الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

قصيدة "التأشيرة" لهشام الجخ
دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين
*- مشحالك رفيقة
*- شـــقة خلود

إشراف الأستاذ
مسعود بن ساري

السنة الجامعية: **2015/2014**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يا ربي إذا جردتني من نعمة الصحة فأترك لي نعمة الإيمان
و إذا جردتني من المال فاترك لي الأمل
و إذا أسأنا إلى الناس فأمنحني شجاعة الاعتذار
وإذا أساء الناس إليّ أعطني مقدرة الصبر

قال رسول الله —صلى الله عليه و سلم:

﴿من سلك طرقتا يبتغي فيه علما سهل الله له طريقا إلى الجنة و إن الملائكة لتضع أجنحتها لطالب العلم رضا بما صنع،
و إن العالم ليستغفر له من في السموات و من في الأرض حتى الحيتان في الماء و فضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب﴾

اللهم إني أسألك خير المسألة و خير الدعاء
و خير النجاح و خير العلم و خير العمل
و خير الثواب و خير الحياة و خير الممات
و ثبتني و ثقل موازيني و حقق إيماني
وأرفع درجتي و تقبل صلاتي و اغفر خطيئاتي
و أسألك العلا من الجنة

آمين

شكر و تقدير

﴿فتبسم ضاحكا من قولها و قال رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي
و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عباد الصالحين﴾(النمل، 19)

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أشرف الأنبياء و المرسلين سيدنا محمد و على آله و صحبه أجمعين

نحمد الله أن جعلنا مسلمين ...ونشكره سبحانه أن هدانا إلى بحثنا هذا و أعاننا عليه و وفقنا فيه إن شاء الله العالي الكريم

و من خلال هذه الأسطر فإننا نتقدم بالشكر إلى كل من وقف معنا سواء بالدعاء أو الكلمة الطيبة التي تحفزنا على العمل و مواصلة المسير

نتقدم بجزيل الشكر و الإمتنان إلى من كان متواضعا معنا و لم يبخل علينا بنصائحه و إرشاداته و لم يقتصر يوما في مساعدتنا

لإنجاز عملنا منذ أن كان فكرة غامضة إلى أن وصل إلى ما هو عليه

إلى الأستاذ المشرف "مسعودين ساري"

كما لا ننسى من مدّ يد المساعدة سواء من بعيد أو من قريب

أساتذة معهد الآداب و اللغات.

إهداء

إلى والداي الكريمين

عرفانا بالجميل.... وطمعا في الرضا... و حبا حتى الثمالة...

إلى من يلين القلب و يزوب لذكر اسمها

إلى السراج الذي ما فتئ ينير دربي...إلى التي يكرمني الله لأجلها ...

إلى قرة عيني... و شغف قلبي...

إلى رمز الحنان...و منهل الأمان...

إلى أكبر معنى وراء قلة من الحروف..إليك "أمي"

إلى فؤاد قلبي الذي تعهدني طفلة... و احتماني شابة...

و ما زال عاكفا يرعى مطالبا...

إلى السند الحق... إليك "أبي"

إخواني "طارق، رمزي، فاتح"

إلى من شاركنني في الحياة.... إلى من يسعدن لسعادتي... و يحزن لحزني...

أخواتي " دلال، ريمة، وداد"

إلى من ربطتني بهن أسرة الصداقة و كانوا رفاق الأمس...اليوم و الغد

" خليدة، فاكية، أمينة، ماجدة، امال، صفية"

إلى صديقتي وهيبة و إلى روح والدتها الراحلة "كنوش العكري-أسكنها الله فسيح جناته

دون أن أنسى من شاركتني مسيرتي في هذا العمل صديقتي "خلود"

إلى أساتذة معهد الآداب و اللغات

إلى كل الذين احتواهم قلبي...و لم يذكرهم قلمي...

اهدي عملي هذا.

رفيقة

إهداء

إلى والداي الكريمين

عرفانا بالجميل.... وطمعا في الرضا... و حبا حتى الثمالة...

إلى من يلين القلب و يذوب لذكر اسمها

إلى السراج الذي ما فتئ ينير دربي...إلى التي يكرمني الله لأجلها ...

إلى قرة عيني... و شغف قلبي...

إلى رمز الحنان...و منهل الأمان...

إلى أكبر معنى وراء قلة من الحروف..إليك "أمي"

إلى فؤاد قلبي الذي تعهدني طفلة... و احتماني شابة...

و ما زال عاكفا يرعى مطالبا...

إلى السند الحق... إليك "أبي"

إخواني "شاكر، سامي، هشام"

إلى من شاركنني في الحياة.... إلى من يسعدن لسعادتي... و يحزن لحزني...

أخواتي "سهيلة، جميلة، نسيمة، حنان"

إلى من ربطتني بهن أسرة الصداقة و كانوا رفاق الأمس...اليوم و الغد

"خليدة، فاكية، أمينة، ماجدة، امال، صفية، بشرى"

دون أن أنسى من شاركتني مسيرتي في هذا العمل صديقتي "رفيقة"

إلى أساتذة معهد الآداب و اللغات

إلى كل الذين احتواهم قلبي...و لم يذكرهم قلمي...

اهدي عملي هذا.

خلود

مقـــدمة

مقدمـــة

لقد كان دافعنا الأول للقيام بهذه الدراسة، هو إعجابنا بشعر "هشام الجخ"، الذي ذاع صيته في مختلف وسائل الإعلام العربية، وذلك لما يملكه من حس مرهف ومدى تفاعله مع قضايا الوطن العربي، فكانت مشاعره ذات طابع خاص ميزته عن غيره من الشعراء المعاصرين له، وهو ما جعلها تلقى صدى واسع في الشارع العربي بصفة عامة والمصري بالتحديد، غير أن الأمر الذي يؤخذ عليه هو امتناعه على أن يجمع أشعاره في ديوان واحد، وذلك لأسباب خاصة كنا قد تطرقنا إليها في حديثنا عن سيرته الذاتية.

إن شعر "هشام الجخ" والدراسة أسلوبية أمران ما انفكا يبعثان في نفسينا المتعة، وفي فكرنا لذة، ذلك أننا شغفنا بشعر الشاعر لما فيه من عاطفة صادقة، وفية جياشة، المفعمة بنبرة الحزن العميقة.

ونظرا لتقاطع علوم عديدة، قديمة وحديثة، في الاشتغال على مختلف ضروب الانتاجات القولية، فقد اختلفت منطلقات هذه العلوم وأهدافها اختلافا انعكس على تصورها للموضوع أولا، ولمنهج تناوله ثانيا، إلا أن الاختلاف والتنوع لم يمنع من ظهور آليات نقدية جديدة، كانت الأسلوبية إحدى هذه المناهج التي تميزت بتقنياتها التطبيقية البالغة الأهمية وهو ما جعلنا نلجأ إلى استعراض بعض هذه الآليات على شعر "هشام الجخ"، وقد وقع اختيارنا على قصيدة "التأشيرة" لما تحمله هذه الأخيرة من دلالات إيحائية تعكس نفسية صاحبها، إذ فاقت بقية أشعاه من حيث الشهرة.

من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتمثل في التركيز على أهم الظواهر الأسلوبية التي ميزت أسلوب الشاعر، ومدى ارتباطها بمشاعره، وقد تبادرت إلى أذهاننا بعض التساؤلات لعل أهمها: إلى ما تعود شهرة الشاعر؟ وما هي المفاهيم أو المفهوم التي قامت عليها الأسلوبية؟ وما هي العلاقة التي تربط الأسلوبية بالمصطلحات البلاغية الأخرى التي كانت توجد قبلها ثم استمرت تعاصرها وأشهرها مصطلح البلاغة؟ كيف ظهرت اتجاهاتها وما هي مستوياتها التي ترتكز عليها؟.

لقد كان هدفنا من وراء هذه الدراسة، هو محاولة إخضاع هذه القصيدة لمنهج من المناهج النقدية المعاصرة ولمعرفة مدى قابلية تطبيق هذا المنهج على الدراسات المختلفة، من خلال عرضنا لمقدمة ثم جانبين، جانب نظري تناولنا فيه حياة "هشام الجخ" بتفصيلاتها من سبب تسميته بالهويس ومعنى هذه الكلمة، إلى جانب أهم المسابقات والبرامج التلفزيونية التي شارك واستضيف فيها ومجموع ما كتبه من قصائد هذا من جهة، ومن جهة أخرى كنا قد تطرقنا إلى نشأة علم الأسلوب، ومفهوم الأسلوب والأسلوبية بنزعاتها، وعلاقة هذه الأخيرة بالبلاغة إضافة إلى اتجاهاتها أهم مستوياتها، هذا في الفصل الأول.

أما الفصل الثاني، فقد اعتمدنا فيه على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية، على اعتبار أن اللغة هي أداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية، فتتبعنا الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها في قصيدته التأشيرة، من تحليل مسّ مستويات اللغة: الصوتي، الدلالي، التركيبي، الصرفي.

فعلى المستوى الصوتي، ألقينا الضوء على الموسيقى الداخلية والخارجية، ومدى انسجامها في القصيدة.

أما المستوى الدلالي، تناولنا فيه توظيف الشاعر للصور البيانية بأنواعها، والتناص والرمز.

في حين احتوى المستوى التركيبي على أنواع التراكيب التي يغلب عليها النص من أساليب إنشائية، خبرية، الجمل الاسمية والفعلية، القصيرة منها والطويلة لتي عبر من خلالها على مشاعره الثائرة وانفعالاته، إذ جاءت تلك الأساليب منسجمة مع حالته النفسية وظروفه.

و لم يكن المستوى الصرفي قد استغنى عنه المنهج الأسلوبي وهو ما عملنا على إيضاحه من خلال مختلف الصياغات الموظفة في القصيدة من اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة، اسم الهيئة، وصيغ منتهى الجموع وجموع القلة، اسم الآلة...الخ.

و في الأخير تناولنا الخاتمة التي احتوت على أهم الاستنتاجات المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة ما كان لها أن تكتمل فصولها دون أن نرتكز على مجموعة من المصادر، في مقدمتها: الأسلوبية وتحليل الخطاب لمنذر عياشي، كتاب الأسلوبية في نقد العربي المعاصر لأيوب جرجيس العطية، ومعاني النحو لفاضل صالح السمرائي، كما لجأنا إلى بعض الدراسات الأكاديمية التي قام بها "بوديسة بوتوار" الخطاب الشعري للقزويني دراسة أسلوبية"، استفدنا من الدراسات الأسلوبية الحديثة استفادة كبيرة.

و لبلوغ ما نرمي إليه عمدنا إلى تطبيق المنهج الوصفي الذي يقف على أهم المستويات اللغوية المعروفة، إذ تصف الظاهرة الأسلوبية وتحلل عناصرها، وهو منهج سمح لنا بالوصول إلى مضامين إبلاغية، والوقوف على دلالاتها الأسلوبية، لاسيما عند اقترانه بالإحصاء، وقد جابهتنا صعوبات عديدة، منها غياب الركيزة الأساسية في شعر "هشام الجخ" التي تتمظهر في عدم وجود ديوان خاص به، يجمل فيه منتوجه الشعري، هذا إلى جانب عجزنا على التواصل معه عبر موقعه الإلكتروني، رغم محاولتنا المتكررة إلا أنه لم يستجيب لطلبنا وله أسبابه في ذلك.

في الختام، نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل المشرف والموجه رئيس معهد الآداب واللغات في المركز الجامعي لميلة "مسعود بن ساري" الذي شرفنا في احتضان هذا البحث ورعايته، كما نشكره على نصائحه القيمة التي كانت بمثابة آراء سديدة وأفكار قويمو فجزاه الله عنا خير الجزاء.

نرجو أن نكون قد وفقنا في هذا العمل العلمي، فإن وقع خطأ في الرأي أو زلل في اللسان فمن أنفسنا، وإن أصبنا شاكلة الصواب فمن فضل الله، ومن الله نستمد العون والسداد، إنه سميع مجيب.

الفصل الأول

هشام الجخ و الأسلوبية

أولا: هشام الجخ و قصيدته التأشيرة

ثانيا: الأسلوب و الأسلوبية

لقد ارتأينا أن نقوم بدراسة حول شاعر لفت الأنظار إليه في فترة وجيزة، فجّر طاقاته الإبداعية في لحظة كان العدوان الإسرائيلي على غزة بلغ درجة لم يعد فيها السكوت و التغاضي عن أنظمة الحكم القاسية أمرا ممكنا، و هو ما عبر عنه في قصيدة اكتسب من خلالها شهرة واسعة، بلغت مختلف أقطار الوطن العربي، و بالتحديد مسقط رأسه مصر، صرّح من خلالها عن السبب الذي جعل الأمة العربية بأسرها تخضع للاستعمار، معلنا عن الكثير من الأفكار التي تدور في ذهن كل عربي، فما هي هذه القصيدة؟ ومن هو هشام الجخ؟ وما الهدف الذي يرمي إليه الشاعر من خلال تصريحاته التي عبرت عن مضمون القصيدة؟

أولا: هشام الجخ وقصيدته التأشيرة

أ) قصيدة التأشير وشرحها

أُسَبِّحُ بِاسْمِكَ اللهُ
وَلَيْسَ سِوَاكَ أَخْشَاهُ
وَأَعْلَمُ أَنَّ لِيْ قَدَرًا سَأَلْقَاهُ... سَأَلْقَاهُ
وَقَدْ عُلِّمْتُ فِيْ صِغَرِي بِأَنَّ عُرُوبَتِيْ شَرَفِيْ
وَنَاصِيَتِيْ وَعُنْوَانِيْ
وكُنَّا فِيْ مَدَارِسِنَّا نُرَدِّدُ بَعْضَ أَلْحَانِ
نُغَنِّيْ بَيْنَنَا مَثَلاً:
"بِلاَدُ العُرْبِ أَوْطَانِيْ ... وَكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِيْ"
وَكُنَّا نَرْسُمُ العَرَبِيَ مَمْشُوقًا بِهَامَتِهِ
لَهُ صَدْرٌ يَصُدُّ الرِّيْحَ إِذْ تَعْوِيْ... مُهَابًا فِيْ عَبَاءَتِهِ!
وَكُنَّا مَحْضَ أَطْفَالٍ تُحرِّكُنَا مَشَاعِرُنَا
وَنَسْرَحُ فِيْ الحِكَايَاتِ التِيْ تَرْوِي بُطُوْلَتَنَا
وَأَنَّ بِلاَدَنَا تَمْتَدُّ مِنْ أَقْصَى إِلَى أَقْصَى
وَأَنَّ حُرُوْبَنَا كَانَتْ لأَجْلِ المَسْجِدِ الأَقْصَى

وَأَنَّ عَدُوَّنَا صُهْيُونَ شَيْطَانُ لَهُ ذَيْلٌ
وَأَنَّ جُيُوْشَ أُمَّتِنَا لَهَا فِعْلٌ كَمَا السَيْلُ
سَأُبْحِرُ عِنْدَمَا أَكْبُرْ
أَمُرُّ بِشَاطِئِ البَحْرَيْنِ فِيْ لِيبْيَا
وَأَعْبُرُ مِنْ مُورِيتَانْيَا إِلَى السُّودَانْ
أُسَافِرُ عَبْرَ مَقْدِيشُو إِلَى لُبْنَانْ
وَكُنْتُ أُخَبِّئُ الأَشْعَارَ فِيْ قَلْبِيْ وَوِجْدَانِيْ
"بِلاَدُ العُرْبِ أَوْطَانِيْ... وَكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِي"
وَحِيْنَ كَبُرْتُ لَمْ أَحْصُلْ عَلَى تَأْشِيرَةٍ لِلْبَحْرِ!
لَمْ أُبْحِرْ!
وَ أَوْقَفَنِيْ جَوَازٌ غَيْرُ مَخْتُومٍ عَلَى الشِّبَاكْ
لَمْ أَعْبُرْ!
حِيْنَ كَبُرْتُ ... لَمْ أُبْحِرَ وَلَمْ أَعْبُرْ
كَبِرْتُ أَنَا ... وَهَذَا الطِّفْلُ لَمْ يَكْبُرْ
تُقَاتِلُنَا طُفُولَتُنَا
وَأَفْكَارٌ تُعَلِمْنَا مَبَادِءَهَا عَلَى يَدِكُمْ أَيَا حُكَامَ أَمَّتِنَا
أَلَسْتُمْ مَنْ نَشَأْنَا فِيْ مَدَارِسِكُمْ!
تَعَلَّمْنَا مَنَاهِجَكُمْ؟
أَلَسْتُمْ مَنْ تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ!
بِأَنَّ الثَعْلَبَ المَكَّارَ مُنْتَصِرٌ سَيَأْكُلُ نَعْجَةَ الحَمْقَى إِذَا لِلنَّوْمِ مَا خَلَدُوْا
أَلَسْتُمْ مَنْ تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ
بِأَنَّ العُوْدَ مَحْمِيٌّ بِحُزْمَتِهِ... ضَعِيفٌ حِيْنَ يَنْفَرِدُ؟!
لِمَاذَا الفُرْقَةُ الحَمْقَاءُ تَحْكُمُنَا؟!
أَلَسْتُمْ مَنْ تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُمْ أَنْ "اِعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ" واتَّحِدُوا؟

لِمَاذَا تَحْجُبُونَ الشَّمْسَ بْالأَعْلاَمِ؟
تَقَاسَمْتُمْ عُرُوبَتَنَا ودَخْلاً بَيْنَكُمْ صِرْنَا كَمَا الأَنْعَامْ
سَيَبْقَى الطِّفْلُ فِيْ صَدْرِيْ يُعَادِيْكُمْ
تَشَتَّتْنَا عَلَى يَدِكُمْ...فَتَبَّتْ كُلُّ أَيْدِيْكُمْ
أَنَا العَرَبِيّ لاَ أَخْجَلْ
وُلِدْتُ بِتُوْنُسَ الخَضْرَاءَ مِنْ أَصْلٍ عُمَانِيٍّ
وَ عُمْرِيْ زَادَ عَنْ أَلْفٍ وأُمِيْ لَمْ تَزَلْ تَحْبَلْ
أَنَا العَرَبِيّ، فِيْ بَغْدَادَ لِيْ نَخْلٌ وفِيْ السُّودَانِ شِرْيَانِيْ
أَنَا مِصْرِيٌّ مُوْرِيْتَانِيَا وجِيبُوتِيْ وعَمَّانْ
مَسِيْحِيٌّ وسُنِيٌّ وشِيْعِيٌّ وكُرْدِيٌّ وعَلَوِيٌ ودُرْزِيٌّ
أَنَا لاَ أَحْفَظُ الأَسْمَاءَ والحُكَّامَ إِذْ تَرْحَلْ
تَشَتَّتْنَا وكُلُّ النَّاسَ تَتَكَتَّلْ
مَلأْتُمْ دِيْنَنَا كَذِبًا وتَزْوِيرًا وتَأْلِيفًا
أَحَبْلُ اللهِ يَجْمَعُنَا وتَبْعِدُنَا يَدُ (الفِيْفَا)؟ !
هَجَرْنَا دِينَنَا عَمْدًا فَعُدْنَا الأَوْسَ والخَزْرَجْ
نُوَلِّي جَهْلَنَا فِيْنَا ونَنْتَظِرْ الغَبَا مَخْرَجْ
سَيَبْقَى الطِّفْلُ فِيْ صَدْرِيْ يُعَادِيْكُمْ
يُقَاضِيْكُمْ
وَ يُعْلِنُ شَعْبَنَا العَرَبِّي مُتَّحِدًا
فَلاَ السُوْدَانُ مُنْقَسِمٌ وَلاَ الجُوْلاَنُ مُحْتَلٌ
وَ لاَ لُبْنَانُ مُنْكَسْرُ يُدَاوِيْ الجُرْحَ مُنْفَرِدًا
سَيَجْمَعُ لُؤْلُؤَاتِ خَلِيجِنَا العَرَبِّي فِيْ السُودَانِ يَزْرَعُهَا
فَيَنْبُتُ حَبُّهَا فِيْ المَغْرِبِ العَرَبِّي قَمْحًا
يَعْصُرُونَ النَّاسَ زَيْتًا فِيْ فَلَسْطِينَ الأَبِيَّةِ

