الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

المعهد: الآداب واللغات
القسم: لغة وأدب عربي

المرجع:.....

شعر يحيى بن حكم الغزال الأندلسي
ـ دراسة أسلوبية ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالب(ة):
وسيلة قلاتي

إشراف الأستاذ(ة):
سليم بوزيدي

الشعبة : أدب عربي

التخصص :أدب قديم

السنة الجامعية : 2013/2012

وبـه نستعيـن

دعـــاء

اللهم لا سهل إلا ما جعلته سهلا و أنت تجعل الحزن إذا شئت سهلا فسهل أمورنا برحمتك يا أرحم الراحمين.

ربي أشرح لي صدري و يسر لي أمري و أحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي.

لا إله ألا الله الحليم الكريم سبحانك اللهم رب العرش العظيم و الحمد لله رب العالمين أسألك موجبات رحمتك و عزائم مغفرتك و السلامة من كل إثم و الغنيمة من كل بر و العصمة من كل ذنب لا تدع لي ذنبا إلا غفرته و لا كربا إلا فرجته و لا حاجتي في النجاح إلا قضيتها يا أرحم الراحمين

آمين يا رب العالمين.

تشكر

- جزيل إلى الأستاذ الفاضل الذي اشرف على بحثنا هذا الأستاذ "**سليم بوزيدي**" شاكرين توجيهاته ونصائحه، ومده لنا بالعون.
- كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع الأساتذة الذين سهروا على تعليمنا من السنة أولى جامعي إلى السنة ثانية ماستر أكادمي.

إهـداء

- إلى كل من علمني حرفا، فكلمة، فجملة، فنصا
- إلى كل من يعرفني
- إلى جميع صديقاتي خاصة **سامية عين سوية** التي ساعدتني في كتابة هذا البحث.
- إلى صديقاتي العزيزات: **سهام، أمينة، راوية**، اللواتي عشن معي حلو الحياة ومرها.
- إلى كل الأحبة والوجوه الطيبة والعزيزة على قلبي. سواء من قريب أو من بعيد.

وسـيلـة

مقدمة

ارتبط علم الأسلوب باللسانيات التي جاء بها فردناد، دي سوسير، وهو من العلوم التي ظهرت في مطلع القرن 20م، وقد بدأ الاهتمام به مع الاهتمام بعلم اللغة ثم تطور، ودخل حقل الأدب والأعمال الأدبية، حيث أصبح منهجا موضوعيا لتحليل ودراسة النصوص الأدبية، واعتمد في ذلك على اللسانيات، في تحديد سماتها الجمالية.

وعلى الرغم من أن هذا العلم حديث إلا أنه نال مكانته في تراثنا النقدي والبلاغي، غير انه ظل مقترنا بالمشكلات التي تناولها هذا العلم من بينها، مصطلح الأسلوب، فهو مصطلح قديم ارتبط ظهوره بظهور البلاغة، وفي حديثنا عن البلاغة أو الأسلوبية

فقد رأى اللسانيون أن الأسلوبية هي امتداد للبلاغة، وبذلك توصلوا إلى معادلة مفادها أن البلاغة أسلوبية القدامى، والأسلوبية بلاغة حديثة،

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع، كون الدراسة الأسلوبية حديثة أردنا من خلالها اختبار جماليات النص الشعري عند الشاعر يحي بن حكم الغزالي الأندلسي من خلال المنهج الأسلوبي.

وأردنا من خلاله الاطلاع على أشعاره من جهة، ومن جهة أخرى كانت لنا رغبة في تطبيق محتويات التحليل الأسلوبي على هذا الديوان.

والأشكال المطروح هو: هل كان ديوان الغزال مناسبا لهذه الدراسة؟

وعلى الرغم من قلة أشعار "الغزال"، إلا انه تميز بالنظرة الذكية، والقدرة على اختطاف الفكرة، وإيصالها إلى السامع، والتأثير فيه، ولهذا اتبعنا المنهج الأسلوبي لهذه الدراسة معتمدين في ذلك على على الخطة التالية:

مدخلا نظريا تطرقنا فيه إلى مفهوم الأسلوب، والأسلوبية وكل ما يتصل بها من نشأة، وموضوعات، واتجاهات، وأعلام، ثم خصصنا ثلاثة فصول لدراسة المستويات الأسلوبية،

حيث تناولنا في الفصل الأول: المستوى الصوتي قسمناه إلى مدخل وثلاثة مباحث، تناولنا في المدخل: موسيقى وإيقاع النص، أما المبحث الأول فقد تناولنا فيه الإيقاع الخارجي الذي يتمثل في: البحور الشعرية وما يدخل عليها من زحافات وعلل، التدوير، حرف الروي، والمبحث الثاني تناولنا فيه الايقاع الداخلي ويتمثل في: التكرار الكمي للاصوات والتماثل الصوتي، والمبحث الثالث تناولنا فيه نظام التقفية(القافية وانواعها).

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة المستوى التركيبي، حيث قسمناه هو الآخر إلى ثلاث مباحث.

تناولنا في المبحث الاول نظام الجملة، واسلوب النفي، وفي المبحث الثاني تناولنا الاساليب الانشائية، وفي الثالث: انماط التوكيد، تحولات الضمائر، وتركيب الإضافة، أما الفصل الثالث فقد تناولنا فيه المستوى الدلالي، وقسمناه هو الآخر إلى ثلاث مباحث، تناولنا في الأول الحقول الدلالية، وفي الثاني الصورة والخيال والنقد، وفي الثالث الصورة الشعرية وأنماطها- ثم أتممنا بحثنا هذا بخاتمة تضمنت أهم النتائج، وأردفناها بقائمة المصادر والمراجع والتي من أهمها: الأسلوبية والأسلوب: "عبد السلام المسدي"، لسانيات النص: "رابح بوحوش"، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية: "عبد القادر عبد الجليل".

لم تواجهنا أي صعوبات، ما عدا ضيق الوقت، وإلا أننا تداركناها، وقد من بحثنا في الوقت المحدد.

ونأمل في الأخير أن نكون قد قدمنا ولو القليل إلى البحث العلمي.

مـــدخـــل

الاسلوب
و
الاسلوبية

I- الأسلوب والأسلوبية:

أدى تعدد القراءات للنص الأدبي الواحد إلى تعدد المناهج النقدية وكون النص الأدبي نسيجا من الكلمات والجمل والمعاني، فان عدم ثبات آليات تشريح هذا النسيج أدى إلى التباين في مفاهيم المناهج النقدية، حسب رؤى النقاد والباحثين، والمهتمين بأولوية النص، وما يقدمه من طاقات دلالية مخزنة فيه، « ويعد القرن 20م ثورة فكرية دكت حقول المعرفة الإنسانية وأطاحت بالعديد من الموروثات القديمة كالفيزياء المعاصرة، والطب والاقتصاد، وهي علوم قد انتقلت من الشك والتخمين إلى التشريع الاختياري وتحليل الأشعة والإحصاء»[1]، وكان من نتائج ذلك أن عم هذا الانقلاب الاختباري للغة والأدب والنقد،وكان صيغ هذه الثورة في هذه العلوم هي اللسانيات، إذ من الحقائق العصر أن المعرفة الإنسانية مدينة إليها بفضل كبير سواء في مناهج بحثها، أو في تقدير حصيلتها العلمية، وولدت صلتها بالأدب في ممارسة نصوصه مذهبا جديدا أطلق عليه اسم الأسلوب، وكان الفضل الكبير لنشأة هذا المنهج تطور الدراسات اللغوية في القرن 19م ذلك أن دور التأثيرات الفلسفية في ذلك العصر كان قد تراجع إلى الخلف ولم يعد من الممكن النظر إلى اللغة باعتبارها كتلة واحدة يعسر فكها إلى أجزاء متباينة، ومن ثم بقيت مستويات اللغة كما هي

(1) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط2، دار الكتب الحديث الأردن،: 2009/1430م، ص09.

معروفة الآن، تستعص عن المراقبة، «أما الأسلوب فهو علم يرمي التخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية الذوقية ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية» [1]

وتشهد دراسة الأسلوب في نقدنا القديم إشكاليات عدة أهمها: طبيعة التعامل مع مصطلح الأسلوب وطبيعة استخدامه، واعتماده كمصطلح مع انه ماثل في الأذهان كمفهوم، كذلك ما يقيمه مصطلح أسلوب من ارتباطات وثيقة مع غيره من المصطلحات، فالمعاجم اللغوية القديمة التي وصلتنا في هذا المجال«إذ لكل كاتب طريقته في التعبير»[2]، وتطالعنا مجموعة من المؤلفات النقدية في تراثنا لم تستخدم مصطلح الأسلوب، لكنها استخدمت مصطلحات أخرى تؤدي من الدلالة ما يؤدي إليه مصطلح الأسلوب، فابن منظور يعرفه بقوله، «يقال السطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب» [3]

أما الدكتور شكري محمد عياد فهو يعتقد عودة "علم الأسلوب" إلى علوم البلاغة القديمة، ويحاول إثبات وجود علم الأسلوب في ثقافتنا العربية بما جعلته من موروث بلاغي، حيث استهل مقدمته بإعلان مبدئي يضع القارئ أمام حقيقة مفادها«أن الكلام عن الأسلوب

(1) إدريس قصوري: أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية الرواية زقاق المذق لنجيب محفوظ) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2008، ص33.

(2) سامي يوسف عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث،2007م، ص63.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 3، 1998، ص314.

قديم أما علم الأسلوب فحديث جدا» [1] وفيما يخص عمله في مجال النظرية الأسلوبية، فهو لا يصرح بعدم وضعه قواعد الأسلوب، كما انه لا يتعرض لتاريخ علم الأسلوب.

أما تعريف الأسلوب كمصطلح لم يحدد إلا في الدراسات الحديثة مع شارل بالي ومن جاء بعده، فمنذ 1902 كدنا نجزم أن علم الأسلوب قد تأسست قواعد نهائية، « مثلما أرسى أستاذه "فردناند دي سوسير" أصول اللسانيات الحديثة » [2] وقد أصبح علم الأسلوب موضوعا أدبيا، إذ ساعد كل من التيارين المثالي والوضعي إلى إدخاله في مجال الأدب، فالتيار الأول يعتبر اللغة أداة تسلية للجماعة، وفعلا خلاقا للفرد، وهي عنده مجموعة من العمليات الإجرائية المتواصلة، وإبداع فردي يخضع للظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية للمبدعين، فاللغة مجموعة من الوقائع الأسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأسلوبيين بالمعنى التقليدي للكلمة لكنها كغاية فردية واضحة، أما التيار الثاني فقد وجه نقده للوضعية العقلية، ورفض الوقائع كغاية في نفسها،«فلا ينبغي النظر إلى اللغة في علاقتها إلا من خلال الطاقة ذات الفضل في الإبداع» [3] التي يعود إليها الأسلوب، وبناء على ذلك وتطور أبحاث هذين التيارين نشا اتجاهان في علم الأسلوب:

الأول هو علم أسلوب التعبير يدرس العلاقة بين الصيغ والفكر والعاطفة، والثاني هو علم الأسلوب الفردي يهتم بدراسة علاقة التعبير بالفرد والجماعة التي تستخدمه.

([1]) شكري محمد عباد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط1، مكتبة مبارك العامة 1402هـ-1982م، ص06.

([2]) عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية، ط5، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان،،2006م، ص21.

([3]) إدريس قصوري: أسلوبية الرواية،مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المذق لنجيب محفوظ

ورغم تشعب هذا العلم ، وتداخل علاقته بالعلوم الأخرى، وما اقره الاتجاه الغربي، الذي تميز بالتباين، فقد لقي اهتماما واسعا من طرف المختصين العرب، وما قدمه عبد السلام المسدي لدلالة على طبيعة الفكر العربي في التطلع إلى الجديد، تنقيب ما يليق بالنص الأدبي فهو يعرف في الأسلوبية بأنها«البحث عن الأسس الموضوعي لإرساء علم الأسلوبي » [1]. الذي يعطي دفعا جديدا للدراسات النقدية العربية.

يبدو لنا هذا التعريف مستنبط من طبيعة المصطلح الأجنبي stylistics الذي ترجم بالأسلوبيات "وهي كلمة مركبة من وحدتين: الجذر الأسلوب، وتعني أداة الكتابة أو القلم في الأصل اللاتيني، أما الأسلوبية التي روج لها عبد السلام المسدي فهي آتية من مصطلح فرنسي stylistique المكونة من وحدتين الجذر الأسلوب الذي هو ذو مدلول إنساني، واللاحقة "ية" ique، والتي هي صفة للعلم، لان تفكيك الوحدتين إلى مدلولهما الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب والظاهر أن المشارقة قد انطلقوا من هذه الخصوصيات الموروفولوجية والدلالة في ترجمتهم علم الأسلوب.

إن وجود الأسلوبية في كوكبة معارف اللسانيات، وفقه اللغة، وتحليل الخطاب، والبلاغة جمد حركتهاّ، وخلق اختلافات في تحديد ماهيتها لدى العديد من الباحثين "فبيارغيرو" يعرفها بأنها دراسة متغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي وتحديد نوعية

(1) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط2 عالم الكتب الحديث، الأردن،1430 هـ –2009، ص10.

الحريات داخل النظام نفسه «وفي سنة 1941 عبر "ماروزو" عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوع اللسانيات وموضوع الاستقراءات فنادى بحق الأسلوبية » [1]

أما الأسلوبية فهي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية، وهي أيضا دراسة اللغة كفن، ولا شك أننا نشعر في ثنايا هذا المفهوم بأطياف البلاغة مصطلحا ومفهوما، إذ لا تعدو الأسلوبية أن تكون امتدادا لها ومرحلة متطورة عنها، «بل هي الوريث الشرعي لها»[2]، وحضور البلاغية في الدراسة الأسلوبية كان نتيجة تأثير اللسانيات والسميولوجيا، ولد مفرقات بينهما كون البلاغة حكمها نتيجة الأنماط المسبقة وتصنيفات جاهزة، والأسلوبية مفيدة بمنهج العلم الوصفية الذي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله والبلاغة علم معياري يفصل بين الشكل ومضمونه في الخطاب اللساني وتسعى إلى خلق الإبداع، في حين الأسلوبية تبرز وجود الظاهرة الأدبية بعد تأكيد وجودها وقد ذكرنا من قبل أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة، وبالتالي نخرج من معادلة مفادها أن الأسلوبية هي البلاغة الحديثة والبلاغة هي أسلوبية القدامى في الفكر العربي، وتحديد معنى كلمة"أسلوبية" يستند إلى ازدواجية الخطاب، ذلك أن هناك مجموعة من الألفاظ التي تمكن المتكلم من أن يأتي بلفظ منها بكل جملة من جمل الكلام، حيث تقوم بينها علاقات قابلة للتبادل فإذا وقع اختيار احدها، إنعزلت البقية، وتكون هذه العلاقات مزدوجة

([1]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروتّ، لبنان،2006،ص22.

([2]) بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري، ثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1422هـ/2002م، ص104.

بالعلاقات الجانبية بمعنى ترتيب الألفاظ بما يقتضيه علم النحو وبما تسمح به مبادئ الصرف، «اللغويون لا يعتبرون النظام الاستبدالي شيئا عفويا في الظاهرة اللغوية، إنما تتميز كل لغة بقواعدها التي تحدد إمكانات الاستبدال» [1]

وهذا ما يؤكد أن الأسلوبية تمثل بعدا لغويا للدراسة النص الأدبي، كون هذا النص لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عبر صياغته اللغوي، وهذا ما يجعل الأسلوبية تعتبر وسلة للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم الأسلوب والأسلوبية بتركيزها على كشف العلاقة بين الدال والمدلول، تقودنا إلى محاولة تبيين طبيعة الرسالة في النص الأدبي «وإذا ما تعرضنا للعلاقة بين الدال والمدلول، وهي عملية تثري العملية الإبداعية، حيث يقوم هذا الثراء بتوسيع دائرة العبارة بأصواتها الدلالية» [2] حتى تتمكن من أداء المعاني التي يحتاج إليها الناس في التواصل ببعضهم البعض، وبذلك يمكن للجوانب الذاتية أن تتحول إلى جوانب موضوعية في الدراسة الأسلوبية عن طريق الاتصال.

وكلمة أسلوب تحدد الموقف الذي يتخذه المبدع من طريقة ربط الدال بالمدلول وهذا لاستجابة العمل الأدبي إلى المواد اللغوية التي تحتاجها الدراسة الأسلوبية لتحقيق أهدافها «لأن سبيل الحصول عليها مرتبط بنص محدد، ومرتبط بمدع له إرادة واعية وطريقة آدائه هي التي تخلق له القوانين العامة التي تتحكم في اختيار عباراته وتنظيمها» [3]، والشخص

([1]) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان 1994، ص187.

([2]) المرجع نفسه، ص188.

([3])المرجع السابق، ص190.

