الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة –

كلية: الآداب واللغـــــات

قسم: اللغة والأدب العربي

رقم: L15/278

ميـــدان: لغة وأدب عربي

فـــــرع: أدب عربـــــي

تخصص: أدب عربي حديث

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالب: خليل وليـــد

تحت عنـــوان:

قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشابي
- مقاربة أسلوبية-

لجنة المناقشة:

د/لخضر ديلمـــــي:	جامعة المسيلة	رئيســـــــاً
د/الربيع بوجـــــلال:	جامعة المسيلة	مشرفا ومقرراً
د/عز الدين عمـاري:	جامعة المسيلة	مناقشـــــــاً

السنة الجامعية: 2016م/ 2017م.

الإهـــــــــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى سر وجودي في الحياة ... إلى الغالية التي لا نرى الأمل إلا من عينيها، التي وقف القلم حائرا عندها، محاولا ترتيب الأحرف، ليكون منها كلمات تصف شرارة من لهيب حبي لها... إليك يا أمي.

إلى معلمي ومربي الفاضل، اليد الطاهرة التي أزالت من أمامي مصاعب الطريق، ورسم المستقبل بخطوط من الأمل والثقة... أبي.

وإن تحدثنا عن نعيم الحياة، فسأبدأ بإخوتي: أخي ومعلمي، قدوتي ومرشدي... الذي لا تكفي الكلمات ولا غيرها على ردّ ذرّةٍ من جميل امتنانه،... إليك أخي الفاضل "الأستاذ عيسى وليـد "، المحب والحريص على رؤيتنا دائما في القمـــة، أهديك ثمرة جهدي، وأرجو تقبل صادق امتناني.

إلى من هم أقرب إلى روحي، الإخوة الأفاضل... مختـــار وعامـــر و"الأخوات"، وإلى" أختي" وزوجها "علي حديبي" وأبنائهم "محمد عيسى، وسارة وخولة والغالي حيدر" حفظهم الله.

وإلى من هم الوجود أو سّر الوجود، أناسٌ لا أخصهم بالذكر ...من بهم طابت حياتي، وصار للحياة ذوق ومعنى.

خليل وليـد

مقدمـــة

تعددت الأزمنة والحقب مشكّلة من ورائها عدة مناهج نقدية، اختلفت من حيث طبيعة دراستها وتناولها للنصوص الأدبية تحليلا وتطبيقا، فمنها ما يتخذ من العلاقة المشكَّلَة بين النص ومبدعه موضوعا للدراسة، ومُنطلَقا لتفسير العمل الادبي، وإبراز ما يحتويه من مؤثرات جمالية، انطلاقا من أن النص هو المرآة العاكسة للإبداع، وفيه تكمن قدرته الفنية والتعبيرية. إلا أن هناك جانب آخر من المناهج يسعى إلى الربط بين النص الأدبي والبيئة التي نشأ فيها، وذلك انطلاقا من أنّ الأديب بن بيئته، مستعينا بالمؤثرات السياسية وكذا الاجتماعية والثقافية، وجعلها موضوعا هاما لدراسة العمل الأدبي والحكم عليه بالجودة أو الرداءة، كما أن المتتبع للنصوص الأدبية وتحليل تلك النصوص قد يستعين بنظريات العلوم الأخرى، كعلم النفس والتاريخ وعلم الاجتماع. ومما يُعاب على هذه العلوم أنها أغرقت في الذاتية، مما أخرج الأعمال الأدبية عن طبيعتها. وسلب منها شرعيتها وصارت أشبه بأحكام ذاتية لا تسمو أن تكون نصوصا تستحق الدراسة.

إلا أن الأدب وفي الآونة الأخيرة نحا منحا مختلفا، وسار وفق نهج جديد قوامه التحليل الموضوعي، واقترب كثيرا من الدراسة العلمية الموضوعية، لأنها تنطلق في دراسة النص الأدبي من البنية اللغوية دون أن تولي أهمية قصوى للمؤثرات التي تصحب إبداع النص، كالمؤثرات السياسية والاجتماعية وغيرها...

وانطلاقا مما سبق كان تبدى لنا ان نطبق عناصر الاسلوبية على موضوعنا " قصيدة يا شعر لأبي القاسم الشابي –مقاربة أسلوبية–حاولنا تطبيق هذا المنهج وابراز تجلياته في قصيدة "يا شعر"، لمعرفة اهم العناصر الاسلوبية وسماتها الفنية والجمالية في هاته القصيدة.

ومن أهم أسباب اختيارنا لهذا الموضوع هو إعجابي بشعر "أبي القاسم الشابي"، بالإضافة الى أن نصوص هذا الأخير لم تنل حقها من الاهتمام بالدراسة والتحليل.

ومن هنا تتجلى قيمة هذه الدراسة التي تتمثل في التركيز على أهم الظواهر الاسلوبية التي ميزت أسلوب "الشابي"، ومدى ارتباطها بنفسيته وظروفه.

على هذا يتبادر إلى أذهاننا مجموعة من التساؤلات كانت على النحو الآتي:

- إلى أي مدى وُفّق "الشابي" في تسليط الضوء على جوانب الإبداع اللغوي في قصيدة "يا شعر"؟. وكيف يمكن أن نستشف العناصر الأسلوبية المكوّنِة لهذه القصيدة؟.
- ما هو الطابع الأسلوبي الذي امتاز به "الشابي"؟.
- ما هي أهم التجليات الأسلوبية في قصيدة "يا شعر"؟. وكيف بدت شخصية الشاعر من ورائها؟.
- كيف يمكن تحديد الأطر الفنية والأسلوبية في قصيدة "يا شعر" لـ "الشابي"؟.

وللإجابة عن الاشكال المطروح... وحتى تكون دراستنا منظّمة اتبعنا الخطة التالية:

مقدّمة، يتلوها مدخل تمهيدي وثلاث فصول، ضم المدخل الحديث عن الأسلوبية (مفهومها، مبادئها، اتجاهاتها)، وذلك من أجل إزالة اللبس عن العديد من المفاهيم النقدية التي يتضمنها هذا المنهج، تسهيلا لطريقة التعامل مع نصّنا المختار في هذا البحث.

وفي الفصل الأول، والموسوم بـ "الموسيقى وتجلياتها الأسلوبية في قصيدة يا شعر" عرضنا للموسيقى التي تتوزّعها القصيدة المختارة، إيمانا منا بمكانة الموسيقى في صناعة الفارق بين النصوص الشعرية، فتطرقنا في هذا الفصل إلى الموسيقى بشقيها:

الموسيقى الخارجية في المبحث الأول، والمتمثلة في الوزن والقافية، في محاولة لمعرفة مدى انسجامها مع روح الشاعر، ثم الموسيقى الداخلية في المبحث الثاني، تم فيه استخراج ظاهرة التكرار الموجودة في القصيدة، مع تبيان دلالتها وبعضًا من معانيها.

أما الفصل الثاني، تحت عنوان "البنى الصرفية والنحوية وتجلياتها الأسلوبية في "قصيدة يا شعر"، وقد جعلنا فيه مبحثين أيضا:

المبحث الأول قمنا بدراسة المستوى الصرفي وما يحتويه من مشتقات، أما المبحث الثاني فقد أشرنا فيه إلى الجانب النحوي، دارسين فيه الجمل والحروف والضمائر والتقديم والتأخير، مع بيان دلالة وإحصاء كل عنصر من هذه العناصر داخل قصيدتنا.

ثم جاء الفصل الثالث والمنضوي تحت عنوان "البنيات الدلالية والبلاغية وتجلياتها الأسلوبية في "قصيدة يا شعر"، قسمناه إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: "الحقول الدلالية"، والمبحث الثاني "العلاقات الدلالية"، أي الترادف والتضاد. أما المبحث الثالث فتطرقنا فيه إلى المستوى البلاغي، والذي تمحور حول كل من التشبيه والاستعارة والكناية، وما أَضافته من جمالية أسلوبية على القصيدة. كما تطرقنا إلى الأسلوب بنوعيه؛ الإنشائي والخبري... وكيف استغَلّه الشاعر.

مفضية هذه الفصول في نهاية بحثنا إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصّل إليها، وملحق كان عبارة عن ترجمة لحياة الشاعر، وكذا عرضنا فيه قصيدة "يا شعر".

وتماشيا مع طبيعة البحث، فقد كان المنهج الوصفي دليلنا في تقرير مادتنا، مع إجراءات التحليل. كونه من المناهج التي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات ضمن النص الشعري، إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي نعتقد أنه ضروري لرصد كافة الظواهر الصوتية وكذا التركيبية الدلالية، كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع كان أبرزها القرآن الكريم وديوان "الشابي"، بالإضافة الى كتاب "البناء العروضي للقصيدة العربية" للكاتب "محمد حماسة عبد اللطيف". وهو الكتاب الذي استقينا منه جلّ وسائل ومواد الاجراء التحليلي للقصيدة الخاصة بنا.

وككل بحث علمي واجهتنا مجموعة من الصعوبات كان أهمها:

– كثرة الإيحاء والرموز في قصيدتنا "يا شعر" مما صعب التأويل خصوصاً ونحن في بداية مشوارنا التعليمي.

– طول القصيدة الذي كان عائقا في مهمة الإحصاء.

– غياب الدراسات المرجعية الملمة بالقصيدة سواءٌ معتمدة المنهج الأسلوبي أو غيره.

– قصر الوقت الممنوح لإنجاز مذكرة بكل هذا الزخم من التنظير والإجراءات التحليلية والإحصائية.

وكان اعتمادنا على بعض الدراسات السابقة التي وضحت لنا ويسرت كثيرا من الجوانب والملابسات خاصة في الجانب النظر، ومن اهم هذه الدراسات نذكر: رسالة ماستر ليوسف بغدادي جامعة المسيلة.

إنه وبالرغم من الصعوبات التي اعترضت مسار بحثنا تمكنا بفضل الله وعونه وبفضل من توجيهات المشرف الدكتور "الربيــع بوجــلال" الذي له مني جزيل الشكر والتقدير، لنصائحه التي أفادتني في تذليل الصعوبات.

مدخـــــل:

أولاً: مفهوم الأسلوب

ثانياً: عناصر التحليل الأسلوبي

ثالثاً: الأسلوبية

رابعاً: اتجاهات الأسلوبية

خامساً: محددات الأسلوب

أولا: مفهوم الأسلوب:

يعد علم الأسلوب فرعا يندرج تحت علم اللغة التطبيقي، شأن علم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي، ويهتم بدراسة "الأسلوب" بوجه عام، ولكن كلمة " أسلوب" لها دلالات متنوعة فقد يشير الأسلوب إلى كافة أو بعض السمات اللغوية التي تميز كاتبا ما.[1]

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلاً منظماً مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية، ولكن مضمون كلمة أسلوب واسع جداً وهو عندما يخضع للتحليل ويتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة، والنتيجة أن هذه الكلمة تعطي اليوم مجموعة من الطرق المتميزة التي لا ترى الأسلوب إلا من خلال مظاهر خاصة، ولكن لعضها لا يتناول إلا الإطار على حين بعضها الآخر هُجر هذا المصطلح لأنه أخذ يميل نحو الاختلاط أكثر، وهذا الأمر مرتبط بمفهوم الأسلوب نفسه وبتطوره التاريخي، فالأسلوب يُعرف ضمن حدوده بالنسبة الخاصة لفعل من الأفعال، وإذا عدنا إلى القواميس نراها تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفاً لهذه الكلمة ، يذهب اهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكُتاب أو لفنان، أو لفن، أو لثقافة، أو لجنس أو لعصر، إلى آخره، فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال.[2]

أ – لغة:

ورد في لسان العرب في مادة "سلب" يقال من السطر من النخيل: " أسلوب "وكل طريق ممتد فهو " أسلوب " قال: " الأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يُقال أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب، والأسلوب: تأخذ فيه.

والأسلوب بالضم: الفن، يُقال: فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنَفَهُ لفي أسلوب إذا كان متكبراً قال: أنوفهم، بالفخر، في أسلوب، وشعروا الأستاه بالجبوب.[3]

---

[1] – على عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص7.

[2] – شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، ط1، 1988م، ص10.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، تح: أحمد عامر حيدر، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2002 ،1م، –550. 549ص

يرى أحمد الشايب "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن معاني قصد الايضاح والتأثير.[4]

ونرى هنا أن الشايب يربط الأسلوب بتمكن ومقدرة وطريقة اختيار المؤلف للألفاظ ونظمها. ويضيف قائلا: " لكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره للأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب.[5]

فالأسلوب هو المبدع بعينه، هو الرجل كما يقال معبر عن مكتنزاته ودخائل صاحبه، معبر عن عواطفه وخلجاته فتبدو قيمة المبدع انه لا أدب دون رجل مبدع.

أما عند الغرب فقد تعددت المفاهيم والرؤى للأسلوب من بينها نجد: اللغوي الفرنسي ' بوفون " هو أوّل من عرف الأسلوب تعريفاً نال قسطاً من كبيرا من الشهرة والانتشار وخطأ أكبر من الفهم.[6]

يقول: " الأسلوب هو الرجل " ويعني أن كل كاتب يستخدم بعض الأنماط اللغوية التي تميزه عن غيره من الكتاب.[7]

ويُعرفه " بير جيرو " هو طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها.

ونجد " شارل بالي " مؤسس الأسلوبية، وهو عالم لغوي يرى أن " الأسلوب يتجلى عنده في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها.

يقول: "" يتكبرون وهم أخساء، كمال يُقال: أنف في السماء، واسَت في الماء، والجبوب: وجه الأرض، ويروي: أنوفهم فخر، في أسلوب الفخر، فحذف النون.[8]

---

[4] – أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط8 ، 1991م،ص 44.

[5] – المرجع نفسه، ص134.

[6] – فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م، ص28–29.

[7] – على عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م، ص7.

[8] – شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتابة، القاهرة، ط2، 1996م، ص12.

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية stylistics وفي الفرنسية la stylistique، والباحث في الأسلوب stylistician وهي كلمة تعني طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية stylas بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب.[9]

وفي مطلع هذا القرن ولد تحت كلمة (الأسلوبية) مفهومان مختلفان هما:

1/ دراسة الصلة بين الشكل والفكرة، وخاصة في ميدان الخطابة عند القدماء.

2/ الطريقة الفردية في الأسلوب، أو دراسة النقد الأسلوبي وهي تتمثل في بحث الصلات التي تربط بين التعبيرات الفردية أو الجماعية.[10]

ب- اصطلاحا:

تعددت المفاهيم والآراء من كلا الطرفين العربي والغربي في تحديد المفهوم الاصطلاحي للأسلوب فقد اسهبوا في إعطاء مجموعة مختلفة من التعريفات إلا أنهم لم يختلفوا كثيرا وصب جميعهم في المعنى.

عند العرب: اتسع مفهومه عند البلاغيين والنقاد القدماء أمثال: ابن قتيبة والبقلاني وابن خلدون وابن رشيق القيرواني: "اقترب من مفهوم النظم" وذلك نجده ماثلا في كتابات عبد القاهر الجرجاني: "وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال قد قطعها صاحبها؛ فيقال قد احتذى على مثاله".[11]

ونجد القرطاجني يقول: "أن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية للنص الأدبي، وأما ابن خلدون "جعله متعلقا بالمعاني وعبارة عن مناهج للغة الفنية".[12]

---

[9] محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط1، 1994، ص185.

[10] – المرجع نفسه، ص 185، 186.

[11] – دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحـ. د. محمد رضوان الداية وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1987م،ص 411.

[12] – شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، ط1، 1988م، ص19-20.

ثانيا: عناصر التحليل الأسلوبي:

فالتحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاث عناصر:

أ/ العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.

ب/ العنصر النفعي: الذي يؤدي إلا أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها.

ج/ العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقويم الأدبيين له.[13]

وتكمن أهمية التحليل الأسلوبي بانه يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه وثم قيامها على أسس منضبطة.

ثالثا: مستويات ومداخل التحليل الاسلوبي:

لقد قام صلاح فضل بحصر مستويات التحليل الأسلوبي في ثلاثة مستويات هي: المستوى الصوتي والمعجمي والنحوي، مشيرا في الوقت نفسه على البدء في عملية التحليل الأسلوبي بعلم الأسلوب الصوتي، الذي يبحث عن الدلالة الوظيفية للأصوات وانواعها ... ثم الانتقال الى علم الأسلوب المعجمي الذي يبحث عن الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما يترتب عن ظواهر نشأتها، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتجديد والغرابة والألفة، ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه، ثم ينتقل المحلل الأسلوبي إلى دراسة أسلوب التراكيب والجمل والكلمات ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا: مكونات الجمل، من صيغ نحوية فردية، وحالات النفي والإثبات

---

[13] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص 132.

وغيرها، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثلما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة.[14]

والملاحظ أن أهمية التحليل الأسلوبي تكمن في اكتشافه للمدلولات الجمالية في النص وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للنفاذ ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه ومن ثم قيامها على أسس منضبطة.

رابعا: الأسلوبية

1/ مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية موضوع علم ما انفك تكثر فيه الأقاويل، وتختلف حوله الآراء، وتتفرع عنه الاتجاهات حتى إن كثيرا من الدارسين يعترف بأن كلمة أسلوبية لا يمكن أنتعرف بشكل مرض، من ناحية شساعة ورحابة ميادين هذه الكلمة التي تطلق عليها، فضلا على أنها علم جديد لم تترسخ أصوله وذلك أن الكتب التي ألفت في هذا المجال كثيرة جدا متفقة حينا حتى التطابق مختلفة حينا حتى التناقض" ويكفي هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه (هاتزفيلد) عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب و الأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (1902م/1952م) إذ وصل بها إلى ألفي 2000 مؤلف".[15]

أما الأسلوبية في إطار النقد الأدبي فهي علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية ومن هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف.[16]

[14] – بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الادبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر ط1، 2006،ص 191.

[15] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية و التطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن، دط، 2007، ص32.

[16] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية –، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص35.

ويعرفها" شارل بالي " الذي يعد مؤسس هذا العلم فهي عنده العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال واقع اللغة عبر هذه الحساسية.[17]

وبصفة عامة يمكن القول بأن الأسلوبية تدرس الخطاب دراسة شمولية من حيث كيفية تشكل هذا الخطاب: قوانينه، مكوناته، وظائفه، فلا يفصل بين الشكل والمضمون على أن يفصل بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي دون تقديم وصايا (قواعد) لكيفية الإبداع الأدبي، فالأسلوبية هي الدراسة العلمية للأسلوب الأدبي.[18]

إن من أهم السمات المميزة للدراسة الأسلوبية إنها "تبدأ من العمل الأدبي نفسه، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط في القطعة الكتابية الخاصة، وليس ثمة حدود يحظر على طالب الأسلوب تجاوزها، ولكنه يبدأ في الأقل من نقطة إيجابية يمكن تحديدها".[19]

بمعنى إن الأسلوبية ليس من شأنها أن تتعرض إلى رسالة الأدب أو مذاهبه، كما ليس من شأنها التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة كتلك التي ترى في الأدب تمثيلا لتجربة بشرية أو تلك التي ترى فيه نقدا للحياة, أو تلك التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن ذات الإنسان أو تعكس شخصيته, كما إنها لا تتدخل في الأدب بتقييمه, فذلك مجاله لاتجاهات نقدية أخرى تتعلق بالذوق الشخصي أو مبنية على اتجاهات جمالية معينة.

فالأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقا أساسيا في عملها، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في فحص الأنواع المؤثرة، ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، والعلاقات التبادلية، وتحليل النظام التعبيري.[20]

تقوم الأسلوبية بدراسة النص الأدبي وذلك باستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب، بمعنى أنها تنطلق من النص لتصب في النص وكما يقال قراءة النص بالنص ذاته،

---

17 – حسن ناظم، البُنى الأسلوبية– دراسة في أنشودة المطر للسياب–، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م ، ص31.

18 – المرجع نفسه، ص 15.

19 – الأسلوب والأسلوبية، بييرجيرو، تر: منذر عياشي، مركز الإخاء القومي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص49.

20 – تح الله أحمد سليمان، الأسلوبية– مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص43.

فهي تدرس اللغة دون الاهتمام بالظروف المحيطة بها، بل تهتم بكيفية ترجمة اللغة الأدبية والكشف عن الظواهر التي تميز نصا عن آخر، أو مبدع عن مبدع آخر، وهذا يعني أنها تهتم بكل ما هو خارج عن المألوف وكسر جدار اللغة ونمطية التعقيد والتقنين، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في فحص الأنواع المؤثرة، ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، والعلاقات التبادلية وتحليل النظام التعبيري.[21]

إن تعدد مستويات التعبير وتنوعها بمختلف الأشكال أدى بنا إلى الانتباه والاشتغال بالألفاظ والعبارات والخلجات الوجدانية، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب، فالدراسات الاسلوبية تحتل مساحة واسعة تمتد من القوانين اللغوية العامة التي تضم عدة لغات إلى القوانين اللغوية الخاصة التي تميز لغة عن غيرها، فالظواهر اللغوية التي تخرج النص أو التعبيرات عن السياق المألوف (العادي) فما يفصل بين الشعر والنثر من موسيقى وأوزان وغيرها في الفصل بين الجنسين، ومجموع الظواهر اللغوية، تعدد في الجمل الاسمية والفعلية وطولها وقصرها وغلبة في الأفعال فيها والأسماء واستخدام الحروف بأنواعها بطرائق معينة وطرائق استخدامها وتفسير للأصوات اللافتة للانتباه، ودراسة الأوزان والقوافي ودلالاتها ، فالأسلوبية منهج دراسي يدرس الخصائص الجمالية التي تبرز الفرق بين الشعر والنثر من إيقاع وموسيقى والموازنة بين الطريقة التي يتبعها كل كاتب عن آخر في التنويع والتأثير في الإنتاج الفني، وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص، هذا كله هو مجال بحث الأسلوبية.

2- اتجاهات الأسلوبية:

سعيا منه لإيجاد رؤى جديدة لدراسة النص وفهم خباياه الجمالية والفنية راح الناقد يخلق ويبدع طرقا لفهم النص، فتعدد المناهج النقدية التي تدرس النص، إذ كل يدرس النص الادبي من حيث جمالياته من خلال خلفية فكرية، أو نظام معرفي متكامل، وهذه المناهج بشكلها او وظيفتها الإجرائية وطرقها العملية تحدد هذه الدراسة او تلك.

[21] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1،دار هومة، الجزائر، ط1، 1997م، ص37.

إن تعدد أعلام الأسلوبية وكثرتهم وإسهابهم في مجال التأليف سواء اكان من الغرب أم من العرب كل منهما أسهم إسهاما كبيرا في هذا المجال، فتعددت المصطلحات والمفاهيم جعلت القارئ يتيه في متاهات تعرقل فهمه في بدايات مساره، وهنا اخترنا بعض الاتجاهات أو أهم الاتجاهات للأسلوبية.

إن استفادت النقد الأدبي من العلوم الانسانية والتجريبية أدى غلى ظهور عدت اتجاهات ومناهج في تحليل الخطاب الأدبي ولذلك نجد بعض من الدراسين يعتبرون الخطاب الأدبي واقعة تاريخية ومحاكات للظواهر الواقعية ومنهم من يعدهم أنثروبولوجيا ومنهم من يعتبره شكلا من أشكال الواقع الاجتماعي وتعبيرا عن رؤيته للعالم ومنهم من يراه ظاهرة لا شعورية وهو تعبير عن حياة الانسان اللاواعية والأديب بهذا المعنى عصابي يحمي نفسه من الجنون عن طريق الخلق الفني ومن المحللين من عد الخطاب الأدبي تخيلا وتصويرا بالكلمات لأنه لا يعني برصد الوقائع والأحداث كما إنه لا يقصد إلا إغفالها واهمالها، وفي غمرة هذه الآراء يبرز الرأي القائل بأن الخطاب الأدبي هو كائن مستقل بذاته وضمن هذه الاستغلالية تقع دراسته أسلوبيا، فالأسلوبية أسلوبيات، ومن ثم اتجاهات فمن أسلوبية الاشكال إلى أسلوبية الأغراض إلى أسلوبية بنيوية...إلخ واهم هذه الاتجاهات.[22]

أ- الأسلوبية التعبيرية:

يعد شارل بالي (1865-1947) من الرواد المؤسسين للأسلوبية، وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة وتدرس الأسلوبية عن بالي هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري، إن أسلوبية بالي تقوم على تحديد ما في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، والاجتماعية والنفسية، ويبحث بالي عن هذه الظواهر الأسلوبية في اللغة الشائعة التلقائية قبل ان تبرز في العمل الفني[23]،

[22] – عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار النشر المؤسسة الصحفية، بالمسيلة للنشرو التوزيع والاتصال، الجزائر، دط، 2011م، ص12.

[23] – عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ، ص13.

اهتم بالي في دراساته بالبحث عن " علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوقف بين رغبة في القول، وما يستطيع قوله"[24]؛ فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا أو أدبيا فهو يجتهد في اختيار طريقة لإيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في المتلقي، ومهمة الأسلوبية عند بالي هنا هو اكتشاف العلاقات بين تلك الشحنات العاطفية وكيفية التعبير عنها.[25]

إذن لقد كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية محصورا في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ، ويضمنها في خطابه، بغض النظر عما كان ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا.[26]

من هنا كانت أسلوبية "بالي" هي أسلوبية تهتم باللغة العادية مرتبطة بالجانب الوجداني العاطفي والفكري، فالمتكلم هنا يحاول فرض أفكاره على متلقيه يقدر ما يمتلك من مكتنزات عاطفية وطريقة في التعبير عنها.

لعل هذا ما أدى إلى ذهاب بالي هذا المذهب حيث اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط كما يرى ان اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبة الناس ومعاملتهم ويعتبر كل فعل لغوي فعلا مركبا تمتزج في متطلبات العقل بدواعي العاطفة.[27]

فالمستويات التي درسها "بالي" وتوقف عندها هي المستويات الصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية على تناوب ما بينها في درجة ما تشف عنه من قيم تعبيرية في لغة من اللغات[28]

---

24 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص62.

25 – محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي–الجزائر،ط1، 2010م ، ص34.

26 – المرجع نفسه، ص34.

27 – عثمان مقيرش الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص14.

28 – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص26.

