جامعة يحي فارس بالمدية
كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات الأسلوب الشعري
في قصيدة "الصباح الجديد"
لأبي القاسم الشابي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص:تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين :

*بوزينة لبنى

*سعيدي فاطمة الزهراء

إشراف الأستاذ :

دوالي بلخير

السنة الجامعية:

2016-2015م



شكر وعرفان

قال الله تعالى ﴿... ولئن شكرتكم لأزيدنّكم...﴾ سورة إبراهيم، الآية 07

نشكر الله الواحد القهار صاحب الفضل والإكرام بنعمة الإسلام وتيسيره لنا سبل العلم فله الشّكر حتى يرضى وله الشّكر بعد الرضى، والصلاة والسّلام على حبيبنا المصطفى صلى الله عليه وسلم.

يشرّفنا أن نتقدّم بالشّكر الجزيل والثّناء الخالص إلى الذي مهّد لنا طريق الفلاح وفتح لنا أبواب النّجاح ووجّهنا إلى ما فيه الصّلاح، إلى الأستاذ المشرف "بلخير دوالي "

وإلى جميع أساتذتنا الكرام بقسم اللّغة العربية وآدابها

وكل أعضاء اللّجنة المناقشة.



إهـداء

إلى الملجئ الآمن والحضن الدافئ والصّدر الحنون،

إلى ملاك الدّنيا التي أوصى بها الرّحمان، والتي تحمل

أحق كلمة نطق بها اللّسان.

إلى الحبب الصّادق إلى من كان حلمي حلمها، إلى التي سقتني الأمل والصّفاء وواستني في الآلام، إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي.

إلى التي حضورها طمأنة وفراقها مرارة، إلى أعز إنسانة في الوجود " أمي الغالية "

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب...إلى من كلّت أنامله ليقدّم لنا لحظة سعادة...إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهّد لي طريق العلم...إلى القلب الكبير " والدي العزيز "

إلى: أخي الوحيد "محمد ضياء الحق "

أخواتي " منال، نهال، تقوى "

أعز الناس إلى قلبي...لكل صديقاتي...

لبنى

© Ladie Lynn

إهـداء

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

أهدي عملي هذا المتواضع إلى:

الوالدين الكريمين حبا وعرفانا

إلى كلّ أفراد العائلة صغيرا وكبيرا

إلى الأساتذة الكرام تقديرا واحتراما

إلى كلّ الأصدقاء ومن سعى في طلب العلم

أهدي لكلّ هؤلاء ثمرة جهدي

فاطمة الزهراء

مقدمة

عرف النّقد الأدبي المعاصر تحوّلات معرفية ساهمت في ظهور عدّة اتّجاهات نقدية منها ما هو نصي ومنها ما هو سياقي، وقد ركّزنا في بحثنا هذا على اتجاه نصّاني اتّضحت معالمه في القرن العشرين، وهو الاتجاه الأسلوبي الذي يقوم على دراسة النص في ذاته ،كما يهدف إلى دراسة البنيات الأسلوبية في النّص والمتمثّلة في البنية الصّوتية، التّركيبية، الدّلالية، وتسعى من خلال ذلك للبحث عن العلاقة التي تربط بين هذه البنيات من أجل الوصول إلى ما ينفرد به النص الأدبي، من حيث بناءه اللّغوي وإدراك القيمة الفنية والأدبية التي تستقر وراءها هذه البنيات الأسلوبية، بالإضافة إلى تجلي عدّة ظواهر جمالية في هذا الأخير كالانزياح والرّمز والكناية والتّشبيه... ، وهذا ما يجعل من النص الأدبي أكثر شاعرية وجمالية.

فهذا التّحليل يسهم في تبيين وجهة نظر الكاتب وميوله وأفكاره ويحيلنا إلى ما وراء الألفاظ وإبراز الصّور الجمالية والبلاغية.

ولا شك أنّ الشّعر باعتباره فن من الفنون الجميلة فهو الذي يتماشى مع آليات التّحليل الأسلوبي، فهو يستثير المشاعر والوجدان من خلال اللّغة، وهو صورة جميلة من صور الكلام، والأسلوبية غايتها وصف بنية الأسلوب وكشف جمالياته، وهو ما لاحظنا تحقّقه في إبداعات الشابي وعلى وجه الخصوص قصيدته " الصّباح الجديد " والتي سنقدّمها كأنموذج في بحثنا ومن هنا جاء عنوان بحثنا الموسوم ب: " جماليات الأسلوب الشعري عند الشابي " والذي يتضمّن الإشكالية التّالية:

كيف تجسّدت جمالية الأسلوب الشّعري في قصيدة " الصّباح الجديد " للشابي؟

وقد كان اختيارنا للشاعر التونسي" أبو القاسم الشابي"، لعمق تجربته الشعرية وبلوغه درجة عالية من الإكتمال الفني رغم صغر سنّه وقصر حياته، كما أنّه انزاح عن المألوف وحاكى الطبيعة، فكانت قصيدته "الصباح الجديد" لبنة من مجموع روائعه الشّعرية، فعند قراءتها تغوص وتنسجم مع معاناته وتعيش آلامه وكأنّها آلامك، وهذا لما تحتويه من معاني وتراكيب، وبساطة الألفاظ والأسلوب وغموضه في آن واحد.

ومن أجل قراءة موضوعية إلى حد ما ولمعالجة الإشكالية المطروحة وانسجاما مع طبيعة الموضوع كان اختيارنا المنهجي مركزا على المنهج الأسلوبي، لما يتضمنه من خصائص تحليلية وصفية.

وفيما يخص خطة البحث التي انتهجناها تمثّلت في: مقدّمة، فصل تمهيدي وثلاثة فصول وخاتمة وملحق.

تناولنا في الفصل التمهيدي المعنون ب: " تحديد المفاهيم "، مفهوم الأسلوب والأسلوبية، والعلاقة بينهما واتّجاهات التّحليل الأسلوبي ومستوياته.

أما فصول الدراسة فقد جمعنا فيها بين التنظير والتّطبيق، فالفصل الأول الذي جاء تحت عنوان: "المستوى الصوتي" عالجنا فيه: الإيقاع الخارجي (الوزن، الروي، القافية) والإيقاع الداخلي (التّكرار، الجناس، المقابلة)، فالإيقاع يعكس في القصيدة ما في الطّبيعة من تناغم واتّساق موسيقي.

وحاولنا في الفصل الثاني الموسوم: "بالمستوى التّركيبي" أن ندرس فيه الجملة الاسمية والفعلية والأساليب الإنشائية، وهذا ما يحقق للنّص درجة من التّماسك والانسجام.

أمّا الفصل الثّالث فجاء معنونا "بالمستوى الدّلالي"، تناولنا فيه البعد الدّلالي والتّصوير الفني (الاستعارة ، الكناية)، وهنا انكشفت لنا الحقول الفنية الدّلالية والإيحاءات، والصور الشّعرية التي تعتبر من أساسيات قيام النص.

ومن الصّعوبات التي واجهتنا خلال البحث: ضيق الوقت وبعض المشاكل الخاصة.

وفي الختام لا يفوتنا أن نتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل "دوالي بلخير" لما له من الفضل في إنجاز هذا البحث، فقد حبانا بتوجيهاته ونصائحه القيّمة.

فصل تمهيدي : تحديد المفاهيم

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية

المبحث الثاني: التّحليل الأسلوبي واتّجاهاته

المبحث الأول : الأسلوب والأسلوبية

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها في مقاربتها للنصوص الأدبية من خلال طبيعة لغتها وقد قدّر لها بفضل جهود مجموعة من الدّارسين أن تستقرّ منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية متوخّيا الموضوعية والعلمية قدر المستطاع بعد أن حامت حولها كثير من الشّكوك في شرعية وجودها ومصداقية رؤيتها المنهجية، فغدت بذلك طريقة تحليلية تستكشف الخطاب الأدبي من خلال جسده اللّغوي، ساعية بفضل طرائقها وأدواتها إلى استخراج ما يكتنزه هذا الجسد الإبداعي من قيم جمالية وفنية .

المطلب الأول: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية

1-تعريف الأسلوب:

ورد تعريف الأسلوب عند ابن منظور في لسانه: يقال « **للسّطر من النّخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطّريق والوجه والمذهب، والأسلوب بالضّم . الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه** ».[1]

أمّا الجذر اللّغوي لكلمة «أسلوب» في اللّغات الأوروبية واللّغة العربية، فقد اشتقت في هذه اللّغات من الأصل اللاتيني «**Stilus وهو يعني «ريشة»، انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة**».

[1]– ابن منظور، لسان العرب،مادة (س،ل،ب) دار صادر،بيروت ،لبنان ،1994،ص 473.

ومن الجانب الإصطلاحي نجد عدنان ابن ذريل يعرّف الأسلوب من ثلاث زوايا هي[1]:

-من زاوية المتكلّم: الأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته، لأنّه لا يمكن لكاتب أن يتجاوز التّأثيرات الفكرية والنّفسية في تكريس بنيته اللّغوية.

-من زاوية المخاطب: الأسلوب ضغط مسلّط على المتخاطبين، وأنّ التّأثير النّاجم فيه يعبر إلى الإقناع أو الإمناع .

-من زاوية الخطاب (النّص): الأسلوب هو الطّاقة التّعبيرية النّاجمة عن الإختيارات اللّغوية، ويعرّف ماروزو الأسلوب بأنّه: اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللّغوي إلى خطاب متميّز بنفسه.

ويرى أحمد أمين « **أنّ الأسلوب هو اختيار الكلام بما يناسب ومقاصد صاحبه و يعتمد نظم الكلام أوّلا على اختيار الكلمات لا من ناحية معانيها فقط، بل من النّاحية الفنيّة أيضا بما توحيه من أفكار وترتبط بها ومن ناحية وقعها الموسيقي، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى، وقد تفعل كلمة في إثارة العواطف ما لا تفعله مرادفاتها**».[2]وهنا يتجسّد أسلوب المؤلّف في اختياره للألفاظ وحسن انتقائها ومدى تناسقها وقوّتها في النّص وتوافقها مع تجربته الإبداعية.

فالأسلوب وسيلة للتّعبير عن أفكارنا وله من القوة ما يجعله عنصرا قائما بذاته.

---

[1]– عدنان ابن ذريل، النّص الأسلوبية – بين النّظرية والتّطبيق– منشورات إتّحاد الكتّاب، سوريا، دط ، 2000، ص 43 – 44 .

[2]– أحمد أمين، النّقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان، ط4 ،1967 ، ص 72 .

إذن، فالأسلوب هو الطّريقة التي يتّبعها الكاتب لإيصال رأيه في قالب تعبيري مميّز وذلك من خلال اختياره الأصوات والألفاظ والتّراكيب، وتوظيفه مختلف المسالك اللّغوية من تقديم وتأخير وحذف واستعمال المحسّنات والبديع والرّمز والانزياح، كما يكشف عن شخصية الكاتب وتوجّهاته.

2- تعريف الأسلوبية:

تجمع جلّ تعريفات الأسلوبية على أنّها وسيلة تحليلية لقراءة النّص الأدبي وفق أسس لغوية، تعتمد الظّواهر اللّغوية المميّزة في النّص لسبر أغواره والكشف عن القيم الجمالية ومعانيه المضمرة وراء أدواته التعبيرية والبحث في جمالياته وخصائصه الفنيّة، وما يتميّز به عن بقية المستويات الخطابية باستعمال انزياحات أسلوبية.

فالأسلوبية منهج نقدي نصّي يمارس فعل القراءة على الوقائع اللّغوية ويسعى لاكتشاف الجواهر الفنية ذات الطّبيعة الجمالية داخل البنية اللّغوية بمستوياتها الصّوتية والنّحوية والدّلالية، للوقوف على عتبات النّص الأدبي وشبكة علاقاته ومساراته من خلال فعالية العنصر اللّغوي التي تساهم في تحوّل الأثر الأدبي إلى أثر جمالي، إذ ترصد الأسلوبية « **القيم الجمالية استجلاء لوجوه انتظامها وكشفا لمجموعة العلاقات التي يحتكم إليها النّص الأدبي، وتظهر المنطق الداخلي الذي تبنى عليه ملامح الفرادة توخّيا لبيان المواقع التي تحتلّها الأبنية في سياق تجلّيات التّماسك النّصي**».[1]

[1]- عمر عبد الله العنبر ومجد حسن عواد، الأسلوبية وطرق قراءة النّص الأدبي، مجلّة دراسات كلية الآداب بالجامعة الأردنية، م 41، ع 2، 2014، ص 437 .

