

كلمة شكر

الحمد لله عز وجل و الصلاة و السلام على اشرف
خلق الله صلى الله عليه و سلم و على اله و صحبه
اجمعين .

نتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان للأستاذة المشرفة
" زكية بجة " التي لم تبخل علينا بنصائحها القيمة
وراعت البحث بالعناية العلمية .

كما نتقدم بالشكر الجزيل الى من كل من ساعدنا
ماديا و معنويا على انجاز هذا البحث و اتمامه،
فلهمنا الف تحية تقدير و شكر .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

يعدّ الشعر الحر أو ما يسمى بشعر التفعيلة ثورة جديدة على مستوى الإبداع الأدبي؛ حيث تمّ كسر قيود الشعر العمودي بالتحرّر من وحدتي الوزن و القافية، هذا ما سمح للشاعر الحديث التصرّف بحريّة في القصيدة لإثرائها.

لقد شهدت الساحة الأدبيّة الجزائريّة نشاطا كبيرا في العصر الحديث كما دخلت المرأة بقوة كمبدعة لها مكانتها الخاصّة سواء في النثر أو الشعر ونجد عدّة دراسات وإشارات حولها، وقد اخترنا الشاعرة حسناء بروش في بحثنا لدراسة خصائص قصيدتها "حالة رؤيا" من ديوان للجحيم إله آخر".

عرف العصر الحديث تطوّرًا في شتّى المناهج الأدبيّة، وقد كان هذا التطوّر نتيجة الاهتمام الكبير بعلوم اللّغة واللّسانيات بدءًا من مطلع القرن العشرين، إذ عرفت هذه الدّراسات نقلة نوعيّة شملت حقل الأدب، وقد نتج عن ذلك نشوء علم حديث يبحث في لغة النّصوص الأدبيّة والذي عرف "بالأسلوبيّة" أو "علم الأسلوب".

تكمّن أهمية الأسلوبية في تتبّع الجماليّة الفنيّة التي تتميّز بها النّصوص، وتركّز في محتواها على تفسير وتحليل الظواهر التي تسهم في ثراء اللّغة النصيّة مثل ظاهرة التكرار. تهتمّ الأسلوبيّة باللّغة في دراسة النصّ وتحليله، فإذا كان اللّغوي يدرس ما يقال فإنّ الأسلوبيّة تدرس كيفيّة ما يقال، فمثال عن ذلك استخدام ضير المتكلّم (أنا) في قصيدة معيّنة، فالأسلوبيّة تستوقف الدّارس محاولًا تفسيرها وإيجاد علاقة لها بالمعنى العام في داخل النص، وكذلك الظواهر اللّغويّة مثل الاستفهام أو الأمر.

أمّا الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع اهتمامنا بالشعر العربي المعاصر، وبالأخص الشعر الجزائري لأنّه يعتمد على الإيحاء والرمز، وهذا ما يعطي للقصيدة نوعًا من الغموض الفنّي والجمال الإبداعي وبالذّات في القصيدة المدروسة "حالة رؤيا"، وهو في

الحقيقة من المواضيع الحديثة غير المدروسة. بالإضافة إلى الرغبة في دراسة أحد أعمال هذه الشاعرة، لكون قصائدها تستحق القراءة الحادة المتمنّة والتعمق فيها .

ومن هنا نطرح الإشكالية الآتية: كيف تجلّت مستويات الأسلوبية في قصيدة "حالة رؤيا" للشاعرة "حسنا بروش"؟

ومن هذه الإشكالية تنبثق مجموعة من الأسئلة الفرعية على النحو الآتي:

- ما مفهوم الأسلوب والأسلوبية؟
- ما هي اتجاهات الأسلوبية؟
- فيما تكمن مستويات الأسلوبية التي ظفّتها الشاعرة حسنا بروش في قصيدتها جالة رؤيا؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، اعتمدنا على الخطة التالية:

مقدمة حملت في محتواها تقديمًا شاملاً للموضوع، من خلال ذكر أسباب اختيارنا له والإشكالية العامة، كما ذكرنا فيه المنهج المتبع لتحليل هذه القصيدة ومجموعة من المصادر والمراجع التي خدمت هذا البحث، يليها مدخل يضمّ الحديث حول مفهوم الأسلوبية و الأسلوب و اتجاهات الاسلوبية وعلاقتها بالبلاغة و عرّفنا بالدّوان للجسيم إله آخر للشاعرة حسنا بروش.

وقد قسّمنا البحث إلى فصلين، فالفصل الأوّل يحمل عنوان "دراسة المستوى الصوتي والتركيب في قصيدة حالة رؤيا لحسنا بروش" تحدّثنا من خلاله عن ظاهرة التكرار والجهر والهمس وغيرها كما تطرّفنا إلى الجمل الفعلية والاسمية موضحين أماكن ورودها في القصيدة من خلال نماذج منها. أمّا الفصل الثاني، فقد جاء بعنوان "دراسة المستوى الإيقاعي والدلالي في قصيدة حالة رؤيا لحسنا بروش"، وقد تحدّثنا فيه عن الأوزان والقوافي والبحور الشعرية، كما ذكرنا في المستوى الدلالي الرموز الإيحائية التي جاءت

في القصيدة ومختلف الاستعارات وكذا ظاهرة التناص معتمدين في كلا الفصلين على مجموعة من المصادر والمراجع التي خدمت موضوعنا بشكل كبير منها: كتاب (مصطفى السعداني) بعنوان (البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث)، وكذا كتاب للدكتور (عبد السلام المسدي) الذي يحمل عنوان (الأسلوبية والأسلوب) وكتاب (علم الأسلوب) للدكتور (صلاح فضل) و (كتاب البنى الأسلوبية لجس ناظم) ؛ بحيث حمل كلّ منهم حديثاً شيقاً عن الأسلوبية وما له علاقة بهذا العلم. لنختم بمجموعة من النتائج كحوصلة عامة أوردناها في الخاتمة.

اعتمدنا في بحثنا على المنهج الأسلوبي الذي يهدف إلى دراسة و تحليل المستويات الأسلوبية في النص الشعري.

وإنّ لكلّ بحث صعوبات، والتي واجهتنا في إنجاز هذا البحث قلة المراجع التطبيقية، وصعوبة دراسة الشعر كونه يحتاج إلى نوع من الثقافة الشعرية وكذا التفتّن لشئى مظاهر الأدب، والأكثر صعوبة من كلّ هذا هو العثور على الديوان الذي أجرينا من خلاله هذا البحث ديوان حسناء بروش "للجسيم إله آخر" لانعدامه في المكتبات المجاورة.

وفي الأخير، نشكر كلّ من ساهم معنويًا وماديًا في بحثنا خاصة الأستاذة المشرفة زكية بجة على الصبر والمساعدة والنصائح القيمة التي ساعدتنا بها لتذليل كافة الصعوبات و طالبة الدكتوراه نزيوي ملكة التي أهدت لنا الديوان.

ونشكر الله ونحمده والصلاة والسلام على أشرف الخلق سيّدنا محمد صلى الله عليه و سلّم.

مدخل

1- مفهوم الأسلوب:

أ- المفهوم اللغوي:

• عند العرب:

لقد وردت لفظة أسلوب في كلام العرب منذ القدم، إذ نجد في (لسان العرب لابن منظور) ما يأتي: "ويقال للسطر من النّخيل أسلوب. وكلّ طرق ممتدّ فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطّريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطّريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضمّ، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين".¹

كما نجد أيضا هذه اللفظة في تعريف عارضٍ سريعٍ عند (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه (دلائل الإعجاز): "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا. والأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله".² وفي هذا القول يقترن مفهوم "الضرب" و "الطريقة" بالقالب المشترك الذي يتكيف على حسبه الكلام، ويترك هذا مجالا لاعتبار أنّ الأسلوب يتلّون حسب أنواع القوالب لا حسب اختلاف الشخصيات، فهو مميّز لنوع من الكتابات المشتركة المعهودة لا لآثار معيّنة في ظروف محدودة وبيئات مخصوصة، وهو -"بالتالي- مميّز لطبقات أسلوبية متجمّدة لا لطاقات فنية متجدّدة".³

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط1. بيروت: 2000، مادة: [سلب].

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي ط1 بيروت 2005 .

³ - مصطفى الصّاوي الجويتي، معاني لم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية 1996 ص199.

ونذكر أيضًا (ابن خلدون) الذي حدّد الأسلوب وتوغّل فيه توغّلًا خاصًا يحتاج إلى وقفة وتأمل، بحيث قال: "ولنذكر هنا سلوك (عند أهل) الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القلب الذي يفرغ منه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى (الذي هو وظيفة الإعراب) من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان (...). حتّى يتّسع القلب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصّورة الصّحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي".¹

فالأسلوب بهذا المعنى هو صورة ذهنيّة تتمثّل في قالب موحّد يستخلصه الذّهن في أشكال التراكيب المتعدّدة، ومقياس جودته مدى اتّساع القلب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام. توصّل ابن خلدون في هذا القول إلى ضبط حقيقة الأسلوب على وجه طريق وإن هو ترك حده مرّنًا ووسيلة تقييم الآثار الفنيّة باعتماده غامضة، ذلك أنّه أوكل درس الأسلوب إلى الذّوق.² ومن خلال هذا يتّضح أنّ الرّكيزة الأولى للأسلوب صورة ذهنيّة تمتلئ بها النّفس وتطبع فيها الذّوق، وهذا نتيجة الدّراسة الأدبيّة وممارسة الكتابة والإبداع، وعلى إثر هذه الصّورة الذهنيّة تتألّف العبارات اللفظيّة المحسوسة التي تشكّل في الأخير ما يُعرف بالأسلوب.

كما استعمل (القيرواني) مصطلح الأسلوب في كتابه (العمدة في صناعة الشّعْر ونقده) حسب ما نقله (يوسف أبو العدوس) بمعنى يدلّ دلالة واضحة على ما يحمله في الوقت الرّاهن، إذ إنّ الأسلوب عنده سمة الكلام الفنيّة وصفته التي تميّزه وتشير إلى فرادته، يقول في هذا: "قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشّعْر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغًا واحدًا وسبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري

¹ - عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون الجزء الأوّل .

² - مصطفى الصّوي الجويتي، معاني علم الأسلوب مرجع سابق ص 201.

الدّهان. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخفّ محتمله وقرب فهمه، وعذب النطق به وحلي في فمّ سامعه، فإذا كان متتافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء¹.

وهو ما نفهم من خلاله أنّ الشعر الجيد هو ما كان أبلغ وأصح على اللسان، من حيث العذوبة في النطق يستسيغه الأذن. فالشعر أسلوب فني محكم الصياغة يتميز به كل شاعر عن آخر، يورد فيه جملة من الرسائل بأسلوب يجذب المتلقي ليفهما السامع بوضوح تام ويحفظ منه قدرًا.

ويضيف (يوسف أبو العدوس) موضّحًا محاولة (ثعلب أحمد بن يحيى) في كتابه (قواعد الشعر) أن يقدّم تفسيرًا لفهم أسلوب الشعر، بحيث رأى فيه أنّه يجري على أربع قواعد تمثل أساليبه معتمدًا في هذا التقسيم على أساليب الكلام بعامة، ليجعل منها أساليب للشعر منها الأمر والنهي، وكذا ما يأتي في الخبر والاستخبار...² ومن هذا القول يتّضح أنّ الشعر يميل في محتواه الفني بصفة عامة إلى احتمال أنواع متعدّدة من الأساليب تحكم صياغته ضمن قواعد لا تخرج عن المألوف في اللغة، وهذا التنوع هو ما يضيف في الحقيقة على الشعر لمسات إبداعية خاصة تميّزه عن غيره من أنماط التعبير الأخرى لفهمه لغته الخاصة وأسلوبه.

• عند الغرب:

من الحديث العربي القديم عن الأسلوب، ننقل إلى حديث آخر معاصر يرتبط بمفهوم الأسلوب عند الغرب، فكلّمة (style) تشير إلى (مرقم الشمع)، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد "اشتقت من الشكل اللاتيني (stylus) إبرة الطّبع (الحفر)، واتّخذت في اللاتينية

¹ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة، ط1. الأردن: 2007، ص16.

² - المرجع نفسه، ص12.

الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلّها. ومن هنا تبدو كلمة (style) لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية ما دامت تشير إلى أداة الكتابة أو الحفر".¹

كما أنّه ثمة تعريفات تنظر إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلف منها:²

- الأسلوب هو الإنسان نفسه (بيفون).
- الشخصية الجديدة لا تعبّر عن نفسها بأمانة إلّا من خلال شكل جديد، والجملة الخاصة بنا يجب أن تظلّ صحبة النّزع كقوس "أوديسيوس" (أندريه جيد).
- الأسلوب للكاتب كما هو للرّسام، ليس مسألة صنعة بل مسألة رؤية (مارسيل بروست).

من خلال هذه التعريفات ، نفهم أنّ الأسلوب مرتبط بشخصية المؤلّف أو الإنسان بشكل عام، فوجوده مرتبط بالذّات التي تكملّه وتعبّر عنه، فظهر ما يسمّى بالأسلوبية التعبيرية التي تعبّر عن شخصية الكاتب وروحه.

2- مفهوم الأسلوبية:

تعتبر الأسلوبية علما جديدا نشأ لبحث في لغة النّصوص الأدبية، فأصبح مدخلا ومنهجاً لها لتحديد خصائصها وسماتها الجمالية. لقد "اتّخذت تسميات خاصة في اللّغات الأوروبية: في الإنجليزية (stylistics)، وفي الفرنسية (la stylistique) وفي الألمانية (die stylistik)، وترجمها بعض الباحثين إلى اللّغة العربية إلى (علم الأسلوب)، وترجمها آخرون إلى (الأسلوبية)، وفضّل بعضهم هذه الترجمة الأخيرة".³

¹ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ط1. المغرب: 2002، ص15.

² - المرجع نفسه، ص28، ص29.

³ - عبد الله محمّد بن جبر، الأسلوبية والنّحو، دار الدّعوة، ط1. دب: 1988، ص09.

"فالأُسْلُوبِيَّةُ ترصد القيم الجمالية استجلاءً لوجوه انتظامها وكشفاً لمجموعة العلاقات التي يحتكم إليها النص الأدبي، وتظهر المنطق الداخلي الذي تبني عليه ملامح القراءة، توخياً لبيان المواقع التي تحتلها الأبنية في سياق تجليات التماسك النصي".¹

ولقد تعددت التعريفات التي أطلقت على مصطلح الأسلوبية بتعدد آراء نقاد وأدباء العرب والغرب، بحيث نجد منها تعريف العالم (شارل بالي) والذي يعتبر مؤسس علم الأسلوب (الأسلوبية) معتمداً في ذلك على دراسته السابقة على يد أستاذه (فيرديناند ديسوسور) قائلاً: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير من ناحية محتواها العاطفين، أي التعبير عن وقائع الحساسة من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسة"² ومن خلال هذا التعريف، نجد أنّ شال بالي قد ربط الأسلوبية بالعواطف والأحاسيس التي تؤثر في القارئ أي المتلقي، وهو علم يدرس النصوص الأدبية.

إلى جانب التعريف السابق لشارل بالي، جاء تعريف آخر للأسلوبية على لسان (جاكسون) يقول معرفاً هذا العلم: "الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الغني عذبا في مستويات الخطاب أولاً وعن سائر الفنون الإنسانية ثانياً".³ وفي هذا نفهم أنّ الأسلوبية علم يبحث فيما يتميز به الكلام من سمات جمالية تضيف أسلوباً إبداعياً فنياً يجمع بين خصائص متنوعة من تقديم وتأخير ومجازات واستعارات تكوّن تلك الصيغة الجمالية والتي هي جوهر وموضوع هذا العلم.