يَشْرُبُونَ الأَهْلَ فِيْ الصُومَالِ أَبَدًا
سَيَخْرُجُ مِنْ عَبَاءَتِكُمْ –رَعَاهَا اللهُ– لِلْجُمْهُورْ مُتَّقِدًا
سَيُشْعِلُ مِنْ جَزَائِرِنَا مَشَاعِلَ مَا لَهَا وَهَنُ
إِذَا صَنْعَاءُ تَشْكُوْنَا فَكُلُّ بَلاَدِنَا يَمَنُ
سَيَخْرُجُ مِنْ عَبَاءَتِكُمْ –رَعَاهَا اللهُ– لِلْجُمْهُورِ مُتَّقِدًا
هُوَ الجُمْهُورُ لاَ أَنْتُمْ
هُوَ الحُكَامُ لاَ أَنْتُمْ
أَتَسْمَعُنِي جَحَافِلُكُمْ؟
أَتَسْمَعُنِي دَوَاوِينَ المَعَاقِلِ فِيْ حُكُومَتِكُمْ؟
هُوَ الحُكَّامُ لاَ أَنْتُمْ ولاَ أَخْشَى لَكُمْ أَحَدًا
هُوَ الإِسْلاَمُ لاَ أَنْتُمْ، فَكُّفُوْا عَنْ تِجَارَتِكُمْ..
وَ إِلاَّ صَارَ مُرْتَدًّا
وَ خَافُوْا إِنَّ هَذَا الشَّعْبُ حَمَّالٌ
وَ إِنَّ النُوقَ إِنْ صُرِمَتْ فَلَنْ تَجِدُوا لَهَا لَبَنًا
وَ لَنْ تَجِدُوا لَهَا وَلَدًا
أَنَا بَاقٍ ... وشَرْعِيْ فِيْ الْهَوَى بَاقٍ
سُقِيْنَا الظُّلْمَ أَوْعِيَةً
سُقِيْنَا الجَهْلَ أَدْعِيَةً
مَلَلْنَا السَّقْيَ والسَّاقِيْ
أُحَذِرُكُمْ! سَنَبْقَى رَغْمَ فِتْنَتِكُمْ
فَهَذَا الشَّعْبُ مَوْصُوْلٌ
حَبَائِلُكُمْ – وإِنْ ضَعُفَتْ – فَحَبْلُ اللهِ مَفْتُولُ
سَأَكْبُرُ تَارِكًا لِلطِّفْلِ فُرْشَاتِيْ وأَلْوَانِيْ..
وَ يَبْقَى يَرْسُمُ العَرَبِّيَ مَمْشُوقًا بِهَامَتِهِ

وَ يَبْقَىْ صُوْتُ أَلْحَانِيْ
بِلاَدُ العُرْبِ أَوْطَانِيْ... وكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِيْ.

شرح القصيدة

استهل الشاعر المصري الشاب "هشام الجخ" في قصيدته "التأشيرة" بالتسبيح لله والخوف منه، لأنه يعلم أن لا ملجأ ولا منجى إلا إليه، مستلهما إيمانه بالله وإنتسابه للعروبة من والديه وحاشيته، تعلم القومية العربية في صغره وذلك في المدارس منشدا "بلاد الرعب أوطاني ...و كل العرب إخواني".

عبر الشاعر عن سير جارف من العواطف أبقاها عقب ثورة يناير، التي من خلالها حاول أن يجمع شتات الأمة ولمّ شملها، لتصبح كيانا وجسدا واحدا، إذا اشتكى عضو منه تداع له سائر الجسد بالسهر والحمى.

إنه بذلك يترجم الحلم العربي ويترجم وبتحسر على أيام الوحدة والألفة والأخوة، في الأيام التي كان يعيش فيها الوطن العربي بلا حدود جغرافية تقسمهم إلى دويلات متفرقة في العادات والتقاليد وفي نظام الحكم، فهو يعتز بالعروبة وبشجاعة العرب التي لا يقوى الريح على صدها، فتحرك مشاعر الشاعر بمجرد أن تروى عليه بطولات الجيوش العربية من أقصى إلى أقصى لأجل ثالث الحرمين الشريفين، المسجد الأقصى الذي وقع تحت سلطة بني صهيون.

إن الشاعر يبكي ويرثي حال أمتنا، فهي تعيش واقعا ذليلا، مهينا، مزقته الاحتلالات والنكسات وظلم الحكام، لكنه على يقين أن الأمة العربية يمكنها أن تتحرر من قبضتهم بفضل جيوشها التي تشبه السيل العرم الذي يحرف كل ما يجده أمامه، حينئذ تتوحد الدويلات العربية ويبحر فيها الشاعر بدون تأشيرة من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي.

قدم الشاعر من خلال كل هذا قيما ومبادئ كان يطمح إلى تحقيقها وتجسيدها على أرض الواقع في طابع قصصي مؤثر جذاب، وذلك من خلال تجسيده لقصة الطفل

الصغير الذي تعلم حب الأوطان ونشأ على الاعتزاز بإنتمائه وبكل ما هو عربي، لكنه بعدما كب اصطدم بواقع ذليل مهين ومرير (تجري الرياح بما لا تشتهي السفن).

تلاشت أحلام الشاعر بمجرد أنه لم يحصل على التأشيرة ولم يبحر ذلك أن جوازه لم يكن مختوم بتوحيد الأمة العربية على الرغم من أن المعروف أن القوة تكمن في الاتحاد، والضعف من التفرقة، أي أن أكبر قوة هي في الاعتصام بحبل الله.

عاتب الشاعر "هشام الجخ" الحكام لتضليلهم للشعب وإخفاء الحقيقة عنهم وتقسيمهم الشعوب إلى دويلات صغيرة مشتتة وهو ما سيجعل كل طفل عربي يحمل عقدا عليهم ويعاديهم لأنهم هم السبب في تقسيم الأمة العربية ولأن الحكام قد عرفوا أن وحدة الأمة تكمن في الدين واللغة فقد سعوا إلى تحريفها، واستبدلوه بتأليف الدساتير مستغلين بعض الأوضاع في تفريق الأمة كالمقابلات الرياضية التي جعلت من الشعوب كالقبائل العربية في الجاهلية (الأوس، الخرج، عبس وذبيان) إخوة متناحرة على أشياء بسيطة، كل هذا نتج لأننا لم نختر من يحكمنا.

اعتقد الشاعر في بادئ الأمر وهو على حداثة سنة أن العدو واحد، وهو الصهيوني الغاشم، لكنه اكتشف بعد أن كبر أن لهذا الصهيوني أذيالا وهم حكامنا العرب، وهو بذلك ينبه ويحذر من خطرهم ويندد بمظاهر ظلمهم وتعسفهم، إذا أرهقوا كاهل الرعية بجبروتهم "سقينا الذل أوعية، سقينا الجهل أدعية، مللنا السقي والساقي".

في هذه القصيدة سافر الشاعر "هشام الجخ" بمشاعره وأفكاره عبر العالم، يدعو إلى القيم التي افتقدناها ويحفز العرب على التآلف والوحدة بدل الشتات والفرقة، كما يدعوهم إلى الرجوع إلى تعاليم الدين "اعتصموا بحبل الله واتحدوا".

يؤكد في نهاية القصيدة على إصراره وتحديه في سبيل مواصلة الكفاح وأن مشاعره سيورثها للأجيال التالية:

سَأَكْبُرُ تَارِكًا لِلْطِّفْلِ فُرْشَاتِيْ وأَلْوَانِيْ..
وَ يَبْقَى يَرْسُمُ العَرَبِّيَ مَمْشُوقًا بِهَامَتِهِ
وَ يَبْقَىْ صُوْتُ أَلْحَانِيْ
بِلاَدُ العُرْبِ أَوْطَانِيْ... وكُلُّ العُرْبِ إِخْوَانِيْ.

ب) السيرة الذاتية للشاعر "هشام الجخ":

هو هشام كامل عباس محمود الجخ مهدي محمد علي سالم أبو جاموس، من مواليد محافظة سوهاج –مصر– في 01 أكتوبر 1978، من برج الميزان، عمره 36 سنة، اسم شهرته "هشام الجخ هويس الشعر العربي"، شاعر مصري معاصر، عرف بشخصيته المتزنة، محترم للآخرين، فهو يتعامل مع الناس من وجهة نظره الخاصة.

ينتمي إلى أسرة صعيدية من أصل قناوي مــركز أو تشت ومــسقط رأسه سوهاج، أعمامه من قنا التي تربى بها إلى غاية دخوله إلى كلية التجارة، وأخواله من سوهاج، أمتع لحظاته عندما يكون على خشبة المسرح فيلاحظ إعجاب الناس به واستمتاعهم بشعره.

يعد هشام الجخ الابن الوحيد لوالدته –ليس له إخوة وأخوات من أمه– على الرغم من هذا إلا أنه لم يعش كولد مدلل، كما جرت العادة، ويرجع هشام الجخ سبب هذا إلى أن والدته –رحمها الله– كانت بسوهاج انعكس هذا على سلوكاتها مع ابنها.

أما السبب الثاني هو أن والده لم يكن يفرق في معاملته بين أبنائه ونسائه، فكانت هناك مساواة في المعاملة والتربية.

من الناحية السياسية عان هشام الأمرين، بسبب نظام الحكم الذي كان سائدا في أيام حسني مبارك، أين شاهد احتراق الناس وهي حية في قطر الصعيد، وهي نفسها المعاناة التي واجهته أثناء حكم مرسي، كل هذا مما جعل الكثير من القصائد المهمة لهشام التي كان فحواها التهجم على أنظمة الحكم القاسية التي مرت على مصر ممنوعة النشر.

التحق الجخ بكلية التجارة بجامعة أسيوط، ولما نزل بالقاهرة كان ما يزال يدرس بها –جامعة أسيوط– فاشتغل في مجال التصميمات، الجرافيك، الطباعة... لكنه سرعان ما توقف ليتجه إلى كلية التجارة بجامعة عين الشمس، والتي تخرج منها عام 2003[1].

بعد مرور سنة واحدة من تخرجه أكمل نصف دينه في 2004 ورزق ببنتين وولد.

تم تعيين هشام الجخ مشرفا على المركز الثقافي في جامعة عين الشمس، لمدة ستة سنوات في نفس سنة تخرجه، وعمل دراساته الــعليا في إدارة الأعمال في نفس الجامعة، أسس إلى جانب أصدقائه المركز الثقافي بالجامعة –عين الشمس– وكان ذلك في فترة نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، وهو عصر شهد له في تاريخ الجامعة من الناحية الأدبية، مكنته هذه الجهود من الحصول على أفضل شاعر عامية من اتحاد الكتاب المصريين سنة 2008، إلى جانب تحصله على بعض مراكز الشهر الفصيح والعامي أيام الجامعة.

على الرغم من كل هذا إلا أنه لا يعتبر هــذا الشيء مهم، بل حــبه للشعر ومذكراته، وكتابته على مهل هو الأمر الذي ركز عليه فكان لا يلقى قصائده على خشبة المسرح إلا بعد قراءتها أربعين مرة بشرط أن يعجب بها.

استقال هشام الجخ من الوظيفة بالجامعة في نوفمبر 2009، لعدة أسباب منها:

أنه لم يستطع أن يعيش حياة الموظفين التقليدية التــي يغلــب عليها الطابع الروتيني، إضافة إلى أن البيروقراطية في ذلك الوقت كانت شيء قاتل في كل الأنشطة الطلابية، وفي كل مناحي الإبداع، بخلاف الدولة الأمنية المقيدة لكل شيء آنذاك[2].

أحب هشام الجخ الشعر منذ طفولته وتفرغ لكتابة الكثير من القصائد والأعمال الشعرية التي لاقت صدى واسعا في الشارع المصري والعربي منها قصــيدة جحا، إيزيس، مزحوم يا قطر الغلبانين، ثلاث خرفان، وهو ما دفعه إلى الاهتمام بمشروعه الذي

[1]– ينظر، هشام الجخ: السيرة الذاتية، موقع هشام الجخ www.algakh.com، بتاريخ: 2014/11/05، على الساعة 16:00.

[2]– نفسه.

كان يؤسس له منذ خمسة عشر سنة وهو زيادة شعبية الشعر في مصر وإعادة تكراره على ألسنة الشباب والأطفال نتيجة تأثرهم بأشعاره التي تفرغ الشاعر لكتابتها في تلك الفترة، فقدم العديد من العروض على مسرح ساقيه الصاوي بمصاحبة عازف العود محمد سعد، كما غنت الفرقة مجموعة أشعاره، هذا ما دفع الجماهير باتهام هشام الجخ بالغرور والتكبر وهو الشيء الذي لم يحبذه الشاعر.

لم يصدر لهشام الجخ ديوان خاص به يجمع فيه أشعاره، لأنه وحسب رأيه يفضل أن يسمعه ويراه محبيه وهو يلقي القصائد على المسرح، فهو يتواصل مع الجمهور في محافظات مصر والعديد من الدول العربية من خلال الحفلات والمتلقيات الثقافية.

كان يسعى في حياته إلى تحقيق المســـاواة في مختلف الميـــادين خاصـــة السياســـية، الاجتماعية، الدينية، بين مختلف الأجناس البشرية وباختلاف الديانات (مسلم، مسيحي، صعيدي، بحراوي، غني، فقير)[1].

1. سبب تسميته بالهويس (هويس الشعر العربي):

عُرِف في الساحة الأدبية على أنه هويس الشعر العربي إذ اشتهر بهذا الاسم، فما سبب تسميته بالهويس؟ و ما معنى هذه الكلمة بالضبط؟.

عندما حل الشاعر هشام الجخ على ندوة "كتاب العرب" وصفه أحدهم بـــ"هويس الشعر العربي" ولقد راق للشاعر هذا الاسم وأحبه كثيرا.

2. معنى كلمة "هويس":

الهويس: هو منشأة ملاحية فائدتها نقل القطع الملاحية (المراكب، السفن، وخلافه).

المعنى الاصطلاحي:

الذي اتفق عليه العامة فهو كالتالي:

الهويس: هو ذلك السد الذي يمنع جريان الماء من جانب إلى جانب، وحين فتحه يسمح بانهمار الماء كالسيل، وكثيرا ما يتم استخدامه في تنظيم حركة ري الأرض بالماء.

[1]– ينظر، هشام الجخ: السيرة الذاتية، مرجع سابق.

3. هشام الجخ ومسابقة أمير الشعراء:

شارك الشاعر في العديد من المسابقات و الندوات الأدبية، التي عمل من خلالها على إيصال أفكاره و دعواه إلى جمهوره المتلقي، كانت مسابقة أمير الشعراء من بين هذه المسابقات التي أثبت من خلالها حضوره اللافت، فما هي القصيدة التي شارك بها؟ و ما هي المرتبة التي تحصل عليها؟.

نجح الشاعر المصري هشام الجخ –الهويس– في الانتقال إلى المرحلة الثالث من التصفيات النهائية لمسابقة أمير الشعراء.

و هذا قد جاء انتقاله مصحوبا باكتساح جماهيري، حيث حصل الهويس على أعلى نسبة تصويت بين منافسيه الثلاثة بفارق يتعدى 20% على أقرب منافسيه.

الجدير بالذكر أن هشام الجخ قد تأهل إلى المرحلة الثالثة بعد حصوله على نسبة 67% من الأصوات وذلك بعد أن قدم لجمهوره بصفة خاصة وجمهور الشعر بصفة عامة قصيدة رائعة كانت بعنوان "التأشيرة"، هذه القصيدة التي عبرت عن مكنون صدر المواطن العربي في العالم العربي، صرح من خلالها عن الكثير مما يدور في خلد كل عربي.

إذ كان باب التصويت قد تم فتحه عقب انتهاء حلقة المسابقة، التي ظهر فيها "الهويس يوم الأربعاء الموافق لــ 12 يناير 2001[1].

و استمر التصويت لمدة أسبوع حتى تاريخ 19 يناير 2011 كان هشام الجخ الممثل الوحيد لمصر في تلك المسابقة، والتي لم يسبق أن حاز على لقبها ومركزها الأول أي مصري في أي من دوراتها ومواسمها السابقة.

وعد الشاعر أن اللقب في نسخته الرابعة سوف يكــون مصريا بفضل الله تعالى أولا، ثم بفضل جمهور الشعر المصري من عشاق هشام الجخ، وفي النهاية باجتهاده هو شخصيا في تواضع حقيقي من شاعر موهوب جاعلا هدفه الأول والأخير هو إسعاد جمهوره الذي يضعه دائما في مقدمة أولوياته.

[1]– ينظر، هشام الجخ: السيرة الذاتية، مرجع سابق.

و بهذا يكون الشاعر قد نجح في الوصول إلى مرحلة مهمة في المسابقة، حيث وصل عدد المنافسين إلى خمسة عشر (15) متنافسا مــن أصل ما يزيــد عن سبعة آلاف، كانوا اشتركوا في المسابقة لهذا الموسم، إذ حصل على إشادة من الجمهور ولجنة التحكيم التي تظم عمالقة النقد الأدبي في الوطن العربي في مسابقة الأكبر لشعر الفصحى وذلك بقصيدة عنوانها "انطردي الآن من الجدول".

4. البرامج التلفزيونية التي استضيف فيها هشام الجخ:

تم استضافة الشاعر من قبل العديد من البرامج على القنوات الفضائية، وهي عبارة عن حلقات منفصلة في عدة قنوا مثل برنامج: شبابيك، من قلب مصر، صباح الخير يا مصر، العاشرة مساءً، هالو إجيبت أمير الشعراء، كلام أقلام، نهارك سعيد، على القهوة، منتهى الصراحة، إذاعة المنار، تورت، آخر كلام، صبايا، جملة مفيدة، جر شكل.

كان للشاعر جزءًا خاصا في برنامج رمضاني باسم "قول يا هويس" يتلو فيه قصائده على أنغام العود الجميلة[1].

5. عناوين قصائد هشام الجخ:

طبعا ما صليتش العشا، ملك النحل، المكالمة، 24 شارع الحجار، اختلاف، أيوه باغير، آخر ما حرف في توراة، إيزيس، تأشــيرة، هجاء، قصيدة سكرانة، ما تــزعــليش، عشان نغني، قالو لك، مش طبيعي، مش كفاية، ما كنتش هناك، في حب مصر، أباتشي، الوجهان، البغبغان، عبرو الرجال، مع ركعتي الفجر، عمارة، ما فيش خدمات، مسكين، طب إيه بقى؟، أسوء ما قبل في شعر، يا محملين حلمكم، خائن، جحا، مكملين، سيرى جدا، إلى بحر، انسحبوا، أديني نجحت، ما بتحلش، 3 خرفان، رثاء جورية، الجدول، مديتش إيدي لحد، على ذكر آل النبي، أربعة، يا وخداني من الشيبة،

[1]– ينظر، هشام الجخ: السيرة الذاتية، مرجع سابق.

آخر قصيدة، شيماء يا مكة، حمار حبيبة، منطقتي، مشهد رأسي من ميدان تحرير، رسالة أخيرة، فضلك كده، نانا، نادية، حلقاتك برجلاتك، طير ملاك[1].

