الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غارداية

كلية الأداب واللغات

– قسم اللغة والأدب العربي–

شعرية الإيقاع في الشعر الجاهلي

قصيدة الجليلة بنت مرّة أنموذجا – دراسة أسلوبية –

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص : أدب عربي قديم

من إعداد الطالبتين :

✍ رسيوي فاطمة

✍ ميموني خديجة

تحت إشراف الدكتور :

سويلم مختار

لجنة المناقشة :

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د/ سمير عبد المالك	أستاذ محاضر أ	جامعة غرداية	رئيسا
د/ سويلم مختار	أستاذ محاضر أ	جامعة غرداية	مشرفا و مقررا
د/ بوعلام بوعامر	أستاذ محاضر أ	جامعة غرداية	مناقشا

الموسم الجامعي : 1438 – 1439هـ/2017– 2018م

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :

"من سلك طريقا يلتمس فيه علما سهل الله له به طريقا إلى الجنة".

الشكر والثناء لله عز وجل الذي وهبنا القوة والعزيمة وسهل علينا سبل المثابرة والنجاح فالحمد لله حمدا يليق بجلاله و كرمه أن أعطانا الصحة وعافية لإتمام هذا العمل المتواضع.

إن الاعتراف بالجميل ما هو إلا جزء يسير من رده ولأن الكلمات كل ما نملكه إزاء من غمرني بالجميل وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل الذي لم يبخل علينا بالنصح والإرشاد وضل يحفزنا فلك منا أسمى معاني التقدير الدكتور "**سويلم مختار**".

نتقدم بتشكراتنا الخالصة إلى كل من ساهم في دفع وتيرة هذا العمل ومد يد العون والمساندة ولو بكلمة طيبة نخص بهذا المقام كل من الأستاذة "**لهواجي رشيدة**.

إلى كل من كان له الفضل في إنجاز هذا البحث ولو بدعاء أو كلمة تشجيع.

ونتقدم بالشكر إلى كل من تمنى أن يرى عملنا هذا شيئا ملموسا وإلى كل من سره نجاحنا والشكر لله من قبل ومن بعد.

فاطيمة – خديجة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــــــــة

المقدمة:

لقد كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعا ثَريا ومعينا لا ينضب للدراسة والبحث، وموضوعا حيّا يحمل من الإيحاءات الفنية للباحثين ما لا سبيل إلى حصره .وهو ما حدا بالدارسين إلى الخوض في غماره لاكتناه عالمه وكشف خباياه وأسراره.

وموسيقى الشعر واحدة من أهمّ عناصر تشكيله الفنية، والحقّ فإن هذا العنصر وإن لم يحظ بالاهتمام الكافي في العصور الأولى من تاريخ الشعر العربي، فإنه رأى في عصرنا هذا من العناية ما أضفى من الإضاءات الهامة على موسيقى الشعر العربي، بدءا بالبحث عن وظائف ما عرف بعلمي العروض والقوافي إلى محاولات اللغويين في دراسة الأصوات اللغوية ومستوياتها الإيقاعية، كدراسات المستشرقين، ودراسات الباحثين العرب من أمثال إبراهيم أنيس، وشكري عياد، ومحمد الطيب المجذوب، وكمال أبو ديب، وجابر عصفور ومحمد العلمي وإبراهيم عبد الرحمن، ومحمد النويهي وسيد البحرواي وحسني عبد الجليل يوسف وغيرهم وقد كانت هذه الجهود بالإضافة إلى تفاعل جملة من العوامل الذاتية والموضوعية مدعاة لتناول هذا الموضوع.

فليس ادعاء أن نقول إن شعر تلك الفترة كان يهزّنا، فتمتلئ نفوسنا إعجابا وشغفا بما فيه من المعاني الدقيقة والقيم الفنية الأصيلة مما جعله قمة الشعر العربي، يستمد منه روحه وطبيعته في مختلف مراحله وعصوره.

وانطلاقا من هذه المسوّغات وغيرها تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى رصد تجليات الظواهر الإيقاعية الصوتية واستنطاق الدلالات التي يتبنّاها النص الجاهلي، من خلال هذه الدراسة التي وسمناها بـ "**شعرية الإيقاع الموسيقي في الشعر الجاهلي** الجليلة بنت مرّة أنموذجا" ونزوعا إلى الموضوعية لاستبطان إشكالية موضوع البحث من خلال استقراء قصيدة الجليلة لاستجلاء أبعادها الإيقاعية، فإنه حريّ بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الأذهان عن ماهية

الإيقاع وأشكاله، والفرق بينه وبين الوزن، وموقف النقاد والدارسين القدماء والمحدثين من العروض التقليدي، أو من القيم الصوتية التي تصاحب النصوص الأدبية، وما الذي توافر من هذا الإيقاع أو ذاك في النص الشعري الجاهلي؟ وما التمثيل الصوتي للمعاني، وما علاقة التشكيل الوزني بالمحتوى؟ سيحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات وفق منهج وصفي تحليلي كذا أسلوبي، يعتمد تعدد التصورات النظرية والناجزة لمفهوم الإيقاع، ومن هنا ارتأينا أن يقوم بحثنا على فصلين:

الفصل الأول منها جعلناه مدخلا لتحديد ماهية الإيقاع عند الباحثين وتباين آرائهم واتجاهاتهم في نشأته وأقسامه ومع أن معظم الدارسين من عرب وغيرهم لم يتوصلوا إلى مفهوم محدّد للإيقاع، إلا أنهم حاولوا أن يتلمسوه في مظاهر الطبيعة والكون.

وقد اقتضى ذلك أن نتوقف عند الأصل اللغوي للفظة "إيقاع "ومعناها الاصطلاحي، ثم استعرضنا مفهوم الإيقاع وطبيعتَهُ في الفن، وتبيّنا الفرق بينه وبين الوزن وأسبقية أحدهما عن الآخر.

وقد استدعى هذا أن نعرض لآراء الغربيين من أمثال "جاكبسون "و"ييتس " وجان كوهين " وغيرهم..

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه بالتحليل تطبيقا لما سطرنا له في الأول حيث درسنا قصيدة الجليلة بنت مرّة أسلوبيا محاولين استجداء واستقصاء الشعرية الايقاعية في قصيدتها.

وكما لا يخفى فإن كل مغامرة في أي موضوع لها ما يعوقها وما يعترضها من عقبات، منها:

شمولية البحث وتشعّبه في موضوع الإيقاع الذي يشوبه الغموض، ورصد الظواهر المتعلقة به نظريا وإجرائيا على المستوى العروضي والصوتي والدلالي.

ولا يسعنا في ختام هذه المقدمة إلا أن نتقدم بجزيل شكرنا وعظيم امتنانا إلى أستاذنا والمشرف الدكتور الفاضل مختار سويلم ، لما أحاطنا به من عناية وبما أسدى إلينا من توجيهات قيّمة رغم مشاغله ومسؤولياته الجسام.

كما لا ننسى أن نتوجّه بالشكر إلى الأصدقاء والزملاء الذين أمدّونا بفكرة أو أعارونا كتابا، فالله نسأل أن يجازي الجميع خير الجزاء.

والله من وراء القصد وهو ولي التوفيق

مدخل تمهيدي

تمهيد :

تعرض النص الأدبي لعدة دراسات واتجاهات غاصت فيه محاولة استقراءه والأسلوبية إحدى هذه الاتجاهات التي قامت بدراسة أسلوب النص ولغته وبحثت في دلالاته فهي لم تلق النص أو تضيق عليه كما فعلت البنيوية بل غاصت فيه وأحاطت بكل ماله علاقة بالنص بشكل أو بآخر، وباعتبارها منهجا يقوم على الدراسات الحديثة لم يقف عائقا من استفادتها من البلاغة خاصة عند العرب وعلى هذا فقد سال حبر كثير "... إذ وصل بها إلى ألفي (2000) مؤلف ..." [1].

وفي بداية دراستنا نتطرق لماهية الأسلوب والأسلوبية وأقسامها وكذا مهامها ومستويات التحليل الأسلوبي في النص الشعري.

1- الأسلوب :

إن المتمعن في لفظة الأسلوب يرى أنها وردت عند العرب في كلامهم المتداول وفي مصنفاتهم ومؤلفاتهم سواء اللغوية أو المعجمية، فقد وردت في كتاب لسان العرب لابن منظور : "يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد أسلوب". قال : "والأسلوب الطريق، و الوجه، و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب، الطريق تأخذ فه والأسلوب بالضم : الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي، أفانين منه وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا..."[2].

وباعتبار المنهج الأسلوبي منهج إجرائي وشمولي فإن هذا الأخير قد رأى النور في البدايات القرن العشرين من شارل بالي Bally 1976/1865 فيقول المسدي "فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية..." [3].

(1) أحمد درويش : الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول مج 5 ع1 مصر، ص 63.

(2) ابن منظور : لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط3، 1999، مادة سلب، ص 320.

(3) عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب تونس ط3، ص 20.

بناء على ما سبق الواضح أن بدايات التنظير للأسلوبية جاء مع بالي مثل ما سبقه دوسوسير في تنظيره للسانيات غير أن تعريف الأسلوب يختلف باختلاف زاوية الرؤية له ومن أبرز معانيها ما أورده نور الدين السد بأنها "وصفا للظاهرة اللغوية للخطاب الأدبي وتحليلها"[1].

وعليه فإن المنهج الأسلوبي يكشف لنا عدة جوانب المجازية في اللغة وعلاقتها دلاليا بزوايا النظر المختلفة التي هي في الأساس قائمة عليها.

ومما لاشك فيه أنه من الصعب تحديد مفهوم شامل وقاطع للأسلوب لتعدد العلماء، ونأتي لمفهوم الأسلوبية التي تعني بشكل واضح بالأسلوب وصلته بالنص الأدبي فيرى عبد السلام المسدي أن مصطلح الأسلوبية "المركب جذره (أسلوب) (Style) ولاحقته (ية) ique"؟ ماذا يرى؟

لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[2]، وعليه فإن هذه الأخيرة لها بعد لساني يعتمد على مجموعة من الأسئلة نكشف خباياها عند صدور الصوت أي (الكلام) سواء كان من طرف أو مقروء.

وكما يمكن اعتبار الأسلوبية امتداد للبلاغة وذلك من خلال أن العلم في تطور مستمر وهذا لا يستثني اللغة، فاللغة لو رجعنا بها قديما لوجدناها تطورت مع تطور النسل البشري وفي هذا ندرج قول صلاح فضل الذي يرى أن الأسلوبية هي "الوريث الشرعي للبلاغة..." [3].

2- أقسامها :

وهنا نذكر بعضا من أقسامها باقتباس ارتأينا أن نأخذه عن نور الدين السد الذي يرى أن الأسلوبية "هي الوجه الجمالي للألسنة، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب .

(1) نور الدين أسد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الهومة للطباعة والنشر ط1، 1997، ص 53.

(2) عبد السلام المسدي : الأساوي والأسلوبية، مرجع سابق ص 34.

(3) صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، القاهرة، ط2، الهيئة المصرية للكتاب 1985، ص 03.

نور الدين السد.

الأدبي وترتدي طابعا عالميا، تقديريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[1] وتفسير هذا أن للأسلوبية أقسام واتجاهات ولعل أول ما يتجلى لنا هو الأسلوبية اللسانية (التعبيرية) التي يتزعمها شارل بالي الذي يعتبر مؤسس الأسلوبية ضمن كتاب أسماه "بحث في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909 وهي لا تهتم بالأدب خاصة بل تحيط بكل جوانب الكلام وفي هذا يرى شارل بالي"إن الأسلوبية الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي من جهة محتواها الوجداني..."""، وهذا يصور لنا نوعين من الآثار هي الآثار الطبيعية والآثار المبتعثة.

- **الآثار الطبيعية** : وهي مثل تساوي الشكل والموضوع والعلاقة بين المعاني والصور البلاغية، والتي هي التعجب والاستفهام والتقديم والتأخير والحذف وما إلى ذلك فهي لا وجود طبيعي في لغة البشر.
- **الآثار المبتعثة** : وهي نتيجة الإنفعالات والأحاسيس التي يتعرض لها الكائن البشري، وتستمد هذا الأثر التعبيري من الجمل المستعملة مثل (ورائي، مستقبلي) ذكر له دلالاته وله استعماله اللغوي وهو يخص حالة كل متكلم.

