلاغية و معناه تركيب الكلام شعرا أو نثرا بطريقة يُستوخى منها هدف بياني معين يتحقق بتأخير كلمة أو جملة أو معنى في سياق معيّن و هو بهذا يقابل التّقديم الذي يفيد دلالة معاكسة و يتوخى هدفا بلاغيا يتحقق في تقديم كلمة أو جملة في تركيب أدبي،هذا التّعريف جامع مانع،ينطبق على التّقديم والتّأخير في جميع جوانبه سواء أ كان بين أطراف الجملة أم بين الجمل أم بين المعاني أو ضبط المصطلح في جزئيه و ربطه بالفرض البلاغي و الفضاء الأدبي وخلصه من القيود النحوية ،فتركيب الكلام شعرا أو نثرا لابد فيه من مراعاة الأصول النّحوية وعلى العموم فإن التّقديم و التّأخير محور لانطلاق الكلمات والجمل يمنة و يسرة، فهو الأساس التّكويني للتّركيبي، فكل كلمة و كل جملة يمكن أن تكون هدفا لهذه الأسئلة لماذا وضعت هنا؟ و لماذا لم تتقدم ؟ و لماذا قدمت؟ و لماذا أخرت؟

و ما الغرض من هذا الترتيب و ذلك النظام؟ .

وظَّف الشَّاعر التَّقديم و التَّأخير في القصيدة و نجد من ذلك تقديم المفعول به على الفاعل في قوله:

ويرتدي قميصه عثمانْ

حيث نجد أنّ الشّاعر قدم المفعول به و هو قميص على الفاعل و هو عثمان أيضًا نجد تقديم الخبر على الجملة الفعلية الواقعة في محل رفع مبتدأ في قوله:

سيّدتِي أحرجتني

قدَّم الشّاعر هنا الخبر على الجملة الفعلية الواقعة في محل رفع خبر ونجد ايضًا تقديم شبه الجملة جار و مجرور و تأخير الفاعل في قوله:

جاءت إليكِ لجنة

فقد قُدِّمت شبه الجملة الجار و المجرور الّتي جاءت في محل نصب مفعول به و أخَّر الفاعل لِجنة

و قد كان للتَّقديم و التّأخير في القصيدة دور في تقوية المعنى و جمالية التّعبير فالتّقديم و التَّأخير في النَّحو هو الالتزام بترتيب الكلام، و الألفاظ، و هو بذلك حفاظ على المعنى الأصلي المراد، أمَّا بلاغيًا فالتَّقديم و التَّأخير هو خروج عن هذا النّمط فهو يقوم بتحريك الألفاظ و الكلمات من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى وفي الوقت ذاته خروج عن المعنى الأصلي إلى معان أخرى، إلاَّ أنَّ هذا التّغيير في مواضيع الكلمات بين تقديم و تأخير يضفي على دلالتها طبيعة جمالية خاصة.

الفصل الثالث

المستوى الدَّلالي

المستوى الدلالي

يتناول الدَّارس الأسلوبي في المستوى الدَّلالي استخدام المنشئ للألفاظ و ما فيها من خواص تؤثِّر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية و دراسة التَّصنيفات ومعرفة أيّ نوع من الألفاظ هو الغالب.

و يدرس النّاقد أيضًا طبيعة هذه الألفاظ و ما تمثله من انزياحات في المعنى فهل في النَّص ألفاظ غريبة، حوشية، أو ألفاظ مألوفة دارجة و هل هذه الألفاظ وُضعت في سياق مغاير بحيث تكتسب دلالات جديدة [1].