تتمثل مشكلة الدراسات النقدية الحديثة في تناولها السطحي للنصوص، واعتمادها الظواهر الشكلية في معالجتها فالعملية النقدية للنص الأدبي لا تتوقف عند مرحلة شرح النص وتوضيح معناه العام، والواقع أن تناول النصوص بهذه الطريقة يهبط بمستوى النص إلى درجة يفقد فيها جماليته المميزة له، ووسائله التعبيرية الخاصة.

و من هنا تبرز أهمية علم الأسلوب الحديث، في تجاوزه دور النقد سطحي في التعامل مع النصوص وتحليلها، وقد تميزت الدراسات الأسلوبية الحديثة في تناولها الناضج والعميق للنصوص وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية التي تغذي الدراسات النقدية وهكذا فإن الدراسات الأسلوبية الحديثة تفيدنا كثيرا في فهم النص الأدبي واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك لما تتيحه للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا يكون التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، توضح مميزات النص وخواصه الفنية.

و من هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لهويس الشعر العربي "هشام الجخ" وذلك لما يحمله هذا المنهج من إمكانيات نقدية تحليلية عميقة، نستطيع من خلالها أن نرصد جماليات قصيدة التأشيرة، معتمدين لغة الشاعر وأدواته الفنية آخذين بعين الاعتبار الأساليب التي ألح عليها، وعلاقتها بشخصيته وأفكاره ومشاعره.

[1]– ينظر، هشام الجخ: السيرة الذاتية، مرجع سابق.

ثانيا: الأسلوب والأسلوبية

1. نشأة علم الأسلوب

ارتبطت نشأة علم الأسلوب بالتطور الذي لحق الدراسات الغوية في القرن الماضي مما يجعل من الضروري إلقاء نظرة خاطفة على هذا التطور لمعرفة أهم مراحله ومكوناته، والعوامل الفاعلة فيه مما أدى إلى مولد علم الأسلوب.

يمثل كل من كارل فوسلير وليوسبتسر من مؤسسي المدرسة المثالية اللذان يعتقدان بالتمييز الشهير الذي أقامه هيمبولت بين العمل والطاقة، ويعتبرون اللغة أداة سلبية للجماعة لكنها في نفس الوقت فعل خلاف للفرد، فيعارضون الفكرة الشائعة عن اللغة باعتبارها شيئا أو جوهرا، مركزين على طابعها كمجموعة من العمليات والإجراءات فهي تمثل لديهم إبداعا فرديا وعلى هذا تصبح اللغة في جوهرها مجموعة من الوقائع الأسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأسلوب.

في نفس هذه الفترة قامت مدرسة لغوية أخرى بنقد مبادئ علم اللغة التاريخي الذي يتمسك بها من كانوا يسمون بالنحويين الجدد، وهي مدرسة تشكلت حول عالم اللغة فيردناند دي سوسير وقد رفض اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابت وهكذا يتفق سوسير مع المدرسة المثالية الألمانية في نقد تصورات النحاة الجدد وعليه فقد نشأ اتجاهان في علم الأسلوب أحدهما يتمثل في علم التعبير والآخر هو علم الأسلوب الفردي، إلا أن التجديد الدقيق لمولد علم الأسلوب نجد أنه يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسي "جوستناف كوير تنج" في قوله: "إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن (...) لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأدب..." [1].

و معنى هذا أن العلماء وقد حددوا مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميز.

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، (د.ب)، ط1، 1998، ص ص 12 – 17.

2. مفهوم الأسلوب

يعرف الأسلوب في أبسط صورة له، على أنه طريقة للتعبير يستعملها الكاتب في الإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة.

ينقسم علم الأسلوب إل أسلوب أدبي وآخر علمي، غير أن ما يميز هذا عن ذاك – العلمي عن الأدبي– هو أن الأسلوب الأدبي لا يستقيم إلا بوجود العاطفة والخيال، بما فيه من تراكيب إنشائية، فإن وجدت هذه العناصر في الأسلوب العلمي فإنه يتحول إلى دائرة الأسلوب العلمي المتأدب.

- **الأسلوب لغة:**

هو نمط من بين الأنماط التي يختارها الأديب وفقا لاستعمالاته اللغوية، إذ ورد التعريف اللغوي للأسلوب في الكثير من المــعاجم القديمة على نفس الشاكلة، سواء عند الجوهري (الصحاح)، الزبيدي (تاج العروس)، وهو الأمر نفسه ينطبق على ابن منظور في كتابه "لسان العرب".

فيقول: "و يقال للسطر من النخــيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب"، وقال: "والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في الأسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن يقال: أخذ فلا في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا..." [1].

و جاء في أساس البلاغة: "...سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة (...) ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب: إذا لم يلتفت يمينه ولا يساره"[2].

و لفظة "أسلوب" Style: مشتقة من أصل اللاتيني للكلمة الأجنبية التي تعني "القلم" وفي كتب البلاغة القديمة كان يعد الأسلوب إحدى وسائل إقناع الجماهير.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص98.

[2]– جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص45.

"و علم الأسلوب: هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية Stylistic وفي الفرنسية La stylistique والباحث في الأسلوب Stystislician وكلمة Style تعني طريقة الكلام وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية Stylas بمعنى عمود من الصلب، كان يستخدم في الكتابة ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب"[1].

- **الأسلوب اصطلاحا:**

تعددت تعــريفات العلــماء للأسلوب بســبب اختلاف المنطلقات والصياغة، وكذا بحسب المنظور المعرفي، فعلم الأسلوب عند لغويين هو "الخطوة الأولى أمام الناقد: يضع بين يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعده في فهم العمل الأدبي فهما اقرب إلى الموضوعية"[2].

بمعنى أن الناقد يرصد الظواهر الأسلوبيــة عن طريق إجراء عملية تقويمية، تقوم على تقسيمات علمية بدل من اعتماد على الحدس والانطباع الذاتي، والذوق الفردي.

و هنا يذهب محمد مصلوح إلى أنه إن لم يكن "علم الأسلوب هو نقد كل النقد فهو أسلوب لابد منه لتقويم العمل الأدبي تقويما موضوعيا"[3].

و منه فأسلوب الناقد لابد له أن يعتمد على معايير لغوية، موضوعية، بعيدة عن وجهة نظره الخاصة وذلك أثناء دراساته النقدية للأعمال الأدبية على اعتبار أن الأسلوب يقوم على اختيارات الأديب لألفاظ وتراكيب يؤثرها على غيرها.

---

[1]– عودة خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، 1994، مجلد 02، العدد (01)، ص100.

[2]– محمد عبد الله جبير: الأسلوب والنحو، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، (د. ت)، ص10.

[3]– المرجع نفسه، ص12.

و الأسلوب من وجهة نظر العالم اللغوي الأمريكي غراي يتمثل فيما جسدته مدرسته "و هذا ما يتضح في الأحكام الآتية:

- الأسلوب هو السلوك (عالم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث /المتكلم (عالم البلاغة).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي والضمني (الفيلسوف).
- و أخيرا الأسلوب اللغة (اللساني)" [1].

و عليه فلابد –إذن– أن تشترك وتتضافر كل هذه العلوم من أجل تحديد مفهوم واضح ودقيق له.

كما يعتبر اللغوي الفرنسي يوغون هو أول من عرف الأسلوب تعريفا نال قسطا كبيرا من الشهرة والانتشار، حيث قال: "الأسلوب هو الشخص نفسه"[2].

فانطلق في هذا الموقف من الإيمان بأن الأعمال المتقنة كتابيا هي وحدها التي تخلد وليس الخبرات والاكتشافات لأن الأخيرة –الاكتشافات– لا تقع في هذه دائرة سلطة الإنسان، والأسلوب هو الإنسان نفسه لأنه لا يمكن أن يسرق أو ينقل أو يغير وسوف يظل كتابه مستحسنا ومقبولا في الأزمنة كلها، إذا كان أسلوبه رفيعا، فكان موقفه هذا متطابقا مع مواقف علماء آخرين أمثال لسينغ الذي رأى أن (لكل فرد أسلوبه الخاص كأنفه الخاص به)، وأمثال غوتيه الذي أدلى دلوة في حديثه مع إيكينمان حين قال "إن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله"[3].

و هكذا يمكننا القول أن الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، وعلى هذا الاعتبار يمكننا أن نعرف الأسلوبية على أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص

---

[1]– فيلي ساندير: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمد جمعة، المطبعة العلمية، دمــشق، ط1، 2003، ص29.

[2]– المرجع نفسه، ص30.

[3]– المرجع نفسه، ص35.

الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها، محددا المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين، ويعد شارل بالي هو المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث.

و جدير بالذكر أن كل الدراسات التي جـــاءت بعده، قد أخذت عـــنه أو استفادت منه، إما في المنهج وإما في الموضوع، فالشيء الذي قام به وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية هو نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي يتأثر اللسانيات عليه منهجا وتفكيرا إلى ميدان مستقل.

و صار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية فيقول: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[1].

أي أنه ينظر إلى الوقائع اللغوية من حيث أنها تحتوي على مضامين وجدانية لذلك فهو يبحث عن أثر هذه الوقائع على الحساسية وعن فعلهما فيها.

كما تطرق إلى علاقة اللغة بالفكر مصرحا: "إذا كانت الدراسة اللغوية هي دراسة لنسق العلاقة بين الذهن والكلام (...) فإن موضوع الأسلوبية يكمن في تعبير المنطوق وليس في حدث التفكير"[2].

والأسلوبية ترتكز على الأسلوب في بناء نظريتها العامة وهي ترتبط ارتباطا مباشرا بالكيان اللغوي للعمل الأدبي، أي أنها علم "يدرس اللغة ضمن نطاق الخطاب"[3].

و عليه فإن الأسلوبية تتميز بالحياد والبعد عن الذاتية على الرغم من التشعب الذي تعرف به، حيث أنها "تستمد معاييرها من النظرية العلمية أو من العلم الذي ينتمي إليه كفرع جزئي منه وتخضع لشروطه العامة في التحقيق والتزييف"[4].

---

[1]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (د.ب)، ط1، 2002، ص ص30-31.

[2]- المرجع نفسه، ص35.

[3]- منذر عياشي: مقالات في أسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د.ب)، (د.ط)، 1990، ص29.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، (د.ب)، طبعة 3، (د.ت)، ص65.

وجدت العديد من التصورات التي عالجت الأسلوب باعتباره اختيار وتنظيم دالا لعناصر لسانية، وقد كانت هذه التصورات قائمة أساسا على نزعات أسلوبية أهمها:

أ) أسلوبية الانزياح

و تقيم على أساس المعيار النحوي مكونا من صور الانزياح التي تتمظهر في صورتين، الأولى هي خرق للمعيار النحوي من جهة وثانية هي تقييد وتضييق لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد وظائفية من جهة ثانية.

إلا أن ما يؤذ على هذا النوع من الأسلوبية إهمالها لمقولتي الكاتب وقارئ وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود إنزياحات ذات أثــر أسلوبــي (الأخطــاء النحوية)، بالرغم من كل الاعتراضات إلا أن أسلوبية الانزياح استطاعت أن تحتفظ بقيمة استكشافية في توضيح الخصائص الأسلوبية[1].

ب) الأسلوبية الإحصائية

تنطلق من مسلمة مفادها أن الكم هو الطريقة المثلى للوصول إلى الملامح أسلوبية في النص، ومنه الانزياح لصالح القيم العددية على حساب الحدس ويكون ذلك عن طرق تعداد العناصر المعجمية في النص أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقة بينها أو حتى علاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى.

إلا أن ما أخذ عنها ضيقها الناتج عن الاتجاه الوضعي بل واعتبرت هذه المناهج القائمة على المفهوم الرياضي للأسلوب عاجزة كل العجز عن وصف الطابع المنفرد والخاص بالأعمال الأدبية بشكل دقيق (لا يمكن قياس العبقرية). ومع ذلك فالأسلوبية الإحصائية مزاياها الخاصة تظهر من خلال مساهمتها في تحديد القرابة الأدبية، بل وتعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص.

و عليه أمكن للإحصاء أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال.

---

[1]– يلث هنريش، العمري محمد: البلاغة والأسلوب نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، دار النشر إفريقيا الشرق، (د.ط)، ص57–60.

ج) الأسلوبية السياقية

رائدها ميكائيل ريفاتير، فما ميز تفكيره ليس التعارض بين الانزياح الملحوظ داخل النص وبين المعيار النحوي الخارج عن النص (التصور الاستبدالي)، بل التباين بين عنصرين نصيين في متتالية خطية من الأدلة اللسانية، ويمثل بفكرته بقول كورني "هذا النور المظلم المتساقط من النجوم"[1].

و على هذا الأساس يكون الأسلوب لا يخضع إلى عنصر المفارقة غير المتوقعة فحسب بل هو مكون أيضا من السياق المتوقع "السياق + المفارقة = الأسلوب".

لذا يجب أخذ مساهمات هذا التصور بعين الاعتبار في مقدمتها محاولة إدخال السياق في مفهوم الأسلوب إضافة إلى المعالجة الواسعة لمفهوم الانزياح الذي لم يعد يختزل في مفهوم النحوية، إضافة إلى التوجه التداولي الذي لم يعد يحدد الأسلوب على مستوى اللغة بل على مستوى الكلام.

و قد نضجت الأسلوبية وتطورت وصارت علما له خصوصياته مع تطور اللسانيات منهجا وميدانا، وذلك من خلال التحام الدراسات الأسلوبية حول اللسانيات.

و صارت بها أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص ولم تقو على مغادرة دائرة اللسانيات فضلت فرعا من فروعها وهذا ما قرره ثلاثة من كبار الأسلوبيين في عصرنا:

- ميشيل آريفي: "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب الطرائق المستقاة من اللسانيات"[2].
- دولاس: "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[3].

و أخيرا يعرفها ريفاتير: "الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبر وإدراك مخصوص"[4].

---

[1]- يلث هنريش، العمري محمد: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص61-62.

[2]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص10.

[4]- المرجع نفسه، ص27.

بمعنى أن الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب كما عبر عنه سبيتزر.

و هو نفسه الأمر الذي عبر عنه رومان جاكسون وذلك في قوله: "فن من أفنان شجرة اللسانيات"[1]، هنا يؤكد الدارسون أن الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات.

من هنا تبرز أهمية علم الأسلوب الحديث في تجاوزه دور النقد السطحي في تعامله مع النصوص وتحليلها، وقد تميزت الدراسات الأسلوبية بتناولها الناضج والعميق للنصوص وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية، بحيث تتجاوز الجوانب الشكلية للنص وعليه فإن الدراسة الأسلوبية الحديثة تفيدنا كثيرا في فهم النص الأدبي.

3. البلاغة والأسلوبية

أتكأت الدراسات الأسلوبية على مباحث البلاغة، لهذا حظيت العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة بدراسات مستقلة أو ضمنية وتحدثت عنها وتعددت الرؤى عن تلك العلاقة على النحو الآتي:

أولا: منهم من يرى أن علم الأسلوب هو "الوريث الشرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم"[2].

و إذا كانت البلاغة قد خفتت وتركت فراغا كبيرا فإن علم الأسلوب هو الذي تقدم لملء هذا الفراغ، وقد قطع شوطا بعيدا في المضمار بمــراعاة شروط البــحث العلــمي، حيث حرص على تزويد الباحث الأدبي بأدوات دقيقة وحساسة.

ثانيا: هي فئة خفت درج تحاملها على البلاغة القديمة بل وأقرت بين الفرق الموجود بين العلمين –علم البلاغة وعلم الأسلوب– فهذا الأخير "هو علم وصفي حديث يختلف اختلافا كبيرا عن علم البلاغة الذي هو علم معياري قديم يعتمد على قوانين علمية منطقية

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

[2]– صلاح فضل: علم الأسلوب، ص05.

مطلقة"[1]، والأسلوب يبحث في إبداعات وقدرات الأديب في داخل النص الإبداعي، في حين أن علم البلاغة علم يبحث فيما ينتج نصا إبداعيا بشروط مسبقة.

ثالثا: ذهب فريق آخر إلى الجمع بينهما بغية خدمة النص الأدبي، ذلك لأن البلاغة القديمة تهدف مسبقا إجراءاتها ومسائلها في إنتاج هذه النصوص، في حين تفسح الأسلوبية المجال أمام المبدع لإبراز طاقته الفكرية في داخل النص بخــاصة على مســتوى المنهج، كما تحتاج الأسلوبية إلى أنماط البلاغة القديمة خاصة في اكتشافها لتلك الصورة الفنية والوجوه البلاغية.

رابعا: هناك من يرى أن الأسلوبية هي البلاغة الجديدة التي تحمل على عاتقها استكمال ما بدأته البلاغة القديمة التي وقفت عند وضع المعالم وتسمية الأوصاف وتربيتها، أما الأسلوبية فمهمتها الكشف عن الأوصاف المشتركة بين الاستعارة والتقديم والتأخير فيمكن أن تعد كل واحدة من هذه العوامل عاملا شرعيا يشارك في الأثر الجمالي هذا كما قول جان كوهين[2].

و تقوم العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة الجديدة على أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي، وتضيف الظواهر حتى إذا بلغ ذلك التصنيف درجة محدودة تسمح باستنباط القوانين العامة لتأتي دور البلاغة إذ تستقطب خلاصة النتائج الأسلوبية "و قد وجدت كلمة الأسلوب مجالا طيبا في الدراسات القديمة، خاصة في مباحث الإعجاز القرآني..." [3]، أي أن تأصل الأسلوبية الحديثة لا يستطيع الانفصال عن تربيتها الأولى لأن البلاغة رافد أسلوبي أساسي وهو ما أبدته الكثير من الدراسات العربية الأسلوبية الحديثة التي احتضنت بذور علم الأسلوب العربي بعد تنمية بعض الجوانب التي أهملت في الدراسات القديمة.

---

[1]– أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

[3]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص379.

و عليه فقد كانت تجربة البلاغة العربية تدعو للاحتضان والتوليد معا وتبقى البلاغة ضرورية للباحث الأسلوبي فقد كان المجاز والاستعارة والكناية مفاهيم فرضت نفسها على الأسلوبية، لأنها كانت عناصر مكونة للخطاب الشعري.

إذا كانت الأسلوبية بمنهجيتها وأدواتها اللسانية قد أفادت الكثير من أشكال المجاز في البلاغة العربية القديمة، فإن هذا المنهج يمكن أن يمنح الاستمرارية للبلاغة القديمة ويجعلها أكثر مواكبة والبحث اللساني.

4. اتجاهاتها وأعلامها

ظهرت اتجاهات الأسلوبية من خلال انقساماتها ودراسة الأسلوب كظاهرة من الظواهر وذلك لموضوعية العلم فتعددت اتجاهات النظر فيه، بحسب الدارسين وانفعالاتهم به.

و صار للأسلوبية اتجاه عام وهو دراسة الأسلوبيات العامة واتجاه خاص، وهو الدرس الأسلوبي الخاص، ثم نشأت عن ذلك مدارس استفاد معظمها من الدرس اللساني الذي أنشأه سوسير نذكر منها:

أسلوبي التعبير، أسلوبية الفرد أو المثالية، أسلوبية تكوينية وبنيوية وأسلوبية إحصائية،...، وقد تفرعت عن هذه الاتجاهات والمدارس نوعين من أنواع الدرس وفي هذا السياق يقول "بير جيرو": "نشأ نظامان عن تجديد المذاهب اللسانية (...) فشكلا باسم الأسلوبية، دراستين منفصلتين ومتميزتين ثم تطورتا تطورا مساويا لتطور النقد التقليدي للأسلوب"[1].

نظرا لهذا التطور يجدر بنا الإشارة إلى أن أعلام الأسلوبية كثيرون جدا ولا يمكن حصر عددهم بسهولة، وأمام هذا العدد الكبير واتجاهاتها الكثيرة فإننا لم نتطرق إلى التفاصيل الدقيقة وقد جنحنا إلى الاختصار والبساطة ولخصناها فيما يلي:

[1]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص42.

أ) الأسلوبية التعبيرية:

و يقف على رأسها "شار بالي" الذي يعد مؤسس الأسلوبية كما تصنف أعمال "ماروزو" و"كرشو" ضمن هذا الاتجاه الذين ركزوا في دراستهم على الطابع العاطفي للغة، "فشار بالي" يرى أن الأسلوبية هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي"[1].

و تمتاز الأسلوبية التعبيرية بالخصائص التالية: "

1. أن الأسلوبية التعبيرية عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير ... هي تتناسب مع تعبير القدامى.

2. أن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة وعن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.

3. و تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام الغوي وبهذا تعتبر وصفية.

4. إن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني"[2].

إذن فالأسلوبية حسب "بالي" هي: "ما يقوم نفي اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية"[3].

ب) الأسلوبية المثالية أو الفرد:

انبثقت الأسلوبية المثالية عن أفكار "فوملير و"كروتشيه"، والأسلوب عندهم تعبير عن ترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي.

و تمتاز بالخصائص التالية: "

1. إن أسلوبية الفرد هي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة العلاقات التعبيرية مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها.

2. و هي مادامت كذلك يجب النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية وليست معيارية تقريرية فقط.

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص17.

[2]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص42.

[3]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص17.

3. أسلوبية المثالية تدرس التعبير نفسه مع المتكلمين"[1].

و من هنا نرى أن الأسلوبية التعبيرية تقوم على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني، وتتحدد نظراتها إلى النص في البحث عن البنى اللغوية ووظيفتها داخل النظام اللغوي.

هنا تلتقي الأسلوبية المثالية مع الأسلوبية التعبيرية وتفترق عنها في نقاط أخرى.

ج) الأسلوبية التكوينية:

من أهم روادها "ليوسبيتزر" الذي يعود إليه الفضل في تطور النظر إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة في دراسة النصوص الأدبية، وجاءت هذه الأسلوبية –أسلوبية تكوينية– كرد على أسلوبية "شارل بالي" التعبيرية فهي تناقضها من حيث الموضوع.

و قد أراد "ليو سبيتزر" أن تكون الأسلــوبية جسرا بيــن اللسانيات وتاريــخ الأدب، فاتجه نظره إلى زاويتين:

1. الزاوية الأولى تهدف من خلالها أسلوبية تكوينية "نقد الأسلوب ودراسته لعلاقات التعبير مع الفرد"[2].

2. أما الزاوية الثانية فهي "تدرس التعبير بحثا عن أسبابه"[3].

و ما نقصده بالأسلوبية التكوينية هي دراسة الآثار الأدبية وما تحتويه من أسلوب أدبي متفرد، أي أنها أسلوبية ذاتية.

د) الأسلوبية البنيوية:

وقد مثلها كل من "رومــان جاكــبسون" الذي ركز على الوظــيفة الشــعرية للغــة، و"تودورف" الذي ركز على الطابع الأسلوبي للخطاب اللغوي، إضافة إلى العالم الألسني "دي سوسير" الذي أشار في محاضراته إلى أهمية الفصل بين اللغة من حيث هي نظام مستقر وبين اللغة من حيث هي تعبير لغوي.

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص43.

[2]– منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص45.

[3]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص43.

"و تعد الأسلوبية البنيوية امتداد لآراء دي سوسير"[1]، التي قامت على التفرقة بين اللغة (Langue) والكلام (Parole) وتكمن هذه التفرقة في:

دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة، وبــين دراسة أسلوب الفعلي في ذاته، أي هناك فرق بين مستوى اللغة ومستوى النص.

لهذا فالبنيوية تعلمنا:

- ❖ أن اللغة بنية، وأنه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيم الأسلوبية ذلك أنها ليست خواص للإشارات ولكن للنسق.
- ❖ و أن هذه البنى تستجيب لوظائف تحددها طبيعة الإيصال والمتغيرات.
- ❖ تعلمنا أيضا أن لآثار الأسلوب مصدرا مزدوجا: بنية النسق الاستبدالي وبنية النص (التركيب).

أما في إطار مناهج التحليل الأسلوبي فإن المنهج التحليلي الوظيفي يعد أنضجها رؤية لاعتماده على مبدأ التكافؤ أو التعادل الذي وضع جاكسون والذي يقوم على التقاطع من محوري الاختيار والتوزيع.

و وفقا لمنهج التحليل الأسلوبي الوظيفي فإن دارس النص عليه أن يقوم بمهمتين:

1. المهمة الأولى وهي الشكل الذي يمثل مستويات اللغة صوتا، تركيبا، إيقاعا، وتكاملا بمعنى أن منهج التحليل الأسلوبي بهذه الرؤية ينطلق من منطلقات ثلاث: الشكل، الوظيفة، العلاقات السياقية.
2. المهمة الثانية: الجانب الدلالي وهو الذي يعنى بالكلمات وعلاقتها بعضها ببعض وأثر هذه العلاقات في تكوين البنية الشكلية للنص"[2].

مثلا: وظيفة الشعر الأساسية هي إثارة القارئ ولا يتأنى ذلك إلا إذا خرجت الكلمة من جمودها وأحيى بها من المعاني ما كان مهملا أو منسيا.

---

[1]– محمود السعدان: علم اللغة مقدمة لقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص34.

[2]– أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص ص156 –158.

5. مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي

استند الباحث الأسلوبي في تحليله للنصوص الأدبية إلى مجموعة من المستويات التي شكلت في جوهرها محتواه الفني و الجمالي.

أ) المستوى الصوتي:

و هو الذي يدرس الأنماط التي تخرج عن النمط العادي، متمثلة في الظواهر الصوتية كالنبر، التنغيم، الضد، التكرار.

و لعلماء اللغة والقراءات القرآنية دراسات واسعة في هذا المجال يمكن للناقد الأسلوبي أن يكشف تلك الطاقات أو إيحاءات الصوتية، عن طريق التركيز على دور التكرار في التشكيل الموسيقي سواء أكان ذلك التكرار يتعلق بالحرف أو بالكلمة، هذا من ناحية الموسيقى الداخلية إلى جانب دراسة الموسيقى الخارجية من ناحية البحر، الروي، القافية، الزحافات والعلل باعتبارها عناصر أسلوبية لافتة تميز مبدعا عن مبدع آخر.

و ذلك عند دراسته لأي نخص في العربية.

ب) المستوى التركيبي:

ترى الأسلوبية في هذا المستوى عنصرا هاما في مجال البحث الأسلوبي، إذ يعد هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، إذ يهتم هذا الجانب بالبحث في طبيعة الجمل من حيث الطول القصر، الاسمية والفعلية، إنشائية وخبرية، استفهامية وتعجبية...إلخ.

ج) المستوى الصرفي:

يهتم بالبحث في بنية الكلمة ودلالتها في سياق النص وما يطرأ عليها من زيادة أو نقص.

و إطار الصرفي في اللغة العربية واسع ذو إيحاءات متنوعة، إذ شمل: الأسماء المشتقة كاسم الفعل واسم المفعول، التعريف وتنكير، صيغ المبالغة والإفراد، التثنية،...الخ[1].

[1]- أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص: 160-161.

تشمل هذه الصيغ جزءًا أساسيا في بنية الخطاب الشعري العربي ويأخذ مكانة عالية في مكونات التحليل الأسلوبي، لأن هذه الفئات الصرفية لها آفاق رحبة من حيث الدلالة والصوت والتركيب.

د) المستوى النحوي:

يعد المستوى النحوي فصلا مهما من فصول التحليل الأسلوبي في دراســة النصوص، ويتمثل هذا الإطار في مجموع المعاني التي تتصل بالأبواب النحوية كالفاعلية والمفعولية والحالية.

إن من أهم المعاني التي يفيدها التركيب النحوي هي الخبر، الإنشاء، النفي، والإثبات والشرط والاستفهام.

استفادت الأسلوبية من الدراسات النحوية كثيرا ولاسيما من المقابلات بين كل عنصر كالمقابلة بين الخبر والإنشاء، المدح والذم، الشرط الإمكاني والشرط الإمتناعي.

كما نهلت من المباحث التي قدمها تشومسكي في النحو التحويلي والتوليدي.

ه) المستوى المعجمي أو الدلالي:

و يتمثل في دراسة معاني الكلمات ودلالاتها في النص، فالألفاظ ليست الإشارات أو علامات كاشفة للغرض من الحــديث وهــذه العــلامة أو الإشارة تتكون من دال ومدلول، فالدال هو الصورة الصوتية (اللفظية) والمدلول هو الصورة الذهنية (المعنى) لذلك الدال.

فإذا كانت الأسلوبية هي البحث في اللغة بأكملها، وليس في جانب واحد، فقد دعا بالي ومدرسته إلى دراسة اللغة في علاقاتها المتبادلة وإلى اختيار مدى ما يحتويه كل تعبير من عناصر وإزاء هذه الاختيارات، فإن دراسة التعبيرات يتوقف فهمها على دراسة اللغة بمستوياتها المختلفة، إلا أن التركيز على الألفاظ يأتي في المقام الأول وذلك لما لها من تأثير جوهري على المعنى كما تتم العناية بالصيغ الاشتقاقية وعلاقاتها بل وتأثيرها على الفكر.

إن لدراسة المجاز، دور هام على المستوى الدلالي، أي أن الاستخدام الاستعاري المتميز هو الذي يعبر عن القدرة الابتكارية على تجاوز المألوف وإضافة دلالات جديدة متميزة[1].

[1]- أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص161-162.

الفصل الثاني

الدراسة الأسلوبيـــة

أولا: المستوى الصوتي

ثانيا: المستوى الدلالي

ثالثا: المستوى التركيبي

رابعا: المستوى الصرفي

أولا: المستوى الصوتي

I. الموسيقى الخارجية

الإيقاع الخارجي هو ما يتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة، ويعتبر الوزن والقافية العماد الذي يقوم عليه الإطار الموسيقي الخارجي.

هذا إلى جانب الموسيقى التي يحدها حرف الروي ومجموع الزحافات والعلل التي تتعرض لها تفعيلات البحور الخليلية المعروفة، وهو ما جعل النقاد يذهبون إلى القول: "إن العروض إنما يقيس الموسيقى الخارجية للشعر..." [1].

بمعنى أن الموسيقى الخارجية يقصد بها: "الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والتي يخضع إطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت ويحكمه العروض وحده، متمثلا في مستويين إيقاعيين هما الأوزان والقوافي"[2].

1. البحــر:

إن وحدة بناء البحر الشعري هي ما يسمى بالتفعيلة وهي تشبه إلى حد ما تفاعيل علم الصرف، مكونة من تركيب بعض الوحدات الصوتية، وتتكرر هذه التفعيلة حتى تكون لنا البحر الشعري الذي عرف على أنه "الوزن الخاص الذي مثاله يجري على الناظم"[3].

يعد الخليل[*] هو الذي استقرأ الشعر العربي ودرس نغماته وموسيقاه فاهتدى بحسه المرهف وذكائه وعلمه الواسع بالألحان والأنغام إلى اكتشاف خمس عشرة (15) نغمة) موسيقية في الشعر العربي وسمى كل نغمة منها وزنا أو بحرا.

فيما يخص قصيدة التأشيرة لهشام الجخ فقد اعتمد الشاعر التفعيلة السباعية مفاعلتن (//0///0) التي تتألف من وتد مجموع (//0) وسبب ثقيل (///) وسبب خفيف (/0) أي

---

[1]– شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف – مصر– ط9، د.ت، ص78.

[2]– رشيد ابن هشيل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص29.

[3]– صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والنظور، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص80.

[*]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض، ولد (100هــ)، توفي (173 هــ).

خمس حركات في مقابل ساكنين وهي تفعيلة بحر الوافر باعتباره أحد البحور الخليلة الممزوجة التي تتركب من تعاقب البنية السباعية مفاعلتن والبنية الخماسية فعولن.

مفتاحه:

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

يرى التبريزي أن "سبب تسمية الوافر بهذا الاسم لتوفر الحركات في مفاعلَتن"[1]، غير أن هذا البحر استعمل في الشعر الحر مجزوء (مجزوء الوافر) المبني على تكرار تفعيلة مفاعلَتن بعدد غير ثابت من شطر إلى شطر آخر وهو الأمر الذي عمل به الشاعر في قصيدته المعنونة بالتأشيرة إذ لم يلتزم بنفس عدد التفعيلات في الصدر والعجز كما جرت العادة في الشعر العمودي بل كسر هذه الرتابة تماشيا مع تطلعاته وما جاءت به نازك الملائكة[*].

يمكن أن نرجع سبب التفاوت والاختلاف في عدد التفعيلات إلى أمرين:

- عدم ثبات الحالة الشعورية والتفعيلية عند كتابته للقصيدة، وذلك تبعا لاختلاف الدفقات الشعورية التي كانت قوية إلى درجة كبيرة وهو ما جسدته الأبيات ذات الحجم الطويل أين أظهر من خلالها للمتلقي مدى توتره وغضبه للواقع المرير والحالة التي تعرضت وما زالت تتعرض لها معظم الدول الإسلامية في مقابل هذا كانت هناك دفقات شعورية ضعيفة المعبر عنها بأبيات قصيرة عكست عودة الهدوء النسبي الواضح للشاعر.
- اختلاف طبيعة المعنى الذي يرمي إليه الشاعر من وراء السطر الشعري.

أمثلة من القصيدة:

الشطر التاسع

و كنّا نرسم العربيَّ ممشوقا بهامته

وَ كننا نرسم لعربيي ممشوقن بهامتهي

0|||0||-0|0|0||-0|||0||-0|0|0||

[1]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والنظور، ص80.

[*]- نازك الملائكة: شاعرة وناقدة عراقية، رائدة الشعر الحر الذي نظرت له من خلال كتابها "قضايا الشعر المعاصر".

مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن

و في الشطر العاشر

له صدر يصد الريح إذ تعوي... مهابا في عباءته

لهو صدرن يصدْدْ رريح إذ تعوي... مهابن في عباءتهي

0|||0|| -0|0|0|| ... 0||0|| -0|0|0|| -0|0|0||

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن

استعمل الشاعر أربع تفعيلات في الشطر التاسع في حين وردت خمس تفعيلات في الشطر العاشر، وقد بلغ عدد التفعيلات أقصاه في قصيدة التأشيرة في الشطر الخامس والثلاثين بـــ سبع تفعيلات في شطر واحد وفي مقابل هذا كان أدنى شطر احتوى على تفعيلة واحدة وهو الشطر السابع والخمسين حين قال:

يقاضيكم

0|0|0||

مفاعلْتن

التغييرات الطارئة على التفعيلة الأصلية:

التفعيلة الأصلية	التفعيلة الفرعية	التسمية
مفاعلَتن 0///0//	مفاعلْتن 0/0/0//	تسكين الخامس المتحرك
مفاعلَتن 0///0//	فاعِلْتُنْ 0/0/0/	حذف المتحرك الأول وتسكين الخامس المتحرك
مفاعلَتن 0///0//	مُفَاعِلْتَانْ 00/0/0//	تسكين الخامس المتحرك وزيادة ساكن ما قبل الآخر

2. الــروي:

هو الأساس الكيفي الحر الذي تبنى عليه القصيدة ولا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذكر الصوت المكرر في أواخر كل بيت "فحروف القافية بعامة وحروف الروي بخاصة تعد خاتمة صوتية ودلالية للبيت الشعري وقد اكتست تلك الخاتمة الإيقاعية أهمية كبيرة"[1]، وبصورة أدق الروي هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتتكرر فيه القافية من أول بيت فيها حتى نهايتها"[2]، وهو الأمر الذي لم يتحقق في قصيدة التأشيرة إذ عمل هشام الجخ على التنويع في حرف الروي من شطر إلى آخر مازجا إياها بين حروف مجهورة وأخرى مهموسة، شديدة ورخوة، مطبقة ومنفتحة يوضحها الجدول التالي:

أنواع حروف الروي	تكراره	مخرجه	صفاته
الهاء	07	الحنجرة	حرف رخوي مهموس
الفاء	03	الشفا والأسنان	من الحروف الحلقية رخوة ومهموسة
النون	21	اللثة والتجويف الأنفي	من الحروف الذلقية بين الجهر والهمس
اللام	12	اللثة	حرف ذلقي مفخم بين الجهر والهمس
الراء	06	اللثة	ذلقي مفخم بين الجهر والهمس
الياء	05	الغار	بين الجهر والهمس
الكاف	01	الطبق	حرف مهموس يتميز بالشدة
الميم	17	الشفاه	حرف ذلقي بين الجهر والهمس
الدال	11	الأسنان واللثة	مجهور رخو
الجيم	02	الغار	حرف مجهور شديد

[1]– رمضان صادق: شعر عمر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص53.

[2]– مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2008، ص253.

الحاء	01	الحلق	حرف مجهور رخو
التاء	03	الأسنان مع اللثة	حرف مهموس شديد
القاف	02	اللهاة	من حروف الاستعلاء مهموس وشديد
الصاد	02	الأسنان	من حروف الاستعلاء مهموس رخو ومطبق

يتبين من خلال معطيات الجدول تفاوت عدد الحروف بأنواعها، فكان حرف النون من أكثر الحروف توظيفا مقارنة مع باقي الحروف، تلاها على التوالي حرف الميم فلام فالدال.

اختلف حرف الروي من مقطع إلى أخر أحيانا في المقطع نفسه غير أن أغلب هذه الحروف –الروي– هي حرف مجهورة، شديدة، انفجارية (النون، الراء، الياء، الميم، الدال،...) التي أراد من خلالها أن يسمع الآخرين صوته الذي عبر من خلاله عن قضايا وهموم الدول العربية الواقعة تحت الاحتلال.

3. القافية:

يشكل حد القافية مدار خلاف عند العروضيين فهي عند خليل ابن أحمد الفراهيدي "حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[1].

و هي عند الأخفش: البيت لأن القافية لا تعرف إلا إذا تعددت الأبيات محتاجا بقول سحيم بن عبد الحساسا:

أشارت بمدارها قالت لتربها أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا[2].

في حين القافية "عند الفراء حرف الروي"[3]، وذلك لما لها من أهمية في الشعر العربي القديم والأهم فيها حرية الشاعر المطلقة في اختيارها شريطة التزامه بحروف بعينها.

[1]– عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص339.

[2]– محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الحاجني، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص02.

[3]– المرجع نفسه، ص339.

تغيرت القوافي في قصيدة التأشيرة بعد كل مجموعة من الأسطر بحسب تغير المواقف الشعورية للشاعر فنجده يستعمل لكل موقف شعوري مقطع قافية يتناسب والحالة التي يتعرض لها.

جمع هشام الجخ في قصيدته بين خمس أنواع من القوافي متمثلة فيما يلي:

- أسبح باسمك الله

أُسَبْبَحُ بسمك لْللهو

//0// /0// 0/0/0 ← لْلهُ

- نغني بننا مثلا

نغنني بيننا مثلن

//0/0 /0///0//0 ← نامثلا

- و نسرح في الحكايات التي تروي بطولاتنا

و نسرح فلحاكيات للتي تروي بطولاتنا

//0// /0//0/0/ 0//0 /0/0/ 0//0//0 ← لاتنا

- أسافر عير مقديشو إلى لبنان

أسافر عبر مقديشو إلى لبنان

//0// /0//0/0/0/0/0// ← لبنان

- يشربون الأهل في الصومال أبدا

يشربون لأهل فصصومال أبدا

/0//0/ 0/0/ /0/0/0/ /0// ← مال أبدًا

- "التنويع الإيقاعي في القصيدة الواحدة يعد ثراء موسيقيا، أما الإيقاع الواحد فيعد إيقاعا رتيبا يؤدي إلى ملل المتلقي"[1].

[1]- عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، ص340.

مزج هشام الجخ بين نوعين من القافية، فمن القافية[*] مجسدة في كلمة أكبر /0/0 الواردة في الشطر السابع عشر.

أما القافية المطلقة[*] فقد جسدها في كلمة: شيطان له ذيلو /0/0.

على الرغم من هذا إلا أنه يؤثر استخدام القافية المطلقة التي تحتاج مع الحركة والوصل إلى المد والترنم، وهو ما يجعل الموسيقى الشعرية صاحبة مدوية تعكس رغبة الشاعر الجامحة في عبور الحدود والحصول على التأشيرة وتبليغ المسؤولين عن مطالب وأوجاع الأمة العربية.

4. الزحافات والعلل:

نقل عن الأصمعي قوله: "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه"[1].

و منهم من استحسن الزحاف وتوسع في استحسانه إلا أنهم لم يشيروا إلى مواضع الاستحسان فيه وهو ما يفهم من قول "التبريزي": "الزحاف جائز كالأصل والكسر الممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"[2].

إن الزحاف تغيير يحدث على ثواني الأسباب فلا يدخل على أولها ولا ثالثها ولا سادسها وهي مفارقة ولكنها ملازمة عندما تجري مجرى العلة، بمعنى أن التغيير في الزحافات يكون بالحذف أو التسكين.

أما العلة "فهي تغيير بالنقص أو الزيادة يطرأ على الأسباب والأوتاد من عروض البيت وهي لازمة غالبا كمرجع أساسي"[3]، بمعنى أن العلة تلحق آخر التفعيلة من الشطر الأول وفي الشطر الثاني.

---

[*]– القافية المقيدة هي ما كان فيها الروي ساكن.

[*]– القافية المطلقة: هي القافية التي يكون فيها اروي إما ضمه أو كسره أو فتحه.

[1]– عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، ص303.

[2]– المرجع نفسه، ص303.

[3]– محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، ص05.

بعض الزحافات التي وردت في القصيدة "التأشيرة":

- وليس سواك أخشاه
و ليس سواك أخشاه
//0/ //0// 0/0/0
مفاعلَتن مفاعلْتن
} مفاعلَتن أصبحت مفاعلْتن

حدث تغيير في التفعيلة الأصلية "مفاعلَتن" التي أصبحت "مفاعلْتن" أين تم تسكين الخامس المتحرك وهو ما أطلق عليه البلاغيون اسم "الخَبْنْ".

إن معظم أشطر القصيدة ورد فيها زحاف الخبن أين تم انتقال التفعيلة الأصلية "مفاعلَتن" المتكونة من وتد مجموع وسبب خفيف وسبب ثقيل إلى تفعيلة فرعية "مفاعلْتن" التي تتكون من وتد مجموع وسبين خفيفين.

أمثلة عن العلل من القصيدة:

ورد في القصيدة علة واحدة وهي علة "التذييل" التي نتجت عن الشطر السادس والعشرون في قول هشام الجخ:

و أوقفني جواز غير مختوم على الشباك
و أوقفني جوازن غير مختومن على ششباك
//0/// 0///0/ /0/0/0// /0/0/0/ 0// /00/0
مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتان
} مفاعلَتن أصبحت مفاعلْتان

طرأ تغيير على التفعيلة الأصلية مفاعلَتن التي أصبحت مفاعلْتان حيث تم زيادة ساكن على ما آخر الوتد المجموع ويسمى هذا النوع من التغيير بـــ"علة التذييل"، وأكيد أن وزن القصيدة وإيقاعها لا يحددهما موضوعها بقدر ما تحددهما ظروف وملابسات

وتأثيرات عاطفية "لأن الشاعر حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد البحر أو لا، وإنما يتحرك من تلقاء نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يريده"[1].

II. الموسيقى الداخلية

إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما هي الوزن وما يلحق به والقافية وما يتعلق بها فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة.

"فأي دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الإنحاء"[2]، يقول النقاد "... أما هذه الموسيقى الداخلية –العروض– فإنه يفشل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية"[3].

و تشتمل الموسيقى الداخلية على عنصرين:

أولا: المحسنات البديعية التي تنقسم إلى قسمين: محسنات معنوية، ومحسنات لفظية.

ثانيا: التكرار بأنواعه (تكرار الكلمة، الحرف، الضمير، حروف المدد والأفعال).

أولا: المحسنات البديعية

أ) المحسنات المعنوية:

1. الطباق:

"هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام وقد يكون اسمين أو فعلين أو حرفين مختلفين"[4]، فيكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسنا وظرافة.

و الطباق نوعان: أحدهما إيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

و أخر سلبي، وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

---

[1]– أشرف محمد نجى: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص249.

[2]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

[3]– عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، ص383.

[4]– سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2011، ص151.

فالطباق الوارد في قصيدة التأشيرة لم يكن طباقا زخرفيا متكلفا بهدف الزينة والتجميل ولكنه كان طباقا فكريا يجمع بين الأضداد، وأمثلة ذلك من القصيدة:

أ) لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا
ألستم من تعلمنا على أيديكم أن اعتصموا بحبل الله واتحدوا

ب) تشتتنا على يدكم فتبت كل أيديكم
تشتتنا وكل الناس تتكتل

ج) حين كبرت لم أحصل على تأشيرة للبحر
وقد علمت في صغري بأن عروبتي شرفي

إذا تأملنا الأمثلة السابقة نجد أن لكل مجموعة تشتمل على شيء وضده

فالمثال (أ) تضمن عل كلمتين متضادتين (الفرقة) و(اتحدوا)

و مثال (ب) مشتمل على كلمتين (تشتتنا) و(تتكتل)

أما المثال الأخير (ج) فقد ورد فيه مصطلحين (كبرت) و(صغري).

و هنا يسمى الجمع بين الشيء وضده في الأمثلة السابقة طباقا من النوع الإيجاب في حين أن المثال الآتي يشتمل على طباق السلب:

د) حين كبرت ... لم أبحر ولم أعبر
كبرت أنا... وهذا الطفل لم يكبــر

و المتأمل لهذه الأمثلة يجد أن المثال (د) مشتمل على طباق السلب وذلك في كلمتين (كبرت و(لم أكبر)، "فقد تم هذا الطباق باعتماد على وساطة هي حرف الجزم (لم)" [1]، لأن الشاعر حريص على تأكيد صحة موقفه بأنه كبر في حين أنه نفي أن تتحقق أحلامه الطفولية.

[1]– عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر العربي، ص157.

2. المقابلة:

يعد قدامة بن جعفر من أوائل من تكلموا عن المقابلة، فقد ذكرها في معرض الحديث عن بعض الخصائص الأسلوبية التي تعلي من قيمة اشعر، فقال: "و الذي يسمى به الشعر فائقا، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا صحة المقابلة، وحسن النظم وجزالة اللفظ..." [1].

و قد عرفها في كتابه "نقد الشعر" بقوله "و صحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها وبعض"[2]، أو هي "أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو معاني متوافقة ثم يؤتى بما يقابل ذلك الترتيب"[3].

و قد ورد في الشطر السادس والثلاثين من القصيدة مجموعة من المقابلات نذر منها:

بأن العود محمي بحزمته... ضعيف حين ينفرد؟!

فالمقابلة هنا اثنين باثنين، أي بين (محمي وضعيف) و(حزمته وحين ينفرد).

هو الأمر نفسه في الشطر الثاني والخمسين (52) حيث يقول الشاعر:

أحبل الله يجمعنا وتبعدنا يد الفيفا؟!

أورد هشام الجخ في هذا الشطر مقابلة شبيهة بالمثال السابق أين قابل بين (يجمعنا وتبعدنا)، (حبل الله ويد الفيفا)

يقال أن "أعلى رتب المقابلة وأبلغها هو ما كثر فيه عددها، شريطة أن لا تؤدي هذه لكثرة التكلف والتصنع"[4]، إلا أن الشاعر استعمل أدنى أنواع المقابلات وهي مقابلة "اثنين باثنين".

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص84.

[2]- المرجع نفسه، ص84.

[3]- سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2011، ص155.

[4]- المرجع نفسه، ص90.

3. التورية:

عرفها زكي الدين ابن أبي الأصبع في كتابه المسمى تحرير التحبير بقوله: "التورية وتسمى التوجيه هي أن يكون الكلام يحتمل معنيين فيستعمل المتكلم أحد احتماليها ويهمل الآخر ومراده ما أهمله لا ما استعمله"[1].

هذا يعني أن "التورية ذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، قريب ظاهر غير مراد، وبعيد خفي هو المراد"[2].

تعددت التورية في قصيدة التأشيرة، نذكر منها ما أورد هشام الجخ في الشطر الثالث عشر (13) وذلك بقوله:

و أن بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى

فكانت التورية هنا في كلمة "من أقصى إلى أقصى" التي لها معنيين، أحدهما هو الوطن العربي، هذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن أو وهلة بسبب التمهيد له بكلمة "بلادنا"، والمعنى الثاني يقصد به فلسطين الواقعة تحت الاحتلال وهذا هو المعنى البعيد الذي يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي.

أما في الشطر الرابع والستين فقد وردت التورية في قول الشاعر:

سيخرج من عباءتكم رعاها الله للجمهور متقدا

وردت التورية في كلمة "عباءتكم" ولها معنيان، أحدهما قريب وهو الذي يتبادر إلى الذهن ونقصد بها السترة، التي ترتدى والمعنى الثاني هو نتائج السياسة المنتهجة من طرف الحكام يمثل هذا المعنى الوجه البعيد لمقصدية الشاعر.

من الأمثلة السابقة تتضح حقيقة التورية وأن القصد من لفظ التورية أنها تتمثل دائما في لفظ مفرد له معنيان قريب ير مراد، وبعيد خفي وهو المراد.

[1]– عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البديع، ص123.

[2]– سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، ص147.

ب) المحسنات اللفظية:

1. الجنـــاس:

إن التشابه والاختلاف الحاصل بين لفظتين في الإيقاع الصوتي مع اختلافهما في المدلول، هو ما يتأسس عليه الإيقاع التشكيلي للتجانس "فإن اتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها وترتيبها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات، كان التجانس تاما... وإن اختلف اللفظان في واحد من الأمور السابقة كان التجانس ناقصا"[1]. ونقصد بذلك أن الجناس هو "أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى"[2].

وجد الجناس بنوعيه في القصيدة سواء تام أم ناقص، فمن النوع الأول ورد الجناس في الشطرين الثالث عشر والرابع عشر وذلك في قول الشاعر:

وأن بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى

و أن حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى

إذا تأملنا المثال الأول نجد أن لفظ أقصى مكرر مرتين على أنها في الشطر الثالث عشر (13) وردت نكرة في حين عرفت بالألف واللام في الشطر الرابع عشر (14) وأن معنى (أقصى) الأولى هي الاتجاه والناحية أما (الأقصى) الثانية فهي المكان (الجامع الأقصى في فلسطين).

أما النوع الثاني من الجناس الناقص فقد ورد في الشطرين التاسع والسبعين والثمانين في قول الشاعر:

سقينا الظلم أوعية

سقينا الجهل أدعية

إذا تأملنا كل من الكلمتين (أوعية) و(أدعية) رأينا أنهما اختلفا في ركن من أركان الوفاق الأربعة المتقدمة في نوع الحرف بين (الواو) و(الدال).

[1]– أشرف محمود نجى: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، ص249.

[2]– سميح أبو المغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، ص129.

2. السجــع:

هو توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد وهذا هو معنى قول السكاكي: "السجع في النثر كالقافية في الشعر"[1].

و الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، "و أفضل السجع ما تساوت فقرة"[2]، ولا يحسن السجع إلا إذا كان رصين التركب سليما من التكلف، خاليا من التكرار في غير فائدة.

من بين الأسجاع الموجودة في القصيدة نذكر منها قول هشام في الشطر الثامن:

بلاد العرب أوطاني ... وكل العرب إخواني

إن الشطر مركب من فقرتين متحدتين في الحرف الأخير، وهما كلمتي (أوطاني وإخواني) يسمى هذا النوع من الكلام سجعا.

كما ورد في الشطر الثامن والخمسين في قوله:

فلا السودان منقسم... ولا الجولان محتل

إن الكلمتين المسجوعتين في المثال السابق هما (السودان والجولان) اللذان اتحدا في الحرف الأخير وهو حرف النون.

أكثر الشاعر من توظيف السجع القصير الذي تكون فيه كل واحدة من السجعين مؤلفة من ألفاظ قليلة وهو أمر محمود لدى الشعراء بصفة عامة وعند الشاعر هشام الجخ بصفة خاصة على اعتبار أنه "كلما قلت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل أو الفقرات المسجوعة من سمع السامع على عكس السجع الطويل الذي يكون أسهل تناولا"[3]، لأن المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة عز تحقيق السجع فيه لقصر تلك الألفاظ، وضيق المجال في استجلابه.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البديع"، ص215.

[2]- ينظر: سميح أبو مغلي، علم الأسلوبية والبلاغة، ص136.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص221.

3. الالتفات:

أحسن من عرف الالتفات في نظر البلاغيين ضياء الدين ابن أثير في قوله: "و حقيقة مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله،... وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة كالانتقالات من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضي..."[1].

أو هو التحول في التعبير بين أسلوب التكلم والخطاب والغياب بعد أن تبدأ العبارة بأحدها، وذلك لفائدة بلاغية يحققها ذلك التحول"[2].

و قد جسدت قصيدة التأشيرة الكثير من الالتفاتات على اختلاف أنواعا فمن الالتفات بالرجوع أو العدول ن الغيبة قول الشاعر في الشطر الثالث والسبعين:

هو الإسلام لا أنتم فكفوا عن تجارتكم

قال: "فكفوا عن تجارتكم"، وهو خطاب للحاضر بعد قوله "هو الإسلام لا أنتم" وهو خطاب للغائب.

أما من نوع الالتفات بالرجوع أو العدول عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر قول الشاعر في الشطر الرابع والسبعين والخامس والسبعين:

و إلا صار مرتدا

و خافوا إن هذا الشعب حمال

انتقل الشاعر وعدل عن الفعل الماضي (صار) إلى فعل الأمر (خافوا) فكانت بلاغتها ترهيب المحتل وبث فيه الرعب.

إن العدول بالالتفات عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة لا يكون إلا لنوع من الخصوصية اقتضت ذلك، وهذا الأمر لا يتوخاه في كلامه إلا المتمرس بفن القول والعارف بأسرار الفصاحة والبلاغة.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البديع"، ص146.

[2]- سميح أبو المغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، ص142.

ثانيا: التكــرار

يرتبط التكرار بالشعر ارتباطا وثيقا، فهو فيه وبخاصة ما كان منه موزونا، حيث يرى "رومان جاكبسون": "أنه أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات..." [1].

غير أن الذي نريده بالدرس –الآن– هو ما نلمسه من تكرار كلمة أو جملة أو حرف أو صيغة معينة... ولاشك أن في دراسة هذا فائدة تتيح لنا الاقتراب أكثر من عالم النص والتعمق فيه ذلك "أن التكرار يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها...لإيصال دلالتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر"[2].

فما من أمر يكون مصدره ألم للنفس إلا علق بذهن الإنسان ولهج به لسانه سرا أو علنا، والشاعر الذي يحسن التعبير عن الوجدان، يتقن الرسم بالكلمات.

و التكرار أنواع:

1. تكرار الحرف:

تحدث الجاحظ عن موسيقى الحروف بقوله: "... فهذا في اقتران الألفاظ، فأما في اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الطاء ولا القاف ولا الظاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير..." [3].

تتفاوت القيمة الموسيقية لتردد الحرف في البيت الواحد، أو في أبيات عدة ويعود التفاوت الموسيقي لتردده إلى الآلية النطقية التي تنتجه، فكانت الواو من أكثر الحروف التي وظفها إذ لا يكاد يخلو شطر من هذا الحرف الذي يفيد الجمع بين المتعاطفين تحت حكم واحد.

---

[1]– البكاي أخذاري: دراسة أسلوبية لقصيدة "قذى بعينك للخنساء"، 2005/2004، ص45.

[2]– عبد الكريم راضي جعفر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية، مهرجان المريد الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص10.

[3]– عمر عتيق: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي، ص384.

و لاشك أن هذا التردد يدل على تتابع المعنى في الأبيات المتتالية، كما يدل على ارتباط مشاهد القصيدة المتعددة، فقد تجسدت الواو أكثر من مئة مرة في كل القصيدة، ومثال عن تكرارها في قول الشاعر:

مسيحي وسني وشيعي وكردي وعلوي ودرزي

و هذا في الشطر الثامن والأربعين فقد تكرر خمس مرات

اقترنت الفاء هي الأخرى بمجموع الأماكن كما أفادت الترتيب والتعقيب مشكلة وحدة موسيقية معبر عنها في أكثر من أربعين موضع.

2. إيقاع الضمائر:

تنهض الضمائر المتصلة والمستتر بوظيفة دلالية يتوقف عليها فهم النص في كثير من الأحيان لأنها تشكل خطوط اتصال دلالية، تصل أجزاء الكلام في البيت الواحد فهي "وحدات لفظية صغرى ترتبط بوحدات ذهنية كبرى (الأسماء الظاهرة) تحمل الدلالة نفسها، ومن البديهي أن الإيقاع ينشأ من الضمائر المتصلة لأنها منطوقة أما المستترة فتقتصر وظيفتها على الدلالة"[1].

لقد شكلت النون باعتبارها من أكثر الضمائر المتصلة والمتكررة في قصيدة التأشيرة جرسا إيقاعيا عبير من خلالها الشاعر على أن القضية التي تطرق إليها في القصيدة هي قضية أمة بأسرها وليس قضية ذاتية شخصية فتوظيفه لضمير النون مرات متتالية أراد من خلالها أن يشرك الجميع في مطالبه وهو ما تم تجسيده في الشطر الثالث عشر، الرابع عشر والخامس عشر (13، 14، 15) في قوله:

وأن بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى

و أن حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى

و أن عدونا صهيون شيطان له ذيل

أحدثت نون الجماعة في (بلادنا، حروبنا، عدونا) نواة إيقاعية كثيرا ما تحبذها أذن السامع، يعكس هذا التردد اعتزاز الشاعر بإنتمائه.

[1]– عمر عتيق، الأسلوبية في الشعر الأموي، ص204.

كما أكثر من توظيف ضميري الغائب "هــو" وجمع المتكلم "أنتم" في العديد من الأسطر خصوصا في الشطر الثامن والستين، والتاسع والستين في قوله:

هو الجمهور لا أنتم

هو الحكام لا أنتم

3. تكرار الكلمة:

إن التكرر يثري المعنى بالإضافة إلى أن له دور بالغ الأهمية على المستوى الموسيقي الذي يساند المعنى، فأية كلمة لها وظيفتها ودلالتها داخل النص التي تكونه ويحتويها، فإذا تكررت لفتت الانتباه وأكدت ما جاءت من أجله.

و في القصيدة المدروسة لهشام الجخ، وقفنا على الكثير من الكلمات ترددت عدة مرات والتي تتمثل فيما يلي:

تكرار كلمة "العربي" في الكثير من السياقات مثل قول الشاعر في الشطر الثالث والأربعين والسادس والأربعين وكذا في الشطر السابع والخمسين وهي على النحو التالي:

43. أنا العربي لا أخجل

46. أنا العربي في بغداد لي نخل...

57. ويعلن شعبنا العربي متحدا

فالشاعر هنا كرر كلمة العربي وذلك للتأكيد على عروبته وإنتمائه إلى أرض العرب والمسلمين، فهو في مقام الاعتزاز والافتخار بنسبه.

و من أمثلة تكرار الكلمة الواردة في القصيدة هي كلمة "تشتتنا" التي في كل من الشطرين الثاني والأربعين والخمسون وذلك بقوله:

42. تشتتنا على يديكم... فتبت كل أيديكم

50. تشتتنا وكل الناس تتكتل

عبّر الشاعر من خلال تكراره لكلمة "تشتتنا" على الحالة المزرية التي آل إليها الوطن العربي من تفرقة وضياع بسبب الضغط الممارس من طرف السلطات الحاكمة (الأحكام الجائرة).

و قد تمثل هذا التكرار الوارد في القصيدة إلى الدفقات الصوتية الدلالية المتلازمة والتي يسعى الشاعر من خلالها توصيل المعنى وتحقيقه والتأثير على المتلقي وبيان مدى أهمية ذلك التكرار.

4. تكرار حروف اللين والمد:

"إن أصوات المد واللين تشكل هي الأخرى إيقاعا مؤثرا" وهو "إيقاع لا يستطيع الترصيع أو التطريز رصده، لأنه يقع في الألفاظ التي لا يجمعها وزن أو سجع"[1].

وأصوات المد أو اللين هي: "(الألف والواو والياء) وحدات موسيقية ذات مستوى عال من الإيقاع، وتعود تسميتها بأصوات المد إلى أنها تستغرق زمنا أطول من غيرها أثناء النطق بها"[2].

من أمثلة حروف المد واللين المكررة في القصيدة نذكر ما قاله الشاعر في الشطر التاسع والأربعين (49):

أن لا أحفظ الأسماء والحكام إذ ترحل

و في الشطر الواحد والخمسين (51) نذكر قوله:

ملأنتم ديننا كذبا وتزويرا وتأليفا

ساهمت حروف المد المذكورة في الشطرين التاسع والأربعين (49) والواحد والخمسين (51) في خلق تفاعل إيقاعي بين النص والمتلقي لأن توالي نغمة المد واللين (الألف) ولدّ إيقاعا يطرب الأذن وترتاح إليه النفس كما أننا نحس النغم المميز لحرف اللين ولكن لا نشعر بوجوده المستقل لكون المتلقي قد تعود سماعه ممتزجا بسائر النغمات المؤتلقة، وهذا يعني أن أصوات المد ترد بأشكال إيقاعية عدة سواء كانت وحدات إيقاعية مركزية أو وحدات إيقاعية ثانوية ممتزجة بالوحدات الإيقاعية الكبرى.

[1]- ينظر، عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، ص390.

[2]- المرجع نفسه، ص390.

ثانيا: المستوى الدلالي

I. الصور البيانية

تمثل الصور البيانية هدفا واعيا للشعراء الذين يمتلكون أدواته الإجرائية والنظمية ويواصل النقاد دراستها بقدر غير هين من التنظير البلاغي قصد إبراز أثرها الجمالي في النص الأدبي، وما تضفيه من بعد الأسلوبية وكثيرا ما يتوقف نجاح النص على نجاحها، وذلك تبعا لتنوعها من تشبيه واستعارة، كناية، والمجاز العقلي والمرسل.

1. التشبيــه:

عرف جابر عصفور التشبيه فقال: "...إن البلاغة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه[1]، أو هو عقد المماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر[2]، بأدوات معلومة وله أربع أركان المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة كانت أو ملحوظة"[3].

قصيدة التأشيرة تكثر فيها التشبيهات نذكر منها قول الشاعر في شطر السادس عشر:

و أن جيوش أمتنا لها فعل كما السيل

شبه الشاعر في هذا الشطر الجيوش العربية وهي تندفع في ساحات المعركة بالسيل حينما ينهمر، فذكر المشبه (الجيوش) والمشبه به (السيل) والأداة هي (الكاف)، أما وجه الشبه هو العلاقة التي تربط بين الجيوش والسيل والتي تمثل قوة اندفاعها.

و ورد في الشطر الأربعون تشبيه في قوله:

تقاسم عروبتنا ودخلا بينكم صرنا كما الأنعام

فالشاعر هنا شبَّه خضوع الدول العربية إلى التصنيف من طرف العدو، وجعلها بلا رأي كالأبهة (الأنعام التي تمشي داخل القطيع)، إذ وقعت المشابهة بين المشبه (تقاسمتم

---

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص112.

[2]– محمد علي عطية: اللغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، (د.د.ن)، (د.ط)، 2009، ص227.

[3]– أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص200.

عروبتنا) والمشبه به (الأنعام) أما الأداة فهي (ألف التشبيه)، ووجه الشبه بين المشبه به هو عدم وجود رأي تفرضه على المحتل.

تظهر بلاغة التشبيه في هذين المثالين بتصوير المعنى بشكل محسوس مما ولد في النفس الإحساس بالروعة والجمال عن طريق التماس شبيه للأشياء في غير جنسها.

2. الاستعارة:

وضح الجرجاني الاستعارة بقوله: "الاستعارة أن تريد أن تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتجيئ إلى اسم المشبه به"[1].

أو هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه... والاستعارة ليست إلا تشبيه مختصر لكنها أبلغ منه[2]، وهي اختيار معجمي تقرن بمقتضاه كلمتان في مركب اقترانا لفظيا واقترانا دلاليا"[3].

فمن بين الاستعارات التي وظفها الشاعر في القصيدة نذكر منها ما ورد في الشطر الخامس والعشرين بقوله:

25. وأوقفني جواز غير مختوم على الشباك

وردت الاستعارة في جملة "أوقفني جواز" حيث شبه جواز السف بالإنسان الذي بإمكانه المنع بالقيام بالشيء فحذف المشبه به "الإنسان" وأبقى على القرينة الدالة عليه "أوقفني" ولما كان المشبه به قد حذف ورمز إليه بشيء من لوازمه فإن الاستعارة الواردة في هذا الشطر هي استعارة مكنية[*].

و نفس النوع من الاستعارة قد وظفها الشاعر هشام الجخ في الشطر الثاني والخمسين وذلك بقوله:

---

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص107.

[2]- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العــامة للكتاب، (د.ط)، 1998، ص103.

[3]- سعيد بن عبد العزيز مصلوح: في النقد الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، علم الكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2002، ص55.

[*]- المكنية: هي ما حذف فيها المشبه به أو مستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه.

أحبل الله يجمعنا وتبعدنا يد الفيفا

وردت الاستعارة في جملة "يد الفيفا" حيث شبه الفيفا وهي هيئة مؤسسة لكرة القدم بكائن حي له يد هو "الإنسان" فحذف المشبه به (الإنسان) ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "اليد" وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

ساهم هذا النوع من الاستعارة في تصوير المعاني في شكل محسوس، وهنا نستطيع القول أن الصورة الاستعارية أقدر من التشبيه في إظهار طاقتها الخيالية والشكلية وكذلك على الأداء الجمالي يأتي استخدامه للاستعارة وتوظيفه لها منسجما مع مرحلة معاناته.

3. الكنايــة:

عرفها قدامة ابن جعفر من خلال تعرضه لها في باب المعاني الدال عليها الشعر من كتاب نقد الشعر: "و عدها نوع من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى وأطلق عليها اسم الإرداف[1]، وهي: ما يريد المتكلم أثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه[2]، "تدل الكناية على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز"[3].

نلمح في قصيدة التأشيرة توظيف الشاعر لهذا النوع من الصورة البيانية في الشطرين الخامس عشر، والتاسع والثلاثون، فكانت الكناية في الشطر الخامس عشر كناية عن موصوف في قوله:

و أن عدونا صهيون شيطان له ذيل

لم يصرح الشاعر بلفظ واسم الموصوف مباشرة بل أسند إليه تسمية أخرى وهي "صهيون" الذي ترجع على العدو الإسرائيلي.

أما في الشطر التاسع والثلاثين فقد وردت الكناية في قول الشاعر:

لماذا تحجبون الشمس بالأعلام

---

[1]– عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البيان"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص206.

[2]– احمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص105.

[3]– أبو عدوس يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية للنشر، (د. ب)، (د. ط)، 1997، ص11.

و هي كناية من نوع آخر (كناية عن صفة) مجسدة في كلمة "الشمس" التي يقصد بها الحقيقة، التي يريد الآخر تضليلها وتشويهها بأي وسيلة كانت، فلم يصرح باللفظ مباشرة، بل أوجد له بديل يوحي به من بعيد.

4. المجــاز (العقلي والمرسل):

عرف ابن رشيق القيرواني المجاز بقوله: "إن المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتمال وجوه التأويل..." [1]، وهو "استخدام اللفظ في غير معناه الحقيقي الذي وضع له في الأصل لعلاقة بين المعنيين"[2].

يقسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين أحدهما عقلي والآخر مرسل أما العقلي فقد عرفه السكاكي: "الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل، إفادة للخلاف لا بواسطة وضع"[3].

أما القزويني فعرفه بقوله: "هو إسناد الفعل أو معناه إلى مُلابس له غير ما هو له بتأويل"[4].

من أمثلة هذا المجاز قول هشام الجخ في الشطر السادس والستين:

66. إذا صنعاء تشكونا فكل بلادنا يمن

إذا تأملنا في الشطر نجد أن الشاعر سند الفعل (تشكونا) إلى غير فاعله الحقيقي إذ ذكر المكان (صنعاء) في حين أنه يقصد من حل بهذا المكان وهو مجاز عقلي علاقته المكانية.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البيان، ص137.

[2]- سميح أبو المغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، ص52.

[3]- المرجع نفسه، ص143.

[4]- المرجع نفسه، ص144.

و قد عرف القزويني المجاز المرسل بقوله: "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه[1]، وسمي مرسلا لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة، أو لأن له علاقات شتى"[2].

جسدت قصيدة التأشيرة العديد من هذا النوع من المجاز بعلاقاته المختلفة والمثال التالي يوضح إحدى هذه العلاقات.

ذكر في الشطر الخمسين:

تشتتنا على يدكم وكل الناس تتكتل

فالمجاز موجود في لفظة "تشتتنا على يدكم" ذكر "اليد" وهي سبب للتشتت في حين أنه يقصد من سبب ذلك السبب، فهو مجاز مرسل علاقاته السببية.

II. التنـــاص

لقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب وذلك على يد البلغارية "جوليا كريستيفا" في الستينيات و"رولان بارت"، "باختين"، ""ريفاتير" وغيرهم من رواد هذا الاتجاه:

يعد التناص عند "كريستيفا" إحدى سمات النص الأدبي فهي ترى أن: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[3].

و عليه فـــ"كريستيفا" بتعريفها هذا تنفي وجود نص مستقل بنفسه منعزل عن غيره من النصوص، فلا بد من مداخلات نصوص أخرى على أن النص نسيج من الملصقات والتطعيمات، فهو لعبة مغلقة ومتفتحة في الوقت ذاته ذلك أنه ليس له أب واحد أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: البلاغة العربية "علم البيان"، ص157.

[2]- المرجع نفسه، ص143.

[3]- إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص13.

أشار "جريماس" في كتابه المشترك عن السميوطيقا "كان الباحث السميولوجي الروسي باختين أول من استعمل مصطلح التناص"[1].

و هو بهذا أثار اهتمام الباحثين في الغرب أين أصبح ينظر إلى النص على أنه "تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة"[2]، إذ يقوم بجمع مفاهيم قديمة: الإحالة، الاقتباس، التضمين، السرقات، سواء كان هذا "بوعي أو بغير وعي"[3].

ظاهرة التناص من أهم الظواهر الأدبية التي لطالما تغنى بها الشعراء المعاصرون على غرار صاحب القصيدة التي بين أيدينا "التأشيرة" لهشام الجخ، التي تعكس الخلفية الثقافية التي ارتكز عليها الشاعر.

اشتملت القصيدة على عدد من التناصات على اختلاف أنواعها، نذكر منها:

1. التناص مع النص القرآني:

يحتل القرآن الكريم مركزا مهما في نفس الشاعر، وذلك لغنى آياته وأسلوبه الفني المعجز إلى جانب بلاغته المشرقة إذ يمثل في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها وهو لغة القرآن الكريم وآياته، إذ مزجها في بنية النص الداخلية، فأغنت النص دلاليا بانفتاحه على العالم العالوي ونلمح هذا النوع من التناص في قوله:

ألستم من تعلمنا على يدكم أن "اعتصموا بحبل الله" واتحدوا

مرجعية الشاعر هنا مرجعية قرآنية وظفها بشكل مباشر بواسطة الاقتباس من الآية 103 في سورة آل عمران.

في قوله تعالى: ﴿و اعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا﴾[4].

---

[1]– عبد العاطي كيوان: منهج التناص، ناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص20.

[2]– نزار بريك هنيدي: الخطاب الشعري في تجربة الحداثة السورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 405، كتاب العرب، دمشق، 2005، ص121.

[3]– حافظ المغربي: أشــكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، النادي الأدبــي بحائل، ط1، 2010، ص45.

[4]– سورة آل عمران: الآية 103.

فانتاص الموظف من طرف الشاعر جاء فيه استبدال وحذف خفيف ليتلاءم مع السياق الشعري وهو ما يتضح من خلال هذا التمثيل.

النص القرآني: و اعتصموا بحبل الله جميعا و لا تفرقوا

النص الشعري: أن اعتصموا بحبل الله حذف الاسم و اتحدوا

و في مثال آخر عبر الشاعر المصري هشام الجخ عن المعنى المتضمن في النص القرآني من سورة المسد في الآية الأولى في قوله تعالى: ﴿تبت يدا أبي لهب وتب﴾[1]، بمعنى أن الشاعر اتكأ على خلفية ومرجعية دينية حين ضمّن شعره ما دل على آية من المصحف الشريف تعكس قوله:

تشتتنا على يدكم فتبت كل أيديكم

2. التناص مع النص الشعري:

أعلن النقاد المحدثين ضرورة العودة إلى الأدب العربي القديم بوصفه مادة غنية وأرضية خصبة مليئة بالإيحاءات والدلالات التي تكسب وتمنح التجربة الإبداعية (الشعرية) تمايزا ملحوظا فريدا، تجسد قصيدة التأشيرة تجربة إبداعية فريدة تنم عن ثقافات معرفية جمة وكثافة دلالية عالية نلحظها في قول الشاعر:

بلاد العرب أوطاني – وكل العرب إخواني

فالمقطع الأول (بلاد العرب أوطاني) أخذه هشام الجخ من الشاعر فخر البارودي في قصيدته المعنونة بـــ"بلاد العرب أوطاني" التي يقول فيها:

بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان

و من نجد إلى يمن إلى مصر فتطون[2].

أخذ هشام الجخ مقطوعة "بلاد العرب أوطاني" من الشاعر فخر البارودي أخذ حرفي.

---

[1]– سورة المسد: الآية 01.

[2]– حمزة الجاري، صلاح الدين الشريف، وآخرون: القراءة للسنة السادسة من التعليم الأساسي، المعهد التربوي الوطني الجزائري، (د. ط)، (د. ت)، ص186.

أما في المقطع الثاني نلحظ تغييرا طفيفا في عملية الاقتباس مستفيدا من المعنى الذي يرمي إليه فخر البارودي حين قال:

أنا في كل أرض العرب أحيا بين إخواني

فلا أحد يبعدنا و لا دين يفرقنا[1].

و هو الأمر الذي عبر عنه هشام الجخ في صياغته:

... وكل العرب إخواني.

3. تناص من التراث العربي (حكاية):

استحضر الشاعر في قصيدته نوع من التراث العربي المتمثل في الحكاية التي تروي قصة العجوز الذي كان على مشارف الموت أين أراد أن يوصل لأبنائه فكرة مفادها أن القوة تكمن في الإتحاد والتضامن لا التفرقة وذلك عندما طلب منهم أن يحضروا سبع أعمدة بعدد أبنائه وجعل كل واحد منهم يحاول كسر الحزمة مجتمعة –حزمة الأعمدة– لكنهم عجزوا في حين أنه لما أعطى لكل واحد منهم عودا منفردا تمكنوا من كسره بسهولة.

و هو جوهر ما أجمله الشاعر في جملة واحدة استطاع من خلالها أن يلم بمحتوى ومضمون هذه الحكاية حين قال:

ألستم من تعلمنا على يدكم

بأن العود محمي بحزمته ضعيف حين ينفرد

أراد الشاعر من خلال هذين الشطرين أن يوضح أن الحكام يقولون ما لا يفعلون فهم دعوا إلى الاتحاد في حين أنهم أنفسهم جعلوا الدول العربية تتشتت بفعل السياسة وأنظمة الحكم الفاسدة المطبقة ومثاله انقسام السودان إلى كتلتين متصارعتين.

[1]– حمزة الجاري، صلاح الدين الشريف، وآخرون: القراءة للسنة السادسة للتعليم الأساسي، ص186.

III. الرمــز

يعود أصل الرمز إلى العصور القديمة بداية مع اليونان، وعرّف ابن منظور الرمز في كتابه "لسان العرب" بقوله: "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ..." [1].

إذن فالرمز عند العرب: "يوافق إلى حد ما معناه في القرآن"[2].

و يعرف على أنه "الصلة بين الذات والأشياء حيث تتولد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[3]، أي أن الرمز ليس الكلمة المفردة التي تستطيع نقل حقائق هامة، بل هو يعتمد أولا وأخيرا على السياق.

أكثر الشاعر من توظيف الرمز الذي يسعى من خلاله إلى إحداث الأثر الشعري ولما كان الرمز نوعان أحدهما أسطوري والآخر مبتكر فإن الشاعر لجأ إلى استعمال النوع الثاني وذلك لما يمتلكه من القوة الابتكارية الفذة التي يتمتع بها، أمثلة ذلك:

1.رمز الأماكن ذات المدلول الشعوري الخاص:

و هو رمز يمثل الفضاء المكاني: ليبيا، بغداد، سوريا، موريطانيا، السودان، لبنان، الجزائر، ...الخ.

2.رمز للتاريخ الإنساني:

استفاد الشاعر من التاريخ الإنساني المجسد في القضية الفسلطينية وعروبة أرض فلسطين منذ فجر التاريخ، تمثل لها بقوله:

و أن حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى

أراد من خلال هذا الشطر إثبات أن الشعب الفلسطيني هو صاحب الحق التاريخي على أرضه، كما توجد في النص إشارة إلى قيمة روحية كبيرة للعرب والمسلمين تظهر

---

[1]– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مجلد 5، دار صادر ودار بيروت، بيروت، لبنان، 1986، ص356.

[2]– سورة آل عمران: الآية 41.

[3]– ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، (د. ط)، 2011، ص10.

من خلال الامتزاج الثقافي والعرقي باعتبار العرب يجمعون بين ديانات مختلفة، أشار الشاعر إلى هذه النقطة في قوله:

مسيحي وسني وشيعي وكردي وعلوي ودرزي

3.رمز من القصص القرآني:

استعان الشاعر بالقصص القرآني من خلال إشارته إلى الوضعية التي كان عليها الأوس والخزرج من صراع وحروب قبل تفشي الإسلام في العالم، فشبه هذه الوضعية بالحالة التي أصبح عليها الواقع العربي من فرقة وتشتت معبرا عنها بقوله:

هجرنا ديننا عمدا فعدنا الأوس والخزرج

4. الرمز اللغوي (الأدبي):

عرف الرمز الأدبي على أنه: "تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي ترمز إليها بهذه الصورة الحسية"[1].

بمعنى أن الشاعر يرتقي باللغة العادية المألوفة إلى مستو أرقى، بحيث تصبح هي نفسها رمزا عن طريق شحنها بمدلولات متعددة تجعلها قابلة للتأويل وتعدد القراءة.

نشير إلى بعض من هذا النوع في: (الفرقة، الحمقاء، تحجبون الشمس بالأعلام، عمر زاد عن ألف وأمي ما تزل تحبل، صرنا كما الأنعام، الطفل، فرشاتي وألواني،...) ومنه نقول إن اللغة: "في أصلها رموز أصطلح عليها للتأثير في النفس بمعاني وعواطف..."[2].

إن ما يفسر إختلاف توظيف الشاعر للرمز هو أن هشام الجخ لم يمر بالموقف الشعوري نفسه وهو في الحالة نفسها بل إن الموقف السابق يكسبه خبرات ومدارك

[1]– محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص54.

[2]– المرجع نفسه، ص31.

إضافية تعدل في تكوينه الداخلي على نحو ما وهو ما يجعل رمزه يضفي إيحاءات دلالية خاصة على السياق الذي ترد فيه الصورة الرمزية فهو "ابن السياق وأبوه"[1].

ثالثا: المستوى التركيبي

الجملـــة:

إن في دراسة الجملة أهمية كبيرة وفائدة عظمى "إذ بها يتم التواصل والتفاهم ليس هناك خطاب بما دون الجملة"[2]، وقد تعددت مفاهيمها بتعدد المعايير والضوابط المتحكمة في ذلك كالبساطة والتركيب (بسيطة، مركبة)، والتركيب الداخلي للجملة (اسمية، فعلية)و الترتيب وإعادته والدلالة العامة للجملة، وفيها الجملة الخبرية (منفية، مؤكدة) إلى جانب الإنشائية التي تنقسم إلى طلبية والانفعالية.

أما الجملة في "المدارس اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين: دلالية وبنية نحوية"[3]، فالبنية الدلالية تعتمد على القضية التي تحملها الجملة وسنركز من خلال دراستنا على بعض الجواب التي أفصحت عن ذاتها، إذ شكلت سمة أسلوبية مميزة، فالجمل في إطار القصيدة متنوعة ولعل لهذا التنوع دلالته الخاصة التي يريد الشاعر من خلالها أن يوصل رسالته إلى المجتمع تتمثل هذه الجمل فيما يلي:

I. الجمل البسيطة:

1. الجملة البسيطة:

إن الأشهر في هذه الجمل، أنا تتشكل من عنصرين إسناديين بسيطين (الفعل، الفاعل) وفي بعض الحالات ترد ممتدة إلى متممات الإسناد كالمفاعيل، الصفات والأحوال، وهذا بحسب ما يتطلبه السياق والموقف فيؤدي إلى غزارة الجملة من حيث تركيبها وتتفرغ دراستها إلى جملتين: جمل فعلية وأخرى اسمية.

---

[1]– محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص55.

[2]– أحمد شامية: في اللغة، دار البلاغة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص36.

[3]– صلاح الدين حسنين: الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علاقات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المجلة العاشرة، ج39، مارس 2001، ص42.

أ) الجمل الفعلية:

تحدث نحاة العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة وأشمل تعريف لها ذكره ابن هشام قائلا: "تسمى الفعلية إن بدأت بفعل، سواء كان الفعل ماضيا أو مضارعا أو أمرا وسواء كان الفعل متصرفا أو جامدا وسواء كان تاما أو ناقصا أو كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول..." [1]، ومن هذا يتضح أن الجملة الفعلية هي كل جملة احتوت على فعل، فبعد تقصي الجمل الفعلية البسيطة في قصيدة التأشيرة تبين أنها قد وردت بكثافة ملحوظة، إذ لا يكاد يخلو شطر من هذا النوع من الجمل، نشير إلى بعض منها على سبيل المثال:

- التي بدأت بفعل الماضي: سُقينا الظلم أوعية
- التي بدأت بفعل المضارع: سنبقى رغم فتنتكم
- التي بدأت بفعل الأمر: وخافوا إن هذا الشعب حمال
- التي بدأت بفعل ناقص: وكنا محض أطفال تحركنا مشاعرنا

ب) الجملة الاسمية:

هي جملة مكونة من مبتدأ وخبر وبالمبتدأ يبدأ الكلام الذي يبنى عليه بكلام آخر معناه ويسمى الخبر، وهما عنصران لغويان أصيلان، يعرفان بالمسند والمسند إليه.

يرى الجرجاني: "أن مصطلحي (المبتدأ، الخبر) لا يرجعان إلى مجيء الأول أولا، والثاني ثانيا، وإنما يردان إلى كون الأول يثبت له المعنى والثاني يثبت به المعنى"[2]، يتبين من خلال هذا أن الجملة الاسمية هي التي صدرها اسم.

نمثل لها من قصيدة التأشيرة في قول الشاعر:

- أنا العربي في بغداد لي نخل وفي السودان شرياني، بدأ هذا الشطر بمبتدأ جسده ضمير المفرد المتكلم "أنا" تلاه مباشرة الخبر "العربي"
- هو الجمهور لا أنتم، المبتدأ (هو) والخبر (الجمهور)

[1] – أحمد خليل: مدخل إل دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، (د. ط)، 1968، ص150.

[2] – المرجع نفسه، ص200.

- هم الحكام لا أنتم، المبتدأ (هو)، والخبر (الحكام)
- لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا، ورد المبتدأ في أداة الاستفهام (لماذا) في حين جاء الخبر اسمًا معرفا بالألف واللام (الحمقاء).

إن ما يلاحظ على توظيف الشاعر للجمل بنوعيها (اسمية وفعلية) أنه إنحاز إلى استعمال الجمل الفعلية على حساب نظيرتها الاسمية وهذا إن دلّ على شيء يدل على أنها تجسد وتدفع إلى الحركة والدينامية، إلى جانب تطلع الشاعر إلى غدا أفضل من خلال الحصول على التأشيرة، أو نزع قانون التأشيرة، كما تكشف كثرة الأفعال على الموجات الانفجارية وتعبر على الحزن في نفسية الشاعر في حين ساهمت الجمل الاسمية في خلق فاعلية عالية في القصيدة.

II. الجملة الخبرية والإنشائية

1. الجملة الخبرية:

يعرف أهل اللغة بأنه كلام، يتم من خلاله إفادة المخاطب أمرا ما قد يكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل وهو قابل للتصديق أو التكذيب وقد يكون هذا الخبر ممكن الحدوث أو جائز.

أ) الجملة المنفية:

النفي أسلوب لغوي يتحدد وفق مناسبات القول وهو أسلوب نقض وإنكار يستعمل لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب ومن أكثر أدوات النفي استعمالا "لا": "و هي أقدم حروف النفي في العربية تدخل على الأسماء والأفعال"[1]، و"لم": "تنفي الفعل المضارع وتجزمه وتقلب زمنه إلى الماضي"[2]، وقد كان حضورها واضحا في القصيدة، و"ليس": "فعل ماض ناقص، تدخل على الجملة الاسمية فتنفيها"[3]، كان حضورها بنسبة أقل، نلحظ

[1]– حسين ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمن في شعراء القيروان، ترجمة محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، (د. ط)، 1986، ص208.

[2]– فاضل صالح السامرائي: معاني النحو الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة، بيروت، ط1، ج 2، 2000، ص175.

[3]– المرجع نفسه، ج 4، ص163.

في القصيدة توظيف الشاعر للجمل المنفية، باستخدام أدوات مختلفة، نذكر منها: (لا السودان منقسم، لا الجولان محتل، لا لبنان منكسر)، وهنا دخلت لا النافية على الاسم، أما دخولها على الفعل فأمثلة ذلك قوله: لا أخشى، لا أخجل)، دلالتها أن الشاعر رافض وغير راضٍ للوضعية التي آل إليها الوطن العربي من جراء الاحتلال الذي دفعهم إلى التشتت والفرقة.

استعمل الشاعر النفي بـــ"لم" في قوله (لم أحصل، لم أعبر، لم أبحر، لم يكبر،...)، أما توظيفه لـــ"ليس" فقد ورد مرة واحدة في الشطر الثاني، إذا قال:

و ليس سواك أخشاه

وظف النفي بـــ"لم" و"ليس" ليعبر عن عجزه في الوصول إلى هدفه الذي كان يطمح إليه منذ الطفولة.

ب) الجملة المؤكدة:

تعطي الجملة المؤكدة دفقا شعوريا ومزيدا من الوهج والتأثير، وأسلوب للتأكيد عند الشاعر المصري هشام الجخ أميل إلى اللغة العادية المألوفة، يستعمل بكثرة أدوات التأكيد على غرار "قد التحقيقية، إن وأن التوكيدية".

1. **قد التحقيقية:** تدخل على الفعل الماضي وتفيد تحقيق حصوله، تم توظيفها من طرف الشاعر بنسبة قليلة، ومثال ذلك قوله:

و قد عُلمت في صغري بأن عروبتي شرفي

تحقق في هذا المثال الخاصية النحوية لـــ"قد" التحقيقية أين دخلت على الفعل الماضي المبني للمجهول "عُلمت".

2. **إن، أن:** من الأحرف المشبهة بالفعل "إذ الأصل فيها التوكيد"[1].

يسمى المبتدأ اسمها والخبر خبرها، وهي من صور التوكيد الكثيرة التوظيف في هذه القصيد –التأشيرة– نحصي بعضا منها:

- و أن بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى

[1]– فاضل صالح السمرائي: معاني النحو، الجملة العربية والمعنى، ج2، ص261.

دخلت أن التوكيدية على الجملة فنصبت المبدأ (بلادنا) ويسمى اسمها في حين أن الخبر (الضمير المتصل –نون–) رفعته ويسمى خبرها.

- بأن العود محمي بحزمته ضعيف حين ينفرد

جعلت "أن" الجملة الاسمية (العود محمي) خاضعة لأحكامها فنصبت المبتدأ (العود) فعرف على أنه اسمها وجعلت الخبر مرفوعا (محمي) وهو خبر لها.

- و خافوا إن هذا الشعب حمال

دخلت "إن" التوكيدية على اسم الإشارة (هذا) فكانت "الهاء" للتنبيه و(إذا) اسم إشارة مبني في محل نصب اسم إن، الشعب: بدل من اسم الإشارة، حمال: خبر "إن" مرفوع.

2. الجملة الإنشائية:

يعرف الإنشاء على أنه "كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته لأنه ليس لمدلول لفظة مدلول خارجي يطابقه أو لا يطابقه قبل النطق به"[1].

تنقسم الأساليب الإنشائية إلى قسمين: طلبية وغير الطبية:

أ) الأساليب الإنشائية الطلبية:

- **النـــداء:** "هو التصويت بالمنادي للإقبال عليه"[2]، ويبرز أسلوب النداء في القصيدة في قول الشاعر:

و أفكار تعلمنا مبادئها على يدكم أيا حكام أمتنا

يعكس النداء مدى علاقة الشاعر بالآخر (الحكام والذي يتوجه إليهم هشام الجخ بالكلام محاولا استقطاب وجلب الانتباه.

- **الأمـــر:** "يأتي لطلب الفعل بمعنى الإلزام بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب منه تنفيذه"[3].

---

[1]– ابن فراس، أحمد ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى الشويمي، طبعة مؤسسة بيران، بيروت، ط1، 1964، ص179.

[2]– التغتازاني: شروح التلخيص، مطبعة عيسى اليالي، مصر، (د. ط)، ج2، (د. ت)، ص333.

[3]– السكاكي: مفتاح العلوم، ترجمة نعيم زرزور، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1913، ص311.

عكس الأمر الموظف في القصيدة انفعال الشاعر واضطراب فمن خلاله استطاع أن ينقل للجمهور والسامعين مشاعره وأفكاره وهو ما نلحظه في قوله:

فكفوا عن تجارتكم، وخافوا إن هذا الشعب...

فالأمر أسلوب إنشائي طلبي غرضه التوجيه والإرشاد.

- **النهـــي:** "هو طلب الكف عن الفعل استعلاءً"[1]، ومثاله في القصيدة قول هشام الجخ:

أحذركم ستبقى رغم فتنتكم

استعمل الشاعر النهي في "أحذركم" غرض من خلاله إلى التهديد والتحذير.

- **الاستفهام:** "نمط تركيبي من الجل الإنشائية الطلبية فهو طلب العلم عن شيء لم يكن معلوما أصلا، أي هو استخبار وطلب من الخاطب أن يخبر أو يفهم عن شيء لم يكن معلوما بأداة خاصة"[2]، والاستفهام "أحد الأساليب التي تدخل في باب علم المعاني ولها وقع خاص في النص الأدبي"[3].

أغلب ما يرتبط الاستفهام بالجمل الفعلية أكثر منها في الجمل الاسمية لأن الجمل الفعلية لها خصوصياتها تتحقق غالبا من خلال حركية اللغة بفضل حركية الأحداث التي تعبر عنها.

من القيد أن ننته إلى أن الاستفهام في قصيدة التأشيرة قد اختص في الغالب بالجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية.

سنقدم أهم الأنماط الأساسية للجملة الاستفهامية ودلالتها السياقية التي تتمثل فيمايلي:

- **المرتبطة بالجمل الفعلية:** (لماذا تحجبون، أتسمعني دواوين، أتسمعني جحافلكم)

---

[1]- أبو عبد الله بن زكرياء القزويني: التلخيص، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1932، ص175.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار النهضة العربية، (د. ب)، ط4، 1984، ص96.

[3]- المرجع نفسه، ص96.

- **المرتبطة بالجمل الاسمية:** ألستم من تعلمنا، لماذا الفرقة، أحبل الله...).

ب) الأساليب الإنشائية غير الطلبية:

- **التعجب:** هو "انفعال نفسي يعبر عن استعظامك لشيء ما تظن أنك لم تر مثله، ويأتي بصيغتين قياسيتين هما: ما أفعله، وأفعل به"[1].

قد يأتي التعجب بصيغ سماعية كثيرة وهو ما نجده موظف في هذه القصيدة بشكل كبير نذكر منها:

و عمري زاد عن ألف وأمي ما تزل تحبل!

تعرض الشاعر إلى وضعية التعجب حينما أوضح أنه كبر في السن لكنه ما زال يتأمل أن تتحقق أحلامه التي يتطلع بها إلى غد أفضل ومستقبل مشرق.

و قد يخرج الاستفهام إلى معنى التعجب فيبنى عليه ويصبح الاستفهام وسيلة يفهم منه التعجب، ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

ألستم من نشأنا في مدارسكم!؟

تعلمنـــا مناهجكم!؟

إن المقصود من هذا الاستفهام هو التعجب أو توبيخ للحكام الذين وضعوا مناهج وقوانين لتسيير البلاد في حين أنها لم تطبق على ارض الواقع كما هي في الحقيقة، بل حرفت لما يخدم مصلحة فئة خاصة، لجأ الشاعر من خلال توظيفه للتعجب للتعبير عن ما في نفسه من تأثيرات وانفعالات أحدثتها ظروف فرضت عليه دفعته لابتكار وسائل تمكنه من نقل هذه التأثيرات إلى السامع[2].

- **المدح والذم:** "يأتي المدح بالفعل "نِعْمَ" وقد يكون بـــ "حبذا" أما بالنسبة للذم فيكون باستعمال الفعل "بئس" أو لاحبذا"[3]، كما يدخل في أساليب المدح والذم الأفعال المحولة إلى معنى المدح والذم، ويكون ذلك بتحويل الفعل الماضي

[1]– بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ب)، ط1، 2008، ص103.

[2]– ينظر، بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د. ب)، ط1، 2008، ص30.

[3]– المرجع نفسه، ص102.

الثلاثي عن وزنه فيصاغ على وزن "فَعُلَ" لازما بضم العين "نحو ساء، طاب، جاد، فاق".

لأن لفظها الذي حولت إليه هو "سوء، جود، فوق" ويأتي المدح وذلك على شكلين:

أ) **تأكيد المدح بما يشبه الذم:** "هو أن تنفي على الممدوح وصفا معينا، ثم تعقبه بالاستثناء، فيوهم فيه أنك نسبة إليه ما يذمه، فتأتي بما يكون مدحا له"[1].

ب)**تأكيد الذم بما يشبه المدح:** "هو أسلوب بلاغي يؤكد فيه المتكلم صفة ذم عن طريق تعبير يوهم بأنه أراد تأكيد صفة مدح"[2].

و ما وظفه الشاعر في قصيدته هو (تأكيد الذم بما يشبه المدح) إذ:

استعمل المدح بصيغة الذم متجاوزا الفعلين (نعم وبئس)، معبرا عنهما بطريقة فنية فيها نوع من الإيحائية وتعدي المألوف من استعمال العرب وهذا وارد في قوله:

سيخرج من عباءتكم رعاها الله للجمهور متقدا

يبد من الناحية الظاهرية أن الشاعر يمدح السياسة المنتهجة من طرف الحكام حين قال "رعاها الله" لكنه في الواقع يستهزئ ويسخر منهم.

- **القســـم:** هو أسلوب من أساليب الإنشائية "يؤدى بحروف خاصة وبألفاظ معينة منه توكيد الكلام وتقويته"[3].

يأتي القسم على أشكال متعددة إلا أن الهدف منها واحد وهو تعظيم الله وإجلاله ليكون الكلام قابل للتصديق كأن نقول: والله، تالله، بالله، أقسم بالله.

افتتح الشاعر قصيدته بقسم فقال:

أسبح باسمك الله

---

[1]– بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، ص377.

[2]– زين الكامل الخويسكي، أحمد محمود المصري، فنون البلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص245.

[3]– فاضل صالح السامرائي: معاني النحو الجملة العربية والمعنى، ج2، ص200.

أراد الشاعر من خلال هذا القسم تأكيد الجملة الخبرية، وتمكين المعنى في نفس المخاطب.

رابعا: المستوى الصرفي

1. اسم الفاعل

"هو اسم يشتق من فعل للدلالة على وصف من قام بالفعل"[1]، أو هو "اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات ويكون معناه التجديد والحدوث"[2].

و يصاغ من الفعل الثلاث على وزن فاعل، ومثال ذلك في القصيدة ما قاله الشاعر هشام الجخ:

سأكبر تاركا للطفل فرشاتي وألواني

و يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر، ومثال ذلك من القصيدة:

انتظر	ينتظر	منتظر
اتحد	يتحد	متحد
انقسم	ينقسم	منقسم
انكسر	ينكسر	منكسر
انفرد	ينفرد	منفرد
اتقــد	يتــقد	متقــد

[1]– عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2008، ص73.

[2]–خديجة الحديثي: ابنية الصرف في كتاب سيبويه، لبنان، ط1، 2003، ص179.

2. اسم المفعول

هو "اسم مشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث مع التجدد والحدوث في معناه"[1]، ويعرف كذلك على أنه صفة مشتقة تدل على معنى حادث وعلى مفعوله كمفتوح ومرسل ومسترجع"[2].

و من التعاريف يمكن القول أن اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها، الدالة على صفة من وقع عليه الحدث أو الفعل، فهو من حيث الدلالة كاسم الفاعل في التجدد والحدوث، واختلافهما جلي من حيث البناء (الوزن).

