وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي

كلية : الآداب واللغات

قسم :اللغة العربية وآدابها

عنوان المذكرة

البنية الأسلوبية في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة

مذكرة تخّرج تدخل ضمن متطلبات الحصول على شهادة الليسانس في الأدب العربي

تخصص : دراسات أدبية

من إعداد :

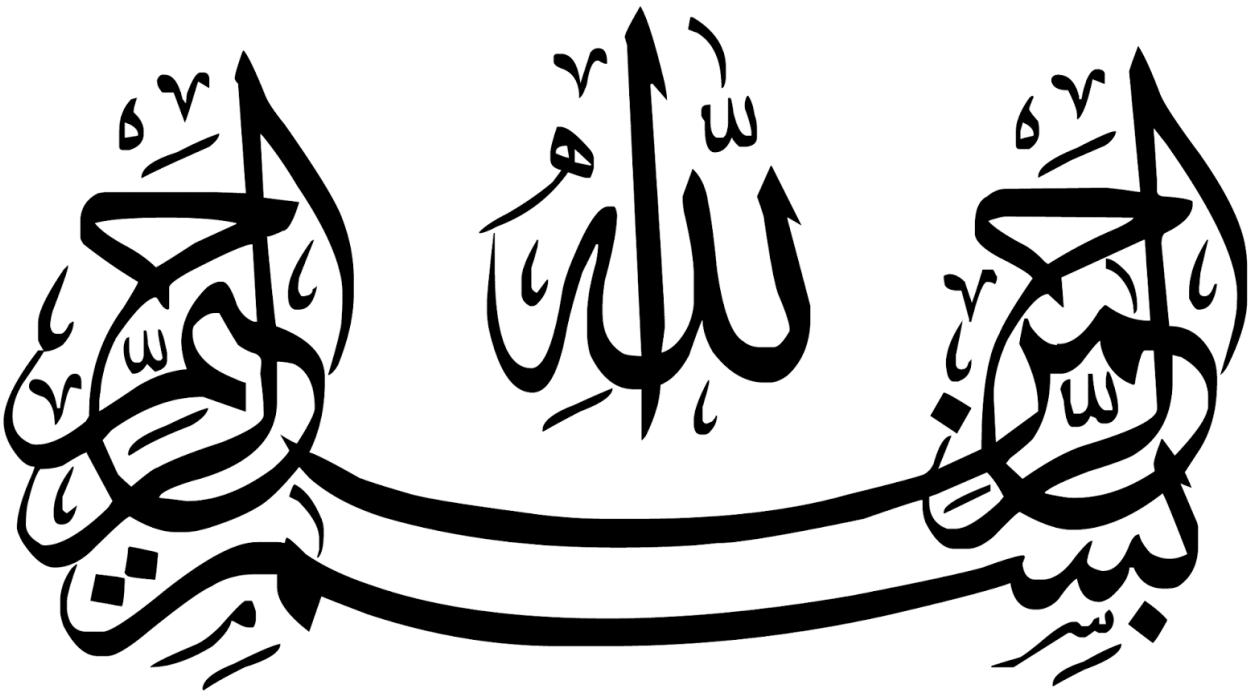
· بن خليفة سارة

· عبيدي سعد حنان

إشراف الدكتور :

· مناعي بشير

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



قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ١٠٥﴾ التوبة: ١٠٥

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، نحمد ربنا ملء السماوات، ملء الأرض، وملء ما بينهما، يا ربنا لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، وأصلي وأسلم على نبيه المختار، خير الأنام صلى الله عليه وسلم، أمرنا بالاعتراف للآخرين بفضلهم، وإنزال الناس منازلهم، وعلمنا شكر الناس على معروفهم، ولبسنا إذ شكرنا من قدموا لنا العون، وذّللوا لنا الصعاب بمستوفيهم حقّهم بل هو أدنى واجب لهم علينا.

ونستهل الشكر لأستاذنا الفاضل الأستاذ والدكتور "مناعي بشير" الذي تكرم بقبول الإشراف على المذكرة، وعلى ما قدمه لنا من العون والنصح والتقبل، بما لا أستطيع وصفه، وحسبنا أن نمدحه بأنّه نعم الأستاذ ثم شكرنا الجزيل لكل الأساتذة الذي غمونا بكرمهم الفياض، فكانوا خير معين، وفتحوا لنا أبواب مكتبتهم على مصراعيها لانتقاء ما نحتاج إليه من كتب نادرة كانت بمثابة العمود الفقري لمراجع هذه المذكرة، والداعم الأساس لإرساء قواعد البحث جزاهم الله خير الجزاء، وجعل ذلك في ميزان حسناتهم.

ونخص بجزيل الشكر العظيم والعرفان وبكل عبارات الحب والإجلال والتقدير والتعظيم لوالدينا اللذين تحملا معنا مشقة هذا العمل، وقدما لنا أكبر مساعدة من جميع النواحي، أطال الله في أعمارهم وأمد لهم بالصحة والعافية.

كما نتوجه بشكر لكل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد في تقديم هذا العمل المتواضع، ولم يبخلوا علينا بالمعلومات والمساعدة فكانوا سندًا لنا، فجازهم الله كل الخير والثواب.

وفي الأخير نتقدم بخالص الشكر إلى كل أساتذتنا الكرام بقسم الآداب واللغة العربية، على ما قدموه من علم ومعرفة في المسار الدراسي.

ونسأل الله مولانا أن ينزلنا منزلة حسنة في الدنيا والآخرة، وأن يعلي مراتبنا ويهدينا إلى التي هي أحسن، فهو العلي القدير.

الإهداء

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة .. ونصح الأمة .. إلى نبي الرحمة ونور العالمين ..

سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من سهرت الليالي على راحتي وتعبت بلا مقابل إلى من كان دعاؤها سر نجاحي إلى

نبع الحنان الخالص أمي الغالية

إلى النجم الذي أضاء سماء حياتي أبي الغالي

إلى أعزاء وأشقاء الروح والجسد إخوتي وأخواتي

إلى أولئك الذين يدفعونني إلى الأمام .. إلى النجاح .. ويفرحون لفرحي ويحزنون لحزني

..

أحمل لهم في قلبي كل تقدير واحترام وحب ..

إلى جامعتي الشامخة

التي تبسط أجنحتها وتنشر ضيائها على سائر أرجاء أرضنا المباركة ..

إلى من عرفت فيها حب العلم وإكرام العلماء وإجلالهم، وعرفت فيها شغف المطالعة

وحياد الرأي وصدق اللهجة ..

إلى أستاذي والدكتور الفاضل "**مناعي بشير**"

أقدم هذا البحث ومضة شمعة وبصيص نور في طريق المعرفة إليكم جميعًا

عبيدي سعد حنان

المقدمة

المقدمة :

الحمد لله الذي لولاه ما جرى قلم وما تكلم لسان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم كان أفصح الناس لسانًا وأوضحهم بيانًا ثم أما بعد :

يتضمن الشعر العربي المعاصر العديد من القصائد الطوال التي أطلقها أصحابها تعبيرًا عن نظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها، وقد كانت أغلب تلك القصائد تتسم بالغموض والبعد عن التصريح لتترك المتلقي يسبح في بحر من التأويلات والتفسيرات علهُ يعثر عن المعنى المنشود والحقيقة أنّه لدراسة أي نص شعري أو نثري لابد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ والإجراءات المنهجية وأن يستعين بما يراه مناسبًا من المناهج النقدية والتحليلية حتى تكون دراسته جدية واضحة ومثمرة ومن بين تلك المناهج والإجراءات والدراسات اخترنا الدراسة الأسلوبية التي أخذناها بعنوان "دراسة البنية الأسلوبية في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة"، وهي أول قصيدة حرة الوزن تنشر لنازك الملائكة نظمتها عندما انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة، وذلك عندما انفعلت الشاعرة انفعالاً شعريًا لما يحدث في المجتمع المصري بسبب داء الهيضة ... فالأسلوبية تطمح إلى دراسات البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي (البنية الصوتية، البنية التركيبية، البنية الصرفية، البنية الدلالية) وغايتها في ذلك هو البحث عن العلاقات التي تربط هذه البنيات بغية الوصول إلى ما ينفرد به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللغوي وإدراك القيمة الفنية والأدبية التي تستتر وراء هذه البنيات.

وكان سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو الأسباب الآتية :

- كون قصيدة الكوليرا أول قصيدة حرة الوزن تنشر لنازك الملائكة.
- قلة الدراسات التي تعرضت لها القصيدة.

- محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ما جد في حقل الدراسات اللسانية والأسلوبية.
- وصف عناصر الإبداع في الخطاب الشعري لدى نازك الملائكة من خلال قصيدة الكوليرا.
- إبراز فعالية المنهج في تدعيم دراسة الخطاب الشعري المعاصر.
- كشف السمات الأدبية للنص وفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يتركها الأديب.

ومن خلال دراستنا لهذا الموضوع تبادر لنا الإشكاليات الآتية :

– ما هو الأسلوب ؟ وما هي الأسلوبية ؟ وما الفرق بينهما ؟ وكيف يتم تطبيق الدراسة الأسلوبية على النص الشعري ؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات المطروحة اعتمدنا خطة قوامها فصلين أولها مقدمة ثم يأتي الفصل الأول بعنوان "ما بين الأسلوب والأسلوبية" حيث قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث الأول تناولنا فيه الحديث عن الأسلوب ومحدداته، والثاني اختص بالأسلوبية وتاريخها وأبرز اتجاهاتها وخطوات التحليل، أمّا الثالث فكان له النصيب في التعريف بالشاعرة وحياتها وشعرها، أمّا بالنسبة للفصل الثاني فقد قمنا فيه بتطبيق الدراسة الأسلوبية على القصيدة، حيث قسمناه إلى أربعة مستويات وهي: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الصرفي والدلالي.

واعتمدنا في ذلك على مجموعة من مناهج البحث العلمي وذلك تماشيًا مع ما تتطلبه طبيعة الدراسة، فاعتمدنا المنهج الوصفي لوصف الظواهر اللغوية والمنهجية والمنهج التاريخي الذي اتبعنا من

خلاله تاريخ الأسلوبية وجانب من حياة الشاعرة، وأخيرًا المنهج التحليلي الذي اعتمدنا عليه في تطبيق الدراسة الأسلوبية على القصيدة.

كما اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التي ساعدتنا في إنجاز عملنا هذا والتي نذكر منها:

- الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.
- نور الدين المسدي الأسلوبية وتحليل الخطاب.
- صلاح فضل في كتابه علم الأسلوبية ومبادئه وإجراءاته.
- وكذلك الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس.

وككل بحث علمي، فإن بحثنا لا يخلو من الصعوبات والعراقيل ولعلّ من أبرزها : اتساع موضوع الأسلوبية حيث صعب علينا الإلمام بالموضوع وبأدوات التحليل الأسلوبي إلاّ أنّه وبفضل الله وعونه استطعنا تجنب الكثير من الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا.

وأخيرًا لا يسعنا إلاّ أن نتقدم لجزيل الشكر للدكتور "مناعي بشير" على توجيهاته وإلى كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد لإنجاز هذا العمل وإخراجه بهذا الشكل، سائلين الله أن نكون قد وفقنا إلى ما صبونا إليه من إفادة، فإن أصبنا فبتوفيق من الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله وراء القصد.

الفصل الأول
ما بين الأسلوب والأسلوبية

– الأسلوب التعريف والمحددات

أولا : تعريف الأسلوب أ– لغة، ب– اصطلاحًا

I– مفهوم الأسلوب :

يعتبر الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، فقد تعرض له العرب والغرب القدامى والمحدثين، وبالإضافة إلى أن كلمة "أسلوب" لم تكن ذات قيمة علمية والتي تحظى بها اليوم بعدما أصبحت عنوانها جديد النوع من المعرفة وسنحاول فيما يلي التعرض لمفهومه:

أ– لغة:

لسان العرب لابن منظور: يقال السطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في أسلوب لسوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق يؤخذ فيه والأسلوب بالضم الفن، أخذ فلان في الأساليب من القول أي أفانين منه.[1]

معجم الوسيط: فالأسلوب هو الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في طريقته ومذهبه وأسلوب طريقة الكاتب في كتابته يقول أخذنا في الأساليب من القول فنون متنوعة.[2]

ب– اصطلاحًا: الأسلوب هو طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات.[3]

يعرفه ابن خلدون: بأن الأسلوب هو قالب تَنْصَبُّ فيه التراكيب اللغوية، ولهذا يتميز الأسلوب عن تلك التراكيب اللغوية والبلاغة، والبيان والعروض، فالتراكيب اللغوية هي مادة أسلوبية بلاغية وعروضية يدرسان خصائصه.[4]

كما يعرفه بيار جيرو: إنّ محتوى كلمة أسلوب واسع إلى حد أنّه ينفجر غبارًا من الفكر المستقلة إذْ خصصناه للتحليل.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج 5 مادة سلب، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، ط6، ص 178، 179.

(2) إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، مج1، دار المعارف، مصر، ص 241، 242.

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 21.

(4) علي بوعلم، في الأسلوب الأدبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص 5-11.

عند ثعلب (أحمد بن يحيى ت 291هـ/914م): حاول ثعلب في كتابه "قواعد الشعر" أن يقدم محاولة لفهم أسلوب الشعر، أرى أنّه يجري على أربعة قواعد تمثل أساليبه معتمدًا في هذا التقسيم على أساليب الكلام بعامة، فجعلها أساليب للشعر وهي: الأمر النهي، والخبر والاستخبار.[1]

ثانيا: محددات الأسلوب

I- الاختيار :

ارتبط الاختيار لمفهوم الأسلوب واعتبر أداة فاصلة بينهما هو جمالي في التغيير لأن الكلام لا يمكن أن يكون ذا صفة الأسلوبية إذا تحققت فيه مجموعة من الظواهر والصيغ التعبيرية يؤثرها الأديب دون بدائلها التي يمكن تسد مسدها لأنّها في نظره الأقوى من تلك البدائل، ومن ثم وبناء على هذا فالكاتب يعمد إلى اللغة باعتبارها خزانًا جماليًا رحبًا ينتقي منه المفردات ويختارها كي يصب فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، وهنا يظهر عمل الأسلوبية من حيث الكشف عن الملل والأسباب الموجودة وراء هذا الاختيار أو ذلك.

فالاختيار يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي وإذا كانت اللغة تحتوي عددًا هائلاً من المفردات تتألف منها أعدادًا لا تحصى من الجمل والتراكيب فإن المهم هو البحث عن الدلالة المتعلقة بأسباب اختيار جملة مكان جملة أخرى أو توظيف تركيب عن سواه.[2]

إن عملية الاختيار وحكمها جانبان: شعور فردي وجداني يمليه الدفقة الشعورية لابتداع أخر خارجي اجتماعي لغوي تفرضه القواعد والأعراف والطقوس المتداولة عن الكتاب والمتلقين، حتى يكون هناك إدراك واضح لما تحمله النصوص الإبداعية بفهم لغتها وما ترتمي إليه وجعلها أكثر قابلية عندهم، ومن هنا نجد أن الوضوح يتحقق باختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معانٍ والتي تدل على الفكرة الكاملة والاستعانة بالعناصر الشارحة أو المقيدة أو المخيلة واستعمال الكلمات المتفائلة

---

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 12.

[2] ينظر: رجاء عبيد، البحث الأسلوبي المعاصر وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993م، ص 120.

المتضادة إذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة والبعد عن الغريب الوحشي والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه.[1]

II- التركيب :

هو محددة من محددات الأسلوب الذي يلي عملية الاختيار أي انتقاء الألفاظ والمفردات، حيث يشد التأليف إلى ربط الوحدات اللسانية المنتقاة في المتوالية اللسانية.[2]

إنّ الأسلوب يرى فيه عنصرًا ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين لأنّها تعطيه في الملامح ما يميزه من المبدعين سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفين عنه في الزمان والمكان، وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولاً وقصرًا وتركيب أجزائها أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها ومن خلال رصد الأحداث المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر وأدوات الشرط والاستثناء والنفي والاستفهام، ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يكون فيه النهاية والترتيب الدلالي للقطعة الأدبية، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الإبداعي.[3]

ويرتبط مفهوم الاختيار بمفهوم التركيب كي يتحقق الأسلوب ويعتمد علماء الأسلوب خصوصًا وعلماء اللسان عمومًا على محور النظم ومحور الاستبدال الذي ميزها "سوسير": «فالنص الأدبي يتحقق بإسقاط مبدأ المساواة الموجود في محور الاستبدال (الذي يقوم عليه الانتقاء بين المفردات) على محور التنظيم (الذي يتم فيه عملية التنسيق)».

وقد استدعى اهتمام "جاكسون" اعتماد الإنسان في كلامه على ظاهرتي الانتقاء والتنسيق، فيعرفها بأنهما عمليتان رئيسيتان في سيرورة الكلام، فالمتكلم عنده يتطلب التركيب ظاهرتان متلازمتان، إذ لا ينشأ الخطاب من مجرد اختيار عناصر لغوية من معطيات اللغة، بل لابد من تنسيقها وفق ما تقتضيه قوانينها، بذلك يشكل الأسلوب.[4]

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 101.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 70.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة الدولية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994، ص 206، 207.

[4] محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص 84، 85.

