وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

LARBI TEBESSI –TEBESSA UNVERSITY-

UNIVERSITE LARBI TEBISSI –TEBESSA-

جامعة العربي التبسي – تبسة –

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي.

أسلوبية القصيدة المعاصرة

ديوان "فليكن" لإيمان عبد الهادي –أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر "ل م د" في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- عليمة فرحاني.
- عبير شرفي.

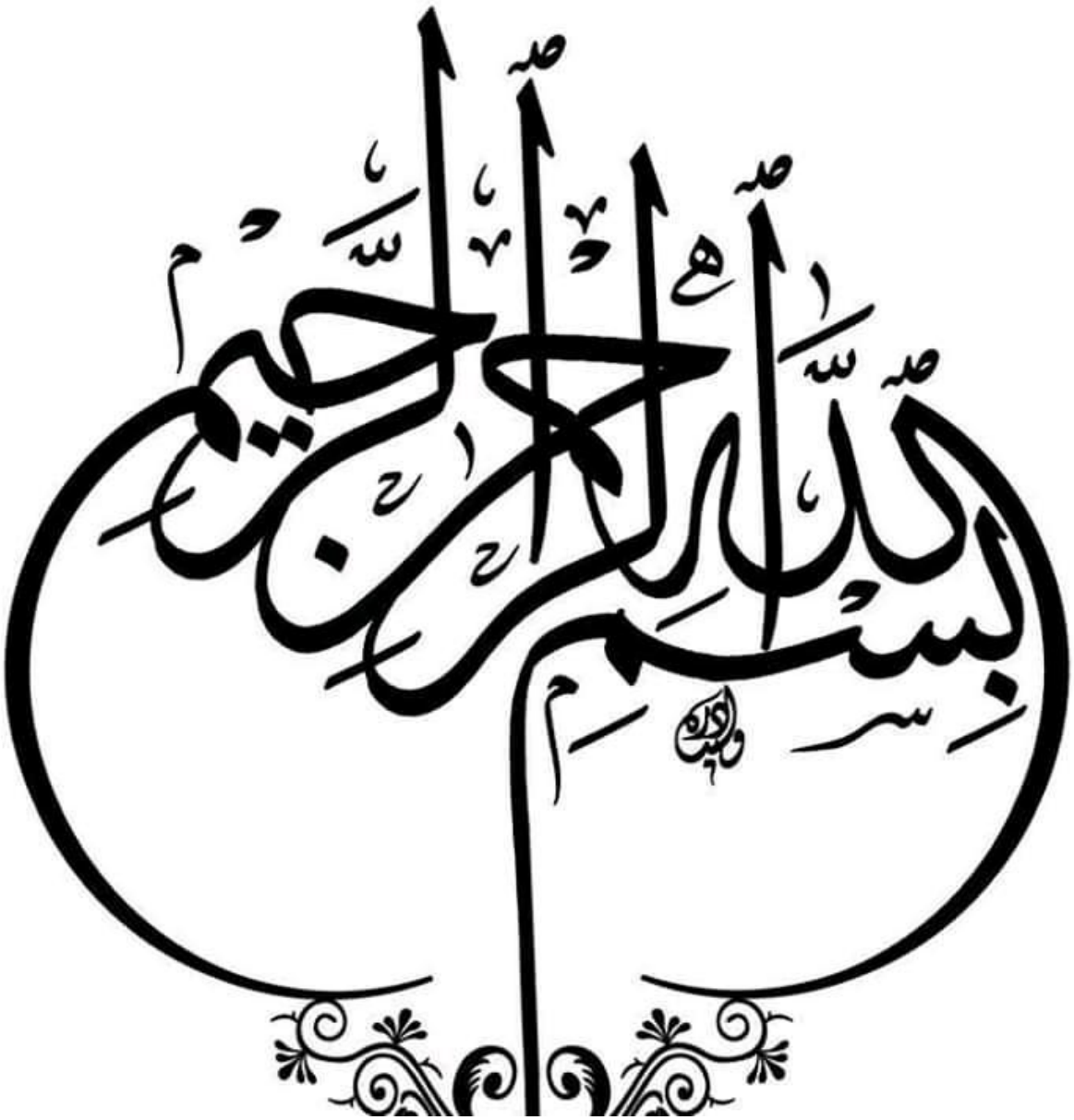
إشراف الأستاذ:

د. لخميسي شرفي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
• أحمد سعود	أستاذ محاضر "ب"	رئيسا
• لخميسي شرفي	أستاذ محاضر "أ"	مشرفا ومقررا
• يحي الشريف عبد الرزاق	أستاذ مساعد "ب"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019م.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله الذي وفقنا وأعاننا على انجاز هذا العمل.

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية، من وقفة نعود بها إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة.

وقبل أن نمضي نقدم أسمى عبارات الشكر والامتنان إلى الذين حملوا أقدس رسالة، ومهدوا لنا طريق العلم والمعرفة، وكانوا قدوتنا في هذه الحياة، إلى جميع أساتذتنا الكرام، خاصة أساتذة قسم الأدب العربي، حفظهم الله.

ونخص بالشكر والتقدير أستاذنا المشرف، الأستاذ الدكتور: شرفي لخميسي، الذي تابعنا طول فترة إعداد هذه المذكرة وأنار لنا طريق البحث، وتكرم علينا بتوجيهاته القيمة ونصائحه الثمينة،

كما نشكر الأستاذين الكريمين، عضوي لجنة المناقشة والذين تفضلا وتكرما وقبلا مناقشة هذه المذكرة لإثرائها بعلمهما، وتصويب ما فيها من زلل أو خطأ أو تقصير، فجزاهما الله عنا خير جزاء.

ونتوجه بالشكر الخالص إلى كل من ساعدنا على إتمام هذا البحث، وكان عونا لنا ولو بكلمة طيبة.

قائمة المختصرات

المصطلح	المختصر
تحقيق	تح
ترجمة	تر
تقديم	تق
جزء	ج
دون بلد	(د–ب)
دون تاريخ	(د–ت)
دون طبعة	(د–ط)
صفحة	ص
طبعة	ط
عدد	ع
مجلد	م

مقدمـــــة

مقدمة

اشتهر العرب منذ القدم بنظمهم للشعر، واقترن كل شعر بالزمن الذي جاء فيه، فكانت له خصائص تميزه عن نوع الشعر الذي جاء بعده، فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بحياة الناس ويعتبر وسيلتهم في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ونقل خبراتهم إلى القارئ والمتلقي عبر لغة تناولها في قصائدهم الشعرية.

وتعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه العلوم اللغوية في العصر الحديث، فهي التي تعنى بدراسة النص الأدبي ووصف طريقة الصياغة من أجل استخراج أهم الخصائص التي تميزه بصفة خاصة، والعصر الذي ينتمي إليه بصفة عامة، باعتبار أن الشعر العربي مر بمراحل تطورية هامة، سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، وعليه فإن خصائص الشعر ليست ثابتة، وإنما هي متغيرة تبعا لتغيير مظاهر الحياة على اختلاف مجالاتها الاجتماعية الاقتصادية، الثقافية والسياسية، وقد شمل هذا التغيير الشكل والمضمون على حد سواء، أما على مستوى الشكل فقد مس التغيير البناء الفني للقصيدة من الشكل الكلاسيكي القائم على الوزن الخليلي، وهو ما يسمى بالشعر العمودي، إلى الشكل الجديد القائم على السطر الشعري وهو ما يسمى بشعر التفعيلة أو الشعر الحر، فدراسة الأسلوبية هي عمل يطمح إلى الإفادة من معطيات الاتجاهات الحديثة في الدرس اللغوي متمثلة في المقاربة الأسلوبية التي تنتج المتابعة الدقيقة للنص الشعري بمستوياتها المختلفة، للكشف عن القيمة الجمالية الأسلوبية التي تعكس رؤية الشاعر للكون والحياة، وهو بذلك ينطلق من اللغة وينتهي إليها.

لقد ولدت قراءتنا لشعر "إيمان عبد الهادي" إعجابا وانجذابا في نفوسنا، ولا شك أن الشعر الذي يصيب هذا القدر من الإعجاب، لابد أن يكتنز حيزه اللغوي من السمات الأسلوبية التي تبعث في أدواته اللغوية طاقة تعبيرية وإيحائية تجعل منه شعرا مؤهلا للملاحظات.

ومن الأسباب التي أدت بنا إلى اختيار هذا الموضوع ألا وهي:

- ✓ الديوان جديد لم يدرس.
- ✓ انفتاح الشعر ومعرفة مسارات تطوره.
- ✓ رغبتنا في دراسة أسلوبية النص الشعري.

وكذلك اتجه بحثنا إلى الإجابة عن بعض التساؤلات وهي:

- ✓ ما الأسلوبية؟
- ✓ كيف نشأت الأسلوبية وتطورت؟
- ✓ ماهي اتجاهات الأسلوبية ومحدداتها؟
- ✓ كيف تطورت القصيدة العربية المعاصرة؟
- ✓ كيف تجلت الظواهر الأسلوبية في ديوان (فليكن)؟

وللإجابة على هذه التساؤلات الفرعية ارتأينا تقسيم موضوعنا محل الدراسة إلى فصل نظري وفصل تطبيقي مصدر بمقدمة ومنتهي بخاتمة.

الفصل النظري: الموسوم ب "الأسلوبية مفهومها واتجاهاتها."

تطرقنا فيه إلى مفهوم ونشأة الأسلوبية إضافة إلى محدداتها، اتجاهاتها وعلاقتها بالعلوم الأخرى، لنقف في آخر المطاف على تطور القصيدة العربية المعاصرة.

أما **الفصل التطبيقي** الموسوم ب "مستويات الأسلوبية في ديوان "فليكن"

تطرقنا فيه إلى الأسلوبية الصوتية التي كان مضمونها: دراسة في الأوزان ودراسة في القوافي اللذان يندرجان تحت الإيقاع الخارجي، إضافة إلى التكرار والتوازي اللذان يندرجان تحت الإيقاع الداخلي، أما الأسلوبية التركيبية فكان مضمونها: الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، أما الأسلوبية الدلالية فكان مضمونها: الصورة الشعرية، التناص والانزياح.

لينتهي البحث بخاتمة تحتوي نتائج الدراسة المتوصل إليها وقائمة المصادر والمراجع.

فللإجابة عن التساؤلات التي أثرناها سابقًا وبناء على الخطة وبغرض الوصول إلى النتائج المرجوة من هذا البحث اعتمدنا إجراءات المنهج الأسلوبي، إلى جانب آليات الوصف والتحليل للكشف عن الجماليات الكامنة في الأساليب، وهذا بتحليل الظواهر الأدبية، والملامح البارزة التي تعبر عن اختيار خاص يرتقي بالعنصر اللغوي من الاستخدام العادي.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمد عليها –على سبيل المثال لا الحصر–:

- ✓ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب.
- ✓ نور الدين السد: تحليل خطاب.
- ✓ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.

وغيرها من المراجع المختصة التي أنارت عتمة طريقنا في هذا البحث.

وكأي بحث فقد اعترضتنا العديد من الصعوبات منها:

- ✓ انعدام دراسة تناولت شعر إيمان عبد الهادي بالقراءة والنقد، وهو ما صعب علينا قراءة المادة الشعرية بغية تحديد ملامح الأسلوبية البارزة التي تميزها عن غيرها من الشعراء.
- ✓ كثرة التفرعات والاتجاهات الأسلوبية، الأمر الذي يفرض علينا الاطلاع على كل هذه الاتجاهات بغية الاستفادة منها جميعا.

وبتوفيق من الله تعالى وبالرغم من الصعوبات التي واجهتنا، فقد قمنا بالبحث بمساعدة الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "**لخميسي شرفي**" الذي رافقنا طيلة إنجاز هذا البحث مقدما لنا جملة من النصائح، الإرشادات والتوجيهات القيمة، فلم يبخل علينا بملاحظاته ونصائحه السديدة والتي ذللت لنا الكثير من الصعوبات، فله منا أسمى معاني الشكر والتقدير.

وفي الأخير نعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله من وراء القصد.

الفصل النظري:

الأسلوبية مفهومها واتجاهاتها.

1. مفهوم الأسلوبية.
2. نشأة الأسلوبية.
3. اتجاهات الأسلوبية.
4. محددات الأسلوبية.
5. علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.
6. القصيدة المعاصرة.

1. مفهوم الأسلوبية:

تعد الأسلوبية من المصطلحات التي عرفتها الساحة النقدية الحديثة، وهي علم من العلوم التي تفرعت عن لسانيات دوسوسير، وقد تنوعن تعريفات العلماء لها، كل حسب وجهة نظره، وحسب توجهه الخاص، وتباين روادها في إعطاء تعريفات لها.

الأسلوب مصطلح مقابل للمصطلح الفرنسي (Stylistique) وهو ما يسمى بالأسلوبية وهي علم دراسة الأسلوب أو هي: "تطبيق المعرفة الألسنية (Linguistic Knowledge) في دراسة الأسلوب."[1] وعرفها **جاكوبسون** (Roman Jakobson): "بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا."[2]

من خلال تعريف **جاكوبسون** (Jakobson) يتضح أن الأسلوبية آلية تبين لنا خصائص الكلام والخطاب في مستويات مختلفة، حيث تعني دراسة النصوص وتحليلها تحليلا لغويا، وذلك بهدف الكشف عن القيم الجمالية والتأثيرية.

وقد أرسى **شارل بالي** (Ch. Bally) معالمها حيث عرفها بقوله: "هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير في واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة غير هذه الحساسية"[3]

فكان اعتماد الأسلوبية على الظواهر اللغوية الأثر في فهم النص وهذا لا يعني أن الأسلوبية لها علاقة بالدراسات اللغوية، فهي تختلف عنها لأن الدراسة الأسلوبية لا تعتمد على اللغة، بل تتجاوزها إلى كيفية استخدامها. فيعرفها ميشال **ريفاتير** (Michael Riffaterre) بقوله: "الأسلوبية بكونها تدرس فعل التواصل ليس كنتاج صرف.

إذا فالأسلوبية تدرس التعبير اللغوي من حيث أنه يعكس شخصية صاحبه ويحتوي على ألاعيب لغوية تسلط على ذهن القارئ وتؤثر فيه.

ويضيف قائلا: "أن الأسلوبية هي اللسانيات التي تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبر وإدراك مخصوص."[4] ويقصد أن الأسلوبية علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة في الخطاب الذي يستطيع بها

---

[1]-يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008م، ص 175.

[2]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان –بيروت-2006م، ص 34.

[3]-حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء –المغرب-2002م، ص 31.

[4]- علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، ط2، بيروت، 1995م، ص 172.

المؤلف مراقبة حوارية الإدراك لدى القارئ والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره بالفهم والإدراك، أما **بيير جيرو**: "فيجعل الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب لطالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية."[1]

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 35.

وتهتم الأسلوبية بالبحث عن العلاقة الرابطة بين حدث التعبير وصياغته، وهذا التوظيف يجرنا إلى الحديث عن الموضوع الذي تجعله الأسلوبية حدثا لها، وميدانا لنظرتها النقدية، فهي منهج لساني يتسلط على الخطاب الفكري والأدبي، قصد استجلاء روابطه الداخلية.

ونستنتج من خلال ما توصل إليه هؤلاء الأعلام –الأسلوبيون–:

- ❖ **جاكسون:** بين لنا خصائص الكلام والخطاب في مستويات مختلفة.
- ❖ **شارل بالي:** تميزت دراسته بدراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام.
- ❖ **ميشال ريفاتير:** ركز في أسلوبيته على القارئ الذي يعتبر جزءا هاما في عملية التواصل.
- ❖ **بيير جيرو:** شدد على ازدواجية وظيفته بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي.

أما الباحثون العرب فقد اجتهدوا هم أيضا في تعريف الأسلوبية، من منطلق اطلاعهم على كتابات الغربيين، ونجد من هؤلاء النقاد العرب:

عبد السلام المسدي: يعرفها بقوله: "الأسلوبية دال مركب جذره "أسلوب" ولاحقته "ية" وخصائص المتصل تقابل انطلاقا أبعاد لاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي أي نسبي، اللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي، وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة: علم الأسلوب Science Style لذلك تعرف الأسلوبية بداهة البحث على الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب."[1]

ففي هذا التعريف اتجه عبد السلام المسدي إلى البحث في التركيب المستمر، هذا العلم (الأسلوبية) ودراسة قواعده وخصائصه الأصلية، من خلال نظرته في هذا التركيب واستخلص تعريفا لها مفاده أن: الأسلوبية علم موضوعي.

كما عرفها **عدنان بن ذريل:** "هي علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي والأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتقرى (ظاهرة أسلوبية) للمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها."[2].

فحسب هذا الباحث فإن الأسلوبية هي علم يهتم بالخطاب الأدبي، يقوم بدراسته لاستخلاص واستنباط خصائصه الجمالية والفنية وذلك عن طريق اللغة.

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 32.

[2] – عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، (د–ب)، 2006م، ص 131.

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2009، ص 89.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والطباعة، ط1، (د–ب)، 2007م، ص 38.

وأيضا نجد **نور الدين السّد** يعرفها بقوله: "إن الأسلوبية الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث عن الخصائص التعبيرية والشعرية، التي يتوسل بها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا، في وصفها للوقائع، وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي."

ما يستخلص من هذا التعريف أن الأسلوبية هي فرع من اللسانيات الحديثة مخصصة لتحليلات تفصيلية لأساليب أدبية، أو اختيارات لغوية يقوم بها المتحدثون والكتّاب في السياقات الأدبية وغير الأدبية. وأيضا تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

وعلى رغم سبق الأسلوبية الغربية، فإن بعض الدارسين العرب يذهب إلى القول بأن الأسلوبية الغربية ما هي إلا امتداد لتلك الجذور والأصول في الموروث العربي.

يحاول **شكري عياد** البحث في الموروث البلاغي ودراسته والتعمق فيه، ويصرح في كتابه أن الخوض في الحداثة أو التحديث ليس مجرد الرغبة في التفصيل لهذا المجال بل إنه محاولة إنشاء علم جديد في ثقافتنا العربية مستمدا ذلك من التراث اللغوي والأدبي مستحيي الواقع للتطور في التراث الحي، طبعا مع الاستفادة من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية.

2. نشأة الأسلوبية:

إذا كانت البلاغة تدرس الأسلوب بمعيارية نقدية، فإن الأسلوبية تطمح إلى أن تكون علمية وصفية، تصف الوقائع وتصنفها بشكل موضوعي ومنهجي، وهذا ما جعلها تتجاوز البلاغة.

إذا ما نظرنا إلى تحديد دقيق لتاريخ علم الأسلوب نجد أنه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي **جوستاف كويرتن** Gustav Kkuerten عام 1886م على "أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية."[2]

فعلم الأسلوب لم يحض بدراسة واهتمام، وهو يدعو في دراسته للأسلوبية إلى الاعتماد على آليات جديدة والابتعاد عما هو قديم.

هذا وإن ظهرت الأسلوبية في القرن التاسع عشر، فإنها لم تصل إلى معنى محدد كاف إلا في أوائل القرن العشرين وكان هذا التحديد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة فارتبطت الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا بنشأة علوم اللغة الحديثة، وهذا يعني أنها ظهرت –الأسلوبية–قبل عام 1911م، أي قبل فرديناند دوسوسير لأنه أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم، "أي أن الأسلوبية خرجت من عباءة علم اللغة وهنا يمكننا تأكيد

ظهورها في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي أخذت الأسلوب، علم يدرس لذاته ويوظف في خدمة التحليل الأدبي والتحليل النفسي والاجتماعي، حسب اتجاه هذه المدرسة أو ذلك."[1]

وهذا ما فتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو **شارل بالي** Ch. Bally (1865-1943) الذي جزم أن علم الأسلوب تأسست قواعده النهائية، فهو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ، فماهية علم الأسلوب هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفعالية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى مشكلة للنظام اللغوي والوسائل اللغوية المعبرة، "وهو على هذا يدرس العناصر التعبيرية للغة المنظمة من جهة نظر محتواها التأثيري والتعبيري وصب هذه الأفكار في كتابيه الأسلوبية الفرنسية 1902م والمجمل في الأسلوبية 1905م اللذان يعتبران اللبنة الأولى في طرح الأسلوبية العلمية، وفيهما أقام الأسلوبية على تعبيرية اللغة."[2]

وهنا ركز بالي على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه.

ومهما يكن، فإن بالي قد استدرك الجانب الذي أسقطه أستاذه دوسوسير، أي أن يشبه النظام اللغوي بقطعة الشطرنج، وحده كفيل بأن يجعل المبتدأ كاللعبة، نلاحظ أنه نسق دون قلب، أي أنه نسق يفتقد الجانب الوجداني، فهذا الجانب هو الذي بحث عنه بالي.

وقد ساهمت المدرسة الفرنسية في "إخماد المباحث التي قدمها بالي متعاونة مع أصحاب التيار الوضعي فقضى على هذه المباحث بالانزواء عن مجالات الدرس النقدي."[3]

ومن أبرزهم: **ماروزو** Marouzeau **كراسو**، وفي سنة 1941م أعلن **ماروزو** "عن أزمة الدراسات الأسلوبية التي تذبذبت بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة الألسنية العامة"[4] وهنا نادى **ماروزو** أن الأسلوبية جزء من اللسانيات العامة.

واستمرت الأسلوبية في تطورها بفعل انفتاحها على مختلف مناهج البحث اللسانية المعاصرة، ومع ظهور نظرية الأدب سنة 1948م على يد **رينيه ويليك** R. Welik و**وارين** A. Warren وقد انتهيا إلى أن: "للدراسات الأدبية مناهجها النوعية وهي مناهج موفقة، فإن لم تطابق غالبا مناهج العلوم الطبيعية فإنها لا تقل عنها عقلية."[5]

أي أن لكل تحليل خطاب أدبي منهجه الذي لا يقل عقلانية عن مناهج العلوم الطبيعية.

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 39.

[2]- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1989م، ص 18.

[3]- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتدادها، إفريقيا الشرق، ط1، بيروت –لبنان-1999م، ص22.

[4]- محمد عبد المنعم الخفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللسانية، ط1، (د-ب)،1992م، ص 14.

[5]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 28.

بعد انعقاد الندوة العالمية سنة 1960م، التي حضرها أبرز اللسانيين، النقاد، علماء النفس وعلماء الاجتماع التي ألقى فيها **رومان جاكوبسون** (Roman Jakobson) محاضراته حول اللسانيات والشعرية.

ومن بين الداعمين الألماني **استيفين أولمان** قائلا: "إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسنية صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليدي ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معا."[1]

فالأسلوبية لها فضل كبير على النص الأدبي واللسانيات، بفضل مصطلحاتها وآلياتها.

وهكذا تطورت الأسلوبية كعلم جديد له أسسه ومرتكزاته التي يقوم عليها، ولازالت البحوث والدراسات في هذا العلم تثري المجالات الأدبية واللسانية إلى غاية اللحظة.

3. اتجاهات الأسلوبية:

تنوعت اتجاهات الأسلوبية بتنوع اهتمام الباحثين في هذا المجال، والسر في ذلك هو تجدد حقولها وموضوعاتها، ويمكن رصد أربعة اتجاهات في الأسلوبية وهي:

أ. الأسلوبية التعبيرية:

يعتبر **شال بالي** (Ch. Bally) رائد الأسلوبية التعبيرية، وهو أحد تلاميذ دوسوسير، وقد انطلق في تأسيسه لهذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة، فاهتم بالنبر والصور والأساليب، ولم يتوقف عند هذا الحد، بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية، فالأسلوبية حسبه "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينه الوجدانية."[2]

وهذا يعني أن المضمون الوجداني للفظ عند بالي، يشكل موضوع الأسلوبية، التي تهتم بإبراز كل العناصر التعبيرية الموجودة في اللغة، حتى يستجلي كل الظواهر الجمالية والعاطفية.

