الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة المسيلـــــــــــة
كليـة الآداب واللغــات
قســم اللغة والأدب العربي

النجم الواتر والصبح الثائر لمحمود محمد شاكر

دراسة أسلوبية

مذكرة مقـــــدمة لنيل شهادة المـــاستر

فرع : أدب عربي تخصص : أدب حديث

- إعداد الطالبة :
- فراحتية كنزة.
- إشراف الأستاذ:
- روباش جميلة

السنة الجامعية :2013/2012

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله أن وفقني وأعانني على إنجاز هذه الدراسة المتواضعة. ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير لأستاذتي الفاضلة: روباش جميلة على كل توجيهاتها القيمة ونصائحها وإرشاداتها المنهجية التي لم تبخل بها عليَّ طوال فترة انجازي لهذا البحث.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذتي الفاضلة بوشلالق حكيمة. وإلى كل الأساتذة والزملاء وكل من أعانني من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة

وإلى طاقم مكتبة باب الجامعة وخاصة " أحمد مـــــــــــــــــــراد".

كما أتوجه بالشكر إلى أهلي الذين كانوا لي سند طوال هذه الفترة وأخص بالذكر والديّ العزيزين حفظهما الله.

خاتمة

إن الكلمة رسالة وأمانة ووسيلة معا، مادامت هي الصورة الايجابية التي توقظ العيون وتحرك الوجدان، وتفتح القلوب وتدفع الفكر نحو المستقبل، إنها نبع من بنور معطاء خير فيه روح الصفاء وشفافية النور وروحانية الأمل وعبير الخيال، وبعد هذه الجولة الشاعرية بحدائق الإيمان مع الشاعر الدكتور محمود شاكر رحمه الله لا بد من إشارات سريعة لما تركبه هذه القصائد في النَّفس والفكر ولن تكون هذه الكلمة الأخيرة في شعره وأدبه بل هي عرض خواطر عن شيء من نتاجه الكثير إنه لكتب بدافع الإيمان والإخلاص والموهبة ولحس المرهق والتجربة الأصلية والثقافية بواسعة والذي لا بد أن نحسه في كل كلمة من شعره أنه طاقة من حس مبدع وكتلة من مشاعر ملتهبة، وإنَّها نفحات إيمانية كالعبير معطر أريج الإبداع ويمكن أن نسجل من هذه لانطباعات ما يلي:

النتائج الكلية:

1-تعدد المناهج الأسلوبية واختلافها من حيث المبادئ والأسس منها(التعبيرية لإحصائية، النسبة المئوية)

2-من خلال قصيدة" النجم الواتر و الصبح الثائر" ظهرت لنا أن الشاعر متوازن ومتماسك فهو يمثل أصالة الفكرة وعمق جذورها فالشاعر تفاعل مع الحياة أعطى لامته صفوة حبه وصدقها وبقي النشيد للسائرين في طريق الحياة الباحثين عن كرامة الإنسان.

3-إن صهر البلاغي العربي والمتخيل السردي الرمزي والضوئي في أسلوب القصيدة تعبيرا عن تجربة شعرية بأبعادها الدينية والذاتية والاجتماعية هو الذي أعطى للقصيدة تفردها الأسلوبي ومنها قيمة النتائج الجزئية.

1- تعتبر التوازي وسيلة مهمة في الكشف عن البنية المسئولة عن توازي العناصر اللغوية والفنية والصوتية والدلالية داخل النص لإحداث تناغم إيقاعي.

2- تعد قضية الحذف من أسهم وسائل التماسك والاتساق النصي التي تبرز تأويل المتلقي والشاعر ينحرف عن توزيع أجزاء الجملة لغايات فنية وجمالية نظرا لما يتسم من سمات ثقافية وفكرية وانفعالية.

3- التقديم والتأخير يؤدي عرضا بلاغيا، وكان غرض الشاعر غايات صوتية أحيانا وإيقاعية أحيانا أخرى.

4- لعبت الضمائر في النص دورا بارزا في توجيه الدلالة والنظام الإحالي للخطاب لأنَّه استغل الطاقة التعبيرية لإلتفات بصفته ظاهرة أسلوبية تعتمد على الخروج من النمط المألوف الأداء.

ولقد لخصَّنا في بحثنا هذا إلى أن لكل نص خصائصه الأسلوبية المستقلة، ولعل الشيء الأهم الذي توصلت إليه في دراستنا المتواضعة هو أن الخصائص الأسلوبية جاءت مرتبطة بالنسيج العام للنص.

حيث نرى محمود محمد شاكر يستخدم اللغة ويتعامل معها بتقنية خاصة وبذلك يكون المنهج الأسلوبي قادرا أكثر من غيره على التعامل مع النصوص إذ يكشف عن مكتوبات وخفايا قد لا تبلغ إلاَّ بواسطة الأسلوبية.

وأخير فما كان من صواب فمن الله وما كان من خطا فمن عندنا وحسبنا أننا قد اجتهدنا.

الفصـــــــــــل الثاني

السمات الأسلوبية في البنية الدلالية للقصيدة

أولا : توازيات الزمان و المكان و أثر إنسجامهما في القصيدة

ثانيا : صورة الإنزياح و أبعادها الدلالية في القصيدة

أولا : توازيات الزمان و المكان و أثر إنسجامهما في القصيدة

أ- الوحدات المورفولوجية الحرة:

نعني بها الوحدة التي تدل بذاتها دون إلصاقها بغيرها، إنها الحركية التي تعني الطلاقة و الحضور مقابل غياب المدلول[1].

و من أبرز ما إستلطفنا إستعماله في القصيدة : حروف الجر و الضمائر

1- حروف الجر:

الحرف	عدد تكرارها	الأمثلة	دلالته
في	11 مرة	تصرَّفان الأمور في عبث...أمَّا تروض السنون و الحقب [2]	الظرفية المكانية [3]
من	02 مرات	تزفر في برده بألسنة .. من نارها في الحجاب تلتهب [4]	تأكيد للإستفهام [5]
عن	مرة واحدة	تأبى عليه أن ضمَّها فغدت ... عن أعين الناظرين تحتجب [6]	يعتبر المصدر الذي تستمد منه الصبح

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من النبوية إلى التشريعية) ، النادي الأدبي الثقافي ، السعودية ،(د،ط) ،1985، ص:46.

[2]– الديوان ، ص:185.

[3] – عبد الوهاب بكير ،النحو العربي، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس،(د، ط)،(د، ت)، ص:221.

[4]– الديوان ، ص:183.

[5] – عبد الوهاب بكير ، النحو العربي، ص:221.

[6] – الديوان ، ص:183.

2- الضمائر :

نوع الضمير حالته	المتكلم	المخاطب	الغائب
المنفصل	% 00	% 01.16	% 01.16
المتصل	% 00	% 14.79	% 10.44
المستتر	% 00	% 10.73	% 05.22
مجموع النسب العامة	% 00	% 26.68	% 16.82

تعليق على جدول نسب الضمائر في النص :

إنَّ بنية الضمير تمثل إحدى البنى الأساسية في تركيب الخطاب الشعري بالإضافة إلى زمان و مكان الخطاب، و إلى تكرار الضمير بأنواعه (متكلم ، مخاطب، غائب).

يعرض هذا الجدول حجم حضور المخاطب بنسبة 26.68 % و الغائب بنسبة 16.82% في عمليات الخطاب اي أنَّ إنفتاح الأنا الشعرية على ذاتها و على الآخر أدَّى إلى إتساع رقعة الضمائر رغم محدودية الأشخاص التي أضفت عليها حركية في تعدَّد الضمائر و تدَّخلها لإنتاج دلالات متعددة كشأن تعظيم المخاطب و إيحاءات رمزية للخطاب الشعرية، فاشتغل على جملة معينة من الضمائر مازجا المفرد المخاطب، و ضمير الغائب المفرد بالجمع الغائب (فهي تشبَّ النيران، حتى متى أنتما على لعب ...) ، الأمر الذي أثرى الخطاب، من حيث وظائف ضمائره، المتنوَّعة تمتزج في السرد و الوصف.

إنَّ "أنا" الشاعر ذاته مجسدة هنا في المدونة (النجم الواتر و الصبح الثائر) إذ نلاحظ أنَّ شاعرنا يقحم "أناه" في كل شيء وهو يلجَّ ليمزق ويفتق لكن ليس للدمار والإفناء و لكن

من أجل زرع الحياة فهو بعد هذا الهدم إن صحَّ قولنا يحاول البناء فهنا تقابل إذ الهدم يقابله البناء في قوله[1]:

نجم كقلبَّ المحب يضطرب .... يدعو سواد الدَّجى و يرتقب

كساه فجر النهار بردته .... بيضاء تطوى بنشرها الشهب

دائما يركز الشاعر على أناه في حالة اللاوعي للبناء، فالشاعر يخاطب الروح والذات ساعة وحدته وإنفراده بنفسه ساعة التأمَّل، ساعة الإستغراق، فهو يخاطب الروح، إنمَّا يحاول السمو في عالم المثل في قوله [2]:

يا صبح أعيتك حيلة أفلا .... تسمع قولي ؟ لعلَّه أرب!

كن أنت بحرا يظَّم عالمنا .... و اجعل نجوم السما هي الحبيب

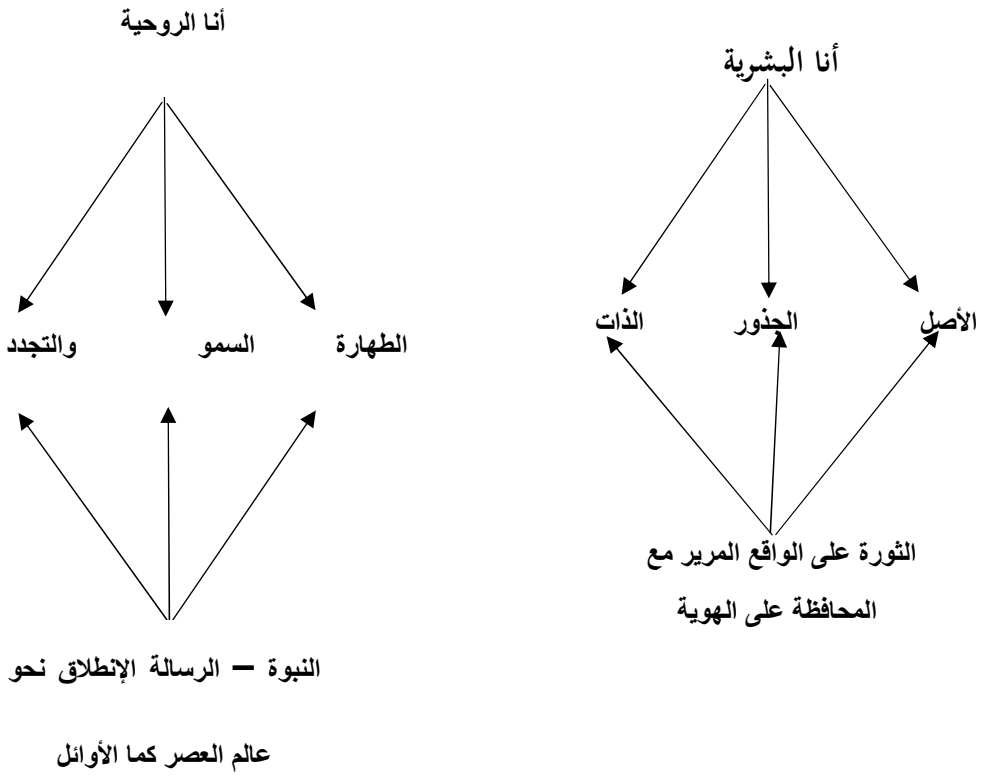
فمخاطبة الذات المقدسة تأتي مباشرة بعد فترة التأمل في الملكوت فيحاول العروج إلى الأعلى للإستزادة و الوصول إلى اللَّذة العظمى فنقيض ذاته و يفيض من حواليه.

و تستمر عملية الشدَّ و الجذب بين الحياة و الموت و الصراع الأبدي الذي يصارعه الإنسان و لكن الشاعر الإنسان كافح و وصل إلى مرحلة الشفافية مرحلة السموَّ إلى المقام الزكي حيث التوَّهج و الفناء في الله و لكنه ليس فناء المادة و إنمَّا إفناء الروح البشرية من جديد .

[1]– الديوان ، ص :183.

[2] – المرجع نفسه ، ص:185.

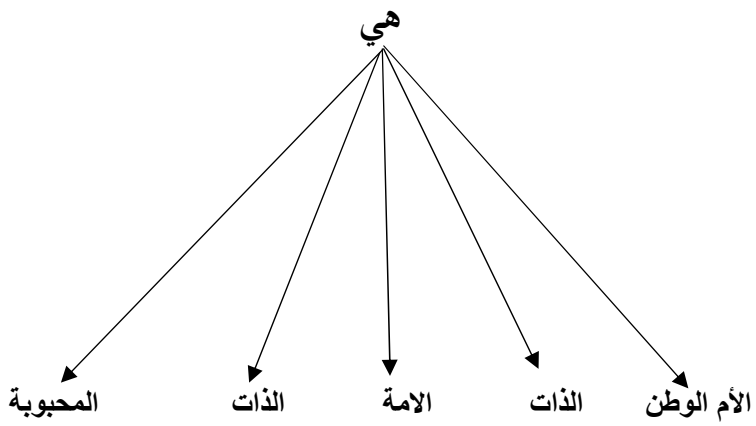
و يمكن تصور ذلك في الرسم الآتي :



و" أنا" الشاعر البشرية تحاول الركون إلى المادة لكن أناه إلى المادة لكن "أناه" "الروحية" الذات تحاول السمو و تكون لها الغلبة في النهاية بالمجاهدة و المكابدة و الصراع المرير و من أجل البقاء و لكنه بقاء رجس المادة بل نقاؤها وطهارتها ومن ثم تطهير البشرية من الأرجاس أرجاس المادة.

بالإضافة للضمير " هي " دلالات متعددة أيضا : تعني بها الوطن (الأم) و قد يعنى به الذات (الروح) و قد يعنى بها الأمة جمعاء وقد يعني به "المعشوقة " الذات المقدسة أو المحبوبة المرأة (الزوجة) و قد يعنى بها الأمة جمعاء في قوله :

كذاك جل الأنام أحسبهم .... هذه أحاديثهم ... و ذا أرب



التمسك بالأمل الطهارة النماء التجدد

أي :

ثمة إتحاد بين روح الشاعر و الذات و الأنا في نفس الوقت .

ذات ملمح أسلوبي بارز تتفاعل فيه عناصر الضمائر "المخاطب والغائب" في النص 44.40 % و قد عبَّر هذا الوجه الآخر عن صراع داخلي في ذاتية الشاعر ، فعنوان القصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر" دال على ما في نفسه من الغضب و الهياج و الثورة ، إذ لم تجد النفس لذتها المؤلمة التي تحترق ألما لدى الشاعر الذي يقولها بطريقة شعرية تاركا القصيدة بأن تقول بنظرة فلسفية إلى الحياة والموت وعن رسالة الإنسان "الشاعر" النبيلة في موات الحياة و استحياء الغناء.

ب- الوحدات المورفولوجية المقيدة :

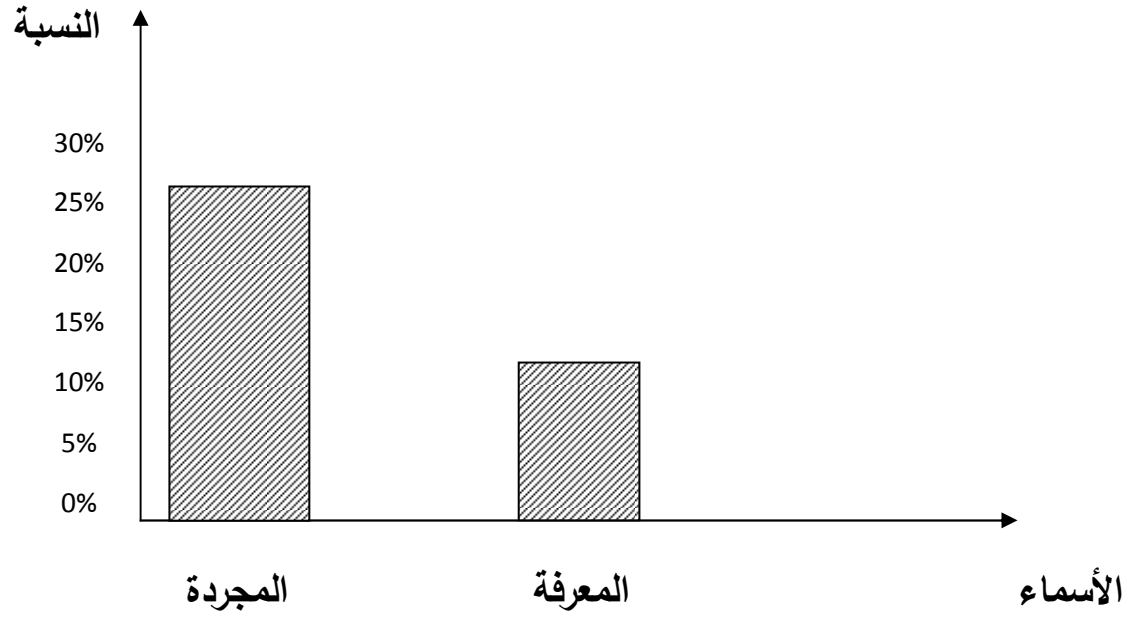
الوحدات المورفولوجية يمكن أن تكون صوتا أو مقطع أو بعض المقاطع ذات معنى وهي متصلة لأنهَّا تستعمل بمفردها و لا تدل إلا أن إتصلت بغيرها، لذلك نعتناها بالوحدة

المقيَّدة نحن في هذا المجال نعتني بالمركب الإسمي، و الوحدة المتصلة بالمركب الفعلي ، التي سنوضحها في الجدول التالي:

جدول نسب المعرف بـ "الـ" و المجرد من "الـ " عبر مساحة النص :

رقم الوحدات	المعرفة	المجردة
1	%06.90	%11.31
2	%01.38	%02.32
3	%01.38	%03.19
4	%0.87	%04.60
5	%0.58	%03.77
مجموع النسب العامة	%11.11	%25.19

نسب المعرف و المجرد عبر مساحة النص :



تعليق على جدول نسب المعرف بـ "الـ" و المجرد منها :

طغت على النص نسبة الأسماء المجردة من " الـ" بنسبة 25.19% و هي نسبة تشكل مساحة ذات سلطة على النص يدل على الضبابية في النص انطلاقا من الاسم النكرة هو مادل على غير معين [1]، بحيث يزول عنه الشيوع و الإبهام مثل :(فجر، صدر، قليل ...) و عند قول الشاعر[2]:

ياويل برد النَّهار من شعل .... في جوفه ما تزال تحتطب

فلفظة "برد" هو الاسم المجرد من "الـ" لا نعرف على وجه التحديد المقصود "بالبرد" فجعلنا الشاعر ننادي البرد لما أضفى عليها من شعوره بغير العين كما نراها بها، و لفرط ما مزج بين البرد و بين شعوره و مزاجه جعل ما تنشئه من خراب نعمته فقضاؤها على هذا العلم و ساكنيه من الأشباح نعمة لا تساويها نقمة.

لكن نسبة أسماء المعرفة أقل من نسب المجرد منها 11.11 % بحيث دلت الوحدة المرفولوجية المقيدة "الـ" من حيث إستعمالها في الأمثلة (المحب، الدجى، الحجاب ...) قصد المبالغة، فأخرج الكلام في صورة توهم أن المحب، الدجى، لا تجد إلا في مخاطبه، لقصور غيره أن يبلغ ما بلغه، و يمكن أن تحل لفظة: كل "محله على سبيل المبالغة والادعاء في صفة من الصفات[3].

و يمكن ملاحظة العلقة بالشاعر بالزمن في القصيدة عبر مسارين:

[1] – خير الدين هني : المفيد في النحو و الصرف و الإعراب ، دار الحضارة، ط4، 1995، ص:06.

[2] – الديوان ، ص:183.

[3]– تمام حسن :اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، مصر ، ط2، 1979، ص:94.

- مسار الزمن الشخصي في سياق موضوع القصيدة التي يعيشها بأحاسيسه الفردية ، فقد بث شعره همومه و أحزانه و ما قاسى من حرقة اللظىَّ ، و مرارة الحرمان ، فالنطق بعد الحيرة و الظلال ترجيعا موسيقيا آليا من أغوار القدر العميقة.
- في مسار آخر تتبني العلامة بالزمن ، فالزمن تعلن الذات الفردية عن نفسها كقدر في عالمها بهذه النظرة النافذة ، فعبَّر بصدق عن كل ما أحس به، و هو ألم نحاوره به مجتمعه و زمنه و خيانة من أحب ، فمضى يدافع عن أمة طال نعاسها و يعاني من خيانة و عزة و كبرياء، و هذا الذي يميزه عن أكثر شعراء عصره.
- و يمكن هنا إسقاط هذا المسار على قصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر" فيما يلي:

الوحدات	الماضي	المضارع	الأمر
1	%02.03	%05.22	%00.00
2	%0.87	%2.03	%00.00
3	%0.87	%0.87	%00.00
5	%0.58	%0.58	%0.58
مجموع النسب المئوية	%04.84	%08.70	%0.87

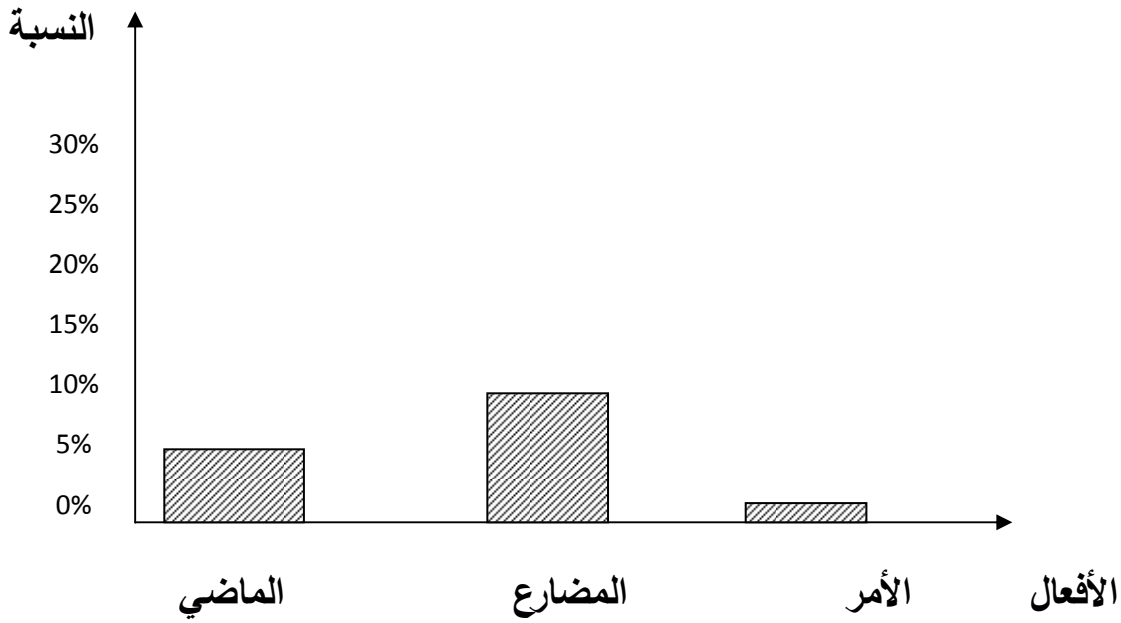
نسب الماضي و المضارع و الأمر الوحدات النسب العامة للوحدات:

الماضي :%04.84

المضارع : %8.70

الأمر : 0.87 %

جدول الأفعال في النص أو الزمن في النص:



تعليق على جدول الزمن في النص :

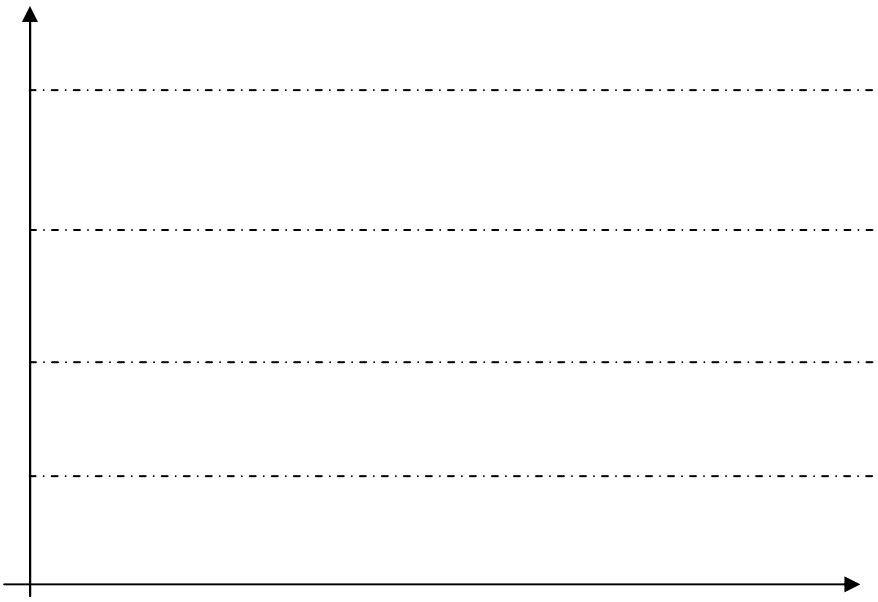
عبَّر الشاعر من خلال الأفعال تعبيرا بالغا سلسا، رائق النغم مندفقا تدفق الدم الفوار في عروق صاحبه، مراوحا بين أزمان الأفعال ليربط بين الماضي الأليم، والحاضر و المستقبل الأليم، فالماضي يمثل ذلك الفردوس المفقود الذي يحاول عبثا استرجاعه و محاولة عيشه من جديد فإن الشاعر إستخدم الفعل الماضي لتبين لنا الآثار التي تركها الفساد الذي استشرى في جميع نواحي و لولا كيان الأستاذ شاكر وهو لا يزال في السابعة عشر من عمره، و ترك في نفسه جرحا، و قد إستخدم الشاعر في حنايا القصيدة تسعة عشر (19) فعلا ماضيا بحيث فقد الشاعر بما فيها من البهجة و السرور و فقدان الأمل، و محاولة عيشه من جديد فإن النأَّص و من خلال المضارع يحاول إثبات وجوده ككائن لم ينته بعد، وكان إستخدام الأفعال المضارع (مما يلفت الانتباه لدى المتلقي) تسعة وعشرون (29) فعلا مضارعا، والمضارع يدل على إستمرار حدوث الحدث الذي لا ينقطع أثره، مهما امتد أكبر

الأثر والضرر في النفوس، و على ترك بصمات واضحة، وأقدر منها على إحداث بها الزمن، أما الأمر فهو المستقبلية المتمثلة في إصدار مجموعة من الأوامر تنطوي على وصايا واجبة التطبيق بحيث كان لفعل الأمر أيضا نصيب وافر من الإستخدام في القصيدة يصل مرتين (02) فعلا أمر حتى تجدي المخاطب لإصغاء.

وبين هذا الماضي و ذلك المستقبل هناك معبر و جسر هو ذات (الناص) بحاضرها المتمثل في نقل الأزمة للمتلقي، والأفعال تهدد دينامية النص.

نلاحظ 04.84% و08.70 % أفعال مضارع فهي تشكل توازنا عاما للنص، يحدث فيها طغيان المضارع، و في ذلك حالة توجه تطغى عليه الصورة التطلعية المستقبلية لي نسبة 0.87 % .

