



فالجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة، د. الطاهر مولاي

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص لسانيات عامة



السياق الأسلوبي والصوتي وأثره في توجيه الدلالة

قصيدة مناجاة عصفور لأبي القاسم الشابي انموذجا

مذكرة لنيل شهادة ماستر

الأستاذ المشرف:

حاكمي لخضر

من إعداد الطالبة:

تامى إسمهان

السنة الدراسية: 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر و عرفان

الشكر أولاً لله على نعمه التي لا تقدر ولا تحصى ومنها توفيقه تعالى على إتمام هذا

العمل

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان وخالص العرفان والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور
حاكمي لخضر الذي شرفني بقبوله الإشراف على هذه المذكرة وعلى دعمه وتوجيهاته
القيمة فجزاه الله خير جزاء.

كما يسرني أن أوجه أسمى آيات التقدير والعرفان إلى أساتذة قسم العربية وآدابها
الأفاضل وخاصة الذين سهروا على تكويننا.

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

في مثل هذه اللحظات يتوقفه اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروفه ليجمعها في كلمات تعبر
عن شكر وعرفان وامتنان لأشخاص محطتهم مهمة في حياة:

- إلى روح جدتي الطاهرة التي تمنيت أن تراني أسمو إلى هذا المقام لكن كانت
المنية أسبق رحمة الله وأسكنها فسيح جناته.

- إلى من رباني أحسن تربية وقفه بجانبى طيلة حياتي، والدي العزيز.

- إلى التي عرست في نفسي حب العلم وعلمتني سمو المدفء، إلى من كان دعاؤها
سر نجاحي، أمي الحبيبة.

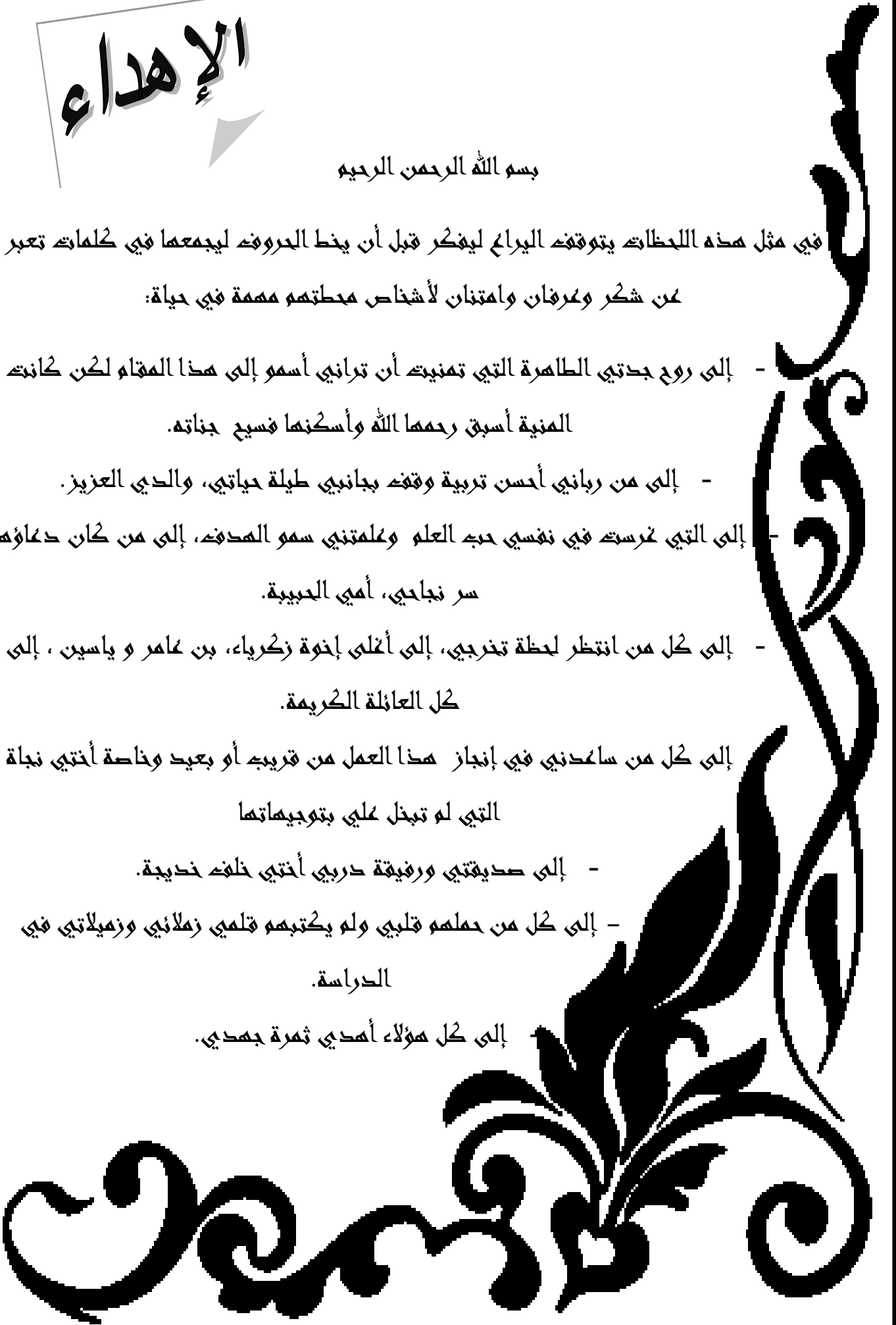
- إلى كل من انتظر لحظة تخرجي، إلى أختي إخوة زكرياء، بن عامر و ياسين ، إلى
كل العائلة الكريمة.

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد وخاصة أختي نجاة
التي لم تبخل علي بتوجيهاتها

- إلى صديقتي ورفيقة دربي أختي خلفه خديجة.

- إلى كل من حملهم قلبي ولم يكتبهم قلبي زملائي وزميلاتي في
الدراسة.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.



المقدمة

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد

يشتغل السياق حيزا واسعا في البحث الدلالي المعاصر وفي الدراسات اللسانية، وقد نال أهمية كبيرة عند العلماء القدامى والحداثيين. والسياق يلعب دورا مهما في تحديد المعنى فبدونه تبقى الكلمات مقفلة والنص والجمل في حالة من الغموض فهو يزيل اللبس عن الكلمات والنصوص.

وينقسم السياق إلى قسمين: اللغوي وغير اللغوي، يعتمد الشق الأول على اللغة في حد ذاتها ونظامها الداخلي، ويندرج تحت هذا السياق اللغوي، السياق الأسلوبي والسياق الصوتي.

ونظرا للدور الفعال للسياق الأسلوبي والصوتي في حيازة المعنى وتوجيه الدلالة، كان عنوان بحثي موسوما بـ: " السياق الأسلوبي الصوتي وأثره في توجيه الدلالة - قصيدة مناجاة عصفور لأبي القاسم الشابي انموذجا - ويرجع سبب اختياري لهذا الموضوع لمجموعة من الدوافع لعل أهمها:

- ما يحمله السياق وغنى في ميدان السياقات بمختلف أنواعها وذلك في الشعر.

- إبراز دور السياق في توجيه المعنى وتحقيق الاتساق المطلوب .

وقد اقتضت الدراسة مني طرح الإشكالية التالية وهي:

ما أثر السياق الأسلوبي الصوتي في توجيه الدلالة؟ وصحبت هذه الإشكالية أسئلة أخرى فرعية وهي:

ما هو السياق الأسلوبي؟ وما المقصود بالسياق الصوتي؟ وكيف تجلى هذين السياقين في قصيدة مناجاة عصفور للشابي؟

المقدمة

ولإجابة عن هذه الأسئلة قمت بتقسيم هذا البحث إلى فصلين أساسيين: نظري وتطبيقي تسبقهما مقدمة ومدخل تحدثت فيه عن الأسلوبية وأهم مفاهيمها وختمته بالحديث عن التحليل الأسلوبي ومستوياته، أما الفصل الأول (النظري) فقامت بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول: تحدثت فيه عن السياق الأسلوبي، وأما المبحث الثاني خصصته للأسلوبية الصوتية، وأما المبحث الثالث فحوى: السياق الصوتي.

أما الفصل الثاني (التطبيقي) فكان في البداية عن الشاعر ومعنى القصيدة وذلك في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فكان عبارة عن دراسة أسلوبية لقصيدة مناجاة عصفور للشاعر أبي القاسم الشابي، حيث جزئت التطبيق إلى أربعة مطالب:

- المطلب الأول: المستوى الصوتي
- المطلب الثاني: المستوى الصرفي
- المطلب الثالث: المستوى التركيبي
- المطلب الرابع: المستوى الدلالي

ثم ختمت هذا البحث بخاتمة تعرضت فيها على لأهم النتائج التي توصلت إليها متتبعه - في الوقت ذاته - المنهج الوصف من حيث طرح ما هو نظري معتمدة على المنهج الأسلوبي - القائم على الوصف والإحصاء والتحليل - كإجراء تطبيقي من شأنه توضيح الجانب التطبيقي. فكان الهدف من وراء هذا البحث هو الإطلاع بشكل أكبر على السياق الأسلوبي والصوتي وأثرهما في الدلالة، إضافة إلى تزويد الباحث في هذا المجال ولو بالشيء القليل.

ومن الدراسات التي تناولت هذا البحث أذكر منهم:

- فطومة لحمادي، السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النص) سنة 2008.
- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، 2011.
- أحمد بلخضر محاضرات في علم الأسلوب، سنة الثالثة جامعي، جامعة ورقلة الجزائر.

وربما تكمن بصمتي في هذا العمل في تخصيص دراسة خاصة في كل من السياق الصوتي والأسلوبي وجمعها في بحث واحد وتفصيل فيهما كما أنني اعتمدت على المصادر الأصلية فكان مما اعتمدت عليه:

- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1419هـ/1997م

- ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة وتقديم وتعليقات، محمد أمين لحمداني منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، مارس 1993م.

- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة.
- ولعل أهم الصعوبات التي واجهتني هي: قلة المصادر والمراجع التي تناولت هذا الموضوع دراسة وافية، وتشابه المعلومات في كثير من المصادر والمراجع، لكن هذا لم يمنعني من المواصلة في إتمام هذه الرسالة.

المدخل

المدخل:

تعريف الأسلوبية:

إن الأسلوبية ترصد القيم الجمالية استجلاءً لوجوه انتظامها وكشفاً لمجموعة العلاقات التي يحتكم إليها النص الأدبي، وتظهر المنطق الداخلي الذي تبني عليه ملامح الفريدة توكيفاً لبيان المواقع التي تحتلها الأبنية في لبيان تجليات التماسك النصي. إن الموقع والاختيار والانحراف عناصر تمد النظرية الأسلوبية بإجراءات منهجية تشكل مفتاحاً للتعرف على أبعاد النص الأدبي وتجلياته.

وهنا يتضح أن: " الأسلوبية منهج، بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقتها بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، وهكذا فإن الأسلوبية تكشف من خلال تحليل البنى اللسانية عن البنى المتميزة، التي هي البنى الأسلوبية، إذ تضي هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة التي تكون في الوقت نفسه بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي¹.

فالأسلوبية وصف لبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، فهي تكشف عن الخصائص الناتجة عن تلك الطرائق، إنها وصف يشمل المناحي الجمالية".

فالأسلوبية تبحث عن الوظائف الإبلاغية المسؤولة عن تكثيف الدلالة، وتقرأ تموضع السياقات والتي تفتح أبواب تعدد المعنى والتي تظهر تحرر البنى عن قواعد المؤلف مما يضيف عليها التفرد في تشكيل الكثافة الإبلاغية.

ويلاحظ أن الأسلوبية: " علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتحرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية وتعد الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في

¹- حسن نظام، البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 30.

المدخل

نصوصها وسياقاتها"¹. وهذا يوضح أن الأسلوبية تقرأ النص قراءة داخلية تتصف بالموضوعية، فهي تسعى لاستطلاع طرق تشكيل النص بحثاً عن الخصائص المسؤولة عن أدبية الأدب.

والأسلوبية تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

فوظيفة الأسلوبية تكمن في تساؤل علمي: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتلقي تأثيراً ضاعطاً به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما؟²

وبيان ذلك أن الأسلوبية تعني بالوحدة الجمالية والمسائل اللطيفة التي تمنح النص قوة أدبية ضاغطة على المتلقي وتتقصى الأبعاد الدلالية... كما أن علم الأسلوب هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي فقد نجد كلمة تحمل معنى فكرياً وآخر شخصياً طبقاً لحالتها، مثلاً وصف (درامي) في عبارة (الفن الدرامي) يضيف إلى الاسم خاصية معينة دون ظلال عاطفية أو ذاتية لكن نفند الصفة في عبارة (حادثة درامية) تعبر عن قيمة عاطفية... فهنا وضع الكلمة يتكفل بتحديد الجانب الموضوعي للشئ والجانب المستقي من شخصيات المتكلمين³.

ومنه: "الأسلوب هو آلية بناء النصوص وهو كل الاختيارات للأبعاد اللغوية المناسبة التي تضعها اللغة بين يدي كل مستعمل في موقف لغوي.

وهو مجموع ما في الكلام من بدائل اختيارية، تأتي على شكل احتمالات ترادفية، يرتبط استعمالها بمعايير اجتماعية محددة لعرض واقعة أو حدث لغوي"⁴ بمعنى أن الأسلوبية تكمن في المعنى الدلالي الناتج عن دقة الاختيار الأسلوبي ووضع الألفاظ في المواضع

¹ - عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب دراسة، إتحاد الكتاب العرب، ط2، 1427هـ/2006م، ص131.

² - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص36.

³ - ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، در الشروق، القاهرة، ط1، 1419 هـ/1997م، ص19

⁴ - ينظر فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر بدمشق، ط1، 2003م، ص45.

المدخل

الأليق بها توخيا للمعنى العاطفي الذي تقوده أدبية الأدب، فالمظهر الإبداعي للغة يستند إلى اختيار تراكيب مدارها تكثيف المحمولات الدلالية في نقطة تفرض سلطة النص وتأثيره.

وهكذا فإن الأسلوب: "عمل لغوي وجداني أداته اللغة وهو مبالغة ذات طبيعة تعبيرية وتأثيرية أو جمالية، فهو خروج فردي على المعيار لصالح المواقف التي يصورها النص، فأسلوب النص هو مجموع ما للمستويات اللغوية الواردة فيه من قيم احتمالية مشروطة بالسياق، وهكذا فإن الأسلوب هو الطريقة الذاتية التي تشير إلى كيفية اختيار الفرد في سياق ما، مما بين يديه من وسائل لغوية"¹ وهذا يدل على أن الأسلوب ليس هو اللغة نفسها بل هو ملازم لها، أو هو القدرة الإضافية الناتجة عن تأثير استعمال اللغة، فهو يستند إلى آلية اختيار مميزة، فالاختيار الأسلوبي عنصر دائم الحضور يعين هوية النص وملامح تشكيله فيما يجسده من تناسق يوظف القيم التعبيرية على وجه من التمايز الجمالي، فالاختيار عنصر مهم في التشكيل الأسلوبي الذي هو في جوهره اختيار شكل تعبيرى واحد من بين مجموعة بدائل متاحة.

وتحتكم عملية الاختيار الأسلوبي لمعيارين: أحدهما: يرجع إلى ذاتية المتكلم التي تظهر في التفاضل الأسلوبي أي تفضيل كلمة دون غيرها، والمعيار الثاني: موضوعي مداره السياق اللغوي.

وتعريف الأسلوب بأنه مجموعة من الاختيارات المقصودة بين اللغة يظهر أهمية انتقاء المؤلف بين إمكانات اللغة الاختيارية مما يجعلنا نلاحظ الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي لنفس اللغة.

وعمليات الاختيار محكومة بالظروف المختلفة التي يمكن تفسيرها بدورها على أنها اختيار يتم على مستوى أعلى.

¹- المرجع السابق، ص 34، 38، 41.

المدخل

وتعريف الأسلوب على أنه اختيار يُرجح على تعريفه بأنه مفارقة أو انحراف، وتعليل ذلك من وجهة نظر علمية يعتمد على الأمور الآتية¹:

أولاً: إنَّ الاختيار أمر تصدقه تجربة الأدباء فيما يكتبون.

ثانياً: لأنَّ القول بأنَّ الأسلوب هو تعبير معدول عن أصل معتاد يمكن أن يؤدي إلى القول بأنَّ كل تعبير جاء على الأصل دون عدول هو خلو من الجمال.

ثالثاً: لأنَّ الانحراف عن النمط ومفارقته يمكن أن يُعدَّ شكلاً من أشكال الاختيار ومحصلة له.

رابعاً: لأنَّ مفهوم الاختيار يفتح المجال لتجميع مفردات الظاهرة الأسلوبية وضمّ شتاتها في منظومة بحثية واحدة، ذلك أنَّ الاختيار أمر يفترض أن يقوم به المنشئ على كافة مستويات التواصل بدرجات متفارقة، ومن ثمَّ فهو ليس محض اختيار لغوي وحسب، بل هو محكوم من جهة بإمكانات المقال، ومن جهة ثانية بمقتضيات المقام (context of situation) ، وتشمل مقتضيات المقام عوامل كثيرة منها: مصدر الخطاب، والمقصود بالخطاب، وموضوعه والوسيلة المعتمدة في الإبلاغ وجنس الخطاب، والعلاقة بين مصدر الخطاب والمقصود به، والحضور الذهني أو العيني للمخاطب، والمسرح الذي تجري عليه الخطاب².

إذا الأسلوب واقعة دلالية، ولا يقتصر على التشكيل اللغوي، وهنا الأمر يتعلق بدلالة تستوجب طرائق أداء متميزة، فالمحمول الدلالي العام لأسلوبية اختيار مفردات مليئة أي مفردات قد التبتت بدلالات سياق تركيب خاص، فهي تستدعي ألياً أيا كان السياق الجديد، فإنَّ الأمر على المستوى المضموني يتوسل بهذا المحمول الدلالي المكتسب على مستوى المفردات لبناء عالم النص المتميز تماماً كما تستدعيه هذه المفردات.

¹- ينظر عمر عبد الله العنبر، محمد حسن عواد، الأسلوبية وطرق قراءة النص الأدبي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد 2، 2014م، ص 439.

²- ينظر، المرجع السابق، ص 439.

المدخل

هناك مفاهيم ثلاثة لمصطلح الأسلوب¹:

الأول: ويتم من منظور المنشئ، ويقوم على أساس أنّ الأسلوب يعبر تعبيراً كاملاً عن شخصية صاحبه، بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية.

أما الثاني: وهو ينبع من زاوية النص، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللغة ويقصد به بنية اللغة الأساسية، ومستوى الكلام، ويعني اللغة في حالة التعامل الفعلي بها.

وينقسم المستوى الثاني إلى قسمين آخرين: أولهما: الاستخدام العادي للغة، وثانيهما الاستخدام الأدبي لها، وهذا المستوى الثاني هو مجال البحث الأسلوبي باعتبار أن الفرق بين الاستخدام العادي للغة والاستخدام الأدبي لها يكمن في أن هناك انحرافاً في المستوى الثاني عن النمط العادي .

والانحراف هنا يعني الخروج على ما هو مألوف في الاستعمال اللغوي ممّا يشكل ما يسمى بالخاصية الأسلوبية.

وأما **الثالث:** فهو يتحدد من جهة المتلقي، وأساس هذا التعريف أنّ دور المتلقي في عملية الإبلاغ هام إلى الحدّ الذي يراعي فيه المخاطب حالة مخاطبه ومستواه الثقافي والاجتماعي، كما يؤثر في هذا الخطاب عمر المخاطب وجنسه، وعلى المنشئ أن يثير ذهن المتلقي حتى يحدث تفاعلاً بينه وبين النص، واستجابة المتلقي أو رفضه هما المحك في الحكم على مدى حدوث هذا التفاعل.

التحليل الأسلوبي:

ينطلق التحليل الأسلوبي من النص نفسه، وذلك عن طريق تأمل الناقد عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص.

¹- ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري دراسة تطبيقية) مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 15، 24.

المدخل

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص الأدبي من مستويات عديدة أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإيقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرر والوزن، وما يبثه من توازن، ينفذ إلى السمع والحس، وثاني هذه المستويات وهو المستوى النحوي أو التركيبي، فأى الأنواع من التراكيب هي التي تغلب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالب أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة، أو المزدوجة، وهنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص، وتماسكه على طريق الروابط التركيبية المختلفة، وقد تغلب على النص إذا كان سردي الروابط الزمنية والمكانية وقد يغلب عليه الروابط الصوتية إذا كان شعرا¹.

وثالث هذه المستويات هو المستوى الدلالي وفيه يتناول المحلل الأسلوب استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي تغلب على دلالة ألفاظه أنها مستمدة من الطبيعة وهكذا... ويدرس أيضا طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من انزياحات في المعنى، فهل في النص ألفاظ غريبة، حوشية أو ألفاظ مألوفاة دارجة؟ وهل هذه الألفاظ وضعت في سياق مغاير، بحيث تكتسب دلالات جديدة؟

ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص رسما تتعدد فيه القراءة، فهي تتأمل البنية الصوتية والإيقاعية والمعجمية، وتتأمل البنية التركيبية النحوية، وتتأمل البنية الدلالية الجمالية، ومن دون تجاهل للسياق وما يكتنزه من علاقات اختيارية وانحرافية.

كما تستعين المقاربة الأسلوبية بعلم العلامات (السيميولوجيا) لتحديد دلالات التراكيب النحوية، وذلك عن طريق تتبع الظروف التي اكتنفت نشأتها، فأكسبتها دلالات هامشية أو رئيسية ومن خلال تقصي العوامل الفاعلة للسياق التي وقعت فيه، وقد أثرى ذلك ريفاتير حين طرح فكرة السياق لتضاف إلى الفكرة التي كانت ذات هيمنة على عقلية الأسلوبية،

¹- ينظر، تاويريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية العدد 5، جامعة محمد خبضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2009، ص 05.

المدخل

وهي فكرة الاختيار أو الانحراف¹، بمعنى أن دراسة البنية النحوية دراسة أسلوبية صحيحة تقتضي بالضرورة وضع مجمل التراكيب النحوية في سياق عام، تحدد الاختبارات أو الانحرافات المستخدمة والتي من شأنها ظاهرة أسلوبية مميزة.

لا تقف المقاربة الأسلوبية - لشعرية النصوص - عند تضافر هذه المستويات وتلاحمها، بل تتجاوز ذلك إلى أن تقارب ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي، حددها محمد كريم الكواز على النحو التالي²:

- أ- **العنصر اللغوي**: إذ يعالج التحليل نصوصاً، قامت اللغة بوضعها.
- ب- **العنصر النفعي**: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف، والموقف التاريخي، وهدف النص الأدبي وغير ذلك.
- ج- **العنصر الجمالي الأدبي**: ويكشف عن تأثير النص في القارئ، ونشير هنا إلى أن علماء الأسلوبية لم يشترطوا تضافر هذه العناصر واجتماعها دفعة واحدة على مائدة التحليل الأسلوبية، فقد يعتمد المحلل على العنصر الأول مهماً بذلك باقي العناصر الأخرى، وقد يعتمد على العنصرين والواقع أن هذه العناصر تأتي مجتمعة في مجمل التحاليل الأسلوبية ولاسيما في الدراسات الأسلوبية، فلا يستطيع المحلل الأسلوبية الاستغناء عن واحد من هذا العناصر.

ويختلف التحليل الأسلوبية كذلك باختلاف مداخل التحليل فقد يكون المدخل بنيويًا، بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل، وأشكال النصوص وهندسة الآثار الأدبية، أو يكون المدخل دلاليًا ينطلق فيه المحلل الأسلوبية من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية، وأغراضه الغالبة، ومقاصد العامة، وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغياً ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقني، فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة المقاييس أو الإحصاء³.

¹- بالتصرف، المرجع السابق، ص 06.

²- ينظر، محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، 1426هـ، ص 115.

³- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 08.

المدخل

والفكرة الأساسية أن التحليل الأسلوبي يركز على ثلاث خطوات¹:

الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان، هذه العلاقة تنتهي حيث يبدأ التحليل، حتى لا يكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدي إلى انتقاء الموضوعية، وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي.

ثانياً: ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو نذرتها، ويكون ذلك بتجزئة النص إلى عناصر، ثم تفكيك تلك العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغوياً.

ثالثاً: تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنقود ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها، فهذه العملية بمثابة تجميع بعد تفكيك ووصول إلى كليات انطلاقاً من الجزئيات، وهذا يمكننا من الوقوف على ثوابت والمتغيرات في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص².

والغاية من المقاربة الأسلوبية هي الوصول إلى أغوار النص الشعري، للوقوف على عتباته المظلمة وعناصره الفكرية، وشبكة علاقاته بالعناصر الوجدانية، التي يصنع تضافرها وحدة دلالية، وتبعاً لذلك فقد وجب على المحلل الأسلوبي أن يستبطن النص فيحل فيه حلولاً صوفياً، ليرى مباشرة حركاته ومساراته ودوائره، على أن يكون ذلك مقحماً عليه من الخارج أو مفروضاً عليه من رؤى المحلل واستبصاراته المنفصلة عن البنية اللغوية للنص، وهذا يتطلب دراسة مستوياته الصوتية والمعجمية والنحوية والسياقية والدلالية، واختياراته وتأليفاته وانحرافاته على ضوء العوامل الوجدانية، المبنوثة في ثناياه، ذلك لأن التحليل الأسلوبي محكوم بفاعتين إجرائيتين هما: الاختيار أو الانحراف أو الانزياح.

¹- ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 54، 55.

²- ينظر، المرجع السابق، ص 55، 56.

المدخل

فالاختيار يخضع لمتغيرات ما هو ية تبعا لتطور النقد من التشيع بالبدال النفسي في بدايات البحث الأسلوبي إلى التشيع بالدلالة البنائية القائمة على إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التوزيع، التي افنتحها **جاكسون** في نموذج التواصل اللساني الذي أرساه في خطاطته... أما الفاعلية الثانية فهي : الانزياح وهو انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية، كما حدده **جان كوهين** " حين ربطه بالمستويين الصوتي والدلالي، ليشهد فيما بعد تشظيا آخر على سائر المستويات الأخرى النحوية والسياقية والقولية والصرفية.

والحق أن المقاربة الأسلوبية لأي نص من النصوص تعمل على حضور هذه المستويات جميعا، حيث تتضافر بعضها برقاب بعض، فتصنع بتضافرها هذا شعرية النص، وقد يتم الاستغناء عن بعض هذه المستويات دون البعض الآخر بحسب ما تمليه الظواهر الأسلوبية الموجودة في المنجز النصي، فتميزها في النص هو ما يجعل استدعائها في عملية المقاربة ممكنا، يضاف إلى تضافر هذه المستويات ضرورة النظر في ثنائية الاختيار والتأليف والانحراف، ومختلف التنظيمات الأخرى التي يعرضها البرنامج الأسلوبي من تكرار، وحذف وإحصاء للوحدات والملفوظات والمكونات، كل ذلك يصنع جوهر المقاربة الأسلوبية للنصوص، وهي مقاربة تسعى جاهدة إلى القبض على أرواح الجمالية المختبئة والمختفية في عالم النص وتبقى المطاردة أبدية بين النص والناقد الأسلوبي مادامت الملفوظات النصية تمارس طقسها المعتاد ولعبها الحر¹.

¹ - تاورويت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي، ص 12.

الفصل الأول

السياق الأسلوبي و الصوتي

تمهيد:

إن السياق من الموضوعات الدلالية المهمة، ولقد لقي عناية من قبل العلماء قديما وحديثا، وذلك لدوره في تحديد المعنى، فالكلمة يتحدد معناها من خلال السياق الذي ترد فيه، حيث أن للكلمة عدة استعمالات سياقية وكل سياق يظهر أو يحدد هذه المعاني.

وينقسم السياق إلى قسمين اللغوي أو المقالي، والسياق غير اللغوي أو المقامي، يعتمد الشق الثاني على المشاركين في الخطاب كالمتكلم والسامع إضافة إلى علاقتهم وكل الظروف المحيطة بالخطاب ونوع الخطاب، أما اللغوي فيعتمد على اللغة في حد ذاتها ونظامها الداخلي كالصوت والمعجم والتركيب والبناء والنحو والنصوص.

ويندرج تحت هذا السياق "السياق اللغوي" عدة سياقات - ما يهمني في هذا البحث - السياق الأسلوبي والسياق الصوتي.

أثرت الحديث في هذا الفصل عن الأسلوبية الصوتية، وذلك لأنها تهتم بالجانب الصوتي وتدرس مستوى السياق الصوتي والذي هو أحد محاور لهذه الدراسة.

الفصل الأول: السياق الأسلوبي والصوتي
السياق الأسلوبي:

يظهر هذا اللون من السياق في النصوص الشعرية، والنثرية أكثر منه في اللغة العادية، لما يمتلكه من قوة النسيج، وجدارة البناء وقوة التوالد الدلالي، لأنه ملك الفرد الذاتي¹، ومن حقه أن يمارس طاقته الإبداعية وإنتاجيته في خلق أجيال جديدة من التراكم ذات مستوى فني عالي النسيج.