يختار من المادة التي تقدمها له اللغة فهذا الاختيار يضعه تحت تأثير الإحساس الخاص بلغته وعصره، وهنا كما يمكنه أن يؤثر في المحيط الذي حوله وبذلك يمكننا القول أن لكل عصر خصائص أسلوبية تميزه تبعا لاختيار المفردات وتنظيم الكلمات والحركة الموسيقية في الجملة في توضيح المفاهيم المختلفة لمفهوم الأسلوب نستخلص مبدأين بارزين مبدأ الخصوصية والمبدأ الفني الجمالي، أما المبدأ الأول فيعرف الأسلوب بأنه طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب، أو لجماعة أدبية، فالدارس الأسلوبي من خلال هذا المبدأ نميز أسلوب كل فرد، أو جماعة، أو عصر عن غيره من الأساليب، ويسعى اكتشاف الخصائص التي يتسم بها كل نوع.

والمبدأ الثاني يعرف الأسلوب بأنه استخدام أدوات التعبير استخداما واعيا لغايات جمالية، وهذا المبدأ هو الذي ساد أعمال علماء الأسلوب«فإذا كان النمو يستعمل أسسا تقويمية ترتكز على الصحة والخطأ، فان الأسلوب يعتقد أساسا تقويمين لكنها من قبل الجيد والرديء» [1].

فلا يمكن الحكم على الأسلوب بالصحة أو الخطأ، لان صحة العبارة لا تعني بالضرورة جمالها لكن الأسلوب تصلح له أحكام ذات صيغة جمالية تحكم على العمل بالجودة أو عدمها«مثلما أننا لا نستطيع أن نقول عن قطعة موسيقية، أو لوحة فرنسية، أنها

(1) محمد بو دوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث 1432-2011، ص16.

صحيحة أو خاطئة إلا إذا كنا تقصد صحتها أو خطاها في محاكاة نموذج ما»[1]، فمثلما نقول عن قصيدة شاعر ما أنها صحيحة أو خاطئة، لأننا لا نستطيع أن نحكم عليها بالصحة الخطأ إلا إذا وضعنا نصبا أعيننا نموذجا نقيس عليه. «والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته» [2]

II-تاريخ الأسلوبية ونشأتها:

يتجاذب الفكر النقدي الحديث تياران هما: الأصالة والحداثة، وهما سمتان تميزان التفكير الإنساني، وتطبعان هذا العصر، ولعل خير مثال على ذلك في ثقافتنا العربية خروج أبى نواس عن المقدمة الطللية وخروج أبى تمام عن معايير البلاغة.

فمصطلح الأسلوبية ظهر على يد "**فون دير فالنتر**" سنة 1875 وهو نظر في الأسلوب يتركز على مقوله بيفون الشهيرة"الأسلوب هو الرجل نفسه" «وينطلق من فكرة العدول من المعيار اللغوي موضوع دراسة الأسلوب من خلال الإنزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية» [3] .

حيث ظهرت كلمة الأسلوبية في القرن19م، غير أنها معناها لم يتحدد إلا في أواخر القرن 20م، وقد ارتبط هذا التحديد ارتباطا وثيقا بأبحاث علم اللغة الحديثة فقد تأسست

([1]) محمد بو دوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 16.

([2]) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن 1422-2002، ص104.

(3) رابح بوحوش: لسانيات النص، ص 37.

القواعد النهائية لعلم الأسلوب مع "شارل بالي" سنة 1902م، ذلك بان الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا ولدت مع ولادة اللسانيات الحديثة عند "دي سوسير"، ويعني هذا أن لا أسلوبية قبل عام 1911م وذلك لان "دي سوسير" هو أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم، وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة، وعليه«فان الأرض التي خرجت منها الأسلوبية هي علم اللغة الحديث» [1]، كما يقرره عدد من النقاد.

فمصطلح الأسلوبية قد ظهر مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته.

III- موضوعات الأسلوبية:

لعل ما جاءت من اجله الأسلوبية، هو البحث في الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته، والكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب الأدبي، وفهم عناصره، وإدراك دلالته، ولكل أسلوبي طريقته الخاصة التي يقتحم بها عالم النص، كما أن له الحق في أن يبدأ دراسته من حيث شاء«فالنص كالجليس لا تستطيع أن تحاوره، وتأخذ عنه، ويأخذ عنك لم يأنس أحدكما للآخر، على انك ستختار من كلام جليسك ما ينفعك وهو كذلك»[2]، كما أن الأسلوبية تقوم على معرفة رد فعل القارئ عند اصطدامه بالنص، والكشف عن منبع ردود الأفعال في النص، والأسلوبي هو قارئ متعدد يمثل أوجه القراءة،

([1]) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ط1، دار المسيرة، عمان الأردن، 2007، ص39.

([2]) بكاي اخذاري: تحليل الخطاب الشعري، (قراءة أسلوبية في قصيدة قذى عينيك للحسناء)، د ط، 2007، ص24.

ومعنى ذلك انه يعطي الثقافة القصوى لاكتشاف الوحدات التي ينسج المؤلف خيوطها في النص.

وتهتم الأسلوبية بدراسة النص دراسة وصفية، وتحلله بمعزل عن العوامل الخارجة عنه،«فكان في كثير من الأحيان يبتعد عن النص لصالح ما هو خارج عنه، مسقطا مفاهيم علم الاجتماع، والتاريخ، وعلم النفس عليه» [1] فجاءت الأسلوبية لتعيد النص إلى طبيعته الجمالية اللغوية دون سياقته الخارجية.

IV- اتجاهات الأسلوبية:

إن تعدد دارسي علم الأسلوب أدى إلى تعدد اتجاهاته، ذلك أن الباحث الأسلوبي عند دراسته للنص الأدبي يقوم بتحليله وإحصاء ما يحتويه من معاني التعبير اللغوي، وإيصالها إلى ذهن المتلقي.

وقد تناولنا في بحثنا هذا على ذكر هذه الاتجاهات لأنه لولاها لما عرفنا طريقة التحليل الأسلوبي، ومن اتجاهاتها:

1-الأسلوبية التعبيرية (اللسانية):

يعد شارل بالي (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب معتمدا على دراسات أستاذه **دي سوسير**، لكنه تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على

(1) أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، (دراسة في شعر الحسين منصور الحلاج)، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2002، ص28.

العناصر الوجدانية للغة، فقد اهتم في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، «فالمنشئ سواء كان متكلما عاديا أم أديبا فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يتضمن خطابه شحنات عاطفية، بغرض التأثير في متلقيه» [1] حيث صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتماماتها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب.

لقد ركز بالي في تعريفه للتعبير على الطابع العاطفي للغة و ارتباطه بفكرتي القيمة والتوهيل «فالتعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة»[2] فالفكر عنده هو عاطفة، وهكذا يغدوا في نظره أن المضمون الوجداني للغة هو المركز في موضوع أسلوبيته«وبذلك طلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب»[3]، فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة البلاغية من خلال تأليف المفردات والجمل وتركيبها انطلاقا مما يمليه، وطريقة بالي في التحليل تشرح تحليلات لغوية، يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب، ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة.

([1]) محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 1432–2011، ص14.

([2]) إدريس قصوري: أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية الرواية زقاق المذق لنجيب محفوظ) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2008، ص34.

([3]) محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 14.

2-الأسلوبية النقدية(تكوينية):

ينسب هذا الاتجاه **ليو سبتزر**، إذ يعد مصمم الأسلوبية النقدية بتأثير من **كارل فوسلر**، والأسلوبية النقدية تدرس وقائع الكلام أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصلية لكاتب أو لكاتب معين، فهو اتجاه جاد تميزه المعالجة النقدية واصطناع الحدس والشرح، والتأويل، فكل قواعده العملية والنظرية أغرقت في ذاتية التحليل واهم ما يميز هذه الأسلوبية، أن رائدها قد اهتم بالمبدع، وتفرده في طريقة الكتابة، وبذلك يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية «واللافت للانتباه في الأسلوبيات النقدية أن "**ليو سبيتزر**" يرفض التقسيم التقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللغة معتمدا على الحدس للتوغل في عمق الفعل الأدبي الذي ننتمي إليه» [1]، وعلى الرغم من أن هذه الأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب ونسيجه اللغوي«إلا أنها تجاوزت البحث في التراكب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي» [2]، وغير أن الأسلوبية النقدية قد انبثقت عن أفكار **فوملير وكروتشة** قبل أن يأتى **ليوسبتزر** ويعمل على تطويرها فالأسلوب عندهما تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة فور العمل الأدبي وهذه الأسلوب تقوم على أسس مختلفة نلخصها فيما يلي:

- وجود انطلاق للدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- معالجة النص بالكشف عن شخصية مؤلفه.

([1]) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط2، دار الكتب الحديث الأردن،: 2009/1430م، ص34.

([2]) محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 1432-2011، ص16.

- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل احد ملامح اللغة في النص الأدبي.

3-الأسلوبية البنيوية:

تعد الأسلوبية البنيوية مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد على دراسات دي سويسر، إذ تنطق هذه الأسلوبية في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة، وتركز على تناسق أجزاء النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحقق الوحدات اللغوية .

فاللسانيات عندما تطرقت إلى دراسة الأسلوب عمدت إلى استخدام مصطلح البنية لكي تبرز أن «القيمة الأسلوبية للعلامة لا بد أن تنتمي إلى بنيتين بنية القانون، وبنية الرسالة»[1]، فهذه الأسلوبية تحاول الكشف عن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية، ويعد **رومان جاكوبسون** رمزا لهذه الحركة، وهي تعني بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى.

4-الأسلوبية الإحصائية:

تحاول هذه الأسلوبية الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، وهي تقوم على أبعاد الحدس لصالح القيم العددية، فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلتها في نصوص أخرى، «فالممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي لا بد لها من أن تؤدي إلى أجراء توظيفي

(1)رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط2، دار الكتب الحديث الأردن،: 2009/1430م، ص42.

يساعد في تفحص النص لخدمة عملية النقد» [1] وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية، إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الاعتماد على الإحصاء، وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث من الوقوع في الذاتية.

فإذا أردنا أن نصل إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية يمكننا اللجوء إلى الإحصاء.

5-الأسلوبية الصوتية:

يهتم هذا الاتجاه بالجانب الصوتي في النصوص الجميلة، بحيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتحسين الخيال، وتحقيق الصورة، فيقوم بشرح أبعاد التكرار، والتوازي على مستوى الأصوات المفردة، وهي تنطلق من أن مادة الأدب هي الأصوات والألفاظ،

وعليه فان أي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما (الأصوات، والألفاظ) أي عن طريق التحليل القالب لهذا العمل الأدبي وتقوم هذه الأسلوبية بدراسة الوحدات الصوتية، والسياق الصوتي في النص الأدبي وتفسير العلامات التي أدت معاني وايجاءات «وتعتمد الأسلوبية الصوتية إلى مفهوم التغيرات الصوتية الأسلوبية بما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية» [2]

([1])فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 2003، ص19.

([2])محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 1432-2011، ص23.

V. أعلام الأسلوبية:

تجدر الإشارة إلى أن أعلام الأسلوبية كثيرون جدا، إذ لا يمكن حصر عددهم بسهولة، غير أننا سنذكر القليل منهم:

أ- الغرب:

- شارل بالي : charles bailly:لساني سويسري ولد في جنيف Génevومات فيها (1865-1948)، اختص في اليونانية والسنكريتية تتلمذ على يد فرديناند دي سوسير حيث استهوته وجهة اللسانيات الوصفية، ولما تمثل في المنهج البنوي عكف على دراسة الأسلوب «وفي ضوئه أرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث»[1]

- بيفون: Buffon: عالم في الطبيعيات عاش بين سنتي (1707-1788)

- جاكوبسونRoman jackobson:ولد في موسكو سنة 1896 اهتم منذ سنته الأولى باللغة واللهجات واطلاع على أعمال سوسير أسس في سنة 1915 "النادي اللساني" في موسكو، وعنه تولدت مدرسة الشكلانين الروس.

- فرديناند دي سوسير: Ferdinond de saussure:سويسري عاش مابين سنتي(1857-1913) درس في جنيف ثم في ليبزينغ leipzing.

- سبينتزر Leo spitzer: نمساوي النشأة، ألماني التكوين فرنسي الاختصاص عاش بين سنتي (1887 1960) وهو من علماء اللسانيات ونقاد الأدب

[1] عبد السلام المسدي: االاسلوبية والاسلوب، ط5، دار الكتب الجديد المتحدة 2006م، ص188.

- ريفاتير: أستاذ في جامعة كولومبيا من أهم جامعات نيويورك بالولايات المتحدة ، اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس.

ب- العرب

- عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"
- شكري محمد عياد في كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب"
- صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب"
- سعد مصلوح في كتابه "الأسلوبية دراسة لغوية احصائية"
- رابح بوحوش في كتابه "اللسانيات وتحليل النصوص"

الـفـصـل الأول

المـسـتـوى الـصـوتـي

الفصل الأول:

المستوى الصوتي والإيقاعي:

تمهيد:

توصف الأصوات اللغوية بأنها جوهر اللغة وأساسها، وهي وحدة من وحدات الكلام الإنساني، أي أنها المادة الخام التي تتألف منها الكلمة فالجملة، ولأهميتها اهتم بها القدامى وعرفوها في مؤلفاتهم، «وهذه الكلمات والجمل قد تختلف دلالة على وصف الطريقة التي تنطق بها » [1]، فالصوت ظاهرة طبيعية تدرك ارها بواسطة جهاز السمع، وهو موجات تضاغطية في جزيئات الهواء لأن الإذن توجد في حالة تلامس مع جزيئات الهواء وبالتالي «فالصوت هو اهتزاز مادي لا يمكن أن يكون إلا في وجود وسط ناقل للموجات»[2] الصوتية عبر الهواء .

أما بالنسبة للإيقاع، فيوجد أكثر من تعريف لكلمة إيقاع، والذي يهمنا منها هما تعريفان اثنان يرددهما النقاد هما: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

فكلمة إيقاع لها مفهوم علمي واضح إذا فهمنا أبعاده اللغوية نكون قد فرقنا بين الإيقاع الخارجي في انتظام حركاته وأزمانه، ويبن الإيقاع الداخلي في محسناته اللغوية، ولا يتمتع بهذا الإيقاع إلا الشعر بإنشاده أو غنائه، وهذه السمات لا توجد في النثر، لأن النثر لا يخلق له نبرات متناسية في أزمانها الموسيقية، ذلك لأن الإيقاع، ذلك لأن الإيقاع الخارجي هو «الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي، الذي يشكل قواعد عامة يخضع لها

---

(1) هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 1429هـ، 2008م، ص52.

(2) يحيى علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 1429هـ، 2008م، ص75.

جميع الشعراء في نظم قصائدهم» [1]، حيث أصبح رواد الشعر الحر يلتزمون بوحدة البيت بعد تفعيلاته في كل بحر شعري، كما أنهم تحرروا من قيد القافية المفروضة سابقا، محافظين بذلك على نمط جديد من التقفية، إذ أصبحت القافية في الشعر نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي الأنسب له من الناحية الإيقاعية، أما الإيقاع الداخلي فهو« النظام الموسيقي الخاص، الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة »[2]، فهو كل موسيقى تأتي من غير وزن عروضي أو قافية، ولذلك استبدلت القصيدة العربية في الشعر الحر بالإيقاع الخارجي.

المبحث الأول: يدرس المستوى الصوتي للإيقاع الخارجي للقصيدة والإيقاع الداخلي أما **الإيقاع الخارجي:** فهو يتناول:

-أولا: البحور الشعرية:

- استخدم الغزال إحدى عشرة (11) بحرا رتبها حسب درجة استخدامها:

أ- **بحر الطويل:** بحر مزدوج التفعيلة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) هو احد البحور الكثيرة التكرار في الشعر العربي القديم،وأطلق عليه هذا الاسم لكثرة حركاته، عدد مقاطعه كثيرة فهي 28 مقطع وهو ثماني يتألف من تفعيلتين مختلفتين(فعولن، مفاعيلن) وهما تفعيلتان تتكرران بالتتابع كل منها أربع مرات، حيث استخدمه في 18 مقطوعة ضمت أربعة وتسعين(94) بيتا يقول:

قَصَّدْتُ بِمَدْحِي جَاهَدَا نَحْوَ خَالِدٍ *** أُؤَمِلُ مِنْ جَدْوَاهُ فَوْقَ مُنَائِي

([1]) إيمان محمد أمين كيلاني: بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2008م، ص259.

([2]) المرجع نفسه، ص 278.

قَصَدْتُ بِمَدْحِي جَاهدن نحو خالدن *** اوممل من جدواه فوق منائي[1]

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

طرأ على هذا البيت بعض التغيير حيث دخل زحاف القبض على التفعيلة (فعولن) أصبحت (فعول)في الصدر والعجز، كذلك (مفاعيلن) أصبحت (مفاعلن)، أما (مفاعيلن)في الضرب أصبحت (مفاعي) وذلك لدخول علة الحذف عليها وهي إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة.

ب- بحر الكامل:

يعد هذا البحر من بحور الشعر العربي التي شاعت في القديم والحديث،«وقد نظم الشعراء على الكامل في أغراض شتى كالحماسة والفخر والمديح والغزل » ([2])وهو بحر سداسي التفعيلات،وتفعيلته الرئيسية متفاعلن.

