الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة –

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 1635106083

رقم التسجيل: ط2:1635086992

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

دراسة أسلوبية في قصيدة

"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"لـ "آمل دنقل"

إعداد:

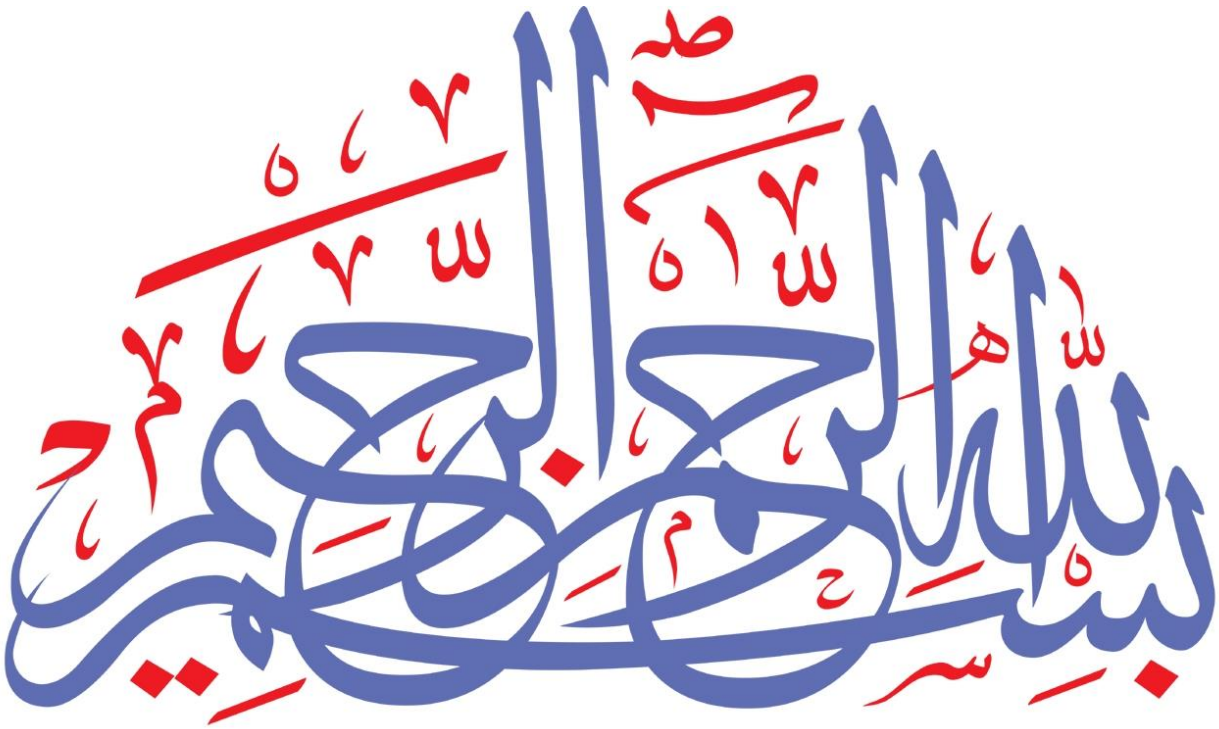
يحياوي رقيـة

مكي مروة شمس الاصيل

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصف
د. خليفة عوشاش	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	رئيسا
د. بوديسة بولنوار	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
د. زكريا بخوص	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/2020م.



"يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ"

المجادلة (11)

إهداء

إلى بلد البطولات والتضحيات إلى بلد المحبة والمعجزات.....**الجزائر**

إلى من تنتظر تخرجي بالدمعات والدعوات .....**أمي**

إلى النهر الخالد الذي ساندني ودعمني.....**والدي**

إلى ورد حياتي وتوأم روحي .....**إخوتي.**

عبد الحفيظ، عثمان، أحمد، أمينة.

إلى من شاركني في حياتي الجامعية ورفيقات دربي.....

صديقاتي: عائشة مروة.

إلى كل منتفع من هذا العمل من بعيد اة من قريب

أهدي لكم ثمرة جهدي.

رقية.

الإهداء

لبسم الله الرحمان الرحيم الصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد مصطفى الأمين صلى الله عليه وسلم:

أهدي ثمرة جهدي إلى وطني الحبيب الجزائر إلى الشمعة التي أنارت دربي وفتحت لي أبواب العلم والمعرفة.

إلى أعز وأغلى شيء أملكه في الوجود إلى من فضلتني عن نفسها حبا وطواعية

...أمي العزيزة الغالية...

حفظها الله تعالى وجعلها لي قرة العين

إلى خير الآباء إلى مضيء دربي الذي كان عظيما بعطائه إلى الذي ضحى من أجلنا بالغالي إلى الذي تجرع من أجلي المر والمرير حفظه الله ورعاه.

إلى إخوتي: صفاء، شروق الإسلام، محمد علاء الدين، اللذان كانا بمثابة السند لي.

إلى ابنة خالتي شيماء وإلى خالي رحمه الله الذي كان دعما لي وسندا لي طوال مسيرتي الدراسية، إلى الكتكوتة توبة وإلى جل أقاربي أينما وجدوا وإلى جميع عائلة "مكي" وإلى كل أساتذتي من طور الابتدائي إلى الطور الجامعي.

كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في هذا العمل من قريب أو بعيد وأخص بالذكر الأستاذ المشرف " **بولنوار بوديسة** "الذي لم يبخل علينا يوما بنصائحه وتوجيهاته العلمية وإلى صديقتي في العمل يحياوي رقية.

مكي مروة شمس الأصيل

شكر وعرفـــان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المصطفى وكل التابعين

نشكر المولى سبحانه وتعالى لأنه أمدنا بالصحة والعافية وأفرغ علينا صبرا وجهدا

لإتمام هذا العمل.

يشرفنا في المقام الأول أن نتوجه بجزيل الشكر للأستاذ "**بوديسة بولنوار**" على قبوله

الاشراف على هذه المذكرة ولما بذله معنا من جهود وما أسداه لنا من نصائح

وتوجيهات سديدة بأسلوب راق وتواضع في العمل فجزاه الله خير الجزاء، وأمد في عمره

ومتعه بالصحة والهناء دون أن أنسى كل أساتذة كلية الآداب واللغات.

مروة، رقية.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله والشكر لله والثناء الجميل على توفيقه وعطائه، والصلاة والسلام على خاتم انبيائه محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه اجمعين .اما بعد يلعب الادب كأحد اشكال الوعي الاجتماعي المتميزة دورا هاما واساسيا في تعبئة وتحريض وتثوير الشعوب والأمم التي تناضل من أجل انعتاقها. وفي صياغة الوجدان الشعبي العام. وبلورة الوعي الثوري والحضاري لدى الجماهير، هذا بالإضافة إلى وظيفته الجمالية باعتباره قيمة فنية مضافة للحياة، تساهم في إعادة صياغتها وانتاجها جماليا .وهذا ما ميز شعر امل دنقل الحداثي الذي يعتبر صوت شعري ثائر كما يعد شعره ذا قيمة كبيرة لا يختلف فيها الباحثون، قيمة فنية وفكرية، حيث تمحورت أعماله حول موقف محدد هو الدفاع عن قضايا الوطن (مصر والأمة العربية). ومن أجل ذلك كان عنوان بحثنا: "دراسة اسلوبية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامه لامل دنقل". حيث ان هذه القصيدة تدين الأنظمة التي أوقعت الهزيمة بشعوبها. وتدل على أن الهزيمة تتخلق في الداخل قبل أن تأتي كالعاصفة القادمة من الخارج، وتدل على أن الشعوب المحكومة لا تملك سوى البكاء عندما تشعر بهوان وضعها ولكن من الزاوية التي تجعل من بكائها تمردا على كل من تسبب في هزيمتها.

حيث يعكس هذا البحث خصوصيات الكتابة الشعرية وجمالية الشعر الحديث عند امل دنقل، كما يبرز اهم الظواهر الاسلوبية التي تميزت بها قصيدة الشاعر الموسومة بالبكاء بين يدي زرقاء اليمامه.

ومن هنا يدركنا التساؤل :ما هي جمالية الشعر الحديث من خلال القصيدة؟ ماهي أبرز مستويات التحليل الاسلوبي في القصيدة؟ والإجابة عن التساؤلات اعتمدنا الخطة التالية: قسمنا بحثنا هذا بعد المقدمة التي جاءت على شكل توطئة أو تمهيد الى فصلين ،فصل نظري وفصل تطبيقي معتمدين في هذه الدراسة على المنهج الاسلوبي الاحصائي، تكلمنا في الفصل الاول على ماهية الشعر الحر ونشأته كما تكلمنا ايضا عن كل من الأسلوب والاسلوبية (مبادئ الاسلوبية،

اتجاهاتها، ومستوياتها (اما في الفصل الثاني فتمثل في عن مقاربة اسلوبية تطبيقية فيما تناولنا في الجانب النظري .تكلمنا في بداية هذا الفصل عن مناسبة القصيدة حيث اندرج تحتها ثلاث مباحث: المبحث الأول (المستوى الصوتي العروضي) والذي يتحدث عن الايقاع الخارجي للقصيدة (البحر، القافية، الروي) ثم الايقاع الداخلي (التكرار "الاصوات _الكلمات"، الجهر والهمس،الشدة والرخاوة،الاستعلاء والاستفال ،الجناس ،الطباق (ثم المستوى التركيبي حيث تضمن دراسة الجملة (فعلية /اسمية) الاسماء الموصولة ،اسلوب القصر،الجملة من حيث الطول والقصر،التقديم والتأخير. أما المبحث الثالث فتناولنا فيه الحقول وانواعها (الدلالية والمعجمية) وأنهينا البحث بخاتمة رصدنا فيها اهم النتائج التي توصلنا إليها بعد دراسة الموضوع .ومن خلال البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر أهمها: معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ) مجلد 1. دار صادر بيروت، ط1، 2005، يوسف ابو العدوس، الاسلوب والرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط1،2007 وعبد السلام المسدي، الاسلوب والاسلوبية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط5، 2004. بالإضافة إلى مراجع أخرى. ومن أسباب اختيارنا للموضوع مايلي: اسباب ذاتية:* رغبتنا في الإسهام بدراسة موضوعية متواضعة لإحدى قصائد (امل دنقل).* قناعتنا بصدق احساس الشاعر وهو يبرز ما يحسه ويعانيه تجاه وطنه وأمته. أسباب موضوعية* :تطلعنا الى اكتشاف سر إمكانات الشاعر الفنية والاسلوبية في هذه القصيدة* .إن دراسة الشعر وفق المنهج الاسلوبي الاحصائي تجعل القصيدة هي المتحدث عن عالمنا وما تحمله من خصائص اسلوبية.

حيث لابد أن نشير إلى بعض الصعوبات التي واجهتنا أثناء عملية الجمع والاحصاء والتحليل، والمتمثلة في قلة المراجع والدراسات الاسلوبية التطبيقية وندرة الدراسات الفنية والتطبيقية لشعر (امل دنقل) عموما. لذا نقدم اعتذارنا إن لم نوف الموضوع حقه من الدراسة، ومهما يكن، فهذه

الدراسة تبقى مجرد محاولة متواضعة تعنى بتطبيق منهج محدد وأملنا أن تكون محفزا لمزيد من الجهود وتنمية النقد الاسلوبي.

وفي الاخير نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الخالص الى الاستاذ الفاضل" بولنوار بوديسة "الذي أشرف على إعداد هذه المذكرة وتحمل معنا صعاب البحث وكان دائما عونا لنا من خلال نصائحه وتوجيهاته، جعلها الله في ميزان حسناته .كما نتقدم بالشكر الجزيل للجنة التي تسهرت على قراءة المذكرة.

الفصل الأول

الأسلوبية الشعر الحر

نشأة الشعر الحر وماهيته

مفهـوم الشعر الحر وإشكاليـة المصطلح

ثانيا: إشكاليـة المصطلـح (الشعر الحر)

ثالثا: عوامـل ظـهور الشعـر الحر

رابعا: بحـور الشعر الحر

نشأة الشعر الحر وماهيته.

نشأة الشعر الحر.

البدايات الأولى لحركة الشعر الحر:

ترجع أولى محاولات التجديد في هيكل القصيدة العربية إلى بداية الثلاثينات على يد شعراء

" أبولو " الذين قاموا بثورة تجديدية كبيرة في بناء القصيدة الفنية، فأعلنوا الشعر الحر واحتفظوا بالشعر المرسل ونوعوا الأوزان وجددوا فيها، ونادوا بتحرير القصيدة في شكلها ومضمونها وفكرتها وصورتها الموسيقية من قيود كثيرة ورددوا: مذهب الفن للفن ومذهب الفن للحياة، وأن الشعر عاطفة وخيال وموسيقى وصورة، ولمّعوا شعرهم بألوان من الرمزية والسريالية والواقعية.[1]

ولقد كان " أحمد زكي أبو شادي " أحد شعراء مدرسة " أبولو " أول من قام بمحاولة جادة في كتابة الشعر الحر القائم على إيقاع شعري لا نثري في الأدب العربي في عام 1892-1955 م، وكان أكثر الشعراء جرأة في تجربة الأشكال الشعرية كما كان متأثرا بالأدب الإنجليزي تأثيرا عميقا ودارسا متتبعا لتطور الشعر الإنجليزي والأمريكي المعاصرين.[2]

وقد عزا أبو شادي الفضل في إدخال الشعر المرسل والشعر الحر إلى الأدب العربي الحديث حيث لمجهودات أستاذه وصديقه "خليل مطران" فقال في شيء من المبالغة " فما نشوء الشعر المرسل ولا الشعر الحر ولا ما بلغناه من الحركة التحررية للنظم ولا ما تناوله من الموضوعات الإنسانية والعالمية إلا الرقي الطبيعي لرسالة مطران".[3]

[1] نسيب حاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية، دمشق، دط، 1980، ص 50

[2] بن موريه: الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الفرنسي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986-1991، ص 456

[3] نسيب حاوي: المرجع السابق، ص 69

كانت محاولة " أبو شادي " ترمي إلى مزج عدد من البحور في القصيدة الواحدة إعتباطيا من دون أي قاعدة، مما نتج عنه غياب بناء إيقاعي أصيل في القصائد. إذ كان الانتقال من وزن إلى آخر يحدث غالبا من دون أي سبب ضاهر لذلك الانتقال، سواء على مستوى الإيقاع أو المعنى، كما لم يجر استعمال لعينه مدة كافية ليحدث أثرا متناغما واضحا في الإيقاع مما لا غنى عنه في أي تذوق فني.[1]

وفي ظل هذه المحاولات نجد محاولة الشاعر اللبناني " خليل شيبوب " الذي ألف قصيدة بعنوان " الشراع " ونشرت في مجلة أبي شادي أبولو، واحتوت هذه القصيدة على مائة بيت وبيت. واستخدم فيها " شيبوب " عدة أوزان، وغير في القوافي على هواه، ولكن الملاحظ في هذه التجربة أن شيبوب يستمر في أحد مقاطع هذه القصيدة عن غير قصد في استخدام وزن واحد وهو " الرمل " وذلك لبضعة أبيات متتالية حققت باستمرارها درجة من الإيقاع المتناغم.[2]

يقــول خلـيل شيبـــوب:

هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا
وصفا الأفق، ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يتمشى
في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الروض عشا

[1] سلمى خضراء الجيوشي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 581

[2] المرجع نفسه، ص 583

فهو في خوف ورعب[1]

بعد ذلك، ترجم "علي أحمد باكثير " مسرحية شكسبير " روميو وجوليت " عام 1936، حيث مزج بين عدة بحور، ولم يلتزم فيها بعدد معين من التفعيلات، كان هذا جميلا على المستوى النظري لكن الانتقال المفاجئ من وزن إلى آخر لا يساعد في تدفق المعنى بل يعرقل السلاسة والانسجام الضروري بين الشكل والمحتوى.[2]

ولم تقف هذه المحاولات عند شعراء " أبولو "، أو ترجمة المسرحيات، بل أن هناك محاولات أخرى تالية لها، منها قصيدة الدكتور " لويس عوض "بعنوان" كارياليسون " التي قيل إنها كتبت عام 1937، هذا بالإضافة إلى قصيدة الشاعر اللبناني "فؤادالخشن" التي نشرها في مجلة الأديب بعنوان " أنا لولاك " عام 1946.

مفهـوم الشعـر الحر وإشكـاليـة المصطلح

أولا: مفهوم الشعر الحـر:

كان نتاج الثورة على المقاييس القديمة هو البدء بالبحث عن مقاييس جديدة بديلة من الشعر الحديث والحياة الجديدة، فظاهر ما يسمى بالشعر الحر وهو مصطلح إستخدمته نازك الملائكة في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التفعيلة بدل البحر ويتخلص من القافية الموحدة تبعا لذلك. والحرية عند نازك الملائكة مقيدة لأن الشعر عندها مرتبط بالتفعيلة المأخوذة من البحور الصافية وإن كان حرا في استخدام عدد التفعيلات وتوزيعها على الأسطر بحسب ما يتطلبه المعنى أو الحالة النفسية.[3]

[1] المرجع نفسه، ص 584

[2] سلمى خضراء الجيوشي: مرجع سابق، ص 585

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط 1، 1962، ص 79

واستعمال نازك لهذا المصطلح بهذا الفهم يختلف عن استعماله عند الغرب، حيث يعني في معظم الأحيان التحرر من الوزن والقافية معا دون استناد إلى إيقاع معين. بل إن في الغرب اختلافا في استعمال المصطلح، إذ يذكر " موريه " ثلاثة أنماط من الشعر الحر كما يذهب إلى ذلك " جراهام هيوج "graham houg"أولها نظم تقليدي يتمدد ويتعرج بطرائق مختلفة وثانيها نوع من النظم الأيامبي التقليدي وأحيانا ينزلق إليه، وثالثهما يحرص على أن يتجنب أنغام النظم الأيامبي المعتاد ويستخدم عددا متنوع من الوسائل كالتأثيرات الكمية والتوازن بين الألفاظ والإيقاع))[1].

