وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج مقدّمة لنيل شهادة الماستر

تجليات الشعرية في قصيدة " السّآمة" لـ : أبي القاسم الشابي

تخصص : تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين:

- رتيبة بوعلام الله
- نسيمة تويزة

إشرا ف الأستاذ :

" العبزوزي لخذاري"

السنة الجامعية 2017/2016 ــ 1437هـ / 1438هـ


بسم الله الرحمن الرحيم



شكر وعرفان

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾﴾ النمل: من الآية ١٩

نحمد الله الذي لا إله إلا هو الحي القيوم على النعمة التي أنعم بها علينا.

ومن الاعتراف بالفضل أن نتقدم بالشكر إلى الأستاذ " لخذاري العبزوزيّ الذي منحنا من وقته الثمين الذي أفاض فيه من منهل علمه وغزير عطائه، وكان لنا نعم العون، ونعم المشرف فله كل الشكر و الامتنان.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة المناقشة الذين شرفونا بمناقشة هذه المذكرة وكل من ساعدنا من قريب أو بعيد.



إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم:

قَالَ تَعَالَى: ﴿ وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ ١٠٥ ﴾ التوبة: من الآية ١٠٥.

صدق الله العظيم.

إلاهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك...ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك...ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك...ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك، الله جل جلاله.

إلى من بلغ الرسالة...وأدى الأمانة...ونصح الأمة...إلى نبي الرحمة...ونور العالمين...سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار...إلى من علمني العطاء بدون انتظار...إلى من أحمل اسمه بافتخار...أرجو من الله أن يمد في عمره... والدي العزيز.

إلى ملاكي في الحياة...إلى معنى الحب إلى معنى الحنان...إلى سمة الحياة ...وسر الوجود...إلى من كان دعاؤها سر نجاحي ...إلى أغلا الحبايب أمي الحبيبة.

إلى أخي ورفيق دربي أقول له أن الحياة بدونك لاشيء...معك أكون أنا، وبدونك أكون مثل أي شيء.

إلى من بهم أكبر وعليهم اعتمد إلى شموع تنير لي ظلمة حياتي...إلى سندي في الحياة ... وأختي فتيحة. فايزة، فضيلة، حورية.

إلى كتاكيت وبراعم البيت...هديل، زكرياء.

إلى زوج أختي...بومدين.

إلى من أرى التفاؤل بعينها...والسعادة في ضحكتها...إلى شعلة الصبر والاجتهاد، إلى من شاركتني مذكرتي رتيبة.

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهم أمي...إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالصدق والوفاء...

صديقاتي: فطيمة، فضيلة، خديجة، أمال، حياة، حدة، سليمة ...

نسيمة

إهداء

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى من جاء فيهما قوله عزّوجل: "﴿ وَٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ وَلَا تُشۡرِكُواْ بِهِۦ شَيۡـٔٗاۖ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنًا ﴿٣٦﴾ ﴾

النساء: من الآية٣٦

إلى أغلى ما لدي في الوجود ملكة الصدر الحنون و منبع الوجود إلى نبضات قلبي التي تستحي الكلمات عند ذكر اسّمها

أمي الحبيبة حفظها الله

إلى من كان وجوده في الحياة ، كالتّاج المرصع بالذهب و الألماس الذي لطالما كان سندا لي في الحياة

أبي الغالي أطال الله في عمره .

إلى أعمدة البيت ، ومصدر فخري واعتزازي إخوتي وأخص بالذكر أخي خالد الذي كان مثل الظّل لي في مشواري العلمي .

إلى من مدونني بالحب والسعادة اللواتي ينير البيت بوجودهن

إلى من تتوج دخولهم إلى أسرتنا بمزيد من الحب والمودّة زوجات إخوتي وأزواج أخواتي

إلي من يملء البيت بتغريداتهم عصافير العائلة

إلى من يشجعني دوما وبسؤاله عني يفرح قلبي وبعطائه يكرمني خالي وكل أفراد عائلته .

إلى من جاءت فيهم الحكمة ربّ أخ لم تلده أمك ، صديقاتي هاجر نوال خديجة وسيلة نعيمة وإلى زميلتي نسيمه التي شاطرتني عناء البحث

وإلى من كان لهم مكانا في القلب أدهيهم ثمرة جهدي .

رتيبة

مقدمة:

تنفتح القصيدة الشعرية على فضاءات دلالية رحبة تفيض على القارئ بتجلّياتها الجمالية، مما يثير الرغبة لديه لمحاورتها و اكتشاف أسرارها وخباياها، وهذا ما ينطبق على مصطلح الشعرية، التي كانت ولا زالت تثير الكثير من الجدل ولاسيما على الصعيد النقدي الغربي وحتى العربي، وذلك نظرًا لتعدد مفاهيمها فقد أثار مصطلح الشعرية آراء و تعريفات متعددة، وسَّعتْ بدورها من فجوة الاختلاف بين الكثير من الدارسين والنقاد الذين اهتموا بها

وبالرغم من هذا تُعرّف" الشعرية " في أبسط تجلياتها على أنها خطاب جمالي، ينفرد عن الخطابات الأخرى بنوعية الدلالة الأخرى التي تشكله، وذلك لأنّها من المقومات النقدية الحديثة في تحليل النصوص الأدبية على اختلافها" فالشعرية " تطلق على العمل الأدبي كما أنها ترتبط بكل ما له صلة بالإبداع، سعيا منها إلى تحقيق الوظيفة التخاطبية والجمالية وذلك عن طريق رصد مكونات النص الأدبي، وعلى هذا فهي تتحكم في عملية الإبداع وحسب ما يذهب إليه تدوروف فإن "الشعرية" تسعى أيضا إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم العمل الإبداعي و تضفي عليه سمة أدبية.

وقد بقيت محل اهتمام الدارسين وذلك لكونها حقلاً خصبًا غير متناهي ،ينطوي على العديد من وجهات النظر التي لامست أسس الشعرية ومضامينها، كما اقتربت من اللغة الشعرية دون النثرية، وذلك كون الشعر أرقى الأجناس الأدبية وقد كان الفيلسوف اليوناني أفلاطون أول من اهتم باللغة الشعرية، وذلك بالرغم من نظرته المختلفة لشعر، فقد ربطه بمبدأ "المحاكاة" إلا أن هذه الفكرة لم تدم طويلا وتغيرت مع تلميذه أرسطو الذي أعطى للشعر مفهوما مغايرًا مما أكسبه بعدا جماليا يتوافق مع طبيعة الأدب ،وهذا ما جعل من الشعرية حقلاً معرفياً متجدداً ،تتوفر فيه عوامل الإبداع التي تختلف باختلاف العصور والثقافات،لكن المتفق عليه بين الدارسين حول الشعرية أنّها محاولة لضبط قوانين الإبداع مما يكسب النصوص الأدبية جمالية خاصة وتأثيرا قوياً .

ولقد استهوانا تنوع مفاهيم الشعرية مما جعلنا نخوض في مضمار هذه الدراسة ،التي تثري النص الأدبي وتجعله ينفتح على قراءات متعددة .

ومن ثم جاءت دراستنا هذه التي وسمناها بالتجليات الشعرية في ديوان (أغاني الحياة) "السّآمة" أنموذجا.

وكان اختيارنا لقصيدة "السّآمة " للشاعر أبو لقاسم الشّابي للأسباب التالية:

- الغور وسط التّجليات الشعرية للقصيدة، من أجل اكتشافها أكثر .

- إظهار الجانب الجمالي في القصيدة.

- اشباع الفضول العلمي ،خاصة أن الإنسان كائن خصه الله تعالى بنعمة العقل ليرقى ،إلى مرتبة متقدمة من المعرفة.

- جدة الموضوع حيث أننا لم نجد دراسة في الشعرية ،لقصيدة السّآمة

وسنحاول من خلال دراستنا، هذه أنْ نبرز أهم التجليات الشعرية في قصيدة (السّآمة) وعليه فالإشكالية التي طرحناها محاولين الإجابة عنها مفادها :

*ما مفهوم الشعرية ؟

*ما الأسباب التي أدّت إلى تعدد مفاهيمها؟

*ماهي أبرز المرتكزات الشعرية في القصيدة ؟

واقتضت خطة بحثنا تقسيمه إلى مقدمة ،وثلاثة فصول احداها نظري، و فصلين تطبيقين للإجابة عن هذه التساؤلات أمّا الفصل النظري المعنون ب :"ضبط المفاهيم حول النشأة و المفهوم " ويضم ثلاثة مباحث، حددناها في المبحث الأول :" الشعرية النشأة و المفهوم"

أما المبحث الثاني فرصدنا فيه "مفهوم الشعرية عند اليونان والعرب القدماء"، بالإضافة إلى آراء النقاد المحدثين الغربيين و العرب حول الشعرية.

وخصصنا الفصل الثاني لدراسة، إيقاع القصيدة المعنون ب : "التجليات الشعرية الإيقاعية في القصيدة" ويحوي "المستوى الصوتي" حيث تناولنا فيه، إيقاع القصيدة بنوعيه الخارجي و الداخلي، و هذا ما أدّى بنا إلى دراسة بحر القصيدة ، وما يتعلق به من وزن وقافية ودلالتهما في القصيدة، و هما يشكلان إيقاع القصيدة الخارجي ،أمّا إيقاعها الداخلي فتناولنا فيه التكرار على أشكاله ، وأثره في القصيدة.

أمّا الفصل الثالث فقد وسمناه بالتجليات الشعرية على المستوى التركيبي و الدلالي

و أوجزناه إلى مبحثين اثنين الأول" الجانب التركيبي" الذي شمل الانزياح اللغوي،المتمثل في ظاهرة "التقديم و التأخير "و "الحذف و "الإضمار" و الأساليب الإنشائية الموجودة في القصيدة ، والتي ساهمت إلى حد كبير في إثراء معاني القصيدة.

أمّا المبحث الثاني "المستوى الدلالي"فقد عرضنا فيه معجم الشاعر، المستعمل في السّآمة وأثره في القصيدة كما تطرقنا إلى الصورة الشعرية والتي تمثلت أكثر شيء في الاستعارة ة و الكناية، بالإضافة إلى حرصنا على ربط مكونات لغة القصيدة بدلالتها وانعكاس أثرها على القصيدة.

وأتممنا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها، أهم النّتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للقصيدة ،وختمنا بحثنا بملحق تناولنا فيه قصيدة السّآمة كاملة.

أمّا المنهج الذي اعتمدناه في تحليلنا للقصيدة فكان المنهج الوصفي التحليلي ،الذي يتوافق وطبيعة دراستنا فمن خلاله استطعنا أن نكشف ،عن جمالية القصيدة وربطها بالدلالات المحتملة فيها.

وقد واجهنا الكثير من الصعوبات، خلال عملية البحث عن المادة العلمية، إلّا أننا استطعنا أن نتجاوزها بفضل الله تعالى ومن بين هذه الصعوبات نذكر: كثرة المراجع والمصادر مما جعل مفاهيمنا مختلطة، وذلك نتيجة كثرة آراء النقاد ،بالإضافة إلى ضيق الوقت و عدم القدرة على التنسيق بين البحث و الدراسة، وما اتضحت صورته نذكر منها:" الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية" لمسعود بدوخة، "بنية اللغة الشعرية" لجان كوهن،" الأسلوب والأسلوبية" لعبد السلام المسدي،"الشعرية العربية" لمشري بن خليفة .

أولاً: الشعرية النشأة و المفهوم:

1- نشأة الشعرية:

تعد البلاغة القديمة من أكثر المواضيع جدلا، وذلك نظرا لاختلاف تاريخها ومنهجها ولكنها تجتمع في صفة واحدة وهي الطابع الجمالي لهذه البلاغة و "أن أوّل معاني كلمة البلاغة نفسها هو جمال الكلام"[1] فمن مميزات البلاغة القديمة تأكيدها على الطابع الجمالي الذي انفردت به، وذلك لما تحمله من معاني تبرز جمال الكلام إذ تمثل الصفة الجمالية للخطاب معتمدة في ذلك على مجموعة من أدوات التحسين ، حتى تتجنب السأم واللامبالاة عند مستقبلي الخطاب مما يدفع بها إلى الغوص في معطيات النص والكشف عن جميع خباياها، التي تمنحه صفة الطابع الجمالي ، وما يؤكد هذا أن البلاغة القديمة كانت تعمل على جمع القواعد النظرية التي تعرض طريقة الإستعمال الصحيح للأوجه البلاغية من أجل تحقيق الغاية الإتصالية.

ومن هنا يتضح لنا بأن هدف البلاغة القديمة ، يكمن في التأثير وهو نوعان" تأثير جمالي و وجداني"[2] فالأول يستهدف الإثارة الجمالية، التي تجذب مستقبل الخطاب،أما الثاني فله تأثير إقناعي، طابعه عقلي وغايته الإقناع إلاّ أنه من الصعب الفصل بين هذين النوعين من التأثير في بداية الأمر، "إذ لا يخلو الكلام المقنع الساطع الحجة من جمال ما، كما أننا لا نستطيع الفصل بدقة ، بين الأدوات البلاغية ذات الهدف الإقناعي، وبين الأدوات الجمالية الخالصة"[3]

وبالإضافة إلى هذا نجد أيضا ارتباط البلاغة، بالحيز البلاغي الشفوي عند العرب قبل مجيء الإسلام.

---

[1]. مسعود بدوخة ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، إربد عالم الكتب الحديث ، ط 1 الأردن، 2010 ص 1.

[2]-نفس المرجع ، ص 1.

[3] - نفس المرجع ، ص 1.

فيقال في هذا الصدد" موضوع النحو صناعة الكلام ، وموضوع الجدل صناعة الخطابة، وموضوع البلاغة حسن البيان"[1]وهذا ما يؤكد لنا بأن منحى البلاغة يخضع إلى كل ما له علاقة بالجانب الشفوي، والذي كان الأكثر حضورا عند العرب ، فالبلاغة علم معياري، يرسل الأحكام التقييمية و يرمي إلى تعلم مادته، وموضوعه بلاغة البيان.

غير أنها واجهت الكثير من النقد ، لاسيما مع موجة المد البنيوي، فأصبحت في نظرهم غير صالحة للاستعمال وأنها "كانت تبحث فقط في تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجازات"[2].

فالبلاغة من هذا المنطلق، تقدم أحكام بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، فالتصور البلاغي قديما يتسم بكل ما يستبق ماهية الأشياء ووجودها.

بينما رأى آخرون أنها تتوافق مع علم الجمال فقد " كانا ينسبان للفن واللغة، ولهما دورا توصيليا خالصا"[3].

وانطلاقا من هذا المنظور، نجد أن وظيفة البلاغة القديمة تنحصر بشكل واضح ،في المحاكاة أو التمثيل والتوصيل ، وهذا ما دفع بهم إلى محاولة تجاوزها، والبحث عن البديل الذي يحقق الأهداف المرجوة ، كما تعود أيضا هذه "النظرة غير المنصفة إلى التشويه الذي أصاب البلاغة على امتداد التاريخ"[4].

فكان من نتائج هذا التحول ، إعادة النظر إلي الجانب الأكثر إيجابية في البلاغة القديمة، وهو مساهمتها في خلق نظرية جديدة فقد"قدمت للنظرية الأدبية المعاصرة أفقا نظريا كاملا ومنظورا ، وطريقة لرؤية ماهو أدبي وفهمه"[5]

---

[1]–عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص45.

[2]– مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 2.

[3]– نفس المرجع ، ص 2.

[4]– نفس المرجع ، ص 2

[5]– نفس المرجع ، ص3.

وعليه فإن فضل البلاغة على النظرية الأدبية المعاصرة ظاهرة بصورة واضحة ولا أحد يمكن إنكاره، وهذا من خلال الأفق التي سطرتها و وضعتها لها، و أيضا تمهيدها للطريق الذي تعتمد عليه هذه النظرية في مسارها من أجل الوصول إلى أهدافها.

فهذه الأسباب أدت إلى إعادة ، بعث البلاغة فنشأ ما يسمى بالبلاغة الجديدة التي ستتضح معالمها إلى الوجود ، من خلال استكمالها لعملية البحث والتقصي للخفايا التي لم تصل إليها سابقتها

حيث أصبح الدارس البلاغي المحدث، "يطمح إلى استئناف مهمة البلاغة القديمة منطلقا من النقطة التي توقفت عندها"[1]

ومعني هذا أن البلاغة الجديدة ركزت كل اهتمامها، على استكمال الدراسات التي توقفت عندها أبحاث البلاغة القديمة، كما أن الدراسات النقدية الحديثة، التفتت إلى ما في البلاغة من عناصر ثرية كالسياق، المقام، و الجوانب التداولية.

ويضاف إلى ذلك ما تضمنته هذه الأخيرة من جوانب أخرى، تتصل بالخطاب كآليات التأثير و الإقناع و غيرهما.

فكانت الأسلوبية من بين "المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين كبدائل للبلاغة القديمة و اجتهد أصحابها من خلالها في سبر أغوار النص و الإحاطة بأبعاده الفنية والجمالية"[2]

2- الأسلوبية:

الأسلوبية كما نظر إليها الكثير من الدارسين بأنها"وليدة البلاغة ووريثها المباشر"[3]

وهذا ما يؤكد لنا بأنّ الأسلوبية من حيث نشأتها تعود إلى البلاغة ، وقد قامت كبديل عنها، والمفهوم المعرفي للبديل كما نعلم أن يتولد عن واقع معطى وريث ينفي بموجب حضوره، ما

[1]- مسعود بدوخة، الأسلوب والأسلوبية، ص03.

[2]- نفس المرجع، ص7.

[3] -عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية ،ص 44.

كان قد تولد عنه ، فالأسلوبية امتداد للبلاغة وهي لها مثل حبل التواصل، لذا نجد كثير من مبادئ الأسلوبية لها أصول في البلاغة القديمة.

كما أن للأسلوبية جذور عميقة تعود إلى المبادئ التي أرساها دوسوسير في اللسانيات، ويظهر هذا من خلال تميزه بين اللغة والكلام إذ أنها "نتيجة التزاوج بين اللسانيات والنقد الأدبي"[1].

وبهذا نستنتج أن للسانيات دورًا هامًا في إرساء معالم الأسلوبية ، وهذا من خلال فصل دوسوسير اللغة عن الكلام ، فأصبحت اللغة ظاهرة لسانية مجردة ، و الكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة، كما أنها ذات منهج لساني تبلور من خلال التزاوج بين اللسانيات والنقد الأدبي في محاولة للكشف عن الظاهرة الأسلوبية بكل تعقيداتها.

فالأسلوبية كمفهوم جاءت أيضا، لتقوم بتحديد ودراسة أهم الخصائص التعبيرية، و التي من خلالها"يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفة التأثير الجمالي"

فوجهة الأسلوبية هنا تكمن في إعادة سياغ وتوجيه الخطاب الذي يعد إخباريًا عاديًا،إلى وظيفة تأثيرية و جمالية و التي تعتبر من أهم السمات الأسلوبية ، فيما يتعلق بنظرتها إلى الخطاب الأدبي الفني كما أنها تسلط على مستقبل الخطاب تأثيرًا كبيرًا ، تغير من خلالها انتباهه صوب اكتشاف كل ما له علاقة بالتأثير الجمالي للنص.

وفي هذا السياق يقول ياكبسون في تعريفه للأسلوبية "بأنها بحث عن ما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2].

وعليه فقد اقترن مفهوم الأسلوبية لدى ياكبسون، بتميزه للكلام الفني عن غيره من الخطابات غير فنية، التي لا تحقق مبتغى الأسلوبية، لأنّ الجمالية الفنية هي مبدأ التّميز الأسلوبي، بالإضافة إلى أفضلية الخطاب الفني عن بقية الفنون الأخرى بصفة عامة.

