الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي ولبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة–

كلية الآداب و اللغات

قسم :اللغة و الأدب العربي

رقم :L15/315

ميدان: لغة وأدب عربي

فرع :دراسات أدبية

تخصص: أدب جزائري

مذكـــرة مقـــدمة لـــنيل شهـــادة المـــاستر أكاديمـــي

إعداد الطالبة (ة) : مصطفى حروز

التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري الجزائري المعاصر

"ديوان مقام الاغراب لعمار بن لقريشي أنموذجا"

تاريخ المناقشة:2017/05/14

لجنة المناقشة:

د/ عمر عليوي	جامعة :المسيلة	رئيسا
أ/ خالد شبلي	جامعة : المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ أحمد أمين بوضياف	جامعة : المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1438/1437هـ ــ 2017/ 2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــــدمة

مقدمة

تشهد الحركة النقدية العربية رواجا غير مسبوق في تاريخ النقد العربي لمناهج نقدية حديثة، وفدت إلينا من الغرب فانساق الكثير من الدارسين في البلاد العربية على هذه المناهج محاولين تطبيق آلياتها على النص الإبداعي العربي. وانطلاقا من هذه النظرة يبدو أن المنهج الأسلوبي يمكن أن يكون أداة صالحة لدراسة النص الأدبي العربي، على اعتبار أن الأسلوبية استفادت من الدرس البلاغي القديم و من الدرس اللغوي الحديث.

ورغم علمي المسبق بالعقبات التي تعترض مسيرة الدراسة في موضوع يتناول دراسة البنيات الأسلوبية لشعر معاصر، إلا أنني آثرت موضوعا وسمته: التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري الجزائري المعاصر –مقام الاغتراب أنموذجا– ومما لا شك فيه أن هذا الشعر لا بد أن يكتنز في جسده اللغوي الكثير من السمات الأسلوبية ذات طاقات تعبيرية وإيحائية تجعل منه شعرا على قدر من الإعجاب والتقدير، وبغية مني للتفرد والتميز اللذان دفعا بي نحو أغوار هذا العالم الشعري لأستكشف الكثير من الأسرار التي تتستر وراء جسده اللغوي، وعبوري إلى هذا العالم الشعري المعاصر هربا من براثين اجترار الشعر القديم.

إن العمل يستحق هذا الجهد، فالدرر في أعماق البحار تغري عاشقيها بالمغامرة. لذلك انطلقت من تصور عام حول الأسلوب وماهيته؟ وما أهم البنيات الأسلوبية التي شكلت البناء الأساسي لديوان مقام الاغتراب؟ وما القيم الجمالية التي نستشفها من التحليل الأسلوبي؟ و ما الدلالات الإيحائية التي تحقق الوظيفة والتجربة الشعرية.

ولا اعتقد حسب اطلاعي أن ثمة دراسات سابقة قد تناولت شعر بن لقريشي من حيث خصائصه الأسلوبية، فتعرضت لبنياته الصوتية والتركيبية والدلالية بغية الكشف عن الوظيفة الشعرية لخطابه في مقام الاغتراب.

وبما أن موضوع البحث تحت عنوان: التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري المعاصر، فإنني اخترت المنهج الأسلوبي المدعوم ببعض الأدوات الإجرائية الأخرى كالإحصاء كلما تطلبت الضرورة لذلك.

وقد جاءت الدراسة موزعة على فصل تمهيدي وثلاث فصول تطبيقية وخاتمة، تطرقت في الفصل التمهيدي إطلالة نظرية، تلقي الضوء على مفهوم الأسلوبية ومجالاتها واتجاهاتها ولما كانت الأسلوبية ذات علاقة بعلوم اللغة فكان من البديهي أن أبين علاقتها بالعلوم الأخرى.

وفي الفصل التطبيقي الأول تعرضت للمستوى الصوتي وتطرقت فيه إلى الموسيقى الداخلية والخارجية من خلال تعرضي للوزن والقافية والروي، وحرصت على استقصاء أهم مظاهر الإيقاع الداخلي التي كشفت عن نفسها كسمات أسلوبية بارزة كالهندسات الصوتية وتكرار الحروف في القصيدة الواحدة.

أما الفصل الثاني فقد تطرقت فيه المستوى التركيبي من دراسة الجملة العربية بنوعيها فعلية واسمية ونسبة تواترها في مجموع قصائد الديوان، ثم دراسة الانزياح التركيبي في صورتي التقديم و التأخير والحذف اللتين تساهم في الوظيفة الشعرية.

وفي الفصل الثالث أبحرت في المعجم الشعري الذي كون اللبنات الأساسية لقصائد الديوان وتفصيل انتماءاته الدلالية في حقول معجمية عديدة، وتطرقت إلى دراسة الصور البيانية في شكل: الاستعارة المكنية والكناية والاقتباس القرآني.

إن الغوص في أعماق الدراسات الأسلوبية لأمر شيق وشاق فقد واجهتني بعض الصعوبات نظرا لتعدد روافد البحث الأسلوبي وتشعبها من جهة، وصعوبة فهم بعض ما كتب حول الأسلوبية في بعض الكتب، ومحاولة مني الإلمام بكل ما يتعلق بأهم البنى

الأسلوبية المشكلة لقصائد الديوان، كل ذلك جعلني أجد صعوبة في استيعابها داخل أوراق هذه الدراسة.

لقد حاولت جاهدا أن أضيف ولو بالنزر القليل قطرات إلى بحر، فالتحليل الأسلوبي للخطاب الشعري المعاصر يحتاج الكثير من الدراسات الممنهجة على أعلى المستويات للارتقاء به إلى ما بلغه نظراؤنا الغربيون.

ختاما أجدد خالص شكري وامتناني لأستاذي الفاضل: خالد شبلي الذي كان لي الموجه المرشد والناصح المخلص، من خلال مسيرتي في هذا البحث والذي لم يبخل علي بالتحفيز والدفع للارتقاء نحو الأفضل، فجازاه الله خير الجزاء لما قدمه من نصائح صاغت حدود هذه الدراسة.

الفصل الأول:

الأسلوبية التعريف النشأة والتطور

المبحث الأول: المفهوم والنشأة

المطلب الأول: مفهوم الأسلوب

1-لغة

كلمة الأسلوب في اللغة العربية مجاز مأخوذ من الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، والأساليب: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي: أفانين منه[1].

ويتناول "الزمخشري" مادة سلب فيقول: "سلبه ثوبه سليب، وأخذ سلب القتيل، وأسلاب القتلى ولسبت الثكلى السلاب 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، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها وثمرها، وشجر سكب، وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة[2].

ولا يتخلف معنى كلمة الأسلوب عن سابقه في القاموس المحيط إذ نجد مادة سكب: "سلبه، سلبا: اختلسه والأسلوب الطريق، وعنق الأسد والشموخ في الأنف"[3].

وربط "السكاكي" بين معنى الأسلوب وخاصية أخرى في التعبير، هي خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغية، بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع وأطلق على هذه الخاصية الأسلوب الحكيم.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ج1، ص473.

[2] البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1994، ص19-10.

[3] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت، ص359.

تناول أيضا "عبد القاهر الجرجاني" مفهوم الأسلوب لا ليفصل عن مفهومه للنظم، بل إنه يطابق بينهما من حيث كانا يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا أبدا، وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفات الفنية بأسلوبها الذي يميزها ولكل غرض ومعنى أسلوب يختص فيه[1].

وكلمة أسلوبية دال مركب من جذره (أسلوب) (Style) ولاحقته (ية) (ique) وترجع كلمة (Style) إلى الكلمة اللاتينية (Stilus) التي تعني الرئيسية والقلم، أو أداة الكتابة[2]، وتعني كلمة إستيلوس في اللاتينية (الإزميل) أو المناقشة للحفر أو الكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على الشكلية الخاصة بالحفر، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية وسارت على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير.

"وقد انتقلت كلمة (Style) من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفي نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية"[3].

ومن خلال ما سبق ذكره فيما يخص الأسلوبية فإننا نجد تفسيرا لها في المعاجم العربي القديمة والحديثة وهو أن الأسلوب في مفهومه المادي يعني الاستقامة والامتداد، وفي مفهومه المعنوي يعني التفرد والتميز، إذ أن الأسلوب هو الطريق وفن القول.

2- في الاصطلاح:

لقد قام أدباء وفلاسفة منذ القدم بمحاولة إعطاء مفهوم اصطلاح لمصطلح الأسلوب فنجد مثلا: "أرسطو"قد تحدث في كتابة الخطابة عن الأسلوب، وفرق بين الأسلوب القبيح كما عرفه أيضا بعض المختصين أمثال: "تودوروف" الذي حدد مفهومه للأسلوب اعتمادا

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص22-23.

[2] محمد نزيحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010، ص09-10.

[3] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004، ص39.

على مبدأ الانزياح فيقول: بأنه "لحن مبرر، ما كان يوجد لولا أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا بالأشكال النحوية الأولى"[1].

أما "دي يوفون" فيعرف : "الأسلوب بأنه الرجل نفسه وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية"[2].

أما المختصون في الدراسات اللغوية فقد حددوا مفهوم علم الأسلوب بأنه دراسة التعبير اللساني، في حين يرى البعض الآخر من رواد الأسلوبية بأن الأسلوب هو مجموع من الطاقات الإيجابية في الخطاب الأدبي وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح وهو نقيض ما يطرد في الخطاب العادي أو ما اصطلحنا عليه بالاستعمال النفي للظاهرة اللغوية.

أما الرائد في الأسلوبية "شارل بالي" فيعبر عنها: "بأن الأسلوب يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين عناصر التعبيرية التي تتلائم لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة"[3].

في حين "جاكسون" الذي أسهم في بلورة الفكر الأسلوبي ولم يغفل دور الأسلوب في الخطاب الأدبي بالدراسة الأسلوبية الذي يعد سببا في الوظيفة الشعرية–ونادى بمد جسر بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبي بالدراسة الأسلوبية حيث عرف الأسلوبية "فيصفها بالبحث

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ج1، دار العربية للكتاب، تونس، الطبعة 3، د.ت، ص102.

[2] صلاح فضل: في النقد الأدبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د.ط، 2007، ص61.

[3] حسن ناظم: النظم الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص32.

الموضوعي عما يتميز به الكلام الفني عن بقية الخطابات فالمستويات أولا ثم عن سائر الأصناف وأشكال الفنون الإنسانية ثانيا"[1].

مما سبق ذكره فالأسلوبية من هذا المنطق تعني معالجة النصوص الأدبية من خلال تحليلها لغويا بغرض الإنابة عن الأبعاد النفسية والقيم الفنية، فنسبت الجملة بين الطول والقصر واستعمال الحروف بطرائق مختلفة، ودراسة الفواصل والأصوات اللافتة للانتباه ودلالاتها وكذا دراسة الأوزان إلى غير ذلك من الملامح والخصائص التي يتضمن بها النص وتتناوله الأسلوبية بالبحث.

واستخدمت كلمة الأسلوب في القديم للدلالة عن تناسق الشكل الأدبي واتساقه في كلام البلاغيين هو إعجاز القرآن الكريم ويعتبر "الباقلاني" أقدم من استخدم هذه اللفظة فقد أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه، تطرق أيضا إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع، وتطرق كذلك إلى الصفات الشخصية للأسلوب.

كما جعل "عبد القاهر الجرجاني" من كلام الباقلاني في الطريقة والأسلوب كلاما على النظم الذي هو أشمل وأعم دلالة في الأسلوب لكنه استعمل كلمة الأسلوب حيث عني بها: " الضرب من النظم والطريقة فيه"[2].

كذلك تبين لـ"عبد الرحمن ابن خلدون" أن الأسلوب عند أهل الصناعة بحسب تصوره هو: "صورة ذهنية تعمر النفس وتطبع الأذواق، الأساس فيها الدراية النابعة عن قراءة

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ج1، ص23.

[2] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، 2003، ص ص149-150.

النصوص الإبداعية المتعددة ذات البعد الجمالي الأصيل وبمثل ذلك تتكون وتتألف التراكيب"[1].

ولعل أعمق المباحث العربية، في تقديم المفهوم الأسلوبي وأصفاها وضوحا وأثرها معرفة، أن تكون تلك التي بسطها "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوب والأسلوبية" فالأسلوبية عنده هي: "علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[2].

أما علم الأسلوب عند "صلاح فضل" فهو: (وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة من جانب آخر).

كما يحدد "عدنان بن ذريل" الأسلوبية بأنها: "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشرعية، فتميزه عن غيره ... إنها تتقرى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[3].

بينما يرى "نور الدين السد" أن الأسلوبية: "هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية، التي يتولها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[4].

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ....، بيروت، لبنان، ط1، ص130.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ج1، ص 56.

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، د-ت، ص 26.

[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د-ط، ج1، 2010، ص 14.

مما سبق فعلم الأسلوب "فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما، أو تميز نوع من الأنواع الأدبية بما يشيع في هذه أو تلك من صيغ صرفية مخصوصة أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب أو المفردات يؤشرها صاحب النص الأدبي"[1].

"وتعني الأسلوبية بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية"[2].

المطلب الثاني: نشأة الأسلوبية

ارتبطت نشأة علم الأسلوب في بداية هذا القرن بالتطور الذي لحق الدراسات اللغوية في القرن الماضي وقد كان علم اللغة في القرن التاسع عشر خاضت للتأثيرات الفلسفية السائدة حينئذ، مما جعله ماديا يعتبر اللغة شيئا متعينا يستحيل فكه إلى أجزاء متباينة[3].

أما إذا ما حاولنا وضع تحديد دقيق لتاريخ علم الأسلوب، أو الأسلوبية فسنجد أنه يتمثل في تبنيه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1887 الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفكرة إذ تبين له أن واضعي الرسائل الجامعية يقتصرون على وضع تصنيف وقائع الأسلوب التي تلقت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية كما يرغب "كوترينج" كذلك في أن تقوم هذه الأبحاث بدراسة تأثير

[1] محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو (دراسة تطبيقية)، دار العودة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988،ص 06.

[2] نور الدي السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 15.

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 12.

بعض الصور، والأجناس في الأسلوب، أو دراسة العلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن أو بشكل أسلوب الثقافة[1].

وإذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين أما في التاريخ المصطلح فنجد أن مصطلح الأسلوب (Style) "بدأ استعماله في القرن الخامس عشر في حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية (Stylistique) إلا في بداية القرن العشرين"[2]، ومن هنا يمكن القول أن "مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل النفسي أو الاجتماعي، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك"[3].

معنى هذا أن العلماء قد حددوا منذ قرابة قرن من الزمان مجالات علم الأسلوبية الحديث بحثا عن التعبير المتميز وجعلوا لها سبعة أبواب هي: أسلوب العمل الأدبي وأسلوب المؤلف ومدرسة معينة أو عصر خاص، أو جنس أدبي محدد، أو الأسلوب الأدبي من خلال الأسلوب الفني، أو من خلال الأسلوب الثقافي في العالم في عصر معين.

بيد أن هذا العصر المجمل لا يفيدنا جديا في التعرف الكامل على مجالات علم الأسلوب وطبيعة تطوره، وجملة مبادئه وتصوراته[4].

أما عند العرب فقد نشطت محاولات متعددة الاتجاهات نشطت معها البحث في الأسلوب والبلاغة القديمة فنجد "أحمد الشايب" في إصداره الرائع الموسوم: "الأسلوب" (دراسة

[1] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د–ط، ص 13.

[2] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للنشر والتوزيع، د–ط، د–ت، ص 61.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 38.

[4] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 17.

بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، حاول فيه أن يعيد صياغة البلاغة العربية انطلاقا من خصائصها الجوهرية التي جعلتها دائما متميزة عن غيرها).

أما المحاولة الثانية فهي عام 1947 عندما أصدر "أمين الخولي" كتابه "فن القول" وهو الذي استبدله بالبلاغة حاول فيه أن يوازن بين البلاغة عند العرب والأسلوبيات عند الأوربيين، بعد هذه المحاولات الفكرية كمحاولة تقريب ونقل الأفكار الغربية نحو العربية وبعد مخاض عسير بشر "عبد السلام المسدي" بمولود جديد سنة 1977 فيسميه "الأسلوبية والأسلوب" ووصف هذا الكتاب بأنه حلقة مثمرة في السلم التطوري للأسلوبيات العامة.

وتوالت الدراسات الأسلوبية نذكر منها: كتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات" 1981 لـ"محمد المعادي الطرابلسي" وكتاب "البلاغة والأسلوبية" لـ"محمد عبد المطلب"، ثم علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته للدكتور "صلاح فضل"، "اتجاهات البحث الأسلوبي" عام 1985 لـ"شكري عياد"، "اللغة بين البلاغة والأسلوبية" لـ"مصطفى ناصف" عام 1989، كتاب "جماليات الأسلوب" لـ"فايز الداية" عام 1990، كتاب "الأسلوب" لـ"سعد مصلوح" 1992 ...إلخ[1]

المطلب الثالث: اتجاهاتها

1-الأسلوبية التعبيرية: الأسلوبية الوصفية (S.Descriptive) أو الأسلوبية التعبيرية(S.Delescprossion) "هو أسلوب الآثار وبديل لعلم الدلالة تدرس علاقات الشكل بالفكر، مثلما تدرس الأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي يمثلها شارلي يالي"[2].

[1] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ص 20-26.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها، أساسها، تاريخها، روادها)، جسور للنشر، ط1، 2007، ص 77.

شارل بالي يعد من الرواد المؤسسينللأسلوبية وهي تعني عنده "البحث عن القيم التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى تشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة وتدرس الأسلوبية عنده أيضا هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري التأثيري[1].

"وأسلوبية التعبير هي أيضا دراسة لقيم تعبيرية وانضباطية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة"[2].

لقد اعتمد شارلي بالي في أبحاثه الأسلوبية على معلمه دي سوسير لكنه "تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة"[3].

"أسس شارل بالي نظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية وهي جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط، بالإضافة إلى أنه يرى أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم ويعتبر كل فعل لغوي فعلا مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل لدواعي العاطفة بل إن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي وأظهر بناءا على تصور فلسفي يعتبر الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء"[4].

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 60.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 53.

[3] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 10.

[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 66.

تقوم أسلوبية شارل بالي على التمييز بين الأسلوبية الداخلية التي تدرس توازن المؤشرات وتضادها اتجاه العناصر الذهنية في إطار اللغة الواحدة، والأسلوبية الخارجية أو المقارنة التي تقارن هذه الملامح للغة الواحدة مع تمثيلها في لغة أخرى"[1].

إن واقع اللغة عند بالي يظهر حين يقرن الباحث الملاحظة الداخلية الاستنباطية بالملاحظة الخارجية، وهذه الملاحظات هي موضوع علم الأسلوب الذي يعني في بعض جوانبه دراسة الخصائص المميزة للغة، أما المستويات التي وقف عندها بالي فهي المستويات الصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية على تناوب ما بينها في درجة ما تشق عنه من قيم تعبيرية في لغة من اللغات[2].

2-الأسلوبية النفسية

تعني الأسلوبية النفسية بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاة المكونات الحديث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان الكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز -في أغلب الأحيان- البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي.

تزعم هذا الاتجاه ليو سبتزر، ظهر هذا التيار كرد فعل على التيار الوضعي ويمكن أن يسمى بالانضباطية، فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي، يقول ليو سبتزر: "إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكشف على تحول نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديدا، فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء، ومن المسلم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون

[1] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار العودة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988، ص 41.
[2] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 26.

أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين لأننا نعرف أساسها اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين"[1].

واستعانت جل دراسات للأسلوب بعلم الدلالة التاريخية فهو يتبع التطور التاريخي للكلمة ليستقي منها معلومات تسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معينة في النص، وقد تتعدد دلالاتها بحسب السياق والقدرة التأويلية للمتلقي[2].