وقد استخدمه الغزال في ثلاثة عشرة(13) مقطوعة ضمن اثني وستين (62) بيتا مثل قوله:

خرجت اليك وثوبها مقلوب *** ولقلبها طربا اليك وجيب

خرجت اليك وثوبها مقلوبو *** ولقلبها طربن اليك وجيب ([3])

0/0///   0//0///   0//0///   ***   0/0/0/   0//0///   0//0///

متفاعلن   متفاعل   متفاعل   ***   متفاعلن   متفاعلن   متفاعل

([1])يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال:جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية: ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1413، 1993م،، ص 27.

([2]) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ط1، دار المسرق للنشر والتوزيع والطباعة، 1427-2007م، ص175.

([3]) يحيى بن حكم الغزال: المصدر السابق، ص33.

طرأ على هذا البيت تغيير حيث دخلت علة القطع وهي حذف آخر الوتر المجموع وتسكين ما قبله على التفعيلة متفاعلن أصبحت متفاعل وذلك في الضرب، إما في العروض فقد دخلت علة القطع وزحاف الإضمار على التفعيلة متفاعلن أصبحت متفاعل، فالإضمار هو تسكين الحرف الثاني المتحرك، وهذا البحر ذو تفعيلة واحدة.

ج- **بحر الخفيف:** هو احد البحور المركبة التي وضعها العرضيون في دائرة المشتبه لكونها تتألف من تفعيلات جلبت من بحور مختلفة وهو بحر سداسي التفعيلات: (فاعلاتن) (مستفعلن) (فاعلاتن) X 2.

استخدمه الغزال في سبعة مقطوعات ضمن ثلاثين(30) بيتا مثل قوله:

لا ومن اعمل المطابا اليه *** كل من يرتجي اليه نصيا

لا ومن اعمل المطابا اليه *** كلل من يرتجي اليه نصيا [1]

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن   فلعلاتن متفعلن فعلاتن

- طرأ على هذا البيت بعض التغيير حيث دخل زحاف الخبن على التفعيلة(مستفعلن)وهو حذف الثاني الساكن فأصبحت (متفعلن)في الصدر والعجز، أما في الضرب فقد تغيرت التفعيلة: فاعلاتن ← فعلاتن

د- بحر الرمل:

بحر الرمل من البحور الشعرية المعروفة بإيقاعها الموسيقي العذب، ونغمتها المرحة « وهو من أكثر البحور شيوعا بعد المتدارك والرجز في الشعر الحر»[1]، وهو بحر مناسب لغرض الغزل ووصف الخمر.

---

(1) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص35.

لم يستخدم الشاعر هذا البحر وإنما استخدم مجزوءه في خمسة مقطوعات ضمت ثمانية وثلاثين (38) بيتا، يقـــول:

ومراء أخذ النا *** س بسمت وقطوب

ومرائن أخذ ننا *** س بسمتن وقطوب [2]

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

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

سمي مجزوء الرمل لأن بحر الرمل سداسي التفعيلات أصبح مجزوءا حيث نقصت منه تفعيلة في الضرب وتفعيلة في العروض فأصبح رباعي التفعيلات، وقد حدث في هذا البيت تغيير إذ دخل زحاف الخبن على التفعيلة (فاعلاتن) أصبحت (فعلاتن).

هـ- بحر السريع:

هذا البحر لا يختلف عن بحر الرجز فهو يشترك معه في أربعة أجزاء إيقاعية تتمثل في تكرار: مرتين في كل شطريه، وهو«من بحور الشعر العربي الذي لم يشع كثيرا في القديم،

ولكنه شاع في الشعر العربي الحديث» [3]

استخدمه الشاعر في خمس 5 مقطوعات ضمت خمسة وثلاثين 35 بيتا مثل قوله:

كلفت يا قلبي هوى مرعبا *** غالبت منه الضيغم الاغلبا

كللفت يا قلبي هون مرعبا غالبت منه الضضيغم الاغلبا

([1]) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي ، 1427-2007م، ص191.

([2]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص35 .

([3]) إبراهيم خليل: المرجع السابق، ص191.

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

لم يطرأ على هذا البيت أي تغيير

و-بحر البسيط:

هو أحد البحور المركبة التي كثر النظم عليها، ولكونه من البحور التي لا تخلوا من النعمة الموسيقية الغنائية فقد كثر إستعماله في الشعر الغنائي، وهو بحر مزدوج التفعيلة(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن).

استخدمه الشاعر في أربع مقطوعات ضمت بأربعة وثلاثين (34) بيتا

يقول الغزال:

جرداء صلعاء لم يبقى الزمان لها *** إلا لسانا ملحا بالملامــات.[1]

جرداء صلعاء لم يبق زمان لها *** اللا لسانن ملححن بلملاماتي.

/0//0/0، /0//، 0/0/0//0، ///0   /0//0/0، /0//، 0/0/0//0، /0/0

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

طرأ على هذا البيت تغيير حيث دخل زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن على التفعيلة (فاعلن)في العروض فأصبحت(فعلن)أما في الضرب فقد دخلت عله القطع على التفعيلة (فاعلن) في الضرب فأصبحت (فاعل) حيث حذف آخر الوتر المجموع من التفعيلة وتسكين ما قبله.

---

1) يحيى بن حكم الغزال : ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص 42

ز-**بحر الوافر:** هو بحر من بحور الشعر التي حظيت بشهرة كبيرة في الشعر القديم، استخدم في أغراض مختلفة كالحماسة والفخر والمديح « مما يعطي الانطباع عن ملائمته

لأحوال الشعراء العاطفية والوجدانية المختلفة» (1)

وهذا البحر، استخدمه الشاعر تاما و مجزوءا، فالتام جاء في أربع مقطوعات ضمت ثلاثة وثلاثين (33) بيتا، والمجزوء جاء في مقطوعتين ضمت ثمانية (08) أبيات.

1-التام: يقول الغزال:

اذا أخبرتَ عنْ رجلٍ بريءٍ *** منَ الآفَاتِ ظَاهِرُهُ صَحِيحٌ

اذا اخبرت عن رجلن يرئن من الآفات ظاهره صحيحو (2)

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

مفاعلتن مفالتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

طرأ على هذا البيت بعض التغيير حيث دخل زحاف العصب على التفعيلة مفاعلتن وهو تسكين الحرف الخامس المتحرك فأصبحت التفعيلة **مفاعلاتن**

2- المجزوء:

يقول الشاعر:

قد فسدت فما تلقى بها من من ليس ذا اشجن(3)

قد فسدت فما تلقى بها من من ليس ذا اشجنيْ

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

(1) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ص75.

(2) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال:ص43.

(3)المصدر نفسه، ص77.

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

دخل على هذا البيت زحاف العصب وهو تسكين الخامس المتحرك حيث أصبحت التفعيلة،

مفاعلتن ←ـــــ مفاعلْتن

ح- بحر الرجز:

بحر الرجز من البحور الشعرية التي نظم فيها شعر كثير لكنه لا يوازي بحر الطويل أو الكامل، حيث عرف بخفته، وسهولة النظم فيه، وهو بحر أحادي التفعيلة تفعيلته الرئيسية مستفعلن.

استخدمه الشاعر في أربع مقطوعات ضمت ثمانية وعشرين(28) بيتا حيث يقول:

تسألني عن حالتي أم عمر [1]

تسألني عن حالتي أمم عمر

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

مستفعلن مستفعلن مستعلن

طرأ على هذا البيت تغيير، إذ دخل زحاف الطي على التفعيلة (مستفعلن) وهو حذف الحرف الرابع الساكن فأصبحت التفعيلة (مستعلن).

ط-بحر المجتث:

هو بحر رباعي التفعيلات اقتطع من بحر الخفيف« ولم يكثر النظم عليه في الشعر العربي لذا يعد من البحور المهملة»[2] وهو بحر مزدوج التفعيلة .

استخدمه الغزال في مقطوعة واحدة ضمت أربع(04)أبيات يقول فيه:

(1) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص47.

(2) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ص157..

لَقَدْ سَمِعْتَ عَجِيبًا *** مِنْ آبِدَاتِ يُخَامِرْ [1]

لقد سمعت عجيبن من أأبدات يخامر

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

متفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن

طرأ على هذا البيت تغيير، إذ دخل زحاف الخبن على التفعيلة (مستفعلن)وهو حذف الحرف الثاني الساكن فأصبحت (متفعلن)، كذلك التفعيلة (فاعلاتن) أصبحت (فعلاتن) وذلك في العروض والضرب.

ي- بحر المتقارب:

هو أحد البحور التي تحدث عنها الخليل بن أحمد وهو بحر ثماني التفعيلات؛ أربع منها في كل شطر، وهو بحر صاف يتألف من تفعيلة واحدة مكررة لا تخالطها تفعيلة أخرى مما يمنحه موسيقى واضحة وتفعيلته الرئيسية فعولن استخدمها الشاعر في مقطوعة واحدة ضمت (02) بيتين حيث يقول:

إذا كنتَ ذا ثروةٍ من غنى *** فأنتَ المُسَوَّدُ فِي العَالَمِ [2]

إذا ذا ثروتن من غنن *** فأنت لمسوود فلعالمي

///0/0 //0/0 //0/0 //0 *** //0/0 //0/ //0/0 //0

فعولن فعولن فعولن فعل فعولن فعول فعولن فعل

دخلت على هذا البيت علة القصر، وهي حذف آخر السبب الخفيف، وتسكين ما قبله في التفعيلة (فعولن) التي أصبحت (فعل)، كذلك دخل على التفعيلة نفسها.

1) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص 51

(2) المصدر نفسه، ص77.

ك–بحر المنسرح:

هو بحر« من بحور قليلة الاستعمال في الشعر العربي، قديمة وحديثة »[1] ويقوم على تفعيلتين هما: مستفعلن مفعولات.

استخدمه الغزال في مقطوعة واحدة ضمت بيتين من ذلك قوله:

نا سمي النبي فضله الـ   له عى كل من مضى وبقي[2]

نن سمي ننبي فضضله لـ   لاه على كلل من مضى وبقي

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

مستعلن مفعلات مفتعلن   مستعلن مفعلات مفتعلن

طرأ على هذا البيت تعبير حيث دخل زحاف الطي على التفعيلة مستفعلن وهو حذف الرابع الساكن، كذلك دخل على التفعيلة **مفعولات** فأصبحت **مفعلات** .

البحور الشعرية:

إحصاء نسب البحور الشعرية:

نوع البحر الشعري	عدد القصائد المنظومة وفقه	النسبة المئوية للبحر
بحر الطويل	18مقطوعة	%26.86
بحر الكامل	13 مقطوعة	%19.40
بحر الخفيف	6 مقطوعات	%8.95
مجزوء الرمل	5 مقطوعات	%7.46
بحر السريع	5 مقطوعات	%7.46

([1])مختار عطية: موسيقى الشعر العربي بحوره، قواضيه ضرائره، دط، دار الجامعة الجديدة للنشر، 2008م، ص207.

2) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص64

بحر البسيط	4 مقطوعات	%5.97
بحر الوافر	4 مقطوعات	%5.97
بحر الرجز	4 مقطوعات	%5.97
مجزوء الوافر	مقطوعتين	%2.98
بحر المتقارب	مقطوعتين	%2.98
بحر المجتث	مقطوعة واحدة	%1.49
بحر المنسرح	مقطوعة واحدة	%1.49

وقد تحصلنا على هذه النسب بالطريقة التالية:

$$\frac{\text{عدد القصائد للبحر الواحد} \times 100}{\text{عدد القصائد الكلي}}$$

ثانيا: حرف الروي:

يعد الروي من العناصر الأساسية في القافية، وهو " حرف صامت يلتزمه الشاعر في أخر كل بت من قصيدته " [1]، وعليه تبنى القصيدة ،حيث استخدمه " الغزال" في13 صوتا وهي: الهمزة، الباء، التاء، الحاء، الدال، الراء، السين، العين، القاف، الكاف، اللام، الميم، النون.

حيث حضي حرف الراء بعدد كبير من الأبيات بلغ 132بيتا وحرف الباء 70بيتا وحرف اللام 52 بيتا، وحرف الميم 41 بيتا، حرف النون 26بيتا، حرف الدال 16بيتا، حرف الهمزة 13 بيتا، حرف الشين 6ابيات، أما الحروف الباقية منها: القاف والعين والتاء وفي كل حرف 5ابيات في حين لم يحظ حرف الكاف إلا بيتين اثنين .

1) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي ،ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان ، 1430ه ،2009م، ص56

ثالثا: التدوير.

يعتبر التدوير من العناصر المكونة للإيقاع الموسيقي وهو « أن ينتهي البيت من الشعر بقسم من التفعيلة وتتمتها في البيت الذي يليه»[1] بمعنى يكون التدوير بين الشطر الأول والثاني، وقد استخدمه " الغزال " في ديوانه رغم قلته فهو تعبير عن عدم الانقطاع، فالفكرة عنده متواصلة يقول:

ومراء اخذ النا *** س بسمت وقطوب

وخشوع يشبه السق *** م وضعف في الدبيب

إنما تبنى على الوث *** بة في حين الوثوب [2]

جاءت لفظة (الناس) لتصل بين شطري البيت الأول فيكون جزء منها في الصدر والجزء الآخر في العجز كذلك لفظتي (السقم والوثبة).

وهذا التدوير يجعل من القطعة لحنا موسيقيا ينسجم مع دلالتها، واستخدام الشاعر للتدوير يدل على عدم التوقف حتى لا تفلت منه الفكرة.

ويقول أيضا:

ليس معه من كل ما كان قد جمـ *** ع إلا ثلاثة أبواب

عسكر جدوا فليس بمأذو *** ن لهم عنه أن يكون الحساب

فرأيت الرقاب من أهله ذلـ *** وعزت من آخرين رقاب

وكذلك الزمان يحدث في تصـ *** ريفه الذل والبلا والخراب

1) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ص64.

2) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص35

والذي منــه اعـجبـ *** ت إذا ما نظرت شيء عجاب

لكان الذي تولــى الذي كـا *** ن عليه مخلد لا يراب [1]

فقد جاءت الألفاظ (جمع، مأذون، ذلك، تصريفه، أعجبت، كان) لتدل على استمرار الفكرة، وقد أضفى هذا التدوير على القطعة موسيقى تنسجم مع دلالتها، انه يدل على رغبة الشاعر في الاستمرار، ورغبة تلك تمنعه من التقاط أنفاسه حتى يكمل البيت إلى آخره.

المبحث الثاني:

II- الإيقاع الداخليـ ويتمثل في:

أولا: التكرار الكمي للأصوات:

عمد الشاعر إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة مجموعة من الوحدات الصوتية وذلك لكونها تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المتنوعة.

وبالنسبة لشعر يحيى بن حكم الغزال فقد استعمل التكرار الكمي للأصوات بكثافة إذ انه قد يعزز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات، أو يقوم بتكثيف حرف معين بعض حروف الاشطر، وتكثيف حروف أخرى في الاشطر المقابلة لها.

أ- الأصوات المهموسة:

الهمس ضد الجهر وهو جريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج، حيث استخدمه " الغزال " الأصوات المهموسة بشكل واضح، ويتألف من الأصوات التالية:

التاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاء، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء.

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص37.

سواء كانت هذه الأصوات حرف روي أم لا، ومن ذلك قول الشاعر في تكرار صوت الحاء:

- قُلْ للفتى نصر أبي الفتحِ *** إنَّ المقاتل حلَّ بالـــنطحِ
- وَأَرَاهُ قَهْقَرَ فِيهِ ثُمَّ مَـضَى *** قُدُمًا وَمُدْبِرًا إِلَى الرُّمْــحِ.
- وأرى النحوس له مساعدة *** فانظر لنفسك واقبلن نصحي.
- ووجدت ذلك إذ حسبت له *** مما يدل على غلا القمح
- ونزول أمر لا أفوه به *** لو كان يبلغ بي إلى الربح.
- وإذا رأيت البدر في بلع *** نزل القضاء بأبرح البرج
- يا رب طالعة العشاء أتت *** بخلاف ذاك طوالع الصبح
- ولرب رافلة عشيتها ** في الوشي أضحت وهي في المسح
- تبكي على من كان يكرمها *** نحاء بين نوادب نح. (1)

لجأ الشاعر في هذه المقطوعة إلى تكرار حرف الحاء في أربعة عشر لفظة هي:

[الفتح، النطح، الرمح، النحوس، نصحي، حسبت، القمح الربح، ابرح، الصبح أضحت، المسح، نحاء، نح]

فالحاء حرف لين مهموس، ولعل تكرار هذا الصوت إلى ما يحمله من دلالة صوتية ينسجم مع الدلالة التي يحملها النص و يعمقها ويؤكدها، وفي القصيدة نفسها، تتبدى كثافة صوت التاء، فقد تكرر في الحشو في إحدى عشرة نقطة، وهذا الصوت«صوت شديد مهموس»(2)، وفي تكونه«لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم، حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا» (3)، وهكذا يجمع الغزال في هذه المقطوعة بين صوتين مهموسين(الحاء، التاء)، وربما لجا الشاعر إلى الأصوات

(1) يحيى بن حكم الغزال:ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص44.