كما يختلف استعمالها لمصطلح الشعر الحر عن استعمال "أحمد زكي أبي شادي" الذي لم يتبع أي من هذه الأنماط الثلاثة بل نوع من الأوزان العربية في القصيدة الواحدة متبعا ذلك أستاذه " سونبرن swinbirne". وهو يرى أن الشعر الحر هو الخروج عن الوزن الشعري مع ملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة، و"السحرتي" يقول " ليس الشعر الحر ضربا من الفوضى، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية، وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة ".[2]

كما تذهب " نازك الملائكة " إلى أنها لم تطلع على هذا الإصطلاح عند " أبي شادي " إلا سنة 1963 ما بعد أن انتشر الشعر الحر بالمفهوم الذي دعت إليه.[3]

ويعرفه " مصطفى حركات " بأنه نص أدبي مجزأ إلى وحدات وهي الأبيات، وهذه الوحدات المكتوبة على سطر واحد يمكننا أن نسميها أبيات حظية.[4]

---

[1] س موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1969، ص 72

[2] المرجع نفسه، ص 92

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الادبي الحديث، دار مصرية لبنانية، ط 1، 1995، ص 72

[4] مصطفى حركات: الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الافاق، د ط، ص 11

ويرى الدكتور "حامد حفني داود " أن الشعر الحر هو الشعر الذي يتحرر فيه الشاعر من الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة ولكنه يتقيد بالقافية في كل مجموعة معينة من الأبيات، فهو هذا تجاوز مرحلة الإنطلاق عند المدارس المعاصرة في الشعر إلى مرحلة الإتجاه الأهوج والتحرر المطلق.[1]

ثانيا: إشكاليـة المصطلـح (الشعــر الحـر)

لقد أطلقت "نازك الملائكة" على نموذجها الأول إسم (الشعرالحر)، ولكن كثيرا من النقاد إختلفوا معها حول هذه التسمية بحجة أنها لا تقيد ولا تلتزم الشاعر بأي شروط تعيقه في النظم والتعبير والحقيقة على خلاف ذلك يقول الدكتور "عبد الواحد لؤلؤة " بأن هذه التسمية أطلقت أول مرة على ديوان " أوراق العشب "للشاعر الأمريكي "والت ويتمان" عام 1865، ثم قلده الشعراء في أمريكا وإنجلترا وفرنسا. ومن المعلوم أن هذا الشعر لا يعتمد على الوزن و القافية، فهو يقترح أن نسمي نموذجنا العربي الجديد بـــ" العمود المطور " حيث سماه الأخرون بالشعر المنطلق[2] والشعر الحديث[3] وهناك من أطلق عليه شعر التفعيلة[4]، كونه يقوم على جعل المقطع الصوتي أو التفعيلة كما يعبر علماء العروض هو الوحدة الجزئية التي تتألف منها القصيدة بدلا من البيت الذي يتألف من عدة مقاطع ويعد وحدة متماسكة تتألف منها القصيدة في الشعر العربي المؤلوف.[5]

ونجد أيضا أن "محمد فتوح" في دراسة له حول الشعر الحديث يوظف مصطلح "الشعر التفعيلي ". ونجد عند" عبد الله محمد الغذامي " في كتابه " النقد الثقافي " يقـــول: " لقد سبق

[1]حامد حفني داود: تاريخ الادب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص 142.

[2]محمد النويهي: قضية الشعر الجديد

[3]غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين، دار الشروق الأولى، القاهرة، ط 3، 1991، ص 108

[4]حامد عزالدين الأمين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقاتها على الشعر، ص 108

[5]صلاح الدين محمد عبد التواب: مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، دار الكتب الحديث، ط 1، ص 20

وأن ناقشت موضوع الشعر الحر (شعر التفعيلة) بوصف ذلك حادثة ثقافية، وقد أطلق عليه تسمية الشعر الحداثي ".[1]

ثالثا: عوامل ظهور الشعر الحر

ترى " نازك الملائكة " أن حركة الشعر الحر هي حصيلة إجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شانها في ذلك شأن سائر الحركات المجددة التي تتبعث اليوم في حياتنا في مختلف المجالات، إن العوامل الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق في رأي " نازك الملائكة " هي:

النزوح إلى الواقع: تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب إلى الأجواء الرومانيكية كجو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجّد غايتها العليا، وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين، فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه من جهة مقيد بطول محدود للشعر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ومن جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية، وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دون ضباب ولا أوهام.

الحنين إلى الإستقلال: يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن ينشغل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر، وحرقة الإستقلال تساهم إلى حد ما في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه عن مواهب كامنة غير مستقلة ومقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية منفردة وتميزه عن أسلافه.

[1] محمد مصطفى هرارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1920، ص 43.

النفوذ من النموذج:من طبيعة الفكر المعاصر عموما أن يجنح إلى النفور من النموذج في الفن لحياة، أي إتخاذ شيء ما وحدة ثابتة و تكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها، ولهذا نجد الشاعر المعاصر يميل إلى الخروج عن فكرة النموذج المتسق إتساقا تاما، ففي الشعر القديم كان الشطر والبيت يتخذ وحدة ويحافظ الشاعر على عزل هذه الوحدة مراعيا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها على نهاية القصيدة، ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج عن أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى أو التعبير.[1]

انفتاح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأوروبية، ترجمت بعض آثار هذه الثقافات إلى اللغة العربية، ولكن حجم هذه الترجمات إزداد و أثمر بعد الحرب العالمية الثانية.[2] بل إن الشعراء إطلعوا على الآداب الأوربية بلغتها الأصلية، فكان لذلك أثر واضح في تجاربهم التي كتبوها بعد الحرب العالمية الثانية. وكان من جملة الشعراء الذين قرأوا لهم.

" عزرا باوند، كيتسي، إدجار آلان بو، آراغون و غيرهم ".[3]

رابعا: بحـور الشعـر الحـر

يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربية وهما:

- **البحور الصافية:** وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ستة مرات تتمثل في:
  - بحر الكامل، وشطره (متفاعلن، متفاعلن، متفلاعلن)

[1]نازك الملائكة: المرجع السابق، ص42 ،45

[2]العربي بن عاشور: الشعر العربي الحديث والمعاصر، بحث أعد لنيل درجة الماجستير، حلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بوزريعة، الجزائر، 2007. 2008

[3]محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، دراسة جامعية في مفهوم النقد والشعر، ص 256

- بحر الرمل، وشطره (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)
- بحر الهزج، وشطره (مفاعيلن، مفاعيلن)
- بحر الرجز، وشطره (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران إثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما

- بحر المتقارب، وشطره (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، فعولن).
- بحر الخبب، وشطره (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن) أو (فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن).[1]

- **البحور الممزوجة:** وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على ان تتكرر إحدى التفعيلات وهما بحران

- بحر سريع، وشطره (مستفعلن، مستفعلن، فأعلن)
- بحر الوافر، وشطره (مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن)[2]

التفاعيـل فـي الشعـر الحـر

التفاعيل التي يستعملها الشعر الحر هي أجزاء البحور الصافية وهي فعولن، فأعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن.

الأسلـــوب والأسلـــوبيـة

الأسلـوب لغـة: لقد ورد مصطلح الأسلوب في معاجم اللغة العربية بأنه لفظ أستعمل في غير ما وضع له أصلا من المجاز، فإبن منظور (ت711هـ) في معجمه " لسان العرب " يقول: " ويقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال والأسلوب. الطريق والوجه والمذهب.

[1] محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط 1ن 1991ن ص 34

[2] المرجع نفسه، ص 35

يقال: أنتم في أسلوب سوء. ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق يأخذ فيه والأسلوب بالضّمّ: الفنّ. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه...)[1]

ومن هذا التعريف اللغوي تبين أن كلمة أسلوب ترتبط تحديدا بمعنى مدلولها، في قوله الطريق الممتد أو السطر في النخيل. أي إذا بدء الإنسان ينظر إلى ذلك السطر فيسير ولا يلتفت إلى يمينه أو يساره. وفنيا يتجلى ذلك من خلال ربط الأسلوب بالأساليب في القول. أي سلك طريقه وكلامه على أساليب حسنة.

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

(سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السُلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلب والإحداد على الزوج، والتسليب عام وسلكت أسلوب فلان طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله وأستلبه وهو مستلب العقل. وشجرة سليب أخذ ورقها....)[2]

ومن هذين التعريفين الكلمة أسلوب في التحديد اللغوي يتبين أن:

كلمة أسلوب لها بعد مادّي في تحديد مفهوم الكلمة من حيث إرتباطها في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر في النخيل. من حيث إرتباطهما في الشكل. كسير الإنسان في الطريق وعدم إلتفاته إلى يمينه أو شماله.

[1] إبن المنظور: لسان العرب، مج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003ن ص 549-550

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1996.

كذلك لها بعد فنّي ويظهر من خلال ربطها بأساليب القول أي أفانينه. إذ يقال: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

ومنه نستنتج أن كلمة أسلوب لها مفهومان لغويان يتلخص في سطر في النخيل، والطريق الممتد والنزع والأخذ. وهي مدلولات إتفق عليها القدماء. ومفهوما فنيّا يقابل معنى (الفن والمذهب والسلوك). فالمذهب هو الطريق المعنوي الذي يختاره الإنسان. والسلوك أيضا هو المذهب والنزع والأخذ.

تعريف الأسلوب إصطلاحا

إنَّ الحديث عن الأسس الجمالية في الأعمال الفنية عند العرب قد كان منذ القدم، فقد كان حديثهم عن الألفاظ وبنائها والجمل وتراكيبها من أهم الركائز المعتمدة في الحكم على الشعر.

ولهذا فإنّ الأسلوب كإجراء لم يكن يحتاج عندهم إلى تعريف، إذ هو من الأمور البديهية عندهم. ويمكننا إستجلاء ذلك من خلال المقتطفات الاتية:

ذكر " إبن قتيبة " مصطلح الأسلوب في كتابه تأويل مشكل القرآن. حيث يقول:

" إنما يعرف فضل القرآن من كثرة نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وإتقانها في الأساليب، خص به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجاز ما أوتيته العرب ".[1]

وذكر " الباقلاني" مصطلح الأسلوب في خضم حديثه عن نظم القرآن فيقول: "وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود في نظام جميع كلامهم، ومباين

[1]إبن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط 2، 1973، ص 3

للمألوف في ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد".[1]

ولعل من كلامهما يتبين لنا أنهما يستعملان معنى الأسلوب على أساس أنه الطريقة الخاصة في النظم، وهو ما نلحظه بصورة صريحة عند " عبد القاهر الجرجاني " حين يقول فيه: " هو الضرب في النظم والطريق فيه ".[2]

أما " أبو حازم القرطاجني " فيعرف الأسلوب بقوله: "إن الأسلوب هيئة تحصل في التأليفات المعنوية، وغن النظم هيئة تصحل في التأليفات اللفظية، وإن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ "[3]

وهذه النقطة مخالفة لما رأيناه عند عبد القاهر الجرجاني والباقلاني وإبن قتيبة، فهو يفرق بين الأسلوب والنظم، إذ يختص الأسلوب بالمعنى بينما يختص النظم باللفظ.

أما " إبن خلدون " فقد ذكر الأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه فيقول: " عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب (أي النحو) ولا باعتبار إفادته كمال للمعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة العروض، إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب منتظمة كليا باعتبار

[1] الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 35

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص469

[3] القرطاجني: منهاج البلغاء، نقلا عن محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط 1، 1426، ص 19

انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان يرصّها فيه رصّا "[1]

ومن خلال هذا القول نجد أن مفاهيم الأسلوب عنده تتلخص في النقاط التالية:[2]

- إن الأسلوب قالب تنصب فيه التراكيب اللغوية.
- إن الأسلوب صورة ذهنية للتراكيب يخرجها كقالب أو منوال.
- الأسلوب يتنوع بتنوع الموضوعات فأسلوب الشعر يختلف عن أسلوب النثر وأسلوب الفخر والهجاء... الخ.

وإذا كان الأسلوب عند " إبن حازم القرطاجني " مقابلا للنظم إذ يشمل النص الأدبي كله ويتحدد بتأليف المعاني، في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائصفردية. فإننا نجد " إبن خلدون " أيضا قد سار على الطريق نفسها التي سار عليها " القرطاجني " إذ يجعل من الأسلوب متعلقا بالمعاني وعبارة عن مناهج للغة الفنيّة.

الأسلــوبيــة

تعريف الأسلوبية: (لغة + إصطلاحا)

يرى الكثير من الدارسين أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة، وذلك لظهورها متأخرة قياسا للعلوم اللغويةالأخرى، في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين ميلاديين، ومنه فالأسلوبية حديثة النشأة مقارنة بالأسلوب الذي يعد المصدر الأساسي لها.

[1] ينظر: عبد الرحمان إبن خلدون: المقدمة، دار الجيل، بيروت، ص 621

[2] ينظر: محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، دار لونجمان للنشر، ط 1، 1994، ص 34:

مفهوم الأسلوبية" stylistique "

لقد تعددت تعريفاتها ومناهجها وكتب عنها الباحثون، فمنهم من يتحدث عنها في الخطاب الغربي ومنهم من انشغل بجذورها في التراث العربي.

- **شارل بالي (charlesbally)**: لساني سويسري (1865-1947).

أرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث الذي يرى أنها: " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أو التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة غير هده الحساسة ".[1]

يرى "بالي" أن الأسلوبية هو علم يقوم على دراسة الواقع اللغوي، أي ربط الدراسة الأسلوبية بالواقع الاجتماعي الذي لا يتم التعبير عنه إلا بواسطة اللغة هذا بالنسبة لمفهوم " بالي " للأسلوبية.

- **ريفاتير(michealreffaterre)**: هو أستاذ في جامعة ... إختصّ بدراسات الأسلوبية منذ مطلع العهد الخامس للأسلوبية، يعرفها بقوله: " إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني ".[2] أي أن الأسلوبية عنده تندرج ضمن علم اللسانيات، ومن ثمة نجد أن النصوص تخضع للمستويات الأربعة: صوتية، صرفية، تركيبية، دلالية.

في حين يعرفها **أولمان (stephenolman)** إنجليزي ولد في 1914 إهتم بعلم الدلالات.: وهي من أكثر اللسانيات صرامة على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر السياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص 31.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط 5، 2006، ص 49

تردد. ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات[1]. وهذا الأخير باعتبارها علما لسانيا نقديا.

كما تم تعريف الأسلوبية إنطلاقا من بعض عناصر العلمية التواصلية، إما الباث أو المرسل أو المتكلم. وإما النص أو الخطاب وإما المتلقي. ويمكننا توضيح ذلك من خلال ما يلي:

التعريف الأول: باعتبار المرسل أو المخاطب: يعد الأسلوب تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه، فهو يعكس أفكاره وكل تصوراته، وهو ما نجده عند الناقد الفرنسي "بوفون buffon" حيث يقول: " الأسلوب هو الرجل ". فهو عنده" لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبأة الإنسان ما ظهر منها وما بطن... وجسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قنوات العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب، بل الوجودية مطلقا ".[2]

وأكثر من ذلك فهو الحامل " لأفكار الكاتب وعواطفه، فيعتذر لذلك. إنتزاعه أو تحويله أو سلخه".[3]

التعريف الثاني: باعتبار الخطاب.

ينطلق هذا التعريف من فكرة التفريق بين اللغة والكلام، فيعتبر الأخير أي الكلام هو الأداء للغة، وهو على مستويين الكلام العادي المقصود منه الإبلاغ فقط. والكلام الأدبي والذي يرتقي من الإستخدام العادي إلى الإستخدام الأدبي وهو مجال الدراسة الأسلوبية، ونجد هنا كلا من:

[1] المرجع نفسه، ص 49.

[2] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 3.

[3] المرجع نفسه، نفس الصفحة.

تعريف " شارل بالي " الذي حصره في " تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الإفتراضي إلى حيز الوجود اللغوي ".[1] وتعريف " رومان جاكسون " حيث يعرفه بقوله: "الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب ".[2] وتعريف " رولان بارت " الأسلوب لغة مكتفية بذاتها، ولا تفرض إلا في الأسطورة الشخصية للكاتب، كما تفوض المادة التحتية للكلام، حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء ".[3]

التعريف الثالث: باعتبار المتلقي والمخاطب

هو التعريف الذي يأخذ بعين الإعتبار المتلقين حيث يراعي حالته النفسية ومستواه الثقافي والاجتماعي. حيث لا يحدث تفاعلا بينه وبين النص ورفضه هو الأساس في الحكم.

ونجد في هذا الصدد تعريف " ريفاتير michaelreffaterre" الذي يرى أن الأسلوب يتكون من ." تأسيس نمط معين في الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات القارئ "[4].

عنـــد العـرب:

إهتم العرب بالأسلوبية وقدمّوا لها تعريفات عديدة نذكر منها جهود كل من " عبد السلام المسدي " الذي يعد رائد الأسلوبية في الوطن العربي. حيث يعرفها بأنها " نظرية علمية في طرق الأسلوب تقدر لدينا أن أي نظرية نقدية لابد أن تحتكم فيها تستند إلى مقياس علم الأسلوب ".[5]

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 85.

[2] شوقي علي الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميرين مكتبة الآداب، القاهرة، ص 48.

[3] بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 70.

[4] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب.....

[5] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 93.

وبهذا المعنى يرى " المسدي " أن مصطلح الأسلوبية نظرية علمية نقدية مطابقة لعلم الأسلوب. أما " عبد القادر عبد الجليل " يرى أنها " علم التعبير (علم الإنشاء) وعلم البناء وعلم التراكيب.[1]

يرى "عبد القادر عبد الجليل" أن الأسلوبية لا تتخذ إلا من خلال المستويات الثلاثة: المستوى الصوتي، الصرفي والمستوى التركيبي. وهو بذلك يرافق "ريفاتير" في ثلاث مستويات هي: الصوتي، الصرفي، التركيبي. ويخالفه في المستوى الدلالي.

مبـادئ الأسلـوبيـــة

وهو ما يعبر عنه بمحددات الأسلوب:

لقد عدّت الأسلوبيات فرعا من فروع اللسانيات، كونها قد بنيت وفق نظام يختلف عن الأنظمة الأخرى، ولهذا فقد حاول الأسلوبيون باختلاف توجهاتهم وتعدد أراءهم في البحث عن أسس التي يمكن الإطمئنان إليها لتمييز الأسلوب الأدبي عن غيره من الأساليب وهي:

- **الإختيار**: ويقصد به العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه. فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى " إختيارا " وقد يسمى استبدالا، أي انه استبدل بالكلمة القريبة غيرها لمناسبتها للمقام والموقف.[2]

وهو العلامة الفارقة، فالعملية الإبداعية تقوم برمتها على أساس الإختيار. ولهذا تم تعريف الأسلوب على أساس أنه " محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل "[3]

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2002، ص 122.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 134.

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 116.

ويتصل بهذا المبدئ شيء آخر يسمى " محور التوزيع " أو " العلاقات التركيبية " ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرف، إذ أن كل خطاب " لابد أن يتم وفق إسقاط محور الإختيار على محور التركيب ".[1] كما يرى " جاكبسون r.jakobson " وهذا يعني بصورة بسيطة أن أي مبدع يختار بحرية مطلقة الطريقة التي ينسج بها علمه وحريته هذه تكون وقف المستويات الأتية:[2]

- إختيار الغرض ويمكن أن تتعدد الأغراض في العمل الإبداعي الواحد.
- إختيار الشفرة " الكود " على مستوى تعدد اللغات ويدخل ضمنه إختيار كلمة دون غيرها إنسجاما مع الموقف أو السياق على سبيل المثال كلمة " إستشهد " أكثر انسجاما من " مات " أو " قتل " في مقام المقاومة.
- الإختيار على مستوى الأبنية النحوية الخاضعة لقواعد الشعر حيث يختار الأبنية الأكثر تعبيرا عن المعنى، أو الأكثر تلائما مع القاعدة النحوية. ومن أمثلة هذا النوع من الإختيار " أساليب القصر " و " التقديم والتأخير ". والذكر والحذف وغيرها.

