

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي



البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير
في اللغة العربية و آدابها
تخصص: البلاغة و الأسلوبية

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة ورقلة	أ. محاضر (أ)	د: بلقاسم مالكية
مشرفا	جامعة ورقلة	أ. التعليم العالي	أ.د: أحمد موساوي
مناقشا	جامعة ورقلة	أ. محاضر (أ)	د: العيد جلولي
مناقشا	جامعة باتنة	أ. محاضر (أ)	د: أحمد جاب الله

إشراف الأستاذ الدكتور
أحمد موساوي

إعداد الطالب
قرفي السعيد

السنة الجامعية
2010/2009

ورقة بيضة

نفس الغلاف

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اللَّهُمَّ ————— سُبْحَانَكَ

اللَّهُمَّ زَاوَا جَمِيٍّ وَاللَّيْلِيَّ الْغَالِيَةَ
سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ

اللَّهُمَّ زَاوَا جَمِيٍّ وَاللَّيْلِيَّ الْغَالِيَةَ
سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ

اللَّهُمَّ أَنْتَ أَسْمَى : جَمَادِيَّ وَ مَحْدِيَّ فَتَرَاوَجَ
سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ

اللَّهُمَّ ————— سُبْحَانَكَ
سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ سُبْحَانَكَ

المقدمة

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي ، و قد قدر لها بفضل جهود مجموعة من الدارسين أن تستقر منهاجاً يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية متوخيا الموضوعية و العلمية ، بعد أن حامت حولها كثير من الشكوك في شرعية وجودها ، فغدت بذلك الأسلوبية طريقة تستكشف الخطاب الأدبي من خلال جسده اللغوي ، ساعية بفضل طرائقها و أدواتها المذهلة إلى استخراج ما يكتنزه هذا الجسد من قيم جمالية و فنية .

و بناء على ذلك فإن الأسلوبية تطمح إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي "البنية الإيقاعية و البنية التركيبية و البنية الدلالية " ، و غايتها في ذلك هو البحث عن العلاقات التي تربط هذه البنيات بغية الوصول إلى ما يتفرد به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللغوي وإدراك القيمة الفنية و الأدبية التي تستتر وراء هذه البنيات .

و غدت الدراسات الأسلوبية التطبيقية رافدا مهما لاستكمال البحوث الأسلوبية في المجال النظري ، لذلك اتجهت كثير من الدراسات الأسلوبية إلى الولوج إلى عوالم النصوص لسبر أغوارها متجشمة الصعاب بهدف استكشاف السمات الأدبية للغة النص وفحص الوسائل التعبيرية و الإيحائية التي يبتكرها الأديب ، و التي ترتقي بمستوى الكلام و قدرته على النفاذ و التأثير .

و مما لا شك فيه أن ما يصل إليه الدارس الأسلوبي في مكاشفته لهذه النصوص الأدبية سيدعم البحوث الأسلوبية في شقها النظري .

و كثيرا ما عبر قارؤو شعر أبي ماضي عن تأثرهم و ردود أفعالهم عند سماعهم أو ترديدهم لإحدى قصائده ، لأنهم وجدوا فيه صدقا في المشاعر ، و جمالا في المعاني وسموا في الروح ، فشعر أبي ماضي هو شعر المعاني الإنسانية في صورها المختلفة .

و مما لا شك فيه أن هذا الشعر - على هذا القدر من الإعجاب - لابد أن يكتنز في جسده اللغوي من السمات الأسلوبية التي تبعث في أدواته اللغوية طاقة تعبيرية و إيحائية تجعل منه شعرا على ذلك القدر من الإعجاب و التقدير .

و لا أعتقد - بحسب اطلاعي - أن ثمة دراسات مستفيضة قد تناولت شعر أبي ماضي من حيث خصائصه الأسلوبية ، فتعرضت لبنياته الصوتية و التركيبية و الدلالية لتكشف عن سر استبداده بقلوب قارئيه ، وإنما تعرضت هذه الدراسات إلى شعره على نحو عام .

و ترد هذه الدراسات مفردة ، أو قد تكون ضمن دراسات أخرى ، و من أبرز هذه الدراسات التي اطلعت عليها ، و استفدت منها :

- إيليا أبو ماضي ، شاعر السؤال و الجمال لخليل برهومي

- إيليا أبو ماضي ، باعث الأمل و مفجر ينابيع التفاؤل لعبد المجيد الحر

- أدب المهجر لعيسى الناعوري

- البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي لأحمد يوسف خليفة

-الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر لعبدالقادر القط

و هذه المراجع في أغلبها تناولت الخصائص الموضوعية و الفنية في شعر أبي ماضي ولم تتعد إلى الكشف عن التأثيرات الأدبية ، والقدرات التعبيرية و الإيحائية من خلال النسيج اللغوي للخطاب .

و قد عززت هذه المبررات جميعها اختياري لهذا البحث ، ودفعت بي إلى أغوار هذا العالم الشعري لأستكشف الكثير من الأسرار التي تستتر وراء جسده اللغوي .

وعبوري إلى عالم النص الشعري عند أبي ماضي عادة ما يكون محفوقا بالمشاق

و المخاطر ، لأنني كثيرا ما أفنقد إلى رؤية مسبقة ، لذلك يتوجب علي كدارس أسلوبية

-بحسب عبدالمالك مرتاض - أن أتسلح بالتلطف و التجلد و التثبيت لعلي أمسك برؤية

تقودني إلى مشاهدة عالم النص الغائر .

إن العمل يستحق هذا الجهد ، فالدرر في أعماق البحار تغري عاشقها بالمغامرة وعالم النص الشعري عند أبي ماضي طافح بالدرر و اللآلي ، أفلا يستثير فينا روح المغامرة .؟

و استخدم البحث "المنهج الأسلوبي البنائي " و يتخذ من الخطاب ركيزة محورية في الدراسة فمنهج الدراسة يهدف إلى دراسة الخطاب الشعري عند أبي ماضي من خلال نسيجه اللغوي فيعمد إلى دراسة الطريقة التي يتشكل منها ، وإبراز العلاقات التي تحكم بناءه ، و بالتالي إبراز خصائصه التي تعطي للأسلوب تميزه و تفرده .
وقد قسمت هذه الدراسة إلى فصول تطبيقية إضافة إلى فصل تمهيدي ،ومقدمة البحث و خاتمة .

و خصصت الفصل التمهيدي في قسمه الأول لتحديد مفاهيم الدراسة الأساسية وهي البنية و الخطاب و الأسلوبية ، و قد ركزت في تحديد مفهوم الخطاب على الرؤية الأسلوبية، و الغاية التي يريدها المحلل الأسلوبي من ولوجه إلى عالم الخطاب ، و هي تتمحور حول الأدبية ، وأما مصطلح الأسلوبية فقد حظي باهتمام كبير لأنها تمثل المنهج الذي يتخذه الباحث في دراسة الخطاب الشعري عند أبي ماضي ،فحددنا مفهومها و بينا غايتها و طريقتها و علاقتها ببعض المعارف الأخرى كاللسانيات و النقد و البلاغة و الإحصاء ،و أما القسم الثاني فقد أوجزنا فيه حياة الشاعر و ثقافته و شعره .

وأما الفصل التطبيقي الأول فقد خصصته للبنية الصوتية و تطرقت فيه إلى ما يأتي :

- الوزن :وقد تناولت فيه البحور الشعرية ، و بينت خصائص أغلب البحور المستعملة و وظيفتها الأسلوبية ، و أشرت إلى ظاهرة "مجمع البحور" التي تتجلى في نظم القصيدة على عدة بحور .

- القافية : و قد تناولت تحت هذا العنوان تعريف القافية و أشرت إلى تنوعها في الشعر ثم تطرقت إلى القافية في شعر أبي ماضي و وظيفتها الأسلوبية ، كما درست تنوع القافية في شعره و أنبت عن أبرز الأشكال المجسدة لتنوع القافية عنده .

- التكرار :و قد تناولت فيه مفهومه و ذكرت صورته و وسائله التي من أبرزها :تكرار الأصوات المجهورة و المهموسة ،تكرار الصوامت و الحركات الطوال ، وتكرار الكلمات .
- ظواهر صوتية أخرى: وقد تجلت في صور الجناس والتصدير و التدوير و التطريز .
- و أما الفصل التطبيقي الثاني فقد خصصته للبنية التركيبية و تطرقت فيه إلى :
- طبيعة التراكيب: حيث تناولت طبيعة التراكيب من حيث الاسمية و الفعلية ملاحظا شيوع هذه التراكيب في خطاب أبي ماضي مبينا دلالية كل تركيب .
- التركيب المنفي :و تناولت فيه التراكيب المنفية في شعر أبي ماضي و أبنت عن الخصائص الأسلوبية التي يمنحها هذا التركيب للخطاب.
- الانزياح التركيبي : تطرقت فيه إلى ظاهرة الانزياح على المستوى التركيبي من خلال صورتين و هما :التقديم و التأخير والحذف كاشفا عن تجلياتهما الأدبية و الشعرية في الخطاب .
- الأساليب الإنشائية: وقد أبنت فيها عن بنيتي الاستفهام و الأمر على اعتبار أنهما سمتان بارزتان على مستوى نسيج الخطاب ، و أبنت عن وظيفتيهما الأسلوبية .
- تكرار الضمير :تناولت فيه الضمير المتكلم على اعتبار أنه من أبرز الضمائر المكررة في الخطاب كاشفا عن المعاني التي ترتبط بتكراره .
- و في الفصل التطبيقي الثالث الذي خصصته للبنية الدلالية فقد تناولت فيه ما يأتي:
- البنية الدرامية :حيث وضحت مفهوم الدراما في الشعر و مقوماتها ،ثم تطرقت إلى دراسة الدراما في شعر أبي ماضي من خلال بعض النماذج من خطابه .
- المعجم الشعري :حيث بينت مفهوم المعجم الشعري و الغرض من دراسته ،ثم تطرقت إلى معجم أبي ماضي من خلال الحقول الدلالية التي توزعت عليها مفرداته ،كاشفا عن عالم الشاعر و ثقافته و رؤيته للحياة .

- الصورة الشعرية : و أبنت عن مفهومها و خصائصها ، ثم ركزت البحث عن الصورة الشعرية عند أبي ماضي ، كاشفا عن آليات تشكيلها و مساهمتها في تحقيق أدبية الخطاب.

و قد حاولت باستمرار في كل الفصول أن أستعين في تحليلاتي و النتائج التي أتوصل إليها بالإحصاء قدر المستطاع.

و ينتهي البحث بخاتمة تكشف عن النتائج التي توصل إليها.

و أغتتم فرصة تقديم هذا الجهد الذي أرجو أن يحظى بالقبول و الرضا ، لأوجه خالص شكري و امتناني لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث و أخص بذلك أساتذتي الأفاضل و زملائي الذين أمدوني بيد العون ، و لم يضمنوا علي بكتاب أو معلومة .

و أجدني شديد الامتنان والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور أحمد موساوي الذي كان نعم الأستاذ لفترة امتدت من مرحلة تدريس السنة أولى ماجستير نظري إلى فترة الإشراف على إنجاز هذه الرسالة ، فقد كانت نصائحه و توجيهاته و تسديداته وراء إنجاز هذا الجهد حتى بلوغه صورته النهائية ، والتي أرجو أن يكون جهدا يضاف إلى الجهود المقدمة في سبيل تدعيم البحوث الأسلوبية في مسارها التطبيقي .

الوادي في: 2010/04/20

قرفي السعيد

الفصل التمهيدي

أولاً: في تحديد المصطلحات

1- مفهوم البنية

2- مفهوم الخطاب

3- مفهوم الأسلوبية

ثانياً: إيليا أبو ماضي حياته و شعره

1- حياته

2- ثقافة الشاعر

3- شعره

أولاً: في تحديد المصطلحات

البنية ، الخطاب ، الأسلوبية من المصطلحات النقدية التي شددت اهتمام الدارسين و النقاد و شغلت مؤلفاتهم على مساحات واسعة ، و كانت عناوين لدراسات كثيرة ، حيث ترد مجتمعة أو منفردة⁽¹⁾ .

و لما كانت هذه المصطلحات على هذا البسط في الدراسات الحديثة ، ولما استندنا في عنوان دراستنا عليها ، بات من المنهجية أن نعرض لمفهوم كل مصطلح من هذه المصطلحات على حدة.

1- مفهوم البنية:

البنية في اللغات الأجنبية مأخوذة من "الفعل اللاتيني (stuerere) و الذي يدل على معنى البناء ، أو الصفة التي يقام بها مبنى ما" ⁽²⁾ ويوحي معنى العبارة الأخيرة بخاصة المعمارية حيث نلمس فيها جمالا تشكليا ، وهو ما تؤكد المعاجم الأوروبية بنصّها على أن فن المعمار يوظف لفظة البنية منذ القرن السابع عشر ⁽³⁾.

وتعرف البنية بأنها "تلك العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما بحيث تكون أسبقية منطقية لكل على الأجزاء ، أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة"⁽⁴⁾ و يبدو أن هذا المفهوم ينطلق في تحديد مصطلح البنية من:

- الكل و الجزء وصفة تواجدهما في البنية

-وظيفة العنصر في البنية تتحدّد بعلاقته بموضعه ضمن العناصر الأخرى

-البحث في العلاقات دون محتوى الشئ وخصائص هذا المحتوى.

(1)-ونذكر من الدراسات التي تناولت مصطلح البنية و الخطاب و الأسلوبية مجتمعة أو منفردة ما يأتي:

-البنية الإيقاعية في شعر شوقي لمحمود السعران -البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لحسن ناظم

-بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية لعبد المالك مرتاض

(2)-صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة، ط 2 1992، ص175

(3)- المرجع نفسه، ص175

(4)-عدنان حسين قاسم ، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط 1 1992 ، ص8

و بناء على ذلك يتحدد تعريف البنية في البحث في تلك العلاقات التي تنتظم من خلالها عناصر البنية في صفة تماسكها و انسجامها.

و يبدو أن الفكر السوسيري قد أشار إلى جوهر فكرة البنية من خلال فكرة النظام وما تتضمنه اللغة من ترتيب خاص بها " موحيا بذلك إلى أحد خواص البنية ، و هي خاصية التحكم الذاتي ، حيث تعتمد البنية على مقوماتها الداخلية كما هي ماثلة في النص مبرزاً وظيفة الوحدات بدلا من التركيز على المضمون (1)

ويرد المصطلح في اللغة العربية بمعنى "التشييد" و "البناء" و "التركيب" ، وقد استخدم القرآن الكريم هذا الجذر أكثر من عشرين مرة ، إما على صورة الفعل "بنى" أو صورة الأسماء "بناء" و "بنيان" و "مبنى" ، لكن لم ترد فيه لفظة (بنية) بمعناها الشائع (2)

و يبدو أن "استخدام قدامة بن جعفر لمصطلح البنية ، لم يكن يعني معناه الحالي و إنما عنى به الطريقة أو الشكل الذي يحرك به الشاعر نظمه أو طريقة وضع الكلمات في الإطار العام للقصيدة ، بشكل يحقق للكلمة وظيفتها الاستعارية و الإيحائية (3) .

و يعد تعريف جان بياجيه من أبرز التعاريف التي تناولت مفهوم البنية ، لأنه يعتمد على الوحدات الثلاث التي تنشأ منها البنية و هي:

-الشمولية :

و تعني تماسك البنية داخليا ، بحيث تكون كاملة في ذاتها و ليست تشكيلا لعناصر متفرقة ، لأنها " كالخلية تتدفق حياة ، و الحياة هي قوانينها التي تشكل طبيعتها و طبيعة المكونات الجوهرية ، وهذه المكونات مجتمعة تعطي الخصائص الكلية الشاملة للبنية (4)

- التحول :

هو بمثابة توليد و إثراء لجمل جديدة ، من جملة أساسية دون تجاوز لحدود قوانين البنية الداخلية ، وينتج هذا التحول نتيجة صفة التحكم الذاتي.

(1)- المرجع السابق ،ص29

(2)-صلاح فضل، نظرية البنائية، ص175

(3)-محمود السعران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بساتين المعرفة لطباعة و نشر و توزيع الكتب، دط، ص21

(4)-رايح بحوش ، الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، منشورات جامعة باج مختار، عنابة ، د ط ، ص78

التحكم الذاتي :

ويعني أن تكتفي البنية بذاتها ، فتعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي ونوضّح هذا المفهوم بالمثال الآتي⁽¹⁾:

فتح الفجر جفنه فإذا الطو فان يغشي المدينة البيضاء

إن جملة (فتح الفجر جفنه) بنية مكثفية بذاتها دون حاجة إلى مرجع خارج عنها لفهمها فهي تشد انتباه القارئ بفعل طاقة التحكم الذاتي ، انطلاقاً من العلاقات التي تنتظم بها الوحدات اللغوية في البيت.

إن البنية التي نتناولها هي " بنية لغوية تقوم على مبدأ التماور الدلالي بين شتّى صور التعبير " ⁽²⁾

فبنية الخطاب الشعري هي نتاج مجموعة من البنيات الجزئية المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية و البنية الدلالية ، والملاحظ أن هذه البنيات تتباين في ظهورها على مساحة الخطاب الشعري بحسب الشعراء و بذلك تتصل البنية بتركيب الخطاب و تعطيه صورته الثابتة في حين تتم دراسة الأسلوب على مستوى نسيج الخطاب اللغوي.

(1)-إيليا أبو ماضي،الديوان،دار العودة بيروت،2004،ص100

(2)-محمود السمران،البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص19

الخطاب من المفاهيم النقدية التي تمثل إشكالا بارزا على ساحة النقد الحديث و لعل ما يزيد هذا الإشكال تعقيدا ، وهو اختلاط مفهوم الخطاب بمفهوم النص وهنا يطرح التساؤل : هل أن الخطاب هو النص ، أم النص هو الخطاب ؟

إنه يجب تحديد المفاهيم على نحو عام، و تجليه الإشكال ، وإن كنا نعترف بصعوبة ذلك لذلك سنحاول تحديد مفهوم الخطاب على نحو عام، و الخطاب الأدبي على نحو خاص مركزين على المقاربة الأسلوبية للخطاب الأدبي.

يشكل الخطاب "مقولة من مقولات الحداثة ، عرض له جملة من الباحثين الأسلوبيين و اللسانيين و الشعريين و البنيويين و السيميائيين ، محاولين علمنة دراسة الخطاب الأدبي ليتطور البحث في هذا المجال ، في العقود الأخيرة خاصة في ميدان المناهج النقدية الحديثة (1)

يرتبط موضوع الخطاب باللساني التوزيعي زيليج هاريس من خلال مجهوده المتمثل في تطوير البحث اللساني ليتوسع من حدود الجملة إلى الخطاب حيث يعرفه بأنه " ملفوظ طويل ، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية ، و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض (2) يبدو أن تعريف هاريس للخطاب يظل في حدود الجملة وهو في نهايته يرتدّ في تحليله إلى ما ترتدّ إليه الجملة من خلال المنهجية التوزيعية.

(1)-تورالدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث،دار همة للطباعة و النشر والتوزيع

الجزائر ،ج2 ، دط ،1997، ص11

(2)-سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع،بيروت،ط3، 1997،ص18

ولم يظل مفهوم الخطاب في حدود الجملة، يعتمد على الأدوات نفسها التي تعتمد عليها الجملة "فقد سارت دراسات في هذا الاتجاه محاولة بناء نظرية لسانية تسعى إلى إيجاد مقولات قادره على تحليل و تفسير الظاهرة الخطابية (1).

يعرّف محمد مفتاح الخطاب بأنه "مدوّنة كلامية ، وحدث يتصل بالزمان و المكان يوصف بأنه تواصل ، تفاعلي منغلّق في سمته الكتابية ، له صفة التوالد و التناسل" (2) لا يفرّق محمد مفتاح بين النص و الخطاب فكلاهما يعتمد على الوظائف و التواصل ،فهو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة(3)

و أما سعيد يقطين فإنه يخلص من خلال متابعته للمفاهيم التي تناولت مصطلح الخطاب إلى أن"الخطاب هو مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصّة ، في حين أن النصّ مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن القارئ ، وفي الخطاب نقف عند حد الراوي والمروي له ، وفي النصّ نتجاوز ذلك إلى الكاتب و القارئ" (4) و بذلك يشير إلى أن النص بمكوناته هو توسيع لمكونات الخطاب.

و تتميز الأسلوبية برؤيتها الخاصة للخطاب الأدبي حيث " اعتبرته إنجازا لغويا على قاعدة الاشتراك اللغوي بينهما" (5).

يعرف عبد السلام المسدي الخطاب بأنه " خلق لغة من لغة" (6)، وهو تعريف يقوم على رؤية أسلوبية للخطاب ، حيث يعد إنجازا لغويا يرتبط باستعمال الفرد للغة ، فيضفي عليه بذلك خاصية الفردية في الاستعمال التي يعمد القارئ إلى الكشف عنها و إبراز خصائصها

(1)-رايح بحوش ،الأسلوبيات و تحليل الخطاب ،ص86

(2)-محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3 1992،ص120

(3)-المرجع نفسه،ص120

(4)-احمد مداس ،لسانيات النص ،نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري،علم الكتب الحديث،الأردن ،د ط،2007،ص18

(5)-نورالدين السد ،الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج2،ص83

(6)-عبدالسلام المسدي ،النقد و الحداثة ،دار الطليعة للطباعة و النشر ،بيروت،ط1، 1983 ،ص57

ويعنى بالي بتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة ، أو ما يسميه ج.موانان "بالتشويه الذي يصيب الكلام و الذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى" (1) إن أسلوبية بالي تنظر إلى الخطاب من خلال وحداته اللسانية من حيث محتواها العاطفي وما تمارسه من تأثير على المتلقي أو السامع.

إن اتجاه بالي اتسع ليشمل دراسة اللغة الأدبية ، حيث تولد عنه اتجاه جديد يسمى بالأسلوبية الفردية ، وهو اتجاه يقوده ليوسبتزر و يفترض "مواشجة بين السمات الأسلوبية المتواترة و فلسفة الكاتب و شخصيته" (2)

و يتلخص منهج هذا الاتجاه في تعامله مع الخطاب الأدبي بما يسمّى منهج الدائرة الفيلولوجية:يبتدئ القارئ الذي يتأمل النص كيما يصل إلى شيء في لغته مهتديا بحدسه ، يتكرر بصفة مستمرة ، ثم يسعى إلى اكتشاف الخاصية التي تفسّر هذه السمة بمعنى الوصول إلى شواهد أسلوبية أخرى ، مدعمة للسمة الرئيسية ، ثم يقوم برحلة العودة إلى المحيط بغية الوصول إلى بعض الخصائص الفكرية و العقلية (3).

وعادة ما يكون الولوج إلى الخطاب الأدبي دون منهج مسبق أو رؤية محددة و يجسد عبدالمالك مرتاض هذه الفكرة في صورة "حجرة مغلقة و مفتاحها بداخلها ، ولا يمكن فتح

(1)-عبد السلام المسدي،الأسلوبية و الأسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس ،دط 1977 ،ص97

(2)-حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ،دراسة في أنشودة المطر للسياب ،دط ،ص36

(3)- المرجع نفسه،ص36

هذه الحجرة نتيجة لذلك إلا من داخلها و على الرغم ما يبدو عليه الوضع من الاستحالة فإنه لا مناص من مدارس النص دراسة جادة ،وإذا فلا مناص من التلطف و التجلد و التثبت لنمسك بالمفتاح و نفتح الباب، و لنشاهد ما بداخل هذه الحجرة السحرية العجيبة (1).

و إذا كان الخطاب الأدبي بناء لغويا فإن مهمة الناقد تتحدّد عندئذ بتحليل هذا البناء ووصفه من أجل الكشف عن العلاقات التي تربط بين عناصر البناء المختلفة ومادام العمل

الأدبي كيانا قائماً بذاته فإن " قيمته -إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه ، والكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوي عليها- أولاً ينطوي عليها" (2)

إن هدف الناقد من تحليله للخطاب الأدبي من خلال لغته هو الكشف عما ينطوي عليه هذا البناء من رؤى جمالية يتحول بموجبها الخطاب من صفة الإخبار إلى صفة الفنيّة أو ما يصطلح عليه بالأدبية

و تجب الإشارة إلى أنّ هذه الأدبيّة لا تكون كامنة في جزء من الخطاب أو في أحد مقاطعه و إنما هي في الأساس "وليدة التركيب اللغوية للخطاب، أي وليدة ما ينشأ بين عناصر الخطاب اللغوية من أنسجة متميزة ، وبذلك يكون الخطاب بمثابة تفجير ما في اللغة من طاقات تعبيرية كامنة فيها. (3)

(1)-عبدالمالك مرتاض ،أي،دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"ديوان المطبوعات الجامعية،دط، ص13

(2)-محمد عبدالمطلب،البلاغة و الأسلوبية ،دار نوبار للطباعة ،القاهرة ،ط1، 1994، ص252

(3)-عبدالسلام المسدي ،النقد و الحداثة ،ص38

وهذا يحقق للخطاب أداء جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية و الانفعالية و سواهما من الوظائف ، وإذا كان ذلك فإن الأدبية تمكن الخطاب من تجاوز "راهنه ليخترق زمان حدوثه و مكانه" (1)

ويعرّف عبدالمالك مرتاض الأدبية بقوله: "إنّها مجرد تلقي شعور بالجمال يتمتع النفس و يغذي القلب ، قياساً بالقارئ ، أما قياساً بالناقد فهي عنده البحث عن العناصر المشكّلة لها، ومكونات التأثير فيها ، ثم مكونات التأثير فيها من بعد ذلك، فليست أدبية الألب مجرد

ما نلمحه في النص ثم لاشيء بل إن هذه الأدبية يجب أن تتصرف إلى مظاهر أخرى هي التماس علّة تأثيرها و سرّ استبدادها بالإعجاب " (2)

إنّ الدكتور مرتاض يدعو إلى تعليل الظاهرة الأدبية و البحث عن أسبابها لذلك يذهب المسديّ إلى أن "الفصل بين شكل و مضمون الخطاب قد يحول دون التوغل إلى صميم نوعيته ، لذلك فإن تلاحم الشكل مع المضمون يستطيع القارئ أن يدرك انتظام خصائص اللغة الفنية إدراكا نقديا يخرج عن مجرد الحسّ الغامض إلى الوعي بما تحقّقه تلك الخصائص من وظيفة فنيّة(3)

و يجب أن نقر اليوم بدعم البحوث اللسانية لنظرية الخطاب في فحص الحدث الإبداعي و "أن ما يقرره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي هو الذي يقي عملية الخلق الشعري من الإجهاض عند المواصفة و النقد، حيث أن الأدبية التي بها يتحوّل الخطاب إلى الفنية، تقر بأن الخطاب الأدبي لا يستوعب إلا من خلال تركيبه اللغوي (4) و لنا أن نتنبأ مستقبلا ما سينتج عن التفاعل بين علوم اللسان و النقد الأدبي من منهج يمكنه من تحديد أدبية الخطاب الأدبي.

-
- (1)-نورالدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج2، ص95
 - (2)-عبدالمالك مرتاض ، آ،ي،دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي"ص17
 - (3)-عبدالسلام المسدي،النقد والحدائة ،ص36
 - (4)-المرجع نفسه،ص42

3- مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية في أبسط معانيها هي الدراسة العلمية للأسلوب ، و بهذا يكون الأسلوب هو ميدان الدراسة للأسلوبية حيث تعمد إلى إبراز الأسلوب و الكشف عن خصائصه المميّزة معتمدة جملة من الأدوات الإجرائية في تحديد الظواهر الأسلوبية و رصدها بالدقة الكافية ، وقد بلغت الدراسات الأسلوبية الكثرة التي يصعب معها وضع "بانوراما" موجزة و شاملة لهذا الكم الهائل من الدراسات.

وقبل الخوض في المسارات التي سلكتها الأسلوبية و أهمّ البحوث التي تناولتها و الأهداف التي توخّتها ، يجدر بنا ومن منطلق المنهجية أن نعرض إلى مصطلح الأسلوب على اعتبار أنه ميدان الأسلوبية .

مصطلح الأسلوب سابق في الظهور على الأسلوبية ، حيث بدأ استعمال هذا المصطلح منذ القرن الخامس عشر ⁽¹⁾ أمّا كلمة الأسلوبية فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين ، وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة ⁽²⁾

ورد مصطلح الأسلوب عند الغرب مشتقا من الأصل اللاتيني *stilus* وهو يعني ريشة أو من الإغريقي *stylos* و تعني عمودا ، ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معان أخرى عن طريق المجاز وهي معان تتعلق كلّها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية ⁽³⁾

(1)-أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث،دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع،القاهرة،ط1،ص16

(2)-محمد عبد المطلب ،البلاغة و الأسلوبية ،ص172

(3)-صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،دار الشروق ،القاهرة،ط1، 1998 ،ص93

و أما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب "بطبقات المتكلمين فقيل الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط و الأسلوب السامي ، حيث يمثل الأسلوب البسيط الطبقة الوضيعة مثل الرعاة ، و يمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة مثل الفلاحين ، وأما الأسلوب السامي فيمثل الطبقات الاجتماعية العليا مثل الملك و رئيس الجند وقد اتخذ من أعمال فرجيل الثلاثة الرعائيات *Bucolique* و الزراعيات *Georgique* والإنيادة

L'eniede تجسيدا لهذا التقسيم الطبقي للأسلوب⁽¹⁾ و يشبه هذا التقسيم ما قام به النقاد العرب في تقسيم الشعراء إلى طبقات و الكلام البليغ إلى درجات متفاوتة في الفصاحة . ويلخص محمد عبد المطلب مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم بقوله:"ارتبط الأسلوب في تراثنا بعدة مسارات ، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى ، أي الخواص التعبيرية التي تتناسب و كيفية أداء المعنى المقصود و كيف أن هذه الخواص هي التي تبرز الدلالة التي يهدف إليها الأديب ، كما يرتبط مفهوم الأسلوب بالنوع الأدبي ، على معنى أنّ الخواص التعبيرية تتمايز من جنس أدبي إلى جنس آخر ، فلشعر طريقه و للنثر أساليبه وقد يمتد مفهوم الأسلوب إلى الاتصال بشخصية المبدع ، و مقدرته الفنية و إمكاناته الخاصة في الشعر أو في النثر ، وقد يتساوي مفهوم الأسلوب مع مفهوم (النظم) كما رده القدماء على ما بينهم من فروق في هذا المفهوم⁽²⁾ .

لقد بذل العرب القدامى جهودا مضمينة ، وقدموا مباحث أسلوبية شتى بدءا بكيفيات أداء المعنى و التمايز بين الأدباء في الأساليب و تصنيف الأسلوب على أساس الجنس الأدبي ، والخطاب في حدّ ذاته إلا أن ذلك لم يبلور نظرية أسلوبية متكاملة في المجال التنظيري أو التطبيقي"⁽³⁾

(1)-أحمد درويش ،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ص17

(2)-محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحدائة ،دارالمعارف،ط2، 1995 ،ص17

(3)-محمد عبد المطلب ،البلاغة و الأسلوبية ،ص172

و أما المحدثون من العرب فقد عنوا بالأسلوب ، وحاولوا أن يعالجوا هذا المصطلح بشيء من الوضوح و الشرح ومن أبرز الدارسين نذكر :حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية)و أمين الخولي في كتابه (فن القول) و أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب).
"ينصب الأسلوب -حسب أحمد الشايب .على هذا العنصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار و عرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني⁽¹⁾

و يبدو أن الشايب يرى الأسلوب ماثلاً في التركيب اللغوي للخطاب ، و العلاقات التي تنتظم فيها صورة هذا الخطاب اللفظية ، بل يتخطى ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية و طبيعته الإنسانية (2) و يلاحظ على مفاهيم أمين الخولي و أحمد الشايب للأسلوب ، أنهما اعتمدا على مصدرين مختلفين ، حيث التفنا إلى القديم و أخذ منه دون مغالاة و نظراً إلى الجديد و أخذاً منه دون انبهار ، فكانت محاولتهما موقفاً وسطاً (3)

و قد شهد مصطلح الأسلوب في اللغات الأوروبية الحديثة من الاغتناء و التنوع بلغت حدّ الكثرة و الاختلاف في التوجه و تعدّد المدارس ، وقد ظهر هذا المصطلح في تلك اللغات في القرن التاسع عشر و تكاد تنطلق كل المفاهيم التي تعمد إلى تحليل الأسلوب من عبارة الكونت دي بوفون المتعلقة برؤيته للأسلوب "إن المعارف و الوقائع و الاكتشافات تتلاشى بسهولة ، وقد تنتقل من شخص إلى آخر ، و يكتسبها من هم أعلى مهارة ، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه ، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول و لا ينتقل و لا يتغير (4)

(1)-فتح الله احمد سليمان،الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية،دار الأفاق العربية،القاهرة،ط1، 2008،ص12

(2)- المرجع نفسه،ص13

(3)-محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية،ص128

(4)-صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص95

يتحدّد مضمون العبارة أن أسلوب الخطاب يصاغ صياغة متميزة فيتحوّل معها إلى خاصية من خواصه ، لا يمكنه أن يتلاشى أو يتغير أو ينقل .

جاء في تعليق بيرجيرو على عبارة بوفون بأن ما يحويه الخطاب من أفكار و مضامين يمكنها أن تنتقل من مؤلفها إلى آخرين ، بينما يظل الشكل الخاصية الثابتة فيه فيتعدّر أن تتحوّر أو تتلاشى أو تنقل (1).

و تعدّ التعاريف التي تتناول الأسلوب بالكثرة التي يندّ معها الإمام بها و يقدم صلاح فضل طريقة منظمة لتصنيف تعريفات الأسلوب الكثيرة و المختلفة تتمثل في مراعاة المراحل

الأساسية لعملية التوصيل الأدبية⁽²⁾ و تأكيدا لهذه الفكرة يقول المسدي بأنه ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة⁽³⁾ و يقصد بهذه الركائز الثلاث الباث و المتقبل و الناقل و يجسد المسدي المقولة من خلال العناوين (مصادرة المخاطب) و (مصادرة المخاطب) و (مصادرة الخطاب).