(2)إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص61.

(3) المرجع نفسه، ص61.

المهموسة ذلك لأنها توحي بالجانب العاطفي الوجداني، فهو في هذه الأبيات مع نصر أبي الفتح،«مع العلم أن الأصوات المهموسة مجهدة للتنفس، إذ يحتاج النطق بها إلى قدر اكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة»[1]، لذلك تكاد أصوات الهمس[الحاء، التاء] تحمل حقيقة الألم المتولد عن حالة النصح والعطف، والتكرار الكمي لهذه الأصوات أوحى بموسيقى معنية وأضفت ضربات إيقاعية بارزة في القصائد بشكل يوحي أنه يحمل في نفسه شجى يدفعه إلى استفراغ الشحنات العاطفية .

ب- أصوات الصفير:

اهتم الشاعر بتكرار كثير من الأصوات الاحتكاكية، التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصفرية، إذ تبدوا كثافة استخدامه بعض الأصوات الصفرية:

كالثاء، الشين، السين، الصاد، والفاء، سمة في شعره، مع اختلاف هذه الأصوات السين في حشو مقطوعاته رغم انه لم يستخدمه كحرف روي، مما أكد القيمة التعبيرية لها، من ذلك قوله:

كتبت وشوق لا يفارق مهجتي *** وجدي بكم مستحكم وتذكري

لقرطبة قلبي وجسمي ببلدة *** نأيت بها عن أهل ودي ومعشري

سقى الله من مزن السحائب ثرة *** دياركم اللاتي حوت كل جؤذر.

بحق الهوى اقر السلام على التي *** أهيم بها عشقا إلى يوم محشري. [2]

كرر الشاعر في هذه المقطوعة المكونة من أربعة عشر بيتا، صوت السين في سبعة عشر لفظة وهي:[مستحكم، حسمي، سقى، السحائب، السلام، سكر، أنسى، لا أنسى، الإنس، سلام، الرسالة، نسيم، سلام،الشمس، سميك، سلامنا]، إذ أن مجرى هذه

---

(1)المرجع نفسه، ص32.

(2) يحيى بن حكم الغزال:ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص55.

الأصوات«بضيق جدا عند مجراها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة عو هذا الصفير غيرها من الأصوات» [1]، وفضلا عن تكرار الشاعر لصوتي الصفير السين والصاد، فانه يكرر أصواتا صغيرة أخرى، مثل الشين والفاء، والشين صوت صفير عالي، والفاء صوت صفير منخفض.

ولتكرار الأصوات الصفيرية أولا، وتوازيها بين صوت صفير عالي، وصوت ذي صفير منخفض ثانيا، وما يوحى به هذا الارتفاع و الانخفاض في الصفير من حركة تنفس مضطربة، وقلقة وغير مستقرة تدل على نفسية الشاعر التي تحمل قدرا من الأسى، والحسرة، والوجد، وفي المقطوعة التالية كرر الغزال صوتي السين والشين بشكل يزيد من حضور هذه الظاهرة ووصفها ظاهرة أسلوبية حيث يقول:

غمني عشقك للشط *** رنج هذا يا إبراهيم

عمل في غير بر *** واختلاف ولزوم

إنما أسسها ويـ *** حك شيطان رجيم[2]

حيث تتألف هذه القصيدة من اثنا عشر بيتا كر فيها صوت السين سبع مرات، وصوت الشين عشر مرات.

ج- صوت النون أو صوت النواح:

أكثرت ما مر فيما سبق يتصل بشيوع الأصوات المهموسة عند الغزال، ولا يعني ذلك انه اكتفى بها بل يبدوا ذلك مظهرا من مظاهر انسجام الصوت معى المعنى، وشدة ارتباطهما عنده، ولعلها تكون أصوات الحوار الوجداني، لكنه يخرج أحيانا عند هذا الشيوع إلى أصوات مجهورة تنسجم مع الدلالة التي يقصدها، ولعل صوت النون أوضح الأصوات

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص74.

(2)يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص73.

المجهورة التي شاعت في شعره، فهي ترتبط بالبكاء، وما يسبب البكاء مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه.

ومما تمثل شيوع صوت النون عنده، ما ورد في مقطوعته التي تكون من أربعة أبيات بناها على روي النون حيث يقول:

ويا ليت شعري أي شئ محصل *** يرى شخص من قد مات وهو دفين

اهو هو أم خلق شبيه بما أرى *** فهل للقلوب النائمات عيون؟

وكيف يرى؟ والعين قد مات نورها *** وواقعه يشبه الرقاد-سكون؟

إذن كانت الأرواح من بعد بينها *** بهن إلى ما خلفهن حنين[1]

والنون« صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحت الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنقى محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع» [2]

وقد استأثر هذا الصوت بالقافية كما تكرر في الحشو، إلى جوار تكرار التنوين الذي يعطي صوت النون الساكنة مثل: (محصلٌ، شخصٌ،خلقٌ).

فصوت النون يوحى بموسيقى حزينة ومسحة أنين، فالشاعر على صدار أبياته يصف حالته التي تعج بالألم والحسرة والأسى، فهو باكٍ هائم الفؤاد، غارق بالدموع، وهي معان يفيض بها كل بيت، وينسجم فيها مع صوت النون، ولعل هذا المعنى ما دفعهم لتسميته بالحرف النواح.

([1])يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص78.

([2]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص66.

ثانيا: التماثل الصوتي:

أ- حروف اللين:

تكثر في شعر الغزال المقاطع الصوتية الطويلة، المؤلفة من صامت وصائت سواء كان الصائت الفا، أو واوا، أو باءا، ولحروف المد والحركات، وظيفة فنية صوتية، إذ تؤدي في كثير من الأحيان تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة فهي ذات مرونة عالية، وذات سعة في الإمكانيات الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة، ذات تأثير نفسي يشبه ذلك الذي يحققه اللحن الموسيقي «وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع إذا اقتبست بالأصوات الساكنة» (1)

وتنقسم إلى قسمين: أصوات لين طويل، أصوات لين قصيرة والفرق بينهما يمكن في طول الصوت، والمدة الزمنية التي يستغرقها،«فعدد الحزم الصوتية في الصوت الطويل ضعف عدد الحزم الصوتية في الصوت القصير» (2)

وبالتالي فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة ومن ذلك قول الغزال:

يا تود يا رود الشباب التي *** تطلع من أزرارها الكوكبا

يا تو يا رو با تي را ها با.

يا بأبي الشخص الذي أرى *** احلي على قلبي ولا أعذبا(3)

يا بي ذي بي با

(1)إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص30.

(2) كوليزار كاكل عزيز: دلالة أصوات اللين في اللغة العربية، ط1، دار دجلة، عمان:2009م، ص112.

(3) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص31.

يتمثل امتداد صوت البن في الافاظ التالية:[يا، تود، با، رود، الشباب، ازرارها، الكوكبا، أبي، الذي، قلبي، أعذبا]، ويسجم هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشاعر، وهو يتغزل بزوجة الملك رغم كبر سنه، وظهور الشبب في شعره، كا يظهر هذا الملمح في مقطوعة أخرى حيث يقول:

يا غادرا يزل بالغدر مرتديا *** أين الوفاء ابن لي غير محتشم

يا غا يا فاء ي مي

أن غاب جسمك عن عيني وعن نظري *** فما يغيب عن الأسرار والوهم. [1]

غا ني ري را مي.

يتمثل امتداد الصوت في الألفاظ التالية:[يا، غادرا، مرتديا، الوفاء، لي، محتشم، غاب، عيني، نظري، بغيب، الأسرار، الوهم]. وينسجم التماثل الصوتي هذين البيتين مع دلالتها ويضفي هذا التماثل اصواتا مساوية إيقاعيا لصوت النداء.

ب- التماثل الصوتي والنداء:

يبدو موقف النداء من المواقف الواضحة في شعر الغزال، وعند الحديث عن التماثل الصوتي عنده يبرز ملمح مميز بشعره يتعلق بتكثيفة المقاطع الطويلة في الأبيات التي فيها أداة النداء، فكان الشاعر يعزز هذا النداء الذي يحمل اصواتا إيقاعية فيها قدر من الامتداد بمقاطع مساوية لصوت النداء رغم قلة استعمال النداء في ديوانه، غير أن البروز الأكبر في هذا الموقف يتمثل في تكراره لصيغة نداء تتبعها مقاطع طويلة، الصوت الثاني منها صوت الألف، وكأنها امتدادات للصوت، ونداءات متتالية تعزز المعنى الذي يريد التعبير عنه،

([1])يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص75.

ويمتاز صوت الألف، فضلا عن كون أصوات اللين كلها مجهورة«وان مجرى الهواء معها لاتعرضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حدا طليقا»[1] ومن ذلك قول الشاعر:

يا راجيا ود الغواني ضلة *** ففؤاده كلفا يهن موكل.

يا ا يا وا *** ا فا

يظهر في هذا البيت إلى أن الشاعر يستنبط معنى الندا، وصيغته الصوتية في صور مقاطع مساوية إيقاعيا لما تؤديه أداة النداء الصريحة، وينسجم ما يشبه الصبحة، أو الاستغاثة، من خلال التركيز على صوت الألف المطلقة(المقطع الطويل المبدوء بصامت يليه ألف الإطلاق)، وهذا للتكرار يعبر عن الحاحه على المخاطب لتحقيق رغبة الوصول إلى مبتغاه، كما يوحي تكرار هذا المقطع الصوتي ببروز الصدى الذي ينتشر في المسافة بين المنادي والمنادى، وهي مسافة تسهم في تأكيد موقف النداء، ويؤدي هذا المقطع (الفتحة)وهي حرف مد قصير، غرض الدعاء، والشكوى والحنين، فهذه الأغراض هي مد للصوت.

المبحث الثالث(نظام التقفية)

نظام التقفية (القافية والروي):

قد لا يفرق البعض بين القافية والروي، ويظنون أن القافية هي آخر حرف في البيت غير أنها ليست آخر حرف في البيت الشعري إنما هي آخر جزء منه، فقد تكون كلمة أو نصف كلمة، أما الروي فهو آخر حرف في البيت « فالقافية هي المركز الصوتي الذي يتكرر في آخر كل بيت من القصيدة أو المقطوعة، والروي جزء من القافية »[(2)] ويعرف علماء العروض القافية بأنها« المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة وتتكون

([1]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص36.

([2]) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان،1430هـ-2009م ص53.

القافية من حرف أساسي هو الروي وهو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة، واليه تنسب»([1]) فيقال قصيدة ميمية، أو نونية، أو عينية.

أ- الرِّدف:

يعد الردف أحد العناصر المكونة للقافية وهو " حرف علة يقع قبل الروي مباشرة، فإذا كان الردف ألفا وجب على الشاعر أن يأتي بها من قبل الروي في كل بيت من قصيدته". [2]

استخدم الغزال صوت الردف: الألف في 113مقطوعة بلغ عدد أبياتها 86 بيتا مثل قوله:

ولما رأيت الشرب أكدت أسماؤهم *** تأبطت زقي واحتسبت عنائي[3]

فحرف الردف في هذا البيت هو: الألف التي جاءت قبل حرف الروي الهمزة مباشرة كما استخدم الشاعر شكلا آخر من الردف هو الياء والواو حيث راوح بينهما في 19مقطوعة ضمن 98بيتا نقول في صوت الردف الباء والواو:

ومراء اخـذالنا *** س بسمت وقطـوب

وخشوع يشبه السق *** م وضعف في الدبيب[4]

1) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، (د ط)، دار النهضة العربية بيروت لبنان:(د ت)، ص136.
2) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ص56
3)يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص35.
4)المصدر نفسه، ص35.

فحرف الردف في هذين البيتين هو: **الياء والواو** وقبل حرف الروي **الباء** فالردف «هو صوت صائت طويل يأتي قبل الروي مباشرة كالردف خلف راكب الدابة»[1] ويبلغ عدد الأبيات المشتملة على قواف مردوفة بأشكالها الثلاثة 184بيتا.

ج-القوافي التأسيسية:

التأسيس من العناصر المكملة للقافية وهو« حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح» [2]

استخدم الشاعر الغزال هذا النوع من القوافي في 6 مقطوعات ضمت 28 بيتا منها.

قوله :

فقلت له كلفتي فوق صنعتي *** كما قلدوا فصل القضاء يخامرا.[3]

فالراء حرف روي هذا البيت، وجاء التأسيس فيها بمجيء حرف متحرك بين الروي وألف المد الطويل وهو حرف الميم، فحرف المد الطويل "**الألف**" وما يرافقه يدل على السخرية التي عرف بها الغزال.

د- توافق العروض والضرب:

استخدم الغزال في كثير من مقطوعاته التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب باشتراكهما في قافية واحدة، وقد جاء توافقه في أغلب الأحيان في البيت الأول من عدة مقطوعات، فمن حيث قوافي العروض والضرب في البيت الأول قوله:

قال الأمير مداعبا بمقاله *** جاء الغزال بحسنه وجماله

(1) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن 1431هـ-2010م، ص 136.

(2) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136.

3) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص 50

أين الجمال من امرئ أربى على *** متعدد السبعين من أحواله[1]

وافق الشاعر في هذه المقطوعة بين صورتي العروض والضرب، من خلال توافق قافية كلمة (مقاله) مع قافية كلمة (جماله)، في البيت الأول، وهذا النوع يعرف بظاهرة التصريع، إذ التصريع هو «أن نقص تفعيلة العروض أو تزيد لتساوي تفعيلة الضرب مع وحدة الروي، وذلك لا يكون إلا في البيت الأول» [2] التي تعد من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي.

هـ- تكرار القافية:

استخدم الشاعر تكرار القوافي، وذلك باعتماده على شكل واحد، وهو تكرار القافية في عدة أبيات متباعدة، مثل قوله:

فيا صاحب اللحمان والخمر هل ترى *** بوجهي إذا عانيت وجهي من ضر

إلى أن يقول:

فهل لك في الدنيا سوى الساعة التي *** تكون بها السراء أو حاضر الضر. [3]

حيث استعمل قافية واحدة(/o/o) مع إضافة أل التعريف إلى قافية دون أخرى، كما قام بتكرار القافية في أبيات متباعدة دون أي تغيير، ومن ذلك قوله:

- على قد سواء لا قصير *** فتحقره ولا هو بالطويل.

إلى أن يقول:

- توصيني به وتقول: أخشى *** عليه البرد في الليل الطويل.[4]

فالقافية في هذين البيتين تكون في كلمة (الطويل)، بمعنى ويل: /o/o

---

1) يحيى بن حكم الغزال:ديوان يحيى بن حكم الغزال، ، ص35.

2) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ص64.

3) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص58.

4) المصدر نفسه، ص69

و- ختام القافية:

يعد ختام القافية إضافة إلى الروي من بين العناصر التي حضيت بالاهتمام في إطار التحليل الصوتي وذلك من خلال محورين هما، القافية المطلقة وتظم الوصل المكسور، المضموم، المفتوح، والقافية المقيدة.

1-القافية المطلقة:

تعد القافية عنصرا أساسيا في الموسيقى الشعرية، وقد وردت عند الشاعر بنوعيها المطلقة والمقيدة؛ أما القافية المطلقة « هي ما كان رويها متحركا، أي كان بعد رويها وصل سواء أكان الوصل بالمد، أو الهاء ساكنة أم متحركة»(1)، والوصل هو «صوت الهاء الذي يأتي بعد الروي المتحرك، أو هو الصائت الطويل الناتج من حالة إشباع الصائت القصير المعلق على حرف الروي»(2) في كل بيت .

أ- الوصل المكسور:

غلبت الكسرة على نهايات قوافي "الغزال"، فالروي عنده يرد مكسورا في جل أشعاره تقريبا حيث بلغ عدد الأبيات التي تحتوي على روي مكسور مئتين وخمسة (205) بيتا ومثل ذلك قوله:

أبعد خمسين تقصيتها *** وافية تصبوا إلى الربرب

كل رداح الردف خمصانة *** كالمهرة الضامر لم تركب

من مبلغ عني إمام الهدى *** الوارث المجد أبا عن أب.(3)

---

1) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ص59

2)عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن 1431هـ-2010م، ص 361.

3) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص40

تتألف هذه القصيدة من سبعة عشر(17) بيتا جاء رويها مكسورا، حيث أضفى هذا الصوت المكسور إيقاعا خاصا انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مرارا ولعل الصوت المنخفض (المكسور) يدل على«الانهيار والبث والحزن والحرقة» [1]

ب- الوصل المضموم:

من خلال استعراضنا للقواضي التي ختمت بضمة تبين أنها وردت في مئة (100) بيت من أمثلة ذلك قول الغزال:

من ظن أن الدهر ليس يصيبه *** بالحادثات فانه مغرور

فالق الزمان مهونا لخطوبه *** وانجر حيث يجرك المقدور

وإذا تقلبت الأمور ولم تدم *** فسواء المحزون والمسرور [2]

وقوله أيضا:

قالت: أحبك !، قلت كاذبة *** غري بذا من ليس ينتقد

هذا الكلام لست أقبله *** الشيخ ليس يحبه أحد

سيان قولك ذا وقولك إنَّ *** الريح نعقدها فتنعقد

أو أن تقولي: النار باردة ! *** أو أن تقولي: الماء يتقد [3]

جاء وصل المقطوعتين مضموما لأن الشاعر في القطعة الأولى يتحدث عن غزو الإنسان ولعبه مع الدهر فيدعوه إلى الرضي بما قدره خالقه لأن الأمور إذ انقلبت ولم تدم

([1])عبد الملك مرتاض: السبع معلقات: (مقاربة سيمائية انتروبولوجية لنصوصها)، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م، ص22.

(2) يحيى بن حكم الغزال:ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص56.

(3) المصدر نفسه، ص45.

فالكل سواسية الحزين والمسرور، أما في القطعة الثانية فهو يتحدث عن كبر سنه وكيف تقول المرأة أنها تحبه وهو يعلم أنها كاذبة فيبين أن قولها كاذب، ويعطي لها دليل عقد الريح فكيف لهواء متطاير ينعقد، فالضم يدل على صدق الكلام من كذبه.

ج- الوصل المفتوح:

بلغ عدد الأبيات التي جاء وصلها مفتوحا ثلاثة وعشرين "23" بيتا، حيث لم يستعمل الشاعر هذا النوع من الوصل في القواضي إلا قليلا ومن ذلك قوله:

لا ومــن أعمل المطايا إليه *** كل من يرتجي إليه نصيبا

مـــا أرى هاهنا من الناس إلا *** ثعلبا يطلب الدجاج وذيبا

أو شبيها بالقط القى بعيني *** ـه إلى فأرة يريد الوثوبـا ! [1]

ارتبط صوت الفتحة بدلالة القطعة وفيها يحاول الشاعر تبيان مطامع الناس ومطامحهم وضرب لهم مثلا بالثعلب والقطن وكان الخصال صارت في كثير من الناس عادة نزلت منزلة الطبائع، فلجأ إلى الفتح المتمثل في وصل القطعة وهو يتلاءم مع المعنى الصريح الذي قصد إليه.

2-القافية المقيدة :

وقد اشتمل شعر "الغزال" على القافية المقيدة، « وهي ما كان رويها ساكنا سواء سبقهم ردف، لم يسبقه »[2]، وقد ورد في هذا من القافية، في ديوان الغزال في ستة وثلاثين "36" بيتا.

وذلك في قوله:

1) يحيى بن حكم الغزال ، ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص32.

2) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ص59.

تســألني عــن حالتي أم عمـرْ

وهــل ترى ما حل بي من الغيرْ

ومـــا الذي تسأل عنه من خبرْ

وقد كفاها الكشف عن ذاك النظرْ

ومـــــا تـكون حالتي مــع الكبرْ

إربــدَّ مني الوجه، وابيَضَّ الشعرْ [1]

فالروي الساكن عند الشاعر قليل وهذا ما يعبر عن حالة الشاعر أثناء كبره إذ قلت حركته الدائمة من سفره وغربته«ومن طول الزمان الذي عاشه، فقلبت به الأحوال مع أمراء خمس حكموا الأندلس» [2] وهذه المقطوعة تجمع بين تصوير الظاهر الخارجي، لرجل تقدمت به السن، وبين التصوير الداخلي الذي يفسر الشكوى، ويقدم الأسباب، فهي تدل على شخصيته.

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص47.

2 محمد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، ط1، دار الفكر: دمشق 1421هـ–2000م، ص291.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

الفصل الثاني: المستوى التركيبي:

يقصد بعلم التراكيب العلم الذي يتناول أبنية الجمل اللغوية وأنماطها، والعلاقات ونظرا لكون علم التصريف يتناول قواعد بنية الكلمة، والنحو يتناول قواعد بنية الجملة فقد يطلق على هذا العلم على المجال الذي يتناول مباحث العلمين (الصرف، والنحو) وبهذا فالمستوى التركيبي هو موضوع علم التراكيب النحوية فإذا كانت الوحدات الصوتية هي مادة التحليل الصوتي، والوحدات الصرفية هي مادة التحليل الصرفي، والتراكيب والجمل تشكل أساس التحليل التركيبي،«فعلم التراكيب النحوية هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية، والطرق التي تتألف بها الجمل والكلمات»(1)

ويهدف هذا العلم إلى تحديد القواعد المألوفة في تراكيب الكلمات، وفي تركيب الأقسام الشكلية لتكوين الجمل في لغة من اللغات.

من خلال الدراسة المتناولة لديوان الشاعر يحيى بن حكم الغزال فالمستوى التركيبي يتناول عدة قواعد منها: الجملة الاسمية، الجملة الفعلية وغيرها من عدة قواعد منها: الجملة الاسمية، الجملة الفعلية، وغيرها من القواعد الأخرى.

المبحث الأول: نظام الجملة.

أ- الجملة الاسمية :

تأتي الجملة الاسمية على أنماط متعددة، حيث ينتقل المبتدأ والخبر من شكليهما البسيط إلى أشكال أخرى، كان يفصل المبتدأ عن الخبر بجمل معطوفة أو مجرورة، وقد يتقدم الخبر عن المبتدإ أو الاسم في النواسخ، وهذا النمط يدل على أن الاسم في حالة ثبات المعنى واستقراره ذلك لان الاسم يخلوا من الزمن وهو يصلح ليدل على عدم

---

(1) محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت، لبنان، 2004م، ص149.

تجد الحدث«فالمبتدأ مقولة نحوية لغوية، فهو في الدلالة المطلوبة لا يكون إلا معرفة»[1]

استخدم الشاعر هذا النمط للتعبير عن موقفه ورأيه حيث يقول:

أنا شاعر أهوى التخلي دون ما *** زوج لكِيَما تخلص الأفكار [2]

ابتدأت هذه القطعة بالاسم "أنا" وهو ضمير منفصل حيث جاء مفردا وجاء الخبر جملة فعلية (أهوى التخلي)، كما استعمل نمطا آخر من الاسم في عدة مواضيع منها: شبه جملة(جار ومجرور، وظرف) ويظهر ذلك في قوله:

- لطمتها لطمة طارت عمامتها *** عن صلعة ليس فيها خمس شعرات
- كأنها بيضة الشاري إذا برقت *** بالمأزق الضنك بين المشرفيات
- لها حروف نوات في جوانبها *** كقسمة الأرض حيزت بالتخومات ([3])

- كما استعمل أيضا الاسم في النواسخ في قوله:

- كأن الملوك عندك خضها *** خواضع طير تتقي الصقر لبد[4]

كما استعمل الاسم في عدة مواضع منها شبه جملة، جار ومجرور، وظرف مثل قوله:(بالملامات، بين المشرقيات، الحاح القتودات)، واستعمل أيضا الاسم في النواسخ في قوله:

كأن الملوك عندك خُضْعا *** خواضع طير تتقي الصقر لبدُ[5]

([1]) هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص137.

([2]) ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص56.

([3])ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص42.

([4])المصدر نفسه، ص45.

([5])هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص45.

ب-الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية جملة حدثية زمنية لأن الفعل فيها يذكر أمام المتلقي وعلى هذا فقد استخدم الشاعر أشكالا مختلفة من الجمل الفعلية بما يتلاءم مع دلالات المعنى، حيث راوح بين الأفعال الماضية والمضارعة ذلك لان الفعل دعامة أساسية من ركائز الجملة الفعلية، فالفعل يدل على الحركة والاستمرارية عكس الاسم الذي يدل على الثبات ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للأفعال والاعتماد عليها في تركيب الجملة والأبيات التالية في قوله:

ترى ماء الشباب بوجنتيه *** يلوح كرونق السيف الصقيل

يحن الي طرفا لشكلي *** ويكثر لي الزيارة بالأصيل

أتى إلي يوما بزق خمر *** شمول الريح كالمسك الفتيل

ليشربها معي و يبيت عندي *** فيثبت بيننا ود الخليل

وجاءت أمه معه فكانا *** كأم الخشف والرشا الكحيل

توصيني به وتقول أخشى *** عليه البرد في الليل الطويل(1)

حيث تناوت هذه المقطوعة 14بيتا لكننا لم نذكر كل الأبيات.

من خلال قراءة هاته الأبيات وجدنا أنها تشتمل على جملة من الأفعال منحتها مقدار واسعا من الحركة والحيوية، وقد ضمت القطعة 21فعلا منها 14فعلا مضارعا، منها فعلان مبنيان للمجهول، وسبعة أفعال ماضية منها فعلان بصيغة الماضي الناقص، وبهذا يتضح أن للزمن دور رئيسي في تشكيل هاته المقطوعة، وتوضيح تركيبها، حيث غلبت الأفعال المضارعة على الفعال الماضية مما يدل على الحكة والاستمرارية ويمكن تبيان دور الفعل في المستوى التركيبي من خلال دراسة المقطوعة، مثل قول الشاعر: ترى ماء الشباب، يلوح كرونق، حين ينسب اكرر فيه طرفي، فاحسب انه، فتحقره.... وغيرها من الأفعال.

(1) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص69.

فورود هاته الأفعال يدل على الاستمرارية والتجديد إذ الفعل المضارع يفيد مع الاستمرار والامتداد، على عكس الفعل الماضي فلم يلجا إليه الشاعر إلا في مواطن محددة ذلك لان زمنه ثابت، فالشاعر في هذه الأبيات يعبر عن رغبته فيما فات وانقضى، غير دور الفعل الماضي يظل محدودا أمام اتساع الفعل المضارع:

ج- أسلوب النفي:

لجأ الشاعر إلى أسلوب النفي بوصفه احد خيارات التركيب الذي يظهر في شعره، ويسهم في تعقيد الجملة ويحولها من جملة بسيطة إلى مركبة، وقد كثر لاستخدامه لهذا الأسلوب حيث ورد في أكثر من 98 بيتا باستخدام أدوات النفي ليس، لم، لا، ما، واتى الشاعر بالنفي ليغرز معنى ذكره في البيت فيكون النفي تأكيدا كان يقول:

أأنسى ولا أنسى عناقك خاليا *** وضمي ونقلي نظم در و جوهر(1)

حيث جاء بأداة النفي لتؤدي معنى يتضاد مع المعنى في بداية الشطر للفعل أنسى، وهو يقول شيئا وينفيه، كذلك يقوله:

لئن غبت عنها فالهوى غير غائب *** مقيم يقلب الهائم المنتظر(2)

جاء بأداة النفي غير للاسم(غائب) لتؤدي معنى يتضاد مع معنى الفعل غبت، فهو يتحدث عن غيابه عن زوجته، في الوقت نفسه ينفي غياب هواه لها، ذلك لان الغياب هو عدم وصول المحب إلى مرتبة يصل فيها إلى أن يتحقق له الكشف والتجلي ويأتي هذا النوع من النفي ليعمق أبعاد الدلالة ويوسعها، فمن خلال إثبات الشيء و نفيه يريد الشاعر أن يوصل فكرته ويرغب في أن تصل بالعمق الذي يوازي عمق تجربته، فهو يجرب وسيلة لغوية ثم يقوم بنفيها بحثا عن وسيلة أخرى، ففي البيت الأول ذكر النسيان ثم نفاه.

(1) ديوان يحي بن حكم الغزال:ص55.

(2) المصدر نفسه، صفحة نفسها.

المبحث الثاني: التراكيب البلاغية.

أولا: الأساليب الإنشائية:

يعد الانشاء من العناصر الأساسية المشكلة للتراكيب البلاغية، و هو "ما لا يحتمل الصدق والكذب" [1] ذلك لأننا لا نستطيع أن نقول لشخص يقول:(أحبوا بلادكم) أنت صادق أو كاذب، وهو على أنواع نذكر منها:

أ- أسلوب الأمر:

يأتي الأمر في أصله بمعنى طلب محدد يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معنية، كما يمكن أن يتحول الامر إلى معنى تعبيري بلاغي يؤدي دلالات مختلفة من خلال السياق، ويصلح هذا الأمر في الشعر، إذ يجد فيه الشاعر متسعا للتعبير عن حاله، فقد استخدم الغزال هذا النوع من الأساليب الإنشائية في شعره من ذلك قوله:

انظر إلي إذا أدرجت في كفني *** وانظر إلي إذا أدرجت في اللحد

واقعد قليلا وعاين من يقيم معي *** ممن يشيع نشعي من ذوي ودي. [2]

حيث وردت صيغة الأمر أربع مرات وهي(انظر، انظر، اقعد، عاين)، فهذه العبارات تعبر عن حزن واسى الشاعر على مضي حياته، والموت بقترب منه، وذلك تشبيه الناس إلى ما ينتظرهم بعد هذه الدنيا الفانية، فهو لا يعبر بصيغة الجمع، وإنما بصيغة المفرد لتكون دلالتها على النفس أقوى وأعمق، فالأمر هنا ليس بغرض طلب القيام بأمر معين، إنما جاء الأمر بغرض التنبيه.

(1) سميح عبد الله أبو مغلي: علم الأسلوب والبلاغة، ص66.

(2) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1413، 1993م، ص46

وقوله:

- فانظر إلي واعتبر ثم اعتبر.[1]

فالشاعر هنا استخدم صيغة الأمر في (انظر، اعتبر، ثم اعتبر)، فهو يريد أن يبين للناس كيف يتغير حال الإنسان بعد كبر سنه، وكيف يؤخذ منه حقه دون أن يطالب به، فيدعو الناس إلى اخذ العبرة منه، ويؤكد على ذلك بقوله اعتبر ثم اعتبر، فثم هنا لا تعمل على العطف، وإنما تعمل عمل التوكيد فالشاعر لا يأمر وإنما يبين ويؤكد، وقوله أيضا:

حللوا بالورد والريـ *** حان سباًق الزًحام

وانظموا اللؤلؤ واليا *** قوت منه في اللًجام

وادهنوا بالطيب هاديه *** وحيوا بالبشام.[2]

جاء الأمر في هذه الأبيات بغرض المدح، فالشاعر يمدح فرس أبي الأعطاف لسرعته، وقطعه لمسافة طويلة، حيث دعا الناس إلى نظم الشعر فيه رغم معايرة الناس له بعد هزيمته، فالأمر لم يأت بطلب القيام بالفعل وإنما بطلب المدح.

ب- أسلوب النداء:

يعني النداء"تنبيه المخاطب لأمر يريده المتكلم بواسطة حرف من حروف النداء"[3]

لم يستعمل الشاعر الغزال في ديوانه إلا النزر القليل من أسلوب النداء،

---

1 يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ص 48

(2)، المصدر نفسه، ص76.

(3) حمدي الشيخ: الوافي في تسيير البلاغة، د ط، المكتب الجامعي الحديث 2011م، ص193.

حيث استخدمه في تسعة أبيات فقط مثل قوله:

أيا لاهيا في القصر قرب المقابر *** يرى كل يوم واردا غير صادر.[1]

فالشاعر في هذا البيت خرج عن الغرض الحقيقي للنداء إلى غرض التحسر والأسى على نصدر الذي يسكن بجانب المقابر، ويرى كل يوم واردا غير صادر ورغم ذلك فهو غارق في شربه وملذاته، كذلك قوله:

يا غادرا لم يزل بالغدر مرتديا *** أين الوفاء ابن لي غير محتشم[(2)]

فهو يتحسر على الدهر الذي غدر به، وفرق بينه وبين محبوبه، وبطلب منه أن يظهر إليه غير محتشم، وهذا النداء غرضه التحسر والحزن والأسى.

كما استخدم الغزال أيضا غرضا آخر للنداء وهو غرض الندبة بما تحمله من تألم وحزن ويظهر ذلك من خلال قوله:

فوا حزني أن فرق الدهر بيننا *** وكدر وصلا منك غير مكدر[(3)]

في هذا البيت يرثي الشاعر نفسه ويندبها في توجع في الصيغة (فوا حزني) فهي تكشف مقدار عمق حزنه على فراق شريكة حياته، فهو يلوم الدهر الذي فرق بينهما.

ثانيا: الأساليب الخبرية:

إن التواصل بين أفراد المجتمع الواحد لا يتم إلا عن طريق الإخبار، فالخبر هو "ما لا يحتمل الصدق والكذب، فان كان مطابقا للواقع كان صاحبه صادقا، وإن كان غير مطابق

[1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ص59

([2]) المصدر نفسه ،ص75.

([3]) المصدر السابق ص55.

له كان صاحبه كاذبا" [1]

مثل قولنا: يولد السلم في قلوب الناس وأفكارهم، فقد يكون هذا القول صادقان وقد يكون كاذبا.

والخبر ثلاثة أضرب:

أ- **الضرب الإبتدائي:** وفيه يكون المخاطب خالي الذهن، ليس له شك في صدق الخبر او كذبه ويظهر ذلك في قول "الشاعر" :

قال الأمير مداعبا بمقاله *** جاء الغزال بحسنه وجماله [2]

فهذا الخبر لا يمكن أن نحكم عليه بالصدق أو الكذب.

