وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الحكم عند الشاعر التونسي "محمد الهادي المدني" ـمقاربة أسلوبيةـ

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– حساينية نسرين
– محرز يسرى

إشراف الأستاذ:
– د. رحمون بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
كمال رايس	أستاذ محاضر–أ–	العربي التبسي	رئيسا
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر–أ–	العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رشيد منصر	أستاذ محاضر–أ–	العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2021 – 2020

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الحكم عند الشاعر التونسي "محمد الهادي المدني" ـمقاربة أسلوبيةـ

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– حساينية نسرين
– محرز يسرى

إشراف الأستاذ:
– د. رحمون بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
كمال رايس	أستاذ محاضر–أ–	العربي التبسي	رئيسا
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر–أ–	العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رشيد منصر	أستاذ محاضر–أ–	العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2021 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بعد بسم اللّه الرحمان الرحيم:

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ ﴿٧﴾﴾ إبراهيم: ٧

إن الشكر لله وحده لا شريك له.

وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإننا نجد أنفسنا عاجزتان عن تقديم الشكر إلى أستاذنا الدكتور "رحمون بلقاسم" الذي لم يكن مشرفاً فحسب ، بل كان نعم المرشد، فإليه أقدم أسمى آليات الشكر والعرفان والتقدير.

كما أشكر أساتذتي الكرام الذين تشجموا عناء قراءة هذا البحث المتواضع، وسيثرونه إن شاء الله بنصائحهم القويمة وتوجيهاتهم السديدة.

مقدمة

ينصب موضوعنا حول قصيدة في المديح النبوي الشريف للشاعر التونسي "محمد الهادي المدني"، وذلك بالقبض على شعرية الحكم في هذه القصيدة وتكمن أهمية الموضوع في جمالية النص المرتبطة بالظواهر الأسلوبية الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية وقد كان من أسباب اختيار هذا البحث ما هو ذاتي وما هو موضوعي:

– فالأسباب الذاتية تكمن في رغبتنا في دراسة نص من المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطيسية.

– رغبتنا في تطبيق المنهج الأسلوبي الذي يتسم بالعلمية والموضوعية في دراسة النصوص الشعرية.

أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في:

– إستجابة قصيدة "محمد الهادي المدني" للمنهج الأسلوبي بمختلف مستوياته نظرا للظواهر الأسلوبية الماثلة فيه.

– العمل على إبراز نص شعري في المديح النبوي الشريف وإزالة الغبار عن رفوفه.

– إبراز جانب الخطاب الحكمي والديني الماثل في القصيدة،

فكانت إشكالية البحث كما يلي:

* أين تكمن شعرية الحكم في قصيدة (محمد الهادي المدني)؟

* وهل الظواهر الأسلوبية الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية لها دور في الإفصاح عن هذه الشعرية؟

* وهل استطاع المنهج الأسلوبي بمستوياته أن يظهر جماليات هذه الحكم في القصيدة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات:

اتبعنا في ذلك المنهج الأسلوبي مع إجراء الوصف والتحليل والإحصاء قصد القبض على الظواهر الأسلوبية الماثلة في القصيدة وإبراز شعرية الحكم وجماليتها ومدى تأثيرها في المتلقي وإمتاعه بها، فكان عنوان البحث "شعرية الحكم في قصيدة محمد الهادي المدني"، أما بالنسبة للدراسات السابقة فقد اعتمدنا على مصدر القصيدة وهو كتاب (جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطسية دراسة أسلوبية للدكتور بلقاسم رحمون)، الذي كان لنا مصدرا معينا يضاف إلى مجملة المراجع التي اعتمدنا عليها في التنظير الأسلوبي.

وقد قسمنا بحثنا إلى فصلين اثنين، الأوّل نظري والثاني تطبيقي، حيث درسنا في الجانب النظري مفهوم الشعرية (لغة واصطلاحا)، ثم انطلقنا إلى أنواع الشعرية عند الغرب وعند العرب، ثم عرفنا بالأسلوب (لغة واصطلاحا) وبيّنا علاقته بالأسلوبية وفصلنا في الاتجاهات الأسلوبية الغربية حتى يتسنى لنا القبض على الظواهر الأسلوبية في النص من خلال الأفكار النظرية، وفي الفصل التطبيقي ركّزنا على المستويات الأسلوبية فبدأنا بالمستوى الصوتي ودرسنا تكرار أصوات أشباه الصوائت ثم تكرار أصوات المد ثم تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة، وانتقلنا إلى ضبط الإيقاع من خلال الوزن والقافية ثم انتقلنا إلى المستوى الصرفي حيث تحدثنا عن الصيغ الصرفية الفعلية والاسمية وما هيمن من هذه الصيغ على القصيدة لنتقل بعدها إلى المستوى التركيبي حيث درسنا الجمل الفعلية والاسمية بأنماطها المختلفة وخلُصنا إلى المستوى الدلالي الذي ركّزنا فيه على الحقول الدلالية وعلى الصوّر الشعرية خاصة الحقل الديني والطبيعي، ثم صورة الاستعارة المكنية وفي الأخير خلصنا إلى خاتمة ضمّناها جملة النتائج المتوصل إليها.

الفصل الأوّل:

ماهية الشعرية والأسلوب

I. الشعرية

أولا: مفهوم الشعرية Poetics

ثانيا: الشعرية في الفكر الغربي

ثالثا: الشعرية في الفكر العربي

II. الأسلوب:

أولا: ماهية الأسلوب

ثانيا: جذور الأسلوبية

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة والنحو

رابعا: الإتجاهات الأسلوبية

خامسا: مستويات التحليل الأسلوبي

I. الشعرية

أولا: مفهوم الشعرية Poetics:

1- **المفهوم اللغوي:** نظرا للطبيعة الزئبقية لمصطلح الشعرية، واختلاف تعريفه وتشعب موضوعه لصلته بسائر علوم اللغة لذا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم وهذا المسعى محفوف بالمزالق، لأن الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي[1]، وبداية لابد أن يكون التحرك وراء مصطلح "الشعرية" ناتجا من النظر المعجمي الذي يتابع الدوال في أصل المواضعة أوّلا، ثم سياقات التعامل[2] ثانيا، والحق أن النظر في المعجم لا يزودنا بالكثير من تحديد هذا المصطلح، غير أنه علينا أن نعرج إلى المعنى اللغوي لنمسك بالخيوط والجذور اللغوية لهذا المصطلح، فالشعرية (Poetics) لغة: «اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت لها اللاحقة "ية " لإضفاء الصفة العلمية، تماما كما لو يقال: علم الشعر وذلك جريانا على نحو الألسنية، والأدبية»[3].

وجاء في لسان العرب «مادة "الشين والعين والراء" في اللغة تدل على العلم والفطنة، يقال: شعر به، أي علم، وأشعره الأمر وأشعر به: أعلمه إياه وشعر به: عقله، وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال "شعر الرجل": أي قال الشعر والشعر منظوم القول وقائله الشاعر، وسمي شاعرا، لفطنته، وشعر شاعر جيد" أريد بهذه العبارة المبالغة والإشارة، ويقول في ذات السياق –ابن منظور– والشعر منظوم القول: غلب عليه لشرفه، بالوزن والقافية»[4].

كما ورد في المعجم الصافي في اللغة العربية، «شعر: شعر به يشعر شعرا: علم. ليت شعري من ذلك: ليت علمي أو ليتني علمت»[5]، قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَآ إِذَا

---

[1]. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص19.

[2]. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجورجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995، ص87.

[3]. رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع 414، اكتوبر، 2005، دمشق، ص51.

[4]. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (ش. ع.ر) 42، دار صادر، بيروت، ص410.

[5]. القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية 109.

﴿جَآءَتۡ لَا يُؤۡمِنُونَ ١٠٩﴾، وما يشعركم أنها إذا جاءت لايؤمنون: ما يدريكم. أشعرت به: اطلعت عليه. شعر لكذا: فطن له. الشعر: منظوم القول[1].

«وشَعَرَ: شِعْرا وشَعْرا الرَجُل: قال الشعر ولفلان: قال له شعرا، شاعره شعره: غالبه في الشعر فغلبه. الشعر "مص" ج أشعار: كلام يقصد به الوزن والتقفية»[2].

وعلى ضوء المناخ النقدي والأدبي الحداثي، سنحاول أن نتطرق لمقتطفات وجيزة عن مفهوم الشعرية عند نقاد الحداثة. الغرب والعرب.

2- المفهوم الإصطلاحي:

الشعرية مقاربة للأدب، مجردة وباطنية في وقت واحد، أو هي بمعنى آخر، عملية تحرّك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خيوطه التي تذهب طولا وعرضا، فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أسماها بول فاليري (Paul Valéry)*: "الشعرية"، حيث تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية معا[3].

الشعرية تبحث في القواعد التي تحكم العمل الأدبي، وتجعله منه عملا متميزا ذا جمالية يحققها الجانب اللغوي للنص. والشعريات مجرد جمع لمصطلح الشعرية "كعلم للشعر" تهتم بمواصفات الخطاب الفني وماهيته وتسهم في البحث والتأصيل للكتابة النقدية التي تحوم حوله[4].

ومن هنا فإن الشعرية باعتبارها مجموع مكونات نص ما، كاللغة والصور والخيال والموسيقى والعاطفة والعلاقات التي تقوم بينها في النص إنما تتجسد أوّل ما تتجسد في الرؤية التي ألبسها المبدع نصه وهو داخل فيه شاء المتلقي أم أبي لهذا تختلف نصوص

---

[1]. صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد: معجم الصافي في اللغة العربية، (د.ط)، (د.س)، ص303.

[2]. المنجد في اللغة: ص 391.

*. بول فاليري (Paul Valery): ولد في 30 أكتوبر 1871، وتوفي في 21 يوليو 1945، وهو شاعر فرنسي وكاتب مقالات وفيلسوف، يعتبر احد زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي الذي تألق في الحرب العالمية الأولى من أعماله الشعرية، سهرة مع السيدة تيست، الرقص، المقبرة البحرية.

[3]. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، ص89.

[4]. محمد مصابيح: الشعرية بين التراث والحداثة، 2009، ص22.

الشاعر ذاته فيما بينها تبعا للرؤية المقدمة فيه، ومن ثم تتلبَّس بحالته النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والجغرافية.

ثانيا: الشعرية في الفكر الغربي:

إن المتتبع لمسار التاريخ الأدبي النقدي، يجد أن مصطلح "الشعرية poetics" قد حمل مفاهيم متعددة بتعدد الفكر الذي احتضن هذا المصطلح، إذ نجد "أننا نواجه –من جهة أولى– مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو هذا بارزا في تراثنا النقدي العربي، على غرار ما نواجه من مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء[1].

1. الشعرية عند رومان جاكبسون Roman Jakobson:

المعروف أن عمل الشكلانيين الروس تبلور من خلال الجهود التي قامت بها مدرستان روسيتان معروفتان، المدرسة الأولى "مدرسة موسكو" والتي كانت معروفة باتجاهاتها اللغوية والمدرسة الثانية "مدرسة بطرسبرج Opogaz والمعروفة بإتجاهاتها الأدبية، ويعد رومان جاكبسون Roman Jakobson من الشخصيات المؤسسة لمدرسة موسكو[2] وواحدا من هؤلاء الذين أسهموا في هذه النقلة العلمية في القراءة العلمية للخطاب الأدبي باعتباره عنصرا في مدرسة الشكلانيين الرّوس[3].

أما عن مفهوم الشعرية عنده فقد تحدد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان "الشعرية واللسانيات الموجودة في كتابه القضايا الشعرية، حيث يقول: «إن مفهوم الشعرية قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فينا»[4].

---

[1]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم– المركز الثقافي العربي–، ط1، بيروت، 1994، ص 11.

[2]. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994، ص 15.

[3]. الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية–مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون–الدار العربية للعلوم، ط1،الجزائر،2007، ص14.

[4]. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص:24.

وبما أن الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن الشعرية الحق حسب "جاكبسون" تلك التي تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية[1].

وفي شتى الأحوال، فإن حضور الشعرية هو في الأخير الحل الناجح للبداية في بلورة دراسات أدبية عملية تستأصل شرذام الآراء الانطباعية والحدسية[2].

فهو يرى: «أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[3]، فموضوع الشعرية عند جاكبسون، السمات التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا لذلك لا بد من معايير تحدد في ضوئها البنيات الشعرية وتكفينا فوق ذلك مشقة استقصاء مضن ولا مجد للبنيات اللغوية[4]. وتسمى هذه الوظيفة التي تجعل النص نصا إيحائيا مرنا "الوظيفة الشعرية". وفي تعريف آخر أكثر إيجازا يقول جاكبسون

«يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[5]. فالبحث في مفهوم الشعرية في بداياته عند جاكبسون، كان ذا إتجاه لساني، مما ولد علاقة بين الشعرية واللسانيات تنعت بعلاقة التابع بالمتبوع، يكتسب الشعر السمة المسماة "وظيفة الشعرية" بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف[6].

لنفترض أن طفلا موضوع رسالة ما، فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة والتماثل مثل "طفل وغلام وولد وصبي"، وهي كلها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما، ويختار المتكلم بعد ذلك من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا: "ينام ينعس يستريح ويغفو"، فتتألف الكلمتان المختارتان في

---

(1). رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص24.

(2). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 35.

(3). رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 24.

(4). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 68.

(5) . رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 26.

(6). المرجع نفسه، ص06.

السلسلة الكلامية. إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل المحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية[1]، وبالتالي، فالتوازي في فن الشعر يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية، كما ينتج كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية والهياكل التطريزية: وهذا التوازي في بنية القصيدة الشعرية؛ من المركبات الأولية وهي الحروف بنوعيها (الساكنة والمتحركة) إلى أقصى مكونات القصيدة وهي المقاطع. ينسج في مجمله بنية التوازي التي تحرك في خاصة الناس محفزات التذوق الفني، وقد خص له فئة من الناس دون العامة[2].

أما التوازي في فن النثر، فيصعب على دارس هذا الفن أن يضبط أدوات التوازي، أو بعبارة "جاكبسون" القائلة: «إن النثر الأدبي يحتل "موضوعا وسيطا بين الشعر ولغة التواصل المعتاد والعملي، ولا ينبغي أن ننسى أن تحليل ظاهرة وسيطة وانتقالية يكون أشد استقصاء من دراسة الظواهر الطرفية»[3]، وانطلاقا من المفاهيم السابقة تمرحل تصور "جاكبسون " للشعرية كالآتي:

– "الإستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.

– النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجها.

– تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل المحور الاختيار على محور التأليف.

– وطبقا للمرحلة الثالثة ينبثق "نسق التوازي Parallelism" فإن المرحلة الثانية تكشف عن أن الوظيفة الشعرية شيء ملتصق بالنص الأدبي، وحيثما تهيمن الوظيفة الشعرية أثرا أدبي، فإننا ندعو ذلك الأثر شعرا"[4].

ومن المسائل التي أثارت النقاش تخصيص "جاكبسون" في مفهومه للشعرية، الشعر بالإستعارة (المشابهة)، والنثر بالكناية (تقوم على المجاورة). يتميز التوازي في فن النثر

---

[1]. رومان جاكبسون:قضايا الشعرية، ص33.

[2]. الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص ص 62-63.

[3]. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية نقلا عن الطاهر بن حسين: التواصل اللساني، ص63.

[4]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ص 97–98.

بإعتماده[1]. على «بنية قائمة على مبدأ المجاورة»[2]، فيتميز بذلك عن الشعر الذي تقوم بنيته على مبدأ المشابهة[3].

لكن ما نلحظه أن التوازي مطلوب في الخطاب اللفظي بنوعيه (النثري والشعري) إذا أن كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه، وكل كناية في الشعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كتابة استعارية بنسبة طفيفة، إن لكل إستعارة تلوينا كنائيا[4].

ويظهر التفاوت بين الاستعارة والكناية أثناء الاستعمال في الشعر، وهذا ما يبيّن: أنّ "جاكبسون" لم يعر اهتماما لتقدم الإستعارة على حساب الكناية.

إلى جانب المسألة السابقة الذكر، فقد خص"جاكبسون" أيضا، موضوع الشعرية – كمسألة أخرى – في مقالته المنشورة سنة 1993 والمعنونة ب: ما الشعر؟ "حيث يقول فيها: «إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية:هي كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال»[5].

يبرز هذا القول شساعة الشعر وأفقه الواسع وحركته الدائمة التغيير والتحول، وذلك ما يشهد عليه مسار الشعرية من القدم إلى الآن .كما توصل" جاكبسون" إلى شعريته بفعل التواصل اللفظي، يقول في ذلك: أن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه، وهو ما يدعى أيضا المرجع بإصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا وجزئيا بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا، إتصالا

---

[1]. الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص64.

[2]. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 118.

[3]. الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص 64.

[4]. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص51.

[5]. المرجع نفسه، ص19.

يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لمختلف هذه التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة الآتية:

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه
(Destinateur) (Message) (Destinataire)

اتصال (Contact)

سنن: (Code) [1]

هذا التحديد يكشف أن جاكبسون لم يحصر الرسالة في وظيفة واحدة، وإنما هي تؤدي وظائف عدة ومختلفة، وإن كانت الهيمنة دائما لوظيفة بعينها.

بناء على ما سبق، يمكننا إتماما للرسم السابق الذي يوضح العوامل الشبه الأساسية إضافة ترسيمة مماثلة للوظائف الستة، وهي كالآتي:

وظيفة مرجعية
(Référentielle)

مرسل ← **رسالة** ← **مرسل إليه**
وظيفة انفعالية وظيفة شعرية وظيفة افهامية
(Poetique)

وظيفة انتباهية
(phatique)

سنن

وظيفة ميتا لسانية
(Métalinguistique) [2]

فاللغة –حسب جاكبسون– ليست مجرد كلمات (دال ومدلول) للتعبير، بل هي دراسة تحتاج من الدارس معرفة خاصة، حتى يلامس الشعرية في جوهرها. وعليه نجد أن شعرية" جاكبسون" –في مفهومها– تبلورت بنظرية التماثل إلى جانب النموذج التواصلي

[1].رومان جاكبسون:قضايا الشعرية ، ص 27.

[2]. محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي:اللغة –دفاتر فلسفية نصوص مختارة–،دار توبقال،المغرب، ص 62.

الذي تبرز فيه الوظيفة الشعرية، تلك التي حققت جمالية الأدب، ومن خلال هيمنتها على باقي الوظائف الأخرى.

2. الشعرية عند تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov:

لا يختلف "تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov" كثيرا عن جاكبسون في مفهومه للشعرية، إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، ويتجلى طرحه هذا بوضوح في كتابه "الشعرية Poétique"، حيث يعرض فيه كل آرائه حول الشعرية، وفيه يبدو أن تودوروف «كان الناقد المهم الذي عني، بشكل خاص، بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ السيتينات وحتى الوقت الحاضر»[1].

استمد تودوروف شعريته من كتاب "طاليس أرسطو" "فن الشعر"، فبعد إطلاعه عليه يقول: «بعثت شعرية أرسطو وأريد لها أن تلعب دورا مماثلا للكتاب المقدس، وستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية»[2].

يولي تودوروف أهمية كبيرة لشعرية أرسطو ويجعلها الانطلاقة الأولى له، طامحا بذلك إلى وضع قوانين تجديدية تحكم العمل الأدبي وتتجاوز الفكرة القديمة لمفهوم الشعرية، وهو في ذلك يقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي {...} هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[3].

يمكن لنا أن نلمح بوضوح خلف كلمات تودوروف المنطلقات الأساسية للشكلانيين الروس "لجاكبسون" حول مفهوم الأدبية،[4] فيبين أن «الشعرية جاءت لتضع حدا للتوازي

---

[1]. فاضل ثامر: اللغة الثانية- في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، ، 1994 ص 102.