2-الأسلوبية البيئوية (الوظيفية) :

وقد تطرق كل من رومان جاكسون وتودوروف فالأول يرى أن الخطاب اللغوي له مقاصد يؤديها وأن دور الأسلوب هو تحديد النضج الشعوري المتولد لدى الباعث والذي يتوسم داخل الخطاب[2]، وقد ركز تودوروف على الطابع الأسلوبي للخطاب الذي يعتبر رسالة وهذا يعني أن الخطاب له وظائف بلاغية كالاتصال بالآخر وبعث المقصود إليه.

---

1) الأصل به المرجع أن يكون للسد.

د/ يوسف نقماري : تجليات الأسلوبية في النقد المغاربي المعاصر جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف، الجزائ) مجلة مقاليد العدد 12/ جوان 2017.

(2) عدنان بن دريل : اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006، ص 136.

3- الأسلوبية الإحصائية :

وهي التي تدخل ضمن أغلب أقسام الأسلوبية فهي التي أعطت الأسلوب العلمية في إخضاعه للقياس الكمي يقول سعد مصلوح في هذا "أن المنهج الإحصائي سهل الطريق لمن يتحرى الدقة العلمية فهو لا يترك مجالا للذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ العمل الأدبي"[1]. وعندنا كذلك الأسلوبية الإنزياح والصوتية.

- مستويات التحليل الأسلوبي : إن المنهج الأسلوبي هو منهج يكشف لنا أسرار اللغة ومدى براعتها في التصوير للمشاعر والأحاسيس الصادرة من المتكلم.

وأن لكل نص شعري نمط قرائي خاص به وقد استفدنا من هذا المنهج بكل تطبيقاته في نص قصيدة (الجاهلية بنت مرة، الموسومة بكثير من المعاني المؤثرة التي تصيب المقصود عليه فقد وقفنا على أهم البنيان التي ترسم التحليل الأسلوبي في النص الشعري والقيام على تفسيرها واستخراج الدلالات الموجودة في النص وعليه فقد اعتمدنا في تحليلنا على ثلاث مستويات لافتة تخدم المغزى الموجود في القصيدة وهي على النحو التالي :

- المستوى الإيقاعي.
- المستوى التركيبي.
- المستوى الدلالي.

(1) سعد الله مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 57.

الجانـــب النظـــــري

مفهوم الشعرية :

إن المتتبع لمسار حركة تطور الشعر الزئبقية ينتبه للجمالية التي ترسمه وتعطيه سحرا في التصوير في أغلب أغراضه (رثاء أو هجاء) لما له وقع على النفس والتأثير في أذن السامع تبقيه مطروبا، وكما لا ننسى أنه ديوان العرب ومصدرهم الأول فهو حامل حضارة العرب الماضية، كما أنه ينم على؟ إبداع النفس البشرية محققة الإبداع والتوافق الإيقاعي، وكما لا يخفى على كل دارس أن الشعر القديم هو وليد السليقة؟ أي أنه نشأ شفويا مسموعا، وهذا يدل على أن الصوت هو الطاغي الكبير فيه لأنه يبرز الموسيقى الكامنة في الشعر وبالتالي يحدث ما يسمى بالتأثير فيلمس ويدغدغ مشاعر السامع وإطراب أذنه وهذا ما يسمى بالإيقاع ومن هذا المنطلق أخذ الشعر يتطور بتطور النفس البشرية؟ ونهض ما يسمى النقد الأدبي الذي تبنى عدة دراسات واتجاهات ذات معايير وقواعد معينة ومصطلح الشعرية إحداهما، إذ في نظرنا هي تعني بالذوق والجمالية الغارقة في عمق الكلمات وكيفية شد انتباه السامع ومدى تأثير تلك العبارات فيه لذلك وجذت الأوزان لتناسب الألحان وكان هذا هو المخاض الذي ولد الشاعرية بتعدد مصطلحاتها، فعندنا اللغة الشاعر التي تبناها العقاد الذي يرى أن اللغة العربية في حد ذاتها لغة مشاعرة ذات وقع موسيقي ليس في الشعر الذي يحظى بامتيازات الوزن والقافية (علم العروض)، بل حتى في النثر تفي أن تتوافق بعض الفواصل في الكلمات أو المفردات أو الجمل فتحدث وقعا يلمس النفس ويحرك الإحساس فيشد القارئ ودليل ذلك في قوله : "إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية فهي في حماستها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء..."[1].

(1) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة، ص 8.

وقد تحدث طه حسن عن الشعر على أنه "هو الكلام المفيد بالوزن والقافية الذي يقصد به الجمال الفني"[1] وعلى هذا الرأي يمكن القول أن جمالية الفن الأدبي قد حظي بها الشعر، وذلك من خلال الوقع الموسيقي الذي يحدثه ولكن هذا لا يعطينا الحق في تناسي أن الشعرية في الأدب.

ونأتي بدليل من السابقين الذي يؤيده طه حسين في ذلك، وهو قول ابن خلدون "هو الكلام الموزون المقفى"[2] أي التمكن من اللغة العربية إذ هو المرجع في شرح الغامض منها.

ونزكي هذا الرأي برأي متفق معه تماما على أن الوزن والقافية هما ركيزتا الشعر العربي ولا يمكن الفصل بينهما لأنه إذا حدث ذلك فيصبح الكلام لا معنى له، وهذا المفهوم يتوافق عليه كل من قدامة بن جعفر في قوله : "قول موزون مقفى يدل على معنى"[3].

الشعرية في منظور النقد الغربي :

إن المتمعن في النقد الغربي يرى أن أغلب الدراسات والمناهج التي ظهرت كانت وليدة الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي للشعوب منذ الثورة الصناعية في الغرب وهذا لا يستثني الأدب الذي كان المتأثر الكبير في هذا التطور فالبنيوية مثلا باعتبارها أولى المناهج التي ظهرت لدراسة بنية النص والأسلوبية تعني بدراسة الأسلوب وغيرها من المناهج التي توالت في الظهور على وجود رسخ في سابقتها وهذا كله يرسم لنا منحنى للإبداع في البحث عن الخصائص ذات النوع المتميز والمنفرد عن غيره فالشعرية تهتم بدراسة أدبية النص فتدروف يراها على أنها هي العمل الأدبي الذي لا يخلو منه

(1) بو عامر بوعلام : شعرية المطلع في القصيدة العباسية (دراسة بلاغية وأسلوبية) مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، دار صبحي، ط1، 2015، ص 125.

(2) ابن خلدون المقدمة ج2، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ط2، 1979، ص 1093.

(3) قدامة بن جعفر نقد الشعر، جواص الألفاظ.

ونلمس ذلك في قوله : "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي"[1].

ومن هذا المنطلق نقول عن الشعرية هي الخيال الذي يسرح بنا إلى اللامتوقع وهذا المصطلح ليس وليدة النهضة بل هو أبعد بكثير منها يعود بنا إلى المشرع الرئيسي لها آرسطو في كتابه فن الشعر.

وقد قدم لنا رومان جاكسون أبحاث تحت راية الشكلانيين الذي يرى أن أدبية النص ترتكز على ستة عناصر تحدد وظائف اللغة وهي : المرسل (Destinateur) والمرسل إليه (Destinataire)، الرسالة (Message)، السياق (Contexte)، وسياسة الاتصال (Contact)، الشفرة (Code)[2].

وقد بسط جاكيسون مفهوم الوظيفة الشعرية وحصرها في إسقاط محور الاختيار على محور التأليف.

ومن هذا يتوارى لنا أن جاكسون قد خلص أن الشعرية هي عبارة عن جزيئات مرتبطة بعالم الشعر أي تواصل بين الإيقاع (الموسيقي) واللغة والصور التي تترتب عنها.

ويرى جون كوهين أن الشعرية هي "علم موضوعه الشعر" ففي نظره أن الشعرية تعتمد على خصائص الشعر (الوزن والقافية) في تحقيق السمة الموجودة في النظم وهذا لا يكتمل إلا بعلم الأسلوب الذي يفرز لنا المفردات والعبارات الدالة على شعرية هذا النظم.

وكما لا يخفى علينا أن كوهين قد تطرق إلى قضية الانزياح الموجودة في الشعر والذي يعتبره علما قائما بذاته "عل الإنزياحات اللغوية"[3] وهذا يعطينا أن الشعرية الأدبية هي قريبة للعلم تحيطها وتحددها قوانين تحتكم إليها الأعمال الأدبية وقد ركز كوهين على قضية الانزياح لأنه يرى أن للشعر قوة وسحر

(1) تزيفتان تودوروف : الشعرية تر شكري المبحوث ورداء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 21.

(2) يوسف وغليمسي : الشعريات والسرديات الدار.

(3) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية العربية لدراسة مقارنة في الأصول والمنهج المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط3، 2003، ص 16.

خاصة به تميزه عن غيره من الفنون، وهذه تعطيه الحق في التلاعب بقوانين اللغة من تقديم وتأخير وحذف وهذا في قوله "سحر وافتنان..."[1].

وبالتالي فإن كوهين يعتبر أن لغة النثر هي لغة معيارية لأن الألفاظ والدلالات التي تنتج عنها مطابقة ولا تحتاج لتأويل وعلى عكس ذلك فإن اللغة الشعرية في غالب الأحيان لا تتطابق الدلالات مع المعاني المراد من النظم وهذا يعتبر انزياحا ودخولها في صفة الشعرية.

ومن هنا نخلص أن الشعرية هي فن من منظور النقد الغربي بداية من منظرها آرسطو فهو يعتبر الشعر هو محاكاة ولكن ليس بالمعنى الدقيق بها أي أن الشاعر يصور الواقع ولكن مع تقديم جمالية في الطرح ومع تطور الفكر الإنساني وبدخول علم المصطلحات والمدارس والمناهج تطور مفهوم الشعر إلى التذوق والرقي في اللغة دون سواه من الفنون وتعداها إلى قمة البحث في أدبية الخطاب وأن مفهومها غير ثابت يدور في حركة زئبقية.

الشعرية من منظور النقد العربي :

حققت الشعرية تطورا كبيرا في الحقول الإبداعية على غرار أخواتها في البحث عن مكنونها والغوص في ضبط مفاهيمها منذ عقود ليس عند الغرب فقط بل عبرت إلى تراثنا النقدي العربي وبدأ البحث عن مدلولها وهذا نجده في مخلفات القدامى البلاغية والنقدية وقد أسالت حبرا كثيرا في مفهومها حيث ارتبطت عند العرب بالبلاغة باعتبارها من جماليات اللغة في الخطاب الإبداعي والتركيز هنا قائم على الشعر لأنه المسيطر على الملكة الأدبية في القديم وهذا لا ينفي وجود الفصاحة والبلاغة في باقي الفنون المعروفة ويربط الجرجاني البلاغة في النظم بالفصاحة لقوله : "... أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه

(1) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية تر محمد الولي ومحمد العميدي دار توبقال الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986.

ونطق بألفاظه على النسق الذي وضعها الشاعر عليه، قد أتى بمثل ما أتى به الشعر في فصاحته وبلاغته"[1].

فجمالية النص عنده تستمر تحت لحاف النظر في قوله "توخي معاني في النحو في معاني الكلام"[2] وهذا يقودنا إلى مصطلح الشعرية عنده ورد كإشارات في كتابية أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لتحلل القرطاجني في "كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بتعرض لمفهوم الشعر فه يراه أنه "إنهاض للنفوس..." [3].

فلهما يعود الفضل في انتقال الشعر من منطوق شفوي إلى مكتوب والصعوبة التي تعيق القارئ العربي حاليا في فهم النصوص الأدبة وتفسيرها يعود إلى عدم امتلاك آليات إجرائية تسهل عملية الإدراك هذه النصوص ومن هنا توافد النقاد العرب المحدثين إلى تفسير وتحليل هذه الأمهات الأولى لمفهوم الشعر والشعرية ونجد من الأوائل الذين فعوا أقلامهم للإثارة قضية الشعرية في النقد العربي ترجمة كتاب جمال الدين بن الشيخ 1989 الشعرية العربية التي ظهرت عام 1996 من الفرنسية إلى العربية.