- **التركيب**

لقد عدّ بعض الدارسين التركيب " عصب البحث الأسلوبي "[3] كونه الأساس الذي يبنى عليه ما اختاره المبدع من وحدات لغوية لتشكيل النص. وبه يحقق الخطاب الأدبي إنسجاما وتكاملا وتسبق عملية الإختيار. ومن التلازم بين العمليتين يتولّد الأسلوب.

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، ص 120.

[2] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 117

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج 1، ص 192.

ولهذا فإنّ " أي تغيير في بنية التّركيب بتقديم أو تأخير أوإضمار أو تعريف أو تنكير يأتي إستجابة لنسق ويتطلّبه السياق ".

- **الإنزيـــاح**

ويسمى العدول أو الإنحراف على حد تعبير " إبن جني " قديما. أو خيبة الإنتظار كما سماه " جاكبسون "[1]. ولهذا المبدأ أهمية خاصة في علم الأسلوب حتى سماه بعضهم " علم الإنحرافات ".[2] وهذا المبدأ ينطلق من تصنيف اللغة إلى نوعين:

- لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها.
- لغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.

فالعدول يعني خروج الكاتب عن المعايير اللغوية بما يسمح به نظام اللغة، فيتصرف بقواعد النحو وفق مقتضيات السياق والمقام، شرط أن يحافظ على صحة الإعراب وما يقتضيه نظام اللغة.

ولهذا فقد عدّه الكثير جوهر العملية الإبداعية، بل آداة مهمة من أدوات الإتصال اللغوي الدلالي[3]. التي تحدث ما يسمى عند " رولان بارت r.barthes " بلذّة النّص، سببها خرق للقواعد حينا ولجوء على ما ندر من الصيغ حينا آخر.[4]

[1]نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج 1، ص 158

[2]شكري عيادك مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط 1، 1402، ص 37.

[3]يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرّؤية والتطبيق، دار الميسرة، الأردن، ص 185

[4]عبد السلام الميدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 99

ونتيجة لذلك قسّم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

- المستوى العادي: وهو الذي تسيطر فيه الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.
- المستوى الإبداعي: وهو المستوى الذي يتم فيه تجاوز المألوف من اللغة وانتهاك الأساليب الجاهزة، وشحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث فاعليتها في المتلقي.

وقد تم تصنيف الإنزياحات وفق خمسة معايير وهي:[1]

- تصنيف الإنزياحات لدرجة إنتشارها في النص أو بوصفها إنزياحات متموضعة في سياق النص كالإستعارة، او بوصفها إنزياحات شاملة تؤثر في النص بأكمله، كالتكرار الذي يمكن رصد إنزياحه طبقا لعمليات إحصائية.
- تصنيف الإنزياحات طبقا للقواعد اللغوية، فتكون هناك إنحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة، وإيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل... كالقافية مثلا.
- تصنيف الإنزياحات بالاعتماد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله، فيتم التمييز بين إنزياحات داخلية وأخرى خارجية، تتمثل الداخلية في إنفصال وحدة لغوية عن القاعدة المهيمنة عن النص، وتتمثل الخارجية في إختلاف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.
- تصنيف الإنزياحات طبقا للمستوى اللغوي الذي يعتمد عليه. فيتم التمييز بين الإنزياحات الخطية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية.

[1] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 210-211

- تصنيف الإنزياحات وفقا لتأثيرها على مبدأ الإختيار والتركيب، فتكون هناك إنزياحات تركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج من قواعد النظم وإنزياحات إستبدالية تخرج عن قواعد الإختيار للرموز اللغوية، كوضع المفرد مكان الجمع....

ولا يتولّد عن كل إنحراف أسلوبي (من منظور الأسلوبيين) إبداع فني، ما لم تنتظم هذه الإنزياحات في علاقتها بالسياق العام للخطاب[1] . وتفترض مقولة الإنزياح عندهم وجود مقياس يتحدد به الإنزياح وتعرف به درجته. وهذا المقياس عند "ريفاتير" الجاري على ألسنة الناس في استعمالهم العادي.

وأيّا كانت الآراء فيما يخص هذا المعيار. اهو ماثل في النص أو خارجه. فإن الإنزياحات الدلالية والتركيبية والنحوية تظل أهم سمة من سمات التفرد في الكتابات الأدبية والإبداعية.

- **السيـــاق**

قسم بعض الباحثين السياق على أربعة أنواع وهي: اليساق اللغوي والسياق العاطفي وسياق الموقفوالسياق الثقافي.[2]

فالسياق اللغوي يعني إختيار الألفاظ المناسبة لليساق، أما السياق العاطفي فيعني التوافق بين البعد النفسي للكاتب وما يختاره من الفاظ وأساليب، وأما سياق الموقف فهو المقام أو المناسبة أو الحدث الذي يعبر عن النص، واما السياق الثقافي فهو البنية الثقافية التي ينتمي عليها المبدع أو المتلقي.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 184.

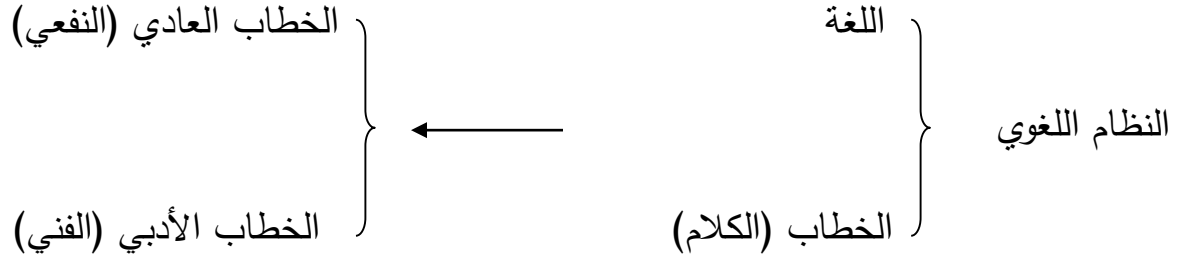
[2] احمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1982، ص 69.

إتجـاهــات الأسلــوبيـــة

لقد إعتمدت الأسلوبية على أربعة مناهج للتحليل الأسلوبي من بينها، المنهج الوصفي، منهج الدائرة الفيلولوجية المنهج الوظيفي، والمنهج الإحصائي.

- **المنهج الوصفي:**

ويدرس العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية ووظائفها المختلفة ويطلق على هذا المنهج " أسلوبية التعبير "، ومن أشهر رواده نجد " شارل بالي، كريسو وماروزو وأولمان ". وانبثقت الأسلوبية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها " فرديناند ديسوسير " في بدايات القرن العشرين. وقامت هذه المدرسة على أساس الثنائية اللغوية، وهذه الثنائية يقوم عليها النظام اللغوين وينقسم إلى قسمين: اللغة والخطاب (الكلام). وأن الخطاب يشتمل على مستويين من الإستخدام أولهما الإستخدام العادي أو (النفعي)، وثانيهما الإستخدام الأدبي أو الفني. ويوجد داخل ثنائية النظام التي أوردها فرديناند ديسوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها مكا هو مبين:[1]



وعليه أن الأسلوبية تهتم بدراسة النص دراسة وصفية وتحلله بمعزل عن العوامل الخارجة عنه. وعادة تتوقف الأسلوبية عند السمات أو الأنماطالتي تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو الإخبار،

[1] سليمان فتح الله أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسات تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2008، ص 17.

فدورها أن تدرس كل ما يؤدي وظيفة أدبية أو شعرية أو ما يمكن أن تشتغل عليه الوظيفة الجمالية حيث اعتمدت الأسلوبية الوصفية في موضوعاته على ثلاث محاور وهي[1]:

- صياغة التعبير اللغوي التي تنتج الأسلوب اللغوي.
- الأسلوب بإعتباره مادة بحث الأسلوبية.
- النحو الذي يشكل قوانين النظام اللغوي.

إذ تتعامل مستويات الدراسة الأسلوبية للتعبير اللغوي مع أنظمة اللغة بوصفها نظاما إجتماعيا تواصليا على نحو يجعل دراسة التعبير اللغوي تقع ضمن المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية والنحو الذي يشكل قوانين النظام اللغوي. فالأسوب هو المادة الأساسية في البحث الأسلوبي.

- **الأسلوبية النفسية:**

ومن بين الإتجاهات الأسلوبية أيضا هناك الأسلوبية الفردية التي تهتم بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه وهو مرتبط بالنقد الأدبي ومن أشهر رواده " ليوسبتنزر" فهو عالم ألسني ناقد أدبي، ومن أشهر مؤلفاته " المدخل إلى علم اللغة العام 1922" " الأسلوبية والنقد الأدبي 1955". وقد تأثر بنظرة " بندتروكروتشه" إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاّق عن الذات. فأخذ يطور طريقته الخاصة المسماة الدائرة الفيلولوجية في سلسلة من الدراسات الأسلوبية.

وبتعبير "عبد السلام المسدي " في منهج البحث: (هو الذي إستنفر ردود الفعل المضادّة فتولد على يد الألماني " يوسبتزر (1960-1887) " منهج أسلوبي لا مجازفة فيه شيء أن ننعته

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، ط 1، ص 90.

بتيار الإنطباعية. فكل قواعده العلمية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبة التعليل، وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي).[1]

إذ يتضح لنا أن أسلوبية " سبيتزر " الذاتية قائمة على مناهضة أسلوبية " بالي " (الأسلوبية التعبيرية). إذ تعنى الأسلوبية الفردية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوي من أسلوب أدبي متفرد. ومن حيث المنهج وخاصة الزاوية الزمانية، ويهتم " سبيتزر " بالأنظمة التعبيرية التي يصنفها المبدعون إلى لغتهم الخاصة. فالأسلوبية تهتم بالعبارة ولا تهتم بالتخاطب والتواصل موضوعها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية وقيمها الجمالية. فالعمل الأدبي لا يستمد إرتباطه بروح كاتبه فقط، بل يستمد أيضا من وجود روح الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الكاتب باعتبار أن الفرد داخل في نظام أوسع هو المجتمع والعصر والتاريخ، فدراسة الأثر الأدبي تكون بالوصف أولا والتعليل ثانيا، ثم تكشف الغرض والقوة المنظمة للأثر الأدبي.

- **المنهج الوظيفي: (الأسلوبية البنيوية)**

إذ يطلق على هذا المنهج بالمنهج البنيوي ومن أشهر ممثليه " جاكبسون، وريفاتير، ورولان بارت. ويعد هذا الإتجاه أكثر الإتجاهات الأسلوبية الحديثة. وقد تعرف بالأسلوبية الهيكلية وأيضا الأسلوبية الوظائفية. فاللغة هي المنبع الحقيقي لها نمطا ووظيفة. وتعنى الأسلوبية البنيوية: في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنموا بشكل متناغم أو كما يقول " ميرسيل كروزر "تنغيم أوركيسترالي في كتابة الأسلوب وتقنياته تتضمن بعدا ألسنيا قائما على المعاني والصرف وعلم التراكيب، ولكن دون الإلتزام الصارم بالقواعد. ولذلك تراها تدرس إبتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر، ص 82.

للمفردات. أما توظيف التحليل الأسلوبي لعلم التراكيب، فيبدوا من خلال ما يتفاعل بين اللغة المدروسة وعلم التراكيب.[1]

وعليه يمكننا إستخلاص ما يلي:

- يقدم تحليلا شاملا للنص الشعري من حيث مفرداته وتراكيبه ويساعد الدارس الأسلوبي على ملاحظة الصيغة الغالبة في النص. ويمكنه تمييز الوظائف الأساسية للكلمات وتركيب الجمل وبيان أدوات الربط في الجمل.
- كما نستخلص من هذا المنهج يهتم بالبنية السطحية والبنية العميقة للنص (المعنى الباطني والظاهري). كما يقدم لنا المنهج قراءة متكاملة للنص الأدبي. يساعد على تحليله تحليلا وافيا.

- **المنهج الإحصائـــي: (الأسلوبية الإحصائية)**

يعد المنهج الإحصائي إتجاه قائم بذاته ضمن الإتجاهات الأسلوبية فالكثير من الإحصائيين يخلطون بين الكم والنوع وهم ينجحوا في تحديد العلاقة بين هذين المستويين: ولم يذكر " هنريش بليث" إحدى مزايا الأسلوبية الإحصائية فيقول: هي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية فحسب، بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال "[2].

الأسلوبية الإحصائية تنطلق من فرضية الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، إذ تقترح ايعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتوظيف العناصر المعجمية في النص كطول الكلمات والجمل أو العلاقات بين الأسماء والأفعال والصفات، ومقارنة هذه العلاقات الكمية مع نصوص أخرى تشابهها، فمهما تعددت وتنوعت المقاييس النصية كما كانت الإجراءات الإحصائية

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر، ص 82

[2] رابح بن خويه: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2013، ص 17

والنتائج دقيقة وأكيدة. وأن الأسلوب الإحصائي ذو طبيعة نوعية لا كمية. كما نجد " شارل بالي " يشير إلى ذلك إنطلاقا من التمييز الكلاسيكي بين اللغة والكلام إذ يقول: (الإحصاء هو العلم الذي يدرس الإنزياحات وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، فهو أداة فعالة في الدرس الأسلوبي.[1]

إذ يعد الأسلوب إنزياحا عن القواعد، والإحصاء هو المنهج ويدرس هذه الإنزياحات. فالإحصاء منهج يحقق بعدا موضوعيّا يمكن اعتبارها خواص أسلوبية. إذ يعنى الدارس الإحصائي بإحصاء عدد الأفعال والأسماء والصفات والضمائر والظروف وحروف الجر وأدوات الربط، إذ أن هذه الدراسة تخرج النص عن طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية وتخرج هذه الدراسة من صميم البحث الأدبي.

مستويات التحليل الأسلوبي

- **المستوى الصوتي:** إن هذا المستوى في التحليل الأسلوبي يعتمد على الصوت كويسلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهو عند " الجاحظ "(آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف.)[2]

ويمكن القول أن التحليل الصوتي مستوى أساسي من مستويات التحليل اللغوي فقد حدده "جان كوهين" (خطاب يكرر كلا أو جزءا نفس الصورة الصوتية)[3]. ويسمى المستوى الإيقاعي وهو المستوى الأول في أي دراسة لغوية أو نقدية، وهو يهتم ببناء النسيج الصوتي للأعمال الأدبية وما يثيره ذلك النسيج في المتلقي، وعليه فإن الباحث مطالب باستخراج المؤثرات الصوتية التي لها

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 2003ن ص 20.

[2] أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوتية، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2002، ص 33.

[3] عشتار داود: الأسلوبية الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2007، ص 57

علاقة برد فعل القارئ كون أن بعض الأصوات تتناسب وطبيعة المعنى سواء أكان في وحدة دلالية مفردة أو مركبة حيث " نجد العبارات الأدبية تحتال دائما مع تأثرها بالمعاني العقلية لتكون صورة موسيقى النفس على درجة محمودة "[1]

ويدخل ضمن هذا الإطار في دراسة القصائد الأوزان الشعرية ف" البحور الشعرية وأوزانها. أثرها في الأداء. وفي قوة الأسلوب وموسيقى العبارة."[2]

- ما هو دال على جمال الأسلوب ويشمل إبعاد الكلمات المتنافرة الحروف أو العبارات المتنافرة الكلمات.

- **المستوى التركيبي:** ويسمى المستوى النحوي أيضا. ويدرس هذا المستوى بناء الجمل ووظائف اللغة في النص والأفعال، صيغها وزمنها، والضمائر، وعلاقة الوحدات ببعضها وما يطرأ عليها من تغيير ناجم عن تحريك في بناء الجمل، كالتقديم والفصل والوصل والذكر والحذف وغيرها.

ومن الجوانبالأسلوبية النحوية التي تزيد الأسلوب وضوحا هي:[3]

- إستعمال العناصر المفسرة مثل: النعت، المضاف إليه، الحال، التمييز، الإستثناء.
- العناية بالروابط، فإذا فقدت عادت التراكيب والأفكار مفككة.
- تجنب أن يدل التركيب على معنيين ممكنين
- تجنب الإكثار في التقديم والتأخير.
- تجنب التكرار.
- الإيجاز.

[1] أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصرن ط 8، 1991، ص 75.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] المرجع نفسه، ص186-193

- **المستوى الدلالي:** ويسمى المستوى الفنين ومنه فالمستوى الدلالي في جوهره يمثل الجانب الأهم في اللغة لأنه يشكل الرسالة الفكرية التي تؤدّيها اللغة. وتظمّن هذا المستوى عدة سمات من بينها ثنائية الواقع، الأسطورة، والصور الشعرية من إستعارة وتشبيه وكناية وغيرها.

الفصل الثاني

دراسة أسلوبية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

شـرح القصيــدة: مضمونهـا. بقلم جعفر المهـاجر

أولا: المستوى الصوتي العروضي

ثانيا: المستوى التركيبي

ثالثا: المستوى الدلالي

تمهيد:

شـرح القصيـــدة: مضمونهـا. بقلم جعفـر المهـاجـر.

حزيران له وقع ثقيل ومؤلم في نفوس العرب، ففيه حدثت هزيمتان كبيرتان عميقتان تركت آثارهما السّيئة على بلدين مهمّين هما مصر والعراق. وكشفتا هشاشة النظام العربي ومدي تغلغل الفساد حتى العظم في مؤسسته العسكرية. ففي الخامس من حزيران 1967 حدث العدوان الصهيوني على مصر، وأدّى إلى احتلال أراضي واسعة من ثلاث دول هي سيناء المصرية والضفة الغربية الأردنية وهضبة الجولان السورية، وسمّيت تلك الهزيمة بحرب الستة أيام. والهزيمة الثانية هي الغزو الداعشي للعراق، الذي أدّى إلى احتلال نينوى والأنبار وتكريت ومناطق أخرى في ديالى تقدر بنصف ساحة العراق خلال أيام. وقد أنتجت هاتان الهزيمتان الخطيرتان تداعيات رهيبة دفع ثمنها الباهظ شعبا البلدين،

ومازالت الإنعكاسات السلبية لهما ماثلتين للعيان، حيث أخرجت الهزيمة الأولى أكبر دولة عربية من الصّراع العربي الصهيوني، ووضعت القضية الفلسطينية في آخر إهتمامات الأنظمة العربية بعد أن كاد الصهاينة يجهزون عليها تماما. والهزيمة الثانية مازالت مسترة وتفتح يوميا جراحا عميقة في جسد العراق، حيث تعيث داعش فسادا في أراضيه. فتقتل وتحرق وتدمر وتهجّر وتسبي رغم التحالف الدولي الذي أثبت أنه تحالف إستعراضي دعائي.