ب- **الضرب الطلبي:** وفيه يكون المخاطب مترددا في الحكم على الخبر، وفي هذه الحالة لابد من توكيد الخبر بمؤكد واحد ." يقول الشاعر"

إِنِي حَلَبْتُ الدَهْرَ أَصنافَ الدِرَرْ [3]

في هذا البيت لا نستطيع أن نحكم على المخاطب، بأنه صدق الخبر أو كذبه.

ج- **الضرب الانكاري:** وفيه يكون المخاطب منكرا للخبر إنكارا شديدا ، لذلك يلجأ المخاطب إلى استعمال أدوات التوكيد، لاثبات خبره. يقول " الشاعر":

فاسْتَضْحَكتْ عجْبًا بقَولِي لهاَ *** وإنما قلت لكي تعجبا [4]

حيث استعمل في هذا البيت الحروف الزائدة: الهمزة، السين، التاء، وحرف التوكيد "إن". وذلك حتى يؤكد خبره.

1) سميح عبد الله أبو مغلي: علم الأسلوبية والبلاغة ،ص66

(2) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص70.

3) المصدر نفسه، ص49

4) المصدر السابق، ص32

المبحث الثالث

أ- أنماط التوكيد:

لجأ الشاعر إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق الدلالة وتوكيدها ذلك أن التوكيد يدل على قلق الشاعر ومحاولته للتوثيق ما يقوله، أو يأتي من اجل مضاعفة المعنى، وقد استعمل التوكيد اللفظي الذي يكون بتكرار اللفظ أكثر من مرة وكأنه لا يكتفي بلفظ واحد كقوله:

سلام سلام ألف ألف مكرر *** ويا حاملا عني الرسالة كرر [1]

حيث قام بتكرار اللفظ للتشديد عليه ومنحه دلالة أوضح وأعمق فهذا التكرار يؤكد كثرة الشوق والمحبة إلى الأحبة.

«فتكرار لفظ أو عبارة ما في النص يوحي بسيطرة هذا المكرر وتسلطه على فكر الشاعر ووجدانه»[2]، كما استخدم الشاعر أداة التوكيد"إن" مثل قوله:

إني تعلقت مجوسية *** تأبي لشمس الحسن أن تغربا

فهو في هذا البيت يؤكد تعلقه بالمجوسية، كذلك قوله:

إني حلبت الدهر أصناف الدرر.

فهو يؤكد على ما عناه من مختلف أنواع الفقر

حيث تضمنا هذان البيتان جملتين مؤكدتين استخدم فيها ضمير المتكلم مرتبطا بأداة التوكيد، وعندما يؤكد الإنسان الحديث سواء كان هذا التأكيد لسامعه، أو لنفسه، فان استعمال

(1) ديوان يحيى بن حكم الغزال:ص55.

(2) نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللا متوقع في شعر المتنبي لمقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل ط1، دار جرير للنشر والتوزيع: عمان، 2008/1429، ص286.

ضمير المتكلم من شانه أن يزيد من الأمر وضوحا وقوة، إذ جاء هذا التوكيد لزيادة التأثير ومضاعفة المعنى، كما استخدم الشاعر التوكيد باستعمال القسم، إذ يقسم بلفظ الجلالة صريحا في قوله:

أصبحت والله محسودا على أمد *** من الحياة قصير غير ممتد[1]

كذلك قوله:

فوالله ما برت يميني ولا وفت *** له غير أني ضامن بوفائي

ومن الوجوه الأخرى في التوكيد استخدام حروف التحقيق(قد، لقد)

مثل قول الشاعر:

لقد غررت نفسي بحبك ضلة *** ولو علمت عقبي الهوى لم تغرر.

فالشاعر في هذا البيت يؤكد هواه لزوجته، وقوله كذلك

إقر السلام على إلف كلفت به *** قد رمت صبرا وطول الشوق لم يرم.

فقد أكد صبره على فراق شريكة حياته لكن لكن الشوق لم يفارقه.

فبتأكيد هنا تعبير عن الحالة الوجدانية العميقة للشاعر.

فقد جاء البيتان بحرا في حروف التحقيق ليؤدي معنى مؤثرا يدل على وجدانية الشاعر، إضافة إلى ما يحمله الفعلان (غررت، رمت)من طاقة مؤثرة بسبب الحروف الزائدة، وكذلك التضعيف، وكان الشاعر يريد أن يبين حالة مختلفة يشعر بها هو ولا تهرها الصيغ الإخبارية وكذلك لجا إلى حروف التحقيق، كما استخدم أداة أخرى للتأكيد على قوله وهي الأداة (إنما)في قوله:

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص56.

إنما هي لأناس *** شأنهم شأن عظيم[1]

فالشاعر في هذا البيت يؤكد لابن أخته أن لعبة الشطرنج لها أناسها فهو يؤكد قوله ويضاعفه بالأداة(إنما) لتدل على وضوح قوله، ذلك لأنه يعرض فكرة يصعب موافقتها، وقد صاحبها بتوكيد لفظي (شأنهم شأن) وذلك دليل على قوة المعرفة والذكاء.

ب- تحولات الضمائر:

يشكل الضمير في شعر الغزال حضورا واسعا إذ يعتمد عليه بشكل واضح مكونا سلسلة تقابلات بين أنواع الضمائر تقوم بدور بارز في شعره، وتكشف عن أطراف الرؤية التي يعبر عنها، وعند متابعة ما يقصده بالضمائر أو على من تعود نجد انه يقصد بها احد الطرفين: (المتكلم "الشاعر"، والمخاطب) وهو المحبوب الذي يخاطبه ويرتبط به، وقد يعبر عنه أحينا بضمير الغائب في سياقات أخرى، ولان الذات حاضرة في وجدان الشاعر فانه في مواقف المخاطبة يبحث عن الضمائر التي تدل عليها ويخاطبها بها من ذلك قوله:

كتبت وشوق لا يفارق مهجتي *** ووجدي بكم مستحكم وتذكري

بقرطبة قلبي وجسمي ببلدة *** نأيت بها عن أهل ودي ومشعري. [2]

حيث ذكر كلمة (مهجتي) مضافة إلى ياء المتكلم إشارة إلى الارتباط الخاص وقد اعتمد استخدامها حتى نهاية القصيدة، كما أضاف إليها تاء المتكلم وقد بلغ تكراره لياء المتكلم 16مرة، كما أن استخدامه لضمير الخطاب"الكاف" يمكن أن نلمس دلالته في العلاقة بين المادح والممدوح حتى تمحي المسافة بينهما، إضافة إلى استخدامه ضمائر المخاطب المنفصلة في قوله:

وما أنت بالمغبون عقلا ولا حجى *** ولا بقليل العلم عند التخابر

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص73.

([2])يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ص55.

ستترحل عن هذا وإنك قادم *** وما أنت في شك على غير عاذر(1)

كما برز في شعره ضمير الغائب الذي يدل على الطرف الآخر حيث يقول:

ترى ماء الشباب بوجنتيه *** يلوح كرونق السيف الصقيل

وربما أكرر فيه طرفي *** فأحسب أنه من عظم فيل

على قد سواء لا قصير *** فتحقره ولا هو بالطويل(2)

استعمل الشاعر في البيتين الأول والثاني ضمير الهاء الذي يعود على الغائب إما البيت الثالث فقد استخدم الضمير الهاء، والضمير المنفصل"هو" تأكيدا على قوله.

ج- تركيب الإضافة:

يعد تركيب الإضافة واحد من التراكيب الأساسية التي يقوى استخدامها عند الشاعر، إذ يعتمد عليه في التعبير عن رؤيته للمجتمع الذي يعيش فيه، ويعود ذلك إلى ما تضفيه الإضافة من توليد معان جديدة من خلال الربط بين لفظين متجاورين كذلك ما تهيئه من نفاذ إلى المعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، وتركيب الإضافة مألوف في التحليل التركيبي، ويظهر ذلك من خلال اختيار الشاعر الألفاظ المضافة إليه، فهو يعمد إلى الجمع بين ألفاظ جديدة مما يؤدي إلى إبداع تركيب جديد يحمل معنى مختلفا نابعا من رؤية الشاعر وتجربته، ومن أمثلة هذه التراكيب التي استخدمها الغزال كثرة ضمائر الملكية بإسناد الأشياء إلى نفسه، وكان هذا التكثيف عبارة عن شدة إيمانه بما شرحه في قصيدته، وما يعبر عنه في قوله:

ألست ترى أن الزمان طواني *** وبدل خلقي كله وبراني

---

(1)،المصدر نفسه،ص59.

(2) المصدر السابق، ص69.

تحيفني عضوا فعضوا و لم يدع *** سوى اسمي صحيحا وحده ولساني

ولو كانت الأسماء يدخلها البلى *** لقد بلى اسمي لإمتداد زماني. [1]

فقد جاء الضمير المتصل(ياء الملكية) في هذه الأبيات ثمانية مرات مما يؤدي من الناحية الأسلوبية إلى توثيق قول الشاعر، ورغبته في تأكيده، وفي نمط آخر لجأ الشاعر إلى تركيب الإضافة من خلال إضافة الاسم إلى الاسم أو أحرف الجر، وذلك في قوله:

ترى ماء الشباب بوجنتيه *** يلوح كرونق السيف الصقيل[2]

فكلمة (السيف) مضافة إلى الاسم(رونق) الذي سبق بأداة التشبيه.

وقوله في حرف الجر:

وربما أكرر فيه طرفي *** فأحسب أنه من عظم فيل[3]

فالبيت الأول جاء الاسم (فيل) مضاف إلى الاسم المجرور بحرف الجر (من) كما استخدم الشاعر نمطا آخر من تركيب الإضافة يتمثل في استخدام ضمير الغائب الذي يعود على الاسم المضاف حيث يقول:

قال الأمير مداعبا بمقاله *** جاء الغزال بحسنه وجماله

أين الجمال من امرئ أربى على *** متعدد التسعين من أحواله. [4]

ذكر الشاعر المضاف إليه في هذين البيتين أربع مرات من خلال ضمير الغائب (الهاء) الذي يعود إلى الاسم الذي قبله، فقد لجا الشاعر إلى هذا النمط لإظهار نوع من

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص78.

2) المصدر نفسه: ص69

(3)يحيى بن حكم الغزال : ديوان يحيى ابن حكم الغزال ، 69ص.

(4)المصدر نفسه، ص70.

التأدب والتلطف، وإبراز المسافة بين أطراف الكلام، وكذلك يأتي بضمير الغائب للتعبير عمن هو أكثر منه شانا ومقاما.

الـفـصـل الـثـالـث

المستوى الـدلالـي

الفصل الثالث: المستوى الدلالي

يعد علم الدلالة أحد المستويات الأسلوبية، التي تمهد الطريق لدراسة علم الدلالة أو علم المعنى، ذلك حتى يمكن تحليل المعنى المنشود، كما أنه يمثل قمة الدراسات اللغوية، وقد وضع هذا العلم للمجالات التي تعني بتحليل المعاني الحرفية للألفاظ اللغوية، ووصفها« ولا تقتصر اهتماماته على الجوانب المعجمية من المعنى فقط، إنما تشمل أيضا الجوانب القواعدية» [1]، والصرفية والصورة الشعرية والرمز مغيرها.

وكذلك، فإن مباحثه لا تقتصر على معاني الكلمات فقط بل تشمل معاني الجمل، ويتناول هذا المستوى الحقول الدلالية، حيث يفضل بعض الباحثين هذا المفهوم بقولهم« تقوم نظرية المجال الدلالي على أساس تنظيمي الكلمات في مجالات وحقول دلالية تجمع بينها، فهناك مثلا مجالات تتصل بالأشياء المادية كالألوان، والزهور، والمساكن، وهناك مجالات أخرى تعبر عن جوانب غير مادية مثل: الحب، الفن، الدين، غيرها» [2]، وبذلك حاول العلماء تصنيف الكلمات طبقا لمدى علاقتها بمجال دلالي معين، والحقل الدلالي ليس مجرد تصنيفات آلية لعدد من الكلمات عن الإنسان، والحيوان والنبات، إنما هو إظهار الملامح الدلالية والسمات التي حملتها هذه الكلمات من خلال تصور الفرد أو الجماعة اللغوية وفهمها الخاص، كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي هو «جمع الكلمات التي تخص حقلا معينا» [3]، إذ يمكن للحقول الدلالية أن تسهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر، والدلالات التي تقترن بها، إضافة إلى علاقات مكونات كل حقل بعضها ببعض، مما يؤدي إلى كشف لب المعنى، فمن الناحية الدلالية تتجه الأسلوبية إلى

([1]) محمد، محمد يونس: مدخل اللسانيات، ص17.

([2]) فوزي عيسى رانيا و فوزي عيسى: علم الدلالة: النظرية والتطبيق، ط1، دار المعرفة الجامعية سوتير الإسكندرية،: 1430هـ-2008م، ص164.

([3]) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط1، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992م، ص80.

الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، واختيار المبدع الألفاظ يتم عن طريق إدراكه لطبيعة هذه الألفاظ، وتأثير ذلك على الفكرة .

وكما يقول الدكتور شكري محمد عياد، فان« المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكون فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية» [1].

ومن خلال دراستنا لديوان يحيى بن حكم الغزال نجد انه قد وظف الحقول الدلالية التالية: حقل ألفاظ الحب، حقل ألفاظ الخمر، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، حيث أن دراسة هذه الحقول يمكن أن تساعد على الكشف عن أهم الدلالات التي يقصدها الشاعر في شعره.

أ- حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان:

يبدوا أن الشاعر اعتمد هذا الحقل الذي يتعامل مع البدن وأعضائه، ومتعلقاته قائم على أساس الفناء، إذ الجسد مادة، والبدن متصل بالدنيا، ولا بد من توجيه هذا البدن للخلاص من شؤون الدنيا سعيا وراء الحياة الأخرى التي بقي فيها المرء عن جسمه، وتبقى الروح في مدار الخلد والبحث عنه، وقد سلك الشاعر هذا المسلك ليثبت دلالات مختلفة تشير إلى موقفه من البدن وتوجيه أعضائه لتكون جزءا من تجربته، وتكثر الألفاظ المتعلقة بالإنسان في شعر الغزال حتى تشكل حقلا خاصا أساسه الأعضاء المادية وأسماء جوارح الإنسان وحواسه. ويظهر ذلك في قوله:

4- حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان:

ويظهر ذلك في قوله:

---

(1) محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص121.

قليل هجوع العين إلا تعلة *** على وجل مني ومن نظرائي [1]

وقوله:

إلى جميل الوجه ذي هبية *** ليست لحامي الغابة المخضب [2]

وقوله كذلك:

بقرطبة قلبي وجسمي ببلدة *** تأيت بها عن أهل وُدي ومعشري [3]

وقوله:

وكيف أبالي والزمان قد إنقضى *** وعظمي مهبض والمكان شطير[4]

وقوله ايضا:

جرداء صلعاء لم يبق الزمان لها *** إلا لسانا ملحا بالملمات. [5]

وقوله ايضا:

تحيفني عضوا فعضوا فلم يدع *** سوى اسمي صحيحا وحده ولساني[6]

فالألفاظ: العين، الوجه، جسمي، عظمي، لسانا، عضوا تدل على أعضاء الإنسان حيث يشكل هذا الحقل معجما واسعا من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان عقد تجاوز عدد هذه الألفاظ ما يقارب الخمسة والخمسين(55) لفظة بحسب تعدد نمط استخدامها، معنى هذا أن

(1) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص41.

(3)ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص55.

(4) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص53.

(5)المصدر نفسه، ص42.

(6) المصدر نفسه، ص79.

"الشاعر" استخدم هذا المعجم للوصول الى معانيه كما يعني هذا الإختبار أنه نمط أسلوبي تتميز به الظاهرة الدلالية عند الشاعر.

يشكل هذا الحقل معجما واسعا من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، إذ يتجاوز عدد هذه الألفاظ ما يقارب الخمسة وخمسين لفظة بحسب تعدد أنماط استخدامها، وتنوع فيها وفق السياق الذي ترد فيه، ومعنى هذا أن الغزال استخدم هذا المعجم لدلالته، والوصول إلى معانيه، كما يعني هذا الأخبار انه نمط أسلوبي تتميز به الظاهرة الدلالية عند الشاعر، وعند متابعة ورود أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه.

ب- حقل ألفاظ الحب:

نظم الغزال في شعر الغزال، غير انك لا تشعر بسيطرة اسم فتاة واحدة، أو امرأة معينة « وإنما هو الغزال الرقيق الذي يدل على عاطفة مشبوبة، وقدرة على التصرف في معاني الغزال»[(1)]، فإذا ما بدأ في شعر الغزال انساب نظمه وتتابعت أبياته في رقة وعفوية، وكلام غير مصنوع، يضرب إلى أنماط العذر بين من المباشر، والصدق، والبعد عن التكلف، والضرب على أوتار القلوب، ولجأ الغزال إلى هذا الحقل، وحاول أن يطور من مد لولاته، حيث أراد أن ينقل معجم الحب الإنساني ويطوره، ويوسع من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة، وقد ورد في ديوانه حوالي اثني عشرة لفظة تتصل بالحب وأكثر الألفاظ ورودا هي لفظة الحب، حيث جاءت في ستة أبيات أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل في هيئة معجم الحب، فهي كما يأتي مرتبة وفق الأكثر تكرار: الحب، الهوى، الشوق، الوجد، الفؤاد، الهيام، الغرام، العشق، الوله، حيث يقدم له هذا الحقل الحقل طائفة واسعة عن الألفاظ الدالة على المشاعر والأحاسيس، مما تمكنه من نقل انفعالاته، أي انه استعار هذا المعجم لارتباطه بالمشاعر، وما يخبؤه من محتوى انفعالي وجداني. بقوله:

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص22.