1- اللُّغة الشِّعرية:

لا يمكن الحديث عن الشِّعر ما لم تكن هناك لغة شعرية، فالشِّعر ما هو إلاّ استخدام فني للطاقات الحسِّية و العقلية و النّفسية والصَّوتية للُّغة، و لا يُفهم من لغة الشِّعر المفهوم النَّحوي والمعجمي، و إنَّما هي طاقات القصيدة و الإمكانات الِّتي تتوفر عليها و تُعتبر اللُّغة الشِّعرية وسيلة فالشَّاعر يعبر بها عن آماله و آلامه أفراحه وأحزانه، طموحاته واطلاعاته، فاللّغة الشِّعرية هي " كل مكونات العمل الشِّعري من ألفاظ و صور و خيال و عاطفة، و من موسيقى، و من مواقف بشرية تشكل ما نسميه بالمضمون البشري، و تتجمع كل هذه المكونات في منظور الشَّاعر لتكوِّن القصيدة الشِّعرية" [2].

و لكلِ شاعر أسلوبه الخاص في كيفية توظيف اللُّغة والتَّعامل معها، فالشَّاعر يحاول قدر المستطاع أن يتميَّز عن غيره من الشُّعراء وذلك من خلال استخدامه للُّغة إذ عليه أن يتخلى عن المعاني المألوفة و المتداولة و العبارات الجاهزة والبحث عن معاني جديدة تتناسب و متطلبات العصر يقول ابن الرشيق في هذا المقام : « فإذا لم يكن عند الشّاعر توليد معنى و لا اختراعه، و استطراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة في ما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ما أطال سواء من الألفاظ أو صرف

[1]– إبراهيم خليل في النقد و النقد الألسني، دار كندي للنشر و التوزيع، د.ط عمان 2002 صفحة 155

[2]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع، و النشر و التوزيع، د ط ، الإسكندرية، 2009، صفحة 67، 68

معنى إلى وجه آخر، كان اسم الشَّاعر عليه مجازا لا حقيقة و لم يكن له إلاَّ فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التّقصير» [1].

فالشَّاعر الحقيقي حسب ابن الرشيق هو ذاك الذي يولد المعاني و يبتدع ألفاظا جديدة و يسد النّقص فيما أجحف فيه غيره، و إن لم يفعل ذلك فهو ليس شاعرا حقيقيا بل مجازيا، ذلك أن اللّغة " تنمو وتحيى بفضل استعمال الأدباء لها فعلى أيديهم تكتب مفردات جديدة و علاقات لغوية جديدة فإذا تصورنا أن لغة ما بدون شعراء و أدباء فهي اللُّغة الآلية من غير شك إلى الموت و الانقراض" [2].

و من خصوصيات اللُّغة الشِّعرية عند أحمد مطر أنَّها تحمل قضية واضحة محددة، حيث لا يجد القارئ مع هذا الشِّعر صعوبة في فهم القضية، أو التَّعرف عليها و على ملامحها المختلفة و هذا ما نجده قي قصيدة " بين يدي القدس" فهي عبارة عن لغة واضحة تُعبِّر عن قضية محددة امتلأت بها وجدان الشَّاعر و عقله وروحه و هذه القضية هي القضية الفلسطينية و الحرِّية التي شكَّلت مصدر الانفجار الشِّعري عند أحمد مطر.

فالقصيدة واضحة، قصيرة ، و شديدة التَّركيز موسيقاها يسيطر عليها الإيقاع العنيف والقافية الحادة حيث نجد الشَّاعر يوجه خطابه للقدس يحثها أن لا تنتظر الخير من الزعماء و القادة و لا من قِممهِم المتعددة هنا و هناك، كما يتحدَّث في قصيدته عن مُصادرة الكلمة في البلاد العربية و قمع الحريَّة و نهب خيرات البلاد وممارسة كل طقوس الإجرام في حق الشَّعب الفلسطيني و العربي من طرف الحكام المستبدين ومن خصوصيات اللُّغة الشِّعرية في لافتات أحمد مطر أيضًا نجد عنصر هام و هو ذلك العنصر الذي يجمع بين السُّخرية و التَّهكُم ، فلُغة الشَّاعر هي لغة ساخرة تهكمية.

