الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../ .....

رقم التسجيل: 034081594

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

قصيدة "التأشيرة" لهشام الجخ
-دراسة أسلوبية-

إعداد الطالبة:

فاطمة زهرة شبابحي

لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

بوزيد رحمون	الرتبة:أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
عبد المالك ضيف	الرتبة: الأستاذ الدكتور	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
سمير براهم	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 2018/2017.

شكر وعرفان

قال تعالى : { ولئن شكرتم لأزيدنّكم }

نشكر الله تعالى ونحمده حمداً كثيراً طيّباً مباركاً فيه حتى يبلغ الحمد منتهاه،

الذي هوّن علينا المتاعب وأنار لنا الدّرب وأعاننا وفّقنا لإتمام هذا البحث ،

كما أتقدّم بجزيل الشكر وخالص العرفان لوالديّ الكريمين

ثمّ لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: "عبد المالك ضيف"

الذي أعانني بتوجيهاته على إنجاز هذا البحث وتعب معي على إخراجه للوجود

كما أشكر الأساتذة المناقشين الذين تكرّموا عليّ

وقبلوا قراءة ومناقشة البحث؛

فشكرا لكلّ من له فضلٌ عليّ في إنجاز هذا البحث...

فاطمة الزهراء شبابحي

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي عمّت حكمتُه الوجودَ، وشملت رحمتُه كلَّ موجود، نحمده سبحانه وتعالى ونشكره بكلِّ لسانٍ محمود، ونشهدُ أنَّ لا إلهَ إلا الله وحده لا شريكَ له، الغَفُورُ الودود، وصلَّى الله على الرَّسول المصطفى نبراس العلم في مشارق الأرض ومغاربها، صاحب المقام المحمود والحوض المورود؛ أمّا بعد:

لا شكّ أنّ ولادة النّصِ الأدبيِّ تعني ولادة إبداعات جديدة شتى من النُّقَّاد والقُرَّاء على حدٍّ سواء، وبما أنّ النّاقد مبدع برؤيته النّقدية عندما يحاور النّص محاولا سبر كُنْهِهِ وفكّ مغاليقه، فإنّ القارئَ هو الآخر مبدعٌ من نوع خاص، باعتبار أنّ النَّصَ ليس حكرا على المُؤَلِّف وحده، فبمجرّد خروجه من بين يديه يصبح مِلْكاً لقارئه، الذي أوجدت له المناهج الحديثة حقّا تحت مُسمى "نظرية التلقي"، هذا الحقّ يتمثّل في تفكيك رموز النّص بالطَّريقة التي يراها أكثر انسجاما مع بيئته اللّغوية، وطاقاته الإبداعية المخزونة.

والشِّعر في الحضارات الإنسانيّة قد حظي بأهميّة بالغة، لما يثيره في المتلقي من إحساس جمالي، وتناغم روحي، وما يبعثه من صحوة في الفكر، والخيال، ولذّة شعورية فياضة؛ وقصيدة **التأشيرة لهشام الجخ** و**الدِّراسة الأسلوبية** أمران ما انفكّا يبعثان في فكري لذّة البحث والدراسة، ذلك أنّ موضوعَ القصيدة كان حافزا علميا دفعني لاختيارها كأنموذج للدِّراسة؛ ومن هنا ارتأيْتُ أن يكون عنوان بحثي كالآتي: **قصيدة "التأشيرة" لهشام الجخ دراسة أسلوبية** ؛ امتزجت الرَّغبة مع الدَّافع فتولّد الموضوع المُتناول إشباعاً لحاجات مُتَعِدِّدَة ومُلِحَّة منها:

1- ما يتعلّق بالموضوع: اعتبرت اختيار هذا الموضوع هو امتداد لدراستي السابقة في شهادة الليسانس: "**شخصية العربي في الأدب العبري**" وكيف سعى الأدباء العبريون إلى تشويه صورة العربي لكسب تأييد الرأي العام من جهة، ولكي يُوجِدَوا لأنفُسِهم مُبرراً على جرائمهم من جهة أخرى؛ بمعنى هَدَفَت الدِّراسة إلى إظهار ظلم الأعداء؛ أمَّا في هذه الدراسة فقد شخّص **هشام الجخ** السَّبب، والمُتمثّل في قوله: إنّ العود محميّ بحزمته ضعيف حين

ينفرد، أي هَدَفت إلى توضيح ظلم الأقارب والإخوة الذين تركوا مجالا –بفرقتهم– لاستقطاب واستدراج العدو الذي يتحيّن الفرصة، ويترصّدُها ليفعلَ ما يشاء قولا–في الأدب– وفعلا –من جرائم–؛ هذا من ناحية الموضوع.

2– أمّا من ناحية الفن: فقد سعيت للتّنويع بين الفنون الأدبيّة باعتبار أنّ دراستي السابقة كانت نثرا (الفن القصصي)، لهذا وقع اختياري على الشّعر الذي يُعتَبَرُ هاجسا بالنِّسبة للكثير من الطلبة، فالدِّراسات الشّعريّة قليلة مقارنة مع الكمّ الهائل في الدِّراسات السّردية.

3– أمّا من ناحية المنهج المدروس، وهو **المنهج الأسلوبي،** فقد وَجَدْتُنِيْ تائِهَةً بين الدِّراسةِ الأدبيَّةِ–الاختصاص– وميلي إلى علوم اللّغة؛ لهذا ارتأيت أن أُمْسِكَ العصا من وسطها، وأجمع بينهما فيما تتطلبه الدِّراسة الأسلوبيَّة، فأرجو ألا أكون قد قصَّرت في حقّ كلِّ مستوى، ولا في حقِّ الدِّراسة، ولا في الهدف –منها– الذي سعيت من خلاله إلى تحقيق قدر من العلميَّة والموضوعيَّة.

فالدِّراسات الأسلوبية إِبْحَارٌ في عالم النّص للوقوف على تميّز مبدعه، وتفرّده في الأداء عن وعي واختيار، كما أنّها تمتلك القدرة على إبراز الدّلالات المختلفة والقيم التعبيرية والجمالية التي يشحن بها المبدع خطابه، كما تتعامل مع النّص الأدبي ككلّ شامل تُنْسَجُ سِمَاتُه في وشاحٍ متماسك؛ وقد ينمّ كلامي الأخير هذا عن عدم الوفاء للمنهج الذي اخترته، –ولعل في ذاك خيرا–؛ باعتبار أنّ الأسلوبية–عموما– تبقى عاجزة أمام تحليل النّص تحليلا شافيا وافيا؛ وهذا ما جعل الدكتور **نور الدين السّد**"يدعو إلى انتهاج المنهج"السيميو–أسلوبي" "Sémio–Stylistique" فكان لابدّ أن تستنجد الدراسة حينا بالسيميائية وحينا بالتأويل، دون خروج عن المنهج المختار؛ وممّا سبق يمكن أن استخلاص:

إشكالية الموضوع:

نظرا للأهمية التي حظيت بها قصيدة التأشيرة، وعلوقها في أذهان الناس وقلوبهم، وما دار حولها من كلام عند العام والخاص؛ فإنّه يمكن–ممّا سبق– طرح إشكالية وبعض الأسئلة التي انبثقت عنها؛ وحاولنا الإجابة عنها من خلال البحث؛ أهمها:

– كيف ينبني الخطاب الشّعري في قصيدة التّأشيرة ؟ وإلى أيِّ مدى يمكن استغلال وتوظيف المدخل الأسلوبي في تحليل هذه القصيدة ؟.

– ما هي أهم الانزياحات الأسلوبية الموجودة في قصيدة التّأشيرة ؟

– وما هي الملامح الأسلوبية التي تندرج ضمن هذه الانزياحات ؟.

– وما هي تّجليّات الدّلالة التي تأخذها هاته السِّمات في القصيدة ؟

– وما مدى تأثير القصيدة على المُتلقي؟ وأين يكمن سرّ الانجذاب إليها؟

وارتأيت أن أُقَسِّم هذه الدِّراسة إلى مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة:

فأمّا **المدخل:** تناولت فيه **الأسلوب والأسلوبية**" المفاهيم والمصطلحات والجذر اللُّغوي" عند القدماء والمحدثين"، وترجمة المصطلح إلى العربية، وكذا علاقة الأسلوبية بالعلوم، ومناهج التَّحليل الأسلوبي"الاتّجاهات الأسلوبية" وأخيرا المعايير التي تعتمدها الدّراسة الأسلوبية.

وأمّا **الفصل الأول:** فكان بعنوان: **دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة؛** ودرست الإيقاع الخارجي والقافية وتجلّي العدول الصوتي فيهما، وكذا الإيقاع الدّاخلي المُتَمَثِّل في التّكرار والتَّقابلات الصَّوتيّة، وبعض المُشتقَّات ودلالتهم على المعنى، وما حقَّقته هذه الدِّلالات من إيقاع، وكذا الحقول الدَّلالية التي تَتْبَنِي عليهم القصيدة، وإيقاعها استنادا على التّكرار وغيره.

وأمّا **الفصل الثاني:** ودرست فيه الظواهر التركيبية البارزة متجليّة في الانحراف الأسلوبي وأشكاله، وكذا الانزياح الخبري والإنشائي، وأيضا التّقديم والتّأخير، بالإضافة إلى انزياح العناصر اللّغوية التي تشكّل الصّورة الشّعرية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية.

وقد ختمت البحث بخاتمة اشتملت على خلاصة تمّ فيها عرض النَّتائج التي توصّلت إليها.

وسعيا لتحقيق ذلك اعتمدت على عدد من **المصادر والمراجع**، التي تَأَتَّى لي الوصول إليها، وشملت حقولا معرفيَّة مُتنوِّعة؛ منها العروض والنَّحو والبلاغة وعلم الدَّلالة والأسلوبيّة..، فامتدت قراءتي إلى بعض كتب التّراث العتيقة والكتب المعاصرة " عربيّة ومُتَرجمة"، وإلى بعض رسائل جامعيّة والمعاجم والدّوريات..؛ منها: "علم لغة النّص والأسلوب" لـ:"نادية رمضان النّجار"؛ وأيضا "دلالة الإيقاع وإيقاع الدَّلالة في الخطاب الشِّعري الحديث" لـ:" موفق قاسم خلف الخاتوني"، وكذا "الأسلوبية الرؤية والتطبيق"لـ :"يوسف أبو العدوس" و"الأسلوب والأسلوبية" لـ: "بيير جيرو"...وغيرها؛ أمّا الرسائل فقد اعتمدت ...البكاي أخذاري: قصيدة قذي بعينيك للخنساء "دراسة أسلوبية"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير؛ وأيضا: سامي حماد الهمص: شعر بن أبي خازم"دراسة أسلوبية"، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في النقد والأدب؛ بالإضافة إلى مجلة "اللغة والأدب" الصادرة معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر.

إلا إنّ الدّراسات التي تناولت قصيدة التّأشيرة قليلة باعتبار أنّها معاصرة...

الصعوبات: وقد واجهتني بعضُ العَقَبَات في إعداد هذا البحث أهمّها: كثرة المراجع وضيق الوقت ورغبة الإحاطة بالموضوع: فإنّ المرءَ يكتب عملَه ويتعب فيه، وما إن يمرّ عليه أيام قلائل حتى تهاجمه جنود الرّغبة في تطوير عمله والإضافة عليه، وحذف شيء منه، وهذا شَأْوُ الإنسان السّاعي أبدا –دون وعي– إلى الكمال الذي لا يُبلغ.

وبعد... فهذا جهد المُقلّ، وأسأل الله أن يسهم هذا البحث ولو بالنّزر اليسير في خدمة المجال النقدي و الأدبي ممّا يصبو إليه كلّ باحث، وما استطعت ذلك إلا بتوفيق من الله أولا، ثم بجهد وصبر **الأستاذ الدكتور عبد المالك ضيف** معي ثانيا فشكرا له، فإنّ أحسنت فبها ونعمت وإن قصّرت فمن نفسي؛ وسبحان من له الكمال وحده، فمنه السّداد وبه التوفيق وما تمّ الكمال إلا لكتابه عزّ وجلّ.

مدخل تمهيدي

أولا: الأسلوب والأسلوبية" المفاهيم و المصطلحات"

ثانيا: مناهج التحليل الأسلوبي.

ثالثا: معايير التحليل الأسلوبي

أولا: الأسلوب والأسلوبية "المفاهيم والمصطلحات".

1/ الأسلوب "Style".

1- مفهومه في التراث البلاغي:

1-1- المفهوم اللُّغوي:

تَضَعُ المعاجمُ العربيَّةُ لفظَ أسلوب في الفعل "سَلَبَ"؛ والذي يستعمل في اللُّغة بالصِّيغةِ الفِعليَّةِ أكثر من استعماله بالصِّيغة الاسمية، إلا أنّ الصيغةَ الاسميَّةَ "أسلوب" تَمْتَزِجُ فيها المعاني المحسوسةِ بالمعاني المُجرّدة، يقول ابن منظور في معجمه(لسان العرب): ‹‹ يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكلُّ طريقٍ مُمتدٍّ فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق و الوجه والمذهب، يُقالُ أنتم في أسلوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أساليب، والأسلوب: الفنُّ، يُقالُ أخذ فلانٌ في أساليبَ من القول: أي أفانين منه››[1].

وبالنَّظر إلى التَّحديد اللُّغوي يَتَبَيَّنُ أنَّ كلمةَ أُسلوبٍ لها عدّةُ أبعادٍ: بُعْدٌ مادي يرتبط بالشَّكل"السطر من النَّخيل"، و بُعْدٌ معنويٌ يرتبطُ "بالمَذهبِ"وبُعْدٌ فنيٌّ يَتَمثَّلُ في طرائقَ القولِ.

1-2- المفهوم الاصطلاحي البلاغي عند القدماء:

تعدّدت معاني مصطلح الأسلوب في تراثنا النّقدي والبلاغيّ، فهو يربطُ بين مدلول الكلمات وطُرق العرب في التَّعبيرِ عن المعنى، كما قد يربطُ بين النوعِ الأدبيِّ وطُرُقِ صياغته، و يُستَخْدَمُ -أيضا- للدَّلالةِ على شخصيَّةِ المُبدعِ ومَقْدِرَتِه الفَنِّيَّة، أو للدَّلالة على الغرض الذي يتضمَّنُه النَّصُ الأدَبِيُّ، وقد يَعْنِي ضَرْباً من ضُروب النّظمِ وطريقةً من طُرُقِ أداء المعنى، فلكلّ معنى أسلوبُه الخاصّ، وهو يتعدَّد بتعدُّدِ الموضوعات، باعتبار أنّ لكلّ مقامٍ مقالاً، وقد يَأْخُذُ عند بعض البلاغيين معنى المنوال[2] أو الكيفية التي يشكِّلُ بها المتكلِّمُ

---

(1)- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت لبنان ، ج 7، ص: 225 (مادة سلب)

(2)- ينظر: نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب ،مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية مصر، طبعة 2016/2015 ، ص: 140،139

كلامَه، سواءً أكان شعرا أم نثرا، فهذا "**الخطابي**" في تحديد نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة يقول:‹‹ وهو أنّ يجري أحدُ الشاعرين في أسلوبٍ من أساليب الكلام، فيكون أحدهما أبلغُ في وصف ما كان في باله من الآخر... فمحاولة تحديد الخصائص الفارقة بين الشعراء أنفسِهم في أساليب الكلام، وطرائق الأداء الشعري في التعبير عن موضوعاتهم، وما تتضمَّن من رؤى ودلالات، فهي إرهاصات أولى في علم الأسلوب››.

وقد أشار "**وجدي وهبة**" في (معجم مصطلحات الأدب) إلى مفهوم الأسلوب فقال:

الأسلوب: هو بوجه عام : طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة [1].

ومن البلاغيين القدامى نجد "**ابن طباطبا العلوي** ت 322هـ" من الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوما رغم عدم تسميته لفظا بالأسلوب، حيث يقول:‹‹ فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه...ويكون كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق››[2].

وعليه نجد أنّ الأسلوب هو أساس صناعة الشِّعر، لأنّه يجمعُ بين الرُّؤية التي يمتلكُها الشَّاعر والاحتراف اللُّغوي والإيقاعي والفنِّي والجمالي.

أمَّا الأسلوب عند "**ابن خلدون**" فيظهر في صناعة الشعر، ووجه تعلّمه إذ يقول:‹‹ ولنذكرْ هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصِّناعةِ، وما يريدون بها في إطلاقهم؛ فاعلمْ: أنّها عبارةٌ عندهم عن المِنوالِ الذِّي تُنْسَجُ فيه التَّراكيب[...]وإنّما ترجع-الصِّناعةُ الشِّعريةُ- إلى صورة ذهنيَّة للتَّراكيبِ المُنتظمة كلِّيّة باعتبار انطباقها على تركيبٍ خاصٍ، وتلك الصُّورة ينتزعها الذِّهن من أعيانِ التَّراكيب وأشخاصها، ويُصَيّرها في الخيالِ كالقَالَبِ أو المنوال ثم ينتقي التَّراكيبَ الصَّحيحَةَ عند العرب باعتبار الإعراب والبيان؛ فيرصُّها فيه رصّاً كما يفعل

---

(1)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب"دراسة في النقد العربي الحديث"، دار هومة، الجزائر،ج1، د(ط)، 2010، ص: 143،144.

(2)- رجاء عيد: البحث الأسلوبي "معاصرة وتراث"، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، 1993، ص: 10.

البناء في القالب[...]حتى يتَّسع القَالبُ بحصول التَّراكيب الوافية بمقصود الكلام ››[1].

وممّا سبق يتضح أنّ الأسلوبَ- حسب تصور "**ابن خلدون**"- هو صورةٌ ذهنيَّةٌ تغمرُ النفسَ وتطبعُ الذوقَ، الأساسُ فيها الدُّربةُ التِّي تَنْتُجُ عن قراءة النُّصوصِ الإبداعيةِ ذاتِ البُعدِ الجماليِّ الأصيلِ، وعلى شَاكِلَةِ تلك الصُّور الذِّهنيَّة تَتَآلفُ التَّراكيبُ التي تعوّدنا على نَعْتِها بالأسلوب؛ كما ربط بينه وبين المَلَكَة اللُّغويَّة، وهي القدرةُ اللُّغويَّةُ التي تمكِّنُ الفردَ من التَّعبيرِ عمَّا يريدُه حسب المَقام والفنِّ الأدبيِّ شعراً أو نثراً، ويتحقَّقُ ذلك أيضا من خلال التوفيق بين التَّراكيبِ النَّحويَّةِ والبلاغيَّةِ من جهة، والذَّوق من جهة أخرى، وانطلاقاً من هذا نُلاحظُ أنَّ مذهبَ "**ابن خلدون**" قريبٌ من الأسلوبيِّين المُعاصرين، الذين يعتبرون الأسلوب على أنّه إسقاطُ محور الاختيار على محورِ التَّأليف.

وممّا سبق يتبيّن أنّ الباحثين العربَ قد تطرَّقوا إلى الأسلوب في لفظه أو معناه بصورة لم تكن واضحةً كلَّ الوُضوحِ، وهذا ما أكّدَه قول "**نور الدين السد**": ‹‹وتحدّث في الأسلوب أغلب البَحَاثَة العرب، وتناولوه في حقول معرفيَّة لها علاقة بالخطاب وكيفيَّة نَظْمِهِ وصَوْغِهِ وترتيبه، وبخاصة نظم القرآن، ونظم الشِّعر...إنّنا لا نذهبُ إلى الادّعاءِ بأنّ هذه الإنجازات تدخلُ في مجال الدراسات الأسلوبيَّة المتخصِّصَة؛ ولكننّا نقول: بأنّها إرهاصات في هذا الميدان، وأنّها تتوافر على ملمح من ملامح التَّحليل الأسلوبيِّ للظَّاهرة اللُّغوية في الخطاب القرآني والشعري››[2].

ومن خلال تَتَبُّع مفهوم الأسلوب في التُّراث العربي، يتَّضح أنّ لهذا المصطلح صلة بالنَّقد والبلاغة والنَّحوِ والأدبِ، أمّا مفهومُه حديثاً فقد أصبح يعني طريقةَ إخراج العمل الفنيّ إلى الوجود، وهو في الأدب كيفيَّة استخدام اللُّغة بما فيها من خصائص فنيّة وجماليّة.

---

(1)- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، اعتناء ودراسة أحمد الزعبي،، دار الهدى،عين مليلة الجزائر، د(ط،ت)، ص: 648. ؛ وينظر :حليتيم لخضر: الأمثال الشعبية الجزائرية"بين التأثر والتأثير"، دار كردادة، بوسعادة الجزائر، ط1، 2017، ص:318،317.(الفصل الرابع: دراسة أسلوبية دلالية على المثل الشعبي).

(2)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب"دراسة في النقد العربي الحديث"، ص: 144.

2- مفهوم الأسلوب في التراث النقدي الغربي:

2-1- الجذور اللغوية للمصطلح:

يرى الباحثون الفرنسيون أنّ أصل كلمة "Style" التي يستعملونها اليوم بمعنى "**الأسلوب**"، الكلمة اللاتينية "Stilus"، التي تعني "**إزميلا معدنيا**" كان القدماء يستعملونه للرسم على ألواح مشمعة، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم تتعلَّقُ كلُّها بطريقةِ الكتابة، فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدويَّة دالاً على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللُّغوية الأدبية عامة أو فئة الخُطباء والبُلغاء خاصةً[1]، أي صارت تدلُّ على الطريقة الخاصة بالكاتب في التعبير أو البصمةِ اللُّغويَّةِ التي تميِّزُه عن غيره[2].

2-2- مفهومه البلاغي في العصور الوسطى (نشاة الاسلوبية):

يرتبط مصطلح "**الأسلوب**" في التُّراث الغربيّ بمفهوم الأدب ووظيفته، وقد واكب مصطلح البلاغة دون أن يكون هناك تعارض بين المصطلحين، فالبلاغة الكلاسيكية(العهد الإغريقي) كانت تميل إلى المعياريّة، وتنظر إلى العمل الإبداعي على أنّه يتكون من عناصر أساسية ساهمت في خلقه، وهي: " اختيار الموضوعات- تأليفها- استخدام الصور البلاغية "، و الأسلوب هو إتقان هذه العناصر وحسن استخدامها.

والقدماء(البلاغيون) ميّزوا من قبل بين أساليب ثلاثة، وهي مصورة في "**دولاب فرجيل**" وقد التقت مع التقسيم الطبقي الاجتماعي، وهي أصناف مثلتها ثلاثة أعمال أدبية من إبداع الشاعر "**فرجيل***" وهي:

أ- **قصائد ريفية** "Les Bucoliques ": تتحدث عن حياة الفلاحين وهي نموذج "للبسيط".

ب- **قصائد زراعية**"Les Géorgiques": فيها حث للتمسك بأرضهم وهي نموذج "للمعتدل".

---

(1)- بوعلام رزيق:علم الأسلوب"دراسة في المبادئ والأسس"، منشورات الوطن اليوم، د(ط)، 2017، ص: 23.

* "**فرجيل**" شاعر روماني عاش في القرن الأول قبل الميلاد، أَلّف ثلاثة دواوين:(رعويات،زراعيات،إنياذة) مَثّلت طبقات الأسلوب الثلاث.

(2)- ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، دار جليس الزمان، ط1، 2011، ص:11.

ج- **الإنياذة**"L'Eneide":وهي ملحمة رومانية وقد عدّت من "الأسلوب السامي أو الوقور"[1]

غير أنّ هذا التصنيفَ الذِّي خضع له الأسلوبُ لم يلبثْ أن تزعزعَ وبدأت تتولَّدُ حركات تجديديّة، وكانت الهزة قوية لمبدأ طبقية الأسلوب، ولبعض قواعده المعيارية على يد"**جورج بوفون**George Bffon"1788 في مؤلفه: "مقال في الأسلوب Discours sur le Style" فقد أدان فكرة طبقية الأسلوب–لأنَّ هذه الطبقاتِ لا تعيش بمعزل عن بعض–[2]، لينتهيَ بذلك إلى:‹‹أنّ الأسلوبَ هو الرجلُ›› وليس الطبقة،ولعل "**بوفون**" في تعريفه لمفهوم الأسلوب كان يضع نصب عينيه تعريف **أفلاطون** الذي يقول:‹‹الأسلوب شبيه بالسِّمة الشخصية››،ولم يبتعد "**سينيك**"عن جوهر هذا التَّعريف فهو يقول:‹‹إنّ الخِطَابَ هو سمة الرُّوح››[3].

وعليه فالأسلوب هو الإنسان بكلِّ سماته الشَّخصية وتفاصيله الخاصة التي تميّزه عن غيره ممّا يكسبه بصمةً لغويَّةً تختلفُ عمَّن سواه.

3- مفهوم الأسلوب في النَّقد "الغربي والعربي" الحديث:

تعريف الأسلوب يخضع لاهتمامات المُعَرِّف، وللآراء التي تمثِّلُها مدرسته، وللمرجعيَّة التي يتزوّد منها، وهذا ما يتَّضح في الأحكام الآتية:

- الأسلوب هو السلوك (علم النَّفس).
- الأسلوب هو المتحدث (علم البلاغة).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو اللغة (اللساني).
- الأسلوب هو المُتَكَلِّمُ الخفيِّ أو الضِّمني (الفيلسوف)[4].

---

(1)- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر:منذر عياشي، دار الإنماء القومي، لبنان، د(ط ت)، ص: 13-14؛ و ينظر: بوعلام رزيق: علم الأسلوب"دراسة في المبادئ والأسس"، ص:30-31؛ وينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 144-145.

(2)- بوعلام رزيق: علم الأسلوب: ص:32.

(3)- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب: ص :145.

(4)- فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق سوريا، ط1، 2003، ص: 26.

يبدو أنّ الأمرَ لمّا يزلْ مثارَ جدل بين أقطاب هذا العلم، فمن خلال تعريف "جورج بوفون" للأسلوب على" أنّه الإنسانُ نفسُه" يتَّضحُ أنّه يعتبرُ الأسلوبَ ملامحَ التَّفكير في الشخصية، بل هو مرآة هذه الشخصية وملامحها أو أعمق ما فيها، وفي هذا الصدد يقول "**جاكوب ماكس**" : ‹‹ إنّ جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته››.

ولعل هذا التقارب بين الأسلوب واللُّغة هو ما أشار إليه الباحث "**فينوقرادوف** Vinograd" بجعل الأسلوب يتحدَّدُ بالعالم الأصغر للأدب (النص) وهذا العالم الأصغر يحدِّدُه جهاز الرَّوابط القائمة بين العناصر اللُّغوية المتفاعلة على قوانين انتظامها.

ويعرّفه "**بيير جيرو**" بقوله: ‹‹هو مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصلَ بفضلها إلى إقناع القارئ وامتاعه وشدِّ انتباهه وإثارةِ خياله››[1].

وينظر للأسلوب كوجه لجماليات التعبير الأدبي، وهو يكمن في الاختيار الواعي لأدواته[2]؛ وهذا ما أكده "**ميشال ريفاتير**" حين حدَّد مفهومَ الأسلوبِ اعتماداً على أثر الكلام في المُتلقي[3]؛ وعليه فالأسلوب هو أن نضيفَ إلى فكرةٍ معينةٍ مجموعةٍ من الخصائصِ التي من شأنِها أن تُحدِثَ تأثيراً في المُتلقي ذلك التَّأثير الذِّي ينبغي لتلك الفكرةِ أن تحدثَه.

"فليس هناك تعريفٌ يتمتعُ بالقوة الكاملة على الإقناع، ولا توجد نظرية يجمع عليها الدَّارسون في تناوله، وقد أدَّى هذا إلى أن يأتيَ كثيرٌ من الباحثين في مُقدمة كتبهم على الأسلوب بعرض مجموعة من التَّعريفات تصل إلى نيف وثلاثين تعريفا"[4].

وأيّا كان الأمر فإنّ الأسلوب هو البصمة اللُّغوية التِّي تُميّز كاتباً عن غيره، وقد خصَّصه الدَّارس "**منذر عياش**"بتعريفٍ قائلا:‹‹ الأسلوب حدثٌ يمكن ملاحظته: إنّه لسانيٌّ، لأنّ اللُّغة أداة بيانه، وهو نفسيٌّ لأنّ الأثرَ غايةُ حدوثه، وهو اجتماعيٌّ لأنّ الآخرَ ضرورةُ وجودِه ››[5].

---

(1)- نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري"المرجعية الفكرية والآلية الإجرائية" ، دار الكلمة، الجزائر، ط1، 2016، ص: 19،20.

(2)- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص: 07.

(3)- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص:20.

(4)- بوعلام رزيق: علم الأسلوب"دراسة في المبادئ والأسس"، ص: 25.(5)- نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص: 20.

وعليه تصبح عمليّةُ الأسلوب مهمةً معقدةً يتشارك في إنتاجها مبدعٌ خلاَّقٌ وقارئٌ مثقَّفٌ، فيتحقق الأثر من خلال تفاعل البصمة اللُّغوية –للمبدع– مع البصمة النَّفسية –للمُتلقي–.

2/ " الأسلوبية Stylistique"

1- أصل المصطلح و جذره اللّغوي :

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدّد ويتَّسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا منظما، مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبيَّة، ولكنَّ مضمونَ كلمةِ أسلوب واسعٌ جدا، وهو عندما يخضع للتَّحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة، هذه الدراسات التي تقوم على قواعد مشتركة، باسم الأسلوبيَّة، يجمعُ بينها أنّها تعمل في ميادين ووفق مناهج واضحة[1].

إذا كانت الأسلوبية "Stylistique" "هي علم الأسلوب؛ أو تطبيق المعرفة الألسنية في دراسة الأسلوب" فإنّ الأسلوب"Style" اصطلاح لغوي مستحدث نسبيا يطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة، ثم تطورت دلالاته عبر العصور، من الدلالة على كيفية التنفيذ في القرن "الرابع عشر"، إلى كيفية التعارك أو التصرّف في القرن "الخامس عشر"،إلى كيفية التعبير في القرن "السادس عشر"، لتمحض على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن "السابع عشر"[2]

أمّا إذا تصفحنا **الجذر اللغوي** للأسلوبية، فنجدها تنقسم إلى قسمين: "أسلوب" ولاحقته "ية"، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي بمعنى نسبي،واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي، لذلك تعرف بأنّها البحث في الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[3].

وممّا سبق يتبيّن أنّ الأسلوب قد اكتسب معانٍ عدة ومجالات ومختلفة من فترة إلى أخرى، أما جذرها اللغوي للمصطلح فهو متعلق بالجانب الإنساني الذاتي، بينما اللاحقة "ية" فتتعلق بالجانب العلمي الموضوعي .

---

(1)- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص: 05،06.

(2)- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسور، الجزائر، ط1، 2007، ص:75.

(3)- بوعلام رزيق: علم الأسلوب"دراسة في المبادئ والأسس"، ص: 30.

2- مفهوم المصطلح: مصطلح الأسلوبية حديث النشأة مع أنّه قد أُشير إلى مفهومه منذ القرن"الخامس عشر"، ومع تطور الزمن تطور هذا المصطلح في القرن "الثامن عشر"، غير أنّ توضيحه واستعماله مصطلحا نقديا تمّ في القرن العشرين[1]مع "**شارل بالي** Charle Bally"، واستقرت الدلالة الاصطلاحية للأسلوب- في حقل الكتابة- : ‹‹ على كيفية الكتابة من جهة ومن جهة أخرى: كيفيَّة الكتابة الخاصة بكاتبٍ ما أو جنسٍ ما أو عهدٍ ما›› [2].

من خلال تأثر "**شارل بالي**" بالدراسات اللغوية التي جاء بها أستاذه "**دي سوسير**" يرى أغلب المؤرخين أنّه-**شارل بالي**-هو من أَصّل لعلم الأسلوب وأسس قواعده النهائية، بدراسة العناصر التعبيرية في اللغة، تعبيرا وتأثيرا[3].

وبما أنّ اللسانَ هو صاحبُ اللُّغة وصانعها فإنّه بالضرورة لا بُدّ أن تُعبّرَ اللُّغة عن كلّ ما فيه من فكر وعاطفة بمعنى لا بُدّ أن تنقل الجانب المنطقي والجاني[الجانب] الانفعالي[4].

يقول "**المسدي**": ‹‹ إنّ الأسلوبيةَ تعني: دراسة الخصائص اللُّغوية التي بها يتحوَّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التَّأثيرية والجماليّة، وهذا التَّعريف مستمدّ من مفهوم "**جاكبسون**" عن الأسلوب[**الأسلوبية**]* : بأنّه البحثُ عمّا يتميّز به الكلامُ الفنيّ عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون ثانياً››[5]

وتبقى الأسلوبية-حسب **بيير جيرو**- دراسة للتَّعبير اللّساني، أمّا كلمة أسلوب إذا ردّت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقةَ للتَّعبير عن الفكر بوساطة اللُّغة[6]؛ وهكذا تنبسط الأسلوبيَّة على " رقعة اللُّغة كلِّها، فجميع الظَّواهر اللُّغوية ابتداءً من الأصوات حتى أبنية

---

(1)- ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص: 09.

(2)- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 75.

(3)- نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص: 15.

(4)- ميس خليل محمد عودة : تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص: 13.

* "الأسلوبية" ؛ ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982، ص:37.

(5)- نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 156. (6)- بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية، ص: 06.

الجمل الأكثر تركيبا، يمكن أن تكشفَ عن خصيصةٍ أساسيةٍ في اللُّغةِ المدروسة، وجميع الوقائع اللُّغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها، منظورا إليها من زاوية خاصة" [1].