قالت أحبك !قلت كاذبة *** غري بذا من ليس ينتقد

هذا كلام لست اقبله *** الشيخ ليس بحبه احد[1]

وقوله أيضا:

إقرأ السلام على إلف كلفت به *** قد رمت صبرا وطول الشوق لم يرم

ضبي تباعد عن قربي وعـــن نظري *** فالنفس والهة من شدة الألم

إلفين هذا بهذا معزم كلـــــف *** وواحد في الهوى منا يمتهم [2]

جـ- حقل ألفاظ الخمر:

لم يستخدم الغزال هذا الحقل بشكل واضح، وإنما استخدمه لأنه كان بارعا في الوصف، قادرا على تناول الجوانب الخفية من الأمور الموصوفة، كذلك لأنه أراد أن يقلد أسلوب أبي نواس المعروف بشعر الخمرة، حتى يثبت جدارته، ولم أكثر من كلام شعري فقط، أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل فهي:

الخمر، الشراب، السكر، النبيذ، الذوق، حيث تكررت لفظة لخمر والشرب أربع مرات وتكررت لفظة السكر مرتين.

- ولا أنا ممن يؤثر اللهو قلبه *** أمسي في سكر وأصبح في سكر
- ولا قارع باب اليهودي موهنا *** وقد هجع النوام من شهوة الخمر
- أغن السرى فيها اذا الشرب أنكروا *** ورهيني عند العلج ثوبي من الفجر [3]

ويقول:

([1])يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ،ص45.

([2])المصدر نفسه ، ص74.

([3]) المصدر السابق ،ص30.

تداركت في شرب النبيذ خطائي *** وفارقت فيه شمني وحيائي [1]

فألفاظ: سكر، الخمر، الشرب، النبيذ كلها، اتدل على هذا الحقل.

د- حقل ألفاظ الموت:

استخدم الشاعر هذا الحقل لأنه يريد تذكير الناس بالموت والفناء، ذلك لان هذه الحياة الدنيا فانية لا محالة، وأن الحياة الأخروية هي المأوى.

وقد ضم هذا الحقل الألفاظ التالية: الموطن القبور، المقابر، الحفائر جمع مقابر، المحشر، الغزال، الكفن، نعشي، اللحد، يشيع، ويظهر ذلك من خلال قوله:

أيا لاهيا في القصر قرب المقابر *** يرى كل يوم واردا غير صادر

كأنك أيقنت أن لست صائرا *** غدا بينهم في بعض تلك الحفائر [2]

وقوله أيضا:

أرى أهل اليسار إذا توفوا *** بنوا تلك المقابر بالصخور

أبوا إلا مباهاة وفخرا *** على الفقراء حتى في القبور! [3]

المبحث الثاني:

مفهوم الصورة والخيال في النقد:

تعتمد القصيدة العربية على الأسلوب الذي يستطيع به الشاعر إخراج القصيدة وبيان مواهبه، ومدى نجاحه في صياغة الصورة الفنية، هاته الأخيرة (الصورة الفنية)، تأتي مرادفة

1) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص69.
2) المصدر نفسه، ص59.
3) المصدر السابق، ص61.

لما يدخل تحت علم البيان من تشبيه، واستعارة وكناية، وهي أساليب التصوير الفني التي يدخل ضمنها الخيال مختلطا بالوجدان، والمهارة، حيث تمتزج اللغة بفكر الفنان، فتثير فيه صورا جديدة غير محسوسة في الواقع، وبالتالي تؤثر في نفسية المتلقي، وأحاسيسه وانفعالاته، محققة بذلك وضوح المعنى وجماله، «فالصورة الفنية التي يشعر بها القارئ ويتذوقها ليست مجرد صورة أبلاها التداول، ولكنها صورة خاصة أبدعها الفنان في قالب لغوي»[(1)]، معناه أن القارئ لا يتذوق هذه الصورة إلا عن طريق تفاعله مع عناصرها، وتأمله فيها، حيث يثير هذا التأمل خياله، ويحرك فيه كوامن شعوره، إذ لكل قارئ ذهنه الخاص، وتجاربه الخاصة وقد تعامل النقاد مع الصورة الفنية،« باعتبارها نوعا من من الأنواع البلاغية التي هي بمثابة انتقال أو تجاوز في الدلالة لعلاقة المشابهة» [(2)]، بحيث يتذوقها المتلقي من خلال بنائها اللغوي الخاص الذي ينتقي فيه الشاعر ألفاظه بأحاسيسه وانفعالاته، بوحي من تجاربه الخاصة وينظمها في نسق حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي « فالأسلوب يبدأ بالنفس البشرية، ثم ينتقل إلى العناصر المساعدة على الوصول إلى الهدف المنشود، وفي مقدمة هذه العناصر تأتي الأحاسيس(العاطفة) لرسم هذا الأسلوب باعتبارها العنصر الهام فيه » [(3)]، وقد ذكرنا من قبل أن الخيال من أساليب التصوير الفني، ذلك لان الشعر ارتبط بالمحاكاة أو التخبيل في النقد، فالتخبيل هو العنصر الهام في الشعر وهو المؤثر في النفس هدفه التحفيز على الفعل بغض النظر عن صدقه أو عدم صدقه وهذا ما يجعله قادرا على التأثير مؤديا للاستماع واللذة.

([1]) حسام تحسين ياسين سلمان: الصورة الشعرية الفنية، في شعر ابن القيسراني، عناصر التشكيل والابداع، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا فلسطين اشراف د .عبد الخالق عيسى د .رائد عبد الرحيم، 2011، ص3.

(2) المرجع نفسه، ص4.

(3) محمد شهاب العاني: الشعر السياسي الأندلسي في عصر ملوك الطوائف، د ط، دار دجلة ناشرون وموزعون، د ت، ص182.

والمتبع لدراسة الخيال يجد اختلافا كبيرا في اهتمام النقاد به، ويعود هذا الاختلاف بينهم إلى اختلاف اتجاهات الأدباء، وطبيعة كل عصر، وقيمته الفنية.

فمعروف أن قدماء اليونان اهتموا بكلمة خيال، لكن اهتمامهم هنا كان مقيدا مرتبطا بعقيدتهم، حيث ارتبط أدبهم بمعتقداتهم الدينية، ومعبوداتهم التي الهمت الشعراء والأدباء، وخلدت أعمالهم الأدبية(عبادة الآلهة).

وقد ألفت حول هاته الآلهة قصص وأساطير تسرد أعمالهم وكفاحهم وبلائهم الذي حولهم إلى أن يرتقوا إلى مرتبة الألوهية، فتلقف اليونانيون هذه القصص والأساطير ودخلت قلوبهم، وقد سجل لنا الشعر اليوناني تلك القصص والأساطير جاءت الملاحم والمسارح، وكان من الطبيعي أن ينشأ وراء هذا التراث الأدبي الضخم نقد يقوم بتقويم هاته الأعمال، وكان الفلاسفة والنقاد والمفكرون في مقدمة نقاد الأدب ذلك لان الأدب كان عندهم يمثل جانبا مهما من جوانب التفكير.

وكان الخيال محورا هاما في المناقشات النقدية، حيث حاول النقاد أن يطبعوه بطابع يتسق ودوره في تشكيل الصورة الفنية، والتعبير عن ذات الفنان، ولهذا فان وصول المتلقي إلى معنى الصورة الفنية ليس سهلا، وذلك انه ليس هناك معنى حقيقي للنص الأدبي، ولا سلطان للمؤلف على ما أراد أن يقول.

«وعندما ينشر النص يكون الجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وطريقته، فتكون القصيدة جزئا من الوجود الحي المتكامل الذي يحقق فيه كل منا وجود الخاص» [(1)]

وبما أن الخيال أداة الصورة الفنية فلا يصح دراستها بعيدا عن الخيال الشعري لان الخيال مصدر الصورة الخصب، وسر الجمال فيها، والعلاقة بين الصورة العاطفة علاقة وثيقة، فعاطفة الشاعر في قصيدته تكمن في صوره، بل أن الصورة بجميع أشكالها هي الوسيلة

(1) ينظر عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1955م، ص356.

التي يعتمدها الشاعر لتجسيد شعوره، وتجدر الإشارة إلى الصورة هي أساس كل عمل فني والخيال أساس كل صورة، والصورة ابنة الخيال الشعري الذي يتألف من قوى داخلية تفرق العناصر ثم تعيد تركيزها وترتيبها لتصبها في قالب خاص، فالشعر الذي يخلوا من الخيال لا جدوى فيه، إذ انه أهم عناصر الأعمال الشعرية، والصورة الفنية طريقة لتوصيل المعنى إلى المتلقي بتغيرات خاصة، تعجز اللغة العادية عن الوصول إليها، فالشاعر يعمد إلى الخيال، حيث ينتقل من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير، والمجيء بمعان وأفكار جديدة تشكل جزءا من أحاسيس الشاعر، وتكشف عن عالمه الداخلي، وتعايشه مع النص معايشة جمالية تعبر عن إحساسه وأفكاره.

المبحث الثالث:

الصورة الشعرية وأنماطها:

اهتم النقاد بدراسة الفنون البلاغية، بوصفها صورا شعرية، ذلك لان هذه الفنون تكسب هذه الصورة بهاء ورونقا، لأنها تقرب المضمون المحدد من طرف المبدع إلى نفسية المتلقي ومداركه، فالتشبيه والاستعارة، والكناية، هي أدوات بواسطتها يضفي الشاعر أبعاد تكون منسجمة مع أحاسيسه.

أ– التشبيه:

التشبيه هو« أسلوب يدل على مشاركة أمر لأمر آخر في صفته، أو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة»(1)

والمتأمل في دراستنا لشعر يحيى بن حكم الغزال يلاحظ انه استخدم التشبيه في تشكيل صورته الفنية، ويظهر ذلك من خلال قوله:

(1) عاطف فضل: البلاغة العربية، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان: 1432هـ–2011م، ص41.

قصدت بمدحي جاهدا نحو خالد *** أؤمل من جدواه فوق منائي

فلم يعطني من ماله غير درهم *** تكلفه بعد انقطاع رجائي

كما اقتلع الحجام ضرسا صحيحة *** إذا استخرجت من شدة بكاء ! [1]

حيث شبه صورة الرجل عند إخراجه لدرهم واحد بصورة الحجام عند اقتلاعه لضرس صحيحة، وجه الشبه بينهما يكمن في الألم، والأداة هي الكاف.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التشبيه من باب السخرية الضاحكة، إذ يضفي التشبيه على النص صفة جمال التعبير، وتقريب المشبه إلى ذهن المتلقي عن طريق التشبيه، انه يريد أن يبين قيمة المشبه به أكثر من ذات الصورة.

وقوله أيضا: [2]

وما الشيب عندي والخضاب لواصف *** إلا كشمس جللت بضباب.

شبه الشاعر الشعر المخضب بالشمس عندما يحجبها الضباب، وجه الشبه يكمن في محاولة إخفاء، والأداة هي الكاف، ذكر فيه الشاعر جميع أركان التشبيه.

وقد قصر المشبه به لكونه حقق رغبة المبدع حتى استقر توكيدا لينفض غبار الشيب حيث أن الخضاب يعيد الشيخ إلى شبابه.

ويقــول:

خرجت إليك وثوبها مقلوب *** ولقلبها طربا إليك وحيب.

وكأنها في الدار تعرضت *** ظبي تعلل بالفلا مرغوب[1]

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص28.

([2])المصدر نفسه، ص39.

شبه الشاعر خروج المرأة وتلهفها له بالظبي عندما يتلهف للطعام، وجه الشبه هو التلهف، والأداة هي كأن، حيث ظل المشبه به محورا في تركيب المجانسة الشعرية بين ذات الصورة، وحدود أبعاد التشبيه، فكأن ظلت معيارا يعادل بين خيال الشاعر، وواقعه الملموس، إذ أضفى التشبيه على هذين البيتين قدرا من المتعة الوجدانية والفكرية عن طريق الجمال الفني الذي يحققه.

ويقول:

ولبس كثوب القس جبت سواده *** على ظهر غربيب القميص نآد [2]

شبه الشاعر اختلاط الظلام بثوب الفنس الأسود، وجه الشبه يكمن في السواد والأداة هي الكافه، ذكر فيه الشاعر جميع أركان التشبيه، والمقاييس الجمالية ظلت شاخصة في تحديد أدوات صوره، فالسواد مرفوض في أخيلة الشعراء لكونه مقرونا بالبؤس والحزن والألم، والأسى، ولم يلجأ إليه الغزال من هذا الباب، وإنما لجأ إليه كونه مستوى من ذات المشبه به، إذ أن ثوب القس سمة جمالية أكسبت الصورة معلما قريبا من ذهن المتلقي، ومنحت المعنى ملمحا مستقرا في واقع الحياة.

ويقول أيضا:

جـــرداء صلعاء لم يبق الزمان لها *** إلا لسـانا ملحا بالملامـات

لطمـــتها لطمة طارت عمامتها *** عن صلعة ليس فيها خمس شعرات

كأنها بيضة الشاري إذا برقت *** بالمأزق الضنك بين المشرفيـات [3]

(1)يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال،. ص46

(2)المصدر نفسه. ، ص42.

([3])المصدر السابق، ص33

شبه الشاعر رأس المرأة الأصلع بخوذة أحد الخوارج في لمعانها، وجه الشبه يكمن في الصلع، والأداة هي كأن، وقد لجأ هذا التشبيه من باب مذمة النساء، حيث وصف المرأة وصفا ساخرا في صورة مضحكة مؤذية للعين والنفس، وقد أجاد الشاعر فيه من خلال قوة التشبيه، بين المشبه والمشبه به .

وقد تعددت الصور البيانية في شعر "الغزال" بين تشبيه واستعارة بنوعيها .

ب- الاستعارة:

الاستعارة من المجاز، هي« نقل اللفظ من معناه الذي عرف به ووضع له، إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل لوجود علاقة التشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي، ووجوب إيراد المعنى المجازي» [1]لأغراض بيانية.

سميت استعارة لأننا نستعير صفة من شيء ما قد عرف بها إلى شيء آخر لم يعرف بها، وقد استخدم "الشاعر" هذه الأداة في تشكيل صورته الفنية وهي على نوعين:

1-الاستعارة المكنية:

وهي« ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه» [2]، وقد استخدم الغزال هذا النوع في شعره حيث يقول:

من ظن أن الدهر ليس يصيبه *** بالحادثات فانه مغرور [3]

([1]) بن عيسى با طاهر: البلاغة العربية (مقدمات وتطبيقات)، ط1، دار الكتاب المتحدة الجديدة، 2008م، ص253.

([2]) احمد أبو المجد: الواضح في البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان: 1431هـ-2010م، ص69.

([3]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص56.

شبه الشاعر الدهر بوحش مفترس، فحذف المشبه به وهو(الوحش) وترك ما يدل عليه الفعل(يصيب) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول:

وقد يهرب الإنسان من خيفة الردى *** فيدركه ما خاف حيث يسير. [1]

شبه الشاعر الموت بوحش كاسر لا نجاة منه، حيث ذكر المشبه وهو الموت، وحذف المشبه به وهو الوحش وترك ما يدل عليه الفعل (يهرب) على سبيل الاستعارة المكنية.

2-الاستعارة التصريحية:

الاستعارة التصريحية من المجاز الذي يختلط مع التشبيه، هي « ما صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه» [2]. وقد استخدم الشاعر هذا النوع في شعره يقول:

بكيت فما أغنى البكاء عند صحبتي *** وشوقي إلى ريم من الإنس أحور

سقى الله من مزن السحائب ثرة *** دياركم اللاتي حوت كل جؤذر.[3]

ففي البيت الأول شبه زوجته بالغزال الأبيض، حيث صرح بالمشبه به وهو (الريم) وحذف المشبه وهو(زوجته) على سبيل الاستعارة التصريحية.

أما البيت الثاني شبه المرأة بالجؤذر، فصرح بالمشبه به وهو (الجؤذر) ولد البقرة الوحشية، وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية.

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص54.

([2]) عبد القادر عبد الجليل: الاسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1422هـ-2002م، ص466.

[3]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص55

وهدف هذه الاستعارة هو توضيح المعنى وتأكيده، لجأ إليها الشاعر كونها تقوم على الإبداع وروعة الخيال إذ كشفت عن أحاسيس الشاعر وفرط حبه وشوقه لمن يحبهم، كما أضفت على البيتين رونقا وجمالا، إذ هي من أدق أساليب البيان تعبيرا، وأكثرها تأثيرا وتصويرا وأكملها تأدية المعنى، وبواسطتها يستطيع المبدع رسم صور تعبيرات تثير المشاعر والنفوس، وتحرك الأذهان والعقول.