فالسُّخرية في شعر أحمد مطر لا يرمي به إلى إضحاك النَّاس بقدر ما هو استعراض لشر بليتنا، و شر البلية ما يضحك، فهذا الضَّحك مُرّ فهو ضحك من شدَّة

---

[1]– حواس بري، شعر مفدي زكريا ، دراسة و تقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر 1994 صفحة 333

[2]– المرجع نفسه صفحة 325

البكاء و هذه القصيدة خطاب تاريخي أحسن مثال على الطّبيعة السّاخرة للشّاعر احمد مطر

رأيت جرذا
يخطب اليوم عن النظافة
و ينذر الأوساخ بالعقاب
و حوله
....يصفِّق الذباب

ومن خصوصيات اللُّغة الشِّعرية عند أحمد مطر أيضا ما يُسمى بالاختزال فقصائده تبدو قصيرة جدا و لكنها متكاملة وأيضا مقاطع قائمة بذاتها و هذه صفة شبه ثابتة في لافتاته فلديه قصائد كثيرة لا تستغرق الواحدة منها أكثر من تسع أو عشر كلمات مثل (خطاب تاريخي، يقظة، الصدى، نكتة.)

كما نجد أيضا توظيف اللَّفظة القرآنية في أشعار أحمد مطر الّتي تمثل بعدا دلاليًا واضحا يتلخص في هذا الانبهار و الإعجاب بالنّص الدّيني و خاصة النّص القرآني. و هذا التَّمثيل الإيجابي الواعي للنّص الدِّيني الذي يقف في موقع القيادة النَّصية لكل شعر "مطر" و في لافتاته و توظيفه التّراث في شعره لعله يعود إلى أمرين: أحدهما التّوجه الإرادي و الذّاتي لدى الشّاعر إلى القضية الإسلامية و إيمانه المطلق بأنّ الحل لمأساته ومأساة الشُّعوب عامة تكمن في التَّوجه لهذا الدِّين و ثانيهما ايمان الشّاعر بأنّ الأخذ والاستلهام من القرآن والتّراث الدّيني له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشَّاعر إلى مدارج الشُّعراء المتميزين.

ففي قصيدته "قلة الأدب" يقول الشّاعر

قرأت في القرآن
"تبت يدى أب لهب"
فأعلنت وسائل الإذعان:
أنّ السّكوت من ذهب

ولهذا التَّضمين دلالات متعددة واضحة فالجميع يعرف أنّ أبا لهب يمثل قمة الطغيان والاستبداد لكنه هالك و هذا مصير كل متجبر مستبد وهذه إشارة إلى الحكام المستبدين.

كما نجد أيضًا في القصيدة بين يدي القدس أحداث تاريخية وحضارية ذات بعد ديني وهذا ما نجده في قوله:

ويرتدي قميصه عثمان

حيث يستدعي الشَّاعر حادثة تمثل مفصل في تاريخ المسلمين.حادثة مقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه و ما أسفرت عنه من تفرق وانقسام للرأي و الكلمة و هدر لجهود المسلمين في غير طائل، فإذا كان القتل قد نال من عثمان واحد لا غير فإن من يدعون النّصرة لعثمان يقتلونه كل يوم و ذلك بإساءة استخدام الأدلة الشّرعية وسوء تفسيرها.

وما يميّز لغة أحمد مطر أيضا الجرس الموسيقي و ذلك من خلال تكرار الحرف أو الكلمة أو حتى الجملة تأكيدا على حجم المصيبة و بتأثير على المتلقي و بحث الحركة وإزالة الرتابة.

2- الصُّورة الشعريَّة:

تعتبر الشّعرية ميزة أساسية في العمل الشّعري و ليست الصّورة الشّعرية وليدة العصر الحديث إنّما وجدت منذ القدم فالشعر« قائم على صورة منذ أن وجد حتى اليوم، و لكن استخدام الصّورة يختلف بين شاعر و آخر، كما أنّ الشّعر الجديد يختلف عن الشّعر القديم في استخدامه للصور» [1].

