الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليات الخطاب الشعري في ديوان محمود الورّاق "مقاربة بنوية "

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب قديم

إعداد الطالبتين:
*- فطيمة بن عسكر.
*- مريم بونيط.

إشراف الأستاذ(ة):
سعاد بولحواش

السنة الجامعية: **2017/2016**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــاء

﴿ يَرْفَعُ اللَّه الذِّينَ آمَنُوا مِنْكُم و الذِّينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِما تَعْمَلُونَ خبِير﴾

سورة المجادلة الآية 11

شكر و عرفان

يقول الله تعالى " لئن شكرتم لأزيدنكم " ابراهيم الآية 7.

قال رسول الله صلى الله عليه و سلم "من اصطنع إليكم معروفا فجازوه، فإن عجزتم عن مجازاته فادعو له حتى تعلموا أنكم شكرتم فإن الله شاكر يحب الشاكرين"

الحمد لله أولا و أخيرا لله عز و جل الذي أعاد إلينا الأمل في لحظات اليأس ، وهدانا الصبر و قوة العزيمة لإكمال مشوارنا الدراسي الذي توج في الأخير بهذا العمل

نتقدم بخالص الشكر و فائق التقدير و أسمى المعاني و العرفان

إلى الأستاذة "بولحواش سعاد" على كل ما قدمته لنا من نصائح و توجيهات طيلة فترة إنجازنا لهذه المذكرة.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذة المركز الجامعي –ميلة- و خاصة أساتذة معهد اللغة و الأدب العربي.

و ختاما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أمدنا بالعون من قريب أو بعيد و لو بالكلمة الطيبة . و نتمنى أن نكون قد وفقنا في دراستنا و حققنا كل ما نصبو إليه و نحلم به طيلة سنواتنا الدراسية.

****.مريم و فطيمة**.**

مقدمة

مقدمة

يعتبر علم الجمال أحدث فرع من فروع فلسفة التعامل مع الطبيعة والجمال والفن والذوق، وهو علم حديث النشأة، اِنبثق بعد تاريخ طويل عتيق من الفكر الفلسفي التأملي حول الفن والجمال، وبهذا المعنى يعد علم الجمال علما قديما حديثا في وقت واحد ومصطلح الجمال نجده في حياتنا وفي كل شيء ويتجلى أيضا في النصوص الأدبية والخطابات الشعرية التي تمثل لغة التواصل بين الشاعر والقارئ وتمنحه القدرة على التذوق وجمالية اللغ الشعرية في النص الأدبي، وهذه الخطابات تعتمد على آليات تتوزع على عدة مستويات منها: الإيقاعي، والدلالي، الصوتي، والتركيبي التي رغم تداخلها يكون لكل مستوى منها وظيفة تميزها عن غيرها.

وقد وقع اِختيارنا على هذا الموضوع الموسوم بجماليات الخطاب الشعري في ديوان محمود الوراق–مقاربة بنوية–

وعلى هذا الأساس طرحت بعض التساؤلات التي شكلت منطلق هذا البحث من جملتها:

ما الجمالية؟ ما مفهوم الخطاب والخطاب الشعري؟ ماهي البنوية؟ ما هي الخصائص التي تميز بها ديوان محمود الوراق من الناحية التركيبية ، النحوية، الدلالية؟.

وكلها أسئلة حاولنا الإجابة عنها من خلال هذا البحث، وقد كان لهذه الدراسة دافعان دافع موضوعي يتمثل في محاولة رصد أهم جماليات الخطاب الشعري وما يحمله من قيمة علمية وأدبية تجعل الدارس يطلع على مادته ويكشف عن مكنوناته، بالإضافة إلى محاولة الكشف عن مدى أهمية دراسة جماليات الخطاب الشعري، ودافع ذاتي يكمن في إعجابنا بشعر محمود الوراق ذاك الشاعر الفذ .

ومن هنا تظهر أهمية البحث في كونه إضافة لمكتبة الأدب العربي بالإضافة إلى كون هذا الموضوع يفتح بابا آخر للباحثين من أجل توسيع دائرة البحث، وطرح الإشكاليات جديدة. ويهدف البحث أيضا إلى إبراز مدى مساهمة لغة الشاعر الخاصة وأسلوبه المتميز في تبيين أسرار النص الشعري وإيصالها للمتلقي، ومدى تأثيره عليه.

وقد تم تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل نظري وثلاث فصول نظرية وتطبيقية في الوقت نفسه خاتمة.

فجاء المدخل بعنوان: ضبط المصطلحات، فعرفنا فيه الجمالية والخطاب الشعري والبنوية في كل من الجانبين اللغوي والِاصطلاحي، عند الغرب وعند العرب ، ثم نشأة البنوية وذكر عيوبها.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان: " **جمالية البنية الصوتية** ". فتناولنا فيه تعريف الصوت وأنواعه، التكرار، جمالية الإيقاع الخارجي، الموسيقى الداخلية.

وتناولنا في الفصل الثاني الذي جاء بعنوان: " **جمالية البنية التركيبية** ". حيث اِفتتحناه بتعريف البنية التركيبية، ثم تعريف البنية الصرفية، وذكرنا الأفعال الماضية، المضارعة الأمر. ثم تعريف المشتقات، ثم ختمناه بتعريف البنية النحوية وجمالية التقديم والتأخير وجمالية الحذف.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: " **جمالية البنية الدلالية** ". درسنا فيه المستوى الدلالي وتعريف الدلالة لغة واِصطلاحا، ثم تناولنا فيه الحقول الدلالية، ثم جمالية البنية الاِستعارية وجمالية البنية الكنائية، واِنتهى البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها .

وقد اِعتمدنا في هذا البحث على المنهج البنيوي لتتبع بنيات الخطاب، أما فيما يخص الدراسات السابقة حول هذا الموضوع فنجد دراسة بعنوان " **جمالية الخطاب الشعري في مدح حسان بن ثابت "للنبي صلى الله عليه وسلم"** وهي دراسة تقترب في بعض جوانبها من موضوع دراستنا إلا أنها لم تبحث في بنية الخطاب الشعري.اِعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع فكان ديوان محمود الوراق يمثل المصدر الرئيس لمادة البحث، إضافة إلى مراجع أخرى أهمها: كتاب الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل، كتاب فلسفة الجمال في النقد الأدبي لكريب رمضان، كتاب تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص لمحمد مفتاح، وكتاب مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص رولان بارت. وقد واجهتنا بعض الصعوبات كاِفتقار مكتبتنا الجامعية لبعض الكتب المهمة في الدراسة، إضافة إلى ضيق الوقت.

كما نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والاِمتنان إلى أستاذتنا الفاضلة والمحترمة المشرفة على بحثنا، الأستاذة " **بولحواش سعاد** " التي وجهت هذا العمل من خلال كل ما قدمته لنا من توجيهات ونصائح فجزاها الله عنا كريم الجزاء.

وأخيرا نسأل الله تعالى أن يتقبل منا هذا العمل المتواضع فهو منه وإليه سبحانه وتعالى إنه ولي التوفيق.

مدخل:

ضبط المصطلحات

أولا: الجمالية.

ثانيا: الخطاب الشعري.

ثالثا: البنيوية.

يعتبر مفهوم الجمالية من المفاهيم المعقدة والغامضة التي يصعب الإلمام بتعريف شامل مانع لها، لأن الجمال مرتبط بالحس والذوق والإدراك، وهذه الضوابط ليست هي نفسها عند جميع البشر فالشيء الذي يلقى اِستحسانا وقبولا مني ربما لا يروق لشخص آخر غيري فكل واحد منا يرى الجمال وفقا لتصوراته وميولاته ورغباته.

أولا: مفهوم الجمالية

أ-لغة:

جاء في معجم أساس البلاغة للزمخشري لفظة جميل أو جَمُل:(جَمُل فلانٌ أي يُعَامِلُ النَّاس بالجَميلِ، جَامَلَ صَاحِبَهُ مُجَامَلَةً وَأَجْمَلَ الحِسَابَ وَالكَلاَمَ ثُمَّ فَصَلَهُ وبيَّنه (...) وقال أعرابية لِبْنَتِهَا، تَجَمّلي وتَعَفَّفِي أي كُلِي الجَمِيلَ وَاِشْرُبِي العَفَافَةَ أَيْ بَقِيَّةَ اللَّبَنِ فِي الضَّرْعِ)[1].

وقد جاء في لسان العرب لِابن منظور:(كلمة الجميل من الجَمال مصدر الجميل والفِعل جمُلَ والجَمالُ هو الحُسنُ، وهو كذلك يَقَعُ على الصُّور والمَعَاني وَمِنهُ الحَديثُ إنَّ الله جَميلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ)[2].

أي أنّ الجَمال هو الحسن وحُسن الأفعال، فالإنسان الجميل بأخلاقه يصبح كامل الأوصاف عند غيره.

وجاء في معجم المصباح المنير لمحمد بن علي المقري الفيومي:(كلمة جَمُلَ الرَّجُلُ بالضَّمِ والكَسْرِ (جَمَالاً) فَهُوَ جَمِيلٌ وَاِمْرَأَةٌ جَمِيلَةٌ)[3].

ووردت كذلك كلمة الجميل في معجم محيط المحيط لبطرس البستاني: (جَمُلَ الشَّيءُ يجْمُلُهُ جمْلاً جَمْعُهُ وَجَمُلَ الرَّجُلُ يَجْمُل جَمَالاً حَسُنَ خَلقًا وخُلُقًا وهو جَمِيلٌ وهي جَميلَة جُمْلَة زِينة وحسنَة)[4].

1-الزمخشري: أساس البلاغة، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1988، ص 148،149.

2- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين اِبن منظور: لسان العرب، تح، خالد رشيد القاضي، دار صبح إديسوفت للنشر، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2006، ص388.

3-محمد بن علي المقري الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تح، عبد العظيم الشناوي، دار المعارف ، القاهرة، مصر، ج1، ط1، (د.ت)، ص 110.

4-بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطوّل للّغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ج 1، (د.ط)، 1987،ص 124.

نجد أن هذا المفهوم لا يخرج عن المفهوم الأوّل للجمال عند اِبن منظور فهو يدل أيضا على الزينة والحُسن والبهاء.

من هذا فإنّ الجَمال يكون في الفعل والمعاملة بين الناس.

فهو إذن رقّة الحسن وعظمة الخلق والاِعتدال والاِستقامة، من خلال هذه المفاهيم كلّها نلاحظ أنّ الجمال في المعاجم ورد بمعنى الحسن والبهاء والملاحة في الأقوال، الأفعال والأخلاق ولا تكاد المعاجم الأخرى تخرج عن سياق هذه الدلالات.

وقد وردت صيغة الجميل في القرآن الكريم في عدّة مواضع منها قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾. [سورة النحل الآية (6)]، وهذه الآية تتحدث عن جمال الأنعام وزينتها.

ب-اِصطلاحا:

إنّ الجمال ضرورة من ضرورات الحياة، والإنسان لا يستطيع أن يستمتع بالحياة ويشعر بلذتها بمعزل عن الإحساس بالجمال. وموضوع الجمال من الموضوعات الشائكة التي تدور حولها آراء وأفكار كثيرة فقد شغل هذا المفهوم المختصين واِهتموا بدرسه على مر العصور وأكثر من اِهتم به الفلاسفة إذ أن الجمال عندهم هو: (صفة للأشياء تبعث في النفس السرور والرضا والقبول)[1]. فهي إذن مرتبطة بالذوق والحس والإدراك.

وقد وردت كلمة الجمال كذلك في المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي على أنّه: (مصطلح متداول اليوم على وسعه، يعني ما يثير فينا إحساساً بالميل نحو الكمال وخير الجمال ما كان نافعاً وهو واسع المدلول ولا يمكن الإحاطة به، ثم إنّ التأثير يختلف بين شخص وآخر بحكم ثقافته وميله وتجاوبه النفسي)[2].

إنّ الجمال موجود في كل الأشياء، وهو ما تنشرح له النفس ويدل على الكمال، وهو مصطلح متشعب المفاهيم يصعب تعريفه وتحديد جوهره ولا يمكن حصره في مفهوم واحد لأنّ الإحساس به مختلف من شخص لآخر تبعًا لتنوع الميول والأذواق.

ومن الطبيعي جدّا أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين في مختلف

1- حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان صادق،عمان، الأردن، ط 1، 2013، ص 25.

2 -محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999، ص 320.

العصور والأمكنة: (وذلك أنّ التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال وطبيعي أن يختلف الناس في الأشياء وبخاصة إذا كانت من طبيعة مرنة)[1].

وهذا المفهوم كذلك ينطبق على الحقيقة والقبح أو الخير والشر وغيرهما من المفهومات المطلقة بحيث أنّ ما أراه أنا جميلا قد لا يراه غيري جميلا.

و في تعريف آخر نجد أن: (الجمال ظاهرة ديناميكية متغيرة،لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إيّاه، إنّه في تطوّره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى، إنه كهذه الحياة لا تتوقف لتلتفت إلى وراء، الجمال غير الحقيقة (...) الجمال غير الخير، والفضيلة والصواب)[2].

من خلال هذا التعريف يظهر لنا أن الجمال صفة تتجلى في الأشياء بنسب متفاوتة وهو في حركة مستمرة أي غير ثابتة، وهو كذلك متغير لأنه شيء محسوس وهو في تطور مستمر يمشي نحو الأحسن لأنّه يهدف إلى الكمال.

وهي لم تكن وليدة اللّحظة ولم تُخلق من العدم وإنّما لها جذور تأصلت في القدم والتاريخ يشهد على ذلك:(إذ أن الجمالية هي العلم الذي يصوغ الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح) [3]. فلفظ القبيح ممّا لا شك فيه أنّه يثيرُ في أذهاننا كل ما يتصّف بالنّقص والإنحراف والتشويه.

(والجمالية تفكير فلسفي في الفن وإظهار لمعنى قيمته الخاصّة التي هي الجمال)[4].

كما تكون الجمالية نظرية، إذا ما اِستهدفت تحديد ماهية الصفة أو ماهية مجموع الصفات والخصائص المشتركة التي يمكن أن تتلاقى في إدراك لجميع الموضوعات التي تُثير في المُتَلَقي الحس الجمالي[5].

1-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي ، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1992، ص 29.

2-كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف أنموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص 17.

3- المرجع نفسه، ص 63.

4- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نلاحظ مما سبق أن مفهوم الجمالية واسع جدًّا وأنّها لا تستهدف الفن فحسب بل تتعداه إلى الطبيعة أي بصورة عامة إلى جميع كيفيات الجمال والغاية منها الإدهاش.

إنّ مصطلح علم الجمال أو الجماليات (Aesthtics) مشتق من الكلمة الإغريقية (Aisthanesthai) التي تشير إلى فعل الإدراك (to perçoive) وأيضا من الكلمة (Aistheta)التي تعني الأشياء المدركة أو الأشياء القابلة للإدراك[1]. والجدير بالذكر أن لفظة الجمالية لم تكن معروفة بهذا الإسم أو المصطلح بل ترجمت إلى الإستطيقا(Esthetique) وهو اللفظ الأكثر إنتشارًا، وظهرت للمرّة الأولى في النصف الثاني من القرن الثامن عشر(18) على يد بومجارتن (Boumgarten) في بحثه الذي نشره بعنوان :

Méditations philosophicae de nummulis ad poéma pertinentbus.

بعد حصوله على الدكتوراه سنة 1735 م وقد جعلها إسما لعلم خاص أو يدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسيّة، ثم تتابع ظهورها في كتاباته، بحيث لم يخرج عن معناها اللّغوي وهو دراسة المدركات الحسّية أو علم المعرفة البسيطة[2].

وقد يُعّرف علم الجمال كذلك على أنّه فرع من فروع الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا، وربّما قام بعض المعاصرين بالقول:(إنّه آخر طفل من الأطفال الذّين ولدتهم الفلسفة)[3].

وللجمالية مصطلحات متباينة منها التي يطلق عليه: إسم التجربة الجمالية ومنها ما يطلق عليه إسم المنهج الجمالي ويقال كذلك الشعور الجمالي والحكم الجمالي والنشاط الجمالي.

وفي هذا الصدد يؤكد علي جودت طاهر: لدينا إذن أربع كلمات هي: شكلي، فنّي جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدّلالة على إضفاء الأهمّية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتهوين أهمّية المحتوى[4].

1-شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي -، عالم المعرفة، الكويت، الكويت، 2011، ص18.

2-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 15.

3-المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

4-علي جودت الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص 434.

من هنا يَنْصرفُ عمل الناقد إلى الشكلي أوّلا ثم إلى العناصر الأخرى (الفنيةّ، الأسلوبية الجمالية).

إنّ الجمالية هي العلم الذي يبحث في الجمال عامّة وفي الإحساس بالوجه الأخص بحيث أنّ الجمالية لا تستهدف الفن فحسب بل تتعداه إلى الطبيعة وبصورة عامّة إلى كيفيات الجمال الذي يُشير في معناه إلى دراسة الجمال في الفن والطبيعة.

ويقول ولترت ستيس: (عن الجمال أنّه إمتزاج مضمون عقلي مؤّلف من تصورات تجريبية غير إدراكية مع مجال إدراكي بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال الإدراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر)[1].

فالجمال حسب ولترت ستيس يتكون من عنصرين متحدين هما: المجال الإدراكي الذي يُطابق التجسيد الحسّي في المذهب المثالي والمضمون العقلي الذي يطابق المعنى الروحي.

جـ- مفهوم الجمال عند الغرب والعرب:

1-الجمال عند الغرب:

إرتبط الجمال في الفكر الغربي منذ القديم بأوثق الروابط بالدّين والفلسفة، فهما يعدّان المنطلق الأول له. ومنها تستمد مختلف أشكال الجمال: كالرسم، الموسيقى والشعر، (...) وإخراجها في قوالب جميلة تثير شعورًا بالجمال[2].

وهذه الإرهاصات الأولى للنظرية الجمالية اِختلف في بيان مهمته وتحديد قيمته وضوابطه الفلاسفة اليونانيون والفلاسفة العرب.

ومن أهم الفلاسفة الذين تناولوا مفهوم الجمال أفلاطون الذي تتعلّق نظريته في الجمال بفلسفة المثل العليا (...) فقد ربط أفلاطون الفن بعالم واحد هو عالم المحسوسات فهو يرى أن الشاعر مادام محاكيا فعليه أن يتخذ طريقا من طرق ثلاث أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع أو كما تبدو عليه أو كما يجب أن تكون[3].

1-ولترت ستيس: معنى الجمال- نظرية في الإستطيقا-، تر، إمام عبد الفتاح، إمام المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر، (د. ط)، 2000، ص 71.

2-هيغل: مدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1978، ص 10.

3-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997، ص 55.

أمّا عن مفهوم الجمال عند هيغل (Hegel): (هو الفكرة المطلقة أو الروح المطلقة، وأنّه لا وسيلة لإدراك الجمال إلا بالروح، لأن ما هو روح لا يدرك إلا بالروح)[1].

من خلال هذا المفهوم يتبادر إلى أذهاننا أنّ: الرّوح هي مصدر الجمال لأنّها تجعل الأشياء جميلة، والجمال بدوره يُؤثر في الروح تأثيرا بالغًا،لأنّ النفس ترتاح لكل ما يُلبي رغباتها الروحية والنفسية وكل ما يُشعرها بالراحة والهدوء.

أمّا بومغارتن(Boumgarten): (فيرى بأن الجمال هو ما يُثير فينا الإنفعال، وتتعيّن الجمالية منذ هذه اللّحظة بأنّها الفكر الذي يُفكر في الإنفعال أمّا الفكر الجميل فينشأ من تأمّل الفنون الجميلة، ويسمح بإستبيان التناغم السائد في العالم وفي الطبيعة)[2].

فالجمال يكمن في الحُسن والبهاء والإنسجام الموجود في الطبيعة.