يعتبر علي أحمد (أدونيس) من الأوائل الذين غاصوا في محيط الشعرية في كتابه الشعرية العربية، وهذا يفسر لنا مدى انشغال النقاد العرب بالشعرية العربية حيث يوضح لنا التداخل في مفهوم الشعرية بين القديم والحديث كمصطلح للدراسات والتحليل ومن هذا المنطلق طرح أدونيس فكرة الحداثة في الشعر دون المساس بالأصل إذ يرى أن الشعر الجاهلي قائم على المشافهة أي صوت سماعي.

فمصطلح الشعرية قديم قدم التنظيرات الأدبية سواء وردت هذه اللفظة أم لا باختلاف مدلولاتها من منظر لآخر، فالجرجاني تعامل مع هذا المصطلح من خلال حديثه عن نظرية النظم وهو الأقرب إلى مصطلح الشعرية.

(1) عبد القاهر الجرجاني : "دلائل الإعجاز شرح وتعليق محمد التتجي دار الكتاب العربي، بيروت ط3، 1999، ص 310.

(2) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي مؤسسة فرح للصحافة والثقافة القاهرة مصر ط4، 1990، ص 125.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرفية، تونس، 1996، ص 293.

وعليه فإننا لا نستطيع تحديد مفهوم موحد ومسطر لهذا المصطلح لأنه متشعب ومتداخل مع قواعذ الشعر بكل أطرافها حيث أن كل طرف يعتبر مكمل للآخر وبالتالي تتحقق بها الشعرية من خلال العلاقات المحيطة للنص، كالإيقاع وهذا نلمسه في البحور التي بها ينتظم الشعر.

وعلى ما سبق نستنتج أن الشعرية العربية هي امتداد للبلاغة في جانب ما : ومن جانب آخر هي وليدة الجزعة الأفلاطونية والأرسطية إذا ما دخلت تحت غطاء الفلسفة لتخرج من الصلب إلى واحة الخيال والتصور.

2/الايقاع الموسيقي:

تعددت الآراء واختلفت وجهات النظر في تحديد ماهية الإيقاع فهناك من رأى أن الإيقاع ظاهرة مألوفة عند الإنسان "إن الإيقاع على فترات متساوية، ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب بانتظام وبين وحدات التنفس انتظام وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا..."[1] وشبيه بهذا ما ذكره محمد العياشي إذ يقول : "إن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه، ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس وهي الحركة لو اختلفت، لاختل النظام يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون وبقائه"[2].

- أما **المدلول اللغوي** لهذه اللفظة.
- في المعجم الوسيط "الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[3].
- وفي القاموس المحيط "إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان وبينهما[4].

(1) زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979، ص 22.

(2) محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1986، ص 41.

(3) معجم اللغة العربية : المعجم الوسيط، المكتبة العلمية ط3، دت، ج2، مادة وقع.

اصطلاحا :

هو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى "الجريان والتدفق"[1] ثم بعدها تطور وأصبح "كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام"[2] ونظرا لتشعب المجال الدلالي والمفهومي للفظة "إيقاع" فإن البعض ذهب إلى الدعوة للاحتفاظ بهذه الكلمة لوصف التأثيرات الجمالية"[3].

ويرى محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات : الحركة اللفظية (الشعر) والحركة الصوتية (الموسيقى) والحركة البدنية (الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي، إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يلتبس بها فيتخذ شكلا ماديا"[4]، فنستنتج من هذه التعاريف أن الإيقاع على نوعين وهما : إيقاع طبيعي وإيقاع شعري.

فالإيقاع الطبيعي، هو كتعاقب الليل والنهار، ونبضات القلب من خلال فارق زمني معين على سبيل المثال.

والإيقاع الشعري كما يرى بوري لونمان "فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعنى تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة"[5].

(1) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، لنان ط1، 1974، مادة RHYTHM.

(2) أحمد مطلوب : معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لنان ناشرون، لنان، ط1، 2001، ص 119.

(3) هربرت ريد، طبيعة الشعر، ص 57.

(4) ينظر محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي،ص 20.

(5) بوري لونمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر : فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1997، ص.

فإذا كان الشعر بنية تركيبة فيعتبر الإيقاع لازم فيه لإظهار تركيبة الزمني أي الامتداد المنسق للزمان لبنية الخطاب اللغوي، وأيضا تركيبية المكاني، أي التناسب لبنية الخطاب الدلالي، فلهذا فإن أعمق القصائد الشعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية مع الحركات الدلالية.

وقد أجمع جميع الدارسين للشعر، وقاموا بتقسيم الإيقاع الشعري أو الموسيقي الشعرية على قسمين :

1- الإيقاع الخارجي : ويتمثل في الوزن المتمثل في البحور الشعرية والقافية.

2- الإيقاع الداخلي : تتمثل مظاهره بأشكال الجناس وأنواع التكرار والتراكمات الصوتية، وغيرها مما خرج عن حدود الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي)"[1].

بين الوزن والإيقاع :

1- الوزن : يعتبر الوزن عمودا أساسيا من أعمدة وأركان الشعر، بحيث لا نقول الشعر شعرا إلا إذا توفر الوزن، وهذا ما أكده ابن رشيق "فلا يعتبر الوزن عنصرا بسيطا يمكن الاستغناء عنه بل هو شرط إنساني لا يقوم الشعر إلا به وهذا ما أكده ابن الرشيق "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاهما بها خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالبا لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"[2].

(1) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 22 والدكتور عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قضية الحرب، ص 147، بحث منشور.

(2) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 134، تحقيق : محمد قرفزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988، ج1، ص 134.

وقد عرف "حازم القرطاجي" الوزن بقوله "إن الأوزان مما يقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[1] وهو أيضا "بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين"[2].

وإن انتقاء البحر لغرض ما عند الشاعر تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يدرك مضمونها ببساطة "بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر ذاتيا وبيئة وسلوكا وثقافة مع الغرض بأبعاده منصهرة في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة"[3].

هذا ما ينطبق على الشاعرة جليلة بنت مرة في اختيارها لبحر الرمل المناسب للرثاء وللتعبير عن حالتها النفسية الحزينة.

اقترن الشعر منذ العصر الجاهلي بالإيقاع الموسيقي، وبما أن الشعر قائم على أوزان، فإن لهذه الأوزان ما يربطها بالإيقاع، وإن كلا من الوزن والإيقاع يعتمد على الأصوات وطريقة ترديدها في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[4] والإيقاع وليد عن "تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة".

ووضح الدارس محمد فتوح أحمد الفرق بين مصطلحي الوزن (Meter) والإيقاع (Rythme)، فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء... الخ، أما الإيقاع فيرتبط بالصوت

(1) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 263.

(2) سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 35.

(3) عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية، أطروحة دكتوراه (مخطوطة) إشراف : د/حاكم حبيب الكريطي، 2008.

(4) حازم القرطاجي، منهاج القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس دت، ص 263.

من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد... الخ، ومن ذلك تثبيت طريقة النطق بالصوت ويتميز السياق الوارد فيه"[1].

وفي هذا التمييز توضيح إلى أن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع، وبهذا يكون قد انقسم الشعر إلى قسمين فهو "لونان موسيقيان أولهما الوزن وثانيهما الإيقاع"[2].

يوجد فرق بين الوزن الإيقاع فالوزن هو مجموع التفعيلات التي تؤلف بيتا شعريا معينا أي أنه بنية مجردة، أما الإيقاع فهو وحدة تعمية تتكرر على نحو مخصوص في الشعر أو في الكلام أي أنه تلوين صوتي صادر عن الكلام"[3].

فالإيقاع يشمل على الوزن وليس العكس، كما أنه قد يكون في النثر فيتصف بالجمالية الفنية كما في بعض المظاهر البديعية في البلاغة العربية بينما الوزن يكون في الشعر ولا تضفي عليه الشعرية. لأن الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما البيت كله ليس لتفعيلات وجود مستقل وهي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل القصيدة"[4].

نستخلص من هذا الإيقاع والوزن يتفقان في اعتمادهما على الأصوات وطريقة ترديدها في أزمنة متساوية ويختلفان في أن الإيقاع يمثل الكل والوزن يمثل الجزء، وأن الأوزان هي عبارة عن الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع.

(1) محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ص 424.

(2) محمد عبد الحميد، في إيقاع شعر العربي وبيئته، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، الأردن" 2005، ص 31.

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في الفقه العربي، ص 222.

(4) محمد فتوح أحمد، الشكلية ماذا يبقى منها، علم الفكر، مج 20، ع3، 1989، ص 162.

موسيقى الشعر :

عرف الفارابي الموسيقى فقال هي: "صناعة في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون المؤتلف بالكمية والكيفية"[1].

وقال أيضا أن الموسيقى والشعر يرجعان إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح في أن الشعر يختص بترتيب الكلام في معانيها على نظم موزون، مع مراعاة قواعد النحو واللغة. وأما الموسيقى فهي تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين"[2].

يوجد ارتباط شديد وقوي بين ألحان الموسيقى وأوزان الشعر، كانت الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية"[3].

وعن علاقة الشعر بالموسيقى "وارتباط الشعر بالموسيقى، وبالغناء تحديدا، هو قديم في التاريخ وقد استنتج الدكتور البهيني، في دراسته لتاريخ الشعر العربي أن عهد اقتران الشعر عند العرب بالموسيقى، هو عهد قديم"[4].

فالغناء كان أساس تعليم الشعر عندهم، ولعلهم من أجل ذلك عبروا عن إلقائه بالإنشاد، ومنه الحداء الذي كانوا يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم، وكان غناء شعبيا عاما"[5].

(1) كتاب الموسيقى الكبير، لأبي نصر الفارابي : 1/ ص 15.

(2) المرجع نفسه، 1/ ص 16 -17.

(3) العمدة لابن رشيق : 26/1.

(4) فصول في موسيقى الشعر، لشكري عياد، ص 13.

(5) العصر الجاهلي من تاريخ الأدب العربي، الدكتور شوقي ضيف، ص 191.

وبعد ذكرنا للعلاقة الوطيدة بين الإيقاع وموسيقى الشعر سنتحدث عن بعض الفروقات بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي في طبيعة المادة التي تتكون منها في الموسيقى من نغم وفي الشعر من أصوات فإن "ابن سينا" يرى في نظره أن الإيقاع واحد "فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق إن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع حسيا وإن اتفق، وإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم هما كلام كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلقا"[1].

تزيد موسيقى الشعر للشعر جمالا وتكسوه نغمة تحدث في المتلقي أبلغ التأشير "فالعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء، ويقوي من شأن التصوير"[2] والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية، إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه".

فإذا كانت موسيقى الشعر هي الإيقاع الداخلي، فنستخلص من هذا أن موسيقى الشعر هي جزء أساسي للإيقاع.

(1) ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص 81.

(2) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار عودة، لبنان 1973، ص 376.

الجانـــب التطبيقـــي

المستوى الصوتي

المستوى الصوتي في قصيدة الجليلة بنت مرة

تمهيد

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

المطلب الأول : الوزن

المطلب الثاني : القافية

المطلب الثالث : الروي

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

المطلب الأول : التكرار

أ)- تكرار الأصوات.

ب)- تكرار الكلمات.

المطلب الثاني : الطباق والتجنيس.

تمهيد :

دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما، تعني دراسة موسيقاها، وهذا ما جعل العديد من الدراسات اللغوية تعتمد في دراستها للنص الشعري على مستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية لاكتشاف خباياه وسنذكر في تحليل المستوى الصوتي في هذا الفصل عند مبحثين هما : الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن، وأثرا في النفس.

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية لقصيدة ماهي الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها التي تدرس في علم العروض، وسنعرض في تلي تفعيلات القصيدة الزحافات والعلل والبحر الذي كتبت به.

المطلب الأول : وزن القصيدة

يعد الوزن هو الموسيقى الخارجية للقصيدة وهو مجموعة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات، فتحدد نوعه، فالوزن هو "نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري"، ويعد الإطار العام للإيقاع الخارجي لأي قصيدة.