[1]– مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص8.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 34.

كما توجه الأسلوبية جل اهتمامها نحو النصوص الفنية وذلك باعتبارها"علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية، التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ إلى أداة تأثير فني"[1] وهذا ما وهذا ما يؤكد لنا بأن البعد الجمالي ، أساسي ، في المباحث الأسلوبية ، إذ أن الصلة بين التأثير الفني للكلام والسمة الجمالية يجمعهما ارتباط وثيق، وهكذا ارتبطت الأسلوبية بالجانب الفني الجمالي حتى إن كل تعريف لها يشير إلى هذا الجانب.

وقد اتضح في الأخير بأن الأسلوبية، مرتبطة بدراسة البعد الجمالي للنصوص الأدبية الفنية ذات الطابع الجمالي.

كما دفع بها هذا الاهتمام صوب تقفي الأثر الجمالي ، لمختلف النصوص الأدبية ، للوصول إلى نتيجة مفادها ، أنه يمكن للأسلوبية الاشتمال على عدة اتجاهات، تتخذها كسبل لها من أجل تقديم عدة إضافات و دراسات مختلفة ، ومن بين اتجاهات الأسلوبية نذكر اتجاهين:

أ- الأسلوبية التعبيرية:

تعد الأسلوبية التعبيرية،إحدى أهم اتجاهات الأسلوبية فهي تقوم بتفسير الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة لمختلف الألفاظ ، وذلك انطلاقا من الاختلاف في طريقة تأدية المعنى حيث يقول بلومفيلد "إن التعبيرات إذ اختلفت شكلا فإنها تختلف معنا أيضا"[2]

وهذا يعني أن الأسلوبية التعبيرية ، تتضح من خلال طريقة تأدية المعنى حتى وإن كان هناك تعبيرين أو أكثر لهما نفس المعنى ، فإن التركيب اللغوي هو الذي يفرض الاختلاف بينهما، كما أن اختيار طريقة التعبير يكون محكوما بأسباب معينة ، تتصل بقيم تعبيرية خاصة تتناسب مع الغرض الذي سعى إليه ، المتمثل في تحقيق أكبرقدر من التأثير في المتلقي.

[1]- عبد السّلام المسدي، الأسلوبية و خصائص اللّغة الشعرية ، ص8.

[2]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 2002 ،ص 56.

ب- الأسلوبية الإحصائية:

كما نجد أيضا من بين الإتجاهات التي تميزت بها الأسلوبية نذكر الأسلوبية الإحصائية والتي تهدف إلى إضفاء موضوعية معينة على دراسة ما بالإضافة إلى اختيار الجوانب القابلة للإحصاء"هو متوسط الانزياح مجموعة القصائد،الذي سيكون من الممكن نظريا الإعتماد عليه لقياس (معدل شاعرية) أي قصيدة كيفما كانت"[1].

وهذا ما يؤكد لنا أهمية الأسلوبية الإحصائية، في اكتشاف الاختلافات التي تمثل الانحراف الفردي ، عن المعيار أو الدرجة الاعتيادية للانحراف ، وذلك بدراسة مجموعة معينة من النصوص ، اعتمادا على أدوات التحليل الإحصائي وهذا مايوضحه لنا قول جون كوهن من خلال اعتماده وبشكل كبير على الإحصاءات التي يقيس بموجبها مدى ارتفاع شعرية النصوص، في حقبة زمنية معينة و اختلافهاعن حقبة أخرى كما أن للأسلوبية الإحصائية جانبا إيجابيا يظهر عند تطبيقها على نصوص مختلفة، فهي ترصد الكلمات التي تثير الانتباه ومن ثمة التأكيد عليها من خلال تكرارها فتكتسب القيمة الأسلوبية.

3- الشعرية واكتمال المنهج

مفهوم الشعرية:

تعتبر الشعرية من بين أهم الدراسات،التي ظهرت خلفا للأسلوبية خاصة بعد الذي واجهته ، فقد جاءت الشعرية لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية بحيث"أن الشعرية لاتفق عند ما هو حاضر وظاهر،من البناء اللغوي في النص الأدبي إنما تتجاوزه إلى ما هو خفي وضمني"[2].

بحيث يتضح لنا مما سبق بأن الشعرية ، وبالرغم من اختلافها مع الأسلوبية في طريقة النظر إلى النصوص الأدبية ، وكيفية معالجتها إلا أنها وليدة الأسلوبية ، بمعنى أن نشأة الشعرية و امتداد جذورها تعود إلى الأسلوبية التي كانت تواجه نقص واضح في تطرقها إلى

[1]-حسن ناظم، البني الأسلوبية، ص48.

[2]-مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص10.

ماهو ظاهر في البناء اللغوي ، للنصوص الأدبية ، و ذلك دون التعمق للكشف عن ما هو ضمني وهذا ما تفطنت له الشعرية.

كما أن البحث في مسألة الشعرية ، يستدعي منا تحديد المصطلح و المفاهيم.

إلا أنه من الصعب تحديد مفهوم ثابت للشعرية، وذلك لأنها تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي، وإن انطلقنا من المفهوم العام للشعرية على أنها"قوانين الخطاب الأدبي منذ أرسطو إلى الوقت الحاضر"[1]

هذا يعني أن هناك قاسم مشتركا، اجتمعت عليه تعريفات الشعرية كلها و هي دراسة الخطاب الأدبي، و رصد ما يميزه عن غيره من الخطابات، وفق القوانين التي توجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"[2]

وفي هذا السياق يقول أرسطو"إننا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها..."[3]

وهنا نجد تأكيد أرسطو على ضرورة، العلم بالشيْء أي معرفة العناصر الفنية للخطاب الأدبي باعتباره أن الشعرية هي صناعة الشعر وفق قوانين محكمة تجسد حضور الشعرية.

حيث جعلت الشعرية من الأدب ، الموضوع الأساسي لها من خلال الكشف عن مضامينه فهي كما يقول تدوروف"لاتسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل...و البحث عنها داخل الأدب ذاته"[4]

ومن خلال هذا القول نستنتج ، أن الشعرية لا تخص الشعر وحده بل هي متعلقة بالنصوص الأدبية كلها ، بحيث تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب داخل الأدب ذاته كما أنها لاتبحث عن مقصديه العمل الأدبي ، بل تسعى إلى معرفة القوانين، العامة التي تسهم في نسج النص، فهي لا تقوم بدراسة الخطاب الأدبي لذاته

---

[1]– مشري بن خليفة ، الشعرية العربية ،وزارة الثقافة الجزائرية، ط1، 2007،ص26.

[2]– نفس المرجع، ص26.

[3]– نفس المرجع ، ص19.

[4]– مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص10.

وعليه يمكن القول أن الشعرية تكشف عن طاقة التعبير فهي تقوم على التركيز و الدقة و المفاجأة في آن واحد "فالشعرية نجحت في تغيير مسار أفق التوقع ، وتلاعب به من أجل تحقيق انحراف جميل"[1]

وهكذا تميزت الشعرية أكثر من خلال الخروج عن المألوف بلغة في مستوياتها المتعددة، وكشف أفق توقع القارئ ، يكون بحسب تلقيه للنص الأدبي في اللغة الشعرية وحدها من تصنع التميز ، بالإضافة إلى أنها أهم وسيلة لتعريف بقدرات المبدع أثناء دراسة النص الأدبي.

مهما يكن من أمر فإن الإهتمام الفني الجمالي لم يفارق المباحث الشعرية ، والدليل على ذلك هو"التقارب بين مصطلحي الوظيفة الشعرية و الوظيفة الجمالية حتى إنهما يستعملان كثير من مترادفتان"[2]

ومنه فإن الشعرية قد خصصت حيزا، كبيرا الاهتمام بالجانب الفني الجمالي ، فاعتبرته مهمتها الأولى ، فهي تبحث عن مكمن الجمال عن طريق الغوص في أعماق النصوص الأدبية

وإذا كانت الشعرية في بدايته تدل من حيث المصطلح ، على جنس أدبي معين وهو الشعر فإن وجهتها تغيرت بعد ذلك ، فأصبحت لديها اهتمام اتجاه الأدب كله وهذه الفكرة قد عبر عنها الأديب الفرنسي بول فاليري حيث قال"كل كتابة أدبية هي شعرية"[3]

فمن خلال هذا القول يتضح لنا بأن الشعرية ، توسعت لتشتمل الدراسة الأدبية ككل فهي لم تعد تقتصر الشعر فكل مايتعلق بالشعرية لابدأن تكون له علاقة عميقة بالأدب، لأنه محور اهتمامهاومنطلق دراستها وبحوثها.

---

[1]–أحمد الشايب ، محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، ط 1، 2010 ، ص179.

[2]– نفس المرجع ، ص11.

[3]– نفس المرجع ، ص12.

ثانيا: الشعرية عند اليونان و العرب القدماء:

1- عند اليونان:

1-1-أفلاطون :(platon)

ارتبط مفهوم الشعرية عند أفلاطون من خلال نظرية "الإلهام و الصنعة في الشعر " و كذا نظرية "المحاكاة".

بحيث تعد الأولى من أهم القضايا التي كان لها صدى كبير لدى النقاد منذ زمن طويل وكان أفلاطون من بين هؤلاء الذين خاضوا في هذه المسألة ، ويعد أول من تطرق إليها بقوله :"بأن الشعر لا يصدر إلّا عن الإلهام ،و بأن الشاعر لا يبذلُ جهدًا عقليا في الشعر الذي يصدرُ عنْه"[1] .

بمعنى أن الشاعر لا يأتي بأي شيء من عنده ، فكل ما يقوله من أشعار هو إلهام من عند الإلاه ، فالشاعر أثناء نظمه للشعر لا يستعمل عقله حتى يأتي بالأفكار وينسجها وإنّما تأتيه جاهزة ، ليدلي بها إلى الناس.

إنّ أفلاطون يؤكد فكرة الإلهام الشعري إثر حديثه عن شعراء الملاحم قائلا :"لا ينطقون شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن إلهام ووحي إلهامي"[2] أي أن الشعراء على حد تعبير أفلاطون لا يمكن اعتبارهم فنانين لأنهم لم يأتوا بشيء من عندهم ،بل إنّهم يتحدثون عن ألسنة الآلهة وهم في هذه الحالة حال الأنبياء و المرسلين والكهنة فهم لا يأتون بشيء من عندهم ،بل من خلال الوحي والإلهام.

[1]. بدوي طبانة ، النقد الأدبي عند اليونان ، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1967،ص48.

[2]. نفس المرجع،ص48.

و قد شبههم في ذلك بالمجانين الذين فقدو عقولهم، بحيث أصبحوا يتحدثون دون أن تكون لهم أدنى دراية ومعرفة بما يقولون ، و في هذا يقول: "و كأنّ الشعراء مجانين فقدو عقولهم و تسلطت الآلهة على ألسنتهم لتجري عليها ما تشاء"[1]

ويتضح من خلال هذا القول أنّ أفلاطون لا يحبذ عمل الشعراء، كما أنه يلغي فنّيَة الشعر من خلال تسلط الآلهة ومن هذا المنطلق يمكن أن يكون عقيدة وليس شعراً.

ويقول أيضا عن الإلهام :"فكل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لاعن فن أو حذق ولكن لأنه يوحى إليهم، ولأن روحا تتقصهم"[2].

فهو يرى أن الشعراء لا يَعوَن ما يقولون بل إنهم ينظمون بنشوة الوحي والإلهام، فهم لا يطبقون ما يقولون في الواقع ،وإنما يقولون بسب الوحي والإلهام وعلى هذا الأساس لا يمكن اعتبارهم مرشدين للسلوك الأخلاقي ،وإنما هم مجرد مجانين يقولون ما لا يفعلون.

أمّا الثانية وهي المحاكاة والتي ارتبطت بعالم المثل عند أفلاطون، وهذا العالم ذا وجود مستقل عن المحسوسات، فالشعراء يحاكون ما هو موجود في الواقع مع العلم أن ما هو موجود هو انعكاس لعالم المثل عنده ولذلك فالشاعر يحاكي ما هو محاكى أصلاً، و هو بذلك يبتعد عن الحقيقة بثلاث مرات .ولذلك فالشعر من وجهة نظر أفلاطون" عمل غير جدير بمقام الذكاء البشري ،لأنه تقليد سخيف"[3].

كما يضيف قائلاً "الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم و قبل أن يفقد صوابه و عقله، أمَّا اذا ظلَّ محتفظًا بصوابه وعقله فانّه لا يستطيع أن ينظم الشعر"[4] فهو يرى بأنّ الشعر ضرب من الهذيان ، ذلك لأنّ الشعراء فقدو عقولهم وأصبحوا يقولون وينظمون قصائد دون وعي وإدراك لما يقولونه فالشاعر لا يبدع و لا يأتي بشيء جديد من عنده و إنّما ينهل مما هو كائنٌ وموجود في الواقع المعاش، فالشاعر لا يأتي بشيء من عنده ، وإنّما يحاكي ما هو في الكون في قالب لغوي جميل وبهذا لا يتمكن

---

1. بدوي طبانة ،النقد الأدبي عند اليونان،ص50.
2. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 2005،ص24.
3. نفس المرجع، ص57، 58 .
4. بدوي طبانة ،النقد الأدبي عند اليونان ،ص49، 50.

الشاعر من الوصول إلى الحقيقة الموجودة في عالم المثل، في رأيه لأنّه يحاكي الواقع الذي ليس له أصلاً.

ويذهب أفلاطون إلى أنّ الشعر يجب أنْ يكون معبراً عن الحقيقة وحدها وفي هذا الصدد يقول :"للشعر رسالة سامية إنْ لم يحققها فهو شعر فاسد لأنه أوهام لا تجد لها ضلالا في عالم الحقيقة"[1] وبهذا يتضح جليا أن أفلاطون يلغي الوظيفة الإنشائية للمحاكاة ويقصي خيال وقدرة الشعراء، باعتبار الشعر عنده أوهام، إن لم يمثل الحقيقة وهو يشبههم بالرسامين بحيث أنهم ينسجون صورا خيالية في قصائدهم، و هم بذلك لا يصلون إلى الحقيقة وفي هذا يقول: "إنَّ الشاعر كالرسّام الذي يرسم إسكافياً دون أنْ يعرف شيئاً عن إصلاح الأحذية"[2].

فأفلاطون يشبه عمل الشاعر بعمل الرّسام الذي يقوم برسم الأشياء دون أن يولي أي اهتمام لجوهر الشيء الذي يرسمه، وهو يشبهه في موضع آخر بالمرآة وفي هذا يقول: إنّ عمل الأديب يشبه عمل المرآة، أي أن محاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية أي حرفية ولذلك فهو يقدم صور مزيفة لا حاجة لنا بها لأنَّ ما نحتاجه هو الأصل لا الصورة"[3].

فعلى هذا الأساس قام أفلاطون بتقسيم الشعراء إلى قسمين من خلال إبداعاتهم إلى أخيار وأشرار، وانطلاقا من هذا التقسيم أدخل بعضهم إلى مدينته الفاضلة وطرد البقية الذين يعتمدون المحاكاة كما أنهم يدعون إلى الأخلاق الرذيلة في أشعارهم.

[1]. بدوي طبانة، النّقد الأدبي عند اليونان،ص46.

[2] . أفلاطون ، الجمهورية ،تح :جيلالي إلياس، ،وزارة الثقافة الجزائر، الجزائر، ط1،2007،ص465.

[3] . شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب ، ص 23.

1-2 أرسطو: (Aristote)

لقد كشف أرسطو بعقله الفذ، ورأيته النقدية الواعية عن جوهر الصناعة الشعرية، من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة وتقاطع النص الشعري(التراجيديا و الكوميديا) مع غيره من النصوص الفلسفية والفكرية التي تأخذ من المحاكاة والتخييل أساسا لها فالشعر عنده إذا هو "عمل من أعمال المحاكاة"[1].

كما يضيف أرسطو قائلا: "إنّ شعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والديثرامبوس، وجلّ صناعة العزف بالناي و القيثارة هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها"[2] بمعنى أنّ الشعر يكون تجسيدا وتعبيراً عمّا هو كائن وموجود في الواقع، فيقوم الشاعر بمحاكاته بأسلوب راقي الذي يعتمد فيه على عنصر التخييل وكذا محاكاته لهذه الوقائع والأحداث التي هو بصدد التكلم فيها وإن صح القول النظم فيها، فأرسطو يرجع كل عمل إلى المحاكاة، باعتبار أنّ الفنان لا يأتي بشيء من عنده وإنّما يقوم بإعادة التصوير والتمثيل لما هو كائن في الواقع ،سواء أكانت هذه المحاكاة باللغة أو بالإيقاع.

ومعنى هذا أنّ الأسس الشعرية عند أرسطو "متمثلة في المحاكاة عن طريق الكلام فهو يصف خصائص الأجناس الأدبية التمثيلية"[3].

أي أنّ المحاكاة كانت خاصة بالأجناس الأدبية التي تُمثَّل مثل المأساة والملهاة، ولم تكن تمتد إلى الشعر الغنائي الذي كان يدل على السمة الفردية فهو يعبر عن الشخص المؤدي له دون الجماعة.

إنّ شعرية أرسطو مبنية على المحاكاة و كل شيء يبدأ بتحديد الإنسان ككائن محاك حيث يقول أرسطو: "لمّا كان الذين يقومون بالمحاكاة، يحاكون أناسا يفعلون، وهؤلاء الأناس

---

[1]. بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة،ط1، 1987 ،ص68.

[2]. نفس المرجع،ص68.

[3]. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمّان ط1،2011،ص27.

يكونون بالضرورة إمّا أفاضل أو أردياء لأنّ اختلاف الأشخاص يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده ،وأنّ الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة والرداءة"[1].

فالمحاكاة هنا لا نقصد بها تلك المماثلة والمطابقة التامة بين الحقيقة أو الواقع والصورة المحاكية لها، فطريقة المحاكاة قد تكون قريبة أو بعيدة في الصورة أو قد يحدث وأن تكون مطابقة لها كما هي عليه في الواقع، كما أنه قد يتغير فيها و ذلك راجاً له ، بحيث يزيد في تحسين ما هو حسن أو يُسْهبُ في قبح ما هو قبيح.

ومن خلال ما سبق ذكره يظهر واضحا لنا أنّ مفهوم المحاكاة لا يكون بالمطابقة مع ما هو موجود في العالم الخارجي، بحيث يحدث التغيير فيه سواء بالزيادة أو بالنقصان.

[1]. طاليس، فن الشعر، تح ابراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، دط، ص67.

1-2 عند العرب:

1-2-1 عبد القاهر الجرجاني:

يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ الذي خلق شعرية النص الأدبي، هو الاستعمال الخاص للغة فهذا الاستعمال الخاص الذي يسميه بالنظم والذي يعد من أهم النظريات النقدية، بحيث يعرفه بأنّه "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها سبب من بعض"[1].

وهو بهذا القول لا يقصد ضم الشيء إلى الشيء، وإنّما المقصود بهذا القول هو ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس، بحيث تتناسب دلالاتها و تتلاقى معانيها على الوجه الذي يتقبله المعيار النحوي. و من هنا فالجرجاني لا ينظر في النّظم إلى الألفاظ بعينها وإنّما في علاقاتها بما يليها من ألفاظ فهو يقول:" فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفظ مجردة ، و لا من حيث هي كلم مفردة، و إنّما تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، فنحن كثيراً ما نرى كلمة تروقنا وتؤنسنا في موضع ،ثم نراها بعينها لتثقل علينا وتوحشنا في موضع آخر"[2] فهو يرى بأنّ مزية اللفظة تكمن في تناسبها مع ما يلحقها من ألفاظ، فمعنى الألفاظ متغير بتغيرها في الكلام ولذلك لا تبرز قيمة الألفاظ إلاّ من خلال معانيها في الكلم، كما أوجب اختيار المعاني بحيث كل منهما مكمل للآخر وفي هذا الصدد يقول:" فسبيل المعاني هو سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش...وإنّما المزية في حسن التخيير ومعرفة موضع الكلم، وإذا كان الكلام بمثابة الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ..."[3].