3-الكناية:

الكناية هي « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعل دليلا عليه» [1]، وهي من أساليب الكلام التي تزيد الأسلوب رونقا وتأثيرا في المتلقي وذلك بترك الكلام الصريح والإتيان بما يدل عليه .

استخدم الشاعر "الغزال" هذا النوع من التصوير البياني في تشكيل صورته الفنية في عدد قليل من الأبيات وهو على ثلاثة أنواع:- غير أنه استعمل نوعين فقط من الكناية وهذا راجع إلى طريقة الشاعر في التعامل مع المعاني، ومنها:

1-كناية عن صفة:

كثيرا ما يلجأ الشعراء إلى إيراد هذا النوع من الكناية، وهي «أن يصرح بالموصوف، وبالنسبة إليه، ولا تذكر الصفة، ولكن يذكر في الكلام ما يدل عليها» [2]، وينتج عنه معنى ، وفي هذا يقول "الغزال":

قالت: أرى فوديه قد نورا ! *** دعابة توجب أن أدعبا [1]

([1])عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه وخرج شواهده، ياسين الأيوبي، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت 1421هـ-2000م، ص113.

([2]) أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة(البلاغة والبيان والبديع، ص81.

ومعنى الكناية هنا أن جانبي الرأس قد صارا بلون النور وهو الزهر الأبيض فهي كناية عن صفة الشيب وتقدم العمر.

ويقول:

ربع قلبي كما ذكرت الديا *** وتنورت بالنخيلات نارا. [2]

فهي كناية عن صفة الشوق.

ويقول كذلك:

ما أرى ههنا من الناس إلا *** ثعلبا يطلب الدجاج وذيبا.

أو شبيها بالقط القى بعينيـ *** ـه إلى فأرة يريد الوثوبا[3]

كناية عن صفة الطمع.

ويقول أيضا:

ولرب رافية عشيتها *** في الوشي أضحت فهي في المسح. [4]

كناية عن صفة شظف العيش.

ويقول:

فلن تحمل الصخر الذباب ولن ترى السـ *** ـلاحف يزجين السفين المواخر. [5]

فهو كناية عن الضعف.

([1]) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص31.

([2]) المصدر نفسه، ص52.

(3) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال ، ص32.

(4) المصدر نفسه، ص44.

(5) المصدر السابق، ص50.

2-كناية عن موصوف:

يعد هذا النوع من الكناية قليل في الشعر العربي القديم، إذا قيس بالأنواع الاخرى وهي « أن يصرح بالصفة، ولا يصرح بالموصوف بنسبة الصفة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة تختص به وتدل عليه » [1] ،و قد استخدم الشاعر هذا النوع في بيت واحد من شعره حيث يقول:

ويقال لشعاع الشمس بلغ تحبتي *** سميك واقراها على آل جعفر. [2]

فشعاع الشمس كناية عن موصوف وهي زوجته.

حيث أضفت هذه الكنايات على شعر الغزال دلالات ايجائية أكسبت النص روعة وجمالا، وهي ابلغ من الإفصاح، فالمبالغة التي تولدها الكناية، وتضفي بها على المعنى حسنا وبهاء هي في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها.

من خلال تحليلنا هذا لاحظنا أن الغزال قد استخدم التشبيه والاستعارة والكناية، فأحسن الاختيار، ذلك لأنه لم يختر تشبيها أو استعارة في غير مكانها الصحيح، وهذا يدل على دقة الاختيار ورقة الشاعر من خلال استخدام خياله، وتجربته، فحينما تكون التجربة موازية للخيال تكون البنية الفنية للصورة الشعرية ضربا من تجانس الحقيقة والمجاز في تشكيل الصورة الشعرية الشعرية، وعندئذ يكون التكافؤ معيار للصورة، سواء كان التشكيل في بيت أو قطعة، أو قصيدة، والصورة عند الغزال ليست مقياسا نقديا فحسب، بل هي ظاهرة أسلوبية من ظواهر البناء الفني في شعره.

(1) أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، ص82.

(2) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص55.

خاتمة

خاتمة:

بهذا نكون قد أتممنا موضوعنا هذا الذي تناولنا فيه دراسة أسلوبية لشعر"يحيى بن حكم الغزال الأندلسي" محاولين بذلك رصد أهم النتائج المستخلصة من هذا البحث.

- مصطلح الأسلوب قديم، أما الأسلوب كعلم فهو حديث.
- ارتباط الأسلوب أو الأسلوبية باللسانيات.
- الأسلوب طريقة الكاتب في كتابته.
- الأسلوب يسعى إلى تخليص النص الأدبي من الإحكام الذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية.
- الأسلوبية عملية إحصائية للعناصر اللغوية في النص، ومقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ثم مقارنة هذه العلاقات من مثيلاتها في نصوص أخرى.
- عرف الشاعر الغزال–طول حياته– بالذكاء وحضور البديهة.
- تميز شعره بالنقد الاجتماعي، والهجاء اللاذع.
- ميله إلى التعليل والتحليل ذلك لان الشعر عنده تعبير عن موقف ما، أو ومضة من ومضات الحياة، فان التحليل ملائم، والتعليل يغني الشعر، ويكمل مقاصده.

ونأمل في الأخير أن نكون قد وفقنا في هذه الدراسة ولو النزر القليل لاستفادة الأجيال القادمة.

راجين من الله عز وجل أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه.

ملحق

نبذة مختصرة

عن حياة الشاعر

مـــلحـــق

تعريف الشاعر:

هو يحيى بن حكم الجياني الغزال ولد سنة 156هـ، فالبكري نسبة إلى أصله العربي، والجياني نسبة إلى جيان التي ينتمي، وان كانت سكناه في قرطبة، شهد عصر عبد الرحمن الداخل، وعهد هشام بن عبد الرحمن سنة (172-180هـ)، وعهد الحكم بن الحكم سنة(180-206هـ)، كذلك عهد عبد الرحمن بن الحكم سنة (206-238هـ)، وصدرا من إمارة عبد الرحمن بن عبد الرحمن، ويبدو أنه ذكر ذلك في أرجوزته التاريخية يقول:

أدركت بالمصر ملوكا أربعة *** وخامسا هذا الذي نحن معه[1]

كان شاعرا مبدعا، وعقلا جزيئا، لا يكف عن مهاجمة الفقهاء، والتنذر بثقافاتهم والغروض عن الدنيا مع غناهم، وحرصهم على المال والحياة، وقد تعقبوه في إصرار لكي يجدوا وسيلة لاتهامه بالزندقة، والقضاء عليه ولكنه كان امهر منهم.

كان الغزال في مطلع صباه جميلا ولذلك لقب بالغزال، وكان قوي البنية، موصوفا بجدة الخاطر، وبديهة الرأي، وحسن الجواب.

وكانت له حنكة سياسية، وثقافة جيدة، وكان قليل المال.

«كسب الغزال إعجاب أهل البلاط البزنطي، وأعجبت به سيدات القصر، رغم انه كان في الستين من عمره(60) وانشد في بعضهن أشعارا»[2]، وفي مطلع إمارة عبد الرحمن بن

---

(1) عيسى خليل محسن:أمراء الشعر الأندلسي، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان: الأردن-2007م، ص172.

(2) حسين مؤنس: معالم تاريخ المغرب والأندلس، ط9، دار الرشاد، 2007م، ص336.

مـــلحـــق

الحكم، قدم زرياب إلى الأندلس، وتقول الروايات أن الغزال لم يرتح إلى هذا القادم، فهجاه هجاءا مقذعا، فغضب منه عبد الرحمن. عندما شكاه زرياب فأمر بنفسيه على الأندلس، فكلمة فيه أكابر دولته فعفا عنه.

وقد هجا الغزال رجلا بخيلا يقول:

قصدت بمدحي جاهدا نحو خالد *** أؤمل من جدواه فوق منائي[3]

وكان ميالا إلى الجانب التحليلي أكثر من ميله إلى التركيز، ولذلك فان إتقانه للقصص الشعري، كان من سماته الشعرية البارزة في قطعته التي يصف فيها ركوب البحر مع يحيى بن حسب، وكما في تصويره تحير فتاة بين شيخ غني أو شاب فقير إذ يقول:

وخيرها أبوها بين شيخ *** كثير المال أو حدث فقير

فقالت خطة خسف وما أن *** أرى من خطوة للمستخير

ولكن أن عزمت فكل شيء *** أحب إلي من وجه الكبير

لأن المرء بعد الفقر يثرى *** وهذا لا يصير إلى صغير [4]

ومما يميزه عن شعراء الأندلس ميزتان، الأولى قيان شعره على النظرة الساخرة والثانية وضوح نظراته الفلسفية القائمة على تجربته، وهما خاصيتان غريزتان في الشعر الأندلسي، فإما سخريته فهي القاعة الصلبة المتصلة بروحه الفكاهية، وقد ترتفع هذه السخرية إلى

---

(3) يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال، ص27.
(4) المصدر نفسه، ص62.

المرارة، وحين تبلغ سخريته هذا المستوى تلتقي بفلسفته الشاكية الجانحة إلى التشاؤم وسوء الظن، وهذه الفلسفة هي التي جعلته يرى العلاقة الاجتماعية شيئا شبيها بعلاقة القط والفأر والثعلب والدجاج حيث يقول:

لا ومن أعمال المطايا إليه *** كل من يرتجي إليه نصيبا

ما أرى ههنا من الناس إلا *** ثعلبا يطلب الدجاج وذيبا[5]

ويبدو أن الشيخوخة فعلت فعلتها في نفس الغزال فراح يرثي نفسه قائلا:

أصبحت والله محسودا على أمد *** من الحياة قصير غير ممتد

حتى بقيت بحمد الله في خلق*** كأني بينهم من خشية وحدي [6]

تلك هي النهاية التي انتهى بها الغزال في الشعر، وبعدما تجاوز 80 سنة من عمره سنة 250هـ.

(5) عيسى خليل محسن:أمراء الشعر الأندلسي، ص177.
(6) المصدر السابق، ص46.

ملخص

ملخص:

التحليل الأسلوبي للنص الشعري هو تحليل لمجموعة من الظواهر اللغوية تأتي في مقدمتها: المستوى الصوتي ، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، إذ تعد هذه المستويات في طليعة المستويات المشتغل عليها في التحليل الأسلوبي، حيث يتناول المستوى الصوتي: الإيقاع الخارجي من بحور شعرية وما يدخل عليها من زحافات وعلل ،حرف الروي ، التدوير، نظام التقفية (القافية وأنواعها) من ختام القافية ويتمثل في القافية المطلقة والقافية المقيدة ، القوافي التأسيسية ، تكرار القافية، توافق العروض والضرب كما يتناول هذا المستوى : الإيقاع الداخلي ويتمثل في: التكرار الكمي للأصوات من أصوات مهموسة، أصوات الصفير، صوت النواح(النون) .

أما المستوى التركيبي فيتناول نظام الجملة من جملة اسمية ، وجملة فعلية، وأسلوب النفي كذلك الأساليب الإنشائية من النداء والأمر ، ويتناول أيضا أنماط التوكيد، تحولات الضمائر، تركيب الإضافة.

ويتناول المستوى الدلالي الحقول الدلالية من ألفاظ الحب، ألفاظ الخمر، الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، ويتناول الصورة والخيال في النقد، والصورة الشعرية وأنماطها من تشبيه، استعارة، وكناية.

Résumé:

L'analyse stylistique de la poésie du texte est d'analyser une série de phénomènes du langage viennent au premier plan: la voix de niveau, et le niveau de niveau structurelle et sémantique, car ce sont ces niveaux à la pointe de niveaux utilisés dans l'analyse stylistique, qui examine les voix de niveau: le rythme à l'extérieur de la poésie pour les mers et les inscrit de des tongs et un maux, caractère Ruwi, système de recyclage, rimant (Rhyme et types) à partir de la fin de la rime et est en rime absolue et la rime limité, rimes constituant, répéter rime, vous acceptez les présentations et les coups aborde également ce niveau: le rythme de la procédure et est en: répétition quantification des votes des suffrages Manmosh, sons respiration sifflante, strident (midi).

Les accords de niveau de composition avec le système de la peine totale nominale et réelle phrase, l'exil de style ainsi que les méthodes de construction de l'appel, il aborde également les modèles d'affirmation, des changements pronoms, l'installation d'add-on.

Et traite les champs sémantiques du niveau sémantique des mots d'amour, mots du vin, des mots sur la fonction des organes humains, et examine l'image et de l'imagination en espèces, et les modèles de l'image poétique de l'analogie, la métaphore, et la métaphore.

قائمة

المصادر

و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

1- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 3، 1997.

2-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضة وخرج شواهده، ياسين الأيوبي، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت 1421هـ-2000م.

3-يحيى بن حكم الغزال: ديوان يحيى بن حكم الغزال:جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية: ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1413، 1993م.

ب- المراجع:

1-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الانجلو المصرية، 1979م.

2-إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ط1، دار المشرق للنشر والتوزيع والطباعة، 1427-2007م.

3-إدريس قصوري: أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية الرواية زقاق المذق لنجيب محفوظ) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2008.

4-أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، (دراسة في شعر الحسين منصور الحلاج)، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2002.

5-احمد أبو المجد: الواضح في البلاغة(البلاغة والبيان والبديع)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 1431هـ-2010م.

6-احمد مختار عمر: علم الدلالة، ط1، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992م.

7-إيمان محمد أمين كيلاني: بدر شاكر السياب(دراسة أسلوبية لشعره)، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2008م.

8-بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشرعي، ثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1422هـ/2002م.

9-بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية(مقدمات وتطبيقات)، ط1، دار الكتاب المتحدة الجديدة، 2008م.

10- هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 1429هـ، 2008م.

11- كوليزار كاكل عزيز: دلالة أصوات اللين في اللغة العربية، ط1، دار دجلة، عمان:2009م.

12- محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت، لبنان، 2004م.

13- سامي يوسف عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث،2007م.

14- محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 1432-2011.

15- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان 1994.

16- محمد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، ط1، دار الفكر: دمشق 1421هـ-2000م.

17- محمد شهاب العاني: الشعر السياسي الأندلسي في عصر ملوك الطوائف، د ط، دار دجلة ناشرون وموزعون، د ت.

18- مسعود بو دوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث 1432-2011.

19- مختار عطية: موسيقى الشعر العربي بحوره، قواضيه ضرائره، دط، دار الجامعة الجديدة للنشر، 2008م.

20- نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللا متوقع في شعر المتنبي لمقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل ط1، دار جرير للنشر والتوزيع: عمان، 1429/2008.

21- حمدي الشيخ: الوافي في تسيير البلاغة، د ط، المكتب الجامعي الحديث 2011م.

22- حسين مؤنس: معالم تاريخ المغرب والأندلس، ط9، دار الرشاد، 2007م.

23- سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان،1430هـ-2009م.

24- عاطف فضل: البلاغة العربية، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان: 1432هـ-2011م.

25- عيسى خليل محسن:أمراء الشعر الأندلسي، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان: الأردن-2007م.

26- عبد الملك مرتاض: السبع معلقات: (مقاربة سيمائية انتروبولوجية لنصوصها)، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.

27- عبد السلام المسدي: االاسلوبية والاسلوب، ط5، دار الكتب الجديد المتحدة 2006م.

28- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، د ط، دار النهضة العربية بيروت لبنان:د ت.

29- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن 1422-2002.

30- فوزي عيسى رانيا فوزي عيسى: علم الدلالة: النظرية والتطبيق، ط1، دار المعرفة الجامعية سوتير الإسكندرية،: 1430هـ-2008م.

31- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط2، دار الكتب الحديث الأردن،: 2009/1430م.

32- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط1، مكتبة مبارك العامة 1402هـ-1982م.

33- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ط1، دار المسيرة، عمان الأردن، 2007.

34- يحيى علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 1429هـ، 2008م.

الرسائل الجامعية:

- حسام تحسين ياسين سلمان: الصورة الفنية في شعر ابن قيصراني، عناصر التشكيل والإبداع، رسالة ماجستير، نابلس، فلسطين ، إشراف د .عبد الخالق عيسى د .رائد عبد الرحيم،2011.

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ
مدخل.....1
الفصل الأول
المستوى الصوتي.....18
الايقاع الخارجي.....19
الايقاع الداخلي 30
نظام التقفية.....37
الفصل الثاني
المستوى التركيبي.....45
نظام الجملة.....45
التراكيب البلاغية.....49
أنماط التوكيد.....53
تحولات الضمائر.....55
تركيب الاضافة.....56
الفصل الثالث
المستوى الدلالي.....72
الحقول الدلالية.....73
الصورة والخيال في النقد.....77
الصورة الشعرية وأنماطها.....80
خاتمة.....88
ملحق.....89
ملخص.....90
قائمة المصادر والمراجع.....92