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية في خمس نقاط:

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

وتبلورت الأسلوبية النفسية مع سبتزر الذي رفض المعادلات التقليدية بين اللغة والأدب ووضع نفسه داخل التعبير الأدبي متكئا على الحدث لتقصي أصالة الشكل اللغوي ومن أبرز مبادئه اللغوية الحدسية:

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لجمة في تماسك النص.

[1] محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، السعودية، الطبعة1، 1985، ص 35.
[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 73.

- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.
- إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية سبتزر من الناحية التطبيقية فقد كان هذا الرجل "ممارسا أكثر مما كان منظرا، وهو بذلك عالم أسلوب في الصميم"[1].

3-الأسلوبية البنيوية

"تسعى الأسلوبية البنيوية إلى تحديد المقاييس اللغوية النوعية الملائمة أسلوبيا يمثلها ريفاتير الذي نظر لأسلوبية الآثار التي ترتبط بالعلاقات السياقية للكلمات رائيا أن هذا الاتجاه يتجاوز الأسلوبية إلى السيمائية"[2].

كما يرى ريفاتير أن القيمة الأسلوبية بنية من بنى النص، أو ظاهرة من ظواهره قد يدل على وجود تلك القيمة. لذلك يخطئ من يتصور أن المحلل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته فهو يستعملها ويوظفها لكن بوصفها دلالات وإشارات.

وتعني الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقص بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم ... والأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي: المعاني والصرف وعلم التراكيب[3].

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 37.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها)، ص 78.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص ص 82-83.

"تعد الأسلوبية البنيوية مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات دي سوسير والبنيوية –كما هو معروف– تنطلق من دراساتها من النص بوصفه بنية مغلقة وتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية"[1].

من خلال رؤية ريفاتير السابقة فإنه عرف الأسلوب بأنه "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[2].كما أن الأسلوبية البنائية هي أكثر المدارس شيوعا وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة، وهي تعد امتداد متطور ولمذهب بابي في الأسلوبية الوصفية، وكذلك تعد امتدادا لآراء دي سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة "Langue" وما يسمى الكلام "Parole" وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه لوجود فرق بين دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجهها إلى هدف معين"[3].

فمهمة الأسلوبية البنيوية إذا اكتشاف القوانين والأساسيات التي تهيكل الخطاب الأدبي وتنظمه وكذا العلاقات بين الوحدات اللغوية على أساس أنها –أي اللغة– حقل متكامل تربط بينه أو تتيح أو تحدد مفهومها الأساسي بنية النص[4].

4-الأسلوبية الإحصائية

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج إحصاء الأسلوبية "زمب""Zemb" الذي جاء بمصطلح القياس الأسلوبي الذي يقوم على إحصاء كلمات النص

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 38.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 83.

[3] أحمد درويش: دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث، ص 33.

[4] عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، المؤسسة الصحفية للنشر بالمسيلة، 2011، ص 18.

وتصنيفها حسب نوع الكلمة، ووضع تلك الكلمة في شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة الكلمات ببعضها وأنواع الكلمات التي تحصى هي:

الأسماء، الضمائر، الصفات، الأفعال، الظروف، حروف الجر، الحروف الرابطة، الأدوات الرابطة (الصلات وأدوات الشرط)[1].

"لا شك أن الواقع الإحصائي مختلف عن الواقع الأسلوبي فالأول متعلق بقيم رياضية جبرية أو حسابية والثاني متعلق بقيم أدبية، إلا أن الواقع الأدبي قد يخضع للإحصاء وذلك لأن فيه وحدات يمكن تعدادها كالبيت أو التفعيلة أو الجزء في الشعر والجملة والمستفرد وال مستوصف والوحدات النفسية وغيرها، وهذا يعني أن النصوص الأدبية ليست واقعا كيفيا بل هي خاضعة أيضا للتكميم"[2].

والكثير من النقاد العرب يلحون على توظيف الإحصاء في تحليل الخطاب الأدبي والشعري فمنهم "من يعتبر الكم في حد ذاته عاملا من عوامل البروز والظهور فالمواد التي تتكاشف بشكل غير عادي بالنسبة لمستعمل اللغة كفيلة بإثارة الانتباه بالكمية نفسها إذا القارئ الناقد هو نفسه معيارا للانزياح، غير أن هذه النظرية التي تتبناها أسلوبية الأثر تهمل التوازنات الخفية التي يقتضي اكتشافها دراسة لغوية إحصائية دقيقة وهي توازنات شعرية في نظرنا ما دامت تحترف اللغة في اتجاه المضارعة ثم أن ما يعيه القارئ هو ما يدخل ضمن قراءاته الخاصة، وهي نسبية ومهما شعرنا لأنفسنا من إمكانية اعتماد الأثر والحد كموجهين نحو مظان الشعرية، فإن تحصيل قدر أوسع من النتائج الإيجابية رهين بالتحليل اللغوي النصي الذي يلعب الإحصاء دورا في اختيار نتائجه أو في كشف قضاياه من أساسها[3].

وقد اعتمد بوزيمانBosman في الإحصاء معادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف ويقوم هذا النموذج على "إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد خرج قسمة المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية"[4].

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 97.

[2] عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 18.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 99.

[4] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 2002، ص 74.

المبحث الثاني: الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى

المطلب الأول: الأسلوبية والبلاغة

تعرضت البلاغة القديمة لأزمة حقيقية مع ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية، وهي أزمة لم تعرفها البلاغة طوال تاريخها الأوربي منذ ظهور كتابي أرسطو (الخطابة) و(فن الشعر) الذين احتلا مكانة مرموقة في صياغة التصورات النقدية التي عرفتها النهضة الأوربية حتى العصور الحديثة، وقد قيل عن هذه البلاغة أنها ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية لتتربع على عرشها.

ومهما يكن من أمر فإن الذي تركه لنا التراث البلاغي الأوربي وما كتب حول الأسلوب، يعد من الأفكار الرئيسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة في الفن، أو ما نسميه العلاقة بين المضمون والشكل، وشيء من هذا القبيل غالبا ما قيل مقرونا بالاستعارة التي تستخدم فيها اللغة للتعبير عن الفكرة استخداما خاصا بحيث تكون اللقطة ثوبا للمعني، "بينما يكون الأسلوب هو التصميمي الذي يخاط هذا الثوب طبقا له"[1]، كما يقول غراهام هوف في كتابه الأسلوب والأسلوبية.

فمن أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية، وتعزف عن إرسال أحكام تقييمية بالمدح أو التهجين. ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة "فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية

[1] غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية، العدد1، دار آفاق عربية، بغداد، 1981، ص 15.

لقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصايا التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعدما يتقرر وجودها"[1].

ومن هنا نستطيع القول أن البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يقضي إلى جزم عقلاني غايته تعليمية أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث والظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة، والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزت الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفها معا للدلالة، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم "والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق فماهية الشيء تسبق وجوده بالتعبير الفلسفي أما الأسلوبية فهي لا تحدد الأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال معاينة أو دراسة الخطاب الأدبي"[2].

إن هدف علم البلاغة يتمثل في خلق الإبداع إذ يعتبر الكفيل الوحيد لعملية الإخراج الفني بحيث يعمل على طبع الكلام بطابع الإحساس الجمالي الذي لا يغيب أثره على الإنتاج الذي يتوخى من صاحبه أن يكون إنتاجا فنيا فلا يكون الكلام بليغا إلا إذا أخذ من الألوان البلاغية، ما يحصل به مقاصده الفنية التعبيرية والنفسية والاجتماعية وما إلى ذلك.

المطلب الثاني: الأسلوبية وعلم اللغة

إن الحديث عن علاقة علم اللغة بعلم الأسلوب يأخذنا إلى الدراسات الأسلوبية التي تحدثت عن هذا الشأن فنور الدين السد تناول هذه العلاقة ويرى أن اللغة أعم وأشمل من الأسلوب، فاللغة من منظوره نتاج جماعي على حد قول اللسانيين والأسلوب فعالية فردية فهو رديف للكلام، وهو نتاج الفرد، ويلاحظ أنه إذا كانت اللغة في الحديث العادي تؤدي

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط2، 1982، ص 53.

[2] إبراهيم الرماني: مدخل الأسلوبية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د-ت، ص 44.

وظيفة إخبارية فإنها في الخطاب الأدبي المصوغ وفق أسلوب أدبي مخصوص تِبدي وظيفة تأثير جمالية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى.

فبالإضافة إلى الوظيفة الإبلاغية أو التواصلية للغة في مستوياتها العادية، فإن وظيفة اللغة في الأدب تأخذ بعدا حاليا يتحدد من خلال تشكيلها الأسلوبي، مع اعتبار أنها تركيبة قائمة في ذاتها وقد تبين النقد الحديث هذا الرأي معتبرا في الوقت نفسه أن النص الأدبي هو في حد ذاته عالم لغوي متكامل الذي كأنما هو اللغة ذاتها.

ويرى نور الدين السد أن البحوث الغربية ولت اللغة والأسلوب، وما يتفرغ عنه من تجليات في البحوث العربية من أثر، وذلك من خلال التأثير المباشر أو غير مباشر أو قد يكون مجرد تشابه في الأفكار والرؤى ومن هنا فإن قضية الأسلوب واللغة قد تناولها النقد العربي الحديث بالدرس والتحليل[1].

إذا فالأسلوب يهم في تطور اللغة واغنائها، فبوساطة الأسلوب يمكن أن يضيق مستعملو اللغة شيئا جديدا إلى لغتهم، وقد تكون هذه الإضافة على مستوى الكلمات أو على مستوى التراكيب وبحدث أن تطور اللغة على أيدي الأدباء وأقلامهم أكثر من سواهم لأن لديهم حرية الإبداع فيما ينشئون من ألوان القول وفنونه.

وتحدث صلاح فضل في كتابه النقد الأدبي عن العلاقة بين علم الأسلوب وعلم اللغة ويرى بأن علم الأسلوب علاقته متداخلة بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوبي وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية ولكنه يتمايز في تركيزه على تحليل لغة الأدب، أخذا في اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص ص 218-222.

المعرفية التي شهدتها الألسنية الحديثة، ولقد كان لنظريات سوسير واسهامات جاكوبسون وتطورات تشومسكي بعد ذلك أثر حاسم في إثراء مسار الدراسات الأسلوبية[1].

في الأخير تبين لنا العلاقة المتداخلة الوظيفية بين علم اللغة وعلم الأسلوب، فالبلاغة يمكن التواصل فهي عنصر في عملية التواصل، ولهذا فالأسلوب لكي يكون ذو نفع في التواصل يجب عليه الاستعانة باللغة، ولهذا كانت العلاقة بينهما رغم الاختلاف يوجد كذلك اختلاف بينهما.

المطلب الثالث: الأسلوبية والنحو

لقد كان للقدماء تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي اللغة والدين فمن إشاعات القرآن الكريم، توسعت المدارك وتفجرت العلوم المرتبطة به أولا، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانيا وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلوم اللسان، وكان التواصل قائما بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومد بعضه بعضا في تكامل مثمرا انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحا ومتشابكا وصعبا.

ولم يكن اللغويون في القرون الأولى –خاصة– منفصلين عن النجاة بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نرى فرقا بين هاتين الطائفتين ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين اللغويين والنحويين في صعيد واحد وكانت نتيجة التعاون الاحتفال بعدد من المقولات كالجنس والعدد والملكية والتعيين ... بالإضافة إلى اشتراكهم في تلك النظريات الكلية التي تتعلق بمكونات الأجزاء في الجملة وترتيب هذا الأجزاء وإعراب كل منها وبيان وظائفها.

فإذا عني علم المعاني بإقامة الصرح وعني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء، فإن علم البديع يعني بطلاء المبنى وبزخرفته فهو علم طرق التحسين الكلي القائم على علاقات،

[1] صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص 64.

لذا كانت العلوم متداخلة بظاهر بعضها بعضا ويفيد بعضها البعض، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلى أخيرا وضعت حدود لتمييز كل علم عن الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها.

أخيرا نستطيع القول إن النحو هو مجال القيود والأسلوب مجال الحريات وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية، إذ هو شرط واجب لها كما أنها رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوبية بدون نحو، فلا يستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بدون أسلوبية.

على هذا المقتضى: "يحدد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال الصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[1].

أما النحو فهو علم يرعى الجانب الصوابي في الكلام من حيث الصحة والفساد في مستوى تأليف الجملة ووضع كل كلمة في مكانها الذي وضعته العرب فيه، ثم يأتي علم المعاني للتدخل في النظام العام للجملة.

المطلب الرابع: الأسلوبية وعلم الدلالة.

لقد استفادة الأسلوبية كثيرا من الدلالة كون هذا الأخير مهم جدا في فهم النص الأدبي –شعر كان أو نثر– كما يقوم بتحليل بيان المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي "ذلك لأن النص يتحرك ضمن دلالة ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديدي مواقعها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوي الأسلوب عليه، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي حيث لا غنى للمحلل عنه، وإن اقتضاء هذا الأمر إنما

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط2، ص 63.

يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين، أو اشتراكهما معا للامساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها البحث الأسلوبي"[1].

إن النص الأدبي هو نظام لغوي يعبر عن ذاته وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزء كبير من اهتمامات النقاد الأسلوبيين "وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع لمقاييس أربعة هي:

1- دلالة أساسية معجمية.
2- دلالة صرفية.
3- دلالة نحوية.
4- دلالة سياقية موضوعية.

وهذه الدلالات تتألف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعداد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[2].

وعلم الدلالة يهتم "بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات أو ما يدفع –بسبب التطور– إلى أن يتبدل ما تشير إليه الكلمات أو سواها، ومن المكن متابعة الدلالة من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به"[3].

وبالتالي علم الدلالة بحاجة ماسة ومستمرة إلى العلوم اللغوية الأخرى كالنحو والصرف، بل يحتاج إلى كل ما له علاقة بالبنية اللغوية وإن الموضوع الحقيقي بعلم الدلالة

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 48.
[2] المرجع نفسه، ص 89.
[3] رجاء عيد: بحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص 65.

هو المعنى، ولا أحد ينكى قيمة المعنى بالنسبة للعلوم اللغوية وخاصة الأسلوبية فبدون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، وبدون لغة لا وجود للأسلوبية إطلاقا.

وعلم الدلالة أشمل من الأسلوبية، ولكن لا يمكن فصله عنها فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها، يحتاج علم الدلالة –لأداء وظيفته– إلى الاستعانة بهذه العلوم، فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل الجوانب الآتية:

أ– ملاحظة الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى ...
ب– دراسة البيان الصرفي للكمة وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها ...
ج– مراعاة الجانب النحوي.
د– بيان المعاني المفردة للكلمات وهو ما يعرف باسم المعنى المعجمي ...
هـ– دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها.

الفصل الثاني:

المستوى الصوتي

إن دراسة الأسلوبية الحديثة من جانبها الصوتي والتركيبي الدلالي أهم ما يميز الدراسات اللغوية الحديثة فلقد بات من المعروف أن اللغة اليوم تدرس من جوانب أربعة وهي جانب الأصوات، جانب بناء الجملة، جانب بناء الكلمة، جانب الدلالة.

ومن المعلوم أن العرب قد تنبهوا إلى قيمة الصوت في الدرس اللغوي، ولعل ذلك يعود إلى اليوم الذي ظهر فيه اللحن فأصاب العربية في أصواتها كما أصابها في نحوها وصرفها ودلالتها فالرواية تقول أن أعربياً قرآ الآية القرآنية الكريمة ﴿ **أَنَّ اللَّـهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ** ﴾[1] قرأ لفظ رسولَه بِكسر اللام بَدلاً من فتحِها فَكان لحناً صوتياً أصاب حركة اللام، فنشأ عن هذا خطأ في الدلالة فكان هذا الأخير – اللحن– حافزاً لأبي الأسود الدؤلي (ت 67هـ)، في أن يضع على النحو من أجل ضبط قواعد اللغة العربية، بعدها جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي وانطلاقا من الأصوات أيضاُ اكتشف علم العروض وموسيقى البحور الشعرية، فالإيقاع يضبط حركة النفس ، فإذا كانت سريعة جاء مثلها، وإذا كانت هادئة لذا فإننا نقول أن الإيقاع من أهم العناصر التي يجب أن نوليها اهتماما سواءاً على مستوى التحليل أو إيقاع الكلمة عن معناها، فيستخدم لغة موزونة مرتبطة بإيقاع معين يستطيع من خلالها خلق صورة معبرة عن موقفه، وللإيقاع جانبان: جانب داخلي وجانب خارجي، فالجانب الداخلي منه يدعى الموسيقى الداخلية، والجانب الخارجي يدعى الموسيقى الخارجية ويشمل: الوزن. القافية وحرف الروي.

[1] سورة التوبة: الآية 03.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

في دراسة الموسيقى الخارجية نتطرق إلى ثلاث محاور رئيسية هي:

المطلب الأول: الوزن

هو الإيقاع الحاصل من تفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية وهو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم وله أثرهم في تأدية المعنى، فكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة بنغم خاص يوافق أنواع العواطف الإنسانية التي يريد الشاعر التعبير عنها[1].

وهو في نظر الدكتور مصطفى حركات إقران كل بيت بوزنه في العروض وكل بيت هو سلسلة المتحركات المستنتجة منه والتي تعرضه وهي مجزوءة إلى مستويات مختلفة ومن المكونات الأساسية للتفعيلة هي : الأسباب والأوتاد، والوزن عبارة عن تفعيلات محدودة مؤلفة مع بعضها بطريقة معلومة وعدد التفعيلات في العروض عشرة: فعولن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مفاعلين، مفاعلتن، مستفعلن، مفعولات، مستفعل، مفعولاتن، وينشأ عن هذه التفعيلات العشرة تشكيلاً صوتياً بطريقة معينة وفق قواعد مضبوطة ستة عشر بحراً.

وإذا نظرنا إلى الديوان الذي بين أيدينا – مقام الاغتراب – لصاحبه عمار بن لقريشي– وجدنا أنه يتألف من سبع وعشرون قصيدة منها: خمس قصائد عمودية في حين باقي القصائد الأخرى هي عبارة عن قصائد حرة وجاءت تفعيلات وبحور القصائد العمودية كالآتي:

قصيدة أريج الروح[2]:

فاضت إليك بسر الوجد جذلانا **وأسكرتك أريج الرُوح ألواناً**

0ا0ا/0اا0ا0ا/0ااا/0اا0ا0ا 0ا0ا/0اا0ا0ا/0ااا/0اا0اا

مستفعلاً/فعلن/مستفعلن/فاعل متفعلن/فعلن/مستفعلن/فاعل

---

[1] إميل بديع يعقوب: **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1991، ص 458.

[2] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص 11.

القصيدة من بحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

قصيدة حنين[1]:

وجئت للشعر أستجدى قوافيه * * * عل المعاني تأتيني فتنشيه

0101/0110101/0101/0110101 0101/0110101/0101/0110111

متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فاعل مستفعلن/فاعل/مستفعلن/فاعل

القصيدة من بحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

قصيدة عصفورة الشرق[2]:

عصفورة الشرق ضاق الأفق وارتعشت * * * بين الجوانح أزهار لها وتـــر

0111/0110101/0111/0110101 0111/0110101/0111/0110101

مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن

القصيدة من بحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلنفاعلن.

قصيدة معذرة أردت عطرك[3]:

الشعر حريتي الخضراء تتكسب عبر الوريد وعبر القلب تلتهب

0111/0110101/0111/0110101 0111/0110101/0111/0110101

مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن

قصيدة بوح[4]:

تنفس البوح من عينيك أشجانا تحيي المواجع في الأحشاء نيراناً

0101/0110101/0111/0110101 0101/0110101/0101/0110101

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/فاعل مستفعلن/فعلن/ مستفعلن/فاعل

القصيدة من بحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

---

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص13.

[2] المرجع السابق، ص14.

[3] المرجع السابق، ص16.

[4] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص 18.