لما كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية بالجانب الأدائي للغة وما يمليه وجدان المنشئ جاء نقد "تودروف" لهذه الأسلوبية، فوصفها بأنها" قد اهتلت بالأحرى بتأويل العبارة وبالتعبير، وليس بتنظيم العبارة نفسها".[29]

ب/ الأسلوبية النفسية:

يقول ليوسبترز " إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لابد وأن يكتشف عن تحول في نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولابد ان يكون هذا الشكل جديدا، فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء، ومن المسلم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما أساس الكتاب المتقدمين.[30]

ومن ثم كان على النقاد مراعاة المخاطب، لأن الأديب ينطلق بدافع تأثير تبقى سمة ظاهرة على نفسه، لذلك كان سبيتزر يركز في دراسته على العوارض والتحولات، التي تحدث للكلمات، وهو يهدف من خلال هذا الإجراء إلى تحديد المفاهيم، والميول في حقيقة زمنية معينة، ويلح على الجانب النفسي، للكلمة والسياق، ومراعيا المقام الذي قيلت فيه.[31]

إن وجهة نظر "سبيتزر" خصبة جدا، وقد بعث الحياة في النقد الجامعي، وانتشلته من الطريق المسدود بكسر الحزام الوضعي الذي وضعه "تين" و "لانون" وهو يذكرنا بأن:

أ – على النقد أن يكون داخليا، ويسكن في مركز العمل وليس حوله.

ب – وأن مبدأ العمل يقوم في ذهن الكاتب وليس في الظروف المادية.

ج – وأن على العمل أن يقدم سماته التحليلية الخاصة، وأن الآراء الماقبلية للنقد العقلاني ليست مجردات قسرية.

د – وأن اللغة انعكاس لشخصية الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها.

---

[29] – العلاماتية وعلم النص، تر منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 109.

[30] – محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985م، ص35.

[31] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.73

هـ – وأن العمل باعتبار أنه نتاج "سبب ذهني"، فلا يمكن الوصول إليه إلا بالحدس والتعاطف.[32]

كما ترصد أسلوبية " سبيتزر " علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي، إن أسلوب " سبيتزر " تبحث عن روح المؤلف في لغته ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.[33]

إن معلومات "سبيتزر" لم تكن عبثا والتي أثيرت باسم "الأسلوبية الجديدة" أو "الأسلوبية النقدية" التي خالف بها "بالي" حين ربيط بين النص والناص فأراد فهم واستخراج العلاقة بين اللغة وعلم النفس، أراد فهم الكاتب أمام شتى مواقف الحياة، فأسلوبية "سبيتزر" تبحث في الجانب الجمالي الفلسفي، فهو يرى أن لكل زمان وعصر ميزاته الخاصة فلا يمكن الفصل بين النص والناص ولا الفصل عن العصر ومن هنا نجده يقول : " إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي لابد وأن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول يشعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي ولابد أن يكون هذا الشكل جديدا فلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء، ومن المسلم به أن بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين.[34]

كما نجد أيضا " سبيتزر " أول من قام بوضع خطة بين علم اللغة والأدب على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه، ونظرا لأن هذا الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كتابه، فإنه بوسعنا أن نعلق أمالا كبارا على فهم روح الامة في لغة اعمالها الأدبية الفذّة"[35]، فالأسلوبية عند "سبيتزر" مرتبطة بالجانب الإبداعي وقدرة المنشئ على الخلق والنشاء.

---

[32] – بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة ، سوريا، ط1994 ،2م، ص 85.

[33] – محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص61.

[34] – محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص61.

[35] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص35.

03- الأسلوبية البنيوية:

تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة، على حساب أية اعتبارات أخرى والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور ابلاغي، ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي، وقد أعطى " جاكوبسون " نماذج عنها في القواعد الشعرية مسلطا الضوء على الهيكل الذي يؤطر الخطاب ووحداته التكوينية.[36]

كما أن " ريفاتير " يرى أن انكار الأسلوبية لبنية من النص، أو ظاهرة من ظواهره يدل على وجود تلك القيمة، لذلك يخطئ من تصور أن المحلل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته فهو يستعملها ويوظفها لكن بوصفها دلالات وإشارات.[37]

ومن خلال رؤيته هذه فإنه عرف الأسلوب بأنه: إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير ان الكلام يعبر والأسلوب يبرر.[38]

فيجب "على المحلل الأسلوبي ألا ينطلق من النص مباشرة وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله، ولذلك نادى باعتماد قارئ مخير يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي يجمع المحلل

على كل ما يطلق من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ولئن كانت تلك الاحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبارها أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في شأنها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية.[39]

---

[36] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م، ص82.

[37] – عثمان مقيرش الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص16.

[38] – المرجع نفسه، ص 17.

[39] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 84.

إن " ريفاتير " يعتمد في تحليله على ردة فعل المتلقي/ القارئ وما يتركه النص في نفسيته من خلال عنصر المفاجأة، ومن ثم هو يقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق، ثم تكتمل نظرية " ريفاتير " بمقياس التشبع ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية معنى ذلك أن التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا.[40]

وإننا لا نعدم الصواب إذا قلنا أن نظرية السياق عند " ريفاتير " جاءت لتعوض سابقتها التي تعتمد على المخاطب والخطاب معا، ومن ثم تنطلق من النص لتعود إليه فالعلاقة بين النص والمتلقي فقط، ويعلق " المسدي " على هذا بقوله: " لا نص بلا قارئ ولا خطاب بلا سامع وحتميا، أن نقر والبحث يتقدم بنا جدلا، أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللا ملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث " يستهلك " فقراءته دفن لصيرورته من حيث أنها تبشير بولادته.[41]

فمهمة الأسلوبية البنيوية تدرس فعل التواصل أي تدرس أثر شخصية المتحاور انتباه المرسل إليه فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق بنقل جملة من المعلومات، فهي تهيكل الخطاب الأدبي وتنظمه.

04- الأسلوبية الإحصائية:

" لا شك أن الواقع الإحصائي مختلف عن الواقع الأسلوبي فالأول متعلق بقيم 'رياضية جبرية حسابية، والثاني متعلق بقيم أدبية، إلا ان الواقع الأدبي قد يخضع للإحصاء وذلك لأن فيه وحدات يمكن

[40] – المرجع نفسه، ص 86.

[41] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 87.

تعدادها كالبيت أو التفعيلة أو الجزء في الشعر والجملة والمستفرد والمستوصت والوحدات النغمية وغيرها... وهذا يعني أن النصوص الأدبية ليست واقعا كيفيا بل هي خاضعة أيضا لتكميم".[42]

فقد جعلت من الأسلوب في مجال الأدب ظاهرة قابلة للقياس كميا، قدمت الجانب الكمي عن الكيفي، واهتمت بكثرة الأرقام والجداول والبيانات وغيرها، فالأدب قد يستدعي الاستعانة بهذا المنهج لاكتناز هذا الأخير على مجموعة كبيرة من الظواهر التي يمكن إخضاعها للإحصاء كالبيت والتفعيلة ...وغيرها.

" ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين او حتى تشخيصه.[43]

" ففي المقابل الإجراءات التقليدية التي تعتمد على التذوق الشخصي في وصف الأسلوب تقوم على الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعي والقياسي الكمي الذي يستخدم إجراءات في التحليل الإحصائي والرياضي وهي تنطلق في مجملها من تعريف محدد للأسلوب يشرحه أحد انصار هذا الاتجاه يقول: " إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتمادا على التصور الرياضي باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية.[44]

إن العملية الإحصائية لجميع ميكانزمات اللغة من جمل وأسماء وأفعال وحروف وصفات وغيرها، وتعداد نسبها لمعرفة أسلوب المؤلف من جهة، ومن جهة أخرى معرفة الخصائص والمميزات التي تبرز قامة أديب عن آخر.

ورغم ما تقدمه المدرسة الإحصائية من خدمة للأسلوبية في مجال الأدبية إلا أنها تعرضت لانتقادات لاذعة من بعض النقاد الذين رأوا فيها اجحافا في حق أحاسيس وشعور

[42] – هيثم الأمين، ملاحظات حول الإحصاء والاغناء في الدراسة الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، العددان 9/8، طرابلس– ليبيا، 1990م، ص193.

[43] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص 48.

[44] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه والجراءاته، ص 266.

الكتاب والأدباء إذ لا يمكن إحصاء أو قياس هذه الأحاسيس ومن جملة هذه النقائص نذكر ما يلي:"

- الإحصاء تقتضي جهدا كبيرا قد لا يكون مطلوب في أحايين كثيرة.
- سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.
- أن الافتتان بدقة الأرقام يوهم بدقة المنهج ولكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال

الأدبية، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا ، يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءً منفردا.

- أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير السياق

في العمل الأدبي وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا.

- أن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في الإمساك ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة

كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها".[45]

خامساً: محددات الأسلوب:

01- الأسلوب اختيار:

يكاد يكون الأسلوب على أنه اختيار من التصورات الشائعة في الدراسات الأسلوبية الحديثة، يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النظام اللغوي يقدم للمبدع إمكانيات هائلة يمكنه أن يستخدمها حسب حاجته النفسية و أذواقه الشخصية النابعة من حجم ثقافته، فالمبدع حر في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره وموقفه، فكل فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة.[46]

---

[45] – عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، فصول مجلة النقد الأدبي، م1، ع2، 1981م، ص 119.

[46] – عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 54 – 55.

وكل فرد يختار الكيفية المناسبة لقناعته وعاطفته وحاجة الموقف الذي يعيشه، فشأن الاديب الرسام الذي يبدع لوحة ما، فهو لا يخترع ألونا لم يسبق إليها وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها رسام آخر، فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته، ويمزج بعضها ببعض، ويستعمل هذا اللون في هذا الموضع وذلك في غيره، فالأديب لا يخلق لغة جديدة إذ هي بناء مفروض عليه من الخارج.[47]

فالاختيار للغة عملي واعية يقوم بها الأديب لتحديد أسلوبه الخاص به وبشكل واضح فإن كل مؤلف يعتمد على الذخيرة العامة للغة في أي حقبة معينة وأن ما يجعل الأساليب متميزة إنما هو اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها وأن تعريف الأسلوب بموجب الاختيار إنما هو تعريف شائع.[48]

ومن ثم كان الاختلاف بحسب مهارة وقدرة كل اديب في كيفية الاختيار وتشكيل اللغة وعلى وفق مفهوم الاختيار، كان إحدى نظريات القرون الوسطى تميز بين ثلاثة أساليب الأسلوب الأدنى LOW والأسلوب المتوسط MIDDLE والأسلوب الرفيع ELEVATED ولقد تقوض التقسيم في النظريات الأسلوبية الحديثة.[49]

فدراسة الأسلوب ذات علاقة وثيقة بالبحث في انماط التنويعات اللغوية العامة ولابد من افتراض أساسي تنطلق منه وهو أن لكل قول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة على الباحث أن يقوم بتجميعها اختيار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة مثل التوزيع الاجتماعي والجغرافي والتاريخي.[50]

ولعل هذا ما أشار إليه الجاحظ في تقسيم الشعر:" جيده ورديئه حسنه وقبيحه حسب اللفظ وجمال المعنى ودقة التأليف يقول: أن كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن والقبيح والثقيل وكله عربي".[51]

---

[47] – محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي–الجزائر،ط1، 2010، ص81.

[48] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص 53.

[49] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص55.

[50] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 136.

[51] – الجاحظ، البيان والتبيين، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط3، 1975م، ص 144.

فالإمساك بجيد النظم والتألق في سبكه، باختلاف مشارب اللغة ومستوياتها وباختلاف العاملين عليها من شعراء وأدباء ... وغيرهم، عوامل تجعل الفرق شاسعا في جيد النظم ورديئه.

02- الأسلوب تركيب:

إن عملية التركيب عملية فنية يقوم بها الشاعر، ولا يمكن لها أن يتحقق المرجو منها إلا بمهارة وثبات/المرسل وتكون هذه العملية بعد عملية الاختيار السابقة لها، ومن ثم فظاهرة التركيب هي تنفيذ الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح.[52]

ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا إنطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى افراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود، وهذا الذي يكسب تقييد النظرية يحدد النص في ذاته ويكسبها شريعتها المنهجية وحتى المبدئية من حيث هي احتكام نظري وعلى هذا الصعيد بالذات تتكل الأسلوبية على المعطى الألسني المحضر لأن اللسانيات قد حددت اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية وكائنا حيا مع اعتبار انها تركيبة قائمة في ذاتها أي انها كل من يقوم على ظواهر مترابطة العناصر وماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقاتها بالأخرى فتكون اللغة جهاز تنظيم في صلبه عناصر مترابطة عضوية بحيث لا يتغير عنصر إلا أن انجر عن تغييره وضع بقية العناصر وبالتالي كل الجهاز، وما عن يستجيب الكل لتغيير الجزأ حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي.[53]

ولقد ذهب الجرجاني رحمه الله مذهبا ربما عجز عنه أقرانه ومعاصروه في قضية التركيب وما ينجر عنه من حسن رونق الكلام وحسن سبكه حيث يقول: واعلم أن هذا يعني الفروق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم باب يكثر فيه الغلط فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان بموضعه، فيخل اللفظ ما ليس له ولا تزال ترى الشبه قد

---

52 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 162.

53 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 160.

دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه وأن النظم مثال ذلك أن تنظر على قول ابن المعتز:

وإني على اشفاق عيني من العدى   لتجمع مني نظرة ثم أطرب

فترى ظان هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما هو لأن جعل النظر يجمع وليس هو لذلك، بل لأنه قال في أول البيت وانا حتى دخل اللام في قوله لتجمح ثم قوله مني ثم لأنه قال نظرة ولم يقل النظر مثلا ثم المكان ثم في قوله ثم اطرق واللطيفة وأخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها في قوله على اشفاق عيني من العدى.

فانظر كيف نظر الجرجاني عبد القاهر إلى أهمية التركيب، وكيف يكون النظم مزينا للألفاظ إذ لولا انسجامها ودقة تركيبها ما خرج المعنى بهذا الحسن ولما كان... ومن هنا يرى النقاد العرب الأسلوب تركيبا لغويا ذا قيمة جمالية وفنية وهذا التركيب يحول الخطاب الأدبي إلى عمل فني من خلال وحدته وانسجامه الداخلي، وهذا يتفق مع المفهوم الذي يعد الأسلوب طريقة لبناء النص، والتركيب يشمل الجملة بجميع مستوياتها الدلالية، النحوية، البلاغية، وغيرها فالدلالية دلالة الجملة في السياق أي داخل النص... وأما النحوية: فالتقديم والتأخير، والحذف والتعدي، وكذا الزمان والمكان وما على ذلك.[54]

إن خروج عبد القاهر بالنحو العربي من دائرته المغلقة، إلى معيارية العربية الفصحى في القضايا الصوتية، والصرفية، والتركيبية (النحوية)، كل هذا يبرز أهمية التراكيب وكيف يكون النظم جانبا جماليا في سبكها وانسجامها ودقة متناهية في متنها.

03- الأسلوب إنزياح:

يقول الدكتور "صلاح فضل" لقد شاعت عبارة "فاليري" التي قال فيها ان الأسلوب هو في جوهره الانحراف عن قاعدة ما، وشاركه في ذلك الراي كثير من النقاد ودعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماما على القاعدة أو لا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتولدة عنه، وبالرغم من أن الباحث اليوم قد يتردد في موازنة الأسلوب بالانحراف واعتباره علمه "علم انحرافات" إلا انه من الواضح أننا لا نستطيع أن نقوم الحصانة اللغوية ولا المهارة الابداعية

[54] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 1991م، ص 106-107.

لمؤلف ما إلا إذا وضعناه في إطار يشمل القاعدة العريضة للاستخدام اللغوي المعاصر له.[55]

ويعد الانزياح ECART مفهوما اساسيا في التصور البنيوي للغة الشعر، وإذا الكان الباحثون البنيويون يعتبرون الانزياح ظاهرة تتجلى في أغلب التعابير الشعرية، الصوتية والتركيبية والدلالية، فإنهم ركزوا على الانزياح الاستعاري باعتباره يشكل أرقى درجات بروز اللغة الراقية.[56]

ويعد كوهن من الذين نظروا إلى الانزياح في الكلام باعتباره خروجا عن المألوف حيث يعيد الانزياح إلى أصوله حيث قال به قبله برينون BEUNEAU والشاعر فاليري VALERY ثم ستفق مع هاذين في اعتبار الكلام منزاحا غذا كان غير مألوف ويبتعد عن الاستعمال الشائع ويزعم كوهن أن المبدعين الشعراء " يتقاسمون ثابتا هو طريقة الانزياح التي توحدهم وضمن هذه الطريقة يتميز المبدعون بانزياحاتهم الفردية.[57]

ومن الذين تطرقوا إلى هذا المبحث من النقاد العرب الحداثيين نجد الدكتور عبد السلام المسدي والذي تطرق غلى مفهوم الانزياح كما جاء في الدراسات الأسلوبية واللسانيات الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه، ويشير إلى ضبط الأسلوبية مفهوم الانزياح باعتباره حدثا لغويا جديدا، يتعدد بتعدد نظام اللغة عن الاستعمال المألوف وينحرف بأسلوب الخطاب عن الألسنة اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من أدبيته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة، كما يضمن مبحث الانزياح ثبتا بمصطلحات الدالة عليه او التي تدور في فلكه، مع الإشارة إلى مرجعية هذه المصطلحات.[58]

---

55 – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص208.

56 – عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للطباعة والنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص249.

57 – المرجع نفسه، ص 149.

58 – عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية، ص186.

والانزياح عموما ينظر إليه في جانبين رئيسيين في الخطاب الأدبي وهما تقريبا النحو البلاغة، أما في النحو فينظرون إلى جانب التجاوز أو الخروج عن الترتيب الأصلي، فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان لجمع أو صفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل الجمع المألوف.

أما في الجانب البلاغي فيركزون على الاستعارة من حيث هي صورة يخرج بها الشاعر عن المألوف وغير المتوقع، ليصنع صور وأخيلة تخالف أفق التوقع وتسعى إلى دلالات وصيغ جديدة تضفي قيم جمالية على الناص ويشكل منها الأديب الشاعر خاصة لغة غير طبيعية وغير عادية.[59]

[59] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 211– 212.

الفصل الأول:

الموسيقى وتجلياتها الأسلوبية في قصيدة "يا شعر"

المبحث الأول: خصائص البنية العروضية

-الإيقاع الخارجي:

أولاً: الوزن

ثانياً: القافية

المبحث الثاني: خصائص البنية الصوتية

-الإيقاع الداخلي

أولاً: التكرار

ثانياً: التطريز

المبحث الأول: مميزات البنية العروضية

الإيقاع الخارجي:

إن موسيقى الشعر مزدوجة وثنائية الشقين يمثلها الشق الأول الخارجي وهو الوزن والقافية، والشق الثاني الخارجي يتجسد في الأصوات والحركات الناجمة عن الأصوات والحركات الناجمة عن الحروف، والمقاطع والتكرار، وغيرها.

أولا: -الوزن: -

"لعلّ من اعلن الأمور بالشعر واشدها ارتباطا به الموسيقية التي تعد في مقدمة البنى التي تتكون منها القصيدة او خاصة الوزن الذي يعتبر من اهم مقومات وركائز الشعر فالوزن اعظم اركان الشعر، واولاها بها خصوصية"[60]، " الشعر هو قول موزون مقفى دال على معنى"[61]، ومن خلال هذا التعريف يبين لنا ان الوزن شرط أساسي في تكوين الشعر وبنائه وبدونه لا وجود للشعر وكأن ارتباط الوزن بالشعر من الضروريات ولا يمكن يوجد الثاني في غياب الأول ، فالقصيدة بمجرد فقدانها للعنصر النغمي والوزن الشعري نخرج عن دائرة الشعر وصولا منها الى دائرة الفن النثري .

تقوم الايقاعات الموسيقية في قصيدة "كالشعر" الموضوع محل الدراسة على تفعيلة –متفاعلن–مشكلة البحر بدوائرها أربع مرات في كل سطر على النحو الأتي

متفـاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفاعــلن متفاعلن متفاعلـن متفاعلـن متفاعلــن

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

ولقد سمي البحر الكامل بهذا الاسم حيث يقول العروضيون انه سمي الكامل لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره، وإذا كانت حركات الكامل مثل حركات الوافر فإن الوافر لم يأتي مطلقا على أصله، فانفرد الكامل في ذلك.[62]

---

[60]–ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص120.

[61]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ترمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979م، ص17.

[62]– محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص108.

والوحدة التي يتركب منها البحر الكامل عي متفاعلن: (///0//0) تتكرر ست مرات

–السبب الثقيل مت (//)، وهو السبب الثقيل الأول فا (/0) السبب الخفيف الثاني علن (//0) وهو الوتد المجموع.

والسبب الثقيل في علم العروض هو ما تألف من حرفين متحركين بغض النظر عن نوع الكلمة المؤلفة منها: اسم والحرف فعل ومثال ذلك في قصيدة "يا شعر" تذكر"

الاسم: فم (//)

الفعل: جمدت (//)

الحرف: حرف الجر على (//)

الوتد المجموع(//0) وهو كل ما تألف من ثلاثة أحرف أولهما وثانيها متحركا والثالث ساكن بغض النظر عن نوع الكلمة المؤلف منها اسم حرف فعل

اسم: الحياة (//0)

فعل: علقت (//0)

حرف: حرف الجر على (//0)

إنه وبفعل التغيرات الطارئة على تفعيلات هذا البحر قد ساهمت في تنويع النغم الموسيقي داخل هذه القصيدة ذات اللحن الجميل والكلمات التي تعبر عن شوق الشاعر لأيام الصبا، والتأسف على ما مضى من زمن جميل حيث راح يبكي الأيام الجميلة في صورة شعرية تغنى في نصها الشاعر، إضافة الى تلك الدلالة التي تعبر عن موقفه الشعري واعتزازه بارضه وكرامته، انما لا ننسى أيضا حالة الشاعر الشعورية الحزينة جراء الأوضاع التي عاشها وما عاناه من ويلات التهميش والاستبداد الذي نسف بحالته الشعورية فهذه التفعيلات داخل القصيدة تكشف لنا عن ذلك التقلب وحالة الهيجان التي طرأت عن نفسية الشاعر من لحظة الى أخرى ومن موقف الى اخر و تهب أيضا قصيدة "يا شعر" "تنوعا

إيقاعيا واضحا من شأنه ان ينبه المتلقي باستمرار، ويكسر الرتابة الطويلة للتفعيلة الواحدة، ضف الى ذلك ان هذا التنوع الوزني يتيح للشاعر حركة اكبر في التصرف بتشكيلاته اللغوية بحيث يوصلها الى الدرجة صفر في التطرف، وبالتالي تكون اكثر قدرة عن تجسيد احاسيسه وافكاره، واستيعاب تيار الدفق الشعوري بتلقائية وعفوية لا تحدها الصورة الموحدة للتفعيلة المعيارية في الوقت نفسه يحتفظ الشاعر بالنسق الزمني العام إيقاع البحر المستعمل في القصيدة".[63]

أ- القافية:

ان موسيقى القافية من أسس بناء القصيدة في اطارها التراثي، هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الكلام، شعرا حتى يكون له وزن وقافية فهما اساسان في الشعر حسب نظرية الشعر عند "المرزوقي" فالقافية تعطي الشعر نغمة موسيقية رائعة كما انها تضبط المعنى وتحدده، وتشد البيت شدا قويا بكيان القصيدة العام ولولاها لكانت محلولة مفككة.

1-مفهوم القافية وانواعها: على وزن فاعلة، من القفو والإتباع "قفا يقفو، وقفوه أثر فلان إذ تبعه لقوله تعالى: (ولا تقف ما ليس لك به علم)، والقفو مصدر بمعنى تبع الشيء، ومن مزيداته المضاعف، قفى، يقفي، تقفية، به على أثره و اقتفاه اقتفاء، واستقفاء، اذا تتبعه وقال تعالى (ثم قفينا على اثارهم برسلنا) وهو قضية ابائه وقفينا وهو قفية ابائه وقفيئا شياخه بمعنى تلوهم.[64]

وجاء في لسان العرب لابن منظور في مادة قفا القافية من الشعر الذي يقفو البيت وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح لأن بعضها يتبع أثر بعض وقال الأخفش القافية اخر كلمة في البيت وانما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"[65]، ويذهب " الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي يرى" أن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول متحرك قبل

---

[63]- فتحي محمد رفيق، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية –، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2003 ،1م، ص173.

[64]- عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(د/ط)، (د/ت) 1998م، ص.99

[65]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص225.

السَاكِنَيْن "[66]، إذن فالقافية عنده هي عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من المتحرك حرفا كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول.

أما عن تعريفها عند المحدثين نجد " إبراهيم أنيس " يعرفها بقوله: " ليست القافية إلا عدت أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن "[67].

والقافية عند بعض النقاد هي: " وقفة موسيقية وفاصلة واضحة بين السطر وتاليه، وهي انسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها، والانتقال منها إلى السطر الثاني، فالقافية إذن في الشعر الجديد كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد"[68].

فالقافية بكل سحرها وجمالها وعذوبتها توحي إلى أبعاد دلالية عميقة تكشف عن نفسية الشاعر المتألمة، فكلما تغيرت القافية بتغيّر المقاطع كلما أحسسنا بذلك التّغير الذي يطرأ على نفسية الشاعر وهذا يتبيّن حسب تنوع القوافي والقافية نوعان:

مطلقة ومقيدة حسب حركة الروي، وعند دراستنا لقصيدة "يا شعر" وجدنا بأن طغيان القافية المعتدي كان واضحا ومتجلّيا فحركة الروي في اغلب الأسطر الشعرية كانت مقيدة

---

[66]– أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، الدار الجماهيرية، طرابلس، لبنان، ط2، 1988م، ص215.

[67]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1993م، ص156.

[68]– فتحي محمد رفيق، شعر أمل دنقل–دراسة أسلوبية–، ص188–189.