وهناك عدة تعاريف للصورة الشّعرية فعبد القاهر الجرجاني يعتبر الصّورة الشّعرية معيارا للنقد حيث يقول« أنّ الصّفحة في التّصويرات الّتي تروق للسّامعين و تروعهم والتّخيلات الّتي تهز الممدوحين و تحركهم شبيه بما يقع في نفس النّاظر إلى التّصاوير الّتي يشكلها الحذاق بالنقش أو النّحت و النّقر، فكما أنّ تلك تعجب

[1]- حواس بري، شعر مفدي زكريا دراسة و تقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر 1994 ص 343

وتخلب و تدخل النّفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشّعر فيما يمنعه من الصّور»[1].

أمّا العقاد فيعرفها بقوله« الصّورة الأدبية عند الشّاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشّعور و الخيال أو هي قدرته على التّصوير المطبوع لأنّ هذا في الحقيقة هو فن التّصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين » [2].

وتعتمد الصّورة الشّعرية بشكل أساسي على عنصر الخيال حيث يلعب هذا الأخير دورًا رئيسيا في خلق الصّور إذ إن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل و بغير ملامح تحول إلى صورة تجسيده، فالخيال الشّعري إذن نشاط خلاق يلعب دورا رئيسيا في أيّة فعالية إبداعية.[3].

ولأحمد مطر خيال واسع يتجسد من خلال الصّور المستعملة وعنصر الإدهاش ومفاجأة القارئ بالصور التي تصدمه فنوقظ عقله و وجدانه و هو يعتمد في ذلك كله على كشف التّناقض بين ما هو واقع و بين ما هو قائم في النّفس و العقل فالكرامة عندنا كما هو مألوف مقدسة و نبيلة و لكن الشّاعر يصدمنا و يدهشنا في تجسيد صوره فمثلا في قصيدة طبيعة صامتة يستعمل صور قوية في تصوير كرامة الإنسان العربي و ما آلت إليه في قوله

في مقلب القمامة
رأيت جثة لها ملامح الأعراب
تجمعت من حولها "النُّسور" و "الذباب"
و فوقها علامة
و تقول: هذي جيفة

---

[1]_ ينظر: حوّاس بري، شعر مفدي زكريا دراسة و تقويم، ص 303-304

[2]- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة، د ط، القاهرة 2000 ،ص 99

[3]- ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، دط، الجزائر، 2005، ص 59.

كانت تسمى سابقا....كرامة

فالشَّاعر هنا يشبِّه كرامة العربي بالجثة التي تحوم حولها النُّسور و الذباب وهذا تصوير لمدى الاضطهاد الّتي يتعرض إليه الإنسان العربي.

كما نجد أيضًا في قصيدته " بين يدي القدس" الكناية و الّتي وظفها للدلالة على قمع الكلمة ومصادرة حرية التَّعبير والرأي في قوله:

والنُّطق يا سيّدتي أسعاره باهظة

ونجد توظيفه للكناية أيضًا في البيت السابع في قوله :

والموت بالمجانْ

فهي كناية على الاستهتار بحياة الإنسان العربي و قتله السِّري والصَّامت.

أمَّا توظيفه للاستعارة فنجدها في البيت الرابع عشر في قوله:

تبيض لجنتين

تفقِّسان بعد جولتين عن ثمان

فالصورة هنا استعارة مكنية حذف فيها المشبه به و هي الدجاجة ورمز له بشيء من لوازمه وهو الإباضة.

كما لا يفوتنا الإشارة إلى أنَّ العنوان "بين يدي القدس" هو عبارة عن استعارة مكنية حيث حذف فيه المشبه به وهو الإنسان وترك شيئا من لوازمه وهو اليدين.

ومن هنا يمكن القول أنَّ الصُّورة ليست مجرد تزيين للمعنى بل هي العنصر الأساسي الذي يكشف به الشَّاعر تجربته و يفهمها لكي يصوغها في المعنى المناسب.

فالصورة تعبير عن حالات نفسية يمر بها الشَّاعر لا يمكنه أن يفهمها أو يجسدها إلاّ عن طريق الصُّورة.

3 - الحُقول الدلالية:

الحقل الدّلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللُّغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" و ضم ألفاظا مثل أحمر و أزرق و أخضر و عرفه أولمان بقوله:« هو قطاع متكامل من المادة اللُّغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة » و يعرفه ليونز بقوله:هو« مجموعة جزئية لمفردات اللُّغة » [1].

