الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

قصيدة "اختلاف النهار والليل" لأحمد شوقي
- دراسة أسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس، في اللغة والأدب العربي.
تخصص: لغة عربية.

إعداد الطلبة:

* **سناء غراب**
* **حبيبة عمروش**

إشراف الأستاذ:

* **نبيل بومصران**

السّنة الجامعية:2013/2012

باسم الله الرحمان الرحيم

باسم الله الرحمان الرحيم

قال الله تعالى :" قالوا سبحانــك لا علــم لنـا إلا مـا علمتنــا إنـــك أنـت العليــم الحكيـــم".

البقرة 32.

شكر وعرفان:

هكذا يمر قطار العمر في سكة السنوات مجتازا جسور وأنفاق الصعاب.

هكذا تنقضي حلقة جديدة من حلقات الحياة وها نحن نقبل على ربع الحلقة الأهم بفضل الله وعونه سنجتاز المنعرج بشهادة النجاح.

لذلك نشكر الله عزوجل على عونه وتوفيقه لنا في إنجاز هذا البحث المتواضع.

يقول صلى الله عليه وسلم:" **من لم يشكر الناس لم يشكر الله**".

وإذا كان لأحد من عباده يستحق الشكر، فإنه بدون شك الأستاذ المشرف" نبيل بومصران"، على ما بذله معنا من جهود ومساعدة قيمة وتوجيهات سديدة كان لها الأثر الكبير على إتمام البحث، فله منا وافر التقدير والامتنان.

نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد، ونخص بالذكر الأستاذ: سليم بوعجابة، وعبد القادر عزوز، وهشام باروق.... كما لا ننسى فضل جميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي لميلة.

ونسأل الله سبحانه وتعالى أن يجزيهم جميعا الجزاء الأوفى لما كان لهم من فضل في تذليل صعوبات هذا البحث.

إهداء:

" واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا".

إلى روح والدي الزكية تغمده الله برحمته الواسعة.

إلى التي وضعت الجنة تحت قدميها...إلى التي ضحت بكل غال ونفيس...إلى التي كانت شمعة تنير دربي وتحترق لتضيء ما حولي...إلى التي كانت دون البشر ترعاني في مرضي وتؤنسني في وحدتي...

إلى منبع الحنان والجود،إلى هدية الرحمان...إلى حبيبة قلبي...أمي العزيزة.

حفظها الله ورعاها وبارك في أنفاسها.

إلى من قاسموني رحم أمي: سعيد، زهير، فتيحة.

إلى من يعجز لساني على وصفها، وقلمي على خط اسمها، وفكري على نسيانها: مريم.

إلى شريكتي في أفكاري: سناء.

أسأل الله التوفيق والسداد، وأن يرزقني من العلم، ويعينني على الفهم والمواصلة على هذا الدرب.

- حبيبة-

إهداء:

إلى أغلى هبات الله ورمز المحبة والحنان

- أمي العزيزة-

إلى رمز الوفاء والإخلاص وصاحب القلب الكبير

- أبي الحبيب-

إليكما والدي الكريمين- حفظكما الله- أهدي ثمرة جهدي

إلى منبع ابتسامتي وشموع دربي

- إخوتي الأحباء-

إلى كل من عمل على رفع راية العلم وتعبيد طريقه

إلى كل من علمني حرفا وصرت له عبدا

إلى كل من علمني خيرا أو دلني عليه

إلى كل من أعانني من قريب أو بعيد

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع.

سناء

مقدمـة:

" **الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا**" نحمدك اللهم حمد الشاكرين ونصلي ونسلم على رسول الله خاتم الأنبياء والمرسلين محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين، وارض اللهم عن صحابته الغر الميامين ومن اتبع سنته إلى يوم الدين، وبعد:

مما لا شك فيه أن الأسلوبية شأنها شأن باقي العلوم الأخرى التي أثبتت وجودها في رحاب الدراسات الأدبية، فهي تمتلك الآليات والشروط التي توفر لها القدرة على التحليل، حيث انفتحت على النص الأدبي مراعية في ذلك سماته الفنية وخصائصه الأدائية وجمالياته التشكيلية، فكان جل اهتمامها بالأنساق اللغوية والأنظمة التركيبية للنص.

ودراسة محمد الهادي الطرابلسي تعتبر من أهم الدراسات العربية الشاملة والوحيدة لهذا المنهج في مجال الأسلوبية التطبيقية، وانطلاقا من هذه الدراسة الشاملة لديوان الشوقيات أردنا أن نخصص قصيدة منه لتكون دراستها نموذجا يفصل ما جاء فيه، وهي بعنوان" اختلاف النهار والليل"، فاستدعت هذه الدراسة الوقوف على أهم المستويات اللغوية التي كونت هذا النص الشعري، لأن ما ترمي إليه هذه الدراسة هو التركيز في تحليلها على السمات الأسلوبية البارزة ضمن النسيج النصي ودلالته، والوقوف عند نقاط التفرد التي تميزه عن سواه.

فكان بحثنا هدا يهدف إلى وصف نظام اللغة العربية التي بنى بها أحمد شوقي نصه والخصائص التي ميزت شعره.

والمنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي(المنهج الوظيفي) الذي اعتمد على مستويات التشريح(الصوتية والنحوية والدلالية)، وذلك انطلاقا من أصغر وحدة لغوية إلى أكبر وحدة تركيبة، ثم دلالتها الأسلوبية انطلاقا من السياق الذي ترد فيه.

أما خطوات الدراسة فقد سارت وفق خطة متكونة من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة:

ففي التمهيد ذكرنا العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، وكيف استطاعت الأسلوبية أن ترث البلاغة.

أما الفصول الثلاثة فهي جوهر بحثنا، لأنها تشتمل على أهم عناصر البحث:

الفصل الأول عنون ب: الأسلوب والأسلوبية، وعالجنا فيه مبحثين:

المبحث الأول: الأسلوب لغة واصطلاحا في الدرس العربي والغربي القديم والحديث.

والمبحث الثاني: الأسلوبية في الدرس العربي والغربي الحديث.

وفصل ثان: عنون ب: اتجاهات الأسلوبية ومبادئها، وتناولنا فيه مبحثين كذلك:

المبحث الأول: اتجاهات الأسلوبية، والمبحث الثاني: مبادئها.

أما الفصل الثالث فكان بعنوان: دراسة تطبيقية على القصيدة. وتناولنا فيه ثلاثـة مباحث:

المبحث الأول: المستوى الصوتي والإيقاعي، واقتصرنا فيه على إحصاء أصوات القصيدة وبيان صفاتها وأنواعها وعدد تكرارها، وكل ما تعلق بعلم العروض والقافية.

والمبحث الثاني: المستوى التركيبي، وتم فيه دراسة الجملة وتركيبها كالتقديم والتأخير، وأساليب الكلام بين الخبر والإنشاء.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي، وعالجنا فيه دلالـة اللفظة المفردة في القصيدة، وهيئتها وتصنيفها حسب حقلها المناسب.

خاتمة: وقد تم فيها التطرق لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

واعتمدنا في إنجاز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، نذكر من أهمها:" خصائص الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، وكذلك كتاب" الأسلوبية الرؤية والتطبيق" ليوسف أبو العدوس، وكتاب "البنى الأسلوبية" لحسن ناظم، وكتاب" علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل وغيرها ممن المراجع الأخرى.

وما يمكن الإشارة إليه أن مصادر ومراجع هذا البحث جاءت متنوعة، فكانت أسلوبية ولسانية ونحوية ودلالية وبلاغية ونقدية وصوتية...الخ، وهذا التنوع فرضته طبيعة الموضوع.

أما الصعوبات وكأي بحث لابد أن تعتريه صعوبات، فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات أثناء إنجازنا لهذا البحث، وقد غضضنا الطرف عن ذكرها محتسبينا إياها عند الله – تبارك وتعالى– وقد تحرينا الإخلاص والصواب والاحتساب ما استطعنا وما توفيقنا إلا بالله، معتمدين عليه وحده راجيين منه بعزته وجلاله أن يعيننا على هذا البحث.

فاللهم ما كان في هذا البحث من صواب فعظم لنا به أجرا، واجعله عندك لنا ذخرا، وما كان فيه من نسيان أو خطأ أو زيل مما خاننا فيه الفهم، أو قادنا إليه الوهم فاغفر لنا ولا تحمل به علينا وزرا" ...**ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطانا، ربنا ولا تحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به، واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين**".

وفي الأخير نسأل الله تعالى من فضله العظيم أن يتقبل جهدنا، ويجعل هذا البحث خالصا لوجهه الكريم، وأن يدفع به طلاب العلم ورواد الحقيقة ويجعله ذخرا لنا يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم.

تمهيد:

بدأت مع مطلع القرن العشرين ثورة أدبية وفكرية في مجالات المعرفة الإنسانية، نشئ عنها اهتماما متزايدا بعلم اللغة و اللسانيات، كان من نتائج هذا الاهتمام بروز علم جديد يبحث في لغويات النصوص المنطوقة والمكتوبة، عرف في الدراسات الحديثة بعلم الأسلوب أو الأسلوبية، حيث أصبحت منهجا يعتمد عليه في تحليل وتفسير النصوص الأدبية وتحديد خصائصها وسماتها الجمالية ، لهذا اعتبر ت من المناهج الحديثة للنقد الأدبي في العصر الحديث، و الذي يرجح –حسب علمنا– في الدراسات الحديثة أن جذورها ومبادئها بلاغية ، على اعتبار أن البلاغة " تجددت منذ بداية القرن التاسع عشر فكانت عاملا في وجود الأسلوبية(علم الأسلوب)، وهي علم للتعبير وعلم للأدب في آن واحد، وهناك من عدها(أي الأسلوبية) بلاغة حديثة، إذ البلاغة في خطوطها العريضة تكون فنا للكتابة وفنا للتأليف(فن لغوي، فن أدبي) وهما سمتان قائمتان في الأسلوبية، ومن هناك كانت المقولة المعروفة: البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب آنذاك، كما كان للعلم أن يدرك وقتها ويتناسب التحليل المضموني للتعبير الذي تركته لنا مع الرسم البياني للدراسات المعاصرة ل : اللغة، التفكير ، المتكلم

والمخاطب، فهي تتناول الشكل اللساني بأوجهه الثلاثة : "الأجناس، المقام و مقاصد المتكلم"[1].

لهذا كانت اللغة هي العلم الذي يعبر عن أفكار الأفراد ومشاعرهم، فهي بذلك تمثل الموروث الثقافي ومجموعة القيم التي يعتنقها الفرد، فتشكله فكريا وعاطفيا ويؤثر ذلك تأثيرا مباشرا على محتوى أفكاره التي تناولها، فهذا الأثر يمتد إلى الكتابة نفسها ويلعب دوره الأكبر في حدود الألفاظ التي يستخدمها للتعبير عن مضمون فكرته، فيبدي بذلك تفرده وتميزه من دون قصد معلنا عن نفسه لهذا "اختصت الأسلوبية بدراسة ملامح الموهبة والتفرد والإبداع في الخطاب الأدبي، أي دراسة فن التعبير عن حساسية الأديب للغة في جانب من جوانبها وهو الاهتمام بالإمكانيات الأسلوبية للغة (الوظيفة) الانفعالية"[2]. بينما الأدب هو الذي يصور العالم ويعطيه معناه، فتتشكل بذلك أنماط التعبير المختلفة التي تعبر عن تجربة الأفراد شعرا كان أم نثرا، وبهذا يمكن اعتبار الأسلوبية هي: البلاغة في ثوب جديد، فلوحظ "حضور البلاغة في منهجيات الدراسة الأسلوبية في صنعة جديدة بفعل

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الحمراء، بيروت، ط1، 2003، ص 25، 26.

[2] المرجع نفسه: ص 46.

تأثير اللسانيات* والسيميوطيقا** إلى جانب الشعرية*** ، بوصفها مبحثا مؤهلا لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة ""[1].

لقد اختلفت الآراء حول العلاقة القائمة بين البلاغة والأسلوبية، حيث كثرت تساؤلات الدارسين حول تأثير البلاغة في علم الأسلوب الحديث، فهل يمكن اعتبار البلاغة المنشأ الأول للأسلوبية، أي ""البلاغة سلف الأسلوبية""[2]، أم أن الأسلوبية علم نقدي حديث نشأ بمعزل عن تأثير البلاغة، وهل البلاغة حاليا قاصرة عن دراسة النصوص الأدبية دراسة نقدية وفنية؟ أم أن الأسلوبية هي القاصرة عن الإحاطة بالنص وتحليله وأين المرسل والمتلقي من هذا الصراع في تحديد علاقة البلاغة بالأسلوبية، وكل هذه التساؤلات تقودنا إلى دراسة أساس العلاقة القائمة بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، وهذه الاختلافات الحاصلة بين الدارسين تحيلنا إلى التوصل إلى طبيعة هذه العلاقة. فمن النقاد من رأى أن الأسلوبية هي" وريثة شرعية للبلاغة القديمة"[3]، فالبلاغة بذلك تعتبر القاعدة أو الركيزة التي

---

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، ص 26.

[2] فيلي ساندرس، تر: د/ خالد محمود جمعة، نحو نظرية أسلوبية لسانية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص95.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، لونجمان، الإسكندرية، مصر، ط1، 1994، ص259.

* اللسانيات: هي دراسة اللغة.

** السيميوطيقا: هي علم الأدب.

*** الشعرية: هي الآليات الفنية والجمالية للنص الأدبي.

تقوم عليها الأسلوبية، إضافة إلى ذلك فالأسلوبية ليست غريبة(دخيلة) على الثقافة العربية، إذ لا تنحصر ضمن الثقافة الغربية وحدها لأن" العرب إنما عرفوا البلاغة في

القرآن معرفة الفطرة والسليقة، لا معرفة العلم والاكتسابي، وراحوا يتدبرون أمرهم بينهم فيما يعللون به هذا الكلام الساحر والأسلوب الآسر، يسمعه أحدهم للمرة الأولى فإذا هو يترك دين الآباء والأجداد، وعصبية الأهل والنسب، وحمية كانت منه قوام الحياة، ويرفى بالطرد والملاحظة والتعذيب"[1].

فكان كتاب الله منهل مؤلفاتهم وتحديد مواضيعهم المختلفة في مجازه، ومعانيه، ولغته وغريبه، ووجوه إعجازه، فانكبوا على دراسته بما يملكون من مواهب وطاقات عقلية ونفسية، وبما يحملون من علوم، ووصلت البلاغة إلى قمة التطور في ظل إعجاز القرآن على يد الإمام البلاغي عبد القاهر الجرجاني صاحب" دلائل الإعجاز" و" أسرار البلاغة" في تناوله لفكرة النظم التي وصل إليها إعجاز القرآن، ثم من خلال بيانه لأسرار البلاغة الذي استطاع بواسطته أن يحيط بالبلاغة بمختلف جوانبها" إن فكرة إعجاز القرآن مازالت تتردد في الأذهان، وتتسع للآراء والأقوال، حتى كان لنا منها وفيها كتابا(كتابي) الجرجاني الخالدان (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وهما الكتابان البلاغيان اللذان أصبحا عمدة كل بليغ"[2]. لهذا يمكننا أن نعتبر أن قضية النظم عند الجرجاني تشكل المصباح الذي أنار درب

[1] مازن المبارك: الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1965، ص 33، 34.

[2] المرجع نفسه: ص46.

البلاغة وكسر الجمود الذي عانت منه ، فقد رأى محمد عبد المطلب:" أن البلاغة قد توقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفاته ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملا، مؤكدا أن صنيع عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز بداية لتحرك صحيح نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي، ينتهي الأمر بهذه النظرية إلى نوع من التركيز على دراسة الأسلوب في ذاته من خلال مفهوم النظم"[1]. فكان النظم بهذه الطريقة مرتبطا بالمتكلم باعتباره مصدر الإبداع، لأن المقدرة على النظم تعود إلى المقدرة العقلية للمتكلم التي لا تقتصر على مجرد العلم باللغة فقط، وإنما تتجسد من خلال براعة المتكلم وقدرته على الانتقاء الذي يمكنه من الاختيار بين الإمكانات المختلفة المتاحة له ، متوخيا في ذلك معاني النحو وأحكامه وفروعه ووجوهه في معاني الكلم قدر الإمكان.

لهذا فالأسلوبية باعتبارها الدراسة الوصفية تسعى لكشف الإبداع وتعليله، بدلا من تقييمه كما فعلت البلاغة" فالبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصايا التقييمية، وتسعى الأسلوبية إلى تعليم الظاهرة الأدبية، بعد أن يتقرر وجودها، وأن البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون، وترفض الأسلوبية الفصل"[2]. وبذلك تكون الأسلوبية قد طورت وعززت البحث المختص بجماليات الكتابة، ناهيك عن دراسة الترابط بين الشكل والمضمون، فالأسلوبية في

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 259، 260.

[2] ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي(كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، (رسالة ماجستير)، الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، (د ط)، 2006، ص92.

هذا الموقف حاولت تجنب الهفوات وسد الثغرات التي وقعت فيها البلاغة القديمة، من حيث إغراقها في الشكلية ومن حيث تركيزها واقتصارها على الدراسات الجزئية، بتناول اللفظة المفردة صعودا إلى الجملة الواحدة، وهذا لا يعني أن الأسلوبية تنفصل عن الدرس البلاغي، ولكن يمكن القول أنها تكمل جوانب النقص فيه بالإضافة إلى أن موضوعهما واحد هو النص الأدبي، الذي تتشكل مادته من اللغة.

فمصطلح الأسلوبية استعمل في القرنين الثالث والرابع للهجرة للتشابه الكبير بين ما تحمله الأسلوبية وما ورد في البلاغة" فعند تتبع النصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم الأسلوب اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من كلمة البلاغة نفسها ويستشهد على ذلك بنصوص ابن قتيبة والخطابي والباقلاني والقرطاجني"[1].

فكان من مظاهر الاتفاق بينهما أيضا أن علم البلاغة قد قسم إلى ثلاثة علوم هي: (علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع)، والعلاقة القائمة بين هذه العلوم واعتمادها على بعضها في توضيح الدلالة يشكل الأرضية الخصبة للمنهجية الأسلوبية الحديثة" وعندما ربط بين علمي المعاني والبيان وجد أن الأول يتعلق بالإفادة أي المعنى، كما يدل اسم ذلك العلم، في حين أن الثاني يتعلق بإيراد المعنى الواحد، بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ويذكر هذا بفرضية منهجية تنطلق منها النظريات الأسلوبية، وقوامها أن المدلول الواحد

[1] ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي(كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، ص86،87.

يمكن بثه بواسطة دوال مختلفة وهو ما يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية، على الرغم من وحدانية الصورة الذهنية"[1]، وهذا ما دفع بالمحدثين إلى جمع العلوم البلاغية الثلاثة تحت مسميات اصطلاحية يتم بواسطتها التعامل الكلي مع النص، فقد ضم المحدثون علوم البلاغة تحت اسم الصورة أو الأسلوب أو النقد أو الأدب" غير مغفلين سمات كل تشكيل بلاغي، ولكنهم أبرزوا هذه السمات من خلال العمل المتكامل والنظرة الشمولية والجمالية والنفسية والاجتماعية والحضارية"[2].

فالأسلوبية في هذا الصدد نظرت إلى العلوم الثلاثة نظرة موحدة متصلة يكمل كل منهما الآخر لاستخلاص الأثر الجمالي والقيمة الفنية التي تصنعها التراكيب المنتظمة وهي تقيم علاقات فيما بينها، بالإضافة إلى تذوق المعنى دون إبعاد الإطار النفسي والاجتماعي للنص، وخصوصا أن البلاغة تهمل الحالة النفسية والاجتماعية للمتكلم، وتركز على الصورة الفنية في ذاتها وليس من خلال علاقتها بالإطار العام للنص الأدبي، فهي في مجملها تميل إلى قضايا شكلية فكانت الصورة عند القدماء تتمثل في المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية، وقد شكلت هذه الأمور الشكلية الإيقاع الداخلي للصورة ومضمون القيمة الإبداعية، لكن مفهومها تغير عند المحدثين فقد تجاوزوا دلالات هذه المفاهيم البلاغية في تعاملهم مع النص باعتبار هذه النواحي الجمالية تحقق الوحدة والانسجام بين أجزاء النص، وذلك بما

[1] ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي(كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص79.

تحمله من قيم إنسانية تتدفق من تجربة الفرد وبيئته، فالبلاغة وبهذه الطريقة تتعامل مع الصورة الفنية كجزء منفصل، مع أن هذه الأخيرة تشكل رسالة جمالية فنية بين مرسل ومستقبل، فالمعيار الجمالي الذي يشكل هذه الصورة هو الأساس في التأثير، وهو نابع من أصالة المبدع الذي يعكس صدق تجربته الشعورية بعيدا عن أي علاقة شكلية ومنطقية تحد من خياله وإبداعه، فكانت الصورة الفنية عند المحدثين تتشكل خاصة في "الرمز" الذي يتجاوز به الكاتب مجرد التناسب الحرفي للألفاظ التي يرتقي بها إلى مستوى الدلالة العميقة التي توحي بمدلولات أبعد وأوسع مما يبدو على السطح، أي التركيز على البنية العميقة تجاوزا للبنية السطحية التي كانت تشغل القدماء.

إن ما يمكن استنتاجه أن البلاغة القديمة تميزت بالمعيارية في مجال بحثها، على عكس الأسلوبية التي تجاوزت ذلك إلى ما هو وصفي، يقول في ذلك محمد عبد المطلب عن البلاغة أنها:" وقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل، كما لم يتسنى لها بالضرورة دراسة الهيكل* البنائي لهذا العمل، وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن

*الهيكل: هو الشكل الخارجي للقصيدة.

الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمها الجمالية"[1].

فكانت الأسلوبية بذلك تتمسك بوصف النصوص لا بإنتاجها في نوعها لا في كمها، فهي لا تقتصر على نسق المقاصد ولا على معيارية كل جزء من النص، بل يجب عليها تتبع آثار ما تتركه النصوص لدى المتلقي من جوانب مختلفة كانت أم اجتماعية، وبذلك يكون هدفها في التحليل" هو ربط الآثار النصية المستخرجة ببعض الخصوصيات البنائية للنص، باعتبار تلك الخصوصيات شروطا لإمكانية وجود تلك الآثار...فتهتم تاريخية النص المعالج، أي الوصفية الاجتماعية للكاتب، موقعه بالنسبة إلى مجموع معايير

الاحتجاج والسلوك المعتمدة في عصره، والاختيار الذي يتبناه من بين الوسائل التي تمليها الظروف بالنظر إلى الجمهور الذي وجه إليه النص"[2].

لهذا فمنهج الدراسة الأسلوبية لا يفصل بين العلاقات الداخلية في النص الأدبي والإطار الخارجي الذي يحيط به من علاقات اجتماعية ونفسية وتاريخية وعاطفيعة يكون لها حضورها المباشر في ذاكرته وخياله الفني، فيكون له تأثير مباشر في بنية النص وعلاقاته الداخلية، سواء ما يتصل باللغة أو الصورة أو الرموز الفنية، وهذا ما يبين الارتباط والتوافق

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 259.

[2] هنريش بليث، تر: محمد العمري، البلاغة والأسلوبية(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان،1996، ص28.

بين الأسلوب في داخل النص والمؤثرات الخارجية التي تدفع الأديب إلى اختيار مثل هذا الأسلوب.

فبهذا تكون الأسلوبية قد قدمت الكثير من الإنجازات وخاصة على الصعيد اللغوي، فقد فجرت الأسلوبية الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وليس من همها أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه، كما أنها لا تتداخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة، فهي أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى، كتلك التي ترى في الأدب تمثيلا لتجربة بشرية، أو التي ترى فيها نقدا للحياة، أو تلك التي ترى فيها فنا للفن، أو تلك التي ترى فيها وسيلة للتعبير عن الذات الفردية، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من قبح أو حسن[1] .

وانطلاقا من هذا تبقى الأسلوبية منهجا نقديا عمل من أجل الكشف عن أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي من خلال وحداته المكونة له وانطلاقا من اللغة وسيلة وغاية، وسيلة للوصول إلى استنطاق النص وتفجيره، وغاية سعيا وراء الوقوف عند درجة الأدبية في النص الأدبي، وتبقى كذلك المنهج النقدي الذي بوسعه –إلى حد ما– رصد مكامن الفنية والجمال في النصوص الإبداعية، انطلاقا من اللغة المعبر بها، من خلال ما توفره هذه اللغة من طاقات، تجعل منها الأسلوبية ميدان دراستها سعيا لفهم النصوص الإبداعية. وبتميز الأسلوبية بالوصف العلمي الذي أبعدها عن المعيارية، استطاعت الساحة النقدية

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 379.

الحديثة محاولة تجاوز البلاغة وتجنب ما وقعت فيه في دراسة الأسلوب، لهذا حققت الدراسات الأسلوبية نجاحا في تعاملها مع الأسلوب بالوقوف على مميزاته.

الفصل الأول:ثنائية الأسلوب والأسلوبية:

اعتبر الدارسون أن الأسلوبية هي الدراسة العلمية للأسلوب، فكان ميدان دراستها وموضوع بحثها، فعملت على إبرازه والكشف عن خصائصه. لهذا يجدر بنا أولا أن نتطرق إلى مصطلح الأسلوب باعتباره ميدان الدراسة من جهة، وسابق الوجود من جهة أخرى. حيث نجد أن" مصطلح الأسلوب" "le style" بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح" الأسلوبية" "stylistique" إلا في بداية القرن العشرين"[1].

المبحث الأول: ماهية الأسلوب:

1-الأسلوب لغة عند العرب والغرب.

أ- عند العرب:

استعملت كلمة أسلوب في التراث العربي استعمالات شتى، فجاء عن ابن منظور:" ويقال للسطر من النخيل:" أسلوب"، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال، أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي في أفانين منه، وإن

[1] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د(ط، ت)، ص16.

أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبرا"[1].

ويقول: الزمخشري في كتابه" أساس البلاغة":" سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلب، والإحداد على الزوج، والتسليب عام، وسلكت أسلوب فلان، طريقته، وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب، أخذ ورقها وثمرها، وشجرة سلب، وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرى"[2].

وفي المعجم الوسيط:" الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان، في كذا، طريقته ومذهبه. وطريقة الكاتب في كتابته، والفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون، والصف من النخيل ونحوه، والجمع(أساليب)[3].

كما ورد مصطلح الأسلوب عند الفيومي في " المصباح المنير": " الأسلوب بضم الهمزة الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرقهم

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تعليق خالد رشيد القاضي، دار صبح وإديسوفت، بيروت، الدر البيضاء، ج6، ط1، 2006، ص299، مادة(س ل ب).

[2] جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، تح: محمد باسل عيون السود، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 1، ط1، 1998، ص468، مادة (س ل ب).

[3] الفيروز آبادي: المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ط4، 2004، ص441، مادة(س ل ب).

، والسلب ما يسلب، والجمع أسلاب"[1].

وهكذا يمكننا القول بأن الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، وإبراز الخصائص الفردية المكونة للنص.

ب- عند الغرب:

اشتقت كلمة "أسلوب:" من الأصل اللاتيني"stilus" وهو يعني " ريشة" ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية...لكن كلمة "stylos" تعني في اللغة الإغريقية عمودا"[2].

2-الأسلوب اصطلاحا عند العرب والغرب:

للأسلوب في الاصطلاح دلالات تختلف يصعب تحديد دلالة واضحة ومحددة له، لأن دلالته تختلف من دارس إلى آخر. فمن الدارسين من يخص به أسلوب كاتب بعينه، ومنه من يخص به طريقة التعبير أو نمط الكتابة، إلى غير ذلك من التعريفات التي تجعل حصر هذا المصطلح في تعريف واحد أمرا صعبا.

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص104.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص172.

أ- في الدرس العربي القديم:

يذهب الزمخشري في كتابه "الكشاف" إلى أن" الأسلوب مرتبط بما يحمله من ثراء وتنوع وقدرة في مؤشرات الطاقة الصياغية داخل حدود دائرته المعرفية، وقد عرض لكل هذا وهو يحاور موضوع الالتفات في الشواهد القرآنية ودالية امرؤ القيس"[1].

فالالتفات يظهر في تعليقه عن قوله تعالى:" **إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبينا أن يحملنها وأشفقنا منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا**"[2].

" ونحو هذا الكلام كثير في لسان العرب، وما جاء القرآن إلى على طرقهم وأساليبهم...كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها..."[3].

بينما تبع أبو يعقوب يوسف السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" الزمخشري في تحديده لمفهوم الأسلوب وربطه من خلال" حديثه عن الالتفات الذي أدخله في مباحث علم البيان"[4].

وكذلك ربط المخاطب بالمقام الذي هو فيه فيقول في ذلك" مفصلا القول في لون الأسلوب في حالة خروج المنطوق على غير مقتضى الظاهر"[5].

---

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص109.

[2] الأحزاب: الآية 72.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص172.

[4] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص18.

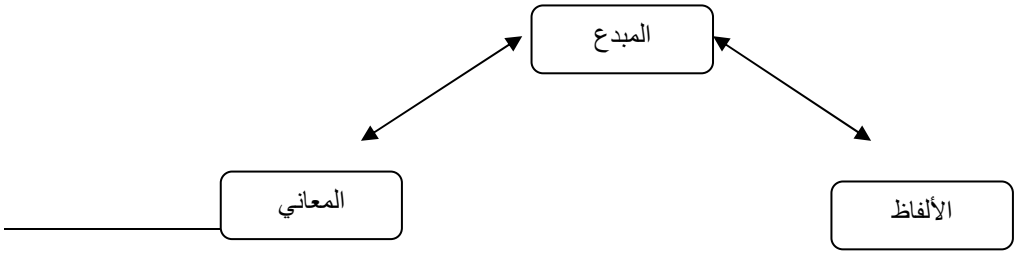
[5] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص109.

وهو ما أطلق عليه" الأسلوب الحكيم" من خلال القدرة على مفاجأة وصدم المخاطب والتأثير فيه، أو إحداث نوعا من الانتظار الخائب"[1*].

أما الجرجاني فمفهوم الأسلوب عنده طابق مفهوم النظم من خلال قوله:" الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه"[2].

فكان النظم عنده هو الاتحاد في الوضع والدقة في الصنع[3].