والأحداث الجسام مهما تقادم عليها الزمن لكنها تبقى حية في ذاكرة الشعوب، وينقلها الجيل الذي عاصرها وعاش دقائقها إلى الأجيال التي تليه لتكون منطلقا لدراستها، ووضع الحلول لمواجهتها وتجاوز آثارها ووضع الحكام وجها لوجه أمام مسؤولياتهم من قبل شعوبهم.

وحين تصاب المؤسسة العسكرية التي تمثل قلب الوطن بالفساد. وينام النواطير نوما عميقا تاركين الوطن خلف ضهورهم. ويغيب ذلك الفساد عن ذهن الحاكم. ويعتقد أن مؤسسته العسكرية

قادرة على صد أي عدوان يقع على الوطن من خلال التقارير المظللة التي يتلقّاها من قادة المؤسسة العسكرية. حينذاك تحلّ الكارثة، ويصبح الوطن لقمة سائغة للعدو المتربص به. وهذا ما حدث في الخامس من حزيران عام 1967 في مصر. تلك الهزيمة التي هزّت كيان الأمة العربية هزّا عنيفا.

لقد إستفاق الشعب العربي على هول تلك الكارثة الكبرى في ضحى ذلك اليوم وهو لا يصدّق عينيه وأذنيه، حيث إنهارت الجبهة المصرية، ودمّرت الطائرات الإسرائيلية معظم القوّة الجوية خلال ساعات وهي قابعة في أوكارها. لقد كانت حقيقة مرّة وقاسية في مصر. وأرّخ الكتّاب والمفكّرون والمختصّون بالأمور العسكرية تلك الهزيمة وكشفوا عن أسبابها وفق أراءهم. ومن الطبيعي أن ينطلق صوت شاعر الشعب، ويكون في مقدمة الأصوات التي توغّلت في عمق تلك الهزيمة، وأزاحت الستار عن الأسباب التي أدّت إلى حدوثها وهو صوت شاعر الرفض المقدس والأرض والفقراء "أمل دنقل". فكتب تراجيديته الكبيرة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة). ونشرها في ديوان صغير الحجم يحتوي على عدّة قصائد وسمّاه بإسم القصيدة تلك التي فضحت النظام العربي والفساد المستشري في كافّة مفاصله. وكيف أخفى جنرالات الهزيمة كل الحقائق عن الرئيس فوقعت الكارثة التي ضلّت تداعياتها ماثلة للعيان.

إن قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة تمثل صرخة الإنسان العربي المكبّل منذ قرون، وهو يساق إلى نيران الحروب المهلكة، وهو جائع ومقهور ومهان تأكله دوائر الغبار وتحيط به مافيات الظلم والفساد لتمتص دمه وتبني مجدها الزائف على أنقاض مأساته، ثم تحمّله وزر فسادها. والحاكم الذي يتربّع على كرسيّه وهو يعيش في برجه العاجي، وتحيط به بطانته الفاسدة المنافقة التي تكيل له المدائح الخيالية وتقلب له الحقائق المأساوية على أنها خير عميم لتبقى في مناصبها، فتطربه تلك الأضاليل وهو لا يدري ماذا يحدث في الوطن. ولكن حين يضرب العدو ضربته

الموجعة وتحل الكارثة تبدو الحقيقة عارية من كلّ زيف. وخلال تلك الساعات الحالكة يستفيق الحاكم ويدرك أن بطانته قد أغرقته في الوهم.

وفي أتون تلك الصدمة الكبرى ينبري شاعر الرؤى الواضحة والرّفض المقدّس الذي يحمل هموم الناس المسحوقين في قلبه ووجدانه، ليعبّر بقلمه عن تلك الهزيمة وقلبه ينزف دما على ما حدث. وهو القائل: (كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي). ذلك الشاعر الذي رافق المحرومين في حياتهم، وجاع معهم وعاش مآسيهم، ونام فوق الفراش الخشن كما يقول صديقه "جابر عصفور". والذي خاطب أرضه التي أحبّها وعاشت بين ضلوعه وحناياه (هذه الأرض حسناء... زينتها الفقراء لهم تتطيّب..... يعطونها الحب.... وتعطيهم النسل والكبرياء...)

فأطلق صرخة روحه المدوّية في وجه أصنام الهزيمة والخذلان، إنه الشاعر الكبير أمل دنقل. صاحب الصرخات الكبرى، والذي قرأ تراث أمته واستوعبه ووظّفه بروح حيّة نابضة في قصائده ومنها قصيدة "لا تصالح" كصرخة رفض لإتّفاقية السّلام بين مصر وإسرائيل متّخذا من قصّة "كليب بن وائل" رمزا، حيث يوصي كليب أخاه بأن لا يصالح من قتله غدرا، وأن يحارب عدوّه بكل ما أوتي من قوة، ولا يرضى عن دم أخيه ببديل إلاّ بأخذ الثّأر.

وفي قصيدته "البقاء بين زرقاء اليمامة" التي نحن بصدد الكتابة عنها، استعمل الشاعر أمل دنقل رمز زرقاء اليمامة تلك الفتاة الحادّة البصر والذكاء، والتي كانت تراقب الأعداء من مسافات بعيدة، لتنذر قومها ممّا يخبئ العدو من مخططات للإجهاز على قومها. لكنهم سخروا منها ولم يعيروا أي إهتمام لنداءاتها المستمرة. فانقضّ عليهم العدو ودمّرهم وانتقم من زرقاء، فسحل عينيها حتى لا ترى شيئا في المستقبل.

يستهل أمل دنقل مطلع القصيدة مخاطبا زرقاء اليمامة قائلاً:

أيتها العرافة المقدَّسةْ ..

جئتُ إليك .. مثخناً بالطعنات والدماءْ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ.

أسأل يا زرقاءْ ..

عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراء.

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسة.

إن المقطع الأول للقصيدة هو رفض قاطع للواقع المأزوم الذي يعيش فيه الوطن وإنسان الوطن العربي منذ قرون... إنه صوت الشاعر الذي يعبر بصدق عن صوت الإنسان المسحوق الذي دعي إلى القتال وهو مسحوق الساعدين، مستلب الإرادة و ..... بالجراح، فأعطوه سيفا صدئا وقالوا له إذهب وقاتل ونحن هنا قاعدون نرقب المعركة بعد انجلاء الموقف بعد أن ذهبوا إلى فراشهم الدافئ ليتمتعوا بنوم عميق. وصار موقفهم كموقف الذي ألقاهم في اليمّ مكتوفا وقال إياك إياك أن تبتلّ بالماء. وحين غرق في نجيع دمائه وصفوه بالخيانة والجبن، وحمّلوه عار الهزيمة. ثم استرسل في تلك التراجيديا ويخاطب زرقاء التي تمثل الوطن من لسان المقاتل المستلب، فيحذّرها من السكوت كما سكت هو عن هؤلاء ولا تبالي ببطشهم وظلمهم لأنه سيجلب أوخم العواقب للوطن:

أيتها النبية المقدسة ..

لا تسكتي .. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً ..

لكي أنال فضلة الأمانْ

قيل ليَ "إخرسْ"

فخرستُ .. وعميت.. وائتممتُ بالخصيان !

ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان

أجتزُّ صوفَها ..

أردُّ نوقها ..

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ : الكسرةُ.. والماءُ.. وبعض الثمرات اليابسة .

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ

دُعيت للميدان.

وهذه الكلمات العميقة صورة حيّة لحالة الإنسان العربي على مرّ الزمن مع حكامه الذين جرّدوه من كل حقوقه الإنسانية. ولابد للشاعر الذي عاش بين الفقراء والمضطهدين الذين تعاملهم الأنظمة كعبيد بني عبس، لا يمكنهم السكوت إلى الأبد بعد أن بلغ السّيل الزّبى ووصلت القلوب إلى الحناجر وصودرت إرادات الشعوب واستخفّ الحكّام بمقدّراتها وحرموها من أبسط متطلبات الحياة. ويستمر الشاعر الكبير في تلك التراجيديا المتصاعدة على بحر الرجز الذي يلقّب (بحمار الشعراء). لكن أمل دنقل وظّفه في هذه القصيدة بشكل تراجيدي مدهش مخاطبا زرقاء الرمز الحيّ النّابض برؤى التأريخ بلسان الرمز المستلب قائلاً:

أنـا الذي مـا ذقت لحـم الضـأن.

أنـا الذي لا حـول لـي أو شـأن.

أنـا الذي أقصيت مـن مجـالس الفتيـان.

أدعـى إلـى المـوت ولـم أدعـى إلـى المجـالسـة.....

وأي صورة أبلغ وأصدق من هذه الصورة التي رسمها الشاعر الكبير للإنسان العربي المسحوق حتى العظم على مرّ العصور من قبل حكّامه الطّغاة المستبدين الذين جعلوا منه عبدا يسيل دمه على الأرض متى يشاؤون، ويبيعونه في مزادات الشعارات الوطنية المهلهلة والخاوية من أي مضمون حقيقي دون مراعاة لأبسط حقوقه المهانة كإنسان خلقه الله وكرّمه وأعلى مقامه وجعله خليفة على الأرض.

ويستمر أمل الشاعر والإنسان ليغوص أكثر فأكثر في عمق المأساة ويستخرج منها اللآلئ لشعرية المعبّرة عن الأحاسيس الإنسانية، ويستلهم من رؤى زرقاء النقيّة والعرافة المقدّسة التي لم يسمع أحد بنداءاتها المتكررة والمقتولة في النهاية فيقول المقاتل المستلب معبّراً عن لسان الأكثرية السّاقة في المقطع قبل الأخير للقصيدة:

المبحث الأول: المستوى الصوتي العروضي

1. دراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة:

تتبع الموسيقى الخارجية للقصيدة ،من وزن وقافية وروي يتضح من التقطيع العروضي للقصيدة "البكاء بين زرقاء اليمامة " للشاعر أمل دنقل نستخلص أنة تناول بحرا واحدا لتفعيلة مستفعلن التي تنتمي إلى بحر الرجز (الرجز عند العرب كل ما كان ثلاثة أجزاء وهو الذي يتغنون به في عملهم وسوقهم ويعدون به)[1]

وما أفاده قدامه بن جعفر : (أن الراجز هو الساقي في الماء ويبدو أن الأصل في الأراجيز أن يرتجز بها الساقي على دلوه إذا أمدها)[2]

وسمي خذا أيضا إذا البحر بحمار الشعر ووزنه: مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ومفتاحة: في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فبحر الرجز يعد من البحور الستة الصافية (الكامل المزج الرجز الرمل المتقارب المتدارك). ويقع الرجز في الرتبة السابعة وفق ترتيب البحور التي وضعها الخليل بن احمد الفراهيدي، واعتمد غيره من الشعراء على هذا البحر نذكر منهم بدر شاكر السياب في قصيدته في أنشودة المطر.

1 محمد العلمي: العروض والقافية، دار الثقافة ،المغرب ،ط 1 ، 1983 ص: 98 .

2 عبد القادر عبد الجليل :هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي دار الصفاء ، عمان ،ط1 ، 1998، ص:228 .

وقد طرا على تفعيلات هذا البحر بعض الزحافات والعلل ما هو مبين في الجداول الآتية:

جدول رقم 1: يبرز التغييرات التي طرأت على تفعيلة هذا البحر "بحر الرجز "في المقطع الأول من القصيدة.

-نلاحظ من خلال الجدول أن تفعيلة مستفعلن في أسطر المقطع الأول قد طرأ عليها تغيير فأصبحت في الجدول كالتالي:

المقطع	الأسطر	التفعيلة وتغيراتها	الزحاف والعلل
" 01"	1-2-3-4-5-6-7-8-12-14-15-16-17-18-19-26-27-30-32.	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُسْتَعِلُنْ	زحاف الطي : حذف الحرف الرابع الساكن من تفعيلة مستفعلن .
" 01"	1-2-3-4-6-7-9-10-11-17-18-19-21-22-24-25-26-27-28-29-30-32-33.	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتفْعِلُنْ	زحاف الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن من تفعيلة مستفعلن .
" 01"	02-22-25-34.	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلاَنِ	علة التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع .
" 01"	04-23-27-28.	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ فَعُولُنْ	علة الخلع : اجتماع زحاف الخبن وعلة القطع
" 01"	10-29.	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَعِلُنْ	زحاف الخبل : اجتماع الخبن والطي .
" 01"	05-06-09-12-15-16-19-20-31.	مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ فَعِلاَنْ	علة الحذف المسبغة: اجتماع علة الحذذ وعلة التسبيغ .

" 01"	.32-13-11	مُسْتَفْعِلُنْ ← فَعُوْلْ	علة الخلع مع القصر وهما حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ماقبله.
" 01"	.31-21-14-10-09-07	مُسْتَفْعِلُنْ ← مُتَفْعِلْ	زحاف الشكل اجتماع الخبن والكف .
" 01"	.29-07	مُسْتَفْعِلُنْ ← مُسْتَفْعِلْ	زحاف الكف : حذف الحرف السابع الساكن من تفعيلة مستفعلن.
" 01"	.33-26	مُسْتَفْعِلُنْ ← فَعَلْ	علة الخلع والحذف وهما حذف السبب الخفيف الاخير من التفعيلة .
" 01"	-11-09-08-07-06-03-01 -24-23-20-17-16-14-13 -33-32-30-29-28-26-25 .34	مُسْتَفْعِلُنْ ← مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة

"مستفعلن "، وهذا التغيير سمي زحافا وفي دلالته اللغوية يقول بعض العروضيين :(وسمي هذا التغيير زحافا. وزحفا لما يحدث في الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها كما نقص منها ما مأخوذ من قولهم زحف إلى الحرف إذا أسرع النهوض إليها قال امرؤ القيس:

فأقبلت زحفا على الركبتين فثوبا نسيت وثوبا اجر[1]

فقد وظف الشاعر "مستفعلن "تفعيلة سليمة بشكل عام وهذا دليل على نضج تجربه

وفي المقام الثاني استخدم مستفعلن مجنونة فقد أصابها زحاف الخبن، فأصبحت مستفعلن(فالخبن في اللغة أن يجمع الرجل ذيل ثوبه من أمامه فيرفعه إلى صدره فيشده هناك على

1 أحمد كشك ، الزحاف والعلة رؤية في التجويد و الأصوات والإيقاع ، دار غريب القاهرة ،2005،ص:17.

شيء يجعله فيه .ويقال خبن الخياط الثوب إذا ضم ذيله إليه)[1]، فالخبن هو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة.

وفي المقام الثالث استخدم مستفعلن مطوية، فقد أصابها زحاف الطي فأصبحت مستفعلن (لأن الحرف الرابع من الجزء السباعي واقع وسطه، فإذا حذف النقطة الحروف التي قبلة بالحروف التي بعدة فأشبه الثوب الذي يطوي من وسطه ومقابله طي الثوب من وسطه بطي التفعيلة)[2].

فالطي هو حذف الحرف الرابع الساكن وهذا الزحاف يصيب تفعيلة واحدة هي مستفعلن

وفي المقام الرابع استخدم مستفعلن التي أصابها علة الحذاذ السبغة هي اجتماع بين علة الحذذ وعلة التسبيغ، فأصبحت فعلا ن.

وفي المقام الخامس وظف مستفعلن التي أصابها. زحاف الشكل فأصبحت التفعيلة متفعل، ويقول صاحب العيون الغامرة :(لأن الجزء يمتنع من انطلاق الصوت به وامتداده كما تمتنع الدابة بالشكل من امتداد قوائمها في عددها)[3].

إذن الشكل هو ما ذهب ثانية وسابعة الساكنان، بمعنى أن يجتمع في التفعيلة الواحدة الخبن والكف معا، بحذف الثاني والسابع الساكنين لذا شبه ذلك صاحب العيون الغامزة بالدابة التي تشكلت يدها ورجلها كما يقول وفي المقام السادس استخدم مستفعلن مذيلة التي أصابتها علة التذييل فأصبحت متفعلان

إذ يروا العروضيون أنه هو زيادة، حرف ساكن على آخره وتد مجموع.

[1] احمد كشك، الزحاف والعلة، ص 22.

[2] أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجويد والأصوات والإيقاع، دار غريب القاهرة ،2005، ص: 26.

[3] أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجويد والأصوات والإيقاع، دار غريب القاهرة ،2005، ص: 32 (نفسه ص32)

وفي المقام السابع استخدم مستفعلن التي أصابتها علة الخلع وهي: اجتماع زحاف الخبن (حذف الحرف الثاني الساكن) وعلة القطع (حذف ساكن) الوتد المجموع وتسكين ما قبله) فأصبحت فعولن.

وفي المقام الثامن استخدم مستفعلن التي أصابتها علة الخلع مع القصر وهي حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ما قبله فأصبحت فعولن.

وفي المقام التاسع استخدم مستفعلن التي أما بها زحاف الخبن (مأخوذة من الخبال وهو الفساد والاحتلال يقال يد مخبله. إذا كانت مختلة معتلة فكان التفعيلة حين حذف ثانيها و رابعها شبهت بالذي اعتلت يداه)[1]

فالمخبول هو ما حذفت ثانية ورابعة الساكنان، كما هو الحال في تفعيلة مستفعلن حذفنا الثاني الساكن (الخبن) والرابع الساكن (الطيّ) فصارت التفعيلة متّعلن.

وفي المقام العاشر استخدم مستفعلن التي أصابتها علة الخلع والحذف. وهي حذف لسبب الخفيف الأخير في التفعيلة فأصبحت فعو.

وفي المقام الحادي عشر استخدم مستفعلن التي أصابتها زحاف الكّف وهو حذف الحرف السابع الساكن فأصبحت مستفعلن.

فقد استخدم الشاعر تفعيلة مستفعلن وما طرأ عليها من تغييرات واضطرابات، فهي تناسب حالة الشاعر النفسية معبرا عنها في هذه المقاطع التي تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح الألم والحزن والمعاناة إثر النكسة وحالة شبه المظلوم الصامد الذي لا يملك إلا البكاء، فالشاعر

[1] أحمد كشك، المرجع السابق، ص 30

يقوم بتصوير التجربة وإشباعها بالبعد الصوتي للغة لتكون قادرة على التأثر وإثارة الانفعالات والعواطف.

الجدول رقم 2: يبرز تغيرات التفعيلة وتكرارها على مستوى المقاطع في القصيدة.

التفعيلة وتغيراتها	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "01"	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "02"	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "03"
مستفعلن ⟵ مستفعلن	32 مرة	14 مرة	19 مرة
مستفعلن ⟵ متفعلن	36 مرة	40 مرة	25 مرة
مستفعلن ⟵ مستعلن	26 مرة	09 مرة	08 مرات
مستفعلن متفعلان	05 مرات	مرتين (02)	مرة واحدة 01
مستفعلن ⟵ متفعل	07 مرات	مرتين (02)	مرة واحدة 01
مستفعلن ⟵ فعولن	04 مرات	07 مرات	مرتين (02)
مستفعلن ⟵ متعلن	مرتين 02	04 مرات	//
مستفعلن ⟵ مستفعل	مرتين 02	مرة 01	مرتين
مستفعلن ⟵ فعلان	09 مرات	07 مرات	11 مرة
مستفعلن ⟵ فعول	03 مرات	مرتين 02	04مرات
مستفعلن ⟵ فعو	مرة واحدة	03 مرات	مرة واحدة

من خلال الجدول نلاحظ تغييرات تفعيلة مستفعلن في المقاطع الثلاثة من القصيدة فوردت تفعيلة مستفعلن سليمة في المقطع الأول بنسبه أكثر مقارنة ع المقاطع الأخرى ،ثم تفعيلة مستفعلن المخبونة وردت أكثر بنسبه في المقطع الثاني على المقاطع لأخرى ثم تفعيلة مستفعلن المطوية فوردت في المقطع الأول بنسبه أكثر من المقاطع الأخرى ،فتفعيلة مستفعلن طرأت عليها تغييرات فأصبحت مستفعلان ، فعولن، مستفعلن، متعلن، مستفعل، فعلان، فعول فعو، وكل هذه التفعيلات اختلفت من مقطع إلى آخر، وردت خاصة في أواخر الأسطر الشعرية من المقاطع الثلاثة للقصيدة ،فاضطرابات هذه التفعيلات جاءت مناسبة لحالة الشاعر النفسية وما يعانيه اتجاه امة المظلومة فقد يلاحظ إنه يوجد تفاوت في عدد التفاعيل من سطر لآخر وتفاوت اضرب الأسطر (فعو //0.فعلات /0/ 00 .فعولن //0/0. فعول//00.)[1].

وعليه فأساس الوزن الشعري العربي. تتابع مقاطع صوتية على نسب معينة بل هو تتابع إيقاع خاص في مواضيع معينة في كل بحر (فالوزن في الشعر العربي يعتمد الكمية الصوتية من جهة ، ويعتمد وقعا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى)[2] .

ونفهم انأ يقصد "فايل "الوقع العروضي المضبوط هو إيقاع الوتد المجموع في التفعيلة فهو يرتب إيقاع البحور بناء على موقع الوتد والكمية الصوتية.

[1] زين كامل الخويسي: العروض العولمي، ج2، دار الوفاء الاسكندرية، ص 165.

[2] أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجويد والأصوات والإيقاع، دار غريب القاهرة ،2005، ص:20.

القافية:

لقد اختلف مصطلح القافية عند علماء اللغة من بينهم قطرب النحوي حيث اعتبروا أن الروي هو الحرف الذي تتعاقب علية أبيات القصيدة كلها. ويقفوا أحدهما الآخر على أثره. وغيرهم لم يعتبر هذه التسمية صحيحة بل قالوا : (القافية هي آخر كلمة في البيت)[1] .

إذن فالقافية في المقطع الأخير في البيت أو السطر الشعري، أما ما قام به الخليل الفراهيدي واضع أسس علم العروض بقول : (ليس القافية حرف الروي، ولا المقطع الأخير في البيت، ولا البيت نفسه، بل هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما) [2] .

ونستخلص أن القافية هي المقطع الصوتي الأخير الذي ينتهي به البيت

ولقد نوع الشاعر في القافية من مقطع إلى آخر في القصيدة كما هو مبين في الجدول الآتي:

فقافية المقطع الأول كما هو مبين في الجدول 3 التالي:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متكاوسة (/0////0)	//	01
متراكبه (/0///0)	17	01
متداركة (/0//0)	27-27-33-30-29-26-24-21-18-10-07-03-01	01
متواترة (/0/0)	28-27	01
مترادفة (/00)	-19-16-15-14-13-12-11-09-08-06-05-04-02 -34-32-31-25-23-22-20.	01

[1] ممدوح حقي: العروض الواضح، مركز الكتب العربية، ط2، 1998، ص 114.

[2] ممدوح حقي: العروض الواضح، مركز الكتب العربية، ط2، 1998، ص 115.

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر قد استعمل القافية المترادفة بكثرة في شعرة (في المقطع الأول) فالترادف هو :"كل قافية يجتمع فيها ساكنان وسمي بذلك لان احد الساكنان يردف الأخر" [1]

كما هو ممثل في الأسطر الشعرية: (ماء/00، ضاء//0، قاء/00، راء/00، ماء/00، دار/00، عار/00، هار /00، ظان/00، ذان/00، ران /00، خان/00، نان/00، دان /00، تان /00).

كذلك وظف القافية المتداركة بنسبه اقل من المترادفة. والمتدارك هو :هو كل قافية فيها حرفان متحركان بين ساكنين وتسمى متداركة لوالي حرفين متحركين بين ساكنين " [2]

كما هو واضح في الأسطر التالية (قددسة – كددسة – نككسة – لامسة – رددها – شددها – شاكسة – مشمسة – يابسة)

كما وظف القافية المتواترة في الشطرين (نادق /0/0) إضافة إلى القافية المتراكبه فوردت في السطر. (مدنّسة /0///0).

*قافية المقطع الثاني في القصيدة موضحة في الجدول التالي:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متكاوسة /0////0	02	02
متراكبه /0///0	22	02
متداركة /0//0 متواترة /0/0	20-19-18-17-10-08-07-01	02
متواترة /0/0	29-28-27-26-25-24-23-21-04.	02

[1] سامي سيف أبو زياد: مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة، الأردن، ط1، 2007، ص165.

[2] هاشم صالح مناع: الشافي العروضي والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2003، ص274.

مترادفة /00	03-05-06-11-12-13-14-15-16.	02

ما يمكن ملاحظته من خلال الجدول أن الشاعر. استعمل تساو بين القافيتين المتواترة والمترادفة من خلال الأسطر الشعرية فقد تكررت كلاهما تسع مرات (09)

فالمتواتر : (هو كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين وبين متواتر لان المتحرك يليه الساكن وليس هناك تتابع الحركات ما في المتدارك وما فوقه) [1].

كما وظف القافية المتداركة بنسبه اقل من القافيتين السابقتين (متواترة ومترادفة كما هو مبين (قددسة –صوفها – نوقها– يابسة– جالسة – كلمة – بن دمي)

ووردت المتراكبة في السطر 22 (يخنقني)، والمتكاوسة في السطر 2 (تن فسنتن) فالمتكاوس (هو كل قافية فيها أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت وسمي متكاوسا للاضطراب ومخالفة المعتاد ومنة كاست الناقة إذا مشت على ثلاثة قوائم وذلك غاية الاضطراب والبعد على الاعتدال)[2] .

فوردت في الكلمة الأحرف المتحركة هي: فاء – سين – النون – التاء، وقد وقعت بين ساكنين وهما النون للكلمة الأولى " سنتن " والنون الثانية للكلمة " سنتن "

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

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متداركة /0//0	01-02-15-17-23-22	03
متواترة /0/0	08-10	03

[1] المرجع السابق، ص275.

[2] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، ص 275.

مترادفة /00	-13-12-11-10-09-08-07-06-05-04-03 27-26-25-24-21-20-19-18-16-14	03

من الجدول يتبين لنا أن الشاعر استعمل القافية المترادفة بكثرة كما هو وارد في الأسطر الشعرية (بار– وار – جار– ثار– ضوا– قلب – موت –هار – عار – قاء – ياء – واء – ساء) ثم وظف المتداركة في الأسطر الشعرية (قددسة – بائسة – للأسر – تاعسه – ممروها) كذلك استعمل المتواترة في الأسطر (رارا – ونعم).

فالقصيدة عند أمل دنقل ترتكز على تفعيلة واحدة هي تفعيلة، الرجز "مستفعلن " وهذا النص يعكس الحرية التي تضعيها قصيدة التفعيلة، والتي يسمح بها النظام الموسيقي للشعر الحر في أن يستعمل الشاعر من التفاعيل العدد الذي يتواءم مع دفقته الشعورية في كل سطر وهذا ما نجده عند أمل دنقل سطرا مكونا من ثلاثة تفاعيل أو أكثر والذي يليه مشتملا على خمسة أو ستة تفاعيل وذلك مرتبط بطبيعة التشكيل الطباعي للشعر الحر وعلاقته بالإيقاع من حيث القدرة على الكشف على الوزن وتوفير الإحساس به من ناحية.

وتميزت القافية ي الشعر الحر بمجموعة في الظواهر من بينها: (عدم الانتظام موقعيه القافية من حيث وجودها بعد عدد غير محدد من التفاعيل عدم الانتظام في حروفها ونوعها وشكلها إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة وأنواع مختلفة واضرب مختلفة) [1].

إذن فالقافية في هذه القصيدة قد تنوعت من مقطع لآخر في أسطره الشعرية وذلك يعود إلى الشاعر وتجربته الشعرية.

[1] زين كامل الخويسي، العروض العربي، صياغة جديدة، ج 2، دار الوفاء، الإسكندرية، ص 163.

إذ لا يمكن أن نصوغ نظاما لورود القافية لأنه مرتبط بإحساس الشاعر الخاص بالموسيقى (فالموسيقى ترتبط بالحالة النفسية للشاعر وتجربته الواقعية المعيشية وتلعب دورا كبيرا في الإيحاء بهذه التجربة وتؤثر في نفسية المتلقين شبيهة بتلك التي يعانيها الشاعر)[1].

تكون بها قافية واحدة على الإطلاق ويكون ذلك مقصودا من الشاعر بقصد الإيحاء بدلالات معينة إذ شكل الإيحاء عصب الموسيقى وجوهرها فالموسيقى لا تقرر ولا تصرح لكنها توحي وتثير فينا حالة قبل أن تدرك مقصدها ولكننا ننفعل بها ونقع تحت تأثيرها

وقد أدرك **أمل دنقل** هذه السلطة التأثيرية في الموسيقى فوظفها في شعرة توظيفا جماليا تتجلى في الكثير من الظواهر الموسيقية المستخدمة في شعرة بطريقته الخاصة في توظيف هذه الظاهرة في استخدام الأوزان والقوافي والتوازي.

وقد بنى الشاعر **أمل دنقل** نظام القوافي في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) على النحو التالي:

ففي المقاطع الثلاثة من القصيدة تفيض الموسيقى الكلامية التي توضح مظاهر الألم والحزن والمعاناة وينبعث منها لحن الموت والاستشهاد إثر النكسة ويتعمق هذا الإحساس من خلال الأبعاد الصوتية الموظفة في النص الشعري ويتمثل هذا البعد الصوتي في القوافي المستخدمة من خلال المقاطع نلاحظ ذلك فاستعمل الشاعر المد الحزين الواقع في كلمات المقطع، الأول في شعرة (الدماء –الأعضاء– العذراء – الصحراء..).

كذلك تمثل في بعض القوافي في المقطع الثاني ويتجلى في. (تلكمين– دمي– يخنقني– يصدقني....) فهذا المد يخرج من أعماق نفس مجروحة مشتتة تفيض بالبكاء الصامت لكن لغتها

[1] فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث ؟، الأردن ،2003، ص163.

وأصواتها تعيد تشكيلها على صورة موسيقية منظمة تثير فينا إحساسها العميق بالموت والأسى لكنها تقرر أو تصرح بكنّه هذه الحالة.

الروي:

هو الحرف الذي تبنى علية القصيدة فيرد في كل بيت منها وتنسب إليه القصيدة فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة والبائية التي حرف رويها الباء والميمية التي رويها الميم وان عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح كذلك علما القوافي واختلف هؤلاء العلماء في أصل اشتقاقه ، فقال كثيرون :(أنه مأخوذ من الرواء بمعنى الحبل : أرادوا أنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض ويمنعه من الاختلاط بغيره فاللفظ على وزن فعيل غير أن معناه معنى اسم الفاعل)[1]

وقال كثيرون أنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ فالروي بمعنى المروي وقال ابن السراج: (أنه مأخوذ من الارتواء لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء)

-إذن فالروي هو الحرف الذي تبنى علية القصيدة وتنسب إليه.

فقد نوع الشاعر في مقاطع القصيدة أحرف الروي وذلك لأننا بصدد دراسة قصيدة الشعر الحر، التفعيلة، السطر. يتميز تنوع القوافي وأحرف الروي. على عكس القصيدة التقليدية التي تلتزم بقافية واحدة وروي واحد وذلك من بداية البيت حتى نهاية القصيدة.

والروي في هذه القصيدة قد تنوع من سطر إلى آخر المقاطع الثلاث لها فالمقطع الأول شمل الأحرف الآتية: (السين – الهمزة– النون – الراء – القاف) على الترتيب في الكلمات الآتية: (المقدسِة – المكدسِة – المنكسِة – الملامسِة – المدنسة – المشاكسِة).

[1] حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ط1، 2000، ص41.

[الأعضاء- الدماء- زرقاء- عذراء....]. [الشيطان -الجرذان- الدخان ....] [الجدارِ-الفرارِ- انهارِ...] والقاف: [الخنادق -البنادق..]

أما المقطع الثاني شمل على حروف (السين -النون- الدال- الميم) كالآتي: [المقدسِة - اليابسة- المجالسة] [الأمانِ- الخصيان - القطعان] [المزيدِا - وئيدِا -حديدِا...] [تكلمِي- دمِي]

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

ومن هنا فموسيقى أمل دنقل كانت لحركته النفسية وما تفوح به نفسه في حالات ثورة وانفجار سكون وانكسار فكانت موسيقاه مطوعة للإيحاء بهذه الحالات النفسية فقد نحس أحيانا موسيقى ذات رنين عال وإيقاع قوي يميل إلى العنف والتفجر في قصيدته هذه فاستخدم الشاعر الأصوات المجهورة والقوافي المادة وقد نحى أحيانا أخرى موسيقى هامة ذات إيقاع حزني ونغم كبير خاصة في قصائد أخرى له ، فقد ارتبطت موسيقى أمل دنقل ببنائه الفني فقد ظلت ترتبط بتجربته الشعورية ارتباطا وثيقا وتؤدي دورا وظيفيا واضحا يتمثل بالإيحاء بأبعاد هذه التجربة فكانت موسيقاه تعلو فيرتفع صوتها أو تهبط فيلين لحنها وقد تطور فيتمدد دفقها الشعري اسطرا عديدة .

2. الإيقاع الداخلي للقصيدة:

فالإيقاع الداخلي للقصيدة نابع عن اختيار الشاعر للألفاظ التي ترمي بترابط المعاني و الأفكار"الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهمسي الذي يصدر عن الكلمة الواحدة ، بما تحمل

في تأليفها من صدى ووقع حسي وبمالها من رهافة ودقة و تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج "[1]

فالإيقاع الداخلي يكشف عن مختلف السمات اللغوية لأنه صادر عن تجربه شعرية وفي أشكال الموسيقى الداخلية نرصد: تكرار الكلمات (الأسماء والأفعال .....) وما تحدثه من إيقاع موسيقي يعبر عن تجربه الشاعر ومختلف أحاسيسه.

1-التكرار:

يعرف التكرار بأنه " إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد أو في مجموعة من الأبيات الشعرية أو في القصيدة أو في ديوان الشاعر ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع التالية: " تكرار شطر البيت الشعري -تكرار مقطع في البيت - تكرار كلمة - تكرار حرف"[2].

فالتكرار ظاهرة أسلوبية يستخدمه الشاعر لتجسيد مختلف المعاني واثبات ما يريد الوصول إليه من أغراض.

أ-التكرار الصوتي (تكرار الأصوات):

يعتبر التكرار الصوتي في الأنماط التكرارية الأكثر شيوعا في الشعر. حيث تترك جملة من الأصوات وتترابط في المستوى الصوتي لغرض خدمة المعنى وتجسيده فالصوت يشكل وحدة

[1] الوجي عبد الرحمان: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1 ،1989، ص 74.

[2] عبد الحميد محمد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته دار الوفاء، لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية ط1،2005، ص 73 نقلا عن الوائلي كريم الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الغنية ص247.

أساسية هامة في خلق إيقاع موسيقى معنية يتعلق بالانفعال. النفسي والمضمون اللغوي للمبدع معا يثري العمل الأدبي ويعطيه أثر جمالي.

وبناء على ذلك اختلفت آراء العلماء والدارسين بشان مفهوم الصوت اللغوي حيث عرفة ابن سينا بقوله :"أنه تموج الهواء ودفعة بقوة وسرعة من أي سبب كان "[1]

وعرفة آخر بأنه : " اثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها في حركات الفم بأعضاء المختلفة "[2]

جدول تكرار الأصوات:

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية
أ	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	حنجري	388	%22
ب	انفجاري مجهور منفتح	شفوي	40	%02
ت	انفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	115	%06
ث	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	بين الأسنان	07	%01
ج	متراخي مجهور منفتح	غازي	20	%02
ح	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حلقي	29	%02

[1] ابراهيم خليل عطية: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد، (د ط) ،1403، 1983، ص8.
[2] كمال بشر: علم الاصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) ،2000، ص119.

خ	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	13	%01
د	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	لثوي	41	%02
ذ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	أسناني لثوي	11	%01
ر	واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري	لثوي	7474	%4
ز	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	أسناني لثوي	13	%01
ط	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	17	%02
ظ	احتكاكي أو رخو مجهور مطبق	أسناني لثوي	03	%00
ص	احتكاكي أو رخو مهموس مطبق	بين الأسنان	16	%01
ض	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	08	%00
س	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	أسناني لثوي	61	%03
ش	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	أسناني لثوي	17	%02
ف	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	غازي	35	%02
ق	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	لهوي	40	%02
ك	انفجاري أو شديد مهموس منفتح	طبقي	30	%02
ل	واسع الانفجار مجهور منفتح حافي	لثوي	203	%11
م	واسع الانفجار منفتح أنفي أو غني	شفوي	105	%06

ن	واسع الانفجار مجهور منفتح أنفي أو غني	لثوي	90	%05
ع	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	حلقي	47	%03
غ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	طبقي	04	%00
ه	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حنجري	31	%02
و	واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري	شفوي	88	%05
ي	واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري	غازي	138	%08
ء	//	//	30	%02

-إن تكرار الحرف (الفونيم) يطلق على :"الوحدات الصوتية التي تتشكل أساس النظام الصوتي للغة"[1]

ومنه يمكن للخرف الواحد أن يأخذ عدة أصوات بحسب ترتيب هذا الحرف كذلك الحركة تغير نطق الحرف وللحرف أهمية في الإيقاع الموسيقي ومثال ذلك تكرار صوت "السين "

فقد استعمل الشاعر صوت السين بكثرة في القصيدة فقد تكررت 23 مرة على مستوى المقطع الثاني، أما في القصيدة فقد تكررت 66 مرة وذلك ليضفي إيحاء جماليا للنص الشعري عند علماء اللغة العربية

فقد عرفة المبرد بقولة :(ومن طرف اللسان وملتقى حروف الثنايا وحروف الصفير وهي حروف تسل انسلالا وهي السين والصاد والزاي)[2]

[1] نور الهدى لوشن: علم الدلالة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ص75.