إن الأسلوبية التعبيرية تقوم في هذه الآثار على تحديد ما في اللغة من احتمالات تعبيرية، باعتبارها سلوكا لغويا "ينتج عن الموقف حيوية لها ارتباط بالواقع الاجتماعي كمفهوم الابتذال الذي هو تعبير مرتبط بأناس مبتذلين كانوا قد ابتدعوه واستعملوه، لأن لفظة (ابتذال) من بنية تنتمي إلى حقل دلالي خاص باللسان، وإلى مجال من مجالات اللغة."[3]

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994م، ص-ص 23-24.

[2]- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، (د-ط)، بيروت، (د-ت)، ص 34.

[3]- بوخوش رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، (د-ط)، عنابة، (د-ت)، ص 33

وتقوم الأسلوبية التعبيرية "على دراسة علاقة الشكل مع التفسير (...) على أنها لا تخرج عن إطار الحدث اللساني المعبر في نفسه والمقدر في ذاته، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل نظامها اللغوي."[1]

وبهذا ترتكز في دراستها على العلاقة بين اللفظ ومعناه، وتنظر إلى البنى على أنها نظام لغوي.

إذن فالأسلوبية التعبيرية اهتمت بالشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ، ويضمنها في خطابه سواء كان الخطاب عاديا أو أدبيا، وبهذا ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب، فهو يهتم بالجانب اللغوي من خلال تأليف المفردات والجمل وتركيبها من خلال ما يمليه وجدان المنشئ.

ومن هنا جاء نقد تودوروف لهذه الأسلوبية، فوصفها بأنها "قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة وبالتعبير وليس بتنظيم العبارة نفسه."[2]

ب. الأسلوبية النفسية (أسلوبية الكاتب):

تضع الأسلوبية النفسية الأثر الأدبي وسيلة للولوج إلى نفسية المبدع من خلال المعجم الإفرادي والتركيبي للغته، ومن خلاله يصل الباحث إلى ذاتية صاحب الأسلوب من خلال مضمون الرسالة في إطار النص المبدع، ومن رواد هذا الاتجاه **ليو سبتزر** (Leo Spitzrasmo) الذي "اهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقا من تفردها في الكتابة وخصوصية الذات الكاتبة ... ومن ثم كاد سبتزر ينجح إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي لتلك الذات المنتجة وبين ما أنتجته من كتابة معينة."[3]

إذن فالأسلوبية النفسية أعطت الأولوية لأسلوب الكاتب وذاته المبدعة وتفرده وخصوصياته، وكانت أسلوبية سبتزر تبحث عن روح المؤلف في لغته، أي مزج بين ما هو نفسي وما هو لساني.

وكان سبتزر يدعو إلى الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي في دراسة الأسلوب الأدبي لأنه يتيح للباحث فهم شخصية الكاتب ويتيح له أيضا التعمق في الكلمات نفسها التي يستعملها كاتب ما في تاريخية معينة، وقد "نجد سبتزر يحاول أن يكتمل في دراسة البعد الموضوعي التجريبي في بعد علائقي، رابط يختص ليس فقط مع علاقة الأديب مع القارئ وشارحه بل بعلاقة هذا الشارح مع نفسه."[4]

فالأسلوبية عند سبتزر تراعي المنطلقات العلمية من خلال معرفته التجريبية وذلك بشكل إيجابي لأن العمل الإيجابي لا يتسم بعامل الحركة والتفوق على الذات ما لم يقترن بالتأمل المنهجي.

---

[1]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، (د-ط)، (د-ب)، 2003م، ص-ص 16-17.

[2]- منذر عياشي: العلامتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء –المغرب-، 2004م، ص 109.

[3]- رجاء عيد: البحث الأسلوبي وتحليل الخطاب المعاصر والتراث، دار المعارف، ط1، القاهرة –مصر-1993م، ص52.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص-ص 73-74.

وقد بنى ليو سبتزر دراسته الأسلوبية على الحدس "فما لا يتحقق في العبارة لا يعد حدسا، بل هو طابع، فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر، وأن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبدا إلى الجمع بينهما."[1]

أي أن بلوغ حقيقة العمل الأدبي لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الحدس الذي تصطنعه الأسلوبية.

ويذكر صلاح فضل "أن منهج سبتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل هذا الأساس لذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية."[2]

ويمكن تلخيص الأسلوبية النفسية عند سبتزر فيما يلي:

- ✓ أن الإنتاج الأدبي من أهم المحاور التي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجمه.
- ✓ يجب الاهتمام باللغة التي هي المحور الأساسي في الدرس الأسلوبي.
- ✓ لغة النص هي مرآة عاكسة لشخصية المؤلف، وأن النص يوجد في روح المؤلف لا في الظروف الخارجية المنفصلة عنه.
- ✓ لا يمكن الوصول إلى حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال الحدس والتعاطف وعدم اهمال خصوصية الذات المبدعة له.

ولعل أهم نقطة نشير إليها في الأخير هي الهدف الذي يطمح إليه سبتزر في تحقيقه، وهو "الوصول إلى نفسية المبدع وميوله ونوازعه، لأن الروح المبدعة أي يدور حولها نظام الأثر كله."[3]

وهذا يدل على أن دراسته جاءت متأثرة بالأبحاث السيكولوجية التي تسعى إلى التعمق في نفسية الكاتب وتفردها بالتجربة الأدبية.

ج. الأسلوبية البنيوية (الأسلوبية الوظيفية):

تعتبر الأسلوبية البنيوية من أهم الاتجاهات الأسلوبية التي تنطلق في دراستها من النص الذي يعتبر أكبر وحدة لغوية في الإنتاج اللغوي، فهي تنبع من علم اللغة الحديث، ومن خلال هذا فالأسلوبية تكشف التقارب

---

[1]- بشير تاوريت: محاضرات في مناهج النقد العربي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، (د-ط)، (د-ب)، (د-ت)، ص182.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة –مصر-1998م، ص-ص 46-55.

[3]- بشير تاوريت: محاضرات في مناهج النقد العربي المعاصر، ص83.

الموجود بين اللغات، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن اللغة "نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قمتها من العلاقات المتبادلة فيما بينها، فضمن البنى تتعدد وظيفتها."[1]

وعلى هذا الأساس لا يمكن لعنصر أن ينفصل عن العناصر الأخرى وهذا من خلال بنية لغوية متكاملة تحكمها علاقات مختلفة.

وهي امتداد لآراء سوسير في التفريق بين اللغة والكلام، وتعد امتدادا لمذهب شارل بالي في الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) وتبلور هذا الاتجاه من خلال ما جاء به رومان جاكوبسون وميشال ريفاتير فقد كان لرومان جاكوبسون الأثر الأعظم في تأسيس التحليل الأسلوبي خاصة، إذ كان منطلقه في ذلك "أن الأدب أبعد من المعنى، والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأن الأسلوب هو المجال الوحيد في الأدب."[2]

يخص جاكوبسون موضوع الأسلوبية للبحث عن خصائص الكلام والأسلوب الذي يجعله الميدان الأول للبحث، وهذا ما جعل الانطباعية في العمل الأدبي.

ويرى أيضا أن الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات وجزء منها "فرغم اهتدائه الى جوهر قضية تحديد بالمقارنة والمفارقة فإنه يقتصر في شيء من العفوية على إثبات أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات دون أن تستثيره أبعاد تساؤله المبدئي ودون أن يفك إشكالية بين ماهيتين متباينتين: ماهية الحدث الإبلاغي وماهية الإبداع الأدبي."[3]

وهو بذلك يبحث عن خصائص الكلام النوعية التي تنطبق عليه صفة الإبداعية الجمالية، على غرار الكلام العادي.

أما ميشال ريفاتير فتعنى الأسلوبية بالقارئ الذي يعتبره جزءا هاما في عملية التواصل، إذ يعول على استجابة "قارئ العمدة (Archilecteur) إما بالاستحسان أو بعدمه ومن ثم يأتي دور الباحث الأسلوبي الذي يهتم بتفسير وقائع الأسلوبية والذي يكون نجاحه مستمد من إدراكه للبنية الأساسية للنص."[4]

إذ يعتبر القارئ المرتكز الهام الذي يعول عليه في عملية الإنتاج والتواصل والتخاطب.

ويرى ريفاتير "أن هدف التحليل الأسلوبي هو الايهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ."[5]

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص 62.

[2]- رجاء عيد: البحث الأسلوبي وتحليل الخطاب المعاصر والتراث، ص 48.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص-ص 46-47.

[4]- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض –السعودية-1986م، ص 16.

[5]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أنشودة المطر للسياب)، ص-ص 74-75.

إذ له الفضل في إظهار تلك السمات الأسلوبية في استجابة لمثيرات النص الشكلية والمضمونية، وقد ركز على القارئ لأن الأدب لا يوجه فقط لشخص عادي فقط، وإنما إلى متأول وناقد ومحلل.

ويركز ريفاتير في تحليله على مفهومين أساسيين في ضوئهما تبرز القيم الأسلوبية هما السياق الأسلوبي والتضاد البنيوي إذ يقول "فالسياق الأسلوبي ليس هو التداعي وليس هو التوالي اللغوي الذي يحر ص على تعدد المعاني أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات، وهو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع."[1]

فمفهوم السياق عند ريفاتير يختلف عن التعريف العادي والمتداول عند النقاد، فالعنصر الذي ينحرف عن الاستعمال المألوف والذي يثير انتباه القارئ إلى وجوده هو المنبع.

إذن فالأسلوبية البنيوية تعتمد في دراستها على مدى انسجام وتناسق أجزاء النص اللغوي حتى تتحقق صفة الأدبية من خلال النص بالإضافة إلى الصفة الإبداعية ضمن السياق النسقي العام للغة وهذا ما ينتهي إليه ريفاتير إلى أن الأسلوب هو النص نفسه.

د. الأسلوبية الإحصائية:

يعد المنهج الإحصائي من أسهل الطرق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه "أن الأسلوب يعتمد في نص ما على العلاقة القائمة بين معادلات التكرار لعناصر صوتية نحوية معجمية ومعادلات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق."[2]

إذن هي تركز على الاحتمالات السياقية ومن الضروري أن تقارن المعادلات اللغوية في مستوياتها المختلفة مع ملامح نص آخر أو مجموعة أخرى من النصوص.

يلح النقاد العرب على ضرورة توظيف الإحصاء في تحليل الخطاب الأدبي وهذا ما قاله محمد العمري في كتابه تحليل الخطاب الشعري: "يعتبر الكم في حد ذاته عامل من عوامل البروز والظهور فالمواد التي تتكاثف بشكل غير عادي بالنسبة لمستعمل اللغة كفيلة بإثارة الانتباه بكميتها نفسها."[3]

وعليه يعتبر الكم عاملا للظهور، وذلك من خلال المواد الكثيرة التي تثير الانتباه بكميات متماثلة.

ولقد خص نور الدين السد بالذكر "أن الاحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضعية مادية في وصف الأسلوب وغالبا ما يقوم يعربن الأسلوب فيها على أساس محدد (فولك فكس) نقيم الأسلوب كما يأتي

---

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 225.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 242.

[3]- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري في البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء –المغرب–1990م، ص 99.

في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموعة المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص."[1]

فهذا يعني أنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها شكليا في النص وإخضاعها للعمليات الرياضية.

وتعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي الذي يسمح بالدخول إلى عوالم النصوص الأدبية والتوصل إلى سمات وخصائص الخطاب الأدبي، "إذ يهدف تشخيص الأسلوب الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص لتبيان ما يميزه من خصائص الأسلوبية."[2]

ويرى سعد مصلوح "أن الدراسة الأسلوبية تستعين بالإحصاء في المجالات الآتية:

- ✓ المساعدة في اختيار عينات اختيارا دقيقا، حيث تكون مماثلة للمجتمع المراد دراسته.
- ✓ قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند منشئ معين في عمل معين.
- ✓ قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى للمقارنة بينهما.
- ✓ قياس التوزيع الاحتمالي لسمة الأسلوبية.
- ✓ أخيرا يستغل الإحصاء أيضا للتعرف على النزاعات المركزية للنصوص."[3]

ومما تقدم نلاحظ بأن جهود الباحثين والإحصائيين قد ارتكزت على دراسة النصوص الأدبية والابداعية من خلال استخدام المبدع للمعجم في عمليات التركيب والايقال لتبيان نوع اللغة التي اعتمدها الكاتب لتحقيق المقاربة الإحصائية لتمييز الملامح اللغوية للنص، وتهدف هذه المقاربة إلى تشخيص الاستعمال اللغوي لدى الكاتب وتبيان الظروف اللغوي المحيطة بالخطاب الأدبي.

4. محددات الأسلوبية:

بعد أن تحدد مفهوم الأسلوبية وماهيتها، اشترط أغلب علماء الأسلوبية مجموعة من العمليات في الابداع الأسلوبي تتصدرها عملية الاختيار فالتركيب ثم الانزياح.

أ. الاختيار:

يعتبر الاختيار من الظواهر الأسلوبية، ويسمى في بعض الدراسات الانتقاء، حيث يعكف الناقد الأسلوبي إلى "دراسة أسباب اختيار الكاتب لهذا التعبير دون ذاك، مستقرئا جملة الممكنات الاحتمالية الأقرب إلى الاقناع فمبدأ الاختيار يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذ كانت اللغة تحوي مفردات متعددة، تتركب منها

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، ص 97.

[2]- محمد عبد العزيز الوافي: حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ج42، مج11، ديسمبر 2001م، ص 122.

[3]- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 2002م، ص-ص 57-59.

أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى وتفضيل تركيب على تركيب سواه."[1]

ويرى الباحثون الأسلوبيون أن الاختيار خاصية فردية تختلف من شخص إلى آخر، فهو إذن اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بعبارة من حيادها، ينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه.

"فالأديب شأنه شأن الرسام الذي يبدع لوحة، لا يخترع ألوان لم يسبق إليها، وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي استخدمها غيره فيختار منها ما يتناسب وموضوع لوحته وكذلك حال الأديب فهو لا يخلق لغة جديدة إن هي بناء مفروض عليه من الخارج."[2]

ويحدد أحمد شايب موضوع الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من تحليل الأسلوب إلى عناصر الفكرة والصورة والعبارة فيه، مشيرا إلى أن الأسلوب هو "عملية اختيار تتسلط على تلك العناصر المكونة استنادا إلى تصرف في صياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام."[3]

فاللغة رصيد واسع من المفردات ودور الكاتب أن يختار من هذا الرصيد ما يناسب عمله الابداعي من أجل التعبير عن غرض ما، فالاختيار يميز قدرة الكاتب وموهبته وشخصيته في انتاج النص.

ومن غايات الدراسة الأسلوبية الوقوف على أسس ومبادئ الاختيار، التي تضفي على النص قيما جمالية مؤثرة، فكل كاتب يعتمد على الذخيرة العامة للغة، حيث يجعل أساليبه متميزة إنما اختياره لمفردات وتوزيعها وتشكيلها، فالمؤلف يختار سمات معينة من المواد الكلية للغة.

إذن فالاختيار هو مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية وهو اختيار واع للكلمات، وهو أيضا يتجاوز حدود الكلمة المفردة أو إلى التركيب أو الجملة، والتركيب يقتضي صياغة الكلمات المختارة وفق نظام مخصوص، لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية الإبلاغية والجمالية.

ب. التركيب:

وهو المقولة الثانية من مقولات الأسلوبية بعد عملية الاختيار، وقد ذهب نور الدين السد إلى أن ظاهرة التركيب تقوم "على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم

---

[1]- بشير ضيف الله: الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش، مقاربة سيميوأسلوبية، منشورات ANEP ص 13.

[2]- محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، ط1، الجزائر، 2010م، ص80.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 59.

التركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية وعليه يقوم الكلام الصحيح."[1]

فالاختيار لا يكون إلا بالتركيب، الذي ينظم الكلمات بوصفه عنصرا أساسيا من عناصر ظاهرة اللغة.

كما أن الناقد الأسلوبي من خلال عملية التركيب يراعي سلامة التركيب سواء تعلق الأمر بالنحو أو الصرف والمعجم الدلالي، "فالكاتب لا يتسنى له الافصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يقتضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود."[2]

ما يمكن قوله، أن المبدع بعد أن يختار ما يناسبه من الكم الهائل الذي توفره اللغة يبدأ بعملية تركيب الكلمات المختارة ليشكل نص أو خطاب منسق ومنظم.

ج. الانزياح:

مثل الانزياح مبحثا أسلوبيا من أبرز مباحث الأسلوبية، فهو في نظر البعض "انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته"[3]

أي الخروج عن اللغة الأصلية إلى لغة شاعرية أكثر غموض.

وللانزياح عدة مسميات منها "التجاوز لفاليري وخرق السنن أو اللحن لتودوروف، وخيبة الانتظار لجاكبسون."[4]

إن مفهوم الانزياح هو قضية جديدة أخذت اهتمام كل من اللغويين والنقاد والمفسرين لأنه جعل المنهج الأسلوبي يبحث عن الجديد وعن غير المتداول وغير المستعمل.

وذهب جون كوهين إلى "الاعتماد على الانزياح كمعيار للتفاوت في أساليب المبدعين فالكاتب يحقق أسلوبه التميز والتفرد بمدى انحرافه عن النمط المألوف وعن الطقوس المتداولة في الكتابة، وفي سياق نصوصهم الإبداعية."[5]

ومن ثم يتخذ الانزياح كمقياس للتمييز بين النصوص من حيث قيمتها الأدبية والجمالية.

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل خطاب، ص 156.

[2]- بشير ضيف الله: وقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة "لاعب النرد" ص 31.

[3]- محمد سليمان: ظواهر الأسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، (د-ب)، 2007م، ص 35.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 79.

[5]- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي اتحاد كتاب العرب، دمشق –سوريا- عدد95، سبتمبر 2004م، ص 25.

فالانزياح له أنماط مختلفة من ناحية تنوعاته في النصوص الأدبية، يتأملها لا كشيء في ذاته وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة بأخرى حاضرة في الذهن.

لقد ارتبط مفهوم الأسلوبية بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة، ولكن هذا الربط كثيرا ما يثير مشكلات تتعلق بكيفية الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبي وكيفية تحديد القاعدة العامة التي انصرف عنها ذلك النص فتحديد الانحراف يخضع لمحددات تاريخية وثقافية ولخبرة ومعرفة، وهذه المحددات تحدد أنماط من الانزياح في حقبة معينة.

ويعرف الانزياح بأنه: "كل ما ليس شائعا وعاديا ولا مطابقا لمعيار المألوف إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأ ولكن خطأ مقصود."[1]

وعلى ذلك يتحدد الانزياح في المفهوم الأسلوبي على قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول والمألوف سواء كان هذا الاختراق صوتيا أو دلاليا، أو صرفيا أو معجميا، ومن ثم يحقق النص انزياح بالنسبة للمعيار المتواضع عليه.

5. علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

تحتل الدراسات في الدراسات النقدية المعاصرة موقعا هاما فهي تقيم علاقات عديدة مع بعض العلوم الأخرى، ومن أهم هذه العلوم:

أ. علاقتها باللسانيات:

اختلفت آراء النقاد حول علاقة الأسلوبية باللسانيات والسبب في ذلك الأصول المعرفية التي انبثق منها هذا العلم حديث النشأة فقد أجمع النقاد على أن الأسلوبية فرع جديد من فروع اللسانيات لكون اللسانيات أسبق من علم الأسلوب في الوجود.

اعتمدت الأسلوبية في تقييمها للظاهرة اللغوية "على المنهج اللساني في تقنياتها الإجرائية."[2]

وهذا ما جعلها تتجاوز ميدانها الأصلي، وتتحول إلى درس لغوي يفقدها في الكثير من الأحيان ميزتها الأساسية ويبعدها عن هدفها المنشود المتمثل في البحث في السمات الأسلوبية لكل مبدع.

وعليه تعرف الأسلوبية بأنها "وصف النص الأدبي حسب الطريق المستقاة من اللسانيات."[3]

---

[1]- بشير ضيف الله: وقائع الأسلوبية وخصائصها في قصيدة "لاعب النرد" ص-ص 31-32.

[2]- فرحان البدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل خطاب، ص 28.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 10.

ومنه نستنتج أن اللسانيات والأسلوبية تعتمدان على اللغة كأداة أساسية تسعى إلى دراسة النصوص الأدبية وتحليلها.

ويرى بعض الباحثين أن الأسلوبية تتحدد بكونها أحد فروع اللسانيات، وتدعيما لهذه النظرية نجد رومان جاكوبسون "أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات."[1]

ومنه الأسلوبية وليدة رحم اللغة.

وأساس التفرقة عند العديد من الدارسين بين اللسانيات والأسلوبية يعود إلى المجال الذي يشتغل فيه كل من العلمين، فنجد بعض النقاد يرون بأن الأسلوبية "ليست مجرد فرع من اللسانيات بل هي أهم علم موازٍ يقوم بفحص الظواهر من وجهة نظره الخاصة."[2]

ومنه نجد مجال دراسة الأسلوبية في دراسة الخطاب الأدبي أي اللسانيات انطلقت من الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني.

وهذا شجع ليو سبتزر على القول "بأن الأسلوبية جسر اللسانيات للأدب."[3]

يتضح من خلال هذا بأن العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية علاقة حميمية ويتضح جليا الاتصال الوثيق بين هذين الحقلين المعرفيين، فكل منهما له الفضل على الآخر.

من خلال ما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أن العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات علاقة الفرع بالأصل، أي أن الأسلوبية فرع من اللسانيات.

ب. علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

لا يمكن الحديث عن الأسلوبية بوصفها علم قائم بذاته، دون الحديث عن علاقتها بعلم البلاغة، فيرى بيير جيرو "أن الأسلوبية وريثة البلاغة وأنها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب."[4]

أي أن علم الأسلوب له جذور ضاربة في التراث البلاغي، يربطها عموما بوجود البلاغة عند العرب.

فالبلاغة والأسلوبية تتصلان بالأدب، وتكون العلاقة بينهما في أن كليهما يبحث في النص الأدبي، ويركز على دور المخاطب في العملية البلاغية، كما يقصد بها "إيصال المعنى إلى نفس الصورة في اللفظ."[1]

---

[1]- رابح بن خويا: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، إربد –الأردن-2013م، ص 81.

[2]- استيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، تر: محي الدين محسن، دار الهدى للنشر والتوزيع، (د-ط)، المنيا –مصر-2001م، ص 22.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

[4]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 62.

أي أن المتكلم يهدف إلى إقناع المخاطب أو السامع وذلك باستعمال عبارات جزلة ومفهومة.

كما ذهب بعض الدارسين إلى أن الأسلوبية لها أصول نابعة من التراث العربي، مرتبطة بالبلاغة العربية القديمة فقد قال شكري عياد: "أن دراسة الأسلوب تكاد تنجح إلى معالجة البلاغة القديمة، وإن كان ذلك يتم تحت مسميات جديدة، ورؤية جديدة."[2]

ونستنتج أن الأسلوبية لها جذور بالبلاغة القديمة لكن في الدراسات الحديثة جاءت تسميات أخرى حديثة، مغايرة للقديمة.

