الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

دراسة أسلوبية لقصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس، في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطلبة:

- نعيمة بن زبوشي
- ابتسام بوقجاني
- عائشة بلعيدي

إشراف الأستاذ:

– فهيمة زيادي شيبان

السنة الجامعية: 2012/2011

مقدمــة

يرى بعض النقاد أن الإنسان عندما يشتد به إرهاق الواقع والحقيقة يلجأ إلى الشعر ، وهذا اللجوء يتجسد في الأسلوب التعبيري للشاعر ، الذي شكل معيارا على أساسه ، وتتحدد قدراته وإمكانياته التعبيرية والفنية .

إن الشعر تعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع التي تعيشه الإنسانية المعذبة والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، فالشعر هو الإستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة ، والشعر كذلك بناء لغوي مميز ينبني على تفجير طاقة اللغة ، ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصر آخر هو الإيقاع الذي يسهم –بدوره– في شحن الدفقة الشعرية تبعا لحالة الشاعر الشعورية " الإنفعالية" لذلك يمكننا القول أن لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة إنفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا .

يعد الشعر الحر ليس حرا بالمعنى الطلق لأنه مازال يراعي رويا معينا وما يزال يخضع للإيقاع المنظم خصوصا إذا شئنا أن نفصل بينه وبين ما يسمى " الشعر المنثور" هو فصل ضروري ، فيما أرى رغم انكار الكثيرين لهذا الفصل "لقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع الذي بين أيدينا لأننا نعده بصدق ثمرة ميل أكيد ، فقد اسهوتنا الشاعرة " نازك الملائكة" حين درسنا عنها في الأدب المعاصر ، فبقيت راسخة في أذهاننا فأصرينا على أن نقوم بدراسة واختيار قصيدة لها لتكون عنوان بحثنا المتواضع ، وكذلك لنتطلع به نحو أفاق الدراسات الأكاديمية المثمرة ، والتي تزاوج بين ثراء المضمون وسحر العرض التي تتخذ

الفكر روحا وتبعث الحياة في الأعمال والبحوث ، فامتزجت الرغبة بالدافع فتولد الموضوع المتناول .

وأبرز المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة هو نتاج الشاعرة "نازك الملائكة" ، كتاب " قضايا الشعر المعاصر" ، وفي المقابل استفدنا كذلك من بعض المصادر والمراجع بخاصة " عبد السلام المسدي" في كتابه " الأسلوبية والأسلوب" و"منذر عياشي في كتابه" مقالات في الأسلوبية ،و" عبد العزيز عتيق" في كتابه

"علم العروض والقافية"، وإبراهيم خليل في كتابه" مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث" وغيرها من الكتب التي لم نذكرها ولأننا اعتمدناها في بحثنا .

والإشكاليات المطروحة حول هذا البحث هي: ماهي أهم نتائج المنهج الإحصائي في تحديد الظاهرة الأسلوبية ؟ و ما هي أهم الآثار التي تركتها هذه الدراسة في قصيدة الشعر الحر ؟

وللإجابة عن هذا السؤال اتبعنا خطة كان كل رجائنا أن تكون قد وفقنا في ضبط حدودها لتشمل أجزاء البحث وتحقق الفائدة المرجوة ، فقمنا بفتح البحث بمدخل بالإضافة إلى الجانب التطبيقي ، و لقد قسمناه إلى فصلين بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة ، ففي المدخل تناولنا فيه موضوع الدراسة وهي الدراسة الأسلوبية ، حيث عرفنا فيه الأسلوب والأسلوبية ، وعلاقتها ببعض العلوم اللغوية ، والجوانب التي تخصهما ، بالإضافة إلى اتجاهاتها وأعلامها .

أما في الفصل الأول فقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية وتناولنا القصيدة بالتحليل من حيث المستوى الإيقاعي والصوتي ، ففي المستوى الأول عرفنا الإيقاع وأنواعه وكل جوانبه ، وفي المستوى الثاني –الصوت– تناولنا مفهوم الصوت ، وأهمية الدراسة الصوتية ومرتكزاتها .

أما في الفصل الثاني تناولنا فيه المستوى التركيبي ، حيث عرفنا فيه الجملة وأنواعها ، وأنماط الفعل ، والأساليب الإنشائية والخبرية ، أما المستوى الصرفي فتناولنا فيه الميزان الصرفي والمستوى الأخير وهو المستوى الدلالي وتناولنا فيه الحقول الدلالية والصور البيانية .

لقد اخترنا المنهج الأسلوبي في تحليل قصيدة " الكوليرا" لأن طبيعة الموضوع اقتضت ذلك ، وقد تطلبت هذه الدراسة الوقوف على أهم المستويات المكونة للبنية اللغوية للمقطوعات الشعرية في القصيدة ، ولأن غايات هذه الدراسة الأسلوبية التركيز على تحليل السمات الأسلوبية البارزة ضمن النسيج الدلالي وكشف مواطن التمييز والتفرد لدى شاعرتنا ، وذلك بالاعتماد على نصها ، مما جعل البحث متسع من جهة وأثر صعوبة من جهة أخرى ، حيث تتداخل هذه المستويات الثلاث ، وقد طبقنا هذا المنهج لأنه من الاختصاصات الحديثة التي تفرعت عن اللسانيات .

لقد واجهتنا صعوبات مختلفة في إنجاز هذا البحث نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، ضيق الوقت ، فقر المكتبة من المصادر والمراجع بل ندرتها وهذا ما أرغمنا عن البحث عنها في مكتبات الجامعات الأخرى .

ولقد تجاوزنا هذه الصعوبات بالحركة ومساعدة الأساتذة ، فحصلنا على مجموعة محترمة من المصادر والمراجع .

ولا ننسى الأساتذة المشرفة " **فهيمة شيبان** " لها عظيم الفضل على إرشاداتها ، كما نتقدم بالشكر الممتن إلى جميع الأساتذة الذين أفادونا في بحثنا هذا .

ولا يفوتنا تقديم الشكر لمعهد الآداب لعطائه المعرفي في المركز الجامعي ، كما نخص أساتذة المعهد بتحية إكبار لا تمحوها الأيام جزاء احتضانهم لكل أمالنا وطموحاتنا.

1-مفهوم الأسلوب:

يعرف الأسلوب على أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات، ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع اللذين يناسبان نصه، حتى قيل الأسلوب هو الرجل.

أ-الأسلوب لغة:

لقد ورد التعريف اللغوي للأسلوب في المعاجم القديمة التي وصلتنا، فهي في تعريفها تقول الشيء نفسه دون أدنى اختلاف فيما تقوله: فما نجده في « الصحاح» للجوهري (- حوالي 400 هـ) نجده في « لسان العرب» لابن منظور (- 711 هـ) أيضاوفي « تاج العروس» للزبيدي (- 1205 هـ) من بعد يقول ابن منظور

: « ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، وقال: « والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، "والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه »[1].

ولفظة أسلوب « Style » هي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية التي تعني « القلم »، وفي كتب البلاغة القديمة كان يعد الأسلوب إحدى وسائل إقناع الجماهير.

1 ـ سامي محمد عبابنة ، التفكير الأسلوبي ، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع ، ط(1) ، عام 2007 ، ص36.

ب-**الأسلوب اصطلاحا:**

تعددت تعريفات العلماء للأسلوب بسبب اختلاف المنطلقات والصياغة وكذا بحسب المنظور المعرفي، والسعي وراء التعريف المحكم للأسلوب يدفعنا إلى الاعتماد على « ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخِطاب، وليس من نظرية في تحديد إلاّ اعتمدت أصوليا على إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة ».[1]

إن جميع النظريات الأدبية لابد أن ترتكز على قاعدة أساسية والتي تتمثل في الدعائم التالية: المخاطِب، المُخَاطَب، الخِطاب.

1- الأسلوب من زاوية المخاطِب:

يرى عبد السلام المسدي "أن تعريف الأسلوب من هذه الزاوية يتقدم من الزاويتين الأخيرتين باعتبار النشأة الوجودية والسابقة التاريخية، بالإضافة إلى اعتبار المرسل هو الكاشف لنمط تفكير صاحبه، « أمَّا في النشأة فلأن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشأها تصورا وخلقا وإبرازا للوجود».[2]

فالأسلوب يكشف نمط تفكير صاحبه استنادا إلى العلاقة بين الباعث والمبعوث، أي الكاتب والنص حيث«يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية ».[3]

فالكاتب هو المنتج الفعلي للإبداع الذي يصبه في قوالب لفظية مختارة بعناية، فيكون الأسلوب بهذا معاني تشكلت في ذهن صاحبها قبل أن تصبح ألفاظا منظومة.

---

1 ـ المسدي عبد السلام " الأسلوبية و الأسلوب " ، دار العربية للكتاب ، الجماهيرية الليبية ، ط(3) 1993 ، ص 61.
2 - المسدي عبد السلام ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص64.
3 ـ أحمد سليمان فتح الله ، مدخل أدبي و دراسة تطبيقية ، مكتب الآداب علمي حسن دار الفنية عام 1990 .

2- الأسلوب من زاوية المخاطَب:

إن المخاطب لا يمكن أن ينفصل بأي شكل من الأشكال عن المخاطب « وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ، وهو أساسها وأثرا أدبيا يظهر في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية.... فإنه لابد من متلقي يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبداعية ».[1]

والمخاطب يمثل أحد أسس عملية التخاطب، فهو شريك المنتج، ذلك أن « تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية من لغة النص ».[2]

فعملية الاستقبال تتم عندما يتمكن القارئ من فك شفرات النص ليعطيه دلالات جديدة... لأجل هذا يحرص المخاطَب على إيصال خطابه معتمدا على الإقناع، والإمتاع بطريقة منطقية ولغة مفهومة تتماشى مع العصر، وتحقق شرط المفاجأة في آن واحد بحيث تكون اللغة غير مألوفة تخرج عن العادة لتجدب القارئ، وتدفعه إلى المشاركة بمختلف تأويلاته الخاصة.

الأسلوبية من زاوية الخِطاب:

الأسلوب هو وليد النص ورغم تلك الصلة بينه وبين المخاطِب والمخاطَب فهو منفصل في ماهيته عنهما « فإنه في فرضية الخطاب موجود في ذاته ».[3]

---

1 - إبراهيم نبيلة ، القارئ في النص نظرية التأثير و الإتصال ، مجلة فصول المصرية المجلد (5) ، العدد(1) عام 1984.
2 - المسدي عبد السلام ، الأسلوبية و الأسلوب ص 67.
3 - أحمد سليمان فتح الله " الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية " دار الفنية عام 1994 ، ط 2 ص 83.
* دي سوسير (1858-1913) لساني سوسيري) ، رائد المنهج الوصفي في دراسة اللغة .

وتعريف الأسلوب يتركز على ثنائية اللغوي السويسري "فريناند دي سويسر"(لغة–كلام).

وجوهرها افتراض وجود ثنائية تقتسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللغة ومستوى الخطاب:

- فمستوى اللغة يشمل على قواعد البنية الأساسية للغة.
- ومستوى الخطاب ويمثل اللغة في حالة الاستخدام الذي يقوم « على علاقات التبادل اللفظي والبث الكلامي بين مرسل (مخاطِب)، ومرسل إليه (مخاطَب) وبينهما نص (خطاب) تقوم بعملية التوصيل وهي الوظيفة الأساسية للكلام ».[1]

أما الكلام فينقسم إلى مستويين:

- مستوى عادي مألوف يتسم بالمباشرة ومخاطبة العقل أساسه التبادل النفعي يعتمد على معجم محدود ليس فيه الإبداع ولا التمييز.
- مستوى أدبي فني يعتمد الأسلوب غير المباشر حيث يبتعد عن المنطق ويخاطب الوجدان، وينمو فيه الإبداع والتأويل... فتتغلب الوظيفة الشعرية الجمالية ويبرز الأسلوب من خلال « تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي »[2] والذي يحصر في المستوى الأدبي دون المستوى النفعي.

1 ـ أحمد سليمان فتح الله " الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية .

2 ـ المسدي عبد السلام ، الأسلوبية و الأسلوب ص 89.

II- مفهوم الأسلوبية:

تمكنت الأسلوبية من تحقيق وجودها بعد أن أثبتت علميتها وحددت غاياتها في ظل الشكوك التي شهدتها منذ مطلع القرن العشرين، والأسلوبية ترجمة للمصطلح الغربي (Stylistique)، وهو يتشكل من دال مركب جذره (أسلوب) (Style) ولاحقة (يه) (ique)، « أمّا الجذر فهو ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي »[1]، « وأمّا اللاحقة فهي تختص بالبلد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي ».[2]

ويتفق جل الدارسين على أن الأسلوبية إنما تتناول بالدراسة « خصائص الأسلوب والصور الشعرية، والنعوت، والمجازات، والإيقاع، وما فيه من جناس وأصوات وعلى النظام ولغة الشعر، وعلى الغموض وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وغير ذلك مما يستوعب من مباحث البلاغة القديمة ويتجاوزها إلى مكتشفات الألسنة ».[3]

والأسلوبية ترتكز على الأسلوب في بناء نظريتها العامة، وهي ترتبط ارتباطا مباشرا بالكيان اللغوي للعمل الأدبي، أي أنها علم « يدرس اللغة ضمن نطاق الخطاب».[4]

وعلى الرغم من هذا التشعب الذي تعرف به الأسلوبية فهي تتميز بالحياد والبعد عن الذاتية، حيث أنها « تستمد معاييرها من النظرية العلمية أو من العلم الذي ينتمي إليه كفرع جزئي منه وتخضع لشروطه العامة في التحقيق والتزييف »[5]، وتستخدم في كشف الأبعاد

---

1 - المسدي عبد السلام ، الأسلوبية و الأسلوب ص 34

2 - المرجع نفسه ص 34.
3 -محمود طرشونة كلية المنهج في النقد العربي مجلة الأقلام ، دار الشؤون العربية العامة ، العدجد (4) ، بغداد ، 1999 ، ص 7.
4 - عياشي منذر ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، (دط) ، 1990 ص 29.
5 - المسدي عبد السلام ، الأسلوبية و الاسلوب ص 65.

النفسية والقيم الجمالية، الوصف والتحليل فتركز على طول الجملة وقصرهاوتحصي الأفعال والأسماء، كما أنها لا تستثني الأصوات والأوزان وغيرها.

III. علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية:

1- الأسلوبية والبلاغة:

لقد أدى ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية إلى تعرض البلاغة القديمة إلى أزمة حقيقة، « وقد قيل أن هذه البلاغة ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية، والشعرية لتتربع على عرشها »[1]، ومعنى ذلك أن البلاغة القديمة زالت وظهر مكانها علوم أخرى « كالأسلوبية Stylistics » و « الشعرية Poétique »، وقد كان للدراسات « اللسانية البنيوية » التي قام بها « دي سويسر» دورا يسيرا في إحياء « علم البلاغة » حيث تعد الدراسات الأسلوبية التي طورها تلميذه « بالي» وأتباعه بديلا عن الدراسات البلاغية « وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي « جوستاف كويرتينغ » للأسلوبية بوصفها دراسة للتعبير اللساني ثم للبلاغة التي هي عنده أسلوبية القدماء ».[2]، وبهذا يمكن وصف الأسلوبية على أنها الوجه الجديد للبلاغة أو هي البلاغة الأسلوبية الحديثة نفسها.

« ومن أبرز المفارقات بين المتطورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يفضي إلى جزم عقلاني في غايته تعليمية أما

1 - بوزيد مومني ، معلقة إمرئ القيس – دراسة أسلوبية – مذكرة ماجيستير في علم الدلالة ، إشراف ، د.بلقاسم ليبارد جامعة منتوري – قسنطينة -
2 - بييرجيرو : " الأسلوبية و الأسلوب " ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي لبنان (د ، ت) ص 29.

الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث والظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة، والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزات الأغراض عن الصور، بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفها معا للدلالة، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم، والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق "فالماهية" الشيء تسبق " وجوده" بالتعبير الفلسفي، أما الأسلوبية فهي لا تحدد للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها، فهي تدرس الشيء من خلال معاينته أو دراسته الخطاب الأدبي»[1]، ومنه « فالأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين تمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لها تواجد آني في تفكير أصولي موحد ».[2]

ويرى الكثير من الباحثين بأن الأسلوبية هي وليدة البلاغة ووريثتها ، أي أنها بديل عنها ، وهي بهذا المعنى "امتداد ونفي لها في نفس الوقت ، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة" .[3]

2-الأسلوبية واللسانيات :

أن أهم مبدأ أصولي يستند إلى تحديد الأسلوبية يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من موضوعات التفكير اللساني ، والذي إستغلها العالم " سوسير" والتي تتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين أو ظاهرتين ، ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة (longue Parole)

1 - إبراهيم الروماني " مدخل إلى الأسلوبية " ، مجلة آمال ، ع 61 ، 1985 ، ص 43.
2 - المسدي عبد السلام " الأسلوبية و الأسلوب " ص 48.
3 - المسدي عبد السلام " الأسلوبية و الأسلوب " ص 52.

ولقد اعتمد كل اللسانيين بعد " سوسير" على الثنائية ، فنجدها مثلا عند غوستاف جويلوم (gustave guillaume)(اللغة ، الخطاب) ، وعند لــويس هملسليف louis) (hyelmslev)، (الجهاز والنص) ، وعند رومان جاكبسون (roment jakobson))(النمط والرسالة) .

ولقد أشار الباحثون إلى علاقة الأسلوبية باللسانيات ، وركزوا في ذلك على المقاربات والمفارقات القائمة بينهما ، ومن أهم الفروق القائمة بينهما:

" أن اللسانيات تعنى أساسا بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا ، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها ، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشر" .[1]

ويمكن التمثيل لهذه الفروق التي ذهب من قبل كل من " منذر عياشي " وعبد السلام المسدي " ونور الدين السد في الجدول الأتي :

اللسانيات	الأسلوبية
1–تعني أساسا بالجملة 2–تعنى بالتنظير إلى اللغة	1–تعنى بالإنتاج الكلي للكلام 2–نتجه إلى المحدث فعلا

1 ـ موسى ربابعة ، " الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها " دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، دط 2002 ، ص 34.

-كشكل من أشكال الحدوث المفترضة 3-تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثلة قوانينها	3-تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر

إن أسلوبيات النصوص تعنى بوصف أثار الأسلوب الخاص بكاتب معين ،أي وصف الأشكال اللسانية التي تشد انتباه القارئ في النص ، وتسجل خصوصية الأثر .[1]

وتظل العلاقة بين الأسلوب واللسانيات من بديهيات الأمور ، ذلك لأن أثر الأسلوب أو طريقة الكلام قد يستحيل تعريفه أو إدراكه خارج النسق (نسق الكلام) الذي يجعله ممكنا ، فاللسانيات والأسلوب يرتبطان بموجب الحقب والمؤلفين .

I —IV اتجاهات وأعلام الأسلوبية :

إن أعلام الأسلوبية كثيرون جدا ، ولا يمكن حصر عددهم ببساطة وسهولة ، حيث نقف إزاء هذا على عدد من الإتجاهات الأسلوبية الكبرى أهمها:

1-الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) (La stylistigue de l'expression) :

من رواد هذا المنهج الأسلوبي هو " شارل بالي" الذي ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة ، فالأسلوبية عنده تعني البحث عن القيمة التأثرية لعناصر اللغة المنظمة فالأسلوبية عنده " هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي ، أي للتعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[2]، ولذلك " إن الأسلوبية حسب بالي هي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز

1 - نور الدين السد : " الأسلوبية و تحليل الخطاب " ص 46.
2 - صلاح فضل : " علم الأسلوب مبادئة و إجراءاته " دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، عام 1998 ص 17.

المفارقات العاطفية والإرادية ، والجمالية وحتى الإجتماعية والنفسية ، فهي تكسف أولا في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني" .[1]

إن الجهد الذي قدمه " بالي" تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحت مباحثة موضع إشفاق بعد مقارنتها بإختبارات الدراسة الحديثة ، إذ ركزت على الجانب التأثري والعاطفي في اللغة ، وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه ، وهذه الإلتفاتة تشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثري إلا أنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي ، وبالتالي فهو لم ينقل علم الأسلوب إلى الأدب ، ويبدوا أن محاولته لإستئصال اللغة الأدبية من ميدان الدراسة الأسلوبية واستبعاده أدوات التعبير في اللغة بمفهومها العام – من ميدان الدراسة الأسلوبية كان من أكثر الأسباب التي أدت إلى معارضته ، لأن مثل هذه الدراسة تكون مزعزعة وغير علمية موجهة نظر منهجي (خاصة عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالي).[2]

2-الأسلوبية التكوينية (stylistique génetique) :

من أهم روادها" ليوسبيتزر"، بفضله تطورت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية ، ولقد جاءت هذه الأسلوبية كرد فعل على أسلوبية " بالي" التعبيرية ، فهي مناقضة لها من حيث الموضوع " إذ تعني الأسلوبية الذاتية بدراسة الأثار

1 - عبد السلام المسدي ، " الأسلوبية و الأسلوب " ص 41.
2 - ينظر محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ص 175.

الأدبية وما تحتوي عليه من أسلوب أدبي متفرد " [1]، فالأسلوبية التكوينية تهدف إلى " نقد الأسلوب ودراسته لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنتجها واستعملها" .[2]

الأسلوبية البنيوية (stylistique structuraile):

لقد أشار " سوسير" في محاضراته إلى أهمية الفصل بين اللغة من حيث هي نظام مستقر وبين اللغة من حيث هي تعبير لغوي " [3]، وتعد الأسلوبية البنيوية امتداد لأراء" دي سوسير" التي قامت على التفرقة بين اللغة (langue) والكلام(parole) وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه لوجود فرق بين " دراسة الأسلوب بإعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة التي يستطيع المؤلف إخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته ، أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص" .[4]

1 -عبد الله ، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية مجلة فصول ، العدد الأول ص 84.
2 - عياشي منذر ، مقالات في الأسلوبية ص 45.
3 - محمود السعدان ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، (دط) ، (دت) ، ص34.
4 - أحمد درويش ، " دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث " ، ص 33.

I-المستوى الإيقاعي :

1- مفهوم الإيقاع :

أ- لغة :

الإيقاع عند " الخليل بن أحمد الفراهيدي" :

وقـع الوقـع : وقعـة الضـرب بالشـيء ، ووقـع المطـر، ووقـع حـوافر الدابـة يعنـي مـا يسمع من وقعه ، ويقال للطير إذا كان على أرض أو شجر هن وقوع ووقع ، والمقيعة.

المكـان الـذي يقـع عليـه الطـائر ويقـال : وقعـت الـدواب والإبـل أي ربضـت تشـبيها بوقوع الطير وقد وقع الدهر بالناس ، والواقعة النازلة الشديدة من صروف الدهر والوقاع الموافعة في الحرب ، والوقيع من مناقع الماء في متون الصخور ، ووقائع العرب أيامها التي كانت فيها حروبهم والتوقيع ، رمي قريب لا تباعده كأنك تريد أن توقعه على شئ وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتاء والياء فصار توقيعا انصرف معناه إلى وقوع الشئ على الشئ عن قصد وإرادة ومنه إقبال الصيقل على السيف بمقبعته.[1]

الإيقاع عند " ابن منظور" :

وقع الحديد المرنة والسيف والنصل يقعها وقعا أحدها وضربها ووقع الرجل والفرس يوقع وقعا فهو وقع ، حفي عن الحجارة والشكوك واشتكى لحم قدميه الوقع الذي يشتكي

1 - الخليل ابن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص 176-188.

رجله من الحجارة والحجارة الوقع والوقع : هو بالتحريك أن تطلب الحجارة القدم فتوهنها ، يقال : وقعت أوقع وقعا.

والوقيع : الذي ينقر الرحى وهو الوقعة والوقع : هو السحاب الرقيق ، الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها .[1]

أ-اصطلاحا :

هو الذي يميز الشعر من النثر والإيقاع الذي تتعلق بطبيعنه بطبيعة توقعنا خلال السياق الشعري ، هو ما يمكن تصوره :" هو موجة بالغة التعقيد من الوقائع العصبية تذلل الصعوبات أمام بعض المنبهات المعينة بينما تحول دون البعض الأخر ، كما أنها تتعلق أيضا بطبيعة المبنية الذي يجيء فعلا" وحقيقة المنبه هي نفسها طبيعة الصوت الذي فقد شخصيته الإصطلاحية المستقلة ، واكتسب ضلاله وأبعاده الجديدة في تركيب القصيدة ، ونظرا لصعوبة تعريف الإيقاع وتحديد علميا وفنيا شاملا في مبحث كهذا لا يهمنا فيه إلا التركيز على ما يهم في عملية التصوير الشعري بشكل مباشر ملموس .[2]

الإيقاع إذا مصطلح مستوى استخدم مجازا للنظام الصوتي اللغوي باعتبار توافق العناصر الصوتية والزمانية وضوابط الإنتظام قبل أن يرقى إلى مستوى المصطلح ويعد من أكثر المصطلحات استعصاءا على التحديد الدقيق إذ أنه لم يحدد تحديدا دقيقا لا في القديم ولا في الحديث.

1 - ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000 ، ص262 – 263 .

2 ـ الدكتور مصطفى السعدي ، التصوير الغني في الشعر محمود حسن إسماعيل ، مركز الدلتا للطباعة و النشر ، الإسكندرية ، د ط ، دت ، ص181.

إن الكثير من الدارسين يحصر " الإيقاع في النظام الصوتي المتمثل في نظام الأوزان وفي موسيقى التكرار ، ويسمي البعض نظام الأوزان موسيقى خارجية بإعتبار أنها مقنعة خارج نص يعينه ، ويسمى نظام التكرار الموسيقي داخلية لإعتبار أنها تتجدد داخل النصوص ليس لها ضابط يضبطه خارجه ".[1]

إن الإيقاع يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما خاص محسوسا ، أو مدركا ، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها والإنتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاجية والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتألف والتجانس ، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها ، وعادة ما يكون عنصر التكرار الأكثر وضوحا من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدا على إلتقاطه ، وليس يعني من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة والمبعثرة في النص شيئا ذا بال إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع النص من مختلف أطرافه وهو ما يؤكد عليه " إليوت" بشدة في مقالته " موسيقى الشعر موحيا بموسيقى كلية النص التي هي موسيقى خيال بقدر ماهي موسيقى صوت .وترجمة رأي" اليوت" هو أن موسيقى الشعر ليست قضية سطر بعد سطر ، أنما هي مسألة كلية النص " [2].

1 ـ الدكتور محمد بن عبد الحي ، التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية ، منشأة المعارف الإسكندرية ، 2000 ، ص 98-99.
2 ـ د/ علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، ص 53.

أن نظام التفعيلة هو أساس الشعر الحر وجوهره عند "نازك الملائكة" التي ترى " أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شئ .ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطرين ، ويعني بترتيب الأشطر والقوافي ، وأسلوب استعمال التدوير..." [1]

2- أنواع الإيقاع :

أ- الإيقاع الداخلــي :

الإيقاع الداخلي هو حالة نفسية ذات أبعاد نفسية جمالية تنشأ عن مزاوجة الذاتي بالموضوعي ، أو العالم الداخلي النفسي للمبدع وتماسه مع شرطه الموضوعي الخارجي هذا يعني أن الإيقاع فيأخذ عملياته ينبثق من موسيقى الحدث نفسه وموسيقى اللحظة الشاعرة المنسجمة المتناغمة مع موسيقى العصر وروحه ، وهذه الحالة النغمية تتولد من تفاعل كافة عناصر ومكونات النص الشعري الأساسية ، وبنية الداخلية كالخيال واللغة والصورة والوعي واللاوعي والعاطفة والواقع ، إضافة إلى بعض العناصر التي يعدها بعض النقاد ليست أساسية كالرمز والأسطورة والفولكلور الشعبي ، و نظرا لتمايز هذه الحالة فإن لكل نص شعري بنية إيقاعية خاصة به لذا فهي حالة تقع في إطار نسبي ليس مطلقا بحيث لا تخضع لعملية الكم الرياضي كما تخضع الأوزان الرياضية له ، أو التكرار في أزمنة محددة و التتابع في مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، و هذا يعني أنها لا تخضع لقانون و نظام بعينه بل هي ذاته التحول و الصيرورة حسب الحالة النفسية

1 -الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني للقصيدة العربية ، ديوان المطبوعات الجزائر ، ط1 ، 2001 ص 97.

للمبدع و كيفية تفاعله مع الأشياء و الموجودات و العالم الخارجي ، و هذا الإيقاع يتولد ايضا عن طريق التناغم المتكاملة و يأتي في محصلة تفاعل كافة عناصر البناء و الشعري .[1]

ب- الإيقاع الخارجي :

الإيقاع الخارجي وهو ما يتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة ، وليس الوزن كما ترى " إلزابيت درو" إلا عنصرا من عناصر الإيقاع ، تقول الباحثة مشيرة إلى أهمية الوزن في ذاته :" إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها ، وهي عنصر في حركة أكبر ، وتلك الحركة هي الإيقاع " .[2]

إن هذا الكلام يشير إلى أن الوزن في حالة وجوده يمثل مرتكزا إيقاعيا في النص على الرغم من كونه جزءا من حركة أكبر ، فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية ومظهر غني من مظاهر تجليها وتجسيدها ، وهنا تنعقد أول صلة حقيقية بين مجالي بنية الإيقاع:" الخارج تجسيد للداخل والظاهر كشف للباطن ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتجلي "[3] .

1 ـ فائز العراقي ، القصيدة الحرة ، مركز الإنماء الحضاري ، د ب ، ط1 ، 2008 ، ص 30.
2 ـ الدكتور علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2006 ص 34.
3 ـ المرجع نفسه ص 35.

*** البحـر:**

عرف العصر العباسي الأول ثورة شديدة على الشعر العربي وأوزانه وقوافيه فتطوع واحد من أبناء العربية الغير للدفاع عن هذا الشعر ، ذلكم هو" الخليل بن أحمد الفراهيدي " * الـذي اسـتقرأ الشـعر العربـي ، ودرس نغماتـه وموسـيقاه ، فاهتـدى بحسـه المرهـف ، وذكائه الوقاد ، وعلمه الواسع بالألحان والأنغام إلى اكتشاف خمس عشرة نغمة موسيقية في الشعر العربي ، وسمى كل نغمة منها وزنا أو بحرا.

إن " البحر الشعري هو الوزن الخاص الذي مثاله يجري على الناظم" [1]فوحدة بناء البحر الشعري هي ما تسمى بالتفعيلة ، وهي تشبه إلى حد ما تفاعيل علم الصرف وهي مكونة من تركيب بعض الوحدات الصوتية مع بعضها ، وتتكرر هذه التفعيلة حتى تكون لنا البحر الشعري ، والبحر الذي إعتمدت عليه" نازك الملائكة" في قصيدتها " الكوليرا" هو (البحر المتدارك) ، وهذه القصيدة منظومة على المتدارك لكون هذا البحر يقوم على وحدة التفعيلة ، فهو من البحور الصافية وقد قل النظم عليه في القديم وهو ذو نغمة مرقصة ولسيما إذا جاءت التفعيلة فيه مخبونة ، وقد شاع في الموشحات الأندلسية وفي العصور المتأخرة ، والتفعيلة المتكررة فيه هي فاعلن التي تتردد في المديد والبسيط ، وفي عروض السريع ، وضربه أيضا ، وهي من وتد مفروق وسبب خفيف.

ولقد كتبت " نازك الملائكة" أشعار كثيرة على وزن بحر " المتدارك" ، فإذا بها تجدد في تفعيلاته لتخرج بنا إلى تفعيلة جديدة وهي " فاعل" في حشو " المتدارك" وهي تفعيلة

1 ـ صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر بين الثبات و النظور ، القاهرة ، ط1 ، ط 1 ، 1993 ، ص 80.
* الخليل بن أحمد الفراهيدي ، واضع علم العروض العربي ، ولد (100 هـ) ، توفي (173 هـ) .