الوحدات	الأفعال	الماضي	المضارع	الأمر	الادعاء	المعرف بـ "أل"	المجرد من "الـ"
1	25	07	18	00	67	22	38
2	10	03	07	00	13	06	07
3	06	03	03	00	18	06	12
4	07	02	02	02	20	03	17
5	01	02	00	01	18	02	16
المجموع	49	17	30	03	136	39	90
النسبة	%14.20	%05.20	%8.70	%0.87	%39.44	%11.31	%26.10



جدول مجموع النسبَّي مع مجموع النسب المئوية عبر نص " النج الواتر مع الصبح الثائر" دراسة مفصلة إجمالية :

من خلال الدراسة الشاملة للنص والمنحنيات البيانية والنسب نلاحظ أنه لا يوجد تباعدا بين الوحدات و هي دالة على حضور حركة الناص، لأنها جاءت إستجابة لتلك النوازع (في النص) الكامنة في ذاته.

هذا التحليل البنيوي يعطينا آلية التحليل الكمي نسقطه على معطيات كيفية تجري في الزمان، وهذا لا يبعدنا عن آلية العلاقة بين المرسل و الموضوع بل يجعلنا أكثر قربا من ذات المرسل، لأن هناك أشياء تبقى ذاتية تخص الناص لا يمكن التحكم فيها فهي خصوصيات لها أبعادها.

والملاحظ أن النص لا يطغى عليه مركب دون آخر فصيلة المركبات الإسمية هي من بين (11إلى26) والفعلية بين(05.20إلى8.70) وفي ذلك توازن عادل يعكس الإبداع و الدينامية المتسارعة للنص، فهي حركة جدلية بين الأفعال والأسماء ومدلول الأسماء منحصر في الثبات و منه فالنص قد إكتسب حياته و فاعلية الحقيقية تتجسد في التناقض العجيب الذي رمى بالناص في تنازع النفس و غيظ و رضى و شك و يقين و ثورة و خضوع فهو في هذا المجال قد وسَّع من حركية الزمان، مما يجعل القارئ يشعر بتمدد ذات ماضية ومستقبلية من خلال هذان الموقفان اللذان اجتهدت في بيانهما: موقف من المجتمع الذي عاش فيه، و موقف من خيانة المرأة التي أحبَّها جاعلا الأستاذ شاكرا ينظر إلى الحياة نظرة متشائمة يائسة، و هي إن كانت تابعة من تجربته الشخصية، فهي النظرة نافذة إلى جوهر للحياة في عمومها منذ انَّ دبَّت على سطح هذه الأرض إلى أن يفنى هذا الزمان.

<u>جـ- الحذف بين الإنحراف الأسلوبي و جمالية التلقى في القصيدة:</u>

تجلَّى الحذف في القصيدة كملمح أو سمة أسلوبية في تركيبها الشعري و هذا ملمح عنصر يوجه الكلام إلى معاني شعرية عديدة " ولا قوم للحذف إلا بالمخاطب و كذا الشأن بالنسبة إلى سائد ما يتكلم به، وليس للمخاطب دور فعلي في نشأة الكلام فهو يشاطر المتكلم في التلفظ به، وله مع دور حاسم في توجيه صياغة الكلام، من ذلك أنَّ للمخاطب المنزلة المحورية في عملية الحذف، فالمتكلم لا يحذف إلاَّ ما كان معلوما غير ملبَّس عند المخاطب، و متى علم المخاطب ما يعني "[1] لكننَّا سندرس ظاهرة الحذف في أسلوب القصيدة من خلال علاقاته بالإنحراف الأسلوبي و جمالية التلقي.

إنَّ الشاعر ينزاح في إختيار الألفاظ وتوزيعها ما لعيان فنيَّة و جمالية إنحرافا يسبَّب للمتلقي هزَّة متوقعة ويميل لأساليب والألفاظ التي فيها شيء من الغرابة، و ذلك نظرا

[1] – محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع ، ط1، 2001، ص: 136.

لإمتلاكه معجما لغويا ثريًّا ينحرف به إلى دلالات كثيرة فنلاحظ الإنحراف في الصامت أكثر ممَّا تدعو إليه ضرورة الإيقاع الشعري، وذلك في قوله[1]:

28- كذاك جلَّ الأنام أحسبــهم ... هذه آحاديثهم ... و ذا (أرب)

29- ليست مناهم (مآرب) شعب ... لا بل مناهم إليك ... منقلب

تضمنَّ الشطر الثاني من البيت حذفا في لفظة (أرب) و تقدير الكلام مأرب: لأنه سبق قبله بنفس الإسم (اسم إشارة)، فحذفت الميم لأجله، و ذلك للضرورة الشعرية تجنَّبا للثقل.

وإذا كنَّا قد إستخرجنا بعض الإنحرافات المتعلقة بالصوامت فإنَّ الشاعر، قد تطرَّق إلى حذف مفردة أو كلمة بكاملها، مثلها نجده يقوم بحذف الفاعل في قوله[2]:

نجم كقلب المحبَّ يضطرب يدعو سواء الدجى و يرتقب

(ورد الحذف في الفاعل بعد الفعل) و قوله أيضا :[3]

فهي تشبَّ النيران تأكله غيظا كغرثان عضَّة السَّغب

ورد الحذف في الفاعل بعد الفعل (تشبَّ النيران) مفعولا به حلَّت محل الفاعل المحذوف و هذا ما يؤكدَّه الزركشي في مواضع حذف الفاعل بقوله : " إذا بني الفعل للمفعول فإنَّه يحذف مباشرة "[4].

إذ أنَّ للحذف جماليات و أغراضا كثيرة وضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة"[5].

[1] – الديوان ، ص: 185.

[2] – الديوان ، ص: 183.

[3] – المرجع نفسه ، ص: 84.

[4] – بدر الدين بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، لتحقيق أبو الفيصل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1972، ص: 143.

[5] – راشد بن هاشل الحسني : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دراسة تطبيقية ، دار الحكمة ، لندن ، ط1 ، 2004، ص: 233.

د- النداء:

يعرَّف علماء البلاغة النداء بأنَّه: "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها"[1]. وقد ورد النداء في القصيدة مرتين (02) وبنسبة 0.58 % وهذه النسبة تثري الدلالة التي يتضمنها النداء طبقا للموضوع و مقاصدها البلاغية المختلفة و ذلك في قوله[2]:

8- يا ويل برد النهار من شعل في جوفه ما تزال تحتطب

23- يا صبح أعيتك حيلة أفلا تسمع قولي ؟ لعلَّه أرب

إحتوت الأشطر على أداة النداء (يا) المستعملة لمنادات البعيد التي تظهر شعرية الخطاب التي تنم عن مقصدية المرسل، فهي الحسرة و الألم، لأن المنادي كان يعيش حالة بائسة ، ومن هنا يبرز حسرته و ألمه إنَّ فراقه المنادى.

هـ- الإستفهام :

الاستفهام في اللغة العربية الحقيقية طلب للفهم.[3] و قد ورد في القصيدة حوالي ثلاث (03) مرات أي بنسبة 0.78 % ففي قوله [4]:

تصرفان الأمور في عبث .... أمَّا تروض السنون و الحقب ؟!

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ص :107.
[2] الديوان، ص 185.
[3] محمود أحمد نخلة: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، الدار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1974، ص : 500.
[4]- الديوان، ص:185 .

فهذا الإستفهام جاء لأجل التعليل و إزالة الحيرة التي إنتابت الشاعر فطبيعته و نفسيته وراء إختيار هذا النَّوع من الألفاظ، فصورة المتلقي تتراءى أمامه ولا تغيب عنه، فالمتلقي هو الغائب الحاضر.

ثانيا: صورة الانزياح و ابعادها الدلالية في القصيدة:

1- البنية الأفرادية:

ونقصد بها تلك " البنية المعجمية " التي هي عبارة عن مجموعة من "المونيمات" تحمل دلالات خاصة، يسميها الدكتور عبد المالك مرتاض بـ "العالم اللفظي"[1] ، لذلك ترى صاحبات كتاب (مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص) أنَّه بإمكان "تحليل المضمون " بعد أن نضع (فهرسا للألفاظ بجدول تراث سوف يقدم الكلمات المفاتيح في النص)، إنطلاقا ما أسمينه " بالنموذج اللفظي". [2]

وعلى ذمَّة هذه الإمكانية ، ولجنا قاموس القصيدة للشاعر ، فتراءت لنا إمكانية تقسيمه دلاليا على الشكل التالي:

الوحدات المعجمية	عدد تواترها	نسبتها المئوية
المعجم الوجداني	11	%3.19
المعجم الكوني	13	%3.77
المعجم الروحي	06	%01.74
معجم أعضاء الإنسان	08	%02.32
معجم الألوان	05	%01.45
المجموع	43	%12.47

[1] – عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ ،و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،(د،ط)، 1983، ص:46.

[2] – مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: تأليف جماعي بنيوي ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:16.

أ- المعجم الوجداني :

يتكئ هذا المعجم على "المونيمات" التالية (كقلب، نفسي ، قلبي...) و قد ساد المعجم الوجداني في الخطاب الشعري بصورة لافتة بنسبة 03.19 % التي تسمح للشاعر بالإنسياب المطلق في مجاريه الشعرية الداخلية، و هذا دليل على العودة الواضحة إلى التراث الشعري العربي القديم التي لازمته صفة "الغنائية" الذاتية، حقبا من الأزمان.

ب- المعجم الكوني:

يتجلَّى هذا المعجم في قصيدة الشاعر ، حيث تتخلله ألفاظ كثيرة عن الكون الذي سخرها الله له فطغى و بغى ، ثم فنى (بحرا، نجم، السماء ...) بنسبة 03.77 % ، ذات نظرة فلسفية إلى الوجود ، وطبيعة البشر ، وقصور العقل ، مهما أوتي من الذكاء عن فهم هذا الكون.

ج- المعجم الروحي:

تبدوا حلقة للمعجم "إسلامي" فياض، لا أدلَّ عليه من هذا الألفاظ (نصره، نارها، فجنَّها ...) إنَّ الألفاظ التي اوردناها سابقا ، هي ألفاظ يمجَّها الذوق الفني و يأتي التفاعل النفسي معها فضلا عن الذوق الأخلاقي.

د- معجم أعضاء الإنسان :

من خلال الألفاظ (أعين، الجسم، صدرها ....) بنسبة 02.32 % نجد انَّ الشاعر قد وظَّف أعضاء بدنه في هذا المضمار و التخلص الكلي من المادية و الوصول إلى مرتبة الفناء.

هـ- معجم الألوان :

تزداد أهمية الألوان عند الشاعر بتعدد مستويات التعامل معها و تعدد الوظائف التي قامت بها (البياض، سوداء، أحمر...) بنسبة 01.45 % فتعدد صور اللون المباشر في دلالته المتنوعة بين الأسود و الأبيض فهي لا تقتصر على دلالة اللون بشكل صريح بل قد تلتقي بالوصف الدال على درجة اللون و قيمته، وقد يأخذ اللون طابعا نفسانيا ، ومن ثم يكون مصدر اللون إسقاطا على نفسية و دخيلة الفنان بصفة عامة.

2-الانزياح الجزئي للصورة و أثرها الدلالي في القصيدة:

تعد الصورة من أهم مقومات الشعر، بها تأخذ القصيدة شاعريتها، و تتأكد للشاعر براعته والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والإستعارة والكناية والمجاز، والإيحاء و الرمز، وكان ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه فيهتزلها، ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية.

أ- التشبيه و اثره الدلالي في القصيدة:

أولى النَّقاد العرب لظاهرة التشبيه عناية بالغة كظاهرة من ظواهر الخطاب الشعري القديم غيرها من العصور كوسيلة من وسائل التخيَّل أو المحاكاة التي يعتمدها الشاعر لإنتاج دلالته، و هذا ما وضحه جابر عصفور بقوله : "التشبيه علاقة مقارنة بين طرفين لإتحادهما أو إشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات و الأحوال هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[1] .

و أوَّل ما يلاحظ أن تواتر التشبيه بأداة التشبيه(الكاف) وراء بصورة واضحة ، و رأينا في هذا الإختيار ودلالته راجع إلى إعتبار المخاطب و المقام في إنتاج الشعر و أن القصيدة خطاب مستمد من واقعه الاجتماعي أو السياسي ، ليتلقى من طرف عموم المخاطبين، كما

[1] -جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص:172.

راعى الشاعر بساطة التشبيه فجعله مطابقا لمقتضى حال المخاطب، وإعتمادا على الأسلوبية الإحصائية.

قد وردت (الكاف) في القصيدة مرَّات عديدة و ذلك نجده يقول[1]:

1- نجم كقلب المحب يضطرب ... يدعو سواد الدجى ويرتقب

4- غضبي و نار في صدرها سعرت .... و ما كنار لهيبها الغضب

و من الملاحظ أن هذه التشابيه جاءت عادية ، يكون-أغلبها- من مشتبه و مشتبه به ، وأداة التشبيه[2] (الكاف) و هي كلها تشابيه حسية.

فالشاعر باستطاعة أن ينوع في التشبيه بين التمثيلي و الضمني و البليغ ، لكن للشاعر الحق في إستعمال أسلوبه ، و التأمل في صورة التشبيه في القصيدة نلحظ تنوع إختيار الشاعر من عناصر الصورة في التشبيه ، حيث تكرار التشبيه (06) ستة مرات 01.84 % نبع فيها روح الإتبأَّع في التراث الشعبي ، إستعان به خيال الشاعر على الإيضاح.

ب- الإستعارة و آثرها في القصيدة:

في هذا العنصر نحاول تحليل الوجدان الدلالية الصغرى فهي جنس من التصوير تخل فيه صورة مكان أخرى تثير خيال المتلقي و هو " تعريف يدفعنا مباشرة إلى مفهوم الإنزياح و الخروج عن النمط اللغوي المعتاد لكي يخلق لنفسه أسلوبه الشعري، كأن الأسلوب الشعري مجرد خرق للنمط العادي "[3].

[1] -الديوان ، ص:183.

[2] - عبد الرحمان على الهاشمي: تدريس البلاغة العربية، دار السيرة، ط1، 2005، ص:194.

[3] - محمد عبد العظيم : في ماهية النص الشعري ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط2، 1994، ص:95.

3- الديوان ، ص:184 .

و في تحليل بنية الإستعارة من حيث عناصرها و علاقتها بعد إعتبارات تقتصر منها على ما ورد في القصيدة من مكنية في قوله :[3]

2- كساه فجر النهار بردته .... بيضاء تطوى بنشرها الشهب

16- أن حرَّق البرد برده و غدا .... يضحك في نصره و يهتضب

إليه بشيء من لوازمه (كساه ، يضحك).

ج- الكناية و أثرها الدلالي في القصيدة:

بعد ان أشرنا على صورة الإستعارة في العنصر السابق ، نحاول أن نتَّبع صورة أخرى من صور الانزياح الدلالي المتمثل في الكتابة، و التي تعتبَّر من الأدوات التي يعمد إليها مستعمل اللغة على سبيل الإنزياح، فحينما تعبَّر عن معنى الشجاعة نختار بين إمكانيتين [1]:

أحدهما:

التعبير الوضعي ، كأن تقول " فلان بالغ الشجاعة في الميدان"

الثانية:

التوسل بالخوف الدلالي.

و قد تعبر الكناية ذات صلة وثيقة بالإنزياح ، وذلك لعدم إفصاحها على المعنى على وجه مباشر مألوف ، وذلك في قوله[2]:

حتى هنى أنتما على لعب .... أما يقضي المزاح و اللعب

[1] –محمد الولي : الإستعارة في محطات يونانية و عربية و غربية، مطبعة الكرامة ، الرباط، المغرب، ط1، 2005،ص: 247.

[2] –الديوان ، ص:184.

ثالثا: أسلوب التقابل و التنافر و التضاد:

- أول ظاهرة تقابلنا في المتن الشعري للقصيدة شيوع أسلوب (التقابل و التضاد).

- و هو ناتج عن ولوع الشاعر بالتنافر بين عناصر الصورة، بحيث يكون الأثر النفسي أحد طرفي الصورة مناقضا لأثر الطرف الاخر، و هذا التناقض من أهم العناصر المولدة لديناميكية الصورة، و القصيدة التي تصبح أداة لتجسيد الصراع و التعارض بين القوى البشرية ، و مصالحها في الواقع .

- و قد إستخدم الشاعر التقابل، و التضاد، و ركز في مقابلاته على العناصر الشعرية و النفسية، فالشاعر محمود شاكر لا يقف عند الجانب السطحي للألفاظ ،و إنما يتجوز الإطار الخارجي لإختراق الطبقات الدلالية العميقة، والغائرة في النفس، فيصبح التقابل، تقابل قضايا و أبعاد لا تقابل ألفاظ و مفردات حيث يقول[1]:

حتى يشجَّ البياض أحمره .... فيصبح الأفق كلَّه لهب

و جسمه في سواده غرق .... ما تبرح الجسم هذه السلب

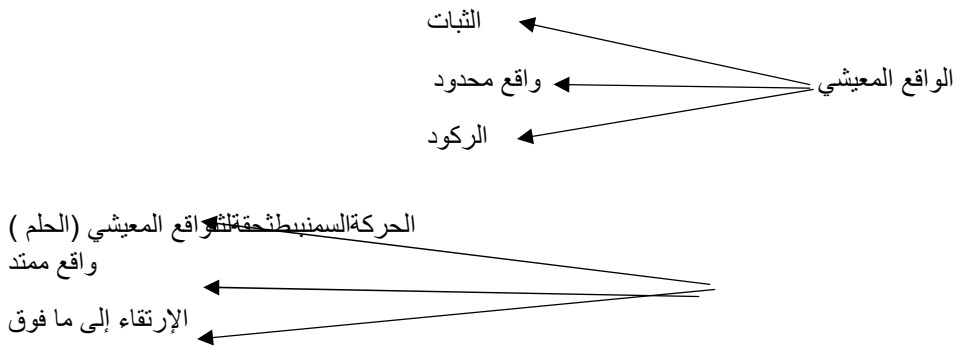
و لا نحتاج إلى بحث طويل للوقوف على صوت التقابل في هذا النص الذي جسد لنا النسيج الدرامي لهذا النص، و الذي يتخذ شكل صورتين متقابلتين.

[1]- المرجع نفسه،ص:184.

1- صورة الصبح و هي بياض فيصبح الظافق كله لهب ⟸ وهي هرمز للعالم الكائن (الممكن الممتد).

صورة عالم لم يكن إلا سواد غير الأشباح ⟸ و هي رمز للعالم الكائن (المحدود)

وهذه الصورة تمثل الأمل الذي يصده الشاعر في وجه المستقبل الذي يشع من وراء أشباح سواء تتبارى محملا بالفرح الممزوج بالحزن التي تضيء بريقها ليل الكآبة و التشاؤم، فالعلاقة الأساسية لهذا التقابل هي مواجهة الواقع المعيشي و يمكن التمثيل له بالشكل التالي:



فبنية النص إذ توحي بوجود عالمين ، يحتل الأول حيز للثبات، و الركود ، الإنحطاط ، و الظلام، الإستسلام" ويحتل الثاني حيز " الحركة، الإرتفاع، السمو، المقاومة" و هذا من شأنه أن يضرم في النفس لهيب للحزن و الأسى و الشعور بالخيبة و إلصاقها عن الواقع الأرض المعيشي، و البحث عن واقع حلمي أكثر نقاء .

و إذا عدنا للنص نجد الطباق بين (جنة ≠ نار) تضع ثنائية ضدية تحتصر مأساة الشاعر و أمة إلحاد الذي يبدوا في مطلع القصيدة [1].

فجنَّها تحتها ... فأغضبها فأصبحت و هي داؤها الحرب

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب

و الشاعر عندما يجمع بين جنة و نار فإنه يحاول أن يبرز هذا التناقض، و هذه الثنائية التي تقوم عليها حياة الإنسان و هي ثنائية للحزن و الفرح، الدمعة الإبتسامة و على العموم تلحظان هناك تعارض لافت بين المثالي و الواقع القول و الفعل، الأنا و الآخر، الداخل و الخارج، و لا يعنى هذا نفي الإنتماء و الإتصال بالواقع، و إنما نفي للعزف على وتر جاهز ، لا يعبَّر عن طموحاته الواسعة، فيقع الشاعر بين طرفي المعادلة (الانفصال و الرغبة في الإتصال).

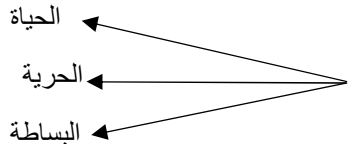
أولا : الإنفصال بين الذات و الواقع:

هو وجه من وجوه الصراع مع الواقع، وانقسام ذاتي لدى المبدع بين رفع الواقع و قبوله، و شكلت صورة الآخر الضمير الغائب لتجسيد هذه النزعة يقول [2]:

أن حرَّق البرد برده غدا يضحك في نصره و يهتضب

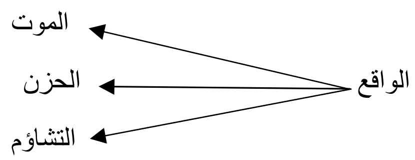
فمالها ثائر لمقتلها و ما عليها باك و منتحب

و هكذا نجد الشاعر صراع مع الواقع و كل ما في هذه الصورة عن الآخر لا يدفع بنا إلى الإيحاء بل تؤكد إستحالة الإيحاء ومن ثم تكريس بنية الإنفصال بين الذات و الواقع.

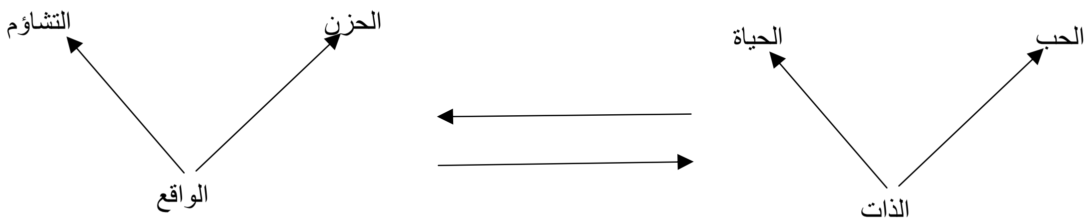


[1] –الديوان ،

[2] –المرجع نفسه. ص164.



و قد إستطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يتناول موضوع الفساد في الأمة العربية بنسيج محكم جسد نفسية الإنسان العربي الممزقة بين المد والجزر، التائهة في دروب الألم المبرح و التوجع و الهلاك و في هذا تجسيد لبنية الإنفصال بين الذات و الواقع.



:

رابعا: شعرية التناص:

من التعسف الكبير أن ننظر إلى النص الشعري (أو أي نص أدبي) على أنه بنية داخلية مستقلة عن أي شكل من أشكاله التكوينية و السياقية [1].

فالتناص عند رولان بارت إلى أن :"للنص نسيج من الإقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[2].

[1] يوسف و غليسي: في ظلال النصوص – تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، جسور للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2009، ص:206.

[2] عبد الله ابراهيم : المتخيَّل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص:59.

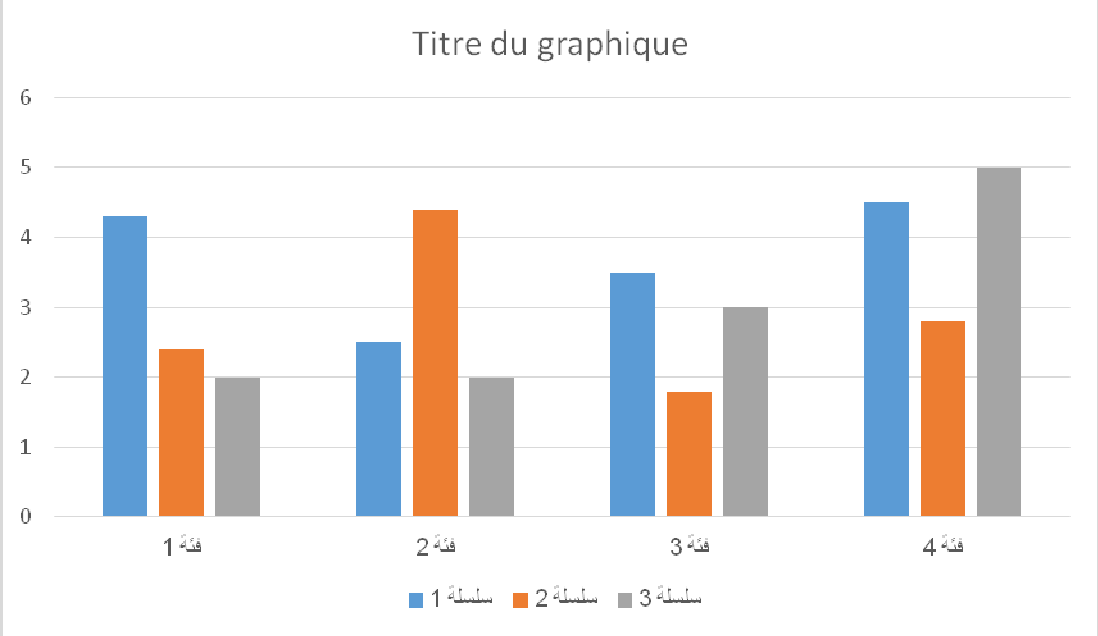
و نظرة عابرة تبين لنا أن طبيعة جل النصوص الغائبة إنهَّا تستمد مرجعيتها من " القرآن الكريم" و إنعكاس النص القرآني على القصيدة إنما يعني انعكاس الذاكرة التراثية عليها، و هو ما يمكن أن يفسر دلاليا بمحاولة تسيير الرؤية الموضوعية للنص وفقا للرؤية القرآنية و خاصة ما نجده في الألفاظ " فجر، جنة، نار، نصر..." في الشطر الأول و الثاني بنسبة 01.14 %.

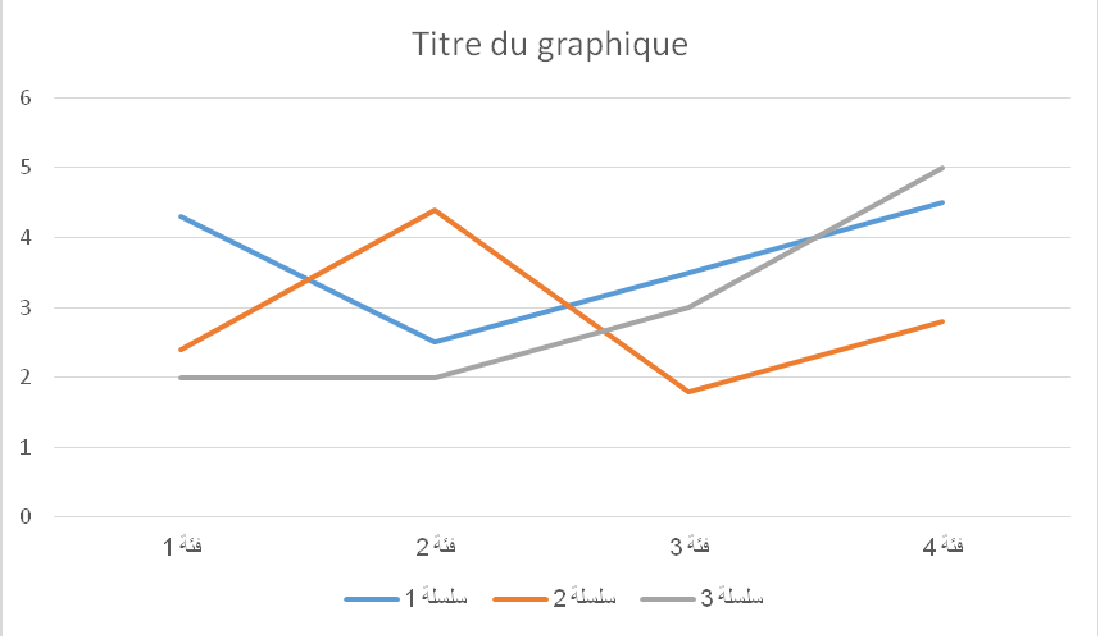
أمَّا من ناحية التوظيف النفسي ، فإن قراءة الشاعر للنَّصوص الغائبة تبدو كلاسيكية ، إذ يجعل من نصوصه مجرد نسخة من النصوص الأصلية ، فالنَّص الأول مثلا هو قراءة إجترارية أمينة للآية القرآنية بدلالتها المعنوية و بنيتها اللفظية ، أما النص الثاني و الثالث في ضوء مفهوم " السرقات الأدبية و مشتقاتها"، و معنى ذلك أن الشاعر يتعامل مع النَّصوص الغائبة بحذر كبير وفقا لمعيار (الإمتصاص) الذي هو معادلة للنص، و الدفاع عنه، و تحقيق سيرورته التاريخية، و من ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرار للنص الغائب وفق قوانين مغايرة.