3- ترجمة مصطلح "Stylistique" إلى العربية:

عمل **عبد السلام المسدي** على نقل وترويج مصطلح "الأسلوبية"، في الدراسات اللِّسانية والنَّقدية المُعاصرة،وهو عنده مقابل لمصطلح "Stylistique" بالفرنسية و"Stylistic" بالإنجليزية- إلا أنّه لا يرى فرقا بين مصطلحي الأسلوبية وعلم الأسلوب- وتبعه في ذلك "**محمد عزام**" و"**منذر عياش**" و"**عدنان بن ذريل**"...، أمّا "**سعد عبد العزيز مصلوح**" فيؤثر ترجمة المصطلح إلى "الأسلوبيات" وبالنسبة لـ"**صلاح فضل**" فقد ترجمه إلى "علم الأسلوب".

على الرغم من الاختلاف الحاصل في ترجمة المصطلح وتداوله في الدراسات النَّقدية و اللُّغوية -والذي يدلُّ على هذا المجال من البحث- إلا أنّها مصطلحات تشير كلّها إلى الدرس العلمي الموضوعي للأسلوب الأدبي، أي اختلاف نسبيٌّ في التَّرجمة واتفاق في الجانب العلمي الذي يدرسه.

ثانيا : مناهج التحليل الأسلوبي ومعاييره:

1/ مناهج التحليل الأسلوبي: أو مايعرف بـ: (الاتجاهات الأسلوبية):

قسم النقاد مناهج التحليل الأسلوبي إلى أربعة مناهج تتمثل في:

1- المنهج الوصفي:

ويطلق عليه "الأسلوبية التعبيرية" وهو يدرس العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية،ووظائفها المختلفة،ومن أشهر رواده:"شارل بالي" و"ماروزو"،" بييرجيرو"،" أولمان" [3].

(1)- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج"، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2002، ص: 28. نقلا عن: شارل بالي: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد: دار العلوم، ط1، 1985، ص: 31.

(2)- نعيمة السعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص: 18؛ وينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص: 11،12.

(3)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار الأهلية، الأردن، ط1،1999، ص: 91؛ وينظر: منذر عياش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب سورية، ط1، 2002، ص: 42.

2- المنهج الفيلولوجية:

ويُطلق عليه " الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية النَّقدية أو الأسلوبيَّة الفرديَّة أو الأسلوبيَّة التَّكوينيَّة"، يَهتمُّ هذا المنهج بدراسة التَّعبير في علاقته بالمتكلِّم، مُعتدّة بظروف الكاتب ونفسيَّته، وتُمثِّلها أحسنُ تمثيلٍ(الأسلوبيَّة المثاليَّة) لدى "**ليو سبيتزر**"[1].

3- المنهج البنيوي:

ويسمَّى أيضا "الأسلوبية الوظيفية أو المنهج الوظيفي" -وحسب ريفاتير- وفيها يقام البحث في بنية النص الأدبي: جهاز لغويٌّ، ونمطيَّته، ومفرداته وتراكيبه، ودلالته[2]، وأيضا في وظائفه وعلاقاته، ولا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللُّغوي بوصفه رسالة، ومن أشهر ممثِّليه : "**جاكبسون**" و"**ريفاتير**" و"**رولان بارت**"[3].

4- المنهج الإحصائي:

وقد جعل من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كمّا، ويطبق من خلال الاهتمام بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية، فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة، لأنّ تكراره هو سمة أسلوبية في النص، وهذا يعني أنّ المبدع يعوّل عليه[4]؛ وبالتالي يقيم هذا المنهج تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة[5].

تبدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنّه يكشف المدلولات الجمالية للنص، انطلاقا من الغوص في مضمونه وتجزئة عناصره؛ والتحليل بهذا يمهد الطريق للنَّاقد ويَمُدَّهُ بمعاييرَ موضوعيَّة تسهِّل له عمله النَّقدي، ولا نَدَّعِي" أنّ التحليلَ الأسلوبيَّ يَحُلُّ مَحَلَّ النَّقد الأدبيِّ،

---

(1)- يوسف وغليسي: مناهج النقد الحديث، ص: 77؛ وينظر : منذر عياش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 43،48.

(2)- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث"دراسة في تحليل الخطاب"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص:16.

(3)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية و التطبيق"، ص: 91.

(4)- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج"، ص:29.

(5)- يوسف أبو العدوس: المصدر السابق، ص:91.

وإنّما يُعدّ وسيلة له كي يعمل بطريقة أكثر موضوعية"[1]، وبما أنّنا اخترنا المنهج الأسلوبي –الوصفي– فيلزمنا هذا السير على منواله ، وتتبُّع خطوات التَّحليل المحدَّدة و ما يقتضيه من دراسة .

2/ مستويات التَّعبير اللّغوي في الأسلوبيَّة الوصفيَّة:

ينطوي التَّعبير اللُّغوي على عناصرَ ومستويات من التَّحليل مستمدَّة من الدراسات اللّسانية التي أرسى قواعدَها "**دي سوسير**" –مؤسس علم اللغة الحديث– ، وفتح المجال أمام أحد تلاميذه "**شارل بالي**" فطوّرها أسلوبيا؛ ويتفاعل التَّحليل الأسلوبيّ مع عناصرَ مختلفةٍ في إطار الدِّراسة الوصفيَّة وهي:

العنصر اللُّغوي والعنصر النَّفعي المتمثِّل في القارئ والمؤلف والموقف التاريخي والهدف، والعنصر الجمالي الأدبي، وهو ما يكشف عن تأثير النَّص على القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين[2].

"إنّ الالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني في اللُّغة يشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، وهذا الجانب لا يمكن الاستغناء عنه، وبخاصة إذا ما فهم الأدب على أنّه تعميق وتجذير الجانب الإنساني، إذ أنّ الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي ومحوره"[3].

وباعتبار أنّ المبدع يعتمد على اللغة بوصفها العنصر الأساسي في عمله الإبداعي، فإنّ الأسلوبية تهتم بطريقة استخدام تلك اللغة، لتخرج من خلال ذلك التحليل، بما يدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، وهذه العمليّة من النّاحية العلميّة تتمّ وفق ما يلي :

1– المستوى الصوتي. 2–المستوى التركيبي. 3– المستوى الدلالي[4].

---

(1)– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية"مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة مصر ، د(ط،ت)، ص:53.

(2)– ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية" الرؤية والتطبيق"، ص: 100.

(3)– موسى ربابعة: الأسلوبية "مفاهيمها وتجلياتها "، دار الكندي ، الأردن، ط1، 2003، ص: 10.

(4)– أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية"دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج"، ص: 28.

3/ معايير الدِّراسة الأسلوبيَّة:

أمّا المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبيَّة في سائر المستويات اللُّغوية " الصوتي والتركيبي والدلالي " فيمكن تحديدها وإجمالها فيما يلي:

1-الاختيار: عملية الاختيار هي مُكوّن أساسي من مكونات التَّشكيل الأسلوبي، وهي في جوهرها اختيار شكلٍ تعبيريٍّ واحدٍ من بين مجموعة من البدائلِ المُتاحة، والدَّافع إلى عمليَّة الاختيار هو محاولة إيجاد شكل يناسب الغرض والموقف؛ وهذا يعني أنّ للمبدع الحريةَ في اختيار ما يريد مادام ما يختاره يخدمُ رؤيتَه وتصوُّرَه وموقفَه، وهناك تحديدات لعمليَّة الاختيار في الدِّراسات الأسلوبيَّة تتمثَّل في خمسة مستويات هي:

- اختيار الغرض من الحديث - اختيار موضوع الحديث - اختيار الرمز اللغوي

- الاختيار اللغوي- الاختيار الأسلوبي[1].

و**يحتكم هذا المكوّن إلى عنصرين** : الأول **ذاتي** و الثاني **موضوعي.**

1-1- اختيار ذو طابع ذاتي: وهو اختيار محكوم بالموقف والمقام، وهو نفعي يسعى فيه المنشئ إلى تحقيق هدفٍ مُعينٍ، فيؤثر كلمةً ما لأنّها تطابقُ الحقيقة أو أيّ مقام.

1-2- اختيار ذو طابع موضوعي: وهو اختيار تتحكَّم فيه مقتضيات التَّعبير الخالصة **(الاختيار النحوي)** والمقصود بمصطلح الاختيار النحوي: قواعد اللُّغة بمفهومها الشَّامل الصَّوتية والصَّرفية والدَّلالية، ويكون الاختيار حين يُؤْثِر الشَّاعر كلمةً أو يكرِّرُها بعينها أو ينتقي ترادفا مقصودا أو عنوان مناسبا أو تركيبا ملائما...ويعني ما يختاره بدقَّة وعناية فائقتين، و يدخل تحت هذا النوع من الاختيار أيضا الكثير من القضايا البلاغية[2]- كالتَّقديم و التَّأخير والحذف والإيجاز وغير ذلك-.

وعليه فعملية الاختيار -بنوعيها- هي أساس العملية الإبداعية التي تميّز أسلوبا عن آخر.

---

(1)- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص:169،167.

(2)- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب"دراسة في النقد العربي الحديث"، ص: 174،173.

يرى البعض أنّ في الاختيار الواعي لأدوات التَّعبير والكلمات المفتاح يتحدَّد الأسلوب؛ فالنص الأدبي عند المحدثين ليس صياغة المعنى بل محاولة اكتشافه، فبحث القارئ على المعنى وراء الألفاظ يقابله بحث الكاتب عن اللَّفظ المناسب على حمل المعنى الذي يقصده[1].

2-الانزياح " التجاوز أو العدول أو الانحراف": يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح هو الانحراف باتجاه الاختلاف، وهو الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصده المتكلِّم؛ ومن النَّاحية العلميَّة يعتبر الأسلوبيون كلّ تصرّف من طرف مستعمل اللَّغة في دلالتها أو تركيبها بما يخرج عن المألوف انزياحا، الهدف منه التأثير في المتلقي، وتحقيق الأثر الكلّي للنَّص "الوظيفيّة التّعبيريّة و الجماليّة".

وبالتالي الانزياح هو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، جاء ليخرج اللُّغة من دائرة المعاني المعجميَّة الضيقة والمعياريَّة إلى دائرة النَّشاط الحيِّ والمعاني الموضعيَّة التي يقتضيها المقام والهدف[2].

3- التركيب: سلامة التركيب من جميع جوانبه النَّحوية والصَّرفية والمُعجميَّة تقوم على ظاهرة سابقة لها، وهي معيار الاختيار(الكلمات المفاتيح)، حتى تنجح العملية الإبداعية، فكلَّما كان الاختيار دقيقا تحقّق الهدف، وحدث التوافق بين الكاتب والنَّص والقارئ من جهة، وبين المعاني المراد التَّعبير عنها وطريقة الأداء اللُّغوي من جهة أخرى مع مراعاة القواعد النَّحوية[3].

وإنّ قدرةَ المؤلفِ في اختيار الكلماتِ المناسبةِ التي تعبِّر عن فكرته التي يودّ عرضها للمتلقي تنعكس على تراكيبه المسبوكة المُحْكَمة، بالإضافة إلى قدرته على التَّلاعب بالألفاظ والمعاني وانزياحه عن المألوف، هذه المعايير مجتمعة تساهم في رفع مستوى- المؤلف- أو خفضه، وتقدير حظّه من الفن والشّاعرية، والحكم له أو عليه في فن معين- شعرا أو نثرا-.

---

(1)- نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري، ص: 44.

(2)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، ص: 180،181؛ و ينظر: أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج "، ص: 29.

(3)- أماني سليمان داود، المرجع نفسه، ص: 30؛ و ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:186،187

الفصل الأول

دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة

أولا: الموسيقى الخارجية ودلالتها.

ثانيا : الموسيقى الداخلية ودلالتها.

ثالثا: الحقول الدلالية وإيقاعها.

مدخل:

يُعدّ التَّحليلُ الصَّوتيُّ مستوىً أساسياً من مستوياتِ التَّحليلِ اللُّغويِّ عند الدَّارس الأسلوبي؛ إذ إنّ علمَ الأصوات فرعٌ رئيسيٌّ لعلم اللِّسانيات، وليس ثمَّة وصف كامل للُّغة من دون أصوات؛ والمادة الصَّوتيَّة في السِّياق اللُّغوي، هي الأصوات المتميّزة وما يتآلف منها، وتعاقب الرّنات المختلفة للحركات، والإيقاع، والشِّدة، وطول الأصوات، والتّكرار، وتجانس الأصوات المُتحرِّكة والسَّاكنة...هذه التَّأثيراتُ الصَّوتيَّةُ تَظَلُّ كامنةً في اللُّغةِ العاديَّةِ، حيث تكوّن دلالة الكلمات التي تتآلف منها، والظِّلال الوُجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها أو مضادة لهذه القيم، ولكنَّها تتفجَّر حيثما يقع التَّوافق عليها من هذه النَّاحية.

أمّا في الشِّعر فلا يكتفي التَّحليل الصَّوتي بدرس الوزن؛ وهو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التَّبعثر؛ وإنّما يدرسُ معه الموسيقى الدَّاخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللُّغة الثَّانوية بوسيلة فَنّيَّة خاصة، وغير ذلك ممّا يُهيِّئُ جرساً نَفْسِيًّا خاصاً يكادُ يعلو على الوزن العروضي ويفوقه[1].

أولا: الخصائص الأسلوبية الصوتية في قصيدة "التأشيرة":

حين عرّف "**جون ستيوارت**" الشِّعر لم يُشِرْ إلى طبيعته الصَّوتية فحسب، بل تجاوز تلك الطبيعة، وأقرّ أنّ الشِّعرَ ليس لديه قوة يسمع بها سمعا فقط، بل يستغرق السَّمع "فالشِّعر إذن" استغراق للسَّمع، الحالة القصوى من الغرق في نشوةٍ صوتيَّةٍ وجذل إيقاعي غزير"؛ ومن ثمَّة فإنّ الجمهورَ/المتلقي لا يمكنه أن يتَّصلَ بالبَّاث/الشَّاعر، إلاّ عن طريق البنية الإيقاعيَّة والصَّوتيَّة، والتي يحسب لها الشَّاعر حسابه تماما كما القصيدة في حدِّ ذاتِها، ويُضْفِي عليها بإقحام جسده في العمليَّة الإلقائيَّة، ومن ثمّ يندمج الجسدان جسد القصيدة وجسد الشَّاعر.[2]

---

(1)- ينظر: أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج "، ص: 33،34.

(2)- ينظر: عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، ط1، 2011، ص: 28.

وعليه فطريقة الإلقاء أمرٌ مُهمٌّ لا يمكن إغفاله، وعلى قدر جودته تظهر قيمةُ القصيدةِ أو تَقِلُّ لدى المُتلقِّي،‹‹ فالعلاقة بين الخاصيَّة الصَّوتيَّة والحاسة السَّمعيَّة تَأْخذ بعدين **أولهما:** مُتعلقٌ بتحسُّسِ الجمال واستكناه أسراره وهذا جانب غريزي؛ و**ثانيهما:** متعلِّقٌ بإصابة المعنى في العمليَّة الإبلاغيَّة، وهذا جانب وظيفي، وكلاهما يُحقِّق ما يعرف بالجانب الانفعالي في اللُّغة، ومن هنا لا يمكن للشَّاعر تحقيق الجانب الجمالي دون الجانب المعنوي للنَّص الشِّعري›› [1] ؛ وبالتَّالي هناك من الشُّعراء من يريد التَّأثير الموسيقي في النَّفس والأذن معاً.

1- الإيقاع والوزن:

‹‹ ليس العروض بالعلم الهيّن، فإنّ خطره من خطر الشِّعر، وإنّه لخطرٌ عظيم*، فالعروض هو العلم الذي يدرس الوزن، والوزن هو صورة الكلام الذي نسمِّيه شعراً- الصُّورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعراً-›› [2]، بمعنى هو: ‹‹ صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشِّعر العربيِّ وفاسده، وما يعتريه من الزِّحافات والعلل›› [3].

أمّا كلمة **إيقاع** فلم ترد في الثَّقافة العربيَّة إلا للدَّلالة على مُكوّن من مُكوّنات الموسيقى ، فهو" من إيقاع اللَّحنِ والغناء، وهو أن يُوَقِّع الألحان ويبيّنها"، وهو مرتبط بحياتنا الإنسانيَّة وبالظَّواهر الطبيعيَّة مثل: إيقاع القلب، إيقاع التَّنفس، خُطى العدَّاء، إيقاع سير القافلة، وتساقط قطرات من الماء، وكلُّ هذا يترك إيقاعاً مُعيّناً...؛ ويُقابل هذا المفهوم أيضا مفهوم الوزن في الشِّعر، فهو وحدةٌ تَتَكرَّر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسَّكنات على نحوٍ مُنتظَمٍ في فقرتين أو أكثر... أمّا **الوزن** فهو مجموع التَّفعيلات التي

---

(1)- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1996، ص:160؛ و ينظر: طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة مصر، ط13، 2004، ص: 116.

* يروى أنّ **الأصمعي** ذهب إلى الخليل بن **أحمد الفراهيدي** يطلب العروض، ومكث فترة فلم يفلح حتى يئس الخليل من فلاحه، فقال له يوما متلطفا في صَرْفِه:قَطّع هذا البيت:"**إذا لم تستطع شيئا فدعه* *وجاوزه إلى ما تستطع**"؛ فذهب الأصمعي ولم يرجع، وعجب من فطنته.

(2)- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة النخانجي بالقاهرة، د(ط)، 1994، ص: 4.

(3)- السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق علاء الدين عطيّة،مكتبة دار البيروتي، ط3، 2006، ص: 11.

يتألَّفُ منها البيت[1].

‹‹ يختلفُ الإيقاع عن البحر الشِّعري في كون الإيقاع مرتبطٌ بالحريَّة، في حين يتعلّق العروض بشكل مُقَنن "codé"، كما أنّ الإيقاع يتجاوز الشِّعر إلى النَّثر بل يتجاوز اللُّغة إلى الموسيقى›› [2].

1-1- الإيقاع الخارجي:

موسيقى الشِّعر مزدوجة خارجيَّة وداخليَّة، فالمُوسيقى الخارجيَّة تتمثَّل في الوزن والقافية –بحروفها وحركاتها–، وتكرارُها يشكّل مركزَ التَّكثيفِ الموسيقي في القصيدة، أمّا الموسيقى الدَّاخلية فنعني بها الخاصية الصَّوتية لبعض التَّراكيب البديعيَّة وكذا التّكرار وغيرهما ، ممّا يشكّل النَّسيج الدَّاخلي للبيت[3].

1-2- الوزن: الوزن كما يقول **تودوروف** هو‹‹ المعيار الذي نصف وِفْقَهُ مجموعة من الكلمات الشِّعرية بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعريَّة مُختارة›› [4]، وهو أيضا:‹‹ إيقاع خاضع لقواعد›› [5]، وفي الواقع هذه القواعد تؤوَّلُ كلُّها إلى رتابة أحد مستويات الوزن؛ فالشّعر العمودي أبياتُه متكافئةٌ عروضيًّا متّحدةٌ في القافية، ومعظم الشّعر العالمي موزون على هذا المُستوى، في حين أنّ شعر التَّفعيلة تتكرَّر من بداية القصيدة إلى نهايتها، تفعيلة واحدة، فهو موزون على مستوى التَّفعيلة، وفي مقابل الإيقاع الموزون لدينا الإيقاع العشوائي الذي لا يخضع لأيّ قاعدة مضبوطة؛ فكلُّ إيقاع إذاً يتأرجح بين قطبين: قطب العشوائيَّة التَّامة وقطب الرَّتابة؛ وعليه يتبيّنُ أنّ النَّثرَ أقربُ إلى القطب

---

(1)- ينظر: مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار آفاق، الجزائر، د(ط،ت)، ص: 16.

(2)- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص: 28؛ ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسيّاب"، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص: 99.

(3)- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، ص:160.

(4)- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار غيداء، عمان، ط1، 2016، ص: 32.

(5)- مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، ص: 20.

العشوائي، والقصيدة العموديَّة أقرب إلى قطب الرَّتابة، أمّا قصيدة الشِّعر الحرّ فإنّها تَقَعُ بينهما[1]، وقد مثّل هذا الأخير ثورة حقيقيَّة للشِّعر العربيِّ الحديث، كما مثّلت الموشّحات الأندلسيّة الثَّورة الكُبرى في شكل القصيدة العربيَّة آنذاك[2]؛ وعليه "ليس الشّعر الحرّ ضرباً من الفوضى بل إنّه صياغةٌ فنّيةٌ تخلقُ إيقاعات موسيقيَّة،وإن خالفت الإيقاعات التَّقليدية"[3].

قصيدة "**التأشيرة**" **لهشام الجخ**، هي من الشِّعر الحرّ"التَّفعيلة" تمّ عرضها أوّل مرة في جائزة أمير الشعراء وقد تميّز في إلقائها، وتمّ إصدارها في (الديوان الأول2017) عن دار الأجيال[4]، وهو ديوان يصنّف ضمن الأدب التَّفاعلي، اعتمد فيه على المؤثرات السَّمعية والبصريَّة بطريقة كان يحلم بها الشَّاعر، الذِّي لُقِبَ "بهويس الشِّعر العربيّ"، تتألّف من ثلاثة وتسعين سطرا شعريا يتنوّع بين الطول والقصر.

1-3- البحر ودلالة إيقاع التَّفعيلات:

يُعَدُّ **التَّداخلُ** من أهمّ إنجازات شعر التَّفعيلة في العصر الحديث، فهو " تداخل بحر شعري في بحر شعري آخر ›› [5]؛ هذا ما جسّده الشاعر حين مزج بين بحري:**الوافر والهزج***

---

(1)- ينظر: مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع ، ص: 20،21.

(2)-أحمد ناهم: تحولات الإيقاع"التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر"،دار غيداء، ط1، 201،عمان، ص: 13.

(3)- أحمد ناهم، المرجع نفسه، ص: 167؛ وينظر: عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى عين مليلة، 2004، ص: 129،150.

(4)- جائزة أمير الشعراء: www.ibtesama.com/vb، رابط محبي الشعر، منتدى الابتسامة ؛ وينظر أيضا: هشام الجخ"هويس الشعر العربي": الديوان الأول2017 التأشيرة دار الأجيال، القصيدة رقم 06، توزيع وألحان: محمد سعد، you tupe.

*سمي **الوافر** وافرا: لوفور أوتاد تفعيلاته ولوفور حركاته والبيت السائر له: "بحور الشعر وافرها جميل**مفاعلتن مفاعلتن فعولن"؛ أمّا **الهزج** هو **نوع من الغناء أو الألحان**، ومن ثم كان له هذا الاسم وقبل لأنه يشبه هزج الصوت أي تردده وصداه،وبيته السائر: "على الأهزاج تسهيل...مفاعيلن مفاعيلن"؛ ينظر:أحمد سليمان ياقوت:التسهيل في علمى الخليل، دار المعارف الجامعية،الإسكندرية،(د ط)،1999، ص:50 وص:60 ؛وينظر: أبو الفتح عثمان بن جني النحوي: كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط1، 1987، ص: 84،89 وص: 101،104.

(5)- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 69.

أسبّح باسمك الله

أسبْـبحبسْ مكللاهو

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

مفاعلتن مفاعيلن

وليس سواك أخشاه

وليسسوا كأخشاهو

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

مفاعلتن مفاعيلن

وأعلم أنّ لي قدرا سألقاه سألقاه[1]

وأعلمأنْ نليقدرن سألقاهو سألقاهو

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

إنَّ دراسةَ المستوى الصَّوتيِّ الإيقاعي لا تنفصلُ عن الاهتمام بالمعنى ‹‹إذ لا ينبغي أن نقعَ في خطأ التَّجزيء، فالنَّظم لا يوجدُ إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية دلالية، وبذلك يتميّز عن مقومات الشِّعريَّة الأخرى›› [2].

والقصيدة التي تناولناها بالدراسة ذات **مواشجة*** وزنية، حيث جمع فيها الشَّاعر بين ثلاثَ أبحر صافية: فأمّا **الوافر والهزج** فهما الغالبان وأمّا **الرَّمل** فقد ورد في سطر واحد فقط؛ فالأوّل تتكوّن تفعيلته من خمسة متحركات وساكنين(مفاعلتن= //0///0) ،‹‹ممّا جعل هذا الوزن يلائم السّرد والشّحنة الخِطَابِيّة وطُول النّفس الشّعري، ويميل إلى التّدفّق السَّريع[...] وبذلك يلائم مختلف أنواع التعبير العاطفي››[3]، ومن خلال دراستنا للقصيدة تبيّن لنا أنّ

---

(1)- جائزة أمير الشعراء: www.ibtesama.com/vb ، ص: 113.

(2)- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 52.

* **وشج**: ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2003، ص: 1033.

(3)- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص : 63.

البحرّ الغالب هو الهزج، فقد تكرّرت تفعيلة "**مفاعيلن**" بنسبة أكبر مقارنة مع تفعيلة "**مفاعلتن**" و"**فاعلاتن**"؛ وهذا التَّفاوت لم يكن وليدَ الصُّدفةِ بل يرجعُ إلى انفعالٍ نفسيٍّ وميلٍ للغنائيَّة، باعتبار أنّ الشَّاعر يحبّذُ الطريقةَ الإلقائية، وبحرُ الرَّجز هو أقربُ البُحورِ للغنائيَّةِ، فهو يتميّز بسلاسته وانسيابه وخفّته، ممّا يجعل المُتلقِّي ينجذبُ للقصيدة ولمعانيها بطريقة لا إراديَّة لأنّها حرَّكت مشاعرَه وأثارت في نفسِه الشَّجن.

‹‹ تزداد أهمية الوزن الشعري كلّما أصبح عنصرا دلاليّاً في النَّص، يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى ويعمّقها ويجسّدها لكي يُعبّرَ عن التَّجربة الشِّعرية بكلّ عمقها؛ إذن فالإيقاع الوزني ووحداته الموسيقيَّة تخضع لتَجرِبة الشَّاعر نفسه، وهو بدوره يضعها في الإطار النَّفسي أو الشُّعوري، وليس هناك بالضَّرورة وَزْنٌ حَزينٌ ووَزنٌ مُبهجٌ، وإنّما هناك لحظةٌ شُعوريةٌ تعبِّر عن حالة نفسيَّة، وهذه الأخيرة هي التي تتحكّم في الأوزان، وفي حركة التّشكيل الموسيقي››[1]؛ وهذا ما دلّ عليه وزن قصيدة التَّأشيرة، فقد نقل تجربة الشَّاعر، وعبرّ بدلالته عن المعنى.

‹‹ ويكاد الباحثون الذين تناولوا قضية تنوّع الوزن في القصيدة الواحدة، يتّفقون على أنّ هذه تحدث عندما يريد الشَّاعر التَّنقل بين مواقف شعوريَّة مختلفة من جهة، وتَعَدُّدِ الأصوات في القصيدة من جهة أخرى››[2] ، وقد تحمل قصيدةٌ واحدةٌ أكثرَ من موقفٍ شعريٍّ.

وعليه فالتّداخل بين التَّفعيلات لا يَرتَبِطُ بتعدّد موضوعات القصيدة فحسب، وإنّما يرتبط بتغيّر العاطفة، وما يَصْحَبُهُ من تغيّر سيكولوجي من ذات الشَّاعر المُبدع، فتغيّر العاطفة يحدث تغييرا في نبرات الصَّوت، وفي طول المقاطع وقصرها، وفي العلل والزّحافات، ومن الأجدر أن يحدثَ تغييرا في الوزن الشعري››؛ هذا التَّغيير يحقّق بدلالته الإيقاعية ما جَدَّ من عواطفٍ ومعانٍ عَجَزَت التّرخيصات العروضيَّة أن تحقّقَها في التَّفعيلةِ الواحدةِ[3].

---

(1)- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، ص: 33.

(2)- موفق قاسم خلف الخاتوني: المرجع نفسه، ص: 69.

(3)- المرجع نفسه، ص:70،71.

إنّ هذا التّواشجَ مَنَحَ القصيدةَ تلويناً إيقاعياً جاء نتيجة عاطفة محتدمة ومشاعر متأزّمة، دفعت اللّغة الشّعرية إلى التّنقل من وزنٍ إلى آخر، كتلبيةٍ لحاجات نفسيَّة تكمن في ثنايا القصيدة، فالمُتأمّل في قصيدة **التَّأشيرة** يُلاحظ ثلاثَ مَحَطّات –عاطفية– اجتمعت في وجدان الشَّاعر دفعة واحدة؛ فالمحطة الأولى تتمثّل في ذلك الطفل الحالم الذي رضع شعار الوحدة العربية والقومية والمصير المشترك، ونشأ على تلكم المبادئ، أمّا المحطة الثانية فكانت بمثابة صدمةٍ عنيفةٍ، هزّت كيانَ ذلك الطفل الذي شَبَّ ولم يَجِدْ ما حَفِظَهُ من مبادئ، فقد جُوبِهَ بالصّدّ والمنع، والسبب جَلِيٌّ يَحملُه عنوانُ القصيدة وهو "**التأشيرة**"، هذه الأخيرة حطّمت كلَّ شيءٍ وأبطلت تلك الأقاويل–المبادئ– التي لَقَنَّهُ إياها وُلّاةُ أمره، فقد كانت مجرّد شعارات رنّانة وحبرٍ على وَرَقٍ وجَعْجَةٍ لا طائل منها، أمّا الواقع فهو عبارة عن فُرْقَةٍ وشَتَاتٍ، وكلّ بلد عربيّ على حدةٍ، هو عبارة عن عودٍ منفردٍ هشٍّ سهل الانكسار، وإنْ تَمَكَّنَ منه الدَّهرُ وانكسر–على يد الأعداء– فإنّه يداوي جرحَهُ وحيداً، وهنا الشاعر كان حادّاً جدّاً في خطابه للحكّام؛ أمّا المحطة الثالثة فقد كانت تحمل أملا يبزغ في وجدان كلّ عربي، وفي ذلك الطفل الذي لا يزال ينتظر الوعد الذي منحه إياه شخص يثق فيه–وهو الشاعر نفسه–، يتمثَّل في اتِّحاد الأمَّة العربيَّة، واشتداد عودِها، وتكاتفها في المحن والأزمات، وسيبقى يُنشدُ بكلّ ثقةٍ وعزيمةٍ وإصرارٍ "**بلاد العرب أوطاني وكل العرب إخواني**" لأنّه سيعيش عالما أفضلا يحاكي ما كان يحلم به.

ومن هنا فإنّ هذا **التَّواشج** أعطى بعدا نغميا خاصا، حقّق بدوره وحدةً إيقاعيَّةً للقصيدة ككلّ والنَّتيجة التي أحرزتها–قصيدة–"**التَّأشيرة**" خير دليل على ذلك، إذ نالت إعجاب الجمهور الذي صفق لها–كثيرا– وللشاعر لما تحمله من مشاعر وطنية عربية مؤثرة وهو ما علق عليه الدكتور **صلاح فضل** موجها حديثه "**لهشام الجخ**": " لمرة أخرى **تكتب الحلم العربي***، وهو جدير بِأَنْ يَظَلَّ أنشودةَ الأطفالِ والكبارِ معاً، فمعانيك نبيلة يا **هشام**، مضيفاً:

***الحلم العربي**: هو أوبريت غنائي عربي صدر عام1998 ، واشتهر في سبتمبر 2000 عقب انتفاضة الأقصى الثانية وقد شارك فيه عدد كبير من الفنانين العرب، ولهذا الأوبريت جزء ثانٍ صدر حديثًا اسمه **الضمير العربي**؛(4-3-2018.15:37).https//ar.wikipedia.org/vb

[...]هذا التّمثيل المتقن الذي ينتقل فيه الشاعر بأعذب ألحانه في الأداء، وبأجمل أشكاله ولافتاته تجعل لشعرك مذاقاً مثيراً››[1].

1-4- تجلي ظاهرة الاختلاط والانزياح في القصيدة:

هشام الجخ كان ولا يزال مُولَعًا بالاتِّصال المُباشر مع الجمهور أثناء إلقاء قصائده، وله براعةٌ في التَّلاعبِ بمشاعر المتلقِّي، ممّا أهّله لنيل لقب **هويس الشعر العربي** كتابة وأداءً؛ في حين نجد أنّ الدكتور **علي بن تميم** – بعد أن أثنى عليه– عَقّبَ قائلا: ‹‹ لأنّك سعيت لأنْ تُفَصِّحَ العاميَّة وَقَعْتَ في وقفات عروضيَّة كثيرة››[2]؛ ولا يُمْكِنُ أنْ نَعْتَبِرَ هذا عَيْباً لأنّ هناك ‹‹ظواهرَ موسيقيَّة صاحبت ظهور حركة الشِّعر الحرِّ منها:[...] **الاختلاط** وهو اختلاط الشِّعر بالنِّثر في بنية القصيدة الواحدة››؛ فضلا عن ظواهر صوتيَّة أخرى غير عروضية تميّزت بها القصيدة الحُرّة كشفت عنها الدِّراسات النّقدية الحديثة، كالأسلوبية والبنيوية...وأبرز هذه الظواهر مُمَثَّلَة بالتَّوازيات الصَّوتية وبعض المظاهر الجناسيّة والتّكرارية...والتفاعل الصَّوتي الدَّلالي[3]،والتي سوف نتطرّقُ إلى بعضها في حديثنا عن الإيقاع الداخلي؛ والتَّقطيع التَّالي لبعض الأسطر المُنتقاة يُبيّن تلك الظاهرةَ الموسيقيّةَ المسمَّاة **بالاختلاط،** فقد وردت بعض الكلمات دون ضبطٍ عروضيّ، وزاحت عن القاعدة، وهي أقرب للنَّثر منه إلى الشعر:

وأعبر من موريتانيا إلى السودان

وَأَعْبُرُمِنْ (مُوْرِيْتَانِيَا) إِلَسْسُوْدَانْ

00/0/0//-0//0/0/0/- 0///0//

مفاعلتن – (.....)- مفاعيلان

تقاسمتم عروبتنا ودَخَلاً بينكم صرنا كما الأنعام

تَقَاسَمْتُمْ عُرُوْبَتَنَا (ودَخَلَنْبَيْ) نَكُمْصِرْنَا كَمَلْأَنْعَامْ

---

(1)- ينظر:هشام الجخ هويس الشعر العربي، قصيدة التأشيرة، الحلقة الرابعة، جائزة أمير الشعراء ،22-02-2011، youtupe.