III– الانزياح :

ذهب منظور الأدب وعلماء الأسلوب لتوظيف نظرية الانزياح في دراستهم النصوص الأدبية حتى أصبح تعريف الأسلوب عند كثير منهم بأنّه "انزياح" أو "انحراف" أكثر تعريفات الأسلوب انتشارًا.[1]

«هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف» رمز العدل يعد من أهم مباحث الأسلوبية[2]، وفي هذا النمط ينظر إلى الأسلوب على أنّه سلسلة متوالية من المنبهات والاستجابات، ومن هنا كانت أهمية التركيز على المنبه والاستجابة الخاصة به.[3]

وقد اعتمد "تودوروف" في تعريفه للأسلوب على مبدأ الانزياح فعرفه بأنّه "لحن مبرر" ما كان لو أن اللغة كانت تطبيقات كلية للأشكال النحوية الأولى، أمّا "ريفاتير" فقد عرفه "بكونه انزياحًا عن النمط التعبيري المتواضع عليه وهو خروج عن القواعد اللغوية ولجوء إلى ما ندر من الصيغ"، وقد قسم الأسلوبين اللغة إلى مستويين :[4]

أ– المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب.

ب– المستوى الإبداعي: وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرًا خالصًا في المتلقي.[5]

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 31.

(2) فريد عوض حيدي، فعول في علم اللغة التطبيقي، مكتبة الآداب، دار العلوم، جامعة الفيوم، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 119.

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 101.

(4) محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، ط1، 2010، ص 86.

(5) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 156.

– حول الأسلوبية

أولا: مفهوم الأسلوبية وتاريخها

الأسلوبية مصطلح كثرت حوله الدراسات، واختلفت فيه الآراء، وقد عرف تطورًا في مساره ومراحل تشكله، وتمددًا في مفهومه لارتباطه بمراجع فكرية متعددة، وغنية في الآن نفسه.

لقد أجرى "هاتزفيلد" إحصاء عن المؤلفات التي كتبت في الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي 1902-1952، فعدّ ألفي مؤلف.[1]

والأسلوبية لغة: "هي لفظة مشتقّة من كلمة الأسلوب الذي يعد جذر الكلمة وهو مأخوذ من المادة اللغوية "سلب"، وتعني السَّطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب أيضًا الطريق والوجه والمذهب، ويجمع في أساليب، والأسلوب الفن كذلك، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه.[2]

الوحدة الثانية للكلمة هي اللاّحقة "ي"، وهي صفة العلم، أو المنهج وتفكيك الوحدتين تعطينا عبارة علم الأسلوب، ولقد سبق الأسلوب الأسلوبية إلى الوجود والانتشار، فالأول حسب القواميس ظهر في بداية القرن الخامس عشر أمّا الثاني فتأخر إلى بداية القرن العشرين.[3]

ويشير بيير جيرو إلى أن "القواميس تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفًا لكلمة الأسلوبية".[4]

من خلال هذه التوطئة تبرز إشكالية صعوبة تحديد تعريف لهذا المصطلح، فإننا وجدنا أنّ الأسلوب مفهوم عائم، لأنّه قد تشكل لهذا المصطلح دلالات متعددة فيرى "صلاح فضل" أن العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" بشّر بعلم يبحث في الأسلوب عندما اتجه سنة 1887 إلى فكرة "الأسلوب الفرنسي المهجور" من خلال أنّ واضعي الدراسات يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب طبقًا للمناهج التقليدية فيما رأى هو أن هذا النوع من البحث يجب أن يتجه إلى أصالة

---

(1) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية "مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، مجلة الفصول، المجلد 5، العدد 1، ص 63.

(2) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، د.ت، مادة (سلب).

(3) المرجع نفسه، ص 60، 61.

(4) بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1994، ج2، ص 10.

التعبير الأسلوبي وخصائصه، ومن ثم فإنّ النقاد قد حددوا آنذاك مجالات علم الأسلوب الحديث بحثًا عن التعبير المتميز، وأوجزوها في سبعة أبواب كالتالي :

1- أسلوب العمل الأدبي.

2- أسلوب المؤلف.

3- أسلوب مدرسة معينة.

4- أسلوب عصر خاص.

5- أسلوب جنس أدبي محدد.

6- الأسلوب الأدبي من خلال الأسلوب الفني في عصر معين.

7- ومن خلال الأسلوب الثقافي.[1]

ولم تتوضح معالم الأسلوبية إلاّ بعد جهود "دو سوسير" (1853-1913) في عمله الشهير "محاضرات في اللسانيات العامة"، الّذي رأى أن اللّغة خلق إنساني ونظام تحمل الأفكار وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب[2]، هذه الفكرة التي حاول تلميذه "شارل بالي" (1865-1947) التركيز عليها واتجه لدراسة الأسلوب بالطّرق اللغوية، فعمل على تأسيس قواعد للأسلوبية من خلال بنيوية اللغة مستفيدًا من طروحات أستاذه، وعليه يتفق مؤرخو النقد في أنّ "شارل بالي" هو من أصل الأسلوبية، حين نشر كتابه الأول "بحث في الأسلوبية الفرنسية" 1902، وقد عرفها بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية، من خلال اللّغة، وواقع اللغة عبر الحساسية".[3]

وتتجلّى أهمّية هذا التعريف في مكانة صاحبه الذي عُدّ المؤسس الأول للأسلوبية، وباعتبار أنّه للمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية تمّ نقل الدرس الأسلوبي من إسار البلاغة إلى ميدان مستقل صار يعرف به، وعليه بدأت تتشكل بعض ضوابط هذا المنهج وآلياته مما حدا بـ"ريفاتير" أن يعرفها بأنّها

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 15.

(2) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة الفصول، ص 64.

(3) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 17.

"علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة، التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك، لدى القارئ (المستقبل) والتي بها يستطيع أيضًا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك".[1]

فإذا كان "دو سوسير" قد أعطى إرهاصات للأسلوبية عندما قال بأهمية اللغة في تحليل النص الأدبي، فالأدب لغة تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة"[2]، فإنّ "شارل بالي" كما اتفق الأسلوبيون هو رائد الأسلوبية اللّغوية التي تتخذ إحدى سمات اللغة منطلقًا لها حتى بلغت شأنًا ضمن الأسلوبيات المختلفة.

وغير بعيد عن هذا التحديد يؤكد "بيير جيرو" "البعد اللساني للأسلوبية، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغاته الإبلاغية، لينتهي باعتبارها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهذا العلم الجديد للأسلوب له أهدافه ومناهجه".[3]

لقد تطورت الدراسات الأسلوبية وتفاعلت مع مناهج البحث المعاصرة، خاصة بعد انعقاد ندوة حول الأسلوبية والنقد الجديد بجامعة أنديانا سنة 1960، حيث أكدّ فيها "جاكوبسن" سلامة الجسر المتواصل بين علوم اللغة والأدب.[4]

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص 49، وانظر كذلك: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 23.

[2] انظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 272، 2001، ص 321.

[3] بييرجو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 9.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

ثانيا: الفرق بين الأسلوب والأسلوبية

الأسلوب	الأسلوبية
– دراسة لغوية للبلاغة	– دراسة لغوية للأسلوب
– فردي	– مغرقة في الذاتية
– طاقة كامنة في اللغة	– طاقة كامنة في المحلل
– غير قابلة للقياس أحيانًا	– غير قابلة للقياس مطلقًا
– نموذج / قالب	– طريقة / منهجية
– أسبق من الأسلوبية	– تالية على الأسلوبية
– منتوج دلالات الألفاظ مع معاني النحو	– منتوج ذاتي متغير لمحلل النص
– انزياح لساني جمالي	– انزياح مزاجي ضمن وسط وثقافة
– لا يفرق بين الكلام واللغة	– تفرق بين اللغة والكلام
– يظهر الأسلوب في النطق وفي المكتوب	– تهتم أكثر بالمكتوب
– يهتم بالقيم التعلمية	– أبعدت القيم التعلمية
– يهتم بدراسة الألفاظ وقواعدها	– اهتمت باستعمال تلك الألفاظ
– يتحكم إلى قواعد معيارية	– لا تتحكم إلى قواعد معيارية
– لا يوجد تعاطف بين المحلل والنص	– تعاطف ضروري بين المحلل والنص
– مفهوم الأسلوب بلاغي قديم	– مفهوم الأسلوبية بنيوي حداثي
– يتدخل الجنب اللغوي وموقف المؤلف والجانب الجمالي	– تستمد معايير من العلم الذي تنتمي إليه [1]

[1] صالح بالعيد، نظرية النظم، ص 157.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

ومن أهم الاتجاهات الأسلوبية نذكر :

1- الأسلوبية التعبيرية :

يعد "شارل بالي" (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب، معتمدًا على دراسات أستاذه "دي سوسير"، لكن "بالي" تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري على العناصر الوجدانية للغة[1]. فقد اهتم في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله.[2]

فالمنشئ سواء أكان متكلمًا عاديًا أم أديبًا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية، بغرض التأثير في متلقيه، وقد صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب، بغض النظر عن كونه عاديًا أو أديبًا، وبذلك طلق أسلوبية "بالي" هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب.[3]

إنَّ الأسلوبية التعبيرية تدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير وآثارها على السامعين، وهذه الآثار نوعان طبيعية ومبتعثة، أي اجتماعية.

الآثار الطبيعية : وهي مستوى لغوي تبرز فيه جدلية الصراع بين الدال والمدلولات مثل مسألة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالتها.[4]

أي إن الآثار الطبيعية تبرز فيها الصراع بين المدلولات وتساوي الشكل والمضمون، أو الصورة والمضمون مثل العلاقة بين الصوت والمعنى في السماء التي تقلد الأصوات الطبيعية.[5]

مثل التعجب والاستفهام، والنداء والأمر، والتأخير والحذف وغيره، فكل هذه الوقائع في نظر "بالي" آثار طبيعية، وهي صورة من صور التعبير اللغوي.

---

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 2003م، ص 10.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 13.

[3] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 15.

[4] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 32.

[5] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية "دراسة بين النظرية والتطبيق"، ص 136.

– **الآثار المنبعثة (الاجتماعية):** هي سلوك لغوي ينتج عن مواقف حيوية لها ارتباط بالواقع الاجتماعي كمفهوم الابتذال، الذي هو تعبير مرتبط بأناس مبتذلين كانوا قد ابتدعوه واستعملوه، لأن لفظ (ابتذال) من بنية تنتمي إلى حقل دلالي خاص باللسان إلى مجال من مجالات اللغة[1]، أي إن الآثار المبتعثة كانت قد نتجت عن مواقف حيوية وذلك عن طريق ارتباطه بالواقع الاجتماعي.

إن اهتمام "بالي" بالمحتوى العاطفي جعله لا يعبر اهتمامًا كثيرًا بالجوانب الجمالية وتركيزه على الكلام المنطوق، صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي وتصنيفه بالإمكانيات الكامنة المثارة، في اللغة، شده إلى دراسته القوة التعبيرية في لغة الجماعة، دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وانتهاج "بالي" لهذا الاتجاه الوصفي، جعله على مدرسة الأسلوبية الوصفية، من حيث طرحه حول التعبير سؤالاً محددًا هو (كيف)، وعدم اهتمامه بمسألة أخرى تتصل بجذور التعبير، أو مصادره.[2]

كما نجد "صلاح فضل" يحاول الإلمام بأسلوبية "شارل بالي" وتحديد خصوصياتها المنهجية في مبحث جنح فيه الدقة والموضوعية في بسط آراء "بالي" التي تتلخص في ما يلي :[3]

– البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.

– تحليل علاقاتها بالفكر وبالشخصية الجماعية بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقته الداخلية من ناحية ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية.

وذكر "حمادي صمود" أن "شارل بالي" أسس نظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية وهي :[4]

1- جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط.

2- يرى "بالي" أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرية في مخاطبات الناس ومعاملاتهم.

---

[1] رابح بوحوش، الأسلوبية والتحليل الخطابي، ص 33.

[2] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر "دراسات في الأصول والملامح والإشكالية النظرية والتطبيقية"، ص 179.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 65.

[4] المرجع السابق، ص 66.

3- يعتبر كل فعل لغوي فعلاً مركبًا تمزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أَبْيَنْ في الفعل اللغوي وأظهر بناء على تصور فلسفي يعتبر الإنسان كائنًا عاطفيًا قبل كل شيء.

وهنا يبين لنا "بالي" شعور المتكلم باللغة، كما أن اللغة هي علاقة تأثير وتأثر.

كما نجد "بالي" يدعو إلى ضرورة العلاقة بين الضوابط الاجتماعية والنوازع النفسية في نظام اللغة، فالأسلوبية ليست بلاغة وليست نقدًا، إنما مهمتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، ولعل الفهم هو ما جعل "بالي" يعرض عن دراسة اللغة الأدبية أي لغة النصوص الأدبية.

ولهذا ظلت أسلوبية "بالي" تعبيرية بحتة لا تعنى إلاّ بالإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، ولم تستطيع هذه الأسلوبية أن تصمد طويلاً، فقد ظهر تيار يدعى التيار الوضعي، وظفه أصحابه للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد "بالي" في مهده، ومن هؤلاء في المدرسة الفرنسية "ج. ماروزو" (Marouzeau Jules)، و "م. كراسو" (Cresset Marcel).

ومنه نقول: أن أسلوبية التعبير كما صممها "بالي" تعبيرية بحتة، ولا تعني إلاّ بالإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة اليم الانطباعية والتعبير الأدبي.

كما أن أسلوبية التعبير تتخذ من اللغة موقفا لها، أو من اللغة العامة على وجه التحديد، أو هي تتخذ موقفها على الأقل في حالة من حالات اللغة الاجتماعية والمعقدة.[1]

[1] المرجع السابق، والصفحة السابقة.

2- الأسلوبية النفسية :

لقد ظهر هذا التيار رد فعل على التيار الوضعي، ويمكن أن يسمى بالانطباعية، فكل قواعده منها والنظرية قد اعترفت في ذاتية التحليل، وقالت بنسية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها "ليو سبيتزر" (Leo Spitzer) (1887-1960) قد اهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده.[1]

كما أن الأسلوبية النفسية، تعني بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لانجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز في أغلب الأحيان البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتماد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، وذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد دون اعتقال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتجة فيها الخطاب الأدبي المدروس.[2]

ومنه نقول أن الأسلوبية النفسية يجب أن تراعي إلى مكونات الحدث الأدبي.

كما أن أسلوبية "سبيتزر" تبحث في دراسة العلاقة القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي وهي ترصد التعبير وعلاقته بالمؤلف، كما تبحث في الأسباب التي تجعل من الأسلوب يتوجه وجهة خاصة، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي[3]، والسبب في ذلك يكمن في اعتقاد هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، وأفاد "سبيتزر" من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب.

---

[1] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 15، 16.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 67.

[3] المرجع السابق، والصفحة السابقة.

كان طموح "سبيترز" هو إقامة جسر تساهم الأسلوبية فيه بين اللسانيات وتاريخ الأدب، إلاّ أنّه اصطدم بحقيقة عدم إمكانية وصف ما هو شخصي، ولكن مع تأملاته اكتشف التوازن الذي يمكن ملاحظته بين الانحرافات الأسلوبية عن النهج القياسي، وبين التحول الذي يحدث في نفسية عصر معين.[1]

ولقد تبلورت الأسلوبية النفسية مع "شبيترز" الذي رفض المعادلات التقليدية بين اللغة والأدب، ووضع نفسه داخل التعبير الأدبي متكئًا على الحدث لتقضي أصالة الشكل اللغوي، ومن أبرز مبادئه الحدسية:

1- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفة.

2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

3- فكرة الكاتب لحمه في التماسك.

4- التعاطف مع النص الضروري للدخول إلى عالمه الحميم.[2]

وقد حدد "شبيترز" منهجه الأسلوبي في نقاط نلخصها في الآتي :[3]

1- النقد ملازم للعمل الفني، وعلى الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الوافقي نقطة وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية من العمل.

2- إن كل عمل يشكل وحدة متكاملة، وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل.

4- إننا ندخل العمل حدسًا والملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس.

5- إن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحًا في بعض الميادين الأخرى.

---

[1] حسن ناظم، البنية الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، ص 34، 35.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 77.

[3] بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 51، 53.

6- يجب على الأسلوبية أن تكون نقدًا ظريفًا، وذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة، وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه.

ومن هذا يظهر لنا بأن أسلوبية "شبيتزر" هي أسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب، ذلك أنها تركز على الكشف عن شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير، كما أنها تبحث في الانحرافات الأسلوبية الخارجية عن نمط الاستعمال العادي، كما يستخرج الأسلوب على سبيل المثال فإنه ربط الأسلوب التكراري لدى "شارل بيغوس" (Charl Beghos) بمذهبه البرغسوني وأسلوب "جول رومان" (Joul Roman) بالمذهب الغير إحيائي.[1]

3- الأسلوبية البنيوية :

وتعرف أيضًا باسم الأسلوبية الوظيفية وترى أن "المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضًا في وظائفها[2]، كما أن الأسلوبية تعد مدًا مباشرًا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسًا على دراسات "دي سوسير" والبنيوية، كما هو معروف تنطلق في دراساتها من النص بوصفه بنية مغلقة، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية.[3]

كما تحاول الأسلوبية البنيوية كشف العلاقات الداخلية الثابتة بين العناصر التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هذه العناصر متماسكة فيما بينها.[4]

إن الأسلوبية البنيوية يمثلها كل من "رومان جاكبسون" (Roman Jakbson) و"ميشال ريفاتير" (Michel Riffaterre) وترى هذه الأسلوبية أن النص بنية تشكل جوهرًا قائمًا بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، وليس النص الأدبي نتاجًا بسيطًا من العناصر المكونة، بل هو

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 76.

[2] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 140.

[3] محمد بن يحي، سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 17.

[4] ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 36.

بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة لها، ووجود العنصر الفيزيولوجي أو السيكولوجي لا يكون إلاّ في إطار البنية الكلية للنسق.[1]

كما يعد "رومان جاكبسون" رمزًا لهذه الحركة، حيث إنها اعتمدت نظريته في التواصل، وتحديد وظائف اللغة الست، فالأسلوبية البنيوية تعني بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محددة.[2]

ولئن كان "جاكبسون" قد أقام نظرية التواصل، وحدد وظائف اللغة بست وظائف، فإنه ركز على الوظيفة الشعرية، لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، وتلك الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدأ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على مستوى التركيب (النسق).[3]

كما يعد "ريفاتير" علامة مميزة في الأسلوبية البنيوية، فهو الذي كشف عن أبعادها ودلالاتها[4]، ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصب أساسًا على الخطاب دون أن يخطي الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي، ولذلك عد الناش الفعلي للمقاربة البنيوية في الأدب الفرنسي.[5]

فأسلوبية "ريفاتير" إذن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطب والخطاب والمخاطب)، ويقول "ريفاتير": "الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضًا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص، ومن هذا المنطلق كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يتضمنها المنشئ نصه للتأثير على المتلقي".[6]

ويرى "ريفاتير" أيضًا أن أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علمًا بالكيفيات التي تجري بمقتضاها اللغة إجراء أدبيًا، ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر على تبيين طبيعة العلاقة الرابطة بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما الفن واللغة، والتأكد بأن كل حكم معياري وانفعال

---

(1) بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ج1، ص 185.

(2) رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 82.

(3) المرجع السابق، والصفحة السابقة.

(4) موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 15.

(5) جورج موليه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

(6) محمد بن يحي، سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 20.

نفسي، لابد أن يتناسب في النص مظهر شكلي تطوله يد اللساني يبقى عالم يترجم إلى منهج متكامل على الرغم من أهميته لا يمكن أن يولد وسائل التحليل الفعالة، فموضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفانيز" هو النص الأدبي الراقي.[1]

فالأسلوبية عنده أيضًا تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثمة حمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذ ما غفل عنها نشوه النص الأدبي، لأن النص قائم على هذه البني، وإذا قام الناقد أو الدارس بتحليل هذه البنى وجدها ذات دلالات خاصة.[2]

فتحليل الأسلوبية البنيوية من خلال التركيب اللغوي للخطاب، تحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعه ومماثلته، وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي.

وكما هو معروف البنيوية "تنظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي"[3]، لا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلاّ في إطار البنية الكلية للنسق، وعلى هذا الأساس لا يمكن وجود أي عنصر منفصل إلاّ من خلال علاقاته التقابلية والتضادية بالعناصر الأخرى.

ومما سبق نتوصل إلى أن الأسلوبية البنيوية رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتين نقديتين هما البنيوية والأسلوبية، حيث يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنية قائمة بذاتها، تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية، ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلاّ من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، ويستهدف التحليل الأسلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي.[4]

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 84.

[2] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ج1، ص 185، 186.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2002، ص 96.

[4] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ج1، ص 186.

4- الأسلوبية الإحصائية :

تهتم الأسلوبية الإحصائية بتتبع السمات الأسلوبية ومعدل توازنها وتكرارها في النص، كما تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، وقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية) مع تمثيلاتها في نصوص أخرى، ولابد للممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي أن تؤدي إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص واسكنا حقيقية الأدبية لتخدم عملية النقد وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها.[1]

وتعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي، في محاولة الكشف 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 للإحصاء الأسلوبي "زمب" (Zemb) الذي جاء بمصطلح "القياس الأسلوبي"، ويقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة.

إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبًا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدد، كما نجد "فول فوكس" يقول: (نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق الإحصاء الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميًا في التركيب الشكلي لنص)، ويمكن تردد الوحدات اللغوية حينما يتم الأسلوب، التي يمكن إدراكها شكليات في النص، فهذا يعني بأنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية.[2]

ويرى "سعد مصلوح" قصورًا في الجانب الإحصائي في تحليل النصوص، ومن أهم مظاهر هذه القصور، إن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضنونها نتاج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات.[3]

---

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

[2] سعد مصلوب، الأسلوبية "دراسة لغوية إحصائية"، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص 140.

ويرى أنّه يمكن اللجوء إلى الإحصاء، حين يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين، ولقد كانت نتيجة ما توصل إليه ملخة في قوله: "وإننا لعلى يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد، وأننا بذلك أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يقل عن صدقه على غير من الآداب، كما أنّه مقياس واحد متعدد الوظائف وبسيط في آن معًا".[1]

وهذا يؤكد أهمية الأسلوبية الإحصائية ويؤكد أكثر قول "بييرجيرو" (Pierre Guiraud): إن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمع بملاحظتها، وقياسها وتأويلها لذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية لدراسة الأسلوب".[2]

وقد يلجأ الباحث الأسلوبي إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات والعناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيًا، ولهذا أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدًا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النص، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكيب اللفظية التي تقوم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا.[3]

ولقد أصبحت الطرق الإحصائية في الدراسات الأسلوبية أكثر شهرة باستعمال الكومبيوتر (الحاسوب)، الذي يمكنه أن يسهم إلى حد كبير في تزويد الدارس بمعلومات إحصائية المتتبع بموضوع النص المدروس، وبناء على ما يتوصل إليه الباحث المتتبع لطريقة الإحصاء من ملاحظات فيما يتعلق باستعمال أساليب معينة، وبحسب شيوعها أو عدمه، بحسب الإطناب فيها أو الإيجار أو بحسب الإكثار منها أو التقليل من تكرارها ببني استنتاجاته ويقدم ملاحظاته.[4]

وفي الأخير نقول: لا يمكن الحط من قيمة الأسلوبية الإحصائية وأهميتها، والتقليل من شأنها، ولكن يجب توفر شروط في دارس الأسلوب إحصائيًا.

رابعا : خطوات التحليل الأسلوبي

---

[1] محمد بن يحي، سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 22، 23.

[2] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 86.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 107.

[4] المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.

ليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلاً أسلوبيًا، فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الإضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي وجوهرها. لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة وقيمة، ومن أهم الخطوات التي يجب إتباعها ما يلي:[1]

- الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل، فحسن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح، وهكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليلاً أسلوبيًا أن يختار نصًا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.
- قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه، وهذا الانطباع يسمى الأثر، إذ لابد من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمة، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، ولذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه إلاّ لمن يحسن ترويضه.
- القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السمات لا تظهر إلاّ بعد قراءات عديدة، لخفائها، أو لغفلة الذهن عنها.
- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص، ويمكن أن يعتمد في هذه الخطوة على الإحصاء لضبط نسبة التكرار، إذ أن بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكتشف إلاّ عن طريق الإحصاء العددي.
- تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي، فيعد مثلاً قائمة بالسمات الصوتية، وأخرى بالسمات الصرفية، وأخرى بالنحوية، وأخرى بالمعجمية، وهذا الإجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد منه التفرغ لكل مستوى منفردًا وإعطاء كل ذي حق حقه من التحليل.
- القيام بسلسلة أخرى من القراءات لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية.[2]

-التعريف بالشاعرة

[1] ينظر: بيا جيرو، مرجع سابق، ص 18، 54، 55.

[2] فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنة عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص

أولا: حياتها

ولدت الشاعرة الكبيرة في بغداد في الثامن والعشرين من شهر آب عام 1923 في بيت علم وأدب ووالدها الشاعر العراقي "صادق جعفر" وأمها كانت الشاعرة "سلمى عبد الرزاق" وكنيتها أم نزار الملائكة، الذي جمع قول الشعر والاهتمام بالنحو واللغة كعادة الشعراء آنذاك، أحبت نازك الملائكة الشعر منذ الصغر وولعت به وهي ما زالت بعد طفلة ...

وتخصصت نازك الملائكة في دراسة الأدب وذلك من الطبيعي بحكم خضوع والديها في هذا المجال، حيث أكملت دراستها في بغداد، ثم التحقت بالجامعة واستطاعت أن تتمتع بمنحة دراسية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث حازت على درجة الماجستير في الآداب وكانت أول تلميذة تحظى بالدراسة هناك، حيث لم يبح القانون بدراسة المرأة بجامعة برنستون آنذاك، عادت إلى بغداد وأتيحت لها فرصة أخرى للسفر إلى خارج العراق، للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن، عملت سنين طويلة في التدريس في جامعة بغداد، وجامعة البصرة ثم جامعة الكويت، وتقيم الآن في القاهرة، أحبت الموسيقى منذ نعومة أظفارها وتعلمت العزف على آلة العود، واستطاعت بواسطة معرفتها العميقة بالأنغام الموسيقية أن تمتلك حسا مرهفا بإيقاع الكلمة وموسيقاها، وأثرت تلك المعرفة الكبيرة أيما تأثير في قصائدها، سواء تلك التي قالتها في مقتبل العمر أو التي نظمتها في سني عمرها حيث اكتسبت المعرفة وحصدت ثمار التجربة، وقد اهتمت الشاعرة بالأدب العالمي وارتادت دور السينما للإطلاع على القصص العالمي ممثلاً، في هذا الجو المتفتح نسبيا إذا ما قورن بالجو العام الذي كان سائدًا في ذلك الوقت في عموم العراق عاشت الشاعرة نازك وامتلكت من الاهتمامات ما لم يكن شائعًا بين معاصريها، حرصت على الثقافة والإطلاع من مصادر غير اللغة العربية كانت تمتاز بصفات مثل التحلي بالنظام والترتيب والمحافظة على الهدوء قالت الشعر منذ طفولتها المبكرة وأجادت فيه وكان لها السبق والريادة في حركة التجديد.[1]

[1] نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي.

وإن ثار جدل طويل حول من كان الأول في نظم القصيدة التي تعتبر الأولى في تلك الحركة التجديدية، البعض ينسب التجديد للشاعر الشاب بدر شاكر السياب والبعض الآخر يقول إن نازك كانت الأولى ولكن الذي يهمنا أن نذكره هنا أن شاعرتنا كانت مجددة وإنها كانت رائدة في حركة تجديد الشعر العربي وإنقاذه من القواعد والقيود التي جمعها الخليل بن أحمد والتي تحاول أن تجعل الشعر يراوح في مكانه ولا يتحرك منذ مائتي سنة قبل مجيء الإسلام.

كتبت نازك النقد ووضعت الكتب في هذا المجال الحيوي الجميل، وقد حللت أسباب الحداثة ودافعت عن وجهة نظرها في التجديد في كتابها المشهور "قضايا الشعر المعاصر".[1]

ثانيا : أعمالها

بدأت نازك حياتها الشعرية بقصيدة طويلة اسمها (الموت والإنسان) وكان ديوانها الأول (عاشقة الليل) وقد أصدرته عام 1947 وضم قصائد كتبت وفق الشكل الكلاسيكي القديم، لكنها من حيث البنية الفنية والمناخات الشعرية والصور والإحساسات جديد تمامًا، في عام 1949 أصدرت الديوان الثاني بعنوان (شظايا ورماد) تضمن قصائد جديدة على الشكل الجديد والذي أطلق عليه اسم الشعر الحر وهو في الحقيقة شعر لا يخلو من الوزن والقافية وإنما بشكل آخر يختلف عن الطريقة القديمة، كانت قصيدتها (الكوليرا) المؤرخة عام 1947[2]. بحيث بعد صدور (عاشقة الليل) لنازك الملائكة بأشهر قليلة سنة 1947، انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة وبدأت نازك تسمع الإذاعة تذكر أعداد الموتى يوميًا، وحيث بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم انفعلت انفعالاً شعريًا، وجلست تنظم قصيدة استعملت لها شكل الشطرين المعتاد، مغيرة القافية بعد كل أربعة أبيات أو نحو ذلك، وبعد أن انتهت من القصيدة، قرأتها فأحست أن قصيدتها لم تعبر عما في نفسها وأن عواطفها ما زالت متأججة، وأهملت القصيدة وقررت أن تعتبرها من شعرها الخائب (الفاشل)، وبعد أيام قليلة أرتفع عدد الموتى بالكوليرا إلى ستمائة في اليوم، فجلست نازك، ونظمت قصيدة ذات شطرين ثانيةً عبرت فيها عن أحاسيسها أيضًا، واختارت لها وزنًا غير القصيدة الأولى، وغيرت أسلوب قافيتها ظانة أنها

[1] نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي.

[2] ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ط2، 1981/10/1.

تحتاج إلى أسلوب آخر تعبر به عن إحساسها، وجلست حزينة حائرة لا تدري كيف تستطيع التعبير عن مأساة الكوليرا التي تلتهم المئات من الناس كل يوم.

وفي يوم الجمعة 1947/10/27 أفاقت نازك الملائكة من النوم، وتكاسلت في الفراش تستمع إلى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفاً، فاستولى عليها حزن وانفعال شديد، فقفزت من الفراش وحملت دفترًا، وغادرت منزلها الذي يموج بالحركة، والضجيج يوم الجمعة، وكان إلى جوارهم بيت شاهق يبنى، وقد وصل البناؤون إلى سطح طابق الثاني، وكان خالي لأنه يوم عطلة العمل، فجلست على سياج واطيء، وبدأت تنظم قصيدتها المعروفة الآن "الكوليرا" حيث سمعت أن جثث الموتى كانت تحمل في الريف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل، فراحت تكتب وهي تتحسس صوت أقدام الخيل :

سكن الليل

اصغ، إلى وقع صدى الأنّات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

ولاحظت نازك سعادة بالغة أنها تعبر عن إحساسها بأروع التعبير بهذه الأشطر غير المتساوية الطول، بعد أن ثبت لها عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا، وراحت تروي ظمأ النطق في كيانها، وهي تهتف :

الموت، الموت، الموت

تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

وفي نحو ساعة واحدة انتهت من كتابة القصيدة بشكلها الأخير، ونزلت إلى البيت مسرعةً وصرخت بأختها "إحسان" انظري لقد نظمت قصيدة عجيبة الشكل أظنها ستثير ضجة فظيعة، وما كادت أختها تقرأ القصيدة (وهي أول من قرأها) حتى تحمست لها تحمسًا فظيعًا، وركضت بها إلى أمها فتلقتها ببرودة، وقالت لها: ما هذا الوزن الغريب ؟ إن الأشطر غير متساوية، وموسيقاها ضعيفة

يا ابنتي، ثم قرأها والدها، وقامت ثورة جامحة في البيت فقد استنكر والدها القصيدة، واستهزأ بها على مختلف الأشكال، وتنبأ لها بالفشل الكامل، ثم صاح بها ساخرًا:[1]

وما هذا الموت الموت الموت ؟

وراح أخوتها يضحكون وصاحت هي بأبيها :

قُلْ ما تشاء، إني واثقة أن قصيدتي هذه، ستغير خريطة الشعر العربي .. ومنذ ذلك الوقت انطلقت في نظم الشعر الحر، وأن كانت لم تتطرف إلى درجة نبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً، كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر، واستعملوه بعد جيلنا.

وفي عام 1949 صدرت ببغداد مجموعتها الشعرية الثانية (شظايا ورماد) وقد صدرتها بمقدمة أدبية إضافية عرضت فيها عرضًا موجزًا لنظرية عروضية لشعرها الجديد الذي نشرت منه، في المجموعة الأدبية، وقامت حوله ضجة عنيفة، وكتبت حوله مقالات كثيرة متلاحقة، كان غير قليل منها يرفض الشكل الجديد، دعت إليه ويأباه للشعر، غير أن الدعوة لقيت أروع القبول في الأوساط الشعرية الشابة، فما كاد يمضي عام حتى كان صدى الدعوة قد تخطى العراق إلى خارجه، وبدأت تقرأ في المجلات الأدبية في مصر، ولبنان، وسوريا، وسواها قصائد من الشعر الحر، كان غير قليل منها يحمل لافتات الإهداء نثري: إلى الشاعرة "نازك الملائكة".[2]

في عام 1942 بلغ نشاطها الشعري واللغوي، والفني، والأدبي أوجه، فاندفعت تطلب الثقافة، والعلم في نهم لا يرتوي، وحرارة لا تنطفئ.

وفي عام 1957 صدرت لها في بيروت مجموعتها الشعرية الثالثة (قرارة الموجة) وقد احتوت على منتخبات من شعرها بعد (شظايا ورماد) ونشرتها دار الآداب ببيروت، كما أن في عام 1957 عينت مدرسة معيدة في كلية التربية ببغداد، وفي عام 1962 صدر لها أول كتاب في النقد الأدبي هو (قضايا الشعر المعاصر)، وقد درست فيه الشعر الحر دراسة خاصة مفصلة، ووضعت له عروضًا كاملاً اعتمادًا على معرفتها للعروض، وعلى قوة سمعها الشعري، وعلى كثرة قراءتها لشعر الزملاء من الشعراء.

---

[1] نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي.

[2] نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي.

وفي أول عام 1978 صدرت لها مجموعة شعرية رابعة عنوانها (شجرة القمر) طورت فيها شعرها تطورًا واضحًا عما كان عليه في المرحلة السابقة، مرحلة (قرارة الموجة) التي كانت خلالها تميل إلى الفلسفة، والفكر في شعرها، ونثرها جميعًا.

وفي عام 1970 صدرت مطولتها الشعرية (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) عن دار العودة ببيروت.

– أمّا الآن وبعد كل هاته الإنجازات سوف نتطرق ونتكلم عن شعر نازك الملائكة من حيث الشكل:

لقد كتبت نازك الملائكة أشعار متنوعة طوال حياتها جمعت دواوينها على أن هذه الدواوين وما تحتويه من أشعار كتبت على الأنماط التالية :

أولاً : الشعر العمودي (أسلوب الشطرين)

الشعر العمودي هو عبارة عن شعر ذو شطرين متساويين طولاً في عدد التفعيلات، وقد كتب عليه العرب القدماء أغلب أشعارهم، وقد كتبت نازك الملائكة أشعارًا على هذا النمط بلغت حوالي (ستة وخمسين) قصيدة منثورة في الدواوين، ومن أمثلة تلك القصائد قصيدة الحرب العالمية الثانية.