كما أنّ الأسلوبية تستمدّ طرائقها من اللّسانيات، وقد استطاعت أن تقتحم عالم النّقد بخطى وتيدة بفضل ما بلغته من درجة موضوعية وعلمية في مكاشفة الخطاب الأدبي بعيدا عن الذاتية والانطباعية.

و يعتبر شارل بالي (1865 م– 1917 م) مؤسّس الأسلوبية، مستفيدا من أستاذه مؤسّس علم اللّغة الحديث دي سوسير، خاصّة في موضوع ثنائية اللّغة والكلام، حيث كان التّفريق بينهما الأثر البالغ في نشأة الأسلوبية لتصبح فيما بعد محل اهتمام الدّارسين إلى درجة يمكن فيها الإلمام بالدّراسات التي تناولتها.

ومصطلح الأسلوبية يدلّ على« **مركّب جذره «أسلوب»** « **Style** » **ولاحقته «ية» «ique** »، **ومن هذا المنطلق تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب**».[1]

وإذا تحدّثنا عن الانزياح نجد الكثير من منظّري الأسلوبية قد جعلوه من المسلّمات التي تمثّل تنوّعات النّص الأدبي، فقد ارتبط مفهوم الأسلوبية إذن بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة وقد شكّل هذا الرّبط من المشكلات ما يتعلّق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النّص الأدبي، وكيفية تحديد القاعدة العامة التي انحرف عنها ذلك النّص[2]

[1]– عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3 ، 1989، ص 34 .

[2]– سامية رابح، نظرية التّحليل الأسلوبي للنص الشّعري– مفاتيح ومداخيل أساسية – (مجلة الأثر، ع 13/مارس/ 2012) ورقلة، ص 218.

ومن جانب النص الشّعري والنّثري، « **فلأسلوبية تؤطّر الإنحراف اللّغوي المنتج للّغة الشّعرية التي تعدّ انزياحا عن لغة النّثر باعتبار أنّ لغة النّثر توصف بأنّها لغة الصّفر في الكتابة** ».[1]

المطلب الثاني: العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

اختلفت وجهات النّظر حول العلاقة المعرفية التي تجمع الأسلوب والأسلوبية، فيوجد من يرى أنّهما يختلفان وهناك من يرى أنّ الأسلوب يكمّل الأسلوبية،ويرى أحمد درويش أنّ مصطلح الأسلوب أسبق تاريخيا من الأسلوبية وأوسع في الدّلالة من النّاحية المعنوية « **فيقصد به النّظام والقواعد العامّة مثل:"أسلوب المعيشة" و "الأسلوب البلاغي لكاتب ما" حتى ظهر مصطلح آخر هو " الأسلوبية " الذي اقتصر على حقول الدّراسات الأدبية وإن امتدّ به بعض الدّارسين مثل جورج مونان إلى الفنون الجمالية عامة**».[2]

ويبيّن عبد السّلام المسدي رأي شارل بالي في إبراز فاعلية اللّغة وجعلها طاقة تعبيرية « **فالأسلوب حسب تصوّر بالي هو الاستعمال ذاته، فكأنّ اللّغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر** ».[3]

---

[1]– جون كوين، النّظرية الشّعرية "بناء لغة الشّعر، ج1، تر أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة،مصر،1990دط، ص35.

[2]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط،1997، ص 16.

[3]– عبد السّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 89.

فهو أوسع وأشمل من الأسلوبية، فمن حيث المعنى اللّغوي العام يمكن أن يطلق على النّظام والخصائص الفردية التي تتميّز عمّا سواها، أمّا الأسلوبية فغايتها وصف جماليات التّعبير الأدبية واللّغوية.

ومع ظهور مصطلح الأسلوبية تحدّدت لمصطلح الأسلوب وظيفة في إطار المفهوم الجديد...، فإنّها « **لا تتعامل مع كلّ تعبير ، بل مع لون معيّن...، والأسلوب يساعدنا على اختيار المادة التي يمكن أن تدرسها الأسلوبية، ومن هذه الزّاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى " الأسلوب " لكي يساعدها على التّصنيف بين مستويات الكلام المختلفة**».[1]

فالأسلوبية تقرأ النّص قراءة داخلية، تسعى لاستطلاع طرق تشكيل النّص بحثا عن الخصائص اللّغوية المسؤولة عن أدبية الأدب، وبالتّالي ينبثق التّحليل الأسلوبي من النّص نفسه وذلك عن طريق تأمّل النّاقد للعناصر اللّغوية الجوهرية للأسلوب الأدبي وانعكاسه على البعد الدّلالي.

« **فالقراءة الأسلوبية للنّص الأدبي تنطلق من فعاليات العنصر اللّغوي في تموقعه على مستويات عدّة من مستويات الأسلوب، فترسم تأمّلها لعالم النّص على مستوياته**

[1]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث،ص21.

الصّوتية والتّركيبية والدّلالية فهي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، شرطه الموضوعية وركيزته الألسنية».[1]

المبحث الثّاني: اتّجاهات ومستويات التّحليل الأسلوبي

للتّحليل الأسلوبي أهمية كبيرة رغم تعدّد الدّراسات الأدبية واختلافها، فبفضله تكشف المدلولات الجمالية للأعمال الأدبية، ويسهم في إظهارها، وهنا تنتج لنا اتّجاهات ومستويات تساعد على نجاح هذا التّحليل.

المطلب الأوّل: اتجاهات الأسلوبية

ظهرت كثير من الاتجاهات الأسلوبية وتنوّعت، وحاولت فرض منهجها والأفكار التي جاءت بها على السّاحة النّقدية بهدف معاينة الطّبيعة الفنيّة المشكّلة للأسلوب الأدبي ومن أهمّها:

1- الأسلوبية التّعبيرية (الوصفية):

يعدّ شارل بالي صاحب هذا الإتّجاه، فقد خلف سوسير في تدريسه اللّسانيات العامّة في جامعة جنيف، ونشر في عام 1902م كتابه « بحث في الأسلوبية الفرنسية » ثمّ أتبعه بكتاب آخر هو« الوجيز في الأسلوبية » .

وقد أسّس معتمدا على قواعد عقلانية " أسلوبية التّعبير"، وعمل على تعريف موضوعها منذ الوهلة الأولى، يقول: « **تدرس الأسلوبية وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية**

[1]- جوزيف شريم، دليل الدّراسات الأسلوبية ، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان،ط2، 1987، ص37.

مضامينها الوجدانية، أي أنّها تدرس تغيّر الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللّغوية على الحساسية »[1] أي الكيفية المتّبعة في اللّغة للتّعبير عمّا في النّفس فهو يبحث عن الآثار الوجدانية في اللّغة وعليه فهذا الاتجاه يدرس الوقائع المتعلّقة بالتّعبير اللّغوي وآثارها على السّامعين وهذه الآثار نوعان: طبيعية واجتماعية.

« فالطّبيعية هي كلّ مستوى لغوي تبرز فيه جدليّة الصّراع بين الدّوال والمدلولات كمسألة العلاقة الطّبيعية بين الأصوات ودلالاتها، أو الصّور الفنيّة ومعانيها أو بعض الأنماط البلاغية، أمّا الاجتماعية فهي سلوك لغوي ينتج عن مواقف حيوية لها ارتباط بالواقع الاجتماعي كمفهوم الابتذال المرتبط بأناس ابتدعوه واستعملوه، وهي لفظة تنتمي إلى حقل دلالي خاص باللّسان وإلى مجال من مجالات اللّغة ».[2]

كما اتّخذت الأسلوبية التّعبيرية « **اللّغة مادّة التّعبير وليس الكلام وتبحث في علاقة التّفكير بالتّعبير وما تحمله الوقائع اللّغوية من دلالات وجدانية وعاطفية، واستكشاف التّرابط بين الصّيغ اللّغوية والسّياق في تحديد القيم التّعبيرية، كما تحرص على أن تتمّ الدراسة الأسلوبية وفق اختيار منظّم على مستوى الصّوت المعجم، الدّلالة، وقضايا المجاز**»[3]، فهي لا تخرج عن إطار اللّغة وتبحث في لغة كلّ النّاس وليس فردا بعينه.

2- الأسلوبية التّكوينية (النّقدية) :

[1]- بيير جيرو، الأسلوبية ، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط 2،1994، ص54.

[2]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 37- 38.

[3]- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1،ط1997،1، ص 66.

ينسب هذا الاتّجاه إلى ليو سبيتزر، إذ يعدّ مصمّم الأسلوبيات النّقدية التي تدرس الوقائع اللّغوية المبرزة للسّمات اللّسانية لكاتب معيّن تميّزه كما رفض التّقسيم التّقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللّغة بالاعتماد على الحدس للتّوغّل في عمق الفعل الّذي ينتمي إليه من خلال أصالة الأسلوب.[1]

لقد ساهمت **رؤية** سبيتزر في ظهور ردود فعل مضادة نتج عنها ظهور تيارات انطباعية ذاتية، وابتعدت عن مجال البحث العلمي المنظّم في الدّراسات الأسلوبية،وقد ركّز جهده حول«**العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النّفسي للكاتب، متأثّرا في ذلك – إلى حدّ بعيد – بما قدّمه فرويد من تطورات نفسية**».[2]

وترصد أسلوبية سبيتزر علاقة التعبير بالمؤلّف لتدخل من خلال هذه العلاقة بين المؤلّف ونصّه الأدبي فتبحث عن روح المؤلف في لغته،ومن هنا «**اتّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني**».[3] ومن بين أهم المبادئ التي تنطلق منها للتّعامل مع النّص أنّها تنطلق من تحليل النص ونقده من ذاته، وليس من أفكار خارجية عنه، فالنّص الأدبي نوع من النّظام الكاشف عن فكر المخاطب أو المبدع ويجب أن يكون الانطلاق إلى مركز النّص من الجزء فهو الكلام عند اللّسانيين، والخطاب عند

[1]– رابح بوحوش ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، ص34 .

[2]– د محمد عبد المطّلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشّركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1،1994، ص186.

[3]– حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في «أنشودة المطر»للسياب، المركز الثقافي العربي، لبنان ،المغرب، ط1، 2000، ص 34.

النّقاد فالعمل الكلّي يكون الجزء فيه معلّلا ومندمجا مايسهّل الوصول إلى مركز النّص وثقله الدّلالي.[1]

1- الأسلوبية الإحصائية:

أما الأسلوبية الإحصائية، فتهمّ السّمات الأسلوبية ومعدّل تواترها وتكرارها في النّص من أهمّها استخدام « **الإحصائيات في صور مختلفة، ما بين رصد عددي مجرّد لمرات شيوع ظاهرة بعينها، وقياس نسب الظّاهرات إلى قدر معيّن من النتاج اللّغوي الأدبي بطرق إحصائية يسيرة أو مركّبة** ».[2]

وكانت أهم الدّوافع لاستخدام الإحصاء هو« **إضفاء موضوعية معيّنة على الدّراسة نفسها وكذلك لمحاولة تخطّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعه أسلوب معيّن أو حتى تشخيصه** ».[3]

والطّريقة الإجرائية من هذا النوع من الدّراسة الأسلوبية تعتمد على « استخدام البطاقات وتفريغ عيّنات من النّص، وإحصاء الصّفات والأفعال »[4]، والقيمة العددية الحاصلة من إحصاء التّراكيب والجمل تستخدم للدّلالة على أدبية أسلوب كاتب والتّفريق بينه وبين كاتب آخر، ولذلك قام الدّكتور "إبراهيم خليل" بدراسة مقارنة بين أسلوب "طه

[1]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 77 .

[2]- ابراهيم محمود خليل،النّقد الأدبي الحديث- من المحاكاة إلى التّفكيك – دار المسيرة للنّشر والتوزيع،عمان ، ط1، 2003،ص 154 .

[3]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في «أنشودة المطر» للسياب ، ص 48 .

[4]- إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث، ص 116.

حسين" و "العقاد" ، فوجد أنّ « **نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية 39% عند طه حسين، في حين أنّ نسبة تكرار هذه الجمل عند العقاد لا تتعدى 18% ، فلاحظ أنّ كتاب "الأيام" أقرب إلى الأسلوب الإنفعالي والحركي من كتاب العقاد، الذي يميل فيه إلى الطّابع الذّهني والعقلاني** ».[1]

والمهم من تطبيق المنهج الإحصائي هو« **التمييز بين السّمات أو الخصائص اللّغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السّمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا** ».[2]

المطلب الثاني: مستويات التّحليل الأسلوبي

أ- المستوى الصّوتي:

للأصوات دور بالغ الأهمية في بناء الشّعر حتى أصبح كاللّعبة تتحوّل فيه اللّفظة إلى إشارة لا تدلّ على معنى واحد، وإنّما تثير في الذّهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها[3]« **واللّفظة بنية صوتية ترتبط بفكرة محدّدة ارتباطا**

[1]- إبراهيم محمود خليل،النّقد الأدبي الحديث، ص 154.