(2)- المرجع نفسه .

(3)- ينظر: أحمد ناهم: تحولات الإيقاع"التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر"، ص: 171.

00/0/0// 0/0/0// (0/0////) 0///0// 0/0/0//

مفاعيلن مفاعلتن (.....) مفاعيلن مفاعيلان

سئمنا من تشتّتنا وكلّ النّاس تتكتّل

سَئِمْنَامِنْ تَشَتْتُتِنَا وَكُلْلُنْنَا- سِتَتَكَتْتَلْ

0/0////-0/0/0// 0///0// 0/0/0//

مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن -(.....)

يشربون الأهل في الصومال أبداً[1]

يَشْرَبُوْنَلْ أَهْلُفِصْصُوْ -مَالِأَبَدَاْ-

-0////0/- 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن (.....)

وُجِدَت في هذا التقطيع **حلقات مفقودة** لبعض التَّفعيلات، وهي دلالة على حلم الشَّاعر **الضائع** الذي بناه على مبادئَ فَقَدَت وزنَها في الواقع؛ كما أنّها دلّت على تمرّده عن القوانين.

وهذا الخرق للقاعدة يمكن أن يحمل مصطلحا آخر وهو"**الانزياح**"، ‹‹ فلقد اعتاد الذَّوقُ والإبداعُ حَصْرَ البِنْيَة الإيقاعيّة في التقاء وَقَفَاتِها العروضية والدّلالية والنّظمية، فلا إخلال بهذه الوحدة ولا خرق لهذه الوقفات، ولكن مع ظهور الجيل الشِّعري الجديد تفسّحت تلك الوحدة، ولم يُراعَ فيها الخضوع لبنية باتت مهزوزة، فلم يَعُدْ في استطاعة ذلك النِّظام من الوقفات **احتواء الرؤيا الجديدة** الأمر الذي دفع بالشُّعراء إلى ابتداع إيقاعه الخاص [...] أمّا قصيدة النثر، فقد تجرّدت من كلِّ قانونٍ أو قيدٍ، وحسبها التَّعارض الصَّارخ بين اكتمال الدّفقة الشّعوريَّة، وعدم اكتمال الدَّفقة الإيقاعيَّة في لحظة الإبداع››[2].

وعليه **فالانزياحات العروضية** هي خروج التَّفعيلات عن أصلها، وهذا ما وجدناه في هذه القصيدة، والتَّقطيع السابق أظهر هذا **الانحراف** مثلا: (مفاعيلن=مفاعيلان) ويُمكنُ أنْ نُسمِّيه

---

(1)- جائزة أمير الشعراء: www.ibetisama.com/vb ، ص: 116،133 .

(2)-خيرة حمر العين: شعرية الانزياح "دراسة في جماليات العدول"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد الأردن، ط1،2013، ص:241،142.

انزياحاً صوتيّاً، وهو دخول علّة **التَّسبيغ*** على **الهزج** أو **الوافر**، وفي الأصل هذه العلَّة لا تكون إلا في **الرّمل**؛(مفاعيلن=//0/0/0+0= مفاعيلان=//0/0/00)[1].

ومن كلّ ما سبق تبيّن أنّ الشاعرَ عمد إلى نظام يتماشى مع تجربته الشّعريّة، و**عَدَلَ** عن النِّظام بعض الشيء ما يسمّى بـ:**(الانزياح الصوتي)**، وكذا مزج بين أكثر من بحر– كغيره من الشُّعراء المُعاصرين– هُروباً من رتابة البيتِ الواحدِ، ومن التَّوزيع العروضي المزج بين تفعيلتي **الوافر والهزج**، هذا المزج القائم على التَّداخل العروضي بينهما في السطر الواحد، والمثال التالي يبيّن ذلك:

ويبقى يرسم العربيّ ممشوقاً بهامته[2]

وَيَبْقَايَرْ سِمُلْعَرَبِيْ يَمَمْشُوْقَنْ بِهَامَتِهِيْ

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

مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

وباعتماد تفعيلات البحور الصّافية، نَجِدُ أنّ الشاعرَ في تقطيع السطر السابق يُرْدِفُ تفعيلةَ **(مفاعلتن)**، والتي هي من الوافر بتفعيلة**(مفاعيلن)**، وهي من الهزج، حتى يكسر الرتابة الموسيقيَّة للتَّفعيلة الواحدة، وكذا استجابة لإيقاع التَّجرِبة الشُّعوريَّة.

وقد تجاوز **التَّواشج** مَدَاه بين بحري **الوافر والهزج**، بحيث وردت تفعيلة بحر **الرمل (فاعلاتن)** مرتين فقط في القصيدة، لتصبح القصيدة مزيجا بين ثلاثة أبحر؛ وما يثبت ذلك ما يلي: **يشربون الأهل في الصومال أبداً** = فاعلاتن فاعلاتن **(.....)**

"وقد يبلغ التواشج مداه في بعض نماذج الشعر الحرّ ويمتزج **الهزج بالرمل وبالوافر** في نص واحد، على نحو ما وُجِد عند **نازك الملائكة** في قصيدتها **الملكة والبستان**››[3].

---

* **التسبيغ**: هو زيادة ساكن إلى ما آخره سبب خفيف ؛ صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص: 220.

(1)– ينظر: "اللغة والأدب"مجلة علمية أكاديمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد الثامن، 1996، ص: 87،88.

(2)– جائزة أمير الشعراء: www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(3)– محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوّره وتجديده، دار الوفاء، الإسكندرية مصر، ط1، 2005، ص: 250.

2- خاصيّة التَّدوير ودلالتها:

استخدم الشاعرُ أُسْلُوبَ **التَّدوير** في بعض المقاطع من قصيدته، و**التّدوير** ‹‹هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكونَ بعضُها في الشَّطر الأوَّل وبعضُها في الشَّطر الثَّاني، ومعنى ذلك أنّ تمامَ وزن الشَّطر يكون بجزءٍ من كلمة››[1]؛ إلا أنّ التَّدويرَ في الشِّعر الحرّ يكون بجزء من تفعيلة الوزن لتكتملَ في السَّطر الذي يليه ويتجلّى ذلك في قوله:

سيجمع لؤلؤات خليجنا العربيّ في السودان يزرعها

فينْبتُ حَبُّها في المغربِ العَرَبِيِّ قَمْحاً

فَيَنْبُتُحَبْ بَهَافِلْمَغْ رِبِلْعَرَبِيْ بِقَمْحَنْ

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

مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعِيْ

يَشْرَبُونَ الأَهْلُ فِي الصُّوْمَالِ أَبَداً

يَشْ رَبُونَلْأَهْ لُفصْصُمَا لِأَبَدا

/0 //0/0/0 //0/0/0 (////0)

لن مفاعيلن مفاعيلن (.....)

و قوله أيضا:

وخافوا[2]

وَخَافُوْ

0/0//

مفاعيْ

إنّ هَذَا الشَّعْبَ حَمَّالٌ

---

(1)- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة، (ط1،1962)، (ط2،1965)، (ط3،1967)، ص: 91.

(2)- جائزة أمير الشعراء: www.ibetisama.com/vb، ص: 115،116؛ وينظر: هشام الجخ "هويس الشعر العربي": الديوان الأول2017 التأشيرة دار الأجيال، القصيدة رقم 06، توزيع وألحان: محمد سعد youtupe.

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

إنْ نَهَاذَشْشَعْ بَحَمْمَالُنْ

لن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا النَّمط من التَّدوير يقوم على تدوير الجملة الشِّعرية، إذ ينتهي التَّدوير بنهايتِها[1]؛ وعليه فالتَّدويرَ هو تعبير عن عدم الانقطاع، فالفكرة مرتبطة بالدَّفقة الشُّعورية، وهي متواصلةٌ بتواصُلِها وتنتهي معها،‹‹ وهو ما يجعل القصيدةَ مكوّنةً من بيت عروضيٍّ واحدٍ›› –عند البعض – ولكنَّ الاتِّجاهَ العامَّ عند الشُّعراء، هو خلق أماكن للتَّوقف يتلاءم فيها وقف الوزن مع وقف اللّغة›› [2]، وقد لجأ الشاعر–أيضا– إلى **التضمين*** متجاوزا بذلك قاعدة انتهاء السطر الشعري بقافية، وهذا ما أكّده "**جان كوهن**": ‹‹ ليست القافية هي التي تحدِّد نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تُحدِّد القافية فهي في حدّ ذاتها ليست عاجزة عن إنهاء البيت فحسب بل إنّها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النَّبر...ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى››[3].

وعليه فخاصيّة التَّدوير هي ميزةٌ في الشِّعر الحرّ، وهي مرتبطة بالوزن لا بالكلمات عكس الشّعر العمودي، كما أنّ **التضمين** في هذا الأخير – العمودي–هو عيب من **عيوب القافية** إلاّ أنّه يُعتَبرُ **ميزةٌ** في الشِّعر الحرّ، لأنّه مرتبطٌ **بالدّفقة الشُّعورية**، وهذا ما يجعل بعض الأسطر متشابكة مع بعضها البعض وزنا ومعنى.

وباعتبار أنّ"التضمينَ سمةٌ بارزةٌ من سمات الشِّعر الحرّ، فمن النّادر وجودُ قصيدةٍ تخلو منه بل إنّه عُدَّ من أسباب أخذ بعض الأبيات بحُجرِ بعض بما يحقِّق مفهومَ الوَحدةِ العضويَّةِ"[4]

ومن أمثلة ذلك: **تقاتلنا طفولتنا...وأفكار تعلمنا مبادئها على يدكم...أيا حكام أمّتنا...**

---

(1)– موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 122.

(2)– مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، ص: 91.

* **التضمين:** وهو تعلق البيت بصدر البيت الذي يليه، وهذا العيب مرتبط باستقلال البيت كوحدة قائمة بذاتها، ويرى بعض العروضيين أنّ البيت الثاني إذا كان إيضاحا للأول فليس بعيب؛ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري"دراسة تحليلية تطبيقية"، ص: 139.

(3)–جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص: 74.

(4)– شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، د(ط)، 2007، ص: 393.

...ألستم من نشأنا في مدارسكم؟...تعلَّمنا مناهجكم...ألستم من تعلَّمنا على يدكم...بأنّ الثَّعلب المكّار منتظر سيأكل نعجة الحمقى إذا للنوم ما خلدوا[1]...

وبالتالي بَدَا هذا المقطع وكأنّه أسئلةٌ متلاحقةٌ متتابعة مسترسلةٌ لسطر واحد؛ لأنّ ‹‹التّدوير أداة تعبيريّة ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر ويفتح مجالا واسعا أمامه ليعبّرَ أكثر عمّا يختلج في أعماقه، ولِيَنْقُلَ رُؤَاهُ وعُمقَ مشاعره بما يخدم وحدة النَّسيج الشِّعري وتماسكه[...]، وله علاقة بالنَفَس الدرامي في القصيدة، ويتناسب مع الأداء القصصي وأسلوب السَّرد الذي يتّصف بالتَّتابع والاسترسال والأحداث المُتلاحقة، والتي تنسجم مع تلاحقها الإيقاعي››[2]، وعليه فالشَّاعر طوّع الوزن لكلماته المُسترسلة المُتَلاحقة.

3- الزِّحافات والعلل:

موضوع الزِّحافات والعلل واسعٌ ومتشعِّبٌ، ولسنا-هنا- بصدد التَّطرق إلى تفاصيله، أو في حاجة إلى البحث فيه، إنّما الذي يعنينا هو مدى لجوء الشاعر لبعض تلك التغييرات التي فرضتها الضرورة الشِّعرية والشُّعوريَّة واقتضاها وزن القصيدة؛ فما الزحاف ؟ وما العلّة؟.

أ- **الزّحاف:** هو‹‹ تغيير يلحق ثواني الأسباب إما بالزِّيادة أو بالحذف أو بالتَّسكين؛ والزِّحاف شائع في التَّفعيلات أكثر من العلل التي هي تغييرات تقع في الأوتاد››[3]، ومَرَدُّ ذلك أنّ التَّفعيلات العروضيَّة تتألّفُ في معظمها من أسباب وهذا ما أثبته تركيبها المقطعي؛ و‹‹الزِّحافات الموجودة في الشِّعر الحرّ هي جزء من الزِّحافات التَّقليدية، وهي اختيارية لا تَخصُّ موقعا من البيت››[4].

ب- العلّة: هي‹‹ تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط بل يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما، ومن شأنه إذا عرض لزم وقد لا يلزم، والمُراد باللّزم: أنّ العلّة إذا عرضت للعروض- مثلا-

---

(1)- جائزة أمير الشعراء: www.ibtesama.com/vb.

(2)- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 120،121.

(3)- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري،ص: 192؛ وينظر: موسى أحمد النويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، ط4، 1994، ص: 24.

(4)- مصطفى حركات: المعجم الحديث، ص:90.

لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة ››[1].

ما نهدف إليه هو معرفه ما وظَّفه الشَّاعر "**هشام الجخ**" من أنواع الزِّحافات أو العلل، ومن ثمَّة الوقوف على بعض الخصائص الأسلوبية؛ وبعد دراستنا لقصيدة "**التأشيرة**"عروضيا ومعاينة أهمِّ التَّغييرات التِّي طرأت عليها، تبيّن أنّ الشاعرَ لم يلجأْ كثيرا إلى الزِّحافات والعلل؛ ومع قلّة تلك التَّغييرات يتبيّن أنّ تحمل **دلالة** في ثنايا القصيدة.

3-1- الزحاف ودلالته:

يُعَدُّ أولُ تغيير لافت للانتباه في القصيدة هو **العصب** وحَدُّه ‹‹ تسكين الخامس المُتحرِّك››[2]؛ وقد طرأ على تفعيلة **بحر الوافر** (مفاعلَتن) لتصبح (مفاعلْتن) فتتحوّل بدورها إلى (مفاعيلن) الخاصة **ببحر الهزج** خاصة وإنّ في الشّعر الحرّ يمكن للبحور الصافية المتقاربة أن تتواشجَ في قصيدة واحدة[3]، وبهذا الزِّحاف وغيره نجد أنّه حقَّق إيقاعاً دلاليّاً نتج عن هذا الانتقال من حالة البراءة الحالمة، والأمل في المستقبل، والمبادئ التي شبّ عليها الطِّفل منذ نعومة أظافره إلى حالة التَّوتر العاطفي، والصَّدمة التي جابهه بها الواقع ووُلَّاةُ أمره، وعليه هذا التَّغيير –في الوزن–‹‹ لم يأتِ عبثاً، وإنّما له ما يبرره من سياق العمل الفنيّ ذاته››[4]؛ و‹‹لا سبيل للخروج الحادّ عن النّسق إلا إذا **أقنعنا العمل الشعري بأنّ هذا الخروج لم يكن عن عجز أو ضعف**، وأنّ له وظيفة وغاية››[5]؛ وهذا التَّغيير في الحقيقة هو خروج عن القاعدة، وبالتَّالي يعدّ انزياحا أو عدولا[6].

3- 2- العلّة ودلالتها:

بالإضافة إلى وجودِ الانزياحِ في بعض الأسطر الشِّعرية، والتي خَلَت من الوزن العروضي

---

(1)- موسى أحمد النويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 33.

(2)- أبو الفتح عثمان بن جني النحوي: كتاب العروض، ص: 86.

(3)- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، ص: 69.

(4)- موفق قاسم خلف الخاتوني: المرجع نفسه، ص: 73.

(5)- ممدوح عبد الرحمان الرمالي: متانة النّسج وجمال التركيب"بحث في قيمة الأسلوب الشعري"، د(ط،ت)، ص: 133.

(6)- ينظر: اللغة والأدب مجلة علمية أكاديمية جامعة الجزائر، العدد الثامن، ديدوش مراد الجزائر، 1996، ص:88،87.

المعتمد، فهناك علّة **الخرم** وحَدُّهَا: ‹‹حذف أول متحرِّك من الوتد المجموع في أول البيت من بحر الهزج لتنتقل تفعيلة (مفاعيلن) بعد الخرم وهو حذف الميم إلى (فاعيلن)، فينقل إلى (مفعولن) ›› [1] وكذا علّة **القطف** (العصب+ الحذف) فتصبح (مفاعيلن= مفاعلْ).

وكأنّ الشَّاعر أراد بتلك العلّة (وما تحمله من دلالة معنوية) أن تتحوّلَ إلى بحر الهزج، وهو أقرب البحور إلى الغنائية؛ أي: صيّر الألم والعلّة والتّغيير–برؤيته– إلى غناءٍ حتى يبثَّ الأملَ والحَمَاسَةَ في نفوسِ مُتلقِّيه، لتجاوزِ تلك المحن الواقعيَّة المفروضة بإيجابية، وما يدلّ على ذلك توظيفه–على سبيل **التَّناص**– بعضا من الأنشودة العربيَّة: **بلادُ العرب أوطاني وكلّ العرب إخواني** هو نشيد عربيٌّ يتغنَّى بالوطنيَّة القوميَّة العربيّة ويمتدح **الوحدة:**

بلادُ العُـــربِ أوطـــــــانـي مـــنَ الشّـــــامِ لبغـــــــدان

ومن نجـــدٍ إلى يَمَـــــــــنٍ إلـــى مِصـــــرَ فتـــطـــــــوانِ

فلا حدٌّ يباعدُنا ولا ديـــنٌ يفرّقنا لسان الضاد يجمعنا بغسّان وعدنان[2]

4- دلالة إيقاع القافية:

‹‹ تُعَدُّ القافيةُ عنصرا بالغَ الأهميَّة في تشكيل إيقاع النَّص، إذ تتشكَّلُ بنيتُها من عدّة أصوات تتكرّرُ في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة [...] فهي بمثابة الفواصل الموسيقيَّة، فلها وظيفتُها الخاصة في التَّطريب كإعادة، أو ما يشبه الإعادة للأصوات››[3].

وهي إحدى الوسائل الفنيّة للشِّعر العربيّ وركنٌ من أركانه فهي:‹‹ مصطلح يتعلّق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها›› [4]؛والقافية اختلفوا حول

---

(1)- أبو الفتح عثمان بن جني النحوي: كتاب العروض، ص: 102،103.

(2)- **بلاد العرب أوطاني** نشيد نَظَمَ كلماته **فخري البارودي** ولحَّنَ موسيقاه الأخوان **فليفل**؛ www.https//ar.wikipedia.org/vb ، في: (10-3- 2018. 15:54).

(3)- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 84.

(4)- موفق قاسم خلف الخاتوني، المرجع نفسه، ص: 83.

حَدِّها، وقد عُرِّفت عدّةَ تعريفاتٍ من قبل العروضيين، فقال **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت 175هـ): ‹‹هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السَّاكن››[1]، وقال **الأخفش:** ‹‹ هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنّما سمِّيت قافية لأنّها تقفوا الكلامَ أي يجيء في آخره، ومنهم من يسمّى البيت قافية، ومنهم من يُسَمِّي القصيدةَ قافيةً، منهم من يجعلُ حرفَ الرَّويِّ هو القافية››[2]، وبناءً على هذا فالرويّ ‹‹ هو النّبرةُ أو النَّغمة الذي يلتزمُ الشَّاعر تكراره آخر كلِّ بيتٍ من أبياتِ القصيدةِ، وهذا هو المفهوم الشَّائع للقصيدة››[3].

و‹‹طبيعيٌّ أنّ للقافية البارعة دوراً كبيراً في مؤازرة الوزن على إنجاز هذا الغرض، إنّ من شأنها أن تجعلَ القصيدة أكثرَ[...] إغراءً للقارئ على متابعة النَّغم الدَّاخلي››[4].

ولابدّ أن نعترف بحقيقة واقعة –أقرّها النقاد– هي أنّ أصحابَ الشِّعرِ الحرِّ لم يتخلّصوا من التّقفية تماماً، وإنّما أخذت عندهم مفهوماً يختلفُ عن مفهومِها القديم، فلم يعدّ ضروريًّا عندهم الالتزام بأحرف القافية ولا بحركاتها– فالدَّفقة الشُّعورية هي التي تُحَدّدُ ذلك–، كما أنّ العيوبَ التي عدّدَها القدماءُ للقافية ضُرِبَ بها في شعراء التَّفعيلة عَرْضَ الحَائِطِ[5].

والشَّاعر في قصيدته نوّع في القافية والرَّوي على حدّ سواء ويتجلَّى ذلك في قوله:

أسبّح باسمك اللهُ

ليس سواك أخشاهُ

---

(1)– صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 131.

(2)– الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1994، ص: 149؛ وينظر: صلاح يوسف عبد القادر: السابق نفسه، ص: 131،146.(الفصل الثالث: القافية).

(3)– موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 84.

(4)– عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص: 35.

(5)– ينظر: شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص: 393.

وأعلم أنّ لي قدرا سألقاهُ...سألقاهُ[1]

فالقافية جاءت (عيلن/0/0) في التّمفصل الأول، وهي من نوع (**المتواتر**/0/0)-حسب حركاتها- ومن ناحية حرف الرَّوي المُتحرِّك فهي مُطلقة، فالرَّوي هو حرف "الهاء" الذي سُبق بحرف آخر هو الرِّدف-حرف المد- وبما أنّ الرَّوِيَّ مُتحركٌ، فهو مُحتاجٌ إلى إشباعِ حركته لينتجَ حرف آخر هو"الوصل"، وكأنّ الشَّاعر يريد بهذا الإشباع أن يظهرَ تُوقَه إلى الوصل مع بارئه، وُتَضَرُّعه إليه في خشوعٍ ورضا بقضائه وطمعا في فرجه، وكأنّه أراد أن يُظهر جوع روحه وفقره إلى الله – من خلال الحاجة لإشباع الروي- كما أنّ حرفَ الهاءِ يَدُلُّ على التَّأوّه والحُرقة والحُزن.

أمّا في تمفصل ثانٍ يقول:

تقاتلنا طفولتنا

وأفكار تعلّمنا على يدكم

أيا حكّام أمّتنا

ألسنا من تعلّمنا في مدارسكم

تعلمنا مناهجكم[2]

فالقافية جاءت (فاعلتن /0///0) وهي حسب حركاتها من (**المتراكب**/**0**///**0**)ومن ناحية حركة الروي وردت **مطلقة** مع "النون" و**مقيّدة** مع "الميم"،هذان الحرفان يدلان عن الجماعة، وكأنّ الشاعر يلوم حكّامَ العرب جميعاً، لأنّهم مسؤولون عمّا يحدث لشعوبهم بسبب تخاذلهم ، فالقافية المقيّدة دلّت على تلك القيود التي فرضها الحكّام، والتي برمجت العقول، وألجمت الأفواه، وكبّلت الأيادي، وكسرت القلوب، وجعلت أصحابها في حالةٍ من السُّكُون.

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة: www.ibetisama.com/vb، ص: 113..

(2)- المصدر نفسه، ص: 114.

أمّا في تَمَفْصُلٍ آخر يُظهِرُ الشاعرُ نوعاً مختلفاً من القافية حين يقول:

لماذا تحجبون الشمس بالأعلام

تقاسمتم عروبتنا ودخلا بينكم صرنا كما الأنعام[1]

فالقافية هنا هي(لان/00) ومن ناحية الحركات هي من **المترادف**(/00)، وهي من ناحية حرف الرَّوي–السَّاكن– هي قافيةٌ **مقيّدةٌ** ، وقد سُبق الرَّوي بحرف المدِّ–اللّين– **الرِّدف** هذا الأخير لم يلتزم به الشَّاعر في كامل القصيدة، وكأنه يريد بذلك–التَّحرر– أنّ على المرْءِ أن يُلجِمَ جَانبَ اللّينِ فيه، ويكونَ حاداً جريئاً في بعضِ المواقف المصيريَّة حتى يُسمِعَ صَوْتَه.

فهذه الأنواع الثَّلاث للقافية تكرَّرت – تقريبا– في القصيدة كلِّها، كما أنّها تنوّعت من ناحية الحرف بين المُطْلَقَة والمُقَيّدة والمُرْدَفَة وغير ذلك، أمّا رويّها فقد تنوّع هو الآخر بين(الهاء، الميم، النون، الراء، اللام، الجيم، الدال، القاف، التاء)، هذا التنوّع بنوعيه–القافية و الروي– لم يكن وليد الصدفة بل كان مقصودا، فقد تغيّر حسب الحالة النّفسيّة للشَّاعر بين اللَّومِ، والعِتَابِ، والاستنكارِ، والخيبةِ، إلى التَمرّد، والأمل، والتَّحدي، وقد ساعده في ذلك معاني الحروف المُستخدمة التي تراوحت بين اللّين والشّدة والانفجار والهمس...ومَرَدُّ ذلك هو حساسية شعره التي تهتمّ بثراء التَّجرِبة الشِّعريَّة وعُمْقِها الرُؤيوي وبُعْدِها الإيديولوجي.

ثانيا : الموسيقى الداخلية ودلالتها الإيقاعية:

1- التكرار: التّكرار ميزةٌ أسلوبيَّة وظاهرةٌ واضحةُ المعالمِ ترتبطُ أساساً بالتّشكيل الإيقاعي سواءً أكان في الشعر العمودي أم في الشِّعر الحر"التَّفعيلة"، وما الإيقاع إلّا ظاهرة التّناوب للعناصر المُتشابهة؛ أي الإتيان بعناصر مماثلة في مواضعَ مختلفةٍ للعمل الفنِّيِّ[2]؛ وهو فضلا عن كَوْنِه خصيصة أساسية في بنية النَّص الشِّعري، فهو يَلعبُ دوراً دلاليّاً على مستوى الصيغة والتّركيب.

1-1- على مستوى الصيغة(التكرار البسيط):

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة: www.ibetisama.com/vb، ص:114.

(2)- ينظر: موفق خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 133.

ويشـملُ **الـدَّواخل** (كحـروف الجـرِّ وأدوات الشَّـرط والنِّـداء)، و**السَّـوابق** (كحـروف المضـارعة)، و**اللَّواحق** (كالضمائر المُنفصلة والمُتَّصلة) و**الخوالف** (كالتَّعجّب والاستغاثة)، كما يشملُ أيضا **تكرار** الأسماء والأفعال.

1-2- تكرار التَّركيب(التّكرار المركَّب):

تكرار الجملة المبثُورة وتكرار المقطع، وتكرار الصُّور والرُّموز "باعتبارها تركيباً لغويّاً"[1].

لقد وظف الشَّاعر التّكرار بنوعيه **البسيط** و**المركب**.

2- تجلّي التكرار في القصيدة: لقد تجلّى التّكرار بنوعيه -على الّترتيب- :

2-1- التكرار البسيط: ويكون بتكرار اسم أو فعل أو حرف.

2-1-1- تكرار الأنا:

كبرت أنا...أنا العربيّ...أنا مصريّ...أنا باقٍ[2]...

‹‹ من الضَّروري التَّفريق بين(**أنـا**) كملفوظٍ لغويٍّ، وبين ذات الشَّاعر كوجود خارجيٍّ، أي بين (**أنـا**) الدَّالـة على وجود فرديٍّ خارج اللُّغة وبين (**أنـا**) الدَّالـة على تمثيل معرفي لا يتأسَّس إلا باللُّغة، فالأولى تشيرُ إلى الوُجود الشَّخصي للشَّاعر، بينما الثَّانية تشيرُ إلى تمثيلِه المعرفيِّ داخل النَّسيج اللُّغوي لأنّ (**الأنـا**) **المعرفيَّةَ** على حدّ تعبيرِ "**ج. بياجيـه**" نواةٌ معرفيَّةٌ تشتركُ فيها الذَّوات الفرديَّةُ كلُّها على مستوى واحد أي: تعبّر (**الأنـا**) على الإحساس الجمعي والشُّعور الإنساني والوطني مُتَقَنِّعاً بـ(**أنـا**) الشاعر››[3]؛ والملاحظ أنّ هذه الأخيرة (**الأنـا المعرفية**) هي التي وظَّفها الشَّاعر لأنها تعبّرُ عن الإحساسِ الجَمْعِيِّ والقوميَّة العَرَبِيَّة.

2-1-2- تكرار أداة التّوكيد (أنّ):

أنّ حروبنا...أنّ عدوّنا...أنّ جيوش أمتنا[4]...

---

(1)- ينظر: مصطفى السعداني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية، د(ط،ت)، ص: 147؛

وينظر: مجلة اللغة والأدب ، السابق نفسه، مقال لنور الدين السد، ص: 107،108.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb.

(3)- موفق خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 158.

(4)- المصدر السابق نفسه.

"**أنّ**" هذه الأداة هي من الأحرف المشبَّهة بالفعل، وفي معناها تُفيد التَّوكيد، ومع هذا فقد عَمَدَ الشَّاعر إلى تكرار هذه الأداة، ليؤكدَ مرةً أخرى على ثقةِ ذلك الطفلِ الصَّغير في كلامٍ سَمِعَهُ من الحُكّام ، حُفِر في وجدانه حول العُروبَةِ، وسيادتِها، والوحدة العربيَّة المتينة.

2-1-3- تكرار حرف الجزم (لم):

لم أحصل على تأشيرة...لم أبحر...لم أعبر...وهذا الطفل لم يكبر...[1]

"**لم**" هو حرف نفي وجزم وقلب –نجده في المحطة الثَّانية من القصيدة– ‹‹أما الجزم فلدخوله على المُضارع وجزمه، وأمّا النَّفي فلأنّه ينفي وُقوع الفعل، وأمّا القلب فلأنّه يقلب معناه من الحاضر إلى الماضي››[2]؛ وكأنّ الشَّاعر يخاطب ذلك الطفل في صراع داخلي بين زمنين (الحاضر والماضي)، فهو يرفض العيش في زمن يخالف زمنه حدّ التَّناقض.

2-1-4- تكرار حروف الجر:

أكثر الشاعر من توظيف حروف الجر(**من، على، في، إلى، عن، اللام...**)هذه الحروف وظيفتها إحداث اتساق بين تراكيب النّص وانسجام بين معانيه، وهي عاملة تحدث تغييرا في الاسم الذي ترتبط به وتجرّه، أمّا وظيفتها الدلالية فقد عبّرت عن حجم الانكسارات التي اجتمعت في وجدان الشَّاعر دفعةً واحدةً، بعدما تمّ جرّه إلى خيبة زعزعت كيانه وآماله.

2-1-5- تكرار العنوان (التّأشيرة):

النُّصوص كما الكتب تقرأ من عناوينها، فالعنوان هو المحور الأساس الذي يحدّد هويّة النَّص، فهو لم يأتِ مجانيّاً اعتباطيّاً؛ وكلمةُ "**التَّأشيرة**" التي اختارها الشَّاعر كعنوانٍ كانت **المُنعطَفَ الحاسِمَ** الذي غيّر مجرى حياة ذلك الطفل و أيقضه على واقع مُرٍّ وجَرَّعَهُ الخَيْبَةَ؛ ويتجلَّى العُنوان **بلفظه** في قوله: **وحين كبرت لم أحصل على"تأشيرة" للبحر**[3].

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة: www.ibetisama.com/vb.

(2)- جرجس عيسى الأسمر: قاموس الإعراب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، (ط1، 1969)،(ط7، 1979)، ص: 91.

(3)- المصدر السابق، 113.

؛ وقد كرَّره **بمعناه** في قوله: **وأوقفني "جواز غير مختوم" على الشباك**[1].

فالعنوان ذو حمولات دلالية وعلامات إيحائية شديدة التَّنوّع والثَّراء مثلَه مثلُ النَّص، بل هو نصٌ موازٍ –حسب **جيرار جينات**–؛ فهو يتمتَّع بأولويَّة التَّلقي، ومن ثمَّ التَّأويل، وغالباً ما كانت دلاليَّة العمل هي نتاج تأويل العنوان، والقراءةُ التَّأويليَّة لها أهميَّة في إزالة التَّعتيم العُنواني [2]، وعليه يُعتبرُ العنوان تجميعٌ مكثفٌ لمحتوى النَّص؛ ففي هذه القصيدة عُدّ **العنوان** سبب خيبة أمل الطفل والشاعر معا، فقد أثبتت كلمة **التأشيرة** أنّ البلدان العربية مشتَّتة، ومتفرقة وبينها حدود جغرافية وقيود قانونية خاصة.

2-2- تكرار التركيب:

2-2-1- تكرار الجملة (سألقاهُ):

وأعلم أنّ لي قدرا سألقاه...سألقاه[3]

فتكرار هذه الجملة يَحملُ دلالةً، وكأنّه فوّض أمرَه لله وآمن بالقدر خيره وشرّه؛ وأيضا في قوله: **ألستم من تعلمنا على يدكم**[4]، فقد كرَّرها ثلاث مرات، فهي تحمل دلالة الاستنكار من موقف وُلّاة أمره الذين يقولون مالا يفعلون ويقدمون مبادئ لا يؤمنون بها؛ وأيضا تكرار : **كنّا نرسم العربيّ ممشوقاً بهامته...سيبقى يرسم العربيَّ ممشوقاً بهامته**[5]

فتكرار هذه الجملة بالذَّات يحمل مفارقةً زمنيةً بين(كنّا نرسم العربي..الماضي) وبين(سيبقى يرسم العربيّ..المسقبل)،ومُفارقة دلالية بين الخيبة والأمل وبين التّسليم والتّحدي.

2-2-2- تكرار اللازمة (بلاد العرب أوطاني وكلّ العرب إخواني) [6]:

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة: www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(2)- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، ص: 138،139.

(3)- المصدر السابق، ص:113.

(4)- المصدر نفسه، ص: 114.

(5)- المصدر نفسه، ص: 113،116.

(6)- المصدر نفسه، ص: 116.