يرى صلاح فضل أن ثمة تصورات تجنح في تعريفها للأسلوب من خلال ربطه بمنشئه فتعمد إلى تحليل الأسلوب من خلال عملية إبداعه و يسمى هذا الاتجاه بالاتجاه التوليدي الذي يعني بدراسة الأسلوب في علاقته بمنشئه من خلال عملية الإبداع الفني⁽⁴⁾ و يعلق صلاح فضل على هذا الكلام ، بأن " هذا التعريف للأسلوب يتردد صداه في تعريفات كثيرة معاصرة ، حيث تعتبر النصوص اللغوية سوى انعكاسات لعمليات عقلية تتبع منها⁽⁵⁾ بمعنى أن الأسلوب ما هو إلا طابع فردي. و انعكاس لمكونات الإنسان تتجلى على مساحة الخطاب الأدبي

-
- (1)-رايح بن خويه ،مقدمة في الأسلوبية ،مطبعة نير ، سكيكدة،ط1، 2007 ، ص40
 - (2)-صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ،ص96 و 97
 - (3)-عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب ،ص57
 - (4)-صلاح فضل ، علم الأسلوب،مبادئه و إجراءاته،ص101
 - (5)- المرجع نفسه ،ص102

-24-

و في اتجاه آخر ينطلق منظرو الأسلوب في تحديده من خلال ربطه بمتلقيه فيحدّ بأنه "ضغط مسلط على المتقبل بحيث لا يلقي الخطاب إلا و قد تهيأت فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرّية الفعل لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها. (1)

إن الضغط المسلط على المتقبل هو ذلك التأثير الذي يتركه أسلوب الخطاب على المتلقي و يبدو أن تلون الخطاب بلون الأسلوب هو الذي يستفز المتلقي و ينقله إلى حالة رد الفعل فيبيدي فعل الإقناع أو فعل الإمتاع.

و ينطلق بالي في تعريفه للأسلوب بربطه بالخطاب ، حيث يحصره في "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود"⁽²⁾، يتعامل بالي "مع اللغة على مستويين ، الأول ساكن يتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي ، والثاني متحرك و يقصد به اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحويه من قواعد نحوية و صرفية إلى ميدان عملها كي تقوم بوظيفتها الإخبارية⁽³⁾ ، بمعنى تفاعل هذه العناصر اللغوية للقيام بوظيفتها.

(1)-عبدالسلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب،ص77

(2)-عبدالسلام المسدي، النقد و الحداثة،ص44

(3)-فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية،ص15-16

و نحت تعاريف أخرى في تحديدها للأسلوب منحى مغايرا لما ذكرناه حيث لا ترتبط بأحد عناصر عملية التخاطب ، و من هذه التعاريف:
-الأسلوب إضافة:

يقول ستاندال : "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابس الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه " ⁽¹⁾ و تتحدد وظيفة الأسلوب في هذه الحالة بإحداث التأثير و لا صلة له بالوظيفة الجمالية.

-الأسلوب اختيار :

يعرّف أوهمان الأسلوب بأنه "اختيار بين مجموعة من البدائل و الإمكانيات"⁽²⁾

و يعتبر هذا التعريف من أكثر التعاريف انتشارا خاصة عند المدرسة التوليدية التي تنتظر للأسلوب على أنه " قدرة الشاعر على اختيار صيغ معينة تشترك مع صيغ أخرى في التعبير عن مضمون شعوري أو فكري معين " (3)

ويوصف هذا الاختيار بأنه " اختيار واع ، محكوم بقرارات مسبقة من شأنها أن تضبط تلك الإمكانيات " (4)

-الأسلوب انزياح:

يعرّف تودوروف الأسلوب على أنه " لحن مبرّر " (5)

ينطلق تودوروف في تعريف الأسلوب من مبدأ الانزياح ، ويتوافق هذا التعريف مع رؤية ريفاتير للأسلوب على أنه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه" (6)

-
- (1)-صلاح فضل ، علم الأسلوب،مبادئه و إجراءاته،ص99
 - (2)- المرجع نفسه ،ص115-116
 - (3)-عدنان حسين قاسم ،الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،ص109
 - (4)-صلاح فضل ، علم الأسلوب،مبادئه و إجراءاته،ص117
 - (5)- عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب،ص98
 - (6)- المرجع نفسه، ص99

-26-

و بحسب هذا التصور ، يتحوّل الأسلوب إلى عملية مفارقة بين النسيج اللغوي الذي يتركب منه الخطاب ، وأنظمة أخرى ، و تتضمن هذه المفارقة انحرافات تكون بمثابة صور جديدة مغايرة تتمثل إما في خرق قاعدة مألوفة أو اللجوء إلى صيغ نادرة و الانزياح هو " صورة خفية لعجز الإنسان و اللغة معا فيصبح بذلك حيلة يمتطيها الإنسان لسد عجزه و عجز اللغة معا " (1)

و نخلص في حصيلة تحديد الأسلوب إلى وجود تصورات كثيرة اعتمدت في تعريف الأسلوب "ف نجد نظرية الأسلوب باعتبارها مرآة عاكسة لمكونات الإنسان ، و قد استندت إلى العلاقة بين المؤلف و الخطاب نفسه و أمّا نظرية الأسلوب بوصفها مجموعة من

الاستجابات صادرة عن القارئ بفعل الضغط المسلط من الخطاب من خلال سماته الأسلوبية فاستندت إلى علاقة الخطاب بالقارئ، وهناك وجهات نظر أخرى استندت في تعريف الأسلوب على عزل الخطاب عن مؤلفه و قارئه ، و استندت إلى اعتبار الأسوب انزياحا أو إضافة أو تضما «(2)

وأما الأسلوبية فإنها منهج لساني ، يعتمد إلى وصف الخطاب الأدبي ، فالأسلوبية تستمد طرائقها من اللسانيات، و قد استطاعت أن تقتحم عالم النقد بخطى وثيدة بفضل ما بلغته من درجة موضوعية و علمية في مكاشفة الخطاب الأدبي بعيدا عن الذاتية و الانطباعية.

ويعتبر شارل بالي (1865-1947) مؤسس الأسلوبية مستفيدا كثيرا من أستاذه مؤسس علم اللغة الحديث دي سوسير خاصة في ثنائية اللغة و الكلام حيث كان التفريق بينهما الأثر البالغ في نشأة الأسلوبية ، لتصبح فيما بعد محلّ اهتمام الدارسين إلى درجة يندّ فيها الإلمام بالدراسات التي تناولتها.

(1)- المرجع السابق ، ص102

(2)-حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ،دراسة في أنشودة المطر،ص19

والأسلوبية المقابل للمصطلح الأجنبي (stylistique) هو دال مركب جذره الأسلوب (style) ولاحقته (ية) (ique) و دلالة الأسلوب نسبية ، فهو ذو بعد إنساني ذاتي وأما اللاحقة فتتصل بالبعد العلماني العقلي ، و بالتالي الموضوعي ، ويمكن فك الدال الاصطلاحي إلى مدلوله عما يوافق عبارة علم الأسلوب (science de styles) و بذلك تعرّف الأسلوبية بدهاة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب (1) و تجدر الإشارة إلى أن العديد من الدراسات تستعمل مصطلح الأسلوبية و هناك من يستخدم مصطلح الأسلوبيات قياسا على مصطلح اللسانيات و أمّا مصطلح علم الأسلوب فهو الذي تعامل به شارل بالي و استخدمه صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب).

و الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين حيث "يطلقون عليه حيناً (فن الشعر) و حيناً آخر (سيمولوجية الأدب)، كما قد يتم دراسة بعض قضاياها في نطاق (نظرية الأدب)، و لا يعني ذلك وجود علوم مختلفة ، إنما هي صيغ متعدّدة تنطلق من اللغة نفسها لتحقيق قصد واحد يبحث عن المنهج الملائم (2) و تعرف الأسلوبية في الدراسات الأسلوبية و اللسانية بأنها "علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي و تحديد كيفية تشكيله و إبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية (3) فالأسلوبية إذن تهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي من خلال أسلوبه دراسة موضوعية علمية ، فتعتمد إلى دراسة طريقة تشكله و العلاقات التي تحكم بناءه فتتجلى خصائصه التي تعطي للأسلوب تميزه.

(1)-عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب،ص30

(2)-صلاح فضل ،علم الأسلوب ،مبادئه و إجراءاته،ص146

(3)-نورالدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب ،دار همة ،الجزائر،1977،ج1،ص239

و بذلك فإن الأسلوبية هي التي تعطي الخطاب الأدبي تفرّده من خلال طرائقها وأدواتها المذهلة في استخراج كنوز الآثار الأدبية (1) ، ولعل هذا هو الذي منح شرعية الوجود للتيار الأسلوبي بعد أن تجاذبته شكوك كثيرة في أحقية وجوده ، و بذلك تحولت الأسلوبية "بفضل مجموعة من الإجراءات التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها إلى نظام استثنائي يحاول أن يتحسّس البنيات الأسلوبية الماثلة في نسيج الخطاب الأدبي (2) يقول ستيفن أولمان: "إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد و مناهجه و مصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد و اللسانيات معا (3)

لقد استقرت الأسلوبية اليوم نظرية في معالجة الأساليب و الكشف عن تميزها فما الذي يجب أن تقوم به الأسلوبية تحديداً ؟

يقرّ غالبية الأسلوبيين بأن وظيفة الأسلوبية هي الإجابة عن السؤال ، كيف عبّر النص عن دلالاته الجزئية و الكلية ؟ و ذهب آخرون إلى " دعوة الأسلوبية الإجابة عن السؤال ما الأسباب و العوامل الأساسية المسؤولة عن اختلاف الأساليب (4)

تتجه وظيفة الأسلوبية إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي و علاقاتها بعضها ببعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة الخطاب الأدبي نفسه و معرفة القيمة الفنيّة و الجمالية التي تستتر وراء البنيات (5)

(1)-محمد عبدالمطلب ،البلاغة و الأسلوبية،ص358

(2)-حسن ناظم، البنى الأسلوبية ،ص30

(3)-عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب،ص20

(4)-عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي،ص101

(5)-حسن ناظم،البنى الأسلوبية ،ص30

و العبور إلى عالم النص عبور تحفه المشاق و المصاعب ، إذ ليس هناك من طريق مرسومة يسلكها الناقد الأسلوبي ، غير أن ما يتكشف على سطح أسلوب الخطاب من تشكيلات لغوية تلعب دورا هاما في هداية الناقد أو تضليله ، كما أن تسلح الناقد الأسلوبي بطرائقه الخاصة و استعانتة بخبرته الثقافية ، و اطلاعه على نتائج البحوث اللسانية هي التي تشدّ أزره و تسدد عمله ، بما توفره له من إمكانات في تحليل الخطاب الأدبي (1)

و الغاية التي يريد أن يبلغها الناقد الأسلوبي من و لوجه إلى عالم النص هي ما ألمح إليه فاليري في عبارته : "بحث التأثيرات الأدبية للغة و فحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الكاتب أو الشاعر لترفع من طاقة الكلام و قدرته على النفاذ و التأثير (2)

ويجب أن يحذر الناقد الأسلوبي و هو يقتحم عالم النص من " الانصياع إلى الذاتية في تعامله مع الخواص الأسلوبية ، لأن ذلك قد يؤدي إلى تزييف هذه الخواص و لذلك يجب عليه أن يتحرى الموضوعية في مكاشفته للسمات الأسلوبية المتمثلة في الخطاب الأدبي (3) و تفيد "جملة التحوّلات المعرفية التي شهدتها اللسانيات خصوصا نظريات دي سوسير و إسهامات جاكسون التي كانت ذا أهمية بالغة في مسار الدراسات اللسانية في دعم البحوث الأسلوبية في دراستها للأسلوب في مستوياته اللغوية (4) كما نجد "لمدخل أخرى متنوعة حضورها في دعم تلك البحوث الأسلوبية وهي تتمثل في مقولات نفسية واجتماعية و جمالية (5)

(1)-عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي النبوي،ص122

(2)- شفيق السيد،الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،مكتبة الآداب ،القااهرة،ط2، 2009،ص216

(3)-محمد عبدالمطلب ،البلاغة و الأسلوبية،ص216

(4)-صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية،القااهرة،دط، 113

(5)-محمد عبدالمطلب،البلاغة و الأسلوبية،ص217

و لابد أن نستكمل بحث الأسلوبية ، مفهومها و إجراءاتها و اهتماماتها ببحث العلاقة بينها و بين بعض المعارف الأخرى ، من أجل توضيح الصورة و إزالة اللبس .

علاقة الأسلوبية باللسانيات :

لا خلاف بين الدارسين في أن علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة نشأة و وجود حيث ارتبط ظهور الأسلوبية بنشأة الدراسات اللسانية و تطورها خصوصا على يد مؤسسها دي سوسير ، وقد تباينت وجهات النظر في طبيعة هذه العلاقة و نرصد في هذا الصدد اتجاهين .

الاتجاه الأول : الأسلوبية فرع من اللسانيات .

حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن "البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعا من علم اللغة (اللسانيات)"(1) وهو رأي يعبر صراحة على انتماء الأسلوبية إلى عباءة اللسانيات

ويتأكد هذا الانتماء في كثير من المقاربات التي سعت إلى صياغة مفهوم الأسلوبية انطلاقاً من اعتبارها فرعاً من اللسانيات ، فدولاس يقرر أن "الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" (2) و أما ميشال أريفي فيؤكد على الطبيعة اللسانية للأسلوبية بقوله "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني" (3) و يعزز هذا الرأي رومان جاكبسون "إن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات" (4) .

إن هذه المقاربات المفهومية للأسلوبية تجمع على أنها مواصفة للخطاب الأدبي بحسب أدوات مستقاة من اللسانيات و في ذلك إشارة على انتماء الأسلوبية إلى حقل المعرفة اللسانية و أنها فرع من فروع شجرة اللسانيات ، وبناء على ذلك يتقرر لدى أصحاب هذا الرأي أن "أي مقارنة أسلوبية لا يمكن أن تؤتي ثمارها إلا إذا استندت إلى تكوين لساني دقيق" (5)

(1)-فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،ص48

(2)-عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب ،ص44

(3)-المرجع نفسه، ص44

(4)-المرجع نفسه، ص43

(5)-رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ،ص92

إن المحلل الأسلوبي - في نظر هذا الاتجاه - يجب أن يتسلح بالمعرفة اللسانية حتى يتمكن من ولوج عالم النص في ثقة و اقتدار .

الاتجاه الثاني: استقلال الأسلوبية على اللسانيات

و يعلن أنصار هذا الاتجاه أن "الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة (اللسانيات)

لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظر خاصة" (1) .

فإذا كانت الأسلوبية قد استفادت من اللسانيات ، واستثمرت كثيراً من جهودها فإن ذلك لا يعيبها و لا يفقدها استقلاليتها فللأسلوبية وجودها المستقل منها و غاية ، إذ نلاحظ بين الأسلوبية و اللسانيات فروقا جوهرية حيث أن "علم الأسلوب لا يحفل بالعناصر اللغوية في ذاتها و إنما بقوتها التعبيرية ، وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى نفس مستويات علم اللغة ، و لو تقبلنا الرأي القائل بحصر مستويات التحليل اللغوي في ثلاثة هي:الصوتي و المعجمي و النحوي ، لأصبح بوسع التحليل الأسلوبي أن يتدرج على نفس

النمط ، عندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية و غيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية ، كما يصبح لدينا علم الأسلوب المعجمي للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة...ثم يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب «(2)» .

و يلخص نورالدين السد في كتابه "الأسلوبية و تحليل الخطاب" في جزئه الأول الفروق بين اللسانيات و الأسلوبية في الملاحظات الآتية (3)

الأسلوبية	اللسانيات
1-تعنى بالإنتاج الكلي للكلام	1-تعنى أساسا بالجملة
2-تتجه إلى الحدث فعلا	2-تعنى بالتنظير للغة كشكل من اشكال الحدوث المفترضة
3-تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر	3-تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها

(1)-فتح الله احمد سليمان ،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص50

(2)-صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته،ص159

(3)-نورالدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1،ص46

يتضح من الجدول أعلاه الذي يبين عن الفروقات بين اللسانيات و الأسلوبية على أن المشترك بين الطرفين هو اللغة ، غير أن التباين يتجسد في النتائج فاللسانيات تتطلق في عملية الوصف و التحليل من الجملة و بالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل ، في حين تتطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجا كليا ، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة .

تتجه الأسلوبية إلى اللغة من حيث قوتها التعبيرية و لذلك تتجلى وظيفتها في البحث عن السمات البارزة في الخطاب الأدبي والتي يمكنها أن تترك أثرا في نفس المتلقي من خلال اللغة في حين أن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي عناصر في ذاتها تمثلها قوانينها .

تتطلق الأسلوبية في تعاملها مع اللغة كمحدث فعلا ، من خلال الخطاب اللغوي في صورته المنتجة ، في حين تتعامل اللسانيات مع اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة و هذا التباين في المنطلق يؤدي إلى تباين في الغاية .

إن "استقلال الأسلوبية الذي ترسخ في ما بعد، لا يعني القطيعة التامة مع اللسانيات بل إنه يعني بدرجة أولى اتصالا منهجيا و استقلالا غائيا ، حيث لا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية ، كما لا يمكنه أن يغفل عما تقدمه البحوث اللسانية في جانبها النظري و التطبيقي لأنه لا بد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية"⁽¹⁾ و بالمقابل يمكن أن تفيد اللسانيات من البحوث الأسلوبية خاصة في جانبها التطبيقي .

و خلاصة القول في علاقة الأسلوبية باللسانيات أنه" قد جرت العادة بين الدارسين على اعتبار الأسلوبية فرعا من اللسانيات و لكن بمأنه يعتمد على وجهة نظر خاصة ، فقد يكون من المنطق اعتباره علما مساوقا لعلم اللغة"⁽²⁾

(1)-يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان ، ط1 ، 2007،ص48

(2)-شكري محمد عياد ،اتجاهات البحث الأسلوبي ،أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع، القاهرة،ط3 ، 1989، ص96

علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

يرى عبدالسلام المسدي أن علاقة الأسلوبية بالبلاغة هي علاقة تنافر و تباين حيث أنه "إذا أتاح للأسلوبية و الألسنية أن تتواجدا ، فإن الأسلوبية و البلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود في تفكير أصولي واحد"⁽¹⁾

و يرى محمد عبدالمطلب أن "المزلق التي وقعت فيها البلاغة أتاح للأسلوبية أن تكون الوريث الشرعي لها"⁽²⁾

و يلخص المسدي الفروق الماثلة بين المنظور الأسلوبي و المنظور البلاغي في

النقاط الآتية :

-البلاغة علم معياري يصدر الأحكام التقييمية و هدفه تعليمي ، و أما الأسلوبية فتتأى بنفسها عن المعيارية ، و تحجم عن إصدار الأحكام و لا تهدف إلى غاية تعليمية .

-البلاغة تحكم العملية الإبداعية بقواعد و وصايا تقييمية ، أما الأسلوبية فتسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها .

-اعتمدت البلاغة الفصل بين الشكل و المضمون في الخطاب الأدبي ، في حين ترفض الأسلوبية مبدأ الفصل بين الدال و المدلول ، حيث لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة (3)

(1)-عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب ،ص48

(2)-محمد عبدالمطلب ،البلاغة و الأسلوبية،ص259

(3)-عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب،ص48-49

و يبدو أن التباين بين الأسلوبية و البلاغة هو تباين في المنهج و الهدف ، و لكن هذا لا يعني القطيعة الكاملة بين العلمين ، حيث تستثمر الأسلوبية الكثير من المباحث البلاغية و لكن برؤية أسلوبية مستفيدة من أدوات لسانية خصوصا الطابع العلمي الوصفي الذي ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما أصابها بالجمود و القصور في معالجة الظاهرة الأدبية .

علاقة الأسلوبية بالنقد:

الأسلوبية منهج لغوي يقارب النصوص الأدبية في حدود نسيجها اللغوي ، وبذلك يقتصر عمل المحلل الأسلوبي على دراسة البنيات الأسلوبية الماثلة في نسيج الخطاب الأدبي.

و أما النقد فإنه عملية لا تقتصر على دراسة الخطاب الأدبي في حدوده اللغوية، بل يتعدى ذلك إلى دراسة عناصر أخرى من خارج الخطاب ، ويمكن أن نرصد في علاقة الأسلوبية بالنقد اتجاهين :

الاتجاه الأول:

وهو اتجاه يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد ذلك أن "الأسلوبية تتجه إلى لغة النص و لا تتجاوزها فهي تحجم عن إصدار الأحكام في شأن الأدب ، كما لا تتخطى عملية التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، وأما النقد فينظر إلى اللغة على أنها أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي ، وتكمن رسالته في إمطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية و زيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه" (1)

و مؤدى هذا القول أن الأسلوبية "تركز على العمل الأدبي من خلال لغته ، وليس من وظيفتها أن تتناول أهداف الأدب و رسالته ، كما أنه ليس من وظيفتها إصدار الأحكام في شأن الأدب و تقييمه ، إنما يتسع مجال ذلك إلى اتجاهات نقدية أخرى" (2)

(1)- المرجع السابق، ص115

(2)- محمد عبدالمطلب ، البلاغة و الأسلوبية، ص379

إن النقد-بحسب هذا الاتجاه- هو ممارسة أوسع نطاقا من الأسلوبية ، إذ تتوقف الأسلوبية عند المواصفة اللغوية للخطاب الأدبي ، وهي محكومة برؤيتها و أدواتها الإجرائية وأما النقد فإنه يتسع إلى دراسة عناصر أخرى خارج النص

الاتجاه الثاني:

وهو اتجاه قائم على ضرورة التكامل و التعاون بين الأسلوبية و النقد، فكلاهما يمكنه أن يفيد الآخر بمعارف و خبرات استقاها من مجال دراسته" فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العملية الإبداعية إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي ، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه" (1)

فالأسلوبية يمكنها أن تفيد النقد في دراسته النص الأدبي من حيث لغته ، كما أن الدارس الأسلوبي يمكنه أن يفيد من اتجاهات نقدية مختلفة ، نفسية و اجتماعية و جمالية بغية استكمال دراسة الأسلوب في مستويات اللغة .

الأسلوبية و الإحصاء:

يفيد الإحصاء البحوث الأسلوبية في تحليلاتها للخطاب الأدبي حيث يمد التحليل الأسلوبي بالدقة و الموضوعية في تشخيص الأساليب و تمييز الفروق بينهما ، و يكاد ينفرد من بين المعايير بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية (2) و إذا كان للإحصاء هذه الفائدة فإن ثمة بضعة اعتبارات تحد من فائدته في معاينة البنيات الأسلوبية:

-إن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظ الدقيقة في الأسلوب مثل الظلال الوجدانية و الأصداء الموحية... .
-البيانات العددية يمكن أن تضيء دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا أو أصعب ضبطا من أن تسمح بمثل هذا العلاج.

(1)-شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب،أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع ،القااهرة،ط2، 1993،ص30

(2)-رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ،ص83

-ومن أكبر المآخذ في طريقة الإحصاء الأسلوبي ، أنها لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي.
-و ثمة خطر آخر في هذه الطريقة ، وهو أننا نقدّم الكم على الكيف ، ونحشر عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على متشابه سطحي بينها .
-ربما أضفت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين أو تحتاج لشدة وضوحها إلى إثبات (1) .

وعلى الرغم من هذه المآخذ على طريقة الإحصاء الأسلوبية فإنه من الخطأ الفادح أن نستبعد هذا المنهج ، لأن هناك عددا من الخصائص الأسلوبية يمكن أن يفيد في علاجها وهي كما ذكرها أولمان:

-يمكن أن يساعد التحليل الأسلوبية في تحديد نسبة أعمال مجهولة أو وحدة بعض القصائد أو الترتيب الزمني لكتابات مؤلف ما.

-يمكن أن يساعد الإحصاء في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار جملة معينة أو كثافتها في عمل معين .

-تكشف البيانات العددية أحيانا عن استثناءات لافتة في توزيع العناصر الأسلوبية على النص و التباين الواضح في مساحة توزعها على النص (2)

(1)-حسن ناظم ،البنى الأسلوبية ،ص50

(2)-شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبية،ص107-108

ثانيا: إيليا أبو ماضي: حياته و شعره:

1-حياته:

ولد إيليا أبو ماضي في سنة 1889 (1) بقرية المحيدثة و هي قرية لبنانية تقع قرب بكفيا في قضاء المتن الشمالي ، وقد حوى الله هذه القرية "بإمكانات طبيعية نادرة و جمال أخذ يعيش أهلها في سلام وطمأنينة في ظل عطاء الحور و الصفصاف و كرم العنب المناسبة بعرائش المحبة العنقودية التي حولت الجبال بصخورها الناشئة إلى أرض غناء (2)

وعاشت أسرته المتواضعة على مدخول ضعيف مصدره تربية دودة القز التي يعمل على إدارتها والده ظاهر أبو ماضي، و أمّا أمه سلمى فهي ربة بيت ترضى البيت وشؤون الأولاد وهم:مراد ، إيليا متري، طانيوس ، إبراهيم،والفتاة أوجيني.

ترعرع أبو ماضي بين أحضان أسرته المتواضعة ، وقد كان يرافق والده إلى عمله " يمتّع عينه بجمال طبيعة قريته المشرق شمسها في أيام الصحو، والساطع قمرها في ليالي الدفء و الصفاء فيخترن داخل مشاعره ما يوحي له ذلك الجمال من بهجة و انشراح⁽³⁾ ولعلّ ذلك كان سببا في بروز النزعة الرومانسية في شعره ، تجلّى في استلهامه الطبيعة في شعره إلى حد أن يتخذ من مظاهر الطبيعة عناوين لدواوينه و للعديد من قصائده⁽⁴⁾

(1)-اعتمدت هذا التاريخ لأنه الأكثر ترددا في معظم الكتابات التي تؤرخ لحياة أبي ماضي ،و التواريخ التي ترددت حول تاريخ ميلاده هي :1890-1889-1891-1894 وهذا الأمر يدعو إلى الدهشة و الغرابة خاصة أن أبا ماضي شاعر كبير و حديث العهد ،و لعل ذلك يعود إلى أن الشاعر قليل الحديث عن حياته و عن نفسه ،ينظر أدب المهجر لعيسى الناعوري ،ص364

(2)-عبدالمجيد الحر ،إيليا أبو ماضي باعث الأمل و مفجر ينبوع التفاؤل،دار الفكر العربي،ط1، 1995،ص40

(3)- المرجع نفسه،ص41

(4)-ومن ذلك أنه سمى ديوانين أحدهما الجداول ،صدر سنة1927 و الآخر الخمائيل صدر سنة1940،و من أمثلة القصائد زهرة الأقحوان ، الغراب و البلبل ،الغابة المفقودة ، المساء...الخ...

و مما كرّس هذه النزعة الرومانسية أيضا تلك الأحداث الأليمة التي واجهها أبو ماضي فطغت على كثير من قصائده نزعة تأملية ذات الصبغة الفلسفية و تجلت في ثنائيات الحياة و الموت ، الروح و المادة ،السعادة و الشقاء ، الحب و البغضاء، وفي الغنى والفقر وما إلى ذلك من أسرار الحياة⁽¹⁾

اقتصرت حياة أبي ماضي الدراسية في هذه المرحلة على اتصاله بمدرسة المحيثة حيث تعلم فيها مبادئ بسيطة كبعض الحروف و طريقة نطقها ثم اتصل بالمدرسة القريبة من قريته متحملا مشاق المسافة رغبة في ازدياد التحصيل.

عاش أبو ماضي حياة عادية ، حيث تزوّج من "دوروثي نجيب دياب" و رزق منها ثلاثة أولاد ذكور و هم: ريتشارد ، وروبرت و ثالث مريض ظل مجهول الاسم ، وقد استمرت حياتهم في أمريكا بعد وفاة والدهم⁽²⁾

لم يكن أبو ماضي في أخريات حياته سعيدا، حيث عانى ضيقا وألما سببها فقدان كوكبة من أدباء المهجر على رأسهم جبران خليل جبران و أمين الريحاني و ندره حدّاد فخلت الساحة الأدبية من هؤلاء الأدياء العظام و عمدت فئة من المتطفلين على الأدب إلى تشويه صورة هؤلاء وهو ما فاقم حزن أبي ماضي إلى حد التفكير في الخلود إلى الراحة لولا مواساة زملائه الذين كانوا يرفعون من معنوياته من حين إلى حين⁽³⁾. لكن المرض اشتد عليه، وعاودته الأحزان فانقطع عن العمل و لزم بيته إلى أن وافاه الموت في الثالث و العشرين من شهر تشرين الثاني ، نوفمبر 1957⁽⁴⁾

(1)-إيليا أبو ماضي، الديوان، تقديم وشرح حجر عاص، دار الفكر العربي، ص19

(2)-المرجع نفسه، ص19

(3)-عبد المجيد الحر، إيليا أبو ماضي، باعث الأمل و مفجر ينباع النقاول، ص57

(4)-عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، ط3، ص371

هجرته الأولى:

غادر أبو ماضي قريته الصغيرة متجها إلى الإسكندرية وله من العمر أحد عشر عاما أو تزيد قليلا ، وفي مدة إقامته بمصر كان يستعين على حاجيات الحياة بالعمل في التجارة ، و يقوم إلى جانب ذلك مجتهدا في تحصيل العلم ، ويستغرق منه ذلك أحد عشر عاما وفي

هذه الفترة تفتحت موهبته الشعرية فنظم ديوانه الأول تذكّار الماضي و قد كان "لقاءه
ب(انطوان جميل)دافعا إلى الاستزادة العلمية و عاملا في بروز موهبته الشعرية وتصحيح
بواكير شعره و توجيهه إلى دراسة العلوم اللغوية لتستقيم كتابته ، و تقو لغته" (1)

هجرته الثانية :

هاجر أبو ماضي إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1912 و نزل بولاية أوهايو
واشتغل بالتجارة مع أخيه مراد، لكنه غادرها إلى نيويورك سنة 1916 حيث وجد مناخا علميا
و أدبيا.

ويبدو أن حياته في نيويورك قد طغى عليها العمل الصحفي ابتداء من تحرير المجلة
العربية إلى تأسيس مجلة السمر التي كانت "مرآة عاكسة لطموحه الأدبي و نزعتة الفكرية و
نبوغه الشعري ،تتناول مشاكل متنوعة و قضايا متعلقة بأحداث في العالم العربي و خاصة
لبنان الذي أولاه عناية إلى جانب سائر الأقطار العربية" (2)

(1)-عبدالمجيد الحر، إيليا أبو ماضي، باعث الأمل، ص44

(2)- المرجع نفسه، ص47

2-ثقافة الشاعر:

لكل شاعر ثقافته الخاصة ، ومصادره التي يستقي منها تلك الثقافة، وإذا أردنا أن نعلم
شيئا عن ثقافة الشاعر أبي ماضي ، فلا بد من العودة إلى دواوينه لنتبين منها ملامح هذه
الثقافة و منابعها ، ويمكن أن نوجز تلك الملامح و الينايع في جملة النقاط الآتية:

-مدرسة التقليد:

لم يكن أبو ماضي ينسج قصائده الأولى على نحو متفرد ، وإنما حدا في ذلك حذو المقلدين ، وقد أصدر في هذه المرحلة ديوانه الأول " تذكّار الماضي " .

ولم تكن مرحلته الأولى بيئة المعالم فلا هي مالت إلى الصبغة الماضوية و لا هي تلوّنت ببياض الحداثة ، ولعل هذه الحيرة مصدرها أن الشاعر كان لا يزال يتلمس طريقه نحو الشاعرية التي تصدر عن ذات الشاعر و رؤيته الخاصة التي نلمسها فيما بعد في دواوينه اللاحقة ، فإذا قرأنا له قصيدته التي يقول فيها (1) :

سَفَرْتُ فقلتُ لها أهذا كوكبٌ قالتُ أجل و أين مني الكوكبُ ؟

و تبسّمتُ فرأيتُ رثما ضاحكا عن لؤلؤ لكنه لا يوهبُ

و تمايلتُ فالسمهريّ مصمّمٌ و رنتُ فأبصرتُ السّهامَ تصوّبُ

وجدتها "تلونت بنكهات زمنية متباينة تمتد من العصر الجاهلي بهيكلته التقليدية إلى شذا نسائم نهضة الشرق" (2) و يبدو من خلال ما ذكرناه أن أبا ماضي كان يعيش إرهاصات التجديد من وحي القديم ، ولذا جاءت قصائده خليطا بين القديم و الجديد ، إن "ثقافة الشاعر في مرحلة نشوئه إنما كانت ثقافة تعتمد على التقليد لتتحسس طريقها إلى أسلوبها المتميز الذي سيعرف لها فيما بعد" (3)

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان،دارالعودة ، بيروت، ،ص111

(2)-عبدالمجيد الحر ، إيليا أبو ماضي، باعث الأمل،ص121

(3)-ميرزا زهير ،الديوان،ص15

مدرسة التجديد:

اشترك أبو ماضي في الرابطة القلمية سنة1920 وقد كانت الرابطة البوابة التي دخل منها إلى التجديد متحررا من قيود التقليد لينطلق في رحاب المدرسة الجديدة ، يعيش الجديد بكل رؤاه و آلامه ، وبالتالي تحرر في هذه المرحلة من تلك الحيرة "حيرة التآرجح بين ما

كان وما سيكون إلى اللانهاية من الالتزام بلون العصر الذي يعيش في ضميره المرافق لكل صغيرة و كبيرة " (1).

إنه لمن المقطوع به أن هجرة أبي ماضي و انخراطه في الرابطة القلمية و مطالعة الآداب الأجنبية المتطورة ، جعلت من الخصائص الشعرية عند أبي ماضي تختلف تماما عن سابقتها التي لازمتها في مرحلة التقليد ، وعلى ذلك فإن القصيدة عند أبي ماضي أصابتها عوامل التطور لتمثل روح العصر في ثوب مناسب ، وتتخذ من الآلية الدرامية وسيلة فنية تقارب الحياة في صورتها الطبيعية ، ويعد ديوان الجداول خير ممثل لهذه الروح الجديدة حيث وردت فيه قصائد تتضمن أفكارا هي وليدة البيئة الجديدة التي ارتبط بها الشاعر قلبا و قالبا ، و يعلق الدكتور عيسى الناعوري على هذا الديوان قائلا: "و أما الجداول فغني بالقصائد الجياد ، التي تعد من عيون الشعر والتي تمتاز بغناها الوافر في الشعور الإنساني و في الإحساس بالطبيعة و الحياة ، وفي لطف أسلوبها و بعد خيالها وجمال صورها، مما يندر أن يجتمع كله لشاعر واحد " (2). و من أبرز القصائد التي نعثر عليها في هذا الديوان: الفاتحة، السجينة ، الطين ، تعالي ، في القفر، المساء ، الكمنجة المحطمة، اليتيم ، العليقة ، الطلاس... الخ. (3)

(1)-عبدالمجيد الحر ، إيليا أبو ماضي باعث الأمل،ص125

(2)-عيسى الناعوري، أدب المهجر ، ص372

(3)- المرجع نفسه،ص372

3-شعره :

لم تولد شاعرية أبي ماضي مكتملة ناضجة ، بل تدرجت في تطورها حتى بلغت صورتها المشرقة وقد ساهمت عدة عوامل في بلوغ هذه المرحلة ، ولعل أبرزها انخراطه في

الرابطة القلمية و تأثره بالمفاهيم الأدبية و النقدية الداعية إلى التجديد و تحرير الأدب من
غلال التقليد التي كبل بها .