ويمكن تمثيل رؤية الجرجاني لصناعة الأسلوب ضمن أطراف العملية التواصلية في الشكل الآتي:

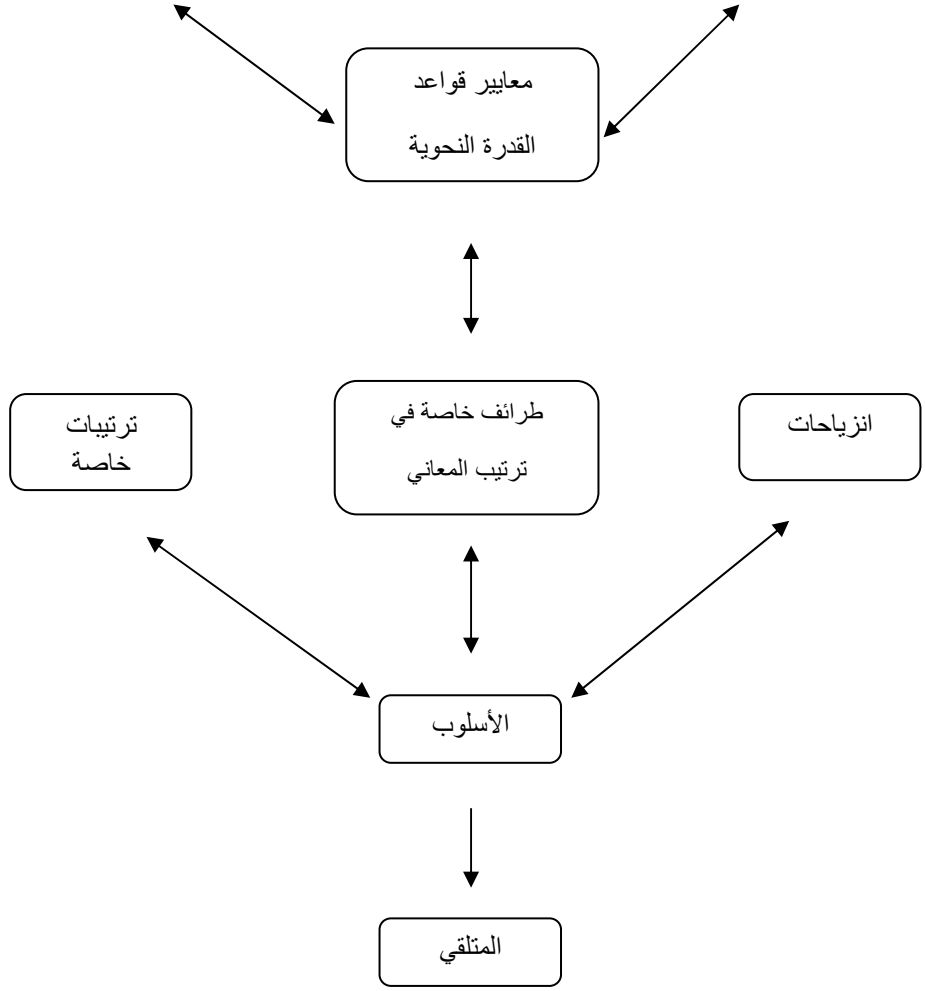


[1] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2010، ص44،45.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، الخانجي، مصر، 2000، ص468.

[3] المرجع نفسه، ص93.

[*] الانتظار الخائب: الانزياح أو العدول.



"مراحل صناعة الأسلوب عند الجرجاني على ضوء النظرية التواصلية"[1]

من خلال هذا المخطط يتبين لنا مراحل إنتاج النص الأدبي من لحظة نشأته إلى حين وصوله إلى القارئ، وتتمثل هذه المراحل في: مرحلة المبدع، مرحلة الكتابة، مرحلة المتلقي.

فمرحلة المبدع تكون فيها اللغة جافة، حيث تنسب الألفاظ إلى معانيها" فالألفاظ في

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص110.

نظر عبد القاهر لا تكون إلا دوالا على المعاني الجزئية المفردة، والتي لا تكون لها مزية، ولا أدنى قيمة، إلا من خلال انتظامها ودخولها في علاقات تركيبية مع مثيلاتها من الألفاظ"[1].

بتطبيق قواعد النحو من خلال قوله:" اعلم أن ليس " النظم" إلا أن تصنع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها"[2].

أما مرحلة الكتابة فتتمثل في طرائق الترتيب الخاصة التي ينجم عنها الانزياح، والذي هو خروج عن طرائق الترتيب المألوفة في نطاق المستويات الخمسة(صوت، صرف، دلالة، معجم، بلاغة)، ويجدر بنا أن نشير إلى أن المبدع له حرية الاختيار في نسبة الألفاظ إلى معانيها، لكنه مقيد من الناحية النحوية، لأنه لا يستطيع الانزياح في ذلك، ولو كان لا يكون في الكلام نظم ولا ترتيب.

أما فيم يخص مرحلة المتلقي، فهي المرحلة التي يكون فيها النص مشفرا وملغما، وعلى القارئ أن يفجر هذه الألغام، حيث يقوم بتفكيك ما يرسل إليه(مضمون الرسالة) وفهم ما أوصله الأسلوب في المستويات الخمس.

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نير NIR، سكيكدة، ط1، 2007، ص 17.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص81.

وما يمكن أن نستنتجه مما سبق، أن مرحلة الكتابة هي أهم المراحل، لأنه فيها يتم صناعة الأسلوب، فالنظم الجيد في نظره هو الأسلوب الجيد. ولهذا فكل طريقة في النظم على هذه الصورة تعطي تركيبا يعد أسلوبا، لهذا استخدم كلمة أسلوب للدلالة على التفرقة بين نظم ونظم.

وأخيرا كان الأسلوب عنده: مقدرة منشأ القول وبراعته في طرق التفاوت في الترتيب الخاص داخل البناء اللغوي الذي مبعثه دقة النظر في اختيار وحدة على وحدة، وتفضيل شكل على شكل، وبراعته في مسلكه به داخل التركيب، ودقته في توخي معاني النحو فيما بينها من علاقات، أي براعته في استفادته من طاقات اللغة حسب قوانينها"[1].

أما أبو الحسن حازم القرطاجني فقد سلك مفهوم الأسلوب لديه منحى مغايرا، لأن كلامه عن الأسلوب جاء في ثنايا كلامه عن الشعر، فالشعراء يتوجهون في شعرهم وجهات متباينة حسب الغر ض الشعري، ولكل وجهة سمات معينة. فإذا ما كان الغزل هو مثالنا للغرض الشعري، فإن على الشاعر أن يتحدث أولا عن الأطلال والراحلة، ووصف محبوبته إذا أراد كتابة قصيدة غزلية" حيث ذهب إلى أن لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب والخيام والطلول وغيرها، وإن الأسلوب صورة تحصل في النفس

[1] البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص12.

من الاستمرار على هذه الجهات، والتنقل فيما بينها، ثم الاستمرار والاطراد في المعاني الأخرى مما يؤلف الغرض الشعري"[1].

كما سجل حازم القرطاجني في كتابه" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أن الأسلوب يجب أن يرتبط بالمعاني، ويجب أن يرتبط النظم بالألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاطراد في أوصاف جهة من جهات الغرض الشعري، بينما النظم هو صورة عن كيفية الاستمرار في هذه الألفاظ، فيقول في ذلك:" إن الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، وإن النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية، وإن الأسلوب عن المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، فوجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد، مما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات

إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة"[2].

إن رؤية أبو الحسن حازم القرطاجني كانت مزيجا من رؤية عبد القاهر

الجرجاني و أرسطو:" لقد وجد حازم أمامه مفهوما للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر"[1].

[1] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1،1426، ص17.

[2] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص18.

فتأثره بأرسطو يتمثل في أنه:" قسم طرق الشعر إلى طريقة الجد وطريقة الهزل. فأما طريقة الجد فهي مذهب في الكلام تصدر فيه الأقاويل عن مروءة وعقل ينازع الهمة، والهوى إلى ذلك...وفيما يخص طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك، وهي ما يقصد به الإضحاك أو التهكم أو المشاجرة والمكابرة"[2]. في مقابل ذلك تتمثل قسمة الشعر عند أرسطو إلى قسم "الكوميديا" وقسم" التراجيديا"[3].

أما تأثره بالجرجاني فيكمن في نسبة اللفظ إلى المعنى وحسن الترتيب والتنظيم، وأما نظرة ابن خلدون للأسلوب فاقتصرت على معناه اللغوي ولم يخرج عنه، إلى أنه استخدم مصطلح "المنوال" وما ذهب إليه يشبه ما ذكره القرطاجني

عن الأسلوب، من حيث أنه أيضا أشار إلى تعدد الأنحاء في أساليب الشعراء، وأن لكل غرض شعري جهة مختلفة، فكلامه متابعة لما تناوله حازم القرطاجني، إلا انه أضاف إضافات تستحق الذكر، كحديثه عن القدرة اللغوية والملكة الشعرية أو ملكة الكلام، وربط بين الأسلوب والكفاءة الذهنية. فأشار إلى علاقة الأسلوب

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص27.

[2] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، ص47،48.

[3] المرجع نفسه: ص49.

بالمنشئ والمستقبل ومقتضى الحال، وللمتكلم حرية اختيار الأساليب إذ يقول:" فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على ترتيب خاص، وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فرصها فيرصها كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة[1].

لهذا كان الأسلوب عند: ابن خلدون" سلوك لأهل صناعة الشعر، بمعنى المنوال أو القالب ويجعل هذا المفهوم بعيدا عن معاني النحويين والبلاغيين والعروضيين، يعد هذه العلوم خارجة عن الصناعة الشعرية، ويرجعه إلى صورة

[1] عبد الرحمان بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تعليق على عبد الواحد وافى، شركة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ج3، ط4، 2006، ص1159.

ذهنية للتراكيب المنتظمة كليا، والتي تنطبق على تركيب خاص في الذهن...،

فالأسلوب مكتسب من الملكة اللغوية التي يحوزها الأديب، وابن خلدون يجمع بين الأسلوب واللغة أو الكفاءة اللغوية كما يسميها تشومسكي"[1]. ولإبراز مفهوم الأسلوب أكثر فأكثر استخدم ابن خلدون نوعين من الأدب لإيضاح ذلك فقال:" هذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور، فإن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنين وجاءوا به مفصلا في النوعين، ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيدة واستقلال الكلام في كل قطعة. وفي المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين

القطع غالبا، وقد يقيدونه بالأسجاع، وقد يرسلونه وكل واحدة من هذه معروفة في

لسان العرب"[2]. وما يمكن قوله عن الأسلوب من وجهة نظر ابن خلدون ما يلي:

- أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا باعتباره صورة تملأ النفس وتطبع الذوق بالاعتماد على ذخيرته اللغوية، على الوضع الذي رسمته قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض.

- ربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية ونعني بها تلك القدرة التي تتكون لدى كل فرد من أفراد كل مجتمع معين، والتي تمكنه من التعبير، وتلك ما يسميها تشومسكي " المعرفة اللغوية".

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص22،23.

[2] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص20.

- ارتبط الأسلوب بشكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة، التي يمكن عن طريقها دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد مجتمع هذه الظاهرة، في قوله وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه وتنظيم التراكيب فيه.

- كما ربطه بالفن(النوع الأدبي) ملاحظا الفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور[1].

- أما ابن قتيبة فقد ربط الأسلوب بطرق أداء المعنى، على اعتبار أن لكل مقام مقال، وهو يرجع تعدد الأساليب واختلافها إلى المواقف وطبيعة الموضوع:" وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خصيصي من الله لما أرهصته في الرسول، وأراده من إقامة الدليل علة نبوته بالكتاب فجعله علمه، كما جعل علم كل نبي من المرسلين من أشبه الأمور بها في زمانه المبعوث فيه: فكان لموسى فلق البحر واليد والعصا وتفجر الحجر في التيه بالماء الروائي، إلى سائر أعلامه زمن السحر. وكان لعيسى إحياء الموتى، وخلق الطير من الطين وإبراء الأكمه والأبرص، إلى سائر أعلامه زمن الطيب.

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، من ص34 إلى 36.

وكان لمحمد صلى الله عليه وسلم الكتاب الذي لو اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا، إلى سائر أعلامه زمن البيان.

فالخطيب من العرب إذا ارتحل كلاما ما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني من الشيء.

وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل وكثرة الحشد، وجلالة المقام، ثم لا يأتى بالكلام كله مهذبا كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل تجده يمزج ويشوب، ليدل بالناقص على الوافر وبالغيث على السمين، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه بهاءه وسلبه ماءه"[1].

وما يمكن قوله أن ابن قتيبة:" قد استطاع التوصل إلى الربط بين النوع الأدبي وطرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة والموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو

[1] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح احمد صقر، دار التراب، القاهرة، ط2، 1973، ص17، 18.

حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك"[1].

بينما كان مفهومه عند ابن الأثير" يتمثل في الصفة الشعرية الملازمة للقصيدة والمتمثلة في السمات الغالبة على العمل الفني، حيث يقول:"....وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دؤاد الأيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى، والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الخمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف

إليه من أنواع الأمور"[2].

كما ربط المصطلح أيضا بأوجه التصرف في المعاني كما في قوله:" وذلك أن الشاعر المفلق أو الكاتب البليغ هو الذي إذا أخذ معنى واحد تصرف فيه بوجوه التصرفات وأخرجه في ضروب الأساليب، وكذلك فعل جرير، فإنه أبرز من هجاء الفرزدق كل غريبة وتصرف فيها تصرفا مختلف الأنحاء"[3].

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص12.

[2] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص108.

[3] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، ص43.

نفهم من ذلك أن الأسلوب– عنده– يظهر في طريقة التعبير عن المعنى الواحد، والتي من خلالها يصور شخصيته ومقدرته الفنية من حيث استخدام هذه القدرة في عرض أفكاره بأسلوب راق ومتميز يبرز تفرده.

أما الباقلاني ربط هو الأخر الأسلوب بالنوع الأدبي من خلال دراسته لنظم القرآن الكريم في كتابه "إعجاز القرآن" الذي بين فيه أن نظم القران مختلف عن نظم الكلام العادي ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وأن له أسلوب يختص به

ويميزه عن غيره من الكلام" إن نظم القران على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج من المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وأسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد،...فهذا إذن تأمله المتأمل– تبين بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابه– أنه خارج عن العادة، وأنه منجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن وتميز حاصل في جميعه"[1].

بينما يذهب الفقيه عبد الله محمد الرازي" إلى الاهتمام بدور المنشئ في إنتاج الأساليب، حيث ربط بينهما معتقدا أن خصوصية الأساليب تتعلق بحالة لزوم جذري مع منشئيها، وبهذا فإنه يتجاوز حالات الربط السابقة بين الأسلوب والغرض، أو بين الأسلوب والنوع الأدبي، فأسلوب الشعر وأسلوب الخطابة، أو أي نوع نثري آخر،

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص16، 17.

تتفرد خصوصياتها لامتلاكها أدوات فنية وقوالب إنشائية تختلف في مادتها التعبيرية والصياغة الأخرى"[1].

نجد الرازي هنا ربط الأسلوب بالمنشئ، وأن لكل فن من الفنون التي ذكرها أسلوبها الخاص.

ومن النقاد الذين نلمح لديهم ملمحا أسلوبيا في معالجتهم النقدية ابن رشيق، الذي ينحوا بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية، وما يتوفر من تلاءم الأجزاء وسهولة المخرج وعذوبة النطق وقرب الفهم:" قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه وعذب النطق به وحلي في فهم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"[2].

وما يمكن استنتاجه أن مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم ارتبط بعدة توجهات، فمنهم من ربطه بطرق العرب في آداء المعنى المقصود الذي يبرز الدلالة التي

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص109.

[2] ابن رشيقف القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار صادر، لبنان، ط1، 2003، ص155.

يهدف إليها الأديب، ومنهم من ربطه بالنوع الأدبي، فلكل جنس أدبي أسلوب يميزه، فللشعر طرقه وللنثر أساليبه، بينما جعله البعض مطابقا لمفهوم النظم، لكن أكثرهم ربط الأسلوب بشخصية المبدع.

ب- في الدرس العربي القديم:

وأما المحدثون من العرب فقد اهتموا بالأسلوب وحاولوا أن يعالجوا هذا المصطلح في شيء من الوضوح والشرح.

فارتبط مفهوم الأسلوب عند أحمد الشايب بنوع الجنس الأدبي وبطرائق صناعته وكيفية نظمه، فيفصل ذلك قائلا أن الأسلوب فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كتابة أو تقريرا أو حكما وأمثالا، ليدرج بعدها الطريقة التي يسلكها العمل الأدبي لكي يظهر مادته الفنية إلى الوجود، وتكون بطريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، لينتهي بذلك إلى الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.[1]

وما يمكن أن نذهب إليه أن أحمد الشايب لخص مفهوم الأسلوب في ثلاثة مصطلحات شملت عناصر الأسلوب كلها، من تفكير وتصوير وتعبير" ومعنى هذا

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص111، 112.

أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون من العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[1].

أما مفهومه عند احمد حسن الزيات، فاتضح من خلال مقارنته بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عبد الغرب. فكان الأسلوب عنده" طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام....وحاول الربط بين اللغة وصفات الأمة من حيث تبادل التأثير بينهما...ورأى أن الأسلوب هو الرجل، ثم جعل لكل صفات ثلاثا لابد من توافرها لتحقيق البلاغة وهي الأصالة والوجازة والتلاؤم، وهكذا يلاحظ أن الزيات أقام دراسته على المبدع والمتلقي والأسلوب"[2].

يتبين لنا أن الزيات تأثر بالنظرية الجرجانية لأنه أشار إلى حسن ترتيب الألفاظ ونظمها في الكلام، الذي يقوم به المبدع في صناعة أسلوبه والذي يترك هذا الخير بصمة في نفسية المتلقي.

بينما نجد المرصفي يتفق في تعريفه للأسلوب مع ابن خلدون في حديثه عن الملكة اللغوية التي يختص بها المبدع" لذا فلابد لهذا المبدع أم يمتلك استعدادا

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2005، ص52.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص26.

طبيعيا يساعده على إنشاء الكلام ويكون ذا حافظة قوية، وفهم ثاقب وذاكرة مطيعة"[1].

هذا من جهة وربطه بالغرض من جهة أخرى، لأن لكل غرض أسلوبه الخاص به، والذي يميزه عن غيره من الأساليب الأخرى" ففي الحماس مثلا يكون الكلام مهيجا للقوى، مثيرا للغضب، باعثا على الحمية، وفي الغزل يكون سارا للنفوس مريحا للخواطر، وفي العتاب هاديا للموافقة ومولدا للرضى، إلى غير ذلك مما تضطرك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال إلى المرغوب والحماية من المرهوب"[2].

كما ربط أيضا بين الأسلوب والمتلقي، على اعتبار أن نوع الأسلوب يترك أثرا في نفسية المتلقي مهما كان نوعه سواء كان حسنا أم قبيحا.

ومن المحدثين العرب أيضا مصطفى صادق الرافعي" الذي تناول مصطلح الأسلوب من خلال بحثه في مسائل إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، فحدد مفهوم الأسلوب" في أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى"[3].

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص83.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، ص84، 85.

[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص24.

فكان مفهوم الأسلوب عنده مرتبط بمبدعه، بحيث يمكنه التعرف على خوالجه، من خلال تعبيراته المختلفة، فيتعرف على مواطن الضجر والملل، جاعلا من الأسلوب أيضا الصورة الذهنية لصياغة الألفاظ" وذلك أن معجزات الصناعة إنما هي مركبات قائمة من مفردات مادية، متى وقف امرؤ من الناس على سر تركيبها ودرجة صنعتها فقد بطل إعجازها، بخلاف الكلام الذي هو صور فكرية"[1].

فالعقاد هو الآخر تحدث عن الأسلوب من خلال مناقشته لرأي الكاتب الفرنسي" أناتول فرانس" الذي ذهب فيه إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكد الذهن، ويرى العقاد أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص وهي تنتقل بواسطة اللغة، فالصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب"[2].

كما تحدث أيضا عن الأسلوب من خلال محاوراته لموضوع كتاباته بالأسلوب الإفرنجي الذي يفسد اللغة العربية ليرد قائلا على المتعصبين للغة" من حق الشاعر المعاصر والناقد المعاصر أن يترجما عن نفسيهما، ويفكرا بعقليهما"[3].

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص89.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص24،25.

[3] المرجع نفسه: ص25.

بينما الدكتورعبد السلام المسدي من خلال كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، فقد تحدث عن الأسلوب وربطه بكل من المخاطب والمخاطب والخطاب:

1-ربط الأسلوب بالمخاطب(المرسل) فقال:" بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عن صاحبه..."[1].

2-ربط الأسلوب بالمخاطب: حيث جعل الفكر الأسلوبي يعمد" إلى منهج اختباري في إثبات حضور المتقبل في عملية الإبلاغ، فإذا استندنا إلى التجربة اهتدينا إلى المتكلم بعامة، يكيف صيغة خطابه بحسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا " التكيف" أو" التأقلم" ليس اصطناعيا لأنه عفوي قلما يصحبه الوعـي المدرك وعلى هذا المستند ترى الواحد هنا يخاطب الصغير- تلقائيا- بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضمونا، وتراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب بـه المرأة، وتراه أيضا يخاطب من يسموه في منازل المجتمع بما لا يخاطب به من يدنوه"[2] .

3-ربط الأسلوب بالخطاب:" أن الأسلوب هو وليد النص ذاته، كذلك يستطيـع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطب لأن رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع"[3].

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص52.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص63، 64.

[3] المرجع نفسه، ص70.

وانطلاقا من هذه المفاهيم يتبين لنا أن مفهوم الأسلوب عند عبد السلام المسدي لا يتحقق إلا بتوفر كلا من المخاطب والمخاطب والخطاب.

ج- في الدرس الغربي القديم:

نجد أن هذا المصطلح قد ورد عند أرسطو وأشار إلى وظيفته التي هي" الإقناع"، ففي نظره لا تكفي البرهنة والحجج، لأنه لابد من التأثير في السامعين واجتذابهم، فالمتكلم هو في حاجة إلى أسلوب مؤثر مقنع أكثرها هو في حاجة إلى البراهين والأدلة"...وإذا لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال بل يجب أن يقوله كمل ينبغي"[1]. فيظهر الأسلوب وكأنه شيء كمالي يمكن الاستغناء عنه في تقرير الحقائق وفي العلوم التي لا تحتاج إلى الخيال كالرياضيات والهندسة" إن الأسلوب عند أرسطو أجنبي مضاف إلى التعبير، وبناء على تصوره يمكن أن نفصل الأسلوب عن التعبير، فيكون التعبير غير أسلوبي"[2]. كما تميز الأسلوب عند أرسطو بصفات يجب أن تتوفر فيه وهي الصحة والوضوح والدقة. وكل ذلك يجعله محصورا في المجال البلاغي فقط. كما تحدث في كتابه" الخطابة" عن الأسلوب، ففرق بين الأسلوب الجميل والأسلوب القبيح وقسمه إلى أسلوب دوري وأسلوب متصل.

[1] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص53.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اختلفت نظرة أفلاطون وأرسطو إلى الأسلوب، فهذا الأخير يعتبره صفة لابد منه توفرها في كل أنواع التعابير وإن اختلفت درجة الجودة في ذلك. أما أفلاطون فيرى أن الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات دون غيرها، لهذا كان الأسلوب عنده "شبيها بالسمة الشخصية"[1]. على أساس أن كل فكرة لابد أن تكون ذات دلالة والتعبير عنها يكون واضحا" والطريقة التي يتم بها التعبير هي ما نسميه الأسلوب، وهكذا يكون الأسلوب صفة حتمية متميزة للتعبير فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجي إذا لم يتم التعبير عنه بالأسلوب"[2].

وقد تطرق العالم لون جاينوس في كتابه "الأسلوب الرفيع" إلى تأثير اختيار الألفاظ والكلمات النافذة في حسن الأسلوب والتأثير في المتلقي، لاسيما إذا أتقن الشاعر استخدام الصور والمجازات والعبارات النبيلة، فكان مفهوم الأسلوب عنده مرتبط كل الارتباط بالمتلقي"على أساس أن قيمة العمل الأدبي يمكـن أن تقدر بمراعاة حالة المتلقي، ومن ثم يثار هذا المتلقي كلما كان تأليف العبارات مناسبا، غير انه يلح على أن يكون السمو أعظم المناقب الأدبية، بل أقدرها على إحداث هزة الإنتشاء في النفوس"[3].

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص38.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص222.

[3] المرجع نفسه: ص 236.

أما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب" بطبقات المتكلمين فقيل الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي، حيث يمثل الأسلوب البسيط الطبقة الوضيعة مثل الرعاة، ويمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة مثل الفلاحين، أما الأسلوب السامي فيمثل الطبقات الاجتماعية العليا مثل الملك ورئيس الجند، وقد اتخذ من أعمال فرجيل الثلاثة الرعائيات (bucolique)، والزراعيات

(Georgique) والإنياذة(l'eniede) تجسيدا لهذا التقسيم الطبقي للأسلوب"[1].

وهذا التقسيم في الأعمال الرئيسة الثلاثة لفرجيل عرف ب" عجلة فرجيل" (la roue de virgile)" وتشير حلقات هذا الدولاب إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة، كما تشير إلى الأسماء والحيوانات والأدوات والمساكن والنباتات التي تصلح أن تنسب لها[2].

ففي هذا الإطار تتضح الحدود الفاصلة بدقة فإذا" اتفق مثلا أن كلمة "الماشية" تتناسب مع طبقة الزراع، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط فانه لا ينبغي أن ننقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذي يلاءم التجار والصناع، ولا إلى

[1] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص17.

[2] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، حلبن ط2، 1994، ص23.

الأسلوب العالي الذي يلاءم القواعد والأمراء والمفكرين، لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التي تتحرك داخله وأماكنه التي تليق به وأناسه الذين يتعامل معهم، ومن هنا فينبغي أن يكون له أسلوبه الخاص به"[1].

" وهكذا نرى أن الفلاح يسمى"caeluis" وهو يفلح حقله المزروع بأشجار مثمرة، مستخدما في ذلك محراثه المكدن بالأبقار ويسمى قائد السرية(hector)، ويظهر مكللا بالغار سيفه معه يجوب الحقل على فرسه، ونصادف الأول في الأسلوب البسيط، بينما الأسلوب الرصيني يناسب بساطة hector"[2].

وهذا ما نوضحه من خلال الرسم التالي:

[1] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص17.

[2] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ص 23.

د- في الدرس الغربي الحديث:

أما الأسلوب عند بيير جيرو هو:" مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب" [1] . و بالتالي يكون الأسلوب" هو مجموعة ألوان يصطنع بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله"[2].

لكن يمكن الإشارة إلى تعريف أكثر دقة إذ يقول:" الأسلوب هو طريقة للتعبير: بواسطة اللغة"[3]. في حين أن دي بوفون اعتبر الأسلوب بصمة المبدع من خلال قوله:" إن المعارف والوقائع المكتشفة تنتزع بسهولة، وتتحول تفوز إذا ما وضعتها يد

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998، ص126، 127.

[2] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، ص16.

[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص40.

ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكن أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم"[1]. والذي حاول من خلاله ربط العناصر الأسلوبية الموجودة في النص والعالم النفسي للكاتب. من خلال الاهتمام بالمتلقي نجد بعض الأسلوبيين يحددون مفهوم الأسلوب من خلال تأثيره على المتلقي، فريفاتير يعرف الأسلوب بأنه قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات متميزة وخاصة،

وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي أن ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله"[2].

أما الأسلوب عند شارل بالي يكمن في" تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب هوالاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هوما، بوزريعة، الجزائر، ج1، 2010، ص145.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص239، 240.

مع البعض الآخر، ومعدن الأسلوب ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية حتى الاجتماعية والفنية[1].

بينما نجد سبيتزر هو الآخر طابق مفهوم الأسلوب عنده نفسية المؤلف، فذهب إلى القول بأنه" يبدو أن الجهاز العصبي والجهاز الفلسفي والجهاز الأسلوبي لهذا الكاتب، كلها تتطابق بشكل فذ ودقيق"[2].

*** تعريفات عامة للأسلوب:**

1. شارل برونو:" فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[3].

2. جاكبسون، رولان بارت، تودروف: الأسلوب عندهم على الترتيب هو إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، وهو كخارج عن القانون، وهو لحن مبرر[4].

فهذه التعريفات الثلاثة تمثل فكر قائليها.

3. هنري موريه:" الأسلوب هو وجه الروح"[1].

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص40، 41.

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص196.

[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص43.

[4] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، ص18، 19.

4. نيومان:" أن الأسلوب هو التفكير باللغة"[2].

5. شوبنهاور:" أن الأسلوب هو فراسة العقل، بينما يعتبره غوتيه مبدأ التركيب النشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته والكشف عنه"[3]

.

6. لاروميه:" يرى بأنه شخصي كلون الأعين، ونبرة الصوت"[4].

7. أما لانسون، فمن الذين ربطوا الأسلوب بحياة المؤلف النفسية" وقد اعتمدت نقوده على الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق...ذلك أن اتجاه لانسون يتضمن أفكارا معينة عن الإنسان والتاريخ والأدب، والصلة بين الموضوع وعمله"[5].

فما قدمه لانسون يتمثل في تحليل النص الأدبي انطلاقا من نفسية كاتبه، هذا النص الذي سنجد فيه صفات الأديب وخصائصه الفردية، بل وحتى بعض التفصيلات الدقيقة التي تتعلق بحياته، فعلم النفس اللانسوني" هو الذي يقوم على

---

[1] وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996، ص69.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص223.

[3] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص113، 114.

[4] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص114.

[5] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص176.

نوع من الحتمية التي لابد وأن تتشابه بها تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف وصفاته النفسية"[1].

8. تشومسكي" الأسلوب يمثل طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه"[2].

وما يمكن استنتاجه أن الأسلوب في الاصطلاح دلالات مختلفة يصعب تحديد دلالة واضحة أو محددة له، لأن دلالته تختلف من دارس إلى آخر. فمن الدارسين من يخص به أسلوب كاتب بعينه، ومنهم من يخص به طريقة التعبير أو نمط الكتابة، إلى غير ذلك من التعريفات التي تجعل حصر هذا المصطلح في تعريف واحد أمرا صعبا.

المبحث الثاني: ماهية الأسلوبية:

يعترف كثير من الدارسين أن كلمة أسلوبية ظهرت في القرن التسع عشر، لكنها لم تحقق رواجا إلا في أوائل القرن العشرين، مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، فتعددت في ذلك المسميات واختلفت التعريفات بين الدارسين العرب والغرب.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] م ن، ص226.

1. الأسلوبية في الدرس العربي:

الأسلوبية في الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي stilistique وعلم الأسلوب البديل العربي لما يقال في اللغة الفرنسية (sience de style)، حيث كان عبد السلام المسدي هو السباق إلى نقله وترويجه في الباحثين، ويترجم المسدي مصطلح(stilistique) بالأسلوبية، ويرد عنده علم الأسلوبية أحيانا، فهو يرى أن المصطلح" حامل لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني، وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلاقا من المصطلح الذي استقر ترجمته له بالعربية وقفنا على دال مركب " أسلوب"(style) ولاحقة " ية" (ique) وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي اللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب (sience de style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1] .