[2]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3 ،1995م، ص 51.

[3]- عدنان حسين قاسم، الإتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدار العربية للنشر والتّوزيع،القاهرة، مصر، دط،2001،ص 16.

وضعيا، فهي تتكوّن من هذين الجانبين "الصّوت والفكرة"، وقد كان هذا من أهم معطيات الدّرس اللّغوي الحديث»[1].

وتدرس الأسلوبية اللّفظة داخل النّص بهدف اكتشاف ما يميّزها منذ بداية تشكّلها من أوصاف صوتية كالجرس والسّهولة واللّيونة.

ب- **المستوى التّركيبي:**

يتناول المحلّل الأسلوبي في دراسته للمستوى التّركيبي على دراسة طبيعة التّركيب النّصي « **وما ينجم عنه للألفاظ والمعاني في بعده التّوزيعي من تجاوزات للوصول إلى الظّواهر اللّغوية كالتّقديم والتأخير والحذف، وما يتميّز به التّركيب من تشاكل وتناسب كالتّكرار، أو المخالفة كالإلتفات، إذ تشكّل هذه المباحث أهم الظّواهر التّركيبية التي تجسّد كافة أشكال الإنحرافات الأسلوبية للغة النّص»**.[2]

وعلى الدّارس الأسلوبي معرفة مدى انحراف الكاتب عن نمط المألوف وذلك من خلال اعتماده على المعيار النّحوي.

ج- **المستوى الدّلالي:**

يركّز المحلّل الأسلوبي في المستوى الدّلالي على العناصر الدّلالية وما فيها من خواص تُؤثّر في الأسلوب، حيث تقوم هذه العناصر بدور كبير في« **اختيار العلاقات**

[1]- سامي محمود عبابنة،التّفكير الأسلوبي،دار الكتاب العالمي،ط1، 2007،ص198

[2]- المرجع نفسه، ص 116 – 117.

النّحوية وتركيبها، أو اختيارها أوجه العلاقة النّحوية، وهنا يكون بناء الجملة أو سطحها أو البنية العميقة الممكنة للجملة وفقا لقوانين المفردات »[1] ، حيث يترتّب عن بناء الجملة تراكيب لغوية كالتّشبيه والاستعارة والكناية تكون قادرة على استثارة الخيال والجوانب الوجدانية والعاطفية.

[1]– عدنان حسين قاسم، الإتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، ص192 .

الفصل الأول : المستوى الصّوتي

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

المبحث الثاني: الإيقاع الدّاخلي

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي

يعدّ الإيقاع الخارجي من دعائم البنية الإيقاعية، إذ يهتم بالشّكل العام للقصيدة، ويتمثّل في الوزن، القافية والرّوي، إذ تخضع هذه التّشكيلات الفنية لقوانين إيقاعية تحدّد انسجامها العروضي، كما يخضع لها جميع العروضيين الكلاسيكي والحر في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النّص الشّعري.

المطلب الأوّل : الوزن

الوزن لغة : يقول ابن منظور: « **يقال وزن فلان الدّراهم وزنه بالميزان ، وإذا كاله فقد وزنه. وزن الشّيء إذا قدّره، والميزان المقدار، أنشد ثعلب :**

قد كنت قبل لقائكم ذا مرّة عندي لكم مخاصم من ميزانه

وأوزان العرب ما بنيت عليها أشعارها، واحد وزن الشّعر وزنا فاتّزن ».[1]

أمّا اصطلاحا فيقصد به تقسيم البيت الشّعري إلى تفعيلات لمعرفة بحر القصيدة ولقد عرّفه بعض العلماء « **هو الإيقاع الحاصل من تفعيلات النّاتجة عن كتابة البيت الشّعري كتابة عروضية، وهو القياس الذي يعتمده الشّعراء في تأليف أبياتهم ».**[2]

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة وزن، مج 6 ، ج 1 .

[2]– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العالمية، بيروت ، لبنان ط1، 1991، ص 158.

إنّ عدد أبيات قصيدة " الصّباح الجديد " ثلاث وثلاثون بيتا، ونجد أنّ عنوانها بمثابة الكلمات المفتاحية المحفّزة على قراءتها، وفي الدّراسة الأسلوبية يهتدي القارئ إلى الطّريق الذي يصل به إلى النّواة الدّلالية التي يضمُّها وكثيرا ما نجده يحمل في تركيبته اللّغوية سمة أسلوبية تنزاح عن المألوف اللّغوي، كما أنّ هذا العنوان جاء بصيغة جملة اسمية يتكوّن من مبتدأ وخبر، فهو يوحي التّفاؤل والبشر وتجدّد الحياة، أمّا موضوع القصيدة فقد انحصر بين الحالة النّفسية التي كان يشعر بها الشّاعر وصراعه بين حبّه للحياة وتقبّله للموت.

وقد جاءت القصيدة على مشطور المتدارك، « **ومشطور المتدارك هو نادر الاستعمال، ويتكوّن البيت منه من أربع تفعيلات** »[1] ، وتفعيلاته هي:

(فاعلن فاعلن) في كلّ شطر .

ولتبيين ذلك نقوم بتقطيع بيتين، يقول الشابي :

مات عهد النّواح وزمان الجنون[2]

مات عهد ننُواح وزمان لجنون

00//0/0/// 00/0/0/0//0/

[1]–عبد العزيز بنوي، سالم عبّاس خدادة ،العروض التّعليمي، مكتبة المنار الإسلامية للتّوزيع، الكويت، ط3، 2000، ص 90.

[2]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التّونسية للنشر، تونس، 1970، ص 234.

فاعلن فاعلان فعلن فاعلن

وأطلّ الصّباح من وراء القرون[1]

وأطلل صصباح من وراء لقرون

00//0/0/// 00//0/0//0/

فعلن فاعلان فاعلن فاعلان

استعمل الشاعر وزنا مناسبا في نسج قصيدته، فمشطور المتدارك (فاعلن فاعلن) مناسب لموضع شعره، لأنّه يعبّر عن حالته النّفسية وكذلك على عواطفه وأحاسيسه، وتجربته الشعرية المتمثلة في التعبير عن حسّه لأنّه سيفارق الحياة، ورغبته الجامحة في التشبّث بالحياة، وبتقطيعنا للبيتين السّابقين نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم بعض الزّحافات والعلل « **الزّحاف: كلّ تغيير يلحق بثواني الأسباب ويكون بتسكين متحرّك أو حذفه أو حذف السّاكن** ».[2]

« **العلّة: لون آخر من أنواع التّغيير التي تقع في أجزاء الميزان الشّعري ولكنّها تختلف عن الزّحاف في أنّها تدخل على الأسباب والأوتاد بينما الزّحاف يدخل على**

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234 .

[2]– فوزي عليمي، العروض العربي ومحاولات التّطور والتّجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، الأزاربطة ، دط ، 1998 ص 90.

الأسباب فقط، كما أنّه إذا عرضت العلّة في البيت فلا بدّ أن يلتزم بها الشّاعر في كلّ القصيدة بخلاف الزّحاف الذي لا يتكرّر في سائر أجزاء القصيدة ».[1]

جدول الزّحاف والعلل:

التّفعيلة الأصلية	التّغيرات التي تحدثت	نوعه	التّفعيلة المتحصّل عليها
فاعلن	حذف السّاكن الثّاني	زحاف الخبن	فعلن
فاعلن	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع	علّة التّذييل	فاعلان

نلاحظ دخول زحاف الخبن وعلّة التّذييل دون غيرهما من الزّحافات والعلل، فتصبح فاعلن (/0//0) إلى فعلن (///0)، وفاعلن (/0//0) إلى فاعلان (/00//0). وُيعدّ توظيف هذه الزّحافات والعلل استجابة فنيّة لإشكالية الإنحرافات اللّغوية وانعكاسها على البنية الإيقاعية، وكذلك خلق إيقاع هادئ أكثر عمقا وانسجاما مع شعور الشّاعر النّفسي في أمله بالحياة.

[1]– فوزي عليمي، العروض العربي ومحاولات التّطور والتّجديد فيه، ص 28 .

المطلب الثّاني: القافية

القافية هي: « **ما لزم الشّعر أن يكرّره من الحروف والحركات في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة** »[1]، ويعرّفها الفراهيدي « **بالحروف التي تبدأ بمتحرّك قبل أوّل ساكنين في آخر البيت الشّعري** ».[2]

والخليل هو أوّل من نقل هذا اللّفظ من الميدان اللّغوي إلى الميدان الإصطلاحي الذي يعدّ أوّل من تعرّض لتحديد قالب القافية التي تؤدي دورا كبيرا في تحقيق الجانب الموسيقي الذي يتميّز به الشّعر.

ومن هذه التّعاريف يتّضح لنا أنّ القافية ركن أساسي من أركان الشعر العربي ،فهي تحمل دلالة صوتية وإيقاعية، ولها أنواع:

- «**القوافي المطلقة : وشرطها أن يكون حرف الروي غير ساكن، ومن ثمَّ لابدّ أن تكون موصولة، والمقيّدة ما كان رويّها ساكن** ».[3]

[1]– عبد العزيز ينوي، سالم عباس خدادة ، العروض التّعليمي، ص 225.

[2]– فوزي عليمي، العروض التّعليمي ومحاولة التّجديد فيه، ص 89.

[3]– حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، مصر، دط،1998،ص 238.

تحديد قافية القصيدة:

قال الشاعر:

وأطلّ الصّباح من وراء القرون

وأطلل صصباح من وراء لقرون

00//0/0//0/ 00//0/0///

في فجاج الردى قد دفنت الألم [1]

في فجاج رردى قد دفنت لألم

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

نلاحظ من التّقطيع العروضي للبيتين، أنّ القافية جاءت متنوّعة، فكانت مترادفة (/00) وتتمثّل في (رون)، ومتداركة (/0//0) تتمثّل في (لألم)، وتوظيفه للقافية المقيّدة دلالة على طبيعة التّجربة الحسيّة التي عاشها الشابي، وكذلك تنوّع إحساسه من ألم وحزن، وجاءت القافية مقيّدة ذات روي ساكن التزم بها الشّاعر في كلّ أبيات القصيدة، وهذا لطبيعة نفسيته أثناء كتابة القصيدة.

والقافية ميزة أسلوبية وظاهرة جمالية فنيّة تسهم في خلق الإيقاع، كما أنّها تحقّق جانبا موسيقيا في النّص الشّعري، وهذا من خلال التّكرار المنتظم للأصوات في أواخر الأبيات.

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.

المطلب الثّالث: الروي

لا تخلو قصيدة عربية من حرف الروي، فهو لازمة في الشّعر يلجئ إليه الشّاعر لأهميّته في إضفاء تناغم وإيقاع موسيقي، فيعرّف الرّوي أنّه: « **الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو بائية أو دالية، ويلزم في آخر كلّ بيت منها ، ولا بدّ لكلّ شعر قلّ أو كثر من روي** ».[1]

ورغم أنّ للقافية حروفا أخرى هي الوصل والخروج والرّدف والتّأسيس والدّخيل، إلا أنّ حرف الروي ينفرد عنها بميزة وهي أنّه « **ضروري في الشّعر التّقليدي وتتبّع ضرورته من أنّه الصّوت الذي لا تخلو قصيدة منه والذي تنسب له وتسمى باسمه** »[2] وحرف الروي يقوم بوظيفة أسلوبية وجمالية فنية تنسجم مع رؤية الشاعر في نصّه الشعري وهو ما يتوافق مع نص القصيدة، إذ جاء حرف الروي بشكل متنوّع تعبيرا عن الفكر التّجديدي الذي يميّز الشّاعر، وهو ما يعبّر عنه الجدول التّالي:

الروي	عدده
النون	11
الميم	06
الدال	03

[1]– أبو الشوارب محمد مصطفى، جماليات النص الشّعري قراءة في أمالي الغالي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ط1، 2005، ص 151.

[2]– حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشّعر الجزائري، دار هومة للطبع، الجزائر، ط1، 2003، ص 246.