وعلى الرغم من هذه الصلة الوثيقة التي تربط كلا منهما بالأخرى، إلا أن هناك نقاطا عديدة يمكن إجمالها للتفريق بين العلمين متمثلة في:

- ✓ البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين ولا يسعى إلى غاية تعليمية البتة.[3]
- ✓ تهتم الأسلوبية اهتماما كبيرا بقضية الذوق الشخصي للمبدع فهو الذي يبدع اللغة إبداعا يتناسب مع تكوينه النفسي والاجتماعي دون اعتماده على نماذج عليا يستقي منها أسلوبه، في حين تغيب شخصية المبدع في البلاغة العربية القديمة التي اعتمدت على النماذج الراقية والمصنفات وعلى بلاغة اللغة نفسها.[4]
- ✓ تختص البلاغة بالبحث في نوع خاص من الكلام وهو الكلام الأدبي وكذا معالجة الإمكانات التي تتيحها قواعد اللغة في استخدام التعبير، بينما يشمل البحث الأسلوبي كل أجناس الكلام وطرق أدائه.[5]

وعلى الرغم من الاختلاف الحاصل بين هذين العلمين، إلا أن هناك ما يجمع بينهما:

- ✓ كانت البلاغة فنا للتعبير الأدبي، وقاعدة في الوقت نفسه وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، وهي فن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة.[6]
- ✓ إن في تعريف البلاغة والأسلوبية لقاء ومفارقة، في تعريف البلاغيين العرب مطابقة الكلام لمقتضى الحال والتي تختلف كثيرا عن مصطلح الموقف في الدرس الأسلوبي والمقصود بها مراعاة الطريقة المناسبة للتعبير، غير أن الأسلوبية تفترض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية وجعلت هذا الحضور شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إن المتلقي من منظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النص لتلقيه وتذوقه، أما

---

[1] – محمد زغلوم سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 2000م، ص 403.

[2] – رجاء عيد: البحث الأسلوبي وتحليل الخطاب المعاصر والتراث، ص 179.

[3] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 45،

[4] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 65.

[5] – يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع ط1، عمان، 1999م، ص170.

[6] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص78.

البلاغة فالمتلقي عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم مقتضى الحال الذي يعني أنه كلام متفاوت.[1]

- ✓ إن مبادئ العلم الأسلوبي العربي قائم على جذور لغوية وبلاغية وهنا يمكن أن يكشف التلاقي بين تصور اللغويين الغربيين وما نتج عنه من فجوة أتاحت للدرس الأسلوبي الغربي والدرس البلاغي العربي الظهور على الساحة الأدبية.[2]

إذن البلاغة والأسلوبية تقدمان صورا مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب، ولكل منهما قيمة جمالية تأثيرية.

ج. علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي:

تتحدد العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي بنقاط تشابه واختلاف، حيث يرى بعض الدارسين والنقاد أن الأسلوبية متوغلة في أعماق النقد الأدبي، ملاصقة له في أغلب الأحيان فالذي يؤكد الاتفاق بينهما هو اتصالهما بالنص الأدبي "باعتبار أن الأسلوبية علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية."[3]

أما النقد فهو "نظر وتقليب في الأدب، وتذوق وتمييز له، والحكم عليه والسمو به إلى أعلى مراتب الجمال والاستحسان."[4]

وعلى الرغم من الاختلاف الحاصل بين الأسلوبية والنقد الأدبي، إلا أنهما يلتقيان من حيث دراستهما للنص الأدبي، غير أن الأولى تدس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به، أما الثاني –النقد–فلا يغفل في أثناء دراسة الأوضاع المحيطة. فالنقد الأدبي هو فن النظر في النصوص الأدبية المفردة، وإصدار الحكم عليها، إذن فالنقد الأدبي هو تمييز بين النصوص الجيدة والرديئة والحكم عليها.

كما تعد الدراسة الأسلوبية مكملة للنقد وذلك من خلال استخدامها لوسائل نقدية تساهم في إبراز أفكار الكاتب ورؤاه، وإظهار مدلولات جمالية في النص الأدبي وتتبع العلاقات القائمة بين الصيغ التعبيرية وكذا علاقة تلك الصيغ بالمرسل والمتلقي، وهذا يكون بالاعتماد على إحصاء الصيغ ومعانيها وألفاظها وطريقة تركيبها والوظيفة التي يؤديها كل تركيب، وتبقى هذه المعايير موضوعية لا تعتمد على الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر، بخلاف النقد الذي يميل فيه صاحبه في كثير من الأحيان إلى تصور معين ورؤية خاصة تتوافق مع أفكاره وخبراته المكتسبة ليستطيع بعد ذلك إصدار حكم معين على نص ما وتقييمه.

---

[1] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص–ص 80–81.

[2] – يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 78.

[3] أحمد سليمان فتح الله: أسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2008م، ص 35.

[4] نور يوسف عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994م، ص 06.

وعليه فإن العلاقة بين النقد والأسلوبية وطيدة، والقاسم المشترك بينهما هو النص الأدبي، ونجد لهذه العلاقة رأيان هما:

- **الأول**: يرى أن الأسلوبية أصبحت مخالفة للنقد الأدبي ولكنها ليست هادمة له أو وليدة له، وقد علل المسدي ذلك بقوله: "نحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن أدبي من حيث رسالته فهي عاجزة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كاملة في إماطة اللثام هن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية من النقد إلا بعضه."[1]

ونستنتج من خلال قول المسدي أن الأسلوبية لا تستطيع أن تحل محل النقد.

- **الثاني**: الرأي الثاني مخالف للأول يذهب إلى أن النقد يمثل فرعا من فروع علم الأسلوب، وغايته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير متجددة، ويعني هذا الرأي "أن النقد سيقتصر في البحث على الجانب اللغوي للنص الأدبي، وسينصرف عما عداه من العوامل والظروف المختلفة، تشكل جانبا مهما في العملية النقدية مما يؤدي إلى محور النقد الأدبي وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضا عن النقد الأدبي."[2]

وما يمكن أن نستنتجه أن هناك اختلاف من قبل الدارسين والنقاد حول علاقة الأسلوبية بالنقد، فكل طرف يرى هذه العلاقة من زاوية مناسبة له.

6. القصيدة المعاصرة:

تعتبر القصيدة ضربا شعريا من ضروب الأدب العربي، الذي يقسم إلى شعر ونثر، فقد اهتم الأدباء والنقاد والشعراء بدراستها، فكانت نشأتها بداية من قصيدة الشعر الحر، وأيضا قصيدة النثر إلى جانب القصيدة العربية الخالدة التي انبثقت من العصر الجاهلي التي لا تزال قائمة وحاضرة دائما.

ففي العصر الجاهلي كانت القصيدة أعظم الفنون السائدة، وأهمها على الاطلاق، فقد كان لصاحب القصيدة مكانة لا تضاهيها مكانة، فقد كانت موضوعاتها تدور حول المدح، العاطفة وغيرها...، أما في العصر الحديث فمرت القصيدة العربية بعديد التغيرات على يد عدد من الشعراء العرب، فقد قال أحد رواد هذه الحركة:

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 93.

[2]- أحمد سليمان فتح الله: أسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص38.

"بدأ الشعر العربي يرجع إلى طبيعته ويحقق وجوده، في سبيل ذلك طرح على نفسه كثيرا من أثواب الخلقة، فجانب تقسيم الأغراض وثار ثورته التشكيلية المجيدة، وخلق لنفسه موضوعية شعرية غير جامدة ولا محدودة."[1]

ومن هنا نجد أن الشعر العربي له مسار مخالف، وذلك بإبعاده لكل ما يليق به –مجد نفسه بنفسه–

كانت بداية الشعر الحر سنة 1947م في العراق، على يد نازك الملائكة، نجدها تقول: "كانت أول قصيدة حرة تنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا":

أصغِ إلى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر، أصخ، انظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرونا
لا تحص أصخ للباكينا"[2]

وفي هذه الفترة –بين 1947/1946–ظهر الخلاف بين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة (إذ يرى السياب أن قصيدته التي نشرها في ديوانه الأول –أزهار ذابلة–الذي صدر في منتصف كانون الأول سنة 1947 والذي كان بعنوان **هل كان حبا** مؤرخة في 22 نوفمبر 1946 هي أول قصيدة في الشعر الحر. حيث يقول:

هل تسمين الذي ألقي هياما

أم جنونا بالأماني أم غراما

ما يكون الحب؟ نواحا وابتساما!"[3]

ويعتبر بدر شاكر السياب من رواد هذه الحركة أي حركة الشعر الجديد.

ويقول عبد العزيز مقالح: "لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي للواقع العربي المعاصر، وكانت نتاج نابع من واقع تحولات سياسية واجتماعية، ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قصر أو تزوير أو نسخ لأنماط سائدة في بلدان ما وراء البحار."[4]

من خلال قوله نفهم أن القصيدة الجديدة كانت لها أسباب وظروف مختلفة أدت إلى ظهورها.

---

[1]– منيف موسى: في الشعر والنقد، دار الفكر، ط1، بيروت –لبنان–(د–ت)، ص–ص 86–87.

[2]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للنشر والتوزيع، ط1، بيروت –لبنان–1962م، ص 36.

[3]– شلتاغ عبدو شراد: تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي، ط1، عمان –الأردن–1968م، ص226.

[4]– عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل) دار الأدب، ط1، بيروت –لبنان–1985م، ص 27.

ويعتبر الشاعر أحمد عبد المعطي الحجازي أحد رواد هذه المرحلة، فيقول: "لماذا القصيدة الجديدة؟ لأنها حاجة حيوية كما أنها حاجة ثقافية لأن كل شيء في حياتنا قد تغير، ومادامت الأشياء قد تغيرت فلا بد أن تتغير الرؤية."[1]

ويتضح لنا أن القصيدة الجديدة من أهم متطلبات العصر، فلا يمكننا أن نتحدث عن قضايا جديدة بأسلوب قديم.

وكذلك يرى صلاح فضل في كتابه أشكال التخييل، "إن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة في طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر بعد الانتهاء من مراحل الوجدان الذاتي تتشكل وفق متغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني."[2]

يتبين أن تطور الأدب والنقد ساهم في تحول ومعرفة الوظيفة الأصلية للشعر والتغيرات التي تواجهها الحضارة والفن بصفة عامة وخاصة.

ومن خلال هذه الآراء والاختلافات، فإن موضوع القصيدة الجديدة وظهورها كان سببا في تغيير أنماط الحياة السائدة ومذاهبها من أجل مواكبة التطورات والتحولات في الحضارة والفن.

1.6. الهيكل الفني للقصيدة الجديدة:

لكل قصيدة بناء وهيكل خاص بها، فالقصيدة المعاصرة لها سمات وصفات وشكل فني يميزها عن بقية القصائد الأخرى.

أ. اللغة الشعرية:

اللغة هي أداة الشاعر كما الريشة والألوان بالنسبة للرسام، فلا وجود للشعر دون لغة، واللغة وسيلة تؤدي المعنى وتخلق فن وهي الأداة التي يترجم من خلالها الشاعر انفعالاته وتجاربه، ولها كيانها المستقل ودورها في بناء النص الشعري، حيث نجد كولوردج يقول: "مازال القلب في حاجة إلى لغة، ومازالت الغريزة العريقة."[3]

فاللغة هي المفتاح الذي ندخل بها إلى عالم الصور والألفاظ والتعابير التي يريد الشاعر أن يثبتها في تلك السطور من كتاباته.

نجد أدونيس يتحدث عن اللغة الشعرية بقوله: "إذن هي اللغة المغسولة من الصدأ، الاستخدام الشائع الجاري إنما العودة إلى البراءة الأولى للكلمات."[1]

---

[1] – كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية) دار المطبوعات الجامعية، (د–ط) الاسكندرية –مصر–2007م، ص5.

[2] – أمجد الريان، صلاح فضل: الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر، (د–ط)، القاهرة –مصر–2000م، ص62.

[3] – عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة للنشر والتوزيع، ط3، بيروت –لبنان– 1981م، ص 173.

وهنا يدعو أدونيس في هذه المقالة إلى التخييل والبحث عما هو جديد غير مألوف، فالشعرية المعاصرة تبحث عن الأفكار لتصنع الإبداع.

ويرتبط الشاعر بالوجود اللغوي، ويرتبط وجودهما معا بإثارة النشوة والدهشة والهزة النفسية والإعجاب، ولا يتحقق الإبداع الشعري إلا بالخلق اللغوي، أي لا يكون للشعر فعل السحر إلا إذا أحسسنا أنه خلق جديد، وذلك عن طريق اللغة الخالقة، أي اللغة البكر "إن اللغة الشعرية تنقل أثر التجربة ويتولد عن هذا التغيير من الداخل والخارج، تغيير التعبير الشعري والعلاقات اللغوية القديمة، وتظهر خصائص جديدة للغة الشعرية منها: سيمياء اللغة/ عبث اللغة باللغة (اشتقاقات جديدة)/ الرموز الباطنية والأسطورية والرياضية/ التجديد والتجريد التجريدي اللغوي."[2]

يتضح من خلال هذا أن اللغة الشعرية لها قيمة تعبيرية في نقل تجاربنا، ورؤيتنا وتطلعنا وإبداعاتنا وتظهر لنا خصائص اللغة وأهمية مكانتها في الإبداعات الأدبية.

ب.الصورة الشعرية:

تشكل الصورة الشعرية أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي والشعر خاصة، وهي ليست مستحدثة فيه بل هي مبنى القصيدة، حيث يرى أدونيس "أن الصورة الشعرية ليست تشبيها ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذا فهي جسر بين نقطتين، أما الصورة توحد بين الأجزاء المتناقضة وبين الجزء والكل، إنما شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة مفاجأة ودهشة وتكون الرؤية أي التغيير عن هذه الأشياء."[3]

من خلال هذه الفكرة نجد أن الصورة الشعرية في مفهومها المعاصر أصبحت تجاوزا للواقع من خلال المزج بين الحلم والرؤية، وكل هذا نجده في التجربة الشعرية التي يجسدها الشاعر من خلال فنه.

إن جوهر القصيدة هو الصورة في النقد المعاصر كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس، فهي ترتبط بالأجواء النفسية في ذات المبدع وهي أيضا تجسيد لذلك الخيال في الواقع، فالصورة الشعرية ذكرى الإحساس.

2.6. الإطار الوسقي للقصيدة الشعرية:

---

[1]- أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسيماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية –مصر-2012م، ص 40.

[2]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للنشر والتوزيع، ط1، بيروت –لبنان- 1980م، ص 342.

[3]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 364.

تعد الموسيقى الشعرية من أكثر الظواهر الفنية بروزا في الشعر العربي المعاصر وأشدها ارتباطا بمفهوم التجديد الذي لمس جوانب عدة من لغة وصورة شعرية، وأيضا الجانب الموسيقي "وكل من يتبع الأشكال الجديدة، والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في يسر أن يحدد ثلاثة مراحل أساسية: مرحلة البيت الشعري، مرحلة السطر الشعري، مرحلة الجملة الشعرية."[1]

نفهم من خلال هذا القول أن المطلع على تطورات موسيقى الشعر المعاصر يستطيع أن يميز بين القصيدة القديمة والقصيدة المعاصرة.

ولأننا بمحض دراسة الموسيقى الجديدة وتطورها، لابد من التمييز بين نوعين من الموسيقى في الشعر: موسيقى داخلية وموسيقى خارجية.

أما عن الموسيقى الخارجية وهي "مؤلفة من الأوزان الشعرية المعروفة ومن القافية والوزن ويعني المقياس: فالقصيدة مؤلفة من أبيات تقاس حسب عدد المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة وترتيبها ووحدة قياس التفعيلة."[2]

إن التطور الموسيقي والتفعيلة في القصيدة الجديدة اعتمد في أشعارهم الخليلية كأساس لهذه الأشعار.

أما الموسيقى الداخلية فتعد من أهم ما يجب على الشاعر الاهتمام به لأنه سبب وقع النغم في آذان المتلقي ومدى استيعابه للواقع الموسيقي، وهنا نجد "الخروج عن الوزن الشعري مع ملاحظة تناغمات موسيقية خاصة تسمى شعرا حرا عند أبي شادي والسحرتي يقول: "ليس الشعر ضرب من الفوضى بل إنه صناعة الفن تخلق إيقاعات موسيقية وإن خرقت الإيقاعات التقليدية الموروثة."[3]

نستخلص من هذا أن الخروج عن الموسيقى القديمة كان من وَأْب الشعراء الجدد من خلال تبريرهم لذلك بالملل من الإيقاع القديم، من أجل إبداع موسيقى جديدة ترضي أذواقهم وأذواق جمهورهم.

---

[1]- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 79.

[2]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 353.

[3]- محمد عبد المنعم الخفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة –مصر- 1995م، ص 72.

الفصل التطبيقي:

مستويات الأسلوبية في ديوان "فليكن

1. الأسلوبية الصوتية.
2. الأسلوبية التركيبية.
3. الأسلوبية الدلالية.

1. الأسلوبية الصوتية:

يمثل الجانب الصوتي في البناء الشعري مكوَّنا جماليا وأساسا في بنائه، فهو تنظيم فني بنظام صوتي في اللغة، وإذا ما أردنا تحليل المؤثرات الصوتية في القصيدة يجب علينا التفريق بين القالب الصوتي في ذاته، وبين الأداء المستقل عن هذا القالب.

يرى بعض الدارسين أن "الشعر من الفنون الجميلة مثل التصوير والموسيقى والنحت وهو في أغلب أحواله يستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تخيير ألفاظه، جميل في تركب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد بتكرر بعضها، فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منشطا، فالشعر صورة جميلة من صور الكلام."[1]

وقد جعل ابن جني اللغة معرفة من أصوات إذ قال: "حدها (أي اللغة) أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم."[2]

وللمستوى الصوتي دور كبير في إبراز أبعاد النص الأدبي، نظرا لأن للأصوات نظامها في اللفظة أو في الكلمة ولها موضعها في البنية الصوتية للغة، قال علماء اللغة: "الصوت عملية مركبة يقوم بها الجهاز النطقي تصاحبها آثار سمعية معينة تأتي مع تحريك الهواء، فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن."[3]

يوظف الشاعر أصواتا متنوعة في إنتاج موسيقى النص الشعري، التي تقوم بدور أساسي متمثل في ترجمة حالة الشعر نفسيا.

ويحتوي النظام الموسيقي على نوعين من الموسيقى، موسيقى داخلية وأخرى خارجية، أما عن الموسيقى الخارجية فهي حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذه الموسيقى (الخارجية) كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية، أما الموسيقى الداخلية فهي حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

1.1. الإيقاع الخارجي:

ويتكون من الوزن والقافية.

من خلال العملية الإحصائية لقصائد ديوان **"إيمان عبد الهادي"** وجدنا أنه مكون من اثنين وعشرين قصيدة، أغلبها حرة وواحدة على جزءين: جزء عمودي وجزء حر.

---

[1] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصري، ط3، (د–ب)، 1965م، ص 7.

[2] – ابن جني: الخصائص، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، ج1، (د–ط)، (د–ب)، (د–ت)، ص 33.

[3] – تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة، ط1، العراق، 2001م، ص85.

ومنه نستنتج أن الشاعرة "**إيمان عبد الهادي**" مجددة اعتمدت في ديوانها على شعر التفعيلة (نظام الشطر الواحد).

أ. الوزن الشعري:

يعتبر الوزن أساسا من أسس بناء الشعر، "هو نظام موسيقي قائم على اختيار مقاطع صوتية معينة (...) فيكون له نغم خاص نميز به شعرا عن آخر."[1]

ونجد نازك الملائكة تقول: "أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه."[2]

لقد أجمع النقاد العرب على أن للوزن أهمية كبيرة، لذلك نجد ابن رشيق يعتبر الوزن "أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وطالب لها."[3]

والوزن هو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت وآخره المقفى، فهو ذو خصوصية موسيقية تتعلق بتجربة النص، وخصوصية الشاعر، مما يمثل أحد السمات الأسلوبية، ومن هنا فهو الأساس في موسيقى النص الخارجية، أو موسيقى الإطار التي تعنى الوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة.

❖ دراسة في الأوزان:

تعد **إيمان عبد الهادي** من الشعراء المعاصرين الساعين إلى ترجمة هذه السمات الشكلية للقصيدة العربية، فمن خلال دراستنا للوزن في قصائد ديوان "**فليكن**" وجدناها لا تكتفي باختيار البحور والأوزان بل نوعت استخدام التفعيلات.

والجدول الآتي يبين كيف تتوزع البحور الشعرية على القصائد في الديوان:

---

[1] – محمد علي يونس: المختار في علمي العروض والقوافي: المعهد التربوي الوطني، (د–ط)، (د–ب)، 1975م، ص 7.

[2] – نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، (د–ب) 1967م، ص 63.

[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تر: عبد الحميد الضاري، مكتبة صيدا، (د–ط)، بيروت، (د–ت)، ص 187.

القصائد الشعرية	البحور والأوزان العروضية	التفعيلة القاعدية
من حيث أنت	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
في شهوة الإهداء	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
غراب صوفي	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
بصيرة	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
للتوّ	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
تركت الحصان وحيدا	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
ألم يقل المتصوف	بحر المتقارب	فَعُولُنْ
الحديقة فستانها	بحر المتدارك	فَاعِلُنْ
جاريتي الطيبة	بحر المتدارك	فَاعِلُنْ
الرقصة	بحر المتدارك	فَاعِلُنْ
أنا عتمتي	بحر المتدارك	فَاعِلُنْ
جناية	بحر الكامل	مُتَفَاعِلُنْ
المثيل	بحر الكامل	مُتَفَاعِلُنْ
في شقوة الإهداء	بحر الخفيف	فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
عتمة لدنية	بحر الخفيف	فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
حرج إضافي	بحر البسيط	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
الباص	بحر البسيط	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
فتنة	بحر الوافر	مُفَاعَلَتُنْ

والجدول الآتي يبين يوضح النسب المئوية للبحور الشعرية في بعض قصائد ديوان إيمان عبد الهادي.

البحور الصافية	البحور الممزوجة	النسبة المئوية
بحر المتقارب		%37
بحر المتدارك		%21
بحر الكامل		%10
بحر الوافر		%5
	بحر البسيط	%10
	بحر الخفيف	%10

إن القراءة في الجدول المذكور أعلاه تؤكد أن الشاعرة إيمان عبد الهادي اعتمدت كثيرا على بحر المتقارب حيث يأتي بنسبة 37% ثم يليه بحر المتدارك بنسبة 21% ليأتي بعده بحر الكامل، بحر الخفيف وبحر البسيط بنسبة 10% وأخيرا بحر الوافر بنسبة 5%.

وقد استأثر بحر المتقارب في معظم قصائد الديوان لما يتمتع به هذا البحر من إمكانية إيقاعية هائلة، لأنه يصلح لجميع أغراض الشعر ولهذا كثر استخدامه عند القدماء والمحدثين نظرا لميله إلى الانتظام والشدة نوعا ما، لذا يستعمل بكثرة في القصائد المعاصرة ذات الطابع القومي الحماسي.

من هنا نستنتج أن إيمان عبد الهادي توافق ما ذهبت إليه نازك الملائكة في أن البحور الصافية هي التي تصلح للشعر الحر.

❖ **دراسة في البحور الشعرية:**

✓ **البحور الصافية:**

- **بحر المتقارب:**

❖ **مثال1**: من قصيدة **من حيث أنت**.[1]

أُحِبَّكَ مِنْ حَيْثُ أَنْتَ وَمِنْ حَيْثُ أَنْتَ وَمِنْ حَيْثُ وَحْدَكْ
أُحِبُّكَ مِنْ حَيْثُ أَنْتَ وَمِنْ حَيْثُ أَنْتَ وَمِنْ حَيْثُ وَحْدَكْ
//0/ //0/0/ //0/ //0/0/ //0/ //0/0/ //0/0
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
فَأَيَّ فَضَاءٍ تَوَلَّى
فَأَيْيَ فَضَائِنْ تَوَلْلَىْ
//0/ //0/0/ //0/0
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

❖ **مثال 2**: قصيدة **بصيرة**.[1]

[1] – الديوان: ص 09.