جدول القصائد العمودية:

الرقم	عنـــوان القصيـــدة	تفعيلـــــــــها	بحرها	عدد أبياتها
01	أريـــج الـــــــروح	مستفعلن فاعلن×2	البسيط	14 بيتـــــاً
02	حنـــيـــــــــــن	مستفعلن فاعلن×2	البسيط	09 أبيـــات
03	عصفـــورة الشـــــرق	مستفعلن فاعلن×2	البسيط	16 بيتـــــاً
04	معذرة أردت عطرك	مستفعلن فاعلن×2	البسيط	22 بيتـــــاً
05	بـــــــــــــوح	مستفعلن فاعلن×2	البسيط	09 أبيـــات

لقد نظم شاعرنا قصائده الخمس العمودية في ديوانه مقام الاغتراب على بحر البسيط وهذا التأثر الشاعر بالتراث العروضي ويتبين أنه في مرحلته الأولى من التجربة الشعرية، شديد التقليد، وأختار بحر البسيط لآن فيه طواعية ومرونـــة فهو: "متنوع التفاعيل إضافة إلى ما يحدث من تنوع نغمي وتلوين إيقاعي، وارتفاع وهبوط في درجة الإيقاع الداخلي للكم الموسيقى"[1].

لذا فقد صاغ شاعرنا تجربته الحسية في قالب شعري ساعده في إسماع صوته والتنفيس عن محنته وغربته النفسية ولتعدد الأحاسيس التي تنتاب دواخل الشاعر من ابتهال وخنوع ورجاء، استطاع بفضل هذه الانسيابية والمرونة في تفعيلات هذا البحر أن يُعبر عن اختلاجاتهُ النفسية بصورة واضحة في أصفى صورها.

وقد أشاع هذا البحر دفقات شعورية متنوعة الإيقاع بين الارتفاع والهبوط، تجلى فيما وظفه الشاعر من حروف مَد جسدت هذا التلوين الإيقاعي وقد أضفى حروف الروي على قصائد العمودية بين الحروف المهجورة و الانفجارية ما أعطاها قوة وصدى وهذه الأصوات وبصفتها الجهرية المدوية أضفت حلاوةً على معاني القصائد وهي تعبير جامح عن رغبة الشاعر في أسماع صوته وصرخته.

[1] محمود السعران: **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دم، دت، ص63.

المطلب الثاني: القافية

القافية إجمالاً هي المقاطع الصوتية التي يلزم تكرارها في أواخر أبيات القصيدة وهذا التكرار يعتبر جزءاً من الموسيقى الشعرية[1]، فهي مثابة الفواصل الموسيقية التي تتردد في فقرات زمنية منتظمة يوقع السامع ترددها ويستمتع بها[2].

وقد حاول أهل العروض تحديد القافية، واتخذوا لذلك تعريفاً لا يخلو من الصفة والتكلف فقد عرفها الخليل بن أحمد في قولهُ: " القافية هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما[3]، أما الأخفش فقال: "هي أخر كلمة في البيت أجمع ، وإنما سميت قافية لأنها تقفوا الكلام لأنها تجيء في أخرهُ"، وقال فيها أبو موسى الحامض: "القافية مايلزم الشاعر تكراره في كل بيت من الحروف والحركات"، ومنهم من يُسمي البيت قافية ومنهم من يُسمى القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي قافياً[4].

يتضح لنا مما سبق أن القافية تعتبر نوع من التشابه الصوتي بين أواخر الأبيات، لكن هذا التشابه لا يكفي في الصوت الأخير، إذ لابد من تشابه في التركيب المقطعي، وتشمل القافية على ست حروف وست حركات بوضع معين، وبصفات خاصة ينبغي مُراعاتها، فالحروف هي الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل، أما الحركات فهي: الرس، الإشباع، الحذو، التوجيهِ، المجرى، النفاذ، كما يشترط في القافية أن تكون حروفها سلسلة المخرج.

وفي الديوان الذي بين أيدينا نجد أن الشاعر التزم القافية في القصائد الخمس العمودية التي جاءت في أول الديوان وهي : أريج الروح، حنين، عصفورة الشرق، معذرة أردت عطرك، فلم ينوع الشاعر القافية بين مقطوعة وأخرى مع التزام الوزن، والكلمات التي جاءت فيها القافية هي كالآتي:

---

[1] عبد الله درويش: **دراسات العروض والقافية**، دار العلوم ، القاهرة ، مصر، د.ت، ص100.

[2] إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، 1997، ص259.

[3] مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الأفق، دط، د.م، د.ت، ص156.

[4] المرجع السابق، ص157.

قصيدة أريج الروح: ألواناً، أفناناً، نيساناً، نيراناً، ازماناً، عطشاناً، طوفاناً، بركاناً، بستاناً، شطأناً، إيماناً، ولهاناً، ريحاناً، أحياناً.

قصيدة حنين: تُنشية، التيه، مجاريه، أمانيه، يُواسيه، تُدنيه، أُعانيه، تُدميه، مأسيه.

قصيدة عصفورة الشرق: وتر، الحجر، الثمر، ينهمر ،ينكسر، ينتشر، العمر، تنفطر، دور، درر، ينفجر، ينصهر، تختمر، شرر، التتر، الشجر.

قصيدة معذرة أردت عطرك: تلتهب، الشهب، عنب، الريب، طرب، ننتحب، يضطرب، يرتقب، الرطب، السحب، ينسحب، يقترب، يحتجب، الكتب، نرتعب، لهب، مكتئب، الذهب، السبب، النصب، حِقب، الرُضب.

قصيدة بوح: نيراناً بستاناً، أكفاناً، شطأناً، ألحاناً، ألواناً، ريحاناً،الأنا، بركانا.

مع أن هذه الكلمات أو القوافي تبدو مختلفة إلا أنها في علاقة ائتلاف وتوافق تامين مع موضوع مجموع هذه القصائد وكلها تصب في هدف واحد يهدف إلى إظهار انفعالات الشاعر من مشاعر شوق وحنين وغربة نفسية حادة، فهو في رحلة البحث عن أنيس لروحه من خلال مناجاة الذات الإلهية ومحاولة التواصل العميق معها حتى مرحلة التمازج فالشاعر يعاني من وحدة نفسية دينية هي أشبه بالحزن الراقي الذي يحرق النفس دون نيران لأن الشاعر لا يشكيه ولا يبكيه لأحد ولا يعلمه إلا مولاهُ فهو يناجي مولاهُ ويدعو ربه لمدة بمزيد من الصبر والإيمان ومحاولات مواساة غربته النفسية من خلال نظمه لهذه القصائد الشعرية إذاً فالشاعر جعل قافيته مقيدة في هذه القصائد الخمس.

كما نجد أيضاً أن الشاعر وفي مجموع كلمات القوافي في قصيدتي: أريج الروح، بوح، استعمل تقريباً نفس الألفاظ: ألواناً، نيراناً ، بركاناً ، بستاناً شطأناً، ريحاناً، فاستخدم قافية موحدة ممدودة في القصيدتين، لأنه أراد التنفيس، ما يجول في داخله من مشاعر شوق ورجاء يطلقها آهة تلو الآهة في تذلل وخنوع للذات الإلهية، نحس من ورائها صوراً صادقة في أرقى تجلياتها فجعلها بذلك تتفاعل معه وتظهر لنا كل هذه الصور في كثير من المواطن فنجد مثلاً:

قصيدة أريج الروح[1]:

فاضت إليك بسر الوجد جذلانا * * * وأسكرتك أريج الروح ألواناً
قد كنت تؤثر ثوب الحزن من زمن * * * وتسرب العشق في الأحشاء نيرناً
ترجو التألف من أشجار وحدتنا * * * يزكو الخواءُ يجيئ الشوك بستاناً
ستشرب الأن من أحداق بسمتها * * * وحي التمازج قنديلاً وريحاناً

قصيدة بوح[2]:

تنفس البوح من عينيك أشجاناً * * * تجي المواجع في الأحشاء نيراناً
ياشهقة القلم المصلوب في كبدي * * * إني التمزق يشدو البين ألواناً
تذوب المباهي عن أسرارغربتنا * * * فيولد الجرح أنهار وبستاناً
إني التبعثر يرجو بعث قاربه * * * فوق الهضاب يذيعُ الصمت ريحاناً

أما باقي القصائد الحرة الأخرى من الديوان فنجد أن الشاعر قد نوع في القافية المطلقة فمنها ما نجده: قافية متوالية متناوبة الروي وهي في كثير من مواطن هذا الديوان مثلاً:

في قصيدة أنين نجد قوله[3] :

دعيهم يسترقون السمع
من ملاهيهم يرقون الدمع
يزأرون بالبوح
مولعون هم بالصياح
يفخرون بالوهم بالنواح
واستكانوا حين جاء الصباح

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص 11-12.
[2] المرجع السابق، ص 18.
[3] المرجع السابق، ص ص 26-27

وفي قصيدة سكن الكلام نجد قوله[1]:

أنا الذي ارتوت من كأسه الأحلام...

وانبجست من رعشته الأنغام ...

تواجدت على جبينه الرؤى وحنت الأقلام...

أمنت أن العشق انتظار...

وفيض المحبة انصهار...

أما مثلتها النوع الثاني من القافية: لمتوالية المتناوبة بدون روي فهي كثيرة في هذا الديوان ويوجد من العلماء العروضيين من يطلق هذا النوع من القوافي بالقافية المتواطئة وأمثلتها كثيرة في هذا الديوان الذي بين أيدينا نذكر منها:

في قصيدة: اخضرار نجد قوله[2]:

أنت الآن لي وأنا لك .

والطريق لنا.

هيا تعالي نضم روحينا.

نهرب من ضوضاء البشر.

نرقص ونرقص

نستلقي على السندس

وفي قصيدة: مرفأ نجد قوله[3]

حبك مرفأ أحصر البسمات

حين يصبح البوح نورة

قلت:

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاقتراب ، ص38.

[2] المرجع السابق، ص19.

[3] المرجع السابق، ص28.

واستفقت على وقع صفصافة الارتعاش

لم يكن حلماً

الأحلام رقصة من عقيم السحاب.

الملاحظ على هذه الشواهد الثلاث أنها في معظمها متحررة من كل قيد عروضي فهي لا تعتمد حرف روي واحد على كل الأسطر فكذلك معظم قصائد الديوان الأخرى فهي أيضاً لا تعتمد حرف روي واحد، لذا هناك من العروضيين من يعدها ضعفاً شعرياً، وتجدر الإشارة إلى أن القصائد الحرة في هذه الديوان تشبه في شكلها الظاهر فقط القصائد الحرة التي تعتمد على البحور المتنوعة إلا أن قصائد بن القريشي متحررة تماماً من كل قيد عروضي.

المطلب الثالث: الروي

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويتكرر في أخر حرف أبياتها موصولاً إما باللين أو الهاء أو ساكنا[1]، وللروي حُضُورهُ في الشعرية القديمة فهو من حدود الشعر الضمنية التي ترتفع به شعرية الملفوظ أو تنخفض، وجرت العادة عند العرب أن تنسب القصيدة إلى حرف الروي فيقال :لامية العرب، دالية النابغة، ميمنة زهير، سينية البحتري،...الخ.

ويلقى الدارس للشعر العربي بعض الحروف أكثر تواتراً من البعض الأخر فنجد مثلاً أن حروف : الميم ، الراء، اللام ، الدال، تسجل اعلي نسبة ورد في الشعر العربي وغيرها[2].

فبتقسيم الديوان إلى قسمين: أولهما القصائد العمودية وعددها خمس، وثانيهما القصائد الحرة وعددها اثنين وعشرين ونجد أعمار بن لقريشي قد أستخدم حروف الروي موحد لكل قصيدة من القصائد العمودية على الشكل التالي:

[1] حسين عبد الجليل يوسف: علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 2005، ص11.

[2] محمود السعران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص137.

- قصيدة أريج الـــــروح: حرف الروي فيها هو النون
- قصيدة حنيـــــــــــن: حرف الروي فيها هو الهاء
- قصيدة عصفورة الشرق: حرف الروي فيها هو الراء.
- قصيدة معذرة أردت عطرك: حرف الروي فيها هو الباء.
- قصيدة بوح : حرف الروي فيها هو النون.

نلاحظ أن بن لقريشي قد اختار لقصائده الخمس العمودية حروف روي تعتبر الأكثر تواترا واستعمالا في شعرنا العربي وهذا يدل على تقليد الشاعر لسابقيه ومحاولة السير على منوالهم ويدل أيضاً أن شاعرنا في بداياتهِ الشعرية.

فحروف الروي هذه المستخدمة في القصائد العمودية للديوان هي في معظمها أصوات انفجارية أو واسعة الانفجار كالراء والنون وهي حروف محصورة ماعدا حرف الهاء، وحرف الروي الراء في قصيدة : عصفورة الشرق يمتاز بتكرار وقوة الارتطام فهي إذاً أصوات قوية حاول الشاعر من خلالها إسماع صوته والتنفيس عن محنته وغربته النفسيةُ.

أما حرف الهاء الذي جعله الشاعر حرف روي في قصيدة حنين للاستثمار في إمكاناته الصوتي لأنه صوت حنجري يخرج من أقصى الحلق وعند النطق به يُخرج أقصى ما لديه من طاقةٍ ويعتبر حرف الهاء احتكاكياً مهموس منفتح غازي عَبرَ عن الآهات والزفرات التي كان يطلقها الشاعر بين الفنية والأخرى فهي تُخرج أقصى ما في النفس من آلام.

أما فيما يخص حرف النون الذي اختاره بن القريشي ليكون حرف روي لقصيدتي:

"أريج الروح" و"بوح" فهو حرف واسع الانفجار مجهور منفتح أنفي لثوي بذلك حرف قوي جداً يصدر صدى عميقاً اختاره الشاعر ليكون ملائماً للحالة الشعورية التي يحس بها فهو حرف استلزم حضور الألف كحرف مد.

أما باقي القصائد الحرة التي اختيرت لمجال الدراسة وعددها ثلاثة عشر فقد استعمل فيها الشاعر حروف روي متعددة ومن خلال حصر جميع حروف الروي في هذه القصائد وتصنيفها في كل سطر وُجِدت غلبة لحرف التاء بوروده في 57موضع، ثم يليه حرف النون ب50مرة، فحرف الراء ب 39مرة، ثم يأتي حرف الهمزة ب21مرة، ثم حرف اللام والميم في

19 موضعاً، ثم يأتي حرف القاف ب17مرة، ثم الهاء ب16مرة، ثم الكاف ب14مرة، ثم يأتي الباء ب13 مرة.

أما الباقي الحروف فيتراوح حضورها بين ست مرات ومرة واحدة ، نجد في هذه القصائد الحرة من الديوان أن الشاعر قد اختار حرف التاء كروي هو الحرف الأكثر تواتراً من بين الحروف الأخرى في معظم أسطر هذه القصائد.

يعتبر حرف التاء حرفا انفجاريا مهموساً منفتحاً يوحي بالقوة رغم أنه يمتاز برقة في نطقه وهذا يعود إلى الحالة الابتهال والخنوع التي يناجي بها الشاعر الذات الإلهية محاولا إبداء إدمانه وضعفه أمامها ومحاولاً التعامل بالرفق واللين لأنه في موضع رجاء وطلب مد يد العون بالصبر والمواساة لإخراجه من محنته وغربته النفسية.

أما حروف النون والراء والهمزة فهي حروف انفجارية أو واسعة الانفجار مجهورة منفتحة اختارها الشاعر أيضاً لإسماع صوته وتحسيس الذات المخاطبة للتجاوب مع محنته والتعاطف معه.

وتعتبر حروف اللام والميم والقاف حروف واسعة الانفجار منفتحة، فحرف الميم مرتبط بالحزن الشديد والشجن والتحصر أيضاً استعمله الشاعر للتأثير على الذات المخاطبة وللتعبير عن انفعالاته الداخلية التي ألمت به.

المبحث الثاني: الموسيقي الداخلية

المطلب الأول: الهندسات الصوتية

إلى جانب الموسيقى الخارجية للشعر التي يحدثها كل من الوزن والقافية هناك ما يسمى بالموسيقى الداخلية والتي تحدثها الهندسات الصوتية التي أوردها الدكتور جوزيف ميشال بريم وصنفها إلى ست تصنيفات هي كالآتي[1]:

1- **الهندسة الإيقاعية:** وهي تكرار الفونيمات في مقاطع نبرية بين الشطر الأول والشطر الثاني للبيت.

2- **الهندسة الفاتحة:** هي تكرار الفونيمين في أول كل شطر أو جزء من البيت.

3- **الهندسة الخاتمة:** هي تكرار الفونيمين في أخر كل شطر أو جزء من البيت.

4- **الهندسة المحيطة:** هي تكرار الفونيمين في أول و أخر كل شطر أو جزء من البيت.

5- **الهندسة الرابطة:** هي تكرار الفونيمين في أخر الشطر الاول وأول الشطر الثاني من البيت.

6- **الهندسة التأليفية:** هي تكرار الفونيمين في جزء واحد أو شطر واحد من البيت سواء الأول أو الثاني.

مع العلم أن هذه الهندسات الصوتية تطبق فقط على القصائد العمودية لذا سنقوم بتطبيقها على القصائد العمودية المتوفرة لدينا في هذا الديوان.

لقد أشرت بحرف التاء (ت) إلى كلمة التركيب والمعني من هذا: الألفاظ المشتركة أو الفونيمات المشتركة بين الكلمتين اللتين بهما حرفين متشابهين وأكثر.

1- **الهندسة الإيقاعية:** وهي كما ذكرنا سابقاً تكرار الفونيمات في مقاطع نبرية بين الشطر الأول والشطر الثاني للبيت ، وبعد دراسة القصائد العمودية من هذا الجانب وجدت العديد من النماذج لهذه الهندسة الإيقاعية سأحاول توضيح البعض منها فيما يلي:

[1] جوزيف ميشال بريم: **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات ،ط1995، ص 93.

في قصيدة: أريج الروح نجد قوله[1]:

جاءت إليك بفيض الود مرتعشاً * * * تحنو عليك فينمو الدفء أفناناً

ت ت

ل + ي + ك ل + ي + ك

قد كنت تركب بحر الوهم مندفعاً * * * تأبى الرجوع تريد الغيث طوفاناً

ت ت

ت + ر ت + ر

أما في قصيدة حنين نجد قوله[2]:

فالنخل يعلم أن القلب في سفر * * * من فوقه النجم يرعى في أمانيه

ت ت

أ + ل + ن أ + ل + ن

أم يسقط الجرح في أعماق ظلمتنا * * * حيث الجمال ينوب القبح تدميه

ت ت

أ + ل + ج أ + ل + ج

الملاحظ على هذه النماذج من الهندسات الإيقاعية أنها تساهم في إعطاء نغم موسيقي على الأبيات التي تحوي هذا النوع من الهندسات وتساهم في تشكيل موسيقى داخلية تعطي القصائد شكلاً موسيقيا مميزاً يطرب أذن السامعين.

2- الهندسة الفاتحة

وهي أيضا تكرار الفونيمين أو الحرفين المتشابهين في أول كل شطر من البيت أو أول كل جزء من البيت وبعد تتبع هذا النوع من الهندسات الصوتية في مجموع القصائد العمودية من هذا الديوان وجدته في عدة نماذج منها:

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص11-12.

[2] المرجع السابق، ص13.

في قصيدة : عصفورة الشرق نجد قوله[1]:

جادت بأسرارها مسكونة الشجن * * * شدت روانا وضحك البوم ينهمر

ت ت

د + ت د + ت

يأتي بفجرك أنوارا مقدسة * * * يحيي جناحك بالأمطار ينصهر

ت ت

ي + ي ي + ي

وفي قصيدة: معذرة أردت عطرك نجد قوله[2]:

وانظر ورائك كم خلفت من شجن * * * وأشرب صديدك عل الحر يحتجب

ت ت

و + أ + ر و + أ + ر

من ريح صوته يسري في خرائطنا * * * من عشب وجهه في أحشائنا لهب

ت ت

م + ن م + ن

الملاحظ على هذا النوع من الهندسات الصوتية على أنه أعطى نغماً موسيقياً للأبيات أوضح ، خاصة لأنه جاء في أوائل شطر من البيت فهو بذلك ساهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصائد خاصة أيضا أن الثنائيات المشتركة تشابهت في نوعية الكلمات مثلاً (جاءت – شدت) أفعال ماضية (يأتي – يحيي) أفعال مضارعة، (وأنظر – وأشرب) أفعال أمر ، (من – من) حروف جر ،... الخ.