والجدول التالي يبين لنا عدد القوافي وانواعها:

البيت	القافية	نوعها	البيت	القافية	نوعها
01	نَيْبْ	مقيدة	26	قُوْلَلِيْ	مقيدة
02	رِيْبْ	مقيدة	27	بِيْلَهَاْ	مقيدة
03	يَاْةْ	مقيدة	28	لِيْلَهَاْ	مقيدة
04	نَاْةْ	مقيدة	29	يَاْتْ	مقيدة
05	مُظْلَمُوْ	مطلقة	30	غَاْتْ	مقيدة
06	دَدْمُوْ	مطلقة	31	جُوْمْ	مقيدة
07	عَاْبِسَهْ	مقيدة	32	مُوْمْ	مقيدة
08	بَاْئِسَهْ	مقيدة	33	لَاْمِهِيْ	مقيدة
09	هَاْوِيَهْ	مقيدة	34	لَاْمِهِيْ	مقيدة
10	ذَاْوِيَهْ	مقيدة	35	لَاْبِكْ	مقيدة
11	زَيْتَهُوْ	مطلقة	36	نَاْبِكْ	مقيدة
12	دَيْتُهُوْ	مطلقة	37	وَاْهِيَهْ	مقيدة
13	حِيْبْ	مقيدة	38	دَاْمِيَهْ	مقيدة
14	هِيْبْ	مقيدة	39	يَاْكِيَهْ	مقيدة
15	صُوْرْ	مقيدة	40	جَاْرِيَهْ	مقيدة
16	هُوْرْ	مقيدة	41	نِيْنْ	مقيدة
17	دِيْعْ	مقيدة	42	نِيْنْ	مقيدة
18	بِيْعْ	مقيدة	43	فُوْنْ	مقيدة
19	هُوْرْ	مقيدة	44	جُوْنْ	مقيدة
20	سُوْرْ	مقيدة	45	يَنْدُبُوْ	مطلقة

21	تَتْدَمِيْ	مقيدة	46	يَسْكُبُوْ	مطلقة
22	كَكْمِيْ	مقيدة	47	هِيْبْ	مقيدة
23	مُوْعْ	مقيدة	48	جِيْبْ	مقيدة
24	دُوْعْ	مقيدة	49	هِيْمْ	مقيدة
25	تَتْجَلِيْ	مقيدة	50	حِيْمْ	مقيدة
البيت	القافية	نوعها	البيت	القافية	نوعها
51	نَاْئِحَهْ	مقيدة	76	جُوْمْ	مقيدة
52	صَاْدِحَهْ	مقيدة	77	يَاْتْ	مقيدة
53	مَاْدْ	مقيدة	78	بَاْتْ	مقيدة
54	وَاْدْ	مقيدة	79	رِيْدَهَاْ	مقيدة
55	رَاْقَهَاْ	مقيدة	80	شِيْدَهَاْ	مقيدة
56	وَاْقَهَاْ	مقيدة	81	بَاْسِمَهْ	مقيدة
57	صُوْنْ	مقيدة	82	وَاْجِمَهْ	مقيدة
58	نُوْنْ	مقيدة	83	مُوْعِهَاْ	مقيدة
59	طَاْهِرَهْ	مقيدة	84	جُوْعِهَاْ	مقيدة
60	بَاْسِرَهْ	مقيدة	85	شَفَقْ	مقيدة
61	حِيْدْ	مقيدة	86	لَمْتُفِقْ	مقيدة
62	دِيْدْ	مقيدة	87	بَاْتِهَاْ	مقيدة
63	بُوْرْ	مقيدة	88	يَاْتِهَاْ	مقيدة
64	سُوْرْ	مقيدة	89	بَاْلْ	مقيدة
65	لِيْدْ	مقيدة	90	مَاْلْ	مقيدة
66	نُوْدْ	مقيدة	91	يَرْكُدُوْ	مطلقة
67	هُوْرْ	مقيدة	92	تَخْمُدُوْ	مطلقة

68	حُوْرْ	مقيدة	93	سَاحِرَهْ	مقيدة
69	سَاْحِرَهْ	مقيدة	94	حَاْئِرَهْ	مقيدة
70	طَاْهِرَهْ	مقيدة	95	بَاْبَتِيْ	مقيدة
71	لاَبُدْ	مقيدة	96	كَاْبَتِيْ	مقيدة
72	لْاَمَدْ	مقيدة	97	شَاْعِرِيْ	مقيدة
73	مَاْمُهَاْ	مقيدة	98	طَاْئِرِيْ	مقيدة
74	لَاْمُهَاْ	مقيدة			
75	جُوْمْ	مقيدة			

من خلال الجدول الاحصائي السابق نلاحظ ان الشاعر قد لجأ إلى القافية الممزوجة بين المقيدة والمطلقة ذلك ان خطابه الشعري يقوم بتصوير قضية هامة يعدها الشاعر قضية يستوجب التحدث عناه وهي ضرورة التحلي بمكارم الاخلاق والنظر الى الحياة نظرة تفاؤلية بعيدا عن الحزن والشجن والاسى والرضا بالقضاء والقدر، لذا استعمل القافية المقيدة كي يبرر حالته النفسية المقيدة والمنكسرة لما عاناه من مصائب الدنيا، كما استعمل القافية المطلقة ليكسر الرتابة وينفس بذلك عن كرباته ، ذلك انه لم يبقى مكبل الايدي ولم برضى بعيش الهوان فراح يكسر الافق ويتطلع لغد مشرق اذ عبد طريق الحزن ببصيص من الامل وهذا ما عبرت عنه القافية المطلقة، كما استعان بالقافية المطلقة من اجل اطلاق العنان لخلجاته النفسية وتدفقاته الشعرية نحو الحياة يسودها الامل والامان وهي مبتغى الشاعر.

كما جاءت الوحدات المعجمية في القافية معبرة عن امل الشاعر وروحه المتفائلة والدعوة الى الوقوف وعدم الوهن امام مشاق الحياة في الكلمات التالية: "البديع، الربيع، الزهور"

يا قلب لا تسخط على الايام فالزهر <u>البديع</u>

يصغي لضجات عواطف قبل انغام <u>الربيـــع</u>[69]

[69]–أبي القاسم الشابي، الدوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، ص34.

ففي البيتين السابقين يدعو الشاعر الى عدم السخط على الايام، فنفسية الشاعر تتوق الى حياة مشوقة تغمرها السعادة كما يعبئ الربيع الحياة بالخيرات التي يجلبها معه، وكان الشاعر يناجي الطبيعة ويرقص على انغامها بعيدا عن العواطف و الضجيج.

وفي شعرنا العربي قد تحدث بعض التغيرات على بحوره وهي ما يسمى بالزحافات والعلل حيث ان الشاعر احيانا قد يضطره الحال الى حذف او تغيير بعض الحروف او الى اسكات ما ينبغي تحريكه، وتحريك ما ينبغي تسكينه، او زيادة حرف او حرفين وهذا حسب الغرض او حتى تتوافق التفعيلات مع الحالة النفسية الخاصة بكل شاعر.

ثانيا- الزحافات:

لغة: الزِحَاف بكسر الزاي وهو الاعياء والضعف، جاء في قاموس المحيط وكتاب في الشعر أن يسقط بين الحرفين، حرف فيزحف احدهما الى الاخر، والشعر مزاحف بفتح الحاء وتزحف اليه: تمشي كإزدحف..."[70].

اصطلاحا: و "هو تغيير مختص بثواني الاسباب مطلقا بلا لزوم محله الحشو، ويدخل في العروض والضرب من البيت وهو نوعان :

الزحاف المنفرد: هو تغيير يحدث في التفعيلة مرة واحدة مثل الخبن والاظهار والطي.

الزحاف المزدوج: وهو الذي يأتي في موضعين من التفعيلة مثل الخبل و الشكل والنقص"[71].

ب-العلل:

لغة: من العلة وهي المرض وسميت بذلك لأنها تدخله كالمرض.

اصطلاحا: تغيير يطرأ على الاسباب او الاوتاد بالنقص او الزيادة، وهو تغيير يلحق الاعاريض او الأضرب فحسب وهو تغيير لازم في كل اعاريض القصيدة واضربها، عدا عروض البيت الاول إذا كان ثمة تصريع، والعلل تنقسم الى قسمين:

---

[70]- الفيروز ابادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1999م، ص198.

[71]- أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، ص33.

علل الزيادة مثل الترفيل والتسييع.

علل النقصان مثل الحذف.[72]

ومن أهم الزحافات التي طرأت على قصيدة "يا شعر" نذكر زحاف الاضمار وهو تسكين ثاني جزء الاول ويدخل الاضمار على التفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) فتصبح (مُتْفَاْعِلُنْ)"[73]، ومن أمثلة زحاف الاضمار في قصيدة "يا شعر" نذكر:

يا شعر انت فم الشعور وصرخة الروح الكئيب[74]

يَاْ شِعْرُ أَنْتَ فَمُ شْشُعُوْرِ وَصَرْخَةُ رْرُوْحِ لْكَئِيْبْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلـــن

اضمار اضمار

أرايت ازهار الربيع وقد ذوت اوراقها[75]

أَرَأَيْتَ اَزْهَاْرَ رْرَبِيْعِ وَقَدْ ذَوَتْ أَوْرَاْقُهَاْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلـــن

اضمار اضمار

ومنه نقول انه بفعل هذه التغيرات التي طرأت على تفعيلة البحر الكامل قد ساهمت في تنويع النغم الموسيقي داخل هذه القصيد (يا شعر) ذات اللحن الجميل والكلمات التي تعبر عن نزوات ورغبات الشاعر المكبوتة وراء جدران الحياة، فهو ما يفتأ برهة الا و دعى قلبه الى نبذ الروح الكئيبة والتحلي بنفس تعيش الحياة بسرور وتشع الامل في حياة رغيدة وهو

---

[72]– زين كامل الخويسكي، محمد مصطف أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدينا، الاسكندرية، مصر، ج1، 2001م، ص35–36.

[73]– محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص23.

[74]– أبي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[75]–المصدر نفسه، ص38.

من وراء هذا الخطاب الشعري يرسم لوحة فنية تتمازج في تشكيلها جملة من الصيغ والتعابير ذات الطابع الايحائي، كما تعبر عن موقفه الشعري واعتزازه بروحة ونظرته للحياة، دون ان ننسى حالته الشعورية الحزينة جراء ما عاشه من نكد الحياة ومآسيها فهذه التفعيلة داخل القصيدة(يا شعر) تكشف لنا عن ذلك التقلب والهيجان اللذان طرأ على نفسية الشاعر من لحظة الى اخرى ومن موقف الى اخر، وهي تهب القصيدة (يا شعر) تنوع ايقاعيا واضحا من شانه ان ينبه المتلقي باستمرار ويكسر الرتابة الطويلة للتفعيلة الواحدة، ضف الى ذلك ان هذا التنوع الوزني "يتيح للشاعر حركية اكبر في التصرف في تشكيلاته اللغوية حيث يوصلها الى درجة الصفر في التطرف، وبالتالي يكون أكثر قدرة على تجسيد أحاسيسه وافكاره واستيعاب تيار الدفق الشعوري بتلقائية وعفوية لا تحدها الصورة الموحدة للتفعيلة المعيارية، وفي الوقت نفسه يحتفظ الشاعر بالنسق الزمني العام لإيقاع البحر المستعمل في القصيدة "[76].

فالشاعر اذن جعل بحر قصيدته الكامل بمختلف زحافاته وان اقتصر على زحاف الاضمار لمناسبة طبيعة الموضوع، حيث ان الشاعر كان في حيرة من امره وتصادم في حالة نفسية وهذا ما جعل حالته الشعورية تضطرب من حين الى اخر وهو ما عبر عنه بحر الكامل، اذن فبحر الكامل تقوم تفعيلته على متحركان فمتحرك فساكن فمتحركان فساكن، ويتواتر هكذا فالشاعر حالته متحركة اكثر مما هي قارة وثابتة، ذلك ان دعوته ورغبته في التخلص من الكأبة والتشاؤم تتخبط داخل نفسيته لذا لا يتوقف، وان توقف فلأخذ نفس ثم يبدأ من جديد في رسم لوحته الشعرية وفق قالب شعري يبث من خلاله شكواه ويعبر بها عن أحاسيسه ومكنوناته.

ولكن الشاعر لم يتوقف على توظيف بحر البسيط على حالته الاولى بل جعل فيه الزحاف كما بيناه ليشخص مرضه وارادة زحفه نحو حياة جميلة، وعيش ايام الصبا مرة اخرى، وملامسة الايام الجميلة التي اصبحت انسانا في ذاكرته حيث راح يؤنس المكان لما

[76]. فتحي محمد رفيق، شعر أمل دنقل–دراسة أسلوبية–، ص173.

له من دلالة عميقة في نفسيته اذ نجد الشاعر يخاطب من لا عقل له وهو الشعر، ليجعل بذلك الشعر وكأنه انسان له روح يخاطبه بها لما للشعر من دلالة في نفس الشاعر.

كما استعمل الشاعر الكلمات الاتية :مظلم ودم على التوالي:

يا شعر! قلبي مثل ما تدري شقي مظلم

فيه الجراح النجل يقطر من مغاورها الدم[77]

في هذين البيتين يخاطب الشاعر الشعر وكأنه انسان والاكثر من ذلك انه جعله كشخص صديق دؤوب وخل ودود يعلم حاله، فراح ينفس عن همومه وأشجانه مناجيا اياه وشاكيا له حاله، فرسم لنا صورة شعرية طبعت بصيغ فنية ففي كلمة مظلم دلالة على الجانب المظلم من حياة الشاعر الذي لا يعرفه الا هو وشعره، اما في كلمة دم فدلالة واضحة على قلب الشاعر الدامي الذي تلقى نكبات عصفت بحاله، فصور حاله وناجى غير البشر مما ينم على انه صار لا يثق في الاخرين.

وأحرف القافية كما حددها علماء العروض هي ستة أحرف قد جمعها "صفي الدين الحلي":

مجـــرى القوافيفيحروفستـــة كالشمسستجريفيعلوبروحها

تأسيسها ودخيلها مع ردفها وريدها مع وصلها وخروجها[78]

تعريف أحرف القافية:

وحروف القافية هي الروي والتأسيس والدخيل والردف والوصل والخروج، وهي على الرغم من ذلك لا تجتمع في قافية واحدة وانما تكتفي منها القافية بحرف واحد يجب ان يتوفر دائما وهو حرف الروي

تعريفه: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنتسب اليه فيقال قصيدة ميمية او لامية اذا كان حرفها الاخير لام او ميما"[79]، بمعنى ان حرف الروي هو اخر حرف صحيح

---

[77]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[78]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، ص165.

في البيت، اما بقية الحروف فإنها يمكن ان تجتمع مع الروي ويمكن ان لا تجتمع معه، كما انه تجتمع بعضها ولا يجتمع بعضها الاخر و سنأتي على ذكر هذه الحروف من حلال هذه القصيدة على النحو الاتي:

أ-الروي:

هو الحرف الذي يكون أبرز الحروف في القافية، وهو الذي يلزم تكراره في كل بيت، وتنسب إلية القصيدة، فيقال ميمية أو لامية أو دالية...إلخ"[80].

لقد نوعّ الشاعر حروف الروي في قصيدته حسب ما يتماشى مع حالته النفسية اذ نجده يستعمل حرف الباء رويا لقصيدته "يا شعر" في مطلع القصيدة وذلك في الكلمات التالية :

يا شعر انت فم الشعور وصرخة الروح <u>الكئيب</u>

يا شعر أنت صدى نحيب القلب والصب <u>الغريب</u>[81]

الكئيب، الغريب ومن المعروف عند اهل الصوت ان الحزن والشجن والاسى لا يناسبها الحرف الجوهري كالدال والباء و غيرها، بل ان هذه الحالة الشعورية تناسبها حروف الهمس واللين والإستفال من سين وزاي وتاء او احرف التغني من ميم ونون، فلماذا يا ترى يلجأ الشاعر الى كسر المألوف والخروج عنه حتى وان كانت هذه القاعدة نسبية.

ربما يرجع هذا الى تدفقات الحالة الشعورية المتغيرة والمتجددة من لحظة الى اخرى، فراح يزحف بحاله المرير على حال افضل منه من حال التشاؤم الى حال التفاؤل.

كما ان في حرف الباء قوة وجهورة، ونفسية اشاعر في اضطراب واهتزاز اتجاه حاله، ففي كلا الحالتين عذاب، و استعمال حرف الباء دليل على شدة معاناة الشاعر دون ان ننسى الالصاق سواء كان ذلك الالصاق حقيقيا او مجازيا.

---

[79]- حسين أبو النجا، قوافي الشعر العربي، دار مدني، الجزائر، ط3، 2003م، ص21.

[80]- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص169.

[81]- أبي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

كما استخدم الشاعر ايضا حرف الميم رويا لقصيدته وذلك في قوله:

يا شعر قلبي ـ مثلما تدري ـ شقي مظلم

فيه الجراح النجل، يقطر من مغاورها الدم[82]

وكما هو معروف فحرف الميم هو حرف شفوي انفي، أغن ويوحي الى ان الشاعر اراد ان يتغنى بأيام الصبا لكن واجه واقعا مر عصف بحالته النفسية، فلقد استخدم حرف الميم في البيتين السابقين في اللفظين مظلم و دم وكلاهما ينم عن الكأبة والحزن.

ولقد استخدم ايضا حرف النون رويا لقصيدته "يا شعر" وذلك في قوله :

كم حركت كف الاسى اوتار ذياك الحنين

فتهاملت احزان قلبي في اغاريد الأنين[83]

إن في استخدام الشاعر لحرف النون رويا لقصيدته دلالة واضحة على أن الشاعر حزين وذلك لأنه وكما هو معروف حرف النون يحمل دلالة على الاثنين وكان الشاعر يأن انين المريض العليل كيف لا وهو يبكي اياما عاشها في زمن حلو .

لقد ذكرنا في ما سبق اكثر الحروف ترددا في الروي وعبرنا عنها، مع العلم ان القصيدة تزخم بحروف روي اخرى متنوعة.

-ب- الوصل:

الوصل هو "الحركة الطويلة الناتجة عن اشباع حركة الروي او الالف و الواو والياء التي لا تصلح ان تكون رويا، والهاء التي لا تصلح ان تكون رويا فلا يكون الوصل الا في الروي المتحرك وتسمى القافية حينئذ مطلقة"[84].

وفي قصيدة "يا شعر" نذكر ان حرف الوصل قد تنوع، ففي الابيات الاتية كان حرف الوصل هو الواو وذلك في قول الشاعر في البيت الخامس:

---

[82]- أبي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[83]- المصدر نفسه، ص 36.

[84]- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص196.

يـا شعر قلبـي مثلمـا تـدري شقـــي مظلم

يَاْ شِعْرُ قَلْبِيْ مِثْلَمَاْ تَدْرِيْ شَقِيُنْ مُظْلَمـــوْ

فيه الجراح النجل، يقطر من مغاورها الدم[85]

فِيْهِ لْجِرَاْحُ نْنُجْلُ، يَقْطُرُ مِنْ مَغَاْوِرِهَاْ دْدَمُوْ

في الامثلة السابقة كان حرف الواو هو الوصل، كما استخدم الشاعر حرف الوصل الواو الذي كان نتيجة اشباع حركة الضم ويوحي هذا الوصل بالواو الى بيان مدى حزن الشاعر وتواصله وعدم توقفه عن رسم احزانه وتصوير حالته النفسية وانكساراته، وكما هو معلوم ان حرف الواو في اللغة العربية مخرجه شفوي ومن صفاته انه مجهور منفتح غير مطبق ولهذا لجأ اليه الشاعر وجعله حرف وصل ليعبر عن استمرارية معاناته جراء ما عاشه وعاناه من غدر للأصحاب وتهميش .

كما نلمس إيحاءً أخر وهو ان حرف الواو من حروف العلة وكذلك الشاعر في علة نفسية.

كما استخدم الشاعر حرف الياء وصلا لقصيدته في قوله:

يــا قلــب لا تسكب دموعك بالفضاء فتندم

يــا قلب لا تشتكي دموعك بالفضاء فتندمي

فعلـى ابتسامــات الفضــاء قساوة المتهكـم[86]

فعلى ابتسامات لفضاء قساوتن لمتهكمي.

في الامثلة السابقة جعل الشاعر حرف الياء وصل في قصيدته، وكما هو معلوم ان حرف الياء غاري متوسط مجهور نصف صائت، ذلك ان الشاعر يشعر بأن لا احد سيشاركه همومه و احزانه فهو متردد في الكشف عن حالته النفسية شانه شأن حرف الياء

---

[85]– أبو القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[86]– المصدر نفسه، ص35.

الذي هو نصف صائت غير معلن، والشاعر لم يعلم بعد خلجاته النفسية، فجعل حرف الياء خير رفيق كما ان حرف الياء من حروف العلة والشاعر عليل.

-ج- الردف:

"هو حرف المد او اللين الذي يسبق حرف الروي دون فاصلة وحرف المد هو الف او ياء مسبوقة بكسرة، او الواو المضموم ما قبلها، حرف اللين هو الواو والياء المفتوح ما قبلها والردف اذا جاء في القصيدة قبل الروي في اول بيت لزم جميع ابيات القصيدة"[87]

ومثال ذلك في قصيدة "يا شعر" نذكر:

حرف الردف كان الياء في قوله:

يا شعر انت فم الشعور، وصرخة الروح الكئيب[88]

يَاْ شِعْرُ اَنْتَ فَمُ شْشُعُوْرِ وَصَرْخَـةُ رْرُوحِ لْكَـئِيْبْ

-د- التأسيس:

هو "الالف التي تسبق الروي ويكون بينها وبين الروي حرف واحد على ان تكون هذه الالف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروي"[89].

وبما ان حرف الردف قد وجد في قصيدة "يا شعر" فإن حرف التأسيس قد غاب، ذلك انه ان تواجد حرف الردف غاب التأسيس

-هـ-الدخيل:

هو "الحرف المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروي وهذا الحرف لا يلزم ان يكون حرفا معينا يتكرر كل مرة في القافية، بل يلزم في القافية ان يكون هناك حرف ما بين ألف التأسيس وحرف الروي"[90].

---

[87]- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص200.

[88]- ابو القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[89]- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص208.

[90]- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص204.

بما ان حرف التأسيس قد غاب فإن حرف الدخيل غاب ايضا، ذلك ان الدخيل هو الحرف المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروي.

المبحث الثاني: خصائص البنية الصوتية:

الايقاع الداخلي: (الموسيقى الداخلية)

على الرغم من اهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر لا يمكن ان نغفل عن الجانب الاخ، وهو الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة واعطائها طابعها المميز وهو ما تجلى بشكل واضح في قصيدة "يا شعر" لصاحبها "ابو القاسم الشابي" فإن كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي لا يمكن معه شاعر أخر في صياغته وتشكيله، ومن هنا يمكن ان نعرف الموسيقى الداخلية بانها:

"ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الصوتي بين الكلمات والعبارات ودلالتها حينا، او بين الكلمات والعبارات بعضها وبعض حينا اخر، هذه الموسيقى تحدث جرسا موسيقيا ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء كان مصدرها صوت ام كلمة ام عبارة "[91] وهي موسيقى تدل على تفرد الشاعر وقدرته الادبية، وكذلك سعة ثقافته و ثراء معجمه.

-اولا: التكرار

1- مفهوم التكرار:

أ-لغة: جاء في كتاب العين "الكر" الحبل الغليظ وهو حبل يصعد به على النخيل، والكر الرجوع عليه ومنه التكرار.[92]

[91]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص13.

[92]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص13.

ويقول "الجواهري" في صحاحه والكر الرجوع، يقال كره والكر نفسه، يتعدى ولا يتعدى...وكررت الشيء تكرارا وتكرارا، ويتبين لنا ن هذا المعنى صفتان تكرارا وتكرير.[93]

ب-اصطلاحا: يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى او مختلف، او يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا شرط اتفاق المعنى والثاني.[94]

وعند "ابن الاثير" هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه (اسرع، اسرع) فإن المعنى مرددا واللفظ واحد" [95].

والتكرار ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يخلو اي ديوان من هذه الظاهر الا ووجد، وهذا كله لما له من دلالات فنية ونفسية تتعدد على المستوى النفسي يمكن الشاعر من الافصاح على كل افكاره وتأكيدها بصورة ملحة، اما من الناحية الفنية فيعطي جمالية للنص الشعري ويولد نغمات موسيقية وايقاعا عذبا يساهم في جلب انتباه القارئ والتأثير فيه.

ويقول "عبد الحميد جيدة" مؤيدا هاته الفكرة ان "التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام ما يشغل البال سلبا كان ام ايجابا خيرا ام شرا، جميلا ام قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الانسان وملكاته والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته"[96].

إن لامية التكرار في النصوص الشعرية وتنوعه على مستوى الصوت والعبارة والجملة سنقوم بدراسة هذه القصيدة "يا شعر" بغرض استخراج اهم التكرارات المستخدمة فيها وتبيين دلالتها الاسلوبية التي تحتويها لكن قبل ذلك سنبين اولا نوع التكرار الذي سندرسه:

---

[93]- ابن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1990م، مادة(كرر)

[94]- محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د/ط)، 2001م، ص142.

[95]- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د/ط)، (د/ت)، ص40.

[96]- عبد الحميد جيدة، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، 1980م، ص67.

2-انواع التكرار:

أ-تكرار الاصوات: "وهو التردد الواحد داخل اللقطة الواحدة عدة مرات، داخل النص كاملا والصوت هو اللبنة التي تشكل اللغة او هو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات والعبارات"[97].

واصوات اللغة العربية متعددة فمنها المهموس ومنها المجهور، ومنها الشفوي واللثوي ومخارجها مختلفة الصفات وقد قمنا بإحصاء عدد الاصوات في القصيدة في الجدول الاتي :

الاصوات	صفاتها ومخارجها	عدد تكرارها
الهمزة	حنجري، شديد، مهموس، منفتح	551
الباء	شفوي، شديد، مجهور، مطبق	106
التاء	أسناني، لثوي، شديد، مهموس، منفتح	135
الثاء	أسناني، رخو، مهموس، منفتح،	6
الجيم	مركب، متراخ، مجهور، منفتح	50
الحاء	حلقي، رخو، مهموس، منفتح	63
الخاء	طبقي، رخو، مهموس، منفتح	9
الدال	أسناني، لثوي، شديد، مجهور، منفتح	84
الذال	أسناني، رخو، مجهور، منفتح	10
الراء	لثوي، تكراري، مجهور، منفتح	98
الزاي	أسناني، لثوي، رخو، مجهور، منفتح	15
الطاء	أسناني، لثوي، شديد، مهموس، مطبق	17
الظاء	أسناني، رخو، مجهور، مطبق	05
الكاف	طبقي، شديد، مهموس، منفتح	39
اللام	لثوي، جانبي، مجهور، منفتح	287
الميم	شفوي، أنفي، مجهور، منفتح، أغن	116

[97]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1987م، ص401.