[2]. تزفتان تودروف: الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1 ،المغرب ، 1987، ص13.

[3]. المرجع نفسه، ص 23.

[4]. فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص102.

القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية»[1]، وخلص إلى أن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة تكامل بامتياز.

يبدو أنّ تودوروف "يحاول أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه "رولان بارت " Roland Barthes في الأثر الأدبي والنص، وقد ذكر أن الأثر الأدبي هو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة، ها هنا إذن، نص للمؤلف، ونص للقارئ، وطبقا لهذا، ينفي تودوروف «أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي لأن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية»[2].

السؤال الذي أورده" تودوروف"، بخصوص علاقة البنيوية بالشعرية، والمتمثل في ما علاقة البنيوية بالشعرية؟ "يفصح عن مجال إهتمام الشعرية البنيوية لدى" تودوروف" وعن وجودها في مفهومه الكلي لتصوراته في تحديد شعريته، حيث تركز هذه الأخيرة على جوهر النص وما يميزه، بعيدا عن المؤثرات الخارجية. لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية، بل ما تستنطقه من خصائص تحكم هذا العمل وتضع منه فرادة الحدث، يقول تودوروف: «مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الإختبارية الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة هي الأدب. لكن لنقل انه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية»[3].

من هنا نجد مفهوم الشعرية بوصفه" نظرية الأدب أو نظرية للخطاب' بالحدود التي رسمها تودوروف إنما ينصرف إلى فعالية وصفية والألسنية ذات طبيعة تزامنية، إلا أننا يجب أن لا نخلط بين البنيوية والشعرية[4]. فالشعرية هي طريقة النظر إلى الحقائق، والبنيوية منهجا .فتودروف من خلال ما سبق سعى إلى بناء شعرية للأدب حيث يقول: «إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب ذاته»[5].

---

[1]. تودوروف: الشعرية، ص23.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص34.

[3].تودوروف: الشعرية، ص27.

[4]. فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص102.

[5].تودوروف: الشعرية، ص84.

صاغ "تودوروف" مفهوما عاما للشعرية شعرية الأدب والتي لا تضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر، وجعل سر إبداع نظريته يكمن في كونها تبحث عن الخصائص النوعية التي تجسد هيكل النص الأدبي بغض النظر عن الأثر الأدبي ذاته، أو إقتراح نظرية داخلية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، بوصفه تمظهرا لبنية مجردة وعامة تسعى إلى الكشف عن القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي.

3. الشعرية عند جون كوهين Jean Cohen :

«الشعرية علم موضوعه الشعر»[1]، يثير هذا القول "لجون كوهين "Jean Cohen تساؤلات من بينها: لماذا الشعر؟ أو بعبارة أخرى أين النثر؟ من شعرية "جون كوهين" حين يربط شعريته بالانزياح القائمة عليه نظريته؟

يبدأ مشروع "كوهين" من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيّمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز.من هذه الخطوة بدأ كوهين يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف بالانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص[2].

ويفترض كوهين –على العكس– أن الانزياحات لها طبيعة متشابهة وجدلية، فتكون مثلا" القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزا، في حين يشكل الوزن عامل تجانس، أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة وهي عامل إسنادي، تقابل النعت وهو عامل محدد[3]. إنه بذلك يسعى إلى استخراج الخطوط الكبرى المشتركة بين هذه المستويات، لأن المقاربة بينها وإنارة بعضها ببعض هي الكفيلة بإبراز بنيتها الخفية[4].

---

[1]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986 ص09.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص111.

[3]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص48.

[4]. شرفي لخميسي: الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد الرابع عشر والخامس عشر، جوان 2014، ص 391.

بنى كوهين شعريته على أساس تقابلي بين ثنائية الشعر واللغة بغية استخراج نمطية الانزياح لأنه الفاصل بينهما، واللغة هي التي تقرر ذلك فما دام أن كوهين اعتمد أفكار الأسلوبيين واللسانيين، فهو يميز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية ويضرب لذلك "الزهور" حيث يورد "وعد الأزهار" و"وعود الأزهار" يقول: «غيرنا علاقة طرفي المركب فتبدلت لذلك بنية المدلول نفسها {...} يجب أن نفرق بين جانبين من الشكل أولهما في مستوى الصوت والثاني في مستوى المعنى، فللمعني شكل أو بنية تتغير عندما تنتقل ممن الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية»[1].

يتضح جليا عندما يسوق كوهين قول "بول فاليري" والذي مفاده: «هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم»[2]، فالشعر يتميز عن النثر جذريا بالشكل الصوتي والموسيقى تميز عنه كذلك بشكل المعنى، لهذا فإن الشعر عند كوهين يتحدد بالبنية الصوتية، تجانس صوتي ناتج عن تسلسل الحروف والنغمات، وكذلك بالبنية الدلالية التي تشكل النص الشعري، وهذه العناصر الخاصة بالنص الشعري يحققها الانزياح الذي بدوره يعد الطرف الأساسي للأسلوبية" الأسلوبية دراسة لغوية {...} كما أنها التقاط للحظات هاربة من خلال التركيب[3].

بهذا يصل الانزياح عند "كوهين" ذروته في الشعر، ويخلو من النثر. وبرهن "كوهين" على أن الشاعر عندما يقوم بإستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية في الجناس مثلا فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي، إنه يركب إجراء فوق إجراء، ونظاما على نظام[4].

بالعودة إلى المثال البيت الشعري لفاليري – نجد أن "الواقعة الشعرية" –حسب كوهين–، إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا ودعيت البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي {...} وهو الذي يزود الشعرية

---

[1]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص37.

[2].المرجع نفسه، ص42.

[3]. بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب، ، 1994، ص06.

[4]. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص ص124، 164.

بموضوعها الحقيقي، فإذا لم نفهم أن كلمة سطح تعني في بيت فاليري البحر والحمائم تعني السفن فإننا نخطئ هدف الشاعر»[1]، فالشاعر هنا يصور بالكلمات استعارة لا تقوم على العلاقة بين الكلمات قدر ما يجسد لنا شكلا قديما في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري. إذن فالصورة الإبداعية تظهر في الكلمات الجديدة التي يبدعها الشاعر من خلال عبقريتهم ولا غير.

كما نجد أن الانزياح عند كوهين لا يقتصر على عالم الصور فقط بل يتعداه إلى مستويات عدة ويقول في ذلك: «العملية الشعرية تجري على مستويا اللغة معا المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وأن الخطوة لا ريب للمستوى الدلالي ويشهد لذلك أن القصيدة النثرية موجودة شعريا في حين أن النظم الحرفي (الصوتي) ليس له إلا وجود موسيقى فحسب، فيمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته... فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية»[2]. فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحا عند "كوهين"، كما يؤكد على تظافر جميع المستويات دون إستثناء – في العملية الشعرية.

يشير "كوهين" في إرسائه لنظريته إلى مسألة تعطيل الانزياح لمسار القراءة لدى القارئ ويورد في ذلك قوله: «لا يكفي، فعلا، خرق القواعد الكتابة قصيدة، إن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كل خطأ أسلوبا»[3]، نفهم من ذلك أن الانزياح مطلوب، لكن ليس كل خرق للغة انزياحا فقد يحدث بعض الانزياح إلتباسا وغموضا لدى القارئ، مما يؤدي إلى إعاقة في قراءته. وهذا ما جعله يخالف السرياليين الذين يعدون كل انزياح مكونا للشعرية، مما أدى إلى تضخيم في بناء الصورة الشعرية التي كبحت قدرة القارئ على الإبداع.

---

[1]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص ص 42-43.

[2]. جون كوهين: بنية البلاغة، ص193.

[3]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص193.

أتى الرفض واضحا لصياغة "أندريه برتون "André breton"* للصورة «تمثل درجة قصوى من الإعتباط»[1]، ولما تولده من دلالات مبهمة وغامضة لتطابق الدال مع المدلول لأن الصورة عند "كوهين" لم تعد محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا[2]، فهو يبحث عن الصور الموغلة في الخيال لا التجريد، فالصورة مكتشفة وليست مصنوعة، ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات التقليدية التي تستدعي بعضها بعضا، «إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائيا،خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب»[3]، وهذا ما لمح إليه كوهين" في حديثه عن الاستعارة بقوله: «الإستعارة الشعرية لست مجر تغير في المعنى، إنها تغير في طبيعة او نمط المعنى، إنتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الإنفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كما كانت شعرية»[4]، ويواصل قائلا: «الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني»[5]، وبالتالي يتضح أن لغة الانزياح تساعد على تحقيق الشعرية.

أجرى كوهين نمذجة "Typology" شعرية بينت النمط الشعري الذي يبني نظريته عليه، فميز بين ثلاثة أنماط شعرية مستندا إلى مستويا التحليل اللغوي والصوتي والدلالي جدولهما كالآتي:[6]

---

* أندريه برتون Andre breton: ولد في 19 فيفري 1896، توفي في 28 سبتمبر 1966، كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي، يعتبر من أكبر رموز السريالية.

[1]. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص193.

[2]. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص258.

[3]. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف،(د.ط)، القاهرة، (د.س)، ص28.

[4]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص205.

[5]. المرجع نفسه، ص206.

[6]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص114.

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

يسمي كوهين "القصيدة النثرية" قصيدة دلالية، والصنف الثاني قصيدة صوتية، أما الشعر فيتحقق عندما الامكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص ويسمى هذا الشعر الكامل أو الصوتي الدلالي وهو النمط الذي يبني كوهين نظريته عليه. ويعرج كوهين إلى جوانب أخرى يتعدى بها الصور في خلق شعرية النص ليضم القافية والحذف والتقديم والتأخير، ويدرجهم تحت نوعين من الانزياح: (السياقي والاستبدالي)، حيث تعدّ القافية عنصرا من عناصر شعريته، ولم يكن ذلك لغرض جمالي بل كان يبحث عن وظيفتها الدلالية، فهي ليست مجرد تكرار أصوات إذ يقول: «و الحقيقة أن القافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة الشيء آخر، بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى»[1].

من العناصر الأخرى المكونة لشعريته الغموض باعتباره مولدا للدلالات الإيحائية وإن لم يورده بالمصطلح ذاته، بل جاء الحديث عنه في سياق الانزياح. وهكذا فإن رصد هذا الانزياح وقد شمل جميع مستويات اللغة المعروفة وهي الصوتية والتركيبية والصرفية والدلالية، وشمل كل الصور، وعليه فالانزياح ليس أمرا هينا، لأنه يخضع اللغة لمعايير، حتى يكون هناك نوع من التنظيم والترتيب: وبهذا، فإن نظرية الانزياح هي مركز عمل "كوهين" وأساس شعريته[2].

---

[1]. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص74.

[2]. محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكضف عن آلية تركيب لغة الشعر، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران 01-2014، ص44.

يمكن أن نلخص النظرية الشعرية التي جاء بها "كوهين" في الجدول:[1]

الثنائيات	النثر	الشعر
– اللغة	مفهومية، عقلية، ذهنية	وجدانية، عاطفية، انفعالية تأثيرية
– المعجم	عناصر ثابتة	عناصره حركية
– الدلالة	مطابقة، وصفية	إيحائية، مجازية
– المدلول	صمت، سكون	غناء، نشيد
– الكلمات	محايدة، مشلولة، القدرة باردة، متينة، خامدة، عديمة اللون	فاعلة، مؤثرة، متحركة، حية، ممتلئة، ملونة، مشتعلة
– القراءة المتكررة	غير ضرورية، مجرد حشو، تحصيل حاصل	ضرورية، معنى لا ينضب من الدلالات، كشف بعد كشف
– الاستماع	لا يحدث شيئا	يحدث ذبذبة داخلية
– العالم	مفتعل، مصطنع مضاد للإنسان	حقيقي، بريئ، إنساني
– التجربة	معرفة تدمجها الذاكرة مع معارفها السابقة	جزء من المعيش، معاناة كلية
– الحياة	مكر، تمدن، تعاسة	سذاجة، طفولة محتفظ بها، سعادة

ثالثا: الشعرية في الفكر العربي:

بدأت الشعرية تشق طريقها إلى حقل الدراسات النقدية العربية منذ الستينات، من خلال التأثر بنظريات الشعرية التي عرضها نقاد نصيون في العالم، إذ بدأت الشعرية العربية في التبلور منذ الستنيات، وهي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانين الجمالية التي تحدث بين الأسلوبية والأدبية، هي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي؛ لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية لتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي صب فيه بعض النقاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية. وأبرز هؤلاء النقاد:

---

[1]. نزار التجديتي: نظرية الانزياح عند جون كوهين، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 01، المغرب، 1987، ص66.

1. الشعرية عند كمال أبو ديب:

جاءت مجمل الآراء التي طرحها "كمال أبو ديب "عن الكون الشّعري، في قالب حداثي، وإذا ما حاولنا تجميع هذه الآراء بهدف الوقوف على مكونات ماهيتها الجزئية، فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب، إذ يرى أن: «الشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي ينشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

يظهر أن هذا المفهوم الذي جاء به (كمال أبو ديب) يختزل الإرث النقدي البنيوي في مقارباته لشعرية النصوص الأدبية، على أساس أن القيمة الشعرية للدال لا تظهر إلا من خلال علاقته بدوال أخرى مجاورة له ضمن البنية اللغوية نفسها، لذلك لا يمكن استنباط الخصائص المميزة للشعرية إلا من خلال ما تفرزه هذه البنية من مستويات صوتية وتركيبية ودلالية، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية،و لا تتحدد على أساس ظاهرة مفردة، نستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب، لهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة. وقد أشار (كمال أبو ديب) إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص، أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند "جون كوهين". والواقع أن (كمال أبو ديب) لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الإيدولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام[2].

ما أشار إليه (كمال أبو ديب جعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية

---

[1]. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت ،1987، ص14.

[2].المرجع نفسه ، ص22.

غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي، وربما تكون قد أوقعت (كمال أبو ديب) في تناقض محير، بين إجتزائية مخلة لمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها.

إذا ما أمعنا النظر في شعرية (كمال أبو ديب) فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين رومان جاكبسون" و"جون كوهين" في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات (كمال أبو ديب) «هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة، مسافة التوتر*، ذلك أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه (كمال أبو ديب) الفجوة، مسافة التوتر»[1]. تبدو الشعرية من خلال التصور الذي يقدمه (كمال أبو ديب) وظيفة من وظائف وظائف ما يسميه ب: (الفجوة، مسافة التوتر)، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى على الشعرية، بل إنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها. ود الشعرية عند (كمال أبو ديب) ليست الحقل الذي يدرس المبدأ المولّد في الخطاب العربي، بل وظيفة من وظائف الفجوة، ومسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية التي يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية، ومن هنا يؤكد (كمال أبو ديب) أن (الفجوة:مسافة التوتر) هي في الأساس فضاء ينشأ من اقتحام مكونات للوجود أو للغة او لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز code،[2] وبالتالي تتميز التراكيب الشعرية عن النثرية.

قد استثمر (كمال أبو ديب) مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون، ويبدو ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار، وهو المحور الذي بني عليه "جاكبسون" مع محور التأليف، نظريته في الشعرية[3].

---

* . مسافة التوتر: هي خصيصة بنيوية مميزة للشعرية أي أنها شرط.

(1). البشير تاويريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، ط1 ، عمان، الأردن ، 2010، ص344.

(2). عز الدين حسن: البناء الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي الكتابي، ط1 ، بيروت، 2003، ص65.

(3). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص125.

تبدو دراسة (كمال أبو ديب) في الشعرية تفتش عما يعزز فهمها عبر مزيج من شعر قديم وحديث، بل عبر نصوص مترجمة، فكانت شعريته حصيلة لما تحمله المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة. ولا شك أن «إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح، يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديدا كما يبدو لأذهان بعض منّا»[1].

يبقى التأثر بثقافة وبحضارة وبهوية الآخر، شيئا مشروعا، شريطة أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة.و كخلاصة لمفهوم الشعرية عند (كمال أبو ديب) يمكن القول: «أنه قد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي، خاصة من خلال مفهومي: العلائقية والكلية، ومفهوم التحول، وهو يرى أن الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر) لأن لغة الشعر –دلائليا– لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة: مسافة التوتر)، على درجات مختلفة من السّعة والحدّة بين اللغة الشعرية، واللغة اللاشعرية»[2].

من خلال ما سبق نلحظ كيف أن (كمال أبو ديب) يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة: مسافة التوتر)، وهي في منظوره النقدي ميزة الشعرية، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى إنعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتقاء الفجوة مسافة التوتر وحجته في ذلك هو أننا حتى وإن وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة[3]، وما يخلق الفجوة ومن ثمة الشعرية (عند كمال أبو ديب) هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة والجمع بين المتنافرات[4]. الشعرية بهذا المعنى فهي ليست خصيصة تجانس

---

(1). محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، ط1،المغرب، 1989، ص57.

(2). كمال أبو ديب: في الشعرية، ص58.

(3). المرجع نفسه، ص24.

(4). البشير تاوبريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص348.

وإنسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، لذلك نجد اللاتجانس واللاإنسجام واللاتشابه، واللاتقارب هو ما يميز الشعرية، ويطبعها بطابع خاص.

2. الشعرية عند أدونيس:

إن الدارس الشعرية "أدونيس"، يمكنه أن يلاحظ أنه يربط الشعرية بالفضاء القرآني، «إذ أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة، والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدة، ممهدا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[1].

كما حرص أدونيس على تشكيل ثلاث ظواهر حيث يقول: «تتصل الأولى بالنقد الشعري العربي، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثالثة فتتصل بالنقد المعرفي الفلسفي»[2]، يبدو إذا أدونيس ضد الشعرية الجزئية للإبداع الشعري، وهي نظرة طالما كرستها الحركة النقدية القديمة، «حيث تبارى النقاد قديما في الحكم على شعرية النصوص، وذلك بالانطلاق من بيت أو بيتين، ومن دون تعليل، لذا نجد أدونيس قد ألح على إسقاط هذه النظرية التقليدية، مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى رؤيا العمل الإبداعي ونظامه التعبيري بصورة شمولية، صورة حولت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشعرية بالجودة أو الرداءة إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إياه جملة عليا أو جملة دنيا، وهو جوهر ما دعت اليه الدراسات النقدية الحديثة»[3].

لعّل "أدونيس" من خلال هذه النظرة النقدية يهدف لتحقيق الانسجام بين الواقع الشعري، والواقع النقدي. ومن جهة أخرى يرفض "أدونيس" لغة الموروث الشعري، ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، «علما أن اللغة ليست ملك الشاعر ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي،

---

[1]. أدونيس أحمد السعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص51.

[2]. المرجع نفسه، ص56.

[3]. البشير تاويريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص408.

حين يأخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسج ... اللغة الشعرية لا تتكلم، إلاّ حين تنفصل عما تكلمته، تتلخص من تعبها، تقتلع نفسها، فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء»[1].

اللغة عند أدونيس، علاقة ثقافية واجتماعية، لا توجد إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفرداتها، إذ تعبر اللغة الشعرية عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية بالأشياء، فعلاقة الشاعر بها غير علاقة الانسان العادي، فالأول مرتبط بتصور مخيل، والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، والأول ينطلق من الذات والثاني من الموضوع.

وفي هذا الصدد نجده يقول: «إن اللغة الشعرية، إذا لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية، وهذه علاقة احتمال وتخييل والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة إحتمالية عنها، وهكذا اللغة الشعرية جوهريا لغة مجاز لا حقيقة»[2]، فالشعرية من هنا، صفة لاحقة لا سابقة، وهي لا ترتبط بعنصر معين كالموضوع، وإنما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعا في تشكيل القصيدة حيث ينحرف الشاعر باللغة عن المعاني القديمة إلى معان جديدة للحياة وأشيائها.