و قبل الحديث عن الملامح العامة لشعر أبي ماضي في مرحلة التحديث نخرج إلى
الحديث عن هذه الملامح في المرحلة الأولى مرحلة التقليد والتي تجلت في هيكله القصيدة و
ضخامة الألفاظ و الصناعة الشعرية التي اعتمدت الصنعة اللفظية ، والذي يطالع الديوان
يعثر بسهولة تامة على العديد من القصائد التي تجلت فيها هذه الخصائص ، وهو ما يدفعنا
إلى القول بأن "أبا ماضي كان يحذو حذو شعراء متقدمين" (1)

و من هذه النماذج قوله في قصيدة : لمن الديار (2)

لمن الديار تنوح فيها الشمالُ ما مات أهلها و لم يترحلوا

وقوله في قصيدته : العيون السود (3)

ليت الذي خلق العيون السودا خلق القلوب الخافقات حديدًا

و يذهب بعض الدارسين إلى أن شعر أبي ماضي تجلت فيه " نفحتان في زمن
التقليد،نفحة نواسية ، وأخرى علانية ، و أما النفحة النواسية فتجلت في تقليد طابعه الشعري
وفي صورته و تلويناته، و أما النفحة العلانية فتمثلت في محاولة جعل شعره النموذج الذي
يحتذيه . (4)

(1)-ميرزا زهير،الديوان،ص15

(2)-إيليا أبو ماضي،الديوان،ص453

(3)-المصدر نفسه،ص258

(4)-ميرزا زهير ،الديوان،ص12

و يمكنك أن تلتمس النفحة النواسية في قوله (1)

يا صاح كم تفاحة غضةٍ يحملها في الروض غصنٌ رطيبٌ

و ربّ صفراء كلون الضحى ينفي بها أهل الكروب الكروب

دارت على الشرب بها عادةً كأنها ظني الكناس الريب
في طرفك الساجي هيام بها و بين أحشائك شوق مذب
ويبدو أن "سلوك الشعراء في عصر النهضة نهج التقليد هدفه الرغبة في نيل حظوة
الناس وبلوغ مرتبة الشعراء المرموقين" (2)

و يسجل على شعر أبي ماضي في مرحلة التقليد بعض الأخطاء التي كانت محل نقد
من كبار الدارسين من أمثال طه حسين (3) ، ونحن لا ننكر حصول بعض الأخطاء في
شعر أبي ماضي ، وأمثلة هذه الأخطاء يمكن الحصول عليها بسهولة في ديوانه ، لكنه من
المجحف تعميم الحكم ، إذ كيف يكون الشاعر مجيدا ثم لا يحسن الشعر و لا يفقه قوانين
أحكامه؟! إنه من العدل أن ننزل أبا ماضي مكانته الشعرية إذ كيف ننتقص من قيمة شاعر
استطاع بعد زمن من الاجتهاد و التمرن أن يطلع علينا بقصائد نلتبس فيها من الخصائص
الشاعرية التي تخلق بنا في " فضاء الحياة الرحب بثغور مشرقة ، نشيطة وأرجل متحفزة
للانطلاق في ميدان السعادات مع فراشات الربيع ، وغزلان القفار وبحناجر مستعدة للغناء
المرح مع ضفادع الغدران و طيور السماء" (4)

(1)-إيليا أبو ماضي،الديوان،ص153

(2)-عبدالمجيد الحر،إيليا أبو ماضي،باعث الأمل،ص146

(3)-يعلق طه حسين على ديوان الجداول قائلا:"فأما إذا قصدنا إلى نقد هذا الديوان من جهة ألفاظه و أوزانه فنحن باعدون
كل البعد عن مثل هذا الرضا ، و نحن مضطرون إلى كثير من التحفظ، و إلى كثير من السخط، و إلى كثير من الضحك
أحيانا".حديث الأربعاء ، ج3،ص198

وبعد أن ينتقد بعض قصائده "الطين ، الأشباح الثلاثة" من حيث أوزانها و قوافيها يتحدث عن شيء من بناء لغة
الشاعر: و ستلاحظ في الوقت نفسه شيئا من فساد النحو عند الشاعر يغنيا عن أن نضرب لك الأمثال مما في الديوان من
خطأ لا يحتمل من شاعر مجيد"،المرجع نفسه،ص200

(4)-عيسى الناعوري،أدب المهجر،ص374

و تجلت هذه الشاعرية الحرة من قيود التقليد فيما حدده الشاعر من أهداف نبيلة نابغة
من ذاته المخلصة ، و فيما تجلت فيها من منطلقات أضفت عليها حيوية متدفقة ونشطة

تمثلت في تفاعل الشاعر مع الطبيعة "مستلهما من سماءها و من حيوانها و طيرها ومن نباتها و جمادها ، أو بعبارة أخرى من روحها المعبر "(1)

إن القصيدة عند أبي ماضي هي صورة الحياة بكل نوازعها ، ولذلك يجد فيها "كل قارئ صورة نفسه بعواطفه و آماله و آلامه " (2) .

ولعل صورة هذه الحياة نجدها واضحة في قصيدته (فلسفة الحياة)، كما تجلي قصيدة (الحجر الصغير) و قصيدة (الطين)، و (التينة الحمقاء) صورة المجتمع الإنساني في تركيباته و سلوكاته و أخلاقه .

و "تمتج هذه المعاني برومانسية الشاعر في إبداع غنائي ترتبط معها حول الفكرة ذاتها في أحوالها المختلفة من آلام و أحزان و تفاؤل و تشاؤم و استطاع بهذا التلوين الرومانسي أن يضع قصائده في موضع الترحيب و القبول"(3).

و لعل الصورة الأخرى التي رفعت من درجة قبول شعره عند الناس هي صورة الحياة القائمة على التفاؤل ومحاربة اليأس و يبدو أن "التفاؤل نزعة إنسانية عميقة الجذور في نفس الشاعر و إن كان يعلوها بين الحين و الحين غبار الزمن فيخلع على بهاءها وجمالها مسحة من الكآبة و الحزن و الأسى "(4).

(1)- المرجع السابق، ص374

(2)- المرجع نفسه، ص374

(3)-عبدالمجيد الحر ، إيليا أبو ماضي ،باعث الأمل، ص130

(4)-ميرزا زهير ، الديوان، ص65 ، وأنظر أيضا شوقي ضيف،دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر ط6

1976، ص190،

ومن أبرز الأمثلة الدالة على هذه النزعة الإنسانية الجميلة التي تعمد إلى إبراز ما في الحياة من أشياء جميلة قصائده "فلسفة الحياة " ، "ابسمي"...الخ. و بغية الشاعر من كل ذلك

هو زرع الأمل و الإقبال على الحياة بروح متفائلة ، نابذة كل مظاهر اليأس والتشاؤم و التحسر ، و سنعمد في الفصول القادمة إلى إبراز الملامح الأسلوبية العاكسة لهذه الشعاعرية المتدفقة بالنزعات الإنسانية النبيلة المعبرة عن حقيقة الحياة في صورها المتنوعة.

الفصل الأول :

البنية الصوتية

- مقدمة نظرية

1- الوزن

2- القافية

3- التكرار: صورته ووظيفته الأسلوبية

4- ظواهر صوتية أخرى

تمثل البنية الصوتية مستوى ركيزا في مساحة الخطاب الشعري ، ويعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي توليها البحوث الأسلوبية لها ، حيث يكشف التحليل الأسلوبي في مقارنته الصوتية على نتائج مثيرة و مدهشة ، تتجلى "فيما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره

بناء الكلمات كمعاني ،وهذا الكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة إنما هو حصيلة بناء الأصوات " (1) لما تقوم به هذه الأصوات من دور في تصوير الانفعالات الإنسانية بصورة إيحائية و بذلك تتوجه عناية الشاعر بشكل ملفت إلى العناية باختيار ما يلائمه من أصوات تترجم مشاعره التي "ترقد تحت البناء الشعري الذي يبينه ويعضد الخيال ذلك من خلال المساهمة بدور فاعل في عمليات الانتقاء و التأليف " (2).

و سنعمد إلى تجلية الصورة الصوتية في البناء الشعري عند أبي ماضي من خلال دراسة العناصر الصوتية المساهمة في بنائه و التي سنقتصر فيها على المحاور الآتية :

1- الوزن :

ترتبط موسيقى الإطار بالأوزان و القافية، و لا يخفى على أحد ما للموسيقى من سحر على قلوب سامعيها ،"إن استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح و التعبير عما يعجز التعبير عنه " (3)

أ-البحور الشعرية :

كشفت المعالجة العروضية لقصائد أبي ماضي على استخدامه لأربعة عشر بحرا وهي لا تخرج عن دائرة البحور الخليلية ما يدفعنا إلى القول بترائية الشاعر العروضية.

(1)- عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي،ص166

(2)- المرجع نفسه،ص164

(3)-محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ،بيروت ،د ط ،1986،ص380

و قد اختلفت هذه البحور في مساحة توزيعها على الديوان و هو ما يوحي بتفضيل أبي ماضي لبحور دون أخرى ، فما هي أسباب هذا التباين في توزيع البحور على قصائد الديوان ؟ و ما الداعي إلى تفضيل الشاعر لبحور دون أخرى ؟

نعتمد أن ثمة أسبابا تتعلق بالبحور الشعرية ذاتها في الذائقة الشعرية العربية وأسبابا أخرى خاصة تتجلى في رؤية الشاعر لهذه البحور و مدى قدرتها على استيعاب تجاربه ،

وسنشرح هذه الأسباب من خلال دراستنا لخصائص أبرز البحور المستعملة وما تقوم به من وظيفة أسلوبية .

ت	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة %	ت	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة %
1	الكامل	95	2933	34.05	8	المتقارب	13	337	4.66
2	البسيط	36	852	12.90	9	الرجز	4	117	1.43
3	الخفيف	31	807	11.11	10	المديد	3	37	1.07
4	الرمل	30	1085	10.75	11	المتدارك	2	83	0.71
5	الطويل	26	742	9.31	12	المنسرح	2	67	0.71
6	السريع	17	441	6.09	13	الهجج	2	28	0.71
7	الوافر	13	344	4.66	14	المجتث	1	50	0.35
					1.43	170	4	مجمع البحور	

جدول رقم 1

بملاحظة معطيات الجدول يتضح الآتي:

-نظم أبو ماضي قصائده التي بلغ عددها تسع وسبعين ومائتي قصيدة على البحور الشعرية التقليدية البحور التي استعملها هي: الكامل، البسيط، الخفيف، الرمل، الطويل السريع، الوافر المتقارب، الرجز، المديد، المتدارك، المنسرح، الهجج، المجتث وهو بذلك لم يستخدم بحرين و هما المضارع و المقتضب .

-يبرز استخدام أبي ماضي للبحور السابقة قدرته على النظم في أغلب بحور الشعر العربي حيث لم يوظف بحرين وهما المضارع و المقتضب، والبحران يكاد يكون وجودهما في الذائقة الشعرية العربية مفقودا .

-يبرز الجدول أن القصائد التي نظم عليها أبو ماضي بحر الكامل تمثل ثلث قصائد الديوان وهو ما يظهر تفضيل أبي ماضي لهذا البحر في التعبير عن تجاربه .

-يرز الجدول أن أبا ماضي قد نزل ببحر الطويل إلى المرتبة الخامسة ،وقد كان هذه البحر يتربع على عرش الأوزان العربية في الشعر العربي القديم ، و لا يتفرد أبو ماضي بهذا الصنيع بل نجده عند شوقي⁽¹⁾ و الشعراء المحدثين⁽²⁾، وهو ما يعطينا فكرة على تغير رؤية الشعراء المحدثين للبحور الشعرية من حيث ترتيبها في الذائقة الشعرية العربية .

ب-خصائص أهم البحور المستعملة ووظيفتها الأسلوبية:

الكامل :

وهو من الإيقاعات التي يرد فيها الكلام جزلا و حسن الاطراد⁽³⁾ وهو يقع في شعر أبي ماضي في المرتبة الأولى حيث وجد فيه أبو ماضي طواعية كبيرة في تصوير الكثير من تجاربه التي تنوعت بين أغراض شتى⁽⁴⁾

يقول أبو ماضي في قصيدة "الخطب الفادح" التي يرثي فيها الشيخ محمد عبده⁽⁵⁾ :

هيهات بعدك ما يفيدُ تصبُّرٌ و لئن أفاد فأبيُّ قلبٍ يصبِرُ
إن البكاء من الرجال مذمَّمٌ إلا عليك فتَرَكَهُ لا يُشكَّرُ
لو كان لي قلب لقلتُ له ارعوي إنِّي بلا قلبٍ فإني أزرُ
لازمتُ قبرك و البكاء مُلازمي و الليل داجٍ والكواكبُ سَهْرُ

(1)-محمود السمران،البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص60

(2)-شريف سعد الجبار،شعرابراهيم ناجي،دراسة اسلوبية بنائية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ط،ص2008،ص64

(3)-حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،تح،محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2،1981،ص205

(4)-وقد تنوعت هذه الأغراض من غزل وحس وطني و رثائيات و مدحيات و إخوانيات و هجائيات و نزعات تأملية

(5)-إيليا أبو ماضي،الديوان،ص276

نظم أبو ماضي هذه الرثائية على إيقاع الكامل الذي تجلت وظيفته الأسلوبية في قدرته على استيعاب هذه التجربة المتدفقة حزنا منهرا ، ولقد أضفى هذا الحزن الذي ينوء به صدر الشاعر ثقلا على الأبيات تجلى فيما لحقها من زحاف وهو زحاف الإضمار⁽¹⁾، و في اختيار حرف الروي الرء المعروف بتكراره و ارتظامه كأنما صورة لما يرتطم في صدر الشاعر من حزن و ألم على فقدان الشيخ محمد عبده .

البسيط :

يعد استعماله إشارة واضحة على تأثر أبي ماضي بالتراث العروضي، خصوصاً أنه كان في مرحلته الأولى من تجربته الشعرية شديد التقليد، و يقع البسيط في المرتبة الثانية من حيث الاتجاه، أما من حيث النفس فيتخلف عن الرمل (2)

وللبسيط طواعية ما جعل أبا ماضي ينظم عليه قصائد عديدة متنوعة التجارب، فهو "متنوع التفاعيل إضافة إلى ما يحدثه من تنوع نغمي و تلوين إيقاعي، وارتفاع و هبوط في درجة الإيقاع الداخلي للكلم الموسيقي (3).

يقول أبو ماضي في قصيدة روعة العيد (4)

يا شاعرَ الحسنِ هذي روعةُ العيدِ فاستجد الوحيَ و اهتفْ بالأناشيدِ
هذا التَّعِيمِ الذي قد كنتَ تتشُدُّه لا تلهُ عنه بشئٍ غيرِ موجودِ

.....

قَمْ حَدَّثَ النَّاسَ عَن لَبْنَانَ كَيْفَ نَجَا مَن الطَّغَاةِ العُتَاةِ البَيْضِ و السُّودِ
و كَيْفَ هَشَّتْ دَمَشْقُ بَعْدَ مَحْنَتِهَا و اسْتَرْجَعَتْ كُلَّ مَسْلُوبٍ و مَفْقُودِ
يجد الشاعر في إيقاع البسيط طواعية كبيرة في تجسيد تجربته الشعرية المتمثلة في التعبير عن حسه الوطني و رغبته الجامحة في استقلال لبنان، وقد أشاع هذا البحر

(1)-زحاف الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من تفعيلية (متفاعلن)

(2)-يتفوق بحر الرمل على البسيط من حيث النفس فقد نظم عليه أبو ماضي حوالي 1085بيت في حين بلغ مجموع أبيات البسيط 852بيتاً

(3)-محمود السمران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص63

(4)-إلياً أبو ماضي، الديوان، ص238.

دقائق شعورية متنوعة الإيقاع بين الارتفاع و الهبوط، تجلى فيما وظفه من حروف مد جسدت هذا التلوين الإيقاعي، وقد أضفى حرف الروي الدال على معاني القصيدة حلاوة كما أن صفته الجهرية المدوية هي تعبير جامح عن رغبة الشاعر في إسماع صرخته.
الخفيف:

وهو من الإيقاعات التي أقبل عليها الشعراء الذين غلب عليهم الاتجاه الوجداني أو الرومانسي لما يمتاز به من ليونة تجعله مناسباً للانفعالات المختلفة (1)

و تجلى ذلك بوضوح في شعر أبي ماضي حيث يقع في المرتبة الثالثة .

يقول أبو ماضي في قصيدة الحجر الصغير (2)

سمع اللّيل ذو النجوم أنينا و هو يغشى المدينة البيضاء
فانحنى فوقها كمُسترقِ الهم س يطيل السكوت و الإصغاء
فرأى أهلها نياما كأهل الـ كهف لا جلبهً و لا ضوءاً

تتضمن القصيدة توجيهات اجتماعية ، وقد نظمها أبو ماضي على بحر الخفيف فجاءت المعاني سهلة و في قالب قصصي مشوق يتنوع فيه الإيقاع الموسيقي ، و قد أدى دخول الزخافات عليه إلى سرعة الإيقاع لكنه سرعان ما ينكسر بسبب وجود حروف المد في نهاية الأبيات مما أدى إلى هدوء نسبي ساعد عاطفة الشاعر على التأمل (3)

الرمل :

يمثل الرمل في الذائقة الشعرية التقليدية قديمها و حديثها مرتبة خلفية قياسا على تشكيلات أخرى (4) . وهو بحر شاع في موشحات الأندلسيين وقد نظم عليه أبو ماضي موشحين وهما : موشح "1914" و موشح "أمة تفنى و أنتم تلعبون".

(1)-شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ،أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع،ط5، 1999،ص58

(2)-إيليا أبو ماضي، الديوان ،ص100

(3)-شريف سعد الجبار ،شعر ابراهيم ناجي ،دراسة أسلوبية بنائية ،ص50

(4)-خميس الورتلاني ،الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، دار الحوار للنشر و التوزيع ،ط1، 2005 ،ص235

يقول أبو ماضي في قصيدة الشاعر و الأمة (1)

كان فيها شاعرٌ مُشْتَهَرٌ ذو قوافٍ بينها مُشْتَهَرَةٌ
كلّما هزّت يداه وترا هزّ من كلّ فؤادٍ وتره
تَعِسُ الحظّ وهل أتعس من شاعرٍ في أمةٍ مُحْتَضَرَةٍ

نظم أبو ماضي هذه القصيدة على بحر الرمل مستغلا إمكاناته التعبيرية في التعبير عن عاطفته التي تتدفق حزنا و ألما و غضبا ، وفي توظيف صوت الراء رويا متصلا بهاء ساكنة انعكاس لما يدور في صدر الشاعر المتحسر .

الطويل:

يسجل إيقاع الطويل تراجعاً ملحوظاً في شعر أبي ماضي ، حيث يحظى بالمرتبة الخامسة ونجد هذا التراجع عند شوقي حيث بلغت نسبة اتجاهه إليه 6.61% (2) وقد استخدمه أبو ماضي إطاراً لتجارب متنوعة. يقول أبو ماضي في قصيدة حنة مشتاق (3)

تولّي زمانُ اللّهُ كالطّيفِ في الكَرَى فلستَ تُراني بعده الدّهْرَ لاهايا
سئمتُ لذاذات الحياة جميعها و لو رَضِيتُ هُنْدُ سئمتُ شَبابياً
سلامٌ على هندٍ و إن فات مِسْمَعِي سلامٌ التي أهدي إليها سلامياً
فو الله ما أخشى الحمامَ على النّوى و لكنني أخشى خلودي نائياً

لقد ساعد بحر الطويل بإيقاعه الهادئ نسبياً على استيعاب تجربة الشاعر ، حيث تستبد به ذكرياته العاطفية فتثير في نفسه حنة و اشتياقاً و شعوراً بالحزن و الألم بسبب طول البين، و يلاحظ أن استخدام صوت الياء رويا مع الحركة الطويلة يتماشى مع موضوع القصيدة، إذ يوحي صوت الياء المدود ما توحى به ياء النداء ، و الاستماع إلى قول المنادي و تلبية النداء (4)

(1)-إيليا أبو ماضي، الديوان، ص353

(2)-محمود السمران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص60

(3)-إيليا أبو ماضي، الديوان، ص658

(4)-نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائبة مالك بن الربيع،مجلة اللغة و الأدب،جامعة الجزائر، ع14، ديسمبر 1999، ص34

و تشدنا ملاحظة في استخدام أبي ماضي لبحور الشعر، حيث نجده يميل إلى استخدام البحور تامة أكثر من مجزؤها ، فنسبة استخدام التام لديه بلغت 86.91% ، أما نسبة استخدام المجزوء فبلغت 13.09% ، وإن دل ذلك على أمر فإنه يدل على تراثية أبي

ماضي و نظمه على عروض الخليل ، وهذا لم يمنحه من الانفتاح على جديد الإيقاع
استجابة لمتطلبات العصر .

ج-مجمع البحور:

نظم الشاعر أبو ماضي أربع قصائد على عدة بحور ، ويسمى المجددون هذا "مجمع
البحور" حيث يمزج الشاعر بين بحور مختلفة في قصيدة واحدة و تمثل هذه القصائد نسبة
1.43% . والقصائد التي مزج فيها الشاعر بين بحور مختلفة هي :

قصيدة "المجنون" و نظمها على البحور الآتية : الرجز و الهزج و مجزوء الوافر .

قصيدة "جرجي زيدان" و نظمها على البحور الآتية :مجزوء الرمل والطويل

قصيدة "الشاعر والملك الجائر" و نظمها على البحور الآتية :الرمل و الكامل و السريع
والمتقارب.

قصيدة "هي" و نظمها على البحور الآتية :السريع و مجزوء الوافر .

ففي قصيدة "الشاعر و المالك الجائر"التي تتألف من تسعة وسبعين بيتا ينتقل فيها أبو
ماضي من بحر الرمل(1-14) إلى الكامل(15-46)،ثم إلى بحر السريع (47-56) ومنه
إلى بحر المتقارب (57-61) ، ليعود إلى السريع (62-71)، و أخيرا إلى الكامل (72-
79).

و قد وجد الشاعر في هذا التلوين الإيقاعي مساحة لتمثيل عواطفه و التعبير عن تجربته
وإثرائها ، و نجد في استخدام الشاعر للأوزان المتعددة تحقيق عدة أهداف :
-استغلال الإمكانيات الموسيقية التي توفرها الأوزان المتعددة في تلوين المعان و جيشان
العاطفة

-إن هذا التلوين الإيقاعي حال دون أن يشعر القارئ برتابة الإيقاع في هذه القصيدة الطويلة
-إن التحرر من الوزن الواحد في القصيدة تجسيد لنزعة الشاعر الرومانسية الميالة إلى
الحرية.

2- القافية:

أ-تعريف القافية :

القافية ركن من أركان الشعر العربي ، وهي لا تقل أثرا عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري و التشكيل الجمالي ، فهي تحمل دلالة صوتية و موسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني (1) وقد استطاعت القافية أن يكون لها حضورها في الشعر العربي ،حيث تحولت إلى علم له تعريفاته و مصطلحاته المتنوعة .

ولم يستقر القدماء على تعريف واحد للقافية و ذهبوا مذاهب شتى ، يطول فيها البحث .

و لا تحظى التعاريف التي تناولت القافية بقبول واسع عند الدارسين ، ويعد تعريف الخليل هو الأقرب للدقة و الأكثر قبولا ، فهي عنده "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، (علق ابن رشيق على التعريف فقال) والقافية على هذا المذهب- وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة و مرة كلمة ومرة كلمتين"(2)

(1)-نورالدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات ،دط، 2007، ج1، ص114

(2)- ابن رشيق، العمدة ،تح، عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية ،بيروت ط1، 2001 ، ج1، ص151

وترجع دقة هذا التعريف للقافية إلى اقترابه من تصور المحدثين حيث يعتمدون المقطع في تحديدها بقولهم : "القافية هي المقطعان الطويلان في آخر البيت و ما بينهما ،أو المقطع الأخير المتناهي في الطول (1) مادام الأمر كذلك ،فالقافية عند العرب هي عبارة عن تكرار

لأصوات لغوية بعينها تمثل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح بين واحد إلى أربع يتلوها ساكن و يأتي بعده حركة أو يكون بلا حركة»⁽²⁾

ب-مكانة القافية :

القافية للشاعر كالموسيقى للملحن يعرف بها ، و تدل عليه ،فضلا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيره⁽³⁾

ولعل هذا يفسر لنا المعاناة الشديدة التي يتكبدها الشاعر بغية العثور على القافية المناسبة عند النظم فتدل عليه بل تصبح ميزة تميزه عن غيره .

إن القافية في الشعر العربي قد استطاعت أن تتبوأ مكانتها فبصحتها يستقيم الشعر وينهض و لذلك قال بعض العرب لبنيه " اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل ، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر ، أي عليها جريانه و اطراده ،وهي موافقه فإن صحت، استقامت و حسنت موافقه و نهايته»⁽⁴⁾

و تمثل القافية "نسقا من الأصوات التي تتكرر في نهايات الأبيات ، و هي بذلك تشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد فتؤثر في المتلقي ،و تعمق الإحساس بإيقاع الشعر⁽⁵⁾ ولا يتوقف دور القافية عند تكثيف الإيقاع ، بل يتعدى ذلك إلى البحث عن ارتباط القافية بدلالة البيت ، ومن هنا حث النقاد الشعراء على حسن اختيار القوافي بحيث تكون معها أشد اطرادا»⁽⁶⁾

(1)-محمد عوني عبدالرؤوف،القافية و الأصوات اللغوية ،مكتبة الخانجي،مصر ،دط،1977،ص6

(2)- المرجع نفسه ،ص9

(3)- المرجع نفسه،ص96

(4)-حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص271

(5)-حسن عبد الجليل يوسف ،علم القافية،مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة ،ط1 ، 2005 ،ص3

(6)-عبدالقادر هني ،نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،دط،1999،ص246

ج-تنوع القافية:

برزت في العصر الحديث أشكال من تنوع القافية ، وإن كان بعضها يرتبط بجذور قديمة مثل الموشحات و المزدوج و المثلثة و المربعة و الخمسات و المسط ،و يبدو أن

المجددين الأوائل في العصر الحديث قد وجدوا في هذه الأشكال مساحات للتجديد في قوافيهم ، و الخروج من قيد القافية الموحده . و إذا كان هؤلاء قد التزموا الحذر في تنويع قوافيهم فإن "هناك أصواتا فيما بعد دعت إلى تحطيم القافية و إلغائها ، واعتبارها ليست ضرورية في الشعر العربي" (1) ويعتبر أبو ماضي من المجددين الأوائل حيث نظم ست وثلاثين قصيدة متنوعة القافية ، و هو عدد قليل مقارنة بالقصائد التي نظمها على القافية الموحدة وهو ما يؤكد لدينا اعتبارين اثنين :

الاعتبار الأول :سمة الحذر في التجديد الشعري عند أبي ماضي

الاعتبار الثاني: أن النظم على القافية الموحده ليست عائقا في عملية الإبداع حيث نعثر في الديوان على العديد من القصائد الجياد مثل :فلسفة الحياة،الكمنجة المحطمة...الخ.

و يرتبط موضوع التحرر من القافية بالمعاناة الشديدة التي يتكبدتها الشعراء في سبيل العثور على القافية المتمكنة عند النظم ،غير أن العقاد يقف موقفا وسطا بين القافية الموحدة التي يمكن أن تحد من إبداع الشاعر و تزيد من معانته في التوفيق إلى القافية المتمكنة ، وبين هجمات التيار المنادي بتحطيمها و إلغائها ، فيتحول الإبداع إلى فوضى عارمة ، يقول العقاد " و الذي نعتقه أو نشعر به ، أن تنويع القوافي للشعر العربي خير من إرساله بغير قافية ، و أنه يقبل التنويع في أوزان المصارع و المقطوعات على أسلوب الموشحات ، فيتسع للمعاني المختلفة و الموضوعات المطولة ولا ينفصل عن الموسيقى التي نشأ فيها و درج عليها" (2)

(1)-خميس الورتلاني ، الإبداع في الشعر العربي الحديث ،ص271

(2)- حسن عبدالجليل يوسف ،علم القافية ،ص116

اشتمل ديوان أبي ماضي على تسع و سبعين و مائتين قصيدة ، وقد نظم ثلاث وأربعين و مائتين قصيدة على قافية موحدته تمثل نسبة 87.09% ، ونظم على قواف متنوعة ست وثلاثين قصيدة تمثل نسبة 12.90% .

القافية الموحدة :

وهي القافية الموحدة الروي ، وهي على نوعين :

-القافية ذات الروي المتحرك وتسمى القافية المطلقة (1)

-القافية ذات الروي الساكن و تسمى القافية المقيدة (2)

وقد نظم أبو ماضي على القافية المطلقة ثماني عشرة و مائتين قصيدة أي بنسبة 89.71% و أما القافية المقيدة فقد نظم عليها خمس و عشرين قصيدة أي بنسبة 10.28%

و يتضح من هذه النسب أن أغلب ما نظمه أبو ماضي من قصائد كانت مطلقة القافية و يعزى هذا الاهتمام بالقافية المطلقة إلى ما تؤديه من وظيفة أسلوبية تتمثل في "لفت الاهتمام بإطالة حركة الروي ، فتجعل الكلمة منبورة من جانب ، وتقف عليها من جانب آخر ، فيؤدي الوقف دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد بكلمة القافية" (3)

(1)-(2)-محمد سعيد اسير ، محمد أبو علي ،الخليل معجم علم العروض، دار العودة ،بيروت، ط، 1982، ص93-94

(3)-محمود السمران ،البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص150

ومن القصائد التي نظمها أبو ماضي على القافية المطلقة قصيدة "الحسن لا يشرى
و لا يستجلب" (1) :

سَفَرْتُ فقلتُ لها أهذا كوكبٌ	قالت أجل و أين منّي الكوكبُ
و تبسّمتُ فرأيتُ رثماً ضاحكاً	عن لؤلؤٍ لکنه لا يُوهبُ
و تمايلتُ فالسّمهريّ مصمّمٌ	و رنّتُ فأبصرتُ السّهامَ تُصوّبُ
أنشبتُ الحاظي بوزدٍ خدودها	لما رأيتُ لحاظها بي تنشبُ
قد كَلَمْتُ قلبي و لم تَرُفُقْ به	و اللّحظُ لو درتِ المليحة مخلبُ
بيضاء ناصعة كأنّ جبيها	صُبْحٌ و طرّتها غيّهبُ

يوظف أبو ماضي في هذه القصيدة قافية موحدة مطلقة الروي ، وتشمل القافية على الكلمات :كوكب ،توهب ،تصوب،تنشب،مخلب،غيهب، ويلاحظ على هذه الكلمات "أنها تختلف في المعنى و تتفق في بعض أصواتها " (2) ، ويبدو أن في إطالة حركة حرف الروي "الباء" في كلمات القافية ثم الوقوف عليها من ناحية أخرى دورا في إبراز الدلالة المهيمنة على الأبيات ، وهذا ما يؤكد لنا أن القافية ليست شكلا من أشكال إنتاج الإيقاع بل تسهم في الإيحاء بدلالات خاصة يكون لها وقع عميق في النفس " لأن النفوس تتعلق بما يقع في النهاية لكونها مظنة اشتهاة الإحسان و الإساءة (3) و إذا بحثنا في علاقة القافية بدلالة الأبيات نجد كلمة "كوكب" ترتبط بمعنى الرفعة ، وكلمة "كوكب" هي نفسها التي وردت في نهاية الشطر الأول و هذا يوحي بأمرين ، أولهما تكثيف الإيقاع و ثانيهما إبراز الدلالة .
وأما كلمة "مخلب" فترتبط بما تحدّثه نظرات المحبوبة من وقع مؤلم في قلب الشاعر الذي عبر عنه بالفعل "قد كلمت" ، و أما كلمة تصوب فترتبط بالسهام و في كلمة "غيهب" إبراز لجمال المحبوبة ، و يوحي استخدام الشاعر للتقابل الصوتي بين كلمة القافية و ما يسبقها "صبح" بنغم موسيقي متناسق و تركيز أكثر للدلالة.

(1)-إيليا أبو ماضي الديوان ،ص111

(2)-شريف سعد الجبار ،شعر ابراهيم ناجي ،دراسة أسلوبية بنائية ،ص80

(3)-حازم القرطاجني ،منهاج البلاغة ،ص271

ويقول في قصيدة "الكمنجة المحطمة" (1):

شاهدتُها كالميتِ في أكفانِهِ فَوَجَمْتُ إِلَّا عِبْرَةً أُذْرِيهَا
مهجورةً كسفينةٍ مَنبُودَةٍ في الشطِّ غاب وراءَهُ ماضيها
نَسَجَتْ عليها العنكبوتُ خيوطَهَا و كسى العُبارُ غِلالَةً تكسوها
أقوتُ و باتتُ كالمسامعِ بعدها لا شيءَ يُطْرِبُها و لا يَشْجِيها
و كأنَّها في صمتها مشدوهةٌ أن لا ترى بهتافِها مَشْدُوها

.....

فارزُحْ بحُزْنِكَ يا حزينُ فإنها لا تنتشرُ الشُّكُوى و لا تطويها

يقف الشاعر أمام الكمنجة المحطمة، وقد كانت ذات يوم تسليه و تزيح عنه كدره

و همه فتكون سببا في تفجير آلامه و أحزانه ، وقد كان لاختيار الكلمات المعبره و إيقاع بحر الكامل دور بارز في إظهار هذه العاطفة الحزينة ، إلا أن هذه الدلالات جاءت واضحة في كلمات القافية التي ترتبط ارتباطا شديدا بهذه الإيقاعات الرومانسية الحزينة فالكلمات :أذريها ،ماضيها ،تكسوها ،يشجيبها،مشدوها،تطويها،كلها تساهم في إبراز الدلالة المهيمنة وهذا ما يؤكد "أن كلمات القافية في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون القافية تاجا لذلك المعنى ، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت ، بل يكون البيت مبينا عليها" (2).

و أما النوع الثاني من القوافي ،هو القافية المقيدة و قد نظم عليه أبو ماضي خمس و عشرين قصيدة استخدمها مردوفة في ثماني عشرة قصيدة ، ومؤسسة في قصيدة واحدة ، و غير مردوفة و غير مؤسسة في ست قصائد .

و من نماذج القصائد المقيدة القافية قوله في قصيدة "الشاعر في السماء" (3)

رأني الله ذات يومٍ في الأرض أبكي من الشقاء
فرقَّ و الله ذو حنانٍ على ذوي الضرِّ و العناء

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص645

(2)-محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،ص469

(3)-إيليا أبو ماضي،الديوان،ص104

وقال ليس الترابُ دارًا للشعر ، فارجع إلى السماء

جاءت قافية هذه القصيدة مقيدة مردوفة ، وتتجلى الوظيفة الأسلوبية في استخدام القافية المقيدة في وصف الشاعر لحال نفسه التي تئن شقاء و حزنا بسبب الغربة و الحنين إلى وطنه لبنان .