النون	لثوي، جانبي، مجهور، منفتح، أغن	87
الصاد	أسناني، لثوي، مهموس، مطبق	37
الضاد	أسناني، لثوي، شديد، مجهور، مطبق	66
العين	حلقي، مجهور، احتكاكي	74
الغين	طبقي، رخو، مجهور، منفتح	17
الفاء	شفوي، أسناني، مهموس، منفتح	75
القاف	لهوي، شديد، مهموس، منفتح	48
السين	أسناني، لثوي، رخو، مهموس، منفتح	53
الشين	غاري، رخو، مهموس، منفتح	38
الهاء	حنجري، رخو، مهموس، منفتح	91
الواو	شفوي، نصف حركة، مجهور، منفتح	83
الياء	غاري، متوسط، مجهور، نصف صائت، منفتح	153

لقد تبين لنا من خلال الجدول أن الأحرف المجهورة كانت أكثر ترددا في قصيدة " يا شعر" حيث بلغ عددها(1255) مرة بينما وردت الاصوات المهموسة (1159) مرة فقط وهذا ما يومي بأن الشاعر يريد أن يجهر بموقفه الشعري دون تستر ألا وهو الحزن والشجن على أيام الصبا والتأسف على الحالة النفسية وما آلت إليه من غدر من الأحباب وتخلي الاصحاب، ومن بين أكثر الأصوات المجهورة في قصيدة" يا شعر" نذكر "حرف النون"، وحرف النون الذي يشبه في الطبيعة صوت النحلة وهي في الهواء"[98]، فالشاعر أخذ من النحلة طبيعتها فوهب الإيقاع سحرا وجمالا.

أما فيما يخص الأصوات المهموسة فهي أصوات غير حادة تتطلب جهدا إضافي عن الأصوات المجهورة فهي مجهدة للنفس، هذا الموقف الإجهادي الصعب هو الذي أراد أينقله

[98]– محي الدين رمضان، في الصوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان الاردن، (د/ط)، (د/ت)، ص169.

الشاعر لنا فالإجهاد الذي يصعب التلفظ بالأصوات يخدم فكرة الشاعر في التعبير عن الضيق النفسي الذي يعيشه الشاعر بسبب الكآبة والتقهقر النفسي.

ب-تكرار الكلمة:

-تعريف الكلمة:

تعد الكلمة اللبنة الأولى في العمل الأدبي فهي: " أداة التشكيل التي ينفذ بها الفنان عمله الفني كاللون في يد الرسام، النغم في الموسيقى، والصلصال في يد النحات...الخ"[99].

ومن مقاييس الجمال في اختيار الكلمة:" ان تكون معبرة تعبيرا صادقا عن قائلها تظهر فيها ثقافته واتجاهاته الفكرية وبيته الذي يعيش فيه ومذهبه الفني، اي ان تكون جزءا من معجم الفاظه الذي تعود ان يستعمله"[100].

ويعد تكرار الكلمات التي تتبني من الاصوات التي يستطيع من خلالها الشاعر خلق جو موسيقي يشيع دلالة معينة، هو اسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر الحديث والمعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة معينة، وفي ما يلي نعرج على جملة من الكلمات المفردة في قصيدة " يا شعر" مع تبيان دلالتها:

-تكرار الأسماء:

لقد ترددت لفظة "شعر" مسبوقة بأدات النداء "يا " إحدى عشر مره في قصيدة "يا شعر" وفي هذا نداء للقريب والبعيد والمنادى هو من جنس غير العاقل وفي ذلك مناجاة، كما خلق هذا التكرار إيقاعا خاصا وجوا غنائيا فالشاعر يقف امام ملكوت الشعر مخاطبا مناجيا، أما لفظة شعر من الناحية المعنوية فإنها مأخوذة من كلمة الشعور أي الإحساس وعادة ما يحال الشاعر من خلال ذكر هذه اللفظة إلى إيحاء وزرع بعض الأحاسيس والمشاعر في نفسية المتلقي ومثال ذلك في القصيدة نذكر:

---

[99]- سلطان منير، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1997م، ص115.

[100]- ابو القاسم الشابي، الديوان، ص114.

يا شعر انت جمال اضواء الغروب الساحرة

يا همس امواج المساء, الباسمات الحائرة[101]

اما في ما يخص لفظة قلب فقد ترددت في قصيدة "يا شعر" احد عشرة مرة ستة منها بصيغة المفرد المسبوق بنداء" يا "ومرة بصيغة الجمع كما وردت في موضع اخر بصيغة المفرد المضاف الى يا المتكلم , ولفظة قلب في مفهوم اهل اللغة هو الفؤاد واهل المحض, وخالص كل شيء والتقلب: الحبلة"[102].

فبما أن القلب هو المضغة الاولى واساس الجسد التي اذا صلحت صلح الجسد كله فهكذا راح الشاعر يناجي قلبه ويناديه وهو يعلم في نفسه ان قلبه عليل وتحمل كل احاسيسه فعند تتبعنا للفظة قلب نجدها ترددت خمسة مرات بصيغة مفرد نكرة وكأن قلبه منكر مجهول فلا أحد يبالي بحاله المريض كما ناجى قلبه بصفة الملكية يبين أحقية تواجده وعيشه عيشة هنيئة، ومثال ذلك في القصيدة:

يا قلب لا تجزع أمام تصلب الدهر الهصور

فإذا صرخت توجعاً هزأت بصرختك الدهـور[103]

ولقد تواترت لفظة دموع عشرة مرات في القصيدة " يا شعر" فالدموع مصدرها العين الا انا العين لا تدمع الا اذا كان القلب داميا او فرحا مبتهجا، لكن الاقرب في هذا الموضع هي دموع الحزن فالدموع عادة ما تكون ساخنة عند نزولها على المآقي، فهي تعبر عن حدة التوتر والحزن وهي مطافئ الحزن الكبير، تنزل دون اذن منا ولا تطرق لنا بابا، ووظيفتها التطهير اي تطهير النفس مما علق بها من ادران الحياة الزائلة، الدموع كالسيل الجارف الذي يجرف من امامه اسباب الحضارة ليترك الارض طاهرة لم يدنسها بشر، والتطهير بهذا المعنى بعث من جديد، ولقد استخدم الشاعر لفظة دمع وهذا خير دليل على حزنه وكربه

---

[101]– ابو القاسم الشابي، الديوان، ص41.

[102]– الفيروز ابادي، قاموس المحيط، ص127.

[103]– أبو القاسم الشابي، الديوان، ص34.

فلقد ذكرها بصيغة الجمع في قوله "ادمعي " فهو من خلالها يحاول ان ينفس عن كربه ويبعث املا في نفسه يتيح له البدء من جديد في عيش حياة رغيدة ومثال ذلك في القصيدة نذكر :

يــا شعـر أنت مدامــع علقت بأهداب الحيـاة[104]

ومن المدامع ما أراح النفس من عبء الهموم[105]

2-تكرار الافعال: لقد كرر الشاعر الافعال سواء بصيغة الماضي او المضارع او الامر وذلك على النحو الاتي :

الافعال الماضية: نذكر (قضت، قضى، فقضى) في قوله :

فلقد قضى الحلم البديع على لظى آلامــه[106]

فهرت الى صدر التراب وقد قضت اشواقها

فقضى وقد غاضت أغاريد الحياة الطاهرة[107]

فالشاعر هنا يستحضر الحلم البديع حلمه الذي لا يزال راكدا في ذهنه الا ان الواقع عكس ذلك فلقد ربط هذا الحلم بالفعل "قضى" وكأن ماسي الحياة تسعى بل وسعت الى القضاء على احلامه واشواقه وعن الحياة الطاهرة فذكر الفعل "قضى " بصيغة المفرد المذكر والفرد المؤنث كما قرنه بفاء الاستئناف وكأنه وبعد اخذ النفس والبدء من جديد اصطدم بفعل القضاء مما دمر احلامه و اماله.

---

[104]- المصدر نفسه، ص33.

[105]- المصدر نفسه، ص36.

[106]- المصدر نفسه، ص 36.

[107]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص37.

تكرار الافعال المضارعة: (يبكي، يبكي، تبكي) في قوله :

يبكي على الحلم البعيد بلوعة لا تنجلي[108]

غرد فأيامي انا تبكي على ايقاع نايك[109]

يبكي حبيبه؟ فيالي مصارع الموت الجسور[110]

لقد كرر الشاعر فعل "يبكي" كما هو موضح في الامثلة السابقة فلقد اقترن الفعل "يبكي " في المثال الاول بالحلم و أي حلم هو الحلم البعيد وكأن الشاعر يعلم ان احلامه بعيدة فهو يبكي بعدها ويناجي احلامه، اما في المثال الثاني فهو يحث الاخرين على التغريد ويستثني نفسه و أيامه.

-**تكرار حروف الجر:** الى جانب الاسماء والافعال بدور التلاحم النحوي بين اجزاء الكلام لتمنح تماسكا نصيا له جمالية من جهة ودلالية من جهة اخرى، كما تساهم في بيان الدلالة العامة للقصيدة، وتعد حروف الجر بمنزلة اللبنة التي تتأسس عليها فقرات النص وخيوطها الدلالية ومن ذلك نجد توظيف الشاعر لحروف الجر قد تنوع وتكرر ونذكر على سبيل المثال منها حرف الجر "على" :

-**حرف الجر "على"** : تردد حرف الجر على في قصيدة "يا شعر" تسع مرات .

لقد افاد الجر "على" الاستعلاء في قول "الشابي" :

جمدت على شفتيه ارزاء الحياة العابسة

فاصدح على قمم الحياة بلوعة يا طائري[111]

-**حرف الجر "من"** : ورد ثماني مرات

---

[108]- المصدر نفسه، ص35.

[109]- المصدر نفسه، ص36.

[110]- المصدر نفسه، ص38.

[111]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص41.

ولقد افاد حرف الجر "من" التقليل والتأكيد والتبعيض في قوله:

فيـه الجـراح النجـل يقطـر مـن مغاورهـا الدم[112]

ومــن المدامع ما تألق في الغياهب كالنجـوم

ومن المدامع ما اراح النفس من عبء الهموم[113]

من خلال احصائنا لمجموعة من الحروف (حروف الجر) يتبين لنا من خلال ذلك ان الشاعر اراد ذكر ما يعكر حالته ويؤزم نفسيته فذكر وسيلة للتخلص منها فجعل حرف الجر "على " على هذا الظرف والتخلص منه، في حين جعل حرف الجر "من" للتبعيض والتقليل والتأكيد على حالته النفسية التي عصف بها.

ان للتكرار دور هام في ربط انسجام النظام الداخلي للنص، فالشعر بذلك التكرار يصيغ بعض المفاهيم والصور من جهة ويكثف الدلالة الايحائية من جهة اخرى.

ان التكرار في شعر ابي القاسم الشابي يحمل طابعا ومدلولات مقصودة يريد الشاعر منها تحقيق اهداف لغوية من جهة ومن جهة اخرى التكرار يتناسب مع وقفات الشاعر التأملية فيكسها ويحملها شحنات اضافية ويزيد اصواتها انسجاما ويزيد مضمونها وضوحا وجلاء .

ثانيا: التطريز:

"هو ذلك النسيج الكلامي الذي يبعث على جانبين مهمين هما الجمالية من جهة والدلالة من جهة اخرى، فهو فني جمالي ابداعي، وهو ان يقع في ابيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن كالطرز في الثوب"[114]، فالتطريز يكمن في تساوي وزن الكلمات .

1-**تطريز الكلمات:** ومثال ذلك في قصيدة "يا شعر" نذكر الكلمات التالية:

---

[112]- المصدر نفسه، ص33.

[113]- المصدر نفسه، ص36.

[114]- محمد عويني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص127.

الكئيب، العريب، النحيب، اللهيب...

2-تطريز الافعال: يقع التطريز في الافعال ايضا ويسمى الانسجام الفعلي في هندسة التوزيع (الصرفي) في الافعال التالية:

ردد، غرد، يركد...

يكمن هذا الانسجام في عدد الحروف، ثانيا في الصيغة الصرفية، ثالثا في دلالتها رابعا في انسجام الحروف إذ تتناوس هذه الحروف بين التشديد والتكرير، مؤكدة الحس المأساوي الطاغي في البنية الفعلية، يساهم هذا التطريز في وضع القارئ في جو القصيدة ولفت انتباهه من خلال توازي هذه الاسماء والافعال.

الفصل الثاني:

التركيب الصرفي والنحوي وتجلياته الأسلوبية

المبحث الاول: المستوى الصرفي

أولاً: أبنية المشتقات

ثانياً: مفهوم المشتقات

ثالثاً: نماذج عن المشتقات

المبحث الثاني: المستو النحوي

أولاً: الجملة

ثانياً: الفعل

ثالثاً: الضمائر

رابعاً: حروف الجر

خامساً: حروف العطف

سادساً: التقديم والتأخير

المبحث الأول: الصيغ الصرفية وأثرها الدلالي:

الصيغة الصرفية لكلمة ما تعني "الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الاصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه، أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف، وهو الذي للكلمة صورتها وشكلها، ويجعل لها جرسا معينا"[115]، ولا شك ان لكل صيغة دلالتها المنوطة بها، والا فما الجدوى في اختلاف هيئات الكلمات؟!

تهم دراسة الصيغة في الكشف عما تنطوي عليه من دلالات، وما تؤديه من وظائف فنية تنم عنها نغمتها الموسيقية المسموعة، وتناظرها التزييني مكتوبة، ولقد طفت على سطح النص عدة صيغ لفتت اليها الانتباه وكثرتها وتنوعها وانسجامها مختلف، وتجاوزها مؤتلفة، يكمل بعضها بعضا، وتخدم جميعا النص غير مقصرة ولا متلفة.

ومن هذه الصيغ نذكر:

أ-اسم الفاعل: هذه الصيغة تدل على معنى الفاعلية، وهي "ما اشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدوث كضارب ومكرم "[116]، ولها في غالب الأحيان عمل الفعل، وذا ما بين حركيتها، وقد وردت هذه الصيغة ثلاثة عشر مرة جاءت مرتين بصيغة المفرد المذكر وذلك في الكلمات الآتية (متهكم، نايك)، واحدى عشر مرة بصيغة المفرد المؤنث وذلك في الكلمات الآتية (عابسة، هاوية، ذاوية، زاهية، دامية، بائسة، جارية، نائحة، باسرة، باسمة).

جمدت على شفتيه ارزاء الحياة <u>العابسة</u>

فهو التعيس، يذيبه نوح القلوب <u>البائسة</u>[117]

[115]- محمد مبارك، فه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2، 1964م، ص112.
[116]- ابن هشام الأنصاري، شرح شذوذ الذهب، دار الفكر، لبنان، ط2، 1982م، ص507.
[117]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص33-34.

إن لهذه الصيغ سمتها الموسيقية الواضحة فهي تثري ايقاع النص من جهة وتكشف عن مدلولات وايحاءات تصاحب الكلام من جهة أخرى، لقد جعل الشاعر اسم الفاعل في البيتين السابقين في صيغة المؤنث المفرد، وكان الشاعر يعبر من خلالها عن حالته النفسية التي عصف بها، فاغلب وجل الصيغ التي ذكرت لها تأثير على محيط نفسيته، وهذا ما عبر عنه من خلال الصيغ المذكورة.

ب-اسم المفعول:

هو ما دل على حدث ومفعول كمضروب ومكرم"[118]، هذا تعريفه عند القدماء، ونجد نفس التعريف يتكرر عند المحدثين، اسم المفعول عندهم ما كان مصوغا للدلالة على وصف ما يقع عليه الفعل"[119]، فصيغة اسم المفعول هي التي تدل على معنى المفعولية " فهو ما دل على الحدث والحدوث وذات المفعول كمقتول ومأسور، فصياغة اسم المفعول من الفعل الماضي الثلاثي المجرد المبني للمجهول على وزن (مفعول) مثل: كسر، مكسور جرح، مجروح"[120]، أما من غير الثلاثي فهي كما يصاغ الفعل المضارع بإبدال حرف المضارعة ميما وفتح ما قبل الآخر مثل: يرسل مرسل، واسم المفعول هو من الثلاثي على وزن (مفعول) مثل: منصور، وموعود.[121]

ومن نماذج صيغة المفعول في قصيدة يا شعر نذكر:

أرأيت شحرور الفلا مترنم بين الغصون[122]

انه بالرغم من الحالة المزرية والروح التشاؤمية التي عاشها الشاعر الا انه لم يوظف اسم المفعول بكثرة لان اسم المفعول يبين وقوع الفعل أي يفعل في شخص ما جملة من

---

[118]- ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط6، 1980م، ص166.

[119]- محمد الطنطاوي، تصريف الأسماء، ص88.

[120]- ينظر: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1992م، ص82.

[121]- ينظر: المرجع نفسه، ص82.

[122]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص38.

الأفعال، فعدم استعماله من قبل الشاعر لدلالة واضحة ورمزية ايحائية على نبذ الوهن والضعف لهذا ذكر مرة واحدة في كلمة (مترنما) فصيغة اسم المفعول هنا جاءت تحمل في طياتها البهجة والسرور كيف لا وكلمة مترنم تبين السعادة على عكس ما هو معاش،

ولو اكثر الشاعر من استخدام اسم المفعول لأخرج لنا ما هو موجود بالقوة، (الحزن) الى ما هو موجود بالفعل(الواقع)

ج-اسم التفضيل:

وهو الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على ان شيئين في صفة وزاد احدهما على الاخر في تلك الصفة، وقياسه على ان يأتي على وزن (افعل) كزيد اكرم من عمر، وهو اعظم منه.[123]

يقول الحضري:" ان افعل التفضيل اسم لكل ما دل ريادة تفضيلا كانت أحسن، أو تنقيصا كأقبح، وان لم يكن على وزن افعل كخير وشر فلا اعتراض.[124]

نجد اسم التفضيل في اللغة او الكلام العربي ثمانية شروط للوصول اليه فيما يأتي هو أن:

- يصاغ من الفعل، ولا يصاغ من الاسم.
- ان يكون الفعل ثلاثيا مجردا ي غير مزيد.
- ان يكون من الأفعال المتصرفة، وليس جامدا.
- ان يكون الفعل تاما، وان لا يكون ناقص متصرف.
- ان يكون مثبت غير منفي.
- ان يكون الفعل غير مبني للمعلوم.

[123]- خليل ابراهيم، المرشد في قواعد النحو والصرف، ص160.

[124]- خديجة زبار الحمداني، المصادر والمشتقات في معجم لسان العرب، ص190.

❖ ان يكون الفعل قابلا للتفاوت، مستثنى من ذلك الفعل (مات)، لأنه لا يدل عل المفاضلة.

❖ ان لا يكون على وزن (افعل) ومؤنثه على وزنه (فعلاء) نحو احمر، حمراء.[125]

ومن نماذج صيغة اسم التفضيل في قصيدة "يا شعر" نذكر:

فلعــل قلب الليــل ارحـم بالقلوب الباكية.

فعسى يكون الليل ارحم فهـو مثلي يندب.

في المثال السابق ذكر الشابي اسم التفضيل أرحم لكي يبين رجاءه وأمله في من تعود الناس على خشيته وهيبته الى وهو الليل فهو رمز للظلام الدامس والاحزان فهو يرى عكس الناس فنجده يناجي الليل وهو يعلم في نفسه أن هذا الرجاء بعيد، فسبق اسم التفصيل أرحم بكلمة ليل والتي بدورها سبقت بأداة الترجي ففعل الرحمة عادة ما يوجه الى شخص هو أحق بذلك فكيف الحال اذا ما قرن بالليل فهذه دلالة واضحة وخير برهان على ان الشاعر قد فقد الأمل وراح يناجي من لا حيلة له و الأبلغ من ذلك انه وصف هذا الليل بحاله وجعله مثله يندب فهل يجوز الاستعانة عند الانكسار بمن هو يندب.

د- اسم الزمان والمكان :

اسم المكان هو مكان وقوع الفعل، واسم الزمان هو زمان وقوعه نحو مضرب ومجلس أي مكان الضرب والجلوس او زمانهما،[126] فاسم الزمان والمكان هما سامان مصوغان زمان وقوع الفعل او مكانه"[127].

فصياغة اسمى الزمان والمكان،" فهما من الثلاثي على وزن (مفعل) بفتح الميم والعين وسكون ما بينهما، ان كان المضارع مضموم العين، او مفتوحا او معتل مطلقا كمنظر،

---

[125]- خديجة زبار الحمداني، المصادر والمشتقات في معجم لسان العرب، ص190

[126]- فاضل صالح السمرائي، معاني الأبنية في العربية، ص36.

[127]- خليل ابراهيم، المرشد في واعد النحو والصرف، ص158.

ومذهب ومرمى، وعلى وزن (مفعل) بكسر العين ان كانت عين مضارعه مكسورة او كان مثالا مطلقا في غير معتل اللام، كمجلس، موعد وميسر، وقيل:

ان صحت الواو في المضارع كرجل، يوجل فهو من القياس الأول.[128]

ويصاغ كذلك اسم الزمان واسم الزمان واسم المكان من غير الثلاثي على زنة اسم المفعول كالمنطلق والمستخرج وشذت الفاظ نحو: المسجد، المشرق، المغرب المرفق وهو موصل الذراع والعضد المنبت، المنخر، بالكسر وقياسه فتح العين.[129]

ومن نماذج صيغة اسم الزمان واسم المكان في قصيدة "يا شعر" نذكر:

يا قلب لا تجزع أمام تصلب الدهر الهصور

فإذا صرخت توجعاً هزأت بصرختك الدهور[130]

هـا إن أزهــار الربيــع تبسمت أكمامهــا[131]

هـ- صيغة المبالغة:

صيغ المبالغة وابنيتها متعددة كثيرة جهة في التراكيب العربية ولاريب ان في العربية اوزان عديدة كالمبالغة، كفعال نحو: تواب ومفعال نحو: منحار، و فعول نحو: غفور وفعل نحو: حذر و فاعول نحو: فاروق وغيرها..."[132].

وفي التراث العربي نجد سيبويه يقول:" واجروا اسم الفاعل، اذا ارادو ان يبالغوا في الامر، مجراه اذا كان على بناء الفاعل، لانه يريد ان يحدث عن المبالغة فما هو الأصل

[128]- خليل ابراهيم، المرشد في واعد النحو والصرف، ص158.
[129]-فاضل صالح السمرائي، معاني الأبنية في العربية، ص36.
[130]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص34.
[131]- المصدر نفسه، ص39.
[132]- فاضل صالح السمرائي، مرجع سابق، ص92.

الذي عليه اكثر هذا المعنى، فعول، وفعال، مفعال، وفعل وقد جاء: فعيل كرحيم وعليم..."[133].

ومن نماذج صيغ المبالغة في قصيدة يا شعر نذكر:

لكن طيف الموت قاس والدجى طيف رحيم[134]

في البيت السابق ذكر الشاعر صفة الرحمة وقرنها بالدجى، ذلك الدجى كان بمثابة طيف رحيم على قلوب الناس في مقابل طيف الموت لكنه قاس، هنا جعل الشاعر مقابلته وثنائيته الضدية بين الموت والدجى، الا ان كلاهما كان في صورة طيف الا ان الدجى رغم ظلمة لياليه الا انه كان رحيم.

المبحث الثاني: المستوى النحوي

لقد حظيت الدراسات الاسلوبية باهتمام كبير وبخاصة الجانب النحوي من ناحية التركيب اللغوي، الذي يعتمده المبدع في عمله الأدبي للتعبير عن الأغراض التي يريد تبليغها للمتلقي، وعليه فالاهتمام بتركيب الألفاظ وترتيبها على الوجه النحوي السليم لا يعتبر غاية في حد ذاتها، وانما مجرد وسيلة تعمل على تنسيق دلالة النص، تعمل على تثبيت المعاني، وبهذا تعد الجملة الاطار الأساسي الذي تتحدد من خلاله بنية النص ووظيفته، وقبل البدء في تقطيع الجملة سنعرض تعريفا مبسطا لها.

أولا: الجملة:

1-مفهوم الجملة: لا شك أن في دراسة الجملة أهمية كبيرة وفائدة عظمى اذ بما يتم التواصل والتفاهم وليس هناك خطاب لما دون جملة.

---

[133]- سيبويه، الكتاب، ج2، ص110.

[134]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص37.

"عند النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين او أكثر وله معنى مفيد مستقل، والجملة العربية نوعان لا ثالث لهما جملة اسمية وجملة فعلية"[135]. و الجملة هي "عنصر الكلام الأساسي اذ يحصل بواسطتها الفهم والافهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع المادة فكره الى معبر بواسطة الجمل، ويتكلم بواسطتها كذلك"[136].

"فالجملة هي النمط الرئيسي من أنماط النظام، والنظام عنده يتألف من وحدتين أو اكثر ولا يتحقق في الكلمات فحسب بل في مجموعة الكلمات أيضا وفي الوحدات المركبة في أي نوع كانت الكلمات المركبة المشتقات، أ جزاء الجملة كلها، وهو يمكن وحدة التضامن اللغوي عنده"[137].

2-أنواع الجملة

أ-الجملة الإسمية:

الجملة الاسمية كما ذكرها "الزوبعي" في كتابه علم المعاني "أنها تفيد بأصل وضعها ثبوت الشيء لشيء ليس لغيره، وقد تخرج الملة الاسمية عن هذا الأصل فتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم ولا تفيد الجملة الاسمية الثبوت بأصل وضعها ولا الاستمرار بالقرائن الا اذا كان خبرها مفرد نحو الوطن العزيز أو الجملة اسمية نحو الوطن هو العزيز أما أذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد نحو الوطن يسعد أبنائه أو باختصار فأن الجملة الاسمية تدل على الاختصاص

---

[135]- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص93.

[136]- راشد بن حمد بن هاشم الحسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لبنان، ط1، 2004م، ص195.

[137]- محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص13.

أو التحقيق والثبوت"[138]، فأركان الجملة الاسمية أولا الاسم أو انها تبدا بحرف مشبه بفعل مثل أن واخواتها وكان وأخواتها.