2- الجمال عند العرب:

يُشكل الفكر العربي الإسلامي حلقة هامّة ومتميزة من حلقات الفكر الجمالي الإنساني فصار الحديث عن الجمال من مستلزماته (...) لذا كان للأدباء العرب المسلمين إسهامات كبيرة في صياغة النظرة الجمالية للجمال.

لقد اِهتم المسلمون بالفنون والجماليات بشكل كبير على الرّغم من ضيق النظرة إلى الفن في العالم الإسلامي يقول سوريو في كتابه الشهير أصول علم الجمال: (إن كل فكر عظيم حتى وإن لم يتناول الجمال والفن بصورة مباشرة إلاّ أنه يتميز بإشراقة جمالية)[3].

ويعد الجاحظ (ت 255 هـ) من أبرز القدماء الذّين اِنتصروا للجمال في الشكل دون المعنى، فاللفظ والتركيب عنده هما اللّذان يميّزان جودة النّص ورداءته يقول: (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[4].

1- إبتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص20.

2-مارك جيمينيز: ما الجمالية ؟، تر، شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 132.

3-راوية عبد المنعم عباس: الحسّ الجمالي وتاريخ الفن، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 75.

4-الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البالي الحلبي، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 1968، ص131، 132.

نجد أن المعاني لا قيمة لها لأنّها متداولة ومعروفة وإنّما تكون القيمة الأساسية في اِنتقاء اللّفظ وتخيرّه وجزالته.

ونجد أنّ عبد القاهر الجرجاني قد اِنتصر لمفهوم الجمال في الشكل والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم في قوله: (اِعلم أنّ ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها)[1].

فالرؤية الجمالية عند الجرجاني تصل إلى مستوى الإنسجام والتناغم بين أجزاء العمل ومدى قدرة التحكم في المتعة التي تُحقق الجمال.

من خلال كل ما قلناه سابقا نجد أن مصطلح الجمالية جاء مقترنا بمصطلحات أخرى اِعتمدها النقاد في تحليل ودراسة واِستخراج الخصائص الداخلية للأدب سواء كان شعرا أم نثرا، واِستخراج خصائص كل الفنون الجميلة وهذه المصطلحات جاءت مرادفة لها كالشعرية الأدبية، والفنيّة، فقد تحدّث النقاد عن مصطلح الشعرية وجاءت مقترنة بكتاب فن الشعر لأرسطو الذي يعد أول كتاب في تاريخ الإنسانية تكلم عن الأشكال الفنية من بينها الشعر إضافة إلى حديث النقاد العرب أمثال اِبن سينا، عبد المالك مرتاض وغيرهم عن مصطلح الشعرية كل حسب توجهّه أمّا مصطلح الأدبية فقد تحدث عنه الناقد رومان جاكبسون في قوله (وليس موضوع علم الأدب عند جاكبسون(Jakobson)هو الأدب، بل هو الأدبية أي ما يجعل من عمل، عملا أدبيا).

أمّا مصطلح الفنيّة فقد اِعتمد عليه الأديب في تشخيص أفكاره وإبرازها للملتقي وبيان تأثيرها على العمل الأدبي.

والملاحظ أنّ هذه المصطلحات بِاختلاف تسمياتها: الجمالية، الشعرية، الأدبية، الفنية سابقة الذكر تنصب في مجرى واحد فرغم تباينها فيما بينها إلاّ أنّها تحمل معنى واحد، هذا يعني تعدّد المسميات والمسمّى واحد، فهي تهدف لغاية مشتركة فيما بينها وهي اِستخراج الخصائص الداخلية للأدب .

وعليه فقد كان لمصطلح الجمالية الفضل على باقي المصطلحات الأخرى: الشعرية الأدبية، الفّنية وعنيناه بالدّراسة والشرح.

1-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر ، (د.ط)، (د.ت)، ص81.

ثانيا: الخطاب الشعري

الخطاب الشعري من الموضوعات التي تعدّدت حولها الآراء، وتنوّعت الآليات والطرق في الوصول إلى جوهرها، وبرغم التعدّد والإختلاف فإنها جميعًا لا تتناقض ولا تتعارض وإنّما تتعاضد من أجل الوصول إلى غاية واحدة، هي الغوص في عمق العمل الأدبي (...) وتحديد خواصه[1].

أ-تعريف الخطاب:

1-لغة:

جاء في لسان العرب لِابن منظور: (يقال: خطب فلان إلى فلان، فخطبهُ وأخطبَهُ أي أجابه، والخطاب المخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا، وهما يتخاطبان، وخطب: الخطب: الشأن أو الأمر، صَغُر أو عَظُم، وقيل سبب الأمر. يقال: ما خطبُك؟ أي ما أمرك؟ والخطبُ: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال)[2].

ورد لفظ الخطاب (Discours) بتعريفات متنوعة في ميادين عديدة، بوصفه فعلا يجمع بين القول والعمل، فهذا من سماته الأصلية.

ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم، بصيغ متعدّدة منها[3].

صيغة الفعل: في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَاماً ﴾. [سورة الفرقان الآية (63)].

وجاء بصيغة المصدر: في قوله تعالى: ﴿ رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾. [سورة النبأ الآية (37)].

ويتردّد لفظ الخطاب كثيرا بالإقتران بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسي، الخطاب التاريخي، الخطاب الإجتماعي.

1- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، ط1، 2000، ص 27.

2 -إبن منظور: لسان العرب، ج4، ص 129، 130.

3-عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ، ط1، 2004، ص 34.

ويُعرّف الخطاب بكونه (كل منطوق به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودًا مخصوصًا)[1].

والخطاب وسط الخطابات(الأجنبية) يُعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنّه يُعطيه فنيّته التي تَلْقي تعبيرها الأكثر تمامًا وعمقًا[2].

يحدد بنفينست(Benveniste): الخطاب بمعناه الأكثر إتساعًا بأنّه:(كل تلفّظ يفترض مُتكلم ومُستمعًا وعند الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما)[3].

فالخطاب هو كلام يستوجب متكلم ومستمع لأداء عملية التواصل والتأثير.

ويعرّف محمد مفتاح الخطاب بأنّه:(مدونة كلامية وحدث يتّصل بالزمان والمكان يوصف بأنه تواصلي، تفاعلي، منغلق في سمته الكتابية له صفة التوالد والتناسل)[4].

ويظهر لنا أن معنى الخطاب عند محمد مفتاح هو كلام ملفوظ يرتبط إرتباطا وثيقًا بالزمان والمكان والهدف منه التواصل.

ب-مفهوم الخطاب الشعري:

تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري اللّغة والكلام. فاللّغة، عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوّجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب ومن هنا تولّد مصطلح الخطاب بعده رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك رموزها. والخطاب (الشعري) يدل على جنس أدبي معيّن هو (الشعر) الذي يرتكز على ركنين أساسيين هما: الوزن، القافية، وعلى كل ما يُثيرُ اِنفعالا، أو إحساسا جماليا، سواء كان شعرًا أم نثرًا أم رسمًا[5].

1-عبد الهادي بن ظافر الشهري: اِستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 39.

2 -ميخائيل بختين: الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،1987، ص 51.

3-عبد الهادي بن ظافر الشهري: اِستراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 37.

4-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري اِستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1992، ص120.

5-محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص 21،22.

والخطاب الشعري من المصطلحات الحديثة نسبيًا التي أضيفت إلى معجم المصطلحات النقدية. والمقصود بالخطاب الشعري: (هو الأسلوب الخطابي المباشر في الشعر)[1].

ثالثا: مفهوم البنوية

البنوية، البنائية، الألسنية، تسميات متعددة لمسّمى واحد، هذه المصطلحات ترددت كثيرًا في كتب النقد الأدبي وغيرها من الكتب في الآونة الأخيرة، لذلك أحدثت البنوية نقاشا وحوارًا واسعين بين أنصار هذا المنهج أو المذهب الجديد وبين خصومه ومعارضيه (...) لذا نتساءل ما البنوية؟[2].

أ-لغة:

تشتق البنية من الفعل الثلاثي: بَنَى وقد جاء في لسان العرب لِابن منظور: (بنى البِنَاءَ بُنْيَانًا، وَبِنَاءًا وَبَنَى مقصور وَبُنْيَانًا وبِنْيَةً وَبِنَايَةً وإِبْتَنَاهُ وَ بَنَاهُ والبِنَى نقيض الهدم)[3].

والبِنَاءُ المَبْنَى، والجمع أبنية، وأَبْنِيَاتٌ، جمع الجمع لأنّ البنية هي الهيئة التي يُبْنَى عليها والأبنية هي البيوت التي يسكنها العرب في الصحراء.

كما تدل كلمة بنية في المعجم الوسيط: (على هيئة البناء، بنى الشيء بَنْيًا وبِنَاءًا وَبُنْيَانًا أقام جداره ونحوه)[4].

نلاحظ أنّ مصطلح البنية يدل على الهيئة والبناء وهو نقيض الهدم ولا تكاد معظم المعاجم تختلف في مفهوم مصطلح البنية.

وقد تحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب، كما تصوروه على أنه التركيب والصياغة ومن هنا جاءت تسميتهم المبني للمعلوم والمبني للمجهول .

فالبنية تدل على الشكل الذي يُشيّد بِهِ مَبْنى ما، وقد اِتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكوّن كلاَمًا سواء كان جسْمًا حَيًّا أو معدنيًا أو قولاً لغويا (...) فهي تُعرّفُ

1-محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص 28.

2-شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 157.

3 -اِبن منظور: لسان العرب، باب الباء، مادة بَنَى، ص 365.

4-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، ج1، ط3، (د.ت)، ص 74.

عُمومًا بأنّها: (كل مُكونٌ من ظواهر مُتماسكة، يتوقف كلّ منها على ما عَدَاه، ولا يُمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عَدَاه)[1].

من خلال هذا المفهوم نجد أنّ البنية كلٌّ موحد تتكون من أجزاء مترابطة ومتماسكة يتوقف كلّ منها على مَا سَبَقَه وما لحقَهُ.

وجاء كذلك في معجم الوجيز: (البنية: ما بُنِيَ (ج) بنَى، وهيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها، وفلان صحيح البنية: سليم)[2].

ولا يختلف هذا التعريف عن معجم قطر المحيط لبطرس البستاني فقد جاءت فيه: (بنَى البيت يَبْنِيه بَنْيًا وبناءًا وبُنْيَانًا وبنيةً وبنَايَةً(...) نَقيضُ الهَدْمِ والأَرْض بَنَى فيها دارًا ونَحْوَهَا(...) بَنَاهُ بنية بمعنَى بَناه (...))[3].

وتعرّف البنية في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :(نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويَغْتَنِي عبر لعبة تحوّلاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية)[4].

نجد حسب هذا التعريف أن البنية نظام تحويلي ينطوي على ديناميكية ذاتية يتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تَحْدُثُ داخل النسق أو المنظومة وتكون خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، دون التوقف على أيّة عوامل خارجية.

والبنية كذلك من البناء أو البنية وبنية الشيء في اللّغة العربية هي تكوينه وهي تعني أيضا الكيفية التي تشيّد على نحوها هذا البناء أو ذلك.

وحين نتحدث عن البناء الإجتماعي أو بناء الشخصية أو البناء اللّغوي، فإنّنا نُشير بذلك إلى وجود نسق عام، أهمّ ما يتصف به هو عنصر النظام، فالبناء هو صورة منظمة لمجموعة من العناصر المتماسكة.ومن هنا فإن تعريف البنية Structure يقوم على اِعتباره

1-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص121.

2-مجمع اللّغة العربية: المعجم الوجيز، القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص 64.

3-بطرس البستاني: معجم قطر المحيط، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1869، ص 144،145.

4-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتقديم وتر جمة سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص52.

مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج.[1]

ب-اِصطلاحا:

إنّ الحديث عن البنوية ليس بالأمر الهيّن، وذلك لكونها واجهت العديد من الإختلافات التي نجمت عن تمظهر البنية وتجليها في أشكال متنوّعة.

فهذا جان بياجيه (Jean piaget) يعرّفها في بداية كتابه الموسوم بـ: البنيوية: (وتبدو البنية بتقدير أوّلي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص من العناصر) تبقي أو تعتني بلعبة نفسها دون أن تتعدّى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، التحويلات، الضبط الذاتي)[2].

يرى جون بياجه (Jean piaget) أنّ البنية هي نسق من التحوّلات يحتوي على قوانينه الخاصّة دون الإِستعانة بعناصر خارجية. أمّا صلاح فضل فيرى أنّ كلمة بنية في اللّغات الأوروبية مشتقة من الأصل اللاتيني (Stuere) الذي يعني البناء، أو الطريقة التي يقام بها مَبْنَى مَا، من جهة النظر الفنّية المعمارية.

وقد تصوّر اللّغويون العرب البنية على أنّها الهيكل الثابت وعلى هذا الأساس فإن البنية: هي ما يَكْشِفُ عنه التحليل الداخلي لكل ما والعناصر والعلاقات القائمة بينها، وَوَضْعِهَا والنّظام الذي تتخذه[3].

أمّا البنية عند ليفي شتراوس (C.L.levistrauss) فهي: (تتسم بطابع المنظومة فهي تتألّف من عناصر يستتبع تغيّر أحدهما تغيّر العناصر الأخرى كلّها)[4].

فالبنية تتألف من عناصر، وأي تغيير يطرأ على أحد العناصر يؤدّي بالضرورة إلى تغير وتحوّل في باقي العناصر الأخرى.

1-عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف ، الإسكندرية، مصر،(د.ط)، 1989، ص2.

2-جون بياجه: البنيوية، تر،عارف منينة وبشرى أويرى، منشورات غويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص08/1.

3 -صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 120،122.

4-كلود ليفي شتراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية، تر، مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، سوريا، (د.ط)، 1977، ص328/1.

وتعرف البنيوية عند جان ستروك (Jahnsturrock): (طريقة معيّنة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معيّن من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات. كما يقول البنيويون للمعايير العقلية)[1].

يظهر من خلال تعريف جون ستروك للبنيوية وصفه لها بالطريقة، فهي في نظره ليست منهجًا، ولا مذهبًا، ولا مدرسة وإنّما هي عنده طريقة فحسب، يمكن الإستئناس بها في التحليل.

جـ. نشأة البنيوية:

الروافد التاريخية للبنوية لم تنشأ من فراغ ولم تكن وليدة الصدفة[2]. بل هي إمتداد لمدرسة الشكلانيين الروس التي ظهرت في عشرينيات أو ثلاثينيات هذا القرن وما سميَّ بمدرسة النقد الجديد في أمريكا، فمدرسة الشكلانيين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنّص وقالت أن موضوع الدراسة الأدبية ينبغي أن ينحصر فيما أسماه جاكبسون أدبية الأدب، كما حدّدت أهم مراحل الدراسة الأدبية بإستبعاد وإقصاء كل الفروض السابقة عن علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع، كما تتضح الصلات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب فعززاباوند يرى أنّ الشاعر كالعالم والشعر ما هو إلاّ نوع من الرياضيات الفنية[3].

ويعود الفضل أيضا في نشأة الدراسات البنيوية إلى العالم السويسري دي سوسير من خلال بحثه اللّغوي [4]. وبهذا ظهرت البنيوية في علم اللّغة عندما طبّق المنهج البنيوي في دراسة اللّغة، وإكتشاف مفهوم البنية في علم اللّغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب، أمّا عن نظرية دي سوسير في علم اللّغة، فهو يرى أن موضوع علم اللّغة الصحيح والوحيد هو اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقد فرق بين اللّغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة فسوسير في نظريته كان يُفرّق بين اللّغة والأقوال أو بين اللّغة

1-جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر، محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، (د.ط)، 1996، ص07/1.

2-حسن عليان: الخطاب النقدي العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 125.

3-شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص162.

4-يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 28.

كنظام واللّغة كاِستعمال كلامًا أو كتابة، فإنّ البنيويون يُفرّقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية. فاللّغة إذن هي الرّحم الأوّل لنشأة المعيار البنيوي[1].

رولان بارت كان من أهم أعلام النقد اِستفاد هذا الناقد من منهج الشكلانيين الروس لكنه لم يقف عند حدود ما وصل إليه الشكلانيون الروس، بل ساهم بإيصال البنيوية إلى ما يُعرف باِسم ما بعد البنيوية[2].

إضافة إلى هذه الجهود التي ساهمت في تطوير ونشأة الدراسات البنيوية ما قام به كلود ليفي شتراوس زعيم البنائية الفرنسية، ومؤسس البنائية الأنثروبولوجية وكذلك اِسهامات كل من حلقة براغ ومدرسة جنيف وغيرهما من الجهود التي شكلّت البنيوية.

د.عيوب البنيوية:

يؤخذ على البنيوية الكثير من المآخذ فأكثر رّوادها المتعاملين بأصولها تخلو عنها، بل عجلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها وتنكرّوا لها نذكر في مقدمتهم جاك دريدا [3]. وهذه الإعتراضات نجملها في النقاط التالية:

- البنيوية شبه علم، فهي تُخبرنا برطانة غريبة وجداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقًا[4].
- ليست البنيوية سوى صورة محرّفة للنقد الجديد New criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النّص كما لو أنّه مقطوع عن موضوعه.
- البنيوية تُهمل المعنى وإن كانت تسلم بأنّ النّص متعدد المعاني[5].
- تعالج البنيوية الأعمال الأدبية كأنّها قائمة على نفس النماذج البسيطة، وبذلك يبدو العمل الجيّد على المستوى نفسه كالعمل السيئ. فأين جمال العمل الأدبي وفنيته؟[6].
- عانت منهجية البحث البنيوي من قصور وتعقيد.

1-شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 162، 163.

2-رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص27.

3-إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الم سيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 92.

4-بول هيرنادي: ما هو النقد؟، تر، سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص80.

5- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 103.

6-عفيف عبد الرحمان: الشعر الجاهلي حصاد قرن، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 643.

- لاقت هجوما عنيفا بسبب إلحاحها على التمسك بنظرية دي سوسير على الرّغم من ظهور علم اللّغة التحويلي والتوليدي الذي يناقض الرؤية السويسرية، فيما يخص القدرة الإنسانية على الاِبتكار والإبداع باللّغة على غير سابق معرفة أو سماع[1].

1–فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص45.

الفصل الأول:
جمالية البنية الصوتية

أولا: البنية الصوتية.

ثانيا: التكرار.

ثالثا: جمالية الإيقاع.

أولا: البنية الصوتية

المستوى الصوتي يُعنى بالأشكال الكلامية بشكل عام وتعرف هذه الدراسة بالدراسة الصوتية أو الصوتيات (phonetics) وتهتم الصوتيات عادة بطريقة إصدار الكلام وإرساله وإستقباله وتصنيف الأصوات ووصفها، أو هو علم دراسة أصوات اللغة (...) وقد ركزت الدراسات الصوتية على بيان القيمة التعبيرية والإيقاعية للصوت[1].

أ-تعريف الصوت:

1-لغة:

ورد في لسان العرب لِابن منظور في باب الصاد : (أنّ الصوت يقصد به الجرس. صات – يصوت– صَوْتًا أي نادى وَصوَت بإنسان فدعَاهُ)[2].

2-اِصطلاحا:

هو اِضطراب تضاغطي ينتقل في المادة بحيث يُسبّبُ حركة طبلة الأذن، ويؤدي بالتالي إلى الإحساس بالسّمع. أو هو عبارة عن موجة تضاغطية في جزيئات الهواء.

فالصوت إذن هو: (إهتزاز مادي لجسم ما قادر على إحداث اِضطرابات وتخلخلات في أجزاء الوسط النّاقل (...))[3].

ويعرفه إبراهيم أنيس في كتابه علم الأصوات: (هو ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهَهَا)[4].

معنى هذا أنّ الصوت ظاهرة تحصل عند جميع النّاس من أجل تحقيق هدف التواصل.