يعرّف (ريفاتير) هذا العلم "بأنّه علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف بمراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل وجهة نظر في الفهم والإدراك،

¹ - عمر عبد الله العنبر، محمد حسن عواد، "الأسلوبية وطرق قراءة النص الأدبي"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، دب: 2014، ص437.

² - محمد عبد المنعم حفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1. دب: 1992، ص14.

³ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الوطنية، ط1. دب: 2006، ص34.

فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة عمل الّهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص¹. ويقصد ريفانير انطلاقاً من تعريفه أنّ الأسلوبية علم يهدف إلى كشف كلّ العناصر التي تميّز كلام المؤلّف، ومدى إدراك المتلقّي له مع وجهة نظر في البنية التركيبية والصّيغة الجمالية لهذا الكلام، ويضيف قائلاً: "إنّه علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعيّة تتطّلق باعتبار النّص الأدبي بنية السّنية تتحاور مع السّياق المضموني تحاوراً خاصاً"².

أمّا (بيير جيرو) فيجعل الأسلوبية تتحدّد بكونها البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب، طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكّن النقاد إليه إلّا عبر صياغته البلاغيّة³. ومن خلال هذا التعريف، نجد أنّ الأسلوبية علم يبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء الأسلوب كعلم.

وهذا ما قاله (عبد السلام المسدي) عند تعريفه للأسلوبية، حيث يرى مصطلح الأسلوبية (stylistique) مصطلح مركّب من جذر أسلوب (stylist) ولاحقة (ique)، فالأسلوب مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختصّ بالبعد العلمي العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق علم الأسلوب (science de style)⁴.

إنّ الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف عن نظرية النّظم العربيّة، التي وضع أصولها (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه النّقيس (دلائل الإعجاز)، وكانت دراسته في التّقديم والتّأخير والذّكر والحذف وغير ذلك من وجوه المعاني، وكذلك دراسته لأساليب الحقيقة

¹ - المرجع السابق، ص 42.

² - لويّز بن ناصر، ملامح المنهج الأسلوبي في التّراث النّقدي عبد القاهر الجرجاني أنموذجاً، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في النّقد العربي، إشراف: ، قسم جامعة

³ - قدوسي نور الدين، محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، ص 07.

⁴ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 31، 32.

والمجاز والتشبه والتّمثيل والاستعارة والكناية وغير ذلك من وجوه البيان والبدیع، كان كلّ عملا جديدا في البلاغة العربيّة وتقصيلا واسعا في الأسلوب وتحديدًا قريبا من مفهوم الأسلوبية في المذاهب الغربيّة الحديثة.¹ ومما سبق نستنتج أنّ نظرية النّظم للجرجاني لا تكاد تختلف عن مفهوم الأسلوبية، وهناك علاقة وطيدة بينها وبين خصائص علم الأسلوب وجذور البلاغة القديمة.

ومن خلال كلّ ما سبق من تعريفات، نخلص إلى القول أنّ الأسلوبية لا تختصّ بتعريف معيّن، إذ حاول أحد الباحثين جمع هذه التعريفات في تعريف شامل قائلا: "إنّ الأسلوبية هي جملة الصّیغ اللّغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وليان التأثير على السّامع".² فعلم الأسلوب إذا، ليس له تعريف دقيق وثابت، إذ أنّ كلّ التعريفات تتنوّع بتنوّع الدّارسين والباحثين والذي من شأنه أن ينتج تشبعا واختلافا في الآراء من حيث الصّياغة والمنطق.

3- نشأة الأسلوبية:

يعود الفضل في نشأة الأسلوبية إلى ثنائية ديوسور الذي يعتبر خاصية اجتماعية وجانب ذهني مجرّد من اللّغة والكلام، في حين أنّ اللّغة (الخطاب) هي الجانب الفردي الملموس والمنجز، إذ رأى أنّ الجدير بالاهتمام هو اللّغة لا الكلام، لأنّ اللّغة هي التي تنتج الأسلوب، فانطلق (شارل بالي) من هذا المبدأ وجعل اللّغة المستعملة العادية (غير الأدبية) موضوعا للدراسة اللّسانية، ممّا أدّى إلى ظهور الأسلوبية التّعبيرية أو اللّسانية على يديه.

إنّ الأسلوبية عند الغربيين قد نشأت وتطوّرت حتى أصبح بالإمكان عدّها بلاغة جديدة ترعرعت في ظلّ كشوفات اللّسانيات الحديثة، ومستفيدة كذلك من الإرث البلاغي القديم، إذ

¹ - محمّد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، مرجع سابق، ص05.

² - قدوسي نور الدين، محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص07.

"أنّ البلاغة عرفت منذ القدم بأنّها كما يقول أحد شرّعيها القدماء "فن القول الجيّد، إلّا أنّ هذه الجودة قد فسّرت طبقاً لاتّجاهات مختلفة، فحيناً تنصرف إلى الجانب الأخلاقي تصبح ملائمة الموقف والمقام ومطابقة مقتضى الحال، وتنصرف حيناً آخر إلى ابتغاء هدف طيّب مثل الإقناع، أو إلى وضع القواعد اللازمة لتتوفّر في القول شروط الحسن والجمال".¹

نفهم من خلال هذه المقولة أنّنا متى يمكننا تفسير أقوالنا على أنّها أقوال جيّدة في حالة ما إذا كانت مشبّعة ومفعمة بالمحسنات الجمالية، من هنا أصبحت البلاغة تعرف بنوع من النّحو المتقدّم لما يميّزها من سلامة القول، لتنتقل بعدها إلى مستوى أسلوبى ممتاز.

4- اتّجاهات الأسلوبية:

لقد ظهرت عدّة مناهج واتّجاهات لدراسة جماليّة النّصوص الأدبية لأنّ "الهويّة الإبداعية تحتاج في تحولاتها وتنقلاتها إلى التعمّق في عناصرها واستجلاء للمواطن الجماليّة فيها، وهي بذلك تتميز بزنبقيّة دائمة في بنائها اللّغوي تبحث عن قوانين ثابتة تتنبأ بحاصرة أفكارها".² ومن هذه المناهج نجد الأسلوبية التي تعدّ من أهمّها وأكثرها تطبيقاً، وبذلك قد قسّمت إلى عدّة اتّجاهات كالآتي:

○ الأسلوبية التعبيرية:

حاول (بيير جيرو) تقديم تعريف لها قائلاً: "دراسة لقيم وانطباعة خاصة بمختلف وسائل التعبير في حوزة اللّغة".³ يتّضح لنا من هذا التعريف أنّ محور هذا الاتّجاه الأساسي هو تلك الكلمات التعبيرية الخاصة التي يستخدمها المتكلّم في لغته.

¹ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، مرجع سابق، ص16.

² - نادية مدني، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر نعيم البرغوثي، إشراف: ، جامعة محمّد خيضر، كلية الآداب واللّغات، بسكرة: 2012/2013، ص25.

³ - بيير جيرو، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، ط2. حلب: 1994، ص53.

يعدّ العالم (شارل بالي) رائد هذه النظرية وهو تلميذ اللغوي الشهير (ف. ديسوسور) (1913/1857). وتعتبر هذه الأسلوبية أول أسلوبية ظهرت في الغرب سنة 1905، وليست منهجية بالي في الأسلوبية معيارية في البلاغة القديمة، بل هي منهجية وصفية لا تهتمّ بالأدب ولا بكتاب المبدعين، بل تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام دون التقيد بالمؤلفات الأدبية، من ثمّ ينطلق بالي من فكرة محورية إلا أنّ اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف، لذا فالأسلوبية عنده هي التي تهتمّ بالتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات، ويعني هذا أنّ الأسلوبية تعبيرية وانفعالية.¹

ومن خلال هذا، يتّضح أنّ أسلوبية بالي لا ترتبط بالبلاغة القديمة ولا بالأدب ولا بالإبداع، وإنّما تكمن في المشاعر والعواطف التي يعبر عنها المتكلّم، بمعنى أنّ "القيمة الأسلوبية الحقيقية تكمن في ما سمّاه المحتوى العاطفي للغة".² ويضيف بالي بقوله أنّ "الأسلوبية تدريس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنّها تدرس تعبير الواقع للحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل للوقائع اللغوية على الحساسية".³

○ الأسلوبية البنيوية:

لقد ظهرت الأسلوبية البنيوية في الستينيات من القرن العشرين يمثلها كلّ من (جاكسون) و(ريفاتير)، وتعرف أيضا باسم الأسلوبية الوظيفية، وترى أنّ المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنّما أيضا في وظائفها فلا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة، أي يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس".⁴

¹ - جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ط1، دب: 2010، ص12.

² - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة،

³ - بيير جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص54.

⁴ - عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط2 دب: 2006، ص140.

ومن هذا، يتبين أنّ الأسلوبية البنيوية لا تهتمّ بأنماط اللغة فقط بل بوظائفها البلاغية التي يستخدمها المتكلم لإيصال رسالته إلى المتلقي. فالأسلوب يتحدّد داخل الخطاب اللغوي الذي يؤدّيه المتكلم، لذا "يتحوّل النصّ إلى بنية قائمة بذاتها تتخلّلها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية"¹

ومما سبق نستنتج أنّ الخطاب اللغوي في الأسلوبية البنيوية هو لحم متكامل لا يمكن فصل عنصر من عناصره، لأنّه يكون بنية واحدة.

○ الأسلوبية الإحصائية:

يمثّلها كلّ من (بيير غيرو) و(شال مولر)، "يقوم هذا الاتجاه من الأسلوبية على إمكانية الوصول إلى السمات الأسلوبية لأثر أدبي ما عن طريق الكمّ، وتوزيع قيم الحدس إلى القيم العددية، وتركّز لتحقيق هذا الهدف بإحصاء العناصر المعجمية في الأثر، أو تركيز على طول الكلمات والجمل من عدمه، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال"². فالإحصاء في الأسلوب "يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه، وذلك بإظهار معادلات تكرارها ونسب هذا التكرار"³.

فالأسلوبية الإحصائية تهتمّ بما هو داخل النصّ كالجمل والكلمات وكلّ "ما يتعلّق بالمؤلف ويشكّل هويته، ويؤكد تميّزه الإبداعي"⁴، فلقد "انصبّ بيير غيرو على دراسة

¹ - بشير تاوريست، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والإشكاليات النظرية التطبيقية، ص185، ص186.

² - قدوسي نور الدين، محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص19.

³ - المرجع السابق، ص19.

⁴ - جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مرجع سابق، ص17.

المعجم في المؤلفات الأدبية المتميزة بتوظيف الإحصاء واستلهاهم المقاربة التاريخية التطورية للكلمات (Ethmologie)¹.

○ أسلوبية الكاتب:

يعدّ (ليو سبنزر) مؤسس الأسلوبية الكاتب، والتي تسمى أيضا بالأسلوبية الأدبية، ولقد اهتم "بربط النص في مختلف تجليات الأسلوبية بنفسية المبدع أو الكاتب متنبّتا بمقولة (بوفون) الأسلوب هو الكاتب نفسه، "وكان يعني برؤية الكاتب إلى العالم أكثر من اهتمامه بتفاصيل سيرته الذاتية"².

من خلال هذا كلّ، نفهم أنّ أسلوبية الكاتب هي أسلوبية تهتمّ بالمبدع ونفسيته انطلاقا من اللغة والأدب من منظور واحد، ونجد (ليو سبنزر) قد "رفض التفرقة التقليدية بين دراسة اللغة ودراسة الأدب واصطناع الحدس، ليضع نفسه في قلب العمل الأدبي ويدرس أصالة الشكل اللغوي"³. نستنتج ممّا سبق أنّ أسلوبية الكاتب تهتمّ كثيرا بما يقدمه الفنان من إبداعات، وتتنظر في كيفية تقديمه لها وتكشف خفاياه العملية الإبداعية.

5- علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

ظهرت البلاغة في اليونان، وكانت في الأصل فناً لتأليف الخطاب فهي "فنّ لغوي وتقنيّة لغويّة. وكانت في الوقت نفسه بمنزلة قواعد التعبير الأدبي، وأداة نقدية تستخدم في تقويم المؤلفات"⁴. لكن لم يسعفها الحظ في الاحتفاظ بمكانتها في الأدب بعد أن كانت تقوم بصياغة الخطاب الأدبي بأسلوب جميل، فأصبحت عبارة عن مجموعة من الوصفات العلمية وبدأت تفقد جودتها يوماً بعد يوم نتيجة لظهور علم جديد اصطلح باللسانيات على يد العالم

¹ - المرجع نفسه، ص17.

² - المرجع نفسه، ص15.

³ - عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص138.

⁴ - بيير جيرو، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، ط2. حلب: 1994، ص17.

النمساوي (دي سوسور)، فأصبح علماً قائماً بذاته مستقلاً عن البلاغة، وهذه الأخيرة كان بإمكانها أن تتبوأ لنفسها مكاناً إلى جانب اللسانيات لولا انبثاق علم آخر عُرف بالأسلوبية، والذي أسقط مفهوم البلاغة بشكل كامل وأخذ مكانتها، بقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردّد المقولة التي مفادها: "أنّ الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، بمعنى أنّ الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة".¹

وبالرغم من أنّ الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة كما يذكر الكثير من العلماء، إلّا أنّ هناك علاقة وطيدة بينهما، فالدارس (بيير غيرو) يؤمن بأنّ "الأسلوبية وريثة البلاغة وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنّها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية".² وإلى جانب هذا العالم، نجد أيضاً (شكري عياد) الذي يرى أنّ الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية بقوله: "ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة".³

ومن كلّ هذا نستنتج أنّ البلاغة والأسلوبية بالرغم من اختلافهما في النشأة إلّا أنّهما علمان متكاملان نشأ من المنطلق نفسه من سعي جمالي فني في الدراسات اللغوية والأدبية ككلّ.

6- التعريف بديوان "للجسيم إله آخر" للشاعرة "حسناء بروش":

• الغلاف الأمامي: نجد في واجهة الغلاف:

- اسم الشاعرة: حسناء بروش

-العنوان "للجسيم إله آخر": كتب بخطّ عريض يلفت انتباه القارئ، فالعنوان بحدّ ذاته بمثابة جسر تواصل بين المؤلف والمتلقي فله أهمية بالغة لا يمكن الإستغناء عنه في البناء العام

¹ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 61.

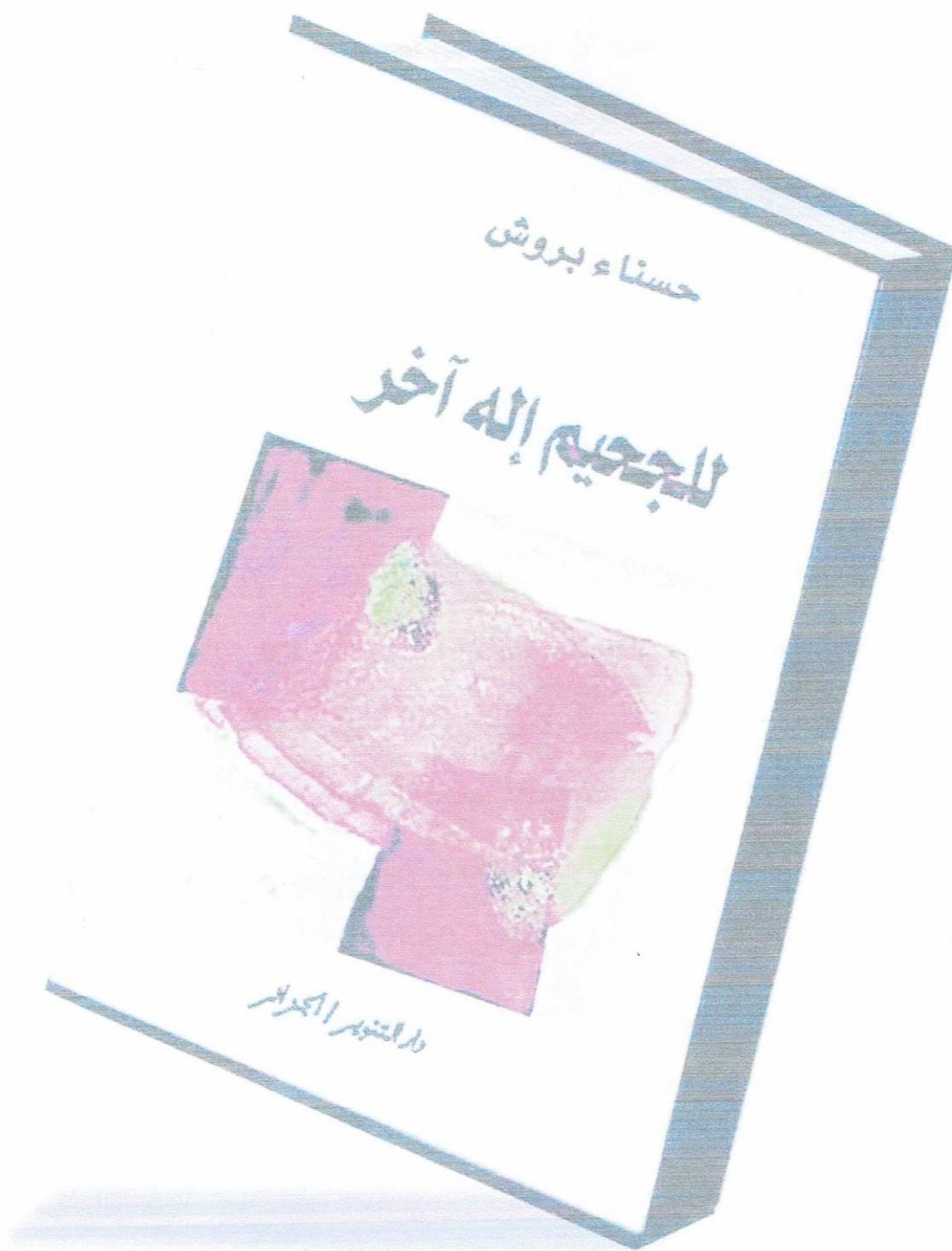
² - المرجع نفسه، ص 62.

³ - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

للنصوص ،ولذلك في غالب الأحيان نجد الكتاب والشعراء يتفنون ويجتهدون في وضع العنوان لكتبهم و دواوينهم ، كما يصحبونها أحياناً بمجموعة من الصور لتقريب الدلالات إلى الأذهان ،فالعنوان عتبة مهمة لا يمكن للمبدع تجاهلها أو وضعها بطريقة عشوائية، ويشير (محمد فكري الجزار) إلى هذا قائلاً: "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول ويشار إليه ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمى العنوان بإيجاز تناسب البداية".¹

نلاحظ أنّ عنوان الديوان يتكوّن من ثلاث كلمات، جاءت الكلمة الأولى فيه شبه جملة (جار ومجرور)، وما اعتدنا عليه أنّ الجملة في أصلها تأتي اسميّة أو فعلية، وانطلاقاً من هذا يتبيّن لنا أنّ في العنوان بنية تركيبية تشمل على ظاهرة التقديم والتأخير من خلال تأخير المبتدأ الذي هو لفظة (إله آخر) وتقديم قرينة تدلّ على الخبر حلّت محله من شبه الجملة (للجسيم)، بمعنى أنّ الخبر محذوف، ويعدّ هذا من أساليب العربية كلغة تبحث عن صنع الجمال الفني الذي تصوغه الألفاظ الأدبية العاكسة للمعاني والدلالات التي تكون مضمرة

¹ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط. القاهرة: 1998،



على القارئ تدفعه إلى التمعّن في تأمل هذه الصّيغ والتّساؤل عن سبب عدم مجيء العنوان بالصّيغة التي اعتاد عليها القراء من اسم أو فعل أو ما شابه ذلك.

إنّ أوّل ما استوقفنا حين قراءتنا لعنوان الديوان "للجسيم إله آخر" قراءة تمعنية لفظة (الجسيم) والتي تعرف بأنّها من أسماء النار، وقد جاء ذكرها في التّنزيل العزيز في مرّات عدّة ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْجَحِيمِ﴾ (المائدة/86) وقوله أيضًا: ﴿وَبُرَزَتِ الْجَحِيمُ لِلْغَاوِينَ﴾ (الشعراء/91). وترد اللفظة في اللّغة حسب ما جاء في معجم (مقاييس اللّغة لابن فارس): "جحم: الجيم والحاء والميم أصل، عظمتها به الحرارة وشدّتها، فالجاحم المكان الشّديد الحرّ".¹ ومن هنا يتبادر إلى الأذهان أنّ دلالة لفظة الجسيم هي التي توحى إلى العذاب، ونجد في عنوان ديوان الشاعرة الذي وضعته أنّ هنالك دلالة أخرى من خلال الجسيم الذي ذكرته أنّه يمتلك إله آخر غير إلها نحن.

بالإضافة إلى هذا، نلمح أسفل العنوان صورة سوربالية عبارة عن أشكال هندسيّة احتلت مساحة كبيرة بشكل بارز في الغلاف الأمامي للديوان، أتت بألوان داكنة من مزيج الأحمر والأصفر الرّامزان للون اللّهب الجحيمي، وهذا يلفت الانتباه بشكل كبير ويشير الفضول في نفسية القارئ وهو ما يمكن القول من خلاله إنّ الصّور تجسّد ما يرمز إليه العنوان ويشير إلى محتواه. أمّا في أسفل الصّفحة، فنجد عنوان دار النّشر بخطّ صغير وهي دار التّوزيع بالجزائر.

نجد في الصّفحة الأولى من الديوان، اسم الشّاعرة (حسناء بروش)، وقد كتب العنوان بخطّ يختلف عن كفيّة كتابه في الواجهة الأماميّة، وما نلاحظه أنّ العنوان في هذه الصّفحة مرفق بكلمة فصوص المكتوبة بخطّ صغير يبيّن لنا إلى أيّ نوع ينتمي إليه العمل الإبداعي

¹ - أبي الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمّد هارون، دار الجيل، ج1، مصر: 1969، ص469. مادة: [جحم].

شعرًا أو نثرًا... وقد نجده في الورقة الأولى يلحق أو في الورقة الثانية أو فيهما معًا.¹ بحيث وردت لفظة (فص) في اللغة حسب ما يذكره (ابن منظور) في معجمه (لسان العرب) بمعنى: "فَصّ الأمر: أصله وحقيقته، وفَصّ الشيء: حقيقته وكنهه، والكنه: جوهر الشيء".² يُفهم من هذا التعريف اللغوي أنّ اللفظة هي الدالة على الكنه والأصل في الشيء. وقد وظّفت الشاعرة هذه المفردة في ديوانها "للجسيم إله آخر" نتيجة تأثرها بكتاب (فصوص الحكم) لصاحبه (ابن عربي) الذي يعدّ من أعمق مؤلفاته، "ويتألّف من مقدّمة قصيرة وسبعة وعشرين (27) فصلاً مبنية على حقائق الوجوديّة الثلاث الله والكون والإنسان، وعلاقة الإنسان مع الكون وخالق الكون".³ وهذا ما أدى بالشاعرة هي الأخرى إلى البحث في علاقة الأنا والإنسان والكون.

ونلاحظ في الورقة الثانية من الديوان أنّه قد تكرّرت كلمة (فصوص) مكتوبة جنبًا إلى جنب مع العنوان. كما ورد فيها تقديم الديوان كما يلي:

- المؤلّف: حسناء بروش.
- حجم الكتاب: 21/14.
- عدد الصفحات: 83 صفحة.
- سنة النّشر: 2014.
- الطّبعة: الأولى.
- النّاشر: دار التّوير.
- بلد النّشر: الجزائر.

¹ - آسيا مصباحية، العرفانية وبناء المتخيل الشعر في القصيدة الجزائرية المعاصرة، الوهج العذري حسن بن عبيد، صحوة الغيم عبد الله العاشي، للجسيم إله آخر حسناء بروش، إشراف د زردومي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص نظرية الشعر، جامعة باتنة، كلية اللغات والآداب 2017 ص 82.

² - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 66، مادة: [فصص]

³ - آسيا مصباحية، العرفانية وبناء المتخيل الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 83.

- الإيداع القانوني: 5591-2012.

- ردمك: 8-71-946-9947-978.

أما في الورقة الثالثة، فقد كتبت الشاعرة إهداءً خاصاً متمثلاً في:

إلى افتراقي الأبدي في أسمى صور...

إليك...

كما لو كنا... (مطلقاً)... ولو في الجحيم...

نلاحظ من خلال هذا الإهداء أنّ هناك ضمير المتكلم المتصل يعود على (أنا) الذي هو غير موجود، والذي يبين ذلك هو وجود حرف (الياء) المتصل بالمفردات نحو (افتراقي)، وفي السطر الثاني من الإهداء هناك ضمير المخاطب غير الظاهر، برز من خلال شبه الجملة (إليك)، أما في السطر الأخير يظهر ضمير آخر وهو ضمير المتكلم (نحن) والذي جاء من خلال اتصال حرف النون بالفعل كان على النحو التالي (كنا). ويتبين من خلال استقراء هذا الإهداء أنّ الشاعرة قد وجّهته لاقترافها هي وللآخر غير الموجود، لتجمع في الأخير بين أنا والآخر.

وانطلاقاً من تفحصنا لديوان الشاعرة، نجد أنّ هناك ثلاث قصائد تبتدئ بإهداء ، منها القصيدة المعنونة بـ"غلواء" تقول في إهدائها: "إليهما قبل أن يشتبه الموت عليهما... (والدي ودرويش)¹ أما إهداء القصيدة الأخرى المعنونة "مثلها والجحيم" فتقول فيه: "إلى الآخر الذي في قصتي لم نعد واحداً منذ اكتشفتك في نفسي"². أما الإهداء الذي جاء في القصيدة

¹ - حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، ط1. الجزائر: 2014، ص58.

² - المصدر نفسه، ص34.

الثالثة والأخيرة التي تحمل عنوان "توأم الوقت" تقول فيه الشاعرة: "إليها حيث ينال الوقت وقتاً وحيث لا لوقت...".¹

يشتمل ديوان الشاعرة (حسناء بروش) على أربع وعشرين (24) قصيدة تتحدث كلها عن الأنا والآخر، ومن ذلك: كائن نردوي، قاد حاكماً أنت، على هيئة النون أنثى، حالة رؤيا، مساء الأنثى.... الخ.

• التشكيلة الخلفية:

حينما نمدن النظر في الواجهة الخلفية للديوان، نجد فيه مقطعاً طويلاً نصفياً للصورة المرفقة بعنوان الديوان "للجسيم إله آخر"، بجانبها المقطع الأول من قصيدة "خلخة" والتي تعبّر عن الفوضى والتشتت والهدم الذي تعانيه الأنا تجاه الآخر

¹ - المصدر نفسه، ص77.



الفصل الأول

دراسة المستوى الصوتي و التركيبي في قصيدة حالة رؤيا لحسناء بروش

1 - المستوى الصوتي:

1 ± - التكرار:

أ - تكرار الأصوات.

ب - تكرار الكلمات

1 2 - الجهر والهمس:

أ - الجهر؛

ب - الهمس.

1 3 - الطباق:

أ - طباق الإيجاب؛

ب - طباق السلب.

2 - المستوى التركيبي:

2 ± - مفهوم الجملة؛

2 2 - الجملة الشعريّة:

أ - الجملة الفعلية؛

ب - الجملة الاسمية؛

ت - الجملة الظرفية؛

ث - الجملة الندائية.

2 3 - الحروف:

أ - حروف العطف؛

ب - حروف الجر

2 4 - الضمائر.

2 5 - التقديم والتأخير.

2 6 - التعريف والتثكير.

- نصّ قصيدة "حالة رؤيا" من ديوان "للجسيم إله آخر" للشاعرة "حسناء بروش":

المحو... (أنت ولا أنت)... في حالة واحدة...

الوقت رؤيا

يستلذّ العارفون بوقته

فلتعصري اللذات

يا زرقاء خمراً

ولتصبّي ما صببت بكأسه

ولتسقيها هذه اللّيلة أمراً

كان كأسانها مرا

كان سران

وقتهما الغياب

و الكشف دوني

حينما قد غيباني

كان كأسانها طهرا

كان للكأسان باب

وكان لي

قبل العروج ساقيان

(أي رؤي ا ج ر ع ا ن ي)

أي نور قد تغشاني

وزرقاء الرؤى

بالنور سكرى

يا ساقِيَّ بها وقوفاً

إنّ في النّورين سرّاً
ها هنا قد أوجداني
ها أنا بيني وبين هنا حجاب
وهي وزرقاء الرّوى
يتجرّعان الغيب سهواً
في مقام العي جهراً
سافرا خلف الضباب
أيمامتي سترينها
و الوقت في عينيها قفرا
كلّما أعيّاها درب
استوت بين المدافن
تلبس الطّفان بحرا
كلّما أعيّاها كأسّي أسارت
شيء تبقيّ في عراء الكأس
و الكاس يباب
شيء تبقيّ... ريحها..
لكأنّها.. لكانّني
أدركتها وقت الغياب
وأنا و السّاقيان
ها هما قد عرّجا بي
جيث يغفو السّمريّ
في مقام الغيّ غفوا

ها هما دون الهباء
يغزلان للوقت غزلاً
يمزجان الغيب بالأسرار مزجاً
هاهما بيني وبينهما سراب
ويمامة الأسرار
وجهتها الفناء
زرقاؤها انتبذت فراغاً
صرحها
ماء تشكّل دون ماء
صرح تساقط فيضه رؤياه رؤيا
والفيوضات اللّواتي رمتها
قد عرّجت نحو السّماء
ضيق يضيق بامتلاءاتي
وفوضاي وروحي
(... بامتلاءات...)
العماء ولا عماء...)
قد مسّني الفيض بضرّ
فارفعاً بالكأس ضرّاً
وأنا والساقيان
دوننا الكأسان سرا
هاجساً ظلّاً أتاني
واترك الأحوال رهواً

شهوة الطهر

استحنن في كياني...

وأنا مازلت مشدودًا

إلى الكأس ارتشافًا...

وقد تولّى الساقيان

وأنا مازلت مشدودًا

لعلّي ربّما لو يسقياني...

1- المستوى الصوتي:

يعدّ الصوت عنصرًا أساسيًا في بناء القصيدة، فهو عبارة عن مجموعة من فونيمات مترابطة فيما بينها تنتج إيقاعًا موسيقيًا يعمل على إضفاء نغمة خاصة على القصيدة. بحيث أنّه – المستوى الصوتي- لا تكفي بدراسة الموسيقى الخارجية فقط نحو (القافية، وحرف الروي والبحور...)؛ بل هناك جانب آخر منها الموسيقى الداخليّة، ويقول في هذا (شوقي ضيف): "وراء كلّ هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، كأنّ للشاعر أدنًا داخلية وراء الظاهرة تسمع كلّ شكل وكلّ حرف وحركة بوضوح تام".¹

فالموسيقى الداخليّة من الجوانب المهمّة التي لا تخلو منها أيّة قصيدة شعريّة؛ إذ لا يستغني عنها الشاعر باعتبارها تولّد نغمًا موسيقيًا يؤثّر في نفسيته ونفسية القراء المتلقّين، وكما يذكر أحد الباحثين الأدبيين فالموسيقى الداخليّة هي "ذلك الإيقاع الهمسي الذي يصدر عن كلمة واحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقّة وتأليف وانسجام الحروف، والبعد عن التّنافر وتقارب المخارج".² فالبنية الإيقاعيّة انطلاقًا من هذا القول هي ما يؤدّي دورًا هامًا على مستوى تركيب القصيدة الشعريّة ككل، وهي من العناصر الفنيّة التي لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها في بناء قصيدته. وتمتلك الموسيقى الداخليّة كغيرها من العناصر المشكّلة للبنية القصائديّة جملة من المظاهر التي تبيّن وقعها في النصّ الشعري ومن أبرزها ما يلي:

1-1 التكرار:

1 - شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، ط6. القاهرة: دت، ص97.
2 - الوحي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصار، ط1. دمشق: دت، ص74.