فقد تكرَّرت عبارة : **بلاد العرب أوطاني وكلّ العرب إخواني** ثلاث مرات، وهذا التَّكرار– أيضا– ليس وليدَ الصُّدفة، فقد ذكرها الشَّاعر مرَّتين في المحطَّة الأُولى أي مرحلة الطُّفولة، لأنّها نُقِشَت في قلبه وفي عقله على حدٍّ سواءٍ، ولأنَّ التَّعليم في الصِّغر كالنّقش على الحجرِ، لم ينسَ ما تلقاه – البَتَّة– بل كَوَّنَ له حلماً جميلاً، لكنّ الصَّدمةَ كانتْ قويةً وجُرْحُها عَمِيقٌ حين اِصْطُدِمَ بالواقع ومُنِعَ من السَّفَرِ، فقد أدركَ أنّ تلك المبادئَ التي تعلّمها ما هي إلا أحاديث ملفّقة...؛ أمّا التّكرار الثَّالث للعبارة، فقد ذكرها في المحطَّة الأخيرة للقصيدة، وكُلُّهُ يقين بأنّ ذلك الطفلَ سيجدُ ما رسمَه في مخيّلتِه عن عالمه الجميل، وبالتَّالي سيبقيه في صدره حتى يهيِّئ له الظُّروف لرُؤيةِ أحلامه واقعاً أمام ناظريه ذاتَ يومٍ؛ والأمثلة كثيرة عن التّكرار لا يَسعُ المجال لذكرِها جميعاً.

وممّا سَبَقَ يَتَبَيَّنُ‹‹ أنّ **التّكرار** يصوّر الانفعالات النّفسيّة لارتباطه الوثيقِ بالوُجدانِ، لأنّ **المُبدعَ لا يُكرّرُ إلا ما يثيرُ اهتمامَه [...]** وما يهدفُ نقلَه إلى مخاطبِه››[1].

إذن هو تعبيرٌ عنِ الانفِعَالِ الذي يَصْحَبُ التَّعبيرَ عن حالةٍ وُجدانيَّةٍ قد دفعت إلى أقصاها، وهذا الانفعالُ يَتَجَاوَزُ حدودَ التَّقييد والحَضْرِ، ويُشِيرُ إلى تَجَاوُزِ المَأْلُوفِ في القول، وهو شكلٌ من أشكالِ الانزياحِ، الذي يُمَكِّنُ للنّصِ شعريّته، وللتّكرار أبعادُه الدّلالية، فالكلمة – أو العبارة– الثانية لا تحملُ معنى الأولى، بل تحمل معنى إضافيا هو مبرز وجودها، وهو معنى التّأكيد أو اللّوم أو الاستنكار، وما إلى ذلك من المعاني المقدَّرة في ذهن المُتَلَقِّي[2].

إذا كانت القافيةُ بحروفها وحركاتِها وتكرارِها تشكّلُ مركزَ التَّكثِيفِ المُوسيقي في القصيدة، فإنّ ثمَّةَ إيقاعاً داخلياً يُنَبِّهُ حاسةَ السَّمعِ لدى المُتَلَقِي، وهو ناجمٌ عن التّكرار، وعن التّركيب البديعي الذي يشكلّ النَّسيجَ الدَّاخليّ للبيت–أو السَّطر– الشّعري، وعليه فالمُحسِّنات البَدِيعيَّة وخاصة اللّفظية منها تُعطي أداءً إيقاعيا بالقَدْرِ نفسِه الذي يُعطِي أداءً بلاغيّاً[3].

---

(1)– موفق خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 135.

(2)– اللّغة والأدب، السابق نفسه، مقال لنور الدين السد، ص: 107،108.

(3)– يوسف صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص: 160.

3- دلالة إيقاع التوازي :

3-1- التَّوازي على مستوى التَّقابل الدَّلالي:

‹‹ يتّسمُ هذا النوع من التَّوازي بوجود تقابل دلاليّ بين عنصرين، أو بين موقعين في سلسلتي كلّ متوالية على حدة، مما يجعل منه تقابلا مؤثرا بين دلالاتٍ مختلفةٍ، يُشَكِّلُ أَحَدُهُما نَقِيضاً للآخر ››[1]؛ **ويتجلى ذلك في قوله:**

حين كبرت

كبرت أنا...وهذا الطفل لم يكبر[2]

هذا التَّوازي أو التَّقابل يُمْكِنُ أن نعتبرَه بديعيّاً **طباق سلب**(كبرت= لم يكبر)، وقد أظهر هذا التقابل تلك المفارقة في ذات الشاعر فقد كبر فعليا، ولكنّ ذاك الطفل الذي يحمله في صدره يرفض أن يكبر لأن حلمه لم يتحقَّق بعد -هذه الكلمة كرَّرها ثلاث مرات-، ‹‹ فالأسطر الشِّعرية لا تتوازى إلا إذا تردَّدت وتكرَّرت وهذا يُقَوِّي بِنْيَتَها الإيقاعيَّةِ ››[3].

وفي قوله:

سئمنا من تشتّتنا وكلّ الناس تتكتّل[4]

هنا استخدم التَّقابل بين (تشتتّنا= تتكتّل) ما نسمِّيه بديعيّاً **طباق أيجاب**؛ بالإضافة إلى إيقاعِه، فقد أظهر واقعَ الأمَّة العربيَّة الذي تَسُودُه الفُرقة والتَّشتّت.

وكذا قوله: وأنّ بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى

وأنّ حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى[5]

---

(1)- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 169.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(3)- موفق قاسم خلف الخاتوني، المرجع السابق، ص: 164.

(4)- المصدر السابق، ص: 115.

(5)- المصدر نفسه، ص: 113.

نَجِدُ **جناساً تامّاَ** بين كلمتي (أقصى،أقصى)، فهما تشتركان في اللَّفظ وتختلفان في المعنى (المسجد الأقصى والمغرب الأقصى) ودلالة الجناس تتمثّل في إيمانه بأنَّ الأمّةَ العربيَّةَ هي دولةٌ واحدةٌ، وكتلةٌ متلاحمةٌ لا يمكن تقسيمها، وهدفها واحد وهو الدِّفاع عن المسجد الأقصى، فقد أدى الجناس إيقاعاً جليّاً وأَوْضَحَ المعنى؛ وكذا: سُقينا الذُّلَّ **أوعيةً**...سُقينا الجهلَ **أدعيةً**...مَلَلَنا **السَّقي** و**السَّاقي (جناس ناقص)**.

3-2- التَّوازي على مستوى التَّصاعد الذُّروي:

‹‹هو التَّوازي الذي تكونُ فيه الأسطرُ الشِّعريَّة التَّالية للسَّطر الأوَّل مكملةً ومُلْحَقَةً لَهُ، إذ تتصاعدُ الدَّلالة وتَنْفَتِحُ باتِّجاه ذُروةٍ يُحَاولُ الشَّاعر الوُصولَ إلى القمَّة المُستهدَفَة، أي أنّ الدَّلالةَ تتصاعدُ تدريجيّاً››[1].

ونَرْصُدُ هذا النَّوع من التَّوازي في قوله:

وخافوا..!

إنّ هذا الشعبَ حمّالٌ

وإنّ النُّوق إنْ صُرِمَت

فلن تَجِدَ لها لبناً ولن تجدَ لها ولداً

أحذّركم سنبقى رغم فتنتكم فهذا الشَّعبُ موصولُ

حبائلكم -وإن ضَعُفَتْ- فحبلُ الله مفتولُ[2]

يُعبِّرُ الشَّاعر في هذا المقطعِ عن غضبِه وانفعاله الذي كان نتيجةَ تراكماتٍ وخيباتٍ تلقَّاها في واقعه ومن ولّاة أمره، بحيث يتصاعد هذا الإحساس، ويتعمّق مع توازي الأسطر الشِّعريَّة، وقد اعتمد على عناصرَ مختلفةٍ: كفعل الأمر، وأدوات التَّوكيد، واسم الإشارة وصيغة المبالغة والنَّفي واسم المفعول...) والنَّتيجة وصلت حَدَّ التَّمردِ وإظهارِ عواقب ذلك الكبت و الضَّغط،

---

(1)- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص: 172.

(2)- جائزة أمير الشعراء: www.ibtesama.com/vb ، ص: 116.

لأنّهما سَيُولِّدان الانفجار، وبهذا يكون الشَّاعر قد وصل إلى الذُّروة الدَّلالية، إذ أنّ التَّمرّدَ هو الأمرُ الذي حَذَّرَ منه الشَّاعرُ الحُكّامَ، الذين فَقَدُوا قيمتَهم وهيبتَهم ويظهر ذلك في قوله:

سيخرج من عباءتكم رعاها الله للجمهورِ متَّقدا

هو الجمهور لا أنتم

هو الحكَّام لا أنتم...

ولا أخشى لكم أحدا[1]

فتراكم الخيبات جعل الشَّاعر يَتَحدَّثُ مع وُلّاة أمره –الحكّام– باستعلاءٍ واستصغار...

4- الصّيغ الصّرفية وأثرُها المُوسيقي والدَّلالي:

4-1- الصَّرف: ويُطلق على العلم الذي تُعرَف به كيفيَّة صياغة الأبنية العربيَّة، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناءً؛ وأهم فائدة يقدّمها علم الصَّرف لصاحبه أنّه يمنعه من الخطأ في الكلمات العربيَّة، لأنَّه الميزان الذي تُوزَنُ به الكلمات، فيعرف به صحيح الحروف من معتلِّها، وأصلها من زائدها، وتعرف الكلمات بين منسوبها وتصغيرها، ومشتقّاتها من مصادرها[2].

ومن هذه الصّيغ المُستخدمة في القصيدة اسمي الفاعل والمفعول، وصيغ المبالغة وغيرها، **4-2- اسم الفاعل:** ‹‹اسم مشتقّ يدلُّ على معنى مجردٍ لحادث، وعلى فاعله››[3]، هذا ما يجعله يشبه الفعل في معناه وعمله[4] ويتجلّى ذلك في توظيفه: **(مُنتظِرٌ، مُتّحِداً، مُنقسِمٌ، مُنكسِرٌ، مُنفرِداً، مُتّقِداً، باقٍ، باقٍ–مكررة–، السَّاقي، تارِكاً)**، فتوظيف اسم الفاعل يدل على الفاعليّة، وقد اختلف المعنى من موضع إلى آخر؛ ففي قوله:

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)- عبد الحميد ديوان: قواعد الصرف المبسطة، دار العزّة والكرامة، وهران الجزائر، ط1، 2013، ص: 09.

(3)- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف بمصر، الجزء 3، د(ط،ت)، ص: 180.

(4)- ينظر: عباس حسن، المرجع نفسه، ص: 186؛ وينظر: عبد الحميد ديوان، قواعد الصرف المبسطة، ص:103.

بأنّ الثَّعلب المكّار مُنتظر سيأكُل نعجةَ الحمقى إذا للنَّوم ما خلدوا[1].

يقصد باسم الفاعل "**منتظر**"-النَّعلب-(العدو)، وترقُّبه غفلةَ الرَّاعي(العرب)عن نعجتهم السائبة (الدولة الضعيفة) ودلالة المعنى:هو احتقار الرُّعاة الغافلين ولفت الانتباه للمستضعفين الذين وصفهم بأسماء أفعال مناسبة لحالهم كقوله: **فلا السودان منقسمٌ ولا الجولان محتّلٌ...ولا لبنان منكسرٌ يداوي الجرح منفرداً**[2]؛ (منقسم،منكسر،منفردا) فبسبب **الانقسام** والتّخاذل العربي، ستعاني كل دولة على حدتها(**منفردةٌ ومنكسرةٌ**) **ظُلمَ الأقارب قبل ظلم الأعداء**؛ لكنّ الشاعرَ لا يلبث أن يَقْوَى ويتكلّمَ بتحدٍّ وإصرارٍ، ويظهر ذلك في توظيفه لأسماء الأفعال التالية في قوله: **ويعلن شعبنا العربيّ متّحداً...سيخرج من عباءتكم –رعاها الله–للجمهور متّقداً...أنا باقٍ...وشرعي في الهوى باقٍ...مللنا السقي والساقي**[3].

فقد تغيّرت لَهْجَةُ الشَّاعِرِ بتغَيُّر حالته النَّفسيّة الشُّعوريّة، وتحدّث بكلِّ تَحدٍ وثقة بأنّ العرب سيتَّحدون، وهم باقون وسيغيّرون واقعهم للأفضل، وهم الذين سيقررون مصيرهم، لأنّهم مَلّوا من ذاك السَّاقي المُزَيَّف الذي لم يرو ضمأهم، وتعطُّشهم للوحدة العربيَّة فعليّاً، فقد كان ماءُ السَّاقي مجردَ سرابٍ، وعندما اقتربوا منه لم يجدوه شيئاً ملموساً؛ بمعنى مجرد أقاويل وشعارات.

وقد وردت هذه الكلمات منوّنة بالرَّفع أو النَّصب ما أحدث نغماً موسيقيّاً وتوازياً صوتياً.

4-3- صيغ مبالغة اسم الفاعل: تجلت في قوله: **بأنّ الثعلب المكّارَ...**

بأنّ العود محمي بحزمته...ضعيف حين ينفرد[4].

فصيغتا فعّال و فعيل (**مكّار، ضعيف**) تَدُلّان على تأكيد المعنى وتقويته في اسم الفاعل

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(2)- المصدر نفسه، ص: 115.

(3)- المصدر نفسه، ص: 115،116.

(4)- المصدر نفسه، ص: 114.

والمُبالغة فيه لهذا سمِّيت بصيغ المُبالغة،‹‹ وتفيد من الكثرة والمُبالغة الصَّريحة في معنى فعلها الثلاثيّ الأصلي ما لا تفيده إفادة صريحة صيغة "فاعل"››[1].

ودلالة هاتين الكلمتين تَتَمثّلُ في إظهار المفارقة الكبير بين الطرفين: **مكر** العدو (الفاعل المتأهب) و**ضعف** فاعلية الثاني(الضَّحية الأعزل) ولكن–حتما– ستتغير تلك المُفارقة إذا اتّحدَ العربُ، لأنّ في الاتِّحادِ قوةً وفي التّفرقةِ ضُعفاً وهواناً.

4–4– اسم المفعول:

‹‹اسم مشتق، يدلُّ على من معنًى مجرّدٍ، غير دائمٍ، وعلى الذي وقع عليه المعنى››[2].

تجلَّى ذلك في قوله: **(مُهابا، مُحتَّلٌ، مُرتَدّا، موصول، مفتول)**

فاسم المفعول هنا دلّ على معانٍ كثيرة: كصورة العربيِّ في تراثنا، وفي ذاكرتنا، تلك الصورة التي تحملُها كلمة **(مُهاباً)**، وهذا ما كان يَحملُه الطِّفل في مخيِّلته–عنه–، لكنّ المعنى تغيّر عندما كبر، فقد وجد واقعاً مُغايراً، وصورةً مختلفةً لذلك العربيِّ الذي أصبح مُحتلاً مَغلوباً على أمره، ورغم هذا فالشَّاعر غيّرَ لَهْجَةَ خِطَابِه –فيما بعد– مُحَذِّراً الحُكَّامَ من عواقب الكبتِ والتّحمّل، لأنّ الشَّعبَ سيصبح **(مرتدّا)** ويتمرّد على ما فُرض عليه، لأنّه مؤمن بما سيفعل وهو **(موصول)** فيما بينه متّحدٌ، ومتشبِّثٌ بحبلِ الله **(المفتول)** المَتِينِ؛ وقد أضاف التّنوين في أسماء الفاعل والمفعول نغماً موسيقياً وتأثيراً في النّفس وتقوية للمعنى.

ثالثا: الحقول الدَّلالية:

اهتمت الدِّراسات القديمة والحديثة على حدّ سواء بالمعجم اللُّغوي، وجعلته مركزَ الدِّراسات من حيث التَّركيب والدَّلالة باعتبار أنّ ‹‹ المُعجم هو لحمة أيّ نص أدبي وسَدَاتِه، ويُمثِّل المَخزون اللّغوي الكامن في حافظة المُبْدِعِ، الذِّي يستغلّه في إخراج عملِه الشِّعري فـ :

---

(1)– عباس حسن: النحو الوافي، ص: 193.

(2)– عباس حسن، المرجع نفسه، ص: 203. وينظر: عبد الحميد ديوان: قواعد الصرف المبسطة، ص: 108–109.

"الشِّعر بناء"، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء››[1]؛ وعليه تكمن براعة الشَّاعر في حسن اختيار تلك الكلمات التي تُعبّر عن الفكرة التي يريد إيصالها، وهذه العمليَّة من شأنها أن ترفعَ القصيدةَ وصاحبَها إلى القمَّة، أو تُخفضَهما إلى الحضيض الأسفل.

أمّا المعجم من الزاوية الدَّلالية فهو قائمة الكلمات المنعزلة التي تتردَّد بنسب مختلفة أثناء نص معيّن، وكلَّما تردَّدت بنفسِها أو بمفردِها أو بتركيبٍ يُؤدي معناها، كوّنت حقلا أو حقولا دلالية[2].

ولفهم ما يدور في خلد الشَّاعر وما يجول في خاطره، يلزم النَّفاذ إلى مخزونه المعجمي وكلماته المفتاحية، والحقول الدَّلالية تقوم على أساس تصنيف تلك الكلمات، التي ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة، لنتمكنَ من تحليلها ووصفها بعد تحديد حقلها[3].

ومن خلال قراءة قصيدة **التَّأشيرة** وتحليل كلماتها، والغوص في معانيها، وأبعادها الفكرية والإيديولوجية، تبيّن أنّها تحتوي على حقول دلالية معيّنة، فكلّ حَقلٍ يُمثّلُ مِحْوراً معيناً اِنْبَنَتْ عليه القصيدةُ؛ فحتى تَكتَمِلَ الصُّورةُ كلّيّة هناك مراحل نمرّ عليها، هذه المراحل حملت ثلاثَ حقولٍ دلاليَّةٍ، شكَّلَتها الكلمات المفتاحية المكرّرة، والمشتقّات، والمترادفات، أو الصلة المعنوية، التي تَصُبُ في نبعٍ واحدٍ، وهو الحقلُ الذي تَدُلُّ عليه، لِنَجِدَ في النهايةِ ثلاثةَ منابعَ وثلاثةَ حقولٍ، تَصُبُّ في بحرٍ واحدٍ هو القصيدة وهي كالتالي:

الحقول الدلالية

- حقل الأمجاد العربيّة الموروثة - حقل الانكسار والخيبة - حقل التّحدي والأمل.

---

(1)- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش-دراسة أسلوبية-، مطبعة مقداد، غزة، ط1، 2000، ص: 61.

(2)- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص: 58.

(3)- ينظر: سامي حماد الهمص: شعر بن أبي خازم"دراسة أسلوبية"، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في النقد و الأدب، جامعة الأزهر غزة- فلسطين، إشراف: محمد صلاح زكي أبو حميدة، 2007، ص: 09.

1- حقل الأمجاد العربية الموروثة:

إنسانُ اليوم بفكره وخبرته هو ثمرة تجارب وأفكار سابقة، وعليه كلّ ما اكتسبه، وما تعلّمه مردّه ما تلقاه في الماضي –أي في صغره– ورسخ في ذاكرته كالنَّقش على الحجر؛ ومنه: ‹‹ أسلوب المُدرِّسين والمسئولين بها من كلمات وتعبيرات وأخلاق وسلوكيات وفعل، وبسبب أنّ المدرسة مؤثر قوي في **برمجتنا التعليمية**، كان من السَّهل أن نأخذ بعض السُّلوكيات، سواء كانت سلبية أو إيجابية، ونضيفها على برمجتنا السابقة، فأصبحت **راسخة في عقلنا الباطن**››[1]؛ وقد تكوّنت للبعض أحلاما وآمالا كبيرة مما تلقاه في صغره من المدرسة وما سمعه عن أمجاد عربية.

وقصيدة التأشيرة في محطتها الأولى احتوت على مجموعة من الألفاظ، والعبارات المتكرّرة بلفظها أو بمعناها، كوّنت في مجملها حقلا دلاليّاً هو : **الأمجاد العربية الموروثة** التي غُرست في النشء(**الطفل العربي**)، ورُدِّدَت على مسامعه مرارا وتكرارا منها:

عُلّمت في صغري– عروبتي شرفي– ناصيتي وعنواني–نغني بيننا: بلاد العرب أوطاني– كلّ العرب إخواني– ممشوقاً بهامته–له صدر يصد الريح–مُهابا في عباءته–نسرح في الحكايات التي تروي بطولتنا– بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى –جيوش أمتنا لها فعل كما السيل...[2]

‹‹ تمثّل صورة الطفولة في النَّص الشِّعري بؤرة الرُؤيا، وليس ثمّة حنين يُؤرِّق ويَخُضُّ سدرة الخيال أقوى من الحنين إلى الطُّفولة، فإذا قلنا إنّ بكاء النُّصوص المُنتقاة على الطُّفولة يحاكي حنينها إلى المثال الذي تعبت وضَّلت سبيله فإنّ الطفولة هنا مدلول بحجم الحلم››[3].

---

(1)– إبراهيم الفقي: قوة الفكر، إصدار العوادي، عين البيضاء الجزائر، د(ط)، 2017، ص: 19.

(2)– جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb.

(3)– عبد الاله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة"الحداثة و تحليل النص"، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص: 121.

وعليه كان هذا الحقل ثمرة ما تلقاه ذلك الطفل في صغره عن الأمجاد العربية، حيث الأمّة العربيّة متّحدةٌ وقويّةٌ.

2 - حقل الانكسار والخيبة:(الحقيقة الصادمة)

‹‹ الحياة لا تخطئ في صياغة المشاكل، لأنّها تأتي بالنتائج طبْقاً للمسببات››[1] ؛ في المحطّة الثانية من القصيدة، وعندما كبر ذلك الطفل لم يجد البَتّة ما حلم به، وما تشبع به من قيم ومبادئ، ومردّ ذلك أنّ الذين علّموه ولقّنوه كانوا أولَ من نكث العهد والوعد، لهذا كانت الصَّدمةُ كبيرةً على قدر الحلم الذي كوّنه ذلك الطفل الذي يحمله كلّ عربي في صدره.

انطلاقا من هذا ارتاينا أن نسمّي هذا الحقل بـ : **حقل الخيبة أو الحقيقة الصادمة**؛ وقد تَكَوّن هذا الحقل من مجموعة من الكلمات، فرضت نفسها بتكرارها -لفظا أو معنى- ردّدها الشاعر حتى تعبّر عن حجم انكساره وخيبة أَمَلِهِ منها: **حين كبرت لم أحصل على التأشيرة- أوقفني جواز- لم أبحر – لم أعبر- كبرت أنا وهذا الطفل لم يكبر-تقاتلنا طفولتنا-وأفكار تعلمنا مبادءها-ألستم من تعلمنا على يدكم...-تحجبون الشمس بالأعلام- تقاسمتم عروبتنا-صرنا كما الأنعام-سئمنا من تشتتنا-ملأتم ديننا كذبا وتزويرا وتأليفا-تبعدنا يد الفيفا-هجرنا ديننا عمدا فعدنا الأوس والخزرج-نولي جهلنا فينا-ننتظر الغبا مخرج**[2].

يقول "**مالك بن نبي**": ‹‹ يجب ألا ننسى أنّ الإنسان لا يدخل العمليات الاجتماعية بوصفه مادة خاما، بل يدخل في صورة معادلة شخصية، صاغها التَّاريخ وأودع فيها خلاصة تجارب سابقة وعادات ثابتة، تحدّد موقفَ الفردِ أمامَ مُشْكِلاتِ بما يكون هذا الموقف من القوة أو الوهن، من الاهتمام أو التَّهاون، من الضبط أو عدم الضبط›› [3].

---

(1)- مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق بيروت، (ط1،1979)، (ط13،2016)، ص: 127.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb.

(3)- مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، ص: 182.

لقد عبّر الشاعر عن خيبته التي حطّمت كلّ آماله، وغيّرت مجرى حياته رأسا عن عقب وجعلته يصطدم بواقع مرير يخالف العالم الذي رسمه في مخيّلته بناء على ما تلقاه في صغره.

وفيما بعد كان الشَّاعر مفعماً بالتّحدي والأمل، وهذا ما لمسناه في محطّته الثالثة حيث كان الأمل فيها يشعّ من صدره مستشرفا مستقبلا واعدا لأمة عربيَّة مُتّحدة؛ وهذا ما يترجمه قول **ميرابو:**‹‹ ما كان لقوّة في الوجود أن تمحق آمال شعبٍ ولا أنْ تبدّد وحدة أمّة››[1]، لهذا ارتأينا أن نسمِّيه بحقل التَّحدي والأمل، لأنّ الكلماتِ والمعاني التي يحملها ذلك الحقل، التي فرضت نفسها بتكرارها، وألحت على معنى الحقل الذي تصبّ فيه؛ وهذا ما يوافق قول **شارل ديغول:**‹‹ يُعطى المجدُ للذين يحلمون به››[2]، فالشَّاعر رغم خيبته الكبيرة بواقعه الحالي إلّا أنّه يحمل حلما عنيدا في صدره يرفض الانكسار أو الاستسلام أو الخضوع؛ مثلما قال:

أبو القاسم الشابي: ولا بدّ للَّيل أن ينجلي *** ولا بدّ للقيد أن ينكسر[3]

3- حقل التحدّي و الأمل:

سيبقى الطفل يعاديكم-يقاضيكم- أنا العربي- لا أخجل- أنا لا أحفظ الأسماء -والحكّام إذ ترحل-لا أخشى لكم أحدا-هذا الشعب حمّال -لن تجدَ له ولداً- أُحَذِّرُكم-أنا باقٍ-هذا الشعب موصول-حبائلكم وإن ضعفت فحبل الله مفتول -مللنا السقي والساقي- سأكبر تاركا للطفل فرشاتي وألواني-سيبقى يرسم العربي ممشوقا بهامته- ويبقى صوت ألحاني- بلاد العرب أوطاني وكل العرب إخواني...[4]

---

(1)- محمد أمين الضناوي: لكلّ مقام مقال "حكم وأمثال"، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص: 87.

(2)- محمد أمين الضناوي، المرجع نفسه ، ص: 95.

(3)- المرجع نفسه، ص: 107.

(4)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، وينظر: هشام الجخ"هويس الشعر العربي": الديوان الأول2017: التأشيرة ، دار الأجيال، القصيدة رقم 06، توزيع وألحان: محمد سعد، you tupe .

فالمحطَّة الثَّالثة وما تحمله من ألفاظ وعبارات، تبدو بهذه الصِّيغة المُفترضة، وكأنّها جملٌ اعتياديّةُ لا تثير الانتباه، بيدَ أنّها –مع ذلك– جملةٌ نُبُوئِيَّةٌ في مستواها الدَّلالي[1]؛ وهو التّحدي والأمل.

وانطلاقا من الحُقول الدَّلالية نَجِدُ أنَّها تَلَخَّصت في قول **مالك بن نبي:** ‹‹ فالإنسانية، على العموم، تمرّ بثلاثة أعمار في مجمل تطوّرها النفسي، فهي في عمرها الأول، في طفولتها، تصوغ كلّ أحكامها طبقا لمقاييس تتعلَّق بعالم الأشياء، ثم في عمرها الثَّاني **تصوغ أحكامها طبقا لمقاييس خاضعة لمبدأ القدوة، أي صادرة من عالم الأشخاص، والفكرة تكون قيمتُها مرتبطةً بالشَّخص الذي يجسِّدها في نظرنا،** ثم تبلغ الإنسانية رشدها، أي عمرها الثالث، فتصبح الفكرة ذات قيمة في حدّ ذاتها، دون أيّما تأييد من طرف عالم الأشياء أو عالم الأشخاص››[2]؛ وعليه عند الوصول إلى مرحلة الوعي العقلي والنضج الفكري، يصبح المرء قادرا على أن يقرر مصيره بيده، ويسعى لتهيّئ الظروف لذلك؛ ولا حياة مع اليأس.

ومن كلّ ما سبق يمكننا القول إجمالا إنّ قصيدة التأشيرة فرضت نفسها على الذائقة الجماهيرية، لأهميتها المستمدّة من طريقة الإلقاء من جهة، وكذا في حسن اختيار الشاعر للأوزان وتواشجها، ومواءمتها للدّفقة الشعورية التي أراد إيصالها، وفعلا وصلت إلى قلوب المُتلقين، ويكمن السرّ في ذلك أيضا إلى تلك الانزياحات الصَّوتية–الزِّحافات والعلل– التي حاد بها عن القالب، وكذا في اعتماده خاصيتي التّدوير والتّضمين اللّتين دفعتا الملل والرّتابة عن القصيدة بالإضافة إلى تنويع الرّوي...دون أن ننسى تلك الكلمات المكرّرة، والتي أظهر تكرارها إلحاح الشّاعر عليها، والتي بدورها ساهمت في تحديد أهم الحقول الدَّلاليَّة التي انبنت عليهم القصيدة؛ هذه التّنويعات تستأنس إليها نفس المُتلقِّي، ومن هنا يظهر أثرها الجمالي والإيقاعي المتميّز، وكلُّ هذا أظهر قدرة الشَّاعر في التَّعامل مع نصّه ومع مُتَلَقِيه.

---

(1)– حسن ناظم: البنى الأسلوبية"دراسة في أنشودة المطر للسيّاب"، ص: 199.

(2)– مالك بن نبي: القضايا الكبرى، دار الفكر، دمشق/دار الفكر المعاصر، بيروت، (ط1،1979)، (ط13،2016)، ص:188.

الفصل الثانـي

المستوى التركيبي والصورة الشعرية

وانزياحهما.

أولا:الانزياح وأنواعه: الالتفات...

ثانيا: الانزياح الأسلوبي.

ثالثا: الانزياح التركيبي "التقديم والتأخير".

رابعا: الصورة الشعرية وانزياحها.

مدخل:

ارتأينا في هذا الفصلِ الجمعَ بين المُستوى التَّركيبي والدَّلالي، لأنّ التَّركيبَ–في تقديرنا– تجسيدٌ للدّلالة، وأنّ الدَّلالةَ هي أفقُ التَّركيبِ وأبعادُه، التِّي يَسعَى الشَّاعرُ لإيصالِها من خلال القصيدة، وبالتَّالي الجمع بينهما لا يَشُوبُ البحث في شيء، بالإضافة إلى أنّ اتِّخاذَ الفُصول والمَباحث–عند الباحثين– لا يعدو أن يكونَ إلا غايةً منهجيةً فحسب، فالبحث–في النِّهاية– هو العملُ المُتكامل والمُتناسِق بين جميعِ أجزائِه ولكلٍّ رؤيتُه الخاصة في ذلك التَّقسيم.

يُعنى المستوى التَّركيبي بقضايا الجُملةِ، وما يطرأُ عليها من عدول، الذي يلحقها من تقديم وتأخير أو حذف؛ إلى العدول على مستوى الصورة التي تَرسُمُها الجملة من خلال البيان (التَّشبيه، المجاز "اللّغوي والعقلي"، الكناية)؛ إلى العدول الأسلوبي بنوعيه الخبري والإنشائي، وحتى على مستوى الضمائر مع ذكر دلالة العدول في كلّ ما سبق.

على أنّ هذا الميثاقَ الذي رسمناه في هذه التَّوطئة المُوجزة، قابلٌ للتَّعديلِ متى لَزِمَ ذلك؛ لأنّ الحوارَ مع القصيدةِ مفتوحٌ، وهو حمّالُ أوجه، لكنّه لا يحيد عن المعنى الرئيس الذي قصده الشَّاعر، هذا الحوارُ لا يضبطه إلّا المنهجُ الأسلوبيُّ الذي اخترناه لتحليل قصيدة **التّأشيرة**، وهي قصيدة يبدو أنها **تعبّر بإيقاعها** أكثر ممّا **تعبّر بتراكيبها**، وهذا الحكم ينطبق على جلّ قصائد **هشام الجخ** خاصة، وأنّه يحبذ طريقة الإلقاء في شعره، وعلى الأدب التَّفاعلي بمؤثراته السَّمعية والبصرية؛ من أجل هذا منحنا القصيدة مجالا كبيرا للتَّحاور معها من حيث جانبها الإيقاعي–وهو ما بيّناه في الفصل الأول–، لنلعبَ مع القصيدة لعبة الكرّ والفرّ ونحاول محاورتها ثانية لنستنطقَ مكنوناتِها الخفيَّة تحت لغتها السَّطحية المُخَادِعَة وتراكيبِها المُختارة، وصورها الفَنيّة المُتنوِّعة، وأسلوبِها السّهل المُمْتَنِعِ–في الفصل الآخر–[1].

ترى الأسلوبية في دراسة التَّركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميّزة لمؤلف

---

(1)– ينظر: البكاي أخذاري: قصيدة "قذي بعينيك" للخنساء "دراسة أسلوبية"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر–الجزائر، إشراف: د: مصطفى بيطام، 2005/2004، ص: 60.

مُعيّن، بل تُعِدُّه أحدَ مستويات التَّحليل اللُّغوي للنَّص الأدبي، فالسّمات اللّغوية تُعْتَبَرُ الدَّليلُ الأوّل الذي يَقُودُ إلى فهم أسلوب القصيدة[1].

أولا : الجملة وعدولها الأسلوبي:

1- الجملة: يهتمُّ الدَّارسِ الأُسلوبيِّ في تحليله بخصوصياتِ تكوينِ التَّركيب منها: الجمل الفعلية والاسمية، وما يتعلَّق بها من ظواهر تدلّ على الخطاب والغيبة، وغير ذلك من الرَّوابط المختلفة وأنماط التَّوكيد، والإثبات والنَّفي، والأمر والنهي، فضلا عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمنتها بأبعادها النَّحويّة والنَّفسيّة والفلسفيَّة، وكذا بناء تلك الأفعال للمعلوم أو المجهول، وتَتابع الجمل ومبادئ الاختيار فيها، ودلالة كلّ ذلك على خصائص الأسلوب، ثمَّ الانتقال إلى التَّراكيب المجازيَّة، وما تَشْتَمِلُ عليه لغة النَّص من عدولٍ عن المعيار-انزياح- من خلال الصُّور المجازية، والدّلالات الإيحائية التِّي تضمَّنتها هذه الصُّور[2].