ويُعرف الصوت أيضا على أنه: (وحدة من وحدات الكلام الإنساني ذلك أنّ الكلام عبارة عن سلسلة متصلة من الحركات)[5].

---

1 –تارافرهاد شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص7، 21.

2–اِبن منظور: لسان العرب، ج7، باب الصاد، ص 401.

3–يحي بن علي بن يحي المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص 75، 86.

4 –إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص05.

5 –تارافرهاد شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان، ص 22.

وتصنف الأصوات إلى " صامتة" و"صائتة ".

ب-الأصوات الصامتة consonant

يُعَرَّفُ الصوت الصامت على أنه: (إذا كان النفس الذي يؤدي إلى إصداره يجري عائقا في نقطة ما يعترض طريقه حتى خروجه من الفم)[1].

وقد اِخترنا من ديوان محمود الوراق مقطوعة للتمثيل على الصوامت فيها والتي رويّها الفاء والتي تتألف من أربعة عشر بيتًا ومطلعها:

رَكِبُوا المَرَاكِبَ وَاِغْتَدُوا زُمَرًا إِلَى بَابِ **الخَلِيفَهْ**[2].

يظهر من خلال إحصاء الحروف في المقطوعة من البيت الأوّل إلى الأخير أنّ حرف اللاّم اِحتل أعلى نسبة من الصوامت في المقطوعة وحرف اللاّم من الحروف المجهورة التي تتميّز بالرّخاوة واللّين [3]. وقد اِقترن بحرف اللاّم كم هائل من الكلمات مثل:
"الظلم"،"الخليفه""اللّطيفه"، يليها حرف الفاء وهو من الأصوات المهموسة [4]. واِرتبط بكلمات كانت بارزة الوضوح ومثال ذلك: "الشريفة"، "الصحيفة"، "فرحا"...، ثم حرف التاء وهي من الأصوات المهموسة الشديدة [5]. ومثال ذلك: "ضاقت"، "اِغتدوا"...، ثم حرف الهاء والهاء صوت رخو مهموس ومن أمثلتها: "عهده"، "تحتهم"، "منهم"... بالإضافة إلى هذه الحروف هناك حروف أخرى تكرّرت لكن بنسب قليلة ومن هذه الحروف نذكر: النون، الحاء، العين الراء...، فقد حقّقت هذه الحروف الغاية التعبيرية للشاعر وسهلت عليه اِيصال رسالته للذّين اِشتروا آخرتهم بدنياهم من أجل تحقيق رغباتهم الزائلة.

1- محمد إسماعيل بصل صفوان سلّوم: أثر الصوائت في الدّلالة اللّغوية (الإفرادية والتركيبية)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، بغداد، العراق، مج 32، ع 1، 2010، ص 164.

2 -محمود الوّراق: الديوان، تح، وليد قصّاب، مؤسّسة الفنون، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص 150.

3-عمار إلياس البوالصة: الفكر اللغوي لإبراهيم أنيس دراسة وصفية تحليلية ، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 33.

4-المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

5-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جـ- الأصوات الصائتة: Vowels

تعّرف بأنها:(الصوت الذي يُمكن نُطْقَه وحده فهو مستقل) [1]. والصوائت مصطلح لغوي اِقترحه بعض اللغويين العرب ترجمة لمصطلح (Vowel) الإنجليزي وَ voyelle الفرنسي فأطلق عليها الدكتور إبراهيم أنيس مصطلح (أصوات اللّين)، قائلا:(وأصوات اللّين ما اِصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة وضمة وكسرة، وكذلك ما سموه بألف المد وواو المّد وياء المّد).

وعرف كمال بشر مصطلح الصائت بأنه:(الصوت المجهور الذي يحدث في أثناء النطق به، أن يمرّ الهواء حُرًّا طليقا دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يَضِيقَ مجرى الهواء ضيقًا، من شأنه أن يحدث إحتكاكًا)[2].

من خلال هذا التعريف نرى أنّ الصوت المجهور يخرج من جهاز النطق حرًّا طليقًا دون أن يعترضه عائق أو يقف أمامه حائل.

1-أنواع الصوائت:

الصوائت في العربية نوعان:

1.1-الصوائت الثابتة:

وهي الحركات التي تقع ضمن بِنْيَة الكلمة، مثل أواخر الكلمات المبنية مثل: الفعل الماضي نحو:كتب، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، الضمائر، كما تتضّمن الحركات التي تلازم حروف المباني في الكلمات سواء كانت قصيرة كالفتحة والكسرة والضمّة.

2.1-الصوائت المتغيرة:

وهي العلامات الإعرابية من حركات قصيرة وحركات طويلة في علامات الإعراب

1- محمود السعران: علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 90.

2-محمد إسماعيل بصل صفوان سلّوم: أثر الصوائت في الدّلالة اللّغوية (الإفرادية والتركيبية)، ص 154.

الفرعية (الألف، الواو، الياء) للدلالة على الوظيفة النحوية للكلمة[1].

الصوائت في الديوان:

من خلال اِستقراءنا للصوائت من نفس المقطوعة السابقة لمحمود الوراق والتي مطلعها:

رَكِبُوا المَرَاكِبَ وَاِغْتَدُوا زُمَرًا إِلَى بَابِ الخَلِيفَهْ[2].

نجد الورود الكبير للحركة القصيرة "الفتحة" قد اِحتل أكبر نسبة من مجموع الصوائت القصيرة، تليها "الكسرة القصيرة" مرتبة ثانية من حيث الورود ومثالها: "تِلكَ"، "بِتعسّفِ"، أمّا بالنسبة للضّمة، فلم يوظفها الشاعر كثيرا لذا فقد قلّل لجوؤه إليها.

أمّا بالنسبة للصوائت الطويلة فعند اِستقراءنا للمقطوعة، نجد أن "الألف" مثلت أعلى نسبة في المقطوعة والألف صائت ليّن يفيد العلو والقوة والرفع بفضل ما يصحبه من اِرتفاع للصوت، وقد لجأ إليها الشاعر لأنه في مقام المصارحة لأفراد المجتمع الذين ضاعوا وراء ملذات الحياة، وتأتي " الواو" في المرتبة الثانية، وتأتي " الياء" في المرتبة الثالثة وهي تمتاز بالحركية والتفاعل بَثَّتْ في الشاعر روح الدعوة إلى التغيير ورفض الواقع المعاش والتخلي عن مغريات الدنيا والتفكير في الآخرة ونذكر مثال على ذلك:

نَسِيَ الإِلَهَ وَلاَذَ **فِيْ** الدُّنْيَا بِأَسْبَابِ **ضَعِيفَهْ**.[3]

مثال الياء الصائت في هذا البيت نجد: "نسي"، "في"، "الدنيا"، "ضعيفهْ".

ثانيا: التكرار

في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بِهَا الشّاعر أكثر من عنايته بسواها[4]. فالتكرار ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق كثيرة التفريعات في شعر محمود الوراق بخاصة فهو يشمل:

1–توفيق بن خميس: البنية اللّغوية في شعر حسين زيدان، ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية، إشراف بلقاسم ليبارير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008، 2009، ص 28.

2–محمود الوّراق: الديوان، ص 150.

3–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة دار النهضة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 242.

أ-تكرار الصوت (الحرف):

وذلك بتكرار مجموعة من حروف المد واللّين حيث يساهم هذا التكرار في إيجاد نوع من التناغم والإيقاع المؤثر في النّفس.

ونمثّل لذلك بهذا البيت:

فَإِنْ هُوَ لَمْ يَحُرْ وَأَتَى لِوَقْتٍ فَقُلْ فِي رُحْبِ دَارٍ وَاقْتِرَابِ[1].

وهذه الحروف هي: الفاء، الواو، الراء، الباء، اللّام، وهذه الحروف أضافت بعد موسيقي على البيت.

ب-تكرار الكلمة أو ألفاظ بعينها:

تكرار هذه الألفاظ يعتمد على ما تُوحيه هذه الأسماء من قيم رمزية ومثال ذلك:

يُحِبُّ الفَتَى طُول **البَقَاءِ** وَإِنَهُ عَلَى ثِقَةِ أنَّ **البَقَاءَ** فَنَاءُ[2].

والتكرار في هذا المثال يظهر في"البقاءِ" و"البَقَاءَ" الثانية.

ونجد في مثال آخر قول محمود الورّاق:

وَ**السَقْمُ** فِي الأَبْدَانِ لَيْسَ بِضَائِرٍ وَ**السُّقْمُ** فِي الأَدْيَانِ شَرُّ بَلاَءِ[3].

والتكرار في هذا المثال يظهر في كلمة "السَقْمُ" و "السُّقْمُ" الثانية.

ثالثا: جمالية الإيقاع:

من المعلوم أنّه لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت، فالصوت هو الذي يشكل لنا المعنى، وذلك بفضل تناسق وتناغم الأصوات. هذا التناسق يكون أكثر وضوحًا وقيمة خاصّة في النّص الشعري (...) إذن إن النظام الصوتي هو الذي يؤدي إلى اِنتظام النّص الشعري في جميع أجزائه، هذا الإنتظام الذي يعني كل علاقات التكرار والتآلف الذي يتولد

1-محمود الوراق: الدّيوان، ص 75.

2-المصدر نفسه، ص 67.

3-المصدر نفسه، ص 68.

عن طريق التناغم ولهذا يحصل الإيقاع في النّص الشعري، فالإيقاع ينتج لوجود مجموعة من العناصر أهمّها الصوت الذي يُعْتَبَرُ الأساس في تحديد الموسيقى أي الإيقاع فهو الأثر الحاسم في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري[1].

ولأهمية الإيقاع في أي دراسة، ومنها هذه الدراسة وجب التوقف عند هذا المصطلح (الإيقاع) والتعرف عليه واِستخراجه من ديوان محمود الورّاق شاعر الحكمة والموعظة.

أ-مفهوم الإيقاع:

1-لغة:

الإيقاع عند الخليل بن أحمد الفراهيدي: (وَقَعَ الوَقْعُ، وَقَعَتْ الضَرْبْ بِالشَّيْءْ، وَوَقَعَ المَطَرْ، وَوَقَعَ حَوَافِرْ الدَّابَة يَعْنِي مَا يُسْمَعُ مِنْ وَقْعِهِ. ويُقَالُ لِلطَّيْرِ إِذَا كَانَ عَلَى أَرْضٍ أَوْ شَجَرٍ: هُنَّ وُقُوعٌ وَوَقْعٍ، وَالمَكَانْ الذِي يَقَعُ عَلَيْهِ الطَّائِرْ)[2].

2-اِصطلاحا:

(هو توظيف خاص للمادة الصوتية سواء كان صوتًا أم مُفْرَدًا، أم جُملة)[3].

ويُعرّف كمال أبو ذيب الإيقاع بقوله: (الإيقاع حركة متنامية يَمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص الفئة أو الفئات الأخرى)[4].

بمعنى أن الإيقاع في حركة مستمرة ومتطوّرة، وهو وحدة النغمة التي تتكرر في الكلام أو البيت بصورة من الصور وهو توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في أبيات الشعر.

*التكرير الصوتي القفوي:

*الترديد:

هو أن يُعلّق المتكلم أو الشاعر لفظة من الكلام ثم يردّدها بعينها ويعلّقها بمعنى آخر. ومن ذلك قول الشاعر محمود الورّاق من البحر الطويل:

1-علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 17.

2 -الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 176.

3 -محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، ص 48.

4 -ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، تونس، (د.ط)، 2006،ص 124.

أَمَا عَجَبَ أَن **يَكْفُلَ** النَّاسُ بَعْضُهُمْ بِبَعْضٍ فَيَرْضَى **بِالكَفِيلِ** المَطَالِبُ[1].

فالتمثال الصوتي يُمثل في قوله: أن "يَكْفُل"، "بالكفِيل" ونذكر مثال آخر:

أَتَطْلُبُ رِزْقَ اللهِ مِنْ عِنْدِ غَيْــرِهِ وَتُصْبِحُ منْ خَوْفِ العَوَاقِبِ آمِنَا
وَتَرْضَى بِصَرَّافٍ وَإِنْ كَانَ مُشْرِكاً ضَمِنًا وَلاَ تَرْضَى بِرَبِكَ ضَامِنـا
كَأَنَّكَ لم تَقْنَعْ بِمَا فِــي كِتَابِـهِ فَأَصْبَحْتَ مَدْخُولَ اليَقِيْنِ مُبَايِنَا.[2]

التمثال الصوتي في هذه الأبيات: "ضمنيًا"،"ضامنًا".

وفي مثال آخر في قوله:

وَمَا أَوْلاَدُنَا وَالأَهْلُ فِيهَا وَلاَ أَمــوَالُنَا إِلاَّ عُــــــوَار
وَأَنْفُسُنَا إِلَى أَجَلٍ قَرِيبٍ سَيَأْخُذُهَا **المُعِيرُ** مِنَ **المُعَارِ**[3].

والتمثال الصوتي المقصود في هذا المثال هو: "المعير"، "المعار".

ب-أنواع الإيقاع:

1-الإيقاع الخارجي:

هو الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي، وما يتصل بالوزن العروضي المكوّن من البحور العروضية، وتفاعيلها المختلفة. وما تتعرض لها من زحافات وعلل والإيقاع الخارجي يتأتّي من عناصر مجتمعة هي:

أ-الوزن:

هو جزء من الإيقاع[4]. وهو سلسة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى

1-محمود الورّاق: الدّيوان، ص72.

2-المصدر نفسه، ص47.

3-المصدر نفسه، ص 26.

4-محمد خيط: المعتمد بن عباد، الرجل، الشعر، السياسة، دار المسك للطباعة والنشر، تلمسان، الجزائر، (د.ط) ،2011، ص 337.

مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد [1]. فالأوزان تتفاوت في قدرتها على التعبير عن الموضوع ومن هذا المنطلق تتنوع الأغراض الشعرية بتنوع الوزن وبحسب الوزن يكون الغرض الشعري فمثلا: الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه، وجزعه فالوزن إذن: أداة لِاستشراف الموضوع بواسطة الإِنتظام الذّي يميزه.

وإذا نحن نظرنا إلى شعر محمود الورّاق وجدنا معظم شعره يدعو إلى عدم الإِغترار بالدنيا وذّمها فهو بذلك يفصح عن تجربة عميقة، وخبرة بشؤون الحياة وأحوال النّاس، فهو يؤكد على أنّ الحياة قصيرة ليست دائمة، وليست بدار خلود ولا دار بقاء. وكان لهذه الحالة النفسية المضطربة للشاعر أثر كبير حيث يظهر من خلال اِستخدامه للبحرين الطويل والبسيط فهما الأنسب في باب التحسرّ على طبيعة الحياة التي يَعِيشُهَا الإنسان لطول النّفس الشعري في البحرين البسيط والطويل فالشاعر من خلال شعره يدعو إلى عدم التّمسك بملذات الحياة الزائلة.

ونأخذ لذلك مثالاً على البحر البسيط الذي تفعيلاته كالتالي:

مَا أَفْضَحَ المَوْتَ لِلدُنْيَا وَزِينَتَـــــهَا جِدًّا وَمَا أَفْضَـحَ الدُنْيَا لِأَهلِيـــــهَا [2].

مَاْ أَفْضــحَ لْمَوْتَ دْدُنْيَا وَزِيْـــنَتَهَاْ جِدْدَنْ وَمَا أَفْضَـحَ دْدُنْيَاْ لِأَهــلِيهَــاْ

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

مستفعـــــلن فاعل مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

من خلال تقطيعنا للبيت الذي هو من البحر البسيط الذي تفعيلاته الأصلية: مستفعلن فاعلن، مستفعلن، فاعلن لاحظنا أنّ التفعيلات لم تبق سالمة على حالها بل طرأ عليها تغيرات بزيادة أو نقص، وتسمى هذه التغيرات بالزحافات والعلل.

1-الزحافات :

جمع زحاف وهو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب، إما بتسكين الحرف حيث يصير السبب ثقيل (//) سببًا خفيفًا (/ 0) وإمّا بحذف المتحرك حيث يصير السبب ثقيل (//) حركة

1-مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 7.

2-محمود الوراق: الديوان، ص 24، 25.

واحدة (/) وإمّا بحذف السّاكن حيث يصير السّبب الخفيف (/ 0) حركة واحدة(/) [1].أمّا زحافات الوزن البسيط فينشأ البسيط من تكرار (مستفعلن) وفاعلن في البيت دخلها زحاف.

فاعلن ⟵ فَعِلُنْ ⟵ زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن).

فاعلن ⟵ فاعل ⟵ زحاف القبض (حذف الساكن الخامس).

2-العلل:

جمع علّة وهي لون آخر من ألوان التغيير الذّي يطرأ على أجزاء الميزان الشعري إلا أنّ العلل تختلف عن الزحافات[2].

فاعلن ⟵ فاعل ⟵ علة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله).

ومن الطويل يقول:

دَجَاجُ أَبِي عُثْمَان أَبْعَدُ مَنْظَـــرًا وَأَطْوَلُ أَعْمَارًا مِنَ الشَمْسِ وَالقَمَرْ [3].

دَجَاجُ أَبِي عُثْمَـانَ أَبْعَدُ مَنْظَرَنْ وَأَطْـوَلُ أَعْمَارَنْ مِنْ شْشَمْسِ وَلْقَمَرْ

0//0// | 0/0// | 0//0/// | 0// | 0/0/0// | 0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

تفعيلات البحر الطويل الأصلية هي: فعولن، مفاعيلن،فعولن، مفاعيلن الزحافات التي طرأت على تفعيلات البحر الطويل.

فعولن ⟵ فعول ⟵ زحاف القبض (حذف السّاكن الخامس).

مفاعيلن ⟵ مفاعلن ⟵ زحاف القبض (حذف السّاكن الخامس).

ب-الروي:

هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب، فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان (الروي) فيها ميمًا أو نونًا أو عينًا [4].

1-مختار عطية: موسيقى الشعر، بحوره، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2008، ص 93، 102.

2-المرجع نفسه، ص 102.

3-محمود الوراق: الديوان، ص 111.

4-عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت) ، ص 136.

ومن أمثلة الروي في مقطوعات محمود الورّاق نجد أن حرف الروي "الراء" هو الأكثر شيوعًا حتى يمكن تسمية هذه المقطوعات نسبة إلى حرف الراء "رائية"مثل:"النّظر"،"الخبر"،"البصر". والذي يأتي بعد الراء هو حرف الباء وردت فيها "رَوِيًا" وهي تقريبا عدد ورود حروف الروي"الراء" ومثال ذلك:

"الأرب"، "الأدب"، "شراب"، "الهدب" [1]. ونجد أيضا: ورود بعض المقطوعات بحرف روي اللام ومثالها:"العقل"،"الفعل"،"الأصل"،"العدل"[2].

إضافة إلى باقي الحروف التي جاءت بنسب متفاوتة: كالدال، الحاء، الخاء، العين، الغين.

جـ-القافية:

1-لغة:

جاء في لسان العرب لِابن منظور:(القافية من الشّعر: الذّي يقفو البيت، وسميت قافية التي تقفو البيت)[3].

ويعرفها أبو موسى الحامضات (ت 355هـ):(هي قافية بمعنى مقفوة مثل ماء دافق. بمعنى مدفوق. وعيشة بمعنى مرضية. فكان الشاعر يقفوها أي يتبعها)[4].

2-اِصطلاحا:

يعرف علماء العروض القافية كونها: (المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت)[5].

ومن أمثلة القافية في شعر محمود الورّاق قوله:

دَجَاجُ أَبِي عُثْمَان أَبْعَدُ مَنْظَرًا وَأَطْوَلُ أَعْمَارًا مِنَ الشَمْسِ وَالقَمَرْ[6].

ومن أمثلة القافية في هذا البيت: "وَالقَمَرْ".

---

1 -محمود الورّاق: الدّيوان، ص 80،111.

2 -المصدر نفسه، ص 82،169.

3 -اِبن منظور: لسان العرب، ج11، ص239.

4 -اِبن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص134.

5-عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 134.