ويدخل ضمن هذا السياق عدة سياقات منها، السياق المعجمي والنحوي والصرفي والصوتي بالإضافة إلى سياق الصورة، والتناص والرمز والأسطورة والحلم، والزمان والمكان، ويمثل السياق الفني أو السياق الأسلوبي، الملمح الخاص والبصمة التي تميز كل كاتب أو أديب عن الآخر²، ويظهر هذا السياق في النصوص الأدبية والجمالية، التي تتضح بأشكال التصوير والتعبير الفني، فترتفع عن المبتذل من الكلام إلى لغة شعرية شاعرية، تنقل القارئ والسامع من الواقع الكوني إلى الواقع الفني، فيتسمع المعنى، ويستطيل الخيال، ويضحي المعنى صورة بصرية في مقابل الصورة الشعرية³.

يتميز السياق الأسلوبي بخصوصية الخلق الفني، والطاقت السياقية اللغوية والصوتية والدلالية الخاصة التي تمثل انحرافا فنيا، ويقول الدكتور سعد مصلوح: "ليس كل انحراف جديرا بأن يعد خاصية أسلوبية مهمة، بل لابد لذلك من انتظام الانحراف في علاقته بالسياق، كما أن إلحاح المنشئ على أنماط معينة من انحرافات الاستعمال وإيثارها على غيرها من البدائل، وما قد تسفر عنه المقارنة بين النص المدروس والنص النمط من اختلاف نوعية البدائل المستخدمة وكثافتها، كل أولئك من المقومات الأساسية للأساليب"⁴.

من خلال قول سعد مصلوح يظهر أن الانزياح الأسلوبي هو تمثيل لهذا السياق الأسلوبي، وهذا ما أشار إليه الناقد عبد الملك مرتاض، بقوله: "يأتي الانزياح ليكسر الرتابة الأسلوبية

¹ - فطومة لحمادي، السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 3 و2 جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، جوان 2008، ص 14.

² - فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي، دمشق 2011، ص 33.

³ - لخضر حاكمي، محاضرات في الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة الدكتور مولاي الطاهر، سعيدة، ص 62.

⁴ - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1922، ص 51.

فيكون انتباه المتلقي غابراً في طريق جمالي معيّن عبر تلك الرتابة، ولكن بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبيراً فيه ينزاح به عن المؤلف، ويتناهى به عن المبتذل فيوقظ الانتباه فيه، ويحركّ الذهن لديه، ويبعث في النفس ما يبعث من فضول التطلع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وقع في نظام المعيار اللغوي"¹.

تحدث ريفاتير عن السياق، والذي نجده في نظريته كإجراء أسلوبي في تحليله، فهو يمثل القاعدة إذ أنه لو انحرف الأسلوب عن هذا السياق الدائم، ولو اعتبر النظام الذي يجمع بين الأسلوب والقاعدة، قواعد لغوية لتعسر فهم سبب قيام بعض الوحدات اللغوية بدور وظيفي بحت في نظام علاقة معينة، وبدور إجراء أسلوبي في نظام آخر، ولا كيف أصبح الإجراء الأسلوبي - من كثرة استعماله - بدون قوة تعبيرية.

وعلى العكس يمكن شرح التأثير الناجم عن الانحراف الدائم بسهولة إذا كان طرف التقابل متغير في نفس الوقت، وهذا الطرف المتغير لا بد أن يكون هو "السياق" ومنه فالسياق يقوم بدور القاعدة التي يتشكل منها الأسلوب بعد انحرافه الداخلي عن هذا السياق الدائم"².

لكن ما دامت التقوية الأسلوبية تنتج من إدخال عنصر غير متوقع في نسق، وهي تقترض إشعاراً بالانقطاع الذي يُغيّر السياق فإن هنا فارق جوهري بين المفهوم الشائع لكلمة السياق وبين السياق الأسلوبي فالسياق الأسلوبي ليس هو التداعي أو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى أو يضيف إحياءات خاصة للكلمات بل (هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع) فهو ليس ترابطياً ولكنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي ولا يفهم هذا الانقطاع على أنه من باب الفصل، فقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات التي تقيمه بين العنصرين المتصادمين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي بمعنى لن ينتج أي أثر باجتماع هذين العنصرين في

¹- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات درا القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009م، ص195.

²- بالتصرف صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1419هـ/ 1997م ص 224-225.

متوالية واحدة، وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية، شأنها شأن جميع التقابلات المثمرة والمفيدة في اللغة¹.

وهذا يبدي أن السياق الأسلوبي يؤسس على تصادم علاقات البنية ممّا يضاعف الإيحاء ويكسب النص الأدبي تأثيرا خاصا من خلال علاقات التجاور وكثافة الإنتاج الدلالي، ويعتمد على حرية التصرف باللّغة ويشكل مشهدا دراميا تتلاقى عليه وجوه الدلالة الأسلوبية.

إضافة إلى ذلك إن مبدأ التضاد - عند ريفايتر - يمكننا من وضع تفرقة واضحة بين الأسلوب الشخصي واللغة الأدبية، فاللغة الأدبية في القصيدة لا تقتضي أي تضاد؛ بل هي نموذج متوقع لا تكتسب عناصره اللغوية أي قيمة أسلوبية لمجرد انتمائها للغة الأدبية، ولكنها إذا ظهرت في سياق لا تتوقع فيه فإنها تكتسب السمة الأسلوبية².

ومن مفهوم السياق الأسلوبي نجد أن تكوين النموذج الذي يتحكم في دهشة القارئ يتبع بالضرورة خط تعاقب الجمل المكونة للقول، وبهذا يتمثل السياق في جزء خطي يمضي في اتجاه تقدم عين قارئ السطور لكنه ينبغي تعديل هذا التصور للنص كعامل في تكوين السياق، بإضافة مفهوم " الأثر الرجعي " له، فمعنى الوقائع الأسلوبية التي يكتشفها القارئ وقيمتها تتعدل خلال تقدمه في القراءة، فالكلمة المكررة مثلا تبرز بالترار، وتتضاد مع الكلمات الأخرى غير المرسومة في السياق، والتي لا تربطها علاقة "التطابق" مع نمط ما، لكن هذا النمط الذي يتمثل في المرة الأولى لظهور الكلمة المكررة - يقصد به أول ما يتوارد من معنى الكلمة - لا يلاحظ للوهلة الأولى ثم يفرض نفسه من جديد على القارئ ويكون ذلك غالبا مع إضفاء قيمة مختلفة أي بتقويم مختلف، وبهذا تتراكم على مدار قراءة المعلومات والصيغ وتذكر المتواليات السابقة، وكلما كان النموذج الكتابي مرسوما بوضوح كلما اشتد بروز التضاد عند ظهور.

¹ - عبد الله العنبر، المناهج الأسلوبية والنظريات النصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 43، ملحق 4، 2016، ص1819.

² - ينظر، صلاح فضل المرجع السابق، ص 225.

مثال ذلك: فلو كنا نقرأ رواية مثلا تحكي وقائعها بصيغ الماضي المتوالية فإن الاستخدام المفاجئ لصيغة المضارع يصاد السياق السابق، فهي تستدعي تعارضا مع متوالية من الكلمات المختصرة التعينية مع وجود فصل بينها، فهذه الجمل المتوالية المتداخلة تهيب سياق التضاد لجملة اسمية مركزة منفردة¹.

ويمكن إضافة لهذا التعريف نتيجتان، فالسياق الأسلوبي يقتضي أمرين: هو في المقام الأول، له امتداد محدود جدا، يحده تذكر ما قرأناه للتو، ويحده تلقي ما نقوم بقراءته، إذا فالسياق يلاحق القارئ إلى حد كبير ويغطي جميع متواليات القول، وهذا يشرح تعدد جدوى الإجراء الأسلوبي، بمعنى أن هناك إمكانية لدى كل إجراء أسلوبي لتوليد تأثيرات متعددة، كما أنه يترتب عليه كذلك إمكانية توالي المتعلقات الأسلوبية، أي أنه إذا كان النموذج الأول هو (السياق + الإجراء الأسلوبي) فإن هذا الإجراء الأسلوبي يمكن بدوره أن يصبح سياق لإجراء آخر يتضاد معه، فيقوم بدور الإجراء المضاد لما قبله والسياق الذي يتضاد مع ما بعده، ومما أثار انتباه ريفاتير عن أسلوبية الانزياح، ليس هو التعارض بين الانزياح الملحوظ داخل النص وبين المعيار النحوي الخارج عن النص (التصور الاستبدالي)، بل التباين بين عنصرين نصيين في متوالية خطية من الأدلة اللسانية (التصور المركبي) إن المفارقة ناتجة عن إدراك عنصر نصي متوقع متبوع بعنصر غير متوقع، وهكذا يتحدث ريفاتير، في حالة الأولى عن العنصر المتوقع غير الموسوم، وفي حالة الثانية عن غير المتوقع أو الموسوم²، فالأسلوب عنده لا يتمثل في توالي الصور ولا المجازات ولا الإجراءات، وليس بروزا مستمرا، بل إن البنية الأسلوبية لنص ما تتحدد بتوالي العناصر الموسومة في مقابل غير الموسومة في مجموعات ثنائية تمثل السياق والإجراء المضاد له الذي لا ينفصل عنه - إذ لا يمكن أن يقوم أحدهما مستقلا عن الآخر - فكل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقًا وتضادا، من هنا لا يمكن أن نركز فحسب على العناصر المضادة ببساطة لأنها عناصر بارزة سهلة الالتقاط في التحليل الأسلوبي، بل لا بد أن نولي نفس

¹ - ينظر، ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي ترجمة وتقديم وتعليقات د. محمد حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، مارس 1993م، ص 58.

² - هنريش بليث - البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيماني لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب 1999، ص 60.

الاهتمام للعناصر غير الموسومة في مقابلها، العنصر غير الموسوم في هذا التعارض الثنائي هو السياق الصغير، أما السياق الكبير فهو السياق الذي يسبق السياق الصغير غير أنه لا يكون مع ذلك، جزءا ملازما للمفارقة نفسها. يمثل ريفاتير لفكرته بقول كورني:

" هذا النور المظلم المتساقط من النجوم" يمثل (المظلم) في هذا الشطر العنصر الموسوم، ويمثل (النور) العنصر غير الموسوم أو السياق الصغير، أما السياق الكبير فهو مكون من الأبيات السابقة التي تقيم بنية الوحدات النصية غير الموسومة، وعلى ذلك فالأسلوب ليس مكونا من عنصر المفارقة غير المتوقعة فحسب، بل هو مكون أيضا من السياق المتوقع (الأسلوب = السياق + المفارقة)¹.

إذا السياق الأسلوبي - عند ريفاتير - نوعان:

أ- السياق الأصغر:

إذا كان ريفاتير (Riffaterre) قد أشار إلى العنصر غير المتوقع في الأسلوب، والذي يحدث انحرافا وتضادا في تماسك العبارة الكلامية وعليه "فالسياق الأصغر يتكون إذن من الأجزاء الأخرى غير الموسومة، وينشأ التضاد من مقابلتها للعناصر الأولى غير المتوقعة وحاصل اجتماع السياق مع التضاد هو الإجراء الأسلوبي. فمثلا لو كان هناك قول أدبي يحتوي على مجموعة من الملامح والتي تربط بين مستوى أو أكثر من مستويات النظام اللغوي في وحدة بنيوية دلالية، فلو كانت هذه المجموعة ذات تأثير أسلوبي فإن الذي سيثير هذا التأثير هو عناصر التوقع المحصورة في أحد أجزائها المكونة لها، فهنا يتجلى مفهوم السياق الأصغر في أنه مكون من الأجزاء الأخرى غير الموسومة، وأيضا مفهوم التضاد، الذي ينشأ من تقابل العناصر الأولى غير المتوقعة...²

إذا السياق هو الجزء الأول من العبارة الوارد قبل الكلمة الموسومة، أي الجزء الذي يسبق التضاد الواقع في العبارة - نلاحظ أن السياق الأصغر ينحصر بين السياق

¹- المرجع السابق، ص61.

²- ينظر - صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص 228.

والتضاد، مثل قولنا: سالت الأدوية حيوانات مفترسة، فالسياق الصغير هنا هو عبارة (سالت الأدوية) وخصائصه الجوهرية تتمثل فيما يلي¹:

1- أنه يقوم بوظيفة بنوية كطرف في مجموعة ثنائية تتقابل فيما بينها.

2- ليس لأي من الطرفين تأثير بدون الآخر.

3- كما أنه محصور مكانيا ومحكوم بعلاقته بهذا الطرف الآخر وربما كانت مكونات السياق الأصغر كثيرة أو قليلة، مستمرة أو متقطعة، إلا أن فاعلية التضاد تتوقف على مدى توقعه، والإحساس بالتضاد هو الذي يجعلنا نعزل في المتواليات اللغوية العناصر التي قام التضاد بالنسبة لها وننسب إليها دور السياق، فالقاعدة تتحدد من خلال الخروج عليها، والمبدأ نعرفه مما يشذ عنه، والنموذج يدرك بفضل كسره، ويبدو التوقع متأخرا من خلال وجود غير المتوقع قبله.

ب- السياق الأكبر: وهو مجموع السياق الأصغر والتضاد الواقع بعده وما يرد بعد ذلك من سياقات وإجراءات أسلوبية وهو على لوتين:

اللون الأول: يتمثل في النمط (السياق + الإجراء الأسلوبي + السياق) مثاله: قمت بجولة سياحية + امتطيت فيها ضوء القمر شاهدت من خلالها دور المدينة وقصورها الشاهقة.

(السياق + أسلوب الإجراء + السياق)²

يتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي الذي مهد له والمثل الشائع على ذلك النوع من السياق الأكبر هو إدخال كلمة في السياق غريبة عن الشفرة المستعملة؛ كأن تقول مثلا في وصف رحلة نهاية الأسبوع "خرجت من منزلي بالمعادي، مصطحبا معي القبيلة لنقضي يومين في الإسكندرية"³، فأن تخرج من المنزل في المعادي وتمضي يومين في الإسكندرية هذه شفرة عادية معاصرة يتناسب معها أن تصحب أسرتك أيضا، أما أن تعبر عن هذه الأسرة بأنها (القبيلة) فهي كلمة دخيلة عن السياق السابق واللاحق تنتمي لعالم بدوي وعصر ونظام حياة

1- أحمد بلخضر - محاضرات في علم الأسلوب، سنة الثالثة جامعي، جامعة ورقة، الجزائر، ص 44.

2- المرجع السابق، ص 44.

3- ينظر - صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص 229.

مختلف، مما يجعل لها تأثيراً مضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر الوارد قبل الكلمة الموسومة وهي القبلية، ثم تستأنف الجملة مسارها في إطار عادي مألوف مما يكون النموذج الأول للسياق الأكبر.

اللون الثاني: ويتمثل في (السياق + الإجراء الأسلوبي الذي يكون بمثابة قاعدة انطلاق لسياق جديد + سياق إجراء أسلوبي آخر)

أي أن الإجراء الأسلوبي هنا يولد مجموعة من الإجراءات من نفس الجنس، مثلاً بعد إيراد كلمة قبلية تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها مثل الخيام والأغنام والصحراء وغير ذلك مما يؤدي إلى حالة من إشباع هذا الإجراء الأسلوبي تنتهي بأن تفقد تلك الكلمات قدرتها على التضاد ولا تبرز نقطة معينة في النص، الأمر الذي يجعلها تصبح حينئذ مكوناً لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر¹.

مثال آخر:

توغلت في قراءة كتب التاريخ + عبر أمواج الأثير + أتتبع حكايات أبطال المسلمين.

السياق + إجراء الأسلوبي + السياق

أرسم قوس قزح + لذكريات الصبا + بين أنياب الزمان + في ظل الأمن والأمان.

إجراء أسلوبي + سياق + إجراء أسلوبي + سياق²

وقد يتصور في بعض الحالات القصوى ألا يكون الإجراء الأسلوبي تمهيداً لسياق جديد، بل يقوم هو بوظيفة السياق الجديد لإجراء آخر فوري، لكن من الصعب في تقدير ريفايتر تحديد هذه الحالة بدقة، إذ أن عملية الإشباع التي ترتب عناصر الإجراء المتنافسة تنحو عادة إلى إزالة التضاد مما يتطلب مسافة كافية لخلق تضاد جديد، ووظيفة السياق الأكبر هي الإبراز، فهو الذي يقوم بتقوية التأثير الأسلوبي للإجراء، ويوسع التضاد القائم بينه وبين السياق الأصغر، وهذا هو التأثير الأسلوبي المعتاد الذي ينجم عن كلا النموذجين على السواء³.

¹- ينظر، المرجع السابق، ص 230.

²- أحمد بلخضر، محاضرات في علم الأسلوب، ص 45.

³- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 230.

فالسباق الصغبر Microcontext يقصد به الجوار المباشر للفظ قبله أو بعده، ويعني أسلوبيا بدراسة الكيفيات التي تتفاعل بها الكلمات، فيبرز بعضها بعضا ويؤثر بعضها في بعض.

أما **السباق الكبر Macrocontext** يقصد به أحيانا ما هو أكبر من الجوار المباشر للفظ كالجملة أو الفقرة أو الخطاب جملة، وقد يتخذ هذا المصطلح أسلوبيا دلالة خاصة تتمثل في جملة المعطيات التي تحضر القارئ وهو يتلقى النص بموجب مخزونه الثقافي والاجتماعي¹.

وقد يقابل أحيانا بين هذين السباقين الحجمين من السباق (الصغير والكبير) بالمفهوم نفسه الذي تفرق فيه بين سياق النص وسباق الموقف، فيجعل الكبير خاص بالمسافة السطرية الأطول مضافا إليها الطبيعي الفيزيائي (كالأشياء والأشخاص والمكان والزمان... الخ) والمعارف وعلاقة المرسل بالمتلقي وأخيرا السباق التاريخي الاجتماعي.

ومن التقسيمات التي وجدتها أيضا للسباق، نوعان: سياق تناسقي²، وسباق تنافري.

والذي يهمني هنا هو النوع الثاني، السباق التنافري أو الأسلوبي أو الإجرائي، وهو لا يراد به التنافر الذي هو ضد التناسق التركيبي، وإنما يراد به التنافر التضادي الذي يحدث داخل الأسلوب الواحد، وبتعبير آخر هو عنصر المفاجأة الذي يحل محل الاتساق والانسجام المعنوي الذي يفرضه السباق النسقي التركيبي، وبتعبير آخر لا يراد به، كما قال ريفاتير، تلك الإضافات الإيحائية التي تحملها الألفاظ والعبارات، بل يراد به ذلك النسق اللغوي الذي يقطعه عنصر غير متوقع من قبل المتلقي، وكما ذكرت سابقا هو ما أطلق عليه ريفاتير الإجراء الأسلوبي، كما يمكن إدراج هذا السباق في إطار الانزياحات التعبيرية التي تعطي للنص حيويته وجماليته الأسلوبية³.

¹- ردة الله بن ردة بن ضيف الطلحي، دلالة السباق، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة أم القرى، السعودية، المجلد الأول، 1418هـ، ص 43.

²- ينظر، أحمد بلخضر، محاضرات في علم الأسلوب، ص 55، 56.

³- المرجع نفسه، ص 57.

الأسلوبية الصوتية:

تعد الدراسة الصوتية المحور الأساس للدخول إلى النص، فالصوت هو الوحدة الأساسية للغة التي يتشكل منها النص، وهو الجزئية الأساسية التي يبين عليها العمل الأدبي، فهذا المستوى هو الخطوة الأولى لدراسة النصوص الأدبية.

وقد تميزت الدراسات الأدبية الحديثة عامة، والأسلوبية خاصة باهتمامها بالجانب الصوتي، لما له من أهمية في مناحي نسيج العمل الأدبي، ومكوناته شتى، من " أصوات وإيقاعات خارجية وداخلية وتنغيم ونبر، لما تحدثه من أثر على المتلقي للنص الأدبي، فالأسلوبية الصوتية تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجة الفيزيائية، ويندرج تحت هذه الأسلوبية عدد من الظواهر، تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى، وتنتهي إلى دلالة المعنى الصوتي للسياق، فالأسلوبية الصوتية هي فرع من فروع الأسلوبية، تهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي للنصوص وتدرس مستوى الأصوات المفردة، ومستوى السياق الصوتي، معتمدة على مصطلحات علم الأصوات *Phanéties* والفونولوجيا *Phanalagg*¹.

فالأسلوبية الصوتية تنتمي إلى الفونولوجيا، وتدرس العناصر الصوتية في لغة الإنسان، تلك التي تتمثل في طريقة التلفظ وموضع النطق، والنبر وحدة الصوت، والتنغيم والشدة والجرس في الصوت، وكذلك نظام اللغة (وحداته الصوتية)، وقد ميز بيير جيرو بين ثلاثة أنواع للأسلوبية الصوتية، وهي على النحو الآتي²:

- **الصوتية التمثيلية:** وهي التي تدرس الأصوات باعتبارها عناصر لغوية موضوعية، وقاعدية.
- **الصوتية الندائية:** وهي التي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر في السامع.
- **الصوتية التعبيرية:** وهي التي تدرس المتغيرات الناجمة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

¹- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص15.

²- ينظر، بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 59، 60.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي ترمي إلى تأسيس جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية، مثل النبر، والتنغيم، والمد، والتكرار...

ولدراسة الأسلوبية الصوتية أثر في إظهار الانطباعات العاطفية، والتي يستشعرها المتلقي، حينما يستمع إلى منظومة تصويتية للغة ما دون فهمها، فهذه الانطباعات تأتي من مقارنات التصويت اللاشعورية بين نظم تلك اللغة والنظم الصوتية للغتنا وما ينجم عنها من مشاعر، وهذا يجعل مشاعر المتحدث بتلك اللغة تتركز لتستقر في بعض الأصوات، فتحدث تأثيرات معينة ترتبط بمدى توافق القيم الصوتية مع حركة حساسية المتكلم والسامع¹.

فترتبط دراسة القيم الصوتية ارتباطاً وثيقاً بالجانب الاجتماعي، فالمادة الصوتية أحياناً تكون مستمدة من واقع اجتماعي للدلالة على قيم تعبيرية معينة.

لقد عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزها، لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في تواجح الأنساق التعبيرية وتربطها، وتعول هذه الدراسات على الشعر في وصف المستوى الصوتي لأن جوهر الشعر هو الصوت، فعلى الدارس الأسلوبي أن يكون ملماً بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة.

فالصوت هو العنصر القار في إيقاع موسيقى الشعر، والإيقاع هو أساس بناء الشعر كما أن الأنساق الإيقاعية تخلق انطباعاتاً جمالياً.

والمبدأ الذي تنطلق منه الدراسات الأسلوبية للمؤثرات الصوتية هو أن إيقاع وموسيقى القصائد تستمد من نظام داخلي من التواترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد.

وأول خطوة منهجية تمكن الدارس من موضوعية البنية الصوتية هو تحديده لأشكال التنسيق الأساسية التي تشكل الوحدات الصوتية المتواترة في البيت الشعري، والقيمة الشعرية واستقلاليتها يبييان على الكينونة الموضوعية، وهذه القيمة الذاتية هي محمل الإحساس بمعدل الصوت الموضوعي الذي ينشأ من استواء القصيدة تركيباً لغوياً، الذي

1- بالتصرف صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، ص 28.

عزز الاتجاه إلى الدلالة الذاتية وإقامة الصلة بين الأصوات والصور والأفكار لتفسير الأبنية الصائتة، والدلالة الذاتية متعددة الوجوه بعضها يرجع إلى المحاكاة الصوتية، وبعضها يظهر في الصفة التعبيرية للعلامات اللغوية وتبلغ العلامة مستوى من الرمزية تستطيع معه تصوير الشيء وتمييزه وبذلك تتجاوز اللغة حدود نقل المعنى إلى تجسيده وإخراجه مخرج الموضوعية التعبيرية¹.

وأي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يفهم ولا يتحقق إلا عن طريق تحليل القالب اللغوي والصوتي للعمل الأدبي، بالإضافة إلى ذلك ثمة هدف علمي يخدم علم اللغة، وفهم أسرارها، وتوضيح بعض وسائل الترميز الصوتي الموجودة في الاستخدام غير العادي للغة ويرى ل.ك.أوبلرول من L.K obler and L.Meenn أن الدراسة اللسانية للشعر (وهي متوافرة في الدراسة الأسلوبية) تأخذ بأيدي الدراسات اللغوية والصوتية والنقدية في أبعاد ثلاثة:

- 1- التفسير القائم على الاستنباط المنطقي من خلال الشواهد.
- 2- توضيح الصلة بين ما هو عرضي وما هو جوهري في الاستخدام.
- 3- إلقاء الضوء على بعض الاستخدامات الخاصة في التراكيب اللغوية.

والبحث عن مواطن الجمال والإبداع في العمل الفني يجعلنا قادرين على تمييز الوحدات العديدة المتلاحمة في العمل، مما يضيف القوة والعظمة الجمالية هو ما يجعلنا نتأثر ونشعر بالأحاسيس المطلوبة، والتي ترتبط بالعمل الفني ذاته، والفن رموز تعبر عن معان، فالفن اللغوي الذي يتخذ مادته من الملفوظات القولية يقوم جمالياً بوظيفتين:

- 1- وظيفة اللغة العادية، وتقوم لها الكلمات المألوفة، وفي هذه الحالة تصدر المعاني من خلالها وليس منها ذاتها، أي ليس من مادتها الصوتية، فالأصوات في اللغة غير الفنية لا تحمل معنى.

- 2- وظيفة اللغة الفنية، وتقوم بها الكلمات أو الألفاظ (الملفوظات) عندما تكون مرصوفة ومرصوفة في تراكيب وجمل شعرية متناغمة في سياق مخصوص توحى إلينا

1- ينظر، لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، ط1، ص 66.

بأحاسيس ومشاعر، ونشعر بها من طريق يختلف عن طريق ما تدل عليه الكلمات والجمل ، ونعني بذلك طريقة نطق الألفاظ وأصواتها ذاتها. وتتأزر الوظيفتان في تقديم المعنى الشامل، والفكرة السائدة في العمل الفني، لأن غايته أن يعرض صوراً ويصدر أخلية لا أن يقوم بمجرد الإشارة إلى معنى، ويمكن تلخيص ذلك في الجملة الآتية: " غاية الفن دائماً هي أن يقدم لا أن يعلم"¹

Art is always concerned to present no to represent

وعندما نصل إلى وصف العناصر التي تتأزر وتتوازي وتتوازن في الوحدة الجمالية المتكاملة التي عن طريقها ندرك ويفهم بيت القصيدة عندها تنتهي مهمة التحليل الجمالي.

ويتشكل النص من ثلاثة عناصر رئيسية، هي الصوت، والكلمة والجملة، وهذه العناصر لا تصبح حية إلا في سياق لغوي، وكل نص ينطوي على قيمة صوتية وتعبيرية، وهذه القيمة تستمد منها الدلالة الصوتية، فالدلالة الصوتية، هي الدلالة المستمدة من التشكيل الصوتي للخطاب من حيث تكوينه ونطقه، من منطلق أن الصوت مظهر من مظاهر الانفعال النفسي، ومن منطلق وجود العلاقة الوطيدة بين الصوت والدلالة، يدرك من الجرس والإيقاع المتولد من التشكيل الصوتي للخطاب نوع من التصاقب والتوافق بين صفة الصوت وصفة الحدث قوة وضعفاً، شدة ولينا، سهولة وصعوبة، فيأتي الصوت القوى مصاقبا الحدث القوى والصوت الضعيف على شاكلة الحدث الضعيف مصورا لها ومؤكدا لها، ويتسنى ذلك من خلال الربط بين ملامح الصوت وسماته الفيزيائية والنطقية والسمعية وطبيعة الأحداث والمواقف².

تسعى الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها، تلك المواطن الموجودة في إنتاج وأداء تمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية (Phonetic and Phonologic) ، ثم يقوم بعد ذلك يرصدها ووصفها وتصنيفها... وعند دراسة

¹- ينظر، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 20، 18

²- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة نظم التحكم وقواعد البيانات، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص 123.

العمل الفني في ذاته (النص) يجب أن نفرق بين المستوى الصوابي للغة والمستوى الجمالي، وألا نخلط بينهما.

فهدف دراسة النص رصد الصياغة الأسلوبية وليس إعراب الجمل وتحليل ألفاظها حسب إمكانيات اللغة الطبيعية والعادية والتي هي بطبيعة الحال موجودة في النظام اللغوي أو الصوتي.

ويمكن اعتبار الأسلوبية الصوتية علما قائما بذاته يدرس النواحي الآتية من وجهة نظر لسانية تعبيرية *linguistic and expressive*.

1- التشكيل اللغوي والصوتي البلاغي في النصوص بعامة، يضاف إليها التشكيل الصوتي العروضي في النصوص الشعرية خاصة .

2- التطريز الصوتي في الاستغراق الزمني والوقف والابتداء والتنغيم والإيقاع.

3- فن إلقاء النصوص وأدائها، وطرق عرضها، ومهارات الإقناع الخطابي.

وأول من استخدم اصطلاح *Phanastylisti* هو *نيقولاي تروبتسكوي* *N.Trubetzkoy* في كتابه: "أصول الفونولوجيا" الذي ظهر أول مرة في الألمانية عام 1936 في مطبوعات جماعة براغ اللغوية، ثم ترجم إلى الفرنسية بعد ذلك بعشر سنوات، ثم إلى الإنجليزية بعد ذلك بعشرين سنة أخرى، ولم يقدم *تروبتسكوي* دراسات جمالية صوتية بعينها، ولكنها بين أهمية هذه الناحية ووجوب تنميتها في دراسة تسمى "الأسلوبية الصوتية" *Phanastylistic* حيث ندرس فيه بعض النواحي الجمالية في الكلام إنتاجا وسماعا ونصا، ويرى *تروبتسكوي* أن يقسم علم الجمال الصوتي إلى قسمين:

أ- أسلوبية علم الصوتيات: وهو القسم الذي يعني بأسلوبية التعبير *stylistics of*

expressien وبأسلوبية القبول *stylistics of appeal*.