يصاغ اسم المفعول من الثلاثي على وزن مفعول ويتمثل في:

(ممشوقا، مختوم، مفتول) كما يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن اسم فاعله مع فتح ما قبل آخر، أي على وزن المضارع المبني للمجهول مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر غير أن الشاعر هشام الجخ في قصيدته التأشيرة لم يضع اسم المفعول من غير الثلاثي، أي لا يظهر ذلك في قصيدته.

3.صيغ المبالغة

هي"الأبنية التي تفيد التخصيص على التكثير في حدث الفاعل لأن اسم الفاعل محتمل للقلة والكثرة"[3]، أو هي "أبنية اشتقت من المصدر أو الفعل محول من اسم الفاعل للدلالة على المبالغة في معناه"[4].

تبنى صيغ المبالغة من الثلاثي المتعدي غالبا واختلف العلماء في صيغ المبالغة فبعضها مشهور وبعضها نادر وبعضها يدخل في أبنية الصفة المشبهة أو أبنية المصادر، وأشهرها على الإطلاق صيغة فعّال.

---

[1]– عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط3، 1988، ص60.

[2]– المرجع نفسه، ص105.

[3]– خديجة الحمداني: المصادر والمشتقات في معجم لسان العرب، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص147.

[4]– محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2009، ص76.

و الأمر الذي يجب التنبيه إليه، أننا سنقتصر على أهم الصيغ المستعملة في قصيدة التأشيرة وأكثرها تأثيرا في معاني والصور،و أهم الصيغ هي:

فعَّال حمال، مكار، قوله: وخافوا إن هذا الشعب حمال

فَعِيْلْ ضعيف، قوله: بأن العود محمي بحزمته ضعيف حين ينفرد

فُعْلَة الفُرْقَة، قوله: لماذا الفرقة الحمقاء تجمعنا

استعمل الشاعر صيغ المبالغة بنسبة قليلة وذلك بمقارنتها بعدد هذه الصيغ في لسان العرب.

4. اسم الآلــة

قال الزمخشري في حده: "هو اسم ما يعالج به وينقل ويجيء على مِفْعَلْ ومِفْعَلَةُ ومِفْعَالْ كالمقص والمحلب ومكسحة..." [1]، وهو "اسم مصوغ من مصدر الثلاثي المتعدي للدلالة على ما وقع الفعل بواسطته"[2].

ملاحظة:

هناك أسماء آلة مشتقة تأتي على غير الأوزان السابقة.

و قد استعمل الشاعر الأوزان السماعية المنقولة عن العرب والتي منها:

"الشباك، حبائل، فرشاتي، ألواني، العود، أوعية، التأشيرة، الجواز"

5. الصفة المشبهة

هي "وصف أشتق من المصدر (أو الفعل) للدلالة على من قام بالفعل على وجه الثبوت وتصاغ من الفعل اللازم للدلالة بها على معنى بالموصوف على وجه الثبوت، فجردت من الزمان للدلالة على دوام الوصف في الموصوف"[3]، أو هي "مصدر الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على من قام به الفعل على وجه الثبوت"[4].

---

[1]– محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص196.

[2]– حسين حسن سليمان القطناني، مصطفى خليل الكسواني: في علم الصرف، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص48.

[3]– خديجة الحمداني: المصادر والمشتقات في معجم لسان العرب، ص174.

[4]– محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص78.

و سميت مشبهة لتشبهها باسم الفاعل في الدلالة على الحدث وعلى من قام به وتشبهها به في التأنيث والتثنية والجمع، كما أنها قد تنصب المفعول جوازا، أما بناؤها فيرى الصرفيون أنها تنقاس من غير الثلاثي على وزن اسم الفاعل ولكن بشرط أن يكون المعنى على جهة الدوام، ومثال ذلك في القصيدة كلمة (منتظر) كما تصاغ الصفة المشبهة سماعيا من على وزن (فَعِيلْ) نحو (ضعيف).

6. المصدر الميمي

هو "مصدر مبدوء بميم زائدة في غير المفاعلة"[1]، أو هو "بناء يبنى بزيادة ميم أو لفظ الفعل للدلالة على الحدث فيصير لها اسما يدل على الحدث والميم في الثلاثي مفتوحة وفي غيره مضمومة وأبنية الثلاثي مثل مَفْعَل – فعل، ومن غير الثلاثي على لفظ فعله بزيادة ميم مضمومة"[2].

و يكون المصدر الميمي على النحو التالي:

- يصاغ من الفعل الثلاثي غير المثال الصحيح اللام المحذوف الفاء في المضارع يكون مصدره الميمي على وزن مَفْعَل بفتح العين ومثاله من قصيدة: خرج– مخرج.
- يصاغ المصدر الميمي من الفعل غير الثلاثي على وزن اسم المفعول، نحو: احتل – محتل

7. اسما الزمان والمكان

عرف الطمطاوي اسما الزمان والمكان فقال: "هما اسمان مصوغان لزمان وقوع الفعل أو مكانه"[3]، كما يمكن القول "أن اسما الزمان والمكان للدلالة على الزمان والموضع"[4].

---

[1]– حسين حسن سليمان القطاني، مصطفى خليل الكسواني: في علم الصرف، ص32.

[2]– المرجع السابق، ص56.

[3]– خديجة الحمداني: المصادر والمشتقات في معجم لسان العرب، ص211.

[4]– محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص86.

يصاغ اسما الزمان والمكان من الثلاثي عل وزن "مَفْعَل" بفتح العين، وذلك:

أ) إذا كان الفعل الثلاثي صحيحا، مضموم أو مفتوح عين مضارعه نحو

خرج – يخرج – مخرج (فعل ثلاثي مضموم العين في المضارع)

و يمثل هذا المثال من أسماء المكان

ب)على وزن مفعِل بكسر العين، غير أن الشاعر هشام الجخ لم يستعمل هذا النوع من الأوزان.

8. النسبــة

"المنسوب ما لحق آخره ياء مشددة مكسورة ما قبلها للدلالة على نسبته إلى المجرد"[1]، "كما أن النسب يفيد الاختصار والتخصيص"[2]، ومنسوب ثلاثة عناصر هي: المنسوب إليه والمنسوب وياء النسب.

النسب أنواع، تتمثل فيما يلي:

أ) النسب إلى المختوم بتاء التأنيث.

ب) النسب إلى المقصور

ج) النسب إلى الممدود

د) النسب إلى المنقوص

ه) النسب إلى ما فيه ياء مشددة.

و ما يظهر في القصيدة من النسب التي تم توظيفها من طرف الشاعر هي:

- العربي، عماني، مصري، التي أخذت من العرب، عمان، مصر، فهي أسماء ذوات جامدة لا يصلح الوصف به فتلحق به باء النسبة فيصير وصفا.
- مسيحي: نسبة إلى المسيح عيسى ابن مريم عليه السلام.
- علوي: نسبة إلى علي بن أبي طالب –رضي الله عنه–

[1]– حسين حسن سليمان قطناني، مصطفى خليل الكسواني: ص155.

[2]– رسمي علي عابد: مهارات التطبيقات الصرفية والإملاء والترقيم، دار يافا للنشر والتوزيع، (د. ب)، ط1، 2011، ص371.

- سني: نسبة لمن يتبع السنة النبوية الشريفة، فأصبحت صفة.
- و هو الأمر نفسه مع شيعي، كردي، درزي.

9. صيغ منتهى الجموع

هي "من جموع الكثرة وهي كل جمع ورد بعد ألف تكسره حرفان أو ثلاثة أحرف أو وسطها ساكن"[1]، ولها في العربية تسعة عشر وزنا قياسيا أشهرها: (فعاعل، فعاعيل، أفاعل، أفاعيل...).

و ما يظهر في القصيدة استعمال الشاعر صيغة مفاعل بكثرة التي يجمع عليها كل اسم رباعي خال من حروف العلة، مبدوء بميم زائدة وأمثلتنا:

منهج– مناهجكم، مدرسة–مدارسكم، مشعل– مشاعل، معقل –معاقل.

10. جموع القلة

هي "من جموع التكسير وتدل على الجمع القليل العدد (من ثلاثة حتى عشرة) ولها في العربية أربعة أوزان: (أفعُل، أفعال، أفعِلة، فُعلة)" [2].

- أفعال: تجمع عليه نوعان من الأسماء:

أ) الأسماء الثلاثية الساكنة العين ومثالها في القصيدة:

شعر – أشعار، علم – الأعلام

ب) الأسماء الرباعية التي ما قبل آخرها مد، لكن الشاعر لم يستعمل هذا النوع في قصيدته.

- أفعلة: تجمع عليه الأسماء الرباعية المفردة التي يكون ما قبل آخرها حرف مد، وأمثلته من القصيدة ما يلي:

وعاء – أوعية، دعاء – أدعية.

---

[1]– محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، ص116.

[2]– خديجة زياد الحمداني: أبحاث صرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص101.

الخـــاتمة

الخاتمـــة

بعد أن أتممنا بحثنا هذا بحمد الله وفضله، كانت أبرز النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا لقصيدة التأشيرة دراسة أسلوبية، يمكن إجمالا على النحو التالي:

- تظل الأسلوبية علما ناشئا يصبو إلى التطور وذلك من خلال احتكاكها بالعلوم والمناهج الأخرى، كالسيمياء، التداولية والتأويل...الخ.
- إن القصيدة المعاصرة عرفت كيف تجد طريقها إلى المتلقي من حيث تمكنها من التعامل مع المناهج النقدية المعاصرة مساهمة بشكل كبير في منح النصوص فهما أكثر عمقا من ذي قبل.
- إن قصيدة التأشيرة هي قصيدة مثقلة بقضايا الإنسان.
- ساهمت الدراسة الصوتية إلى حد ما في الكشف عن جماليات القصيدة من خلال الموسيقى الداخلية والخارجية التي أحدثتها الألفاظ المتكررة وجملة المحسنات البديعية.
- أما فيما يخص الإيقاع الصوتي فقد تبينت الغلبة للأصوات المجهورة على المهموسة، الذي كنا قد فسرناه برغبة الشاعر أن يُكِسب قصيدته طابع الإسماع.
- لقد كان التكرار ظاهرة أسلوبية لافتة في القصيدة، وظفه في تعبير عن مشاعره، مترجم حالة الشاعر النفسية المتألمة والمضطربة، فتوظيفه للتكرار تنفيس لآلامه وأوجاعه.
- اعتمد "هشام الجخ" في قصيدته التأشيرة على لبحر مجزوء الوافر وهو من البحور الخليلية المعروفة التي يسهل النظم عليها على عكس البحور الممزوجة ذات التفعيلات المتنوعة.
- إن الشاعر لم يلتزم كما هو معروف بعدد ثابت في التفعيلات في كل شطر إلى جانب إخضاعها إلى جملة تغييرات شكلت زحافات وعلل.
- نلاحظ في قصيدته أن الحد الأقصى لعدد تفعيلات الشطر الواحد هو سبع تفعيلات وأدناها تفعيلة واحدة.

- شكلت الصور البيانية على اختلاف أنواعها في تشخيص الحالة النفسية للشاعر.عكس توظيف الشاعر للرمز والتناص، الخلفية الفكرية والمرجعية الثقافية وارتباطه بالتراث.
- نوع الشاعر بين الجمل الاسمية والفعلية على الرغم من غلبة الفعلية على الاسمية، فكانت الجمل الفعلية قد عبرت عن الحالات والمواقف الشعورية التي تعرض لها بهدف إبراز الحركة وديناميكية في حين استعمل الاسمية لتدعيم موقفه والتأكيد على الأحداث التي تعرضت لها دول العالم العربي.
- لقد تعددت الصيغ الصرفية ونوع الشاعر في استعمالاتها وذلك لما لها من أثر في الكشف عن جماليات النص، لأن تنوع الأبنية الصرفية ودلالاتها دليل على تفوق الشاعر من ناحية اللغة، فتوظيفه لاسم الفاعل واسم المفعول، اسما الزمان والمكان... شجع بشكل كبير على تفرد أسلوبه وتميزه.
- لقد جاء إلحاح الشاعر على الأساليب الإنشائية واضحا في مواقع التأثر بالانفعال لواقع وقضايا الوطن والأمة العربية.
- ارتبطت الأساليب الإنشائية المقترنة مع التوكيد والنفي في قصيدته بموضوع خضوع معظم الدول العربية للتشتت.

هذه هي أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا المتواضعة، وآخر دعوانا الحمد لله الذي هدانا وأنعم علينا فتم هذا البحث بحمده.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولا: المصادر و المراجع

1. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار العربي، سوريا، ط1، سنة 1997.
2. إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، سنة 2011.
3. ابن فراس، أحمد ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى الشويمي، طبعة مؤسسة بيران، بيروت، ط1، سنة 1964.
4. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مجلد 5، دار صادر و دار بيروت، بيروت، لبنان، سنة 1986.
5. أبو عدوس يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية للنشر، (د. ب)، (د. ط)، سنة 1997.
6. أحمد الهاشمي: جوهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).
7. أحمد خليل: مدخل إل دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربة، بيروت، (د. ط)، سنة 1968.
8. أحمد شامية: في اللغة، دار البلاغة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، سنة 2002.
9. أشرف محمد نجى: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية و الفنية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، سنة 2003.

10. أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية و الفنية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، سنة 2003.

11. التغتازاني: شروح التلخيص، مطبعة عيسى اليالي، مصر، (د. ط)، ج2، (د. ت).

12. السكاكي: مفتاح العلوم، ترجمة نعيم زرزور، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، سنة 1913.

13. أبو عبد الله بن زكرياء القزويني: التلخيص، ضبط و شرح عبد الرحمن البرقوقي، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، سنة 1932.

14. أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، سنة 2014.

15. بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د. ب)، ط1، سنة 2008.

16. بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ب)، ط1، سنة 2008.

17. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، سنة 1992.

18. جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1992.

19. حافظ المغربي: أشكال التناص و تحولات الخطاب الشعري المعاصر، النادي الأدبي بحائل، ط1، سنة 2010.

20. حسين ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمن في شعراء القيروان، ترجمة محمد العروسي المطوي، و بشير البكوش، الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب، (د. ط)، سنة 1986.

21. حسين حسن سليمان القطناني، مصطفى خليل الكسواني: في علم الصرف، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، ط1، سنة 2011.

22. حمزة الجاري، صلاح الدين الشريف، و آخرون: القراءة للسنة السادسة للتعليم الأساسي.

23. حمزة الجاري، صلاح الدين الشريف، و آخرون: القراءة للسنة السادسة من التعليم الأساسي، المعهد التربوي الوطني الجزائري، (د. ط)، (د. ت).

24. خديجة الحديتي: ابنية الصرف في كتاب سيبويه، لبنان، ط1، سنة 2003.

25. خديجة الحمداني: المصادر و المشتقات في معجم لسان العرب، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، أردن، ط1، سنة 2008.

26. خديجة زياد الحمداني: أبحاث صرفية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، سنة 2010.

27. رسمي علي عابد: مهارات التطبيقات الصرفية و الإملاء و الترقيم، دار يافا للنشر و التوزيع، (د. ب)، ط1، سنة 2011.

28. رشيد ابن هشيل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، سنة 2004.

29. رمضان صادق: شعر عمر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، سنة 1998.

30. زين الكامل الخويسكي، أحمد محمود المصري، فنون البلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، سنة 2006.

31. سعيد بن عبد العزيز مصلوح: في النقد الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، علم الكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، سنة 2002.

32. سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية و البلاغة، دار البداية ناشرون و موزعون، عمان، ط1، سنة 2011.

33. شوقي ضيف: الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف – مصر– ط9، د.ت.

34. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات و النظور، القاهرة، ط1، سنة 1993.

35. صلاح الدين حسنين: الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علاقات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المجلة العاشرة، ج39، مارس سنة 2001.

36. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادؤه و إجراءاته، دار الشروق، (د.ب)، ط1، سنة 1998.

37. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة، عمان، ط1، سنة 2008.

38. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، (د.ب)، ط3، (د.ت).

39. عبد العاطي كيوان: منهج التناص، ناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، سنة 2009.

40. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

41. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية "علم البيان"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د.ت).

42. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار النهضة العربية، (د. ب)، ط4، سنة 1984.

43. عبد الكريم راضي جعفر: تكرار التراكم و تكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية، مهرجان المريد الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، سنة 2000.

44. عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط3، سنة 1988.

45. عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، سنة 2012.

46. عودة خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، 1994، مجلد 02، العدد (01).

47. فاضل صالح السامرائي: معاني النحو الجملة العربية و المعنى، دار ابن حزم للطباعة، بيروت، ط1، ج 2، سنة 200.

48. فيلي ساندير: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمد جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1، سنة 2003.

49. محمد عبد الله جبير: الأسلوب و النحو، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، (د. ت).

50. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، سنة 1994.

51. محمد علي عطية: اللغة العربية مستوياتها و تطبيقاتها، (د.د.ن)، (د.ط)، سنة 2009.

52. محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2003.

53. محمد عوني عبد الرؤوف: القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الحاجني، مصر، د.ط، د.ت.

54. محمود السعدان: علم اللغة مقدمة لقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

55. محمود عكاشة: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، (د. ط)، سنة 2009.

56. مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، سنة 2008.

57. منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (د.ب)، ط1، سنة 2002.

58. منذر عياشي: مقالات في أسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د.ب)، (د.ط)، سنة 1990.

59. ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، (د. ط)، سنة 2011.

60. نزار بريك هنيدي: الخطاب الشعري في تجربة الحداثة السورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 405، كتاب العرب، دمشق، سنة 2005.

61. يلث هنريش، العمري محمد: البلاغة و الأسلوب نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، دار النشر إفريقيا الشرق، (د.ط).

ثانيا: المذكرات

62. البكاي أخذاري: دراسة أسلوبية لقصيدة "قذى بعينك للخنساء"، سنة 2005/2004.

ثالثا: المواقع الإلكترونية

63. هشام الجخ: السيرة الذاتية، موقع هشام الجخ www.algakh.com.

فهرس

فهرس

مقدمـــة ..... أ

الفصل الأول: هشام الجخ والأسلوبية

أولا: هشام الجخ و قصيدته التأشيرة 06

أ) قصيدة التأشير 06

ب) السيرة الذاتية 12

ثانيا: الأسلوب و الأسلوبية 18

1. نشأة علم الأسلوب 18

2. مفهوم الأسلوب (لغة، اصطلاحا) 19

3. البلاغة و الأسلوبية 25

4. اتجاهاتها و أعلامها 27

أ) الأسلوبية التعبيرية 28

ب) الأسلوبية المثالية أو الفرد 28

ج) الأسلوبية التكوينية 29

د) الأسلوبية البنيوية 29

5. مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي 31

أ) المستوى الصوتي 31

ب) المستوى التركيبي 31

ج) المستوى الصرفي 31

د) المستوى النحوي 32

ه) المستوى المعجمي أو الدلالي 32

الفصل الثاني: الدراسة الأسلوبيـــة

أولا: المستوى الصوتي 35

I. الموسيقى الخارجية 35

II. الموسيقى الداخلية 43

ثانيا: المستوى الدلالي 54

I. الصور البيانية 54

II. التناص 58

III. الرمـــز 62

ثالثا: المستوى التركيبي 64

I. الجمل البسيطة 64

II. الجملة الخبرية و الإنشائية 66

رابعا: المستوى الصرفي 72

1. اسم الفاعل 72

2. اسم المفعول 73

3. صيغ المبالغة 73

4. اسم الآلـــة 74

5. الصفة المشبهة 74

6. المصدر الميمي 75

7. اسم الزمان و المكان 75

8. النسبـــة 76

9. صيغ منتهى الجموع 77

10.جموع القلة 77

خاتمة 79

قائمة المصادر و المراجع 82

فهرس 88