6-محمود الورّاق: الدّيوان، ص 111.

وَلْقَمَرْ

0//0/

وقوله في بيت آخر:

مَنْ كَانَ ذَا مَال كَثيرٍ وَلَمْ يَقْنَعْ فَذَاكَ المُوسِرُ **المُعْسِرُ**.[1]

المُعْسِرُ

لْمُعْسِرُوْ

0//0/0

د- أنماط القافية:

لقد تعددت أنماط القافية بتعدد وتنوع مستويات أدائها وإدراجها فبالنظر إلى حركة الروي تنقسم إلى قسمين:

1-قافية مقيدة:

إذا كان حرف الروي ساكنًا، أو هي ما كانت ساكنة الروي وقد يكون فيها ردف سواء كانت مرادفة أو خالية من الردف[2].

ومن أمثلة القافية المقيدة من ديوان محمود الورّاق نجد: "الرّيب"، "الطّلب" "الكذب""اِنقضَتْ"[3].

2-قافية مطلقة:

يكون فيها الروي متحركا بالكسر أو الضم أو الفتح، أي بعد الروي يكون الوصل فيه إشباعا[4].

ومن أمثلة "القافية المطلقة". قول الشاعر: محمود الورّاق في مقطوعة من حرف "القاف".

كَذَبْتَ وَمَنْ يَكْذِبُ فَإِنَّ جَـــزَاءَهُ إذَا مَا أَتَى بِالصِّـدْقِ أنْ لا يُصَـدَّقَا

1-محمود الورّاق: الدّيوان، ص 114.

2-عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 165.

3 -محمود الورّاق: الديوان، ص87،69.

4 -عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 165.

إذَا عُرِفَ الكذَّابُ بالكِذْبِ لَمْ يَكُنْ لَدَى النَّاسِ ذَا صِدْقٍ وَإن كانَ **صادِقَا**
وَمِنْ آفة الكذَّاب نِسْيانُ كِذْبِــه وتَلْقاه ذَا حِفْظٍ إذَا كان **حَاذِقـــــــا**[1].

والمثال هنا نجد :"حَاذِقًا"، "صَادِقًا".

ونجد في مقطوعة أخرى من البحر الكامل ذات أربعة أبيات:

إنِّي رَأَيْتُ الصَّبْرَ خَيْر مُعَوَّل فِي النَّائِبَاتِ لَمَنْ أَرَادَ **مُعَـــــوَّلا**
وَرَأَيْتُ أَسْبَابَ القَنُوعِ مَنُوطَـةً بِعُرا الغِنَى فجعلتها لِي **مَعْقِـــلاً**
فَإِذَا نَبَا بي مَنْزِلٌ لا يرتضى جَاوَزْتُهُ واِخْتَـــرْتُ عَنْهُ **مَنْـــزِلاَ**
وَإِذَا غَلا شَيْء عَلَيَّ تَرَكْتُـهُ فَيَكُونُ أَرْخَصُ مَا يَكُونُ إِذَا **غلا** [2].

والأمثلة الدالة على " القافية المطلقة": "مُعَوِلاَ"، "مَعْقِلاَ"، "مَنْزِلاَ"، "غَلاَ".

2-الإيقاع الداخلي:

هو حالة نفسية ذات أبعاد نفسية جمالية، تنشأ من مزاوجة العالم الداخلي النّفسي للمبدع وتماسه مع شرطه الموضوعي الخارجي (...) وهذه الحالة النغمية تنشأ من تفاعل كافة عناصر ومكونات النّص الشّعري الأساسية [3]. والإيقاع الدّاخلي يتشكل من مجموعة من العناصر أهمها: النبر والتنغيم، الجناس، إضافة إلى بعض العناصر الأخرى.

أ-النبر: Stress

(هو نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة).فهذا المقطع قد يزداد في مدته فيسمى حينئذ نبر مدّة، وقد يضغط عليه ويسمى نبر شدّة [4].
على أنّ النبر نوعان:

1-محمود الورّاق: الديوان، ص152.
2-المصدر نفسه، ص 165.
3-فائز العراقي: القصيدة الحرّة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 30.
4 -محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 46،47.

1-نبر صرفي:

وهو يختص بالميزان الصرفي أي لا يختص بمثال معيّن، وإنّما يكون اِختصاصه كل مثال جاء على هذا الوزن أو ذاك، فوزن (فاعل) يقع النبر فيه على الفاء[1].

والمثال على هذا النوع من النبر من ديوان محمود الورّاق نجده في المقطوعة التي مطلعها:

أَيُّهَا الشَّيْخُ الْمُعَلِّ لُ نَفْسَهُ وَالشَّيْبُ **شَامِلْ**[2].

والأمثلة على النبر هي:"شَامِل"، "رَاحِلْ"، "غَافِلْ".

ويقع النبر في وزن (مفعول) على حركة العين، فكل كلمة جاءت على هذا الوزن يكون النبر فيها على حركة عين الكلمة[3].

والمثال على ذلك من الديوان نجد المقطوعة التي رويّها اللاّم والتي مطلعها:

أَرى دَهرَنا فيهِ عَجائِبُ جَمَّةٌ إذا اِستُعرِضَت بِالعَقلِ ضَلَّ لَها العَقلُ[4].

ونجد النبر هنا في كلمة: "منسوب"، "مخبول".

2-نبر السياق: (النبر الدلالي):

ويقع على الجمل وليس على الكلمات، وهو عند بعض اللّغويين (إرتكاز الجملة sentence stress). وهذا النبر إما أن يكون تأكيديا أو تقريريًا[5].

والمثال على هذا النوع من النبر يوجد في البيت الثاني من المقطوعة:

أَرَاكَ يَزِيدُكَ الإِثْرَاءُ حِرْصًـــا عَلَى الدُّنْيَا كَأَنَّكَ لا تَمُـــوتُ

فَهَلْ لَكَ غَايَةٌ إِنْ صِرْتَ يَوْمًا إِلَيْهَا قُلْتَ حَسْبِي قَدْ رَضِيتُ[6].

1-صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص194.

2-محمود الورّاق: الديوان، ص 162.

3 -صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،ص 194.

4-محمود الورّاق: الديوان، ص 170.

5 -صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 194.

6-محمود الورّاق: الديوان، ص 79.

فالنبر الواقع في كلمة "غاية" تدل على الشك من المتكلم في حصول الرضا والقناعة بما لديه.

ب-**التنغيم** (intonation):

(هو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين)[1].

ويتضح من خلال التعريف أنّ التنغيم يدور حول وصف التغيرات الصوتية التي تطرأ على صوت المتكلم أثناء اِسترساله في الكلام.

ويعرّف التنغيم أيضا:(رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام)[2].

والتنغيم قسمان: الأول: وينتهي بنغمة هابطة على آخر مقطع وقع عليه النبر، وهذا النّوع يفيد اِنتهاء الجملة وتمام المعنى.

والمثال على هذا النّوع من التنغيم نجده في البيت الآتي:

وَالسُقْمُ في الأَبْدَانِ لَيْسَ بِضَائِرٍ والسُقْمُ في الأَدْيَانِ شَرُّ بَلَاءٍ[3].

نجد أن هذا المعنى تام لا يحتاج إلى شرح أو إجابة أو توضيح.

النوع الثاني: ينتهي بنغمة صاعدة على المقطع وهو يدل على أنّ الكلام يحتاج إلى إجابة وغالبا ما يكون اِستفهامًا[4]. ومثاله نذكر:

فأيُّ النِعْمَتَينِ أَعَمُّ فَضْلاً وَأَحْمَدُ فِي عَوَاقِبِهَا إِيَابًـــــا؟
أَنِعْمَتُهُ التِي أَهْدَتْ سُرُوراً أَمْ الأُخْرَى التِي أَهْدَتْ ثَوَابًـا؟[5].

وهذا المعنى يحتاج إلى إجابة أي الرضا بقضاء الله وقدره والاِستسلام له في جميع الأحوال.

1-مزاحم مطر حسين: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني (الإستفهام أنموذجا)، جامعة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، بغداد ، العراق ، مج6، ع 3 و4، 2007، ص 39.

2-حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص 103.

3-محمود الورّاق: الديوان، ص 67.

4-صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللّغة العربية، ص 198.

5-محمود الورّاق: الديوان، ص 54.

ج-الجناس:

ويسمى أيضا بالتجنيس، والتجانس والمجانسة، ومرد ذلك إلى أنّ حروف ألفاظه تتركب من جنس واحد، وهو ما أتفق فيه اللفظان المتجانسان، مع اِختلاف المعنى[1].

فالجناس تكون ألفاظه مُتَفقَة في النطق أو في عدد حروفها وتختلف في معناها.

1-أقسام الجناس:

والجناس ينقسم قسمين: تام وغير تام.

1.1-الجناس التام:

هو ما اِتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، أعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها[2].

ومثال ذلك من الديوان:

صُنْتُ **سِرِّي** عَنِ الْقَرَابَةِ وَالْأَهْـ لِ جَمِيعًا وَأَنْتَ مَوْضِعَ **سِرِّي**[3].

والجناس في هذا البيت يكمن في لفظتي "سرّي"و"سرّي" فهما متوافقتان في الحروف وفي الترتيب وتماثل في الشكل، لكن المعنى مختلف فالسر الأولى يقصد بها أخباره وكل ما يتعلق به أمّا السر الثانية فيقصد بها أن الله هو موضع سرّه.

2.1-الجناس غير التام:

هو ما اِختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها[4].

ومثال ذلك من الديوان:

1-عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص 144.

2 -عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 195.

3-محمود الورّاق: الديوان، ص 123.

4-عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البديع، ص 195، 196.

الصَبْرُ أَمْضَى سِلاَحِ ذِي **الأَرَبِ** فَاِقْمَعْ به حَدَّ سَوْرَةِ **الأَدَبِ**[1].

والجنّاس في هذا البيت يكمن في لفظتي: "الأَرَب" و "الأَدَبِ".
ومثال آخر نجده في هذا البيت:

يَشيبُ الناسُ في زَمَنٍ طَويلٍ وَلِي فِي كُلِ ثَالِثَةٍ **مَشِيبُ**[2].

والجنّاس هنا يكمن في لفظتي "يَشِيبُ"و"مَشِيبُ". والإختلاف هنا يكمن في نوع الحروف(الياء والميم).

1-محمود الوراق: الديوان، ص 82.
2-المصدر نفسه، ص 74.

الفصل الثاني :
جمالية البنية التركيبية

أولا: البنية التركيبية.

ثانيا: البنية الصرفية.

ثالثا: البنية النحوية.

أولا: مفهوم البنية التركيبية :

إن اللغة هي المدخل الأساسي لدراسة أي فن من الفنون خاصة الأدبية منها، وعلى حسابها يتم تحديد درجة إبداع الشاعر، حيث أنها تتميز بطريقة اِستخدامها المميزة خاصة على مستوى التراكيب التي تعتبرها الدراسة الأسلوبية الوسيلة الأساسية لدراسة الأساليب الخاصة والمميزة لشاعر معين، وتنطلق في تحليلها للتراكيب من الألفاظ التي ترتبط فيما بينها وفق ما تقتضيه القاعدة النحوية [1]. فالمستوى التركيبي هو أحد أهم مستويات النص الشعري حيث أن البحث في هذا المستوى يمكننا من تفجير طاقات الخطاب الشعري اللغوي وتقصي معانيه الموحية.

أ-البنية الصرفية

1-تعريف الصرف:

أ-لغة: جاء في **لسان العرب لِابن منظور**: (الصرف: رد الشيء عن وجهه، صرفه يصرفه صرفا فاِنصرف، وصارف نفسه عن الشيء: صرفها عنه)[2].

بهذا يمكن القول أن كلمة صرف تُطلق في اللغة فيُراد بها التحويل والاِنتقال.

ب- اِصطلاحا:

(هو تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي). يُراد ببنية الكلمة هيئتها أو صورتها الملحوظة من حيث حركتها وسكونها، وعدد حروفها، وترتيب هذه الحروف[3].

فالصرف هو تغيير يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي، ويُقصد به تغيير المفرد إلى الجمع والتثنية، أما التغيير في بنية الكلمة لغرض لفظي، فيكون بزيادة حرف أو أكثر عليها، أو بحذف حرف أو أكثر منها، أو بإبدال حرف من حرف آخر.

فلما كان موضوع علم الصرف هو الألفاظ العربية: من أفعال، ومشتقات بأنواعها: اِسم الفاعل، اِسم المفعول، صيغ المبالغة، صيغة التفضيل... وتفصيل ذلك كما يلي:

1-هاجر سقواط: قصيدة دع الأيام تفعل ما تشاء للشافعي، دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي القديم، إشراف مسعود بن ساري، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر، 2014 ،2015، ص44.

2- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين اِبن منظور: لسان العرب، ج7، ص301.

3-علي بهاء الدين بوخدود: المدخل الصرفي ، تطبيق وتدريب في الصرف العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص07.

2-الأفعال:

ينقسم الفعل بِاعتبار اِرتباطه بالزمن إلى ثلاثة أنواع: **ماضي، مضارع، أمر.**

أ- **الفعل الماضي:** يعني ما دل على حدث وقع في زمن مضى [1]. ومن أمثلة هذا النوع من الأفعال، نجد في قول محمود الوراق:

أَ حِينَ **رَمىَ** سَوَادَ الرَّأْسِ شَيْبٌ فَغَيَّرَهُ **فَزِعْتَ** إِلَى الخِضَابِ[2].

فالشاعر في هذا البيت يصور لنا حالة الإنسان وهو في فترة شبابه يتمتع بجماله ويفتخر بنفسه وبلياقته، لكنه سرعان ما يكبر ويأخذ الشيب في الظهور في رأسه، فيفزع ويلجأ هذا الإنسان إلى وضع الحناء في شعره ليعود لونه الأسود السابق كما كان من قبل.

والكلمات الدالة على الفعل الماضي في المثال هي:"رمى"، "فزع" والشاعر اِستعمل هاتين الكلمتين للدلالة على أن الشيء الذي مضى لن يعود. فالفعل الماضي يدل على الثبات والسكون والاِستقرار.

ويُبنى الفعل الماضي على الفتح في حالات هي:

1-إذا لم يتصل به شيء[3]. والمثال على ذلك من الديوان قول محمود الوراق:

فَمَاتَ الطَّبِيبُ وَ **عَاشَ** المَرِيضُ فَأَضْحَى إِلَى النَّاسِ يَنْعىَ الطَّبِيبَا [4].

ومضمون هذا البيت أن الموت نهاية لا مهرب منها، وحقيقة لا يمكن جحدها، ولا يملك أحد ردها، فالمريض يلجأ إلى الطبيب طلبا للشفاء ظنا منه أنه يستطيع دفع شبح الموت عنه، فتقع المفارقة العجيبة فيموت الطبيب ويعيش المريض، فيتحسر المريض وباقي الناس على ذلك الطبيب.

وهذه الأفعال هي:"عاش"، "مات"، فدلالة الفعل "مات" هنا تدل على الفناء والموت الأبدي الذي لا رجعة فيه، ودلالة الفعل "عاش" تدل على البقاء والأمل.

1-عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط) ، 1980، ص61.

2 – محمود الوراق: الديوان، ص78.

3 -حمدي الشيخ : اللباب في توضيح النحو والإعراب، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، ط1 ، 2013، ص09.

4 -محمود الوراق: الديوان، ص70.

2-إذا اِتصلت به تاء التأنيث[1]. نحو قول محمود الوراق:

إِنَّ العُيُونَ عَلَى القُلُوبِ شَوَاهِدٌ فَبَغِيضُهَا لَكَ بَيِّنٌ وَحَبِيبُهَا

وَإِذَا **تَلاَحَظَتْ** العُيُونُ **تَفَاوَضَتْ** وَ **تَحَدَثَتْ** عَمَّا تُجِنُّ قُلُوبُهَا[2].

فالشاعر في هذه الأبيات يبرز لنا حكمة تتصل بدخائل النفس البشرية، وهي تتمثل في أن ما في القلب ينعكس على العين، فهي مرآة لما يحمله القلب من أحزان وأفراح.

وهذه الأفعال الماضية المقترنة بتاء التأنيث في المثال هي: "تلاحظت"، "تفاوضت" "تحدثت" والدلالة التي تحملها هذه الأفعال هي المشاهدة والرؤية وتبيان المخفي وإعلانه.

ويُبنى على السكون في الحالات التالية:

1-**إذا اِتصلت به تاء الفاعل**[3]. نحو قول محمود الوراق في ديوانه:

مُكْرِمُ الدُّنْيَا مُهَانُ مُسْتَذَلٌ فِي القِيَامَه

وَالذِّي **هَانَتْ** عَلَيْهِ فَلَـهُ ثَـمَّ كَرَامَــه [4].

ومضمون هذين البيتين هو أن الحرص على الدنيا والتكالب عليها وشدة التعلق بها لون من ألوان الغفلة والذل.

والفعل الماضي المقترن بتاء الفاعل في هذا المثال هو: "هانت"، والدلالة التي يحملها هذا الفعل "هان" هو عدم التمسك بالدنيا فهي زائلة وفانية.

2-**إذا اِتصلت به نون النسوة** [5]. ومثالها قول محمود الوراق:

فَإِذَا رَأَتْكَ الغَانِياَ تُ **رَأَيْنَ** مِنْكَ غُرَابَ بَيِنٍ [6].

في هذا المثال يبين لنا الشاعر قيمة الشباب أمام النساء الجميلات اللواتي يفضلن الشباب بما يتمتعون به من قوة وما يجدونه فيهم من لذة الحياة وفي المقابل يرفضن كل شخص ظهر الشيب في رأسه.

1-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص09.

2-محمود الوراق: الديوان، ص84.

3-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص 09.

4-محمود الوراق: الديوان، ص 182.

5-حمدي الشيخ : اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص09.

6-محمود الوراق: الديوان، ص 186.

والفعل الماضي هنا المقترن بنون النسوة هو:"رأين" ودلالة الفعل "رأين" تدل على الوضوح وبيان الشيء.

-**يُبنى على الضم إذا اِتصلت به واو الجماعة**[1]. ومثاله قول محمود الوراق:

رَكِبُوا المَرَاكِبَ واِغْتَدُوا زُمَرًا إِلَى بَابِ الخَلِيفَه

وَصَلُوا البُكُورَ إِلىَ الرَّوَا حِ لِيَبْلُغُوا الرُّتَبَ الشَّرِيفَه [2].

فالشاعر في هذين البيتين يصف لنا المنافقين المتمسحين بأعتاب السلطان، المشترين دنياهم بآخرتهم من أجل إرضائه.

والفعل الماضي هنا المقترن بواو الجماعة في هذا المثال: "ركبوا"، "وصلوا"، والدلالة التي تحملها هذه الأفعال هي بلوغ الغاية وتحقيق الهدف.

ب-الفعل المضارع:

يعني ما ضارع في حركاته وسكناته الاِسم [3]. ومن أمثلة الفعل المضارع في الديوان نجد:

يَشِيبُ النَّـاسُ فِي زَمَنٍ طَوِيـلٍ وَلِي فِي كُـــلِّ ثَالِثَــةٍ مَشِيـبُ

وَ **أُخْفِي** الشَّيْبَ جُهْدِي وَهُوَ **يَبْدُو** كَمَا غَطَى عَلَى الرَّيِبِ المُرِيبُ. [4]

فالشاعر يذم الذين يلجؤون إلى خضاب رؤوسهم بالحناء، لكون الشيب لا يُغطى وإن أُخفي مرات عدة فالحقيقة لا تُخفى.

ومن هذه الأفعال المضارعة نجد: "يشيب"، "أُخفي"، "يبدو".

ودلالة هذه الأفعال:

"يشيب": هي الكبر في السن وبلوغ مرحلة متقدمة من العمر.

"أُخفي": دلالتها التستر والإخفاء.

"يبدو": دلالتها الظهور، الوضوح والبروز.