ب- أسلوبية الفونولوجيا: وهو القسم الذي يدرس بطبيعة الحال نظم الأصوات عرضا وتشكيلا مع ربطها بالنواحي التعبيرية والإيحائية والتأثيرية المرتبطة باللغة.

وعلينا أن نعنتي بهذين القسمين من علم الجمال الصوتي لكي نستطيع أن ندرس المستوى الصوتي للنص الشعري، دراسة تشمل الغلالة الصوتية السائدة في وحداته والشاملة لوحدة القصيدة العضوية والفنية والدالية¹.

وتحدث القيم الصوتية الذاتية أثرها الأسلوبي في موسيقى الشعر بمعزل عن الوزن والقافية فهي أعمق وأجمل مما ينجزه الوزن والقوافي، وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متألّفة في نسق يجعل الإحساس بالشكل مضمونا في ذاته فالدلالة الذاتية تستمد كينونتها من طبيعة الأصوات وعلاقاتها السياقية فهي دلالة صوتية، لأن الألفاظ تكتسب دلالتها من جرس أصواتها فينشأ ما يسمى بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات فتكون عملية التحول بالصوت إلى دال مدرك عملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب مقتضيات المقام بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى... ولذلك كان اعتماد الألسنية ومن ثم الأسلوبية المستوى الصوتي في وصف اللغة وأثرها الحسي من خلال الكلام، وقد اقتصت الأسلوبية بدراسة الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني لأن القيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية...²

وهذه الدراسات الصوتية للصوت تبلورت فيما اصطلح عليه بالأسلوبية الصوتية، كما ذكرت سابقا، وتعني حسب غيرو دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية بإقرار: (أن في حوزة اللغة نسقا كاملا من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، ويمكن أن نميز من بينها: الآثار الطبيعية للصوت، المحاكاة الصوتية، المد، التكرار، الجناس، التناغم...)³ يضاف إلى ذلك القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات.

¹ - ينظر، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 16، 17.

² - بالتصرف، ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، مجلة اللسان الدولية، العدد الأول (يناير 2017م / 1438هـ) ص 4.

³ - ينظر، بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 60، 61.

ويتحدد موضوع الأسلوبية الصوتية في مجالين، الصوتية الانطباعية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع، و الأسلوبية في صوتية التعبير وتعني بالربط بين الرمز ومدلوله، فاللغة تقبل التحليل في مستويين:

المستوى الصوتي والدلالي، والشعر يمتلك خصوصية المستويين معا فهو بنية صوتية دلالية.

ويفرق محمد مفتاح بين الأسلوبية الصوتية والرمزية الصوتية، ويرى أن الأسلوبية الصوتية تدرس المعطيات الموازية للغة، أي الأثر السمعي، أما الرمزية فتدرس معطيات لغوية يعزوها القارئ للواقع الصوتية وهنا لا يعني اللغة العربية لأنها لا تستند إلى دراسة النبرة والطبقات الصوتية بل يقصد اللغات الأخرى التي تقوم النبرة فيها بدور تمييزي بين الأصوات، لذلك فإن الرمزية الصوتية التي يعينها مفتاح تندرج في سياق الصوتية الانطباعية المولدة للإحياء، وهي من العناصر الموضوعية المكونة لأسلوبية الصوت على أساس أن الصوت ليس منعزل متعلق بنطقه وإنما الصوت له وظيفة تمييزية تميزه عن باقي الأصوات الأخرى، وهنا فخصائص لغة ما لا توضع على أساس الدور الذي يقوم به أعضاء الجهاز الصوتي (النطقي) وإنما على أساس التقابلات الصوتية التي تميز بعض الكلمات عن بعضها الآخر، فكل صوت في لغة ما يدرس على أنه مجموعة من الملامح التي تميزه عن بقية أصوات اللغة نفسها، وهنا محور الدراسة هو بنية الأصوات لا طريقة إنتاجها بصفة عامة، وعليه تختلف أنظمة اللغات الصوتية فكل لغة خصائصها، وأيضا العناصر الصوتية تختلف من لغة لأخرى، وعليه تتحدد أنساق الأسلوبية الصوتية في اللغة العربي في مستويين¹:

الأول: مستوى العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى في الحروف والكلمات.

الثاني: المستوى الإيقاعي في البنية الشعرية فالإيقاع عنصر توافقي أساسي يتميز به الشعر عن النثر لتحقيق جانبه الموسيقي وهو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإحياء.

1- بالتصرف، ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، ص 05.

كما أنه على المستوى الجمالي يمنح النص موسيقى عذبة تجذب الانتباه فتصغي إليها الأسماع مؤثرة في المتلقى، ويندرج في المستويين ما وسمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية تعبيراً عن وظيفتها الجمالية كالجناس والتكرار ورد العجز على الصدر، والترصيع، والتقسيم، بالإضافة إلى السمات الجمالية للإيقاع كالتلاؤم والانسجام وحسن النظم والتأليف وزيادة المعنى لزيادة المبنى.

ويعد الواقع اللساني هذه الدراسات المهاده النظري والتطبيقي للأسلوبية الصوتية ويعد أيضاً البلاغة (أسلوبية القدماء) في دراسة السياق التاريخي لعلم الأسلوب¹... وعليه فإن المستوى الصوتي هو أول المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجياً لوصف البلاغي لصوتية المفردات اللغوية وأنساقها التعبيرية، وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى، هذه المتغيرات هي أساس المتغيرات الأسلوبية، فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له وأصوات الألفاظ كما يقول ابن سينا: (دالة على جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته) والدليل شريحة إصاوية... ويمكن تصور الدلالة كصيرورة فالفعل هو الذي يوحد الدال بالمدلول، كما يقول رولان بارت².

وبذلك تتحدد وظيفة اللغة باستكشاف عالم المعاني وإحيائه على أساس العلاقة التي يقيمها الشاعر بين وحدات اللغة حيث يتحدد الصوت ليشكل علاقة تجاوز سياقية تؤدي المعنى حيث يرتبط اللفظ والمعنى فيما يسمى بالرمزية الصوتية وهي الدلالة الكامنة في بعض أصوات اللغة وفي بعض التراكيب الصوتية... وتدل عمليات النطق فيها على دلالة الوحدة اللغوية صوتاً كان أو كلمة، واللغة الفنية أو الجمالية وهي اللغة التي تهدف إلى الإمتاع الصوتي (التلفظي) والدلالي (المعاني والصور) معاً، عكس اللغة غير الفنية التي يكون فيها المضمون هو الغاية والشكل هو الوسيلة، فيستغل الشعراء وغيرهم من مصممي اللغة الفنية تلك الطاقة في اللغة، وهذه الطاقة الصوتية الدلالية تقتضي أن العلاقة بين الوحدة اللغوية وأصواتها علاقة اعتبارية، أما في اللغة الشعرية فكثيراً ما يختفي هذا المبدأ حيث ينصهر الشكل مع المضمون واللفظ مع المعنى والصوت مع الدلالة، فالشاعر يستغل إمكانات لغوية

¹- ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص42.

²- ينظر، رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1987، ص 79.

وصوتية في اللغات ومنها الإيحاء الصوتي للوحدات الصوتية والمقاطع والكلمات وغيرها من الوسائل فيستعملها لتجسيد الصورة المطلوبة تخيلها أو استدعاؤها في الذهن، وبذلك يكسر الشاعر مبدأ الاعتباطية في اللغة، وتلغي الشعرية اعتباطية الوحدة اللغوية، وهذا ما يدل على العلاقة المتداخلة بين الشكل والمضمون، وانصهار اللفظ والمعنى معاً، واتحادهما داخل النص الشعري¹.

ووظيفة اللغة مدلول شكله الدال والعلاقة القائمة بين الدوال مصطنعة تختزن الفكرة بالاختيار وأن كل كلمة في أي جملة هي اختيار يحدد سمة الأسلوب، وفي كل عملية خلق فني يبرز مبدأ الاختيار فالحدث الأدبي ليس عملاً عفويًا وكل صوغ لسانی فني هو ضرب من الاختيار يستقصي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لفرضه مما تمده به اللغة عموماً².

وعليه فإن طبيعة المفردة هي ركيزة الاختيار الأسلوبي عند الباث والمتلقي، واللفظية قبل كل شيء صوت ينطق به الإنسان، فالأدب الذي هو فن لفظي يحافظ على روابط متينة تربطه بالموسيقى وهذه الروابط المتداخلة في التأليف هي مساجلة موحية بين الصوت وأثره الطبيعي في الوحدة اللغوية، ومنه يمكن اعتبار الوجوه الصوتية في النص دالة فعالة وذلك من وجهة نظر أسلوبية بالي حيث أن هذه الوجوه تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة تنمو في التركيب لإقامة علائق غير تقليدية بين الدال والشئ المدلول وهو ما تسعى إليه الأسلوبية ولذلك تنهج الأسلوبية الصوتية منهاجاً علمياً لتحقيق هذه الغاية فتصف صوتية المفردة اللغوية بوصفها رمزا دالا بالمحاكاة، وعلى مستوى التركيب المتمسم بالتردد الصوتي المولد للإيقاع، والمشحون بطاقة السياق الدلالية المولدة للإيحاء.

وتعتمد دراسة المستوى الأول على كينونة الصوت دالا ومدلولا بحكم المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها فتولد علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى، وهذه العلاقة تشكل محورا أوليا في دراسة اللغة وأصلا من أصول الدلالة، وهنا تتجسد فكرة المناسبة الطبيعية

¹- بالتصرف، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 22، 27.

²- ينظر، عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط4، 1993، ص

بين الألفاظ ومعانيها أو بين الأصوات ودلالاتها، حيث تمتلك أصوات اللغة تعبيراً ذاتياً¹، ومما هو معروف في الدراسات اللغوية العربية ما قرره **عباد بن سليمان الصيمري** فقد كان يرى أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع، قال: وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى ترجيحاً من غير مرجح، وعلق **الصيوطي** على مذهب الصيمري بقوله: (وأما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، لكن الفرق أن **عبادا** يراها ذاتية موجبة بخلافهم)² وهذا يعني أن اللغويين يرون أن إدامة استعمال اللغة في هذه المعاني وكثرة تداولها وسماعها فيه خلق في روع اللغويين المناسبة: ألفاظ معينة ومعانٍ معينة، وهذا القول يوجه طبيعة الحمل الدلالي في اللغة لأن المناسبة في بعض الأبنية قرانها عرفي متواطئاً عليه، لأن الناس تتعارف على تواتر الصوت لا بغيره، فإشارية الصوت تتحول إلى سمة مميزة لها قوة السمة الطبيعية في الدلالة على المعنى، فنشوء الكلمة سواء جاء محاكاة لأصوات الطبيعية أم الانفعالات يقيم لها جذراً مادياً ترتبط به، ويمنحها قدرتها على التأثير في المجال المادي... فيكون الأثر الصوتي لذلك محفزاً لتصور المعنى، ويمثل ابن جني لاقتران الصوت بالحدث وتحوله إلى دال لفظي بقوله: (فإن أكثر من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها، ألا تراهم قالوا: قضم في اليابس، وخضم في الرطب، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى والصوت الأضعف للفعل الأضعف)³ فنلاحظ أن **ابن جني** اهتدى إلى ذلك الأثر الذي يحدثه الصوت المفرد في دلالة الكلمة.

وهو ما قاله **الخليل بن أحمد الفراهيدي**: (وإنما جعلت الألفاظ دالة على إثبات معانيها...ومن ذلك قولهم للسلم: مرقة، وللدرجة مرقة، فنفس اللفظ يدل على الحدث الذي هو الرقي، وكسر الميم يدل على أنها مما ينقل ويعتمل عليه وبه كالمطرقة والمنزر والمنجل، وفتحة ميم مرقة تدل على أنه مستقر في موضعه...فنفس (ر ق ي) يفيد معنى الارتقاء، وكسرة الميم وفتحها تدل على معنى الثبات أو الانتقال...وكذلك قطع وكسر...يفيد

¹ - ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 33.
² - ينظر، جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح محمد حاد المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار أحياء الكتب العربية، ط1، ص 47.
³ - ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ط2، بيروت، ج1، ص 65- 100 .

معنى الحدث وصورته¹) وعليه يقرر ابن جني قيمة الصوت الأسلوبية في صوغ الألفاظ على سمت أحداثها بقوله (...وذلك بأنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها بها، ويحتذون عليها... حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث...ومن ذلك قولهم سعد وسعد فجعلوا الصاد لأنها أقوى، ولما فيه أثر مشاهد يرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك وجعلوا السين لضعفها لما لا يظهر ولا يشاهد حسا...فجعلوا الصاد لقوتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة، وجعلوا السين لضعفها، فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية...)² وهذا الذي يقرره ابن جني في استكناه المحاكاة الصوتية وتتبع متغيراتها في التراكيب اللغوية، هو من الأصول المنهجية التي تتبناها الأسلوبية الصوتية لإقرار وجود (علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه و أن هناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية) وعليه فإن المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيشه يصاحبه شعور خاص يثيره عنصر المحاكاة الحسي في التجربة الشعرية، (وحكاية الأصوات في الشعر العربي... ظاهرة ناجمة عن نزوع المبدع إلى محاكاة الواقع وتصويره)³.

إن الأسلوبية الصوتية تنظر في أسلوبية الكلام الشعري في مستواه الصوتي، إذا إن المتغيرات الصوتية هي إحدى المتغيرات التي تحظى بالدراسة الأسلوبية، فنلاحظ أن الأسلوبية الصوتية تعتمد على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف في بعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية...وفي هذا الصدد يطالعنا سعد مصلوح عند دراسته لأنواع المتغيرات الصوتية بمجموعة من المتغيرات، فالشكالية منها هي⁴: التوزيع النسبي لفئات الفونيمات، وأنواع المقاطع المفتوحة والمغلقة والتشاكل المقطعي، والكلمات الموحية، وأنساق نبر الكلمات وقافية الصدارة والجناس بأنواعه، والسجع ونظم التقفية التي منها: القافية التامة، ولزوم ما لا يلزم، والقافية البصرية، والقافية

¹ - ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ط2، بيروت ج3، ص100، 101.

² - ينظر، المرجع السابق، ح1، ص 157، 162.

³ - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، الإسكندرية 1987، ص60.

⁴ - سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1993، ص 29، 30، 31.

الناقصة والقافية السمعية، والقلب وتشاكل البدايات، وتشريع وطول الكلمة، وتماتل الأصوات، وتماتل الصوامت، وحسن الواقع، وتقابل السمات الفارقة والتخالف الصوتي، وهي تعتبر متغير أسلوبى بالفعل وخاصة أسلوبية بالقوة، بناء على كونها صالحة لتكون موضوعا للمعالجة الإحصائية الأسلوبية، الهدف منها التشخيص الأسلوبى للنص للوقوف على اختيارات المؤلف فى طريقة تشكيله الأسلوبى.

ويشير عبده الراجحى إلى بعض المتغيرات الأسلوبية الصوتية والمتعلقة بمستوى التحليل الأسلوبى الصوتى، وذلك مثل الوقف، والوزن، والنبر، والمقطع¹.

الإنشاد: إن الإنشاد يكشف عن ملاحظ ذات أهمية بالغة فى الدرس الأسلوبى الصوتى، إذ به يتم التنويع فى داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة، ويقصد به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى، وعلى نحو ما هو معروف فى فن الإلقاء، والإنشاد يقتضى الضغط على بعض المقاطع والكلمات فى السطر الشعري أو البيت الشعري، وطول الصوت فى بعض الكلمات وقصره فى الأخرى وعلو الصوت وانخفاضه، وفى طي ذلك تدرج جملة من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، من مثل النبر والتنغيم والوقف وغيرها، وبيان ذلك أننا نقيس فى العروض مقاطع الصوت قياس كمي على حين هناك مقاييس كيفية بحكمها الإنشاد ولها تأثير كبير فى كميات حروف الكلمات وموسيقاها، منها درجة الصوت علوا وانخفاضا ودوام الصوت طولا وقصرا، ونبرة الصوت قوة وضعفا، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائى، مثل الجمل الإنشائية المتنوعة، من استفهام وتعجب، ونداء، وأمر ونهى وغير ذلك².

إن كل إنشاء للقصيدة هو أكثر من القصيدة الأصلية، فكل أداء يحوي عناصر خارجية عن القصيدة، كما يحوي خواص فى التلفظ، وطبيعة الصوت والتوقيت وتوزيع النبرات، وهي عناصر إما تحدها شخصية المنشد أو أنها أعراض ووسائل جاءت من تفسيره للقصيدة، فإنشاد القصيدة يمثل مختارات من العناصر المكونة المضمرة فى نص القصيدة، وإن الجانب الصوتى من الشعر قد يكون عاملا مهما فى البنية العامة، ويمكن لفت النظر إليه

¹- ينظر، عبده الراجحى، علم اللغة والنقد الأدبى، علم الأسلوب، فصول، المجلد الأول، العدد الثانى، 1981م، ص 119، 120.

²- ينظر، محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، 1997، ص 444.

بوسائل عديدة كالوزن وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة أو الصامتة والجناس¹ والسجع والقافية والإيقاع.

إن الأسلوبية الصوتية (علم الأصوات التعبيري) تؤكد أن البنية الصوتية ينبغي أن تؤدي في بعدها الزماني الأثر الدلالي الفني، كما أنها تكشف عن أهمية الأثر الأسلوبي الصوتي الذي يشير إلى تصورات موضوعية لأنساق صوتية، لإحداث أثر في نفس المتلقي من خلال الانسجام والاتساق بين الدلالة والإيقاع.

الوزن والقافية:

إن الوزن من المقومات الصوتية والإيقاعية في الشعر العربي، ويراد به الوزن المجرد القائم على المقاطع والتفعيلات سواء أكانت منتظمة أم حرة، إن الوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان الشعر قديما، إذ حد **قدامة بن جعفر** الشعر بقوله: "إنه قول موزون مقفي يدل على معنى"² وقد حدد في هذا التعريف أركان الشعر الأربعة، وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى، فالوزن والقافية لهما أهمية في الشعر والوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، والوزن وهو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية.

كما يذكر **ابن سينا** في تعريفه للشعر عن قيمة الوزن بوصفها مقوما صوتيا أساسيا وإيجابيا في الشعر، كما ركز على عنصر الزمن في الشعر الذي يكشف عن خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته كما يكشف عن الكيفية التي يتحدد بها الوزن من حيث تساويه في تقارير زمن نطق العناصر المكونة له.

مما يثير في نفس المتلقي بهجة لما فيه من تناسب صوتي ناجم عن حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمان³.

كما أن الوزن يسهم في تكثيف درجة الشعرية في النص بصفته من الأمور التي تجعل القول مخيلا لاتصاله بزمن القول، فكلما كان الوزن عنصرا دلاليا في النص الشعري ساعد على

¹ ينظر، رينيه ويليك، أوستن دارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 213، 214.

² قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص 64.

³ بالتصرف، إبراهيم عبد الله البعول، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، العدد 2، 2009، ص 322.

تعميق البنية الدلالية وتزداد قيمته الفنية حين يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التمثيلات الصوتية، ومن المقومات الأساسية لعمود الشعر العربى هو التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن والقافية، فصحة النظم على ما يبدو من هذا النص تتشكل من التحام أجزاء النظم والتئامها واختيار الوزن المناسب الذى يولد اللذة التى تطمح إليها النفس، أى أن المكون الصوتى المتمثل فى التئام أجزاء النظم يعتمد على مشاكله اللفظى للمعنى فى خلق تناسب صوتى ولاسيما أن الموسيقى فى الشعر ليست حيلة خارجية تضاف، وإنما هى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفى فى النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهى من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس، وأعمقها تأثيرا فيها¹.

وللموسيقى علاقة بالأسلوبية الصوتية، فإذا كان الإحساس بموسيقى الشعر ينشأ من إدراك الانسجام المتولد من تردد ظاهرة صوتية معينة وتكرارها على نحو خاص فإن الشكل الموسيقى الموروث قد التزم بمجموعة من التكرارات الصوتية، مثل تكرار وحدة صوتية معينة هى وحدة الإيقاع، وتكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحدة موسيقية جديدة مركبة هى البيت، وتكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات الساكنة والمتحركة فى كل بيت هى القافية، واقتضاء اللفظ الشعري للقافية متصل بما لها من حضور موسيقى الشعر وكاشف عنه²، إذ أنها تطغى على البنية الموسيقية للشعر لأنها الوقفية التى نميز عندها النغمة الموسيقية، وأن التوازن الصوتى بين قافية البيت الشعري والبيت الذى يليه تجعل النفس فى حضور دائم مع النص الشعري، والغنائية التى تحدثها القافية تولد التواصل الدائم بين المتلقى والنص الشعري.

والقافية لها أهمية فى تشكيل الأصوات، فتغدو بيئة خصبة للأسلوبية الصوتية بوصفها خصيصة أسلوبية تقوم على تكرار أصوات على نحو مخصوص فى آخر الأبيات، وتكرارها جزء من بنية الموسيقى الشعرية، فهى فواصل صوتية يتوقع السامع ترددها، والمتلقى يستمتع بهذا التردد الذى يطرق الأذن فى مدد زمنية منظمة وبعدها معين من

¹- على عشرين زاید، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002، ص154.

²- ينظر، المرجع نفسه، ص 157، 158.

مقاطع ذات مقاطع خاص يسمى الوزن¹، وعلى هذا النحو تعطي القافية للوزن بعدا نم التناسق والتماثل يضيف عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني. وللقافية أهمية في تحديد المعنى من جهة، فضلا عن أنها تكسبه رونقا مبعثه النظام والاتساق، ولاسيما أنها أداة إيقاعية تبعث الإيقاع الذي يفترض ثباته جزءا من الشكل الشعري قديما، والقافية تؤدي إلى بينية التوازي يحظى فيها الصوت حتما بالأسبقية على الدلالة² والوظيفة الدلالية التي يؤدي بها الوزن للقافية تكشف عن أننا لا ن فكر في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل ن فكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوبا لا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها.

اختيار الأصوات وترتيبها:

إن كل عمل أدبي فني هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى، ويصدق هذا على الكثير من النثر وعلى كل الشعر الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة، ولقد اهتمت الدراسات النقدية بضرورة الاختيار الأمثل لهذه الأصوات في النص الإبداعي، وتوزيعها على نحو مخصوص مؤثر، فالجاحظ يهتم بالمقوم الصوتي في النص وبمدى تألفه أو تنافره، فكان التآلف عنده يتشكل عن طريق ترتيب الأصوات وبخاصة في تباعد مخارجها، سواء أكان ذلك في الكلمة الواحدة أو في الكلمات المتجاورة، وكان التنافر عنده مرتبطا بترتيب الأصوات وبخاصة في تقارب المخارج أو تماثلها... فهو يقول: " وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"³ أضف إلى هذا القول، قوله: " إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاء ذلك المؤونة"⁴ ندرك من خلالها أن أقواله تتمحور عند البعد الصوتي وتلح عليه، وأنه يؤكد أن سلامة التركيب تكون بتلاحم أجزائه، وهذا وذاك يترتب على تلاؤم الأصوات المشكلة للألفاظ وتباعد المخارج المكونة بكلمات مما يجعل تجاورها ممكنا وبالتالي يسهل على

¹ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 244.

² - ياكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص 108.

³ - الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1985، الجزء 1، ص 67.

⁴ - المرجع نفسه، ص 67.

اللسان النطق بها، وعلى المنشد إنشادها، بينما تفكك الأجزاء أي تنافرها وتباينها فإنه ينتج عن تقارب المخارج، وعن تكرار نفس الأصوات في كلمات متجاورة مما يشق على اللسان النطق بها، أي أنه يؤكد ضرورة الترتيب الصوتي لما له من تأثير في إمكان الإنشاد وعدم إمكانه، وفي هذا التوجه يلح الجاحظ على مبدأ الاختيار الموقف للألفاظ والتوزيع السليم لهذه الاختيارات، وهذا ما أكدته النظرية الأسلوبية الحديثة، إذ إن الأسلوب يتحدد "بأنه توافق بين عمليتين" أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما ينشئ انسجاما ما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية، يتحدد الحاضر منها بالغياب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط... أما أوجه الاختيار كمبدأ أساس في نقد الأسلوب فإنها تتمثل في بنية الألفاظ في حد ذاتها، وما على المبدع إلا التماس الألفاظ وتخيرها، مما يجعل بنيتها الألسنية، الصوتية سهلة المخرج سليمة من التكلف وهذه السلامة هي أن تكون اللفظية رشيقة عذبة واضحة في مخارج الكلام وهو ما يفضي إلى الائتلاف الصوتي في بنية اللفظ المنتقي القائم على تناسب صوتي رائع.

وهو ما ذكرته سابقا في اقتران الصوت بالحدث وهو ما يكشفه ابن جني تحت باب (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني¹) عن ضرورة اختيار الصوت المناسب للدلالة القوية، وكأنه يصدر فهم النظرية الأسلوبية الحديثة التي تقر بأن صورة الغياب هي التي تكشف عن درجة شعرية صورة الحضور.

واختيار الصوت المناسب للدلالة قد يكون من تشبيه الأصوات بالأحداث المعبر عنها، وهو بينه ابن جني في (باب في امساس الألفاظ أشباه المعاني)، وهو أيضا ما يشير إليه الخليل بن أحمد في ذكره للعلاقة القائمة بين صوت الكلمة ودلالاتها².

أما القيمة الإيحائية والتعبيرية للأصوات فإن التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا إذا ساعفتها العوامل الدلالية، فإذا لم تسعفها بقيت في الظل وتخلت عن دورها، وقد تكمن القيمة التعبيرية للعناصر الصوتية في المفردات ذات الأصوات الدالة على المعنى أحيانا، وفي المفردات التي تؤدي معنى ما من خلال أصواتها، بمعنى أن القيمة التعبيرية للأصوات

¹- ينظر، ابن جني، الخصائص، ج2، ص255، وما بعدها.

²- ينظر، نفس المرجع، ص 259.

تأتيها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية) والأكوستيكية (السمعية) ومن التدايعات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء كحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية (ب.م) لصوت الريح¹، بمعنى أن الدلالة الطبيعية للألفاظ هي أصوات على معانيها فالألفاظ تدل دلالة طبيعية على مسمياتها.

وهناك نوعين من الأصوات، أصوات تكمن فيها إحياءات تعبيرية يفجرها الاستخدام على نحو مخصوص من المبدع، وأصوات تحمل بطبيعتها إحياءات دلالية تعبيرية ناطقة بذاتها، حيث أن الشاعر يعمد إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها بحيث تنقل إحساسه، وتوحي بتجربته الشعرية، وتسهم في ترجمة هواجسه، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع، فثمة تراسل بين المشاعر والتأثيرات الحسية التي تصدرها اللغة، فالانطباعات الصوتية محكومة بها لبعض الأصوات من قدرة، مهما تكن درجتها على إحداث تأثيرات معينة، عندما تتوافق القيم الصوتية مع حركة الشعور عند المتكلم وعند السامع.

والكلام يدل فقط بهوية أصواته، ولا يدل كذلك بنوعية التركيب الذي تأتي عليه تلك الأصوات، وإنما تتشكل دلالاته إلى جانب هذا وذلك بفضل النسق الأدائي الذي تلفظ على وفقه تلك الأصوات، فالجملة الواحدة التي هي تركيب صوتية تتألف من سلسلة متتالية من المقاطع يمكن أن تعكس دالتين مختلفتين بحسب طريقة المتكلم في النطق بها، فالناطق يرسل المقاطع اللغوية في شكل قذفات صوتية فيكون لطريقة إرساله هذه القذفات أثر بين في تحديد دلالة الكلام.

فالأصوات تؤدي دورا في تشكيل الدلالة من جهة، أو تعميقها من جهة أخرى وهذه المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة، وهذا ما أكده بالي، "فأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون مادامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة أو غير مكرثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها، وانتقلت إلى طور

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص35.

الظهور والفعالية"¹ بمعنى أن التوظيف الشعري هو معول ذلك وأساسه، والسياق هو الذي يكسب الصوت معناه ويكثف دلالاته ويعمقها، فالمستوى الصوتي للغة لأغراض أدبية لا يمكن أن يكون معزولا عن معناه وفق السياق الذي يرد فيه². والسياقات لا تحصى وبخاصة في أنواع الاستعمال الشعرية أو الشبيهة بها³ والشاعر الحق هو من يخلق سياقات مناسبة تكشف عن مدى مناسبة الأصوات المختارة لها ولاسيما أن الكلمات أصوات ، ودلالة الأصوات موسيقية إيجابية قبل أن تكون تعبيرية وصفية، فالشاعر المبدع هو من يروي من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصلية في اللغة⁴ فإن ذلك يعمل على فتح أبواب الكلمة ونوافذها، ويدخل القارئ في أعماقها الشعرية، فالصوت المجرد ليس له تأثير جمالي⁵... وبهذا يأتي الصوت غنيا ومثمرا للعملية التواصلية إذا تشكلت صلة بين الصوت وما يدل عليه في ذهن المبدع والمتلقي، ويساعد انتقاء الألفاظ التي تساعد حروفها على التواصل والالتقاء نتيجة انسجام هذه الحروف وتلاؤمها من الناحية الصوتية، وهذا التآلف والتناسق هو الذي جعل اللفظ سهلا على اللسان من جهة وعلى السمع من جهة أخرى، التي سماها **الجاحظ** (القران) وهي ترتبط ببنية اللفظ الصوتية التي تتمثل في انسجام الأصوات المكونة وتآلفها⁶.