3-الهندسة الخاتمة

وهي تكرار الفونيمين أو الحرفين المتشابهين من الكلمتين في أخر كل شطر من البيت أو أخر كل جزء منه والملاحظ على هذه القصائد هو طغيان هذا النوع من الهندسات

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ، ص ص14-15.

2 المرجع السابق، ص16.

الصوتية على هذه القصائد وهذا يعود إلى ارتباطه بقافية البيت التي تكون في العادة موحدة هذا مايفسر الانتشار الكبير للهندسة الخاتمة سأحاول توضيح بعض النماذج المتوفر في هذه القصائد.

فنجد في قصيدة أريج الروح قوله[1]:

قد كنت تركب بحر الوهم مندفعاً * * * تأبى الرجوع تُريد الغيث طوفاناً

ت ت

ن + ف + أ ن + ف + أ

ترجو التآلف من أشجار وحدتنا * * * يزكو الخواء يجيء الشوك بستاناً

ت ت

ت + ن + أ ت + ن + أ

وفي قصيدة بوح نجد هذا النوع من الهندسات الصوتية في قولة[2]:

تنفس البوح من عينيك أشجاناً * * * تحيي المواجع في الأحشاء نيراناً

ت ت

أ+ ن + أ أ + ن + أ

تذوي المباهج عن أسرار غربتنا * * * فيولد الجرح أنهار وبستاناً

ت ت

ت+ ن + أ ت + ن + أ

الملاحظ على الهندسة الخاتمة في كل الأبيات التي هي موجودة فيها أنها تشكل نغما موسيقياً فريداً وتساهم في تماسك الإيقاع الداخلي وضمه لأنها ترتبط بأواخر الكلمات في الشطرين الأول والثاني عموماً وترتبط بالقافية خصوصاً لأن الشعر عند العرب القدماء هو

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص11.

[2] المرجع السابق، ص18.

القافية أو الكلام الموزون المقفى هذا ما يعطي هذا النوع من الهندسات الصوتية – الهندسة الخاتمة تميزاً وتفرداً وهذا ما يزيد من جمالية وأناقة الموسيقى الصوتية الداخلية للقصيدة.

رابعاً: الهندسة المحيطة

وهي تكرار الفونيمين أو الحرفين المتشابهين من الكلمتين في أول وأخر كل شطر أو جزء سواء في الشطر الأول يكون التكرار أو في الشطر الثاني بين كلمتين وكلمة الأخيرة، وهذا النوع من الهندسات الصوتية يبدو صعبا بعض الشيء لأن الشاعر يبذل جهدا مضاعفاً في تأليف أو تركيب هذا النوع إلا أن بن القريشي أبدع في هذا النوع – الهندسة المحيطة – وصاغ على منواله عديد النماذج نذكر منها:

في قصيدة أريج الروح نجد قوله[1]:

غابت أمانيك الخضراء وانتفضت * * * فيك العيون ...، وكان الدهر عطشاناً

ت ت

أ + ت أ + ت

ستشرب الآن من أحداق بسمتها * * * وحي التمازج قنديلا وريحاناً

ت ت ت ت

س + ت + ب ب + س + ت ح + ي ح + ي

وأيضا نجد من هذه النماذج قوله في قصيدة حنين[2]:

هربت من أنفاس الشمس جوهرة * * * خضراء الأماني بالأحلام والتيه

ت ت

ه + ر + ت ه + ر + ت

الملاحظ على هذه النماذج عموماً من الهندسات المحيطة، وهذه المقطوعة الشعرية الأخيرة خصوصاً هو ما فعلته هذه الهندسة من إضفاء نغم موسيقي بديع ورسم لحن صوتي هندسي رفيع ، شكل تلاحماً إيقاعياً ساهم في كوين الموسيقى الداخلية للقصيدة وأعطى لها

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص 11-12.

[2] المرجع السابق، ص 13.

تميزاً وتغرداً في اللحن تُطرب له أذن السامع المتلقي وهذا ما يكون جمالية النصوص الشعرية.

خامساً: الهندسة الرابطة

وهي تكرار الفونيمين أو الحرفين المتشابهين من الكلمتين في أخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني من البيت، وأثناء تتبع هذا النوع من الهندسات الصوتية وجدت عدداً لا بأس به من النماذج المبينة كالتي في قصيدة أريج الروح نجد قوله[1]:

هيهات تسمع صوت النبع منتشراً * * * بانت هضاب شب الملح شطأناً

ت ت

ن+ت+أ أ+ن+ت

وفي القصيدة معذرة أردت عطرك نجد قوله[2]:

أم احتقبنا ... مع الأسفار غربتنا * * * وجردونا، فلا أي ولاطرب

ت ت

ر+ن+أ ر+ن+أ

الملاحظة على هذين النموذجين من الهندسة الرابطة هو ارتباط الشطرين من البيت مع بعضهما فهي تشكل تلاحماً يبرز في ضم صدر البيت وعجز إلى بعضهما من خلال الحرفين المتشابهين في أخر كلمة من الشطر الأول مع أول كلمة من الشطر الثاني ، هذا يضفي جرساً موسيقياً متلاحماً في البيت الواحد ما يضفي إلى التلاحم الموسيقي في القصيدة كلها.

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص 12.

[2] المرجع السابق، ص 16.

6- الهندسة التأليفية

وهي تكرار الفونيمين أو الحرفين المتشابهين من الكلمتين في جزء واحد أو شطر واحد من البيت ولا يشترك مكان الكلمتين في أول الشطر أو أخره أو وسطه ومن النماذج هذا النوع كثيرة ومتنوعة مثلاً في قصيدة عصفورة الشرق نجد قوله[1]:

حنت قوافلها، فارت مواجعها * * * سارت مودعة صحراؤها العمر

ت ت

و+أ+هـ+أ و+أ+هـ+أ

عصفورة الجرح أين الوهج ألثمه * * * شاب الأريج وذي الأقمار تنفطر

ت ت

ن+أ+ر أ+ن+ر

مما سبق نلاحظ من هذه النماذج كلها أنها توفرت على جميع أصناف الهندسات الصوتية من إيقاعية ن فاتحة، خاتمة، محيطة، رابطة، تألفية، ساهمت في مجملها إثراء وتكثيف الإيقاع الداخلي وساهمت في تشكيل موسيقى وتلوين إيقاعي ، أعطى القصائد نغماً محيزاً ثرياً، ودفعات شعورية متنوعة الإيقاع بين الإرتفاع والهبوط وهذا ما ساهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصائد.

المطلب الثاني: التكرار ووظيفته الأسلوبية

التكرار ظاهرة أسلوبية يشكل حضوره في الخطاب الشعري فعالية كبيرة حيث يلفت انتباه المتلقي إلى الصورة المكررة وما تمنحه من عطاءات إيحائية "فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار حيث نقرأ في الصورة

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص 14-15.

المكررة شيئا غير الذي سبق وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في نفس القارئ"[1].

ويستمد التكرار حقيقته من محدودية النص وعناصره التي يتألف منها(الفونيمات) في أي لغة ومن القدرة على الإنشحان بالدلالة رغم هذه المحدودية[2]، ويتجلى التكرار في الخطاب الشعري عند بن لقريشي في الصور التالية:

1- **تكرار الأصوات:** يتحقق في بنية الخطاب الشعري على مستويات عديدة أدناها التكرار الصوتي وهو تكرار له موقعة الخاص في الخطاب الشعري، و يؤدي هذا الموقع الذي يحظى به التكرار الأصوات إلى اكتساب الصوت المكرر في أذهاننا معنى ما، وولد الرغبة في منحها دلالة موضوعية ، ويرتقي عندها الصوت إلى مستوى العلامة بل يصبح كلمة من نوع خاص[3]، ويتحقق التكرار الصوتي في شعر بن لقريشي من خلال:

2- **الجهر والهمس** : يعرف الصوت المجهور بأنه الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، أما الصوت المهوس فهو الذي لا تتذبذب فيه الأوتار الصوتية حالة النطق به.

وصفة الصوت المجهورة أنه يقترن بالحركة ومع هذه الحركة تقرع الأذان بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها ، وأما الصوت المهموس فإنه يتصف بالرهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق.

ونقف عند بعض النصوص الشعرية لعمار بن لقريشي لتوضيح دلالة التكرار الصوتي للجهر والهمس، أفضى الإحصاء لأصوات الجهر والهمس لبعض النماذج الشعرية في الديوان إلى الأرقام التالية:

---

[1] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة همة، ط1، 1998، ص46.

[2] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، دط، دم، دت، ص33.

[3] عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة اسلوبية التكرار في قصيدة السياب رحلى النهار، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ، 1999، ص52؟

3-جدول الجهر والهمس:

الرقم	القصيدة	نوعها	مجموع الحروف	المجهور	نسبة مئوية	المهموس	نسبة مئوية
01	أريج الروح	عمودية 14 بيت	475 حرف	308حرف	%64.48	167حرف	%35.15
02	حنين	عمودية 09 أبيات	299 حرف	193حرف	%64.54	106حرف	%35.45
03	عصـــــــفورة الشرق	عمودية 16 بيت	546 حرف	374حرف	%68.49	172حرف	% 31.5
04	معـــذرة أردت عطرك	عمودية 22 بيت	727 حرف	494حرف	%67.95	233حرف	%32.04
05	بوح	عمودية 09 أبيات	313 حرف	216حرف	%69.00	97حرف	%30.99
06	اخضرار	حرة 17 سطراً	242 حرف	160حرف	%66.11	82حرف	%33.88
07	أشواق	حرة 24 سطراً	229 حرف	156حرف	%68.12	73حرف	%31.87
08	ويـــــــأبى سيزيف	حرة 32 سطراً	404 حرف	255حرف	%55.69	179حرف	%40.3
09	أنين	حرة 17 سطراً	202 حرف	146حرف	%72.27	56حرف	27.72
10	مرفأ	حرة 20 سطراً	200 حرف	120حرف	%60	80حرف	%40

يتضح من أرقام الجداول أعلاه مدى زيادة الأصوات المجهورة على الأصوات في كل القصائد المدروسة ولعل زيادة الأصوات المجهورة أيضاً لإسماع الصوت العالي الذي يتولد عن الذات المنفعلة الشاعرة بالضياع، والباحثة عن نفسها، وزيادة الأصوات المجهورة أيضاً لإسماع الصوت والأصل في مناداة رفع الصوت فلأن الشاعر يحس بغربة نفسه فهو يسعى جاهداً لإسماع صوته للذات المخاطبة حني يكون في ألفة والتقاء.

إن طغيان الأصوات في قصيدة " أنين"، وما يصاحبها من حروف المد تصور حالة الضياع والحزن التي ألمت بنفسية الشاعر كما تعبر عن الانفعال والتوتر الذي يتجلى في الأشكال اللغوية والذهنية والنفسية المعبرة عن معاني الحزن والألم وهذا ما نلحظه في هذه المقطوعة.

يقول من قصيدة أنين[1]:

هنـــــاك من خلـــف جـــدران الأنيـــــن

يمتـــــــد عزفـــك بالجـوى

لابســاً ثــوب الحنيــن

اعزفـــــي علـــى أوتـــار الصمت ما شئت

تسابيـــح القصيد المشوه بالأمل

بـــــاعثاً أشـــلاء بعـدي

ويقول في نفس القصيدة[2]:

مولعون هم بالصياح

يفخرون بالوهم بالنواح

واستكانوا حين جاء الصباح

دعيهم فتغريبة الوجع المعطر

بشذى الياسمين

آتية لتمحو شكي

وشوق السنين

كذلك في كل هذه القصائد المدروسة نجد زيادة الحروف المجهورة على الحروف المهموسة وبنسب متفاوتة كل هذا يتوافق وحاله الحزن وحنين الاشتياق لدى الشاعر لمحاولة الاتصال العميق مع الذات المخاطبة والدفع بها إلى الاندماج مع التجربة الشعرية لإخراجه من غربته النفسية ، فهو يجد في كل هذه المناجاة والابتهالات والتضرع والخنوع إلى مولاه لذات نفسية وشعوراً وعاطفة جياشة يحاول إخراجها في كل مرة آهات وزفرات مخاطباً الذات المتلقية بصورة وقوالب شعرية أتقن ما تكون وأنسب ما تُختار فتكون بذلك الألفاظ التي وظفها الشاعر هي الأنسب لذلك المقام الذي هو فيه.

[1] عمار بن لقريشي: مقام الاقتراب، ص26.

[2] المرجع السابق، ص27

الفصل الثالث:

المستوى التركيبي

الفصل الثالث: المستوى التركيبي

الشعر بُنية عناصره متآزرة ومتضافرة منها: المعجم، والتركيب الدلالات والصوت وأي فصل في دراسة بنية عنصر ما بمعزل عن باقي العناصر الأخرى المكونة لبنية الشعرية يسيء إلى النص الشعري لأنها تناولت جُزئية بمفردها وذلك يعز لها عن سياقها المتضامن، غير أن طبيعة الدراسة الأسلوبية تقضي دراسة كل بنية على حدة كإجراء منهجي يسهل رصد الظاهرة الأسلوبية من أجل وصفها وتحليلها مع الوضع في الحسبان أن كل البنيات المدروسة بمعزل غيرها من البنيات تشكل جميعها في النهاية بنية النص الشعري الكلية، لأن البحث هو ذلك العمل الواحد المتكامل المتناسق وقد يتحتم على المحلل الأسلوبي في حالات معينة أن يفصل بين مستويات البُنية الواحدة، كالفصل بين مستوى النحوي والمستوى البلاغي في دراسة البُنية التركيبية، وهذا إجراء منهجي كي نتجاوز وصف الجملة الشكلي ومكوناتها، في نظامها النحوي إلى صورتها الفنية في مستواها البلاغي وذلك من خلال صد المهيمنات النحوية والبلاغية، وإحصائها ثم تأويلها ومعنى ذلك دراسة تركيب الجملة في مستوياتها النحوي والبلاغي.

لذا يحتل المستوى التركيبي المرتبة الثانية في الدراسات الأسلوبية وذلك بعد المستوى الصوتي وقد استقطبت هذه البنية اهتمام الدارسين بعدما أدركوا أهميتها في الأداء الفعلي للخطاب ومن خلال هذا المستوى سيتم تحليل البني التركيبية من الجملة وأقسامها (فعلية واسمية) وتفرعاتها والانزياح التركيبي من تقديم وتأخير وحذف.

المبحث الأول: الجملة

تعريفها:

لغـــــــة: الجملة بالضم جماعة الشيء ويقول ابن منظور في تعريفه للجملة "... والجملة واحدة الجمل، والجملة جماعة الشيء، وأجمُل الشيء، جمعه عن تفرقة، وأجمل له الحساب كذلك والجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره.."[90].

اصطلاحاً: قال ابن هاشم الأنصاري في مغني اللبيب عن كتب الأعاريب "الجملة عبارة عن الفعل وفاعله كـ: قام زيد، والمبتدأ والخبر كـ: زيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: "ضارب اللص"، أقائم زيد" و" كان زيد قائم و"ظننته قائما"[91].

والجملة في العموم قول مؤلف من مسند ومسند إليه فهي والمركب الإسنادي شيء واحد.

أقسامها: قسم النحويون الجملة بحسب ما تبدأ به إلى اسمية وفعلية وهذا التقسيم سائد عند النحاة للجملة، أحاول هنا فصل الجملة الفعلية عن الإسمية لتسهيل الدراسة ورصد المهيمنات النحوية التي يحتويها هذا الديوان مقام الاغتراب.

المطلب الأول: الجملة الفعلية

1- **تعريفها:** قال المعلم بطرس البستاني في محيط المحيط: "الجملة الفعلية ماكان صدرها فعلاً، كـ: قام زيد" معنى هذا القول أن الجملة الفعلية هي الجملة التي تبتدئ بفعل، بحيث يكون فيها المسند هو الأول نحو "قام" ثم يعقبه المسند إليه "زيد"، والجملة الفعلية تتألف من رُكنين أساسين هما المسند والمسند إليه فهما الفعل والفاعل نحو: جاء الشتاء، أو الفعل ونائبه نحو: يُنصر المظلوم، أو الفعل الناقص واسمه وخبره نحو: يكون المجتهد سعيداً.

---

[90] أبو الفضل بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت –لبنان، ط1، 1992، ص 128.

[91] ابن هاشم الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت.ح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د.ط، 2001، ج2، ص431.

والجملة الفعلية في ديوان "مقام الاغتراب" تهيمن على أكثر من ثلثي مساحة قصائده الشعرية المدروسة وتنوعت أنماطها من جملة بسيطة إلى جملة مركبة ومن هذه الأنماط التي ترددت في الديوان:

النمط الأول : فعل + فاعل "أو ما ينوب عنه"

وهذا هو التركيب الأساسي للجملة الفعلية كما تقتضيه القاعدة التي أقرها جمهور النحويين والتي تنص على ضرورة أن يتقدم الفعل فاعله، أو ما ينوب عنه، لأنهم في ذلك يربطون نوع الجملة بالكلمة المتصدرة لها وهذا التركيب يتكون: أساساً من فعل لازم أو من فعل متعدٍ مبني للمجهول ونائب الفاعل، ومن صور هذا النمط في ديوان مقام الاغتراب نجد[92]:

شاب الأريج، وذي الأقمـــار تنفطر

مـات البراق.. دع الفينيـــــق ينفجر

يُغني الأنيـن، ونـــــار النصر تختمر

ساد الجـــراد، وحل الخـزي والتتر

سيزهر الربع، بعد اللؤم ، والشجر

بالرجوع إلى الأفعال "شاب، مات، يغنى، ساد، يزهر" الواردة أنموذجا لأمثلة هذه الصور نجدها أفعالاً لازمةَ واكتفت بمرفوعها أي الفاعل، لأنها جمل تامة استوفت شروط الإسناد، ويحس السكوت عليها وجاء الفاعل لكل هذه الأفعال كما نلاحظ اسما ظاهراً وهي على التوالي: "الأريجُ– البراقُ – الأنينُ – الجرادُ – الربيعُ".

أما الصورة الثانية للفعل اللازم الذي يتعدى إلى مفعول بحرف فأمثلته كثيرة نذكر منها[93]:

نهرب من ضوضاء البشر..

نمتص في هدوئها الأشواق لذات..

---

[92] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص 14-15.

[93] المرجع نفسه، ص 19.

نستلقي على السندس..

أهمس في شفتيك الطلب ..

تنفثين في عروقي النشوة...

وهذه الأفعال لم تكتف بمرفوعها، أي الضمير المستتر "نهرب– نمتص– نستلقي– أهمس– تنفثين"، لأنها لم تُشكل من فعلها معنى لجملة يحسن السكوت عليها، على الرغم من كون الفعل فاعله جملة كما يقول النحاة، فكانت بحاجة إلى مكملات، وهي هنا في هذا الأنموذج الجار والمجرور" من ضوضاء البشر– في هدوئها– على السندس– في شفتيك الطلب– في عروقي النشوة "وقد استدعي الموقف المشحون في هذا المقطع بمشاعر الضيق والهم والأسى أكثر من مكمل، ليكون الجملة بهذه المكملات مع دفقات نفس الشاعر المضطربة، وهذا ما يفسر لجوء الشاعر إلى عدة مكملات لجملة بسيطة.

النمط الثاني: فعل +فاعل+ مفعول به أو أكثر.

أما هذا النمط فيكون الفعل فيه متعدياً إلى مفعول واحد، أو أكثر وقد اعتمد الشاعر على نسبة كبيرة من الأفعال المتعدية مقارنة بالأفعال اللازمة، ومعنى هذا أن بن لقريشي يعتمد على بنية الفعل المتعدي في تراكيب جملة الفعلية، كلما تطلبت الجملة الشعرية طوال النفس الشعري، كما نلاحظ ذلك في قوله[94]:

غابت أمانيك الخضراء، وانتفضت * * * فيك العيون .. وكان النهر عطشانا

قد كنت تركب بحـــر الوهم منفعاُ * * * تأبى الرجـــــوع، تريد الغيث طوفانا

ترسو بعيدا تتلـــــــوا آية بزغت * * * تفنى الدمـــــوع، سبيل الروع بركانا

ترجو التآلـف من أشجار وحدتنا * * * يزكو الخواء، يجيء الشـوك بستانا

هيهات تسمع صـوت النبـع منتشرا * * * بانت هضـــاب .. شب الملح شطآنا

الآن تبسم مـــلء الروض سوسنـه * * * هدت حصونا.. يفـــوح الهمس إيمانا

[94] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص11–12.