وبالتَّالي تنطلقُ الأسلوبيّة في التّحليل التّركيبي من دراسة عناصر الجملة أو الجملة كاملة، إلى دراسة الفقرة ومن ثمّ النّص بأكمله؛ وعليه فإنّ" حجمَ الجملة وترتيبَها والرَّبطَ بين عناصرِها هو الذي يُكوِّنُ في النِّهاية التَّركيبَ الدَّلالي للقطعةِ الأدبيَّةِ أو العمل الإبداعي"[3].

وقد اختلف العُلماءُ القُدامى والمُحدثين في تَقسيمِ الجُملة؛ ولسنا هنا بصدد التَّطرق إلى التَّفاصيل؛ ما يمكن توضيحه هو أنّ بعض العُلماءِ المُحدثين ساروا في ركب علماء النَّحو السابقين في **تعريف الجملة** وَحَدِّها: ‹‹ الكلام أو الجملة هو ما تَرَكَّب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مُستقلٌ›› سواءً أَقُسِّمَت إلى (فعلية واسمية) أم إلى (مسند ومسند إليه) [4].

---

(1)- ينظر: شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، (ط1 ،1992)، (ط2 ،1982)، ص: 138.

(2)- ينظر: اللغة والأدب مجلة علمية أكاديمية، السابق نفسه، مقال نور الدين السد، ص: 119؛ وينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية" دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص: 97.

(3)- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994، ص: 107.

(4)- ينظر: فتحي عبد الفتاح الدّجني: الجملة النحوية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1987، ص:17 وص:35؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان والمعاني والبديع"، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993، ص: 55، 57.

يُلاحَظُ من خلال دراسة قصيدة **التّأشيرة** أنّ **هشامَ الجخ** يُعبّرُ عن تَجْرِبَةٍ لها من الخُصوصية ما يدفع به إلى اختيار التَّراكيب اللُّغوية، التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، بل يُحوِّرُ في بعضها بما يخرجها عن المألوف ‹‹ والخاصيّة الأسلوبيّة نوع من الخروج على الاستعمال العادي للّغة، بحيث ينأى الشَّاعرُ أو الكاتبُ عمّا تقتضيه المعايير المقرّرة في النِّظام اللُّغوي ››[1]، ويُصَاحِبُ هذا الخروجُ خروجٌ موازٍ له في المنظور الدّلالي، وهذا مقصد **الجخ** الذي يُحاولُ أنْ يعبّرَ عنه في سياق قصيدتِه.

2- العدول الأسلوبي:

2-1- مفهومه عند القدماء والمحدثين:

2-1-1- العُدول عند القدماء:

‹‹ هو طريقة أداء المعنى بالخروج على مألوف الصياغة، والعُدول من حال إلى حال؛ وقد تعدَّدت المُصطلحات المُعبِّرة عن هذه الظَّاهرة عند القدماء بـ(مُخالفة مقتضى الحال، والمجاز، والنَّقل، بالإضافة إلى العدول)›› [2].

2-1-2- العدول عند المحدثين:

‹‹ أمّا المُحدثون فقد عبّروا عنه بـ(الانزياح، والانحراف، والانتهاك، والمخالفة، وخرق السُّنن، والإزاحة، والمفارقة)، وعَنَوا بها رَصْدَ انحراف الكلام عن نسقه المِثَالي المَألوف›› [3].

فهو الانتهاك الذي يحدث في الصياغة، والذي يُمكِنُ بوساطته التَّعرف على طبيعة الأسلوبِ، بل ربّما كان هذا الانتهاكُ هو الأسلوب ذاتُه،أو قد يصبح هذا الانحرافُ يوماً نمطاً

---

(1)- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب"بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا"، دار المريخ، الرياض، طبعة 1989، ص: 139.

(2)- نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 205.

(3)- ينظر: نادية رمضان النجار، المرجع نفسه، ص: 206، 207؛ وينظر: خيرة حمزة العين: شعرية الانزياح، ص: 03، 05.

مألوفاً هو الآخر[1] ، وما ذلك إلا لأنّ الأسلوبيين نظروا إلى اللّغة في مستويين:

أ- مستواها المثالي: الأداء العادي.

ب- مستواها الإبداعي: الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها.

فالمستوى العادي (Normal Usage) هو الذي يعتمد النَّحو التَّقعيدي في تشكيل عناصره، كما يعتمدُ اللُّغة في تنسيق هذه العناصر؛ أمّا المستوى غير العادي(الفنِّي Artistic Usage) ، فهو الذي يعتمد على خرقِ القاعدةِ اللُّغويَّةِ[2].

3- تجلّي ظاهرة العدول الأسلوبي:

تنوّعت أشكال العدول في أسلوب قصيدة التَّأشيرة فمنها:

3-1- العدول عن ضمير المُتكلِّم إلى المُخاطب"الالتفات":

وهذا ما يعرف ‹‹ **بالالتفات:** وهو فنٌّ من البلاغة، ملاكه الذَّوق السَّليم، والوُجدان الصَّادق، ويُلَقَّبُ (بشجاعة العربيَّة) لأنّ فيه ورود المواد الصعبة، واقتحام مضايق الأساليب››[3] ؛ وحقيقته التَّعبير عن المعنى بطريق من الطُّرق الثَّلاث: التَّكلم، والخطاب والغيبة ؛ بمعنى‹‹ يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى المتكلم[...]؛ وذلك لأنّ الكلامَ إذا نُقِلَ من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ كان ذلك أحسن تَطْرِيَة لنشاط السَّامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ›› [4]؛ ومن أمثلة **الالتفات** قوله:

أ- كبرت أنا.. وهذا الطفل لم يكبر

---

(1)- نادية رمضان النجار، علم لغة النّص والأسلوب، ص: 207؛ وينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص: 191.

(2)- نادية رمضان النجار،المرجع السابق، ص: 207.

(3)- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان و المعاني والبديع"، ص: 141.

(4)- نادية رمضان النجار، المرجع السابق، ص: 209؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي، السابق نفسه، ص: 142،141؛ وينظر: خيرة حمر العين: شعرية الانزياح"دراسة في جماليات العدول"، ص: 230.

تقاتلنا طفولتنا[1].

والمُراد بالمعنى هو ذات الشاعر، فقد عدل عن التَّكلم إلى الغيبة (كبرتُ أنا...يَكبر)، وكأنّه يريد أن يقولَ: أنّه حين كَبُرَ كان ذلك الطفل الذي يحمله في صدره –حلمه– مغيبا عن عالمه الواقعي، كما أنّه عدل من الغيبة إلى المتكلمين (تقاتلنا طفولتنا)، لأنّ الأمر مُعَمَّمٌ على كلّ شابٍ عربيٍّ نشأ وتربّى وتعلّم مبادئَ لم يجدْهَا مجسدةً في كبره، فأحدث هذا صراعاً داخلياً حادًا، وولّد في نفسه ضجيجاً صاخباً لا يسمعه غيره.

وكذا قوله:

ب– سيبقى الطفل في صدري يعاديكم...يقاضيكم

تقسّمنا على يدكم فتبّت كلّ أيديكم

أنا العربيُّ لا أخجل[2]...

انتقل الشَّاعر من الحديث عن نفسه بضمير الغيبة (سيبقى، يعاديكم، يقاضيكم) إلى الحديث بضمير جمع المُتكلِّمين (نا)، وكان يعبّر عن شخصه، وفي الوقت نفسه كان لسان الجماعة، لأنّ ما يحس به هو مُتواجد في وجدان كلّ عربيّ.

3-2- العدول عن المفرد إلى الجمع:

كما أنّه عدل عن المفرد إلى الجمع– في المقطع السابق نفسه – في قوله:

تقسّمنا على يدكم فتبّت كلّ أيديكم[3]؛ ويَتَجَلَّى ذلك في كَلِمَتَيْ(يدكم وأيديكم)، لأنّ اتفاق الحكّام على موقف الخذلان ، جعلهم وكأنَّهم يدٌ واحدةٌ كانت سببا في تأزم الوضع العربيّ

---

(1)– جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114؛ وينظر: هشام الجخ "هويس الشعر العربي": الديوان الأول2017 التأشيرة، دار الأجيال، القصيدة رقم 06، توزيع وألحان: محمد سعد youtupe .

(2)– المصدر السابق، ص: 114، 115.

(3)– المصدر نفسه ، ص: 114.

، ليدعوَ عليهم بتحدٍّ، وعلى كلِّ الأيادي الخارجية التي تدعمهم وتُسَيِّرُهم وتُقَرِّر بَدَلَهم.

3-3- العدول عن خطاب ما لا يَعْقِلُ إلى مَن يَعْقِلُ أو العكس: ويظهر ذلك في قوله:

وخافُوا

إنّا هذا الشَّعبَ حَمَّالٌ

وإنّ النُّوق إنْ صُرِمَت

فَلَنْ تجدَ لها لبناً ولن تجدَ لها ولداً

أحذركم

سنبقى رغم فتنتكم فهذا الشعب موصول[1]

انتقل الشاعر من الحديث عن الشعب وتحمُّله إلى الحديث عمّا لا يعقل(النُّوق)، ليبيّن مدى تحمّل الشّعب، وأنّ عواقبَ كبته ولجمه ستكون وخيمة، فقد يتولّد عنهما انفجار ذات يوم لا يمكن صدّه، لأنّ للصبرِ والتَّحَمُّلِ حدٌّ لا يُمكنُ تَجاوُزَه، ليَنتقِلَ بعدها من الحديث عن النُّوق إلى الشّعب، ومن ضمير المفرد المُتكلِّم (أحذّركم) إلى جمع المتكلمين (سنبقى) في السياق نفسه.

3-4- العُدول عن اللَّفظ المألوف إلى اللَّفظ الغريب:

ويظهر ذلك في قوله:

أ- سنبقى رغم فتنتكم فهذا الشعب موصول

حبائلكم -وإن ضعفت- فحبل الله مفتول[2]

جمع الشاعر كلمة "حبل" بكلمة غريبة هي "حبائل" وعدل عن الجمع المألوف وهو "حبال" وقد يكون السَّبب هو استقامة الوزن، وكذا ليبيّنَ أنّ من يتمسّك ويعتصم بحبل الله سينتصر لا محال، وقد أخذ المعنى من سورة **آل عمران** في قوله تعالى: { وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)- المصدر نفسه، ص: 116.

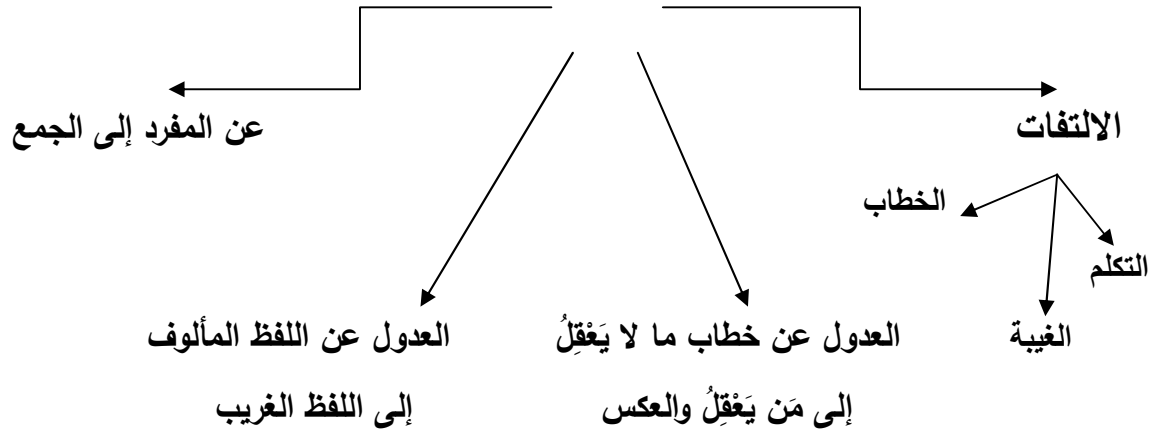
وَلَا تَفَرَّقُواْ } [1]، وهذا التَّوظيف نسمِّيه بلاغيّاً **بالاقتباس**؛ كما أنّه وظّف كلمةً غريبةً دخيلةً على العربيَّة في قوله:

ب- ملأتم ديننا كذبا وتزويرا وتأليفا

أتجمعنا يد الله وتبعدنا يد الفيفا؟[2]

الفيفا* هذه الكلمة الدَّخيلة على العربيَّة عدل بها عن العبارة التالية: الاتِّحاد الدَّولي لكرة القدم، ووظفها بالمختصر المُتداول في المجتمع والمتعارف عليها، وهو**(الفيفا)**، حتى يستقيم له الوزن أولا، ويحقِّق التَّوازي الصَّوتي بين كلمتي**(**تأليفا، الفيفا**)** ثانيا ، فقد كان يصوّر الواقع وما حدث-حينها-، ويَقصدُ تلك الفُرْقَةَ والمُشادّات الكلاميَّة التي حدثت بين مصر والجزائر من أجل كرة القدم، وفعلا نجحَ الغربُ والأعداءُ في إقناعِ العرب أنّ النَّجاحَ الحقيقيَّ هو ما يتمّ إحرازه في كرة القدم فقط -التّأهُّل-، ليشعروا بالفخر ويكتفوا بذلك النَّجاح المزعوم، ويُغنيهم زَهْوُهُ عن نجاحات حقيقيَّة التي من شأنها أن تُزِيحَ عنهم غشاوة التّبعية، وترفعَهم للقمَّة فِعْلِياً، وتُغَيِّرَ واقعَهم للأفضل.

من أشكال (العدول) في القصيدة



---

(1)- سورة آل عمران، من الآية: 103.

***الاتحاد الدولي لكرة القدم** :بالفرنسية(Fédération Internationale de Football Association) ويعرف اختصارًا باسم (**الفيفا**: FIFA)، وهي الهيئة المنظمة للعبة كرة القدم في العالم، تأسست في: 2 مايو1904؛ ينظر: الاتحاد الدولي لكرة القدم /https//ar.wikipedia.org/wiki.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 115.

ثانيا: عدول الأسلوب الخبري والإنشائي:

1/ العدول في الأسلوب الخبري:

‹‹ ليس في تراكيب اللّغة العربيَّة ولغات العالم إلا لونين من الكلام: خبر و إنشاء.

1- فالخبر: قول يحتمل الصدق والكذب، ويَصِحُّ أن يُقال لقائله: إنّه صادقٌ فيه أو كاذب››[1]، لكنَّ الصِّدق والكذب ليس من معيار أخلاقي بل من معيار مطابقته للواقع أو عدم مطابقته[2].

2- أضرب الخبر: وقسّمها البلاغيون إلى ثلاثة أضرب:

2-1- خبر ابتدائي: هو الجملة الخبرية الخالية من أدوات التَّوكيد لخلو ذهن السَّامع من أي حكم، مثل: **الجَوُّ صَحْوٌ.**

2-2- خبر طلبي: وهو الجملة الخبرية المؤكَّدة بأداة توكيد -واحدة- لمن يشكّ في الحكم أو يتردّد، مثل: **إنّ الجوَّ صَحْوٌ.**

2-3- خبر إنكاري: وهو الجملة الخبرية المؤكَّدة بمؤكِّدين فأكثر لمن كان مُنكِرا للحكم، مثل: **إنّ الجَوَّ لَصَحْوٌ**[3]؛ وبالتّالي يتحدَّدُ ضرب الخبر حسب حالة المتلقي وما يتطلبه من مؤكدات.

3- أدوات التَّوكيد: ويكون التَّوكيد بـ: **"أنّ"، و"إنّ"، ولامِ الابتداءِ، وأَحْرُفِ التَّنبيهِ، والقسمِ، ونوني التَّوكيدِ، والأحرفِ الزَّائدةِ، والتّكرارِ، وقد، و"أمّا" الشَّرطيةِ.**

4- الغرض من إلقاء الخبر:

---

(1)- بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد "علم المعاني"، ج1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، (ط1،1979)،(ط4، 1995)، ص: 53 ؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993، ص: 43،44.

(2)- ينظر: حفني ناصف...(وآخرون): دروس البلاغة، دار غراس، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004، ص: 35.

(3)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية"نحو وصرف.بلاغة .عروض"، الرضا للنشر والتوزيع، بانتة الأوراس، د(ط،ت)، ص: 50؛ وينظر: بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد"علم المعاني"، ص: 67،68.

إنّ الحديثَ عن الخبر وقوفا عند الرؤى البلاغية ينطلق من **أصل الفائدة؛** بمعنى أن يُلقى لأحدِ غَرَضَين:

أ- إفادة المخاطب الحكم الذي تضمَّنته الجُملة، ويُسمَّى ذلك **فائدة الخبر**.

ب- إفادة المخاطب أنّ المُتكلِّم عالم بهذا الحكم، ويُسمَّى ذلك **لازم الفائدة**[1].

إلا أنّ فائدةَ الخبر قد تخرج عن أحد ذينك الغرضين، يستهدفها المُنشئ وسياق الكلام[2]، بمعنى –خروج الخبر عن مقتضى الحال– منها: الدّعاء، التّعجب، الاستنكار، التّحدي.

5- عدول الأسلوب الخبري أو(خروج الخبر عن مقتضى الحال):

5-1- العُدول بالأخبار إلى معنى الدعاء:

تقسّمنا على يدكم فتبّت* كلّ أيديكم[3]

عدل الشَّاعر عن الإخبار إلى الدُّعاء على الحكّام بالخُسران والخيبة، لضلال مساعيهم وتخاذلهم، ومواقفهم السلبية التي يندى لها الجبين الإنسانية، فقد كان للحكّام يدٌ في انقسام العرب وتفرّقهم؛ وفي هذا العدول نجد **اقتباسا من القرآن** في لفظة: " **تبّت**".

5-2- العدول بالإخبار إلى معنى التعجب:

نُوَلِّي جَهْلَنَا فينا...وننتظرُ الغبَا مَخْرَجْ[4]

الأسلوب الخبري هنا تَنَزَّلَ منزلةَ التَّعجبِ، فقد تعجَّب الشّاعر من كَوْنِ الشَّعب يَخْتَارُ جلادَه وينتظرُ منه الرَّحمةَ، ويَنْتَخِبُ ويُوَلِّي من ليس أهلاً للحُكْمِ ليُقَرِرَ مصيرَه المحتومَ

---

(1)- علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة"البيان والمعاني والبديع"ودليل البلاغة الواضحة، دار قباء الحديثة، القاهرة، الطبعة الشرعية،2007، ص: 248.

(2)- ينظر: نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 212.

* ينظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تعليق هاني الحاج،المكتبة التوفيقية، مصر، مج 4/ج7، ط11، 2013، ص:337."سورة المسد".

(3)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114،116.

(4)- المصدر نفسه، ص: 116.

المُحدَّدَة عواقبُه مُسْبَقاً؛ وعليه هذا العدول عن الخبر فرضَه مقتضى الحال، الذي استهدفه المُنْشِئُ "الشَّاعر"، وهو الحيرة والتَّعجّب، الذي يصل إلى حَدِّ السُّخرية من خضوع الرّعيّة.

5-3- العدول بالإخبار إلى معنى الاستنكار والتذمّر:

سُقِينَا الذُّلَّ أوعيةً سُقِينَا الجَهْلَ أَدْعِيَةً

مَلَلْنَا السقي والساقي[1]

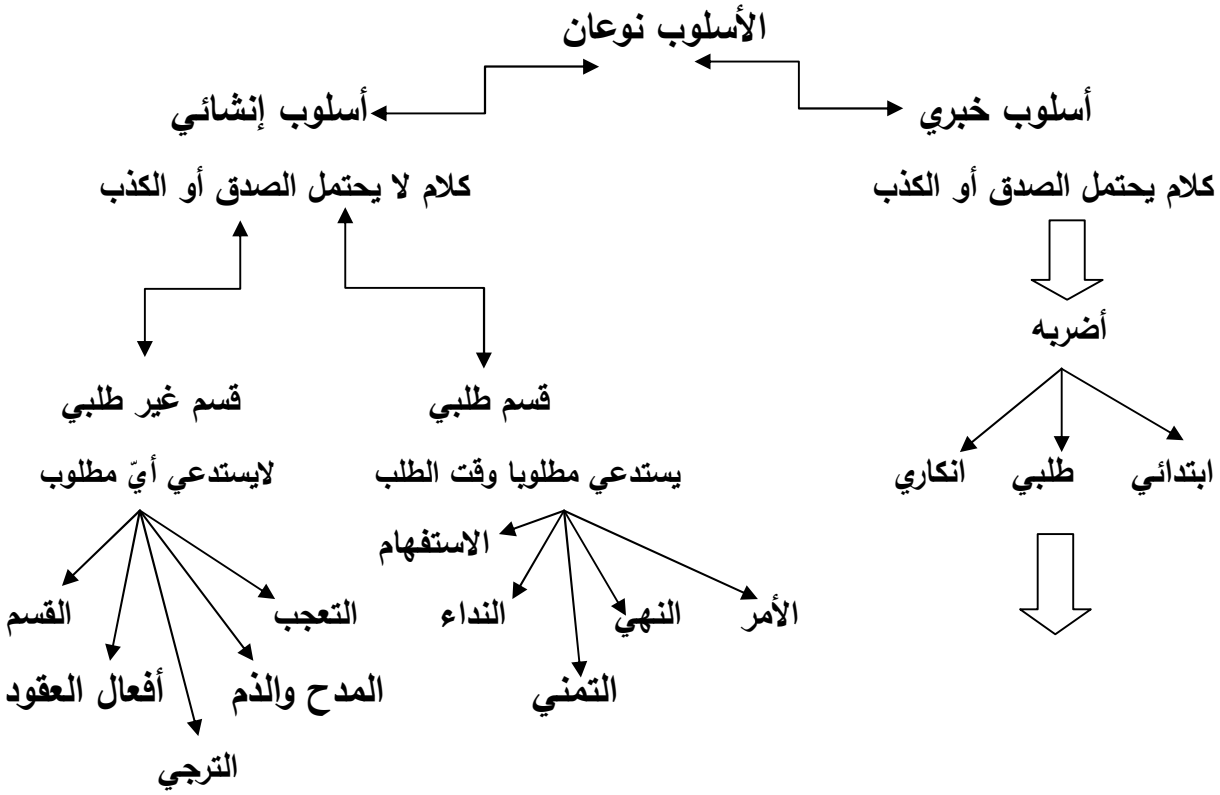
فقد عدل عن الإخبار إلى استنكار وتذمّر الرعيّة من حكّامه، وتحقير مواقفهم المُخزية.

5-4- العدول بالإخبار إلى التَّحدي والأمل:

سأكبر تاركا للطفل فرشاتي وألواني...وسيبقى يرسم العربيَّ ممشوقاً بهامته[2]

فقد عَدَلَ عن الإخبار إلى إظهار التّحدي والأمل في تحقيق ذلك الحلم، الذي يحمله في صدره، والذي سيصبح واقعا يوما ما؛ وغيرها ذلك من أمثلة العدول في الأسلوب الخبري.

مخطط الأسلوب-الخبري والإنشائي- وأنواعه وأغراضه



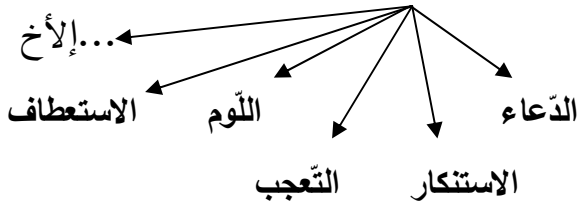
(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)- المصدر نفسه، ص: 116.

الغرض من الخبر

فائدة الخبر **لازم الفائدة**

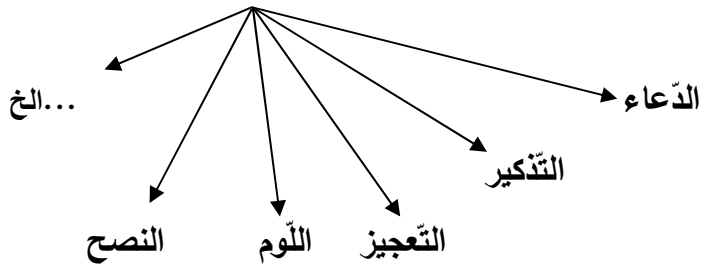
خروج فائدة الخبر أخرى يستهدفها السياق(العدول):



الغرض من الإنشاء

حقيقي **غير حقيقي**

(حسب نوعه) **(يستهدفه السياق)**



(نماذج عن عدول الأسلوب الإنشائي)

(نماذج من عدول الاستفهام)

تجاهل العارف

(السخرية) **(الاستنكار)**

(نماذج من عدول الأمر)

(إلى النهي) **(إلى النصح)** **(عدول جواب الأمر عن الجمل=**

=الفعلية إلى جملة اسمية مؤكدة)

(نماذج من عدول النداء)

عدول جواب النداء عن الأمر إلى الاستفهام **نداء القريب بأدوات البعيد والعكس**

2/ العدول في الأسلوب الإنشائي:

1- الإنشاء:‹‹ هو كلٌّ كلامٍ لا يَصِحُّ أن يُقَال لِصَاحِبه: إنَّه صادقٌ فيه أو كاذبٌ..؛ أو هو كلامٌ لا يَحْتَمِلُ الصِّدقَ أو الكذبَ لِذَاتِه ››[1].

2- وينقسم الإنشاء إلى :

2-1- قسم طلبي: ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلا وقت الطَّلب؛ وهو خمسة أنواع: الأمر، والنَّهي، والتَّمني، والاستفهام، والنِّداء.

2-2- قسم غير طلبي:

ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب؛ وهو أنواع كثيرة، منها: صيغ المدح والذّم، والعُقود، والقسم، والتَّعجب، والرَّجاء، ورُبَّ وكم الخبريَّة[2].

أمّا "الذي يهتمّ البليغ بالبحث عنه فهو القسم الأول، لأنّ فيه من المزايا واللّطائف ما ليس في القسم الثاني"[3].

3- العدول في الإنشاء الطلبي:

3-1- الأمر والعدول عنه:

الأمر: ‹‹ الأمر هو طلب حصول الفعل بصيغ محددة على سبيل الاستعلاء››؛ وله أربع صيغ: فعل الأمر(اُصْمُتْ)، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر(لِتَصْمُتْ)، واسم فعل الأمر(صَهٍ)، والمصدر النائب عن فعل الأمر(**حفظاً لوحدتكم أبناء يعرب**)[4].

---

(1)- نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 217؛ وينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة "البيان والمعاني والبديع" ودليل البلاغة الواضحة، ص: 237.

(2)- ينظر: نادية رمضان النجار، المرجع نفسه، ص: 217 ؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان والمعاني والبديع"، ص: 61 ؛ وينظر: علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة و دليل البلاغة الواضحة، ص: 277.

(3)- أحمد مصطفى المراغي، المرجع السابق، ص: 61.

(4)- ينظر: نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 220 ؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي: المرجع السابق، ص: 75.

الأصل في صيغة الأمر أن تُفيدَ الإيجابَ، أي طَلَبُ الفِعْلِ على وجهِ اللُّزومِ؛ وما عداه يحتاجُ إلى قرائنَ أُخرى تُستفَاد من سياق الكلام؛ بمعنى يُمكنُ التَّعرف على المعاني السِّياقيَّة التي تُنتجها(صيغة الأمر)، وهي تُنْتَجُ-غالبا-عن طريق الخروج عن دلالة الاستعلاء التي تُلازم بنية الأمر في مستواها القاعدي[1]، **ومن ذلك العدول:**

3-2- عدول جواب الأمر عن الجملة الفعلية إلى جملة اسمية مؤكدة: كما في قوله :

وخافوا

إنّ هذا الشعبَ حمّالٌ... وإنّ النُّوقَ إنْ صُرِمَت... فَلَنْ تَجِدَ لَهَا وَلَداً، ولَنْ تَجِدَ لَهَا وَلَداً[2].

فالأصل في جوابِ الأمرِ أَنْ يَكُونَ فعلاً مُضارعاً مَجزوماً لِتَرَتُّبِهِ على الطلب[3]؛ فالكلام مُوَجَّهٌ من الشَّاعر إلى الحُكَّامِ بِأَنْ يخافُوا ويحذرُوا رَعِيَّتَهم، ومن أجل هذا أَكَّدَ لهم عواقبَ الانقلاب أو نفاذَ صبرِ الشّعب الذي تَحَمَّلَ فوق طاقته، ولم يَعُدْ باستطاعته أن يُقَدّمَ ما يَسُرُّ حُكَّامَهُم أو يَكُونَ مُطِيعاً لهم بعد ذلك، فَعَبَّرَ بجملةٍ اسميةٍ مؤكدةٍ بـ "**إنّ**" ليُؤَكِدَ ويُثْبِتَ تلك الصِّفات في الرَّعيّة.

3-3- عدول الأمر إلى معنى النهي:

فَكُفُوا عن تجارتكم وإلا صَارَ مُرْتَدًّا[4].

عدل الأسلوب هنا عن معنى الاستعلاء إلى معنى النهي[5]، **فَكُفُّوا عن تِجَارَتِكُم** والمراد: لا تَتَمادَوا في تلاعبكم واستغفالكم لنا، وفي المُقابل عدل-في الجملة نفسها- في جواب الأمر عن الفعل المضارع إلى الشَّرط، في قوله: **وإلّا صار مرتدّاً**؛« فالأصل في جواب الطلب

---

(1)- ينظر: نادية رمضان النّجار، علم لغة النص والأسلوب، ص:221 ؛ وينظر:علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة"البيان والمعاني والبديع"، ص:291؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة"البيان والمعاني والبديع"، ص: 75.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116

(3)- نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 221.

(4)- المصدر السابق، ص:116.

(5)- نادية رمضان النجار، المرجع السابق، ص: 221.

أن يكونَ فعلاً مضارعاً ›› ولكنّ أسلوبَ الشَّاعر هنا عدل عن الفعل المضارع في التَّركيب الطلبي بـ (إلّا + فعل ماضٍ دال على الصيرورة = الجزاء)، و‹‹هذا الإبدال الغرض منه تحقيق مغزى دلالي لا يحقّقه الفعل المضارع، فالجواب هنا قد أفاد دلالة الافتراض›› [1] في "**إلا**" حيث ترتّب بين حدثين أحدهما فعل "صار" والآخر الجزاء، والمُتكلِّم قد أحسن اختيار الأداة، لذلك نَهَاهُم عمّا يقومون به لأنّ العواقب وخيمة وهي الرّدّة السياسية والقانونية.

3-4- عدول الأمر إلى معنى النصح:

"**اعتصموا بحبل الله" و اتّحدوا**[2]

نرى أنّ الشَّاعر يَستثمِرُ قداسةَ القرآن ويقتبسُ منه، والدَّليل على ذلك أخذه من سورة آل عمران، قوله الله تعالى:{واعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيْعاً وَلَاْ تَفَرَّقُواْ}، وهذا يدلّ على تشبّعه بالثَّقافة الدِّينية وتمسّكه بالشريعة الإسلامية؛ والفعلان (اعتصموا واتحدوا) عَدَلَ بهما الشاعر عن الأمر على سبيل الاستعلاء إلى النُّصح، لأنّه من يَسْتَمْسِك بحبل الله لا يُفْتَنُ ولا يَكَلّ، ولا عن الطَّريق الصَّحيح يَضَلّ؛ وهذا وإنْ دلّ على شيء إنّما يدلّ على تأثُّره العميق بالقضية العربيَّة، والتَّشتّت الحاصل بين الإخوة، لذا عمدَ الشاعرُ إلى إقامةِ الحُجّةِ على الحكّام الذين خالفت أقوالهم أفعالهم.

4- النِّداء والعدول عنه :

4-1- النِّداء: هو دعوةُ المخاطبِ بحرفٍ نابَ مَنَابَ فعلٍ كـ (أدعو)[3]، ويَصْحَبُ في الأكثر الأمرَ والنّهيَ، والغَالِبُ تَقَدُّمُه وقد يَتَأَخَّرُ[4] بمعنى لا يكونُ في الصدارةِ دائماً.

4-2- أدوات النّداء: أدوات النداء **ثمانٍ** وهي : **يا** و**الهمزة** و**أيْ** و**آي** و**آ** و**أيا** و**هيا** و **وا.**

---

(1)- ينظر: نادية رمضان النجار،علم لغة النص والأسلوب، ص: 226.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(3)- أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة "البيان والمعاني والبديع"، ص: 81.

(4)- ينظر: حسيني عبد الجليل : البلاغة العربية"المعاني والبيان والبديع"، ص: 185.

وهي في الاستعمال **قسمان:**

أ- **الهمزة وأيْ للقريب.**

ب- **باقي الأدوات للبعيد**[1].

قد ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة وأيْ، إشارة إلى قربه من القلب، وحضوره في الذهن، وقد ينزل القريب منزلة البعيد، فينادى بغير **الهمزة** و**أيْ** إشارة إلى علو مرتبته أو انحطاط منزلته أو غفلته أو شرود ذهنه؛ يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى تستفاد من القرائن، كالزجر والتحسّر والإغراء...[2].

وقد يتحقّق العُدولُ عَبْرَ تَبَادُل هذه الصِّيغ والمواقع، وأدوات النِّداء نائبة عن فعل تقديره (أدعو أو أنادي)، أي أنّها تَتَحوَّلُ في البنية العميقة إلى فِعْلٍ يَدُلُّ على الطلب، وقد يُراد بالنِّداء من دون أداة لإفادة التَّقريب والمُلاطَفَة[3].