لقد استخدم الشابي الجملة الاسمية في قصيدة بالشعر، بكثرة اذ بلغ عدد الجمل الاسمية واحد وسبعون، حيث استخدم الجمل الاسمية المسبوقة بأدوات النداء اثنان وعشرون مرة خبرها يكتسب فاعليه في التعبير وذلك في التعبير عن رغبات الذات وثرواتها وصياغها وهيامها كما عبر من خلال هذا النداء على موقفه الشعري واعتزازه بنفسه، ومن امثلته في القصيدة نذكر:

يا شعر! قلبي، مثلما تدري، شقي مظلم[139]

فالشاعر هنا يخاطب الشعر وكانه انسان ولا اكثر من ذلك انه جعله كشخص صديق يدري ويعلم حاله، فراح بنفس همومه واشجانه شاكيا له حاله، ففي الفاظ مظلم وشعر .....جانب من حياة الشاعر المتكسرة التي لا يريد ان يعرفها غيره وشعره.

ب-الجملة الفعلية:

يعد الفعل هو أساس التركيب في الجملة الفعلية والافعال تصنف من وجهة نظر تركيبية"[140]، فالنص الذي تخضع كل جملة فيه او معظمها الى نموذج أساسي واحد يعد نصا رتيبا اما الأسلوب الفعلي، فيؤدي الى نوع من التنويع الخصب لتعدد ازمانه وحالاته لطاقة اللغة الخلاقة.[141]

وقيل العروج في دلالاته الجملة لابد من إعطاء لمحة ولو بسيطة للفعل وانواعه.

---

[138]- أبي حسن علي بن عيسى الرماني النحوي، كتاب معاني الحروف، تح: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، العربية السعودية، ط3، 1984م، ص244.

[139]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[140]- محمد أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص121.

[141]- صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، ص285.

1ب-مفهوم الفعل:"هو مادله على حدث مقترن بزمان"[142].

2ب-أنواع الفعل:

-**الفعل الماضي:** هو مادل على حدث قبل زمن التكلم.[143]

واذا اردنا ان نحصي الأفعال الماضية في قصيدة "يا شعر" نجدها تتكرر خمسة عشر مرة، فهذا التكرار القليل للفعل الماضي دلالة على ان الشاعر لا يريد الرجوع بتفكيره الى ماضيه المنكسر الذي كان يعيشه فنجده يقول:"

فاذا صرخت توجعا هزأت بصرختك الدهور[144]

فالشاعر رغم توجعه والامه الا انه يكتب ما به من ضر خيفت التنكيل به، فذكر الزمن الماضي لدى الشاعر يسبب له صدمات ويولد في نفسيته توترات كبيرة مع ما يمكن ان يتلقاه من سخريات المحيط الذي يعيش فيه، فالشاعر صار لا يثق بأحد سوى شعره لكي يحكي له ما به.

-**الفعل المضارع:** وهو ما دل على وقوع حدث في الحال او الاستقبال"[145]، فنجد الفعل المضارع حاضر بقوة فقد تردد واحد واربعون مرة في قصيدة "يا شعر" مثل (يبني، يذيبه، يضمة، تدفقت...) فهاته الأفعال تحيل الى عاطفة الشعر الجياشة الصادقة تبرز ما يجول في خاطر الشاعر، فقد عبرت الأفعال المضارعة على نفسية الشاعر المتقهقرة، ومثال ذلك في قصيدة "يا شعر" نذكر:

فمن المدامع ما تدفع جارفا حسك الحياه

---

[142]- خير الدين هني، المفيد في النحو الإعراب والصرف، مؤسسة الإخوة مدني، الجزائر، ط5، 2003م، ص12.

[143]- – أيمن أمين عبد الغني، النحو الكافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص30.

[144]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص38.

[145]- أيمن أمين عبد الغني، النحو الكافي، ص30.

يرمي لهاوية الوجود بكل ما يبني الطغاه[146]

-**أفعال الامر**: استخدم الشابي أفعال الامر التالية(غرد، ردد، اسكب، لا تنفع، لا تسخط، لا تجرع)، ومثال ذلك في قصيدة "يا شعر" نذكر:

غرد، فأيامي انا تبكى على إيقاع نايك

طهر كلومك بالدموع وخلها وسبيلهـــا[147]

ان استعمال فعل الامر "غرد" في المثال السابق دعوة واضحة من الشاعر على ضرورة التحلي بروح تفاؤله دون المراعاة الى حالته المريرة فهو راض بما هو كائن الا انه يدعو غيره من المتلقين لهذا الخطاب الى التفاؤل اما في قوله:

يا قلب! لا تسخط على الأيام، فالزهر البديع[148]

فهنا امر الشاعر قلبه على عدم السخط فهو ليس من شيم المسلمين فالسخط على الأيام ذنب نقترفه دون شعور فهنا الشاعر يلح على عدم السخط لان الحياة لا تقف عند شيء واحد فمعظم الخيرات تأتي دون سابق انذار فلما التشاؤم في الحياة مستمرة وربط هذا الامر بجملة استئنافية كانت بمثابة تعليل على عدم السخط فالزهر بديع والحياة ابدع.

ثانيا: الضمائر:

الضمير هو:" اسم جامد يدل على متكلم، أو مخطب، أو غائب، ولا يثنى ولا يجمع، ويدل بذاته على المفرد المذكر او المؤنث، و المثنى المذكر و المؤنث، أو على الجمع المذكر وجمع المؤنث، و يمكن ان يقع في اول الجملة ويبتدأ به الكلام، وقد يسبق العامل او يستقل بنفسه" وينقسم الضمير الى قسمين متصل ومنفصل:

---

[146]-ابي القاسم الشابي، مصدر سابق، 35.
[147]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص35.
[148]- المصدر نفسه، ص34.

- **الضمير المنفصل:** ويقع في محل الرفع او النصب.

- **الضمير المتصل:** هو ضمير مبني دائما، وله ظهور بارز في اخر الكلمة نطقا وكتابة ولا يتصدر الجملة، ولا ينطق لوحده، لأنه لا يستقل بنفسه ويتصل بالاسم والفعل"[149].

نوعه / الضمير وحالته	المتكلم	المخاطب	الغائب
الضمائر المنفصلة	01	12	04
الضمائر المتصلة	12	10	29
الضمائر المستترة	05	10	37
المجموع	18	32	70

أ-**الضمائر المنفصلة:** لقد تعدد الضمير المنفصل في قصيدة "يا شعر" بين غائب ومخاطب ومتكلم فلقد تردد الضمير المتكلم المنفصل مرة واحدة(1)، بالضمير "انا" ويحيل هذا الضمير الى ذات الشاعر الذي امتلك زمام الخطاب، فكان بمثابة المرسل للرسالة النهائية نحو المخاطب الذي ورد بالضمير المنفصل اثنا عشرة مرة بصيغة الخطاب الانثوي متمثلا في الضمير انت.

ان في عدم تكثيف الشاعر للضمير "انا" يحيلنا الى بيان حالة التأزم و بث الشكوى و الانين في ثوب رومنسي وشاحه الابتعاد عن الذاتية، و الاعتزاز بروح المجتمع و الالتزام بقضاياه، غير ان "الانا" التي وردت في قصيدة "يا شعر" لا تتوقف في أنوية الشعر بل

[149]- محمود مرتجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 2000م، ص60.

تتعداها الى كل انسان عاش مرارة الحياة البائسة، وهذه الخاصية الرومنسي الذي ينطلق من الذات. التجربة الإنسانية ليعبر عن الاخر.

اما الضمير الغائب المنفصل فقد تردد ضمير "هو" الذي يعود على قلبه قلوب الانسان من وراء قلبه، ونلمس فيها لغة جمالية على طريقة أسلوب الالتفات فالشاعر انتقل من الخطاب المباشر "انا" الى الخطاب الغائب "هو" والذي دائما يتحدث فيه عن قلبه فجعل من نفسه مخاطبا لذاته وراء الضمير الغائب "هو"

أما الضمير المنفصل المستتر فقد ورد في قصيدة "يا شعر" توزعت على الضمير المخاطب والمتكلم والغائب على النحو الاتي:

1-الضمير المستتر العائد على المتكلم تردد:- خمسة مرات (5)

2-الضمير المستتر العائد على المخاطب تردد:- اثنا عشر مرة (12)

3-الضمير المستتر العائد على الغائب تردد:- سبعة وثلاثون مرة (37)

انه وبعد قراءة متمعنة يتبين لنا انا الشاعر كان يصب الى التعبير على قضية وحقيقة التشاؤم التي عاشها جراء المعاناة وهو انه صريع المحن يتخبط داخل قوقعة الحزن اذ ذكر قلبه بالضمير الغائب هو وذكر الضمير المخاطب انت الشعر من ورائه فنجد الشاعر يناجي الشعر وشكو له حاله وذكر أيضا انت للدلالة على قلبه الدامي ومن هنا يتبين صراع اخر مع المخاطب انت القلب، الشعر، فهذه الثنائية بين الغائب والمخاطب تنتج لنا ثنائية ضدية قوامها صراع الذات مع الاخر الغائب في حضرة المخاطب.

ب-الضمائر المتصلة: تمثل هذه الضمائر اكبر نسبة من حيث التواجد في قصيدة حيث ترددت واحد وخمسون مرة موزعة بين مخاطب و متكلم و غائب

اذا تردد الضمير المتصل المتكلم اثنا عشر مرة و الضمير المتصل المخاطب عشرة مرات والمتصل الغائب تسعة وعشرون مرة.

لقد عبر الشاعر من خلال الضمير المتصل على حالته الشعورية اتجاه النفس الذات وكذا اتجاه المتلقين انت الشعر، القلب ليبين حالة اتصاله بنفسية الاخرين على الرغم مما يعيشه، كما نستشف دلالة وهي ان الضمير المتصل وكثرة تردده يعود على الغائب المشخص في ذاته. ومن امثلة الضمائر المتصلة المستترة في قصيدة "يا شعر":

فهرت الى صدر التراب و قد قضت اشواقها[150]

ففي المثال السابق عبر الضمير المتصل الهاء الغائب على ازهار الربيع التي احتضنت التراب من بعد قضاء اشواقها، فكأن الشاعر يحيلنا الى حقيقة ان كل انسان فان من بعد قضاء أيامه وشبابه، فهو يكون كالزهرة المتفتحة الى ان تذبل ويصل الى ذروة الفناء

ثالثا: حروف الجر:

1-مفهومها: هي حروف تدخل على الأسماء فتجرها. وحرف الجمع المجرورة به يتعلق بالفعل و ما يشتق منه، وما هو بمعناه، كما يقع خبرا او حالا او صلة للموصول، وحروف الجر هي: من -الى-في-عن-على-الام-الكاف-الياء-الباء-الواو-تاء-مذ-منذ-رب-خلا-عدا-حشا"[151].

وحروف الجر هي التي بواسطتها يتم نقل المعنى من الفعل الذي قبلها الى الاسم الذي بعدا و بمعنى اخر فهي الحروف التي تجر معنى الفعل الى اسم، حيث يقع التحام معنوي وبذل قصير كأنها جسرا يربط بين الفعل والاسم وتسمى أيضا بحروف الضافة.[152]

2-نماذج عن حروف الجر في القصيدة:

"في" حروف الجر الذي تردد ومن بين دلالاته نذكره .

---

[150]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص38.

[151]- محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1977م، ص201.

[152]- ابن السيراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص230.

فتهاملت احزان قلبي في اغاريد الانين[153]

جاء حرف الجر في المثال السابق ليدل على الظرفية المجازية اذ ذكر الشاعر احزانه و ارشد الى انها تاهت وتهاملت في اغاريد الانين فنجد الشاعر مشتت الذات محبوسا بين الانين والحزن وقلبه متهامل ضائع.

كما تردد حرف الجر من في قصيدة "يا لشعر" ومن دلالاته في القصيدة نذكر:

ومن المدامع ما اراح النفس من عباء الهموم[154]

فحرف الجر من والذي وقع في بداية البيت بين من خلاله الشاعر المدامع التبعيض فليس كل المدامع تريح النفس بل بعضها فقط وهو ما يتحدث عنه الشاعر.

كما استخدم الشاعر حرف الجر "عن" أيضا في قصيدة يا شعر ومن بين دلالته في القصيدة نذكر:

فلسوف تغمض جفنها عن كل أضواء الحياة[155]

فلقد دل حرف الجر عن في المثال السابق عن المجاوزة اذ عبر الشاعر عن مجاوزة عيناها وجفونها عن أضواء الحياة برمتها وفي هذه دلالة واضحة على تعاسة الشاعر وشدة حزنه على ما وضع منه وهو بذلك يشير الى الازهار ومن ورائها الى الأيام الجميلة.

رابعا: حروف العطف:

1-مفهوم حروف العطف: "هي حروف تعطف ما بعدها على ما قبلها وهي: الواو- ثم- او-اما-حت-ام المتصلة-بل-لكن-لا- وكلها تقتضي اشتراك بعدها لما قبلها في الحكم عبر الثلاثة الأخيرة (بل-لكن-لا)"[156].

---

[153]- ابي القاسم الشابي، مصدر سابق، ص36.

[154]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص36.

[155]- المصدر نفسه، ص39.

[156]- محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، ص228.

ونجد حرف العطف الواو الذي تكرر وهو حرف من حروف عطف النسق، "وهو التابع الذي يتوسط بينه وبين متنوعه حرف العطف وهو نوعان: الأول: يفيد الاشتراك في الاعراب، و المعنى الثاني يفيد ان المعطوف يشارك في الاعراب فقط، و العطف و هو اشتراك المعطوفين في حكم واحد.[157]

ومن هنا قد جعل الشاعر في قصيدته "يا شعر" لحمة واحدة متناسقة الأجزاء و الوحدات رغم كونها تتكون من "سطرا شعريا بالإضافة الى حروف العطف "الواو"، الذي ساهم في جعل الكلام مفهوما تاما، لا يحتاج الى شروحات وتعليقات إضافية.

2-نماذج عن حروف العطف في القصيدة:

عطف اسم على اسم مثل قوله:

يا شعر انت فم الشعور وصرخة الروح الكئيب[158]

حيث عطف الشاعر الشعور على الصرخة واعاد كل منها الى الشعر ليبين من خلالها حالته النفسية.

عطف فعل على فعل: مثل قوله:

فارحم تعاسته و نح معه كل أحلامه[159]

فهنا الشاعر عطف الفعل ارحم على الفعل نح وذلك طلبا منه على الوقوف والتجلد امام الصعاب والوقوف مع الاخرين جنبا الى جنب عند الشدائد وما يجعلنا نستشف دلالة حروف العطف الواو في القصيدة انه جاء للربط و العطف هو تواليه في تركيب اقاويله ليربط بين أجزاء القصيدة و يزيدها اتساقا وانسجاما معنى ومبنى ومثال ذلك نذكر:

ومن المدامع ما تألق في الغياهب كالنجـــوم

ومن المدامع ما أراح النفس من عبء الهموم[160]

---

[157]- خير الدين هني، المفيد في النحو الإعراب والصرف، ص160

[158]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

[159]- المصدر نفسه، ص36.

[160]- المصدر نفسه، ص36.

ومن حروف العطف أيضا نذكر حرف العطف "الفاء" الذي تكرر في قصيدة "يا شعر" تسعة مرات ومن ذلك نذكر:

يا قلب! لا تسخط على الأيام فالزهر بديع[161]

دل حرف العطف "الفاء" في المثال على السببية كما افاد الترتيب والتعقيب، فالشاعر عند ذكره لسبب يتبعه بنتيجة فالزهر يسمع صرخات العواطف قبل ان يسمع أنغام الربيع.

خامساً: التقديم والتأخير:

1-مفهوم التقديم والتأخير:

تكمن وراء تقديم الألفاظ والعبارات وتأخيرها، معاني بلاغية مهمة، ولفتات جمالية بارزة، فبات التقديم والتأخير كما يقول عبد القهار الجرجاني:" كثيرا الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك عن بديعه، ويقضى بك الى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد السبب ان راقك ولطف عند ان قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان الى مكان"[162].

ومن مواقف علماء البلاغة عند هذا الباب(التقديم والتأخير) الذين تتبعوا التغيرات التي توجد بها وتأثيرها على المعنى والدلالة: ومن هؤلاء "ابن جني" الذي افرد في كتابه "الخصائص" فصلا في التقديم والتأخير، ونجد كذللك "الزركشي" فيعرفه بقوله: "هو احد الأساليب البلاغية فأنهم اتوا به دلالة على تمكنهم في القصيدة، وملكتهم في الكلام وانقياده له، في القلوب احسن موقع واعذب مذاق، ومن هنا التقديم والتأخير تغيير في بنية التراكيب الأساسية او هو عدول عن الأصل يكسبها حيوية ودقة"[163]، معنى ذلك ان التقديم والتأخير انحراف تركيبي في موقعه في الكلمة عن المعايير لغرض جمالي، وتجدر بنا الإشارة الى ان

---

[161]- المصدر نفسه، ص34.

[162]- عبد القاهر الجرجاني، دلايل الإعجاز، ص83.

[163]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 2002م، ص40.

هناك من اطلق على ظاهرة التقديم والتأخير بشجاعة العربية التي تعرب عن لبونة اللغة العربية والتي تتيح للمتكلم عن ما أراد وكيف ما أراد"[164]، فالتقديم والتأخير هو عبارة عن تقنيات اسلوبية للتلاعب بالوضعيات التعبيرية و الموقعية الأساسية للجمل وذلك لاعتبارات بلاغية وجمالية.

2-اقسام التقديم والتأخير:

ان من انصح الكتب في هذا الباب من كتب المتقدمين في تقسيم التقديم والتأخير هو ما نجده عن عبد القادر الجرجاني الذي جعل له قسمان هما كالاتي:

أ2-التقديم على نية التأخير:

ويسمى تقديما معنويا، وهو ما يشمل تقديم المسند ومتعلقة وتقديم المفعولات، والظرف الجار والمجرور.

ب2-التقديم الذي لا على نية التأخير:

ويسمى تقديما لفضيا ويشتمل تقديم المسند اليه والتقديم في التوابع والتقديم في المتعددات"[165].

3-اعراض التقديم والتأخير:

من اهم الأغراض البلاغية التي توجب التقديم والتأخير في الكلام ما يلي:

أ-التشويق الى المتأخر إذا كان المتقدم يشعر بغرابة.

ب-تقوية الحلم والتأكيد عليه.

---

[164]- أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقد والبلاغي، مطبعة إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م، ص169.

[165]- علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخيرفي القرأن، ج1، دار المدار الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص44.

ج–التخصيص وشد الانتباه.

د–كون المتقدم محيط الأفكار والتعجب"[166].

فالتقديم والتأخير اذا يمثلان واحد من ابرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي وهو يحقق غرضا نفسيا دلاليا وهو يقوم بوظيفة جمالية باعتبار علما اسلوبيا خاصا ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند اليه يضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة"[167].

فالمبدع يسعى الى عملية انتقاء و اختبار الفاظه و تكييفها خدمة للمعنى المبتغى توصيله ولو لم تكن عملية الانتقاء لصار الكلام مبتذلا يفتقد البراعة والقوة في التبليغ ولما كانت الالفاظ مطابقة للمعاني، ويمكن القول ان التقديم والتأخير يلعب دورا بارزا في إيصال المعنى المراد وتحقيق بلاغة الجملة من خلال إعادة الالفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم ولدى السامع أيضا، فالتقديم والتأخير في اللغة العربية لا يكون هكذا فحسب بل يكون لغاية نفسية وجمالية ودلالية، وقضية التقديم و التأخير هي محل الاشتراك بين البلاغيين والنحاة، فالبلاغيون يتناولونها من جانب جمالي نفسي، اما النحاة فيتناولونها من جانب نحوي تركيبي، فالرتبة عند النحاة يتغير اعرابها، اما عند البلاغيين فلا يعنيهم الاعراب اكثر، وابواب الرتبة كثيرة في اللغة العربية.

4–نماذج التقديم والتأخير في القصيدة:

أ–تقديم المسند اليه على المسند(الخبر على المبتدأ):

ومثال ذلك في قصيدة" يا شعر" نذكر:

في صدرها أمل، يحدق نحو هاتيك النجوم[168]

في المثال السابق تم تقد الخبر الذي كان عبارة عن شبه جملة من جار ومجرور حيث قدم بشبه الجملة (في صدره)، لأنه تم بموقع الامل لا بالأمل في حد ذاته تكثر الامل في

---

[166]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة(البيان، المعاني، البديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص100.

[167]- راشد بن حمد بن هاشم الحسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص233

[168]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص39.

صدرها فالصدر من الحنان والأمان فمن كان صدره رحبا كانت دنياه في بسط وهناء، فكلما اتسع الصدر ورحب زاد الامل في الحياة، فأنها إشارة من الشاعر يبين اختصاصه في صرف المعاني وزيادتها قوة فتقديم الجار والمجرور الذي كان عبارة عن خبر يفيد الاختصاص واستخدامه ليس اعتباطيا تعسفيا.

ب-تقديم الفاعل على الفعل:

ومثال ذلك:

لا رعشة تعرو يديه، اذا تملقه الفؤاد[169]

لا شك ان التقديم في الجملة المنفية يؤدي نفس الوظيفة النحوية فهو يساهم في تقوية المعنى، ففي المثال السابق قدم الفاعل (رعشة) على الفعل(تعرو) فلقد كان الشاعر يركز على الرعشة (الفاعل) التي اصابت يديه ليبين الحال التي كانت تعريه فتقديم الرعشة (الفاعل) كان عبارة عن تأكيد ومزيد من الضمانة على حدوث هذه الرعشة.

كما قدم الفاعل على الفعل في موضع اخر:

سيان افئدة تأن او القلوب الصارخة[170]

لقد قدم الشاعر في المثال السابق الفاعل على الفعل فلقد كان يركز على الافئدة كونها هي من تتأوه وتتحمل الألم والانين كما ذكر كلمة الافئدة والتي كانت في موقع الفاعل دون ان يذكر كلمة قلوب فعادة ما تكون الافئدة اكثر وطأة وخشيا على النفس.

ج-تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

ومثال ذلك في القصيدة نذكره:

فتدفقت لحنا يردده على سمع الدهور[171]

ففي المثال السابق قدم الجار والمجرور (على سمع) على الفاعل الدهور فالشاعر يريد تسليط الضوء على سمعه لأنه يريد ان يكون هذا اللحن اقل أهمية من السمع والا كيف قدم

---

[169]- ابي القاسم الشابي، الديوان ، ص37.

[170]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[171]- المصدر نفسه، ص39.

المسموع على الحاسية فأراد من هذا اللحن ان يكون مسموعا والمستمع هنا هو الدهور ولكن كان الفاعل عبارة عن جمع لأن الشاعر يريد ان يكون الإحساس والجمع بين مجموعة من الافراد أي حس مشترك.

د-تقديم المفعول به على الفاعل:

ومثال ذلك في القصيدة نذكر:

فيه الجراح النجل يقطر من مغاورها الدم[172]

ففي المثال السابق قدم المفعول به على الفاعل؟ وذلك يذكر كلمة مغاورها التي كانت في محا نصب مفعول به على الفاعل(الدم) فالشاعر ركز على المغاور والتي كانت بمثابة سيلان الدماء وهذا ما ينم على شدة تأثر الشاعر فنجده يذكر المصدر قبل المنتوج فالدماء دماء واحدة الى ان طرقة سيلان هذه الدماء منبعها يختلف فنجد بعضها عاديا ومبتذلا الى انه في مواضع أخرى نجد المنبع لا يقل أهمية عن الدم، فالشاعر في تأزم نفسي وهذا ما حتم عليه ان يقدم حاله يبث شكواه وانينه فصور الامه في دماء فجعلها تقطر وجعل لها مغاور مما يبين شدة توتر الحدة النفسية.

[172]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص33.

الفصل الثالث:

سمات الاسلوبية في التركيب الدلالي والبلاغي

المبحث الأول: الحقول الدلالية

أولاً: مفهوم نظرية الحقول الدلالية

ثانياً: الحقول من وجهة نظر الباحثين

ثالثاً: أبرز الحقول الدلالية في قصيدة "يا شعر"

المبحث الثاني: المستوى البلاغي

أولاً: البلاغة واقسامها

ثانياً: الأسلوب وأقسام

المبحث الاول: الحقول الدلالية:

تمهيد: في هذا الفصل سنحاول عرض وتطبيق نظرية الحقول الدلالية على القصيدة التي بين ايدينا، بغية مناقشة المستوى الدلالي من خلال عرض ابحاثه الجمالية التي تعطي النص معانيه المتعددة من جمالية ونفسية واجتماعية وغيرها، فتناولنا في هذا الفصل المعجم الشعري ومكوناته اضافة الى ابراز اهم الحقول الدلالية التي تجلت في القصيدة، قبل ان نبدأ استفادتنا من هذه النظرية سنسلط الضوء على اهم مبادئها.

أولا – مفهوم نظرية الحقول الدلالية :

الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها ولكي يفهم معنى كلمة يجب ان تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقتها بالكلمات الاخرى في داخل الحقل المعجمي.[173]

ففي بعض الاحيان يفرض التواصل بين الافراد وجود قائمة من الكلمات المشتركة بينهم يفهمون معانيها بكيفية متشابهة او متقاربة، لكن دلالات الكلمات المعنوية يصعب عليهم الاتفاق حول تحديدها، لان درجة فهمها تتقارب من شخص الى اخر، يتبعا للتجربة التي مر بها كل فرد وطبيعة البيئة التي ينتمي اليها المتكلمون بلغة ومستوى التعلم وغيرها من العوامل التي تساهم في تحديد الدلالة"[174].

واحسن طريقة نفهم معنى الكلمة هو تواجدها في التركيب الذي يساهم في ابراز معناها كما يجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها او تبدو مشابهة لها

[173]– عمر أحمد مختار، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، تركيا، ط1، 1982م، ص79.

[174]– ينظر: محمد يونس علي، مقدمة في علم الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، (د/ت)، ص33.

"الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"[175]، ولعل الهدف الرئيسي من التفسير الدلالي هو جمع الكلمات التي تخص حقل معين والكشف عن صلاتها الواحد بالأخر وصلاتها بالمصطلح العام"[176].

كما ترتبط ايضا بنظرية المجال الدلالي والتي تقوم اساسا على تنظيم الكلمات في مجالات الحقول الدلالية تجمع بينها فهناك مثلا مجالات بالأشياء المادية كالألوان والزهور والنباتات والمساكن وثمة حقول اخرى تتصل بجوانب معنوية مثل حقل العواطف الذي يشمل الفاظ الحب والهوى، الكره، البغض، اللوم، الحزن، الكرب، الفرج، السرور وغير ذلك"[177].