ثانيًا : شعر الشطر الواحد

وهو عبارة عن قصائد تتكون من شطر واحد فقط، وهو ما يسمى بالسطر الشعري الذي يشتمل على عدد ثابت من التفعيلات ويسمى في علم العروض بالبيت المشطور، وقد كتبت نازك الملائكة في هذا النمط أشعار كثيرة إذ بلغت (تسعة وأربعين) قصيدة متفرقة بين الدواوين، ومن أمثلة هذا النمط من أشعار نازك الملائكة قصيدة "السفر".

ثالثًا : شعر الموشحات

وهو عبارة عن قصائد تجمع بين نمطي الشعر العمودي وشعر الشطر الواحد، وقد كتبت نازك الملائكة عدد قليل من هذا النمط، ومن أمثلتة ذلك : "لعنة الزمن الصلاة إلى تهم".[1]

رابعًا : الشعر الحر

هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يغير في عدد التفعيلات من شطر إلى شطر وبذلك لا يشترط فيها أن تكون متساوية ولكنها لابد أن تكون متشابهة، فيحق للشاعر أن يكتب على الرجز كالآتي :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وقد كتبت نازك الملائكة أغلب أشعارها على هذا النمط، حيث بلغت أشعارها الحرة حوالي "اثنتان وستين" قصيدة متفرقة بين الدواوين، ومن أمثلة أشعارها الحرة قصيدة "مرثية يوم تافه" وكذلك قصيدة "الكوليرا".

– نازك الملائكة رائدة مدرسة الشعر الحر :

هناك خلاف يعود إلى من هو رائد مدرسة الشعر الحر، أهي نازك الملائكة؟ أم بدر شاكر السياب؟ ولكن الأغلب يجمع على أن قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة هي القصيدة الحرة الأولى التي عرفها الناس.

لقد أكدت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر" أن الشعر الحر قبل كل شيء هو ظاهرة عروضية" فهو يعني بالشكل الموسيقي في القصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات وترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك، ولكن النقاد المعاصرون ينظرون في نقدهم للشعر الحر إلى جانبه الجمالي والخيالي فقط ويهملون الجانب العروضي الذي يعتبر ذا أهمية قصوى، فهناك أخطاء عروضية لابد من التركيز عليها، أمّا بالنسبة للقراء فقد أعماهم النقاد الذين تحدثوا عن

[1] ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ط2.

الشعر الحر واعتبروه كلامًا عاديًا ليس موزونًا، فإنهم نمو على هذه الفكرة، فكرة أن الشعر الحر عبارة عن كلام مرصوص في أسطر متتالية دون وزن ولا قافية، فالقراء والجمهور بشكل عام ليس لهم ذنب في هذا الاعتقاد بل اللوم كل اللوم يقع على النقاد المعاصرين، لذلك دعت نازك الملائكة إلى العودة لعلم العروض وتطبيقه على الشعر الحر الذي يعتبر فرعًا من فروع علم العروض حتى يتماشى مع حرية شاعرنا.[1]

وقد انتقدت نازك الملائكة كثيرًا في شعرها الحر حيث اعتبره بعض النقاد خروجًا عن الشعر العربي الأصيل يقول الدكتور يوسف الخال: "إن آراء نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" هي آراء ارتدادية متزمته خانت اكتشافها".

ملامح التجديد والابتكار في عروض نازك الملائكة :

ابتكرت نازك الملائكة قضايا جديدة لعلم العروض، منها ما يختص بالتفعيلات ومنها ما يختص بترتيبها ومن ملامح التجديد هذه :

أ- شعر التفعيلة :

حيث تعتبر نازك الملائكة رائدة مدرسة الشعر الحر، فهي أول من كتب شعرًا حرًا يعتمد على نظام التفعيلة الواحدة في كل سطر شعري بخلاف النظام الذي كان سائدًا "الشعر العمودي"، حيث تعتبر قصيدة "الكوليرا" أول قصيدة حرة تخرج للنور وبذلك أعدت نازك صاحبة هذا التجديد.

وقد أبدعت نازك الملائكة في شعرها الجديد، حيث الحرية في اختيار عدد التفعيلات في السطر الواحد، فكانت أشعار الملائكة أشبه بلوحة جميلة في ترتيب التفعيلات في الأسطر.[2] وسوف أقوم الآن بعرض بعض الأشكال التي وردت في شعر نازك الملائكة من حيث عدد التفعيلات في السطر الواحد، ومن ذلك: قصيدة لها في بحر "المتدارك" بعنوان "سخرية الرماد":

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن لو رجعنا غدا وأردنا الزمان

فاعلن فاعلن فعلن إن يرانا كما كنا

[1] ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ط2.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1965.

فاعلن فاعلن متفعلن فاعلن	والتقينا فضل ينبض الميتان
فاعلن فاعلن فعلن	خلف ألواح صدرنا

ب- ابتكرت نازك الملائكة وزنًا صافيًا جديدًا:

مستفعلاتن مستفعلاتن

وقد صرحت نازك الملائكة بأن هذا الوزن من اكتشافاتها وهو مشتق من البحر البسيط المدور. مسفعلن فاعلن مستفعلن.

لقد اعتبرت الملائكة أن الكتابة على هذا الوزن يمكن اعتباره من البحور الصافية لا الممزوجة.

أما السمات العروضية في شعر نازك الملائكة :

1- بلغت نسبة القصائد التي كتبتها نازك الملائكة على البحور الصافية حوالي 80% وهي المتقارب، المتدارك، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، الوافر، أمّا البحور التي تتكون من تفعيلتين متكرّرتين وهما البسيط والطويل، فقد بلغت نسبة الأشعار التي كتبت على هذين البحرين حوالي 20%، أمّا البحور الأخرى كالسريع والخفيف والمنسرح والمضارع فهي شبه معدومة في شعر نازك الملائكة، والسبب في ذلك أن البحور الصافية أيسر في كتابة الشعر الحر، وذلك لأنها تتكون من تفعيلة واحدة مكررة.

2- ظاهرة التدوير في شعرها العمودي: من سمات شعر نازك الملائكة التدوير، وهو أن تنقسم التفعيلة إلي قسمين نهاية الشطر الأول، وقسمها الثاني في بداية الشطر الثاني، ولا تكاد تخلو قصيدة عمودية لنازك الملائكة إلاّ ودخلها التدوير.

3- وحدة الضرب: من المميزات التي تميزت بها نازك الملائكة في أشعارها وحدة الضرب، حيث أن نهاية كل سطر في قضية الضرب تشتمل على تفعيلة متشابهة.

4- الالتزام بالتشكيلة الواحدة للبحر: يكاد يكون الخلط بين التشكيلات من أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعًا في الشعر الحر، ولكن نازك الملائكة لم تقع في تلك الشبكة، بل التزمت التشكيلة أو الصورة الواحدة للبحر.[1]

كما صرحت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" على بعض المشكلات والانتقادات التي قد يقع فيها بعض شعرائنا المعاصرين في الشعر الحر دون الانتباه إليها ومنها: الزحافات، الوتد المجموع، التدوير، الضرب، التفعيلات الفردية في الشعر الحر.

أشكال القافية في شعر نازك الملائكة :

لقد أكدت نازك الملائكة على وجوب توفر القافية في الشعر الحر مثله مثل الشعر العمودي وذلك لما لها أثر موسيقي على الأذن العربية، وقد أبدعت نازك الملائكة في قوافيها، كما أبدعت في شعرها الحر، ومن أشكال القافية التي وردت في شعرها :

أ- المزدوج: وهو عبارة عن قافية موحدة بين الشطرين في البيت الواحد ومنهم من يجعل كل شطر لوحده أي متتالين ومثال ذلك قصيدتها شجرة القمر.

ب- المربع: وهو عبارة عن قصائد تكون فيها كل أربعة أبيات متتالية بقافية واحدة مثل قصيدة الشاعر "دعوة إلى الأحلام".

ج- **قافية موحدة بين السطرين الأول والرابع وقافية أخرى موحدة بين السطرين الثاني والثالث:** ومن أمثلة ذلك قولها في قصيدة "الأفعوان".

د- قافية موحدة بين السطرين الأول والثالث وقافية أخرى موحدة بين الثاني والرابع: كقولها في قصيدة "مرثية يوم تافه".

هـ- قافية موحدة بين كل بيتين متتاليين الداخلية والخارجية: ومثال ذلك قولها في قصيدة "باحثة عن الغد".

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، 1965.

وفي نهاية حديثنا عن القافية عند نازك الملائكة نشير إلى أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحدث رنينًا وتثير في النفس أنغامًا وأصداءً، وإن الشاعر المبدع هو الذي يلهمه حسه الفني المتواضع، وإن القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة تروى، بل هي إبداعات نابعة من خلجات الشاعر وناتجة عن خبرته الطويلة.[1]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، 1965.

الفصل الثاني
تطبيق المستويات الأسلوبية في القصيدة

I- المستوى الصوتي :

إنَّ دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعني دراسة موسيقاها بنوعيها الداخلية والخارجية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغمًا في الأذن وأقرا في النفس ولكن ما نعني بالإيقاع؟

الإيقاع "مصطلح انجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق"[1]، وتطور ذلك ليصبح: "كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام".[2]

كما تعد البنية الصوتية من أبرز البنيات التي يقوم عليها الشعر، حيث تسهم إسهامًا فعالاً في مقاربة الخطاب الأدبي وتصيد مواطن الجمال في ذلك، لأن العناصر الصوتية كثيرًا ما تناط بدور مساعد لتشكيل الدلالة، فتآلف البنى الصوتية وانسجامها يضفي على النص انسجامًا نغميًا، فتجسد فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرًا دون الآخر، وهذا الاختيار ليس اختيار عشوائيًا إنما لجاجة في نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لاختيار الأصوات. مع اعتبار أن اللّغة في ذاتها عبارة عن مجموعة من الأصوات وأول شكل تنظم فيه الأصوات هو الوزن.[3]

1- الموسيقى الخارجية : ويقصد بها البحر والوزن والقافية.

* **البحر** : هو ذلك العقد الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته[4]، و"نازك الملائكة" تخرج في قصيدتها "الكوليرا" على الأوزان الخليلة حيث استخدمت بحر المتدارك أحادي التفعيلة :

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

وجعلت "نازك الملائكة" لقصيدتها بحرًا إيقاعيًا سهلاً ليناسب ذلك البحر مع الموضوع الذي أنشأت من أجله القصيدة، وأيضًا لكون هذا البحر ذا نظم إيقاعي صوتي رائع، أضف إلى ذلك اختيارها للكلمات والأحرف التي امتزجت مع موضوع القصيدة.

---

[1] مجدي وهبة، معجم المصطلحات والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص 200.

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م، ص 199.

[3] سامية راجع، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، رسالة ماجستير بإشراف (فورار أحمد بن لخضر)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007/2006م، ص 89.

[4] الموسوعة الحرة، ويكيبديا.

* **الوزن** : هو تردد الوحدات الصوتية المتشكلة في التفعيلة التي يرمز لها بالمتحرك والساكن (/0)، وتمنح التفعيلة للقصيدة جمال نظام هيكلها في كل بيت من أبياتها المتكررة، ويعزف الشاعر على أوتار أصوات أنغام التفعيلة في البناء الصوتي الداخلي للقصيدة في الحروف المتناغمة والمؤلفة بوسائل فنية محاولة منه لتطبيق هندسة عقلية متولدة من انفعالاته المحدودة بقالب الوزن الذي تصدح منه حدة بنبرته الصوتية، فتكاد تعلو على الوزن العروضي، ولا ندركها إلاّ بقراءة الشعر بصورة مسموعة، فهو إيقاع باطني سحري يستوعب تجربته الشعرية أيا كان نوعها، وفي الوقت نفسه تكون تفعيلة الوزن خاضعة لسيطرته فتنتظم بأنغام موسيقية محكمة الترتيب في البيت تستثير عناية المتلقي بهذا النظام المتناسق للجمل الموسيقية، وتعد أوزان الشعر الستة عشر الذي ضمها الشعر العربي في قوالب هيكلية شعرية بحرًا دافقًا يغترف منه الشاعر ما يريده بحسب التصاق تجربته الشعرية، ليمنحها ذاتها الفنية، ولا يخفى أن انتقاء الشاعر هذا البحر الشعري، أو ذلك يأتي بصورة عفوية، لأن الشاعر القديم لا يعرف طبيعة البحور، وأوزانها وانتقي قوافيها، لأنَّ ملاذه في هذه العملية الاختيارية الموهبة الشعرية الفطرية.[1]

لو نظرنا في قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة لوجدناها مؤلفة من أربعة مقاطع في كل مقطع ثلاثة عشر بيتًا، فالقصيدة إذن واحد وخمسون بيتًا وهي من بحر "المتدارك".

فاعلن فاعلن فاعلن ←تنقل— فعلن فعلن فعلن

لكن الشاعرة لم تلتزم عددًا محددًا من التفعيلات في كل أبيات القصيدة، بل نوعت عدد التفعيلات فجعلتها كما يلي :

تفعيلتان ←———— للبيت الأول

أربع تفعيلات ←———— للبيت الثاني

ست تفعيلات ←———— للبيت الثالث

أربع تفعيلات ←———— لكل من الأبيات الخمسة التالية

ست تفعيلات ←———— للبيت التاسع

[1] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار البيروتي، ط3، 2008، ص 4.

أربع تفعيلات ←———— للبيت العاشر والحادي عشر وهو الأخير في كل مقطع، ثم إنها التزمت هذا النظام في المقاطع الأربعة.

ويمكن أن نكشف عن الوزن عن طريق التقطيع الذي يسمح لنا باستخراج البحر وتفعيلاته وهذا ما نوضحه كالآتي :

- سكن الليل

0/0/0///

فعلن فعلن

- أضع إلى وقع صدى الأنات

00/0/0///0///0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلان [1]

سمي بالمتدارك بهذا الاسم، لأن الأخفش الأوسط تدارك له على الخليل الذي أهمله، ويُسَمَّى أيضًا بالمتدارك لأنه تدارك بحر المتقارب أي التحق به، وذلك لأنّه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، ومنهم من يسميه المحدث لحداثة عهده، أو المخترع لأن الأخفش اخترعه فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل من الشعر العربي، ويسميه بعضهم المتَّسق، لأن كل أجزائه على خمسة أحرف، والشقيق لأنّه أخو المتقارب إذ كل منهما مكون من سبب خفيف ووتد.[2]

* **الزحافات والعلل** : هي التغيرات التي تطرأ على التفعيلات، فمستفعلن مثلاً يتغير ويجوز أن يكون متفعلن وهكذا في باقي التفعيلات. وهذه التغييرات تسمى بالزحافات والعلل.

- **فالزحافات:** هي تغييرات تطرأ على التفعيلات، لا تلتزم غالباً، وقد تقع في العروض والضرب والحشو (بمعنى أنها قد تقع في كل التفعيلات في القصيدة).[3]

- **والعلل:** هي تغييرات تطرأ على التفعيلات، إذا استعملناها لزم غالباً أن نستعملها في جميع القصيدة، ولا تدخل هذه التغييرات إلاّ في العروض والضرب (بمعنى أنها لا تدخل إلاّ في آخر تفعيلة من كل شطر).[1]

---

[1] نازك الملائكة، ديوان عاشقة الليل، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، ص 23-24.

[2] www.elibarary4arab.com

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص 170.

ولتوضيح هذا قمنا بإخراج الزحافات والعلل من بحر المتدارك في قصيدة الكوليرا كالآتي :

البيت	سَكَنَ الليلُ	
الكتابة العروضية	سَكَنَ لْلَيْلُوَ	
التقطيع	سَكَنَلْ	لَيْلُوْ
الرموز	0///	0/0/
التفاعيل	فَعِلُنْ	فَاعِلْ
الزحافات والعلل	الخبن	القطع [2]

- **الخبن**: (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن.
- **القطع**: (علة) وهو حذف الوتد المجمع من أثر التفعيلة.[3]

البيت	الموتُ، الموتُ، الموتُ		
الكتابة العروضية	أَلْمَوْتُ أَلْمَوْتُ أَلْمَوْتُ		
التقطيع	أَلْمَوْ	تُأَلْ	مَوْتُأَلْمَوْتَ
الرموز	0/0/	0//	00/0//0/
التفاعيل	فَاعِلْ	فعلْ	فَاعِلاَتانْ
الزحافات والعلل	القطع	مخبون مقطوع	ترفييل [4]

- **القطع**: (علة).
- **مخبون مقطوع**:
- **ترفييل**: (علة) زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.[5]

البيت	هبط الوادي المرح الوضّاء

[1] نفس المرجع، ص 172-173.

[2] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ص 23.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 170.

[4] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ص 24.

[5] محمد بوزواري، تاريخ علم العروض من التأسيس إلى الاستدراك، ص 51.

الكتابة العروضية	هَبَطَ لوَاْد لمرِحَ لوَضْضَاءْ			
التقطيع	هَبَطَلْ	وَاْدَلْ	مرِحَلْ	وَضْضَاءْ
الرموز	0///	0/0/	0///	00/0/
التفاعيل	فَعِلُنْ	فَاعِلْ	فَعِلُنْ	فَاعِلاَنْ
الزحافات والعلل	خبن	قطع	خبن	تذييل [1]

- **خبن:** (زحاف).
- **قطع:** (علة).
- **خبن:** (حاف).
- **تذييل:** (علة) زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.[2]

* **القافية:** القافية ركن من أركان الشعر العربي، وهي لا تقل أثر عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني.[3]

وقد استطاعت القافية أن يكون لها حضورها في الشعر العربي، حيث تحولت إلى علم له تعريفاته ومصطلحاته المتنوعة.