أما الباحث سعد مصلوح فقد ترجم مصطلح (stilistique) بالأسلوبيات بدلا من المصطلحين الشائعين الأسلوبية وعلم الأسلوب، ويعلل ذلك بأنه جاء مثل مصطلح

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص31، 32.

اللسانيات والصوتيات. بينما صلاح فضل استعمل علم الأسلوبية مقابل ل (stilistique). في حين ذهب كثير من الباحثين في هذا الحقل المعرفي إلى استعمال مصطلح الأسلوبية ترجمة وتأليف[1]، فعرفت الأسلوبية على أنها" علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية"[2].

فهي بهذا التعريف تكون دراسة علمية موضوعية لمكونات لغة الخطاب، والتي تقيم علاقات فيمتا بينها فتسعى من خلالها إلى كشف القوانين التي تتحكم في بناء الأسلوب.

فيعرفها منذر عياشي بأنها" علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات. ومادامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا هو أيضا على ميدان تعبيري دون آخر"[3].

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص12.

[2] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص54.

[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص 54، 55.

بينما محمد عزام ذهب إلى أنها:" علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حق الإنسان عبر منهج عقلاني"[1].

كما يعرفها عدنان بن ذريل بأنها" علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتقرى(الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر ظاهرة هي

في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[2].

2. الأسلوبية في الدرس الغربي :

يعتبر شارل بالي أبو الأسلوبية الحديثة ورائدها الأساسي لأنه حاول القيام بما لم يقم به سوسير، فكان المبدع الفعلي لمصطلح علم الأسلوب، وأشار إلى ذلك عبد السلام المسدي في كتابه" الأسلوبية والأسلوب" قائلا:" فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثل ما أرسى أستاذه فردناند دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة، فإذا بروح الوثوقية كما تسنه بالي تأتي عليه أطوارا من النقد والشك حتى غدت آراء باعث علم الأسلوب تستقر اليوم كثيرا

[1] المرجع نفسه: ص 55.

[2] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص55.

من الإشفاق إن نحن فحصناها بمجهر الرؤية الحديثة والسبب في ذلك أن الذين تبنو وصايا بالي في التحليل الأسلوبي قد سارعوا إلى نبذ العلمية الإنسانية فوظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوصفي فقتلوا وليد بالي في مهده، ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية جون ماروزو و مارسال كراسو[1].

لهذا كانت وجهة نظر بالي مختلفة تماما وتشكل نقطة مركزية في تطور مفهوم الأسلوبية، فهو يرى أن الأسلوبية" تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر– النص– استنادا إلى مضمونها المؤثر، أي أنها تدرسها بالنظر إلى الإعراب عن الإحساس بواسطة اللغة، وبالنظر إلى تأثير اللغة بالإحساس، وبمعنى آخر تدرس الأسلوبية الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضمون، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية اثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي"[2].

وخلاصة القول عنده أن المضمون الوجداني للغة هو عماد أسلوبيته، كما كان

بالي يرفض وينكر كل الإنكار أن يناقش الأسلوبية في مستوى اللسان(النص الأدبي) باعتباره من تلامذة ديسوير الذي اهتم هذا الأخير بدراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، فكان من أسباب رفضه إدخال الأدب في الدراسة الأسلوبية هو أن" هناك

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص21.

[2] فيلي ساندرس، تر: خالد محمود جمعة، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص33.

هوة واسعة لا يمكن عبورها ببن استعمال اللغة عند الرد في ظروف عامة ومشتركة مفروضة على جماعة لغوية كاملة واستعمالها عند شاعر أو روائي أو خطيب، وذلك لأن كلام المتكلم العادي يمكن أن يخضع لقاعدة تقيس عدولاته بحسب التعبير الفردي لسائر المتكلمين الآخرين، أما الأديب فإن لغته لا تخضع لتلك القاعدة لأنه يقوم باستعمال طوعي وواع للغة أولا، وهو لا يستعمل اللغة بقصد التواصل كما يفعل المتكلم، إنما يستعملها بقصد جمالي من أجل إبداع الجمال بالكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقى ثانيا"[1]. فيكون الدارس الأسلوبي من وجهة نظر بالي دارس لغوي محض يدرس اللغة في حد ذاتها مهما كان نوع النص الذي يدرسه فهو" حصر مجال دراسته فيما يصدر عن الفرد عفويا غير مقيد بأصول وسنن كما يجري به العمل في الأدب"[2]. لهذا فهو يرى أن مهمتها تكمن في تتبع بصمات الشحن في الخطاب، أي أنها تركز على الجانب العاطفي فيه، لأنها تعنى أساسا برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في الفرد، باعتبارها" دراسة الأدوات والمظاهر والآثار التعبيرية من كل لغة، وهذا يعتمد اعتمادا كاملا على التفرقة بين الخصائص المنطقية للغة والخصائص العاطفية"[3].

---

[1] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص66، 67.

[2] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998، ص189.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص45.

فكان النص هو" الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية لهذا حصر بالي مدلول الأسلوب في تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللغة"[1]، فذهب إلى أن الأسلوبية هي:" العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[2].

في حين اعتبرها بيير جيرو" دراسة للتعبير اللساني"[3]، ثم قام بتطوير هذا المفهوم فأضاف إلى البعد اللساني بعدا آخر هو" بعد العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته"[4]. فالأسلوبية بهذا المفهوم تسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة التأثيرية الجمالية، فهو يصرح قائلا" أن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي...والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين أي مجموعة الالتزامات

---

[1] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2000، ص44.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص32.

[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص55.

[4] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص13.

التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة. فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام، القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص"[1].

نفهم من قول بيير جيرو أن الأسلوبية في تناولها لنص من النصوص بالدراسة فهي تسعى إلى" تحديد الخصائص النوعية التي خضع لها النص في تشكيله اللغوي ليصير نظاما من العلامات له سلطته على ذاته، ولا سلطة لسواه عليه، فإذا صادف وتجاوز المعيار القاعدي، فإن لهذا التجاوز غاية، على المتلقي والأسلوبي بخاصة"[2].

أما مفهومها عند ريفاتير فهي" علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية السنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[3]، وهذا يعني أنها تقوم بدراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتحديد الأدوات الفنية والملامح الجمالية له، وهي ترمي بحسب رأيه إلى" تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات

[1] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ،ص 13.

[2] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث) ، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص15.

وظائفية"[1]، فهي بهذا كله تهدف إلى" الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف(المرسل) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ(المستقبل)، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"[2].

ويذهب سبيتزر في دراسته الأسلوبية في تركيزه على العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب[3]، فهي بكل هذا تبحث عن روح المؤلف في لغته والبصمات التي يتركها فيما ينتجه فيعتبر النص شخصية مبدعة.

أما جورج.مونان، فذهب إلى أن الأسلوبية" تتوقف عند السمات أو الأنماط التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو الإخبار، فدورها أن تدرس كل ما يؤدي وظيفة أدبية أو شعرية أو ما يمكن أن تشتمل عليه الوظيفة الجمالية"[4].

ويعرف جاكبسون الأسلوبية بأنها:" بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[5]. فتكون الأسلوبية

---

[1] م. ن: ص ن.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص23.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص176.

[4] أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص28.

[5] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث) ، ص13.

ومجال بحثها إنما هو المستوى الفني للخطاب الذي يميزه عن غيره من أصناف الخطابات، والذي يعد فاصلا بينه وبين فنون أخرى قد تشترك مع الأدب في مادة التعبير، ولكنها تختلف عنه في الوسيلة والشكل التعبيري، لهذا تعنى

بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء " تأثير فني"[1].

وما يمكن أن نستخلصه مما سبق ذكره أن الأسلوبية مضطرة في تحليلها لكي تكون رسما دقيقا لواقع الأسلوب، أن تنفتح أولا على وقائع حضارية وجمالية، وأن تعلوا على المجتمع والتاريخ لأنها في تعاملها معه إنما تتعامل مع كائن كلامي، تقول لغته مكونات المجتمع والتاريخ، أو تعيد بناءها لتتجسد فيها كائنا إبداعيا، يتجاوز المقول فيه حدود الآنية الاجتماعية والظرف الوصفي والتاريخ زمنا في الماضي، وهي مضطرة ثانيا أن تتخلى عن فكرة في البلاغة سكونية، بنتها تصورات اليونان قديما، والدراسات البلاغية الغربية إلى القرن التاسع عشر تقريبا، تلك الفكرة التي تجعل الأسلوب منظومة مستقرة من القواعد ينصح الكاتب بها عادة لكي يجيد فن الكتابة، وهي مضطرة أخيرا أن تتخلى عن جملة من المفاهيم والتصورات التي طرحتها الأيديولوجيات المعاصرة، فلقد قدمت هذه نموذجا للأسلوب يتوخى الشرعية ويستمدها من مفهوم خاص للرقابة الاجتماعية

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث) ، ص13.

منى جهة، ولإعراب الجملة وليس النص من جهة أخرى"[1].

فالأسلوبية إذن استطاعت أن تفجر الطاقات الكامنة في صميم اللغة.

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002، ص120.

الفصل الثاني: الأسلوبية اتجاهاتها ومبادئها:

المبحث الأول: اتجاهات الأسلوبية(مدارسها):

تعددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد مشارب روادها واختلاف منطقاتهم الفكرية، لهذا حضيت الأسلوبية بجهود معتبرة في الدراسات النقدية العربية، وكان اهتمامهم بتصنيف هذه الاتجاهات كبيرا، ويمكننا الوقف على جملة من هذه الاتجاهات نذكر منها: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الوظيفية، والأسلوبية الإحصائية...الخ.

1-الأسلوبية التعبيرية:" Stylistique de L'escpression"

والتي يطلق عليها أيضا الوصفية "descriptive" أو اللسانية" Stylistique linguistique" نسبة إلى شارل بالي(1865- 1947)، الذي يعد زعيم هذا الاتجاه ورائده الغول من خلال اعتماده على دراسات أستاذه دي سويسر" فقد ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة أو الوجداني للكلام...،فالأسلوبية عنده تعنى بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، ومن ثم تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيري، بمعنى دراسة المضمون الوجداني للغة والكلام"[1]، وهذا المضمون الوجداني هو الذي حدد مضمون أسلوبية بالي، فقد اهتم في دراسته بالبحث عن" علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص61.

قوله"[1]، لهذا كانت أسلوبية بالي تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة في الكلام، فهي تختلف عن الدرس البلاغي القديم القائم على الأنماط التقليدية المتعارف عليها، بل تجاوزتها إلى الكلام ، فكان هذا الاتجاه "لا يهتم بالأدب وحده بل بالكلام عامة، أي بالوسائل التي تتوفر عليها اللغة الإنسانية للتعبير عن الجانب العاطفي للمخاطب"[2].

لهذا فهي تعنى أساسا برصد الطاقات التعبيرية داخل اللغة والكامنة فيها لا في الفرد، فيكون موضوع الأسلوبية حسب هذا التصور هو دراسة القيمة العاطفية للغة أو دراسة" وقائع العبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية"[3]. بهذا فالأسلوبية عنده هي" العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية ممن خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية*"[4].

من خلال هذا التعريف الأخير يتبين لنا أن اللغة في نظر شارل بالي هي مؤسسة اجتماعية وليست أبنية أو أنظمة من القواعد، أما الأسلوبية من وجهة نظره ليست غاية

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010، ص 34،33.

[2] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007، ص22.

[3] حسين بوحسون: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 378، 2002، ص 02.

[4] حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص 31.

*الحساسية: العلاقة الجدلية بين اللغة والعاطفة.

نفعية" أي أنها لا تتوخى أي هدف تعليمي، ولا تعنى بالقيمة الجمالية التي يتضمنها النص الأدبي"[1].

ومن هنا فإن بالي حصر مهمة الأسلوبية في " البحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، فالإنسان كائن عاطفي تنطبع عاطفته على لغته، اللغة منغرسة في المجتمع مندسة في ثناياه، لذلك كان حرصا –كلما استعملها– على أن يستعمل منها ما يتيقن أن يبلغ فكرته حتى أن

المتكلم يفكر في المتلقي باعتبار أن الخطاب اللغوي شيء مدرك لا ينفصل عن مدركه، وهذا يعني أنه واقع بين الرغبة الفردية في التعبير ونوع من الرقابة تفرضها بنية الفضاء

الذي يقال فيه ويتحرك"[2].

فالأسلوبية إذا تكون قد جمعت بين ماهو فردي وماهو جماعي في الاستعمال، ونستدل على ذلك بقول زعيم هذا الاتجاه بالي:" إن مهمة العلم الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعورالمتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن الأنماط عند السامعين والقراء"[3].

أما غايته هي البحث عن المضمون الوجداني الذي تقدمه التراكيب، ومن ثم أثر هذه

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص 33.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص183، 184.

الظواهر الأسلوبية في المتلقي والانفعال الذي يصاحب التعبير عن مواقف معينة.

إن اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية حيث ركز على الكلام المنطوق وأهمل الأسلوب الأدبي ولم يهتم بالتطبيقات الفردية للغة، وقد بين بالي إحساس المتكلم باللغة وأن العاطفة لها حضور في كل فعل لغوي وهي أبين وأوضح في الكلام المنطوق وأظهر بناءا من الكلام المكتوب:

ومثال ذلك عبارة: " يامسكين..." فكتابتها تكون أقل تأثيرا من النطق بها، فبالنطق تظهر خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية(كالنبر والإيحاء والعلاقة الإنسادية)، ولعل هذا الفهم هو الذي جعله يعرض عن دراسة النصوص الأدبية، ولقد قدم شارل بالي أسبابه في إقصاء اللغة الأدبية من دراسته للأسلوبية، وذلك أن وجود الأسلوب في رأيه لا يقتضي وجود النصوص الأدبية، فالفرق بين اللغة المنطوقة واللغة الأدبية" لا يكمن في تضمن إحداهما للأسلوب وخلو الأخرى منه، بل إن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم، فالمتكلم الأديب واع غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة لذلك ينحوا إلى توظيفها جماليا، بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتاتي على لسانه عفوا"[1].

لهذا نخلص إلى أن الأسلوبية التعبيرية أو أسلوبية اللغة هي" دراسة علاقات الشكل مع التفكير(عموم التفكير) وبذلك تتناسب مع تعبير القدماء، على أنها لا تخرج عن إطار

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص 33.

اللغة أو الحدث اللساني المعبر في نفسه أو المقدر في ذاته و تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي فهي وصفية ينصب اهتمامها على الأثر"[1].

ومعنى هذا أن جميع أنماط التعبير التي تكشف عن فكرة معينة تتضمن" حد أدنى من العناصر الذاتية والعاطفية حتى عندما تكون اللغة مجرد وسيلة للتعبير المناسب عن شكل الفكر، فلا يمكن أن تنادي أحدا مثلا دون أن يتضمن نداءك حدا أدنى من التعبير ولو كان بطريقة نطق اسمه فحسب"[2].

وانطلاقا من هذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي تملكها اللغة" وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة القيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف رسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال"[3].

فكان هذا النوع من الأسلوبية يهتم بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية، إذ تسعى بدورها إلى تتبع الكثافة الشعورية التي تميز النص الأدبي فكانت تدرس:" وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة وفعل

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، ص 16، 17.
[2] صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص 20.
[3] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ،ص 53.

اللغة في الإحساس"[1]، فمهمتها إذا تكمن في تتبع بصمات الشحن في الخطاب بالتركيز على الجانب العاطفي والوجداني.

السمات الوجدانية عند" شارل بالي" sharles bally":

يقسم شارل بالي السمات الوجدانية إلى قسمين:1- آثار طبيعية 2- آثار استدعائية.

أولا: الآثار الطبيعية: توجد علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عن اللطف والرقة، أو أن يكون للتفخيم قيمة سيئة، فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية وفي عدد كبير من الكلمات:" إذا أخدنا كلمة" مظلم" مثلا فمن الطبيعي أن تكون قادرة على أن تعبر عن فكرة الظلام وليس عملا قسريا أن يعبر نداء التعجب أو الحذف عن الشفقة، ولكن ما كان ذلك كذلك إلا بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال...، لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاقات هذه الكلمات وتاريخها"[2]، أي أن الكلمة بالضرورة تؤدي المعنى الذي تحمله لكن يمكن أن تخرج عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي يفرضه السياق وتاريخ استعمال هذه الكلمة.

ثانيا: الآثار الاستدعائية: " تأتي كل الفوارق بوساطة آثار الاستدعاء، فالأشكال هناك تعكس المواقف التي تتحقق فيها، فهي تستجدي أثرها التعبيري من المجموعة الاجتماعية

[1] نهيل فتحي أحمد كتانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني(رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، الأردن، 2000، ص36.
[2] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ،ص 56.

التي تستعملها وإننا نحكم على تعبير ما بأنه مبتذل لأن أناسا مبتذلين كانوا ابتدعوه أو تبنوه، وهكذا فان كل كلمة أو بنية تنتمي إلى منطقة خاصة من مناطق اللغة وإلى حالة من حالات اللغة، فهناك لغات خاصة بطبقة من الطبقات، كما أن هناك لغات خاصة بوسط من أوساط مثل(الفلاحية والريفية) والمهنية مثل، الطبية والإدارية والشعبية، وهناك لغات خاصة بأجناس الخطاب مثل: (الخطاب العلمي والأدبي والشعري)، وهناك أخيرا نبرات صوتية مثل(النبرة المألوفة والعامة...الخ)، وكل طبقة من هذه الطبقات تتميز عن الأخرى بنبرات وبكلمات وبأخيلة خاصة، وهذه بدورها تعكس أو تستدعي- على حد اصطلاح بالي- مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة"[1]. نفهم من كل هذا أن بالي استحضر البلاغة القديمة بحديثه عن النبر والصور البيانية كالأخيلة وغيرها.

" اهتم بالي في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية ورصدها جنبا إلى جنب انطلاقا مما يمليه وجدان المؤلف. بذلك تعتبر التراكيب اللغوية حاملة لمضمون عاطفي مشحون دلاليا يجعل المتلقي يتأثر به"[2]. فالنص إذن يمثل الهوية الوجدانية لصاحبه.

[1] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ،ص 56.

[2] محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد 95، 2004، ص39.

خصائص الأسلوبية التعبيرية:

يتميز هذا النوع من الأسلوبية بجملة من الخصائص نذكر منها[1]:

- أن أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير أي التفكير عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء.
- أن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.
- تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبهذا تعتبر وصفية.
- أن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني لهذا فالأسلوبية التعبيرية التي صممها بالي" تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي"[2]. بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي

عند بالي" هو الخطاب اللساني بصفة عامة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده دلالية وتعبيرية وتأثيرية"[3] في المتلقي للخطاب.

2-الأسلوبية التكوينية: " Stylistique Genetique"

وتعرف أيضا بالأسلوبية الفردية أو المثالية...

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص42.
[2] بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ،ص 67.
[3] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص66.

قطب هذه المدرسة العالم النمساوي" ليوسبيتزر" وقد ظهر هذا التيار كرد فعل على التيار الوضعي* ويمكن أن يسمى بالانطباعية" فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبية التحليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي"[1].

وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها" ليوسبيتزر" " قد اهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده"[2]. لذا نفهم من أن أسلوبية" ليوسبيتزر" تركز في دراستها على النص من خلال الكشف عن شخصية صاحبه أي أنها تعتمد مضمون الخطاب ونسيجه اللغوي إلا أنها" تجاوزت –في أغلب الأحيان– البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي ، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستغل اللغة"[3].

ويمكننا القول أن هذه الأسلوبية تهتم بالنص وبالظروف المحيطة به أو ما يعرف بالنص المنفتح على عكس الأسلوبية البنيوية التي تكرس اهتمامها بالنص كبنية مغلقة" فقد

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص15، 16.

[2] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 36.

[3] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص70.

* الوضعي: المدرسة السوسيرية التي اهتمت بدراسة الوقائع اللغوية وبمجموع السمات اللسانية الأصلية لكاتب من الكتاب أو لكتاب من الكتب.

استعان سبيتزر بالدلالة التاريخية ليستقي منها معلومات تسهم في إنارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معينة في النص، وقد تتعدد دلالاتها بحسب السياق"[1].

وهذا ما أشار إليه في مؤلفه" اللسانيات وتاريخ الأدب" سنة 1948، حيث عالج فيه فكرة دراسة النصوص أدبية في ذاتها، والانطلاق منها للكشف عن ظروف مبدعيها ونفسيته، وينتهي إلى أن البحث الأسلوبي هو الجسر الرابط بين الأبحاث اللسانية والدراسات الأدبية، وهكذا يضع ليوسبيتزر جسرا بين اللسانيات وتاريخ الأدب وكان للأسلوبية فضل إنشاء هذا الجسر[2] ، أي أن علم الأسلوب" ملأ الفجوة القائمة بين علم اللغة وتاريخ الأدب"[3].

لكن الأمر الذي اصطدم به سبيتزر أن فلاسفة العصور الوسطى أشاروا إلى عدم إمكانية وصف ماهو شخصي، لكن تأملاته ودراساته في هذه القضية انتهت إلى أن التحول في نفسية العصر يحكي تحول في نفسية الكاتب، فهو تحول شعر به وأراد أن ينقله للمتلقي في شكل لغوي، ومن هنا يظهر" الانحراف* الأسلوبي" وأسلوبية سبيتزر تخرج –غالبا– عن معايير القواعد وتتبع قواعد ترتيب خاصة (الانحراف)، أي يتناول اللغة بطريقة خاصة

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 36، 37.
[2] حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص 34.
[3] صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص 57.
* الانحراف: الانزياح أو العدول.

وبهذا يتجاوز الاستعمال العادي لها، وفي ذلك تكمن خصوصية الأسلوب وتفرده وعنده أن" الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة"[1].

ويقول سبيتزر في هذا السياق:" أنه قد اعتاد في قراءته للرواية الفرنسية الحديثة مثلا أن يضع خطوطا تحت العبارات التي تلفت نظره لابتعادها عن الاستعمال المألوف،

وكثيرا ما كان يتضح عند مقارنة المشاهد التي وضعت تحت خطوط يبعضها أنها متطابقة إلى حد ما، مما يجعله يتساءل عن إمكانية وضع تسمية عامة لهذه الانحرافات... فهو (العمل الأدبي) روح كاتب خاص"[2] لهذا فإن المثالية السبيتزيرية تكون شخصية الكاتب بامتياز.

ولكن الذي يجدر الإشارة إليه أن سبيتزر في بناءه لهذا المعتقد" وقع تحت تأثير تعاليم فرويد في سن مبكرة، ثم تأثر بنظرة" بندتوكروتشه" إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاق عن الذات، وتأثر بنظريات اللساني الايطالي همبولت اللسانية وبكارل فوسلار، وأخذ يطور طريقته الخاصة المسماة" الدائرة الفيولوجية" في سلسلة طويلة من الدراسات الأسلوبية البارعة"[3]، ومنهج الدائرة الفيلولوجية هو الذي يستند إليه سبيتزر في التحليل الأسلوبي" إذ أن هناك ثلاث مراحل متتبعة في الدائرة اللغوي أما المرحلة الأولى فهي القراءة ثم القراءة بصبر وثقة حتى يتشبع المرء بجو العمل، وعندئذ يبدهه تكرار سمة أسلوبية معينة، وفي الرحلة

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص 37.
[2] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 58.
[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص111، 112.

الثانية يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمة، أما في المرحلة الثالثة فإنه يحاول العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود التعامل ذاته في نفس المؤلف"[1].

منهج ليوسبيتزر"Léospitzer ":

يمكن تلخيصه في النقاط التالية[2]:

- المنهج ينبع مع الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته.
- الإنتاج كل متكامل وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه.
- عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر عنه هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه والعصر والأمة، فكل مؤلف يعكس روح أمته.

لكن سبيتزر هو الآخر لخص منهجه سنة 1984 بالعبارات الآتية:" والذي يجب أن يطالب به الدارس على ما أعتقده هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني بأن يبدأ ملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله...ثم يجمع هذه التفاصيل محاولا أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجودا في نفسية الفنان، ثم يعود إلى

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص112.
[2] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 68.

سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطني الذي كونه بصورة أولية قادرة على أن يفسر الكل"[1].

أسس(خصائص) الأسلوبية النفسية:

تتميز الأسلوبية النفسية بجملة من الخصائص والتي جعلها سبيتزر محور دراسته في تحليل النص الأدبي نذكر منها[2]:

- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
- السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

ومن هنا فان الأسلوبية النفسية هي أسلوبية الكاتب ذلك لأن مبادئها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه أو الأبنية المكونة لنصه.

3-الأسلوبية البنيوية: " Stylistique Structurale"

إننا حين نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين هما:رومان جاكبسون"

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص112.
[2] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص16.

Roman Jakabson" وميشال ريفاتير" M.Riffature"، وان كان جاكسون يركز على الوظيفة الشعرية أساسا في التحليل الأسلوبي، فهو يؤكد على ضرورة الوقوف على علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة"[1].

لكن "ميشال ريفاتير" يعد العلامة المميزة في الأسلوبية البنيوية وذلك عام 1971 زمن نشر كتابه" محاولات في الأسلوبية البنيوية"" عد بحق زعيم الأسلوبية البنيوية فهو الذي كشف عن أبعادها ودلالتها، ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب دون أن يحض الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي"[2].

لهذا فالأسلوبية البنيوية تركز على تناسق أجزاء النص اللغوية ورصد مدى انسجامها وذلك ضمن السياق العام للغة" هذا كله ينئ بأنه بقدر ما تهتم بالنص لذاته وبذاته، فإنها تهتم كذلك بالمتلقي كعنصر هام في تفعيل العملية الإبداعية مادام هذا الأخير يقبل على الأثر الأدبي إذا بلغ درجة فنية راقية، تجعله يقع في نفسه موقع الاستحسان والقبول الفنيين"[3].

لهذا كان المخاطب(القارئ) قطبا رئيسيا في العملية التواصلية على اعتبار أنه" لا

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص18.
[2] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 43.
[3] محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، ص39.

يوجد نص بلا منشئ كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو تواصل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة والرداءة"[1]، فلا كلام بلا سامع ولا نار بلا دخان لأن" عملية التلقي التي تشعل وقود الإبداع"[2]، ولكن دون إهمال الطرف الثالث من العملية التواصلية وهو الخطاب، لأن الأسلوب لا يوجد إلا في اللغة واللغة لا تكون إلا خطابا سواء منطوقا أو مكتوبا، أي عملية الخطاب تستدعي بالضرورة مخاطب(مرسل)، ومخاطب(القارئ)، وخطاب.

ويضيف ريفاتير قائلا أن:" الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص"[3]، لهذا كان اهتمامه منصبا على العناصر الأسلوبية لأنه بالكلام نعبر وبالأسلوب نميز.

لهذا فهو يرى" أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله ولذلك نادى باعتماد قارئ مخبر* يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي"[4].

مقومات الأسلوبية البنيوية:

من أهم المقومات التي وقف عليها ريفاتير هي: القارئ النموذجي، والفرادة،

---

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 22.
[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص245.
[3] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص20.
[4] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص83، 84.
* قارئ مخبر: قارئ نموذجي.

والسياق، والانصباب(التضافر والمفاجأة والتشبع).

- **القارئ النموذجي(العمدة):** الذي اعتبره المعيار الذي يلجا إليه في التحليل باعتباره مصدر التأثير وردة الفعل اتجاه المرسلة اللسانية– على حد تعبير ابن خلدون– بتسجيل ملاحظات" حول ذلك النص مثلا هل هو جميل؟ هل هو قبيح؟ هل هو جيد الكتابة أم رديئها؟، ويفضل المحلل الأسلوبي أن يكون المخبرون مثقفين يجعلون النص مطية

لبيان ما يعلمون، لأنهم سيدلوننا حينئذ على مزيد من الوقائع الأسلوبية، بحرصهم على إبداء التعليقات والمبالغة في التعبير عما يعدونه أسلوبا، وما يعدونه كلاما عاديا"[1]، وريفاتير من خلال هذا الكلام يشترط في القارئ النموذجي أن يكون ذا ثقافة عالية وحس تذوقي متميز يساعدانه على التحليل لأنه مصدر الاستقراء الأسلوبي، وهكذا طرح ريفاتير فكرة القارئ النموذجي على أنه" جملة الانفعالات التي يثيرها النص في قارئه ومختلف التحاليل الأسلوبية والترجمات وقراءات الأجيال المختلفة وكل ما لفت النظر في النص بأي طريقة كان ذلك...، أي هو مجموع القراءات يمكن أن يدل على قارئ بعينه نطلب منه دون توجيه أن يسطر ما يلفت انتباهه في النص كما يمكن أن يكون أي وسيلة تعيننا على اكتشاف منبهات النص وبناه الأسلوبية"[2].

أي أن القارئ النموذجي هو الذي تنصب قراءاته في كل ماهو متميز في النص وبما

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص142.
[2] المرجع نفسه: ص143.

أنه مجموع قراءات فهو يركز على العناصر التي لفتت عدد كبير من القراء وكانت منبهة لهم.

- **الفرادة:** وهي التي تجعل من نص ما يتميز عن غيره من النصوص بسمات أسلوبية تجعله فريدا من نوعه، ويولي ريفاتير القراءة اهتماما كبيرا حتى أنه يجعلها حد للأسلوب حيث يقول:" النص فريد دائما في جنسه وهذه الفراءدة هي التعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية"[1].
- **السياق الأكبر والسياق الأصغر:** أن السياق الأسلوبي عند ريفاتير" هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي"[2].

- **السياق الأصغر:** هو سياق يتحدد داخل الوحدة الأسلوبية بعلاقات التضاد أو الخلاف، وله وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها فيكونانا مسلكا أسلوبيا" أي أن المسلك الأسلوبي عنده هو ثنائية بنيوية تعتمد على التضاد وطرفاها السياق والمخالفة ...نحو شمس سوداء أو عطر صارخ أو ضوء خجول،...فالاسم الأول في هذه العبارات نسق أصغر والوصف الذي أعطيه تضاد أو انحراف أو العنصر الغير متوقع والوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي في هذه العبارات: الاسم الأول+ الصفة،
- والقارئ لا يمكنه الفصل بين قطبي العبارة"[1]، فالسياق الأصغر بهذا المفهوم هو الذي

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 45.

[2] ميكائيل ريفاتير، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1993، ص10.