دراسة إجمالية و مفصلة عبر القصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر":

رقم الوحدات	إيقاع "الباء" الاصوات	إيقاع الكلمات	الأفعال	الأسماء	الانزياح	شعرية التناص
1	37	02	25	67	12	04
2	10	01	10	13	04	00
3	07	00	06	18	02	00
4	08	00	07	20	03	00
5	08	00	1	18	01	00
المجموع	%20.03	%4.93	%14.00	%39.44	%06.38	%01.14

النسبي						





تعليق على جدول مجموع النسب المئوية عبر القصيدة :

تتكامل البنى اللفظية والنحوية و الإيقاعية و التصويرية في إطار هيكلي لتشكيل على تسمية بالخطاب الشعري الذي يصطنع في قصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر"

بمواصفات تقليدية (عموما) لا أدل عليها من القالب المعماري للنص، المشكل وفقا لمخطط البنية العربية القديمة و الحديثة معا ، بالإضافة إلى بنيتها النحوية ذات الغلبة " الإسمية " بنسبة 39.44 % المطبوعة بالذهنية و المباشرة و تسمية الأشياء بمسمياتها، في غياب التصوير الفني المكثف بنسبة 06.38 % مقابل حضور إيقاعي صارخ، لتغذية رقابة الوزن العروضي " المنسرح" و جلجلة القافية (البائية) المطردة بنسبة 20.03 % ، مع استثمار الطاقات الصوتية للكلمات بذاتها أو بغيرها بنسبة 4.93 % ، كتشكيل بنسبة إيقاعه جزلة و عالية النبرات، لتوازن السياق الدلالي العام للنص.

ما يعني أن الخطاب الشعري في القصيدة " يتجه بصورة السمع لمحاولة العقل و إقناعه، قبل اتجاهه إلى القلب لمخاطبة الوجدان.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن**

اولا: المصادر

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
2. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د، ت)
3. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، (د، ط)، 1995م
4. أبو فهر محمود محمد شاكر: ديوان أعصفي يا رياح، تحقيق فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
5. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط1، 1981
6. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966م
7. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)
8. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007.

ثانيا المراجع

- **الكتب**

9. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المكتبية الانجلو مصرية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1979م
10. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1981م
11. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1988.
12. احمد درويش: دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للنشر والتوزيع ، (د، ط)، (د، ت)
13. بدر الدين بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، لتحقيق أبو الفيصل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1972
14. تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ط2، 1979

15. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992
16. حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث و المعاصرة)، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
17. حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي الحديث، كلية الأدب، جامعة الإسكندرية، مصر، (د، ط) 1996م
18. حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1 1988م
19. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح و مراجعة: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1988
20. خير الدين هني: المفيد في النحو والصرف و الإعراب، دار الحضارة، ط4، 1995
21. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).
22. راشد بن هاشل الحسني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004
23. سيد البحراوي الحبشة: العروض وإيقاع الشعر العربي، المعارف العامة للكتاب، (د، ط)، 1993
24. شكري محمد عياد: إتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1985م
25. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
26. صلاح رزق: أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، (د، ط)، 1989
27. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت لبنان، (د، ط)، 1985م
28. صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري– دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة، المحمدية، الجزائر، ط1، 1997.

29. عبد الحميد همية: البيان الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، ط1، 1998.
30. عبد الرحمان على الهاشمي: تدريس البلاغة العربية، دار السيرة، ط1، 2005
31. عبد السلام المسد ي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، (ط2)، 1982م
32. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، الطليعة ، بيروت–لبنان، (ط1)، 1983م
33. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر ،2004، (د، ط).
34. عبد الله ابراهيم: المتخيَّل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990
35. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريعية)، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، (د، ط) ، 1985
36. عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟، وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1983
37. عبد الوهاب بكير، النحو العربي، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس، (د، ط)، (د، ت)
38. عبده بدوي: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض ، السعودية، ط2، 1984
39. عزة آغا ملك: الأسلوبية من خلال اللسانيات، الفكر العربي المعاصر، مركز الاتحاد القومي، بيروت، لبنان، عدد 38، 1986م
40. فايز الذاية: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت ، لبنان، ط 2، 1996 م
41. فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية "، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2004م
42. كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد زاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997
43. كمال بشر: علم اللغة العام (الأصوات)، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط7، 1976
44. ماريو باي: أسس علم اللغة، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط3.

45. ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د، ط) ، 2006م.
46. ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2000، (د، ط)
47. محمد الحناش: البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء المغرب (ط1)، 1980م.
48. محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، ط1، 2001
49. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د،ط)، 1981.
50. محمد الولي: الإستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مطبعة الكرامة، الرباط، المغرب، ط1، 2005
51. محمد حماسة عبد اللطيف: العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر
52. محمد عارف حسين، حسين علي محمد: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، 2000
53. محمد عبد العزيز الموافي: قراءة في الشعر الإسلامي والأموي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 6، 2007
54. محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1994
55. محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو (دراسة تطبيقية)، دار العودة، الإسكندرية مصر، (ط1)، 1988م
56. محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006 م
57. محمود أحمد نخلة: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، الدار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1974
58. محي الدين رمضان: في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، (د، ط)، (د، ت)

59. مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: تأليف جماعي بنيوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
60. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1969
61. موليه جورج: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006
62. موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية، الجزائر، (د، ط)، 1981
63. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،ط1، 1997م
64. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري، منشورات دراسات منال، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، (د، ط)، 1989م
65. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983
66. يوسف وغليسي: في ظلال النصوص– تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

- **الدوريات:**

67. سعد مصلوح: مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، عدد 59–1990م
68. نور الدين السد: (المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999.
69. عبد السلام المسدي: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامعة التونسية، عدد 13، 1976م

مدخـــــــــل

الأسلوبيـــــــة وتطوراتها

أولا: مفهوم الأسلوبية وتاريخها

ثانيا : علاقة الأسلوبية بالبلاغة

ثالثا : التعريف بالديوان

أولا: مفهوم الأسلوبية و تاريخها :

أ – لغة :

تعني كلمة إستيلوس في اللاتينية (الأزميل) أو «المناقش للحفر والكتابة ، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير».

وجاء في لسان العرب : الأسلوب يقال للشطر من النخيل ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب و « الأسلوب» الطريق والوجه والمذهب ، ويقال انتم في أسلوب سوء و ... «الأسلوب » الفن ، يقال أخذ فلان في أساليب القول ، أي في فنانين من القولّ. [1]

ب – إصطلاحا :

«علم الأسلوب» فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما أو تميز نوع من الأنواع الأدبية بما يشيع في هذه أو تلك من صيغ صرفية مخصوصة أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب أو المفردات يؤثرها صاحب النص الأدبي.[2]

لا تتحدد الحقول المعرفية إلّا بتحدّد دلالات مصطلحاتها واستقرار مفاهيمها، وبقدر شيوع المصطلح أو ذاك يحقق العلم ثبات منهجه و وضوح اختصاصه و صرامة أدواته الإجرائية.

– **عند الغرب :**

يعرّف شارل بالي الأسلوبية بـ : «أنّها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذه الأخير. إنها من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانيات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري»[3].

وفي سياقه أيضا يقول : « أنّها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام»[4].

[1]- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت لبنان ، (د،ط) ، 1995م ، ص : 44.

[2]- محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو (دراسة تطبيقية) ، دار العودة، الإسكندرية مصر ، (ط1) ، 1988م ، ص:06.

[3]- حمادي صمود :الوجه و القفا في تلازم التراث والحداثة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، (ط1) ،1988م ، ص:89.

[4]- محمد الحناش : البنيوية في اللسانيات ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء المغرب (ط1)، 1980م ، ص:36-38.

وتتجلى الأسلوبية عند ريفاتير من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية " وكما لخصها د.السد:«" علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب . ولما كانت الأسلوبية تعنى بالنص في ذاته بعزل كل ما يتجاوز من اعتبارات تاريخية ونفسية، فإنها تهدف إلى تمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا، مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية » [1].وكذلك يقول ريفاتير: " قد تكون مظاهر الخروج في النص المتسببة في انفعال القارئ جزء من بنيته الأسلوبية "[2]. أما عند رومان جاكبسون : « إن الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا فالأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني».[3]

أمّا عند "بيار جيرو" حدّد الأسلوبية بأنها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الابلاغية . وتعنى الأسلوبية بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية". [4]

وهكذا تسعى الأسلوبية لان تكون علماً تحليليا تجديديا يرمي إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية . [5]

[1] – نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، ج1 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ، (ط1)،1997م ، ص :18-19.

[2]- المرجع نفسه، ص :19 .

[3]- عبد السلام المسدي : المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان و التبيين ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 13 ، 1976م ، ص: 155-156.

[4]- عبد السلام المسد ي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، (ط2) ، 1982م ، ص : 36.

[5]- المرجع نفسه، ص:37.

-عند العرب:

أما مصطلح "الأسلوبية " عند العرب ، فقد كان عبد السلام المسدي أول من نقله وأشاعه بين الباحثين فقد ترجمه من اللفظة "Stylistique" ويقول في هذا الموضوع "... ويتصل أول تلك المنطلقات بالمصطلح ذاته إذ يتداعى حاملا لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما يتولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي أستقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره أسلوب "Style" ولاحقته وخصائص الأصل تقابلا انطلاقا أبعاد اللاحقة فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي ، وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية ما يطابق عبارة: علم الأسلوب "Sience de Style" وتبين أن الباحث "سعد مصلوح " يؤثر ترجمة مصطلح Stylistics الأسلوبيات كما جاء على سنة السلف في صك المصطلحات الشبيهة بالرياضيات و الطبيعيات، ولأنه يتسق بهذا المبنى مع اللسانيات والصوتيات [1] أما عند محمد العمري في ترجمته كتاب "هنريش بليث" :"البلاغة الأسلوبية " الذي طبق ما استفاد منه في الأسلوبية السيميائية على الخطاب الشعري " أن واقع الدراسة الأسلوبية العربية الحديثة لم تحقق من الاتساع والدقة ما يبيح حصر الرؤية حصراً اصطناعيا في زاوية نظر واحدة فلأن تبين لنا أن التراث البلاغي العربي يستجيب استجابة عامة لأسلوبية النص وبالتحديد للشعرية البنيوية ، فلن تدخر جهداً في الاستفادة مما تتيحه الأسلوبيات الأخرى من إمكانيات سواء كان عن طريق التبني أو الحوا ر [2]. ويرى عبد السلام المسدي " ... أن الأسلوبية تتحدد بدراسة ظواهر التعبير ، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية فكل فكرة تتجسد كلاماً إنما تحل فيه من خلال وضع عاطفي سواء كان ذلك من منظور من بثها أم من منظور من تلقاها، فكلاهما ينزلها تنزيلا ذاتيا ،[3]إضافة إلى المسدي نجد عدنان بن ذريل يعرف الأسلوبية بأنها " علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو

---

[1]- سعد مصلوح : مشكل العلاقة بين البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية ،النادي الأدبي الثقافي جدة ، السعودية ، عدد 59-1990م ، ص:821-868.

[2]- هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري ، منشورات دراسات منال ،الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ،المغرب ،(د،ط)،1989م ، ص:47-49

[3]- عبد السلام المسدي : النقد والحداثة ، الطليعة ،بيروت-لبنان ، (ط1)، 1983م ، ص:44.

الأدبي خصائص التعبيرية والشعرية ، أنها تتعدى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها. "[1]

تاريخها :

فمن حيث الترتيب التاريخي للمصطلح نجد أن مصطلح الأسلوب Style بدأ استعماله من القرن الخامس عشر في حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية "Stylistique" إلا في بداية القرن العشرين[2]. وفي الإنجليزية Stylistics وفي الألمانية Die Stylistique الذي اقتصر على حقول الدراسات الأدبية وإن امتد به بعض الدارسين مثل جورج مونانا إلى الفنون الجميلة عامة.

ولقد نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية، وكان من الطبيعي أن ترتسم خطاها من هذه الزاوية، وكان أول ما واجهته ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح لكي تدور حولها "دراسة أسلوبية " ذلك أن الدراسة الأسلوبية تقتضي أن يكون الكلام ذا مستوى فني معين ومن هذه الزاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى "الأسلوب" لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام وهو دور قد يتشابه مع الدور القديم الذي كان يقوم به الأسلوب مع البلاغة ولكن الفرق الرئيسي أن الدور القديم كان دوراً معياريا عاماً مسبقاً على حين الدور الحديث يقوم على أساس "وصفي" وإذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت فإنها لا تتعامل مع كل تعبير بل هولون معين وصل إلى درجة معنية من الأداء الأدبي.[3]

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة :

تحتل دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ويقوم بكثير من هذه الدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية[4] فالواقع أن البلاغة القديمة التي كان يقيم الأدب على ضوء من معايرها كانت في جوهرها«نقداً لغويا» ولم تنكر المدرسة الحديثة في « النقد اللغوي » هذه الحقيقة ، ولكنها طالبت بان يضاف إلى

[1]– عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية ، ص: 140.

[2]– احمد درويش: دراسة الاسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للنشر و التوزيع ،(د، ط)،(د، ت)، ص:61

[3]– المرجع نفسه ، ص: 16–20.

[4]– المرجع نفسه: ص: 13.

هذه المعايير، معايير أخرى تستمد من التقدم الذي طرأ في ميادين البحث في علوم اللغة وفي الدراسات الإنسانية عامة . [1]

وإذا كان علم اللغة الحديث قد انفصل تماماً من علم اللغة القديم التي كانت بينهما بعض أوجه التشابه فالاختلاف بينهما يكمن في :

1- إن علم الأسلوب هو علم « وصفي » حديث يختلف اختلافا كبيراً عن علم البلاغة وهو علم «معياري» قديم يعتمد على قوانين منطقية مطلقة ومن هنا يحاول أصحاب هذا العلم «الأسلوب الأدبي » أن يجعلوه بديلاً موضوعيا جديداً .

2- علم البلاغة كان يحاول دراسة « الكلمة » التي تعدل عن معناها القاموسي في إطار «علم البيان» أو دراسة الجملة التي تخرج عن معناها الحقيقي إلى غرض بلاغي في إطار علم المعاني ولكن علم البلاغة لم يكن يدرس كل ما يتصل بمظاهر « الانحراف » الجمالي في النص الأدبي الذي يتحول لدى كثير من العلماء المتأخرين إلى قواعد منطقية جامدة ولا تهتم كثيراً ربط الكلام بمقتضى الحال .

3- تحجر البلاغة من ازدهارها ما يسمى بعلم « البديع » ومعظم أبوابه في حقيقتها، ليست من البلاغة في شيء ومعنى هذا أن البلاغة رغم تعدد علومها وتشعب أبوابها قد أصبحت قاصرة على دراسة النص الأدبي. [2]

بين البلاغة والأسلوبية:

والدارسون في البلاغة والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين« البلاغة» و« الأسلوبية ». [3] باعتبارها ظاهرة في النقد الأدبي ويتخذ موضوعاً له و أقتضى أن يبحث في أصول التعبير ومناهج الجمال فيه وهذا يفضي إلى أن نتخذ « البلاغة » وسيلة إلى استظهار مطارح الجمال في التعبير ،فالبلاغة أمام الجانب المعنوي من الجمال قاصرة عن الاكتشاف والتعليل ، وذلك لأنها لا تملك الوسائل اللازمة، أما المحدثون من علماء الجمال

[1]- احمد درويش: دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث: ص:14.

[2] – فتح الله احمد سليمان : الأسلوبية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية " ، مكتبة الآداب ، القاهرة، مصر، ط1 ، 2004م ، ص:04.

[3]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية ، ص:49.

والنقاد في الغرب قد فاضو في البحث والتحليل.[1] بمعنى أن النقد مكمل للبلاغة فإنها تبحث لمصطلح « الصورة الفنية» يرتبط بتصور حديث البلاغة. [2]

والدارسون اليوم يعملون على دراستها والإفادة منها خاصة ما يسمى بـ « الحزمة الأسلوبية» أي ما في النص من مؤشرات دالة أو ذات دلالة وهي المؤشرات التي تتداخلها صور البلاغة ، وحس الجمال ، والجمالية وأيضا يعتبر الدارسون أن « الانحرافات» التي في النسيج الكتابي الأدبي للنص هي التي تعكس هذه المؤشرات الدالة وحزمتها الأسلوبية وهناك تتكشف مجالات كل من البلاغة والأسلوبية وآثار كل منهما في الكتابة الأدبية للنص.

وذلك أن الأسلوبية تصافح الملفوظان الأدبية في حسيتها المباشرة فتكشف عن خصوصيتها، وبالتالي قراءتها ، بينما تظل البلاغة عند قواعدها فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة.

إنَّ الذي أكدَّ الصلات التي بين البلاغة والأسلوبية ....، رغم استقلال كل منهما وازدهار كل منهما في مجاله الخاص، الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب والنقد الأدبي والأسلوب مثل «خصوصية الأدب » من الوجهة الجمالية أو حوارية الكلمة أو تحرير المتلقي من آلية المألوف استناداً إلى تعددية الصور البلاغية . [3]

الأسلوبية ودراستها بين النقد الأدبي وعلم اللغة:

إدا كان علم اللغة الحديث أو علم الأسلوب اللغوي قد انفصل عن معظم الدراسات الإنسانية، فإن الفصيل المتقدم من النقاد العربي اليوم يطمحون إلى توظيف منهاج علم الأسلوب اللغوي لتكون صالحة لدراسة النص الأدبي، وأن النص الأدبي ليس إلا واحداً من مجالات استخدام «اللغة» في جميع مجالات الحياة، ومهما أتت اللغة الأدبية «منحرفة» بالقصد عن التوظيف الاشاري للغة، فإنها تظل في النهاية وقائع لغوية قابلة للدرس المنهجي خاضعة لقوانين العلمية التي حققها علم اللغة الأدبي. [4]

[1] – محمد كريم الكواز : البلاغة والنقد ، الانتشار العربي ،بيروت ، لبنان ،ط1 ، 2006 م ، ص: 199.

[2]– فايز الذاية : جماليات الأسلوب ،دار الفكر المعاصر ،بيروت ،لبنان ،ط 2،1996 م،ص:13

[3]– عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية، ص:49–50.

[4]– فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ، ص :03.

فقضية الأسلوب قضية قديمة جديدة مرتبطة بالدرس الأدبي إي نقد الإنتاج الأدبي باعتبار أن الأدب يمثل استخداما خاصا للغة، ومعظم ما في دراسة الأسلوب أحكام تقويمية أو مقارنة، تستخدم فيها عبارات ذاتية تحتاج إلى إعادة نظر، وصار التحليل اللغوي جزءًا طبيعيا من النقد الذي يبحث في المعاني والأفكار وفي الخيال والعاطفة وعن التجربة والصدق الفني، وكل هذا من الأمور التي تدخل في «مضمون» النص الأدبي ومحتواه.[1] فتعزز سعي الأسلوبية لمواجهة مشكلة الدلالة والدخول وسيطاً توفيقيا بين اللغة والأدب [2]. فإن الشكل هو الموضوع المناسب للدرس في علم الأسلوب وفي علم اللغة وتحت «الشكل» نضع النحو و الصرف Grammar والألفاظ Vocabulary والأصوات اللغوية Phonemes Segmental وخصائص الأداء الأخرى ، وبذلك يمكننا القول أن علم اللغة الوصفي الحديث أنما هو رفيق طبيعي للنقد الحديث وعلم اللغة يقدم الطرق لكشف تأثيرات النص الدقيقة وقد يكون وسيلة إلى إقامة أساس حقيقي ثابت لأنواع كثيرة من الأحكام النقدية. [3]

الاتجاهات الأسلوبية :

الأسلوبية التعبيرية :

إنّ واقع اللغة حسب «بالي» يظهر حين يقرن الباحث الملاحظة الداخلية الاستنباطية بالملاحظ الخارجية ، وهذه الملاحظات هي موضوع علم الأسلوب الذي يعني في بعض جوانبه دراسة الخصائص المميزة للغة . [4]

و«بالي» أهتم باللغة على أنها تعبير عن الوجدان ، ولم يخص لغة الأدب بذلك بل عمّم إلى اللغة الطبيعية التوصيلية بحيث تفهم أن الأسلوبية هي" دراسة المسالك والعلامات اللغوية التي تتوصل بها اللغة لأحداث الإنفعال، لا نفس الإنفعال الحادث لدى المتكلم والسامع "[5]. كما أن بالي لا يفرق بين الدراسة لغة العقل ولغة الوجدان بل يدرسهما في

[1]– محمد عبد الله جبر : الأسلوب والنحو ، دار العودة ،الإسكندرية،مصر ،ط 1 ،88 19م، ص :09.

[2]–ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، مصر ، (د،ط) ،2006م ، ص:132.

[3]– محمد عبد الله جبر : الأسلوب والنحو ، ص :10-11.

[4]– شكري محمد عياد :إتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، السعودية ، ط1 ، 1985م ، ص:12.

[5]– نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1 ، ص:61.

أسلوبيته من حيث علاقتهما المتبادلة كما انه يقصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميّزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة.

اعتبر «شارل بالي» أنّ الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أيّة عملية تواصل بين مرسل ومتلقي، ومن هنا يؤكد علامات الترّجي و الأمر و النهي التي تتحكم في المفردات والتراكيب و (تعكس مواقف حياتية و اجتماعية وفكرية).[1]

وترى «عزة آغا ملك» أن كثيرين حذو حذوى «بالي»:

1- «جول ماروزو» رفض حصر حقل الأسلوبية في اللغة المحكية فقط .

2- «مارسيل كريسو» ضمن الأسلوبية لغة الكتاب وما تشتمل عليه أساليبهم من جوانب وجدانية.

3- «روبرت سايس» رفض الاستشهاد بأمثلة معزولة عن سياقها كما كان الحال مع أسلافه.

4- «ستيفن أولمان» نظم المبادئ الأولية التي ألهمت «بالي»وهو الذي أدخل إلى الأسلوبية هذه المفاهيم: تعدد المعاني والإنحراف الأسلوبي، الإيحاء، الاختيار، والأسباب الدافعة لهذا الاختيار حسب الكاتب.[2]

وكان «شارل بالي» يعد علم الأسلوب واحد من علوم اللغة كعلم الأصوات، وعلم التركيب، وعلم الصيّغ، وكان يدعو إلى عدول اللغة عن المنهج التاريخي في الدراسة ليتناول عصراً محدّداً في تطوير اللغة معتمداً على اللغة التلقائية الطبيعية المكتملة وهذا ما يجب اعتماده في علم الأسلوب حسب بالي، وبذلك أنجز بعض اللغويين دراسات متنوّعة تتعلق بالمعجم والتراكيب والدلالات وكلها تدور في فلك الأسلوبية التعبيرية، وقد توسع «كراسو» مثلا في دراسة الكلمات وتراكيب الجمل ، وتعمّق سيبنتز .في نظام الأفعال .[3]

---

[1] – نور الدين السد:الاسلوبية وتحليل الخطاب ،ج1، ص:60.

[2]– عزة آغا ملك : الأسلوبية من خلال اللسانيات ، الفكر العربي المعاصر ، مركز الاتحاد القومي ، بيروت ، لبنان ، عدد 38 ، 1986م، ص:19-32-34.

[3]– صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت لبنان ، (د،ط) ، 1985م ،ص:38-39.

ويمكن تلخيص نظرية «شارل بالي» بتحديد اعتباراتها الجوهرية فهي فحسب الباحث (حمادي صمود):

1- جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام ، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط.

2- يرى بالي أنّ اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم .

3- يعتبر كل فعل لغوي فعلاً مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل لدواعي العاطفة بل أن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي ، واظهر بناء على تصور فلسفي يعتبر الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء. [1]

الأسلوبية النفسية :

الأسلوبية النفسية تعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكوّنات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام و النفس ، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز – في اغلب الأحيان – البحث في واجه التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي [2]

وقد مهدّ لظهور الأسلوبية النفسية والفردية كما يسميها البعض عوامل منها :

1- ظهور الأسلوبية التعبيرية .

2- الدراسات اللغوية التي ظهرت في أواخر القرن 19 في أوربا وبالتالي ركزت على التحوّلات الطارئة على اللغة .

3- أعمال "كروتشيه" ذات النزوع المثالي ، وخاصة كتابه" علم الجمال " الذي ربط فيه الإنسان واللغة بعلاقة مثالية من جهة ، وسعى فيه إلى جعل الإنسان محور هذه الدراسات الجمالية من جهة أخرى .

أمّا المؤسس الحقيقي للأسلوبية هو ليو سبينتزر الذي حاول إدراك الواقع النفسي وتحديد الروح الجماعية، وذلك من خلال دراسة الخصائص النوعية في النص والتي تقود

---

[1] – حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ، ص:89-102.

[2]– نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1 ، ص:68.

إلى قرارة نفس المؤلف ، كما أن "سبينتز" اهتم (بالانزياح) أو ما كان يسميه بالجذر النفسي أو الأصل الروحي المشترك للعبارات الخارجية عن الشائع المعتاد من الوجهة الأَسلوبية والتي كانت غالبا ما تتقطع في أوجه شبه كثيرة يتخلص منها الخصائص المميّزة للذات المبدعة ، وبالتالي تحديد نزعة عامة من نزعات العصر [1]. وحال هنري موريد استكشاف البعد النفسي في الأسلوب محلّلاً خمسة وجوه للأنا العميقة :القوة، التماسك، الإيقاع، الحكم والغاية .[2]

الأسلوبية البنيوية :

أثر المنهج البنيوي في العلوم الإنسانية بصفة عامة ، فقد جذب هذا المنهج اهتمام كثير من الباحثين في النقد الأدبي فقط وإنّما في مختلف مجالات المعرفة . فالأسلوبية البنيوية تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي، فالعلاقات اللغوية هي المرتكز الأساسي في تحليل النصوص . [3]

إنّ النص الأدبي في عرف المنهج الأسلوبي البنيوي تخيّل وإبداع لذلك لا يبحث النقاد الأسلوبيون البنيويون عن مصداقية هذا النص في محاكاته الدقيقة للواقع ،لأنّهم يبحثون فيه عن انسجامه مع نفسه ويرصدون وحداته فيظهرون جمالياته ومكوناته من خلال تضافر أساليبه في النص الأدبي.[4]

وموضوع دراسة الأسلوبية البنيوية عند «ريفاتير» هو : النص الأدبي الراقي دون سواه ويمكن حصر الأسلوبية البنيوية حسب «محمد العمري» في ثلاثة وجهات نظر هي :

أ– الشعرية اللسانية ويمثلها :جاكبسون – و سامويل اريفي .