ثانيا- نظرية الحقول الدلالية من وجهة نظر الباحثين:

تعددت التعاريف الخاصة بهذه النظرية فكان لها نصيب وافر من الدراسة والتحليل في مباحث الدارسين ولكن الشيء الذي يجب أن نذكر ونذكر بما هو أن هذه التعاريف تكاد تتفق حول المفهوم العام الوارد سابقا، ولعل من أبرز التعاريف الواجب ذكرها في هذا ما جاء به كل من " ستيف ألمان " الذي عرف الحقل الدلالي بقوله: " هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبر"، أما جون ليونس فقد عرفها بقوله:" مجموعة جزيئة لمفردات اللغة " ، وتحمل هذه النظرية بين طياتها مبادئ تقوم عليها من أهمها:"

- لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي، لا يصح انتماء وحدة.

-لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة

-لا يمكن دراية المفردات المستقلة عن تركيبها النحوي

وكما احتوت هذه النظرية على مبادئ فهي تبنى أيضا على أسس نجملها فيما يلي:

---

[175]- فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ط2، 1996م، ص190.

[176]- رينيه ويليك، اوستن أورليك، تر: محي الدين الصبحي، مراجعة حسام خطيب، مؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان، (د/ط)، 1987م، ص181.

[177]- راشد بن حمد بن هاشم الحسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص125-126.

1- الاستبدال: (PARADIJMATIC) : وتعني أن ثمة مفردات يمكن أن تحل محل

أختها في الاستعمال، أو في الدلالة كلفظة وجل، ولفظة (خائف)، ولفظة (متهيب) من، فقد تعد هذه المفردات من المترادفات، ولكنها تحت مفهوم، الخشية والخوف.

2- التلاؤم (syntagmatic): ويعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض يأتي من كونها من باب واحد كما هو الحال من باب الألوان.

3- التسلسل والترتيب (SEQUENCE): "ويعني أن الترتيب يكون بحسب القدوم والأهمية والأولوية، وذلك نحو أيام الأسبوع، أو المقاييس، أو الألوان، أو الترتيب، أو الألف بائي.

4- الاقتران (COLLECTION): أي تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية بما يقرب دلالتها من الفهم، أو يشرح فعلها فاقتران (بعض) بالأسنان يميز لفظ (أسنان) من لفظ (أسنان المشط) و(أسنان المنشار) و(أسنان المسامير) لذلك فإنه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها.[178]

ثالثا: ابرز الحقول الدلالية في قصيدة ياشعر

1- دائرة الحزن والشجن، تشمل الاسماء التالية :

الكئيب، البائسة، توجعا، اليأس، قساوة، الاحزان، جاشت، يبكي الانين، وقد تظافرت في هذه الدائرة مجموعة من العوامل الفنية والنفسية التي ساهمت في التعبير عن الحالة النفسية للشاعر، كما ترجمت لنا عن مكونات الشاعر وعن رغبته في البوح بما يختلج ذاته الكائنة من احزان لطالما كانت تؤرق عاتقه وتلقي الثقل وحملها على نفسيته فجعل الشاعر من دائرتي الحزن والاسى بما ضمنه من كلمات وعبارات خير ترجمان وغير ناقلة لمشاعره

[178]- رشيد العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2002 ،1م، ص191-192.

فعبر من خلالها و وظفها في تراكيب فنية عكست موقفه الشعري ورغبته النفسية، كما اوحت بان الجزء النفسي الخفي كان بليغا عند الشاعر حيث وصل الحزن والالام الى اقصاه وذلك لما تحمله الشاعر وعاناه من ويلات الحياة اليومية وكأبة نفسه سواء كانت نفسية باطنية عميقة غير ظاهرة للعيان او جسدية بادية، كما عبرت عن ما يصبو اليه الشاعر ومن امثلة الحزن والالام في قصيدة "يا شعر" نذكر قول "الشابي" :

جاشت به الاحزان، اذ طفحت بها تلك الصدوع[179]

ففي المثال السابق عبر الشاعر عن الاحزان التي جاشت فأرقت فؤاده وطفحت ما كان عنده من صبر ولعل خير مثال على استعمال دائرة الحزن وهو ايراده ايضا لكلمة الدموع وكذا كلمة البائسة.

2- دائرة التفاؤل والتحدي: تتمثل في الاسماء التالية:

الاماني، البلبل، غريد، تجلدت، لا تسخط، لا تسكب، العرائس، الامل، الضحوك، البسماتّ"

لقد استخدم الشاعر الالفاظ السالفة والتي أدرجها ضمن الحقل الدلالي الخاص بالتفاؤل والصبر حيث كان خبر عاكس للموقف السابق والمتمثل في الحزن فلم يقف الشاعر مكتوف الايدي رغم ما عاناه فكان متجلدا امام الصعاب راغبا في حياة رغيدة قوامها السعادة والتفاؤل فعبر من خلال مجموعة من الابيات على روحه المتفائلة حيث نجده يقول:

يا قلب لا تسخط على الايام فالزهر البديع[180]

يا قلب لا تقنع بشوك اليأس من بين الزهور[181]

---

[179]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص35.

[180]- المصدر نفسه، ص34.

[181]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص34.

ففي المثالين السابقين دعوة واضحة من الشاعر على الرغبة والميول الى حياة مليئة بالسعادة فهو يدعو قلبه على عدم السخط لطالما ان الزهر بديع فالزهر يحمل دلالة نفسية تتجلى في جمالية المعنى الكامنة في مفردة الشاعر ورمزيته التركيبية للوصول الى صهوته الجمالية المقتبسة من الطبيعة التي هي المثال الاسمى للجمال والتفاؤل وهو ما يدعو اليه الشاعر كما ان الزهر يدل على التقدم في الحياة بروح متجددة كما يتجدد الزهر من فصل الى فصل اما في المثال التالي فهنا يحث الشاعر على عدم الاستسلام والخضوع لقساوة الحياة والتجلد امام الصعاب فالشاعر يقول "لا تقنع بوك اليأس، مادام هناك الزهر فلماذا لا نسعى الى السعادة وهذا ما يدل على الرغبة الكبيرة في الخروج من توقع الحزن والالام نحو التفاؤل والصبر.

3- دائرة الطبيعة: وتشمل الاسماء التالية:

"الربيع، الزهور، النجوم، الفضاء، التراب، الغروب، المساء، امواج، البحور، اسماء، الجبال، الشمس، شغف، كهف".

ان في ايراد الفاظ الطبيعة لها دلالة واضحة تكمن في شوق الشاعر لخيرات بلاده وكذا شدة تعلقه بأرضه الحبيبة، كما تنم على ان الشاعر لا يزال يحي بروح متفائلة، فالطبيعة خير برهان على الجمال والسعادة فنجد الشاعر هنا يناجي الطبيعة وهي من خصائص المدرسة الرومنسية وكأن الشاعر يستنطق الجمال فيجعل له دورا في الحوار حاكيا له وباثا لشكواه من خلال الالفاظ الدائرة الطبيعية، فوظفها الشاعر ضمن تراكيب فنية عكست الموقف الشعري وكشفت عن بواطن النفس وخلجاته.

ومن أمثلة ايراد الفاظ الطبيعة نكر قول الشابي:

أنظر الى شفق السماء، يفيض عن تلك الجبال[182]!

[182]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص40.

فهنا وظف الشاعر لفظتين من الفاظ الطبيعة وهي السماء والجبال وهذا خير مثال عن استخدام الطبيعة.

المبحث الثاني: العلاقات الدلالية:

اولا: الترادف:

عرفه القدماء بأنه " تسمية الشيء الواحد بالأسماء المختلفة، نحو السيف والمهند والحسام.[183]

كما عرفه المحدثون بقولهم: " إن المترادفات ألفاظ متحدة المعنى، وقابلة للتبادل بينها في أي سياق"[184].

وبالمعنى الواسع الترادف يعني " الكلمات التي التي تختلف في ألفاظها وتتفق في معانيها، وذلك هو المعنى الذي أعطى للترادف في المعاجم المخصصة بنفس المفهوم نتصور أن قائمة الكلمات المترادفة قد تكون طويلة نوعا ما "[185].

ومن أمثلة الترادف في لقصيدة " يا شعر":

قد قنعت كف المساء الموت بالصمت الرهيب[186]

مـا للمنيـــة لا ترق على الحيـــاة النائحـــة[187]

لقد اورد الشاعر في المثالين السابقين ترادفا بين كلمتين (الموت=المنية) وذلك ليعبر عن قساوة ما عاناه من ويلات الحياة البائسة فنجده يتخبط داخل قوقعة الحزن فالموت هو

---

[183]– حسام البهنساوي، التوليد الدلالي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، (د/ط)، (د/ت)، ص2.

[184]– ابن فارس الصاحبي، في فقه اللغة، ص.6

[185]– ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، نقلا عن: نادية رمضان النجار، أبحاث دلالية ومعجمية، دار الوفاء لدينا، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م، ص10.

[186]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص37.

[187]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص 37.

هادم اللذات فالموت اخر شيء يعانيه الانسان في حياته الدنيا فالشاعر في الابيات يستعطف الموت ويرجاها ان ترق على حياته.

كما نجد ايضا ترادفا اخر في قول الشاعر:

كعرائس الأمل الضحوك، يمسن ما طال الامد

هـــا ان ازهـــار الربيـع تبسمـــت أكمامهـــا[188]

لقد اورد الشاعر في الابيات السابقة ترادفا بين كلمتين (الضحوك، تبسمت) وذلك تعبير عن امله والى ما يصبو اليه من حياة قوامها السعادة فرسم الابتسامات شيء صعب المنال فالسعيد تبدو عليه الابتسامة دائما كما ربط الشاعر ابتسم بكلمة الزهر والربيع والمعلوم ان الربيع يرمز للاخضرار والخصوبة والماء وفيه تكثر الخيرات والسعادة والشاعر هنا بصدد الحث على التفاؤل وهو ما يخدم موقفه.

ثانيا : التضاد:

والتضاد نعني به" وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادان معنى كالقصير في مقابل الطويل، والجميل في مقابل القبيح"[189].

كما يعتبر التضاد" وسيلة من وسائل تنوع أساليب الفرضية وثراء اللغة فهي تمدّ المتكلم بكل ما يريد عند الخطاب سواء في الإطالة أو الإطناب والإيجاز"[190].

والتضاد سمة الوجود فهو أساس التقابل في اللغة وهذا ما يؤكده" الدكتور عبد الرحمان بدوي "بقوله:

---

[188]– المصدر نفسه، ص39.

[189]– رجب عبد الجواد إبراهيم، دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د/ط)، 2001م، ص34-35.

[190]– عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1995م، ص95.

" والوجود في مشاقة مع ذاته ...، التناقض جوهره، والتغير قانونه، الذي يجري عليه في تحقيقهن والتغّير معناه المغايرة، أن يصير الشيء إلى ذاته، وهذه الغيرة معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود ...، وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود ذلك...، وإذا كان الدياليكتيك بمعنى السياق المنطقي من الموضوع صحيحاً في التغير عن حقيقة الوجود، وهو وحدة المنطق الوجوديّ، لذلك المنطق القائم على أساس مبدا عدم التناقض، وهو المنطق الأسترتطالي، فإن هذا المنطق مجرد فكر مثالي".

ومن أهم الذين استفادوا من الثنائيات الضديّة في دراسة المعنى " كريماص"، إذ صنف التقابلات إلى عدّة أنواع:

أولاً تقابلات محورية: لاتقبل وسطا زوج / زوجة

ثانيا تقابلات مراتبية: كبير / وسط / صغير

ثالثا تقابلات متناقضة: متزوج / أعزب

رابعا تقابلات متضادة: صعد / نزل

خامسا تقابلات تبادلية: اشترى / باع.[191]

ومن نماذج التضاد في قصيدة" يا شعر" نذكر:

فهو التعس يذيبه نوح القلـــوب البائســـة[192]

كم قد نضحت له بأن يسلـــو وكـم عزيتـــه

يأتي بأجنحة السكون، كأنه الليل البهيـــــم[193]

---

[191]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص "، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص239.

[192]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص34.

[193]– المصدر نفسه، ص37.

فغدا كأعماق الكهوف، بلا ضجيج او وجيب[194]

وقوله ايضا :

يا شعر ان صداحها، في موتها وحياتها[195]

لقد اقام "الشابي " ثنائية ضدية صورت الواقع المعاش وحياته النفسية في مقابلة رغباته المكبوتة اذ وبواسطة مجموعة من المتضادات عبر عن الطرف الاول لهذه الثنائية الضدية وهو الواقع في الكلمات التالية:

(تعيس، سكون، ضجيج، الموت.)

في مقابل ما يصبو اليه وهو الطرف الثاني من الثنائية الضدية (يسلو، حياة، حركة، سعادة، تفاؤل).

وهذا ما اتاح للقارئ فه موضوع القصيدة كما ساهمت الثنائية الضدية في كسر افق التوقع فالأشياء بأضدادها تعرف انه ومن خلال الابيات السابقة تبين لنا ما يلي:

لقد صور "الشابي" في البيت الاول احزانه و أشجانه من خلال كلمة التعيس وما تحمله من دلالات نفسية عميقة حيث صور التعاسة وكأنها نيران تذيب الحديد وجعل من النوح يذيب القلوب البائسة مما اعطى موقف جمالي واثر بلاغي حيث اعطى لشيء معنوي (المشاعر) صورة المحسوس (الذوبان) وهو من صفة الجمال كل هذا كان يصب في قالب تصوير الحياة حياة الشعر النفسية .

---

[194]– المصدر نفسه، ص37.

[195]– المصدر نفسه، ص40.

المبحث الثالث: المستوى البلاغي

تعريف البلاغة:

" هي موافقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، ولكن البلاغة أصح من الفصاحة فكل فصيح بليغ وليس كل بليغ فصيح "[196]، وهي تنقسم إلى ثلاثة فروع: علم البيان (التشبيه والكناية والاستعارة والمجاز)، علم المعاني (الخبر والإنشاء)، علم البديع (السجع والطباق...)، وعند غوصنا داخل قصيدة "يا شعر" وجدنا أن الشاعر قد تجاوز اللغة الجاهزة إلى لغة مفعمة بالإيحاءات ومليئة بالحركة والحيوية وهذا ما يعكس عمق حزنه وآلامه، ومدى كآبته، وذلك من خلال تعبيره للتعبيرات المجازية التي تزيد القصيدة رونقا وتقوي المعنى كالكناية والاستعارات والتشبيهات، ونذكر من بين تجليات البلاغية في القصيدة ما يلي:

أولا: الاستعارة:

- **مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا:**

أ- لغة:

تعد الاستعارة من الأساليب الإنشائية التي كانت محور الدراسات العربية، فهي من أروع ما أنتجته القريحة البشرية في الأساليب حيث تعمل على تورية المعاني الحقيقية وتصوريها في صور مجازية، وتفتح آفاقا جديدة أمام القارئ في القدرة على التعبير عن ما يريده في صبغة تجعل من الكلام حلو العبارة قوي التأثير، مشحونا بالتشويق والغرابة، والاستعارة في اللغة من قولهم: " أعاره الشيء إِعَارَةٌ وأَعَارَهُ: أَعطَاهُ إِيَاه عارية واستعار

[196]- فريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص7.

الشيء منه طلب أن يعطيه إياه عارة، وهي في علم البيان: استعمال الكلمة بدل الأخرى لعلاقة المشابهة مع قرينة دالة هذا الاستعمال "[1].

من خلال هذا التعريف اللغوي يتضح لا أن الاستعارة لا تتم إلا بين شيئين يتعارفان ويجمع بينهما صلة ما، وهذا ما نلحظه في الاستعارة للتجسيد، فهي تكون في لفظين بينهما وجه شبه معين فلا وجود لها إلا بوجود وجه شبه بين المستعار له والمستعار منه.

ب-اصطلاحا:

لنتعرف أكثر على معنى " الاستعارة " سنعرض تعريف الكبار رجال البلاغة لها وأولهم " فخر الدين الرّازي "، الذي يرى أن الاستعارة: " ذكر الشيء باسم غيره وجعلها تنطلق من التشبيه وهي مبالغة فيه "[2].

وقد عرفها " الجاحظ " بقوله " الاستعارة تسمية باسم غيره، إذ قام مقامه فاشترط إمكانية أخذ المستعار له مقام المستعار منه، ويكون هذا بوجه شبه بينهما "[3].

أما " السكاكي " فقد عرفها بقوله: " الاستعارة في الجملة أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به "[4].

وقد تطرق " ابن الأثير " كذلك للاستعارة فأعطى لها تعريفين:

يقول الأول: " الاستعارة هي طي ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه والاكتفاء بذكر المستعار الذي هو المنقول.

---

1 – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص188.

2 – فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص122.

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت، ص153.

4 – عثمان موفي، الأنموذج في بحث الاستعارة، دار الوفاء، مصر، دط، 2010م، ص13.

ويقول في تعريفه الثاني: " الاستعارة هي نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه "[1]، كما عدها " ابن الأثير " حين قال: " المجاز ينقسم إلى قسمين توسعا في الكلام والتشبيه، والتشبيه ضربان: تشبيه تام وتشبيه محذوف، والتشبيه التام أن يذكر المشبه والمشبه به، والتشبيه المحذوف أن يذكر المشبه ويحذف المشبه به ويسمى استعارة "[2].

والاستعارة " هي المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابه دائما، وتكمن بلاغتها في كونها تناست أحد طرفي التشبيه، وتحملك عمدا على تخيل صورة جيدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور "[3].

فهذا المثال وغيره من الأمثلة هي التي بعينها نراها في المصنفات البلاغة من بعده ولم يزيدوا عنها شيئا سوى التسمية وبعض الضوابط والتعريفات، أما جوهر الفكرة فهو موجود عن الجميع، فالاستعارة هي قوام التعابير البيانية المبينة على التشابه وإظهار فكرة أخرى أكثر وضوحا وشهادة منها، لا يربطها بها إلا شيء من التشابه والتماثل لذلك كثيرا ما عدها البلاغيون تشبيه حذف أحد طرفيه، ويمكن القول من مجمل التعريفات وإن اختلفت في الطرح أن " الاستعارة " من المجاز وعلاقتها المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، والاستعارة هي المبالغة في التشبيه وتنطلق أساسا منه.

ج- أقسام الاستعارة:

نظرا لكون " الاستعارة " لفظا استعمل في غير معناه لعلاقة مشابهة بين معنيين فانقسمت إلى تصريحية ومكنية بناء على حضور الطرف الأول أو الثاني من طرفي التشبيه.

---

1 – ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1990، ص70.

2 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البيان، المعاني، البديع)، دار النهضة، بيروت، دط، دت، ص361.

3 – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص71.

1-الاستعارة التصريحية:

هي ضرب من المجاز اللغوي، وهي: " كلمة أو جملة لم نستعملها في معناها الحقيقي بل في المعنى المجازي مع قرينة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي "[1]، " فإذا ذكر الكلام لفظ المشبه به كانت استعارة تصريحية أو مصّرحة "[2].

2- الاستعارة المكنية:

هي " أن يحذف المشبه به بعد أن نستبقي على لازم من لوازمه يكني عنه، ثم سنده المشبه به المذكور في الكلام، فإذا ذكر المشبه به فقط وحذف المشبه وأشير إليه بذكر لازمة يسمى تخييلا فالاستعارة تكون مكنية "[3]، وبعبارة أخرى هي " التي حذف فيها المشبه وبقيت صفة من صفاته ترمز إليه"[4]، ومن خلال ما تقدم يتضح أن الاستعارة تنقسم إلى قسمين: استعارة تصريحية واستعارة مكنية فالأولى هي التي حذف فيها المشبه وصُرح بالمشبه به، أما الثاني فهي التي حذف فيها المشبه به وصُرح بالمشبه.

د- بلاغة الاستعارة:

إن أسلوب الاستعارة من أكثر الأساليب تأثيرا في النفس وإرهافا للحس ووظيفتها لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية، كما أنها ليست شرحا ولا توضيحا للمعنى النثري، إنما " تبدوا قيمتها في حقيقة بأنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر وكل ما فيه من خصوصية، وتفرد وتميز لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ، وعلى ذلك تحدث بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد، وقد تجرد من أي علاقة يمكن فهمها، فهذه أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية، وربما هي التي

---

1 – عبد العزيز قليقلة، في البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص360.

2 – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 2005م، ص277.

3 – عبد العزيز قليقلة، في البلاغة الاصطلاحية، ص361.

4 – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص278.

تتضمن الأداة المثلى في المعرفة "[197]، ويمكن التلخيص بأن الاستعارة أسلوب يتوصل به الشاعر لتشكيل أفكاره ومشاعره وتجسيدها بشكل جمالي مؤثر بعيد عن التقرير والتصريح ويلجأ إلى الإيماء والإيحاء.

-ومن نماذج ذلك في قصيدة "يا شعر" نذكر: الاستعارة المكنية:

يا قلب! لا تسخط على الايام فالزهر البديع

يصغي لضجات العواصف قبل انغام الربيع[198]

في الابيات السابقة صورة بيانية تجسدت في الاستعارة حيث به الشاعر الزهر البديع بالشخص الذي له اذان يصغي والاكثر من ذلك انه لا يستمع فقط بل يصغي وهذا مزاد النص البلاغي اثر اكبر ولقد حذف المشبه به وهو الانسان وترك قرينة دالة على ذلك وهي فعل الاصغاء(يصغي) على سبيل الاستعارة المكنية ويكمن سر بلاغتها انها اعطت ومنحت للجماد صفة المحسوس المتحرك وهو ما يسمى بالتشخيص حيث شخصت الزهر في صورة كائن حي وألبست الجماد ولقد ساهمت هاته الصورة البيانية في اعطاء النص الشعري تأكيدا اكثر كما عززت من الموقف الشعري للشاعر اذ ان الشاعر يشعر بالحزن وهو ما عبرت عنه الصورة السابقة، كيف لا ولقد صور الشاعر الازهار التي ترمز للأمل والتجدد بالشخص الذي يستمع للعواطف والأشجان.

كما نلمس استعارة مكنية اخرى في قول الشاعر:

إن المدامع لا تضيع حقيرها وجليلها[199]

نلمس في البيت السابق صورة بيانية تمثلت في الاستعارة المكنية حيث شبه الشاعر المدامع بالإنسان الذي له ضمير ومسؤولية في قوله: ان المدامع لا تضيع حقيرها وجليلها

---

[197]- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (المعاني، البيان، البديع) شركة مكملان، ط7، 1994، ص105.

[198]- أبي القاسم الشابي، الديوان، ص34.

[199]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص35.

وحذف المشبه به وهو الانسان وترك قرينة دالة على ذلك وهي لا تضيع ففعل ضاع دائما ما يتعلق بالشخص المدرك ويكمن سر بلاغتها في التشخيص حيث شخص المدامع ووهبتها صورة المحسوس و الأبلغ من ذلك انه جعل من المدامع تملك الحقير و الجليل وفي هذه الصورة البيانية ابراز لحقيقة اراد الشاعر البوح بها، وهي ان المدامع مدامع الناس تمس الحقير والجليل اي كل ذلك عائد لضمير الشخص.

وهناك مثال عن الاستعارة المكنية في قول الشاعر:

ها إن أزهار الربيع تبسمت اكمامها[200]

في البيت السابق صورة بيانية تمثلت في الاستعارة المكنية حيث شبه الشاعر أزهار الربيع بالخص الطيب الذي يملأ شعره وفاهه التبسم، حيث حذف المشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل تبسمت على سبيل الاستعارة المكنية، ويكمن سر بلاغتها في التشخيص والتجسيد وفي هذه الصورة البيانية عكس وابراز للموقف الشعري حيث على الرغم من ويلات الحياة واحزانها الا ان الشاعر لايزال يتمتع بروح تفاؤلية.

ثانيا: التشبيه:

1-مفهوم التشبيه لغة واصطلاحا:

أ-لغة:

التشبيه من أساليب البيان المهمة في مجال التصوير الشعري، تزدحم فيه المشاهد وتتكامل فيه الصور فهو من الأساليب البيانية، ليس في اللغة العربية فحسب، وقد عني به العرب وجعلوه من مقاييس البراعة الأدبية باعتباره انزياحا عن المألوف، والتشبيه لغة بمعنى " المثل، وتشابه شيئان بمعنى أشبه كل منهما بالآخر والتشبيه هو التمثيل وتشابه الشيئان بمعنى أشبه كل منهما الآخر حتى التبسا "[201]، وورد التشبيه في القرآن الكريم بدلالات مادة

---

[200]- المصدر نفسه، ص39.

[201]- ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (شبه)، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة منقحة، 2007، ص266-267.

شبّه بمعنى الاقتباس نحو قوله تعالى على عيسى – عليه السلام– " وما صلبوه ولكن شبَه لهم "[202]، بمعنى التبس عليهم الأمر، وقوله أيضا على لسان بني إسرائيل: "إن البقر تشابه علينا "[203]، بمعنى شابه كل منهما الآخر حتى التبس عليهم الأمر في التفريق بينهم .

ب–اصطلاحا:

تحدث "عبد القاهر الجرجاني" عن التشبيه في كتابه الدلائل إلى " وصف أو صورة أو هيئة من شأنها

أن تبصر أبدا فالتشبيه المعقود أبدا نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى ومن مخلفته فالتشبيه المردود نادر مبتذل"[204].

ويعرفه "السكاكي" بقوله: " التشبيه مستدعي طرفين مشبها ومشبها به واشترك بينهما من وجه وافترقا من آخر وإلا فإنه جيز بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه، يمنعك محاولة التشبيه بينها لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا يوصف "[205].

وقد خصص" ابن الأثير" في كتابه "المثل السائر" بابا واسعا للتشبيه أيضا فالتشبيه عنده " أحد أقسام المجاز وهو التوسع في الكلام والتشبيه والاستعارة، وتحدث عن فائدة التشبيه ورأى أن تشبيه شيئين أحدهما بالآخر يجب تشبيه معنى بمعنى وتشبيه صورة بصورة، وتشبيه صورة بمعنى "[206]، والتشبيه عند علماء البيان هو " عقد المماثلة بين أمرين، لاشتراكهما في صفة أو أكثر وذلك بواسطة أداة"[207]، أو هو التماس مماثلة بين

---

[202]– القرآن الكريم، رواية ورش، النساء، الآية 157.