وعليه وفي سياق دلالات الأصوات، إن الأصوات ليس لها معان جوهريّة، ولكن المرسل هو الذي يمنحها إياها بناء على التراكم، وعلى السياق العام والخاص فالتأثيرات الصوتية تظل بمعزل عن قيم الأصوات نفسها ولكنها تنفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية وبهذا يتجلى علم الأصوات التعبيرية بمعناه الدقيق بعيدا عن علم الأصوات اللساني.

التماثل الفونيمي Phoneme homogeneousness

للأصوات وظيفة تتجسد بواسطة وجود الصوت في موقعه من المفردة والتركيب وهذا ما جعل دراسي الصوت ينظرون إلى الوحدة اللسانية من جوانب عدة منها موقع الفونيم

¹ - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 27.

² - ينظر، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 213.

³ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 32.

⁴ - ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 441، 442.

⁵ - ينظر، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 213.

⁶ - إبراهيم عبد الله البعول، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، العدد 2، 2009، ص 327.

بالنسبة للسياق، وعلاقة المقصود بين الفونيمات، ومعنى الصوت من زاوية اتصاله بالحالة النفسية للناص إذ أن هناك اتجاها نفسيا يسيطر على الناص ومثلما قرر علم النفس (إن القدرة يجب أن تكون نواة أولى في المركز الدماغى لإحداث الاستعداد البايولوجى للفكر المنتج، وبعد أن تصير القدرة استعدادا فكريا وظيفيا، يظهر عنصر الرغبة ليحدد نوع هذا الاقتدار واتجاهه¹)، ثم تتوالى العوامل الأخرى حتى تصل إلى التنفيذ والذي يمثل التماثل الفونيمى أحد مراحل المهمة فى عمل أدبى فنى هو- قبل كل شيء- سلسلة من الأصوات ينبعث منها المعنى، من هنا تكمن قيم الفونيم التمييزية، فالناص يحاول أن يحقق قيمة مستقلة فى النص ذلك أن الصوت فى حد ذاته ليس له تأثير جمالى وإنما تتحقق الاستقلالية له بعبارة الوظيفة التمييزية وبإقامة التماثل الفونيمى، الذى يلجأ إليه الناص بدافع شعورى لتقرير الإيقاع (Rhythm) فى محاولة منه لمحاكاة الحدث الذى يتناوله، فضلا عن ذلك فهو يؤدي إلى المزيد من الموسيقى بين أجزاء النص وهذه الخاصية ينفرد بها الشعر دون غيره.

قد تركزت الدراسات الصوتية فى الحقل الأدبى حول بيان القيمة التعبيرية للحرف " إذ لم يعنى من كل حرف إنه صوت، وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض وأن الكلمة مركبة من هذه المادة الصوتية التى يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة، فكل حرف منها يستقل ببيان خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معنى، وكل حرف له ظل وإشعاع إذا كان لكل حرف صدى وإيقاع² مثلا نجد الشاعر يستخدم أصواتا فى موقع وغيرها فى موقع آخر، لأن الجرس يناسب هذا الموقع ولا يناسب غيره، وهذا ما نجده فى سينية ابن الأبار، إذ يقول³:

أدركك بخيلك خيل الله أندلسيا

إن السبيل فى منجاتها درسا

وهب لها من عزيز النصر ما التمت

فلم يزل منك عز النصر ملتتمسا

¹ - علي هاشم طلاب، الفضاء الصوتى فى سينية ابن الأبار، مجلة جامعة ذي قار، العدد 2، المجلد 5، أيلول 2009، ص

3.

² - صبحى الصالح، دراسات فى فقه اللغة، دار العلم الملايين، بيروت، ط3، 2009، ص 142.

³ - ينظر، أحمد بن مقري التلمسانى نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح احسان عباس، دار صادر بيروت، المجلد الرابع، ص 457.

إن التماثل الفونيمي، الشاخص في الوحدتين واضح وهما فونيم (السين، الزاي) إذ أن الناص ألحَّ إلحاحا واضحا على الصوتين اللذين يشتركان في الصغير والهمس، لكن الزاي مجهور إذ حدة صوته توحى بالشدة والفاعلية، فضلا عن إيحائه بالاضطراب والتحرك والاهتزاز، وقد أشاع الصوتان في الوحدتين موسيقى تتلاءم مع الإطار النفسي الذي أحاط بغرض الناص من النص، إذ إن ثنائية الجهر والهمس في الوحدة اللسانية تشخص توتر الشاعر المتمثل في هذا الاختلاف اللساني الذي ينبع من الإطار النفسي، وقد تؤدي شدة التأثير الباعث الصوتي على توليد الكلمات إلى ما يكاد يكون اعتقادا غامضا في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى¹.

ومثل هذا التكرار يوحي إلى أن هناك ضغط شعوري على الناص جاء نتيجة الاحتلال وجسد ذلك بواسطة إلحاحه على هذه الفونيمات وتكرارها في نصه، إذ أراد أن يوحي بالغرض المقصود وهو الاستغاثة من الاحتلال، وعلى الرغم من تكراره للفونيمات المتماثلة لم يغفل الذائقة الجمالية.

فهذه المظاهر الصوتية هي أبرز المكونات الصوتية التي يسرت وصول المعنى بطريقة جمالية ميزتها ظواهر النص.

بمعنى أن تكرار الفونيم يعكس شعورا داخليا للتعبير عن التجربة الشعرية فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة إذ يخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويته فجمالية النص لا تتركز في حسن الصوت فحسب وإنما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان، كما أن هذا التكرار والتماثل يقرر قيمة تنغمية جلية تزيد من ربط الأداء بالمضمون² ويؤدي إلى المزيد من التواصل الموسيقي بين أجزاء النص، وهذا يبين أن الناص استطاع أن يقيم علاقة بين الصوت والقيمة الموضوعية فقيمة الصوت تنبع من الوظيفة الدلالية التي تحدد بواسطة موقعها السياقي وتآلفها مع الأصوات الأخرى، هذا ما قاله الدكتور العزاوي.

¹- ستيفين أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشير مكتبة الشباب القاهرة، 1975، ص 81.

²- ينظر، محمد النويهي، الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، ص 56.

وقد اهتمت الأسلوبية الصوتية بتكرار الحرف وما يعطيه من دلالة وأصوات الحروف عندما تنبعث من الناص قد تحدث وقعا في الناص فضلا عن الوقع الذي تحدثه في نفس المتلقي المؤدي إلى انفعال نفسي ينتج عنه تنوع درجة الصوت.

التماثل الصوتي Phonetic homogeneity

الناصر المبدع ينشئ قواعد اختيارية صوتية داخل النص ينسجها بنسيج النص ليعبر بواسطتها عن إحياءات توفق في التعبير عن إحساس الناص، ويتفاعل معها المتلقي، ولا تكون كذلك إلا حين تلائم السياق وتتفاعل مع غيرها فتجعل النص أكثر ثراء، فالتكرار في الشعر له لذة خاصة مصدرها الوقع في أذن السامع، وتشيع أنغاما تصبح جزءا أساسيا في معنى القصيدة، وقد يوحي تماثل الكلمات بقراءة معنوية، وهذا ما نجده في نفس القصيدة السابقة¹:

فأين عيشٌ جنيناهُ بها خُصراً

وأين عصرٌ جليناه هبها سلسا

إذ تركز الوحدة اللسانية على نظام متوازن يوحي بتشابه فوناميتي يسيطر على الوحدة اللسانية:

فأين العيش	←	وأين عصر
جنيناه	←	جليناه
بها خضر	←	بها سلسا

تعمل هذه المماثلة الصوتية داخل الوحدة لتزيد البيت تموسقا داخليا يرتقي به إلى تفاعل الإيقاع والجرس في إصدار نغم لهذه العناصر ومن ثم تجعل هذه المماثلة الجرس الصوتي قويا واضح النبر مؤثرا في الإيقاع، فضلا عن وجود العنصرين في هذه الوحدة (جنيناه جليناه) وما لهما من دلالة متقاربة إذ نستطيع القول إنها دلالة متماثلة تشد العنصرين بعضهما لبعض من حيث ارتباط العنصرين بالحدث والزمن، وكذلك العنصر الألسني (جنيناه) يخزن بداخله دلالة استيعابية الشيء والتمكن منه والتمحور حوله، على العكس من

1- ينظر، علي هاشم طلاب، الفضاء الصوتي، ص 6.

العنصر (جليناه) الذي يختزل دلالة النبذ، والإبعاد، والنفور، فالناصر اختار هذين العنصرين المتماثلين في الوحدة اللسانية لا كسائها بالموسيقى الشعرية مما أضفى نغما واسع الطيف في النص، فالعلاقات الدلالية التي أوجدها الناس أسست للمشابهة الفوناميتية داخل الوحدة الألسنية¹.

أي أن الناص يحدث تأثيرا للأصوات المتجاوزة بعضها مع بعض مما يؤدي إلى التقارب في الصفة والمخرج، تحقيقا للانسجام الصوتي وتيسيرا لعملية النطق، واقتصادا في الجهد اللفظي، بالإضافة إلى موحيات الأصوات التي تجعل الناص المبدع يتجه إليها بدافع نفسي محاولا الربط بين حركة الصوت وحركة النفس باحثا عن نقاط التقاء بين القيم التعبيرية الصوتية وقيم التأثير النفسي التي تضيفه الإيحاءات الداخلية على دلالة النص، كما أن الكلمات لها دور بارز في إكساء البيت الشعري موسيقاه بواسطة عمل الناص في إقامة علاقة خفية بين الكلمة وما يحيط بها من كلمات بحيث يجعل الكلمة ذات معان توحى بها من دون أن تشخصها تماما وبما يحيطها من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعادا جديدة، وأيضا هناك المماثلة الصوتية التي تكون بين عنصرين متماثلين فونيميا ومختلفتين دلاليا مثل (مستبقا) و(صار) في البيت:

أيام صرت لنصر الحق مستبقيا

وبت من نور ذاك الهدي مقتبسا

فالعنصر الأول (مستبقا) ذو الحركة الاستباقية السريعة وهو متعلق بالفعل (صار) الذي يدل على الحركة والتحول والvirورة، فهنا نجد عنصرين متماثلين فونيميا ومختلفين دلاليا، وهذا خرق في المبدأ اللساني للنظام الصوتي – الذي هو فروق صوتية ترتبط بفروق دلالية – إذ تكون فروق دلالية من دون فروق صوتية على العكس من المستوى التكراري الذي يحقق تماثلا صوتيا ودلاليا وتأثيره الجمالي قائم بذاته بوصفه تكرارا، فتماثل الأصوات في هذه الحالة يقوم في ذاته بدور جمالي²، ومثل هذا التماثل قد يسهم في إشاعة أجواء التناغم والاتساق الداخلي للوحدة اللسانية (البيت الشعري) التي تمثل وحدة إيقاعية تكافح من أجل

¹ - المرجع السابق، ص 06.

² - بالتصرف – المرجع السابق، ص 07.

الاستقلال عن غيرها في القصيدة إلا أنه في الوقت ذاته يحتفظ بعناصر داخلية فيه تجعله جزءاً لا يتجزأ عن بنية القصيدة الإيقاعية والدلالية.
كما أن عناصر الربط الصوتى والتنغيم الموسيقى داخل الوحدة اللسانية، أحياناً تغدو شبكة موسيقية موزعة داخل مفاصل القصيدة لتعطي فضاء صوتياً موحياً ومعبراً عن مضمون القصيدة.

توازن التراكيب: Structure parallelism

إن ما يشيع الإيقاع ويسهم إسهاماً فاعلاً في فضاء القصيدة الصوتى هو ما يسعى إليه الناص من إيجاد تراكيب تصير مقاطع أجزاء على سجع أو شبهه أو من جنس واحد في التصريف، أي أن هذا النوع من الإيقاع ينشأ من استخدام الناص جملاً متشابهة من حيث عدد الكلمات ومتابقة من حيث الجرس الصوتى، وقد يتداخل توازن التراكيب بتوازن الألفاظ¹.

فالبنى المتماثلة تستطيع أن تكون داخل الوحدة الألسنية تركيبية إيقاعية تلون النص بتشكيل إيقاعى من تجانسها المورفولوجى، واشتراك الألفاظ في الوحدات الألسنية بواسطة الفونيمات المتشابهة يعطى قيمة تنغيمية جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون، فبواسطة توازن العناصر إيقاعياً يفضي ذلك إلى ربط الوحدة الألسنية بالأخرى، وهو ما أسماه العرب بالتضمين (including) وهذا يدل على أن الوحدة لا تمثل وحدة إيقاعية دائماً تكافح من أجل الاستقلال عن غيرها في القصيدة لوجود العناصر الداخلية التي جعلت الوحدة الألسنية جزءاً من بنية القصيدة الإيقاعية، وهذا ما نجده في الأبيات الآتية:

في كلّ شارقة إمام بائقة

يعود مآتمها عند العدا عرساً

وكل غاربة إجحاف نائبة

تثني الأمان حذاراً والسرور أسى

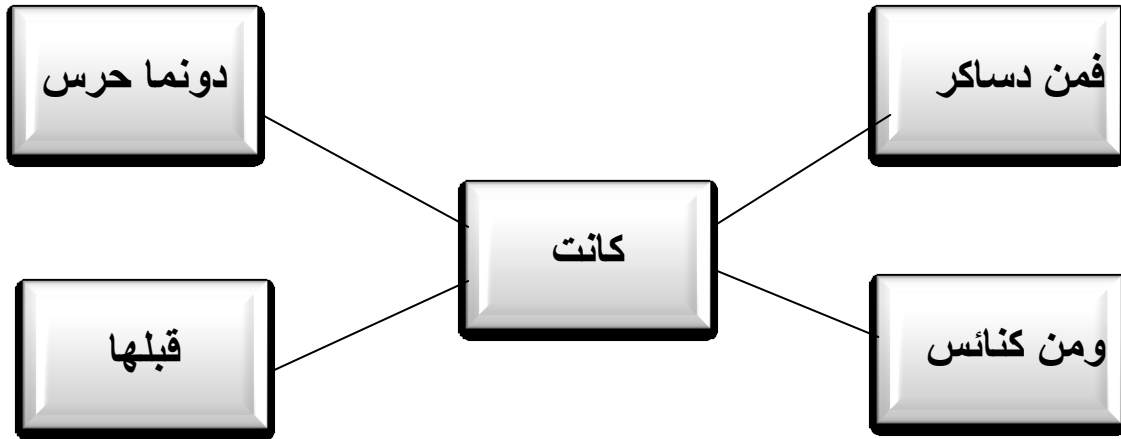
¹ - ينظر، بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969، ص214.

لقد استطاع الناص أن يجعل البيت الشعري مموسقا بواسطة إقامة علاقة إيقاعية بين البنى المورفولوجية المتجانسة صوتيا، فضلا عن العلاقات المورفيماتية التي بثها الناص إذ هي وحدات في بنية اللغة أكبر من الوحدات الصوتية، كل هذه العوامل تعطي للأبيات الشعرية توازنا صوتيا للإيقاع النص، فلا يكون خفيا طائشا فيتلجج به القول، ولا ثقيلًا رتيبًا ومؤذيا. كما يمكن للناصر أن يقيم علاقات صوتية أخرى ويكون ذلك بالالتكاء على التقابل الموقعي الفضاء وبالموازرة بالتوازن النحوي، فضلا عن الكلمة المولدة للتوازن¹، مثل:

فمن دساكر كانت دونها حرسا

ومن كنائس كانت قبلها كنسا

إن الكلمة المولدة للتوازن في الوحدة الألسنية، هي الفعل الماضي المسند إلى تاء التأنيث الساكنة التي جعلها الشاعر أساس التقابل الفضائي، ومحور العنصر اللساني فهي (النواة الدلالية للمقطوعة، فتمتد الأصوات والدلالات المتفرعة منها في جنبات المقطوعة) فتكون نقطة ارتكاز باعثة رابطة في الوقت ذاته:



...لقد جعل الناص (كانت) تنفتح عن تلك التقابلات الدلالية والتركيبية والإيقاعية، فجاءت هذه الوحدة مموسقة ومتمحورة حول ذاتها لتعطي في خاتمة الأمر التوازن الصوتي الإيقاعي الدلالي.

1- بالتصرف، علي هاشم طلاب، الفضاء الصوتي، ص 8-9.

كما أن الشاعر يلجأ إلى بحر خاص ذو تفعيلات وزواحف تلائم غرضه وانفعاله، فنجد الشاعر يتعامل سيكولوجيا مع البحر الذي يلجأ إليه، مناسبة لنوع الانفعال الموجود، فبواسطة الإيقاعات الانفعالية يمكن للشاعر أن يعبر عن انفعالاته وعواطفه.

والناص يعتمد على مجموعة من الأغراض والانفعالات وعلى الأساليب المختلفة، وكل هذا يتحقق عن طريق المساحة التي يلجأ إليها بواسطة الوزن والقافية – من الصوائت في اللغة – والتي توفر للناص مساحة انفعالية مشبعة ببعض الفونيمات والمورفيمات تتناسب وحالته النفسية¹.

والأسلوبية الصوتية تركز على جانبين أساسيين هما²:

أولاً: دراسة المكون الصوتي، ويشمل الأصوات، الصوامت والحركات، طبيعتها وخصائصها وسماتها، سواء الأصوات الصوامت أم الحركات بنوعها القصيرة والطويلة، "فمدار البحث في علم الأصوات (Phonologie) أصوات اللغة حين ينظر إليها في سياقاتها، ويبحث عن طبيعتها ووظيفتها: أهي أصوات ساكنة (consonants)، أم حركات (vowels)؟ احتكاكية أم حنجرية؟ مجهورة أم مهموسة؟"³

ثانياً: التشكيل الصوتي، ويتكون من المقاطع، وما يتعلق بها كالنبر والتغيم، والمفصل، وأثرها على التشكل الصوتي، ف"الملاح الصوتية التي تصاحب التركيب اللغوي كله كالنبر والتغيم والطول (المد) والسكت (الوقف)"، لها أثرها الكبير في النص.

فالأسلوبية الصوتية، تتابع الظواهر الصوتية، لتكشف أثرها الفني في النص، وكيف تؤثر في نفس المتلقي.

أبعاد لسبر البناء الصوتي في القصيدة:

هناك مجموعة عناصر صوتية تتناغم وتنصهر في نسق موحد مكونة هيكل القصيدة الصوتي واللغوي، ويشبه ذلك النسق مجموعة الآلات المختلفة التي تشارك معا في عزف المقطوعة الموسيقية، ولكي ندرس المحتوى الصوتي الجمالي في النص الشعري دراسة

¹ - ينظر، المرجع السابق، ص 9 وما بعدها.

² - ينظر، بكر أسامة تيسير جيطان، الأسلوبية الصوتية في سورة الأنعام رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2017، ص 25 وما بعدها.

³ - كشك أحمد، من وظائف الصوت اللغوي، دار السلام، مطبعة المدينة، ط3، 1983، ص11.

تحبط بالغلالة الصوتية الشاملة للقصيدة وترسم إطارها الفنى، يجب استغراق أبعاد البناء الصوتى فيها، وسأذكر أربعة أبعاد لسبر البناء الصوتى فى القصيدة، والتي تهمنى فى بحثى هذا وهى¹:

- الوحدات الصوتية (الفونيمات)
- الجانب اللفظى الموحى المحاكى.
- الجانب العروضى والقافية.
- السياق الصوتى للوحدات الصوتية.

وهذه الأبعاد قد لا تكون مجتمعة فى قصيدة واحدة، ولا يصوغها الشاعر بتعمد واع، وإلا انقلبت القصيدة إلى صنعة صوتية كثيرة الزخارف اللفظية دون توظيف جميل للغرض.

1- **الوحدات الصوتية:** يوظف الشاعر الحاذق فى قوافيه أو فى ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية، فيعمد إلى صوت يكرره مصورا به اللوحة والحركة المطلوبة، فمثلا اختار **أبو القاسم الشابي** قافية النون الساكنة المسبوقة بصوت لين (صائت طويل: ياء أو واو) ليدل به على الأنين المكتوم، ويعبر به عن الموقف الحزين وعنوان هذه القصيدة (الذكرى):

كنا كزوجي طائر، فى دوحة الحب الأمين.
يتلو أناشيد المنى بين الخمائل والغصون.

فهنا يربط بين الصوت وإحساسه، ويستخدم **غازي عبد الرحمن القصبي** قافية النون مسبوقة ومتلوة بصوت كي يعبر عن آلام الحمى العاطفية، واستخدام المد الطويل قبل وبعد النون وبخاصة الياء تصوير لارتعاد جسمه وطول أنينه حيث يقول فى قصيدة "الحمى":

أحس بالرعدة تعتريني.
بالموت يسترسل فى وتيني.
وموجهة الإغماء تحتويني.

1- ينظر، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 28 وما بعدها.

ويستخدم صوت الفاء لتصوير حفيف الشجر وتساقط أوراق الخريف وطيران الفراشات في بعض القصائد، فيقول **الشابي** في قصيدته (بقايا الخريف)¹ وبين الغصون التي جردتها ليالي الخريف، القوى العسوف وقفت، وحولى غدير، موات، تمادت به غفوات الكهوف قضت في حفافيه تلك الزهور، فكفنها بالصقيع الخريف سوى زهرة شقيت بالحياة، وملبثها بالمقام المخيف يروعها فيه قصف الرعود، ويحزنها فيه نذب الزفيف

فمن خلال هذه الأمثلة يظهر أن الشاعر يستطيع استخدام الصوت المفرد (الفونيم) وتوظيفه في تصوير أو توكيد الصورة الشعرية وإبرازها، والأصوات لا تكون لها معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغ بلونه، بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية، فالعلاقة بين الرموز اللغوية أصواتا كانت أم كلمات وبين الدلالة اللغوية علاقة اعتباطية *arbitray* ومع ذلك يستطيع الشاعر أن يستغل الطبيعة الكامنة في الصوت اللغوي في إحداث ذلك التأثير الذي ينقل الصورة إلى المتلقي، فكثير من الأشعار لا تستخدم بالضرورة نفس الأصوات لنفس المعاني، ولكن كثيرا ما يختلف الأمر فقد يستخدم صوت النون أو الميم في التعبير عن الترنم والغناء وليس عن الحزن، فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته².

ويقصد بالخصائص الطبيعية الكامنة في الصوت تلك الصفات التي تميز بين الأصوات اللغوية حسب ملامحها النطقية والسمعية، فالأصوات الأنفية (م/، ن/) تختلف في طريقة نطقها عن الأصوات غير الأنفية، والأصوات الاحتكاكية مثل الفاء تخرج من القناة الكلامية بطريقة نطق تختلف عن الأصوات الأنفية والانفجارية وغيرها، والتكرار الذي يوجد في صوت الراء له صفة سمعية تختلف عن تلك السمة التي توجد في هسيس السنين المهموس.

ويتكرر الصوت والفونيم في الشعر إما تطابقا عن طريق إيراد نفس الصوت أو الفونيم، أو تشابها عن طريق إيراد مجموعة من الأصوات تتحد في سمة صوتية واحدة أو أكثر من السمات الصوتية (النطقية والسمعية) أو الفونولوجية التي عن طريقها تتكون أو تصنف

¹- المرجع السابق، ص 29.

²- بالتصرف، المرجع نفسه، ص 30.

الأصوات إلى مجموعات صوتية متجانسة في نظام اللغة الصوتي، وتسمى الفصائل الطبيعية **Natural classes** فمثلا يتحد صوت الهمزة وصوت الهاء في مجموعة صوتية أو فصلية طبيعية واحدة بالنسبة لسمة المخرج فهما صوتان حنجريان، ويتحد صوت الفاء والثاء والشين في مجموعة الأصوات الاحتكاكية¹... فهنا نجد أن لكل صوت صفة تميزه وذلك حسب ملامحه السمعية والنطقية وهذه الأصوات تستخدم للتعبير عن أغراض وأحاسيس والشاعر، وتختلف استخداماتها حسب موهبة الشاعر.

2- الجانب اللفظي الموحى والمحاكي:

إن أصوات الأفراد لها إحياءات منفردة أو مسبوقة في تتابع، وهي تلفظ في تكرار أو سياق معين يوحي أو يسهم في إحياء الصورة المطلوبة، كما أن هناك ألفاظ مفردة تحاكي صوتيا بعض الأصوات أو الأشياء في الطبيعة حتى وهي منفردة معزولة عن أي سياق، وتسمى ألفاظ المحاكاة الصوتية، فهنا يرتبط الصوت بالمعنى ليكون كيانا واحدا مثل خرير الماء حفيف الأشجار، فحيح الأفعى، قعقة السلاح... الخ، فهنا تجد اللفظ مع معناه وصار الدال والمدلول قالبا واحدا، ويظهر أيضا كيف أثر الصوت في المعنى.

كما هناك كلمات لا تنطبق عليها الخاصية الصوتية، أي أنها لا تحاكي ولا توحى بدلالة تصويرية عندما تكون منفردة منعزلة عن أي سياق، ولكن عندما يوظف الشاعر هذه الألفاظ في سياق شعري فإنه ينفث فيها تجسيدا للصورة الشعرية ويصهر فيها مدلولها الطبيعي ومزيلا لحاجب الاعتباطية ورمزه، فقد وظف بدر شاكر السياب لفظة (مطر) وصهر في أصواتها ما تدل عليه بوضعها في سياق التكرار اللفظي والصوتي: لفظة المطر نفسها وصوت الراء فيها المتحد مع أصوات راء أخرى في إيقاع القافية على الرغم من أنها ليست من الألفاظ المحاكية حيث يقول²:

مطر...

مطر...

مطر...

¹- ينظر، المرجع السابق، ص 31.

²- ينظر، المرجع نفسه، ص 24.

وفى العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد.
وتطحن الشوان والحجر
رحى، تدور فى الحقول... حولها بشر
مطر...
مطر...
مطر...

وهذا النوع من التكرار يختلف عن التكرار التوكيدى أو الحماسى الذى يظهر فى بعض القصائد مثلا.

3- الجانب العروض والقافية¹:

يعد هذا الجانب من أهم جوانب التمييز بين النص الشعري والنص غير الشعري من ناحية الأجناس الأدبية، فالشعر أساسا وشكلا كما يقول قدامة: "كلام موزون مقفى" فهو جانب غير لغوي يهتم فقط بالوزن والقافية اللذين يسمان اللغة فى ذاتها، ولكنهما يسمان الناحية الموسيقية الشعرية فقط.

فالقصيدة هى مكونة من عنصرى البحر بما فيه من تفعيلات وبين القافية هى أطراد هذه التفعيلات مع الخاتمة المقفاة والموحدة.

والتفعيلات هى مجرد قوالب صوتية محضة، بلا دلالة لغوية دون أى علاقة بأصوات اللغة أو صيغها الصرفية أو كلماتها من حيث الدلالة اللغوية وإشارتها، حيث أنه لا يوجد ارتباط من الناحية الإحصائية بين نوع البحر والغرض الذى يقوله الشاعر فى قصيدته، فقد ينضم الشعراء قصائد بالاستعانة ببحر معين مع اختلاف الأغراض.

ومع ذلك فقد يستعين الشاعر بهذه الإمكانيات الموسيقية غير اللغوية فى سبك المعانى ورصف الألفاظ، بصورة لا تتعارض مع العروض، أو قد تتعارض أحيانا فى صورة

¹- بالتصرف، المرجع السابق، ص 38، 39.

ضرائر شعرية لتجسيد صورة معينة أو تحديد أداء معبر، ويكون هذا التعارض بين الجانبين اللغوي والعروضي في الصياغة الشعرية.

أما من ناحية القافية فقد يستغلها الشاعر في توكيد الفكرة وإبرازها وذلك بوضع الألفاظ والكلمات التي تحمل مفاتيح الفكرة وأبعاد الصورة في القافية حيث تتردد وتتكرر بارزة وموظفة داخل الإيقاع العام للقصيدة¹، ويقصد به التوازي الصوتي الذي يشمل أبعاد الوزن والقافية والإيقاع والمشاكل الصوتية والتقابل والتوازن الجملي، حيث تتأزر جميعا وتشترك في صنع عمل فني موحد ذي كيان عضوي متناغم ومتناسق.

4- السياق الصوتي للوحدات الصوتية:

وصلنا إلى أهم هذه الأبعاد بالنسبة لبحثي هذا، والسياق الصوتي يهتم بدراسة الصوت داخل سياقه، إذ يعتبر الفونيم المادة الأساسية في قيم الدلالة باعتباره وسيلة مهمة لتوزيع الأصوات داخل السياق وفق محتواها الوظيفي مثلا: قال - كال، إذ ليس للصوت درجة قيمة داخل نفسه وإنما مهمته الوظيفية تكمن في تأثيره الدلالي داخل منظومة السياق، بمعنى أن للصوت وظيفة تمييزية دلالية ويرتبط بالسياق²، فبفضل الصوت يتم توزيع الكلمات في سياقها المناسب، إذ توزيع قال في السياق غير توزع كال وهكذا وهذه الموقعية³، تدرس سلوك الأصوات وفق سياق نطقي يعالج الظواهر الصوتية كظاهرة الإدغام: " لأن جهر الدال الساكنة المتبوعة بتاء متحركة يحلها السياق بظاهر الإدغام فتكون الدال والتاء المشددة تماما (قعدت = قعت) فالسياق هنا يتطلب الإدغام الذي يصير الدال الساكنة وبعدها التاء على صورة تاء مشددة.