ب– الشعرية اللسانية – البلاغية ويمثلها : جان كوهن في كتابيه: بنية اللغة الشعرية – اللغة الرفيعة .

ج– الشعرية السيميائية – البلاغية ويمثلها : يوري لوتمان في ربطه البحث بالدراسة الشكلية والصوتية وإعطاء دلالة للشكل .

---

[1]– جان ستارو بنسكي : النقد و الأدب ، نقلا عن كتاب نور الدين السد ، الأسلوبية وتحلل الخطاب ، ج1 ، ص:80.

[2]– حمادي صمود : الوجه والقفا ، ص:63–64.

[3]– نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1 ، ص:87.

[4]– المرجع نفسه ، ص:89.

وقد ظهرت تيارات بنيوية اشتركت بوجود نظام ثالث يقع بين الواقع والخيال هو نظام الرمز ونذكر من أهم التيارات والمدارس :

مدرسة جنيف : يمكن تلخيص أصول ما قامت عليه هذه المدرسة اللغوية فيما يلي :

1- تفريقها بين اللغة Longue والكلام Parole .

2- اللغة نظام يتألف من مجموعة العلامات اللغوية والعلامة اللغوية عبارة عن صورة صوتية دال تتحد مع تصور ذهني مدلول

3- يتألف النظام بين الدال والمدلول علاقة رمزية .

4- يتألف النظام من عناصر داخلية وعلاقات خارجية .

5- النظام اللغوي يقوم على التشابه والاختلاف من ناحية أخرى وذلك من خلال العناصر الداخلية بغيرها من العناصر المكوّنة للنظام اللغوي .

مدرسة براغ : قامت هذه المدرسة على المبادئ والأصول النظرية التي أرسى دعائمها دي سيسور حيث اطلّع على ذلك العالمان نيكولاي تروبتسكوي ورومان جاكبسون ، قد بدأ تروبتسكوي أبحاثه من حيث انتهى دي سيبور فهو يقيم تصوره للقوانين على التفرقة التي وضعها دي سيبور بين اللغة والكلام أي انه فرّق بين علم الأصوات وبين الفونولوجيا فالفونولوجيا فهو العلم الذي يعالج الظواهر الصوتية بوظيفتها داخل البنية اللغوية [1].

ومن الآثار التي ترتبت على هذه المبادئ الذي أذاعته مدرسة براغ التحديد العلمي للفرق بين الدراسة التاريخية والدراسة الوصفية . [2]

مدرسة فيرث :

التحليل عند فيرث يقوم على ثلاثة أركان أساسية :

1- أن يعتمد كل تحليل لغوي على السياق أو المقام أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

2- وجوب تحديد بيئة الكلام المدروس، وذلك لعدم الخلط بين لغة وأخرى .

---

[1]- حلمي خليل : العربية وعلم اللغة البنيوي ، دراسة في الفكر اللغوي الحديث ، كلية الأدب ، جامعة الإسكندرية ، مصر ، (د،ط) 1996م ، ص:104-105.

[2]- المرجع نفسه ، ص: 174.

3- وجوب تحليل الكلام إلى عناصره ووحداته والكشف عن ما بينها من علاقات داخلية أي أن المعنى عند فيرث هو مجموعة من العلاقات والخصائص اللغوية الذي تستطيع التعرف عليها في موقف معين .[1]

ولا شك أن كتاب تمام حسن «اللغة العربية مبناها ومعناها» يقف وحيدا في مجال تطبيق النظرية اللغوي الحديثة على اللغة العربية ، مطبّقا في ذلك نظرية فيرث . ومنه فإنّ كتاب «اللغة العربية مبناها ومعناها» يقوم على دعامتين :

1- الدراسات اللغوية العربية كما تمثل في كتب النحو والصرف والبلاغة . [2]

2- النظر على هذه الدراسات من خلال قضيّة المعنى كما تتمثل أساساً في نظرية السياق عند فيرث. [3]

الأسلوبية الإحصائية :

إنّ الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب ، وغالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدّد مثل «فوكس» "تقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميّا في التركيب الشكلي للنص." فما دام النص هو مجموع تردّدات لغوية مدركة شكليا الذي يسميه "Zemb" القياس الأسلوبي ويتم ذلك بإحصاء كلمات النص حسب نوعها ووضعها على شكل نجمة حسب متوسطها ويمكن مقارنة هذه الأشكال المختلفة للنصوص المتعددة ببعضها البعض واستنباط خصائص أسلوبية لكل نص على حدّة .

وأنواع الكلمات التي تحصى هي :

1- الأسماء 2- الضمائر 3- الصفات 4- الأفعال 5- الظروف 6- حروف الجر
7- الحروف الرابطة 8- الأدوات الرابطة (الصلات – أدوات الشرط) . [4]

---

[1]- حلمي خليل :العربية و علم اللغة البنيوي ، ص: 133-134.

[2]- تمام حسن :اللغة العربية معناها ومبناها ، للهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر ، (د،ط)،1979م، ص:10.

[3] – حلمي خليل : العربية وعلم اللغة البنيوي ، ص:104.

[4]-نور الدين السيد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج1 ، ص:100.

ويلّح بعض النقاد العرب على توظيف الإحصاء في تحليل الخطاب الأدبي والشعري فهذا الناقد محمد العمري:«يعتبر الكم في حدّ ذاته عاملاً من عوامل البروز والظهور، فالموّاد التي تتكاثف بشكل غير عادي بالنسبة لمستعمل اللغة كفيلة بإثارة الانتباه بكميتها نفسها إذ القارئ الناقد هو نفسه معيار للإنزياح، غير أنّ هذه النظرية التي تتبناها أسلوبية الأثر تهمل التوازنات الخفية التي يقتضي اكتشافها دراسة لغوية إحصائية دقيقة وهي توازنات شعرية في نظرنا مادامت تحترف معيار اللغة في اتجاه المضارعة ثم أنّ ما يعيه القارئ هو ما يدخل ضمن قراءته الخاصة، وهي نسبية، ومهما شعرنا لأنفسنا من إمكانية اعتماد الأثر و الحدس كموجهين نحو مظان الشعرية ، فإنّ تحصيل قدر أوسع من النتائج الإيجابية رهين بالتحليل اللغوي النصي إلي يلعب الإحصاء دوراً في اختيار نتائجه أو في كشف قضاياه من أساسها ».[1]

كما قام إبراهيم أنيس بإحصاء أصوات من صفحات القران الكريم ثم حصر نسبة شيوع الأصوات ، وذلك في إطار اختيار نظرية الشيوع ثم استعمل نتائجه في دراسة الشعر[2] ، كما أحصى الباحث كنتينو ثلاثة سور قرآنية تحوي كل واحدة منها مائتي كلمة أي مجموع ستمائة كلمة .[3]

مجالات الأسلوبية :

الأسلوبية تتحدّد في ثلاثة مجالات رئيسية :

1- الأسلوبية النظرية :

وهي التي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي إلى «أن تصل يوما ما تفسير إلى أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوّناته اللغوية وهذا ما يجعل لها التحويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها » . فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التي ينطلق منها الأسلوبي في تحليل النص.

[1]- محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري ، نقلاً عن نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1 ، ص:99.

[2]- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، المكتبة الانجلو مصرية ، بيروت ، لبنان ، (د،ط)، 1979م ، ص:238.

[3]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ،ط5 ، 1981م ، ص:36 -37 .

2- الأسلوبية التطبيقية :

وغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته، من حيث أنه شكل فني يبغي المنشئ عن طريقه التأثير والإقناع ، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي.

وإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم بالاستقرار على مناهج معينة، فان الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهات وتشعبّها .[1]

3- الأسلوبية المقارنة :

وتعتمد المقارنة أساساً ولا تتجاوز حدود لغة واحدة ، وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدةّ لتبيّن خصائصها المميّزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض.

الأخر لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية .

وتقتضي عملية المقارنة الأسلوبية حضور نصين فأكثر، ولابدّ من وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة لاشتراك في الموضوع أو غرض عام ، مع الاشتراك في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه ، والاشتراك في المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة.

أي أن الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها في إطار اللغة الواحدة و لا تتجاوزها، وهي بهذا تختلف اختلافا بيّنا عن الأدب المقارن الذي يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية ، أو في آداب امة بعينها أو في نطاق اللغة الواحدة .[2]

ثالثا : التعريف بالديوان :

« هو أول مجموعة شعرية للعلامة المغفور له الأستاذ محمود محمد شاكر، وهي تضم بين خبياتها مخطوط شعره ومنشوره الذي كان ينشره على صفحات المجلات الأدبية منذ أن بدا الكتابة عام 1926م حتى عام 1943م ولم يكن المنشور من بناة أفكاره وحسب بل ضم أيضا بعض الشعر المترجم دالا على مهارة فائقة في صوغ ونقل روح الشعر الأجنبي إلى القالب العربي.

---

[1]- فتح الله احمد سليمان : الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص:.42

[2]- المرجع نفسه، ص:43.

هذا بالإضافة إلى شعره المخطوط الذي لم ينشر من قبل والذي يمكن أن تؤرخ قصائده ما بين 1940م إلى 1952م، وهو تاريخ كتابة القوس العذراء. وهو آخر ما كتب من شعر.[1]

[1] - أبو فهر محمود محمد شاكر: ديوان أعصفي يا رياح، تحقيق فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، مصر، ط1، 2001، ص: 3-4.

مقدمـة:

الشعر هو فن تجميل الحياة، أي فن أفراحها الراقصة في نسمات من الألحان المعربدة بالحقيقة المفرحة وفن أحزانها النائحة في هداة التأملات الخاشعة تحت لذعات الحقيقة المؤلمة، وفن ثوراتها المزمجرة في أمواج من الأفراح والأحزان والأشواق، قد كفت وراء أسوار الحقيقة المفرحة والمؤلمة معا.

و شعر الأستاذ شاكر في ديوانه "اعصفي يا رياح" ، فلا نجد بيتا واحدا إلا وهو يدَّل على آية شعرية وجوهرها، فقد نصب نفسه مدافعا عن أمته في شتى المناحي، واتَّخذ النثر مركبا يصول به ويجول، فجاء شعر هذه النفس القوية العنيدة مرآة لها ولمجتمعها.

ويلفت النَّظر في هذه القصيدة "النجم الوتر والصبح الثائر "، كونها نصا تتقاطع فيه عدة مجالات واهتمامات فكرية وأسلوبية (الحب، الغدر والسياسة) والعنصر الديني في النص الشعري، العنصر البديعي، والذي أصبح بدوره نصا مستقلا.

ولهذا ارتأيت معالجة هذا النوع من الشعر نظرا القوة تأثيره وحضوره في الشعر العربي على مدار عدَّة قرون، بحيث تولدَّت عنه عشرات الدواوين صراحة مثلما نجدَّ ديوان "اعصفي يا رياح" عند محمود محمد شاكر، وهو موضوع بحثنا هذا.

ولم يقف هذا الديوان في اختيار الألفاظ القوية والتراكيب الجزلة، بل تعدت ذلك إلى الصور الفنية الراقية، والإيقاع الرائع، وهذا هو الغرض من دراسة أحد قصائد الديوان دراسة أسلوبية، بالإضافة إلى سيطرة العنصر البديعي في النص، واستغلال أقصى الطاقات اللغوية الفنية والصوتية والتركيبية والدلالية للتعبير عن حالات الحب الشريف والانبهار.

فلاختيار الموضوع عدة أسباب وأهداف، منها:

- في إحدى المرَّات تطرق الأستاذ المشرف شخصية محمود محمد شاكر الدينية ذاكرا أنَّه لا توجد دراسات كثيرة عنه تقريبا، فكانت حافزا علميا دفعنا بشكل مستمر ،فاخترناه موضوعا لنيل شهادة الماستر، معتمدة على القراءة الأسلوبية.
- المساهمة في الثراء المكتبة بمثل هذا الدراسات التطبيقية، ومحاولة استعمال مقاربة جديدة في البحث العلمي.
- التعرف على البنى والأنساق الداخلية(للنصوص) للقصيدة.
- مواصلة تجريب إمكانيات وأدوات المدخل الأسلوبي.

وكان الهدف من اختيار احد قصائد الديوان لشاكر هي "النجم الواتر والصبح الثائر " ليكون موضوع دراستي و الرغبة في الاطلاع على طريقته في معالجة المشاكل الاجتماعية، والمتتبع لشاكر سيدرك المقصود بذلك، فنجمع بنقدها بين تحليل النص ووظيفة الخطاب.

إشكالية الموضوع وأهميتها:

نظرا للأهمية البالغة التي حظي بها الديوان عندنا، فإنه يمكننا – مما سبق– طرح بعض الأسئلة التي نحاول الإجابة عليها من خلال البحث، أهمها:

- ما هي بنية الخطاب الشعري في القصيدة؟ وإلى أي مدى يمكن استغلال وتوظيف المدخل الأسلوبي في تحليل القصيدة (النجم الواتر والصبح الثائر)؟

وقد تفرعت عنها تساؤلات فرعية منها:

- ما هي التحليلات الدلالية التي تأخذها هاته السمات في القصيدة؟
- ومدى تأثيرها على المتلقي؟

منهج الدراسة وخطة البحث:

اقتضت طبيعة الإشكالية أن نعتمد على المدخل الأسلوبي، لأن الدراسات الأسلوبية مازالت تحتل مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة.

ولقد سلطنا الضوء على أسلوبية الانزياح بشكل خاص، نظرا لما تحتويه قصيدة "النجم الواتر والصبح الثائر" من انزياحات مختلفة بدءا بالانزياح الصوتي ثم الانزياح الدلالي.

كما استفدت من مجموعة من المناهج النقدية الأخرى للبحث والتحليل.

واقتضت طبيعة الموضوع أن تكون في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

فأما في الفصل الأول تناولت البنية الصوتية في الموسيقى الداخلية و الخارجية

وأما في الفصل الثاني فكان تتمثل في: دراسة القصيدة أسلوبيا، حيث تناولنا الإيقاع العروضي للقصيدة والتوازيات الصوتية وأثرها في الصناعة الشكلية أيضا درسنا فيه الظواهر التركيبية يتمثل في:

توازيات الزمان والمكان وأثر انسجامهما في البردة، والحذف بين الانحراف الأسلوبي وجماليات التلقي والصورة وأبعاد الدلالية للقصيدة.

وقد ختمنا البحث بخاتمة اشتملت على خلاصة تم فيها عرض النتائج التي توصلنا إليها.

وأهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها تتمثل في :

أولا: المؤلفات الأسلوبية المعاصرة: التي يتقدمها المؤلف رابح بوحوش "اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري"، ونور الدين السد "الأسلوبية وتحليل الخطاب"...

ثانيا: المجموعات والدواوين الشعرية. منها: ديوان "اعصفي يا رياح" لمحمود محمد شاكر وديوان البوصيري بتحقيق محمد سيد الكيلاني.

وبعد، لا يسعني إلَّا أن اتقدم لأستاذة الكريمة –حفظها الله– المشرفة على المذكرة بالشكر الجزيل والعرفان لحسن رعايتها وتوجيهها لي بما بذلته معي من جهد ومتابعة مراحل البحث والتقويم، وكذا اقدَّم الشكر الجزيل للأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها دون استثناء.

وارجو في الأخير، أن اكون – من خلال هذه المساهمة– قد شاركنا وحققنا ولو نزار اليسير مما يصبو إليه كل باحث عن الحقيقة، ومن ثم نكون قد وفقنا بشكل ما في ضوء دراسة متواضعة، ونسبح رؤية بسيطة، وفي الوقت ذاته، ندرك تمام الإدراك أننا وإن ساهمنا أو شاركنا أو وفقنا إلا أن هناك أمورا غابت عن ذهننا، وانفلتت من يدينا، ومع ذلك تظل هذه المبادرة جهد المقل مفتوحة على مصدرا عيها قابلة للإضافة والتطوير.

وسبحان من له الكمال وحده، فمنه السداد وبه التوفيق.

ملخص:

إن الشعر العربي الحديث رغم كثافته من حيث الكم، أي كثرة الشعراء وكثرة نتاجهم أو من حيث التنوع، أي تعدد المواضيع الشعرية، وقد قلبت الأمور على وجوهها فلم أجد دراسة تناولت الشاعر المعاصر محمود محمد شاكر بالنقد والتحليل للوقوف على فن هذا الأسلوب.

وقد وقع إختياري على الشاعر محمود محمد شاكر، لما لهذا من إنتاج غزير، وسمعة تجاوزت حدود الوطن، وتجاوزت حدود اللغة، وإخترت من دواوين قصيدته "النجم الواتر والصبح الثائر" التي تضم من الشعر العمودي، ومن الدراسات والمناهج النقدية " المنهج الأسلوبي".

أما لماذا قصيدة " النجم الواتر والصبح الثائر"، فلأنها في إعتقادي أنضج قصائد الشاعر وسيتبين ذلك فيما بعد، فالشاعر حيث فيها كامل تجربته الشعرية، وحتى فيها ذاته وأناه.

Résumé:

La poésie arabe moderne, malgré sa densité en termes de quantité, c'est le grand nombre de poètes et le grand nombre de leur progéniture, ou en termes de diversité, c'est à dire plusieurs threads poétiques, et a changé les choses sur leurs visages n'a pas trouvé l'étude du poète contemporain Mahmoud Mohamed Shaker trésorerie et d'analyse pour découvrir l'art de cette méthode.

Et a signé une option poète Mahmoud Mohamed Shaker, ce que cette production de copieux, et la réputation a dépassé les limites de la nation, et a dépassé les limites du langage, et choisissez parmi les collections de son poème "Alwatr étoiles et rebelle de fartage», qui comprend des cheveux verticale, et les études et l'approche de programmes de trésorerie "stylistique". Quant à savoir pourquoi, ils, je pense, poèmes matures du poème "Alwatr étoiles et Rebel cire" et on le verra plus tard, le poète où l'expérience poétique complète, et même lui-même et son ego.

مقـــــــــــــــــــــــــدمـة

خاتمة

إن الكلمة رسالة وأمانة ووسيلة معا، مادامت هي الصورة الايجابية التي توقظ العيون وتحرك الوجدان، وتفتح القلوب وتدفع الفكر نحو المستقبل، إنها نبع من بنور معطاء خير فيه روح الصفاء وشفافية النور وروحانية الأمل وعبير الخيال، وبعد هذه الجولة الشاعرية بحدائق الإيمان مع الشاعر الدكتور محمود شاكر رحمه الله لا بد من إشارات سريعة لما تركبه هذه القصائد في النَّفس والفكر ولن تكون هذه الكلمة الأخيرة في شعره وأدبه بل هي عرض خواطر عن شيء من نتاجه الكثير إنه لكتب بدافع الإيمان والإخلاص والموهبة ولحس المرهق والتجربة الأصلية والثقافية بواسعة والذي لا بد أن نحسه في كل كلمة من شعره أنه طاقة من حس مبدع وكتلة من مشاعر ملتهبة، وإنَّها نفحات إيمانية كالعبير معطر أريج الإبداع ويمكن أن نسجل من هذه لانطباعات ما يلي:

النتائج الكلية:

1-تعدد المناهج الأسلوبية واختلافها من حيث المبادئ والأسس منها(التعبيرية لإحصائية، النسبة المئوية)

2-من خلال قصيدة" النجم الواتر و الصبح الثائر" ظهرت لنا أن الشاعر متوازن ومتماسك فهو يمثل أصالة الفكرة وعمق جذورها فالشاعر تفاعل مع الحياة أعطى لامته صفوة حبه وصدقها وبقي النشيد للسائرين في طريق الحياة الباحثين عن كرامة الإنسان.

3-إن صهر البلاغي العربي والمتخيل السردي الرمزي والضوئي في أسلوب القصيدة تعبيرا عن تجربة شعرية بأبعادها الدينية والذاتية والاجتماعية هو الذي أعطى للقصيدة تفردها الأسلوبي ومنها قيمة النتائج الجزئية.

1- تعتبر التوازي وسيلة مهمة في الكشف عن البنية المسئولة عن توازي العناصر اللغوية والفنية والصوتية والدلالية داخل النص لإحداث تناغم إيقاعي.

2- تعد قضية الحذف من أسهم وسائل التماسك والاتساق النصي التي تبرز تأويل المتلقي والشاعر ينحرف عن توزيع أجزاء الجملة لغايات فنية وجمالية نظرا لما يتسم من سمات ثقافية وفكرية وانفعالية.

3- التقديم والتأخير يؤدي عرضا بلاغيا، وكان غرض الشاعر غايات صوتية أحيانا وإيقاعية أحيانا أخرى.

4- لعبت الضمائر في النص دورا بارزا في توجيه الدلالة والنظام الإحالي للخطاب لأنَّه استغل الطاقة التعبيرية لإلتفات بصفته ظاهرة أسلوبية تعتمد على الخروج من النمط المألوف الأداء.

ولقد لخصَّنا في بحثنا هذا إلى أن لكل نص خصائصه الأسلوبية المستقلة، ولعل الشيء الأهم الذي توصلت إليه في دراستنا المتواضعة هو أن الخصائص الأسلوبية جاءت مرتبطة بالنسيج العام للنص.

حيث نرى محمود محمد شاكر يستخدم اللغة ويتعامل معها بتقنية خاصة وبذلك يكون المنهج الأسلوبي قادرا أكثر من غيره على التعامل مع النصوص إذ يكشف عن مكتوبات وخفايا قد لا تبلغ إلاَّ بواسطة الأسلوبية.

وأخير فما كان من صواب فمن الله وما كان من خطا فمن عندنا وحسبنا أننا قد اجتهدنا.

الفصـــــــــــل الأول

السمات الأسلوبية في البنية الصوتية للقصيدة

أولا : السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الخارجية

ثانيا : السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الداخلية

تمهيد:

لا يختلف اثنان في أن موسيقى الشعر منبع سحره، و سر جماله، و مظهر تميزه عن سائر فنون القول، فهي أول ما يطرق الأسماع، فتشدها و تتسلل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا.

"و قد قيل ..لا شيء أسبق إلى الأسماع، و أوقع في القلوب، و أبقى على الليالي و الأيام من مثل سائر، وشعر نادر".[1]

و قد دأبَّ القدماء على تعريف الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى".[2] إنهم إذ يجعلون الوزن و القافية حدًّا للشعر، ذلك أنهما الميزة التي تميزه عن غيره من فنون القول، و السمة التي بها يعرف. يقول حازم القرطاجني (ت 684هـ): "و أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، و ما أجدر ما كان على هذه الصفة ألاّ يسميَّ شعرا، و إن كان موزونا مقفىَّ".[3]

و عنصر الموسيقى مرتبط بحاسة السمع، و هي حاسة قدمت على أخواتها في كثير من آيات الذكر الحكيم، قال تعالى: **{إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا}**.[4]

و نحن قد نتأثر بموسيقى أغنية من لغة غير لغتنا، "و لأمر ما نحن ننزعج حين لا نفهم، و لكن ننزعج حين يكون (نشاز) في موسيقى ما نسمع"[5]، حتى لو كانت الكلمات من لغتنا.

و قد لاحظ القدماء تلك الصلة الوثقى بين الشعر و الموسيقى، فقال الجاحظ (ت 255هـ): "و العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على

---

[1]– أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة و الشعر)، تحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط1، 1981، ص 155:.

[2]– ينظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص :64.

[3]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966م، ص: 72.

[4]– سورة الإسراء، الآية 36.

[5]– عبده بدوي: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض ، السعودية، ط2، 1984، ص: 9.

موزون"[1]، و قد ذهب أبو هلال العسكري (ت 395هـ) أبعد من ذلك حينما عدَّ الشعر مادة لصناعة الألحان "و مما يفضل به الشعر... أن الألحان التي هي أهنى اللذات... لا تتهيأ صنعتها إلاَّ على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة".[2]

و لم يجد المحدثون عن نهج القدماء، في نظرتهم إلى موسيقى الشعر" فليس ثمة خلاف على أن الشعر نشأ مرتبطا الغناء، و من ثمَّ فإنهما يصدران عن نبع واحد، و هو الشعور بالوزن أو الإيقاع"[3]، بل إن منهم من يجعلها "العنصر الوحيد القارَّ الذي لابدَّ من الانطلاق منه و الرجوع إليه".[4]

يبدو أنه لابدَّ من تمييز مظهرين للموسيقى الشعرية: "خارجية يحكمها العروض وحده، و تنحصر في الوزن و القافية، و داخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن و القافية و النظام المجردين".[5]

و قد خصص هذا الفصل لدراسة "السمات الأسلوبية في البنية الموسيقية" للقصيدة موضوع الدراسة. و سيدرس المبحث الأول: "السمات الأسلوبية في الموسيقى الخارجية" في مطلبين، يدرس الأول "السمات الأسلوبية في الوزن"، أما الثاني فسيتناول "السمات الأسلوبية في القافية".

أما المبحث الثاني فسيخصص لدراسة: "السمات الأسلوبية في الموسيقى الداخلية" في مطلبين، يدرس أوَّلهما: "السمات الأسلوبية في الصوت المعزول"، أما ثانيهما فيتناول "السمات الأسلوبية في الصوت في إطار اللفظ".

إذا كان من الصعب تأويل الاختيارات النصية و الشعرية لمحمود محمد شاكر، فإنه تبين لنا فيها تعدد المواقع التي قد تهتدي بها قراءة قصيدته انطلاقا من طبيعة البناء الذي تعتمده و العناصر التي تعلو على سطح نصها، و قد اخترت في هذه الدراسة جملة أصوات

[1]– الجاحظ: البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د،ت)، ج1، ص: 385.

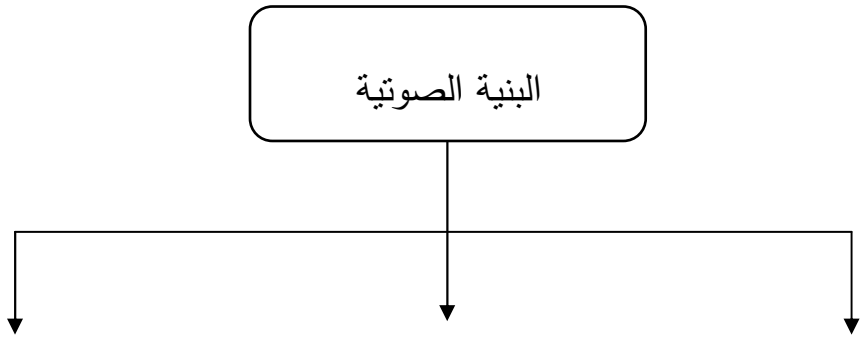
[2]– كتاب الصناعتين، ص :156.

[3]– شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص :57.

[4]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د،ط)، 1981، ص: 19.

[5]– يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 2 ، 1983، ص: 193.

من "البنية الصوتية" في النص، كما وضح – محمد العمري– في مكونات البنية الصوتية في الخطاطة التالية:



إن النظرة الشاملة للنص تمكننا من تحديد الوحدات تشكل لحمته و ضبط خصائصه فيما يلي عرض لهذه الوحدات:

- الوحدة 1: من الشطر (1،14).
- الوحدة 2: من الشطر (15،18).
- الوحدة 3: من الشطر (19،22).
- الوحدة 4: من الشطر (23،26).
- الوحدة 5: من الشطر (27،29).

أولا : السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الخارجية

1- الوزن:

يعد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، إلاَّ أنَّ القدماء ميزوا بين العروض و القوافي، فعدَّوهما علمين منفصلين على الرغم من صلته التكامل بينهما.