إن سر الشعرية عند "أدونيس" هو أنها «تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها، ملفتة من جديد حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[3].

تأسيسا على هذا فإن تجربة "أدونيس" الشعرية، تمثل لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها واستلابها أمام الآخرين[4]، فشعريته شعرية الحداثة والرؤيا، والفكر التي أسس لها من خلال عدة مؤلفات. فالشعر الجديد عند "أدونيس" فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الادراك المباشر مدركا[5]. وهو بهذا يميز

---

(1). أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983، ص78.

(2). أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان ، 1983، ص111.

(3). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص36.

(4). مصطفى خضر:الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق ، 1996، ص117.

(5). أدونيس: زمن الشعر، ص09.

بين شاعر تكتبه اللغة، لأنه يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمته وطرائق تعبيره، وشاعر يكتب اللغة لأنه يحاول أن يقول شيئا لم تقله بطرائق لم تألفها فهو يتساءل دوما ويبحث، وهو في ذلك يغير اللغة السائدة للعالم عبر الشعر، فيما يغير الشاعر أشكال التعبير يغير طرائق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن[1].

إن الملفت للانتباه أن "أدونيس" يكتب بوعي كبير لتجربته، فهو يرفض إمكان النظر إلى قصيدة النثر شعريا، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن، ويعني بذلك أنه متأصل في قديم ما. ولعل "أدونيس" بدأ من حيث انتهى الشكلانيون، فعرف بعض مقولاتهم منذ فترة مبكرة، وتبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، وفتح آفاق النص وإشتراك القارئ فعليا في تلقي النص، وفي تفسيره وقبول تعدد القراءات من قرّاء مختلفين، أو من قارئ واحد مرات عدة[2]. ف"أدونيس" يأتي في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين دعوا إلى انفتاح النص الشعري، مؤكدا في الوقت نفسه هذه القضية بمجموعة من الأدلة والبراهين حيث اقتبس رحيقها المصفى من واقع التجربة الإبداعية، إذ يؤكد على إنفلات النص الشعري من قيد القواعد والمقاييس الجاهزة فعنده: «الشعر خرق للقواعد والمقاييس»[3]، كما يضيف: «أن الشعر يتجاوز الايدولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده»[4]، وهو بذلك يحاول التأسيس لما يسمى بإستقلالية القصيدة وتجاوزها لمختلف التيارات والمذاهب، يعني هذا أن القصيدة لا يمكن إختصارها بالينابيع التي انحبست منها، وإنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها إذ: «أن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية ... لا تكون شعرا، والقصيدة الحقيقية القصيدة الشعرية، هي هذه العناصر وشيء آخر، والمهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر»[5].

---

[1]. أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب،(د.ط)، بيروت، (د.ت)، ص166.

[2]. يمني العيد: في معرفة النص دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص35.

[3]. أدونيس: زمن الشعر، ص312.

[4]. المرجع نفسه، ص312.

[5]. أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، ط1، بيروت ، 1980، ص256.

إن القصيدة التي تمتلك خاصية الانتماء إلى شيء ما، مهما كانت طبيعة ذلك الشيء، هي قصيدة محكوم عليها بالفشل في القاموس النقدي ل "أدونيس"، لأن الشعر في مفهومه هو «أسمى من الأيديولوجيات والأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وتأسيسا على ما سبق تناوله، فإن تجربة "أدونيس" النقدية حول الشعرية تمثل لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها وإستلابها أمام الآخرين»[1]، ذلك أن أدونيس ينطلق دائما من مفهومه الخاص للشعر، أو من واقع التجربة الشعرية التي عاشها، فهو لا يطمئن، للقديم والجديد على حد سواء، ويتجلى ذلك في رفضه للنمط التقليدي السائد من النقد، لأن ما يتطلبه هذا النمط غير شعري بالمعنى العميق للكلمة ويرى أن: «لكل إبداع جديد تقويما جديدا، ولكل رؤية فهما جديدا»[2]، أي أنه إذا كان إدراك الشكل في القصيدة القديمة لا يتطلب جهدا، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا.

3. الشعرية عند عبد الله الغذامي:

إن المتصفح لشعرية الغذامي يلاحظ أنها تعني الإنفتاح والتساؤل «انفتاح يمس النص الابداعي من حيث هو دلالات متعددة والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة»[3]، إذ يجد القارئ نفسه في ظل هذا التصور لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي[4].

فالقارئ هنا هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد، والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى وجودا شكليا لنص، في حين أن الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي، وفي سياق حديث الغذامي عن الحداثة، جاء حديثه عن الشاعرية إذ ينطلق من ترجمة مصطلح

---

(1). مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1996، ص117.

(2). أدونيس، زمن الشعر، ص59.

(3). البشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص351.

(4). حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص139.

الشعرية إلى الشاعرية، إذ يقول «تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية،[1] فهو يراها: «مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر، وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام في نفس الغربي»[2]، ليس وحده الغذامي الذي ترجم مصطلح الشعرية Poétique إلى الشاعرية بل نجد سعيد علوش كذلك يتفق معه في هذه الترجمة كما ترجمت إلى "الإنشائية" وإلى "البويطيقا" وعربت "بوتيك" وكذلك ترجمت إلى نظرية الشعر و"الشعرية". وبمقابل تعدد هذه الترجمات نجد الغذامي ينتقد ترجمة الشعر إلى شعرية كون هذا اللفظ حسبه يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر[3]، إلا أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا فلفظة "الشاعرية ليست لها المؤهلات الكافية، بما هي لفظة فحسب لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فالشاعرية هي، في الأخير، مشتقة من شاعر لهذا فهي ألصق بالشعر، ويوجه إليها الإنتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي للفظة الشعرية وبذلك يصبح لفظ "الشاعرية" متوجها، هو الآخر، بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر[4]، فينتفي بهذا الإستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة لتفضيل لفظة "الشاعرية" على لفظة "الشعرية" ليصبحا على حد سواء، لصيقتين بالشعر من دون النثر.

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية إستلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح "الشاعرية"، وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا: الشعر والنثر[5].

وقد عرّفها: «بأنها الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له»[6].

---

[1]. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، نقلا عن علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1، 1984، ص74.

[2]. المرجع نفسه، ص19.

[3]. المرجع نفسه، ص19.

[4]. عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص19.

[5].البشير تاويريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص349.

[6].المرجع نفسه، ص21.

تبدو الشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل ما هو مألوف، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة كونها انعكاسا للعالم، إلى أن تكون في نفسها عالم آخر يكون بديلا عن ذلك العالم.وقد توجد الشاعرية في غير نصوص أدبية، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، لكنها تستأثر به، لأنها سببت تلقي النص الأدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. وفي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات وتفعم بالحركة الداخلية بهدف إخراج مخزونها الذي يمكّنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس لنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، بحيث إنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الآتي بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها، قد تولد عدد لا يحصى ولا يعد من الأنظمة الشاعرية فيها حسب قدرة القارئ على التلقي وهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية[1].

إن هذا القول هو تجلي الشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية، أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات، غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية، وهذه العلامات ذات دلالات لا نهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة وزئبقية.

إن الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإن مراجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن[2].

من هنا يمكن القول أن الشعرية حتى في إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعرية، كما أن الشعرية –حسب الغذامي– تجاري الأسلوبية، وتتأسس دراسة الأخيرة على الاختيار فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، أو كلمة ما ولا يعد من مهامها الرئيسية الأجوبة الدلالية*.

---

[1].البشير تاويريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص ص24–25.

[2]. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص09.

* في الحقيقة تجاوزت الأسلوبية هذه الحدود لتبحث في الدلالة وطبيعتها وأكثر من ذلك، أنها تبحث في فعل القراءة واقترحت نظرية القراءة والقارئ ولا سيما مع ريفاتير (الأسلوب البنيوي)

وحسبه فإن الأسلوبية تتحد مع الشعرية ليتظافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح poetics[1]، ومن هنا يتضح أن الشعرية من منطلق الغذامى، تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة، إحدى مجالات الأولى، ف«الأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون عناية بالمتلقي كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق، وعلى العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق»[2]، فعلى الرغم من علاقة الأسلوبية بالشعرية إلا أن هذه الأخيرة تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر استكمالا لإستراتيجيتها.

II. الأسلوب:

أولا: ماهية الأسلوب:

عرف العلماء صعوبة في تحديد مفهوم الأسلوب، إذ لم يكن من السهل إيجاد مفهوم يتمتع بالقدرة على الإقناع، لأن «مضمون كلمة أسلوب واسع جدا، وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلة»[3].

1: المفهوم اللغوي

ورد لفظ الأسلوب في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿وَإِن يَسْلُبْهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيْـًٔا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ۚ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلْمَطْلُوبُ ﴿٧٣﴾﴾ الحج: ٧٣، ولنقف على المعنى الحقيقي لهذا المصطلح لا بد لنا من العودة إلى المعاجم حتى نبحث في جذره اللغوي في اللغة العربية واللغات الأخرى.

جاء في أساس البلاغة للزمخشري: «سلكت أسلوب فلان: طريقه وكلامه على أساليب حسنة، من المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل»[1].

---

[1]. عبد الله الغذامي: الخطئية والتكفير، ص18.

[2]. المرجع نفسه، ص22.

[3]. بيير جيرو: الأسلوبية، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 ، حلب، 1994، ص10.

أمّا ابن منظور فيرى أن الأسلوب هو الطريق والمذهب، إذ يقول: «ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: الأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا»[2].

وقد ورد هذا التعريف في معاجم قبل لسان العرب، فقد جاء في معجم الصحاح للجوهري: «والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي في فنون منه»[3].

كما لم يضف الزبيدي شيئا عما قاله ابن منظور، إلاّ أنّ هذا الأخير استطاع أن يجمع بين الجانبين الحسي والمعنوي، فالأول هو سطر النخيل والطريق الممتد، والثاني هو الفن والمذهب.

2: المفهوم الإصطلاحي:

فحري بنا أن نعود إلى تراثنا العربي ونبحث عن هذا المصطلح الذي ظهرت بوادره وتجلت ملامحه من خلال معالجة بعض القضايا البلاغية والنقدية وخاصة قضية إعجاز القرآن، فارتبط الأسلوب عندهم غاية الارتباط بالنظم، وهذه لمحة خاطفة لبعض آراء النقاد والعلماء ودورهم في إرساء علم الأسلوب.

الجاحظ (ت: 255ه): تحدث الجاحظ في كتابه «"البيان والتبيين" عن الأسلوب وربط سلامته بحسن انتقاء الألفاظ وسبكها وتلاحم أجزاءها، إذ يقول: «وأجود الشعر ما رأيته

---

[1]. الزمخشري: أساس البلاغة،(مادة سلب)، ج1 ، دار الكتب المصرية، (د.ط)، القاهرة ، مصر، 1922،ص 452 .

[2]. ابن منظور: لسان العرب،(مادة سلب)، م1، دار صادر، (د.ط)، بيروت (د.س)، ص473.

[3]. الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: عبد الغفور عطار، م1، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1990، ص149.

متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا، وسبك سبا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان»[1].

وقد كان الجاحظ سباقا يربط مصطلح النظم بالقرآن الكريم، ففرّق بين نظمه ونظم سائر الكلام وأكد أنه خال من التباين والإختلاف، مقارنة بكلام البشر، وقدم بعض الألفاظ والتي لا تأتي إلا مقترنة، أو لا تكاد تفترق مثل: «الصلاة والزكاة، الجوع والخوف، والجنة والنار، والرغبة والرهبة، والمهاجرين والأنصار، والجن والإنس»[2].

وهذا الاقتران وعدم التباين بين الألفاظ يعد بالنسبة للجاحظ ميزة من حيث النظم الذي هو دليل إعجاز القرآن.

وقد قام الخطابي (ت: 388ه) بربط الأسلوب بطريقة الأداء، واعتبر أن تعدد المواضيع وتنوعها يؤدي إلى تنوع الأساليب، وذلك في قوله: «وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي داوود الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر.... فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعني به ويصفه وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم، وتباين الطرق بهم فيها»[3].

---

[1]. الجاحظ: البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، (د. ط)، صيدا، بيروت، 2004، ص50.

[2].الجاحظ: البيان والتبيين ، ص21.

[3]. الخطابي: بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف ، ط3 ، مصر، القاهرة، ، 1976، ص ص65–66.

أما الباقلاني (ت: 403ه) فقد ربط النظم بالتأليف والتنسيق، واعتبر الأسلوب نوع من أنواع هذا التأليف، يقول: «إنه بديع النظم، عجين التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه»[1]. فأكد من خلال كلامه على تفرد أسلوب القرآن عن سائر كلام البشر.

يعتبر عبد القاهر الجرجاني (ت :471ه)، مؤسس نظرية النظم، وواضع قواعدها، وقد كان الدافع لدراسة هذه النظرية دينيا، لإثبات إعجاز القرآن، و«عبد القاهر الجرجاني عندما يتناول مفهوم الأسلوب لا ينفصل عن مفهومه للنظم بل إنه يطابق بينهما من حيث كانا يمثلان تنوعا لغويا فرديا، يصدر عن وعي واختيار، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتيبا يعتمد على إمكانية النحو، لأن توالي الألفاظ في النطق على أي وجه لا يصنع نسقا أبدا. وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفات الفنية بأسلوبها الذي يميزها، ولكل غرض ومعنى أسلوب يختص به»[2].

وقد توسع الجرجاني في التحدث عن قضية اللفظ والمعنى، وعدم إمكانية الفصل بينهما، فالنظم عنده "هو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها سبب من بعض"[3].

أما إبن خلدون (ت: 808ه)، فقد ذهب إلى ربط الأسلوب بالملكة اللغوية للمتكلم في فصل صناعة الشعر إذ يقول: «إنه عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه, ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار إطباقها على تركيب خاص»[4].

---

[1]. الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف،(د.ط)، مصر ، (د.س) ، ص51.

[2]. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، مصر، 1994، ص ص22-23.

[3]. الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د.ط)، القاهرة، (د.س)، ص04.

[4]. ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج 2، دار يعرب، ط1 ، دمشق ، 2004، ص397.

لقد كان للعلماء والنقاد العرب دور في تاريخ الدراسات الأسلوبية، فمنهم من ربط الأسلوب بالنظم كالجرجاني، ومنهم من ربطه بتنوع المواضيع وتعددها كالخطابي، ومنهم من دل عليه بحسن انتقاء الألفاظ، وإن لم يستعمل المصطلح عينه كالجاحظ، وهي أدلة قاطعة على أسبقية العرب لإرساء علم الأسلوب، ووضع قواعده، بالإضافة إلى أعمال ودراسات أخرى، مثل: تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، إعجاز القرآن للباقلاني، المثل السائر لابن الأثير، الكشاف للزمخشري، منهاج البلغاء وسراج الأدباء الحازم القرطاجني، ومفتاح العلوم للسكاكي، وغيرها كثير مما لا يكفي المقام لذكره والتفصيل فيه.

كما قام عدد من المتأخرين بتقديم إضافات ومحاولات لإيجاد تعريف شامل لعلم الأسلوب، فقد قدم أحمد الشايب عددا من التعريفات المختلفة لعل أهمها: «الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار أو عرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»[1].

فالأسلوب عنده اختيار الألفاظ والتعبير بها عن المعاني بأي شكل من الأشكال سواء كان خيالا أو تأليفا، مجازا أو تشبيها، يضاف إلى تعريف أحمد الشايب عدد كبير من التعريفات، أوردها كل من: مصطفى صادف الرافعي، أمين الخولي، صلاح فضل، محمد الهادي الطرابلسي وشكري عياد، ومعظمهم خاضوا في تحديد ماهية الأسلوب وإجراءاته وطرق تحليله.

أمّا عن المفهوم الغربي للأسلوب فقد كان أكثر تشعبا وتعقيدا. وتشير كلمة أسلوب (style) «إلى (مرقم الشمع)، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني (Stylus) إبرة الطبع (الحفر)»[2]، أو هي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة.

و نظرا لاختلاف تيارات هذا العلم وتعدد مشاربه، فقد أورد فيلي ساندرس عددا كبيرا من التعريفات، عودة إلى الأحكام التالية:

---

[1]. أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1991، ص46.

[2]. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،2002، ص15.

- «الأسلوب هو السلوك (علم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث المتكلم (علم البلاغة).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيلسوف).
- وأخيرا الأسلوب هو اللغة (اللساني)»[1].

يُعدّ بوفون (BUFFON): «أول من عرف الأسلوب تعريفا نال قسطا كبيرا من الشهرة والإنتشار، وحظا أكبر من الفهم الذي تباين حينا وتطابق حينا آخر، حيث قال: (الأسلوب هو الشخص نفسه)»[2]، أي أنه يعبر عن صاحبه وعما يجول في نفسه بطريقته الخاصة، وهذا التعريف تطابق مع عدد من التعريفات، فقد أصبح أساسا ومنهجا.

أمّا شارل بالي (CHARLES BALLY) الذي يُعد مؤسس علم الأسلوب وواضع أسسه الأولى بقوله: «هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[3].

ولا بد ونحن نغوص في ماهية الأسلوب أن نعرج على آلياته حيث تعتبر ركيزة أساسية في تعريفه، فالأسلوب يخضع لجاذبية ثلاثية هي: (المخاطب، الخطاب، والمخاطب) وسنحاول أن نقدم من خلالها تعريفا للأسلوب.

* **الأسلوب إختيار:** لكل اللغات عدد هائل من الكلمات والألفاظ، لا تحتاج إلا لاختيار أجودها وسبكها بطريقة منظمة، لتكون سببا في تفاوت القدرات اللغوية لدى الأشخاص، فقد يختارون نفس المفردات لكن طريقة تركيبهم هي سبب جودة الأسلوب، وهذا ما

---

[1]. فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003، ص26.

[2].المرجع نفسه ، ص ص28-29.

[3]. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998 ص18.

لاحظناه لدى شارل بالي، ومنطق المدرسة التعبيرية، «فالاختيار يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى»[1]، يقول دي لوفر في هذا السياق «إن الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة، أن يميز عشرين بيتا من الشعر إن كان لراسين أو لكورناي، وأن يميز صفحة من النثر إن كانت لبلزاك أم لساندال»[2].

* **الأسلوب عدول (إنزياح):** الإنزياح أهم مقياس لتعريف الأسلوب، ونجد كلاً من سبيترز وتودوروف وريفاتير يعتمده في ذلك «فجل التيارات التي تعتمد الخطاب أساسا تعريفيا للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري، هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها، ويتمثل في مفهوم الإنزياح (L'écart)»[3].

* **الأسلوب قوة ضاغطة:** ولعل أهم عنصر في الخطاب والتواصل هو المتلقي، فهو الذي يتأثر بالخطاب ويستطيع أن يتذوق الأسلوب، ويبرز ما للمخاطب وما عليه، وأبرز من اهتم بهذا التعريف هو ميشال ريفاتير، حيث يعتبر الأسلوب: «قوة ضاغطة متسلطة على حساسية القارئ وقابليته المدركة»[4].

ورغم كل التعريفات التي عرضناها إلا أننا لم نجد تعريفا نهائيا ومحددا لهذا العلم الذي ما انفك يثبت وجوده ويؤكد أهميته سواء في الفنون أو العلوم أو الأدب.

ثانيا: جذور الأسلوبية:

لطالما ارتبط الأسلوب بعلم البلاغة، رغم أن هذا الأخير كان أسبق إلى الظهور والتطور، وخاصة في تراثنا العربي، وذلك راجع إلى كون هذين العلمين يعتبران أن اللغة طرق متعددة في التعبير.

---

[1]. حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص56.

[2]. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5 ، لبنان، بيروت 2006، ص49.