اللام	06
العين	04
الهاء	03

بقراءتنا للجدول نلاحظ أنّ تواتر حروف الروي للقصيدة تتمثّل في حرف النون الميم، الدال، اللام، العين، الهاء، كما نجد أنّ حرف النون هو أكثر الحروف تواترا وهو صوت مجهور شديد، من أحرف الغُنّة، ويعبّر عن تصاعد ألم الشاعر ورغبته في نهاية ظلمة الحياة وبداية نور الحياة الأبدية، مثل كلمة (شجون ، جنون) أما حرفي الميم واللام فجاءت بنفس نسبة التّواتر وهي من الأصوات المجهورة، فحرف الميم يعبّر عن هموم الشاعر المرافقة له، والدال والعين والهاء جاءت بنسب متقاربة، فالدال حرف مجهور انفجاري، يدل على قوّة الشاعر على تحمّل الألم، أما العين فحرف مجهور متوسّط بين الشّدة والرّخاوة، ومخرجه وسط الحلق، يعبّر عن شعور الشابي العميق بهول الرّحيل وإيمانه بمصيره جعلت من حياته معبرا قصير المدى إلى الخلاص،أما حرف الهاء فهو حلقي، وظيفته الأسلوبية هي قراءة ما يكمن في أعماق النّفس من حسرة وجروح

وممّا سبق، يتّضح لنا أنّ طبيعة أصوات الروي جاءت مجهورة إلّا صوت الهاء المهموس، وميل الشابي للأصوات المجهورة يتلاءم مع ثورته على حياته الأليمة.

المبحث الثّاني: الإيقاع الدّاخلي

إنّ الإيقاع الداخلي هو كل ما من شأنه أن يُحدث جرسا قويا، ونغما موسيقيا مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء كان مصدره تكرار صوت أو كلمة أو عبارة، أو كان مصدره الجناس والطّباق والتّقارب الصّوتي والتّوازي الصّوتي وغيرها من التّشكيلات الأسلوبية التي تصنع إيقاعا داخليا لا يخضع لقانون التّفعيلة، وتعتبر الموسيقى الدّاخلية من العوامل الفنيّة التي تساهم في التّعبير عن المشاعر وأحاسيس الشّاعر، وكذلك التّغلغل في النّفس الإنسانية.

المطلب الأوّل: التّكرار

يعتبر التّكرار من أهم الظّواهر الأسلوبية في النّص الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا وهو على أنماط عديدة وذلك على مستوى الصّوت الواحد، أو الكلمة أو الجملة حيث يعتبر هذا خروج عن المألوف اللّغوي، فالتّكرار يفاجيء المتلقي بما لا يتوقّعه بأنماط متنوّعة من خلال ثنائية الحضور والغياب، وقد يستخدم الشّاعر التّكرار متّخذا إيّاه وسيلة من وسائل التّأثير، فالشّاعر بتكرار بعض الكلمات أو الجمل أو المقطع الصّوتي يترك أثرا في نفس المتلقي و يتجاوب معه، « **فالصورة المكررة في الشّعر تتعدّى الدّلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرّد خضوعها للتّكرار فهو يسهم في عملية الإيحاء ، وتعميق أثر الصّورة في نفس القارئ** ».[1]

[1]– عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر شعر الشّباب نموذجا، مطبعة هيمة، الجزائر ط1، 1998، ص 49.

الفرع الأوّل : تكرار الأصوات:

1- الصّوت:

يقول ابن منظور محدّدا مفهوم الصّوت لغة: « **من صات يصوت صوتا فهو صائت ، معناه الصّائح والصوت صوت الإنسان وغيره، الصائت: النّاصح** ».[1]

1-1- الهمس والجهر:

الأصوات في العربية مجهورة ومهموسة، فالمجهورة هي« **التي تتذبذب في أثناء النّطق بها الأوتار الصوتية نتيجة اقترابها من بعض، بينما المهموسة فهي التي لا تتذبذب في أثناء النّطق بها الأوتار الصّوتية**»[2]، ويمكن إجمال الأصوات المجهورة في العربية إلى مجموعة من الحروف هي:(الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الضاد، الطاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو، الياء) أمّا الحروف المهموسة فهي:(التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، الكاف، الهاء، الهمزة).

بناءا على هذا التّصور المفاهيمي وبإحصائنا للأصوات المجهورة والمهموسة في قصيدة " الصّباح الجديد " تحصّلنا على النتائج المبينة في الجدول :

	عدد تواترها	**النسبة المئوية**
الأصوات المجهورة	578	%77,17

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص.و.ت) ،مج 4، ص 302.

[2]- حسام البنهساوي، علم الأصوات، مكتبة الثّقافة الدينية، القاهرة، مصر،ط2003،1، ص 50.

الأصوات المهموسة	171	%22,83

نلاحظ أنّ نسبة الأصوات المجهورة أكثر من نسبة الأصوات المهموسة، حيث بلغت المجهورة (77,17%) ، بينما الأصوات المهموسة (22,83%).

وهذا الفارق بين الصّوتين يتماشى ووضعيته النفسية الصعبة من آلام وأحزان، وأكثر الأصوات التي تكررت في القصيدة حرف النون، وهو حرف لثوي شديد مجهور من أحرف الغُنّة، استعمله الشاعر ليبيّن مرارة عيشه وصراعه مع المرض، ويتّضح هذا من ألفاظ القصيدة (النّواح، دفنت، الجنون).

أما الأصوات المهموسة، فدلالتها تقديم صورة الشاعر المتفائل بالحياة الجديدة، ومن الحروف التي تكرّرت أيضا حرف الصّاد وهو من الأصوات اللّثوية المفخمة.

1-2-الاستعلاء والانخفاض:

تعرّف الأصوات المستعلية أنّها: « **ارتفاع اللّسان عند النّطق بالحرف إلى الحنك الأعلى والاستعلاء من صفات القوة ،والمنخفضة هي انخفاض اللّسان عند خروج الحرف إلى الحنك الأعلى، ومن صفاته الضّعف** »[1]، وتندرج تحت كلّ صوت منها مجموعة حروف، فحروف الاستعلاء هي: (الحاء، الغين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، القاف)، وحروف الأصوات المنخفضة ما حروف الاستعلاء المذكورة سابقا إلا الراء واللام المفخمتان في بعض الحالات.

وتوصّلنا من إحصائنا للأصوات المستعلية والمنخفضة إلى النّتائج في الجدول التالي:

[1]- حسام البنهساوي، علم الأصوات، ص 92.

	عدد تواترها	النّسبة المئوية
الأصوات المستعلية	40	%5,36
الأصوات المنخفضة	709	%94,64

نسبة الأصوات المنخفضة أكثر من الأصوات المستعلية، حيث بلغت نسبة الأصوات المنخفضة (94,64%)، والمستعلية (5,36%) .وبلوغ الأصوات المنخفضة هذه النّسبة دلالة على الحزن والألم الذي كان يعيشه الشاعر، أما الأصوات المستعلية فكانت ضعيفة وهذا يناسب قصر حياة الشاعر.

1-3-الانطباق والانفتاح:

الأصوات المنطبقة: « **معناه أن نرفع ظهر اللّسان إلى الحنك الأعلى مطابقا له، وأحرفه أربعة هي: الصاد والضاد والطاء والظاء، وهي أقوى حروف التفخيم والمنفتحة هي: انفتاح ما بين اللّسان والحنك الأعلى وخروج النّفس من بينها عند النّطق بحروفه الأربعة والعشرين الباقية** ».[1]

وبقيامنا بعملية إحصائية للأصوات المنطبقة والمنفتحة كانت النّتائج التالية:

	عدد تواترها	النّسبة المئوية
الأصوات المنطبقة	21	%2,80
الأصوات المنفتحة	728	%97,20

[1]- أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 92.

وظّف الشابي الأصوات المنطبقة بنسبة قليلة (2,80%) ، مقارنة بالمنفتحة التي بلغت (97,80%) وهذا راجع لاستسلامه للحالة النّفسية المؤلمة.

الفرع الثاني: المقطع الصوتي

إنّ تكرار المقطع الصّوتي يخلق في القصيدة نوعا من التّرابط بين أجزائها، فهو يساعد على إعطاء القصيدة نوع من الإيقاع الموسيقي، كما أنّ تكرار المقطع يشكّل ملمحا بارزا يبيّن للمتلقي علاقة الشاعر بالمكرّر« **ولتكرار المقاطع الصّوتية في النّص الشّعري أثر كبير في إحداث أحداث ألوان من الموسيقى الداخلية، ترتبط ارتباطا وثيقا بعاطفة الشاعر، فمن هذه المقاطع ما هو قصير وما هو طويل، ومنها ما هو مفتوح ومنها ما هو منغلق، والشاعر قد يكثر من تكرار نوع من المقاطع دون آخر، أو يزاوج بينها على نحو ينسجم مع المعنى الذي يحمله ودرجة العاطفة والتّصوير الشّعري**».[1]

فقد استعمل أبو القاسم الشابي هذا النّوع من التّكرار بشكل بارز في قصيدته "الصّباح الجديد"، ويتمثّل ذلك في تكرار المقطع الأول بشكل منتظم بعد كلّ ثمانية أبيات وهذا الانتظام يدل على الثّبات ما يوحي بسيطرة الشاعر على انفعالاته، ولهذا المقطع دلالات كثيرة فالشاعر يريد إيصال فكرة التّحرر من الآلام والجراح والسّعي نحو حياة جديدة مثالية، يمثّل فيها ذاته ويحقّق أحلامه.

الفرع الثّالث : تكرار الكلمات

[1]– د.نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء للنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 21، 22.

يعتبر تكرار الكلمة من أهم أكثر أشكال التّكرار بروزا في الشّعر العربي، فقد« **اتّخذ الشاعر الحديث من ظاهرة تكرار الكلمات ثقافة صوتية تُسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، وتتجلى هذه الفاعلية في إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى، ثمّ مزج الإيقاع بالدّلالة أحيانا ثلاثة** ».[1]

ونجد هذا اللّون من التّكرار قد غلب على الشّعراء القدامى وكذا الشّعراء المعاصرين خاصة لأنّه « **يعدّ محاولة لخلق جوّ موسيقي مغاير للقصائد السّابقة، ولأنّه من أبسط ألوان التّكرار وأكثرها انتشارا وشيوعا في الشّعر المعاصر، لذا لجأ إليه أغلب الشّعراء لكونه من أبرز الظّواهر في القصيدة باعتبار الكلمة المعبّر الوحيد عن مشاعر وأحاسيس الشاعر** ».[2]

لقد وظّف الشابي هذا النّوع من التّكرار في قصيدة " الصّباح الجديد " ، ومن أهم الكلمات نجد كلمة " الصّباح " والتي تكرّرت خمس مرات ، و الصّباح يدل على تفاعل الشاعر بالأمل والحياة الجديدة، وكذلك كلمة " الحياة " والتي تكرّرت خمس مرات أيضا وهي تدل على مدى تشبّث الشاعر بالحياة، التي اعتبرها معزفا للنّغم، وكلمة " الوداع " كرّرها أربع مرات في المقطع الأخير دون غيره، وهي كلمة تدل على استسلام الشّاعر للحياة .

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، ط1، 1997، ص404.

[2]– لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيثر، بسكرة العدد الثامن، 2011 .

إنّ التّكرار في قصيدة أبي القاسم الشابي سمة أسلوبية بارزة، يحقّق من خلاله إيقاعية تساير المعنى وتعبّر عنه، ويوحي بما تكتسبه الصورة المكرّرة من معان تتحوّل أحيانا إلى مفتاح لفهم القصيدة.

المطلب الثاني : الجناس

يعتبر الجناس من أهم الظّواهر الأسلوبية الفاعلة في النص الشعري، ويتمثّل ذلك في لفت انتباه القارئ وإعطائه جرسا موسيقيا خاصا.

والجناس « **يقال له التّجنيس، والتّجانس والمجانسة، ولا يستحسن إذا ساعد اللّفظ المعنى ووازى مصنوعه مطبوعه مع مراعاة التّخيير، وتمكّن القرائن فينبغي أن ترسل المعاني على سجيّتها من الألفاظ ما يزيّنها حتى لا يكون التّكلف في الجناس مع مراعاة الالتزام** »[1]، وينقسم الجناس إلى نوعين:

الجناس التام: وهو« **ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، وعددها وهيئتها، وترتيبها ن مع اختلاف المعنى، والنّاقص ما اختلف فيه اللّفظان في عدد الحروف واختلافهما يكون إمّا بزيادة حرف في الأول أو في الوسط أو في الآخر**».[2]

ومن أمثلة الجناس الواردة في النص، يقول الشاعر:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون [1]

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة والبيان البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص240.
[2]– السّيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة والبيان والبديع، ص 240.