وَصَبْرٌ يَصِيرُ جَمِيلًا

وَصَبْرُنْ يَصِيْرُ جَمِيْلَنْ

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

فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ

وَثُمَّ احْتِمَالٌ وَلَيْسَ جَمِيلًا

وَثُمْ حْتِمَالُنْ وَلَيْسَ جَمِيلَنْ

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

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ

ملاحظة:

الصورة الصحيحة: فَعُوْلُـنْ: //0/0

الصورة المنزاحة: فَعُوْلُ: //0/

- **بحر المتدارك:**

❖ **مثال1**: قصيدة **الرقصة**.[2]

غَادِرُوا صَفْحَتِي

غَادْرُوْ صَفْحَتِيْ

0//0/ 0//0/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

طُلَقَاْءَ

طُلَقَاْءَاْ

0/0///

فَعِلُنْ فَاْ

❖ **مثال 2**: قصيدة **الحديقة فستانها**.[3]

[1]- الديوان: ص 27.

[2]- الديوان: ص 59.

[3]- الديوان: ص 40.

الحَدِيقَةُ فُسْتَانُهَا

اَلْحَدِيْقَةُ فُسْتَاْنُهَاْ

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

فَاْعِلُــنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ

لَسْتُ أَدْرِي دَخَلْتُ أَنَا وَخَرَجْتُ أَنَا

لَسْتُ أَدْرِيْ دَخَلْتُ أَنَاْ وَخَرَجْتُ أَنَاْ

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

فَاْعِلُــنْ فَاْعِلُــنَ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

ملاحظة:

الصورة الصحيحة: فَاْعِلُــنْ: /0//0

الصورة المنزاحة: فَعِلُنْ: ///0

- **بحر الكامل.**

❖ **مثال1**: قصيدة **المثيل.**[1]

شَفَّتْ تَخَايَلَ مَوجُهَا فِي الكَاسِ

شَفْفَتْ تَخَاْيَلَ مَوْجُهَاْ فِلْكَاْسِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

ضَمَأً أُنَاظِرُ غَفْلَةَ الحُرَّاسِ

ضَمَأَنْ أُنَاْظِرُ غَفْلَةَ لْحُرْرَاْسِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

❖ **مثال2**: قصيدة **جناية.**[2]

[1]- الديوان: ص 35.

[2]- الديوان: ص 24.

وَتَرَى كَأَبْعَدَ مِنْ عُيُونِ يَمَامَةٍ زَرْقَاءَ

وَتَرَىْ كَأَبْعَدَ مِنْ عُيُوْنِ يَمَاْمَتِنْ زَرْقَاْءَاْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

ملاحظة:

الصورة الصحيحة: مُتَفَاْعِلُنْ: ///0//

الصورة المنزاحة: مُتْفَاْعِلْ: /0/0/

- **بحر الوافر.**

❖ **مثال1**: قصيدة **فتنة.**[1]

يَكْتُبُ طَائِرٌ لِلْعُشِّ

يَكْتُبُ طَاْئِرُنْ لِلْعُشْشِ

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

مُتْفَعِلُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُ

حِينَ تَصِيرُ أَنْتَ سَمَاوَةَ الإِيقَاعِ

حِيْنَ تَصِيْرُ أَنْتَ سَمَاْوَةَ لْإِيْقَاْعِ

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

فَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُ

ملاحظة:

الصورة الصحيحة: مُفَاْعَلَتُنْ: //0///0

الصورة المنزاحة: مُفَاْعَلْتُنْ: //0/0/0 **و** مُتْفَعِلُنْ: /0///0

-هذا البيت فيه تدوير.

✓ **البحور الممزوجة (المركبة).**

- **بحر البسيط.**

[1] - الديوان: ص 55.

❖ **مثال1**: قصيدة **حرج إضافي**.[1]

تَطْلُعُ مِنْ غَايَةِ الضَّوْءِ

تَطْلُعُ مِنْ غَأْيَةِ ضْضَوْئِيْ

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

مُسْتَعِلُنْ فَأْعِلُنْ فَعْلُنْ

تَغْرُبُ فِي غَايَةِ الضَّوْءِ

تَغْرُبُ فِيْ غَأْيَةِ ضْضَوْئِيْ

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

مُسْتَعِلُنْ فَأْعِلُنْ فَعْلُنْ

ملاحظة:

الصورة الصحيحة: مُسْتَفْعِلُنْ:/0/0//0 فَأْعِلُنْ: /0//0

الصورة المنزاحة: مُسْتَعِلُنْ: /0///0 فَعْلُنْ: /0/0

- **بحر الخفيف.**

❖ **مثال1**: قصيدة **في شقوة الإهداء**.[2]

لِلْكَلَامِ المهَمَّشِ

لِلْكَلَأْمِ لمهَمْمَشِيْ

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

فَأْعِلَاْتُنْ مُتَفْعِلُنْ

حَيْثُ وَحْدَكَ مَتْنُ

حَيْثُ وَحْدَكَ مَتْنُوْ

0/0// /0//0/

فَأْعِلَاْتُ مُتَفْعِلْ

ملاحظة:

الصورة الصحيحة: فَأْعِلَاْتُنْ: /0//0/0 مُسْتَفْعِلُنْ:/0/0//0

الصورة المنزاحة: فَأْعِلَاْتُ:/0//0/ مُتَفْعِلْ: //0/0 مُتَفْعِلُنْ: //0//0

ب. القافية:

[1] – الديوان: ص 10.

[2] – الديوان: ص 16.

القافية من الشروط والقواعد الأساسية المطلوبة في الشعر العربي، على الرغم من اختلاف وجهات النظر حولها إلا أنها غالبا تكون حاضرة وبقوة، يقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية."[1]

ومن هنا نقول أن القافية ركيزة هامة من ركائز الشعر، وقد "وردت لفظة قافية في القاموس المحيط من الفعل قفا، ويقال قفا على أثره بفلان أي اتبعه، ومنها قوافي الشعر لأن بعضها يتبع بعض."[2]

ومعنى ذلك أن القافية في الشعر القديم تأتي على وتيرة واحدة، لكن في الشعر الحر استغنى عنها ولم يعتمد عليها في كل سطر شعري، مثلا تنوع حروف الروي من سطر إلى آخر.

ويبدو أن تعريف الخليل للقافية لقي إجماع الدارسين لما فيه من دقة عروضية حتى أن ابن رشيق صرح بذلك قائلا: "ورأي الخليل عندي أصوب."

فالخليل يعرفها بقوله: "القافية من آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن."[3]

وعلى هذا الأساس قد تكون القافية بعض من كلمة، فاصلة، أو كلمة بذاتها أو أكثر من كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف والحركات الصوتية المشتركة والمتساوية كميا، يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة.

❖ **أنماط القافية:**

* **القافية المتتالية:**

ونقصد بها احتواء القصيدة الواحدة على أكثر من قافية تكون متتابعة ومتتالية، تتوزع في المقطع الشعري أو في القصيدة على هذا الشكل:

———————————(أ)
———————————(أ)
———————————(أ)
———————————(أ)

❖ **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **بصيرة**.[1]

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 426. انظر حسني عبد الخليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1989م، ص 139.

[2]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار العلم للملايين، (د-ط)، بيروت، (د-ت)، ص 179.

[3]- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، (د-ط)، القاهرة، (د-ت)، ص 04.

أيكفي لكي تفتح السينما قاعة في الأثير
أيكفي شهود الضمير
الضمير الوثير

- **مثال2**: قصيدة **المثيل**.[2]

هي: كلها
لا شيء يشبه ظلها
لا ليل يشبه شامة في فلها
لا فل يعلم في الظلام محلها، ليحلها

- **مثال3**: قصيدة **الحديقة فستانها**.[3]

حين يهمي البكاء عليك
تأول عيونك فيها لديك
تأول يديك

- **مثال4**: قصيدة **"للتو"**[4]

سيسألني شاعر ما جنيت؟
ليصبح لي في العراءات بيت
لتستنسخ امرأة ما وعيت

- **مثال5**: قصيدة **الباص**.[5]

أنت وصلت
يا باص محطة غيمك ثم هطلت
والمشهد مشروخ، مشروخ كالإسفلت

- **مثال5**: قصيدة **من حيث أنت**.[6]

---

[1]- الديوان: ص 28.
[2]- الديوان: ص 35.
[3]- الديوان: ص 40.
[4]- الديوان: ص 45.
[5]- الديوان: ص 62.
[6]- الديوان: ص 9.

فأي فضاء تولى

وأي فضاء تجلى

* **القافية المتناوبة:**

وهي التي تتوزع في المقطع الشعري أو في القصيدة على هذا الشكل:

———————————(أ)

———————————(ب)

———————————(أ)

———————————(ب)

➢ **أمثلة:**

✓ **مثال1**: قصيدة **في شقوة الإهداء.**[1]

وقد كنت سرا جليلا

كجب

جليلا، جليلا

✓ **مثال2**: قصيدة "**بصيرة**"[2]

طازجا كالكفن

وله إخوة في الرضاعة

هناك على جهة الغيب لا يمطرون

فقط تتحلب في ريقهم غيمة

من الظنون

* **القافية المتعانقة.**

هي التي تتوزع في المقطع الشعري على هذا الشكل:

———————————(أ)

———————————(ب)

———————————(ب)

———————————(أ)

❖ **أمثلة:**

[1]- الديوان: ص 16.

[2]- الديوان: ص 27.

✓ **مثال1**: قصيدة **من حيث أنت**.[1]

أحبك من حيث أنت ومن حيث أنت ومن حيث وحدك
فأي فضاء تولى
وأي فضاء تجلى
وأي فضاء تنسك

✓ **مثال2**: قصيدة **في شقوة الإهداء**.[2]

يا لزر إضافية سوف تهتك في ياقة العطر
ذيل الرياح
وريش الجناح
سينسل خيطي بعيدا مديدا من القبر

✓ **مثال3**: قصيدة **جارتي الطيبة**.[3]

من زجاج يشف عن الزيت في فلتات السراج
ظننت أن حجرا قد يكسره
قمرا قد يكسره
وظننت أن كل ملح أجاج

✓ **مثال4**: قصيدة **الباص**.[4]

فتاة في مقتبل الفجر وفي يدها
سلة فل وبطاقة
ومن الطاقة
يحدجها والدها

✓ **مثال5**: قصيدة **ألم يقل المتصوف**.[5]

---

[1]- الديوان: ص 09.
[2]- الديوان: ص 16.
[3]- الديوان: ص51.
[4]- الديوان: ص 62.
[5]- الديوان: ص 72.

وأعرف أن عيوني التي أبصرتك
هي الآن ملكي
ولا أستطيع لأبكي
ولا أستطيع بلا محجريك

وقد أكثرت إيمان عبد الهادي من استعمال القوافي المطلقة دون القوافي المقيدة مما يزيد القافية جمالا، خاصة أنها تميزت بعذوبة الجرس.

2.1. الإيقاع الداخلي:

يقصد بالإيقاع الداخلي، تلك الموسيقى الداخلية التي تؤدي دورا هاما في إبراز فنية القصيدة، "فالنظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة، فكل موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي، أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر"[1]

ويتكون الإيقاع الداخلي من التكرار والتوازي.

أ. التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية يستخدمه الشاعر لتجسيد مختلف المعاني وإثبات ما يريد الوصول إليه من أغراض ويعرف التكرار بأنه: "إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية أو في قصيدة أو في ديوان الشاعر. ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع الآتية: (تكرار شطر بيت شعري، تكرار مقطع من البيت، تكرار كلمة، تكرار حرف."[2]ويرى عبد الحميد هيمة، "بأن التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا أو إيجابا خيرا أم شرا."[3]

والتكرار أنواع منها: تكرار الصوت، الحرف، الكلمة والجملة.

- **تكرار الصوت:**

[1]- رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي في قراءات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، (د-ط)، (د-ب)، 1994م، ص 92.
[2]- عبد الحميد محمد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005م، ص 73.
[3]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر –شعر السياب أنموذجا-مطبعة هيمة، ط1، (د-ب)، 1998م، ص 49.

"هو تكرار الصوت في القصيدة أكثر من ثلاث مرات، وذلك حسب ما يتلاءم والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر."[1]

✓ **تعريف الصوامت:**

سميت بذلك لأنها أقل وضوحا في السمع من الصوائت وهي الحركات، وذلك لأن الحروف عند النطق بها يعترض لها في الفم والحلق والشفتين معترض، فيضيق معه مجرى الهواء، يقلل من علوها."[2]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **حرج إضافي**.[3]

يا مالك الملك انتفيت من البلاد
ولست أعلم لي مكانا غير بابك
أتقي العتبات بالنذر اليسير من الوقوف
أهش بصبري الجميل على تراتيل وحبي
تقول: اليا
توسلت ما يستطيع الجليلون في هذا شعاعك
سينقب نقبا كبيرا بقلبي الصغير
فتهوى حوائطه في التوله
تطلع من غابة الضوء
تغرب في غابة الضوء
شمسا
قلاعك

تكرر حرف اللام في هذه الأبيات نظرا لمكانته الخاصة في اللغة العربية، فهو والألف من علامات التعريف، واللام يوحي بالليونة والتماسك والالتصاق.

✓ **تعريف الصوائت:**

[1]- أحمد مداس: اللسانيات والنص، نحو منهج تحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، (د-ط)، الأردن، 2007م، ص 119.

[2]- https://thakafamag.com/?p=14625 محمد عبد الحليم غنيم : الصوامت والصوائت وأشباه الصوامت في اللغة العربية، تاريخ الزيارة: 2020/05/10، على الساعة: 01:30.

[3]- الديوان: ص 10.

الصوت الصائت "هو الذي لا ينحبس معه الهواء لا جزئيا ولا كليا، ولا ينطلق انطلاقا كليا تماما، فمجراه فيه ضيق لا يصل إلى درجة الانحباس، وهو ثلاث أصوات: (أ–و–ي)."[1]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **المثيل**.[2]

هي كلها

لا شيء يشبه ظلها

لا دليل يشبه شامة في فلها

لا فل يعلم في الظلام محلها، ليحلها

فقد تكررت الألف أربع مرات في نهاية أسطر المثال، وقد اختارت الشاعرة هذا الصوت (أ) لما له من صدى موسيقي عالٍ وصوت مسموع لترسل النصيحة ورسالة إلى شعبها وهذا الصوت أثار سمع المتلقي.

❖ **تكرار الحرف:**

يعرف الحرف على أنه كلمة تدل على مفرد في غيرها، الحرف الصوت يعتمد على مخرج معين.

وعرفه سيبويه بقوله: "ما جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل."[3]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة في **شقوة الإهداء**.[4]

سلام على موتك الحاسم

سلام إلى الموعد القادم

تكرر حرف الميم ست مرات في سطرين، فنلاحظ أن الشاعرة وظفت حرف الميم في بعض الكلمات: (سلام–موتك–الحاسم–الموعد–القادم).

➢ **مثال2**: قصيدة **للتو**.[5]

ملهمة الجاذبية

كتفاحة ذهبية

هنا تكرر حرف الميم مرتين في كلمة: (ملهمة)

---

[1]– عبد الكريم الدرويني: فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، (د–ط)، الجزائر، (د–ت)، ص 155.

[2]– الديوان: ص35.

[3]– https://ar.m.wikisource.org/wiki/الكتاب_(سيبويه)/الجزء-الأول تاريخ الزيارة : 2020/05/10، 02:53.

[4]– الديوان: ص 16.

[5]– الديوان: ص 45.

وأيضا تكرر حرف التاء خمس مرات في الكلمات: (الجاذبية-ملهمة-تفاحة-ذهبية).

حيث لجأت الشاعرة إلى ترجمة أحاسيسها القوية الجياشة واختارت هذه الحروف لما لها من صدى موسيقي عالٍ وصوت مسموع وإحداث نوع من التناغم الموسيقي الجميل.

✓ **تكرار الكلمات:**

ومن موسيقى الحرف إلى موسيقى الكلمة، التي لها إيقاع مؤثر في موقعها في النص وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وهو أبسط أنواع التكرار، بحيث "تتكرر كلمة واحدة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة."[1]

ويعد تكرار الكلمة ظاهرة حديثة تساهم في تحقيق فعالية الخطاب الشعري، وتتجلى هذه الغلبة في إنتاج دلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخاص أحيانا أخرى، وفي بعض الأحيان "يمزج الإيقاع للدلالة ولهذا النوع صورتان هما: تكرار الكلمة بمعناها وتكرار الكلمة بمعنى مختلف."[2]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **في شقوة الإهداء**.[3]

وقد كنت سرا جليلا

كحب

جليلا جليلا

ففي هذا المثال تكررت كلمة (جليلا) ثلاث مرات فأدى هذا التكرار إلى إيجاد إيقاع موسيقي عميق وقوي، إلى جانب إبراز مكانة المخاطب في قلب الشاعر، فالتكرار أكد هذه المكانة المميزة.

مثال2: قصيدة **جارتي الطيبة**.[4]

بابها من زجاج

من زجاج يشف عن زيت في فلتات السراج

ظننت أنا: حجرا قد يكسره

قمرا قد يكسره

وظننت أنا كل ملح أجاج

كررت الشاعرة كلمة زجاج مرتين وكلمة يكسره مرتين، فإلى جانب دور هذا التكرار في إبراز الإيقاع الموسيقي، كان له دور في تعميق الدلالة بالعلاقة بين الزجاج والكسر.

---

[1] - رمضان الصباغ: في نقد الشعر المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، مصر، 1998م، ص 57.

[2] - محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصري العالمية للنشر، ط1، (د-ب)، 1997م، ص 404.

[3] - الديوان: ص 16.

[4] - الديوان: ص 51.

❖ **تكرار الجملة:**

هو نوع يكثره الشاعر في شعره بتكرار الجملة بالكيفية نفسها "أي الطريقة التي تبنى بها الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها."[1]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **حرج إضافي**.[2]

أعلم أنها ضد الذي في الروح
أعلم أنها ستخون قلبي

تكررت جملة (أعلم أنها) مرتين لتنقل شعورا جميلا يستحوذ عليها، وهنا تكمن قوة التكرار إلى جانب الإيقاع الموسيقي الواضح في السطرين.

➢ **مثال2**: قصيدة **بصيرة**.[3]

هل هي واضحة في دمي، شاهدي الآن؟
هل هي واضحة قد ضللت طريقي

تكررت جملة (هل هي واضحة) مرتين، ويحمل هذا التكرار –فضلا عن دلالته النفسية–دلالات فنية تكمن في تحقيق الخفة في الأسلوب، ويكسب النص قدرة أكثر على التأثير في المتلقي، كما يعطي النص طابعا من الحركية الاستمرارية.

ب.التوازي:

من بين المصطلحات التي لقيت اهتماما كبيرا من الدراسات التي تهتم بتحليل خطاب مصطلح التوازي (Parallélisme) إذن: "الجمل المتوازية، هي تلك الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق، فالمهم هو تتطابقا التام في البناء النحوي."[4]

والملاحظ عند البلاغيين العرب أنهم لم يخصصوا لمصطلح التوازي مفهوما خاصا غيره، إنما يوجد ضمنا في فن البديع كالجناس والتكرار والسجع، إذ نجد صاحب الصناعتين يدرجه ضمن باب السجع، بل يعده لونا من

[1]– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 37.
[2]– الديوان: ص 10.
[3]– الديوان: ص 27.
[4]– رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، ط1، مصر، 2003م، ص 62.

ألوانه، ويتبين ذلك من خلال قوله: "والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر."[1]

يعمل التوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه الصوتي أو من خلال تجانسه الشكلي، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر ومن ثم فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية، يقول حسن عبد الواحد الشيخ في تعريفه للتوازي: "هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو متعادلة، القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عند إذن المتطابقة أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشعر أو النثر خاصة المعروف منه بالمقفى أو النثر الفني."[2]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **في شقوة الإهداء.**[3]

سلام على موتك الحاسم

سلام إلى الموعد القادم

يمكن أن نقول هذا التوازي قد تحقق في الجانب التركيبي فقط، أي نحويا، فالسطرين الشعريين يحتويان على مبتدأ وجار ومجرور ومضاف إليه وشبه جملة في محل رفع للمبتدأ، لقد استطاعت هذه الأسطر الشعرية المتوازية أن تنقل إلينا النسق النحوي نفسه بفضل التكرار.

➢ **مثال2**: قصيدة **بصيرة.**[4]

برغم حجاب البصيرة

على رغم هذه الأخيرة

فقد كان التوازي محققا في تكرار حرف الجر والاسم المجرور والمضاف إليه وأخيرا الصفة في آخر الأسطر الشعرية.

فقد كان للتوازي أثر جد كبير في الإبانة عن عواطف الشاعرة، ثم نقلها للمتلقي في شكل إيحاءات صوتية تساعده في بلورة الموقف.

وكذلك استعملت إيمان عبد الهادي التوازي للإبانة على العواطف، وبهذا يتحول التوازي إلى أداة من أدوات التعبير عن العواطف.

- **أمثلة:**

➢ **مثال:** من قصيدة **أنا عتمتي1**[1]

---

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (د-ب)، (د-ت)، ص 292.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع، ط1، (د-ب)، 1999م، ص 07.

[3]- الديوان: ص 13.

[4]- الديوان: ص 27.

وتخذلني الفكرة المشتهاة
وتخذلني اللغة المنتقاة
ويخذلني مطر في احتفالك

أرادت الشاعرة من خلال هذه الأبيات حالتها بعدم قدرتها على التعبير عن الفكرة التي تريد أن توصلها باللغة التي تختارها، فهي دائما تخذلها، تلك الفكرة التي تحبها من خلال الوصف الرائع لتلك الجمل المتوازية، التي جعلتنا بفضل أثرها الصوتي المتميز نتوقع أن الشاعرة أرادت أن تنقل التجربة الشعرية التي عايشت الخذلان.

فقد أدت العوامل التي استمدت فعليتها وتأثيرها الكبير من خلال ترتيب معين فرضه التوازي الصوتي الذي ولد نغما موسيقيا منتظما، ترتاح له الأذن والنفس معا، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية بإمكانها نقل التجربة وتصوير الموقف، وهكذا قام التوازي بدور الإطار المنظم والمفعل للعناصر الصوتية الأخرى.

يتحقق التوازي في الإيقاع البصري الذي يثير بصر القارئ مرهف الحس، فيتلذذ ويستمتع بانتشاره في فضاء القصيدة، فكلما هيمن التوازي على القصيدة، كلما تحقق التعادل والتوازي والتناسب في المواضع، وبالتالي إبداع حركية إيقاعية، ورنين موسيقي نغمي نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفية والعروضية، وفي الحركات والسكنات.

2. الأسلوبية التركيبية:

[1] – الديوان: ص 75.

يعد المستوى التركيبي من محطات المنهج الأسلوبي، فالتراكيب تساهم في تفسير وتحليل العمل أو الخطاب الشعري لذلك اهتم به الدارسون، فانعقدت البحوث والدراسات حوله، لأن بناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح، وفي ذلك يقول جورج مونان (George Monan) في كتابه مفاتيح الألسنية بأنها: "دراسة هيكل الجملة، والجملة في النحو التركيبي هي بناء لغوي مستقل بذاته، ترتبط عناصره المكونة ترابطا مباشرا."[1]

ويرى بعض النحاة أن الجملة مرادفة للكلام، فابن جني يرى أن "الجملة قاعدة الحديث وهو لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحاة الجمل."[2]

عند ابن جني، التركيب جملة مفيدة.