[3].المرجع نفسه ، ص77.

[4].المرجف نفسه، ص67.

ورغم الشكوك التي خيّمت على هذا العلم إلا أنه فرض وجوده وأثبت أهميته بين العلوم. فالأسلوبية، «دال مركب جذره (أسلوب / style) ولاحقته (ية /ique) وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الإصطلاحي إلى مدلولي بما يطابق عبارة: (علم الأسلوب science du style)»[1].

ويعرف جاكبسون الأسلوبية بأنها: «بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[2].

«وتعود بواكير دراسة الأسلوب إلى عهد أرسطو، وقد ارتبط بالبلاغة ولم يرتبط بفن الشعر، سبب ذلك الارتباط كون الأسلوب جزءا من صفة الإقناع التي كانت تدرس في موضوع الخطابة»[3]، فالأسلوبية وريث البلاغة، إلا أن الأولى تدرس من خلال اللغة، أما الثانية فتعني بالجانب الحسي والفني لذا: «يمكننا القول أنّ الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف»[4].

«ويذهب الدّارسون إلى أن الهزة القوية لبعض قواعد الأسلوب المعيارية جاءت على يد جورج بوفون (1707-1788) في عمله المشهور (مقال في الأسلوب) الذي انتهى فيه إلى أن الأسلوب هو الرجل»[5].

على أن الأسلوبية كعلم قائم بذاته لم يظهر إلا بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللسانية الحديثة.

---

(1). عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص31-32.

(2). المرجع نفسه: ص34.

(3). محمد كريم الكواز: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية، ط1، (د.ت)، ص50.

(4). بيير جيرو: الأسلوبية، ص10.

(5). محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1992، ص12.

«ومنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي (charles bally) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه (ف. دي سوسير Ferdinand de saussure) أصول اللسانيات الحديثة»[1].

وقد حاول شارل بالي أن يجمع بين الجانب الحسي واللغوي، فاعتبر أن الأسلوب هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر من خلال اللغة.

«وفي سنة 1941 عبر ماروزو عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الإستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة»[2].

ورغم أن ماروزو أحد أتباع بالي إلا أنه سارع إلى نبذ أفكاره وتبنى التيار الوضعي، وبناءا على ذلك نشأ اتجاهان في علم الأسلوب الأول: بقيادة شارل بالي، والثاني كان نقدا للأول وتمثل في أسلوبية الفرد.

إلا أن هذا الصراع لم يدم طويلا، «ففي سنة 1960 انعقدت في جامعة أنديانا (l'université d'indiana) بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضر إليها أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس والإجتماع وكان محورها (الأسلوب) ألقى فيها جاكبسون (roman jakobson) محاضرته حول "اللسانيات والشعرية"، فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب»[3].

ومن ثم توالت الأعمال وتنوعت البحوث المشتركة ليستقر علم الأسلوب علما قائما بذاته له أهميته بين العلوم.

«وفي سنة 1969 يبارك الألماني (س.أولمان) (stephen ulleman) إستقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة

---

[1]. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص24.

[2]. المرجع نفسه: ص22.

[3]. المرجع نفسه، ص24.

على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد. ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا»[1].

ولم تتوقف الآراء والمحاولات عند هذا الحد، فقد واصل اللسانيون والنقاد جهودهم لإرساء علم الأسلوب ووضع قواعده، فتأسيس فرديناند دي سوسير للبنيوية كان لبنة لمواصلة جهود نجحت في وضع علم لساني نقدي له مكانته بين العلوم.

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة والنحو

1- الأسلوبية والبلاغة:

سبق لنا التحدث عن البلاغة وكونها ظهرت قبل الأسلوبية، وأن هذه الأخيرة وريثة البلاغة، والبديل عنها في عصر البدائل، والظاهر أنهما يمثلان قطبين متنافرين، لا يمكن أن يستقيما معا، وعلى الرغم من ذلك، فهما تقيما علاقة وطيدة، فقد «تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها (بلاغة مختزلة)»[2].

ويمكن أن نلخص المفارقات بين البلاغة والأسلوبية في النقاط التالية:

- «إن البلاغة علم لساني قديم والأسلوبية علم لساني حديث، ومن هذا يصبح الإختلاف إختلافا منهجيا، فالعلوم اللسانية القديمة التي سارت البلاغة في خطاها كانت تنظر إلى اللغة بوصفها منطوية على ثبات حقيقي، بينما تنظر العلوم اللسانية الحديثة إلى اللغة بوصفها متغيرة ومتطورة، وإذا كان ثمة ثبات معين تنطوي عليه اللغة، فإن هذا الثبات ينظر إليه بوصفه حقيقة، بل بوصفه ضرورة منهجية تلجأ إليها اللسانيات الخاصة»[3]، أي أن البلاغة تدرس اللغة بوصفها نظام ثابت، بينما تدرسها الأسلوبية من منظور متغير.

---

[1]. عبد السلام المسدي :الأسلوب و الأسلوبية، ص24.

[2]. هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية –نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب، 1999، ص19.

[3]. حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص18.

– «إن أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية، فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعها بدءا من الصوت وحتى المعنى مرورا بالتراكيب»[1]، فالبلاغة علم محدود، لا يمكنه تجاوز الدراسات المخصصة له، بينما المجال واسع أمام الأسلوبية لدراسة كل الظواهر اللغوية.

– «إن البلاغة قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميزت في وسائلها العملية بين الأغراض والصور بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي وترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة، فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة»[2]، فالأسلوبية انبثقت عن اللسانيات الحديثة، وهي لا تفصل بين الموضوع ومضمونه. وتبقى الأسلوبية وليدة البلاغة وامتداد لها، ورغم ما بينهما من فروق إلا أنهما تظلان وجهان لعملة واحدة.

2- الأسلوبية والنحو:

«إن العلاقة الوثيقة بين الأسلوب والنحو موضوع بارز في الدرس اللساني منذ زمن طويل وبخاصة حين يصل الأمر إلى درجة يعتقد فيها أن الأسلوب لا يمكن أن يعرف بوضوح ما لم يرجع الباحث إلى النحو»[3].

وسنحاول أن نستخلص بعض الفروق بين هذين العلمين من خلال النقاط التالية:

– النحو «مجال القيود والأسلوبية مجال الحريات، وعلى هذا الإعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية إذ هو شرط واجب لها، فكل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات إتجاه واحد، لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوب بدون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس، فنقول: لا نحو بلا أسلوب»[4].

---

[1].حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ص19.

[2]. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص44.

[3]. فيلي ساندیرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص109.

[4].عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ص47.

أي أن الأسلوبية رهينة علم النحو، تخضع لشروطه وتطبق قواعده، فأسبقية النحو تقيد الأسلوبية، فلا يمكنها التخلي عنه، بينما النحو مستقل عن الأسلوبية، ولا يخضع لها بأي شكل من الأشكال.

– «يحدد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة»[1]، أي أن استعمال النحو يفرض علينا اتباع قواعد لا ينبغي الحول عنها، بينما تترك الأسلوبية حرية التصرف في استعمال اللغة.

رابعا: الإتجاهات الأسلوبية:

لقد كان للدراسات اللسانية فضل في ظهور علم الأسلوب، فبعد أن أرسى دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة جاء تلميذه "شارل بالي" ليصنع أسس علم الأسلوب، لكنه ركّز في دراسته على الجانب الوجداني وأهمل الجانب العقلي للغة مما دفع إلى نقد دراسته، فقام ليوسبيترز بإحداث تحولات جوهرية، وأفاد من علم الأسلوب في دراسة النصوص.

«وتأسيسا على ذلك نشأ اتجاهان في علم الأسلوب: أحدهما يتمثل في علم أسلوب التعبير، ويدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في عمومه، وهو الذي ربما كان يقابل بلاغة الأقدمين، والآخر هو علم الأسلوب الفردي، وهو في واقع الأمر نقد للأسلوب بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه وتستخدمه، ومن هنا فهي دراسة توليدية وليست تقويمية ولا تقعيدية»[2].

وفي خضم هذا الصراع الثنائي ظهرت أسلوبية ثالثة لتبتعد عن كل هذه الخلافات وتهتم بأثار وأهداف علم الأسلوب، وفي الأخير كان للبنيوية حظ في علم الأسلوب، لتركز اهتمامها على البنية الداخلية للنص دون أي اعتبارات أخرى.

---

[1].عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص47.

[2]. صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص ص 15–16.

1- الأسلوبية الوصفية:

يعتبر شارل بالي أشهر من مثّل الأسلوبية الوصفية، وقد اعتمد في دراسته على بحث العلاقة بين الصيغ والفكر، فعرّف الأسلوبية بقوله: «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر بها عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»[1]؛ فاعتمد على الجانب الوجداني واعتبره موضوع الأسلوبية، وقد بين بالي كيفية تحديد الجانب العاطفي في اللغة، وذلك من خلال: «أن نقارن وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى وإما أن نقارن بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها»[2]، ومن الواضح أن شارل بالي اعتمد في دراسته على المنهج الوصفي.

وقد أضاف هذا المنهج عدة إيجابيات إلى حقل الدراسات الأسلوبية تمثلت في ثلاث نقاط أساسية وهي:

- «توسيع مجال البحث عن القيمة الأسلوبية وعدم اقتصارها على الصور البلاغية التقليدية.
- توسيع دائرة البحث في المستويات اللغوية والاهتمام باللغة المنطوقة من الناحية الأسلوبية.
- الإعتماد على المنهج الوصفي العلمي في مجال الدراسات النظرية»[3].

ومن الطبيعي أن يتعرض هذا الاتجاه للنقد كونه كان الأوّل في هذا المجال، فكان أوّل نقد تعرض له هو اهتمامه بالجانب الوجداني وإهمال الجوانب الأخرى، بالإضافة إلى «النماذج والمصطلحات اللسانية الهرمة، فهي إذا كانت صالحة في عام 1902، فإنها أضحت غير مقبولة في الأعمال الأكثر حداثة»[4].

---

[1]. بيير جيرو: الأسلوبية، ص54.

[2]. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 2003، ص11.

[3]. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة ،1998، ص32.

[4]. بيير جيرو: الأسلوبية، ص68.

2- الأسلوبية التكوينية:

بعد أن صرف العلماء نظرهم عن الأسلوبية الوصفية واعتبروها غير صالحة للدراسة الأسلوبية ظهرت الأسلوبية التكوينية، وهي في حقيقة الأمر نقد لأسلوبية بالي ورغم أن ليوسبيترز كان من أهم أصحابها، إلا أنه عدل عنها وأسس الأسلوبية الفردية، «فأقام جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وأسس الأسلوبية المثالية، وأحدث ليوسبيترز تحولا أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية»[1].

أمّا أهم المرتكزات التي تقوم عليها الأسلوبية الفردية فتتمثل في عدة نقاط «أولها: أن النقد يجب أن ينطلق من العمل الأدبي نفسه، وثانيها: أن الأسلوبية يجب أن تكون نقدا قائما على التعاطف مع العمل وأطرافه الأخرى...»[2].

وللأسلوبية الفردية عدة أهداف لعل أهمها: «الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه، أو بناء الأسلوبية في النص الأدبي، وأن أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الإنحراف عن المعيار الذي يتمثل بخروج بنى النص عن الإستخدام الإعتيادي اللغة، وأنها توجد إنحيازا للنص من أجل معالجته معالجة أسلوبية»[3].

3- الأسلوبية الوظيفية:

ظلّت الدراسة الأسلوبية تتضارب بين الإتجاهين مداً وجزراً إلى أن وصل جاكبسون وقدّم الجديد في مجال البحث الأسلوبي من خلال تعريفه للأسلوبية إذ يقول: «الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[4]، فاعتبر أن الأسلوبية تهتم بالجانب الفني للكلام دون غيره من

---

[1]. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص11.

[2]. المرجع نفسه، ص12.

[3]. حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص37.

[4]. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.

مستويات الخطاب الأخرى، وقد ركّز ياكبسون في دراسته على قضية الإيصال، وبيّن ذلك من خلال هذا المخطط:[1]

السياق

المرسل ..... الرسالة ..... المرسل إليه

قناة الإتصال

الشفرة

وتتصل بكل عنصر من عناصر الإتصال وظيفة لسانية معينة توضحها الخطاطة الآتية:

مرجعية

إنفعالية ..... شعرية ..... إفهامية

إنتباهية

ميتالسانية

4- الأسلوبية البنيوية:

يعتبر ريفاتير أهم من مثّل الأسلوبية البنيوية، وقد عرف هذا الأخير الأسلوب الأدبي بأنه «كل شكل مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدبيا»[2].

وقد أشار ريفاتير في تعريفه إلى المقصدية، أي أن الكلام لم يأت صدفة أو من عدم بل كان مقصودا.

ولقد أسّس ريفاتير منهجا في التحليل الأسلوبي من خلال ما قدمه في علم اللسانيات. وانطلق من مقولة مفادها أن: «الأسلوبية تدرس فعل التواصل لا بوصفه مجرد إنتاج

---

[1]. حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص69.

[2]. موسي سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص16.

لسلسة لغوية، ولكن بوصفه يحمل طابع شخصية المتكلم، وبوصفه يلفت إنتباه المخاطب، وبإختصار تدرس الأسلوبية طرق الكفاية اللسانية»[1].

كما قام ريفاتير بتطوير مفهوم الإنحراف، وإستخلص منه مقولة :(التضاد البنيوي)، «والتي تسمح بإنتاج إجراءات أسلوبية تستند إلى القارئ، إذ تصبح عملية التلقي بمثابة المعيار لتحديد الوقائع الأسلوبية التي يتوفر عليها النص الشعري»[2]، وهو بذلك يؤكد أهمية القارئ ودوره في تأكيد موضوعية النص.

خامسا: مستويات التحليل الأسلوبي

تكشف الدراسة الأسلوبية عن جماليات النص ومدلولاته، من خلال تجزئتها والنفاد إلى مضمونها، وقد أقامت تحليلاتها على المستويات الآتية:

1: المستوى الصوتي والإيقاعي

- الوقف – الوزن والقافية
- النبر والمقطع – التنغيم[3].

وتعين هذه الدراسة على الكشف عن الجوانب الجمالية للنص ومن خلال دراسة الإيقاع وانسجامه، كما أنها تدرس الأصوات وصفاتها ومدلولاتها ومدى أهميتها في تناسق الألفاظ والمعاني والتراكيب.

2 المستوى التركيبي:

«وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص، وما يتبع ذلك مثل الإهتمام ب:

- طول الجملة وقصرها – المبتدأ والخبر
- الفعل والفاعل – العلاقة بين الصفة والموصوف
- الإضافة – الصلة

---

[1].موسي سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص16.

[2]. حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص76.

[3]. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص50.

- التقديم والتأخير - العدد
- التعريف والتنكير - التذكير والتأنيث»[1].

ويختص هذا المستوى بدراسة النص بكل أبعاده، والنفاد إلى بنية الجملة ودراسة أنماطها وأركانها ودلالاتها، بوصفها إشارة لمقاصد الكاتب، كما أنه يعين الباحث على تحليل البنى النحوية للنص.

[1]. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص50.

الفصل الثاني:
دراسة مستويات الأسلوبية للقصيدة

أولا: المستوى الصوتي والإيقاعي

ثانيا: المستوى الصرفي والتركيبي

ثالثا: المستوى الدلالي في القصيدة

أولا: المستوى الصوتي والإيقاعي

يعتبر هذا المستوى في الدراسات الأسلوبية اللبنة الأولى للمستويات الأخرى، الصوتية والتركيبية والدلالية لأنها تدرس فيه موسيقى الأصوات من الدّاخل، ثم موسيقى الإيقاع من الخارج، وبرصد كل الظواهر الصوتية التي نلمحها في النص الشعري، ويمكننا أن نقف على ظاهرة الصوت المنفرد وما يحدثه من نغم داخل النص وهو مجتمع متناغم مع أصوات أخرى كذلك: ويرجع ذلك إلى المنظومة الصوتية التي اعتمدها الشاعر لإيصال رسالته الدلالية، والموسيقى الداخلية التي تحدثها هذه الأصوات النابعة من تركيز الشاعر على تكرار بعضها والإلحاح عليها في نصه الشعري، حيث يرى (شارل بالي) «أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانية هائلة، فالأصوات وتوافقها وآليات النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفاصلة التامة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذّة»[1].

وإذا تعرضنا للتكرار الصوتي بأنواعه نجد أن وظائفه تأكيدية وتأثيرية وجمالية حيث يستقبله المتلقي متأثراً ومستمتعاً، فهو يعمل على ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي، والتكرار كمصطلح جاء من معنى «الكرّ عليه، ومنه التكرار»[2]؛ إن التكرار هو إعادة صوت بعينه أو مجموعة من الأصوات لغايات إيقاعية ودلالية معينة، وإذا تأملنا القصيدة المدروسة نجد الظواهر الصوتية ويتمثل فيما يلي:

1- توظيف التكرار بأصوات اللام والرّاء والميم والنون

إن تكرار هذه الأصوات في القصيدة يعود إلى الطبيعة اللغوية عند الشعراء لما لهذه الأصوات من وظائف إيقاعية مختلفة، وغايات دلالية حيث يسهل السمع لدى المتلقي، وتعمل على توضيح الدلالات في ذهنه وقد تكرر صوت (اللام) عند الشاعر(20) مرة وصوت (الراء) (50) مرة، كما تكرر صوت (النون) تكرر (26) مرة، وصوت (الميم)

---

[1]. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، المكتبة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص7-9.

[2]. أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج5، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، النشر، د.ط، بغداد، 1982، ص277.

(16) مرة، والملاحظ أن صوت (اللام)قد أحدث إيقاعاً منحرفا مما أثر إيجابا في الدلالة لذلك كان التأثير إيقاعي ودلالي حيث «جسد الإيقاع والموسيقى تردده وإحداثه نغمات يغّنيها في مواقع خاصة من اللحن، فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً»[1].

إن التشكيل الإيقاعي بواسطة أصوات أشباه الصوائت لم يقف على صوت واحد كالرّاء، بقدر ما امتزجت هذه الأصوات (اللام، النون، الرّاء) مع بعضها في منظومة إيقاعية وصوتية واحدة لتجعل من هذه القصيدة نصاً مميزاً مع هذا الجانب، حيث نجد الشاعر يقول:

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي
يوما ويوما يوافني على دخل
طورا يخددني دمعا أرقرقه
وطورا يزدهني طافح الأمل
كم بت أرعاه من ليل وأرقبه
فلم أنل غير حرمان لدى القفل
فاقرع لقصدك ضروب العزائم لا
تركن لوساوس مأقون ولا تجل
فانهض وشمر ولا تركن لذي دعة
وألق ثوب التاوني عنك الكسل
وذر صديقا إذا ما جئت تودعه
سرا ترى السر في الأفواه عن عجل[2].

إن المتأمل في الأبيات الشعريّة السابقة يجد تعاضدا إيقاعيا وتلاحما حاضراً بين الأصوات (اللام، والراء، والميم، والنون) من خلال قوله: (مالي، أرى، الدهر، يرنو لي، يبسم لي، يوما، يوافيني، دخل، طوراً، يخددني، أرقرقه، تارة، يزدهني، الأمل، طوران،

---

[1]. إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1981، ص41.

[2]. ينظر بلقاسم رحمون: جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطسية، دراسة أسلوبية، دار المثقف، باتنة الجزائر، 2019، ص526.

رصدا، لي، الرشد، العمل، ألوي، الجسام، لفرط، سروري، الخطل، مالي، أرى، الفلك، الدوار، يرمقني، إني، الفلك، الدوار، شغل).