يمثل التكرار إحدى عناصر الموسيقى الداخلية، إذ هو إعادة شيء أكثر من مرة، وهو عنصر أساسي لا تخلو منه القصائد باختلاف أنواعها بخاصة الحديثة، فالشاعر المعاصر يستعين بهذا العنصر ليؤكد أفكاره ويثبت قوله وما يريد الوصول إليه ويلفت انتباه السامع القارئ، وبهذا نجد أن التكرار هو ما يؤدي الدور البارز لتوضيح الدلالة على مستوى الصيغة والتركيب، فهو " يشمل كل من الدواخل وهي حروف الجرّ وأدوات الشرط والنداء والسوابق كحروف المضارع، واللواحق كالضمائر المنفصلة والمتصلة والخوالب كالتعجب والاستغاثة، كما يشمل أيضاً تكرار الأسماء والأفعال".¹

وبهذا نقول إن التكرار جزء لا يتجزأ من البنية الإيقاعية الذي له الدور البارز والهام في بناء القصيدة الحديثة، فاستخدام الشاعر لهذا النمط لا يكون اعتباطياً؛ بل له وظيفة وأهمية بالغة من خلال إلحاح الشاعر على مفردة من المفردات التي يتكرر ذكرها بين أجزاء القصيدة، إذ أن هذا يحمل معنى ودلالة يريد بها الشاعر بلوغ فكرة ما وإيصال رسالة معينة للمتلقي.

والملاحظ أن هذه الظاهرة قد أصبحت جزءاً مهماً في القصائد الشعرية الحديثة كما تذكر (نازك الملائكة): "جاءتنا الفكرة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار من هذه الأساليب فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكأ عليها اتكاءً يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تتم عن اتزان...".² وفي هذا القول تأكيد على أن التكرار من السمات الفنية البارزة في القصائد الشعرية التي كان له الظهور منذ القدم، إلا أنه قد شاع وتطور في العصر الحديث وكثر استخدامه ليصبح أحد العناصر التي يركز عليها الشعر، ونجده تقريباً العنصر الذي يغلب فيه لدى الشعراء المحدثين. ويتفرّع التكرار إلى عناصر عدة على النحو الآتي:

أ- تكرار الأصوات:

يعدّ التكرار الصوتي من أهمّ الأنماط التي يستخدمها الشاعر لبناء قصيدته والمتمثل في مجموعة من الحروف المترابطة فيما بينها، وتكون بشكل إبداعي من طرف الشاعر لخلق جوّ موسيقي في القصيدة التي يتأثر من خلالها المتلقي.

¹ - مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط. الاسكندرية: دت، ص147.

² - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط4. بيروت: 1974، ص270.

ونجد أنّ هذا النمط موظف بكثرة في العصر الحديث، فلقد "دأب الشاعر المعاصر في البحث عن وسائل موسيقية يثري بها النص الشعري لديه، تعويضاً لما فقدت قصيدته من التواحي الموسيقية الخليلية، ولا سيما التحرر من القافية ولا تهدف للتقنين لهذه الموسيقى في لغة الشعر العربي المعاصر، ذلك لأنّ التقنين يحتاج إلى وسائل عملية لقياس مواضع النبر وتحديد مقاطع الكلمات".¹

نفهم من القول السابق أنّ الشاعر المعاصر قد ابتعد عن القواعد الشعرية القديمة وتحرر منها نحو البحور الشعرية، ليمضي في البحث عما يخدم النص الشعري المعاصر من وسائل موسيقية يثري بها قصائده، من بينها اعتماده على النغمات الصوتية الخاصة، فالصوت حسب ما يذكر الدكتور (كمال بشير): "أثر سمعي طوعياً واختيارياً عن تلك الأعضاء المسماة تجاوز أعضاء النطق، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورةذبذبات معدلة وملائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة".² فالصوت انطلاقاً من الوارد في هذا القول، عبارة عن ذبذبات تنتقل عبر الهواء تصدر من فم الإنسان نطقاً وتصل إلى السامع أو المتلقي القارئ عن طريق الأذن.

○ دراسة التكرار في قصيدة "حالة رؤيا" للشاعرة "حسان بروش":

نجد عند تحليلنا لمقاطع القصيدة تكراراً تسلسلياً لمجموعة من الأصوات، ويظهر ذلك في ثنایا القصيدة على شكل أصوات متذبذبة ومنسجمة فيما بينها. ومن ذلك مقطع من قول الشاعرة:

• المقطع الأول:

الوقت رؤيا

يستلذ العارفون بوقته

ولتصبّي ما صببت بكأسه

ولتسقينها هذه الليلة أمراً

كان كأسانها مرّاً³

• المقطع الثاني:

أيّ رؤيا جرّ عاني

¹ - مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص30.

² - كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب، دط. القاهرة: 2000، ص119.

³ - حسان بروش، للجحيم إله آخر، مصدر سابق، ص29.

أيّ نور قد تغشاني

ها هنا قد أوجداني

ها أنا بيني وبين هنا حجاب¹

• المقطع الثالث:

كلّما أعيها كأسّي أسأرت

شيء تبقى في عراء الكأس

والكأس يباب...

شيء تبقى... ريحها...

لكأنّها... لكانّني...²

• المقطع الرابع:

في مقام الغيّ غفواً

هاهما دون الهباء

يغزلان الوقت غزلاً

يمزجان الوقت بالأسرار مزجاً³

• المقطع الخامس:

قد مسّني الفيض بضّرّ

فارفع بالكأس ضرّاً

وأنا والسّاقيان

دوننا والكأس سترّاً⁴

1 - المصدر نفسه، ص30.

2 - المصدر نفسه، ص31.

3 - حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر نفسه، ص32.

4 - المصدر نفسه، ص33.

إنَّ الغرض من ذكر الشاعرة للأصوات في مجمل مقاطع القصيدة هو خلق نغم موسيقيّة تربط أسطرها الشعريّة للتأثير على المتلقي وجذبه من خلال ما تعالجه الشاعرة.

ب- تكرار الكلمات:

وهو نوع من التكرارات التي لا تخلو منها أية قصيدة، فهو يسهم في انسجام مقاطعها وخلق الترابط فيما بينها، ونعني بهذا النوع من التكرارات إعادة الكلمة الواحدة أكثر من مرة في قصيدة شعريّة بحيث تكون هذه المفردات أفعالاً أو أسماء توحى في معناها إلى دلالات متنوّعة ومتعدّدة تعبيراً عن فكر الشاعر وما يختلجه، فتكرار الكلمات مرّات عدّة في ثنايا أسطر القصائد فيه دلالة على الإلحاح الذي هو تأكيد من الشاعر على المعنى وإرادته إيصال رسالة معيّنة.

إنَّ تكرار الكلمات لا يقتصر على إظهار المعنى الذي يودّ الشاعر إيصاله؛ إنّما يوظّف لغرض آخر وهو خلق جوٍّ موسيقي داخل القصيدة لدلالة معيّنة ومن ذلك لفت انتباه القارئ والتأثير في نفسيته. وينقسم تكرار الكلمات إلى ما يلي:

○ تكرار الأسماء:

تعدّ الأسماء أكثر الكلمات تكراراً لما لها من دلالات تعكس نفسيّة الشاعر، لذلك يلجأ إلى توظيفها من أجل بناء قصيدته. وقد التمسنا أثناء قراءتنا لقصيدة "حالة رؤيا" هذا النوع من التكرار الذي يظهر في كافة مقاطع قصيدتها حسب ما يرد في الجدول الآتي:

الأسماء	تكراراتها
الوقت	06 مرّات
رؤيا	07 مرّات
الكأس	10 مرّات
النور	03 مرّات
السّاقيان	06 مرّات
الغياب	03 مرّات
زرقاء	04 مرّات

○ تكرار الأفعال:

لا يقتصر الشاعر في نسج قصيدته على تكرار الأسماء فقط، وإنّما هنالك نوع آخر منه ما يتكرّر من الأفعال باعتبارها جزء مهمّ في التركيب اللّغوي، واستخدامها ليس بشيء اعتباطي، بل يحمل دلالات يودّ الشاعر من خلالها نقل أفكار معيّنة وإيصال جملة من الانفعالات وهوّاجس تؤرّق نفسه، والغرض من هذا كلّ الإلحاح للتأثير بظاهرة ما ولفت

انتباه المتلقين من القراء. وقد وظفت الشاعرة في قصيدتها التي هي محلّ دراستنا مجموعة من الأفعال التي تكرّرت في مواضع عدّة حسب ما نذكره في الجدول الآتي:

الأفعال	تكرارها
كان	05 مرّات
تصبّ	مرّتين
سقى	مرّتين
تبقى	مرّتين
ما زال	مرّتين

نلاحظ من خلال ما ورد في الجدول أنّ الشاعرة كرّرت الفعل (كان) في خمسة مواضع بصيغة الماضي، والهدف من ذلك سرد أحداث رؤيا ماضية تنتظر تحقيقها فعلاً كما تبينه الأسطر الأخيرة في المقطع الأخير من القصيدة، كما نلاحظ أيضاً من خلال تكرارات هذه الأفعال أنّ الشاعرة في حالة ضياع وحزن شديد بسبب الآخر.

○ تكرار الحروف:

لا يختصّ التكرار في القصيدة تكرار الأفعال والأسماء والأصوات فقط، بل للحروف نصيب لا بأس به بين أسطر القصيدة الشعريّة والتي تشمل (حروف الجرّ، وحروف العطف، وحروف الرّبط، وأدوات الشرط والجزم والنّداء)، ومن أمثلة ذلك في القصيدة المدروسة (حرف العطف الواو) و(حرف الجرّ في) و(قد) وهي من أكثر الحروف وروداً في القصيدة نمثلها حسب الجدول الآتي:

الحروف	تكرارها
الواو	21 مرّات
في	07 مرّات
قد	07 مرّات

حسب الجدول أعلاه، نجد أنّ حرف "الواو" قد تواتر بكثرة في القصيدة، وهو ما يفيد الرّبط، إذ استعانت به الشاعرة لربط أسطر قصيدتها بعضاً إلى بعض لتحقيق الانسجام بين الأفكار، كما تكرّر حرف الجرّ "في" الذي يفيد الطّرفية و"قد" الذي يفيد التّحقيق في سبع مرّات لكلّ منهما.

2-1- الجهر والهمس:

هي من الأصوات التي تخلفها مجموعة من الحروف المترابطة لتشكّل في الأخير نغمات موسيقية مختلفة. وهي توزّع كالآتي:

أ- **الجهر:** لا يعني الجهر في دراسة الأصوات رفع الصوت كما ذكر في القرآن الكريم، ومن ذلك قول الله تعالى: ﴿وَإِنْ تَجَهَّرَ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى﴾ (طه/07)، وإنما هو "الصوت الذي تذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"¹. وهذا يعني أننا عند النطق بالصوت يدخل القليل من الهواء إلى الأوتار الصوتية، وهذا ما يجعلنا نحسّ باهتزازات في الحبال الصوتية. وتتمثل الأصوات المجهورة في اللغة العربية في: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و).²

ب- **الهمس:** لا يعني الهمس الصوت الخافت غير المسموع كما ذكر في البيان العظيم: ﴿يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُ وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا﴾ (طه/108)، بل هو كما يذكر (كمال بشير) "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"³. وتتمثل الحروف المهموسة في اللغة في: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه).⁴ فالحروف المهموسة تختلف عن المجهورة، لأنّ المهموس من الحروف يسمح للهواء بالدخول عند النطق به دون التأثير على الحبال الصوتية. أمّا الحرف المجهور فيسمح بمرور جزء منه وهو ما يؤدي إلى اهتزاز الحبال الصوتية. وتمثل الجداول الآتية عدد تكرارات الأصوات المجهورة والمهموسة في قصيدتنا المدروسة "حالة رؤيا" كالآتي:

الأصوات المجهورة	عدد تواترها
الباء	34
الجيم	12
الدال	12
الذال	03
الراء	53
الزاي	08
الضاد	08
الظاء	01
العين	17
الغين	11
اللام	33
الميم	31

¹ - كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب القاهرة ، 2000ص184.

² - المرجع السابق، ص184.

³ - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

⁴ - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

54	النون
55	الواو
332	المجموع

يبرز من خلال هذا الجدول أنّ مجموع تواتر الأصوات المجهورة في القصيدة يصل إلى 332 صوت مكرّر، والأصوات الأكثر تكراراً مقارنة بالأخرى هو حرف الباء والراء واللام والنون والواو.

إضافة إلى الأصوات المجهورة التي استعملتها الشاعرة في قصيدتها تبين لنا أيضاً وجود أصوات مهموسة تمثلها في الجدول التالي:

الأصوات المهموسة	عدد تواترها
التاء	44
الثاء	لا يوجد
الحاء	11
الخاء	02
السين	35
الشين	09
الصاد	04
الطاء	02
الفاء	33
القاف	21
الكاف	23
الهاء	36
المجموع	220

ومن خلال الجدول، نلاحظ أنّ مجموع تكرارات الأصوات المهموسة يصل إلى 220 وتكرار لكل الأصوات، والأكثر تواتراً منها هو حرف السين والهاء والتاء والفاء. وانطلاقاً من الجدولين نستنتج أنّ الأصوات المجهورة قد طغت على المهموسة؛ بحيث تواترت بمجموع 232 مرة أما المهموسة فقد وصل عدد تكراراتها إلى 220 مرة، وهذا ما يدلّ على الحالة النفسية التي تشعر بها الشاعرة المتحدثة عن الوقت بوصفه رؤيا، بمعنى أنّ الوقت مجرد حلم لا يعطي الفرصة لتحقيق كلّ ما ترغب فيه في الحياة. وما نفهمه من خلال هذه القصيدة أنّ الشاعرة تودّ أن تصل إلى مرادها إلا أنّ هناك حواجز تحول دون ذلك، ومن العبارات الدالة على ذلك قولها في: الوقت رؤيا، ها أنا بيني وبين هنا حجاب، أنا مازلت مشدوداً. لهذا

استخدمت الشاعرة في قصيدتها الأصوات المجهورة أكثر للتعبير عن صعوبة تحقيق ما تودّه، فهذه الأصوات تحمل حركة قويّة تشدّ انتباه السّامع.

بالإضافة إلى ما سبق، التمسنا في القصيدة وجود كلمات دالة على الحالة النفسيّة للشاعرة من تشنّت وضياح وحزن، وتحدّثها عن الأنا وتمردّه ومخاطبتها زرقاء اليمامة بكلّ حزن وأسى، لفهم من ذلك أنّ تمردّها وحزنها وكلّ الأسى الذي تشعر به كان بسبب الآخر الذي تكلمت عنه في القصيدة وأشارت إليه في كثير من المواضع، ومن ذلك قولها: محو... أنت ولا أنت في حاله واحدة، والذي يشير إلى أنّ الآخر قد أهملها وأذاقها العذاب، ومن كلّ هذا قد أدّت الحروف المجهورة دورًا في إبراز كلّ هذه الدلالات وشغلت أكبر مساحة في القصيدة ككل.

3-1- الطّباق:

هو التّضاد بين كلمتين سواء فعلية أو اسمية تتناقضان في معنى معيّن، ونجده في القصائد الشعريّة أو النّصوص الأدبيّة كسمة فنية تضيف جمالاً إبداعياً لتركيب وبنية أسطر القصيدة، وهو ما يتفرّع على نوعين هما:

أ- طباق الإيجاب:

هو الجمع بين كلمتين مختلفتين في المعنى والكتابة، نحو: الأبيض ≠ الأسود.

ب- طباق السّلب:

هو الجمع بين مفردتين من نفس المصدر أحدهما يكون منفيّاً والآخر مثبتاً، أو أحدهما يكون أمراً والآخر نهياً، نحو: يحبّ ≠ لا يحبّ
أذهب ≠ لا تذهب

وقد التمسنا في القصيدة التي هي محلّ الدّراسة مجموعة من الطّباقات التي يوردها الجدول الآتي:

نوعه	الطّباق
طباق السّلب	أنت ≠ لا أنت
طباق الإيجاب	جهراً ≠ سراً
طباق السّلب	عماء ≠ لا عماء

إنّ غرض استعمال الشاعرة للطّباق في قصيدتها "حالة رؤيا" هو تقوية المعنى وإيضاحه وتقريب الفكرة إلى ذهن المتلقي، وكذا لفت الانتباه للحالة النفسية التي تمرّ بها الشاعرة من خلال اعتمادها على لمسة فنيّة إبداعية تحسّن ملامح القصيدة جماليّاً ودلاليّاً .

2- المستوى التركيبي:

يتمثّل المستوى التركيبي في مجموعة من التّعابير والتّراكيب اللّغويّة المرتبطة بعضها ببعض مشكلة معنى له جمالية خاصة في النصّ الشعري الأدبي، كما أنّ له تأثير فعلي على القارئ. ويعدّ التّركيب من العناصر الأساسيّة في الظّاهرة اللّغويّة، فلا يمكن للشاعر الاستغناء عنه إذ أنّه يُكسب النصّ بنية تركيبية شاملة لمكوناته الدّلاليّة العميقة. ومن بين التّراكيب اللّغويّة الأكثر استخداماً لدى الشعراء والكتّاب نذكر: التّقديم والتّأخير، والجمل الإنشائيّة، والتّأنيث والتذكير...

وقد لاحظنا من خلال قصيدة الشاعرة "حسان بروش" أمثلة عن هذه التّراكيب، نذكر منها استخدام الشاعرة للجمل الفعلية والاسميّة، واعتمادها في بعض المواضع على التّقديم والتّأخير والتّعريف والتّكثير وكذا توظيف الأزمنة وغيرها من التّراكيب.

2-1 مفهوم الجملة:

هي مجموعة من الكلمات المترابطة فيما بينها لتشكّل في الأخير معنّاً مفيداً، وتتألّف من ركنين أساسيين هما فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر (المسند والمسند إليه). ومن التّعريفات التي قيلت في مفهوم الجملة ما قدّمه الدّكتور (فاضل صالح السمرائي) قائلاً: "الجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيدٌ، والمبتدأ وخبره كزيد قائمٌ"¹.

وقد أشار (ابن جني) في كتابه (الخصائص) إلى هذا قائلاً: "أمّا الكلام فكلّ لفظ مستقلّ بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي نسمّيه الجمل، نحو: زيد أخوك، وقام محمد".² نفهم من خلال هذا القول بالإضافة إلى ما سبقه أنّ الجملة من مرّكبات الكلام العربي وركائزه الأولى التي تؤسّس للكلام والتّراكيب اللّغويّة، وليست حكرّاً على العربيّة فقط إنّما تعدّ الجملة من الدّعائم التي تستند عليها اللّغات ككل وتُنشأ لمفهوم التّركيب من خلال تجاور الوحدات اللّغوية بعضها إلى بعض لتشكّل ما يعرف في اللّغة بالجملة.

2-2 الجملة الشعرية:

وهي الجملة التي تبتدئ بها الدّراسة التركيبية لما لها من أهميّة ومعنى، وقد جاء في تعريفها حسب ما يذكر الدّكتور (عبد الله الغدامي) في كتابه (الخطيئة و التّكفير) قوله:

¹ - فاضل صالح السمرائي، الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2. دب: 2007، ص12.

² - المرجع نفسه، ص11.

"الجملة الشعرية لا بدّ أن تكون تجسيداً لغوياً تاماً يسمو على المعنى، وكلّ كلمة فيها ليست لباساً لمعنى، ولكنها إشارة حرّة يتمثّل فيها كإشارة كلّ ما يمكن أن يفتح عليه ذهن القارئ المثقّف من موحيات نفسيّة أو ثقافيّة"¹. ويُفهم من هذا التعريف أنّ الجملة الشعرية لا تستعمل اعتباطياً، بل لتؤدي دوراً في إعطاء معنى لكلّ كلمة والرّبط ما بينها لإيصال المعنى المقصود.

وتتجسّد هذه الجمل الشعرية في قصيدة "حالة رؤيا" في الجمل الفعلية والاسميّة وشبه الجملة كما سنعرضها بالترتيب فيما يأتي:

أ- الجملة الفعلية:

هي الجملة التي تبتدئ بالفعل سواء كان ماضياً أو مضارعاً أو أمراً، ويكون فاعلها إمّا ظاهراً أو متصلاً أو مستتراً ومفعولها لازماً أو متعدّياً.

وقد استعانت الشاعرة في نسج القصيدة بمجموعة من الجمل من هذا النوع والتي اتّسمت بالقصر، والغرض منها كان إعطاء جوّ حركي مرتبط بزمن معيّن. كما أنّها تدلّ على الحدوث وتسهم في البناء التركيبي للقصيدة. ومن بين الجمل الفعلية المذكورة في القصيدة "حالة رؤيا" نجد:

يستلذّ العارفون بوقته

فلتعصري اللّذات

يا زرقاء خمراً

ولتصبّي ما صببت بكأسه

ولتسقينها هذه اللّيلة أمراً

كان كأسانها مرّاً

كان سرّان.

كان كأسانها طهر

كان للكأسين باب

¹ - عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير من البنيوية إلى التّشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط1. جدّة: 1985، ص95

وكان لي

قبل العروج ساقيان

يغزلان الوقت غزلاً

يمزجان الغيب بالأسرار مزجاً¹

نلاحظ من خلال هذه المقاطع الواردة في القصيدة أنّ الشاعرة قد وظّفت الأفعال منوعة بين أزمنتها بين المضارع نحو (يستلذّ، يغزلان، يمزجان) وصيغة الماضي منها (كان) وكذا أفعال الأمر نحو (فلتعصري، تصبّي) وكلّها تدلّ على وجود الحركة في القصيدة.

ب- الجملة الاسميّة:

هي الجملة التي تبتدئ بالاسم نحو (زيد حاضر)، والتي تتكوّن من مبتدأ (مسند إليه) وخبر (مسند).

وكما كان للجمل الفعلية حضور في قلب القصيدة، كان للاسميّة منها نصيب آخر تصوّر من خلالها مشاهد ثابتة تبرز فيها سمة الوصف، ومن بين الجمل التي استعملتها الشاعرة نذكر:

المحو... (أنت ولا أنت)... في حالة واحدة

الوقت رؤيا

زرقاؤها انتبذت فراغا

صرحها

ماء تشكّل دون ماء

صرح تساقط فيضه رؤياه رؤيا

ضيق يضيق بامتلاءاتي

نلاحظ من خلال هذه الأسطر أنّ الشاعرة قد استخدمت الكثير من الجمل الاسميّة لتصف بها جملة من الأحداث والوقائع الثابتة.

ت- الجملة الظرفيّة:

¹ - حسان بروش، للجحيم إله آخر، مصدر سابق، ص29.

هي الجملة التي تحتوي على ظروف زمانية أو مكانية أو مجرورات، وهي حروف جرّ تتمثل في (في، على، من... الخ)، وتعبير آخر تتمثل الجملة الظرفية ما تصدر "بظرف أو مجرور نحو (أعندك زيد؟) أو (في الدار زيد)"¹. والغرض من استخدام مثل هذا النوع من الجملة هو تبيان المكان والزمان، وكذا تحقيق الاتساق والانسجام ما بين وحدات القصيدة، وخير مثال على هذا ما أتى في قصيدة الشاعرة المدروسة، إذ نجد قول الشاعرة:

حينما قد غيَّاني

قبل العروج ساقيان

في مقام الغيِّ جهراً

حيث يغفو السامري

في مقام الغيِّ غفواً

هاهما بيني وبينهما سراب

إلى الكأس ارتشافاً²

ث- الجملة الندائية:

هي جملة تتكوّن من ركنين أساسيين هما: أداة النداء والمنادى ليشكّلا أسلوب النداء. وقد جاء في تعريف (القرويني) للنداء: "هو طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء ينوب مناب (أدعو)"³. كما يذكر (إسحاق بن إبراهيم) في هذا أيضاً: "هو من جملة المعاني الإنشائية الطلّبية بأحد حروف النداء أو أدواته، وهي: الهمزة، أي، يا، أيّا، هيّا، آ، أي، وآ"⁴.

ومن كلّ هذا، نضيف القول إنّ أسلوب النداء أسلوب يفيد الطّلب ولفت انتباه المخاطب، وقد تجسّد هذا في القصيدة في ثلاث مرّات، وهو ما يعكس مدى ارتباط الشاعرة بالآخر

1 - فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، مرجع سابق، ص159.

2 - حسانا بروش، للجحيم إله آخر، مصدر سابق، ص29، 30، 31، 32، 33.

3 - محمود خالدية جبارة البباع، التّكامل بين النّحو والصّرف والبلاغة في تفسير القرآن (الزمخشري أنموذجاً)، دار الكتب العلميّة، دط. لبنان: 1971، ص301.

4 - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

(المنادى) الذي يوجّه إليه الخطاب، ومن أمثلة ذلك نذكر: يا زرقاء خمراً، يا ساقبيّ بها وقوفاً، أيما متي سترينها.¹

2-3- الحروف:

يعرّف (ابن عصفور) الحروف بقوله: "كلمة تدلّ على معنى في غيرها ولا تدلّ على معنى في نفسها".² ومن هذا، يُفهم أنّ الحروف لا تؤدي معنى في نفسها دون وضعها في التركيب اللغوي مجاورة الكلمات، ففي هذا التركيب بالذات يظهر الدور والدلالة التي لها في ذاتها من خلال فهم المدلول في الوحدات الأخرى التي ترتبط بها الحروف كالأسماء والأفعال مثلاً.

تنقسم الحروف إلى حروف العطف وحروف الجرّ وغيرها، بحيث نجد منها ما يلي:

أ- حروف العطف:

وردت بشكل مكثّف في القصيدة، وقد حمل كلّ منها دلالة خاصة من بينها نجد حرف الواو الذي هو حرف عطف يفيد الاشتراك بين متعاطفين، ولقد تكرّر سبعة عشر مرّة، وهذا يترك لنا المجال لنقول إنّ أكثر الحروف وروداً هو حرف الواو، ومن أمثلة ورودها ولتصبي، ولتسقينها، ووقتها، والكشف، وزرقاء، وهي، والوقت، والكأس، وأنا، ويمامة، والفيوضات، وفوضاي... الخ. ونلاحظ من هذا أنّ الغرض الأساسي من استخدام الشاعرة لهذا الحرف بكثرة في القصيدة تفادي التكرار وتحقيق البنية النصيّة المنسجمة والمتسقة شكلاً ومضموناً.

وبالإضافة إلى حرف الواو، نجد استخدامها لحرف "الفاء"، إلا أنّه لم يكثر استعماله مقارنة مع الواو؛ إذ تواتر مرتين فقط والغرض منه هو تحقيق الترتيب، ومن أمثلة ذلك: فلتعصري، فارفعاً.

ب- حروف الجرّ:

وتتمثّل في (من، في، إلى، على، الباء، اللام، حتى)، ويكون الاسم الذي يليها مجروراً دائماً. ومن بين ما ورد منها في القصيدة المدروسة نجد: حرف (في) الذي يفيد الظرفيّة، بمعنى ظرف زمان أو مكان، ومن أمثله في القصيدة قول الشاعرة: في حالة، في النورين، في عينيها، في عراء، في مقام، في كياني. وكذا ورود حرف (الباء) الذي هو حرف الجرّ يفيد الإلصاق، المصاحبة، التأكيد ومن بين أمثله في القصيدة: بوقته، بها، بالنور.

2-4- الضمائر:

¹ - حساناء بروش، للجحيم إله آخر، مصدر سابق، ص 29، 30، 31.
² - البشير النّهالي، تعريف المصطلحات في الفكر اللساني العربي أسسه المعرفيّة وقواعده المنهجية، دار الكتب العلميّة، دط. بيروت: 1971، ص 110.

هي كلمات تكتئ إلى المخاطب والمتكلم والغائب لتفادي التكرار، منها المتصلة ومنها المنفصلة، كما منها الظاهرة والمستترة. وهي من إحدى أدوات الربط كما يذكر أحد الباحثين قائلاً: "وتعدّ الضمائر من أدوات الربط المهمة بين الجمل، ذلك أنّ الإيجاز الذي تحمله وتحذته في مبنى الجملة واستتار المعلوم والاسم المقصود فيها يؤدي بالمخاطب إلى الاستمرار في الحديث دون حدوث ارتباك في عملية التواصل اللغوي".¹ نفهم من خلال هذه العبارة أنّ الضمائر تؤدي دوراً مهماً في الربط بين الجمل وتحقق الإيجاز والابتعاد عن التكرار.

وقد وظفت الشاعرة حسان بروش في قصيدتها "حالة رؤيا" مزيجاً من الضمائر التي عملت على تفادي التكرار من خلالها، وهي تتلخص فيما يلي:

الضمير	نوعه
أنت	ضمير منفصل
بوقته (الهاء)	ضمير متصل تقديره هو
يستلذ	ضمير مستتر تقديره هو
فلتعصري	ضمير مستتر تقديره أنت
ولتصبي	ضمير مستتر تقديره أنت
غيباني (الياء)	ضمير متصل
دوني (الياء)	ضمير متصل
كأسانها (الهاء)	ضمير متصل
أنا	ضمير منفصل
هي	ضمير منفصل
هما	ضمير منفصل
استوت	ضمير مستتر تقديره هي
تلبس	ضمير مستتر تقديره هي
يمزجان	ضمير مستتر تقديره هما
امتلاءاتي	ضمير مستتر تقديره أنا

2-5 التعريف والتكثير:

يعدّ التعريف والتكثير من خصائص الأسماء دون الأفعال، فالأسماء تأتي على قسمين منها المعروفة ومنها النكرة حسب ما يأتي:

أ- الاسم المعروف:

¹ - بان الخفاجني، مراعاة المخاطب في النحو العربي، دار الكتب العلمية، ط. د: 1971، ص 122.

هو كل اسم في اللغة العربية يدلّ على شيء معيّن ومعروف مثل: كتاب، الجزائر. وتنقسم أنواعه إلى:

- اسم علم: هو كل اسم دال على شخص أو حيوان أو بلد؛
 - أسماء الإشارة: هو كل اسم نشير به إلى شيء عيّن، وهي: هذه، هذا، هذان، هاتان، هؤلاء... الخ؛
 - الأسماء المعرفة بال التعريف: هي كل اسم يبتدئ بألف لام التعريف مثل: المسجد، القسم؛
 - الأسماء الموصولة: وتتمثل في: الذي، التي، اللذان، اللواتي... الخ؛
 - الضمائر: وتنقسم إلى: ضمائر المخاطب مثل: (أنت، أنتم)، وضمائر الغائب مثل (هو، هي)، والمتكلم مثل (أنا، نحن).
- ب- الاسم النكرة:

هو كل اسم في اللغة العربية يدلّ على شيء غير معلوم يلتحق به التثنية في الأخير. ومن خلال قراءتنا لقصيدة "حالة رؤيا" نجد فيها أنّ الشاعرة قد استخدمت مزيجاً من الأسماء المعرفة والنكرة حسب ما يرد في الجدول الآتي:

الأسماء النكرة	الأسماء المعرفة				
حالة رؤيا خمرا أمرا طهرا باب ساقيان نور سراً سهوا جهرا حجاب سافرا درب شيء	الأسماء الموصولة	أسماء الإشارة	الضمائر	المعرفة بالإضافة	المعرفة بـ (ال)
	اللواتي	هذه ها	أنت أنا هما	زرقاء <u>الرؤى</u> ووقت <u>الغيب</u> خلف <u>الضباب</u> في عراء <u>الكأس</u> في مقام <u>الغنى</u> يمامة <u>الأسرار</u> وجهتها <u>الفناء</u> شهوة <u>الطهر</u>	المحو الوقت العارفون العروج الكأس الغيب الفيوضات العماء

غفوا					
سرّاب					
فراغا					
ضر					
هاجسا					
مشدودا					

نلاحظ من خلال الجدول أنّ الشاعرة وظفت مزيج من الاسماء المعرّف (ال) و المعرّف بالإضافة ، و الاسماء النكرة التي طغت بكثرة في القصيدة لتعبيرن حالة الضيّاع.

2-5- التقديم والتأخير:

يعدّ التقديم والتأخير من أهمّ سمات المستوى التركيبي، فعند سماعنا لهذا المفهوم يتبادر إلى الأذهان أنّنا بصدد الحديث عن ترتيب الجملة. فالجملة العربيّة في أصلها تقوم على ترتيب الوحدات اللغوية من الأفعال والأسماء والحروف، المعروف في الجمل أنّها تكون إمّا فعلية يتصدّر الفعل في ابتداء الجملة، والاسميّة منها مشكّلة من المبتدأ والخبر.

وفي أغلب الأحيان ما يطرأ على إحدى هذه العناصر تغيير في الترتيب هو ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير، نحو: (كسا محمد سالماً قميصاً)، فهذه الجملة وردت بعناصرها الأصليّة كما عهدنا، وإذا أتينا لنقول في نفس المثال بصيغة أخرى: (قميصاً كسا محمد سالماً) فهنا نلاحظ أنّه قد طرأ تغيير في ترتيب ومواقع الكلمات.

وصف (عبد القاهر الجرجاني) هذه الظاهرة قائلاً: "بأنّه باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرّف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطّف لديك موقعه ثمّ تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان".¹ نفهم من خلال هذا القول أنّ التقديم والتأخير أهميّة كبيرة تتجلّى في الفوائد التي تحملها في ثناياها تعود على اللّغة، إذ يكمن ذلك في جماليّتها وفنّيّتها الإبداعية في خلق أسلوب يضفي على المقروء نوعاً من اللّمسات البديعة، وذلك ممّا يجذب القارئ ويلفت انتباهه.

وحين استقرأنا لقصيدة "حالة رؤيا"، نلتبس وجود هذه الظاهرة اللّغويّة بين أسطرها، ومن ذلك قول الشاعرة:

وكان لي

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، ط1. بيروت: 2005، ص85، 86.

قبل العروج ساقيان

ففي هذا نجد أنّ الشاعرة قد قدّمت الخبر (قبل العروج) عن مبتدئه (ساقيان)، لأنّ الخبر ورد شبه جملة ظرفية وفي هذه الحالة يتأخّر الخبر وجوباً.

وفي قول الشاعرة أيضاً:

وزرقاء الرّوى

بالنّور سكرى

نلاحظ أنّ الخبر (بالنّور) قد تقدّم عن المبتدأ (سكرى)، لأنّ الخبر ورد شبه الجملة من جار ومجرور.

كما نلاحظ وجود التّقديم أيضاً في قول الشاعرة: (يا ساقياتي بها وقوفاً)، فهنا قد تقدّم الخبر عن المبتدأ، والشّيء نفسه في قولها:

تلبس الطّوفان بحرّاً

كلّما أعيها كاسي أسارت

شيء تبقى في عراء الكأس

فنلاحظ عند استقراء هذه الأسطر من القصيدة تقديم الجملة الظرفية (كلّما أعيها كاسي) على الفعل (أسارت). وقولها (هاجساً ظلّاً أتانى) تقدّمت الصّفة (هاجساً) على الفعل (أتانى).

الفصل الثاني

دراسة المستوى الإيقاعي والدلالي في قصيدة "حالة رؤيا" للشاعرة "حسناء بروش":

1- المستوى الإيقاعي:

1-1- مفهوم الإيقاع؛

1-2- مفهوم التقطيع الشعري؛

1-3- القافية وحرف الروي.

2- المستوى الدلالي:

2-1- الحقول الدلالية؛

2-2- الرمز؛

2-3- الاستعارة؛

2-4- الإيحاء؛

2-5- التناص.

1- المستوى الإيقاعي:

سنحاول في هذا العنصر التطرق لمستويات الإيقاع وأشكالها في القصيدة محل البحث

1-1- مفهوم الإيقاع:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور الإيقاع:

هو "المقيع والمقيعة، والإيقاع من مقيع، اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".¹

ب- اصطلاحاً: يعدّ الإيقاع مكوناً من المكونات الخارجية للقصيدة، وهو العنصر الأساسي الذي يميّز الشعر عن سواه، فهو يحدث نغماً موسيقياً عذباً يجذب من خلاله القارئ لسماعه. فالإيقاع من بين العناصر التي تكسب القصيدة معاً ومدلولاً غير الذي نجده في النثر، كما يشير (عبد الغني حسني) قائلاً: "الشعر العربي شعر موقع، ممّا يجعله بالضرورة شعراً غنائياً نظراً للارتباط الوثيق الذي رأيناه بين الإيقاع والغناء والّلحن".²

"استعملت كلمة إيقاع أو ريثم في الشعر اليوناني واللاتيني ومن ثم في اللغات الأوربية التي انفصلت عن اللغات القديمة. فالإيقاع هو أحد مكونات العروض يكون شعرها مضبوطاً أحياناً وغير مضبوط أحياناً أخرى، ففي الشعر يرتبط الإيقاع بالعروض والإنشاد ويتغير حسب تغير اللغات وطبيعة ذلك الشعر"³، بمعنى أنّ الإيقاع لا يكون نفسه في اللغة الفرنسية واللغة العربية، وقد يختلف الإيقاع أيضاً باختلاف القوائد إذ هناك العمودية وهناك الحرّة، وكلّ منها لها مميزات الإيقاعية الموسيقية.

1-2- دراسة الإيقاع الخارجي في قصيدة "حالة رؤيا" للشاعرة "حسنا بروش":

نقصد بالإيقاع الخارجي ذلك الإيقاع الذي يدخل في باب الأوزان والقوافي والبحور الشعرية وحروف الروي، والتي تتميز بها القصيدة التقليدية والحديثة المتمثلة في قصيدة التفعيلة.

أ- الأوزان والبحور الشعرية:

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج1، ط1. دب: 2003، ص 120، مادة: [وقع].
² - عبد الغني حسني، حادثة التواصل الرؤية الشعرية عند نزار قباني دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، دط. بيروت: 1921، ص51.

³ - <https://ar.wikipedia.org> 2019/08/22 على الساعة 13:44

نقصد بالوزن الشعري ذلك الوزن الذي يبني القصيدة على نظام التفعيلة وعلى نظام القافية ون الخروج عنها، وهو ما يسمّى بعلم العروض ذلك لتكون القصيدة مكتملة وصحيحة فنيًا وجماليًا. وفي هذا نجد أنّ الشعراء منذ القدم كانوا حرصين على الأوزان لتأليف قصائد محكمة الصياغة وسهلة ذات لغة جزلة، إلى أن أتى الشعر الحديث المصطلح عليه بالشعر الحر الذي حاول تجاوز القيود الكلاسيكية من أوزان وتفعيلات لتتنوع بذلك القصائد على نمط حرّ من التأليف.

أما فيما يتعلق بالبحور الشعرية، فنقصد بها "الأوزان الشعرية والإيقاعات الموسيقية المختلفة للشعر العربي، وسمي البحر بهذا الاسم لأنّه أشبه البحر الذي لا ينتهي بما يغترف منه، في كونه يوزن ما لا يتناهى من الشعر".¹ وهذه البحور الشعرية هي تلك البحور التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي "ووضع بها تفعيلاتها ورتّب دوائرها وسكبها في قوالب محدّدة، ووضع مصطلحاتها من زحافات وعلل وأعطى لكل واحد منها اسمًا خاصًا به مازال يعرف به حتى يومنا هذا، وهذه البحور رتّبها الخليل بحسب تسلسلها في دوائرها على النحو الآتي: الطويل، والمديد، والبسيط، والوافع، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتقارب".² ولا يمكن لنا أن نستخرج هذه البحور في القصيدة إلّا بعد تقطيعها عروضيًا.

ب- مفهوم التقطيع الشعري:

نعني به وزن كلمات البيت بما يقابلها من تفعيلات مبنية على نظام الحركات والنسكين للتوصل إلى معرفة البحر الذي تنتمي إليه القصيدة، ولإجراء هذا التقطيع ينبغي كتابة البيت كتابة عروضية صحيحة بإتباع الخطوات الآتية:

• الكتابة العروضية:

نعني بها كتابة جميع الحروف التي ننطق بها في البيت الشعري، وتجاهل الحروف التي لا ننطق بها، ومن ذلك قولنا مثلاً: (الشمس) فالتقطيع العروضي لا يشمل (أل) لأننا لا ننطق بها، وفي بعض الكلمات ينبغي إضافة الحرف اللازم كقولنا مثلاً (هذه) فلا بدّ من إضافة الألف بعد حرف الهاء لأننا ننطق به بالرغم من أنّه لا يكتب.

• المقاطع العروضية:

والتي تتمثل في مقاطع التفعيلات، وهي لا تنقص عن حرفين بين متحرّك وساكن، وتزيد حتّى تبلغ خمسة حروف. وتمثّل هذه المقاطع العروضية في:

¹ - غازي ميوت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2 1992 ص16.

² - إبراهيم أبو طالب، في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية، دار اوراق القاهرة 2017، ص37، 38.

- سبب خفيف: والذي يتألف من حركة وسكون: 0/
- سبب ثقيل: والذي يتألف من حركتين: //
- وتد مجموع: والذي يتألف من حركتين فسكون: 0//
- وتد مفروق: والذي يتألف من حركة ثم سكون ثم حركة: 0/0/
- فاصلة صغرى: تكون من ثلاث حركات فسكون: 0///
- فاصلة كبرى: تكون من أربع حركات فسكون: 0////
- التفعيلات:

هي التي اخترع من خلالها الخليل الأوزان للبحور الشعريّة، وهي لا تلتزم حالة واحدة في الشعر، ففي بعض الأحيان يدخل عليها التغيّر بالتسكين أو التحريك أو الحذف.

• البحور:

وهي آخر خطوة في التقطيع، فعندما يتم التقطيع نسّمّي البحور التي تلزم هذه التفعيلات، وقد سبق أن عرضنا مجموعة هذه البحور كما صنّفها الخليل فيما سبق من هذه الدراسة.¹

وبعد وقوفنا عند دراسة المتغيّرات التي لا بدّ من تطبيقها على القصيدة للتوصل إلى تحديد البحور الشعريّة الخاصة بها والتفعيلات، سنحاول تطبيق ذلك على القصيدة الشعريّة لحساناء بروش

دراسة الإيقاع في قصيدة "حالة رؤيا":

الوقت رؤيا

الْوَقْتُ رُؤْيَا

0/0//0/0/

مستفعلن مس

يستلذّ العارفون بوقته

يَسْتَلِذُّ الْعَارِفُونَ بِوَقْتِهِ

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

-غازي ميوت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2 1992 ص21، 20، 17 بتصرّف.

تفعلن مستفعلن متعلن مس

فلتعصري اللذات

فَلْتَعَصِرِ اللَّذَاتِي

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

تفعل متفعل مستف

يا زرقاء خمرا

يَا زَرْقَاءَ خَمْرًا

0/0//0/0/0/

عل مستفعلن مس

ولتصبي ما صبيت بكأسه

وَلْتَصُبِي مَا صَبَيْتِ بِكَاسِهِ

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

تفعلن مستفعلن متعل مس

ولتسقنيها هذه الليلة أمرا

وَلْتَسَقْنِيهَا هَٰذِهِ اللَّيْلَةُ أَمْرًا

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

تفعل متفعل مستعل مستعلن مس

كان كأسانها مرّا

كَانَ كَأْسَانِهَا مُرْرًا

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

تفعلن مستعلن مستفـ

كان سرّان

كَأَنَّ سِرْرَانِي

0/0/0//0/

عل امتفعل مسـ

ووقتھما الغياب

وَوَقْتُھُمَا لُغْيَابٍ

/0//0///0//

تعل متفاعلان

والكشف دوني

وَلُكْشِفُ دُونِي

0/0//0/0/

مستفعلن مسـ

حينما قد غيباني

حِينَمَا قَدْ غَيْبَانِي

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

تفعلن مستفعلن مسـ

كان كأسانها طهرا

كَأَنَّ كَأْسَانِھَا طُهْرًا

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

تفعلن مستعلن مستفـ

كان للكأسين باب

كَانَ لِلْكَاسَيْنِ بَابُ

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

عل متفعل مستعل

وكان لي

وَكَانَ لِي

0//0//

متفعلن

قبل العروج ساقيان

قَبْلَ لَعْرُوجٍ سَاقِيَانِي

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

مستفعلن متفعلن مسد

أي رؤيا جرّ عاني

أَيُّ رُؤْيَا جَرَّرَ عَانِي

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

تفعّلن مستفعلن مسد

أي نور قد تغشاني

أَيُّ نُورٍ قَدْ تَغَشَّيَانِي

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

تفعّلن متفعلن مستف

نلاحظ من خلال تقطيع الأبيات أنّ الشاعرة استعملت بحرًا واحدًا وهو بحر الرّجز، الذي يعدّ بحرًا صافيًا بمعنى أنّه يمتلك تفعيلة واحدة تتكرّر ستّ مرّات في البيت الشعري، وتتمثّل في: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وقد سمّاه الخليل ببحر الرّجز "الاضطرابه كاضطراب قوائم النّاقة عند القيام، وهو مأخوذ عن معناه اللّغوي، فالرّجز: ارتعاد يصيب البعير والنّاقة في أفخاذهما ومؤهرهما عند القيام".¹ ويمكن لهذا البحر أن يأتي على أنواع وهي:

- الرّجز التّام: وهو أن يكون جميع تفعيلاته موجودة في البيت؛
- الرّجز المشطور: أن يحذف ثلاث تفعيلات وتبقى ثلاث؛
- الرّجز المجزوء: أن تحذف تفعيلتين وتبقى أربع؛
- الرّجز المنهوك: أن تبقى في البيت تفعيلتين فقط.