و مما لاشك فيه أن الوزن في القصيدة يقع على جميع اللفظ الدال على معنى، فاللفظ و المعنى و الوزن عناصر تمتزج مع بعضها "فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معاني يتكلم فيها".[1]

و قد جاءت القصيدة لمحمود محمد شاكر "النجم الواتر و الصبح الثائر على بحر المنسرح ، هذا البحر مزدوج التفعيلة، ورد في شعر العرب تاما و مجزوءا و منهوكا، يرى ابراهيم أنيس أن موسيقاه تخلو من الانسجام، بحيث يتكون شطر المنسرح من (مستفعلن+ مفعولات+ مستفعلن) [2]، و تصل مقاطعه إلى أربعة و عشرين مقطعا، ستة مقاطع قصيرة، و ثمانية عشر مقطعا طويلا.

و لعلَّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل هناك علاقة بين الوزن العروضي و موضوع القصيدة؟

يقول أحمد الشايب: "الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة ما دامت تؤدي معنى انفعاليا، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلكه انفعال تبدو ظاهرات جثمانية عملية، كاضطراب النبض و ضعف الحركة أو قوتها،... فاللغة التي تصوَّر هذا الانفعال لابدَّ أن تكون موزونة".[3]

و على الرَّغم من أننا لا نجد رأيا واضحا للخليل في مناسبة الوزن لموضوع القصيدة، إلاَّ ما رواه الأخفش عنه في علة تسمية البحور، إلاَّ أن الذين جاءوا بعده ربطوا بين موضوع القصيدة و وزنها، و اقتنعوا بأن الأوزان تتفاوت في قدرتها على التعبير عن الموضوع، فوجهوا الشاعر إلى الطريقة التي ينتهجها في نظمه، إذ يقول انب طباطبا العلوَّي: "فإذا أراد

[1]– نور الدين السد: (المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب)، مجلة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999، ص: 30.

[2]– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص: 242.

[3]– موليبه جورج: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 66.

الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، و أعدَّ ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يلي له القول عليه...". [1]

لقد آمن القدماء إذن بمناسبة الأوزان للأغراض الشعرية، فهذه تتنوع بتنوّع تلك، و الوزن قد يصلح لهذا الغرض قد لا يصلح لذاك.

أمَّا المحدثون فقد انقسموا فريقين في هذه القضية: فريق ينكر إنكارا تاما صلاحية وزن ما لغرض دون غيره، و فريق ثان يؤمن إلى حدّ ما بوجود مناسبة بين الأوزان و الأغراض.

و نورد في هذا المقام – من الفريق الأول– رأي يوسف حسين بكار الذي يقول: "غير أنّ ما يشاع الآن من آراء عن صلاحية وزن ما لموضوع ما ليس أكثر من استنتاجات جاءت بعد دراسة الشعر، و استقراء موضوعاته، و أوزانه إلى حدّ ما. هي إذن نتائج لا قواعد و أسس".[2]

أما الذين يؤمنون بفكرة مناسبة الوزن لموضوع القصيدة، فمنهم أحمد الشايب الذي يوجه دارس الأدب بقوله: "إنّ على دارس الأسلوب أن يتوَّجه بالدراسة و التحليل إلى هذا العنصر الموسيقي الظاهر، و هما الوزن و القافية، ليرى هل وفقّ الشاعر في اختيار هذا البحر أو ذاك لقصيدته؟ و هل وافق البحر العرض الذي احتوته القصيدة؟".[3]

و هذا إبراهيم أنيس يقرر مطمئنا: "أن الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخيرّ عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبَّ فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه و جزعه".[4]

إنَّه من خلال دراستنا للقصيدة تبين لنا أنَّ البحر الغالب هو البحر المنسرح في قوله:

تصررفان للأمور في عبثن أمما تروض سسنون و لحقبو

---

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د،ت)، ص: 7 – 8.

[2]– يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص: 163 – 164.

[3]– موليبه جورج: الأسلوبية، ص: 12.

[4]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1988، ص: 177.

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

متفعلن مفعلات مستعلن مستفعلن مفعلات مستعلن

و لعلَّ هذا التفاوت في الجوازات لم يكن من قبل الصدفة أو من أجل المباهاة إنَّه يرجع إلى انفعال نفسي و هيجان داخلي، ثم أن (البحر) المنسرح من البحور السريعة (الخفيفة) فهو يرجع في معناه حسب علماء النفس، بحيث أن حركة المضطرب تخف نتيجة لانفعالاته الداخلية، و من ثم لا يستطيع تطويل النفس، أو القدرة على التحمل و المقاومة، فكل الروافد التي تلمَّ بالقصيد، من أن اضطراب البحور من اضطراب نفسية الشاعر.

و بعد... هل كل ما تقدم يبيح لنا أن نقرَّ بأن وزن المنسرح مناسب لغرض الرثاء؟ إنَّ إجابة هذا السؤال سواء أكانت بالإيجاب أو بالسلب فيها كثير من المجازفة! فلنغيَّر صيغة السؤال إذن و نقول: هل كان من الممكن أن يصرَّح محمود شاكر مرثيته على وزن آخر غير المنسرح ؟ و لنجب مبدئيا بنعم. فبحر البسيط قريب منه، فينشأ البسيط من تكرار تفعيلتين: أورهما سباعية: (مستفعلن)، وثانيهما: خماسية (فاعلن). أفلا يكون سائغا لاستيعاب قصيدة محمود شاكر؟

إنَّ أوَّل ما نلحظه أن الجزء السباعي في المنسرح (مستفعلن) مشابه على الجزء السباعي في البسيط (مستفعلن).

أما الملاحظة الثانية فتتعلق بالزاحفات التي تدخل على كل منهما. و هو حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف يدخل الاستحسان على (مستفلعن)_ (متفعلن)، من شأنه أن يلوَّن موسيقى البسيط بلون لا تتلون به موسيقى المنسرح.

و ليس من شأننا هنا الحديث عن تلك الخرافات، و إنما أردنا أن نشير إلى اختلاف النغمة في البحرين.

2-**المطلع (الابتداء):** دأبَّ الشعراء على تصريع مطالع قصائدهم، حتى غدا ذلك التقليد معيارا في نظم الشعر، و دليلا على تمكن الشاعر، و إجادته صنعته.

و "التصريع هو أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة، أي يجعل العروض مشابها للضرب وزن و قافية".[1]

"و للتصريع في أوائل القصائد طلاوة و موقعا من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها".[2]

و قصيدة محمود شاكر جاءت مصرعة في بعض الأحيان بنسبة 1.45% في قوله:

نجم كقلب المحب يضطرب يدعو سواد الدَّجى و يرتقب[3]

و قوله أيضا:

حتى متى أنتما على لعب؟! أما يقضي المزاح و اللَّعب؟![4]

تصرفان الأمور في عبث أما تروض السنون و الحقب؟!

و قوله:

عجَّل، فقد غال نفسي اللَّغب و صاد قلبي في غرَّة و صب[5]

و قوله:

ليست منا هم مآرب شعب لا... بل مناهم إليك... متقلب

و قد حاول محمد عبد العزيز الموافي تعليل عدول الشاعر عن التصريع بقوله: "يمكن أن نستشف من ذلك طغيان الموقف على الشاعر، بحيث حال بينه و بين النظرات المتأنية المراجعة لنتاجه".[6]

[1]– عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2004، (د،ط)، ص: 28.

[2]– حازم القرطاجي: منهاج البلغاء، ص: 283.

[3]– الديوان، ص: 183.

[4] – المرجع نفسه، ص: 184 – 185.

5- المرجع نفسه، ص: 185.

[6]– محمد عبد العزيز الموافي: قراءة في الشعر الإسلامي و الأموي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 6، 2007، ص: 122.

إن التصريع كما أسلفنا قد اكتسب صفة المعيارية، و موضوع هذه المرثية، أي رثاء النفس، انزياح عن المعيار أولى من التصريع؟

3-الزحافات:

الزحاف في اصطلاح العروضيين تغيير يلحق ثواني الأسباب.

3-1- زحافات وزن المنسرح:

ينشأ بحر المنسرح من تكرار (مستفعلن) (مفعولات) يدخلها زحاف القبض استحسانا، و "الخبن" و هو حذف ثانيا الجزء ساكنا و يدخل الخبن على التفعيلة (مستفعلن) فتصبح (متفعلن) و (مفعولات) فتصبح (معولات).

3-1-2-الزحافات في القصيدة:

أولا: مستفعلن وردت في القصيدة (43) ثلاثة و أربعون مرة، و قبضت(89) تسعة و ثمانون مرة، أي نسبة قبضها بلغت 25.81%، أمَّا عدد ورودها في الأبيات فيوضحه الجدول الآتي:

	الزحافات	الخبن	القبض	الخبن %	القبض%
الشطر 1	64	20	44	%5.8	%12.76
الشطر 2	17	05	14	%1.45	%4.06
الشطر 3	18	04	14	%1.16	%4.06
الشطر 4	18	04	14	%1.16	%4.06
الشطر 5	12	06	06	%1.74	%1.74
	129	39	92	%11.31	%26.68
	%37.41	%11.31	/	/	/

و هذه النسبة 37.41% تعد متوسطة إذا ما قورنت بقصائد أخرى، فقد تجاوزت الربع، مما يوفر للشاعر طاقة صوتية للتعبير عن مرارة الذل و القهر بين الوهم الضارب في الخيال، و الرأي المعضد بنور اليقين.

ثانيا: مفعولات، إن أول ما يصادفنا من الزحافات حذف ثاني الجزء الساكن، الذي أعطى هذا التنوع على تفعيلة المنسرح دينامية و حركية شديدة، إضافة إلى النغمة الموسيقية العذبة، و اتساقا و انسجاما إيقاعيا نعدَّه ميزة أسلوبية و خصيصة من خصائص و أسلوب شاعرنا.

3-2- نظام المقاطع الصوتية:

رأى المحدثون المهتمون بدراسة الموسيقى و الإيقاع في الشعر العربي ضرورة التحول إلى دراسة المقاطع الصوتية، لأن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان الشعرية، و أن اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي الذي يعتمد في تحليل الكلام سواء أكان شعرا أم نثرا على نظام المقاطع.[1]

و نحن نعلم أن التفاعيل الخليلية مبنية أساسا على المتحرك و الساكن، فتفعيلة (مستفعلن) – مثلا- يرمز لها بـ /0//0/0 و (مفعولات) يرمز لها بـ /0/0/0/، و دون عناء نلاحظ أن (واو مفعولات)، و هي حرف مدَّ ولين مساوية للميم و الفاء و التاء، و هي صوامت. مع العلم أن صوت المد أوضح في السمع.[2] والإيقاع الشعر العربي ينبغي أن يفهم "على أساس المد الموسيقي أوَّلا بمعنى أنه ينطلق من القدر الموسيقي، و عليه فإن الأوزان العربية أوزان زمنية".[3]

و بعد محاولات لتحديد نوع موسيقى الشعر العربي، أيَّد كثير منهم مذهب المستشرقين الذين يعدَّون الشعر العربي شعرا كميا. [4] و الشعر الكمي يؤسس على المقاطَّع، و ما يتطلبه يتطلبه المقطع من زمن للنطق به. [5]

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص: 11.

[2]- ماريو باي: أسس علم اللغة، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1987، ص: 78.

[3]- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري- دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة، المحمدية، الجزائر، ط1، 1997، ص: 157.

[4] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص: 149 – 150.

[5] -المرجع نفسه، ص: 149 .

و يعرف المقطع بأنه عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكتة،[1] و هي في العربية أنواع ثلاثة: قصير، و متوسط، و طويل.

3-3- مقارنة التقطيع العروضي بالتقطيع المقطعي:

و إذا ما أردنا أن نتبيَّن حقيقة ما ذهب إليه المحدثون فلا مناص من إجراء مقارنة بين التقطيع العروضي التقليدي و التقطيع المقطعي. و بما أن الهدف استكشافي، فسنأخذ بيتا دخله زحافان في الحشو و نقطَّعه عروضيا، ثم مقطعيا، ثم نقارن نتائج التقطيعين، ثم نقوم بالعملية نفسها مع بيت دخله ثلاثة زحافات و أربعة...

1. بيت دخله زحافان في الحشو:

تصرَّفان الأمور في عبث أما تروض السنون و الحقب

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

متفعلن مفعلات مستفعلن مستفعلن مفعلات مستفعلن

عدد الأصوات	**38**	**عدد المقاطع**	**23**
المتحركة	23	المتوسطة	14
الساكنة	15	القصيرة	09

2. بيت دخله ثلاثة زحافات :

و النجم بـاد، كأنَّه أسد تبرق عيناه... هزه الطَّرب[2]

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

مستفعلن مفعلات مستعلن مستعلن مفعلات مستعلن

[1] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي ، ص: 159.

[2] – الديوان، ص: 183.

عدد الأصوات	**38**	**عدد المقاطع**	**23**
المتحركة	24	المتوسطة	13
الساكنة	13	القصيرة	10

و نلاحظ نقصان صوتين ثلاثة سواكن بدخول الزحافين، أما عدد المقاطع الصوتية فلم يتغيروا إنما تحول مقطعان متوسطان إلى مقطعين قصيرين في الشطر الأول.

أمَّا بالنظر إلى نظام المقاطع، فنلاحظ أن عدَّدها لا يتغير، و إنما يحوَّل زحاف القبض المقطع المتوسط إلى مقطع قصير أي:

وقد يتصور بعضنا أن في ذلك التحوَّل إخلال بالقدر الزمني لإنشاء البيت، فالشعر العربي كمَّي، أي أنه مؤسس على المقاطع، و ما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به، و بذلك تبقى القصيدة محافظة تقريبا على مدة الإنشاد نفسها.

3-4- المقاطع: المدى الزمني:

المدى الزمني: هو المدَّة التي يستغرقها الصوت في النطق أو هو الزمن الذي يضَّل فيه عضو أكثر من الأعضاء الصوتية على وضعية واحدة لإنتاج صوت معين.[1] كما يعرف بأنَّه مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد معه صوت حبيس أو أكثر.

حالكما باعث على سحر خصوم لهو شؤونهم عجب[2]

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

يتكون هذا الشطر من أربعة و عشرون مقطعا هي:

إحدى عشر مقطعا طويلا (11).

[1]- سيد البحراوي الحبشة: العروض و إيقاع الشعر العربي، المعارف العامة للكتاب، (د،ط)، 1993، ص: 112- 113.

[2] -الديوان، ص :185.

قبض = مقطع متوسط + مقطع قصير

و ثلاثة عشر مقطعا قصيرا (13).

(24x11) + (24x13) = 264 + 312 = 576.

و بقسمة 2/576 و هو عدد المقاطع نحصل على متوسط السرعة، و التي تساوي 288.

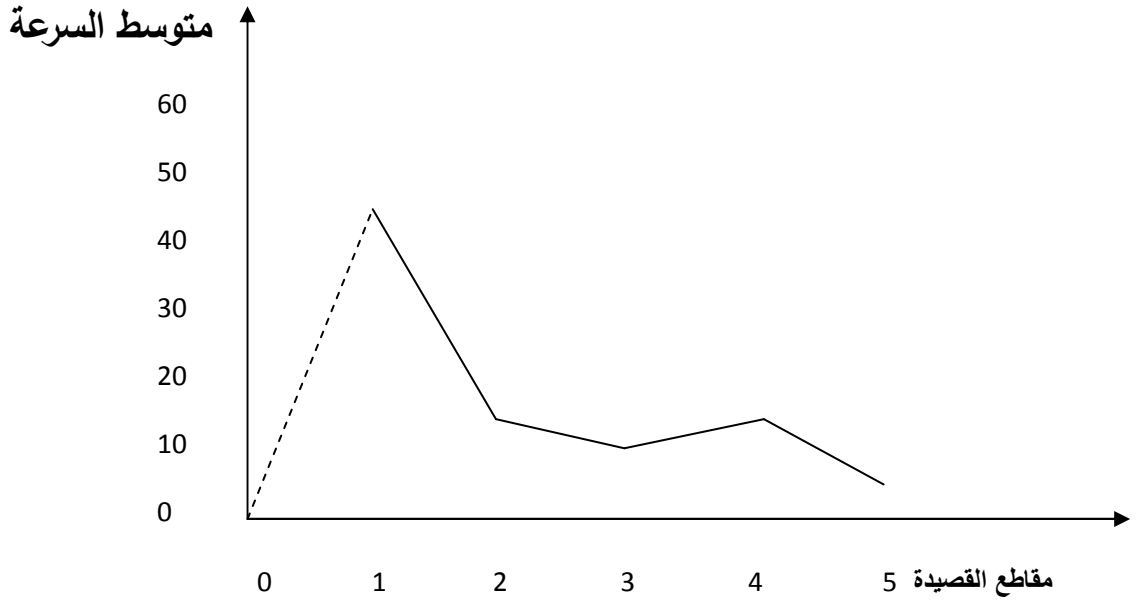
قصيدة النجم الواتر والصبح الثائر تتكون من 29 شطرا شعريا و رغم طولها إلا أنَّنا ارتأينا أن نقوم بدراستها كلها (تقطيعها) لحساب عدد المقاطع توخيًّا للدقة.

الوحدات	**المقطع القصير**	**المقطع الطويل**	**المجموع**	**متوسط السرعة**
الشطر 1	2483=13x191	1562=11X142	4045=1562+2483	40.45
الشطر 2	1027=13x79	506=11x46	1533	15.33
الشطر 3	754=13x58	440=11x40	1194	11.94
الشطر 4	728=13x56	484=11x44	1212	12.12
الشطر 5	338=13x26	330=11x30	668	06.68

و بتوضيح بسيط نجد في الأشطر عدد المقاطع 982 مقطعا، عدد المقاطع القصيرة هو 410 مقطعا، و عدد المقاطع الطويلة هو 302 فتكون حساب السرعة كالآتي:

م ق = 410 x 13 = 5330

م ط = 302 x 11 = 3322 أي: 5330 + 3322 = 8652 و يكون حاصل القسمة = 86.52 و هو متوسط السرعة، و هكذا بقية المقاطع و يمكننا أن نقوم بإجراء رسم بياني زيادة للتوضيح.



و محصول القول، أنَّ موسيقى وزن المنسرح قد شكلَّت سمة أسلوبية في القصيدة:

- فعلى الرَّغم من أن الوزن ليس عنصرا من عناصر الإيقاع الشعري، إلا أن اختيار المنسرح وزنا لهذه القصيدة قد وفرَّ للشاعر حيزا صوتيا مناسبا بتفريغ شحناته العاطفية، من الغضب و الهياج و الثورة، و الغليان لفساد حياة أمته.
- كما أن المطلع غير المصرَّع فيه إيذان بالانزياح عن المعيار، و أن هذه القصيدة لن تكون كغيرها من القصائد.
- تناسب كثرة الزحافات في البيت الواحد، أو انعدامها مع المعنى و العاطفة المعبر عنهما، كما أن توزيعها في القصيدة حقق لها نوعا من التوازن الصوتي.
- كثرة المقاطع الصوتية المتوسطة يجعل الأصوات أكثر إسماعا، و هو ما يتناسب مع موضوع القصيدة، و رغبة الشاعر في الجهر بفجيعته، و إيصال صوته إلى أحبته.

2- تعريف القافية:

2-1-القافية لغة:

جاء في لسان العرب "القافية من الشعر: الذي يقفو البيت، و سميَّت قافية لأنها تقفو البيت، و في الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض".[1]

2-2-القافية اصطلاحا: اختلف في القافية، إذ يرى قطرب (ت 206ه) بأنها حرف الروي. [2] و رأي الأخفش (ت 211ه) بأنها آخر كلمة من البيت. [3]

إلا أن الرأي الذي عليه جمهور العروضيين هو قول الخليل: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[4]

2-3-أنواع القافية:

2-3-1-من حيث وزنها: نصَّ ابن طباطبا على أن قوافي الشعر تنقسم سبعة أقسام: فاعل، و فعال، و مفّعل، و فَعيل، و فَعَل، و فَعَّل، و فُعَيْل. [5]

و قد جاءت قافية القصيدة لمحمود شاكر على وزن "فعل" في قوله:

حتى يشجَّ البياض أحمره فيصبح كلَّه لهب[6]

التي تكررت إحدى عشرة مرة أي بنسبة 03.19%

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج1، ص: 195.

[2] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر و تمحيصه، شرح و ضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 66.

[3] - المرجع نفسه، ص: 133.

[4] - المرجع نفسه، ص: 132.

[5] - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 217 - 218.

[6] - الديوان، ص 184.

2-3-2 -القوافي التي تربطها بالبيت علاقة نحوية أساسية(إكمال نقص السابق)

"و فيها تكون كلمة القافية العنصر الأساسي الآخر الذي يكمل العنصر الأساس الأول... و هي مقياس عادل لأحكام الشعراء شعرهم".[1]

و قد جاءت في هذه القصيدة تسعة و عشرون (29) قافية كانت فيها كلمة القافية عنصرا أساسا يكمّل عنصرا سابقا، أي بنسبة 08.41% من مجموع القوافي، و نبيّن ذلك في هذا الجدول:

البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية	البيت	كلمة القافية	العلاقة النحوية
01	ترتقب	فعل مضارع	15	الطلب	فاعل مؤخر
02	الشهب	فاعل مؤخر	16	يهتضب	فعل مضارع
03	الحرب	خبر أصبح	17	ينشهب	فعل مضارع
04	العضب	خبر	18	الهرب	فاعل مؤخر
05	تلتهب	فعل مضارع	19	عجب	خبر
06	تحتجب	فعل مضارع	20	اللهب	اسم معطوف
07	الشغب	فاعل مؤخر	21	الحقب	اسم معطوف
08	تحتطب	فعل مضارع	22	الغصب	خبر
09	الذهب	خبر إن	23	أرِب	خبر لعل
10	لهب	فاعل مؤخر	24	الحبيب	خبر
11	العطب	خبر	25	نسب	خبر إن
12	الطرب	بدل	26	منتحب	اسم معطوف
13	السلب	فاعل مؤخر	27	وضب	فاعل مؤخر
14	منسكب	خبر	28	أَرَب	خبر
			29	متقلب	خبر

[1]- محمد جمال صقر: بحث فيما بين العروض و القافية، ص: 50.

و قد جاءت في هذه القصيدة اثنى عشر(12) كلمة القافية، أي بنسبة 03.48% فيها عنصر فرع يتعلق بأساس أو فرع آخر من جملته للخبر، أما الفاعل فقد جاءت ستة مرات (6) أي بنسبة 01.74% أما الفعل المضارع فقد ذكر خمس (5) مرات أي بنسبة 01.45%.

2-4- القافية و موضوع القصيدةّ:

إنَّ نظرة بسيطة على قوافي القصيدة تبيَّن لنا أن كثير من كلمات القافية قد جاءت شديدة الارتباط بالشاعر الذي عاش في زمن الاحتلال، و عانى من تخاذل من وُكِّلَ إليهم أمر البلاء و لقي الناس في ميدان البطش و الظلم و الفساد...، ممَّا يحفظ للقصيدة وحدتها الموضوعية، و أبرزها تسع قوافي نوجزها في الجدول الآتي:

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
3	الحرب	10	لهب	22	الغضب
4	الغضب	17	ينشعب	26	منتحب
5	تلهب	18	الهرب	29	منقلب

و مما يلاحظ أنَّ كلمة الغضب تكرَّرت مرتين في قوافي القصيدة، الذي يعبَّر عن هذه النفس المجرَّحة التي أنتها الحسرات، كانت زهرة نضرة و لكن حرمت من ماء الحياة، فدَّوت و ذبلت فبَّثت حزنها إلى نجم ساطع في حياته.

2-5- السمات الأسلوبية في أصوات القافية:

حدَّد علماء العروض القافية بستة أحرف، إلا أنها لا تجتمع كلها في بيت واحد، فأقصى ما يمكن اجتماعه منها خمسة أحرف، و قد جمعها صفيَّ الدين الحلي (ت 750هـ) في قوله:

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو بروجها

تأسيسها، و دخيلها مع ردفها و رويَّها مع وصلها، و حروجها[1]

و قبل دراسة السمات الأسلوبية في أصوات القافية، نورد هذا الجدول بقوافي القصيدة.

البيت	كلمة القافية	البيت	كلمة القافية
01	ترتقب	15	الطلب
02	الشهب	16	يهتضب
03	الحرب	17	ينشهب
04	الغضب	18	الهرب
05	تلتهب	19	عجب
06	تحتجب	20	اللهب
07	الشغب	21	الحقب
08	تحتطب	22	الغصب
09	الذهب	23	أرِب
10	لهب	24	الحبيب
11	العطب	25	نسب
12	الطرب	26	منتحب
13	السلب	27	وصب
14	منسكب	28	أَرَب
		29	منقلب

و من هذا الجدول يمكن ملاحظة أمور هي:

الأول: أن مجموع أصوات القافية مائة و ثلاثة و ثلاثون صوتا.

الثاني: طغيان الأصوات المجهورة على قوافي القصيدة، حيث بلغت أربعة و سبعون صوتا، أي بنسبة 21.46% في حين عدد الأصوات المهموسة تسعة و خمسون صوتا، أي بنسبة 17.11%.

[1]– موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1969، ص: 355.

الثالث: طغيان الأسماء على قوافي القصيدة، حيث بلغت ثلاثة و عشرون اسما، أي بنسبة 6.67% في حين عدد الأفعال على قوافي القصيدة، حيث بلغت ستة أفعال، أي بنسبة 1.74%.

3- **الرويَّ:** "هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، و يلتزم في كلَّ بيت منها في موضع واحد".[1]

و لقد اختار محمود محمد شاكر "الباء" رويًّا، و صوت الباء يخرج من "الشفوية الإنسانية و قد لاحظ محمد الهادي الطرابلسي أن الرويَّ في الشعر العربي عامة يتميز بثلاث نزعات:

الأولى: خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.

الثانية: تخيَّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية.

الأخيرة: اتصافه بالوضوح السمعي.[2]

و صوت الباء مناسب لموضوع القصيدة و الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، لأن الباء تعطي انكسارا و حالة الغضب و الهيجان التي تدور حول القصيدة، و هكذا يتحول حرف الروي من مجرد حرف تقتضيه القافية إلى سمة أسلوبية تسم هذه القصيدة و تميزها عن سواها.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص: 349.

[2] - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (دط)، 1981، ص: 46.

ثانيا : السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الداخلية

لا تبني موسيقى الشعر على الوزن و القافية و حسب، "فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه".[1] و تلك الألوان هي التي يدعوها النقاد "الموسيقى الداخلية، و تبنى الموسيقى الداخلية على جانبين هامين: "اختيار الكلمات و ترتيبها، و المواءمة بين الكلمات و المعاني التي تدل على عليها".[2]

فدراسة الأصوات المعزولة إذن لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لابد من ربطها بموضوع القصيدة و صورتها الفنية، فالشاعر قد يعمد إلى تكرار صوت معين ليرسم به الصورة التي يريد[3]، كما أنه قد يختار صوتا دون غيره في رسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره و عواطفه.

و الصوت يشبه العنصر الحي في الخليَّة، فهو لا يكتسب حيويته و نشاطه إلاَّ الضمن النسيج الكلي. [4]

1-إحصاء أصوات القصيدة:

أصوات الأبجدية متعددة المخارج مختلفة في توصيفها العلمي، فمنها المهموس، المجهور، الشديد الرخو، المطبق و المنفتح،[5] المفخم و المرقق و المنحرف و المكرَّر،[6] و تم اختيارنا في هذه الدارسة بالصوت الذي يكون مع أصوات أخرى ذات دلالات جديدة تكون الغاية منها الكشف عن الصلة الدلالية بين الدال و المدلولات[7]، لتكون مدونة للوصف و التحليل، نتائجها من خلال هذا الجدول:

---

[1] – محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص: 59.