أما الزمخشري فيعتبر الجملة أنها: "الكلام المركب من كلمتين اسندت إحداهما إلى الأخرى."[3]

نلاحظ هنا أن الزمخشري يركز على الإسناد.

كذلك يرى ابن يعيش ان الكلام: "أعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ويسمى جملة، وهو الذي يسميه النحاة الجمل."[4]

نلاحظ أن ابن يعيش يوافق ابن جني في التركيز على أن يكون التركيب متضمنا معنى مستقلا مفيدا.

وكذلك يرى ابن هشام أن: "الجملة عبارة عن الفعل وفاعله: (قام زيد) والمبتدأ وخبره: (زيد قائم) وما كان منزلة أحدهما نحو: ضُرب اللص، قام زيدان وكان زيد قائما، وظننته قائما."[5]

من خلال هذا الفصل نريد أن نظهر خصوصية استخدام الجملة لدى الشاعر، خاصة أن للشعر لغة خاصة إذن فالجملة هي الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل.

وسندرس في هذا الفصل أنواع الجمل في ديوان **إيمان عبد الهادي**.

1.2. الجملة الخبرية:

اتفق البلاغيون على أن الجملة الخبرية تركيب نحوي يدل على معنى تام، يحتمل الصدق أو الكذب، وتصنف الجملة الخبرية إلى جملة مثبتة وجملة منفية.

1.1.2. الجملة المثبتة:

[1]- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، (د-ب)، 1927م، ص 40.

[2]- ابن جني: الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، (د-ط)، بيروت، (د-ت)، ص 82.

[3]- ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتب اللبناني، ط2، بيروت، 1981م، ص 44.

[4]- ابن يعيش: شرح المفصل، ج1، مكتبة المتنبي، (د-ط)، القاهرة، (د-ت)، ص 20.

[5]- جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة علي صبيح وأولاده، (د-ط)، القاهرة، (د-ت)، ص 490.

أ. **الجملة الفعلية:**

وهي "كل جملة يكون فيها مسند دال على التغيير والتجديد."[1]

أو بعبارة هي الجملة التي "يكون المسند فيها يدل على الحدث أو الحدوث سواء كان متقدما على المسند إليه أم متأخرا عنه."[2]

أما فاضل السامرائي فيرى "أن الجملة الفعلية هي التي يكون صدره فعل نحو: حظر محمد، والمراد بصدر الجملة الفعل فلا عبرة بما تقدم من حروف وفضلات كقولك: قد مات محمد، هل سافر أخوك؟ ومحمدا أكرمت، ومن أكرمت، جملة فعلية. "[3]

ووظفت الشاعرة إيمان عبد الهادي الجملة الفعلية بأقسامها البسيطة والمركبة.

- **الجملة الفعلية البسيطة:**

"هي الجملة التي تبدأ بالفعل بأحد أنواعه الثلاث: الماضي، المضارع والأمر."[4]

❖ **أنماطها:**

➢ **جملة فعلية فعلها لازم:**

- **النمط الأول:**

فعل+ فاعل.

➢ **مثال1:** يسير الباص[5]

فعل (يسير) فاعل (الباص)

➢ **مثال2:** يكتب طائر[6]

فعل (يكتب) فاعل (طائر)

➢ **مثال3:** يبدأ الصبح[7]

فعل (يبدأ) فاعل (الصبح)

➢ **مثال4:** ينزل رجل[1]

---

[1]- مهدي المخزومي: في النحو العربي (قواعد وتطبيق)، دار الرائد العربي، (د-ط)، (د-ت)، (د-ب)، ص 86.

[2]- سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي، في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، (د-ب)، 2003م، ص 42.

[3]- صالح فاضل السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، عمان-الأردن-2007م، 157.

[4]- محمد علي أبو العباس: كتاب الإعراب الميسر، دار الطلائع، (د-ط)، القاهرة، (د-ت)، ص 61.

[5]- الديوان: ص 62.

[6]- الديوان: ص 13.

[7]- الديوان: ص 45.

فعل (ينزل) فاعل (رجل)

- **مثال5**: تنام العصافير[2]

فعل (تنام) فاعل (العصافير)

- **النمط الثاني:**

فعل+ فاعل+ شبه جملة (جار ومجرور، مضاف إليه)

- **مثال1**: توحد الإيقاع فيك[3]

فعل (توحد) فاعل (الإيقاع) شبه جملة "جار ومجرور+ مضاف إليه" (فيك)

- **مثال2**: تغيب عن الآخرين[4]

فعل (تغيب) فاعل (ضمير مستتر تقديره هي) شبه جملة "جار ومجرور " (عن الآخرين)

- **مثال3**: سيأتي خراجك[5]

فعل (سيأتي) فاعل (خراج) مضاف إليه (الكاف)

- **جملة فعلية فعلها متعدٍّ:**

- **النمط الأول:**

فعل+ فاعل + مفعول به

- **مثال1**: أريد شكا[6]

فعل (أريد) فاعل (ضمير مستتر تقديره أنا) مفعول به (شكا)

- **مثال2**: يصعدون الجبل[7]

فعل (يصعدون) فاعل (ضمير مستتر تقديره هم) مفعول به (الجبل)

- **مثال3**: يدرس القشة[8]

فعل (يدرس) فاعل (ضمير مستتر تقديره هو) مفعول به (القشة)

- **مثال4**: تضيء المدى[1]

---

[1] – الديوان: ص 62.

[2] – الديوان: ص 59.

[3] – الديوان: ص 24.

[4] – الديوان: ص 45.

[5] – الديوان: ص 45.

[6] – الديوان: ص 10.

[7] – الديوان: ص 59.

[8] – الديوان: ص 62.

فعل (تضيء) فاعل (ضمير مستتر تقديره هي) مفعول به (المدى)

- **النمط الثاني:**

فعل+ فاعل+ مفعول به + شبه جملة "مضاف إليه، جار ومجرور"

➢ **مثال1**: أتقي العتبات بالنرر اليسير من الوقوف[2]

فعل (أتقي) فاعل (ضمير مستتر تقديره أنا) مفعول به (العتبات) شبه جملة "جار ومجرور" (بالنزر اليسير من الوقوف)

➢ **مثال2**: لقحت عود شمس[3]

فعل (لقحت) فاعل (ضمير مستتر تقديره أنت) مفعول به (عود) مضاف إليه (شمس)

➢ **مثال3**: نحفظ أسماءنا[4]

فعل (نحفظ) فاعل (ضمير مستتر تقديره نحن) مفعول به (أسماء) مضاف إليه (النون)

- **الجملة الفعلية المركبة:**

الجملة المركبة هي جملة أحد عناصرها الأصلية الأساسية أو المتممة جملة فعلية أو اسمية أو مصدرا مؤولا.[5]

- **النمط الأول:**

فعل+ فاعل+ جملة اسمية: مفعول به

➢ **مثال1**: قلت هو الشعر[6]

فعل (قل) فاعل (التاء) جملة اسمية: مفعول به (هو الشعر)

➢ **مثال2**: وأعلم أني فقير[7]

فعل (أعلم) فاعل (ضمير مستتر تقديره أنا) جملة اسمية: مفعول به (أني فقير)

➢ **مثال3**: وأعلم أن القصيدة[8]

فعل (أعلم) فاعل (ضمير مستتر تقديره أنا) جملة اسمية: مفعول به (أن القصيدة)

- **النمط الثاني:**

---

[1] – الديوان: ص 75.

[2] – الديوان: ص 10.

[3] – الديوان: ص 40.

[4] – الديوان: ص 55.

[5] – https://sites.google.com/site/mihfadha/phrases/27 تاريخ الزيارة: 2020/05/14 على الساعة: 02:44.

[6] – الديوان: ص 16.

[7] – الديوان: ص 75.

[8] – الديوان: ص 75.

فعل+ فاعل+ جملة فعلية: مفعول به

- **مثال 1**: قلت للتو أرجأتني[1]

فعل (قال) فاعل (التاء)+ جملة فعلية: مفعول به (أرجأتني)

- **مثال 2**: أقول ربحت الهواء[2]

فعل (أقول) فاعل (ضمير مستتر تقديره أنا) جملة فعلية: مفعول به (ربحت)

إن توظيف إيمان عبد الهادي للجمل الفعلية دال على رغبتها في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربتها الشعرية، مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع هذه التجربة.

تستعين الشاعرة في الغالب –بمكملات–حينما يستدعي الموقف ذلك فتكون الجمل أكثر امتدادا لتستوعب شحنات العواطف المتأججة، لأن هذه الجمل ماهي إلا قوالب تتفرغ فيها أفكار ومعاني ومشاعر وأحاسيس الشاعرة.

ب. الجملة الاسمية:

هي جملة مكونة من مبتدأ وخبر، والمبتدأ يبدأ به الكلام الذي يبنى عليها بكلام آخر يتم معناه يسمى الخبر، وهما عنصران لغويان أصليان يعرفان بالمسند والمسند إليه.

يقول سيبويه: "وهما مالا يغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك اسم المبتدأ، والمبنى عليه وهو قولك (عبد الله أخوك) و (هذا أخوك) ومثل يذهب عبد الله فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم بدا من الآخر في الابتداء."[3]

ومما يلاحظ في هذا النص أن الجملة الاسمية لا تقوم إلا على المسند والمسند إليه، وأن المعنى لا يحصل إلا بإسناد أحدهما إلى الآخر.

إن أبرز تعريف للجملة الاسمية وأشملها ما ذكره ابن هشام قائلا: "فالاسمية هي التي صدرها اسم ك(زيد قائم) و (هيهات العقيق) و (قائم الزيدان)"[4]

وبعض المحدثين من أمثال مهدي المخزومي الذي لا يرى فرقا بين الجملتين (طلع البدر والبدر طلع) فكلاهما جملة فعلية، أما الجملة الأولى فيها واضح وليس نافية خلاف مع القدماء، وأما الجملة الثانية فاتسمت في نظر القدماء، وفعلية في نظرنا."[5]

---

[1]– الديوان: ص 45.

[2]– الديوان: ص 59.

[3]– سيبويه الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، دار الجيل، (د–ط)، بيروت، (د–ت)، ص 27.

[4]– ابن هشام: مغني اللبيب، ص 376.

[5]– مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، ط2، بيروت، 1986م، ص 42.

اعتمدت الشاعرة كثيرا على الجملة الاسمية لتأكيد انفعالاتها والتعبير عن وجدانها وضمان حيوية الإيقاع للوصول إلى المتلقي.

ونجد أنماط الجملة الاسمية كالتالي:

– الجملة الاسمية البسيطة:

- **النمط الأول:**

مبتدأ+ خبر

تكرر هذا النمط بكثرة في الديوان ومن أمثلته:

- **مثال1**: الشرفة واضحة[1]

مبتدأ (الشرفة) خبر (واضحة)

- **مثال2**: البدايات أوجع[2]

مبتدأ (البدايات) خبر (أوجع)

- **مثال3**: أنا وحيد.[3]

مبتدأ (أنا) خبر (وحيد)

- **مثال4**: القشة وطن.[4]

مبتدأ (القشة) خبر (وطن)

- **النمط الثاني:**

مبتدأ+ خبر+ شبه جملة: (مضاف إليه، جار ومجرور، ظرف).

- **مثال1**: هذا شعاعك.[5]

مبتدأ (هذا) خبر (شعاع) مضاف إليه (الكاف).

- **مثال2**: الشرفة واضحة من نافذة الباص.[6]

مبتدأ (الشرفة) خبر (واضحة) شبه جملة "جار ومجرور"(من نافذة الباص).

- **مثال3**: القلب ريح على قلق.[7]

مبتدأ (القلب) خبر (ريح) شبه جملة "ظرف"(على قلق).

---

[1]– الديوان: ص 62.

[2]– الديوان: ص 45.

[3]– الديوان: ص 24.

[4]– الديوان: ص 62.

[5]– الديوان: ص 10.

[6]– الديوان: ص 10.

[7]– الديوان: ص 86.

- **النمط الثالث:**

ناسخ+ مبتدأ+ خبر.

- **مثال1:** وصاروا بلادا.[1]

الناسخ (صار) الاسم (الواو) الخبر(بلادا).

- **مثال2:** كنت سرا جليلا.[2]

الناسخ (كنت) الاسم (سرا) الخبر(جليلا).

- **الجملة الاسمية المركبة:**

- **النمط الأول.**

مبتدأ+ مضاف إليه+ خبر (جملة فعلية).

- **مثال1:** سمرة الشمس تلفح قلبي.[3]

مبتدأ (سمرة) مضاف إليه(الشمس) خبر "جملة فعلية" (تلفح قلبي).

- **مثال2:** هي لا تتوقف.[4]

مبتدأ (هي) خبر "جملة فعلية" (لا تتوقف).

- **النمط الثاني:**

ناسخ+ اسم مفرد+ خبر "جملة"

- **مثال1:** لست أعلم لي مكانا غير بابك.[5]

ناسخ (ليس) اسم مفرد (التاء) خبر "جملة" (أعلم لي مكانا غير بابك).

- **مثال2:** كأن الرياح ستحفر جبا.[6]

ناسخ (كأن) اسم مفرد (الرياح) خبر "جملة" (ستحفر جبا).

---

[1]- الديوان: ص 62.

[2]- الديوان: ص 16.

[3]- الديوان: ص 57.

[4]- الديوان: ص 62.

[5]- الديوان: ص 10.

[6]- الديوان: ص 40.

2.2. الجمل الإنشائية.

النص الشعري كأي كلام آخر ينحصر بين الخبر والإنشاء، فهما أسلوبان أساسيان في التعبير، فيوحي الخبر إلى المخاطب لإفادته بمضمونه الذي لا علم له به سابقا.

ويرتبط الأسلوب الإنشائي بالجانب العاطفي التأثيري، مما يضفي على النص الأدبي حركية وديناميكية. ويقسم البلاغيون الإنشاء إلى قسمين: الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي.

أ. الإنشاء الطلبي:

الإنشاء الطلبي "هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب ويكون خمسة أشياء: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني والنداء."[1]

- **أسلوب الأمر.**

أسلوب الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية، يقتضيه السياق في بعض تراكيبه "يقوم في تشكيل بنائه التركيبي إلى الاقتضاء إذ يقتضي المأمور والأمور به وهو صيغة يصح أن يطلب بها الأمر على سبيل الاستعلاء."[2]

وهذا ما جاء به البلاغيون، فقصدوا بالأمر طلب الحصول على الفعل على وجه الاستعلاء والالزام.

- **أمثلة:**
- **مثال1**: في قصيدة **في شقوة الإهداء.**[3]

على ساعديك إذا احتجت وقتا لأغفو

تمهل

- **مثال2**: في قصيدة **أنا عتمتني1.**[4]

وقل لي على أي جنب

- **مثال3**: في قصيدة **عتمة لدنية.**[5]

وكن لظاهري قوة السير المحادث للطريق

- **مثال4**: في قصيدة **للتو.**[6]

عديني وقولي غدا، بعده، أي شيء

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار ابن خلدون، (د-ط)، الاسكندرية، (د-ت)، ص-ص 62-63.

[2]- الاستربادي: شرح كافية ابن الحاجب، تر: أصيل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1989م، ص 128.

[3]- الديوان: ص 16.

[4]- الديوان: ص 75.

[5]- الديوان: ص 71.

[6]- الديوان: ص 45.

والملاحظ من أن الشاعرة استعملت الأمر في صيغة التسوية لتقارب الأمر والمأمور في الدرجة والرتبة، فالغرض من الأمر ليس حقيقيا وإنما هو التماس، فالشاعرة تلتمس من هذا المخاطب أن يفعل ما ترغب هي في تحقيقه.

- **أسلوب النهي.**

أسلوب النهي من الأساليب الإنشائية الطلبية، وكان سيبويه يعده نفيا للأمر يقول: "وتقول كل لحما أو خبزا أو تمرا كأنك تقول كل أحد هذه الأشياء، فهذا بمنزلة الذي قبله، وإن نفيت هذا قلت: لا تأكل خبزا أو لحما أو تمرا، كأنك قلت: لا تأكل شيئا من هذه الأشياء."[1]

وأيضا يقول: "هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهو المضارع مع لا الناهية."[2]

وهذا هو المعنى المباشر لبنية النهي، على الوجه الحقيقي لها.

- **أمثلة:**
- **مثال1**: في قصيدة **للتو**[3]

سيأتي خراجك

لا تمطري العاشقين رذاذا

- **مثال2**: في قصيدة **في شقوة الإهداء.**[4]

على ساعديك، إذ احتجت وقتا لأغفو

تمهل

لا تنفض الشرشف الكفني من الموت

ابق على نظرة في خلاياي

- **مثال3**: في قصيدة **أنا عتمتي2.**[5]

وتقرأ فاتحتي

لا تغطي أساي، أنا لا سواي

يكفنني شجر، حجر

ومناديل سود

---

[1]- سيبويه: الكتاب، ج3، ص 184.

[2]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 10.

[3]- الديوان: ص 45.

[4]- الديوان: ص 16.

[5]- الديوان: ص 86.

نلاحظ أن "لا" الناهية اقترنت بالفعل المضارع مرة وفقا لما يقتضيه السياق، إذ تقتضي التراكيب الدالة على النهي الخروج عن دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية متعددة يحددها السياق، وهذا ما أضفى على الأبيات إنشاء طلبيا رائعا، فمرة تبعه نهي فيه نصح.

أسلوب النهي حمل معنى التصبر فجاءت هذه الأساليب وفقا لما يقتضيه السياق والموقف الحالي، فقد كانت أساليب النهي قليلة البروز.

- **الاستفهام.**

الاستفهام أسلوب من الأساليب الاستفهامية الطلبية، أي طلب العلم شيئا ما يكون معلوما من قبل، وبين طلب الفهم بأداة معينة.

فيرى السكاكي أن الاستفهام "طلب حصول في ذهن والمطلوب حصوله في الذهن إما يكون حكما على شيء أو لا يكون، والأول وهو التصديق ثم انفكاكه من تصور الطرفين، والثاني هو التصور ولا يمتنع انفكاكه من التصديق ثم المحكوم به، إما أن يكون نفس الثبوت أو الانتفاء."[1]

وبذلك يكون الاستفهام استخبار عن شيء ما، إثباتا أو نفيا.

وللاستفهام أدوات خاصة يتحقق بها: فنجد الهمزة للتصور تارة وللتصديق تارة أخرى، وهل للتصديق فقط، وأدوات أخرى للتصور فقط مثل (متى، أين، أنى، كيف وأي...) ولكل منها دلالتها ومعناها وفق ما يقتضيه السياق والموقف، لذلك "تقتضي التراكيب استخدام أسلوب الاستفهام استخبارا بواسطة أحد المكونات الآتية: (الهمزة، هل، من، ما، كيف، كم، أي، أين، متى وأيان)."[2]

من خلال تتبعنا للديوان وجدنا أن الشاعرة وظفت أسلوب الاستفهام في مواضع كثيرة، وتنوعت أدواته، فتارة تستعمل اسم الاستفهام (متى) كما في قولها في قصيدة **بصيرة**:[3]

ضللت الكتابة:
إفريقيا تلك
سوداء مثل القلم
قارة للعبيد الأنيقين في نخبوية أسمائنا السلطوية
نحن ولا شيء غير
أنيقون حد العدم
فمتى تنتقم؟

---

[1]- السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة حلبي، ط2، القاهرة، 1990م، ص 303.
[2]- سيبويه: الكتاب، ج2، ص-ص 128-129.
[3]- الديوان: ص 27.

وتارة تستعمل الأداة كيف كما في قولها في قصيدة **في شقوة الإهداء**:[1]

كنت خبأت في خلدي

آه يا سيدي

نصف قامتهم

كيف أدنو؟

إليهم

وتارة تستعمل الأداة هل كما في قولها في قصيدة **جناية**:[2]

مثل موسيقى الخرير على الحري

وليس غير سؤال هادلة بصوتك

أو بصمتك

هل بكت، غنت؟

ووحدك تعرف

وتارة تستعمل الأداة أي كما في قولها في قصيدة **عتمتي1**:[3]

وقل لي: على أي جنب؟

على أي جنب... ينام المحبون

حتى أقوم من الليل في قبلة من ظلالك!

والاستفهام كغيره من الأساليب الإنشائية في صورته الحقيقية والمجازية، تلجأ إليها الشاعرة لتكون فضاء رحبا للشحنات العاطفية التي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل بعيدا عن حقيقة العام، وصدق الرأي، فتترجم رؤاها وتحرك مخيلة المتلقي، وذلك لما تمتلكها من أساليبها المجازية الخاصة من طاقات تعبيرية تمنح الشاعرة القدرة على رسم الصورة الفنية بلغة شعرية حالمة.

- ولقد دل استفهام "هل" في النموذج الأول على الشرط ولذلك جاء الاستفهام دالا على الزمن، أما الاستفهام "هل" و"كيف" في الأبيات التي ذكرتها فهي دلت على الانكار والنفي والاستفهام، أي دلت على التفسير والحيرة. **التمني**.

التمني من أقسام الإنشاء الطلبي، وهو طلب أمر مرغوب فيه لكن لا يرجى حصوله لأنه مستحيل، أو ممكن لكن لا يطمع في نيله كقوله تعالى: ﴿ فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴾ القصص: 79.

---

[1]- الديوان: ص 16.

[2]- الديوان: ص 24.

[3]- الديوان: ص 75.

وللتمني أداة واحدة أصلية وهي ليت وقد تنوب عنها أدوات أخرى قصد إفادة التمني وهي: هل، لو، لعل.

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: في قصيدة **أنا عتمتي1**:[1]

إذا ما صعدت إلى ربوة من سرابك

هل بت أغرق في لجة من زلالك

➢ **مثال2**: في قصيدة **جارتي الطيبة**:[2]

لو أن في نبوءة منك اهتديت إلى قميصي

غير أن العمى،

ولك الطريق

➢ **مثال3**: في قصيدة **المثيل**:[3]

لو أنني كشفت صبح جبينها **** شمسا لصار الكون محض لباسي

التمني هنا جاء بنسبة قليلة، فقد جاء في موضع الأداة "هل" و "لو" فالتمني الذي أوردته الشاعرة مستحيل غير ممكن حصوله.

➢ **النداء.**

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية، "وأصل النداء تنبيه المدعو ليقبل عليك."[4]

ويعرف النداء بأنه: "التصويت بالمنادى لإقباله عليك، أو تنبيه وحمله على الالتفات بإحدى حروف النداء."[5]

ويقول سيبويه في النداء: "اعلم أن النداء كل اسم مضاف فيه، فهو نصبي وضمار للفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفع وهو في موضع اسم منصوب."[6]

ولم يكن هذا الإقبال إلا بحروف وأدوات خاصة، فـ "للنداء أدوات تستعمل للنداء القريب كالهمزة وأي وباقي الأدوات تستعمل للنداء البعيد وهي: يا، أيا، هيا، أو...الخ."[1]

---

[1]- الديوان: ص 75.

[2]- الديوان: ص 51.

[3]- الديوان: ص 35.

[4]- ابن السراج: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، (د-ط)، بيروت، 1985م، ص 329.

[5]- هادي نهر: التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، (د-ط)، عمان –الأردن-، 2004م، ص 245.

[6]- سيبويه: الكتاب، ج2، ص 182.