والقصيدة – محل الدراسة – من بحر الرمل، والتقطيع العروضي يبين ذلك :

يَا ابنةَ الأَقْ/وامِ إنْ شِئْ/تِ فَلاَ	تعْجَلِي باللّ/وم حَتَّى تَسْأَلي
يَا بَنتَ لْأق/وام إِنْ شئتِ/ي فَلاَ	تعْجلي بلْ/لَوْم حَتْتا/ تَسْألي
0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	**/0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/**
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا	فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا

فإذا أنت تبيَّنت اللَذي يوجِبُ اللَّوْمَ فلُومي واعذُلي

فإِذَا أن/تِي تَبَيَّين/ت لْلذي يُوجبُو لْلَوْ/مَا فلومي/ وَأعْذُلي

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

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا

إِنْ تَكُنْ أُخْتُ امرئٍ لِيمتْ علـى شَفَقٍ مِنْهَا عليه فافْعَلـي

إنْ تكُنْ أخْ/ت أمْرِئِنْ لِيمَ/تْ عَلَا شفقِنْ منْ/ها عليهِي فَفْعلَي

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

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا

وسمي بالرمل في قول التبريزي "سمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فيسمى بذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج"[1].

الرمل في اللغة : هي الهرولة وهي فوق المشي وأقل من العدو، ومن هذا المفهوم أطلق على هذا البحر هذه التسمية لسرعة النطق به بسبب تتابع ثلاث فاعلات نبه.

والرمل في المعجم العربي : الرّمل واحد الرّمال والرّملة أخص منه ورّملة مدينة بالشام والرمل بفتحتين الهرولة ورَمَلَ بين الصفا والمروة يرمل بالضم ورملانا بفتح الراء والميم فيهما والأرمل الرجل الذي لا امرأة له والأرملة المرأة التي لا زوج لها...

(1) الخطيب التبريزي، الكافي في علمي العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي القاهرة : ، 1994م/1415هـ، ص 83.

اختلف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة، ويرى بعض منهم أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة، ذلك "أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية... حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا وانبساطا أو خفة وانسراحا وسهولة أو اضطرارا... وقد فطن الجاهليون، إلى أنه لابد من الإيقاع من موافقه المعاني في حركاتها النفسية من دون أن يتغير الوزن كذلك"(1).

فمن هذا ربما نرى شاعرتنا الجليلة اختارت بحر الرمل لتعبر لنا عن حالتها الحزينة البائسة نتيجة الحرقة بين رثاء زوجها وخوفها على أخيها الذي قتله وبحر الرمل هو من البحور التي كان ينسج عليها شعراء الجاهلية أغانيهم وأهازيجهم وكذا ما يتغنون به عند حدي الإبل ليصبروها بها في الرحلات الطويلة، فهو الأنسب للحالة النفسية التي كانت تعتري الجليلة ورحلة عذابها الطويلة بين مقتل زوجها وخوفها على أخيها آنذاك بل وتدمي روحها المتعبة وخير من يستوعب هذه الأحاسيس التي قد طالت إلى الأربعين سنة بحر الرمل ولعل ذلك لأحد معاني الرمل فرمل الثوب أي لطخة بالدم وكذلك كانت حياة الجليلة بعد مقتل زوجها، أو اختارته دون البحور لسرعة النطق بهذه القصيدة التي عبرت بها عن فجعتها، التي ألمت بها من أخيها قاتل زوجها، والتي أضحت بها أرملة بفقدانها لزوجها، فمن هذا تظهر لنا شعرية الشاعرة في اختيارها لبحر الرمل المناسب لنفسيتها الحزينة، واختيارها له ليكون مطية لقصيدتها دون سواه من البحور والأصل أن نسق الرمل كما يراه القرطاجي "فيه لين وضعف، ولذا فهو عنده أليق بالرثاء وما جرى مجراه"(2).

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية ص 26-28.

(2) القرطاجي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء تح، محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي المطبعة الرسمية تونس، ص 268.

ويقول الدكتور محمد الطيب "وموسيقى الرمل الخفيفة رشيقة مناسبة، وفيه رنة يصحبها نوع من الملنخوليا (أي الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة، ومن غير ما وجع ولا فجيعة"[1].

فمن هذا ووفق لما سبق كان بحر الرمل الأنسب ليكون مطية لشعر جليلة وحالتها النفسية الحزينة.

1- الزحافات والعلل :

يدخل على التفعيلة بعض التغيرات لا تخرجها من إطار البحر الذي نظمت عليه وهذا التغيير في العروض والضرب.

1- حيث أن الحشو الذي يأت في بعض الأبيات يسمى زحافا.
2- تغيير يمس عروض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها ولا يتناول الحشو ويسمى العلة.

تأتي إلى الزحاف بحيث يعتبر تغيير لابد منه في القصيدة وهو يمس قوافي الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب)، وأما العلة فهي تغيير يمس الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها، وهذا التغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة..."[2].

بناء على ما سبق نستنتج أن الزحافات والعلل التي تتخلل القصيدة هي انحراف عن القاعدة وسببه استقامة القصيدة في الوزن أما الإسراف فيه يعد عيبا وقبحا حيث يعتبره القرطاجي "انه مخل بالأوزان إذا كثر"[3]، غير أن النفس تهوى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة. ومنه يمكن القول أن الزحافات والعلل

(1) محمد الطيب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ج3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، دط، دت، ص 134.
(2) محمد علي الهاشمي : العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية لبنان، ط3، 1999، ص 125-127.
(3) ينظر : حازم القرطاجي منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح، محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي المطبعة الرسمية تونس 1986، ص 264.

ليست بالعيب الكبير وإذا قلنا فهو لابد منه وقد قيل عن الخليل الفراهيدي "إن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج"[1].

ذلك أن الشاعر يعدل في قصيدته فمن الظلم تقييد الشاعر في ستة عشر بحرا والرمل، بحر القصيدة المدروسة، ككل البحور له صورة المختلفة والمتنوعة باختلاف تفعيلاته أي بعروض مخبونة (فاعلاتن) تصبح (فعلاتن) وضروب مقطوعة (فاعلن).

والتفعيلتان يتغير طرحها في القصيدة عدة مرات وهذه التغييرات هي الخبن وهو زحاف يدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فعلاتن) أو (فاعلن) وحذف من آخرها سبب خفيف فصارت فاعلا ثم نقلت إلى فاعلن.

وقد بلغ عدد تفعيلات القصيدة إلى 95 تفعيلة توزعت على إيقاعين متباينين من حيث العدد :

1- إيقاع التفعيلات السالمة : والتي بلغ عددها إلى 40 تفعيلة بنسبة 42.10% كلها لتفعيلة (فاعلاتن) لحضورها المكثف في القصيدة لأن له دلالته كما ذكرنا سابقا في اختيارها لتفعيلات الر مل.

2- إيقاع التفعيلات المخبونة : بلغ عددها 54 تفعيلة بنسبة 56.84% أغلبها لتفعيلة (فاعلاتن) والخبن كما هو معروف في علم العروض هو حذف الثاني الساكن وفيه إشارة إلى فقدان الشاعرة للطمأنينة والسكينة فهاتين الصيغتين لا محل لهما في وجدانها والملاحظ أنها استعملت هذا الزحاف عن قصد وذلك من أجل الخروج عن الاعتياد للإيقاع الشعري.

3- إيقاع تفعيلات الكف : وتكون معدومة في القصيدة وقد وردت في عرض البيت الخامس مرة وفرة بنسبة 1.05% والكف كما هو معروف زحاف يدخل على عروض القصائد لا يمس شروبها وهو زحاف يدخل على تفعيلة (فاعلاتن) فتصبح فاعلان أي هو حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة.

جدول يوضح ذلك :

(1) يوسف حسين بكار.

التفعيلة الأصلية	التفعيلة التي سمها زحاف و علة	العدد	البنية المئوية
فاعلاتن	زحاف الخبن	27	%28.42
فاعلاتن	زحاف الكف	1	%1.05

جلَّ	عظيم الفعل	– تدل على العتاب والحسرة. – حالة الخوف التي تعيشها الشاعرة.
		– تدل على حالة الحرب التي سوف تعيشها قبيلتها. – الاضطراب النفسي الذي تعيشه الشاعرة والحيرة الشديدة في تصنيفها مع من تقف بين القاتل والمقتول.
		– الأمل الذي ترجوه الشاعرة من الله أن يطفئ شمعة حياتها حتى لا تعيش ألما أكثر من هذا الذي تعيشه.

2- القافية والروي :

تعتبر القافية بنية مهمة وضرورية في القصيدة العربية القديمة، وظلت سمة لها أهميتها في الدرس الأسلوبي للشعر العربي، فقد كثرت التعاريف من لدن العلماء حول القافية وتحديد حروفها "فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت على حين جعلها آخرون مساوية للروي...، لكن الذي عليه أكثر العلماء هو أنها تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول"[1] وهو تعريف الخليل بن أحمد.

(1) رمضان صادق : شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، ص 43.

وفي نظر ابن رشيق أن "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[1]، القافية آخر البيت على نحو "/**0**/**0**" وتمثل المقطع الصوتي الأخير من البيت، وهذه القافية توافق حالة الشاعرة من حيث أنها تريد إطلاق أناتها الحزينة.

ويمثل حرف اللام للقصيدة، ويعتبر الروي آخر حرف من القافية وآخر صوت في البيت، نرى أن جليلة اختارت حرفا اللام ليكون حرف الروي لقصيدتها، فصوت اللام المكسور يتناسب مع الانكسار والقلق والمرارة التي تشعر بها الشاعرة إزاء الوضع الذي تعيشه.

فمن هنا استغلت الشاعرة الصوت الصادر من حرف اللام المجهور الإيحاء بالأنين والترجع القوي والمستمر الذي تعاني منه جليلة.

كما عبر روي اللام في حالة إطلاقه ووصله بصوت المد والتي كانت في هذه القصيدة (الياء)، عن ذلك الإيحاء الهادئ الذي يشبه طنين النحلة في الطبيعة[2] فجعلها تمتاز بذلك الأنين المتواصل ودون توقف.

فروي القصيدة جاء مكسورا لتعبر به الشاعرة (جليلة) عن نفسيتها التي يسودها الحزن والأم، فهو يوحي بالإنكسار النفسي والآهات العميقة التي تعيشها الشاعرة جراء الواقع المرير.

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية لقصيدة جليلة بنت مرة

لدراسة المستوى الصوتي لأي قصيدة يتم رصد الموسيقى الخارجية والداخلية لها، فبعد تعرفنا على الجانب الموسيقي الخارجي الذي يتعلق بالوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة.

(1) ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر، ج1، ص 132.

(2) ينظر : رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2000، ص 35.

فالإيقاع الداخلي نابع عن اختيار الشاعرة للألفاظ التي توحي بترابط المعاني "الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع أو الهمس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل من تأليفها من صدى ووقع، وبما لها من رهافة ودقة وتأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"[1].

ولقد حاولت الشاعرة (جليلة بنت مرة) أن توظف الأصوات في سياقات مختلفة تساعدها على توصيل مشاعرها وأحاسيسها، فالصوت المفرد لا يحمل معنى في حد ذاته بل يكتسب من السياق الذي يوظف فيه، فالمتأمل في قصيدة (جليلة) يدرك تماما محاولة الشاعرة انتقاء الأصوات والتأليف بينها لتجعل المتلقي يعيش حالتها الحزينة المليئة بالأوجاع، فيتأثر بها.

إن الأصوات التي يخرجها الإنسان تعتبر رموز لحالة نفسية وهذا ما ذكره محمد عبدو فلفل "لذا كان مما تعتمد عليه اللغة الشعرية في التعبير عما بها من شحنات عاطفية ونفسية طبيعة البنية الصوتية التي يتكون منها نسيجها اللغوي، فالأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية، وهذا ما يدركه الشعراء قبل غيرهم، لذا يعولون على الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات ولا سيما المدود في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة، بل ربما كان عن التعبير عن المخزون العاطفي والنفسي للقصيدة ببنيتها الصوتية أبلغ تأثيرا في المتلقي، وأعمق تعبيرا عن الحالة التأثرية للمنشئ"[2]. ومع العلم أن أي صوت له سمات خاصة به تميزه عن صوت آخر من جهر وهمس وتفخيم...، وقد يشترك في بعضها مع غيره من الأصوات، وهذه السمات والمميزات تعتبر نقطة الانطلاق للدراسة الصوتية في القصيدة وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى الشعري، "فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط

(1) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 1989م، ص 74.