يشكل المفاجأة والتي من عناصرها الطباق والمقابلة والاستعارات....

- **السياق الأكبر**: وهو الجزء من الخطاب الأدبي الذي يمكن أن يكون جملة أو فقرة أو نصا وهو نوعان:

- نوع يكون فيه قطع النموذج بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه وصورته تتجلى في النظام التالي:

سياق ⟵ الإجراء الأسلوبي ⟵ السياق

ومثال ذلك خرجت مع عائلتي في رحلة إلى الأهرامات واصطحبنا معنا السيوف والرماح لنقضي وقتا ممتعا في تلك الأهرامات.

ففي هذا المثال نلاحظ أن عبارة" اصطحاب السيوف والرماح" دخيلة على السياق السابق واللاحق، إذ أنها تختلف عن بقية كلمات الجملة، ومن هنا كان لها تأثير مضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر الوارد قبل عبارة" اصطحبنا معنا السيوف والرماح" وبعد ذلك تسير العبارة بشكل عادي وفي إطارها المألوف:

السياق ⟵ رحلة إلى الأهرامات

عودة السياق ⟵ قضاء وقت ممتع

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص146.

المسلك الأسلوبي ⟵ اصطحاب السيوف والرماح(الانحراف)[1].

- النوع الثاني يتحول فيه الأجراء الأسلوبي إلى سياق جديد لإجراء أسلوبي تال:

السياق ⟵ الإجراء الأسلوبي كنقطة انطلاق السياق ⟵ إجراء أسلوبي

" أي أن الإجراء الأسلوبي هنا يولد مجموعة إجراءات من نفس الجنس"[2]، مثلا بعد إيراد كلمتي" الرماح" و" السيوف" تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها مثل:" الفرسان" "المدافع" وغير ذلك، مما يؤدي إلى حالة من إشباع هذا" الإجراء الأسلوبي" فتفقد بذلك الكلمات قدرتها على التضاد وتجعل منها نقطة انطلاق سياق جديد.

- **الانصباب(التضافر الأسلوبي)** "**convergence**": أشار ريفاتير إلى أحد مقومات أسلوبيته وهو التضافر الأسلوبي، ذلك لأنه تتراكم فيه عدد من المسالك الأسلوبية" ويضرب ريفايتر مثالا على ذلك من رواية" موبي دك" لهرمان ملفيل البحر الأسود يتنهد ويتنهد ولا يزال يتنهد ولا يتهدهد، كأن أمواجه المترامية ضمير فهناك تراكم قلب الترتيب العادي للجملة" الفعل والفاعل، تكرار الفعل والإيقاع الذي يتولد من التكرار الثلاثي(مع ربط المسلك الصوتي بالمعنى): فارتفاع الأمواج وهبوطها مرسوم من خلال الإيقاع الذي يعتمد على عطف الجمل و...و...و..، كلمة مرتجلة لتناسب السياق" يتهدهد"، وهي

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص147، 148.
[2] صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص 230.

كفيلة بذاتها أن تحدث مفاجأة مهما يكن السياق الذي تقع فيه، الاستعارة المعتمدة على تشبيه المقلوب، تشبيه الحسي وهو الأمواج بالمعنوي وهو الضمير"[1].

فكل هذه الأساليب المجتمعة من تغيير ترتيب الجملة والتكرار والاستعارة إلى غير ذلك هو الذي أحدث التضافر الأسلوبي أو تعدد المسالك الأسلوبية.

- **المفاجأة:** حيث اهتم ريفاتير بعنصر المفاجأة* واعتبر أنها" كلما كانت المفاجأة أكبر وكانت الخاصية غير منتظرة، كان تأثيرها أعمق على المتلقي...وبمقياس المفاجأة تتبلور نظرية المألف في تحديد مفهوم التجاوز وطريقة ضبط النمط، فالتجاوز هو خروج عن الحد يحدث المفاجأة للمستقبل"[2]. أي أن المفاجأة كلما كانت غير منتظرة كلما كان أثرها على نفس المتقبل أعمق، فقيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها ومثال ذلك قوله تعالى:" **واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها وإنا لصادقون**"[3].

فإن كلمة القرية غير متوقعة، فالموقع أن يذكر بعد الفاعل اسأل ما يعقل، ولا يخفى عليه مقدار المفاجأة والمبالغة التي حققها هذا المجاز المرسل، لذلك فإن قيمة كل ظاهرة

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص149.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] سورة يوسف: الآية 82.
* المفاجأة: يعرفها جاكسون بأنها المنتظر من خلال اللامنتظر.

أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة حيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أوقع[1].

ومن كل ما سبق ذكره نستخلص أن الأسلوبية البنيوية تعتمد النص كبنية لغوية ولا تلغي كل ما يحيط به، بل تنطلق في دراستها من البنية السطحية والعميقة لتكتشف الدلالات وأبعادها الجمالية في النص، لهذا لا داعي للفصل بين الدال والمدلول فيكون النص هو نقطة انطلاقها لأنه المعني بالدراسة أولا وأخيرا، فالنص في نظر ريفاتير هو الذي يحدد ماهيتها. وتكتمل نظرية ريفاتير بمقياس التشبع.

- **التشبع Saturation:** وهو مقياس اعتمده ريفاتير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي" ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها: فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"[2]، ونعطي مثالا على ذلك: نص ينبني على ظاهرة السجع، فكلما تكرر أكثر تنقص قيمة النص الأسلوبية ويغدوا مظهرا من مظاهر ضعف الأسلوب مثلما نجد في فن المقامات وأدب عصر الضعف.

4-الأسلوبية الوظيفية:

وهي ما تعرف أيضا ب"الأسلوبية التواصلية" ويعد رومان جاكسون رمز لهذه

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 47.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص86.

الحركة، حيث أنها اعتمدت نظريته في التواصل، وتحديديه لوظائف اللغة الست"[1]، لأن اللغة ظاهرة اجتماعية وليست خاصية فردية لأنها لو كانت خاصة بالفرد لفقدت قدرتها على التواصل فالتأكيد" على اجتماعية اللغة يؤشر مبدأ الاتصال على أنه قطب الرحى في عملية الفهم والإفهام، لذا جاءت المرسلة اللسانية والاجتماعية للإفصاح عن هذا الحضور بواسطة مجموعة من العوامل المتشابكة"[2] والمتمثلة في (المرسل والمرسل إليه والقناة والرسالة والشفرة والسياق)*حيث يوصل المرسل خبرا إلى المستقبل وينبغي أن يعتمد ذلك على السياق، ويتطلب الأمر نظاما لغويا مشتركا بين المرسل والمستقبل ووسيلة الاتصال، والمقصود بوسيلة الاتصال قناة بالمفهوم النظري الإعلامي، والتي من خلالها

يتصل المرسل والمستقبل احدهما بالأخر ويضع جاكسونRoman Jakabson هذه العناصر الستة في النموذج التالي[3]:

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص17.

[2] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، 196.

[3] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي(دراسة تطبيقية)، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2088، ص178.

* المرسل: كاتب أو متكلم، المرسل إليه: مستقبل، قارئ أو مستمع، القناة: وسيلة مادية، رموز كتابية، أمواج صوتية...، الرسالة: هي الحاملة للمعلومة، الشفرة: النظام الرمزي، السياق: هو المقتضى الاتصالي أو الاجتماعي أو المقام الكلامي.

السياق(الخبر)

المرسل .... المستقبل

وسيلـة الاتصـال

الشفرة(النظام اللغوي)

يمثل هذا الرسم الشكل الإجرائي للإيصال كما يتم في الحياة اليومية

أو عبر اللغة المباشرة.

فكل عامل من عوامل الاتصال السابقة يحمل وظيفة من وظائف اللغة نوجزها فيما يلي:[1]

1- المرسل (الوظيفة الانفعالية/ التعبيرية) (La fonction émotive)

2-المرسل إليه (الوظيفة الندائية/ الانتباهية) (La fonction conactive)

3-الرسالة (الوظيفة الشعرية الإنشائية) (La fonction poétique)

4-السياق/ المقام (الوظيفة المرجعية) (La fonction référentielle)

5-القناة (وظيفة إقامة الاتصال) (La fonction phatique)

6-الوضع/ نظام الرموز(وظيفة ما وراء اللغة) (La fonction métalinguistique).

لهذا فالتواصلية هي التعبير عن الأفكار مشافهة أو كتابة بحضور كلا من المرسل

[1] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 39.

والمتلقي" فالإنسان يشرع في تواصله مع الآخرين ابتداءا من صرخة الميلاد ويظل كذلك إلى مماته وقد يستمر في تواصله معهم بشكل غير مباشر إذا ترك آثار فنية أو فكرية بعده"[1].

فنظرية التواصل التي أقامها جاكسون من خلال تحديديه لوظائف اللغة الست جعلته يركز الوظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، فهي تركز على لغة النص بوصفها غاية في ذاتها لا وسيلة، وبذلك يتم التركيز على المرسل على حساب الوظيفة المرجعية لأنه في الشعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة بل أن اللغة تصبح " مادة بناء" كما الرخام بالنسبة للنحات، فاللغة الشعرية غاية في ذاتها وليست وسيلة[2].

وان الوظيفة الشعرية عند جاكسون تتحقق بإسقاط محور الاختيار على محور التركيب" فالحدث الألسني عند جاكسون ينطوي على عمليتين متواليتين في الزمن ومتوافقتين في الوظيفة هما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه سبل التصرف في الاستعمال، وتأسيسا على ذلك فإن الوظيفة الشعرية في تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع وهذا يؤدي إلى التناغم بين العلاقات الاستبدالية(الغيبية) أي التي يتحدد الحاضر منها بالغائب ، والعلاقات الركنية(الحضورية) التي تمثل تواصل سلسلة الخطاب وفق أنماط بعيدة عن العفوية

[1] بشير إبرير: تعليمية النصوص ببين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص119، 120.

[2] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 40، 41.

والاعتباط...فالعمل الأدبي يحلل بناءا على السياق، فكل إشارة لغوية لها وظيفة ضمن النص الذي تكون فيه، وكل هذه الوظائف تدرس ضمن سياق العمل الأدبي"[1].

ويمكن شرح هذا القول بالاستناد إلى قول بيير جيرو في كتابه" الأسلوبية" الذي وضح أن" بعض الأشكال تحتل في المتوالية مواقع متطابقة ولها سمات صوتية ولفظية وقاعدية متطابقة، ومن هذا مثلا تماثل الأفعال الثلاثة ذات المقاطع الثنائية مع الحرف البداية والحركة المتطابقة في النهاية، والتي تعطي إشراقها لرسالة النص الوجيزة التي كتبها القيصر (Vini Vidi Vici)، حيث تتعلق الخصوصية الأسلوبية بعلاقة الأشكال داخل الرسالة ويجب على الأسلوبية أن تحدد بنية النص وأن لا تخلطها مع بنية القانون، فالتداخل بين العناصر التي يفترض أن تكون وفق محور الاستبدال متشابهة أو متكافئة صوتيا أو دلاليا، والعناصر التركيبية التي يفترض فيها الاختلاف هو أساس الوظيفة الشعرية التي تعطي للنص بعده الجمالي"[2].

فالأسلوب إذا هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب والتي تتحدد بتوافق وانسجام هاتين العمليتين(اختيار وتركيب) بحيث يقوم المتكلم باختيار أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم يقوم بتركيبها تركيبا يراعي فيه قواعد النحو، وهذا" التطابق الحاصل بينهما هو

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص137.

[2] مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص33، 34.

الذي يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي وجمله باعتبارها عاملات استبدالية، ولتصبح الوظيفة الشعرية إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور التوزيع"[1].

ولكن هذا لا يعني التركيز على الوظيفة الشعرية في عملية التحليل الأسلوبي لأن النص كل متماسك كما أشار إلى ذلك جاكسون بقوله:" يجب أن نقرا قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككل بحيث نحدد جيدا علاقات كل عنصر بالآخر"[2].

نفهم من هذا التعريف أنه لا يمكن أن نفصل الأشكال عن ألوانه في اللوحة ولا فصل البنية السطحية للقصيدة عن بنيتها العميقة.

مستويات التحليل الأسلوبي عند جاكسون:

فالمنهج الذي اتبعه جاكسون في تحليله النصوص الشعرية هو منهج قائم على التحليل الأسلوبي والذي يتمثل في جانبين: جانب شكلي والآخر دلالي.

- ✓ **الجانب الشكلي:** ويدرس هذا الجانب الشكل الخارجي للقصيدة أو ما يعرف بهيكل القصيدة" وذلك بتحديد مقاطعها الشعرية هل هي متساوية أم لا؟ وما الرابط بينهما هل هو الوزن أم القافية أم الاثنان معا؟ وهل التفعيلات منوعة أم موحدة، وهل القافية موحدة أم داخلية أم متعاقبة، نمطية أم منوعة؟ واستنباط الدلالات التي تكمن وراء ذلك"[3]. أما من حيث التركيب فهو يدرس نوع ووظيفة وبنية التراكيب النحوية" فيلاحظ الصيغة الغالية

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص75.
[2] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص18، 19.
[3] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص76.

في الاسم أم الفعل أم النعت؟ وهل الاسم جامد أم مشتق؟ وما أزمنة الفعل وهل هو لازم أم متعدي؟ إذ لكل دلالته الخاصة"[1]، كما ينتبه كذلك إلى تركيب الجمل أهي مركبة أم بسيطة؟ أم هي فعلية أم اسمية، وكذلك ينظر إلى طبيعة المفردات من حيث التعريف والتنكير والتذكير والتأنيث، ومن حيث الإفراد والتثنية والجمع...، أما فيما يخص العلاقات البلاغية فهي تعنى بدراسة الصور البيانية وعلاقاتها فيما بينها.

- ✓ **الجانب الدلالي:** وهو الجانب الذي يدرس العلاقات التي تكون النص وهي تقيم علاقات فيما بينها" ومن ثم دلالاتها المختلفة ذات الصلة الوثيقة بهذه البنية، فيعنى مثلا بكل ما تشتمل عليه كلمات النص من إفادات كالدلالة على العاقل أو غيره والحسي أو المجرد، والمفارقات الجذرية والكلمات المفاتيح"[2].

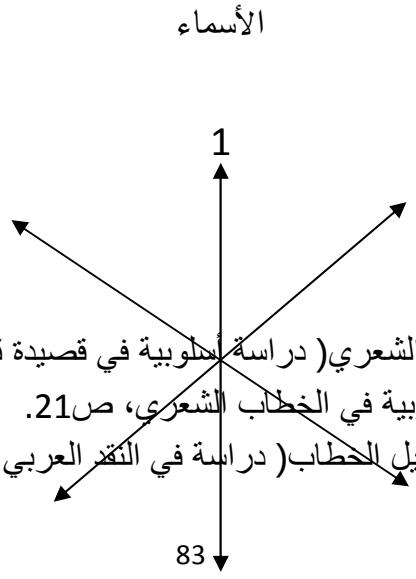
كما يلاحظ إلى جانب ذلك أيضا البنية الصوتية من خلال" استعمال حروف معينة لها دلالاتها الصوتية وصلة القافية بالدلالة وأزمنة الأفعال وأخيرا تفاعل هاذين الجانبين: الشكلي والدلالي في وحدة جدلية لوجود علاقة مستمرة بينهما"[3].

وهذا يبين أن الدراسة الأسلوبية موضوعها النص وطرفا الحوار فيها القارئ والكاتب من خلال ألفاظه وجمله وأصواته.

5-الأسلوبية الإحصائية: "Stylistique Statistique"

[1] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[2] م ن: ص77.
[3] م ن: ص ن.

وهي الأسلوبية التي تعتمد في دراستها على الجانب الكمي في النص مبتعدة عن الجانب الكيفي فيه، لهذا جعلت من" الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كميا"[1]، فهي تعتمد على الإحصاء الرياضي– على عد تعبير صلاح فضل– في محاولة الكشف عن الخصائص الأسلوبية في العمل الأدبي" فيرى أصحابها أن اعتمادها الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي " زمب" Zemb الذي جاء بمصطلح" القياس الأسلوبي" ويقوم على الإحصاء لكلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض"[2]، ونقصد بأنواع الكلمات: الأسماء والضمائر والصفات والأفعال والظروف وحروف الجر والحروف الرابطة والأدوات الرابطة، ويمكن تمثيل ذلك في الشكل التالي[3]:



[1] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص23.
[2] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص21.
[3] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص104.

الصفات 3 7 الحروف الرابطة

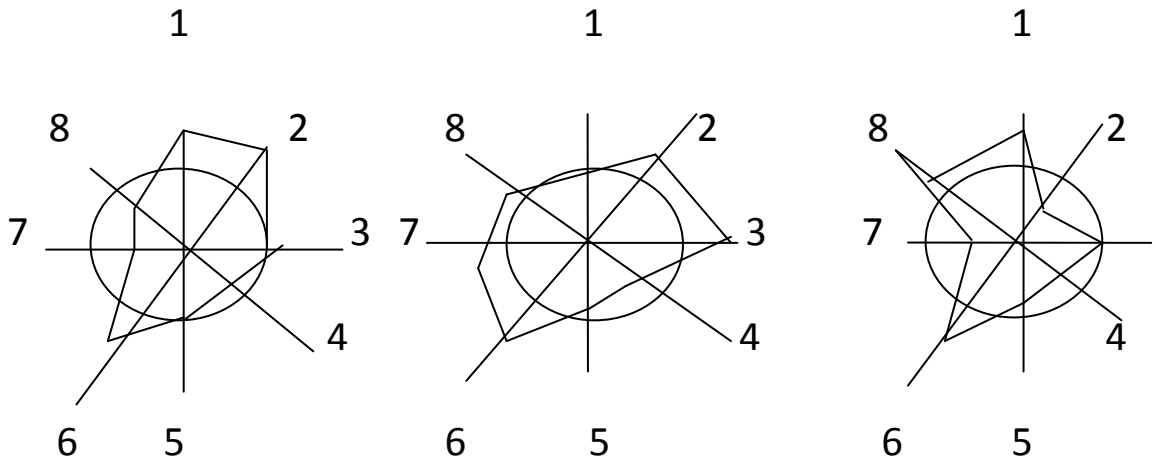
(حروف العطف)

الأفعال 4 6 حروف الجر

5

الظروف

وبتطبيق هذا المنهج على أعمال الكتاب الفرنسيين الثلاثة: باسكال، فاليري، مارسيل نجد الأشكال الثلاثة التالية[1]:



باسكال فاليري جبريل مارسيل

نعلق على هذه الأشكال لنقول: أن أسلوب كل كاتب من الكتاب الثلاثة يختلف باختلاف كمية استعمال كل واحد منهم لأنواع الكلمات في عمله الأدبي الذي يتبناه. كما

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص104.

نجد" ا. بوزيمان (A. Buseman) قد اعتمد في الإحصاء معادلة التعبير بالحدث* والتعبير بالوصف**، ويقوم هذا النموذج على" إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، ومن خلال ذلك يحكم على أدبية النص، بارتفاع حاصل القسمة يعد مؤشرا على أدبيته، وانخفاضه يقربه من العلمية"[1]. أي انه كلما زادت القيمة العددية كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلما نقصت كان هذا الطابع اقرب إلى الأسلوب العلمي وكان" بوزيمان قد لاحظ ارتفاع نسبة الأفعال على الصفات في القصص التي يحكيها الأطفال، فجرته ملاحظته إلى فرض، يقول: أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الفعل على عدد كلمات الوصف، فاستنبط علاقة طردية بين شدة الانفعال، وزيادة نسبة الأفعال إلى نسبة الصفات وأخذ بتطبيق فرضه واختبار صحته في مجالات كثيرة منها العلاقة بين اللغتين المنطوقة والمكتوبة، فانتهى إلى أن اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة، في حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها، وفي تفسير ذلك ذهب إلى معدل السرعة في النطق أكثر منه في الكتابة، لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدي إلى إتقان عملية تحديد الأفكار وتجسيدها، وهو ما يتجلى في الإكثار من استخدام

---

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص74.

* التعبير بالحدث Active aspect: الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل.

** التعبير بالوصف:Qualitative aspect : الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، أي التي تصف هذا الشيء وصفا كميا أو كيفيا.

الصفات على حساب استخدام الأفعال...فلاحظ ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات، كما في النصوص الأخرى فقد لاحظ انخفاض تلك النسبة، وعندما توسع في تجاربه وجد أن النسبة تختلف عند الكاتب الواحد باختلاف موضوع الكلام، وتختلف كذلك باختلاف مراحل عمره"[1].

فتكون معادلته كالأتي:[2]

عدد الأفعال

نسبة الفعل إلى الصفة= ——————

عدد الصفات

ف

ن= ——

ص

هناك من يشك أن الأسلوبية الإحصائية عملية غير مجدية لأنها " تخرج النص عن طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة، ومن ثم تخرج الدراسة من صميم البحث الأدبي"[3]، فقال في ذلك" محمد عبد المطلب":" ربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقل وتجريح لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم"[4] لكن هناك فريق دافع عن خطورة الإحصاء وجعلوه منهج دراستهم وذلك ردا

[1] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص106، 107.
[2] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، 126.
[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص153.
[4] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص198.

على من يشككون فيه من خلال دراساتهم العميقة، فيقول محمد جمال صقر:" لقد رضيت منذ زمان جدوى اعتماد الإحصاء وصرت كلما مضيت في طريقي أزداد به رضا ونفرة ممن يلقي الأحكام غفلا منه"[1].

لهذا ذهب سعد مصلوح إلى أن الأسلوبية الإحصائية هي التشخيص الأسلوبـي الإحصائي الذي يمكن اللجوء إليه من يراد(يريد) الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية وتشخيص أساليب المنشئين[2].

فقام عدد من الباحثين على تطبيق هذه المعادلة(معادلة بوزيمان) على نصوص عربية ومنهم:" سعد مصلوح" ويتضح ذلك من خلال قوله:" وإننا على يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد وإننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يقل عن صدقه على غيره من الآداب كما أنه مقياس واعد متعدد الوظائف وبسيط في آن معا"[3].

لهذا يمكن إرجاع أهمية الإحصاء في انه يحقق الموضوعية ويحدد الملامح الأساسية للأساليب في التمييز والتشخيص بدقة، أي" التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن أن نعتبرها خواص أسلوبية، والسمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا"[4].

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص22.
[2] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص117.
[3] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 140.
[4] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص152.

لكن هناك جوانب جعلت من أهمية المنهج الإحصائي تقل، لأنه " لا يقدم للقارئ أهم خصائص النص وهي التأثير والإمتاع"[1]، لان الدارس الإحصائي بإحصاءه لأنواع الكلمات يجعل من النص ذو طبيعة رقمية خالصة، وبهذا تخرجه من ميدان البحث الأدبي، فالمحلل الأسلوبي في دراسته يعتمد على الطريقة الكمية، لأنه يستخدم كثيرا" الحسابات الالكترونية لرسم جداول تصف أسلوبا متميزا"[2]

وخلاصة الحديث في قضية الإحصاء وما يقدمه في دراسة الأسلوب أن الإحصاء شرط هام يستعان به في الدراسة الأسلوبية لتحقيق الموضوعية، فكان جديرا بالاهتمام من طرف الدارسين ضمن حديثهم عن اتجاهاتها لهذا" لا يمكن التقليل من أهمية الأسلوبية الإحصائية أو تهوين شأنها، أو التهجم عليها لما تتمتع به من موضوعية، ولكن لابد من توفر شروط في دارس الأسلوب إحصائيا أهمها: القدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية وتأويلها بما لا يخرج على إطار النص "[3].

المبحث الثاني: مبادئ الأسلوبية(محددات الأسلوب في الأسلوبية):

لكي تتأسس الأسلوبية على ركائز أساسية وتعطي ثمرات صادقة لابد من قيامها على مجموعة من المبادئ، نذكر منها: الاختيار والتركيب والانزياح...

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص 208.
[2] محمد خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص ، 21.
[3] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 54.

1- مبدأ الاختيار: Selection

شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار" إذ أن معالجة الأسلوب على أنه اختيار احتلت مساحات واسعة من مناقشة الدراسة الأسلوبية وقد شاع في الدراسات الأسلوبية أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة، له أن يستخدمها للتعبير عن حالة واحدة أو موقف معين، وهذا يعني أن للمبدع الحرية في اختيار ما يريد مادام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره وموقفه"[1]، لأن قدراتهم تختلف باختلاف ملكتهم اللغوية ورصيدهم الثقافي،" إن الاختيار- إذن- يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى"[2]. مثال على ذلك الرسام الذي يبدع لوحة" فهو لا يخترع ألوان لم يسبق إليها وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيره، فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته، ويمزج بعضها ببعض ويستعمل هذه الألوان في هذا الموضع ..."[3].

وإذا كان الآمر كذلك فان الاختيار عملية واعية يقوم بها المبدع حين " يفضل بعض طاقات اللغة عن بعضها الآخر في لحظة محدودة من لحظات الاستعمال"[4].

لهذا يمكننا أن نميز بين نوعين من الاختيار: اختيار من المعجم: ويتمثل في اختيار المنشأ الألفاظ التي يراها مناسبة، أما النوع الثاني هو اختيار التركيب: مثل الجملة الفعلية،

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص167.
[2] حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص 56.
[3] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، ص 81.
[4] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص76.

الجملة الاسمية، التقديم، التأخير[1]، ولكن هذا الأمر لم يبقى مجرد عموميات وإنما حدد في الدراسات الأسلوبية بخمس مستويات يمكن تلخيصها فيما يلي[2]:

1-اختيار الغرض من الحديث، وفيه يريد المتكلم الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث كالإبلاغ والإقناع...، ويمكن أن يكون الهدف من النصوص الأدبية أغراض جمالية.

2-اختيار موضوع الحديث: وفيه يختار المتكلم الموضوع الذي يريد البحث عنه، فلو أراد مثلا الإخبار عن حصان فيمكنه أن يختار حصان، جواد، فرس...، ولكن لا يمكنه اختيار بقرة أو حمار مثلا.

3-اختيار الرمز اللغوي: حيث يختار المتكلم لغة معينة أو لهجة ما وهذا الاختيار هام جدا في النصوص الأدبية.

4-الاختيار النحوي: يختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية، مثلا: جملة استفهامية، أو جملة خبيرة.

5-الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليا.

ويمكننا أن نستشهد بمثال يوضح مبدأ الاختيار في قول أحدهم:" ارتديت ثوبا جديدا"

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص38، 39.
[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص167، 168.

فإنه في المرحلة الأولى اختار فعل" ارتديت" من بين مجموعة من الأفعال التي تقع في حقل دلالي واحد، كما يمكنه أن يختار أحد الأفعال الآتية:

لبست، أخذت، اشتريت،...

وفي مرحلة ثانية اختار كلمة" ثوبا" من بين مجموعة ألفاظ أيضا أمثال: قميصا، لباسا، معطفا،...

وفي مرحلة ثالثة اختار كلمة" جديدا" من بين :

أنيقا، جميلا، نظيفا،...

"فكل مجموعة من تلك الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية إذ تنزل على محور واحد من محاور الاختيار"[1]. ويتضح مما سبق أن ظاهرة الاختيار في التشكيل اللغوي الجمالي استقطبت اهتمام علماء الأسلوبية من عرب وغرب وشكلت محورا هاما في الدراسات النقدية على اعتبار أنه" يفتح المجال لتجميع المفردات الظاهرة الأسلوبية وضم شتاتها في منظومة بحثية واحدة، ذلك أن الاختيار أمر يفترض أن يقوم به المنشأ على كافة مستويات التواصل بدرجات متفاوتة ومن ثم فهو ليس محض اختيار لغوي وحسب بل هو محكوم من جهة

[1] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص84.

بإمكانات المقال، ومن جهة أخرى بمقتضيات المقام(contesct of situation)، وتشمل مقتضيات المقام عوامل كثيرة منها: مصدر الخطاب، والمقصود بالخطاب، وموضوعه..."[1].

2- مبدأ التركيب:Santaxt

يقوم مبدأ التركيب في المنظور الأسلوبي على مبدأ إبداعي سابق عليه وهو مبدأ الاختيار، حيث تتركب" الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي ويكون بتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس

الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية ، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض"[2].

لهذا فالأسلوبية ترى أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح على حسه ولا عن تصوره إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا أسلوبيا" وعلى هذا الصعيد بالذات تتكل الأسلوبية على المعطى الألسني المحض، لأن اللسانيات قد حددت واللغة بكونها ظاهرة اجتماعية وكائنا حيا مع اعتبار أنها تركيبية قائمة في ذاتها أي أنها كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر"[3].

---

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي(دراسة أسلوبية إحصائية)، روتابرينت للطباعة، إسباتس، الهرم، ط1، 1993، ص24.

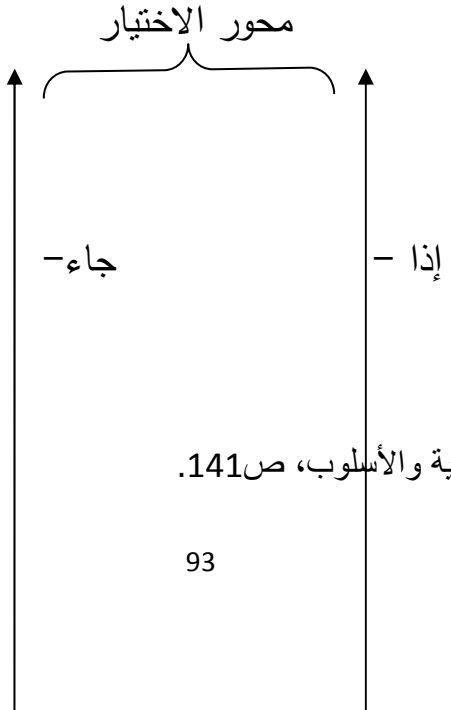
[2] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص186.

[3] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص 187.

ومن هنا يمكن أن نقول بأن الاختيار والتركيب هما عنصران مكونان للأسلوب ولا يقوم إلا بهما، ولكي يتضح هذا التصور علينا أن ندرج هذا المثال:

قال تعالى:" **إذا جاء نصر الله والفتح**"[1].

" إن الأداة (إذا) اختيرت على حساب(إن، عندما، لما، حينما،...) وكذا الفعل(جاء) قد اختير ضمن(قدم، حل، أطل، هب، أتى،...) إلا أن في (جاء) انسجامها مع(إذا)، ليس لغيره من الأفعال لأنه يحتوي على الهمزة الختامية التي هي في (إذا) ابتداء وينبني على فتحة طويلة في مقطعه الأول، وهي الموجودة في المقطع الثاني من جاء"[2].



[1] سورة النصر: الآية 1.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص141.