ويتضح جليا من هذا القول أنّ الجرجاني لا يفرق بين اللفظ والمعني، فهما عنصران مكملان لبعضهما البعض ولا يمكن الفصل بينهما، فالشاعر أو الأديب لا يقوم باختيار الألفاظ على حسب ما يتلاءم مع المعاني المراد توصيلها للمتلقي، فاللفظ والمعنى عنصران مهمان لا يمكن الاستغناء على أي عنصر منهما فكل منهما يخدم الآخر ويكمله كما أنه يشبه المعاني بالأصباغ، و الألفاظ بالصور والنقوش.

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: أبو فهد محمود محمد شاكر ،نشر مكتبة الخانجي، ط5 ،2004،ص4.

[2]. نفس المرجع ،ص 38.

[3]. نفس المرجع ،ص192،197.

إنّ الدارس لشعرية الجرجاني يرى أنها مرتبطة ارتباط وثيق بعلم النحو وفي هذا يقول:" واعلم أنّ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك"[1].

إنّ الجرجاني يؤكد على ضرورة إخضاع الكلام إلى القواعد النحوية التي من خلالها يمكن الحكم على الكلام إن كان صواب أو خطأ، فالنحو هو المنهج المثالي للحكم على الكلام

وعليه "هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود التحكم بالصحة والفساد ،بل إنه يمتد في العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات، وإلى اجتلاء معانيها، وكشف غامضها، وبذلك اتسع أفق النحو و غنيت مادته، ودخل فيه كل ما يراعى في النظم من تقديم وتأخير...

و من ثم فإن الأساس عنده هو النحو، على أن يشمل النحو علم المعاني، وأن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية"[2].

إنّ ما يمكن ملاحظته مما سبق هو أن الجرجاني يعطي الأهمية لعلم النحو وهذه الأهمية

التي يهدف من خلالها إلى الوصول إلى الجمالية الفنية والحس الذوقي، فهو يركز على القواعد التي تحكم علم النحو والتي من خلالها يمكن القبض وحسن اللعب بالألفاظ وتطبيق تلك القواعد النحوية التي بها يصل إلى الذوق الفني الأدبي الرفيع.

كما نجد أن الجرجاني تحدث عن قضية مهمة وهي قضية معنى المعنى حيث يقول :"أن تكون "الكناية" و"الاستعارة" و" التمثيل" أوصافا له . وذلك محال من حيث يعلم كل عاقل أنه لا يكنى باللّفظ عن اللّفظ ، وأنه إنما يكنى بالمعنى عن المعنى وكذلك يعلم أنه لا يستعار اللّفظ مجردا عن المعنى، ولكن يستعار المعنى ثم اللفظ يكون تبع المعنى"[3].

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،ص 81.

[2]. عبد القادر حسين، مجلة الفكر العربي، عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم، ع46،يونيو1967،ص149.

[3]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص42،43.

معنى هذا القول أن معنى المعنى الذي تحدث عنه الجرجاني يكمن في الكناية ،والاستعارة والتمثيل، بحيث أنه يأتي بالألفاظ ويعبر بها عن معاني مختلفة، فالفظ الواحد يولد عدة معاني.

و نراه يقول في موضع آخر أن "المتكلم يتوصل بدلالة المعنى على المعنى إلى فوائد، لو أنه أراد الدلالة عليها باللفظ لاحتاج إلى لفظ كثير."[1]

من خلال هذا القول نجد أن الجرجاني يرى بتعدد المعاني للفظ الواحد ،بحيث أن اللفظة الواحدة يتعدد ويختلف معناها باختلاف موضعها في السياق مما يؤدي في آخر المطاف إلى معاني متعددة ولفظ واحد.

كما نجد أن النظم عند الجرجاني هو توخي معاني النحو في معانى الكلم وفي هذا الصدد يقول: "فجملة الأمر أن "النّظم" إنّما هو أن "الحمد "من قوله تعالى " الحمد لله رب العالمين الرحمان الرحيم" مبتدأ، و"الله" خبره و "ربِّ" صفة لاسم الله تعالى، ومضاف إلى العالمين و"العالمين" مضاف إليه و الرحمان الرحيم صفتان كالرّب"[2]

و يفهم من خلال هذا أن الكلمة في السياق النحوي لها بعد دلالي يختلف عن باقي السياقات الأخرى بمعنى أن اللفظ الواحد له معاني شتى تختلف باختلاف سياقها اللغوي.

وهذه المعاني التي سبق ذكرها هي متعلقة بالجانب النحوي كالابتداء و الإخبار والصفة وغيرها ، أمّا فيما يتعلق بجانب معاني الكلمات هو الكلمة وما يقابلها من مرادف كأن نقول في نفس المثال ،أن معنى الحمد هو الشكر .وهناك منْ يرى بتعدد المعاني إلى ثلاث و في هذا نجد " أن ثمة ثلاثة أنواع من الترتيب في السلسلة الكلامية ترتيب المعاني في النفس(ترتيب معاني النحو)، وترتيب معاني الكلم تبعا لترتيب معاني النحو وترتيب الألفاظ تبعا لترتيب معانيها"[3]

[1] . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص464.

[2] . عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الاعجاز ،ص 452.

[3]. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب ، دار الوعي للنشر والتوزيع،الجزائر،ط9، 2012 ،ص307.

نستخلص في النهاية أن الجرجاني يؤسس لشعريته انطلاقا من المنهج النحوي الذي يعده الأساس في التأسيس لأي علاقة في النصوص الأدبية، بحيث أنه يقوم بربط كل الخصائص التي تتمتع بها اللغة بالنظم فهو المنهج السليم لأي دراسة.

1-2-2 - حازم القرطاجني:

لقد تطرق حازم القرطاجني لمفهوم الشعرية و طبيعتها مع ما يتلائم وخصوصية اللغة العربية فحازم تفطن لمزايا الشعر العربي الذي تختلف قوانينه عن قوانين الشعر اليوناني.

إنّ وجهة نظر حازم القرطاجني للشعرية على أنّها مجموعة من القوانين والقواعد التي تحكم عملية الصناعة الشعرية وتكسبها خاصيتها وسماتها المحددة و كل عمل لغوي لا يخضع إلى تلك القوانين ،إنما هو كلام ليس فيه من الشعر إلاّ الوزن والقافية و في هذا يقول:" و كذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتظمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع" [1]

وهو إذًا يشير لضرورة إخضاع الصناعة الشعرية إلى قوانين وحدود تضبط حركتها و هذه القوانين لا تأتي من خارج جنس العمل الشعري، وإنما هي قارة فيه و تُستنطق من داخله

وهي طريقته و منهجه التي تضبط عملية انتاجه.

"يستدعي حازم القرطاجني إلى منهج قراءة يستنبط قوانين صناعة الشعر، من النص الشعري نفسه، لأن إقامة علم الشعر لا يكون إلاّ بالتأمل في مادته"[2]

كما نجد أن حازما أولى عناية شديدة بطبيعة المعاني الشعرية، وما تخلفه من آثار في نفسية متلقي هذه الأعمال الشعرية، سواءً كان هذا التأثير بالإيجاب أو السلب بحيث يقول: "أعرق

المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان و كانت دواعي آ رائه متوفرة عليه[3].

---

[1]. أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،ط3، 2008 ،ص25.

[2]. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، ط1،2011، ص25.

[3]. عيسى علي العاكوب ،التفكير النقدي عند العرب ، دار الوعي للنشر و التوزيع، الجزائر، ط9، 2012،ص332.

ويضيف حازم قائلا:" والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه، بحسب غرض الشعر و معتمدا ايراده و لكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك، أو يحال به عليه أو غير ذلك"[1].بمعنى أن الشاعر قد يتقصد أثناء نظمه للقصيدة معاني محددة في حين قد تأتي تلك المعاني صدفة دون أن يوليها اهتمامه فالمعاني الشعرية تأتي وفق الغرض

و المناسبة و نفسية الشاعر بالدرجة الأولى.

إنّ اهتمام حازم لم ينصب على الشكل الخارجي للقصيدة ، أي مطلعها ، أغراضها

أو بعض صفاتها اللغوية، و إنّما اشتغل بما هو خفي وما هو كامن في النص ، ويظهر أثره في النفس ،فالشعرية تنتج عنده من عمليتين متعاضدتين في النص الأدبي هما التخييل وحسن التأليف إذْ كلا منها لا تتحقق فاعليته في النص الشعري بعيدا عن الآخر: "فليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها ،بل تؤثر فيها ،وبحسب ما تكون الهيئة النطقية المقترنة بها، و بقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها"[2]

إنّ مصطلح التخييل من أكثر المصطلحات النقدية دوراً عند حازم القرطاجني باعتباره أحد

الخصائص الفنية المميزة للغة أدبية بوجه عام والشعرية بوجه خاص وفي هذا يقول: "الشعر كلام موزون مخيل"[3].

كما يظهر لنا تأثر حازم القرطاجني تأثيرا واضحا فيما يخص عنصر التخييل ومكمن ذلك في قوله:" تشد له الأنفس، بحيث يحدث انفعالات وانطباعات نفسية ،سواء كان القول

[1] . عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 322.

[2] . صفوت عبد الله الخطيب ،الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني و الفلاسفة ، مجلة فصول،م7،ع3، 1987 القاهرة،ص62.

[3]. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص79.

مصدق أو غير مصدق وإنْ قيل مرة ثانية أحدث نفس الانفعال الأول وذلك من باب التخييل"[1].

ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن حازم أثناء تأسيسه للشعرية فهو لا يعتمد على الجانب النثري من خلال التخييل و المحاكاة وبهذا فهو مؤيد إلى نظرة أرسطو في المحاكاة والتخييل بحيث أنه لا يهمل سلطة المتلقي في تلقيه للأقاويل الشعرية و الأدبية على حدٍّ السواء فهو "لا ينفي اشتمال الأقاويل النثرية على شعرية ما ، من خلال حضور التخييل والمحاكاة، فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على التخييل و موجودة في المحاكاة فهو يعد قولا شعريا"[2]

فحازم لا يربط شعريته بنوع معين وإنّما كل قول مبني على التخييل والمحاكاة ،فهو لا يخص بشعريته الشعر فقط و إنّما يترك المجال مفتوح ما إن توفر هذان العنصران وبهذا فقد يكون القول النثري مندرجا ضمن شعرية معينة تختص به وتهتم بدراسة الجوانب الجمالية فيه.

ويتحدث حازم القرطاجني عن آلية من آليات فهم أسرار الكلام وهي الطبع حيث يعرفه:

استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، و البصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها"[3].

فهو في هذا الموضع يتحدث عن عملية مهمة في الخطاب الشعري، فمن خلال التعريف السابق يظهر أن الطبع يساهم في فهم وتأويل الكلام ،وكذا معرفة الاتجاهات والأغراض الشعرية للكلام فالطبع يساهم في تفجير الدلالة من خلال التشبيه والاستعارة و الكناية وغيرها من الأدوات، فهذه القدرة على التوظيف والتلاعب بها يؤدي إلى التفاوت بين الشعراء ويتعداه إلى التفاوت بين النصوص في حدِّ ذاتها مما يجعلنا نحكم بالجودة و الرداءة عليها.

---

[1] . عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب ،ص79.

[2]. حسن نا ظم، المفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994،ص31.

[3]. بومزبر الطاهر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، الدار العربية للعلوم، بيروت ، ط1، 2007،ص87.

إنّ شعرية القرطاجني تتمثل في جودة النصوص الأدبية، فهو لا يركز على نوع بعينه وإنّما يمكن أن تتجاوز الشعر إلى النثر، فشعريته خاضعة إلى الجانب الجمالي الفني.

2-الشعرية عند الغرب والعرب المحدثين:

2-1 عند الغرب:

2-1-1 رومان ياكبسون:(Roman jakobson)

يركز ياكبسون في نظريته على وظائف اللغة في التأسيس إلى شعريته من منطلق لساني حيث ربطها ربطًا مباشراً بعلم اللّسان و يقول :"هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية"[1].ما يمكن ملاحظته من خلال هذا القول أنّ رومان ياكبسون يركز في التأسيس لشعريته على الوظيفة الشعرية التي تهتم بنشوء المعنى ودلالته البعدية على حساب الوظائف الأخرى للغة، كما يجعل هذه الأخيرة علماً لموضوعه من خلال قوله:" علم موضوعه الوظيفة الشعرية أو الشاعرية(poeticity)"[2].

يفهم من خلال هذا التعريف أن الشعرية علم يختص بدراسة الوظيفة الشعرية أي أنها معنية بالكشف عن خصائص الخطاب الشعري و في هذا نجد أنّ" نظرية جاكبسون تقوم أساساً على الوظيفة الشعرية مركزة على دراستها في الشعر حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى"[3].

فإنّ ياكبسون في بناءاته الشعرية التي يهتم بها من منظوره اللساني تعد الوظيفة الشعرية

الحلقة الرئيسة التي أعطاها أولوية كبيرة إلاّ أنّه لم يغفل الجانب التواصلي وهو يمثل لها بالخطاطة التالية:

---

[1]. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ،تر:الولي مبارك و حنون، دار توقبال للنشر والتوزيع، المغرب،ط1، 1988،ص35.

[2]. يوسف إسكندر ،اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات ، دار الكتب العلمية ،لبنان،ط2،2008،ص35.

[3]. أميمة الرواشدة ،شعرية الانزياح ، منشورات أمانة عمان،عمان،دط،2004،ص15.

سياق

مرسل ..... رسالة..... مرسل إليه

اتصال [1]

إنّ لكل عنصر من عناصر الاتصال الخمسة دور يميزه عن غيره ووظيفة معينة يقوم بتأديتها أثناء عملية الاتصال والتواصل .ويرجع ياكبسون ليركز على دمج الشعرية في ثنايا اللسانيات وفي هذا يقول "...وبمان اللسانية عي علم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزء من اللسانيات "[2]

بما أن ياكبسون يركز على ربط الشعرية بعلم اللسان وجعلها أهم فرع من فروعه ويظهر ذلك في "تجسيد ياكبسون طبيعة الوظيفة الشعرية من خلل محوري الاختيار والتأليف، باعتبارهما مكونين أساسيين للفعل اللفظي معتمدا في ذلك على ثنائية اللغةlangue والكلام parole عند دوسوسير، مما يؤكد ارتكاز نظرية الشعرية على المبادئ اللسانية، ففي محور الاختيار يقوم المتكلم باختيار كلمة من بين سلسلة الكلمات المترادفة"[3]

وبما أن نظرية ياكبسون تقوم أساسا على الوظيفة الشعرية وتركز على دراستها حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى، فاللغة يجب أن تدرس بكل تنوع وظائفها

ولكل عامل منها وظيفة لسانية مختلفة، يميزها ياكبسون بستة مظاهر أساسية هي :

1-الوظيفة المرجعية أو الوضعية ،أو المعرفية :تتولد هذه الوظيفة من استهداف المرجع وتتوجه نحو السياق .

2-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية: التي تركز على المرسل وتعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه.

3-الوظيفة الإفهامية: والتي تأتي بالتوجه نحو المرسل اليه.

---

[1]. ، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ،ص27.

[2]. نفس المرجع، ص24.

[3]. أميمة الرواشدة ،شعرية الانزياح،ص18.

4-الوظيفة الانتباهية: أنّها تركز عند ياكبسون على الاتصال .

5-الوظيفة الميتاليسانية أو الشارحة :وهي الوظيفة التي تجعل الخطاب مركزا على السنن كما تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية.

6-الوظيفة الشعرية: وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة وتركز عليها لذاتها، ويتطلب التحليل الدقيق وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ،بل هي وظيفته المهيمنة والمحدد.[1]

ويتضح من هنا جليا أن الوظيفة الشعرية كما يراها ياكبسون هي التي تمنح الرسالة اللغوية سمة الأدبية التي تنقلها من الخطاب العادي الموجه من المرسل إلى المتلقي إلى نص أدبي قائم بذاته "و يحدث هذا من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها...فيتحول بذلك الدال إلى مدلول بذاته فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلولات

القديمة للكلمات...و يتحد عندئذ الشكل و الجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر و الجوهر هو الشكل[2]

معنى هذا أنّ الوظيفة الشعرية للغة تهتم باستعمالها أو ما تدل عليه داخل النص الأدبي تخرج عن المعنى الدال للكلمة في سياقها إلى مدلولاتها المعجمية و من هنا يكون لدينا الكلمة معبرة عن نفسها وفق ما يتناسب مع المعنى فهي تهتم بالمدلول في حدِّ ذاته للكلمة.

نخلص في الأخير إلى أن الشعرية من وجهة نظر ياكبسون ذات بعد لساني مركزاً في ذلك على الوظيفة الشعرية ،التي قام بربطها هي الأخرى بالاتصال بحيث أنّ لكل عنصر وظيفة معينة يقوم بها، كما نلاحظ أنّ ياكبسون أثناء دراسته ركز على الشعر أكثر من النثر.

[1]. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص 28،31.

[2]. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، كتاب النادي الثقافي، ط6، 2006، ص11.

2-1-2 جان كوهن: (Jaen kohen)

ينطلق كوهن في شعريته من خلال تعريفه لها الذي يقول فيه أنّ الشعرية "هي علم مضوعه الشعر"[1].فهو يحدد موضوع الدراسة أي أنّه سيعتمد في دراسته على نوع محدد من الأدب وهو الشعر دون غيره، كما أنّه يصف دراسته للشعر بالدراسة العلمية و في هذا يقول أيضاً :"طريقة الوعي التي يكون الشعر الأداة المفضلة فيها"[2]

فكوهن إذاً يفضل في دراسته نوع بعينه و هو الشعر فعلى حدِّ تعبيره أن المنهج المتبع في الدراسة لا يصلح إلاّ للشعر فهو بذلك يخرج النثر من دائرة الدراسة.

وفي جانب آخر نجد كوهن في شعريته يعنى بصفة خاصة بالانزياح و يشرح هذا المفهوم عند تفريقه بين الشعر والنثر بقوله:" المنهج المتبع في مسألة التمييز بينهما لا يمكن إلاّ أن يكون منهجا مقارنا، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر ،ولكن النثر هو اللغة الشائعة ...يمكن أن نتحدث عن معيار يعدُ القصيدة انزياحاً عنه"[3]

فالانزياح عند كوهن إذاً يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام ، ويقتضي أن يكون انحرافاً و انزياحاً عن هذا التقليد وما نستشفه من القول السابق الذكر أنّ الشعر يأتي في المرتبة الثانية بعد النثر ، فهذا الأخير يعدُّ أصلاً والأول انحرافاً له.

كما يؤكد كوهن أنّ الهدف من الدراسة ليس دراسة الأدب ،أو اللغة الأدبية وإنّما دراسة الشعر أو اللغة الشعرية، أي أن الشعرية تبحث عن شكل للأشكال و عن عامل مشترك عام للشعر و في هذا الصدد يقول: "هدف الشعرية وبعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[4].

يظهر جليا من خلال هذا القول أنّ كوهن يعمد إلى التفريق بين الشعر والنثر ولعل كوهن استطاع أن يميز بين ثلاثة أنماط للقصيدة وهي:

---

[1]. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،دار توبقال للنشر،المغرب، ط1، 1986،ص9.

[2]. أميمة الرواشدة ،شعرية الانزياح ،ص25،26.

[3] . نفس المرجع،ص15.

[4]جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص14.