(2) محمد عبدو فلفل : في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013، ص 147.

الإيقاعي والإنبعاث الموسيقي وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها الغنة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية"[1].

يكشف الإيقاع الداخلي عن مختلف السمات اللغوية لأنه صادر عن تجربة شعرية، ومن أشكال الموسيقى الداخلية نرصد : تكرار الأصوات وتكرار الكلمات (الأسماء والأفعال...) وما تحدثه من إيقاع موسيقي يعبر عن تجربة الشاعرة ومختلف أحاسيسها.

التكرار :

يعتبر التكرار سمة يتميز بها الشعر، ويرتبط ارتباطا وثيقا به، وخاصة الشعر الموزون "ويرى جاكسون أنه أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات... وقد يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي، والكلمة كذلك... وقد يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي، والكلمة كذلك... وكثيرا ما ينظر إليه في ضوء مسألة الإنحراف Déviation، فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي، فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب... يتجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية"[2].

فالذي نريده بالدرس الآن هو ما نلمسه من تكرار صوت أو كلمة أو جملة أو صيغة معينة وهذا له فائدة تسمح لنا بالاقتراب أكثر من عالم النص، والغوص في غيباته، ذلك "أن التكرار يظل دائرا في فلك

(1) محمد مروان سعيد عبد الرحمن : دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006، ص 08.

(2) السيد ابراهيم : قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية... مجلة علامات في النقد (مح 10، ج39) النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ذو الحجة 1421هـ/مارس 2001، ص 155.

النبض النفسي للشاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عيها، أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال دلالتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعرة"[1].

جدول يوضح صفات الأصوات ومخارجها وعدد تكرارها

الأصوات		صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة %
أ	ا	شديد مهموس، منفتح	حنجري	61	%11.05
	ء			29	%5.25
ب		شديد، مجهور، منفتح	شفوي	21	%3.80
ت	المفتوحة	شديد، مهموس، منفتح	لثوي	36	%6.52
	المربوطة			4	%0.72
ث		رخو، مهموس، منفتح	بين الأسنان	7	%1.26
ج		رخو، مجهور، ينفتح	شجري	11	%1.99
ح		رخو، مهموس، منفتح	حلقي	9	%1.63
خ		رخو، مهموس، منفتح	لهوي	4	%0.72
د		شديد، مجهور، منفتح	لثوي	15	%2.71
ذ		رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	6	%1.08
ر		مكرر، مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	14	%2.53
ز		رخو، مجهور، منفتح، صغيري	لثوي	1	%0.18
س		رخو، مهومس، منفتح، صغيري	لثوي	13	%2.35

(1) عبد الكريم راضي جعفر : تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية – مهرجان المزيد الشعري الـ 15-1999، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 2000، ص 10.

ش	رخو، مهموس، منفتح	شجري	3	%0.54
ص	رخو، مهموس، مطبق، صغيري	لثوي	4	%0.72
ض	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	لثوي	2	%0.36
ط	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	1	%0.18
ظ	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	9	%0.54
ع	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	19	%3.44
غ	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	0	%0
ف	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	19	%3.44
ق	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	15	%2.71
ك	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	14	%2.53
ل	جانبي، مجهور، منفتح بين الرخاوة والشدة	لثوي	70	%12.68
م	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخوة	شفوي	41	%7.42
ن	مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	38	%6.88
هـ	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	16	%2.89
و	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	25	%4.52
ي	رخو، مجهور، منفتح	شجري	66	%11.95
المجمـــوع			**552**	**%100**

I)– تكرار الأصوات :

1- تكرار الأصوات المجهورة :

أ)– **الجهر** : الصوت المجهور هو "الصوت التي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[1]، كذلك هو "حرف أشبع الاعتماد عليه في موقعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[2]، وهو "اهتزاز الجبلين الصوتين بقوة كافية لأن يتكيف الهواء المار بينهما بالصوت فيحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب امتداد الهزات أو الذبذبات في الثانية"[3]، وعدد الأصوات المجهورة في اللغة العربية خمسة عشر (15) صوتا وهي "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي"[4].

وعند الاحصاء تبين لنا الأحرف المجهورة كانت أكثر ترددا في القصيدة، إذ وردت ثلاثة مائة وخمسة وعشرون مرة" (325)، من أصل خمسمائة وإثنان وخمسون (525) صوتا، أي بنسبة (58.87%)، والجهر كما هو معلوم شدة وارتفاع في الصوت وكثرته في القصيدة يدل على شدة التوتر والقلق الذي تعيشه الشاعرة، والتي تحاول إيصال أحاسيسها للقارئ لذلك اقتضت إلى استعمال أصوات قوية ذات حدة وقدرة وتأثير في المتلقي ومن هذا تتجلى شعرية الإيقاع في اختيارها للأصوات المجهورة بكثرة التي توحي لنا عن مدى معاناة الشاعرة، وما يعتريها من ألم ووجد وخوف، ومن الأصوات المجهورة المكررة بكثرة نجد :

- **صوت اللام :**

هو "صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، وهو مجهور أيضا، ويتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوع

(1) كمال بشر : علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، 2006، ص 174.

(2) محمد عبد الكريم الرديني : فصول في علم اللغة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص 151.

(3) محمد إبراهيم مجدي : في أصوات عربية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 2006، ص 58.

(4) كمال بشر : المرجع السابق، ص 174.

ضعيفا من الخفيف وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبدلك يحاول بين الهواء نومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه"[1].

تكرر صوت اللام (ل) في القصيدة (69) مرة، وحضوه بهذه الكثافة في القصيدة يدل على حالة الشاعرة التي تعاني من القلق والخوف والحيرة كما يقول :

يا إبنة الأقوام إن شئت فـلا تعجلي باللّوم حتى تسألـي

إنني قاتلة مقتولــة ولعل اللّه أن يرتاح لـي

- **صوت الميم** :

الميم حرف مجهور أنفي له رنين، تكرر صوت الميم (م) في القصيدة (39) مرة، واستعماله بكثرة لإبراز الصورة السمعية من خلال ما أداه في إيضاح الانفعال الصوتي كالتي الحب ورثاء القلب لزوجها، وحالة الخوف على فلذة كبدها أخيها وما يترتب عليه، فتكرار حرف الميم أحدث جرسا موسيقيا قويا، لأنها بحاجة إلى الصوت المصحوب بالرنين لتقوية الصوت بالجهر الحزين، وإعلان حالتها، في الصوت المرتفع بالخوف والحزن، حتى أن الصوت في أعماقها انطلق جهرا لما فيه من أثر في نفسها ليسمع إيقاع حالتها النفسية المرجعة المتحفزة للاستقرار وتحقيق السلم بعد الاقتتال وحقن الدماء.

2- تكرار الأصوات المهموسة :

أ)– **الهمس** : هو نقيض الجهر يحدث عندما "ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس"[2] والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما

(1) إبراهيم أنيس : مرجع سابق، ص 55-56.

(2) كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 174.

ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي : ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ = (12).

تكررت الأصوات المهموسة في القصيدة (227) مرة، 41.12% بنسبة بزيادة 21.12% عن النسبة العادية لأصوات الهمس في الكلام العادي "لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة"[1]، استعمال الشاعرة للأصوات المهموسة بكثرة يدل على الوضع الصعب ضيق النفس الذي تعانيه، وأيضا الحروف المهموسة الكلام هي مجهدة للتنفس وهذا يعكس ما آلت إليه الحالة النفسية للشاعرة، نجد في القصيدة بعض الكلمات ذات الأصوات المهموسة منها : (فقئت – شفق – أخت).

3- تكرار أصوات المد :

تكررت حروف المد (74) مرة، أي بنسبة 13.40% وهي نسبة تسمح للشاعرة مد صوتها بالأنين والآهات، وهذا ما يلائم تماما مع ما تريده جليلة من التمديد والاتساع والإطالة في النفس من أجل الاسترسال في رثاء زوجها كليب وخوفها على أخيها وعشيرتها، فأصوات المد لها قدرة تعبيرية في تصوير طبيعة الموقف النفسي لها، والأمثلة على ذلك كثيرة (فلومي – فافعلي – حسرتي – تتجلي – قاطع – قتيلا – دمي – قاتلة – مقتولة...) ومن معالم توظيف المد في القصيدة قولها :

فعل حسّاس علي وجدي بـه قاطع ظهري ومُدنٍ أجلـي

II)– تكررا الكلمة :

إن تكرار الكلمة في القصيدة الواحدة له وظيفة ودلالة فهي تبرز توجهات صاحب القصيدة وتلفت إن وتلفت انتباه المتلقي "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلم بها،

(1) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 30.

وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[1].

1- تكرار الأسماء : كررت الشاعرة عددا من الأسماء في القصيدة ويندرج هذا في الجدول الآتي :

الاسـم	تكـراره
العين	04 مرات
البيت	03 مرات
اليوم	03 مرات
الدهر	02 مرتان
الثأر	02 مرتان
الدم	02 مرتان

هذه الأسماء تكررت أكثر من غيرها وهي بمثابة ترجمة لأحاسيس الشاعرة وحالتها النفسية. فهي توحي بالمأساة التي تعانيها الجليلة من فقدان زوجها قرة عينها وكذا بيتها الذي قوّض وسيقوض بمقتل أخيها والتأثير منه وكذا الذم الذي سيرهق لإرضاء أهل زوجها

2- تكرار الأفعال : هدفت الشاعرة إلى تكرار عدد من الأفعال في أسطر القصيدة وأشطارها وذلك لأنها تسعى إلى معرفة الأثر الذي يتركه ذلك الفعل وندرج الأفعال التي تكررت في القصيدة في الجدول الآتي :

الفعل	تكراره
لامَ	02 مرتان
انجلى	03 مرات

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، (د،ط) 1962، ص 240.

فَقِئَ	02 مرتان
حمل	02 مرتان
هدم	02 مرتان
خصَّ	02 مرتان
بكى	02 مرتان

فمن الجدول نلاحظ أن الجليلة كررت الفعل "انجلى" ثلاث مرات في القصيدة والهدف من وراء ذلك أنها تسعى إلى إنجلاء الهم الذي يجثم على صدرها بمقتل زوجها وخوفها على أخيها.

الطباق والتجنيس :

أ)– **الطباق** : هو "الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهو نوعان :

1- طباق الإيجاب.
2- طباق السلب.

ورد في القصيدة طباق الإيجاب، ويتمثل في قول الشاعرة :

خصّني قَتْلُ كُلَيْبٍ بِلَظَـى من **وَرَائِي** ولظًى **مُسْتقبلـي**

وبالرغم من قلة الطباق، فقد وظفته لكي تلفت انتباه القارئ إلى الفكرة التي تصبو إليها، أما من الناحية الجمالية فقد شكلت جرسا موسيقيا دل على تأكيد المعنى.

أ)– **التجنيس** : التجنيس ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال وحده "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها"[1]، فهو قريب من الترصيع، وقد ورد التجنيس قليلا في القصيدة، لكن لفت إليه الانتباه بجرسه القوي، وإيقاعه المؤثر وهذا ما زاد في شعرية الإيقاع للشاعرة.

وقد ورد منه الجناس الناقص في : (قذى / أذى) وفي قولها (متكل / معضل).

وورد جناس الاشتقاق في الأبيات بين (قاتلة/مقتولة)، فكل كلمة من هاتين الكلمتين مشتقة من الفعل "قتل" وورد أيضا في كلمتين (تكل/المثكل) مشتقتان من الفعل "ثكل" ولكل كلمة دلالة خاصة في القصيدة فالجناس – إذن – دلالة زيادة على أنه ظاهرة صوتية تزيد في إغناء موسيقى النص، وتعبر عن وجدان الشاعرة.

(1) أبو هلال العسكري : الصناعتين : ص 353.