وقع الجناس في كلمتي " اسكني " و " اسكتي "، ونوعه جناس ناقص، فالكلمتين متماثلتين في الشّكل ولكنّهما مختلفتين في الدّلالة، وهنا يصبح الجناس منبّه تعبيري يؤدي إلى تفعيل الموقف الشّعري.

والجناس النّاقص بين " الهوى " و " المنى "، في قوله:

والهوى والشّباب والمنى والحنان [2]

واستعمال الشابي هذا النّوع من الجناس أسهم في تكثيف الإيقاع الموسيقي والجمالية الفنية في تركيب القصيدة.

ومثل هذا الجناس النّاقص أيضا في قوله:

لم يعد لي بقاء فوق هذي البقاع [3]

وقع الجناس النّاقص بين كلمتي " بقاء " و" بقاع "، وهو متماثل أيضا في الشّكل ولكن لا يؤدي نفس الدّلالة، وهذا يؤدي إلى إحداث تناغم موسيقي وإضفاء جمالية ورنّة في تركيب النّص.

فتوظيف الشاعر للجناس في القصيدة أحدث موسيقى مميّزة تتناسب وتفعيلة البحر كما يسهم في تكثيف الإيقاع الدّاخلي من جهة، ومن جهة أخرى تقوية المعنى.

---

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.

[2]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 235.

[3]– المرجع نفسه ، ص 236.

المطلب الثّالث: الطّباق

الطّباق: « **ويسمى بالمطابقة. والتّضاد وبالتّطبيق وبالتكافؤ وبالتّطابق، وهو الجمع في الكلام بين معنيين متطابقين سواء كان ذلك التّقابل تقابل الضدّين أو النّقيض أو الإيجاب والسّلب أو التّضايف** ».[1]

والطّباق ضربان:« **أحدهما طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا، والآخر طباق السّلب وهو ما اختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مثبت والآخر منفي**».[2]

ومن أمثلة الطّباق في القصيدة:

الطباق	نوعه	تأثيره الدّلالي
أطلّ – وراء	طباق الإيجاب	توضيح الدّلالات والمعاني
الضّيا – الظلال	طباق الإيجاب	فبالأضداد تتّضح المعاني
الرؤى – الخيال	طباق الإيجاب	للقارئ ، وكذلك تحدث
يأتي – تفر	طباق الإيجاب	جرسا موسيقيا من خلال
خالدا – يزول	طباق الإيجاب	انسجام الألفاظ

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، ص 220.

[2]–المرجع نفسه، ص 220.

استعمل الشاعر الطباق، وذلك من أجل توضيح المعاني وتقريبها للقارئ، فبالأضداد تتّضح المعاني وتضفي رونقا وجمالا فنيا.

وطبيعة الموضوع لذي طرحه الشاعر استلزم استعمال الطباق، لأنّه بصدد توضيح الحالة النّفسية التي كان يشعر بها، فقامت القصيدة بطولها على صراع لا يتوقّف بين حبّه للحياة وتقبّله للموت، وأضفى الطّباق على النص جرسا موسيقيا ومعنى أكثر وضوحا.

الفصل الثاني : المستوى التّركيبي

المبحث الأول: الانزياح اللغوي

المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية

المبحث الأول: الانزياح اللّغوي

يحدث الانزياح التركيبي من خلال طريقة الرّبط بين الدّوال في العبارة أو التّركيب أو الفقرة، ويختلف تركيب الكلام العادي عن النّثر العلمي، فالعادي يخلو من كلّ ميزة أو قيمة جمالية، على عكس العبارة الأدبية فإنّها قابلة بأن تحلّ في كلّ من علاقاتها قيمة جمالية.[1] فالانزياح اللّغوي يكسب النّص قيمة فنيّة كبيرة تزيد في التّأثير في القارئ.

المطلب الأوّل: الجمل الاسمية والفعلية

تكون «**الجملة إمّا اسمية أو فعلية، فالأولى ما صدرت باسم، والثانية ما صدرت بفعل**»[2]، وتتألّف الجملة الاسمية من مبتدأ أو خبر، فالمسند خبر، والمسند إليه مبتدأ. ويكون توظيف الجمل الفعلية دلالة على الحركة والاستمرارية، أما الاسمية على السّكون والثّبات ومن خلال تحليلنا للقصيدة، لاحظنا أنّه لم يوظّف الجمل الاسمية بكثرة مقارنة بالفعلية التي وظّفها في كلّ بيت تقريبا، ومن الجمل الاسمية نجد :

إنّ سحر الحياة خالد لا يزول[3]

---

[1]– قصبجي، عصام وويس، أحمد محمد،الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، مؤسّسة اليمامة الصّحفية،الرياض السّعودية، ط1، ص 120.

[2]– ابن هشام الأنصاري، مختصر مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، مكتبة الرّشد، السعودية، ط1، 2006.

[3]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 235 .

فهذه جملة اسمية مؤكّدة بإنّ، ولها خبرين، الأول (خالد) والثّاني هو الفعل المضارع (يزول)، فالشّاعر أكّد لنا أنّ للحياة سحرا ورونقا لا يزول، ولهذا يجب على الجراح والشّجون أن تسكن وتهدأ.

ورغم الصّعاب والمحن التي يعيشها، بالإضافة إلى صراعه مع الموت، يبقى أمله في أنّ الحياة خالدة ولكلّ إنسان الحق فيها.

أمّا ثاني جملة اسمية فهي:

في فؤادي الرّحيب معبد للجمال[1]

يعبّر هنا عن تحدّيه، فرغم ما مرّ به من صعوبات وعراقيل وعذاب، إلّا أنّه يظل متفائلا بالدّنيا، ورحابة فؤاده تسع كلّ هموم الحياة، وقوله في الشّطر الثّاني (معبد للجمال) دلالة على إيمانه وتمسّكه بالحياة وترك الأحزان جانبا وعدم التّأثّر بها، ويرجع عدم توظيفه للجمل الاسمية بكثرة لحالته النّفسية، فبما أنّ الاسم يدل على الثّبات وعدم الحركة فهو لا يلائم طبيعة موضوعه.

أمّا الجملة الفعلية فتتركّب من فعل وفاعل كركيزتين أساسيتين فيها «**فالمسند هو الفعل والمسند إليه هو الفاعل، والقصيدة مبنية تقريبا على الجمل الفعلية فالفعل ما دلّ**

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 235 .

على اقتران حدث بزمان »[1]، وكانت جل الأفعال التي وظّفها الشاعر في صيغة الماضي، ويدل هذا على وقوع الفعل وتحقّقه وحدوث التغيّر، فالماضي يعرّف بأنّه «**الدّال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك** ».[2]

ومن الجمل الفعلية التي نجدها في القصيدة:

مات عهد النّواح وزمان الجنون[3]

فهذا البيت يمثّل انطلاقة جديدة في حياته وتحرّره من تبعات الماضي وجراحه للسّعي نحو ما هو أفضل من ذلك ولتحقيق ذاته وأحلامه، فعهد النّواح قد مات وأصبح من الماضي، فهو يرتبط بالحياة الفانية السّلبية المؤلمة، وهو يسعى لحياة تفاؤلية سعيدة.

وبيت آخر يقول فيه:

وأذبت الأسى في جمال الوجود[4]

نلاحظ في هذا البيت أنّ للشابي حس مأساوي متجسّد في نفسيته العميقة، وهو إحساس يعبّر عن الفناء في الحياة، ولكنّه تصدى لمأساته وبدأ بالالتفات للجانب المشرق

[1]– أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصّل في علم العربية، دار عمار للنّشر والتّوزيع،عمان، ط1، 2004، ص 243.

[2]–المرجع نفسه، ص 243.

[3]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.

[4]–المرجع نفسه، ص 235.

من الحياة، فالأسى بدأ بالذّوبان والزّوال عندما أدرك الشاعر جمال الحياة وآمن بحتمية تداركها وعيش تفاصيلها.

أمّا الأبيات الأخيرة من القصيدة فهي أشباه جمل، تعبّر عن نهاية قصّة الشاعر ومصيره من هذه الدّنيا وعذابها، وجاءت في طابع انفعالي تجسيدا لحالته، وبشحنة انفعالية عالية، لأنّه يودّع الهموم والمآسي وجحيم الحياة، لينتقل لحياة أخرى ويعيش تفاصيلها دون ألم وعذاب، يقول الشّاعر:

الوداع!الوداع! يا جبال الهموم

يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم

قد جرى زورقي في الخضم العظيم

ونثرت القلاع... فالوداع ! الوداع [1]!

المطلب الثاني: التّقديم و التّأخير

التقديم والتّأخير من الأساليب اللّغوية التي كثيرا ما يلجئ إليها الشاعر، كما أنّها تشكّل انزياحا وانحرافا عن القواعد النّحوية المتعارف عليها، ومن هنا تتشكّل الجمالية الأسلوبية.

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص236.

« فالتّقديم والتّأخير هو تبادل في مواقع العناصر التي يتكوّن منها البيت، فالأصل في الجملة التي مسندها فعل أن يتقدّم الفعل على المسند إليه، كما أنّ الأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدّم المسند إليه على الاسم أو بتعبير آخر أن يتقدم المبتدأ على الخبر ».[1]

فالشاعر يلجأ إلى التّقديم والتّأخير قصد صياغة تعبيره في سياق مختلف عن المألوف يكون غرضه أقوى من اتّباع القاعدة، فكلّ تقديم يلزمه تأخير، ويستعين به الشاعر لأسباب نذكر منها:

- التّقديم في البيت الشعري وفق موسيقى وإيقاع متناغم.
- توظيف بصمة الشاعر الشّخصية بطريقة تعبيره الخاصة، وعدوله عن الأصل.
- اتّباع السياق اللّغوي والتّركيبي الخاص بالشاعر.

والشابي في قصيدته " الصّباح الجديد " وظّف التقديم والتّأخير وطبع خصوصية القصيدة باختراقه للمألوف اللّغوي، ومن النّماذج الدّالة على ذلك سنوضّحها في الجدول:

الجملة	نوع التقديم	الغرض منه

[1]– فاضل صالح السّامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتّوزيع، عمان، ج 1، ط 1، 2000 ص 150.

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون	تقديم الفعل على المنادى	لفت انتباه القارئ لأهمية قراره وهدفه
في فجاج الحياة قد دفنت الألم	تقديم الجار والمجرور على الفعل	حياته كلّها ألم وحزن
في فؤادي الرّحيب معبد للجمال	تقديم الجار والمجرور على المبتدأ	سعة فؤاده وتحمله الأحزان والهموم
يا له من دعاء هزّ قلبي صداه	تقديم المضاف على الفاعل	قوّة الدّعاء وتأثّره به

قام الشاعر بالاستعانة بأسلوب التّقديم والتّأخير ليزيد من جمال القصيدة، ويقدّم المعنى بصورة تزيد التّركيب تميّزا ورصانة وتزيد المعنى قوّة وجمالا.

و كان أوّل بيت في القصيدة يحتوي على تقديم فعل المنادى على المنادى:

أسكني يا جراح واسكتي يا شجون[1]

فالتّقديم هنا كان عن قصد، لأنّه يحمل عدّة دلالات، فافتتاح القصيدة بفعل أمر الذي يوحي بالشدّة والحزم، بيّن لنا حالة الشاعر المندفعة وإرادته في التّغلب على الجراح والشّجون للوصول إلى مبتغاه في العيش سعيدا، بعيدا عن الأحزان وشقاء الحياة وغدرها، وتقديم فعل النّداء جاء للفت انتباه القارئ لأهمية هذا القرار.

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.

وقد قام بتقديم الجار والمجرور في قوله:

في فؤادي الرّحيب معبد للجمال[1]

فأصلها أن يبدأ بالمبتدأ، ولكنّه قام بتأخيره للشّطر الثّاني من البيت.

وتقديمه للجار والمجرور يبرز النّزعة التّفاؤلية ورحابة وسعة فؤاده، ولذا يريد أن يبيّن أنّ التّفاؤل في الحياة يترك الفرد مرتاحا، بعيدا عن الآلام.

وقدّم المضاف على الفاعل في قوله:

يا له من دعاء هزّ قلبي صداه[2]

فأهميّة الدّعاء وأثره على الشّاعر جعله يقوم بتقديمه على الفاعل، لأنّ نتائجه كان لها صدى وقوة تأثيرية كبيرة على قلبه.

فالتّقديم والتّأخير ظاهرة أسلوبية لها مكانتها في الدّراسة، فهي تحافظ على اتّساق النّص وانسجامه من جهة، ومن جهة أخرى الاهتمام بأمر المتقدّم، وتقوية نظم الكلام وموسيقاه.

المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 235.

[2]– المرجع نفسه، ص 236.

الأسلوب الإنشائي من تراكيب الجملة العربية، ويطلق عند أهل العربية على«**الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تقابله، ويقابله الخبر** ».[1]

« **وهو ما لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته، فلا ينسب إلى قائله صدق أو كذب**».[2]

وينقسم الإنشاء إلى نوعين: إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي.

« **فالإنشاء غير الطلبي: ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح والذم والقسم، والإنشاء الطّلبي: هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلّم وقت الطّلب، ويكون بخمسة أشياء: الأمر، والنّهي والاستفهام، والتّمني، والنّداء** ».[3]

المطلب الأول: الأمر

الأمر: « **هو الذي على طريقة المضارع للفاعل المخاطب، لا يخالف بصيغته صيغتَه إلاّ أن تنزع الزّائدة وأمّا ما ليس للفاعل فإنّه يُؤمر بالحرف، وهو مبني على الوقف عند البصريين، وقال الكوفيون: هو مجزوم باللام مضمرة**».[4]

وجاء توظيف الأمر قليلا في القصيدة، فالشّابي أبى أن يفتتح قصيدته بفعل أمر في مقطع يتكرّر ثلاث مرات.

---

[1]– إبراهيم عبود السامرائي،الأساليب الإنشائية في العربية،عمان،الأردن،ط2007،1،ص64.

[2]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 69.

[3]– المرجع نفسه،ص 70.

[4]– المرجع نفسه، ص69.

يقول الشاعر:

أسكني يا جراح واسكتي يا شجون[1]

قام الشاعر في هذا البيت الشعري باستحضار انحراف لغوي – الأمر– سعى من خلاله أن يتخلّص نفسيا من جراحه وآلامه، فاستعان بفعلي أمر متجانسين (اسكني، اسكتي) لتحقيق غايته، فأمر الجراح بالسّكون والشجون السّكوت، وهذا التّوظيف دليل على إلحاحه على تخطي همومه.

ويوحي تكراره للأمر وجود فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار ويستمد منها القول فالأبيات التي تأتي بعد الأمر لها علاقة بالبيت، ولكن عند قراءتنا يتجلى أنّ جراحه قد سكنت وشجونه كفّت عن الشكوى، ورغم هذا فهو يكرّر أمره لها بالسّكون، وهو دليل على ترويض الشاعر جراحه على السكينة والهدوء .

المطلب الثاني: النّداء

النداء هو« **طلب المتكلّم إقبال المخاطَب عليه بحرف نائب مناب " أنادي " المنقول من الخبر إلى الإنشاء ، وأدواته ثمانية:الهمزة، أيّ، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا وهي في الاستعمال نوعان: الهمزة وأي: لنداء القريب وباقي الأدوات لنداء البعيد**» [2]

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.

[2]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 64 – 65.

والنّداء أسلوب إنشائي معناه الإخبار.

وفي البيت الأول من المقطع المكرّر وآخر أربعة أبيات من المقطع الأخير للقصيدة يتمثل أسلوب النداء، والأداة التي وظّفها هي " الياء " التي تستعمل للقريب.

يقول الشاعر في البيت الأول:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون[1]

غرض النداء في البيت هو الدّعاء، فهو يبحث عن صباح جديد يخلو من الألم والحزن، والتّخلص من تبعات الماضي وجراحه.

ويقول الشابي في موضع آخر:

الوداع الوداع يا جبال الهموم

يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم...[2]

رسم الشاعر في الأبيات صورته الكئيبة المرافقة له، والتي قرّر التخلي عنها وتخطي عقبتها، فهو يودّع همومه وحياة الأسى المتعبة.

[1]– أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.

[2]– المرجع نفسه، ص 236.

الفصل الثالث: المستوى الدلالي

المبحث الأول: البعد الدّلالي

المبحث الثاني: البعد الفني

المبحث الأوّل : البعد الدّلالي

لكلّ شاعر رصيد لغوي خاص يستعين به عند التّعبير عن خلجات نفسه والأفكار التي يخرجها من خياله، ليقدّمها في طابع فنّي شعري.

فكلّ كلمة يوظّفها وجب البحث عن دلالاتها، وعليه أن يكون على دراية بما ستنقله للمتلقي من معاني، وكلّ هذا نجده تحت غطاء البعد الدلالي الذي يهتم بدراسة الألفاظ ومعانيها، وتصنّف في حقول دلالية كلّ حسب مجالها.

كما يهتم بالرّموز لغوية كانت وغير لغوية، كذلك ما توحيه العبارات التي تأتي في قالب فني، كلّه خيال ورقة في تصوير ما هو موجود.

المطلب الأوّل: الحقول الدّلالية

يقدّم الشّاعر عند نظم قصيدته معاني لها وقع تأثيري لدى القارئ، ويكمن هذا في ما استعمله من كلمات وهنا تتكشف لنا طبيعة الألفاظ التي وظّفها ونستطيع تقسيمها في حقول دلالية بالرّجوع إلى اشتراكها في دلالة معيّنة، وهذا الاشتراك يولّد لها معنى. فالحقول الدّلالية هي « **مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ومثال ذلك كلمة الألوان في اللّغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتظم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر، أبيض...إلخ** ».[1]

[1]– أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1 ،1985م، ص 79 – 80.

فالحقل الدّلالي يساعد على تنظيم الكلمات في حقول مختلفة، كحقل الطّبيعة الألم...، وبالتّالي سهولة التقاط ما يعكس نفسية الشّاعر وفكره، ومدى إتقانه اللّعب مع الكلمات، والحقل « **هو قطاع متكامل من المادة اللّغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة** ».[1]

وفي قراءتنا لقصيدة "الصّباح الجديد"، قمنا باستخراج أهم الألفاظ البارزة في النّص الشّعري، وتصنيفها في جدول حسب الحقول التي تنتمي إليها:

حقل الطّبيعة	حقل الزّمن	حقل الألم	حقل الأمل
رياح،واحة،الظّلال الشّذا،الورود،ظلام ربيع،هدير ،المياه جبال،الضّباب	الصّباح،زمان،القرون الفصول،ربيع،عهد	جراح،مات،النّواح الجنون،دفنت،الألم الدّموع،العدم،الأسى حرقت،الشّكاه،الهموم الجحيم،سكون،شجون	ربيع،النّغم،رحاب النّشيد،الشّباب،الحياة الشّموع

ما نلاحظه في الحقول الدّلالية التي استعان بها الشّابي، هو التّقارب بين حقلي الطّبيعة والألم، فقاموسه اللّغوي ثري بالألفاظ الدّالة على الطّبيعة، وهذا متوقّع نظرا لنزعته الرومانسية والمعروفة بتمجيد الطّبيعة وكلّ ما هو خلّاب، أمّا الألم فألفاظه جاءت متزامنة مع ما مرّ به من مآسي، خاصّة المرض الذي أنهكه وجعل حياته تعاسة وأحزانا، فهو

[1]– أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص 79.

ينعي نفسه بنفسه ويودّع عالمه وما فيه من أحزان، وحقل الزّمن لم يوظّف فيه الكثير من الألفاظ، ولعلّ هذا راجع إلى علمه بقصر حياته فهو في صراع معه من أجل البقاء.

والآن سنعرض أهم ما جاء في الحقول الدّلالية:

1- **حقل الطّبيعة:** تتميّز أشعار الشّابي بمساحة شاسعة من مفردات الطّبيعة، فهو يتغنّى بسحرها ويلتمس العزاء لديها من انكساراته، فقد رسم صورا جسّد فيها إلهامه فالطّبيعة هي المأوى الّذي يجد فيه الهدوء، ولكلّ مفردة ومعناها الخاص المعبّر عن حالته:

- الرّياح: تدل على القوّة والتّغيير، والتّحكم في الأمور، فهو يريد الثّورة على آلامه والتّغلب عليها.
- واحة: نظرا لشساعتها وتميّزها بالخضرة فهي مصدر للحرية والأمل وانشراح النّفس وهذا ما يوافق وطموح الشّابي في العيش براحة واطمئنان.
- الورود: لجماله سحر خاص وتأثير قوي، فهو بالنّسبة له الأمل والحب والحياة.
- المياه : الماء هو نبع الحياة، وجريانه يوحي باستمرارية الحياة وعدم توقّفها، وحياة الشاعر مستمرة رغم كلّ العلل والمصائب فهو متشبّث بالحياة.
- جبال: لارتفاعها دلالة على العلو والشّموخ، فلكلّ فرد هدف لبلوغ الأعالي ويقابل هذا العلو تحدي الشّاعر للصّعوبات بالطّموح والتّقدّم للأمام.

- الضّباب: المعروف عنه أنّه يحجب النّظر ويحدث صعوبة في الاستمرار، لذا فهو يدلّ على التّأزّم والاضطراب في الحياة.

وبهذا نجد أنّ المعاني تزاوجت بين التّفاؤل والألم، والرّجوع إلى الواقع الأليم والتّسليم بحتميته، فهو متعلّق بالحياة ومقتنع بتركها.

2- **حقل الألم:** تجسّدت كآبة الشّاعر وعذابه في ما وظّفه من ألفاظ، فهي بمثابة البكاء الصّامت، وانكشاف الحس المأساوي الذي يعيشه الشّاعر.

- فدلالة الجراح: تعبّر عن عمق الحزن وبشاعة الإحساس.
- مات: الموت هو فناء الفرد وانتهائه من هذا الوجود.
- دفنت: كلّ ما يدفن فهو مرتبط بالحياة الفانية ولا روح فيه.
- الهموم: الذي يعيش في هموم فهو في غرق نحو الزّوال.
- الجحيم: هو عكس كلّ سعادة وفرح، فالموت أهون من العيش فيه.

جعل الشّاعر من الموت هوس له، لأنّه في رأيه هو الحياة الأبدية الخالدة فما فائدة العيش وسط ركام الأحزان والآلام ما دام هناك حياة أخرى، فهو أصبح ينظر إلى عالم الآخرة رؤية وجدانية وضع لها أهميّة بالغة، وجعل من لحظة موته متعة لا حدود لها.

3- **حقل الزّمن:** كان هذا الحقل عند الشّابي بمثابة العدوّ الأوّل والأكبر، لأنّه سرق منه شبابه وعنفوانه بسرعة مروره دون تمهّل، فما دلّ على الزّمن في القصيدة يعبّر

عن الاستمرارية والتّجدّد – رغم نظرته العدوانية إليه – وأحيانا تتجاوز دلالته الزّمنية إلى رموز وإيحاءات:

- فالصّباح: يتجدّد كلّ يوم بأحداث مختلفة عمّا سبقه محمّلا بالآمال والتّطلّع للأفضل والهروب من وحشة اللّيل، ولكن مقابل هذا فهو يسعى لصباح آخر صباح غير الذي هو فيه، إنّه صباح الحياة الأبدية التي ينتظرها بتفاؤل.
- ربيع: يأتي في العام مرّة بخضرته وأمله في سنة كلّها فرح.

عبّر عن صورة التّجدّد أملا في غد أفضل رغم ما يواجهه، فمثلا كلمات (القرون الربيع، الفصول) كلّها توحي بمعاني الاستمرار والتغيّر، الممتزجة بإيحاءات الانتقال من حال إلى آخر مغاير، فهو في تحدّ مع الزّمن والحياة.

4- **حقل الأمل:** تميّزت ألفاظه بتفاؤله بالحياة رغم معاناته وهذا ما جعله يواصل العيش رغم نكباته.

- فدلالة الشّموع: بكونها شعلة للأمل والحياة، فضيائها ينير الدّرب ويجعل للحياة أمل والشّاعر ماض فيها بتفاؤله.
- النّغم: تغنّى الشّاعر بأوتار الحياة وعزف أنغام الفرح والتّفاؤل على حساب الألم والعذاب.
- الشّباب: هو نبع الحياة وأملها، والشّاعر بصغر سنّه أراد أن يعيش بحيوية أقرانه وأمنياتهم.

المطلب الثّاني: الرّمز

الرمز أحد عناصر النّص الأدبي الجوهرية، وهو سمة أسلوبية يستعين بها الشّاعر لتعميق الرّؤية الفنيّة وإثراء النّص، « **فهو من أبرز وسائل التّصوير الشعرية التي ابتدعها الشّعر المعاصر عبر سعيه الدّائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشّعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التّحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشّعرية المختلفة** »[1] ، فهو يوجز المعاني الكثيرة ولا يسلّم دلالته بسهولة، فهو شيء محسوس له دلالته الخاصة قبل أن يصبح رمزا، وهو أيضا مرتبط بثقافة الإنسان الذي يمنحه قيمته.

فالكلمات رموز لأنّها تمثّل شيئا غير نفسها، وعرّفت اللّغة بأنّها « **نظام من الرّموز الصّوتية العريقة** ».[2]

« **فالكلمات المنطوقة رموز لحالات النّفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة**»[3] ، والشابي اختار ألفاظا بسيطة، لكنّها بأبعاد عميقة موحية تجعل قارئها يستنبط ما يلائم المعنى، والمعروف عن الشابي شفافية رمزيته، فهو يقدّم الرّمز في طابع بسيط مثل الألفاظ بعيدا عن تكثيفه.

[1]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر ،د ط ،1977، ص 110.

[2]–أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص 12.

[3]- محمد فتوح، الرمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة،مصر، ط3،1934، ص35.

فرمزيته تتجلى في الطبيعة ليعبّر عن عواطفه، فهي المرآة التي تعكس إحساسه فالصّباح وإن كان يدل على التّفاؤل والتّجدد، فإنّه عند الشابي رمزا لليوم الآخر والفناء من الحياة التي كلّها أنين ووجع.

وكان ربطه مع الصّباح مع ما يأتي بعدها (هزّ قلبي صداه، فوق هذي البقاع الوداع...الوداع، قد جرى زورقي) خير دليل على إيمان الشّاعر بالحياة الأبدية، الحياة الثانية التي يتخلّص منها من عذابه وآلامه.

أمّا الفصول، فقد اتّخذ منها رمزا للتّعبير عن فلسفته الحياتية، فقد رأى في تعاقبها ودوران الزمن آية للتّجدد والاستمرار.

والرّياح: رمز على القوة والتّحدي فهو عازم على التّصدي لمآسيه والمضي قدما نحو الأفضل.

فجاج: ومعناها الشّق، وهو رمز على الانكسار الذي أصاب حياة الشاعر، وهو دليل قوي على شدّة مرضه ومعاناته مع الحياة.

وبالرّجوع إلى تجربة الشّاعر الإنسانية بمشاكلها وعراقيلها يمكن أن تكون كلّ لفظة رمزا لمعاناته وتفاؤله في الوقت ذاته، لأنّ لديه ألم يجهر به وآخر صامت يئن به بين أحرف كلماته وبين أسطر أشعاره.

وباعتبار الرمز وسيلة فنية ووسيلة إيحاء، بها حاول أن يعبّر عن حالة من حالات النّفس فجاوزت الكلمة مستوى الدّلالة اللّفظية إلى مختلف مستويات الإيحاء، لذلك شبّه الرمز بأنّه « **كالنّغمة يوسّع الافتراضات ويطلق المخيّلة والشّعور** ».[1]

ويرى الدّارسون أنّ أغلب الرموز التي استعملها الشابي هي ذات علاقة بحياته أو ببيئته أو بثقافته، وقد سلك في ذلك مسلك الرومنطيقيين عادة، فالالتجاء إلى الطّبيعة يعود دائما إلى الاستماع إلى دقّات قلوبهم.

وإذا عدنا إلى الصّور الرمزية التي عمد فيها الشاعر إلى الإيحاء بدلا من التّصريح المباشر تجنّبا للرّتابة، نجد أنّه أبدع في نهله للرّموز من الطّبيعة، وألبسها ثوبا يتماشى وتجربته الشعورية العميقة.

المبحث الثاني: البعد الفني

يهتم البعد الفني بالصور الشعرية، إذ تعتبر من أهم الأساسات في قيام النّص الشّعري، وهي لم تعد مجرّد تقليد للواقع الطّبيعي الذي يستمد تشابيهه واستعاراته من الحيز الذي يعيش فيه أو محاكاته، بل تعدّدت الصورة الشّعرية إلى أكثر من ذلك فهي تتكون ذهنيا ويكون الخيال معيار التّصوير الفني.

[1]- الشّاذلي الفلاح، الرومنطيقية العربية،صامد للنشر والتّوزيع، تونس، ط1، 2000، ص55.

ويتميّز تاريخ مصطلح الصّورة الشّعرية بمفهومين: « **مفهوم قديم يقف عند حدود الصّورة البلاغية في التّشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، ومفهوم حديث يضيف إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين، هما: الصّورة الذهنية،والصورة باعتبارها رمزا. ويمثّل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتّجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث** »[1]

وتتّسم الصور البلاغية التي وقف عندها النّقاد القدماء بأنّها« **صور جزئية يقف إيقاعها في حدود ضيقة لا يتجاوز صدى علاقتها الدّاخلية نطاق التّشبيه أو الاستعارة**».[2]

المطلب الأول: الاستعارة

الاستعارة هي« **نوع من التّعبير الدّلالي القائم على المشابهة، بل إنّها من أبرز مظاهر النّشاط الشّعري الذي يخالف المعنى من عقابيل الواقع البليغ – في إحداث مفاهيم الاستخدام الاستعاري – درجة الخلق الفنّي والتّفجير الثّري للطاقات الكامنة في علاقات اللّغة، وبث الحياة في أوصافها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف**».[3]

والاستعارة هي من أكثر الصّور البيانية استعمالا وتداولا في النّصوص الأدبية وذلك

[1]– عبد اللّطيف أغجدامي، الصورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات ج 70، مج 18،السعودية،2009، ص8–7.

[2]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1 1997،ص 256.

[3]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص 250.

لطريقة تقديمها للمعنى وما تنتجه من تأثير، فنجد الجاحظ أوّل من قام بتعريفها فقال: «**الاستعارة تسمية الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه** ».[1]

وقال جعفر ابن قدامة: « **هي استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض على التوسّع مجازا** ».[2]

والاستعارة نوعان: استعارة مكنية، واستعارة تصريحية.

- « **فإذا ذكر في الكلام لفظ المشّبه به فقط فاستعارة تصريحية أو مصرّحة وإذا ذكر في الكلام لفظة المشبّه فقط وحذف فيه المشبّه به، وأشير إليه بذكر لازمه المسمى " تخييلا " فاستعارة مكنية** ».[3]

والاستعارة ظاهرة من ظواهر الانزياح، تعمل على كسر أفق التّوقع لدى القارئ ومباغتته عمّا هو مألوف عنده في استعمال اللّغة.

وسندرس الصّورة الاستعارية في قصيدة " الصّباح الجديد " للشّابي من خلال تتبّع ميزاتها الفنية الجمالية والدّلالية، معتمدين على الجانب اللّغوي، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الصّورة	نوعها	دلالتها

[1]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، 1985م، ص 173.

[2]– المرجع نفسه، ص 173.

[3]– السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة،ص 183.

اسكني يا جراح	استعارة مكنية	دلالة على كثرة الألم
اسكتي يا شجون	استعار مكنية	تدلّ على شدّة الحزن
وأطلّ الصّباح	استعار مكنية	دلالة على بداية نهار جديد
مات عهد النّواح	استعارة مكنية	دلالة على زوال ونهاية الألم
قد دفنت الألم	استعار مكنية	نسيان الشاعر للألم
أذبت الأسى	استعارة مكنية	دلالة على زوال هموم ويأس الشّاعر

من خلال الجدول أعلاه، نلاحظ أنّ الشاعر مال إلى استخدام الاستعارة المكنية دون غيرها، فمثلا في قوله (مات عهد النّواح)، نتفاجئ من إمكانية موت عهد النّواح فهو ليس إنسان، وفي هذا المعنى ينزاح عن المألوف بتشبيهه النّواح بالإنسان، فقد حذف المشبّه وترك لازما من لوازمه وهي " مات ".

وقوله أيضا (وأذبت الأسى)، هنا جاء بشيء معنوي وأسقط عليه صفة الذوبان التي نجدها خاصة بالماء، فالشاعر شبّه الأسى بالماء وحذف المشبه وترك لازمة "أذبت" لتدل عليه.

لقد حقّقت الصور الاستعارية المستعملة في القصيدة انزياحات عملت على كسر عنصر التّوقّع لدى المتلقي، فعلى القارئ أن يكون ذو خيال واسع وبارع التّصوير من أجل تحليل هذه الصّور.

واستخدام الشّاعر الاستعارة المكنية دون غيرها دلالة على سيطرة النّزعة الإيحائية والتّشخيصية لديه، والتي تحيل إلى بث حياته وحركته الفاعلية.

كما أنّ الاستعارة تتميّز بدرجة أكثر في التّوغل والتّعمق في الألفاظ والمعنى، فهي تؤثّر في النّفس وتنمّي الخيال وتضيف جمالية فنيّة في القصيدة، فهي من أهم السّمات الأسلوبية التي تكرّس إبداعية النّصوص الأدبية على مستوى إدراك الأشياء وفاعلية ذلك في تأسيس البعد الإيحائي للنّصوص.

المطلب الثاني: الكناية

تعدّ الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلّا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسرّ في بلاغتها أنّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضيّة في طيّها برهانها.

والكناية لغة:« **ما يتكلّم به الإنسان وما يردّد به غيره، وهي مصدر كنية، أو كنوت بكذا عن كذا**».[1]

واصطلاحا:« **لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي نحو " زيد طويل النّجاد "، نريد بهذا التّركيب أنّه شجاع عظيم، فعدلت عن التّصريح بهذه الصّفة إلى الإشارة إليها والكناية عنها لأنّه يلزم من طول حمالة السّيف طول صاحبه** ».[2]

[1]– السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 210.

[2]–المرجع نفسه، ص 210 .

كما أنّ الكناية لا تقدّم المعنى المقصود مباشرة، بل تستخدم لفظا غير محل له يوضّح للمتلقي المعنى المقصود عبر حركة ذهنية للمتلقي، فالصورة الكنائية تمكنه من العبور من الظاهر إلى الخفي.

وكان في قصيدة " الصّباح الجديد " نصيب من توظيف الكناية، وسنقدّمها في هذا الجدول مع الشّرح:

الكناية	شرحها
زمان الجنون	كناية على وقت وزمن الشاعر
في فؤادي الرّحيب	كناية عن موطن الأسرار وهو القلب
فعلام الشّكاه	كناية عن كثرة شكوى الشاعر
يا جبال الهموم	كناية على كثرة الهموم في حياة الشّاعر
يا ضباب الأسى	كناية عن شدّة الأسى الذي يعيشه الشّاعر
يا فجاج الجحيم	كناية عن الحياة البائسة

بعد استخراجنا للكناية نلاحظ أنّ الشّابي استعان بها ليعبّر عمّا يسكنه ويخفيه من أحاسيس مؤلمة وحزينة كان يعيشها، وتكمن أهميّة الكناية في أنّها من محسّنات الكلام بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية إلى تضفيها على القصيدة.

ومن دراستنا لقصيدة " الصّباح الجديد "، يتّضح لنا أنّ الشابّي استخدم الصّور البيانية بصفة واضحة، واتّخذ من مظاهر الطّبيعة وسيلة لصياغته الشّعرية.

وتكمن القيمة الأسلوبية للصّور البيانية في هذه القصيدة أنّها ذات تأثير قوي في المعنى، وهي تدل على سعة الخيال الذي تعكس فيه عاطفة الشاعر وأحاسيسه والتي تكمن في الحزن والألم، وذلك لتقريب الصّورة من ذهن القارئ.

خاتمة

بعد دراستنا لقصيدة " الصّباح الجديد " لأبي القاسم الشابي وفق مسلك تحليلي أسلوبي شدّ انتباهنا مجموعة من القضايا التي يكمن إجمالها في ما يلي:

- التزم الشابي في قصيدته على وحدة البحر وألحقه ببعض الزّحافات والعلل وذلك حسب ما يخدم حالته النّفسية المؤلمة والحزينة التي مر بها، وكذلك التجربة الشّعرية.
- التزم الشاعر في القصيدة بتنوع حرف الروي، فقد احتل حرف النون المرتبة الأولى من حيث التّوظيف وهذا دليل على حالة الحزن والألم الذي كان يعيشه.
- لقد شهدت القصيدة تنوعا في الأصوات، حيث تراوحت بين الجهر والهمس الانطباق والانفتاح والاستعلاء والانخفاض، وهذا التنوع يكشف لنا الحالة النفسية للشاعر، فالأصوات المنفتحة هي الغالبة على مستوى القصيدة.
- توظيف التكرار بأنواعه، من تكرار الصوت إلى تكرار الكلمة إلى المقطع الصوتي، حيث أسهم التكرار في التّلاحم الإيقاعي للقصيدة.
- ساهمت المحسّنات البديعية في تكريس بعدها الفني والجمالي من جهة وفي توضيح المعنى للمتلقي من جهة أخرى.
- استخدام ظاهرة التقديم والتّأخير، وهي ظاهرة أسلوبية بارزة في النص الشعري عند الشابي، حيث أسهمت في تحقيق الانزياح اللّغوي.