فالنداء إذا أحد الأساليب الطلبية التي تعتمد في طلبها على أدوات خاصة، وهذه الأخيرة قد تحذف في مواضع يجوز فيها الحذف أو لأسباب أخرى، والجملة الندائية كما هو معلوم تتكون من حرف النداء والمنادى وبعض الإضافات إن وجدت، "فالجملة الندائية تضفي على التركيب شحنة هامة، فتوجه إلى السامع والمتكلم وهو جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية وبنية مضمرة خبرية."[2]

وتعكس عموما مدى علاقة الشاعر بالآخر (المنادى)، وهو الذي يتوجه إليه بالخطاب، فهذه العلاقة تنعكس على هذا الخطاب الشعري وتترجم من خلاله اللغة لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقة.

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: في قصيدتها **حرج إضافي**[3]

يا غوث يا الله، بي حرج من الكلمات

➢ **مثال2**: في القصيدة نفسها

يا نور أظلم بي اليقين

➢ **مثال3**: في قصيدة في **شقوة الإهداء**[4]

يا سيدي

➢ **مثال4**: في قصيدة **للتو**[5]

يا وطني

➢ **مثال5**: في قصيدة **الباص**[6]

يا باص محطة غيمك ثم هطلت

من خلال تقصينا لأساليب النداء في هذه المدونة لاحظنا أن أدوات النداء منعدمة إلا أداة واحدة وهي "يا" فقد جاءت هذه الأداة بشكل لافت للنظر وجلب انتباه القارئ في حين غابت أدوات النداء الأخرى.

وأما المنادى فقد تنوع، فالشاعرة توجه النداء تارة لمنادى حقيقي (يا سيدي) وتارة تنادي الجماد (يا نور أظلم) و (يا وطني).

لقد وظفت الشاعرة إيمان عبد الهادي الأساليب الإنشائية الطلبية وتنوع استعمالها لها من خلال توظيف: أسلوب الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء.

---

[1]- عبد الفتاح عثمان: دراسات في علم البيان والبديع، مكتبة السياب، (د-ط)، (د-ب)، 1983م، ص-ص 106-107.

[2]- حفيظة أرسلان شابسوغ: الجملة الخبرية الطلبية تركيبا ودلالة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2005م، ص 248.

[3]- الديوان: ص 10.

[4]- الديوان: ص 16.

[5]- الديوان: ص 45.

[6]- الديوان: ص 62.

مما جعل هذه الأساليب تولد معاني ودلالات إضافية ساهمت في نقل اللغة من وظيفتها النفعية إلى الإبداع.

ب. الإنشاء غير الطلبي.

الإنشاء غير الطلبي هو: "ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب."[1]

وله صيغ كثيرة منها: التعجب.

ومن أساليبه التي اتكأت عليها الشاعرة في ديوانها هذا:

- **التعجب.**

وهو شعور داخلي يعبر عن الدهشة والاستغراب لدى الإنسان، حيث يستعظم أمرا نادرا –سلبا أو إيجابا–أو صفة في شيء ما قد خفي سببها، وجاء في لسان العرب في مادة (عجب) التعجب: أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله.[2]

أما اللغويون فيعرفون التعجب بأنه: "شعور داخلي تنفعل به النفس، حيث تستعظم أمرا نادرا، أو لا مثيل له مجهول الحقيقة أو خفي السبب."[3]

- **أمثلة:**

- **مثال1**: في قصيدة **في شقوة الإهداء**[4]

من أنا في كل هذا التجلي؟
محض ظل
وفي القصيدة نفسها:
تحري قميصي
أفيضي على ياقة العطر زرا إضافية
يا لزر إضافية سوف تهتك في ياقة العطر
ذيل الرياح

- **مثال2**: في قصيدة **للتو**[5]

---

[1]– سيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 62.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مج15، دار صادر، ط3، بيروت –لبنان–1994، 582/2 (عجب)

[3]– عباس حسن: النحو الوافي، ج3، دار المعارف، ط3، (د–ت)، مصر، ص339.

[4]– الديوان: ص 16.

[5]– الديوان: ص 45.

سأمطر أنى أشاء وأفنى

تقولين: أنى أشاء وأفنى

- **مثال3**: في قصيدة **الباص**[1]

وقد يتعلق ذئب بنبوءة فكرتها

وهو الفكرة

سبحان الله

والفكرة متوحشة

وبناء على ما تقدم من دراسة لهذه الأساليب الإنشائية، تتضح لنا قدرة الشاعرة الفنانة في استخدامها لأنساقها التعبيرية التي تلقي بتأثيرها على مدركات المتلقي، فتحدث حيوية لديه وهذا ما جعل هذه الأدوات والأساليب الإنشائية تولد معاني ودلالات إضافية تنقل اللغة من وظيفتها النفعية إلى وظيفة الإبداع بانحرافها عن موضوعاتها الأصلية –وهذا الانحراف–في الديوان لا يكمن في العدول عن المعيار والقاعدة النحوية كانت أم بلاغية بل في قدرة الشاعرة الحاذقة على تطويع استخدام هذه الأساليب لتترجم أحاسيسها ورؤاها وفق معايشتها للأحداث.

وعدول هذه الأساليب الإنشائية عما وضعت له أصلا، يكشف عن قصد الشاعرة في إشراك المتلقي بصورة فعلية في إنتاج الدلالة من خلال إحداث حركة ذهنية نشطة لديها عندما تكسر الشاعر أفق توقع المتلقي لتلك الانحرافات الأسلوبية.

ج. الروابط:

تحتاج الجمل في اللغة العربية عند تكوينها والوصل بينها إلى روابط حتى يكون التعبير عن الجملة صحيحة، فلهذا تستخدم أدوات الربط لتوازن بين الجمل أو الفقرات، أو عند الدخول إلى فكرة أو موضوع جديد، أو لتعليل وجهة نظر ما وتوضيحها، أو عند المقارنة بين شيئين والاختيار بينهما، وغيرهما من المهام الأخرى التي تستوجب الاستعانة بأدوات الربط.

وهناك الكثير من أدوات الربط تختلف باختلاف معانيها ووضعها في الجملة.

- **حروف الجر**.

تعتبر حروف الجر من أهم الحروف التي ساهمت في اتساق وانسجام النصوص، وكيف لا وهي تحقق ترابط فقراتها ومفاضلتها، ولها معان أصلية وأخرى فرعية تستمد من السياق الذي وضعت فيه، وحروف الجر مبنية

[1] – الديوان، ص 62.

دائما أي لها (حركة واحدة) لا يتغير موقعها في الجملة، وحروف الجر حسب ما ذكر ابن مالك[1] في ألفيته واحد وعشرون حرفا مجموعة في البيتين التاليين: (ماعدا حرف لولا فيعد نادرا).

هاك حروف الجـــر وهي: من، إلى حتى، خلا، حاشا، عدا، في، عن، على
مذ، منذ، رُبَّ، اللام، كي، واو، وتا والكـــاف، والبـــاء، ولعـــل، ومـتى

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: في قصيدة **حرج إضافي**[2]

يا غوث يا الله، **بي** حرج **من** كلمات
في القصيدة نفسها
أهش بالصبر الجميل **على** تراتيلي وحبي

➢ **مثال2**: في قصيدة **غراب صوفي**[3]

عن خنجر **في** ذهول

➢ **مثال3**: في قصيدة **جناية**[4]

لي ثياب الشوك **في** برد اليقين

➢ **مثال4**: في قصيدة **بصيرة**[5]

ويروي، وأنت تجف كحبل غسيل

أوردت الشاعرة في قصائدها العديد من حروف الجر، ذكرتها بصيغ متعددة، مثل حرف (في) استخدمته لبيان المكان ويدل أيضا على الاستعلاء أيضا، أما الحرف (من) فقد استخدم لبيان السبب.

➢ **حروف العطف**.

لحروف العطف تأثير بلاغي يضفي على النصوص تماسكا في الفقرات، وخطابات النصوص سواء شعرية أم نثرية، فحرف الواو مثلا "يفيد المصاحبة والملازمة ولا يدل على الترتيب الزمني بين المتعاطفين على أن المتقدم أشرف من المتأخر."[6]

- **أمثلة:**

---

[1]- ابن مالك: ألفية ابن مالك في النحو والتصريف، تح: سليمان العيوني، مكتبة المناهج (د-ط)، الرياض، (د-ت)، ص 51.
[2]- الديوان: ص 10.
[3]- الديوان: ص 22.
[4]- الديوان: ص 03.
[5]- الديوان: ص 27.
[6]- حمبلي: الجديد في الأدب، دار شريفة للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1994م، ص70.

- **مثال1**: في قصيدة **جارتي الطيبة**[1]

أو ربما كله

- **مثال2**: في قصيدة **فتنة**[2]

ثم ننشر ما في الرياح

- **مثال3**: في قصيدة **الباص**[3]

وقطيع الأفكار ذئابا من حدسي

- **مثال4**: في قصيدة **ألم يقل المتصوف**[4]

فقرب حجاب، **و**نأي تجل أمام التجلي

جاءت حروف العطف بنسبة قليلة إلا حرف "الواو" فكان أكثر استعمالا.

جاء الحرف "ثم" الذي يستعمل للترتيب مع التراخي، وحرف "الواو" الذي يستعمل للمشاركة، أما حرف "الفاء" الذي يستعمل للترتيب مع التعقيب وحرف "أو" الذي يستخدم للاختيار.

3. الأسلوبية الدلالية:

إذا كان علم التركيب هو ذلك الجزء من علم اللغة الذي يعنى بدراسة العلاقات بين العلامات بعضها ببعض، فإن علم الدلالة هو دراسة العلاقات بين العلامات التواصلية والمفاهيم التي تشير إليها، أو هو دراسة العلاقة بين الدال والمدلول، "فعملية الكلام لها جانبان، أحدهما مادي وهو الأصوات المنطوقة والآخر عقلي (المعنى) وهو المقصود، على هذا يجب أن يصير التحليل اللغوي في خطين متوازيين."[5]

لقد عرف علم الدلالة تعريفات عديدة منه ما ذكره أحمد مختار عمر: "بأنه دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى."[6]

يعد ميشال بريال Michel Bréal "بين من استعمل مصطلح الدلالة وذلك في كتابه Essaide Sémantiques في سنة 1897، ثم توسع استعماله في فرنسا وفي البلاد الناطقة بالإنجليزية."[1]

---

[1]- الديوان: ص 35

[2]- الديوان: ص 55.

[3]- الديوان: 62.

[4]- الديوان: ص 72.

[5]- استيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، (د-ت)، ص 37.

[6]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998م، ص 11.

ولمحاورة قصائد ديوان "فليكن" لإيمان عبد الهادي، سنقف عند أهم المكونات الدلالية كالصورة الشعرية والتناص والانزياح.

1.3. الصورة الشعرية:

إن الاهتمام بالصورة أصيل في النظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله، ولذلك أدرك النقاد والأدباء مكانة الصورة فيه، فالعمل الأدبي يعتمد الصورة أساسا في تقديم المعاني والانتقال بها من الرحلة العادية إلى المرحلة التأثيرية الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة.

يقول ساسين عساف: "عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيا الصورة."[2]

وإذا كانت اللغة الشعرية تمثل إحدى المقومات الرئيسية للعمل الأدبي، فإن الصورة لا تقل أهمية عن ذلك، فهي تمثل بالدرجة الأولى الدعامة القوية واللبنة الأساسية لأي عمل إبداعي وفني، وتعد إحدى العناصر التي يتألف منها العمل، يقول داي لويس: "قاعدة حياة الشعر ومحك رئيسي للشاعر ومناط تألقه."[3]

ويفسر مصطفى ناصف عملية التصوير لدى الشاعر فيرى أنه، "يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة وبين الطبيعة من جهة أخرى، فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كله حيا إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء، والصورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام وحين يتسع خيال الشاعر فيشمل كامل الموجودات."[4]

حاولنا في فصلنا هذا أن نتطرق إلى أدوات الصورة الشعرية وهي التشبيه والاستعارة.

أ. التشبيه:

التشبيه من أنماط التصوير المستعملة في الشعر العربي، وهو من الصور التي ترتكز على الخيال، فيجمع بين الأشياء بعلاقة أساسها المشابهة بأشكال وأدوات مختلفة، فالشاعر ليس ككل الناس فله نظرته وإحساسه، يستدعي منه الموقف أو يجعله "أكبر أحيانا، وبلون آخر أحيانا."[5]

---

[1]- عمار الشلواي: الحقول الدلالية في درعيات أبي العلاء المعري (رسالة دكتوراه) إشراف: الدكتور عبد الله بوخلخال، مخطوطة جامعة باتنة، 2004-2005م، ص 21.

[2]- ساسين عساف: الصورة الشعرية، دار مارون عبود، (د-ط) بيروت، 1984م، ص 60.

[3]- زاكية خليفة مسعود: الصورة الشعرية في شعر ابن المعتز، دار الكتاب الوطني، ط1، بنغازي، 1999م، ص 07.

[4]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، القاهرة، 1995م، ص 07.

[5]- فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، ط2، لبنان، 1996م، ص 71.

والتشبيه" صفة الشيء بما قاربه وما شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قوله: (خد كالورد)، إمنا أرادوا حمرة أوراق الورد طراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة قائمة."[1]

وهو كذلك "تشبيه الشيء بالشيء لحصول اشتراك صفة المشبه به في المشبه، ويشترط أن يكون من أهم وأظهر صفاته وألصقها به."[2]

ويقوم التشبيه على أربعة عناصر: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه ووجه الشبه.

وظفت الشاعرة هذه الخاصية البيانية المعتمدة على "الكاف".

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **للتو**.[3]

وتشرق شمس علينا
تغيب عن الآخرين
كأنك لا تعبئين
مكورة مثل نص الغواية في صفحة الأرض
ملهمة الجاذبية
كتفاحة ذهبية

المشبه (الشمس) المشبه به (تفاحة ذهبية) أداة التشبيه (الكاف) وجه الشبه (شدة صفرتها ولمعانها وروعتها).

➢ **مثال2**: قصيدة **أنا عتمتي1**.[4]

وصبحك هذا –الذي لا يطل–
كجوهرة في البعيد
كجوهرة في يقين سؤالك

المشبه (الصبح) المشبه به (الجوهرة) أداة التشبيه (الكاف) وجه الشبه (الصعوبة في الحصول عليها).

➢ **مثال3**: قصيدة **الباص**.[5]

ينزل رجل في منتصف العشرين

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة السعادة، ط2، مصر، 1963م، ص 286.

[2]– محمد علي الجرجاني: الإشارات والتشبيهات، تق: عبد القادر حسين، دار النهضة مصر للنشر، (د–ط)، القاهرة، 1963م، ص 111.

[3]– الديوان: ص 45.

[4]– الديوان: ص 75.

[5]– الديوان: ص 62.

وسيم ونحيل جدا ومضاء كالفضة

المشبه (رجل) المشبه به (الفضة) أداة التشبيه (الكاف) وجه الشبه (الإضاءة وحسن الجمال).

- **مثال4**: قصيدة **أنا عتمتي2**.[1]

القلب ريح على فلق

تشبيه بليغ فهنا ساوت الشاعرة بين المشبه (القلب) والمشبه به (الريح) وحذفت الأداة ووجه الشبه.

- **مثال5**: قصيدة **تركت الحصان وحيدا**.[2]

ربما جائعا والقصيدة لقمته السائغة

تشبيه بليغ حيث ساوت الشاعرة بين المشبه (القصيدة) والمشبه به (اللقمة) وحذفت الأداة ووجه الشبه، أزالت الحواجز بين الركنين (المشبه والمشبه به) واستطاعت أن تعطي متعة فنية في البيت عندما أدت هذه الصورة وظيفتها ووظيفة التوضيح، التنميق والترتيب.

وهكذا تتوضح بعض صور التشبيه عند إيمان عبد الهادي، إذ بدت بسيطة حسية فحذفت بعض أدواتها أحيانا حتى تزيح الفواصل بين المشبه والمشبه به وتخرج من الإيحاء إلى التلميح والمبالغة في الوصف قصد هز خيال المتلقي وتحقيق الفائدة والمتعة.

ب. الاستعارة:

شغل البحث في الاستعارة منذ القدم مجالا واسعا من الكتابات البلاغية والنقدية، فالاستعارة عند السكاكي هي: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به آخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به."[3]

ويقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز): "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغير المشبه وتجربه عليه."[4]

فواضح من هذا التعريف أن الاستعارة تعتمد التشبيه في بنائها، وهي تتميز بالإيجاز وتعطي الكثير من المعاني بقليل من اللفظ.

وإذا كانت الاستعارة تتميز بالإيجاز فإنها كذلك تتميز بالتكثيف إذ: "تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تنتج من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق."[1]

---

[1]- الديوان: ص 86.

[2]- الديوان: ص 57.

[3]- السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط2، القاهرة، 1990م، ص 58.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني: تح: ياسين اليوبي، المكتبة المصرية، ط1، (د-ب)، 2002م، ص 20.

إذن فهي تشبيه مختصر ولكن أبلغ منه حذف أحد ركنيه ووجه الشبه وأدواته.

وأركانها: مستعار منه (مشبه به) مستعار له (مشبه)، ومستعار هو اللفظ المنقول.

وتوظيف الاستعارة في الشعر قصد إناء الصورة الإحيائية لأن النص كلما "ابتعد عن منطقة الحقيقة كانت بلاغة الاستعارة أشد وأقوى في التأثير على المتلقي، فهي رائدة الفن البياني، وفضاء الشعراء معها تنطق الجمادات، وتتحرك الطبيعة الصامتة."[2]

وزينت الاستعارة ثنايا الديوان.

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **أنا عتمتي2**.[3]

كم أذن الموت فيَّ

هلمي إلى حجرتي يا صغيرة

شبهت الشاعرة الموت بالمؤذن وحذفت المشبه به وتركت القرينة الدالة عليه (أذن) على سبيل الاستعارة المكنية.

➢ **مثال2**: في القصيدة نفسها.

ذات الخمار تشيح

وتلبس وجهي قتيلا

شبهت الشاعرة الوجه بالملابس وحذفت المشبه به وتركت القرينة الدالة عليه (تلبس) على سبيل الاستعارة المكنية.

➢ **مثال3**: في القصيدة نفسها.

يكفنني شجر حجر

شبهت الشاعرة الشجر بالكفن وحذفت المشبه به وتركت القرينة الدالة عليه (يكفنني) على سبيل الاستعارة المكنية.

➢ **مثال4**: قصيدة **فتنة**.[4]

نحفظ أسماءنا

ثم ننشرها في الرياح

---

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 257.

[2]- عبد القاهر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان –الأردن–، 2002م، ص-ص 450-455.

[3]- الديوان: ص 86.

[4]- الديوان: ص 55.

شبهت الشاعرة الأسماء بالملابس وحذفت المشبه به وتركت القرينة الدالة عليه (ننشر) على سبيل الاستعارة المكنية.

- **مثال4**: قصيدة **تركت الحصان وحيدا**.[1]

والقصيدة

تمشي إلى غيبها

شبهت الشاعرة القصيدة بالإنسان وحذفت المشبه به وتركت القرينة الدالة عليه (تمشي) على سبيل الاستعارة المكنية.

لقد استطاعت الشاعرة بهذا التنشيط الأسلوبي لفن الاستعارة أن تعبر عن ثقافتها الكبيرة على جميع الأصعدة إذ كانت استعاراتها شديدة التماسك والالتحام، فما إن تمر عليك استعارة حتى تتخيل صورة بديعية متماسكة تسمو إلى نهاية المرتقى في سحر البيان، بعيدة كل البعد عن التكلف والصنعة الشعرية.

ويتضح مما سبق أن الصورة الشعرية هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها في ذاتها تعد انعكاسا مكثفا لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة، كما أنها تدل على أشياء غير مرئية موجودة في وجدان الشاعرة وترسخت عبر المسيرة الحياتية، وهنا يتدخل اللاوعي لدى الشاعرة في تشكيل الصور بحذف أو إضافة ما تراه ملائما لإخراجها صورا لها خصوصياتها الناجمة عن الحالة الانفعالية للشاعرة.

2.3. التناص:

اتخذت القصيدة المعاصرة آليات جديدة دفعت النقاد إلى تحليل بنيتها السطحية والعميقة، وفق مناهج نقدية مختلفة، كل نظر إلى هذه التقنيات المستحدثة برؤى مختلفة ومفاهيم متعددة، ومن بين الآليات الجديدة التي صورت لنا هذا التطور في بنية القصيدة، نجد آلية التناص.

وتعود جذور هذا المصطلح إلى ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) في دراسته "الخطاب في النص الروائي عن دوستوفيسكي الذي أوقف تعريف هذا المصطلح على تعانق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار بينها، حيث لاحظ وجود تداخلات بين الثقافات في النص الروائي، وأنه لا يحوي صوت المؤلف فحسب... ولهذا انقلبت الرواية إلى ميدان التلقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة حيث تصبح الأسلوبية متولدة عن تفاعل عدد من النصوص."[2]

---

[1]- الديوان: ص 57.

[2]- حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، م10، ج40، جدة، جوان 2001م، ص-ص 65-66.

ثم ظهر هذا المصطلح عند جوليا كرستيفا (Julia Kristeva) التي "اعترفت بأن كل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى."[1]

ثم تلقف العديد من النقاد هذا المصطلح النص مثل: تودوروف، جيرار جينيت وريفاتير.

أما في تراث العرب فقد تنبه القدامى إلى معاني الشعر عند بعض الشعراء تشترك مع شعراء آخرين فعدوا ذلك من باب السرقات الأدبية، التضمين والانتحال.

وانتقلت هذه التقنية التي أضحت أكثر الوسائل الفنية لدى الشاعر إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، فلم تتحدد بتعريف واضح ودقيق لعدد دلالاتها، ومفاهيمها، منها:

- التناصية: عند وائل البركات، محمد خير البقاعي وعبد الملك مرتاض.
- النصوصية: عند بسام بركة.
- تداخل النصوص (التضمين): عند جابر عصفور.
- التداخل النصي: عند سامي سويدان وشكري المبخوت.
- مداخلة نصوصية: عند عبد الله الغذامي.
- النصية: عند عبد العزيز حمودة.
- التناصصية: عند سليمان عشراتي.
- التأدب والتكاتب: عند عبد الملك مرتاض.
- التناسخ النصي: عند يوسف وغليسي.
- تقاطعات النصوص: عز الدين المناصرة.

ولخص محمد مفتاح تعريفه للتناص بقوله: "هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفية مختلفة."[2]

فقراءة هذه التعريفات تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن التناص عبارة عن قراءة لنصوص سابقة، وتأويل لهذه النصوص وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة، على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له.

وأثناء دراستنا للتناص في ديوان "فليكن" يتبين أن الشاعرة استحضرت ثلاثة أشكال من التناص وهي:

- التناص الديني.

[1]- محمد عزام: نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، 2000، ص09.

[2]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985م. ص 121.

- ❖ التناص الأدبي.
- ❖ التناص التاريخي.

➢ **التناص الديني:**

يقصد بالتناص الديني أن يستحضر الشاعر بعض المعاني والقصص الدينية ويجعلها في سياق نصه الشعري، وهدفه في ذلك رؤية فكرية للموضوع الذي يريده الشاعر، مما يزيد النص ثراء وقوة وترابطا، ويعزز الفكرة التي يطرحها ضمن سياق قصائد ومعتقدات فكرية وفنية.

وهذا ما يشير إليه علي عشري زايد بقوله: "ليس غريبا أيضا أن يكون الموروث الديني مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها الشعراء المعاصرون، واستخدموا فيها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن بعض الجوانب من تجاربهم الخاصة."[1]

ومن خلال قراءتنا لنصوص الشاعرة يتبين لنا أن القرآن الكريم يعد من المصادر الأساسية لمعجمها الشعري، وعليه أصبحت هذه المادة اللغوية القرآنية تشكل مؤشرات دلالية وأسلوبية متميزة في شعرها.