[2] – محمد عارف حسين، حسين علي محمد: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 2000، ص: 13.

[3] – ينظر موسيقى الشعر، ص :158، و الأسلوبية، ص: 28.

[4] – رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر و التوزيع، عنابة، الجزائر، (د،ط)، ص: 44.

[5] – موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية، الجزائر، (د،ط)، 1981، ص: 331 – 346.

[6]– صلاح رزق: أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، (د،ط)، 1989، ص: 215.

[7] – رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص :31.

الوحدات – الحرف	ب	ح	ن	ع	ص
الوحدة الأولى	37	14	16	09	03
الوحدة الثانية	10	03	04	01	01
الوحدة الثالثة	07	04	05	06	01
الوحدة الرابعة	08	05	07	05	01
الوحدة الخامسة	08	02	05	02	02
المجموع	70	28	37	23	08

يفترض – حسب الدرس الصوتي– أن تكون الأصوات (ب، ح، ن، ع، ص) المجموعة في الجدول هي الأصوات الأكثر شحنا من مجموع أصوات القصيدة، و نستعرض لها صفاتها و دلالات تواترها من خلال هذا العرض:

أ– المقلقل:

تواتر الباء: من المعلوم أن صفة القلقلة في الوحدة المعجمية تدَّل في أصلها على التصويت، و الحركة، و الحزن، و ذلك لأنه يتم بتكرار الشفوية الإنسانية بطريقة سريعة ، و يحدث تدويب الأوتار الصوتية أثناء نطقه، فهو إذن صوت مقلقل، لهوي، انفجاري، مجهور[1]، و تواتره في النص سبعون مرة في الوحدات الخمسة ليحمل إلى المتلقي شدة انفعال المتكلم و اندفاعه و غضبه و ما يحدث في هذا العالم عبر الأزمان من حياة فاسدة من كل وجه، و قد تتضح هذه الدلالة أكثر في الوحدة الأولى بتواتره سبعة و ثلاثون مرة على النحو التالي في مطلع القصيدة: [2]

نجم كقلب المحب يضطرب يدعو سواد الدجى و يرتقب(04)

كساه فجر النهار بردته بيضاء تطوى بنشرها الشهب (04)

[1] –كمال بشر: علم اللغة العام (الأصوات)، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط7، 1976، ص :101– 104.

[2]– الديوان، ص :183.

و دلالة التكرار في هذا الشطر قد أخذ نوعا من الحركة المتجددة و قد التزم بإيراد "الباء" في كل نهاية رسالة جزئية ضمن هذه الوحدة لتكون أبلغ في الشدَّة، و احتمال التصديق، و هو غرض الأسلوب الخبري الذي عرضت عليه الرسالة.

ب- الصامت المهموس:

تواتر الحاء: شكلَّت الأصوات المهموسة في القصيدة ظاهرة فنية لطيفة، و لعل من أبرز ما بين دور المهموس في إحداث الإيقاع[1]، و الحاء هو صوت مجهد للنفس يحتاج النطق به إلى قدر من خواء للرئتين أكبر ما تتطلبه الأصوات المجهورة[2]، و تكررت صوت الحاء ثمانية و عشرون مرة، و تزيد (الحاء) أكثر في القصيدة من خلال الوحدة الأولى التي تتواتر فيها أربعة عشر مرة و ذلك في قول الشاعر: [3]

حتى يشجَّ البياض أحمره فيصبح الأفق كله لهب (03)

و يحرق البرد حدره فترى سلاب ثكلى قد نالها العطب (02)

تردد حرف (الحاء) خمس مرات في كل من (حتى، أحمره، يصبح، يحرق، حره) و هو صوت احتكاكي مهموس، فالنطق بها فيه شيء من الراحة للنفس في خروج الهواء عبر الفم دلالة على ذلك أن الأستاذ شاكر نظم قصيدته، فعَّبر بصدق عن كل ما أحس به يجاهد منفردا وحيدا، ينصح قوما لا يحب الناصحين و يدافع عن أمة طال نعاسها.

و هي من الحروف التي تدل على السعة بلفظها و وقعها في السامع التي ربطها "بالصبح" الذي هو مجاز لهذا الفراق الذي باعد بينه و بين عصره، تحترق من سعتها و امتدادها.

[1] – رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 3.

[2] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص : 32.

[3]– الديوان، ص: 184.

جـ- الخيشومي:

تواتر النون: يتمثل هذا الصوت في نطق النون، و هو يشبه في الطبيعة صوت النحلة، و هي في الهواء. [1]

و قد سلك الأستاذ نهج النحلة، و منها أخذ رنينها فأعطى الإيقاع السحري، و أعطى إيقاعا متميزا يساعده في ذلك إنسانية الحركة أثناء النطق، و كثرة تواتره في القصيدة سبعة و ثلاثون مرة، و سنعرض إلى الوحدة الأولى التي تواتر (النون) فيها ستة عشرة مرة، و لعلَّ أحسن ما يذكر كمثال لهذا الصوت في قوله: [2]

فجنها تحته... فأغضبها فأصبحت و هي داؤها الحرب (01)

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب (02)

تكرار الخيشومي (النون) في هذه الوحدة موزعة على (فجنَّها، نار، كنار) التي لها دلالة إحداث نغمة موسيقية معبرة حزينة ممتزجة بالأسى و الحسرة و الضياع لدى الشاعر، و تردد (النون) قد غيرت المعنى من دلالة الحسية إلى دلالة المعنوية، فجسدت الطريقة للشاعر معنى جديدا، مما ساعد في استثماره للطاقة الصوتية التي عمقت بموجبها الأثر في نفس القارئ.

د- الصوت الاحتكاكي:

تواتر العين: و هو الصوت الذي لا ينحبس فيها الهواء انحباسا تاما، و تواتر في النص ثلاثة و عشرون مرة، نجد على سبيل المثال لا الحصر في قول شاكر: [3]

23- يا صبح أعتيك حيلة أفلا تسمع قولي؟ لعلَّه أرب (03)

24- كن أنت بحرا يطم عالمنا و اجعل نجوم السما هي الحبب (02)

[1]- محي الدين رمضان: في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، (د،ط)، (د،ت)، ص: 169.

[2]- الديوان، ص :183.

[3]- المرجع نفسه، ص: 185.

حيث تردد في الشطرين خمس مرات في كل من (أعتيك، تسمع، لعله، عالمنا، اجعل) إن هذه المعاني الصوتية لتعتلج دلائلها في نفس الشاعر، مما ساعد حرف العين تأدية معناه الطبيعي يدل في أغلب الأحيان على دلالة القوة و التأكيد و القسوة التي هي راجعة إلى آلام و أوجاع هذه التجربة القاسية الذي عاناه الأستاذ شاكر من جراء الخضوع و الذلة لدى أمته، الذي ولد جرسا موسيقيا قويا لإضفاء تعبيرية للكلام تتحول إلى قيمة تتحكم في دلالة الصوت و مؤداه المعنوي.[1]

هـ – الصوت الانفجاري "المفخم":

تواتر الصاد: يقوم الصوت المفخم في تعزيز الموسيقى و توليد دلالات جديدة صلاتها بين الدوال و المدلولات[2]، و تكرار صوت "الصاد" ثمانية مرات، و ترديده أكثر في الوحدة الأولى في قوله: [3]

فجنَّها تحته... فأغضبها فأصبحت و هي داؤها الحرب (01)

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب (01)

تردد ذكر حرف "الصاد" مرتين (فأصبحت، صدرها) اتصلت الصاد بمعاني الصلابة و الشدة من حيث هو صوت مفخم ازداد به الإيقاع حدَّة و تفخيما، فالصاد ساهم في تصوير عذاب رجل قوي النفس و هو ثائر على نفسه و يفيض بالألم و اللذع و الحيرة و الضياع.

[1] – ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2000، (د،ط)، ص :185.

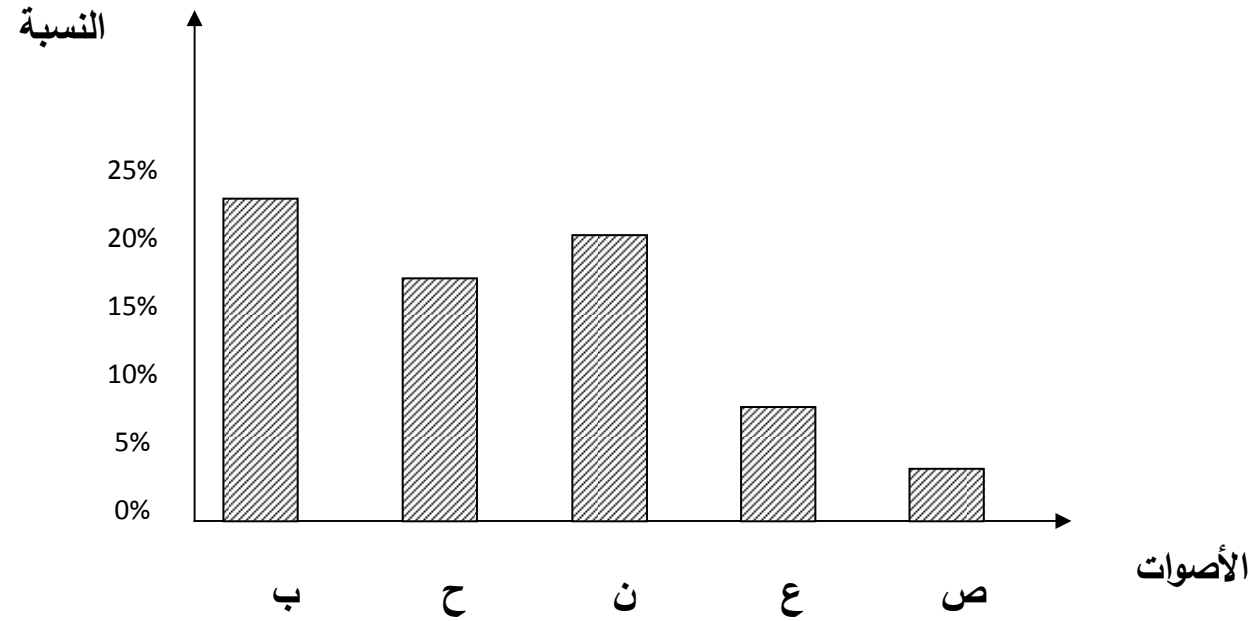
[2] – رابح بحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 32.

[3] – الديوان، ص :183.

جدول نسب إيقاع الأصوات عبر مساحة النص:

الوحدات – الحرف	ب	ح	ن	ع	ص
الوحدة الأولى	%10.73	%12.88	%13.44	%2.61	%0.87
الوحدة الثانية	%2.9	%0.87	%1.16	%0.29	%0.29
الوحدة الثالثة	%2.3	%1.16	%2.61	%1.74	%0.29
الوحدة الرابعة	%2.32	%1.45	%2.03	%1.45	%0.29
الوحدة الخامسة	%2.32	%0.58	%0.58	%0.58	%0.58
المجموع	%20.57	%16.94	%19.82	%6.67	%2.32

نسب إيقاع الأصوات عبر مساحة النص :



تعليق على جدول نسب إيقاع الأصوات و الرسم البياني في النص:

النص برَّمته طغت عليه الأصوات المجهورة "الباء" بنسبة 20.97% و بهذا نستشف منه وضوح الرؤية لدى الشاعر، فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها، لأن محمود شاكر عرف كيف يختارها و كيف يلائم بينها حتى يجعل المتلقي يحس بحال فساد الأمة العربية و قصيدة "النجم الواتر و الصبح الثائر" ففي أثناء نطق لصوت "الباء" نشعر بتردد رذاذ الصبح الثائر، وهذا إلى جانب أحكام القافية حيث تتصل بشكلها و تأخذ حظها من الأماكن

المخصصة (يرتقب، الشهب، الحرب...إلخ) الذي يعد بمثابة هذا الأصل و يدل على الأنين المكتوم و يعبر به عن الموقف الحزين ليجعل منه انسجاما موسيقيا التي تتطلبه القافية.

على غرار ذلك لعبت الأصوات المهولَّة دورا هاما في القصيدة من خلال صوت "الحاء" بنسبة 16.94% و النون 16.94% بحيث أحسن الشاعر في توزيع الأصوات على الخطاب الشعري، لأنها تناسب جو الخشوع، و الهمس، و الصوت الخفي الذي يوحي إلى المتلقي بالخوف و الذعر يدعو إلى المتلقي إلى التأمل و الاعتبار و تذكر الأصوات في خشوع و سكون.

أما بالنسبة لحركتي الخط البياني الخاص بإيقاع الأصوات الذي يوضح دينامية الوحدات و تنوع الأصوات من جهة 20.57% للهمس بنسبة 16.94% تفخيم 2.32%.

ذكرنا في المبحث الأول أن موسيقى الشعر ليست مقصودة على الوزن و القافية، و قد سبق أن بيَّنا في المطلب الأول من هذا المبحث ما للصوت المعزول من دور في الموسيقى الداخلية للقصيدة.

و هذا المطلب سنخصصه لدراسة "السمات الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ"، ذاك أن تكرار الدال مع مدلوله، أو تكراره دون مدلوله، أو تكرار وزن صرفي معين، كل ذلك يكون له دور في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، و قد يقوم بدور و اسم الأدبية فيها.

2- التكرار:

يعد التكرار من أهم السمات الأسلوبية في اللغة الأدبية، و لابد أن نشير بداية أن البلاغيين القدامى لم يعتنوا عناية كافية بهذه الظاهرة، "فقد كان أسلوب التكرار ثانويا في اللغة إذ ذاك، فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره، و تفصيل دلالته".[1]

أما المحدثون، فقد اغتنوا بظاهرة التكرار، و ميزوا أنواعا ثلاثة منه: [2]

[1] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007، ص :275.

[2] – المرجع نفسه، ص :275 – 291.

أ- **التكرار البياني:** و هو أبسط الأصناف جميعا، و هو الأصل و غرضه التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة.

ب-**تكرار التقسيم:** و هو تكرار كلمة، أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.

جـ- **التكرار اللاشعوري:** و يأتي في سياق كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة.

2-1-استصحاب الدال و المدلول: (تكرار اللفظة أو العبارة):

2-1-1-التكرار في الأبيات المتوالية:

تكرار لفظة "النار": إن أول ما يلفت الانتباه من تكرار في القصيدة، و هو تكرار لفظة "النار" فقد وردت في البيت الرابع مرتين:

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب[1]

و في البيت الخامس مرة واحدة

تزفر في برده بألسنة من نارها في الحجاب تلتهب[2]

فقد كان- ذلك "التردد من أسرار العذوبة في تلك الأبيات الثلاثة، وموقعها العميق في القلب... و هذا التكرار يمثل دلالة الإحساس الإنساني الصادق المرهف، فليس أحب إلى المرء من ترديد اسم من تحبه نفسه. [3]

2-1-2-التكرار في الأبيات المتباعدة:

2-1-2-1 تكرار اللفظة أو العبارة:

تكرار البدء: تكررت لفظة البرد في هذه القصيدة سبعة مرات في قوله: [4]

[1] - الديوان، ص: 183.

[2]- الديوان، ص :183.

[3] -حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث و المعاصرة)، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص :61.

[4]- الديوان، ص :183.

2- كساه فجر النَّهار بردته تطوى بنشرها الشهب

8- يا ويل برد النَّهار من شعل والجمر يبدو كأنَّه الذهب

و إذا كانت لفظة "البرده" من التعبيرات الجاهزة المتداولة في كلام العرب نثره و شعره، إلا أن الشاعر استغل ما في هذه العبارة من طاقة، ليعبر عما يحس به من لهفة و حسرة.

2-1-2-2- تكرار المادة الاشتقاقية:

تكررت مادة "ث أ ر" مرتين في قوله: [1]

و الثأر أدركته بما قتلت دنياك دنيا، ما إن لها نسب

فما لها ثائر لمقلتها و ما عليها باك و منتحب

2-1-2-3- تكرار الوزن الصرفي (فاعل):

تكرر الوزن الصرفي (فاعل) في القصيدة ثلاث مرات، كما أن معظم الكلمات التي جاءت على هذا الوزن تتمحور حول الشاعر نفسه.

و هذا الجدول يبين مواضع ذلك التكرار:

البيت	الوزن	وزن فاعل
14	فاعل	ظافرا
19	فاعل	باعث
26	فاعل	ثائر

2-1-3- التكرار في البيت المفرد:

تكرار لفظة "مناهم" و قد وردت مرتين في البيت التاسع و العشرين

[1] - الديوان ، ص: 183.

29- ليست مناهم مآرب شعب لا... بل مناهم إليك... منقلب[1]

تكرار لفظة "الجسم"

13- و جسمه في سواده غرق ما تبرح الجسم هذه السلب[2]

تكرارا لفظة "اللعب" في قوله:

20-حتى متى أنتما على لعب؟! أما يقضى المزاح و اللَّعب؟! [3]

و الحقيقة إذا ما تأمَّلنا الوحدات المكررة، نجد أنها "لا تظل هي ، و هو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، فالتكرار الظاهر: س س لا يعادل: س على المستوى الصوتي (الظاهر) للنص الشعري.

ففيه تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلاَّ أنَّها أثر معنى شعري خالص يتمثل في أنَّنا نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه و شيئا آخر".[4]

إلا أنَّنا بهد دراستنا لهذه الظاهرة في هذه القصيدة أبين التي كانت تلقى في المناسبات الأدبية، و هكذا يصبح التكرار معيار، و حينها لن يكون سمة في هذه القصيدة، و يزيد تكرارات شاكر جمالا صدورها عن معاناة واقعية، لا عن تهويمات ميتافيزيقية، و لعب بالألفاظ.[5]

[1] – الديوان ، ص :185.

[2] – المرجع نفسه، ص :184.

[3] – المرجع نفسه، ص: 184.

[4]– كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد زاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص: 81.

[5] –حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم ، ص: 62 – 63.

2-2- استصحاب الدال دون المدلول (الجناس):

يقسم علماء البلاغة المحسنات البديعية إلى محسنات معنوية، و محسنات لفظية[1]، و يعدون الجناس في القسم الثاني. و عرفوه بأنه تشابه الكلمتين في اللفظ و اختلافهما في المعنى.

و مهما يكن من أمر الجناس، فما يهمنا هو كونه ظاهرة أسلوبية تسهم مع ظواهر أخرى، في بناء موسيقى القصيدة. و قد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في مرثية القصيدة إلى عدة مواضع و سنتعرض لبعضها بالدراسة و التحليل و نشير إلى الباقي، تفاديا للإطالة.

ورد أول جناس في البيت العشرين:

20- حتى متى أنتما على لعب أما يقضى المزاح و اللعب[2]

فكلمتا "لعب" و "اللَّعب" ترجعان إلى المادة الاشتقاقية نفسها:

(ل،ع،ب) و نلحظ أنَّهما احتلتا الموقع نفسه من صدر البيت و عجزه، مما يحدث نوعا من التوازن الصوتي في البيت.

أما الموضوع الثاني للتجنيس، ففي البيت الرابع:

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب

و نجد الجناس بين "غضبي" و "الغضب" و هذا الصنف الواقع بين اسم و فعل، يدعى "الجناس المستوفى".[3]

و من خلال دراستنا لظاهرة التجنيس القائمة على استصحاب الدال دون المدلول، نسجل الملاحظات التالية:

---

[1]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح و مراجعة: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص: 354.

[2]- الديوان، ص: 184.

[3]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 355.

الأولى: إذا غضضنا الطرف عن التقسيمات الفرعية للجناس و اكتفينا بقسميه: التام و الناقص، فإننا نلحظ غياب الجناس التام في القصيدة، و الاقتصار على الجناس الناقص.

الثانية: أن وظيفة الجناس لم تقف عند حد الجرس الموسيقي، بل جاءت مرتبطة بالمدلولات.

سنذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض المسائل التي تتطرق لها التكرار، التجنيس، التذييل.

الوحدات – الحرف	التكرار	التجنيس	التذييل
الوحدة الأولى	%02.32	%0.58	%0.29
الوحدة الثانية	%01.16	%0.58	%0.29
الوحدة الثالثة	%0.29	%0.58	%0.0
الوحدة الرابعة	%0.58	%0.58	%0.29
الوحدة الخامسة	%0.58	%0.29	%0.0
المجموع النسب	%04.93	%02.61	%0.87

تعليق على جدول نسب التوازنات الصوتية في النص

من خلال الجدول يظهر أن أعلى نسبة من المسائل الصوتية، حيث تمثل نسبة 04.93% من التكرار، أما التجنيس فتمثل 02.61% أما التذييل 0.87%.

أ- التكرار:

إنَّ الصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، لتعميق أثر الصورة في ذهن القارئ،[1] و يمكن أن نلمس التكرار الجمل في قوله: [2]

29- ليست مناهم مآرب شعب لا بل مناهم إليك... متقلب

[1] -عبد الحميد همية: البيان الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، ط1، 1998، ص :46.

[2] - الديوان، ص: 185.

فهذه النداءات المتكررة تعد لأوجه مختلفة لقيمة واحدة جسدها االشاعر في لفظة "الصبح" التي هي معادل سيميائي يلجأ إليها فرارا من الواقع، و الاسم "النجم" الذي تكرر في القصيدة خمس مرات في النص يجسد تمركز هذه اللفظة في بؤرة القصيدة يجعل الدلالة صادرة منها فهي مبعث الألم و الحيرة و القلق الذي يعانيه الشاعر، و أن هذا التكرار و فضلا عن الدلالة النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمة و الخفة في الأسلوب، مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي.

ب- التجنيس:

للتجنيس دورا بارزا في تشكيل شرعية محمود شاكر، إذ بالإضافة إلى دوره في إحداث الإيقاع المتميز يقوم بربط الدال بالمدلول و توطيد اللحمة بينهما قصد الإثارة، و تحريك انفعالات المتلقي بحيث يمثل مجموع القصيدة 02.61%.

جـ- التذييل:

نعني بالتذييل ضربا من التردد الصوتي يتمثل في استعمال اللفظ الأول في صدر البيت و تكراره في أي موضع من البيت الشعري، و لقد وظف الشاعر التذييل بنسبة 0.87% و هي نسبة تعد ضئيلة مقارنة بالمسائل الصوتية الأخرى، و قد وردت في الجمل التالية: [1]

12- و النجم باد، كأنَّه أسد تبرق عيناه... هزه الطرب

18- فقال: بردي سجن أجددَّه للنجم حتى يندهه الهرب

ارتبط الترديد الصوتي غي هذه الأمثلة بالتوكيد، لإزالة الشك من ذهن المخاطب و توكيد الخبر لديه.

[1] -الديوان، ص: 184.

الفصـــــــــــل الثاني

السمات الأسلوبية في البنية الدلالية للقصيدة

أولا : توازيات الزمان و المكان و أثر إنسجامهما في القصيدة

ثانيا : صورة الإنزياح و أبعادها الدلالية في القصيدة

أولا : توازيات الزمان و المكان و أثر إنسجامهما في القصيدة

أ- الوحدات المورفولوجية الحرة:

نعني بها الوحدة التي تدل بذاتها دون إلصاقها بغيرها، إنها الحركية التي تعني الطلاقة و الحضور مقابل غياب المدلول[1].

و من أبرز ما إستلطفنا إستعماله في القصيدة : حروف الجر و الضمائر

1- حروف الجر:

الحرف	عدد تكرارها	الأمثلة	دلالته
في	11 مرة	تصرَّفان الأمور في عبث...أمَّا تروض السنون و الحقب [2]	الظرفية المكانية [3]
من	02 مرات	تزفر في برده بألسنة .. من نارها في الحجاب تلتهب [4]	تأكيد للإستفهام [5]
عن	مرة واحدة	تأبى عليه أن ضمَّها فغدت ... عن أعين الناظرين تحتجب [6]	يعتبر المصدر الذي تستمد منه الصبح

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من النبوية إلى التشريعية) ، النادي الأدبي الثقافي ، السعودية ،(د،ط) ،1985، ص:46.

[2]– الديوان ، ص:185.

[3] – عبد الوهاب بكير ،النحو العربي، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس،(د، ط)،(د، ت)، ص:221.

[4]– الديوان ، ص:183.

[5] – عبد الوهاب بكير ، النحو العربي، ص:221.

[6] – الديوان ، ص:183.

2- الضمائر :

نوع الضمير حالته	المتكلم	المخاطب	الغائب
المنفصل	% 00	% 01.16	% 01.16
المتصل	% 00	% 14.79	% 10.44
المستتر	% 00	% 10.73	% 05.22
مجموع النسب العامة	% 00	% 26.68	% 16.82

<u>تعليق على جدول نسب الضمائر في النص :</u>

إنَّ بنية الضمير تمثل إحدى البنى الأساسية في تركيب الخطاب الشعري بالإضافة إلى زمان و مكان الخطاب، و إلى تكرار الضمير بأنواعه (متكلم ، مخاطب، غائب).

يعرض هذا الجدول حجم حضور المخاطب بنسبة 26.68 % و الغائب بنسبة 16.82% في عمليات الخطاب اي أنَّ إنفتاح الأنا الشعرية على ذاتها و على الآخر أدَّى إلى إتساع رقعة الضمائر رغم محدودية الأشخاص التي أضفت عليها حركية في تعدَّد الضمائر و تدَّخلها لإنتاج دلالات متعددة كشأن تعظيم المخاطب و إيحاءات رمزية للخطاب الشعرية، فاشتغل على جملة معينة من الضمائر مازجا المفرد المخاطب، و ضمير الغائب المفرد بالجمع الغائب (فهي تشبَّ النيران، حتى متى أنتما على لعب ...) ، الأمر الذي أثرى الخطاب، من حيث وظائف ضمائره، المتنوَّعة تمتزج في السرد و الوصف.

إنَّ "أنا" الشاعر ذاته مجسدة هنا في المدونة (النجم الواتر و الصبح الثائر) إذ نلاحظ أنَّ شاعرنا يقحم "أناه" في كل شيء وهو يلجَّ ليمزق ويفتق لكن ليس للدمار والإفناء و لكن

من أجل زرع الحياة فهو بعد هذا الهدم إن صحَّ قولنا يحاول البناء فهنا تقابل إذ الهدم يقابله البناء في قوله[1]:

نجم كقلبَّ المحب يضطرب .... يدعو سواد الدَّجى و يرتقب

كساه فجر النهار بردته .... بيضاء تطوى بنشرها الشهب

دائما يركز الشاعر على أناه في حالة اللاوعي للبناء، فالشاعر يخاطب الروح والذات ساعة وحدته وإنفراده بنفسه ساعة التأمَّل، ساعة الإستغراق، فهو يخاطب الروح، إنمَّا يحاول السمو في عالم المثل في قوله [2]:

يا صبح أعيتك حيلة أفلا .... تسمع قولي ؟ لعلَّه أرب!