ويعد الإدغام من الظواهر السياقية التي تحل مشاكل النظام اللغوي⁴، كما أن وضع الأصوات داخل الكلمة تتغير حسب السياق فالراء " تنطق بطريقتين مختلفتين طريقة مرققة، وطريقة مفخمة وذلك حسب السياق، فالسياق يكون حسب الحركات السابقة أو التابعة للراء، فالكسرة تؤثر على نطقها في اتجاه الترقيق (حرمان، فرح) والفتحة، والضمة

¹-ينظر، المرجع السابق، ص 50.

²-فظومة لحمادي، السياق والنص، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان الثاني والثالث، جانفي جوان 2008، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 13.

³- الموقعية: الظواهر السياقية التي تحل مشاكل النظام الصوتي كالإدغام.

⁴-ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، طبعة 1994، ص 262- 263.

توجه هذا النطق نحو التفخيم (رَام، رُمان)، والحروف المستعملة (ط، ظ، ص، ض، ق، خ، غ) تؤثر على النطق في اتجاه التفخيم (عرض) ذات الرء المفخمة تقابل (سرت) ذات الرء المرقة...¹ نلاحظ هنا أن الأصوات تتغير حسب السياق وهذا السياق يكون عبارة عن حركات كالضمة الكسرى الفتحة ويكون أيضا كأصوات مجاورة لها تؤثر فيها وفي السياق. إذن السياق الصوتي هو الذي يهتم بدراسة الصوت داخل سياقه اللغوي، من حيث كمية الهواء اللازمة لإنتاج هذا الصوت، والجهد ودرجاته، والهمس وسوى ذلك، كما يهتم بدراسة ظاهرة الألفون والذي هو إحدى الصور الصوتية الممكنة لفونيم معين، وبخلاف الفونيم الألفون لا يحدث تغيير في المعنى، مثلا في (يقول الله - بسم الله) فهنا نطق اللام يختلف في الأولى والثانية، وهذا الاختلاف لا يؤثر على المعنى، فنقول أن هذه الصور المختلفة لنطق اللام ما هي إلا ألفونات لفونيم اللام، بالإضافة إلى هذا يدرس السياق الصوتي الدور الوظيفي للألفون في بيان درجات التنوع الشرطي للأصوات، بالإضافة إلى دراسة الفونيم الذي يعتبر المادة الأساس في قيم الدلالة، باعتباره وسيلة مهمة لتوزيع الأصوات، وفق محتواها الوظيفي فقيمة الفونيم تكمن في مهمته الوظيفية وتأثيره داخل منظومة السياق²، حيث يعد الفونيم الأساس الأول في تبدل الدلالة الصوتية، مثل ألف المد في الكلمات التالية: قال، نام، صام... ولذلك لا تظهر قيمة الصوت إلا حينما يندمج ضمن أنساق لغوية بمعنى ليس للصوت قيمة داخل نفسه وإنما مهمته الوظيفية تكمن في تأثيره الدلالي داخل منظومة السياق، فبفضل الصوت يتم توزيع الكلمات في سياقها المناسب، إذ توزيع قام في السياق غير توزيع نام، فنام سياقها الفونيمي هو تأليفها من الفونيمات (ن ا م) مرتبطة بهذه الطريقة ومتى تغير حد هذه الفونيمات أو اختلف ترتيبها تبع ذلك تغير في المعنى.

كما أننا نجد أندري مارتيني يركز على السياق في المستوى الصوتي لأنه يرى بأن أي تغيير يمس الصوت حتى ولو كان صغيرا أو بسيطا فإنه بطبيعة الحال سيغير في المعنى، وهو يرى: "المتكلم لا يهتم البتة بالتواتر العام للوحدات التي يستعملها ولكنه بفاعليتها في

¹- عبد الكريم بن ساسي، السياق اللغوي وأثره في تعليمية اللغة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2010، ص 17-18.

²- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي، دمشق 2011، ص 31.

سياق معين ومقام خاص...¹ ولقد أعطت نظرية السياق أهمية كبيرة للسياق الصوتي في الكشف عن الدلالة إذ " لا دلالة بدون المورفولوجي، ولا دراسة مورفولوجية بدون دراسة الأصوات".

حيث يقول فيرث: "القيمة الصوتية للصوت أو الوظيفة الأساسية له إنما تظهر بدراسة في علاقاته السياقية الصوتية التي يقع فيها، وعلاقاته مع الأصوات الأخرى التي يقع بينها في هذه السياقات، وكذلك بالنسبة للكلمات الأخرى التي بينها وعلاقتها السياقية لنظامها الفونولوجي"²

عناصر السياق الصوتي³:

1- الفونيم: هو الحرف الصوتي النطقي اللغوي البدائي الأول، والمقطع الصوتي يتكون من فونيمين على الأقل.

2- المورفيم: هو الكلمة الصوتية المنطوقة أو اللفظ، ويتكون المورفيم من الفونيمات اللغوية المختلفة. ويتكون المورفيم في اللغة العربية من فونيمين على الأقل.

3- علم الفونولوجي: هو علم الصوت البشري النطقي الفونيمي البدائي الذي يهتم بالبحث الوصفي العضوي الوظيفي التحليلي التجريبي، لكل من أوتيماتيكية وميكانيكية وديناميكية إصدار أصوات النطق الفونيمية التي تمثل المرحلة الفينولوجية الثالثة.

4- علم الفونيتيك: هو علم الصوت البشري النطقي المسموع، الذي يهتم بالبحث الوصفي العضوي الوظيفي التحليلي التجريبي الآلي النطقي، لكل أوتوماتيكية وميكانيكية وديناميكية إصدار الأصوات البشرية المنطوقة المسموعة التي يصدرها الإنسان إراديا عند الكلام.

أما العنصر الثاني من عناصر السياق الصوتي تتمثل في النبر stress

¹ - ينظر أندري مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، تح، سعدي الزبير، دار الآفاق، طه، ص 165.
² - عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين، دراسة لغوية نحوية دلالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة مصر الاسكندرية، ط1، 2007، ص 285، 286.
³ - ينظر، عفان بن بوط، مستويات السياق اللغوي وأثره في توجيه المعنى "معلقة عبيد بن الأبرص" أنموذجاً، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، 2014، 2015، ص 29، 30.

النبر: ظاهرة صوتية تحدث على مستوى المقطع لتكسبه الوضوح السمعي مقارنة ببقية المقاطع المجاورة له، ويكون ذلك عن طريق عوامل فيزيولوجية، كالضغط أو المد وذلك حسب خصائص كل لغة، هذه الخصائص تؤثر في المقطع الصوتي وتجعله ينطق ببذل محمود أكبر نسبيا من طرق أعضاء النطق.

أما الدكتور تمام حسان فيعرفه بقوله: "هو وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام"¹

يتضح من خلال قول تمام حسان أن النبر ظاهرة صوتية تحدث على مستوى المقطع الصوتي لوضوح نسبي مقارنة ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام.

أما إبراهيم أنيس فيعرفه بقوله: "هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط"² وهو يعتبر شدة في الصوت أو ارتفاعا فيه ناتجا عن نسبة الهواء المندفع من الرئتين ولا علاقة له بدرجة الصوت أو نغمته الموسيقية.

نستنتج من قول إبراهيم أنيس أن: النبر عنده هو ارتفاع الصوت، وكل شيء رفع شيئا فقد نبره وأن يقوم النبر بأداة وظيفية نطقية تتصل في المقام الأول بالنظام الصوتي للغة .

أنواع النبر:

لاحظ الدارسون أن النبر قد يتخذ من الكلمات موضعا ثابتا في لغة معينة، وقد يتغير من موضع إلى آخر في الكلمة حسب قوانين خاصة بتلك اللغة، وبذلك ميزوا بين نوعين أساسيين من النبر الأساسي، ويعتبر كل منهما مميذا لمجموعة من اللغات وهما: النبر الثابت (المقيد)، والنبر المتحرك (الحر)، كما يرتبط النبر الأساسي بنوع المقطع وموقعه وقد قسم النبر حسب الوحدة التي يختص بها إلى نبر الكلمة ونبر الجملة³.

¹- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 170.

²- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، ط1، 1981، ص 169.

³- خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1983، ص 63، 65.

أما العنصر الثالث من عناصر السياق الصوتي هو التنغيم والنغمة.

النغمة: هي تغيير درجة الصوت في نطق الكلمة، لذا تسمى (word tones) وقد تمثل فونيميا، وقد لا تكون كذلك، إذا أن هناك نوعا من الكلمات تحمل نمونجا معيناً من درجة الصوت لا يمكن اعتباره فونيميا، وقد لا تكون كذلك إذا أن هناك نوعاً من الكلمات تحمل نمونجا معيناً من درجة الصوت لا يمكن اعتباره فونيميا يميز بين المعاني المعجمية للكلمات بقدر ما ينوع من معانيها السياقية، وهذه التنوعات الأسلوبية ليست من شكل الكلمة وتستعمل غالباً في نهايات الجمل، بحيث يمكن أن تنوع منسوبها الأخير ليبدل على تقرير بسيط أو سؤال تعجبي، أو كلام سيأتي أو غيرها من المعاني الإضافية، وقد فضل معظم العلماء اعتبار التغيير على مستوى هذه الكلمات ضمن التنغيم.

التنغيم: من خلال ما سبق نستنتج أن التنغيم عبارة عن تغييرات في درجة الصوت بطريقة تجعلها حالة صعود أو هبوط أو قوة أو ضعف أثناء الكلام، وهو يخص الجمل أو أجزاء الجمل أو الكلمات التي تقوم مقام الجمل أو كما عرفه سامي حسون فريد: " الارتفاع والانخفاض في الصوت أو تقويته وإضعافه أثناء الكلام"¹

من خلال قول سامي حسون فريد نستنتج أن التنغيم عبارة عن تغييرات في الصوت بطريقة يجعلها حالة صعود أو هبوط أو قوة أو ضعف أثناء الكلام في تكوينها، وهو متواجد في كل كلام، إذا أن أداء الجمل يتطلب تناوب فترات من الشدة والارتفاع لأعضاء النطق، مما يؤدي إلى تغير المنحنى النغمي (coudre mélodique)

يتضح من خلال هذا القول أن التنغيم متواجد في كل كلام أي عبارة عن جرس الكلام، وحسن الصوت، اعتبار التغيير على مستوى هذه الجمل ضمن التنغيم.

كما أن تكرار الصوت أو مشابهة يحدث إيقاعاً معيناً يرسم به الشاعر صورة أو يساعد به في تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر الكلمات المتتالية في الأبيات أو في البيت.

1- عفاف بن بوط، مستويات السياق اللغوي، ص 33.

يستخدم بدر شاكر السياب صوت الراء مستخدماً سمة التكرارية وموظفاً الترديد والترديد فيه ليعبر عن هطول المطر وصوته فيقول في قصيدته " النهر والميلاد" بديوانه:

بويب.....

بويب.....

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار والغروب في الشر.

وتنضج الجرار أجراساً من المطر.

ففي ثلاثة أبيات (بل شطرات) نسمع ثلاث عشر صوت راء توحى بوقع رداد المطر على الأجسام¹ فهنا تكرر صوت الراء عبر به الشاعر عن المطر مما يساعد السامع على تكوين صورة لذلك المطر وصوت هطوله.

ويوظف ياسين طه حافظ صوت السين وتتبعه في سياق يعبر عن الهمس والسكون في "قصائد الأعراف":

النسائم تسري على سطح سكون

البساتين ساهمة يستببها هدوء المسيل.

ويستخدم أبو القاسم الشابي صوت الفاء في تعاقب يصور هبوب الرياح السريعة (الزفيفة) يروعها فيه قصف الرعود، ويحزنها فيه ندب الزفيف.

الخلاصة:

1- ينظر ، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص31، 32.

قمت في الجانب النظري بتعريف السياق الأسلوبي والذي يعد البصمة التي تميز كل كاتب أو أديب في آخر، كما أنه يتميز بخصوصية الخلق الفني والسياقات اللغوية والصوتية والدلالية الخاصة التي تمثل انحرافا فنيا.

قسم ريفاتير السياق الأسلوبي إلى نوعين الأول هو السياق الأصغر وهو الجزء الأول من العبارة قبل الكلمة غير المتوقعة (الموسومة) أي الجزء الذي يسبق التضاد الواقع في العبارة، فهو ينحصر بين السياق والتضاد، والثاني هو السياق الأكبر وهو مجموع السياق الأصغر والتضاد الواقع بعده وما يرد بعد ذلك من سياقات وإجراءات أسلوبية.

الأسلوبية الصوتية هي فرع من فروع الأسلوبية تهتم بالجانب الصوتي للنصوص وتدرس مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي، والذي يهتم بدراسة الصوت داخل سياقه اللغوي كما له أهمية كبيرة في الكشف عن الدلالة.

الفصل الثاني
الدراسة التطبيقية

الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية

- نبذة عن حياة الشابي وأدبه
- المعنى الإجمالي للقصيدة
- نص القصيدة
- مستويات التحليل الأسلوبي لقصيدة "مناجاة عصفور"

تمهيد:

بعدها تحدثنا في الجانب النظري عن السياق الصوتي وأهميته الكبيرة في الكشف عن الدلالة، كما تحدثنا عن السياق الأسلوبي والذي يعتبر عنصرا من عناصر التقوية الأسلوبية وحتى يتضح لنا ذلك، خصصنا فصلا تطبيقيا وذلك بدراسة المستويات الأربعة (المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي)، للوقوف على الظواهر الأسلوبية التي كانت حاضرة في قصيدة "مناجاة عصفور" لأبي القاسم الشابي.

نبذة عن حياة الشابي وأدبه:

1- مولده¹:

هو أبو قاسم بن أبي القاسم بن إبراهيم الشابي، ولد بالشبابية إحدى ضواحي مدينة توزر في تونس، يوم الأربعاء في الرابع والعشرين من فيفري عام 1909م الموافق للثالث من شهر صفر 1327 هـ، وكان يلقب بشاعر الخضراء.

2- تعليمه²:

تلقى أبو القاسم الشابي دروسه التعليمية الأولى في المدارس التقليدية (الكتاتيب) أي المدارس القرآنية وحضور حلقات الدروس التي كان يلقبها على البلدة، كما كان أبوه يحرص على تحفيظه القرآن، ولما بلغ الحادية عشرة أرسله والده إلى الجامع الزيتونة بتونس العاصمة عام 1920م، وكان الشابي يميل إلى الأدب والشعر فاطلع على آثار كبار الأدباء في العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، كما أنه شغف بما كان يترجم إلى العربية من الآداب الأجنبية سواء من الأدب الفرنسي أو الانجليزي أو الأمريكي، ثم أعجب كذلك بشعر المهجر والشعراء الرومانسيين أمثال جبران خليل جبران، كان يتابع قراءة المجلات العربية التي كانت تصدر آنذاك (الهلال والمقتطف)، وفي سنة 1928 حاز أبو القاسم الشابي على شهادة التطويق التونسية، وبعدها انتسب إلى مدرسة الحقوق التونسية، فتخرج منها سنة 1930، ونشر قصائده التونسية سنة 1927م.

3- حياته:

نشأ الشابي في عنق والده، الذي كان يشتغل في السلك القضائي وكان هذا الأخير يمتلك صفات علمية ودينية شريفة بوأته مكانة مرموقة في مجتمعه وإليه يعود نبوغ الشابي المبكر، ولقد عاش أبو القاسم الشابي حياته قصيرة ولكنها مليئة بالنشاط زاخرة بالعطاء، أسهم في حركات الطلاب التحريرية، وتزعم إضراباتها الرامية إلى إصلاح المناهج

¹- أبو القاسم محمد كرو- الشابي حياته، شعره، المكتبة العلمية ومطبعها، بيروت، ط2، 1954، ص 45.

²- المرجع نفسه، ص 46- 48.

والإدارة، كتب في القضايا الأدبية والوطنية والإصلاحية، واشترك في تأسيس جمعيات أدبية ودينية وكان التجديد الأدبي والفكري والاجتماعي رائده، لقد كانت حياة الشابي مليئة بالصعاب والأهوال عامرة بالشقاء والأتراح، طافحة بالحرمان والتعاسة مغمورة بالكآبة والأسى.

4- مرضه ووفاته¹:

في سنة 1929 أصيب بداء تضخم القلب، وهو في الثانية والعشرين من عمره، رغم نهي الطبيب له لم يقلع عن عمله الفكري، وواصل إنتاجه نشرا وشعرا، وقد انتشرت له سنة 1933 بمجلة (أبولو) المصرية قصائده عملت على التعريف به في الأوساط الأدبية بالشرق العربي، لم يكن الشاعر المريض يغادر (توزر) إلا في الصيف ويقصد المصطفات الجبلية كعين دراهم بالشمال التونسي سنة 1932 والمشروحة ببلاد الجزائر 1933.

وشرح أثناء مصيف سنة 1934 في جمع ديوانه (أغاني الحياة) بنية طبعه في مصر، لكن باغته المنية وحالت دون مانوى فقد انتابه المرض بغاية شدة فقص تونس وفيها توفى يوم 9 أكتوبر 1934 ثم مثل جثمانه إلى بلده (توزر) حيث قبره.

5- آثاره²:

بالرغم من العمر القصير لأبي القاسم الشابي إلا أنه ترك لنا إنتاجه الأدبي المتنوع والذي يتميز بالوفرة والخصوبة فقد جمع بين النثر والشعر فمن آثاره:

1- الخيال الشعري عند العرب.

2- مذكراته: سجل فيها مجموعة آراء وخواطر في شؤون حياته المختلفة.

3- السكّير: مسرحية ذات فصلين.

¹- المرجع السابق، ص 48-52.

²- ينظر- المرجع السابق، ص 91-106.

نص القصيدة (ديوان أبي القاسم الشابي ص 83-84-85) مناجاة العصفور

4- الهجرة المحمدية: محاضرة ألقاها الشاعر في نادي الطلاب بتوزر بمناسبة ذكرى الهجرة المحمدية.

5- ديوان أغاني الحياة: يضم تسعين قصيدة ومقطوعة شعرية.

المعنى الإجمالي للقصيدة¹:

القصيدة للشاعر أبو القاسم الشابي، حملت أسمى المعاني التي انتقى لها الشاعر أحسن الألفاظ وأرقاها، ها هو الشاعر يعبر عن لوعة الآلام وعن شكواه لرحيله عن عالم الوجود، والشاعر يرى نفسه طائرا يملك البراءة في أعماقه، ولكنها سلبت منه بسبب نزوله إلى عالم البشر، وتحوله من العالم الأول، فأصابه الألم لتحوله عن عالم النور، لذلك يدعو ذلك الطائر ليغرد ويعبر عن سعادته وفرحه، وهذه الدعوة تكشف عن حب الشاعر للفرح، ودعوته للحياة التي يأمل بها ولكن الحياة سلبية أحلامه.

وهو عصفور مقهور لذلك دعا العصفور الحقيقي ليغرد للحياة، فالشاعر يشبه نفسه بالطائر والرابط النفسي، يتمثل ببعده عن عالم البشر واختلاف روحه عنهم حيث يحمل براءة الطيور، ويدعو الطائر ليغرد شوقا إلى عالم الأنوار، إنها دعوة للحياة وإن الشاعر على عهد بينه وبين البلبل، فهما كانا في عالم واحد عالم النور، قبل أن ينزل الشاعر إلى عالم البشر، وهذا الاختلاف والتفرد عن البشر مطمح عند شعراء الرومانسية بشكل عام، لذلك نرى الشاعر يدعو الطائر للتغريد ليطمئن عليه، ويشبه قلبه بالمعزف المتحطم لأنه هجر عالم الصفاء ونزل إلى عالم البشر الذي أسره ومنعه من التحليق، والشاعر يعبر عما في نفسه تارة، ويعبر عن آلامه ودعواه تارة أخرى من خلال الطائر الذي استحضره ليملئ رؤياه وأشواقه.

والشاعر كالطائر في البراءة والطهر، تحول غناؤه إلى أصوات الكآبة ووجوده بين الناس جعله حزينا متألما، فعبر عن الحصار والأزمة النفسية التي أحاطت بسبب الاختلاف في الطباع، وفي فهم الحياة ولتبيان في المواقف، وهذا يوحي بغربة الشاعر بين الناس، وصورة

¹- بالتصرف- عدنان علي نزهة، الصورة الفنية في شعر أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، معهد بحوث ودراسات العالم الإسلامي، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 1425هـ/2005م، ص 168-170.

الطائر تحمل ما في وجدان الشاعر فتعبر أحيانا عن الأسى والهموم والعذاب، وتعبر أحيانا أخرى عن الأمل والفرح والسعادة.

نص القصيدة:

مناجاة عصفور

يَا أَيُّهَا الشَّادِي المَعْرَدُ هَاهُنَا ثَمَلًا بِغِبْطَةٍ قَلْبِهِ المَسْرُورِ
 مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الخَمَائِلِ تَالِيًا وَحَيَّ الرِّبِيعِ السَّاحِرِ المَسْحُورِ
 غَرَّدْ، ففِي تِلْكَ السُّهُولِ زِنَابِقٌ تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَظَرٍ مَنظُورِ
 غَرَّدْ، ففِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ لَكِن مَوَدَّةَ طَائِرِ مَأسُورِ
 هَجَرْتُهُ أَسْرَابُ الحَمَائِمِ وَأُنْبِرْتُ لِعَدَابِهِ جَنِيَّةَ الدَّيْجُورِ
 غَرَّدْ وَلَا تَرَهَّبْ يَمِينِي إِنِّي مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهِجَّتِي وَضَمِيرِي
 لَكِن لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَدَامَعِي قَلْبْتُ مِثْلَ البُلْبُلِ المَكْسُورِ
 أَشْدُو بَرَنَاتِ النِّيَاحَةِ وَالْأَسَى مَشْبُوبَةً بِعَوَاطِفِي وَشَعُورِي
 غَرَّدْ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ كَالْمَعْرَفِ، المَتَحَطِّمِ، المَهْجُورِ
 رَتَّلْ عَلَيَّ سَمْعَ الرِّبِيعِ نَشِيدَهُ وَاصدُخْ بِفَيْضِ فَوَادِكِ المَسْجُورِ
 وَأَنْشِدْ أَنَاشِيدَ الجَمَالِ، فَإِنَّهَا رُوحُ الوجودِ، وَسُلُوةُ المَقْهُورِ
 أَنَا طَائِرٌ، مُتَعَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ لَكِن بِصَوْتِ كَابْتِي وَزَفِيرِي

يَهْتَاجُنِي صَوْتُ الطَّيُورِ لِأَنَّهُ	مُتَدَفِّقٌ بِحَرَارَةِ وَطْهُورِ
مَا فِي وَجُودِ النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِهِ	يَرْضَى فُوَادِي أَوْ يُسَرُّ ضَمِيرِي
فَإِذَا اسْتَمَعْتُ حَدِيثَهُمُ الْفَيْتَهُ	عَثًّا، يَفِيضُ بِرِغَّةٍ وَفُتُورِ
وَإِذَا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمُ الْفَيْتِي	مَا بَيْنَهُمْ كَالْبَلْبَلِ الْمَاسُورِ
مَتَّوِّجًا بِعَوَاطِفِي، وَمَشَاعِرِي	وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبْتِي، وَسُرُورِي
يَنْتَابُنِي حَرَجُ الْحَيَاةِ كَأَنِّي	مِنْهُمْ بِوَهْدَةِ جَنْدَلٍ وَصُخُورِ
فَإِذَا سَكَتُ تَضَجَّرُوا، وَإِذَا نَطَقْتُ	تَذَمَّرُوا مِنْ فِكْرَتِي وَشُعُورِي
أَهٍ مِنْ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَّوْتُهُمْ	فَقَلَّوْتُهُمْ فِي وَحْشَتِي وَحُبُورِي !
مَا مِنْهُمْ إِلَّا خَبِيثٌ غَادِرٌ	مَتَرَبِّصٌ بِالنَّاسِ شَرًّا مُصِيرٌ
وَيَوُدُّ لَوْ مَلَكَ الْوُجُودَ بِأَسْرِهِ	وَرَمَى الْوَرَى فِي جَاوِحِ مَسْجُورِ
لِيُبَلَّ عُلَّتَهُ الَّتِي لَا تَرْتَوِي	وَيَكْظُ نَهْمَةَ قَلْبِهِ الْمَغْفُورِ
وَإِذَا دَخَلْتُ إِلَى الْبِلَادِ فَإِنَّ أَفْ	كَارِي تُرْفِرُ فِي سُفُوحِ الطُّورِ
حَيْثُ الطَّبِيعَةُ حُلُوةٌ فَتَانَةٌ	تَخْتَالُ بَيْنَ تَبْرُجٍ وَسُفُورِ
مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ ، وَهِيَ غَا	رِقَّةٌ بِمَوَارِ الدَّمِّ الْمَهْدُورِ
مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ ، وَهِيَ لَا	تَرْتِي لِلصَّوْتِ تَفْجُعُ الْمَوْتُورِ؟
مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ ، وَهِيَ لَا	تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟

ماذا أودُّ من المدينة ، وهي مُرٌّ تاذُ لكلِّ دعارة وفجورٍ؟
 يا أيُّها الشَّادي المغرَّدُ ههنا ثَملاً بَغِطَةَ قَلْبِهِ المسرور!
 قَبْلُ أزاهيرِ الربيعِ ، وغَنِّها رَنَمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ المحبورِ
 واشربْ مِنَ النَّبَعِ ، الجميلِ ، الملتوي ما بين دَوْحِ صنوبرِ وغديرِ
 واتركْ دموعَ الفَجْرِ في أوراقِها حتَّى تُرَشِّفَها عَرُوسُ النُّورِ
 فَلَرُبَّما كانتْ أنيناً صاعداً في اللَّيْلِ مِنْ متوجِّعٍ ، مَقهورِ
 ذرفته أجنان الصباح مدامعاً الألقاة ، في دوحة زهورِ

مستويات التحليل الأسلوبى لقصيدة " مناجاة العصفور " لأبي قاسم الشابي:

أولاً: المستوى الصوتي

تعد الدلالة الصوتية من أهم جوانب الدراسة الدلالية لأي نص أدبي، فمن خلال طبيعة الأصوات اللغوية المستخدمة فيه يمكن الاهتداء إلى الدلالة، وهذا يعني أن الأصوات تؤدي دوراً كبيراً في فهم دلالة الكلمة، كما أن دراسة الأصوات لا يمكن أن تكون لذاتها بل لا بد من ربطها بموضوع القصيدة وصوتها، فالشاعر قد يلجأ إلى تكرار صوت معين ليرسم به الصورة التي يريد كما أنه قد ينتقي صوتان دون غيره للكشف عن مشاعره وعواطفه.

1- تردد الأصوات المفردة:

يمثل تكرار الأصوات أحد قوانين الإيقاع المدركة حسيًا، فالشاعر في تأليفه النسيج الشعري لقصيدته يشتغل الخواص الحسية للأصوات وجرسها، وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة كونها غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الشاعر استغلالها، لأن القصيدة صورة لنفسية مبدعها، وتجسيدا لمشاعره، ولأن للأصوات فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي، تتحدد بالنغمة المميزة لكل صوت يستطيع الشاعر من خلالها أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً، يشيع دلالة معينة.

وقد وظف أبو القاسم الشابي أسلوب التكرار الصوتي في قصيدته "مناجاة عصفور"، بشكل لافت مؤدياً وظائف دلالية فضلاً عن دوره في إظهار إيقاع القصيدة واتخذ أبو القاسم من الأصوات المتكررة وسيلة بلاغية تزيد المعنى وضوحاً وتضفي على الكلام طابعاً جمالياً موسيقياً متميزاً، وعلى ما تثيره من تناغم موسيقي يساهم في إبراز المعنى وإيضاحه وبما يمنحه هذا الصوت من إحياءات خاصة وتعد قصيدة مناجاة عصفور خير مثال على هذا الاستعمال وسأحاول فيما يأتي الوقوف على ما يحدثه تردد الأصوات في القصيدة.

1- الأصوات وصفاتها:

أ- الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

في القصيدة أصوات فيها ما هو مجهور وما هو مهموس فالصوت المجهور هو: "اهتزاز الوتر بين الصوتين اهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا" أما الصوت المهموس "فهو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"¹.

وفي هذه القصيدة حضور كثيف لصفتي الجهر والهمس وكلاهما مرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعر النفسية والجسمية وبالرجوع إلى إحصاء أصوات القصيدة يمكنني أن أستخلص الأصوات المجهورة ثم الأصوات المهموسة.

جدول الأصوات المجهورة:

الصوت	تواتره في القصيدة	النسبة المئوية
الياء	100	12.93
اللام	121	15.65
الذال	48	6.20
الميم	81	10.47
العين	22	2.84
الغين	17	2.19
الراء	107	13.84
الزاي	04	0.51
الباء	61	7.89
الجيم	15	1.94
الذال	13	1.68
النون	57	7.37
الضاد	09	1.16

¹ - ينظر- إبراهيم أنيس،، الأصوات اللغوية، ص 19- 20.