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: في قصيدة **في شقوة الإهداء.**[2]

وفي البدء كنت كآدم

سميت أسماؤهم، فاستحالوا شهودا

بتأمل هذه الأبيات نتذكر الآية الكريمة، قال الله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ البقرة: الآية 31.

قال الله تعالى: ﴿ قَالَ يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾ البقرة: الآية 33.

➢ **مثال2: في قصيدة المثيل.**[3]

من حيث ما انتبذت يفاجئها المخاض، مسافة حبلى

فيحصل نخلها

---

[1]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، (د-ط) القاهرة –مصر-1997م، ص 76.

[2]- الديوان: ص 13.

[3]- الديوان: ص 35.

هذه الأبيات مقتبسة من سورة مريم، قال الله تعالى: ﴿ فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا ﴾ مريم: الآية: 22.

قال الله تعالى: ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا ﴾ الآية: 23.

- **مثال3**: قصيدة **جارتي الطيبة**.[1]

كنت كممر قد ظننت الرتاج

كثير من الظن إثم

هذه الأبيات مقتبسة من سورة الحجرات، قال الله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَبْ بَعْضُكُمْ بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ ﴾ الحجرات: الآية 12.

في القصيدة نفسها تقول الشاعرة:

لو أن في نبوءة منك اهتديت إلى قميصي

غير أن للعمر

هذه الأبيات مقتبسة من سورة يوسف، قال الله تعالى: ﴿ اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ ﴾ يوسف: الآية: 93.

- **مثال4**: **قصيدة أنا عتمتي1**.[2]

فألقي رحالك هذا صواع العزيز

وضعت أنا سرة في رحالك

وأرهقني أن تعود إلي

هذه الأبيات مقتبسة من سورة يوسف، قال الله تعالى: ﴿ وَقَالَ لِفِتْيَانِهِ اجْعَلُوا بِضَاعَتَهُمْ فِي رِحَالِهِمْ لَعَلَّهُمْ يَعْرِفُونَهَا إِذَا انْقَلَبُوا إِلَى أَهْلِهِمْ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ ﴾ يوسف: الآية: 62.

قال الله تعالى: يوسف: ﴿ قَالُوا نَفْقِدُ صُوَاعَ الْمَلِكِ وَلِمَنْ جَاءَ بِهِ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ ﴾ الآية: 72.

- **مثال5**: قصيدة **أنا عتمتي2**.[3]

لقد صار قلبي-ولم ألق في اليم حبي-

---

[1]- الديوان: ص 51.

[2]- الديوان: ص 75.

[3]- الديوان: ص 86.

هذا البيت مقتبس من سورة طه، قال الله تعالى: ﴿ أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي ﴾ طه: الآية: 39.

في القصيدة نفسها تقول الشاعرة:

أتى رجل من أقاصي المدينة يسعى

وقال لقلبي اتبعني

هذه الأبيات مقتبسة من سورة يس، قال الله تعالى: ﴿ وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ﴾ يس: الآية: 20.

في القصيدة نفسها تقول الشاعرة:

ولكن أضل إلى قبس

هذا البيت مقتبس من سورة النمل، قال الله تعالى:﴿ إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴾ النمل: الآية: 07.

في القصيدة نفسها تقول الشاعرة:

وأخلع نعلي

هذا البيت مقتبس من سورة طه، قال الله تعالى: ﴿ إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾ طه: الآية: 12.

- **مثال6**: قصيدة **أنا عتمتي1**.[1]

فانتشلني إلى جبل الروح

كيف سآوي، ولا عاصم اليوم

من أمر آلك

إذا ما صعدت إلى ربوة من سرابك

هل بت أغرق في لجة من زلالك

هذه الأبيات مقتبسة من سورة هود، قال الله تعالى: هود: ﴿ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ﴾ الأية:43.

نلاحظ أن للقرآن الكريم حضورا بارزا في شعر إيمان عبد الهادي، فقد استلهمت الشاعرة عددا من الايحاءات التي عبرت فيها عن تجاربها ومعتقداتها الدينية، ولا شك أن آيات القرآن الكريم بأسلوبها الراقي قد وهبت شعر إيمان عبد الهادي الكثير من التألق، وجعلت تجربتها الشعرية ثرية ومتجددة.

[1] – الديوان: ص 75.

وقد نجحت الشاعرة في هذه البلاغة التناصية، عندما أحسنت توظيف النصوص وأساليبها الموحية ومراد ذلك إحداث شعرية أصلية كي ينزل الفعل الشعري منزلة لائقة حسنة، واستطاعت بهذا التفاعل أن تثري مضمون النص.

- **التناص الأدبي:**

ويقصد به تداخل مجموعة من النصوص الأدبية شعرا أو نثرا مع نص القصيدة، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، وقد أطلق بعض البلاغيين تسمية التناص في النص الأدبي بالتضمين، مثلما سموا التناص الديني بالاقتباس.

ومن صور التضمين أو التناصية مع النص الأدبي، قول الشاعرة:

- **مثال1**: قصيدة **غراب صوفي**.[1]

إلى الموت
كل الرجال الذين تجسدهم في الحلول
لقلبي الملول
ثلاثين حولا لا أب يسأم

هذه الأبيات متضمنة من معلقة زهير بن أبي سلمى

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا يسأم[2]

لقد ضمنت الشاعرة في قصيدتها بيتا من قصيدة زهير بن أبي سلمى، وهنا تبرز فكرة التواصل والحوار بين النصوص من خلال هذه المعلقة، وهو تداخل نصي كما يرى جيرار جينيت يسمو ويعلو بفضل هذا التواجد اللغوي الحسي، إذ تدرك إيمان عبد الهادي قيمة النص المرجعي وأهميته في الإبلاغ والتبليغ.

- **مثال2**: قصيدة **جناية**.[3]

هذا جناه أبي يقول أبو العلاء
وتركت كل قصيدتي تمضي لحتف الريح

هذه الأبيات متضمنة من قول أبي العلاء

هذا ما جناه علي أبي وما جنيت على أحد

---

[1] – الديوان: ص 22.

[2] – أديب محمد: معلقة زهير بن أبي سلمى في شرح المعلقات للزوزني (دراسة تحليلية سميوطيقية) بحث جامعي مقدم لاستيفاء شروط الاختبار النهائي للحصول على درجة سرجانا (S1) جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ص 27.

[3] – الديوان: ص 24.

وهو كلام مرجعي ضمنته إيمان عبد الهادي ليضفي إليها شحنة إضافية وإيحاء مثيرا وجماليا.

➢ **مثال3**: قصيدة **أنا عتمتي1**.[1]

جبن يسعى ويقعي

وبي صمم

هذه الأبيات متضمنة من قول أبي الطيب المتنبي

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلمـــــاتي من به صمم

وهو كلام مرجعي ضمنته إيمان عبد الهادي في شعرها ليضفي إليها بعدا فنيا وجماليا، بحيث يتميز النص الغائب أو المرجع بخصائص فنية، فكرية، بلاغية وأسلوبية. ويبدو أن شعرية القصيدة ازدادت بهذا التضمين حسنا ورونقا.

➢ **التناص التاريخي**:

هو نوع من أنواع توظيف المؤثرات التاريخية ولو بتلميح، ويكون اللفظ قليلا فيه دالا على معاني كثيرة.

فتوظيف إيمان عبد الهادي لهذا النوع من التراث يتطلب من صاحبه اطلاعا واسعا عليه، وتمكننا كبيرا بفنون اللغة الشاعرة، حيث تستطيع إعادة ما أخذته بشكل طبيعي في متن قصيدتها.

أما المتلقي فإنه لن ينتبه لهذا التوظيف إلا إذا كان مطلعا عليه من قبل هو الآخر، فيصادق على استعمالها الجديد، وبهذا تأتي جماليتها وشعريتها.

وقد استحضرت الشاعرة عددا من الشخصيات التاريخية، أهمها:

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **جناية**.[2]

وترى كأبعد من يمامة زرقاء

استدعت الشاعرة "زرقاء اليمامة"، وتروي العرب أخبارا مذهلة عن قوة إبصار زرقاء اليمامة، حيث كان بإمكان هذه الفتاة رؤية الأشياء من مسافة 50 كلم تقريبا، وتضرب بها العرب المثل في قوة بصرها حيث تقول، أبصر من زرقاء.

واليمامة اسمها، وزرقاء لأن عيونها كانت زرقاء ثم سميت مدينتها باليمامة تخليدا لذكراها.

➢ **مثال2**: قصيدة **ألم يقل المتصوف**.[1]

[1]- الديوان ص86.

[2]- الديوان: ص 24.

وأقرأ طوق الحمامة
وأني أحبك أوجع ما يمر ببالك

استحضرت الشاعرة كتاب "طوق الحمامة في الألفة والألاف" لابن حزم الأندلسي، حيث يتناول بنظرة فلسفية عميقة عاطفة الحب الإنسانية، قسمه إلى ثلاثين بابا، أسلوبه سردي تتنوع فيه الضمائر بين الحاضر والغائب والمتكلم، وفيه الوصف والحوار في نسق بديع يدفع الملل عن نفس القارئ.

➢ **مثال3:** قصيدة **أنا عتمتي1**.[2]

ولست من الساموراي
فقد علموا الحرب غيري

استدعت الشاعرة "الساموراي" وهو مصطلح مذكر يعني عضوا من أعضاء الفرق العسكرية اليابانية أو الصينية، سلاحهم المفضل الرمح المنحني مثل شفرة السيف الذي كان متميزا وخفيفا.

وظفت إيمان عبد الهادي بعض جوانب التراث العربي باستدعاء شخصيات تاريخية، ارتبطت بمواقف معينة حدثت في الماضي، واستمرت على مر العصور، ولا شك أن توظيفها هو إعادة لذلك الماضي بوجه جديد من خلال رؤية ذاتية شعرية جديدة تستوعبه، وتفككه ثم تصونه بأسلوب فني يجعله جزءا من نسيج النص الجديد عبق التاريخ وواقع الحاضر ورؤية المستقبل، ولا يفهم إلا من خلال هذه العناصر الثلاثة.

وقد ارتفعت الشاعرة ببعض تناصاتها بصورها المختلفة من اقتباس وتضمين وتلميح إلى مستوى الصورة الرامزة ليحدث نص جديد، فتداخل المراجع مع الفعل الشعري لدى الشاعرة هو الذي ساهم في إخصاب شعرية التناص وكثافتها، ويتضح من جانب آخر أن تناصية إيمان عبد الهادي سر ثرائها تعدد المراجع الدينية، الأدبية والتاريخية وقدرة الشاعرة على حسن اختيار هذه العناصر وتوظيفها.

3.3. الانزياح:

يعد الانزياح من الظواهر الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، وقد شرع الباحث في دراسته لأهميته في تحليل النصوص الأدبية.

ويعرف الانزياح بأنه: "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤية وصياغة وتركيبا."[3]

فمعنى الانزياح يدل على خروج الشعراء في كتاباتهم عن المألوف أو القياس، ولذلك أطلق على الشعر كله انزياحا عن اللغة المألوفة.

---

[1]- الديوان: ص 72.

[2]- الديوان: ص 75.

[3]- نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد العرب، (د-ط)، دمشق، 1995م، ص 92.

ولعل مفهوم الانزياح قد أكسب الدراسات الأسلوبية "ثراء في التحليل، إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبادئه، فتنكشف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف الكثير من التحليلات البلاغية العربية، فمن ذلك باب تضمين الحروف، أي استعمال بعضها مكان بعض."[1]

وقد عرف الانزياح في النقد الأدبي بتعابير عدة مثل: التجاوز، المخالفة، الانتهاك، التحريف، الازاحة الانكسار، المفارقة، الاختلاف، التغريب وفجوة التوتر.

في حين يرى جون كوهن "أن الانزياح الشعري هو الانحراف عن قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحا عشوائيا فالانزياح شرط مهم لكل شعر، فلا يخلو الشعر من الانزياح."[2]

والانزياح عنصر مهم للشعر والنثر، ولكنه في الشعر أوضح وأبين، لأن الشعر فن الانزياح الكامل عن التعبير العادي للغة، فلذلك يلعب الانزياح دوره وبعمق ويتسع قدما من حقل النثر إلى حقل الشعر.

ولذلك فإن الانزياح "لا يستمد منزلته ولا تصوره من وضعه في الخطاب الأصغر –النص–بل يستمد هذه المنزلة من خلال علاقة الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر –اللغة–وهو الأهم."[3]

ومن الجاليات الفنية التي نجدها في الانزياح أنه يعزى "عند أكثر الأسلوبيين إلى الدهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية."[4]

والانزياح هو "أسلوب جمالي خلاق يلتبس بالحدوس والصور، ويقتبس من اللعب ما يحصن به كفاءته الشعرية."[5]

وبهذا فإن وظيفة الانزياح في الشعر تكسبه أهمية بالغة، باعتبار أن الشعر انزياح عن النثر، أو عن تعبير الكلام النثري، فالانزياح في الشعر أوضح منه في النثر، وبهذا يكسب الانزياح لغة الشعر خصوصية وتميزا عن لغة النثر.

وسنعالج في هذا الديوان "الانزياح من خلال الأنماط الثلاثة المتعرف عليها وهي: الانزياح الإسنادي، الانزياح الدلالي والانزياح التركيبي.

➢ الانزياح الإسنادي:

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 164.

[2]– جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، (د–ط)، الدار البيضاء –المغرب–، 1986م، ص 192.

[3]– نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، ص 91.

[4]– مسعود بدوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، (د–ط)، إربد، الأردن، 2011م، ص 20.

[5]– خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، دراسة جمال العدول، دار اليازوري للنشر والتوزيع، ط1، عمان، –الأردن–2011م، ص 145.

تقسم الجملة في اللغة العربية إلى قسمين: الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) والجملة الفعلية (الفعل والفاعل) وفي البلاغة تعرف الجملة من خلال الإسناد: المسند والمسند إليه، وسندرسه في شعر إيمان عبد الهادي من خلال الإسناد الاسمي والاسناد الفعلي.

✓ **الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر)**

تتشكل بنية الجملة الاسمية من المبتدأ والخبر، فالمبتدأ مسند إليه والخبر مسند، وقد سميت الجملة الاسمية (بالاسمية) لأنها تبدأ باسم.

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **الرقصة**.[1]

قلبي سديم، ضباب البلاغة في رئتيه
وليس لديه
من الشعر إلا غبار السليقة
وقشر حداثتها
السنتور تحت المطر
والغجر
يا للخسارة
لم يعد هنالك غجر
يصعدون الجبل
والوتر
بعد خمس وعشرين، صار وحيد
ربما جائعا والقصيدة
لقمته السائغة

نلاحظ أن الشاعرة ابتعدت عن المألوف فقد أسندت السنتور (مبتدأ) إلى تحت المطر (شبه جملة) في محل رفع خبر، والسنتور يلائمها معجميا (النغم، الموسيقى، الفن والإيقاع) ولا يلائمها (تحت المطر) فالمطر لفصل الشتاء ولا يمكن أن ندرك بأن السنتور تحت المطر.

➢ **مثال2**: قصيدة **الباص**.[2]

تلك القشة

[1]- الديوان: ص 59.
[2]- الديوان: ص 62.

القشة ذات الرعشة

الرعشة في قدميه إذا ما حاول عشه

القشة من قسمت

وعلى قلق كالريح سيطلق وطنيه–جناحيه

القشة وطن أيضا

درع واق ضد البرد ولكن التحليق

رصاص

نلاحظ في قول الشاعرة (القشة من قصمت) أن المسند إليه (القشة) لا تتصاحب معجميا مع المسند (من قصمت) لأن الانشقاق ليس من خصائص القشة، بل من خصائص الكسر أو تلف الأشياء، وبذلك قد يتصاحب المسند إليه (القشة) مع كثير من الألفاظ المعجمية مثل (البيت، الوطن والعش).

فالشاعرة في قصيدتها تعيش حالة نفسية، فهي تعيش مرحلة الشوق والحنين، فكلمة القشة تدل على الوطن الذي هو درعها الواقي الذي يحميها من البرد والحر وهو البيت المؤنس والحامي لها.

➢ **مثال3**: قصيدة **أنا عتمتي1**.[1]

ولست أأول نصك، لست أأول نصي

فقد تاه ظبي على النص–في موعد الرقص

ظبي أنيق الأنوثة–في القالب الجص

قد تاه ظبي من النقص

في أحجيات اكتمالك

نلاحظ في قول الشاعرة (ظبي أنيق الأنوثة) أن هنا هناك انزياحا اسناديا فإن ما يناسب المسند إليه (ظبي) ليس (أنيق الأنوثة) فالظبي حيوان أما أنيق الأنوثة فلا يتوقف ذلك مع (ظبي) والمعنى الأول يقصد به المعنى الثاني، وهذا يعني أن الانزياح يقضي الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، يجعل الكلمة (الملول الأول) منافرة وذلك أنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي، والمنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام.

✓ **الجملة الفعلية وما يتبعها.**

تتركب الجملة الفعلية في الدرس النحوي من الفعل والفاعل كركنيين أساسين فالفعل مسند والفاعل مسند إليه.

ومن أنماط انزياح الإسناد الفعلي:

[1] – الديوان: ص 75.

➢ **مثال1**: قصيدة **جناية**.[1]

وتوحد الإيقاع فيك
رأيت وجهك مثل قافية
وصار رغيف حبسيك انثيال جداول
وطفقت تمشي
مثل موسيقى الخرير على الحرير

إن الانزياح يتمثل في المقطوعة السابقة في قول الشاعرة: (رأيت وجهك مثل قافية) فالمسند لا يتلاءم معجميا لا يتلاءم مع المسند إليه، ويتوافق مع المسند معجميا مع ألفاظ أخرى من فعل رأيت (أبصرت، نظرت) ورأيت فعل يدل على حاسة الرؤية بينما الوجه يمثل عضوا ملموسا، أما القافية فهي شيء معنوي، فهي تمثل منافرة بين المسند والمسند إليه

➢ **مثال2**: قصيدة **الحديقة فستانها**.[2]

يتمثل الانزياح في المقطوعة السابقة في قول الشاعرة إيمان عبد الهادي: (نام كثير من العشب عند أصابع أشجارها) فالمسند (نام) لا يتلاءم معجميا مع المسند إليه (العشب) ويمكن أن يتلاءم معجميا مع المسند قولنا مثلا نام (الطفل، الرجل، الناس...) ولعل الشاعرة أرادت أن تنام لكي ترتاح من الوجع والألم والحزن، فقد ترى في النوم الراحة.

➢ **الانزياح الدلالي**:

اعتنى النقد الحديث بالصورة الشعرية في جانبها التطبيقي، لأنها تعتبر معيارا من معايير الفن وشعرية الشعر، وقد اهتموا بالصورة تحت ما يسمى بالانزياح الاسنادي الدلالي، ويعتبرون الانزياح الدلالي بابا من أبواب الاستعارة والتشبيه.

ويعد جون كوهن الدلالة "مجموعة من التأليفات المتحققة لكلمة ما."[3]

ومن أمثلة الانزياح الدلالي قول الشاعرة إيمان عبد الهادي:

➢ **مثال1**: قصيدة **الحديقة فستانها**.[4]

الصعود يفر إلى نبتة متسلقة في الصلاة

---

[1]- الديوان: ص 24.
[2]- الديوان: ص 40.
[3]- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 106.
[4]- الديوان: ص 40.

فضاء متاحا
تعلق خيط المناجاة في قطن غيمة قلبي
وحين نزعت الكلاليب
بللني الانتظار بغير شتاء
على رسله قانطا–ذلك الانتظار–
على رسله
وعلى رسله مؤمنا

نلاحظ في المقطوعة السابقة أن المسند إليه (بللني) لا يتوافق مع المسند (الانتظار) فبللني فعل يدل على (المطر، الماء، السقوط والنزول) أما الانتظار فهو عنصر معنوي، وكأن الشاعرة تخبرنا أنه ليس من السهل الانتظار فكثرة الانتظار تقتل حرارة الشيء واللهفة عليه، فتضمحل وتموت مع مرور الوقت.

✓ **الانزياح في الإضافة:**

ترتبط الإضافة بالمضاف إليه، حيث يتمم المضاف إليه معنى المضاف، وتنقسم الإضافة إلى قسمين:

❖ **القسم الأول**: الإضافة المعنوية (المحضة) وهي التي تكسب المضاف تعريفا أو تخصيصا.

❖ **القسم الثاني**: الإضافة اللفظية وهي التي لا تكسب المضاف لا تعريفا ولا تخصيصا.

أمثلة من الانزياح في الإضافة في قول الشاعرة:

➢ **مثال1**: قصيدة **تركت الحصان وحيدا**.[1]

الحصان قصي وأنت قصي
ولا يحرس البيت، لا بيت في عريك البدوي
ولا خيمة/ خيبة
سمرة الشمس تلفح قلبي
وتسطع في قلبك الذهبي

تمثل المقطوعة السابقة انزياحا إضافيا وذلك في قولها: (سمرة الشمس) فلفظة سمرة لا تتوافق معجميا مع لفظة الشمس (مضاف إليه) فالسمرة تكون في (الوجه، الإنسان) أما الشمس فتتناسب معها (النور، الضوء، الذهبي).

وفي قولها أيضا: (قلبك الذهبي) لفظة (قلبك) لا تتوافق معجميا مع لفظة الذهبي التي تتوافق معجميا مع (لون، ذهب، الشمس).

[1] – الديوان: ص 57.

✓ **الانزياح في الصفة (النعت):**

تطابق الصفة في الدرس النحوي (الموصوف) وبذلك تعد الصفة تابعة للموصوف، لمطابقتها الموصوف مطابقة تركيبة ودلالية، وبالتالي يجب أن تتناسب الصفة مع الموصوف معجميا، فنقول: (أرض يابسة، طالب مجتهد) فإذا خرجت الصفة مع موصوفها عن المألوف فذلك يعد بابا من أبواب الانزياح الدلالي، كأن نقول: (دم أخضر) فالمعروف أن صفة (دم أحمر) وليست (أخضر)، فالصفة أخضر لا تتناسب مع الموصوف (الدم)، فلذلك انزاحت الصفة عن المألوف.

أمثلة من الانزياح في الصفة في قول الشاعرة:

➢ **مثال1**: قصيدة **للتو**.[1]

مكورة مثل نص الغواية في صفحة الأرض
ملهمة الجاذبية
كتفاحة ذهبية

في قول الشاعرة (تفاحة ذهبية) خرجت الصفة مع موصوفها عن المألوف، حيث أن (تفاحة ذهبية) فالمعروف أن صفة (تفاحة حمراء، طازجة) وليست (ذهبية)، فالصفة ذهبية لا تتناسب مع الموصوف (تفاحة)، فلذلك انزاحت الصفة عن المألوف. وذلك يعد بابا من أبواب الانزياح الدلالي.

➢ **مثال2**: قصيدة **جناية**.[2]

هذا جناه أبي يقول أبو العلاء
وتركت كل قصيدتي تمضي لحتف الريح
لا عنبا سيعصرها الملوك
ولا سأهلك دون خبز جبينها في الصلب
لي عينان دافئتان أبصر في كنايتها العراء

في قول الشاعرة (عينان دافئتان) خرجت الصفة مع موصوفها عن المألوف، حيث أن (عينان دافئتان) فالمعروف أن صفة (عينان كبيرتان، واسعتان، جميلتان) وليست (دافئتان)، فالصفة دافئتان لا تتناسب مع الموصوف (عينان)، فلذلك انزاحت الصفة عن المألوف. وذلك يعد بابا من أبواب الانزياح الدلالي.

➢ **الانزياح التركيبي:**

[1] – الديوان: ص 45.
[2] – الديوان: ص 24.