إن –	قدم–
عندما–	حل–
لما –	أطال–
حينما–	هب–
–	–

محور التركيب إذا جاء نصر الله والفتح

3– مبدأ الانزياح:L'ecrat

ذهب كثير من العلماء ومنظرو الأدب على توظيف مبدأ الانزياح في دراستهم للنصوص الأدبية، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن مصطلحات عدة قد استخدمت للدلالة على معنى الانزياح ومنها" "الانحراف" عند سبيتزر، و"الانتهاك" عند كوهن(Cohen)، و"اللحن" أو "خرق السنن" عند تودوروف، و"العصيان" عند اراغون(Aragon) و"التحريف" عند جماعة مو، و" الشناعة" عند بارت، و"المخالفة" عند ثيري (Thiry)، و" الاختلال" عند وارين وويلك، و" الإطاحة" عند باتيار(Paytart)، و" خيبة الانتظار" عند جاكبسون"[1].

فيعرف بأنه" خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص100، 101.

وبدرجات متفاوتة"[1]. فهو بهذا المفهوم شبه" بالأغصان التي تنحرف عن جذع الشجرة، فتنموا وتأخذ شكلها الذي ينبغي آن يكون عليه"[2]. ومن صور الانزياح في النحو مثلا التقديم والتأخير والتذكير والتأنيث ومخالفة العدد للمعدود وغيرها ومن مظاهره كثيرة ومتعددة في الشعر" فهناك انزياح في العملية التعبيرية عموما، وهناك انزياح في الوزن والقافية، وهناك انزياح في الدلالة أيضا، وأكثر الانزياحات توفر في الشعر هي: المجازات بأنواعها المختلفة، وتسمى انزياحات بلاغية وأشكال من القلب من تقديم وتأخير وهي عامة تسمى بالجوازات الشعرية، وكانت البلاغة تدرسها في حين تعد اليوم انزياحات شعرية"[3]. لهذا فالانزياح يكون خروجا عن البنية السطحية لا البنية العميقة، فالأولى هي ملك الجماعة، أما الثانية فهي ذهنية وفردية تميز شخصا عن الآخر،وهذا" الأمر يوصلنا من الناحية الأسلوبية إلى أن الأسلوب هو انزياح عن قاعدة الاستعمال اللغوي لا انزياح عن القاعدة الذهنية التصورية"[4]، ولكن لابد أن يكون في حدود ما تسمح به قواعد اللغة، وكذلك يجب أن يكون ذا فائدة، وهذا هو مصدر الجمال فيه، ولكي نوضح هذا المفهوم أكثر لابد من التمثيل له[5] :

يقول أبو ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص180.
[2] بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص19.
[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص189.
[4] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص188.
[5] محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص88.

فقول الشاعر لا تنفع التمائم عند وقوع الموت، فإنه يحاول إخبار المتلقي بحقيقة لأن غرضه توصيل الخبر فقط، أما في قوله(إذا المنية أنشبت أظفارها) إنما أراد رسم صورة للموت موحية، مؤثرة، وربما كان غرضه الأصلي متجسد في الإيحاء والتأثير فجعل الموت وحشا ذا أنياب مغروسة في الفريسة واتبع في التصوير سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعر خرج بأسلوبه عن التعبير المألوف، حيث صار لأسلوبه سمة أدبية، جاءت في الأصل من اختيار كلمات محددة و إقامة علاقات ركنية جديدة خاصة، ثم من تفاعل محوري الاختيار والتأليف، بحيث صار أسلوبه عدولا عن مألوف.

ويمكننا تلخيص أهداف الانزياح في النقاط التالية:

- بالانزياح تتعرف على طبيعة الأسلوب(عادي أو إبداعي).
- " جاء الانزياح لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي"[1].
- ومن أهم أهدافه هو لفت الانتباه ومفاجأة القارئ أو السامع بالشيء الجديد والحرص على إبعاد الملل عنه، لهذا اعتبر الانزياح" حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ"[2].
- بالانزياح يحقق الكاتب البعد الجمالي في إبداعه من خلال الضرورات الشعرية.

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص184.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

➢ لقد عد الكثير من الأسلوبيين الانزياح" جوهر الإبداع، بل هو أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي، فالرسالة المعطاة قد تنزاح عن النمط بطريقتين: الأولى تتضمن بعض الملامح التي لا نجدها خارجة عناه، والثانية: إدخال محددات إضافية أبعد من محددات القاعدة نفسها، وذلك كاضطرار الشاعر إلى اختيار كلمة تخدم قافيته"[1].

ومهما يكن من أمر يبقى الانحراف الأسلوبي ظاهرة أسلوبية و نقدية وجمالية يعني من الباحثين و الذي يتجسد من خلال الاستعارات والمجازات والتقديم والتأخير والحذف والذكر، والزحافات والعلل، والتأنيث والتذكير والالتفات...

وما يمكن الوصول إليه كنتيجة للمبادئ الثلاثة التي حددت الأسلوب في الأسلوبية وهي أن " الخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المألوف وهذا النظام اللغوي مقصود في إنشاءه بمعنى أنه شكل بدافع إرادي، وهو خاضع لمبدأ الاختيار أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام، وتركيبها في نسق لغوي فني لتؤدي الوظائف الفنية والجمالية، أن اختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي يجعلها تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلول، فان الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح..."[2] .

[1] م ن، ص 185، 186.

[2] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، ص198.

فالمبادئ الثلاثة التي سبق ذكرها هي الأساس في وجود الأسلوب، لأن الأسلوب هو اختيار وتركيب وانزياح.

الفصل الثالث: تطبيق المنهج الأسلوبي على القصيدة:

تمهيد:

إن أهمية الدراسة التطبيقية للنص الأدبي– أيا كان نوعه شعرا أو نثرا– تظهر من خلال كشفه عن وظيفة ودور اللغة في حبكها للنص صوتا وكلمة وجملة ثم يربط كل هذه الوحدات والأجزاء بالدلالة العامة التي يحمها النص" المراد تحليله"، وعليه يمكننا القول أن الهدف من تحليل النصوص هو كشف أسرارها وتفسير نظامها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات التي تربطها، وهذا ما نسعى إليه في هذا الفصل عن طريق اختيارنا لقصيدة" أحمد شوقي" والمعنونة ب" اختلاف النهار والليل" نموذجا للتحليل، وهذا التحليل يشمل كلا من المستوى الإيقاعي والصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي والصوتي:

تمهيد:

إن ما يميز القصيدة عن القطعة النثرية هو البناء الإيقاعي الذي تحكمه قوانين تهتم بتحقيق شعرية القصيدة، لذلك ظل الإيقاع محل اهتمام الكثير من الدارسين، وفي هذا الصدد يعرف الإيقاع بأنه" الملمح النوعي للشعر العربي منذ القدم أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها، أعني هو الشرط

الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر"[1].

إن ذكرنا لمصطلح الإيقاع يستدعي ذلك البحث عن الوزن مادام هو المحرك الأساسي للإيقاع، وفي هذا المجال يقول ابن رشيق:" هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها نهاية خصوصا وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[2]، وهو أيضا" مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[3].

فالوزن إذن هو الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة كما أنه" الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر..."[4].

وما يجدر الإشارة إليه أن لموسيقى الشعر إيقاعين" إيقاعا خارجيا يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاعا داخليا يتمثل في المعاودة والتكرار والعلاقات الصوتية والنغمية داخل القصيدة وداخل الوزن العروضي"[5].

1-الإيقاع الخارجي:

ونحن في دراستنا للمستوى الإيقاعي والصوتي في قصيدة" اختلاف النهار والليل"

---

[1] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص29.
[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص121.
[3] أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر حسن بن منصور الحلاج)، ص36.
[4] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص19.
[5] شادان جميل عباس: عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، عمان، الأردن، ط2، 2009، ص174.

لأحمد شوقي سنتناول عناصر الإيقاع التي لها صلة بالمستوى الصوتي، وسنحاول تحليل بنية هذه القصيدة باعتبار أنها ذات القافية الواحدة والوزن الواحد الذين امتاز بهما شعرنا العربي القديم ويعدان شيئا مقدسا فيه.

أولا: مطلع القصيدة:

يعتبر المطلع هو العتبة الأولى التي تحدد موضوع القصيدة ذلك أن " العنوان هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، وهو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب، والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين"[1].

فسمي المطلع عنوانا لأنه يقوم مقامه خاصة في القصائد العربية القديمة، لأنه لم يكن يهتم فيها بالعنوان، فمطلع القصيدة إذن يمثل الخيط الأساسي الذي يربط مضمون القصيدة بعنوانها، وما يحدثه من جذب للسامع بحيث يصرفه إلى الإصغاء وتتبع أحداث القصيدة، ولهذا بات" المطلع سمة أسلوبية ما انفك الشعراء يحرصون عليها، وهم يعتبرون الإجادة فيه آية الحذق في صناعة الشعر"[2]. فمطلع قصيدة احمد شوقي هو:

1- اختلاف انهار واللي ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[3]

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص185.
[2] بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص30.
[3] الديوان: ص334.

في هذا المطلع براعة استهلال لأنه يدل على مضمون القصيدة وهو الغربة والحنين إلى الوطن والجو النفسي الحزين لفراق هذا الوطن كما أن فيه حكمة صادقة، لأن هذا التعبير مقتبس من قوله تعالى:" **إن في خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار**"[1].

ثانيا: البحر وما يلحقه من تغيرات:

إن موضوع القصيدة يدور حول" آلام الاغتراب" والشوق والحنين للعودة للوطن الأم" مصر"، وقد اتخذ أحمد شوقي لهذه الأبيات إيقاعا يسير وفق" بحر الخفيف" الذي يقوم" على تفعيلتين هما(فاعلاتن مستفع لن) وهو بحر سداسي التفعيلات، وسمي هذا البحر بالخفيف نظرا لخفته، وهذه الخفة متأتية من كثرة أسبابه الخفيفة والأسباب أخف من الأوتاد، ولخفته صح النظم عليه في جميع الأغراض الشعرية، ومن القصائد المشهورة المنظومة عليه: سينيتا البحتري وشوقي، ودالية أبي العراء المعري، ومعلقة الحارث بن حلزة"[2]، فيقول احمد شوقي:

3-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبسي[3].

فهذا البيت من بحر الخفيف ذو التفعيلة:

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

[1] سورة البقرة: الآية 164.

[2] ياسين عايش خليل، عربي حجازي حجازي: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص120.

[3] الديوان: ص335.

وإن ما يلاحظ على هذا البيت خاصة والقصيدة عامة أن **فاعلاتن** تحولت في كثير من الأبيات **فعلاتن** مثلها مثل: **مستفع لن** التي تحولت إلى **متفع لن** فجاءت كالتالي في قوله:

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[1]

وطني لو شغلت بلخلد عنهو نازعتني إليه فلخلد نفسي

0/0/ /0/ | 0/ /0// | 0/ 0//0/ 0/0/ /0/ | 0/ /0// | 0/ 0///

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس[2]

وهفا بلفؤاد في سلسبيلن ظمؤن لسسواد من عين شمسي

0/0/ /0/ | 0/ /0// | 0/ 0/// 0/0/ /0/ | 0/ /0// | 0/ 0///

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

وذلك جائز باعتبار أن بحر الخفيف طرأ عليه نوع من الزحاف وهو زحاف الخبن والمتمثل في حذف الثاني الساكن، فتصبح التفعيلات كالآتي:

فاعلاتن ⟵ فعلاتن ، مستفع لن ⟵ متفع لن.

فالتفعيلة(فاعلاتن) تتكون من سبب خفيف(/0)+ وتد مجموع(/ /0) + سبب خفيف (/0)، أما التفعيلة(مستفع لن) تتركب من سبب خفيف(/0)+ وتد مفروق (/0/)+ سبب خفيف(/0)، ومن أنواع التغيرات التي تطرأ عليها ما يلي[1]:

[1] الديوان: ص335.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

التفعيلة	رمزها	نوع التغير فيها	صورتها الجديدة	رمزها الجديد	اسم الزحاف
فاعلاتن فاعلاتن	0/0//0/ 0/0//0/	حذف الثاني الساكن حذف السابع الساكن	فعلاتن فاعلات	0/ 0/// / 0//0/	الخبن الكف
مستفع لن	0//0/0/	حذف الثاني الساكن	متفع لن	0//0//	الخبن

إن علاقة بحر الخفيف بالقصيدة جعلنا نقف عند قضية مهمة وهي علاقة الوزن بالقصيدة، فذهب مجموعة من الباحثين أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره، ذلك أنهم رأو أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة من دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة وفشلها كمشروع فني، فقصيدة المدح مثلا كتبت بأوزان مختلفة، وبحر الطويل كتبت به قصائد المدح والهجاء والرثاء والغزل وغير ذلك ، فليس هناك من فرق يسببه الوزن، فالوزن لا يعدوا أن يكون ثوبا تلبسه المعاني، أو إناءا تصب فيه الأغراض، ولكن هناك من يرى وأن لكل بحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة، ذلك أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة لهذا ينبغي على صانع الشعر اختيار البحر الذي يناسب المعنى المناسب، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية...حتى أن تسمية البحر مشتقة من صفاتها طولا أو انبساطا أو خفة أو انسراحا وسهولة أو اضطرابا... وقد

[1] مختار عطية: موسيقى الشعر العربي(بحوره، قوافيه، ضرائره)، دار الجامعة الجديدة، الأزاريطة، الإسكندرية، (د ط)، 2007، ص94.

فطن الجاهليون بفطرتهم إلى انه لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية من دون أن يتغير الوزن كذلك.وهذا يبين أن الوزن لا يملك قيمة في حد ذاته، بل تكمن قيمته في ما ينبع من دلالات وإيحاءات، لهذا فالمبدع حينما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاع يوافقها ويتلبس بها[1].

فاختار الشاعر أحمد شوقي في هذه القصيدة بحر الخفيف باعتباره بحر غنائي ذو

النبرات القوية إلى جانب ملاءمته للأداء لكي يؤثر في المتلقي لأن الشاعر في حالة انفعال شديد وحزن عميق وأمل في العودة إلى الوطن، كما اعتبر أحد الباحثين بحر الخفيف يتلاءم مع حالات نفسية جليلة وتأملية، وهذا يتطابق مع الحالة النفسية لأحمد شوقي لأنه يعيش مرارة الاغتراب من جهة ويصور قوة الانتماء والاعتزاز والحب لوطنه من جهة أخرى، هذا ما جعله يختار بحر الخفيف للتخفيف عن نفسه والتعبير عن تجاربه الذاتية، فكان بحر الخفيف ملاذه فصور عن طريقه آلامه وأحزانه، وكل ما يختلجه وهو في منفاه، وأبعد من ذلك فان اختيار الشاعر لهذا البحر دليل محاولته على خلق نظام إيقاعي خاص يتناسب والقصيدة التي يعالجها، وقد ذهب الأستاذ علي الجندي إلى أنه" أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاما وإذا

جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنشور وليس في بحور

[1] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص38.

الشعر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعاني"[1].

وما يمكن ملاحظته على عروض وضرب القصيدة أنهما ينتهيان بالوحدة العروضية: فاعلاتن، والتي نجدها تحولت إلى فعلاتن، وهذا التغير في التفعيلة من بيت إلى آخر يحدث نوعا من الجرس الموسيقي في القصيدة ونوضح ذلك بقول الشاعر:

3- عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة ولذة خلس[2]

عصفت كصصبللعوب ومررت سنتن حلوتن ولذذة خلسن

0/0/ //|0// 0//|0/ 0/// 0/0/ / /|0//0//|0/ 0///

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

4-وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟[3]

وسلا مصر هل سللقلب عنها أو أسا جرحه زززمان لمؤسسي؟

0/0/ /0/|0// 0/ /|0/ 0/// 0/0/ /0/|0// 0/ //|0/ 0///

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ثالثا: القافية:

أما فيما يخص القافية فقد اختلفت آراء الدارسين في تحديدها، إذ يرى قطرب بأنها حرف الروي، ورأى الأخفش بأنها آخر كلمة من البيت، إلا أن الرأي الذي عليه جمهور العروضيين هو قول الخليل:" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من

[1] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، ص47.

[2] الديوان: ص335.

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[1].

وما يمكن أن نستنتجه من قول الخليل أن القافية قد ترد بعض امن الكلمة أو كلمة أو كلمتين آخر البيت، وإذا حاولنا تحديد القافية في قصيدتنا هذه وجدناها على الشكل التالي:

الكلمة الأخيرة من البيت	القافية	رمزها العروضي
1- أنسي	أنسي	0/0/
2- مس	مسسي	0/0/
3- رجس	رجسي	0/0/
4- نفسي	نفسي	0/0/
5- يمسي	يمسي	0/0/
6- المتحسي	حسسي	0/0/
7- فرسي	فرسي	0/0/
8- الفرنسي	رنسي	0/0/

فالقافية تعتبر في نظر الدارسين" عنصرا أساسيا لبناء القصيدة من حيث كونها تميز نهاية البيت وتهبه وحدته بروي واحد يتكرر في نغم صوتي متجانس يجلب انتباه الأسماع

بمتعة الإيقاع الذي تستريح له النفس خلال مسافات زمنية منتظمة تحدد نهاية كل بيت"[2].

فالقوافي إذن يجب أن تتفق مع الغرض الذي ينظم فيه الشاعر، لأنها قد تصلح في

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص239، (مادة قفا).
[2] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص469، 470.

موضع ولا تصلح في موضع آخر لهذا قيل:" القوافي للشاعر كالموسيقى للاحن يعرف بها وتدل عليه فضلا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيرها"[1].

أما فيما يخص الجانب الدلالي والصوتي للقافية التي توصلنا إليها وجدنا أنها من النوع المطلق لأن حروفها جميعها متحركة، وكان استعماله لهذا النوع من القافية هو انه أراد أن يخفف عن حالته النفسية الأليمة، ليشعر بأنه حر طليق ولو فكريا وذلك من باب التفاؤل فقط، لأنه مقيد محروم من جميع حقوقه اتجاه وطنه مصر وهو في المنفى.

فكانت القافية المطلقة هي الملاذ الذي ينفس بها عن همومه على عكس القافية المقيدة لأنها تقيد الشاعر وتجعله حبيس الأفكار.

رابعا: الروي:

" وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلتزم في كل بيت منها في موضع واحد"[2]، وتنتسب القصيدة كاملة إلى حرف الروي حيث نقول: هذه قصيدة همزية أي حرف رويها

[1] محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مطبعة الكيلاني ومكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، (د ط)، 1977، ص96.

[2] ابن منظور: لسان العرب، (مادة روى).

همزة، وهذه قصيدة تائية، أي حرف رويها تاء..."[1].

لكن ما يمكن قوله عن قصيدة أحمد شوقي أنها سينية لأن رويها هو حرف السين، حيث قال:

11-نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي

12-واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكسي[2]

والملاحظ على حرف الروي أنه من الأصوات الرخوة المهموسة[3] الصفيرية التي تجاوب معها الشاعر وعبر بها عن أحزانه وأشجانه، وبه صور خياله فتحول من صوت صفيري بسيط إلى مولد إيقاعي نظم به قصيدته فكان صوت السين مناسب لموضوع القصيدة والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من شوق وحنين في قوله:

2-وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس

6-مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس[4]

فهذه الأبيات تمثل أمل الشاعر وشوقه وحنينه وأمله في العودة إلى الجيزة، كما صور بحرف السين أيضا ألمه وحزنه الشديدين في قوله:

09- أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس؟

10-كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس[5]

---

[1] مختار عطية: موسيقى الشعر العربي(بحوره، قوافيه، ضرائره)، ص253.

[2] الديوان: ص335.

[3] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975.

[4] الديوان: ص334، 335.

[5] المرجع نفسه: ص335.

بين شوقي في هذه الأبيات صورة مصر التي ضلت مرسومة أمام ناظريه، فبحرف السين استطاع أحمد شوقي أن ينوع في عواطفه بحسب تنوع الموقف الذي هو فيـه، يسترجع ذكريات الصبا السعيدة فيسكن نفسه الحنين إليها ومرورها بسرعة يجعل في نفس الشاعر ألما وحسرة، وتذكر وطنه يشعل في قلبه نار الشوق ولوعة الفراق، كما أن حرف السين يتسم بقوة الوضوح والتوصيل والوضوح السمعي لأنه من الحروف الصفيرية(س ص ز).

فقد لاحظ محمد الهادي الطرابلسي أن الروي في الشعر العربي عامة يتميز بثلاث نزعات: الأولى: خروجه من أدنى الجهاز الصوتي، والثانية: تخيره منة الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية، والأخيرة: اتصافه بالوضوح السمعي[1].

وما يمكن أن يلاحظ في القصيدة هو إلحاق حرف الروي(السين) بالياء الزائدة، وذلك في أبيات كثيرة من القصيدة ولعل هذه سمة من سمات التقليد عند الشاعر باعتبارها خاصية من خصائص القصيدة العربية القديمة.

خامسا: التدوير:

استخدم أحمد شوقي في بعض أبيات قصيدته أسلوب التدوير، والتدوير يتمثل في" إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ متحرك بينهما"[1].

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د ط)، 1981، ص46.

ونتوقف على بعض أبيات شوقي التي قامت عليه:

09 أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس

12 واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس

16 يصبح الفكر والمسلة نادي هـ وبالصرخة الزكية يمسي

22 وارى النيل كالعقيق بوادي هـ وإن كان كوثر المتحسي

23 ابن ماء السماء ذو الموكب الفخ م الذي يحسر العيون ويخسي

28 وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحسي[2]

فقد جاءت لفظة(الدوح) لتصل بين شطري البيت فيكون جزءا منها في الصدر، والجزء الآخر في العجز ونفسها كل من الألفاظ(مجراك، ناديه، الفخم، بواديه، فرعون)، وهذا تعبير عن عدم الانقطاع في الفكرة من جهة، واضطرار الدفقة الوجدانية إلى المواصلة في الحديث من جهة أخرى،" لعل التدوير يؤشر إلى توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، يصبح معها القطع قطعا بالحالة قبل اكتمالها وكأن الفجاءة لا تهمله لالتقاط أنفاسه في نهاية كل شطر، فيواصل الكلام ولا يقف إلا عند آخر البيت"[3].

فمن خلال هذه الأبيات تسيطر على الشاعر عاطفة الحنين والشوق إلى الوطن والسخط والثورة على الاستعمار وأساليبه وانعكاس هذا السخط على التصوير والتعبير، فقد

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص85.

[2] الديوان: ص335، 336.

[3] أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر حسن بن منصور الحلاج)، ص45.

ذكر أن وطنه حلال للمستعمر الغريب من كل مكان ينعم بحدائقه ورياضه وثماره وأزهاره له، وتحريم ذلك على أبناءه من أشكاله، لأن أهل الدار أحق بذلك وأن كل وطن أولى به أبناءه...

ومما يلاحظ أن التدوير مائل في الخفيف أكثر من سواه، وإنما يعود ذلك إلى بنية البحر نفسها، فبنيته متنافرة تتطلب من الشاعر جهدا مضنيا قلما يعانيه في غيره من بحور الشعر العربي، فالتنافر عامل مهم في التدوير لقرب منظوم" الخفيف" إلى المنثور من كلام العرب، الأمر الذي يجعل الشاعر يسعى لتحويل التنافر إلى انسجام مما يفرض عليه الجمع بين العروض(فاعلاتن) والتفعيلة الأولى من حشو العجز في البيت(فاعلاتن) ...فالشاعر ينشد أشعاره على الخفيف ويعمل على الوصل بين الجزأين..."[1].

سادسا:التصريع:

يعتبر التصريع هو الآخر أحد الأشكال الإيقاعية التي ميزت الشعر العربي، منذ عهوده الأولى فاعتبروه ضرورة، وهو" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[2].

وفي هذه القصيدة التزم أحمد شوقي بالتصريع حيث نجد عروض البيت وضربه متساويين في الحرف الأخير(ينسي، أنسى) والمتمثل في الياء فيقول:

[1] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، ص48.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص149.

1- اختلاف انهار واللي ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[1].

وللتصريع نغم يحدثه في أذن المتلقي، فيشد انتباهه ويدخله في عالم القصيدة في أول وهلة مستسلما لها، لهذا اعتبروه" ضابطا إيقاعيا مميزا، فالشاعر إن يصرع إنما يهيئ لاستيعاب نموذج إيقاعي معين وربط السامع به فلا يند عنه ولا يتوقع مجرى آخر للقصيدة غير ما سمعه أول وهلة"[2].

لهذا يمكننا أن نعتبر التصريع ظاهرة صوتية عروضية تعطي للبيت الأول نوعا من التوازن الإيقاعي الفني الجميل الذي يجلي انتباه المتلقي ويشده نحو النص الإبداعي.

2- الإيقاع الداخلي:

تمهيد:

إن الموسيقى الداخلية للقصيدة تبنى على جانبية هامين والمتمثلين في" اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها"[3].

وهذا ما جعل المحدثين يهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه فتجاوزوا الأوزان

[1] الديوان: ص334.

[2] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، ص146.

[3] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص98.

إلى دراسة الأصوات". فهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تكون الوزن الشعري يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة، لأنها تقوم على عزل صفة من صفات المادة ومن ثم تخضعها للقياس"[1].

ولهذا تعتبر الأصوات اللغوية جوهر اللغة وأساسها الذي تبنى عليه، وهي وحدة من وحدات الكلام الإنساني فهي المادة الخام التي تتركب منها الكلمة، فالجملة فالعبارة، ولأهميتها اهتم بها الكثير من العلماء وعرفوها في مؤلفاتهم، فالصوت لغة" أمر يحدث في قلع أو قرع، أما القرع مثلما تقرع صخرة أو خشبة فيحدث الصوت، أما القلع فمثلما تقلع احد شقي مشقوق عن الآخر كخشبة شقت إلى جزئين"[2]. أما اصطلاحا فيعرفه الجاحظ بقوله:" الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[3].

أولا: البنية الصوتية للقصيدة:

يقول عدنان حسين قاسم:" إن الشعر سلسلة من الأصوات التي تتضام يقصد التأثير، ولذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدل على معاني محددة ويعمد الشاعر– بوعي أو بغير

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص98.

[2] كوليزار كاكال عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص23.

[3] نادر أحمد جرادات: الأصوات اللغوية(عند ابن سينا عيوب النطق وعلاجه)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص61.

وعي– إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها، بحيث توحي بتجربته الشعورية، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع، فتنتقل عدواه إلى الآخرين"[1].

انطلاقا من هذا المفهوم يتبن لنا قيمة الصوت وتأثيره، بالإضافة إلى مدى أهميته في الدراسة.

وفي النص الذي بين أيدينا أصوات عربية كثيرة، اختلفت مخارجها وتعددت صفاتها وهذا ما جعلها تؤدي وظائف وأدوار مختلفة لكن هذا لا يعني أنها ليست منسجمة ومترابطة.

ثانيا: التكرار:

يعرفه ابن منظور في لسانه، حيث يقول:" فالرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو تكرار"[2]، فالدراسة الأسلوبية تركز في دراستها على الظواهر الفنية التي تتكرر أو التي يكون لها أثر لافت في البناء اللغوي للنص، فالتكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة العربية، سواء كان التكرار على مستوى الحروف أم الأسماء أم الأفعال أم الجمل اسمية كانت أم فعلية، وللتكرار هدف يكمن في إعطاء الألفاظ أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية، كما أنه يكسب الألفاظ قوة تأثيرية، بينما تكرار العبارة يعكس الأهمية التي يرمي إليها المتكلم لمضمون تلك العبارات المكررة، لهذا" فالتكرار يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر، وما يجلبه من

[1] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص53.
[2] ابن منظور: لسان العرب، ص60 (مادة كرر).

ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة لاتصال دلالتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر"[1].

والجدول التالي يمثل أصوات القصيدة وعدد تكرارها:

أ- تكرار الأصوات مفردة:

الحروف	عددها	نسبتها
(الهمزة)	42	% 4, 24
الباء	65	% 6,57
التاء	45	% 4,55
الثاء	09	% 0, 91
الجيم	22	% 2, 22
الحاء	25	% 2, 53
الخاء	17	% 1, 72
الدال	21	% 2, 12
الذال	06	% 0, 60
الراء	75	% 7, 58
الزاي	07	% 0, 70
السين	66	% 6, 67
الشين	11	% 1, 11
الصاد	18	% 1, 82
الضاد	05	% 0, 50
الظاء	01	% 0, 10
الطاء	09	% 0, 91
العين	40	% 4, 04
الغين	11	% 1, 11
القاف	25	% 2, 53
الفاء	39	% 3, 94
الكاف	29	% 2, 93

[1] سيبويه أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975، ص161.

اللام	117	% 11, 82
الميم	63	% 6, 36
النون	69	% 6, 97
الهاء	39	% 3, 94
الواو	63	% 6, 36
الياء	51	%5, 15

هذا الجدول يبين الأصوات الغوية الواردة في القصيدة الذي بلغ مجملها**990 صوت**، واخترنا لفظة صوت عوضا عن حرف لأننا في صدد دراسة الأصوات اللغوية التي تنطق وتكتب فقط، فلاحظنا أن الأصوات الأكثر تكرارا هي الأصوات اللثوية والمتمثلة في"اللام والراء والنون" فكانت دلالة توظيفها كالآتي:

- ✓ **صوت اللام: وهو** صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور[1]، وهو من الصوامت المنحرفة، ويحدث في اللثة مع طرف اللسان وذلك باتصال طرف اللسان باللثة اتصالا محكما[2]، فتكرر هذا الصوت **117 مرة** والذي قدرت نسبته ب11,82 %، ومن أشكاله قول احمد شوقي:

4- وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟

5- كلما مرت الليالي عليه رق، والعهد في الليالي تقسي

25- وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص174.

[2] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص270.

33- لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس[1]

فتكرار اللام في هذه الأبيات كان مقرونا بمعنى الحزن والألم الذي يختلج نفس الشاعر، فكلمة الليالي مثلا تسهم في بلورة حالته الشعورية وذلك لأن شوقي كان يرسم صورة لواقعه الأليم وهو في المنفى فعندما يخيم عليه الليل بظلامه تكثر همومه وتزيد تعاسته وجراحه.

كما ساعد تكرار اللم أيضا على إبراز معنى الشوق والحنين الذي زعزع كيان الشاعر وبعث في قلبه الأمل في العودة إلى أرض الوطن وما يؤكد ذلك قوله:

11- نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيري وأرسي

12- واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

22- وأرى النيل كالعقيق بوادي هـ وإن كان كوثر المتحسي[2]

إن ما يعرف عن اللام هو أنه منحرف المخرج وهذا ينطبق مع حياة الشاعر، فهي انحرفت عن مسارها الحقيقي وهو العيش في الوطن بين الصحب والأهل إلى العيش في المنفى وحيدا محروما.