هي الصبـاح وأنت الجرح منكسر * * * تدعو النجـوم فيـأتي النـــــور ولهانا

بتأمل هذه المقطوعة نجد أن الأفعال "غاب- انتفض- ركب- أراد- رسا- تلا-سال- ترجى- جاء -سمع- شبَ- هدَ- فاح- دعا- أتى" هي أفعال متعدية لم تكن بمرفوعاتها ن بل احتاجت إلى مفعولات لها، واستعان الشاعر بمكملات حينما استعدى الموقف ذلك فكانت الجمل أكثر امتداد لتستوعب شحنات العواطف المتأججة ن لأن هذه الجمل ما هي إلا قوالب، تفرغ فيها أفكار ومعان تفيض مشاعر وأحاسيس فيقدر ما تكون هذه المعاني والمشاعر كثيفة، تكون بحاجة إلى قوالب أكثر اتساعاً لاستيعابها.

من خلال تبين نسبة تواتى الجملة الفعلية والجملة الاسمية، اتضح لنا أن الجملة الفعلية تهيمن على أكثر من ثلثي مساحة القصائد الشعرية المدروسة، وهذه الهيمنة توحي بوجود ارتباط نفسي بين نسبة تردد الأفعال والشخصية "الأنا الشاعرة"، ويرى بعض الدارسين أن زيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية، تتجاوز الموضوعية والعقلانية، تبدو ذات طباع متقلبة المزاج تجمع بين الألم واليأس حيناً، والأمل والتحدي حيناً آخر يقول[95]:

غطيني بالملاءة عفا زمني.

غطيني بالليل عفا نهاري.

غطيني بالشوك عفت مسائي.

أردت أن أسحب السر من فضاءات نفسي.

فاستحلت إلى غبار.

أردت أن ابتسم لصورتي في مرآة الآتي.

فاستحلت إلى انشطار.

عشقتُ نرجسه، فعشقها كل الرجال..

[95] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص23-24.

نسخت ذاتي بحبر المعاناة، فكتب الحمقى صور النقيق..

أحرقت ذاتي .. وعلا النقيق.

سافرت إلى الجنون، أرتشف من كأسه بلسم الخلاص.

إذا كان اعتماد الشاعر على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الاسمية، ذلك أن الجملة الفعلية لها قوة التأثير على المتلقي، بما تحدثه فيه من حركة ذهنية نتيجة حركة الدلالة الفعلية بين الماضي والحاضر وكذلك لقدرتها على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر بكل متناقضاتها، كما تشير إليه جمل المقطع السابق، وكما أنها جمل ذات قابلية للنمو والتطور، في النص الشعري مما يجعلها تساير الحالة النفسية للشاعر ، بينما تكون الجملة الاسمية ذات طبيعة سكونية هادئة، ولهذا نجد "أن كثير من الدراسات المحدثة تؤكد أن الفعل هو الأكثر مركزية من باقي أقسام الكلم الأخرى"[96].

ومن جهة ثانية فقد أبرز إحصاء الأفعال الماضية في القصائد التي اخترتها أنموذجا لدراستي من هذا الديوان على نحو 170 فعل ماضي بنسبة مئوية قدرت ب36.17% وهي قليلة بالنسبة للأفعال في زمن الحاضر التي وصل عددها نحو 253 فعل مضارع بنسبة مئوية قدرت ب53.82% من مجموع 470 فعل، في حين بلغت نسبة أفعال توظيف الشاعر للزمن الحاضر وهيمنته على معظم قصائد الديوان في عدة مقاطع منها قولة[97]:

يزمجر..

يرسل النور طوفانا..

حان وقت التجلي.

ينضج الاخضرارمن جبينك

ينذر الأمل .

[96] محمد مفتاح: تحليل نص الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص60.

[97] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص 33-34.

يمتد في مفاوزنا.

يجيء صوتك من مدائن الغمام .

سأستر بكأس الدموع وحيداً.

لن أجدف.

يسحَقُ الماء.

وحين يأتي المساء.

يبرق التل والمدى.

يجيء من كفك اليمنى.

إن توظيف الشاعر لهذه الأزمنة وبهذه النسب يوحي لنا بالكثير من المعاني والدلالة التي قد نستخرجها منها: استخدام الشاعر الزمن الحاضر في الخطاب لأنه يعيش اللحظة في حد ذاتها فهو ينقل أحاسيسه وانفعالاته الداخلية من تلك اللحظة التي يعيشها والزمن الحاضر ساعده في صقل تلك الأحاسيس بصورة واضحة نقية لأن المضارع زمن حي يمكنه أن يبث الحياة في أي نص أدبي وذلك بحكم دلالته الآنية الحاضرة ، لذا فقد وظفه الشاعر لخلق تفاعل مباشر وتواصل عميق مع الذات الإلهية يشكو محنته وغربته النفسية فهو حين يكون في تلك الاختلاجات والحضرة النفسية، وذلك المقام يخلق تفاعلات مباشرة بين بنية الخطاب والعالم الخارجي ومن المفروض أن تؤدي هذه الصفة الآنية إلى صدق واضح لأن الشاعر يصوغ أحاسيسه مباشرة في قالب شعري حاضر فهو لا يعيد صياغته ذكريات أو استحضار وقائع ماضيهِ.

إضافة إلى هذا فالزمن من المضارع له العديد من المزايا التعبيرية نذكر منها[98]:

- يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأشياء.

[98] محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005، ص ص 64-223.

- يمكن أن يخلق تفاعلات مباشرة مع المُتلقي بحكم دلالته الحاضرة التي تجعل المُتلقي دائم التركيز والانتباه.

- يساعد الزمن الحاضر بنصيب كبير في عملية الإقناع، وذلك بسرد أحداث حية حاضرة تبعد عن المُتلقي أي شكوك قد تحوم حول الموضوع المطروح، فالقضية الحاضرة والآنية تُمكن المُتلقي في تلمس صدقها أو كذبها في الحين ، كما أن الإنتباه أو التركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع الذي يحكي أحداثاً حيث يجعل المَتلقي يُتابع الحدث بلحظة وقوعه بعقلهِ وقلبهِ معاً.

- إن زيادة الفعل المضارع عن الماضي يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه، وأن موضوع الخطاب هو قصد المرسل وليس الأحداث الماضية، أو المستقبلية جاءت وسيلة لإثبات الأحداث الحاضرة لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية بموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه.

المطلب الثاني: الجملة الاسمية

الجملة الاسمية هي التي صدرها اسم نحو: زيد قائم –وهيهات العقيق– قائم الزيدان، ويعرفها مهدي المخزومي بقوله: "الجملة الاسمية هي التي يدل فيها المسند على الثبوت أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا ثابتا غير متجدد، أو بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند اسما"[99]، أما عبد الفتاح الدجني فيقول عنها: "فالاسمية هي تبدأ باسم نحو قولك: محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، الرجل مؤدب، التلميذ مجتهد"[100].

نستنتج من هذه التعريفات بأن الجملة الاسمية هي التي تبتدئ باسم، كما أن أخذ التسمية جاء من مصطلح اسم وهذا التقسيم في الجملة العربية إلى جملة اسمية وأخرى فعلية راجع إلى اللفظ والاصطلاح.

[99] مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت–لبنان، ط2، 1986، ص32.

[100] فتحي عبد الفتاح الدجني: الجملة النحوية نشأة وتطوراً وإعراباً، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1978،ص77.

ركنا الجملة الاسمية:

للجملة الإسمية ركنان أساسيان ملفوظان غالبا، أو ملفوظ احدهما، والآخر ملحوظ حسب السياق الذي ترد فيه الجملة، كما في حالات الحذف وكما تتطلبه حاجة السامع، ومع هذان الركنان متلازمان تلازما مطلقاً حتى اعتبرا كالكلمة الواحدة وهما: المسند إليه والمسند أو المبتدأ والخبر، حيث استعمل النحاة القدامى مصطلحي المبتدأ والخبر والمسند إليه والمسند.

1- المسند إليه: المبتدأ

وهو المحكوم عليه أو المخبر عنه بالمتحدث عنه وهو في الأصل كل اسم ابتدأته وجردته من العوامل اللفظية للإخبار عنه وإثبات المعنى له، وهو اسم مرفوع في أول الجملة، لذلك توجب أن يكون معلوماً بالنسبة للسامع لأنه ليس من المعقول إخبار السامع بشيء ما غير معلوم بالنسبة له ولذلك اشترط علماء النحو فيه أن يكون معرفة[101].

وعلى هذا الاساس فإن علماء النحو يمنعون الابتداء بالنكرة إذا أفادت، ولأن النكرة مجهولة والحك على المجهول لا يفيد، فمنع الابتداء بالنكرة ليس في نفسها وإنما لعدم الإفادة.

- **أقسام المبتدأ:**

المبتدأ لا يكون جملة فهو كلمة واحدة دائماً، فإذا وُجد مبتدأ على هيئة جملة فهي ليست مبتدأ باعتبارها جملة بل باعتبارها كلمة واحدة، فالمبتدأ إذا لابد أن يكون كلمة واحدة وهذه الكلمة لابد أن تكون اسما وهو قسمان:

أ – مبتدأ له خبر يتحدث عنه:

وهما متلازمان إذ لا يكون المبتدأ كلاماً تاماً إلا مع خبره، وهذا النوع لا يكون اسما صريحا أو مصدرا مؤولا.

[101] العيد رتيمة: الأنماط النحوية للجملة الاسمية العربية، شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1988-1985، ص55.

فالاسم الصريح مثل زيد قائما – زيد: مبتدأ، قائم: خبر.

والمصدر المؤول: مثل قوله تعالى"وَ أَنْ تَصُوْمُوا خَيْرُ لَكُمْ"[102]، وتقدير الآية الكريمة: وصيامكم خيراً لكم فالمصدر المؤول "أن" والفعل "تصوموا" في محل رفع مبتدأ ، "خَيْرُ" خبر.

ب –**مبتدأ له اسم مرفوع:**

فاعلا كان أو نائباً عن الفاعل سد مسد الخبر ويغنى عنه، وهو الذي يسميه النحاة الوصف الرافع المكتفي به: أي يتمم معناه، وهو كل وصف سواء كان اسم فاعل أم اسم مفعول أم صفة مشبه وهذا الوصف إن وقع مبتدأ يحتاج إلى اسم مرفوع بعده، يعرب فاعلا بعد اسم الفاعل ويعرب نائبا عن الفاعل بعد اسم المفعول ولابد أن يعتمد هذا المبتدأ على نفي أو استفهام مثل: ما ناجح المهملان فـ: ناجح: مبتدأ، المهملان: فاعل سد مسد الخبر[103].

2- المسند: الخبر

وهو الركن الثاني الذي يكمل الجملة الإسمية مع المسند إليه، ويتمم معناها ويطلق بالمحكوم عليه والمتحدث به أو المخبر به، ويؤتى للإخبار عن المسند إليه وإثبات المعنى له، ولذلك توجب أن يكون مجهولا بالنسبة للسامع لأن الإخبار بالمعلوم لا يفيد لدى السامع.

يقول ابن يعيش موضحاً: "أصل الخبر أن يكون نكرة، وذلك لأن الغرض في الاخبارات إفادة المخاطب ما ليس عنده وتنزيله منزلتك في ذلك الخبر"[104]، كما أشار ابن يعيش كذلك إلى أن الخبر يمكن أن يكون معرفة حيث يقول: "وقد يكون الخبر معرفة فتصبح الفائدة بالنسبة للسامع في اجتماعهما لأنه وإن كان يعرفها منفردين قد يجوز أن يجهل أحدهما هو الآخر"[105].

---

[102] سورة البقرة: الآية 184.

[103] صبحى التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1990، ص49.

[104] ابن يعيش: شرح المفصل، دار عالم الكتاب، بيروت–لبنان، د.ط، 1990، ج1، ص85.

[105] المرجع نفسه، ج1، ص98.

- **أقسام الخبر:**

ينقسم الخبر إلى ثلاث أقسام: مفرد جملة ظن شبه جملة ونجد من النحاة من يحدده في قسمين اثنين:

أ- **الخبر المفرد:**

هو غير المفرد صرفياً لأنه يشتمل المفرد والمثني والجمع بأنواعه المختلفة مذكراً ومؤنثاً وتكسيراً، ولذلك فهو يعني عدة التراكيب الإسنادي، أي أنه ليس بجملة أو ويضم هذا النوع جميع صيغ الأسماء التصريفية من مفرد ومثنى وجمع وصيغها الصرفية.

ب- **الخبر الجملة:**

وهو ما ليس بمفرد نحوي والجملة تكون خبراً للمبتدأ كما تكون خبر للمفرد النحوي، وهي بهذا تنوب عن المفرد واقعة موقعهُ، ولذلك يحكم عليها بالرفع على المعنى أنه لو وقع المفرد موقعها لكان مرفوعاً يقول ابن يعيش: "اعلم إن الجملة تكون خبراً للمبتدأ كما يكون المفرد إلا أنها إذا وقعت خبراً كانت نائبة عن المفرد، ولذلك يحكم على موضعها بالرفع على المعنى أنه لو وقع المفرد الذي هو الأصل موقعها لكان مرفوعاً[106].

ج- **الخبر شبه جملة:** يقول ابن هشام الأنصاري

ويقع الخبر ضرفاً منصوباً كقوله تعالى: "...وَالرَكْبُ أَسْفَلَ مِنْكُمْ..."[107]، وجار ومجرور كقوله تعالى: "الْحَمْدُ لله رَبِ الْعَالِمْين.."[108] وهما حينئذ متعلقان بمحذوف وجوباً تقديره: مستقرا واستقر.

ومن نماذج الجملة الاسمية في الديوان الذي بين أيدينا –مقام الاغتراب– نجد:

1- **الجملة الاسمية المطلقة:** يشكل هذا النمط جزءاً من تركيبة الجمل الاسمية في قصائد ديوان عمار بن لقريشي وجاءت على الصور التالية:

---

[106] ابن يعيش: شرح المفصل، المرجع السابق، ص ص 88-89.

[107] سورة الأنفال: الآية42.

[108] سورة الفاتحة: الآية 2.

أ-**الجملة الاسمية البسيطة (مبتدأ مفرد + خبر مفرد):** وهو ما يكون فيه المبتدأ اسماً صريحاً والخبر مفرداً "كلمة واحدة" ومن صور هذا النمط نجد[109]:

متاهات كبيرة..

ورجفةُ الوريد

شِراعُ ضاع فِي اليم

صفصاف حزين

يعتبر هذا النوع من الجمل الاسمية لأن المبتدأ والخبر معاً يتكونان من اسم مفرد واحد فقط لكل منهما فهذه المقطوعة الشعرية كُلها جمل اسمية، يتكون المبتدأ فيها من كلمة واحدة هي على التوالي: رجفة – متاهات – شِراع – صفصاف، كذلك الخبر في هذه الجمل الاسمية يتكون من كلمات مفردة وهي على التوالي: كبير – الوريد – حزين.

ب-**الجملة الاسمية المركبة:** مبتدأ مفرد + خبر جملة أو شبه جملة:

يشكل هذا النمط من التركيب جزءاً لا بأس به من مجموع الجمل الاسمية الموجودة في هذا الديوان ومن نماذج ذلك قوله[110]:

الربيع ليس إلا شركاً لليباب..

الألوان سرب حمام، استعصم بالرماد!..

الرؤيا تهرب عن مدينتي، وكأسي تبحث عن ملاذ..

في الخوابي يسكن سنا الإنسجام..

فالجمل الاسمية في هذه المقطوعة: "الربيع ليس إلا شركاً لليباب، الألوان سرب حمام، الرؤيا تهرب، في الخوابي يسكن سنا الإنسجام"، الخبر في كل هذه الجمل الاسمية جاء جملة مثل: "ليس إلا شركاً لليباب"، وفي السطر الثاني الخبر جملة اسمية هي "سرب حمام"،

[109] عمار بن القريشي: مقام الاغتراب، ص 21.

[110] المرجع نفسه، ص 35.

وأما في السطر الثالث فقد جاء الخبر جملة فعلية هي "تهرب عن مدينتي"، وأيضا جاء الخبر في الجملة الأخيرة جملة فعلية هي: "يسكن سنا الانسجام".

ويلجأ الشاعر إلى هذا النمط من الجملة الاسمية ليضيف إيحاءات دلالية للمسند إليه من خلال الإسناد المركب –أي الجملة– للمسند إليه ن حيث ما كان الإنسان المفرد ليؤدبها بذلك التكثيف الدلالي وتلك الإيحاءات.

ومن النماذج الإسناد المركب من شبه الجملة –الخبر شبه جملة– نجد قوله[111]:

الحب كان منارات..

صورة الرحيل.

موجة للهب.

الملاحظ علة هذه الجمل الاسمية أن الخبر جاء شبه جملة في السطرين الثاني والثالث من خلال التركيب الإسنادي للجار والمجرور.

2- الجملة الاسمية المقيدة:

الجملة الاسمية المقيدة هي كل جملة اسمية دخلت عليها "إن" وإحدى أخواتها + مبتدأ وخبر، ورد هذا النمط من الجمل الاسمية في عدة مواقع من قصائد هذا الديوان وإذا كان "معنى حرفي إن وأن هو توكيد، فهما لتوكيد اتصاف المسند إليه بالمسند"[112].

ومن أكثر صور هذا النمط تردداً صورة:

إن أو إحدى أخواتها + اسمها + خبرها " جملة فعلية" ومثال ذلك قوله[113]:

إني زرعتك من دمعي ومن غضبي * * * إلهام حب وللطاغين أكفانا

إني زرعتـــك في عينـــي أفئدة * * * بهوى التوحيد للآمال شطآنا

إني زرعتـــــك في معراج وحدتنا * * * أنغام وحي، وللتاريخ ألحانا

---

[111] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص 35.

[112] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت–صيدا، ط2، 1986، ص298.

[113] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب ، ص 18.

في هذه المقطوعة الشعرية ثلاث جمل اسمية دخلت عليها "إن" وجاء خبرها جملة فعلية وتكررت نفس الجملة الاسمية في الأبيات الثلاث وهي "إني زرعتك" وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى هذا التركيب من الجمل التي يكون خبرها جمل فعلية كما في النماذج السابقة.

ومن صور هذا النمط أيضاً نجد : إن + اسمها + خبرها كلمة مفردة ومثال ذلك قوله[114]:

يا شهقة القلم المصلوب في كبدي * * * إني التمزق يشـــــدو البين ألوانا

إني التبعثر يرجـــــــو بعث قاربه * * * فوق الهضاب يذيع الصمت ألحانا

يا عبرة الدفء .. يارمـــانة الشفق * * * إني التشرد يشكـــو الأمس و الأنا

إني التمرد في أسفـــــار خابيتي * * * هلا غرست بـــذي الأعماق بركانا

في هذه المقطوعة الشعرية أربع جمل اسمية دخلت عليها "إن" وجاء خبرها كلمة مفردة وهي: "إني التمزق – إني التبعثر – إني التشرد – إني التمرد" والملاحظ على الخبر في هذه الجمل الاسمية هو وروده كلمة مفردة، وعليه لما كانت وظيفة المسند وصف المسند إليه، معنى هذا أن الشاعر اختار أن يصف السند إليه في مقطوعة شعرية الأولى بمركب، وذلك ليضفي على هذا الوصف إيحاءات دلالية متعددة، وهو ما لا يؤديه الوصف المفرد، لهذا يلجأ الشاعر كثيراً إلى الخبر المركب، كان جملة أو شبه جملة .