4-3- العدول عن النِّداء :

4-3-1- العدول عن نداء القريب إلى البعيد:

أيا حكّام أمّتنا سيبقى الطِّفل في صدري يعاديكم...يقاضيكم[4]

الحكّام هم سادة الأمة وقادتُها ولَهُم مكانةٌ مرموقةٌ في المجتمع، والأمرُ كُلُّه يرجع إليهم-بعد الله-، إلّا أنّ الشاعرَ أثناءَ ندائِهم عَدَلَ عن صيغة ما يَخْتَصُّ بالقريب إلى صيغة ما يَخْتَصُّ بالبعيد (أيا)، لأنّ تصرفاتهم وتخاذلهم وخيبة أملّ الرعيّة فيهم، عمّق الهوّة بينهما فتغيّرت مكانتهم في قلوبهم، وانحطّ شأنهم، والدَّليل على ذلك جواب النِّداء الذي يحمل تَحَدٍّ واستعلاء وتهديد من شخص خاب ظنّه فيمن وثق بهم، ونكثوا العهد والوعد وعاثوا في حلمه

---

(1) – حسيني عبد الجليل : البلاغة العربية"المعاني والبيان والبديع"، ص: 71.

(2)- ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة"البيان والمعاني والبديع"، ص: 343 ؛ وينظر: الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط3، 2004، ص: 140.

(3)- نادية رمضان النجّار: علم لغة النص والأسلوب، ص: 232.

(4)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 115.

الجميل وفي عالمه فساداً.

4-3-2- عدول جواب النِّداء عن الأمر إلى الاستفهام:

الأصل في جواب النِّداء أن يَكونَ جملة فعليَّة طلبيَّة[1]؛ إلا أنّ أسلوبَ القصيدةِ عدل عن الجملة الفعلية في جواب النِّداء إلى الجملة الاستفهاميَّة في قوله:

أيا حكام أمّتنا

ألستم من نشأنا في مدارسكم

تعلّمنا مناهجكم[2]

استنكر الشاعر واندهش ممّا رآه من الحكّام العرب، الذين زرعوا في النشء مبادئ وقيم لم تتجسد البتَّة في الواقع بسببهم؛ بمعنى نكثوا كلّ ما قدموه من مناهج ووعود.

5- الاستفهام والعدول عنه:

5-1- الاستفهام: ‹‹الاستفهام هو طلب فهم شيء لم يتقدَّم لك علم به›› [3]، وهو بمعنى الاستخبار ؛ وقيل الاستخبار ما سبق أولاً، ولم يُفهمْ حقَّ الفهم، فإذا سألت عنه ثانيا كان استفهاما[4].

5-2- أدواته: (الهمزة، وهل، وما، ومن، وأيّ، وكم، وكيف، وأين،وأنّى، ومتى، وأيّان)[5].

وتنقسم بحسب الطَّلب إلى ثلاثةِ أقسامٍ:

أ- ما يُطلب به التّصوّر تارة، والتّصديق أخرى، وهو"الهمزة".

ب- ما يُطلب به التّصديق فحسب، وهو"هل".

---

(1)- نادية رمضان النّجّار، علم لغة النص و الأسلوب، ص: 233.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(3)- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة "البيان والمعاني والبديع"، ص: 63.

(4)- نادية رمضان النجار، المرجع السابق، ص: 228 ؛ وينظر: حسني عبد الجليل: البلاغة العربية، ص: 156،157.

(5)- نادية رمضان النجار، المرجع السابق، ص: 227 ؛ وينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص: 312.

ج- ما يطلب به التّصوّر فحسب، وهو الباقي[1].

ونعني **بالتّصور**: وهو إدراك المُفرَد، كقولك: "أعليٌّ مسافرٌ أم خالدٌ"؟ تَعتقِدُ أنّ السَّفرَ حَصَلَ من أحدهما ولكن تَطْلُبُ تعيينَه، ولذا يُجابُ بالتعيين، فيُقال: "عليٌّ" مثلا.

أمّا التّصديق: وهو إدراك النِّسبة، نحو: "أسافر عليٌّ"؟ تَستفهِمُ عن حُصولِ السَّفَرِ وعَدَمِهِ، ولذا يُجَابُ بـ "نعم" أو "لا"[2].

أبرز المدقّقون في الدِّراسات القرآنية وغيرها، أنّ أدواتِ الاستفهام لا تتوقف عند المعاني الأصلية التي ينتهي إليها أسلوب الاستفهام الحقيقي، الذي يتطلّب إجابةً محدّدةً، ولكن الاستفهام قد لا يبحث عن إجابة محدّدة، وإنّما يبحث عن تصوّر ما للمتكلِّم دون أن يستفسر عن شيء؛ وبهذا يخرج أسلوب الاستفهام إلى أسلوب مجازي لا يطابق في دلالته المجازية الدلالة الحقيقيَّة، فيصبح بمعنى الخبر، لا بمعنى الإنشاء[3]؛ بمعنى قد يتجاهل السائل معرفته للحقيقة، ويوجّه سؤالا ما لا بهدف طلب الاستفهام أو الاستخبار، وإنّما لغرضٍ آخر يُفْهَمُ من سياق الكلام ومن ذلك: الاستنكار ، اللّوم، السّخرية، العتاب، التّذكير...

5-3- إفادة الاستفهام معنى الاستنكار واللّوم:

ألستم من نشأنا في مدارسكم؟...ألستم من تعلّمنا على يدكم[4].

عدل الشاعر عن الاستفهام وطلب الإجابة إلى معنى الاستنكار، فقد استنكر موقف الحكّام الذين خذلوا رعيتهم، كما أنّه زاح عن الاستفهام وطلب الإجابة إلى لومهم، لأنّهم خالفوا كلّ المبادئ التي زرعوها في المدارس من خلال المناهج المبرمجة لتعليم النَّشء.

5-4- إفادة الاستفهام معنى التهديد والاحتقار:

---

(1)- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص: 312.

(2)- حفني ناصف...(وآخرون): دروس البلاغة، ص: 37، 38.

(3)- نادية رمضان النجار: علم لغة النص و الأسلوب، ص: 229.

(4)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

أتسمعني جحافلكم...

أتسمعني دواوين المعاقل في حكومتكم[1].

عدل الشَّاعر –في هذين المثالين– عن الاستفهام إلى تهديد الحُكّام والتَّقليل من شأنهم، لأنّهم حطّموا تلك المكانة التي كان يُكنّها لهم بسبب تخاذلهم، وأكاذيبهم التي جرعوها إياه في صغره، فعندما كبر كانت خيبته بحجم الحلم الذي رسمه، وهذا ما جعله يتحدّث معهم باستعلاء واحتقار، لأنّهم فقدوا سلطتهم على رعيّتهم، وفقدوا ذلك الوثاق المتين ألا وهو الثقة.

5-5- إفادة الاستفهام معنى التَّعجب والإنكار:

لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا؟! ... لماذا تحجبون الشمس بالأعلام؟![2]

كما أننّا نجد في موطن آخر عدول الشاعر بالاستفهام إلى معنى التَّعجب، فهو يفيد التَّقرير والإنكار والتَّعجب، فقد أقرّ حقيقةَ العلاقة بين الدُّول العربيَّة التي بات يسودها الفُرْقَة الشَّتات فبعدما كنّا نحمل راية واحدة وهي العروبة، أصبح كلّ بلد مستقل بعَلَمِه ورَايَتِه، وقد ساهمت كثرت الأعلام في **حجب شمس العروبة الموحّدة**، كما أنّه يستنكر هذه الحالة التي آلت إليها أمتنا، وكان سببها الحكّام وكلّ هذا أثار في نفسه تعجُّبا واستغرابا جَهَلَ حقيقته، فإن كان هذا ما فعله ولاة أمورنا بأمّتنا.. فماذا ننتظر من الأعداء...؟!

ثالثا: التَّقديم والتَّأخير وعلاقته بالانحراف التركيبي:

1- ماهية التقديم والتأخير:

ارتبط التَّقديم والتَّأخير بالشِّعر منذ نشأته، وقد اهتمَّ النُّقاد بتتبّعه؛ **فعبد القاهر الجرجاني** يرى« أنّه بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التّصرّف بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعه، ويُفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُفُ لَدَيْكَ موقِعُهُ ثمّ تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولطُفَ عندك، أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ، وحُوِّلَ اللَّفظُ من مكانٍ

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)- المصدر نفسه، ص: 114.

إلى مكان›› [1]؛ وبالتّالي قد يزيغُ التَّركيبُ عن أصله لغرضٍ ما يفرضه السِّياق والذَّوق الأدبيّ.

و‹‹ يمثّل التّقديم والتّأخير واحداً من أبرزِ مظاهر العدول في التَّركيب اللّغوي، ليحقِّقَ غرضاً نفسيّاً ودلالياً يقوم بوظيفةٍ جماليةٍ باعتباره ملمحاً أسلوبياً خاصا، ويتمُّ عن طريق كسر العلاقة المألوفة بين المسند والمسند إليه، وفي الجملة ليضعَها في سياقٍ جديدٍ وعلاقةٍ مميَّزةٍ›› [2].

وممّا سبقَ يتّضِحُ أنَّ التَّقديمَ والتَّأخِيرَ قد يُخْرِجُ الكلامَ من منطقِ النَّثرِ إلى منطقِ الشِّعر في خُصُوصِيَّةٍ مُحَبَّبَةٍ؛ كما أنّ في تقديمِ ما حقّهُ التَّأخير وتأخير ما حقّه التَّقديم بالقياس المعياري، ينطوي على مفارقة ثقافيَّة يقتضيها المقام، تتّضح سلبا كما تتّضح إيجابا[3].

وعليه يُعتبَرُ التّقديمُ والتّأخيرُ في ترتيبِ العَنَاصِرِ اللُّغويَّة في الخطاب الأدبي من أكثرِ مباحثِ التَّركيب تحقيقاً للانزياح؛ فيصبحُ للمُتَقَدِّمِ من الكلام دورٌ في النَّص–القصيدة– وفقاً لمقتضى الحال والمقام الذي قصده الشَّاعر في تواصله الأدبي.

2- تجلّي التَّقديم والتّأخير في القصيدة:

أ- أسبّح باسمك الله وليس* سواك أخشاه[4]

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، د(ط،ت)، ص: 106.

(2)- راشد بن هاشل الحسني: البنى الأسلوبية في النّص الشّعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص: 233.

(3)- ينظر: مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية "في لغة الشعر العربي الحديث"، ص: 207.

(4)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 113.

* **ليس:** فعل ماضٍ جامد(غير متصرف)، وهي من أخوات (كان) تدخل على الجملة الاسمية، فترفع المبتدأ ويسمى اسمها وتنصب الخبر ويسمى خبرها، ويتّصل بها الضمير فيكون في محل رفع اسمها: لَسْتُ ذاهباً [وقد حذفت ياؤه بسبب اتصاله بالضمير منعاً من التقاء الساكنين؛ فلا نقول: ليْسْتُ]؛ وتدلّ على معنى النفي؛ ينظر: علي هصيص: معجم مصطلحات وأدوات النحو والإعراب، مراجعة: عيسى المصري، دار علم الثقافة، عمان الأردن، طبعة 2017، ص: 248؛ وينظر: محمود سليمان ياقوت: النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية"طنطا"، مصر، 1998، ص: 180؛ وينظر: عباس حسن: النحو الوافي"مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة" =

والتَّقدير: **ليس*** **أخشى سواك**؛ ‹‹فهنا انتهاك للرُّتب بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى›› [1]، وعليه فالشَّاعر عدل عن التَّرتيب الأصلي، وقدّم المفعول به على الفعل، وقد أفاد هذا التَّقديم لما حقّه التَّأخير زيادة في المعنى فحسب، لأنّ تقديم المفعول–العائد على لفظ الجلالة– في هذا **لِتخصيصه** بالخشية دون سواه، لأنّ الأمر كلّه يرجع إليه، ومهما كانت قوة الحكّام و سلطانهم وجبروتهم، فإنّ أمرهم بيد الخالق، ولن يصيب المرء إلا ما كتبه الله له، وإن اجتمعت الإنسُ والجنُّ؛ وبالتَّالي نجدُ أنّ هذا التَّقديمَ أضفى ميزةً جماليةً لا سبيل إليها مع التَّأخير، وهذه الميزةُ والغرضُ المُراد حقّقا التَّخصيص والعناية بأمر المُتقدّم.

ب– بأنّ الثعلبَ المَكَّارَ مُنْتَظِرٌ سَيَأْكُلُ نَعجةَ الحَمْقَى إِذَا لِلنَّومِ ما خَلَدُوا.

يقيّد الفعل بالشرط للأغراض التي تُستفاد من معاني الأدوات الجازمة كالزمان في: متى، والمكان في: أين، والحال في: كيفما...،والأدوات غير الجازمة: إذا، لو، لولا...إلى آخر ما استوفى بيانه علم النَّحو؛ بيان هذا أنّ المقصودَ من الجملةِ الشَّرطيَّةِ عند علماء العربيَّة، إنّما هو النِّسبة التي يدلّ عليها الجزاء والشَّرط قَيْدٌ لها وسببٌ فيها[2]؛ و‹‹ تمتاز إذاً باستعمالها لغة في كلّ ما يجزم المُتكلِّم بوقوعه في الزَّمن المُقبل›› [3].

فالشَّاعر هنا عدل عن الترتيب الأصلي للجملة الشرطية وقدّم الجزاء **(الثعلب المكّار منتظر سيأكل نعجة الحمقى)** على جملة الشرط **(إذا للنَّوم ما خلدوا)** لغرض أراده وهو إظهار أنّ

= اللغوية المتجدّدة، ج1 ، دار العلوم، القاهرة مصر، د(ط،ت)، ص:505 ؛ ينظر: جرجس عيسى جبر: قاموس الإعراب، ص:96.

* **ليس:** هذا الأسلوب صحيح، ولكنّه غير شائع في الكلام القديم؛ فلا داعي لمحاكاته، والفعل والفاعل والمفعول في محل نصب خبر"ليس"، واسمها ضمير شأن ، مستتر فيها، طبقا لرأي بعض النحاة منهم ابن مالك، والأحسن في الأسلوب ونظائره(ممّا يقع فيه فعل بعد ليس..)تكون هي حرف نفي مهمل، أي لا يعمل، فليس له اسم و لا خبر، وهذا الإعراب أيسرُ وأنسب؛ ينظر: حسن عباس : النحو الوافي"مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجدّدة"، دار المعارف، القاهرة مصر، ط3، د(ت)، ص: 559.

(1)– محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، ص: 229.

(2)– ينظر: أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، ص: 134.

(3)– أحمد مصطفى المراغي، المرجع نفسه، ص: 134.

العدوَّ يترصّدُ نوم الرَّاعي عن حماية رعيّتِه لينقضَّ عليها، ويُلحقَ بها الخراب والدّمار...

وبالتَّالي ‹‹ فالجملة العربيَّة لا تَتَمَيّزُ بحتميَّة في ترتيبِ أجزائِها، والعدول عن ترتيب الأجزاء يمثّلُ نوعاً من الخروج عن اللّغة النَّفعيَّة إلى اللُّغة الإبداعيَّة، ممّا يجعل الدَّلالة تتغيّر تغيّراً يُوجِب لها المَزِيَّة والفضيلة›› [1].

رابعا: الصُّورة الشّعريّة وانزياحها :

مدخل: ورد مصطلح **الانزياح*** في كثير من الدراسات القديمة والحديثة، وقد عُرِفَ بعدّة مسمّيات، وهو يُعَدُّ مؤشر على شعريَّة الخطاب.

إنّ عُنْصُرَ (التّصوير) من العناصر الجوهريّة المولّدة للصّورة الشّعرية، إنْ لم يَكُنْ أهمَ عناصرها، وهو يُشَكِّلُ رُكناً بِنَائِياً من أركان نظريَّة الشّعر، ومن ثمّ فإنّه يَتَغَيَّرُ بِتَغَيُّرِ مُنطلقات تلك النّظرية وتحوّلاتها، في ضوء تغيّر ثقافة العصر وذوقه الجمالي، والفكري والرُؤى الشّعريّة، ولا يقف عند حدود بنية الشّعر في مستوياتها اللّغوية والدَّلالية فحسب، وإنّما يَطُولُ عَمليةَ التّلقي، التي تمثّل العلاقةَ بين الشَّاعر ومن حوله من المتلقين، سواء أكانوا نُقَّاداً أم من مُتَذَوِّقِي الشّعر، وهي علاقة تتأثَّرُ على نحو مباشر بتحوّلات الشّعريّة، من مرحلة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر[2]؛ وبالتَّالي نجدُ أنَّ الانزياحَ قد شمل الوحدة الصَّوتيَّة والنَّحوية والبلاغية–الأسلوبية وحتى الصُّورة الشعرية– وما ترتّب عن ذلك من دلالات جمالية وفنيّة تُحدثُ تأثيرا في المُتلقِّي حسب ذوقِه من عصر إلى آخر.

وعليه فالشِّعر ليس صناعةً لغويةً فحسب، وليس وصفاً للواقع، بقدر ما هو تعبيرٌ عن علاقة بين الذات، والواقع، هذه العلاقة ليست ميكانيكية–صادرة عن اللسان لا عن الإنسان– ، بل هي علاقة محكومة بحالة وجدانية مرتبطة بعاطفة صادقة وإيمان العقل والقلب معاً[3].

---

* ينظر: **العدول** عند القدماء والمحدثين ومصطلحاته (من هذا الفصل)، ص: 47.

(1)– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة مصر، ط1، 1994، ص: 229.

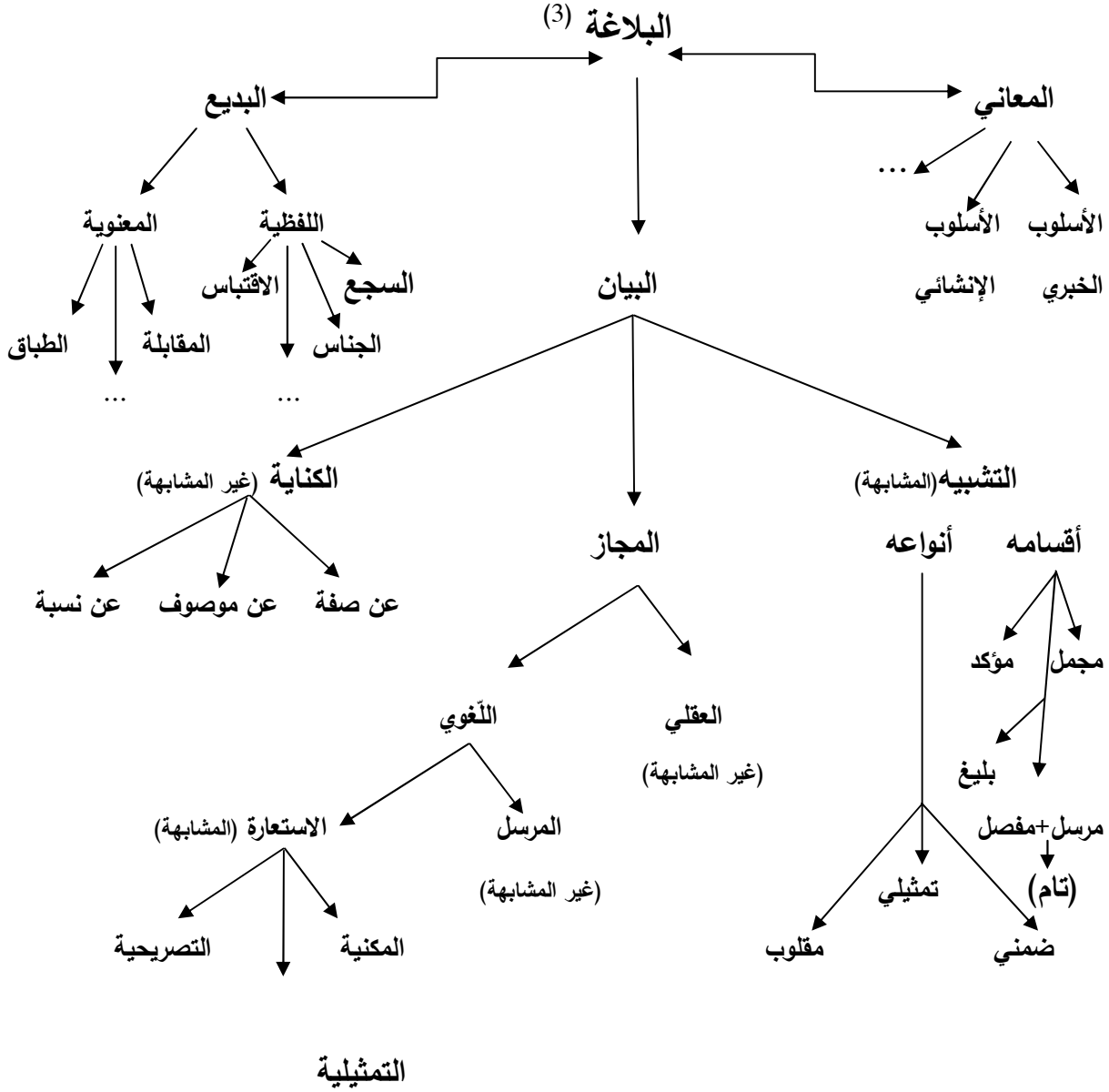
(2)– ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية"أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها"، دار الفكر، البصرة العراق، ط1، 2013، ص: 269.

(3)– ينظر: عبد الله العشي: أسئلة الشعرية" بحث في آلية الإبداع الشعري"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 158،159.

وبالتَّالي يُعتبَرُ "–الشِّعر– وسيلةٌ من وسائل البيانِ، ومعرضٌ من معارضِ البلاغةِ"[1].

والصُّورة البيانيَّة تُعتَبَرُ من أهمّ مُقَوِّمات الشِّعر، والقصيدة تستمدّ منها شاعريَّتها، وحسنُ اختيارِها وانتقاء عناصرها لَدَلِيلٌ على براعة الشَّاعر وتفرُّدِه.

تَشْتَمِلُ البلاغة على علومٍ ثلاثةٍ هي: المعاني والبيان والبديع[2].



---

(1)– الجاحظ: البيان والتبيين–الكتاب الثاني–، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط7، 1998، ص: 11.

(2)– ينظر: حسني عبد الجليل: البلاغة العربية "المعاني والبيان والبديع"، ص: 05.

(3)– إبراهيم الربيعي و محمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية"نحو وصرف.بلاغة.عروض"، ص: 48.

المجاز/ التعدّد الدَّلالي:

إنّ مفهومَ **المَجَازِ** يُحِيلُ إلى مفهوم **الحقيقة**، وهما أسلوبان إجرائيان يُمثِّلان نمطين من أنماط الأداء اللّغوي، والأسلوب الحقيقيّ أو الجاري مجرى الحقيقة، هو الأسلوب الذي تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، أي حين تُستَخدَمُ اللُّغةُ استخداماً يُؤدي دلالتَها الوضعيّة والتي لا تحمل سوى دلالتها السطحية/المعجمية؛ أمّا الأسلوب المجازي فهو الذي لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، ولكن يدلّك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللُّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض؛ ومَدَارُ هذا الأمرِ على الكناية والاستعارة والتَّمثيل[1]؛ وعليه فإنّ براعة الشَّاعر تكمن في حسن اختياره الألفاظ ودقّة انتقائها لإيصال المعنى المراد.

إنّ أهميَّةَ هذه الرؤية لا تكمن في اعتبار المجاز تقنيّة شعريّة، تمنح اللّغة قدرة على الاتِّساع الدَّلالي أو الكثافة الدَّلالية فحسب، وإنّما في قدرتها على تشكيل صور المعاني على نحو غير معهود من الدّقّة واللّطافة، ذلك أنّ الآليات الشِّعرية ليست مجرّدَ انزياح عن الاستخدام النّحوي للّغة، أو عُدولٍ عن اللُّغة المعياريَّة، وإنّما هي تقنيَّة بالغةُ الأهميَّةِ في تعميق المعاني، وتشكيلها في هيئات وصور تنوء بها لغة الخطاب اليومي، وهذا هو مدار الشِّعرية التي يتفاوت فيها الشُّعراء على حسب قُدراتهم ومَلَكَاتِهم الإبداعية[2]؛ وسعت إلى البحث عن الصُّورة الشِّعرية التي تحكمها علاقات تتّسمُ بالغرابة والمفارقة وتخطّي المألوف، وهي صور يُسهِمُ فيها الفكر والخيال البعيد، أكثر من اعتمادها على الإدراك الحسي المباشر وعلاقات الشَّبه القريب[3].

"من أنماط الانزياح المعنوي حسب **ريفاتير** مثلا: الصُّورة أو الاستعمالات المجازي للّغة"[4].

---

(1)- مسلم حسب حسن: الشعرية العربية: ص: 214.

(2)- مسلم حسب حسن، المرجع نفسه، ص: 215.

(3)- المرجع نفسه، ص: 270.

(4)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 185.

وممّا سبق يتبيّن أنّ الصُّورةَ مصطلحٌ يتضمَّنُ مفهومان: **قديمٌ** يقفُ عند حدودِ الصُّورةِ البلاغيَّةِ في التَّشبيه والمجازِ بنوعيه(اللُّغوي والعقلي) والكناية؛ و**حديثٌ** نوعان آخران هما: الصُّورةُ الذِّهنيَّةُ، والصُّورةُ باعتبارها رمزا أو انزياحا[1]...وكلّ ما من شأنه أن يرسمَ في مخيّلة المُتلقِّي لوحةً فنيّةً تُأَثِّرُ فيه، وتَأْسُرُ مَشَاعرَه وذَوقَه فتهتزّ لها نفسه، باعتبار أنّ الصُّورةَ الشِّعريَّةَ –الفنيّة– هي عُدُولٌ عن الصُّورة الحقيقيّة الواقعيّة.

1/: المجاز القائم على المُشابهة:

التَّشبيه من الصُّور البيانية، وتقوم فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي على المشابهة.

1-1- تعريف التّشبيه:

أ- **لغة:** ‹‹ هو التّمثيل، وهو مصدر مشتقّ من الفعل "شبّه" بتضعيف الباء، يقال شبّهت هذا بهذا تشبيهاً، أي مثّلته به›› [2] وبالتّالي هو التَّمثيل وعَقدُ المُشابهة بين أمرين.

ب- **اصطلاحا:** ‹‹ هو تركيب تُعْقَدُ به المُماثلة، يبيّن فيه صاحبه أنّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة الكاف ونحوها مذكورة أو مقدّرة›› [3]؛ للتَّشبيه أربعةُ أركانٍ وخمسةُ أقسامٍ و ثلاثةُ أنواعٍ[4].

1-2- أركان التشبيه: للتّشبيه أركانٌ عامةٌ حَدَّها البلاغيون بأربعة أركانٍ هي:

1-2-1- المشبّه والمشبّه به: (وهما طرفا التّشبيه).

1-2-2-أداة التَّشبيه:(اسم أو فعل أو حرف) الكاف، كأنَّ، مِثْلَ، يُشابه، يُضَارِعُ، يُحَاكي..؛

---

(1)- ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" دراسة في أصولها وتطوّرها"، دار الأندلس، ط2، 1981، ص: 15.

(2)- عبد العزيز عتيق: علم البيان "في البلاغة العربية"، ص: 61.

(3)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص: 61.

(4)- ينظر: الفصل الثاني من هذا البحث، ص: 67.

1-2-3- وجه الشّبه وهو الصِّفة أو الصِّفات التي تجمع بين الطّرفين[1].

‹‹ وأركانُه الأساسيَّة هي المُشبّه والمُشبّه به؛ لأنّ التّشبيهَ لا يقومُ إلّا بهما، فهما طرفا التَّشبيه، ولابُدَّ أن يقومَ بينهما اشتراكٌ أو اتِّفاقٌ في بعض النَّواحي حقيقةً أو ادّعاءً واختلاف في البعض الآخر›› [2].

1-3- تجلّي التَّشبيه في القصيدة:

أ- وأنّ عدوّنا صهيونَ شيطان له ذيلٌ[3].

المشبّه: عدوّنا. المشبّه به: شيطان

فهو **تشبيه بليغ؛** حيث حذفت **الأداة ووجه الشبه؛** غرضه هو تقبيح صورة العدو الصهيوني، وتجسيده في هيئة شيطان له ذيل، وتقرير حال الأمة العربية التي وقعت ضحيّة خبث هذا الشيطان المارد.

ب- وأنّ جيوش أمتنا له فعل كما السيل[4].

المشبّه: جيوش أمّتنا. **المشبّه به: السيل**

الأداة: كما. **وجه الشّبه:** السّيل الجارف.

نوعه: تشبيه تام أو (مُرسل ومفصّل)[5]؛ هذا التَّشبيه هو تامُّ الأركانِ؛ أراد به الشاعر ترديد ما سمعه عن مكانة ودور الجيوش العربية في ساحات المعارك، فقد كانوا هم من يمسكون زمام الأمور، وكانت لهم هيبةٌ وحضورٌ قويٌّ وتأثيرٌ كبيرٌ في الأعداء؛ وغرضه من هذا التَّشبيه المبالغة في مدح الجُيوش العربيَّة وتَبيِّين هَيئَتِهِم.

---

(1)- ينظر: إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص: 61،62 ؛ وينظر: عبد العزيز عتيق: علم البيان "في البلاغة العربية"، ص: 64.

(2)- حسني عبد الجليل: البلاغة العربية" المعاني والبيان والبديع"، ص: 244.

(3)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 113.

(4)- المصدر نفسه، ص: 113.

(5)- ينظر: إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص: 62.

ج- ودخلاً بينكُم صِرْنَا كَمَا الأَنْعَامْ[1].

المشبّه: نا (الرعيّة العرب)

الشبّه به: الأنعام.

أداة التشبيه: كما.

وجه الشّبه: محذوف.

نوعه: **تشبيه مجمل:** ‹‹وهو ما حذف من التَّشبيه وجه الشَّبه›› [2]؛ في هذا النّوع من التّشبيه عقد الشَّاعر مماثلةً بين العربِ والأنعام، وقد وجدت الأداة (كما) وحذف وجه الشبه، وهو الصِّفة التي تعرف به النَّعامة (الجبن والخضوع)؛ والغرض من هذا التَّشبيه هو التَّحقير والسُّخرية من الحالة التي آلت إليها مكانة العربيّ بسبب تخاذل وُلّاة أمره.

د- وخافوا...إنّ هذا الشعب حمّال[3].

وإنّ النُّوق إن صُرِمَت...فلن تجد لها لبناً ولن تجد لها ولداً.

تشبيه ضمني: هو ضرب من التَّشبيه التَّمثيلي، لا تُذْكرُ فيه عناصر التَّشبيه صَرَاحَةً، ويأتي في صورة تَمْثيل يُعَلَّلُ به لحقيقةٍ أو طلب أو حكمة[4].

فالشَّاعر هنا أَقَرَّ حقيقةَ أنّ هذا الشعبَ تَحَمَّلَ فوقَ طاقتِه، ووصفه بصيغة المبالغة (حمّال)، ثمّ انتقل مباشرةً إلى ذكرِ صورة تمثيليّة دون أن يُصرِّحَ بأنّ تلك الصورة تَمْثِيلٌ لما ذكره، ولكنّ المُتلَّقي يدركُ ذلك ضِمْناً، وعلى هذا يكونُ التَّشبيه الضِّمْنِي ضَرْباً من التَّشبيه التّمثيلي؛ وغرضه تقرير حال الشَّعب وتحذير الحكّام من القطرةِ التي ستفيضُ كأس الصبر.

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(2)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص: 62.

(3)- المصدر السابق، ص: 116.

(4)- حسني عبد الجليل: البلاغة العربية"المعاني والبيان والبديع"، ص: 251.

هـ- هجرنا ديننا عمداً فعُدْنَا "الأوسَ والخَزْرَج*" [1]

فالشَّاعر في هذه التَّشبيه البليغِ عدل عن التَّصرِيحِ بالحروب الأهلية والطائفية والمُشادَّات الكلاميَّة، والتَّناحرات حول الحدود، وكرة القدم بين العرب، وأسباب أخرى واهية؛ التي تشبه ما كان يحدث في الجاهلية؛ وعمد إلى التّلميح بذكر المشبّه به (الأوس والخزرج)-الأقارب- وما كان يدور بينهما من حروب وأيام في الجاهلية، وكأنّ التاريخَ يُعِيدُ نفسَه.

2- الاستعارة:

الاستعارة أبرز خصائص الشِّعريَّة بوصفها أسلوبا مجازياً لغوياً.

2-1- اصطلاحا: ‹‹ وهي أن يُسْتَعَارَ للشَّيءِ اسم غيره أو معنى سواه››[2]؛ بمعنى في الاستعارة يُبْدَلُ الدّال الأصليّ بدال جديد يتخلّى بداله عن مدلوله ليتفاعلَ مع الدّال الأوّل[3]؛ ‹‹ فالأقرب أن يُقال: الاستعارة: ذكر الشَّيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التَّشبيه›› [4].

2-2- عناصرها: المُستعار منه (المُشبّه به)، المُستعار له (المُشبّه)، المُستعار (اللّفظ الذي يُؤخَذُ من المُشبّه به) القرينة[5].

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 115.

* **الأوس والخزرج:** ابنا حارثة بن عمرو مزيقيا بن عامر ماء السماء بن حارث الغطريف بن امرئ القيس بن مازن بن الأزد، أصلهم من اليمن؛ وقد نشبت بينهم تلك الحروب في الجاهلية؛ وهذه أشهرها: حرب سُمير- حرب كعب- حرب حاطب- يوم بعاث(للأوس والخزرج)؛ ينظر: محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: أيام العرب "في الجاهلية"، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط3، د(ت)، ص: 62.

(2)- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص: 158.

(3)- حكيمة بوشلالق: بردة البوصيري"دراسة أسلوبية" مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،، جامعة محمد بوضياف المسيلة،-الجزائر، إشراف: د/عباس بن يحي، 2010/2009، ص: 84؛ وينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص: 23،24.

(4)- حسني عبد الجليل: البلاغة العربية، ص: 268.

(5)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم البلاغة العربية"نحو وصرف. بلاغة. عروض"، ص: 69.