إن هذا المزج الصوتي يحدث إيقاعا يتناسب مع الحالة النفسيّة التي كان عليها الشاعر وهو يشكو نوائب الدهر ويشكو همومه ويفضي بأحزانه ومآسيه، وقد اشتغل على صوت (الراء) بطرقاته أو المتكررة ونفاذه إلى القلب والذهن بضوضائه، ثم اشتغل على صوت (النون) التي أفصحت عن صوت الأنين والحزن ثم صوت (الميم) الذي جسد معنى الفاجعة والألم، يكون (اللام) بموسيقاه الداخلية والخارجية كحروف حاضنة لهذا النغم وهذه الأصوات المتعددة والمختلفة في وظائفها، وهو مكمن الجمال والمتن الصوتي في القصيدة «ويبدو أن موقف الشاعر النفسي دخل مع اختيار هذا التكرار»[1].

2 – تكرار أصوات المد

إن أصوات المد لا يخلو منها نص شعري باعتبار أن كل شاعر يحتاجه وهو ينظم قصائده ولا شك أن (محمد الهادي المدني) في قصيدته قد اشتغل عليها كثيراً إذ لا مناص من اللجوء إلى (الألف والواو، والياء) للتعبير عن حالات نفسية معينة، وظروف اجتماعية وتاريخية لما لهذه الأصوات من حضور مكثف في اللغة العربية وقد جاء صوت (الألف) بعدد(116) مرة، وصوت (الياء) (58) مرة، وصوت (الواو) (54) مرة، وقد جعل الشاعر من أصوات المد وسيلة إيقاعية هامة للتعبير عن جملة من التجارب بمختلف أشكالها، حيث يقول (المدني):

يا غادة كمحيا الصبح طالعها
رفقا بقلب بنار الحب مشتعل
رفقا بمضناك إني شاعر دنف
آلامه في الهوى استعطت عن الحيل[2].

---

[1]. موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص20.

[2]. ينظر: بلقاسم رحمون، م.س.ذ، ص527.

لقد إشتغل الشاعر على أصوات المد في قوله: (يا غادة، كمحيا، طلعها، بنار، في الهوى) وبذلك جسد الشاعر معاناته النفسية وهو يصف هذه الغادة الحسناء الجميلة، واحتاج لهذه الأصوات لفتح المساحات الممتدة بواسطة (الألف والياء والواو)، وهو ما يخلق له فضاءً رحباً للتعبير بكل اطمئنان وراحة نفسية عما يخالجه من مشاعر وأحاسيس حيث نجد «حروف المد من أكثر الأصوات حضوراً في النص وهي تعبير عن انفعالات الشاعر وانشغالاته النفسية وخاصة حرف الألف لسهولة مزجه من الحلق، فقد ترددت الأصوات الممدودة لكثرة امتداد الصوت والنفّس، فعلا عن الجانب التنظيمي، تأثراً معنوياً، فقد يقصد به استطالة الآهات»[1].

إن هذا التوظيف المكثف لأصوات المد يبين قدرة الشاعر على تجسيد تجربته الشعرية وما انتابه من مشاعر وأحاسيس أليمة خاصة وهو يشكو الدهر ويشكو ما آلت إليه حالته مع البشر، ومع أحبابه وأصدقائه وكيف انقلبت أوضاعه وهو يسرد كل ذلك في حِكم متماسكة أفصحت عن تناغم أصوات بعينها خاصة أصوات المد، ليخلص إلى المفيد وهو مدح سيد الخلق والمرسلين.

الدين نور يضيء العالمين وإن

خفى على من بضعف الاكتناه بلي

وليس يشرق إلا في فؤاد فتى

على الطهارة والإخلاص مشتمل

فالشاعر وظّف (الدين، نور، يضيء، العالمين، خفى، على، الاكتناه، بلي، ليس، إلا، فؤاد، فتى، على، الطهارة، الإخلاص).

فالامتداد الصوتي في الأبيات السابقة أعطى نفساً جديدا للشاعر بعد أن رصد لنا جملة من الحكم، ليكون البيتان خلاصة تجربة تربيته مفادها أن الدين هو السبيل الوحيد للرشاد والفلاح وهو منير لدرب العالمين، ولا يرتبط إلا بقلب صاف مخلص لله سبحانه

[1]. سعد بو خلاقة، سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة منشورات اتحاد الكتاب، ط1 ،الجزائر، 2004، ص39.

وتعالى ولإنسان طاهر الروح والنفس، وهذا الاشتغال على أصوات المد هو في حقيقته يعود إلى قدرة الشاعر على تحسس مواطن توظيف هذه الأصوات في الحالات النفسية التي تقتضي ذلك إذ أن عناصر الأسلوب (الإختيار) الصوتي الفردي أو الاختيار الجماعي بحسب ما يتطلبه السياق العام للقصيدة وهو ما لمحناه أثناء توظيف أصوات المد أو اللين على مستوى الموسيقى الداخلية «ثمة مستوى آخر للبناء الإيقاعي داخلي يكمن في تجانس الألفاظ وتماثل الأصوات، وحسن اختيار الأصوات وحركات المد واستخدام التضعيف في المكان المناسب»[1].

3- تكرار الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة

نقصد بالأصوات المجهورة «التي تحدث عند النطق بها ذبذبة في الأوتار الصوتية، أما الأصوات المهموسة هي التي لا تحدث عند النطق بها ذبذبة في الأوتار الصوتية»[2].

فالصوت المجهور هو «الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الصوتي الحنجري، بحيث يسمع رنين الذبذبات الحنجرية»[3]، أما بالنسبة للصوت المهموس «هو الذي لا يهتز منه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حيث النطق به وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا ولا لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو صوت الوترين الصوتيين معه»[4].

فالأصوات المجهورة منها: (اللام، الباء، الغين، الذّال، الدّال) وفيها ما هو مجهور مفخم شديد وما هو مجهور مرقق شديد وما هو رخو، أما الأصوات المهموسة منها: (الطاء، القاف، التاء، الكاف، الصاد، الخاء، الفاء، الثاء، والسين، الشين، الهاء) ومنها ما هو شديد ومفخم وما هو مرقق، وما هو رخو مرقق، وإذا أردنا أن نستقرأ بقصيدة (محمد

---

[1]. إيمان أحمد السيد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2005، ص436.

[2]. ينظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص20، ثم تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة،2004، ص73.

[3]. صبري متولي: دراسات في علم الأصوات، زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2005، ص55.

[4]. إبراهيم مجدي إبراهيم: في أصوات عربية، مكتبة النهضة العربية، ط1 ،القاهرة، 1427ه/2006م، ص60.

الهادي المدني) نجد أن صوت الغين جاء بعدد(4) مرة، وصوت (الجيم) (11) مرة وصوت العين (20) مرة، وصوت الطاء مرتين، وصوت الصاء مرتين، كما هو مبيّن في الجدول التالي:

الصوت	نوعه	عدده	نسبته
- التاء	- همس	- 48	- %25.39
- الفاء	- همس	- 20	- %10.58
- الهاء	- همس	- 16	- %08.46
- الحاء	- همس	- 09	- %04.76
- القاف	- همس	- 40	- %21.16
- الشين	- همس	- 19	- %10.05
- الكاف	- همس	- 23	- %12.16
- الصاد	- همس	- 02	- %01.05
- السين	- همس	- 08	- %04.23
- الطاء	- همس	- 04	- %02.11
المجموع		189	

الملاحظ على هذا الجدول أن نسبة أصوات المد، كان حضورها قويا نظرا لحاجة الشاعر إليها لبث مشاعره ولواعجه وأحاسيسه خاصة الحزينة والمؤلمة، ويمكن أن نجمل نسبة الأصوات وعددها في القصيدة من خلال الجدول التالي:

الصوت	نوعه	عدده	نسبته
- اللام	- فيه صائت	- 20	%16.94
- النون	- فيه صائت	- 26	%22.03
- الراء	- فيه صائت	- 50	%42.37
- الميم	- فيه صائت	- 16	%13.55

المجموع		**118**	
- الألف	- مد	- 116	- %51.32
- الياء	- مد	- 58	- %24.77
- الواو	- مد	- 54	- %23.89
المجموع		**226**	
- العين	- جهر	- 20	- %51.28
- الجيم	- جهر	- 11	- %28.20
- الصاد	- جهر	- 02	- %05.12
- الظاء	- جهر	- 02	- %05.12
- الغين	- جهر	- 04	- %10.25
المجموع		**39**	

كما جاء بعدها أصوات الهمس، لأن الشاعر لا يبث لواعجه بوضوح وصراحة وجهر، بقدر ما يعتمد الهدوء والسكينة واللين في بث لواعجه دون عنف وقوة، ثم تليها أصوات أشباه الصوائت، لأنها الأوضح في السمع من جهة واعتماد الشعراء عليها بكثافة لقيمتها في اللغة العربية.

لتأتي أصوات الجهر أخيرا، حيث كان حضورها محتشما نظرا لحاجة الشاعر إليها في مواضع قليلة عندما أراد إسماع صوته وهو في موضع النصح وبث الحكمة، ويمكن أن نمثل ذلك بقوله:

«وكن رقيق حواشي الطبع ذا أدب

غض وذا حنكة تنجي من الزلل

واجعل لنفسك في الخلان منزلة

بها ترى من وقار غير مبتذل

واملكهم بحديث تسترق به

شعورهم وانأ عن لغو وعن دجل

الصدق سيف جزار صارم قطعت

بحدة شفرات البيض والأسل

واربأ بنفسك عن تقديس ذي صلف

وثلة يحسبون الناس كالخول

إن الشهامة تعلي ذكر صاحبها

لولا الشهامة عاش المرء كالهمل»[1].

لقد عجت الأبيات السابقة بأصوات عديدة ومختلفة: (كالكاف/ القاف/ الحاء/ الشين/ الغين/ الطاء/ الذال/ الخاء/ التاء/ الجيم/ الزاء/ الغين/ الفاء/ السين/ الخاء/ الهاء/ الياء/ الشين/ الدال/ الصاد/ الضاد/ التاء)، وهي منظومة صوتية فسيفساء من الجهر والهمس عملت على إحداث القوة والعنف تارة وعلى إحداث الرفق واللين تارة أخرى، وقد اجتمعت مع بعضها سواء في حالة الهمس أو الجهر لتأدية وظيفة صوتية أسلوبية داخل القصيدة، حيث أن الشاعر بمقدرته وموهبته يرفع تارة من نسق المنظومة الصوتية، ويخفت منها تارة أخرى، فحينما: «يجتمع صوتان مهموسان كالحاء والسين، أو يتجاوز الحرف المهموس مع أحد حروف الصفير كالحاء والزاي، يمنح الإيقاع جرسا مميزا»[2].

إلا أن الأصوات سواء أكانت مهموسة أو مجهورة لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها الصوتية، إلا إن كانت مجتمعة وليست منفردة، كما أن دلالتها لا تتم إلا بتعاضدها مع بعضها، ولعلنا نجد صوت (القاف) قد اشتغل عليه الشاعر بكثافة لما له من قلقلة، وقدرة في التأثير لشدة وقعه في الإيقاع الموسيقي الداخلي «ولما كانت الوحدة المعجمية (ق ل ق

---

[1] بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، ص: 527.

[2] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، الجزائر، 2006، ص 32.

ل) تدل في أصلها على التصويت والحركة /.../ وغيره فقد اتصل القاف من حيث هو صوت مقلقل بهذه الدّلالات اتصالا وثيقا»[1].

مالي تطوح بي شعري فصيرني

أرمي القوافي كالعسالة الذبل

ما الشعر إلا ضياء القدس قد سطعت

أنواره تنجلي من فكرة الرجل

ما الشعر إلا حياة المرء قد برزت

تختال في حلل الألفاظ والجمل

ما الشعر إلا معاني الصدق قد سقيت

بهاطل من شعور المرء منهمل

كم ذا نشرت به من همة ركدت

وكم قرعت به من خامل وكل

وكم حرقت به أكباد طائفة

رقيقة الطبع قد ذابت من الغزل

وقد سبيت به فتانة برزت

تسبي الورى برشيق القد معتدل

وكم نطقت به والحق يكثفه

فصار أسير في قومي من المثل»[2].

إن المتأمل في الأبيات الشعرية السابقة يجد منظومة صوتية محورها صوت (القاف)، في قوله: (القدس/ قد/ الصدق/ سقيت/ قرعت/ حرقت/ رقيقة/ رشيق/ القول)، وهذه الألفاظ التي تعج بصوت (القاف) المقلقل قد اختارها الشاعر لتأدية وظيفة إيقاعية داخل سياق

---

[1]. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، كتب في فلسفة اللغة والاستنطيقا، دار المريخ، الرياض، 1985، ص 85.

[2]. ينظر: رحمون بلقاسم، مصدر سبق ذكره، ص 527.

القصيدة مع أصوات أخرى كصوت (الكاف) في قوله: (فكرة/ كم/ ركدت/ وكل/ يكتنفه) ثم صوت (الشين/ الغين/ السين) في قوله: (الشعر/ القدس/ سطعت/ معاني/ سقيت/ شعور/ نشرت/ سقيت/ تبيت/ رشيق/ أسير) إضافة إلى أصوات أخرى: (كالضاد/ الطاء/ الجيم) وكلها أصوات قوية شديدة ساهمت في المنظومة الصوتية الإيقاعية، وجسدت دلالات معاني الشعر وما يفعله من أثر في النفس: «والموسيقى الداخلية هي تلك الإيقاع والهمس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة مما يحتمل في تأليفها من صدى ودفع وحسن ومالها من رهافة ودقة وتأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب في المخارج»[1].

لقد كان لنا أن وقفنا على منظومة الأصوات التي وظفها (محمد الهادي مدني) في قصيدته، وهي أصوات مختارة ومنتقاة ومتنوعة بين أشباه الصوائت والمد والجهر والهمس، وقد سارت في خط واحد متناغمة ومتعاضدة لشكل الموسيقى الداخلية للقصيدة، ولعل صوت (اللام) هو محور هذه الأصوات لأنه يربط بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية كحرف الروي.

4- الوزن والإيقاع:

إذا كانت الأصوات السابقة بأنواعها قد تمثلت في الإيقاع الموسيقي الداخلي لقصيدة (محمد الهادي المدني) فإن (الوزن والإيقاع)يمثل الإيقاع الموسيقي الخارجي، وهما يكملان بعضهما البعض، حتى تفسح القصيدة على إيقاعها الموسيقي العام بحيث أن المنظومة الصوتية الداخلية مرتبطة في القصيدة العمودية أو الخليلية بالمنظومة الإيقاعية الخارجية، ونقصد بها (البحر والقافية).

[1] عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر الغربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 1989، ص 74

أ . **الوزن:** ويرتبط (الوزن) بإيقاع تفعيلات البحر الشعرية التي أوجدها (الخليل أحمد الفراهيدي)، وهي كذلك «لأنها تشبه البحر الذي لا يتناهى لما تغترف منه في كونه يوزن بين مالا يتناهى من الشعر»[1].

وإذا جئنا للبحور الشعرية نجد أن الخليل قد أوجد خمسة عشرة بحرا شعريا، ثم أضاف تلميذه (الأخفش) البحر السادس عشرة وهو (المتدارك)، ومنها: (الطويل/ البسيط/ الوافر/ الكامل/ المديد/ المنسرح...).

وقد اختار الشاعر (محمد الهادي المدني) (البحر البسيط)، لوزن قصيدته، لأن هذا البحر له خصوصيته وميزته في الشعر العربي لما فيه، فهو «بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا، حتى أن إيقاعه تعليمه يسير كل من لم يألف العروض إذا ما نبه إلى وزنه تقطيعا، لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغميا»[2].

ويتكون (البحر البسيط) من تفعيلتين سباعية وخماسية تتكرران مرتين في كل شطر، أي: «له ثمانية أجزاء، أربعة سباعية وأربعة خماسية، وسباعية مقدم على خماسية وكلاهما ضرب من فعولن ومفاعيلن، وهي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعلْنْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلنْ فَاعِلنْ[3]

---

[1] محمد التونجي وراجي الأسمر: المعجم المفصل في علم اللغة (اللسانيات)، م إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2001، ص 125.

[2] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة تطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 1997، ص 121.

[3] موسى ابن محمد ابن الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1969، ص91.

وهو بحر يرد تاما مجزوءا كما أن مفتاح البحر":

«إِنّ الْبَسِيطَ لَدَيْه يُبْسَط الْأَمَلِ: مُسْتَفْعِلِن فَاعِلِن مُسْتفعِلِن فاعِلُن»[1].

ربما أن البسيط من البحور طويلة النفس، فهو مناسب للمواضع المدحية الرثائية والحكمة التي نجد فيها عمق التجارب وتغلغل الفكر والمشاعر والأحاسيس، ومن التغيرات التي تحدث على تفعيلات هذا البحر، نجد تفعيلة (مُسْتَفْعلن) تصبح: (مُتَفْعِلُنْ) وتفعيلة (فَاعِلُنْ) تصبح: (فَعِلُنْ) بدخول زحاف الخبن.

نجد حذف الثاني الساكن «والزحاف هو تغيير يلحق ثوان الأسباب فقط»[2]، وإذا كان الزحاف لازما خاصة في (الضرب والعروض) قد يأخذ مجرى العلة في جميع أبيات القصيدة، مثلما نجد في البحر البسيط، وبعدها وجدناه في قصيدة (محمد الهادي المدني) بحيث كانت تفعيلة (فاعلن) متغيرة على (فعلن) في الضرب والعروض أي آخر شطري البيت الشعري، كما أن هذه القصيدة اشتملت على ظاهرة «أين نجد التفعيلات المزاحفة أكثر من السالمة (215) السالمة (261) الزاحفة»[3]، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال هذا الجدول:

عدد الأبيات	عدد التفعيلات	السالمة	نسبتها	الزاحفة	نسبتها
47	376	215	%57.18	161	%42.51

أي أن الفارق في التفعيلات المزاحفة والسالمة (54)، ويمكن أن نفصل أكثر في الزحاف المرتبط بالضرب والعروض وبالحشو في قصيدة المدني من خلال ما يلي:

---

[1].غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1992، ص163.

[2] موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 24.

[3]. ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، ص526.

التفعيلة المزاحفة	في العروض	نسبتها	في الضرب	نسبتها	في الحشو	نسبتها	نوع الزحاف
فاعلن – فعلن	47	%12.50	47	12.50%	46	12.23%	خبن
مسنفعل – متفعلن					38	%10.10	خبن
فاعلن – فعلن					61	%26	القطع(1)

ويمكن أن نقطع بعض الأبيات الشعرية من قصيدة (محمد الهادي المدني) لنقف على هذه الزحافات حيث يقول:

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي

مالي أرى/ دهرير/نولي فيب/سم لي

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

مستفعلن /فاعلن / مستفعلن / فعلن ← خبن

يوما ويوما يوافيني على دخل

يومن ويو/ من يوا/فيني على/ دخلي

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

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن ← خبن

قَدْ كَادَ قَدْ كَادَ يَا سَمْرَاءِ يَقْتُلُنِي

قَدْ كَادَ قَدْ/ كَادَيَا/ سَمْرَاءِ يَقْتُلُنِي

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

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن /فعلن ← خبن

سِحْرُ بجَفْنَتَيْكِ بَيْن الغُنْج والكَحْلِ

سحرن بجف/نتيك بين/لغنج و/كَحْلِي

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

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن /فعلن ← خبن

مَالِي أَراكِ فدْتك النَّفْسُ باكِية

مَالِيْ أَرَا/كَ فدتْ/ك ننفْسُ با /كِيَتُنْ

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

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

أرْسلْت دمْعا أَصابَ النّهد بالبلل

أرْسلْت دمْ/عنْ أصا/ب نهد بلْ/بلْلي

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

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن /فعلن ← خبن

إن الملاحظ على الأبيات السابقة أن زحاف (الخبن) أصبح مرتكزا صوتيا وإيقاعيا بين الضرب والعروض، كما نجده في الحشو، إلا أنه أصبح منتظما في جميع الأبيات، فأدى وظيفة العلة في أواخر الصدور والأعجاز، كما نجد تفعيلات الحشو سالمة سواء أكانت التفعيلة سباعية أو خماسية، أي (مستفعلن) و(فاعلن).