القصيدة النثرية: ويمكن أن تدعى "قصيدة دلالية" حيث تعتمد الجانب الدلالي تاركاً الجانب الصوتي.

قصائد صوتية: بحيث تعتمد من اللغة إلاّ الجانب الصوتي .

شعر صوتي دلالي: أو الشعر الكامل.

وقد ركزت شعريته على الشعر الصوتي الدلالي أو الشعر المنظوم.

ويوضح كوهن الأنماط الثلاثة في الجدول التالي:

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

1

فشعرية كوهن إذًا تعتمد الشعر الكامل الذي يقوم على المزاوجة بين السمات الصوتية و الدلالية معاً وعليه فالشعر الكامل هو المجال الرحب الذي تعمل فيه الشعرية.

كما أنّ جان كوهن توسع في مفهوم الشعرية انطلاقاً من اللسانيات المحايثة فهو يقول :"فالشعرية محايثة للشعر ،و يجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[2]

فكونه ربط شعريته بلسانيات سوسير الذي يدرس اللغة لذاتها وفي ذاتها أي تفسير اللغة باللغة نفسها ، و بذلك الفرق بينهما أنّ الشعرية تعنى بالجانب الجمالي في اللغة وهذا ما تحدث عنه هيلمسليف في " مستوى التعبير و مستوى المحتوى، فالعلامات الشكلية هي وحدها التي تؤلف أو تؤسس اللغة الشعرية ،أو شاعرية القصيدة"[3].

[1]– جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ص 12.

[2] – نفس المرجع ، ص 40.

[3]. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول و المقولات ، دار الكتب العلمية ،لبنان،ط2، 2008،ص127.

ومعنى هذا أنّ الشعر الذي يرتكز على البنية اللغوية يفقد قيمته الجمالية ،لأنّ الشاعر يكرِّس جهده في البحث عن الألفاظ الزجلة والقوية ، ويهمل المعنى فتفقد القصيدة طابعها الجمالي وهذا ما يعرف بالتنميق اللفظي.

2-2 عند العرب:

2-2-1أدونيس:

أدونيس لم يضبط مفهوم محدد للشعرية فهو يرى أن العملية الإبداعية في الشعر غير مرتبطة بقواعد وقوانين محددة ، بعينها فالشعر متغير بتغير العصر فهو يعبر بلغة عصره ولهذا لا نجد مفهوم محدد للشعرية عنده فهو يرى أنّ "سرُّ الشعرية هو أن تظلَّ دائماً كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم و أشياءه أسماء جديدة"[1]

أي أنّ الشعرية لا يمكنها الثبوت على شيء واحد فلكي تضمن البقاء وسط هذا الكم الهائل من العلوم و تستمر في مسايرة الأوضاع عليها أن تواكب التطورات و تتماشى معها جنيا إلى جنب حتى تتمكن من تجسيد صورة الواقع و تكون اللّسان الناطق عن تلك الفترة.

كما أن الشعرية من وجهة نظر أدونيس هي خروج اللغة عن المعيار كما يجب أن تتجاوز كل ما يمكن أن يجعلها سهلة القراءة و التناول فيقول أن الشعرية هي "الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق ،ومن لغة التقرير والايضاح إلى لغة الاشارة ومن التجزيئية إلى الكلية أو من النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك و الإيقاع و الرؤية المتناهية"[2] معنى هذا أنّ أدونيس يرى أنّ كل ما كان خروج اللغة عن المألوف واستعمال للرموز أي اللغة الغامضة والمبهمة ،كما يدعوا إلى التجديد في الأوزان والابتعاد عن القصيدة العمودية. فكل هذه العوامل تؤسس للشعرية عنده.

ويرجع أدونيس الى القول:" إن التقنين والتقعيد يتنقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة

بماهية الإنسان في تفجيره و اندفاعاته واختلافه في توهج وتجدد وتغاير وتظل في حركية وتفجير"[3] الواضح من هذا القول أن اللغة الشعرية تتنافى مع وضع القواعد والقوانين التي تقوم بالحد من الحرية في التعبير، فالحرية الشعرية تولد انفجار في التعبير وحركة إبداعية واسعة.

---

[1]. أدونيس ،الشعرية العربية، الدار العربية، بيروت ،ط1،1989،ص78.

[2]. بشير تاوريرت،استراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للكتابة ،ط1، 2006،ص25.

[3]. أدونيس ،الشعرية العربية، ،ص31.

ومن نقد الأصول الشعرية عند أدونيس هي انفتاح المعنى، الغموض، الفجائية أو الدهشة الاختلاف، الرؤية، حركة الزمن الشعري.

ففي انفتاح المعنى يقول:" الشعر خرق للقواعد و المقاييس"[1]

أي أن الشعر لا تحكمه قواعد وقوانين وإلا ما كان اسمه الشعر فالشعر من ضمن بناءاته الخيال في التعبير عن الأحاسيس والعواطف والميول والرغبات.

أما عن الغموض فيقول: "في الغموض يتجلى سحر الفن، وإغرائه وخصوبة الفن وثرائه الذي يحفز القرائح ويؤججها للإبداع أو التذوق أو النقد أو التقويم"[2]

بمعنى هذا أن الغموض سمة من سمات الشعر الجيد، فالشاعر الذي يستطيع أن يوظف الغموض في شعره هو شاعر متمرن لأنّ الغموض يحفز كل من المبدعين والمتلقين إلى عملية إعمال الاحساس سواء أثناء نظم الشعر أو أثناء تلقيه على حد سواء .

بما أن أدونيس يسعى إلى تحقيق الحداثة في الأدب بصفة عامة ،وهذه الأخيرة التي تناقض كل ما هو قديم ومألوف لذلك كان عنصرا المفاجأة والدهشة مهمان في القصيدة ،وهما مرتبطان أيّما ارتباط بالمتلقي فيقول عن الفجائية:" شأن القصيدة يعظم بقدر ما تحققه من خروج على ما أجمع عليه ،وبقدر ما تطرحه من حدة المفاجأة"[3]معنى هذا أنه لا يمكن للقصيدة أن تحقق الحداثة إلاّ من خلال خروجها على ما كان سائدا وإنما هي تمثل تطلعات مستقبلية لا علاقة لها بالزمن والمكان وكذا التجديد في الموضوعات بحيث يستطيع الشاعر أن يخلق الفجائية عند المتلقي اما عن الدهشة يقول:" هذا الاتجاه نحو العجب، المدهش، اللامعقول هو ردة فعل ضد يأس الحياة، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة..."[4] نجد أنّ أدونيس يجعل الدهشة أحد الركائز للشعرية. فالشعر يرتبط بالمعقول أي يناقض العقل ويتبع

---

[1]. بشير تاوريريت ،آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول ، عالم الكتب، القاهرة ط1،2009،ص29.

[2]. نفس الرجع،ص34.

[3]. بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول، ص42.

[4] . نفس المرجع، ص43.

الأهواء والأحاسيس وبذلك يصبح الشاعر يعبر عن أشياء ومواضيع الحياة السائدة مما يولد الدهشة في نفس متلقي الخطاب.

كما نجد أن أدونيس يربط كل من الفجائية والدهشة بالغموض إذ أن ما هو غامض يكون بالضرورة مفاجئ ومدهش .

إن التأسيس للحداثة يقترن بمفهوم الاختلاف ويكون بنظم قصيدة تغاير القصيدة الجاهلية وحتى العباسية سواء في الشكل أو الموضوع . إن أدونيس يرفض الثابت والجامد فهو ينبذ السّيرَ على نهج القدماء فهو يقول:" جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها "[1] كما يقول في موضع آخر " فاللاحق لا يمكن أن يكون جديدا أو حديثا إلاّ كانفصال أو كتغاير ولذلك فإنّ مقياس الحداثة أعني الثورية في الشعر يكمن في هذا التغيير"[2]

فأدونيس يجعل الاختلاف من آليات الشعرية ،فالشاعر حتى يكون حداثيا يجب أن يغاير ويناقض السّلف في قصائده ،لأنّ الخروج عن السائد والمألوف هو المشكل للحداثة عند أدونيس.

تمثل الرؤيا عند أدونيس ملمحاً ضرورياً في الحركة الشعرية حيث تظفي على القصيدة قيمة جمالية بحيث يقول في هذا الشأن :" فلا يمكن للشعر أن يكون عظيماً إلاَّ إذا لمحنا و راءه رؤيا للعالم"[3] معنى هذا أن الشعر عبارة عن صورة تجسيد العالم ليس بأسلوب سطحي وإنما بأسلوب يعكس من خلاله صورة العالم بنوع من التخييل وهو يعني بتخييل تلك:" القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسرًا يربط بين الحاضر والمستقبل والزمن والأدبية ، الواقع وما وراء الواقع"[4]

---

[1]. أدونيس ،الثابت والمتحول صدمة الحداثة ،، دار العودة ،بيروت،ط1، 1987،ص313.

[2] . بشير تاوريريت ،آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول ،ص47.

[3]. نفس المرجع، ص57.

[4]نفس المرجع،ص57.

معنى هذا القول بأن الحركة الشعرية الحديثة تكون ممزوجة بالخيال أو التخييل على عكس ما كان سائدا إذ كان الاعتماد على عنصر المحاكاة في الأشعار، إن الشاعر ينطلق من الواقع ليصل إلى الخيال بحيث يكون حاضراً متجسداً من خلال قصيدته.

يؤسس أدونيس مفهومه للزمن الشعري من خلال في نقده للثابت والإعلاء من شأن المتحول هذا الزمن المتحول الذي يظل في حركة مستمرة و صيرورة دائمة و في هذا يقول أدونيس: "بدأ يبدو لي أنّ الحداثة زمانية ولا زمانية في آن :زمانية لأنّها متأصلة في تطلُعه وتجاوزه ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلّها"[1].

فأدونيس يربط مفهوم الحداثة إذاً بالتجربة الشعرية القديمة ،بحيث كانت زمانية تصور الأشياء تصويراً مادياً يستمد أفكاره من الواقع الخارجي، و لا زمانية أي أنها متحولة ومتغيرة عكس الأولى الثابتة فهي لا تقيم الحواجز والفواصل بين الماضي والحاضر .إذْ هو سلسلة من الأحداث تتحدد قيمتها الإبداعية في أي فترة زمنية كانت.

يمكن القول بأنّ أدونيس يرجع (التنظير المنهجي) إلى العرب القدامى ويظهر هذا من خلال قوله: "ينبغي الإشارة إلى أنّ التنظير للشعرية العربية الجاهلية ،عمل قام به العرب في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى...ثم إنّ الشعر العربي خصوصية...في الصناعة الشعرية، تميزاً للهوية الشعرية ولهوية الشاعر العربي".[2]

إنّ أدونيس يربط التنظير للشعرية الجاهلية بما قام به ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء ،حيث أنّ كل الآراء النقدية التي سبقته فطرية ، وهذا التنظير يرجعه إلى التزاوج بين الثقافة العربية واليونانية و الفارسية و الهندية ،كما يرى بأنّ للشعر العربي خصوصية تميزه عن غيره ، من هنا نرى أنّ أدونيس يمهد للشعرية الحديثة منطلقاً في ذلك من البنية الأولى وهي الشعرية الشفوية.

[1] . أدونيس ،الشعرية العربية ، ،دارالآداب،بيروت،ط1، 1989،ص110.

[2]. أدونيس ،الشعرية العربية،ص14.

إنّ أدونيس في تأسيسه للشعرية يربطها ربطا مباشراً بالقرآن الكريم حيث يقول:" أنّ الدراسات القرآنية وضعت أسسًا نقدية جديدة لدراسة النص ،بل ابتكرت علماً للجمال جديدا ممهدة بذلك لنشوء عربية جديدة"[1].

من خلال هذا نستنتج أن أدونيس يأسس للشعرية الحديثة من خلال ما كان سائداً من قبل فهو يربطها تارة أخرى بالنص القرآني بحيث هذا الأخير فتح الأفق على شعرية الكتابة ومن ثمة تولدت لدينا ما يعرف بالشعرية الحديثة.

[1]. أدونيس، الشعرية العربية،ص51.

2-2-2 عبد الله الغذامي :

قد شهدت الساحة العربية ترجمات عدّة لمصطلح الشعرية (poetics) و من بين هذه الترجمات "الإنشائية " للدكتور عبد السلام المسدي حيث يقول: قد ترجم بعضهم لفظة (poetics) بالشعرية، إلاّ أنّ هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني...، ولعلّ أوفق ترجمة لها أن نقول "الإنشائية" إذْ الدلالة الأصلية الخلق والإنشاء"[1].

من هنا يتضح أن المسدِّي يفضل ترجمة (poetics) بالإنشائية إلاّ أنّ هذه الترجمة لم ترق عبد الله الغذامي لأنّها على حدّ تعبيره" لا تحمل روح المصطلح المذكور فالإنشائية تذكر جفاف التعبير المدرسي العادي ،ربّما لدَّي على الأقل "[2]

كما أنه يرفض ترجمة مصطلح (poetics) بالشعرية فهذه الترجمة يكون خاصة بنوع واحد من الآداب ألاّ و هو الشعر ولا يمكن أن تتجاوز هذا الأخير إلى النثر وفي هذا الصدد يقول: "بدلاً من أن نقول (شعرية) مما يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر...نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر و في الشعر"[3] من هنا نلاحظ أن الغذامي يفضل ترجمة (poetics) بالشاعرية على الشعرية ويرى بأنّها تترك نفس الأثر

الذي تتركه كلمة (poeyics) في نفس الإنسان الغربي لذلك قام باقتراح هذا البديل الذي يتماشى وخصائص اللغة العربية حسب رأيه ،يؤكد بأن ترجمة المصطلح بالشاعرية هي الأقرب في الوسط الاستعمالي بين الناس وفي هذا يقول :" ... فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم :موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري ،وموقف شاعري وهم لا يقصدون بذلك الشعر ،وإنّما يقصدون جمالية الشيء و طاقته التخييلية"[4]

فالغذامي يؤكد على استعمال شاعرية بدلاً كل من الشعرية والانشائية.

---

[1]. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب،ط2،ص 171.

[2] . عبد الله محمد الغذامي ،الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية ، المغرب، ط6،2006،ص26.

[3]. نفس المرجع، ص22.

[4] . عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية ، ص22.

كما أنّ الغذامي يرى بأنّ الشاعرية عنده أو ما يعرف ب (poetics) هو نتيجة لتزاوج كل من الأسلوبية و الأدبية بحيث " تتوحد الأسلوبية مع الأدبية ليتظافرا معاً في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (poetics) [1]

فالشعرية في نظر الغذامي هي علم الأدب بحيث تضم في طياتها كل من علم الأسلوب والأدبية .فيرجع الغذامي ليقول:" من هذا ندرك أنّ الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها فالأسلوبية هي أحد مجالات الشاعرية"[2]

ومعنى هذا أنّ الشعرية تهتم بالأثر الذي تخلفه اللغة الشعرية في نفسية المتلقي و هي تسعى إلى التأثير فيه بخلاف الأسلوبية التي لا تهتم إلاّ بالخصائص اللغوية في النص و لا تهتم بالأثر الناتج في المتلقي.

[1]. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية،ص21.

[2]. نفس المرجع،ص24.

الفصل الثاني:التجليات الشعرية

الإيقاعية.

المستوى الصوتي.

- **المبحث الأول:** الإيقاع الخارجي.
- **المبحث الثّاني:** الإيقاع الداخلي.

توطئة:

من المعروف عن الشعر أنه شعور، يجسده الشاعر وذلك من خلال تعبيره، عن ما يختلجه من عواطف بعبارات شعرية متماثلة وممزوجة بالخيال، فانطلاقا من هذا نجد الشاعر، يختلف عن غيره فهو يشعر بما لا يشعر به الآخرين، بالإضافة إلى قدرته على التعبير عن هذا الشعور، كما أن الأعمال الإبداعية لدّى الشعراء هي التي تميزهم عن بعضهم البعض و ذلك من خلال إمكانيات كل ناقد في الكشف عن أهم التجليات الشعرية في الأعمال الأدبية ،و هذا ما يتطلب منّا ضرورة إخضاع هذه الأعمال الشعرية إلى مستويات التحليل المتعارف عليها، و من ثم سنحاول تطبيقها على القصيدة التي بين أيدينا والموسومة ب" السّآمة" للشاعر أبي القاسم الشّابي.

المستوى الصوتي:

يشدُ الجانب الصوتي في البناء الشعري الأسماع إليه "فهو مكون جمالي أسسي، وتنظيم فنّي في النظام الصوتي للغة"[1] .

كما يسعى الجانب الصوتي إلى "دراسة مواطن الجمال و طريقة تأثيرها فهي موجودة في أداء و تمثيل الأعمال الأدبية..."[2] إذا فالمستوى الصوتي ،يكشف لنا عن كيفية توظيف الصوت و ذلك لتجسيد الخيال ،و تحقيق الصورة الفنية التي تتطلب منا رصد مواطن الجمال ثم وصفها و تصنيفها.

كما أنه من خلال المستوى الصوتي، تتشكل البنية الإيقاعية لمختلف الأعمال الشعرية، فهو يعد من أهم الركائز التي يعتمد عليها الشاعر و ذلك لأنه يجذب القارئ إليه ،و يؤثر فيه بحيث يجعله يميز بين أنواع الأصوات.

[1]. محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع،دط،2002، القاهرة ص153.

[2] – نفس المرجع، ص 18.

و قد وردت كلمة الإيقاع لغة في مجال الموسيقى و الشعر، و نجدها بالمعنى التالي في لسان العرب" الإيقاع من إيقاع اللحن، و هو أن يوقع الألحان و يبيّنها"[1] و سمى الخليل رحمة الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى و هو كتاب الايقاع.

و هذا نظرا لأهمية الإيقاع فهو الذي يرتب الأصوات و يجعل من تناسقها نغما موسيقيا موحدا و منظما.

أما الإيقاع اصطلاحا فهو" نظم الأصوات المكونة لأي لحن إلى الوحدات متساوية"[2]

إذاً انطلاقا من هذا نستطيع القول بأن الإيقاع يسعى إلى خلق وحدات متساوية وضبط الأصوات، و تنظيمها وذلك من أجل توزيعها ،على مختلف أبيات القصيدة.

فالإيقاع هو الركيزة الأساسية للخطاب الشعري و لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا وهو ينقسم إلى قسمين:

1-الإيقاع الخارجي:

و يقصد به شكل القصيدة ، وهيكلها كما يظم الإطار العام للقصيدة ويقوم على عنصرين هما الوزن و القافية.

1-1 الوزن:

يعرف ابن منظور الوزن لغة بقوله:" هو نقل الشيء بشيء مثله، كاوزان الدراهم..."[3]

أما في المعاجم الاصطلاحية ،فقد ورد مفهوم الوزن من خلال تقطيع البيت إلى مجموعة من المتحركات و السواكن التي تشكل و توضح الوزن وهذا ما يؤكده مصطفى حركات بقوله: " وزن البيت هو سلسلة السواكن و المتحركات، المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد"[4]

---

[1]. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، المجلد السادس، دار الصادر، بيروت، ط3، 1995،ص4897.

[2]. حسن النّصار، القافية في العروض و الأدب ،الناشر المكتبة الثقافية الدينية ،بور سعيد،ط1، 2001،ص34.

[3]. ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزن)،ص4829.

[4]مصطفى حركات، وزن الشعر ، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص7.

اذاً فالكتابة العروضية تكشف لنا عن مجموعة المقاطع التي تتشكل من خلالها الأسباب والأوتاد، التي تبنى عليها التفاعيل كما أنه من المميزات الدلالية للوزن ،أنه يعكس الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، و انطلاقا من هذا يتشكل البحر المعتمد من قبل الشاعر في قصيدته المسمات" السّآمة" كما أن الوزن الذي اعتمده الشاعر في هذه القصيدة يعبر عن مشاعره، و ما يجول في ذهنه من أفكار تتناسب مع حالته النفسية الحزينة ،بالإضافة إلي أن الوزن هو الأكثر مناسبة للإفراج عن أحاسيس الشاعر و مكبوتاته و ايصالها إلي الآخرين بطريقة فنية، وانطلاقا من هذا فأن الشاعر قد نجح إلى حدّ بعيد في التحكم في تفعيلات البحر بالإضافة إلي تنويعه في الايقاع و ذلك من خلال الزحافات التي مست التفعيلات الأصلية و هذا ما يتماشى مع حالته النفسية الحزينة ومن خلال دراستنا سنقوم بتقطيع الأبيات الآتية لمعرفة الوزن الذي قامت عليه القصيدة فيقول الشاعر:

سئمت الحياة وما في الحياة	و ما أن تجاوزت فجر الشّبابْ
سئمت لْحياةَ و ما فلحياة	وما أن تجاوزت فجر شبابْ
//0/ 0//0 /0//0/ 0// /0//0	//0 /0/ 0/0// / /0/ 0//0
فعولن فعولُ فعولن فعولُ	فعولن فعولن فعولن فَعَلْ
سئمت الليالي، و أوجاعها	و ما شعشعت من رحيق بصابْ
سَئمْتُ لْلياليْ، و أوجاعها	و ما شعْشعتْ منْ رحيق بصبْ[1]
//0/ 0//0/0// 0/0//0	//0 /0//0/ 0/ /0// 0//
فعولن فعولن فعولن فتعلْ	فعولن فعو لن فعولُ فعلْ

فمن خلال تقطيع هذه الأبيات، وكتابتها كتابة عروضية استخرجنا التفعيلات الآتية:

فعولنْ فعولنْ فعولنْ فعلْ	فعولنْ فعولنْ فعولنْ فعلْ

[1] أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة، دار الجيل، دط، 2002،ص48.

فهذه التفصيلات توحي بأنها من أوزان بحر المتقارب فقد "قال الخليل سمي بذلك لتقارب أجزائه"[1].

وقال عنه الزّجاجي: "لتقارب أسبابه من أوتاده"[2].

وهذا البحر هو" البحر الوحيد ، في دائرة الثقف عند كثير من العروضين وهو أساس هذه الدائرة"[3] . وله عروضان وستة أضرب، فعروضه الأولى فعولن ولها أربعة أضرب فضربها الأولى مثلها.

ومن خلال هذا يمكننا القول، أن الشاعر أبو القاسم الشّابي في نظمه لقصيدته قد اختار البحر المتقارب وهو يتناسب مع حالته النفسية ومرحلة الحزن ولأسى التي يمر بها، على إثر انقضاء فترة الشّباب وما صاحبها من فرح وقوة وهذا ما خلق عنده ألم وحزن كبيرين وما يؤكد ذلك قول الشاعر:

سئمت الليالي وأوجاعها وما شعشعت من رحيق بصابْ

فحطمت كأسي وألقيتها بوادي الاس و جحيم العذابْ[4]

وبالتالي نجد أن الوزن أحدث انسجما كبيراً بين الشكل و المضمون ،فهناك تقارب بين الوزن والحالة النفسية للشاعر، فهو يخدمه بنسية كبيرة بحيث يساعده في التعبير عمّا يشعر به بالإضافة إلى هذا نجد في أبيات لاحقة تشبيه الشاعر لحالته النفسية بفصل الربيع عندما يكون على وشك أن يمضي فهو شبيه إلى حد كبير بداية تجاوز الشاعر لفجر شبابه والدليل على ذلك قوله:

---

[1]. حسن عبد الخليل يوسف، علم العروض، دراسة أوزان الشعر وتحليل و استدراك، مؤسسة المختار لنشر والتوزيع القاهرة ط1، 2003،ص159.

[2]. نفس المرجع،ص159.

[3]. حسني عبد الجليل يوسف، علم العروض ص159.

[4]. أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة، ص 48.

ذوت في الربيع أزاهيرها فنمن، وقد مصهنّ الترابْ

فحال الجمال وغاض العبير وأذوى الردى سحرهنّ العجابْ[1]

وقد نجد أيضا الطبيعة حاضرة بقوة في هذه القصيدة وذلك من خلال وصفه وتشبيهه لحالته النفسية الحزينة وما يشعر به من أسى وحزن ووجع بكثير من المظاهر الطبيعية التي تتلاءم وألمه وحصرته وهذا ما يصوره في الأبيات الآتية:

سئمت الليالي، وأوجاعها وما شعشعت من رحيق بصابْ

لقد سحقتها أكفّ الظلام وقد رشفتــها شفــاه الســرابْ[2]

فمن خلال البحر الذي اعتمده الشاعر استطاع أن يعبر وبكل صدق عن حزنه وألمه وشعوره بالأسى، وأحدث تقارب ملحوظ بين ما يمر به وبين المظاهر الطبيعية التي جسدها في صورة فنية رائعة، إلاّ أنّه وأثناء تقطيعينا لأبيات القصيدة لاحظنا أن التفعيلات في الوزن الواحد لم تبقى على حالها والدليل على ذلك أنّها غير متساوية ويعود ذلك إلى وجود زحافات التي ستظهر من خلال الأبيات الأتية:

سئمت الحياة، وما في الحياة وما أن تجاوزت فجر الشبابْ

سئمْتُ لْحياة، وما فلحياة وما أن تجاوزْتُ فجْر شْشببْ

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

فعولنْ فعولُ فعولـنْ فعولُ فعولنْ فعولنْ فعولـنْ فعلْ

[1]. أبو القاسم الشّابي ،أغاني الحياة، ص 49.

[2]. نفس المصدر، ص48، 49.

فأنتْ ، و قدْ غمرتْها الدموعُ وقرتْ و قدْ فاض منْها الحبابْ[1]

فأننتْ، و قدْ غمرتْهدْدُموعُ و قرْرتْ و قدْ فاض منْهلْحببْ

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

فعولنْ فعـو لُ فعولنْ فعولُ فعولنْ فـعولـنْ فعولنْ فعلْ

فحطّمت كأسي، و ألقيتها بوادي الأسى و جحيم العذابْ[2]

فحطْطمت كأْسيْ ،و ألقيتها بواد لْأسى و جحيم لْعذبْ

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

فعولن فعولن فعولن فعلْ فعولن فعولُ فعولن فعلْ

لقد دخل على التفعيلات الأصلية زحاف القبض، و زحاف الحذف وهذا ما سنوضحه من خلال الجدول الآتي:

	التفعيلة الأصلية	التفعيلة الفرعية	نوعه
الزحاف	فعولن 0/0//	فعولُ /0//	زحاف القبض و هو حذف الخامس السّاكن.
	فعولن 0/0//	فَعلْ 0//	زحاف الحذف و هو نقص سبب خفيف من آخر التفعيلة.

[1] . أغاني الحياة، أبو القاسم الشّابي، ص48.

[2]. نفس المصدر ، ص 48.

فمن خلال الجدول السابق نلاحظ أن الشاعر قد استعمل زحاف القبض في تفعيلة (فعولن) لتصبح (فعول) و ذلك بحذف الخامس الساكن وأيضا نفس التفعيلة (فعولن) دخل عليها زحاف الحذف و هو نقص سبب خفيف ،من آخر التفعيلة لتصبح (فَعلْ) و من هنا نستنتج بأنّ الشاعر أبو القاسم الشّابي استخدم في معظم أبيات القصيدة الضرب المحذوفة ، وأيضا العروض جاءت مقبوضة و محذوفة و يظهر ذلك في قول الشاعر :

فحال الجمال ، و غاض العبير و أذوى الرّدى سحرهنّ العجابْ[1]

فحال لْجمال، و غاض لْعبير و أذْو رْردى سحرهنْن لْعجبْ

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

فعولن فعولُ فعولـن فعولُ فعولن فعولن فعولـن فعلْ

اذاً فان استخدام الزحافات من قبل الشاعر، أدّى إلي وجود حركة ايقاعية مختلفة تتميز بالسّرعة و التجانس و التناغم الموسيقي ،الذي ساعد الشاعر كثيراً على تحقيق أغراضه

فهذه الزحافات تعطي للقصيدة بعدا جماليا، و الشاعر المتمكن فقط هو الذي يستطيع أن يأتي بهذه الزحافات و يحسن توظيفها لكي يكون هناك تكاملا في القصيدة ،والابتعاد عن الملل عن طريق تخطي رتابة التفصيلات، بإدخال الزحافات عليها .

2.1 القافية:

تعد القافية أهم عنصر بعد الوزن ،فيما يتعلق بالإيقاع الخارجي فاختيار الشاعر القافية التي تقوم عليها قصيدته، يكون فيها الكثير من القصدية، وذلك لأنها تعكس ما يهدف إليه الشاعر ويسعى من خلالها إلى تحقيقه، فالقافية المستعملة من قبل أبو القاسم الشّابي ، كان لها و قعاً موسيقياً كبيراً في البيت الشعري ، و من خلال هذا نجد أنفسنا ملزومين بتحديد مفهوم القافية فما هي القافية؟

[1]. أبو القاسم الشّابي ، أغاني الحياة ، ص 49.

لغة:

عرّف ابن منظور القافية بقوله أنها مأخوذة "من قفا ،مؤخرة العنق... و القافية من الشعر الذي يقفو البيت ، وسميّت قافية لأنها تقفو البيت "[1]

اصطلاحا:

لقد تعددت التعاريف المتعلقة بمصطلح القافية ، إلاّ أنّ علماء اللغة اتفقوا في الأخير على تعريف شاملا هو" أن القافية نسق من الحروف المتحركة ، و السّاكنة تبدأ من آخر متحرك قبل آخرْ ساكن في البيت"[2]

و هذا ما أكده الخليل أيضا بتعريفه للقافية بقوله:" أنها الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[3]

و على هذا القول ، تكون القافية في قصيدة "السّآمة" و ذلك من خلال تقطيع الأبيات الآتية:

سئمت الليالي ، وأوجاعها و ما شعشعت من رحيق بصابْ

فحطّمت كأسي ، و ألقيتها بوادي الأسى وجحيم العذابْ[4]

فيتضح من خلال البيتين السابقين ، أنّ القافية تمثلت في كلمتين(ق بصبْ /0//0)

و (م لْعذبْ/0//0)، و التتبع لهذه القصيدة ، يلاحظ أن الشاعر قد حافظ على القافية من

بداية القصيدة إلى نهايتها وهي قافية مقيّدة و ما يميز القافية المقيدة ،أنها تكشف عن نفسية الشاعر الحزينة و حالة الكآبة التي يمر بها وذلك نتيجة لكثرة آلامه ،بالإضافة إلى شعوره بالعجز و الحصرة على تجاوزه لفترة الشباب وبأنّه مقيد ويائس بعد تقدمه في العمر.

---

[1]. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (قفا)،ص3709.

[2]. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ،القاهرة، ط2 ،2006 ص7.

[3]. المرجع السابق،ص15.

[4]. أبو القاسم الشّابي ، أغاني الحياة ، ص 48.

أسماء القافية وألقابها:

إنّ أسماء القافية تتغير، بتغير الحركات والسواكن في البيت الشعري، وعليه نجد خمسة أسماء تُميزُ القافية و هي:

1-المتكاوس "وهو الذي يجمع فيه أربع حركات بعدها ساكن"[1].

2- المتراكب: و هو الذي يجمع فيه ثلاثة حركات بعد صوت ساكن .

3- المتدارك: وهو الذي يجمع فيه حركتان بعدهما صوت ساكن .

4- المتواتر: وهو صوت لين قصير، يأتي بعد صوت ساكن .

5- المترادف: "وهو الذي فيه بين الصوتين الساكنين حركة "[2].

وقد اختار الشاعر أبو القاسم الشّابي من بين هذه الأنواع ، أن ينظم قصيدته على قافية المتدارك (0//0) وهي ما كان بين ساكنيها حرفان متحركان ، كقول أبو القاسم الشّابي :

وألقَى عليها الأَسى ثوبهُ وأقبرهَا الصمتُ و الاكتئاب[3]

فالقافية في قوله(لكْتئَبْ /0//0) ونلاحظ بأنّه كان للقافية وقعاً موسيقيًا ، وذلك من خلال التدارك الذي عمد إليه الشاعر بمتحركين فجاءت على وزن (فعلْ //0) وهذا ما خلق صورة جمالية ، و أكسب القصيدة تناغمًا صوتياً على مستوى الأبيات .

أحرف القافية :

حروف القافية ستة و هي الروي ، الوصل ، الخروج ، الردف ، التأسيس والدخيل.

[1]. محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية و الأصوات اللغوية ص16.

[2] . نفس المرجع ،ص17.

[3]. أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة ، ص49.

الروي لغة :

لقد تعددت التعاريف المتعلقة بحرف الروي فيقول ابن سراج " أنه مأخوذ من الارتواء لأنّه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء" [1].

الروي اصطلاحا :

"هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويتكرر في آخر أبياتها موصولا أما بالسين أو الهاء أو ساكنا "[2].

و من خلال هذا التعريف نستخلص أن القصيدة تنسب إلى حرف الروي ، يتكرر في كل أبياتها ، فيقال قصيدة سينية والتي رويها حرف السين ، و نونية و التي رويها حرف النون

و من خلال عملنا التطبيقي ، نلاحظ أنّ الشاعر أبو القاسم الشّابي ، قد برع و نجح في اختبار حرف الروي و الذي من خلاله عبر عن حالته النفسية الكئيبة و ما يختلجه من عواطف ،و شعوره بالحزن والأسى على شبابه ،فرأى بأنّ حرف الباء هو المناسب كروي لقصيدته ،ويمكن تسميتها بقصيدة بائية ، والأكثر شيوعا في اللغة ولا تخلو أي قصيدة من حروف الروي.

يقول أبو القاسم الشّابي :

لقد سحقتها أكفّ الظلام وقد رشفتها شفاه السرابْ[3]

القاضية المطلقة أو الروي المطلق:

"وهو المتحرك الموصول ،سمي بذلك لإطلاق الصوت به"[4] .

---

[1] . حسين النّصار، القافية في العروض والأدب،ص41.

[2]. حسين عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء و المحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية، المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص11.

[3]. أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة، ص49.

[4]. حسن النصّار، القافية في العروض و الأدب، ص 5.

مثل قول الشاعر:

حتى إذْ لم أجد عبر السّرى كنتُ إمرأ من مالك بن جعفر[1].

القافية المقيدة أو الروي المقيد :

"وهو الساكن ، و سمي بذلك لتقيده عن إطلاق الصوت به "[2].

مثل قول أبو القاسم الشّابي :

فما العيش في حومة بآسها شديد و صدّاحُها لا يجابْ

كئيب وحيد بآلامه و أحلامه شَذْوُهُ الانتحاب[3]

و من خلال هذا نلاحظ أنّ الشّاعر اعتمد على الروي المقيد و هذا ما يظهر في الكلمات الآتية (الحبابْ، الشّبابْ، التّرابْ، العجابْ) حيث أنّها تقيد عن اطلاق الصوت .

نلاحظ أيضًا من خلال الكلمات السابقة بأنّ الشاعر ركز على توظيف الروي الساكن ،ذلك من أجل إبراز عمق الأسى و الحزن و الحصرة و مدى تدهور حالته النفسية ،إثر تجاوزه لمرحلة الشباب و شعوره بالكآبة و بأنه مقيد و لا توجد في حياته حركة و هذا ما عبر عنه من خلال اعتماده على القافية المقيدة .

الإيقاع الداخلي :

يعد الإيقاع الداخلي أو الموسيقي الداخلية ، من بين أهم العناصر في المستوى الصوتي فهو يأتي بعد الايقاع الخارجي مباشرة ، كما أنه يصدر من الكلمة و الصوت الواحد و هذا ما يتطلب منا دراسة الكلمات و الأصوات و ذلك من أجل الكشف عن ما تحمله من صدى و وقع موسيقي ، انطلاقا من هذا نستطيع التعرف على مختلف الأبعاد الشعرية ،و ما يفرضه الإيقاع الداخلي من تجانس و انسجام داخل الكلمة الواحدة و هذا ما يجعل الكلمات

[1]– محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية و الأصوات اللغوية ص162.

[2]– حسن النصّار ، القافية في العروض و الأدب ص59.

[3]– أبو القاسم الشّابي ، أغاني الحياة ، ص49.

عذبة و سهلة النطق و عذبة السمع، فمن خلال القصيدة ، سنحاول أن ندرس الإيقاع الداخلي، و ذلك بالاعتماد على تكرار الأصوات والكلمات والمحسنات البديعية.

1- التكرار:

نتناول في هذا الجزء من الدراسة التحليلية، عملية التكرار والتي تظم حالات استعمال اللفظ مرتين، حيث يقول عنه ابن قتيبة "بأنه مذهبا من مذاهب العرب ، و لسانها يلجأ إليه المتكلم غالبا بغية التوكيد و الإفهام "[1].

اذاً لتكرار أهمية كبيرة في حياتنا فمن خلاله نستطيع تحقيق التوكيد كما أن تكرار الجمل يتطلب تكرار الألفاظ و الأصوات لإظهار جمال الصوت الداخلي .

كما يعني التكرار عند البلاغيين" دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[2].

إذاً ما يميز التكرار، أنّ له دلالات عميقة تختص بالإفهام كما أنّ الشاعر الحذق هو من نجد عنده القدرة على توظيف الأصوات بين ثنايا أبيات قصيدته، و بعدها يعمد التكرار ذلك الصوت ،مجسدا به الصورة الفنية المطلوبة والمرتبطة بمفهوم القصيدة.

بالإضافة إلى هذا ميزة أساسية يلجأ إليها الشاعر، و ذلك من خلال تكرار الألفاظ و الأسماء بغية تحقيق اتساق وانسجام النص.

تكرار الصوت:

يحدث تكرار الصوت ، وقعاً إيقاعيا معينا و مختلفا يرسم به الشاعر الصورة الفنية التي يريد إيصالها إلى الآخرين، بحيث "يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر الكلمات المتتالية في الأبيات أو في البيت"[3].

1- مختار عطية ، التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء ،لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية،ط1، 2005،ص94.

2- نفس المرجع ،ص 94.

3-محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ص31

كما يعتبر " الصوت مادة خام يمكن تطويرها لأغراض أخرى متنوعة"[1].

بالإضافة إلى هذا نجد بأن الصوت يضم إلى وحدات صوتية أهمها ، الفونيم هذا ما يتطلب منا ضبط مفهومه.

مفهوم الفونيم:

لقد اختلفت المفاهيم الخاصة بمصطلح الفو نيم و هذا انطلاقا من اختلاف المناهج لدى علماء الصوتيات ، فقد عرفه فيفان و جيك "بأنه أصغر الوحدات اللغوية ، و هي غير قابلة للتقسيم أكثر "[2].

و عليه فأنّ الفونيمات ،مرتبطة أشد ارتباط باللّغة فمنها من كانت طليعة اللغة ، إلا وقت وجدت فونيمات خاصة بها أما بالنسبة إلى الباحث وينْقْلَد "فقد عرف الفو نيم بقوله "هو مجموعة من أصوات الكلام ، المتماثلة تقريبا بشكل كاف لأن تعالج كوحدة الأغراض الألفبائية"[3] .

فمن خلال هذا القول يتضح لدينا بأن الفو نيم هو مجموعة من الأصوات المتجانسة مع بعضها البعض و المرتبطة بالكتابة الألفبائية.

الجهر و الهمس :

تنقسم الأصوات بحسب مخارج الحروف إلى أصوات مجهورة و أصوات مهموسة .