لـم تـر فـي عـروض " الخليـل" ، ولقـد أكـدت فـي كتابهـا " قضـايا الشـعر المعاصـر" أنهـا تطرقـت لهـذه التفعيلـة حسـب أذنهـا الموسـيقية ، وذلـك فـي أول قصـيدة لهـا علـى وزن " المتدارك" حيث تقول :

أقبل فجرك يا وطني : فاعل فاعل متفعلن

*** الوزن :**

الـوزن هـو الموسـيقى الخارجيـة للقصـيدة ، وهـو جملـة التفعيـلات التـي تـنظم فيهـا الكلمـات فتحدد نوعه .يعرف" ريتشاردز" الوزن بأنـه"الوسيلة التيتمكن الكلمات من أن يؤثر بعضـها في البعض الأخر على أكبر نطاق ممكن ، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى ، وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه" .[1]

فالوزن إذا أداة مساعدة على استشرافالموضوع بواسطة " الإنتظام " الذي يميزه.

كما قلنا القصيدة من البحر المتدارك الذي تفعيلاته:

صرخات تعلو تضطرب

صرخاتن تعلو تضطربو

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

فعلن فعلن فعلن فعلن

1 - حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث دار الأندلس ، لبنان ، ط2 ، 1982 ، ص 159.

إن الوزن في قصيدة (الكوليرا) لا يقوم على التكرار العددي المتماثل، وإنما على تكرار الوحدة الصوتية الموسيقية (فعلن) فهي نقوم كما يأتي:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت ، على الأموات

صرخات تعلو ، تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان [1]

فعلن فاعلن

فعلن فاعل فاعلن فاعلن

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

فاعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فاعلن

فعلن فعلن فاعل فاعلن

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

1 - إبراهيم خليل ، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ، ط 1 ، 2003 ، ص 389.

فالملاحظ أن القصيدة اتخذت أوزان الشعر الحر ، وخرجت عن نظام العروض الخليلي تاما ، لذلك أطلق عليه إسم شعر التفعيلة أو شعر الشطر الواحد .

***الزحافات والعلل :**

يلحق التفعيلة – أحيانا– تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه وهذا التغيير له صورتان :

<< أ– تغير يتناول الحشو والعروض والضرب ، ولا يجب إلتزامه فيما يأتي بعده من أبيات ، ويسمى " الزحاف"

ب– تغير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها ، ولا يتناول الحشو ويسمى " العلة"، وهو تغير لازم على الأغلب.

أما الزحاف ، فهو تغيير يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب) وأما العلة فهي تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها ، وهذا التغيير لازم على الأغلب ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة ....." [1]

وإذا كان الأمر كذلك ، فإن كلا من الزحاف والعلة انحراف أو عدول عن القاعدة شأنه ، غير أن العدول لا ينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها ،" فهذه (التغييرات) جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح ويكون بالكلام المنثور أشبه

1- محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح و علم القافية ، دار البشائر الإسلامية ، لبنان ط3 ، 1998 ص 125 و 127.

منـه بـالكلام الموزون"[1]، إذ لا يلتفت فـي النثر إلـى إقامـة الـوزن ، والمحافظـة علـى هيئـة إيقاعـه ، فبالملاحظـة والاسـتقراء علمنـا أنـه مـا مـن شـاعر إلا واسـتعمل فـي شـعره هـذه الإنحرافات العروضية التي تعد حلية للقصيدة ، لها فائدتها ، وليست عيبا فيها ولا عجزا من الشاعر ، بل هي "تنويع في موسيقى القصيدة ، يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى أخرها" [2]، والنفس تنجح إلى هذه الإنحرافات العروضية اللطيفة ، وترغب عن كل مافيه رتابة مفرطة تقعد بالقصيدة ، وتقف دون التأثير في المتلقي ، وهو غاية أي عمل فني .

ليست الزحافات والعلل –إذن– عيبا أو عجزا، وإذا سلمنا –جدلا– أنهما كذلك فهي عيب لابد منه ، وعجز غير مدفوع ولا مستنكر ، ولقد << قال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه ، لا يقدم عليه إلا فقيه>>[3] إن استخدم الشاعر للزحافات يشترط معرفة قوية لقواعد الشعر وأسسه .

وقد اعتمدت الشاعرة في القصيدة على الزحاف المفرد دون المركب ، ووردت مجموعة من الزحافات كالوقص والقبض مثل فاعلن صارت فعلن ، وفاعلن صارت فاعل هناك اختلاف بين الزحافات والعلل وهذا ما نلاحظه من خلال الجدول الأتي :

1 ـ الحسن بن بشير الآمدي ، المواظنة بين الطائيين ، تح : محي الدين عبد الحميد : المكتبة العلمية ، لبنان (د، ت) ، ص 271.
2ـ يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد القديم ،ص 172.
3 ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة في نقد الشعر ، دار صادر ، لبنان ،ط1 ، 2003 ، ص 124.

العلة	الزحاف
– تدخل على الأسباب والأوتاد – إذا وقعت في البيت فلابد أن يلتزم الشاعر بها في سائر أبيات قصيدته . – لا تقع إلا في العروض والضرب – تكون بالزيادة على ماهو موجود في الوتد أو السبب حيث تضيف مالم يكن موجودا	– لا يدخل إلا على الأسباب فقط – لا يلتزم به الشاعر في كل بيت وإنما يمكن أن يرد في بيت دون أخر – يقع في العروض والضرب معا ، كما يقع في حشو البيت أيضا . – لا يزيد شيئا ، وإنما يغير فقط فيما هو موجود بتسكين متحرك ، أو بحذفه أو بحذف ساكن

الزحافات عند نازك الملائكة :[1]

تعتبر نازك الملائكة كثرة الزحافات داخل القصيدة الواحدة أمر مغلوط فيه حيث تقول :" غير أن ما يفعله الشاعر القديم قط ، وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر أن يكتب أبياتا كاملة وأشطرا تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف "[2] وكذا تقول " ومن المؤسف أن

1- مختار عطية ، موسيقى الشعر العربي (بحوره ، قوافيه ، ضرائره) ، الجامعة الجديدة للنشر ، الإسكندرية ، مصر ، دط ، 2008 ص 102.

2- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة دار النهضة ، بغداد ط 2 ، 1965 .

يكون النادر في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة ، وهو يعني إصابة كل تفعيلات الرجز بالزحاف مما يفقد البيت نغمته الموسيقية"[1] .

*القافية ودلالتها :

يرى الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي " أن القافية تمثل قمة الإرتفاع الصوتي في البيت الشعري ، ولهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين الستين" [2].

مثال ذلك:

* صرخات تعلو تضرب ـ تضطربو – القافية

0///0/

كما أن ابن رشيق يرى أن " القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر"[3] وإنما ندرسها هنا لأنها موجودة في القصيدة ، وتمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها الافتة للإنتباه ، ومثال ذلك : اضغ إلى وقع صدى الأنات .

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

وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها ،" فمنهم من جعلها تشمل أخر كلمة في البيت ، على حين جعلها آخرون مساوية للروي...، لكن الذي عليه

1 ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة دار النهضة ، بغداد ط 2 ، 1965.
2 ـ علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 106.
3- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في نقد الشعر ، ج 1 ، ص 132.

أكثر العلماء هو أنها تشمل أخر ساكنين وما بينهما، والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول "[1]وهو تعريف الخليل بن أحمد .

وتتكون القافية من ستة حروف بعضها ساكن ، وبعضها الأخر متحرك وهي :

(الروي ، الوصل ، الخروج ، الردف ، التأسيس ، الدخيل) .

الروي :" هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار القافية من أول بيت فيها حتى نهايتها "[2] ، ومثال ذلك في القصيدة :' الأنات ← **روي** ، الأموات – الأهات – الظلمات – صوت – الموت– البيت.....) .

والقصيدة على روي (التاء) وقد كثر استعمالها في القصيدة – الكوليرا – والتاء من الحروف النطعية ، ولقبت كذلك لأنها تخرج من نطع الحنك أي سقفه ، وصوت (التاء) – في هذه القصيدة الفجيعة – بصفاته تلك يجعل المصيبة أكثر ظهورا ، وأبلغ تأثيرا ، وأشد تكرارا .

الوصل :" وهو حرف المد الذي يجيء بعد الروي لإشباع حركته ، كالألف والباء والهاء الساكنة والواو " [3]، ومثال ذلك في القصيدة :

استيقظ داء الكوليرا **الوصل**

وكذلك : (موتورا، مضطربا، مجنونا...)

1- رمضان صادق ، شعر ابن الفارض ، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1998 ص 43.
2-مختار عطيه ، موسيقى الشعر العربي ص 253.
3- المرجع نفسه ص 256.

الردف : وهو حرف المد الذي يقع قبل الروي مباشرة ، ويكون ألفا أو واوا أو ياءا مثال ذلك في القصيدة :

أصيغ إلى وقع صدى الأنات ـردف

وكذلك : (الأموات ، الآهات ، الظلمات ، غليان ، أحزان.....)

الخروج : وهو إتباع الهاء في الوصل –ألفا أو ياءا ، أو واوا .

التأسيس : هو الألف الذي يقع بينها وبين حرف الروي ويكون حرف صحيح مثال ذلك في القصيدة : (المكارم – العظائم..)

***أنواع القافية** :

أ– **القافية المقيدة** :" هي ما كانت ساكنة الروية ، سواء أكانت مردفة ، أم كانت خالية من الردف "[1]

مثل :(غليان ، الساكن ،أحزان...)

ب–القافيـة المطلقـة : " هـي مـا كانـت متحركـة الـروي ، أي بعـد رويهـا وصـل بإشـباع وكـذلك هـي مـا وصـلت بهـاء الوصـل سـواء أكانـت سـاكنة ، أي بـلا خـروج ، أم كانـت متحركة ، أي ذات خروج"[2] .

مثل : (خطى ، الكوليرا ، موتورا ، الباكينا مضطربا...)

1ـ عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، دط ، د ت ، ص 165.
2- المرجع نفسه ص 165.

أشكال القافية في شعر نازك الملائكة :

لقد أكدت نازك الملائكة على وجوب توفر القافية في الشعر الحر مثله مثل الشعر العمودي ، وذلك لما لها أثر موسيقي على الأذن العربية .

ولقد أبدعت – نازك الملائكة– في قوافيها كإبداعها في عدد تفعيلات شعرها الحر .

ومن أشكال القافية التي وردت في شعرها :

أ–**المزدوج** : وهو عبارة عن قافية موحدة بين الشطرين في البيت الواحد ومنهم من يجعل كل شطر لوحده .أي متتاليين ، ومثال ذلك في قصيدتها الكوليرا :

لا شئ سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى ولم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبنه[1]

ب–المربع : وهو عبارة عن قصائد تكون فيها كل أربعة أبيات متتالية بقافية واحدة مثال ذلك قول " نازك الملائكة"

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت[2]

1- إبراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث "، ص 390.
2 - المرجع نفسه ، ص 389.

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

جـ-قافية موحدة بين السطرين ، الأول والرابع ، وقافية أخرى موحدة بين السطر الثاني والثالث ، ومثال ذلك قولها :

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان خلف مخلبه أصداء[1]

د- **قافيـة موحـدة بـين السـطر الأول والثالـث** ، وقافيـة أخـرى موحـدة بـين الثـاني والرابـع كقولها في قصيدة " مرثية يوم تافه" من البسيط :

كان يوما من حياتي

ضائعا ألفته دون اضطراب

فوق أشلاء شبابي

عند تل الذكريات

هـ- قافية موحدة بين كل بيتين متتاليين ، الداخلية والخارجية ، ومثال ذلك قولها :

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

1 - إبراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث "، ص 390.

حقدا يتدفق موتورا[1]

و-**المسمط** : وهو أن كل بيتين (شطرين) ينتهيان بقافية واحدة والشطر الثالث في كل القصيدة بعد البيتين المتشابهين له قافيته الموحدة ومثال ذلك قولها:

الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمت مرير

لاشيء سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير[2]

لقد إنتقدت " نـازك الملائكـة" بعـض الشـعراء المعاصـرين الـذين يهملـون القافيـة ولا يعتبرونها هاما في الشعر الحر ، فهي ترى أن هنـاك عوامل مهمـة تجعل القافيـة ضـرورية في الشعر ، ومن أهم هذه العوامل :

1) أن القافية تقوي بصيرة الشاعر
2) تفتح له الأبواب المغلقة الغامضة
3) تفتح كنوز المعاني الخفية
4) تغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة
5) أن القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة.[3]

1 - إبراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث "، ص 390.
2 - المرجع نفسه ، ص 390.
3- نازك الملائكة ، " قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ط 2 ، 1965.

II – المستوى الصوتي :

1–مفهوم الصوت :

" التحليل الصوتي يقوم أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ثم الإنتقال إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لإستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب ، ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة إنفعالية ".[1]

لقد عرف علماء الطبيعة الصوت على أنه" أي اضطراب تضاغطي ينتقل في المادة بحيث يسبب حركة طبلة الأذن ، ويؤدي بالتالي إلى الإحساس بالسمع "[2] فالصوت إذن عبارة عن موجة تضاغطية في جزيئات الهواء ، لأن الأذن توجد عادة في حالة تلامس مع جزيئات الهواء ، ومع ذلك فإن الصوت يمكن أن يصل مباشرة إلى الأذن تحت الماء عن طريق إهتزاز الماء نفسه على طبلة الأذن ، وعليه فإن الصوت هو اهتزاز مادي لا يمكن أن يحدث إلا في وجود وسط ناقل للموجودات ، كما أثبت علماء الصوت بتجارب جلية " أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز ، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات ، كما أثبتوا أن مصدر هزات الصوت تنتقل في وسط غازي سائل أو صلب حتى تصل إلى الأذن الإنسانية " [3].

لقد أدرك اللغويون العرب قيمة الصوت فاستعانوا به على حاجاتهم الكثيرة ، في صلاح المنطق ووضع العروض والنحو والصرف والمعاجم ، وفي تدوين القراءات القرآنية

1- محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص 26.
2- يحي بن علي بن يحي المباركي ، المدخل الى علم الصوتيات العربي ، خوارزم العلمية للنشر و التوزيع ، جدة ، 2007 ، ص 75.
3- ابراهيم أنيس ، الاصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط3 ، 1999 ، ص 6.

، قد بنوها على الدراسة الصوتية ، فقصيدة (الكوليرا) اعتمدت على الإيقاع الداخلي لتضمن موسيقى أكبر ونغمة أعذب تغذيها لتعويض وحدة الوزن والقافية فاهتمت الشاعرة بالأصوات اللغوية لتحديد علاقتها بالمعنى كالجهر والهمس والشدة والرخو والتكرار والتجنيس والتصريع والترصيع ....

1-أهمية الدراسة الصوتية :

الدراسة الصوتية تعد المحور الأول للدخول إلى النص الأدبي ، وفهمه وإحساسه بوعي لما فيه من قيم جمالية ، فالصوت هو الوحدة الأساسية للغة التي يتشكل منها النص الشعري ، وعلى هذا " يعد المبحث الصوتي الخطوة الأولى للدارس اللساني لأن الصوت أصغر وحدة في اللغة "[1] .

ويعد النص الشعري نسيج متكامل من الأصوات ، ونظام من التراكيب (النحو) وما ينشأ من دلالات سياقية تتجاوز في كثر من الأحيان الدلالات المعجمية فتشكل لغة الأدب المتميزة" ويكون الأداء الصوتي عنصرا في التحليل ، عند التحويليين في مسعاهم لضبط العلاقة بين ظاهر اللفظ ومضمون القصد "[2] .

لقد تميزت الدراسات الأدبية الحديثة عامة ، والأسلوبية بشكل خاص بإهتمامها بالجانب الصوتي وصولا إلى (المعنى الصوتي) ، لما لقيه علم الأصوات من عناية ودراسة في ضوء علم اللغة الحديث ، فتهتم الدراسات الأسلوبية بالمستوى الصوتي في شتى مناحي نسيج العمل الأدبي ومكوناته من " أصوات وإيقاعات خارجية وداخلية وتنغيم

1- خان محمد ، اللهجات العربية و القراءات القرآنية ، دراسة في البحر المحيط ، المغرب دار الفجر للنشر و التوزيع ، دط ، 2002 ، ص62.
2 - الموسى نهاد ، نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث ، دار البشير ، عمان ، 1987 ص 80.