كن أنت بحرا يظَّم عالمنا .... و اجعل نجوم السما هي الحبيب

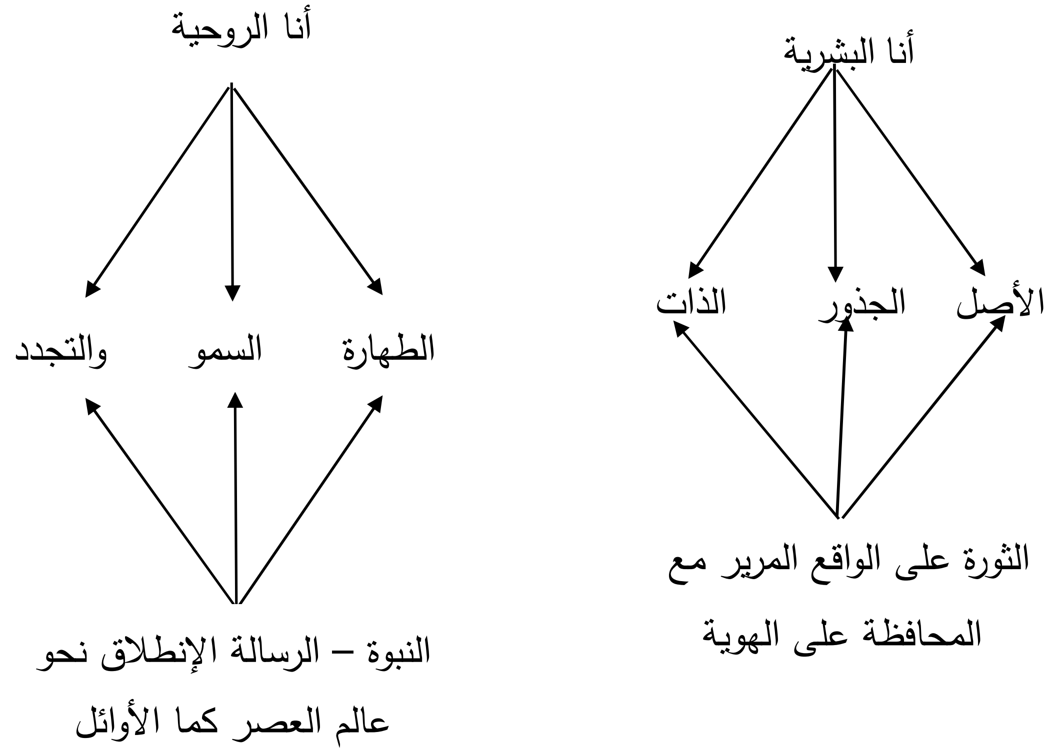
فمخاطبة الذات المقدسة تأتي مباشرة بعد فترة التأمل في الملكوت فيحاول العروج إلى الأعلى للإستزادة و الوصول إلى اللَّذة العظمى فنقيض ذاته و يفيض من حواليه.

و تستمر عملية الشدَّ و الجذب بين الحياة و الموت و الصراع الأبدي الذي يصارعه الإنسان و لكن الشاعر الإنسان كافح و وصل إلى مرحلة الشفافية مرحلة السموَّ إلى المقام الزكي حيث التوَّهج و الفناء في الله و لكنه ليس فناء المادة و إنمَّا إفناء الروح البشرية من جديد .

[1]– الديوان ، ص :183.

[2] – المرجع نفسه ، ص:185.

و يمكن تصور ذلك في الرسم الآتي :

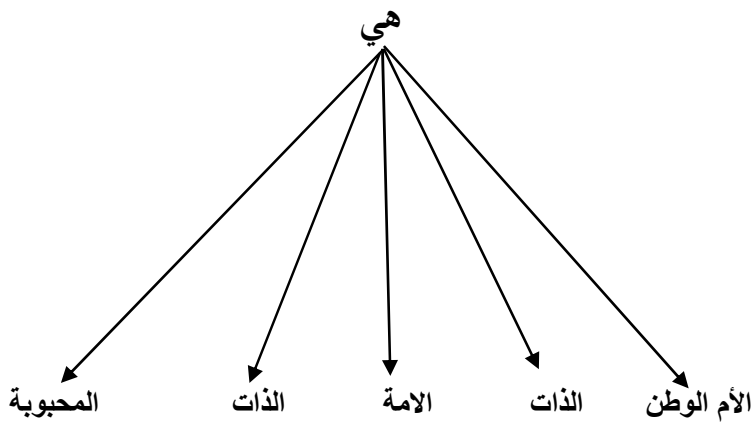


و" أنا" الشاعر البشرية تحاول الركون إلى المادة لكن أناه إلى المادة لكن "أناه" "الروحية" الذات تحاول السمو و تكون لها الغلبة في النهاية بالمجاهدة و المكابدة و الصراع المرير و من أجل البقاء و لكنه بقاء رجس المادة بل نقاؤها وطهارتها ومن ثم تطهير البشرية من الأرجاس أرجاس المادة.

بالإضافة للضمير " هي " دلالات متعددة أيضا : تعني بها الوطن (الأم) و قد يعنى به الذات (الروح) و قد يعنى بها الأمة جمعاء وقد يعني به "المعشوقة " الذات المقدسة أو المحبوبة المرأة (الزوجة) و قد يعنى بها الأمة جمعاء في قوله[1] :

كذاك جلّ الأنام أحسبهم   هذه أحاديثهم ... و ذا أرب

[1] الديوان، ص: 185.



التمسك با

أي :

ثمة إتحاد بين روح الشاعر و الذات و الأنا في نفس الوقت .

ذات ملمح أسلوبي بارز تتفاعل فيه عناصر الضمائر "المخاطب والغائب" في النص 44.40 % و قد عبَّر هذا الوجه الآخر عن صراع داخلي في ذاتية الشاعر ، فعنوان القصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر" دال على ما في نفسه من الغضب و الهياج و الثورة إذ لم تجد النفس لذتها المؤلمة التي تحترق ألما لدى الشاعر الذي يقولها بطريقة شعرية تاركا القصيدة بأن تقول بنظرة فلسفية إلى الحياة والموت وعن رسالة الإنسان "الشاعر" النبيلة في موات الحياة و استحياء الغناء.

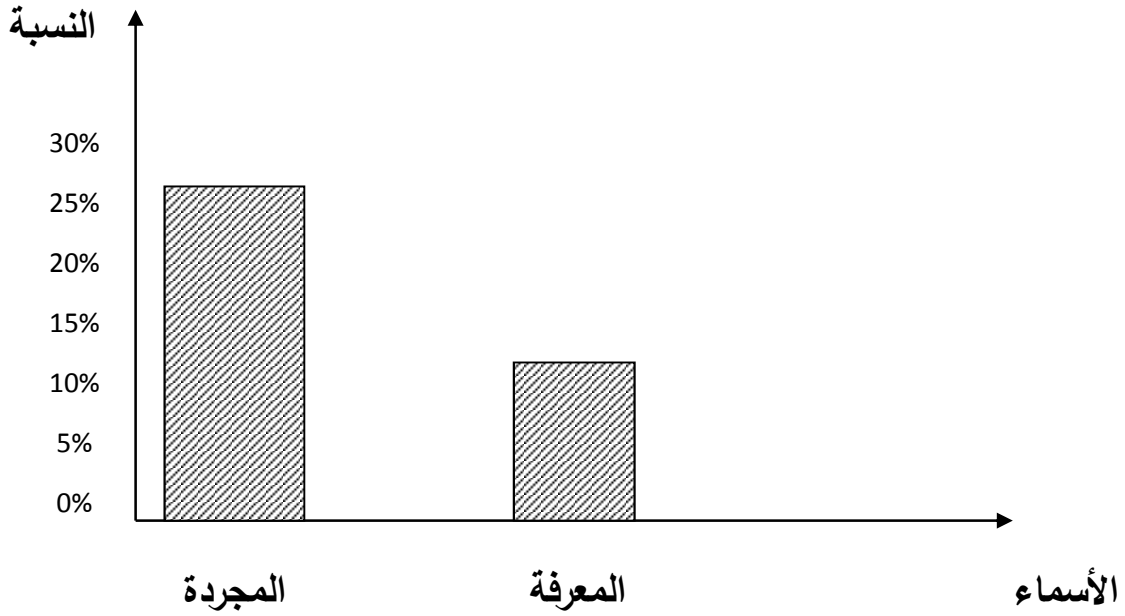
ب- الوحدات المورفولوجية المقيدة :

الوحدات المورفولوجية يمكن أن تكون صوتا أو مقطع أو بعض المقاطع ذات معنى وهي متصلة لأنهَّا تستعمل بمفردها و لا تدل إلا أن إتصلت بغيرها، لذلك نعتناها بالوحدة المقيَّدة نحن في هذا المجال نعتني بالمركب الإسمي، و الوحدة المتصلة بالمركب الفعلي ، التي سنوضحها في الجدول التالي:

جدول نسب المعرف بـ "الـ" و المجرد من "الـ " عبر مساحة النص :

رقم الوحدات	المعرفة	المجردة
1	%06.90	%11.31
2	%01.38	%02.32
3	%01.38	%03.19
4	%0.87	%04.60
5	%0.58	%03.77
مجموع النسب العامة	%11.11	%25.19

نسب المعرف و المجرد عبر مساحة النص :



تعليق على جدول نسب المعرف بـ "الـ" و المجرد منها :

طغت على النص نسبة الأسماء المجردة من " الـ" بنسبة 25.19% و هي نسبة تشكل مساحة ذات سلطة على النص يدل على الضبابية في النص انطلاقا من الاسم النكرة هو مادل على غير معين [1]، بحيث يزول عنه الشيوع و الإبهام مثل :(فجر، صدر، قليل ...) و عند قول الشاعر[2]:

ياويل برد النَّهار من شعل .... في جوفه ما تزال تحتطب

فلفظة "برد" هو الاسم المجرد من "الـ" لا نعرف على وجه التحديد المقصود "بالبرد" فجعلنا الشاعر ننادي البرد لما أضفى عليها من شعوره بغير العين كما نراها بها، و لفرط ما مزج بين البرد و بين شعوره و مزاجه جعل ما تنشئه من خراب نعمته فقضاؤها على هذا العلم و ساكنيه من الأشباح نعمة لا تساويها نقمة.

لكن نسبة أسماء المعرفة أقل من نسب المجرد منها 11.11 % بحيث دلت الوحدة المرفولوجية المقيدة "الـ" من حيث إستعمالها في الأمثلة (المحب، الدجى، الحجاب ...) قصد المبالغة، فأخرج الكلام في صورة توهم أن المحب، الدجى، لا تجد إلا في مخاطبه، لقصور غيره أن يبلغ ما بلغه، و يمكن أن تحل لفظة: كل "محله على سبيل المبالغة والادعاء في صفة من الصفات[3].

و يمكن ملاحظة العلقة بالشاعر بالزمن في القصيدة عبر مسارين:

[1] – خير الدين هني : المفيد في النحو و الصرف و الإعراب ، دار الحضارة، ط4، 1995، ص:06.

[2] – الديوان ، ص:183.

[3]– تمام حسن :اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، مصر ، ط2، 1979، ص:94.

- مسار الزمن الشخصي في سياق موضوع القصيدة التي يعيشها بأحاسيسه الفردية ، فقد بث شعره همومه و أحزانه و ما قاسى من حرقة اللظىَّ ، و مرارة الحرمان ، فالنطق بعد الحيرة و الظلال ترجيعا موسيقيا آليا من أغوار القدر العميقة.
- في مسار آخر تتبني العلامة بالزمن ، فالزمن تعلن الذات الفردية عن نفسها كقدر في عالمها بهذه النظرة النافذة ، فعبَّر بصدق عن كل ما أحس به، و هو ألم نحاوره به مجتمعه و زمنه و خيانة من أحب ، فمضى يدافع عن أمة طال نعاسها و يعاني من خيانة و عزة و كبرياء، و هذا الذي يميزه عن أكثر شعراء عصره.
- و يمكن هنا إسقاط هذا المسار على قصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر" فيما يلي:

الوحدات	الماضي	المضارع	الأمر
1	%02.03	%05.22	%00.00
2	%0.87	%2.03	%00.00
3	%0.87	%0.87	%00.00
5	%0.58	%0.58	%0.58
مجموع النسب المئوية	%04.84	%08.70	%0.87

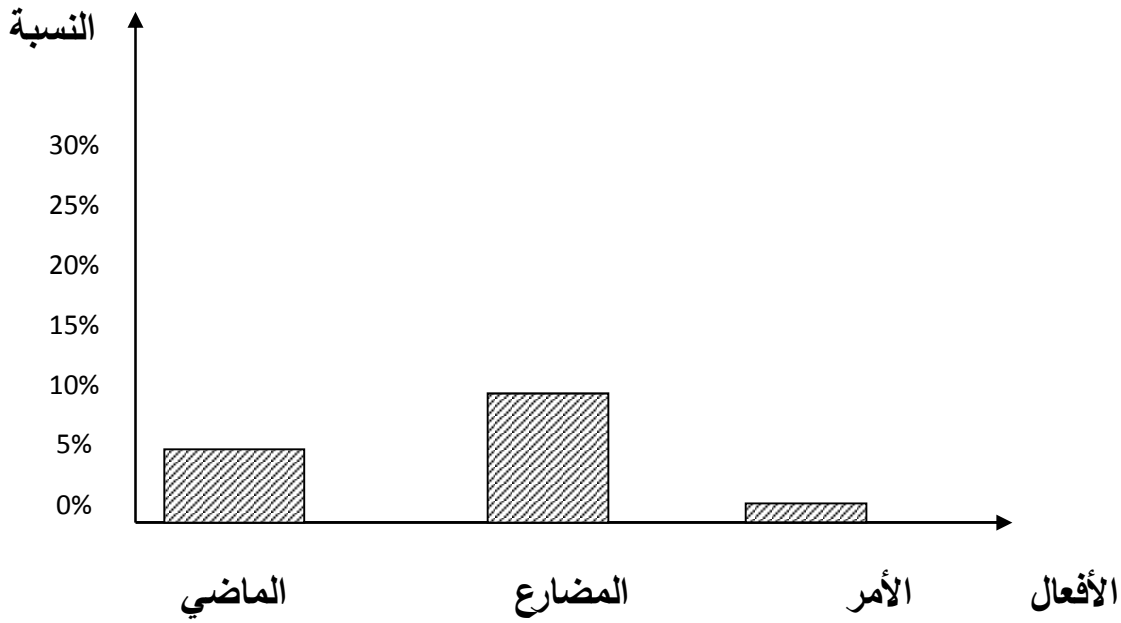
نسب الماضي و المضارع و الأمر الوحدات النسب العامة للوحدات:

الماضي :%04.84

المضارع : %8.70

الأمر : 0.87 %

جدول الأفعال في النص أو الزمن في النص:



تعليق على جدول الزمن في النص :

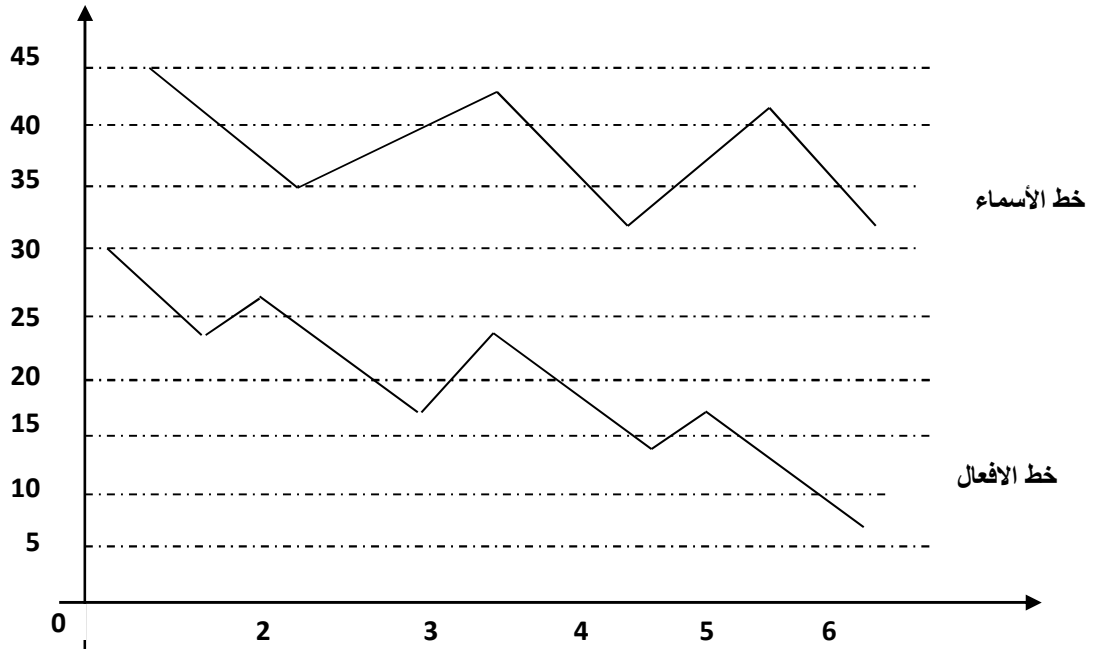
عبَّر الشاعر من خلال الأفعال تعبيرا بالغا سلسا، رائق النغم مندفقا تدفق الدم الفوار في عروق صاحبه، مراوحا بين أزمان الأفعال ليربط بين الماضي الأليم، والحاضر و المستقبل الأليم، فالماضي يمثل ذلك الفردوس المفقود الذي يحاول عبثا استرجاعه و محاولة عيشه من جديد فإن الشاعر إستخدم الفعل الماضي لتبين لنا الآثار التي تركها الفساد الذي استشرى في جميع نواحي و لولا كيان الأستاذ شاكر وهو لا يزال في السابعة عشر من عمره، و ترك في نفسه جرحا، و قد إستخدم الشاعر في حنايا القصيدة تسعة عشر (19) فعلا ماضيا بحيث فقد الشاعر بما فيها من البهجة و السرور و فقدان الأمل، و محاولة عيشه من جديد فإن النأَّص و من خلال المضارع يحاول إثبات وجوده ككائن لم ينته بعد، وكان إستخدام الأفعال المضارع (مما يلفت الانتباه لدى المتلقي) تسعة وعشرون (29) فعلا مضارعا، والمضارع يدل على إستمرار حدوث الحدث الذي لا ينقطع أثره، مهما امتد أكبر

الأثر والضرر في النفوس، و على ترك بصمات واضحة، وأقدر منها على إحداث بها الزمن، أما الأمر فهو المستقبلية المتمثلة في إصدار مجموعة من الأوامر تنطوي على وصايا واجبة التطبيق بحيث كان لفعل الأمر أيضا نصيب وافر من الإستخدام في القصيدة يصل مرتين (02) فعلا أمر حتى تجدي المخاطب لإصغاء.

وبين هذا الماضي و ذلك المستقبل هناك معبر و جسر هو ذات (الناص) بحاضرها المتمثل في نقل الأزمة للمتلقي، والأفعال تهدد دينامية النص.

نلاحظ 04.84% و08.70 % أفعال مضارع فهي تشكل توازنا عاما للنص، يحدث فيها طغيان المضارع، و في ذلك حالة توجه تطغى عليه الصورة التطلعية المستقبلية لي نسبة 0.87 % .

الوحدات	الأفعال	الماضي	المضارع	الأمر	الاسماء	المعرف بـ "أل"	المجرد من "ال"
1	25	07	18	00	67	22	38
2	10	03	07	00	13	06	07
3	06	03	03	00	18	06	12
4	07	02	02	02	20	03	17
5	01	02	00	01	18	02	16
المجموع	49	17	30	03	136	39	90
النسبة	%14.20	%05.20	%8.70	%0.87	%39.44	%11.31	%26.10



جدول مجموع النسبَّي مع مجموع النسب المئوية عبر نص " النـج الواتر مع الصبح الثائر" دراسة مفصلة إجمالية :

من خلال الدراسة الشاملة للنص والمنحنيات البيانية والنسب نلاحظ أنه لا يوجد تباعدا بين الوحدات و هي دالة على حضور حركة الناص، لأنها جاءت إستجابة لتلك النوازع (في النص) الكامنة في ذاته.

هذا التحليل البنيوي يعطينا آلية التحليل الكمي نسقطه على معطيات كيفية تجري في الزمان، وهذا لا يبعدنا عن آلية العلاقة بين المرسل و الموضوع بل يجعلنا أكثر قربا من ذات المرسل، لأن هناك أشياء تبقى ذاتية تخص الناص لا يمكن التحكم فيها فهي خصوصيات لها أبعادها.

والملاحظ أن النص لا يطغى عليه مركب دون آخر فصيلة المركبات الإسمية هي من بين (11إلى26) والفعلية بين(05.20إلى8.70) وفي ذلك توازن عادل يعكس الإبداع و الدينامية المتسارعة للنص، فهي حركة جدلية بين الأفعال والأسماء ومدلول الأسماء منحصر

في الثبات و منه فالنص قد إكتسب حياته و فاعلية الحقيقية تتجسد في التناقض العجيب الذي رمى بالناص في تنازع النفس و غيظ و رضى و شك و يقين و ثورة و خضوع فهو في هذا المجال قد وسَّع من حركية الزمان، مما يجعل القارئ يشعر بتمدد ذات ماضية ومستقبلية من خلال هذان الموقفان اللذان اجتهدت في بيانهما: موقف من المجتمع الذي عاش فيه، و موقف من خيانة المرأة التي أحبَّها جاعلا الأستاذ شاكرا ينظر إلى الحياة نظرة متشائمة يائسة، و هي إن كانت تابعة من تجربته الشخصية، فهي النظرة نافذة إلى جوهر للحياة في عمومها منذ انَّ دبَّت على سطح هذه الأرض إلى أن يفنى هذا الزمان.

جـ- الحذف بين الإنحراف الأسلوبي و جمالية التلقى في القصيدة:

تجلَّى الحذف في القصيدة كملمح أو سمة أسلوبية في تركيبها الشعري و هذا ملمح عنصر يوجه الكلام إلى معاني شعرية عديدة " ولا قوم للحذف إلا بالمخاطب و كذا الشأن بالنسبة إلى سائد ما يتكلم به، وليس للمخاطب دور فعلي في نشأة الكلام فهو يشاطر المتكلم في التلفظ به، وله مع دور حاسم في توجيه صياغة الكلام، من ذلك أنَّ للمخاطب المنزلة المحورية في عملية الحذف، فالمتكلم لا يحذف إلاَّ ما كان معلوما غير ملبَّس عند المخاطب، و متى علم المخاطب ما يعني "[1] لكننَّا سندرس ظاهرة الحذف في أسلوب القصيدة من خلال علاقاته بالإنحراف الأسلوبي و جمالية التلقي.

إنَّ الشاعر ينزاح في إختيار الألفاظ وتوزيعها ما لعيان فنيَّة و جمالية إنحرافا يسبَّب للمتلقي هزَّة متوقعة ويميل لأساليب والألفاظ التي فيها شيء من الغرابة، و ذلك نظرا لإمتلاكه معجما لغويا ثريًّا ينحرف به إلى دلالات كثيرة فنلاحظ الإنحراف في الصامت أكثر ممَّا تدعو إليه ضرورة الإيقاع الشعري، وذلك في قوله[2]:

[1] – محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع ، ط1، 2001، ص: 136.

[2] – الديوان ، ص: 185.

28- كذاك جلَّ الأنام أحسبــهم ... هذه آحاديثهم ... و ذا (أرب)

29- ليست مناهم (مآرب) شعب ... لا بل مناهم إليك ... منقلب

تضمنَّ الشطر الثاني من البيت حذفا في لفظة (أرب) و تقدير الكلام مأرب: لأنه سبق قبله بنفس الإسم (اسم إشارة)، فحذفت الميم لأجله، و ذلك للضرورة الشعرية تجنَّبا للثقل.

وإذا كنَّا قد إستخرجنا بعض الإنحرافات المتعلقة بالصوامت فإنَّ الشاعر، قد تطرَّق إلى حذف مفردة أو كلمة بكاملها، مثلها نجده يقوم بحذف الفاعل في قوله[1]:

نجم كقلب المحبَّ يضطرب يدعو سواء الدجى و يرتقب

(ورد الحذف في الفاعل بعد الفعل) و قوله أيضا :[2]

فهي تشبَّ النيران تأكله غيظا كغرثان عضَّة السَّغب

ورد الحذف في الفاعل بعد الفعل (تشبَّ النيران) مفعولا به حلَّت محل الفاعل المحذوف و هذا ما يؤكدَّه الزركشي في مواضع حذف الفاعل بقوله : " إذا بني الفعل للمفعول فإنَّه يحذف مباشرة "[3].

إذ أنَّ للحذف جماليات و أغراضا كثيرة وضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة"[4].

[1] – الديوان ، ص: 183.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 84.

[3] – بدر الدين بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، لتحقيق أبو الفيصل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1972، ص: 143.

[4] – راشد بن هاشل الحسني : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دراسة تطبيقية ، دار الحكمة ، لندن ، ط1 ، 2004، ص: 233.

د- النداء:

يعرَّف علماء البلاغة النداء بأنَّه: "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها"[1]. وقد ورد النداء في القصيدة مرتين (02) وبنسبة 0.58 % وهذه النسبة تثري الدلالة التي يتضمنها النداء طبقا للموضوع و مقاصدها البلاغية المختلفة و ذلك في قوله[2]:

8- يا ويل برد النهار من شعل في جوفه ما تزال تحتطب

23- يا صبح أعيتك حيلة أفلا تسمع قولي ؟ لعلَّه أرب

إحتوت الأشطر على أداة النداء (يا) المستعملة لمنادات البعيد التي تظهر شعرية الخطاب التي تنم عن مقصدية المرسل، فهي الحسرة والألم، لأن المنادي كان يعيش حالة بائسة ومن هنا يبرز حسرته و ألمه إنَّ فراقه المنادى.

هـ- الإستفهام :

الاستفهام في اللغة العربية الحقيقية طلب للفهم.[3] و قد ورد في القصيدة حوالي ثلاث (03) مرات أي بنسبة 0.78 % ففي قوله [4]:

تصرفان الأمور في عبث .... أمَّا تروض السنون و الحقب ؟!

فهذا الإستفهام جاء لأجل التعليل وإزالة الحيرة التي إنتابت الشاعر فطبيعته و نفسيته وراء إختيار هذا النَّوع من الألفاظ، فصورة المتلقي تتراءى أمامه ولا تغيب عنه، فالمتلقي هو الغائب الحاضر.

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ص :107.
[2] الديوان، ص 185.
[3] محمود أحمد نخلة: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، الدار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1974، ص : 500.
[4]- الديوان، ص:185 .

ثانيا: صورة الانزياح و ابعادها الدلالية في القصيدة:

1- البنية الأفرادية:

ونقصد بها تلك " البنية المعجمية " التي هي عبارة عن مجموعة من "المونيمات" تحمل دلالات خاصة، يسميها الدكتور عبد المالك مرتاض بـ "العالم اللفظي"[1] ، لذلك ترى صاحبات كتاب (مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص) أنَّه بإمكان "تحليل المضمون " بعد أن نضع (فهرسا للألفاظ بجدول تراث سوف يقدم الكلمات المفاتيح في النص)، إنطلاقا ما أسمينه " بالنموذج اللفظي". [2]

وعلى ذمَّة هذه الإمكانية ، ولجنا قاموس القصيدة للشاعر ، فتراءت لنا إمكانية تقسيمه دلاليا على الشكل التالي:

الوحدات المعجمية	عدد تواترها	نسبتها المئوية
المعجم الوجداني	11	%3.19
المعجم الكوني	13	%3.77
المعجم الروحي	06	%01.74
معجم أعضاء الإنسان	08	%02.32
معجم الألوان	05	%01.45
المجموع	43	%12.47

أ- المعجم الوجداني :

يتكئ هذا المعجم على "المونيمات" التالية (كقلب، نفسي ، قلبي...) و قد ساد المعجم الوجداني في الخطاب الشعري بصورة لافتة بنسبة 03.19 % التي تسمح للشاعر

[1] – عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ ،و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،(د،ط)، 1983، ص:46.

[2] – مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: تأليف جماعي بنيوي ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:16.

بالإنسياب المطلق في مجاريه الشعرية الداخلية، و هذا دليل على العودة الواضحة إلى التراث الشعري العربي القديم التي لازمته صفة "الغنائية" الذاتية، حقبا من الأزمان.