2-3- أنواعها:

2-3-1- الاستعارة التّصريحية:

‹‹هي ما صُرّح فيها بلفظ المشبّه به دون المُشبّه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبّه›› [1].

2-3-2- الاستعارة المكنية: وهي ما حُذف فيها المشبّه به، ورُمز له بشيء من لوازمه[2].

وممّا سبق يتبيّن أنّ الاستعارة هي مجاز علاقته المشابهة، وأصلها تشبيه حُذِفَ أحدُ طرفيه ووجهُ شَبَهِه وأداتُه[3] بمعنى: أنّ الاستعارةَ تشبيهٌ بليغٌ حَذِفَ أحدُ طرفيه (المشبّه أو المشبه به)، فإنْ كان المحذوف (مُشبّهاً) فهي تصريحية، وإذا كان (مُشبهاً به) فهي مكنية مع ترك لازمة تدلّ عليه؛ باعتبار أنّ المشبه به هو العمدة في التّشبيه.

2-3-3- استعارة تمثيليّة: وهي تركيبٌ يتضمّنُ مثلاً أو حكمةً، يَستشهدُ به في حالة مُماثلة ينطبقُ عليها معناه[4].

2-4- تجلي الاستعارة –بأنواعها- في القصيدة:

ويُمكن **تَمثُّل الاستعارة** على التَّرتيب:

2-4-1- الاستعارة التصريحية: وتظهر في قول الشاعر:

أ- سيجمع لؤلؤات خليجنا العربيّ في السودان يزرعها[5]

المشبّه: اللؤلؤات. **المشبّه** به محذوف تقديره: البذور.

القرينة الدَّالة: يزرعها.

---

(1)- حسني عبد الجليل: البلاغة العربية، ص: 278.

(2)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي و رشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة و العربية، ص: 70.

(3)- ينظر: حفني ناصف...(وآخرون): دروس البلاغة، ص: 124،123؛ وينظر: عبد العزيز عتيق: علم البيان "في البلاغة العربية"، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1985، ص: 169.

(4)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المرجع السابق نفسه، ص: 70.

(5)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 115.

شبّه الشَّاعر اللُّؤلؤاتِ بالبُذورِ التي تُزْرَعُ في الخليج –مع ترك لازمة تدل عليه– وعندما ينبت حَبُّهَا وتُصبح قمحاً، يَأْكُلُ منه العَربُ جميعاً في المشرق والمغرب، وكأنّهم دولةٌ واحدةٌ.

ب– نولّي جهلنا فينا وننتظر الغبا مخرج[1]

المشبّه: محذوف (الحكّام).

المشبه به: جهلنا.

عدل الشَّاعر بكلمةِ الجهل عن كلمة الحُكّام –لأنّهم أربابُ الولاية–، والعلاقة بينهما المُشابهة و**القرينة حاليَّة**، فقد حذف المُشبّه وصرّح بالمُشبه به (الجهل) على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة، غرضه: السُّخرية من حال وُلّاة الأمر والرّعية على حدٍّ سواء، و يتعجّب من الرَّعيّة التي تَختارُ مَنْ ليس أهلاً للحُكمِ بمَحْضِ إرادتِها وتَنْتَظِرُ –بغباء– الخلاصَ والخروجَ من وضعها المزري؛ وتكمن بلاغته في التَّخلُّص من قيدِ العبارة وضيقها.

2–4–2– الاستعارة المكنية:

أ– له صدر يصدّ الريح إذ تعوي[2]

أ– المشبّه: الصدر.

المشبّه به: محذوف (الحصن المتين).

ب– المشبّه: الريح.

المشبّه به: محذوف(الذئب– ابن آوى)

اللازمة : يصدُّ.

اللازمة: يعوي.

استعارة مكنية مزدوجة: حيث جمع الشَّاعر بين استعارتين مَكنيتَين؛ إذْ شبّه صدر العربيّ بالحصن المنيع، الذي يَصُدُّ ريحَ الشِّمَالِ الغَضُوبِ –ريح الشرّ– التي تعوي كالذِّئب، وكأنّها تَنْدُبُ عزيزا مات؛ فعدل–الشَّاعر– عن المعنى الحقيقي بتجسيده في قالب مادي من أجل إظهار قوة العربيّ، وهيبته في الدِّفاع عن نفسه، ودفع الضَّرر عن غيره وحمايته.

ب– كنت أخبئ الألحان في صدري ووجداني[3]

---

(1)– جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)– المصدر نفسه، ص: 113.

(3)– المصدر نفسه، ص: 113.

أ- **المشبّه:** الألحان. | **ب- المشبّه:** صدري- وجداني.

المشبّه به: محذوف(الأشياء الثمينة). | **المشبّه به:** محذوف (الصندوق-الخزانة).

اللازمة المشتركة: أُخبِّئ.

على سبيل الاستعارة المكنية المزدوجة فهي انزياح مزدوج أيضا عدل فيه الشَّاعر عن المعنى الحقيقي للألفاظ المُستخدمة؛ حيث شبّه الألحانَ بالأشياء الثَّمينة التي خبأها في صدره، الذي جعل منه صندوقا لحفظ كلّ ما هو ثمينٌ وغالٍ؛ وبالتَّالي نجدُه قد عدل عن المعنى الحقيقي بتجسيدِه في قالب مادي من أجل إظهاره وتقريبه، وتبيين مدى تقديس وتثمين ذلك الطفل لكلّ ما سَمِعَه وتَلَقَّاهُ في صغره.

ج- تحرّكنا مشاعرنا[1]

أ- **المشبّه:** مشاعرنا. | **ب-المشبّه:** (نا) الأطفال.

المشبّه به: محذوف (الريح). | **المشبّه به:** محذوف (الأشجار-السفن).

اللازمة المشتركة: تحرّكنا.

على سبيل الاستعارة المكنية المزدوجة؛ وهي انزياح عن المعنى الحقيقي.

حيث شبّه الشاعر تلك المشاعر التي نشأت معه، وكوّنها ممّا تلقاه، وتعلّمه، بالريح التي تميل بصاحبها حيثما تميل؛ من أجل إظهار سلطة تلك المشاعر على أصحابها التي تحرّكهم وتستنطقُ جانبَ القرار فيهم.

د- هو الإسلام لا أنتم فكفّوا عن تجارتكم[2]

المشبّه: الإسلام.

المشبّه به: محذوف (السِّلعة التي تباع).

اللّازمة: تجارتكم.

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 113.

(2)- المصدر نفسه، ص: 116.

شبّه الشَّاعر بعض الحكّام بالتّجار الذين يستغلُّون الإسلام، وشرعيته، وقداسته لإخفاء نواياهم السَّيئة، وظهورِهم بمظهر الرّاعي المسؤول الذي يخاف الله، ظاهره طيب وطاهر، ولكنّ جانبه الباطني يخفي خداعا واستغلالا؛ وبالتَّالي نجد أنّ الشاعر جسّد المعنى في قالب مادي ملموس حتى يظهر بشاعة الرّعاة وتحايلهم على رعيّتهم التي تَثِقُ فيهم كثيرا.

هـ- سيشعل من جزائرنا مشاعل مالها وهن[1]

المشبّه: مشاعل من الجزائر. **المشبّه به:** محذوف وهو الإنسان القويُّ.

اللازمة: يشعل – ما لها وهن.

فقد شبّه الشَّاعر تلك المشاعل–بالإنسان– التي لا تنطفئ، وهي عبارة عن قطعة من النّار في وعاء من معدن تظلّ مشتعلة بصفتها رمزا للقوة والاستمرار، هاتان الصفتان يتحلّى بهما الفرد الجزائريّ، الذي يتميّز بمشاعر الحميَّة، ويقدِّس العُروبة، ويساندُ فلسطين ظالمة أو مظلومة.

2-4-3- الاستعارة التَّمثيلية:

أ- بأنّ العود محميٌّ بحزمته ضعيف حين ينفرد[2]

المشبّه: العود.

المشبّه به: محذوف وهو الدَّولة العربيَّة أو (الأخ بين إخوته).

اللازمة: الصِّفتان: مَحميّ، وضَعِيفٌ حين ينفرد.

شبّه الشَّاعر العُود الواحد بالدّولة العربيَّة الضعيفة المنفردة، التي لم تجدْ من يدفع عنها الضَّرر، فلو كانت الدُّول المُجاورة بصفة خاصة والعَربيَّة بصفة عامة، تدعم الدَّولة المستضعفة لوفرت لها الحماية والقوة وصَعُبَ كسرها–ونيل الأعداء منها– كما يصعب كسر الحزمة المتّحدة من العيدان؛ فقد وظّف الشَّاعر تركيباً يَتَضَمَّنُ حكمةً استشهدَ بها في حالة مُمَاثلة ينطبق عليها معناه.

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)- المصدر نفسه، ص: 114.

ب- ألستم من تعلمنا على يدكم...

بأنّ الثَّعلب المكّار مُنتظرٌ سيأكلُ نعجةَ الحَمْقَى إذَا للنَّومِ مَا خَلَدُوا[1]

وظّف الشَّاعر في هذا المَقامِ تركيباً تَضَمّنَ حكمةً مُستخلصةً من قِصةٍ استشهد بها في حالة مُماثلة ينطبق عليها معناه؛ فهو يقصد أنّ الرَّاعي المسؤول عندما يغفل عن رعيته وينام وينعم بميتة صغرى تغيّبه عن أداء مهامه وواجباته المفروضة عليه، فإنّ الثَّعلب المكّار(العدو) يكون مُترصِّداً لتلك النّعجةِ السَّائبةِ (الدَّولة الضعيفة) وينالُ منها دونَ رحمةٍ أو خوفٍ من ذلك الرّاعي الغافل.

ثانيا: المجاز القائم على غير المشابهة:

1- تعريف الكناية: الكناية هي مجازٌ قائمٌ على غير المُشابهة.

أ- **لغة:** الكناية في اللّغة مصدر كنّيت بكذا عن كذا، إذا تركت التَّصريح به، أي تتكلّم بشيء وتريد غيره.

ب- اصطلاحا: وهي في اصطلاح أهل البلاغة: لفظٌ أُطلِقَ وأُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى؛ بمعنى مع جواز إرادة المعنى الحقيقي[2].

وهناك مصطلح ذو دلالة غامضة يتقاطع مع الكناية، وهو **التَّعريض** حَدُّهُ: هو العدول عن التَّعبير الصَّريح عن المعنى إلى التَّعريض به أو الإيماء إليه، أو هو حسب تعريف **ثعلب**" الدَّلالة بالتَّعريض عن التَّصريح"، ويعني بذلك الدَّلالة على المعنى بأسلوب خفيٍّ غير مباشر، يقترب من الكناية في مصطلح البلاغة العربيَّة المُتأخِّرة، وهو أن يذكرَ الشَّاعرُ كلاماً لا يريد معناه الظَّاهر، وإنّما معنى آخر أبعد من ذلك؛ وقد أشار **ابن الأثير** إلى أنّ البلاغيين العرب لم يُميِّزوا بين التّعريض والكناية[3]؛ وممّا سبق يتَّضحُ أنّ الكنايةَ والتّعريضَ يتقاطعان

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(2)- ينظر: عبد العزيز عتيق: علم البيان "في البلاغة العربية"، ص: 323؛ وينظر: أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة"البيان والمعاني والبديع"، ص: 301.

(3)- ينظر: مسلم حسب حسين: الشّعرية العربية"أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها"، ص: 157.

كثيرا إلى حدِّ التَّماهي بين حدّيهما.

1-2- أنواع الكناية: للكناية ثلاثة أنواع:

1-2-1- كناية عن صفة: وهي التي تطلب بها الصِّفةُ نفسُها كالجودِ والشَّجاعةِ...، فعندما نقول: كثير الرّماد فهذا يعني أنّ صاحبَه كثيرُ الطَّهيِّ أي: مِضْيَافٌ وكَرِيمٌ.

1-2-2- كناية عن موصوف: أي نُطلقُ الصِّفة ونريد بها من يتّصف بها أي: الموصوف والمنعوت بها، كقولنا: **بلد المليون والنِّصف مليون شهيد مُقْبِلَةٌ على الانتخابات؛** فقد عدل الشَّاعر في المثال عن التَّصريح بلفظ الجزائر مباشرة، وذكر ما يدلّ عليه (عدد الشهداء).

1-2-3- كناية عن نسبة:

الكناية التي يُراد بها نسبة، أي ثُبُوتُ أَمْرٍ لِأَمْرٍ، أو نَفْيِّهِ عَنْهُ، كما قال **المتنبي** في مدحِ **كافور الإخشيدي:**

إنّ في ثوبِكَ الذِّي المَجْدُ فِيْه * لَضِيَاءٌ يُزْرِي بِكُلِّ ضِيَاءٍ.**

أراد **أبو الطيّب المتنبي** في هذا البيت أن يثبت المجد **لكافور**، فعدل عن التَّصريح وعمد إلى التَّلميح، إذ أثبت المجدَ **لكافور** بما يتعلّقُ به أي بثوبه، فالكناية عن نسبة[1].

1-3- تجلّي الكناية في القصيدة:

أ- سأبحر عندما أكبر[2]

عدل الشَّاعر عن التَّصريح وعمد إلى التلميح، فالمتأمّل في المعنى يجد أنّه يقصد بالإبحار السّفر، لكنّه لم يذكره صراحة، بل ذكر لازم معناه؛ ففي المعنى كناية عن صفة.

ب- لم أحصل على تأشيرة للبحر لم أبحر[3]

---

(1)- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص:73، 74.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 113.

(3)- المصدر نفسه، ص: 114.

في هذا السطر عدل الشّاعر عن التّصريح بمنعه من السفر إلى التّلميح، وهو قوله **لم أبحر** ، والسّبب يكمنُ في عدم امتلاكه للتّأشيرة (ترخيص السّفر)؛ وهي كناية عن صفة؛ و‹‹ يَكْمُنُ سرّ بلاغتها في كونها أعطت الحقيقة مصحوبة بدليلها وبرهانها›› [1].

ج- مُهابا في عباءته[2].

كناية عن نسبة: أراد الشاعر أن في هذا المثال أن يُثْبِتَ الهيبةَ للعربيّ فعدل عن التّصريح إلى التّلميح، إذ أَثْبَتَ أنّ الهيبةَ للعربيِّ بما يتعلق به وينتسب إليه وهو العباءة، فالكناية عن نسبة؛ غرضها التّعظيم من شأن العربيّ.

2- المرسل: المجاز المرسل هو مجاز لغوي.

2-1- تعريفه: وهو اللّفظ المُستعمل في غير ما وُضِعَ له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى السّابق-الحقيقي-[3]؛ ‹‹ وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضع له ملابسة ومناسبة غير المُشابهة كاليد إذا استعملت في النِّعمة، لما جرت به العادة من صدورها عن الجارحة، وبواسطتها تصل إلى المقصود بها›› [4].

2-2- علاقات المجاز المرسل: السّببيَّة، والمُسبِّبيَّة، الحاليَّة والمَحليَّة، والجُزئيَّة، والكُليَّة، واعتبار ما كان، واعتبار ما سيكون...[5].

2-3- تجلّي المجاز المرسل وعلاقاته في القصيدة:

أ- لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا[6].

---

(1)- ينظر: إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص: 74.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 113.

(3)- ينظر: حفني ناصف...(وآخرون): دروس البلاغة، ص: 117،118؛ وينظر: حسني عبد الجليل: البلاغة العربية"المعاني والبيان والبديع"، ص: 258.

(4)- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة" البيان والمعاني والبديع"، ص: 249.

(5)- ينظر: أحمد مصطفى المراغي، المرجع نفسه، ص: 250،254؛ وينظر: حسني عبد الجليل، المرجع السابق، ص: 259،262.

(6)- المصدر السابق، ص: 114.

علاقته المُسبِّبيَّة: ‹‹ وهي كون المنقولُ عنه مُسَبِباً ومُتَأَثِراً من شيءٍ آخر›› [1]؛ بمعنى استعمال النَّتيجة للدّلالة على السَّبب؛ فقد عدل الشَّاعر عن ذكرِ السَّبَبِ (وهم الحكّام) وذَكرَ النَّتِيجَةَ وهي (الفُرقة)، وفي الحقيقة الفُرقة لا تحكم، إنّما الحكّام هم وُلَّاة الأمرِ، فهم المُتسبِّبُ في إحداث الفُرقة بين الأشِّقاء العرب، وكأنّ الرَّعيّة العرب تَوَّجُوا الفُرقَةَ على كرسيِّ الحُكم لِتَحكُمَهم دونَ رَحْمَةٍ؛ وغرضُه من هذا المجاز–إضافة إلى الإيجاز– استنكار الحالة التي آلت إليها الأمة العربية؛ وكذا شعورُ القائل بحريَّة في إقرار الحقائق.

ب– ألستم من تعلّمنا على يدكم... تقسّمنا على يدكم[2].

علاقة السَّببيّة: ‹‹وهي كون المنقول عنه مُسَبِباً ومُتَأَثِراً في شيءٍ آخر›› [3]؛

بمعنى استعمال السَّبب للدَّلالة على النَّتيجةِ ؛ فقد عدل الشَّاعر بلفظ **يدكم** عمّا يُوجِبُه أصل اللُّغة، من أجل أن يظهر أنّ الحُكّام هم السَّبب في تكوين ذلك الحلم لدى الطفل، من خلال المناهج المُقدّمة والمبادئ الملقّنة، وهم كذلك السَّبب في خيبته، وفي تقسيم العرب فيما بينهم؛ والغرض منه هو الإيجاز، ورَدُّ الأُمُورِ–النَّتيجة– إلى أسبابِها الحقيقيَّةِ.

ج– ملأتم ديننا كذبا وتزويرا وتأليفا

أتجمعنا يد الله..وتبعدنا يد الفيفا؟!

العلاقة السّببية:

ذكر الشّاعر هنا اليد (يد الفيفا)، وأراد بها الفتن، لا لعلاقة المشابهة، إنّما ذكرها لأنّها هي التي كانت **سببا** في تلك الخلافات بين العرب، حول التأهيل إلى كأس العالم في كرة القدم، فالعلاقة هنا سَبَبِيَّة؛ فبعدما جمعت العرب يد الله على الحقّ والدِّين الإسلامي جاء "الفيفا" لتفرقهم وتشتّت جمعهم بفتنها.

---

(1)– جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(2)– أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة" البيان والمعاني والبديع"، ص: 250.

(3)– أحمد مصطفى المراغي، المرجع السابق، ص: 250.

د- إذا صنعاء تشكونا فكلّ بلادنا يمن[1]

العلاقة الكليّة: ‹‹ وهي إطلاق اسم كلّ على الجزء ›› [2] بمعنى يطلق الكل ويراد الجزء.

أطلق الشَّاعر الكلّ **(بلادنا)** وأراد الجزء **(اليمن)** من أجل إظهار أنّ دولةَ اليمنِ عندما تشكو مَكرُوهاً حلَّ بها فإنّها تكونُ بمثابة "**الجسد الواحد إذا شكا منه عضو تَدَاعَى له سائرُ الأعضاء بالسَّهَرِ والحُمّى**"* بمعنى تصبح اليمنُ قضيةَ وبلدَ جميع العرب.

هـ- يعصرون النّاس زيتاً في فلسطين الأبيّة[3]

علاقة اعتبار ما سيكون: يرد اللّفظ الدَّال على طورٍ من الأطوارِ التي يكونُ عليها شيء ما وإرادة طور لاحق، أو هو تَسميَّةُ الشَّيء بما يكون[4]؛ بمعنى هو النَّظر إلى الشَّيء بما سيكون عليه في الزَّمن المُستقبلِ.

والشَّاعر في هذا المثال ذكر الزيت أي الطَّور اللّاحق للزَّيتونِ، بمعنى بعدَ جنيِّ الزَّيتون في فلسطينَ، وعصره وتحويله إلى زيتٍ، سوف يكونُ للصَّومالِ نصيبٌ منه، ويشربون منه أبدا، وهذا وإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على التَّكافل الذي سيحصل بين الدُّول العربيَّة، والتي سيكون لها حقّ في مُنتجات بعضِها البعض؛ وتكمن بلاغته في إيجازها، وحسن الوقع في النفس.

3- العقلي:

3-1- تعريف المجاز العقلي: ‹‹هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة،

---

(1)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 116.

(2)- حسني عبد الجليل، المرجع السابق، ص: 260.

* ينظر: عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تقديم: أحمد شاكر، ترتيب وترقيم: محمد فؤاد عبد الباقي، كتاب الأدب، باب: رحمة الناس والبهائم، رقم الحديث:6011،دار التقوى، 2012، ص: 748.

(3)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 115.

(4)- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة" البديع و البيان و المعاني"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2003، ص: 229.

مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي›› والمقصود بـ (ما في معناها): المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبّه[1]...وهي مشتقات تعمل عمل الفعل.

3-2-إسناد الفعل في المجاز العقلي إلى:مصدره، سببه، مكانه، زمانه، الفاعلية، المفعولية.

3-3- تجلّي المجاز العقلي في القصيدة:

من خلال قراءة القصيدة تبيّن أنّ الشاعر نوّع في المجاز بين اللغوي و العقلي؛ ومن هذا الأخير نجد:

أ- وأوقفني جوازٌ غيرُ مَخْتُومٍ على الشُبَّاكِ[2]

جعل الشَّاعر جواز السَّفر كائناً حيًّا له سُلطة المَنْع والقَبُول، ممّا أهّله لعدم السَّماح له- الشّاعر- بالسّفر؛ فقد أسند الفعل (أوقف) إلى غير فاعله الحقيقي وهو (جواز غير مختوم)؛ وقد أراد بهذا المعنى أنّه لا وجودَ للوحدة العربيّة مادام الذَّهابُ إلى أيّةِ دولةٍ مرهوناً بجواز السّفر، عكس ما كان يعتقده؛ أي لا حدود ولا قيود بين الوطن العربي الأكبر.

ب- تقاتلنا طفولتنا...

وأفكار تعلمنا مبادئها على يدكم[3]

فقد أسند الشَّاعر الفعل إلى المصدر(الطُّفولة) حيث جعل مرحلةَ الطُّفولةِ، وما تحملُه من قيمٍ ومبادئَ تعلمَّها في تلك المرحلة كقاتلٍ خفيٍّ صامتٍ ينهشُ أصحابَه في صراعٍ داخليٍّ، ومردّ ذلك هو التَّناقضُ الحاصل بين ما تلقَّاه في الطُّفولة، وما فقده في الكبر.

ج- ولا لبنان منكسرٌ يُدَاوي الجُرْحَ مُنْفَرِداً[4]

هنا جعل الشَّاعر (المكان) لبنان مُنكسِر يداوي جرحه مُنْفَرِداً ، وفي الأصل لم ينكسر

---

(1)- المرجع نفسه، ص: 233؛ وينظر: إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية، ص: 67.

(2)- جائزة أمير الشعراء، منتدى مجلة ابتسامة، www.ibetisama.com/vb، ص: 114.

(3)- المصدر نفسه، ص: 114.

(4)- المصدر نفسه، ص: 115.

هو بل يقصد سكان لبنان الذِّين تَعرَّضُوا لاجتياح جنوبه من طرف الإسرائليين؛ **فالمجاز عقلي وعلاقته مكانية**؛ غرضه الإيجاز وتهويل الأمر من أجل إثارة الشَّفقة، وكذا لفت الانتباه للدُّول المُتضرِّرة.

ومن كلّ ما سبق يتبيّن أنّ الخروج عن النِّظام اللّغوي المُتداول في أيّ مستوى من مستوياته: الصّوتي، والتّركيبي، والدّلالي، يمثّل في حدّ ذاته حدثاً أسلوبياً بل هو الأسلوب ذاته*، يرتبط بتشكّل الفضاء الدّلالي للخطاب الأدبيّ؛ والتّحليل الأسلوبي يتولّى وصف وبيان هذا الانزياح بملامحه الأسلوبيّة في سياقها الكلّي، وبيان الوظيفة الجماليّة، والدّلاليّة لهذا الانزياح على المستوى الدّلالي، و«الانحراف أو العدول ليس صفة لصيقة بالشعر، إنه الشِّعر ذاته، ويَشْتَرِكُ كُلٌّ من النّص، والقارئ في تحقيقِ الانحراف الأوّل بالأداء، والثَّاني بفاعلية التّقبّل»[1].

وقصيدة التأشيرة لهشام الجخ أثبت فيها تميّزه الأسلوبي والفنيّ من خلال الانزياح بأنواعه كالالتفات (في الضمائر وغيرها) بالإضافة إلى الانزياح الأسلوبي، والتّركيبي، وكذا انزياح الصورة الفنيّة، والصوتي، ممّا ساهم في إنتاج عمل–قصيدة–كان عصارة هذا كلّه ؛ فالقصيدة إذن كانت عبارة عن قطعة سكر ذابت في كوب ماء رقراق، لا تعرف أين السكر وأين الماء وأين الكوب، وخلاصة هذا كلّه نسيج خيوطه متشابكة أشدّ التّشابك وأقواه بين مجموعة من المستويات: الصوتية والتركيبية والدلالية صاغها الشَّاعر باحترافيَّة في الإلقاء.

---

* هذا الانتهاك "**الانزياح**" الذي يطال الأسلوب قد يصبح يوما نمطاً مألوفا هو الآخر؛ ينظر: نادية رمضان النجار: علم لغة النّص والأسلوب، ص: 207.

(1)– خيرة حمر العين: شعرية الانزياح"دراسة في جمالية العدول"، ص: 85.

خـــــــاتمة

خاتمة:

وصلنا إلى خاتمة بحثنا وليس إلى نهايته؛ وإيمانا منّا بأنّ الخاتمة هي مجموع نتائج البحث وزبدة ما فيه، ارتأينا أن نحدّد النَّتائج التالية:

– لقد حظيت قصيدة التّأشيرة بمكانة مرموقة وفرضت نفسها على الذائقة العربية، رغم الانتقادات التي وجهت إليها من طرف النّقاد، إلا أنّ مكانتها كانت ولازالت في قلوب العرب ومحبي القومية، والدليل على ذلك أنّها حاضرة وبقوة على صفحات التواصل الاجتماعي في أيّة أزمة عربيّة إنسانيّة، فيجدها العربيّ بلسما لأوجاعه، فهي تلامس القلب وتحرّك المشاعر.

– كان الشَّاعر فيها لسان حال الأمة–القومية– والتّأشيرة تعتبر من الأدب الملتزم الذي ينطلق فيه الأديب من الواقع –العربي– ويسعى إلى تغييره نحو الأفضل وبالتالي نجده قد أثبت في التأشيرة براعته، لأنّ صدقه وإيمانه بقضايا أمّته –والتزامه بها– هما سرّ نجاحه.

– أثبت هشام الجخ أنّ هناك علاقة بين الإيديولوجية والفن في قصيدته هذه من خلال ما تحمله من أفكار وتوجهات ورؤى .

– وظف الشاعر رمز الطفل بطريقة احترافيه وصورة الطفل كان لها حضورها القوي في الشعر الحديث والمعاصر؛ فهي بؤرة الرؤيا، وليس ثمّة حنين يؤرق من الحنين إلى الطفولة.

– لقد أثبت هشام الجخ أنّه شخصية مبدعة، من خلال تنويعه للبحور بحيث وظّف ثلاثة بحور اقتضتهم الدفقة الشعورية، بالإضافة إلى تلك الانزياحات التي فرضها المقام والعاطفة.

– أظهر الجخ احترافية في الإلقاء الارتجالي والأداء التّمثيلي، وكان سرّ نجاح القصيدة أنّه اعتمد فيها على الإلقاء ممّا دفعه لإنتاج ديوان رقمي اعتمد فيه على المؤثرات السمعية والبصرية؛ ويبدو لمن يتتبع سيرة الجخ وطموحاته أنّ هناك تمازجا بين أسلوبه وشخصيته.

– لامس هشام الجخ موضوعا محضورا وهو السياسة التي يتوخى أغلب الأدباء الحذر منه وقد تحدّث بوجه مكشوف وبجرأة كبيرة مع الحكّام؛ مشخّصا الأسباب الحقيقة التي ساهمت في تأزم الوضع العربي.

– التّدوير والتّضمين خاصيتان اعتمدهما الشاعر في قصيدته، واقتضتهما الدفقة الشعورية.

– يُعتبَرُ التّقديمُ والتّأخيرُ في ترتيبِ العَنَاصِرِ اللُّغويَّة في الخطاب الأدبي من أكثرِ مباحثِ التَّركيب تحقيقاً للانزياح؛ فهو يؤدي غرضا بلاغيا، فيصبحُ للمُتَقَدِّمِ من الكلام دورٌ في النَّص–القصيدة– وفقاً لمقتضى الحال والمقام الذي قصده الشَّاعر في تواصله الأدبي وأحيانا يكون من أجل غايات صوتية وإيقاعية.

–الاقتباس والتناص أثبت بهما الجخ أنّ قصيدته هي خلاصة تلاقحات ثقافية عدّة بالإضافة إلى تشبّعه القيم الدينية.

– لعبت الضمائر في النص دورا بارزا في توجيه الدّلالة، والنظام الإحالي للخطاب باستعماله الفنيّ المتنوّع؛ لأنّه استغلّ الطاقة التعبيرية للالتفات بصفته ظاهرة أسلوبية تعتمد على الخروج عن النّمط المألوف للأداء.

– كان الانزياح حاضرا بقوة في المستوى الصوتي والتركيبي وفي الصورة الشعرية وهذا دليل على براعة الشاعر وتمكّنه من امتلاك ناصية اللّغة والتلاعب بها.

–استعمل كلمات بسيطة ودخيلة وأخرى قريبة إلى العامية لكنّه أثبت أنّ الشاعر ليس عليه أن يبني أهرامات من الكلمات حتى يحدث التأثير وليبث الرسالة التي يريدها إيصالها.

– نالت "التّأشيرة" اهتماماً بالغاً عند العامّة والخاصة لأنّ تميّزها الإيقاعي والإلقائي وتشكيلها الأسلوبي والبلاغي هو ما أعطاها تفرّدتها الأسلوبية.

– كما يمثّل المتلقِّي جانبا مُهمّاً في جماليات تلقي التَّأشيرة، إذ هي مُوجّهة لغرض التّأثير فيه وإشراكه وجدانيا في عمله الأدبي.

– يعتبر التوازي وسيلة مهمة في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللُّغوية والفنية والصوتية والدلالية داخل النص؛ وذلك لإحداث تناغم إيقاعي وتنسيق صوتي.

وبعد فإنّ الأسلوبية استطاعت أن تلج إلى مكوّنات النّص الأدبي، وتستظهر ما فيه من خصائص أسلوبية تُسهم في بناء مجال دلالي تحرص الأسلوبية على وضعه ضمن اهتماماتها.

وقد خلصنا في بحثنا هذا أنّ لكلّ نص خصائصه الأسلوبية المستقلة التي ترتبط بالنسيج العام للنص ومكنوناته ، فما يكون في هذا النّص قد لا يكون في نص آخر.

وأخيرا نقول ما كان من صواب فمن الله وتوفيقه، وما كان من خطأ فمن أنفسنا؛ والحمد لله رب العالمين.

ملـــــــــحق

ملحق:

هشام كامل عباس محمود الجخ أكتوبر 1978 ، هو شاعر مصري معاصر له أكثر من 55 قصيدة معظمهم بالعامية المصرية وجميع قصائده صوتية، ورغم كل ما حظي به من شهرة في البلدان العربية لكنه يرفض إصدار ديوانه الشعري الأول حتى الآن.

نشأته وحياته:

ولد هشام في:**1 أكتوبر عام 1978** في محافظة **سوهاج،** لأسرة صعيدية من أصل قناوي حيث أنه ينتمي لقبيلة (الهوارة) بمركز أبو تشت محافظة قنا، وأخواله أيضاً من محافظة سوهاج عائلة (حجي)، درس هشام في سوهاج ثم انتقل في مرحلة الجامعة إلى القاهرة وحصل على بكالوريوس كلية التجارة من جامعة عين شمس عام 2003، وفور التخرج تم تعيينه مشرفاً على المركز الثقافي في جامعة عين شمس حتى استقال من هذه الوظيفة عام 2009 رافضاً حياة الموظفين التقليدية وأيضاً ليتفرغ بشكل كامل للشعر، وقبل ذلك كان قد حصل على الدراسات العليا في علم إدارة الأعمال من نفس الجامعة عام 2007، أيضاً حصل على لقب أحسن شاعر عامية شاب من اتحاد الكتاب المصري عام 2008، حصل على المركز الثاني في مسابقة أمير الشعراء بأبي ظبي في الشعر الفصيح عام 2011، ورغم ما حظي به من شهرة في البلدان العربية لكنه يرفض إصدار ديوانه الشعري الأول حتى الآن .

رحلته مع الشعر

يعتبر (الجخ) رائداً في مجال كتابة القصيدة (المضفرة) التي تجمع بين مقاطع من شعر الفصحى ومقاطع من شعر العامية، ويعتبر أيضاً رائداً في مجال تنظيم الحفلات الشعرية وتقديمها بشكل مختلف وجذاب وإدخال الموسيقى مع الشعر مع الإيقاع الحركي على المسرح.

عُرِفَ بأدائه المتميز وحضوره الكبير على خشبة المسرح حتى انتقده العديد من النقاد بأنه يميل إلى كونه ممثلاً أكثر من كونه شاعراً.

له العديد من القصائد بالفصحى وبالعامية المصرية اشتهرت من خلال تواجده المستمر في وسائل الإعلام العربي نذكر منها: (التأشيرة) و(جحا) و(أيوة بغير) و(إيزيس) و(3 خرفان) و(آخر ما حرف في التوراة) و(متزعليش) و(طبعا ماصليتش العشا) و(الجدول) و(مشهد رأسي من ميدان التحرير) وغيرها من القصائد التي لاقت رواجاً كبيراً بين الشباب العربي بشكل عام والمصري على وجه الخصوص.

كان (الجخ) من المبشرين الأوائل بثورات الشعوب العربية من خلال قصائده الثورية منذ التسعينات.