«والأحسن سلامة مستفعلن الواقعة في حشو البسيط من الخبن»[1]، وحذف الألف من تفعيلة (فاعلن) لتصبح (فعلن) قد أعطت أبيات القصيدة نغما وإيقاعا منتظما مما يؤثر

[1] موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 98.

في أذن السامع بتوافق الاشطر في النغم الموسيقي «فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة تسهم في تنظيم القصيدة وتوازن إيقاعاتها ويحكم نسجها وتحسن في الإسماع، حيثما جاء النظم وتناسق إلى منتهاه، حسب وقعه في الأذن»[1]، وعلى العموم لقد ساعدت هذه الموسيقى الخارجية المرتكزة على تفاعيل بحر البسيط على إيجاد الإيقاع الموسيقي المناسب الذي يتعاضد مع موسيقى الأصوات الداخلية، وبهكذا يشكل إيقاع القصيدة ظاهرة أسلوبية، إلى الظواهر الصوتية.

ب- القافية: يعرف (الخليل بن أحمد الفراهيدي): القافية «على أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة من قبل الساكن الأول منهما»[2]، ونفهم من ذلك أن تحديد القافية يظهر من خلال الساكنين الأخيرين والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول فعندما نقول:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

تصبح القافية هي: (مكارمو).

وعلق إبن الشيق على ذلك قائلا: «والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين»[3].

ويمكن أن نرصد أنواع القوافي في القصيدة كما يلي:

---

(1) عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار للنشر والتوزيع، دمشق، 1989، ص 51.

(2) مصطفي حركات: كتاب العروض والقافية، قواعد الشعر، المدرسة الوطنية للفنون المطبقة، الجزائر، 1989، ص 191.

(3) أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني: 456ه، العمدة في محاسن الشعر وآداب نقد، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الخليل، ط 5، بيروت، 1987، ص 151.

القافية	نوعها	عددها	البيت
- الأمل	اسم معرف بالألف واللام	02	02
- النبل	اسم معرف بالألف واللام	01	46
- معتدل	اسم فاعل	01	15
- مشتغل	اسم فاعل	01	32
- في شغل	جار ومجرور	01	32
- ممن عجل	جار ومجرور	01	05
- لا مهل	كلمتان	01	18
- بلا وجل	كلمتان	01	34

ونجملها فيما يلي في القصيدة:

- القافية بالكلمة الواحدة (15): 31.91%.
- بالجار والمجرور(11): 23.40%.
- بالكلمتين (03): 06.38 % .
- بالجملة الفعلية المنفية (01) 02.12 %.
- بالاسم المشتق (05) 10.63% .

الملاحظ أن القافية بالكلمة الواحدة فقد غلبت على قصيدة (محمد الهادي المدني) ثم تلتها القافية (بالجار والمجرور) ثم ب (الاسم المشتق) ثم جاءت بنسبة أقل ب (الكلمتين) وب (الجملة الفعلية).

ولا تجالس سوى من طاب مخبره

ودع مجالس الأوغاد والسفل

فالقافية تمثلت في الاسم المعرف بالألف واللام (السفل).

وقوله في البيت الواحد والعشرين:

واجعل لنفسك في الخلان منزلة بما ترى من وقار غير مبتذل

فالقافية ماثلة في الاسم المشتق اسم الفاعل (مبتذل) (مبتذلي).

وبذلك كان للقافية بأنواعها إيقاعها الخارجي الخاص في قصيدة (محمد الهادي المدني) «يتعالق فيه ترديدة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الإرثي طاقة جديدة وتعطيه نفسا محدد وهو الجرس يصب فيها الشاعر دفعة إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه استرح قليلا لينطلق من جديد»[1].

ثانيا: المستوى الصرفي والتركيبي

قبل أن نباشر هذا المستوى، يجدر بنا أن نعرّف بعلم الصرف والنحو «فالتصريف إنما هو معرفة أنفس الكلمة الثانية، أما النحو إنما هو معرفة أحواله المتنقلة، ألا ترى أنك إذا قلت: قام بكر ورأيت بكرا، ومررت ببكر فإنك إنما خالفت بين حركات حروف الإعراب لاختلاف العامل، ثم يعرض لباقي الكلمة، وإذا كان ذلك كذلك، حيث كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حالة المتنقلة»[2]، لذلك تبدأ الصيغ الصرفية ثم تأتي التراكيب النحوية لأن الصرف مرتبط بالبنية الصوتية، كذلك هو «ميزان اللغة العربية والقواعد التي تعرف بها صيغ الكلمات وبنيتها، وما قدر يطرأ عليها، من زيادة أو نقص أو تغيير»[3].

ومن الصيغ الصرفية الفعلية المماثلة في القصيدة ما يلي:

---

(1) عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي ،ص 71.

(2). ابن جني أبو الفتح عثمان: 312ه، المنصف في شرح كتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، القاهرة، 1954، ص: 04.

(3). عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، عمان، الأردن، 2008، ص 17.

1- قيم الفعل الماضي:

أ . صيغة (استفعل) [1]: ونجدها في البيت 19.

استفعل: وهي صيغة تدل على الصعوبة والتمرد والصراع والاحتكاك

ب . صيغة (فَعَّلَ) [2]: ونجدها في البيت (47) في قوله: (عَلَّمَ) والتي دلت على قوة التعليم وترسيخه في الذهن وتكرار فعل التعليم.

وهي صيغ ماضوية جاءت قليلة وعبرت عن دلالاتها بحسب سياق الكلام في القصيدة، حيث هيمنت صيغة (فَعَّلَ) على مواقف معينة وعبّرت عن معنى التعدية والتحويل.

2: صيغ الفعل المضارع: لقد ترددت هذه الصيغة أكثر من الماضي بعدد (50) صيغة ودلّت على معنى التجدد والحال فالإنصراف، أما للمستقبل أو الرجوع إلى الماضي إذا ارتبطت ب (لم) الجازمة خاصة، ومن هذه الصيغ:

أ . صيغة الفعل الثلاثي (فعل، يَفْعَلُ) [3]: ونجدها عند المدني في قوله (رزخ، يَرْزَخ).

ب . صيغة (فَعَلَ، يَفْعل) [4]: ونجدها عند المدني في قوله (بنى، يبني)

ج . صيغة الفعل المضارع المجزوم: ونجده عند المدني في قوله (لم أنل) بيت (6)، (لم يكشف) بيت (10)، وبذلك كان حضور الصيغة الصرفية بالفعل المضارع أكثر من الصيغة الغربية الماضية وكانت دلالاتها بحسب السياق الذي وظفه الشاعر في قصيدته.

---

[1] أي بزيادة الألف والسين والتاء، مثل استقدم (ينظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي)، مرجع سبق ذكره، ص 32.

[2] وفيها الذي جاء من خطأ أي بزيادة حرف من جنس عينه أو تضعيفها لتصير على وزن فعل مقل كثر وقدم وروح، ينظر عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، ص 355.

[3] ينظر عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 33.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 33.

د. صيغة فعل الأمر: وهي صيغة جاءت مكثفة في قصيدة (محمد الهادي المدني) نظرا لكونه في موضع نقل تجاربه وخبراته الخاصة وفي موضع نصح وإرشاد، حيث نجدها في قوله: (فانهض وشمر وألقى) بيت (11).

(أدع، ذر، بيت 12)، (احذر، بيت 13)، (دع، بيت 14)، (ذَرْ، بيت 18)، (كن، بيت 20)، (إجعل، بيت 21)، (أملك، بيت 22)، (إربأ، بيت 24).

لقد استرسل الشاعر في قصيدته وهو يوظّف صيغة فعل الأمر، حيث احتاجها في توجيه النصح، وكان الخطاب مباشرا حيث أن «الأمر طلبي: القيام بالفعل غير حاصل وقت الطلب»[1].

وقد خرج الأمر في الصيغ السابقة عن أصلها الإلزامي لأن الآمر والمأمور في الدرجة نفسها، حيث أن الأمر يكون «أصليا إذا كان من الأعلى إلى الأدنى وقد غيره عن حقيقة إلى معاني أخرى تستفاد من السياق»[2].

«لقد كانت هذه الصيغة محفزة على اليقظة والانطلاق والتجدد والتغير والتمسك بأخلاق وسلوك إيجابي من شأنه أن يخلق للاستقامة في التعامل مع الناس بعد معرفة خباياهم»[3].

وعندنا نجد أن الشاعر (محمد الهادي المدني) قد اتكأ على الصيغة الصرفية الأمرية أكثر من اشتغاله على (الصيغة الصرفية الماضوية والمضارعية)، ولعل سياق النصح ورصد الحكم والإفصاح عن التجارب الحياتية والخبرات الذاتية، هو السبب الذي جعله يكثف من استخدام هذه (الصيغة الصرفية الأمرية) التي شكلت ملمحا أسلوبيا في قصيدته.

---

(1) أبو بكر جلال الدين السيوطي الشافعي: 911ه، الإتقان في كلام القرآن، تصحيح الجنة من العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د ت، ص 89.

(2) ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا بن محمد بن حسن: 395 ه، الصاحب في فقه اللغة وسنة العرب في كلامهما، تح: مصطفى الشويمي، المؤسسة للطباعة، 1963، ص 18.

(3) ينظر: بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، ص 195.

3 : الصيغ الصرفية الاسمية:

أ . **صيغة المصدر:** إذا أردنا أن نفرق بين الفعل والمصدر، فإن لكل فعل مصدر، إلاّ أنّ المصدر هو اسم أي أنه «لفظ دال على معنى مجرد غير مرتبط بزمن متضمنا أحرف فعله لفظا»[1]، ونفهم من ذلك أن صيغة الفعل مرتبطة بزمن، بينما صيغة المصدر كاسم غير مرتبط بزمن رغم أنها مشابهة للفعل في حروفه، ومن بين الصيغ المصدرية الماثلة في قصيدة (محمد الهادي المدني) ما يلي:

1 – صيغة (فَعَلَ) [2]: ونجدها في قوله (فوز) في البيت الثامن من القصيدة دلت مع تجربة نفسية ذاتية خاصة.

2 – صيغة المصدر (فَعَل)[3]: ونجدها في قول المدني (خطل) من البيت الرابع، ودلت على حالة نفسية مضطربة.

3 – صيغة فِعْل: ونجدها في قول المدني في البيت (11) (سِحْر) وتدل على إبقاء أشياء معنوية إيجابية وسلبية.

4 – صيغة فُعْل [4]: ونجدها في قول المدني من البيت الثالث (رُشْد) وتدل هذه الصيغة على أشياء صالحة وأخرى طالحة.

5 – صيغة فعّال: ونجدها عند المدني في البيت الواحد والعشرين في قوله (وقّار) ودلّت على قوة معنوية.

---

[1] محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 578.

[2] نجدها في أغلب الأفعال الثلاثية المتعدية ويكون مصدرها على وزن فَعَلَ، مثل: أَخَذَ، حَمَدَ، اكل، ينظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، م. س. ذ، ص 65.

[3] أغلب الأفعال الدالة على عيب يكو، مصدرها على وزن (فَعَل)، مثل: (عَوَرَ، غرج، حول ثم مثل: لقب جزع، ينظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي: م. س. ذ. ص66.

[4] وهو مصدر لفعل ثلاثي مجرد لازم ، ينظر: محمد وراجي الأسمر، م. س. ذ، ص 379.

6 – صيغة اسم الفاعل: وهو اسم من الأسماء المشتقة وهو: «أسم مشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل، فكلمة (كاتب) مثلا اسم فاعل تدل على وصف الذي قام بالكتابة»[1]، وبما أنه «مرتبط بالفعل فصاغه إلا من الفعل الثلاثي على وزن فَاعل مثل: كَتب، كَاتب، لعب، لاعب، قرأ، قارئ، ومن غير الثلاثي على المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، مع كسر ما قبل الآخر مثل: يدحرج، مدحرِج، يزلزل مزلزِل، يخرج مخرِج»[2].

ونجد اسم الفاعل في قصيدة المدني في البيت التاسع والعشرين في قوله هاطل على وزن (فاعل) من فعل ثلاثي (هطل) ثم في البيت الخامس والأربعين على وزن مضارعه المبني للمعلوم، بإبدال حرف مضارعه ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر حيث أن (مرتجل) من الفعل (ارتجل) (يرتجل) وقد دل الأول على ثبوت التجدد والحدوث في مقام الفعل لأنه يجري مجراه وبالتالي يتضمن معنى الفعلية كما دل الثاني على حدوث الفعل بشكل قطعي وثبوت وقوعه الحتمي.

ب. صيغة الجمع: لقد جاءت صيغ الجمع في قصيدة المدني متنوعة، يمكن أن نجملها فيما يلي:

1.صيغة أفعال[3]: ونجد هذه الصيغة عند المدني في البيت (27) من خلال قوله (أنوار) ودلت على جمع قلة وهي صيغة جمع التكسير.

---

(1) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، م.س.ذ، ص 73.

(2) المرجع نفسه، ص 74.

(3) ويأتي اسم المفرد من هذه لجموع إما قبل العين أو واوي الفاء أو مضاعف أو لم يكن ساكن بالعين تبعا لقياسه كل اسم ثلاثي، ينظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، م. س. ذ، ص 104.

2. صيغة فعَل [1]: وتظهر هذه الصيغة عند المدني في البيت (28) في قوله (جمّل) جملة ودلت الصيغة على الكثرة.

3.صيغة مفاعل: ونجدها في قصيدة المدني في البيت العاشر في قوله (حقائق) جمع حقيقة، ودلت على الكثرة «وهو قياس في كل رباعي بشرط أن يكون مؤنث تأنيثا لفظيا أو معنويا ومن أوزانه "فعالة" و"فعللة" مثل: (فضله، فضائل)، (جريمة، جرائم)، حقيقة، حقائق)»[2].

4.صيغة (فَعْلَ): ويظهر ذلك في قصيدة المدني في البيت (47) من قوله (قَوْمُ) ودلّت الصيغة على الكثرة.

5.صيغة (فعلْ): ونجد ذلك في قول المدني في البيت (13) (دغل) دلت على الكثرة «وهو قياس في كل رسم وزن فعلة شرط أن يكون اسما تام أي لم يحذف منه شرط مثل: حيلة أحيل ملّة، ملل، علّة، علل»[3].

ج: صيغة الصيغة المشبهة: أي أنها الصفة المشبهة باسم الفاعل «وهي صفة تأخذ الثبوت لأعلى وجه الحدوث كمحسن وكريم وصعب، وأسوأ وأجمل، لازمان لها لأنها مشبهة باسم الفاعل، لأنها تثنى وتجمع وتؤنث يجوز أن تنصب المعرفة بعدها مع التشبيه بالمفعول به، من هذه الجهة مشبهة باسم الفاعل المتعدي على واحد»[4]، ومن ضمنها ما يلي:

1.صيغة فعيل [5]: وتظهر في قصيدة المدني من خلال قوله (مكين) في البيت (47) ودلّت على ثبوت العقل والعفة.

---

[1] وهو قياس اسمه على وزن فعلة: مثل: خلة، مقلة مقل، جملة، جمل، علّة، علل، ملة، ملل، كربة، كرب (ينظر المرجع نفسه ص 109.)

[2] ينظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، م. س. ذ، ص 111.

[3] المرجع نفسه، ص 106.

[4] مصطفي الغلباني، جامع الدروس العربية نيابة عن كوكب ديب ذياب، المدرسة الحديثة للكتاب، ط 1، طرابلس، لبنان، 2004، ص 142-143.

[5] دلت على صفة ثانية مثل: كريم والخير شديد (ينظر عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، م. س. ذ ص 77.)

2.صيغة فعلاء [1]: ونجد هذه الصيغة ماثلة في البيت (38) من قصيدة المدني في قوله (سَمْرَاء)، وقد دلت على لزوم وثبات الصفة لموصوف.

وهذه الصيغة هي جامعة شاملة لجملة من الدلالات «فهي تشمل معنى المبالغة والمصدر والصفة واسم المفعول لتدل على الثبات واللزوم»[2].

د: صيغة اسم التفضيل: وتأتي هذه الصيغة على وزن (أفعل) لتجسيد التفاضل كأن تقول أحسن من ذاك: أو هذا أخلص من هذا وهكذا، وقد جاءت هذه الصيغة في قصيدة المدني في البيت (15) في قوله (أقوم) ودلّت على الصلابة والقوة والمتانة.

ه: التراكيب النحوية: إن المستوى التركيبي يفترض وجود جملة مركبة مفيدة سواء أكانت جملة فعلية أو جملة اسمية حتى يكون التركيب متماسكا وعناصره متلاحمة لتأدية وظيفة تركيبية ودلالية في الآن نفسه، والجملة هي: «الكلام الذي تركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل»[3].

وقبل أن نباشر الحديث عن التركيب الفعلي والاسمي، يجدر بنا أن نقف على عدد أنواع الجمل ومجموعها في القصيدة من خلال الجدول التالي:

الجملة الخبرية	الجملة الإنشائية	الجملة الفعلية	الجملة الاسمية	المجموع
84	26	114	20	244

[1] من الثلاثي الصارم وتوجد مع ثلاثة اوزان منها: فعلا إذا كان الفعل والاعلى عيب أو لونا أو حلية، مثل: أعور، عوراء، أحمر، حمراء، احور، حوراء، ينظر محسن علي عطية، الواشح في القواعد النحوة الدينية العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط 7، عمان، ص266.

[2] عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لقيم الكلمة، المكتبة المصرية، ط 1، بيروت، 2002، ص 106.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 145.

ما يلاحظ على القصيدة أن (محمد الهادي مدني) قد اشتغل مع تركيب الجملة الخبرية أكثر من تركيب الجملة الإنشائية، كما اشتغل على تركيب الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية، وهذا يعني أن طريقة الإخبار والسرد والتقرير للحقائق والتجارب عن طريق الحكم هو المهمين على القصيدة، كما أن الأحوال المتنقلة المتغيرة، أجبرت الشاعر على الإشتغال على الجملة الفعلية بأنواعها لأن الجملة الاسمية تستدعي الثبوت، ومع ذلك نجدها في مواضع معينة عندما تتضح لنا مواقف الشاعر من هذه الحياة ومن هذه الجمل ما يلي:

1.الجملة الخبرية (فعلية واسمية مثبتة): فقد اشتغل الشاعر على الجملة الخبرية المثبتة سواء أكانت فعلية أو اسمية، وذلك لتقرير بعض الحقائق وتثبيت بعض التجارب كقوله:

وكم نطقت به والحق يكنفه

فصار أسير في قومي من مثل[1].

فقد حاول الشاعر أن يثبت حقيقة مرتبطة به اشتغل على أنواع من الجمل الفعلية (نطقت) الاسمية (الحق يكنفه) (صار أسير) حيث اعتز وافتخر بشعره.

2.الجملة الخبرية الاسمية المؤكدة: يلجأ الشاعر في بعض المواضع من قصيدته إلى تأكيد كلامه بواسطة أدوات معينة في جملة خبرية اسمية وفعلية مثلما يقول:

إن الشهامة تُعلى ذكر صاحبها

لولا الشهامة عاش المرء كالهمل[2]

حيث أكد الشاعر الجملة الخبرية بالأداة (إن) وهو (خبر طلبي) اعتمد على الأداة التوكيدية الواحدة لأن المتلقي متردد في قبول حكمه لذلك أكد الشاعر على أن الشهامة ترفع من قدر صاحبها وبدونها، يعيش المرء كسقط المتاع.

---

[1] ينظر بلقاسم رحمون: م.س.ذ، البيت (36)، ص527.

[2] المصدر نفسه، بيت 25، ص527.