الظاء	03	0.38
الواو	115	14.87
المجموع	773	71.11

من خلال هذا الجدول تواترت الأصوات المجهورة لقصيدة " مناجاة عصفور " للشاعر أبي القاسم الشابي 773 مرة وقد كانت الحروف المهيمنة هي: اللام والراء والواو والياء والميم والباء والنون، وكانت حصة الأسد لصوت (اللام) بنسبة 15.65% ثم يليه صوت الواو بنسبة 14.87% ثم صوت الراء بنسبة 13.84% ثم بعدها الياء بنسبة 12.93% ثم صوت الميم بنسبة 10.47% ثم صوت الباء بنسبة 7.89% ثم صوت النون بنسبة 7.37% وللام مكانة خاصة في اللغة العربية، فهو والألف من علامات التعريف فاللام صامت منحرف، لأن اللسان ينحرف عند النطق به وهذا ما يتوافق تماما مع انحراف شعراء الحداثة عن قيود اللغة القاموسية، في ارتيادهم لتخوم المجهول المشحون بالمغامرة والتمرد والتحدي.

فصوت اللام غاري مجهور ووظف في سياقات وكلمات كثيرة دلت على الطبيعة وهي من خصائص رواد المدرسة الرومنسية مثل: السهول، الخمائل، البلبل...

الواو هو صوت غاري مجهور يرتبط في هذه القصيدة على مناجاة الشاعر كما يدل أيضا على طول الحالة التي يهويها الشاعر مثال ذلك: متوجع، مقهور، المهدور...

صوت الراء هو الصوت متوسط بين الشدة والرخاوة، والصفة المميزة للراء هي تكرار طرق اللسان للحنك عند النطق بها.

وقد تعددت واختلفت مواقع حركات الراء مما ولد إيقاعا موسيقيا، زاد من قوة المدلول، كما أكد تكرار الراء مدى ارتباط صفة الصوت وسياقاته الشجنية بسياق الأبيات.

وقد اتصل صوت الراء بمعاني الفرح تارة والحزن تارة أخرى، كما أن قافية القصيدة جاءت بحرف الراء وذلك في: غدير – منظور – مأسور...

صوت الياء هو صوت غاري، متوسط مجهور، نصف صائت منفتح، وهو صوت شبيه باللين واتصلت الياء في قصيدة مناجاة عصفور بمعاني الانفعال والتعبير عن حالة الشاعر وذلك كان في شعوري، ضميري، كآبتي، خواطري...

صوت الميم هو صوت شفوي مجهور متوسط يدل على المعاني السامية وهو يوحي بالألم والحزن والأنين والبكاء ولعل صفات هذا الصوت الفيزيولوجي تؤكد هذه الحقيقة، فطريقة النطق به تتراوح بين انضمام الشفتين وانفجارهما وكأنه يوحي بعملية الكتمان والبوح، فصوت الميم يضفي بطاقة نفسية للشاعر للتعبير عن ألمه وشقائه فقد عبر عن هذه المشاعر بدقة وبعمق كبير التي تجسد توجه الشاعر نحو مشاعر الحزن ومن هذه الكلمات: دموع، المهجور، المأسور...

صوت الباء هو صوت شديد مجهور، وقد أخذت الباء حركات ومواقع مختلفة أكسبت الأبيات دلالة قوية ناتجة عن إيقاع موسيقي رنان، وقد أكد تكراره مدى ارتباطه بصفة الصوت وسياقاته الانفجارية من خلال سياق الأبيات، ومن بين هذه الكلمات كآبتي، لعذابه، خبيث، نجد أن الشاعر لجأ إلى صوت الباء للتعبير والبوح عن نفسه.

النون صوت مجهور متوسط، وقد أخذت النون حركات مختلفة في قصيدة " مناجاة عصفور" نتجت عن إثرها نغمات موسيقية متنوعة، ساهمت في تفعيل المدلول بطريقة إيقاعية، كما أن تكراره يبرر بعمق حصول ارتباط منطقي بين صفة الصوت وبين سياقاته الحزينة البادية في سياق الأبيات، كما أنه يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم والأسى، لذلك يدعى بالصوت النواح، وهو أيضا يوحي بموسيقى حزينة وباستمرار لحظة الحزن وأمثلة لهذا الصوت ببعض المقاطع الشعرية التي احتضنت صوت النون، على نحو قوله: أنينا - أجفان - النور - رنم.

استنتج من خلال الجدول السابق الذي رصد لنا الحروف المجهورة هو أنها جاءت بنسب متفاوتة وعالية، وهذا أمر طبيعي لأن الشاعر في حالة حزن وأسى إذ نجد الشاعر يكتب بصوت جهوري عالي ليعبر عن إحساسه وعن مشاعره، فهذه الأصوات المجهورة تعبر

عما في نفس الشاعر وتدخل في أعماق المتلقي ليعيش بكل أحاسيسه مع تجربة الشاعر ويتفاعل معها.

جدول الأصوات المهموسة:

النسبة المئوية	تواتره في القصيدة	الصوت
8.94	28	الحاء
1.91	06	الخاء
3.19	10	الثاء
14.05	44	الهاء
7.66	24	السين
5.11	16	الشين
3.51	11	الصاد
12.77	40	الفاء
5.43	17	القاف
26.19	82	التاء
4.15	13	الطاء
7.02	22	الكاف
28.82	313	المجموع

أما صوت الهمزة فقد اختلف اللغويون في مخرج الهمزة فمنهم من قال أنها مجهورة ومنهم من قال بأنها مهموسة، ومن بين أكثر الآراء اعتماداً من طرف المحدثين العرب رأي الدكتور إبراهيم أنيس الذي يقول فيه: "الهمزة صوت شديد لا هو مجهور ولا هو مهموس"¹.

¹- ينظر- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 90.

وقد تكررت الهمزة في القصيدة (57) مرة، حيث أنها ساعدت في إبراز معاني الشدة والإصرار والتأمل، فالهمزة في القصيدة تعد ملمحا صوتيا بارا يوضح لنا مدى الربط بين صفة الصوت ودلالاته التأملية في الأبيات وذلك في قوله: ألاقه، أزهير، أناشيد، أشدو...

ومن خلال الجدول السابق تواترت الأصوات المهموسة 313 مرة وكانت الحروف المهيمنة هي: التاء، الحاء، السين، الهاء والفاء.

أعلى نسبة كانت للتاء بنسبة 26.19 ثم الهاء بنسبة 14.05 ثم الفاء بنسبة 12.77 ثم الحاء بنسبة 8.94 ثم السين بنسبة 7.66.

أما التاء فهو صوت شديد مهموس، وقد اتخذت التاء حركات مختلفة إضافة إلى ارتباطها بالأفعال أكثر منه في الأسماء.

وهذا يدل على الحركة التي أبرزت بشكل كبير دلالة التاء المقترنة بصفة الصوت كما أن تكرارها ساهم في تقوية وتثبيت المعنى.

وصوت التاء يعبر عن مناخ من الحزن والبكاء ويوحى أيضا بالتعب والمعاناة وذلك في قوله: تفجع، متوجع، ذرفته، ألفيته، هجرته، النياحة، المتحطم...

صوت الهاء هو صوت رخو مهموس وهو صوت له دلالة قوية على حالة عواطف الشاعر المتأججة الحافلة بالهزات والانفعالات حيث يصور مشاعر القهر والحزن، ونجد ذلك في: المقهور، المهجور، المهذور...

الفاء صوت رخو مهموس، وقد جاءت الفاء بحركات إعرابية مختلفة، أكسبت المدلول قوة ورونقا وقد جاء في سياقات مختلفة منها الحسرة والدموع ويظهر ذلك في ذرفته، أجفان، تفجع فؤادك، يفيض...

الحاء صوت حلقي رخوي مهموس وقد جاء في سياقات مختلفة ساهمت في تثبيت المعنى، حيث جاءت بدلالة التفاؤل والفرح في الكلمات الآتية: حبوري، الضاحك، الصباح وبدلالة الحزن والأسى في: وحشتي، المتحطم، متوحدا، النياحة.

السين صوت لثوي مهموس احتكاكي صفيري، وقد ساهم اختلاف الحركات الإعرابية في توليد المعنى وذلك من خلال تكرار صوت السين والذي اتصل في قصيدة مناجاة عصفور بمعاني الفرح والجمال في: المسرور، الساحر، المسحور، السهول، عروس، وأحيانا أخرى جاءت بمعاني الحزن والأسى في: مأسور، المكسور، الأسى.

أما فيما يلي جدول توضيحي للمقارنة بين نسبة الأصوات المجهورة مع المهموسة:

الأصوات	عددها	نسبتها
المجهورة	773	71.11
المهموسة	313	28.82

لقد تبين لنا بعد الإحصاء أن مجموع كل من المجهور والمهموس بقدر بحوالي 1086، كما أن الأصوات المجهورة جاءت بكثرة في هذه القصيدة حيث بلغ عددها (773)، أما الأصوات المهموسة قدر عددها بـ 313.

وما هو ملاحظ بأن الأصوات المجهورة جاءت بكثرة إذ وردت 773 من أصل 1086 صوتا أي بنسبة 71.11٪، بينما وردت الأصوات المهموسة 313 من أصل 1086 صوتا بنسبة 28.82٪.

فقد جاءت الأصوات المجهورة بكثرة لأن الشابي أراد إخراج ألمه وتوجعه كما تدل أيضا على الحيوية والحركية، كما لا يمكننا إنكار الدور الذي لعبته الأصوات المهموسة فمن خلالها استطاع الشابي أن يعبر عن حزنه وألمه ويأسه وأسرته.

ومجمل القول فإن كل من الأصوات المجهورة والمهموسة اتحدت فيما بينها من أجل خدمة القصيدة.

ب- أصوات اللين:

صفة صوتين (الواو، الياء) لأنهما أوسع الصوامت مخرجا وأقربهما إلى المصوتات أي الحركات في مخرجها ليونة أي لا حبس ولا ضغط وهذا هو حال المصوت لذلك سماها

اليونان بأشبه المصوتات أو أشباه الصوامت وتسمى في العربية بحروف العلة مع الألف لكثرة تقلبها وتغير أحوالها في النطق.

الصوت	تواتره في القصيدة	النسبة المئوية
الواو	115	31.02
الياء	100	27.02
الألف	155	41.89
المجموع	370	34.06

من خلال الجدول نلاحظ أن أصوات المد (الألف، الواو، الياء) هي أصوات مجهورة وقد تواترت 370 مرة فنجد الياء جاءت بنسبة %27.02 وقد تكررت في الكلمات الآتية وحشتي، حبوري، كآبتي...

وكذلك صوت الواو جاء بنسبة %31.08 حيث تكرر في الكلمات الآتية: المأسور، فتور، روح، سلوة...

أما صوت الألف كان هو الأكثر تكرار في القصيدة بنسبة %41.89 إذ يبدو أنه الصوت الأقدر على عن مشاعر الألم والمعاناة.

فحروف المد تتيح للشاعر في مد صوته بالأنين والآهات، فمن خلال المد يخرج آلامه الثقيلة عن نفسه.

2- السياق الصوتي:

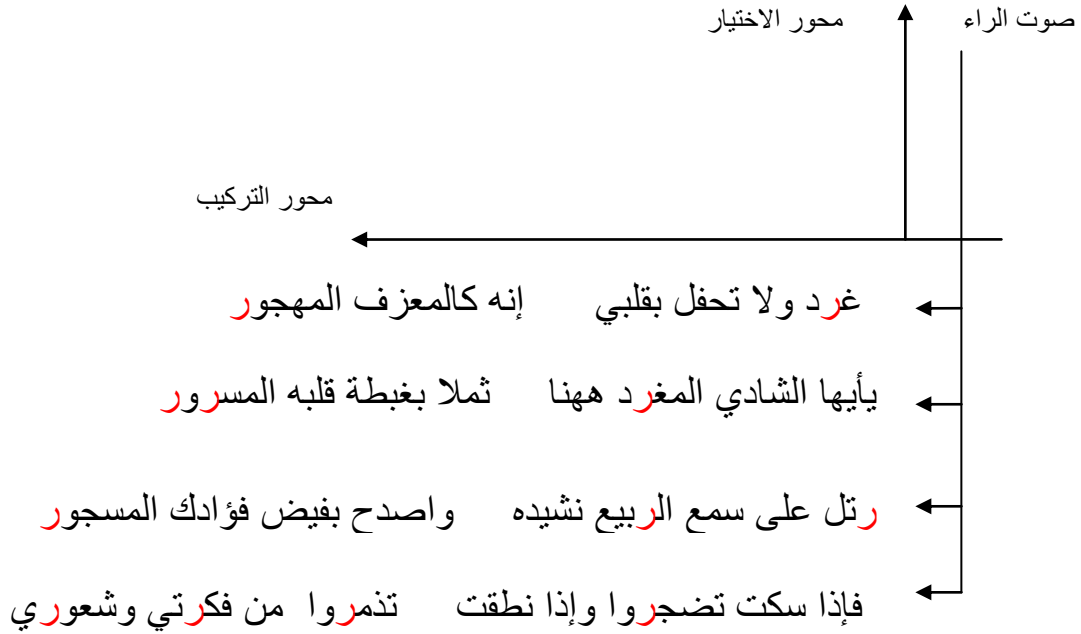
يهتم السياق الصوتي بدراسة الصوت داخل سياقه، كما يهتم بالفونيم الذي هو وسيلة مهمة في توزيع الأصوات داخل السياق، فالصوت ليس له قيمة داخل نفسه وإنما مهمته الوظيفية تكمن في تأثيره الدلالي داخل منظومة السياق، ولتوضيح ذلك رصدت الأصوات المتكررة بشكل لافت والتي لها علاقة بالسياق العام للقصيدة وربطت دلالتها السياقية بمعاني الكلمات التي وردت فيها.

الصوت	عدده	نوعه	سياق الصوت	الكلمات التي ورد فيها الصوت
الراء	107	تكرار مجهور	يدل على الحركة والانطلاق	غرد: معناه رفع الصوت بالغناء والطرب به والراء صوت تكراري رنان فهو مناسب لسياق الفرح وتعبير الطائر عن وسعاده بالتغريد. الطيور: من الحيوان وكل ما يطير في الهواء بجناحين يرتبط هذا المعنى بسياق صوت الراء وهو الحركة والانطلاق. المقهور: بمعنى غلب واحتقر فهو حزين وتكرار صوت الراء ولد إيقاعها منخفضا أحيانا فهو مناسب لسياق الحزن والشقاء.
السين	24	احتكاكي صفيري مهموس	يدل على الفرح والأسى معا	المأسور: بمعنى المعتقل والمحجوز والسين مع الضمة دلت على طول الأسر وطول الحزن فجاء صوت السين ملائما لسياق الأسى والقهر. المسرور: بمعنى فرح، ابتهج، اغتبط، والسين صوت صفيري والصفيير هو صوت البابل لذلك ارتبط صوت السين بسياق الفرح والأمل.
الحاء	25	رخو مهموس منفتح	يدل على الهدوء كما يدل على الحزن والهدوء	وحشتي: بمعنى وحشة بعد القلوب عن المودات والانقطاع فهذا المعنى ارتبط بخصائص صوت الحاء وهو الحفيق الذي يسمع عند التلفظ به، فهو يخرج من الحلق

<p>بإيقاع نغمي ذي جرس موسيقي يساعد على إثارة المتلقي والإحساس بوحشة الشاعر.</p> <p>الصباح: فترة من فترات النهار، وهو بداية يوم جديد فله دلالات البداية اليومية وما تنطوي عليه من جمال يحثنا على التفاؤل والأمل كما يدل على الهدوء، كل هذا ارتبط بصوت الحاء وبنغمته الموسيقية الهادئة والتي تشعر القارئ بالفرح والأمل.</p>				
<p>المهجور: بمعنى الذي ترك الشيء وأعرض عنه وفي القصيدة يعبر الشاعر عن هجره لعالم الطيور ولعالم الصفاء ونزوله لعالم البشر والميم صوت يوحي بذات الأحاسيس لذلك جاء مناسباً لسياق تعبير الشاعر عن حالته النفسية.</p>	<p>تدل على الانغلاق والحزن والتشاؤم</p>	<p>شفوي أنفي مجهور منفتح</p>	<p>81</p>	<p>الميم</p>
<p>متوجع: بمعنى المتألم والذي يشتكي من الألم ويعبر عن حزنه والجيم ذي الصفة الشديدة تعكس الشدة والقساوة التي يعاني منها الشاعر، كما يوحي بالجو الحزين الذي يعيشه الشاعر.</p>	<p>يدل على الشدة والقساوة</p>	<p>مجهور بين الشدة والرخاوة</p>	<p>15</p>	<p>الجيم</p>
<p>أنينا: هو صوت المتوجع المشتكي بهمس وهو يدل على الحزن والإحساس المرهف والنون صوت غنة وفيه ليونة وهو صوت مجهور ينبعث من الصميم</p>	<p>يعبر عن مشاعر الألم والحزن</p>	<p>صوت مجهور متوسط</p>	<p>57</p>	<p>النون</p>

<p>للتعبير عن الألم العميق كما يعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من حزن وتحسر لذلك جاء النون موائماً لسياق الحزن والإحساس المرهف.</p>				
<p>شعوري: وهو الإحساس والوجدان والشاعر يعبر عن ضيقه وعن غربته بين الناس والياء تصف ما في صميم الشاعر إذا كانت ساكنة وما قبلها مجرور، لذلك جاء صوت الياء موائماً لسياق ضيق نفسية الشاعر.</p>	<p>تدل على الانفعال المؤثر في البواطن</p>	<p>صوت غاري متوسط مجهور نص صائت منفتح</p>	<p>100</p>	<p>الياء</p>
<p>كأبتي: وتعني حزن وانكسار من شدة الهم والباء يدل على الضعف الداخلي الذي يولد الانفجار مما أدى إلى الكشف والبوح عن نفسية الشاعر لذلك كان صوت الباء مناسباً لسياق انفعال الشاعر وليعبر عما يخالجه.</p>	<p>يدل على الانفعال والبوح والحزن.</p>	<p>صوت شفوي مجهور انفجاري شديد</p>	<p>61</p>	<p>الباء</p>

3- محور الاختيار والتركيب:



4- الإيقاع:

1. الوزن:

" وزن البين هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، المجزئة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد"¹.

أ- البحر:

"هو الوزن الموسيقي الذي تسير عليه القصيدة في أبياتها"²

اعتمدت قصيدة الشابي في تشكيلها الإيقاعي على البحر الكامل، وهو من البحور التي تتألف من تكرار تفعيلة في كل البحر، ويعتبر من أكثر البحور الشعرية استعمالاً في الشعر القديم لسهولته وسلاسته.

ب- الزحافات: هي التغيرات التي تعتري التفاعيل بالحذف، أو بالتسكين أو بكليهما، وذلك في تفعيلات الحشو في الغالب.

ت- العلل: هي التغيرات التي تطرأ على تفعيلتي العروض أو الضرب أو عليهما معاً، ويكون هذا التغيير بالحذف، أو بالتسكين، أو بالزيادة³.

والفرق بين الزحاف والعلة هو أن الشاعر في الزحاف غير ملزم بإجراء تغيير في أبيات القصيدة اللاحقة على نحو ما ورد في البيت الأول: أما العلة فهي ملزمة للشاعر، فإذا وقعت علة في العروض الأولى من القصيدة تعين عليه أن يوقعها في أعاريض القصيدة كلها.

ويمكن اعتبار الزحافات والعلل انحراف أو عدول عن القاعدة الشعرية.

¹ - مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة، 1989، ط1، ص 07.

² - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم دمشق، ط1، 1991، ص 11.

³ - ينظر- المرجع نفسه، ص 126، 128.

غرد ففي	تلك سهو	ل زنابق	ترنو إليـ ك بناظر	منظور
غررد ففي	تلك سسهو	ل زنابقو	ترنو إليـ ك بناظر	منظوري
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0/0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
غرد ولا	ترهب يمي	ني إنني	مثل طيور بهجتي	وضميري
غر رد ولا	ترهب يمي	ني إنني	مثل طيور بهجتي	وضميري
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0/0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
لكن لقد	هاض ترا	ب مدامعي	فلبثت مثـ ل لببل لـ مكسور	
لكن لقد	هاض تترا	ب مدامعي	فلبثت مثـ ل لببل لـ مكسوري	
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0/0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
أشدو برنـ	نات نيا	حة ولأسي	مشوبة بعواظفي وشعوري	
أشدو برنـ	نات نيا	حة ولأسي	مشوبتن بعواظفي وشعوري	
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0/0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل
فلربما	كانت أنيـ	نا صاعدا	في الليل من متوجع مقهور	
فلربما	كانت أنيـ	نن صاعدن	فلليل من متوجعن مقهوري	
0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0/0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل
ذرفته أجـ	فان الصبا	ح مدامعا	أللاقة في دوحة وزهور	
ذرفته أجـ	فان صصبا	ح مدامعن	أللاقتن في دوحتن وزهوري	
0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0/0///

مُتفاعل	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن
المسرور	بغبطة قلبه	ثملا	ههنا	شادي المغرد	يا أيها الشادي المغرد
مسروري	بغبطة قلبه لـ	ثملن	ردها هنا	شاد لمغر	يا أيهشـ
0/0/0/	0//0///	0//0///	0/0///	0//0/0/	0//0/0/
مُتفاعل	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن

ولقد لاحظنا عند تقسيم القصيدة أن أغلب أشطرها طويلة وهذا له دلالات في امتداد المعنى. فلو قابلنا هذه المعاني بالأصوات أو التفعيلات الموافقة لها لوجدنا أن التفعيلة الأساسية مُتفاعلن (0//0///) تحولت في بعض المواقع إلى مُتفاعلن (0//0/0/) وهي (علة الإضمار) أو هي إسكان المتحرك الثاني، فقد تكررت هذه العلة كثيرا في المقطع الأول (البيت الأول إلى البيت التاسع) وكذلك في أبيات من المقاطع الأخرى نذكر منها البيتين الآخرين من القصيدة.

وجاءت علة القطع وهي سقوط آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله، وآخر الوند المجموع في (مُتفاعلن) هو (ن) مثال ذلك في أبيات المقطع الأول وأغلب مقاطع القصيدة. كما أن هذا التنوع في التفعيلات يمنح القصيدة طمعا خاصا ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع عند تشابه التفعيلات، ومنحت الشاعر إمكانية التحرك في القصيدة ليبرر ويترجم عن حالته النفسية.

2. القافية:

"ذكر علماء المعاجم أن قوافي الشعر سميت بالقوافي لأن بعضها يقفوا بعض في الكلام أي يتلوه، ويذكر صاحب المصحح أن قوافي الشعر لسميت بالقوافي لأن بعضها أثر بعض"¹.

لقد استخدم أبو القاسم القافية المقيدة في قصيدته وهي القافية ذات الروي الساكن مثل:

¹ - حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998م، ميدان الأوبرا، ص 28.

رُورِي

0/0/

وتشمل القافية على الكلمات التالية: مأسور، المقهور، المكسور، سروري، المحبوري.

ونلاحظ أن هذه الكلمات تختلف في المعنى وتتفق في بعض أصواتها، وتتجلى الوظيفة الأسلوبية في استخدام القافية المقيدة في وصف الشاعر لحال نفسه التي تدل على الحصار والأزمة النفسية الخائفة التي أحاطت به لاختلاف طباع الناس في فهم الحياة تارة وتعبر تارة أخرى عن الأمل والفرح والسعادة.

لقد التزم الشاعر بحرا واحدا وهو الكامل غير أنه تحرر من قيود القافية الواحدة ليجد تنوعا مناسباً للتعبير عما يجول في نفسه من مشاعر وخواطر.

3. الروي:

أما الروي "فهو الحرف الذي يتحتم تركه في آخر كل بيت من أبيات القصيدة"

لقد استخدم أبو القاسم الروي المطلق (متحرك)

كان حرف الروي (الراء) الأكثر استخداما فهو من الأبيات المجهورة التي تعبر عن حالة الشاعر النفسية وحرف الروي الراء يساعد على الائتلاف بين الأصوات وحالة الشاعر المعبر عنها في القصيدة مثل: المغمور، مقهور، المسحور، مأسور...

كما استخدم الشاعر حرف الروي الياء وذلك في: ضميري، شعوري، حبوري.

والجدول الآتي يوضح تكرار أحرف الروي في القصيدة:

عدد القوافي المقيدة	عدد القوافي المطلقة	النسبة المئوية	التكرار	حرف الروي
00	28 مطلقة	80%	28	الراء
07 مقيدة	00	20%	07	الياء
			35	المجموع

4. التكرار وأنواعه:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية المستعملة بكثرة سواء في الشعر أو النثر، فهو يعد من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية، وبينوا فوائدها ووظائفها.

وللتكرار عدة أغراض بلاغية منها التأكيد، التعجب، التحسر وغيرها من المعاني البلاغية المتولدة من هذا الأسلوب وقد انتشرت ظاهرة التكرار في الشعر الحديث واتخذت دورها في بناء النص فالتكرار له وظائفه الفنية المساهمة في إبراز الجوانب المهمة التي يريد الشاعر الإفصاح عنها¹، وقد قسمه العلماء إلى قسمين: تكرار لفظي وتكرار معنوي والقارئ لقصيدة "مناجاة عصفور" يلاحظ استعمال الشاعر للتكرار ضمن محاور متنوعة متمثلة في تكرار الكلمة والفعل والحرف واللازمة، وهذا التكرار ولد إيقاعاً موسيقياً متنوعاً جعل القارئ مستمتعاً به، ونقله إلى الأجواء النفسية للشاعر.

2-1 تكرار الضمير: خاصة المتصلة العائدة على الفاعل والنماذج في هذا المجال كثيرة:

بقول الشاعر:

فإذا استمعت حديثهم ألفيته
غثا، يفيض بركة وفتور
وإذا حضرت جموعهم ألفيتني
ما بينهم كالبلبل المأسور

...

وإذا دخلت إلى البلاد فإن أف
كاري ترفرف في سفوح الطور

الضمير المتصل (التاء) تكرر عدة مرات، في هذا التكرار تأكيد للذات والأنا في مواجهة الواقع.

¹- ينظر- شفيح السيد، أسلوب التكرار بين البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، 1984م، ص2،1.

2-2 تكرار ياء المتكلم (الضمير المتصل):

يقول الشاعر:

غرد، ففي قلبي إليك مودة
لكن مودة طائر مأسور
غرد، ولا ترهب يميني، إنني
مثل الطيور بمهجتي وضميري

...

متوحدا بعواطف، ومشاعري،
وخواطري، وكآبتي، وسروري.

تكرار الياء المتكلم هنا تأكيدا وإصرار على الانتساب، فلقد أضفى هذا التكرار إيقاعا صوتيا وجرسا موسيقيا عذبا.

2-3 تكرار الهاء المتصلة العائدة على الغائب

يا أيها الشاذي المغرد ههنا
ثملا بغبطة قلبه المسرور
هجرته أسراب الحمام، وانبرت
لعذابه جنية الديجور...

...

ليليل غلته التي لا ترتوي
ويكض تهمة قلبه المغفور

فتكرار الهاء المتصلة التي تنوب عن أوجاع قلب الشاعر فهو يعبر عن آلامه وآلامه من خلال الطائر.

2-4 تكرار الكلمة:

تشكل الكلمة المصدر الأول من مصادر الشابي التكرارية قبل الفعل والحرف واللازمة، فالشابي كان حريصا على أن يؤدي تكرار كل كلمة لوظيفتها السياقية، وأن يكون هذا التكرار ليس مجرد إعادة للكلمة فقط، وإنما يكون فيه إثارة للسامع والقارئ، فالشابي استعمل التكرار للتأكيد والإلحاح على ما في ذهنه ونفسه.

حيث يقول:

منتقلا بين الخمائل، تاليا
وحي الربيع الساحر المسحور
غرد، ففي تلك السهول زنابق
ترنو إليك بناظر منظور

يظهر لنا هنا التكرار الجزئي في البيت الثاني والثالث من القصيدة وذلك في (الساحر) (المسحور)، (ناظر) (منظور) وقد ساهم هذا في تماسك النص خاصة على المستوى الشكلي، وذلك من خلال استعمال اسم فاعل (ساحر، ناظر) وهو من قام بالفعل، والذي وقع عليه الفعل (مفعول به) (المسحور، منظور) وقد اجتمعا في بيت واحد.

وهناك تكرارات جزئية كثيرة منها:

المغرد - غرد - متغرد / طائر- طيور/ انشد - أناشيد - نشيده / شعوري-
مشاعري / يسر - سروري - المسرور / المحبور - حبوري / مدامعي - دموع -
مدامعا/ يفيض - بفيض / ألفتيه - ألفتيتي/ قلبي- قلبه/ فؤادك - فؤادي....

وظف الشاعر الكلمة واشتقاقاتها المختلفة مما حقق تماسكا داخل النص، وقد عبر الشاعر بالتكرار عن وجدانه فأحيانا حمل التكرار معاني الأسى والهموم والعذاب وحمل أحيانا أخرى معاني الأمل والفرح والسعادة.

كما أنه هناك تكرار آخر في القصيدة هو التكرار بالمرادف وهو يسهم في استمرارية المعنى داخل النص.

فيقول:

متوحدا بعواطفى ومشاعري
وخواطرى وكأبتى، وسروري

...

آه من الناس الذين بلوتهم
فقلوتهم في وحشتى وحبوري

نلاحظ وجود تكرار بالمرادف باستعمال الجرس الصوتي وذلك يبرز في (عواطف، مشاعري، خواطري) وكذلك في (سروري، حبوري).