ونبر، لما تحدثه من أثر على المتلقي للنص الأدبي ، فإذا سيطر النغم على السامع وجدنا له إنفعالا حزنا حينا أو بهجة وحماسة حينا أخر"[1] .

فالأسلوبية الصوتية تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية والفيزيائية والتوزيعية .

1-مرتكزات الدراسة الصوتية :

ترتكز الدراسة الصوتية على جانبين أساسيين هما : المكون الصوتي ، والذي يشمل الأصوات ، الصوامت والصوائت ، طبيعتها وخصائصها ، وسماتها ومخارجها سواء الحروف الصوامت أو الحركات بنوعها القصيرة والطويلة ، "فمدار البحث في علم الأصوات ،أصوات اللغة في سياقاتها ويبحث عن طبيعتها ووظيفتها أهي أصوات ساكنة أم حركات احتكاكية أم حنجرية مجهورة أم مهموسة"[2] .

الحروف	عدد التواتر	النسبة
ألف	32	4.98
باء	27	4.20
تاء	69	0.74
ثاء	3	0.46
جيم	6	0.93
حاء	14	2.18
خاء	13	2.02
دال	18	2.80

1 ـ أنيس ابراهيم ، موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، ط4 ، 1972 ، ص 19.
2- كشك أحمد ، " من وظائف الصوت اللغوي " ، دار السلام ، مطبعة المدينة ، ط 3 ، 1983 ، ص 7.

ذال	2	0.31
راء	33	5.14
زاي	7	1.09
سين	15	2.33
شين	15	2.33
صاد	21	3.27
ضاد	5	0.77
طاد	7	1.09
ظاد	4	0.62
عين	22	3.42
غين	5	0.77
فاء	26	4.04
قاف	17	2.64
كاف	20	3.11
لام	45	7
ميم	70	10.9
نون	22	3.42
هاء	4	0.62
واو	56	8.72
ياء	64	9.96
عدد الحروف	642 حرف	النسبة الكلية 99.86

أ-الجهر :

الجهر في الأصوات ناتج عن " اهتزاز الوترين الصوتيين ، إهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا " .[1]

فالجهر إذا هو إرتفاع في شدة الصوت ، فيكون للصوت المجهور سمات القوة وطبيعة التأثير ما لا يكون لغيره من الأصوات.

"فسبويه" يعرفه بأنه" حرف أشبع اعتمادا في موضعه وضع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الإعتماد عليه ويجري الصوت" .[2]

وقد جاءت حروف الجهر في القصيدة من حيث عدد تكرارها أو تواترها كالأتي :

حروف الجهر	عدد التواتر	النسبة
الباء	27	7.12
الجيم	6	1.58
الدال	18	4.74
الذال	2	0.52
الراء	33	8.70
الزاي	7	1.84
الضاد	5	1.31
اللام	45	11.87
الميم	70	18.46
النون	22	5.80
الياء	64	16.88

1 ـ السيوطي جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن ، دراسة التراث القاهرة ، دط ، دت ، ص 268.
2 - يحي بن علي بن يحي المباركي ، المدخل إلى علم الصوتيات العربي ، ص 161.

الواو	56	14.77
القاف	17	4.48
الطاء	7	1.84
المجموع	379	99.91

من خلال القصيدة نلاحظ أن الأصوات المجهورة نسبتها قدرت ب: 99.91 وهي أصغر بالنسبة للأصوات المهموسة ، إذا قورنت بها ، وإن كان هناك تقاربا فتلاحظ مثلا أن حرف (الميم) توتر في القصيدة (70مرة) ، وتختلف نسبة تكرارها من مقطع لأخر حسب حاجة المعنى لهذا الصوت ، فتكرر في المقطع الأول وحدة أربع مرات وفي الثاني تسع مرات ، وهكذا ....وإذا نظرنا إلى الياء والواو واللام لوجدنا نفس الظاهرة التي حدثت مع الميم تتكرر معا ، فقد حققت هذه الحروف الغاية التعبيرية وسهلت للشاعرة الجهر بمصيبتها الموجعة .

ب-الهمس :

وهو ملمح صوتي يتسم بالليونة في طبيعته وتكوينه ، وفيه ملمح من الحزن أحيانا ، على عكس من الجهر ، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية " فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمح لهما رنين حين النطق به".[1]

وقد جاءت تعريف سيبويه للهمس كما يلي :" أنه أضعف الإعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه "[2] ، فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ، ولا يسمح لهما رنين حين النطق به ، وليس معنى هذا أن النفي معه ذبذبات مطلقة ،

1- رابح بوحوش ، البنية لبردة البوصيري ص 48 .
2 - المرجع نفسه ص 48.

وإلا لما أدركته الأذن ، ولكن المراد بهمس الصوت هو ضمن الوترين الصوتيين معه ، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه في الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء .

ولقد جاءت حروف الجهر في القصيدة من حيث عدد تكرارها كالأتي:

الحروف المهموسة	عدد التواتر	النسبة
التاء	69	32.85
الثاء	03	01.42
الحاء	14	6.66
الخاء	13	6.19
السين	15	7.14
الشين	15	7.14
الصاد	21	10
الفاء	26	12.38
الكاف	20	9.52
الهاء	14	6.66
المجموع	210	99.96

قدرت نسبة الأصوات المهموسة ب(99.96) وهي تدل على الشعور بالحرارة والحزن والأنين ، ومثال ذلك قولها:

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات[1]

وتكـررت صـورة حـرف التـاء (69مـرة) وهـذا الصـوت المهمـوس دل علـى حالـة الشاعرة فترة حزنها ، وهـي حالـة من المأساة والحزن العميق الذي يختلج صدرها فهـي تحـاول بصـدق إحساسـها أن تهمس فـي أذن السـامع بشـاعة الوضـع وتصـوير ذلـك الواقـع المرير على الشعب المصري ، ويتواصل صدى هذه الأصوات المهموسة مع حرف الفاء والصاد والكاف التي دلت عموما عن حالة الشاعرة التي تمتاز بصدق الإحساس .

جـ- الأصوات الإنفجارية (الشديدة)

" الصـوت الانفجـاري ومـا يسـمى بـالوقفي ، وذلـك لإنحبـاس الـنفس عنـد النطـق بـه ويصـاحب خروجـه إنفتـاح المخـرج دفعـة واحـدة ، ممـا يعطـي الصـوت قـوة ، فـإرتبط ذلـك بالحالات الإنفعالية والتهديد والوعيد وعظيم الجزاء " .[2]

يقول " سيبويه" في تعريفه للصوت الشديد "ومن الحروف الشديدة ، وهو الذي يمنـع الصوت أن يجري فيه".[3]

والصوت الانفجاري يحدث عندما " يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تماما فـي موضـع من المواضـع ، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضـغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا ".[4]

ولقد جاءت الحروف الانفجارية في القصيدة من حيث عدد تكرارها كالأتي:

1 - ابراهيم خليل " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ، المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ، ط1 ، 2003 ، ص 389.
2- اسيوطي جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن ،ص 268.
3- عبد المعطي نمر موسى ، الأصوات العربية المتحولة و علاقتها بالمعنى ، الأردن ، ط1 2001 ، ص 51.
4 - كمال بشير ، علم الأصوات ، القاهرة ، دط ، دت ، ص 78.

الأصوات الانفجارية	عدد التواتر	النسبة
القاف	17	8.67
الكاف	20	10.2
التاء	69	35.2
الطاء	7	3.57
الدال	18	9.18
الهمزة	32	16.32
الباء	27	13.77
الجيم	6	6
المجموع	196	99.97

بناء على نسب الجدول نلاحظ أن نسبة الأصوات الانفجارية الواردة في القصيدة قدرت ب('99.07%)، وقد اتخذتها الشاعرة وسيلة لتصوير الكارثة – مرض الكوليرا– حيث نالت هذه الأصوات مكانة خاصة من اهتمام الشاعرة ، وقد ظهرت هذه الأصوات في قصيدة "الكوليرا" من حيث التنوع والتكرار من الأصوات التي تحقق عنصر التطابق الدلالي بين الصوت والمعنى، ومن أحسن الحروف المعبرة عن هذه الظاهرة اللغوية التاء والباء في قول الشاعرة :

صرخات تعلو ، تضطرب

حزن يتدفق ، يا تهب

يتعثر فيه صدى الآهات[1]

1- ابراهيم خليل ، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، ص 389.

تكرر خرف التاء سبع مرات ، والباء مرتين وهما حرفان انفجاريان صورا المشهد المريع والقاسي للوضع الذي أل إليه انتشار هذا المرض القاتل .

د- الأصوات الرخوة(الاحتكاكية) :

الصوت	عدد التواتر	النسبة
الفاء	26	8.84
الثاء	3	1.02
الدال	2	0.68
الظاء	4	1.36
السين	15	5.1
الصاد	21	7.14
الشين	15	5.1
الخاء	13	4.42
الغين	5	1.7
الحاء	14	4.46
الضاد	5	1.7
الهاء	14	4.76
الواو	54	18.36
الياء	64	21.76
الألف	32	10.88
الراء	7	2.38
المجموع	294	%99.69

الصوت الرخو عند سيبويه :" هو الذي تستطيع إجراء الصوت فيه" [1]

ويقصد به جريان الصوت عند النطق به .

1 ـ محمد بشر كمال ، علم الأصوات ، دار المعارف ، القاهرة ، ط7 ، 1980 ، ص 297.

استخدمت الشاعرة الأصوات الإحتكاكية في " الكوليرا" استخداما مميزا فبصفتها الصوتية الخاصة تصور المعاني تصويرا حسيا ، وتضفي عليه جرسا موسيقيا موحيا مؤثرا" .[1]

وإذا نظرنا إلى الأصوات الاحتكاكية المكررة نجد نسبتها 99.96% فهي تقارب الأصوات الانفجارية مثلا في قولها :

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمت مرير

لا شئ سوى رجع التكبير

حتى حفار القبور ثوى لم يبق نصير[2]

حيث نلاحظ تكرار الحاء والسين والشين والغاء ، فهي صوامت احتكاكية تشكل نوع من الحركة ، ذلك بما تمتاز به هذه الأصوات من صفات كضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع ، بحيث يحدث الهواء بخروجه احتكاكا مسموعا ، وقد ارتبطت ارتباطا حسيا بمعنى الحركة والطلب ، والألحان العذبة والنغم وأضفت على السياق طعما متميزا يستعيد به الذوق ويتوق إليه الإحساس المرهف ومن ذلك أيضا قول الشاعرة :

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت

1- رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البويصيري ، ص 55.
2- ابراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ص 390.

وقولها:

لاشيء سوى صرخات الموت

وقد تكرر فيه من الخاء والشين " صامت احتكاكي مهموس ترتفع أقصى اللسان حال النطق به ، ويكاد يلتصق بأقصى الحنك بحيث يكون هناك فراغ ضيق ، يسمح للهواء بالنفاذ وما ينجم عن ذلك من ارتخاء ، إذا علمنا أن الرخاوة صفة من صفات الخاء والشين " .[1]

فإنهما قد حققتا مبدأ الإنسجام بين الدال والمدلول ، لما لجأ الشاعر إلى تطوير هذه المعاني بأصوات أخرى كقولها:

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

إن تكرر حرف الكاف والسين في الأشطر وما صاحبها من صوامت احتكاكية الهاء، الحاء، الصاد، جعل النطق بالكلمات صعبا ، بما يتميز به الفعل من الشدة .

-الترصيع :

حد الترصيع " هو أن يكون حشو البيت مسجوعا"[2] في صمت الفجر ، أصغ أنظر ، ركب الباكين ، ويقول ابن سنان " ومن التناسب الترصيع ، وهو أن يعتمد تصيير

1- رابح بوحوش ، ص 56.
2- أبو هلال العسكري ، الصناعتان ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2 ، 1989 ، ص 416.

مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي...

ولا يحسن إذا تكرر وتوالى ، لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع ، وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر" [1]لئلا يعدل عن الفائدة المنوطة به : وقعد بالقصيدة فلا تبلغ غايتها ، ومن الملاحظ أن ابن سنان جعله سمة للنثر كما هي للشعر ، والأليق أن يكون في الشعر لأن " ميزة موسيقية ملائمة له" .[2]

ولقد ظهر هذا الأسلوب واضحا في قصيدة " نازك الملائكة" فطربت له الأذن وانشرحت به النفوس ، ذلك لما يضفيه من تنويع في موسيقى القصيدة ، فتمثلت تجربتها الشعرية في الأقسام الثلاثة التالية:

أ-المتوازي:

بمفهومه البلاغي سمة واضحة من سمات أسلوب قصيدة (الكوليرا) فهو ما يحمله من خصائص ، قد أثرت التعبير بنغمات نفسية أخاذة ، وإيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة مثل قولها:

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات[3]

1- ابن سنان الخفاجي .
2- غازي يموت : نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 49.
3 - ابراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، ص 389.

وفي قولها أيضا:

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب[1]

وهذا النوع وارد بكثرة في القصيدة كالتطابق بين يرتكب ، ملتهب ، ينتقم....

ب-المطرف :

هو" من طرائق الإستعمال وبراعة النظم في الإفتتان ، إستخدام أسلوب التطريف وهو وسيلة من الوسائل البلاغية تنشط المتلقي وتبعث فيه المتعة الفنية" .[2]

وقد استخدمت الشاعرة هذا النوع في قصيدتها فأضفت بذلك على الموسيقى لحنا عذبا ونغما موحيا مؤثرا فقصيدة (الكوليرا) لا تخلو من هذا النوع ومن ذلك قولها:

"في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات"

وقولها:

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان[3]

وهناك أمثلة أخرى واردة في القصيدة مثل : دواء ، الوضاء، أصداء...

1 - المرجع نفسه .
2- محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون ، ص 124.
3 - ابراهيم الخليل ، " مدخل لدراسة الشعر ....." ص 389.

جـ- المتوازن :

هو" التوازن بمفهومه البلاغي قسم من أقسام الترصيع ، وهو أن يراعي فيه مقاطع الكلام الوزن" [1].

اعتمدت الشاعرة كوسيلة ضبطت من خلالها الإيقاع الموسيقي ومن أمثلة ذلك قولها:

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

وقولها :

حزن يتدفق ، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان[2]

إن التداخل بين الترصيع والجناس كان معتمدا وواضحا من طرف الشاعرة لغاية تختص بها وهي في الغالب مسخرة لمقام الوصف والتصوير ، فالشاعرة كانت تجسد ألمها وحزنها بألفاظ قوية ومعبرة ومتناسقة بين الدال والمدلول .

ولقد كان الصوت هنا مرتبطا بالموسيقى ومؤذيا دوره في التبليغ والتأثير فينوع في تكرار الأصوات المفردة والمجتمعة ليحقق نوعا من الانسجام الطبيعي بين الأصوات ومهانيها ودلالاتها.

1 ـ رابح بوحوش ، البنية اللغوية كبردة البصيري ، ص 48.
2 ـ ابراهيم خليل " مدخل لدراسة الشعر .....ص 389 " .

د-التكرار :

يرتبط التكرار بالشعر ارتباطا وثيقا ، فهو سمة فيه ، وبخاصة ماكان منه موزونا وما الوزن – في حقيقة الأمر – إلا تكرار لتفعيلة ما ، يتلبس بها الكلام ،" ويرى جاكبسون أنه أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات ...وقد يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي ، والكلمة كذلك ....وكثيرا ما ينظر إليه في ضوء مسألة الانحراف (déviation).فهو يخرق القواعد المعيارية للإستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي ، فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب ....يتجاوز التوقع في الإستعمال الطبيعي لها في الكلام وتصدم بذلك انتباه القارئ كشئ غير معهود ، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية " .[1]

فالتكرار ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل ، وهو يعد وسيلة ذات قيم أسلوبية " لقد تطرقت أبحاث عدة إلى دراسة تكرار الأصوات اللغوية ، وإلى قيمتها الموسيقية في التجربة الشعرية" .[2]

والمراد بالتكرار إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع أخر أو مواضيع متعددة وقد استخدمها العرب قديما ، كان " ابن قتيبة " من الأوائل الذين تعرضوا إليه حين تناول أسباب التكرار في بعض سور القرآن: قال الله تعالى << إنا أنزلناه

1- السيد ابراهيم ، قراءة الشعر بين النظرية التشكيلية و آفاق الإتجاهات الأسلوبية ، مجلة علامات في النقد (مج 10 ، ج 39) النادي الثقافي الأدبي بجدة ، السعودية ، مارس 2007 ، ص 155.