وعليه فالحقل الدَّلالي مجموعة من مفردات اللُّغة تربطها علاقات دلالية و تشترك جميعا في التَّعبير عن معنى عام يعد قاسما مشتركا بينها جميعا مثل الكلمات الدّالة على الآلات الزِّراعية، و الكلمات الدّالة على النَّبات أو الكلمات الدَّالة على الأفكار والتّصورات.

و تقول هذه النظريَّة – الحقول الدَّلالية– أنّه لكي تفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتّصلة بها دلاليا، و هدف تحليل الحقول الدّلالية هو جمع الكلمات الّتي تخص حقلاً معينا والكشف عن صِلاتها الواحدة منها بالأخرى وصلاتها بالمصطلح العام و يتفق أصحاب هذه النّظرية على مجموعة من المبادئ منها لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل، لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.

لا يصح إغفال السّياق الذي ترد فيه الكلمة، استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي، و تحاول هذه النّظرية شمول جميع مفردات اللّغة بضم كل مفردة إلى حقل دلالي معين كما أنّها تحرص على أخذ السّياق ضمن اهتماماتها عند دراسة الكلمة و تهتم هذه النّظرية بالدّلالة النّحوية للكلمة و تهتم كذلك بالعلاقات الدّلالية [2].

و سنقوم في ما يلي باستخراج الحقول الدَّلالية الّتي تنتمي إليهما كلمات القافية في القصائد التَّالية: "بين يدي القدس"، "طبيعة صامتة"، "قطع علاقة"، "دوائر الخوف"

---

[1]– ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط د، القاهرة، 1998، ص 79

[2]– ينظر: فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية و تطبيقية، مكتبة الاداب، ط د، القاهرة،2005، ص 175

1.3 - حقل الثّورة: لم ترد لفظة الثَّورة في القصائد بلفظها و لكنّها وردت بمعناها وتكررت اثنتي عشرة مرة (أسلحة، ميدان، جثتي القتلى، سيف، تابوت، أموت نادب مقاومة، جيفة، سيفه، قاتلي).

وظَّف الشَّاعر في قوافي قصائده حقل الثَّورة لإيقاض هِمم الشعوب العربية من أجل الثَّورة ضد الأوضاع السّائدة.

2.3 - حقل الفاعلية: و هو عبارة عن حقل حركي يظهر من خلال سعي الأشخاص الفاعلة ضمن الضمائر و تبرز في هذا الحقل حركة (الأنا) الّتي تظهر بضمير الغائب

فيما يلي:(أعصابه، و تراقب، و حزينة، و نادت، و حبلى وشمسه و زاهدا، ويسره ورأسه).

ثم حركة (الأنا) المتكلم و تتمثل فيما يلي: (أحرجتني، و أظافري و أشعاري وإبصاري، و بدني، ولكنني، و أموت، و جثتي وقصيدتي، مدينتي، حولي، خلفي قلبي، ظلي، خوفي، قبالتي أكذبني)، فحقل الفاعلية إذن يتجسد من خلال حركة الأشخاص الفاعلة ضمن الضَّمائر المسيطرة على القصيدة و عليه فتبرز حركة الأنا الَّتي تظهر بضمير المتكلم.

3.3 - **حقل الموت:** تكررت لفظة الموت بلفظها مرة واحدة و ذلك في قوله "أموت" أمّا بمعناها فتكررت أربع مرات (جيفة، و يطعنني وقاتلي، و دمي،وتابوت، وجثتي والقتلى)

فالشَّاعر هنا بصدد تصوير حجم الاضطهاد الذي يتعرض له الشعب العربي، من طرف الملوك فهم أهل الحرب، و الخراب والإتلاف و ذلك بالقتل و الأسر والإجلاء وغير ذلك من فنون الإهانة و الإذلال.