و يقول في قصيدة "إليك عني" (1)

كم تستثير بي الصباية و الهوى
مالي و للحسناء أغري مُهجتي
كم بالجزيرة لو يتاح لي الهوى
من عادة تحكي بطلعتها القمر؟
و لكم بها من جدولٍ و حديقةٍ
من صنعة الرحمان لا صنع البشر
فيها اللواتي إذا رمت الحاظها
شلت يد الرامي و قطعت الوتر

اختار الشاعر حرف الراء رويًا مقيدا ، وصوت الراء هو صوت تكراري مجهور حيث عوض به سكون الروي ، و "لصوت الراء قدرة على تحمل السكون والظهور به في ثوب قشيب ، وفي تنغيم صوتي خاص على خلاف أحرف الهمس ذات الرنين الهادئ" (2)

القافية و التصريح:

التصريح:

وهو ما كان عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته (3) وللتصريح وظيفة إيقاعية و أخرى تأثيرية حيث "يكون له في أوائل القصائد طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض و الضرب و تماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك (4) و قد كانت العرب تصرع أوائل قصائدها استعجالا لبيان القافية و وزن الضرب (5) و قد استغل امرئ القيس هذه الوسيلة الإيقاعية فوردت في ثلاث و عشرين قصيدة مصرعة

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص375

(2)-محمود السعران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص154

(3)-ابن رشيق ، العمدة ، ج1، ص156

(4)-حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص283

(5)- حسن عبدالجليل يوسف ، علم القافية ، ص78

المطلع من مجموع قصائد ديوانه والتي تبلغ أربع و ثلاثين قصيدة، أي بنسبة 67% (1) و على ذلك فإن التصريح يعد حلية جمالية تميز القصيدة العربية. و لم يغفل أبو ماضي هذه الوسيلة الإيقاعية و ما يمكن أن تؤديه من وظيفة جمالية و تأثيرية ، حيث بلغت عدد قصائده مصرعة المطلع ثلاث و عشرين و مائة قصيدة ، أي ما نسبته 44.08% .
و من أمثلة القصائد المصرفة المطلع ، قصيدته "كم تشتكى" التي يقول فيها(2)
كم تشتكى و تقولُ إنَّك مُعدِّمٌ و الأرضُ مُلككَ و السما و الأنجمُ؟
إن التصريح الذي يفتح به الشاعر قصيدته يؤدي وظيفتين إحداهما جمالية إيقاعية و الثانية تأثيرية ، حيث تجد النفس فيه طلاوة لاستدلالها به على قافية القصيدة .
تنوع القافية :

نظم أبو ماضي ست و ثلاثين قصيدة متنوعة القافية ، و هذا التنوع في القافية يسقط على كاهل الشاعر عناء البحث عن القافية المتمكنة و هو "ما يجعله يصب جم تركيزه في المعنى و ينقل أفكاره و عواطفه دون قيد القافية الموحدة" (3) و قد وجد أبو ماضي في هذا التنوع متسعاً لتناول المعاني المختلفة و الموضوعات المطولة ، كما أن هذا التنوع يتناسب و طبيعة أبي ماضي الرومانسية التي ترفض القيود و الأغلال و تميل إلى الحرية و الانطلاق .
و من القصائد التي نوع فيها أبو ماضي قوافيه مطولته "الطلاس" التي يقول فيها(4)
جئْتُ ، لا أعلم من أين ،ولكنِّي أتيتُ
و لقد أبصرتُ قُدَّامي طريقاً فمشيتُ
و سَأبقي ماشياً إن شئتَ هذا أم أبيتُ
كيف جئْتُ ؟ كيف أبصرتُ طريقي؟
لست أدري! .

القصيدة طويلة تتألف من أربعة و ثمانين بيتاً و مائتين ، و قد نظمها على شكل أسطرخلافاً

(1)-محمد العبد ،إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي،مكتبة الآداب، القاهرة،ط2، 2007 ،ص41

(2)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص494

(3)-شريف سعد الجبار ، شعر إبراهيم ناجي، ص97

(4)-إيليا أبو ماضي ،الديوان ،ص156

للشكل التقليدي للقصيد ، و قد التزم فيها الشاعر وزنا واحدا وهو بحر الرمل ، غير أنه تحرر من قيود القافية الواحدة ، ليجد في تنوعها متنفسا للتعبير عما يجيش في نفسه من تساؤلات و حيرة متنقلا بين أماكن مختلفة عله يجد الإجابة التي تبدد حيرته ، وقد ساعد هذا التنوع في القافية على الانتقال بين تلك المعاني المختلفة .

و في قصيدة "الشاعر و الملك الجائر" يتحرر الشاعر من وحدة الوزن ، و ينوع في القافية، وهذا التنوع يعود إلى رغبة الشاعر في التحرر من رتبة الوزن الواحد ، والقافية الموحدة على المتلقي ، إلى جانب نزعة الرومانسية التي ترفض القيود و تحلق في الفضاء الرحب ناشدة الحرية .

و في قصيدة "الأشباح الثلاثة" نظمها أبو ماضي على وزن واحد ، لكنه نوع في القافية حتى يجد فسحة و حرية في معالجة مختلف المعاني التي جاشت بها نفسه ، دافعا على المتلقي رتبة الإيقاع الذي ينجم عن التزام القافية الموحدة .

و يجد الدارس لشعر أبي ماضي أشكالا لتنوع القافية من أرزها :

المخمسات :

وهو أن يأتي الشاعر بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يتم القصيدة (1)

و قد عمد أبو ماضي إلى تخميس بعض قصائده مستغلا المتسع الذي يمنحه له تنوع القافية في تمثيل عواطفه و صبها في تلوينات إيقاعية مختلفة ، ومن قصائده الخمسة قصيدة "يا بلادي" التي يقول فيها(2)

مثلما يكمنُ اللَّطَى في الرَّمادِ هكذا الحبُّ كامنٌ في فؤادي

لستُ مُغرَى بشادنٍ أو شادٍ أنا صبٌّ متيمٌّ ببلادي

يا بلادي عليك ألف تحية.

يلاحظ على هذا الخمس أن قافية الشطر الخامس تتفق في كل المخمسات

(1)-ابن رشيق ، العمدة ، ج1، ص180

(2)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص215

في حين أن الأشطار الأربعة في كل مخمس تتفق في بعضها و تختلف عن البعض الآخر كما هو الشأن في المخمس الأول و السادس .

و أما في قصيدة "مازال في الأرض حيا" فإن قافية الأشطار الأربعة الأولى في كل مخمس تختلف عن الآخر أما قافية الشطر الخامس فتتفق في كل مخمسات القصيدة .
الموشحات :مفردها موشحة ، و هو شكل مقطعي يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين ،كما يعد شكلا من أشكال تنوع القافية .

وقد استغل أبو ماضي هذا التنوع القافوي في الموشحة ، ليعالج من خلاله موضوعات جادة كما هو الحال في موشحه " أمة تفنى و أنتم تلعبون".
يقول أبو ماضي (1):

ما لنفسي لا تُبالي الطربا أين ذاك الزهُوُ ،أين الكَلْفُ؟
عجبا ماذا دهاها عجبا فهي لا تشكو و لا تستعطفُ
ليئها ما عرفتُ ذاك النبا فالسَّعيدُ العيشِ من لا يعرفُ
لا ابتسامُ الغيدِ ، لا رقصُ الطلاءِ
يتصباها و لا شدوُ الحمامِ
بالكرى عني و بي عنه جفاءُ
أنا وحدي ... أم كذا كلُّ الأنامِ ؟

هذه القصيدة الموشحة قسمها أبو ماضي إلى خمسة عشر مقطعا ،يتألف المقطع الأول منها من أربعة أشطر ،في حين يتألف كل مقطع من المقاطع الأخرى من ثلاثة أبيات و أربعة أشطر،كل شطرين متفقان في القافية ،و تلتزم هذه الأشطر بنظام القافية نفسه في كل الموشحة، و أما الأبيات فإنها تتحد في القافية إلى جانب اتفاقها في القافية الداخلية .و لا شك أن هذا التنوع في القافية يمنح القصيدة إيقاعا متميزا و يجعل إطارها متميزا (2)
و من النماذج الأخرى التي نظمها في صورة الموشحة قصيدة "البلبل السجين" وقصيدة "صوت من سوريا".

(1)-إيليا أبو ماضي،الديوان، ص545

(2)-حسن عبدالجليل يوسف،علم القافية،ص127

و يبدو أن أبا ماضي قد وجد في الموشحة و أشكال التجديد الأخرى متسعا في التعبير عما تجيش به نفسه من عواطف و أحاسيس في تلوينات إيقاعية متعددة

هـ-الروي:

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ،ويكرر في آخر أبياتها موصولا إما باللين أو الهاء أو ساكنا⁽¹⁾ و للروي حضوره في الشعرية القديمة فهو من حدود الشعر الضمنية التي ترتفع به شعرية الملفوظ أو تتخفف⁽²⁾ .

و جرت العادة عند العرب أن تنسب القصيدة إلى حرف الروي ، فيقال لامية العرب ودالية النابغة ، وميمية زهير ، وسينية البحتري ...الخ..

و يلقى الدارس للشعر العربي بعض الحروف أكثر تواترا من البعض الآخر فنجد مثلا أن الحروف :الميم،الراء،النون ،اللام و الدال، تسجل أعلى نسبة ورود في الشعر العربي من غيرها⁽³⁾ .

وقد أسفر الإحصاء العددي لاستخدام أبي ماضي الحروف روبا- بعد تحية القوائد ذات الروي المتعدد - على الأرقام الآتية⁽⁴⁾ .

الروي	عدد القصائد	النسبة%	الروي	عدد القصائد	النسبة%
الراء	36	14.81	الياء	7	2.88
النون	32	13.70	الفاف	7	2.88
الميم	26	10.70	التاء	7	2.88
اللام	24	9.87	الكاف	6	2.46
الباء	23	9.46	العين	5	2.05
الدال	23	9.46	الحاء	3	1.23
الهاء	17	7.00	الجيم	2	0.82
الهمزة	15	6.17	الفاء	1	0.41
السين	8	3.29	الألف	1	0.41

جدول رقم 2

(1)-حسن عبدالجليل يوسف ،علم القافية ،ص11

(2)-خميس الورتلاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ص305

(3)-محمود السمران ،البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص137

(4)-قمنا بتحية القوائد ذات الروي المتعدد ،لأن هذه النقطة قد درست في موضوع تنوع القافية

-بالنظر إلى جدول تواتر الحروف رويًا في شعر أبي ماضي نلاحظ أن الحروف: الراء النون، الميم، اللام، الباء، الدال هي الأعلى من حيث التواتر و هي كما أشرنا الحروف ذاتها التي تتواتر بأعلى نسب في شعرنا العربي

- نجد أن حرفي الهاء و الهمزة قد ارتفع أبو ماضي في نسب استخدامهما ، وقد استغلها مستثمرًا إمكاناتهما الصوتية على اعتبار أنهما صوتان يخرجان من وسط و أقصى الحلق⁽¹⁾

وليس هناك من قاعدة تربط حروف الروي بموضوع القصيدة غير أنه لوحظ أن ثمة إمكانية في ربط حرف الروي بموضوع القصيدة ، و الأمر في ذلك يشبه علاقة البحور و الموضوع الذي يتناوله النص الشعري⁽²⁾

و بناء على ذلك فإن الروي يقوم بوظيفة أسلوبية تتسجم و رؤية الشاعر التي تتجسد في النص الشعري⁽³⁾ . ولتوضيح ذلك نتناول بعض النماذج الشعرية من الديوان.

يقول أبو ماضي في قصيدة روعة العيد⁽⁴⁾

يا شاعرَ الحسنِ هذي روعةُ العيدِ فاستجدِ الوحيَ و اهتفِ بالأناشيدِ

هذا النعيمُ الذي قد كنت تتشدهُ لا تلهُ عنه بشئٍ غيرِ موجودِ

محاسنُ الصَّيفِ في سهلٍ و في جبلٍ و نشوةُ الصَّيفِ حتى في الجلاميدِ

و لستَ تبصرُ وجهًا غيرَ مؤتلقٍ و لستَ تسمعُ إلا صوتَ غرَّيدِ

فمُ حدِّثِ الناسَ عن لبنانِ كيفِ نجا من الطَّغاةِ العُتاةِ البيضِ والسَّودِ

اختار الشاعر صوت الدال رويًا للقصيدة ، و تكراره أربع عشرة مرة رويًا و تكراره ست

عشرة مرة في الحشو ، وبالتالي مجموع وروده في القصيدة هو ثلاثون مرة ، أسهم

(1)-محمود السمران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص142

(2)-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص470

(3)-نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائبة مالك بن الربيع، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، ع14 ديسمبر 1999

، ص34

(4)-إيليا أبو ماضي، الديوان، ص238

هذا التواتر في الخاصية الشعرية و الأسلوبية للقصيدة ، حيث في صوت الدال ذي الصفة الجهرية الانفجارية ترجمة لموقف الرفض عند الشاعر لحياة الذل و الاستعباد و التغني بحياة الحرية.

ويقول في قصيدة "لقاء وفراق" (1)

صبراً على هجرها إن كان يرضيها غير المليحة مملولٌ تجنيهاً
فالوصل أجملهُ ما كان بعد نوى و الشمس بعد الدجى أشهى لرائيها
أسلمتُ للسُّهدِ طرفي و الضنى بدني إن الصبابة لا يُرجى تلافياً

يوظف الشاعر حرف الهاء رويًا ، و الهاء حرف حلقي ، يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي (2) وهو بذلك يقوم بوظيفة أسلوبية تتمثل في التعبير عما يكمن في أعماق النفس من إحساس بالألم و الحزن ، وما يعانیه من متاعب الهجر والبعاد ، إن هذه الهاءات الممدودة التي تتردد بحكم شعرية النص في نهاية كل بيت تكاد تكون أصواتا ناطقة ، بل هي ناطقة حقا تبكي و تشكو و تتألم و تصطلي بنار الحب و تتعذب بآلام الحرمان (3) .

و أما قصيدة "وطن النجوم" فإنه يبينهما على صوت النون رويًا ، يقول (4) :

وطنَ النجوم...أنا هنا حدّق، أتذكر من أنا؟
المحتّ في الماضي البعيد فتى غريراً أرعنا
جدلان يمرحُ في حقولك كالنسيم مُدندنا

إن لصوت النون في هذه القصيدة رنينًا عذبًا ، يحليه إيقاع الكامل برقته فتنساب تجربة الشاعر في عذوبة تجد لها في النفس أثرًا لطيفًا .

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص651

(2)-عبدالمالك مرتاض ، آ ، ي ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" ، ص159

(3)- المرجع نفسه ، ص168

(4)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص597

التكرار ظاهرة أسلوبية يشكل حضوره في الخطاب الشعري فعالية كبيرة حيث يلفت انتباه المتلقي إلى الصورة المكررة و ما تمنحه من عطاءات إيحائية "فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، حيث نقرأ في الصورة المكررة شيئاً آخر غير الذي سبق ، وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء و تعميق أثر الصورة في نفس القارئ" (1)

و يستمد التكرار حتميته من محدودية العناصر التي يتألف منها النص (الفونيمات) في أية لغة ، و من القدرة على الانشجان بالدلالة رغم هذه المحدودية (2) و يتجلى التكرار في الخطاب الشعري عند أبي ماضي في الصور الآتية :

أ-تكرار الأصوات :

يتحقق التكرار في بنية الخطاب الشعري على مستويات عديدة أدهاها التكرار الصوتي وهو "تكرار له موقعه الخاص في الخطاب الشعري" (3) و يؤدي هذا الموقع الذي يحظى به تكرار الأصوات إلى "اكتساب الصوت المكرر في أذهاننا معنى ما، و ولد الرغبة في منحها دلالة موضوعية و يرتقي عندها الصوت إلى مستوى العلامة ، بل يصبح كلمة من نوع خاص" (4) .

إن الصوت المفرد لا يكون ذا قيمة موسيقية كاملة ، بل تتجلى قيمته فيما ينتجه من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص (5)

(1)- عبدالحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ،شعر الشباب نموذجاً،مطبعة همة ،ط1، 1998،ص46

(2)-مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر ،ص33

(3)-عبدالقادر بوزيده ،دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب (رحل النهار) مجلة اللغة و الأدب ،جامعة الجزائر،ع14 ،ديسمبر 1999 ، ص52

(4)- المرجع نفسه ،ص53

(5)- شريف سعد الجيار ،شعر ابراهيم ناجي ،دراسة أسلوبية بينائية ، ص133

-تكرار الأصوات المجهورة و المهموسة :

يعرف الصوت المجهور بأنه "الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به" (1)

و أما الصوت المهموس فهو الذي "لا تتذبذب الأوتار الصوتية حالة النطق به" (2) و صفة الصوت المجهور أنه يقترن بالحركة و هذه الحركة تفرع الأذن بشدة و توقف الأعصاب بصخبها ، وبذلك له بعد الإيثار المجهورية (3) و أما الصوت المهموس فإنه يتصف بالرهافة و الهمس ، وهما صفتان تبعثان على التأمل و التقصي العميق (4) و تكاد تجمع أغلب الدراسات على أن الأصوات المجهورة هي (ب،ج،د،ذ،ر،ز،ض،ظ،ع،غ،ل،م،ن،ي،و)، وأما المهموس منها فهو (ت،ث،ح،خ،س،ش،ص،ط،ف،ق،ك،هـ) (5) .
و نقف عند بعض النصوص الشعرية لأبي ماضي لتوضيح دلالة التكرار الصوتي للجهر و الهمس .

أفضى الإحصاء لأصوات الجهر و الهمس لبعض النماذج الشعرية في الديوان إلى

الأرقام الآتية:

المهموس	المجهور	القصيدة
420	574	المساء
328	406	الكمنجة المحطمة (26 بيت)
96	78	هاتها

جدول رقم 03

(1)-كمال بشر ، علم الأصوات ،دار غريب للطباعة و النشر،القااهرة،ط1، 1994، ص174

(2)- المرجع نفسه،ص174

(3)-مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،ص33

(4)- المرجع نفسه ،ص33

(5)-اعتمدنا في تحديد الأصوات المجهورة و المهموسة على بعض المصادر خاصة علم الأصوات لكمال بشر

يتضح من أرقام الجدول أعلاه مدى زيادة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في قصيدة المساء ، و لعل زيادة الأصوات المجهورة في الخطاب يتناسب مع الصوت العالي الذي يتولد عن الذات المنفصلة الشاعرة بالضياح .إن "طغيان الأصوات المجهورة في المساء و ما يصاحبها من حروف مد تصور حالة الحزن التي تستبد بسلمى كما تعبر عن شعور الانفعال و التوتر عند الشاعر و الذي يتجلى في الأشكال اللغوية والذهنية و النفسية المعبرة عن معاني الحزن و الأمل" (1)

و أما زيادة الأصوات المجهورة في قصيدة الكمنجة المحطمة فإنه يتوافق و حالة الحزن و الألم الذي أثاره مظهر الكمنجة المحطمة ،فزيادة الأصوات المجهورة تتلائم وحالات انفعالات الذات ، و تتضح عاطفة الانفعال و التوتر في توظيف حروف المد وفي كلمات: فارزح ،يا حزين ،انقضى ..الخ.و نشير أنه في بعض أبيات القصيدة قد تفوق الأصوات المهموسة الأصوات المجهورة و هي تعبر عن حالات خفوت الصوت أو غياب الذات أو حالات الحزن الذي يكاد يردي الذات المتألمة كما في الأبيات(13،6، 15، 16).

و أما قصيدة "هاتها" فنجد ارتفاع الأصوات المهموسة على الأصوات المجهورة لأن الأصوات المهموسة بما تتصف به من رهافة و همس تساعد على التأمل و التقصي

(1)- أحمد مداس ، لسانيات النص، ص129

-تكرار الصوامت:

يطلق الصوت الصامت على الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الفم ، سواء أكان الاعتراض كاملاً أو جزئياً⁽¹⁾ إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف و التوافق مع ظلال المشاعر ، فيتحقق للغة ثراء لا حدود له ، إن هذه الظلال - على اعتبار أنها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي - ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل⁽²⁾ و مؤدى هذا القول أن للصوت الصامت طاقة إيحائية تعكس ما بذات الشاعر من مشاعر و إيقاعات وجدانية و لم يغفل أبو ماضي طاقة الصوت الإيحائية ، فنجد مثلاً في قصيدة ابتسم⁽³⁾

قال : "السماءُ كئيبةٌ! " وتجهّما	قلتُ : ابتسم يكفي التجهّم في السّما!
قال : الصّبّا ولى ! فقلتُ له: ابتسم	لن يُرجِعَ الأسفُ الصّبّا المتصرّماً!
قال : التي كانتُ سمائي في الهوى	صارتُ لنفسي في الغرام جهنّماً
خانتُ عهدِي بعدما ملّكتُها	قلبي فكيف أُطيقُ أن أتبسّمًا؟
قلتُ: ابتسم و اطربّ فلو قارنتها	قضيتَ عمرَكَ كلّه متألّماً
قال : التّجارةُ في صراع هائلٍ	مثلُ المسافرِ كاد يقتله الظّما
أو غادةٍ مسلولةٍ محتاجةٍ	لدمٍ ، و تنفتُ كلّما لهثتُ دما!
قلتُ : ابتسم ما أنت جالب داءها	و شفاءها ، فإذا ابتسمتَ فربّما
أ يكونُ غيرُكَ مجرماً و تبييتُ في	وجل كأنّكَ أنت صرتَ المجرماً؟

(1)-كمال بشر ، علم الأصوات، ص151

(2)-محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص14

(3)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص529

يتكرر في هذه الأبيات صوت الميم ثلاث و ثلاثين مرة ، وصوت السين خمس عشرة مرة ، وصوت الصاد ثماني مرات ، و يرتبط شيوخ هذه الأصوات بحالة الحزن الشديد الذي يصدر عن نفس فقدت الأمل في الحياة و تملكها التشاؤم و الشعور بالإحباط فاستسلمت لليأس .

و يثير استخدام هذه الأصوات ذات المتلقي للتفاعل مع هذه التجربة الشعرية و يبدو أن توظيف الأصوات: التاء و القاف و الهاء يرسم إيقاعا مثيرا يدفع الذات المتلقية إلى الاندماج مع هذه التجربة الشعرية .

و لتأمل التكرار الصوتي في قوله (1)

تأملتُ ماضيها المجيد الذي انقضى فزلزل نفسي أنه انهارَ و انهدأ

حيث يتكرر صوت النون سبع مرات ، وهو مرتبط بمعنى الشجن و التحسر ، وهو بذلك يضيف على إيقاع البيت نغما شجيا يرتبط بالحالة الوجدانية للذات المبدعة .

و لتأمل العطاءات الإيحائية لصوت اللام في قول الشاعر (2)

تبدّلَ قلبي من ضلّالته رُشداً فلا أربُّ فيه لهند و لا سعدى

ولم تحبُّ نارُ الوجد فيه و لا انطوتُ و لكنْ هيامي صار بالأنفع الأجدى

حيث يتكرر صوت اللام ثلاث عشرة مرة و هو صوت "ينحرف. المهواء. معه فيخرج من جانب الفم" (3). نجد أن هذا الصوت قد أبان عن موقف الشاعر و عكس مبدأ الانحراف ، حيث تبدلت مشاعر الشاعر اتجاه النساء ، و بات هيامه و تعلقه بما هو أجدى و أنفع . إن ارتباط صوت اللام بهذا المعنى أضفى على المعنى إثارة و استجابة لدى القارئ

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص256

(2)-المصدر نفسه ، ص256

(3)-رابع بحوش اللسانيات و تطبيقها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر و التوزيع،عنابة،د ط، 2006 ،ص37

و أما في قوله (1) :

فيم ارتجاجك ، هل في الجوّ زلزلةً أم أنت هاربةٌ من وجه فتاك؟
و في قوله (2):

لو لا جناحك لم تسلّم طريدتهمُ قد نجياك ، ولكن أين منجاك؟
فقد تكرر صوت الجيم في البيت الأول أربع مرات و هو يتوافق مع الاضطراب
و الحركة ، و بنفس عدد المرات تم توظيفه في البيت الثاني و قد ارتبط بمعنى الحركة وفي
استخدامه مضعفا في "نجياك" دلالة على الشدة و القوة .

و يرتبط صوت الكاف المهموس الانفجاري في قوله (3)

كمدينة دكّ القضاء صروحها دكًا و كفّن بالسكوت نوبها
بدلالة الضعف و الأفلو ، و مما قوى الصلة بين تكرار صوت الكاف و المعنى ، الفعلان
(دك و كفن) .

-تكرار الحركات الطوال:

و تطلق الحركات الطوال على الألف و الواو و الياء و تتميز هذه الحركات بأنها
"أصوات مفتوحة تستوعب الإنسانية بأبعادها السارة و غير السارة" (4)
و إذا تأملنا قول الشاعر (5)

لها الحجرُ الحسناءُ في القصرِ انما أحبُّ اليها روضةً و كنيبُ
و أجملَ من نورِ المصابيحِ عندها حباحبُ تمضي في الدجى وتؤوبُ
و من فتياتِ القصرِ يرقصنَ حولها على نغماتٍ كلهنّ عجيبُ
تراقصُ أغصانُ الحديقةِ بكرةً و للريحِ فيها جيئةً و ذهوبُ
و أجملَ منهنّ الفراشاتُ في الضحى لها كالأمانى سكنةً و وثوبُ
و أبهى من الديباجِ و الخزّ عندها فراشٌ من العشبِ الخضيلِ رطيبُ

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص427

(2)- المصدر نفسه ، ص428

(3)- المصدر نفسه ، ص645

(4)-مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر،قراءة بنوية ،منشأة المعارف، الإسكندرية ،ص62

(5)- إيليا أبو ماضي ،الديوان ،ص108

نجد أن الحركات الطويلة تتكرر في أكثر من خمس و ثلاثين بنية صوتية، تعبر عن تجربة إنسانية بأبعادها الأساسية المتمثلة في الاعتداء على قيم الحرية .

وفي قصيدة "كلوا و اشربوا" التي يقول فيها⁽¹⁾

كلوا و اشربوا أيها الأغنياء	و إن ملأ السكك الجائعون
و لا تلبسوا الخرز إلا جديدا	و إن لبس الخرق البائسون
و حوطوا قصوركم بالرجال	و حوطوا رجالكم بالحصون
فلا تبصرون ضحايا الطوى	و لا يبصرون الذي تصنعون
و إن ساءكم أنهم في الوجود	و أزعجكم أنهم يُعولون
مُرُوا فتصولُ الجنودُ عليهم	تعلمهم كيف فتكُ المنونُ
فهْمُ معتدون وهم مجرمون	وهم مقلقون وهم تائرون

تتكرر حركات الطوال في أكثر من اثنتين و ثلاثين بنية صوتية، وقد استوعبت هذه الحركات التجربة الإنسانية في صورتها الحزينة المؤلمة ، حيث تعكس معاناة الفقراء و مشاعرهم العميقة بسبب حرمانهم في الحياة ، وإجحاف الأغنياء في حقهم .

ب- تكرار الكلمات :

اتخذ الشاعر الحديث من ظاهرة تكرار الكلمات تقانة صوتية تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري ، و تتجلى هذه الفاعلية في "إنتاج الدلالة أحيانا ، و في إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى ، ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحيانا ثلاثة⁽²⁾ و للتكرار صورتان :

الأولى : ما تكرر فيه المعنى والكلمة

الثانية: ما تكرر فيه المعنى و استخدمت فيه كلمة أخرى

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص617

(2)-محمد عبدالمطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان، ط1، 1997،

و يوظف أبو ماضي هذا النوع من التكرار في صورتيه مستغلا هذه السمة الأسلوبية البارزة في إحداه الفاعلية الفنية .

و من صور التكرار الأولى ، قوله (1)

تنبّه أيّها الرّاعي تنبّه فمَنْ حفظ الورى حفظ العبادا

تتخذ التكرارية في هذا البيت موضعا أفقيا يتجلى في تكرار كلمتي (تنبه) و (حفظ) الذي أسهم في خلق جو إيقاعي يرتبط بدلالة خاصة و هي التأكيد على عظمة المسؤولية الملقاة على كاهن الراعي الذي يتولى شؤون الناس .

و أما في قوله (2)

مني بأسعدَ نفسٍ قد نزلتُ على قومي الصناديد أبناء الصناديد

وهو تكرار يمارس فاعليته الأفقية في إنتاج الدلالة التي ترتبط بالغرض المتمثل في الإشادة و المدح .

و قد يكون هذا التكرار لإظهار مشاعر الحزن في لغة منغومة موقعة كقوله (3)

بكيناكَ حتى كاد يبكي لنا الصفاً و حتى بكتُ مما بكينا له العدى

و أما في قصيدة "التمثال " التي يقول فيها (4)

وقالوا : صنعناه لتخليد رسمه فقلتُ : ألا يفنى كما فني الأثر؟

و قالوا : نصبناه اعترافا بفضله فقلت : إذن من يعرف الفضلَ للحجر؟

وقالوا : غني كان يسخو بماله فقلت لهم هل كان أسخى من المطر؟

وقالوا : قويٌّ عاش يحمي ذمارنا فقلت لهم هل كان أقوى من القدر؟

حيث يتخذ التكرار للفعل "قال " وضعا أفقيا و رأسيا بحسب ما تقتضيه الآلية الدرامية إن امتزاج الظاهرة التكرارية في هذه القصيدة بالآلية الدرامية أكسب الخطاب فاعلية أدبية تمثلت في سمتي الحيوية و الحركة من خلال صراع القيم والمشاعر .

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص244

(2)-المصدر نفسه، ص239

(3)- المصدر نفسه، ص246

(4)- المصدر نفسه، ص380

وبمارس التكرار العمودي لأداة الاستفهام "هل" في قوله (1)

هل تشتهي أن تكون طيرا ؟ فقلت كلا و لا غناء!

هل تشتهي أن تكون نجما ؟ أجبت كلا و لا بهاء!

هل تبتغي المال ؟ فقلت كلا ما كان من مطلبي الثراء!

وظيفته الأسلوبية في إبراز خصائص الرؤية الشعرية عند أبي ماضي ، حيث يوحي تكرار "هل" "بمشاعر الحيرة و التعجب" ، ويقابله تكرار "كلا" التي تعبر عن مشاعر الرفض لكل ما يظن أنه من متع الحياة و لذاتها (2) إنه صراع المشاعر الذي تجسده الآلية الدرامية مما يزيد في فاعلية الأثر الفني .

و يبدو أن بعض صور التكرار عند أبي ماضي لا تؤدي وظيفة سوى ملء البيت كقوله (3) :

أ هذا كمغتابٍ يروحُ و يغتدي و في نطقه شرٌّ و في صمته شرٌّ؟

و أما في قصيدة "الخمير و الدنيا" فإن تكرار أبي ماضي لكلمة "بعضهم" لا يحقق أي قيمة فنية سوى "الاحصاء لحالات الشرب وعلله" ، حيث تكررت الكلمة ثلاث عشرة مرة مما جعل القصيدة أقرب إلى النثر منها إلى الشعر (4) .

و أما التكرار في صورته الثانية :فمثاله قول الشاعر (5)

أخشى على الأحشاء من كتمانها و أخافُ أن أشكو فيشمتَ حُسدي

حيث وقع التكرار في قوله "أخشى" و "أخاف" و هما يؤديان نفس المعنى ، ولكنهما يختلفان في الصيغة .

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص105

(2)-أحمد يوسف خليفة ،البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية ،ط1، 2004،ص64

(3)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص297

(4)-أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي،ص65-66

(5)-إيليا أبو ماضي ، الديوان،ص223

و من ذلك أيضا قوله⁽¹⁾

فاليوم لا أجنبيّ يستبّد بنا و يستخفُّ بنا استخفاف عزيّد

يتجلى التكرار في كلمتي "يستخف" و "استخفاف" وهما مختلفتان في الصيغة تتحدان في المعنى ، و هذا التكرار يفيد التوكيد .

إن التكرار في شعر أبي ماضي سمة أسلوبية بارزة ، يحقق من خلاله إيقاعية تسامر المعنى وتعبّر عنه ، ويوحى بما تكتسبه الصورة المكررة من معان تتحول أحيانا إلى مفتاح لفهم القصيدة ، إلا أنه ترد أحيانا أخرى خالية من الفنية مما يربك القصيدة ويحول دون تحقيق الأثر الأسلوبي

(1)- إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص238

4- ظواهر صوتية أخرى في شعر أبي ماضي:

تبرز في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ظواهر صوتية أخرى ، تتضافر مع الوزن والقافية و التكرار في بناء الخطاب في جانبه الصوتي ، ومن أبرز هذه الظواهر الصوتية التي تسهم في تشكيل البنية الصوتية :الجناس ، التصدير ، التدوير ، والتطريز و يدل تنوع أبي ماضي لهذه الوسائل الصوتية على وعيه بما يؤديه الصوت من وظيفة جليلة في تصوير المشاعر الإنسانية في حالتها المختلفة .

أ-الجناس :

يعتبر الجناس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري ، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة حيث "يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهنا يحدث غير المتوقع إذ يقود التماثل إلى التخالف ، و بهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفعل في الموقف الشعري بأكمله ، وتدفعه إلى تكامله الثلاثي(المبدع،المتلقى،الخطاب)"(1) .

و يقوم الجناس - في تعريف البلاغيين - على التماثل و التخالف على صعيد واحد حيث يتماثل اللفظان في تأليف حروفهما ، و يتخالفان في المعنى و هو نوعان :

-الجناس التام:

وهو أن يتفق اللفظان في أمور أربعة :الحروف ،وأعدادها ،و هيئاتها و ترتيبها.

-الجناس الناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة وبعد الجناس في نمطه الثاني (الناقص) الصورة الغالبة لبنية الجناس وهو ما تؤكد دراستنا لبنية الجناس في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ، حيث تجلت لنا من خلال النماذج الشعرية التي حوت بنية الجناس توظيف أبي ماضي للجناس الناقص ، وغياب الجناس التام ، وهو ما يدفعنا إلى القول أن أبا ماضي في توظيفه للجناس الناقص يريد "تجنب المتلقي الوقوع في اللبس و الخطأ في المعنى"(2) على خلاف الجناس التام الذي يؤدي وروده بكثرة في

(1)-محمد عبدالمطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحدائة ،ص330

(2)-شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي،دراسة أسلوبية بنائية،ص142

بعض الأمور إلى "نوع من الغموض في المعنى ، هذا الغموض يؤدي بالمتلقي إلى الهاوية و البعد عن منطق التأويل الصحيح للنص الشعري"⁽¹⁾

و من النماذج الشعرية التي حوت بنية الجنس قوله⁽²⁾

حيرانٌ يُقَعِدُهُ الهوى وَيُقيِمُهُ فكأنَّهُ علم يداعِبُهُ الهوا

حيث وقع الجنس في كلمتي "الهوى" و "الهوا"، وقد وفق أبو ماضي في توظيف هذا الجنس الذي أسهم في تكثيف الإيقاع و من جهة أخرى عمق المعنى الذي يتجلى في تصوير فعل الهوى في الإنسان بفعل الهوا وهو يداعب العلم ، إنه فعل الاضطراب والخفقان الذي يجسد صورة الارتباك والحيرة .

و مثل هذا الجنس الناقص بين "شاد" و "شاك" في قوله⁽³⁾

خَلْتُ أرائِكُ كانتُ أَمْسِ أهْلَةً غنَاءً ، فالْيَوْمُ لا شادٍ و لا شاكِ

و تبرز فاعلية هذا الجنس فيما يصيب به المتلقي من صدمة تتجسد في خيبة توقعه من أن يؤدي التماثل في الشكل إلى التماثل في الدلالة ، وهنا يتحول الجنس إلى منبه تعبيرى يؤدي إلى تفعيل الموقف الشعري ، خاصة أن إحدى كلمتي الجنس تقع في منطقة ارتكاز دلالي وهي منطقة القافية.

(1) - المرجع السابق، ص142

(2) - إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص106

(3) - المصدر نفسه، ص429

ب- التصدير:

وقد عرفه ابن رشيق بأنه "رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على البعض و
يسهل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة" (1)
و مؤدى هذا القول أن التصدير يؤدي "وظيفة صوتية نتيجة تردد اللفظ، ما يحيل البيت
إلى دائرة مغلقة فيدل الكلام بعضه على بعض، وهو ما يمنح المتلقي قدرة استخراج القوافي
" (2) و أما المهمة الدلالية فتتجلى فيما يمنحه هذا النوع من التكرار للبيت "من أبهة و ديباجة
، ويزيده مائية و طلاوة" (3).

وقد وظف أبو ماضي هذه الظاهرة الصوتية مستغلا إمكاناتها الإيقاعية و الدلالية في
صور متعددة .

الصورة الأولى:

ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من الشطر الأول

() - ()

و مثاله قوله (4)

أصبح مثلي تائها حائرا لما رأني في الرئي حائرا

و قوله أيضا (5)

كم معشرٍ خلناهم أنصارنا فإذا هم لعدائنا أنصار

وقد يتداخل التصدير مع الجناس، و مثاله قوله (6)

ما لقومي و قد دهتها الدواهي بالذي يطفئ النجوم الزواهي

(1)-ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 3

(2)-محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص 368

(3)-ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 3

(4)-إيليا أبو ماضي الديوان، ص 341

(5)-المصدر نفسه، ص 283

(6)المصدر نفسه، ص 221

الصورة الثانية :

ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه

() - ()

و من ذلك قوله (1)

إذا الدهرُ لم يعرف لكلِّ مكانهُ إذن قلُّ لأهل الدهر قد فسَدَ الدهرُ

و يبدو أن هذه الصورة من التصدير لها فعاليتها على المتلقي حيث "يقرع الشاعر أذن

المتلقي أولاً ، ثم يعود فيقرعها ثانياً في محاولة منه للتنبيه على أهمية اللفظ في الموقعين

وهذا لون من التوقيع جميل" (2)

الصورة الثالثة :

ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه

() - ()

() - ()

و من نماذجها :

قوله (3)

عذراءُ ليس الفجرُ والدَّها و كأنَّها مولودةُ الفجرِ

و قوله (4)

كيف التفتُ و سرتُ لا ألقى سوى متوجِّعٍ يشكو إلى متوجِّعٍ

فالتصدير صورة من صور التكرار النمطي ، يرتبط بكلمة القافية وهو ما يجعله

من السمات الأسلوبية التي تضيف على الأسلوب فاعلية إيقاعية تمتزج بإيحاء دلالي

أكثر عمق في ذات المتلقي

(1)-إيليا أبو ماضي الديوان،ص298

(2)-محمود السعران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ،ص421

(3)- إيليا أبو ماضي الديوان،ص329

(4)- المصدر نفسه،ص403

ج-التدوير:

وهو "أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة بحيث يكون بعضها في الشطر الأول و بعضها في الشطر الثاني" (1). و للتدوير وظيفته الفاعلة حيث يتجاوز "أن يكون لمجرد إتمام الوزن بجزء من الكلمة إلى إحداث شاعرية عبر مطنغماته فيسبغ على البيت غنائية و ليونة" (2).

و تتجلى هذه الظاهرة الصوتية الإيقاعية في شعر أبي ماضي ، حيث نظم أكثر من (220) بيتا مدورا . و من النماذج التي تبرز فيها هذه الظاهرة :
قوله (3)

تترامى بنا الرّكائبُ في البيدِ داءٍ طورا ، وتارة في الماءِ
وقوله (4)

فتح الفجر جفنه فإذا الطو فان يغشى المدينة البيضاء
و من الأبيات المدورة أيضا قوله (5)

لو تنظرين إليّ كالميِّ تِ المُسجّى في سريري
يتهامسُ العوّادُ حو لي كلّما سمعوا زفيرِي

د-التطريز :

هو " وقوع كلمات متساوية الوزن على مدى القصيدة كلها أو بعضها ، وليست محصورة في بيت واحد " (6) و يؤدي هذا التساوي في الوزن إلى "تحول الخطاب كالطرز في الثوب" (7)

(1)- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين،بيروت، ط13، 2004، ص112

(2)- المرجع نفسه، ص112، و انظر أيضا محمود السمران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص251

(3)- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص86

(4)- المصدر نفسه، ص100

(5)- المصدر نفسه، ص312

(6)- رجاء السيد الجوهري، فنان البديع، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1977، ص72

(7)- رايح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص100

و من نماذج التطريز في شعر أبي ماضي :

قوله⁽¹⁾

مثلي هذا النجمُ في سهدِهِ و مثلهُ المحبوبُ في بعدهِ

يختالُ في عرضِ السّما تائها كأنّما يختالُ في بردهِ

فالتطريز في قوله (سهده،بعده،برده) وقد أضفت هذه الكلمات المطرزة على الأبيات

حسنا و جمالا و إيقاعية ، فنتحول إلى وشاح يزدان به الخطاب .

و قد يلتحم التطريز بالقافية عندما تتردد في مجموع الأبيات على وزن صرفي واحد

فيؤدي ذلك إلى تكثيف الإيقاع ، و يبرز ذلك في قوله⁽²⁾

كان زمانُ لم يزل كائنا و حالةُ ما برحت باقيةُ

ملّ بنو الإنسان أطوارهُم و برّموا بالسّقم و العافيةُ

فاستصرخوا خالقَهُم و اشتها لو أنّه كوّنهم ثانيةُ

و بلغتْ أصواتُهُم عرشَه في ليلة مقمرة صافيةُ

فقال إني فاعل ما اشتها لعلّ فيه حكمةٌ خافيةُ

و خلاصة القول ،إن شكل القصيدة و بنيتها عند أبي ماضي قد عرفت في مرحلة

التحديث كثيرا من سمات التجديد، تجلت في طريقة استخدام الشاعر لبحور الشعر ،حيث

ارتفع في نسبة استخدام الكامل ،في حين جاءت بحور أخرى في مرتبة خلفية ،كما تجلت

أيضا في تحرر القصيدة من وحدة الوزن و القافية ، فظهر لديه شعر المخمسات و شعر

الموشحات،كما نظم قصائد على نظام السطر خلافا لنظام القصيدة التقليدية .

إن القصيدة عند أبي ماضي أصابتها عوامل التطور ،لتنتمثل روح العصر في ثوب

مناسب مع المحافظة على روح القصيدة العربية القديمة .

وكشف التنويع في استخدام العناصر الصوتية على وعي أبي ماضي بطاقة الصوت

الإيحائية و الإيقاعية ، مما أسهم في تحقيق أدبية خطابه و فاعليته في متلقيه.

(1)-إيليا أبو ماضي الديوان،ص232

(2)-المصدر نفسه،ص668

الفصل الثاني :

البنية التركيبية

- مقدمة نظرية

1- طبيعة التراكيب

2- التركيب المنفي

3- الانزياح التركيبي

4- التراكيب الإنشائية

5- تكرار الضمير

يأخذ المستوى التركيبي حيزا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية ذلك أن غاية المحلل الأسلوبي في مقارنته للخطاب الأدبي ، هو الكشف عن أدبيته والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب اللغوي من أنسجة متميزة .

وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي جزءا من معنى القصيدة و جماليته، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى(التركيب البلاغي) في تحقيق أدبيّة الخطاب الأدبي⁽¹⁾

و قد قادنا تأملنا في الخطاب الشعري عند أبي ماضي إلى دراسة التركيب الفعلي و التركيب الاسمي و دراسة التركيب المنفي ، ثم دراسة الانزياحات التركيبية عبر مقارنة ظاهرتي التقديم و التأخير، والحذف ، وأما على المستوى التراكيبي الإنشائية فقد قمنا - خصوصا- بدراسة بنيتي الاستفهام و الأمر نظرا لتواترهما على نحو لافت في تركيب الخطاب ، كما لاحظنا تكرار ضمير المتكلم.

و كانت محاولتنا في دراسة هذه الظواهر الأسلوبية على سطح الخطاب ، لا تتوقف عند حدود المواصفة الأسلوبية، بل اتّسمت محاولتنا بالسعي إلى الكشف عما تنطوي عليه من قيم جمالية" عن طريق ربط هذه البنى الأسلوبية و طرائق تشكلها بالدلالة و الإيقاع ونفسية أبي ماضي"⁽²⁾

(1)- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص70

(2)- حسن ناظم ، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، ص145

1- طبيعة التراكيب :

لن نخوض في مفاهيم الجملة و أقسامها ، فقد حظي ذلك باهتمام بالغ من طرف النحاة قديما و حديثا (1) و لكن الذي يهمننا الطريقة التي يختار بها المبدع تراكيبه اللغوية مدفوعا بتجربته الشعرية و من " المؤكّد أنّ كل تركيب أسلوبى فى الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر ، وذلك أنّ التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه و خصوصيته" (2) .

فالتراكيب الاسمية -عموما- تدل على خصوصية دلالية فى الخطاب ، وهي الدلالة على الثبات و الاستقرار ، ولذلك يكثر فى هذا النوع من التراكيب الأسماء على تنوعها ، "فالجملة الاسمية" يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف و التثبيت ،ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن، و يصلح للدلالة على عدم التجدد و إعطائه لونا من الثبات "(3) .

و أما الجملة الفعلية فإنها-بما تتضمنه من أفعال-تدلّ على خصوصية معينة مغايرة للجملة الاسمية ، وتتجلى هذه الخصوصية فى كون "الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث ، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأنّ عنصر الزمن داخل فى الفعل ، فهو ينبعث فى الذهن عن النطق بالفعل ، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا ، لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها "(4)

(1) -ينظر عبدالمجيد عيساني ، الجملة فى النظام اللغوي عند العرب ،مجلة الأثر ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية

جامعة ورقلة، العدد الخامس،مارس2006،ص92

(2) -نورالدين السد ،الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1،ص172

(3) -أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصر التراث،ص153

(4) - المرجع نفسه ،ص151

- طبيعة التراكيب في الخطاب الشعري عند أبي ماضي:

يوظف أبو ماضي الجمل بنوعيتها، الاسمية و الفعلية ، ويعبر كل تركيب عن رؤى خاصة تكشف عن الغايات التي من أجلها وظّف أبو ماضي التراكيب الاسمي، أو التراكيب الفعلي و سنعتمد في دراسة طبيعة التراكيب إلى عيّنة من قصائد الديوان لنتبيّن تلك الرؤى و الغايات.

نلاحظ في قصيدة "الحجر الصغير" ⁽¹⁾ غلبة تواتر الجملة الفعلية و نحسب أنّ هذه الغلبة تعود إلى الطبيعة الدرامية التي يقوم عليها الخطاب، و"هذه الرؤية الدرامية تستند إلى حوار داخلي متسلسل الأحداث ، وصراع نفسي ، يبدأ بالشعور بالنقص و ضآلة المكانة بين الأقران" ⁽²⁾.

إن توظيف الجمل الفعلية في خطاب "الحجر الصغير" جاء ليعبّر عن احتدام الصراع و كم الحركة المتدفق عن ردود الأفعال ، ذلك أنه من طبيعة الفعل الدلالة على التجدّد في الحدث و المساهمة في نموّه و تطوره.

و من نماذج الجمل الفعلية التي وردت في الخطاب:

-فانحنى فوقها

-فلأغادر هذا الوجود

-هوى من مكانه

فالجمل (فلأغادر...هوى من مكانه) تكشف عن دلالة نفسية هي الشعور بالتهميش والإقصاء ، و لذلك فقد عبّرت هذه الجمل-بما تتضمنه من دلالة على الحدث المقرون بالزمن-على هذه الحالة النفسية في صورة ردّة فعل حادّة كتعبير عن حالة الإقصاء.

(1) -إيليا أبي ماضي، الديوان ،ص100

(2) -أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر أبي ماضي ،ص49.

إن توظيف أبي ماضي للجمال الفعلية، هو رغبته في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية، فترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي، مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع هذه التجربة.

و تبدو هذه الرغبة في توظيف الأفعال المتعدية التي بطبيعتها تفتقر إلى المفعول به "مبرزاً من خلاله قدرة الفاعل، وكم الحركة الخارج من حيز العطالة إلى حيز الوجود العيني"⁽¹⁾

و أما الجملة الاسمية فقد وظفها أبو ماضي بدرجة أقل شيوعاً، وقد جاءت لتصور الحالة النفسية و المعنوية المتأزمة للفرد، نتيجة سلوك المجتمع اتجاهه ، فالجملة الاسمية بطبيعتها تدلّ على الثبات و الدوام و من أمثلة ذلك في القصيدة⁽²⁾:

- لا أنا دمعة و لا أنا عين

- حجر أغبر أنا و حقير

- و هو يشكو المقادر العمياء - فإذا الطوفان يغشى المدينة البيضاء.

ففي جملة (و هو يشكو المقادر العمياء) تكشف عن نفسية الفرد المتأزمة، ولأن رغبة الشاعر قوية في إضفاء شيئاً من القوة على هذا التوصيف ، و تأكيده في ذهن القارئ اعتمد جملة ذات إسناد مضاعف ، و في أحد الإسنادين يعتمد على جملة فعلية رغبة منه في تسريب معنى الحركة إلى الجملة الاسمية فيمزج بذلك بين التقرير و التوصيف والحركة و الحيوية المستمرة (توظيف الفعل المضارع) و أمّا في جملة (فإذا الطوفان يغشى) فتعتمد الإسناد المضاعف أيضاً و في ذلك رغبة مؤكدة من الشاعر في تقوية الوصف من جهة ، و في تهريب معنى الحركة إلى الجملة الاسمية من جهة ثانية فالفعل المضارع (يغشى) يدل على تجدد الحدث، و قد استطاع الشاعر من خلاله أن يجعلنا نتخيل تعاضم الحدث على نحو تدريجي، حتى بلغ مرحلة الكارثة العظمى.

(1) -نوار سعود أبو زيد، جدلية الحركة و السكون، نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب السنوي عند نزار

قباني، (الغاضبون) نموذجاً، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص53

(2) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص100

نلاحظ في قصيدة "الشاعر في السماء"⁽¹⁾ ارتفاع تواتر الجملة الفعلية لأنها تتناسب الطبيعة الدرامية التي يقوم عليها الخطاب، ومن طبيعة البناء الدرامي أنه يقوم على عنصر الصراع الذي يعتمد على نمو الأحداث و تطورها و تجددها .

تقوم البنية الدرامية في هذه القصيدة على معاناة الإنسان في الغربة على الرغم من توفر لذائذ الحياة و متعتها ، ومن رحم هذه الفكرة يولد الصراع ،صراع المشاعر و القيم ، حيث يكشف الشاعر عن تعلقه بوطنه لبنان ، ولا يرضى عنه بديلا ،مهما كانت المغريات التي يمكن أن تحدّ من تعلقه ، أو تتسبب وطنه لفترات ، ومن أبرز الجمل الفعلية التي أسهمت في هذا البناء الدرامي و العمل على نموّه و تطوره:

- أبكي من الشقاء

- وشاد فوق السماك بيتي

- مد ملكي

- فالتفت الشهب حولي

و تضع هذه الجمل الأحداث في بداية مجراها، لتسهم الجمل الفعلية الآتية في نقل الأحداث إلى مستوى الاحتدام بين المشاعر و القيم ،الذي يتجلّى في الصراع بين الواقع و بين شهوات النفس:

- و اشتدّ نوحني

- و صار جهرا

- و صار دمعي سيول نار

و أما الجمل الفعلية:

- هل تشتهي أن تكون طيرا ؟

-هل تشتهي أن تكون نجما ؟

-هل تبتغي المال ؟

(1) -إيليا أبو ماضي،الديوان،ص104

فإنها تعبر-متعاضدة مع بنية الاستفهام المتكررة- عن حدة الاحتدام بين المشاعر و القيم و تبين عن ذروة الصراع الذي يتجلى في صورة الحيرة و التعجب و الرفض لكل ما يظن أنه من متع الحياة و لذاتها.

و أما الجمل الاسمية فمن أمثلتها قوله:

لبنان أرض ككل أرضٍ وناسه و الورى سواء
و فيه بؤسى و فيه نُعمي و أرياء و أتقياء

فتوظيف الجمل الاسمية ،هو توصيف لبلده لبنان، و إشارة إلى الصورة التي عليها و مع ذلك فإن نفسه تحن إليه ، فالوطن-مهما كان -يظل في النفس عالقا و العيش فيه أمنية تظل عالقة مهما طالت الغربة.

يلحظ قارئ قصيدة"الفيلسوف المجنح" (1) ، ارتفاع نسبة توظيف الجمل الاسمية مقارنة بالقصائد السابقة ، و لعل ذلك يناسب طبيعة موضوع القصيدة الذي يميل فيه الشاعر إلى تقرير الصفات و القناعات و المبادئ، ومن نماذج ذلك قوله :

الفن فيك سجية لا صنعةً و الحبّ عندك كالطبيعة سرمدِي
فإذا سكتَ فأنتَ لحنٌ طائرٌ و إذا نطقتَ فأنتَ غيرٌ مقلدٍ

وقوله :

مرحُ الأزهارِ في غنائكَ و الشدى و طلاقةُ الغدران و الفجرِ الندي
و كأنّ زوركَ فيه ألفُ كمنجةٍ و كأنّ صدركَ فيه ألفُ مرددٍ

(1)- إيليا أبو ماضي،الديوان،ص209

و أما توظيف الجملة الفعلية فيكشف عن الممارسات التي تعبّر عن هذه المبادئ والقناعات و تجسّدّها في أرض الواقع، و من ذلك قوله :

غنيّتها ، فاستيقظت و ترنّحت و تألّقت كالكوكب المتوقّد
وجرى الهوى فيها و شاعَ بشاشةً من لم يُحبّ فإنّه لم يُولدِ

وقوله:

فاستنفدي في الحبّ أيّام الصّبا و استرشديه فهو أصدقُ مرشدِ
و استشهدي فيه فمن سُخرِ القضا أن لا تدوقيه و أن تُستشهدي
و نلحظ في قصيدة" الشاعر و الملك الجائر" (1) غلبة الجملة الفعلية ، فالجملة الفعلية –
بما تتضمنه من حدث مقرون بالزمن-تناسب الطبيعة الدرامية التي يقوم عليها الخطاب.
و لتوضيح ذلك نورد هذه الأبيات:

فاحتدم السلطان أيّ احتدامٍ و لاح حبّ البطش في مقاتليه
وصاح بالجلاد ، هات الحسام فأسرع الجلاد يسعي إليه
فقال: دحرج رأس هذا الغلام فرأسه عبءٌ على منكبيه

ففي هذه الأبيات تتواتر الجملة الفعلية ، والذي يفسّر هذا التواتر هو ذاك الصراع المحتدم ، وما يتبعه من تدافع في الحركة و الأحداث في اتجاهات مختلفة و يبدو أن توظيف "فعل الأمر" في الأبيات السابقة يرتبط بحالة الحنق الشديد و احتدام الصراع، فجاءت ردّة فعل الملك الجائر قوية كتعبير على حالة الانفعال الشديد ، فأصدر أوامره بقتل الشاعر ، بعد أن بلغ الحنق منتهاه و الانفعال ذروته ، فوردت الجمل الفعلية المتضمنة فعل الأمر (هات الحسام-دحرج رأس هذا الغلام). قصيرة تماشياً مع حالة الانفعال الشديد و الرغبة المتعجّلة في التخلص من الشاعر.

و أما توظيف الفعل المضارع في الخطاب فمثاله:

(1)- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 624

قوله:

فسقط الشاعر مُعْرورِضاً يَخْدُشُ الأرض بـكَلتا يديه

وقوله:

أجل هكذا هلك الشاعر كما يهلك الأثم المذنبُ

استطاع أبو ماضي في توظيفه للفعل المضارع في قوله (يخدش الأرض..) أن ينقل إلينا التجربة الشعرية ، وأن يجعلنا ننفعل معها ، حيث ساعد الفعل (يخدش) على استعادة الصورة أمام أعيننا ، لأنّ الحدث وقع في زمن انقضى و كأن الصورة تقع في اللحظة الحاضرة.

و أما توظيف الفعل المضارع (يهلك) فأضفى على الحدث التجدد و الاستمرارية وارتبط توظيف الفعل الماضي بالطبيعة السردية للخطاب و نلاحظ ذلك خاصة في المقطع السادس حيث يقول:

و توالى الأجيال تطرّدتُ جيلٌ يغيب و آخرٌ يفدُ

أخذتُ على القصر المنيف فلا الجدرانُ قائمة و لا العمدُ

و مشى على الجيش الكثيف فلا خيل مسومة و لا زردُ

و أما توظيف الجملة الاسمية فجاء قليلا و من ذلك قوله:

فقال :دحرج رأس هذا الغلام فرأسه عبء على منكبيه

فالجملة الاسمية (فرأسه على منكبيه) تكشف عن طبيعة الموقف القار للملك الجائر اتجاه كل الذين يعارضونه.

و منه أيضا قوله :

إن هذا الكون ملكي أنا في الكون إلهُ

و البيت يتضمن جملتين اسميتين :

الأولى :إن هذا الكون ملكي وهي جملة مؤكدة تعكس طبيعة نفس الملك الجائر المزهو بنفسه

الثانية : أنا في الكون إله فتعكس هذا الجبروت المتنامي إلى حد ادعاء الألوهية
و نخلص من دراسة طبيعة التراكيب في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ، إلى أنه
يوظف التركيبيين الاسمي و الفعلي ، وقد لاحظنا أنّ كل تركيب يكشف عن رؤية الشاعر
الخاصة "فالخطاب الأدبي هو تشكيل من تركيب و عناصر أخرى و هي تحمل في
مجموعها بنية نفسية و سياقاً عاماً يتشكل الخطاب بحسبه" (1)

(1) -نورالدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، ص173.

2- التركيب المنفي:

النفى وهو ضد الإثبات ، وهو "الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل" (1) فالنفى يدخل الكلام فيسلبه معناه .

و يكثر أسلوب النفي في الخطاب الشعري عند أبي ماضي و من أبرز القصائد التي يتجلى فيها هذا الأسلوب قصيدة "الحجر الصغير" حيث تتكرر أدوات النفي على لسان **الحجر الصغير** : لا رخام أنا - لست أرضا - لست درا- لا أنا دمعة - لست خالا، ويسهم هذا التكرار المتتابع لأدوات النفي في رسم الصورة النفسية المتأزمة التي آل إليها الحجر الصغير لإحساسه بالذل و الاحتقار ، لأن المجتمع لا يأبه له ، و لا يهتم به وقد ارتبط هذا النفي بالتعليل لتبرير هذا النفي و الإصرار عليه (2).

و قد استطاع أبو ماضي من خلال توظيف الإثبات و النفي في قوله :

حجرٌ أغبرٌ أنا و حقيراً لا جمالاً ، لا حكمةً ، لا مضاءً

أن يرسم وضعا مفارقا من خلال التجاور المباشر لبنيتي الإثبات و النفي ، فقد استطاع أن ينفى عن الحجر الصغير كل الصفات التي ترفع من شأنه في مقابل تكريس حالة الحزن و الهم الذي يولده الشعور بالإحباط و اليأس ، لأنه حقيراً ليس في مستوى الصخرة العظيمة التي يهابها الناس، ولا الرخام الأبيض الذي يجتهد الناس في اقتنائه، إن هذا الوضع المفارق الذي تجلى في توظيف بنيتي الإثبات و النفي على نحو تجاوري ، كان تمهيدا لنتيجة طبيعية منطقية وهو إقدام هذا الحجر الصغير على عمل طائش تتجاوز عاقبته الفرد لتتطال المجتمع بأسره.

و يرد هذا الأسلوب على هذا النحو التتابعي في قصيدة "الشاعر في السماء" ويكشف هذا التكرار لأدوات النفي على صراع داخلي يعنصر ذات الشاعر ، إنه صراع المشاعر والقيم، و يعضد أدوات النفي في توليد هذا الصراع توظيف الشاعر لأدوات الاستفهام .

(1)-مصطفى سعيد الصليبي ، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج1، ص21

(2)-احمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص65

فالبينتان أسهمتتا في تقوية درجة الصراع من خلال آليات العرض و الرفض.
و يوظف أبو ماضي النفي في قصيدة "فلسفة الحياة"⁽¹⁾ لتأكيد الحقيقة المثبتة ولذلك
فإن النفي يأتي ليلغي القيمة التي تتعارض مع القيمة الحضورية ، أو قد يأتي لتأكيد تلك
القيمة و بيان آثارها و من ذلك قوله :

و الذي نفسهُ بغير جمالٍ لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً
فالقيمة التي يتضمنها هذا البيت تتلخص في أن النفس إذا خلت من الإحساس بقيمة الجمال
لا تبصر هذا الجمال فيما حولها من مظاهر الوجود و ينتج عن ذلك فقدان الإحساس بجمال
الحياة .

و أما قوله :

أنتَ للأرضِ أولاً و أخيراً كنتَ ملكاً أو كنتَ عبداً ذليلاً
فالقيمة التي يتضمنها البيت تتجلى في فناء الإنسان مهما كان وضعه في الحياة ليأتي النفي
ملغياً قيمة "الخلود" التي تتعارض مع القيمة الحضورية السابقة "الفناء"
يقول :

لا خلودٌ تحت السماءِ لحيّ فلماذا تراود المستحيلاً ؟

و من أمثله ذلك أيضاً قوله :

كن غديراً يسير في الأرضِ رقراً قا فيسقي من جانبيه الحقولاً
تستحمُّ النجومُ فيه و يلقى كلُّ شخصٍ ، وكلُّ شيءٍ مثيلاً
فالقيمة الحضورية في هذه البيتين تكمن في تأكيد الشاعر على النزعة الإنسانية السمحة
القائمة على العطاء و البذل .

و أما قوله :

لا وعاءٌ يقيدُ الماءَ حتى تستحيلَ المياهُ فيه وحولاً
فهو نفي لقيمة البخل و عدم البذل ، و بالتالي تغييب هذه القيمة التي لا تعكس القيم
الإنسانية المثلى .

(1) - إيليا أبو ماضي ، الديوان، ص490

إن أبا ماضي يوظف النفي مقابل الإثبات على نحو يخلق به حالة من التوتر في تركيب الخطاب و يسهم هذا التوتر القائم على مفارقة تركيبية في رسم الصورة التي يريد الشاعر أن يبرزها فاستمع إليه يقول:

كن مع الفجر نسمة توسع الأز
هار شمًا وتارة تقبيلًا
لا سمومًا من السوافي اللواتي
تملأ الأرض في الظلام عويلاً
و مع الليل كوكبا يؤنسُ الغا
بات و النَّهر و الرَّبى و السَّهولاً
لا دجى يكره العوالم و النا
س فيُلقي على الجميع سُدولاً

لقد قامت هذه الصورة الفنية على ما خلقتة المفارقة التركيبية بين بنيتي الإثبات والنفي من توتر في رسم الملامح الإنسانية المثالية من خلال إثبات قيم حضورية و تغيب لقيم أخرى .

3- الانزياح التركيبي:

هو خروج التركيب عن الاستعمال المألوف ، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، و المبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات ، فيفضي ذلك إلى "إفراز الصورة الفنية المقصودة ، والانفعال المقصود"⁽¹⁾ ولعل سعي المبدع في عدوله عن التركيب في صورته الأصلية إلى تركيب لغوي جديد غايته تحقيق:

- إثارة المتلقي و مفاجأته بشئ جديد
- دفع الملل عن المتلقي ، وهنا يتحوّل الانزياح التركيبي إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ⁽²⁾

و تتعدّد صور الانزياح التركيبي في الخطاب الشعري ، ومن أبرزها:

أ- التقديم و التأخير :

هو ظاهرة أسلوبية ، تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكوّن منها البيت ، بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربيّة و التشويش على رتبته⁽³⁾ إن هذا التركيب الجديد الذي ينتج عن انتقال الدال في حركة أفقية من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ ، يتحول إلى منبه تعبيرى يثير ذات المتلقي ، لما يكتنفه من خصائص فنية و جمالية وهو الأمر الذي ألمح إليه الجرجاني في قوله "و لا تزال ترى شعرا يروك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف موقعه، أن تقدّم فيه شيئاً ، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽⁴⁾

(1)- نورالدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، ص169

(2)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، ص184

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، ص70

(4)- عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المدين ، جدّة ، ص99

و إذا كان كوهن يعلّل شاعرية التقديم و التأخير " فيما يحققه من مخالفة للاستعمال المؤلف"⁽¹⁾ فإن الجرجاني لا يقتصر في تحليل شاعرية التقديم و التأخير على العدول عن النمط الأصلي ، و إنما يرى هذه الشاعرية تمارس فاعليتها في إكساب الصورة الفنية الناجمة عن الصياغة المحوّلة عن نمطها المؤلف قدرة التأثير على ذات المتلقي فنياً و جمالياً فانظر إليه ، كيف يعلّل شاعرية هذا التركيب لابن المعتز الذي يقول فيه :

سالت عليه شعاب الحيّ حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

حيث يرجع جمال الصورة الفنية "لما توخى في وضع الكلام من التقديم و التأخير ونجدها قد ملحت و لطفت بمعاونة ذلك و مؤازرته، و إن شككت فاعمد إلى الجارين

و الظرف ، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه ، فقل "سالت شعاب الحيّ بوجوده كالدنانير عليه حين دعا أنصاره" ، ثم انظر كيف تذهب النشوة التي كنت تجدها"⁽²⁾

إن الدلالة المتوخاة من التقديم و التأخير هي دلالة تعتمد على الذوق ، لا تقبل التعقيد أو التعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية ، أو اللوحة الزيتية ، تحبها أو تكرها ثم لا تستطيع أن ترجع ذلك إلا للذوق⁽³⁾

و قد تردّدت هذه السمة الأسلوبية في الخطاب الشعري عند أبي ماضي بشكل لافت، حيث وردت في أكثر من ثمانية وثلاثين و مائتي موضع في عينة مختارة من قصائد الديوان⁽⁴⁾، وإن دل الأمر على شيء فهو أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية فيما تحقّقه من شاعرية و فنية على مستوى الخطاب الشعري .

(1)-أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1 2005، ص125

(2)-عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106

(3)-تمام حسان، الأصول ، عالم الكتب ، القاهرة ، د.ط، 2000، ص317

(4)-تضمنت العينة المدروسة (12) قصيدة وهي:أمنية آلهة،فلسفة الحياة،في الفقر ،السجينة،متى يذكر الوطن النجوم،الطين ،الخطب الفادح ،الشاعر و الأمة ،السماء ،الفراشة المحتضرة ،الشاعر

ومن أبرز صور التقديم و التأخير التي استأثرت باهتمامنا في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ، تقديم الجار والمجرور ، ثم بدرجة أقل شيوعا تقديم المفعول به إضافة إلى صور أخرى يأتي التفصيل فيها لاحقا .

-تقديم الجار والمجرور :

وهو كما أشرنا ، الصورة الغالبة في التقديم في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ومن أبرز النماذج التي حوت هذه السمة قوله⁽¹⁾

و لك الحقول و زهرها و أريجها و نسيمها و البلبل المترنم

إنّ تقديم الجار والمجرور -في صدر البيت- يبرز النزعة التقاؤلية عند أبي ماضي و التي يريدنا أن تكون سجية المرء في الحياة ، وإذا كان التركيب قد جاء على هذه الصورة لتقوية الإيقاع ، فإنه من جهة ثانية جاء ليؤكد على النزعة التقاؤلية عند الشاعر .
و أما قوله⁽²⁾

ألك الروضة الجميلة فيها الماء و الطير و الأزاهر و النّـدّ ؟
ألك النّهر؟ إنه للنسيم الرّطب دربٌ و للعصافير مورّد
ألك الحقل؟ هذه النحل تجني الشّهـد من زهره و لا تتردّد

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ،ص494

(2)-المصدر نفسه، ص261-262

فإنه يكشف من خلال الصورة الجميلة التي توخى فيها الشاعر تقديم الجار و المجرور المعتمد على الاستفهام حقيقة النفس الإنسانية في لحظة من لحظات الحياة، حيث تطغى وتصول غافلة عن حقيقة وجودها ، إن تقديم الجار و المجرور في هذه التراكيب يكشف عن رؤية الشاعر لحقيقة الوجود الإنساني الذي ينبغي أن يقوم على التواضع و المعاملة الحسنة. وقد يتقدم الجار و المجرور فيشير إلى التحديد المكاني ، كما في قوله⁽¹⁾

إنَّ شَرَّ الجُنَاةِ فِي الأَرْضِ نَفْسٌ تَتَوَقَّى قَبْلَ الرَّحِيلِ الرَّحِيلَاً

و مثاله أيضا (2)

أَحْكَمُ النَّاسِ فِي الحَيَاةِ أَنَاْسٌ عَلَّوْهَا وَأَحْسَنُوا التَّعْلِيْلَاً

و قوله أيضا (3)

نَحْنُ فِي الأَرْضِ تَائِهُونَ كَأَنَا قَوْمُ مُوسَى فِي اللَّيْلَةِ اللَّيْلَاءِ

و أمّا قوله (4)

بِالذِّكْرِ يَحْيَا المرءُ بَعْدَ مَمَاتِهِ فَانْهَضْ إِلَى الذِّكْرِ الجَمِيلِ وَ خَلِّدِ

إن تقديم الجار والمجرور (بالذكر)، يؤكد أن الذكر مصدر الحياة للإنسان بعد مماته و أن ما يتركه بعد وفاته من أعمال جلييلة هي التي تمدّ في حياته بعد مماته.

وفي تقديم الجار والمجرور في صدر البيت و عجزه في قول أبي ماضي⁽⁵⁾

فكَمْ شَقِيئٌ فِي ذِي الحَيَاةِ فُضَائِلُ وَ كَمْ نَعْمَتْ فِي ذِي الحَيَاةِ عِيُوبُ

مساهمة في خلق نوع من الإيقاع القائم على التقطيع الثنائي الذي تؤازره المقابلة بين شطري البيت.

(1) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص490

(2) -المصدر نفسه، ص490

(3) -المصدر نفسه، ص85

(4) -المصدر نفسه، ص222

(5) -المصدر نفسه، ص108

ضاقَتْ به الدنيا الرَّحيبَةَ فانثنى بالشعر يستجدي بني حوَّاءِ
 حيث في تقديم الجار و المجرور إظهار للمعاناة التي يتكبدتها الفقير في الحياة
 و قد يكون في تقديم الجار والمجرور تهويل ، أو تعظيم أمر المتقدم، ومن ذلك قوله⁽²⁾
 لا يَكُنْ لِلخِصَامِ قَلْبَكَ مَأْوَىً إِنَّ قَلْبِي لِلحُبِّ أَصْبَحَ مَعْبُدُ
 و قد يتعدّد الجار والمجرور للتأكيد و التحديد و التفصيل كما في قوله⁽³⁾
 قال التي كانت سماءي في الهوى صارت لنفسي في الغرام جهنّما
 و نخلص من دراسة هذه النماذج ، إلى أن تقديم الجار والمجرور في الخطاب الشعري
 عند أبي ماضي يقوم بوظيفة أسلوبية تسهم في إمطة اللثام عن جمالية الخطاب الشعري و
 سرّ فاعليته في الذات المتفقّية.

تقديم المفعول به :

و هو من الصور اللافتة في الخطاب ، ولكنه أقلّ شيوعاً من تقديم الجار والمجرور
 ، و تسهم هذه الصورة في إثارة المتلقي لمعرفة الغايات و الخصائص الجمالية التي يحققها
 التركيب الذي تقدم فيه المفعول به.
 ففي قول الشاعر⁽⁴⁾

قالت و قد سلخ ابتسامتها الأسي صدق الذي قال: الحياةُ غرورُ

حيث تقدم المفعول به (ابتسامتها) لأنه أعظم شأناً من الفاعل (الأسي)
 و أما قوله⁽⁵⁾

أبعدك يعرفُ الصّبرَ الحزِينُ و قد طاحتُ بمهجته المنونُ ؟

فإن في تقديم المفعول به (الصّبر) إبرازاً لأهميته و صعوبة بلوغه في مثل هذه المواقف.

(1) -إيليا أبو ماضي ،الديوان،ص88

(2) -المصدر نفسه،ص260

(3) - المصدر نفسه ،ص529

(4) - المصدر نفسه ،ص300

(5) - المصدر نفسه ، ص555

وقد يتقدم المفعول به لأنه أخصّ من الفاعل كما في قوله⁽¹⁾:

يجمع العدلُ أهلها في نظام مثلما يجمعُ الخيوطُ الرِّداءُ.

و في تقديم المفعول به في قوله (2) :

كلوا و اشربوا أيها الأغنياء و إن ملأ السكك الجائعون

ولا تلبسوا الخرز إلا جديدا و إن لبس الخرق البائسون

إبراز و تأكيد على الحالة المزرية التي بلغها الفقراء مقارنة بالأغنياء

-تقديم الجار والمجرور و المفعول به:

ومثاله (3)

أطار عني النوم صوت في الدجى كأنه دمدمة الشلال

إن في تقديم الجار والمجرور (عني) و المفعول به (النوم) عن الفاعل (صوت) تحقيقا

لإيقاعية البيت التي يفنقدها إذا حافظ التركيب على ترتيبه الأصلي.

و منه أيضا قوله (4) :

زحزحت عن صدرها الغيم السماء و أطلّ النور من كهف الشتاء

-تقديم الجار و المجرور و المضاف إليه:

و مثاله قول الشاعر (5):

كن غديرا يسير في الأرض رقرا قا فيسقي من جانبيه الحقولا

حيث في تقديم الجار و المجرور والمضاف إليه -في عجز البيت- المتمثل "في جانبيه"

تأكيد على النزعة الإنسانية عند الشاعر القائمة على العطاء و التفاؤل. والتي نلمسها

أيضا في قوله (كن غديرا)، إذ أن الغدير من سمته العطاء دون الأخذ .

(1) - إيليا أبو ماضي ،الديوان،ص79

(2) - المصدر نفسه ،ص617

(3) - المصدر نفسه ،ص472

(4) - المصدر نفسه ،ص101

(5) - المصدر نفسه ،ص490

تقديم المفعول به والجار و المجرور:

و مثاله (1)

لَعَمْرُكَ ما حزني لَمالَ فَقَدْتُهُ و لا خان عهدي في الحياة حبيبُ

حيث يتقدم المفعول به (عهدي) و الجار و المجرور (في الحياة) عن الفاعل (حبيب) و في ذلك تحقيق لشاعرية البيت ، والتي يفنقدها بحفاظ التركيب على ترتيبه الأصلي فلو قلنا: (لا خان حبيب عهدي في الحياة)، لما أثار هذا التركيب انتباهنا و شدّ شوقنا إليه .
تقديم الجار و المجرور في الجملة المبنية للمجهول :
و مثاله(2):

و كُوفئ عن قتله القاتلُ بمال جزيل و خدّ أسيلُ
حيث تقدم الجار و المجرور (عن قتله) عن نائب الفاعل (القاتل)
ب-الحذف :

شغل الحذف الدارسين النحويين و البلاغيين على السواء، وقد تناوله كل منها حسب رؤيته و الغايات التي يريدها منه ، وقد وجدت الدراسات الأسلوبية الحديثة في أسلوب الحذف إمكانات و عطاءات إيحائية ، يوظفها الشعراء في إبداعاتهم ، وهو ما جعل من هذا المبحث ، أن يتحول إلى إحدى السمات الأسلوبية التي يمكنها أن تساهم في تحقيق أدبية الخطاب ، وعموما فإن وظيفة الحذف في الأسلوب، يحددها الجرجاني في قوله: "فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة وتجذب أنطق ما تكون إذا لم تتطوق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبين"(2)

(1)-إيليا أبو ماضي، الديوان ،ص108

(2)- المصدر نفسه ،ص624

(3)-عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص146

فالجرجاني يرى أن الحذف أكثر فاعلية في الخطاب، و أتمّ بلاغة و فنيّة من الذكر، فالذكر "يضعف من ردود فعل المتلقي إزاء الخطاب، بخلاف الحذف فإنه يأتي مخالفا لعملية التوقّع ، مما يثير ذات المتلقي، ويجعل حضوره أكثر فاعلية"(1)

إن الأثر الأسلوبي للحذف يتحقق بالاعتماد على التلميح و الإيحاء ذلك أن "الجهل بالشيء يصيب النفس بألم ، فإذا اهتدت إلى القرينة تفتنت إليه، فيحصل لها اللذة بالعلم واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء، إن الحذف يدخل البنية دائرة الكثافة بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيها باكتساب التصور فيزداد الكلام حسنا ، و تزداد النفس لذّة ، و أمّا اكتمال الصياغة فإنه يدخلها منطقة الشفافية التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعا إلى الناتج الدلالي ، فلا تحصل للنفس لذّة و لا ذوق"⁽²⁾ ويتخذ الحذف صورا متعدّدة في نسيج الخطاب الأدبي ، فقد يكون المحذوف صفة ، أو موصوفا ، وقد يكون مضافا، أو فعلا ، أو فاعلا وقد يكون للشاعر رؤيته الخاصة ، فيقوم بالحذف على نحو يحقق به شاعرية خطابه، ويجعل المتلقي أكثر تدخّلا لإحضار الغائب اعتمادا على سياقات و قرائن سياقية.

وقد وظّف أبو ماضي الحذف مستغلا الإمكانيات الإيحائية التي يضيفها الحذف على الخطاب ، فيتحول إلى منه تعبيرى يثير ذات المتلقي

(1)-محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى،ص216

(2)- المرجع نفسه،ص221

ويلاحظ على الحذف في الخطاب الشعري عند أبي ماضي، هو عدم جنوحه إلى الغموض المكثّف الذي يؤدي إلى غموض المعنى، و إنما هو حذف يكون فيه التركيب مؤديا إلى المقصد البلاغي. و قد وظّف أبو ماضي الحذف بنوعيه و هما :

-الحذف المخبر عنه :

و هو حذف يصدر عن الشاعر واعيا ، حيث يتوقف عن الكلام للإيماء بدلالات يستحضرها المخاطب يسوقه إليه الفهم الكلي⁽¹⁾

و من أمثلة هذا النوع من الحذف:

قول أبي ماضي⁽²⁾

قلت ابتسم ما أنت جالب دائها و شفائها فإذا ابتسمت فريماً.....

حيث توقف عن الكلام ، و بدأ الأمر بعد التدوين نقاطا (...) ، وهذا الحذف يدخل المعني في دائرة التكثيف مما يتيح للمتلقي أن يعالج هذا الحذف بشيء من التفحص و التحليل فيضفي على الصورة عدّة احتمالات معتمدا على السياق و من ذلك قوله أيضا⁽³⁾

أمّ الفتاة فراعها ما صار في محبوبها و كأنّها ندمت على.....

و حنت فحرّكت الفتى و إذا به جسمٌ و لكن لا حياةً به ، ولا.....

حيث عمد الشاعر إلى الحذف بعد تمام البيت وزنا ، فهذا الحذف يثير ذات المتلقي ويحثه على التأمل و التفكير فيما حذف ، فيحصل تجاوب المتلقي مع الخطاب . و يرد هذا النوع من الحذف أيضا في قوله⁽⁴⁾

سلمى.....بماذا تفكرين؟

سلمى.....بماذا تحلمين؟

سلمى....بماذا تفكرين؟

(1)-أحمد مداس، لسانيات النص ،ص256

(2)-إيليا أبو ماضي ، الديوان،ص529

(3) - المصدر نفسه ،ص106

(4)- المصدر نفسه ،ص620

الحذف غير المخبر عنه :

و هو حذف "يأتي مبنيًا على اللاوعي لارتباطه الوثيق بالإيقاع الذي لا يصلح الشعر إلاّ به ، فلو أنه أبرز بعضه قاصدا ليشير دلالات معيّنّة لدى المخاطب لفقد الخطاب الشعري رونقة ، ولفقد الوزن اتزانه، وخرج الملفوظ إلى النثر من ناحية أخرى"⁽¹⁾ ودلالة

الحذف ، شأنها في ذلك شأن الدلالة في التقديم و التأخير ويرجع أمرها إلى الذوق، وهو أمر ذاتي لا يخضع لتقعيد أو تقنين

ويرد الحذف غير المخبر عنه في الخطاب الشعري عند أبي ماضي في عدّة صور أهمّها:

الصور الأولى: حذف الفعل (المسند)

و من ذلك قوله (2)

كانت إذا جاعت فحبةً خردلٍ تكفي، و إن عطشتُ فنقطةً ما

و التقدير: فنقطة ماء تكفي، والحذف كان لوجود دليل عليه في تركيب البيت

الصورة الثانية: حذف المبتدأ (المسند إليه)

و من ذلك قوله (3)

قمرانِ ضمّهما الترابُ و ما عرف تُ سواهما قمرين ضمّهما الثرى

(1) - أحمد مداس ، لسانيات النص ، ص256

(2) - إيليا أبو ماضي ، الديوان، ص95

(3) - المصدر نفسه ، ص106

و التقدير في البيت : هما قمران

وحذف المسند إليه هنا يأتي بغرض التعظيم و إنزال الموصوف منزلة كبيرة

و أما قوله (1)

كوارثٌ لو نابت جبالا شواها لخرت لها تلك الشواهاق سُجداً

و التقدير : هن كوارث، و حذف المسند إليه يأتي بغرض التهويل

الصورة الثالثة: حذف المسند و المسند إليه

و مثاله⁽²⁾

فقلت يا ربّ ، فصلَ صيفَ في أرض لبنانَ أو شتاءَ

و التقدير : أريد فصل صيف

و قد جاء هذا الحذف استعجالاً لإبراز الرغبة

و أما قوله⁽³⁾

قل للغنيّ المستعزّ بماله مهلاً لقد أسرفتَ في الخيلاءِ

و التقدير : تمهل مهلاً ، حيث حذف المسند و المسند إليه و اكتفى عنهما بالمفعول المطلق

(مهلاً)، و هذا التركيب شائع في تراثنا اللغوي، ومثاله قول الشاعر⁽⁴⁾

صبرا على هجرها إن كان يرضيها غير المليحة مملوئ تجنيها

و التقدير : أصبرُ صبراً

(1) -إيليا أبو ماضي ، الديوان،ص247

(2) - المصدر نفسه،ص105

(3) - المصدر نفسه،ص89

(4) - المصدر نفسه،ص651

الصورة الرابعة: حذف المفعول به

و من نماذجها:

قول الشاعر⁽¹⁾

والنورُ يبني في السفوح و في الدُّرى دوراً مزخرفةً و حيناً يهدمُ

وقوله⁽²⁾

كره الدجى فاسودَ إلا شهبُهُ بقيتَ لتضحك منه كيف تجهما

و قوله⁽³⁾

لو تعشقُ البيداء أصبح رملها زهرا وصار سرايها الخداع ما

و منه⁽⁴⁾

أحببُ فيغدو الكوخُ كونا نيرا و أبغضُ فيمسي الكون سجنا مظلما

فالأفعال (كره-تعشق-أحبب) متعدية، ولكنها لم تعد لأن تعديتها يعطيها خصوصية دون غيرها ، فلو قلت (أحبب الجمال) كان غرضك من التركيب تخصيص هذا الحب في صفة الجمال ، وهو ما يذهب بالمعني وجمال التركيب .

الصورة الخامسة: حذف المنعوت

و من نماذج هذه الصورة قوله⁽⁵⁾

كوارث لو نابت جبالا شواها لخرت لها تلك الشواهاق سجدا

وقوله أيضا⁽⁶⁾

و إذا حاربها طاغية كانت الظافة المنتصرة

(1) -إيليا أبو ماضي ، الديوان، ص494

(2) - المصدر نفسه ، ص531

(3) - المصدر نفسه ، ص531

(4) - المصدر نفسه ، ص531

(5) - المصدر نفسه ، ص247

(6) - المصدر نفسه ، ص353

و التقدير: تلك الجبال الشواهاق ، ملك طاغية ، الأمة الظافة و حذف المنعوت يستثير

الذهن لمعرفة وتقديره .

الصورة السادسة: حذف النعت

و مثاله قوله⁽¹⁾

قل لهم إنا غدونا بعدهم لا حديثٌ طيبٌ ، ولا سَمْرٌ

و التقدير: لا سمر طيب ، والذي يدل عليه سياق الكلام

الصورة السابعة : حذف الفعل الناسخ و اسمه

و مثاله قوله⁽²⁾

قالتُ صديقك ما يكون ؟ أقشعما أم أرقما؟ أم ضيغما هيصورا؟

و التقدير : أيكون أقشعما ؟

و يحقق هذا الحذف الإيجاز و السرعة ، و هو يستثير المتلقي لتقدير المحذوف

الصورة الثامنة: حذف حرف النداء

و من نماذج هذه الصورة قوله⁽³⁾

خليليّ ، أما خدّها فمورّدٌ حياء ، وأما ثغرها فهو أشنّبُ

و قوله⁽⁴⁾

لهفي على المحتاج بين ربوعكم يمسي و يصبح وهو قيد شقاءٍ

ومن ذلك أيضا⁽⁵⁾

مهبطٌ الوحي مطلع الأنبياء كيف أمسيت مهبطَ الأرزاء؟

(1) -إيليا أبو ماضي ، الديوان،ص287

(2) - المصدر نفسه ،ص626

(3) - المصدر نفسه ،ص110

(4) - المصدر نفسه ،ص89

(5) - المصدر نفسه ،ص85

حيث حذف في الأبيات السابقة حرف النداء (يا) ، ففي البيت الأول، حذف حرف

النداء (يا) لأن المنادي قريب من المنادي، فلا حاجة إلى ذكر أداة النداء

و أما حذفها في البيت الثاني، لأن التحسر مرتبط بذات الشاعر، فلا حاجة لذكر الأداة.

و أما في البيت الثالث ،فقد حذف الأداة ، لأن أبا ماضي يخاطب أرض فلسطين التي

هي قريبة من قلب كل عربيّ ، و لذلك فلا داعي لذكر الأداة(يا)

الصورة التاسعة : حذف المستغاث به

يقول أبو ماضي⁽¹⁾

يا للضحايا ، لا يرفُ لموتها جفنٌ ، ولا تُحصى مع الشهداءِ

و يقول أيضا⁽²⁾

يا للأديبِ ، وما يكابده في أمة لا تشبه الأممًا

فقوله (يا للضحايا) و (يا للأديب) أسلوب استغاثة ، وحذف المستغاث به يجعلنا بالإمكان أن نتصور مستغاثًا به من بين عدّة خيارات .

الصورة العاشرة: الحذف في التركيب الشرطي

و مثاله⁽³⁾

فاخفض جناحك للأنام تفرّ بهم إنّ التواضع شيمة الحكماءِ

و التقدير :فاخفض جناحك ، إنّ تخفض جناحك للأنام تفرّ بهم "و التركيب الشرطي بهذه الصورة ، تتجلّى فيه صفتا السرعة و المباشرة ، و يتّسم بالإيجاز و التركيز " ⁽⁴⁾

(1) -إيليا أبو ماضي ، الديوان، ص92

(2) - المصدر نفسه ، ص534

(3) - المصدر نفسه ، ص82

(4) -فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص159

4-التركيب الإنشائية:

التركيب الإنشائي ، هو التركيب الذي ينشئه المبدع و لم يجز فيه تصديق قائله وتكذيبه لأنه"لم يفد المخاطب أمرا تم إحداثه في زمن ماض أو في زمن دائم ، أو سيتم إحداثه في زمن آت"⁽¹⁾

و يرد التركيب الإنشائي على نوعين:

-الإنشاء الطلبي:

و هو ما تضمن طلبا غير حاصل وقت الطلب و يكون بالأمر و النهي و الاستفهام و التمني و النداء.

-الإنشاء غير الطلبي:

وهو ما لا يتضمن طلبا و يتحقق بصيغ أبرزها:

التعجب و المدح و الذم و القسم، وأفعال الرجاء وصيغ العقود وتتجلى جمالية التركيب الإنشائي في الخطاب الأدبي بقدرته على إثارة الانفعال في ذات المتلقي ، لذلك يلاحظ الدارس الأسلوبى "تنوع هذه الأساليب على مساحة الخطاب، بخلاف الأساليب الخبرية لأن هذه الأخيرة لا تثير انفعالا، و لا تحرك النفس"⁽²⁾

و يوظف أبو ماضي هذا النوع من التراكيب مستغلا إمكاناتها التعبيرية و التأثيرية وتتوعد بتنوع المواقف و التجارب، و أبرز هذه التراكيب التي شاعت في الخطاب وشكلت ملحا أسلوبيا ،الاستفهام و الأمر.

أ-الاستفهام:

هو أحد التراكيب الإنشائية ،تقدم "صيغة (استفعال) مؤشرا على دلالاته الوضعية في(طلب الفهم) بأدوات مخصوصة⁽³⁾

-
- (1) -مهدي المخزومي ، في النحو العربي قواعد و توجيه،دار الرائد العربي،بيروت،ط2 1986 ،ص165
 - (2) -قطبي الطاهر ، بحوث في اللغة و الاستفهام البلاغي،ديوان المطبوعات الجامعية، ط2 1994 ،ص64
 - (3) -محمد عبدالمطلب ،البلاغة العربية ،قراءة أخرى ،ص284

ويتم الاستفهام بالأدوات الآتية: الهمزة ،ما ، من ، أي ،كم ،كيف ، أين ،أنى، متى أيان.

وقد يقع الاستفهام على صورته الحقيقية ،إذا كانت غاية صاحبه معرفة ما يجله،كما يمكن أن يقع على غير هذه الصورة ،ليدل على معان أخرى تعكس تنوع المواقف المختلفة في الخطاب.

و يلحظ الدارس لأسلوب الاستفهام في خطاب أبي ماضي، طغيان هذه الظاهرة حيث يرد في كثير من قصائده، لأن الاستفهام هو أكثر الأساليب الإنشائية ظهوراً و"وفاء بمطالب السياق و تنوع المواقف و حسن الدلالة و قوتها، يظهر ذلك في أن التعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغية التي يخرج إليها أو يشر بها أبلغ منه بالإخبار المباشر" (1) و من أبرز القصائد التي تردت فيها بنية الاستفهام، قصيدة "الطلاسّم" و قصيدة "الطين" و قصيدة "من أنا" و قصيدة "الشاعر في السماء و قصيدة "الأشباح الثلاثة" و قصيدة "الفراشة المحتضرة"

-الاستفهام في "الطلاسّم":

لا يقع الاستفهام في هذه القصيدة من السائل طلباً لفهم أمر يجهله وليس هو بالتعبير المجازي الذي يبين عن غرض انفعالي من الذات المبدعة، بل هو آلية يترجم بها الشاعر حيرته التي يخنقها الجهل و الظلام، فلا يجد الجواب عن شيء من استفهاماته الكثيرة التي امتدت على مساحة الخطاب و بلغت واحداً و عشرين و مائة بنية استفهامية إن هذه الاستفهامات تعكس حيرة هذا الإنسان و تطلّعه إلى البحث عن الحقيقة، دون الاكتفاء بظواهر الأشياء بل يجدّ محاولاً التغلغل في أعماقهما، لذلك نجده يفتح القصيدة بتصوير هذه الحيرة، يتبعها بتساؤل يكرّس هذا الموقف .

(1)-قطبي الطاهر، بحوث في اللغة، الاستفهام البلاغي، ص66

يقول (1):

جئتُ لا أعلم من أين، و لكّني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قُدّامي طريقاً، فمشيتُ
و سَأبقي ماشياً، و إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ ؟ كيف أبصرتُ طريقي ؟

لست أدري

و يتصاعد منحني الحيرة عند الشاعر بتسارع وتيرة الأسئلة الاستفهامية لتبلغ منتهاها،
وينتهي الأمر بالشاعر على حيرة مستسلمة و استسلام حائر ، يقول (2) :

إني جئت ، و أمضي ، وأنا لا أعلمُ

أنا لغز ، وذهابي كمجيبى طلسمُ

والذي أوجد هذا اللغز لغز مبهمُ

لا تجادل! ذا الحجا من قال :إني

لست أدري

إن هذه الاستفهامات المتلاحقة في هذه القصيدة ،تعكس حيرة الإنسان و رغبته
الجامحة في البحث عن الحقيقة ، والوقوف على أسرار الحياة دون قشورها الزائفة كما "ترفع
من حدّة صراع الإنسان على جهات متعدّدة ، صراع الجبر و الاختيار، الحركة والوقوف،
القديم و الجديد، الحرية و العبودية ،القيادة و التبعية،البقاء و الفناء ،و صراع الزمان و
صراع المكان"(3)

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان، ص156

(2)- المصدر نفسه ،ص 177

(3)-أحمد يوسف خليفة ،البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي،ص31

وأما في قصيدة "الشاعر في السماء"(1) فإن الاستفهام الذي يرد في قوله:

هل تشتهي أن تكون طيرا ؟ أجبت :كلا و لا غناء!

هل تشتهي أن تكون نجما؟ أجبت: كلا و لا بهاء!

هل تبتغي المال ؟ قلت كلا ما كان من مطلبي الثراء!

يمثل بني متعاضدة، تسهم في تشكيل الصورة الفنيّة القائمة على أساس من الصراع وهو صراع المشاعر و الرغبات الزائفة، حيث "ترفع هذه البنى الاستفهامية المتعاضدة من درجة التوتر، من خلال تقوية أليات العرض و الرفض"⁽²⁾

وعلى هذا النحو، تتعاضد البنى الاستفهامية التي تعتمد على حرف "الهمزة" في قصيدة "الطين" لتكشف عن واقع إنساني، ومفارقات نفسية، يكرسها السلوك الإنساني مما يضيف على الحياة طابع المعاناة و الفرقة و التمييز العنصري، فالبنى الاستفهامية المتعاضدة في قوله⁽³⁾

أ أمانيّ كلّها من تراب و أمانيك كلها من عسجد؟

و أمانى كلها للتلاشي و أمانيك للخلود المؤكّد؟

أدموعي خلّ و دمعك شهّد؟ و بكائي ذلّ و نوحك سوّد؟

هي بني منزاحة عما وضعت له أصلا تتميز بقدرتها على إثارة انفعال الذات المتلقية ودفعها إلى التجاوب مع هذه التجربة الشعرية و التي تتجسّد في المعاناة التي صنعها غرور الإنسان بنفسه.

(1) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص105

(2) -أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية، شعر إيليا أبي ماضي، ص63

(3) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص260

و أما في قوله⁽¹⁾:

ألك القصرُ دونه الحرسُ الشا كي و من حوله الجدارُ المشيّد؟

ألك الروضة الجميلة فيها الماء و الطير و الأزاهر و النّد؟

ألك النهر ؟ إنه للنسيم الرّطب درب و للعصافير مورد

ألك الحقل؟ هذه النحل تجني الشهد من زهره و لا تتردد

فإنّ البنى الاستفهامية تأتي متلاحقة لتصوّر مشاعر الرفض و الإنكار لهذا الغرور الطاغي
و التعجرف المتنامي

و في قصيدة "من أنا" التي يقول فيها أبو ماضي⁽²⁾

أنا من أنا يا ترى في الوجود ؟ و ماهو شأني ، وما موضعي ؟

بني وطني ، من أنا في الوجود؟ و ماهو شأني ، وما موضعي ؟

فإنّ الاستفهام يتجاوز ، أن يكون واقعا طلبا للفهم ، لجهل الطالب بالأمر الذي يسأل عنه إنه
الاستفهام الذي يصور الذات الإنسانية في رحلة البحث عن حقيقتها و الوظيفة التي تقوم بها
في هذا الوجود . و إذ يقع الاستفهام في البيت الأول من الشاعر موجها إلى الشاعر ذاته
فإنّ الاستفهام الثاني يقع من الشاعر موجها إلى بني وطنه ، وفي كل ذلك يحاول أن يصوّر
حقيقة الذات الإنسانية في ارتباطها بالزمن ، و بوجودها في الحياة والرسالة المنوطة بها .

و من صور الاستفهام المتلاحقة، قوله في قصيدة "الرزء الأليم"⁽³⁾

أين (الضياء) الذي زان البلاد كما يزينُ البدرُ في جنح الدجى الجلدا ؟

أين اليراع الذي قد كان يطربنا صريره في أديم الطرس منتقدا؟

و أين أين سجاياه التي حُسدت من أجله و كذا من أجلها حُسدا؟

(1)-إيليا أبو ماضي، الديوان، ص261-262

(2)- المصدر نفسه ، ص399

(3) - المصدر نفسه ، ص255

إنّ الاستفهام في قوله "أين الضياء الذي زان البلاد...." لا يوحي بجهل السائل ، بل إنه
يشير إلى حالة الحزن الشديد التي استبدت بذات الشاعر و تأتي البنيتان الاستفهاميتان في
البيت الثاني والثالث ليعضدا البنية الاستفهامية في البيت الأوّل "عبر إسقاط وظيفتهما و
محاولة تكريس حالة الحزن"⁽¹⁾

و نخلص من توظيف أبي ماضي لبنية الاستفهام المتتابع و الذي يكون عادة مقرونا بنفي لما يظن أنه يمكن أن يكون جوابا لهذا الاستفهام إلى رغبته في إضفاء بعض الحركة الدرامية في تعبيره عن هذا العالم الوجداني المضطرب ، وهو في استفهامه ونفيه يبني صورته على كثير من التكرار لوجوه متقاربة من مظاهر الإحساس الواحد تتماثل فيه العبارات في بنائها و إيقاعها ، و تكثر فيه المترادفات أو الألفاظ المتقاربة الدلالة⁽²⁾

ب-الأمر:

هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، و يعرف بأنه "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء ، مع الإلزام"⁽³⁾

و تتحقق بنية الأمر في الخطاب الأدبي بأربع صيغ هي:
فعل الأمر الصريح ، و المضارع المجزوم بلام الأمر، و اسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر

و لم يقتصر اهتمام البلاغيين ببنية الأمر على أنه بنية إنشائية طلبية، بل تجاوزوها إلى كونها بنية توليدية ، تحاول أن تنتج ما لم تتعود إنتاجه، و هذا المنتج يعتمد على تحوّل موضعي يخرج البنية عن (أصل المعنى)، يتيح لها بإنتاج معان ليست من مهمتها الأصلية⁽⁴⁾

(1)-حسن ناظم ،البنى الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر،ص149

(2) -عبدالقادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،دار النهضة العربية،بيروت،ط3،د ت،ص225

(3)السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع،بيروت،2000،ص46

(4)محمد عبدالمطلب ،البلاغة العربية،قراءة أخرى،ص293

و يرتبط الأمر في الخطاب الشعري عند أبي ماضي بالقصائد التي تغلب عليها الوظيفة التأثيرية.

و الصورة الغالبة التي وردت عليها بنية الأمر هي فعل الأمر الصريح ثم يليه المضارع المقرون بلام الأمر .

و يصدر الأمر من الشاعر ،إلى الإنسان المعني بمضمون الرسالة ، وهو بذلك يخرج عن دلالاته الأصلية إلى إنتاج دلالة ترتبط بنظرة الشاعر إلى وظيفة الرسالة الشعرية ، وهي

وظيفة تتجه إلى زرع الابتسامة و الأمل و التفاؤل و الشعور بالجمال ونلمس هذه الروح المتفائلة الجميلة في عناوين بعض قصائده مثل قصيدة (ابتسم) وقصيدة (كن بلسما) و قصيدة (عش للجمال)

إنّ بنية الأمر-التي تتكرّر في قصائد أبي ماضي- تعكس نزعة التفاؤلية التي تسعى أن تأخذ بيد الإنسان التائه وسط الظلام الحالك إلى شاطئ النجاة فتحته على استقبال الحياة بوجه طلق و بشوش ، ففي قصيدته "ابتسم" التي يقول فيها⁽¹⁾

قال : "السما كئيبة!" و تجهّما قلتُ ابتسم يكفي التجهّم في السّمَا
قال :الصّبَا و لى ! فقلت له ابتسم لن يرجع الأسفُ الصّبَا المتصرّمَا
قال: التي كانت سماءي في الهوى صارت لنفسي في الغرام جهنّمَا
خانت عهودي بعد ما ملكتُهَا قلبي ، فكيف أطيقُ أن أتبسّمَا ؟
قلت : ابتسم و اطربُ فلو قارنتها قضيتَ عمرك كلّهُ متألّمَا
قال:التجارة في صراع هائل مثلُ المسافر كاد يقتله الظّمَا
أو غادة مسلولة محتاجة لدم ، و تنفثُ ،كلما لهثتُ ، دمَا
قلت: ابتسم ما أنت جالبَ دائها و شفائها ، فإذا ابتسمت فربّمَا
تتكرر بنية الأمر عشر مرات على النحو الآتي(ابتسم-ابتسم-اطراب-ابتسم-ابتسم-ابتسم-
ابتسم-ابتسم-فاضك-ابتسم)

(1) -إيليا أبو ماضي، الديوان،ص529

وهي بني منزاحة عما وضعت له أصلا ، و هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام ،إنها بني تسهم في إنتاج دلالات ليست من مهمتها الأصلية ترتبط برؤية أبي ماضي إلى وظيفة الشعر القائمة على تحقيق المعاني الإنسانية الجميلة فالشاعر يدعو في هذه القصيدة إلى أن يتحرر الإنسان من الحزن والأسى و اليأس بالابتسامة و الأمل ،فحزن الإنسان ، لا يعيد إليه شبابه .الذي ولى وتجارته التي خسرها،وصحّته التي فقدها، لكن الابتسامة قد تعيد له بعض الأمل في الحياة.

و يتكرر هذا النمط من تتابع البنى الأمرية في قصيدة (كن بلسما)
حيث يقول⁽¹⁾

كن بلسماً إن صار دهرُك أرقماً و حلاوةً إن صار غيرُك علقماً
إن الحياة حبتك كلّ كنوزها لا تبخلنّ على الحياة ببعض ما...
أحسنُ و إن لم تُجزَ حتى بالثنا أيّ الجزاء الغيثُ يبغي إن همى؟
من ذا يكافئُ زهرة فواحة؟ أو من يثيبُ البلبَل المترنّما؟

.....

فاعملْ لإسعاد السّوى وهنائهم إن شئت تسعدَ في الحياة و تنعمَ
أيقظ شعورك بالمحبة إن غفا لولا الشعور الناس كانوا كالدمى
فالبنى الأمرية في هذه القصيدة هي (كن بلسما، أحسن، قسم، خذ، فاعمل، أيقظ، أحبب
ابغض، أرفق، اله، انس) وجميعها تتضافر في انتاج دلالة النصح و التوجيه، وهي تتسجم
مع رؤية الشاعر في الحياة القائمة على حبّ الخير و البذل و العطاء دون انتظار المقابل
من الغير.

(1) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص531

-118-

أما في قصيدة "فلسفة الحياة" التي يقول فيها⁽¹⁾

أحكم الناس في الحياة أناسٌ علّوها وأحسنوا التعليلاً
فتمتّع بالصبح ما دمت فيه لا تخف أن يزول حتى يزولاً
و إذا ما أظل رأسك همُّ قصّر البحث فيه كيلا يطولاً

.....

فإن تكرار البنى الأمرية (فتمتّع، قصّر، فاطلب اللهو، وتعلّم، و اترك، كن حكيما و اسبق، فتقياً
وتوقّع، قل، فأريحوا، كن هزرا، كن غديرا، كن مع الفجر) تعكس بوضوح تقاؤل أبي

ماضي"الزاهر بالرّضى ،فهو الطائر الشادي طرب الدنيا و أناشيدها المفرحة،ليبعث في نفوس القراء زهوة المسرّة و الفرحة بعيدا عن التوقع في زاوية الانعزال و النسيان ويدفع بهم إلى رياض التفاؤل بالغد المشرق الريّان "(2)

و ترد البنى الأمرية في قصيدة "المساء"(3) ثماني مرات،خمسا بصيغة الأمرالصريح وثلاثا بصيغة المضارع المقرون بلام الأمر يقول أبو ماضي:

فاصعّي إلى صوت الجداول جاريات في السفوح
و استنشقي الأزهار في الجنات ما دامت تفوح
و تمتعي بالشّهْبِ ما دامت تلوّح

.....

فدعي الكآبة و الأسي و استرجعي مرح الفتاة
و أما المواضع التي وردت بصيغة المضارع المقرون بلام الأمر:

(1)-إيليا أبو ماضي، الديوان،ص490

(2)-عبدالمجيد الحر،إيليا أبو ماضي ،باعث الأمل و مفجر ينباع التفاؤل،ص137

(3) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص620

-119-

لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيبًا
و لتملأ الأحلام نفسك في الكهولة و الصبّي

.....