ب- المعجم الكوني:

يتجلَّى هذا المعجم في قصيدة الشاعر ، حيث تتخلله ألفاظ كثيرة عن الكون الذي سخرها الله له فطغى و بغى ، ثم فنى (بحرا، نجم، السماء ...) بنسبة 03.77 % ، ذات نظرة فلسفية إلى الوجود ، وطبيعة البشر ، وقصور العقل ، مهما أوتي من الذكاء عن فهم هذا الكون.

ج- المعجم الروحي:

تبدوا حلقة للمعجم "إسلامي" فياض، لا أدلَّ عليه من هذا الألفاظ (نصره، نارها، فجنَّها ...) إنَّ الألفاظ التي اوردناها سابقا ، هي ألفاظ يمجَّها الذوق الفني و يأتي التفاعل النفسي معها فضلا عن الذوق الأخلاقي.

د- معجم أعضاء الإنسان :

من خلال الألفاظ (أعين، الجسم، صدرها ....) بنسبة 02.32 % نجد انَّ الشاعر قد وظَّف أعضاء بدنه في هذا المضمار و التخلص الكلي من المادية و الوصول إلى مرتبة الفناء.

هـ- معجم الألوان :

تزداد أهمية الألوان عند الشاعر بتعدد مستويات التعامل معها و تعدد الوظائف التي قامت بها (البياض، سوداء، أحمر...) بنسبة 01.45 % فتعدد صور اللون المباشر في دلالته المتنوعة بين الأسود و الأبيض فهي لا تقتصر على دلالة اللون بشكل صريح بل قد

تلتقي بالوصف الدال على درجة اللون و قيمته، وقد يأخذ اللون طابعا نفسانيا ، ومن ثم يكون مصدر اللون إسقاطا على نفسية و دخيلة الفنان بصفة عامة.

2-الانزياح الجزئي للصورة و أثرها الدلالي في القصيدة:

تعد الصورة من أهم مقومات الشعر، بها تأخذ القصيدة شاعريتها، و تتأكد للشاعر براعته والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والإستعارة والكناية والمجاز، والإيحاء و الرمز، وكان ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه فيهتزلها، ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية.

أ- التشبيه و اثره الدلالي في القصيدة:

أولى النَّقاد العرب لظاهرة التشبيه عناية بالغة كظاهرة من ظواهر الخطاب الشعري القديم غيرها من العصور كوسيلة من وسائل التخيَّل أو المحاكاة التي يعتمدها الشاعر لإنتاج دلالته، و هذا ما وضحه جابر عصفور بقوله : "التشبيه علاقة مقارنة بين طرفين لإتحادهما أو إشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات و الأحوال هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[1] .

و أوَّل ما يلاحظ أن تواتر التشبيه بأداة التشبيه(الكاف) وراء بصورة واضحة ، و رأينا في هذا الإختيار ودلالته راجع إلى إعتبار المخاطب و المقام في إنتاج الشعر و أن القصيدة خطاب مستمد من واقعه الاجتماعي أو السياسي ، ليتلقى من طرف عموم المخاطبين، كما راعى الشاعر بساطة التشبيه فجعله مطابقا لمقتضى حال المخاطب، وإعتمادا على الأسلوبية الإحصائية.

[1] -جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص:172.

قد وردت (الكاف) في القصيدة مرَّات عديدة و ذلك نجده يقول[1]:

1- نجم كقلب المحب يضطرب ... يدعو سواد الدجى ويرتقب

4- غضبي و نار في صدرها سعرت .... و ما كنار لهيبها الغضب

و من الملاحظ أن هذه التشابيه جاءت عادية ، يكون-أغلبها- من مشتبه و مشتبه به ، وأداة التشبيه[2] (الكاف) و هي كلها تشابيه حسية.

فالشاعر باستطاعة أن ينوع في التشبيه بين التمثيلي و الضمني و البليغ ، لكن للشاعر الحق في إستعمال أسلوبه ، و التأمل في صورة التشبيه في القصيدة نلحظ تنوع إختيار الشاعر من عناصر الصورة في التشبيه ، حيث تكرار التشبيه (06) ستة مرات 01.84 % نبع فيها روح الإتباَّع في التراث الشعبي ، إستعان به خيال الشاعر على الإيضاح.

ب- الإستعارة و آثرها في القصيدة:

في هذا العنصر نحاول تحليل الوجدان الدلالية الصغرى فهي جنس من التصوير تخل فيه صورة مكان أخرى تثير خيال المتلقي و هو " تعريف يدفعنا مباشرة إلى مفهوم الإنزياح و الخروج عن النمط اللغوي المعتاد لكي يخلق لنفسه أسلوبه الشعري، كأن الأسلوب الشعري مجرد خرق للنمط العادي "[3].

و في تحليل بنية الإستعارة من حيث عناصرها و علاقتها بعد إعتبارات تقتصر منها على ما ورد في القصيدة من مكنية في قوله[4] :

[1] -الديوان ، ص:183.

[2] - عبد الرحمان على الهاشمي: تدريس البلاغة العربية، دار السيرة، ط1، 2005، ص:194.

[3] - محمد عبد العظيم : في ماهية النص الشعري ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط2، 1994، ص:95.

[4] الديوان ، ص:184 .

2- كساه فجر النهار بردته .... بيضاء تطوى بنشرها الشهب

16- أن حرَّق البرد برده و غدا .... يضحك في نصره و يهتضب

إليه بشيء من لوازمه (كساه ، يضحك).

ج- الكناية و أثرها الدلالي في القصيدة:

بعد ان أشرنا على صورة الإستعارة في العنصر السابق ، نحاول أن نتَّبع صورة أخرى من صور الانزياح الدلالي المتمثل في الكتابة، و التي تعتبَّر من الأدوات التي يعمد إليها مستعمل اللغة على سبيل الإنزياح، فحينما تعبَّر عن معنى الشجاعة نختار بين إمكانيتين [1]:

أحدهما:

التعبير الوضعي ، كأن تقول " فلان بالغ الشجاعة في الميدان"

الثانية:

التوسل بالخوف الدلالي.

و قد تعبر الكناية ذات صلة وثيقة بالإنزياح ، وذلك لعدم إفصاحها على المعنى على وجه مباشر مألوف ، وذلك في قوله[2]:

حتى هنى أنتما على لعب .... أما يقضي المزاح و اللعب

[1] – محمد الولي : الإستعارة في محطات يونانية و عربية و غربية، مطبعة الكرامة ، الرباط، المغرب، ط1، 2005،ص: 247.

[2] – الديوان ، ص:184.

ثالثا: أسلوب التقابل و التنافر و التضاد:

- أول ظاهرة تقابلنا في المتن الشعري للقصيدة شيوع أسلوب (التقابل و التضاد).
- و هو ناتج عن ولوع الشاعر بالتنافر بين عناصر الصورة، بحيث يكون الأثر النفسي أحد طرفي الصورة مناقضا لأثر الطرف الاخر، و هذا التناقض من أهم العناصر المولدة لديناميكية الصورة، و القصيدة التي تصبح أداة لتجسيد الصراع و التعارض بين القوى البشرية ، و مصالحها في الواقع.
- وقد إستخدم الشاعر التقابل، والتضاد، وركز في مقابلاته على العناصر الشعرية و النفسية، فالشاعر محمود شاكر لا يقف عند الجانب السطحي للألفاظ، وإنما يتجوز الإطار الخارجي لإختراق الطبقات الدلالية العميقة، والغائرة في النفس، فيصبح التقابل، تقابل قضايا وأبعاد لا تقابل ألفاظ و مفردات حيث يقول[1]:

حتى يشجَّ البياض أحمره .... فيصبح الأفق كلَّه لهب

وجسمه في سواده غرق .... ما تبرح الجسم هذه السلب

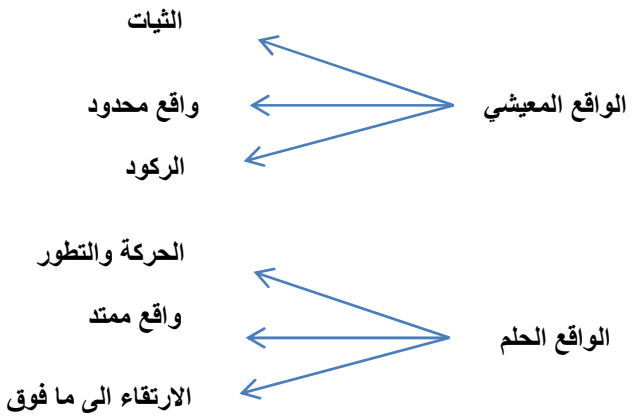
ولا نحتاج إلى بحث طويل للوقوف على صوت التقابل في هذا النص الذي جسد لنا النسيج الدرامي لهذا النص، والذي يتخذ شكل صورتين متقابلتين.

1- صورة الصبح و هي بياض فيصبح الأفق كله لهب ⟸ وهي رمز للعالم الكائن (الممكن الممتد).

صورة عالم لم يكن إلا سواد غير الأشباح ⟸ و هي رمز للعالم الكائن (المحدود)

[1]- الديوان ، ص:184

وهذه الصورة تمثل الأمل الذي يصده الشاعر في وجه المستقبل الذي يشع من وراء أشباح سواء تتبارى محملا بالفرح الممزوج بالحزن التي تضيء بريقها ليل الكآبة و التشاؤم، فالعلاقة الأساسية لهذا التقابل هي مواجهة الواقع المعيشي و يمكن التمثيل له بالشكل التالي:



فبنية النص إذ توحي بوجود عالمين ، يحتل الأول حيز للثبات، و الركود ، الإنحطاط ، و الظلام، الإستسلام" ويحتل الثاني حيز " الحركة، الإرتفاع، السمو، المقاومة" و هذا من شأنه أن يضرم في النفس لهيب للحزن و الأسى و الشعور بالخيبة و إلصاقها عن الواقع الأرض المعيشي، و البحث عن واقع حلمي أكثر نقاء .

وإذا عدنا للنص نجد الطباق بين (جنة ≠ نار) تضع ثنائية ضدية تحتصر مأساة الشاعر وأمة إلحاد الذي يبدوا في مطلع القصيدة [1].

فجنَّها تحتها ... فأغضبها فأصبحت و هي داؤها الحرب

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب

والشاعر عندما يجمع بين جنة و نار فإنه يحاول أن يبرز هذا التناقض، و هذه الثنائية التي تقوم عليها حياة الإنسان و هي ثنائية للحزن و الفرح، الدمعة الإبتسامة و على العموم

[1] – الديوان ، ص:183.

تلحظان هناك تعارض لافت بين المثالي و الواقع القول و الفعل، الأنا و الآخر، الداخل و الخارج، و لا يعنى هذا نفي الإنتماء و الإتصال بالواقع، و إنما نفي للعزف على وتر جاهز ، لا يعبَّر عن طموحاته الواسعة، فيقع الشاعر بين طرفي المعادلة (الانفصال و الرغبة في الإتصال).

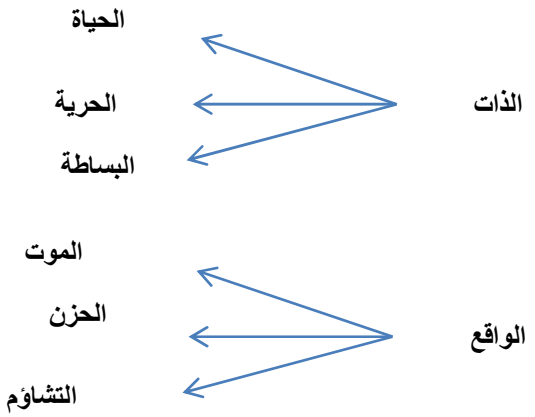
أولا : الإنفصال بين الذات و الواقع:

هو وجه من وجوه الصراع مع الواقع، وانقسام ذاتي لدى المبدع بين رفع الواقع و قبوله و شكلت صورة الآخر الضمير الغائب لتجسيد هذه النزعة يقول [1]:

أن حرَّق البرد برده غدا يضحك في نصره و يهتضب

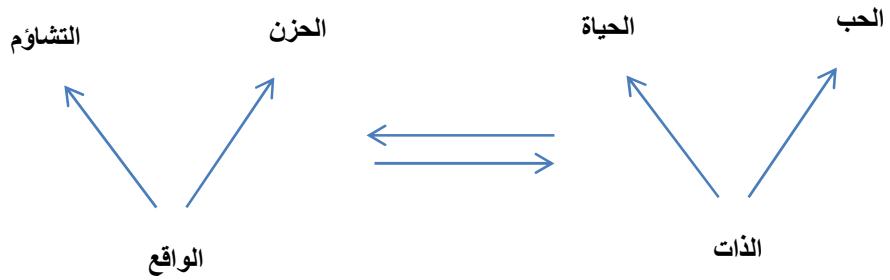
فمالها ثائر لمقتلها و ما عليها باك و منتحب

و هكذا نجد الشاعر صراع مع الواقع و كل ما في هذه الصورة عن الآخر لا يدفع بنا إلى الإيحاء بل تؤكد إستحالة الإيحاء ومن ثم تكريس بنية الإنفصال بين الذات و الواقع.



[1] – الديوان : ص184.

وقد إستطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يتناول موضوع الفساد في الأمة العربية بنسيج محكم جسد نفسية الإنسان العربي الممزقة بين المد والجزر، التائهة في دروب الألم المبرح و التوجع و الهلاك و في هذا تجسيد لبنية الإنفصال بين الذات و الواقع.



رابعا: شعرية التناص:

من التعسف الكبير أن ننظر إلى النص الشعري (أو أي نص أدبي) على أنه بنية داخلية مستقلة عن أي شكل من أشكاله التكوينية و السياقية [1].

فالتناص عند رولان بارت إلى أن :"للنص نسيج من الإقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[2].

ونظرة عابرة تبين لنا أن طبيعة جل النصوص الغائبة إنهَّا تستمد مرجعيتها من " القرآن الكريم" وإنعكاس النص القرآني على القصيدة إنما يعني انعكاس الذاكرة التراثية عليها، و هو ما يمكن أن يفسر دلاليا بمحاولة تسيير الرؤية الموضوعية للنص وفقا للرؤية القرآنية و خاصة ما نجده في الألفاظ " فجر، جنة، نار، نصر..." في الشطر الأول و الثاني بنسبة 01.14 %.

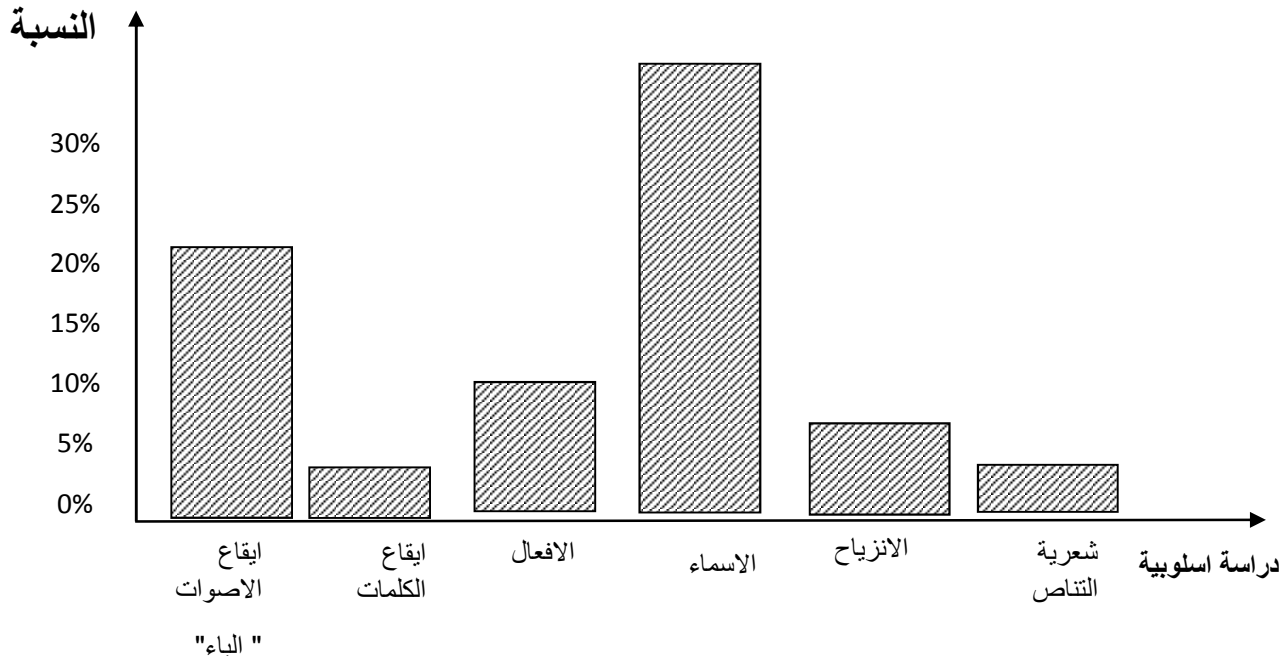
أمَّا من ناحية التوظيف النفسي ، فإن قراءة الشاعر للنَّصوص الغائبة تبدو كلاسيكية ، إذ يجعل من نصوصه مجرد نسخة من النصوص الأصلية ، فالنَّص الأول مثلا هو قراءة

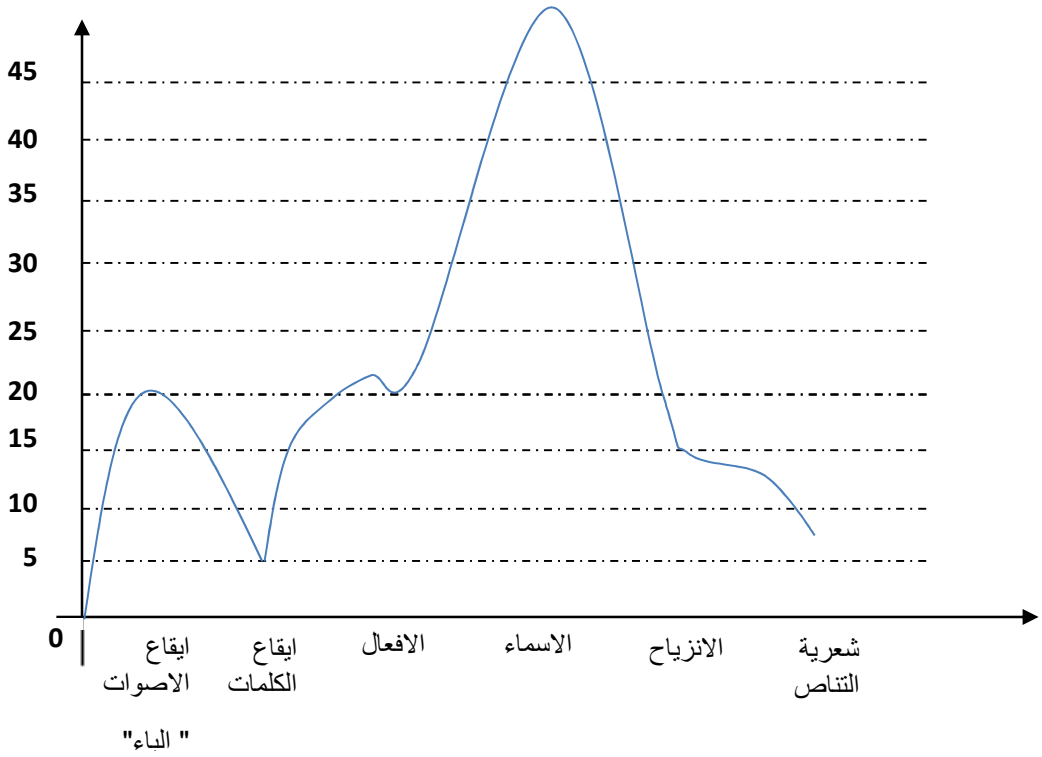
[1] يوسف و غليسي: في ظلال النصوص – تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، جسور للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2009، ص:206.
[2] عبد الله ابراهيم : المتخيَّل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص:59.

إجترارية أمينة للآية القرآنية بدلالتها المعنوية و بنيتها اللفظية ، أما النص الثاني و الثالث في ضوء مفهوم " السرقات الأدبية و مشتقاتها"، و معنى ذلك أن الشاعر يتعامل مع النَّصوص الغائبة بحذر كبير وفقا لمعيار (الإمتصاص) الذي هو معادلة للنص، و الدفاع عنه، و تحقيق سيرورته التاريخية، و من ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرار للنص الغائب وفق قوانين مغايرة.

دراسة إجمالية و مفصلة عبر القصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر":

رقم الوحدات	إيقاع "الباء" الاصوات	إيقاع الكلمات	الأفعال	الأسماء	الانزياح	شعرية التناص
1	37	02	25	67	12	04
2	10	01	10	13	04	00
3	07	00	06	18	02	00
4	08	00	07	20	03	00
5	08	00	1	18	01	00
المجموع النسبي	%20.03	%4.93	%14.00	%39.44	%06.38	%01.14


النسبة
30%
25%
20%
15%
10%
5%
0%
ايقاع الاصوات " الباء"
ايقاع الكلمات
الافعال
الاسماء
الانزياح
شعرية التناص
دراسة اسلوبية


45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
ايقاع الاصوات " الباء"
ايقاع الكلمات
الافعال
الاسماء
الانزياح
شعرية التناص

تعليق على جدول مجموع النسب المئوية عبر القصيدة :

تتكامل البنى اللفظية والنحوية و الإيقاعية و التصويرية في إطار هيكلي لتشكيل على تسمية بالخطاب الشعري الذي يصطنع في قصيدة " النجم الواتر و الصبح الثائر" بمواصفات تقليدية (عموما) لا أدل عليها من القالب المعماري للنص، المشكل وفقا لمخطط البنية العربية القديمة و الحديثة معا ، بالإضافة إلى بنيتها النحوية ذات الغلبة " الإسمية " بنسبة 39.44 % المطبوعة بالذهنية و المباشرة و تسمية الأشياء بمسمياتها، في غياب التصوير الفني المكثف بنسبة 06.38 % مقابل حضور إيقاعي صارخ، لتغذية رقابة الوزن العروضي " المنسرح" و جلجلة القافية (البائية) المطردة بنسبة 20.03 % ، مع استثمار الطاقات الصوتية للكلمات بذاتها أو بغيرها بنسبة 4.93 % ، كتشكيل بنسبة إيقاعه جزلة و عالية النبرات، لتوازن السياق الدلالي العام للنص.

ما يعني أن الخطاب الشعري في القصيدة " يتجه بصورة السمع لمحاولة العقل و إقناعه، قبل اتجاهه إلى القلب لمخاطبة الوجدان.

الفهرس

المحتويات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ،ب،ج
مدخل الاسلوبية وتطوراتها	
اولا :مفهوم الاسلوبية وتاربخها.....	05
ثانيا: علاقة الاسلوبية بالبلاغة.....	08
ثالثا : التعريف بالديوان	18
الفصل الاول السمات الاسلوبية في البنية الصوتية للقصيدة	
أولا : السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الخارجية.....	24
ثانيا : السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الداخلية.....	39
الفصل الثاني السمات الاسلوبية في البنية الدلالية للقصيدة	
أولا : توازيات الزمان والمكان وأثر إنسجامهما في القصيدة.....	53
ثانيا : صورة الإنزياح وأبعادها الدلالية في القصيدة.....	67
خاتمة.....	79
قائمة المصادر والمراجع	
ملحق	

ملحق

نجم كقلب المحب يضطرب يدعو سواد الدَّجى و يرتقب

كساه فجر النهار بردته بيضاء تطوى بنشرها الشهب

فجنها تحته... فأغضبها فأصبحت و هي داؤها الحرب

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب

تزفر في برده بألسنة من نارها في الحجاب تلتهب

تأبى عليه أن ضمها فغدت عن اعين الناظرين تحت جب

فهي تشب النيران تأكله غيظا كغرثان عضه السغب

يا ويل برد النَّهار من شعل والجمر يبدو كأنَّه الذهب

عما قليل يشف أبيضه والجمر يبدو كانه الذهب

حتى يشجَّ البياض أحمره فيصبح الأفق كله لهب

و يحرق البرد حدره فترى سلاب ثكلى قد نالها العطب.

و النجم باد، كأنَّه أسد تبرق عيناه... هزه الطرب

و جسمه في سواده غرق ما تبرح الجسم هذه السلب

مما غدا ظافرا، فريسته نجيعها في البحار منسكب

****

أقبل هذا النهار يطلبه والثأر غيظ يحثه الطلب

أن حرق البرد برده وغدى يضحك في نصره ويهتضب

يحتال في ثأره فسيئ به إذ كل حول يراه ينشعب

فقال : بردي سجن أجدده للنجم حتى يندهِ الهرب

****

حالكما باعث على سحر خصوم لهو شؤونهم عجب

حتى متى أنتما على لعب؟! أما يقضي المزاح و اللَّعب؟!

تصرفان الأمور في عبث أما تروض السنون و الحقب؟!

شننئت وجهيكما وبادرني فيما ارى مسرع هو الغضب

****

يا صبح أعيتك حيلة أفلا تسمع قولي؟ لعلَّه أرب

كن أنت بحرا يطم عالمنا واجعل نجوم السما هي الحبب

والثأر أدركته بما قتلت دنياك دنيا، ما إن لها نسب

فما لها ثائر لمقلتها وما عليها باك ومنتحب

****

عجَّل، فقد غال نفسي اللَّغب وصاد قلبي في غرَّة و صب

كذاك جلّ الأنام أحسبهم هذي أحاديثهم ... وذا أرب

ليست منا هم مآرب شعب لا... بل مناهم إليك... متقلب

ملحق

نجم كقلب المحب يضطرب يدعو سواد الدَّجى و يرتقب

كساه فجر النهار بردته بيضاء تطوى بنشرها الشهب

فجنها تحته... فأغضبها فأصبحت و هي داؤها الحرب

غضبي و نار في صدرها سعرت و ما كنار لهيبها الغضب

تزفر في برده بألسنة من نارها في الحجاب تلتهب

تأبى عليه أن ضمها فغدت عن اعين الناظرين تحت جب

فهي تشب النيران تأكله غيظا كغرثان عضه السغب

يا ويل برد النَّهار من شعل والجمر يبدو كأنَّه الذهب

عما قليل يشف أبيضه والجمر يبدو كانه الذهب

حتى يشجَّ البياض أحمره فيصبح الأفق كله لهب

و يحرق البرد حدره فترى سلاب ثكلى قد نالها العطب.

و النجم باد، كأنَّه أسد تبرق عيناه... هزه الطرب

و جسمه في سواده غرق ما تبرح الجسم هذه السلب

مما غدا ظافرا، فريسته نجيعها في البحار منسكب

****

أقبل هذا النهار يطلبه والثأر غيظ يحثه الطلب

أن حرق البرد برده وغدى يضحك في نصره ويهتضب

يحتال في ثأره فسيئ به إذ كل حول يراه ينشعب

فقال : بردي سجن أجدده للنجم حتى يندهِ الهرب

****

حالكما باعث على سحر خصوم لهو شؤونهم عجب

حتى متى أنتما على لعب؟! أما يقضي المزاح و اللَّعب؟!

تصرفان الأمور في عبث أما تروض السنون و الحقب؟!

شننئت وجهيكما وبادرني فيما ارى مسرع هو الغضب

****

يا صبح أعيتك حيلة أفلا تسمع قولي؟ لعلَّه أرب

كن أنت بحرا يطم عالمنا واجعل نجوم السما هي الحبب

والثأر أدركته بما قتلت دنياك دنيا، ما إن لها نسب

فما لها ثائر لمقلتها وما عليها باك ومنتحب

****

عجَّل، فقد غال نفسي اللَّغب وصاد قلبي في غرَّة و صب

كذاك جلّ الأنام أحسبهم هذي أحاديثهم ... وذا أرب

ليست منا هم مآرب شعب لا... بل مناهم إليك... متقلب