[203]– سورة البقرة، الآية 70.

[204]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، موفم للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 1991م، ص151.

[205]– السكاكي، مفتاح العلوم،مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1356هـ، ص39.

[206]– يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص33.

[207]– محمد موازين، الوضع في الإعراب والنحو، دار هومة، الجزائر، دط، 2004م، ص95.

أمرين أو أكثر لقصد الاشتراك بينهما في صفة من الصفات، لغرض يريد المتكلم عرضه بقصد أو بغير قصد "[208]، إذا وبعبارة أخرى هو مشاركة أمر لآخر في المعنى.

ومن خلال المفاهيم المختلفة والمتنوعة نخلص إلى أن التشبيه صورة من صور البيان، فهوة الصورة الرائعة والتي وغن وردت في البيت الشعري أضافت له بعدا آخر وألبسته حلة جديدة وضمنته دلالته بعيدة الأنوار تنقله من السطحية إلى العمق، فهو بيان الأشياء التي شاركت غيرها بصفة أو أكثر ويتطلب حضور أركانه.

ج- أركان التشبيه:

يتألف التشبيه من أربعة أركان هي:

-" المشبه: هو الركن الذي يراد التشبيه بركن أو بطرف آخر وإلحاقه به.

-المشبه به: هو الركن أو الطرف الذي يراد أن يشبه به الركن أو الطرف الأول للماثلة بينهما، وأطلق على المشبه والمشبه به بطرفي التشبيه.

-أداة التشبيه: وهي اللفظة التي تستخدم للدلالة على التشبيه وتربط المشبه بالمشبه به، وقد تذكر أو تحذف من الجملة، وهي على ثلاثة أنواع: حرف، فعل اسم "[1].

-وجه الشبه: " ويسمى أحيانا الصفة التي تجمع بين المشبه والمشبه به "[2].

د- أدوات التشبيه:

أدوات التشبيه هي كل لفظ دل على المشابهة وهي إمّا:

---

[208]- حميد آدم ثويني، البلاغة العربية (المفهوم والتطبيق)، دار المناهج، عمان، الأردن، دط، 2006م، ص247.

1 - حميد آدم ثويني، البلاغة العربية (المفهوم والتطبيق)، ص251-252.

2 - المرجع نفسه، ص254.

-الكاف: " هي أصل في الدلالة على معنى المماثلة والمشاركة، والأصل فيها أن يليها المشبه به، إما لفظا أو تقريرا، وقد تدخل الكاف على المشبه في التشبيه المقلوب مبالغة في التشبيه، وتدخل على المشبه عند ظهور الحال "[3].

-كأن: يأتي بعدها المشبه، وتفيد التشبيه بالمشتق، ومن الملاحظ أن " كأن " أبلغ من التشبيه بالكاف لما عليه من توكيد لأنها حركية من الكاف، وأن الحرف المشبه بالفعل بمثابة حرفين "[4].

-الأفعال: وهي " التي تفيد معنى المشارك والمماثلة نحو: يماثل، يشابه، يعارض، يحاكي، والمشبه به يأتي على صورة المفعل به لهذه الأفعال "[5].

-الأسماء: " وهي مثل شبه وكذلك الأوصاف المشتقة المفيدة لهذا المعنى مثل مماثل، مشابه، محاك، والأصل في مثل وشبه ونحوهما من الأسماء المضافة لما بعدها أن يليها المشبه لفظا وتقريرا "[209].

هـ- أنواع التشبيه:

1- أنواع التشبيه باعتبار الأداة التي تذكر أو تحذف:

-**تشبيه مرسل:** " وهو التشبيه الذي تذكر فيه أداة التشبيه لفظا او هو التشبيه الذي قيل بطريقة عفوية أي أرسل بلا تكلف فذكرت أداة التشبيه بين طرفيه.

-**تشبيه مؤكد:** وهو ما حذفت منه الأداة ويقصد بالمؤكد أي أن الشبه بين الطرفين مؤكد وأكيد "[210].

---

3 - يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص194.

4 - حميد آدم ثويني، البلاغة العربية (المفهوم والتطبيق)، ص254.

5 - المرجع نفسه، ص نفسها.

[209]- أحمد أبو المجد، في البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار جرير، ط1، 2010م، ص28.

[210]- المرجع نفسه، ص30.

2-أنواع التشبيه باعتبار وجه الشبه:

-**تشبيه مفصل:** " وهو ما ذكر فيه وجه الشبه منصوبا على التمييز.

-**تشبيه مجمل:** وهو ما حذف منه وه الشبه ظاهرا أي تشبيه مختصر مجموع.

-**تشبيه بليغ:** وهو ما حذف منه الأداة ووجه الشبه.

-**تشبيه مقلوب:** وهو ما جعل المشبه به بادعاء أن وجه الشبه فيه، وتعود فائدته إلى المشبه به لادعاء أن المشبه أتم وأكمل وأشهر من المشبه به في وجه الشبه.، والمقصود في القلب هنا أي المبالغة، وسماه " ابن جني " بغلبة الفروع على الأصول.

-**تشبيه ضمني:** وهو ما يفهم ضمنيا من الكلام ويتميز أن يخلوا من الأداة ويأتي طرفاه في تركيبين متواليين، لكن لكل منهما معناه المستقل المشبه في شطر والمشبه به في شطر ثاني ويؤكد مضمون الشطر الأول، وبينهما علاقة تناظر "[1].

3-أنواع التشبيه من حيث البساطة والتركيب:

-**تشبيه مفرد:** " وهو ما كان وجه الشبه فيه أمرا واحدا مفردا.

-**تشبيه تمثيلي (مركب):** وهو ما كان فيه وجه الشبه صورة مركبة، أو حالة مركبة، أو جملة صفات، وهو ما كان فيه وجه الشبه فيه وصفا منتزعا من متعدد حسي أو غير حسي، وهو نوعان: ظاهر الأداة، وخفي الأداة.

-**تشبيه غير تمثيلي (غير مركب):** وهو ما لم يكن فيه وجه الشبه منتزعا من متعدد بل من حالة أو صورة واحدة "[2].

و- بلاغة التشبيه:

1 - يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص49.

2 - حميد آدم ثويني، البلاغة العربية (المفهوم والتطبيق)، ص270-272.

" تكمن بلاغة التشبيه في أن ينتقل بنا من الشيء نفسه إلى طريق يشبهه أو صورة بارعة تماثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال وممتزجا بقليل من الخيال أو كثيره كان التشبيه أروع للنفس "[3].

كما أن أسلوب " التشبيه " مع " ما فيه من إثراء أدبي وجمالي فني، وإبداع في تصوير وصورة حية وضاءة، وإيقاظ للهمة، وتقنية لأكمام الأفكار، فإنه مع كل ذلك ميدان يتسابق فيه فحول البلغاء، فيوجد هذا تارة وذاك تارة أخرى كما يتسابق الرماة في إصابة الهدف كذلك نجد الشيء الواحد يظهر في صورة واحد مختلفة ومتعددة يبرز كل بالصورة التي يريدها، وإن شئت فقل التي تبتدعها قريحته "[1].

وختاما يمكن القول أن التشبيه كغيره من الأساليب الإنزياحية التي تخص الأقوال وفنونها، جيء به ليؤدي رسالة ذات أثر نفسي حسي جمالي، وليحقق أغراضه النفسية في علم البيان الذي هدفه التأثير في النفوس.

ومن نماذج التشبيه التام في قصيدة "يا شعر" نذكر:

يا شعر! هل خلق المنون بلا شعور كالجماد

لا رعشـــــة تعــرو يديــه اذا تملقـه الفؤاد؟[2]

في البيتين السابقين تشبيه تام استوف جميع اركان التشبيه من مشبه ومشبه به واداه تشبيه ووجه الشبه على النحو الاتي:

-المشبه: المنون

-المشبه به: الجماد

---

3 – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص246.

1 – فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها،(علم البيان والبديع)، دار الفرقان، الأردن، ط10 ، جديدة منقحة، 2005، ص119.

2 – ابي القاسم الشابي، الديوان، ص37.

-اداة التشبيه: الكاف

-وجه الشبه: رعشة

وتكمن بلاغة هذا التشبيه في كون الشاعر صورة المنون(الموت) اليائس في اعلى ذروته حيث يصدح هذا المنون بقلب الشاعر من دون رأفة ولا احساس فجعل المنون في صورة جماد، هذا الاخير الذي لا تمتلكه احاسيس ولا مشاعر فلا تجاوب مع الجماد، كذلك صور الشاعر حال المنون بقوله لا رعشة تعرو يديه فأفئدة الناس تتقلب متملقة ترجو الخلاص الا بطش المنون لا يبالي بذلك كونه كالجماد، كما عزز هذا الشبه من تصوير الموقف الشعري للشاعر فهو يعلم في ذاته انه يصارع الاحزان لوحده وقساوة الظروف كقساوة الموت وهو ما عبر عنه في البيتين الشعريين السابقين.

-نماذج عن التشبيه المؤكد:

يا شعر انت نشيد امواجي الخضيم الساحرة[211]

نلمس في البيت السابق تشبيه مؤكدا حيث ذكر الشاعر المشبه(الشعر) والمشبه به(نشيد امواج الخضيم) و أداة التشبيه محذوفة ووجه الشبه(الساحرة) وهي صيغة التشبيه المؤكد.

وقد اراد الشاعر من وراء هذا التشبيه ان يبين قيمة الشعر ومكانته في قلبه وجعله رمزا لنفسه كما جعل منه مثل النشيد الامواج ليعبر عن دلالته الشعر في نفسه، فالشعر يسحر القلوب كما تسحر الاناشيد قلوب مستمعها فكلاهما يأثر في نفسية ا لمتلقي عبر اصوات تبعث كذبذبات.

نماذج عن التشبيه البليغ: ونموذجه في قصيدة "يا شعر" نذكر:

يا شعر انت مدامع علقت بأهداب الحياة[212]

---

[211]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص39.

[212]- المصدر نفسه، ص34.

فهنا شبه الشاعر الشعر بالمدامع وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه وهذا ما جسد التشبيه البليغ حيث يحذف منه وجه الشبه واداة التشبيه، ويب الشاعر من وراء هذا التشبيه الى جعل الشعر بمثابة المدامع التي تغسل ما وقع على الاهداب وتطهر القلوب من اوجاعها كذلك الشعر يفعل بالقلوب، وفي استعمال التشبيه لدلالة على تقريب الصورة اكثر فاصبح الشعر في مخيلة الشاعر مدامع تذرف لتحقق الألم والأحزان، بفضل النشوة التي تسكب من المدامع والتي تستنزع من ألام الأحزان وأفراح الحياة التي تتولد من رحيم الفؤاد.

ثالثا: الكناية:

1-مفهوم الكناية لغة واصطلاحا:

أ-لغة:

الكناية فن من الفنون الجميلة، تحتاج إلى حس لغوي مرهف وقائل ذكي يختار المعنى ثم يخفيه، ويشير إليه بأحد المعاني المنبثقة، والكناية في اللغة وردت في العديد من المعاجم والمصنفات العربية اخترنا منها " المعجم الوسيط " والذي عرفها على أنها: " كُنَا الشَيء كُنُونًا: اسْتَتَرَ، وكُنَ الشيء كُنًا، ستره وكَنَّ عن كذا كِنايَة: تَكَلَّمَ بما يستدل به عليه ولم يصرح "[1].

من هذا المفهوم يتضح أن الكناية في اللغة هي كل ما تكلم به الإنسان ويريد به غيره.

ب-اصطلاحا:

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وإذا تتبعنا مفهومها عبر التاريخ نجد جملة من علماء العربية تطرقوا على مفهومها على تعاقب الأجيال نذكر منهم " أبا عبيدة معمر بن المثنى " (ت 209هـ)، أول من تعرض لها في كتابه " مجاز القرآن " فهو يمثل الكناية في كتابه هذا بأمثلة على نحو قوله تعالى: " كُلُ مَنْ عَلَيهَا فَانْ "[2]، وقوله جل شأنه: " حَتَى

1 – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، ص802.

2 – سورة الرحمان، الآية 26.

تَوَارَت بالحِجَاب "[3]، وقوله تعالى أيضا: " كَلَّا إِذَا بَلَغَت التَرَاقي "[4]، " ثم عقب على الآيات بأن الله عز وجل كَنّى بالضمير في الأول على الله، وفي الثانية على الشمس وفي الثالثة على الروح "[213].

بمعنى أن " ابن المثنى " يستعمل الكناية استعمالا لغويا والنحويين بمعنى الضمير أي أن الكناية عنده هي كل ما فهم من سياق الكلام من غير أن يذكر اسمه بصريح العبارة ثم تلاه فخر الدين الرازي ثم الجاحظ الذي وردت عنده الكناية في عبارة " ربّ كناية عن إفصاح "، وقال بعض الهنود "جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح إلى الكناية إذا كان الإفصاح غير طريقه "[214]، ومعنى ذلك أن الكناية تستطيع أن تخرج التصريح والإفصاح إذا لزمت الصورة ذلك، ولكن مع هذا لم يحدد " الجاحظ " بالدقة مفهوم ومعنى الكناية فقد وردت عنده بمعناها العام وهو التعبير عن المعنى تصريحا لا إفصاحا كلما اقتضى الحال ذلك.

بمعنى أن الكناية عند " الجاحظ " كما نرى هنا معدودة من الأساليب البلاغية التي قد يتطلبها المعنى للتعبير عنه ولا يجوز إلا فيها، وأن العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي يتطلبها أمر خاص بالبلاغة والذي يتبع " الجاحظ " فيما قاله عن الكناية وفيما أورده من أمثلة لها، يرى أن استعمالها استعمالا عام يشمل جميع أضرب المجاز والتشبيه والاستعارة والتعريض دون أن يفرق بينهما.

كما يعرفها " السكاكي " بقوله: " هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور على المتروك "[215].

---

3 – سورة ص، الآية 32.

4 – سورة القيامة، الآية 26.

[213]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص203–204.

[214]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص88.

[215]– يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية، عمان، الأردن، ط1، 1998م، ص158.

نستنتج من خلال المفاهيم الواردة للكناية أنها تدور في فلك واحد، غير أن كل واحد منها والرؤية التي نظر بها إليها، ولكن كلهم يتفقون على أنها لفظة أريد معناها، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي، ويمكن أن تجنح إلى المجاز.

ج- أركان الكناية:

- **الدليل:** " وهو الكلام بمعناه الظاهر القريب.
- **المدلول:** وهو المعنى المستبدل عليه أو المقصود الذي يكون صفة أو موصوفا أو نسبة "[216].

ومن أمثلة ذلك في قصيدة" يا شعر" نذكر:

كناية عن صفة (الوحدة والتغرب) في قوله:

أرأيت ام الطفل تبكي ذلك الوحيد

فالشاعر في المثال السابق اكنى من وراء الطفل وأمه التي تبكي فجعل من هذا الطفل وحيدا وامه تذرف الدموع ليعبر من خلالها عن وحدته والامه التي يعيشها بمفرده، يبكي نفسه بنفسه.

و في موضع اخر:

فلكم ارقت مدامعي، حتى، تقرحت الجفون[217]

ففي المثال السابق كناية عن صفة الحزن الشديد، هذا الحزن الذي كان يكنه الشاعر في نفسه فجعل مدامعه تؤرق بفعل كثرة النوح، الى ان وصل به الحال حتى تقرحت جفونه، وهو من خلال هذه الكناية يعبر عن حالته النفسية المتأزمة والمتقهقرة جراء ما يعيشه.

رابعا: الجناس:

---

[216]- فواز فتح الله الرامني، البلسم الشافي في علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب الجامعية، الإمارات، ط1، 2009م، ص105-106.

[217]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص37

1-تعريف الجناس:

من فنون البديع اللفظية، ومن أوائل من فطنو إليه " عبد الله بن المعتز "، فقد عدّه في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى وهو يعرفه بقوله " التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها "[218].

فمفهوم الجناس عند " ابن المعتز " مقصور كما نرى على تشابه الكلمات في تأليف حروفها، من غير إفصاح عما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا.

ويعرفه " الخليل بن أحمد " حيث يقول: " الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها ".

ويعرفه " ابن الأثير " هو " أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا، وذلك يعني أن هو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء ".

2-والجناس ينقسم إلى قسمين: تام وغير تام، "

أ-الجناس التام:

هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة حروف هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة ".

ب-الجناس غير التام:

" وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها ".

---

[218]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البيان، المعاني، البديع)، ص613.

وتكمن بلاغته في أنه يساعد في تثبيت المعنى في ذهن القارئ، ويولد إيقاعا موسيقيا تطرب له النفس

-ومن امثلة الجناس الغير تام في قصيدة يا شعر نذكر:

يا شعر انت نشيد أمواج الخضم الساحرة

الناصعات الباسمات الراقصات الطاهـــــرة[219]

ففي البيتين السابقين نلمس جناسا ناقصا بين الكلمتين الساحرة و الطاهرة و أيضا في الكلمات الناصعات الباسمات الراقصات، ويكمن سر بلاغة الجناس في تقوية المعنى وتأكيده ورسم صورة تركيبية في ذهن المتلقي، كون الجناس يحمل جرسا موسيقيا عذبا يأنس القلب و يطرب الاذن، فمن خلال هاته الموسيقى يتسنى المتلقي استشفاء المعنى و استنباطه كما ينم على قدرة الشاعر اللغوية الايحائية وكذا قدرته الفنية التركيبية في نسج الابيات الشعرية وفق نسق لغوي عفوي مسترسل.

خامسا: الطباق:

1-تعريف الطباق:

الطباق في اصطلاح رجال البديع هو " الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام او بيت شعر، كجمع اسمين متضادين مثل: النهار والليل، والبياض والسواد، والحسن والقبح، والشجاعة والجبن، وكالجمع بين فعلين متضادين مثل: يظهر ويبطن، يسعد ويشقى، ويعز ويذل، ويحي ويميت.

والطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق السلب

أ-طباق الإيجاب: " هو ما سرح فيه بإظهار الضدين أو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا ".

[219]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص39.

ب–طباق السلب: " وهو ما لم يصرح به بإظهار الضدين أو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا ".

ومن امثلة ذلك:

–الطباق الايجاب:

ان المدامع لا تضيع حقيرها وجليلها[220]

في البيت السابق محسن بديع يتمثل في طباق الايجاب الذي وقع بين كلمتي حقيرها و جليلها، فالحقير والجليل كلمتان متضادتان في المعنى، فحقير القوم ليس كجليله، فلقد ذكر الشاعر المدامع مسبوقتا بأداة نصب و توكيد ليصدر حكما فهو يؤكد بان المدامع ويقصد بذلك الدموع بانها تمس كل الأصناف من حقير وجليل و في ذلك دلالة على روح الشاعر العادلة ورغبته والحاحه على ان يعيش الناس سواسية، كما يحمل الشاعر في نفسه كآبتا وذلك باد في توظيفه كلمة مدامع اكثر من عشر مرات.

سادسا: الأسلوب و اقسامه:

لقد مزج الشاعر بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، والأسلوب الخبري هو: " أن الكلام إذا احتمل الصّدق والكذب لذاته، بحيث يصحّ أن يقال لقائله إنّه صادق أو كاذب، سّمي الكلام خبريا والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع ، وبالكاذب ما لم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع "[221].

وإن كان الكلام بخلاف ذلك: " أي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به، سّمي كلاما إنشائيا "[222].

---

[220]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص35.

[221]– عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001م، ص13.

[222]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص13.

1-الأسلوب الإنشائي:

ينقسم إلى قسمين: " إنشائي طلبي، وإنشائي غير طلبي ويعنى البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا حاصلا وقت الطلب، وبالإنشاء غير الطلبي ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، ومن هذا القسم الثاني: أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، وربّ، وكم الخبرية ونحو ذلك "[223].

الأسلوب الانشائي من امثلة ذلك نذكر:

يا شعر انت فم الشعور وصرخة الروح الكئيب

يا شعر انت صدى نحيب القلب والصب الغريب

يا شعر انت مدامـــــع علقت بأهداب الحيـــــاة

يا شعر انت دم تفجـر من كلـــوم الكائنـــــات[224]

استخدم الشاعر أسلوب النداء في قصيدته واقتصر هذا النداء على دعوة الأشياء المعنوية، فالشاعر هنا راح يناجي من لا يجيب فعادة ما يكون النداء لشخص عاقل الا ان الشاعر عدل بأسلوب انزياحي بلاغي الى دعوة الشعر فنجده يناجيه باثا له شكواه، معبرا له عن احزانه، فعادة ما يكون الانسان في حاجة الى شيء يطربه و يصرف احزانه فيلجا الى الكتابة الشعرية الا ان الشاعر قفز الى ابلغ من ذلك فجعل من الشعر رفيقا بدل وسيلة لتنفيس الكروب، وهنا نجد رسالته فحواها عدم ثقة الشاعر في بني البشر وذجره منهم، و الروح الكئيبة التي يحملها اتجاههم ما تخذ من الشعر خير خليل في درب الهموم، كيف لا

[223]- المرجع نفسه، ص13.

[224]- المصدر نفسه، ص33.

ونجد بقوله:

يا شعر قلبي- مثلما تدري-شقي مظلم[225]

ففي هذا البيت نستشف دلالة قوية على قيمة الشعر في نفسية الشاعر و مكانته فجعل من القلب يدري بحاله و سبق فعل المعرفة بكلمة "مثلما" ليبين ان الشعر لا يجفى عليه حال الشاعر فهكذا او بواسطة الأسلوب الانشائي نسج الشاعر خيوط قصيدته وفق نسق لغوي بلاغي مركز.

كما نجد استخدام الأسلوب الانشائي في موضع اخر ولكن هذه المرة بصيغة الامر:

غرد فأيامي انا تبكي على إيقـاع نايــك

ردد على سمع الدجي انات قلبي الواهية

واسكب بأجفان الزهور دموع قلبي الدامية[226]

نلمس في الابيات السابقة أسلوبا انشائيا بصيغة الامر حيث يأمر الشاعر الشعر بأن يعيش بعيدا عن حاله فنجده بقوله "غرد فايامي أنا"، فكان الشاعر مسلم لواقعه المرير في الحياة، وطبع على قلبه الكاذبة فهو يعلم في نفسه مصيره و يصور أيامه وهي تبكي و يطلب من غيره ان يغرد رغم حاله المزرية الى انه يدعو للتفاؤل، اما في قوله:

ردد على سمع الدجى أنات قلبي الواهية[227]

---

[225]- ابي القاسم الشابي، الديوان ، ص34.

[226]- المصدر نفسه، ص34.

[227]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص36.

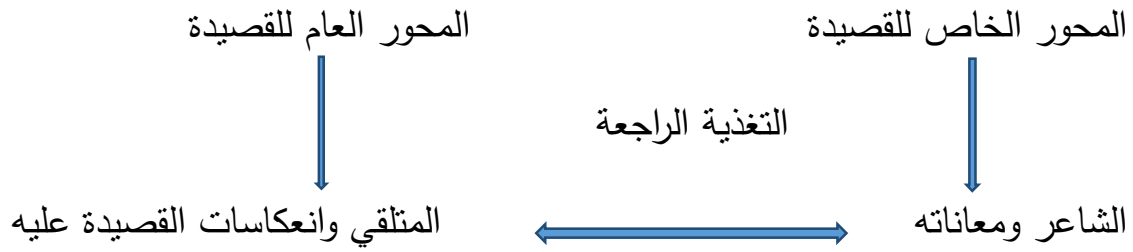
فهنا يعبر الشاعر عن احزان قلبه التي اصابته، كما انه عبر في البيت الذي يليه بقوله:

واسكب بأجفان الزهور دموع قلبي الدامية[228]

فالزهر عادة ما يكون رمزا للأمل و التجدد و تسكب به السعادة، الا ان الشاعر أراد من الزهر ان يستقبل دموعه، و عموما لقد كان أسلوب الامر خادما للموقف الشعري و كذا ساهم في ربط أجزاء القصيدة.

الأسلوب الخبري:

لقد استخدم الشاعر الأسلوب الخبري بكثرة فقصيدة يا شعر تزخم بالأساليب الخبرية، كانت تصب جميعها في تعزيز الموقف الشعري و التعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فكانت الأساليب الخبرية خير ترجمان للواقع المعيشي ووسيلة فعالة في رصد الاحداث ونقلها من الجو الخاص الى الجو العام، ونقصد بذلك حالة الشاعر النفسية ومن ورائها من هم مثله على درب الهموم و الكآبة والتي تجسد(الجو الخاص) الى المتلقي رغم اختلاف اصنافه وتعدد الأزمنة وهو ما يمثله الجو العام.



[228]– المصدر نفسه، ص نفسها.

و من امثلة الأسلوب الخبري نذكر:

فتهـــــاملت احزان قلبي في اغاريد الانين[229]

ان الحيــاة كئيبـــة مغمورة بدموعهـــــــا[230]

ففي البيتين السابقين أسلوب خبري غرضه اخبار الحقيقة المعاشة، فالشاعر يصف احزانه وحياته الكئيبة و كيف صارت مغمورتا بالدموع، و بشكل عام لقد تضافر كل من الأسلوب الانشائي والخبري في نسج الجو العام للقصيدة و ربط تراكيبها اللغوية و تلاحم اجزائها وتعزيز الموقف الشعري، فأدى كل من الاسلوبين وظيفته الباغية وكذا التركيبية الفنية، كما ان في تنويع الأسلوب الانشائي و الخبري لدلالة على زخم القصيدة بالتراكيب المضبوطة، فهذا التنوع ينم على ثراء القصيدة كما يعبر على قدرة الشاعر التعبيرية والبلاغية وكسر الروتين الواحد.

[229]– ابي القاسم الشابي، الديوان، ص36.

[230]– المصدر نفسه، ص40.

الخاتمـــة

الخاتمة

-واستخلاصا لما سبق من ما ينم دراسة حول قصيدة "يا شعر" وفق المنهج الاسلوبي ومرورا بعدة مواطن تم تلخيص زبدة العمل في جملة من النقاط كانت عبارة عن حوصلة للنتاج البحثي، تكمن في ما يلي:

-لقد عزز الموسيقى وما تضمنته من علاقات سواء داخلية او خارجية من الموقف الشعري، وكذا ساهمت في انسجام نفسية الشاعر مع الموضوع العام للقصيدة.