الانزياح التركيبي يكسب الشعر قيمة فنية شعرية، ويظهر ذلك "أن ثمة تركيبا يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما يحمله تركيب آخر، إذا ما كان أحدهما قريبا من المعيار أكثر من الآخر، وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع، شريطة ألا يخرج عن مواصفات اللغة خروجا نهائيا بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية."[1]

ومن أنماط الانزياح التركيبي التي سنتناولها في هذا الباب: التقديم والتأخير، الحذف والتحول الأسلوبي.

✓ **التقديم والتأخير:**

تتعلق ظاهرة التقديم والتأخير في الشعر بالمسند والمسند إليه، فالأصل في المبتدأ أن يسبق الخبر، والفعل يسبق الفاعل، ولكن في اللغة الشعرية يخرج الكلام عن أصله من خلال التقديم والتأخير، فيتأخر المبتدأ عن الخبر، ويتقدم الفاعل عن الفعل.

أما كوهن فقد أطلق على التقديم والتأخير اسم (القلب)، "وهو انزياح عن القاعدة التي تمس الكلمات، وما تتميز به الشعرية لأن ذلك يتحقق على نحو أعلى وأوضح منه في مستويات اللغة الأخرى."[2]

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **في شقوة الإهداء.**[3]

للكلام المهمش
يا سيدي
حيث وحدك متن
وللعمر هذي الأصابع
واحترقت

فقد قدمت الشاعرة شبه جملة (للعمر) وهي خبر للمبتدأ (هذي) الأصل أن تقول الشاعرة: (هذي الأصابع للعمر) ولعل الشاعرة قدمت شبه الجملة للتأكيد على المعاناة.

✓ **الحذف:**

وهو من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي توسع الدلالة من خلال التأويل الذي يقوم على عاتق المتلقي فيصبح التأويل ذا دلالات متعددة تضفي شاعرية على العمل الأدبي.

---

[1]- سامح الرواشدة: قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج30، عدد3، ص 468.

[2]- جون كوهن: بنية الشعرية، ص – 180-182.

[3]- الديوان: ص 16.

وللحذف أشكال في شعر إيمان عبد الهادي، فقد يكون حذف أحد طرفي الإسناد أو حذف كلمات معينة وترك إشارات.

- **أمثلة:**

➢ **مثال1**: قصيدة **الباص**.[1]

الرعشة في قدميه إذ ما حاول عشه

القشة من قصمت...

وعلى قلق كالريح سيطلق وطنيه –جناحيه

القشة وطن أيضا

درع واق ضد البرد ولكن التحليق

رصاص

والباص يسير، يسير...

فقد تركت الشاعرة الفراغ ليملأه المتلقي، والفراغ علامة سيميائية بصرية لم تضعها الشاعرة فضلة أو شرفا أو بلا هدف، ولكنها سكتت عن جزء من الخطاب يقع على عاتق المتلقي مسؤولية تقديره.

✓ **التحول الأسلوبي:**

قد يتحول الشاعر من أسلوب إلى أسلوب، كأن يتحول من الخبر إلى الإنشاء أو من الإنشاء إلى الخبر، أو يتحول من شعر التفعيلة إلى الشعر العمودي أو العكس، وهذا الأسلوب يؤثر في إنتاج دلالات جديدة للنص الأدبي.

ومن صور التحول الأسلوبي في شعر إيمان عبد الهادي التحول من الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي.

- **أمثلة:**

مثال1: **قصيدة في شقوة الإهداء**.[2]

كيف أدنو؟

....

إليهم...

انتقلت الشاعرة إيمان عبد الهادي من الأسلوب الإنشائي الذي كان تجسد في نمط الاستفهام حيث مثل حالة من القلق والاضطراب، حيث بدأت الجملة الإنشائية بأداة استفهام التي تدل على التساؤل وحيرة الشاعرة

[1] – الديوان: ص 62.

[2] – الديوان: ص 16.

محاولة الوصول إلى إجابة وحل لسؤالها، ثم تنتقل الشاعرة بعدها إلى الأسلوب الخبري ليدل على واقع مادي ملموس.

- **مثال2**: الانتقال من الشعر العمودي إلي شعر التفعيلة.
- قصيدة **المثيل**.[1]

شفت تخايل موجها في الكـــــاس ظمأ أناظر غفلة الحـــــــــراس
ظمأ به حدوس مجـــــــــــــرة وبموته تعويذة الأعـــــــــــراس
خرجت من الأوراد بعض بكائـها مطر وبعض شهيقها أنفاســـي
لو أنني كشفت صبح جبينـــــها شمسا لصار الكون محض لباسي
في النص كل كناية محجوبـــــــة ويعيث في تداخل الأجنـــــاس
لو كان للمعنى دم لأرقتـــــــــه لقرأته في جثة الكـــــــــراس
لكنه التأويل يبرأ ما يـــــــــرى ويطيح بالرامي وبالأقـــــواس
أنثاه مسألة الوجود وحبلها السري جهر الخلق دون مســـــــــاس
هي كل ما خبأته ببصيرتـــــــي وحي تصلصل ساعة الأجــراس
وأعيذني بالحب من إشراكـــــها وأعيذها بالتوب عن وسواسـي

2 هي: كلها
لا شيء يشبه ظلها
لا ليل يشبه شامة في فلها
لا فل يعلم في الظلام محلها، ليحلها...

نلاحظ أن الشاعرة انتقلت من الشعر العمودي في المقطوعة الأولى إلى شعر التفعيلة في المقطوعة الثانية ويبدو أن الانزياح كان أشد وقعا على المتلقي في شعر التفعيلة لانتقالها المفاجئ من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة.

[1] – الديوان: ص 35.

خاتـــــــــــــــمة

خاتمـــــة:

الحمد لله الذي تتم بحمده الصالحات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين.

أما بعد:

من خلال بحثنا هذا والذي اهتم بالدراسة في ابراز ما بلغته القصيدة المعاصرة من جمالية أسلوبية بالوقوف على جماليات تلك القصائد بالاعتماد على آليات وأدوات إجرائية تنتمي في عمومها إلى فصيلة النقد الأسلوبي الذي استثمرنا جل عطاءاته النظرية عبر مقاربة استهدفنا من خلالها مختلف البنيات الأسلوبية في مستواها الصوتي والتركيبي والدلالي.

توصلنا بعد ذلك إلى مجموعة من الخلاصات والنتائج، منها:

- ❖ الأسلوبية علم حديث تربطه علاقات وطيدة بالكثير من المعارف الأخرى كاللسانيات، النقد وخاصة البلاغة التي تعد الأسلوبية وريثها الشرعي، والأسلوبية تكون أحيانا جزءا من النموذج التواصلي البلاغي.
- ❖ قيمة هذه الدراسة تتجلى في بيئة الشاعرة الأصلية، وقد ظهرت معالم هذه البيئة في بعض ملامح قصائدها.
- ❖ إن تنوع روافد "الديوان" الثقافية يعكس عن ثقافة الشاعرة، وثراء مخزونها المعرفي.
- ❖ رغم تنوع المخزون الثقافي والمعرفي للشاعرة، يظل القرآن الكريم المعين الذي غرفت منه الشاعرة، فطبع به شعرها.
- ❖ تمتلك الشاعرة قدرة فائقة على تطويع ايقاعها الشعري الذي يتجلى فيما استحدثته من تفاعيل.
- ❖ استطاعت الشاعرة بما أوتيت من فطنة وبراعة نقل تجربتها الشعرية إلى المتلقي، فتجعله كما أرادت هي ذلك من خلال صدقها في أغلب الأفكار والعواطف التي أسعفنا الحظ في اكتشافها.
- ❖ اعتمد البحث تقسيم المستويات اللغوية إلى صوتي وتركيبي ومعجمي، فنقصد بذلك المستوى الذي يصطلح عليه الكثيرون بالمستوى الدلالي.
- ❖ ساهمت الدراسة الصوتية في الكشف عن جماليات التعبير، وذلك من خلال جرس الألفاظ، فكان الجانب الصوتي مجالا لبروز المكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة بتنوع الموقف الوجداني.
- ❖ خروج الشاعرة عن نظام البحور يبدو جليا، وهدم لنظام الوزن الخليلي، واستمر هذا الهدم إلى كشف هذه الظاهرة وهي ظاهرة التدوير.
- ❖ مزج الشاعرة في الكثير من الأحيان بين البحور الشعرية المختلفة والحاقها بزحافات وعلل، وذلك ما يخدم حالتها النفسية والتعبيرية.
- ❖ لم تلتزم الشاعرة بقافية واحدة، وهذا يدل على تقلب واضطراب نفسية الشاعرة، وهو تنوع يدل على الروح المتجددة للشاعرة.

- ❖ وبهذه المظاهر الإيقاعية تكون الشاعرة إيمان عبد الهادي قد حولت البنية الصوتية من دائرة التقليد والثبات إلى دائرة الإبداع والتجديد والتحديث والتعبير.
- ❖ جاءت الأسلوبية التركيبة مشحونة بالجمل الخبرية بنوعيها: الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وفي مقابل الجملة الخبرية وظفت شاعرتنا الجملة الإنشائية التي تنوعت صيغها وأغراضها وفق ما تقتضيه التجربة في متطلباتها الوجدانية وأبعادها الفنية الجمالية.
- ❖ أما الأسلوبية الدلالية، فقد وظفت الشاعرة الصورة الشعرية وأيضا وجدناها متأثرة بالقرآن الكريم وبعض الشخصيات الأدبية والتاريخية، ويظهر ذلك واضحا عند دراستنا لظاهرة التناص في شعرها، التي رفدت شعرها برؤية عميقة وخدمت تجربتها الشعرية.
- ❖ أما ما يتعلق بالانزياح فقد أكسب شعرها لغة شعرية خاصة بها.

هذه هي أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها، من خلال مداعبتنا الحرة في سمات القصيدة المعاصرة برؤى أسلوبية، وتبقى هذه المحاولة المتواضعة منا، فشاعرتنا لم تلق حقها بعد من العناية والاهتمام، ولا نرى أننا قد أوتينا على كل شيء في هذه الدراسة، فذاك كمال والكمال لا يكون إلا لله سبحانه وتعالى، ولكننا نحسب أنفسنا قد وضعنا لبنة في صرح هذا البناء، وعلى أي باحث آخر أن يضيف لبنات أخرى لاستكمال تشييد هذا البناء، وبعد هذا نرجو أن نكون قد وفقنا في هذا البحث، فإن كان كذلك فمن الله، وإن كان فيه نقص وتقصير فحسبنا أننا سعينا واجتهدنا، فمن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمّت

ملاحـــــق

الملحق رقم 01: السيرة الذاتية: إيمان محمد عبد الهادي:

من مواليد عمان 1982.

ماجستير في الأدب الحديث الجامعة الهاشمية 2008.

دكتوراه في النقد الحديث جامعة اليرموك 2013.

تعمل حاليا أستاذا مساعدا في الأدب والنقد الحديث، جامعة الزيتونة الأردنية الخاصة.
عملت رئيسا لقسم النشر والفعاليات الأدبية أمانة عمان الكبرى قدمت برنامجا ثقافيا حواريا.

عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية ورابطة الكتابة الأردنيين وملتقى الأدب.

الجوائز الأدبية

المركز الأول، حقل الشعر، جائزة سواليف الأدبية 2014.

جائزة برنامج أمير الشعراء بعد التأهل لمرحلة العشرين شاعرا، قناة أبو ظبي الفضائية.

المركز الأول حقل الشعر، مسابقة الإبداع الشبابي وزارة الثقافة الأردنية 2011.

كرمت ضمن احتفالية تكريم حكومة الشارقة لأفضل عشرة شعراء شباب في الأردن 2011.

المركز الثاني _ مسابقة أسرة أدباء المستقبل 2009.

المركز الأول جائزة الشعراء الشباب_ بيت الشعر الأردني 2006.

المركز الأول مسابقة القدس_ رابطة الأدب الإسلامي العالمية 2006.

الجائزة التشجيعية للشعراء الشباب _ المركز الثقافي الملكي 2004.

المركز الثاني في المسابقة الشعرية_ رابطة الأدب الإسلامي العالمية 2003.

شاركت في عدد من الأمسيات الشعرية، وأجريت معها حوارات منشورة في الصحف والمجلات المحلية والعربية، واستضيفت في عدة قنوات فضائية أبرزها قناة أبو ظبي، القدس-بيروت، قناة بغداد، اليرموك والتلفزيون الأردني.

الملحق رقم 02: سورة الغلاف للديوان المدروس.

ديوان فليكن للشاعرة إيمان عبد الهادي

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع.

أولا: القرآن الكريم: برواية حفص.

ثانيا: المصادر:

01. ديوان فليكن: إيمان عبد الهادي، مطبعة حلاوة، ط01، عمان، الأردن، 2015م.

ثالثا: المراجع:

أ. المراجع العربية:

01. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصري، ط3، (د-ب)، 1965م.

02. ابن السراج: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، (د-ط)، بيروت، 1985م.

03. ابن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار، ج1، المكتبة العلمية، (د-ط)، (د-ب)، (د-ت).

04. ابن جني: الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، (د-ت).

05. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تر: عبد الحميد الضاري، مكتبة صيدا، (د-ط)، بيروت، (د-ت).

06. ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط2، مصر، ج1، 1963م.

07. ابن مالك: ألفية ابن مالك في النحو والتصريف، تح: سليمان العيوني، مكتبة المناهج (د-ط)، الرياض، (د-ت).

08. ابن يعيش: شرح المفصل، ج1، مكتبة المتنبي، (د-ط)، القاهرة، (د-ت).

09. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (د-ب)، (د-ت).

10. أحمد سليمان فتح الله: أسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2008م.

11. أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسيماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية -مصر-2012م.

12. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998م.

13. أحمد مداس: اللسانيات والنص، نحو منهج تحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، (د-ط)، الأردن، 2007م.

14. الاستربادي: شرح كافية ابن الحاجب، تر: أصيل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت،

1989م.

15. أمجد الريان، صلاح فضل: الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر، (د–ط)، القاهرة –مصر– 2000م.
16. بشير تاوريت: محاضرات في مناهج النقد العربي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، (د–ط)، (د–ت).
17. بشير ضيف الله: الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة "لعب النرد" لمحمود درويش، مقاربة سيميوأسلوبية، منشورات ANEP.
18. بوخوش رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، (د–ط)، عنابة، (د–ت).
19. تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة، ط1، العراق، 2001م.
20. جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة علي صبيح وأولاده، (د–ط)، القاهرة، (د–ت).
21. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، (د–ب)، 1927م.
22. حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء –المغرب–2002م.
23. حسني عبد الخليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.
24. حفيظة أرسلان شابسوغ: الجملة الخبرية الطلبية تركيبا ودلالة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2005م.
25. حمبلي: الجديد في الأدب، دار شريفة للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1994م.
26. خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، دراسة جمال العدول، دار اليازوري للنشر والتوزيع، ط1، عمان، – الأردن–2011م.
27. رابح بن خويا: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، إربد –الأردن– 2013م.
28. رجاء عيد: البحث الأسلوبي وتحليل الخطاب المعاصر والتراث، دار المعارف، ط1، القاهرة –مصر– 1993م.
29. رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، ط1، مصر، 2003م.
30. رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي في قراءات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، (د–ط)، (د–ب)، 1994م.

31. رمضان الصباغ: في نقد الشعر المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، مصر، 1998م.
32. ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتب اللبناني، ط2، بيروت، 1981م.
33. زاكية خليفة مسعود: الصورة الشعرية في شعر ابن المعتز، دار الكتاب الوطني، ط1، بنغازي، 1999م.
34. ساسين عساف: الصورة الشعرية، دار مارون عبود، (د-ط) بيروت، 1984م.
35. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 2002م.
36. السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط2، القاهرة، 1990م.
37. سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي، في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، (د-ب)، 2003.
38. سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، دار الجيل، (د-ط)، بيروت، (د-ت).
39. سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الجيل، (د-ط)، بيروت، (د-ت).
40. سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الجيل، (د-ط)، بيروت، (د-ت).
41. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار ابن خلدون، (د-ط)، الاسكندرية، (د-ت).
42. شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض – السعودية-1986م.
43. شلتاغ عبدو شراد: تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي، ط1، عمان –الأردن-1968م.
44. صالح فاضل السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، عمان-الأردن-2007م.
45. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة –مصر-1998م.
46. عباس حسن: النحو الوافي، ج3، دار المعارف، ط3، ، مصر،(د-ت).
47. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للنشر والتوزيع، ط1، بيروت –لبنان-1980م.
48. عبد الحميد محمد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندري، 2005م.
49. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر –شعر السياب أنموذجا-مطبعة هيمة، ط1، (د-ب)، 1998م.
50. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان –بيروت-2006م.
51. عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل) دار الأدب، ط1، بيروت –لبنان-1985م.
52. عبد الفتاح عثمان: دراسات في علم البيان والبديع، مكتبة السياب، (د-ط)، (د-ب)، 1983م.

53. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني: تح: ياسين اليوبي، المكتبة المصرية، ط1، (د-ب)، 2002م.
54. عبد القاهر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان – الأردن-، 2002م.
55. عبد الكريم الدرويني: فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، (د-ط)، الجزائر، (د-ت).
56. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع، ط1، (د-ب)، 1999م.
57. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، (د-ب)، 2006م.
58. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة للنشر والتوزيع، ط3، بيروت –لبنان-1981م.
59. علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، ط2، بيروت، 1995م.
60. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، (د-ط) القاهرة –مصر-، 1997م.
61. فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، ط2، لبنان، 1996م.
62. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، (د-ط)، 2003م.
63. كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية) دار المطبوعات الجامعية، د-ط، الاسكندرية، –مصر-2007م.
64. محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتدادها، إفريقيا الشرق، ط1، بيروت –لبنان-1999م.
65. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري في البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء-المغرب-1990م.
66. محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، ط1، الجزائر، 2010م.
67. محمد زغلوم سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 2000م.
68. محمد سليمان: ظواهر الأسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، (د-ب)، 2007م.
69. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصري العالمية للنشر، ط1، (د-ب)، 1997م.
70. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، (د-ب) 1994م.
71. محمد عبد المنعم الخفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللسانية، ط1، (د-ب)، 1992م.

72. محمد عبد المنعم الخفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة –مصر-1995م.
73. محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1989م.
74. محمد عزام: نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، 2000م.
75. محمد علي أبو العباس: كتاب الإعراب الميسر، دار الطلائع، (د-ط)، القاهرة، (د-ت).
76. محمد علي الجرجاني: الإشارات والتشبيهات، تق: عبد القادر حسين، دار النهضة مصر للنشر، (د-ط)، القاهرة، 1963م
77. محمد علي يونس: المختار في علمي العروض والقوافي: المعهد التربوي الوطني، (د-ط)، (د-ب)، 1975م.
78. محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، (د-ط)، القاهرة، (د-ت).
79. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985م.
80. مسعود بدوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، (د-ط)، إربد، الأردن، 2011م.
81. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، القاهرة، 1995م.
82. منذر عياشي: العلامتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء –المغرب-، 2004م.
83. منيف موسى: في الشعر والنقد، دار الفكر، ط1، بيروت –لبنان-(د-ت).
84. مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، ط2، بيروت، 1986م.
85. مهدي المخزومي: في النحو العربي (قواعد وتطبيق)، دار الرائد العربي، (د-ط)، (د-ب)، (د-ت).
86. نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، (د-ب) 1967م.
87. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للنشر والتوزيع، ط1، بيروت -لبنان-1962م.
88. نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد العرب، (د-ط)، دمشق، 1995م.
89. نور يوسف عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994م.
90. هادي نهر: التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، (د-ط)، عمان –الأردن-، 2004م.
91. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والطباعة، ط1، د-ب، 2007م.
92. يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع ط1، عمان، 1999م.
93. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008م.

94. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2009م.

ب. المراجع المترجمة.

01. استيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، تر: محي الدين محسن، دار الهدى للنشر والتوزيع، (د-ط)، المنيا –مصر-2001م.

02. استيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، (د-ت).

03. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د-ت).

04. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، (د-ط)، الدار البيضاء –المغرب-، 1986م.

ج. القواميس.

01. ابن منظور: لسان العرب، مج15، دار صادر، ط3، بيروت –لبنان-1994م، 582/2 (عجب).

02. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار العلم للملايين، (د-ط)، بيروت، (د-ت).

د. المجلات:

01. مجلة التراث العربي اتحاد كتاب العرب، دمشق –سوريا-عدد95، سبتمبر 2004م.

02. مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج30، عدد3.

03. مجلة علامات في النقد، م10، ج40، جدة، جوان 2001م.

04. مجلة علامات، مكناس، المغرب، ج42، مج11، ديسمبر 2001م.

هـ. الرسائل الجامعية:

01. أديب محمد: معلقة زهير بن أبي سلمى في شرح المعلقات للزوزني (دراسة تحليلية سيموطيقية) بحث جامعي مقدم لاستيفاء شروط الاختبار النهائي للحصول على درجة سرجانا (S1) جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

02. عمار الشلواي: الحقول الدلالية في درعيات أبي العلاء المعري (رسالة دكتوراه) إشراف: الدكتور عبد الله بوخلخال، مخطوطة جامعة باتنة، 2004-2005م.

و. المواقع الإلكترونية:

01. https://ar.m.wikisource.org/wiki/الكتاب_(سيبويه)/الجزء-الأول

02. https://sites.google.com/site/mihfadha/phrases/27

03. https://thakafamag.com/?p=14625

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير .....
قائمة المختصرات .....
مقدمة .....أ-ج
الفصل النظري: الأسلوبية مفهومها واتجاهاتها 4
1.مفهوم الأسلوبية.....5
2.نشأة الأسلوبية.....8
3.اتجاهات الأسلوبية.....10
4.محددات الأسلوبية.....15
5.علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....18
6.القصيدة المعاصرة.....22
الفصل التطبيقي: مستويات الأسلوبية في ديوان "فليكن 27
1.الأسلوبية الصوتية.....28
1.1.الإيقاع الخارجي.....28
أ.الوزن الشعري.....29
ب.القافية.....35
2.1. الإيقاع الداخلي 40
أ.التكرار.....40
ب.التوازي.....44
2.الأسلوبية التركيبية.....46
1.2. الجملة الخبرية.....47
2.2. الجمل الإنشائية.....54
3.الأسلوبية الدلالية 63
1.3. الصورة الشعرية.....64
2.3. التناص.....68
3.3. الانزياح.....75
خاتـــــــمة 76
ملاحـــــــق.....76
قائمة المصادر والمراجع.....76

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى إظهار التطور الفني للقصيدة المعاصرة، ومدى فعالية الجمال الفني في كتابات الشعراء المعاصرين، فقد قمنا بتسليط الضوء على إحدى هذه القصائد المعاصرة التي حملت تجربة الإبداعية وشُكلت من لغة مكثفة الدلالة ومعالجة مستويات الأسلوبية جاءت متمثلة في دراسة مسائل اللغة والإيقاع والدلالات من خلال قصيدة فليكن لإيمان عبد الهادي.

الكلمات المفتاحية: أسلوبية قصيدة معاصرة.

Résumé :

Cette recherche vise à montrer le développement artistique du poème contemporain et l'efficacité de la beauté artistique dans les écrits des poètes contemporains. Nous avons mis en lumière l'un de ces poèmes contemporains qui ont porté l'expérience créative et formés à partir d'un langage d'une signification intense et le traitement des niveau stylistiques et venu dans l'étude des questions linguistiques et le rythme et la sémantique à traverses le poème "qu'il en soit ainsi" d'Iman Abdel Hadi.

Mots-clés : stylistiques, poèmes contemporain.