وأیضا من المرادفات الموجودة في القصيدة:

تضجروا- تدمروا/ متغرد - مترنم/ متحطم - مكسور/ الناس - الوری

كما نجد التكرار بالترادف بين بيتين أو أكثر فيكون مدى الربط طويلا وذلك في:

غردُ، ففي تلك السهول زنابقُ	تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَاطِرٍ مَنظُورِ
رتلْ عَلَى سَمْعِ الرَّبِّيعِ نَشِيدَهُ	واصدحْ بفيضِ فؤادك المسجورِ
وانشِدْ أناشيدَ الجَمالِ، فإنَّها	روحُ الوجودِ، وسلوةُ المقهورِ

فوقع الترادف بين الكلمات (غرد، رتل، انشد، اصدح)

2-5 تكرار الأفعال: نلاحظ استعمال الشاعر وتوظيفه للتكرار على مستوى الأفعال بمختلف أزماتها، ليصف تفاصيل آلامه وأيضا آماله على مستوى هذا التكرار، فانسجام هذا التكرار يؤدي رسالة الشاعر التي يود إيصالها للقارئ والمستمع حيث يقول:

غردُ، ففي تلك السهول زنابقُ	تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَاطِرٍ مَنظُورِ
غردُ، ففي قلبي إليك مودّة	لكن مودّة طائر مأسورِ
غردُ، ولا ترهبْ يميني، إنني	مِثْلَ البُلْبُلِ المَكْسُورِ
غردُ، ولا تحفلْ بقلبي، إنّه	كالمعزفِ، المتحطمِ، المهجورِ

كرر الشاعر الفعل (غرد) لعدة مرات في القصيدة، وبنغمة موسيقية واحدة وبزمن واحد وهو الأمر، وهذا التكرار استوعب هموم الشاعر وصرخاته التي يسعى

للخروج منها فهو يدعو الطائر ليغرد للحياة، فهو استحضّر الطائر ليملي رأياه وأشواقه.

وقد كرر الشاعر أفعالاً أخرى والتي استعملها كوسيلة للتأكيد على مدى الألم وضيق الحالة التي يشعر بها.

2-6 تكرار الأسماء: كرر الشاعر عدداً من الأسماء في القصيدة وذلك في قوله:

أنا طائرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ
لَكِنْ بِصَوْتِ كَأَبْتِي وَزَفِيرِي
متوحِّداً بعواطفِي، ومشاعري
وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبْتِي، وَسُرُورِي

ولقد رسم لنا الشاعر عبر هذا التكرار الاسمي (كأبتي) والذي يعد ظاهرة أسلوبية حدائية، مشاهدة متنوعة ومختلفة لحالته النفسية ونفسيته وشعوره كالمشهد العاطفي والتصوري لآلامه وتطلعاته لأنه يتحدث عن نفسه بصوت الطائر وما يخالجه من تذبذب في أحاسيسه وما يعانيه من عزلة، فالشاعر شفاف كالطائر في البراءة والطهر، تحول غناؤه إلى أصوات الكآبة.

وأيضاً يقول:

ما في وجود النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِهِ
يَرْضَى فُؤَادِي أَوْ يُسِرُّ ضَمِيرِي
أَهٍ مِنَ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَّوْنَهُمْ
فَقَلَّوْنَهُمْ فِي وَحْشَتِي وَحُبُورِي

تكررت كلمة (الناس) عدة مرات وقد جاءت محملة بدلالات مختلفة كدلالة الوحدة والأسى والعزلة، فهو لم يجد في الناس من فائدة لذا امتلأت نفسيته بأحاسيس الأسى والحزن، فوجوده بينهم جعله حزينا متألماً.

أما على المستوى الزمني فنجد التكرار كان حاضراً في الأزمنة الثلاثة الماضي، المضارع الأمر.

فكرر الفعل المضارع مثل: ترنو، ترفرف، تحفل... فكأن هذه القصيدة تعبر عن الزمن الحاضر من خلال استخدامه للأفعال المضارعة.

كما شاعت الأفعال الماضية بكثرة في القصيدة نذكر منها: استمعت، سكت، نطقت وهذه الأفعال الماضية ترصد لنا نفسية الشاعر في الماضي واستئناسه للحاضر.

كما استخدم الشاعر أفعال الأمر مثل: غرد، غني، رتل، أنشد، وهذه الأفعال ترصد لنا تشبيه الشاعر نفسه بالطائر والرابط النفسي بينهما فيطلب منه التغريد والإنشاء ليعبر عن شعوره هو.

7-2 تكرار الحروف والأدوات: إن تكرار لا يعني فقط الألفاظ بما فيها الأفعال والأسماء بل حتى الحركات والحروف، كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء وحروف العطف وأسماء الإشارة.

وكثيرا ما يظهر تكرار الحروف في قصائد شاعر مثل (في، ب، ل، على، من، إلى). فقد كرر الشاعر حرف (ل) أربع مرات وكرر حرف (ب) اثني عشر مرة وقد كانت دلالتها تليلية وذلك بغية إقناع النفس وإقناع الغير.

وقد كرر حرف (إلى) مرتين، وكرر حرف (في) ثمانية مرات حيث ترتبط هذه الأدوات بمكان الحدث وتحمل دلالة ارتباط الشاعر بهذه الأمانة. وقد كرر حرف (من) إحدى عشر مرة دلالة على جزئية الشيء.

أما تكرار حروف العطف (و، ف) مما هو شائع في الشعر العربي الحديث ففي القصيدة نصيب وافر منه، حيث نلاحظ انتشار واضح لحروف العطف خاصة الواو فقد كرر الواو خمسة وثلاثون مرة بالإضافة إلى حرف الفاء الذي تكرر سبعة مرات.

أما أدوات الشرط فنجد منها الحرف (إذا) المقترن بالشرط المكرر خمسة مرات. بالإضافة إلى تكرار حرف الاستفهام (ماذا) الذي كرر أربع مرات دلالة على نفسية الشاعر الحائرة والمتحسرة والمتألمة.

وقد جاء استخدام حرف النداء (يا) المكرر مرتين، يحمل دلالة النداء والتحسر والاستغاثة.

2-8 تكرار اللازمة: لقد استخدم الشاعر تكرار اللازمة في شعره، وهذا يعود لحاجة في نفسية حيث يقول:

بمّوار الدّم المهدور؟	ماذا أودّ من المدينة ، وهي غارقة
ترثي للصوت تَفجّع المَوْتور؟	ماذا أودّ من المدينة ، وهي لا
تَعنو لغير الظالم الشّرير؟	ماذا أودّ من المدينة ، وهي لا
لكل دعارة وفجور؟	ماذا أودّ من المدينة ، وهي مُرتأدّ

فالشاعر كرر اللازمة (ماذا أود من المدينة) وهذه اللازمة هي في حد ذاتها استفهام، فتكرار الشاعر لهذه اللازمة تعبر عن نفسية الحائرة والمتحسرة والمتألّمة.

كما تكرر البيت الآتي مرتين بعينه:

يَا أَيُّهَا الشّادِي المغرّدُ ههنا ثَملاً بَغِيطَةَ قَلْبِهِ المَسْرُورِ

وهكذا يكشف التكرار الشعور الذاتي للشاعر، كما يؤكد الأبعاد الدلالية للمكرر ذاته والتي يود الشاعر نقلها للمتلقي فضلا عما يحدثه من أثر على موسيقى القصيدة.

ثانيا: المستوى الصرفي

الصرف: هو علم بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربية وأحوالها التي ليس بإعراب ولا بناء فهو يبحث عن الكم من حيث ما يعرض له من تصريف وإعلال وإدغام وإبدال وبه تعرف ما يجب أن تكون عليه بنية الكلمة قبل انتظامها في الجملة، وموضوعه الاسم المتمكن والفعل المنصرف فلا يبحث عن الأسماء المبنية ولا الأفعال الجامدة ولا عن الحروف.

1-2 جدول الأسماء والأفعال:

الأسماء		الأفعال		
النكرة	المعرفة	الأمر	المضارع	الماضي
زنابق - قلبه - مودة	الشادي - المغرد	غرد	ترنو- يبيل	دخلت
ثملا - غبطة - ناظر	الخمائل - السهول	قبل	ترتوي - أود	ذرفت
منظور - طائر - غلته	المسرور - الربيع	غني	يكض- ترفرف	ألفيت
حلوة - فتانة - مأسور	الساحر - المسحور	اشرب	تختال - ترثى	تفجع
غارقة - متنقلا - أزاهير	البلاد - الطبيعة	انشد	تعنو - ترشف	بلوت
دموع - أوراق - أنين	المدينة - النبع	اصدح	ترهب - أشدو	هجر
صاعدا - أجفان	الجميل - المتلوي	رتل	تحفل - يهتاج	انبرت
الصباح - مدامعا - تهمة	الفجر - المغفور		ينتاب - يود	هاض
سفوح - سفور- غارقة	الطور - المهدور		يرضى- يسر	استمعت
موار - صوت - تبرح	الموتور - الظالم		يفيض.	سكت
مرتاد - دعارة - فجور	الشريير - الصباح			نطقت
رنم - مترنم - دوح	الضاحك - المحبور			ملك
صنوبر - أناشيد - غدير	النور - الليل			لبث
عروس - يمين - متوجع	الحمائم - التراب			تذمروا
مقهور - سمع - ألاقه	النياحة - الأسى			تضجروا
دوحة - متغرد - زهور	الجمال - الطيور			رمى
أسره - عذاب - جنية	الناس - الذين			قلوت

الديجور - المكسور	مسجور - مهجة - ضمير			
الدم - المعزف	نشيده - أسراب - مشوبة			
المتحطم - المهجور	شعور - فيض - مدمع			
المسجور - البلبل	فؤاد - روح - رنات			
الورى - المقهور	سلوة - كآبة - زفير			
المأسور - الحياة	متدفق - وجود - شيء			
	حديث - حرارة - طهور			
	غنا - بركة - حرج			
	فتور - خواطر - متوحدا			
	عواطف - مشاعر			
	سرور - وهدة - جندل			
	صخور - فكرة - وحشة			
	حبور - متربص - بلوة			
	خبِيث - غادر - شر			
	مصير - جاحم			
17	94	07	19	17
9.23	51.08	3.80	10.32	9.23

من خلال الجدول نجد غلبت الأسماء على الأفعال والأسماء النكرة كان تواترها أكبر من الأسماء المعرفة، فنجد مائة وواحد وأربعون اسما بنسبة 76.63% وثلاثة و أربعون فعلا

بنسبة 23.36% منها أربعة وتسعون نكرة بنسبة 51.08% وسبة وأربعون معرفة بنسبة 25.54% .

تنوعت هذه الأسماء بين أسماء الطبيعة أو المادة وأسماء لغير المادي أو المعنويات فمن أسماء المادة (دوحة - صنوبر - صخور - غدير - زهور ...) ومن أسماء المعنويات (متوجع - فكرة كآبة - الأسى - المحبور - مقهور ...) حيث نجد أن الأسماء الخاصة بالمعنوي أكثر وروداً، كما نلاحظ تكرار بعض الأسماء كالسرور، الشعور، حبور، فؤاد، مغرد، مقهور... وغيرها وقد يكون مرد ذلك إلى التوكيد على هذه الأسماء لما لها من قيمة أسلوبية ودلالية في القصيدة.

أما الأفعال نجد سبعة عشر فعلاً ماضياً بنسبة 9.23% وتسعة عشر فعلاً مضارعاً بنسبة 10.32% وسبعة أفعال بنسبة 3.80%، جمع الشابي بين الأزمة الثلاثة، فوظف الأمر وذلك لحديثه مع الطائر وطلبه منه التغريد والتعبير عن حالته، كما استعمل الأفعال الماضية ليعبر عن شقائه وحزنه كما استعمل الأفعال المضارعة للتعبير عن أمله وتطلعه.

2-2 المشتقات:

نلاحظ استعمال أبو القاسم لبعض المشتقات والتي لها أثرها الدلالي في الكلام كاسم الفاعل واسم المفعول واسم الآلة...

حيث استخدم الشاعر صيغاً صوتية متنوعة مكنته من التعبير عن مختلف المعاني وخاصة اسم الفاعل واسم المفعول اللذان يعدان أكثر أنواع المشتقات أهمية في درس الصوتي والنحوي، وترجع أهميتها لكثرة استخدام صيغهما في الكلام من جهة والدلالة من جهة أخرى.

أ- اسم المفعول: "اسم مصوغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدلالة على ما وقع عليه الفعل"، وفي القصيدة الشابي أكثر من استعمال صيغة مفعول ومثال ذلك: منظور، مأسور، مسجور، مقهور، وأيضا استخدام الأسماء الواردة بصيغة اسم المفعول لكنها جاءت معرفة بالألف واللام ومن أمثلة ذلك نذكر: المهجور،

المسرور، المسحور، المأسور، المكسور، المهجور، المقهور، المغفور، المحبور، المهذور، الموتور، نلاحظ أنه كان لها حضور قوي في القصيدة.

ب- اسم الفاعل: اسم الفاعل "كلمة تدل على فعل معين وتحمل معناه ووزنه وعمله" لقد أورد أبو القاسم صيغة اسم فاعل في القصيدة نكرة ومعرفة، ومن أمثلة ذلك: الساحر، ناظر، طائر، جاحم... نلاحظ أن بعضها دل على الاتصاف بالفعل.

ت- اسم الآلة: " يعرف اسم الآلة بأنه مشتق أخذ من المصدر الثلاثي للدلالة على الأداة التي وقع الفعل بواسطتها ومثال ذلك في القصيدة، معزف وهي آلة للعزف.

2-3 الصيغ:

لقد طغت على سطح القصيدة عدة صيغ لفت إليها الانتباه لكثرتها وتنوعها ومن هذه الصيغ نذكر:

صيغة فَعَلْتُ: هي صيغة الفعل الماضي المتصلة به تاء المتكلم وهو يدل على وقوع الحدث قبل زمن المتكلم وهنا يظهر تعبير الشاعر ماضيه وأيضا يظهر أهميته بالنسبة إليه، أما تاء المتكلم فتدل على حضور الأنا لدى الشاعر، ومن أمثلة هذه الصيغة نجد: (حضرت، دخلت، نطقت...)

صيغة أَمَرَ: وهي صيغة الأمر، لقد كان لها حضور ملفت في القصيدة، نحو قوله (انشد، اصدق، اشرب)

وأيضا صيغة الأَمْر فَعَلْ نحو قوله: (غرّد، رتل، قبل...)

صيغة تَفَعَّلَ: نحو قوله: (تحفل، ترنو، تعنو، ترشف)

صيغة يَفْعَلُ: (يرضى، يفيض، يودّ)

صيغة الجمع: كان هناك غلبة لجمع التكسير ومثال ذلك: (الحمائم، الخمائل، السهول، الطيور) وكان هناك جمع مؤنث سالم واحد وهو (رئات)

ثالثاً: المستوى التركيبي

يأخذ المستوى التركيبي حيزاً بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية لأن بناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح فالكلمة هي الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل.

1. الجمل¹:

أ- **الجمل الفعلية**: عرفها ابن هاشم قائلاً: تسمى فعلية إن بدأت بفعل، سواء كان ماضياً أو مضارعاً أو أمراً، وسواء كان الفعل متصرفاً أو جامداً، وسواء كان تاماً أو ناقصاً، وهناك تعريفات وآراء كثيرة للجملة الفعلية لكن نعتمد الرأي القائل بأن الجملة الفعلية هي التي تقدم فيها الفعل على فاعله.

ب- **الجمل الاسمية**: وهي ما ابتدأت باسم وركناها المسند والمسند إليه، تنقسم إلى قسمين: البسيطة وهي التي خبرها مفرد، الموسعة وهي التي خبرها جملة. نلاحظ في القصيدة "مناجاة عصفور" الجمل الفعلية وهذا يعود إلى حوار داخلي متسلسل الأحداث، كما تدل على تجدد الحزن في نفس الشاعر. ومن النماذج الفعلية التي وردت في القصيدة: هجرته أسراب الحمام، غرد ولا ترهب يميني، أشدو برنات النياحة، رتل على سمع الربيع، يهتاجني صوت الطيور، ينتابني حرج الحياة... ومن الجمل الاسمية الحاضرة في القصيدة نذكر: متنقل بين الخمائيل، أنا طائر، متوحد بعواطفي.

2- الجملة بين الإثبات والنفي:

من خلال دراسة القصيدة يتبين لنا سيطرة الجمل المثبتة، حيث ورد النفي خمس مرات فقط وذلك في: (لا ترهب يميني، لا تحفل بقلبي، لا ترتوي، لا ترثي، لا تعنو)

1- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط1، 2007، 1427 هـ، ص 157.

3- الجملة بين الخبر والإنشاء:

من خلال قصيدة الشابي يتبين لنا سيطرة الجمل الإنشائية على القصيدة بشكل كبير وذلك في:

يا أيها الشادي، ماذا أود من المدينة...؟ واترك دموع الفجر، رتل على سمع الربيع...

أما في الجملة الخبرية فكانت قليلة في القصيدة مقارنة بالجمل الإنشائية مثل ذلك:

أنا طائر، أشدو برنات النياحة، يهتاجني صوت الطيور...

فكثرة الجملة الإنشائية دليل على تعبير الشاعر عن حالته النفسية التي يعيشها.

3-1 الجملة الخبرية: هي قول يحتمل الصدق والكذب ويتضمن عاطفة ويهدف إلى إفادة

المخاطب مضمونه من مصدق أو كذب فإذا تطابق الخبر الواقع كان صادقا وإذا خالف الواقع كان الخبر كاذبا¹.

يتضح من المقولة: أن الخبر كلام يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا ومن الأساليب الخبرية الموجودة في القصيدة نجد:

مشبوبة بعواطف وشعوري	أشدو برنات النياحة والأسى
كاري تُرْفِرْفُ في سُفوح الطور	وإذا دخلتُ إلى البلاد فإنَّ أفكا
يرضى فؤادي أو يُسرُّ ضميري	ما في وجود النَّاسِ مِنْ شيءٍ به

3-2 الجملة الإنشائية: هي قول لا يحتمل لا الصدق والكذب، يتضمن عاطفة وينشأ به قائله أمرا أو نهيا أو استفهاما أو نداء أو تعجب لغرض بلاغي يفهم من السياق².

والأسلوب الإنشائي ينقسم إلى نوعين: أساليب إنشائية طلبية وأساليب إنشائية غير طلبية.

ومن الأساليب الموجودة في القصيدة نجد الطلبية منها أساليب النداء والاستفهام والأمر.

¹- ينظر- المرجع نفسه، ص 170.

²- المرجع نفسه، ص 170.

أ- **النداء:** أسلوب من الأساليب الإنشائية الطليبية ويعتمد في ذلك على أدوات، وجرت العادة أن تتكون الجملة الندائية من حرف النداء والمنادي، وفي القصيدة استعمل الشاعر النداء في البيت الأول ثم كرر نفس النداء في البيت الثلاثين من القصيدة حيث قال:

يَا أَيُّهَا الشَّادِي المَغْرَدُ هَهُنَا ثَمَلًا بَعْبُطَةً قَلْبِهِ المَسْرُورِ

الغرض من هذا النداء هو التحسر والضيق الذي كان يعاني منه الشاعر.

ب- **الاستفهام:** يتمثل أسلوب الاستفهام بالطلب من المخاطب، الفهم، والعلم بشيء ما يجهله المتكلم، كما أن هناك أدوات عديدة للاستفهام، وتقسم إلى قسمين الأول هو أحرف الاستفهام وهي ((الهمزة، هل)، والقسم الثاني هو أسماء الاستفهام وهي: (من، ما، متى، أيان، كيف، أين...)¹

ففي القصيدة استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام في أربعة أبيات متتالية، فقال:

ماذا أودُّ من المدينة ، وهي غارقة	بمَوارِ الدَّمِ المَهْدُورِ؟
ماذا أودُّ من المدينة ، وهي لا	ترثي للصوتِ تَفْجُعِ المَوْتُورِ؟
ماذا أودُّ من المدينة ، وهي لا	تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟
ماذا أودُّ من المدينة ، وهي مُرْتَادٌ	لكل دعارة وفجورِ؟

والغرض من هذا الاستفهام هو تعجب الشاعر وحسرتة على الحال التي وصل إليها الناس كما تعكس هذه الاستفهامات المتلاحقة حيرة الشاعر ورغبته في البحث عن الحقيقة.

¹ - ينظر- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص 73.

ت- الأمر:

أسلوب من الأساليب الإنشائية الطليبة لغرض السياق وهذا ما جاء في قول أحمد مطلوب: " وهذا ما جاء البلاغيون به فقصودوا بالأمر طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"¹.

واستعمل الشابي أسلوب الأمر كثيرا في قصيدته من بينها:

غردّ، ففي قلبي إليك مودّة	لكن مودّة طائر مأسور
رتل على سمع الربيع نشيدَهُ	واصدح بفيض فؤادك المسجور
وانشد أناشيدَ الجمال، فإنّها	روحُ الوجود، وسلوة المقهور
واشرب من النبع، الجميل، الملتوي	ما بين دوح صنوبر وغدير

الغرض من هذا النداء هو الفرح والأمل، فالشاعر يدعو الطائر ليغرد ويعبر عن سعادته وفرحه، والشاعر عصفور مقهور لذلك دعا العصفور الحقيقي ليغرد للحياة.

4- التقديم والتأخير:

وصف التقديم بأنه: " بأن كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب إن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"².

ما يفهم من هذه المقولة أن للتقديم مزايا كثيرة تجذب انتباهك عند قراءة أي نص أدبي، وبعد القراءة الجديدة تنتبه إلى أن اللفظ حول من مكانه الأصلي إلى مكان آخر.

يقول الجرجاني: "أن ليس النظم إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه في ما بين معاني الكلم".

¹- أحمد مطلوب، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، 1999م/1420هـ، ص 123.
²- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع، محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د،ط) 1978، ص 106.

من هذا يتبين لنا بأن لقواعد النحو الدور الكبير في تحديد الرتبة من تقديم وتأخير، لكن النص الأدبي لا يبقى على وتيرة واحدة أو نهج واحد بل يحدث فيه انحرافات وخروج عن القاعد، وهذا ما يعرف بالانزياح في الدراسات الأسلوبية.

وما هو معروف بأن التقديم والتأخير يخص القواعد اللغوية وذلك بتحويل الجملة من فعلية إلى اسمية أو تحويل الجملة من اسمية إلى فعلية.

فالتقديم والتأخير: أحد أساليب البلاغة وهو دلالة على التمكين في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى.

ومن أمثلة التقديم والتأخير في هذه القصيدة ما يلي:

غرّد، ففي تلك السهول زنابقُ ترؤو إليك بناظرٍ منظرٍ

وفي هذا المثال تقديم الخبر (في تلك السهول) وتأخيرا المبتدأ (زنابق) وهنا تقدم الخبر على المبتدأ وجوبا لأنه شبه جملة.

هجرته أسراب الحمام وانبرت لعذابه جنية الديجور

هنا تقديم المفعول به وهو الضمير المتصل (الهاء) وتأخير الفاعل (أسراب)

يهتاجني صوت الطيور لأنه متدفق بحرارة وطهور.

هنا أيضا تقديم المفعول به الذي هو الضمير المتصل (الياء) وتأخير الفاعل (صوت).

ينتابني حرج الحياة كأنني منهم بوهدة جندل وصخور

هنا تقديم المفعول به والذي هو الضمير المتصل (الياء) وتأخير الفاعل (حرج)

ذرفته أجفان الصباح مدافعا الأاقة في دوحة وزهور

هنا أيضا تقديم المفعول به (الهاء) وتأخير الفاعل (أجفان)، في الأمثلة الأربعة الأخيرة تقدم المفعول به على الفاعل وجوبا لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل تحقق له الصدارة على الفاعل.

ماذا أود من المدينة وهي غا رفة بموار الدم المهدور؟
 في هذا المثال وفي الجمل الاستفهامية الموجودة في القصيدة نلاحظ تقديم المفعول به والذي هو اسم الاستفهام (ماذا) وتأخير الفعل (أود) والفاعل ضمير مستتر.
 ما منهم إلا خبيث غادر متربص بالناس شر مصير.
 هنا تقديم الخبر (منهم) والذي هو شبه جملة وتأخير المبتدأ (خبيث) فتقدم الخبر على المبتدأ وجوبا لأنه شبه جملة.

رابعاً: المستوى الدلالي الجملة البلاغية:

البلاغة هي موافقة الكلام لمقتضى الحال ولذا قيل لكل مقام مقال، فالبلاغة هي الفصاحة كما أنها تحاول تحسين الكلام وذلك بالتشبيه والطباق والاستعارة، فالشاعر يلجأ إلى استخدام المحسنات البديعية سواء كانت لفظية أو معنوية، فمن اللفظية: السجع ومن المحسنات المعنوية الطباق.

4-1 الصور البيانية:

1. التشبيه: هو "الدلالة على المشاركة أمر لأمر، وإن شئت قل هو إلحاق أمر بأداة تشبيه بجامع بينها"¹.

فالتشبيه يقوم على الخيال فيزيد المعنى وضوحاً ويكسبه جمالاً ورونقاً.

أركان التشبيه:

للتشبيه أربعة أركان هي: المشبه، المشبه به، أداة الشبه.

ومن الأركان التي يمكن الاستغناء عنها في التشبيه ووجه الشبه.

في هذه المدونة استعمل الشاعر تشبيهات عديدة من بينها:

غرد، ولا تحفل بقلبي، إنه كالمعزف، المتحطم المهجور.

¹- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط 11، 2007، ص 17.

فالمشبه هو قلب الشاعر والمشبه به هو العزف وأداة التشبيه هي الكاف، ووجه الشبه هو التحطم.

وأیضا في:

وإذا حضرت جموعهم ألفيتني ما بينهم كالبلبل المأسور

فالشاعر شبه نفسه بالبلبل المأسور والأداة هي الكاف أو ما وجه الشبه هو الأسر.

وفي قوله:

غرد ولا ترهب يميني، إنني مثل الطيور بمهجتي وضميري

شبه الشاعر نفسه بالطيور وأداة التشبيه هي مثل، ووجه الشبه هو الصفاء.

كما استعمل تشبيها بليغا واحدا وذلك في قوله:

أنا طائر، متغرد، مترنم لكن بصوت كأبتي وزفيري

هنا تشبيه بليغ لأنه ذكر المشبه وهو الضمير (أنا) والمشبه به وهو الطائر.

2. الكناية: "هي كل لفظ دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز

بوصف جامع بينهما"¹ فالكناية الغاية منها إعمال العقل.

ومن الكنايات الواردة في القصيدة نجد قول الشاعر:

واترك دموع الفجر في أوراقها حتى ترشفها عروس النور

هنا (عروس النور) كناية عن موصوف (الشمس)

ماذا أود من المدينة، وهي غا رقة بموار الدم المهدور؟

(موار الدم المهدور) هي كناية عن القتل الواقع بين البشر أي الحروب، فالشاعر

يقصد أن دم الناس يسفك أي بقصد الحروب.

3. المجاز: يقول عبد القادر الجرجاني: "وأعلم أن المجاز على ضربين، مجاز من

طريق اللغة، ومجاز من طريق المعنى المعقول"².

3-1 المجاز العقلي: وهو المجاز في الإسناد ونسبة الشيء إلى غير ما هو له..ولا

يكون إلا في التركيب، ونلاحظ أن الشاعر لم يستعمله في قصيدته.

¹- ينظر- ابن الأثير، المثل السائر، تق، أحمد الحوفي وبدوي طباطبة، دار النهضة مصر، القاهرة، الجزء 3، ص 58.

²- ينظر- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، ص 350.

2-3 المجاز اللغوي: هو مجاز يرتبط فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي بعلاقة غير مشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

1-2-3 الاستعارة: هي تشبيه حذف أحد طرفيه بينهما مشابهة، والاستعارة نوعان:

استعارة مكنية: هي ما حذف المشبه به وأبقى له بشيء من لوازمه.

استعارة تصريحية: هي ما حذف فيها المشبه وترك لازمة من لوازمه.

بعد دراسة هذه القصيدة نجد أن الشاعر استعمل العديد من الاستعارات المكنية، من بينها:

ينتابني حرج الحياة كأنني منهم بوهدة جنذل وصخور.

ذكر الشاعر المشبه (الحياة) وحذف المشبه به وهو (الإنسان) فأبقى على لازمة تدل عليه وهي الحرج، على سبيل الاستعارة المكنية.

يا أيها الشادي المغرد ههنا ثملا بغبطة قلبه المسرور

ذكر العصفور (الشادي) وهو المشبه... وحذف المشبه به وهو (الرجل) وأبقى على لازمة تدل عليه (ثملا) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويود لو ملك الوجود بأسره وزمن الورى في جاحم مسجور.

ذكر المشبه (الورى) وحذف المشبه به (شيء يرمى كالحجر) وأبقى على لازمة من لوازمه هي (رمى) على سبيل الاستعارة المكنية.

وأیضا في :

حيث الطبيعة حلوة فتانة تختال بين تبرج وسفور.

ذكر الشاعر المشبه (الطبيعة) وحذف المشبه وهو (الإنسان) فأبقى على لازمة تدل عليه وهي (يختال) على سبيل الاستعارة المكنية.

وأیضا في:

رتل على سمع الربيع نشيده واصدح بفيض فؤادك المسجور

ذكر الشاعر المشبه (الربيع) وحذف المشبه به وهو (الإنسان) فأبقى على لازمة تدل عليه وهي (رتل) على سبيل المكنية.
وأيضاً في:

وأترك دموع الفجر في أوراقها حتى ترشفها عروس النور.