أما في المقطوعة الشعرية الثانية فلجأ الشاعر إلى وصف المسند إليه بمسند كلمة مفردة معرفة بـ: "ال" التعريف هي: "التمزق – التبعثر – التشرد – التمرد" وهي كلها كلمات ذات دلالات إيحائية قوية تحاكي حالته النفسية ومصارعته لغربته الداخلية التي تمزق ذاته وتشتت أفكاره فأدت دورها المنوط بها على أتم وجه، فنجد شاعرنا قد نوع من الخبر في هذه الجمل الاسمية من خبر مفرد إلى جملة وهذا يبين مدى قوته التعبيرية ورزانته في تراكيبه وصوغ تجربته الشعرية التي أعطت نصوصيه الشعرية قوة تأثيرية نابغة من الصميم.

[114] المرجع نفسه، ص 18.

المبحث الثاني: الانزياح التركيبي

المطلب الأول: التقديم والتأخير

تؤدي صور التقدم والتأخير المتعدد قيماً قد تكون دلالية أو تأثيرية أو إيقاعية، أو تتآزر جميعها لتأدية المعنى العام للعبارة أو النص، أي تحريك المفردات أفقياً إلى الأمام أو الخلف له علاقة قوية بالإبداع الفني، والمبدع لا يلجأ إلى التقديم والتأخير، للاهتمام بالجملة، أو العناية برتبها بل يدعوه إلى ذلك ضبط المعني وتحديد الدلالة.

ومن ابرز هذه الظواهر على الإطلاق في ديوان "مقام الاغتراب":

1- تقديم الجار والمجرور:

"والجار والمجرور قيد أو فضلة وحقه أن يكون بعد المسند والسند إليه، فإن قدمته عن مكانه دخل ذلك في باب التقديم والتأخير ولا يكون ذلك إلا لسبب"[115]، ويعد تقديم الجار والمجرور من أبرز الظواهر الأسلوبية الانزياحية في الديوان، وهذا العدول دال على اهتمام الشاعر بهذا الإجراء الأسلوبي الذي يمنحه طاقات تعبيرية لإنتاج الدلالة عن طريق الاهتمام والتخصيص وغيرهما، ومن نماذج تقديم الجار والمجرور نجد في قصيدة "سكن الكلام"[116]:

واستراحت في الغمام ثورتي..

سكن الكلام...

واستفاقت في الأنوار حيرتي...

أنا الذي ارتوت من كأسه الأحلام..

وانبجست من رعشة الأنغام..

تواجدت على جبينه الرؤى ،وحنت الأقلام...

ورحت أزرع في شط الملح مودتي..

[115] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007، ص35.

[116] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب ، ص 38.

في الجمل "واستراحت في الغمام ثورتي، واستفاقت في الأنوار حيرتي، وانبجست من رعشة الأنغام، تواجدت على جبينه الرؤى" قدم الشاعر الجار والمجرور "في الغمام، في الأنوار، من رعشة، على جبينه" على الفاعل فقط، أما الجار والمجرور في جملة "رحت أزرع في شط الملح مودتي" فقُدم على المفعول به فقط.

وهذا التقديم للجار والمجرور جاء لغرض التخصيص والاهتمام بمعاني مقصودة، في هذه التراكيب "والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقاً وتأكيداً"[117].

2- **تقديم الخبر**: تكاد تنحصر صورة تقديم الخبر على المبتدأ في صورة الخبر وهذه الصور وردت بكثرة في قصائد الديوان، أما الخبر شبه جملة فلم يتقدم مبتدأه إلا نادراً ومن مظاهر تقدم الخبر المفرد عن المبتدأ نجد قصيدة "خضراء يابسة"[118]:

مبعدة أنت يا وهي الأخضر.

مبعدة تعشقين الكروم العتيقة.

سفاحة أنت تذبحين لغة الحب كل دقيقة.

في السطر الأول من هذه المقطوعة جاء الخبر كلمة مفردة هي "مبعدة" مقدم عن المبتدأ "أنت" وبنفس الطريقة جاء الخبر كلمة مفردة هي "سفاحة" في السطر الثالث وجاء مقدماً عن مبتدئه "أنت".

وهذه العناصر "مبعدة – سفاحة" لم تكن لتنال رتبة التقديم لولا أن الشاعر أراد لفت النظر إليها.

المطلب الثاني: الحذف

يتخذ الحذف صورا متعددة في نسيج الخطاب الأدبي، فقد يكون المحذوف: صفة، موصوفاً، مضافاً، فعلا أو فاعلاً، وقد يكون للشاعر رؤيته الخاصة فيقوم بالحذف على نحو

[117] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط،1981، ص286.

[118] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص49.

يحقق به شاعرية خطابه، ويجعل المتلقي أكثر تدخلا لإحضار الغائب اعتمادًا على سياقات وقرائن سياقية.

وقد وظف عمار بن لقريشي الحذف مستغلا الإمكانات الإيحائية التي يضيفها الحذف على الخطاب فيتحول إلى منبه تعبيري يثير ذات المتلقي ويلاحظ على الحذف في الخطاب الشعري عند الشاعر هو عدم جنوحه إلى الغموض المكثف الذي يؤدي إلى غموض المعنى، وإنما هو حذف يكون فيها التركيب مؤدياً إلى المقصد البلاغى، وقد وظف بن لقريشي الحذف بنوعيه.

1- **الحذف المخبر عنه:** هو حذف يصدر عن الشاعر واعياً، حيث يتوقف عن الكلام للإيماء بدلالات يستحضر المخاطب يسوقه إليه الفهم الكلي، يشير إليه بنقاط متتالية "...".

ومن أمثلة هذا النوع ما نجده في قصيدة "اخضرار"[119]:

ونمضي بعيدا ... بعيداً ...
إلى حيث تلك الواحة المهجورة ...
نمتص في هدوئها الأشواق لذات ...
و العراجين الزاهية تغذينا ...
تعزف لحن ليلتنا الخضراء ..
نرقص ونرقص ..
نستلقي على السندس ...

حيث توقف عن الكلام، وبدأ الأمر بعد تدوين النقاط " ..."، وهذا الحذف يدخل المعنى في دائرة التكثيف مما يتيح للمتلقي أن يعالج هذا الحذف بشيء من التفحص، والتحليل فيضفي على الصورة عدة احتمالات معتمدا على السياق.

2- **الحذف غير المخبر عنه:** هو حذف "يأتي مبنياً على اللاوعي لارتباطه الوثيق بالإيقاع الذي لا يصلح الشعر إلا به، فلو أنه أبرز بعضه قاصداً ليشير دلالات معنية لدى

[119] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص19.

المخاطب لفقد الخطاب الشعري رونقه، ولفقد الوزن اتزانه، وخرج الملفوظ إلى النثر من ناحية أخرى، ودلالة الحذف، شأنها شأن الدلالة في التقديم والتأخير ويرجع أمرها إلى الذوق، وهو أمر ذاتي لا يخضع لتقيد أو تقنين.

ويرد الحذف غير المخبر عنه عند بن لقريشي في عدة صور لعل أبرزها وأهمها هي:

أ-حذف حرف النداء:

نجد قول الشاعر في قصيدة "حنين"[120]:

شق الحنين بصدر الغيب سوسنة * * * ناح الرجاء .. إلهي من يواسيه:

وفي قصيدة "عصفورة الشرق" نجد[121]:

عصفورة الشرق ضاق الأفق وإرتعشت * * * بين الجونـــــــــح أزهـــارلها وتـر

عصفورة الجـــــــرح أين الوهج ألثمه * * * شاب الأريـــــــج وذي الأقمار تنفطر

عصفورة الصبر هد الســـد و انبعثت * * * من حمأة العين أسراب لهـــــــا شرر

نجد أن الشاعر في هذه المقاطع الشعرية قد حذف حرف النداء من كل هذه الأبيات وذلك غالباً ما يكون للضرورة الشعرية –الحفاظ على الوزن– وثانيا لأن المنادى في معظم هذه الأبيات قريب من المنادي فلا حاجة إلى ذكر حرف النداء وأيضا إلى كون التحسر والرجاء مرتبط بذات الشاعر فلا حاجة أيضاً لذكر حرف النداء.

ب- حذف الفعل (المسند):

ومن ذلك قوله في قصيدة "عصفورة الشرق"[122]:

غنت بوحيك لحن الروح ... واتسقت * * * شدا الحنين .. أجاب الماء والثمر

التقدير هو: شد الحنين .. أجاب الماء و**أجاب** الثمر، والحذف هنا كان للضرورة الشعرية ولوجود دليل عليه في تركيب البيت.

---

[120] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص13.

[121] المرجع نفسه، ص ص 14-15.

[122] المرجع نفسه، ص14.

وفي قصيدة "ويأبي سيزيف" نجد[123]:

دع الصخرة تتفتت على رأسي .. على قلبي.

والتقدير هنا: دع الصخرة تتفتت على رأسي، **تتفتت** على قلبي والحذف هنا أيضاً جاء لوجود دليل عليه في تركيب هذا السطر الشعري.

ج- حذف التوكيد:

من ذلك نجد قوله في قصيدة "عصفورة الشرق"[124]:

عصفورة الصبر هد السد و انبعثت * * * من حمأة العين أسراب لها شرر

التقدير هو: عصفورة الصبر **لقد** هد السد وانبعث

جرى حذف حرف لتوكيد: قد المقرون بلام الابتداء للضرورة الشعرية، وجاء الحذف استعجالا لإعلان الخبر ويحقق هذا الحذف الإيجاز والسرعة، وهو يستثير المُتلقي.

ونجد قوله في قصيدة "معذرة أردت عطرك"[125]:

صفصافة الخلد جمر الماء يلدغنا * * * دعي الكلام، فما في الكون يضطرب

سليلة البدء حر الشوق يصفعنا * * * ناح الحمام، وغارت في الخلا السحب

معشوقة النار ن عجل المسك يسحرنا * * * نطوف حوله بالأعناق ... نرتعب

تم الحذف هنا بإقصاء أداة التوكيد إن، وذلك أولاً للضرورة الشعرية، وثانياً استعجالا من المنادي لأنه يطلب الغوث والعون، فهو في حالة نفسية مضطربة مرتعبة محاولاً الاستغاثة من الذات المخاطبة لتعجل به وتنقذه وتنتشله.

التقدير هو: صفصافة الخلد، **إن** جمر الماء يلدغنا.

---

[123] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص23.

[124] المرجع نفسه، ص15.

[125] المرجع نفسه، ص ص 16-17.

الفصل الرابع:

المستوى الدلالي.

الفصل الرابع: المستوى الدلالي

دلالة الخطاب الشعري هي ثمرة كل الطرائق والوسائل التي ينتج بها، فالأصوات التي ينسج منها الخطاب الشعري مثلاً "وإن كانت لها إيحاءات إيقاعية" لا يمكنها أن تخلو من الإيحاءات الدلالية التي ترتبط بالإمكانات التعبيرية للصوت كما، أن نسج الخطاب وفق تراكيب معينة يرتبط بإيحاءات دلالية خاصة، وقبل أن تتحول الدلالة إلى مستوى قار يشتغل عليه الدرس الأسلوبي، وهي في حقيقة أمرها علم قائم بذاته له خصائصه ومميزاته وفروعه ومجالاته[126].

إن إنتاج الدلالة في الخطاب الشعري تسهم فيه العناصر الصوتية والتركيبية، فاللغة أداة هامة لتوصيل ونقل الأفكار والعواطف وهي تكشف عن العالم الداخلي لكل فرد وتصف لغة الشاعر بأنها ذات إيحاءات وظلال خاصة يمنحها لرموز اللفظية مصدرها التجربة الشعورية والشاعر مُطالب بالتعامل مع الكلمة على أساس الكشف عن دلالتها لهذا يجب عليه أن يكون ملماً بأسرار اللغة واقفاً على دلالاتها فلا قيمة للكلِمة في ذاتها وإنما قيمتُها بمجاورتها لغيرها والخطاب لا يصل عن طريق المعاني الهمجية وحدها وإنما بواسطة المعاني المحيطة بالكلمة، وكما نجد لكل مبدع منهجه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفرداً.

ويرتبط المعجم ارتباطا حياً بتجربة الشاعر وهذا ما نجده في هذا الديون الشعري الذي بين أيدينا حيث سنقوم بتطبيق الحقول الدلالية عليهِ واستخراج أهم البُنى الشعرية الصورية فيه ومدى طغيانها.

[126] حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني "دراسة دلالية "، مطبعة مزوار، ط1، 2009، ص38.

المبحث الأول: المعجم الشعري

هو تلك الثروة اللفظية التي يحصلها الباحث من خلال دراسة لإبداع معين، ولكل شاعر معجم خاص الذي يتفرد به عن بقية الشعراء، حيث يعكس هذا المعجم،" أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه والمبنية عن سر صناعة الإنشاء عنده، ولذلك يؤدي محض الثورة اللفظية كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب[127].

ويعتمد تميز المعجم الشعري وتفرده لإلى عاملين هما:

المطلب الأول: حجم الثروة اللفظية وكيفية استخدامها

1-حجم الثروة اللفظية:

فالألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري ويعكس تنوعها في الخطاب أحد الخواص الأسلوبية" ويعتمد فيها المبدع على مخزونه الثقافي وسعة اطلاعه، تلك الثقافة التي تمنح الشاعر ركاماً لغوياً يختزنه في ذاكرته، ويستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة القصيدة[128].

2-كيفية استخدامها:

وإذا كان كم الثراء المعجمي قد يكون مشتركاً بين المبدعين على النحو متقارب فإن كيفية استخدام هذا الثراء المعجمي هو الذي يمنح المعجم الشعري ذاتية واستغلالية التي تتحقق من خلال قدرة المبدع على تفجير الطاقات الكامنة في اللفظة، فتتحول هذه الألفاظ المشبعة بالدلالات الجديدة إلى خصيصة من خواص أسلوبه الشعري، وفي هذا الشأن، يقول محمد مفتاح: فإذا وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا

[127] سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، 2002، ص89.

[128] شريف سعد الجبار: شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص184.

إلى تلك الهوية هو معجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[129].

ويمكن للباحث أن يقوم بدراسة المعجم الشعري في إبداع مبدع واحد، وهو الأعم والأشمل، وقد تتوسع هذه الدراسة لتشمل إبداعات عدة مبدعين مختلفين ينتمون إلى عصر واحد، ولكن يجمعهم أمر واحد ويعيشون في وطن واحد، كما يجوز دراسته في إبداعات مبدعين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ولكن يجمعهم أمر فني واحد كمطلع القصيدة العربية التي اتخذت لها معجماً فنياً واحدًا ظل سائداً قرون متطاولة"[130].

والغاية التي يتوخاها الباحث من دراسة المعجم الشعري عند المبدع تتمثل في[131]:

– التعرف على حجم الثورة اللفظية عند المبدع والكيفيات التي يتصرف بها في ثروته اللفظية.

– المساعدة على "فهم عالم الشاعر وتحديد ثقافته وإيديولوجيته ورؤيته لما حوله ويتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ".

وغرضي من دراسة المعجم الشعري عند بن لقريشي هو فحص كم الثراء المعجمي الذي وظفه بن لقريشي في إبداعه وكيفية توظيفه له بطريقة تمنحه خصوصية أسلوبية تجعله متفرداً بأسلوب خاص به، ولتحقيق هذا الغرض قمت باختيار نفس العينة من القصائد التي

[129] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص158.

[130] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريعية لقصيدة "أشجان يمنية"، دار الحداثة للطبع والنشر، ط1، 1986، ص246.

[131] شريف سعد الجبار: شعر إبراهيم ناجي، ص187.

طبقت عليها الظواهر الأسلوبية الأخرى والتي تمثلت في خمس قصائد عمودية هي: أريج الروح، عصفورة الشرق، حنين، معذرة أرت عطرك، وقصيدة بوح، وثلاث عشر قصيدة أخرى حرة هي: اخضرار، أشواق، ويأبى سيزيف، أنين، مرفأ، أفق، منارة، رؤيا، سكن الكلام، الجرح والسفاح، بداية، وريقة ورد، خضراء يابسة.

استطاع البحث أن يحصي سبع وتسعين وألف "1097" لفظة من مجموع هذه القصائد وأما مجموع "الألفاظ الأنماط"[132]، المحصل عليها من فحص الثروة اللفظية فبلغ اثنين وخمسين وخمس مائة لفظة[133]، وتكون هذه الألفاظ حقولاً دلالية حيث يتكون "كل حقل دلالي من مجموعة من الألفاظ متصلة المعنى وتنضوي تحت كلمة" أم: تحوي الحقل وينتسب إليه[134].

المطلب الثاني: الحقول الدلالية

أما الحقول الدلالية التي توزع عليها معجم بن لقريشي فهي كالآتي:

1- **حقل الطبيعة:** وبلغ مجموع مفردات هذا الحقل واحد وعشرين ومائة مفردة أي ما نسبته 21.92% ويتفرع هذا الحقل إلى حقول دلالية فرعية نذكر ها مع بعض نماذجها:

- **حقل الماء:** موج، نهر، الغيث، طوفانا، النبع، شطانا،السيل، البحار، السد ... الخ
- **حقل النبات:** أفنان، أشجار، شوك، بستانا، سوسنه، واحاتنا، صبار،النخل ... الخ
- **حقل الأزهار:** نرجسه، سوسنه، وردة، برعم، ياسمين، أزهار، ريحانا، أوراق ... الخ
- **حقل الغذاء:** رمانة، عرا جين، النبق، تغذينا، ثملت، الخمر، الملح، الرحيق ... الخ
- **حقل الحيوان:** ثعابين، عصفور، البوم، أسراب، الحمام، الجراد، فراشة ... الخ

---

[132] الألفاظ الأنماط: هي الألفاظ المحصل عليها من مجموع ألفاظ العينة بعد القيام بعملية الشطب فهي ألفاظ العينة غير مكررة.

[133] نشير أن عملية الإحصاء ليست متناهية الدقة حيث يشوبها بعض الارتياب، والعملية ليست مقصودة لذاتها بل لغرض تحديد المفردات التي تتكرر ومن ثمه الاستعانة بها على فهم عالمه الشعري.

[134] شريف سعد الجبار: شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص191.

- **حقل الهواء:** ريح ، شهقة، غبار، أنفاس، زفرات، هواء، دخينة، غمام، تهبن ... الخ
- **حقل الأرض:** هضاب، روض، الرمل، الحجر، تلال، صحراؤها، الأرض ... الخ

والملاحظ على حقل الطبيعة هو ثراء مفرداته تنوعها، ويعكس ذلك شدة اتصال الشاعر بالطبيعة وشغفه بها حتى أنه يراها دائما تتعرى له عن فنون جديدة من السحر الخلاب، وتغذي خياله بصنوف من الموسيقى والشعور والإلهام ولذلك يشعر قارئ ديوانه بأنه يعيش في دنيا من الشموس والزهر والعطر والألحان.

ولقد نال معجم الطبيعة بمفرداته الثرية وأشكاله المتنوعة نصيباً أكبر من الاهتمام لأن شاعرنا يجد في الحياة الطبيعية ما تصبو إليه نفسه من بساطة وجمال وتأمل، حيث يجد في مظاهر الطبيعة ملاذاً أمناً للترفيه عن نفسه المعذبة فيشكو بثه وحزنه إلى الجوامد التي أضفى عليها صفات الإنسانية، في تعبير دلالي عميق عن بلوغه أعلى درجات الهيام والخبول كما يقول وورود هذه الألفاظ المتعدية جاءت كرموز يجسد من خلالها أفكاره وأحاسيسه.

2- **حقل الغربة والمعاناة:** بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثماني وتسعين مفردة أي ما نسبته 17.75% وهو ثاني أكبر حقل معجمي في الديوان بعد حقل الطبيعة ومن مفرداته:

- الاغتراب، المحن، الهجر، العزلة، القطيعة، المهاجر، السفر، البعد، يحتجب، طال، المنسي، الضياع، التوحد، ضاعت، انطفأت، ضلت، موجعة، رعب، هربت، ننتحب، جردونا، حررينا، حيرتي، تتمنعين، اليأس، الظلم، يلدغنا، يضطرب، يصفعنا، الوجع، رعب، هربت، ننتحب، تبكيه، الخزي، التمرد، الجنون، الخيال، هالكات، أعياني، المعاناة، الحزن، الدموع، الضر، الألم، حرقة، مثقلا، استسلمت، تهريه، هدت، نرتعب، ... الخ.