✓ **صوت الراء:** وهو الصوت الوحيد الذي يتصف بسمة التكرار، فسميت الراء صوتا تكراريا(TRILL) لان طرف اللسان يضرب أصول الأسنان العليا أو اللثة ضربات متكررة عند نطقها[3]. وهو من الأصوات التي تكررت في القصيدة بنسبة مرتفعة وقد تواتر **75**

[1] الديوان: ص335، 336.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[3] داود عبده: دراسات في علم الأصوات العربية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ج2، ط1، 2010، ص43.

مرة بنسبة 7,78 %، وبذلك يكون ثاني صوت يستخدمه الشاعر، وفي هذا التكرار الصوتي تكرار آخر أسلوبي نلمسه على مستوى عواطف الشاعر وانفعالاته، ويرتبط ارتباطا كبيرا بالعاطفة القوية التي تهزه، ومن أمثلة قوله:

6- مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

11- نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيري وأرسي

17- وكأني أرى الجزيرة أيكا نغمت طيره بأرخم جرس[1].

تكرر الراء في هذه الأبيات **15 مرة**، فكان في أول وثاني الكلمة وفي آخرها أيضا(رنت، راهب/ جرس، سيرى، ارسي، مرجل، شراع، الجزيرة/ مستطار). وهذا الترديد مع هذا التدرج الذي تصوره مرتبة الصوت يساهمان في خلق الجو المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر"[2].

✓ شوقي فقد بلغ تكراره **69 مرة** بنسبة 6,97 %، وهو بذلك يحتل المرتبة الثالثة بعد اللام والراء ومن أشكال تواتره قوله:

2- وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

23- ابن ماء السماء ذو الموكب الفخ م الذي يحسر العيون ويخسي

[1] الديوان: ص335، 336.

[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص56.

27- وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلس

31- ورهين الرمل أفطس إلا أنه صنع جنة غير فطس[1]

تكرر هذا الصوت **16 مرة** ليحمل جملة من المعاني المتعلقة بالحالية النفسية للشاعر بين" التذكر والشوق والوصف" ، ولأن النص من شعر المنفى نجد فيه الألم والحزن من الاغتراب وعواطف الشوق والحنين للأهل.

وما يمكن أن نلخص إليه من هذا التحليل هو أن الشاعر لجا إلى هذا النوع من الأصوات(الأصوات اللثوية) لأنها أوضح الأصوات الصامتة في السمع[2]، فجعلها تتكرر كثيرا في القصيدة لان غرضه الأول هو الإفصاح عما في نفسه وإيصاله إلى الآخر المتلقي لكي يشاركه همومه ويخفف عنه آلامه ويحقق له آماله بالعودة إلى وطنه الخلد.

فالتكرار يشكل خصوصية بارزة في النص، فالأصوات المجهورة مثلا تختلف عن الأصوات المهموسة وتأثير أصوات الشدة يختلف هو الآخر عن أصوات الرخاوة...إذا فلكل صوت فعاليته الجمالية والمعنوية التي تؤثر في النشاط الإيقاعي للنص.

- **الجهر والهمس:**

[1] الديوان: من ص334 إلى 336.
[2] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 45.

- **الجهر**: لغة هو الإعلان، أما اصطلاحا فهو ذلك الحرف الذي تتذبذب معه الأوتار الصوتية عند النطق به، وهو تذبذب نحس به وندركه وإلا فان الأوتار الصوتية تتذبذب عند النطق لأنها تحدث التصويت[1].

فأما الحروف المجهورة فقد حددتها خولة طالب الإبراهيمي في قولها:" الأصوات المجهورة هي في العربية: ع، غ، ج، ي، ز، ض، ظ، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل"[2].

- **الهمس**: لغة هو الخفاء، أما اصطلاحا فيعني ذلك الصوت الذي تهتز معه الأوتار الصوتية، ولكنه اهتزاز غير ملحوظ ومحسوس[3] وحروفه هي: ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ء، ق، ط.

والجدولين التاليين يوضحان هاذين النوعين من الأصوات:

الأصوات المجهورة	عددها	نسبتها%
الدال	21	% 2, 12
الذال	06	% 0, 60
الراء	75	% 7, 58
الزاي	07	% 0, 70
الضاد	05	% 0, 50
الظاء	01	% 0, 10

[1] يحي بن علي بن يحي المباركي: علم الصوتيات العربي، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة،(د ط)، 2001، ص161.

[2] خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر،حيدرة، الجزائر، (د ط)، 2000، ص58.

[3] يحي بن علي بن يحي المباركي: علم الصوتيات العربي، ص161.

العين	40	% 4,04
الغين	11	% 1,11
اللام	117	% 11,82
الميم	63	% 6,36
النون	69	% 6,97
الجيم	22	% 2,22
الواو	63	% 6, 36
الياء	51	% 5,15
الباء	65	% 6, 57
المجموع	616	% 62, 20

الأصوات المهموسة	عددها	نسبتها%
الحاء	25	% 2,53
الثاء	09	% 0,91
الهاء	39	% 3,94
الشين	11	% 1,11
الخاء	17	% 1,72
الصاد	18	% 1,82
الفاء	39	% 3,94
السين	66	% 6,67
الكاف	29	% 2,93
التاء	45	% 4,55
الهمزة	42	% 4,24
القاف	25	% 2,53
الطاء	09	% 0,91
المجموع	374	% 37,08

إن ما يمكن تسجيله على الجدولين السابقين أن الأصوات المجهورة مثلت أعلى نسبة في القصيدة حيث بلغت62, 20 % أما الأصوات المهموسة فبلغت نسبتها 37,08 %

لأن الجهر هو ارتفاع في شدة الصوت فاتسم بالقوة، أما الهمس فهو ملمح صوتي يتسم بالليونة، لهذا قال تمام حسان:" الجهر مظهره الصوت والهمس مظهره النفس"[1].

ودلالة كثرة الأصوات المجهورة على المهموسة هو أن الشاعر يريد الجهر بمعاناته وهو بعيد عن وطنه، فبالأصوات المجهورة استطاع أحمد شوقي أن يوصل ما يريده من مشاعر وأحاسيس اتجاه وطنه، وبه عبر أيضا عن أيام صباه السعيدة، وبها سخط على مغتصبيه.

لأن الصوامت المجهورة تمتلك بروزا واضح المعالم أكثرها هي عليه الصوامت المهموسة، وأصوات الفم والأنف لها خاصية العلو الإسماعي بدرجة أكثر[2].

هذا الأمر لا يلغي دور الأصوات المهموسة بل على العكس فبالأضداد تتضح الأشياء.

- **الشدة والرخاوة:**

- **الشدة:** فهي لغة الصلابة والقوة، أما اصطلاحا فهي انحصار صوت الحرف عند مخرجه بحيث لا يجري معه الصوت من النطق به[3]. والحروف الشديدة كما برهنت عليها التجارب المخبرية الحديثة هي: "الباء، الدال، التاء، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الهمزة"[4].

[1] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1994، ص62.
[2] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، 123.
[3] شرف الدين علي الراجحي: في علم اللغة العام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2005، ص140.
[4] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، 151.

- **الرخاوة:** فهي جريان الصوت مع الحرف لضعفه في المخرج وهي من صفات الضعف[1] والحروف الرخوة هي: الفاء: الذال، التاء، الظاء، الزاي، السين، الصاد، الشين، الخاء، الغين، العين، الحاء، الهاء[2].

والجدولين التاليين يوضحان كل ذلك:

أصوات الشدة	عددها	نسبتها%
الهمزة	42	% 4, 24
الباء	65	% 6, 57
التاء	45	% 4, 55
الدال	21	% 2, 12
الطاء	09	% 0, 91
الضاد	05	% 0, 50
الكاف	29	% 2, 93
القاف	25	% 2, 53
المجموع	241	% 24, 35

أصوات الرخاوة	عددها	نسبتها%
الفاء	39	% 3, 94
الذال	06	% 0, 60
الثاء	09	% 0, 91
الظاء	01	% 0, 10
الزاي	07	% 0,70
السين	66	% 6,67
الصاد	18	% 1,82
الشين	11	% 1,11

[1] شرف الدين علي الراجحي: في علم اللغة العام، ص140.
[2] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، 151.

الخاء	17	% 1,72
الغين	11	% 1, 11
العين	40	% 4,04
الحاء	25	% 2,53
الهاء	39	% 3,94
المجموع	289	% 29,19

احتل صوت الباء الصدارة في الجدول الممثل لأصوات الشدة بنسبة6, 57 % وهو" صوت شديد مجهور"[1]، ومن أمثلة وروده في القصيدة ما يلي:

8- يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

10- كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث المذاهب رجس

20- لبست بالأصيل حلة وشي بين صنعاء في الثياب وقسي

35- فأصابت به الممالك كسرى وهرقلا والعبقري الفرنسي[2].

ففي هذه الأبيات بين لنا الشاعر مدى رغبته الشديدة في العودة إلى الوطن، كما صرح بسياسة المستعمر الغاشم التي كانت سبب يأسه وبأسه.

بينما في الأصوات الرخوة فكانت نسبة حرف السين من أكبر النسب، حيث قدرت ب 6, 67 %، وخاصة وان روي القصيدة هو حرف السين فأحمد شوقي اهتم بهذا النوع من الأصوات وجعله رويا لما يتميز به من الخفة والليونة، كما حرص على عدم تغييبه لصفاته الصوتية في أداء الوظيفة البلاغية فنجده يقول:

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص45.

[2] الديوان: من ص335 إلى 337.

4-وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس[1]

تكرر صوت السين 8 مرات في بيتين فقط، فكان متصلا بمعنى الأسى، كما أنه سيطر على كل أبيات القصيدة ال35 حيث تواتر فيها 66 مرة، مما جعل موسيقاها توحي بالأسى وخاصة لما جاءت السين رويا مكسورة حيث أظهرت شدة الحزن وطوله.

ب- تكرار الأصوات مجتمعة:

كما تتكرر الأصوات في أية قصيدة تتكرر الكلمات أيضا، فتكرارها يلفت الانتباه ويشد الأذهان نحوها وفي القصيدة المدروسة وقفنا على كثير من الكلمات ترددت عدة مرات، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الكلمة	نوعها	ترددها	تعبيرات أخرى
الليل	اسم	05	
النيل	اسم	03	- إضافة إلى 9 مرات بضمير الغائب، والضمير المستتر. - إضافة إلى اسمي" مصر" و" وطني" وهما يتضمنانه - إضافة إلى 11 مرة بضمير مستتر
أرى	فعل	04	
واو العطف	حرف	15	
في	حرف جر	14	

[1] الديوان: ص335، 336.

إن ما يمكن ملاحظته على هذا الجدول هو أن لفظة" النيل" وردت في القصيدة علنا ثلاثة مرات بالإضافة إلى ذكرها 09 مرات بضمير مستتر، كما ذكرت بألفاظ أخرى مثل"مصر" " وطني"، إضافة إلى ضمائر تعود عليها من مثل قوله:

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

21- قدها النيل فاستحت فتوارت منه بالجسر بين عرى ولبس

22- وأرى النيل كالعقيق بوادي هـ وإن كان كوثر المتحسي[1].

وهذا يدل على شدة الارتباط ببلاد النيل وقوة العلاقة بها وعدم نسيانها فهي متجذرة فيه. ثم تأتي كلمة" الليل" في المرتبة الثالثة بتكرارها 05 مرات وكأن في الليل تكثر هموم الشاعر أكثر فأكثر، وترتسم في مخيلته ذكريات الصبا فتكررت هذه الأخيرة في أكثر من موضع للدلالة على الأيام الحلوة التي قضاها في وطنه بين أهله وأحبته.

كما تكرر الفعل" أرى" أربع مرات في موضع للوصف من خلال قوله:"

22- وأرى النيل كالعقيق بوادي هـ وان كان كوثر المتحسي

25-وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي[2]

وهذا الوصف يبين شدة الحب لمصر وتعلقه بها وانتمائه إليها.

[1] الديوان: ص335، 336.

1 الديوان: ص336.

وردت واو العطف 15 مرة، ولم نجعلها أولا لأنها اقل قيمة من الكلمات السابقة ووظيفتها في النص تكمن في تأكيد ما ذهب إليه شوقي في وصفه للوعة الفراق وبلاد النيل...، حيث يقول:

11- نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي

27- وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلس[1]

أكثر الشاعر من استخدام حرف الجر" في" والذي يدل على الظرفية المكانية والزمانية وتوظيف الشاعر لذلك من باب تذكر أيام الصبا المليئة بالسعادة والسرور التي قضاها في وطنه بين أهله وصحبه، كما أن توظيفها أيضا ارتبط بالأماكن التي تطرق إلى وصفها احمد شوقي وذلك في قوله:

5- كلما مرت الليالي عليه رق، والعهد في الليالي تقسي

18- هي بلقيس في الخمائل صرح من عباب وصاحت غير نكس

33- لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس[2]

ثالثا: الجناس:

على الرغم من كونه وجها من أوجه البلاغة إلا أنه يعتبر ظاهرة لغوية وصوتية على وجه الخصوص، فالجناس يقال له المجانسة والتجانس وهو أن يتشابه اللفظان في النطق،

[1] المرجع نفسه: ص 335، 336.

[2] الديوان: ص 335، 336.

ويختلفان في المعنى، وهو خمسة أنواع: التام، المحرف، الناقص، المقلوب، والمضارع واللاحق.

وذلك لأن اللفظين إذا اتفقا في كل شيء: في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها فهو الجناس التام. وان اختلفا في الهيئة– الحركة والسكون والنطق– فهو الجناس المنحرف، وإن اختلفا في عدد الحروف فهو الجناس الناقص. وإن اختلفا في ترتيب الحروف فهو الجناس المقلوب. وإن اختلفا في أنواع الحروف– كل حرف من حروف الهجاء نوع مستقل بنفسه فهو المضارع، وإن تقارب الحرفان وإن تباعدا فهو اللاحق[1].

وإن تحدثنا عن الجناس الموجود في القصيدة فإننا سنجده مختلفا ومتنوعا ومن ذلك الجناس التام في قول أحمد شوقي:

4-وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟[2].

فالجناس في هذا البيت كان من فعلين مختلفين أي بين فعل أمر وفعل ماضي، فعل الأمر" سلا" الأول يدل على السؤال والاستفسار من الفعل" اسأل" بينما يحمل الفعل الماضي الثاني" سلا" معنى غفل ونسي.

ومن صور هذا التجانس كذلك نجد الجناس الناقص وذلك في قوله:

[1] عبد العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، جامعة قازيونس، بنغازي، ط1، 1997، ص2005.

[2] الديوان: ص 335.

1- اختلاف انهار واللي ينسي اذكرا لي الصبا وأيام انسي[1].

وقع الجناس بين كلمتي " ينسي" و" أنسي" فحملت ينسي دلالة النسيان، أما أنسي فكانت بمعنى السعادة والمرح.

ورود الجناس الناقص كذلك في البيت الثاني:

2- وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس[2]

فالجناس حاضر بين" صورت" و" تصورات"، فصورت بمعنى ارتسمت وتصورت بمعنى تخيلات وتدل على الطموح والتطلع.

ومثلها" أرسي" و" سيري"، فالأولى تدل على التوقف عن الإبحار والثانية تدل على الإبحار.

إن قيمة الجناس تكمن في أنه يحدث جرسا موسيقيا ظاهرا في القصيدة فتستحسنه الأذن بالإضافة إلى أنه يعمل ويحرك الذهن بدفع القارئ إلى التعمق في فهم القصيدة من أجل تحديد المعنى المقصود من وراء هذا الاستعمال والتناغم اللفظي.

فمن خلال ما سبق يتضح أن أحمد شوقي فعل كل ما بوسعه كي يجعل للأصوات وظيفة بلاغية وفنية تشارك في تحديد المعنى وتعبر عنه وهذا عن طريق إجادته في ضم الأصوات بعضها إلى بعض حتى تؤدي الغرض المطلوب.

---

[1] المرجع نفسه: ص334.

[2] م ن: ص ن.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي:

تمهيد:

إن أول ما يهتم به المستوى التركيبي أو النحوي هي العوامل النحوية وقواعد تركيب الجمل من حيث نوع الجمل اسمية أو فعلية مثبتة أو منفية جذرية أو إنشائية، كما تدرس أيضا العلاقات في الجملة نفسها والعلاقة التي تربطها بما قبلها وبعدها.

وهذا ما يبين ارتباط النحو بالتركيب أو الجملة، ولكن هذا ليس غريبا ولا جديدا عنا فقد أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه" دلائل الإعجاز" إذ يقول:" واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا يخل بشيء منها، وذلك أن لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمها غير أن ينظر في وجه كل باب وفروقه فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في بقولك: زيد منطلق وزيد ينطلق وينطلق زيد وفي الشرط وفي الجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرج اخرج وإن خرجت خرجت...فيعرف لكل ذلك موضعه ويجيء بحيث ينبغي له"[1]. نفهم من هذا القول أنه بحسن النظم تولد جمل صحيحة نحويا، فالنظم عنده يتعدى حدود الدراسة السطحية للنحو و الحركات الإعرابية إلى العلاقات الموجودة بين الكلمات وهي تقيم علاقات فيما بينها، أي في السياق الذي وردت فيه، فنجد تمام حسان في كتابه" اللغة العربية معناها ومبناها" تكلم على

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص81، 82.

المعنى الحقيقي الذي أراده الجرجاني من النظم وذلك أنه استخرج أربع مصطلحات أساسية من نظريته وهي: البناء، النظم، الترتيب، التعليق إن كان أهمها حسب تمام حسان مصطلح التعليق إذ يقول:" وأما اخطر شيء تلكم فيها عبد القاهر على الإطلاق فلم يكن النظم ولا البناء ولا الترتيب وإنما كان التعليق وقد قصد به في زعمه إنشاء العلاقات بين المعاني النحوية بواسطة ما يسمى بالقرائن اللفظية

والمعنوية والحالية، ولعل من المؤسف حقا أن نضطر اضطرارا إلى أن نفهم من مصطلح عبد القاهر مالم ينص هو على معناه نصا صريحا، ذلك أن عبد القاهر لم يقصد قصدا مباشرا إلى شرح ما يعنيه بكلمة" التعليق" ولكن إشارات عامة جاءت في سياق نص كتابه تشير عن بعد أو قرب إلى ما فهمناه عنه بهذا الاصطلاح، فمن ذلك عبارته المشهورة التي يرى بها أن الكلمات في النص" يأخذ بعضها بحجر بعض"[1].

فكان من أهم المظاهر التركيبية الأسلوبية التي تطرقنا إلى دراستها في هذا المستوى ما يلي:

1-دراسة الجملة:

قبل أن نتطرق إلى بناء الجملة في القصيدة علينا أن نحدد مفهوم الجملة ونشير إلى أقسامها:

[1] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص188.

أ- تعريف الجملة:

الجملة هي" القول المركب أفاد أم لم يفد، قصد لذاته أم لم يقصد، وسواء كانت مركبة من فعل وفاعل أم من مبتدأ وخبر، أم مما نزل منزلتهما كالفعل ونائب الفاعل والوصف وفاعله الظاهر"[1].

فالجملة إذن تتألف من ركنين أساسيين هما ما يطلق عليها المسند* والمسند إليه**، وهما نواة الكلام ولا يمكن أن تتركب الجملة دونهما.

ب-أقسام الجملة:

لقد قسم النحاة الجملة العربية إلى تقسيمات عديدة، فكان ذلك بحسب الاعتبارات التي ينظر إليها منها، فتكون اسمية أو فعلية بحسب الاسم والفعل، تكون منفية أو مثبتة بحسب النفي والإثبات، وتكون خبرية أو إنشائية بحسب الخبر والإنشاء وهكذا[2].

✓ **الجملة بين الفعل والاسم:**

[1] عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001، ص25.

* المسند: هو المتحدث به أو المحدث عنه.

**المسند إليه: هو المتحدث عنه أو المحدث عنه.

[2] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط3، 2009، ص157.

فالجملة في إطار القصيدة كانت متنوعة مما شكل هذا التنوع تجانسا في النص وروعة في الحبك، ولعل في هذا التنويع دلالة يريد الشاعر إيصالها وإرسالها إلى المتلقي لكي يشاركه همومه وأحزانه.

لقد وظف أحمد شوقي في قصيدته الجملة الاسمية والجملة الفعلية بتفاوت واضح، حيث ركز في بنية التركيبة للنص على الجمل الفعلية بكل أنماطها، فكانت الصدارة إذن لهذا النوع من الجمل، ذلك لأن الجمل الفعلية تدل على الحركة والحدوث وذلك من خلال قول السامرائي في الفرق بين الخطاب في الاسم والفعل، وأن الفعل يدل على التجديد

والحدوث والاسم يدل على الاستقرار والثبوت، ولا يحسن وضع أحدهما موضع الأخر[1].

وهو ما يمكن استنباطه وإدراكه في قوله تعالى:" **ما عندكم ينفذ وما عند الله باق**"[2]

إذ نجد الاسم" باق" في مقابل الفعل" ينفد"[3].

إن سيطرة الجملة الفعلية إن دلت على الحركة والتغيير فإنما تدل على تحريك مشاعر القارئ من خلال تغيير الحالة الشعورية لصاحب النص وإظهار انفعالاته ومن ذلك قوله(

[1] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص162.
[2] سورة النمل: الآية 96.
[3] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص82.

اختلاف النهار والليل ينسي)، (اذكر لي الصبا)، (صفا لي)، (نغمت طيره)، (نازعتني إليه في الخلد نفسي)،(ركبت صيد المقادير)،...الخ.

والأبيات التي توضح ذلك هي:

1-اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي.

2-وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

17- وكأني أرى الجزيرة أيكا نغمت طيره بأرخم جرس

34- ركبت صيد المقادير عينيه لنقد ومخلييه لفرس[1]

فهذه الأبيات يربطها خيط عاطفي واحد هو السوق والحنين إلى أرض الوطن، ففيها استطاع أحمد شوقي أن يظهر للقارئ مرارة الاغتراب والعذاب الذي يعيشه وهو في منفاه بعيدا عن أهله وصحبه.

أما الجملة الاسمية فهي تدل على ثبات صفة الحزن والألم وما يوضح ذلك ما جاء في الأبيات التالية:

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقص

11-نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

[1] الديوان: من ص334 إلى 337.

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس[1]

أي أن نص أحمد شوقي هو خص انفعالي لأن عدد كلمات الحدث تزيد عن عدد كلمات الوصف كما أشار إلى ذلك العالم الألماني أ. بوزيمان الذي أتى بفكرة مفادها "أن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف"[2]، وهذا ما نلمحه في نص أحمد شوقي.

✓ **الجملة بين النفي والإثبات:**

يمكن أن نعتبر القصيدة بطاقة تعريف عن الحالة النفسية التي هو عليها أحمد شوقي، ذلك أن الجمل المنفية والمثبتة تقاسمت النص بتفاوت مميز، فكانت الجمل المنفية أقل ورودا من الجمل المثبتة بحيث تكرر النص في القصيدة عشر مرات فقط(ما أبوك بخيل، لم يغب، لم يخل، لا ترى، غير مثن، لم تفق، غير طوق، غير فطس، غير عنس)، وهذه التراكيب وإن كانت منفية إلا أنها تثبت ما يختلج الشاعر من أحزان وحنين للوطن.

✓ **الجملة بين القصر والطول:**

تتنوع الجمل في القصيدة بين الطول والقصر فيلجا إلى القصر إذا تحدث عن معاناته وحالته الشعورية المؤلمة ليقول:

3-عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة، ولذة خلس

[1] الديوان: ص335.

[2] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص74.

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

09- أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس

10-كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

25-وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي

31- ورهين الرمل أفطس إلا أنه صنع جنة غير فطس[1]

فتوظيف هذا النوع من الجمل أثبت لنا كل أنواع العواطف التي تختلج مشاعر أحمد شوقي من حزن وألم وأمل ورغبة في العودة إلى الوطن والشوق الشديد إلى ذلك، فكل هذه العواطف أعجزت الشاعر على الإتيان بأطول من ذلك، فاكتفى بالقصر من باب إيصال العاطفة مباشرة دونما توسع ولا طول للتأثير في المتلقي.

بينما يلجا إلى الطول وذلك إذا كان في سياق الوصف، كوصف أيام صباه السعيدة وهو في وطنه بين صحبه وأهله، أو وصفه لمعالم وطنه، حيث يقول:

18- هي بلقيس في الخمائل صرح من عباب وصاحت غير نكس

19- حسبها أن تكون للنيل عرسا قبلها لم يجن يوما بعرس[2]

23- ابن ماء السماء ذو الموكب الفخ م الذي يحسر العيون ويخسي

30- روعة في الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسى

33-لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس[1]

[1] الديوان: ص335 ،336.

[2] الديوان: ص335.

لعل توظيفه للجمل الطويلة كان من وراء حديثه عن وطنه وإظهار حبه الشديد له، لأنه يذكر مصر والأيام التي قضاها فيها يجعل عواطف الحب كلها تتدفق وتندفع، فتفرض سيطرتها على الشاعر أثناء الكتابة فترد جمل النص طويلة.

فالشاعر إذن يقصر جمله ليوصل لنا مدى حزنه، ويطولها ليصف لنا كل ماهو جميل في الوطن.

✓ **الجملة وامتدادها الزمني:**

تنوعت أفعال القصيدة من حيث أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، ولكن هذا الأخير وظف بنسبة طويلة جدا، حيث تكرر 4 مرات فقط، بينما الزمنين الآخرين كانت بنسبة توظيفها أكثر من ذلك، لأن أحمد شوقي تذكر أيام صباه السعيدة وهو في وطنه بين صحبه فاستعمل الفعل الماضي وبين حزنه وأساه فاستعمل الفعل المضارع والجدول الآتي يبين الأفعال وأزمانها و وترددها.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر

[1] المرجع نفسه: ص336 ،337.

صورت عصفت أسى مرت رق عوت نازعتني هفا شهد صاحت لبست قدها استحت توارت أرى كان ضفر تجرد تأنق لعب ركبت أصابت= 26 فعلا	ينسي أنسي يصبح يمسي تكون يحسر يغشى تتجلى= 8 أفعال	اذكرا صفا اجعلي سلا= 4 أفعال
%68, 42	**%21, 05**	**%10, 53**

إن هذا التقسيم يظل نسبيا، لأن هناك بعض الأفعال المضارعة قد انقلبت إلى الزمن الماضي بسبب دخول بعض العوامل النحوية التي تفيد القلب(القلب الزماني) مثل: لم يغب، لم يخل، لم يجن، لم تفق...، فهذه كلها أفعال قد انقلبت للتعبير عن الماضي، فبينت

لنا حنين أحمد شوقي لوطنه وانقلابه إليه، وهذا ما يفسر سيطرة الفعل الماضي على القصيدة.

فالفعل الماضي ساعد أحمد شوقي على العودة لوطنه لأن حضوره هذا خفف من معاناته، فتذكر به صباه ووطنه وأهله وصحبه،...الخ.

وأخذ كذلك من الزمن المضارع بعض أفعاله وحولها إليه، وربما يظهر هذا عجز أحمد شوقي على الإتيان بأفعال ماضية أخرى تتناسب وحالته الشعورية، فنحسب أن القصيدة كلها إنما جاءت لتعبر عن الماضي الذي تتجسد فيه أيام السعادة والفرح وما إلى ذلك، فحتى الأفعال المضارعة تفقد وجودها لتذوب في الماضي. وقد لاحظ أصحاب نظرية الخطاب جودة الصيغة الدالة على الزمن الحاضر في سياق الحكاية التي يكون زمنها دائما الزمن الماضي، وذهبوا إلى أن استعمال الزمن المضارع في حكاية أحداث انتهى زمانها حين نقص حكاية فلم شاهدناه أو رواية قرآناها، يوحي بأن الأحداث التي تحكى صالحة لان ترى أو تشاهد مرة أخرى[1].

وبهذا نجح أحمد شوقي في جعل قصيدته لوحة أدبية ونفسية وفنية بالتعبير عن الماضي واستشراق المستقبل.

يمكن القول أن الجملة عند أحمد شوقي يغلب عليها الزمن الماضي وهذا الأمر يؤكد حالة الحنين والحزن واليأس الذي يلم به. كقوله:

[1] بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، ص87.

6-مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي[1]

فهذه الأبيات صورت بدقة تعلق الشعار بوطنه ورغبته الشديدة في العودة إليه.

2-أساليب الكلام:

ينقسم الكلام من حيث معناه إلى خبر وإنشاء، فالأسلوب الخبري "يعنون به كل كلام يدخله التصديق والتكذيب، أي أن النسبة الكلامية المفهومة من النص حين تطابق ما في الخارج يكون الخبر صدقا والمخبر به صادقا أو غير مطابقة له فيكون الخبر كذبا والمخبر به كاذبا"[2]. وإن كان الكلام بخلاف ذلك، أي لا يحتمل الصدق والكذب بذاته ولا يصلح أن يقال لقائله أنه صادق أو كاذبا يسمى كلاما إنشائيا[3].

والقصيدة التي بين أيدينا تنوعت أساليبها بين الخبر والإنشاء، ولهذا التنوع علاقة كبيرة بالموضوع، فالقصيدة تنتمي إلى الشعر الوجداني وهذا الغرض كثير الاعتماد على تجسيد المشاعر وتصوير ما في الوجدان اتجاه ما يعالج من مواضيع فكان من خصائص هذا النوع من الشعر تنوع الأساليب بين الخبر والإنشاء حتى يتمكن الشاعر من إيصال ما يريده إلى القراء، ومما يؤكد هذا المزج بين الأسلوبين هو البيت الأول في قوله:

[1] الديوان: ص335 .

[2] مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، العارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1985، ص11.

[3] عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13.

1-اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[1].

حيث جعل أحمد شوقي شطره الأول(صدره) خبري، أما شطره الثانـي(عجزه) إنشائي.

أ- **الأسلوب الخبري:**

وما يمكن الإشارة إليه أن بالأسلوب الخبري استطاع الشاعر أن يقرر حقائق ويعرفنا بأخرى كقوله:

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنفس[2]

فهو بهذا البيت يخبرنا بشدة تعلقه بمصر وانتمائه إليها.

وبالأسلوب الخبري أكد على حقيقة تاريخية وهي سقوط إيوان كسرى، فأحمد شوقي بذكره لحال الإيوان هو يقصد نفسه، فكأن نفسية الشاعر ذاتها نفسية الإيوان.

وبه أيضا تمكن من التعظيم والرفع من مكانة مصر وذلك في قوله:

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[3]

فكان الغرض هو إظهار الحب لوطنه ومكانته في قلبه، ففي هذا البيت مبالغة مقبولة حيث فضل أحمد شوقي وطنه على الخلد، وهذه المبالغة جعلت من البيت يجري مجرى الحكمة لما فيه من عمق الدلالة وروعة التصوير.

[1] الديوان: ص334.
[2] المرجع نفسه: ص335.
[3] الديوان: ص335.