ذكر الشاعر المشبه به (دموع) وحذف المشبه (قطرات الندى) فهي استعارة تصريحية. كما شبه الشاعر (عملية تحويل الشمس للقطرات إلى بخار) بالامتصاص يعني تشبيه (التحويل إلى بخار) فهي استعارة تصريحية.

2-2-3-2-3 المجاز المرسل: هو مجاز لغوي يرتبط فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي، وسمي مرسلًا لأنه لم يقيد بعلاقة مشابهة، وقيل إنما سمي كذلك لعدم تقييده بعلاقة مخصوصة، بل تردد بين علاقات كثيرة ومتنوعة.

ومن بين المجازات المرسلّة الموجودة في القصيدة:

ويود لو ملك الوجود بأسره ورمى الورى في جاحم مسجور

هنا في (لو ملك الوجود) مجاز مرسل علاقته التعلق الاشتقاقي فهو تمنى يو ملك الموجودات فذكر الوجود وقصد الموجودات.
وأيضاً في:

ماذا أود من المدينة وهي غا رقة بموارد الدم المهودور

هنا في (ماذا أود من المدينة) مجاز مرسل علاقته المحلية هو أراد أهلها وليس المدينة.

2-4 الصور البديعية:

البديع هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة.

وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى وضرب يرجع إلى اللفظ.

هذا يعني أن البديع علم لمعرفة مواطن الجمال في النص وهو ينقسم إلى نوعين معنوي ولفظي " هو علم يبحث في طرق تحسين الكلام، وترتيب الألفاظ والمعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو المعنوي، وسمي بديعا لأنه لم يكن معرفا قبل وضعه"¹.

ومن بين ألوان البديع في هذه القصيدة التي بين أيدينا نجد:

4-2-1 الجناس: هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، جناس تام وجناس غير تام. فالجناس التام هو الذي اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور نوع الحروف وعددها وترتيبها وهيئتها من حيث الحركات والسكنات.

أما الجناس غير تام: ما اختلف في اللفظان واحد من الأمور الأربعة²

في المدونة التي بين أيدينا يوجد جناس واحد فقط وهو جناس لفظي في (ترنو، تعنو) وهو جناس غير تام حيث نلاحظ تشابه اللفظتين واختلافها في ترنو، وحرف العين في تعنو.

4-2-2 الطباق: طباق المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع وضده في لفظتين نثرا كان أو شعرا، وهو نوعان طباق الإيجاب والسلب³.

وما هو ملاحظ على المدونة وجود طباق في:

فإذا سكت تضجروا وإذا نطقت تذرروا من فكري وشعوري

الطباق في لفظتي (سكت، نطقت) وهو طباق الإيجاب، فكلاهما معناه ضد الآخر.

وأیضا في:

متوحدا بعواطفی، ومشاعری وخواطری، وكأبتي، وسروري

فالطباق في لفظتي (كأبتي، سروري) وهو طباق الإيجاب وكلاهما معناه ضد الآخر.

¹- ينظر- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 255.

²- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 276.

³- المرجع نفسه، ص 244.

4-2-3 التصريح: هو ظاهرة شعرية ذات قيمة إيقاعية وهو مأخوذ من المصراعين اللذان لديهما بابا البيت، فالتصريح في الشعر هو جعل نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني، وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنص بنصه وتزيد بزيادته¹.

وقد برز التصريح في القصيدة في البيتين الآتيين:

متوحدا بعواطف، ومشاعري وخواطري، وكأبتي، وسروري

ما منهم إلا خبيث غادر متربص بالناس شر مصير

إن للتصريح وقع على نفسية القارئ أو السامع مع كونها حرسا موسيقيا رائعا يضبط الشاعر بها إيقاع الأبيات ضبطا خاصا تتفرد به عن بقية أبيات القصيدة.

4-2-4 الترصيع: وهو جعل أجزاء البيت الداخلية جملا متوازنة متشابهة النهايات كالسجع وأن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز، وقد جاء في جل القصيدة نذكر مثال على ذلك:

رتل على سمع الربيع نشيده واصدح يفيض فؤادك المسجور

وانشد أناشيد الجمال، فإنها روح الوجود، وسلوة المقهور

وأیضا في:

فإذا سكت تضجروا، وإذا نطقت تذرروا من فكرتي وشعوري

أه من الناس الذين بلوتهم فقلوتهم قي وحشتي وحبوري

فتكرار بعض الوحدات الصوتية أكسب القصيدة نغمة خاصة لها أثر على نفسية القارئ أو السامع.

¹- بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011، ص 75.

4-3 الحقول الدلالية:

يعد الحقل الدلالي: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام (اللون) وتضم ألفاظا مثلا: أحمر، أخضر، أصفر... الخ"¹.

من خلال تأملنا للقصيدة نجد أن الشاعر وظف العديد من الحقول الدلالية منها:

الحقل الدال على الطبيعة: الشادي، الخمائل، طائر، الحمام، البلب، الربيع، الطبيعة، النبع، دوحة، زهور، صنوبر، السهول، صخور.

الحقل الدال على الزمان: الصباح، الفجر، الليل.

الحقل الدال على المكان: المدينة، البلاد

الحقل الدال على التحسر والحزن: مدامعي، النياحة، الأسي، المتحطم، المهجور، المقهور، كآبتي، المأسور، وحشتي، مقهور، متوجع، أنينا، مأسور.

الحقل الدال على الفرح: المغرد، المسرور، مترنم، سروري، جبوري، ترفرف، الضاحك.

نجد في هذه القصيدة خمسة حقول دلالية والتي ساهمت في بناء المعنى وتركيبه، فقد وظف الشاعر العديد من الكلمات الدالة على الطبيعة وهي سمة من سمات النصوص الرومانسية، لأن الأدب الرومانسي هو أدب العاطفة والخيال والتحرر الوجداني والفرار من الواقع والتخلص من الأصول الفنية التقليدية للأدب.

وأیضا كان الحقل الدال على الحزن والفرح حاضرا بقوة وذلك يظهر لنا حالة النفسية التي عبر عنها الشاعر، فعبر أحيانا عن الأسس والهموم والعذاب وعبر أحيانا أخرى عن الأمل والفرح والسعادة.

5- السياق الأسلوبی:

تعرفنا سابقا على السياق الأسلوبی، والذي وجدنا أن الانزياح الاستبدالي هو تمثيل لهذا السياق.

¹- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ص 57.

والذي هو كسر قواعد المعيار وخرق المعتاد وخروج اللغة عن النمط التعبيري المتواضع عليه.

ومن بين انواع الإنزياحات الاستعارة والتشبيه والكناية والتكرار وأيضا التقديم والتأخير.

إن هذه الأنواع كنت قد تحدثت عنها بالتفصيل، وذلك عند تحليل قصيدة مناجاة عصفور لأبي القاسم الشابي، حيث وجدت الشاعر استخدم هذه الانزياحات وبكثرة، فكانت القصيدة مكثفة بالإيحاءات والمجاز كالتشبيه والاستعارات والكنائيات وغيرها من الإنزياحات المفعمة بإبداع فني ولغة شاعرية راقية تشد القارئ بجاذبية بما فيها من مفاجئات وأساليب فنية.

أما السياق من وجهة نظر ريفاتير هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع وقد قسمه إلى نوعين: السياق الأصغر والسياق الأكبر.

إطلاقاً من تقسيم ريفاتير للسياق الأسلوبى سأحاول تطبيقه على ما جاء في القصيدة التي بين أيدينا.

مثال تطبيقي 01:

يأيها الشادي المغرد ههنا ثملا بغبطة قلبه المسرور

هنا الشطر الأول من البيت يمثل السياق الأصغر (يأيها الشادي المغرد ههنا) ويمثل الجملة الواردة قبل الكلمة الموسومة (ثملا) أما الكلمات التي أتت قبل ثملا فتمثل العناصر المتوقعة.

ثملا: هي التضاد أي العنصر الموسوم غير المتوقع، فقد أسندت صفة الثمالة إلى الطائر وهو إسناد العنصر الموسوم (ثملا) إلى السياق الذي يمثل الشطر الأول.

أما السياق الأكبر في هذا البيت فهو من النوع الثاني.

سياق + إجراء باعتباره نقطة انطلاق سياق جديد + سياق إجراء أسلوبى آخر .

هنا بعد إيراد كلمة ثملا جاءت مجموعة من الكلمات الملائمة لها وذلك في وصف الشاعر لفرح الطائر مما أدى إلى إشباع الإجراء الأسلوبى، ففقدت الكلمات قدرتها على التضاد.

مثال تطبيقي 02:

وإذا دخلت إلى البلاد فإن أف كاري ترفرف في سفوح الطور
 هنا السياق الأصغر هو (وإذا دخلت إلى البلاد فإن أفكار) ويمثل الجملة الواردة قبل
 الكلمة الموسومة (ترفرف) أما أفكار فتتمثل العنصر المتوقع غير الموسوم .
 ترفرف هي التضاد أي العنصر الموسوم غير المتوقع ، فقد أسندت صفة الرفرفة إلى
 الأفكار ، وهو إسناد العنصر الموسوم (ترفرف) إلى السياق الذي يمثل الجملة التي تتضمن
 العنصر المتوقع .

أما السياق الأكبر فهو من النوع الثاني :

سياق +الإجراء الأسلوبي الذي يكون بمثابة قاعدة انطلاق لسياق جديد + سياق إجراء
 أسلوبي آخر

وإذا دخلت إلى البلاد فإن أفكار +ترفرف +في سفوح الطور
 وهنا بعد إيراد كلمة ترفرف جاءت عبارة ملائمة لها وذلك في ذكر مكان ررفة الأفكار
 (في سفوح الطور) وهنا أدى إلى إشباع الإجراء الأسلوبي ، مما أفقد الكلمات قدرتها على
 التضاد .كما أنها صورة بيانية نوعها استعارة مكنية.

مثال تطبيقي 03:

واشرب من النبع ،الجميل الملتوي ما بين دوح صنوبر وغدير
 واترك دموع الفجر في أوراقها حتى ترشفها عروس النور
 السياق الأصغر يمثل البيت الأول والفعل اترك، كما يمثل الكلمات الواردة قبل العبارة
 الموسومة (دموع الفجر) أما الكلمات التي جاءت قبل العبارة غير المتوقعة فتتمثل العناصر
 المتوقعة.

دموع الفجر هي التضاد أي العنصر الموسوم غير المتوقع، فقد ذكر دموع الفجر بدل قطرات الندى، فقد ألحق هذا العنصر الموسوم إلى السياق الذي يمثل العبارات التي تتضمن العناصر المتوقعة.

أما السياق الأكبر فهو أيضا من النوع الثاني:

سياق + إجراء باعتباره نقطة انطلاق سياق جديد + سياق إجراء أسلوبى آخر.

فدموع فجر تعتبر إجراء وهو مثابة قاعدة انطلاق لسياق جديد، كما نلاحظ ورود العبارة (حتى ترشفها عروس النور) والتي جاءت ملائمة للعبارة الموسومة حيث واصل حديثه عن قطرات الندى فقال أنها تمتصها الشمس كما نلاحظ أن البيتين التاليين جاء في نفس السياق الجديد حيث قال:

فلربما كانت أنينا صاعدا في الليل من متوجع، مقهور
ذرفته أجفان الصباح مدامعا الأاقة، في دوحة وزهور ...

فهذان البيتين يعتبران مواصلة لوصف قطرات الندى، مما أدى إلى إشباع الإجراء الأسلوبى حتى فقدت الكلمات قدرتها على التضاد، كما نلاحظ أن الإجراء الأسلوبى أدى إلى توليد تأثيرات متعددة مما ترتب عليه توالي سياقات وتضادات جديدة كما في (أجفان الصباح) فهذا تضاد آخر تلتته عبارة أخرى ملائمة له مما شكل سياق إجراء أسلوبى آخر.

مثال تطبيقي 04:

غرد، ففي تلك السهول زنابق ترنو إليك بناظر منظور
غرد، ففي قلبي إليك مودة لكن مودة طائر مأسور

في هذين البيتين نلاحظ تكرار لفعل الأمر غرد والذي حقق حضورا إيقاعيا جميلا وحضورا دلاليا، فهذا التكرار جاء ليثبت دعوة الشاعر للطائر بالتغريد والتعبير عن سعادته وفرحه فهذا تأكيد على حب الشاعر للفرح ودعوة للحياة التي يأمل بها.

وهنا يتجلى مفهوم "الأثر الرجعي" فخلال تعدد القارئ في القراءة تتعدل عنده قيمة الوقائع الأسلوبية، فكلمة غرد كلمة مكرر برزت بتكرارها مرة أخرى كما أنها تتضاد مع الكلمات

الأخرى غير موسومة في السياق والتي لا تربطها علاقة التطابق مع النمط الذي وردت فيه الكلمة مكررة أول مرة. كما نلاحظ أن غرد الأول لم نلاحظها للوهلة الأولى لكن بعد تكرارها فرضت نفسها علينا من جديد، مما ينبهنا إلى تأكيد الشاعر على الكلمة المكررة وأهميتها عنده.

مثال التطبيقي 05:

نلاحظ في قصيدة مناجاة عصفور حضور ملفت لأفعال الأمر مثل (غرد، رتل، انشد، اصدح...) تناسباً وموضوع القصيدة وهو مناجاة الشاعر وطلبه منه التغريد للحياة والتعبير عن حالته. كما استخدم الشاعر أفعال الماضي والتي تدل على تأثره بالماضي وتجاربه وأيضاً توظيفه لأفعال الزمن الحاضر والتي تدل على أمله وتفاؤله بالمستقبل.

رتل على سمع الربيع نشيده واصدح بفيض فؤادك المسجور

وانشد أناشيد الجمال، فإنها روح الوجود وسلوة المقهور

...

يهتاجني صوت الطيور لأنه متدفق بحرارة وطهور

ما في وجود الناس من شيء به يرضي فؤادي أو يسر ضميري

نلاحظ في الأبيات المذكورة أعلاه، أنها قد بنيت على نسق تعبيرى واحد من أفعال الأمر (رتل، اصدح، انشد) وكلها أفعال أمر كسرت بفعل مضارع (يهتاجني) دل على زمن الحاضر. فظهر هذا الفعل في شكل بنية تعبيرية معارضة مخالفة للنسق التعبيرى السابق في الأبيات الأولى التي توالى فيها أفعال الأمر، وهذا الالتفات النحوي في بنية أفعال الأمر إلى الزمن الحاضر، أدى إلى كسر رتبة المتوالية، وهذا ما يعرف بالسياق الأسلوبى عند ريفاتير.

مثال التطبيقي 06:

وإذا حضرت جموعهم ألفيتي ما بينهم كلبليل المأسور

متوحدا بعواطفى ومشاعري وخواطري وكأبتي وسروري.

ينتابني حرج الحياة كأنني منهم بوهدة جندل وصخور

ذكر الشاعر في البداية أفعال تدل على الزمن الماضي (حضرت، ألفتني) وهذين الفعلين كسورا بفعل مضارع (ينتابني) والذي يدل على الزمن الحاضر. فهذا الاستخدام المفاجئ بصيغة المضارع يضاد السياق السابق، وهذا استدعى تعارضا مع متوالية من الكلمات التي تضمنت أفعال الأمر، مع وجود فصل بينها وهذه الجمل المتوالية المتداخلة هيئت سياق التضاد لجملة اسمية مفردة.

خلاصة:

لقد قمنا بعرض مفصل للمستويات الأربع دراسة تطبيقية، انطلاقاً من تحليل قصيدة مناجاة عصفور لأبي القاسم الشابي، وقد تلاحمت المستويات الأربعة، وشكلت نسيجاً فنياً رائعاً. فكانت بمثابة روافد تصب في مجرى واحد وهو تحقيق الغرض الأساس والشامل لقصيدة الشابي كما وقفنا على الكثير من الخصائص الأسلوبية المميزة في القصيدة.

الخاتمة

الخاتمة:

وفي الأخير يمكن تلخيص جملة من النتائج التي توصلت إليها المذكرة فيما يلي:

- السياق الأسلوبي يعتبر عنصرا من عناصر التقوية الأسلوبية، من خلال إضافته إيماءات للمفردات المستعملة وخلق تعددية لمعاني الكلمات المستعملة.
- يعد السياق الأسلوبي البصمة التي تميز كل كاتب أو أديب عن آخر ويظهر هذا السياق في النصوص الشعرية أو النثرية، ويتميز بخصوصية الخلق الفني والطاقت السياقية اللغوية والصوتية والدلالية الخاصة التي تمثل انحرافا فنيا.
- الانزياح الأسلوبي هو تمثيل لهذا السياق الأسلوبي.
- السياق الأسلوبي في نظر ريفاتير هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع.
- قسم ريفاتير السياق الأسلوبي نوعين: الأول السياق الأصغر وهو الذي يتكون من العناصر غير الموسومة (المتوقعة)، والثاني السياق الأكبر وهو السياق الأصغر والتضاد الواقع بعده وما يرد بعد ذلك من سياقات وإجراءات أسلوبية.
- الأسلوبية الصوتية هي فرع من فروع الأسلوبية تهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي للنصوص وتدرس مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي.
- الأسلوبية الصوتية اختصت بدراسة الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني، كما تنتبع الظواهر الصوتية، لتكشف أثرها الفني في النص، وكيف تأثر في نفس المتلقي.
- للسياق الصوتي أهمية كبيرة في الكشف عن الدلالة، فهو يهتم بدراسة الصوت داخل سياقه اللغوي، ويقوم على أن الصوت وظيفة تمييزية دلالية ويرتبط بالسياق.
- يهتم السياق الصوتي بتكرار الصوت والذي يحدث إيقاعا معيناً يرسم به الشاعر صورة أو يساعد في تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر الكلمات المتتالية في الأبيات أو بيت.
- وإذا تحدثت عن مجمل ما تناولته في الدراسة التطبيقية، سأورد أهم النتائج التي توصلت إليها وهي كالآتي:

خاتمة

- استعان الشابي بالأصوات المجهورة، التي كان لها الصدارة في الأبيات وهذا دليل على الحالة النفسية للشاعر حيث شكل الرء ظاهرة أسلوبية والذي تفاعل مع البنية الدلالية لتغريد الطائر.
- يمثل التكرار بأنواع ظاهرة بارزة في قصيدة الشابي والذي كان من أجل تقوية المعنى وتأكيد أكثر من جهة، وإحداث نغمة موسيقية وطابع فني للفت الانتباه من جهة أخرى.
- من خلال السياق الصوتي، نستنتج أن قيمة الصوت تظهر في علاقاته السياقية الصوتية التي يقع فيها.
- من خلال محو الاختيار يظهر لنا ارتباط الصوت المفرد والكلمة والجملة دلاليا، أدى هذا إلى بروز جمل في محور التركيب شكلت أغلبها انزياحا استبداليا.
- أما في المستوى الصرفي فقد كانت صيغة اسم المفعول لها الغلبة على باقي الصيغ والأسماء الدالة على الثبات والسكون، بينما كانت الأفعال مدا وجزرا بين ماض ومضارع وأمر.
- وأظهرت دراسة المستوى التركيبي أيضا انزياحات الصياغة في التركيب والترتيب المألوف، فجاء التقديم والتأخير، وتنوع الجمل الشعرية وتنوع دلالتها.
- تنوعت أساليب الشاعر تبعا للحالة النفسية حيث استعمل الأساليب الإنشائية (الاستفهام، النداء، الأمر) وهذه الأساليب تميزت بالحركة والحيوية في القصيدة بالإضافة إلى الأسلوب الخبري.
- لعبت الصورة الشعرية بحسب تنوع الدلالات وحالات الشاعر النفسية.
- ضمت قصيدة الشابي الصورة البلاغية والبديعية، فالأولى اشتملت على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، أما الثانية اشتملت على الطباق والجناس والتصريع والترصيع، وهذا التنوع في الصور زاد القصيدة رونقا وجمالا
- توظيف الشاعر للعديد من الحقول الدلالية والتي عكست اضطراب نفسية الشاعر وحيرته بين التفاؤل والتشاؤم.

خاتمة

- أضفى السياق الأسلوبي على القصيدة حضورا إيقاعيا ودلاليا، فقد استخدم الشاعر الانزياحات كما استعمل التكرار بأنواعه مما بين لنا أهمية السياق في الكشف عن الدلالة، كما أعطى هذا السياق للقصيدة حيوية وجمالية أسلوبية.
- يقوم السياق الأسلوبي بتوليد وقائع أسلوبية تصدم توقع القارئ وتحدث الدهشة والمفاجئة في نفسه وذلك نتيجة خروج الشاعر عن القاعدة. كما تنوع في الأساليب في القصيدة يقصد به الشاعر إبقاء القارئ في سياقات القصيدة والتأثر بمضامينها الفنية.
- تضافرت المستويات الأربعة (الصوتية، الصرفية، التركيبية، الدلالية) لتشكّل نسيجاً فنياً معبراً عن ضيق وحزن الشاعر وأيضاً عن حبه للحياة وأمله وتفاؤله. وفي الختام أرجو أن أكون قد وفقت في قصدي، وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ط2، بيروت، ج1.
- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، ط1، 1981.
- ابن الأثير، المثل السائر، تق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، ج3.
- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ط2، بيروت ج3.
- أبو القاسم محمد كرو، الشبابي في حياته - شعره، المكتبة العلمية ومطبعتها، بيروت، ط2، 1954.
- أحمد مطلوب، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، 1999 م، 1420 هـ.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1985، الجزء1.
- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، طبعة 1994.
- جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تح محمد حاد المولى، محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، دار أحياء الكتب العربية، ط1.
- حازم علي كمال، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، 1998م.

قائمة المصادر والمراجع

- حسن نظام، البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر " للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
- خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1983.
- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1922.
- سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1993 .
- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم الملايين، بيروت، ط3، 2009.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1419هـ/ 1997م.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.
- عبد السلام المسدي، قراءات مع الشبابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط4، 1993.
- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة نظم التحكم وقواعد البيانات، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1.
- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار المدني، جدة.
- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ،تع محمود محمد شاكر ،دار المعارف ،القاهرة (دط)، 1978.
- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات درا القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009م.

قائمة المصادر والمراجع

- عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين، دراسة لغوية نحوية دلالية، دار الوفاء لنديا الطباعة مصر الاسكندرية، ط1، 2007.
- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب دراسة، إتحاد الكتاب العرب، ط2، 1427هـ/2006م.
- فاضل صالح السمرائي، الجملى العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط1، 2007 م، 1427هـ.
- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي، دمشق 2011.
- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي، دمشق 2011.
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري دراسة تطبيقية) مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط11-2007.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص.
- كشك أحمد، من وظائف الصوت اللغوي، دار السلام، مطبعة المدينة، ط3، 1983.
- لطف عبد البديع، التركيب اللغوي للآداب، القاهرة، ط1.
- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1.
- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.

قائمة المصادر والمراجع

- محمد علي هاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية دار القلم ،دمشق ، ط1 ، 1991.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1997.
- محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، 1426هـ.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، الإسكندرية 1987.
- مصطفى حركات ،أوزان الشعر ،دار الثقافة ،ط1، 1989.
- يوسف أبو العدوس ،مدخل الى البلاغة العربية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ط1 ، 2007.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
- بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، در الشروق، القاهرة، ط1، 1419 هـ/1997م.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002.
- المجلات والدوريات
- إبراهيم عبد الله البعول، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، العدد 2، 2009.
- إبراهيم عبد الله البعول، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، العدد 2، 2009.

قائمة المصادر والمراجع

- أحمد بن مقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح احسان عباس، دار صادر بيروت، المجلد الرابع.
- تاويريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية العدد 5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2009.
- شفيع السيد ، أسلوب التكرار بين البلاغيين و ابداع الشعراء ،مجلة ابداع ،السنة الثانية ،العدد السادس 1984.
- عبد الله العنبر، المناهج الأسلوبية والنظريات النصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 43، ملحق 4، 2016.
- عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م.
- علي هاشم طلاب، الفضاء الصوتي في سينية ابن الأبار، مجلة جامعة ذي قار، العدد2، المجلد5، أيلول 2009.
- عمر عبد الله العنبر،محمد حسن عواد،الأسلوبية وطرق قراءة النص الأدبي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد 2، 2014م.
- فطومة لحمادي، السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 2 و3 جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، جوان 2008.
- ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، مجلة اللسان الدولية، العدد الأول (يناير 2017م/ 1438هـ).

الكتب المترجمة

- أندري مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، تح، سعدي الزبير، دار الآفاق، دط، دت.
- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- رولان بارث، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1987.
- ستيفين أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشير مكتبة الشباب القاهرة، 1975.
- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر بدمشق، ط1، 2003.
- ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي ترجمة وتقديم وتعليقات د. محمد حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، مارس 1993م.
- هنريش بليث – البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب 1999.
- ياكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

البحوث والرسائل:

- أحمد بلخضر – محاضرات في علم الأسلوب، سنة الثالثة جامعي، جامعة ورقة، الجزائر.
- بكر أسامة تيسير جيطان، الأسلوبية الصوتية في سورة الأنعام رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2017.

قائمة المصادر والمراجع

- بن حمو حكيمة ، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) رسالة ماجستير ،
قسم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات ،جامعة أبو بكر بلقايد ،تلمسان
،2011_2012.

- ردة الله بن ردة بن ضيف الطلحي، دلالة السياق، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم
الدراسات العليا، جامعة أم القرى، السعودية، المجلد الأول، 1418هـ.

- عبد الكريم بن ساسي، السياق اللغوي وأثره في تعليمية اللغة العربية، رسالة ماجستير،
كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2011

- عدنان علي نزهة ،الصورة الفنية في شعر أب القاسم الشابي ، رسالة ماجستير في الأدب
والنقد ، معهد ودراسات العالم الاسلامي ، جامعة أم درمان الاسلامية السودان ، 1425 هـ
،2005 م

- عفان بن بوط، مستويات السياق اللغوي وأثره في توجيه المعنى "معلقة عبيد بن الأبرص"
أنموذجاً، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن
مهدي، أم البواقي، 2014، 2015.

- لخضر حاكمي، محاضرات في الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة الدكتور مولاي
الطاهر، سعيدة.

الفهرس

الفهرس

.....	بسملة
.....	شكر و عرفان
.....	الإهداء
أ.....	مقدمة
5	المدخل
16	الفصل الأول: السياق الأسلوبى والصوتى
16	السياق الأسلوبى
20	أ-السياق الأصغر
21	ب-السياق الأكبر
24	الأسلوبية الصوتية
38	اختيار الأصوات وترتيبها
41	التمائل الفونيمى
44	التمائل الصوتى
46	توازن التراكيب:
48	أبعاد لسبر البناء الصوتى فى القصيدة:
49	-الوحدات الصوتية:
51	-الجانب اللفظى الموحى والمحاكى:
52	-الجانب العروض والقافية
53	-السياق الصوتى للوحدات الصوتية
55	عناصر السياق الصوتى
59	الخلاصة
61	الفصل الثانى: الدراسة التطبيقية
63	نبذة عن حياة الشابى وأدبه

63	1- مولده
63	2- تعليمه
63	3- حياته
64	4- مرضه ووفاته
64	5- آثاره
65	المعنى الإجمالي للقصيدة
66	نص القصيدة
69	مستويات التحليل الأسلوبي لقصيدة " مناجاة العصفور " لأبي قاسم الشابي
69	أولاً: المستوى الصوتي
76	3- السياق الصوتي
80	4- محور الاختيار والتركيب
81	5- الإيقاع
81	1. الوزن
83	2. القافية
84	3. الروي
85	4. التكرار وأنواعه
91	ثانياً: المستوى الصرفي
96	ثالثاً: المستوى التركيبي
96	1. الجمل
96	2. الجملة بين الإثبات النفي
97	3. الجملة بين الخبر والإنشاء
99	4. التقديم والتأخير
101	رابعاً: المستوى الدلالي
107	5- السياق الأسلوبي
113	خلاصة

الفهرس

115 الخاتمة:
119 قائمة المصادر والمراجع
127 الفهرس

المخلص

تتناول هذه الأطروحة نوعان من السياق اللغوي وهما: السياق الصوتي والسياق الأسلوبي، أما السياق الصوتي فيهتم بدراسة الصوت داخل سياقه اللغوي كما أن قيمة الصوت تظهر في علاقاته السياقية الصوتية التي يقع فيها . أما السياق الأسلوبي فهو يعد البصمة التي تميز كل كاتب عن آخر كما يعتبر عنصرا من عناصر التقوية الأسلوبية بإضافة إيماءات للمفردات المستعملة وخلق تعددية لمعاني الكلمة المستعملة. ولهذين السياقين أهمية كبيرة في توجيه الدلالة وكشفها .

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية- التحليل الأسلوبي - السياق الأسلوبي - السياق الصوتي -
الأسلوبية الصوتية

Abstract

This dissertation deals with two types of linguistic context, which are: audio context and stylistic context.

The audio context studies the sound in its linguistic context, where the values of sound appear in their phonological contextual during its happening. For the stylistic context, it is the fingerprint that distinguishes an author from the other. It is also an important component of stylistic reinforcement by adding connotation and creating diversity of meaning to the used vocabulary.

These two types have great importance in guiding and revealing to extract the meaning.

Key-words: stylistic, stylistic analysis, stylistic context, audio context, phonetic stylistic.