وترتبط مفردات هذا الحقل بتجارب الشاعر الذاتي تتعلق بحالاته النفسية وانفعالاته الداخلية ومعاناتها، فهو في رحلة للبحث عن مكان لنفسه وروحه فهو يعيش حالة من التيهان والاغتراب النفسي فقد أبرع في مقامه هذا وصور صوراً صادقة واضحة قوية وموحية

جسد من خلالها الشاعر كل شعور وإحساس ألم به في داخل نفسه، فمفردات هذا الحقل، تنوعت بتنوع الأحزاب والأشجان والمعاناة التي أصابت نفسية الشاعر، وتشكل الغربة مصدر معاناة الشاعر وسبب شقائه ومحنته.

يقول في قصيدة "مرفأ"[135]:

وارتميت على رجفة الانبعاث

هل هو الشوق أم حرقة الاغتراب ... ؟

ابق في جبك العالي.

وانحت الأقمار الحمراء

من فرحتي ... ؟

لا تقاوم ..

وعد مثقلاً بالأسرار.

(محنتي/ غربتي)

3- **حقل المشاعر والأحاسيس:** بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثماني وثلاثون مفردة أي ما نسبة 06.88% وهو ثالث الحقول الدلالية من حيث الكم المعجمي ومن مفرداته: تحنو، شوق، يواسيه، عواطفي، حلمك، أمانيك، الود، العشق، الحب، قلبك، معشوقة، النشوة، الأحبة، صديقي، مودتي، مُتيم، غرام، كره، أبغضه، مللته، مرتعشا، الدفء، عطشانا، أفكار، رؤاك، الوهم، الرجاء، أسرار، ملهمتي، الأمل، شبح، سراب ... الخ.

ترتبط مفردات هذا الحقل بأحاسيس الشاعر وشعوره فهي شديدة التوثيق مع حالاته النفسية المختلفة خاصة تلك المتعلقة بالاتصال الوثيق والعميق مع الذات المخاطبة ويرجو من خلالها التمازج والتجاوب معها بغية التنفيس والترويح على نفسه التي تحس بالغربة والبعد عن مولاها.

[135] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص ص28-29.

4- **حقل الخلق:** بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ست وثلاثين لفظ ما نسبته 06.52% ومن مفرداته مقل، روح، أحشاء، عيون، أنفاس، القلب، صدرن وريد، العمر، الضلوع، الأعناق، وجهه، ولدت، أفئدة، كبدي، بشر، شفتيك، عروقي، جبيني، حياتي، الرجال، ذاتي، خفقة، المخاض، شراييني، يديك، العبيد، امرأة، رحم، معصمي، زند، كفك، رأسي، الحياة، شيب، أوردتي.

يلاحظ على المفردات هذا الحقل اهتمام بن لقريشي بالإنسان وخلقه فمن المفردات الدالة على الإنسان مثل: مقل، كبد، روح، وريد، ضلوع، أعناق، وجه ، أفئدة ... الخ

ويحتوي هذا الحقل على بعض المفردات ذات الصلة الوثيقة بالإنسان مثل: بشر، رجال، امرأة، عبيد.....الخ ، أما المفردات: الحياة ، روح، ولدت، عُمر، فإنها تتصل بعملية الخلق.

5- **حقل الصوت والصمت:** بلغ مجموع مفردات هذا الحقل خمس و ثلاثين مفردة ما نسبته 06.34%ومن مفرداته: عزف، أغنية، لحن، نغم، تسمع، صوت، هديل، وتر، أصغى، الكلام، أهمس، صرخة، الرعد، أنين، وَقع، مبحوحة، الصدى، الصخب، المزامير، يثرثرون، ثغاء، نقيق، صياح، زقزقة، تغريده، صهيلها، النعيق، يزمجر، يزأرون، الصمت، أصم، أبكم، أكمه، تسكت.

لقد احتفى بن لقريشي بالصوت مقارنة بالصمت، ويعود ذلك إلى كونه وسيلة يتوسلها الشاعر للاتصال بهذا العالم من حوله، وطريقته في التعبير عن أحاسيسه وأشجانه، فهو يعبر عن معاناته ومحنته ويشكو أنيين إلى ملاه فشاعرنا عندما تختلجه أحزانه فإنه يطلقها آهة تلو الآهة مناجياً ربه لمواساته والتجاوب معه.

6- **حقل المكان:** بلغ مجموع مفردات هذا الحقل خمس وثلاثين مفردة ما نسبته 06.34% ومن مفرداته: الشرق، الأرجاء، بلدي، وطني، الربع، وراءك، خرائطنا، أعماق، طريق، مدينة، هضاب، روض، تلال، صحراؤها، الأرض، واحات، حدائق، بستانا، مكانا، جغرافية،

ركنه، مشرقها، العلوي، عتبة، اليمنى، بين، يسكن، العالي، ضيعتي، ملاذ، كهف، عرش، مرفأ.

والمتأمل في حقل المكان في خطاب بن لقريشي يجد الأماكن متعددة ومتنوعة، فمنها الأماكن المفتوحة مثل: مدينة، صحراؤها، واحات، بلد، وطن، الأرجاء، جغرافية، ... الخ

ومنها الأماكن المغلقة مثل: ركن، عتبة،ضيعتي، ملاذ، كهف، مرفأ ... الخ

7- **حقل الدين:** وبلغ مجموع مفردات هذا الحقل سبع وعشرين لفظ أي ما نسبته 04.89%، ومفرداته هي: الآيات، إيمانا، تتلو، مئذنة، صلت، وحيك، الغيب، معراجك، مقدسة، الخلد، المسك، تسابيح، سجدت، محرابها، رؤيا، العروج، سدرة، حلقات، الخالدين، جنة، معبد، طقوس، سلام عليك، يا أيها الذين، الأنبياء، الرجم، قدري ... الخ

والملاحظ من خلال هذه المفردات الدينية هو تشبع بن لقريشي بعقيدته الدينية وتربيته الإسلامية على تعاليم الدين: ومن إيمان وصلاة وتلاوة القرآن وتسبيح وتعلقه بثقافته وعقيدته وسعة موروثه وحصيلته الثقافية الدينية التي جعلته شديد التعلق بربه وهذا ما يدل على مداومة الاتصال بمولاه في مختلف قصائد الديوان ومخاطبة الذات الإلهية لإمداده بمزيد من الصبر واليقين.

8- **حقل الزمن:** وبلغ مجموع مفرداته سبع وعشرون مفردة أي ما نسبته 04.89% ومفرداته هي: اليوم، زمن، صباح، أحيانا، فجرك، عمرها، الأمس، الآنا، ليلتنا، الشتاء، ربيعها، نهاري، حين، السنين، وقت، حان، المساء، غداً، الفصول، قرون، عمري، تشرين، نيسان، دقيقة، عصر، فترة، الصيف، والمتأمل في مفردات حقل الزمان يرى أن أغلبها يرتبط بحقل الطبيعة وهو ما يجعل من هذه المفردات تتجاوز دلالتها الزمنية إلى دلالات ورموز محملة بمعان وجدانية كألفاظ: فجرك، ربيعها.

9- **حقل العلم:** وبلغ مجموع مفرداته ست وعشرين مفردة أي ما نسبته المئوية هي 04.71% ومفرداته هي: شعر، معاني، حرف، نشيدك، الكتب، التاريخ، القلم، الحبر،

القصيد، رسائل، صورة، رسم، كلمات، الأحاجي، الأبجدية، لغتها، أتقن، العارفين، العولمة، ألواح، الذاكرة، سؤال، البلاغة، هامشها، الورق، حلقات.

والملاحظ هنا على هذه المفردات اهتمام شاعرنا بالعلم والمعرفة وتغوصه في اللغة وتبحره فيها وأيضاً الوسائل التعليمية القديمة كـ: الرسائل، الحبر، الأحاجي، ألواح، حلقات .... الخ

والوسائل التعليمية الحديثة مثل: الكتب، القلم، العولمة، أتقن، العارفين، الورق... الخ

10- **حقل الحرب:** وبلغ مجموع مفرداته ست وعشرون مفردة ما نسبته 04.71% ومفرداته هي: ملحمة، ثورة، النصر، يذبح، الحرية، مصلوباً، القيود، جنودك، أشلاء، تقاوم، مكبلاً، أسياف، الجلادين، سجن، الحصار، حجافل، جيوش، التتر، الفينيق، الممالك، الحصون، الطاغين، الهاربين، قوس، تغزو، هد ... الخ

الملاحظ أن شاعرنا هنا من خلال هذه المفردات أنه يصف حرباً ضروساً، لكن حقيقة الأمر أنه غير ذلك فدلالات المفردات هذه عميقة فهو يصف حجم معاناته النفسية داخلياً فهو يعطي لها ألفاظ أخرى توحي على القوة والجبروت ليخرج الصور النفسية في أرقى تجلياتها وأنقى صورها للمخاطب.

11- **حقل التفاؤل:** وبلغ مجموع مفرداته هذا الحقل أربع وعشرون مفردة ما نسبته المئوية 04.34% ومفرداته الرجوع التالف، التمازج، يعانقنا، تأتيني، يقترب، نضم، احتوائي، العطاء، سيأتي، حريتي، يجيء، الانسجام، أينعت، بزغت، كسرتُ، آملا، صبر، صفاء، نقاء، حقيقة، خلاص، ضحكت، حالماً ... الخ

12- **حقل الألوان و الأضواء:** وبلغ مجموع مفردات هذا الحقل نحو ثلاث وعشرين لفظاً ما نسبته04.16% ومفرداته هي: ألوانا، الخضراء، ظلمتنا، البيضاء، سمراء، أحمر، مطلياً، أصباغ، الفاتحة، مذمومة، قنديلا، الوهج، البراق، أضواء، منارة، سطعت، قيس، جوهرة، درر، ذهب، أضاء ... الخ

13- **حقل الموت:** وبلغ مجموع مفردات هذا الحقل نحو عشرين لفظاً ما نسبته المئوية 03.62% ومفرداته هي: تفني، تدميه، مات، يذبح، أكفانا، انشطار، تفتت، أشلاء، دمي، المسفوك، ينزف، السفاح، المغتصبة، نائح، الفناء، مدمومة، الموؤود، قبر، شهيدها، المصلوب ... الخ

14- **حقل اللباس:** وبلغ مجموع مفردات هذا الحقل نحو تسع ألفاظ ما نسبته المئوية 01.63% ومفرداته هي: ثوب، ملاءة، ارتديه، احتذيه، لابسا، جبتك، يخلع، نعليه ... الخ

15- **حقل الفلك:** وبلغ مجموع مفردات هذا الحقل نحو تسع ألفاظ ما نسبته المئوية 01.63% ومفرداته هي: النجوم، البدر، الشمس، الأكوان، الأفق، الأقمار، الشفق، سمائي، فضاءات ... الخ

خلاصة القول أن معجم بن لقريشي يمتاز بالثراء والتنوع وقد أستغل شاعرنا هذا المعجم استغلالا جيداً تجلى في قدرته على تفجير الطاقات التعبيرية للمفردة، مهما يكسب هذه المفردة دلالات جديدة تعكس عالم الشاعر وتجسد تجربته الشعورية، وبذلك تتحول المفردات إلى احد أهم الخواص الدالة على الشاعر والمبنية عن سر صناعة الإنشاء عنده "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشط تفاعلاتها على نحو يتحقق للنص كينونته في سياق النصوص"[136].

إن هذه الدلالات الجديدة التي يمنحها بن لقريشي لمفرداته هي "التي تثير لدى المتلقي إحساساً جازفاً بأن كلمات الشاعر هي انسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك، وأنه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييراً للمعني والأحاسيس الذين يريد الشاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة"[137].

[136] سعد عبد العزيز بن مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط3، 2002، ص89.

[137] شريف سعد الجبار: شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص257.

المبحث الثاني: الصور البيانية

المطلب الأول: الاستعارة

تعتبر الاستعارة من الآليات الهامة في تشكيل الصور الشعرية عند بن لقريشي لذلك فقد سادت عنده على غيرها من الصور الأخرى وهذا يوحي بتكثيف المشاعر وقوتها.

فالاستعارة إذا آلية من آليات الإبداع يتجلى في توظيف اللفظة الواحدة بمعان مختلفة باختلاف السياق الذي ترد فيهن وفي هذا الشأن يقول عبد القاهر الجرجاني "إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائده حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل موضع من تلك المواضع شأن نفرد وشرف مفرد وفضيلة مرموقة وخلابة مرموقة ومن خصائصها الذي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة درر"[138].

والاستعارة بهذا المفهوم تعد عاملاً من عوامل تطوير اللغة وتراثها حيث تخرج اللفظة من معناها المعجمي المتواضع عليه إلى معان كثيرة تكتسبها من خلال الاستعمالات الاستعارية المتنوعة.

والاستعارة شكل من أشكال الانزياح يعمل على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي ومباغتته بالخروج عما هو مألوف عنده في استعمال اللغة، وهي أحد أعمدة الكلام عليها المعول في التوسع والتصرف بها بتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر، والاستعارة هي ما اكتفى فيها الاسم المستعار عن الأصلي ولقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعني حتى لا يوجد بينهما منافرة.

والاستعارة ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبه حذف أحد طرفيه أو انتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتهما المشابهة دائماً وهي قسمان[139]:

---

[138] عبد القهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999، ص36.

[139] أبو هلال العسكري: الصناعتين الكناية والشعر، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط2، 1952، ص214.

تصريحيه: هي ما صرح بلفظ المشبه به.

مكنية: هي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.

فالاستعارة إذا مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب الشعري لأنها جزء من بنية تصويرية تحد العلاقة بين الفرد وعالمه، وتحدد طبيعة الفكر الذي يجعل نوعية الاستعارة انعكاسا لطاقة تعبيرية ومعرفية ذات المبدع واعتقاداته وثقافاته وتاريخه الشخصي ومعجمه الذهبي الطبيعي.

واستعمال بن لقريشي للاستعارة في مجموع هذه القصائد المدروسة كان ملفتا للنظر بشكل كبير ومن خلال قصيدة واحدة فقط سنحاول توضيح مدى توظيف بن لقريشي للاستعارة في خطابه:

قصيدة حنين: "قصيدة عمودية تتكون من 09 أسطر"

الصورة البيانية	البيت	نوعها	شرحها	دلالتها
من أنفاس الشمس	الثاني	استعارة مكنية	شبه الشمس بالإنسان من خلال صفة التنفس فحذف المشبه به وترك قرينه دالة عليه فأضفى صفة التنفس الخاصة بالكائن الحي على شيء جامد	دلالة على عظمة معتقدة ومبتغة
خَضرا الأماني	الثاني	استعارة مكنية	شبه الأماني وهي شيء معنوي بالنبات الذي هو كائن حي من خلال صفة اللون فحذف المشبه به وترك قرينه دالة عليه وهي الاخضرار	دلالة على تفاءل الشاعر بمستقبله مع الذات الإلهية
لم أسائل هديل الروح	الثالث	استعارة مكنية	شبه الروح وهي شيء معنوي بالحمام من خلال صوته فحذف المشبه به وترك قرينته دالة عليه هي صوته" هديل"	دلالة إيحائية على اشجانه وصوته الداخلي

فالنخل يعلم	الرابع	استعارة مكنية	شبه النخل هو جماد بالإنسان من خلال صفة العلم والإدراك فحذف المشبه به وترك قرينه دالة عليه هي الإدراك " أنسته الطبيعة" إضفاء صفات الإنسان على الجوامد	دلالة على أن كل شيء يعلم ما يعانيه الشاعر حتى الجوامد
القلب في سفر	الرابع	استعارة مكنية	شبه القلب بالإنسان من خلال إضفاء السفر على القلب فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرينة الدالة عليه وهي السفر والترحال بعمد الشاعر إلي بث الروح في الجوامد وإحيائها	دلالة على هموم القلب ومعاناته
من فوقه النجم يرعى	الرابع	استعارة مكنية	شبه النجم وهو جماد بالحيوان من خلال إضفاء صفة الرعي عليه فحذف المشبه به وترك قرينه دالة عليه وهي صفة الرعي "حيك الجوامد وبث الروح فيها	دلالة اهتمام الذات الإلهية به والاعتناء بأمانيه
شق الحنين	الخامس	استعارة مكنية	شبه الحنين وهو شئ معنوي بالآلة الحادة من خلال صفة الشق وإحداث الثقوب فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهي صفة الشق	دلالة على زيادة الشوق وتغلغله داخل نفسية الشاعر
بصدر الغيب	الخامس	استعارة مكنية	شبه الغيب وهو شيء معنوي بالإنسان الذي لديه صدر فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهي الصدر إضفاء وإحياء الروح في الأشياء المعنوية	دلالة على استمرار الشاعر في صموده ومقاومته
ناح الرجاء	الخامس	استعارة مكنية	شبه الرجاء وهو أيضا شيء معنوي بالإنسان الذي حلت به مصيبة فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه "	دلالة على الاضطراب وحالة الانفعال الشديد

			بث الروح في الأشياء المعنوية"	والخنوع التي يظهرها الشاعر لمولاه
للأكوان بسمتها	السادس	استعارة مكنية	شبه الأكوان وهو شيء مادي بالإنسان السعيد فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهي السعادة " بث الروح في الجوامد " أنسته الطبيعية	دلالة على حالة الحزن الشديد التي تسيطر على نفسية الشاعر
ما مات حبك	السابع	استعارة مكنية	شبه الحب وهو شيء معنوي بالإنسان فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهي الموت إحياء أشياء المعنوية وبث الروح فيه	دلالة على شدة تعلق الذات الشاعرة بالذات الإلهية وتواصلها العميق معها
أم يسقط الجرح	الثامن	استعارة مكنية	شبه الجرح بالإنسان الذي يسقط فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهي صفة السقوط من خلال إضفاء هذه الصفة الجرح لبث الروح فيه وإحيائه	دلالة على المعانة الشديدة ودجة العذاب
نيوب القبح تدميه	الثامن	استعارة مكنية	شبه القبح بالحيوان الكاسر ذو النيوب فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهي نيوب	كناية على حجم الخسارة بتركها الأعمال القبيحة من أثار دموية
حطت بقلبك فانزاحت مآسيه	التاسع	استعارة مكنية	شبه القلب بالمكان الذي تحط فيها الأشياء فحذف المشبه به وترك قرينته الدالة عليه وهى الاستقرار و التوقف	دلالة على السكون والهدوء وزوال الهم

من خلال البحث في ثنايا قصيدة حنين التي تتكون من تسع أبيات تبين لنا مدى استخدام الشاعر للاستعارة –أربع عشر موضعاً– والملاحظ أيضاً إن الاستعارة المكنية سادت وطغت على القصيدة كلها وهذه الصورة البيانية أدت وظيفة دلالية إيحائية كبيرة في هذه القصيدة ومعظم القصائد الأخرى والملاحظ أيضاً هو أنسنة الطبيعة والجوامد وتجسيد الأشياء المعنوية في صورة حسية وذلك من خلال إضفاء صفات الإنسان على الشمس، الأكوان ...الخ، أما تجسيد الأشياء المعنوية في صور حسية فتمثل في: الأماني، الُروح، الحنين، الرجاء، الحب، القبح، ويعكس إسناد الصفات البشرية للجوا مد والأشياء المعنوية نزعة بن لقريشي الإيحائية من خلال بث الروح فيها وطبيعته الرومانسية من خلال الاستلهام من الطبيعة في نتاجه الشعري وبنائه للصور الشعرية.

لقد أدت الاستعارة المكنية دلالات إيحائية عميقة وأضفت على المعاني مُسحة جمالية أنيقة فكانت تعبر على المعاني التي أرادها الشاعر وأدخل الذات المخاطبة في تجربته الشعرية وكانت هذه الصورة البيانية أكثر تأثيرا في النفس وأجمل تصوراً ن وهي بهذا تثير الحركة وتنمي الخيال فتضفي جمالاً على المعاني ودلالاتها التي أرادها الشاعر.