والفعل المضارع يدل على الحركة والتغير من حال إلى حال، ويدل كذلك على التتابع والاِستمرار للحدث والفكرة، ويُبنى الفعل المضارع على الفتح:

1-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص09.

2-محمود الوراق: الديوان، ص 150.

3-عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، ص61.

4-محمود الوراق: الديوان، ص74.

-إذا اِتصلت به نون التوكيد الثقيلة والخفيفة[1]. ومن أمثلة النون الثقيلة نجد في الديوان من خلال قول محمود الوراق:

لاَ **تَبْكِيَنَّ** عَلَى الشَّبَابِ إِذَا يَبْكِي الجَهُولُ عَلَيْهِ لِلْجَهْلِ [2].

فالشاعر يؤكد لنا أن الشباب لا يدوم، لذلك لا يجب علينا البكاء عليه ولا التحسر والرضوخ للأمر الواقع والاِستسلام له.

والفعل المضارع هنا المقرون بنون التوكيد الثقيلة هو: "تبكين"، ودلالة الفعل المضارع "تبكين" هو: الندم والتحسر والحزن.

والمثال على نون التوكيد الخفيفة قول محمود الوراق:

لاَ **تَطْلُبَنْ** أَثَرًا بِعَيْنٍ فَالشَّيْبُ إِحْدَى المَيْتَتَيْنْ [3].

فالشاعر يؤكد لنا على حقيقة مفادها أن الشيب يؤدي إلى الموت لا محالة إن طال الزمان أو قصر.

والفعل المضارع هنا هو: "تطلبن" ودلالته هو: الرضوخ للأمر الواقع والرضا بما قدر وكتب الله لنا.

يُبنى على السكون: إذا اِتصلت به نون النسوة[4]. والمثال الدال على ذلك من خلال قول محمود الوراق:

إِنَّ العُيُونَ عَلَى القُلُوبِ شَوَاهِدٌ فَبَغِيضُهَا لَكَ بَيِّنٌ وَحَبِيبُهَا

وَإِذَا تَلاَحَظَتْ العُيُونُ تَفَاوَضَتْ وَتَحَدَثَتْ عَمَّا تُجِنُّ قُلُوبُهَا.

يَنْطِقْنَ وَالأَفْوَاهُ صَامِتَـةٌ فَمَـا يَخْفَى عَلَيْكَ بَرِيئُهَا وَمُرِيبُهاَ [5].

والمعنى الذي يشير إليه الشاعر هنا هو أن العيون تستطيع أن تعبر عما بداخل النفس وتوصله إلى الناس من دون أن ينطق الإنسان أو يبوح بأي كلمة عما يختلج نفسه.

والفعل المضارع المقصود هنا في هذا المثال هو: "ينطقن"، ودلالة الفعل "ينطقن" هو البوح والكلام عما بداخل النفس البشرية.

1-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص13.

2-محمود الوراق: الديوان، ص171.

3-المصدر نفسه ، ص 186.

4-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص13.

5-محمود الوراق: الديوان، ص 84.

ج-**فعل الأمر**:

يعني الطلب، وهولا يكون إلا في المستقبل أي: أن الدلالة الزمنية في لقب الأمر التزامنية، وليست مطابقية كما في لقب (الماضي) [1].

ونجد فعل الأمر في قول محمود الوراق:

أُصْدُقْ حَدِيثَكَ إِنَّ فِي الصِّـ دْقِ الخَلاَصُ مِنَ الكَذِبِ [2].

من خلال قول محمود الوراق نجد أنه يدعو الإنسان، إلى الصدق في الحديث مهما كانت الحقيقة تؤلم ومهما ترتبت عنها من نتائج، لكون الصدق منجاة والكذب مهواة.

وفعل الأمر هو:"أصدق"، ودلالة الفعل "أصدق" هي قول الحق والحقيقة وعدم الكذب والدلالة العامة لفعل الأمر هي الحركة، فهذا الفعل يحمل في طياته القيام بالفعل. ويُبنى فعل الأمر على:

1-يبنى على ما يجزم به مضارعه ولذلك يأتي مبنيا على السكون إذا:

-لم يتصل به شيء[3]. نحو قول الشاعر محمود الوراق:

اِعْلَم بِأَنَّكَ نَائِم فَوْقَ الفِرَاشِ وَأَنْتَ رَاحِل [4].

فالشاعر هنا يرى أن الموت حق، وهو يتربص بالإنسان ليل نهار، وأن لا نتمسك بالحياة فهي قصيرة جدا وغير دائمة.

وفعل الأمر هنا هو: "اِعلم"، ودلالة الفعل "اِعلم" هي: التأكيد على شيء ما.

ويُبنى على الفتح في الحالتين الآتيتين:

-إذا اِتصلت به نون التوكيد الثقيلة[5]. نحو قول محمود الوراق:

لاَ **تَخْضَعَنَّ** فَإِنَّ دَهْرَكَ إِنْ رَأَى مِنْكَ الخُضُوعَ أَمَدَّهُ بِهَوَانِ [6].

ومن خلال قول محمود الوراق نفهم أنه: يدعونا إلى عدم الاِستسلام للدهر، والخضوع له لما يؤدي إلى الفشل والضعف والاِنكسار.

1-عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، ص61.

2-محمود الوراق: الديوان، ص 69.

3-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص11.

4-محمود الوراق: الديوان، ص 162.

5-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص11.

6-محمود الوراق: الديوان، ص 194.

وفعل الأمر المقترن بنون الثقيلة هو:"لا تخضعن"، ودلالة الفعل "لا تخضعن" عدم الإستسلام والضعف.

-يُبنى على حذف حرف العلة إذا كان معتل الآخر[1]. ومثاله في ديوان محمود الوراق:

وَ **دَعِ** الكَذُوبَ لِشَأْنِهِ خَيْرٌ مِنَ الكَذِبِ الخَرَسِ [2].

ومضمون هذا البيت أن الشاعر يرى أن نترك الكذاب لكذبه فلا حاجة لنا به.

وفعل الأمر في هذا المثال هو: "دع"، ودلالة الفعل "دع" هي الحث على ترك الفعل المشين والنصح والترك.

وأفعال الأمر التي إستعملها الشاعر محمود الوراق في ديوانه من أمثلة: "أصدق" "إعلم"، "لا تخضعن"، "دع" دالة على الحركة، لأن هذه الأفعال تحمل في طياتها القيام بالفعل، مما يدفع إلى إعتبارها مساعدة على الإنتقال من فكرة إلى أخرى.

ومن خلال قراءتنا للديوان وجدنا أن إعتماد الشاعر محمود الوراق للأفعال المضارعة قد إحتل الجزء الأكبر، فهو بهذا يوجه خطابه للناس بصدد توجيههم وإرشادهم لكون الدنيا زائلة ولا يجب التمسك بها، فهي ليست بدار خلود، إنها دار إنتقال، وكل ما يملكه الإنسان فيها ليس بدائم، لذلك وجب عليه العمل لآخرته لا لدنياه.

3-المشتقات:

ومن أبواب الصرف أيضا المشتقات. ويُقصد بها: (أخذ كلمة من كلمة أو أكثر مع تناسب بين المشتق والمشتق منه في اللفظ والمعنى) [3]. وتشتمل المشتقات في اللغة العربية على: إسم الفاعل، إسم المفعول، صيغ المبالغة، صيغ التفضيل وغيرها من المشتقات الأخرى.

أ-**إسم الفاعل:** هو إسم مشتق للدلالة على معنى مجرد حادث، وعلى فاعله [4].

يُؤخذ إسم الفاعل من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من وقع عليه الفعل أو قام به.

1-حمدي الشيخ: اللباب في توضيح النحو والإعراب، ص11.

2-محمود الوراق: الديوان، ص 133.

3-حسين حسن سليمان قطناني و مصطفى خليل الكسواني : في علم الصرف، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص15.

4-إيميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص40.

يصاغ اِسم الفاعل من الفعل الثلاثي على زنة (الفاعل) إذا كان الماضي منه على (فَعَلَ) بفتح العين متعديا كان أو لازما[1].

ومن أمثلة اِسم الفاعل من ديوان محمود الوراق نجد:

شَادَ المُلُوك حُصُونَهَم وتَحَصَّنُوا مِنْ كُلِّ طَالِبِ حَاجَةٍ أَوْ **رَاغِبِ**

عَالَوْا بَأَبْـــوَابِ الحَدِيدِ لِعِزِّهَـا وَتَنَوَقُّوا فِي قُبْحِ وَجْهِ **الحَاجِبِ**

فَإِذَا تَلَطَّفَ لِلدُّخـــوُلِ إِلَيْهِـــمُ رَاجٍ تلَـــقَّـــوْهُ بـوَعْـدٍ **كَـــاذِبِ**

فَاضْرَعْ إِلَى مَلِكِ المُلُوكِ وَلَا تَكُنْ بَادِيْ الضَّرَاعَةِ طَالِبَا مِنْ **طَالِبِ**[2].

فالشاعر في هذا المقام ينتقد ويذم بعض الملوك والأمراء الذين يحتجبون عن الرعية ويغلقون أبوابهم في وجوه الناس ولا يهتمون بمشاكلهم ومعاناتهم.

واِسم الفاعل هنا: "راغب"، "طالب"، "كاذب".

ودلالة راغب هي الاِشتهاء والرغبة في تحقيق الحاجة، ودلالة "كاذب" هي عدم الوفاء بالوعود وعدم الصدق في الكلام والحديث، ودلالة "طالب" هي السؤال لمن يحقق لهما طلب.

كما تأتي هذه الصيغة (فاعل) اِسم الفاعل الذي ماضيه على (فَعِلَ) بكسر العين إذا كان متعديا[3].

ومثالنا على ذلك:

يَتَعَاقَبَانِ بِكَ الرَّدَى لاَ يَغْفَلاَنِ وَأَنْتَ **غَافِلْ**[4].

إن محمود الوراق يبين لنا أن الحياة التي يعيشها الإنسان بما فيها من أفراح وأحزان ستنتهي يوما ما وسيكون مآله الموت لا محالة، لكن هذا الإنسان غافل لا يدري أنه للدنيا مفارق.

واِسم الفاعل هنا هو:"غافل"، ودلالة "غافل" تدل على أن الإنسان غير مدرك لما يدور من حوله.

أما إذا كان الفعل أجوف، وكانت عينه ألفا، تُقلب عينه همزة [5].

1-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف، جامعة قاريونس، بنغازي ، ليبيا، ط1، 2008، ص107.

2-محمود الوراق: الديوان، ص75، 76.

3-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص108.

4-محمود الوراق:الديوان، ص 162.

5-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص108.

ومن الديوان نجد قول محمود الوراق:

وَكِلْ إِلَى الله ظَلُومَا فَمَا رَبِّي عَنِ الظَّالِمِ **بِالنَّائِمِ**[1].

فالشاعر يفوض أمر الظالم إلى الله، لأن الله غير غافل فهو يرى كل شيء، وقادر على إعطاء الحق للمظلوم من دون تعب، فقط على المرء أن يحسن الظن بالله. ودلالة "**نائم**" من خلال البيت هي أن الله لا ينام وهو منزه عن العباد ومتعالي عنهم في هذه الصفة وهي "النوم".

-إذا كان الفعل ناقص أي آخره حرف علة فإنه يُعامل معاملة الإِسم المنقوص، فتُحذف الياء في حالتي الرفع والجر، وتبقى في حالة النصب [2].

ومن ذلك قول الشاعر:

وَشُغْلٍ لَيْسَ يَعْقُبُهُ فَرَاغ وَسَعْيٍ دَائِمٍ مَعَ كُلِّ **سَاعِ**[3].

فالشاعر هنا يؤكد أن الحياة دار عمل ونشاط وليس للفراغ، بل هي تعب وشقاء من أجل تحقيق رغبات النفس الإنسانية.

والمثال الدال على إِسم الفاعل هو: " **ساع**" والدلالة التي تحملها " **ساع**" هي الجد والمثابرة وعدم الفشل.

ويُصاغ إِسم الفاعل من غير الثلاثي بزنة مضارعة مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و كسر ما قبل آخره[4].

ويظهر ذلك في الديوان من خلال قول محمود الوراق:

فَاطْوِ عَلَى الهَمِّ كَشْحَ **مُصْطَبِرٍ** فَآخِـرُ الهَـــمِ أَوَلُ الفَــرَجِ [5].

فمحمود الوراق يؤكد بأن الهم لا يدوم مهما طال الزمن أو قصر، فهو زائل وآخره فرج فقط على المرء أن يصبر، فمع العسر يسر. ودلالة إِسم الفاعل "مصطبر" هي شدة التحمل والرضا بالقضاء والقدر.

1-محمود الوراق: الديوان، ص 180.

2-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص108.

3-محمود الوراق: الديوان، ص 146.

4-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص108.

5-محمود الوراق: الديوان، ص 95.

ب-**اِسم المفعول:** هو ما دل على الحدث والحدوث وذات المفعول مثل: مقتول، فهو لا يفترق عن اِسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف فإنه في اِسم الفاعل يدل على ذات الفاعل كقائم، وفي اِسم المفعول يدل على ذات المفعول كمنصور [1]. ويُصاغ اِسم المفعول من الثلاثي على وزن مفعول[2].

والدليل على اسم مفعول من الديوان نجد:

إنَّ الحَرِيصَ **لَمَشْغُولٌ** بِشَقْوَتِهِ عَنِ السُّرُورِ بِمَا يَحْوِي مِنَ المَالِ [3].

ومضمون هذا البيت أن الإنسان الجاد والحريص على عمله يتعب ويشقى ليحقق سعادته بنفسه دون أن يستعين بغيره. واِسم المفعول هنا: "مشغول". ودلالة مشغول هنا تدل على الحرص والعناية.

يُصاغ اِسم المفعول من غير الثلاثي بوزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره[4]. والمثال على ذلك قول محمود الوراق:

يَا عَامِرَ الدُّنْيَا عَلَى شَيْبِه فِيكَ أَعَاجِيبُ لِمَنْ يَعْجَـــبُ

مَا عُذْرُ مَنْ يَعْمُرُ بُنْيَانُهُ وَعُمـْرُهُ **مُسْتَهَدَمٌ** يُخْـرَبُ؟[5].

فالشاعر في هذين البيتين يؤكد حقيقة واضحة هي أنه مهما عمر الإنسان طويلا فإنه في يوم من الأيام يكون مصيره الموت، وأن كل شيء تعب في بنائه سيتركه من ورائه ويرحل، لذلك يدعو إلى عدم التمسك بالدنيا والعمل من أجل الآخرة لأنها دار البقاء الحقيقية.

واِسم المفعول هنا هو: "مستهدم" ودلالة هذه اللفظة هي: الزوال وعدم بقاء الشيء على حاله والهدم والتخريب، وتأتي صيغة اِسم المفعول في معنى المصدر [6]. ومثاله من الديوان نجد قول محمود الوراق:

إذَا مَا الشَّيْبُ جَارَ عَلَى الشَّبَابِ فَعَاجِلْهُ وَغَالِط في الحساب

وقُل: لَا مَرْحَبَا بِكَ مِنْ نَزِيل وعَذِّبْـــــــهُ بِأَنْوَاعِ العَذَاب

1-فاضل صالح السمرائي: في معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007 ، ص52.

2-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص 114.

3-محمود الوراق: الديوان، ص 172.

4-صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص222.

5-محمود الوراق: الديوان، ص73.

6-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص 114.

بِنَتْفٍ أَوْ بِقَصٍ كُلِّ يَوْمٍ وَأَحْيَانًا **بِمَكْرُوهِ** الخِضَاب [1].

ومضمون هذه الأبيات هو أن الإنسان عندما يكبر ويستعلي الشيب رأسه فإنه يحاول التخلص منه بشتى الوسائل فهو يُعتبر بالنسبة له كهاجس أخذ منه شبابه وأنه نزيل ممقوت ولذلك وجب علاجه وإخفائه بأية طريقة كانت سواء بالنتف أو بالقص كل يوم وأحيانا يصل إلى درجة وضع الحناء ليعود له سواد الشعر كما كان من قبل.

واِسم المفعول هنا على صيغة المصدر هو "مكروه" من الكره. ودلالة لفظة مكروه هنا تدل على عدم الرضا وعلى الرفض وذم الأشياء غير المستحبة.

ج-صيغة المبالغة:

هي صيغ محدودة تُصاغ في الأغلب من الفعل الثلاثي المتعدي، لتقوية المعنى وتأكيده. [2]

أو هي إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما أمرا مبالغا فيه بالقياس إلى حقيقة الطرف الآخر [3]. فصيغة المبالغة يُقصد بها المبالغة في الأشياء المتفاوتة فيما بينها من حيث الغرض أو الوظيفة التي تؤديها.

وهذه الصيغ كما حددها الصرفيون خمسة هي:

1-**فَعَّالْ:** بتشديد العين. ومن أمثلة هذا الوزن في ديوان محمود الوراق نجد:

للضَّيفِ أَنْ يُقرى ويُعرَفَ حَقُهُ والشَّيْبُ ضَيْفُكَ فَاِقْرِهِ بِخِضَابِ

وَافَى بِأَكْذبِ شَاهِدٍ وَلَرُبَمَا وَافَى المَشِيبُ بِشَـاهِدٍ **كَذَّاب**[4].

فالشاعر يشبه لنا الشيب بالضيف الذي له حق على الإنسان فكذلك يقابل الإنسان الشيب بالخضاب أي الحناء التي يضعها الإنسان على رأسه كي يعيد لنفسه شبابه. وبنية صيغة المبالغة هنا: "كذاب" والدلالة التي تحملها هذه اللفظة هي الكذب وعدم الصدق في الكلام وغياب الصراحة ونقص الثقة بين المتحدثين.

1-محمود الوراق: الديوان، ص74.

2-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف ، ص 108.

3-عبد الستار صالح البناء: صيغ المبالغة في التعبير القرآني، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2013، ص22.

4-محمود الوراق: الديوان، ص 79.

2-**فَعِيلْ**: ومن الأمثلة الدالة على ذلك نجد:

إِنَّ النُّصُولَ إِذَا بَدَا فَكَأَنَّهُ شَيْبٌ **جَدِيدُ**[1].

من خلال هذا القول نجد أن الإنسان مهما حاول التخلص وإخفاء الشيب إلا أنه سيعود مرة أخرى وكأنه شيب جديد، وبنية صيغة المبالغة هنا هي: "جديد". ودلالة هذه اللفظة هي التجدد والتطور.

3-**فَعِلَ**: بفتح الفاء وكسر العين ومثالها قول محمود الوراق:

أَ إِنْ فَاتَ مَا كُنْتَ أَمَّلْتَهُ **جَزِعْتَ** وَمَاذَا يُرَدُ الجَزَعُ[2].

ومضمون هذا البيت هو أن لا نيأس إن لم يتحقق لنا ما كنا نتمناه ونطلبه لكون السأم والملل لا ينفع ولا يرد ما ذهب.

وبنية صيغة التفضيل هنا: "جزعت" ودلالتها هي: فقدان الأمل والخيبة والملل والضجر.

4-**مِفْعَالْ**: ومثاله من الديوان قول محمود الوراق:

فَلاَ تَهْجُرْ أَخَاكَ بِغَيْرِ ذَنْبٍ فَإِنَّ الهَجْرَ **مِفْتَاحُ** السُّلُوِ [3].

والمقصود من هذا البيت هو عدم هجرة الأخ لأخيه ومخاصمته من غير ذنب يقترفه في حقه فيظلمه لأن هذا الهجر يؤدي إلى البعد والفراق والنسيان وقطع العلاقات والتخاصم وفقد الأحبة.

وبنية صيغة المبالغة هي: "مفتاح" و"المفتاح" هو وسيلة تساعد على الوصول إلى الشيء المراد بلوغه.

5-**فَعُولٌ**: كما جاء في قول الشاعر:

وَفَّـقَ اللهُ عَاقِـــلا قَـدَّرَ العَـــيْ شَ فَرَأْسُ المَعِيشَةِ التَّقْدِيرُ

رَدَّ فِي الوَجْه مَاءَهُ وَ اِرْتَضَى الصَّبْ رَ قَرِينًا إِنَّ الكَرِيمَ **صَبُورُ** [4].