المستـــوى التركيبـــي

المستوى التركيبي في قصيدة الجليلة بنت مرة

تمهيد

المبحث الأول : توظيف الأزمنة

المطلب الأول : الأفعال

المطلب الثاني : الصفات

المبحث الثاني : الجملة في إطار القصيدة

المطلب الأول : الجملة بين الخبر والإنشاء

المطلب الثاني : الجملة بين النفي والإثبات

المطلب الثالث : الجملة بين الطول والقصر

المطلب الرابع : العدول عن المستوى التركيبي

المطلب الخامس : العدول في الصورة

تمهيد :

إن من أهم مستويات التحليل الأسلوبي المستوى التركيبي، والذي تبرز أهميته في الوصل إلى خصائص، بنية الخطاب الشعري، ومن خلاله يتم الكشف عن الوحدات اللغوية والتنظيم الداخلي.

سنتناول في هذا الفصل دراسة الأبعاد الأسلوبية على مستوى البنية الصرفية وعلاقتها بالتركيب النحوي، ذالك أن التحليل الصرفي للمفردات يثري الدراسة، ويكشف عن قيم تعبيرية وفنية وجمالية في اللغة، ولتلك الأهمية عني الدارسون ببعض المسائل الصرفية التي تخدم المعنى مثل : تقسيم الكلمة من حيث الاسمية والفعلية والنظر إليها من حيث الأفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث، ودراسة المشنقات وتقسيم الفعل إلى أزمنة... الخ كل هذه المسائل مما يخدم ويجعلها ذات معنى بحيث لو تغيرت وحداتها الصرفية تغيرت معانيها[1].

توظيف الأزمنة :

الأفعال : "كل لفظة دلت على معنى تحتها مقترن بزمان محصل"[2] والفعل من حيث المبنى الصرفي : ماضي، مضارع، أمر[3]، وفيمايلي تصنيف الأفعال الواردة في القصيدة في الجدول الآتي :

الفعل	صيغته	الفعل	صيغته
شئت	ماضي	تحمل	مضارع
تعجلي	مضارع	قوض	ماضي
تسألي	مضارع	هدم	ماضي
تبين	ماضي	انثن	ماضي
لومي	أمر	رمى	ماضي

(1) ينظر : كمال بشر، دراسات في علم اللغة (القسم الثاني)، دار المعارف، مصر، ط2، 1971، ص 85-97.

(2) أبو البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، أسرار العربية، تح، محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، (د،ت)، ص 71.

(3) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 1.

أعذلي	أمر	ليسا	ماضي ناقص
كان	ماضي	يبكي	مضارع
ليم	ماضي	يبكي	مضارع
فافعلي	أمر	ينجلي	مضارع
جَلَّ	ماضي	يشتفي	مضارع
انجلت	ماضي	كان	ماضي ناقص
تنجلي	مضارع	احتلبوا	ماضي
فقئت	ماضي	يرتاح	مضارع
انفقأت	ماضي	تفتلي	مضارع
أحفل	مضارع	خصني	ماضي

ومن خلال رصد نسب تواتر الأفعال نخلص إلى النتائج التالية :

توظيف الفعل حسب الصيغة		
الصيغة	**العدد**	**النسبة**
الماضي	15	%51.72
المضارع	11	%37.93
الأمر	03	%10.34
المجموع	29	%100

من خلال الجدول تبين لنا أن الأزمنة متنوعة في القصيدة، وقد امتدت من الماضي إلى المضارع، لكنها لم تقف على عتبة المستقبل إلا ثلاث مرات.

ذلك أن الجليلة تكلمت عن أخبار مقتل وفجيعتها زوجها، فاستعملت الفعل الماضي، وبينت حزنها وما يحصل لأخيها جسّاس فاستعملت المضارع إذن توظيف جليلة للفعل الماضي في قصيدتها لتدل به على وقوع بعض الأحداث التي أرادت أن تسردها للقار ئ.

أما توظيفها للفعل المضارع لتدل به على استمرار الأحداث التي أرادت أن تسردها للقارئ.

الصفات : "المراج بالصفة ما دل على معنى وذات، وهذا يشمل اسم الفاعل واسم المفعول وأفعل التفضيل، والصفة المشبهة"[1]، وفي الجدول التالي نضع الصفات الموجودة في القصيدة :

الصفة	موضعها في القصيدة	عددها
اسم الفاعل	قاطع-لامصمي-المستأصل-معضل-مستقبل-المدرك-المشكل-قاتلة	08
اسم المفعول	مقتولة	01
الصفة المشبهة	ثُكل	01
أفعل التفضيل	أحْفَلِ - أكْحَلِ	02
النعت	المصمي	01
الاسم الموصول بعد المعرفة	الذي	01
صيغ المبالغة	/	0
	المجمـوع	**14**

فمن خلال الجدول تبين لنا أن صيغة اسم الفاعل هي الأكثر ورودا في القصيدة مقارنة بالصفات الأخرى (اسم المفعول – الصفة المشبهة، صيغ المبالغة...) وصيغة اسم الفاعل تدل على معنى الفاعلية

(1) ابن عقيل، شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، مصر، ط20، 1980، ص 140.

وهي "ما اشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدوث كضارب ومكرم"[1] وقد وردت هذه الصيغة ثمانية مرات (08) في القصيدة، وفي كثرة ورود هذه الصيغة (اسم الفاعل) عن بقية الصفات حجم وفاعلية جساس لكليب وأثر هذا الفعل في حياة الجليلة ومحيطها الاجتماعي، وعلى أهل زوجها.

إن هذه الصيغة لها سمتها الموسيقية الواضحة، فهي تثري إيقاع النص من جهة وتكشف شعرية الشاعرة التي تبين بها عن دلالات وإيحاءات تصاحب الكلام من جهة أخرى.

الجملة في إطار القصيدة :

تنوعت جمل الجليلة تنوعا جعل من القصيدة لوحة فنية بديعة أو قطعة موسيقية رائعة، ولعل في هذا التنويع دلالاته الخاصة، إذ نجد الشاعرة تريد إيصال رسالتها من دون أن ترهق أذن المتلقي، أو تثقل عليه.

وفي الجدول التالي بين بعض الجمل الاسمية والفعلية

الجملة الاسمية	/	الجملة الفعلية
يا ابنة الأقوام		هدم البيت
فعل جساس على		تحمل العين
وجدي...		تحمل الأم
يا قتيلا		رماني
يا نسائي		يشتفي المدرك

(1) ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب، دار الفكر، لبنان، ط2، 1998، ص 507.

إذا كان قد ورد في القصيدة تسعة وعشرون فعلا وإذا علمنا أن أبيات القصيدة هي ستة عشر (16) بيتا، إذن فقد كانت للجملة الفعلية الصدارة عن الجملة الاسمية ذلك "أن الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار نح ما بينما يقتضي الأخبار التجدد والحدوث آنا بعد آن"[1].

فسيطرت الجملة الفعلية على القصيدة، فإنها تدل على استمرار الحوادث التي شهدتها الجليلة، تمثل الأسى المتجدد والخوف والقلق والحيرة على أخيها والحنين والشوق آنا بعد آن على زوجها كليب.

الجملة بين الإخبار والإنشاء :

تعتبر قصيدة الجليلة هذه زفرة تفضح حالتها وحيرتها، ودمعة تكشف مدى حزنها، لذلك نرى سيطرة الجملة الخبرية على النص، فيها توجد جمل إنشائية قليلة تتمثل في النداء ومن أساليب النداء الموجودة في القصيدة نذكر :

المثال الأول : في صدر البيت الأول :

يا اِبنة الأقوام إن شِئت فـلا تعجلي باللّوم حتى تسألـي

وفي صدر البيت الحادي عشر :

يا نسائي دونكُنَّ اليوم قـد حصّني الدّهر برزءٍ مُعْضـل

(1) أحمد خليل : المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت 1968، ص 182.

استعملت الشاعرة أداة النداء لتصف لنا الحور الذي دار بينها وبين أخت كليب والنساء اللواتي كُنَّ معها، وفي هتان البيتين دلالة على الحالة المتقهقرة والحزينة التي تشعر بها الجليلة في المجلس الذي لا ترغب أن تكون فيه من قبل أخته والنساء.

ويوجد أيضا في صدر البيت الثامن :

يا قتيلاً قوَّضَ الدَهْرُ بـه سَقْفَ بيتيَّ جميعاً مِنْ عَـلِّ

إن القتيل الذي نودي مرة واحدة دلالة على أنه ميئوس من عودته، إنه اليأس والحزن الذي تشعر به.

ومن بين الجمل الإنشائية كذلك الأمر، فاعذلي، فافعلي، ربما كان استعمالها فعل الأمر لتجمع بها شتاتها أمام النساء والموقف الصعب الذي هي فيه وإعطائها فرصة للتبرير به عن وضعها المؤلم بين موت زوجها وأخيها القاتل.

الجملة بين النفي والإثبات :

من البداية استطعنا أن نحكم على أن القصيدة عبارة عن وثيقة أو خبر ينقل، ذلك أن الجملة سيطرت على النص لم تكد تترك للنفي مجالا إلا قليلا، وقد ورد النفي أربع مرات (04) (لا تعجل، لم أحفل، ما تفتلي، ليس من يبكي) فهذه الجمل تحمل في طياتها نفي ما ينسب إلى الجلية.

الجملة بين الطول والقصر :

أما من حيث الطول والقصر، فلقد هيمنت الجمل الطويلة على القصيدة وهي إيحاء بالنفس الطويل والمعاناة الطويلة التي تعانيها الجليلة من جراء مقتل أخيها لزوجها كليب.

ومن الجمل الطويلة نذكر بعض منها في قولها :

"يا قتيلاً فوّضَ الدَّهْر به سَقْفَ بيتيَّ"

العدول على المستوى التركيبي :

ويتمثل بالخصوص في التقديم والتأخير، وفي الحذف، وفي الاعتراف وفي الإيجاز ولأطناب، إلى غير ذلك مما يلحق بالجملة.

1- التقديم والتأخير :

يقول ابن رشيق : "ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير"[1] ويقول عبد القاهر الجرجاني متحدثا عن فائدته : "هذا باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شفرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدِّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2].

كثر استعمال هذا الأسلوب في لغتنا شعرا ونثرا مما جعلها لغة شاعرية، فله وسائل يستعين بها وغايات يهدف إليها، فلا يكون عبثا وإنما هو مقرون بفكر المخاطب ونفسه، وسنحاول في قصيدة الجليلة الكشف عن السمات الأسلوبية.

أ)– تقديم الجار والمجرور :

"**لو بعين فقئت عينيَّ سوى** أختها فانفقأت لم أحفل" هنا نجد أن الشاعرة قدمت الجار والمجرور (بعين) عن الفعل والفاعل وتقدير الكلام (لو فقئت عيني بعين)، والغرض الدلالي الكامن خلف هذا التقديم والتأخير هو إرادة الشاعرة على أهمية العين (البصر) للإنسان.

(1) ابن رشيق القيرواني : العمدة...، ص 218-219.

(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر 1991، ص 117.

الحذف :

لغة : هو قطف الشيء من الطرف كما يحذف ذنب الدابة، حذف الشيء : بحذفه حذفا، قطعه من طرفه، والحذف الرمي عن جانب والضرب من جانب[1].

وفي الاصطلاح : هو ما يستعمله المتكلم للحاجة له، فنجده يتخلى عن بعض عناصر الجملة لما يدخلها من تغيير، وقد اهتم علماء البلاغة بهذا الأسلوب (الحذف)، فنجد الجرجاني يقول في دلائله "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه الجرجاني يقول في دلائله "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم تبن..."[2].

الحذف أمر مقصود من طرف المرسل، قصد استشارة المتلقي وإيقاظ ذهنه، مما يجعله يشارك في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السياق، وله أشكال متعددة منها حذف الحرف وحذف الفعل، وحذف الاسم.

ونجد في القصيدة صورا للحذف نعرضها كالتالي :

المثال الأول : في صدر البيت الأول

إنني قاتلة مقتولـــة ولعل الله أن يرتاح لـــي

حذفت أداة التخيير "أو" وذلك لعلة وهي أن لا ينكسر وزن البيت، فكلمة قاتلة توحي بمقتل أخيها لزوجها، فكانت في وضع قاتلة، أمّا لفظة مقتولة فتوحي بمقتل زوجها كليب فكانت في وضع

(1) ينظر : ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 93-94.

(2) عبد القاهر الجرجاني : الدلائل، مرجع سابق، ص 150.

مقتولة، فاجتمعت صفتي القاتل والمقتول فيها فالموقف هنا موقف شكوى وتحسر فكان مناسبا له الحذف والاختصار.