وبالأسلوب الخبري أيضا استطاع أن يذم ويحتقر من تسبب في قطع الرابطة بين الدار والأهل، وذلك ماثل في قوله:

10-كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس[1]

كما وظف الشاعر الخبر بغرض الوصف وهو واضح في الأبيات التالية:

17- وكأني أرى الجزيرة أيكا نغمت طيره بأرخم جرس

18- هي بلقيس في الخمائل صرح من عباب وصاحت غير نكس

20-لبست بالأصيل حلة وشي بين صنعاء في الثياب وقسي

25-وارى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي

26- أكثرت ضجة السواقي عليه وسؤال اليراع عنه بهمس

30- روعة في الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسى[2]

وبالخبر بين شدة تعلقه وحبه لوطنه، وذلك لما يحمله البيت الخامس عشر من صدق في التعبير وفن في التصوير حيث قال:

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي[3]

[1] المرجع نفسه: ص335.
[2] الديوان: ص335، 336.
[3] المرجع نفسه: ص335 .

فبهذا استطاع الشاعر أن يحول تجربته الذاتية إلى تجربة عامة، لأن فيها معاناة وجدانية صادقة، وهذا الهدف هو الذي من نطاق الفردية إلى أفق الإنسانية الرحب الواسع، وجعلنا نشاركه حزنه الشديد لفراق الوطن وشوقه إليه وسخطه على الاستعمار.

ب-الأسلوب الإنشائي:

أما الأساليب الإنشائية فهي كثيرة أيضا منها:

✓ **الأمر:**

وارد ذلك في البيتين الأول والثاني، حيث يقول:

1-اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي.

2-وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس[1]

فالبيتان يفيضان بروح الانتماء والوطنية، حيث يذكر شوقي أن تعاقب الأيام ينسي الأحداث الماضية، ولذا يرجو من رفيقيه- وهما وهميان من باب التأثر بالقدامى- مثل قول امرؤ القيس:

قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

[1] م ن: ص 334.

[2] امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص29.

أن يذكرا له أيام الصبا التي سعد بها في مصر، وأن يصفا له فترة الشباب التي مرت سريعة كطيف النسيم وكأنها لحظة نوم قصيرة أو لذة خاطفة اختلسها من الزمن، فهو يؤكد لمصر أن قلبه لم ينسها ولم تبرأ جراحه بسبب نفيه منها.

كما ورد الأمر كذلك في البيت الرابع:

4- وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟[1]

الغرض من ورائه الالتماس والرجاء ويوحي ذلك بالشوق والحنين وشدة التشبث بأرض الوطن.

وهذا البيت:

12- واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس[2]

هو الآخر جاءت فيه صيغة الأمر" اجعلي" فكان غرضه التمني وطلب المستحيل، فالشاعر أحمد شوقي استعطف السفينة بغية حمله إلى مصر وهو يتعهد بمساعدته لها على الإبحار ويقدم لها كل متطلبات الراحة، فنفسه الملتهبة من شدة الشوق تكون وقودها، وخفقان القلب من شدة الحب شراعها ودموعه الغزيرة بحرها، ولكن تتجه حين إبحارها شطر الإسكندرية وترسي بين أحب الأماكن إلى قلبه الرمل والمكس حيث كانت السعادة تغمره فيها.

[1] الديوان: ص335 .
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

✓ **الاستفهام:**

والاستفهام هو الآخر حاضر في القصيدة ليجسد الأسلوب الإنشائي، ومن ذلك قول أحمد شوقي في الشطر الثاني من البيت الرابع(هل سلا القلب عنها) الغرض من هذا الاستفهام هو النفي، فكان من ورائه ألم وحزن كبيرين وشدة وتعلق وارتباط.

ونجد الاستفهام كذلك في البيت التاسع عندما تحدث عن أحقية الدار ومن يسكنها في قوله:

09- أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس[1]

الغرض من استعماله هذا هو الاستنكار، لأنه بالاستفهام وضح معنى هذا البيت، وهو بأن وطنه حرام على أهله حلال للغرباء من كل جنس، وجعل(جنس) غير معرفة في قولـه لأن التنكير يفيد الشمول والعموم، أي أن جنود الاستعمار من جنسيات عديدة.

كما جاء الاستفهام أيضا في قوله:

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس[2]

الشطر الثاني من البيت الثامن أسلوب إنشائي استفهام غرضه التعجب والاستنكار من هذا البحر الذي منعه وحبسه من العودة إلى وطنه ورفض مساعدته، فإن الحبس والمنع

[1] الديوان: ص335 .
[2] الديوان: ص335 .

يؤكدان على سجن الشاعر ونفيه كما توحيان بالألم والحسرة التي هو عليها. وجاءتا نكرتين(منع، حبس) للتهويل.

✓ **النفي:**

يقول أحمد شوقي:

24- لا ترى في ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس[1]

في هذا البيت أسلوب إنشائي نوعه النفي وغرضه الإنكار، حيث نفى صفة البخل عن النيل وجعله سخي على جميع السواقي والخمائل.

ومن أساليب النفي كذلك قول الشاعر في الأبيات التالية:

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي

24- لا ترى في ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس

25-وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي

27- وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلسي

31- ورهين الرمل أفطس إلا أنه صنع جنة غير فطس

[1] المرجع نفسه: ص 336.

33-لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس[1]

أسلوب هذه الأبيات إنشائي نوعه النفي، ولكن الغرض يختلف من عبارة إلى أخرى، فالنفي الحاصل في البيت الثامن غرضه الإنكار أي إنكار صفة البخل عن البحر، وذلك استعطافا له بغية العودة إلى وطنه.

أما غرض النفي في البيت 15 بقوله:(لم يخل، لم يغب) هو التأكيد على حقيقة عدم نسيان وطنه مصر وأنها حاضرة في مصورته طالما هو بعيد عنها. والغرض الذي يحمله البيت 25 في عبارة(لم تفق) دلالة على شدة الحزن واستمراره مادام الشاعر بعيدا عن أرض الجيزة.

أما فيما يخص غرض الأبيات المتبقية فهو واحد والمتمثل في توضيح صيرورة الحياة في وطنه مصر بذكر النيل وعدم بخله على غيره من الخمائل والنخيل التي هي الأخرى تعطي ولا تنتظر...الخ.

ج- التقديم والتأخير:

ظاهرة من الظواهر الأسلوبية تتجلى في تغيير ترتيب العناصر اللغوية التي تتألف منها الجملة العربية- البيت الشعري- ويكون ذلك من وراء قصدها أو لضرورة صوتية أو شعرية أو لتفادي الثقل، يقول عبد القاهر الجرجاني عن فضل التقديم والتأخير:" هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى

[1] الديوان: ص 336، 337.

لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد أن سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

أما محمد عبد المطلب فيقول:" الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة"[2].

إن حديثنا عن التقديم يستدعي بالضرورة وجود تأخير لأننا عندما نقدم الخبر فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ، وإذا قدمنا المفعول فإننا نكون قد أخرنا الفاعل، وهكذا، ومن مظاهر التقديم والتأخير في القصيدة ما يلي:

تقديم الجار والمجرور(لي) في البيتين الأول والثاني حينما قال:

1- اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي_الصبا وأيام أنسي.

2- وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس[3]

وهذا التقديم يفيد أن الشاعر خصص وأكد لصاحبيه الأيام التي يصفاها له، وهي أيام الشباب السعيدة التي قضاها في وطنه وكل ذلك يدل على شدة حاجته إلى الوطن.

[1] عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية، دار الجيل، الرياض، السعودية، (د ط)، 1980، ص139، 140.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 337.

[3] الديوان: ص334 .

وكذلك في البيت الثالث تقديم، وذلك في قوله(أسا جرحه الزمان المؤسي)، حيث قدم المفعول به(جرحه) على الفاعل(الزمان)، فبين من خلال هذا التقديم شدة ألمه وهو في الغربة فكان تقديم(الجرح) من باب الاهتمام به وليقرب الصورة من ذهن القارئ أكثر فأكثر على ما يحس به.

أما في البيت التالي:

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس[1].

قدم الشاعر الجار والمجرور(للسفن) وذلك ليبين لنا مدى اهتمامه بالسفن ومتابعة حركتها في الذهاب والإياب.

إن أكثر ما قدمه أحمد شوقي في القصيدة هو الجار والمجرور وذلك في الأبيات التالية:

11-نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

16- يصبح الفكر والمسلة نادي ه وبالسرحة الزكية يمسي

21- قدها النيل فاستحت فتوارت منه بالجسر بين عرى ولبس

30- روعة في الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسى

[1] المرجع نفسه: ص335

32- تتجلى حقيقة الناس فيه سبع الخلق في أسارير أنسي

33-لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس

35-فأصابت به الممالك كسرى وهرقلا والعبقري الفرنسي[1]

إن كل هذا التقديم يفيد الاهتمام بالمقدم وتخصيصه والتأكيد عليه. وقد وضح سيبويه في كتابه" الغرض من التقديم والتأخير" وذلك من خلال قوله:" كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعني وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم ويضيف صاحب الإيضاح قائلا:" ...وإما لأن ذكره أهم والعناية به أتم"[2].

فالتقديم إذن يكون من باب الاهتمام بالمقدم وتخصيصه والتأكيد عليه.

كل عنصر من عناصر هذا المستوى ساهمت في اتساق النص وانسجام أفكاره وتوضيح معانيه من خلال التعالق بين الكلمات والجمل وطريقة توظيفها في النص والغرض الذي ترمي إليه.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي:

تمهيد:

[1] الديوان: ص335، 336.

[2] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص38.

يعتبر علم الدلالة من احدث فروع اللسانيات الحديثة الذي يهتم بدراسة المعنى، أي بعبارة أخرى يدرس العلاقة التي تربط الدال بالمدلول باعتبار المعنى جزءا من اللغة[1].

وهذا ما عبر عنه الجاحظ أيضا في قوله:" أن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دالا متعشقا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملى"[2].

ومن أهم المظاهر الدلالية التي ساعدت الشاعر على بناء أسلوبه ما يلي:

1-الحقول الدلالية للقصيدة:

تعد نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات التي وصلت إلينا في البحث اللغوي الحديث، فهي لا تهتم بدراستها من خلال السياق أو التركيب، وإنما تهتم بالعلاقات بين المدلولات اللغوية في إطار الحقل أو المجال الدلالي الذي تنطوي تحته من خلال إيجاد لفظ عام يجمعها، فالحقل الدلالي(Senantic field) أو الحقل المعجمي(Lexical field) إذ هو:" مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام

يجمعها، وهذه النظرية ترى بان لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم- كذلك- مجموعة

الكلمات المتصلة بها دلاليا"[3].

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية)، دار الإشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص07.

[2] محمد إبراهيم شادي: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الرسالة، المنصورة، ط1، 1988، ص36.

[3] حسام البهنساوي: التوليد الدلالي (دراسة المادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص15

ومن أهم الحقول الدلالية التي تشد انتباه القارئ ما يلي:

أ- حقل يدل على الزمن:

مما يدل عليه: أيام، النهار، الليل، الزمان، العهد، أول الليل، ساعة، يمسي، يصبح، يوما، الدجى، الضحى، الدهر، ملاوة، يغسي.

إن من وراء هذا الاستعمال الكثيف للألفاظ الدالة على الزمن هو أن الشاعر يؤكد على حقيقة هي أنه يتذكر وطنه في كل وقت وحين، فحنينه هذا يجعله يعيش في الماضي، لا يريد أن ينسى أدق تفاصيل حياته الماضية يعيش بالذكرى لعل الذكرى تنفعه وتنفع أمثاله من المنفيين لأن صورة مصر لم تغب عنه، بل ظلت مرسومة أمام ناظريه وتسكن نفسه ومخيلته، وان الله شاهد على صدق مشاعره وأقواله.

وذلك ماثل في قوله:

1-اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[1]

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي

16- يصبح الفكر والمسلة نادي ـه وبالسرحة الزكية يمسي

33-لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس[2]

[1] الديوان: ص 335.

[2] الديوان: من ص334 إلى 337.

ب- حقل يدل على الحزن والألم:

وما يوضح هذا الحقل المصطلحات التالية(الجرح، الأسى، ظمأ، عري، الحزن، ثكلى، مناحة، نحس، الدموع، الحبس، المنع، خلس، القساوة، ...الخ) من خلال قوله:

4- وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟

25-وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي[1]

فبهذا الحقل استطاع الشاعر أن يصور كل ما يختلجه وهو في منفاه بعيدا عن وطنه وأهله وصحبه وكله أمل بالعودة إليه، فالمنفى الحق به الألم والمعاناة وأشعل في فؤاده شعلة محرقة لأنه" من المعروف أن الإنسان حين يترك وطنه طوعا أو كرها فإنه يترك جزءا كبيرا منه فيه، فماذا نقول عن النفي حين يضطر المرء إلى العيش في أرض أخرى غير أرضه وبلاده تاركا الوطن والأهل والأحبة والممتلكات يعيش بعيدا عن كل ما يشكل نفسه وروحه وأصالته وهناك ما عساه يقول وعما يعبر"![2].

لذلك نجد شعر المنفى عند احمد شوقي مفعما بمعاني الفاجعة والبكاء والانكسار، وككل فاجعة تحل بالإنسان فهي مصاحبة للبكاء والدموع، وهي نتيجة حتمية فظروف الشاعر تحتم عليه البكاء وإذراف الدموع بلا انقطاع، لتكون هذه الدموع هي البحر الذي تبحر فيه السفينة التي يكون على متنها باتجاه النيل وما يبين ذلك قوله:

[1] المرجع نفسه: ص 335، 336.

[2] فتيحة بلامين: السبيل في الأدب العربي، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر،(د ط)، ص 136.

11-نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي

12- واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس[1]

ج- حقل يدل على الطبيعة:

مما يدل عليه: الليل، النهار، العاصفة، النيل، ظمأ، سلسبيل، اليم، البلابل، الطير، شمس، الجزيرة، الخمائل، الجسر، البوادي، الماء، السماء، الجيزة، اليراع، النخيل، الأهرام، القناطير، الرمال، الجنة، السواقي، الثرى،...الخ.

وأمثلة ذلك قول الشاعر:

26- أكثرت ضجة السواقي عليه وسؤال اليراع عنه بهمس

27- وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلسي

31- و رهين الرمل أفطس إلا أنه صنع جنة غير فطس[2]

إن أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ حين يصادف عناصر الطبيعة هو إلى أي مذهب ينتمي إليه الشاعر؟ فالجواب عن هذا السؤال يوضح لنا بدقة استخدام الشاعر لهذا الحقل الدلالي، فأحمد شوقي ينتمي إلى جماعة أبولو وهي الجماعة الثالثة بعد مدرسة الديوان والرابطة القلمية التي جسدت كل واحدة من هؤلاء المذهب الرومانسي في الأدب العربي، فقد أثر هذا المذهب تأثيرا بالغا وكبيرا تحت دافع الرغبة في التجديد في كل نواحي الحياة، وبالخصوص في الميدان الأدبي، إضافة إلى كون الأدباء وجدوا في هذا المذهب

[1] الديوان: ص335 .

[2] المرجع نفسه: ص 336.

ملاذا يعبرون به عما يختلج في نفوسهم ويجسد المساواة والعدل، فكان من مظاهر تأثر أحمد شوقي هو توظيفه لعناصر الطبيعة، فكانت المادة الخام التي يصوغ منها تجاربه الفنية ويبني من خلالها أفكاره ومشاعره والتي يهيم بها ويهرب إليها لصياغة تجاربه الشعورية والتعمق في أسرارها عن طريق تقديم الخيال وتفضيله على العقل، إضافة إلى أن هذا التوظيف يبين شدة حب الشاعر لمصر وتعلقه بها وانتماءه إليها.

إن كل هذا يجسد الصدق الفني في التجربة الشعورية، فالقصيدة إذن تنقل بصدق ودقة ما في نفس الشاعر من معاني وانفعالات وأحاسيس فقد صور آلام النفس وهمومها ومعاناة أهله وحنينه إلى الوطن، وما أثارته الغربة من نوازع الشوق في قلبه، فبهذه القصيدة ضرب على الوتر الحساس في النفس البشرية فانبعثت منها الألحان المؤلمة.

د- **حقل يدل على الإنسانية:**

والألفاظ التي تدل على ذلك هي(حلال، الزكية، الفضل، شاكر، نغمت، جرس، عرس، تأنق، روعة،...الخ).

وما يوضح ذلك قوله:

24- لا ترى في ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس[1]

[1] الديوان: ص336 .

لا يخفى على أي دارس أن شعراء هذا الاتجاه(جماعة أبولو) اهتموا بالمواضيع الإنسانية، فاستعماله لهذه الألفاظ ربما كان من وراء التخفيف عن النفس ورسم خط الأمل الذي يوصله إلى بلاد النيل.

هـ- حقل يدل على اللاإنسانية:

ويتمثل ذلك في(البخل، المنع، الحبس، الحرام، خبيث، حبس، عري، الجبابر، نحس، جن، المكس،...الخ).

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

10-كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس

28- وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس[1]

إن كل هذه الصفات وغيرها ارتبطت بمن جعل الشاعر في هذه الحالة يعيش ظروف المنفى القاسية وهو بعيد عن وطنه آلام بعدا مكانيا ومعنويا، فالسعادة لم يعد لها مكان نفسه وروحه لم يعد جسده يتألم لم يعد يشعر بالآلام والوجع لسبب واحد هو: أوجاع الروح، فروحه تتألم من لوعة الفراق عن أحضان الأم(مصر).

2-الرمز والدلالة الإيحائية لمفردات القصيدة:

[1] المرجع نفسه: ص335، 336.

إن الرمزية تؤمن بعالم الجمال المثالي، وتعتقد أن هذا العالم يتحقق في الفن، وإن الشاعر الرمزي تتحقق له نشوة الروح وسموها من خلال ذلك، وعليه ينظر أصحاب هذه الفلسفة إلى اللغة على أنها وسيلة للإيحاء وليست وسيلة توصيل المعاني، وينظرون إلى الأدب في توليده للمشاركة الوجدانية بين القارئ والكاتب، إنه لا يسعى إلى نقل المعاني، وإنما يسعى إلى نقل العدوى الفنية* ونقل حالات نفسية بين الطرفين(القارئ والأديب)[1].

أ- الرمز:

- ✓ لغة: ورد في لسان العرب:" رمز: الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هي إشارة بالشفتين وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما بيان يلفظ بآي شيء أشرت إليه بيد أو بعين...ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا: غمزته..."[2].

وفي القرآن الكريم قوله تعالى:" **قال ربي اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكار**"[3].

[1] فتيحة بلامين: السبيل في الأدب العربي، ص 79.
[2] ابن منظرور: لسان العرب، ص222، 223، (مادة ر م ز).
[3] سورة آل عمران: الآية 41.
* العدوى الفنية: إثارة القارئ ومشاركته في عملية التناثر والتأثير.

فالمقصود" إلا رمزا" إلا إيماءا وإشارة[1].

- ✓ اصطلاحا: فهو عبارة و عن حركات تقوم بها إحدى الحواس(كالعينين أو الشفتين أو الفم...) للإبانة، وإظهار ما تخفيه النفس وتستره الجوانح...، يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به ولعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية، وإلى إدراك مالا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري، لأن الرمز ابن السياق وهو سمة النص[2].

فالرمز إذن هو التعبير عن المعاني الواسعة بأقل لفظ، فكان من خصائصه الغموض لأن فيه تتجلى قوة المعنى، كما يعمل على ربط الحاضر بالماضي.

إن الرمز يدفع بالقارئ إلى التأمل والتفكير وبذل مجهود للإحاطة بالمعاني المقصودة من استعمال اللفظ.

الرمز في هذا الجزء من القصيدة جاء بنسبة ضئيلة ومن ذلك ما يلي:

- البواخر أو السفن: رمز للتفاؤل بالعودة إلى أرض الوطن.
- البلابل: رمز لأهل الوطن.
- الطير: رمز للغريب المستعمر.

[1] حسنين محمد مخلوف: كلمات القران تفسير وبيان، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، (د ط،ت)، ص31.

[2] ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص10.

- الخلد: رمز للمكانة.
- بلقيس: رمز للحب والتغني والاهتمام.
- الجيزة، الأهرام، فرعون: رمز للهوية والنزعة الوطنية(الأصالة والعروبة).
- شهد الله: رمز للنزعة الإيمانية.
- الليالي: رمز للحزن.
- كسرى: رمز التحول(تحول الإيوان من قمة السعادة إلى قمة التعاسة، من النقيض إلى النقيض وهو تحول مدمر وهذا ما حصل أيضا مع الشاعر).

ب- الألفاظ الموحية:

كما استعمل الشاعر الرمز استعمل أيضا الألفاظ الموحية ولكن بنسبة أكثر من الرمز، فشوقي عمل جاهدا إلى إثارة القارئ ومشاركته في عملية التأثر والتأثير، حيث تنتقل تجربته الشعورية إلى جمهور القراء بواسطة الإيحاء الذي يثير فيه انفعالات متعددة" تجعل من القارئ عنصرها الحيوي الرابع بعد الأحاسيس والمعاني والخيال"[1].

لهذا اعتبر الإيحاء" ميزة صوتية تحرك الخيال نحو سلسلة من المعاني تتداعى متصلة بالكلمة، وهو مرتبط غالبا بجرس الكلمة وإيقاعها وما تحمله من ظلال، وقد تكتسب الكلمة من سياقها وظروف استخدامها بدليل أن الكلمة الواحدة قد تستعمل في سياق

[1] فتيحة بلامين: السبيل في الأدب العربي، ص 174.

فيكون لها إيحاء معين، فإذا استخدمت في سياق آخر صار لها إيحاء غير الأول"[1].

سنقوم في هذه الدراسة باستخراج المعاني الإيحائية لمفردات قصيدتنا وربطها بالموضوع الذي هي مختزلة فيه، ولكن مما تقدم لاحظنا نوعين من الألفاظ وظفها أحمد شوقي للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وهما:

- ✓ الألفاظ المباشرة ذات الدلالات الحقيقية، مثل: مصر، النيل، القلب، الفرنسي، الأهرام، الجيزة،...
- ✓ الألفاظ الموحية وهي الأكثر في القصيدة مقارنة مع الألفاظ المباشرة، إذ اعتمد أحمد شوقي عليها بشكل كبير فجاءت اللغة عنده رمزية إيحائية غير مباشرة، تحمل دلالات كثيرة خفية تدفع بالقارئ إلى التأمل والتفكير وبذل مجهود للإحاطة بالمعاني المقصودة منها نذكر ما يلي موضحا في جدول:

البيت	الألفاظ	دلالاتها(الإيحاء)
1	–الأيام	– جاءت جمعا للتعظيم ولتوحي بكثرة الأوقات السعيدة التي قضاها في الوطن.
2	- شباب	- القوة والحيوية والطموح.
	- تصورات	- جعلها على صيغة الجمع لتوحي على كثرة الطموح والتطلع
3	- عصفت	- العنف والشدة(فجاءت هذه اللفظة منسجمة مع فترة الشباب وما فيها من طيش وحماسة).
	- الصبا	- توحي بالرقة

[1] محمد إبراهيم شادي: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، ص36.

	- اللعوب	- توحي بالرشاقة وخفة الحركة.
	- سنة وخلس	- قصر الوقت والسرعة وجمال فترة الشباب
	- حلوة ولذة	- سعادة الشاعر بهذه الفترة
4	- سلا مصر	- توحي بالشوق والحنين
	- سلا القلب	- توحي بشدة التعلق والتألم
6	- مستطار	- يوحي بالاضطراب وتوكيد للحالة التي هو عليها
	- رنت	- توحي بالسعادة(التفاؤل)
7	- ثرن	- توحي على الحركة
	- شاعهن	- شدة التعلق بالوطن والانتماء إليها.
11	- مرجل وشراع	- تفيد الأولى القوة والطاقة، والثانية القدرة على التوجيه، وكلا منهما يوحي على الشدة والشوق.
	- الدموع	- توحي بشدة التأثر والحزن والشوق والجمع يفيد غزارة الدموع، وهذا الجمع زاد المعنى وضوحا من خلال أن الدموع الغزيرة هي التي توديه إلى وطنه.
14	- سلسبيل	- توحي بان عودته إلى الوطن تروي ظمأه وشوقه الشديد
15	- شهد الله	- تؤكد صدقه
16	- يصبح، يمسي	- يوحيان بطول الانتظار وشدة الانكسار.
19	- عرس	- توحي بالتفاؤل والعودة إلى أرضه.
26	- أكثرت ضجة السواقي عليه	- توحي هذه العبارة بالكرم والسخاء وعدم البخل

3-الصورة الشعرية:

تتميز اللغة العربية على غرار بعض اللغات بان لها طاقات تعبيرية كامنة، وتتمتع

أيضا بصفة تركيبية وتخييلية وإيحائية، لذلك يعمل الشعراء من خلال الشعر على كشف وتحرير هذه الطاقات للتعبير عن عوالمهم وخلجاتهم النفسية والمتخيلة، فالصورة الشعرية وليدة تفاعل بين القصيدة والواقع وهي الشكل أو القالب الذي يصب فيه الشاعر المبدع أفكاره ومعانيه وعواطفه، غير أن هذا القالب يختلف من شاعر إلى آخر حسب دعوة أحواله النفسية والموقف الذي دعاه إلى قول الشعر، لذلك يجد ربها أن تتناسب مع المعاني والعواطف الغاشية له، فالصورة الشعرية إذا ركن أساس من أركان العمل الأدبي، فهي مطية المبدع المثلى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، كما أنها أداة الناقد المثلى التي يتوصل بها إلى الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية والشعورية[1].

وبما أن احمد شوقي ينتمي إلى المذهب الرومانسي يجعل منه شاعر ذا خيال مجنح واسع يصور المعاني بالكلمات والعبارات، فيصوغ منها صورا ملونة بألوان نفسه ومشاعره وأحاسيسه، فكانت من هذه الصور الشعرية: الصورة التشبيهي والصورة الإستعارية والصورة الكنائية والصورة المجازية، والتي تدخل كلها تحت علم يصطلح عليه" علم البيان" "، وهو الذي يحترز به عن التعقيد المعنوي، وسمي علم البيان لأن له مزيد تعلق بالوضوح والبيان من حيث أن علم البيان به يعرف اختلاف طرق الدلالة في

[1] خليل بن دعموش: الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني(دراسة أسلوبية بلاغية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010، ص11، 19.

الوضوح والبيان"[1].

أ- الصورة التشبيهية:

التشبيه هو الوصف بأحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، أو هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، أو هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بالكاف ونحوه، وللتشبيه عند البلاغيين أركان أربعة:1- المشبه،2- المشبه به(ويطلق عليهما طرفا التشبيه)، 3- أداة التشبيه الدالة عليه.

4-وجه الشبه(وهو المشترك الجامع بين الطرفية)[2].

ومن الصور التشبيهية التي وردت في القصيدة ما يلي:

2-وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس[3]

(ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس) هنا تشبيه لفترة الشباب في جمالها ونشاطها بالتخيلات والجنون.

وفي البيت الثالث:

[1] بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، الرسالة، القاهرة، مصر، ط2، 1958، ص209.
[2] المرجع نفسه: ص 220.
[3] الديوان: ص334.

3- عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة ولذة خلس[1]

(عصفت كالصبا): تشبيهه لأيام الشباب التي مرت سريعة كالريح الرقيقة العابرة. (مرت سنة حلوة ولذة خلس): تشبيهان لفترة الشباب في قصرها وجمالها مرة بالنعاس المريح، ومرة باللذة المخطوفة.

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس[2].

(راهب في الضلوع): تشبيه للقلب في عزلته داخل الصدر براهب في معبده، ويوحي ذلك بانقطاع الشاعر عما حوله وتفرغه التام لمراقبة وسيلة عودته للوطن وهي السفينة.

09 أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس؟[3]

هذا البيت كله تشبيه بحيث شبه الصورة المؤلمة لوطنه، وقد حرم أحراره من الإقامة فيه، تماما كما يباح الدوح والشجر لكل أنواع الطيور الغريبة ويحرم على بلابله أن تعيش فيه.

11-نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي[4]

(نفسي مرجل): تشبيه لنفسه الحار بالمرجل الذي يغلى فيه الماء ويمد السفينة بالطاقة البخارية التي تدفعها للسير اتجاه الوطن.

---

[1] الديوان: ص335.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[3] م ن: ص ن.
[4] م ن: ص ن.

(قلبي شراع): شبه قلبه الخافق بالشراع الذي تحركه الرياح، وهي صورة تبرز رغبته الشديدة في العودة السريعة إلى الوطن.

18- هي بلقيس في الخمائل صرح من عباب وصاحت غير نكس[1]

(هي بلقيس): شبه الجزيرة بامرأة فاتنة.

22- وأرى النيل كالعقيق بوادي هـ وإن كان كوثر المتحسي[2]

(أرى النيل كالعقيق): شبه النيل وما يحدث فيه من حركة بضجيج(عقيق) المدينة.

28- وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس[3]

(وكأن الأهرام ميزان فرعون): شبه أحمد شوقي في هذا البيت الأهرام بالميزان.

كان سر هذه التشبيهات السالفة الذكر هو توضيح المعنى وإبرازه أكثر.

ب- الصورة الاستعارية:

الاستعارة لغة: طلب شيء ما للانتفاع به زمنا دون مقابل على أن يرده المستعير إلى المعير عند انتهاء المدة الممنوحة له أو عند الطلب.

اصطلاحا: استعمال لفظ ما في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب لعلاقة

[1] الديوان: ص334.
[2] المرجع نفسه: الصفحة 336.
[3] م ن: ص ن.

المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح التخاطب[1].

والاستعارة نوعان: استعارة مكنية واستعارة تصريحية، وما يحدد ذلك هو طرفا التشبيه فإذا حذف المشبه وصرح بالمشبه به كانت تصريحية، وإذا كان العكس اصطلح عليها المكنية.

✓ **الاستعارة المكنية:**

نلمح هذا النوع من الاستعارة في الكثير من أبيات القصيدة إن لم نقل من بدايتها إلى نهايتها، ومن ذلك ما جاء في البيت الثالث من القصيدة حيث يقول:

3-عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة ولذة خلس[2]

(عصفت): شبه أحمد شوقي فترة الشباب بريح تعصف بحيث حذف المشبه به وهي الريح، وترك على لازمة من لوازمه" عصفت" على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك ليبين لنا سرعة انقضاء هذه الأيام السعيدة.

(الصبا اللعوب): استعارة مكنية تصور الصبا فتاة رشيقة ويسر جمالها التشخيص.

(سنة حلوة ولذة خلس): استعارتان مكنيتان، شبه سنة النوم بالطعام اللذيذ، كما شبه اللذة بكنز يختلس وحذف المشبه به وترك على لازمة من لوازمه وهي "الحلاوة""

[1] مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، ص229.
[2] الديوان: ص335.