ولم يستقر القدماء على تعريف واحد للقافية وذهبوا مذاهب شتى، يطول فيها البحث.

ولم تحظى التعاريف التي تناولت القافية بقبول واسع عند الدارسين، ويعد تعريف الخليل هو الأقرب للدقة والأكثر قبولاً، فهي عنده "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، (علق ابن رشيق على التعريف فقال) والقافية على هذا المذهب تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين.[4]

---

[1] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ص 24.

[2] محمد بوزواري، المرجع السابق، الصفحة السابقة.

[3] نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، د.ط، 2007، ج1، ص 144.

[4] ابن رشيق، العمدة، تج: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص 151.

وترجع دقة هذا التعريف للقافية إلى اقترابه من تصور المحدثين حيث يعتمد المقطع في تحديدها بقولهم: "القافية هي المقطعان الطويلان في آخر البيت وما بينهما، أو المقطع الأخير المتناهي في الطول[1] مادام الأمر كذلك، فالقافية عند العرب هي عبارة عن "تكرار لأصوات لغوية بعينها تمثل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح بين واحد إلى أربع يتلوها ساكن و يأتي بعده حركة أو يكون بلا حركة".[2]

حيث سنوضح القافية من خلال قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة، فقد تكون بعض كلمة مثل قول الشاعرة :

في الكوخ الساكن أحزانُ

وقافيته زَانُوْ

(0/0/)

وقد تكون كلمة مثل قول الشاعرة :

في كل مكان خلف مخلبه أصداء

وقافيته أَصْدَاْءْ

(00/0/)

وقد تكون كلمتين مثل قول الشاعرة :

لا لحظة إخلالا صمتا

وقافيته لَاْ صَمْتْ

(00/ 0/) [3]

وضعت الشاعرة لكل مقطع نظامًا في التقفية والتزمته التزامًا صارمًا في المقاطع الأربعة التي تتألف منها القصيدة وهو على النحو الآتي :

أ ب ب / ج ج ب / د د ب / هـ هـ هـ هـ

(1) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د.ط، 1977م، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 9.

(3) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

فالقافية تتكرر بحساب وتناوب هندسي، وثمة عدد متساوي من الأسطر في كل مقطع من كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة فيه تحافظ نازك على عدد الأبيات، الأشطر غير متساوية والقافية متباعدة لا تكرار في نهاية كل بيت.

*** حروف القافية :**

أ– الروي: هو أهم حروف القافية لأن القصيدة تبنى عليه، فتنسب إليه، فيقال قصيدة ميمة نسبة إلى حرف الميم أو نونية نسبة إلى حرف النون.

ب– الردف: وهو حرف مد يأتي قبل الروي ويكون (ألف) أو (واو) أو (ياء).

ج– التأسيس: وهي ألف مد يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك.

د– الوصل: وهو الحرف الذي يلي الروي مباشرة وقد يكون ناتجًا عن حركة إشباع الروي ك (الواو) من الضمة و(الياء) من الكسرة و(الألف) من الفتحة أو الهاء.

هـ– الخروج: وهو حرف ناتج عن إشباع حركتها ويأتي بعد الوصل.[1]

و– الدخيل: ألف بينها وبين الروف حرف متحرك يقع بين ألف التأسيس والروي.[2]

ملاحظة: يستحيل أن تجتمع الحروف كلها في قافية واحدة لأن الردف وألف التأسيس لا يلتقان.

ولتوضيح سنقوم باستخراج القافية في البيت الآتي لقصيدة الكوليرا "نازك الملائكة" ونحدد حروفها:

تقول الشاعرة نازك الملائكة : سَكَنَ اللَّيلُ

القافية هي : لَيْلُوْ

0/0/

حروف القافية هي : – الروي ← حرف اللام

– الوصل ← حرف الواو

– الردف ← حرف الياء [3]

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص 109.

[2] محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004م، ص 323.

[3] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

2- الموسيقى الداخلية :

أو الإيقاع البديعي، الذي يستخدم أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة، وقد فهم البلاغيون البديع على أنّه: "الجديد والغريب والبارع، وأنّه درجة عالية من التميز في الفن"[1]، وأصبح منظور جديد في اللسانيات، وهو فاعلية الربط بين أجزاء النص إضافة إلى وظيفة التحسين والحلية، ومن التلوينات البديعية التي ساهمت في تأثيب بنى الموسيقى الداخلية: الجناس، التصريح، الطباق والتكرار.

أ- الجناس : يسمى كذلك بالتجنيس والمجانسة ويقوم على تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وينقسم إلى قسمين: تام وناقص، والجناس أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع، فالمتجانستان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يترددان في مساحة البيت الشعري.

وإن الجناس حلية موسيقية دلالية اتخذه الشاعر لتكثيف الإيقاع وإبرازه، وتوضيح الدلالة[2].

ووظفت الشاعرة الجناس الناقص وذلك في قولها :

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخ الساكن أحزانُ

فواضح أن التجنيس في البيتين جاء بين (غليان) و(أحزان) وهو تجنيس جميل وفقت فيه الشاعرة لحد ما لكونه راعى تقارب مخارج الأصوات وتماثل حركاتها.

وكذلك في قولها :

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصخ، انظرْ ركب الباكين

التجنيس في هذه الأبيات جاء بين (الماشين) و(الباكين).

وكذلك في قولها :

في كهف الرعب مع الأشلاءْ

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص 93.

[2] منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 11.

في صمت الأبد القاسي حيث الموتُ دواءْ

والتجنيس في هذين البيتين جاء بين (الأشلاء) و(دواءْ).

وفي قولها أيضًا :

عشرةُ أمواتٍ وعشرونا

والتجنيس هنا جاء بين (عشرةُ) و(عشرونا).[1]

وإن بنية الجناس في المنظور الأسلوبي لابد لها أن تغادر البناء الصياغي التقرري إلى حركة دلالية وقيمة جمالية تعمق النص وتضيء سياقه، ومن هنا يكتسب هذا المحسن الإيقاعي "قدرة فاعلة في التأثير وشحذ ذهن المتلقي فيحقق الإمتاع والإقناع".[2]

ب– الطباق : كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافرًا، وهو كما يعرفه البلاغيون جمعك بين الضد في الكلام، أو في بيت من الشعر وتعددت مسمياته في كتبهم، فهو المطابقة، التطابق، التضاد، التكافؤ"[3]، ومن هنا فالطباق يرتبط بالمعنى في إحداث المفارقة التصويرية التي يبتغيها الشاعر.

وتضم قاعدة بيانات الطباق أنواعًا أهمها: طباق الإيجاب، طباق السلب، ومن أمثلة توظيف هذا اللون البديعي قول نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا في بداية المقطع الأول والثاني:

سكن الليل ≠ طلع الفجر

فطابقت الشاعرة هنا بين السكون الحركي لليل الذي يمتلئ بالآهات وصداها على حيل الأحباب وبين طلع الفجر الذي كان بمثابة استكمال لتصوير سرعة الجرى ونقل الموتى وكذلك في قولها:

اسمعْ صوت الطفل المسكين

..... لا يسمع صوت الباكين

نلاحظ هنا طباق جاء بين (اسمع) و(لا يسمع).

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23–24.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2002، ص 578.

[3] المرجع نفسه، ص 521.

وفي قولها أيضًا:

- في صمت الفجر، أصخْ .. انظر ركب الباكين

.... لا لحظة إخلاد لا صمت

جاء الطباق في هاته الأبيات بين (صمت) و(لا صمت).

وكذلك في الأبيات الآتية:

- في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

.... وغدا لا شك سيلقفه الداء الشرير

- الطفل بلا أم وأب
- حزن يتدفق، يلتهب

.... هبط الوادي المرح الوضاء

- لا لحظة إخلاد لا صمت

.... هذا ما فعلت كف الموت

ومن خلال أبيات القصيدة نجد الطباق في الألفاظ الآتية:

(دواء ≠ دواء) (أم ≠ أب) (حزن ≠ مرح) (إخلاد ≠ موت)[1].

فلقد أرادت الشاعرة من استعمال الطباق أن تزيد المعنى قوة ووضوحًا، كما ساعدها على إبراز المعاني العامة، والأحداث المحورية في القصيدة وبذلك يساهم في إضافة مسحة خاصة على الموسيقى الداخلية للقصيدة.

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

ج- التكرار:

- لغة: جاء في لسان العرب"كرر الشيء وكرره أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذا أرددته عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار".[1]

- اصطلاحًا: هو أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنية، وأغراضه الأسلوبية، وجماليته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى باللفظ واحد .ويكون التكرار بالحرف أو اللفظة أو الجملة، وهو ما يذهب إليه بن رشيق حين رأى أن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه.[2]

بينما تعتبره نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" قضية، حين أكدت بأن "التكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها"[3]، وقامت نازك الملائكة بتقسيم التكرار إلى أقسام ثلاثة :

- تكرار بياني: والغرض منه التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

- تكرار التقسيم: هو تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطوعات أو بيت.

- تكرار شعوري: وهو أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشيء سياقًا نفسيًا غنيًا بالمشاعر الكثيفة.[4]

ولقد جاء التكرار في القصيدة على النحو الآتي :

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، ج5، ص 135.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 70.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 280.

[4] المرجع نفسه، ص 280.

نلاحظ تكرار حرف الجر "في" حيث أرادت الشاعرة من هذا أن تنقل لنا ما يعانيه وما يعيشه المجتمع المصري من أحزان وآلام بسبب الداء المنتشر في المدينة أي للدلالة على شعور ونفسية المجتمع ونجده أيضًا في الأبيات الآتية :

لاشيء سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبنه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم وأب

يبكي من قلب ملتهب

وغدا لاشك سيلقفه الداء الشرير

يا شبح الهيضة ما أبقيت

لاشيء سوى أحزان الموت

حيث نلاحظ تكرار حروف المد (و، ا، ي) بكثرة وذلك للدلالة على مدى حزن الشاعرة وكذلك جملة (لم يبق) تكررت مرتين. وكذلك حرف الجر (من) تكرر مرتين.

وكذلك في نهاية كل مقطع نجد التكرار كالآتي :

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الموت الموت الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت

نلاحظ هنا أن الشاعرة اعتمدت على تكرار كلمة (الموت) ثلاثة مرات في كل بيت وذلك للدلالة على مدى قسوة وبشاعة داء الهيضة الذي جاء وجلب معه الحزن والموت لأهل المدينة ففي هذه الأبيات تشخيص للموت على أنه شخص ينتقم يقتل ...

ونجده أيضًا في قول نازك :

مَوْتَى مَوْتَى، ضاع العدد

مَوْتَى مَوْتَى، لم يبق غد

تكرار لفظة (مَوْتَى) مرتين في كل بيت وذلك للدلالة على انفعال الشاعرة لما يحصل في مصر بسبب الكوليرا.

وكما نجد أيضًا لفظة الكوليرا تكررت ثلاثة مرات في القصيدة وكلمة الصمت تكررت خمس مرات والفعل تشكو تكرر مرتين وكلمة الصوت تكررت ثلاثة مرات في القصيدة ... فالملاحظ على العموم أن الشاعرة اعتمدت التكرار وبكثرة[1]. فللتكرار جانبان من الأهمية: فهو أولاً يركز المعنى ويؤكده، وهو ثانيًا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه.[2]

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 265.

II- المستوى التركيبي :

يأخذ المستوى التركيبي حيزًا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية ذلك أن غاية المحلل الأسلوبي في مقاربته للخطاب الأدبي، هو الكشف عن أدبيته والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب اللغوي من أنسخة متميزة .وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي جزء من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب[1]. وضم هذا المستوى الجانب النحوي، والجانب البلاغي.

1- المستوى النحوي :

وتدرس فيه تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، بمعنى أنّه يبحث في بناء الجملة سواء أكانت فعلية أو اسمية.[2]

أ- الجملة: يعرف النحاة الجملة على أنّها ذلك التركيب الإسنادي الذي يتكون من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، وهما موجودان في جملة الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، وبذلك قسم النحاة الجملة إلى قسمين هما الجملة الاسمية والجملة الفعلية.[3]

* **الجملة الاسمية:** المبتدأ والخبر ركنان أساسيان في الجملة الاسمية، فالمبتدأ في صورته الأساسية يكون في أول الجملة لفظًا ورتبه، ويسمى أيضًا بالمسند إليه وحكمه الرفع، وأمّا الخبر أو المسند فهو الركن الثاني الذي يتم به المعنى وتحصل به الفائدة، فيأتي تاليًا للمبتدأ لأنّه المحكوم له، وحكمه الرفع.[4]

ومن أمثلة الجملة الاسمية في قصيدة الكوليرا نجد :

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 70.

(2) lahodod.blogspot.com

(3) ينظر: صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص 110.

(4) عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري إشراف (بلقاسم دقة)، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009، مخطوط، ص 128.

– **جملة اسمية خبرها مفرد** : الصمتُ مرير، الموتُ الموتُ الموتُ.

جاءت الجملة الاسمية هنا من خلال المبتدأ (الصمت) (الموت) والخبر (مرير) و(الموت).

– **جملة اسمية خبرها جملة** : الجامعُ مات مؤذنهُ.

وهنا جاءت الجملة الاسمية من خلال المبتدأ (الجامعُ) والخبر الذي جاء جملة (مات مؤذنهُ).

– **جملة اسمية خبرها شبه جملة** : الميتُ من سيؤنبهُ.

وفي هذا البيت جاءت الجملة الاسمية من خلال المبتدأ (الميتُ) والخبر الذي جاء شبه جملة (من سيؤنبه).[1]

ومن خلال استقرائنا للقصيدة نلاحظ أن الشاعرة وظفت الجمل الاسمية بكثرة في القصيدة وذلك لتصوير الحالة النفسية والمعنوية التي يعيشها الفرد والمجتمع المصري نتيجة داء الهيضة المنتشر في المدينة آنذاك، ولتصوير ونقل الوضع والواقع المعاش في ذلك الوقت، فالجمل الاسمية تدل على الثبات والدوام.

* **الجملة الفعلية** : الفعل ركن في الجملة الفعلية، إذ يقوم بوظيفة الإسناد، فالنحاة يرون أن "الفعل" هو أقوى العوامل، إذ يرفع فاعل وينصب مفعولاً. وهذا يعني أن الجملة الفعلية علاقة إسنادية يتميز بوجود عنصرين أساسيين هما الفعل والفاعل، وفي بعض الأحيان يليها مفعول به أو مفعولين أو ثلاثة مفاعيل.[2]

ومن أمثلة الجمل الفعلية في القصيدة نجد : سَكَنَ الليلُ

بدأت نازك الملائكة قصيدتها بجملة فعلية (سَكَنَ الليل) حيث جاءت الجملة الفعلية من خلال الفعل (سكن) والفاعل (الليل)، وهكذا بدأت نازك قصيدتها بالسكون الحركي لليل الذي يمتلئ لأنات وصداها على رحيل الأحباب والفعل (سكن) يدل على وقوع الفعل في الماضي.

ونجدها أيضًا في مطلع المقطع الثاني للقصيدة في قولها : طلع الفجرُ.

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري، ص 79.

ففي بداية المقطع الثاني انطلقت الشاعرة بجملة فعلية كانت بمثابة استكمال لتصوير سرعة الجري ونقل الموتى، حيث جاءت الجملة الفعلية من خلال الفعل (طلع) والفاعل (الفجرُ).

وفي قولها : تشكو البشرية تشكو ما يرتكبُ الموت

جاءت الجملة الفعلية في هذا البيت من خلال الفعل (تشكو) والفاعل (البشرية).

وفي قولها : أصغ إلى وقع خطى الماشين

جاءت الجملة الفعلية هنا من خلال الفعل (أصغ) والفاعل الذي جاء ضمير مستتر تقديره (أنت).

والملاحظ في القصيدة أن الشاعرة توظف الجمل الفعلية لرغبتها في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربتها الشعرية، مما يدفع بالمتلقي التجاوب مع التجربة.[1]

ج- التقديم والتأخير : هو ظاهرة أسلوبية، تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت، بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها.[2]

إنَّ هذا التركيب الجديد الذي ينتج عن انتقال الدال في حركة أفقية من موضعه الأصلي إلى موضع صارئ، يتحول إلى منية تعبيري يثير ذات المتلقي، لما يكتنفه من خصائص فنية وجمالية وهو الأمر الذي ألمح إليه الجرجاني في قوله "ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف موقعه، أن تقدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان".[3]

إذن فللتقديم والتأخير مزايا وفوائد تجعل الكلام أحلى والتعبير أجمل والمعنى أوصل وأبلغ وهي كثيرة سنحاول فيما يلي تلمس بعض أمثلتها في قصيدة الكوليرا لنرى كيفية تصرف الشاعرة في بناء الجملة وتركيبها، ومن أمثلة التقديم والتأخير ما يلي :

في كل فؤاد غليانُ

في الكوخ الساكن أحزانُ

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات [4]

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 70.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدين، جدة، ص 99.

[4] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

فنلاحظ أن الشاعرة قد قدمت الخبر على المبتدأ وجوبًا في الجملتين الأوليتين بينما قدمته جوازًا في الجملة الثالثة وهذا أدى إلى إبراز أهمية الخبر حيث أن الأحزان والآلام دخلت إلى كل القلوب وانتشرت في كل الأماكن.

*** الحذف :**

ظاهرة شديدة الوضوح في كتب اللغة العربية، تناولها النحاة والبلاغيون والمفسرون، وعقد لها ابن الجني باسمه "باب في شجاعة العرب" قائلاً في مستهل حديثه: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو حذف، والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف".[1]

وقال عبد القاهر الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذ لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ".[2]

وهو لغة كما ذكر الزركشي الإسقاط، ومنه: حذف الشعر إذا أخذت منه، واصطلاحًا: إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل.[3]

ومن أمثلة الحذف في القصيدة ما يلي :

تحت الصمت

في كهف الرعب مع الأشلاء [4]

2-المستوى البلاغي:

[1] ابن الجني، الخصائص، 360/2.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

[3] بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، المجلد 3، ص 115.

[4] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

أ- الأسلوب الإخباري : وهو ما يتحمل الصدق والكذب[1]، ويستثنى من هذا القرآن الكريم، الحديث، الحقائق العلمية.

والأسلوب الخبري أغراضه البلاغية كثيرة تأتي حسب المعنى الذي يوحى به سياق الكلام ومنها (الاسترحام، إظهار التحسر، إظهار الضعف، الفخر، النصح، التهديد، التوبيخ، المدح، ...إلخ).[2]

ونجد الشاعرة قد وفقت في توظيف الأساليب الإخبارية، ويتمثل ذلك في قولها:

في الكوخ الساكن أحزانُ

وهنا تخبرنا الشاعرة عن الفقر والحزن الذي كان يسود المجتمع المصري حيث كان المصريين يعيشوا في أكواخ ساكنة بالأحزان.

وكذلك قولها :

في كل مكان جس يندبه محزونُ

وهنا تخبرنا الشاعرة بأن الموت ينتشر في كل أنحاء البلاد حيث أنّه أصبح في كل مكان جسد ميت يُثريه شخص حزين على وفاته.

وكذلك في قولها :

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤنبه

لم يبق سوى لوح وزفير

هنا تخبرنا الشاعرة بأن الموت عام على جميع الناس ولم يبق من يرثيه.

وكذلك في قولها :

الطفل بلا أمٍّ وأب

يبكي من قلب ملتهب [1]

---

[1] عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003م، ص 946.

[2] www.khayma.com

وهنا تخبرنا الشاعرة بأن الأطفال قد يتموا بسبب الموت الذي جلبه داء الكوليرا.

ب- الأسلوب الإنشائي : هو ذلك الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب[2]، وذلك لعدم احتوائه على خبر معين، وينقسم إلى قسمين: الأسلوب الإنشائي الطلبي والأسلوب الإنشائي غير الطلبي.[3]

* **الأسلوب الإنشائي غير الطلبي**: وهو ما لا يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، وهو لا يدل على الطلب إنما هو تعبير عن معنى نفسي ويكون المدح والذم، القسم، التعجب، الرجاء، العقود، إلاّ أن القصيدة تخلو منه تمامًا.

* **الأسلوب الإنشائي الطلبي**: وهو الذي يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب ويكون على خمسة أنواع: الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء.

1- الأمر: هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، أي طلب حصول من جهة أعلى على وجه الإلزام، أي (الأمر يعد نفسه أعلى من المخاطب) وهذا هو المعنى الحقيقي للأمر، أو هو طلب القيام بفعل أو أمر، وينقسم إلى حقيقي ومجازي فهو ما افتقد لأحد الشرطين، وللأمر أربعة صيغ هي: فعل الأمر، الفعل المضارع المقترن بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر.[4]

ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة :

أصغ إلى وقع صدى الأنات

أصغ إلى وقع خطى الماشين

اسمع صوت الطفل المسكين

وظفت الشاعرة الأمر هنا بغرض التحسر لأن الواقع المعاش في المجتمع المصري في ذلك الوقت يؤلم النفس ويحزنها.[5]

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] عبد الله النقراط، المرجع السابق، ص 150.

[3] www.khayma.com

[4] محاضرات في مادة البلاغة دوس على الخط السنة الأولى، قسم اللغة والأدب العربي، د/ واسيني عبد الله، مقياس البلاغة، الأسلوب الإنشائي وأضربه، ص 26.

[5] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

2- النهي : هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي المضارع المقترن بلا الناهية.[1]

ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة :

لا تُحص أصخ للباكينا

وظفت الشاعرة النهي هنا بغرض التيئيس فنازك في قصيدة الكوليرا تنهي المصريين من القيام بعملية إحصاء عدد الموتى لأن في البلاءات وكثرة الوفيات الإحصائيات لا قيمة لها وهذا دليل على يأس الشاعرة.[2]

3- النداء : هو طلب الإقبال باستعمال أداة خاصة، وأدواته هي (أي)، (وا))، (أيا)، (هيا)، (يا)، (أ).

ونجد النداء في القصيدة على النحو الآتي في قول نازك :

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

يا شيخ الهيضة ما أبقيت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت

ورد النداء في قصيدة عدّة مرات وقد وظفته الشاعرة بغرض إظهار حزنها وتحسرها على الشعب المصري.

4- التمني : وهي طلب الأمر المستحيل أو الممكن الذي يصعب تحقيقه، ومن أدواته (ليت، لو).[3] لو رجعنا إلى قصيدة الكوليرا لوجدناها قد خلت من هذا النوع وذلك لعدم حاجة الشاعرة له.

5- الاستفهام : هو طلب العلم، بشيء لم يكن معلومًا للسائل من قبل.[4]

فإذا انتظر السائل جوابا كان الاستفهام حقيقا، وإذا كان السائل لا يريد جوابا فالاستفهام مجازي أي أنّه ليس سؤالاً حقيقًا بل جاء تعبيرًا عن مراد نفسي.[1]

---

[1] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 51، وأنظر كذلك: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 29.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

[3] محاضرات في مادة البلاغة دوس على الخط السنة الأولى، قسم اللغة والأدب العربي، الدكتور واسيني عبد الله، ص 29.

[4] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 15.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة :

الميت من سيؤنبه

وظفت الشاعرة هنا الاستفهام بغرض التعجب.[2]

[1] محاضرات في مادة البلاغة، د/ واسيني عبد الله، ص 28.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 24.

III- المستوى الصرفي :

يدرس هذا المستوى التغيرات التي تطرأ على صيغ الكلمات، فتحدث معنى جديدًا، وقد تكون الوحدة الصرفية حركة واحدة كالضمة أو الفتحة أو الكسرة أو النون، وقد تكون حرفًا أو أكثر، كل تغيير تجريه على كلمة علم أو غيرها من الكلمات يسمى هذا التغيير صرف (Chang, Marphologica)، وكل زيادة زدناها على هذه الكلمة أو غيرها ذات معنى تسمى (Marphen) وبالزيادة قد تكون في بداية الكلمة وتسمى السوابق، وهي الأحرف أو الحركات التي تسبق الحرف الأول من جذر الكلمة، وقد تكون داخل الكلمة فتسمى الدواخل وهي الأحرف والحركات التي تدخل على الحرف الأول من جذر الكلمة وما بعده وما قبل الحرف الأخير، وقد تكون آخر الكلمة ويسمى اللواحق وهي تشمل حركات الحرف الأخير والحروف والحركات التي تدخل على الكلمة بعد الحرف الأخير من جذر الكلمة[1]، كما يدرس هذا المستوى أيضًا الأفعال والأسماء والظروف والصفات والحروف.

1- الأفعال :

يعد الفعل عند اللغويين ما دلّ على حدث، أمّا عند النحويين فهو ما دلّ بنفسه على حدث مقترن وضعًا، بأحد الأزمنة الثلاثة.[2]

أ- باعتبار الزمن : ينقسم الفعل باعتبار الزمن إلى ثلاثة: ماضي ومضارع وأمر.

* **الماضي** : ما دل على معنى في نفسه مقترن بالزمان الماضي، وعلامته أن يقبل تاء التأنيث الساكنة وتاء الضمير.[3]

وقد بلغت الأفعال الماضية في قصيدة الكوليرا حوالي (9) فعلاً، ومثال ذلك قول الشاعرة :

سكن الليل

هذا ما قد مزقه الموت

---

(1) سلمى بركات، اللغة العربية، مستوياتها وأداؤها الوظيفي وقضاياها، دار البداية، عمان، ط1، ص 15.

(2) أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 17.

(3) مصطفى الغلاييني، المكتبة المصرية، بيروت، ط30، 1994، ص 33.

طلع الفجر

موتى موتى، ضاع العدد

هذا ما فعلت كفُ الموت

استيقظ داء الكوليرا

هبط الوادي المرح الوفاء

الجامع مات مؤذنه

يا مصر شعوري مزقهُ ما فعل الموت [1]

* **المضارع** : ما دل على حدث يقع في زمان المتكلم أو بعده، ويعرف بأحد الأحرف التالية: الهمزة، والنون، والياء، والتاء، والتي تجمعها كلمة (نأتي) وعلامته: قبول الجوازم مثل (لم) والنواصب (لن) ويقبل دخول (السين، سوف، قد).[2]

وقد احتوت قصيدة الكوليرا حوالي (20) بيت يحتوي على أفعال مضارعة في قول الشاعرة:

أصغ إلى وقع صدى الأنّات

صرخات تعلو، تضطربُ

حزن يتدفق، يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل مكان روحٌ تصرع في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر أصِخْ، أنظر ركب الباكين

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى موتى، لم يبق أحدُ

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] عاطف فضل، النحو الوظيفي لطلبة الجامعات، دار الرازي، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 139.

في كل مكان جسدٌ يندبه محزون

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

حقدا يتدفق موتورا

يصرخ مضطرباً مجنونا

لا يسمع صوتًا باكينا

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصيرْ

الميت من سيؤبنهُ؟

لم يبق سوى نوح وزفيرْ

يبكي من قلبٍ ملتهبِ [1]

* **الأمر** : وهو ما يطلب الحصول على شيء، بعد زمن المتكلم، وعلامته أن يقبل نون التوكيد وياء المخاطب مع دلالته على الطلب.[2]

ففي قصيدة الكوليرا نلاحظ أن الشاعرة قد أقلت في توظيف فعل الأمر فنجد أن الشاعرة وظيفته بياء المخاطب، وذلك ظهرت إلاّ (3) مرات في القصيدة :

يا حزنَ النيل الصارخ مما فعل الموت

يا جيش اليهضة ما أبقيتْ

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموتْ [3]

فمن خلال قراءتنا لقصيدة "الكوليرا" حول عدد الأفعال بحسب زمنها، لاحظنا أن الزمن الحاضر هو صاحب الشأن في هذه القصيدة فقد جاء مرتبطًا بالحسرة والانغياظ وغيرها معاني الأسى

(1) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

(2) محمد بن أحمد الحملاوي، شذا العرفاني، فن الصرف، تع: محمد بن عبد المعطى، دار الكيان، الرياض، د.ط، د.ت، ص 57.

(3) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

وذلك على واقع مأسوي الذي نتعاطف الشاعرة معه بكل خلجاتها في ظل غياب الدواء والعلاج لهذا المرض الفتاك الذي أقضى على العديد من الأرواح.

أمّا الفعل الماضي فلم يأت بصفة كبيرة مصل المضارع، فقد جاء تقريبًا نصف عدد المضارع، وما دام الفعل الماضي يدل على الانقضاء أو توقف الحركة عكس المضارع، لا نستغرب من وجود في القصيدة، لكون هذا الاستعمال علاقة بالموضوع والبنية الجامدة للقصيدة، فالشاعرة هنا في هذه القصيدة تتحدث عن شيء يصعب علاجه.

أمّا فعل الأمر فأتى بصفة قليلة جدًا في القصيدة، وهذا شيء طبيعي لأن الشاعرة كانت تعبر عن نفسها وما يدور في خلجاتها في الوقت الحاضر وذلك بسبب المرض الذي كان قد يقتل البلاد بأكملها.

فما كان على الشاعرة سوى التعبير عن الحاضر المعاش وهذا ما لحظنا من خلاله طغيان فعل المضارع في القصيدة.

- باعتبار الصحة والإعلال: وينقسم الفعل باعتبار صحته وإعلاله إلى :

1- الصحيح: هو كانت أحرفه الأصلية أحرفًا صحيحة، وهو ثلاثة أقسام: سالم، ومهموز، ومضاعف.[1]

أ- السالم: ما لم يكن أحد أحرفه الأصلية حرف على ولا همزة ولا مضاعف[2]، ومثال ذلك قول الشاعرة في القصيدة :

ضرب ⟵ حزن يتدفق يلتهبُ

لهب ⟵ حزن يتدفق يلتهبُ

عشر ⟵ عشر أموات، عشرونا

صرخ ⟵ صرخات تعلو تضطربُ

مزق ⟵ هذا ما قد مزقهُ الموت

[1] مصطفى الغلاييني، المكتبة المصرية، بيروت، ط30، 1994، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 52.

فعل ⟵ يا حزن النيل الصارخ، مما فعل الموت

سكن ⟵ سكن الليل، في الكوخ الساكن أحزان

طلع ⟵ طلع الفجر

نظر ⟵ في صمت الفجر، أصخ، انظر ركب الباكين

سمع ⟵ اسمع صوت الطفل المسكين

ندب ⟵ في كل مكان جسد يندبه محزون

ركب ⟵ في صمت الفجر، أضخ، أنظر ركب الباكين

هبط ⟵ هبط الوادي المرح الوضاء

صرخ ⟵ في كل مكان روح، تصرخ في الظلمات، يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

خلف ⟵ في كل مكان خلف مخلبة أصداء

لقم ⟵ في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

ابن ⟵ أسمع صوت الطفل المسكين، الطفل بلا أم ولا أب

لقف ⟵ وغدا سيلقفه الداء الشرير

مزق ⟵ هذا ما قد مزقه الموت [1]

ب- المهموز: ما كان أحد حروفه الأصلية همزة، وهو ثلاثة أقسام: مهموز الفاء، ومهموز العين، ومهموز اللام.[2]

فالقصيدة هنا تخلو من المهموز.

ج- المضاعف: ما كان أحد أحرفه الأصلية مكرر لغير زيادة، وهو قسمان: مضاعف ثلاثي، ومضاعف رباعي.[3]

كذلك هنا القصيدة تخلو من المضاعف.

2- المعتل : هو ما كان أحد أحرفه الأصلية حرف علة وهو أربعة أقسام :[1]

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] مصطفى الغلاييني، المكتبة المصرية، بيروت، ط30، 1994، ص 52.

[3] مصطفى الغلاييني، المرجع نفسه، ص 52.

أ– المثال: ما اعتلت فاؤه، وسمي بذلك لأنّه يماثل الصحيح في عدم إعلال ماضيه[2]، ونجد ذلك في القصيدة في : يقظ.

ب– الأجوف: هو ما اعتلت عينه، وسمي بذلك لخلو جوفه (أي: وسطه) من الحرف (الصحيح)[3]، ومثال ذلك في قول الشاعرة في قصيدة الكوليرا :

ضاع ⟵ ضاع العدد

مات ⟵ الجامع مات مؤذنُهُ [4]

ج– الناقص: هو ما اعتلت لامه، وسمي بذلك لنقصانه، ويحذف آخر في بعض التعريف[5]، ومثال ذلك في قصيدة "الكوليرا" :

علا ⟵ صرخات تعلو تضطرب، في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

بكى ⟵ في كل مكان يبكي صوت، يبكي من قلب ملتهب

صغى ⟵ اصغ إلى وقع الآنات

حصى ⟵ لا تحصى اصِخْ للباكينا

شكى ⟵ تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

بقى ⟵ لم يبق سوى نوح وزفير [6]

د– اللفيف : وهو قسمان :

* **اللفيف المفروق** : وهو ما اعتلت فاؤه ولامه، وسمي بذلك لكون الحرف الصحيح فارق بين حرف العلة.[7]

وهنا تخلو قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة من هذا النوع.

---

(1) مصطفى الغلاييني، المرجع نفسه، ص 52.

(2) محمد بن أحمد الحملاوي، شذا العرفاني، فن الصرف، تر: محمد بن عبد المعطى، دار الكيان، الرياض، د.ط، د.ت، ص 60.

(3) محمد بن أحمد الحملاوي، المرجع نفسه، ص 60.

(4) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

(5) محمد بن أحمد الحملاوي، المرجع السابق، ص 60.

(6) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

(7) محمد بن أحمد الحملاوي، المرجع السابق، ص 60.

* **اللفيف المقرون** : وهو ما اعتلت عينه ولامه، وسمي بذلك لاقتران حرفي العلة ببعضهما البعض.[1]

ونجد ذلك في القصيدة :

الطفل بلا أم وأب

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت [2]

ومنه الجدول التالي يوضح أهم ما استنتجنا من قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة حول الأفعال الصحيحة والمعتلة :

	الصحيح			السالم				
	السالم	المهموز	المضاعف	المثال	الأجوف	الناقص	اللفيف	
							المفروق	المقرون
الكوليرا لنازك الملائكة	20	0	0	1	2	6	0	2

– الأفعال باعتبار التجريد والزيادة :

* **الأفعال المجردة** : هو ما كان جميع حروفه أصلية وتنقسم إلى ثلاثي ورباعي، وهنا في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة الأفعال المجردة هي[3]: سكن ← سكن الليل، علا، بكى، فعل، طلع، ركب، سمع، ضاع، بقي، ندب، شكى، هبط، ثوى، مات، فعل.

* **الأفعال المزيدة** : هو ما يزيد على حروفها الأصلية حرف أو أكثر وتنقسم إلى ثلاثي ورباعي، وهنا في قصيدتنا يتمثل الفعل المزيد في[4]: اضطرب، تدفق، التهب، تعثر، مزق، أصغى، أحصى، ارتكب، استيقظ، خلف، انتقم، أيّن، أبقى.[5]

II– الظروف :

---

[1] محمد بن أحمد الحملاوي، المرجع نفسه، ص 60.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

[3] وكيبيديا، الموسوعة الحرة.