[2] محمد يحي سالم الجبودي: مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية، دار الكتب السمعية، ط1 ،2006، لبنان، ص89.

فصوت السين احتكاكي لثوي وهو في الأصوات الصفيرية فقد استخدم الشاعر سلالة صوت السين وسوسته تعبيرا بما يجول في خلجات نفسه من معاني وإيحاءات من خفاء وكتمان.

كذلك استعمل الشاعر صوت"الشين"في القصيدة خاصة في المقطع الأول في قولة:

ثم مشيت؟ دون أن اقتل نفسي؟ دون أن انهار؟ (المقطع 01 –السطر 16)

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

فاستعمل الشاعر تكرار صوت "الشين " 10مرات في المقطع الأول ويوحي بالتفشي و الاجهار صوت الشين أشبه رمسه في السيريالية صورة الشمس ويقول عنة الظلايلي : (أنه للتفشي بغير نظام)[1] .

فصوت الشين يوصف بأنه صوت صامت غازي فوظف الشاعر صوت الشين لانسجامه مع التفشي والإجهار إذ تتسم الأصوات المجهورة بقوة وضوحها في السمع على عكس الأصوات المهموسة وظفها لتعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

كما وظف تكرار صوت (القاف) في القصيدة ومثالة في المقطع الثالث فيقول:

- قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ... (المقطع 3 السطر 3)
- وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا.... (المقطع 3السطر 7)
- ونحن جرحى القلب ..... (المقطع 3 السطر 10)
- لم يبق إلا الموت ..... (المقطع 3 السطر 12).

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص115.

لقد تكرر صوت "القاف" في القصيدة خاصة في المقطع الثالث 13مرة و40مرة في القصيدة على طول الأسطر القاف << صوت وقفي حلقي مهموس تقع "ق" في جميع المواقع أولية ووسطية وختامية >>[1]

فالصوت "هو اضطراب في جزئيات الهواء أو تغلغل أو تضاغط في جزئيات فأصوات الكلام إذن هي تغيرات في ضغط الهواء ناتجة عن اهتزاز الأوتار الصوتية "[2] ، حيث يمكن القول أن التشكيل الصوتي يجسد الإبداع الكامل للشاعر والجزء المساعد الذي يرتكز علية الشاعر ليعبر عن تجربته الشعرية يكمن في الصوت وعلية تتجلى أما مهجورا أو مهموسا وإما شديدا أو رخوا وذلك حسب ما يقتضيه موضوع القصيدة ونفسية الشاعر وقضاياه .

ب-تكرار الكلمات:

لا يقتصر التكرار على تكرار الأصوات فقط بل يتعداها إلى تكرار الكلمات من الأسماء والأفعال وغيرها فتريد الشاعر لكلمة معينة يكون لها غاية دلالية أو بلاغية فتكرار الكلمات التي تنبتي على الأصوات يستطيع الشاعر أن يخلق بها جوا موسيقيا خاصا دلالة معينة" [3]

2- تكرار الأسماء:

كرر الشاعر عددا من الأسماء في كل سطر في القصيدة وهذا يندرج في الجدول الآتي

الأسماء	تكرارها
العرافة	مرتين

[1] محمد علي الخولي: الأصوات اللغوية، دار الفلاح عمان، 1990، ص90.

[2] العناني محمد اسحاق: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008، ص113.

[3] مصطفى السعدي، ص38.

المقدسة	4مرات
البنية	مرتين
وحيدة – عمياء	3مرات
يا زرقاء	5مرات
العار	مرتين
الدماء	4مرات
العينان	5مرات
الجرحى	مرتين

عدد الأسماء 188اسم

واستعمل الشاعر هنا أسماء تعبر عن الم جماعي كامن في ذات الشاعر الذي يصبوا إلى انتصار الأمة العربية جمعاء.

ومن خلال هذه الأسماء نجد الشاعر يصور مشاهد الدمار والحطام والموت حلت بالأرض متخذا في إطار قصة زرقاء اليمامة التي تمثل ميثولوجية من نقل التراث العربي بناء لتفعيل تجربته الشعرية الصادقة فيعيد إلى أذهاننا، قصتها التي جاءت مشابهة لحاضر الشاعر " ويلفت الشاعر بحسه الثاقب ونبؤته الصادقة الأذهان إلى الخطر المحدق بالناس وأن الأرض ستسقط وأن المحتل لن يرحمهم ولكن صرختة تضيع في صحراء الوهم والخيال....."[1]

[1] محمد أمين عاصم: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2005، ص66.

2-تكرار الأفعال :

لقد هدف الشاعر إلى تكرير جعله من الأفعال في أسطر القصيدة وذلك لأنه يسعى إلى معرفة الأثر الذي يتركه ذلك الفعل في كل موضع في القصيدة وكذا الأثر الذي يحدثه في نفسية الشاعر".

-وسنستدرج الأفعال التي تكررت في القصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " في الجدول الآتي:

الأفعال	تكرارها
أسأل	5مرات
تكلمي	06مرات
أخفي	03مرات
سكت	02مرات
دعى	02مرات

يوجد 91 فعل في القصيدة

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر أمل دنقل في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " قد قام بتكرار مجموعة من الأفعال مثل الفعل (أسأل) وهذا يدل على أن الشاعر يسترسل في نقل الصرخات التي تجدي سائلا عم البنية المقدسة أن تتكلم (الفعل تكلمي ورد 6مرات في القصيدة) لان كل شيء قد سلم الاستسلام والخضوع. فالأمل يدور في فلك حائر. أما الفعل. (أخفى ورد 3مرات) والفعل (سكت ورد 2مرتين) وهنا يواصل الشاعر في تعرية الواقع والكشف

عن عيوبه في ظل الأنظمة السياسية المكرسة للثبات والجمود وممارسة على عامة الشعب. لا حل له إلا السكوت مكرها.

1- الجهر والهمس:

أ-**الجهر**: فالجهر هو اهتزاز الحبلين الصوتيين بقوة كافية (لان يتكيف الهواء المار من بينهما بالصوت وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منظما .... ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب مدد هذه الهزات أو الذبذبات هي الثانية "[1].

نعني من وراء ما ذكرناه أن أثناء النطق بالصوت المجهور يمر جزء من الهواء عبر الأحبال. الصوتية مما يسمح باهتزازها فتشكل لنا صفة الصوت أما بالقوة أو الضعف.

وعلى حسب هذا ما يتوافق مع تعريف احد الدارسين للصوت المجهور بقولة :" الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الصرفي الحنجري بحيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية" [2]

وعلية فان الأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية :[ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن و ي] تساوي 15 صوتا .[3]

[1] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد، في أصوات عربية مكتبة النهضة الحصرية، القاهرة، ط 2، 1427 /2006، ص58

[2] صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، زهراء الشرق، القاهرة، ص55.

[3] المرجع نفسه، ص 174.

ب- الهمس:

الصوت المهموس "هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا ولا هط تدركه الأذن ولكن المراد بهمس الصوت هو صوت الوترين الصوتيين معه "[1]

فالأصوات المهموسة تمتاز على الأصوات المجهورة بكونها تسمح بمرور الهواء إلى الرئتين والذي بدورة لا يوثر على الوترين الصوتيين. إذ يحافظان على مكانتهما ولا يهتزان. فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان عند النتوء الصوتي الحنجري "[2]

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءة: [ت ث ج ح س ش ص ط. ف ق ك (12صوتا)].

ويمكن أن نلاحظ الفرق بين صوتي الجهر والهمس " فالصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبه الأوتار الصوتية فيحين أن الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين عند النطق به "[3].

-في الجدول لتالي سنحصي الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

عدد الحروف الإجمالية	الحروف المجهورة	النسبة المئوية	الحروف المهموسة	النسبة المئوية
1774	924	%52	850	%45

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن نسبه الأصوات المجهورة تفوق نسبه الأصوات المهموسة نجد أن النسبة المئوية للأصوات. المجهورة في القصيدة تقدر ب (52%) أما نسبه الأصوات

[1] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد، ص 60.

[2] صبري المتولي: المرجع نفسه، ص 55.

[3] صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات زهرة الشرق، القاهرة، ص 55.

المهموسة في القصيدة (48%) حيث نجد تكرار الأصوات المجهورة في هذه القصيدة مثلا نجد حرف اللام الذي يعتبر مسيطر على الحروف المجهورة حيث ورد بنسبه (11%) في جميع القصيدة كما نجد أيضا حرف الميم يعتبر أيضا من الأصوات المجهورة المتميزة بالقوة والشدة إلا أن الشاعر أمل دنقل كتب بصوت مجهور عال ليعبر عن إحساسه وهذه الأصوات بطبيعتها تعكس الحالة النفسية للشاعر ألا وهي الحزن الذي عبر

عنه بالبكاء حيث تصف هذه الأصوات الموطن العربي الفلسطيني الذي يقف اعزل.

الشدة والرخاوة:

أ- الشدة:

الصوت الشديد: "صوت عند مخرجة نسحب الهواء انغماسا تاما لحظة قصيرة. بعدما يندفع الهواء فجأة فيحدث دوريا " [1].

ويوضح هذا القول من خلال استدراج التعريف الآتي: " فالصوت الشديد الانفجار هو الصوت الذي يحدث معه اعتراض أم على هواء الزفير القادم من الرئتين." [2]

أي أنه أثناء النطق بالصوت الشديد يحدث انقطاع للهواء المار في الرئتين في موضع النطق لذلك الصوت وبعدما يحدث انفراج للهواء الذي يكون مصاحبا لقوة ذلك الصوت.

فالأصوات الشديدة هي :[الهمزة القاف الكاف الجيم الطاء التاء الدال الباء][3].

[1] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد: ص65.

[2] سيبويه: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982، ج 1، ص434.

[3] صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، زهراء الشرق، القاهرة، ص 57.

ب-الرخاوة:

والصوت الرخو لا ينقطع معه الهواء كما يحدث مع الصوت الشديد إذ أنه يسمح بمرور الهواء بسهولة ولكن مع حدوث احتكاك بسيط للوترين الصوتيين بالهواء وهذا ما يؤكد احد الدارسين بقولة " وصفة الرخاوة تعني جريان صوت الحرف جريانا تاما مع صدوره ويكون ذلك إذ تولد الحرف بتضييق مجرى النفس عند مقطع الحرف أي مخرجة فهذا التضييق لا يحبس جريان النفس وإنما يسمح بمروره مع احتكاكه بجدران المضيق"[1].

والأصوات هي [الهاء -الحاء -الغين-الخاء-الشين-الصاد-الضاد-الزاي -السين-الظاء -التاء -الذال- الغاء][2].

وفي الجدول الآتي سنحصي الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة وتوصلنا إلى النتائج الآتية:

عدد الحروف الإجمالية	الحروف الرخوة	النسبة المئوية	الحروف الشديدة	النسبة المئوية
1774	946	%53	828	%47

من خلال الجدول نلاحظ أن نسبه الأصوات الرخوة أكثر من نسبه الأصوات الشديدة حيث نجد النسبة المئوية للأصوات الرخوة (53%) بينما الأصوات الشديدة تمثل (47%) ومنة نستنتج أن الشاعر أمل دنقل قد استعمل الأصوات الرخوة (كحرف التاء) الذي " يعد من الأصوات الضعيفة التي لا تخرج من الصدر ولكنها تخرج مخارجها في الفم" [3]وصفة الرخاوة

[1] ابراهيم مجدي ابراهيم محمد: نفس المرجع، ص 65

[2] قاسم البرسيم: علم الاصوات العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز، بيروت، ط 1 ،2005، ص163.

[3] صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 91.

نجدها في هذه القصيدة والتي توحي لنا بالتعب والألم الناجم عن استحضار الماضي والحاضر كما توخي لنا بالتوتر والاضطراب لدى الشاعر وهو يتحدث ن الحرية المسلوبة وعن الحقيقة والذات الإنسانية والانتماء إلى الوطن. كما نجد أيضا حرف السين الذي بدورة يعتبر حرف رخو ومهموس وأيضا تكرر 61 مرة.

3 -الاستعلاء والاستغفال:

الاستعلاء:

هو ارتفاع اللسان إلى الحنك مع الأطباق أو دونه والحروف المستعلية هي الحروف المطبقة الأربعة :(الصاد الطاء الضاد الظاء)ثم (القاف الغين والخاء) [1].

الإستفال:

هو انخفاض أقصى اللسان عند النطق بالصوت إلى قاع الفم والحروف المستفالة هي باقي الحروف الأخرى " [2]

-إحصاء الأصوات المستعلية المستفالة من خلال القصيدة:

عدد الحروف الإجمالية	الحروف المستعلية	النسبة المئوية	الحروف المستفالة	النسبة المئوية
1774	101	%06	1673	%94

من خلال الجدول نلاحظ أن النسبة المئوية للأصوات المستفالة تفوق النسبة المئوية للأصوات المستعلية حيث وجدنا 94% من الأصوات المستفالة مقارنة بالحروف المستعلية التي كانت متواجدة في القصيدة بنسبه 6% وهي نسبه قليلة جدا أو شبه منعدمة.

[1] حركات مصطفى: الصوتيات والفونولوجيا، دار المعارف القاهرة، ط 1997 1، ص 46.

[2] الصيغ عبد العزيز: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر دمشق، ط 1، 2000، ص 145.

فالشاعر هنا لم يوظف الأصوات المستعلية بكثرة ومثال ذلك حرف (القاف) الذي تكرر 40 مرة في القصيدة وكانت نسبه 2% من إجمالي الأصوات في القصيدة والذي يوحي هذا بالقلق نتيجة الأوضاع التي تعيشها الأمة العربية. *

أصوات اللين:

استعمل أمل دنقل حروف المد في القصيدة واستخدم الأصوات للاسترخاء. واستخراج الهموم والأحزان التي يعانيها فهو صوت يتميز بالوضوح السمعي ويعطي القصيدة نفسا عميقا على حسب حالة الشاعر النفسية في بعض الكلمات :" العذراء –الأطفال –العزلاء –سحائب – قوافل –سلاسل –الأزياء ....." "((وألف المد هو صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على مشكل مستمر من الحلق والفم))"[1]

وهذا الصوت يتميز بالحرية في النطق والموسيقى يهز مشاعر القارئ يتميز بالهدوء والحزن.

الجناس:

استعمل الشاعر أمل دنقل عنصر التوازي ي القصيدة وهو من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد الحديث قد تناول النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعددة مثل الترصيع والتشطير والتجنيس والمقابلة والطباق وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية فيقول الإمام يحي بن حمزة العلوي (فالموازنة خاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريط) [2]

[1] فاضل غالب المطلبي: دراسة في أصوات المد العربية منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (د ت)، 1964، ص24.

[2] يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن أسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج 3، المكتبة العصرية، ط1 ،2002، بيروت ص، 22.

ولقد استعمل الشاعر في قصيدته من مظاهر التوازي في المقاطع الشعرية عنصر الجناس الذي يعد من الفنون لتي من شانها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر لأنه يعتقد تكرار أصوات بعينها في السطر الشعري فيخلق بذلك نوعا من التوافق والانسجام النفعي الناجم عن تردد الأصوات موفرا إيقاعا موسيقيا تطرب له الأذان: "هو أن يتشابه لفظان في النطق ويختلفان في المعنى" [1].

إذن فالجناس تشابه بين لفظتين واختلافهما في المعنى، وهو نوعان تام وناقص فقد ورد في القصيدة بنوعية خاصة في المقطعين (2 و3) وقد تجلى الجناس التام في المقطع الثاني في الأسطر (12-11).

في الجدول التالي نجد أمثلة عن الجناس الموجودة في القصيدة مع تبيان نوعها في كل حالة:

الجناس		نوعه
-وهاأنا في ساعة الطعان -ساعة أن تخاذل الكلمات ..والرماة...والفرسان	(المقطع 02 السطر 11) (المقطع 02 السطر12)	جناس تام
-ونحن جرحى القلب -جرحى الروح والفم	(المقطع 03 السطر09) (المقطع 03 السطر10)	جناس تام
-أجتز صوفها -أرد نوقها	(المقطع 02 السطر 07) (المقطع 02 السطر 08)	جناس ناقص
-فأين أخفي وجهي المشوها -كي لا أعكر الصفاء الأبله المقوما	(المقطع 03 السطر 22) (المقطع 03 السطر 23)	جناس ناقص

من خلال الجدول نلاحظ أن الجناس يظهر في الكلمتين (ساعة /ساعة) متفقتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها ولكنهما مختلفان في المعنى.

[1] فخر خليل النجار: اللغة العربية، الكلية العلمية للتصميم، دار صفاء عمان ط 1، 2007، ص 59.

أما في المقطع الثالث في الأسطر التاسع والعاشر برز الجناس التام في اللفظتين (جرحى/جرحى) متفقتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيئتها. وترتيبها ولكنهما مختلفتان في المعنى فقد أحدث جرسا موسيقيا على مستوى اللفظ.

أما في المقطع الثاني في السطرين السابع والثامن ورد الجناس ناقص في الكلمتين (صوفها/نوقها) وفي المقطع الثالث في السطرين (22-23) في الكلمتين(المشوها/المقوها) وفيه توازي ناقص.

إذ أن الكلمتين اشتراكا في الأحرف (الواو الهاء الألف) (الميم لواو الهاء الألف) في الترتيب والهيئة وهذا التماثل الصوتي أحدث جرسا موسيقيا معا كثف الإيقاع الداخلي للقصيدة.

الطباق:

إضافة إلى عنصر الجناس فقد وظف الشاعر عنصرا آخر في قصيدته وهو الطباق فهو مصطلح بلاغي اختلف النقاد العرب في تعريفاته وقد رأى العسكري (ت 395) أن الناس قد اجمعوا على أنها :"الجمع بين الشيء و ضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار والحر والبرد)[1]

إذن فالطباق هو الجمع بين معنيين متقابلين سواء كان ذلك التقابل التضاد بالإيجاب أو السلب، ويقسم علماء البلاغة الطباق إلى نوعين هنا : طباق الإيجاب وطباق السلب كما عرفها القزويني بقولة : "طباق السلب هو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنى أو أمر و نهي "[2].

[1] عاصم بن عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء، عمان، ط 1،2005، ص26.

[2] القزويني الخطيب: يذكر المرجع، ص 350.