- كان توظيف الجمل الاسمية قليل مقارنة بالفعلية، وهذا لطبيعة الموضوع فالاسمية جاءت لتمثّل الحالة النّفسية المؤلمة للشاعر، وهي بطبيعتها تدل على الثّبات، أما توظيف الجمل الفعلية فرغبة في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية.
- التنوع في الأساليب الإنشائية من أمر ونداء، وهي ما دلت على الانفعال الذي يعبر عن مقاومته لشدة الحزن والأسى الذي عاشه.
- تعدّد الحقول الدلالية بين حقل الطبيعة، حقل الألم، حقل الزّمن،حقل الألم.
- تنوع الرّصيد اللّغوي وبساطته، ما أنتج معاني ودلالات تماشت مع أسلوب الشاعر وهذا ما ولّد اختلاف في الحقول الدّلالية.
- استحضار الرمز في القصيدة وتنوع دلالاته وإيحاءاته بما يخدم الموضوع فهو مكمّل لجمال الأسلوب التّعبيري بطابعه الإيحائي.
- استعمل الشّاعر الصور البيانية ومن أهمها الكناية والاستعارة، فلجأ للكناية للتّعبير عمّا يخفيه وما يكتمه من مشاعر وأحاسيس، أما الاستعارة فتتميّز بدرجة أكثر توغّل وتعمّق في الألفاظ والمعنى، فالاستعارة تنمّي الخيال وتضفي الجمال كما أنّها تترك أثرا يبعث له الحياة من جديد.

الملاحق

1-حياته:

هو شاعر تونسي، ولد بقرية الشّابية يوم 24 فيفري 1909م، وكان الولد البكر لأبويه. ولد في عائلة محافظة تغلب عليها الثقافة الدّينية، عمل أبوه قاضيا، وكان له الدّور الكبير في تربيته وتثقيفه.

انتقل وهو في الحادية عشر من عمره إلى تونس العاصمة، والتحق بالمعهد الزّيتوني، وهناك وجد الفرصة سانحة لممارسة النّشاط الأدبي والاجتماعي وكانت البلاد التّونسية وقتئذ تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي، يقابل ذلك بداية نهضة فكرية وسياسية يقودها دعاة وزعماء وطنيون متحمّسون، وقد عايش الشابي كلّ ذلك بذكاء واستيعاب ومشاركة وجدانية وفكرية.

لم يكن الشّابي يعرف لغة أجنبية، فأقبل على الكتب المترجمة بنهم، بالإضافة إلى الكتب العربية لكبار الشعراء العرب كالمعرّي والمتنبي وأبي العتاهية.

تأثّر بالمدرسة الرومنطيقية الغربية، فتعرّف على شعر لامارتين –الشاعر الفرنسي– فربطت بينهما وشائج شتّى أهمّها الاطمئنان إلى الوحدة وموت الحبيب وحبّ الوطن والثّقة بالطّبيعة. أُعجب بأدب المهجر ونهل من كلّ ما وصل إليه من أدب جبران ونُعيمة وأبي ماضي وغيرهم، هذا التّأثّر ظهر في أسلوبه في النّظم والنّثر وفي طريقة التّعبير.

وفي عام 1928 بدأت طلائع المرض تُرهق الشابي، إنّه مرض القلب، فلا عجب أن كانت قصائده في السّنوات الموالية تطفح حزنا وألما، أثّر فيه موت والده سنة 1929

تأثيرا كبيرا، تزوّج من ابنة عمّه سنة 1930 بالرّغم من نصيحة الأطبّاء له بعدم الزّواج غير أنّ صحّته سرعان ما تعكّرت إلى أن توفي يوم 9 أكتوبر 1934.

مذهبه الشّعري:

ظهرت بواكير شعر أبي القاسم الشابي في سن جد متقدّمة وراح ينشرها في عدد من الصّحف الأدبية، فوقّع كتابا أسماه " الخيال الشعري عند العرب "، إضافة إلى رسائل ومذكّرات، أمّا شعره فقد جمعه في حياته في ديوان أسماه " أغاني الحياة "، ظل محفوظا سنوات طوال من قبل أن يتمّ طبعه لاحقا من بعد موته.

يضمّ ديوانه بضع ومائة قصيدة أو مقطوعة شعرية تقصر أو تطول، تبعا للمناسبة والشّكوى والحب والغزل والرّثاء والطّبيعة والوجدان، وقد التزم شاعرنا في معظم قصائده عمود الشّعر القديم.

وبالرّغم من عمره القصير ترك أبو القاسم الشابي من الآثار الشّعرية والأدبية ما ضاهى به كبار الكتّاب في عصره.

رومنطيقية ولغة الشابي:

من مظاهر رومنطيقيته عشقه للطّبيعة وارتمائه في أحضانها وحلوله فيها، والذي يميّز علاقته بالطّبيعة أنّه لم يفرّ منها يائسا خائبا، وإنّما كان يستمد منها القوة والصّلابة فلقد صارع المرض طويلا وعاش من جراحاته، وآلامه وانصدم بموت محبوبته، فقاسم آلام الفقدان والحرمان، وعايش نكبات وطنه والدّماء التي تسيل على أرضه.

ولم يخرج الشابي عن اللّغة النّاعمة المنمّقة المنتقاة، التي تملك قدرة تعبيرية هائلة فاللّغة الشّعرية في نظره ليست مقدّسة، ولكنّها أداة تعبيرية ديناميكية بوسعها أن تصوّر بكلّ نجاعة تجربة الشاعر الحقيقية لأنّ الشعر باللّغة قبل كلّ شيء، فهي لغة خاصّة تعبّر عن النّوازع الذاتية المصارعة، لغة خاصة سحرية فيها تتحوّل الكلمة من معناها المألوف لتسمو إلى قاموس المنطق الشعري.

" الصّباح الجديد "

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

مات عهد النّواح وزمان الجنون

وأطلّ الصّباح من وراء القرون

****

في فجاج الردى قد دفنت الألم

ونثرت الدّموع لرياح العدم

واتّخذت الحياة معزفا للنّغم

أتغنى عليه في رحاب الزّمان

****

وأذبت الأسى في جمال الوجود

ودحوت الفؤاد واحة للنّشيد

والضّيا والظّلال والشّذى والورود

والهوى والشّباب والمنى والحنان

****

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

مات عهد النّواح وزمان الجنون

وأطلّ الصّباح من وراء القرون

****

في فؤادي الرّحيب معبد للجمال

شيّدته الحياة بالرؤى والخيال

فتلوت الصّلاة في خشوع الظّلال

وحرقت البخور وأضأت الشّموع

****

إنّ سحر الحياة خالد لا يزول

فعلام الشّكاه من ظلام يحول

ثمّ يأتي الصّباح وتمرّ الفصول...؟

سوف يأتي ربيع إن تقضّى ربيع

****

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

مات عهد النّواح وزمان الجنون

وأطلّ الصّباح من وراء القرون

من وراء الظّلام وهدير المياه

قد دعاني الصّباح وربيع الحياة

ياله من دعاء هزّ قلبي صداه !

لم يعد لي بقاء فوق هذي البقاع

****

الوداع ! الوداع! يا جبال الهموم

يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم !

قد جرى زورقي في الخضمّ العظيم...

ونشرت القلاع... فالوداع! الوداع!

قائمة المصادر والمراجع

المصادر :

1- أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط 1970.

المراجع :

1- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997.

2- إبراهيم عبود السّامرائي،الأساليب الانشائية في العربية،عمان،الأردن،ط2007،1.

3- ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة، عمان، ط1، 2003.

4- ابن منظور، لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط1994،1.

5- ابن هشام الأنصاري، مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، مكتبة الرشد السّعودية، ط1، 2006.

6- أبو الشوارب محمد مصطفى، جماليات النص الشعري قراءة في أمالي الغالي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005.

7- أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في علم العربية، دار عمار عمان، ط1، 2004.

8- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1967.

9- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط،1997.

10- أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

11- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1985.

12- إميل بديع يعقوب، المعجم المؤصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

13- جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان،ط2 1987.

14- حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب،مصر، دط، 1998.

15- حسام البنهساوي، علم الأصوات، مكتبة الثّقافة الدينية،القاهرة، مصر، ط1، 2004.

16- حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب –، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2002.

17- حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

18- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، دط، 2006.

19- سامي محمود عبابنة، التّفكير الأسلوبي، دار للكتاب العالمي، ط2007،1.

20- سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة،مصر، 1995

21- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2009.

22- الشاذلي الفلاح، الرومنطيقية العربية، دار صامد، تونس، ط1، 2006.

23- صلاح فضل، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته –، دار الشروق، مصر، ط1 1998.

24- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة همة، ط1، 1998.

25- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتب، تونس، ط3، 1989.

26- عبد العزيز بنوي، سالم عباس خدادة، العروض التعليمية، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط2000،3.

27- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط 1985.

28- عدنان ابن ذريل،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتّحاد الكتّاب سوريا، دط، 2000.

29- عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر،القاهرة، دط،2001.

30- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، القاهرة، دط،1977.

31- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو ن دار الفكر، عمان، ط1، 2000.

32- فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، دط، 1997.

33- فوزي عليمي، العروض العربي ومحاولات التطور والتّجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الأزاربطة، دط، 1998.

34- قصبي عصام وويس، أحمد محمد، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية مؤسسة اليمامة الصحفية ،الرياض، السعودية، ط1.

35- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، 1997.

36- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، لبنان، ط1، 1994.

37- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1934.

38- نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ط1، 2008.

39- نور الدين السد، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1997،1.

المراجع المترجمة:

1- بيير جيرو،الأسلوبية،ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ط2، 1994.

2- جون كوين،النّظرية الشّعرية- بناء لغة الشّعر - ،ج1،ترجمة أحمد درويش،مكتبة الزهراء،القاهرة،مصر ،دط،1990.

المجلات :

1-الأثر، جامعة،محمد خيثر، ورقلة، الجزائر،ع 13 / 03 / 2012.

2- علامات في النّقد، علامات ،ج70 مج 18، السعودية، 2009.

3- دراسات كلية الآداب بالجامعة الأردنية، الأردن، م 41، ع 2، 2014 .

4- كلية الآداب واللّغات جامعة محمد خيثر ، بسكرة، الجزائر، ع 8، 2011.

الفهرس

الفهرس

مقدمة .....أ – ت

فصل تمهيدي : تحديد المفاهيم 4

المبحث الأول : الأسلوب والأسلوبية 6

المطلب الأول : المفهوم والدّلالة .....6 – 10

المطلب الثّاني : العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية .....10 – 12

المبحث الثّاني : التّحليل الأسلوبي واتّجاهاته 12

المطلب الأول : اتّجاهات الأسلوبية .....12 – 16

المطلب الثّاني : مستويات التّحليل الأسلوبي .....17 – 18

الفصل الأوّل : المستوى الصوتي 19

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي 20

المطلب الأول : الوزن .....20 – 24

المطلب الثّاني : القافية .....24 – 25

المطلب الثّالث : الروي .....26 – 27

المبحث الثّاني : الإيقاع الدّاخلي 28

المطلب الأول : التّكرار .....28 – 34

المطلب الثّاني : الجناس .....35 – 37

المطلب الثّالث : الطّباق .....37 – 38

الفصل الثّاني : المستوى التّركيبي 39

المبحث الأوّل : الإنزياح اللّغوي 40

المطلب الأوّل : الجمل الاسمية والفعلية .....40 – 43

المطلب الثّاني : التّقديم والتّأخير .....43 – 46

المبحث الثّاني : الأساليب الإنشائية .....46 – 47

المطلب الأول : الأمر .....47 – 48

المطلب الثّاني : النّداء .....48 – 49

الفصل الثّالث : المستوى الدّلالي 50

المبحث الأوّل : البعد الدّلالي 51

المطلب الأوّل : الحقل الدّلالي .....51 – 55

المطلب الثّاني : الرّمز .....55 – 58

المبحث الثّاني : البعد الفني .....58 – 59

المطلب الأول : الإستعارة .....59 – 62

المطلب الثّاني : الكناية .....62 – 63

خاتمة .....65 – 67

الملحق .....68 – 74

قائمة المصادر والمراجع .....75 – 80

الفهرس 81