من الأمور كذلك التي وجب حذفها "الضمير" الذي يقع أحيانا فاعلا وأحيانا أخرى مبتدأ، وزهو حذف مشروع وله فائدته، والسياق كفيل بفضح هذا وذاك.

إن الأفعال (هدم...) و(يبكي) لم تذكر فواعلها ودل على حذفها السياق.

توظيف الأسماء :

1- الأسماء المعرفة بالألف واللام :

"المعرف بأل اسم سبقته "أل" فأفادته التعريف نحو الرجل والكتاب"[1].

2- اسم العلم :

"العلم هو الاسم الذي يعين مسماه مطلقا، أي بلا قيد التكلم أو الخطاب أو الغيبة"[2].

3- النكرة :

والنكرة ما يبل (أل) ويؤثر فيه التعريف، أو يقع موقع ما يقبل (أل) مثل :

رجل = الرجل[3]

الجدول التالي يوضح :

(1) جرجي شاهين عطية، سلم اللسان في اصرف والنحو والبيان، ص 166.

(2) ابن عقيل : شرح بن عقيل على ألفية بن مالك ص 109.

(3) ابن عقيل، المرجع السابق، ص 82.

الاسم المعرفة		الاسم النكرة
المعرفة بـ "أل"	أسماء العلم	
الدهر	الله	لظى
الأقوام	جساس	يوم
الأم	كليب	أخت
العين	امرئ	عين
اللّوم		دم
الأول		
المصمي		شفق
المستأصل		
المدرك		
الثأر		
المشكل		

العدول في الصورة :

إن من أهم مقومات الشعر الصورة، بها تأخذ القصيدة شاعريتها، ومنها يظهر للشاعر براعته، والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والرمز... وكل ما من شأنه أن يرسم في ذهن القارئ لوحة يستمتع بذوقه، فيهتز لها، ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية.

1- التشبيه :

وهو "باين أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة"[1].

وهو أيضا صورة حسية تقوم على تمثيل حسي أو مجرد بشيء آخر (حسي أو مجرد) لإشتراكها في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر. وإن للتشبيه دورا فعالا في إثراء القصيدة من حيث التصوير الفني.

وقد ورد في القصيدة، وذلك في قول الشاعرة :

المثال الأول في البيت السابع

تحمل العين قذى العين **كمـا** **تحمل الأم** أذى ما تفتلـي

فهنا نجد التشبيه ورد (تشبيه تمثيلي) وهو يقوم على تشبيه صورة مركبة من عدة أشياء بصورة أخرى مركبة، فشبه حمل العين للقذى كحمل الأم الأذكاء.

المثال الثاني : البيت العاشر :

ورماني قتله من كتـب رَمْيَه المصمي به المستأصـل

نجد أن التشبيه ورد بليغا "ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه"[2].

المثال الثالث : البيت السادس :

لو بعين فقِئَتْ عيني سـوى أختها فانقأت لَمْ أحفـلِ

(1) علي الحازم : مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط5، 1966، ص 20.

(2) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغةى الواضحة، مرجع سابق، ص 24.

نجد أن التشبيه ورد تشبيها تمثيليا، فشبه خد القصاص لكليب والقتل لجساس فقئ العين بعين أخرى والتي هي عضو مهم في الجسم (البصر).

ومن الملاحظ أن هذه التشابه جاءت بليغة وأشد تأثيرا تتكون من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه (كما-كمن) وهي كلما تشابيه بليغة على عادة الشعراء الأقدمين.

وإن استعمال الجليلة لهذه التشبيهات دليل على أن الحزن والآلام والفجيعة أصبحوا أمور طبيعية في شخصيتها، وعلى حسب التشبيه المستعمل التمثيلي والبليغ دلا على قوة وبلاغة وشدة تأثيره في الصورة التي ورد فيها.

وتبدوا شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها"[1].

2- الاستعارة :

"من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما وهي قسمان :

أ)- **تصريحية** : وهي ما صح فيها بالمشبه به.

ب)- محنية : وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه"[2].

مؤكد وجود الاستعارة في النص الشعري أمرا ضروريا، لأنها وسيلة التعبير البياني والتصوير الفني.

والاستعارة "تعتبر دعامة أساسية في بناء لغة الشعر وقد استخدمت مرادفا بديلا لكلمة أو مصطلح الصورة، بل هناك من ذهب إلى أنها جوهر الشعر، وأن الشعر في حقيقته إستعارة كبيرة،

(1) ينظر رابح بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 153.

(2) علي الجازم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 71.

والشاعر من خلالها يتمكن من إقامة العلاقات بين الأشياء، وجمال الشعر موقوف على ما تمده هذه العلاقات من إيحاء في التعابير وطرافة في التصوير"[1].

نبين بعض الاستعارات التي وظفتها الشاعرة في القصيدة

المثال الأول : البيت الخامس :

فعلُ جسّاس على وجدي بـه **قاطع ظهري** ومدن أجلـي

وهي استعارة مكنية (قاطع ظهري)، إذ شبهت فعل جساس بالسيف وتركت ما يدل عليه وهي قرينة قاطع.

المثال الثاني :

يا قتيلاً **قوضَ الدَّهرُ** بـه سقف بيتيَّ جميعًا من عَـلِ

وهي استعارة مكنية (قوَضَ الدَهْرُ)، إذ شبهت الشاعرة الدهر بالمعول (الآلة التي تهدم) وتركت ما يدل عليه وهي قرينة قوض (هدم).

المثال الثالث :

ليته كان دمي **فاحتلبـــوا** ذررا منه دمي من أكحلـي

وهي استعارة مكنية (فاحتلبوا)، إذ شبهت الدم بالحليب وتركت ما يدل عليه وهي قرينة (احتلبوا).

(1) مبروك بن فغلاب : الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، مذكرة ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القاهرة 1988، ص 153.

المستـــوى الدلالـــي

المستوى الدلالي في قصيدة الجليلة بنت مرة

تمهيد

المبحث الأول : نظرية الحقول الدلالية

المبحث الثاني : الحقول الدلالية البارزة في القصيدة

تمهيـد :

مما لاشك فيه أن الدراسة الدلالية تمثل حلقة أساسية في التحليل الأسلوبي وذلك من خلال العودة إلى مختلف الظواهر الدلالية الموجودة في القصيدة، كتكرار الألفاظ مثلا وإلى أي معاجم تنتمي والحقول الدلالية التي تصب فيها كل كلمة حتى تصل إلى صيغة الشعرية ومن هنا سوف نتطرق إلى نظرية الحقول الدلالية.

1- نظرية الحقول الدلالية :

- مفهوم نظرية الحقول الدلالية : الحقل الدلالي (Semantie field) أو الحقل المعجمي Lescical field هو مجموعة من الكلمات هو مجموعة نمن الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتظم ألفاظا مثل أحمر، أزرق، أصفر..." [1].

- فالمقصود من هذه النظرية في رأينا أنه إذا كنت تريد فهم كلمة في النص فإنه عليك فهم باقي الكلمات المتصلة بها دلاليا والهدف من التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، وكشف صلاتها بالأخرى.

وقد وسع بعضهم مفهوم الحق الدلالي ليشمل الأنواع التالية :

- الأوزان الاشتقاقية وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية.
- أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

(1) عبد الجليل : علم الدلالة أصوله وميادئ في التراث العربي منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق 2007، ص 85.

– الحقول استجمائية وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق استعمال ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع وقد كان W. Porzig أول من درس هذه الحقول.

– الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة وقد كان Ajolles أول من اعتبر الترادف والتضاد من الحقول الدلالية.

- كلب = نباح.
- فرس = صهيل.
- زهر = تفتح.
- طعام = يقدم[1]

الحقول الدلالية البارزة في القصيدة :

من خلال العودة للجدول السابق وإحصاء الكلمات فإن الحقول الدلالية هي كفيلة البارز لمعرفة الحالة الشعورية للشاعرة –جليلة بنت مرة – التي دفعتها إلى استخدام ألفاظ معينة، فالقصيدة سيطرت عليها كلمات ومفردات وعبارات كان لها الدور البارز في تشكيل الصورة أو الوضع الذي تعانيه الشاعرة.

ومن أبرز الحقول الدلالية في القصيدة :

1- حقل الموت التي غاصت فيه الجليلة : من خلال تكرارها لألفاظ ك (القاطع الأجل، القتيل، الهدم، المصمي، اللظى، الثأر، المثكل الدم...) وكل هذه الألفاظ تنتمي إلى معجم واحد وهو (الفجيعة والموت) فالفجيعة التي ألمت بها هي بسماع خبر موت زوجها والموت المحدق بأخيها والثأر المرتقب لزوجها من أخيها ومثال ذلك في أغلب أبيات القصيدة إذا ما قلنا كلها.

(1) أحمد مختار عمر : علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص 79-80.

2- حقل التوجع والألم : ويضم الدلالات المعجمية التالية : البكاء، الهدم، لظى، وقد سيطر حقل الألم والتوجع على القصيدة لأن الشاعرة هذا ما تعيشه وتعانيه فاختارت هذه المفردات لتعبر عن حالتها النفسية الحزينة المليئة بالآهات فهي تعيش ألم فقدان الزوج وألم فقدان الأخ بالثأر منه ونلمس هذا في قولها :

فضي قتل كليب بلظـــى من ورائي ولظى مستقبلـي

ليس من يبكي ليومين كمـــن إنما يبكي ليوم ينجلـــي

3- حقل الحيز المكاني : نلحظ أن الشاعرة لم تستعمل هذا الحقل كثير في قصيدتها سوى في مفردة واحدة وهي البيت الذي يعبر عن كل مكان لها فيه ذكرى.

4- حقل الحيز الزماني : الذهر، اليوم، تعكس لنا أنماط الحقل المكاني والزماني التجربة الصادقة للشاعرة والتي استطاعت من خلالها التأثير فينا على مدى صعوبة الموقف الذي تعانيه وفي هذا تقول الشاعرة :

هدم البيت الذي استحدثتـه وانثنى في هدم بيتـي الأول

يا نسائي ونكن اليوم قـد خصني الدهر يوزي معضـل

جدول تحليلي لبعض الحقول الدلالية ومعجمها في القصيدة :

الكلمة	حقلها المعجمي	دلالتها
تحمل الأم	الصبر وسعة البال	– التوجع والإرهاق النفسي. – شدة التحمل والصبر.
قوض الدهر	الانقسام	– الإنهيار النفسي.

الهدم	سقوط المباني	– حالة التمزق والشتات.
اللظى	النار الموقدة وعشية تعيش وتنمو في الصحراء تبقى نارها موقدة طول الليل	– رمز الصبر والتحدي. – رمز النار الألم والوجع الذي تعيشه.
البكاء	ماء سائل يخرج من عين الإنسان	– حالة الحزن الشديد.
الدم	سائل أحمر يجرب في عروق الكائن تحلي	– يدل على الموت.

الخاتمـــــــة

لقد تمخضت هذه الدراسة التي حاولنا أن نستجلي فيها دور الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ، و ذلك أن مفهوم الإيقاع لازالت متباينة حوله وقد اختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم. و مما يمكن رصده من هذه الدراسة أن ظل الشعر العربي ردحا من الزمن يتواثر مشافهة معولا على الإيقاع ومدى جلبه لأذن السامع مراهنا على شعرية هذا الإيقاع كجهاز سفر له بين الأجيال، و يعتبر الصوت أهم خاصية في الشعر العربي، وعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية بتآزر الإيقاعات والكلمات والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية استنتجنا أنه في الشعر الجيد موسيقى لم تتولد عن الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من منطلق صوتي.و كما تمثل شعرية الوزن شعرية جزئية، أما شعرية الإيقاع فهي شاملة كليّة واستطاعت الجليلة أن تناغم بين جمال الجزء وجمال الكل في تناغم يخلق جمالية متكاملة وشعرية مثالية.