-لقد كان التكرار بمختلف انواعه مقصودا، من ورائه دلالة اسلوبية وحضوره ليس عابرا بل مقصود سبغ القصيدة بجمالية اسلوبية.

-ان قاموس الشاعر اللغوي ديني اجتماعي يتخلله بعض السياسي.

-ان الموسيقى الخارجية المتعلقة بالوزن والقافية كانت تحت تفعيلات بحر الكامل وتنوعت القافية بين مطلقة ومقيدة، اما الزحافات والعلل فقد كانت مسايرة للحالة النفسية والتيار الشعوري للشاعر.

-ساهم المستوى التركيبي وما حواه من نحو وصرف في تشكيل القصيدة من ناحية الالفاظ والمفردات التي كانت توضحها تلك المعاني الواردة.

-لقد كان للتقديم والتأخير دورا بلاغيا وكذا نحويا واسلوبيا.

-عززت الجمل الاسمية وما تمتاز به من ثبات وديمومة في تأكيد موقف الشاعر المتمثل في تصوير الحياة ومآسيها لكونها تحمل دلالة الثبوت، اما الجمل الفعلية استعملها في تصاعد تواتر ذاته المتحركة، وايراد الاوضاع المعاشة.

-المستوى الدلالي، ادى الى اثراء الكثير من المعاني والدلالات وذلك من خلال توظيفه للحقول الدلالية، كما نوع في إغترافه من القواميس اللغوية.

-عكست الصور البيانية جملة من المميزات الاسلوبية في قصيدة "يا شعر"، واكدت الموقف الشعري للشاعر، كما نقلت احاسيسه ومشاعره وفق منهج اسلوبي مختص.

ونرجو في الاخير ان نكون قد افدناكم وان نكون قد ادينا ما علينا اتجاه شعرنا العربي الحديث بصفة عامة ونكون قد وفينا حق شاعرنا ابو القاسم الشابي بصفة خاصّة.

هذا والله اعلم واحكم، فما كان من تقصير وخطأ فمن انفسنا والشيطان، وما كان من صواب فبتوفيق من الله وحده وآخر دعوانا ان الحمد لله رب العالمين

الملحق

أولاً: حياة الشاعر

ثانياً: قصيدة "ياشعر"

حياة الشاعر:

1- مولده ونشأته:

"في شهر اذار (مارس) من سنة 1909م ولد المرحوم ابو القاسم الشابي ببلدة "الزارات الشابية" احدى ضواحي مدينة توزر كبرى بلاد الحريد بالجنوب التونسي، وهي بلاد جميلة فاتنة لما حوته من مناظر طبيعية رائعة، فهي واقعة بين بساتين البرتقال، ووسط غابات شاسعة من شجر النخيل، ومن حولها عيون ذات ماء زاخر عذب والى الجنوب الغربي من ذلك تمتد الصحراء ذات الرمال الذهبية الحمراء، ومن الجنوب الشرقي يبدو شط الحريد بمائه الهادئ العميق، يتراء للناظر كبحيرة حالمة بأمال الاجيال و احداث السنين في هذه المنطقة من الارض التونسية الساحرة ، كان ابوه فيها رئيسا لمحكمتيهما الشرعيتين، واثارها بقيت حية في نفسه يتغنى بها في اشعاره وقصائده"[231].

2- دراسته:

بدأ ابوه في تعليمه بإدخاله احدى المدارس التقليدية" (الكتاتيب) وهو في الخامسة من عمره وكان ابوه يحرس بشدة على تحفيضه القران ومن يدري، فلعله كان يأمل ان يصبح ابنه من رجال الدين، ولقد حقق الشابي حرص والده فما ان بلغ التاسعة من عمره حتى كان قد اتم حفظ القرآن بكامله حفظا تاما فدل هذا على نبوغ كامن وعبقرية توشك ان تبهر الورى اصواتها، ثم اجد والده يعلمه بنفسه اصول العربية ومبادئ العلوم الاخرى، حتى بلغ الحادية عشر، وفي خلال هاتين السنتين طالع شاعرنا شيئا ليس باليسير من الكتب الدينية و الصوفية والفلسفية القديمة المملوءة بها مكتبة والده، وهي اهم ما تحتويه مكتبة رجل متدين صوفي"[232].

[231]- ابو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، المكتبة العلمية والمطبعية ، ط1، 1952م، ص25.
[232]- المرجع نفسه، ص26.

وفي سنة 1921م وهو بعد بداية الثانية عشر من عمره، ارسله والده الى العاصمة التونسية حيث تم التحاقه بالكلية الزيتونية واستمر يدرس بها العلوم الدينية و اللغوية حتى تخرج فيها سنة 1927م حاملا شهادة التطويع، وهي ارفع شهادتها الممنوحة في ذلك الحين.

والتحاق الشابي بالزيتونة وفي العاصمة، كان نقطة تحول هامة في حياته، وليس ذلك لان تعليم الزيتونة يومئذ كان تعليما عصريا، بأتم معنى الكلمة وانما لهذا الجو الجديد من الحياة الذي انتقل اليها الشابي فوجد كثيرا من الحرية وكثيرا من النشاط الادبي، وبذلك تحرر من كل قيد وكل رقابة كانت تسيطر عليه، فنهال اول الامر على كتب المهجريين (كجبران ونعيمة، وابي ماضي) يطالعها بشوق بالغ وادمان شديد ثم اخذ بعد ذلك يطالع كل ما وسعه الوقت للمطالعة او وقعت عليه عيناه من كتب قديمة او حديثة شيقة اذ طالع عددا هائلا من الكتب المسماة بأمهات الادب كالكامل والأمالي و العمدة والمثل السائر والمعاجم كلسان العرب..... اما الدواوين فقد طالع جميع ما طبع من قديمها وحديثها"[233].

وعلى اثر تخرجه من الزيتونة التحق بكلية الحوق التونسية فتخرج منها سنة 1930م وخلال السنوات الثلاثة الاخيرة من دراسته بذل الشابي نشاطا ادبيا واجتماعيا كبيرا، فقاد حركة طلاب الزيتونة التي كانت تهدف الى اصلاح مناهج التعليم والادارة في الكلية وتزعم أسرابهم عن الدروس وكما يعود له الفضل الكبير في تأسيس جمعية الشبان المسلمين التي هي اليوم من الجمعيات التونسية الكبيرة ذات المشاريع الثقافية و الاجتماعية النافعة كما ساهم في تأسيس النادي الادبي بتونس(العاصمة) ونادي الطلاب بـ(توزر) وكان من ابرز اعضائهما حيوية ونشاط.

3- موت والده:

ولكن هذا النشاط –ويا للأسف– لم يدم طويلاً، فقد عكرت صفو حياته الاحداث والنكبات، وكان في طليعتها موت والده في الثامن من شهر ايلول سبتمبر سنة 1929م، و بموت والده تغيرت حياته تغييرا تاما، واحدث ذلك في نفسه صدمتا عميقة هائلة، طفحت بها

[233]- ابو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، ص26.

قصائده في الم حاد ويأس مر ولم لا يكون ذلك، وقد كان لا يعرف من شواغل الحياة ومتاعب العيش شيئا يستحق الذكر، فقد كان ابوه يقوم بكل حاجاته، ويوفر عليه راحته ورفاهيته وهنائه، فاذا بذلك كله ينهار مرة واحدة، واذا هو مسؤول عن كل ما خلفه والده في الحياة من ام ثكلى وابناء صغار الى املاك مبعثرة هنا و هناك، وفوق ذلك تبعات لا تحد امام ضميره وامام القانون"[234].

4- مرضه:

هذه المتاعب الجمة والمسؤوليات العويصة التي نزلت عليه في غير حينها لم يكن ليتصورها من قبل ولعله كان يحس ان حياته الشعرية مثالية سوف تستمر معه طويلا، فاذا هي تتحول فجأة الى الم جارف ويأس عنيف وشقاء لا يطاق واذا بنا نرى بعد ذلك بقليل ان هذا الالم الجارف، واليأس العنيف وتلك الاتعاب والمسؤوليات، مالبثت ان فعلت في جسمه النحيف فعلها الخبيث، فأصيب بداء تضخم القلب الذي عانى منه اشد انواع المرارة واقصى ضروب العذاب، وعرض نفسه على كل طبيب اخصائي بتونس وكانوا جميعا متفقين على امرين اثنين مع علاج بالأدوية مستديم اولهما ان يكف على ارهاق نفسه بالكتابة والقراءة.

وثانيهما ان يعيش في المناطق الجميلة والطبيعة حيث الغابات والبساتين والوديان والانهار.

فمضى الشاعر يجوب صيفا وشتاءا مناطق تونس الطبيعية الجميلة، فعاش شاعرنا ثلاثة سنوات وحيدا بين اشجارها وانهارها، يتغنى مع الاطيار بحبه ويناجي النجوم بأمانيه، ويحبو على الورود والازهار ويطرب لخرير المياه وحفيف الاغصان وفي هذه الفترة اخرج الشابي اجمل قصائده الخالدة في وصف الطبيعة والجمال وسحر الوجود وحب الحياة"[235].

5- وفاته:

[234]- ابو القاسم محمد كرو، المرجع نفسه، ص27.
[235]- المرجع نفسه، ص28.

قيل تحطمت غيثارة الانسانية، وتلاشت انغام الحب والجمال، والحان السحر والخيال وصعدت روح الشاعر الى عالم الجمال المطلق ودنيا البقاء والخلود.

كان ذلك القول في فجر يوم الثلاثاء التاسع من تشرين الاول(اكتوبر) سنة 1934م ثم نقل جثمانه الى مسقط رأسه ببلدة "الشابية" مشيعا بالزفرات والدموع ولم يكن عند موته قد بلغ السادسة والعشرين عاما.

وبموته خسرت الآداب العربية المعاصرة اعظم خسارة اصيبت بها في تاريخها الحديث، ونهضتها المائلة"[236].

7- بعض مؤلفاته:

-الخيال الشعري.

-اغاني الحياة.

-في المقبرة.

-صفحات دامية.

-رسائل الشابي.

-يوميات الشابي.

-مقالات مختلفة.[237]

[236]- ابو القاسم محمد كرو، المرجع نفسه، ص29.
[237]- المرجع نفسه، 79.

القصيــدة:

يا شعر أنت فم الشعور، وصرخة الروح الكئيب
يا شعر أنت صدى نحيب القلب، والصب الغريب

***

يا شعر أنت مدامع علقت بأهداب الحياة
يا شعر أنت دم، تفجر من كلوم الكائنات
يا شعر! قلبي ـ مثلما تدري شقي، مظلم

***

فيه الجراح، النجل، يقطر من مغاورها الدم
جمدت على شفتيه أزراء الحياة العابسه
فهو التعيس، يذيبه نوح القلوب البائسه
ابدا ينوح بحرقة، بين الأماني الهاويه

***

كالبلبل الغريد ما بين الزهور الذاويه
كم قد نصحت له بأن يسلو، وكم عزيته
فأبى وما أصغى إلى قولي، فما أجديته
كم قلت: صبرا يا فؤاد! ألا تكف عن النحيب؟

***

فإذا تجلدت الحياة تبددت شعل اللهيب
يا قلب! لا تجزع أمام تصلب الدهر الهصور
فإذا صرخت توجعا هزأت بصرختك الدهور
يا قلب! لا تقنع بشوك اليأس من بين الزهور[238]

***

[238]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص34.

فوراء أوجاع الحياة عذوبة الأمل الجسور
يا قلب! لا تسكب دموعك بالفضاء فتندم
فعلى ابتسامات الفضاء قساوة المتهكم
لكن قلبي وهم مخضل الجوانب بالدموع

****

جاشت به الأحزان، إذ طفحت بها تلك الصدوع
يبكي على الحلم البعيد بلوعة، لا تنجلي
غردا، كصداح الهواتف في الفلا، ويقول لي:
طهر كلومك بالدموع، وخلّها وسبيلها[239]

****

إن المدامع لا تضيع حقيرها وجليلها
فمن المدامع ما تدفع جارفا حسك الحياه
يرمي لهاوية الوجود بكل ما يبني الطغاه
ومن المدامع ما تألق في الغياهب كالنجوم

****

ومن المدامع ما أراح النفس من عبء الهموم
فارحم تعاسته، ونح معه على أحلامه
فقد قضى الحلم البديع على لظى آلامه
يا شعر يا وحي الوجود الحي يا لغة الملائكة

****

غرد فأيامي أنا تبكي على إيقاع نايك
ردد على مسمع الدجى أنات قلبي الواهية
واسكب بأجفان الزهور دموع قلبي الدامية

[239]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص35.

فلعل قلب الليل أرحم بالقلوب الباكية

****

ولعل جفن الزهر أحفظ للدموع الجارية

كم حركت كف الأسى أوتار ذياك الحنين

فتهالت أحزان قلبي في أغارد الأنين

فلكم أرفت مدامعي حتى تقرحت الجفون[240]

****

ثم التفت فلم أجد قلبا يقاسمني الشجون

فعسى يكون الليل أرحم فهو مثلي يندب

وعسى يصون الزهر دمعي فهو مثلي يسكب

قد قنعت كف المساء الموت بالصمت الرهيب

****

فغدا كأعماق الكهوف بلا ضجيج أو وجيب

يأتي بأجنحة السكون كأنه الليل البهيم

لكن طيف الموت قاس والدجى طيف رحيم

ما للمنية لا ترق على الحياة النائحة

****

سيان أفئدة تئن أو القلوب الصادحه

يا شعر هل خلق المنون بلا شعر كالجماد

لا رعشة تعرو يديه إذا تملقه الفؤاد

أرأيت أزهار الربيع وقد ذوت أوراقها[241]

****

فهوت إلى صدر التراب وقد قضت أشواقها

---

[240]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص37.

[241]- المصدر نفسه، ص37.

أرأيت شحرور الفلا مترنما بين الغصون
جمد النشيد يصدره لما رأى طيف المنون
فقضى وقد غاضت أغادير الحياة الطاهره

***

وهوى من الأعصان ما بين الزهور الباسره
أرأيت أم الطفل تبكي ذلك الطفل الوحيد
لما تناوله بعنف ساعد الموت الشديد
أسمعت نوح العاشق الولهان ما بين القبور

***

يبكي حبيبته فيا لمصارع الموت الجسور
طفحت بأعماق الوجود سكينة الصبر الجليد
لما رأى عدل الحياة يضمه اللحد الكنود
فدفقت لحنا يردده على سمع الدهور

***

صوت الحياة بضجة...تسعى على شفة البحور
يا شعر! أنت نشيد أمواج الخضم الساحرة
الناصعات الباسمات الراقصات الطاهرة
السافرات الصادحات مع الحياة إلى الأبد[242]

***

كعرائس الأمل الضحوك يمسن ما طال الأمد
ها إن أزهار الربيع تبسمت أكمامها
يرنو إلى الشفق البعيد تغرها أحلامها

[242]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص39.

في صدرها أمل يحدق نحو هاتيك النجوم[243]

****

لكنه أمل ستلحده جبابرة الوجوم

فلسوف تغمض جفنها عن كل أضواء الحياة

حيث الظلام مخيم في جو ذياك السبات

ها إنها همست بآذان الحياة غريدها

****

قتلت عصافير الصباح صداحها ونشيدها

يا شعر! أنت تشيد هاتيك الزهور الباسمة

يا ليتني مثل الزهور بلا حياة واجمه

إن الحياة كئيبة مغمورة بدموعها ![244]

****

والشمس أضجرها الأسى في صحوها وهجوعها

فتجرعت كأسا دهاقا من مشعشعة الشفق

فتمايلت سكرى إلى كهف الحياة ...ولم تفق

يا شعر! أنت نحيبها لما هوت لسباتها

****

يا شعر انت صداحها في موتها وحياتها

انظر إلى شفق السماء يفيض عن تلك الجبال

بشاعة الخلاب يغمرها ببسمات الجمال

فيثير في النفس الكئيبة عاصفا لا يركد

****

ويؤجج القلب المعذب شعلة لا تخمد

---

[243]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص39.

[244]- المصدر نفسه، ص40.

يا شعر أنت جمال أضواء الغروب الساحره

يا همس أمواج المساء الباسمات الحائره

يا ناي أحلامي الحبيبة يا رفيق صبابتي

****

لولاك مت بلوعتي وبشقوتي وكآبتي

فيك انطوت نفسي وفيك نفخت كل مشاعري[245]

[245]- ابي القاسم الشابي، الديوان، ص41.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، رواية ورش.

أولاً- المصادر:

1- أبي القاسم الشابي، الدوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

ثانياً- المراجع:

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م.

2- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م.

3- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1990.

4- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د/ط)، (د/ت).

5- ابن السيراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

6- ابن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1990م.

7- ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

8- ابن منظور، لسان العرب، تح: أحمد عامر حيدر، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

9- ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط6، 1980م.

10- ابو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، المكتبة العلمية والمطبعية ، ط1، 1952م.

11- أبي حسن علي بن عيسى الرماني النحوي، كتاب معاني الحروف، تح: عبد الفتاح

12- إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، العربية السعودية، ط3، 1984م.

13- أحمد أبو المجد، في البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار جرير، ط1، 2010م، ص28.

14- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991م.

15- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 2005م.

16- أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، الدار الجماهيرية، طرابلس، لبنان، ط2، 1988م.

17- أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقد والبلاغي، مطبعة إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م.

18- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1987م.

19-أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة(البيان، المعاني، البديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

20- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

21- الأسلوب والأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإخاء القومي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

22- أيمن أمين عبد الغني، النحو الكافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

23- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الادبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر ط1، 2006.

24- بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة ، سوريا، ط2، 1994م.

25- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت).

26- حسام البهنساوي، التوليد الدلالي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، (د/ط)، (د/ت).

27- نادية رمضان النجار، أبحاث دلالية ومعجمية، دار الوفاء لدينا، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م.

28- حسن ناظم، البُنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر للسياب-، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

29- حسين أبو النجا، قوافي الشعر العربي، دار مدني، الجزائر، ط3، 2003م.

30- حميد آدم ثويني، البلاغة العربية (المفهوم والتطبيق)، دار المناهج، عمان، الأردن، دط، 2006م.

31- خير الدين هني، المفيد في النحو الإعراب والصرف، مؤسسة الإخوة مدني، الجزائر، ط5، 2003م.

32- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحـ. د. محمد رضوان الداية وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1987م.

33- راشد بن حمد بن هاشم الحسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لبنان، ط1، 2004م.

34- رجب عبد الجواد إبراهيم، دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د/ط)، 2001م.

35- رشيد العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2002 ،1م.

36- زين كامل الخويسكي، محمد مصطف أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدينا، الاسكندرية، مصر، ج1، 2001م.

37- السكاكي، مفتاح العلوم،مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1356هـ.

سلطان منير، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1997م.

38- شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، ط1، 1988م.

39- شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتابة، القاهرة، ط2، 1996م.

40- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1993م.

41- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

42- عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للطباعة والنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

43- عبد الحميد جيدة، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، 1980م.

44- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م.

45- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001م.

46- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

47- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البيان، المعاني، البديع)، دار النهضة، بيروت، (د/ط)، (د/ت).

48- عبد العزيز قليقلة، في البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.

49- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، موفم للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 1991م.

50- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 1991م.

51- عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(د/ط)، (د/ت) 1998م.

52- عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1995م.

53- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

54- عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار النشر المؤسسة الصحفية، بالمسيلة للنشرو التوزيع والاتصال، الجزائر، دط، 2011م.

55- عثمان موفي، الأنموذج في بحث الاستعارة، دار الوفاء، مصر، دط، 2010م.

56- على عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1.

57- على عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.

58- علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخيرفي القرأن، ج1، دار المدار الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

59- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (المعاني، البيان، البديع) شركة مكملان، ط7، 1994.

60- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، تركيا، ط1، 1982م، ص79.

61- فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ط2، 1996.

62- مرينيه ويليك، اوستن أورليك، تر: محي الدين الصبحي، مراجعة حسام خطيب، مؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان، (د/ط)، 1987م.

63- فتح االله أحمد سليمان، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية-، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م.

64- فتح االله أحمد سليمان، الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية-، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م.

65- فتحي محمد رفيق، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية -، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2003م.

66- فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

67- فريد الشيخ، المتقن في علوم البلاغة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت.

68- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها،(علم البيان والبديع)، دار الفرقان، الأردن، ط10 ، جديدة منقحة، 2005.

69- فواز فتح الله الرامني، البلسم الشافي في علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب الجامعية، الإمارات، ط1، 2009م.

70- الفيروز ابادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1999م.

71- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.

72- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ترمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979م.

القرآن الكريم، رواية ورش.

73- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي-الجزائر،ط1، 2010م. 74- العلاماتية وعلم النص، تر منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

75- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي-الجزائر،ط1، 2010.

76- محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1977م.

77- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1.

78- محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985م.

79- محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د/ط)، 2001م.

80- محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط1، 1994.

81- محمد عويني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

82- محمد مبارك، فه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2، 1964م.

83- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص "، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

84- محمد موازين، الوضع في الإعراب والنحو، دار هومة، الجزائر، دط، 2004م.

85- محمد يونس علي، مقدمة في علم الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، (د/ت).

86- محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

87- محمود مرتجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 2000م.

88- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

89- محي الدين رمضان، في الصوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان الاردن، (د/ط)، (د/ت.

90- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج ،1دار هومة، الجزائر، ط1، 1997م.

91- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية و التطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن، دط، 2007م.

92- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

93- يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية، عمان، الأردن، ط1، 1998م.

ثالثاً- الرسائل الجامعية:

1- يوسف بغدادي، دراسة أسلوبية لقصيدة "إبتهالات" لبدوي الجبل أنموذجاً، مذكرة ماستر(مخطوطة)، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2016م.

3- المجلات:

1- هيثم العربي، العددان ،9/8 طرابلس- ليبيا، 1990م. الأمين، ملاحظات حول الإحصاء والاغناء في الدراسة الأسلوبية، مجلة الفكر

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	–
الإهداء	–
مقدمة	أ–ج
مدخل: الأسلوبية المفهوم والإتجاهات	–
أولاً: مفهوم الأسلوب	06
ثانياً: عناصر التحليل الأسلوبي	09
ثالثاً: مستويات ومداخل التحليل الأسلوبي	09
رابعاً: الأسلوبية	10
1–مفهوم الاسلوبية	10
2–اتجاهات الأسلوبية	13
خامساً: محددات الأسلوبية	21
1–الأسلوب إختيار	21
2–الأسلوب تركيب	22
3–الأسلوب إنزياح	24
الفصل الأول: الموسيقى وتجلياتها الأسلوبية في قصيدة "يا شعر"	–
المبحث الأول: مميزات البنية العروضية	34
–الإيقاع الخارجي	34
أولاً: الوزن	34
ثانيا: الزحافات	41

المبحث الثاني: خصائص البنية الصوتية	50
-الإيقاع الداخلي	50
أولاً: التكرار	50
ثانياً: التطريز	59
الفصل الثاني: التركيب الصرفي والنحوي وتجلياته الأسلوبية في قصيدة "يا شعر"	61
المبحث الأول: المستوى الصرفي	61
المبحث الثاني: المستوى النحوي	66
أولاً: الجملة	66
ثانياً: الفعل	68
ثالثاً: الضمائر	70
رابعاً: حروف الجر	73
خامساً: حروف العطف	74
سادساً: التقديم والتأخير	76
الفصل الثالث: سمات الأسلوبية في التركيب الدلالي والبلاغي في قصيدة "يا شعر"	-
المبحث الأول: الحقول الدلالية	82
أولاً: مفهوم نظرية الحقول الدلالية	82
ثانياً: الحقول من وجهة نظر الباحثين	83
ثالثاً: أبرز الحقول الدلالية في قصيدة "يا شعر"	84
المبحث الثاني: العلاقات الدلالية	87
أولاً: الترادف	87

ثانيا: التضاد	88
الفصل الثالث: المستوى البلاغي	91
أولاً:البلاغة وأقسامها	94
ثانياً: الأسلوب وأقسامه	109
خاتمة	115
ملحق	118
قائمة المصادر والمراجع	129
فهرس الموضوعات	138

ملخـــــص:

تناولت هذه الدراسة في ثناياها قصيدة " يا شعر " وفق المنهج الأسلوبي الذي يتخذ بمستوياته المختلفة في الدرس اللساني الحديث (الصوتي، التركيبي، دلالي)، إضافة إلى الجوانب النفسية، وسيلة في تحليل النص الأدبي، والكشف عن بنيته العميقة كشفا ذروة سنامه الوصول إلى الدراسة التطبيقية للقصيدة، وقد بدأت هذه الدراسة بتقديم مدخل حول الأسلوبية واتجاهاتها، ثم تناولت المستويات اللغوية في القصيدة، مبتدئا بالمستوى الصوتي بما يتمثل فيه من دور بياني وإيحائي لجرس الأصوات، وما تفصح عنه تلك الأصوات من معان ودلالات، ثم تطرقت إلى دراسة المستويين التركيبي والدلالي، بمعالجة صيغ الأسماء الأكثر بروزا، وما احتضنته القصيدة من تراكيب وظواهر نحوية، والمستوى البلاغي متمثلا في التصوير الفني وتناسقه.

وقد تظافر التصوري معتمدا على التشبيه والاستعارة والكناية والجناس والطباق في تشكيل الصورة الفنية للقصيدة تشكيلا كشف عن التناسق الفني والانسجام في البناء العام للقصيدة.

الكلمات المفتاحية:الشابي ، الأسلوبية، الشعر .

Abstract:

The present study discusses POME "**oh poesy"** from a stylistic approach depends on the different levels in modern linguistics field (phonetic syntactical, structral and rhetorical) in addition to the psychological aspects as means of analyse the literary text and uncovering its deep structure in which the summit lies in giving applied study to the Pome .

The study begins with giving a general definition to the STYLISTIC and definition to the concept to stylistics, the researcher tackles the linguistic levels that emphasizes the rhythm and phonemic units and the different meanings and implicatrons associated with these.

The study then shifts to tow levels, the syntactical level and grammatical level in dealing with the forms to the most prominent nouns, apart from the grammatical phenomena and constrnctions.

The study then discusses the rhetorical level repre sented by the artistic representation and summetry, The representation depending on simile, metaphor, rhythm, apposition and assonance.

in forming the artistic image in the Pome a format ion that betray, an artistic summetry and harmony in the general structure to the.

Key word : chabi , stylistic, poem