2 - جوزيف ميشال شاريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، بيروت ، ط2 ، 1987 ،ص 89.

فـي ليلـة القدر (1)ومـا أدراك مـا ليلـة القدر(2) ليلـة القدر خيـر مـن ألـف شـهر(3)سـورة القدر >>

وكـون التكـرار يثـري المعنـى ويرفعـه إلـى مرتبـة الأصـالة فقـد تمكـن الشـاعر مـن السيطرة عليه مستخدما إياه في موضعه " وقد أثر التكرار على الشعر الحر تأثيرا كبيرا لا على الأساليب فقط بل وعلى جمل التعبير الفني للقصيدة الحرة" .[1]

وللتكـرار أنـواع كثيـرة قـد يكـون الإعجـاز علـى الصـدور ، وقـد يكـون ترديـدا ، أو مشاكلةأو جناسا...كما أن للتكرار " أغراض كثيرة أيضـا ، فقد يأتي لتقوية النغم أو لتأكيد المعنى ، أو لغير ذلك من الأغراض التي شرحها صفي الدين الحلي وذكر بعضها ابن رشيق" .[2]

ونتيجة لكثرة أنواع التكرار فإنه علينا أن تستخدمه جميعا، ولكن المهم أن نلم بموضوعنا ونثري تحليله ببعضها ، وخاصة أنه قد أخذ مأخذ كبيرا في الشعر الحر ، وتعد " نازك الملائكة" من الذين انتهجوا هذه الوسيلة الفنية لإعطاء معنى القصيدة رونقا موسيقيا ، وتزيد دلالته في تقوية المعنى ، وتعد قصيدة (الكوليرا) نقلة شعرية اتبع فيها الشاعر منهجا جديدا في الكتابة ، حيث أخرجته من دائرة التقليد ، إلى بؤرة التجديد .

وقد أدخلت الشاعرة هذه الميزة الموسيقية– التكرار – في قصيدتها (الكوليرا) وهذا ما ظهر من خلال تكرارها الإيقاعي في قولها:

في عمق الظلمة ، تحت الصمت على الأموات

1 ـ رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دط ، دت ، ص 111.
2 ـ الربيع بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دط ، دت ، ص 415.

وتكرار كلمة" الموت أو الأموات"دليل على كثرة المصابين وسرعة انتشار هذا الداء الفتاك ، الذي طال كل شرائح المجتمع ، أطفال ونساء والشيوخ فلم يستثني أحد .

ويتردد هذا التكرار كثيرا في القصيدة ، إذ يكرر عدد من الأسطر بين الحين والحين والتي تكون بمثابة لازمة يبدأ بها قاصدا معنى محددا ، يكون تعبيرا عن خطورة هذا الوباء وسرعة انتشاره.

كما كررت أيضا لفظة (الكوليرا) هذا الوباء الذي كان سبب في وفاة عدد كبير من الناس ، كما وظفت أبسط أنواع التكرار ، وهو تكرار كلمة واحدة منها قولها :

في كل مكان خلف مخلبه أصداء

في كوخ الفلاحة في البيت

لا شئ سوى صرخات الموت[1]

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمت مرير

لا شئ سوى رجع التكبير[2]

إذا كررت الشاعرة ' في) التي تدل على شمولية المكان ، وكذا (لا شئ) التي تدل على استثنائها لوجود شئ مفرح إلى جانب الحزن والصراخ والوجع .

أما فيما يخص تكرار المقطع الكامل" وهو تكرار يخضع لشروط البيت نفسها يعني إيقاف المعنى لبدأ معنى جديد كما ترى نازك الملائكة" .[1]

1 ـ ابراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ، ص 390.
2- المرجع نفسه .

فهذا النوع من التكرار لا يضر القصيدة ولا يفيدها ، وحذفه أفضل ، وترى نازك الملائكة أن هذا النوع من التكرار يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرار طويلا يمتد إلى مقطع كامل .وقد جاء هذا التكرار في القصيدة لخدمة وظيفة فنية اتخذتها الشاعرة كأداة لتصوير الكارثة المرضية ووصفها بدقة من خلال هذا النوع من التكرار الذي يقنع قارئة حتى يحس أنه يشاهد المشهد مباشرة بعينه.

فلكل هذا ولد بدوره تكرار لفظي فهو" في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، بل أن التكرار يمكن أن يكون ضارا بالقصيدة لو لم يستخدمه الشاعر في مكانه الطبيعي" .[2]

حيث اقتصرت الشاعرة عليه من أجل تقويم المعنى دون التكرار المعنوي الذي قد يخل بمعاني القصيدة ، ويخرجها عن وظيفتها التي أراد الشاعر أن يسلكها .

-التجنيس :

هو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال ، وحده " أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحتها في تأليف حروفها "[3] ، فهو –إذن –قريب من الترصيع تعريفا ووظيفة ، فقد توسع العرب كثيرا في دراسة الجناس وأولوه عناية كبيرة حتى صار موجة العصر عند بعض الشعراء ق" ابن المعتز" ألف كتابا سماه البديع " أفرد فيه بابا كاملا

1 - رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دط ، دت ، ص 227.

2- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دط ، دت ، ص 227.ص 231.

3 - ابو الهلال العسكري ، الصناعتين ، ص 353.

للجناس خصه بأمثلة كثيرة غير أن هذا النوع من البلاغة شهد خلافات كثيرة دارت حول مصطلحه وحده وأنواعه التي تتدرج في صلبها " [1].

ونحن في هذا القسم نحاول أن نربط بين مبادئ علم الأصوات الوظيفي بالأخص نظرية الوحدة الصوتية التي تنطلق من فرضية وهي " أنه يوجد في كل لغة من لغات العالم عدد محدود من الوحدات الصوتية الأساسية التي تستخدمها تلك اللغة للتفرقة بين الكلمات ، وتهدف هذه النظرية إلى إبراز الوحدات الصوتية التي تستخدمها تلك اللغة للتفرقة بين المعاني ، وذلك بمقارنة ثنائيات من الكلمات إذا استبدلت وحداتها الصوتية بوحدات أخرى تغير المعنى"[2] وتعرف هذه الثنائيات من أنواع الجناس التي يمكن أن يطبق عليها مبدأ الثنائيات في العربية : المختلف أو الناقص ، والمضارع واللاحق والمصحف .

وإذا غضنا في بحر القصيدة نجد هذا اللون الصوتي يسبح في عرضها وبأنواع متعددة وبأمثلة كثيرة تجسد عمق القصيدة بإيقاعها وبنيتها الصوتية .

ومن أنواع التجنيس التي ضمنها في قصيدته نجد :

أ-تكرار أصول الدال وأصول المدلول :

وهذا ما يسمى بالجناس التام حيث يتجانس أصول الدال وأصول المدلول في أمور أربعة (الأصوات وتشكلها وعددها وترتيبها) ، وقد استخدمت هذا النوع استخداما هادفا

1 ـ رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البصيري ، ص61
2 ـ رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البصيري ، ص 62.

راعت فيه صاحبة القصيدة الإنسجام بينه وبين الدلالة فجاءت المعاني في الغالب على سجيتها دون تكلف ومما دل عليه ما يلي :

وهو وجود كلمة (الموت) بدلالات مختلفة فنجدها تقول :

موتى موتى ضاع العدد

وهي في هذا تقصر كثرت الأموات فقامت بذكر هذا المصطلح الذي يدل الكثرة .

وقالت :

هذا ما قد مزقه الموت

وتقصد المرض الفتاك (الكوليرا) وما انجر عنه

ب-الجناس المضارع :

ورد في القصيدة الجناس المضارع " الذي يقوم على ثنائيات من الكلمات لا تختلف إلا في وحدة صوتية واحدة التي تغير المعنى ، إذ يشترط أن يكون متحدة في المخرج أو متقاربة "[1] ومن ذلك ما يظهر في قولها :

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبنه

ما باقي أنواع الجناس ونقصد بذلك الجناس المحرف والجناس المصحف فقد استغنى عنها الشاعر واكتفى بالنوعين السابقين .

1- رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البصيري ، ص67.

ا-**الجنـاس المحـرف** : هـو أن يتفـق اللفظـان فـي عـدد الحـروف وترتيبهـا ويختلفـا فـي الحركات[1] ، مثاله قول النبي صلى الله عليه وسلم "اللهم أحسنت خلق فأحسن خلقي"[2].

ب-**الجناس المصحف** : الجناس المصحف وهو ما اختلف فيه اللفظان في نقط الحروف فقط ، ومثال ذلك قول أبي فراس الحمداني .

من بحر شعرك أغترف وبفضل علمك أعترف[3]

1 ـ بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية مقدمات و تطبيقات ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا ، ط 1 ، 2008 ، ص 319.
2 ـ رواه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده : (ج 1 ص 403)
3 ـ بن عيسى با طاهر ، البلاغة العربية ص 120.

الفصل الثاني :

I–المستوى التركيبي :

ترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ، بل تعذه أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، ويتخذ المحلل التركيبي لنص ما جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه ، فهو إذن يبدأ بدراسة أطوال الجمل وقصرها ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر وفعل ، وفاعل ، ودراسة الأساليب الإنشائية والخبرية ، وغيرها من التركيب .

الأسلوبية التركيبية تعمل على " اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات: مكونات الحمل ، وبنية الجمل والوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة ".[1]

ولقد اشتملت قصيدة " الكوليرا على مجموعة من التراكيب أهمها : الجمل الاسمية والجمل الفعلية ، والروابط .

1– * تعريف الجملة :" جاء في التعريفات في تعريف الجملة ، " أنها عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك " زيد قائم أو لم يفد كقولك " أن يكرمني" .[2]

ومعنى ذلك أن الجملة هي كل قول يتركب من عنصرين أساسيين هما :

المسند ، والمسند إليه .

1- يوسف ابو العدوس ، الأسلوبية و التطبيق ص 104.
2 - الشريف علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر ، 1937 ، ص 69.

وتنقسم الجملة إلى ثلاثة أقسام : فعلية ، واسمية ، وشبه جملة

أ-الجملة الاسمية :

هي المؤلفة من مبتدأ وخبر تتألف منها جملة مفيدة والجملة الاسمية لها عدة أشكال أهمها :

2-جملة الاسمية البسيطة : (مبتدأ + خبر):

مثال : صرخات تعلو ، تضطرب- حزن يتدفق ، يلتهب

مبتدأ خبر

في الكوخ الساكن أحزان – في صمت الفجر ، أصغ

خبر مقدم مبتدأ مؤخر

2-**الجملة الاسمية المنفية :**

ومثال ذلك : لا لحظة أخلالا صمت ، لاشئ سوى صرخات الموت .

لاشئ سوى أحزان الموت....الخ

ب-الجملة الفعلية :

كما هو معلوم فإن الجملة الفعلية هي التي تتألف من الفعل ، والفاعل أو الفعل الناقص أسمه وخبره .

1-الجملة الفعلية البسيطة: هي الجملة المتكونة من فعل وفاعل ومثال ذلك :

سكن الليل ، طلع الفجر ، أنظر ركب الباكين . اسمع صمت الطفل .

فعل فاعل

2-الجملة الفعلية المركبة : هي الجملة التي تكتسي نمطا تركيبيا خاصا ، وهي التي تقترن بأدوات مختلفة والتي تساهم في تشكيل الأساليب النحوية وإضافة معاني جديدة كالنفي ومثال ذلك قول الشاعرة :

لا تحص أصغ للباكينا

لا يسمع صوت الباكينا

لم يبق سوى نوح وزفير

مافعل الموت

-أنماط الفعل :

ينقسم الفعل باعتبار زمنه إلى ماضي ، مضارع وأمر فالماضي مادل على معنى مقترن بالزمان الماضي (سكن) .

والمضارع ما دل على معنى مقترن بالزمان المضارع (يبكي).

والأمر ما دل على طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام (أصغ)

والقصيدة إشتملت على هذه الأزمنة الثلاثة :

فنجد الماضي في قولها : (سكن ، مزقه، فعل، فعلت ، طلع ، إستيقظ ، هبط ، مات...)

والمضارع في قولها : (تعلو، تضطرب ، يتدفق ، يلتهب ، يتعثر، تصرخ ، يبكي تشكو ، يرتكب...الخ)

والأمر في قولها : (أصغ ، إسمع ..الخ)

جـ- شبه الجملة :

ومن ذلك قول نازك الملائكة في قصيدتها " الكوليرا"

(في عمق الظلمة ، في كل فؤاد غليان ، في الكوخ الساكن أحزان في كل مئات روع ، في كل مئات يبكي صوت ، في صمت الفجر...الخ-

ومن خلال دراستنا للقصيدة نلاحظ أن الشاعرة قد مزجت بين هذه الأنواع الثلاثة حسب الجدول التالي:

نوع الجملة	عدد تواترها
جملة إسمية	25
جملة فعلية	18
شبه الجملة	12

من خلال الجدول نلاحظ أن نازك الملائكة ، قد نوعت الجملة في القصيدة وهذا ما جعلها لوحة فنية بديعية ، وهذا التنوع له دلالته الخاصة .

ولقد تكونت القصيدة من الجملة الإسمية ، والجملة الفعلية ، وشبه الجملة ولكن هناك تفاوت مميز بينهم .

ونلاحظ أن الجملة الاسمية هي الأكثر في القصيدة وتحتل الصدارة ذلك لأن : الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت ، الاستمرار على نحو ما ، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجديد والحدوث أنا بعد أن .

الأساليب الإنشائية والخبرية :

ينقسم الكرم من حيث معناه إلى خبر وإنشاء .

أما الخبر ، فأهل اللغة يعرفونه بأنه ، كلام يتم من خلاله إفادة المخاطب أمرا ما قد يكون في الماضي أو الحاضر ، أو المستقبل ، وهو قابل للتصديق أو التكذيب ، وقد يكون هذا الخبر ممكن الحدوث ، أو جائز أو ممتنع الحدوث .

أما الإنشاء ، فهو كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته ، لأنه ليس لمدلول لفظه وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه قبل النطق به" .[1]

والإنشاء ضربان طلب ، وغير طلب .

" الجملة الإنشائية هي كل كلام لا يمنع أن يقال لصاحبه أنه صادق فيه أو كاذب أو كل كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته ". [2]

لقد وظفت الشاعرة نازك في قصيدتها الأسلوب الخبري والإنشائي ، لكن الغالب في النص هو الأسلوب الإنشائي ويأتي الخبري في المرتبة الثانية .

ومن أهم الأساليب الإنشائية الواردة في القصيدة نجد:

1- ابن فارس ، احمد بن فارس : الصاحبي في فقه اللغة طبعة مؤسسة ابدران بيروت ط 1 ، 1964 ص 179.
2- جمعة حسن ، جمالية الخبر و الإنشاء دراسة جمالية و نقدية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ص 102.

أ-الأمر:

●**تعريف الأمر:** وهو " طلب القيام بالفعل على وجه الإستعلاء " [1]

والمقصود بذلك أن الأمر هو طلب القيام بالفعل من طرف الأعلى إلى الطرف الأدنى أي من الطرف الأعلى شأنا إلى الطرف الأدنى شأنا.والأمر" هو ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر".

ولقد ورد أسلوب الأمر في قصيدة " الكوليرا" في قول الشاعرة:

"**أصغ إلى وقع صدى الأنات ، أنظر ركب الباكين ، اسمع صوت الطفل المسكين**"

وهي أساليب تحمل معاني الأسى والألم ، فالشاعرة تهدف من خلالها إلى تجسيد عمق الأزمة وأثرها على الشعب المصري .

ب- النهي : وهو طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء

وحتى يكون النهي حقيقيا فلابد من شرطين هما :

1-أن يطلب به ترك الفعل .

2-أن يصدر من الأعلى إلى الأدنى .

لم يرد أسلوب النهي كثيرا في القصيدة ، فقد ورد في قول الشاعرة :" لا تحص" ويدل هذا التوظيف على أن عدد الموتى لا يعد ولا يحصى .

1- الخطيب القزويني ، تلخيص المفتاح ، المكتبة العصرية بيروت ط 1 ، 2002 ص 104.

جـ-الاستفهام : وهو " طلب العلم بشيء " [1]، أي طلب الفهم ، والاستخبار عن الشئ الذي لم يتقدم لك العلم به .

ويعد الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية سواء كان لهدف محدد ومباشر أو غير مباشر(تصور إيحائي جملي) والاستفهام قبل كل شئ أسلوب لغوي وله قسمان : حقيقي ومجازي.

***الاستفهام الحقيقي** : هو طلب العلم بشئ لم يكن معلوما من قبل /أسما أو وصفة ، أو عددا أو حقيقة .

***الاستفهام المجازي** : قد لا تتوقف أدوات الاستفهام عند المعاني الأصيلة التي ينتهي إليها أسلوب الاستفهام الحقيقي المتطلب لإجابة محددة ، وبهذا يخرج أسلوب الاستفهام إلى الأسلوب المجازي الذي لا يطابق في دلالته المجازية الدلالة الحقيقة ، فيصبح بمعنى الخبر لا بمعنى الإنشاء ، وبهذا يؤدي وظيفة جمالية وبلاغية على عكس الاستفهام الحقيقي .

ومن خلال دراستنا لقصيدة " الكوليرا" يتجلى لنا أن أسلوب الاستفهام كان قليلا فقد ورد مرتين نحو قول الشاعرة :

" يا شبح الغيضة ما أبقيت ؟ وهو استفهام غرضه اللوم والعتاب وكذلك في قولها" الميت من سيؤبنه" .

د-النداء : وهو "طلب إقبال المخاطب ، أو هو دعوة المخاطب بحرف من حروف النداء ، يحل محل الفعل المضارع " أنادي" [1]

1- الخطيب القزويني ، تلخيص المفتاح ، المكتبة العصرية بيروت ط 1 ، 2002 ص 206.

ومعنى ذلك أن النداء هو دعوة المخاطب للمخاطب بحرف من حروف النداء .

ولقد ورد النداء في قصيدة الكوليرا ثلاث مرات :

" يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت ، وهي تشخص من خلاله حالة الحزن والأسى التي خلفتها كثرة الموت في مصر

" يا شبح الغيضة ما أبقيت " فإنها ترمي إلى معاتبة هذا الداء الذي قضى على معظم الشعب المصري (أطفال ، نساء، شيوخ)

أما قولها – يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت ، فإنها تعبر عن عمق حزنها وألمها لما يحدث في مصر .

و–النفي : نجد أسلوب النفي في قول الشاعرة :

"لم يبق سوى نوح وزفير "

" لا شئ سوى رجع التكبير"

" لم يبق نصير"، لا لحظة إخلاد لا صمت ....

وهدفها من هذا التوظيف هو تبيان كثرة الموت وشيوعه.

ن– أسلوب الوصف والسرد:

1 - الخطيب القزويني ، تلخيص المفتاح ، ص 106.

لقد مزجت الشاعرة بين أسلوبي الوصف والسرد ، فهي تسرد لنا الواقع الذي يعيشه الشعب المصري ، إثر إنتشار داء" الكوليرا" ، وكثرة الموتى ، جراء هذا الداء الخبيث من جهة وتصف من جهة أخرى حزن وأسى الناس جراء الداء اللعين الذي حل بهم .

* **السرد:** في قول الشاعرة :

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر ، أصغ ، أنظر ركب الباكين

عشرة أموات عشرونا

لا تحص أصغ للباكينا

إسمع صوت الطفل المسكين[1]

* **الوصف :** في قول الشاعرة:

" في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات.

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان[1]

1 - ابراهيم خليل " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ، ص 389.

II – المستوى الصرفي :

" الصرف هو العلم الذي تعرف به الأبنية المختلفة لكلام وما يشتق منها كأبواب الفعل ، وأصل المشتقات ، والمصادر بأنواعها من التصغير والنسب ، ويتمثل في القواعد والقوانين التي تعرف بها أصول أبنية الكلمة مما ليس بإعراب ولا بناء" .[2]

وسنحاول في هذا المستوى دراسة الأبنية الصرفية وأحوالها الواردة في قصيدة " الكوليرا" ، وذلك من خلال الميزان الصرفي .

1– الميزان الصرفي :

هو المعيار أو القالب الذي توزن الكلمات العربية من جهة حروفها التي تتألف منها لمعرفة أصالتها وزيادتها وكذلك من جهة هيأة هذه الحروف وضبطها على أية صورة وردت" [3].

ولقد عد العلماء أصول الكلمات " ثلاثة أحرف ، وقابلوها عند الوزن بالفاء والعين واللام مصورة الكلمة الموزونة (فعل) ويسمى الحرف الأول من الكلمة الموزونة بفاء الكلمة ، الحرف الثاني بعين الكلمة والحرف الثالث لام الكلمة ".[4]

نذكر بعض الكلمات وميزانها الصرفي التي وردت في قصيدة " الكوليرا" وذلك من خلال الجدول التالي :

1- ابراهيم خليل " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ، ص 390.
2 ـ صالح بلعيد : الصرف و النحو ، دراسة وصفية تطبيقية ، دط ، دار هومة ، الجزائر ، 2002 ، ص 71.
3- مرجع نفسه : ص 76.
4 ـ زين الكامل الفوسيكي : قواعد النحو و الصرف ، دار الوفاء الإسكندرية 2001 ص 47.

الكلمة	ميزانها الصرفي
سكن	فعل
أحزان	أفعال
إخلاد	إفعال
ملتهب	مفتعلن
إستيقظ	إستفعل

2-دلالة كل حرف من حروف الزيادة :

1- السين : ونجد ذلك في قول" نازك ": "سيلقفه ، سيؤبنه، زيدت " السين" على أصل الكلمة لإدراك طبيعة الشئ .

2- الهمزة: نجدها في الكلمات الواردة في القصيدة :

" إسمع ، أبقيت، إستيقظ "، وتفيد الهمزة .

المعنى الذي تفيد السين ، الدنو.

3-التاء: نجد ها في القصيدة في الكلمات التالية :

" فعلت، تحصي، صرخات، أبقيت، تعلو، تشكو"

والتاء من الحروف المهموسة ، إنفجارية ، شديدة .يقول عنه العلايلي أنه للإضطراب في الطبيعة الملامس لها بلا شدة .

ويقول عنه إن سينا أن صوته يسمع عن قرع الكف للأصبع قرعا بقوة. وهو يدل على المشاعر الإنسانية وعلى الشدة والقوة .

فالتاء في قصيدة " الكوليرا" هي لاحقة اللصق تفيد الشدة القوة .

4-الواو: "وتسمى واو اللصوق "[1] ، تزداد لغرض من أغراض الزيادة مثل ما جاء في القصيدة :' تشكو، تعلو..)

5- النون : وردت في القصيدة الأمثلة التالية :

" للباكين ، غليان"

وهذه الأمثلة تحتوي على نون زائدة ، تفيد التوكيد والزيادة .

6-الياء: نجد من الأمثلة ما ورد في القصيدة :

(يبكي ، يتدفق، يرتكب، يلتهب ، يبق، يسمع)

جاءت الياء في هذه الأمثلة للزيادة ، دلالتها للمبالغة أحيانا والتوكيد أحيانا أخرى .

5-الهاء: وهي تأتي لغرض الزيادة ونجد من الأمثلة في القصيدة ما يلي :" مزقه، سيلقفه، سيؤبنه، مؤذنه"

8-الميم: وهي أيضا جاءت للزيادة ، وهي مصدرية ، نلمح ذلك في الأمثلة التالية في القصيدة : (مخزون ، مضطربا ، مجنونا) .

1 - صالح بلعيد : الصرف و النحو دراسة وصفية تطبيقية د ط دار هومة ، الجزائر 2002 ص 83.

3-المشتقات:

" المشتق هو ما أخذ من غيره أو صوغ الكلمة المأخوذة من كلمة أو أكثر وهذا ما يسمى بالاشتقاق الصغير" [1]

وتنفتح المشتقات إلى مصوغات وصفات ، فالموصوفات هي أسماء المعاني ، وأسماء الذات ، والصفات هي المشتقات ماعدا إسم الألة فهو من الموصوفات ، ويدرجه النحاة في المشتقات الثمانية ، أسم الفاعل ، إسم المفعول ، الصفة المشبهة ، أسم التفضيل إسم المبالغة ، إسم الألة ، إسم الزمان ، وإسم الزمان .

ولقد إعتمدنا في دراستنا هذه على بعض المشتقات منها: إسم الفاعل ، إسم المفعول الصفة المشبهة، إسم التفضيل .

1-إسم الفاعل: " هو مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم دال على الحدث ومن قام به"[2] ، وهو من الثلاثي على وزن فاعل ، ونجد من الأمثلة في قصيدة " الكوليرا" قاسي صارخ" وهنا إسم الفاعل يدل على الحال .

2-إسم المفعول: " وهو ما اشتق من مصدر مبني للمجهول ، لمن وقع عليه الفعل "[3] وهو من الثلاثي على وزن " مفعول" مثل ما ورد في " الكوليرا" : " محزون" .

يقول أبن مالك في ألفيته:

"وفي إسم المفعول الثلاثي أطرد**** زنة مفعول كآت من قصد " [4]

---

1 - صالح بليعد : مرجع سابق ، ص 96.
2- محمد منال عبد اللطيف : المدخل الى علم الصرف ، ط1 ، دار المسيرة عمان الاردن 2000 ص 48.
3- احمد الحملاوي ، شندا العرف في فن الصرف ، دط ، دار الفكر 2003 ص 56.
4- ابو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك ، الفية مالك في النجوم الصرف ط1 ، 8 شارع جوهر الدراسة ، القاهرة ، 2007 ، ص30.

ويصاغ من غير ثلاثي المزيد المبني للمجهول بقلب حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل أخر مثل ما ورد في القصيدة:

(ملتهب ، مضطربا)

ويصاغ من الثلاثي الأجوف المعتل بالياء ، تحذف منه واو المفعول ، وتبقى الياء وقبلها كسرة.

4-الصفة المشبهة بإسم الفاعل:

"هي الإسم المشتق من مصدر الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا دائما مستمرا" .[1]

وأوزانها الغالبة إثنا عشرة وزنا : ومن بين تلك الأوزان الوزن " فعل" مثل :' عمق حزنا...) .

1-إسم التفضيل : " هو إسم يدل على زيادة في صفة مشتركة ويكون على وزن " أفعل" ، يشترط فيه أن يكون فعل ثلاثيا تاما متصرف قابلا للتفاوت "[2] .

مثل ما جاء في القصيدة : أحزان .

***المصدر**: هو إسم مئات من صدر الشئ عن غيره هذا في اللغة ، وفي الاصطلاح يدل على معنى مجرد غير مرتبط بزمن وهو نوعان: المصدر الصريح والمصدر المؤول".[3]

1-المصدر المجرد: ومنه تخرج المشتقات التالية :

1- زين كامل الفويسكي : قواعد النحو و الصرف ، دط ، دار الوفاء لدنيا الطباعة الإسكندرية ، 2002 ، ص 170.
2- ابراهيم ابو حمدة : القواعد الميسرة في النحو و الصرف ، دط ، مؤسسة الصفعي ، دت ، ص 111.
3- صالح بلعيد : الصرف و النحو ، مرجع سابق ، ص 120.

إسم الفاعل ، إسم المفعول، الصفة المشبهة ، إسم التفضيل ، إسم المكان ، إسم الزمان ، إسم الآلة، إسم المبالغة .

2-المصدر المزيد: يشتق من الفعل الماضي المزيد للمعلوم وله مصادر قياسية ومن أمثلة ذلك نذكر :

(أنتشر، إنتشارا، إستيقظ ، إستيقاظا) .

3-المصدر الميمي:يبدأ بميم زائدة ولا يختلف في المعنى عن المصدر غير الميمي غير أنه أقوى ، ونجد مثاله في القصيدة :(محزون، مضطربا، ملتهب، مجنونا...)

4-إسم المصدر:لفظ يدل على معنى المصدر ، وينقصه عن حروف فعل لفظا وتقديرا بدون تعويض ، ومن أسماء المصادر نجد ☹ الفلاحة ، أصداء، صارخ، إخلاد....)

5-المصدر الصناعي:لفظ تحول إلى إسم منسوب ملحق بتاء التأنيث المربوط وأصبح بعد الزيادة إسما دالا على معنى مجرد لم يكن يدل عليه قبل الزيادة ومن أمثلة ذلك نجد "البشرية" .

6-إسم المرة : إذا دخل على المصدر المجرد بعض التغير يمكن أن يدل على العدد ومن أسماء المرة التي وظفت في قصيدة " الكوليرا" نجد ' عشرة) .

7-المصدر المؤول: هو" مصدر معنوي يقدر مئات فعلمن لفظة ، يقع بعد حرف مصدري ، كأن نقول ، أن تدرسوا أفضل من الإضراب ، فتقديره : دراستهم أفضل من الإضراب "[1]

1- صالح بلعيد : الصرف و النحو ، مرجع سابق ، ص 122.

تتمثل الحروف المصدرية في ، همزة التسوية ، أن – أن – كي– لو– ما– ومن أمثلة المصادر المؤولة الواردة في القصيدة نجد:'(هذا ما قد مزقه الموت" ، مما فعل الموت" هذا ما فعلت كف الموت).

III –المستوى الدلالي :

يمثل المستوى الدلالي في الدراسة الأسلوبية أحد اهم عناصر الدراسة لأنه يكمل عناصر الدراسة الأخرى (المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والصرفي) .

وعلم الدلالة" sémantique" هو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح والتفسير ، ويعتم بمسائل الدلالة وقضاياها ويدخل فيه كل رمز يؤدي معنى سواء كان الرمز لغويا أو غير لغوي (مثل الحركات والإشارات.....الصور والأصوات غير اللغوية وغير ذلك من الرموز التي تؤدي دلالة في التواصل الإجتماعي" [1].

ولقد تبلور مصطلح علم الدلالة في صورته الفرنسية sémantique" "لدى اللغوي الفرنسي بريال"breal"في أواخر القرن التاسع عشر 1983م ليعبر عن فرع من علم اللغة العام هو " علم الدلالات " ليقابل " علم الصوتيات " الذي يعني بدراسة الأصوات اللغوية .

وعلم الدلالة أصبح هدفا لكثير من اللغويين ومجال من أهم مجالات البحث اللغوي إذ عمد علماء اللغة إلى وحدات دلالية ، اختلفوا في تحديد أصغرها – فبعضهم يرى أن الكلمة في الأصغر وطائفة أخرى ترى أن هناك وحدات أخرى أصغر من الكلمة وهي الوحدات

1- محمود عثامنة : الدلالة اللفضية ، مكتبة الانجلو المصرية ط 1 ، دت ص 4.

الصوتية والصرفية الموجودة في اختلاف الحرف(الصوت) الذي يؤثر على دلالة الكلمة في حد ذاتها .

" والدلالة دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى" .[1]

و تتظافر في صناعة الدلالة ، المعنى النحوي ، والمعنى المعجمي ، والسياقات اللغوي الذي ينبت على أرضية الجمل .

والبحث في المستوى الدلالي بكل أشكاله وتفرعاته الواسعة مطلب من مطالب الدراسة الأدبية بشكل عام ، والدراسة الأسلوبية بشكل خاص ، تلك المعتمدة على معطيات علم اللغة الحديث .

وبهذا يمكن النظر في قصيدة " الكوليرا" " لنازك" التي اعتمدت فيها على الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية .

-الحقول الدلالية :

الحقل الدلالي أو المعجمي مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانية مشتركة فلا يوجد نص بلا معجم " فالمعجم هو أحد المكونات البنيوية الأساسية في النص"[2].