[4] وكيبيديا، الموسوعة الحرة.

[5] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

اسم منصوب يدل على زمان أو مكان وقوع الفعل متضمنًا معنى "في" وينقسم النحويون الظروف بصورة عامة إلى قسمين رئيسيين هما ظرف زمان وظرف مكان.[1]

أ- ظرف الزمان : وضعت الشاعرة هنا ظرف الزمان في :

سكَن الليلُ
في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ
طَلَع الفجرُ
في صمتِ الفجْر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين
وغدًا سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ

ب- ظرف المكان : ومن أمثلة ظرف المكان في القصيدة هي :

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ
في كوخ الفلاّحة في البيتْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ [2]

[1] عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، ص 87.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

ومن خلال دراستنا لظروف الزمان والمكان في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة، لاحظنا الشاعرة استعملتهما ووظفتهما بكثرة وذلك لربط زمن تخاطبهما بالمكان الذي تتألم من أجله وذلك تحسرًا على الشعب الذي يضيع إثر داء الكوليرا المرير.

III- الصفات :

وهو كل كلمة تدل على موصوف بالحدث، وتشمل الصفة اسم الفاعل، واسم المفعول، ومبالغة، اسم الفاعل، اسم التفضيل، اسم المشبه.[1]

الصفة	الموصوف	نوعها
الأنات	المرض	جمع
الأصوات	المصابون	جمع
صرخات	المصابون	جمع
الأشلاء	الأموات	جمع
الكوخ	السكن	مفرد
الباكينا	الآهات	جمع

من خلال الجدول لاحظنا أن الشاعرة قد وظفت في قصيدتها الصفة بصفات متعددة وذلك لأنها كانت تصف ذلك الحين المرير المعاش في بلد آخر إثر الداء الشرير (الكوليرا)، حيث كانت تتعايش وتتعاطف مع الشعب المصري مثلما وكأنها معهم.[2]

VI- الأسماء :

والاسم كلمة تدل بذاتها على شيء محسوس، ومن علامته الجر، التنوين، النداء، ال، الإسناد إليه.[3]

* **باعتبار التنكير والتعريف:** وينقسم الاسم باعتبار دلالته على معين وغيره إلى قسمين :

1- النكرة : وهي الاسم الدال على غير معين، وتنقسم إلى قسمين :

أ- ما تقبل أل التعريفية وتؤثر فيها.

ب- ما تقع موقع ما يقبل أل المؤثرة للتعريف.[4]

---

[1] محمد أحمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، جدة، ط7، 1980، ص 211.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[3] محمد أحمد النقراط، المرجع السابق، ص 12، 13.

[4] عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدة، ط7، 1980، ص 43.

أمّا في قصيدتنا نجده : حزن يتدفق يلتهب

في كل فراد غليان

يبكي من قلب ملتهب [1]

2- المعرفة : هي الاسم الدال على معين وهي سبعة أنواع :[2]

أ- المعرف بالضمير : هو اللفظ الموضوع للكناية عن متكلم أو مخاطب أو غائب نيابة عن الأسماء الظاهرة.[3]

هذا ما قد مزقهُ الموت

غدا سيلقفه داء الشرير [4]

ب- اسم العلم : هو الاسم الذي يعين مسماه غير متناول أمثاله.[5]

فقد خلت قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة من "اسم العلم".

ج- اسم الإشارة : ما يدل على شيء معين من الإشارة إليه حسيه.[6]

فوظفت الشاعرة هذا النوع من المعرفة في قصيدتها ويتمثل في :

هذا ما قد مزقهُ الموت

هذا ما فعلت كف الموت [7]

د- الاسم الموصول : وهو ما وضع لمعين بواسطة جملة، تذكر بعده مشتملة على ضميره وتسمى صلة له.[8]

غدا سيلقفه داء الشرير

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[2] عبد الهادي الفضيلي، المرجع السابق، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص 43.

[4] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 24.

[5] محمد العيد آل خليفة، المصدر السابق، ص 41.

[6] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 93.

[7] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 24.

[8] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 99.

هـ- المعرف ب "ال" : هو اسم دخلت عليه فأفادته التعريف[1]، ونجد ذلك في قول الشاعرة:

في الكوخ الساكن أحزان
الموت، الموت، الموت
يا حزن النيل الصارخ
في صمت الأبد القاسي
الصمت مرير
الجامع مات مؤذنه
الميت من سيؤذنه
الطفل بلا أم وأب [2]

و- المعرف بالإضافة: هو اسم نكرة أضيف إلى المعارف السابقة ذكرها، واكتسب التعريف بإضافته.[3]

بينما وظفت الشاعرة في القصيدة :

في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ [4]

[1] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 110.
[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.
[3] مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص 154.
[4] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

ب- المعرف بالنداء : هو اسم نكرة قصد تعيينه بالنداء.[1]

يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ

يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ

يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ [2]

5- المشتقات :

المشتق هو الاسم الذي أخذ من غيره وله أصل يرجع إليه ويقترع منه، بما أن هناك اختلاف في أصل المشتقات، أهو المصدر أم الفعل فليس بالضرورة أن تدخل في هذه الاختلافات، لكن هناك مادة لغوية معينة يمكن تشكيله على هيئات مختلفة كل هيئة لها وزن خاص، لها وظيفة خاصة.[3]

* **اسم فاعل**: هو اسم من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل[4]، وقد ورد اسم الفاعل في القصيدة لبعث روح التفاؤل والوقوف مع الشعب المتألم والحزين الذي يلقفه الموت والداء الشرير، ويتمثل ذلك في:

الساكن ⟵ في الكوخ الساكن أحزان

الباكي ⟵ لا يسمع صوت الباكين

القاسي ⟵ في صمت الأبد القاسي، حيث الموت دواء

مضطرب ⟵ يصرخ مضطربًا مجنونًا

مؤذِّن ⟵ الجامع مات مؤذنه

ملتهب ⟵ يبكي من قلب ملتهب [5]

* **اسم المفعول** : هو اسم من فعل المضارع المتعدي، للمبني للمجهول، وهو يدل على وصف من وقع عليه الفعل.[1]

---

[1] مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص 154.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

[3] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ص 65.

[4] عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم الصرف، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1974، ص 92.

[5] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

ومثال ذلك قولها في القصيدة : محزون، موتور، مجنون.[2]

* **صفة المشبه** : مشتقة من الفعل اللازم، للدلالة على الثبوت[3] وذلك في قولها :

ميت ⟵ الميت من سيؤذنه

المسكين ⟵ أسمع صوت الطفل المسكين

مرير ⟵ الصمت مرير

المرح ⟵ هبط الوادي المرح الوضاء

الشرير ⟵ غدًا سيلقفه داء الشرير [4]

صيغ المبالغة : وذلك بالمبالغة في الوصف[5] مثل : الوضّاء، نصير، حفَّار، شرير.[6]

– الأسماء باعتبار التذكير والتأنيث :

وينقسم الاسم باعتبار التذكير والتأنيث إلى :

1– المذكر : وهو ما يصح أن تشير إليه بقولك (هذا) هو قسمان :

أ– المذكر الحقيقي : وهو ما دل على ذكر من الناس أو الحيوان.[7]

الطفل المسكين.[8]

ب– المذكر المجازي : وهو ما يعمل معاملة الذكر من الناس أو الحيوان.[9]

خلت القصيدة من هذا النوع (المذكر المجازي).

---

(1) موسى عبد الرحمان فيشاوي، وقفة مع العربية وعلومها، داء الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999م، ص 28.

(2) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

(3) مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص 98.

(4) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

(5) مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص 98.

(6) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

(7) مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص 98.

(8) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 24.

(9) مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص 98.

2- المؤنث : وهو ما يصح أن تشير إليه بقولك (هذه) وهو أربعة أقسام :

أ- المؤنث الحقيقي : وهو ما دل على أنثى من الناس أو الحيوان.[1]

في كل مكان روح تصرخُ في الظلمات [2]

ب- المؤنث المجازي : وهو ما يعمل معاملة الأنثى من ناس أو حيوان.[3]

ولم نجد هذا النوع في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة.

ج- المؤنث اللفظي : وهو ما لحقته علامة التأنيث، سواء دل على مؤنث أم على مذكر.[4]

د- المؤنث المعنوي : وهو ما كان علما لمؤنث وفيه علامة.[5]

وقد خلت القصيدة من هذين النوعين من التأنيث.

[1] مصطفى الغلايني، المرجع السابق، ص 98.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

[3] مصطفى الغلايني، المرجع السابق، ص 99.

[4] مصطفى الغلايني، المرجع السابق، ص 98.

[5] أحمد الحملاوي، المرجع السابق، ص 36.

VI- المستوى الدلالي :

لم يعد علم الدلالة الآن في حاجة إلى من يدافع عنه بوجوده، أو يبرر الاهتمام به، فقد تخطى هذه المرحلة منذ نصف قرن أو يزيد، وصار الآن يلقى من الاهتمام والدراسة في كل أنحاء العالم ما يلقاه سائر علم اللغة.[1]

فهو علم فسيح الأرجاء، متداخل الأجزاء، متسع العلاقات مع المستويات اللغوية الأخرى (الصوتية، والبنائية والبنائية) زيادة على علاقاته بعلوم ومعارف إنسانية كثيرة كالفلسفة والفقه وغيرها[2]، وهذا ما جعل بعض علوم الدلالة يعرفونه بأنه: العلم الذي يدرس المعنى، أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها حتى يكون قادر على حمل المعنى[3]. ومن أهم ما تطرقت إليه الدراسات الحديثة نجد:

1- نظرية الحقول الدلالية.

2- حقل العلاقات الدلالية.

3- محور التغير الدلالي.

*** نظرية الحقول الدلالية :**

تعرف هذه النظرية الحقل الدلالي على أنه "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، وتقول هذه النظرية أنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا[4]. ومنه فإن نظرية الحقول الدلالية، قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب مستعصية، وتتسم بالتعقيد ومن جملة تلك الحلول، الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى هذه الفجوة الوظيفية، أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة، أو التعبير عن شيء ما، كذلك إيجاد التقابلات

---

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، كلية دار العلوم، القاهرة، ط1، ص 5.

(2) هادي نمر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربية، دار الأمل، الأردن، ط1، 2007، ص 17.

(3) أحمد مختار عمر، المرجع السابق، ص 11.

(4) المرجع نفسه، ص 79.

وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد وعلاقتها باللفظ الأعم الذي يجمعهما.[1]

كما اهتم أصحاب هذه النظرية بدراسة المستوى الدلالي للألفاظ اللغوية من خلال رصد دلالة مجموعة من الكلمات التي تنتمي بعضها إلى بعض اشتقاقيًا للتعبير عن مجال واحد من المسميات يتصل معنى الكلمة المعينة فيه، بمعنى كلمة أو كلمات أخرى قريبة منها في الدلالة.[2]

وانتهى علم الدلالة إلى تصنيف الحقول الدلالية باعتبار ما تتضمن من الأدلة اللغوية إلى أنواع وهي :

1- حقل الموجودات :

وينقسم بدوره إلى الحي والغير الحي، وللحي أجزاء تتضمن الحيوانات، الطيور، والحشرات ... كما تضم الإنسان، وما يتصل به كالقرابة والصفات والمجموعات البشرية أمّا الغير الحي الطبيعية والمركب.[3]

حقل الموجودات		
غير الحية	الحية	
الطبيعة	الإنسان	الصفات
الليل، الظلمات، الفجر، الوادي، الكوخ، الكهف، البيت، مصر، الجامع، القبر	الماشين، الطفل، موتى، جسد، شخص، حفار القبر، مؤذنه، الميت، البشرية، الأشلاء	الأنات، الصمت، صرخات، تضطرب، يلتهب، الآهات، حزن، يبكي، اصغي، أنظر، اسمع، المسكين، الرعب، القاسي، استيقظ، حقدًا، يتدفق، هبط، المرح، مجنونًا، لا يسمع، مرير، الشرير، مضطربًا [4]

[1] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، مكتبة الأسد، دمشق، ط 2000م، ص 75.

[2] هادي نمر، المرجع السابق، ص 563.

[3] محمد أحمد قدور، المرجع السابق، ص 264، 265.

[4] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

2- حقل المجردات :

وتمثل الوقت والمقدار والجاذبية والجودة والسرعة والطاقة وغير ذلك (نحو القمر والعدد والمركز والمسافة).[1]

المجردات		
ألفاظ دالة على القوة	**ألفاظ دالة على الحزن**	**ألفاظ دالة على الأمل**
الداء الشرير، الأبد القاسي، مخلبه، داء الكوليرا، ينتقم، صدى، مرح، شبح، استيقظ	الأنات، صمت، حزن، قلب ملتهب، الآهات، تصرخ في الظلمات، يبكي، حزن النيل الصارخ، مسكين، تشكو، الرعب، مضطربا، صرخات الموت، مرير، القبر، تكرار كلمة (موتى، موتى)، الليل، الظلمة، عشرة أموات عشرونا، الأشلاء، داء الكوليرا، الطفل بلا أم وأب، مزقه	طلع الفجر [2]

[1] محمد أحمد قدور، المرجع السابق، ص 365.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

3- الأحداث : ويشمل هذا الحقل جملة من الأحداث سواء في الطبيعة كالمناخ والانفعالات والأحاسيس كالحزن، والخوف والفرح والنشاط الفكري كالإدراك والتفكير[1] ونحو ذلك :

أحداث دالة على الأمل والتفاؤل	أحداث دالة على الحزن والكآبة	أحداث دالة على الأضداد والثبوت
تعلو، طلع الفجر، أنظر، المرح، طفل، استيقظ، مخلبه، أصداء	صدى الأنات، تحت الصمت، صرخات تعلو تضطرب، حزن يتدفق يلتهب، يتعثر فيه صدى الآهات، في كل فؤاد غليان، في الكوخ الساكن أحزان، تصرخ في الظلمات، في كل مكان يبكي صوت، هذا ما قد مزقه الموت الموت، الموت، الموت، يا حزن الليل الصارخ، في صمت الفجر أصح أنظر ركب الباكين، عشرة أموات عشرونا، أسمع صوت الطفل المسكين، موتى موتى ضاع العدد، موتى موتى لم يبق غد، في كل مكان جسد يندبه محزون، كف الموت، تشكو البشرية، كهف الرعب، صمت الأبد القاسي، داء الكوليرا، حقدًا يتدفق يصرخ مضطربًا مجنونًا، لا يسمع صوت الباكينا الكوليرا القاسي، ينتقم الموت، لا شيء سوى صرخات الموت، الصمت مرير، رجع التبكير، حفار القبر، لم يبق نصير، الجامع مات مؤذنه، لم يبق سوى نوح وزفير، الطفل بلا أم وأب، يبكي من قلب ملتهب، سيلقفه الداء الشرير، يا شبح الهيضة ما أبقيت، لا شيء سواء أحزان الموت، يا مصر شعوري مزقه مما فعل الموت	سكن الليل، أصغي، أنظر، الصمت، صمت الفجر [2]

[1] محمد أحمد قدور، المرجع السابق، ص 366.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

4- العلاقات :

يتمثل هذا الحقل في مختلف الروابط التي تساهم وتساعد في تماسك النص وترابطه وانسجامه كحروف العطف والجر والظروف زمان ومكان وغيرها[1]، من بين تلك الروابط التي استعملت في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة ما يلي :

ظرف الزمان والمكان	حروف الجر	أسماء الإشارة	أسماء موصولة	حروف العطف
الليل، الفجر، لحظة، غدًا، الكوخ، مكان، النيل، كفٌّ، كهف، كوخ الفلاحة في البيت، الوادي، القبر، الجامع، مصر	إلى، في، على، اللام، مع، حتى، مِنْ، بـ	هذا	من، ما	حتى

(2)

2- العلاقات الدلالية :

تتنوع العلاقات الدلالية، كما تتعدد مستويات التحليل اللغوي، ويتصل بدراستنا هذا المستوى الرابع من مستويات هذا التحليل اللغوي وهو المعروف بالترادف والمشترك اللفظي والمتضاد، وذلك لالتقاء العلاقات الدلالية مع بعض الألوان البلاغية[3]، ويمكن حصر هذه العلاقات في:

أ) الترادف : الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد.[4]

ب) الاشتمال : تعد علاقة الاشتمال أهم العلاقات في السيماتيك التركيب، والاشتمال يختلف عن الترادف في أنه تضمن طرف واحد يكون (أ) مشتملاً على (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريغي.[5]

---

(1) محمد أحمد قدور، المرجع السابق، ص 366.

(2) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

(3) عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث العربي، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، ط1، 1999م، ص 39.

(4) عبد الكريم محمد حسن جيلي، في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفصليات، دار المعرفة الجامعية، طنطا، (د.ط)، 1997م، ص 36.

(5) أحمد مختار عمر، المرجع السابق، ص 99.