المطلب الثاني: الكناية

تعد الكناية من آليات تشكيل الصورة الشعرية عند عمار بن لقريشي غير أنها أقل وروداً من الاستعارة ويتردد مفهوم الكناية في اصطلاح علماء البيان على أنها "لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعني الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"[140]، إن الصورة الكنائية بهذا المعني "بنية ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له بحكم المواصفة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى

[140] السيد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2000، ص297.

العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللازم والملزومات، فإن لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة[141].

إن الصورة الكنائية لاتقد ملك المعنى المقصود مباشرة صريحا، بل تستخدم لفظاً غير موضوع له يومئ للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة تمكنه من العبور من الظاهرة إلى الخفي، وهذا المعنى يعبر عنه عبد القادر الجرجاني بقوله: "الكناية هي إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه"[142].

إن جمال الصورة الكنائية يتجلى في ترك التصريح بالمعنى والتعبير بما هو مرادف له إيماء وفي ذلك تنشيط لحركة الذهن عند المتلقي، وإعمال لفكره فتتحقق الإثارة والرغبة في كشف المستور، والكناية من شأنها أن تمنح النصوص الشعرية غنى دلالياً عن طريق ما تحتويه من تكثيف للمعنى الذي تضمنه في طياتها، وتكتسب الكناية هذه القيمة الفنية المتميزة نتيجة تضافر مجموعة من العناصر يأتي في مقدمتها: توضيح المعني وإبرازه، المبالغة في الوصف، توكيد المعنى المراد تقريره في النفس.

ومن خلال الجدول التالي سنوضح مدى استخدام شاعرنا للصور الكنائية في مختلف القصائد المدروسة من ديوانه –مقام الاغتراب– ومدى مساهمتها وملاءمتها لتقريب المعنى وتوضيحه في ذهن المتلقي نلاحظ:

الصورة الكنائية	القصيدة	نوعها	دلالتها
إن لنأمل أن تخضر غربتنا الكناية في: تخضر غربتنا	وقفة السطر الخامس	كناية عن حال	دلالة على الأمل في تحس الأحوال وانفراج الأزمة والهموم مستقبلا، لكن دلالتها الإيحائية

[141] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص187.

[142] عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66.

			العميقة أن تطمئن نفسه وتأنس بالتواصل والتجاوب مع الذات الإلهية
هدت حصونا..يفوح الهمس إيمانا، الكناية في: هدت حصونا	أريج الروح البيت الحادي عشر	كناية عن صفة	كناية عن القوة التي تتمتع بها هذه السوسنة التي بلغت حد تهديم الحصون لكن دلالتها الإيحائية العميقة هي ثبات النفس بعقيدتها الصحيحة.
هل جف نبغي أم ضلت مجاريه... كناية في: هل جف نبغي	حنين البيت الثالث	كناية عن حال	كناية عن حالة اليأس والفشل التي ألت إليها نفس الشاعر ودلالتها الإيحائية العميقة هي شدة تعلقه بالذات الإلهية وإظهاره للخنوع والتضرع.
عصفورة الشرق ضاق الأفق وارتعشت – كناية في ضاق الأفق	عصفورة الشرق البيت الأول	كناية عن حال	كناية عن حال الاختناق التي يعاني منها الشاعر جراء بعده واغترابه والدلالة الإيحائية العميقة رفضه وقناعته بالمعتقد الخاطئ الذي نربي عليه أنفسنا
عصفورة الشرق هد السد وانبعث كناية في: هد السد	عصفورة الشرق البت الرابع عشر	كناية عن صفة	كناية عن على نفاذ الصبر عند الشاعر أمام الدلالة الإيحائية العميقة فهي تمرد الشاعر ورفضه وتحرره من كل أشكال الفساد والجهل
هل تقبلين تلال الظلم ملهمتي..؟ كناية في: تلال الظلم	عصفورة الشرق الخامس عشر	كناية عن حال	كناية على حجم المعاناة والضغوط التي تتعرض لها نفسية الشاعر أما الدلالة

			الإيحائية العميقة فهي الفساد الذي يستشري بين العباد والبدع
سيزهر الربع بعد اللؤم والشجر كناية في: سيزهر الربع	عصفورة الشرق السادس عشر	كناية عن حال	كناية عن تيقن الشاعر بإفراج الوضع وهذا من خلال إلحاق الفعل بحرف السين للتوكيد والدلالة الإيحائية العميقة هي تفاؤل الشاعر بتحسن أحواله النفسية
وهناك في بساتين الغربة تصلب أرواحنا كناية في تصلب أرواحنا	خضراء يابسة	كناية عن حال	كناية عن المعاناة والحزن الشديد الذي لقبه الشاعر جراء غربته النفسية والدلالة الإيحائية العميقة هي الضمير الحي والروح النقية للذات الشاعرة

المبحث الثالث: التناص القرآني

يعتبر التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم النصوص واستنطاق بنياته الظاهرة والمضمرة والتناص سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل، يعد التناص القرآني من الصور الدلالية البيانية التي اعتمد عليها بن لقريشي في إضفاء مسحة جمالية وإيحائية على خطابه الشعري ومن أمثلة التناص القرآني نجد:

قوله في قصيدة "رؤيا"[143]:

أبكم العينين، هل وجدت في السفينة لك مكانا ؟...

لا عاصم لك اليوم غير السقوط

[143] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص36.

نلاحظ على عبارة "لا عاصم لك اليوم" هي امتصاص للآية الكريمة: ﴿ **قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ** ﴾[144].

وقد حاور الشاعر تركيب هذه الآية الكريمة في بعض عناصرها، والشاعر هنا في هذه الأسطر يحاور النخبة لمراجعة الذات وضرورة التحرر من القديم ومواكبة التجدد واللحاق بالركب المرتجل لأنه هو روح الحياة وهو الفن فشبه النخبة وأصحاب التقليد والمحافظين بابن سيدنا نوح الذي تخلق عن الركب فكان من الهالكين.

وكذلك في قوله في قصيدة "تراتيل"[145]:

إني في المنام أني أحدث الناس عن سيرتك فتتراقص الكؤوس

والعيون، وتهفو إلى روضك القدسي قوافل الروح وبيارق الحنين...

في العبارة الأولى من السطرين الشعريين، "إني أرى في المنام أني" استدعاء لقوله تعالي: ﴿ **فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ** ﴾[146].

إذ استحضر الشاعر قصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل والحادثة التي وقعت بينهما ويحاول الشاعر تشبيه هنا بالعبارة والحلم الذي رآه الشاعر فهنا تشبيه في إطار العبارة "إني أرى في المنام" وليس تشبيه الرؤية بالرؤية.

ومن نماذج التناص القرآني نجد قولة في قصيدة "تراتيل"[147]:

تبارك الذي أرسل فيض رحمتك في القلوب

---

[144] سورة هود: الآية 43.

[145] عمار بن لفريشي: مقام الاغتراب ، ص47.

[146] سورة الصافات ، آية 102.

[147] عمار بن لقريشي: المرجع السابق، ص47.

تبارك الذي تجلى لطفه الدروب

الملاحظ في بداية السطرين الشعريين عبارة "تبارك الذي" التي استلهمها الشاعر قوله تعالى: ﴿ **تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ** ﴾[148] وقوله تعالى:﴿ **تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا** ﴾[149]فالشاعر هنا فقد استدعي من الآيتين الكريمتين الكلمتين الأوليتين فقط ولم يستدعي مضمونهما.

كذلك نجد التناص في قول الشاعر في القصيدة نفسها[150]:

تبارك الذي جعل في نسلك شجرة الخلد والملك الذي يفنى ..

فالشاعر هنا حاور الآية الكريمة: ﴿ **فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ**﴾[151].

وقوله أيضا في نفس القصيدة[152]:

تبارك الذي جعلك سفينة النجاة

تبارك الذي جعلك من نوره مشكاة الفلاح...

نلاحظ في السطر الثاني عبارة "نوره مشكاة" فهي امتصاص من الآية القرآنية: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾[153].

---

[148] سورة الملك: الآية 01.

[149] سورة الفرقان: أية 01.

[150] عمار بن لقريشي: المرجع السابق، ص47

[151] سورة طه: الآية 119.

[152] عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، ص48.

[153] سورة النور: الآية 35.

الملاحظ على الخطاب الشعري لعمار بن لقريشي هو استلهامه من القرآن الكريم فهو يستقي منه الكثير من الألفاظ والعبارات وذلك ليثري قصائده بصور مستمدة من القرآن الكريم ونلحظ في هذه القصيدة –تراتيل– مدى استخدام شاعرنا للتناص القرآني، وهذا ما يبين مدى تشبع بن لقريشي بالثقافة الدينية.

خـــــاتمة

خاتمة

تناولت هذه الدراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري لعمار بن لقريشي ولذلك جاءت في ثلاث فصول تطبيقية أخذت عناوينها من بنيات الخطاب والمتمثلة في البنية الصوتية والبنية التركيبية والبنية الدلالية إضافة إلى فصل تمهيدي اشتمل على تحديد مصطلحات الدراسة وهي: مفهوم الأسلوبية اتجاهاتها ومجالاتها، الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

من خلال دراستي لمصطلحات الدراسة اتضح لنا مدى ارتباط مصطلح الأسلوب بالأسلوبية، فقد عرضت له الدراسات الغربية والعربية قديما، لكن حديثا عرف اهتماما بالغا خصوصا من الدراسات الغربية لما عرفه من تنوع وثراء وتعدد مدارسه، واستطاعت الأسلوبية أن تستقر منهجا في دراسة الخطاب الأدبي على الرغم من الشكوك التي حاولت أن تسلبها شرعية وجودها، وكشف البحث عن علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية الأخرى فعلاقتها باللسانيات تضل قائمة خصوصا على مستوى المنهج ، أما علاقتها بعلم البلاغة فهي علاقة استثمار فهي كثيرا ما تستمد حاجاتها من مباحث البلاغة لكن برؤية منهجية مغايرة، كذلك علاقتها بالنقد فهي علاقة تواصل من خلال ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر، وأبان البحث استفادة الأسلوبية من الإحصاء الذي يضفي على الدراسة طابع الدقة والموضوعية.

- من خلال دراستي للمستوى الصوتي اتضح ما يلي:

✓ نظم عمار بن لقريشي كل قصائده العمودية في ديوانه هذا على بحر البسيط وهذا لتأثر الشاعر بالتراث العروضي ويدل هذا على أن شاعرنا في بداياته الشعرية الأولى فهو فهو شديد التقليد، واختار هذا البحر لان فيه طواعية ومرونة.

✓ جاءت القصائد الحرة الأخرى الموجودة في هذا الديوان –مقام الاغتراب– في معظمها طليقة من كل قيد عروضي.

✓ نلاحظ على شعر بن لقريشي استعمال حروفي الروي الأكثر تواترا واستعمالا في شعرنا العربي وهذا يدل على تقليد الشاعر لسابقيه ومحاولته السير على منوالهم.

✓ من خلال دراسة الموسيقى الداخلية خاصة الهندسات الصوتية التي ساهمت في إثراء وتكثيف الإيقاع الداخلي وساهمت في تشكيل موسيقى وتلوين إيقاعي مما أعطى القصائد نغما مميزا، ودفقات شعورية متنوعة الإيقاع بين الارتفاع والهبوط.

✓ في كل القصائد المدروسة من هذا الديوان نجد زيادة الحروف المجهورة على الحروف المهموسة وبنسب متفاوتة كل هذا يتوافق مع القوة والشدة وحنين الاشتياق لدى الشاعر ومناجاة الذات المخاطبة والدفع بها للاندماج مع تجربته الشعرية.

- أما من خلال دراستي للمستوى التركيبي تجلى الآتي:

✓ وظف بن لقريشي التراكيب الفعلية بنسبة أعلى من التراكيب الاسمية، ذلك أن الجملة الفعلية لها قوة التأثير على المتلقي بما تحدثه فيه من حركة ذهنية، لقدرتها على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر.

✓ ابرز إحصاء الأفعال بأزمانه الثلاث على توظيف الشاعر للزمن الحاضر وهيمنته على معظم قصائده وهذا راجع إلى اللحظة التي يعيشها الشاعر في حد ذاتها لذا نجد أن الزمن الحاضر ساعده في صقل تلك الأحاسيس بصورة واضحة ونقية.

✓ شكل الانزياح التركيبي في صورتيه التقديم والتأخير، والحذف سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري عند بن لقريشي، وقد أسهمت هذه السمة الأسلوبية في تحقيق الوظيفة الشعرية و الدلالية للخطاب.

- أما في دراسة المستوى الدلالي فقد تبين ما يلي:

✓ كشف البحث عن ذاتية المعجم الشعري عند الشاعر واستقلاليته من خلال قدرته على توظيف المفردات بطريقة تقتضيها طبيعة تجربته الشعرية وتنوعها.

✓ مثلت الطبيعة محورا أساسيا في المعجم الشعري عند بن لقريشي، حيث تشكل مظاهر الطبيعة المختلفة عناصر أساسية تقوم عليها تجربة الشاعر على تعددها وتنوعها.

✓ تبين من خلال دراسة الصورة الشعرية أن الاستعارة والكناية هما الآليتان الأكثر توظيفا في تشكيل الصورة الشعرية عند بن لقريشي، وجاء توظيفه للاستعارة لإظهار نزعته التي تميل إلى بث الحياة والتشخيص من خلال السنة الطبيعة بإضفاء صفات الإنسان على أشكال الطبيعة بمحاورتها.

✓ استخدم الشاعر الكناية في تشكيل صورته الشعرية، لكن بنسبة ورود اقل مقارنة بآلية الاستعارة وقد أسهمت هذه الصورة الكنائية في التعبير عن تجربته الشعرية.

✓ الملاحظ على الخطاب الشعري لبن لقريشي هو استلهامه من القران الكريم فهو يستقي الكثير من الألفاظ و المعاني من القران ليثري ويصوغ تجربته الشعرية بصورة مستمدة منه.

قـــــــــائمة المصـــــــادر والمراجـع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أ) **المصادر:**

1)عمار بن لقريشي: ديوان مقام الاغتراب، دار الروائع، سطيف–الجزائر، ط1، 2015.

2)أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ج1.

3)أبو هلال العسكري: الصناعتين الكناية والشعر، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط2، 1952.

4)عبد القهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999.

5)الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت.

ب) المراجع:

1)إبراهيم الرماني: مدخل الأسلوبية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت.

2)إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، 1997.

3)إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، 2003.

4)ابن هاشم الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت.ح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د.ط، 2001، ج2.

5)ابن يعيش: شرح المفصل، دار عالم الكتاب، بيروت–لبنان، د.ط، 1990، ج.

6)أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للنشر والتوزيع، د–ط، د–ت.

7)إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1991.

8)بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

9)جوزيف ميشال بريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات، 1995.

10) حسن ناظم: النظم الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

11) حسين عبد الجليل يوسف: علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 2005.

12) حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني "دراسة دلالية "، مطبعة مزوار، ط1، 2009.

13) رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د–ط.

14) رجاء عيد: بحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1993.

15) سعد عبد العزيز بن مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط3، 2002.

16) سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، 2002.

17) السيد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2000.

18) صبحى التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1990.

19) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

20) صلاح فضل: في النقد الأدبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د.ط، 2007.

21) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة همة، ط1، 1998.

22) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ج1، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت.

23) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط2، 1982.

24) عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة اسلوبية التكرار في قصيدة السياب رحلى النهار، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1999.

25) عبد الله درويش: دراسات العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة ، مصر، د.ت.

26) عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريعية لقصيدة "أشجان يمنية"، دار الحداثة للطبع والنشر، ط1، 1986.

27) عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، المؤسسة الصحفية للنشر بالمسيلة، 2011.

28) العيد رتيمة: الأنماط النحوية للجملة الاسمية العربية، شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1985-1988.

29) غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية، العدد1، دار آفاق عربية، بغداد، 1981.

30) فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007.

31) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004.

32) فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار العودة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988.

33) فتحي عبد الفتاح الدجني: الجملة النحوية نشأة وتطوراً وإعراباً، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1978.

34) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط،1981.

35) محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، السعودية، الطبعة1، 1985.

36) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو (دراسة تطبيقية)، دار العودة، الإسكندرية، مصر، ط1.

37) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، لبنان.

38) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة ناشرون، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1994.

39) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

40) محمد مفتاح: تحليل نص الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

41) محمد يزيحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010.

42) محمود السعران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.م، د.ت.

43) محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005.

44) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، د.ط، د.م، د.ت.

45) مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت–صيدا، ط2، 1986.

46) مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الأفق، دط، د.م، د.ت.

47) مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت–لبنان، ط2، 1986.

48) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

49) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د–ط، ج1، 2010.

50) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

51) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، د–ت.

52) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها، أساسها، تاريخها، روادها)، جسور للنشر، ط1، 2007.

فهـــــــرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
تشكرات	
مقدمة	أ- ج
الفصل الأول: الأسلوبية النشأة والتطور	
المبحث الأول: المفهوم والنشأة	05
المطلب الأول: مفهوم الأسلوب	05
المطلب الثاني: نشأة الأسلوبية	10
المطلب الثالث: اتجاهاتها	11
المبحث الثاني: الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى	19
المطلب الأول: الأسلوبية والبلاغة	19
المطلب الثاني: الاسلوبية والعلم اللغة	20
المطلب الثالث : الأسلوبية والنحو	22
المطلب الرابع: الأسلوبية وعلم الدلالة	23
الفصل الثاني: المستوى الصوتي	
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية	28
المطلب الأول: الوزن	28
المطلب الثاني: القافية	31
المطلب الثالث: الروي	35
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية	38
المطلب الأول: الهندسات الصوتية	38
المطلب الثاني: التكرار ووظيفته الأسلوبية	44
الفصل الثالث: المستوى التركيبي	

المبحث الأول: الجملة	**50**
المطلب الأول: الجملة الفعلية	**50**
المطلب الثاني: الجملة الاسمية	**56**
المبحث الثاني: الانزياح التركيبي	**64**
المطلب الأول: التقديم والتأخير	**64**
المطلب الثاني: الحذف	**65**
الفصل الرابع: المستوى الدلالي	
المبحث الأول: المعجم الشعري	**71**
المطلب الأول: حجم الثروة اللفظية وكيفية استخدامها	**71**
المطلب الثاني: الحقول الدلالية	**73**
المبحث الثاني: الصور البيانية	**80**
المطلب الأول: الاستعارة	**80**
المطلب الثاني: الكناية	**84**
المطلب الثالث: التناص القرآني	**87**
خاتمة	**91**
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	
ملخص	

الملخص :

إن الجماليات التي تتبدى في خطاب عمار بن لقريشي هي وليدة التركيبة اللغوية للخطاب التي تتجلى في تفاعل طاقاتها الصوتية والتركيبة الدلالية، فطاقة الأصوات تتجلى في قدرتها على تصوير الانفعالات النفسية التي تعكسها إعطاءات الأصوات الإيقاعية والإيحائية، وأما ما يتجلى على سطح الخطاب من بنى أسلوبية فلأنها تسهم في تحقيق جماليته من خلال هذه البنى وطرائق تشكلها بالدلالة وبعالم الشاعر النفسي.

إن الدلالات الجديدة التي يمنحها عمار بن لقريشي لمفرداته هي التي تثير لدى المتلقي إحساسا جارفا بأن كلماته هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، التحليل الأسلوبي، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

Abstract:

Aesthetics manifested in the discourse of Ammar BENLOKRICHI is the fruit of the linguistic structure of the discourse which may be palpable in the interaction of its acoustic potentials both syntactic and semantic. Acoustic potentials may be shown in its capacity to figure out psychological emotions reflected by what rhythmic and suggestive sounds give. When it comes to the surface of the discourse as stylistic structures contributing in achieving its aesthetics through those structures and methods they took shape from, by significations and the psychological world of the poet.

New significations Ammar BENLOKRICHI gave to his wording provoke on the receptor an overwhelming feeling that his wording is the very appropriate to be used in this poem or elsewhere.

Key words: Style, stylistics, stylistic analysis, acoustic level, structural level, semantic level