3. الجملة الخبرية الاسمية والفعلية المنفية: وقد وردت في قصيدة المدني في مواضع تستدعي نفي بعض الأحداث والمواقف حيث يقول:

وليس يشرق إلا في فؤاد فتى

على الطهارة والاخلاص مشتمل[1]

فقد وظّف الشاعر الجملة الخبرية وهي منفية بليس حيث تعني أن يضيء الدين في قلب إنسان يفتقر للطهارة والإخلاص في عبادة الخالق، وهو نفي مباشر «والنفي الصريح يكون بأدوات تدخل على الجملة المثبتة فتنفيها نفيا جزئيا أو تجعلها مختصة لزمن معين لم يكن تفيده الجملة وهي موجهة، سواء كانت هذه الجملة اسمية أو فعلية»[2].

و: أنماط الجملة الفعلية:

1.فعل+ فاعل+ متمم: وقد جاء هذا النمط (34) مرة مثل قوله:

فانهض وشمّر ولا تركن الذي دعة وألقي ثوب التاوني عنك الكسل[3]

فالشاعر اشتغل على نمط الجملة الفعلية المكونة من (فعل وفاعل ثم المتمم)، فالفعل هو (انهض وشمر) والفاعل هو الضمير المستتر وجوبا "أنت" والمتمم (لا تركن لذي دعة)

2.فعل+ فاعل+مفعل+متمم: وقد جاء هذا النمط في القصيدة (30) مرة، حيث يقول الشاعر:

مالي أرى الدهر يرنولي فيبسم لي يوما ويوما يوافيني على دخل[4]

---

(1) ينظر بلقاسم رحمون: م.س.ذ، بيت 17، ص526.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد التونجي، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، 1999، ص 95.

(3) ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 11، ص 526.

(4) المصدر نفسه، ص 526.

وهو توظيف للتركيب الحقيقي للجملة الفعلية حيث جاء (الفعل) (أرى) ثم (الفاعل) الضمير المقدر (أنا) ثم (المفعول به) (الدهر) ثم المتمم (يرنو...)، وهذا النمط له دوره في تماسك عنصر الجملة الفعلية تناسبا وتتابعا، على عكس الأنماط الأخرى.

ز: أنماط الجملة الاسمية: إن الجملة الاسمية تختلف عن الجملة الفعلية من كونها تتكون من عنصرين أساسيين هما: (المبتدأ والخبر)، أو ما يسمى (المسند إليه والمسند) ومن أنماطها في القصيدة ما يلي:

1.مبتدأ+خبر+متمم: وقد ورد بعدد (14) مرة، حيث يقول الشاعر:

الدين نو يضيء العالمين وإن

خفي على من يضعف الاكتناه بلي [1]

فالمبتدأ هو (الدين) والخبز هو (نور) ثم يأتي المتمم وهو (يضيء العالمين..)، وقد دلت بنية الجملة الاسمية على «على الحركة والتغير من زمن الآخر وعلى معنى التجدد»[2].

– **2.مبتدأ+متمم+خبر:**ونجد هذا النمط من خلال قول المدني:

مالي أرى الفلك الدوار يرمقني؟

إني عن الفلك الدوار في شغل[3]

لقد وظّف الشاعر المسند إليه (مالي) ثم تلاه جملة فعلية (أرى الفلك الدوار) كمتمم، ثم جاء بالمسند جملة فعلية (يرمقني) حتى يجسد تغلب الدهر والزمن عليه في خصم

---

[1] ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 16، ص 526.

[2] الخطيب القروينى: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح: علي بوملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000، ص.52

[3] ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 5، ص 526.

شكواه، وعندما نتأمل الأنماط السابقة نجد الجمل الاسمية جملا بسيطة تحتمل الصدق أو الكذب، حيث أنها «بنية نحوية تدل على معنى تام تتسم بالصدق أو الكذب»[1].

ر: **الجملة الوظيفية الخبرية:** وهي جملة تتعدى الجمل البسيطة سابقة الذكر، حيث «تشتمل على كلمتين اسناديتين فأكثر»[2]، ومن أنماطها ما يلي:

أ- ناسخ+اسم محذوف+خبر (جملة فعلية).

كقول الشاعر:

وليس يشرق إلا في فؤاد فتى

على الطهارة والإخلاص مشتمل[3].

فقد وظّف الشاعر الجملة المعطوفة في قوله (يشرق) كجملة فعلية واقعة خبراً للناسخ (ليس)، حيث حذف اسمها المرفوع العائد على (الدين)، إذ أصل الجملة (ليس الذي يشرق) ثم نحو ذلك في قوله:

فلست ألوي على الجهد الجسام ولا أدهى لفرط سروري فيه بالخطل[4].

فقد جاءت الجملة الوظيفية ماثلة في قوله (ألوي) وهي جملة فعلية واقعة موقع الخبر للناسخ (ليس) واسمها هو الضميز المتحرك (التاء).

كما نجد الشاعر في موضع آخر يوظّف الناسخ (إن) حيث يقول:

إن الشهامة تعلي ذكر صاحبها لولا الشهامة عاش المرء كالهمل[5].

---

[1] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس حمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، بوزريعة ، 2003، ص 132.

[2] المرجع نفسه، ص 191.

[3] ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 4، ص 526.

[4] المصدر نفسه، بيت 25، ص 527.

[5] ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، بيت 26، ص 527.

حيث وظّف الشاعر الجملة الوظيفية خبرية من خلال توظيف الجملة الفعلية (تعلي) والتي جاءت في محل رفع خبر للناسخ (إن)، حيث أن اسمها هو الاسم الظاهر (الشهامة)، وهكذا نجد الجملة الخبرية سواء أكانت بعد ناسخ أو بعد مبتدأ أي «تحل محل مفرد»[1].

ي: **الجملة الوظيفية الحالية:** ونقصد بالجملة الوظيفية الحالية «التي تقع في محل نصب الحال، :نحو قدم الرجل يضحك (أي ضاحك) ولابد لهذه الجملة من رابط يربطها بصاحب المال، ويكون هذا الرابط إما ضميرا، نحو: (شاهدت العصفور يطير) وإما الضمير والواو معا، نحو: (جاء الراعي وعصاه بيده)»[2].

حيث يقول المدني:

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي

يوما ويوما يوافيني على دخل[3].

فالجملة الوظيفية الحالية ماثلة في الجملة الفعلية (يرنو لي)، (يبسم لي)، (يوافيني)، حيث تبين حالة الدهر تجاه الشاعر لذلك شكاه، وهي جملة حالية مكونة من (الفعل والفاعل والجار والمجرور) تارة وعلى (الفعل والفاعل المستتر والمفعول به) تارة أخرى، وهو نمط غالب على القصيدة نجده في قوله كذلك:

مالي أرى الفلك الدوار يرمقني؟

إني عن الفلك الدوار في شغل[4]

---

[1] عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 2004، ص 527.

[2] محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 236/235.

[3] رحمون بلقاسم: مصدر سبق ذكره، بيت1، ص526.

[4] ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره بيت 5، ص526.

حيث جاء الجملة الوظيفية الحالية جملة فعلية (يرمقني) مكونة من فعل وفاعل ضمير مستتر ومفعول به متمثلا في الضمير المتصل بالفعل ((الياء)، وقد وظّف المدني الجملة الوظيفية الحالية في موضع آخر قائلا:

وكم نطقت به والحق يكنفه

فصار أسير في قومي من المثل[1]

فقد جاء الحال في قوله (والحق يكنفه)، وهو جملة اسمية مكونة من المبتدأ (الحق) والخبر الجملة الفعلية (يكنفه)، وقد سبقت الجملة (بواو الحال) والضمير (الياء) العائد على صاحب الحال وهو (الشعر)، حيث أن «الجملة الواقعة حالا لابد لها من رابط يربطها بصاحب الحال وواو الحال والضمير معا»[2].

ص: الجملة الوظيفية المعطوفة: وهي الجملة التابعة لجملة قبلها بواسطة حرف من حروف العطف مثل: «زيد نجح وفاز وحضر زيد ولم يحضر علي»[3].

وقد وردت هذه الجملة الوظيفية المعطوفة عند المدني زهاء (10) مرات كقوله:

ولا تجالس سوى من طاب مخبره ودع مجالسة الأوغاد والسفل[4]

فقد بدأ الشاعر بحرف عطف وهو (الواو) لأنه مرتبط ببيت قبله ثم عطف جملة (ودع) في الشطر الثاني على جملة (ولا تجالس)، فكانت الجملة الثانية تابعة للجملة الأولى وهما جملتان فعليتان الرابط بينهما: هو حرف العطف (الواو)، وهو «حرف عطف

---

[1] بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره: بيت، 36.، ص 527.

[2] محسن علي عطية: مرجع سبق ذكره، ص 15.

[3] عبد الراجحي: التطبيق النحوي، ص 396.

[4] بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، بيت 19، ص 526.

يفيد الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، وتعطف الجملة الاسمية على الجملة الاسمية، وتعطف الفعلية على الفعلية»[1]، ثم يقول المدني في موضع آخر:

وادع الأنام إلى نهج الرشاد بلا عنف وذدهم عن الزلات والخلل[2]

فقد عطف الشاعر في هذا البيت الجملة الفعلية (وذدهم)، على الجملة الفعلية الأولى (وادع) لأنه في مقام النصح والإرشاد حيث يخاطب المتلقي بأن تكون نصيحته ودعوته لينة بلا عنف، وأن يبعدهم عن الزلات والأخطاء مع الآخرين أثناء الدعوة، وقد كانت (الواو) كحرف عطف رابط جامع بين الجملتين الفعليتين من جهة وبين الشطرين الشعريين من جهة أخرى وقد شكّل هذا التركيب الوظيفي بالجملة المعطوفة ملمحا أسلوبيا، اتخذه الشاعر وجعله للنصح والإرشاد كقوله في البيت (19) (ولا تجالس...ودع مجالسة...) والبيت (22) (واملكهم...وأنا...)، وهكذا ...، كان لهذا التركيب مفعوله وأثره في قصيدة (المدني).

ثالثا: المستوى الدلالي في القصيدة

1- الحقول الدلالية في قصيدة محمد الهادي المدني: هناك حقول دلالية مختلفة أفصحت عنها قصيدة محمد الهادي المدني ومنها ما يلي:

أ .**الحقل الديني:** ويعد حقل مهم بالنسبة لكل شاعر بحيث من النادر جدا أن لا يوظّف شاعرلفظا دينيا في قصائده لضرورته الملحة في كل تجربة شعرية، ولهذا كان هذا الحقل حاضرا في القصيدة على الأقل بعدد (215) مرة، ومنه قوله: (الرشد/ الرشاد/ الحقائق/ الحقيقة/ أقوم السبل/ نهج الديني/ الطهارة/ الإخلاص/ الصدق/ الرجل/ الحديث/

[1] محسن علي عطية: مصدر سبق ذكره، ص 125/124.

[2] ينظر بلقاسم رحمون، مصدر سبق ذكره، بيت 12، ص 526.

تقديس/ذكر/ ضياء القدس/ أنواره/ معاني الصدق/ الحق/ الله/ ظلم/ الدنيا/ الفلك/ الحياة/...).

ب.الحقل النفسي الداخلي: وهو الحقل المرتبط بالنفس البشرية في احوالها المختلفة والمتباينة من حزن وكآبة وفرح وسعادة إلى ما يحيط بذلك مثل قوله: (الشعور/ الهوان/ أرقرقه/ حرمان/ آلامه/ المرهف/ التعب/...) فورد هذا الحقل (16) مرة، حيث عبر الشاعر به عن آلامه وأحزانه وما حل به نفسيا جراء متاعب الدهر وهمومه، وفي حالات الفشل وحالات الانتصار، ولعل ذلك قد اختلط بحقل الغزل لاختلاط أحاسيس الشاعر:

«والشعر هو سبيل إذاعة الحب وإعلانه فيه تكتمل وتبلغ الحدود التي يقبلها الحب»[1].

ج. **الحقل الطبيعي:** لا يمكن أن لا نجد شاعرا لا يركن إلى الطبيعة ليبثها، آلامه وأحزانه أو مشاعره الزاهية، لأنها العنصر الرحب الذي يسقط فيه ما بداخله من أحاسيس ومشاعر لذلك كانت عناصر الطبيعة حاضرة في قصيدة (المدني)، كقوله: (الليل/ غيم الأفق/الفجر/هطلت/غنائم/تشرق/سطعت/هاطل/منهمل...) وهكذا جاءت بعدد (121) مرة، ولا شك أن هذا العنصر الطبيعي قد أسهم في الإفصاح عن تجربة الشاعر ومدى ارتباطه بالطبيعة خاصة.

د.الحقل المرتبط بالأمراض: بما ان النفس دائمة في حالاتها المضطربة والمتغيرة، لا شك ان الشاعر في مصادقته لبعض الآفات والعراقيل التي يتأثر بها فيلجأ إلى التعبير عنها بألفاظ تغوص في أسرار الأمراض النفسية للفرد ومنها قوله: (الخطل/ الوساوس/ الزلات/ الخلل/ العنف/ الزلل/ الجهل/العلل/...وغيرها)، وقد جاءت بعدد(21) مرة وعبرت عن خطايا البشر وأمراضه المختلفة، وهو في مقام النصح والإرشاد والتعبير عن

---

[1]. أماني سليمان داود: الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2002، ص 159.

تجاربه مع الخلق، وكيف صادف هذه الحالات المرضية والنماذج البشرية في سلوكها المشين.

ه.**حقل الأعضاء البشرية:** مما لا شك في أن هذا الحلق قد ارتبط بالتجارب والخبرات الإنسانية عامة، لأن الشاعر وهو يصف لنا تجربته الحياتية...، فهو ينطلق من حكمه على البشر وما البشر إلا أعضاء مختلفة ومتباينة تحركه إلى الخير أو الشر، لذلك نجده قد وظّف منها ما يلي: (الفوائد/ الأفواه/ النفس/ الأكباد/النهد وغيرها)، حيث جاءت (10) مرات، ولكنها كانت في مجال ضيق من القصيدة في مقام حديثه كالنفس البشرية، وما يخالجها، فالشاعر «يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة»[1].

و.**حقل الخلق والناس:** بما أن الشاعر حر يتعامل مع البشر بشتى أصنافهم وأنماطها، فهو من الضروري جدا أن ينقل لنا تجاربه مع هؤلاء البشر وهؤلاء الناس الذين يصادفهم ف حياته، وقد مكن له ذلك على توظيف ما يلي: (الأنام/ الناس/ الخلان/ صديق/ المرء/ الرجل/ الطائفة/ الورى/ القوم...ونحوها)، وقد وصل عددها في القصيدة إلى (15) مرة، عندما كان الشاعر يصف في الأقوام والأنساب والخلائق والأصحاب والطوائف وغيرهم، وهو ما يدعم قصيدته في نقل تجربته الشعرية والتأثير بها في المتلقي.

ز. **حقل المجد والرفعة في القصيدة:** ان الشاعر يروقه أن يفتخر بنسبه وعرقه وقبيلته وبما حققه ذاتيا أو جماعيا من أمجاد وشهرة، لذلك لا يخلو أي نص شعري من تمجيد للذات الفردية أو الجماعية، ولذلك كان هذا الحقل وجوده في قصيدة (المدني) حيث وظّف ما يلي: (المنزلة/ الشهامة/ يعلي/ همة/ معجزة/ المجد/ عز مكين/ العزائم/ يعز/ صارم/الأمل/ سيف جرار/ صارم/ حدة/الشفرات البيض/ الأمر العظيم/ الحسام/ الدارع/ البطل/ غير مبتذل/ بلا دجل).

---

[1]. أماني سليمان داود: الأسلوبية الصوفية ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ،ص 183.

حيث وظّف الشاعر زهاء (23) لفظ في هذا الحقل لأن قصيدته تميل إلى المفخرة والحديث عن النفس والذات في خصم شكوى الدهر والتطلع إلى المستقبل الذي قد يغيره الدهر إلى الأحسن مثلما غيّر حظوظه وآماله إلى الأسوء حاضرا.

ر. **حقل الحقيقة والمعرفة في القصيدة:** إن رصيد الحكم في القصائد تحتاج إلى الغوص في حقيقة التجارب والخبرات الحياتية ومعرفة بأسرارها وخباياها، لذلك احتاج الشاعر إلى مثل هذا الحقل المعرفي والحقيقي، فوظّف ما يلي: (الحقائق/ الفكر/ الجدل/ الحقيقة/القتل/ المثل/ الفكرة/ الأدب/ الشعر/ القوافي حلل الألفاظ والجمل العلم) وقد بلغت (12) مرة، وأسهمت في تجسيد نوعية الحكم التي رصدها الشاعر عن طريق النصائح والتوجيهات، وهي نابعة من حكم تجربة الشاعر وموهبته إذ «الأدب لا يقاس إلا بتحرره مما هو معجمي تقريري»[1].

ي. **حقل الغزل:** إن القصيدة لا تكتمل جمالياتها إلا بتوظيف عناصر الجمال وما يديل على ذلك هو مدى إرتباط الشاعر بظواهر ومشاعر وأحاسيس مع الآخر، وقد وظّف في هذا المجال قوله: (رقيق الطبع/ رشيق القد/ غادة محبا الصباح/ فتانة الهوى/ الحب/ الغزل/ سمراء/ سحر شفتيك/ الغنج/ الكحل معتدل/ نار/ مشتعل...).

وهذا القاموس يعطي القصيدة دفعا معنويا وجماليا، حيث يفظي الشاعر لما يعالجه من مشاعر أي «الغناء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص صوفي لعقيدته»[2]، وقد جاء بعدد (16) مرة والقصيدة تزخر بحقول دلالية أخرى تضاف إلى الحقول السابقة إلا أنها جاءت نسبة ضئيلة وكان لها حضورها في

---

[1] علي آيت اوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 43.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، د ط، مصر، القاهرة، 1977، ص364.

توجيه الشاعر لتعطي الحكم والنصائح وللتمثيل لذلك الحقل العمل كقوله: (العمل / الجهد/ شعل/ جد/ إنهض/ شمّر/ الخطو/ سباق/ عجل/ بلا مهل).

ص.حقل الخطايا: لقوله: (دخل/ جذوة/ البرغل/ نقد/ الخطيئة/ الخيل/ الخلو/ يضعف).

ع.حقل الكسل لقول: (كامل/ وكل / وحل/ الدعو/ ثوب الثواني/ الكسل/ القحل/ الأوغاد/ السفل/الخول/الهمل)، وكذلك حقل السعادة والحزن وغيرها من المشاعر، كقوله: (يبتسم/ يزدهي/ سروري/ أرعاه/ أرقية/ باكية/ دمعا)، ويمكن أن نحمل هذه الحقول عددا ونسبة في الجدول التالي:

الحقل	عدده	نسبته
الحقل الديني	25	%14.70
الحقل الطبيعي	12	%07.05
الحقل المرتبط بالأمراض	21	%12.35
حقل الأعضاء البشرية	10	%05.88
حقل الخلق والناس	15	%08.82
حقل المجد والرخف	23	%13.52
حقل الحقيقة والمرخة	12	%07.05
حقل الغزل	16	%09.41
حقل العمل	10	%05.88
حقل الخطايا	08	%04.70
حقل الكسل	11	%06.47
حقل السعادة والحزن وغيرها من المشاعر	07	%03.80
المجموع	**170**	

2: الصورة الشعرية في قصيدة الهادي المدني: إن الصورة الشعرية عنصر أساسي في العمل الشعري لذلك يلجأ الشاعر إلى تصوير الوقائع عن طريق خياله، من خلال جملة الصور الشعرية تتمثل في الإستعارة والتشبه والكناية وغيرها من أنواع المجاز.

أ.الصورة الإستعارية: لقد وظّف الشاعر في قصيدته بعدد (28) مرة وهي «من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتهما المتشابهة دائما، وهي قسمان تصريحية وهي ما يصرح فيها بلفظ المشبه به والمكنية هي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه»[1].