ج) التضاد : وهو في اصطلاح العرب القدامى: أن يتفق اللفظ ويختلف المعنى فيكون اللفظ الواحد على معنيين فصاعدا.[1]

	الترادف	التضاد	الاشتمال
الأحداث	اصغ، تعلو، حزن، يتدفق، يلتهب، يبكي، طلع الفجر، أنظر، هبط، مزق، اسمع، فعل، استيقظ، غليان، مضطربًا، مجنونًا، لا صمت، الموت، حفار، القيد الشعوري	– الليل، الفجر – الصمت، صرخات – تحت، تعلو – هبط، طلع – أم، أب	– صدى، عمق – الأنات، الآهات – يلتهب، غليان – يتدفق، يتعثر – اصغ، اسمع – موتى، موتى – الشرير، القاسي – الليل، الظلمات
المجردات	الصمت الأنات طلع	– الصمت، صرخات – الأنات، الآهات – طلع، هبط	– الليل، الظلمات
الموجودات	الأنات، الصمت، صرخات، تضطرب، يلتهب، الآهات، حزن، يبكي، اصغي، أنظر، اسمع، المسكين، الرعب، القاسي، استيقظ، حقدًا، يتدفق، هبط، المرح، مجنونًا، مضطربًا، لا يسمع، مرير، شرير	– الأنات، الصرخات – اصغي، لا يسمع	– الطبيعة: الليل، الظلمات، الفجر، الوادي، الكوخ، الكهف، البيت، مصر، الجامع، القبر. – الإنسان: الطفل، موتى، جسد، الماشين، شخص، حفار القبر، مؤذنه، البشرية، الأشلاء [2]

[1] هادي نمر، المرجع السابق، ص 522.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

رابعًا : ظواهر الأسلوبية

1- الإنزياح :

لطالما استعانت اللغة بأساليب بلاغية تستأنس بها وتحيي جهودها، وتثبت فيه روح البيان والجمال والإبداع ومن بين هذه الأساليب: الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه وغير ذلك من أنواع البديع: فقامت بنقل اللغة من شكلها التقريري البسيط إلى طاقة تعبيرية تطفو فوق كل أسلوب عادي، فتطلق الأسلوبية الحديثة على هذا المشكل البلاغي (الانزياح الدلالي) وهو أعمق مستويات الانحراف اللغوي التي استأثر بها الخطاب الشعري دون النثري.[1]

والآن سنحاول البحث عن ملامح الانزياح الدلالي من خلال قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة.

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

في هذا البيت نلمح الإنزياح الدلالي في قول الشاعرة (النيل الصارخ) فالموقع الإستبدالي لهذه الجملة تحدد بفعالية التفاعل الاستعاري (الصارخ/الصوت الإنسان) فالصارخ حل من صوت الإنسان مز أجل تبيان شدة حزنها على الشعب المصري الذي تسمم إثر مياه النيل بمرض الكوليرا[2]، حيث أسندت الأشياء إلى نقيضها، فتتشكل علاقات جامعة بين التفكير والتعبير عن الفكرة.[3]

كما تقول الشاعرة أيضًا :

صمت الفجر [4]

كذلك في هذا البيت نلاحظ الانزياح الدلالي في (صمت الفجر) فالموقع الاستبدالي في هذه الجملة يتحدد بفعالية الاستعاري (الفجر، الإنسان) فالفجر حل محل الإنسان من أجل أن يبعث للفرد الحزين روح التفاعل فيه.

II- التكرار :

أ- مفهومه :

---

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1980م، ص 381.

[2] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

[3] بسام قطوس، إستراتيجية القراءة (التفصيل والإجراء النقدي)، دار الكندي، الأردن، ط1، 1998م، ص 154.

[4] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

جاء في لسان العرب: كرر الشيء وكرره أعاده مرة بعد مرة، والكرة المرة والجمع كرات، ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذ رددته عليه، وكركرته عن كذا كركرة إذ رددتهُ، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار.[1]

ب- اصطلاحًا :

هو تعبيري أسلوبي بلاغي له دلالته الفنية وأغراضه الأسلوبية، وهو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه: أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد.[2]

ويكون التكرار بالحرف أو اللفظة أو الجملة، وهذا التعريف لا يخرج عن تعريف القدماء، ويكون التكرار عادة في اللفظ أو المعنى، ولذلك قسم إلى قسمين: تكرار لفظي وتكرار معنوي، وهذا ما فعله "ابن رشيق" حيث يرى أن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه.[3]

أمّا الحديث عن أغراض التكرار فإلى جانب أنه من "سبيل الإقناع" وهو من أقوى الوسائل التي تهدف التركيز الرأي ... وهذا كله فوق ما للتكرار من التلوين في التعبير من تنشيط السامع وتحريك انتباهه.[4]

فإن له أغرض أخرى كالازدراء، والتهكم، والوعيد والتهديد، والتعظيم والاستغاثة، والتقرير والتوبيخ، الشهرة وشدة التوضيح، والتنويه بالمكرر والإشادة بذكره.[5]

ويستطيع المتلقي أن يفرق بين هذه الأغراض بحسب إحساسه بالإيقاع الذي ينبع من القصيدة ذاتها، فالإيقاع الذي يصحب التلذذ بذكر المكرر والتنويه به، ليس كالذي يصحب التهويل والعنف فلكل حركته ونغمته الخاصة.[6]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، ط، ت، ص 135.

(2) محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1983م، ص 9.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 70.

(4) صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي (الدراسات النقدية والأدبية حول الإعجاز القرآني)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2003م، ص 197.

(5) محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، ص 21، 22.

(6) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار فاجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003، ص 197.

فالتكرار يشكل ظاهرة مهمة تسترعي الاهتمام والدراسة والتحليل فهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.[1]

لقد خضنا في مبحث البنية الصوتية عن تكرار الحروف بشكل مفصل، وقمنا بتبيان دلالاتها، أمّا في هذا المبحث فنخصص الحديث عن تكرار الكلمات، ذلك أن الكلمة تشكل الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري.[2]

ولقد ارتأينا أن ندرس تكرار الكلمات من خلال أنماط معينة للتكرار، وهي تكرار الاشتقاق وتكرار المجاورة وتكرار البداية، لأن هذه الأنماط من التكرار هي الأكثر وفرة مقابلة بالأنماط الأخرى.

2- تكرار الاشتقاق :

ويتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلاّ في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها.[3]

ويعتبر الاشتقاق من الآليات التوازنية التي حظيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم.[4]

ولقد استعملت الشاعرة هذا النوع في قصيدتها، سواء أكان ذلك بقصد أو غير قصد، وهذا الاشتقاق ليس مجانيًا وإنما يعمل على تعميق الإحساس بالموقف.[5] ومن هذا القبيل نجده في قول الشاعرة:

تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ [6]

ففي تكرار كلمة تشكو تأكيد على الأسى والألم، في إرادة تنبيه للمتلقي، وزيادة في عمق إحساسه بعمق الحزن، وهذا التكرار ليس من قبيل البعث اللغوي الذي لا طال منه بل يخلق من جراءه طاقة إبداعية وقيمة جمالية تؤكد على قيمة التكرار كظاهرة أسلوبية، كما ظهر لنا التماسك في

---

(1) زانك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1983م، ص 276.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص 73.

(3) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في العربي المعاصر، ص 92.

(4) محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 205.

(5) حسن الغرفي، المرجع السابق، ص 92.

(6) نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 24.

العلاقات الإنسانية بين الأفراد والذي حققته عبارة "تشكو البشرية"، ففي هذه العلاقة الجزئية علاقة الجزء بالكل أو علاقة الفرد بمجتمعه، تحقيقًا إلى تماسك لغوي من حيث الدلالة وتشابكها من خلال التكرارية.

3- تكرار المجاورة :

يقوم هذا النمط من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين والمجاورة تمثل لونًا بديعيًا مستقلاً[1]، بحيث يتردد في البيت لفظتان كل واحدة منهما بجانب الآخر، أو قريب منها، من غير أن تكون إحداهما لغوًا لا يحتاج إليها.[2]

وفي هذه القصيدة ورد تكرار المجاورة في البيتين المتتاليين في القصيدة :

مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ

مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ [3]

إن في تكرار كلمة "موتى" التي تعد نقطة إشعاع مركزة في هذا البيت تعبيرًا عن حالة نفسية، وتأكيد عن مشاعر الألم والأسى التي يبعثها الشاعر في الفرد الحزين.

4- تكرار البداية :

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد ومشاركة الشاعر لإحساسه ونبضه الشعري.[4]

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994م، ص 301.

[2] حسن الغرفي، المرجع السابق، ص 301.

[3] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23.

[4] ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، تحت مصطلح التراكم، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م، ص 915.

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ

مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ

مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ

في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ

في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ

في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ

في كوخ الفلاّحة في البيتْ [1]

وتحتل "في" موقعًا مركزيًا في هذه النماذج فهي تهيمن في هذه الأسطر على بناء القصيدة ككل إذْ تشكل موقعًا لتوالد العديد من الجمل حيث تتفرع بالألفاظ مختلفة عن معنى الحزن والأسى والألم المقصود في القصيدة، ونلخص القول إلى أن التكرار أعطى للقصيدة نغمًا موسيقيًا رنانًا، مما زادها بها روعة.

[1] نازك الملائكة، الديوان، المجلد الأول، ص 23-24.

الخاتمة

الخاتمة :

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم

أما بعد :

هذا ما تيسر إعداده وتهيأ إيراده والله نسأل أن ينفع به الباحث والقارئ وأن يتيسر لنا طريق العلم والمعرفة ويوفقنا فيه وقبل ختام هذا البحث فإننا ألمحنا إلى بعض ما توصلنا إليه في هذا الدراسة التي تحمل عنوانًا: "تحليل أسلوبي لقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة".

وهي كالتالي :

- إن الأسلوبية تطور للأسلوب الذي كان عند "دي سوسير"، وأن الأسلوب مصطلح مرادف للأسلوبية مع أن بعض العلماء فرق بينهما تقريبًا بسيط.

- كشف الدراسة الصوتية للقصيدة عن وجود توازن مقصود في إيقاعها وما يتصل به من وصف التفعيلات المستخدمة.

- ساهم التكرار والجناس والطباق في زيادة الإيقاع الجميل للقصيدة بالإضافة إلى تناسق هذه الأصوات، وتلك الكلمات مع الجر الذي تطلق وظيفته التي تؤديها في كل سياق.

- كما ساهم المستوى التركيبي في إبراز المظاهر التركيبية حث نوعت الشاعرة بين الجمل الفعلية والاسمية، فكانت الجمل الفعلية تعبر عن الحالات والمواقف تهدف إلى إبراز مظاهر الحركة والديناميكية، أمّا الاسمية فكانت تعمد إليها عندما تحس تأكيدها لمواقف الأسى والألم للأحداث السائدة، كما شكل الانزياح التركيبي في صورتيه التقديم والتأخير والحذف سمة أسلوبية بارزة، في شعر نازك الملائكة، وقد أسهمت هذه السمة الأسلوبية في تحقيق الوظيفة الشعرية والدلالية للقصيدة.

- تعد الصيغ الصرفية وتنوع استعمالاتها ودلالتها وما لها من أثر في الكشف عن جماليات القصيدة، لأن توظيف اللفظة المختارة في مقامها الملائم تساهم في أداء المعنى وتحدث قوة في الجرس وإيحاء في المعنى وتنوع الأبنية ودلالاتها دليل على تفوق الشاعرة من ناحية اللغة.

- وعلى الرغم من المعاناة والمأساة التي كانت تعيشها الشاعرة على الشعب المريض إلاّ أن الحقول الدلالية قد تنوعت بين الحزن والفرح وهذا ما أدى إلى إثراء المعجم الشعري لدى الشاعرة.

وهنا نكون قد وصلنا إلى نهاية هذا العمل المتواضع نرجو أن يكون بذرة بداية للبحث العلمي في مجال اللغة العربية وآدابها، وأقول باسمي واسم زميلتي أننا لا ندعي الكمال وأننا استوفينا البحث حقه، فالنقص من سمة الإنسان فإن أصبنا فمن الله وإن أخطئنا فمن أنفسنا، ونسأل الله أن يسدد خطانا إلى ما فيه الخير والصلاح وآخر دعوانا : الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، مج1، دار المعارف، مصر.
- ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، تحت مصطلح التراكم، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م.
- ابن رشيق، العمدة، تج: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ج1.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، ط، ت.
- ابن منظور، لسان العرب، مج 5 مادة سلب، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، ط6.
- أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار البيروتي، ط3، 2008.
- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية "مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، مجلة الفصول، المجلد 5، العدد 1.
- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، علم الكتاب، القاهرة، ص5، 1998.
- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م
- بسام قطوس، إستراتيجية القراءة (التفصيل والإجراء النقدي)، دار الكندي، الأردن، ط1، 1998م.
- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر "دراسات في الأصول والملامح والإشكالية النظرية والتطبيقية"، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، ص 2006م.
- بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1994، ج2.
- جورج موليه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.
- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
- حسن ناظم، البنية الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب".
- ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ط2، 1981/10/1.
- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط، د.ت.
- رجاء عبيد، البحث الأسلوبي المعاصر وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993م.

- سامية راجع، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، رسالة ماجستير بإشراف (فورار أمحمد بن لخضر)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007/2006م
- سعد مصلوب، الأسلوبية "دراسة لغوية إحصائية"، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1992.
- سلمى بركات، اللغة العربية، مستوياتها وأداؤها الوظيفي وقضاياها، دار البداية، عمان، ط1.
- صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1994.
- صلاح الدين محمد عبد التواب، النقد الأدبي (الدراسات النقدية والأدبية حول الإعجاز القرآني)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2003م.
- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1980م.
- صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2002.
- عاطف فضل، النحو الوظيفي لطلبة الجامعات، دار الرازي، عمان، الأردن، ط1، 2005.
- عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري إشراف (بلقاسم دقة)، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009، مخطوط.
- عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري.
- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار فاجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د.ت.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 272، 2001.
- عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم الصرف، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1974.
- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م.
- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2002.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدين، جدة.

- عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
- عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدة، ط7، 1980.
- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999.
- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية "دراسة بين النظرية والتطبيق".
- علي بوعلم، في الأسلوب الأدبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1995.
- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنة عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- فريد عوض حيدي، فعول في علم اللغة التطبيقي، مكتبة الآداب، دار العلوم، جامعة الفيوم، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، د.ت، مادة (سلب).
- مجدي وهبة، معجم المصطلحات والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974م
- محاضرات في مادة البلاغة دوس على الخط السنة الأولى، قسم اللغة والأدب العربي، د/ واسيني عبد الله، مقياس البلاغة، الأسلوب الإنشائي وأضربه.
- محمد أحمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، جدة، ط7، 1980.
- محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1983م.
- محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- محمد بن أحمد الحملاوي، شذا العرفاني، فن الصرف، تر: محمد بن عبد المعطى، دار الكيان، الرياض، د.ط، د.ت.
- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، ط1، 2010.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة الدولية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994م.
- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د.ط، 1977م.
- محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004م.
- مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.
- مصطفى الغلاييني، المكتبة المصرية، بيروت، ط30، 1994.

- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، مكتبة الأسد، دمشق، ط 2000م.
- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.
- الموسوعة الحرة، ويكيبديا.
- موسى سامح ربايعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 2003م.
- موسى عبد الرحمان فيشاوي، وقفة مع العربية وعلومها، داء الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1983م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1965.
- نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي.
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة، الجزائر، 1998.
- نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، د.ط، 2007، ج1.
- هادي نمر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربية، دار الأمل، الأردن، ط1، 2007.
- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

مواقع الويب :

- www.elibarary4arab.com
- www.khayma.com
- lahodod.blogspot.com

الملاحق

قصيدة الكوليرا

سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ, تحتَ الصمتِ, على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو, تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ, يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ
طَلَع الفجرُ
أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجْر, أصِخْ, انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ, عشرونا

لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا

اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين

مَوْتَى, مَوْتَى, ضاعَ العددُ

مَوْتَى, موتَى, لم يَبْقَ غَدُ

في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ

لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ

هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ

الكوليرا

في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ

في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ

استيقظَ داءُ الكوليرا

حقْدًا يتدفّقُ موْتورا

هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ

يصرخُ مضطربًا مجنونا

لا يسمَعُ صوتَ الباكينا

في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ

في كوخ الفلاّحة في البيتْ

لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ

الصمتُ مريرْ

لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ

حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ

الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ

الميّتُ من سيؤبّنُهُ

لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ

الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ

يبكي من قلبٍ ملتهِبِ

وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ

يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ

لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ

الموتُ, الموتُ, الموتْ

يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ

نازك الملائكة

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
إهداء	/
شكر وعرفان	/
المقدمة	أ.ب.ج
الفصل الأول : مابين الأسلوب والأسلوبية	
- الأسلوب ومحادثة	06
أولاً: تعريف الأسلوب	06
ثانيا: محددات الأسلوب	07
- حول الأسلوب	10
أولا: الأسلوبية وتاريخها	10
ثانيا: الفرق بين الأسلوب والأسلوبية	13
ثالثا: اتجاهات الأسلوبية	14
رابعا: خطوات التحليل الأسلوبي	25
-التعريف بالشاعرة	26
أولا :حياتها	26
ثانيا:أعمالها	27
الفصل الثاني : تطبيق المستويات الأسلوبية في القصيدة	
I. المستوى الصوتي	38
1-الموسيقى الخارجية	38
• **الوزن**	39
• **الروي**	44
2-الموسيقى الداخلية	45
• **الجناس**	45
• **الطباق**	46

• التكرار	48
II.المستوى التركيبي	51
1-المستوى النحوي	51
• الجمل	51
• التقديم والتأخير	53
• الحذف	54
2-المستوى البلاغي	55
• الأسلوب الخبري	55
• الأسلوب الإنشائي	56
III. المستوى الصرفي	59
1-الأفعال	59
• باعتبار الزمن	59
• باعتبار الصحة والإعلال	62
2-الظروف	66
3-الصفات	68
4-الأسماء	68
• المعرفة والنكرة	69
• المذكر والمؤنث	72
IV. المستوى الدلالي	74
• نظرية الحقول الدلالية	74
• محور التغير الدلالي	78
الخاتمة	86
قائمة المصادر	88
الملاحق	93
الفهرس	/