4.3- الحقول الدَّلالية الخاصة بالتَّرادف و التّضاد:

يعدُّ هذان الحقلان من الحقول الدّلالية الَّتي لها وقع في ترسيخ معاني الألفاظ فظاهرة التّرادف الّتي جبلت بها القصيدة لها دور جلي في تأكيد و توضيح المعاني التي يريدها الشّاعر أن تبقى في ذهن المتلقي، فالغبن بأنواعه الذي عايشته الشعوب

العربية عمد الشّاعر فيه إلى استخدام الكثير من الألفاظ المشتركة المعاني بغاية أن يكون لدلالته وقع، و كذا التّضاد، فاللفظ أحيانا لا يتضح ّ إ ّلا بإيراد ضده فتقوى الصورة و يزداد المعنى قوة.

و من بين الألفاظ المتضادة نجد (قبالتي/ خلفي)، (الفجر/ الليل) (صحت/ بالسكوت) (صداه /صمت)

و من الألفاظ المترادفة نجد (كرامة / للكبرياء)، (النجاسة/ القمامة)، (الجمر/ الحر)، (قصيدتي/ أشعاري)، (جسم/ بدني).

بعد إنجاز هذا البحث المتواضع نخلص إلى عدة نتائج منها ماهو متعلق بالأسلوبية ومنها ماهو متعلق بالشاعر أحمد مطر والنص.

أمَّا في ما يتعلق بالأسلوبيَّة فنخلص إلى أنّ :

الأسلوبية فرع من فروع اللِّسانيات الحديثة الّتي تسعى إلى تحليل النّصوص الأدبية تحليلاً علميًا موضوعيًا يخضع لشروط الدِّقة والموضوعية.

و تبحث الأسلوبية في عدَّة اتِّجاهات منها الأسلوبيَّة الصَّوتية الّتي تعتني بالموسيقى الدَّاخلية و الخارجية للنص، و الأسلوبية الإحصائية الّتي لها دور مهم في التَّمييز بين السِّمات اللُّغوية الّتي يمكن اعتبارها خواصًا أسلوبية و بين السِّمات الّتي تَرِد في النَّص عشوائيًا.

و تعتمد الأسلوبية في تحليل النُّصوص الأدبية على خطوات لابد من مراعاتها في عملية التَّحليل إذ يجب أن تتبني على تفكيك العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللّفظ المفرد أو الحرف وتدرس منفصلة عن العمل الأدبي ثم تُجمع مرَّة أخرى و تبحث في إطار الأثر الّذي يحتويها

أمَّا فيما يتعلق بالشَّاعر" أحمد مطر" فنخلص إلى أنّ أحمد مطر شاعرا جديد بدأ اسمه يلمع منذ سنواتٍ قليلة و أصبح اليوم من أبرز الشّعراء العرب المعاصرين

قصائده حادة و غاضبة لأن القضية المحورية في شعر" أحمد مطر" هي حرية التَّعبير عن النّفس بلا خوف من العقاب، فشعره يقوم على رفض كل قيد يعوق استقلال الإنسان العربي كما يتميز شعر أحمد مطر بالسُّخرية الّتي تشبه ما نسميه بالكوميديا السوداء و أيضا كثرة الاقتباسات في القرآن الكريم و هذا راجع لثقافته الإسلامية .

أما فيما يخص النّص فنستنتج أنّ:

النّص قطعة فنية ثرية تحتوي على عدّة ظواهر لغوية ، فمن النّاحية النّحوية نجده يتوفر على جملة من العناصر اللّغوية كالحروف والجمل و كذا التقديم و التأخير الذي كان له دور جمالي في النّص

أمَّا فيما يخص الجانب الصّوتي فقد احتوت القصيدة على عناصر شكلت موسيقى داخلية و أخرى خارجية للنص كالوزن و القافية والرَّوي و كذا التِّكرار و التَّضمين الذي لعب دورًا كبيرًا في إحداث نغمًا موسيقيًا للقصيدة و نجد الجانب الدّلالي للقصيدة يتجسد من خلال اللُّغة و الصُّورة الشِّعرية كما تتوفر القصيدة على عدّة حقول دلالية.

1-المصادر:

1- احمد مطر، الأعمال الشعرية، دار كنوز المعرفة، ط1، 2014.

2- ابن يعيش، شرح المفصل، ج8، عالم الكتب بيروت، دط، لبنان، 1986 .

3- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، ج2 ، دار الفكر، ط2 1996.

4- ابن منظور، جمال الدينبن مكرم ابو الفضل، لسان العرب، دار صادر ، دط ، 1992.

2-المراجع:

1- ثويني أحمد ادم ، علم العروض و القوافي ، دار الصفاء، ط1، 2004.

2- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ط 3، 1965.

3- أمين علي السيد ، علم العروض و القافية، دار المعارف ، ط5، القاهرة،1999.

4- عبد الرحمان تبرماسين العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1.

5- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، دط ،1961.

6- محمد صابر عبيد، القصيدة العربة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، 2001.

7- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ، دط، الجزائر،2003.

8- المنجد في اللغة و الإعلام ، دار المشرق، ط39، بيروت،2002.

9- مجدي وهبة و كامل المهندس ،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، ط2، بيروت،1979.

10- إبراهيم خليل في النقد و النقد الالسني، دار كندي للنشر و التوزيع دط،عمان،2002.

11- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ط2 ،1997.

12- علي الجازم و مصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار اليوسف للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، لبنان، 1988.

13- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد و توجيه، دار الرائد العربي بيروت،ط2،لبنان، 1986.

14- فتحي عبد الفتاح الوجني،الجملة النحوية نشأة و تطورا و إعرابا،مكتبة الفلاح،ط2، الكويت،1986 .

15- بهاء الدين عبد الله بن العقيلي الهمداني المصري ،تسهيل شرح ابن عقيل لألفية
16- ابن مالك في الصرف، تح: حسن عبد الجليل يوسف ،دار المعالم الثقافية ط1القاهرة، 2004 .

17- مصطفى الغيلاني، جامع الدروس العربية،ج1، المكتبة العصرية، صيدا، ط1 بيروت 2002.

18- علي أبو القاسم عدن، بلاغة التقديم و التأخير في القران الكريم ج1، دار المدار الإسلامية، ط1، لبنان، 2003.

19- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، دط، الاسكندرية2004.

20- حواس بري ، شعر مفدي زكريا، دراسة و تقويم، ديوان المطبوعات الجامعية دط الجزائر.

21- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة، دط ، القاهرة2000.

22- عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هدمة للطباعة و النشر و التوزيع،دط ،الجزائر،2005.

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

24- فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية و تطبيقية،مكتبة الآداب، دط القاهرة،2005.

25- يوسف أبو العدوس،الأسلوبية و الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للنشروالتوزيع ط1، الأردن ،2007.

26- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية دط، دت

27- إبراهيم خليل ،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ط1،2003.

28- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة 1998.

29- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، دط، القاهرة 1961.

30- محمد صابر عبيد،القصيدة العربية بين الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت،2001 .

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل

1- مفهوم الأسلوب والأسلوبية.....04

1.1- مفهوم الأسلوب.....04

2.1- مفهوم الأسلوبية.....05

الفصل الأول

المستوى الصوتي 07

1- سيميائية العنوان ودوره الصوتي في القصيدة.....07

2 - الوزن.....08

3- القافية.....11

4- الرّوي.....13

5- التضمين.....14

6- التكرار 15

1.6- مستوى الحرف.....16

2.6- مستوى الكلمة 18

7- علامات الترقيم.....19

الفصل الثاني

المستوى التركيبي.....22

1- معاني حروف الجر.....22

1.1- حروف الجر.....22

2.1- حروف العطف.....24

2- الجملة.....25

3.2- الجملة الإسمية.....26

4.2- الجملة الفعلية.....26

3- التقديم والتأخير.....28

الفصل الثالث

المستوى الدلالي 31

1- اللغة الشعرية.....31

2-الصورة الشعرية 34

3-الحقول الدلالية 37

خاتمة.....40

قائمة المصادر والمراجع 42