الصوت المجهور:

عرفه ابن منظور لغة في كتابه لسان العرب بقوله" جهر، جهرة ما ظهر ورآه جهرة، لم يكن بينهما ستر ويقال جهر ما إذا رفع صوته"[4].

---

[1] . محمد صالح الضالع، الأسلوبي الصوتية، ص31.

[2] . أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ،عالم الكئب، القاهرة، د ط، 1997،ص173.

[3]. نفس المرجع، ص175

[4]– ابن منظور، لسان العرب، مادة جهر،ص4609.

أما اصطلاحا " فالأصوات المجهورة هي التي يبرز فيها الأداء اللغوي الصوتي الذي يحمل ملامح إيقاعية وقولية"[1].

والأصوات المجهورة في اللغة العربية هي كالتالي:

الباء، الميم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، النون، الواو بالإضافة إلى الطاء، القاف، الهمزة.

وعليه فإنّ الحروف المجهورة، تتطلب رفع الصوت أثناء النطق بها وذلك لأنها تمتاز بقوة المخارج بحيث تهتز الأوتار الصوتية عند التلفظ بها .

الصوت المهموس:

من سمَات الأصوات المهموسة أنها خافتة بحيث أن الوترين الصوتين عند النطق بهذه الأصوات تكون في حالة سكون أو عدم اهتزازها عند مرور الهواء فيها وهي ممثلة في هذه الحروف:

التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، الكاف، الهاء، وهي مجموعة في عبارة" حثه شخص فسكت" .

ويعرف الصوت المهموس بأنّه:" حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى تجري النفس معه"[2].

ومن خلال دراستنا للقصيدة، ومن أجل التوضيح أكثر قمنا بعملية إحصائية لمختلف الأصوات المجهورة والمهموسة المستعملة من قبل الشّاعر وهذا ما يوضحه الرسم الآتي:

[1]– محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص135.

[2]– سيبويه، الكتاب، ج04، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ،القاهرة، ط2،ص434.

الهمزة 27

اللام 11

الميم 06

النون 19

الواو 34

الراء 20

الزاي 02

الباء 21

الميم 22

الضاد 02

الظاء 01

الطاء 01

العين 11

الغين 02

الباء 21

الدال 13

الذال 04

القاف 10

السين 11

الشين 10

الفاء 15

الهاء 21

الحاء 17

الخاء 00

الصاد 06

الكاف 05

الثاء 01

التاء 22

العدد الاجمالي	الحروف المجهورة	نسبها المئوية
2074	1579	76.13

العدد الاجمالي	الحروف مهموسة	نسبها المئوية
2074	495	23.86

نلاحظ من خلال هذه النسب المئوية أن اهم ما يلفت انتباهنا في هذه القصيدة ، هو تكرار حروف الجهر وذلك بصورة واضحة في كل أبيات القصيدة ، هو تكرار في كل أبيات القصيدة ومن بين حروف الجهر الأكثر تكراراً نذكر: الواو، الهمزة، الياء، الميم، الباء، فقد وظّفها الشاعر ليبوح عمّا يشعر به ،من ألم وذلك بصوت مرتفع ، وهذا أيضا يوحي لنا بمدى ضجره من الحياة وما تحمله من أحزان وهموم ، كما أنّه يسعى إلى ايصال هذا الحزن الذي يتملكه، فحرف الواو الذي استعمله حولي 34 مرة هو من الحروف المجهورة ويفيد العطف وأيضا الربط بين مختلف الحالات التي كان يمر بها بالإضافة إلي تكرار حرف الهمزة بكثرة وميزته تكمن في طبيعة المخرج الحنجري ويدل على الألم و الوجع اللذان يعيشهما الشاعر بالإضافة إلى تذمره ويئسه من الحياة بعد مرور مرحلة الشباب كما نجد أيضا حرف الياء والميم والباء والنون وكلُّها من الأصوات المجهورة وكلها لها دلالة على شدة الألم وشعوره بالأسى أما بالنسبة إلى الحروف المهموسة فنلاحظ تكرار حرف التاء بنسبة22 بالمئة وهي نسبة منخفضة مقارنة بنسبة تكرار حروف الجهر.

كما وظّف الشاعر أيضا حروف أخرى مهموسة مثل الحاء في وسط كلمة (فحطّمتُ) والتاء والفاء وهي من الحروف المهموسة ،وهي تدل على الشعور بالأسى من الوضع الذي آل إليه الشخص بعد تجاوزه لفترة الشّباب وهي تدل أيضا على صعوبة تعبير الشاعر عن كل ما يشعر به من حزن لذلك وظف هذه الأصوات المهموسة لأنها من الأصوات الخاصة التي استعملها للتعبير عن ما يختلجه من عواطف حزينة و يائسة ، كما أنّ الأصوات المجهورة استعملها الشاعر أكثر من الأصوات المهموسة .

وذلك بنسبة تصل إلى 64.47 بالمئة مقارنة بالمهموسة التي تمثل 26.73 بالمئة، فارتفاع نسبة الأصوات المجهورة تأكد لنا مرة أخرى عن الحالة النفسية المكتئبة لدى الشاعر و مدى عمق ألمه و وجعه و رغبته الشديدة في رفع صوته للبوح بكل الأسى و الحزن اللذان يلازمانه .

تكرار الكلمات :

إن تكرار الكلمات هو أمر بديهي في القصيدة فهو شيء لابدّ منه و ذلك لأنّه يكسب القصيدة إيقاعا موسيقيا و تناغما مميزا ،كما أنّه أصبح من السّمات البارزة لدى العديد من الشعراء ، ذلك لما يحمله هذا النوع من تكرار و جمالية تضاف إلى نسبة الإبداع داخل النص كما أن استخدام التكرار يكون متنوعا بين الألفاظ والأسماء والكلمات و انطلاقا من هذا سنحاول إ براز أهم التكرارات التي لجأ إليها الشاعر من خلال قصيدته "السآمة"

تكرار الفعل :

لقد كرر الشاعر بعض الأفعال في قصيدته " السآمة " و هي توحي بتأكيد المعنى و هذا ما نجده في قوله :

سئمت الحياة و في الحياة و ما أن تجاوزت فجر الشبابْ

سئمت الليالي و أوجاعها و ما شعشعت من رحيق بصابْ [1]

فقد عمد الشاعر لتكرار الفعل (سئمت) مرتين و ذلك لتعبير عن مدى بأسه من الحياة ، وأيضا تذمره من كثرة الوجع و شعوره بالبأس تجاه الحياة و ذلك بعد أن أمضت أهم مرحلة في حياته وهي فترة الشباب و عنوان القصيدة "السآمة" أكبر دليل على ذلك

فرأى بأنه مقبلا على مرحلة مغايرة من حياته تتميز بالضعف بعد تقدمه في السن وهذا ما حزّ لدى الشاعر الكثير من الألم والحصرة .

[1]– أبو القاسم الشّابي ، أغاني الحياة ، ص 48.

تكرار الاسم:

لم يكتف الشاعر بتكرار الأفعال بل تعداه إلى تكرار الأسماء التي كأنت نسبتها أكثر من تكرار الأفعال و ذلك ليعبر الشاعر عن حزنه و أيضا الذي يميزه و ذلك يكمن في الوجع و الأسى اللذان يلاحقانه و يتجسد هذا في قوله:

سئمت الحياة وما في الحياة وما أن تجاوزت فجر الشّبابْ

فحطمت كأسي وألقيتها بوادي الأسى وجحيم العذابْ

لوين النحور على ذلة ومتنّ وأحلامهنّ العذابْ[1]

انطلاقا من هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر كرر الكثير من الأسماء وذلك بنسب متقاربة فمثلا كرر كل من اسم (الحياة) مرتين و لفظة (العذابْ) أيضا مرتين وذلك نفس الشيء بالنسبة للفظة (الأسى) وهذه الأسماء تعبر عن الحصرة والحزن و فقدن الأمل كما نجده أيضا كرر أسماء أخرى منها (الأحلام) كررها مرتين و ذلك في البيتين (18،22) و لفظة (الكؤوس)أيضا كررها في البيتين (5،12) بالإضافة إلى لفظة (الاكتئاب) مرتين في البيتين (10،17) .

تكرار الحروف:

نوع الحرف	الحرف	عدد تكرارها
حروف الجر	على في	03 02
حروف العطف	و	27

[1] . نفس المصدر،ص48.

	ف	06
حروف الاستفهام	ما	03
	أين	03

فمن خلال الجدول نلاحظ بأن الشاعر أكثر من تكرار حروف العطف و المتمثلة في الواو حيث كررها 27 مرة و ذلك في قوله :

و حطمت كأسي و ألقيتها بوادي الأسى و جحيم العذابْ

فأنت و قد غمرتها الدموع و قرّت و قد فاض منها الحبابْ

فقد وظف الشاعر حروف العطف و ذلك من أجل تحقيق الترابط والحبك و الوصل والتوازي بين الجمل و عناصرها، كما أن للعطف الكثير من الدلالات منها أنها ساعدت

على تماسك النص و ذلك لأنّ كل بيت هو بمثابة تكملة للبيت الذي يليه و نفس الشيء مع حرف الفاء الذي تكرر ستة مرات وقد أدّى هو الآخر وظيفة الربط بين مختلف أبيات القصيدة كقوله:

فحال الجمال و غاض العبير وأذوى الرّدى سحرهنّ العجابْ[1]

فمن خلال توظيف الشاعر لحروف العطف عبرعن ما يضايقه من حصرة محاولاً البوح بكل همومه وأحزانه وآلامه كما نجد أيضا أنه استخدم حروف الاستفهام ولكن بنسبة أقل من

[1]. أبو القاسم الشّابي ، أغاني الحياة ، ص 49.

حروف العطف وهو ما يهدف من خلالها إلى تجسيد معاناته بعد انقضاء الشباب فهذا الذي ألزمه بطرح علامات استفهام للوصول إلى جواب يشفي جروحه كقوله:

فأين الأماني وألحانها؟ و أين الكؤوس وأين الشرابْ؟[1]

ومن هنا يمكننا القول بأن الشاعر قد عمد إلى تكرار الحروف من أجل التأكيد على قوله وخلق نوع من الجمالية والإبداع داخل النّص.

2-1 المبالغة :

تعتبر المبالغة نوع من أنواع المحسنات البديعية من خلال اعتبارها:" ادعاء لوصف بلوغه في الشّدة أو الضعف، حداً مستحيلاً أو مستبعدا لئلا يظن أنه غير متناهي في الشّدة أو الضعف"[2]. وهي على ثلاثة أوجه (التبليغ ،الاغراء و الغلو) و يقصد بالتبليغ الوصف الممكن عقلا و عادة مثل قول الشاعر:

فحطّمت كأسي وألقيتها بوادي الأسى وجحيم العذابْ[3]

يعرب الشاعر هنا عن مدى يأسه و حزنه و ذلك بعد تجاوزه لعمر الشّباب، كما يُبلغ أيضا عن حالته النّفسية و شعوره بالأسى الذي يلاحقه حيث جعله يعيش في جحيم العذاب ونفوره من الحياة.

أما "الإغراق" فهو الوصف الممكن عقلا لا عادة و مثاله قول الشاعر أبو القاسم الشّابي:

سئمت الليالي و أوجاعها و ما شعشعت من رحيق بصابْ[4]

---

[1] – أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة، ص 49.

[2] . خطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة و البيان و البديع، دار الكتب العلمية بيروت ،لبنان، ط1، 2003 ص275.

[3] . أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة، ص48.

[4] . نفس المصدر ،ص48.

يبوح الشاعر هنا بكثرة الأوجاع بعد مرور فترة الشباب فشبهها بانقضاء فصل الربيع فالحياة بالنسبة إليه بعد هذه الفترة عبارة عن ظلام حالك بحيث أن العقل يقبل هذا الوصف فحين ترفضه العادة لأن الليالي لا يمكن أن تكون لها أوجاع.

أما "الغلو" فهو الوصف الغير ممكن عقلا وعادة و هو أشد الثلاثة مبالغة" [1]كقول الشّاعر:

فأنتْ و قد غمرتها الدموع و قرّت وقد فاض منها الحبابْ[2]

في هذا البيت مبالغة شديدة بحيث أن الشاعر صور عذابه وآلامه و جسّدها في شكل حباب الماء أو الرمل بالدموع التي أنتْ أن تذرف و هذا ما يدل على درجة الحزن والأسى اللذان يعانيهما الشّاعر.

كما سنوضح في الجدول التالي بالمزيد من الأمثلة:

المبالغة	نوعها	دلالتها
و قد رشفتها شفاه السّراب	غلو	نلتمس في هذا البيت المبالغة بحيث ،أنّ الشّفاه لا يمكن أن ترشف السّرابْ.
أذوى الرّدى سحرهنّ العجابْ	تبليغ	في البيت مبالغة من نوع التبليغ حيث قضى الموت على سحر الجمال و عبّر بطريقة عجيبة في ذلك.
أقبرها الصّمت والاكتئاب	إغراق	في هذه العبارة مبالغة شديدة إذْ جعل الصّمت والاكتئاب بمثابة القبر وهذا من باب الإغراق في الوصف و المبالغة في تجسيد الصورة.

[1] . عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم البديع)، دار النهضة العربية ،بيروت، لبنان،ط1، 1998،ص96.

[2] . أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة،ص48.

لقد وظف الشاعر المبالغة ،بنسبة كبيرة كما أنّه قام بتوظيف الأوجه الثلاثة لها، من تبليغ إغراق ، غلو و هذا ما أضاف إلى القصيدة عمقا في المعاني ، و جمالا و قوة في الوصف و هذا ما زاد من فاعلية القصيدة. و من هنا ظهر الإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال العناصر العديدة التي اعتمد عليها الشّاعر أبو القاسم الشّابي و كان أبرزها التكرار والمبالغة و هذا ما زاد القصيدة جمالاً و قوة في التعبير و خلق المعاني.

الفصل الثّالث:

المستوى التركيبي والدلالي.

- **المبحث الأول:** المستوى التركيبي.
- **المبحث الثّاني:** المستوى الدلالي.

المستوى التركيبي:

الأفعال:

تنقسم الأفعال إلى ثلاثة أقسام من حيث الزّمن و هي : الماضي ، المضارع ، الأمر و قد قام النحاة العرب بتعريف الفعل على أنه " ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة ،ويقصدون بذلك الماضي والحاضر والمستقبل ، ولذلك قسّموا الصيغ الفعلية باعتبار ارتباطها و دلالتها على الزمن الثلاثة إلى ماض و مضارع و أمر..."[1].

و عليه فإنّ تقسيم الصيغ الفعلية الثلاثة السالفة الذكر مقسّمة على هذا النحو باعتبار ما تدل عليه و فق زمن محدد، وسنحاول من خلال القصيدة التي بين أيدينا أن نحاول إحصاء عدد تكرارات الأفعال و ربطها بدلالاتها.

1-الفعل الماضي:

نجد الشابي في قصيدته "السّآمة" قد كرر الفعل الماضي و بشكل لافت للأنظ و منها (سئمت ، شعشعت ،قرت ، فاض ، غمرتها ، اقبر ، القى ،سحقتها ، رشفتها مصهن نمن ، متن ، غاض ، حال)وهذه الأفعال تعبر عن مآسي الشاعر والهموم المختلفة والكآبة التي يعانيها من الحياة و قساوتها .كما تدل هذه الأفعال أيضا على أن نفسية الشاعر لازالت مرتبطة أيّما ارتباط بالماضي .

2-المضارع:

لقد قام الشاعر بتوظيف الفعل المضارع بشكل ملحوظ رغم أنها لم تتعدى الاثنان وهي (تجاوزت، يجاب) رغم هذا التوظيف الملحوظ للفعل المضارع إلّا أنّه ساهم في رسم صورة واضحة أراد الشاعر أن يجسدها.

يعد الجانب التركيبي نوع من أنواع الانزياح التي تلعب دورا هاما في تحقيق الشعرية للنصوص الأدبية وذلك من خلال التغيير الحاصل لمواقع الوحدات اللغوية ولعل من

[1]. عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دط ، ص43.

أبرز هذا الانزياح التركيبي الذي عمد الشّابي إلى توظيفه في قصيدته السّآمة هو التقديم و التأخير.

التقديم و التأخير:

يمثل التقديم و التأخير أحد الأساليب المهمة في الأداء اللغوي ، بحيث يجد المبدع نفسه حراً في التلاعب في تقديم وتأخير الكلام بعضه عن بعض و لهذه التقديمات والتأخيرات مدلولات نفسية و وجدانية فالتقديم و التأخير ظاهرة نفسية بالدرجة الأولى مرتبطة بنفسية منشئ النص و قد أشار إلى ذلك القدماء و من جملة ما قالو نجد قول عبد القاهر الجرجاني:" هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفترك لك عن بديعه ، ويقضي بك إلى لطيفه ، و لا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه و يلطف لك موقعه ، ثم ينظر فتجد سبب راقك ولطف عندك فيه شيء و حول اللفظ من مكان إلى مكان"[1].

و عليه فالتقديم والتأخير له جانب نحوي كما له جانب بلاغي و قد وظّف الشاعر أسلوب التقديم والتأخير كسِمة بارزة و التي سنبينها في الجدول التالي:

التقديم و التأخير	نوعه	دلالته
غمزتها الدموع	تقديم المفعول به (ها) في الفعل على الفاعل الدموع وجوبا	إنّ تقديم الشاعر للمفعول به على الفاعل من باب التأكيد على أهمية المقدم على المؤخر
أقبرها الصمت	تقديم المفعول به (ها) على الفعل أقبر على الفاعل الصمت وجوبا	إن غرض الشاعر من تقديم المفعول به(ها) على الفاعل الصمت للدلالة على

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهد محمود محمد شاكر، نشر مكتبة الخانجي،ط5، 2004،ص73.

		لفت الانتباه إلى أن المقدم ذو أهمية على المؤخر
سحقتها أكفّ	تقديم المفعول به (ها) على الفعل سحقت على الفاعل أكفّ وهذا التقديم وجوبا	قدم الشاعر المفعول به (ها) على الفاعل أكفّ للدلالة على ضعف و حالة الياس التي يعانيها الشاعر.
رشفتها شفاه	تقديم المفعول به (ها) على الفاعل رشفت على الفاعل شفاه وجوبا	إنّ الغرض من تقديم المفعول به (ها) على الفاع رشفتها لدلالة الشاعر بتركيز اهتمامه على المقدم و هو مفعول به لا الفاعل
في حومة بأسها	تقديم شبه الجملة (في حومة) الواقع خبر على المبتدأ بأسها	تقدمت شبه الجملة (في حومة) عن المبتدأ والغرض منه في ذلك هو التحديد والتخصيص للمقدم على المؤخر
ذوت في الربيع أزاهيرها	تقديم المفعول به (ها) على الفعل وجوبا لاشتمال الفاعل على ضمير يعود على المفعول به	قدم المفعول به(ها) على الفاعل أزاهيرُ للدلة على حالة الحزن حيث ان الربيع تتفتح فيه الورود في حين نجد أن الشاعر وصف عكس ذلك أي ذبلان الأزهار في الرّبيع.

ما يمكن ملاحظته من خلال استخراجنا لعناصر التقديم والتأخير الموظفة في القصيدة، فهذه الأخيرة التي عمد الشاعر إلى استخدامها كسِمة بارزة في القصيدة وذلك لما تخلفه من أثر

على نفسية المتلقي بحيث تقوم بلفت انتباهه، ويساعده في معرفة العناصر أو الأشياء التي يريد المبدع التركيز عليها في نصوصه الأدبية فهو يقدم العناصر الأكثر أهمية ويؤكد عليها، ولقد ساهم هذا الانزياح ويشكل قوى التأكيد على آراء الشاعر الحزينة وكذلك إثراء لغوي لمعاني القصيدة مما أسهب في قوة شعريتها

ج/ الحذف:

إنّ الحذف هو أحد أهم القضايا التي تناولتها البحوث النحوية والأسلوبية بالدراسة على حد سواء وذلك من خلال وصفه انزياحا على المستوى التعبيري كما أن هنالك من يرى بأن الحذف ضمن الممارسات البلاغية مما يخلفها من آثر جمالية على نفسية المتلقي ويعرف الحذف بأنه" هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تتبين"[1].

كما يعتمد الحذف اعتماد كبيراً على دلالة السياق فهو على حد تعبير مختار عطية أنه" ذلك الذي يدفع المتكلم الى الاختصار والحذف لبعض عناصر الجملة، إما توسعا في إيقاع العلاقة النحوية، وإما اكتفاء ببعضها الآخر".[2]

فللحذف مواقع وأغراض تتصل بمواقف تدرك من خلال المواقف فالحذف يقوم بإشراك المتلقي في عملية تأويل النصوص ونجد أنّ الشّابي وظّف الحذف في قصيدته "السّآمة" بصفة محتشمة و التي سنوضحها في الجدول التالي:

الحذف	نوعه	دلالته
وما في الحياة	حذف الفعل سئمت وتقدير الكلام سئمت ما في الحياة	لقد قام الشاعر بحذف الفعل للدلالة على عدم التكرار وتفادي الإعادة على أن لا يقوم المتلقي بالملل والسأم من كثرة التكرار

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص149.

[2]– مختار عطية، تقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والاسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ط1، 2005، ص113.

ما في الحياة	حذف المبتدأ وتقدير الكلام وما هو موجود في الحياة	لقد عمد الشاعر الى حذف مبتدأ شبه الجملة" في الحياة" للدلالة على الإيجاز وعدم الإكثار من الحديث عن الحزن والألم الذي يعانيه في هذه الحياة
سئمت الليالي وأوجاعها	حذف الفعل سئمت وتقدير الكلام الليالي سئمت أوجاعها	إن الحذف الذي قام بتوظيفه الشاعر في هذه العبارة للدلالة على إدراج المتلقي في عملية تأويل وفهم ما يسعى الشاعر الى سرده، كم ساهم في خلق فنية جمالية.

إن الغاية التي يسعى إليها الشاعر أثناء توظيفه للحذف هي حب الإثارة وبحث التساؤل في ذهن المتلقي الذي يدفع به إلى البحث عن العناصر المفقودة من خلال مواقعها في السياق فالحذف يجعل المتلقي جزءاً من العملية الإبداعية من خلال العملية العقلية التي يقوم بها كالخيال مثلا وهذا ما يبرز قيمة وقدرة الشاعر الإبداعية.

د/ الإضمار:

يعتبر الإضمار وجه من وجوه الحذف وذلك من خلال عدم إعراب المتكلم عن الشيء بعينه وإنّما تنوب عنه إحدى الضمائر على حسب المخاطب ويعدُّ أحد أبرز أنواع المعرفة شيوعاً فهو" ما دلّ على متكلم أو مخاطب أو غائب"[1]

[1]. ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذّهب في معرفة كلام العرب، دار الكتاب العلمية ،لبنان، ط1 ، 2004، ص137.

و عليه فالمضْمر إمّا مرتبط بالضمائر المتكلم وهي (أنا، نحن) أو المخاطب(أنت، أنتما أنتم) أو الغائب(هو، هي، هما، هم) و قد قال سيبويه في كتابه" اعلم أنّ المضمر للمرفوع إذا حدث عن نفسه فإنّ علامته أنا، حدّث عن نفسه وعن آخر قال: نحنُ، وإنْ حدّث عن نفسه و عن آخرين قال: نحنُ"[1]

و يرجع ليقول أيضا " أمّا للمضمر المخاطب فعلامته إنْ كان واحداً: أنت ، وإنْ خاطب اثنين فعلامتهما: أنتما، وإن خاطب جميعاً فعلامتهم أنتم"[2] و ما يمكن ملاحظته أنّ الشّابي في قصيدته السّآمة قام بتوظيف الإضمار و بشكل بارز وذلك من باب الإخفاء والتستر عدم الإفصاح عن المخاطب و من باب الإيجاز، و نجده وظّف الإضمار المتعلق بالأفعال وخصوصا ما تعلق بالتاء حيث يقول:" و اعلم أنّه لا يقع أنت في موضع التاء التي في فعلتْ، و لا أنْتما في موضع تما التي في فعلتما، ألا ترى بأنك لا تقول فَعَلَ أنتما"[3] .

و مثاله في القصيدة قول الشّاعر: و ما إنْ تجاوزتُ ففي الفعل تجاوزتُ إضمار في حرف التّاء يعود عليه ضمير المتكلم (أنا) و سنوضح في الجدول أدناه أهم المضمرات التي قام الشّاعر بتوظيفها:

الإضمار	دلالته
تجاوزتُ فجر الشّبابْ	استعمل الشّاعر الإضمار للدلالة على عدم الإفصاح عن نفسه لأنّه كان هو يعيش في تلك الفترة وهي الشّبابْ و لم يتجاوزها مما جعله لا يفصح عن نفسه و يكمن الإضمار في الضمير المتكلم أنا وفي الفعل تجاوزتُ.
سئمتُ الحياةَ	قام الشّاعر هنا أيضا بإضمار الضمير أنا في حرف التاء في الفعل سئمت للدلالة على التستر.

[1]. سيبويه، الكتاب، تح عبد السّلام محمد هارون، ط3، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988،ص351.

[2]. نفس المصدر، ص350.

[3]. نفس المصدر،ص351.

سئمتُ الليالي	وظّف الشّاعر الإضمار المتمثل في الفعل سئمت و الضمير المتكلم أنا و ذلك ليعكس شعوره بالوحدة و سآمته من كل شيء حوله.
فحطّمتُ كأسي	وجد الإضمار هنا للدلالة على ما يمر به الشّاعر في الفعل حطّمتُ و الضمير أنا وذلك للتعبير عن صعوبة المرحلة التي يمر بها.
فأنّتْ	دلالة الإضمار هنا تتوضح في الضمير الغائب هي حيث أكد الشّاعر على شدة الحزن لدرجة نزول الدموع.
ألقى عليْها	أكد الشّاعر مرّة أخرى على وجود الإضمار في الضمير الغائب هو وذلك لدلالة على تجسيده للوصف الذي يتناسب مع حزنه و يأسه.

الأساليب الإنشائية:

تنقسم الأساليب في اللغة العربية إلى قسمين إنشائية و خبرية و يعرف أمين أبو ليل الإنشاء بقوله "الإيجاد و الاختراع"[1]، أما اصطلاحا: " هو الكلام الذي ليس لبنيته الكلامية صدى في الخارج قبل النطق به"[2] .

و ينقسم الإنشاء إلى قسمين:

الأسلوب الإنشائي الطلبي: و هو الكلام الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كالأمر و النهي و الاستفهام[3] .

[1]. أمين أبو ليل، علوم البلاغة، ص 64.

[2]. نفس المرجع ،ص 64.

[3]. نفس المرجع، ص 66.

الأسلوب الإنشائي الغير طلبي: و هو الكلام الدي لا يستدعي مطلوبا غير حاصل و أنما يكون تعبيرا عن حالة نفسية[1] كالتعجب و القسم.

الاستفهام:

استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام و لكن ما كان ينتظر جوابا عن أسئلته بل غرضه في ذلك إيصال ما يشعر به و تعبيرا منه عن حالته النفسية اليائسة و عن فقدان الكثير من الأشياء الجميلة في حياته و هذا ما نلاحظه في الجدول التالي:

الاستفهام	دلالته
فأين الأماني و ألحانها؟	تساؤل الشاعر عن الأماني التي لم تتحقق، بحيث كانت بالنسبة إليه بمثابة الألحان فنقضت تلك الأماني بانقضاء فجر الشباب الذي غيّر الكثير في حياته.
و أين الكؤوس؟	لا ينتظر الشاعر من هذا التساؤل أي جواب بل كان يعبر عن شدّة تعلقه بالحياة و هو في عمر الشباب فمثّلها بالكؤوس، و هي أيضا دليل على أن الشاعر كان يعيش في شبابه حياة مليئة بالفرح و الأمل ثم تبدّل حاله و أصبحت تلك الكؤوس مليئة بالأسى و العذاب و هذا ما دفعه إلى التساؤل.
و أين الشراب؟	غرض الشاعر هنا هو التساؤل لكن ليس لطلب الجواب بل لتّحسر على ما مضى من أوقات جميلة في أيام الشباب ميزها الأمل و لكنها غابت بمغيب فجر الشباب

[1]. أمين أبوليل، ص 64.

ما يمكن ملاحظته على استخدام الأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر كانت على شكل ومضات بحيث لا تتجاوز ثلاث أساليب إلّا أنّها ساهمت في تمرير أهّم الرسائل التي أراد الشاعر أن يمررها، فهو من خلال هذه الأسئلة التي يطرحها لا يريد جواب عنها و إنما هو أدرى بها و لكنه أراد أن ينوه عنها و يلفت نظر المتلقي إلى هذه الحياة و ما تحمله من هموم و مآسي.

2-المستوى الدلالي:

يتضمن المستوى الدلالي ،من خلال فحص طبيعة العلاقة ما بين كلمات النص إذ يركز هذا المستوى على دراسة المعاني و ما لها من دلالات و كيفية حدوث التفاعل على مستوى القصيدة ، و انطلاقا من هذا سنحاول ففي المستوى الدلالي ، الوقوف على أهم العناصر المتعلقة بالحقول الدلالية بالإضافة إلى الكشف عن خصوصية التركيب البلاغي (الصورة الشعرية) .

2-1المعجم الشعري:

تتميز كل قصيدة بوجود معجم شعري ،خاص بالشاعر ،ساهم من خلاله في بناء قصيدة وذلك عن طريق توجيهها بأفكاره المختلفة و المتنوعة ،كما أن المعجم هو بمثابة مرآة تعكس خيال و خواطره ، فقد لجأ أبو القاسم الشابي إلى نقل الطبيعة ،فقام بإدراج ألفاظ تتماثل و تتجانس مع بعضها البعض ،وذلك من أجل الحصول على حقل دلالي متكامل تتطابق فيه الألفاظ مع المعاني ، بالإضافة الى وجود حقل آخر سنكشف عنه ونوضحه من خلال الجدول الآتي :

معجم الطبيعة	معجم الإنسان
الفجر ، الرحيق ،الليالي، الوادي ، الظلام	الشباب ، الدموع ، الاكتئاب ، الصمت

التراب ، الربيع ، العبير ، الحباب ، الجحيم الأزهار ، الجمال .	شفاه ، الأقلام ، الأسى ، الأماني ، العذاب الكؤوس ، اليأس ، الأوجاع ، الردى .

من خلال الجدول السابق ،نلاحظ بأن الشاعر قد اعتمد على حقلين دلاليين و هما يجسدان ويعكسان حالته النفسية الحزينة بالإضافة الى شعوره بالأسى و اليأس ، و لكل حقل منهما دلالة خاصة توضح ما يرمي إليه الشاعر ، فالجدول الإحصائي يوضح بأن الشاعر عمد إلى استخدام ألفاظ الطبيعة التي جاءت مناسبة لتعبيره عن انتقاله من مرحلة إلى أخرى. بالإضافة إلى أنّها ساعدته كثيرا عن الإفراج عن مكبوتاته و من الأمثلة على توظيف عناصر الطبيعة لفظة (الفجر) التي تدل على الإشراق و بزوغ الضوء ، فقد شبه الشاعر بداية الشباب بالفجر و ذلك لأنه من أهم المراحل في حياته و حياة كل شخص و ذلك لما يتميز به الإنسان في هذه الفترة من قوة بدنية و حب للحياة و وجود الأمل ، و لكن بعد أن تجاوز الشاعر الشباب أصبحت الحياة لا تساوي شيئا في نظره و هذا ما يؤكده لنا بقوله :

سئمت الحياة و ما في الحياة و ما إن تجاوزت فجر الشبابْ[1]

و كذلك استخدم الشاعر لفظة (الليالي) التي تحمل دلالة شعوره بالوحدة و الأسى و التذمر وكثرة الهموم وهذا ما يظهر من خلال قوله:

سئمت الليالي ، وأوجاعها و ما شعشعت من رحيق بصابْ[2]

كما نجده أيضا قد وظف معجم الإنسان في لفظه (الدموع) التي تدل على عمق الحزن بحيث كانت هذه الدموع مختلفة وذلك لأنها تشبه الحباب و أبت أن تنزل وذلك لكثرة الوجع وهذا ما يجسده قول الشعر:

[1]. أبو القاسم الشابي ،ص48.

[2]. المصدر نفسه، ص48.

فآنّت وقد غمرتها الدموع وقرتْ ، وقد فاض منها الحبابْ[1]

بالإضافة الى استخدامه للفظة (الاكتئاب)التي توحي بتدهور حالته النفسية، حتى وصل إلى درجة عالية من الحزن والألم والتي هي (الاكتئاب) بحيث سأم من كل شيء موجود في الحياة ،و أيضا شعوره بفقدان الألم و الحصرة ، ، على ما مضى من عمره و بالأخص انقضاء فترة الشباب التي كانت كل شيء بالنسبة إليه .

وهذا ما يؤكده الشاعر في قوله :

كئيب ، وحيد بآلامه وأحلامه ، شدوه الانتحابْ

وألقى عليها الأسى ثوبه وأقبرها الصمت والاكتئابْ[2]

بالإضافة إلى وجود العديد من الألفاظ التي تدل على هذا الحقل مثل (الشباب ،العذاب، الاوجاع، الأسى، الأماني)وكلها كلمات تدل على شيء واحد وهي حالة الشاعر النفسية الحزينة و الكئيبة .

و في الأخير يمكننا القول بأنّ الشاعر استخدم هذين المعجمين نظراً لما يحملانه من دلالات خاصة تعكس ما يمر به الشاعر و ما يشعر به من حزن، فقد جسّدها في ألفاظ مختلفة و متنوعة تحمل انفعالاته المصورة للواقع ، وهذا ما أكسب القصيدة انسجاما وتميزاً.

2-2 المستوى البلاغي:

2-2-1 الصورة الشعرية:

يمتاز كل نص إبداعي بمجموعة من الصور الشعرية التي تجعل منه إبداعا متكاملاً فالشاعر المجيد هو من يحسن استعمال الصورة الشعرية و عليه ما هو مفهوم الصورة الشعرية ؟

[1]- أبو القاسم الشّابي ،أغاني الحياة،ص48.

[2]- نفس المصدر، ص48.

1-مفهوم الصورة الشعرية:

تعرف الصور الشعرية على أنّها" إبداع ذهبي صرف ينبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين في البعد والقلة والكثرة "[1] .

كما يعرف عزّالدين اسماعيل الصورة الشعرية بقوله :" هي الشعور المستقر في الذاكرة وعندما تخرج هذه المشاعر ... فإنّها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو النّحت أو الرسم"[2]

و من خلال هذا يمكننا القول بأن الصورة الشعرية تتجسد من خلال مظاهر مختلفة مما يبرز دلالتها وتأثيرها على العمل الشعري.

و هذا ما يؤكده قول الجاحظ عن الصورة الشعرية :" إنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[3].

الصور البيانية:

ومن أهم السّمات البلاغية التي تضفي نوعا من الجمال في نص الأدبي هي الاستعارات وقدرة توظيفها و التلاعب بالكلمات تميز الشاعر عن غيره وتجعله في مرتبة أعلى، و نجد الشّابي في قصيدته السّآمة ركزّ وبشكل مكثّف على توظيفها.

1-الاستعارة:

إنّ الاستعارة بنوعيها (التصريحية و المكنية) تعتبر من أهم الصور الشعرية التي لا يمكن أن يخلو أي نص إبداعي منها و ذلك لما لها من دور في تعميق الأبعاد الشعرية و الفكرية وهذا ما ألزمنا بالوقوف على مفهوم الاستعارة .

مفهوم الاستعارة:

لقد ورد مفهوم الاستعارة في المعاجم اللغوية على أنّها :" أعرت الشيء، أعيره إعارة

[1]. ناصر لوجيشي، الرمز في الشعر العربي ، عالم الكتب الحديث، إ ربد الأردن ، ط1، 2011، ص181.

[2]. نفس المرجع، ص 181.

[3]. ابراهيم أمين الزّرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للنشر، ط1، 2000،ص95.

و عاره"[1].

أمّا في المعاجم الاصطلاحية فإن الجاحظ من الأوائل الذين التفتوا إلى الاستعارة، وعرفها بقوله:" هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[2].

أمّا عند السّكاكي فالاستعارة هي أنْ نذكر أحد طرفي التشبه ونريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به "دلا على ذلك بإثباتك المشبه ما يخص المشبه به "[3].

بحيث ستعرض الاستعارات التي وظفها أبو القاسم الشّابي في قصيدته من خلل الجدول الآتي:

الصورة	نوعها	شرحها	دلالتها
فجر الشباب	تصريحية	بحيث حذف الشاعر المشبه به (العمر) و ترك لازمة من لوازمه (الشباب) و صرّح بالمشبه به و هو الفجر	استعملها الشاعر لدلالة على انقضاء وقت الشباب و الانتقال الى الفترة الموالية من العمر التي لا يكون فيها أي معنى للحياة ، لأن الشباب هو الفترة اليافعة من العمر.
سئمت الليالي و أوجاعها	مكنية	حيث حذف الشاعر المشبه به ألا و هو	دلالة على شدة الألم التي يعانيها الشاعر

[1]. أمين أبو الليل ،علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ،ط1 ، 2006 ص176.

[2]– نفس المرجع، ص176.

[3]– نفس المرجع، ص176

		(الأمراض) و ذكر لازمة من لوازمه (الأوجاع).	في الليل ، ففي الليل حيث يكون السكون يشعر الشاعر بالوحدة و الألم.
بوادي الأسى .	مكنية .	بحيث شبه الشاعر الأسى بالماء الذي يكون في الواد و ترك لازمة من لوازمه و هي (الواد).	يبقى الشاعر في نفس دوامة الأسى و الحزن فيستعملها للدلالة على كثرة الألم ، ففي هذه الاستعارة مبالغة في تصوير الحالة النفسية التي سئمت الحياة .
أقبرها الصمت .	مكنية .	شبه الحياة بالجثة التي توضع في القبر و ترك لازمة من لوازمه و هي (القبر).	استعملها للدلالة على أن الحياة لا معنى لها بحيث أن الصمت صار يخيم عليه حيث أصبحت مثلها مثل القبر.
الأسى ثوبه.	مكنية .	حيث شبه الأسى بالإنسان و حذف المشبه به (الإنسان) و ترك لازمة من لوازمه (ألقى).	استعملها للدلالة على الحزن و الأسى حيث صار يخيم على حياته و أصبح الاسى حاله حال الثوب الذي يرتديه .

سحقتها أكف .	مكنية.	بحيث شبه الظلام بالإنسان الذي له أكف و ترك لازمة من لوازمه و هي أكف على سبيل الاستعارة المكنية.	استعملها للدلالة على حياته التي أصبحت عبارة عن سواد ما إن انقضى عمر الشباب صار الظلام يسيطر عليه.
رشفتها شفاه السّراب	مكنية	شبه الأماني والأحلام بالقهوة بحيث حذف القهوة و ترك لازمة من لوازمها (رشف)	يقصد بهذا القول أن الأماني و الألحان لم يعد لديها أثر بحيث أصبحت كالسّراب.

2-الكناية:

تعتبر الكناية من أقوى الصور الشعرية يلجأ إليها الشاعر و ذلك من أجل التأكيد على الوصف الذي لا يريد أن يصرح به فما هو مفهوم الكناية ؟ و ما هي أقسامها ؟

2-1 مفهوم الكناية:

الكناية في اللغة :"هي قول كنيت بكذا عن كذا: و كنوت إذا تركت التصريح به".[1]

أمّا الكناية اصطلاحا: «فهي اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"[2]

أقسام الكناية:

تنقسم الكناية بختيار المكنى عنه إلى ثلاث أقسام[3]

- كناية يطلب بها صفة.
- كناية يطلب بها موصوف.
- كناية يطلب بها نسبة صفة إلى موصوف.

[1]- أمين أبو ليل ، علوم البلاغة،ص201.

[2]- نفس المرجع، ص201.

[3]- نفس المرجع ،ص201.

و ما يمكن ملاحظته أن الشابي في قصيدته "السآمة" قام بتوظيف الكناية و بشكل محتشم للغاية، و هذه الكنايات يمكن أن ندرجها في الجدول التالي :

الصورة	نوعها	شرحها	دلالتها
"فاض منها الحباب"	"كناية"	فاطلق الشاعر لفظ الحباب بحيث الحباب يكون للماء و الرمل يدل على كثرة الدموع.	في هذه الصورة استعمل الشاعر الحباب على كثرة الدموع المنهمرة مثل حباب الماء او الرمل يدل على حالة الحزن
"سحقتها أكف الظلام".	"كناية"	فالشاعر هنا يكنّي عن الغد المجهول الذي لا يعرف له مصير بحيث أنّ الحاضر قام بسحق كل شيء.	تدل هذه العبارة على أنّ الشاعر فقد الأمل من الحياة بحيث لم يبق له أماني للمستقبل بحيث أنّ الحاضر سحق كل شيء.
"أحلامهن العذاب"	"كناية"	ها هنا نجد الشاعر يطلق لفظ العذاب بحيث أنّ العذوبة للماء	إنّ الشاعر في هذه الصورة يستخدم لفظة العذاب مع الأحلام للدلالة على صغر السن بحيث أنّ أحلامهم لازالت في بدايتها.
		فنجد الشاعر هنا يكني عن اختفاء و	فنج هنا عوة إلى استخدام العبارات

"أذوي الردّي سحرهن". من خلال تقصينا للكنايات التي قام الشاعر بتوظيفها في قصيدته ،نجد لها وقع جمالي على أذن السامع كما أنّها تظفي نوع من الجمالية و هذا يستدعي من الملتقى فهم و تأويل ما يسعى ،الشاعر إلى معالجته من حزن و أسى في قصيدته ،فهذه الكنايات التي قام بتوظيفها ساهمت في رسم الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر .	"كناية"	تلاشي سحرهنّ بأذوى بحيث الموت لا يذبل فقط بل يذهب بكل معالم السحر.	للدلالة على شدّة الحزن الذي يعانيه بحيث ذبل سحرهنّ الشبابي و أصبح حالهم حال الموتى الذين ذهب الموت بسحرهم.

من خلال تقصينا للكنايات التي قام الشاعر بتوظيفها في قصيدته ،نجد أنّ لها وقع جمالي على أذن السّامع و تضفي نوعاً من الجمالية على القصيدة مما يتطلب من القارئ فهم و تأويل ما يرمي إليه الشّاعر من وراء توظيفه لمثل هذه الكنايات.

خاتمة:

وفي نهاية بحثنا هذا الذي تناول جانبين من الدراسة، الجانب النظري والجانب التطبيقي توصلنا إلى جملة من النتائج المتمثلة فيما يلي:

*موضوع الشعرية حمال أوجه، وهذا ما صعب علينا مهمة تحديد المصطلح، بالإضافة الى صعوبة احصاء كل وجهات النظر و الآراء المتعددة و المختلفة، من قبل النقاد وأيضا الاختلاف في التسمية ...ولكن ما توصلنا إليه من خلال دراستنا أنّه مهما تعددت المصطلحات الخاصة بالشعرية ، إلّا أنّها في الأخير كلها تصب في حقل الشعرية.

*للشعرية جذور وأصول لا يمكن تجاوزها، فهي وليدة البلاغة العربية القديمة، و يمكن تسميتها بالبلاغة الجديدة.

*توافق نظرة كل من أرسطو وأفلاطون حول الشعرية ،فقد اعتبروها"محاكاة"،وقد وافقهم القرطجاني في هذا الرأي .

*أمّا ياكبسون فقد اعتبر الشعرية فرع من فروع اللسانيات.

*تهتم شعرية جون كوهن، بالانزياح فهي بالنسبة إليه انحرافاً عن المعاني الموجودة مما زاد في شاعرية القصيدة.

*أمّا ما اتسمت به الشعرية عند كل من عبد الله الغذامي وأدونيس، و هما من النقاد المحدثين، فهي تهتم بالمصطلح عند الغذامي، غير أنّ أدونيس قد ربطها بالحداثة.

*أمّا ما يميز الشعرية عند الجرجاني هي علاقتها الوطيدة بالنّظم.

*اختيار أبو القاسم الشابي لقصيدته بحر المتقارب، وذلك لما فيه من انسجام وتقارب مع نظرته للحالة النفسية التي تجسدت بين الحزن والألم واليأس.

*وظف الشاعر القافية المقيدة ،وهذا ما يعكس قدرة الشاعر على تجسيد ذلك الشعور برغم أنّه لم يعشه، وأيضا القافية هنا تعكس صعوبة البوح بكل ما يختلج الشخص من مشاعر حزينة وذلك خوفا من عدم ايصالها كما هي إلى الآخرين، وأيضا نتيجة لعمق الألم و هذا ما وضحه لنا الشاعر.

*وجود تكرار للأصوات ،بالإضافة الى تكرار الاسماء والافعال التي تدل على الحركة والسكون،والقوة والثبات.

*بروز الأساليب الإنشائية خاصة الاستفهام، الذي حمل العديد من الدلالات في القصيدة.

برزت ملامح الشعرية في القصيدة من خلال ،الوزن والقافية اللذين يمثلان الجانب الشكلي للقصيدة، وما لهما من آثار ايجابية تنعكس على المتلقي.

*اهتمام الشاعر بالتصوير الشعري ،الذي تجسد في الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية وايضا المبالغة والكناية.

*استعمال الشاعر للزمن الماضي، وهذا ما يدل على رغبة الشاعر للعودة الى ما مضى من العمر و هذا ما أضاف لديها جمالية واضحة.

يعتبر الشاعر أبو لقاسم الشّابي ، من بين أهم الشعراء اللذين بقي شعرهم، راسخا في الذاكرة إلى غاية اليوم ودراستنا لقصيدته دليل على ذلك ،كما أنّه يمتاز بلغة شعرية ،وأيضا توظيفه لطبيعة في شعره وهذا ما جعله قريب من المتلقي ،كما أنّ للشاعر قدرة كبيرة على ايصال ما يفكر ويشعر به إلى الآخرين، وهذا ما لمسناه فعلا من خلال الصورة الشعرية التي أحسن استعمالها،مما خلق لدى القارئ رغبة واندفاعا نحو الكشف عن معظم الدلالات الموجودة في معظم قصائده.

الملحق الأول: السّآمة

سَئِمْتُ الحَيَاةَ، و مَا فِي الحَيـاةِ ... وَ مَا إنْ تَجَاوزْتُ فَجْرَ الشّبَـــــابْ

سَئِمْتُ اللّيَالِي، وَ أوْجَاعَهـــا ... وَمَا شَعْشَعَتْ مَنْ رَحيقٍ بَصَـــــابْ

فَحَطَمْتُ كَأْسِي، وَ أَلْقَيتُهَـــا ... بِوادِ ي الأَسَى وَ جَحِيمِ العَـــذَابْ

فَأَنّتْ، وَ قَدْ غَمَرَتْهَا الدُّمُــوعُ ... وَ قَرَّتْ، وَ قَدْ فَاضَ مِنْهاَ الحَبــَابْ

وَ أَلْقَى عَلَيْهَا الأَسَى ثَوبَــهُ ... وَ أَقْبَرَهاَ الصَّمْتُ وَ الإكْتِئَـــــابْ

***

فَأَيْنَ الأَمَانِي وَ أَلْحَانِهـــا؟ ... وَ أَيْنَ الكُؤُوسَ؟ وَ أَيْنَ الشَّـــرَابْ

لَقَدْ سَحَقَتْهَا أَكُفَّ الظَّـــلاَمِ ... وَ قَدْ رَشَفَتْهَا شِفَاهُ السَّـــــرَابْ

فَمَا العَيْشُ فِي حَوْمَة بَأْسُـهَا ... شَدِيدٌ، وَ صَدَّاحُهَا لاَ يُجَـــــابْ

كَئِيبٌ، وَحِيدٌ بآلامِـــــــهِ ... وَ أَحْلامِهِ، شَدْوُهُ الانْتِحَـــــابْ

ذَوَتْ فِي الرَّبِيعِ أَزَاهِيـــرُهَا ... فَنِمْنَّ وَ قَدْ مَصَّهُنَّ التُّـــــرَابْ

لَوَيْنَ النَّحُورَ عَلى ذِلَّـــــةٍ ... وَ مُتْنَّ وَ أَحْلاَمَهُنَّ العِـــــذَابْ

فَحَالَ الْجَمَالُ، وَ غَاضَ العَبِيرُ ... وَ أذْوى الرّدَى سِحْرَهُنَّ العُجَـــابْ

الملحق الثاني: السيرة الذاتية للشاعر

مولده و نشأته:

ولد أبو القاسم في 24 شباط فبراير من سنة 1909م، في بلدة السابّة، و هي من ضواحي توزارا.

و كان والده الشيخ محمد بن بلقاسم الشّابي، الذي ينحدر من أسرة الشابية قد تخرّج في الجامع الأزهر، بعد دراسته سبع سنوات، في أوائل القرن العشرين، ثم التحق بجامع الزيتونة في تونس، و نال في نهاية المطاف ما كان يسمى شهادة التطويع، و يعين قاضيا شرعيا متنقلا في المناطق التونسية، في هذه الأثناء كان أبو القاسم حديث عهد في هذه الدنيا ينتقل برفقة والديه حيث يستقر بهما المقام، فلم ينعم في قضاء نوات طفولته في بلدته التي ولد فيها.

و مما يذكر أنه لم يأت لزيارة هذه البلدة إلّا مرتين حيث قضى نحوا من ثلاثة أشهر الأولى عند ختانه في الخامسة من عمره، و الثانية أتى فيها بعد ذلك زائرًا. و من الجدير بالذكر أن جولة هذه الأسرة استغرقت 20 سنة في بلاد تونسية مختلفة فمن قابس إلى سليانة فتالة، و من مجاز الباب إلى رأس الجبل فزغوان، و هذه البلاد تفصل بينها المسافات الطوال جغرافيا، كما تتمايز بمناخاتها و عاداتها و لهجات أبنائها أيضا.

حيث التحق بجامع الزيتونة للدراسة، حيث تهيّأت له الفرصة الحقيقية من أجل التحصيل العلمي و خصوصا العلوم الدينية، فقضى سبع سنوات يدرس و يطالع، و يخالط المثقفين و أهل العلم، و لكنه كان لا يخفي تضجره من إقامته في مكان لا تلقى فيه أفكاره القبول و الرضا.

. وفي سنة 1927م و في شهر يونيو/حزيران نال الشّابي شهادة التطويع حيث أنهى دروسه في جامع الزيتونة.

نشاطه الأدبي أثناء دراسته:

قد كوّن الشابي لنفسه ثقافة واسعة عربية بحتة، جمعت بين التراث العربي في أزهى عصوره، و بين روائع الأدب الحديث بمصر و العراق و سوريا و المهجر، و لم يكن يعرف لغة أجنبية، إلا أنه اطلع على آداب الغرب من خلال ما كانت تنشره الدور العربية من تلك الآداب و الحضارات، لذلك تفتحت قرائحه الشعرية في سن مبكرة في حدود الثانية عشر من عمره و مما يروى في ذلك أن قصيدة "يا حب" التي نظمها سنة 1926.

و ظهر شعره مطبوعا ضمن كتاب" الأدب التونسي في القرن الرابع عشر" سنة 1924م و في السنة ذاتها ألقى محاضرة في نادي قدماء الصادقية عنوانها" الخيال الشعري عند العرب" كانت مادة الكتاب الذّي حمل العنوان نفسه فيما بعد.

و كان يساهم بشعره في تلك الفترة في مساندة حركات التجديد، و بحث حركة المسلمين و عمل على مناصرة حركة تحرير المرأة، ومما يجدر ذكره دعوته إلى التجديد في الأدب من خلال "الخيال الشعري عند العرب" مما جعله يتعرض إلى حملة شنّها عليه ناقدوه

و خصوم التجديد، و لكن وقوف والده إلى جانبه في كثير من آرائه في التحرير و التجديد أكسبه قوة في الاستمرار و الصمود أمام معارضيه.

آثاره:

تعود شهرة الشّابي إلى ديوانه بالدرجة الأولى، ثم إلى كتابه الموسوم" الخيال الشعري عند العرب " و لكن بالإضافة إلى هذين الأثرين الكبيرين فإن للشّابي أعمالا أخرى نذكر منها:

- ❖ قصة الهجرة النبوية، و قد نشرتها مجلة العالم في تونس.
- ❖ في المقبرة و هي رواية.
- ❖ السكّير و هي مسرحية.
- ❖ مجموعة رسائل، توجه بها أصدقاؤه و منهم: البشروش، و الحليوي، و أبو شادي و ابراهيم ناجي، و علي ناصر، و آخرون.
- ❖ مذكرات بدأ تدوينها سنة 1930م.
- ❖ الأدب العربي في العصر الحديث، و هي دراسة أدبية قصيرة قدّم بها ديوان "الينبوع" للشاعر أبي شادي.
- ❖ شعراء المغرب دراسة أعدّها ليلقيها في النادي الأدبي، و لم يلقها فتركت مخطوطة.
- ❖ جميل بثينة و قصص أخرى.
- ❖ صفحات دامية.
- ❖ مقالات مختلفة.

وفاته:

اشتد عليه المرض سنة 1934م، فتوجه إلى تونس العاصمة فنزل في المستشفى الإيطالي في 26 أغسطس، آب بقي فيها حتى توفي سحر يوم 9 تشرين الأول(أكتوبر 1934)، و نقل جثمانه إلى بلدة توزر حيث دفن فيها.

ديوانه:

جمع الشابي ديوانه في صيف 1934م وسماه "أغاني الحياة" وقد رتبه بنفسه ،واختار ما يريد من القصائد وأهمل البعض الآخر وكان يعدُه بذلك للطبع، لكن الموت منعه من ذلك، فتولى أخوه أحمد أمين الشّابي تلك المهمة فنشر الديوان بإشراف أحمد زكي أبو شادي سنة 1954م وتميزت تلك الطبعة بأنها التزمت الترتيب الذي ارتضاه الشاعر نفسه لقصائده، فلم

يطرأ أي تعديل على الديوان إلّا بإضافة بعض القصائد التي لم يثبتها الشاعر و هي " نظرة في الحياة "و"أنشودة الرّعد" "أيّها الليل" "شعري" "أيّها الحب" "أغنية الأحزان" "جدول الأحزان".

أبو القاسم الشَّابي، أغاني الحياة، دار الجيل، دط، 2002.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابراهيم أمين الزّرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للنشر، ط1، 2000.
2. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، المجلد السادس، دار الصادر، بيروت، ط3، 1995.
3. ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذّهب في معرفة كلام العرب، ط2، دار الكتاب العلمية لبنان، 2004.
4. أبو الحسن حازم القرطجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة الدار العربية للكتاب تونس،ط2008،3.
5. أحمد الشايب، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1 2010.
6. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكئب، القاهرة، د ط، 1197.
7. أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة،، دار العودة،بيروت،ط1، 1987.
8. أدونيس، الشعرية العربية، الدار العربية، بيروت،ط1989،1.
9. أرسطو طاليس، فن الشعر،تح: ابراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية،دط.
10. أفلاطون، الجمهورية، تح :جيلالي إلياس،،وزارة الثقافة الجزائر، الجزائر ط2007،1.
11. أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان،عمان،دط،2004.
12. أمين أبو الليل، علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، 2006 .
13. بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة،ط1 1967.
14. بشير تاوريرت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للكتابة ط1 2006.
15. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول عالم الكتب، القاهرة، ط 1،2009.

16. بومزبر الطاهر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطجاني في تأصيل الخطاب الشعري الدار العربية للعلوم، بيروت،ط1،2007.
17. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
18. حسن النّصار، القافية في العروض والأدب، الناشر المكتبة الثقافية الدينية، بور سعيد،ط1 2001.
19. حسن عبد الخليل يوسف، علم العروض، دراسة أوزان الشعر وتحليل واستدراك مؤسسة المختار لنشر والتوزيع القاهرة ط1، 2003.
20. حسن نا ظم، المفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994.
21. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 .
22. حسين عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية المختار ل لنشر والتوزيع، ط1، 2005.
23. خطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة والبيان والبديع، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 2003.
24. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر:الولي مبارك وحنون، دار توقبال للنشر والتوزيع المغرب،ط1، 1989.
25. سيبويه، الكتاب، تح عبد السّلام محمد هارون، ط3، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1988.
26. سيبويه، الكتاب، ج04، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط2.
27. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1 2005.
28. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982.
29. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب،ط3.
30. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم البديع)، دار النهضة العربية، بيروت لبنان،ط1 1998.

31. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهد محمود محمد شاكر، نشر مكتبة الخانجي،ط5، 2004.

32. عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دط.

33. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، المغرب ط6،2006.

34. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الوعي للنشر والتوزيع،الجزائر،ط9 2012.

35. محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة النشر و التوزيع دط،2002 القاهرة.

36. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،ط2،القاهرة،2006.

37. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية،ط1، 2005 .

38. مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، إربد عالم الكتب الحديث، ط 1،الأردن، 2010.

39. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع عمّان،ط1،2011.

40. مصطفى حركات، وزن الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

41. ناصر لوجيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إ ربد الأردن، ط1 2011.

42. يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية لبنان، ط2،2008.

المجلات:

43. صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطجاني والفلاسفة، مجلة فصول،م7، ع3، 1987 القاهرة.

44. عبد القادر حسين، مجلة الفكر العربي، عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم ع46، يونيو 1967.

المحتويات **الصفحة**

مقدمة.....أ- د

الفصل الأول: ضبط المفاهيم حول النّشأة والمفهوم

المبحث الأول: الشعرية النّشأة والمفهوم 6

المبحث الثاني: الشعرية عند اليونان والعرب القدماء.....14

1-أفلاطون 14

2-أرسطو.....17

3-عبد القاهر الجرجاني..... 19

4-حازم القرطاجني.....23

المبحث الثالث : الشعرية عند الغرب والعرب المحدثين.....27

1-رومان ياكبسون..... 27

2-جان كوهن.....30

3-أدونيس.....33

عبد اللّه الغذامي.....38

الفصل الثّاني: التجليات الشعرية الإيقاعية في القصيدة

المبحث الأول: المستوى الصوتي.....42

1-الإيقاع الخارجي.....43

2-الإيقاع الداخلي..... 52

الفصل الثالث: التجليات الشعرية على المستوى التركيبي

المبحث الأول: المستوى التركيبي.....65

1- الأفعال.....65

2-التقديم والتأخير.....66

3-الحذف.....68

4-الإضمار.....69

5-الأساليب الإنشائية 71

المبحث الثّاني: المستوى الدلالي.....73

1-المعجم الشعري.....73

2-المستوى البلاغي.....75

3-مفهوم الصورة.....76

4-الاستعارة.....76

5-الكناية.....79

خاتمة.....83

الملاحق.....86

قائمة المصادر والمراجع.....92

الفهرس.....96