حيث يقول الشاعر:

مالي أرى الدهر يرنو لي ويبسم لي

يوما ويوما يوافيني على دخل

طور يخددني دمعا أرقرقة

وتارة يرمقني طافح الأمل

مالي أرى الفلك الدّوار يرمقني

إني عن الفلك الدوار في شغل [2].

لقد طغت على الأبيات السابقة صورة (الاستعارة المكنية) في قوله: (الدهر يرنو، فيبتسم، يوافيني، تحددني، يرمقني...)، حيث جعل من الدهر إنسانا ينظر ويبتسم له ويؤثر تأثيرا ماديا ومعنويا حيث نجد الشاعر يرمقه ويوافيه، وكذلك الفلك الدوار وما يفعله في الشاعر، وهي تشبيهات حذف فيها المشبه به وهو (الإنسان)، ودل عليه الشاعر بلازمة من لوازمه، وهي الألفاظ: (يرنو، يبتسم، تجدد، يرمقني) كونها لصيقة بالإنسان أكثر

---

[1] علي الجازم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، المكتبة العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2002، ص 71 72.

[2] ينظر: بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره، بيت 1، 2، 5، ص526.

حيث جسدت هذه الإشعارات الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من الداخل لأن الدهر أصبح إنسانا يتغير عليه ويقلب له ظهر المحن وبالمثل الفلك الدوار الذي يعكس الآمال والطموحات إلى السوء وهكذا نلاحظ (الإستعارة المكنية)، خاصة من أبرز الصور التي يلجأ إليها الشعراء لتجسيد الوقائع والأحداث مهما كان نوعها (ظاهرة أو خفية)، لما لها تأثير على المتلقي، وإيجاد عملية من المجازات والرموز إذ هي: «من أجمل الصور البيانية لما فيها من التشخيص والتجسيد وبث الحركة في الجمادات وتصوير المعنويات في صورة حسية»[1].

لقد كان لهذه الصورة مفعولها في نص (محمد الهادي المدني) عندما أراد أن يجسد تجربة الشعر عن طريق التشخيص والتمثيل وهو ما ساعد على رصد حكمه ونصائحه وإرشاداته، وما جعل تأثيره يصل إلى قلب المتلقي دون عناء لأن التجربة الذاتية صادمة من جهة الخيال والصورة جعلت الخطاب الحكم يبرز شعرية المنوطة به، وتلك خصيصة لابد أن يسلح بها الشاعر بقدرات ومواهب إبداعية تجعل الفكر يعالق الخيال حتى تظهر جماليات الحكم التي يرصدها الشاعر عن طريق المزج بين الحقيقة والمجاز وبين الواقع المعاش والواقع المتخيل، وهو ما جسدته الإشعارات المكنية في هذه القصيدة.

ب.الصورة التشبيهية في القصيدة: لا تقل صورة التشبيه عن صورة الاستعارة بل إن التشبيه هو أصل الاستعارة لذلك فالأصل يوضح الفرع والشاعر بمقامات مختلفة تحتاج إلى التشبيه كذلك مثلما احتاج في مواضع أخرى للاستعارة، حيث أن: «التشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها، ملفوضة أو ملحوظة، وأركانه أربعة هي: المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه وأداة التشبيه ووجه الشبه فيجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه»[2].

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم البيان، مطبعة دار الأوطان العربية المصرية، 2004، ص 136.

[2] علي الجارم ومصطفى أمين: مرجع سبق ذكره، ص21.

وقد وظّف الشاعر صورة التشبيه (10) مرات، حيث يقول محمد الهادي المدني:

الدين نور يضيء العالمين وإن

خفى على من بضعف الاكتناه يلي

الصدق سيف جزار صارم قطعت

بحدة شفرات البيض والأسل

واربأ بنفسك عن تقديس ذي صلف

وثلة يحسبون الناس كالخول

إن الشهامة تُعلي ذكر صاحبها

لولا الشهامة عاش المرء كالهمل[1].

فالمتصفح الأبيات الشعرية السابقة يجد صورة التشبيه ماثلة في قوله: (الدين نور، الصدق سيف جرار، الناس كالخول، المرء كالعمل) حيث جاء التشبيهان الأولان بلاغيين، بينما التشبيهان الثالث والرابع فقد انفصلا فيهما المشبه والمشبه به بواسطة الأداة (الكاف) حيث أن (التشبيه البليغ) يذكر فيه المشبه والمشبه به فقط، فيتحدان على أنهما شيئا واحد، بينما إن دخلت بينهم أداة فيقل هذا التداخل والإتحاد فعندما يقول الشاعر (الدين نور) فهنا قد سوى بين (الدين والنور) أي بين (المشبه والمشبه به) في مكانة واحدة بينما عندما يقول (المرء كالهمل) فقد شبه المرء بالهمل في شيء معين دون جميع الأشياء أو أوجه الشبه، وبذلك الشاعر في المتلقي بأن يجعله محفزا لخياله وتصوراته: «إذ التشبيه يوسع المعارف حيث أنه يسهل على الذاكرة عملها فيغيبها عن أحزاب وجميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على يده لما يقوم عليه من اختبار الوجود الدالة التي يستطيع فعل القليل منها استحضار الكثير»[2]، وذلك أن تعرف كيف أن المتلقي وهو يعمل خياله مع المشاعر

---

[1] ينظر بلقاسم رحمون: مصدر سبق ذكره بيت 16، 23، 24، 25، ص 527/526.

[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 142.

فيتصور الدين وما يضيفه من نو في القلوب والصدق وكيف نفصل ونطمع في الأمور، ثم إن الناس وهم يصدونه عن الدين وعن التفكير به عبارة عن عمل فائقة، والإنسان وهو شارد تائه لا يعرف ضالته فهو كالمجنون الذي لا يجد طريقا ترشده إلى الغايات المقيدة، وهكذا يعمل الخيال بواسطة الصورة التشبيهية على تحفير المتلقي، وإثارة تصوراته فيظل يسبح بخياله لما لا نهاية من التصورات مما يوسع آفاقه ويستحلي أفكار يكشف كل ما يحس به من مشاعر، ويكن غاية الإبداع الشعري الجميل وما تحمله شعرية الحكمة، خاصة من جماليات معنوية ومادية وبذلك يتعاضد التشبيه مع الاستعارات المكنية في قصيدة محمد الهادي المدني ليعطينا صورة مثالية لما يريده الشاعر من تمثلات (الدين والصدق) و(الناس والمرء)، وغيرها من المشبهات كتصور مثالي نابع من تجربة مثالية خاصة بالشاعر.

ج.صورة الكناية في القصيدة: إذا كانت الصورتان السابقتان (الإشعار والتشبيه) قد يشد ظاهرة أسلوبية في قصيدة (محمد الهادي المدني) فإن صورة الكناية لم نكد نعثر عليها في القصيدة إلا مرتين وبذلك لم تشكل الكناية ظاهرة أسلوبية في القصيدة تستدعي الوقوف، لأن الشاعر لا يؤمن بتداعي الأفكار بقدر ما يؤمن بتشبيه الصور بعضها ببعض، بمختلف الأشكال الإيحائية المجسدة للواقع الذي يحس به وللتجارب التي عاشها وعلى العموم فإن الصورة الشعرية في قصيدة (محمد الهادي المدني) قد أدت دورها المنوط بها، في إيصال رسالة الشاعر إلى المتلقي عن طريق الإستعارة المكنية والتشبيه خاصة، حيث وظفهما الشاعر في مواقع كثيرة لنقل تجاربه وخبراته في الحياة أفصحت عن حكمه ونصائحه وإرشاداته، حيث أن «الاستعارة صورة خفية تتكون من أحزاب حسية مشحونة بمشاعر ثابتة تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من

خلال الرؤية الخاصة التي تعززها تجاربه الشعرية وإن الإدراك الحسّي هو مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في البحث عن وجه التشابه بين الأشياء»[1].

ويبدو أن الشعراء عامة، وشاعرنا خاصة يحتاج إلى الاستعارة المكنية على وجه الخصوص لما لها من وظيفة تجسيدية وتمثيلية ومادية لما هو معنوي وخفي، وهي حاملة لصور التشبيه كذلك، رغم أن الشاعر لجأ إلى التشبيه البليغ وغيره لنقل تجاربه ومواهبه الشعرية.

[1] ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2009، ص 192.

خاتمة

بعد هذا العمل المتواضع في دراسة قصيدة من الشعر المغاربي بالضبط الشعر التونسي ودراسته وفق المنهج الأسلوبي توصلنا إلى جملة النتائج التالية:

1. طغيان أصوات أشباه الصوائت (اللام والميم والنون والواو)، وذلك لسهولة النطق بها ووضوحها في السمع وانتشارها بكثافة في اللغة العربية.

2. اعتماد الشاعر على أصوات المد (الألف والياء والواو) وذلك لامتداداتها الصوتية واحتياج الشاعر لها في المساحات الصوتية الممتدة أثناء إسقاط ما بداخله من انفعالات وأحاسيس.

3. تركيز الشاعر على توظيف الأصوات المجهورة لأنها تناسب ما هو ظاهري وما يرتبط بمواقف القوة والعنف ثم توظيفه للأصوات المهموسة المناسبة لمواقف اللين والرفق والمعبرة عما هو باطني وداخلي.

4. اعتماد الشاعر على الصيغ الصرفية الفعلية والاسمية على حد السواء، لاحتياجه لهذا الرصيد اللغوي الذي لا غناء عنه للشعر خاصة في مثل هذه المواقف الدينية.

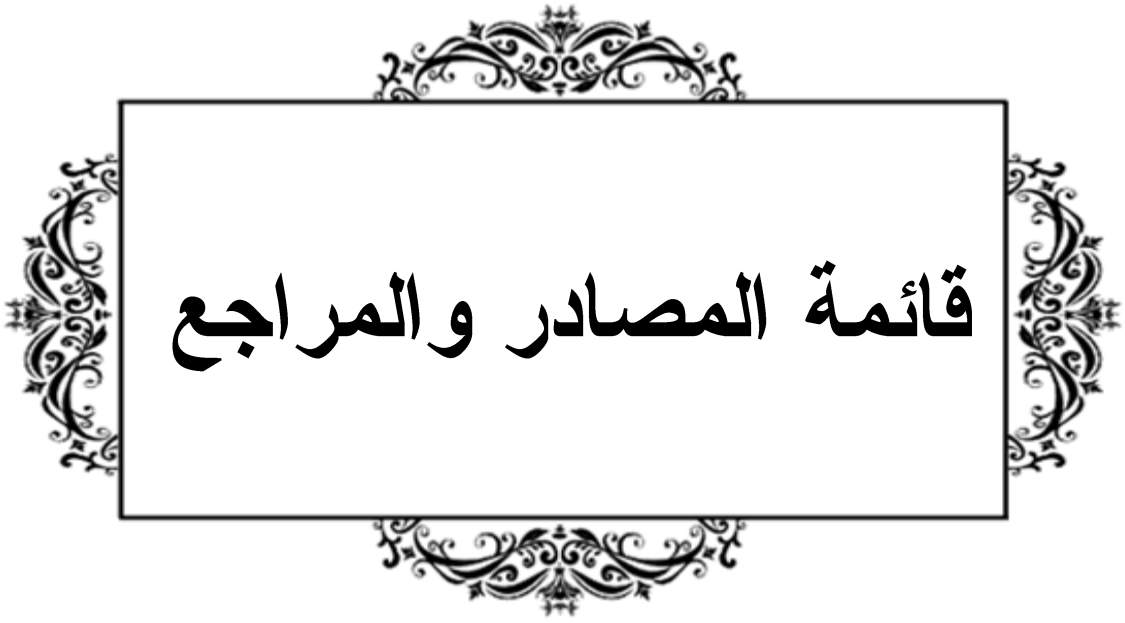
5. اشتغال الشاعر على نمطي الجملة الفعلية والاسمية وذلك لتعدد المواقف التي قبضنا فيها على شعرية الحكم، فالجملة الفعلية مناسبة للتغيرات والتحولات التي انتابت الشاعر نفسيا، والجملة الاسمية توافقت مع الأحوال الثابتة غير المتغيرة والمتجددة، أين كان الشاعر يرصد حكمه ونصائحه.

6. طغيان الحقلين (الديني والطبيعي) خاصة على القصيدة لأن الشاعر ينطلق في رصد حكمه من ثقافته الدينية ويمزج ذلك بالعناصر الطبيعية التي لا يمكن لأي شاعر أن يستغني عنها خاصة في جماليات هذه الحكم.

7. الاشتغال على الصورة الإستعارية المكنية أكثر من الصورة التشبيهية والكنائية لأنها الأقدر على الإيحاء والرمز والتخييل وبيان جمالية وشعرية القصيدة.

8. الاعتماد في مواقف معينة على الصورة التشبيهية والكنائية أثناء المقارنة بين المواقف وأثناء تداعي الأفكار ظاهرا وباطنا.

وفي الأخير نشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر الدكتور المشرف "رحمون بلقاسم"، الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة على تقبلهم قراءة هذا البحث المتواضع.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص، ط2، القيس للطباعة، سوريا، دمشق، 2001.

أوّلا. المصادر

1) بلقاسم رحمون: جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطسية، دراسة أسلوبية، دار المثقف، باتنة الجزائر، 2019.

ثانيا. المعاجم والقواميس

2) صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد: معجم الصافي في اللغة العربية، (د.ط)، (د.س).

3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، نقلا عن علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1، 1984.

4) محمد التونجي وراجي الأسمر: المعجم المفصل في علم اللغة (اللسانيات)، م إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2001.

5) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (ش. ع.ر) 42، دار صادر، بيروت، د.س.

6) ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا بن محمد بن حسن: 395 ه، الصاحب في فقه اللغة وسنة العرب في كلامهما، تح: مصطفى الشويمي، المؤسسة للطباعة، 1963.

ثالثا. المراجع

أ. الكتب العربية

7) إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1981.

8) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.س.

9) إبراهيم مجدي إبراهيم: في أصوات عربية، مكتبة النهضة العربية، ط1 ،القاهرة، 1427ه/2006م.

10) ابن جني أبو الفتح عثمان: 312ه، المنصف في شرح كتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، القاهرة، 1954.

11) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج 2، دار يعرب، ط1 ، دمشق ، 2004.

12) أبو بكر جلال الدين السيوطي الشافعي: 911ه، الإتقان في كلام القرآن، تصحيح الجنة من العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د ت.

13) أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج5، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، النشر، د.ط، بغداد، 1982.

14) أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني: 456ه، العمدة في محاسن الشعر وآداب نقد، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الخليل، ط 5، بيروت، 1987.

15) أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1991.

16) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة ،1998.

17) أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان ، 1983.

18) أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، ط1، بيروت، 1980.

19) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب،(د.ط)، بيروت، (د.ت).

20) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983.

21) أماني سليمان داود: الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002.

22) إيمان أحمد السيد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2005.

23) الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف،(د.ط)، مصر ، (د.س).

24) البشير تاويريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة، ط1 ، عمان، الأردن ، 2010.

25) بيير جيرو: الأسلوبية، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 ، حلب، 1994.

26) الجاحظ: البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا، بيروت، 2004.

27) الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د.ط)، القاهرة، (د.س).

28) الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: عبد الغفور عطار، م1، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1990.

29) حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،2002.

30) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم- المركز الثقافي العربي-، ط1، بيروت، 1994.

31) الخطابي: بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف ، ط3 ، مصر، القاهرة، ، 1976.

32) الخطيب القروبني: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح: علي بوملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000.

33) رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع 414، أكتوبر، دمشق، 2005.

34) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، الجزائر، 2006.

35) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص20، ثم تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة،2004.

36) الزمخشري: أساس البلاغة،(مادة سلب)، ج1 ، دار الكتب المصرية، (د.ط)، القاهرة ، مصر، 1922.

37) سعد بو خلاقة، سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة منشورات اتحاد الكتاب، ط1 ،الجزائر، 2004.

38) صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد: معجم الصافي في اللغة العربية، (د.ط)، (د.س).

39) صبري متولي: دراسات في علم الأصوات، زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2005.

40) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

41) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، المكتبة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.

42) الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية–مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون–الدار العربية للعلوم، ط1،الجزائر،2007.

43) عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لقيم الكلمة، المكتبة المصرية، ط 1، بيروت، 2002.

44) عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، عمان، الأردن، 2008.

45) عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار للنشر والتوزيع، دمشق، 1989.

46) عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر الغربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 1989.

47) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة تطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 1997.

48) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5 ، لبنان، بيروت 2006.

49) عبد العزيز عتيق: علم البيان، مطبعة دار الأوطان العربية المصرية، 2004.

50) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد التونجي، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، 1999.

51) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، نقلا عن علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1، 1984.

52) عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 2004.

53) عز الدين حسن: البناء الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي الكتابي، ط1 ، بيروت، 2003.

54) علي الجازم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، المكتبة العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2002.

55) علي آيت اوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

56) غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1992.

57) فاضل ثامر: اللغة الثانية- في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركزالثقافي العربي،ط1، بيروت، 1994.

58) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت ،1987.

59) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، كتب في فلسفة اللغة والاستنطيقا، دار المريخ، الرياض، 1985.

60) محمد التونجي وراجي الأسمر: المعجم المفصل في علم اللغة (اللسانيات)، م إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2001.

61) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

62) محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكضف عن آلية تركيب لغة الشعر، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران 01-2014.

63) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، ط1،المغرب، 1989.

64) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف،(د.ط)، القاهرة، (د.س).

65) محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي:اللغة –دفاتر فلسفية نصوص مختارة–، دار توبقال، المغرب، د.س.

66) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، مصر، 1994.

67) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

68) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجورجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995.

69) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1992.

70) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، د ط، مصر، القاهرة، 1977.

71) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس حمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، بوزريعة ، 2003.

72) محمد كريم الكواز: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية، ط1، (د.ت).

73) مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2007.

74) مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1996.

75) مصطفي الغلباني، جامع الدروس العربية نيابة عن كوكب ديب ذياب، المدرسة الحديثة للكتاب، ط 1، طرابلس، لبنان، 2004.

76) مصطفي حركات: كتاب العروض والقافية، قواعد الشعر، المدرسة الوطنية للفنون المطبقة، الجزائر، 1989.

77) مصطفى خضر:الشعرية، الحداثة كسؤال هوية، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق ، 1996.

78) موسى ابن محمد ابن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1969.

79) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008.

80) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 2003.

81) ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2009.

82) نزار التجديتي: نظرية الانزياح عند جون كوهين، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 01، المغرب، 1987.

83) يمني العيد: في معرفة النص دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

84) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن، 2007.

85) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994.

ب. الكتب المترجمة

86) بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب، ، 1994.

87) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988.

88) فيلي ساندیرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003.

89) هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية –نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب، 1999.

90) تزفتان تودروف: الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1 ،المغرب، 1987.

91) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

ج. المجلات والملتقيات

92) شرفي لخميسي: الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد الرابع عشر والخامس عشر، جوان 2014.

فهرس المحتويات

الفهرس

مقدمة.....أ-ب

الفصل اللأوّل:

ماهية الشعرية والأسلوب

I. **الشعرية**.....4

أولا: مفهوم الشعرية Poetics:.....4

ثانيا: الشعرية في الفكر الغربي:.....6

ثالثا: الشعرية في الفكر العربي:.....18

II. **الأسلوب:**.....28

أولا: ماهية الأسلوب:.....28

ثانيا: جذور الأسلوبية:.....34

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة والنحو.....37

رابعا: الإتجاهات الأسلوبية:.....39

خامسا: مستويات التحليل الأسلوبي.....43

الفصل الثاني:

دراسة مستويات الأسلوبية للقصيدة

أولا: المستوى الصوتي والإيقاعي.....46

ثانيا: المستوى الصرفي والتركيبي.....62

ثالثا: المستوى الدلالي في القصيدة.....75

خاتمة.....85

قائملة الملصادر والملراجع.....88

فهرس المحتويات.....100