بدأت **رحلته الحقيقية مع الشعر** عندما استقال من وظيفة الجامعة عام 2009 رافضاً أن يعيش الحياة التقليدية للموظفين، غير أن البيروقراطية وقتها كانت شيء قاتل لكل الأنشطة الطلابية ولكل مناحي الإبداع بخلاف الدولة الأمنية المقيدة لكل شيء آنذاك، فأتخذ هذا القرار ليتفرغ للشعر وليهتم بمشروعه الذي حلم به لمدة 15 عاماً وهو: زيادة شعبية الشعر في مصر وإعادة الشعر على ألسنة الشباب والأطفال.

قدم **أول حفلة شعرية جماهيرية له مع الموسيقى** كانت، في18 مارس 2010 في ساقية الصاوي.

في الشهور الأولى من عام2016 ، **احتفل** بأنه قدم حفلات شعرية جماهيرية في كل محافظات مصر، فقد كان قبل ذلك الوقت هناك حوالي محافظتين لم يقيم فيهما حفلات، ولكن في أوائل العام قدم فيهما حفلات بالفعل.

هويس الشعر العربي:

أطلق عليه شعراء جيله لقب (هويس الشعر العربي) .. والهويس: هو القنطرة التي تقوم بضخ الماء لري الأرض الزراعية العطشى .. وربما أطلقوا عليه هذا الاسم لارتباطه بالتدفق الشعري .. أو ربما لارتباطه بصعيد مصر وبالأرض وبالحياة الفلاحية .

أهم قصائده الشعرية

الشاعر هشام الجخ له أكثر من 55 قصيدة معظمهم بالعامية المصرية وجميع قصائده صوتية، ورغم كل ما حظي به من شهرة في البلدان العربية لكنه يرفض إصدار ديوانه الشعري الأول حتى الآن ... مع قائمة القصائد:

- **التأشيرة.**
- حظك كده– مديتش إيدي لحد– طبعا ما صليتش العشا– خمسة الصبح– نانا.
- على ذكر آل النبي– اختلاف – شيماء يا مكة –الجدول –عوّاد – أيوه بأغير – في حب مصر– لقطة الفراق رقم 105 – آخر ما حرف في التوراة – إيزيس.
- مزحوم يا قطر الغلبانين. – مع ركعتين الفجر– 3 خرفان– الوجهان– قصيدة سكرانة– في حب مصر– مش كفاية – عبروا الرجال – منطقي –عشان غني– هجاء– حمارين حبيبة– ملك النحل– أباتشي– مشهد رأسي من ميدان التحرير[1].

***** القصيـــــــــــــدة*****

أُسَبِّحُ باسْمِكَ اللهُ

ولَيْسَ سِوَاكَ أَخْشاهُ

وأَعْلَمُ أَنَّ لِي قَدَرًا سَأَلْقَاهُ.. سَأَلْقَاهُ

وقَدْ عُلِّمْتُ فِي صِغَرِي بأَنَّ عُرُوبَتِي شَرَفِيْ

ونَاصِيَتِي وعُنْوَانِيْ

وكُنَّا فِي مَدَارِسِنَا نُرَدِّدُ بَعْضَ أَلْحَانِ

نُغَنِّي بَيْنَنَا مَثَلاً:

"بِلَادُ العُرْبِ أَوْطَانِي.. وكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِيْ"

---

(1)- هشام الجخ https://ar.wikipedia.org/wiki/ (آخر تعديل لهذه الصفحة كان يوم25 مارس 2018، الساعة 00:04)

وكُنَّا نَرْسُمُ العَرَبِيَّ مَمْشُوقًا بِهَامَتِهِ

لَهُ صَدْرٌ يَصُدُّ الرِّيْحَ إذْ تَعْوِيْ.. مُهَابًا فِي عَبَاءَتِهِ

وكُنَّا مَحْضَ أَطْفَالٍ تُحَرّكُنَا مَشَاعِرُنَا

ونسْرحُ فِي الحكَايَاتِ التِّي تَرْوِي بُطُولَتَنَا

وأنَّ بلادَنا تَمْتَدُّ مِنْ أَقْصَى إِلَى أَقْصَى

وأَنَّ حُرُوبَنَا كَانَتْ لِأَجْلِ المَسْجِدِ الأَقْصَى

وأَنَّ عَدُوَّنَا (صُهيونَ) شَيْطَانٌ لَهُ ذَيْلُ

وأنَّ جُيُوشَ أُمَّتِنَا لَهَا فِعْلٌ كَمَا السَّيْلُ

سَأُبْحِرُ عِنْدَمَا أَكْبُرْ

أمُرُّ بِشَاطِئ (البَحْرَيْنِ) في (لِيبيَا)

وأَجْنِي التَّمْرَ مِنْ (بَغْدَادَ) فِي (سُوْريَا)

وأعبُرُ مِنْ (مُورِيتَانِيَا) إلى (السُّوْدَانْ)

أُسَافِرُ عَبْرَ (مَقْدِيشِيُو) إِلَى (لُبْنَانْ)

وكُنْتُ أُخَبِّئُ الأَلْحَانَ فِي صَدْرِي وَوُجْدَانِيْ

"بِلَادُ العُرْبِ أَوْطَانِيْ.. وكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِيْ"

وحِيْنَ كَبُرْتُ.. لَمْ أَحْصُلْ عَلَى تَأْشِيْرَةٍ لِلْبَحْرِ

لَمْ أُبْحِرْ

وأَوْقَفَنِيْ جَوَازٌ غَيْرُ مَخْتُومٍ عَلَى الشُبَّاك

لَمْ أَعْبُرْ

حِيْنَ كَبُرْتُ

كبُرتُ أَنَا.. وهَذَا الطِّفْلُ لَمْ يَكْبُرْ

تُقاتِلُنَا طُفُولَتُنَا

وأَفْكَارٌ تَعَلَّمْنَا مَبَادِئَهَا عَلَى يَدِكُمْ

أَيَا حُكَّامَ أُمَّتِنَا

أَلَسْتُمْ مَنْ نَشَأْنَا فِي مَدَارِسِكُمْ؟

تعلَّمْنَا مَنَاهِجَكُمْ

أَلَسْتُمْ مَنْ تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ

بِأَنَّ الثَّعْلَبَ المَكَّارَ مُنْتَظِرٌ سَيَأْكُلُ نَعْجَةَ الحَمْقَى إِذَا لِلْنَّوْمِ مَا خَلَدُوا؟

أَلَسْتُمْ مَنْ تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ..

بِأَنَّ العُوْدَ مَحْمِيٌّ بِحُزْمَتِهِ.. ضَعِيْفٌ حِيْنَ يَنْفَرِدُ؟

لِمَاذَا الفُرْقَةُ الحَمْقَاءُ تَحْكُمُنَا؟!

أَلَسْتُمْ مَنْ تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ أَنْ "اعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ" واتَّحِدُوا؟

لِمَاذَا تَحْجُبُونَ الشَّمْسَ بالأَعَلَامْ؟

تَقَاسَمْتُمْ عُرُوبَتَنَا ودَخَلًا بَيْنَكُمْ صِرْنَا كَمَا الأَنْعَامْ

سَيَبْقَى الطِّفْلُ فِيْ صَدْرِي يُعَادِيْكُمْ

تَقَسَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ فَتَبَّتْ كُلُّ أَيْدِيْكُمْ

أَنَا العَرَبِيُّ لَا أَخْجَلْ

وُلِدْتُ بِتُونسَ الخَضْرَاء مِنْ أَصْلٍ عُمَانيٍّ

وعُمْرِي زَادَ عَنْ أَلْفٍ وأُمِّي لَمْ تَزَلْ تَحْبَلْ

أَنَا العَرَبِيُّ، فِي (بَغْدَادَ) لِي نَخْلٌ، وفِيْ (السُّودَانِ) شُرْيَانِيْ

أَنَا مِصْرِيٌّ (مُورِيتَانِيَا) و(جِيْبُوتِي) و(عَمَّانِ)

مَسِيْحِيٌّ وسُنِّيٌّ وشِيْعِيٌّ وكُرْدِيٌّ وعَلَوِيٌّ ودُرْزِيٌّ

أَنَا لَا أَحْفَظُ الأَسْمَاءَ والحُكَّامَ إِذْ تَرْحَلْ

سَئِمْنَا مِنْ تَشَتُّتِنَا وكُلُّ النَّاسِ تَتَكَتَّلْ

مَلَأْتُمْ دِيْنَنَا كَذِبًا وتَزْوِيرًا وتَأْلِيْفَا

أَتَجْمَعُنَا يَدُ اللهِ.. وتُبْعِدُنَا يَدُ (الفِيْفَا)؟!

هَجَرْنا دِيْنَنَا عَمْدًا فَعُدْنَا (الأَوْسَ) و(الخَزْرَجْ)

نُوَلِّي جَهْلَنَا فِيْنَا.. ونَنْتَظِرُ الغَبَا مَخْرَجْ

أَيَا حُكَّامَ أُمَّتِنَا سَيَبْقَى الطِّفْلُ فِي صَدْرِي يُعَادِيْكُمْ.. يُقَاضِيْكُمْ

ويُعْلِنُ شَعْبَنَا العَرَبِيَّ مُتَّحِدَا

فَلَا (السُّودَانُ) مُنْقَسِمٌ وَلَا (الجُولَانُ) مُحْتَلٌّ

ولَا (لُبْنَانُ) مُنْكَسِرٌ يُدَاوِي الجُرْحَ مُنْفَرِدَا

سَيَجْمَعُ لُؤْلُؤَاتِ خَلِيْجِنَا العَرَبِيِّ فِي (السُّودَانِ) يَزْرَعُهَا

فَيَنْبُتُ حَبُّهَا فِي المَغْرِبِ العَرَبِيِّ قَمْحًا

يَعْصُرُونَ النَّاسُ زَيْتًا فِي فَلَسْطِيْنَ الأَبِيَّةِ

يَشْرَبُونَ الأَهْلُ فِي الصُّومَالِ أَبَدًا

سَيُشْعِلُ مِنْ جَزَائِرِنَا مَشَاعِلَ مَا لَهَا وَهَنُ

إِذَا (صَنْعَاءُ) تَشْكُونَا فَكُلٌّ بِلَادِنَا (يَمَنُ)

سَيَخْرجُ مِنْ عَبَاءَتِكُمْ – رَعَاهَا اللهُ – لِلْجُمْهُورِ مُتَّقِدَا

هُوَ الجُمْهُورُ لَا أَنْتُمْ

هُوَ الحُكَّامُ لَا أَنْتُمْ

أَتَسْمَعُنِي جَحَافِلُكُمْ؟

أَتَسْمَعُنِي دَوَاوِيْنُ المَعَاقِلِ فِي حُكُومَتِكُمْ؟

هُوَ الجُمْهُورُ لَا أَنْتُمْ

ولَا أَخْشَى لَكُمْ أَحَدَا

هُوَ الإِسْلَامُ لَا أَنْتُمْ فَكُفُّوا عَنْ تِجَارَتِكُمْ

وإِلّا صارَ مُرْتَدًّا

وخَافُوا!

إِنَّ هَذَا الشَّعْبَ حَمَّالٌ

وإِنَّ النُّوقَ إِنْ صُرِمَتْ

فَلَنْ تَجِدُوا لَهَا لَبَنًا، ولَنْ تَجِدُوا لَهَا وَلَدَا

أُحَذِّرُكُمْ!

سَنَبْقَى رَغْمَ فِتْنَتِكُمْ فَهَذَا الشَّعْبُ مَوصُولُ

حَبَائِلُكُمْ – وَإِنْ ضَعُفَتْ – فَحَبْلُ اللهِ مَفْتُولُ

أَنَا بَاقٍ

وشَرْعِي فِي الهَوَى بَاقِ

سُقِينَا الذُّلَّ أَوْعِيَةً

سُقِيْنَا الجَهْلَ أَدْعِيَةً

مَلَلْنَا السَّقْيَ والسَّاقِيْ

سَأَكبرُ تَارِكًا لِلطِّفلِ فُرْشَاتِي وَأَلْوَانِي

ويَبْقَى يَرْسُمُ العَرَبِيَّ مَمْشُوقًا بِهَامَتِهِ

ويَبْقَى صَوْتُ أَلْحَانِي

"بِلَادُ العُرْبِ أَوْطَانِي...وكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِيْ"

قائمة

المصادر

و

المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر:

1- جائزة أمير الشعراء: www.ibtesama.com/vb، رابط محبي الشعر، منتدى الابتسامة .

2- هشام الجخ"هويس الشعر العربي": الديوان الأول2017 التأشيرة، دار الأجيال، القصيدة رقم 06، توزيع وألحان: محمد سعد، youtupe .

ثانيا: المراجع:

أ- العربية:

3- إبراهيم الربيعي ومحمد وزناجي ورشيد مزوز: المقتضب في علوم اللغة العربية "نحو وصرف. بلاغة.عروض"، الرضا للنشر والتوزيع، باتنة أوراس، د(ط،ت).

4- إبراهيم الفقي: قوة الفكر، إصدار العوادي، عين البيضاء الجزائر، د(ط)، 2017.

5- أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمى الخليل، دار المعارف الجامعية،الإسكندرية، د(ط) ،1999.

6- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة "البيان والمعاني والبديع"، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993.

7- أحمد ناهم: تحولات الإيقاع "التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر"، دار غيداء، عمان الأردن، ط1، 2018.

8- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج"، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2002.

9- بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد "علم المعاني"، ج1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، (ط1،1979)، (ط4،1995) .

10- بوعلام رزيق:علم الأسلوب"دراسة في المبادئ والأسس"، منشورات الوطن اليوم، د(ط)، 2017.

11- الجاحظ: البيان والتبيين-الكتاب الثاني-، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط7، 1998.

12- جرجس عيسى الأسمر: قاموس الإعراب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، (ط1،1969)، (ط7،1979).

13- حسن ناظم: البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسيّاب"، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2002.

14- حفني ناصف...(وآخرون): دروس البلاغة، دار غراس، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.

15- حليتيم لخضر: الأمثال الشعبية الجزائرية"بين التأثر والتأثير"، دار كردادة، بوسعادة الجزائر، ط1، 2017.

16- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة النخانجي بالقاهرة، د(ط)، 1994.

17- الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، حققه عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط3، 2004

18- خيرة حمزة العين: شعرية الانزياح "دراسة في جماليات العدول"،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد الأردن، ط1، 2001.

19- راشد بن هاشل الحسني: البنى الأسلوبية في النّص الشّعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

20- رجاء عيد: البحث الأسلوبي "معاصرة وتراث"، منشأة المعارف بالإسكندرية، د(ط)، 1993.

21- سلمى سلمان علي: القيم الخلقية في الشعر الأندلسي"عصر ملوك الطوائف والمرابطين"، دار الآفاق العربية، القاهرة مصر، ط1، 2007.

22- السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق علاء الدين عطيّة،مكتبة دار البيروتي، ط3، .2006

23- شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، د(ط)، 2007.

24- شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، (ط1،1992)، (ط2،1982).

25- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، .1996

26- عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، د(ط) .2004

27- عباس حسن: النحو الوافي"مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجدّدة"، دار المعارف، القاهرة مصر، ط3، د(ت).

28- عباس حسن: النحو الوافي"مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجدّدة، ج1، دار العلوم، القاهرة مصر، د(ط،ت)pdf.

29- عثمان بن جني النحوي: كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط1، 1987.

30- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، ط1، .2011

31- عبد الاله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة"الحداثة و تحليل النص"، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، .1999

32- عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تقديم: أحمد شاكر، ترتيب وترقيم: محمد فؤاد عبد الباقي،كتاب الأدب، باب: رحمة الناس والبهائم،دار التقوى، 2012.

33- عبد الحميد ديوان: قواعد الصرف المبسطة، دار العزّة والكرامة، وهران الجزائر، ط1، 2013 .

34- عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، اعتناء ودراسة أحمد الزعبي، دار الهدى،عين مليلة الجزائر، د(ط،ت).

35- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

36- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982.

37- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية"علم البيان"، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1985.

38- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، د(ط،ت).

39- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية" بحث في آلية الإبداع الشعري"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

40- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" دراسة في أصولها وتطوّرها"، دار الأندلس، د(ط) 1981.

41- علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة"البيان والمعاني والبديع"ودليل البلاغة الواضحة، دار قباء الحديثة، القاهرة، الطبعة الشرعية،2007.

42- علي هصيص: معجم مصطلحات وأدوات النحو والإعراب، مراجعة: عيسى المصري، دار علم الثقافة، عمان الأردن، طبعة 2017.

43- عماد الدين أبي الخطيب اسماعيل ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تعليق هاني الحاج،المكتبة التوفيقية، مصر، مج 4/ج7، ط11، 2013 .

44- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية"مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، د(ط،ت).

45- فتحي عبد الفتاح الدّجني: الجملة النحوية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1987.

46- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث"دراسة في تحليل الخطاب"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت لبنان، ط1، 2003.

47- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب"بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا"، دار المريخ، الرياض، طبعة 1989.

48- مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق/بيروت، (ط1،1979)، (ط13،2016).
49- مالك بن نبي: مشكلات الحضارة، دار الفكر، دمشق/بيروت، (ط1،1979)، (ط13،2016).
50- محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: أيام العرب "في الجاهلية"، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط3، د(ت).
51- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة" البديع و البيان و المعاني"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2003.
52- محمد أمين الضناوي: لكلّ مقام مقال "حكم وأمثال"، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 1997.
53- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش-دراسة أسلوبية-، مطبعة مقداد، غزة فلسطين، ط1، 2000.
54- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة مصر، ط1، 1994.
55- محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوّره وتجديده، دار الوفاء، الإسكندرية مصر، ط1، 2005.
56- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1992.
57- محمود سليمان ياقوت: النحو التعليمي"والتطبيق في القرآن الكريم"، دار المعرفة الجامعية"طنطا"، مصر، د(ط)، 1998.
58- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية"أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها"، دار الفكر، البصرة العراق، ط1، 2013.
59- مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار آفاق، الجزائر، د(ط،ت).
60- مصطفى السعداني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية مصر، د(ط،ت).

61- ممدوح عبد الرحمان الرمالي: متانة النسج وجمال التركيب"بحث في قيمة الأسلوب الشعري"، د(ط،ت).

62- منذر عياش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب سورية، ط1، 2002.

63- موسى أحمد النويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، ط4، 1994.

64- موسى ربابعة: الأسلوبية "مفاهيمها وتجلياتها "، دار الكندي ، الأردن، ط1، 2003.

65- موفق قاسم خلف الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار غيداء، عمان الأردن، ط1، 2016.

66- ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، دار جليس الزمان، ط1، 2011.

67- نادية رمضان النجار: علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية مصر، طبعة 2015/2016.

68- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة، (ط1،1962)، (ط2، 1965) ، (ط3،1967).

69- نعيمة سعدية: الأسلوبية والنص الشعري"المرجعية الفكرية والآلية الإجرائية"، دار الكلمة، الجزائر، ط1، 2016.

70- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب"دراسة في النقد العربي الحديث"، دار هومة، الجزائر،ج 1، د(ط) ،2010.

71- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسور، الجزائر، ط1، 2007.

72- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار الأهلية، الأردن، ط1،1999.

ب- المترجمة:

73- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الإنماء القومي، لبنان، د(ط،ت).

74- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

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

76- شارل بالي: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد: دار العلوم، ط1، 1985.

ثالثا: المعاجم:

77- محمد ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت لبنان ،ج 7، (مادة سلب).

78- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2003.

رابعا: المجلات و الدوريات:

79- مجلة "اللغة والأدب" مجلة علمية أكاديمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد الثامن، 1996.

خامسا: الأطروحات والمذكرات:

80- البكاي أخذاري: قصيدة قذي بعينيك للخنساء "دراسة أسلوبية"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، إشراف: د: مصطفى بيطام، 2005/2004.

81- حكيمة بوشلالق: بردة البوصيري"دراسة أسلوبية" مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،، جامعة محمد بوضياف، المسيلة الجزائر، إشراف: د/عباس بن يحي، 2010/2009.

82- سامي حماد الهمص: شعر بن أبي خازم"دراسة أسلوبية"، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في النقد و الأدب، جامعة الأزهر غزة- فلسطين، إشراف: محمد صلاح زكي أبو حميدة، 2007.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

83- الضمير العربي؛https//ar.wikipedia.org/vb،(37 :2018.15-3-4).

84- هشام الجخ هويس الشعر العربي، قصيدة التأشيرة، الحلقة الرابعة، جائزة أمير الشعراء ،2011-02-22، YOU TUPE.

85- بلاد العرب أوطاني،www.https//ar.wikipedia.org/vb ، في:(15:54 2018. 10-3-).

86- الاتحاد الدولي لكرة القدم https//ar.wikipedia.org/wiki/.

87- هشام الجخ https://ar.wikipedia.org/wiki/ (آخر تعديل لهذه الصفحة كان يوم25 مارس 2018، الساعة 00:04).

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة:

مدخل: 06

أولا : " الأسلوب والأسلوبية:"المفاهيم والمصطلحات": 06

1/ الأسلوب: 06

1- مفهومه في التراث البلاغي: 06

1-1- المفهوم اللغوي: 06

1-2- المفهوم الاصطلاحي البلاغي عند القدماء: 06

2- مفهومه في التُّراث النّقدي الغربي: 09

2-1- الجذر اللّغوي للمصطلح: 09

2-2- مفهومه في القرون الوسطى: 09

3- مفهوم الأسلوب في النّقد الحديث: 10

2/ الأسلوبية: 10

1- أصل المصطلح وجذره اللّغوي: 12

2- مفهوم المصطلح: 13

3- ترجمة المصطلح إلى العربية: 14

ثانيا : مناهج التحليل الأسلوبي ومعاييره: 14

1/ : مناهج التحليل الأسلوبي: 14

1- المنهج الوصفي "الأسلوبية التَّعبيرية": 14

2- المنهج الفيلولوجي"الأسلوبية النَّقدية": 15

3- المنهج البنيوي" الأسلوبية الوظيفيَّة": 15

4- المنهج الإحصائي: 15

2/ مستويات التّعبير اللّغوي في الأسلوبيَّة الوصفيَّة: 16

1- المستوى الصوتي: 16

2- المستوى التركيبي: 16

3-المستوى الدّلالي: 16

3/: معايير الدراسة الأسلوبية:.....17
1- الاختيار:.....17
1-1-اختيار ذو طابع ذاتي:.....17
1-2-اختيار ذو طابع موضوعي:.....17
2- الانزياح:.....18
3- التركيب:.....18
الفصل الأول: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة:.....20
مدخل:.....20
أولا : الخصائص الأسلوبية الصوتية في قصيدة "التأشيرة":.....20
1- الإيقاع والوزن:.....21
1-1- الإيقاع الخارجي:.....22
1-2- الوزن:.....22
1-3- البحر و دلالة إيقاع التفعيلات:.....23
1-4- تجلي ظاهرة الاختلاط والانزياح في القصيدة:.....27
2- خاصية التَّدوير ودلالتها:.....30
3- الزِّحافات والعلل:.....32
3-2- الزحاف ودلالته:.....33
3-2- العلّة ودلالتها:.....33
4- دلالة إيقاع القافية:.....34
ثانيا: الموسيقى الداخلية ودلالتها الإيقاعية:.....37
1- التكرار:.....37
1-1- على مستوى الصيغة (التّكرار البسيط):.....38
1-2- تكرار التركيب (التّكرار المُركّب):.....38
2- تجلّي التكرار في القصيدة:.....38
2-1-1- تكرار الأنا:.....38
2-1-2- تكرار أدة التّوكيد:.....38

2-1-3- تكرار حرف الجزم: 39
2-1-4- تكرار حروف الجر: 39
2-1-5- تكرار العنوان: 39
2-2- تكرار التركيب: 40
2-2-1- تكرار الجملة: 40
2-2-2- تكرار اللازمة: 40
3- دلالة إيقاع التّوازي: 42
3-1- التوازي على مستوى التقابل الدلالي: 42
3-2- التَّوازي على مستوى التَّصاعد الذُّروي: 43
4- الصّيغ الصّرفية وأثرُها المُوسيقي والدَّلالي: 44
4-1- الصَّرف: 44
4-2- اسم الفاعل: 44
4-3- صيغ مبالغة اسم الفاعل: 45
4-4- اسم المفعول: 46
ثالثا: الحقول الدلالية: 46
1- حقل الأمجاد العربية الموروثة: 48
2- حقل الانكسار والخيبة أو(الحقيقة الصادمة): 49
3- حقل التحدّي والأمل: 50
الفصل الثاني: المستوى التركيبي والصورة الشعرية ودلالتهما: 53
مدخل: 53
أولا: الجملة وعدولها الأسلوبي: 54
1- الجملة: 54
2- العدول الأسلوبي: 55
2-1- مفهومه عند القدماء والمحدثين: 55
2-1-1- العُدول عند القدماء: 55
2-1-3- العدول عند المحدثين: 55

3- تجلّي ظاهرة العدول الأسلوبي: 56
3-1- العدول عن ضمير المتكلم إلى المخاطب"الالتفات": 56
3-2- العدول عن المفرد إلى الجمع: 57
3-3- العدول عن خطاب ما لا يَعْقِلُ إلى مَن يَعْقِلُ أو العكس: 58
3-4- العدول عن اللفظ المألوف إلى اللفظ الغريب: 58
* مخطط أشكال العدول في القصيدة: 59
ثانيا- عدول الأسلوب الخبري والإنشائي: 60
1/ العدول في الأسلوب الخبري: 60
1- فالخبر: 60
2- أضرب الخبر: 60
2-1- خبر ابتدائي: 60
2-2- خبر طلبي: 60
2-3- خبر إنكاري: 60
3- أدوات التَّوكيد: 60
4- الغرض من إلقاء الخبر: 60
5- عدول الأسلوب الخبري أو(خروج الخبر عن مقتضى الحال): 61
5-1- العُدول بالأخبار إلى معنى الدعاء: 61
5-2- العدول بالإخبار إلى معنى التعجب: 61
5-3- العدول بالإخبار إلى معنى الاستنكار والتذمّر: 62
5-4- العدول بالإخبار إلى التحدي والأمل: 62
*مخطط الأسلوب-الخبري والإنشائي- وأنواعه وأغراضه: 62
2/ العدول في الأسلوب الإنشائي: 64
1- الإنشاء: 64
2- أقسام الإنشاء : 64
2-1- قسم طلبي: 64
2-2- قسم غير طلبي: 64

3- العدول في الإنشاء الطلبي: 64
3-1- الأمر والعدول عنه: 64
3-2- عدول جواب الأمر عن الجملة الفعلية إلى جملة اسمية مؤكدة: 65
3-3- عدول الأمر إلى معنى النهي: 65
3-4- عدول الأمر إلى معنى النصح: 66
4- النِّداء والعدول عنه: 66
4-1- النِّداء: 66
4-2- أدوات النِّداء: 66
4-3- العدول عن النِّداء : 67
4-3-1- العدول عن نداء القريب إلى البعيد: 67
4-3-2- عدول جواب النِّداء عن الأمر إلى الاستفهام: 68
5- الاستفهام والعدول عنه: 68
5-1- الاستفهام: 68
5-2-أدوات الاستفهام: 68
5-3- إفادة الاستفهام معنى الاستنكار واللّوم: 69
5-4- إفادة الاستفهام معنى التهديد والاحتقار: 69
5-5- إفادة الاستفهام معنى التَّعجب والإنكار: 70
ثالثا: التَّقديم والتَّأخير وعلاقته بالانحراف التركيبي: 70
1- ماهية التقديم والتأخير: 70
2- تجلّي التَّقديم والتأخير في القصيدة: 71
رابعا: الصُّورة الشِّعرية وانزياحها: 73
* مخطط أقسام البلاغة: 74
مدخل: المجاز/ التعدّد الدَّلالي: 75
1/ المجاز القائم على المُشابهة: 76
1- التّشبيه: 76
أ- تعريفه لغة: 76

ب- اصطلاحا: 76
1-1- أركان التشبيه: 76
1-1-1- المشبّه والمشبّه به: 76
1-1-2- أداة التشبيه: 76
1-1-3- وجه الشبه: 77
1-2- تجلّي التَّشبيه في القصيدة: 77
2-الاستعارة: 79
2-1- تعريفها: 79
2-2- عناصرها: 79
2-3- أنواعها: 80
2-3-1- الاستعارة التصريحية: 80
2-3-2- الاستعارة المكنية: 80
2-3-3- استعارة تمثيليّة: 80
2-4- تجلي الاستعارة -بأنواعها- في القصيدة: 80
2-4-1- الاستعارة التصريحية: 80
2-4-2- الاستعارة المكنية: 81
2-4-3- الاستعارة التمثيلية: 83
2/ المجاز القائم على غير المشابهة: 84
1-1- تعريف الكناية: 84
أ- لغة: 84
ب- اصطلاحا: 84
1-2- أنواع الكناية: 84
1-2-1- كناية عن صفة: 84
1-2-2- كناية عن موصوف: 84
1-2-3- كناية عن نسبة: 85
1-3- تجلّي الكناية في القصيدة: 85

2- المرسل: 86
2-1- تعريفه: 86
2-2- علاقات المجاز المرسل: 86
2-3- تجلي المجاز المرسل وعلاقاته في القصيدة: 86
3- العقلي: 88
3-1- تعريف المجاز العقلي: 88
3-2- إسناد الفعل في المجاز العقلي إلى:.....88
3-3- تجلّي المجاز العقلي في القصيدة: 88
خاتمة:.....92
الملحق:.....96
فهرس الموضوعات.....114

ملخّص:

ليس الشعر صناعة لغوية فحسب، وليس وصفا للواقع بقدر ما هو تعبيرٌ عن علاقةٍ بين الذات والواقع، هذه العلاقة ليست علاقة ميكانيكية صادرة عن اللّسان بل هي علاقةٌ مصدرها الإنسان وصدق عاطفته وإيمان عقله وقلبه بقضية أمّته.

و**قصيدة التأشيرة لهشام الجخ** تلخّصت فيها أسمى المعاني الإنسانية والقوميّة، ممّا أهلها لتفرض نفسها على الذائقة العربية؛ ونظرا لطبيعة موضوعها اخترتها –أنموذجا– للدراسة، باعتبارها همزة وصل لدراستي السابقة –**شخصية العربي في الأدب العبري**–، ولأهمّيتها تولّدت إشكالية مفادها:– كيف ينبني الخطاب الشعري في قصيدة التأشيرة ؟؛ وإلى أيّ مدى يمكن استغلال **المنهج الأسلوبي** أو"السيميو–أسلوبي" في تحليل القصيدة التي بدورها تعجّ بالانزياحات–الصوتية، والتركيبية، والبلاغية–؟

تضمّنت هذه الدِّراسة مقدمة ومدخل تمهيدي وفصلين ثمّ خاتمة؛ فأمّا **المدخل** فيتناول **الأسلوب والأسلوبية**"المفاهيم والمصطلحات"وكذا الاتجاهات الأسلوبية..؛ وأمّا الفصل الثاني: فيتناول **دلالة الأيقاع وإيقاع الدلالة** "المستوى الصوتي والمعجمي"، وأمّا الفصل الثاني: فيدرس **المستوى التركيبي والصورة الشعرية ودلالتهما**؛ وأمّا الخاتمة فكانت عبارة عن نتائج أهمها:

– نالت "التّأشيرة" اهتماماً بالغاً عند العامّة والخاصة لأنّ تميّزها الإيقاعي والإلقائي وتشكيلها الأسلوبي والبلاغي هو ما أعطاها تفرّدتها الأسلوبية.

– أثبت هشام الجخ فيها براعته لأنّ صدقه وإيمانه بقضايا أمّته –والتزامه بها– هما سرّ نجاحه.

– كما يمثّل المتلقّي جانبا مُهمّاً في جماليات تلقي التّأشيرة، إذ هي مُوجّهة لغرض التّأثير فيه.

الكلمات المفتاحية: (قصيدة "الشعر" – "التأشيرة" لهشام الجخ – الدراسة الأسلوبية.)

Résumé: La poésie n'est pas seuhment une production linguistique ou une description de la réalité, elle est l'expression d'une relation entre le soi et la réalité. Ce n'est pas une relation mécanique produite par la langue mais une relation qui vient de l'homme de ses sentiments de la foi de sa raison et de son cœur et de sa croyance en la cause de sa nation arabe. La poéme **"LE VISA"** de **Hicham El Djakh** s'est imposé dans le monde arabe car il résume les signification de l'humanité Et du nationalisme Un sujet que jai choisi pour mon étude qui est une suite de mon étude précédente– **la personnalité de larabe dans littérature hébraïque**–..(Et en raison de l'importance de son étude), la problématique suivante est apparue: Comment est–il construit Le discours poétique dans le poème du **VISA?** Et dans quelle mesure la méthode stylistique ou sémiostylistique peut–elle être utilisée dans l'analyse de ce poème, (qui lui–même est plein de changements structurels, stylistiques et rhétoriques?) Cette étude comprend une introduction, une préface, deux chapitres et une conclusion. La préface explique le style et le stylistique (Concepts et terminologies) ainsi que les tendances stylistiques. Le premier chapitre traite de la signification du rythme et du rythme de la signification (le niveau phonétique et lexical) . Le deuxième chapitre traite du niveau syntaxique et de l'image poétique et de leur signification. La conclusion contient les résultats de notre recherche dont le plus important est : – Le "visa" a suscité un grand intérêt public et privé grâce à son caractère rythmique et ses formes stylistique et rhétorique qui lui confèrent son unicité stylistique. – Hicham s'est avéré être un génie : son honnêteté ; sa croyance en sa nation et ses causes et son engagement envers eux sont le secret de son succès. – Le destinataire représente aussi un aspect important dans l'esthétique de la réception du VISA, car ce poème est destiné à l'influencer.

(**Les mots de clé** : La Péosie "la poéme– Le Visa– Hicham El Djakh– la méthode stylistique.)