و الملفت في هذه القصيدة أن البنية الصوتية التي تمثل الإيقاع الداخلي وفق قانون التوازن والتي يندرج تحتها كل من التكرار الذي يمثل ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع عرفها العرب منذ القديم.كما أنه لم يرث في مدونة الشعر الجاهلي إلا اثنا عشرة بحرا من بين بحور الشعر الست عشرة.و أن هناك علاقة بين الوزن والتجربة الشعرية التي تملي على الشاعر أن لا يتخير الوزن قبل تشكيل النص، لأن الشعر يقدّم أبعادا متعددة للتجربة مع الانفعال التي تمليه العاطفة لتخرج القصيدة على وزن يتفق والحالة النفسية للشاعرة و من خلال دراستنا للقصيدة رأينا أنها فقيرة من الجانب الفني وذلك أن الشاعرة لم تتكلف في اقتناء الألفاظ بل اختارتها عفوية و بسيطة للتعبير بها عن فاجعتها التي لم تكن تتوقعها.

وتبعا لذلك تبينا أن الشعر الجاهلي غالبا ما كان يعبر عن حالات الحزن والوصف والهجاء والفخر في الأوزان الطويلة، ويعبِّر عن حالات السرور والبهجة في الأوزان القصيرة وأن الإيقاع نابع عن شعرية الشاعر أي أنه تحصيل لانفعالاته وعواطفه لا قالبا مسبقا يبني عليه قصيدته

وفي الختام نستطيع أن نقول أن هذه الاستنتاجات هي أهم ما توصلنا إليه في بحثنا المتواضع ، الذي بذلنا فيه قصارى جهدنا ويبقى هذا العمل عرضة للنقد والتصويب. وشكرًا

الملاحـــــــق

التعريف بالشاعرة: هي جليلة بنت مرة الشيباني (ت 80 ق هـ- نحو 540م) تعتبر من أوائل الشاعرات العربيات الفصيحات من ذوات الشأن في الجاهلية، و هي أخت الذي قتل زوجها كليب. عند اجتماع لنساء الحي في المأتم ، طلبت أخت كليب أن تخرج لأن بقاءها معهم فيه عار و شماتة فأمرتها بالانصراف من المأتم لأنها أخت القاتل و الذي يوجب في حقه الثأر انسحبت و هي تجر أعطافها، فلقيها أبوها مرة فقال لها: ما ورائك يا جليلة ؟ فقالت: ثقل العدد، و حزن الأبدي و فقد حليل(زوج) و قتل أخ عن قليل و بين هذين غرس الأحقاد و تفتت الأكباد. فقال لها: أوى يكف ذلك كرم الصفح، و إعلاء الديات؟ و أثناء رحيلها قالت أخت كليب:رحلة المتعدي و فراق الساكت ويل غذا لآل مرة الكرة بعد الكرة فلما سمعت جليلة قولها قالت و كيف تشمت الحرة سترها و ترقب وترها أسعد الله أختي ألا قالت نفرة الحياء و خوف الأعداء ثم أنشئت القصيدة التي هي من أبلغ القصائد التي وصلتنا من شاعرات العصر الجاهلي من حيث طرافة موضوعها بحيث صورت فيها الصراع المرير الذي عصف بزوجها و تشتتت عواطفها و حزنها الشديد على الزوج و الأخ فهي تعد من روائع الشعر الجاهلي لا يماثله شعر نسائي أخر روعة إلا في شعر الخنساء في رثاء اخيها .

نص القصيدة :

يَا ابْنَةَ الأَقْوَامَ إِنْ شِئْتَ فَــلا تَعْجَلِي بِاللَّوْمَ حَتَّى تَسْأَلِــي

فَإِذَا أَنْتِ تَبَيَّنْتِ الَّــذِي يُوجِبُ اللَّوْمَ فَلُومِي واعْذُلِــي

إِنْ تَكُنْ أُخْتُ امْرِئٍ لِيمَتْ عَلَــى شَفَقٍ مِنْهَا عَلَيْهِ فَافْعَلِــي

جَلَّ عِنْدِي فِعْلُ جَسَّاسٍ فَيَــا حَسْرَتِي عَمَّا انْجَلَتْ أَوْ تَنْجَلِــي

فِعْلُ جَسَّاسٍ عَلَى وَجْدِي بِــهِ قَاطِعْ ظَهْرِي وَمُدْنٍ أَجَلِــي

لَوْ بِعَيْنٍ فُقِئَتْ عَيْنِي سِـــوَى ... أُخْتِهَا فَانْفَقَأَتْ لَمْ أَحْفِـــلِ

تَحْمِلُ العَيْنُ قَذَى العَيْنِ كَمَـــا ... تَحْمِلُ الأُمُّ أَذَى مَا تَفْتَلِـــي

يَا قَتِيلاً قَوَّضَ الدَّهْرُ بِـــهِ ... سَقْفَ بَيْتَيَّ جَمِيعًا مِنْ عَـــلِ

هَدَمَ البَيْتَ الَّذِي اسْتَحْذَثْتُـــهُ ... وَانْثَنَى فِـِي هَدْمِ بَيْتِـــي الأَوَّلِ

وَرَمَانِي قَتْلُهُ مِنْ كَثَـــبٍ ... رَمْيَةَ المُصْمِـِي بِهِ المُسْتَأْصِـــلِ

يَا نِسَائِي دُونَكُنَّ اليَوْمَ قَـــدْ ... خَصَّنِي الدَّهْرُ بِرُزْءٍ مُعْضِـــلِ

خَصَّنِي قَتْلُ كُلَيْبٍ بِلَظًـــى ... مِنْ وَرَائِي وَلَظًى مُسْتَقْبَلِـــي

لَيْسَ مَنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْنِ كَمَـــنْ ... إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِـــي

يَشْتَفِي المَدْرِكُ بِالثَّأْرِ وَفِـــي ... دَرَكِي ثَأْرِيَ ثُكْلُ المُثْكِـــلِ

لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُـــوا ... بَدَلاً مِنْهُ دَمًا مِنْ أَكْحَلِـــي

إِنَّنِي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَـــةٌ ... وَلَعَلَّ اللهُ أَنْ يَرْتَاحَ لِـــي

المصادر والمراجع

- ابن خلدون المقدمة ج2، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ط2، 1979، ص 1093.

- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 134، تحقيق : محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988، ج1، ص 134.

- ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر، ج1، ص 132.

- ابن رشيق القيرواني : العمدة...، ص 218-219.

- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص 81.

- ابن عقيل : شرح بن عقيل على ألفية بن مالك ص 109.

- ابن عقيل، شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، مصر، ط20، 1980، ص 140.

- ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب، دار الفكر، لبنان، ط2، 1998، ص 507.

- أبو البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، أسرار العربية، تح، محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، (د،ت)، ص 71.

- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، الوحشيات (الحماسة الصغرى)، تح : عبد العزيز الراجكوتي، زاد في حواشيه محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط3، 1987م.

- أبو هلال العسكري : الصناعتين : ص 353.

- أبي نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير،: 15/1.

- أحمد خليل : المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت 1968، ص 182.

- أحمد مطلوب : معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لنان ناشرون، لنان، ط1، 2001، ص 119.

- أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية ص 26-28.

- بو عامر بوعلام : شعرية المطلع في القصيدة العباسية (دراسة بلاغية وأسلوبية) مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان، دار صبحي، ط1، 2015، ص 125.

- بوري لونمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر : فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1997، ص 8.

- تزيفتان تودوروف : الشعرية تر شكري المبحوث ورداء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 21.

- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 1.

- جرجي شاهين عطية، سلم اللسان في اصرف والنحو والبيان، ص 166.

- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية تر محمد الولي ومحمد العميدي دار توبقال الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986.

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرفية، تونس، 1996، ص 293.

- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 263.

- حازم القرطاجي، منهاج القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس دت، ص 263.

- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية العربية لدراسة مقارنة في الأصول والمنهج المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط3، 2003، ص 16.

- الخطيب التبريزي، الكافي في علمي العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، ط3، القاهرة : مكتبة الخانجي، 1994م/1415هـ، ص 83.

- رمضان صادق : شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، ص 43.

- زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979، ص 22.

- السيد ابراهيم : قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية... مجلة علامات في النقد (مح 10، ج39) النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ذو الحجة 1421هـ/مارس 2001، ص 155.

- سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 35.

- شكري عياد، فصول في موسيقى الشعر، ص 13.

- شوقي ضيف، العصر الجاهلي من تاريخ الأدب العربي، الدكتور ص 191.

- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 22 والدكتور عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قضية الحرب، ص 147، بحث منشور.

- عبد الجليل : علم الدلالة أصوله وميادئ في التراث العربي منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق 2007، ص 85.

- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 1989م، ص 74.

- عبد القاهر الجرجاني : "دلائل الإعجاز شرح وتعليق محمد التتجي دار الكتاب العربي، بيروت ط3، 1999، ص 310.

- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر 1991، ص 117.

- عبد الكريم راضي جعفر : تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية – مهرجان المزيد الشعري الـ 15-1999، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 2000، ص 10.

- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية، أطروحة دكتوراه (مخطوطة) إشراف : د/حاكم حبيب الكريطي، 2008.

- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في الفقه العربي، ص 222.

- علي الحازم : مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط5، 1966، ص 20.

- العمدة لابن رشيق : 26/1.

- كمال بشر : علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، 2006، ص 174.

- مبروك بن فغلاب : الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، مذكرة ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القاهرة 1988، ص 153.

- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، لنان ط1، 1974، مادة RHYTHM.

- محمد إبراهيم مجدي : في أصوات عربية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 2006، ص 58.

- محمد الطيب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ج3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، دط، دت، ص 134.

- محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1986، ص 41.

- محمد عبد الحميد، في إيقاع شعر العربي وبيئته، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، الأردن" 2005، ص 31.

- محمد عبد الكريم الرديني : فصول في علم اللغة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص 151.

- محمد عبدو فلفل : في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013، ص 147.

- محمد علي الهاشمي : العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية لبنان، ط3، 1999، ص 125-127.

- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار عودة، لبنان 1973، ص 376.

- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ص 424.

- محمد فتوح أحمد، الشكلية ماذا يبقى منها، علم الفكر، مج 20، ع3، 1989، ص 162.

- محمد مروان سعيد عبد الرحمن : دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006، ص 08.

- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، (د،ط) 1962، ص 240.
- هربرت ريد، طبيعة الشعر، ص 57.

الفهـــــــــرس

الرقم	العنــوان	الصفحة
01	إهداء	
02	شكر وعرفا.	
03	مقدمة.....	أ
04	مدخل تمهيدي.....	**05**
	الجانب النظري : الشعرية والإيقاع الموسيقي مفاهيم	
05	مفهوم الشعرية.....	**10**
06	الشعرية في منظور النقد الغربي.....	**11**
07	الشعرية من منظور النقد العربي.....	**13**
08	1- الإيقاع لغة واصطلاحا.....	**15**
09	بين الوزن والإيقاع.....	**17**
10	1- الوزن.....	**18**
11	موسيقى الشعر.....	**20**
	الجانب التطبيقي: المستوى الصوتي	
12	تمهيد.....	**25**
13	المبحث الأول : الموسيقى الخارجية.....	**25**
14	المطلب الأول : وزن القصيدة.....	**25**
15	المطلب الثاني : القافية.....	**30**

16 المطلب الثالث : الروي..... 32

17 المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية لقصيدة جليلة بنت مرة..... 33

18 التكرار..... 35

19 I)- تكرار الأصوات..... 35

20 II)- تكررا الكلمة..... 39

21 المطلب الثالث : الطباق والتجنيس..... 40

الجانب التطبيقي : المستوى التركيبي

22 تمهيد..... 44

23 المبحث الأول : توظيف الأزمنة..... 44

24 المطلب الأول : الأفعال..... 44

25 المطلب الثاني : الصفات..... 46

26 المبحث الثاني : الجملة في إطار القصيدة..... 47

27 المطلب الأول : الجملة بين الإخبار والإنشاء..... 48

28 المطلب الثاني : الجملة بين النفي والإثبات..... 49

29 المطلب الثالث : الجملة بين الطول والقصر..... 49

30 المطلب الرابع : العدول على المستوى التركيبي..... 50

31 المطلب الخامس : العدول في الصورة..... 53

الجانب التطبيقي : المستوى الدلالي

32 تمهيد..... **60**

33 المبحث الأول : نظرية الحقول الدلالية..... **61**

34 المبحث الثاني : الحقول الدلالية البارزة في القصيدة..... **62**

35 الخاتمة..... **64**

36 الملاحق

37 المصادر والمراجع

38 فهرس الموضوعات