1 -محمود الوراق: الديوان، ص 100.

2 -المصدر نفسه ، ص 143.

3 -المصدر نفسه ، ص 204.

4 -المصدر نفسه ، ص 120.

والمعنى الذي يحمله هذين البيتين هو أن الإنسان العاقل هو الذي يرضى بقضاء الله وقدره ويرضى بما قسمه الله له فيوفقه الله في حياته ويجزيه على صبره وقناعته، فالإنسان الكريم يتحمل ويتحلى بالصبر.

وصيغة التفضيل هنا هي: "صبور" ودلالتها هي: التحمل ومواجهة الصعاب والشدائد والقناعة بما كتب الله له.وهناك صيغ أخرى وردت للمبالغة لكنها قليلة التداول في لغتنا وهي أوزان سماعية لا يُقاس عليها غير أن الحاجة اللغوية في عصرنا تقتضي القياس عليها.

د-صيغة التفضيل:

أ – **صيغة التفضيل**: صفة تُؤخذ من الفعل لتدل على أن شيئين اِشتركا في صفة، وزاد أحدهما على الآخر فيها وقياسه أن يأتي على (أَفْعَلْ)[1]. ومن أمثلة صيغة التفضيل في ديوان محمود الوراق على وزن أفعل نذكر:

لَا بِرَّ **أَعْظَمُ** مِنْ مُسَاعَدَةٍ فَاِشْكُرْ أَخَاكَ عَلَى مُسَاعَدَتِه [2].

ومعنى البيت أنه لا يوجد شيء أكبر وأعظم من تقديم يد العون والمساعدة للآخرين فإن أسدى أحدهم إلينا بخدمة فلابد لنا من شكره وعدم نكران الجميل.

وصيغة التفضيل هنا هي "أعظم" ودلالتها هي الرفعة والعلو وتعظيم الشيء.

ولأفعل التفضيل أحوال منها:

الحالة الأولى: أن يأتي أفعل التفضيل مجرد من "**أل**" والإضافة [3].

ومثاله قول محمود الوراق:

التِّيَــــهُ مَفْسَــــدَةٌ لِلدِّيــــنِ مَنْقَصَــــةٌ لِلْعَقْــلِ مَجْلَبَــةٌ لِلذَّمِ والسَّخَــطِ

مَنْعُ العَطَاءِ وَبَسْطُ الوَجْهِ **أَحْسنُ** مِن بَذْلِ العَطَاءِ بِوَجْهٍ غَيْرَ مُنْبَسِطِ[4].

والمعنى الذي تحمله هذه الأبيات هو أن التكبر والضلال والضياع سبب في فساد الدين ومنقصة له، فهو يجلب للمرء الذم والسخط من جميع الناس من حوله، ثم إن منع

1-سحر سليمان عيسى: مفاهيم أساسية في علم الصرف، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2012، ص54.

2-محمود الوراق: الديوان، ص 92.

3-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف، ص123.

4-محمود الوراق: الديوان، ص 141.

العطاء وحبسه على الناس مع الإبتسامة في وجوههم أحسن من العطاء بوجه غير بشوش ومنبسط.

وأفعل التفضيل هنا هو "أحسن" فهو جاء مفرد مذكر بمعنى أنه طابق موصوفه في التذكير والإفراد، ثم أتينا بـ " **من**" بعد أفعل التفضيل جارة للمفضل عليه. ودلالة أَفْعُل التفضيل هنا "أحسن" هي التمييز والتفضيل لشيء على آخر.

الحالة الثانية: أن يأتي أفعل التفضيل مقترنا بـ "**أل**".[1]

والمثال على ذلك قول محمود الوراق:

الفَقْرُ فِي النَّفْسِ وَفِيهَا الغِنَى وَفِي غِنَى النَّفْسِ الغِنَى **الأَكْبَرُ**[2].

ومضمون هذا البيت أن القناعة بما كتبه الله يزيد من رضا النفس وإن كان الإنسان فقيرا والعكس، بمعنى أنه في القناعة الغنى الأكبر.

وأفعل التفضيل هو: "الأكبر" وقد جاء مقترنا بـ "**أل**"، وإن أفعل التفضيل طابق موصوفه إفرادا، كما أنه لم تدخل في هذه الحالة " **من**" جارة المفضل عليه. ودلالة أفعل التفضيل "الأكبر" هي الإستعلاء والإرتفاع.

الحالة الثالثة: المضاف إلى نكرة ومن أمثلته قول محمود الوراق في هذين البيتين:

أَرَانِي إِذَا مَا اِزْدَدْتُ مَالًا وَثَرْوَةً وَخَيْرًا إِلَى خَيْرٍ تَزَيَّدْتَ فِي الشَّرِ

فَكَيْفَ بِشُكْرِ الله إِن كنْتُ إِنَّما أَقُومَ مَقَامِ الشُّكْرِ لله بِالكُفْرِ[3].

والمعنى الذي يحمله هذا البيت أن الإنسان كلما اِزداد مالا ورفعة وثراء وخيرا فإنه تُعمى بصيرته ويجحد نعم الله عليه، فكيف به يشكر ربه وقلبه مغلف بالكفر.

وأفعل التفضيل في هذا المثال هو: "أقوم مقام" فأفعل التفضيل هنا جاء مضاف إلى نكرة، كما أنه جاء مطابقا لموصوفه في الإفراد. ودلالة أفعل التفضيل "أقوم مقام" هي أن شكر الله على المال الكثير والعطية رمز للحب والوفاء أفضل من الجحود ونكران النعم والفضل يؤدي بالإنسان إلى معصية الله والكفر به.

1-شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف، ص123.

2-محمود الوراق: الديوان، ص 114.

3-المصدر نفسه، ص 122.

من خلال قراءتنا للديوان وجدنا أن اِعتماد الشاعر محمود الوراق لبنية اِسم الفاعل واِسم المفعول، فاِسم الفاعل دال على الفاعلية، واِسم المفعول دال على المفعولية، وقد كانت نسبة اِستعمال هاتين الصيغتين قليلة مقارنة مع صيغة المبالغة التي تدل على المبالغة في الحدث والتكثير، وصيغة اِسم التفضيل التي تدل على زيادة صفة الشيء على شيء آخر واِستعمال الشاعر محمود الوراق لصيغتي المبالغة واِسم التفضيل بنسبة أكبر دليل على أن الشاعر يوجه دعوته للإنسان للعمل الصالح لأجل آخرته وعدم التمسك بملذات الحياة فهي غير دائمة وفانية فليست الدنيا بدار بقاء وخلود، وأما الآخرة فهي المستقر، لذلك وجب على الإنسان أن يفطن من غفلته قبل فوات الأوان.

ب-البنية النحوية:

ليست غاية النحو معرفة الصواب والخطأ فحسب في ضبط أواخر الكلم. وإنما غايته تتعدى إلى تمييز صحيح الكلام من فاسده[1].

1-تعريف النحو:

أ-لغة:

النحو: (إعراب الكلام العربي. والنحو: القصد والطريق، يكون ظرفا ويكون اِسما، نحاه وينحوه وينحاه نحوا واِنتحاه، ونحو العربية منه، إنما هو اِنتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره، كالتثنية والجمع والتحقير والتكبير والإضافة والنسب وغير ذلك، ليلحق به من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة)[2].

فالنحو هو اِتباع طريقة كلام العرب في الإعراب وغيره كالتثنية والجمع وغير ذلك ليلحق عامة الناس بأهل العربية في الفصاحة.

ب-اِصطلاحا:

هو العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من اِستقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي اِئتلف منها. وهذا الاِصطلاح للقدماء، أما اِصطلاح المتأخرين فهو

1-محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي) ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2000 ، ص 25.

2- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين اِبن منظور: لسان العرب، ج14، ص71.

تخصيصه لفن الإعراب وجعله قسما للصرف. ولهذا يعرفه المتأخرون بأنه: (علم يبحث عن أواخر الكلم إعرابا وبناء)[1].

فالنحو هو العلم الذي يُعرف من خلال القواعد المستخرجة من اِستنباط كلام العرب من ناحية، ومن ناحية أخرى هو العلم الذي يبحث عن أواخر الكلم من خلال علاماته الإعرابية.

2- التقديم والتأخير:

يُعد عنصر التقديم والتأخير عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاِختلاف أو الاِنتهاء والشذوذ بلغة كوهين. خاصة إذا علمنا أن لغة الشعر المعاصر تقوم على الاِختلاف والمغايرة، وطلب الجديد أبنية وصورا.[2]

والتقديم والتأخير لطيف المآخذ بديع الحكمة وقد قال عنه عبد القاهر الجرجاني (هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان) [3].

ومن أمثلة التقديم والتأخير نجد على سبيل المثال قول الشاعر محمود الوراق:

وَرَاغِبٍ فِي العُلُومِ مُجْتَهِدٌ لَكِنَّهُ فِي القُبُولِ **جُلْمُودِ** [4].

1-محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع ، دار الفرقان ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1985، ص 217 ،218 .

2-عبد الباسط محمد الزيود: من دلالات الاِنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس ، مجلة جامعة دمشق ، سوريا ، مج 23، ع 1 ، 2007،ص164.

3-المعطى جاب الله سالم: الدلالة والاِشتقاق في اللغة، إعجاز القرآن بين النحو والبيان، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، (د.ط) ، 2009، ص34.

4-محمود الوراق: الديوان ، ص 99.

والمعنى الذي يحمله هذا البيت هو أن الإنسان المحب للعلم تراه دائما يجد ويشقى ويبحث ويغتنم كل وقته في تقصي الحقائق والإلمام بها من كل جانب وذلك من أجل تطوير ملكته الفكرية، ولكنه في المقابل تجده متأهبا لكل شيء مسرعا إلى ذلك ولا يخشى شيئا.

في هذا المثال نجد أن الخبر هنا "جلمود" جاء متأخرا عن المبتدأ، وتُعرب "جلمود": خبر مؤخر مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره.

ونجد في مثال آخر ظاهرة التقديم في قول محمود الوراق:

لَيْسَ فِي الحُبِ وَلَا (م) الصَّبْوَةِ **حَظٌ** لِلصَّوابِ[1].

ومضمون هذا البيت هو أن الشاعر محمود الوراق لم يكن له الحظ الوافر في مجال اللهو والعبث كباقي الشباب في عبثهم واِستهتارهم.

وفي مثال عن التقديم والتأخير نجد قول محمود الوراق:

وَلَكِنَّ عِلْمِي بِمَا فِي الثَّوَا بِ عِنْدَ المُصِيبَة **يُنْسِي المُصِيبَه** [2].

والمعنى الذي يحمله هذا البيت هو أنه مهما حل بالإنسان من مصائب وأحزان وآلام، من فراق الأهل أو الأحبة، فعليه أن يصبر لأن في ذلك أجر عظيم، فالصبر يعلي من شأن الإنسان عند الله، فكل تلك المحن اِبتلاء من عند الله ليختبر به عباده، فلو علم الإنسان بفضل ذلك لما شكى.

في هذا المثال نجد أن الخبر هنا تأخر عن المبتدأ فجاء الخبر "ينسي المصيبه" جملة فعلية في محل رفع خبر لكن مؤخر عن اِسم لكن "علمي".

وفي نموذج آخر نجد أيضا تأخر الخبر عن المبتدأ. وهذا ظاهر في قوله:

إِنَّ العُيُونَ عَلَى القُلُوبِ **شَوَاهِدُ** فَبَغِيضُهَا لَكَ بَيِّنٌ وَحَبِيبُهَا [3].

ومعنى البيت هنا أن العيون تخبرنا عما هو مخفي في القلب، فهي تعكس لنا كل ما يشعر به الإنسان سواء كان خيرا أو شرا، أو حبا أو بغضا، فالعيون لغة القلب وترجمان لها.

فالخبر هنا "شواهد" وهو خبر إن مرفوع مؤخر عن المبتدأ "العيون" وهو اِسم إن منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره.

1-محمود الوراق: الديوان، ص80.

2-المصدر نفسه ، ص 83.

3-المصدر نفسه ، 84.

ومن التقديم والتأخير نجد أيضا تقديم المفعول به على الفاعل. في قول محمود الوراق:

أَ حِينَ رَمَى **سَوَادَ** الرَّأْسِ شَيْبٌ فَغَيَّرَهُ فَزْعْتَ إِلى الخِضَابِ [1].

ومعنى هذا البيت أن محمود الوراق يرى بأن الإنسان لما يعتلي الشيب رأسه فإنه سرعان ما يفزع إلى الخضاب، ليغير لون شعره ليعيد له سواده، لكن ذلك لن يفيد، لكون الشيب سيعاود الظهور مرة أخرى.

فنجد في هذا المثال أن المفعول به "سواد" قد تقدم على الفاعل "شيب".

وبهذا اِستطاعت ظاهرة التقديم والتأخير تقديم إمكانية دلالية متنوعة، وغير محدودة فكرية وفنية، تجاوزت النظرة القديمة المتمثلة بحصر وظيفة التقديم والتأخير.

3-الحذف:

يُعد الحذف تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو اِستحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يُثري النص جماليا، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاِستبعاد بغية تعددية واِنفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة وليس التحديد[2].

و يمثل الحذف عدولا عن الأصل، لأن: (الأصل في الكلام الذكر، ولا يُحذف منه شيء إلا بدليل)[3].

فالحذف هنا يعني الخروج عن المعنى الحقيقي المألوف فلا يُذكر أصل الكلام، بل نعبر عنه بمعنى آخر يدل عليه. ويعد هذا الأسلوب من بين أهم الأساليب التي اِعتمدها الشاعر محمود الوراق في ديوانه لما له من أهمية بالغة في تقوية المعنى ويبين مدى تمكنه من اللغة وهذه بعض النماذج الدالة عليه.

ومن أمثلة الحذف قول محمود الوراق:

لَوْلَا مُفَارَقَةُ الرِّيَبِ مَا كُنْتَ مَمَّن يَحْتَجِب [4].

1-محمود الوراق: الديوان ، ص 78.

2-عبد الباسط محمد الزيود: من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس ، ص 171.

3-فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر العربي، عمان، الأردن، ط3، 2009، ص75.

4-محمود الوراق: الديوان ، ص 69.

من خلال هذا البيت نرى أنه يدور حول اِحتجاب الأمراء، وإغلاق أبوابهم في وجه الرعية وعامة الناس، وعدم الإكتراث بمطالبهم وما يحتاجونه في هذه الحياة، وعدم المبالاة بهم.

في هذا البيت نجد أن الشاعر حذف الخبر وجوبا، وتقدير الكلام هنا "موجودة"

وفي أصل الكلام:

لَوْلَا مُفَارَقَةُ الرِّيَبِ مَوْجُودَةٌ مَا كُنْتَ مَمَّن يَحْتَجِب

ومن الحذف أيضا قوله:

إِذَا أَعْطَاكَ قَتَّرَ حِينَ يُعْطِي وَإِنْ لَمْ يُعْطِ قَالَ: أَبَى القَضَاءُ [1].

والمعنى الذي يحمله هذا البيت هو أن الشاعر يتحدث عن الإنسان البخيل، الذي يتصدق على الفقراء بالمال القليل، أما إذا اِمتنع عن العطاء فإنه يتخذ لنفسه حجة وذريعة أنه لا يملك إلا المال القليل ليسد به حاجته هو، وأن الله لم يرزقه كباقي الناس بالمال الكثير.

فالحذف يظهر من خلال حذف الفاعل وهو: ضمير مستتر تقديره "هو".

ومن أمثلة الحذف أيضا قوله:

إِذَا مَا اِنْتَسَبْتَ إِلَى آدَم **فَلَمْ يَكُ** بَيْنَكُمَا مِنْ أَبِ[2].

فالحذف في هذا المثال يظهر في جزء الكلمة: "لَمْ يَكُ" والأصل فيها: "لم يكن".

ونجده في قوله أيضا:

وَيُسْرِعُ بُخْلُ المَرْءُ فِي هَتْكِ عِرْضِهِ وَ **لَمْ أَرَ** مِثْلَ الجُودِ للعَرْضِ حَارِسًا [3].

ومضمون هذا البيت أن البخل هو سبب في حصول المشاكل، وأن الإنسان البخيل مذموم من طرف الناس غير مرغوب فيه مما يجلب له ذلك العار والبغض، عكس الإنسان الكريم فهو محبوب عند الجميع، يحترمونه ويدعون له بالخير وطول العمر.

فالحذف في هذا المثال يظهر لنا في جزء الكلمة "لم أر"، التي كان أصلها "أرى".

من خلال قراءتنا لديوان محمود الوراق تبين لنا أن الشاعر لم يسرف في توظيف ظاهرة الحذف، بِاعتباره علامة تدل على نوع من التعقيد في الخطاب، كما أنه لم يلجأ إلى

1-محمود الوراق: الديوان، ص 66.

2-المصدر نفسه، ص 81.

3-المصدر نفسه ، ص134.

التقديم والتأخير لجوء مسرف ولا مضطر ولكن كان حسب الحاجة وفي الموضع الذي يحسن فيه فعل ذلك.

إنما وظفه محمود الوراق من صيغ صرفية، وانزياحات في ديوانه أضفت على الشعر نوعا من الجمال والقوة في المعنى والوضوح لدى المتلقي.

الفصل الثالث:
جمالية البنية الدلالية

أولا: البنية الدلالية.

ثانيا: الحقول الدلالية.

ثالثا: جمالية البنية الاِستعارية.

رابعا: جمالية البنية الكنائية.

أولا : مفهوم البنية الدلالية

نشأة علم الدلالة، لم تكن نشأة مستقلة عن علوم اللغة الأخرى. إنما كان يعد هذا العلم جزءا لصيقا بعلم اللسانيات الذي كان يهتم بدراسة اللسان البشري [1]. فعلم الدلالة هي اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى وبما أن المعنى جزء من اللغة فإن علم الدلالة جزء من اللسانيات[2]. التي كانت تهتم بوصف الجوانب الصورية للغة، ويتجنب الخوض في اِستبطان جوهر الكلمات ومعانيها الذي أصبح من اِهتمامات علم الدلالة الحديث[3].

أ تعريف الدلالة:

1-لغة:

جاء في لسان العرب لإبن منظور: (حول معاني لفظ **دلَّ:** الدَّلِيلُ: ما يُسْتَدَلُ به. والدليل: الدَّالُ. وقد دله على الطريق يَدُلُهُ دَلَالَةً ودِلَالَةً ودُلُولَة، والفتح أعلى)[4].

إذًا فالمعنى اللغوي للدلالة ينحصر في الهداية والإرشاد.

وجاءت في معجم التعريفات للشريف الجرجاني:(هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فالشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول) [5]. نفهم من هذا القول: أنّ الدلالة تستوجب العلم بشيئين الأول هو الدال بمعنى اللفظ والثاني المدلول وهو المعنى.

1-منقور عبد الجليل: علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، (د.ط) ، 2001، ص 19.

2-فرانك بالمر: علم الدلالة ،تر، مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب المستنصرية، بغداد العراق، (د.ط)، 1985، ص03.

3 -منقور عبد الجليل: علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، ص 19.

4- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين اِبن منظور: لسان العرب، ج4، ص 384.

5-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص 91.

2-اِصطلاحا:

الدلالة : Semantics (هي العلم الذي يدرس المعنى) [1]. بمعنى: أن الدلالة تشمل كل ما يتصل بدراسة الدلالة سواء كانت هذه الدلالة خاصة باللفظ المفرد أم كانت خاصة بالجملة أو بالعبارة.

أو هي: ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى الذي توحي به الكلمة المعنية أو تحمله أو تدل عليه، سواء كان المعنى عَيْنًا قائما به أو عرضًا[2].

من خلال هذا المفهوم نرى أن الدلالة هي التي تساعدنا على معرفة الأشياء وما تدل عليه الألفاظ وما تحمله لنا من معاني.