نلاحظ من خلال القصيدة أنّ الرّجز لم يأتي تامةً، بل أتى مشطورًا مثل يستلذّ العارفون بوقته، وفي بعض الأحيان منهوكًا مثل قبل العروج ساقيان. وما لاحظناه أيضًا أنّ تفعيلات هذا البحر في هذه القصيدة لم تأتي مكتملة؛ بل طرأ عليها حذف فنجد في بعض الأحيان كلمة مستفعلن ورد متفعلن... الخ. وهذه التّغييرات تنتج عن الزّحافات والعلل التي تدخل البحور وتغيّر أوزانها، سواء بالحركة والسّكون أو الحذف: "والرّجز هو أكثر البحور تقلبًا وتعرّضًا لإصاباته بالزّحافات والعلل، والشّطر والنّهك والجزء، فلا يبقى على حال واحدة".²

الزّحافات و العلل التي تدخل على الرّجز:

تتمثّل الزّحافات والعلل التي تدخل على الرّجز في:

- الخبن: فتصير مستفعلن 0//0/0 متفعلن 0//0//
- الطي: فتصير مستفعلن 0//0/0/0 مستعلن 0///0/
- الخبل: فتصير مستفعلن 0//0/0/0 متعلن 0////
- علة القطع: سقوط آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله، أي سقوط النّون لتكون التّفعيلة (مستفعل) وللمخبونة (متفعل). ونجد أنّ هذه الزّحافات والعلل واردة في القصيدة، ومن ذلك:

- مستفعلن دخل عليه زحاف الخبن أصبح متفعلن، مثل: وكان لي .
- مستفعلن دخل عليه زحاف الطي أصبح مستعلن، مثل: ولتصبي ما صببت بكأسه.
- مستفعل دخلت عليه علة القطع وأصبحت متفعل، مثل: و فلتعصري اللّذات.

ت- القافية وحرف الروي:

¹ - غازي ميوت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ط2: 1992، ص120.

² - المرجع نفسه، ص120.

تعتبر القافية عنصراً أساسياً ومهماً لا تخلو منه أية قصيدة على امتداد تاريخ الشعر العربي، فهي وحدة موسيقية مرتبطة بالقصيدة الشعرية تتحدد في الحرف الأخير من الكلمة الأخيرة في عجز البيت، وهي "الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر البيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن".¹

بمعنى أن القافية هي الحروف الأخيرة من البيت، وهي آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله، ويمكن لها أن تكون أقل من كلمة أو كلمة واحدة كما يمكن أن تكون أكثر إن كانت الكلمة الأخيرة لا ينتهي عندها السكون الكلمة التي تسبق

إن القصيدة العربية القديمة التزمت بوحدي الوزن والقافية، فأبيات القصيدة مهما بلغ عددها يجب أن تكون على وزن واحد، أي تلتزم بحراً واحداً فإذا كان البحر من ثلاث تفعيلات في كل شطر أو أكثر من ذلك أو أقل كان أن يلتزم عدد التفعيلات نفسه في سائر أبيات القصيدة وكذلك القافية تكون موحدة في سائر الأبيات .

لم تبقى هذه القاعدة في الشعر الحديث، فمع ظهور الشعر الحر نجد أن الشعراء قد تجاوزوا حدود القافية التي عرفت في زمن مضى مع الشعراء القدامى، إذ أصبحوا أحراراً في اختيار الحرف الأخير من القصيدة، لينسجوا قصائدهم وفق ما يطيّب لهم من وزن وقافية.

لاحظناه في قصيدة "حالة رؤيا"، أن الشاعرة لم تتقيد بقافية واحدة بل نوعت وتحررت منها في تعبيرها عن المراد، لتنتج بذلك نغمات موسيقية عدة زادت القصيدة جمالاً فنياً. وهذا لا يعني أن الشاعرة لم تستخدم حرفاً واحداً في جميع أبياتها، فبعد تقطيع القصيدة وجدنا أن هناك بعض الأبيات أين توحدت فيها القافية مثل:

الوقت رؤيا

أَلَوْفْتُ رُؤْيَا

0/0/ /0/0/

فلتعصري اللذات

فَلْتَعَصِرِ لِّلذِّذَاتِي

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

يستلذ العارفون بوقته

¹ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1. دمشق: 1991، ص135.

يَسْتَلْذُّ لِعَارْفُونِ بَوَقْتِهِ

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

وهناك بعض الأبيات أين تحرّرت الشاعرة من القافية مثل:

تلبس الطوفان بحرا

تَلْبِسُ طُطُوفَانُ بَحْرًا

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

كلّما أعيها كاسي أسارت

كُلَّمَا أَعْيَاهَا كَاسِيْ أَسَارَتْ

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

والكأس يباب

وَلْكَأْسُ يِبَابُ

00//0/0/

نستنتج ممّا سبق أنّ التحرّر من الوزن والقافية في الشّعر الحديث ليس إهمالاً لهما أو قيام ثورة ضدّهما، بل تطويراً للقافية لتكون مواتية للبناء المركّب في القصيدة التي تتناسب مع الشّاعر في وقتنا الحالي، لأنّه يكتب شعراً عن قضايا مختلفة بالإضافة إلى ذلك، يستطيع الشّاعر أن يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة هذا ما يزيد للقصيدة حيويّة وجمالاً، أمّا بالنسبة للشاعرة فنجدها تحرّرت في بعض الأبيات و تقيّدت في بعضها.

• حرف الروي:

ونعني به الحرف الأخير الذي ينتهي به كل سطر في القصيدة، و"هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة بائية أو رائية"¹.

يعدّ حرف الروي أساسياً لا تخلو منه أية قصيدة بخاصة في الشعر العمودي، بحيث كان الشاعر في القديم يلتزم بحرف الروي الواحد في كامل القصيدة لتسمّى به ككل، ومن ثمّ حدث تغيير على مستوى نوع الشعر حين ظهور الشعر الحرّ الذي تحرّر من خلاله الشاعر من القافية وحرف الروي، وأصبح حرّاً في التنوّيع بين الحروف، وقد تكون القصيدة غالباً غير موحدة في هذا الحرف كما لاحظنا في القصيدة محلّ دراستنا، إذ أنّ الشاعرة لم تلتزم بحرف روي واحد وتقريباً كان في كلّ أبياتها اختلاف، فتارة ما تستعمل حرف السين أو التاء، وتارة تستعمل الفاء أو الرّاء وهكذا...

ومن أمثلة ذلك:

وزرقاء الرّوى

بالنّور سكرى

يا ساقبيّ بها وقوفاً

والوقت في عينيها قفراً

كلّما أعيها درب

استوت بين المدافن

في مقام الغيّ غفواً

ها هما دون الهباء

يغزلان الوقت غزلاً

ومن هذه الأبيات نلاحظ اختلاف حرف الروي الذي بنت عليه الشاعرة القصيدة، وبهذا قد كسرت قاعدة توحيد حرف الروي وأنهت معظم أبياتها بحرف مختلف عن الآخر.

2- المستوى الدلالي:

يعدّ المستوى الدلالي من أهمّ المستويات في التحليل الأسلوبي للنصوص، باعتباره يبحث في دلالة الألفاظ الواقعة في مضمون النص شعراً أو نثراً والوصول إلى ما تحويه من معاني ودلالات.

¹ - محمد علي الهاشمي، العروض وعلم القافية، الواضح دار العلم ط1 دمشق، ص136.

تباينت تعاريف علم الدلالة عند الدارسين المحدثين، فعرفها بعضهم بأنه "دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"¹.

تكمن أهمية هذا المستوى في التحليلات النصية و ذلك بتحديد دلالة الألفاظ كما أشرنا إليها قبلاً وفهم معانيها إذ إنها الهدف والغاية من إنشاء ذلك النص. ومن مرتكزات هذا المستوى ما يلي:

2-1- الحقول الدلالية:

أ- **حقل الطبيعة:** هو من أهم الحقول الدلالية استعمالاً، سواء في الشعر أو النثر. ونعني به تلك الكلمات التي يستقيها الشاعر من البيئة. وقد استعملت الشاعرة حسناء بروش في قصيدتها محل الدراسة مجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى حقل الطبيعة منها: الليل (ولتسقيها هذه الليلة أمرا) وظفت الشاعرة كلمة الليل التي تدلّ على الإكتئاب و الحزن ، وكلمة البحر (تلبس الطوفان بحرا) وتدلّ هذه الكلمة على الإتساع تعبيراً عن الضياع.

ب- **حقل الإنسان وحياته:** ونعني بهذا الحقل كلّ الكلمات التي تتعلّق بالإنسان. ونجد أنّ الشاعرة قد وظفت كلمات من هذا الحقل من بينها: روعي(و فوضاي و روعي)، كياني(استحلت في كياني) تدلّ هذه الكلمات على ذات الشاعرة.

ت- **حقل المكان:** ونعني به تلك الكلمات الدالة على المكان، وقد ذكرت الشاعرة مجموعة من الأمكنة منها: درب(كلّما أعيها درب)، مدافن(استوت بين المدافن)، وهذه الكلمات ترتبط بأحداث النص.

كان الغرض من استخدام الشاعرة لهذه الحقول الدلالية ،إيصال الأحاسيس الحية والانفعالات التي تمر بها إلى المتلقين .

نستنتج من خلال قرائتنا للقصيدة أنّ فيها تنوعاً في الحقول الدلالية بما فيها الطبيعة والمكان وما يدلّ على الإنسان، وقد كانت الحقول ثرية من حيث توظيف الدلالات المختلفة، كما أنّها جاءت متضافرة لإنجاز دلالة النصّ الكبرى المتمثلة في الدلالة النفسية و الاجتماعية .

2-2- الرمز:

يعدّ الرّمز أسلوباً من أساليب التّصوير، ووسيلة إيحائية تعبّر عن جماليّة القصيدة الشعريّة، ويتحقّق هذا بوجود الإحساس الدّاتي والموضوعي لدى الشّاعر.

1- لغة:

جاء في لسان العرب مادّة رمز: "الرّمز: تصويت خفيّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشّفتين... والرّمز في اللّغة: كلّ ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز ويرمز رمزا"¹

2- اصطلاحاً:

ويعرّف الرّمز بأنّه مصدر القوّة في اللّغة الشعريّة، فهو علامة تمثّل الشّيء الآخر وتدلّ عليه بمعنى حلّ محلّه، واستعماله من الأديب رغبة في خروجه من عوالم فنيّة تحمل تجارب شعوريّة يودّ أن يجذب القارئ إليها عن طريق الغموض والفضول، بحيث يلتزم فيه بما هو حسّي وما هو معنوي معتمداً الإيحاء والتّلميح بدل المباشرة والتّصريح.

ونجد أنّ الشّاعرة قد لجأت إلى استعمال هذا النوع من الدّلالة معتمدة ألواناً مختلفة منها:

○ الرّمز الديني: ويظهر ذلك في الأسطر الآتية:

فلتعصري اللّذات
يا زرقاء خمرا
وكان لي
قبل العروج ساقيان
هاهما قد عرّجاني
حيث يفقو السامري

وظفّت الشّاعرة في هذه الأسطر من قصيدة حالة رؤيا مجموعة من الرّموز وهي: فلتعصري، خمرا، العروج، السّامري، الطّوفان حيث أعطت لها دلالة فكريّة وفنيّة كحلقة وصل بين الماضي والحاضر - فالحالة الشعوريّة التي تعيشها هي تصوير صادق منها، وتفاعل مميّز تولّد نتيجة التّأثر بالدين -

¹-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، 5 ص 365

○ الرمز الصوفي: ويتجلى في الأسطر التالية :

يازرقاء خمرا ، كان كأسانها مرًا ، بالنور سكرى ، ياساقبي بها وقوفا
استطاعت الشاعرة حسناء بروش أن تنسج الصوفيّة في قصيدتها " حالة رؤيا " من
خلال مفاهيم صوفيّة أعطت لها إبهاما وغموضا عبّرت فيها عن تجربتها الشعوريّة نذكر
منها :خمرا ، كأسا، سكرى، الفيض . كأنّ الشاعرة تعبّر عن حالة سكر وانتشاء فتنادي
يازرقاء خمرا ، وتطلب منها أن تصبّ لها كأسا يغيبها عن وعيها كي تخبّي معاناتها أملا
في الخروج من حالة القلق والضيق والشوق .

نستنتج أنّ الشاعرة استخدمت الرمز في القصيدة كوسيلة فنيّة للتعبير غير المباشر
عمّا تريده ، ورغبة منها في تحقيق اللامباشر ، منطلقة من ذاتها تفرغ مكنوناتها دون خوف
،وليس هذا فقط بل أرادت أن تثري التعبير الشعريّ وتحدّده بألفاظ دقيقة وموجزة تحمل
دلالات متعدّدة ، وتعمّق الأسلوب وتزيده شعريّة وجمالا .

3-2- الاستعارة:

تعدّ الاستعارة صنعة بلاغيّة يهتمّ بها الشعراء في شعرهم تضيفي على القصائد نوعًا من
الجماليات الإبداعية الفنيّة، فهي عبارة عن تشبيه حذف منه أحد أركانه (المشبه أو المشبه
به). إذ يعرف (عبد القاهر الجرجاني) الاستعارة: "فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء
فتدع أن تفصح بالنشبيه وتظهره إلى اسم المشبه به فتعتبره المشبه وتجريه عليه" .

■ أنواع الاستعارة:

أ- الاستعارة التصريحيّة: وهي ما صرّح فيه بالمشبه به ولم يذكر المشبه، ومن ذلك قوله
تعالى: ﴿الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ
الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ﴾ (إبراهيم/01)، ففي هذه الآية هناك استعارتين في لفظة النور والظلمات تعبيرًا
عن إخراج الناس من الظلال إلى الهدى، لهذا استعملت ألفاظ أخرى بدل أخرى استعمال
مجازي لغوي اشتمل على تشبيه حذف منه المشبه على أساس الاستعارة التصريحيّة.

ب- الاستعارة المكنيّة: وهي الاستعارة التي يحذف منها المشبه به ويبقى على أحد لوازمه.
ومن ذلك قول الله تعالى: ﴿وَالصُّبْحُ إِذَا تَنَفَّسَ﴾ (التكوير/18)، فقد شبه الخالق الصبح بأنّه
إنسان يمكن التنفّس بذكر المشبه الصبح دون المشبه به الذي هو الإنسان، مع الإبقاء على
أحد من لوازمه وهو التنفّس.

لجأت الشاعرة حسناء بروش في قصيدتها إلى توظيف الاستعارات منها:

فلتعصري اللّذات: تعبير مجازي فاللّذات لاتعصر بل الفاكهة هي التي تعصر مثل العنب ، فالشاعرة ذكرت المشبّه و هو الدّات و حذفت المشبّه به العنب وتركت قرينة تدلّ عليه و هو العصر على أساس الإستعارة المكنية .

تلبس الطّوفان بحرًا : تعبير مجازي فالشاعرة اعتبرت الطّوفان إنسان يمكن أن تلبسه فحذف المشبه به و هو الإنسان تركت قرينة تدلّ عليه و هو الفعل تلبس على سبيل الإستعارة المكنية

كان للكأسين باب: تعبير مجازي ، حيث شبّهت الشاعرة الكأس بالبيت الذي يمتلك بابا حذف المشبّه به و هو البيت و تركت قرينة تدلّ عليه و هو الباب على أساس الإستعارة المكنية .

وظّفت الشاعرة مثل هذه الإستعارات لتقريب المعنى وتوضيحه من خلال حملها لمعاني تشبيهية تضيف على القصيدة نوعا من الجمالية الفنيّة ، والتّصوير بأسلوب بليغ يزيد من روعة قصيدتها من الجانب الإبداعي .

2-4- الإحياء:

يعتبر الإحياء من مقوّمات الشعر الذي يشكّل روح العمل الشعري عند الشاعر بفضل وسائل مثيرة للوجدان تعطي للقصيدة الحيوية والحركة.