وإن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي هو جميع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، وكشف عن صلاتها الواحد منها للأخر وصلاتها بالمصطلح الأخر.

1- احمد مختار ، علم الدلالة ، دار العروبة ، الكويت ، ط 1 ، 1983 ، ص 31.
2 - نور الدين السيد ، تحليل الخطاب الشعري ،.....، ص 110.

لقد وظفت " نـازك الملائكـة" فـي قصـيدتها مجموعـة من الحقول الدلاليـة أهمهـا" حقل الحزن والتفجع ، حقل الموت، حقل الطبيعة ".

حقل الحزن والتفجع	حقل الموت	حقل الطبيعة
أحزان – محزون صرخات تعلو تضطرب ، حزن يلتهب ، يصرخ مضطربا الطفل بلا أم وأب الداء الشرير غليان – يبكي مزقه الموت الصارخ ، أسمع صوت الطفل الكوليرا ، في كهف الرعب ، استيقظ داء الكوليرا ،نوحي يبكي من قلب ملتهب	الموت – مات لأموات لداء الشرير جسم يندبه محزون لا لحظة اخلاد لا صمت الأشلاء ، الداء الميت ، القبر الميت من سيؤبنه	الليـــل ، الظلمـــة ، الكـــوخ الفجـــر ، البشـــرية ، كهـــف أليســـت ، الـــوادي ، الجـــامع كوخ الفلاحة القبر ، مصر

من خلال الجدول نلاحظ أن حقل الحزن والتفجع هو الحقل الغالب على النص يليه حقل الموت ، ثم حقل الطبيعة .

1-حقل الحزن والتفجع :

منذ أن وجد الإنسان وهو يعاني أزمة الحياة وما فيها من تناقضات من خير وشر ،وأمل ويأس ، وفرح وحزن، وغيرها من المتضادات فليست حياة الإنسان مشرقة دائما ولا مظلمة دائما ، بل يلتقي فيها الفريقان ومرد ذلك في جملته إلى ضعف الإنسان وتصوره إزاء الكون من جهة وإزاء مطامحه من جهة أخرى ، أما الكون فإنه يشعره دائما بأن قدرته محدودة ، ولهذا لابد للإنسان أن ينال بعضها ، ويكف نفسه عن بعضها الأخر ، فليس كل ما يريده يمكن تحقيقه والوصول إليه .

ولقد جاء " الحزن" في أقد عصور الشعر العربي وحديثه ومعاصره كذلك ، بحيث أن الشاعر يستخدم تعابير وألفاظ تدعو إلى الحزن واليأس الشديد والإحساس بالألم والتعاسة والشقاء .

فمن خلال القصيدة نلاحظ أن الشاعرة قد استعملت ألفاظا قوية معبرة عن صدق إحساسها بالحزن والألم من جراء انتشار هذا الوباء الفتاك ، كما أننا نلاحظ غلبة هذا الحقل على الحقول الأخرى في النص .

ومثال ذلك قول الشاعرة :

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

في كل مكان يبكي صوت[1]

2-حقل الموت:

بقد أكثرت الشاعرة من استعمال هذا الحقل ، وهو دليل على كثرة الأشخاص الذين فارقوا الحياة بسبب هذا الوباء الخبيث ، ومثال ذلك قولها :

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت

عشرة أموات عشرونا

موتى موتى ضاع العدد

3-حقل الطبيعة :

في هذا الحقل نلاحظ أن الشاعرة قد استعملته لتعد الأماكن التي انتشر فيها الوباء .

ومثال ذلك قولها :

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي

1 - ابراهيم خليل ، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ، ص 389.

استيقظ داء الكوليرا

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت [1]

الصور البيانية :

يعتبر علم البيان من العلوم الدالة على الفهم والإبانة والإيضاح بعين يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ومجال علم البيان ، هو الصور الأدبية التي يبدعها المتكلم فيستطيع من خلالها التعبير عن المعنى الواحد بطرق مختلفة فيكتسب ، من خلالها جمالا يستحسن المتلقي ، ولهذا تسابق الشعراء لإختراع الصور وتجويدها وبعلوها غايتهم الأولى .

وقد عني البلاغيون بهذا العلم ومصطلحاته المختلفة ودرسوا مباحثه في ثلاثة أبواب رئيسية هي :

التشبيه ، الإستعارة والكناية .

أ- **التشبيه:** هو عقد مماثله بين أمرين أو أكثر ، أو هو الإخبار بالشبه وهو إشتراك في صفة أو أكثر ولا يستوعب جميع الصفات.[2]

والتشبيه صورة فنية بيانية تقوم على الربط والمقارنة بين شيئين تجمعهما صفة أو مجموعة من الصفات المشتركة والهدف من ذلك المبالغة وإضفاء الجمال على التعبير

وتكون الإجادة في التشبيه في قوة المشابهة بين المشبه ، والمشبه به وأركان التشبيه هي :

1 - ابراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " ص 390.
2 - عبد اللطيف شريفي زبير شراقي " الإحاطة في علوم البلاغة ديوان المطبوعات الجامعية د ط ت ص 115.

المشبه ، المشبه بـه ، أداة التشبيه ، ووجـه الشبه . وللتشبيه أقسام بحسب التغيير الذي يطرأ عليه مثل : التشبيه المرسل ، المجمل ، المفصل ، والتشبيه البليغ .

يقول محمد علي عطية أن :" التشبيه في اللغة يعني المماثلة أما في الاصطلاح فيعني : عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر بقصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة من سياق الكلام لغرض يقصده المتكلم"[1].

ومن خلال القصيدة نجد التشبيه الوارد في قولها :

" سكن الليل" وهو " تشبيه بليغ حين حذف منه " أداة التشبيه" ووجه الشبه وبقي " المشبه والمشبه به"

وفي قولها :

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

وهو تشبيه بليغ حيث حذفت الأداة ووجه الشبه ، لقد شبهت الموت بالداء الذي يشفي المرض .

ولقد ساهمت الشاعرة من خلال هذا التشبيه إلى تشخيص وتقوية المعنى.

ب- الاستعارة :

الاستعارة :" هي اختيار (معجمي) تقرن بمقتضاه كلمتان في مركب إقترانا لفظيا ، واقترانا دلاليا" .[2]

1- محمد علي عطية ، اللغة العربية مستوياتها و تطبيقاتها ، دط ، دار المناهج 2009 ص 297.
2- سعيد عبد العزيز مصلوح : في النقد الأدبي ، دراسة أسلوبية ، إحصائية ، ط 3 ، علم الكتب ، القاهرة ، مصر 2002 ، ص 55.

وبهذا فالاستعارة هي نقل اللفظ من معناه الذي عرف به إلى معنى أخر لم يعرف به من قبل ، لوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي وتوجب إيراد المعنى المجازي فالاستعارة بحسب تداولها تعرف على أنها مجاز لغوي علاقته المشابهة أو تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على محذوف ، فالاستعارة إذا تجمع بين المجاز والتشبيه.

تقوم الاستعارة على أركان : المستعار ، المستعار له ، المستعار منه .

لقد قسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام كثيرة ، وذلك بالنظر إلى جوانب مختلفة فيها ، وقد كان حرص البلاغيين على الإكثار من هذه التقسيمات من أجل زيادة الإيضاح.

***الاستعارة التصريحية :**

وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به ، ومثال ذلك قول الشاعرة:

" في الكوخ الساكن أحزان" .

لقد صرحت الشاعرة " بالمشبه به" وهي " الكوخ" وحذفت المشبه وهو الإنسان وتركت لازمة من لوازمه يدل عليه على سبيل الاستعارة التصريحية .

وقولها أيضا " هذا ما فعلت كف الموت".

" استيقظ داء الكوليرا"

*** الإستعارة المكنية :**

وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشئ من لوازمه .

ومثال ذلك قول الشاعرة : " في كل فؤاد غليان"

ذكرت الشاعرة المشبه وهو فؤاد وحذفت المشبه به وهو الماء " وتركت لازمة من لوازمه وهو " غليان" على سبيل الإستعارة المكنية .

وبهذا فإن الإسعارة من أكثر إستعمالات اللغة فاعلية فتدخل في جانب التصوير والتأثير ، وفي تطوير اللغة وبث الحياة فيها ، وهي :" تتصدر بشكل كبير بنية استلام الإنساني ، إذ تعد عاملا رئيسيا في الحفز والحث ، وأداة للتعبير ومصدر للترادف تعدد المعنى ، ومتنفسا للعواطف والمشاعر الإنفعالية ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات "[1].

ولقد عدها النقاد أنها " مجال الروابط بين الأشياء كما يخلقها الخيال".[2]

جـ-الكناية :

الكناية بشكل من أشكال التعبير بالتلميح ، يجوز أن يجمع بين الحقيقة والمجاز فالكناية " كل لفظ دل على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة ، والمجاز " .[3]

فالكناية إذا تتعلق بالمعاني ، وليست بالألفاظ " فلا يمكن باللفظ عن اللفظ ، وإنما يكنى بالمعنى عن المعنى "[4].

ويأتي التعبير بالكناية " لأغراض ، منها التعمية ، والتغطية ، والرغبة عن اللفظ الخسيس إلى مايدل على معناه من غيره ، والتفخيم والتعظيم"[5] .

ومثال ذلك قول الشاعرة :

1- ابو عدوس ، يوسف الإستعارة في النقد الأدبي الحديث الأهلية للنشر ، 1997 ، ص 11.
2- البطل علي : الصورة في الشعر العربي ، ط3 ، دار الأندلس 1983 ص 24.
3 ـ ضياء الدين نصر الله ابن ابي الكرم : المثل السائر ادب الكتاب و الشاعر ، ج2 ،دط ، دق ، طص 172.
4- الجرجاني عبد القاهر : دلائل الإعجاز – المصدر السابق ص 340.
5- المبرد الكامل .ج 2 ، المرجع السابق . ص 5.

" في كهف الرعب مع الأشلاء"

" في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء"

"في كوخ الفلاحة في البيت"

" لاشئ سوى صرخات الموت"

وفي هذا الجزء تطرقنا إلى دراسة الصور البيانية في قصيدة"الكوليرا"بحيث قمنا بدراسة التشبيه والإستعارة بنوعيها والكناية لكثرتها في القصيدة ، وذلك لأنها تعبر عن حالة الشاعرة النفسية .

خاتمـة

بعد أن أتممنا بحثنا هذا بحمد الله وفضله ، كانت أبرز النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة لقصيدة" الكوليرا" دراسة أسلوبية ، ويمكن إجمالها على النحو التالي :

-ساهمت الدراسة الصوتية في الكشف عن جماليات القصيدة ، وذلك من خلال جرس الألفاظ ، وتكرارها .

-ضرورة الإعتماد على دراسة المقاطع الصوتية في الدراسات الأدبية وذلك لأن لها قدرة الكشف عن جوانب قد لا تظهر في إجراءات أسلوبية أخرى ، وذلك لسهولة التعامل معها إحصائيا للكشف عن حالات التكرار فيها .

-لقد اعتمدت " نازك الملائكة" في قصيدتها على بحر" المتدارك"، وهو من البحور الصافية ، وذلك لأن البحور الصافية أيسر في كتابة الشعر الحر ، وذلك لأنها تتكون من تفعيلة واحدة مكررة.

-أنها جددت في تفعيلات بحر "المتدارك "، وخرجت بتفعيلات جديدة وهي تفعيلات لم ترد في عروض الخليل ، فلقد أكدت بالمناسبة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" أنها تطرقت لهذه التفعيلة حسب أذنها الموسيقية.

-نلاحظ في شعرها أي الحد الأقصى لعدد تفعيلات السطر هو أربع تفعيلات ليس أكثر ولقد غابت " نازك الملائكة" على استعمال التفعيلات ذات الأعداد الفردية (الخماسية ،السباعية

، التساعية) ، وذلك لأن هذا العدد من التفعيلات لا يمكن شطره إلى نصفين لأن هناك تفعيلة واحدة ستبقى وحيدة .

-ولقد أكدت على وجوب وجود قافية في الشعر الحر، وذلك لما لها أثر موسيقي على الأذن العربية.

-إن لغة " نازك الملائكة" الشعرية حية نابضة بثقافة كل العصور ، ومتمثلة لكل الأطوار الشعرية ، مما جعلها تغدو حية في نفس المتلقي .

-إن كون " نازك الملائكة" شاعرة مجيدة وملتزمة بقضايا الشعوب العربية ، صادقة في مواقفها ، بالإضافة إلى ميلها إلى سهولة اللغة والتصوير في كتاباتها جعلها تحتل الريادة في قصيدة التفعيلة .

وأخر دعوانا أن نحمد الله الذي هدانا ، وأنعم علينا فأتممنا هذا البحث المتواضع بعون الله.

الملحـق

تعريف نازك الملائكة :

نـازك الملائكـة شـاعرة عراقيـة تمثـل أحـد أبـرز الأوجـه المعاصـرة فـي الشـعر العربـي الحديث الذي يكشف عن ثقافة عميقة الجذور نابعة من التراث الوطني والإنساني على وجه التحديد .

ولدت نـازك الملائكة في بغداد عام 1923م وتخرجت من دار المعلمين عام 1944، وفي عام 1949 تخرجت من معهد الفنون الجميلة ، بعد سنوات دراسة وكان ذلك من " فرع

العود" ولم تتوقف في دراستها الأدبية والفنية عند هذا الحد بل توجهت نحو دراسة اللغات الاتينية في جامعة برشن في الولايات المتحدة الأمريكية ، وكذلك درست اللغة الفرنسية والإنجليزية وأتقنت اللغة الأخيرة – الإنجليزية – وقامت بترجمة بعض الأعمال الأدبية .

وفي عام 199م عادت نازك إلى بغداد ، بعد أن قضت وقتا طويلا في الولايات المتحدة الأمريكية ، لتتجه إلى إنشغالاتها الأدبية في مجالي الشعر والنثر .

وإلتحقت عام 1954م بالبعثة العراقية إلى جامعة وسكونس لدراسة الأدب المقارن وقد ساعدتها دراستها هذه المرة للإطلاع على أخصب المصادر الأدبية في العالم . فإضافة للمارستها للأداب الإنجليزية والفرنسية ، فقد إطلعت على الأدب الألماني والإيطالي والروسي وحتى الصيني والهندي .

إشتغلت بالتدريس في كلية التربية ببغداد عام 1957 وخلال عامي 1959و 1960تركت العراق لتقيم في بيروت وهناك أخذت بنشر إنتاجاتها الأدبية شعرية كانت أو نقدية .ثم عادت إلى العراق لتدرس اللغة العربية وأدابها بجامعة البصرة

تعد نازك الملائكة رائدة الشعر الحر بالرغم من أن مسألة الريادة لاقت صراعا وسط الأوساط الأدبية لاسيما بين نازك وبدر شاكر السياب ولكن نازك نفسها تؤكد على تقدمها في هذا المجال عندما تذكر في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " بأنها أول من قال قصيدة الشعر الحر ، وفي قصيدة الكوليرا تحديدا وكان ذلك عام1947.[1]

أما الثاني في نظرها ، فهو بدر شاكر السياب من خلال ديوانه " أزهار ذابلة".

1- محمود الشيخ ، الشعر و الشعراء ، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، د ط ، 2007 ، ص 207.

لنازك الملائكة العديد من الأثار الشعرية ومنها :

- عاشق الليل في 1947م
- شطايا ورماد 1949م
- قرار الموجة 1957م
- شجرة القمر 1968م
- مأساة الحياة وأغنية الإنسان " ملحمة شعرية " في 1970م
- يغير ألوانه البحر 1977م
- للصلاة والثولاة في عام 1978م

ولم تكن نازك شاعرة فحسب بل كانت ناقدة أيضا ومن أهم إبداعاتها النقدية نجد:

- قضايا الشعر المعاصر في 1962م
- الصومعة والشرفة الحمراء 1965م
- سيكولوجية الشعر 1993م

" **الكوليرا**"

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو ، تضطرب

حزن يتدفق ، يلتهب

يتعثر فيه صدى الأهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزقه الموت

ياحزن النيل الصارخ مما قعل الموت

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر ، أصغ ، أنظر ، ركب الباكين

عشرة أموات ، عشرونا

لا تحص ، أصغ للباكين

إسمع صوت الطفل المسكين

موتى ، موتى ، ضاع العدد

موتى ، موتى ، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت ، الموت، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسيحيث الموت دواء

إستيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكين

في كل مكان خلف مخلبه ، أصداء

في كل مكان خلف مخلبه ، أصداء

في كوخ الفلاحة في البيت

لا شئ سوى صرخات الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمت مرير

لا شئ سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبنه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم وأب

يبكي من قلب ملتهب

وغذا لاشك سيلقفه الداء الشرير

ياشبح الهيضة ما أبقيت

لاشئ سوى أحزان الموت

الموت ، الموت ، الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعله الموت....[2]

2- ابراهيم خليل ، " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ، ط1 ، 2003 ، ص 389 ، 390.