وفي تعريف آخر نجد الدلالة:(هي دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى)[3].

من خلال هذا التعريف نجد أن الدلالة تدرس دلالة الأشياء من إشارات ورموز سواء كانت لغوية تحمل معنى، أو علامات و رموز غير لغوية، وهي فرع من فروع علم اللغة.

ثانيا: الحقول الدلالية:

اِهتمت المدارس الدلالية الحديثة بدراسة المعنى وفق بعض المناهج والنظريات التي اِنبثقت أساسا عن مدارس لسانية مختلفة، حيث إن اللغة الواحدة تحتوي على عدد هائل من الكلمات والمفردات وهذا التنوع والثراء راجع إلى وجود عملية إحصاء، وفرز سهلة وسريعة للبحث عن كلمة واحدة، أو مجموعة من الكلمات المتنوعة المجموعة في مجال أو حقل واحد، وهو ما يُعرف بالحقل الدلالي أو المُعجمي.

أ-**الحقل الدلالي** : Semantic field أو الحقل المعجمي LEXICAL field : (هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها)[4].

1-عبد الكريم محمد حسن جبل: في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، دار المعرفة الجامعية، القاهرة ، مصر، (د.ط)،1997،ص20.

2-هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، تقديم علي الحمد، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2007، ص 26.

3 -أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص 11.

4 -المرجع نفسه، ص 79.

ويعرف أولمان(Ullman) الحقل الدلالي (هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبِّر عن مجال معين من الخبرة)[1] .

من خلال هذا التعريف نجد أن الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من الكلمات المتقاربة في المعنى، لأن الكلمة لا معنى لها بمفردها، بل يتحدد معناها مع الكلمات التي تحمل نفس الدلالة وتنتمي إلى نفس المجموعة الدلالية الواحدة.

وقد تضمن ديوان محمود الوراق عدة حقول دلالية قسمناها إلى ما يأتي:

1-حقل الطبيعة:

يضم هذا الحقل الدلالي كل الجوانب المختلفة من البيئة الطبيعية التي اِستعملها الشاعر محمود الوراق في ديوانه ومن أمثلة هذه الألفاظ نجد في قوله:

العِلْمُ **بحْرٌ** عَمِيقٌ لَا قَرَارَ لَهُ والنّـاسُ مَـابَيْـنَ تَفْرِيـطٍ وَإِفْـــرَاطِ

فَسَابِحٌ هَالِكٌ أَوْ مُوغِلٌ غَرَقًا والعَارِفُونَ مَشَوْا رِفْقًا عَلَى الشَّاطِئِ[2].

فالشاعر في هذا المثال نجده يشبه لنا العلم بما فيه من علوم ومعارف شتى بالبحر العميق الواسع الكثير المياه الذي لا تحده حدود. ودلالة "البحر" هنا تدل على الضياع والشتات كطالب العلم الذي يأخذ من العلم معارف ولكنه لا ينتفع بها.

أما لفظة "الشاطئ " فتدل على النجاة والوصول إلى بر الأمان لمن يُحْسِنُ توظيف معارفه وعلومه.

ومن الأمثلة الدالة أيضا على ألفاظ الطبيعة نجد قول محمود الورّاق:

ومَا تَمِيمٌ –إذا عُدّتْ– أَوْلِي كَرَم فَقُلْتُ: فِي النَّارِ مَعْنًى لَيْسَ فِي **الحَجَرِ**.[3]

يتحدث الشاعر محمود الوراق هنا عن لفظة "الحجر" فالحجر بالنسبة له يدل على الصلابة والقوة والقسوة، فهو هنا يشبه لنا تميم في البخل بالحجر الذي لا فائدة منه ولا خير فيه.

1 –أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 79.

2 –محمود الوراق: الديوان، ص 141.

3 –المصدر نفسه ، ص127.

2- حقل الزمان :

وظف الشاعر محمود الوراق في ديوانه الألفاظ الدالة على الأوقات والأزمنة مثل: المسّاء، الأيام، الدهر، اللّيل، النهار، الزمان. ومن أوجه الشبه اِستخدامها في الديوان نجد قوله:

أَيُّهَا الشَّيْخُ المُعَلِّـ لُ نَفْسَهُ والشَّيْبُ شَامِـلْ
و**اللَّيْلُ** يَطْوِي –لاَيُفـ تِّرُ– و**النَّهَار** بِكَ المَنَازِلْ
اِعْلَـمْ بِأَنَّـكَ نَائِمُ فَوْقَ الفِرَاشِ وَأَنْتَ رَاحِلْ[1].

والشاعر محمود الوراق في توظيفه لليل والنّهار دليل أن الشيب والموت يترصدان للإنسان الكبير في جميع الأوقات من بداية اليوم إلى نهايته فهو ميت لا محالة.

ونجد في مثال آخر يدل على الزمان في قول محمود الوراق:

حَتَّى تَبَدَّى الصُّبْحُ يَتْلُو **الدُّجَى** كَالحَبَشِي اِفْتَرَّ لِلضَّحِكْ.[2]

فالشاعر في هذا البيت اِستعمل لفظتي "الصبح" "الدجى" للدلالة على النور والضياء وزوال الظلام الحالك، فالصباح يأتي حاملا معه التفاؤل والنشاط والحيوية ويبعث في النفس الأمل من أجل تغيير الحياة إلى الأفضل وبعث الحياة من جديد.

3-حقل الظواهر الكونية:

اِستعمل محمود الوراق في ديوانه كلمات دالة على الظواهر الكونية مثل: الشمس القمر، النجوم، الأرض ومن أوجه اِستخدامها في ديوانه نجد قوله:

فَمَنْ كَانَتْ مَنِيَّتُهُ **بِأَرْضٍ** فَلَيْسَ يَمُوتُ فِي أَرْضٍ سِوَاهَا[3].

فالشاعر في هذا البيت اِستعمل لفظة "الأرض" للدلالة على أن الأرض هي المستوطن والمستقر الذي يعيش ويموت فيه الإنسان والأرض بهذا تمثل علاقة الروح بالجسد.

ومن أمثلة اِستخدام الظواهر الكونية أيضا قول محمود الوراق:

---

1 –محمود الوراق: الديوان، ص162.

2 –المصدر نفسه، ص 159.

3 –المصدر نفسه، ص202.

مَا الدُّرُّ مَنْظُومًا بِأَحْسَنَ مِنْ شَيْبٍ يُجَلِلُ هَامَةَ الكَهْلِ

وَ كَأَنَّـهُ فِيــهِ **النُّجُــومُ** إِذَا جَدَّ المَسِيرُ بِهَا عَلَى مَهْلٍ[1].

فالشيب في نظر الشاعر أحسن من الدر المنظوم، فهو يزيد من هامة وهيبة الإنسان فشبه الشيب بالنجوم في السماء وما أضافته من جمال ولمعان.

4- حقل الألفاظ الدالة على الحزن

وهذه الألفاظ اِستعملت بكثرة في الديوان وذلك نظرا للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر فبعدما كان شابا يتمتع بملذات الحياة من لهو، أما الآن فهو تحسر على ذلك الزمن الذي ولى وفات. ومن الألفاظ الدالة على الحزن نذكر: البُكاء، الهم، الجفاء، العبوس، الحزن الإكتئاب، اليأس، تندُبً، الدمع...

ومن ذلك قوله:

أيُّها النَّادِبُ الشَّبابَ الذّي قَدْ كُنتَ **تَجْفُــوهُ** مَرَّةً و تَعِقُّهُ

لَوْ **بَكَيتَ** الشَّبابَ عُمْرَ اللَّيالِي لَم تَكُنْ **بَاكِياً** بِما يَسْتَحِقُّه[2].

فالشاعر محمود الوراق من خلال هذه الأبيات يبكي الشباب بحرارة، وبأسف ذهابه ولا يجد شيئا يعوضه في نظره، فاِستعمل لفظتي "النادب" و "البكاء" للدلالة على شدة حزنه وتحسره على الشباب الذي ذهب ولن يعود.

كما نجد لفظة الدمع في قوله:

كَتَمْتُ الهَوَى حتَّى إِذَا نَطَقَتْ به بَوَادِرُ من دَمْعٍ تَسِيلُ عَلى خَدِّي[3].

فلفظة "الدمع" هنا تدل على شدة حزن الشاعر على فراق محبوبته التي شغف بها.

5- حقل الألفاظ الدالة على الزهد والدين

وهو الحقل الذي يشمل المصطلحات التي لها علاقة بالدين ونذكر منها: الأديان الرسول ، الله، هارون، العابد، الجنة، النار، القدر، الغيب، القضاء ، الرحمان .

ومن أمثلة ذلك قوله:

1-محمود الوراق: الديوان، ص 117.

2-المصدر نفسه، ص 153.

3-المصدر نفسه، ص 105.

وإذا مَرِضْتَ مِن الذُّنُوبِ فَدَاوِهَا بالذِّكْرِ، إنَّ **الذِّكْرَ** خَيْرُ دَوَاءِ
وَالسُّقْمُ فِي الأَبْدَانِ لَيْسَ بِضَائِرٍ والسُّقْمُ فِي **الأَدْيانِ** شَرُّ بَلَاءِ[1].

فهذه الأبيات دلالة على صدق إيمان الشاعر فهو بهذا متمسك بدينه ورعا تقيا، فهو يذكر ويستحضر الله في كل ما يأتي به وما يدع. إن الدين عنده هو القيمة الكبرى فالصحيح من صح دينه، والسقيم من سقم دينه.

ومثال آخر قوله:

فَاسْتَغْنِ بالله عن دُنْيَا المُلُوك كَما اِسْتَغْنَى المُلُوك بِدُنْيَاهُم عَنِ **الدِّينِ**[2].

فالمعنى الذي يقصده الشاعر هنا هو التوكل على الله ويستغني به عما سواه.

6-حقل الألفاظ الدالة على الموت

اِشتمل هذا الحقل على مجموعة من الكلمات الدالة على الموت وهي كثيرة ومن بينها في الديوان نذكر: الرمس، الموت، الردى، المنية، الفناء،الحمى، جثمانه، العذاب، الكفن.... ومن أمثلة ذلك قوله:

إنَّ عَيْشًا إلى **المَمَاتِ** مَصِيرُهُ لَحَقِيقٌ أَلَّا يَدُومَ سُرُورُهْ
وَسُــرُورٌ يَكُــونُ آخِرُه المَوْ تُ سَوَاءٌ قَلِيلُهُ وَ كَثِيرُهْ[3].

فالشاعر من خلال هذين البيتين يؤكد على حقيقة وهي أن الموت نهاية لا مهرب منها، ولا يمكن جحدها، ولا يملك أحد ردها. والدلالة التي تحملها "الموت" هنا في الحقيقة هي راحة الإنسان، ونهاية الألم والعذاب والنقص الذي كان يعيشه الإنسان.ومثال آخر قوله:

اِغْتَنِمْ غَفْلَةَ المَنِيَّةِ وَاِعْلَمْ أَنَّمَا الشَّيْبُ **للمَنِيَّةِ** جَسِرُ[4].

والشاعر من خلال هذا البيت يؤكد على أن الشيب طريق وسبيل للموت مهما طال الزمان أو قصر. ودلالة "المنية" هي الفناء والزوال.

1-محمود الوراق: الديوان ، ص 68.
2-المصدر نفسه، ص 48.
3-المصدر نفسه، ص 130.
4-المصدر نفسه، ص115.

ثالثا: جمالية البنية الإِستعارية

كانت الإِستعارة محط اِهتمام منظري البلاغة والشعر منذ أرسطو، وهي تقوم بإِجتماع مادتين لغويتين مختلفتين تسهمان معا في إنتاج معنى ثالث لا صلة تصله بمعنى المادتين اللغويتين المؤسستين وهذا المعنى الثالث يبين لنا مدى اِنصهار الشاعر في التجربة الشعرية[1].

أ-تعريف الإِستعارة:

تعد الإِستعارة أهم وسائل التصوير وأبرز طرق التعبير غير المباشرة[2]. وهي من المجاز اللغوي هي تشبيه حذف أحد طرفيه المشبه به وبهذا فإن الإِستعارة هي نقل اللفظ من معناه الذي عرف به إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل[3].

والإِستعارة نوعان اِستعارة مكنية، واِستعارة تصريحية. فعند قراءتنا لشعر الوراق على بساطته وسهولته وميله الأعم الأغلب إلى التقريرية والتعبير المباشر لم يخل من الصور الفنية وهي صور غير قليلة اِستطاعت التعبير عن الفكرة التي أراد الشاعر أن يقدمها. فشعر محمود الوراق يزخر بمثل هذا النوع من الصور البيانية، وخاصة توظيفه للإِستعارة المكنية بكثرة مقارنة مع الإِستعارة التصريحية التي اِستعملها في بعض مواضع حديثه. ومن أمثلة الإِستعارة المكنية ما نجده ظاهرا من خلال حديثه عن الدنيا وملذاتها، وهو يدعو إلى عدم الإِغترار بها وأخذ الحذر منها بل أحيانا يدعو إلى إعلان الحرب عليها ومعاداتها، فهو يرى بأنها زائلة وفانية بل هو بهذا يؤكد على أن الحياة قصيرة جدا، فقد صور لنا موقفه هذا في أبلغ صورة وهذا يظهر في قوله :

حَياتُكَ **أَنْفَاسٌ** تُعَدُّ وكُلَّما مَضَى نَفَسٌ مِنها اِنْتَقَصْتَ بِه جُزْءًا[4].

في هذا المثال نجد الشاعر يشبه لنا "الأنفاس " بشيء مادي "يعد كالعقد" مثلا فحذف المشبه به وهو "العقد" وترك صفة دالة عليه في الفعل "تعد" على سبيل الإِستعارة المكنية.

1-جودت كساب: الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ، 2011 ، ص159.

2-عهود عبد الواحد العيكلي: الصورة الشعرية عند ذي الرّمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص123.

3-سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، القاهرة ، مصر، ط3، 2002، ص 55.

4-محمود الوراق: الديوان، ص 25.

وفي قوله كذلك "مضى نفس " شبه النفس وهي شيء معنوي بالإنسان الذي يمضي ويعود فحذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك لنا صفة تدل عليه وهي "مضى" على سبيل الإستعارة المكنية.

وهناك مثال آخر يظهر من خلال حديث الشاعر عن الشيب والشباب، فهو يبكي شبابه الذي كان يعيش فيه حياة متغيرة عن الحياة التي آل إليها في أيام شيبه وكبره، فهو بهذا يصور لنا هذا المشهد وهذا الوضع. في قوله:

أيُّها النَّادِبُ الشَّبابَ الذّي قَدْ كُنتَ **تَجْفُـوهُ** مَرَّةً و تَعِقُّهُ

لَوْ **بَكَيتَ** الشَّبابَ عُمْرَ اللَّيالِي لَم تَكُنْ **بَاكِياً** بِما يَسْتَحِقُّه.[1]

إن الشاعر في هذا المثال يشبه لنا الشباب وهو شيء معنوي بالإنسان الذي يرحب به أو يعقه، فحذف المشبه به وهو"الإنسان" وترك لنا لازمة من لوازمه في الفعل " تجفوه" و"تعقه" على سبيل الإستعارة المكنية، أما في البيت الثاني في قوله "عمر الليالي" قد شبه لنا الليالي بالإنسان الذي لديه عمر فحذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك لازمة من لوازمه وهو "عمر" على سبيل الإستعارة المكنية.

ومن الأمثلة الدالة على الإستعارة المكنية أيضا نجد قول محمود الوراق وهو يدعو إلى الصبر وتحمل أهوال ونائبات الزمن، وما تحمله من هموم ومعاناة، فهو يرى أن كتمان الشكوى وتفويضها لله أحسن من إعلانها للناس، والكل منشغل عنه بهمومه وهذا ظاهر في قوله:

صَابِرِ الدَّهْرَ عَلى كَرِّ النَّوَائِبْ مِن كُنوزِ البِرِّ كتمَانُ المَصَائِبْ

وِالْبَسْ الدَّهْــرَ عَلَى عِـلَاتِهِ تَجِدِ الدَّهْــرَ مَلِيئًا بِالعَجَــائِبْ [2].

في هذا المثال نجد الشاعر محمود الوراق شبه لنا "الدهر" بلباس يلبسه الإنسان، فحذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك لنا لازمة من لوازمه في الفعل "اِلْبِسْ" على سبيل الإستعارة المكنية.

كما نلمس الإستعارة المكنية في قوله:

1-محمود الوراق: الديوان ، ص 153.

2-المصدر نفسه، ص 70.

اِغْتَنِمْ غَفْلَةَ المِنْيَةِ وَاِعْلَمْ أَنَّمَا الشَّيْبُ لِلْمَنِيَةِ جَسِرُ[1].

فقد شبه لنا الشاعر "الشيب" على أنه الطريق الذي يفضي بصاحبه إلى الموت بالناقة الكبيرة" الجَسِر" التي تفضي براكبها إلى غايته، فحذف المشبه به وهو "الناقة"، وذكر المشبه به وهو "الشيب" وترك قرينة تدل عليه وهو "جسر" على سبيل الإستعارة المكنية.

وقد وظف الشاعر الإستعارة المكنية في موضع آخر في قوله:

أَبَى الجَهْلُ إِلَّا أن يَضُرَّ بِعِلْمِهِ فَلَمْ يُغْنِ عَنْهُ عِلْمُهُ وَالتَّجَارِبُ[2].

فقد شبه محمود الوراق"الجهل" وهو شيء معنوي بإنسان يأبى وحذف المشبه به وهو "الإنسان" وترك صفة تدل عليه وهو الفعل "أبى" على سبيل الإستعارة المكنية.

ونجد في موضع آخر توظيف محمود الوراق للإستعارة المكنية من خلال حديثه عن الشيب والشباب، وكيف كان في زمن مضى شابا قويا يتمتع بكل صفات الجمال التي جعلت من حياته حياة لهو وعبث، أما الآن فقد إنقلبت عليه الصورة لمّا إعتلى الشيب رأسه مما جعل حياته تتغيَّر كليا فلم يجد لذلك الحال سبيلا إلا الإستسلام له مكرها عندما فشلت كل محاولاته للتخلص من ذلك الشيب الذي لم يرحمه، يقول محمود الوراق:

الشَّيْبُ مَا لَيْسَتْ لَهُ حِيلَةٌ أَعْيَانِي الشَّيْبُ فَخَلَّيْتُهُ[3].

فالشاعر في هذا البيت يشبه لنا الشيب بعمل شاق يقوم به الإنسان فحذف المشبه به هو "العمل الشاق" وترك لنا قرينة مانعة تدل عليه وهي "أعياني" على سبيل إستعارة مكنية.

كما وظف الشاعر الإستعارة المكنية للدلالة على شدة حبه وولعه بجارية كانت له وما لحقه من جرائها، فيصور لنا مدى العذاب الذي ذاقه وهو لم يعد قادرا على تحمل ذلك العبء أو كتمان ما يشعر به أكثر أمام الناس فقد فضحته عيناه قبل أن يبوح هو بذلك وهذا يظهر من خِلال قوله:

كَتَمْتُ الهَوَى حَتَّى إِذَا نَطَقَتْ بِهِ بَوَادِرٌ مِنْ دَمْعٍ تَسِلُ عَلَى خَدَّي[4].

شبه لنا الشاعر هنا الهوى بشيء يكتم "كالسّر" مثلا فحذف المشبه به وهو "السّر" وترك لنا قرينة مانعة تدل عليه وهي "كتمت" على سبيل إستعارة مكنية.

1-محمود الوراق: الديوان، ص 115.

2-المصدر نفسه، ص 72.

3-المصدر نفسه، ص44.

4-المصدر نفسه، ص 115.

ونجد كذلك في الشطر الثاني من البيت اِستعارة مكنية أيضا في قوله : "إذ نطقت به بوادر من دمع تسيل على خدي" حيث شبه لنا الدمع بشيء يتكلم مثلا "كفم الإنسان" فحذف المشبه به وهو "الفم" وترك لنا قرينة مانعة تدل عليه وهي "نطقت" على سبيل اِستعارة مكنية.