استخدمت الشاعرة في قصيدتها مجموعة من الكلمات الموحية والتي ساهمت في إثراء موضوعها وانسجام أبياتها من حيث المعاني، وفيها دلالة نفسية توحى إلى نفسية الشاعرة ومنها مايلي :

الكلمة	دلالاتها الإيحائية
رؤيا	دلالة على تحقّق شيء
مرّا	دلالة على العذاب
طهرّا	دلالة على النّقاء والصّفاء
أيمامتي	دلالة على الحرّية والسّلام
بحرا	دلالة على العمق
السّماء	دلالة على الاتّساع

-جدول يمثل دلالات بعض الكلمات الإيحائية

2-5- التناص:

لقد ظلّ مصطلح التّناص مصطلحاً منضبطاً ومستقلاً في معناه ودلالاته الشعريّة التي تعطي للنص قيمته الفنيّة الخاصة، فهو قائم على أفكار وعلاقات وتداخلات شتى تسهم في خلق الشعريّة. بحيث نجد أنّ مفهوم هذا المصطلح حسب ما يذكره في هذا (جيرار جينت):

"التناص كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع النصوص الأخرى"¹ من خلال هذا القول نفهم أنّ النص تحكمه بنية نصوص متعدية بوصف النص مفتحا ومتعديا إلى نصوص أخرى .

أمّا في الفكر النقدي العربي، فنجد أنّ النقاد لم يسيروا وفق هذا المصطلح الحدائي بل على مستوى الشكل حول مقولات تراثية قديمة كالأخذ والسرقعة والاقْتداء وغيرها. ويقول (الحاتمي) في هذا الصدد: "وسمعت أبا الحسن علي بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس ببعضه ببعض أخذ أو آخره من أوائله والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفّحته وامتنحتته والمحترس المطبوع بلاغة وشعرًا من المتقدمين والمتأخرين... وأخلت من شباك التداخل فكيف يكون ذلك مع التكلّف المتصنّع والمعتمد القاصد".² نفهم من قول الحاتمي : أنّ كلام العرب هو أخذ إيجابي من المتقدمين و المتأخرين، فهو عمل إبداعي متداخل ، فالأحق يأخذ من السابق ، والآخر من الأول .

ومن أنواع التناص نجد التناص الديني، والتناص الأدبي والتناص مع الشخصيات التراثية على النحو الآتي:

- **التناص الديني:** هو أن يأخذ الشاعر كلامًا أو أفكارا من القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة، ويقوم بتوظيفها بصورة جديدة في النص .
- **التناص الأدبي:** هو اقتباس أديب من أديب آخر، أو اقتباس شاعر من شاعر آخر يكون كاملاً أو ناقصاً، وينتج عن ذلك تداخل النصوص في بعضها البعض و التشابه فيما بينها.
- **التناص مع الشخصيات التراثية:** هو استحضار شخصيات وأحداث تراثية سواء في النص الأدبي أو الشعري.

ونجد أنّ الشاعرة قد اعتمدت نوعاً واحداً من بين الأنواع المذكورة، وهو التناص الديني المتمثل في المقطع الآتي:

- فلتعصري اللذات

- يا زرقاء خمرا

يوحي هذان السطران بعملية عصر على مستوى الذات تعبيراً عن القلق الوجودي وعن حالة اليأس والألم والحزن ، ثم تنادي زرقاء التي تمثل رمز القصيدة ، تناديهما بأن

¹ - حافظ مغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر دراسات في تأويل النصوص، النادي الأدبي بحائل، ط1. بيروت: 2010، ص37.

² - المرجع نفسه، ص45.

تحضر لها الخمر دون ذكر الأفعال وهذا يدلّ على حال الشّوق المترفّ لحال الإنتشاء بالخمرة، وهذا التّناسخ مأخوذ من سورة يوسف عليه السّلام.

- صرحها: الصّرح هو القصر العالي، وفي القرآن قوله تعالى: ﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا قَالَتْ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (النمل/44)، وقوله أيضاً: ﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانَ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ﴾ (غافر/36).
- صرح تساقط فيضه رؤياه رثياً: حسن النّظر في البهاء والجمال، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنْ قَرْنٍ هُمْ أَحْسَنُ أَثَانًا وَرَثًا﴾ (مريم/74).

الملاحق

○ السيرة الذاتية للشاعرة:

ولدت الشاعرة (حسناء بروش) بالقل ولاية سكيكدة في 09 نوفمبر 1978، وتحصلت على شهادة البكالوريا في 1998 بثانوية بوقيقز عمّار بمدينة القل شعبة آداب، وأكملت دراستها بجامعة باجي مختار بعبابة لتتحوّل على شهادة الليسانس دفعة 2002، وعلى شهادة الماجستير بجامعة محمد خيضر ببسكرة بأطروحتها المتمثلة في "الشعرية في ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس" تخصص أدب حديث ومعاصر. وحالياً تحضر الشاعرة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي الحديث المعاصر بعنوان "فلسفة المتخيّل عند أدونيس"، وفي الوقت نفسه، تعمل كأستاذ مساعد صنف (أ) في كلية الآداب واللغات بجامعة العربي بن مهيدي بولاية أم البواقي.¹

○ المنشورات والمخطوطات:²

- كتاب بعنوان "الشعرية في ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس"، يحمل طبعتين نشرت الطبعة الأولى في 2009 عن دار الأمواج، ونشرت الطبعة الثانية في 2016 عن دار ابن الشاطئ؛
- كتاب بعنوان "شعرية المحو والاكتشاف في ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس"، نشرته دار ابن الشاطئ في 2016؛
- ديوان مطبوع بعنوان "للجسيم إله آخر"، قامت بنشره دار التّثوير بالجزائر في 2014؛
- مجموعة قصصية مخطوطة بعنوان "وأخرى لدرتك".

○ المسار الأدبي والثقافي:

- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين؛
- عضو الهيئة الإدارية لفرع الجزائر للاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين؛
- سكرتير تحرير مجلة "ببوس" الأدبية الصادرة عن فرع اتحاد الكتاب الفلسطينيين بالجزائر؛
- عضو لجنة القراءة في مجلة دراسات عربية وشرق أوسطية الصادرة عن جامعة ليل بفرنسا.

○ المهرجانات والملتقيات: شاركت في العديد من المهرجانات والملتقيات داخل وخارج الوطن منها:³

¹ - من موقع www.katapoet.com ، تاريخ الاطلاع: 02 جوان 2019، على الساعة: 13:30.

² - الموقع نفسه.

³ - من www.katapoet.com ، موقع سابق.

- الملتقى الثالث للرواية العربية سطيف 2007؛
- مهرجان الشباب المغربي بطرابلس الجماهيرية 2008؛
- ملتقى أوراق سكيكدة دورة 2009 وتقديم مداخلة بعنوان "المتخيل المتحول في ديوان مرايا الماء لعبد الحميد شكيل"، تقديم مداخلة بعنوان "الصورة الفنية من التخييل إلى التشكيل"؛
- الأيام الأدبية عبد الله بوخفة بسكرة 2009؛
- مهرجان الريشة والقلم سكيكدة دورتي 2009، 2014؛
- مهرجان الشعر النسوي قسنطينة دورات 2011، 2012، 2013، 2014؛
- مهرجان الشاطئ الشعري القل سكيكدة 2012؛
- المهرجان الدولي للشعر بتوزر الجمهورية التونسية 2013؛
- مهرجان أمراء الشعر المغربي سطيف 2015؛
- مهرجان أيام بلقيس الأدبية الثانية طبعة مغربية عين توتة ولاية باتنة سنة 2015؛
- الملتقى الوطني السابع للشعر الفصيح ولاية الوادي 2015؛
- ملتقى البعد الوطني والقومي في الشعر الجزائري المعاصر (ابن الشاطئ أنموذجاً) جيجل 2015، وقدمت مداخلة بعنوان الأرض والذات تجذر في الطين واليقين، قراءة في ديوان تتوضأ فيه الشمس لابن الشاطئ؛
- مسابقة أميرة الشعراء بأبي ظبي دولة الإمارات العربية المتحدة سنة 2015.
- **الجوائز المتحصلة عليها:**¹
- جائزة أولى في مسابقة الشعر بمناسبة النقاد الأدبي الخاص بكتاب ولاية سكيكدة سنة 2004؛
- جائزة ثانية في مجال الشعر جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس قسنطينة 2009؛
- جائزة أولى في مسابقة سكيكدة الأدبية الموجهة للكتاب المتمرسين في مجال القصيدة سنة 2009؛
- جائزة ثانية في المهرجان الوطني للشعر النسوي قسنطينة 2011؛
- جائزة أولى في مجال الشعر جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس طبعة مغربية قسنطينة 2014؛
- جائزة على وسام بلقيس لأحسن مبدعة بمهرجان أيام بلقيس الثانية طبعة مغربية عين توتة ولاية باتنة 2015.

¹ - من موقع www.katapoet.com ، موقع سابق.

خاتمة

لقد توصلنا في خاتمة بحثنا إلى مجموعة من النتائج تتمثل في:

تشكّل قصيدة "حالة رؤيا" من مستويات أسلوبية منها صوتية وتركيبية ودلالية وإيقاعية .

حيث نجد في المستوى الصوتي ظاهرة التكرار بكثرة في القصيدة بمختلف أنواعه وأشكاله المتعددة ، منها تكرار الأفعال والأسماء وكذا الحروف إضافة إلى التكرار نجد الهمس والجهر اللذان برزا في قصيدة "حالة رؤيا" على شكل أصوات تخلقها مجموعة من الحروف المترابطة فيما بينها ، ونجد أيضا الطباق بأنواعه ، ولفت إنتباه القارئ ، وإضفاء الجمالية الفنية على القصيدة .

أما في المستوى التركيبي نجد أنّ في القصيدة مجموعة من التراكيب المتنوعة للكلمات أهمّها التقديم والتأخير، والتعريف والتّكثير؛ وتعدّد الجمل الشعريّة من حيث الدّلالة ،منها الجمل الفعلية والإسمية ، والظرفية ، والندائية ، ونجد أيضا تعدّد حروف العطف و الضمائر ، فالشاعرة نوّعت في التراكيب اللغوية .

في المستوى الإيقاعي أظهرت الشاعرة في قصيدتها "حالة رؤيا" تنوعا في القافية فهناك قافية موحدة وقافية مطلقة ،وحرف الروي ،كما لاحظنا أنّ الشاعرة ألّفت قصيدتها على بحر الرّجز الذي تغيّرت تفعيلاته في معظم أسطر القصيدة وذلك بدخول الزحافات والعلل عليها .

وفي المستوى الدلالي، نجد أنّ الشاعرة قد وظّفت مزيجا من الرّموز والإيحاءات التي أعطت للقصيدة نوعا من التعمّق والغموض، كما استعملت الاستعارات بأنواعها المختلفة لتوضيح وتقوية المعنى، بالإضافة إلى اعتمادها نوعا من أنواع التناص الذي يتجلّى في التناص الديني وهو الاقتباس من القرآن الكريم.

وفي الأخير، يمكن القول أنّ الشاعرة قد نوّعت بين المستويات لتضفي على القصيدة أسلوبًا شعريًا ذات صبغة فنية محكمة الصياغة من كلّ الجوانب لجذب القارئ للتعمّق فيه. وبهذا كلّ، نكون قد قدّمنا أهمّ ما توصّلنا إليه من نتائج في بحثنا من خلال دراستنا وتحليلنا لقصيدة "حالة رؤيا" للشاعرة "حسنا بروش".

وفي الختام نرجوا أن نكون قد وفّقنا في قصدناو نحمد الله عزّوجلّ ونشكره جزيل الشكر والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الدواوين:

1- ديوان للجحيم إله آخر ،حسنا بروش، دار التّوير الجزائر ط2014،1

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط1. بيروت: 2000.

2- أبي الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمّد هارون، دار الجيل، ج1، مصر: 1969.

الكتب:

1- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2. دب: 2007.

2- إبراهيم أبو طالب، في علم العروض والقافية وفنون الشّعر الفصيحة والشّعبيّة، ط1. دب: 2017.

3- بان الخفاجتي، مراعاة المخاطب في النّحو العربي، دار الكتب العلميّة، دط. دب: 1971.

4- البشير النهائي، تعريف المصطلحات في الفكر اللّساني العربي أسسه المعرفيّة وقواعده المنهجيّة، دار الكتب العلميّة، دط. بيروت: 1971.

5- بشير تاوريست، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والإشكاليات النظرية التّطبيقية

6- ببير جيرو، الأسلوبية، دار الحاسوب للطّباعة، ط2. حلب: 1994.

7- جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبية، ط1، دب: 2010.

8- حافظ مغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر دراسات في

تأويل النّصوص، النادي الأدبي بحائل، ط1. بيروت: 2010.

- 9- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، ط1. المغرب: 2002.
- 10- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6. القاهرة: دت.
- 11- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الوطنية، ط1. دب: 2006.
- 12- عبد الغني حسني، حادثة التواصل الرؤية الشعرية عند نزار قباني دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، دط. بيروت: 1921.
- 13- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، ط1. بيروت: 2005.
- 14- عبد الله الغزامي، الخطبة والتفكير من البنيوية إلى التشرحية، النادي الثقافي الأدبي، ط1. جدة: 1985.
- 15- عبد الله محمد بن جبر، الأسلوبية والنحو، دار الدعوة، ط1. دب: 1988.
- 16- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط2. دب: 2006.
- 17- عمر عبد الله العنبر، محمد حسن عواد، "الأسلوبية وطرق قراءة النص الأدبي"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، دب: 2014.
- 18- غازلي ميوت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ط2. دب: 1992.
- 19- كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب، دط. القاهرة: 2000.
- 20- محمد عبد المنعم حفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1. دب: 1992.
- 21- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1. دمشق: 1991.
- 22- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط. القاهرة: 1998.
- 23- محمود خالدية جبارة البياع، التكامل بين النحو والصرف والبلاغة في تفسير القرآن (الزمخشري أنموذجاً)، دار الكتب العلمية، دط. لبنان: 1971.

- 24- مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط. الاسكندرية: دت.
- 25- مصطفى الصاوي الجويتي، المعاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، دط. دب: 1996.
- 26- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط4. بيروت: 1974.
- 27- الوحي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصار، ط1. دمشق: دت.
- 28- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1. الأردن: 2007.

الرسائل الجامعية:

- 1- آسيا مصباحية، العرفانية وبناء المتخيل الشعر في القصيدة الجزائرية المعاصرة الوهج العذري حسن بن عبيد، صحوة الغيم عبد الله العاشي، للجحيم اله آخر جسنا بروش مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص نظرية الشعر جامعة باتنة كلية اللغات و الأدب.
- 2- قدوسي نور الدين، محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي
- 3- لويظة بن ناصر، ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي.
- 4- نادية مدني، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر نعيم البرغوثي، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات، بسكرة: 2013/2012.

المواقع الالكترونية :

<https://ar.wikipedia.org>

www.katapoet.com

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

مقدمة.....03-01

مدخل.....22-04

الفصل الأول : دراسة المستوى الصوتي و المستوى التركيبي في قصيدة " رؤيا " لشاعرة حسناء بروش

نص القصيدة26-23

1-المستوى الصوتي39-27

2- المستوى التركيبي50-39

الفصل الثاني :دراسة الإيقاعي و الدلالي في قصيدة " رؤيا " لشاعرة حسناء بروش

1- المستوى الإيقاعي.....64-51

2- المستوى الدلالي71-64

الملاحق.....77-75

الخاتمة79-78

المراجع.....82-80

فهرس الموضوعات .

الملخص .

ملخص:

تضمّن موضوع بحثنا عنوان "البنى الأسلوبية في قصيدة حالة رؤيا للشاعرة حسناء بروش" ، بحيث تحدّثنا فيه عن مستويات الأسلوبية المتمثلة في :

المستوى الصوتي الذي يقوم على دراسة القصيدة من حيث الأصوات، و التركيب الذي يدرس مختلف التراكيب اللغوية في القصيدة ، و المستوى الإيقاعي الذي يعتمد على استخلاص البنية الإيقاعية وأخيرا المستوى الدلالي الذي يكشف عن مختلف الدلالات و الرموز و الإيحاءات داخل النص.