ليكنْ بأمر الحبّ قلبك عالمًا في ذاته

إن البنيات الأمرية(فأصغي،استنشقي،تمتعي،فدعي،استرجعي) تسهم في بعث حياة الأمل و التفاؤل حيث يريد الشاعر لسلمى"أن تعيش أملا بين النور و اللاظلام ، و راحة نفسية بين الهدوء و اللافزع ،و سعادة غامرة بين المتعة و اللاكآبة، وفي هذا نقل من حال

إلى حال ثانية يتراءى فيها الجمال بين دواليب الاضطراب و الفزع و تفتك فيها اللذة والمتعة من سدول الخوف و الاكتئاب⁽¹⁾

أما البنيات (لتكن ، لتملاً ، ليكن) فتتسجم مع رغبة الشاعر في التغيير ، و لذلك جاءت محققة لمعنى الدعاء و التمني ، لأن الشاعر لا يملك تحقيق مناه

(1)-أحمد مداس،لسانيات النص،ص109

5-تكرار الضمير:

يعد تكرار الضمير في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ملمحا أسلوبيا بارزا، إذ يتواتر في كثير من قصائده ، حتى إن بعضها يتخذ من الضمير (أنا) عنوانا،و إذا كان الأمر كذلك فإن تكرار الضمير يستدعي دراسته و تحديد مدلولاته، لأن الضمير المتكرر،يثير ذات المتلقي،و يستحثها لتحديد أثره،ومن أبرز الضمائر التي تتكرر في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ،الضمير المتكلم ، ولذلك سنقتصر على دراسته من خلال بعض النماذج من الديوان مبرزين دلالاته و أثره الأسلوبي ، ومن أهم هذه النماذج:

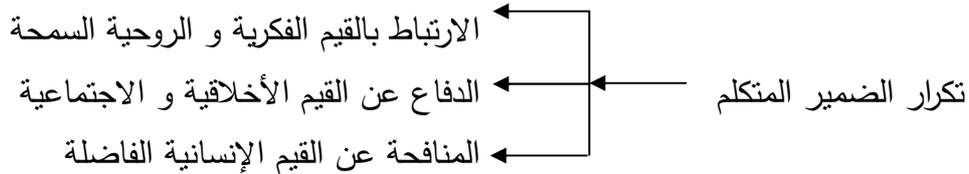
قصيدة(أنا) التي يقول فيها(1) :

حرٌّ و مذهب كلِّ حرٍّ مذهبي ما كنتُ بالغاوي و لا المتعصبِ
إني لأغضبُ للكريم ينوشه مَنْ دونهُ و ألومُ من لم يغضبِ
و أحبُّ كلَّ مهذبٍ، ولو أنه خصمي، و أرحم كلِّ غير مهذبٍ
يأبى فؤادي أن يميل إلى الأذى حبُّ الأذية من طباعِ العقربِ

.....

أنا لا تغشني الطيالسُ و الحلَى كم في الطيالس من سقيم أجربِ
في هذا الخطاب يكرر أبو ماضي الضمير المتكلم و يعكس هذا الضمير الذات
الإنسانية ويؤدي تكراره إلى التعريف بها في أبعادها و قيمها المختلفة.

و يمكننا أن نوضّح هذه الذات الإنسانية في أبعادها و قيمها المختلفة في المخطط الآتي:



(1) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص120

-121-

فالذات الإنسانية المتجسّدة في تكرار الضمير المتكلم "قوة متماسكة مترابطة متفاعلة
على تباين مشاعرها و أحاسيسها ، واختلاف عقائدها، غايتها الحقّ و السلام و الطمأنينة و
الاستقرار"(1)

و هذه الذات الإنسانية ، يرسمها أبو ماضي في قصيدة "الطلاسّم" في صورة مختلفة
وذلك من خلال تكرار الضمير المتكلم ، فهذا التكرار للضمير يعكس الذات الإنسانية القلقة
الحائرة المتلهّقة إلى معرفة الحقيقة الخفية، و لقد أدّت كثرة الاستفهامات المتلاحقة إلى ارتفاع
منحنى هذه الحيرة ، لتنتهي بحيرة مستسلمة، حيرة الذات الإنسانية في اكتشاف الحقائق التي
تورقها، فترضى بالحياة كما هي ، يقول أبو ماضي(2):

إني جنّت و أمضي و أنا لا أعلم
أنا لغز... و ذهابي كمجيئي طلسم
و الذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم
لا تجادلُ ذا الحجا من قال إني...
لست أدري

و يتكرر ضمير المتكلم في قصيدة "وطن النجوم" التي يقول فيها (3)

وطنَ النجوم أنا هنا حدّق أتذكّر من أنا
أنا ذلك الولدُ الذي دنياهُ كانتُ ههنا!

.....

أنا من مياهِك قطرةً فاضتْ جداولَ في سنا
أنا من ترابك ذرّةً ماجتْ مواكبَ من مُنى

.....

زعموا سلوتك .. لبيتهم نسبوا إليّ الممكنا

.....

(1)-خليل برهومي، إيليا أبو ماضي، شاعر السؤال و الجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص75

(2)-إيليا أبو ماضي، الديوان، ص177

(3)- المصدر نفسه، ص598

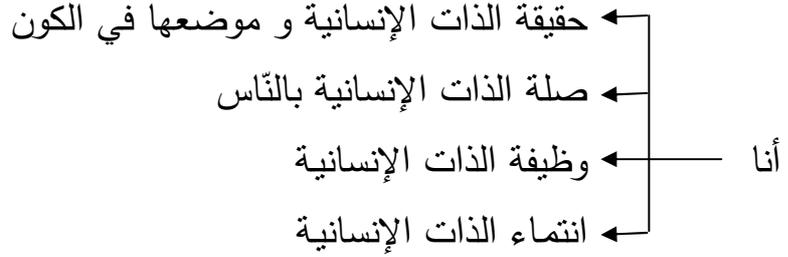
لكنّه مهما سلا هيهات يسلو الموطنا

نلاحظ أن الشاعر يكرّر الضمير المتكلم (أنا) عدّة مرات، وهذا التكرار يحمل عدّة دلالات عميقة تتعلق، بمضامين عاطفية و فكرية نلخصها في هذا المخطط

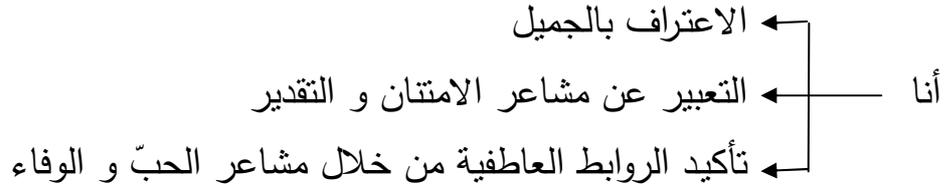
الارتباط بالجذور (الارتباط بالوطن)
أنا الشعور بآلام الغربة و إبداء مشاعر الحنين
إظهار شعور الوفاء و الإخلاص

و أمّا قصيدة "من أنا؟"⁽¹⁾ فإن تكرار الضمير المتكلم يترجم عدّة دلالات عميقة وتتنوع

هذه الدلالات إلى دلالات فكرية و أخرى عاطفية



الدلالات العاطفية:



و يتكرر ضمير المتكلم في قصيدة "أمة تفنى و أنتم تلعبون"⁽²⁾ و يأتي هذا التكرار في صورة مختلفة هي:

-استخدام ضمير المتكلم المتصل (التاء) مثل:

لست أدري غير أني في ظلام
 بت أشكو في الدجى وقع السهام
 خلّت قلبي بالأسى مُنفردا و أنا وحدي صريع المحن
 و توهمت الأسى لن يجدا سكنا في غير قلبي المثخن

1-إيليا أبو ماضي، الديوان، ص399

2- المصدر نفسه، ص545

-123-

و توهمتُ الأسى لن يجدا سكنا في غير قلبي المثخن
 وظننت الدهرَ مهما حقدا سوف لا يُفجّعني في وطني

في هذه الأمثلة يتكرر ضمير المتكلم المتصل ، وقد أسند إليه الفعل و يحمل هذا التكرار عدّة دلالات هي:

-التعبير عن حدث ارتقى إلى مستوى الحقيقة

-التعبير عن مضمون فكري خالص أكثر من المضمون العاطفي⁽¹⁾

-استخدام ياء المتكلم المتصلة بالاسم:

و نجد لذلك أمثلة كثيرة: ما لنفسي، جفوني، ما لقومي ، مقلتي ، عيني،...الخ

و يؤدي اتصال ياء المتكلم بالاسم إلى "اتصاف الاسم بالأنا على سبيل الحقيقة أو المجاز وهذا الاستخدام ينتج عنه نوع من التساوي بين المضمون الفكري و المضمون العاطفي، مبرزاً الوظيفة التعبيرية بشكل كبير، و تقوي الرابطة التخصيصية بين الأنا والاسم"⁽²⁾

-استخدام ضمير (أنا) على نحو غير مباشر :

و مثاله:

لا أرى لي ..و تتكرر ثلاث مرات في الخطاب

و إسناد الفعل إلى ضمير الأنا المستتر يعطى إثارة عاطفية و فكرية مستمرتين

-استخدام الضمير (أنا) على نحو مباشر :

و مثاله

و أنا وحدي صريحُ المحنِ

أنا وحدي...أم كذا كلُّ الأنام ؟

لا تلمني إن أنا لمتُ القضا

(1) -يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ص257

(2) -المرجع نفسه، ص257

ويحمل تكرار الضمير (أنا) المباشر دلالة عميقة ذات مضمون عاطفي خاص يتجلى في حالة الحزن الشديد التي استبدت بالشاعر إلى درجة الاعتقاد أنه حالة متفردة في كآبته و حزنه .

و يبدو لي أن تكرار الضمير المتكلم في خطاب أبي ماضي، يرتبط بنزعتة الرومانسية حيث "يلتفت الشاعر في مواقفه إلى نفسه، و يستنبت وجدانه و يصور عواطفه"⁽¹⁾ كما أن النزعة الفكرية التأملية التي تطغى على كثير من تجاربه الشعرية ينطلق فيها "بالنظر إلى نفسه متسائلاً عن سرّها و حقيقتها و وضعها في الكون و صلتها بالناس"⁽²⁾

ومن جهة أخرى يعكس تكرار الضمير المتكلم إيمان الشاعر برسالة الشعر فالشاعر عليه أن يقوم "برسالته في نشر التفاؤل ، وفي تجميل الحياة و تزيينها، ورسالته في القومية

ورسالته في المجتمع و ما اتصل بذلك ، وحسبك أن تقلب صفحات دواوينه فستجد ما اضطرب في نفس الشاعر منقوشا بأحرف من نور تشير إلى سمو الرسالة التي يحملها الشاعر مبشرا بها من جانب، و إلى مدى ما يحرق شمعة حياته لينير الدياجير للسايرين في ليل الحياة الأبدية"⁽³⁾

(1)-عبد القادر القط،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،ص237

(2)- المرجع نفسه،ص233

(3)-ميرزا زهير ، الديوان ،ص38

الفصل الثالث :

البنية الدلالية

- مقدمة نظرية

- 1- البنية الدرامية
- 2- المعجم الشعري
- 3- الصورة الشعرية

دلالة الخطاب الشعري هي ثمرة كل الطرائق و الوسائل التي ينسج بها ، فالأصوات التي ينسج منها الخطاب الشعري مثلا - و إن كانت لها إحياءاتها الإيقاعية - لا يمكنها أن تخلو من الإحياءات الدلالية التي ترتبط بالإمكانات التعبيرية للصوت ، كما أن نسج الخطاب وفق تراكيب معينة يرتبط بإحياءات دلالية خاصة .

و قبل أن تتحول الدلالة إلى مستوى قار يشتغل عليه الدرس الأسلوبي ، هي في حقيقة أمرها علم قائم بذاته له خصائصه و مميزاته و فروع و مجالاته⁽¹⁾ إن إنتاج الدلالة في الخطاب الشعري تسهم فيه العناصر الصوتية و التركيبية ، و سنقتصر في دراستنا للبنية الدلالية لهذا السبب على ثلاث سمات بارزة في الخطاب الشعري عند أبي ماضي وهي :البنية الدرامية و المعجم الشعري ،والصورة الشعرية وكيف أسهمت في تشكل دلالة الخطاب الشعري .

(1) - حمزة حمادة ،الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني،دراسة دلالية ،مطبعة مزوار ،ط1 ،2009 ص38

-127-

1-البنية الدرامية:

أ-البنية الدرامية : المفهوم و المقومات

ارتبط الشعر بخاصية الغنائية ، ولذلك كان أقصى ما يريد أن يبلغه الشاعر في إبداعه الشعري أن يصور مشاعره و أحاسيسه مجتهدا في اختيار الإيقاع الموسيقي الذي يوحي بتلك القيم التعبيرية الذاتية ، وقد سيطر هذا الاتجاه الغنائي على الشاعر العربي زما غير قصير ، ولم يضعف هذا الاتجاه إلا في العصر الحديث، و قد ارتبط هذا التغيير بوعي الشعراء بحقائق الحياة ، مما نجم عنه وعي الشاعر بقيمة عمله و الوظيفة المنوطة به في الحياة و لم تعد القصيدة لديه انطواء على الذات و تصوير مشاعرها و أحاسيسها بل أصبحت رحلة في الحياة تستجلي حقائقها.

إن هذا الوعي كان عاملا دفع بشعراء إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعرهم وقد أدى هذا الصنيع إلى خفوت الغنائية ، و اتساع هامش الفضاء الدرامي "إذ اكتنز زمن الشعر

بكثافة و إشكالية هذا الفضاء ، ولم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المتفرد مهما كانت عنوبته ، فقد اشتجرت الذاتية و تعقدت الأصوات و احتدمت الرؤى ، و التبس الشعر بتوترات الحياة و صراعاتها اليومية و الكونية " (1)

إن الدراما ترتبط بالصراع ، وهذا هو الأساس الذي تنهض عليه ، غير أن "الدراما في القصيدة الحديثة ، ذات خصوصية ، تتردد بين الموقفين الدرامي و الغنائي ، و تنطلق من منطلق غنائي دون أن تتخلى عن أيّ منهما " (2)

إن بروز التفكير الدرامي في القصيدة الحديثة "يمكن من المزوجة بين عوالم النفس الداخلية و أجواء القصة الخارجية من طبيعة و مجتمع حتى تكتمل الصورة الرومانسية التي يستثيرها فيها العالم الخارجي أشجان الشاعر الدفينة ، أو يخلع فيها أحاسيسه الباطنة على ذلك العالم ، وهي بذلك تهيبّ له أن يعبر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا

(1) - صلاح فضل ، الأساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، د.ط. 1998 ، ص 122

(2) - محمد علي كندي ، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ليبيا ، ط 1 2003 ، ص 255

تتصل بذاته هو لكنها تتبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة و الناس و الطبيعة " (1) و مؤدى هذا القول أن الشاعر الحديث استطاع أن يفيد من الدراما و ما توفره من إمكانات تعبيرية في الخروج بتجربته الشعرية من حالة التجريد و الغنائية الصرف إلى حالة التجسيد و الموضوعية ، هذه الموضوعية تقتلع الذات من قوقعتها و تصلها بالذوات الأخرى على نحو خاص ، و بالعالم الموضوعي على نحو عام ، وفي هذا الاتصال "يتم احتدام البؤرة الدرامية و توهجها ، هذا العبور إلى الآخر عندما ينتظم النص الشعري يتجلى في مستوياته التعبيرية و التخيلية ، و يزرع في تضاعفه نطفة المأساوية التي تتمثل في فقدان اليقين بأحادية المعنى و الامتثال لانخطافات التعدد و تحولاته " (2)

ولا تتصل الخاصة الدرامية بتجربة الشاعر ، وهي ليست جزءا منها ، إنما ترتبط برؤيته في تشكيل هذه التجربة "والتي تهديه إلى الموقف الدرامي الذي ينعكس على مستوى العبارة نفسها و اللغة التي تنسج منها هذه العبارة " (3)

وتنهض القصيدة الدرامية الحديثة على مجموعة من الأسس والمقومات التي يتشكل منها العمل الدرامي، وهي الصراع والحركة و الشخصيات و الحوار وما يصاحب ذلك من توترات الحياة وتعين للزمان والمكان .

فالصراع هو جوهر الدراما وهو " ينشأ من اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة ، وقد يكون هذا الصراع شخصيا " (4)

(1) -عبدالقادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،ص36

(2)-صلاح فضل ،الأساليب الشعرية المعاصرة ،ص122-123

(3)-عزّالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية ،دار الثقافة،بيروت،د.ط.د.ت ص282

(4)-أحمد أمين، النقد الأدبي ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان،د.ط.د.ت ص160

وينمو هذا الصراع و يبلغ ذروة تأزمه بمعاونة العناصر الدرامية الأخرى ، فيعمد الشاعر إلى الأحداث فيحركها ، وإلى المواقف فيطورها ، وقد يعمد إلى الحوار فيدفع بشخصياته بالحديث إلى ذواتهم كاشفين عن خباياها ، أو قد يدفع بهم إلى الحوار مع شخصيات أخرى بما يسهم في توضيح الموقف و الكشف عن تلك الشخصيات " (1)

إنّ العمل الشعري الذي يبني على هذه الرؤية الدرامية ، هو بناء فني يسعى إلى تشكيل رؤية الشاعر الخاصة للحياة من خلال حالة الصراع التي يخوضها و حالات التناقضات التي يرصدها "فكلّ ما يمر به الإنسان في حياته من صراعات، أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة يشكل لبنات ينهض عليها العمل الشعري ذي الطابع الدرامي" (2)

ب-البنية الدرامية في الخطاب الشعري عند أبي ماضي:

يعد أبا ماضي من أبرز شعراء المهجر الذين يصطنعون التعبير الدرامي في قصائدهم و ذلك بحكم طبيعته الرومانسية ، وبحكم الظروف البيئية الجديدة التي انتقل إليها

فقد تأثر بكثير من المفاهيم الجديدة سواء على مستوى الحياة العامة أو على مستوى الحياة الأدبية و النقدية ،و هو إذ يصطنع الدرامية في عمله الشعري، إنما يصدر عن ذات متجذرة في الحياة و المجتمع ، وفي كثير من قصائده التي تتبدى فيها الخيوط الدرامية يرصد صراعات الإنسان في مختلف اتجاهاتها أو تناقضات الحياة في شتى نواحيها محاولاً بذلك أن يقيم بناء فلسفياً يفسّر لنا فيه الحياة و الأشياء تفسيراً خاصاً ،و هو تفسير له قيمته الخاصة لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة و تمثل لها ⁽³⁾

(1)- محمد علي كندي ،الرمز والقناع ،الشعر العربي المعاصر،ص254- 255

(2)- عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،ص285

(3)- المرجع نفسه ،ص284

و يبدو أنّ كثيراً من السّمات الدرامية التي ارتبطت بالعمل الشعري عند أبي ماضي تجسّدت في تقنية القناع التي اعتمدها أبو ماضي و مصدر هذا القناع هو الطبيعة بمظاهرها المختلفة ، حيث نقرأ له قصائد من مثل "الحجر الصغير" و"التينة الحمقاء" و"الفراشة المحتضرة" و"الغراب و البلبل" و"البلبل السجين" اعتمدت الشخصيات الطبيعية قناعاً يتكىء عليها الشاعر من أجل النهوض بالتجربة عبر بناء درامي غايته الوصول بالعمل الشعري إلى أرقى صور التعبير الأدبي ⁽¹⁾

و يعتبر الحدث و الصراع و الشخصيات و الحوار من أبرز مقومات الصناعة الدرامية التي تنهض عليها القصيدة الدرامية عند أبي ماضي ،فالحدث يمثل منطلق البناء الدرامي و هو شديد الارتباط بالمقومات الأخرى،حيث يسهم تطوّر الحدث في تأزم الصراع و يكشف عن تفاعل الأشخاص و يبين عن مواقفها و طرق تفكيرها،كما يبين على مستويات الحوار و أشكاله في العمل الشعري الدرامي .

و نعرض الآن لبعض النماذج الشعرية حتى نتبين كيف تجلّت البنية الدرامية كسمة أسلوبية على مستوى العبارة أو التركيب الذي قام عليه العمل الشعري الدرامي.

و من أبرز هذه النماذج التي نعرض إليها :

قصيدة "الجحر الصغير"⁽²⁾ و تعكس هذه القصيدة تجربة شعرية اجتماعية تتمثل في المعاناة النفسية التي يكابدها الفرد و الناجمة عن إحساسه بالنقصان و ضآلة المكانة بين الأقران و سنحاول أن نجلي المقومات الدرامية التي نهضت عليها هذه القصيدة سواء على مستوى بنائها الفني، أو على مستوى المضمون الذي تعكسه.

ففي أولى الأبيات من القصيدة ، نقرأ :

(1)- المرجع السابق،ص278

(2)- إيليا أبو ماضي ، الديوان،ص100

سمع الليلُ ذو النجوم أنينا وهو يغشى المدينة البيضاء

فانحنى فوقها كمسترق الهمس يطيل السكوت والإصغاء

فراى أهلها نياما كأهل الكهف لا جلبه و لا ضوءاً

و رأى السدّ خلفها محكم البنيان و الماء يشبه الصحراء

كان ذلك الأنين من حجر في السدّ يشكو المقادر العمياء

و المتأمل في هذه الأبيات و في خطّها الفكري الذي انتهجته يبرز أمامه مشهدان أو صورتان ، فالصورة الأولى هي صورة الجحر الصغير الذي يتألم و يئن ، فيخترق أنينه سكون الليل و هدوءه ، و أمّا الصورة الثانية هي صورة المدينة المطمئنة التي يعيش أهلها في هدوء و اطمئنان و سعادة ، فالصورة الأولى مقابلة تماما للصورة الثانية ، فبينما ينعم الآخرون بنوم هادئ في ليل ساكن ، يكابد هذا الفرد صراعا نفسيا يزيد الليل - الذي يتحول بسكونه عامل معاناة- إحساسا بغربة المكان وضيق به و لاشك أن هذا التقابل الذي أقامه

أبو ماضي بين المشهدين قد عمق من دلالة الألم و الأئين الذي أراد الشاعر أن يفصح عنه و هذا الوضع التقابلي بين عالمين مغايرين ، "عالم الذات" و "العالم الخارجي" هو الذي يصنع درامية هذا المشهد، ولم يكن الشاعر ليعمد إلى بناء هذا المشهد بناء دراميا أو أن يجعل عباراته درامية فهذا الصنيع قد يقتل الشعر والتعبير معا وإنما الذي نظنه أن الخاصية الدرامية التي تبنت في هذا المشهد هو " أن التجربة كانت تحمل في ثناياها بذور الدرامية ،ولأن منطق الشاعر النفسي - إذا جاز هذا التعبير-مركب تركيبيا دراميا "(1) وتتطور درامية المشهد في هذه القصيدة ،ويرتبط هذا الموقف المتصاعد للمشهد الدرامي في الانتقال من حالة الصوت الخافت الذي يتجسد في صوت الأئين إلى حالة الصوت العالي بإظهار مشاعر المعاناة ،فجاءت درامية في درجة عالية من التوتر تجسدت في صور النفي المتلاحقة تكشف عن حالة من توتر المشاعر الداخلية والتي تبلغ

(1)-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ،ص 290

حدثها وذروتها في اتخاذ القرار الخطير الذي يعبر عن قمة المشهد الدرامي والذي يقضي بمغادرة الوجود والتخلص من هذا الصراع الذي يؤرق النفس ولا يدعها تعيش في سلام. و أما قوله في قصيدة "المساء"(1)

السحبُ تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفينُ

والشمسُ تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبينُ

و البحرُ ساج صامت فيه خشوع الزاهدينُ

فخيوط الدرامية تبدو فيه ماثلة، وقد استوحى الشاعر مادتها من مشاهدة طبيعية معتمدا على الحركة و التلوين،فالسحب في حالة ركض ،كأن عدوا يلاحقها،و أمّا الشمس فتبدو عليها علامات المرض كأنها تعاني الإعياء ، و أمّا البحر فإنه في حالة سكون وتأمل و كأن الجميع في حالة صراع يسعى إلى التغلب على العدو الذي يلاحقه ويهدّد بقاءه.

لقد كانت الحركة و توظيف الألوان مقومات الصناعة الدرامية في هذا المشهد الذي يقوم على عناصر طبيعية(السحب-الشمس-البحر).و لو لا هذان العنصران لجاء التعبير

مجرد توصيف تقريرى لمشاهد طبيعية أثارت انتباه الشاعر، إلا أنّ ارتباط هذا التوصيف بالحركة التي تعدّ من المقومات الأساسية في الدراما، و بعملية التلوين قد أحدث فرقا بين المشهدين و رفع من درجة التعبير الأدبي، و في واقع الأمر أن هذا المشهد و بقية مشاهد القصيدة ترتبط دراميتها بحالة الذعر و الخوف بحلول "المساء" الذي يحمل في دلالاته معاني الرحيل أو النهاية أو الشيخوخة، كما يمثل زما بين زمنين، زمن النهار و زمن الليل الذي يرتبط بدلالات نفسية. و وجدانية، كدلالة الخوف و إثارة الهواجس و الأشباح و الشكوك

و أمّا قوله في قصيدة "الطلاسّم" (2)

بينما قلبي يحكي في الضحى إحدى الخمائل

(1) - إيليا أو ماضي، الديوان، ص 620

(2) المصدر نفسه، ص 170

-133-

فيه أزهارٌ و أطيّارٌ تغنّي وجداولُ
أقبل العصرُ فأمسى مُحشًا كالقفر قاحلُ
كيف صار القلب روضاً ثمّ قفراً
لست أدري!
أين ضحكي و بُكائي و أنا طفلٌ صغيرُ
أين أحلامي و كانتُ كيفما سرتُ تسيّرُ
كلّها ضاعتُ و لكن كيف ضاعتُ
لست أدري!

فأول ما يشد انتباهنا، هو اعتماد هذا المشهد الدرامي على الصور و الألفاظ المتقابلة وليس في واقع الأمر، أن الذي يصنع درامية هذا المشهد هو الاعتماد على هذه المتقابلات ذلك أنّ "حشد المتقابلات في المشهد، لا يصنع بالضرورة من المشهد مشهدا دراميا" (1) و إنما الذي يصنع درامية هذا الموقف هو الإيحاء النفسي المرتبط بهذه المتقابلات فالصورة الأولى التي ابتدأ بها أبو ماضي تحكي زمن الشباب الجميل المليئ بالحيوية و النشاط و الازدهار و أمّا الصورة الثانية فترتبط بمرحلة زمنية عصبية في حياة الإنسان ترتبط بمشاعر الحسرة، وتستبدّ بها الهواجس و مشاعر الخوف، فالتقابل الذي يصنع هذه اللوحة، إنما هو تقابل في

أبعاد نفسية ترسخت حقيقة مثبتة في نفس الشاعر، فتحولت إلى معاناة و صراع نفسي صنعت مشهدا دراميا يمتلأ حيوية و قدرة على التأثير .

ويعدّ الحوار بنوعية (الحوار الداخلي و الخارجي) أحد أبرز مقومات الصناعة الدرامية وقد اعتمده أبو ماضي في تحقيق درامية عمله الفنّي ، و يرتبط الحوار بشخصيات العمل فالشخصية المفردة تعتمد الحوار الداخلي "لنقل المواقف و تحريك الأحداث خلال مشاهد و مقاطع متلاحقة تتحدّث فيها الشخصية عوضا عن الشاعر" (2)

(1) - عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص290

(2) - محمد علي الكندي، الرمز و القناع، ص258

و هذه المواقف التي يكشفها الصوت الداخلي هي في حقيقة أمرها صور مقابلة لما يدور في الظاهر من رؤى و مشاعر، وهذا التقابل هو الذي يحقق للعمل الشعري درجة من الدرامية و الموضوعية ، وهذه الغاية تجعل من "الحوار الداخلي من غير شك أكثر تأثيرا و إقناعا" (1)

و أما النوع الثاني من الحوار ، فهو الحوار الخارجي ، وهو حديث الشخصية إلى شخصيات أخرى تشاركها رؤاها أو تخالفها ، فيكشف عن تلك المواقف المتباينة أو المتوافقة حيث أنه "في تلاقي الأصوات المتجاورة أو تنافرها تتضح لنا أبعاد الموقف و تتطبع في نفوسنا صورته ، و لعلّ هذا الذي يعطي للحوار سر استبداده المتزايد" (2)

و لنأخذ الآن بعض الأمثلة لنتتبع صور الحوار بنوعيه ، وكيف استطاع هذا الحوار أن يضفي على المواقف التي يعبر عنها درامية و حيوية ، و لنعود تحديدا إلى قصيدة "الحجر الصغير" (3)

اعتمدت هذه القصيدة على الصوت المفرد في تجسيد درامية المشهد و قد بدا هذا الصوت المفرد الداخلي في بداياته خافتا لا نكاد ننتبينه ، فقد كان يبين عن الموقف بصوت الأنين فهذا الصوت يخفى من ورائه هواجس و خواطر و أفكار، تدفعنا إلى التساؤل عن طبيعتها و المنابع الكامنة وراءها .

لقد اقتضى المشهد الدرامي أن يكون هذا الصوت واضحاً عالياً حتى يبين عمّا يعيشه الفرد من حالات التوتر النفسي، و الهواجس التي تستبّد به ، فجعل الشاعر الحجر الصغير (الفرد) يتحدّث إلى نفسه في المشاهد اللاحقة ، فجاء حديث الذات إلى نفسها مبرزاً تلك التوترات النفسية التي تؤرق الذات و تسبب معاناتها و قد تجسد هذا التوتر النفسي على مستوى العبارة الموظفة ، حيث تردّدت هذه العبارة بين النفي و الإثبات ، لتكشف عن درامية الموقف سواء على مستوى البناء الفني أو على مستوى المضمون

(1)- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص298

(2)- المرجع نفسه، ص299

(3)- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص100

-135-

لقد استطاع أبو ماضي أن يكسب الموقف الذي اختاره درامية و حيوية فأكسبتا عمله الفني قدرة التأثير، ولم يكن ليتأتى له ذلك لو لم يعتمد على أسلوب الحوار الداخلي في تجسيم الموقف و تصوير المشاعر المتوترة من خلال المفارقة اللغوية القائمة على النفي والإثبات.

و أما قصيدة "الشاعر و الملك الجائر"⁽¹⁾ فقد اعتمدت في تحقيق دراميتها على الحوار الخارجي الذي هو "ببساطة صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف"⁽²⁾. لقد عكس الحوار طبيعة الشخصيات و أبان عن الرؤى المتناقضة بينهما، فشخصية الشاعر هي شخصية الإنسان المؤمنة بمبادئ المساواة و الحياة الحرّة و نبذ التسلط و القهر ، و أما الشخصية الثانية التي كشف عنها الحوار فهي شخصية الملك الجائر المتعجرف ، و قد تجلّى هذا التناقض في مواقف و طبائع الشخصيتين فيما دار بينهما من حوار في المقطعين الأول و الثاني، ولعلّ من أبرز المواقف التي أبان عليها الحوار والتي تكشف عن طبيعة شخصية الملك الجائر قوله:

إنّ لي القصرَ الذي لا تبلغُ الطيرُ ذُراهُ

ولي الروضُ الذي يعبقُ بالمسكُ ثراهُ

ولي الجيشُ الذي ترشّحُ بالموتِ ظبَاهُ

ولي الغاباتُ و الشَّمُّ الرواسي و الميَاهُ
ولي الناسُ...و بؤس الناس مَنِّي و الرفاهُ

ففي استخدام حرف(اللام) الذي يفيد الملكية مضافا إلى ياء المتكلم إبراز لحقيقة نفس الملك فهو إنسان يحبّ التسلط و امتلاك كل شيء ، حتى البشر ، و ما يسعدهم وما يحزنهم، إنها قمة العجرفة و التعالي الذي يبلغ حدّته فيما عبّر عنه بقوله:
إنّ هذا الكونَ ملكي، أنا في الكونِ إلهُ

(1)- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص624

(2)- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص294

-136-

إنه ادّعاء الألوهية ، فما الصوت الثاني الذي اشترك مع الصوت الأول؟ وكيف تبدّت
المواقف من خلال تقابل الصوتين؟ و كيف أسهم ذلك في نموّ المشهد الدرامي؟
إنه صوت الشاعر الذي-رغم ضعفه- يقف في ثقة أمام هذا الجبروت النامي:

ضحك الشاعرُ مما سمعتهُ أدناهُ

و تمنّى أن يداجي فعصتهُ شفتاهُ

قال: إني لا أرى الأمر ، كما أنت تراهُ.

إن رؤية الشاعر تقوم على مخالفة رؤى السلطان و مناهضة أفكاره لذلك جاءت أقواله
تعبّر عن تصوّراته للأشياء ،وهي تصوّرات مناقضة تماما لتصورات السلطان :

القصر ينبئُ عن مهارة شاعرٍ لبقٍ و يُخبرُ بعده عنكَا

هو للألي يدرون كنهَ جماليهِ فإذا مضوا فكأنّه دُكَا

.....

والروضُ ؟ إن الروض صنعةُ شاعرٍ سمحٍ ،طروبٍ،رائقٍ جزلٍ

و بدا المنهج الفكري واضحا في هذا الحوار، حيث وظّف الشاعر مشاهد طبيعية

لإظهار عجز السلطان و إبطال ادّعاءاته و من أبرز هذه المشاهد الطبيعية:

البحر:

هو للرياح تهزّه و تنثيره و الشهبُ تسمعُ في الظلام زئيره

الجبل:

و مررت بالجبل الأشمّ فما زوى عني محاسنّه و لستُ أميرا
و مررت أنتَ فما رأيتَ صخوره ضحكتُ و لا رقصتُ لديكِ حورا

النمل:

و لقد نقلتُ لنملة ما تدّعي فتعجّبتُ مما حكيتَ كثيرا
قالت: صديقك ما يكون ؟ أقشعما؟ أم أرقما؟ أم ضيغما هيصورا ؟
أيحوكُ مثل العنكبوت بيوتهُ حوكًا؟ و بيني كالنسور وكورا ؟
ويتحول الحوار في هذا المشهد، ليكون طرفاه الشاعر و النمل و هدفه هو إبراز
الملحوظات التي يقولها الآخرون على السلطان و بالتالي إظهار ضعفه و عجزه

-137-

لذلك جاءت الأقوال منسجمة مع هذا الاتجاه ،و اتخذت صورة الاستفهامات الساخرة
لتؤكد هوان السلطان.