وطباق الإيجاب هو أن يقوم الشاغر وبذكر كلمتين مختلفتين معنى وكتابه، وعليه سنقوم باستخراج المتواجد في القصيدة:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " ونمثله في الجدول التالي :

الطباق	نوعه
أسائل الركع والسجودا. (المقطع 02 السطر 26)	طباق إيجاب
في أعين الرجال والنساء (المقطع 03 السطر 24)	طباق إيجاب

استعمل الشاعر الطباق في المقطع الثاني والثالث في الأسطر الرابع والعشرين والسادس والعشرين كما في الجدول السابق.

فقد ورد التضاد بين اللفظتين (الركع / السجود) وبين الكلمتين (الرجال #النساء) وظفه الشاعر بقيمته في توضيح المعنى وتركيزه في الذهن إذا ذكر المعنى فاشتاقت النفس إلى معرفة هذه فإذا ذكر الضد ثبت المعنى.

ثانيا: المستوى التركيبي

وفي المستوى التركيبي اعتمد الشاعر على مجموعة من الخصائص الأسلوبية تميز أسلوبه الشعري عن بقية غيره من الشعراء وفي هذه السمات كالتقديم والتأخير، الحذف، الأساليب الخبرية والإنشائية وغيرها من السمات

1- **دراسة الجملة:** والجملة كما وردت في معجم لغة النحو العربي هي: وحدة إسنادية تتضمن مسندا ومسندا إليه يكونان عمدة هذه الجملة ويحققان المعنى المفيد، يجوز إلحاق العمدة يفضلان غايتهما توضيح المعنى وتحسين الكلام المركب المفيد وهي نوعان فعليه واسمية.

أ- **الجملة الفعلية** :هي "وحدة اسنادية تبدأ أصالة بفعل تام وعمدتها الفعل أي المسند والفاعل أو نائب الفاعل أي المسند إليه "[1]

ومثال ذلك في القصيدة: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) نذكر:

- أزحف في معاطف القتلى .....
- فيثقب الرصاص رأسه .....

يتشكل هذان السطران من جملتين فعليتين هما:أزحف في معاطف القتلى (أزحف: فعل مسند) والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا وهو مسند إليه أما فيثقب الرصاص رأسه[(فعل مضارع (يثبت) والفعل (الرصاص) ومفعول به رأس)]، الفعل: "ما دل على معنى في نفسه واقترانه بالزمان مثل: جاء وعلامة قبول السين وسوف أو تاء التأنيث أو ضمير الفاعل، مثل: أخذت، أو نون التوكيد ومنه الفعل الماضي والمضارع والأمر[2]

[1] أنطوان الدحداح: معجم لغة النحو العربي، ص116.

[2] أحمد قيش: الكامل في النحو والصرف، دار الجيل بيروت، لبنان، ط2، (د. ت)، ص 08.

الفعل الماضي: معنى يدل على حدث جرى قبل التكلم مثل أقبل.

الفعل المضارع: معنى يدل على حدث جرى أثناء وبعد ومن من التكلم دون إضافة [1]

فعل الأمر: "وهو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن المتكلم" [2]، وسنقوم باستخراج الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر من القصيدة :

- يوجد في القصيدة 21 فعل ماضي والأفعال المضارعة عددها ما يقارب 40فعلا والتي تعد أكثر الأفعال في القصيدة، أما أفعال الأمر فعددها 10أفعال.
- الأفعال الماضية: (جئت، حملت، مشيت، مات، رطب، ارتفعت، مسكت، خرست، عميت، إئتمعت، ظللت، ذقت، دعيت، قلت، فوجئوا، التمسوا، أقصيت) وكانت نسبتها 31% من إجمالي الأفعال في القصيدة.
- الأفعال المضارعة: (أزحف، أسأل، يزال، يهم، يثقب، أقتل، يسقط، تلعق، أرد، يخفي...وكانت إجمالي الأفعال في القصيدة 54 %.
- أفعال الأمر: (تكلمي، تغمضي، تسكتي، اخرس، اتهموا...) حيث كانت نسبتها 15%من إجمالي الأفعال في القصيدة.

من خلال إحصائنا للأفعال الواردة في قصيدة أمل دنقل أن الشاعر قد أسهم في استعمال الأفعال المضارعة التي تعبر عن الجهد النفسي الذي يعيشه كونه يتحصل عن تكلم اليمامة الزرقاء والتي ترمز التي ترمز إلى ذلك المواطن العربي البسيط الذي يقف أعزل بين السيف والجدار يصمت كي ينال فضلة الأمان.

[1] أحمد قبش: الكامل في النحو والصرف، ص15.
[2] أحمد السيد أبو المجد: الواضح في المحو العربي والصرف، دار جديد للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص14.

ب. الجملة الاسمية:

هي " التي صدرها إثم ومرادنا بصدر الجملة المسند والمسند إليه "[1]

أي أن الجملة الاسمية تقوم على ركنين أساسيين هما: المبتدأ الذي يقبل المسند إليه والخبر وهو المسند وفي قصيدة أمل دنقل نجد العديد من الجمل الاسمية مثلا:

- ونحن في الخنادق (المبتدأ ضمير منفصل والخبر شبه جملة).
- ونحن جرحى القلب (المبتدأ ضمير منفصل والخبر مفرد).
- وهيبته مشردون يعبرون آخر الأنهار (المبتدأ مفرد (هيبة)والخبر جملة فعلية (يعبرون آخر النهار).

ومنه نستنتج أن الجملة الفعلية في قصيدة أمل دنقل بعنوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قد طغت على الجمل الاسمية لتضخ النص بذلك التجدد والاستمرارّ ، فالجمل الفعلية التي أسند إليه الشاعر توحي لنا باستمراريتها، فهي لا تقتصر على زمن معين بل تتجدد وتستمر عبر العصور ومن جهة أخرى ليبرز بها أحلام العروبة والثورة العربية في تشكيل جمل القصيدة.

3. الأسماء الموصولة:

الاسم الموصول " إما أن يكون اسما خاصا أي يدل على مفرد أو مثنى أو جمع تذكيرا وتأنيثا وإما أن يكون عام وغير مختص نحو : الذي، التي، الذين، اللاتي..."[2]وسنستخرج الاسماء الموصولة الموجودة في القصيدة:

...عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء.

[1] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وتقسيمها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص 157.
[2] عبد الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط2، 1998، ص6.

...أنا الذي ذقت لحم الضأن.

...أنا الذي أقصيت من مجالس الفتيان.

...أسأل الصمت الذي يختفي.

...ولا أنتبائي في الصحيفة التي أشدها.

والغرض من توظيف الأسماء الموصولة هو التأكيد على نزاهته وبراءته لما حدث في فلسطين من دمار وخراب هذا من جهة ومن جهة أخرى عدم تعبيره عن القضية العربية إلا بعد نشوب الحرب فيها من طرف الإسرائيليين.

أسلوب القصر: " القصر هو إثبات الحكم للمذكور في الكلام ونفيه عن سواه أو هو تخصيص أمر بإحدى الطرق الآتية " [1] البارز من خلال النفي والاستثناء الموضح في قوله:

مطأطئات الرأس ...لا يملكن إلا الصرخات الناعسة.

فهنا الشاعر لم يستعمل سوى أسلوب قصر واحد في قصيدته والغرض من ذلك هو التأكيد على الشيء والمتمثل في أن الشاعر يصور لنا حالة شعبه الذي لا يملك سوى الصراخ للتعبير عن معاناته.

الجملة بين الطول والقصر:

لقد تنوعت الجملة في القصيدة فتراوحت بين الطول والقصر وهذا ليس مرهون بحالة الشاعر وإنما هذا يتطلبه سياق الجملة الطولية فتطل علينا من خلال هذه الأسطر:

- عن ساعدي المقطوع...وهو ما يزال معسكا بالراية المنكسة.

[1] محمد كوكبي: بنية الجملة ودلالتها البلاغية في الادب الكبير لابن المقفع (دراسة تركيبية تطبيقية)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص150.

- ودون أن يسقط لحمي...في غبار التربة المدنسة؟
- طعامي الكسرة...والماء...وبعض التمرات اليابسة.

أما الجمل الاسمية القصيرة فتطل علينا من خلال هذه الأسطر:

- أيتها العرافة المقدسة.
- أسأل يا زرقاء.
- ...والحطام.
- ...والدمار.
- ...وحيدة...عمياء.

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد أسهب في استخدامه الجمل القصيرة كونها تصور لنا حالته النفسية، فقد وصف انفعل وتأمل وكل هذا يتم عما يعانيه الشاعر من أحزان وهموم لذلك فإنها تكشف عن حالته النفسية المستاءة وتنبئ عن أحداث خفية أضمرها الشاعر.

التقديم والتأخير:

لاشك أن التقديم والتأخير تركيب لغوي ذو ميزة خاصة وقد عد واحد من خصائص الأسلوب الشعري وفي المباحث العامة التي حظيت بعناية كبيرة النحاة ، حيث يقول عبد القادر الجرجاني : "وأعلم أن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال:إنه علانية التأخير وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه في جنسه الذي كان فيه وتقديم لا علانية التأخير ولكن أن تنقل الشيء في حكم إلى حكم وتجعله غير بابه وإعراب غير إعرابه.."[1].

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موقع للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)،1991، ص83.

ومنه: لقد نظر عبد القاهر الجرجاني إلى تركيب التقديم والتأخير على أنه بنية خاصة تفيد دلالة معينة ولا يفيدها ترتيب آخر لنفس العناصر اللغوية في البنية كونه ركز على الوظيفة التي يؤديها التقديم والتأخير، كما ركز على أهمية إيصال المعنى على أكمل وجه في ألفاظ الجملة.

بينما البلاغيين وهم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام يرفضونه باعتباره يؤدي إلى اختلال نظام الكلام وهو الأمر الذي نحاول تطبيقه في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " فنجد تقديم الجار والمجرور على المسند إليه في قوله:

- تقفز حولي طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة.

فالشاعر عنا قدم شبه الجملة (حولي) دالة على المكان وقد فصل بين الفعل وفاعله أي بين المسند والمسند إليه. والمعنى المراد هنا هو تصوير حالة المرأة الفلسطينية وطبيعتها وكذلك قوله:

- أنا على التراب سائل دمي.

فقد قدم الشاعر هنا الجار والمجرور (على التراب) عن الخبر (سائل دمي)، والأصل في تركيب الجملة العربية إن كانت فعلية: الفعل والفاعل ثم الفضلة، أما الجملة الاسمية: فالمبتدأ ثم الخبر ثم الفضلة. لكن هنا تأخر الخبر وقدم الجار والمجرور، فالتقديم هنا يحمل جملة في المقاصد لأن الشاعر يمد اهتمامه للجار والمجرور مؤخرا في ذلك الخبر.

وكذلك قوله:

- أجندلا يحملن أم حديدا؟

وهنا تقدم المفعول به (أجندلا) في الفعل (يحملن) والأصل: أيحملن جندلا أم حديدا؟ وذلك لإبراز كلمة (جندل) يمكن أيضا تقديم الخبر على المبتدأ ويتجلى ذلك في قوله:

- ما للجمال مشيها وئيدا.

حيث قدم الجار والمجرور (للجمال) على المبتدأ (مشيها) المعرف بالإضافة فالمعنى المراد بيانه من خلال هذا التقديم هو الاستغراب والاندهاش.

ثالثا: المستوى الدلالي: الحقول الدلالية.

سنقوم بدراسة دلالة الألفاظ في القصيدة واستخراج الحقول الدلالية التي هي مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضح تحت لفظ عام يجمعها أي مجموعة الكلمات والألفاظ تحت موضوع واحد، ويمكن حصر المعجم في ثلاثة حقول دلالية وهي حقل الحزن، حقل التحدي والصمود، حقل الحرب الموضحة في الجدول التالي:[1]

الحقول الدلالية	المفردات
حقل الحزن	مشردون، منكسر، طعامي، الكسرة والماء، الثمرات، اليابسة، جرحى القلب. جرحى الروح والدم، ساعدي المقطوع، وحيدة، عمياء، لا حول مات. عطش، صور الأطفال في الخوذات.
حقل التحدي والصمود	السبي، حديدا، مدان، ساعة، الطعان، الكماة، دون أن أنهادون أن يسقط، تسند البنادق، في عيد عبس.
حقل الحرب	البنادق، السين، الدماء، الطعنات، الرصاص، السلاسل، الأسر، الدمار، الحطام، الفرسان، القتلى، الرماة، الجثث المكدسة.

إن هذه الحقول تم تصنيفها والتي تكون منها الخطاب الشعري للشاعر أمل دنقل وتميزت بالكثافة والتنوع وهذا ما يبرز تقنيته في اختيار وانتقاء الألفاظ التي اشتركت فيها القصيدة وهي تصور لنا وعي الشاعر بقضايا عصره ، وذلك من خلال مواقفه الصريحة من قضية المقاومة،

[1] ابن منظور: لسان العرب.

الأسرى، الوطن، ونظم الشاعر هذه القضية بعد الهزيمة ناشدا عبرها الحرية على المستوى الفكري والفني، فهو ينتمي إلى مرحلة تميزت بالانفتاح والمغامرة والتجريب حيث انتبه إلى الخطأ الذي وقعت فيه القصائد من انعدام الهوية، فبدأ يبحث عنها عبر قصائده، كذلك عن الخصوصية الذاتية وعن الأنا، فيعد بذلك التيار شعره الحداثي مضاد للحداثة الأولى التي وقعت في خطأ الانفعال، وانعدام الهوية مهتما بالعناصر التراثية، حيث اسقط الرموز وأحل محلها رموزا تراثية وقد اختار أمل دنقل موضوع القصيدة بعنوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأنه ينقل إلينا تجربة حقيقية أي قصته من الواقع المعاش والتي تتمثل في هزيمة الشعب المربي من طرف الإسرائيليين لذلك غلب طالع الحزن والحرب والتحدي والصمود على هذا النص فحقل الحزن كان علامة على أسباب الهزيمة التي حلت بالعرب كما اختار حقل الحرب وحقل التحدي والصمود للتعبير عن معاناة الشعب الفلسطيني وهزيمته فوجد نفسه مجبرا على اختيار.

وتوظيفه هاته الحقول ليستعيد الصوت الصارخ في قصيدته مخاطبا الشخصية الأسطورية التراثية " زرقاء اليمامة " للتعبير عن الكارثة التي حلت بالشعب الفلسطيني[1].

[1] نواري سعودي أبو زيد: الدليل النظري في علم الدلالة.

خاتمة

خاتمة:

وختمنا. نشكر المولى عز وجل الذي ألهمنا القدرة على إنجاز هذا البحث ونسأله أن يسقينا من منافع العلم ويرفقنا جميعا إلى طريق الهدى والتقوى، ومن خلال هذه التجربة البحثية لقصيدة " أمل دنقل " المعنونة ب " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " استوقفتني مجموعة من النتائج نذكر أهمها على النحو التالي:

. تطرقت في مفهومي الأسلوب والأسلوبية عند العديد من الدارسين القدماء ولمحدثين العرب والغرب.

. تعتبر الأسلوبية علما ناشئا يسعى إلى التطور باعتبارها فرعا من اللسانيات وأنها البنت الشرعية للبلاغة.

. نظم الشاعر قصيدته على البحر الرجز باعتبارها الأكثر تداولا في الشعر المعاصر كما أنه عبر عن نفسية الشاعر المليئة بالحزن والألم.

. أضافت الزحافات والعلل على القصيدة باعتبارها وسيلة الشاعر في التنفيس عما يختلج نفسه.

. التنويع في القافية.

. التنوع في التكرار مما أضاف على القصيدة نغمة موسيقية.

. كما درسنا القصيدة من ناحية المستوى الصوتي بين الأصوات المهجورة والمهموسة.

. وفي البنية النحوية استخرجت الأفعال الماضية الدالة على السكون والمضارعة الدالة على الحركة وأفعال الأمور. حيث أن هذه الأفعال لها دلالات تختلف من فعل إلى آخر. حيث وضع

الشاعر كل فعل في المكان الذي يتناسب مع حالته النفسية والشعورية كما وظف الأسماء التي لها دلالات مختلفة من اسم إلى آخر، ونفس الشيء بالنسبة للحروف كما نوع الشاعر في الجمل الفعلية والاسمية.

كما تطرقت إلى مفهوم الدلالة عند العديد من الدارسين القدماء والمحدثين العرب والغرب. أما فيما يخص النموذج التطبيقي للمستوى الدلالي من أبرز ما جاء فيه توظيف الشاعر العديد من الحقول الدلالية كحقل الألفاظ الدالة على الحرب وكذلك حقل التحدي والصمود فساعدني ذلك على اكتشاف معاني ودلالة الكلمات من خلال المقاطع الكلاسيكية التي برزت فيها مواضع الألم والحزن والمعاناة وحالة شعبه إثر النكسة.

وهذه أهم النتائج التي استخلصها بحثنا هذا المتواضع ونحن لا ندعي فيه الكمال فالكمال لله وحده.

هذا البحث يحتمل الصواب ويحتمل الخطأ وهو محاولة تحتمل قراءات أخرى قد تكون موافقة مكملة لها وقد تكون مناقضة ومعارضة.

هذا ونأمل في المستقبل أن نحظى بدراسة أوسع وأشمل في دراسة المستويات التحليل الأسلوبي وختاما نسأل الله عز وجل أن يجعل من هذا العمل خالصا لله الكريم مضيئا لطلاب العلم السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ. المعاجم والقواميس:

1. إبن المنظور: لسان العرب، مج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003.

ب. الكتب:

1. ابراهيم خليل عطية: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد، (د ط) ،1403، 1983.
2. ابراهيم مجدي ابراهيم محمد، في أصوات عربية مكتبة النهضة الحصرية، القاهرة، ط 2، 1427 /2006.
3. إبن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط 2، 1973.
4. أحمد السيد أبو المجد: الواضح في المحو العربي والصرف، دار جديد للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
5. أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصرن ط 8، 1991.
6. أحمد قيش: الكامل في النحو والصرف، دار الجيل بيروت، لبنان، ط2، (د. ت).
7. أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجويد والأصوات والإيقاع، دار غريب القاهرة، 2017.
8. احمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت.
9. أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوتية، دار مجدلاوي، عمان، ط 1.
10. أنطوان الدحداح: معجم لغة النحو العربي.
11. الباقلاني: إعجاز القرآن.

12. بن موريه: الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الفرنسي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986-1991.
13. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.
14. حامد حفني داود: تاريخ الادب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية المركزية، بن عكنون، الجزائر.
15. حامد عزالدين الأمين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقاتها على الشعر.
16. حركات مصطفى: الصوتيات والفونولوجيا، دار المعارف القاهرة، ط 1،1997، ص 46.
17. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998.
18. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر السياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1.
19. حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ط1، 2000.
20. رابح بن خويه: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2013.
21. الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1996.
22. زين كامل الخويسي، العروض العربي، صياغة جديدة، ج 2، دار الوفاء، الإسكندرية.
23. س موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1969.
24. سامي سيف أبو زياد: مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة، الأردن، ط1، 2007.
25. سلمى خضراء الجيوشي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.
26. سليمان فتح الله أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسات تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1.
27. سيبويه: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982، ج 1.
28. شكري عيادك مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط 1، 1402.
29. شوقي علي الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميرين مكتبة الآداب، القاهرة.
30. صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية.

31. صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، زهراء الشرق، القاهرة.
32. صلاح الدين محمد عبد التواب: مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، دار الكتب الحديث، ط 1.
33. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.
34. الصيغ عبد العزيز: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر دمشق، ط 1، 2000.
35. عاصم بن عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء، عمان، ط1، 2005.
36. عبد الحميد محمد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته دار الوفاء، لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005. نقلا عن: الوائلي كريم الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الغنية.
37. عبد الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط2، 1998.
38. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط 5، 2006.
39. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط 1.
40. عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2002.
41. عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي دار الصفاء، عمان، ط1، 1998.
42. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موقع للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)،1991.
43. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب.....
44. عشتار داود: الأسلوبية الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2007.
45. العناني محمد اسحاق: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008.
46. غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين، دار الشروق الأولى، القاهرة، ط 3، 1991.
47. فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وتقسيمها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.

48. فاضل غالب المطلبي: دراسة في أصوات المد العربية منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1964.

49. فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث ؟، الأردن ،2003.

50. فخر خليل النجار: اللغة العربية، الكلية العلمية للتصميم، دار صفاء عمان ط 1، 2007.

51. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 2003.

52. قاسم البرسيم: علم الاصوات العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز، بيروت، ط 1 ،2005.

53. القرطاجني: منهاج البلغاء، نقلا عن محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط 1، 1426.

54. كمال بشر: علم الاصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) ،2000.

55. محمد العلمي: العروض والقافية، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1983.

56. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد

57. محمد أمين عاصم: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2005.

58. محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط 1ن 1991.

59. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط.

60. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الادبي الحديث، دار مصرية لبنانية، ط 1، 1995.

61. محمد علي الخولي: الأصوات اللغوية، دار الفلاح عمان، 1990.

62. محمد كوكبي: بنية الجملة ودلالتها البلاغية في الادب الكبير لابن المقفع (دراسة تركيبية تطبيقية)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2008.

63. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، دراسة جامعية في مفهوم النقد والشعر.

64. محمد مصطفى هرارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1920.

65. محمد يحي سالم الجبودي: مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية، دار الكتب السمعية، ط1، 2006، لبنان.
66. مصطفى حركات: الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الافاق، د ط.
67. ممدوح حقي: العروض الواضح، مركز الكتب العربية، ط2، 1998.
68. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط 1، 1962.
69. نسيب حاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية، دمشق، دط، 1980.
70. نواري سعودي أبو زيد: الدليل النظري في علم الدلالة.
71. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب.
72. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر.
73. نور الهدى لوشن: علم الدلالة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.
74. هاشم صالح مناع: الشافي العروضي والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2003.
75. الوجي عبد الرحمان: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.
76. يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن أسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج 3، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002.
77. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرّؤية والتطبيق، دار الميسرة، الأردن.

ت. الرسائل والمذكرات:

1. العربي بن عاشور: الشعر العربي الحديث والمعاصر، بحث أعد لنيل درجة الماجستير، حلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بوزريعة، الجزائر، 2007. 2008

الملاحق

التعريف بالشّاعر أمل دنقل

- **التعريـف بالشّاعـر:**

هو محمد أمل فهيم دنقل، ولد 1940 في قرية الصعيد بمصر قريبة من مدينة الأقصر. كان والده يعمل مدرسا للغة العربية وكان من علماء الأزهر وكان ينظم الشعر في المناسبات الدينية. ولكنه مات في 1950. تاركا ورائه مكتبة لغوية وشعرية، فأنكبّ أمل دنقل على قراءتها. وفي عام 1955 حاول أمل كتابة قصيدة، وقد عرض هذه المحاولة على أستاذ اللغة العربية الذي أوصاه بحفظ الشعر القديم ودراسة علم العروض. وبالفعل نفّذ هذه النصيحة واستطاع أن ينظم في العام قصيدة نال بها جائزة من دائرة التعليم في المنطقة.[1]

اتَّجه إلى كتابة الشعر الحديث في الأعوام التالية، وفي .1958 نشر أولى قصائده في مجلة أسماها "موت الشرق" وكان قد أكمل دراسته الثانوية ودخل كلية الآداب لكنه وبعد سنتين إضطرّ إلى قطع دراسته لظروف عائلية، والتحق بوظيفة صغيرة بمصلحة الجمارك عام 1960. وفي عام 1964 نشر عدّة قصائد في جريدة "الأهرام" التي كان يرأس تحريرها "علي الراعي" في ذلك الوقت، وفي العام التالي حصل على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشعراء الشباب بقصيدة من الشعر العمودي. عمل صحفيا بمجلة الإذاعة والتلفزيون. نشر قصائده في "جرائد الأهرام"، "الجمهورية"، "المجلات الأسبوعية"، "صباح الخير".

نشر قصائده شبه منتظمة في مجلة الآداب التي يرأس تحريرها الدكتور "سهيل إدريس" وكانت دار الآداب من إصدار الديوان الأول لأمل دنقل. وفي عام 1971 أصدر ديوانه الثاني،

[1] بديرة كمال اليسوعي: اعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت، المجلد 1، ط 1، 1996، ص 605.

ثم عمل في عدة وظائف مختلفة. أختير عضوا في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة عام 1980. تزوج من صحفية إسمها "عبلة الرويني" وذلك عام 1978.[1]

أصيب بمرض السرطان ودخل المشفى، كما أجرى عدّة عمليات جراحية وهناك كتب ديوانه "أوراق الغرفة 08"، وفي صباح يوم السبت 21 مايو 1983 توفي أمل دنقل.

كـــان وجهه هـدئا وهو يغلقون عينيه.

وكـــان هدوئـي مستحيـــلا وأنـــا أفتـح عيني.

وحـــــده السرطـــــان كـــان يصـرخ.

ووحـده الموت كان يبكي قسوتـه.[2]

- **حيـــــاتـه**

مرّ أمل دنقل بعدة مواقف في حياته كان لها إنعكاس على آدابه وشعره الذي كان خلاصة عوامل وراثية وبيئة خاصة وعناصر ثقافية مختلفة. وبناءا على ذلك نورد بعض الومضات من حياة أمل دنقل.

فأمل دنقل سمي بهذا الإسم لأنه ولد بنفس السنة التي حصل فيها والده على الإجازة العالمية فسماه بإسم أمل دنقل تيمّنا بالنجاح الذي حققه، ورث أمل دنقل عن والده موهبة الشعر. فقد كان يكتب الشعر العمودي وأيضا كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي مما أثر كثيرا في أمل دنقل في تكوين اللّبنة الأولى له. فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة من عمره مما أثّر عليه كثيرا وأكسبه مسحة من الحزن نجدها في كل أشعاره، ورحل إلى القاهرة بعد أن أنهى دراسته الثانوية في "قنا" وفي القاهرة إلتحق بكلية الآداب ولكنه انقطع عن

[1] روبيرت كاميلا ليسوعي: المرجع السابق، ص 606.

[2] عبلة الرويني: الجنوبي، منشورات مكتبة مديولي، القاهرة، ط 1، 1985، ص 191.

الدراسة منذ العام الأول لكي يعمل عمل موظف بمحكمة "قنا" وجمارك السويس والإسكندرية ثم بعد ذلك موظفا في منقطة التضامن الأفروآسياوية، ولكنه كان دائما ما يترك العمل وينصرف إلى كتابة الشعر كمعظم أمل الصعيد.

شعر أمل دنقل بالصدمة عند نزوله إلى القاهرة أول مرة، وأثّر هذا عليه كثيرا في أشعاره الأولى. [1]

شاهد أمل دنقل بعينه النصر وضياعه وصرخ مع كل من صرخوا من معاهدات السلام. ووقتها أطلق رائعته "لا تصالح" والتي عبر فيها عن كل ما جاء بخاطر كل المصريين. ونجد أيضا تأثير تلك المعاهدات وأحداث شهر يناير 1977 واضحا في مجموعته "العهد الآتي".

كان موقف أمل دنقل من عملية السلام سببا في اصطدامه في كثير من المرات بالسلطات المصرية وخاصة أن أشعاره كانت تقال في المظاهرات على ألسن الآلاف. عبّر أمل دنقل عن مصر وصعيدها وناسها، ونجد هذا واضحا في قصيدته "الجنوبي" في آخر مجموعة شعرية له " أوراق الغرفة 08".

أصيب أمل دنقل بالسرطان وعانى منه لمدة تقرب ثلاثة سنوات، وتتضح معاناته مع المرض في مجموعته "أوراق الغرفة 08". وهو رقم غرفته في المعهد القومي للأورام، والذي قضى فيه ما يقارب الأربع سنوات. وقد عبّرت قصيدته "السرير" عن آخر لحظاته ومعاناته.

وهناك أيضا قصيدته "ضد من" التي تتناول هذا الجانب. والجدير بالذكر أن آخر قصيدة كتبها أمل دنقل هي "الجنوبي".

لم يستطع المرض أن يوقف دنقل عن شعره حتى قال عنه "أحمد عبد المعطي حجازي" (إنه صراع بين المتكافئين، الموت والشعر). رحل أمل دنقل عن الدنيا في مايو 1983. لتنتهي

[1] عبلة الرويني: المرجع السابق، ص189.

معاناته في دنيانا مع كل شيء. كانت آخر لحظاته في الحياة برفقة "جابر عصفور" و "عبد الرحمان الأنبودي" صديق عمره. [1]

التعـــريـف بالقصيـدة وخلفيـــاتـهـــــا.

- **القصيـــــــدة:**

أيتها العرافة المقدَّسةْ ..

جئتُ إليك .. مثخناً بالطعنات والدماءْ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ.

أسأل يا زرقاءْ ..

عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسة

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء

عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاصُ رأسَه .. في لحظة الملامسة !

عن الفم المحشوِّ بالرمال والدماء !!

أسأل يا زرقاء ..

عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدارْ !

عن صرخة المرأة بين السَّبي. والفرارْ ؟

كيف حملتُ العار..

ثم مشيتُ ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟ !

[1] عبلة الرويني: سفر أمل دنقل، الهيئة المصرفية العامة للكتاب، 1999، ص 170

ودون أن يسقط لحمي .. من غبار التربة المدنسة؟!

تكلَّمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي .. باللهِ.. باللعنةِ.. بالشيطانْ

لا تغمضي عينيكِ، فالجرذان ..

تلعق من دمي حساءَها .. ولا أردُّها !

تكلمي ... لشدَّ ما أنا مُهان

لا اللَّيل يُخفي عورتي .. كلا ولا الجدران !

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدُّها ..

ولا احتمائي في سحائب الدخان !

تقفز حولي طفلةٌ واسعةُ العينين.. عذبةُ المشاكسة

كان يَقُصُّ عنك يا صغيرتي .. ونحن في الخنادْق

فنفتح الأزرار في ستراتنا .. ونسند البنادقْ

وحين مات عَطَشاً في الصحَراء المشمسة ..

رطَّب باسمك الشفاه اليابسة ..

وارتخت العينان!

فأين أخفي وجهيَ المتَّهمَ المدان؟

والضحكةَ الطروب : ضحكتهُ..

والوجه.. والغمّازتانْ!؟

.....

أيتها النبية المقدسة ..

لا تسكتي .. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً ..

لكي أنال فضلة الأمانْ

قيل ليَ "إخرسْ"

فخرستُ .. وعميت.. وائتممتُ بالخصيان !

ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان

أجتزُّ صوفَها ..

أردُّ نوقها ..

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ : الكسرةُ.. والماءُ.. وبعض الثمرات اليابسة .

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ

دُعيت للميدان

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأن ..

أنا الذي لا حولَ لي أو شأن ..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان ،

أدعى إلى الموت .. ولم أدع الى المجالسة !!

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي .. تكلمي ..

فها أنا على التراب سائلٌ دمي

وهو ظمئُ .. يطلب المزيدا .

أسائل الصمتَ الذي يخنقني :

" ما للجمال مشيُها وئيدا .. ؟! "

أجندلاً يحملن أم حديدا .. ؟!"

فمن تُرى يصدُقْني ؟

أسائل الركَّع والسجودا

أسائل القيودا:

" ما للجمال مشيُها وئيدا..؟! "

" ما للجمال مشيُها وئيدا..؟! "

.....

أيتها العَّرافة المقدسة ..

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ ..

فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار !

وحين فُوجئوا بحدِّ السيف : قايضوا بنا .

والتمسوا النجاةَ والفرار !

ونحن جرحى القلبِ

جرحى الروحِ والفم.

لم يبق إلا الموتُ ..

والحطامُ ..

والدمارْ ..

وصبيةٌ مشرّدون يعبرون آخرَ الأنهارْ

ونسوةٌ يسقن في سلاسل الأسرِ،

وفي ثياب العارْ

مطأطئات الرأس.. لا يملكن إلا الصرخات الناعسة !

ها أنت يا زرقاءْ

وحيدةٌ ... عمياءْ !

وما تزال أغنياتُ الحبِّ .. والأضواءْ

والعرباتُ الفارهاتُ .. والأزياءْ !

فأين أخفي وجهيَ المُشَوَّها

كي لا أعكِّر الصفاء.. الأبله.. المموَّها.

في أعين الرجال والنساءْ !؟

وأنت يا زرقاء ..

وحيدة .. عمياء!

وحيدة .. عمياء![1]

شـــرح بعـــض مفـــردات القصيدة:

الـكلمـــــة	معنـــاهـــا
السّبي	الأسر
دون أن أنهار	أسقط بقوة
المندسة	المتسخة
مهان	ذليل
عذبة مشاكسة	براءة الطفلة وسذاجتها

[1]موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، شاعر المنفى واللحظة الحارقة، دار فليتس، الجزائر، 2013، ص 81.

رطب	بلل
المدان	المنفي
القطعان	م. قطيع: طائفة الإبل وغيرها
أجثر	أقطع
ساعة الطعان	ساعة القتال
الكماة	م. كامة: ستر نفسه بالدرع
الضأن	ذو الصوف من الغنم
مشيها وئيدا	الوئيد: المتمهل والمتأنّي
البوار	الفساد
إلتمسوا النجاة	طلبوها
الأبله	ضعيفة العقل والمغفّل
المموّها	المزخرف المخطوط من حق وباطل
الخنادق	الخندق: أخدود عميق مستطيل يحفر فـي ميدان القتال يتقي به الجنود
ساعة الطعان	الطعان: هو كثير الطعن
أجندلا	الجندل: هي الحجارة، وهو ما .... الرجل من الحجارة
التّاعسة	تعيس: من التعاسة و الشقاء
المكدّسة	أكوام كثيرة: جعل فوق بعضها البعض
مثخنا	المكثّف
الرّاية المنكّسة	منكسة: نكس الشيء، جعل أسفله أعلاه أو مقدمته مؤخرة
الفرار	الهروب
العزلاء	عزله: أي فصله أو أبعده. والعزلاء هي مصبّ الماء من القرية ونحوها.
البوار	الكساد
قايضوا	المقايضة: المبادلة والمقابلة
	ما كان ظاهره في غير باطنه سواء كان ذلك ماديا أو معنويا

أيتها العَّرافة المقدسة.

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ.

فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار....

إنها النتيجة المنطقية لهذا الإنسان المستلب المجروح القلب والفم، الذي استغلّ الأعداء ضعفه واستلابه فانقضّوا عليه ونهشوا لحمه وحوّلوا عدته الهزيلة غير المتكافئة إلى هشيم محترق.

وفي المقطع الأخير يخاطب المقاتل زرقاء بعد أن سحلت عيونها ولم يدرك الحكّام ما يجول في أعماقها وبعد إنكشاف غبار المعركة ظلّ الحكام في قصورهم وأبراجهم وحصونهم ولم يأخذوا العبرة من تلك الهزيمة المرّة والتي دفع الفقراء ثمنها غاليا من دمائهم وعرقهم وأرواحهم التي صعدت إلى السماء لتشكوا من رماها في أتون النار التي خطط لها الأعداء طويلا ولم يجهّزوه بالعدّة اللاّزمة.

ها أنت يا زرقاءْ.

وحيدةٌ ... عمياءْ.

وما تزال أغنياتُ الحبِّ والأضواءْ.

والعرباتُ الفارهاتُ والأزياءْ.

وحيدةٌ ... عمياءْ.

وحيدةٌ ... عمياءْ.

فما أشبه الليلة بالبارحة يا زرقاء هاهم الحكام ظلوا يضربون المثل الأسوء في الظلم والجبروت والدكتاتورية والطغيان ويعيشون في عزلة تامة عن شعوبهم دون أن يعتبروا من حوادث التاريخ والعدو يقوى يوماً بعد يوم ويخطط لمعارك قادمة ليجهز بها على آخر أمل الشعوب المقهورة.[1]

[1] مجلة قراءات نقدية، أمل دنقل والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة. جعفر المهاجر، 04 جوان 2015.
https://googleweblight.com

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات الصفحة

اهداء

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: الأسلوبية الشعر الحر

نشأة الشعر الحر وماهيته 03

مفهوم الشعر الحر وإشكالية المصطلح 05

ثانيا: إشكالية المصطلح (الشعر الحر) 07

ثالثا: عوامل ظهور الشعر الحر 08

رابعا: بحور الشعر الحر 09

الفصل الثاني: دراسة أسلوبية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

شرح القصيدة: مضمونها. بقلم جعفر المهاجر 31

أولا: المستوى الصوتي العروضي 37

ثانيا: المستوى التركيبي 68

ثالثا: المستوى الدلالي 74

خاتمة 77

قائمة المصادر والمراجع 79

الملاحق 85

فهرس الموضوعات 96

ملخص:

يعكس هذا البحث خصوصيات الكتابة الشعرية عد أمل دنقل كصوت شعري ثائر من منطق البحث في الشعرية في النص الأدبي والتي تبرز أهم الظواهر الأسلوبية التي تميزت بها قصيدة الشاعر المختار. حيث وظف الشاعر أليات التحليل الأسلوبي المختلفة والتي أسهمت بدورها في إبراز شعرية النص الأدبي.

الكلمات المفتاحية:

أمل دنقل . الشعرية . الأسلوبية.

Résumé :

Cette recherche documentaire aborde des spécificites de l'ecriture poétique chez - d'Ankel- comme voix poétique de la recherche parquant du principe dans le texte littéraire et qui nuis en évidence les phénomènes tylistiques. Les plus important qui ont caractériser le poéme choisis ou le poéte à employer les mécanismes de les divers analyse sylistique et qui à contribuer à son tour dans l'apparition de la politique de texte littéraire.

Les mots clés :

Poétique. L'analyse stylistique. " d' Ankel "