انخلس" على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي البيت الرابع هي الأخرى حاضرة في قوله:

4- وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟[1]

(سلا القلب عنها)(سلا مصر): استعارتان مكنيتان، صور أحمد شوقي مصر والقلب كل منهما إنسانا يسال ويسلوا، وهذا كله يوحي بقوة الارتباط والتعلق بينه وبين وطنه مصر وسر جمال هاتين الصورتين هو التشخيص.

أما في الأبيات الخامس والسادس والسابع فالصورة الخيالية ممتدة، لأن المشبه واحد وهو القلب، والمشبه به متعدد فهو إنسان يسلو ويرق وطائر مذعورا وذئبا يعوي، ثم إنسان راهب، ثم إنسان مدرك، ثم إنسان يودع، وكل ذلك على الترتيب كما جاء في الأبيات.

إن الصورة الاستعارية التي وردت في البيتين الثامن والعاشر هي:

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

10-كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس[2]

(ما أبوك بخيل): حيث شبه الشاعر البحر بالإنسان الكريم حتى يستفيد من عطفه ويسمح له بالسفر والعودة إلى وطنه.

[1] الديوان: ص335.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(خبيث من المذاهب رجس): استعارة مكنية تصور الاستعمار بالشيء القبيح النجس وسر جمالها التجسيم(تحويل المحسوس إلى شيء معنوي).

والصورة التي جاءت في الأبيات التالية:

11-نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيرى وأرسي

12- واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي[1]

(بهما في الدموع سيري): استعارة مكنية تصور دموعه الغزيرة بحرا تسير فيه السفن وسر جمالها التوضيح، أي توضيح شدة الحنين إلى الوطن.

(اجعلي وجهك): استعارة مكنية تصور السفينة إنسانا يخاطب وله وجه، فالتشخيص هو الذي زادها جمالا.

(يد الثغر): شخص الثغر إنسان له يد وذلك يوحي بحسن الاستقبال والترحيب.

(هفا بالفؤاد): استعارة مكنية تصور الفؤاد شخصا يتحرك وينتقل.

(شخصه): شبه الشاعر الوطن إنسانا له ذاته، فحذف المشبه به" الإنسان" وترك ما يدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية.

[1] الديوان: ص335.

وفي الأبيات التالية:

20-لبست بالأصيل حلة وشي بين صنعاء في الثياب وقس

21- قدها النيل فاستحت فتوارت منه بالجسر بين عري ولبس[1]

المشبه واحد وهي الجزيرة، والمشبه به كذلك وهو الإنسان، لكن صفة التشبيه تختلف عند الوصف(لبست، استحت)، وهذا كله من باب التوضيح وتقريب الصورة من ذهن القارئ.

أما في البيت الذي يقول فيه:

25-وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي[2]

شبه بعده عن الجيزة بالمرأة الثكلى التي فقدت أولادها.

وفي هذه الأبيات:

26- أكثرت ضجة السواقي عليه وسؤال اليراع عنه بهمس

27- وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلسي[3]

33- لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعب غير عنس

34- ركبت صيد المقادير عينيه لنقد ومخلييه لغرس[4]

[1] الديوان: ص 336.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[3] م ن: ص ن.
[4] م ن: ص336، 337.

شبه أحمد شوقي كلا من السواقي، اليراع، النخيل، الدهر، الليالي بالإنسان وحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي: الضجة، السؤال، القيام، اللعب، الركوب، على سبيل الاستعارة المكنية.

إن توظيف الشاعر المفرط لهذا النوع من الاستعارة(الاستعارة المكنية) ليس من باب الصدفة، وإنما من وراء توصيل مشاعره وأحاسيسه الداخلية الغائرة إلى الآخر المتلقي ليشاركه همومه ويخف من آلامه ومعاناته بتقريب الصورة إلى ذهنه بالتشخيص والتجسيم وغير ذلك.

لأنه بالاستعارة المكنية استطاع الشاعر أن يصور ما في داخله وينقله إلى غيره بشكل مؤثر.

✓ **الاستعارة التصريحية:**

وظف أحمد شوقي الاستعارة المكنية كما وظف الاستعارة التصريحية، لكن هذه الأخيرة أقل نسبة من التي قبلها، ونلمحها في الأبيات التالية:

4- وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

09- أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس؟

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس[1]

[1] الديوان: ص 335.

(جرحه): استطاع شوقي أن يصور بهذا النوع من الاستعارة آلام الشوق والمعاناة من الغربة المريرة، حيث شبه هذه الآلام بالجرح الذي ينزف باستمرار ولم يكن هناك دواء شاف لهذا الجرح إلا دواء العودة إلى الوطن.

(نقس): استعارة تصريحية حيث شبه دقات القلب بصوت الناقوس، وهذا ما يوحي باللهفة والاشتياق إلى الوطن.

(بلابله)، (الطير): استعارتان تصريحيتان،حيث شبه المصريين بالبلابل والمستعمرين الأجانب بالطير وحذف المشبه وصرح بالمشبه بهما.

(الدوح): استعارة تصريحية حيث شبه الوطن بالدوح وحذف المشبه وصرح بالمشبه به.

(سلسبيل وظمأ): استعارتان تصريحيتان، حيث شبه الأندلس بالسلسبيل وشبه الشوق بالظمأ وحذف المشبه وصرح بالمشبه بهما، وكل ذلك يوحي بجمال الأندلس وشدة الشوق للوطن.

الصورة الكنائية:

عبر أحمد شوقي عن معاناته وآلامه بالتشبيه والاستعارة، كما عبر عنها أيضا بالكناية والتي أجمع البلاغيون على تعريف لها وهي" لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه"[1]،

[1] القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمان البرقوني، دار الفكر العربي، ط1، 1904، ص337.

أي أننا نتكلم بشيء ونريد غيره، وقد جاء ذلك بنسبة قليلة مقارنة مع الصورتين السابقتين وكان ذلك في الأبيات التالية:

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي

23- ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم الذي يحسر العيون ويخسي

25-وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمسي

26- أكثرت ضجة السواقي عليه وسؤال اليراع عنه بهمس[1]

(ابنة اليم): كناية عن موصوف وهي السفينة.

(أبوك): كناية عن موصوف وهو البحر.

أما فيما يخص البيت الخامس عشر فكله كناية عن شدة حبه لوطنه.

(ابن ماء السماء): كناية عن موصوف وهو البحر.

البيت الخامس والعشرون كله كناية عن الحزن.

البيت السادس والعشرون كله كناية عن الكرم.

د- الصورة المجازية:

[1] الديوان: ص 335، 336.

المجاز هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه، والمجاز قسمان:

- ✓ المجاز العقلي: وهو الكلام المراد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل وفادة للخلاف لا بواسطة وضع.
- ✓ أما المجاز المرسل: هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيهية، وعلاقات المجاز المرسل كثيرة منها: الجزئية، الكلية، السببية، المسببية، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون، المحلية، الحالية، الآلية، المجاورة[1].

إن نوع المجاز الذي وظفه احمد شوقي في أبياته هو المجاز المرسل، وربما لأن غرضه الأساس هو إيصال مشاعره وأحاسيسه إلى غيره لا إجهاده في التأويل كما يكون في المجاز العقلي.

ومن الأبيات التي استعمل فيها المجاز ما يلي:

4- وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي[2]

(سلا مصر): استعمل الشاعر لفظة المحل" مصر" وأراد" أهل مصر" لهذا أطلق على نوع هذه العلاقة بالمحلية.

[1] بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، من ص 273 إلى 296.
[2] الديوان: ص 336.

(عين شمس): مجاز مرسل عن أهل هذه القرية علاقته المحلية.

(جفوني): وجاز مرسل عن" عيوني" علاقته الجزئية، فقد أطلق الجزء" الجفون" وأريد الكل" العيون".

إن سر جمال المجاز هو الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة المناسبة.

إن ما يمكن تسجيله هو أن أحمد شوقي أسهب في استعمال الصور البيانية(ذو نزعة بيانية) لأنها تنوعت بين التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، كما أدت دورها في خدمة المعاني وتحديد الدلالة بالتشخيص والتجسيم والتوضيح والإيجاز.

4- علاقات دلالية:

يحمل النص بعلاقات دلالية متنوعة، منها الطباق والترادف...

أ- الطباق:

إن هذا النوع من العلاقة يسمى المطابقة والتطبيق والتكافؤ والتضاد، والطباق في اللغة: أن يضع البعير رجله في موضع يده، ويقال: طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حد واحد.

قال الأصمعي: المطابقة أصلها وضع الرجل في موضع اليد في مشي ذوات الأربع.

وفي الاصطلاح: الجمع بين معنيين متقابلين، سواء أكان ذلك التقابل تقابل التضاد أم

الإيجاب والسلب أم تقابل التضايف كالأبوة والبنوة، وسواء كان ذلك المعنى حقيقيا أم مجازيا[1].

إن هذا النوع من العلاقات كان من أكثرها ورودا وبروزا في النص، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

البيت	الكلمة	ما يقابلها	القيمة	الشرح
1	الليل ينسي	النهار اذكرا	يلفت العقل ويوضح المعنى	– وضح طوال المدة – يبرز أثر الوقت في طمس الذكريات
4	جرحه	المؤسي		- صور الزمان طبيبا يداوي الجراح
5	رق	تقسي		- يبرز أثر الليالي في القلب.
6	أول	بعد		- يبرز لهفة الشاعر قي العودة إلى وطنه
9	حرام	حلال		- الوطن حرام على أهله حلال للغرباء من كل جنس، وشبه ذلك بالطيور التي تجبر على مغادرة وكناتها وتركها لغيرها.
11	سيري	أرسي		- الرغبة الشديدة في العودة إلى الوطن بجعل دموعه الغزيرة بحرا تبحر فيه السفن إلى رمل ومكس. وعين شمس– أماكن في مصر–.
13	شغلت عنه	نازعتني إليه		- يبرز مكانة وطنه ومقارنته بجنة الخلد.
14	سلسبيل	ظمأ		- صور بهذا الطباق درجة الشوق إلى الوطن حتى الظمأ، وأن العودة إلى الوطن

[1] عبد العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، ص162.

16	يصبح	يمسي		- يبرز ارتباط الشاعر بوطنه ومدى حبه له وتشبثه به.
21	عري	لبسى		- يوضح جمال الأرض وما حولها من جزر وخمائل.
26	ضجة	همس		- يوضح سخاء نهر النيل وكرمه.
30	الضحى	الدجى		- يبرز من خلال وصفه هذا أهم المعالم في مصر.

ملاحظة: يمكن أن نعتبر هذا البيت:

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[1]

مقابلة، لأن معنى الشطر الأول يقابل معنى الشطر الثاني، فالمقابلة هي" طباق متعدد عناصر الفريقين المتقابلين، وفيها يؤدي بمعنيين فأكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب"[2]. فالشاعر اخذ المعنى وما يقابله كل ذلك لغرض أساسي وهو زيادة المعنى وضوحا وتثبيتا في ذهن المتلقي لأنه" بالتضاد تتضح الأمور".

ب-الترادف:

ونعني به" الكلمة التي تختلف في ألفاظها وتتفق في معانيه"[3].

[1] الديوان: ص 335.

[2] عبد الرحمان حسن الميداني: البلاغة العربية(أسساها وعلومها وفنونها)، دار البشير، جدة، السعودية، ج2، ط1، 1996، ص 378.

[3] كلود جرمان، ريمون توبلون، تر: د/ نور الهدى لوشن، علم الدلالة، جامعة قازيونس، بنغازي، ط1، 1997، ص60.

وقد استعمله الشاعر في القصيدة بدرجة أقل مقارنة مع الطباق، فالملاحظ على هذه المترادفات أن الشاعر استعملها مرة بالمعنى الحقيقي أي الترادف الحقيقي في قولـه:

09- أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس؟[1]

وجد الشاعر أن استعمال كلمة البلابل مع الغريب والطير مع أهل الدار لا يفـي بالغرض المطلوب ولا بالمعنى المقصود، فجعل البلابل لأهل الدار والطيور للغريـب عنها، ذلك لان احمد شوقي يرى أن البلابل غالبا ما تكون في وكناتها، وتأتي الطيـور الأخرى لتأخذ مكانها وتستولي عليه وسط الأشجار الكثيفة(الدوح)، ومن الترادف الحقيقي الذي استعمله كذلك نجد كلمتي(الحبس= المنع) في البيت:

8-يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس[2]

فهذا النوع مختلف عن النوع السالف ذكره، لأنه كان من وراء هذا الاستعمال التنويع والتوكيد، فالمنع حرمان من الحق، والشاعر ممنوع من حقه في الإقامة بالوطن، أمـا الحبس فهو محبوس في مكان بعيد حبسا معنويـا لا يستطيـع الخروج منـه إلا بإذن المستعمر، كما أن الحبس نتيجة للمنع، لهذا جعل الشاعر لفظة المنع قبل الحبس، وكل ذلك يجعل البيت يسير وفق فكرة منطقية، ومثل ذلك كثير في هذه القصيدة فنذكر منها الأبيات والمترادفات التالية:

[1] الديوان: ص 335.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

6-مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس

7- راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

13- وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

14- وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

24- لا ترى في ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس

26- أكثرت ضجة السواقي عليه وسؤال اليراع عنه بهمس

32- تتجلى حقيقة الناس فيه سبع الخلق في أسارير أنسي[1]

الترادفات التي نستخلصها من هذه الأبيات هي:

(البواخر= السفن)، (النفس= الفؤاد)، (الخمائل= السواقي)، (الناس= الخلق).

يمكن أن نعتبر هذه الترادفات ناتجة عن تعدد المسميات واختلافه بين القبائل، إضافة إلى ذلك أن لكل كلمة إيماءاتها ودلالاتها الخاصة بها- تناسب سياقا دون آخر-.

كما يوجد هناك ترادف غير حقيقي ماثل في الأبيات التالية:

1-اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[2].

2-وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس

3-عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة ولذة خلس

[1] الديوان: ص 335، 336.

[2] المرجع نفسه: ص334.

6-مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس

10-كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس

15- شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي[1]

إن ما يمكن الحديث عنه هو أن شوقي استخدم "الذكر" مع الصبا لأنها أكثر مراحل عمر الإنسان تعرضا للنسيان، وهو يحتاج في محنته إلى من يذكره بها. أما فيما يخص استخدام" الوصف" مع الشباب لأنها فترة رائعة لا تنسى في حياة الإنسان وهو يحتاج إلى من يفصل ويصف له ذكرياته، وهذا ما يبين دقة التعبير عنده، وبإمكاننا أن نوضح ذلك أكثر بمحوري الاختيار والتركيب:

الاختيار

[1] الديوان: ص334، 335.

الصبا– ⟶ – اذكرا لي

الشباب – ⟶ – صفا لي

الكهولة – – أخبراني

الشيخوخة– – احكيا لي

التركيب – اذكرا لي أيام الصبا وأيام انسي

– صفا لي ملاوة من شباب

بين(عصفت= مرت) كذلك ترادف غير حقيقي، بحيث استعمل الشاعر" عصفت" من العاصفة التي توحي بالعنف والقوة حين تذكر الأيام التي مرت سريعا، لأن من صفات العاصفة السرعة، بينما استعمل مقابل الفعل عصفت فعلا آخر يرادفه، وهو" مرت": ولكنه استعمله في حديثه عن الأيام السعيدة التي مرت عليه كالغفوة.

(رنت= عوت) ترادفهما غير حقيقي لكنهما يحملان نفس المعنى" الصوت"، فقد عبر برنت عن صوت البواخر القادمة إلى الميناء أول الليل، مما يبعث الأمل في أن تأخذه معها لحظة رجوعها، بينما" عوت" من العواء وهو مخيف مفزع، لأنه يبعث الرعب كما انه يقطع الأمل في العودة إلى الوطن، وهذا ملائم للحالة النفسية للشاعر، فجعل" رنت" تناسب الوصول، و"عوت" تناسب الإقلاع. والجميل على هذا كله هو الترتيب الذي التزم به أحمد شوقي، حيث رنت قبل عوت من باب التفاؤل أولا، ومن باب الوصول لتأخذه وترجع به إلى الوطن ثانيا.

كما نجده أيضا في الكلمات التالية: (خبيث= رجس)، (يغب= يخل).

وبهذا يظل المستوى الدلالي جانبا له أهميته الكبرى في كشف أسرار النص وتوضيح دلالاته العميقة ومكنوناته الخفية تحت لغته السطحية المراوغة التي بها لفت ذهن القارئ وأدخله عالم الحزن معه.

خاتمة:

في خاتمة بحثنا هذا نحاول أن نستخلص النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لموضوع: قصيدة "اختلاف النهار والليل" لأحمد شوقي دراسة أسلوبيـة بشقين: شق نظري والآخر تطبيقي، مما ساعدنا على الوصول إلى مجموعة من النتائج نوردها كالآتي:

- أن مفهوم الأسلوب تعرضت له الدراسات العربية والغربية قديما، لكنه حديثا عرف اهتماما بالغا خصوصا من الدراسات الغربية لما عرفه من تنوع وتعدد مدارسه، فشبعت تعاريفه إلى درجة يصعب الإلمـام بها من خلال اختلاف وجهات النظر بين المبدع والمتلقي والخطاب.
- أن الأسلوب يمثل الصورة المتغيرة، لأنه يرتبط بالنسيج الكلي للنص.
- هناك من اعتبر الأسلوب انزياحا أو تركيبا أو اختيارا.
- حاولت الأسلوبية أن تستعير منهج البلاغة وتشده إليها وتزيد عليه، لتتحول في الأخير إلى نظرية لها أدواتها الإجرائية في معالجة الأساليب والكشف عمـا تتفرد به.
- استطعنا ببحثنا هذا أن نكشف علاقة التنافر والتباين بين الأسلوبية والبلاغـة منهجا وغاية، لكن هذا لا يعني عدم الاتصال بينهما، فالأسلوبية عند التطبيق تستثمر كثيرا مباحث البلاغة، لكن بمنهج مغاير.

- كما بين البحث أيضا استفادة الأسلوبية من الإحصاء، حيث يمدها بالنسب والجداول التوضيحية، مما يجعل الدراسة تتميز بالدقة والموضوعية.
- كشف الإحصاء عن نسبة كلا من الأصوات المهموسة والمجهورة، وكذلك الشديدة والرخوة وعلاقة ذلك بالنص.
- استخدم أحمد شوقي التكرار بنوعيه: التكرار الصوتي والتكرار اللفظي، حيث تجلى تكرار الصوت في تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة، وتكرار أصوات الشدة والرخاوة وما أحدثه هذا التكرار في الوظيفة الأسلوبية، أما تكرار اللفظ فتجلى في صورتين: ما تكرر فيه اللفظ بمعناه، وما تكرر بضمير يعود عليه.
- تنوعت عناصر الإيقاع في نص أحمد شوقي بين الروي والقافية والبحر والتدوير والتصريع والجناس...الخ، وقد حاول أن يربط هذه الظواهر الإيقاعية الصوتية وتجربته الشعرية، لذلك كان حضورها في النص مهما.
- تنوعت أساليب النص بين الخبر والإنشاء، وذلك انطلاقا من رؤية الشاعر الخاصة وبحالات نفسية وسياقات عامة تقتضي ذلك.
- وظف أحمد شوقي الجمل الاسمية والفعلية، القصيرة والطويلة، المنفية والمثبتة، وكل ذلك حسب حالته الشعورية.
- مثلت الطبيعة محورا أساسيا في المعجم الشعري عند الشاعر، حيث كانت المادة الخام التي يصوغ منها تجاربه الشعورية.

- من خلال الدراسة للصورة الشعرية، لاحظنا أن التشبيـه والاستعارة هما النوعان الأكثر توظيفا وانتشارا في القصيدة، بهما استطاع أحمد شوقي أن يجعل النص لوحة فنية لافتة.
- بالاستعارة استطاع الشاعر أن يظهر نزعته الرومانسية التي تميل إلـى بث الحياة والتشخيص.
- طغيان الاستعارة المكنية على الاستعارة التصريحية، وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه في التحليل هو أنه عبر بها عن مكنوناته.
- يستخدم أحمد شوقي الكناية أيضا في تشكيل صورية الشعرية، ولكن بنسبة أقل مقارنة مع النوعين الأولين، فقد أسهم هذا النوع من الصورة فـي مساعدة الشاعر على التعبير والبوح عما في نفسه.

وفي الأخير يمكن القول أن الأسلوبية أعادت الاعتبار للغة بعد أن كان جل الاهتمام بحياة المؤلفين وتاريخهم والمدارس الفنية التي ينتمون إليها، دون محاولة لتقييم النص الأدبي من داخله كبناء لغوي جمالي فني، كما أنها قدمت الكثير من الإنجازات وخاصة على الصعيد اللغوي، فقد فجرت الأسلوبية الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة على جميع المستويات اللغوية، وهكذا فنحن نقف ضد من يقولون بعجـز التحليل الأسلوبي عن استيعاب الخواص والظواهر اللغوية للنص الأدبي.

اختلاف النهار والليل:

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس

عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة، ولذة خلس

وسلا مصر: هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي؟

كلما مرت الليالي عليه رق، والعهد في الليالي تقسي

مستطار إذا البواخر رنت أول الليل، أو عوت بعد جرس

راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

يا ابنة اليم، ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحبس

أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس؟

كل دار أحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس

نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيري وأرسي

واجعلي وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس

شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي

يصبح الفكر والمسلة نادي ه وبالسرحة الزكية يمسي

وكأني أرى الجزيرة أيكا نغمت طيره بأرخم جرس

هي بلقيس في الخمائل صرح من عباب وصاحت غير نكس

حسبها أن تكون للنيل عرسا قبلها لم يجن يوما بعرس

لبست بالأصيل حلة وشي بين صنعاء في الثياب وقسي

قدها النيل فاستحت فتوارت منه بالجسر بين عري ولبس

وأرى النيل كالعقيق بوادي هـ وان كان كوثر المتحسي

ابن ماء السماء ذو الموكب الفخ م الذي يحسر العيون ويخسي

لا ترى في ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس

وأرى الجيزة الحزينة ثكلى لم تقف بعد من مناحة رمسي

أكثرت ضجة السواقي عليه وسؤال اليراع عنه بهمس

وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلس

وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس

وقيام النخيل ضفرن شعرا وتجردن غير طوق وسلس

وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس

أو قناطيره تأنق فيها ألف جاب وألف صاحب مكس

روعة في الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسي

ورهين الرمل أفطس إلا أنه صنع جنة غير فطس

تتجلى حقيقة الناس فيه سبع الخلق في أسارير إنسي

لعب الدهر في ثراه صبيا والليالي كواعبا غير عنس

ركبت صيد المقادير عينيه لنقد ومخلبيه لفرس

فأصابت به الممالك كسرى وهرقلا والعبقري الفرنسي

قائمة المصادر والمراجـع:

- **القرآن الكريم.**

أولا- المصادر:

1- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تعليق على عبد الواحد وافى، شركة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ج3، ط4، 2006.

2- ابن رشيقف القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار صادر، لبنان، ط1، 2003.

3- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح احمد صقر، دار التراب، القاهرة، ط2، 1973.

4- ابن منظور: لسان العرب، تعليق خالد رشيد القاضي، دار صبح وإديسوفت، بيروت، الدر البيضاء، ج6، ط1، 2006.

5- أحمد شوقي: ديوان أحمد شوقي، دار صادر، بيروت، ج1، د(ط، ت).

6- الزمخشري، تح: محمد باسل عيون السود، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 1، ط1، 1998.

7- الفيروز آبادي: المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ط4، 2004.

8- امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

9- سيبويه أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975.

10- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، الخانجي، مصر،(د ط)، 2000.

ثانيا- المراجع:

1-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط5، 1975.

2-أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د(ط، ت).

3-أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1981.

4-البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث،دار المعارف، القاهرة، 1982.

5-القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمان البرقوني، دار الفكر العربي، ط1، 1904.

6-أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر حسن بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000.

7-بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، الرسالة، القاهرة، مصر، ط2، 1958.

8-بشير إبرير: تعليمية النصوص ببين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

9-بكاي آخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007.

10- بيير جيرو، تر: منذر عياشي، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، حلبن ط2، 1994.

11- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1994.

12- حسام البهنساوي: التوليد الدلالي (دراسة المادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

13- حسن ناظم: البنى الأسلوبية(دراسة أسلوبية أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

14- حسنين محمد مخلوف: كلمات القران تفسير وبيان، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، (د ط،ت).

15- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر،حيدرة، الجزائر، (د ط)، 2000.

16- داود عبده: دراسات في علم الأصوات العربية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ج2، ط1، 2010.

17- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نير NIR، سكيكدة، ط1، 2007.

18- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

19- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2010.

20- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

21- سعد مصلوح: في النص الأدبي(دراسة أسلوبية إحصائيـة)، روتابرينت للطباعة، إسباتس، الهرم، ط1، 1993.

22- شادان جميل عباس: عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، عمان، الأردن، ط2، 2009.

23- شرف الدين علي الراجحي: في علم اللغة العام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2005.

24- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998.

25- عبد الرحمان حسن الميداني: البلاغة العربية(أسساها وعلومها وفنونها)، دار البشير، جدة، السعودية، ج2، ط1، 1996.

26- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2005.

27- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001.

28- عبد العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، جامعة قازيونس، بنغازي، ط1، 1997.

29- عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية، دار الجيل، الرياض، السعودية، (د ط)، 1980.

30- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص104.

31- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

32- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010.

33- عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية)، دار الإشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999،

34- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000.

35- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط3، 2009.

36- فتيحة بلامين: السبيل في الأدب العربي، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر،(د ط).

37- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الحمراء، بيروت، ط1،2003.

38- فيلي ساندیرس، تر: د/ خالد محمود جمعة، نحو نظرية أسلوبية لسانية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

39- كلود جرمان، ريمون توبلون، تر: د/ نور الهدى لوشن، علم الدلالة، جامعة قازيونس، بنغازي، ط1، 1997.

40- كوليزار كاكال عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2009.

41- مازن المبارك: الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1965.

42- محمد إبراهيم شادي: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الرسالة، المنصورة، ط1، 1988.

43- محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998.

44- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د ط)، 1981.

45- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

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

47- محمد خفاجي: الاسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992.

48- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، لونجمان، الإسكندرية، مصر، ط1، 1994.

49- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعيد فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992.

50- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مطبعة الكيلاني ومكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، (د ط)، 1977.

51- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1،1426.

52- مختار عطية: موسيقى الشعر العربي(بحوره، قوافيه، ضرائره)، دار الجامعة الجديدة، الأزاريطة، الإسكندرية، (د ط)، 2007.

53- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

54- مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، العارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1985.

55- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002.

56- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي(دراسة تطبيقيـة)، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008.

57- ميكائيل ريفاتير، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1993.

58- نادر أحمد جرادات: الأصوات اللغوية(عند ابن سينا عيوب النطق وعلاجه)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

59- ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

60- نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هوما، بوزريعة، الجزائر، ج1، 2010.

61- هنريش بليث، تر: محمد العمري، البلاغة والأسلوبية(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان،1996.

62- وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996.

63- ياسين عايش خليل، عربي حجازي حجازي: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011.

64- يحي بن علي بن يحي المباركي: علم الصوتيات العربي، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة،(د ط)، 2001.

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

- **الرسائل:**

1- خليل بن دعموش: الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني(دراسة أسلوبية بلاغية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010.

2- ميس خليل محمد عودة: تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي(كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، (رسالة ماجستير)، الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، (د ط)، 2006.

3- نهيل فتحي أحمد كتانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني(رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، الأردن، 2000.

- **المجلات:**

1- حسين بوحسون: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 378، 2002.

2- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد 95، 2004.

الفهرس:

مقدمة..... أ

تمهيد 01

الفصل الأول: ثنائية الأسلوب والأسلوبية..... 13

المبحث الأول: ماهية الأسلوب..... 14

1- الأسلوب لغة عند العرب والغرب..... 14

أ- عند العرب 14

ب- عند الغرب 16

2- الأسلوب اصطلاحا عند العرب والغرب..... 16

أ- في الدرس العربي القديم 17

ب- في الدرس العربي الحديث 31

ج- في الدرس الغربي القديم 36

د- في الدرس الغربي الحديث 41

المبحث الثاني: ماهية الأسلوبية..... 45

1- الأسلوبية في الدرس العربي..... 45

2- الأسلوبية في الدرس الغربي..... 48

الفصل الثاني: الأسلوبية اتجاهاتها ومبادئها 55

المبحث الأول: اتجاهات الأسلوبية(مدارسها) 56

1- الأسلوبية التعبيرية..... 56

2- الأسلوبية التكوينية 63

3- الأسلوبية البنيوية 68

4- الأسلوبية الوظيفية 76

5- الأسلوبية الإحصائية 83

المبحث الثاني: مبادئ الأسلوبية 89

1- مبدأ الاختيار 89

2- مبدأ التركيب 92

3- مبدأ الانزياح 94

الفصل الثالث: تطبيق المنهج الأسلوبي على القصيدة 99

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي والصوتي 100

1–الإيقاع الخارجي 101

أولا: مطلع القصيدة 102

ثانيا: البحر وما يلحقه من تغيرات 103

ثالثا: القافية 108

رابعا: الروي 109

خامسا: التدوير 111

سادسا: التصريع 113

2– الإيقاع الداخلي 114

أولا: البنية الصوتية للقصيدة 115

ثانيا: التكرار 116

أ– تكرار الأصوات مفردة 117

ب–تكرار الأصوات مجتمعة 127

ثالثا: الجناس 130

المبحث الثاني: المستوى التركيبي 132

1–دراسة الجملة 134

أ– تعريف الجملة 134

ب–أقسام الجملة 135

2– أساليب الكلام 142

أ– الأسلوب الخبري 143

ب–الأسلوب الإنشائي 145

ج–التقديم والتأخير 150

المبحث الثالث: المستوى الدلالي 153

1–الحقول الدلالية للقصيدة 153

أ– حقل يدل على الزمن 154

ب–حقل يدل على الحزن والألم 155

ج–حقل يدل على الطبيعة 156

د–حقل يدل على الإنسانية 157

هـ–حقل يدل على اللاإنسانية 158

2–الرمز والدلالة الإيحائية 158

أ– الرمز 159

ب–الألفاظ الموحية 161

3–الصورة الشعرية 163

أ– الصورة التشبيهية 165

ب–الصورة الاستعارية 167

ج–الصورة الكنائية 173

د–الصورة المجازية 175

4– علاقات دلالية 176

أ– الطباق 176

ب–الترادف 178

الخاتمة..... 184

قائمة الملاحق 189

قائمة المراجع..... 193

الفهرس..... 202

ملاحظة الأستاذ: