الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عمار ثليجي الأغواط

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة ماستر

تقديم الطالبة: *سارة لخذاري*

ميدان: لغة وأدب عربي
شعبة: دراسات أدبية
تخصص: أدب عربي قديم

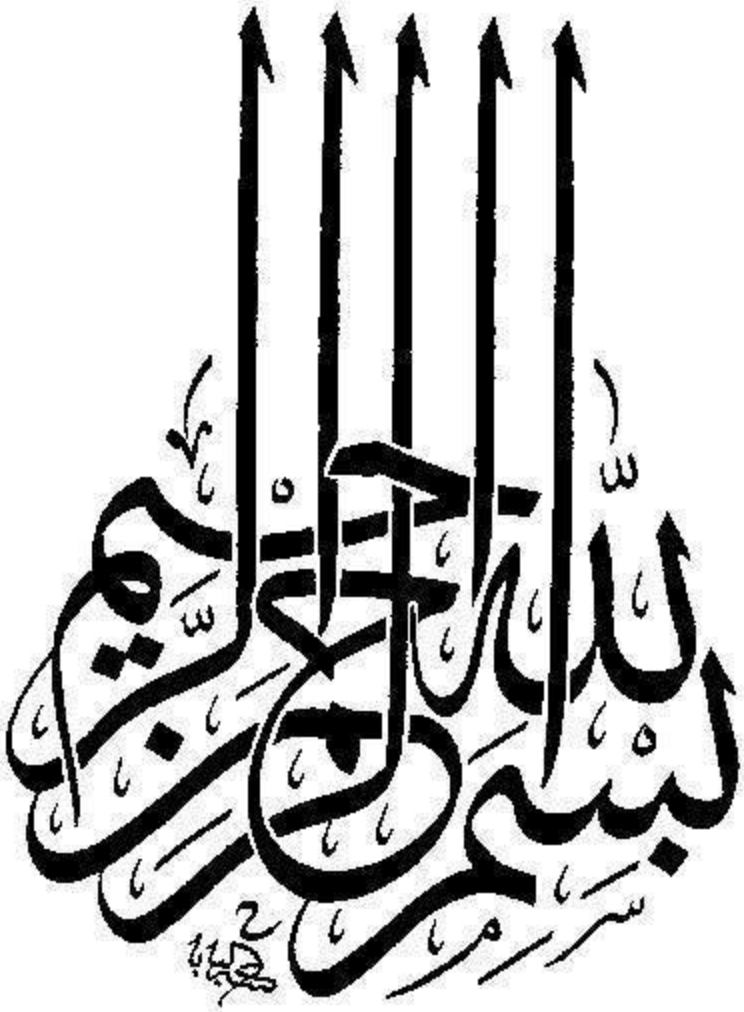
المـــوضـــــوع:

الخصائص الأسلوبية في الشعر النسوي القديم

ليلى الاخيلية نموذجا

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
بولرباح عثماني	أستاذ محاضر -أ-	رئيسا
سعد بولنوار	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
عبدالقادر معمري	أستاذ مساعد -أ-	مناقشا

السنة الجامعية: 2018-2019



يَرْفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمْ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْعِلْمَ دَرَجَٰتٍ ۚ

وَٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴿١١﴾

[المجادلة،الآيـة 11]

إهداء

إلى نبع الحب والحنان والصبر والأمان، إلى مثال التضحية والوفاء أمي الغالية المباركة شفاها الله وأطال عمرها.

إلى مصدر عزي وفخري وسندي في هذه الحياة، والدي العزيز حفظه الله ورعاه.

إلى من تقاسمت معهم حلو الأيام ومرّها إخوتي وأخواتي.

و إلى كل فرد من أفراد عائلتي الكبيرة كلّ بإسمه دون أن أنسى أحدا.

إلى زملائي وزميلاتي بقسم اللغة والأدب العربي، وإلى كل من جمعتني بهم الصدف وأشركتني بهم الحياة

إلى القلب المحب الذي كان دائما مثالا للإخلاص والوفاء

إلى جميع أساتذتي بقسم اللغة والأدب العربي

إلى كل من نسيهم القلم ولم ينساهم القلب

اليهم جميعا اهدي هذا الجهد المتواضع

سارة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أعاننا على طلب العلم، وزيننا بالحلم، وأكرمنا بالتقوى، وأجملنا بالعافية والحمد له أن مدّنا بالقوة والصبر لإتمام هذه الرسالة، فله كمال الشكر وتمام المنة.

ونصلي ونسلم على هادي الأمة الذي بلّغ الرسالة وأدّى الأمانة، سيدنا مُحَمَّد صلوات الله وسلامه عليه وهو القائل: (من لا يشكر الناس لا يشكر الله) متفق عليه.

وامتثالا لأمر الحبيب ﷺ وشعورا بواجب الشكر والعرفان فإنني أتوجه بالشكر إلى والديّ الذين كانا السبب المباشر في توجيهي إلى طلب العلم، فأدعو الله أن يباركهما ويحفظهما إنه القادر على كل شيء.

وأتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف سعد بولنوار على ما قدّمه لي من توجيهات قيمة وملاحظات سديدة فله مني خالص الاحترام والتقدير.

والشكر موصول إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة الرسالة وتقديم الآراء التي من شأنها تقويم هذه الدراسة.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كلّ الأساتذة الذين رافقوني في مساري الدراسي.

ولا يفوتني أن أتوجه بشكري إلى أسرة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي بجامعة عمار ثليجي بالأغواط، جعل الله كلّ ذلك في ميزان حسناتهم.

وأشكر كلّ من وقف بجانبي وساعدني من قريب أو بعيد من أجل إعداد هذه المذكرة حتى وإن كان بدعاء أو بكلمة طيبة أو حتى بابتسامة.

مقدمـــــة

مقدمة:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، وبه نستعين، والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا مُحَمَّد العربي الأمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وأصحابه المهتدين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أمّا بعد:

إنّ المرأة حجر الأساس في الحياة، والركن المتين في بناء المجتمعات، لها الدّور الفعّال في مختلف المجالات خاصّة فيما يتعلق بإنتاجها الأدبي، حيث عُرفت في شتى العصور أديبة وناقدة وشاعرة على وجه الخصوص، وبالرغم من اجحاد دورها واهمال صوتها وغير ذلك من الأمور التي أهدرت كيانها عبر مختلف الأزمنة والعصور، فقد حاولت إثبات حضورها في المجتمع وفرض نفسها على الساحة الأدبية واستطاعت أن تحتلّ مكانة مرموقة في قول الشعر فأنتجت تراثا أدبيا ضخما لو لم تعبث به يد الزمان الأمر الذي دفعني بقوة إلى التفكير في دراسة شعر المرأة في القديم والبحث فيه.

ومن هذا المنطلق ارتأيت أن تكون دراستي على إحدى النّماذج الفريدة في أدبنا النسوي القديم، فوقع الإختيار على شعر ليلى الأخيلية، الشاعرة العربية التي عاصرت صدر الإسلام، وعاشت أغلب حياتها زمن الأمويين وأكثر أخبارها متصلة بهذه المرحلة، وهي الشاعرة المشهورة بقصّة حبّها العفيف مع ابن عمّها الشاعر توبة بن الحميّر التي أصبحت أسطورة خلّدها التاريخ، وقد لقّبت بأميرة شواعر العرب لما لها من حُسن وجمال وبيان، وفصاحة، وطول نفس، فتميزت بطول قصائدها وبطرقها مختلف الأغراض والفنون الشعرية التي عرفت عند شعراء عصرها، بالإضافة إلى شجاعتها وكثرة مواقفها مع الشّعراء والصّحابة والسّاسة وغيرهم.

وبناءً على ما تقدّم قد وسمت بحثي هذا "بالخصائص الأسلوبية في الشعر النسوي القديم ليلى الأخيلية نموذجا"

وأهم الأسباب التي دفعت بي إلى انجاز هذا البحث كثيرة أذكر منها:

-قلّة الأبحاث التي اشتغلت على ديوان ليلى الأخيلية بالدراسة والتحليل.

-الرغبة في اكتشاف الخصائص الأسلوبية المميزة في شعرها.

-الإعجاب والتأثر بشعر ليلى الأخيلية فكان هذا دافعا الى استجلاء بعض خصائص تلك التجربة الشعرية الثرية بأشكالها ومضامينها المختلفة.

وقد حاولت الإجابة على عدة تساؤلات تبادرت في ذهني منذ بدايتي لهذه الدراسة من بينها:

- ماذا نعني بالأسلوبية؟ وهل لها أصول؟ أو بمعنى آخر هل تربطها علاقة بعلوم أخرى؟

-فيما تكمن مستويات الأسلوبية؟ وما هي أنواعها؟

- ما هي أهم الخصائص الأسلوبية التي امتازت بها النصوص الشعرية لدى ليلى الأخيلية؟

أمّا أبرز أهداف الدّراسة فتكمن في الكشف عن الخصائص الأسلوبية في شعر ليلى الأخيلية، فاتبعت في ذلك المنهج الأسلوبي وفق آليات الوصف والتحليل لأنه الأنسب لتحليل النصوص الشعرية، والذي يعتمد أساسا على مستويات لغوية معينة (صوتية، تركيبية، نحوية ودلالية)، معتمدة على المنهج الإحصائي في تحديد الظاهرة الأسلوبية وأنماطها، وتحديد نسبة تواترها ممّا ساعدني على ملاحظة الفوارق والموازنة بينها، فهو من المناهج التي لها القدرة على فكّ كثير من شيفرات ورموز النص الشعري، بالإضافة إلى أنني استفدت من بعض معطيات المنهج التاريخي، وذلك في تطرّقي للشعر النسوي عبر العصور وخاصّة في الترجمة لحياة الشاعرة ليلى الأخيلية.

فرسمت لبحثي خطة منهجية يسير وفقها، احتوت على فصلين مستفتحة بمقدمة ومدخل ومقفاة بخاتمة. وسمت المدخل ب(الشعر النسوي عبر العصور) تكلّمت فيه عن المرأة الشاعرة في القديم بصورة عامة بدءً بالعصر الجاهلي ثم ما يليه من عصور أدبية مزدهرة انتهاء بالعصر الأندلسي.

أمّا الفصل الأول فقد خصّصته للجانب النظري، تكلّمت فيه عن ماهية الأسلوبية، فحاولت في العنصر الأول أن أعرّف دلالة مصطلح الأسلوبية، ووقفت عند آراء بعض النقاد الغرب والعرب ومفهومهم لها وتطرّقت في العنصر الثاني إلى أصولها، وفي العنصر الثالث وقفت عند بعض مستويات التحليل الأسلوبي ثم تحدثت في العنصر الأخير عن أنواعها.

أمّا الفصل الثاني وهو الجانب التطبيقي، فقمت فيه بدراسة أهمّ الخصائص الأسلوبية التي ظهرت جلية في شعر ليلى الأخيلية من جوانب عديدة، وذلك بتطبيق الأسلوبية الإحصائية على بعض قصائدها. فكان الجانب الصوتي معني بدراسة الإيقاع بقسميه: الإيقاع الخارجي الذي اعتمدت فيه على الدراسة الإحصائية للبحور الشعرية المستعملة في الديوان، ودراسة القافية بأنواعها، وحروف الروي المستخدمة وخصائصها الصوتية، أمّا القسم الثاني وهو الإيقاع الدّاخلي الذي خصصته لدراسة التكرار بأنماطه المختلفة، إضافة إلى المحسنات البديعية من طباق وجناس إذ اعتبرت هذه العناصر من أهمّ السمات الأسلوبية التي ساهمت في إثراء الدّرس الأسلوبي، ثمّ الجانب الدلالي الذي تطرّقت فيه إلى إبراز أهمّ الحقول الدلالية المستعملة بكثرة في الديوان، أمّا الجانب التركيبي فقمت فيه بدراسة الجملة البسيطة بقسميها الفعلية والإسمية.

وفي الأخير انتهت الدراسة بخاتمة أجملت فيها أبرز النتائج التي خلصت إليها. وذيّلت كلّ ذلك بملحق خصّصته لترجمة الشاعرة ليلى الأخيلية.

وقد استعنت بعدّة مصادر ومراجع يأتي في مقدّمتها مصدر دراستنا وهو: (ديوان ليلى الأخيلية) جمع وتحقيق خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، و(ديوان ليلى الأخيلية وتوبة بن الحميّر) شرح وتحقيق أنطوان القوال، ومن المعاجم نأخذ لسان العرب لابن منظور، أمّا المراجع فأذكر منها: (الأسلوبية وتحليل الخطاب) لنور الدين السد، و(الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدّي، و(الأسلوبية الرؤية والتطبيق) ليوسف أبو العدوس وغيرها.

ومن أهم الصّعوبات التي صادفتني نجد:

-إشكالية مصطلح الأسلوبية وذلك لتعدّد وجهات نظر الأدباء حول مفهومها.

-كثرة التفرّعات والإتجاهات الأسلوبية، الأمر الذي فرض عليّ الإطلاع على كلّ هذه الإتجاهات بغية الإستفادة منها جميعا.

-ندرة المراجع التي تناولت شعر ليلى الأخيلية بالدراسة والتحليل، حيث لم تتوفر بين يدي من مراجع أيّ دراسة سابقة تناولت شعرها دراسة أسلوبية.

-بعض العسر في الجانب التطبيقي، وهذا راجع إلى اتساع الموضوع، وصعوبة تطبيق المنهج الأسلوبي على كل قصائد الديوان.

- المنهج الإحصائي الذي يحتوي على الغموض والتشعب لما فيه من كثرة العمليات الإحصائية الحسابية.

وبتوفيق من الله تعالى أزعم أنني تجاوزت هذه المصاعب بعد جهد مضن وجملة من النصائح والإرشادات من قبل أستاذي المشرف الدكتور الفاضل: سعد بولنوار الذي لم يبخل عليّ بملاحظاته القيمة ونصائحه السديدة.

فلا يسعني وأنا أقدّم هذا الجهد البسيط، إلا أن أتقدّم له بالشكر الجزيل راجية من المولى عزّ وجلّ أن يمدّه بالصحة والعافية ليظلّ سندا لطلّاب العلم والمعرفة.

وللسّادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة جزيل الشكر والتقدير والإحترام لتكرّمهم بإثراء هذا البحث فجزى الله الجميع خير الجزاء ووفّقنا جميعا لما يحبّه ويرضاه.

وختاما أسأل الله عزّ وجلّ التوفيق والسداد فيما عُرض في البحث، وما طمح إليه من أهداف، فهو سبحانه وتعالى المستعان.

مدخـــــل

الشعر النسوي عبر العصـــور

* العصر الجاهلي
* العصر الإسلامي
* العصر الأموي
* العصر العباسي
* العصر الأندلسي

مدخل: الشعر النسوي عبر العصور

إنّ المتابع لمسيرة الشعر النسوي عبر عصوره الأدبية يلاحظ أنه إبداع ضئيل مقارنة بالشعر الرجالي، ذلك أن شعر المرأة في القديم لم يحظى بالترويج الذي حظي به الرجل، ويعود ذلك لعدّة عوامل وأسباب اجتماعية وتاريخية، يعود بعضها إلى تأثير النظرة الذكورية الاستعلائية إلى المرأة بصورة عامّة والاستخفاف بقدراتها على الخلق الفني والإبداع، وهذا باعتبار إنتاجها الشعري ضعيفا ليّنا لا يرقى إلى المستوى الذي تنتجه قرائح الرجال، وبعضها يعود إلى حركة الجمع والتدوين للتراث العربي التي نشطت في العصر العباسي على أيدي رجال حصروا مجالها الفني في الرثاء، لاعتقادهم بأنها لا تحسن غيره، فهو يتناسب مع طبيعتها المعروفة بكثرة البكاء ورقة الإحساس، لذلك لا يمكنها أن تعتلي درجة الفحولة.

بالإضافة إلى أنّ أغلب الكتب التي احتوت على الكثير من شعر النساء قد ضاعت مع ما ضاع من تراثنا العربي، وهذا ما روته بعض كتب الأخبار، التي تكشف أنّ الكثير من الشعر النسوي القديم قد تعرّض للضياع والإهمال، وإلاّ كيف نفسّر عدم عثورنا على ديوان مستقل لشاعرة واحدة باستثناء المقطعات أو بعض المراثي لمجموعة من الشاعرات العربيات، في حين أنّ هناك من الشعراء والرواة من أكّد على وجود كمّ كبير من الشواعر ودواوينهنّ، كإشارة أبي نواس الذي اعترف بشاعرية المرأة بقوله: (ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة منهنّ الخنساء وليلى.) وقول أبي تمام: (لم أنظم شعرا حتى حفظت سبعة عشر ديوانا للنساء خاصة).[1]

وهذا تصريح قوي يؤكد حضور المرأة ووجودها المميز في ساحة الشعر، وقدرتها على قرضه مثلها مثل أخيها الرجل، وفي هذا يقول ابن أبي داود: " ليس أحد من العرب إلاّ وهو يقدر على قول الشعر طبعٌ ركّب فيهم، قلّ قوله أو كثر، فإن صدق هذا على رجالهم، صدق على نسائهم، إذ الطبع واحد، واللغة متفقة، والغريزة لا تختلف"[2].

[1] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1421هـ-2000م، الجزء الثالث، ص 55.

[2] نفسه، ص48.

وعموما فإنّ المتصفح لمتن الشعر العربي القديم في مختلف عصوره، والمتصل بأمهات المصادر يلاحظ وجود العديد من الأدبيات المبدعات اللواتي أثرين جوانب الحياة الأدبية وأجدن في مختلف الأغراض الشعرية.

1- الشعر النسوي في العصر الجاهلي:

كانت أشعار شواعر هذا العصر في الغالب تكاد تنحصر في فنون محدودة كالرثاء ووصف الأحزان، نظرا للبيئة المأساوية التي عاشت فيها المرأة العربية، والتي صنعتها كثرة الحروب العنيفة آنذاك ممّا جعلها تكثر النظم في هذا الغرض، فبرزت أصوات نسائية عدّة لشاعرات مجيدات وإن كان ما وصلنا من شعرهنّ قليل، منهنّ جليلة بنت مرة التي فجعت بمقتل زوجها كليب بيد أخيها جسّاس فراحت تصور شدّة وعمق المصيبة أبدع تصوير. ونلمس نفس اللوعة والحزن عند أغلب شواعر هذا العصر أمثال سليمى بنت المهلهل التي رثت أباها عند قتله، وأسماء أخت كليب التغلبية، وزينب اليشكرية، وصفية الباهلية، وكرمة بنت ضلع، وليلى بنت لكيز المعروفة بليلى العفيفة، والخرنق بنت بدر أخت طرفة بن العبد لأمه وغيرها.

ولعلّ الصّوت الأكثر شهرة وإنتاجا في هذا العصر هو صوت الخنساء، رائدة الرثاء العربي "التي أوقفت شعرها على فنّ الرثاء بعد أن فجّر موت أخيها صخر قريحتها الشعرية، فأبدعت وأجادت فيه دون غيره من الفنون الشعرية"[1]، فكانت تضاهي الفحول في الشعر، وقد شهد لها بذلك شعراء عصرها كالنابغة الذبياني، وجرير، وبشار لما في شعرها من قوة الرجولة ورقة الأنوثة[2].

ورغم تميز الشاعرة العربية بهذا الفن وكثرة نظمها فيه، إلاّ أنها لم تقتصر عليه بل طرقت أغراضا مختلفة ففي الغزل الذي كان محظورا على المرأة آنذاك أجادت أم الضحاك المحاربية، وضاحية الهلالية، وفي الحكمة نجد هند وجمعة بنتي الخس، وفي المدح حرقة بنت النعمان ... وفي غير ذلك تبرز أصوات نسائية في أغراض شتى.

[1] سهام عبد الوهاب الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، الصدى، ط 1، 2004م، ص 46-47.

[2] ينظر، نفسه، ص 49-50.

2- الشعر النسوي في عصر صدر الإسلام:

يرى بعض النقاد أنّ الشعر بصفة عامّة في عصر النبوة وصدر الإسلام قليل ومحدود الأغراض نظرا لانشغال المسلمين عصرئذ عن قرض الشعر بالجهاد، والدفاع عن الإسلام، وحفظ القرآن، ورواية الحديث، ولقصر الحقبة واختلاطها بالجاهلية والخضرمة[1].

وعلى كلّ حال فإنّ هذا لم يمنع المرأة من مواصلة مسيرتها في قول الشعر والابداع، خاصّة وأنّ الإسلام قد أكرمها وأنصفها وأعطاها حق الحضور والمشاركة والحوار والمناقشة فيما يتعلق بحقوقها وواجباتها، فتطورت بذلك شخصية المرأة كثيرا، وتبوأت منزلة عالية في الحياة الثقافية، حتى أنّ النبي ﷺ كان يبدي مواقف من إبداعها في قول الشعر، فقد كان يستنشد شعر الخنساء بعد إسلامها ويستحسنه، كذلك نرى موقفه من الشاعرة قتيلة بنت النضر بن الحارث التي أثّرت فيه بشعرها في مقتل أبيها بأمر منه، فرقّ لها النبي ﷺ وبكى حتى أخضلت الدموع لحيته وقال: "لو جئتني قبلُ لعفوتُ عنه"، وقيل أنّ النبي ﷺ قال لأبي بكر رضي الله عنه: "يا أبا بكر لو بلغني شعرها قبل قتله ما قتلته"[2]، وهذا دليل على سحر القول وقوة التأثير والمقدرة الأدبية التي كانت تتمتع بها المرأة العربية.

وقد كان للشاعرات المخضرمات نصيب في قول الشعر، والدفاع عن هذا الدين الجديد في كثير من قصائدهنّ، منهنّ: السيدة صفية بنت عبد المطلب، وهند بنت أثاثة، وأروى بنت الحارث، وتماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد المعروفة بالخنساء، وقتيلة بنت النضر وغيرهنّ كثيرات...

بالإضافة إلى الأديبات الشاعرات من بيت النبوة، والصّحابيات الجليلات اللائي كان لهنّ الدور الكبير في نشر الدعوة الإسلامية والرقي بالشعر النسوي، نذكر منهنّ: "السيدة عائشة، والسيدة أم سلمة والسيدة فاطمة، والسيدة زينب، والسيدة حفصة رضي الله عنهنّ، إضافة إلى أخريات أمثال نائلة بنت الفرافصة امرأة عروة بن الورد والقائمة طويلة.

---

[1] مُحَمَّد ألتونجي، شاعرات في عصر النبوة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1423هـ-2002م، التمهيد، ص 5.

[2] ينظر، نفسه، ص 160.

و من أهمّ ما ميّز أدبهنّ التأثر بالدين الإسلامي وتعاليمه فكان أدبهنّ حكمة وتربية".[1] وهذا واضح في أقوالهم وألفاظهم ومعانيهم وأساليبهم.

أمّا عن إبداعهنّ فهو لم يخرج عن طبيعة الأغراض الشعرية المعروفة منذ الجاهلية، غير أنها تختلف في المعاني كونها تحمل الطابع الإسلامي، ولعلّ الغرض الأكثر حضورا في هذا العصر هو الرثاء، نظرا لكثرة غزوات المسلمين وحروبهم مع المشركين، فبكت المرأة الشاعرة الأقرباء والأحبة والقادة والشهداء.

3- الشعر النسوي في العصر الأموي:

وفي العصر الأموي كان للنساء الشاعرات نصيب لا بأس به من الشعر سواء كنّ من آل البيت أو غيره، نذكر منهنّ "أروى بنت الحارث، أم البنين، أم الخير حبابة، عاتكة بنت يزيد بن معاوية، عزة بنت جميل، هند بنت أسماء بن خارجة الغزاوي، وسكينة بنت الحسين بن علي بن أبي طالب التي كانت شاعرة بليغة وناقدة يحتكم إليها الشعراء".[2]

ولا نستطيع أن نعبر العصر الأموي دون التوقف عند الشاعرة **"ليلى الأخيلية"**، نظرا لجودة شعرها ووفرته، فقد نظمت في أغلب الأغراض الشعرية المعروفة في عصرها، من مدح ورثاء وهجاء وفخر وغيرها، كما ازدهر شعر الغزل العفيف معها، فهي الشاعرة العاشقة صاحبة الشاعر **"توبة بن الحميّر"** الذي رثته ببكائيات كثيرة، وهي كذلك المرأة الشجاعة التي تدخل على الخلفاء والأمراء تساجلهم الشعر، فكانت تمدحهم وتشكوهم أحيانا.

وقد شهد لها القدماء بالفصاحة والجزالة وبتفوقها على أغلب الفحول من الشعراء، كما فضّلوها على كلّ الشاعرات باستثناء الخنساء، ورأوا بأنّ أفضل شعرها هو ما رثت به توبة الشاعر، ومنهم من قدّمها حتى على الخنساء، كالأصمعي الذي اعتبرها أشعر من الخنساء.

---

[1] شادية بن يحيى، تاريخ النشر الخميس 22 أوت 2013، الحس الإبداعي الأنثوي تاريخيا، تاريخ الدخول الخميس 15 أفريل2019، الساعة 9:30، الموقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article37896

[2] ينظر، نفسه.

ويوازن أبو زيد بينهما بقوله: "ليلى أكثر تصرّفا، وأغزر بحرا، وأقوى لفظا والخنساء أذهب عمودا في الرثاء".[1]

وقد أشاد بشعرها الفرزدق فقدّمها على نفسه، وكان أبو نواس يعجب بشعرها ويحفظه، كما ضرب أبو تمّام برثائها المثل، ووصف أبو العلاء المعرّي شعرها بحسن ظاهره،[2] وهكذا اعترف بشاعريتها واستفاد من تجربتها العديد من الشعراء.

4- الشعر النسوي في العصر العباسي:

أمّا الشاعرة العباسية فقد شهدت حركة أدبية نشطة لأنها جاءت في زمن أكثر استقرارا وأمنا وانفتاحا على الثقافات الأخرى، والملاحظ في أدب هذه الفترة بروز الإماء الشواعر إلى جانب النساء الحرائر، نتيجة الفتوحات الإسلامية واتّساع رقعة الدولة العباسية وكثرة انتصاراتها وتدفق أموالها، فامتلأت البيوت والقصور بالجواري من كلّ جنس، وكثر المتاجرون بهنّ، فكان جلّ الاهتمام والتركيز في هذه الفترة منصبا على تعليمهنّ مختلف العلوم، وتثقيفهنّ، وتدريبهنّ على الغناء، والحرص على تربيتهنّ تربية خاصّة لتزداد في عيني المشتري جمالا، فأصبحن مثقفات، وشاعرات، ومغنيات، بل وحتى زوجات وأمّهات لبعض الخلفاء، فصرن بذلك منافسات للحرائر اللواتي لم تتح لهنّ مثل هذه الفرص.

وهنا لا بدّ من أن نعترف أنّ الموسيقى والغناء عرفا في العصر العباسي ازدهارا كبيرا، وقد نبغ في هذا الفن كثير من الإماء والمحظيات، فكان العربي يحرص على نسائه وحرائره يحجبهنّ في البيوت خوفا عليهنّ وحتى لا يتعرّضن لما تتعرّض له الجواري من أسباب الاختلاط وفحش في الغزل، ولا شك في أنّ المرأة العربية التي فرض عليها الحجاب والانزواء يومئذ، قد أولعت بهذا الفن الرفيع ونبغت فيه، وقد كانت علية بنت المهدي أخت الرشيد فنانة شاعرة، تجيد قول الشعر والغناء بل جاوزتهما إلى التلحين، وقد عرف الرشيد بما كان من غناء علية وكذلك المأمون، وتقديرا من هؤلاء الخلفاء لموهبتها سُمح لها بالغناء والتلحين

[1] ينظر، عمر رضا كحّالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة مزيدة وفيها مستدرك، (د.ت)، باب اللام، ج 4، ص 332- 333.

[2] ينظر، ليلى الأخيلية، الديوان، جمع وتحقيق خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، سلسلة كتب التراث، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت)، ص 36.

ولكن ضمن أسوار القصر دون مجالس سمر، لأنّ الحرة لم يكن من مقامها حضور مجالس الغناء، أو الظهور على الملأ مثل الجواري.[1]

ولم تعد المرأة آنذاك سجينة غرض الرثاء فقط، بل نظمت الشعر في مختلف الأغراض والفنون الشعرية فبرزت في المديح من خلال مدحها الخلفاء والأمراء والملوك، ومن أمثلة ذلك نجد مدح عليّة بنت المهدي لأخيها هارون الرشيد، ومدح الحجناء بنت نصيب للعباسة بنت المهدي، كما ازدهر شعر الغزل نتيجة تشجيع الخلفاء لفنون الأدب والشعر والغناء وانتشار البذخ والترف، وقد تراوح بين العفيف والصّريح الذي يتسم بالجرأة والتطرّف والإثارة وأكثر من طرق هذا الفن وبرع فيه هنّ الجواري.

بالإضافة إلى بروز الشاعرات الصّوفيات، أشهرهنّ رابعة العدوية شاعرة الزّهد والعشق والحبّ الإلاهي وشاركتها أخريات من بنات جنسها أمثال فريحانة الزاهدة، وميمونة.

5- الشعر النسوي في العصر الأندلسي:

وفي الأندلس، ما لبث العرب أن استقروا حتى بدأ الشعر الأندلسي يشقّ طريقه إلى الوجود ويقوى وتتنوع فنونه، وقد كانت المرأة الأندلسية أكثر حظا من نظيرتها في عصور الأدب العربي السابقة، نظرا لما تمتعت به من علم ومعرفة وحرية شخصية، وساعدها في ذلك طبيعة الأندلس الفاتنة التي تستثير العواطف وتحرك الخيال.

ونظرا لكثرة الغزوات التي كان يقوم بها العرب وينتصرون فيها على النصارى، كثُرت الجواري والإماء الشواعر، فبرزن في كل مجالات الحياة، وكان لهنّ أثر كبير في الحياة الأدبية، وقد أثرين

جوانب الحياة الفنية بمجالس الغناء والطرب، ومن أمثلة هؤلاء الشاعرات الجواري نذكر "متعة جارية زرياب، وهند جارية الشاطبي، وقمر جارية اللخمي، وأنس القلوب جارية المنصور بن أبي عامر وغيرهنّ".[2]

[1] فوزية عبد الله العقيلي، الرؤية الذاتية في شعر المرأة الاندلسية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، جدة، 1421هـ-2000م، ص 22.

[2] نفسه، 54.

وفي المقابل لم تستسلم المرأة الأندلسية الحرة كنظيرتها العباسية لغزو الجواري، وإنما شهّرت أسلحتها العلمية والأدبية، وساعدتها جرأتها وبيئتها المتحضرة المختلفة تماما عن البيئة المشرقية على أن تسهم في الحياة العامة، وأن تحصل على فرصتها الثقافية، كما وجدنا ولاّدة بنت المستكفي التي فتحت صالونا أدبيا وكانت بجمالها وأدبها ونسبها أداة جذب قوية لمعظم أدباء عصرها، كما سنجد في بعض طبقات الحرائر شاعرات كثيرات، فمن طبقة الأميرات نذكر الشاعرة ولادة بنت المستكفي التي تغزلت بابن زيدون، وأم الكرام بنت المعتصم بن صمادح التي تغزلت بالسمّار ومن طبقة الثريات نجد عائشة بنت أحمد القرطبية ومن طبقة بنات العلماء والمثقفين قسمونة بنت إسماعيل وحسانة التميمية، ومن الطبقة المثقفة المعلّمة الشاعرة المشهورة حفصة بنت الحاج الركونية، ومن الطبقة الشعبية الفقيرة مهجة بنت التيّاني القرطبية ونزهون بنت القليعي.[1]

ومن أهمّ الأغراض التي طرقتها المرأة الأندلسية نذكر: المدح، والفخر، والهجاء، والغزل، والشكوى والاستعطاف، ووصف الطبيعة، ويعدّ شعر الغزل بنوعيه: العذري العفيف والصّريح الماجن من أبرز أغراض شعر النساء في الأندلس، ومن أحبه إلى نفوسهنّ لموافقته للغناء والموسيقى.

ولم يقتصر هذا اللون من الشعر في معظمه على الإماء كما هو الحال في المشرق العباسي، بل امتدّ ليشمل الحرائر ممّن تأثرن بهنّ، وربما يرجع ذلك كما أشرنا سابقا إلى الحرية التي حظيت بها المرأة والاحترام الكبير الذي تمتعت به من قبل الرجل، وتوفير فرص التعليم الكثيرة التي أتيحت لها، ومخالطتها الرجال في مجالس العلم، إضافة إلى تأثير البيئة الأوروبية التي عاشت فيها على الطباع والعادات المشرقية.[2]

وفي جميع فترات الحكم العربي في الأندلس لمعت أسماء شاعرات كثيرات سواء كنّ من الحرائر أو الجواري كانت لهنّ مساهمة فعّالة في جعل الأدب الأندلسي أدبا مزدهرا ومتنوعا في أشكاله ومضامينه.

وهكذا قد لعبت المرأة دورا لا يستهان به في الرقي بالشعر، ودورها كشاعرة أعطى لها مكانة متميزة من خلال ما برزت به شتى الميادين، ممّا كشف عن قدراتها الفنية التي استطاعت بها أن تشارك كمبدعة عبر مختلف العصور.

---

[1] نفسه، ص 56-57.

[2] نفسه، ص 93.

الفصـل الأول

مــاهية الأسلـوبية

* الأسلوبية مصطلحا ومفهوما
* أصول الأسلوبية
* مستويات التحليل الأسلوبي
* انواع الاسلوبية

الفصل الأول: ماهية الأسلوبية

1/ الأسلوبية مصطلحا ومفهوما:

يعود أصل ترجمة مصطلح الأسلوبية إلى اللغة الألمانية، حيث ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، على يد العالم الألماني "فون درجابلنتس" سنة 1875 الذي يعدّ أوّل من أطلق هذا المصطلح على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية،[1] ثمّ انتقلت بعد ذلك إلى سائر لغات العالم، لكنها لم تصل إلى معنى محدّد إلّا في أوائل القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللغوية الحديثة، وهي مستوحاة من الأسلوب الذي عُرف قديما عند العرب كما عُرف عند غيرهم، وهو يعني في المعجم العربي: "السطر من النخيل، وكلّ طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، والجمع أساليب، والأسلوبُ: الطريق تأخذ فيه، والأسلوبُ بالضمّ: الفنُّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[2]. فكلمة أسلوب إذا تدلّ على الطريق أو المذهب أو الفن، والطريق هو المنهج أو المسلك الذي يتبعه الإنسان في كلامه.

أمّا عند الغرب فترجع كلمة أسلوب أي "style" إلى الكلمة اللاتينية "stilus" التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة، ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستُخدمت في فنّ المعِمار وفي نحْت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية.[3]

بمعنى أنها انتقلت عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلّها بطريقة الكتابة، فارتبطت أولا بطريقة الكتابة اليدوية ثم أخذت تطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية.

---

[1] ينظر، نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)،2010، الجزء الأول، ص 11.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1414هـ-1994م، ج 1، مادّة (سلب)، ص 483.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2008م، ص 39.

حيث يرى الدكتور عبد السلام المسدّي أنّ كلمة (أسلوبية) دالّ مركّب من جذره (أسلوب) "style" والذي هو ذو مدلول إنساني، ولاحقته (يّة) "ique" التي هي صفة للعلم لأنّ تفكيك الوحدتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة "علم الأسلوب" "Science de style".[1]

وقد كان للسانيات ومجهودات رائدها "دي سوسير" دور كبير في تشكّل الأسلوبية وازدهارها، خاصّة بعد إرساء قواعدها على يد تلميذه شارل بالي عام 1902، كما كثرت وتنوّعت الأبحاث حولها وتعدّدت مسمّياتها وتعريفاتها، واختلفت فيها أفكار الأدباء، وكلّ تناولها بمنظوره.

فهي تعني عند شارل بالي: "دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام إنّ الأسلوبية كفرع من اللسانيات العامّة تتمثل في جرد الإمكانيات والطاقة التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري."[2]

وعرّفها رومان جاكبسون: "بأنها بحث عماّ يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا."[3]

أمّا ريفاتير فقد حدّد مفهوم الأسلوبية بقوله: "هي علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا."[4]

ومهما يكن من اختلاف في غاية المفاهيم وغيرها من النقاط الأخرى، فإنّ نقطة الالتقاء تكمن في اعتبار الأسلوبية طرحا موضوعيا للنصوص الأدبية يستهدف تتبّع الظاهرة الأسلوبية للعمل الإبداعي.

[1] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا –تونس، (د.ط)، 1977، ص 17.
[2] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 14.
[3] نفسه، ص 13.
[4] نفسه، ص 17.

أمّا عن انتشار هذا المصطلحِ في الدراسات الأسلوبية العربية، فقد كان لعبد السلام المسَدّي السبقُ في نقله وترجمته وترويجه بين الباحثين، وهو يستعمل مصطلح "علم الأسلوب" كذلك مرادفا للأسلوبية.[1]

ويرى المسدّي أنّ الأسلوبية "علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية".[2]

ويؤثر سعد مصلوح ترجمة مصطلح (stylistics) بالأسلوبيات بدلا من المصطلحين الشائعين: (الأسلوبية) و(علم الأسلوب)، ويعلّل هذا الإيثار بأنه أخصر وأطوع في التصريف كما أنه جاء في سنة السلف في صك المصطلحات الشبيهة بالرياضيات والطبيعيات، ولأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات، وغيرهما من المصطلحات التي لها علاقة بهذا المجال.

ويستعمل صلاح فضل مصطلح (علم الأسلوب) مقابلا ل(stylistique) بدل الأسلوبية لأن علم الأسلوب–حسب رأيه– جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام.[3]

أمّا الناقد عدنان بن رذيل فهو يحدّد "الأسلوبية" أو" علم الأسلوب" بأنها علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه من غيره، إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها.[4]

وما نلاحظه أنّ هذا المصطلح قد ارتبط بعدّة ترجمات، فمنهم من ترجمه بالأسلوبية أو الأسلوبيات أو علم الأسلوب، غير أنّ هذه المصطلحات تشكّل اتجاها نقديا واحدا، وإذا حاولنا أن نقارن بين المفاهيم الاصطلاحية للأسلوبية سنجد أنها متقاربة إلى حدّ بعيد، وأنّ وجه الإختلاف بينها يكمن في أنّ كلّ باحث قدّم مفهومه من زاوية معيّنة، وبهذا نكون قد أجملنا بعض تلك النقاط التي ذكرها الباحثون في مفهوم متكامل للأسلوبية.

---

[1] ينظر، نفسه، ص 11.

[2] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 33.

[3] ينظر، نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 12.

[4] نفسه، ص 42.

2/أصول الأسلوبية:

لقد أثيرت مناقشات وخلافات كثيرة حول الأسلوبية عبر مسيرة تطورها، واختلف الباحثون في قضية اعتبار هذه الأخيرة علما مستقلا بذاته له ميدانه وأدواته الإجرائية ومفاهيمه الخاصة به، وقضية عدم استقلاله باعتبار أنّ له أصولا وارتباطات بالعلوم الأخرى كالبلاغة واللسانيات والنقد الأدبي.

أ–الأسلوبية والبلاغة:

يلاحظ الدّارسون للأسلوبية بوجود علاقة حميمية بينها وبين البلاغة، وبيان ذلك أنّ غير واحد من الأسلوبيين قد أكّد وجود علاقة بينهما، فبيير جيرو يؤمن بأنّ الأسلوبية وريثة البلاغة وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية. أمّا شكري عياد فيرى أنّ الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، لذلك فإنه أصدر كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" بقوله: "ولكنني إذ أقدّم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة."[1]

وهي بالنسبة إلى "نوفاليس" تختلط مع البلاغة، ويقول عنها "هيلانغ" من بعده: أنها علم بلاغي و"فورسيستر" لا يراها إلا هكذا.[2]

والأسلوبية والبلاغة تربطهما علاقة وثيقة، تتمثل أساسا في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب وكليهما يفترض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية، إلا أنّ الأسلوبية قد جعلت هذا "الحضور" شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقي –من المنظور الأسلوبي– هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه، أمّا البلاغة فالمتلقي عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعدّدة لمفهوم "مقتضى الحال"[3]، وهذه هي أهم النقاط المشتركة بين البلاغة والأسلوبية.

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ-2007م، ص 62.

[2] ينظر، بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، الطبعة الثانية، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب، سوريا، 1994م، ص 09.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 31.

أمّا بخصوص عناصر المفارقة بين العلمين فقد سجّل الباحث نور الدّين السّد أهمّها، وهي أنّ: " علم البلاغة علم معياري يرمي إلى تعليم مادّته وموضوعه، ويحكم بمقتضى أنماط مسبقة، كما أنّه لا يحدّد السمات المهيمنة على الخطاب، في حين أنّ الأسلوبية علم وصفي لا يسعى إلى غاية تعليمية، يحدّد بقيود منهج العلوم الوضعية، كما أنه يحدّد السمات المهيمنة على الخطاب ويهتم بالسمات الأدبية.[1]

ب-الأسلوبية واللسانيات:

برزت الأسلوبية علما جديدا من عباءة اللسانيات، ولا يمكننا إنكار العلاقة بينهما، والتي هي علاقة منشأ ومنبت، وإفادة الأسلوبية من الجهود اللسانية شكّل الأرضية التي خرجت منها.

وكان لشارل بالي فضل في تأصيل علم الأسلوب وتأسيس قواعده النهائية، "مثلما أرسى أستاذه ديسوسير أصول علم اللسان الحديث، وأتبعه في ذلك ماروزو، ففي سنة 1941م نادى ماروزو بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة، وهذا النداء يخصّ إرساء قواعد نظرية الأدب بعامة."[2]

ويبارك الألماني ستيفن أولمان استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا: "إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيّات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[3]، أي أنه يشير إلى أنّ الأسلوبية تعدّ فرعا من فروع اللسانيات، ويتنبّأ بأنّ التحليل الأسلوبي سيفيد النقد الأدبي واللسانيات معا.

وينتهي ريفاتير إلى أنّ الأسلوبية هي لسانيات تعنى بتأثيرات الرسالة اللغوية، وبحصاد عملية الإبلاغ، كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام وتتجه إلى دراسة المحدث فعلا، وتهتم باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر هذا إلى جملة فروق أخرى.

---

[1] نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 28.

[2] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 21، 22.

[3] نفسه، ص 24.

وهي حسب أريفي (Michel Arrivé): "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وحسب دولاس (D.Dolas): "تعرف الأسلوبية بأنها منهج لساني"[1]، أي أنّ الأسلوبية تعتمد في تحليلها للنص الأدبي على آليات لسانية.

ويقول بيير جيرو عن الأسلوبية بأنها: "البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلّا عبر صياغاته الإبلاغية"[2]، أي أنّ الأسلوبية تعنى بدراسة العبارة اللسانية، ولا يمكن الغوص والكشف عن ماهية العمل الفني إلّا بواسطة الأسلوب.

"ولقد عدّ ستيفن أولمان Stephen Ulmann الأسلوبية موازية للسانيات وليست فرعا منها، مادامت الأسلوبية تتخذ منظورا متميزا عن منظور اللسانيات، فاللسانيات تعنى بالعناصر اللسانية نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية، ولهذا فإن بإمكان الأسلوبية أن تنقسم على المستويات نفسها التي تنقسم عليها اللسانيات أي المستوى الصوتي والمستوى المعجمي والمستوى النحوي."[3]

ويؤكّد حسن ناظم هذا الإتجاه، حيث يرى "أنّ الأسلوبية منهج بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية."[4]

وفي نهاية المطاف يمكن القول بأن الأسلوبية ارتبطت ارتباطا وثيقا باللسانيات، فهي تعنى بالتحليل اللغوي لبنية النص، ومن ثم فهي فرع من اللسانيات الحديثة التي تطورت في حضنه، كما أنها قد أفادت واستفادت.

---

[1] نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 18.

[2] نفسه، ص 20.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2002، ص 26.

[4] نفسه، ص 30.

ج–الأسلوبية والنقد:

تعدّ الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النّص الأدبي من خلال عناصره و مقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللّغة و البلاغة جسرا تصف به النّص الأدبي، ومن هنا فإنّ الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللّغوية و تبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أمّا النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة و الجمال، و الصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، و تكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللّغة و النقد الأدبي.[1]

فالأسلوبية نظرية لغوية تبحث في الجمال، والنقد يعتمد على مبدأ الصحة والجمال، ويعني قراءة النصوص وتفسيرها، ثم إصدار الحكم، فكلاهما (الأسلوبية والنقد) يسعى الى اكتشاف الجمالية والإمتاع ومواضع التأثير ليوصلها إلى القارئ، وإن اختلف في بعض الأدوات والتصورات وتلك هي (المقاربة الثانية) بينهما.[2]

فالقارئ بمفرده لا يمتلك القدرة على اكتشاف جوانب الإمتاع والإبداع لذا يصبح الناقد هو الوسيط في عملية التوصيل.

و فيم يخص علاقة الأسلوبية بالنقد نجد رأيان:

الأول: يرى أنّ الأسلوبية تعتمد اعتمادًا كبيرًا على اللغة، مما يجعل مجالها محدودًا ضيقًا، بينما النقد يتخذ من الدراسة اللغوية دراسة ثانوية، مما يجعل العلاقة بين الأسلوبية والنقد علاقة سطحية، وهذا الرأي يشير إلى" أن الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة، وعلة ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فوجهتها –في المقام الأول –وجهة لغوية، أمّا النقد فاللغة– عنده–هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي.[3]

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 52.

[2] أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص 42.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 37 38.

الثاني: أنّ النقد يعد أحد الفروع الأساسية "لعلم الأسلوب" ويعني هذا الرأي أن النقد سيقتصر بحثه على الجانب اللغوي الأدبي، وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانبًا مهمًا في العملية النقدية مما يؤدي إلى محو النقد الأدبي وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضًا عن النقد الأدبي، فالأسلوبية والنقد موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان، وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط، ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان نشوء التمازج الكامل كما أنه ليس حتميًا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر.[1]

وبهذا يكون الاندماج بين الأسلوبية والنقد، فالنقد جزء من الأسلوبية والأسلوبية جزء من النقد، فهي تمثل اتجاهاته وتفرعاته، وهي تتعاون معه للوصول إلى أعماق النص الأدبي، "والنقد باعتباره ميزانًا في الأدب، قد حاول إن يلمَّ بكل ما يحيط بالنص، وبكل ما في النص، وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية رافدًا نقديًا يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى تلك التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة الذي تثبته كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقي في مجال الإبداع".[2]

وبناءً على ما سبق نقول أنّ الصلة بين الأسلوبية والبلاغة واللسانيات والنقد صلة وثيقة، إذ يتمّم بعضها بعضا، ونقطة الانطلاق لها في ذلك هي اللغة.

[1] نفسه ص 28.

[2] مُحَمَّد عبد المطب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1994م، ص 379 .

3/مستويات التحليل الأسلوبي:

أقامت الأسلوبية تحليلاتها على جملة من المستويات، وذلك بهدف الوصول إلى السمات الأسلوبية التي تميز النص المدروس، وهذه المستويات تتمثل في:

أولا–المستوى الصوتي (الإيقاعي):

وهو الذي يتناول فيه المحلل الأسلوبي ما في النص الأدبي من مظاهر الصوت، كدراسة مخارج الحروف وصفاتها، وتكرار الحروف، ودراسة التقطيع العروضي والبحور العروضية وما يحدث فيها من زحافات وعلل، ودلالات أحرف الروي والقافية.

ويرتكز المستوى الصوتي على: الإيقاع الذي ينقسم إلى قسمين يكمّل أحدهما الآخر وهما:

"الإيقاع الخارجي"، و"الإيقاع الداخلي"، ويتحقق كل نوع بجملة من العناصر التي يتفاوت الشعراء في درجة استغلالها في التعبير عن الحالات النفسية التي تظهر أثناء عملية الإبداع.

أ/ **الإيقاع الخارجي**: والمقصود بالإيقاع الخارجي موسيقى الشعر التي تعتمد على الأوزان العروضية والمقصود بها جملة التفعيلات التي تنتظم بها الكلمات وما يرتبط بها من قوافي وزحافات وعلل، وأحرف روي ...الخ.

- **الوزن:**

هو المعيار الذي يقاس به الشعر، وبه يعرف سالمه من مكسوره، وهو أحد مقومات الشعر، وأعظم أركانه، ويتألف الوزن من جهة نظر القدماء من البحور الشعرية السبعة عشر المعروفة، فلكل بحر وزن شعري، والوزن كما يراه ابن رشيق القيرواني: "هو الركن الأساسي في بناء القصيدة، لا يمكن الاستغناء عنه، والوزن أعظم أركان الشعر وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبة واعتدال أجزائه."[1]

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، شرح وتحقيق دار صلاح الدين الهواري، دار مكتب الهلال، ط 7، 1996، ج1 ص237 .

- **القافية:**

تعدّ القافية عنصرا أساسيا من عناصر الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية، لها دور كبير في استقامة الوزن، إذ هي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية."[1]

لها تعاريف كثيرة ومختلفة، أدقها هو تعريف واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عرفها قائلا: "القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن."[2] أي ما يمثّل هذا الرمز مثلا: /0//0، وتأتي على حسب ما بين الساكنين من متحركات على الأنواع التالية:

المتكاوسة: وهي أن يتوالى أربع متحركات بين ساكني القافية ، هكذا (/0////0)

المتراكبة: وهي أن يتوالى ثلاث متحركات بين ساكني القافية ، هكذا (/0///0)

المتداركة: وهي أن يتوالى حرفان متحركان بين ساكني القافية ، هكذا (/0//0)

المتواترة: وهي أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية ، هكذا (/0/0)

المترادفة: وهي أن يجتمع ساكنان في القافية ، وهو خاص بالقوافي المقيدة (/00)[3]

والقافية نوعان من حيث حركة رويها: مطلقة و مقيدة.

القافية المطلقة: هي ما كان رويها متحركا بالفتح أو الضمّ أو الكسر، والقافية المقيدة: هي ما كان رويها ساكنا.

- **الروي:**

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال: قصيدة لامية، إذا كان رويها لاما، ويقال قصيدة نونية إذا كان رويها نونا...الخ، ويعدّ حرف الروي أهم وحدة صوتية في القافية، فالروي آخر ما يطرق الأذن من البيت، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر

[1] نفسه، ص 261.

[2] نفسه، ص261.

[3] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 104، 105.

الأبيات، فحرف الروي هو آخر حرف من البيت الشعري، ونجد ابن رشيق قد تطرّق إلى الروي بقوله: "وحرف الروي الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة، فيتكرّر في كل بيت وإن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه."[1]

ب/الإيقاع الداخلي: يختلف الإيقاع الداخلي عن الإيقاع الخارجي عند منظري الشعر اختلافا محسوسا داخل حركة النص الشعري، فإذا كان الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) نظاما إيقاعيا يمثل الوزن والقافية، وما ينتج عنهما من أنغام متكررة في جميع أبيات القصيدة، فإنّ في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي موسيقى متجدّدة، تُعرف بالموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو والمقصود به كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواءً كان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة ومن ذلك التكرار والتجنيس والمحسنات البديعية والصيغ الصرفية التي تساهم في كشف دلالات وإيحاءات القصيدة، بالإضافة إلى موسيقى الأصوات المفردة وغيرها.

- **التكرار:**

يعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم الأثر الأدبي، فهو في اللغة كما جاء في لسان العرب: "كرّر الشيء وكَركره، أعاده مرة بعد مرة، ويقال كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا أرددته عليه والكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التّكرار."[2]

وهو أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنّية، وأغراضه الأسلوبية، وجمالياته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد ويكون التكرار بالحرف أو اللّفظ أو الجملة، كما أنّ له دورا بارزا داخل الأعمال الإبداعية فهو يعمل على إثارة الانفعالات لدى المتلقي وإظهار المعنى وتقويته، وزيادة التنوع الإيقاعي والجرس الموسيقي والتجانس الصوتي في النص الشعري.

- **المحسنات البديعية:** تعدّ ألوان البديع باختلاف أنواعها من عناصر الموسيقى الداخلية، إذ لها أهمية كبرى في تفعيل العنصر الشعري، وهي أنواع:

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص 137.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، ص135.

–الطباق: ويسمّى أيضا المطابقة والتطبيق والتضاد، وهو في اصطلاح رجال البديع: الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر، كالجمع بين اسمين متضادين من مثل النهار والليل، والبياض والسواد، وكالجمع بين فعلين متضادين مثل يظهر ويبطن وغيره، وهو نوعان طباق السلب والإيجاب.[1]

أ–طباق السلب: ويكون بين الفعل المثبت والفعل المنفي، أو بين الأمر والنهي في تركيب لغوي واحد.

ب–طباق الإيجاب: وهو طباق مباشر لا تستخدم فيه أيّ أدوات أو وسائط لغوية.

–الجناس: يعتبر الجناس من مظاهر الموسيقى الداخلية في الشعر، يزيد النص جمالا، إذ يلفت انتباه المتلقي إليه ويجذب السامع فيجعله يتلذّذ بنغمته العذبة، ومردّ ذلك تجانس طرفيه صوتيا (في الشكل) واختلافهما في المدلول، ويكشف التجنيس عن مهارة الشاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها، وقد قسّم البلاغيون الجناس قسمين: "تام وغير تام، فأمّا التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة.

وأمّا غير التام فهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام."[2]

ويعطي رجاء عيد لعلم الأصوات أو الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب حيث يرى أن: "هناك بعض أنواع من الأدب لها إمكانية صوتية قوية فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللّغوية الخاصة التي تعرضها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولابدّ أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه الظواهر كالجناس والسجع والقافية واستخدام الكلمات التي تدل على ألفاظها ومعانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع الذي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 495.
[2] نفسه، ص 615-623.

تتجمع والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية وكلها تمتزج وتتطابق لتعطي التأثير الشامل في النهاية.[1]

وعليه فما على الباحث الأسلوبي إلا دراسة الوزن والنبر والتنغيم والوقوف للإحاطة بما يحمله المقطع الشعري من مشاعر وعواطف وأحاسيس الشاعر والتي تتجسد في إيقاع الحرف والكلمة والعبارة بالإضافة إلى البحر والقافية.

ثانيا– المستوى الدلالي:

وندرس فيه دلالة الألفاظ والحقول الدلالية، حيث يهتم علم الدلالة بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات أو ما يدفع إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها.

ومن الممكن متابعة" الدلالة "من خلال النظام الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به، بحيث أن هذه البنية تتشكل منها ما يعرف بالحقول الدلالية التي تضم مجموعات تشكّل مفهوما مشتركا أو دلالة تدخل في نطاق واحد.[2]

فالحقل الدّلالي هو جملة من المفردات التّي تترابط فيما بينها دلاليا بمفهوم عام تظل متصلة به ولا تفهم إلّا من خلاله مثل :حقل الطبيعة والحزن والحيوان ...إلخ.

كما تساهم هذه الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر ودلالتها، وهذا ما تتجه إليه الأسلوبية فهي تعتبر الألفاظ ممثلة لجوهر المعنى، واختيار الشاعر لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها، وتأثير ذلك على الفكرة وكذا في مجاورة الألفاظ لبعضها بعض.

[1] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1993، ص 89.

[2] نفسه، ص 65

ثالثا–المستوى التركيبي:

يعدّ المستوى التركيبي من أهم المستويات التّي ساهمت في تحليل العمل الأدبي، يتمّ فيه دراسة الجملة وتركيبها ودلالتها، حيث له مساهمة فعّالة في تفسير وتحليل الخطاب الشعري كون الجملة في القصيدة الشعرية لا يعلم معناها إلا إذا كان بناؤها صحيحا، ما يعني أنّ البناء اللغوي يجب أن يكون ذا معنى وفائدة، لأنّ تركيبة الجملة تكشف لنا عن دلالاتها ووجهها الصحيح، فهو مستوى يهتمّ بدراسة الجملة ودراسة قضاياها، فإذا كانت البنية الإيقاعية هي مادة التحليل الصوتي، فإنّ التراكيب والجمل تُعدّ أساس التحليل التركيبي، وهذا ما سنتطرّق له من خلال دراستنا للجملة وأنواعها، باعتبارها الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل.

مفهوم الجملة: من خلال الجملة تتم عملية التواصل والتبليغ، ومن خلالها يستطيع المتكلّم أن يتواصل مع الآخرين معبّرا ومبلّغا ومستمعا، وهي في تعريف النحاة "الكلام الذي يترتب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل والجملة نوعان اسمية وفعلية."[1]

1/الجملة الإسمية:

إذا كانت الجمل مبدوءة باسم بدءا أصيلا، فهي جملة اسمية وللجملة الاسمية ركنان أساسيان متلازمان تلازما مطلقا حتى اعتبرهما سيبويه كأنهما كلمة واحدة وهما المبتدأ والخبر.

2/الجملة الفعلية:

هي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية وهي التي تبدأ بفعل غير ناقص، وحيث أن الفعل لا بد أن يكون تاما، والفعل يدل على حدث، فإنه لا بد من محدث بحدثه، أي لا بد من فاعل والجملة الفعلية لها ركنان أساسيان هما الفعل والفاعل.[2]

[1] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المسير، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 105.

[2] نفسه، ص 107.

4/أنواع الأسلوبية: تنقسم الأسلوبية إلى أنواع تبعاً لمدارس نقدية منها:

أولا-الأسلوبية التعبيرية (stylistique de l'expression):

وتعرف أيضا بالأسلوبية الوصفية، ويذهب النقاد والباحثون في ميدان الأسلوبية إلى عدّ هذا الاتجاه مدرسة فرنسية أسّسها العالم السويسري شارل بالي، "مؤسس علم الأسلوب الحديث، وهو خليفة دي سوسير على كرسي علم اللغة في جنيف، حيث نشر سنة 1902م مقالا في الأسلوب الفرنسي، ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة نظرية وتطبيقية، أسّس بها علم أسلوب التعبير، وعرّفه بقوله: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية."[1]

ومن هذا التعريف نلاحظ أنّ بالي يركّز في دراسته على الطابع العاطفي للغة، فالأسلوبية عنده تعني البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ومن ثمّ تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيري.

كما ربط بالي الأسلوبية بعنصرين هما: التعبير اللغوي، والمعنوي الوجداني، كما يستبعد كل تعبير خارج عن الوحدات والأحاسيس، فكل ما هو مشحون بالعواطف هو مجال الأسلوبية وما سواه فلا يدخل في مجالها، وقال عن الأسلوبية أنها "دراسة قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الإحساس والكلام".[2]

كانت مهمة علم الأسلوب عند شارل بالي هي: "تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء، بمعنى أنّ علم الأسلوب عند بالي يدرس التعبير في الوسط الاجتماعي، كما أنّ ميدان هذا العلم هو دراسة التعبير من ناحية الإجراءات والوسائل التي تؤدّي إلى إنتاج اللغة، ودراسة اللغة الأدبية عند بالي لا تدخل في علم الأسلوب.[3]

[1] ينظر، بييرجيرو، الأسلوبية، ص 54.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 32.

[3] نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 67.

وقد حاول صلاح فضل الإلمام بأسلوبية شارل بالي وتحديد خصوصيتها المنهجية في مبحث جنح فيه إلى الدقة والموضوعية في بسط أراء بالي التي تتخلص فيما يلي:

1-البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.

2-تحليل علاقاتها بالفكر وبالشخصية الجماعية بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته الداخلية من ناحية، ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية.[1]

ثانيا-الأسلوبية النفسية (la stylistique psychologique):

تعرف هذه الأسلوبية بعدّة تسميات منها: "الأسلوبية التكوينية"، و"أسلوبية الفرد"، أو كما يسميها آخرون "أسلوبية الكاتب" نسبة إلى اهتمامها بدراسة نفسية المؤلف، "وهي اتجاه منهجي في تحليل الخطاب وتعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن وهذا الإتجاه الأسلوبي تجاوز -في أغلب الأحيان- البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي."[2]

ويعدّ ليو سبيتزر "Leo spetzer" (1966-1987) أهم مؤسس للأسلوبية النفسية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية واتجاهاتها.[3]

وقد تأثر هذا الأخير في اتجاهه بأفكار كروتشه والتحليلات النفسية لفرويد، وترمي نظرته إلى أن الأسلوبية هي تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي، وهذا يفترض وجود تعاطف كامل بين العمل ومبدعه[4].

[1] نفسه، ص 67.
[2] نفسه، ص 70.
[3] نفسه، ص 71.
[4] بيير جيرو، الأسلوبية، ص 51.

وتبحث هذه الأسلوبية في قدرة النص على الكشف عن شخصية صاحبه من خلال الكشف عن السمات الأسلوبية، أي تدرس الأسلوبية النفسية الأسلوب التعبيري في علاقته بصاحب النص، ولأجل ذلك تبحث في الظروف الخاصة بالكتابة وبنفسية الكاتب، فالأسلوبية النفسية تحاول أن تجد العلاقة بين نسق النص وسياقه النفسي.

واستطاع هذا الاتجاه أن يحدث انقلابا فكريا في اللسانيات والنقد الجامعي، وارتكزت مباحث هذا الاتجاه في الدراسات الأسلوبية على عدد من القضايا أبرزها "البحث في الكاتب أو الفاعل المتكلم الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة، وكان يدعو إلى الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي في دراسة الأسلوب الأدبي لأنه يتيح للباحث فهم شخصية الكاتب ويتيح له أيضا التعمق في الكلمات نفسها التي يستعملها كاتب ما في حقبة تاريخية معينة لأنّ هذه الكلمات تحمل في عمقها شخصية الكاتب وبالتالي حضارته وثقافته فهو يتبع التطور التاريخي للكلمة وما يلحقها من عوارض وتحولات في السياق الأدبي التي قد تأخذ دلالات معينة في النص"[1]

وقد بنى ليو سبيتزر أسلوبيته على مبادئ هي:

- معالجة النص تكشف عن شخصية المؤلف للغة.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن استعمال المؤلف للغة.
- فكرة الكاتب لحمة تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.[2]

"ومن هنا فإنّ أسلوبية سبيتزر هي أسلوبية الكاتب، ذلك أنّ من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه، أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي، وأنّ أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الإنحراف عن المعيار، وأنها توجد انحيازا للنص من أجل معالجته معالجة أسلوبية."[3]

[1] ينظر، نور الدّين السّد، ص 76.
[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 35.
[3] نفسه، ص 37.

ثالثا–الأسلوبية البنيوية (la stylistique structurale):

وتعرف بالأسلوبية الوظيفية، وتنطلق هذه الأسلوبية من النص كنسق لغوي، متأثرة باللسانيات الحديثة وخاصة علوم الصرف والمعاني والتراكيب لرصد ما يحمله النص من دلالات وإيحاءات انطلاقا من المفردات والتراكيب المشكلة وينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى اللغوية المشكلة لها، أما رائدا هذه الاتجاه هما جاكبسون وميشال ريفاتير.

وتعتبر الأسلوبية البنيوية من أكثر المذاهب والمدارس الحديثة شيوعا، حيث أنها تكمن في نظرية "دي سوسير" القائمة على التفرقة بين اللغة والكلام، بالإضافة إلى أنّ البنيوية تهتم بالنص والكاتب والمتلقي، كما تركز على علاقات التأليف وبناء النص ومن جهة أخرى تركز على إبداع المؤلف.

وتعنى الأسلوبية في تحليل النص الأدبي "بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم."[1]

فنجد جاكبسون قد ركز على الجزء الثاني عند التحليل (الرسالة)، ولم يهمل الجزء الأول (اللغة)، لأنه إذا أردنا أن نصف في إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته المختلفة فلن نجد أدق من كلمة بنيوية.[2]

وبالإضافة إلى هذا فإن الأسلوبية البنيوية تهتم بعلاقة التأثير والتأثر، بين الوحدات في الجملة كما تنظر أيضا إلى الوحدات وتجاوزها فيما بينها دون نسيان أو إهمال لمسة المؤلف حيث نجد دي سوسير يرى أن اللغة هي تجسيد الفكر، أمّا جاكبسون فيرى أن البنيوية هي نظام لتلك اللغة والذي يجسده الفكر، لذا فالبنيوية أحسن طريقة أو أحسن ممثل وناقل لفكر علم الأسلوب.

كما قال جاكبسون بأن النص الأدبي خطاب ذو أسلوب منظم تبعا لعمليتين متواترتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة هما: اختيار الأدوات التعبيرية، والمزاوجة بين الأشكال.[3]

---

[1] نور الدّين السّد، ص 86.

[2] نفسه، ص 89.

[3] نفسه، ص 87.

أمّا ميشال ريفاتير فنجده حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية البنيوية تطبيقا و تنظيرا، وتبنى إرساء القواعد المنهجية الضرورية لضبط الإطار الموضوعي العملي للدرس الأسلوبي، ويقسم "ريفاتير "دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

01-مرحلة الوصف: ويسميها "ريفاتير" مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بادراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذجية القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة.

02-مرحلة التأويل والتعبير: وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورة، وعندها يتمكّن القارئ من الغوص في النص، وفكه على نحو تترابط فيه الأمور و تتداعى، ويتفاعل بعضها في بعض.[1]

كما أنّ الأسلوبية البنيوية التي جاء بها "ريفاتير" نجدها تحاول أن لا تغفل دور القارئ باعتباره جزءا من عملية التوصيل، و قد اقترح ما يسميه: "بالقارئ العمدة"، وهو ليس قارئا معينا بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء[2].

وتتمثل مهمة الأسلوبية البنيوية في اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، كما أنها "ترى بأنّ الأدب مهما تميّز فهو يصدر رؤية يجمع شتاتها العناصر المكونة للنص والتي تشكل اللغة محورها الأساسي."[3]

ما يمكن قوله حول الأسلوبية البنيوية أنها تهتم من خلال تحليلها للنص بالعلاقات المتكاملة بين الوحدات المكونة للنص، باعتبار هذا الأخير بنية متكاملة أي لا يمكن دراسة ولا تعريف أي عنصر خارج عن سياقه باعتبار أنّ هذا العنصر له علاقة مع عناصر أخرى تشكل ما يسمى بالبنية.

[1] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 87، 88.

[2] نفسه، ص 92.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 55.

رابعا–الأسلوبية الإحصائية (la stylistique statistique):

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معيّن، ويرى أصحابها أنّ اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبّة الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي "زمب zemb" الذي جاء بمصطلح "القياس الأسلوبي"، ويقوم على إحصاء كلمات النص و تصنيفها حسب نوع الكلمة، ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة وهكذا تنتج أشكال و نماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض.[1]

وقد اعتمد "أ.بوزيمان A.Busemann" في الإحصاء معادلةَ "التعبير بالحدث والتعبير بالوصف" ويقوم هذا النموذج على إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول و عدد كلمات النوع الثاني ثم إيجادِ خارجِ قسْمةِ المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، ومن خلال ذلك يُحكم على أدبية النص فارتفاع حاصل القسمة يُعدّ مؤشرا على أدبيته، وانخفاضه يقرّبه من العلمية.[2]

وقد تبلورت معالم هذه الأسلوبية على يد بيير جيرو في مؤلفه (الخصائص الإحصائية للمفردات)، وهي تعتمد على تداخل علم الإحصاء مع علم الأسلوبية للكشف عن دلالات تكرار بعض القيم في الأعمال الأدبية، واستحسن الكثيرون دخول الدراسات الإحصائية إلى علم الأسلوب باعتبار أنّ علم الإحصاء هو أحد المعايير الموضوعية، التي يمكن من خلال استخدامها استخداماً صحيحاً، أن يستطيع الناقد تشخيص الأساليب المميزة للعمل الأدبي وتمييز الفروق بينه وبين أعمال أخرى.

ولأنّ الإحصاء منهج يمكن أن يحقّق للناقد بعداً موضوعياً يبتعد عن التأثير النفسي للناقد والانطباع الشخصي المسبق عن العمل الفني، فإنه يستطيع من خلاله أن يحدّد الملامح الأساسية للأساليب وأن يفرّق بينها وبين الخصائص اللغوية والسمات الفنية التي يمكن أن تعتبر خواصا أسلوبية قد ترد في النص وروداً عشوائياً، بحيث يتمّ رصدها وبحث مرات تكرارها في هذا النص والدلالات الناتجة عن هذا التكرار الذي يستحيل أن يكون عبثاً.[3]

---

[1] ينظر، نور الدّين السد، ص 103، 104.

[2] سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 3، 2002، ص 74.

[3] ينظر، يوسف أبو العدوس، ص 152.

إنّ الظواهر التي ترد في نصٍ ما بشكل متكرر تلفت نظر المتلقي والناقد إليها "وتختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثمّ فإنّ استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات؛ إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة، أو ورودها عشر مرات في نص أدبي ما، فلكلّ دلالته، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية."[1]

وتعود أهمية العمل الإحصائي إلى كونه يقدّم بيانات دقيقة ومحدّدة بالأرقام والنسب لسمة لغوية أو أكثر التي يتميّز بها نص أدبي معيّن، ونجمل أهم هذه السمات فيما يلي:

1-استخدام مفردات معجمية معينة.

2-نوع الجمل (إسمية، فعلية، بسيطة، مركبة، انشائية، خبرية ...الخ).

3- طول الجمل.

4-طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

5-إيثار تراكيب أو مجازات أو استعارات معينة.

6-الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة أو نوع معيّن من الكلمات (صفات، أفعال ظروف، حروف العطف، حروف الجر ...الخ).

وهذه السمات اللغوية حين تتكرر بنسب عالية، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته فإنها تصبح خواصا أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وتوزيعات وكثافة مختلفة.[2]

وأخيرا فالأسلوبية الإحصائية تهتمّ بتتبّع السمات الأسلوبية ومعدّل تواترها وتكرارها في النص، وبذلك يمكن الكشف عن دلالات أكيدة في النص الأدبي، وفق معايير موضوعية صحيحة وثابتة.

[1] نفسه، 154.

[2] نفسه، ص 154، 155.

الفصـــل الثاني

الخصائص الأسلوبية في شعر ليلى الأخيلية

* الجانب الصوتي

*الجانب الدلالي

*الجانب التركيبي

الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية في شعر ليلى الأخيلية

أولا: بالنسبة للجانب الصوتي

أ/الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية):

و المقصود به تقطيع أبيات القصيدة تقطيع إيقاعي، وكذلك استخراج البحر و القافية أو الروّي، حيث تعتبر قواعد أصلية يتطرق إليها جميع الشعراء.

- **البحور الشعرية المستعملة:**

في هذا العنصر نصل إلى رصد الأوزان الشعرية التي وظفتها ليلى الأخيلية في شعرها، حيث نجد أنّ ديوانها قد احتوى على 312 بيتا شعريا موزّعة كالآتي:

البحور الشعرية	عدد القصائد والمقطعات والنتف	عدد أبياتها	نسبة ورودها
الطويل	32	218	% 69,87
الوافر	5	28	% 8,97
الكامل	5	26	% 8,33
البسيط	8	22	% 7,05
الرجز	3	17	% 5,44
المتقارب	1	1	% 0,32
المجموع	54	312	% 100

والملاحظ أنّ هذه النسب المئوية أُخذت على أساس عدد الأبيات الواردة في الديوان وهي 312 أي أنّ النسبة تم حسابها كالآتي:

عدد أبيات البحر الواحد x 100

———————————— =النسبة المئوية

العدد الكلي للأبيات الواردة في الديوان

ويبدوا لنا من خلال هذا الجدول الإحصائي استخدام الشاعرة لستة بحور شعرية هي: الطويل والوافر، والكامل، والبسيط، والرجز، والمتقارب، وقد كشفت هذه الدراسة الإحصائية تقدّم بحر الطويل على غيره من البحور المستخدمة، وذلك من حيث مرات التواتر البالغة 32 مرّة ما بين قصيدة ومقطّعة ونتفة، فقد استخدمته ليلى الأخيلية في 218 بيتا، أي بنسبة 69,87 %، وهو أكثر البحور استعمالا في الديوان، حيث حظي بالمرتبة الأولى موازنة مع باقي الأوزان، ويمكن أن نرجع ذلك إلى ما يمتاز به هذا البحر من رحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، فهو أطول البحور الشعرية، وأكثرها شيوعا وانتشارا في الشعر العربي القديم، وإمكانات هذا البحر المتسعة تتيح للشاعر أن ينظم في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس، وتصوير أكبر قدر من العواطف عبر وحداته الإيقاعية، كما يعطي الشاعر الحرية في التصرف بالتعبير عمّا يجول في ذهنه، ونظرا لما يقدمه من إحساس موسيقي للقصيدة، لهذا فقد تمسكت شاعرتنا ببحر الطويل فشغل حيزا كبيرا من شعرها، وهو بحر مركب يتكوّن من ثمانية أجزاء، ولتوضيح ذلك نقوم بتقطيع البيت الآتي الذي ترثي فيه الأخيلية حبيبها فتقول:

لَعَمْري لَأَنْتَ المــرْءُ أَبْكي لفَقْـــده بجَــدّ وَلَوْ لَامَت عَلَيْـه الـعَــوَاذلُ[1]

لَعَمْري لَأَنْتَ لمـــرْءُ أَبْكي لفَقْدهي بجَـدْدنْ وَلَوْ لَامَت عَلَيـْه لْـعَـوَاذلُـو

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

فعولــنْ مفاعيلـن فعولــنْ مفاعلن فعولــنْ مفاعـيلـن فعولــنْ مفاعلن

[1] ليلى الأخيلية وتوبة بن الحميّر، الديوان، شرح وتحقيق أنطوان القوال، دار الأنيس للنشر والطباعة، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى 1434هـ-2013م، ص 46.

ويليه حضورا بالديوان بحر الوافر بنسبة 8,97 %، ممثلا بثمانية وعشرين بيتا وإن اتسع الفارق بينه وبين بحر الطويل بصورة لافتة للنظر، فإنه قد احتل المرتبة الثانية بعده، وهو يمتاز بدقة إيقاعه وجزالة موسيقاه رأت فيه الشاعرة قوّة الإيحاء، لما يحمله من دلالات جمالية عدّة وأبعاد عميقة جعلتها تصبّ مختلف تجاربها ومشاعرها عبره، ويعدّ من البحور ذات الوحدة المفردة أو الصافية، تفعيلاته: (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) في كلّ شطر، ومن أمثلته قول ليلى الأخيلية في معاوية بن أبي سفيان:

مُعَـاويَ لَمْ أَكَدْ آتيـــكَ تَهْوي بِرَحْـلي رَادَةُ الأَصْـــلَاب نَابُ[1]

مُعَـاويَ لَمْ أَكَدْ أَأتـيـكَ تَهْوي بِرَحْـلي رَادَةُ لْأَصْـــلَاب نَابُو

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

مُفَـاعَلَتُنْ مُفَـاعَلْـتُنْ فَـعُـولُـنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَـاعَلْـتُنْ فَعُـولُـنْ

ثم يأتي بحر الكامل في المكانة الثالثة من حيث عدد الأبيات البالغة ستة وعشرين بيتا بنسبة 8,33 % وهو بحر موحّد التفعيلة، وأجزاؤه ستة وهي: (مُتَفَاعلُنْ) تتكرر ست مرّات في البيت، ويظهر ذلك من خلال تقطيع البيت الآتي الذي ترثي فيه ليلى الأخيلية توبة فتقول:

يَـردُ المِيَـــاهَ حَـضيرَةً وَ نَـفيضَـةً وِرْدَ الـقَطَـاة إذَا اسْمَـأَلَّ التُّبَّـــعُ[2]

يَـردُ لميَـــاهَ حَضيرَتن وَ نَفيضَتن وِرْدَ لـــقَطَـاة إذَ سْمَأَلْـلَ تْتُبْبَـــعُو

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

مُتَفَاعلُنْ مُتَفَاعلُـنْ مُتَفَـاعلُنْ مُتْـفَاعلُـنْ مُتَفَاعلُنْ مُتَفَـاعلُـنْ

ونلاحظ بأنّ تفعيلة بحر الكامل تخلّلها الزحاف المتمثّل في زحاف "الإضمار" وهو تسكين الثاني المتحرّك (مُتَفَاعلُنْ ///0//0) أصبحت (مُتْفَاعلُنْ /0//0/0).

[1] نفسه، ص 17.

[2] نفسه، ص 39.

بعد ذلك يأتي بحر البسيط محتلا المكانة الرابعة بعد الكامل ممثّلا في اثنان وعشرين بيتا بنسبة 7,05 % وهو من البحور المركّبة لاختلاف أجزائه، يمتاز بجزالة موسيقاه ودقّة ايقاعه، وهو على ثمانية أجزاء وكنموذج عنه نقوم بتقطيع البيت الآتي والذي تمدح فيه ليلى الأخيلية بني أبي بكر فتقول:

إنْ كُنْتَ تبْـغي أبا بَكْــر فــإنَّهُــمُ بكلّ ساحة قــوْم منهـمُ أَثَــرُ[1]

إنْ كُنْتَ تبْـغي أبا بَكْـرنْ فإنْـنَهُمُو بكلْل ساحة قـوْمنْ منهمُو أَثَـرُو

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

مُستفْعلُــن فَاعلُــن مُستفْعلُن فَعلُــنْ مُتَفْعلُــن فَعلُــن مُستفْعلُن فَعلُــنْ

والزحافات التي طرأت على هذا البحر "الخبن" وهو حذف الساكن الثاني من التفعيلة، فأصبحت من (مُسْتَفْعلُنْ /0//0/0) إلى (مُتَفْعلُنْ //0//0)، ومن (فَاعلُن /0//0) إلى (فَعلُنْ ///0).

وقد احتلّ "بحر الرجز" المكانة الخامسة بعد البسيط من حيث عدد أبياته التي بلغت سبعة عشر بيتا، أي بنسبة 5,44 %، حيث اشتهر هذا البحر بأنه مطية الشعراء لسهولة النظم به، ويعتبر الرجز من البحور الأحادية التفعيلة، وأجزاؤه ستة وهي: (مستفعلن) مكررة ست مرات في البيت الشعري، ومنه قول الشاعرة تمدح قومها وتفتخر بانتصارهم في واقعة "يوم النخيل":

نَحْنُ الَّذيــنَ صَبَّحُوا الصَّبَاحَا[2]

نَحْنُ لْلَذيــنَ صَبْبَحُصْصَبَاحَا

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

مُسْتَفْعلُـنْ مُتَفْعـلُنْ مُتَفْعـلْ

[1] نفسه، ص 30.

[2] نفسه، ص 25.

يَـوْمَ النَّخيـل غَــارَةً ملْحَاحَـا
يَـوْمَ نْنَخيــل غَارَتَنْ ملْحَاحَـا
0/0/0/ 0//0//0//0/0/
مُسْتَفْعلُـنْ مُتَفْعـلُنْ مُسْتَفْعـلْ

نلاحظ من خلال ما قطّعناه أنّ من الزحافات التي جاءت على هذا البحر "الخبن"، فأصبحت من (مُسْتَفْعلُنْ /0//0/0) إلى (مُتَفْعلُنْ //0//0)، و"التّخليع" حيث يحذف من التفعيلة الساكن الثاني و الساكن السابع مع تسكين ما قبله، فتصبح التفعيلة من (مُسْتَفْعلُنْ /0//0/0) إلى (مُتَفْعلْ //0/0) و"القطع" وهو حذف ساكن الوتد الأخير من التفعيلة وتسكين ما قبله فتصبح من (مُسْتَفْعلُنْ /0//0/0) إل (مُسْتَفْعلْ /0/0/0) .

وأخيرا وفي المكانة السادسة بعد الرجز نجد "بحر المتقارب" الذي نظمت عليه الشاعرة بيتا واحدا فقط من مجموع 312 بيتا، أي بنسبة 0,32 %، وهذه النسبة قليلة جدا مقارنة بالنسب الأخرى، وهو من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار التفعيلة ذاتها وهي (فعولن) مكررة ثماني مرات في البيت وللتوضيح نقطّع البيت الآتي للشاعرة في رثاء توبة فتقول:

تَحُوطُ العَشيرَةَ أَفْـــــعَالُــهُ وَتَحْمــلُ عَنْهُ الــذي آدَهَــا[1]
تَحُوطُ لْـعَشيرَةَ أَفْــعَـالُهُـو وَتَحْمــلُ عَنْهُ لْلَـذي أَأَدَهَــا
0//0/0// /0//0/0// 0//0/0//0/ 0//
فَعُـولُـنْ فَعُولُ فَعُـولُنْ فَعُـو فَعُـولُ فَعُولُنْ فَعُـولُنْ فَعُـو

[1] نفسه، ص 60.

ومن الزحافات التي جاءت على هذا البحر "القبض"، حيث حُذف الخامس الساكن من التفعيلة (فعولن //0/0) فأصبحت (فعولُ //0/)، و"الحذف"، وهو حذف الرابع المتحرك والخامس الساكن من التفعيلة فأصبحت من (فعولن //0/0) إلى (فعو //0).

- **القافية:**

تعدّ القافية بمثابة الركيزة الأساسية في بنية الإيقاع الشعري، كما أنها من أبرز الظواهر التكرارية في بنية القصيدة، وذلك لما تحتويه من قيمة موسيقية كبيرة، فهي تصدر نغما متشابها وكأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة، ونحن ندرسها هنا لأنها تمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للإنتباه.
وتتمثل القافية في نص القصيدة في المقطع الصوتي الأخير من كل بيت، وقد تحدّثت عن ذلك سابقا في الشق النظري، وهي محددة في الجدول الآتي والذي يبيّن مجموع عدد كلّ نوع منها:

أ–نوع القافية من حيث عدد الحروف التي تفصل بين ساكنيها:

نوع القافية	عدد تواترها	النسبة	أمثلة
المتداركة	196	% 62,82	رَاتــبــو 0//0/
المتواترة	101	% 32,37	نَابــو 0/0/
المتراكبة	15	% 4,81	ولـبُـهَمي 0///0/
المجموع	312	% 100	

ب–نوع القافية من حيث حركة الروي:

نوع القافية	عدد تواترها	النسبة	أمثلة
المطلقة	225	% 72,12	غَلَابُ
المقيدة	87	% 27,88	دَوَاني
المجموع	312	% 100	

وبعد قيامنا بالعملية الإحصائية وجدنا أنّ الأنواع المتوفّرة في ديوان ليلى الأخيلية اقتصرت على ثلاثة أنواع وهي: القوافي المتداركة، والقوافي المتواترة، والقوافي المتراكبة، ويبدو لنا أنّ القافية المتداركة قد مثّلت أعلى نسبة موازنة مع النوعين الآخرين بتواتر بلغ مئة وستة وتسعين مرّة أي بنسبة 62,82 % من مجموع أبيات نصوص الديوان البالغة ثلاثمئة واثنى عشر، تليها القافية المتواترة التي بلغ تواترها نحو مئة وواحد أي بنسبة 32,37 %، وتحتلّ القافية المتراكبة الرتبة الأخيرة من حيث التواتر موازنة بسابقيتيها إذ بلغ تواترها خمسة عشر مرّة أي بنسبة 4,81 %.

وبالنسبة لنوع القوافي من حيث حركة رويها فقد طغت القوافي المطلقة على الديوان، حيث بلغت المئتان وخمسة وعشرين مرّة أي بنسبة 72,12 %، بخلاف القوافي المقيّدة التي بلغت سبعة وعشرين مرّة بنسبة 27,88 %، وقد اختارت الشاعرة القافية المطلقة بدلا من المقيّدة، لأنها أكثر القوافي موسيقى، ولعلّه دليل على أنّ الشاعرة أرادت أن تنفّس من خلالها عن الحزن والألم الذي تجرّعته.

- **حرف الروي:**

حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة الشعرية، وتأخذ منه إسمها فنقول قصيدة لامية أو عينية أو رائية وغيرها، ولما كانت صفات الأصوات مختلفة وكل منها يناسب حالة شعورية دون غيرها فإنّ نسب تردّد هذه الأصوات رويا يختلف من مبدع إلى آخر.

وفي الجدول التالي إحصاء للحروف التي استخدمتها ليلى الأخيلية رويا في قصائدها ومقطّعاتها، ومرات استخدام كل منها ونسبة تواترها:

الصوت	عدد تكرار الروي	نسبة تواتره
الباء	47	%15,06
الجيم	1	%0,32
الحاء	12	%3,85
الدّال	2	%0,64
الرّاء	99	%31,73
العين	3	%0,96
الفاء	19	%6,09
القاف	4	%1,28
اللام	63	% 20,19
الميم	39	%12,50
النون	9	%2,88
الهاء	11	%3,53
الياء	3	%0,96
المجموع	312	%100

تبيّن لنا من خلال الجدول الإحصائي استخدام الشاعرة في ديوانها لثلاثة عشر حرفا من مجموع حروف الهجاء في رويها، كما نلاحظ اعتمادها على روي (الراء) الذي استخدمته في 99 بيتا بنسبة 31,73 %، وقد كثر استعمال هذا الحرف رويا في الشعر العربي القديم، وهذا دليل على مكانته العظيمة، وحرف الراء صوت لثوي مجهور مكرّر يعطي دلالات وإيحاءات عميقة، فهو يجعل المصيبة أكثر ظهورا، وأبلغ تأثيرا، وأشدّ تكرارا، لهذا نجده الأكثر استخداما في مرثيات ليلى الأخيلية، لأنّ في حرف الراء ما يناسب موقف الرثاء، حيث نفّست الشاعرة من خلاله عن ما يختلج في نفسها المليئة بالأحزان والمفعمة بالآهات والآلام.

ونجد في المرتبة الثانية روي (اللام) الذي نظمت عليه 63 بيتا أي بنسبة 20,19 %، وهو صوت مجهور منفتح بين الشدّة والرخاوة، ويليه استخداما في الديوان روي (الباء) في47 بيتا بنسبة 15,06 %، وهو صوت شفوي مجهور شديد، اكتسب معنى اللوم والعتاب في الغالب، كهجائها ولومها لقابض ابن عم توبة الذي فرّ من المعركة وتخلّى عن نجدة توبة، بعد ذلك يأتي روي (الميم) ممثلا في 39 بيتا بنسبة قدرها 12,50%، وهو صوت مجهور مرقق، ثم روي (الفاء) في 19 بيتا بنسبة 6,09 %، وهو صوت مهموس رخو مرقق، يليه روي (الحاء) الذي تكرر 12 مرة بنسبة 3,85 %، وهو صوت مهموس رخو مرقق. ثم روي (الهاء) الذي تكرر 11 مرة بنسبة 3,53 %، وهو صوت مهموس رخو مرقق، يليه روي (النون) الذي تكرر 9 مرات بنسبة 2,88%، وهو صوت مجهور مرقق، ثم روي (العين) و(الياء) وكلّ منهما تكرر 3 مرات بنسبة 0,96 %، فالعين صوت مجهور مرقق بين الشديد والرخو، وأمّا الياء فهو صوت مجهور رخو مرقق، ثم روي (الدال) المكرر مرتين بنسبة 0,64 %، وهو صوت مجهور شديد مرقق، وأخيرا نجد حرف (الجيم) المكرر مرة واحدة بنسبة 0,32 %، وهو صوت مجهور شديد مرقق وهو بذلك يمثّل أقل نسبة من حيث الورود قياسا إلى باقي الأصوات الأخرى.

ومن النتائج السابقة لفت انتباهنا ميل الشاعرة ليلى الأخيلية واعتمادها على الأصوات المجهورة قياسا بالأصوات المهموسة، وهذا راجع إلى كون الأصوات المجهورة تمتاز بخصائص عديدة أبرزها الشدّة في السمع وهو ما يحرص عليه الشاعر لكي يكون خطابه الشعري مؤثرا ومتلائما مع قوة أغراضه وموضوعاته.

وعموما فقد ساهمت أصوات الروي في خلق جو مفعم بالموسيقى التي جهّرت لنا بما في ذات الشاعرة من معان كثيرة نمّت عن ذات حكيمة مليئة بالتجارب الحية المستخلصة من آلامها.

ب/الإيقاع الدّاخلي (الموسيقى الدّاخلية):

- **التكرار:**

يعدّ التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي امتازت بها النصوص الشعرية لدى ليلى الأخيلية ومن المعروف أنّ ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف وتمتدّ إلى اللفظ وإلى العبارة في الأبيات الشعرية، والتكرار الذي سأعالجه في هذا العنصر يتكوّن من أربعة أقسام هي:

1-تكرار الحرف:

يتكرر في القصائد عدّة حروف ولا نعني بها الأصوات وإنما نعني بها حروف الجر وحروف المضارعة وأدوات النصب والجزم ...الخ، ويعدّ تكرار الحروف أبسط أنواع التكرار، والتي ظهرت جلية في شعر ليلى الأخيلية، ومن الحروف المتكرّرة واللافتة للإنتباه حرف العطف "الواو" وأداة النفي الجازمة "لم" كما في مثل قولها في رثاء توبة: (من الطويل)[1]

كأنَّ فتى الفتيان توبـــــة لَمْ يَسرْ بنَجْـــــدٍ ولَمْ يطلــعْ مع المتغـــــوّر
ولَمْ يرد المـــاء السِّدامَ إذا بَـــــدَا سنا الصبح في بادي الحواشي المنوّرِ
ولم يَغْلِبِ الخَصْمَ الضِّجاجَ ويَمْلأ- جفـان سديفاً يوم نكبـــــاء صرصرِ
ولم يَعْلُ بالجُرْدِ الجِيادِ يَقُـــــودُها بسرة بين الأشمســـــات فأيصـــــرِ

وتكرارها حرف اليقين "قد" الذي ورد استعماله في أكثر من موضع كما في مثل رثائها لتوبة: (من الطويل)[2]

[1] نفسه، ص37.
[2] نفسه، 35.

وقد كان طَلاّعَ النّجـــادِ وبَيّنَ – اللّسان ومدلاج السُّرى غير فاتر
وقد كان قبل الحادثاتِ إذا انتحَى وسـائق أو معبُــوطةً لم يُغَـــادِرِ

حيث ربطت الشاعرة هنا الحرف "قد" بالفعل الماضي لتفيد به اليقين والتوكيد والثبات على أفعال جسام لا يتّصف بها إلّا الفارس المغوار، وقد اتصف بها دون شك حبيبها توبة قبل مغادرته الحياة.

وتكرارها حرف النداء "يا" مثل قولها: (من الطويل)[1]

فيا توب للهيجا ويا توب للنّدى ويا توب للمستنبح المتنوّرِ

وقولها: (من الطويل)[2]

فيا توب ما في العيش خير ولا ندى يعدّ وقد أمسيت في ترب نفنف
فيا ألف ألف كنت حيّـا مسلّمـــا لألقـــاك مثل القسور المتطرّف

وتكرارها لحرف الجر "من" في أكثر من موضع منه قولها: (من الطويل)[3]

قديما فأمست دارُهُم قد تلعبتْ بها خرقات الريح من كل ملعبِ
وكَمْ قَدْ رَأى رائيــهِم ورَأْيتُـــه بِها لِي مِنْ عمّ كـــريم ومـن أَبِ
فوارس من آل النفاضة سـادة ومن آل كَعْبِ سؤددٌ غيرُ مُعْقَبِ

[1] نفسه، ص 37.
[2] نفسه، ص 42.
[3] نفسه، ص 19.

2-تكرار اللفظ:

من سمات شعر ليلى الأخيلية التكرار اللفظي البعيد عن التكلّف والتعقيد وهذا التكرار مستحسن عند الأخيلية، وربّما اعتمدت الشاعرة إلى تكرار لفظ معيّن لغاية في نفسها، كإظهار حزنها والتأكيد عليه مثلا بترديد اسم من فقدته على سبيل الرثاء، أو لغرض التعظيم والتفخيم فتؤكّد على ممدوحها، أو لغاية الاستعطاف فتؤدّي بذلك قيمة تعبيرية، ونماذج التكرار اللفظي كثيرة في ديوان ليلى الأخيلية، وأقصد بها هنا الأسماء والأفعال ...الخ.

ومثاله ترديدها لإسم "توبة" في أغلب قصائدها، وكذلك لفظة "الفتى" ومنه قولها ترثيه: (من الطويل)[1]

وتوبــة أحيا من فتــاةٍ حييةٍ وأجـرأ من ليثٍ بخفـان خـــادر
فتى لا تراه النّاب إلفا لسقبهـا إذا اختلجت بالنّاس إحدى الكبائر
ونعم الفتى إن كان توبة فاجراً وفوق الفتى إن كـان ليس بفاجـر
كأنّ فتى الفتيان توبــة لم يُنخ قلائص يفحصن الحصا بالكراكـر
فتى كان للمولى سناءً ورفعــة وللطّارق الساري قرى غير بـاسـر

و ترديدها لإسم "الحجّاج" وضمير المخاطب "أنت" في مدحها له فتقول: (من البسيط)[2]

حَجّــاجُ أنت الذي لا فوقه أحـــدٌ إلّا الخليفة والمستعظم الصّمـدُ
حَجّــاجُ أنت سنان الحرب إن نُهجت وأنت للنّاس نور في الدّجى يقدُ

وقولها كذلك مردّدة اسم "الحجاج" والفعلين "شفاها" و"سقاها" ولفظ "العُصاة": (من الطويل)[3]

أَحجّـاجُ إنّ الله أعطــاك غـــاية يقصّر عنها من أراد مداهــا
أَحجّـاجُ لا يُفْلَلْ سلاحــك إنّمـا المنايا بكفّ الله حيث تراهـا

---

[1] نفسه، ص 34.
[2] نفسه، ص 27.
[3] نفسه، ص 59.

إذا هبط الحجّـاجُ أرضا مريـــضة تتبّع أقصى دائها فشفـاهـا
شفاها من الدّاء العضال الذي بها غلام إذا هزّ القناة سقـاهـا
سقاها دمـــاء المـارقين وعلّهـــا إذا جمحت يوما وخيف أذاها
إذا سمـــع الحجّـاجُ زرّ كتيبـــة أعدّ لها قبـل النّزول قراهـا
أَحجّـاجُ لا تعط العُصـاة مُناهـم ولا الله يُعطي للعُصاة مُناهـا

3-تكرار التراكيب:

من أشكال التكرار الموجود في شعر ليلى الأخيلية هو تكرار التركيب الذي يعدّ سمة أسلوبية، أثارته الشاعرة خاصّة في ابتداء الأبيات به، للكشف عن دلالتها النفسية، وتأكيد احساسها وبيان عاطفتها ومثال ذلك قولها في رثاء توبة: (من الطويل)[1]

لَنعمَ الفتى يا توبُ كنتَ إذا التقتْ صدور الأعالي واستشال الأسافلُ
ونعمَ الفتى يا توبُ كنتَ ولم تكـنْ لتسبَق يوما كنت فيه تحـــــاولُ
ونعمَ الفتى يا توبُ كنتَ لخائـــف أتاك لكي يُحمى ونعم المجـــاملُ
ونعمَ الفتى يا توبُ جارا وصاحبـاً ونعم الفتى يا توبُ حين تفـاضلُ

لَعَمري لأنت المرءُ أبكـــي لفقده بِجدٍّ ولَوْ لامَتْ عَلَيْهِ العَـــواذِلُ
لَعَمري لأنت المرءُ أبكـــي لفقده ويكْثُرُ تَسْهِيـــدي لهُ ولا أُوائِـــلُ
لَعَمري لأنت المرءُ أبكـــي لفقده ولو لامَ فيه نـــاقصُ الرأيِ جاهِـلُ
لَعَمري لأنت المرءُ أبكـــي لفقده إذا كثُرَتْ بالمُلْحميـــنَ التَّلاتِـــلُ

[1] نفسه، ص 46.

أبى لَكَ ذمَّ الناسِ يا توبَ كُلَّمـــا ذُكِرْتَ أمورٌ مُحْكَمـــاتٌ كوامِـــلُ

أبى لكَ ذمَّ الناسِ يا توبَ كُلَّمـــا ذُكِرْتَ سماحٌ حِينَ تأْوِي الأرامـــلُ

فلا يُبْعِدَنْكَ اللهُ يا تَوْبَ إنَّـــمـــا لقِيتَ حِمامَ الموتِ والموتُ عاجِـــلُ

ولا يُبْعِدَنْك اللهُ يا تَوْبَ إنّهـــــا كذاكَ المنايا عاجِلاتٌ وآجِـــــلُ

ولا يُبْعِدَنْكَ اللهُ يا تَوْبَ والْتَفَـتْ عَلَيْكَ الغوادي المُدْجَناتُ الهواطِلُ

نرى بأنّ الشاعرة قد قسّمت قصيدتها على أربعة مقاطع، فقد تكرّر أسلوب المدح في الأبيات الأولى أربع مرات على التوالي، يليه القسم في أربعة أبيات أخرى على التوالي، ومجيء القسم مع التكرار يؤكّد ويثبت تأجّج المشاعر لدى الشاعرة ويظهر صدق عاطفتها، وبالتالي فإنّ التكرار أظهر وعمّق أجواء الأسى والحزن في القصيدة، ثم تتوالى جملتان شرطيتان، جواب الشرط فيهما مقدم في الشطر الأول، ومتماثل في البيتين بنفس الألفاظ، والتقدير في البيت الأول: كلما ذُكِرت أمور محكمات كوامل أبى الله لك يا توب ذم الناس، وفي البيت الثاني كلما ذُكِرت سماحُ حين تأوي الأرامل أبى الله لك يا توب ذم الناس، وفي الثلاث أبيات الأخيرة ثلاث أساليب دعائية متوالية في مطالع الأبيات بنفس الألفاظ.

التكرار الإشتقاقي:

يعدّ التكرار الاشتقاقي ظاهرة من الظواهر اللّغوية اللافتة للانتباه، حيث يعتمد على جذر لغوي الذّي يعدّ النواة، فتُشتَق منه مفردتان أو أكثر، ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي في ديوان "ليلى الأخيلية" قولها ترثي توبة وتصف مصرعه في رائيتها وهي أطول قصائدها: (من الطويل)[1]

نظرتُ وركـنٌ من ذقـانين دونـهُ مفـــاوز حوضى، أيُّ نـظرة نـاظر
لأَوْنسَ إن لم يقصر الطرف عنهم فلم تقصر الأخبار والطرف قاصري
فَوارسَ أَجْلـى شَأوها عن عَقيـرة لعاقـرهـــا فيهـا عقيـــرة عـــاقـــر

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار الشاعرة للمشتقات: (نظرتُ-نظرة-ناظر) و(يقصر-تقصر-قاصري) و(عقيرة-عاقرها-عاقر).

وقولها في نفس القصيدة مكررة المشتقات: (القتلى-قتيلكم-قتلتم) و(بواءً-يباوي)

فإلّا تكُ القَتلَى بواءً فإنّـــكم سَتَلْقَون يوما وردَهُ غير صـادر
وإنَّ السّليل إذْ يُباوي قتيلكم كمرحومة من عركها غير طاهر
فإن تَكن القتلى بَواءً فإنّكم فتى ما قَتلتم آل عوف بن عامر

وقولها في في مدح مروان بن الحكم مردّدة المشتقات (طربتُ-مطرب) و(تلعّبت-ملعب) و (رأى-رائيهم-رأيته): (من الطويل)[2]

طربتُ وما هذا بساعة مطرب إلى الحيّ حلّوا بين عاذ فجبجب
قديما فأمست دارهم قد تَلعّبت بها خرقات الرّيـح من كلّ ملعب
وكـــم قد رأى رائيـــهم ورأيتـــه بها لي من عمّ كريم ومـــــن أب

[1] نفسه، ص32.
[2] نفسه، ص 19.

وخلاصة القول ومن خلال ما سبق نجد أنّ أسلوب التكرار بأنماطه المختلفة يشكّل خاصية أسلوبية هامة في شعر ليلى الأخيلية، والتي تخلق جوا موسيقيا منتظما متناسقا.

- **المحسنات البديعية:**

الطباق: يعدّ الطباق من العناصر الأسلوبية التي استعانت بها ليلى الأخيلية في شعرها، وفي الجدول الآتي نحاول حصر الطباق الوارد في أبياتها:

الطباق	نوعه	البيت
صبحنا-يمس	طباق الإيجاب	وحيّ حريد قد صبحنا بغارة فلم يُمْس بيت منهم تحت كوكب
تَبيتُ-تُصْبحُ	طباق الإيجاب	تَبيتُ بمومـــاة وتُصبحُ ثاويا بها في أفاحيص الغوي المعصّب
نور-الدّجى	طباق الإيجاب	حجّاج أنت سنان الحرب إن نُهجت وأنت للناس نور في الدّجى يقد
الموت-الحياة	طباق الإيجاب	لعمرك ما بالموت عار على الفتى إذا لم تصبه في الحيـاة المعاير
جازعا-صابر	طباق الإيجاب	ومن كان ممّا يحدث الدهر جازعا فلا بدّ يوما أن يرى وهو صابر
عَيْش-الموت	طباق الإيجاب	وليس لذي عَيْش عن الموت مقصر وليس على الأيام والدهر غابر
لا الحي-لا الميت	طباق الإيجاب	ولا الحي ممّا يحدث الدهر معتب ولا الميت إن لم يصبر الحي ناشر
حيّا-ميتا	طباق الإيجاب	فلا يبعدنك الله حيّا وميتا أخا الحرب إن دارت عليك الدوائر

نُعمى-بُؤسى	طباق الإيجاب	نُعمى وبُؤسى بآفاق البلاد فما أعداؤهم منهم ولا قدروا
الوِرْدُ-الصدَرُ (الذهاب والإياب)	طباق الإيجاب	والعالمون إذا ما الأمر ضاقهم أنّى يحاول فيه الوردُ والصدَرُ
مَمْساهُ-مُصْبَحَهُ	طباق الإيجاب	لا يأمن الناس ممساه ومصبحه في كلّ فجّ وإن لم يغز ينتظر
خَبَت-تثور (خمدت-تشتعل)	طباق الإيجاب	فقل لبني عوف: ستلقون غارة إذا ما خبت قمنا لها فتثور
نعم الفتى-فوق الفتى فاجرا-ليس بفاجر	طباق السلب	ونعم الفتى إن كان توبة فاجرا وفوق الفتى إن كان ليس بفاجر
معروف-منكر	طباق الإيجاب	ألا ربّ مكروب أجبت ونائل بذلت ومعروف لديك ومنكر
جاروا-عدلوا	طباق الإيجاب	وتوب للخصم إن جاروا وإن عدلوا وبدّلوا الأمر نقضا بعد إمرار
يصدروا-يوردوا	طباق الإيجاب	إن يصدروا الأمر تطلعه موارده أو يوردوا الأمر تحلله بإصدار
شتاءً-صيفاً	طباق الإيجاب	لتبك العذارى من خفاجة كلّها شتاءً وصيفاً دائبات ومربعا
يَرُوحُ-يَغْدُو (يأتي ويذهب)	طباق الإيجاب	يروح ويغدو وفدهم بصحيفة ليستجلدوا لي، ساء ذلك معملا
الأَعَالي-الأَسَافل	طباق الإيجاب	لنعم الفتى يا توب كنت إذا التقت صدور الأعالي واستشال الأسافل
كنت-لم تكن	طباق السلب	ونعم الفتى يا توب كنت ولم تكن لتسبق يوما كنت فيه تحاول

عاجلات–آجل	طباق الإيجاب	ولا يبعدنك الله يا توب إنّها كذاك المنايا عاجلات وآجل
يبيت–يضحي	طباق الإيجاب	يبيت قرير العين من بات جاره ويضحي بخير ضيفه ومنازله
أقصر–يطاوله	طباق الإيجاب	أتته المنايا حين تمّ تمامه وأقصر عنه كل قرن يطاوله
غضوب–حليم	طباق الإيجاب	غضوب حليم حين يُطلب حلمه وسمّ زعاف لا تصاب مقاتله
أولاهم– أخراهم غدوة–تمسي	طباق الإيجاب	تحمّل أولاهم من الدار غدوة وتمسي بها أخراهم لم تصرّم
صادرينا–واردينا	طباق الإيجاب	وتشتّتت سبل الرشاد بصادرينـــا وواردينـــا

ومن خلال الجدول نلاحظ الانتشار الواضح للطباق في شعر ليلى الأخيلية، خاصّة طباق الإيجاب الذي استخدمته في أغلب قصائدها على خلاف طباق السلب الذي نادرا ما لجأت إليه، وبهذا فقد اعتُبرَ الطباق خاصية من خصائص شعرها ساعدتها على إيراد الحالة التي تعبّر عنها، لأنه بالأضداد تتضح المعاني، وذلك ما يخلق إيحاءً شعريا ينسجم مع المقام الذي تعيشه الشاعرة في ضوء الثنائيات الضدّية.

الجناس: من أمثلة الجناس الوارد في شعر ليلى الأخيلية ما يلي:

الجناس	نوعه	البيت
يختارهم- خير	جناس ناقص	واخترت آل أبي بكر لحاجتنا وكان فيهم لمن يختارهم خيَرُ
يَقصر-تَقصر	جناس ناقص	لأونس إن لم يقصر الطّرف عنهم فلم تَقصر الأخبار والطّرف قاصري
فَعلت-يَفعلا	جناس ناقص	تنافرُ سوارا إلى المجد والعلى وأقسم حقّا إن فعلت ليفعلا
ألدّ-ملدّ	جناس ناقص	بعيد الثرى لا يبلغ القوم قعره ألدُّ ملدّ يغلب الحقّ باطله
منازله-منازله	جناس تام	وأنّك رحب الباع يا توب بالقرى إذا ما لئيم القوم ضاقت منازله يبيت قرير العين من بات جاره ويضحي بخير ضيفه ومنازله
تمّ-تمامه	جناس ناقص	أتته المنايا حين تمّ تمامه وأقصر عنه كلّ قرن يطاوله
صَافيَة-قَافية	جناس ناقص	من كلّ صَافية صرف وقَافية مثل السنان وأمر غير مقتسم
يدنو-دواني	جناس ناقص	كريم يغضّ الطّرف فضل حيائه ويدنو وأطراف الرماح دواني

ومن خلال ما سبق فإنّ المتتبّع لشعر ليلى الأخيلية يجده يزخر بالجناس، خاصة الناقص الذي طغى بصفة جلية في قصائدها، ممّا زاد شعرها نغما وجرسا موسيقيا رائعا ترتاح له النفس وتنساب إليه الأذن.

ثانيا: بالنسبة للجانب الدلالي

وفي هذا العنصر نحاول تقفي أثر المفردات والألفاظ المتواترة والمكررة في النصوص الشعرية التي تتشاكل فيما بينها لتشكل حقلا دلاليا معينا يختلف عن غيره من الحقول باختلاف مفرداته، فقد احتوى ديوان ليلى الأخيلية حقولا دلالية مختلفة تميّزت بالكثافة والتنوّع، وهذا يبرز مهارة الشاعرة في اختيار وانتقاء مفرداتها وألفاظها، وفي الجدول الآتي تصنيف لمختلف هذه الحقول الدلالية التي تكوّن منها الخطاب الشعري للشاعرة:

الحقل الدلالي	اللفظة	عدد الألفاظ	نسبة تواترها
حقل الطبيعة	الأرض- السحاب- البئر- الماء- الشمس- النخيل- حياض (ج.حوض)-الأُكْمُ (ج.أكمة وهي التلة)- أنصاب (حجارة القبر)- جبجب (ماء بنواحي اليمامة)- الريح- الخبار (الأرض اللينة)- فلاة (الصحراء الواسعة)- سَبسَب (هي الفلاة لا ماء فيها ولا نبات)- مياه- الورد (الماء)-المومأة (هي الفلاة المقفرة)- مفاوز (ج.مفازة وهي الفلاة المقفرة)- أفاحيص (مكان تبيض فيه القطا)- الدّجى (الظلام)- القسب (التمر اليابس)- فجّ (الطريق الواسع)- دويّة (الفلاة الواسعة المستوية) مناخ- بحورا- البرق- النكباء والصرصر (هي الريح)- صحراء- الجبال- السماء- كواكب- الثرى- الغاب- ظلّه- نجوما- الضّباب.	37	% 16,15
	الغراب-النّاب (هي الناقة المسنة)- مُقْرَما (المقرم وهو البعير)- قضيب (هي الناقة الصعبة)- جرداء (هي الفرس القليلة الشعر)- شطبة (هي الفرس السبطة اللحم)- شرجب (الجواد الطويل القوائم)- هزيم		

حقل الحيوان والطيور	(الجواد الشديد الصوت)- ناقة- قطاة (طائر بحجم الحمامة)- جناحين- ناقتي-القاري (ذكر النحل)- نحل- ورقاء- طائر- الخيل- الليث- أشبال- الهزبرُ والغَضَنفرُ (من أسماء الأسد)- الخوصاء الضامر (هي الفرس)- الكومُ (ج.الكوماء وهي الناقة العظيمة السنام)- الخفاف (وهي الإبل السريعة)- البهازر (الإبل العظيمة)- القلاص (ج.القلوص وهي الناقة الفتية)- المهاريس (الإبل الثقيلة الأجسام)- السقب (ولد الناقة)- خيلا- حوارها (الحوار ولد الناقة)- الخيل- كلاب- النّاعجات (النوق البيض)- البوّ (ولد الناقة)- الجياد- جحشها- خروف- القَسْور (الاسد)- جواد- بعيره- العير- الصقر.	43	% 18,78
حقل الحرب	قريح(جريح)- انقضّ (انهدم)- عقرت (ذبحت)- غارة (الهجوم والنهب)- خوف- وعيدك (تهديدك)- مُرهبي (مُرعبي)- الخصوم (الأعداء)- الموت- قتلنا- دما- الصفائح (السيوف العريضة)- الهيجاء (الحرب)- الحرب- الرماح- جزعا (الخوف)- السيف- هالكا- قتيل- أعداؤهم- حروب- أعدائه- عاقر (قاتل)- سيفه- أسيافهم- الهندوانيات (السيوف المنسوبة إلى بلاد الهند)- دمٌ- المنايا- أسمر وخطّيّ (هو الرمح)- دارعا (لابس الدّرع)- بَيْض (ج.البيضة وهي الخوذة من آلات الحرب)- سَنَوَّر (حملة السلاح)- أبيض (السيف)- القتلى- قتيلكم- قتلتم- رماحها- سلاحه- نارها- الخصم- العدو- النّهاب (الغنائم)- قنا (الرماح)-	46	% 20,09

	سهم- أسنّة (رماح).		
حقل الإنسان **أ-**أسماء الشخصيات والقبائل. **ب-**ألفاظ الجسد.	مُعاوي- ابن الخليع- بنت آباء- توبة- تَوْبُ- أقاربه- فتى- الفتيان- آل النّفاضة- آل كعب- عمّ- أب- غلام- ابن مروان- أميرها- أبناء- الأمير- قابضا- قابض- عبيدالله- ابن- أمه- حبيبي- الرّواة- السّلولي- الملك- بني خويلد- حجّاج- الخليفة- الناس- الأخايل (بنو الأخيل)- إخوانه- نسائكم- بني عوف- يُحَاير (اسم قبيلة)- قبيلة- أبا بكر- قوم- آل أبي بكر- آل عوف بن عامر- الرّفاق- عيالا- جار- فتية- أخينا- أمّ عاصم- همّام- ابن مطرّف- بشْر بن عامر- غلامان- خفاجة- نسوة- العبد- جدّ-العذارى- قيس عيلان- فتيانه- عُقَيْل- عثمان- المرء- نابغ- زياد بن قنيع- عمرو بن الخليع- كعب- ربيعة- آل مطرّف- الرجال- عَاتكَ- بني سعد- ابن عفّان. العيون- الرؤوس- بطنه- الشيب- العظام- صدور- أعناق- الذّراع- اليدين- ساق- العين- رأسه.	82	% 35,81
الحزن	أنواحا (ج.نواح بكاء بصوت مرتفع)- تبكي- الصّراخ- أرثي- جازعا (أظهر الحزن)- أبكيك- أبكي- تبك- البواكي- العبرة- الأحزان- التّذكّر- مكروب (مهموم)- باك- باكية- فقده- تسهيدي (السهاد أي الأرق)- عزاء- بكّي- دمع- فُجعْت.	21	% 9,17
المجـــــــمـــــــــــــوع		229	% 100

نكتشف من خلال دراستنا للحقول الدلالية المستعملة في ديوان الشاعرة ليلى الأخيلية انتشار الألفاظ الدلالية التي تغطّي محور الإنسان وما يتصل به، بحيث وجدنا اثنتان وثمانين لفظة دالّة عليه بنسبة قدرها 35,81 %، ويتركّز توزيعها خاصّة في قصائد المدح، كمدحها مثلا بعض خلفاء عصرها أو رثائهم مثل مدحها لمعاوية بن أبي سفيان، ومروان بن الحكم، والحجّاج بن يوسف، ورثائها لعثمان بن عفّان ﷺ ومدحها لقومها وبعض القبائل العربية الأخرى، بالإضافة إلى رثائها لتوبة وتكرارها لاسمه وما يقربه من شخصيات في أغلب قصائدها.

ويحتلّ حقل الحرب المكانة الثانية في شعر ليلى، حيث نجد ستة وأربعين لفظة دالّة على الحرب وما يتصل بها بنسبة 20,09 %، وقد انتشرت هذه الألفاظ بشكل واسع في الديوان وذلك عند مدحها ووصفها المعارك التي خاضها خلفاء وقادة عصرها، خاصّة عند وصفها لشجاعة حبيبها توبة في الحروب، وبما أنّ الشاعرة قد عاشت أغلب حياتها في العصر الأموي فإنه من المعروف عن هذا العصر كثرة حروبه وأحداثه السياسية التي كانت قائمة آنذاك.

بعد ذلك يأتي حقل الحيوان والطيور في المكانة الثالثة ممثلا بثلاثة وأربعين لفظة دالّة عليه أي بنسبة 18,78 %، وهذا راجع لطبيعة البيئة العربية ذات الصحاري التي عاشت فيها الشاعرة والمرتبطة بحيوانات معينة التي كان العربي القديم يعتزّ بها كالنّاقة والجياد والبعير وغيرها، فهي رفيقه الدائم ومعينه على التنقّل، كما كان للطيور أيضا حضور عند العربي القديم كالغراب والقطاة وغيرها، وهذا ما لاحظناه في شعر ليلى الأخيلية إذ جسّدت من خلال نصوصها الشعرية هذه الصلة الوثقى بينها وبين حيوانات وطيور بيئتها، كما أنّ استخدام هذه الألفاظ التي أطلقنا عليها حقل الحيوان والطيور قد تحمل في طياتها إيحاءات ورموز مختلفة، فمنها ما يرمز للقوة والألفة والوفاء والجمال وغيرها.

يأتي بعده حقل الطبيعة محتلا المكانة الرابعة، فقد اشتمل الديوان على سبعة وثلاثين كلمة دالّة عليه بنسبة 16,15 %، هذه الطبيعة الممثلة في الصحاري الواسعة القاحلة التي كان لديها حضور مكثف داخل نصوص الشاعرة، فاستمدّت منها أفكارها واستلهمت منها ما يعينها على تشكيل خطابها فصورت تلك الطبيعة الصحراوية البدوية بكامل مظاهرها.

وبالنسبة لحقل الحزن فقد احتوى الديوان على إحدى وعشرين لفظة دالّة عليه أي بنسبة 9,17 % فمن خلال تلك الألفاظ عبّرت الشاعرة عن عاطفة الحزن والأسى التي تعانيها، كما استخدمتها في توظيف بعض الصور المؤثّرة التي جعلتها تنفّس عن عواطفها ومشاعرها المتأججة من الألم ، وكانت هذه العاطفة عاطفة صادقة ، فأثّرت أصدق تأثير.

ثالثا: بالنسبة للجانب التركيبي

وفي هذا المستوى سندرس أنواع الجمل التي طغت على شعر ليلى الأخيلية من حيث هي اسمية أو فعلية لذلك فقد اخترت قصيدتين من ديوانها كنموذج عن ذلك، فكانت القصيدة الأولى في الرثاء، والثانية في الهجاء.

قالت ليلى الأخيلية ترثي توبة: (من الطويل)[1]

جـــزى الله خيرا والجـــــزاء بكفّـــه فتى من عقيلٍ ساد غير مكلّف
فتى كـــانت الدنيـــا تهون بأسرهـــا عليه ولا ينفـــكّ جمّ التـــصرّف
ينـــال عليـــات الأمـــور بهونـــة إذا هي أعيت كلّ خرق مشرّف
هـــو الذّوب بل أري الخلايـــا شبيهـــه بدريـــاقة من خمر بيسان قرقف
فيـــا توب ما في العيش خير ولا نـــدى يعدّ وقد أمسيت في ترب نفنـف
وما نلت منك النّصف حتّى ارتمت بك المنايا بسهم صائب الوقع أعجف
فيـــا ألف ألف كنت حيّـا مسلّـمـــا لألقـــاك مثل القسور المتـطرّف
كما كنت إذ كنت المنحّى من الرّدى إذا الخيل جالت بالقنا المتقصّف
وكم من لهيـــف محجـر قد أجبتـــه بأبيض قطّـــاع الضّريبة مرهـــف
فأنقذتـــه والمـوت يحـرق نـــابـــــه عليـــه ولم يطعن ولم يتسيّـــف

[1] نفسه، ص 41.

وقالت في هجائها للخليفة عبد الملك بن مروان: (من الوافر)[1]

ستحملُني ورحلي ذات وخدٍ عـــليهـــا بنتُ آبـــاء كـــرام
إذا جعلت سواد الشام جنبا وغلّـــق دونها بـــاب اللّئـــام
فليس بعـــائد أبدا إليهـــم ذوو الحاجات في غلس الظّلام
أعـــاتكَ لو رأيت غداة بنّا عزاء النّفس عنكـــم واعتزامـــي
إذًا لعلمـــت واستيقنت أنّي مشيّعة ولم ترعـــي ذمـــامـــي
أأجعل مثل توبـــة في نداه أبا الذّبّان فوه الدّهر دامـــي
معاذ الله ما عسفت برحلي تغذّ السير للبلـد التهـــامـــي
أقلت: خليفة فسواه أحجى بإمرتـــه وأولى باللثـــام
لثام الملك حين تعدّ كـعب ذوو الأخطار والخطط الجسام

والجدول الآتي يبيّن نوع كلّ من الجمل المستخدمة:

الجملة	عدد تواترها	نسبتها
اسمية	23	% 60,53
فعلية	15	% 39,47
المجموع	38	% 100

من خلال إحصائنا للجمل الاسمية والفعلية اتضح لنا أنّ الشاعرة ليلى الأخيلية تميل ميلا كبيرا نحو استخدام الجمل الإسمية، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على وضع الثبوت في الشيء، فالجمل الإسمية تفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم وغيره.

[1] نفسه، 54.

خاتمـــــــة

خاتمة:

في نهاية المطاف ومن خلال جولتي مع هذه الدراسة التي قمت بها في موضوع "الخصائص الأسلوبية في الشعر النسوي القديم، ليلى الأخيلية نموذجا"، استطعت أن أصل إلى خاتمة أرصد فيها بعض ما توصّلت إليه من نتائج، وهي كالتالي:

-لقد تركت المرأة العربية عبر مختلف العصور أثرا بارزا في الحياة الأدبية بإنتاجها الشعري متناولة شتى الفنون والأغراض الشعرية ممّا يثبت فاعليتها في المجتمع.

-كان للمرأة الحضور القوي في ميدان الشعر، فقد شاركت الرجل في قرضه منذ القديم واستطاعت أن تضاهي في ذلك حتى الفحول، والمتصفّح لتاريخ الأدب العربي القديم عبر عصوره يجد عددا ضخما من الشاعرات المجيدات اللواتي تركن تراثا شعريا ضخما.

-تعتبر الأسلوبية وصف للبنى التي تتوفّر عليها النصوص الشعرية، كما تقوم بالكشف عن القيم الجمالية التي تختفي وراءها من أجل الوصول إلى إدراك شمولي للسمات أو الخصائص الأسلوبية لتلك النصوص.

-الأسلوبية علم حديث تربطه علاقات وطيدة بالكثير من العلوم والمعارف الأخرى كالبلاغة واللسانيات والنقد، فهو في الأساس نتاج تلاقح العلوم المختلفة والمناهج المتنوعة.

-أفضى الاهتمام بالأسلوبية إلى تنويع حقولها واتجاهاتها ما أدّى إلى بروز الكثير من التيارات التي تنافست في تطبيق منهجها الأسلوبي على النصوص الأدبية، ومن بين أبرز تلك الإتجاهات التي مرّت بها الأسلوبية نذكر: أسلوبية التعبير، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية.

- من خلال إحصائنا للخصائص الأسلوبية الموجودة في شعر ليلى الأخيلية اتضح لنا أنّ شعرها زاخر بالعديد من تلك الخصائص في جوانب عديدة.

-فبالنسبة للجانب الصوتي قد برعت الشاعرة في تلوين شعرها بأنواع الموسيقى سواء أكانت الخارجية من وزن وقافية وروي، أو الدّاخلية من تكرار وطباق وجناس.

-لاحظنا في الموسيقى الخارجية أنّ الشاعرة استخدمت البحور الخليلية الطويلة المعروفة قديما كالطويل الذي وظّفته في أغلب قصائدها.

-استخدمت الشاعرة في ديوانها ثلاثة أنواع من القوافي وهي القوافي المتداركة، والقوافي المتواترة، والقوافي المتراكبة، وكان اعتمادها على القافية المطلقة موازنة بالقافية المقيدة التي استخدمتها في بعض الأحيان وذلك حسب انفعالاتها وما يتطلّبه الموقف.

-انتقت شاعرتنا من أحرف الروي أكثرها شيوعا وتناغما مع تجربتها الشعرية، وكان اعتمادها في الغالب على أصوات الروي المجهورة.

-أمّا الموسيقى الدّاخلية كانت مجالا لظهور وبروز المكوّنات الصوتية المتنوّعة، فنجد التكرار الذي وظّفته الشاعرة عبر أنماط مختلفة، فاستعانت به بشكل بارز للتعبير عن أفكارها ومشاعرها وترجمت به انفعالاتها وحالاتها النفسية.

-أسهم توظيف الشاعرة لكلّ من الطباق والجناس على ثراء وتقوية الجرس الموسيقي لنصوصها الشعرية.

-إنّ ديوان ليلى الأخيلية غني بالحقول الدّلالية المختلفة التي وظّفتها لبناء الألفاظ في قالب موحّد، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على ثراء معجم الشاعرة.

-ميل الشاعرة للجمل الإسمية التي تدلّ على الثبوت والاستمرار، فمن خلال هذه الجمل أرادت الشاعرة التعبير على ثبوت حبّها لتوبة واستمراره وهذا على سبيل الرثاء مثلا، أو التأكيد على ثبوت صفات ممدوحها، وهكذا حسب طبيعة الأغراض التي نظمت فيها.

وأخيرا تبقى هذه الدّراسة المتواضعة مجالا مفتوحا للنقد والتصويب، فأرجو أن أكون قد وفّقت في البحث فيها، وأن تكون حافزا لدراسات أخرى تبحث في الموضوع نفسه وما فاته من جوانب، وحسبي أنني قمت بهذه المحاولة بصدق وإخلاص، فمن الله التوفيق وله الحمد.

ملحـــــق

ملحق: ترجمة الشاعرة

الإسم والنسب:

ليلى بنت عبد الله بن الرّحال بن شدّاد بن كعب بن معاوية بن عبادة بن عقيل بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، ونسبت ليلى إلى جدّها معاوية بن عبادة المعروف بالأخيل والذي أدرك الإسلام فأسلم.

عصرها:

عاشت ليلى شطرا من حياتها في عصر الخلفاء الراشدين، وواكبت بعض أحداثه، ومن هنا ألفينا أبا الفرج الأصبهاني يعدّها من النساء المتقدّمات من شعراء الإسلام، بيد أنّ قارئ شعرها لا يجد لهذا العصر وأحداثه شيئا يذكر، إلا قطعة رثائها في الخليفة عثمان بن عفّان ﷺ، ويمكن أن يرجع سبب ذلك إلى أنها سكتت ولم تنظم في هذا العصر شيئا، أو أنها كانت صغيرة السن فيه، أو أنّ ما قالته لم يصلنا.
ويلاحظ أنّ أكثر شعرها الذي بين أيدينا يرجع إلى العصر الأموي ففيه ذكر لخلفاء هذا العصر وبعض أمرائه، جاءتهم مادحة أو شاكية أو عاتبة.[1]

علاقتها بتوبة وزواجها:

نشأت ليلى مع بن عمّ لها يدعى توبة بن الحميّر، فتحابّا، وكان توبة يقول الشعر فيها متغزّلا حتى اشتهر أمرهما، ولما طلب يدها من أبيها، رفض أن يزوّجه إياها على عادة العرب آنذاك، وهي أن لا يزوّجوا بنتا بمن اشتهر حبّه لها، ولكن زوّجها رجلا من بني الأدلع، لم نعرف عنه شيئا سوى أنّه كان يعذّب ليلى ويغار عليها فكره أن يزوره أحد أو أن يضيف أحدا.

وقيل أنها تزوّجت ثانية من سوار بن أوفى القشيري، غير أنّ توبة لم ينقطع عن زيارتها، حتى بعد زواجها ما جعل قومها يضيقون به ذرعا فصمّموا على التخلّص منه، وكمنوا له في المكان الذي تعوّد العاشقان أن يلتقيا فيه، ولما علمت ليلى بالمكيدة خرجت إلى لقاء توبة سافرة على غير عادتها، فأدرك توبة أنّ هناك شرّا ما، فعاد على أعقابه.

[1] ينظر، ليلى الأخيلية، الديوان، جمع وتحقيق خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، ص 20.

وهكذا ظلّت ليلى وفيّة لحبّ توبة وهو وفيّ لها حتّى قتله بنو عوف، فرثته وبكته طويلا، لكن رغم مقتل توبة وبكائها عليه إلّا أنها مضت في حياتها قويّة مؤثّرة في قومها ووسطها، ولها زيارات للخلفاء والولّاة في شؤونها وشؤون القوم، وهجت الشعراء دفاعا عن نفسها وآلها.[1]

شاعريتها:

أجمع مؤرّخوا الأدب والنّقاد على أنها شاعرة متفوّقة، فساواها بعضهم بالخنساء، وفضّلها على الخنساء بعضهم الآخر، فالأصمعي قدّمها على الخنساء، في حين قدّم بن قتيبة الخنساء عليها، أمّا المبرّد فقال مستصعبا المفاضلة بينهما: « وكانت الخنساء وليلى بائنتين في أشعارهما متقدّمتين لأكثر الفحول وربّ امرأة تتقدّم في صناعة وقلّما يكون كذلك.»

ويقول أبو زيد سعيد الأنصاري: «ليلى أغزر بحرا، وأكثر تصرّفا، وأقوى لفظا، والخنساء أذهب في عمود الرثاء.»

وفاتها:

أقبلت ليلى من سفر ومعها زوجها وهي في هودج لها، فأقسمت ألّا تبرح حتى تسلّم على توبة، فجعل زوجها يمنعها من ذلك وهي تأبى ذلك، فتركها وشأنها، فصعدت أكمة عليها قبر توبة، فسلّمت عليه ثمّ حوّلت وجهها إلى القوم وقالت: ما عرفت له كذبة قبل هذا أليس القائل:

ولو أنّ ليلـــى الأخيلية سلّمت علـــيّ ودوني جندلٌ وصفائـــــحُ
لسلّمت تسليم البشاشة أو زَقا إليها صدى من جانب القبر صائحُ

وكانت إلى جانب القبر بومة كامنة، فلمّا رأت الهودج واضطرابه فزعت وطارت في وجه الجمل، فنفر ورمى بليلى على رأسها فماتت من ساعتها، ودُفنت إلى جانبه.[2]

[1] ينظر، ليلى الأخيلية وتوبة بن الحميّر، الديوان، شرح وتحقيق أنطوان القوال، ص 8.
[2] نفسه، ص 10، 11.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- ليلى الأخيلية، الديوان، جمع وتحقيق خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، سلسلة كتب التراث، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت).

- ليلى الأخيلية وتوبة بن الحميّر، الديوان، شرح وتحقيق أنطوان القوال، دار الأنيس للنشر والطباعة، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى 1434هـ-2013م.

المعاجم اللغوية:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 1، ط 1، 1414هـ-1994م.

المراجع:

-أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، 2014.

- بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، الطبعة الثانية، دار الحاسوب للطباعة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب، سوريا، 1994 م.

- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، در اسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2002،ط 1.

- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، الاسكندرية، منشأة المعارف، 1993.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، شرح وتحقيق دار صلاح الدين الهواري، دار مكتب الهلال، ج1، ط 7، 1996م.

- سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 3، 2002م.

- سهام عبد الوهاب الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، الصدى، ط 1، 2004م.

-عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا -تونس،1977.

-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،

- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المسير، عمان، الأردن، ط1، 2008،

- عمر رضا كحّالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة مزيدة وفيها مستدرك، (د.ت)، ج 4.

- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط 1، القاهرة ، 2008.

- مُحَمَّد ألتونجي، شاعرات في عصر النبوة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1423هـ-2002م.

-مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1994م.

- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1421هـ-2000م، الجزء الثالث.

-نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، 2010.

-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ-2007م.

المواقع الإلكترونية:

-شادية بن يحي، تاريخ النشر الخميس 22 أوت 2013، الحس الإبداعي الأنثوي تاريخيا، تاريخ الدخول: الخميس 15 أفريل 2019، الموقع:

. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article37896

الرسائل العلمية:

- فوزية عبد الله العقيلي، الرؤية الذاتية في شعر المرأة الاندلسية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، جدة، 1421هـ-2000م.

عنوان المذكرة: الخصائص الأسلوبية في الشعر النسوي القديم ليلى الأخيلية أنموذجا.

اللقب: لخذاري الإسم: سارة المؤطر: الدكتور سعد بولنوار

ملخص:

تطمح هذه الدراسة إلى محاولة رصد الخصائص الأسلوبية في الشعر النسوي القديم، فكان اختياري لشعر ليلى الأخيلية كنموذج عن ذلك، باعتبارها من أشهر وأشعر النساء قديما ولا يقدم عليها غير الخنساء وفي كثير من الأحيان تقدّم حتى على الخنساء. فقمت بتسليط الضوء على تلك الخصائص التي تشكل ملمحا أسلوبيا في نصوصها الشعرية بمختلف مظاهرها الصوتية والدلالية والتركيبية معتمدة في ذلك على الإحصاء الذي كان عماد استكشاف هذه الخصائص.

كلمات مفتاحية: الأسلوبية، الخصائص الأسلوبية، شعر ليلى الأخيلية، الإحصاء.

Nime: lakhdari First nime: Sarra Directed by: Saad Boulanouar

Abstract:

This study aspires to attempt to monitor the stylistic characteristics in the old feminist poetry. It was optional for Layla Al- Akhyaliya as a model for this, as it is one of the most famous and ancient women. I highlighted these characteristics, which constitute a methodological feature in their poetic texts in their various poetic, semantic and syntactic manifestations, based on the statistics that were the basis for exploring these characteristics.

Key words: stylistic, stylistic characteristics, poetry of Layla Al-Akhyaliya, statistics.

Nom: lakhdari Prénom: Sarra Encadreur: Saad Boulanouar

Résumé :

Cette étude aspire à analyser les caractéristiques stylistiques de la poésie féministe ancienne. C'était facultatif pour la poésie de Laila Akhyaliya en tant que modèle pour en faire l'une des femmes les plus célèbres et les plus anciennes. Elle pourrait devancer ou nom al khanssa et aucun ne pourrait devancer elkhanssa si ce n'est-elle layla Akhyaliya. J'ai souligné ces caractéristiques, qui constituent une caractéristique méthodologique de leurs textes poétiques dans leurs différentes compositions vocales, sémantiques et syntaxiques, en se basant sur les statistiques qui ont servi de base à l'exploration de ces caractéristiques.

Mots clés : La stylistique, les caractéristiques stylistiques, la poésie de Laila Akhyaliya, statistiques.

فهـــرس

فهرس المحتويات

	الصفحة
بسملة	
إهداء	
كلمة شكر	
مقدمة	4-1
المدخل	
الشعر النسوي عبر العصور	6
1- الشعر النسوي في العصر الجاهلي	7
2- الشعر النسوي في عصر صدر الاسلام	8
3- الشعر النسوي في العصر الأموي	9
4- الشعر النسوي في العصر العباسي	10
5- الشعر النسوي في العصر الأندلسي	11
الفصل الأول: ماهية الأسلوبية	
1-الأسلوبية مصطلحا ومفهوما	14
2-أصول الأسلوبية	17
3-مستويات التحليل الأسلوبي	22
4-أنواع الأسلوبية	28
الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية في شعر ليلى الاخيلية	
أولا: بالنسبة للجانب الصوتي	36
ثانيا: بالنسبة للجانب الدلالي	55
ثالثا: بالنسبة للجانب التركيبي	59
الخاتمة	62
الملاحق	65
قائمة المصادر والمراجع	68