رابعا- جمالية البنية الكنائية:

أ-**تعريف الكناية** : فهي اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى [1].

والكناية أنواع هي كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة.

وديوان محمود الوراق يزخر بهذا النوع من الكنايات المؤثرة، ومن أمثلة الكناية نجد قوله :

وَكُنْتَ أَخِي أَيَّامَ عُودِكَ يَابِسُ فَلَمَّا اِكْتَسَى واِخْضَرَ صِرْتَ مَعَ الدّهْرِ [2].

والمعنى الذي يحمله هذا البيت هو أنَّ الإنْسَانَ في مرحلة شبابه لم يستغل صغر سنه وطاقته في الجد والعمل، حتى وجد نفسه شيخا كبيرا فأصبحت له رغبة في العمل وتدارك نفسه، لكن بعد فوات الأوان. وهي كناية عن فترة الشباب غير المثمر وغير المنتج.

ووظف محمود الوراق الكناية في موضع آخر من خلال قوله:

إِذَا أَعْطَاكَ قَتَّرَ حِينَ يُعْطِي وإِنْ لَمْ يُعْطِ قَالَ : أَبَى القَضَاءُ [3].

ومعنى هذا البيت أنّ البخيل حين يتصدق بماله يعطي القليل فقط، وفي بعض الأحيان يمتنع نهائيا عن إخراج ولو درهما واحدا من جيبه بحجة أن لا مال لَهُ. وهي كناية عن البخل والشح والتقتير.

ونلمس الكناية في ديوان محمود الوراق في قوله:

إنَّ غِنَى النَّفْسِ رَأْسُ كُلِّ غِنى وَمَا اِفْتِقَارِي إِلَّا إِلَى الصَّمَدِ [4].

كناية عن رأس الشيء أ ي قمته ومقدمته.

---

1 -أمين أبو ليل: علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 201.

2 -محمود الوراق: الديوان، ص125.

3 -المصدر نفسه، ص66.

4 -المصدر نفسه، ص 108.

ومن خلال دراستنا للصور البيانية من اِستعارة وكناية الواردة في ديوان محمود الوراق تبين لنا أن هذه الصور على اِختلاف أنواعها قد حققت قيمة جمالية اِنعكست على أسلوب الشاعر الذي تفنن فيها إذ اِبتدع الصور في ديوانه أروع اِبتداع.

الخاتمة

خاتمة

في نهاية هذا البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- علم الجمال ذوقي، فردي، ذاتي موضوعي، يختص بالأشياء اللاواعية والواعية في المجتمع.
- لكل شكل من الأشكال بنية خاصة به والبنية تعني التماسك بين مكونات هذه الأشكال داخليا وخارجيا.
- اِستخدم محمود الوراق التكرار كآلية صوتية في إنتاج الموسيقى الداخلية في الديوان سواء كانت تكرار الحرف أو العبارة أو الكلمة.
- كشفت الدراسة أن الشاعر محمود الوراق اِستعمل البحر الطويل في نظم قصائده وطوعه وجعله مناسبا لنقل تجربته الشعرية.
- اِعتمد الشاعر في ديوانه على القافية المطلقة بنسبة أكبر مقارنة بالقافية المقيدة.
- توظيف محمود الوراق للروي في ديوانه.
- شكل التشكيل الإيقاعي للنص الشعري إيقاعا خارجيا وبناء داخليا وصار أساسيا في بناء الدلالة النصية.
- يعتبر التنغيم أحد العناصر الهامة التي يستمد منها السامع معلومات قيمة تتعلق بمدلولات الكلام المنقول إليه.
- يلعب التنغيم والنّبر دورا كبيرا في دراسة الأساليب فهما يدوران حول وصف التغيرات الصوتية التي تطرأ على صوت المتكلم أثناء اِسترساله في الكلام.
- اِحتوى ديوان محمود الوراق على ثلاثية الزمن (ماضي، مضارع، أمر) مما يدل على التنوع.
- توظيف الشاعر للأفعال ودلالتها الزمنية بحسب ما يتماشى مع طبيعة الحالة الشعرية والشعورية له.
- اِتسم البناء الصرفي في شعر محمود الوراق بالتنوع والحركية لِاستيعاب أكبر قدر ممكن من القوالب الصرفية والتي يؤدي تغير وحداتها إلى تغير معناها.
- اِقتضى البحث في بنية الصيغ الصرفية المركبة دراسة بنية الأدوات اللغوية المصاحبة لها و ذلك للوصول إلى المعنى المراد.

- تنوعت الحقول الدلالية في الديوان (حقل الطبيعة، حقل الزمان، حقل الحزن،....)، وهذا التنوع يدل على الرصيد الثقافي للشاعر.
- تنوعت الصور البيانية في الديوان من اِستعارات، كنايات ساهمت في تجسيد التجربة الشعرية لدى الشاعر و تقوية المعنى.
- وظف الشاعر الإِستعارة في الديوان بكثرة فهي تعد ملمحا من ملامح اللغة الشعرية لأن اِستخدامها يدل على مقدرة الشاعر على تحريك الجماد الساكن وبث روح الحياة والحركة فيه.
- أهمية الإِستعارات وما تتركه من أثر عاطفي وجمالي غرضه الإقناع.
- شعر محمود الوراق عبارة عن رسالة توجيهية تحمل في طياتها قيم أخلاقية ودينية هدفها الحث على التقليل من شأن الدنيا والتكالب عليها.

الملخص

تناولنا في هذا البحث موضوع جماليات الخطاب الشعري في ديوان محمود الوراق –مقاربة بنيوية– وحاولنا الكشف عن جماليات الخطاب الشعري وذلك بمحاولة الولوج إلى عالم الخطاب الشعري عند الشاعر محمود الوراق من خلال بنياته الصوتية والتركيبية والدلالية، فجاء بذلك بحثنا مقسما وفق خطة تضمنت مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

فتطرقنا في المدخل إلى مفاهيم الجمالية والخطاب الشعري، بالإضافة إلى مفهوم البنيوية.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان: جمالية البنية الصوتية وتعرضنا فيه إلى تعريف الصوت (الصوامت والصوائت) وعرفنا التكرار، وجمالية الإيقاع من الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية .

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: جمالية البنية التركيبية ويشمل شقين هما: البنية الصرفية والبنية النحوية.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: جمالية البنية الدلالية كشفنا من خلاله عن مفهوم الدلالة والحقول الدلالية التي اِستخدمها محمود الوراق في ديوانه، بالإضافة إلى جمالية البنية الاِستعارية والبنية الكنائية .

Résumé

On a utilisé dans cette recherche dont le thème « les métaphores dans le discours poétique le poème de Mahmoud El OUARAK – approche structurelle », on a essayé de découvrir le coté esthétique dans le discours poétique, on a tenté d'accès au monde du discours poétique chez le poète Mahmoud ELOUARAK a travers la structure acoustique, structurelle et les discisions, notre recherche est réparti suivant un plant d'organisation qui comprend l'introduction, le développement, trois chapitres et la conclusion .

On a discuté l'entrée au concepts métaphore dans le discours poétique et encore la notion structurelle, on ce qui concerne le premier chapitre intitulé : le coté acoustique , on a signalé aussi la définition de son, la répétition et le rythme musicale interne et externe, on ce qui concerne le deuxième chapitre intitulé la métaphore structurelle qui englobe deux volets ; la structure conjugale et grammaticale, le troisième chapitre titré la métaphore structurelle et les discussions .

on na découvert l'importance du concept des champs tag qu'a utulisé Mahmoud ELOUARAK dans ces fables ensuite le coté métaphore structurelle sur l'image et la structure écrite.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم (برواية حفص)

أولا المصادر:

1- محمود الوّراق: الديوان، تح، وليد قصّاب، مؤسّسة الفنون، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

ثانيا المعاجم والقواميس:

2-إميل بديع يعقوب :معجم الأوزان الصرفية ،عالم الكتب، بيروت ، لبنان،ط 1، 1993.

3- بطرس البستاني :محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية ،مكتبة لبنان، بيروت ،لبنان،(د.ط)، 1987.

4-بطرس البستاني :معجم قطر المحيط، بيروت ، لبنان،(د.ط)، 1869.

5-الخليل بن أحمد الفراهيدي:كتاب العين،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان،ط1، 2004.

6-الزمخشري:أسرار البلاغة، تح،محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان،ج1،ط 1، 1988.

7-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني:معجم التعريفات،تح،محمد صدي المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع القاهرة، مصر،(د.ط)،(د.ت).

8-محمد بن علي المقري الفيومي:المصباح المنير في غريب الشرح الكبير،تح،عبد العظيم الشناوي، دار المعارف ، القاهرة،مصر،ج1،ط1، (د.ت).

9-محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج 1،ط2، 1999.

10-محمد سمير نجيب اللبدي:معجم المصطلحات النحوية والصرفية،مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع،دار الفرقان، بيروت،لبنان،ط1، 1985.

11-مجمع اللغة العربية:المعجم الوجيز، القاهرة، مصر، ط1 ،1980.

12-مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط، القاهرة، مصر،ج1،ط3،(د.ت).

13-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،عرض وتقديم وترجمة،سعيد عليوش،دار الكتاب اللبناني،بيروت، لبنان،ط1، 1985.

14- محمد بن مكرم بن علي ابو الفضل اِبن منظور:لسان العرب، تح،خالد رشيد القاضي، دار صبح إديسوفت للنشر،بيروت ،لبنان،(ج1،ج2،ج4،ج7،ج11،ج14)،ط1، 2006.

ثالثا **المراجع:**

أ-الكتب العربية :

15-إبتسام مرهون الصفار:جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن ،ط1، 2010.

16-إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،مكتبة نهضة مصر،القاهرة ، مصر،(د.ط)،(د.ت).

17-إبراهيم محمود خليل:النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط2، 2007.

18-أحمد مختار عمر:علم الدلالة،عالم الكتب القاهرة،مصر،ط5، 1998.

19-أمين أبو ليل:علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع،دار البركة للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن،ط1، 2006.

20-اِبن رشيق القيرواني:العمدة في نقد الشعر و تمحيصه، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

21- تارافرهاد شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2013.

22- الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البالي الحلبي، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 1968.

23- جودت كساب: الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

24-حسن عليان: الخطاب النقدي العربي ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ، ط1 ، 2008.

26- حسين حسن سليمان قطناني و مصطفى خليل الكسواني : في علم الصرف، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

27- حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، دارالرضوان صادق،عمان، الأردن، ط1، 2013.

28- حمدي الشيخ : اللباب في توضيح النحو والإعراب، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، ط1 ، 2013.

29- راوية عبد المنعم عباس: الحسّ الجمالي وتاريخ الفن، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

30- ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، تونس، (د.ط)، 2006.

31- عبد الستار صالح البناء: صيغ المبالغة في التعبير القرآني، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

32- سحر سليمان عيسى: مفاهيم أساسية في علم الصرف، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

33-سعد عبد العزيز مصلوح :في النقد الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، القاهرة ، مصر ، ط3، 2002.

34- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي -، عالم المعرفة، الكويت، الكويت ، 2011.

35- شعبان عوض العبيدي: الرائد في علم الصرف، جامعة قاريونس، بنغازي ، ليبيا، ط 1، 2008.

36- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

37- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).

38- عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشرو التوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط) ، 1980.

39- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998.

40- عفيف عبد الرحمان: الشعر الجاهلي حصاد قرن، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2007.

41- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1992.

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

43- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

44- علي بهاء الدين بوخدود: المدخل الصرفي ، تطبيق و تدريب في الصرف العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

45- علي جودت الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

46- عمار إلياس البوالصة: الفكر اللغوي لإبراهيم أنيس دراسة وصفية تحليلية ، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

47- عهود عبد الواحد العيكلي: الصورة الشعرية عند ذي الرّمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

48- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

49- فائز العراقي: القصيدة الحرّة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
50- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر العربي، عمان، الأردن، ط3، 2009.
51- فاضل صالح السمرائي: في معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007.
52-فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1 ، 2011.
53-عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي،سلسلة الدراسات اللغوية ، عمان ، الأردن،(د.ط)، 1998.
54-عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق أبو فهر محمود محمد شاكر،مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر،(د.ط)،(د.ت).
55-كريب رمضان:فلسفة الجمال في النقد الأدبي،مصطفى ناصف أنموذجا،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزائر،(د.ط)، 2009.
56-عبد الكريم حسن جبل: في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، دارالمعرفة الجامعية ،القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997.
57-محمد حماسة عبد اللطيف:النحو و الدلالة(مدخل لدراسة المعنى النحوي والدلالي)،دار الشروق، القاهرة،مصر،ط1، 2000.
58-محمد خيط:المعتمد بن عباد، الرجل ، الشعر، السياسة ، دار المسك للطباعة والنشر،تلمسان، الجزائر،(د.ط)، 2011.
59-محمد صلاح زكي أبو حميدة:الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، كلية الآداب، جامعة الأزهر،غزة ، فلسطين،ط1، 2000.
60-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصرللطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1997.
61-محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الجزائر،(د.ط)، 2009.

62-محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

63-محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربيةللطباعة والنشر والتوزيع،بيروت ، لبنان،(د.ط)،(د.ت).

64-مختار عطية:موسيقى الشعر، بحوره ، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة ،الإسكندرية، مصر،(د.ط)، 2008.

65-مصطفى حركات:أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

66-المعطى جاب الله سالم: الدلالة والإشتقاق في اللغة ، إعجاز القرآن والبيان، دار الكتب الحديث، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2009.

67-منقور عبد الجليل: علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)،من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001.

68-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،مكتبة دار النهضة ، بيروت ، لبنان، (د.ط)،(د.ت).

69-عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ،لبنان، ط1، 2004.

70-هادي نهر : علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، تقديم علي الحمد ، دار الأمل للنشر و التوزيع ، إربد،الأردن ، ط1، 2007.

71-عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية ،مصر،ط1، 1999.

72-عبد الوهاب جعفر :البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دار المعارف الإسكندرية ، مصر، (د.ط)، 1989.

73-يحيى بن علي بن يحيى المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي ، خوارزم العلمية للنشرو التوزيع ، جدة ، السعودية ، (د.ط)، (د.ت).

74-يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ،لبنان، ط 3، 1985.

ب- الكتب المترجمة:

75-بول هرنادي: ما هو النقد؟، تر، سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 1989.

76-جون بياجه: البنيوية ، تر، عارف منينة وبشرى أويرى ، منشورات غويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985.

77-جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تر، محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، الكويت، (د.ط)،1996.

78-رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت ، لبنان، ط1، 1993 .

79-فرانك بالمر: علم الدلالة ، تر، مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب المستنصرية، بغداد ،العراق،(د.ط)، 1985.

80-كلود ليفي شتراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية ، تر، مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1977.

81-مارك جيمينيز: ما الجمالية؟،تر، شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

82-ميخائيل بختين: الخطاب الروائي ، تر ، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، (د.ط)، 1987.

83-هيغل:مدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1978.

84-ولترت ستيس : معنى الجمال- نظرية في الإستطيقا -، تر، إمام عبدالفتاح ،إمام المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،مصر، (د.ط)، 2000.

ثالثا:الدوريات والمجلات:

85-عبد الباسط محمد الزيود: من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، سوريا ، مج23،ع1، 2007.

86-محمد إسماعيل بصل صفوان سلوم: أثر الصوائت في الدلالة اللغوية(الإفرادية و التركيبية)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، بغداد ، العراق،مج 32، ع 1، 2010.

87-مزاحم مطر حسين: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني(الإستفهام أنموذجا)، جامعة القادسية في الآداب والعلوم التربوية ، بغداد ، العراق، مج 6،ع 3 و 4، 2007.

رابعا : الأطروحات و الرسائل:

88-توفيق بن خميس: البنية اللغوية في شعر حسين زيدان ، ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس أنموذجا ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، إشراف بلقاسم ليباريز، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر، 2008، 2009.

89-هاجر سقواط: قصيدة دع الأيام تفعل ما تشاء للشافعي،دراسة أسلوبية،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي القديم ،إشراف مسعود بن ساري،المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة ، الجزائر، 2014، 2015.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
دعاء	
الشكر و العرفان	
الإهداء	
مقدمة	أ–ب
مدخل : ضبط المصطلحات	
أولا– مفهوم الجمالية	04
أ–لغة	04
ب–اِصطلاحا	08–05
ج– مفهوم الجمال عند الغرب والعرب.	08
1–الجمال عند الغرب	08
2– الجمال عند العرب .	10–09
ثانيا– الخطاب الشعري.	11
أ–تعريف الخطاب .	11
1–لغة	11
ب–مفهوم الخطاب الشعري	12
ثالثا: مفهوم البنيوية	13
أ–لغة	14–13
ب–اِصطلاحا	16–15
ج–نشأة البنيوية.	16
د–عيوب البنيوية.	18–17
الفصل الأول : جمالية البنية الصوتية	
أولا– البنية الصوتية	20
أ–تعريف الصوت.	20
1–لغة .	20

2-اصطلاحا.	20
ب-الأصوات الصامتة .	21
ج-الأصوات الصائتة .	22
1-أنواع الصوائت.	22
1 ǂ الصوائت الثابتة .	22
1 ǂ الصوائت المتغيرة .	22
ثانيا- التكرار	24-23
أ -تكرار الصوت (الحرف)	24
ب-تكرار الكلمة و ألفاظ بعينها .	24
ثالثا- جمالية الإيقاع	27-24
أ-مفهوم الإيقاع .	25
1-لغة .	25
2-اصطلاحا.	25
ب-أنواع الإيقاع	26
1-الإيقاع الخارجي	26
أ -الوزن	27-26
1-الزحافات	28-27
2-العلل	28
ب-الروي	28
ج-القافية	29
1-لغة	29
2-اِصطلاحا	29
د-أنماط القافية	30
1-قافية مقيدة	30
2-قافية مطلقة	30
2- الإيقاع الداخلي	31

أ-النبر	31
1-نبر صرفي	32
2-نبر السياق	32
ب-التنغيم	33
ج-الجناس	34
1-أقسام الجناس	34
1-الجناس	34
1 ǂ 1 الجناس التام	34
1 ǂ 2 الجناس غير التام	35-34
الفصل الثاني : جمالية البنية التركيبية	
أولا- مفهوم البنية التركيبية	37
أ-البنية الصرفية	37
1-تعريف الصرف	37
أ-لغة	37
ب-اِصطلاحا	37
2-الأفعال	38
أ-الفعل الماضي	40-38
ب-الفعل المضارع	41-40
ج-الفعل الأمر	43-42
3-المشتقات	43
أ-اِسم الفاعل	45-43
ب-اِسم المفعول	47-46
ج-صيغة المبالغة	49-47
د-صيغة التفضيل	50-49
ب-البنية النحوية	51
1-تعريف النحو	51

أ-لغة	51
ب-اِصطلاحا	51
2-التقديم و التأخير	54-52
3-الحذف	55-54
الفصل الثالث : جمالية البنية الدلالية	
أولا – مفهوم البنية الدلالية	58
أ-تعريف الدلالة	58
1-لغة	58
2-اِصطلاحا	59
ثانيا – الحقول الدلالية	59
أ-الحقل الدلالي	59
1-حقل الطبيعة	60
2-حقل الزمان	61
3- حقل الظواهر الكونية	61
4-حقل الألفاظ الدالة على الحزن	62
5-حقل الألفاظ الدالة على الزهد و الدين .	63-62
6-حقل الألفاظ الدالة على الموت.	63
ثالثا- جمالية البنية الاِستعارية	64
أ-تعريف الاِستعارة	67-64
رابعا-جمالية البنية الكنائية	67
أ-تعريف الكناية	68-67
الخاتمة	71-70
الملخص	74-73
المصادر والمراجع	83-76
فهرس الموضوعات	88-85