فهرس المصادر والمراجع

أ-المصادر:

1-الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ،ط.1،2004

2- جمال الدين ابن الفضل محمد بن مكرم ، ابن منظور " لسان العرب " دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،ط1، .2000

3- نازك الملائكة ،" قضايا الشعر المعاصر " مكتبة دار النهضة .

1) إبراهيم الرماني ،" مدخل إلى الأسلوبية" ،مجلة أمال ،ع61،1985.

2) أحمد سليمان فتح الله ،" مدخل أدبي ودراسة تطبيقية ، مكتبة الأداب علي حسن ، دار الفنية ، عام 1990.

ب-المراجع :

11- إبراهيم أبو حمدة،" القواعد المسيرة في النحو والصرف ، مؤسسة الضحى ، دط، دت .

21- إبراهيم أنيس ،" الأصوات اللغوية "مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط3، 1999

31- إبراهيم خليل ،" مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث "، المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، كمال ،ط1، 2003.

41- ابن رشيق القيرواني ،" العمدة في نقد الشعر" دار صادر ، لبنان ،ط1، 2003

51- أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك ، " ألفية مالك في النحووالصرف ،ط1، 8 شارع جوهر للدراسة ، القاهرة ،2007.

61- أحمد الحملاوي ،" شذ العرف في فن الصرف ، دط ،دار الفكر ، 2003

71- أحمد بن فارس ، " الصافي في فقه اللغة طبعة مؤسسة أ-بدران ،بيروت ،ط1،1964.

81- أحمد درويش" دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث"
91- أحمد كشك ،" من وظائف الصوت اللغوي " ، دار السلام ، مطبعة المدينة ، ط3،1983.
101- أنيس إبراهيم ،" موسيقى الشعر " ، دار القلم ، بيروت ،ط4،1972
111- البطل على الصورة في الشعر العربي ،ط3، دار الأندلس، 1983.
121- بير جيرو،" الأسلوبية والأسلوب " ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ،(دت)
131- بغداد رمضان صادق " شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ،1998.

141- حسن بكار " بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث " دار الأندلس ، لبنان ،ط2،1982.
151- حسن جمعة ،" جمالية الخبر والإنشاء ،دراسة جمالية ونقدية" ، منشورات إتحاد الكتاب بالعرب ، دط ،دت .
161- الحسين بن بشر الأمدي ، " الموازنة بين الطائيين " ، تح : محي الدين عبد الحميد : المكتبة العلمية ،لبنان ،دت
171- خان محمد ،" للهجات العربية والقراءات القرأنية ،دراسة في البحر المحيط " ، المغرب دار الفجر للنشر والتوزيع ،دط ،2002
181- الخطيب القزويني ،" تلخيص المفتاح " ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1، 2002.
191- رابح بوحوش ،" البنية اللغوية لبردة البوصيري " مجلة اللغة والأدب ، العدد 12ديسمبر 1997.
201- الربيعي بن سلامة " تطور البناء الفني للقصيدة العربية " ديوان المطبوعات ، الجزائر ، ط4،2001
211- زين الكامل الخويسكي،" قواعد النحو والصرف" ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2001

221- سامي محمد عياشي ،" التفكير الأسلوبي" ، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع ،ط1،2007

231- سيغد عبد العزيز مصلوع ،" في النقد الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية" ،علم الكتب القاهرة ، مصر ، ط3،2002.

241- السيوطي جلال الدين ، " الإتقان في علوم القرأن" ،دار التراث ، القاهرة ، دط، دت

251- الشريف علي بن محمد بن محمد الجرجاني التعريفات مصطفى البابي الحلبي ، مصر 1957

261- صابر عبد الدايم ،" موسيقى بين الثبان والتطور" ، القاهرة ،ط1،1993.

271- صالح بلعيد ،" الصرف والنحو دراسة وصفية تطبيقية " دار هومة ، الجزائر ، 2002

281- صلاح فضل " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، دار الشروق ، القاهرة ،ط1، 1998.

291- ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم ،" المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج2/دط،دت.

301- عبد السلام المسدي ،" الأسلوبية والأسلوب" ، دار العربية للكتاب ، الجماهيرية الليبية ، ط3 ،1993

311- عبد العزيز عتيق ،" علم العروض والقافية" ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ،د ط،دت .

321- عبد اللطيف شريفي زبير شراقي ،" الإحاطة في علوم البلاغة "، ديوان المطبوعات الجامعية ،دط، دت .

331- عبد الله" الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ، مجلة فصول ، العدد الأول .

341- عبد المعطي نمر موسى ،" الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى ، الأردن ،ط1،2001.

351- فائز العراقي " القصيدة الحرة " مركز الإنماء الحضاري ، دب،ط1،2008.

361- كمال بشر ،" علم الأصوات" ، القاهرة ،دط ،دت

371- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية"

381- محمد عبد المطلب ،" البلاغة والأسلوبية " ، الشركة المصرية العالمية ، القاهرة ،ط1،1999

391- محمد علي الهاشمي ،" العروض الواضح وعلم القافية " ، دار البشائر الإسلامية ، لبنان ، ط3،1998.

401- محمد منال عبد اللطيف ،" المدخل إلى علم الصرف" ، ط1، دار المسيرة ،عمان ، الأردن ، 2000

411- محمود السعدان ،علم اللغة للقارئ العربي" دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان ،د ط، دت.

421- محمود بن عبد الحي ، " التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ،منشأة المعارف ، الإسكندرية ،2005

431- محمود طرشونة ، " كلية المنهج في النقد العربي"، مجلة الأقلام ، دار الشؤون العربية العامة ، العدد (4) بغداد ، 1999

441- محمود عكاشة ، " الدلالة اللفظية " مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1، دت

451- مختار عطية ،" موسيقى الشعر العربي، بحوره ، قوافيه ، ضرائره" الجامعة الجديدة للنشرالإسكندرية ،مصر ،دط

461- مصطفى السعدي " التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل" مركز الدلتا للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، د ط ،دت

471- منذر عياشي ،" مقالات في الأسلوبية" ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، (دط) ، 1990.

481- موسى ربابعة " الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، د ط،2002

491- الموسى نهاد ،" نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظري اللغوي الحديث ،دار البشير ،عمان ،1987

501- موني بوزيد ، " معلقة إمرئ القيس"- دراسة أسلوبية –مذكرة ماجستير في علم البلاغة ، إشراف د.بلقاسم ليبيارید جامعة منتوري –قسنطينة.

511- نازك الملائكة ،" قضايا الشعر المعاصر " مكتبة دار النهضة ،بغذاد رمضان صادق " شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ،1998

521- نبيلة إبراهيم ، " القارئ في النص نظرية التأثير والإتصال ،" مجلة فصول المصرية ، المجلد (5)- العدد (1) ، 1984

531- نور الدين السد " الأسلوبية وتحليل الخطاب" ، ج1، دار هومة ، الجزائر ،1997

541- الهاشمي علوي " فلسفة الإيقاع العربي" المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت /ط1.

551- يحي بن علي بن يحي المباركي ،" المدخل إلى علم الصوتيات العربي" ، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع ،جدة ، دط ،2007

561- يوسف حسين بكار ،" بناء القصيدة في النقد العربي القديم"

مقدمــة

يرى بعض النقاد أن الإنسان عندما يشتد به إرهاق الواقع والحقيقة يلجأ إلى الشعر ، وهذا اللجوء يتجسد في الأسلوب التعبيري للشاعر ، الذي شكل معيارا على أساسه ، وتتحدد قدراته وإمكانياته التعبيرية والفنية .

إن الشعر تعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع التي تعيشه الإنسانية المعذبة والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، فالشعر هو الإستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة ، والشعر كذلك بناء لغوي مميز ينبني على تفجير طاقة اللغة ، ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصر آخر هو الإيقاع الذي يسهم –بدوره– في شحن الدفقة الشعرية تبعا لحالة الشاعر الشعورية " الإنفعالية" لذلك يمكننا القول أن لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة إنفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا .

يعد الشعر الحر ليس حرا بالمعنى الطلق لأنه مازال يراعي رويا معينا وما يزال يخضع للإيقاع المنظم خصوصا إذا شئنا أن نفصل بينه وبين ما يسمى " الشعر المنثور" هو فصل ضروري ، فيما أرى رغم انكار الكثيرين لهذا الفصل "لقد وقع اختيارنا لهذا

الموضوع الذي بين أيدينا لأننا نعده بصدق ثمرة ميل أكيد ، فقد اسهوتنا الشاعرة " نازك الملائكة" حين درسنا عنها في الأدب المعاصر ، فبقيت راسخة في أذهاننا فأصرينا على أن نقوم بدراسة واختيار قصيدة لها لتكون عنوان بحثنا المتواضع ، وكذلك لنتطلع به نحو أفاق الدراسات الأكاديمية المثمرة ، والتي تزاوج بين ثراء المضمون وسحر العرض التي تتخذ الفكر روحا وتبعث الحياة في الأعمال والبحوث ، فامتزجت الرغبة بالدافع فتولد الموضوع المتناول .

وأبرز المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة هو نتاج الشاعرة "نازك الملائكة" ، كتاب " قضايا الشعر المعاصر" ، وفي المقابل استفدنا كذلك من بعض المصادر والمراجع بخاصة " عبد السلام المسدي" في كتابه " الأسلوبية والأسلوب" و"منذر عياشي في كتابه" مقالات في الأسلوبية ،و" عبد العزيز عتيق" في كتابه

"علم العروض والقافية"، وإبراهيم خليل في كتابه" مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث" وغيرها من الكتب التي لم نذكرها ولأننا اعتمدناها في بحثنا .

والإشكاليات المطروحة حول هذا البحث هي: ماهي أهم نتائج المنهج الإحصائي في تحديد الظاهرة الأسلوبية ؟ و ما هي أهم الآثار التي تركتها هذه الدراسة في قصيدة الشعر الحر ؟

وللإجابة عن هذا السؤال اتبعنا خطة كان كل رجائنا أن تكون قد وفقنا في ضبط حدودها لتشمل أجزاء البحث وتحقق الفائدة المرجوة ، فقمنا بفتح البحث بمدخل بالإضافة

إلى الجانب التطبيقي ، و لقد قسمناه إلى فصلين بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة ، ففي المدخل تناولنا فيه موضوع الدراسة وهي الدراسة الأسلوبية ، حيث عرفنا فيه الأسلوب والأسلوبية ، وعلاقتها ببعض العلوم اللغوية ، والجوانب التي تخصهما ، بالإضافة إلى اتجاهاتها وأعلامها .

أما في الفصل الأول فقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية وتناولنا القصيدة بالتحليل من حيث المستوى الإيقاعي والصوتي ، ففي المستوى الأول عرفنا الإيقاع وأنواعه وكل جوانبه ، وفي المستوى الثاني –الصوت– تناولنا مفهوم الصوت ، وأهمية الدراسة الصوتية ومرتكزاتها .

أما في الفصل الثاني تناولنا فيه المستوى التركيبي ، حيث عرفنا فيه الجملة وأنواعها ، وأنماط الفعل ، والأساليب الإنشائية والخبرية ، أما المستوى الصرفي فتناولنا فيه الميزان الصرفي والمستوى الأخير وهو المستوى الدلالي وتناولنا فيه الحقول الدلالية والصور البيانية .

لقد اخترنا المنهج الأسلوبي في تحليل قصيدة " الكوليرا" لأن طبيعة الموضوع اقتضت ذلك ، وقد تطلبت هذه الدراسة الوقوف على أهم المستويات المكونة للبنية اللغوية للمقطوعات الشعرية في القصيدة ، ولأن غايات هذه الدراسة الأسلوبية التركيز على تحليل السمات الأسلوبية البارزة ضمن النسيج الدلالي وكشف مواطن التميز والتفرد لدى شاعرتنا ،

وذلك بالاعتماد على نصها ، مما جعل البحث متسع من جهة وأثر صعوبة من جهة أخرى ، حيث تتداخل هذه المستويات الثلاث ، وقد طبقنا هذا المنهج لأنه من الاختصاصات الحديثة التي تفرعت عن اللسانيات .

لقد واجهتنا صعوبات مختلفة في إنجاز هذا البحث نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، ضيق الوقت ، فقر المكتبة من المصادر والمراجع بل ندرتها وهذا ما أرغمنا عن البحث عنها في مكتبات الجامعات الأخرى .

ولقد تجاوزنا هذه الصعوبات بالحركة ومساعدة الأساتذة ، فحصلنا على مجموعة محترمة من المصادر والمراجع .

ولا ننسى الأساتذة المشرفة " **فهيمة شيبان** " لها عظيم الفضل على إرشاداتها ، كما نتقدم بالشكر الممتن إلى جميع الأساتذة الذين أفادونا في بحثنا هذا .

ولا يفوتنا تقديم الشكر لمعهد الآداب لعطائه المعرفي في المركز الجامعي ، كما نخص أساتذة المعهد بتحية إكبار لا تمحوها الأيام جزاء احتضانهم لكل أمالنا وطموحاتنا.

الفهـرس

المقدمة 6
المدخل 6
I – مفهوم الأسلوب..... 6
أ- الأسلوب لغة 7
ب- الأسلوب اصطلاحا 7
1- الأسلوب من زاوية المخاطب 7
2- الأسلوب من زاوية المخاطب..... 8
3- الأسلوب من زاوية الخطاب..... 8
II – مفهوم الأسلوبية 10
III – علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية 11
1- الأسلوبية و البلاغة 11
2- الأسلوبية و اللسانيات 12
IV – إتجاهات و أعلام الأسلوبية 14
1- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)..... 14
2- الأسلوبية التكوينية 15
3- الأسلوبية البنيوية..... 16
الفصل الأول : الجانب النظري
I – المستوى الإيقاعي 17
1- مفهوم الإيقاع 17
أ- لغة 17
ب- إصطلاحا 18
2- أنواع الإيقاع 20
أ- الإيقاع الداخلي 20

ب- الإيقاع الخارجي 21
* البحر 22
* الوزن 23
* الزحافات و العلل 25
- الزحافات عند نازك الملائكة 27
* القافية دلالتها 28
- أنواع القافية 30
- أشكال القافية في شعر نازك الملائكة..... 31
II – المستوى الصوتي 34
1- مفهوم الصوت 34
2- أهمية الدراسة الصوتية 35
أ- الجهر 38
ب- الهمس..... 39
جـ- الأصوات الإنفجارية (الشديدة)..... 41
د- الاصوات الرخوة..... 43
- الترصيع..... 45
أ- المتوازي 46
ب- المطرف..... 47
جـ- المتوازن..... 48
د- التكرار 49
- التجنيس 52
أ- تكرار أصول الدال و أصول المدلول..... 53
ب- الجناس المضارع..... 54
الفصل الثاني : الجانب التطبيقي .....
I – ثانيا : المستوى التريكيبي 56

1- تعريف الجملة 56
أ- الجملة الإسمية 57
ب-الجملة الفعلية 57
- أنماط الفعل 58
جـ- شبه الجملة 59
- الأساليب الإنشائية و الخبرية 60
ثالثا : المستوى الصرفي 65
1- الميزان الصرفي 65
2- دلالة كل حرف من حروف الزيادة 66
-المشتقات 68
-المصدر 69
رابعا : المستوى الدلالي 71
-الحقول الدلالية 72
-الصورة البيانية 76
خاتمة..... 81
الملحق 83