إن هذا الحوار كان عاملا في الرفع من حالة التوتر و الصراع و بالتالي تحقيق درامية
المشهد،حيث جاء ردّ السلطان دراميا غاضبا:

فاحتدم السلطان أيّ احتدامٍ ولاح حبّ البطش في مقلتيه
و صاح بالجلاد ،هات الحسام فأسرع الجلاد يسعى إليه
فقال :دحرج رأس هذا الغلام فرأسه عبء على منكبيه

و قد ارتبطت هذه الجمل الحوارية بحالة الغضب وردّة الفعل العنيفة للسلطان
لذلك اتصفت بالقصر، وكانت مفعمة بالانفعالية و الحركة على خلاف الجمل السابقة التي
اتسمت بالطول نسبيا، لأن مقام الحوار كان يقتضي الكشف عن الرؤى و تجليه التصورات و
التدليل عليها.و تختتم المشاهد الحوارية على نهاية درامية مأساوية تؤكد طبيعة المواقف
الأولى التي أبان عنها الحوار الذي ارتبط بشخصيات العمل ، إلا أن الشاعر لم يشأ أن
يجعل التجربة تنتهي عند هذا المشهد حيث يريد لها أن تدخل مرحلتها الختامية ولكن هذه

المرة ليس عبر تقنية الحوار بل عبر تقنية أخرى، هي تقنية السرد حيث ينقلها من عالم الحياة إلى عالم الغيب أين يلتقي الشاعر و الملك الجائر على قدم المساواة:

هذا بلا مجد ، وهذا بلا ذلّ فلا باغٍ و لا تائزُ

عانقت الأسماأل تلك الحلي و اصطحب المقهورُ والقاهرُ

و لا يريد أبو ماضي أن يختم هذه المشاهد الدرامية في مقارعة الغرور والكبرياء دون أن يربطها-كعادته-بهدف إنساني سام يتجلى في إعلاء قيمة الإنسان في سمو أفكاره و صفاء إنسانيته

و طوت ملوكا مالهم عدو فكَأَنهم في الأرض ما وُجِدُوا

و الشاعر المقتول باقية أقواله فكَأَنها الأبدُ

الشيخ يلمسُ في جوانبها صور الهوى و الحكمة الولدُ

-138-

2-المعجم الشعري:

هو تلك الثروة اللفظية التي يحصلها الباحث من خلال دراسته لإبداع معين ، و لكل شاعر معجمه الخاص الذي يتفرد به عن بقية الشعراء ،حيث يعكس هذا المعجم "أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه و المبينة عن سر صناعة الإنشاء عنده ،لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب (1)"

و يعتمد تميز المعجم الشعري و تفرده على عاملين هما :

-حجم الثروة اللفظية :

فالألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري و يعكس تنوعها في الخطاب أحد الخواص الأسلوبية و "يعتمد فيها المبدع على مخزونه الثقافي و سعة اطلاعه، تلك الثقافة التي تمنح الشاعر ركاما لغويا يخزنه في ذاكرته ،و يستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة القصيدة (2)"

-كيفية استخدام هذه الثروة اللفظية:

وإذا كان كم الثراء المعجمي قد يكون مشتركا بين المبدعين على نحو متقارب ، فإن كيفية استخدام هذا الثراء المعجمي هو الذي يمنح المعجم الشعري ذاتيته و استقلاليته التي تتحقق من خلال قدرة المبدع على تفجير الطاقات الكامنة في اللفظة ، فتنحول هذه الألفاظ المشبعة بالدلالات الجديدة إلى خصيصة من خواص أسلوبه الشعري ، و في هذا الشأن يقول محمد مفتاح " فإذا وجدنا نسا بين أيدينا و لم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر ، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشعر الصوفي معجمه ، و للمدحي معجمه و للخمري معجمه ، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز

(1)- سعد عبدالعزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة ، ط3 2002 ، ص89

(2)- شريف سعد الجبار ، شعر إبراهيم ناجي ، دراسة أسلوبية بنائية ، ص184

(3)- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص ، ص158

-139-

بين أنواع الخطابات و بين لغات الشعراء و العصور ، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها ⁽¹⁾ ويمكن للباحث " أن يقوم بدراسة المعجم الشعري في إبداع مبدع واحد، وهو الأعم والأشمل ، وقد تتوسع هذه الدراسة لتشمل إبداعات عدة مبدعين مختلفين ينتمون إلى عصر واحد ، ولكن يجمعهم أمر واحد و يعيشون في وطن واحد ، كما يجوز دراسته في إبداعات مبدعين ينتمون إلى أجيال مختلفة ، ولكن يجمعهم أمر فني واحد كمطالع القصيدة العربية التي اتخذت لها معجما فنيا واحدا ظل سائدا قرون متطاولة ⁽²⁾

و الغاية التي يتوخاها الباحث من دراسة المعجم الشعري عند المبدع تتمثل في :
- التعرف على حجم الثروة اللفظية عند المبدع والكيفيات التي يتصرف بها في ثروته اللفظية

- المساعدة على "فهم عالم الشاعر و تحديد ثقافته و أيديولوجيته و رؤيته لما حوله و يتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات و شحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ" ⁽³⁾

و غرضنا من دراسة المعجم الشعري عند أبي ماضي هو فحص كم الثراء المعجمي الذي يوظفه أبو ماضي في إبداعه و كيفية توظيفه له بطريقة تمنحه خصوصية أسلوبية تجعله متفردا عن بقية المبدعين .

و لتحقيق هذا الغرض قمنا باختيار عينة من إبداع الشاعر و تمثلت في عشر قصائد هي :
-الشاعر في السماء /104-السجينة /108-أمنية إلهة /117-في القفر/123
-أنا والنجم/223-الفراشة المحتضرة/427-البلبل السجين/510-ابتسم /529
-المساء/620-الكمنجة المحطمة/645

(1)- المرجع السابق ،ص158

(2)-عبدالمالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ،دار الحداثة للطبع و النشر والتوزيع ،ط1 ،1986 ،ص246

(3)-شريف سعد الجبار ،شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية ،ص187

-140-

وقد راعى البحث في اختيار العينة تقارب الجو النفسي للقصائد .

استطاع البحث أن يحصي تسع و عشرين و مائة و ألف لفظة من مجموع القصائد و أما مجموع الألفاظ الأنماط ⁽¹⁾ المحصل عليها من فحص تلك الثروة اللفظية ، فبلغ ثلاث و تسعين و خمس مائة لفظة ⁽²⁾، و تكون هذه الألفاظ حقولا دلالية حيث يتكون "كل حقل دلالي من مجموعة ألفاظ متصلة المعنى و تتضوي تحت كلمة "أم " تحوي الحقل و ينتسب إليه" ⁽³⁾

و أما الحقول الدلالية التي توزعت عليها مفردات المعجم الشعري لأبي ماضي فهي :

-**حقل الطبيعة** : و بلغ مجموع مفردات هذا الحقل اثنتين و أربعين و مائة مفردة ، أي ما نسبته (23.94%)، و يتفرع هذا الحقل إلى حقول فرعية هي :

حقل الماء :ماء-سيول-الطلاء-الظمأ-الغدير-جداولا-سال-غيوم-كووس-خمور-يرتوي
حقل الهواء:رياح-الهواء-نسيم-الصبا-الشذاة-أنفاسها .

حقل الأرض:الأرض-القفر-الروابي-السباسب-الهضاب-الصلصال-كثيب-طودا-الثرى

حقل النار:نار-لهيب-متضرما-تستعر-جهنم-الهشيم-شموع-الدخان

حقل النبات: العناقيد -زهرة- الغاب- روضة- السنديانة- زنبقة- الورد- الكروم

حقل الحيوان: الطباء- خيل- الأفاعي- وحش- نيوب

حقل الطيور: طيرا -العصافير- البلبل- البوم- العندليب- ريش- صداحه- جناحه- نسر- الغراب

حقل الحشرات: الفراشات- الذباب- حباب- العنكبوت

(1) - الألفاظ الأنماط: هي الألفاظ المحصل عليها من مجموع ألفاظ العينة بعد القيام بعملية الشطب ، فهي ألفاظ العينة غير المكررة

(2) - نشير أن عملية الإحصاء ليست متناهية في الدقة حيث يشوبها بعض الارتياب ، و يؤكد الباحث أن العملية ليست مقصودة لذاتها بل بغرض تحديد مفردات الشاعر التي تتكرر و من ثمة الاستعانة بها على فهم عالمه الشعري

(3) - شريف سعد الجيار ، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية ، ص 191

-141-

و الملاحظ على حقل الطبيعة هو ثراء مفرداته و تنوعها و يعكس ذلك "شدة اتصال الشاعر بالطبيعة و شغفه بها، حتى أنه يراها دائما تتعري له عن فنون جديدة من السحر الخلاب ، و تغذي خياله بصنوف من الموسيقى و الشعور و الإلهام، ولذلك يشعر قارئ دواوينه بأنه يعيش في دنيا من الشمس و الزهر و العطر و الألحان"⁽¹⁾ و من أمثلة مفردات الطبيعة التي تنتمي إلى معجم أبي ماضي مفردة "الغاب" فالشاعر يجد في حياة الغاب ما تصبو إليه نفسه من بساطة وجمال ، حيث في مظاهر الطبيعة من حوله ما يذهب عليه وحشته ، يقول⁽²⁾

و ليك الليلُ راهبي و شموعي الشهبُ و الأرض كلها محرابي

و كتابي الفضاءُ أقرأ فيه سورا ما قرأتها في كتاب

و صلاتي الذي تقولُ السواقي و غنائي صوتُ الصِّبا في الغابِ

و كؤوسي الأوراقُ ألقْتُ عليها الشمسُ ذُوبَ النَّصارِ عند الغيابِ

و قد وردت العديد من مظاهر الطبيعة في خطاب أبي ماضي كرموز يجسد من خلالها أفكاره و فلسفاته ، و من ذلك قصيدة "السجينة" التي تحكي قصة زهرة قطفت من

مهدها لتسجن في إناء داخل القصر، فيصيبها الذبول. إن الزهرة السجينة ترمز إلى ذل العبودية و تمزيق الحياء .

حقل المعاناة و الحزن و الضياع:

بلغ مجموع مفردات هذا الحقل اثنتين و ثلاثين و مائة مفردة، أي ما نسبته (22.26%) ، ومن مفرداته: الشقاء -أبكي-الضر-العناء-حزينا-مكتئب-سجينة -حيرني -البؤس-الضنى-خطبك -مفجع-أنينا -ألم-الأسى-غیظ-سئمت-ضجرت-أوصابي-الشكوى-جرعتني-تجهما-اليأس-السهر-السهاد-قرح-أنة-حشرجة-العديم-العذاب.

(1)- عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص99

(2)- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص123

-142-

و ترتبط مفردات هذا الحقل بتجارب الشاعر الذاتية أو بتجارب تتعلق بالذات الإنسانية، فمفردات هذا الحقل -إن- تتنوع بتنوع تجارب معاناة الإنسان في الحياة، ففي قصيدة "الشاعر في السماء" تشكل الغربة مصدر معاناة الشاعر و سبب شقائه على الرغم من توفر لذات الحياة هناك يقول أبو ماضي⁽¹⁾ :

رأني الله ذات يوم في الأرض أبكي من الشقاء

فرقّ و الله ذو حنان على ذوي الضرّ و العناء

.....

و اشتدّ نوحى و صار جهرا و كان من قبل في الخفاء

و صار دمعي سيول نار و كان قبلا سيول ماء

فالشاعر يبدأ تجربته بالنواح و تفجير مشاعر الحزن و الشقاء ليعلن عن رفضه لواقعه الذي يعيش فيه على الرغم من موفور العيش ، ويكشف عن حنينه إلى المكان الأول ، إلى الوطن فتمتزج بذلك مشاعر المعاناة و الحنين فتزيد من شقاء الشاعر

و أما قصيدة "السجينة" فإنها تعكس معاناة الإنسان حينما تسلب منه حرّيته و يشرب كأس العبودية ، يقول أبو ماضي⁽²⁾:

إسارك ، يا أخت الرياحين مفعجٌ و موتك يا بنت الربيع ، رهيبٌ
فالمعجم الشعري في هذا البيت (إسارك،مفعج،موتك،رهيب) يبعث عن المعاناة والحزن
و الإحساس بذل العبودية
حقل الخلق:

و بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثمان و خمسين مفردة أي ما نسبته (9.78%)، ومن مفرداته :آدمي-نفس-شاعرا-الحياة-أعين-قلوب-أنوف-الإنسان-مقلة-يد-جفوني-فم-كف-جبين-الجفن-وجه-مبدعا-صنعه-عبقري-أذناي-البشر-الترائب-أضلاعها-نهى.

(1) - إيليا أبو ماضي ،الديوان،ص104.

(2) - المصدر نفسه ، ص109

و يلاحظ على مفردات هذا الحقل اهتمام أبي ماضي بالإنسان و خلقه ،فمن المفردات التي تتصل بالإنسان مباشرة:أعين-قلوب-أنوف-مقلة-يد....
و يحتوي هذا الحقل بعض المفردات ذات الصلة الوثيقة بالإنسان مثل :آدم-شاعرا-ناس-فتى -البشر...

و أما المفردات :الحياة-مبدعا-صنعه-عبقري-خلقت-المواهب،فإنها تتصل بعملية الخلق.

و تمتزج بعض مفردات التكوين الجسدي للإنسان ببعض مظاهر الطبيعة مما يتولد عنه صور تكون أكثر اغتناء ، حيث تتشكل دلالاتها من التقاء مجموعات كلمات من حقلين مختلفين ، ومن ذلك يقول أبو ماضي⁽¹⁾

ورحِيقِي ما سال من مقلةِ الفجرِ على العشبِ كاللُّجينِ المُذابِ
و لتكحلَّ يدُ المساءِ جفوني و لتعانقْ أحلامهُ أهدابي
و ليقبَلْ فمُ الصباحِ جبيني وليعطرْ أريجُهُ جلبابي

و قوله⁽²⁾:

رأها يحلُّ الفجرُ عَقَدَ جفونها و يلقي عليها تبرهُ فيذوبُ

حقل المكان:

و بلغ مجموع مفردات هذا الحقل ثلاث و خمسين، أي ما نسبته (8.93%)، ومن مفرداته: دار-بيت-الفضاء-عرش-قصور-لبنان-الحجرة-الإناء-الدنيا-يمينه-قفص-الحمى-طريقها-الجو-حول-مأوى-حقل-فوق-بين-الخلاء-مغناه-سرداب... و المتأمل في حقل المكان في خطاب أبي ماضي، يجد الأماكن متعددة ومتنوعة فمنها الأماكن المفتوحة مثل: الفضاء-الخلاء-الحقل-الدنيا-الجو-المدينة-القفر-الأفق-الفلاة-

(1)- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص123

(2)- المصدر نفسه، ص108

-144-

و منها الأماكن المغلقة مثل: دار-بيت-عرش-قصور-مغناه-الحجرة-وكاناتها-قبري-الكوخ-القفص-شباك-مأوى-مهد. و منها ما يدل على الجهات مثل: فوقه-يمينه-تحت ويرتبط تنوع المكان بطبيعة التجربة الشعرية عند الشاعر، ففي قصيدة"السجينة" تتنوع الأماكن، فالأماكن المغلقة هي: جيوب-مغناه-الإناء-جدران-الحجرة-القصر-داره-السقف. و أما الأماكن المفتوحة هي: روضة-الحديقة-فضاء-الربى-الحمى. لقد عكس تنوع المكان مأساة الزهرة السجينة و معاناتها النفسية بين نكبة الواقع والأمني المفنقدة .

حقل الجمال:

بلغ مجموع مفردات هذا الحقل خمسين مفردة أي ما نسبته (8.43%)، ومن مفرداته: غناء-بهاء-الغيد-قشيب-وفاء-لؤلؤ-الحسناء-أجمل-البديع-رواء-رصع-السحر-فتنتني-الخلاب-ضاحك-طغراء-وشى-الحلى-ابتسامات-الجمال-مهلا-النضار-تطيب-البشاشة-هنا-الخضيل.

و الجمال هو النافذة التي يطل منها أبو ماضي على العالم، فيرافق هذا الجمال تجاربه الشعرية على تنوعها ، ليجعل أبو ماضي من رسالة الشعر الدعوة إلى هذا الجمال و تقريه في صور الحياة المختلفة ،يقول أبو ماضي⁽¹⁾

عش للجمال ،تراه العينُ مؤثقا في أنجم الليل أو زهر البساتين
و في الرّبي ،نصبتُ كفُ الأصيل بها سرادقا من نُضارٍ للرياحين
و في الجبال إذا طاف المساء بها و لَقَّها بسرابيل الرهايين
و في السواقي لها كالطفل ثرثرةً و في البروق لها ضحكُ المجانين
عش للجمال تراه ههنا و هنا وعش له وهو سرُّ جدُّ مكنون

(1)- إيليا أبو ماضي ، الديوان ،ص586

-145-

حقل الصوت و الصمت:

و بلغت مفرداته ست و ثلاثين مفردة أي ما نسبته(6.07%)، ومن مفرداته :جهرًا -
نوح-نغمات-سكنة-وثوب-طروب-صوته-ضاحك-الوتر-صاحت-صامت-يهزجون-
غنائي-نمرح-ارتجاجك-زلزلة-صفقت-صدى-سر-فأطرق-الحفيف .
و يحتفي أبو ماضي بالصوت مقارنة بالصمت ،و يعود ذلك إلى كونه وسيلة يتوسلها
الشاعر للاتصال بهذا العالم من حوله ،و طريقته في التعبير عن أحاسيسه و مشاعره ،فهو
عندما أراد أن يعبر عن معاناته في الغربة قال⁽¹⁾ :

و ظنّ أنّي انتهى بلائي فلم يزدني سوى بلاء
و اشتد نوحِي و صار جهرًا و كان من قبل في الخفاء

و عندما أراد أن يعبر عن حياة البهجة و السرور ،قال⁽²⁾:

وكلما نورّت في السفح زنبقةً صفقت من طرب واهتّز عطفاك
فما رشفت سوى عطر ولا انفتحت إلا على الحسن المحبوب عيناك
و كم لثمت شفاها الورد هائمةً و كم مسحت دموع النرجس الباكي

و كم ترجّحت في مهد الضياء على توقيع لحن الصّبأ أو رجعه الحاكبي

حقل الموت:

و بلغت مفرداته ست و ثلاثين مفردة ، أي ما نسبته (6.07%) و منها :ذبولا-جفت-
موتك-محتضر-نعاه-الفناء-القاتل-فتاك-اغتالها-تطويها-كفن-اندثر-تتلاشى-ثوت-
ولى-رميم-الردى-الغياب-الوحشة-تأفل-تذبل
و يعكس تردد فكرة الموت في خطاب أبي ماضي نزعة الرومانسية ، و هو يتقرى هذه الفكرة
في مظاهر الطبيعة مثل الأزهار و الحشرات كما في قصيدة "السجينة وقصيدة"الفراشة
المحتضرة".و تتجلى فكرة الموت في ارتباطها بنزعة الشاعر الرومانسية

(1)- إيليا أبو ماضي ، الديوان،ص104

(2)- المصدر نفسه،ص428

-146-

في قصيدته الكمنجة المحطمة التي يقول فيها⁽¹⁾

إن التي نقلت حكايات الهوى لم يبق غير حكاية ترويتها
كمدينة دكّ القضاء صروحها دكاً و كفنّ بالسكوت ذوبها
نُعيث فريع الفجر و ارتعش الدجى ما كان أهونها على ناعيتها
لا تعجبا في الغاب من نوح الصّبأ و عوبلها ،إن الصّبأ تزيثها
لو تسمعان نجيتها متمشياً كالسحر في الأرواح يستهويها
لعلمتُما أن القضاء اغتالها كيلا تبوح بكلّ سرّ فيها

حقل الزمان :

و بلغ مجموع مفرداته خمس و ثلاثين مفردة ، أي ما نسبته(5.90%)، و من مفرداته -
يوم-صباح-مساء-مضاء-صيف-شتاء-الفجر-شروق-غروب-بكرة-النهار-الضحى-
الليل-منصرم-زمان-الأصيل-صباه-عهد-الربيع-الليل
و المتأمل في مفردات حقل الزمان أن أغلبها يرتبط بالطبيعة ، و هو ما يجعل من هذه
المفردات تتجاوز دلالاتها الزمنية إلى دلالات و رموز محملة بمعان وجدانية و من ذلك قوله
:(2)

قَرَّبَ بين الضَّنَى و جسمي ما أبعد النومَ عن جفوني

يا ليلُ فيك الرُّقَادُ خصمي يا ليلُ ما فيك من معينِ

سوى شجِّ همُّهُ كهَمِّي يُنْشِدُ و الليل في سكونِ

فالليل لحظة زمنية ترتبط بالهموم و الأحزان و المعاناة النفسية .

و أما قوله⁽³⁾ :

وليك الليل راهبي و شموعي الشهب ،والأرض كلها محرابي

فإن الليل يمثل لحظة من الزمان ، يجد فيها الشاعر الهدوء و السكينة .

(1)- إيليا أبو ماضي، الديوان،ص646

(2)- المصدر نفسه،ص511

(3)- المصدر نفسه،ص123

و في قوله⁽¹⁾:

أرأيتِ أحلامَ الطفولة تختفي خلف التُّخومِ؟

أم أبصرتِ عيناك أشباح الكهولة في الغيومِ؟

أم خفتِ أن يأتي الدُّجى الجاني و لا تأتي النجومِ؟

يتحول الدجى إلى لحظة من الزمن ترتبط بالمخاوف و الأشباح و الهواجس التي تنتاب الإنسان .

و أما بقية الحقول التي تتوزع عليها مفردات المعجم الشعري عند أبي ماضي هي:

-حقل المفردات الدينية:

و بلغ مجموعها ثلاثين أي ما نسبته(5.05%)، و منها: الله -روحي-رب-أتقياء-

شر-ذنوب-آية-المعجزات-الساجدين-العابدين-الكافرين -محرابي...

-حقل النور و الألوان:

و بلغ مجموع مفرداته خمس وثلاثين مفردة أي ما نسبته (4.21%) و من مفرداته -

الضياء -النور-مصباح-صفرة-شحوب-الحنديس-ذكاء-الخضر-بروق....

-حقل اللباس:

و بلغ مجموع مفرداته خمس و عشرين مفردة أي ما نسبته (4.21%) و منها :

الديباج-الخرز-سربال -النعال-جلباب-ايهابي-تعري...

-حقل الفلك :

و بلغ مجموع مفرداته تسع أي ما نسبته (1.51%) ومنها :الفضاء-الشهب-النجوم-

بدره-نكاء-الشمس-الكواكب-بدره..

(1)- إيليا أبو ماضي ، الديوان ،ص620

-148-

و خلاصة القول، إن معجم أبي ماضي الشعري يمتاز بالثراء و التنوع ،وقد استغل أبو ماضي هذا المعجم استغلالا جيدا تجلى في قدرته على تفجير الطاقات التعبيرية للمفردة مما يكسب هذه المفردة دلالات جديدة تعكس عالم الشاعر و تجسد تجربته الشعرية، وبذلك تتحول المفردات إلى أحد أهم الخواص الدالة على الشاعر والمبينة عن سر صناعة الإنشاء عنده "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها و تنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص" (1).

إن هذه الدلالات الجديدة التي يمنحها أبو ماضي لمفرداته هي "التي تثير لدى المتلقي إحساسا جارفا بأن كلمات الشاعر هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك ، و أنه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييرا للمعنى و الأحاسيس اللذين يريد الشاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة" (2)

(1)-سعد عبدالعزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، ص89

(2)-شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص257

-149-

3-الصورة الشعرية :

أ-الصورة الشعرية المفهوم و الخصائص:

حظيت الصورة باهتمام النقاد و الدارسين ،حيث عدوها من أبرز المقاييس التي يحكم بها على قوة الإبداع إذ "الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود"⁽¹⁾

و يصعب أن نعثر على مفهوم محدد للصورة عند النقاد ، إلا أن جميعهم يؤكدون على أهميتها في العمل الإبداعي خاصة فن الشعر فهي "طريقة للتعبير و دلالة يكمن ثقلها فيما تحدثه في المعاني من تأثير"⁽²⁾

و تكمن أهمية الصورة في قدرتها على "التعبير عما يتعذر التعبير عنه ،و الكشف عما يتعذر معرفته ،هي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته و عقد الحوار ، والاتصال مع المتلقي"⁽³⁾

فالصورة الشعرية وسيلة الكشف عما في أعماق الذات المبدعة و ما تحمله من مشاعر هي نتاج تفاعلات متعددة مع تجارب العالم الخارجي ،فالصورة بهذا المفهوم "تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع"⁽⁴⁾

و يجد المتلقي في الصورة "متعة نفسية و متعة عقلية، تبعث نشاطا و لذة الفكر وتجعل ذهنه دائم الحركة و النشاط كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئا جديدا و روحا أخرى"⁽⁵⁾

-
- (1)- صلاح فضل ، علم الأسلوب ،ص323
 - (2)- نواره ولد أحمد ،شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،د.ط 2008 ص30.
 - (3)- رايح بحوش ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص152
 - (4)- عزالدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص127
 - (5)- عبدالفتاح صالح نافع ،الصورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر للنشر و التوزيع،عمان،د.ط 1983،ص83

-150-

وجمال الصورة و قوتها التعبيرية يقوم على قوة التخيل ،فالخيال هو أساس الصورة الأدبية و تغييبه يعني سيطرة النزعة الحسية على الصورة مما "يضعفها و يحط من قيمتها ويقلل إلى حد بعيد ، بل يلغي قيمتها الجمالية و أثرها في النفس"⁽¹⁾

و تمتاز الصورة الشعرية الناجحة بتجاوزها نطاق المحسوسات إلى ما تحمله من دلالات نفسية و شعورية غائرة في الذات المبدعة ، وهو ما يزيد في صدق الصورة ويرفع من درجتها الفنية و التعبيرية ، وفي هذا الشأن يقول العقاد "و إذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله من الاحمرار ،فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء ، بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك و فكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، و ما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال و الألوان من نفس إلى نفس، و بقوة الشعور و تيقظه و اتساع مداه و نفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ،و لهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ،و كانت النفوس تواقفة إلى سماعه و استيعابه لأنه يزيد الحياة حياتا ، كما تزيد المرآة النور نورا...و صفوة القول ،أن المحك الذي لا يخطئ نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور و الطلاء ،و إن كانت تلمح وراء الحواس شعورا حيا و وجدانا تعود إليه الحسات...فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية"⁽²⁾

إن الصورة دون عاطفة فارغة لا حرارة فيها ،تمثل مجرد حلى و زخارف تزين الأسلوب لأنها تفتقد إلى أهم عنصر وجدت من أجله ، وهو عنصر التأثير و تحقيق المتعة الفنية و اللذة الفكرية .

(1)- المرجع السابق،ص84

(2)- عباس محمود العقاد،الديوان،نقلا عن :غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2005 ،ص421.

-151-

و يرتبط تأثير الصورة بصفة الإيحاء ، فالصورة التي يتوفر فيها عنصر الإيحاء تكون "أبعد تأثيرا في النفس ، وأكثر علوقا في القلب من الصورة التقريرية الوصفية" (1) و الإيحاء يمنح القصيدة "ثراء دلاليا متنوعا ، وعلى أساسه ينتج ما يمكن أن نسميه الخطوط التي تمثل في ثوب القصيدة نوعا من الإضاءات التي تتمازج مع النسيج كله" (2) إن جمالية الخطاب و ما يثيره في المتلقي من متعة نفسية ، و متعة عقلية مصدره الصورة الإيحائية التي تتجلى في تفجير "طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة و التركيب والإيقاع و الحقيقة ، و المجاز و الترادف و التضاد و المقابلة و التجانس ، وغيرها من وسائل التعبير الفني" (3)

ب- الصورة الشعرية في الخطاب الشعري عند أبي ماضي:

إذا كانت الرؤى و المفاهيم قد تعددت حول الصورة الشعرية فإنّ الذي يهّمنا هو كيف استطاع أبو ماضي أن يوظف هذه الواقعة الأسلوبية بطريقة يحقق بها جمالية خطابه ويعكس من خلالها عمّا تفاعل في نفسه من تجارب الحياة على تعددها و تنوعها ، وقبل أن نعرض إلى آليات تشكيل هذه الصورة في خطابه و كيف حققت فاعليتها الأسلوبية ، يحسن بنا أن نعرض إلى نظرة أبي ماضي للصورة الشعرية و المواد التي يشكلها منها.

ينتمي أبو ماضي إلى المدرسة الرومانسية ، وهو في إنتاجه الشعري يتمثل خصائص هذه المدرسة ، والتي من أبرزها، استلهاهم الطبيعة في الإنتاج الشعري و بناء الصورة

الشعرية" فالرومانسيون يستعينون بالطبيعة في جلاء صورهم ، مراعين صنوف التشابه بين صور الطبيعة و جوهر الأفكار، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية و في هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية . ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية⁽⁴⁾

(1)- عبدالفتاح صالح نافع ،الصورة في شعر بشار بن برد ، ص57

(2)- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص112

(3)- عبدالقادر القط ،الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص351

(4)- المرجع نفسه، ص391

-152-

إن الصورة الشعرية عند أبي ماضي تعانق الطبيعة في صورها المختلفة فتأتي شفافة مرهفة ،شفافية الطبيعة و رهافتها، وتتميز بطابعها الخاص فهي "تأتي في لوحات فنية لكائن حيّ أو جامد ، أو لفكرة مجردة و هذه اللوحات تنمو من خلالها أحداث التجربة مرتبطة بشريان قصصي أو بما يشبه الخط الدرامي"⁽¹⁾ و لا تقتصر هذه اللوحات الفنية على نطاق الحس ، بل تأتي مفعمة بالمشاعر والأحاسيس وهذا التكامل"بين صور الطبيعة و الحالات النفسية للشاعر يعلي من قيمة النص ويزيد من توجهه و شاعريته في إثارة المشاعر و العواطف، و في تفجير طاقات المشاركة"⁽²⁾

إن الصورة الشعرية عند أبي ماضي تتجلى فيها الجدة و الأصالة ، وهي تؤدي وظيفتها في التجربة الشعرية "فتساير بذلك الفكرة العامة أو الشعور العام للقصيدة ، وتسهم في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء ، ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية النامية"⁽³⁾

و للكلمة أهميتها في بناء الصورة الشعرية ، وتحقيق قوتها التعبيرية ، وغايتها التأثيرية لذلك يوليها أبو ماضي عناية قصوى سواء من حيث اختيارها ، أو من حيث تنسيقها في سياق يؤدي إلى استغلال كل إمكاناتها الإيقاعية و الدلالية ،حتى تحقق عنصر الإثارة و الحيوية "فالألفاظ الغريبة تنفر القارئ من الأثر الفني و تجعله يصرف اهتمامه إلى حل مشكلات اللغة دون التأثر بما فيها من جمال، و بذلك تفقد الصور العنصر الهام الذي

وجدت من أجله ، وهو عنصر التأثير كما أنّ سوء استخدام اللغة يترتب عليه نقل صورة مشوهة من شأنها أن تهدم بنية القصيدة العضوية⁽⁴⁾

(1)- أحمد يوسف خليفة، النية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص58

(2)- المرجع نفسه، ص58

(3)- محمد غنيمي هلال ، النقد الدبي الحديث ، ص422

(4)- عبدالفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص81

ج-آليات تشكيل الصورة الشعرية :

و إذا كانت الطبيعة هي مصدر المادة التي يشكّل منها أبو ماضي صورته فإن الآليات التي يشكّل بها هذه الصور تتنوع ما بين التشبيه و الاستعارة و الكناية ، و حتى لا تفقد الصورة التي يستعين بها في الكشف عن تجربته الشعرية و استجلاء جميع جوانبها قوتها التعبيرية ، يلجأ إلى وسائل أخرى يبيث من خلالها حياة جديدة في هذه الصور و يجعلنا نجتهد في تتبع خواصها لاكتشاف طبيعة الإجراء الذي استخدمه لذلك⁽¹⁾

و سنبحث في تشكيل الصورة عند أبي ماضي تلك الآليات و التي تتمحور حول التشبيه و الاستعارة و نبين مدى انسجامها و ارتباطها بالجو العام للخطاب، وإلى أي مدى حققت هذه الصور غايتها و فعاليتها الأسلوبية المتمثلة في الإفصاح عن الأحوال النفسية للشاعر و مدى قدرتها على جلاء نظرتة للحياة و ما يحمله من نقد لاذع لها في مظاهرها السلبية.

التشبيه:

هو لون من الألوان المجازية التي شاعت في البلاغة القديمة ، ولأهميته عندهم جعلوه أحد المقاييس التي يفاضل بها الشعر.

و يقوم التشبيه "على التقريب بين قطبين، أو بين حقيقتين، ثم إظهار فيما يشتركان من حيث المعنى، أو في صفة من الصفات، والعلاقة بينهما ، حيث من المعروف أنه يشترط في العلاقة بين الحقيقتين أن تكون علاقة تبادل و اشتراك و لا تكون أبدا حقيقة من الحقيقتين هي ذاتها الحقيقة الأخرى"⁽¹⁾ وبهذا المفهوم ، فإن قيمة الصورة التشبيهية تتوقف على "درجة التفاعل بين طرفي التشبيه، إلى جانب علاقة التأثير و التأثر بين طرفي الصورة ، فهذا التبادل المؤثر يعطي للمتلقي صورة صادقة لتجربة الشاعر"⁽²⁾

و تعد الصورة التشبيهية عند أبي ماضي من الأدوات الفنية و التعبيرية التي يستعين بها في نقل تجربته إلى المتلقي ، و هو في كثير من تشبيهاته يتجاوز العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه شكلها الظاهري إلى ما يمكن أن تكشف عنه من خبايا عالم الشاعر النفسي، "فالمبدع لا يقدم المحسوسات رغبة في استحضار صورها و هيأتها ، وإنما يقدمها لارتباطها بمعنى نفسي خاص به"⁽³⁾

إن هذا الرابط النفسي هو الذي يعطي للصورة حياة جديدة فتؤدي وظيفتها في تحقيق وحدة القصيدة في إطار التنوع.

- (1)- نورة ولد أحمد ، ثوبة القصيدة الثورية في اللهب المقدس ،ص93
(2)- شريف سعد الجيار، شعر ابراهيم ناجي في دراسة أسلوبية بنائية ، ص271
(3)- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر ،ص45

-155-

لنقرأ هذه الأبيات للشاعر من قصيدة "الفقير"⁽¹⁾

فناى بمقلته عن الإغفاء	همُّ ألمّ به مع الظلماء
و الحزن نار غير ذات ضياء	نفس أقامَ الحزنُ بين ظلوعه
في وجنتيه أدمعُ (الخنساء)	في قلبه نار (الخليل) و إنما
في نفسه و الجوع في الأحشاء	قد عضّه اليأسُ الشديد بنابه
ما حيلة المحزون غير البكاء	يبكي بكاء الطفل فارق أمّه
يا ليل طلت و طال فيك عنائي	طرد الكرى و أقام يشكو ليله
حتى ليؤلم فقده أعضائي	يا ليل قد أغريت جسمي بالضنا
يفري الحشا و الهمّ أعسر داء	و رميتني يا ليل بالهمّ الذي
رحماك لست بصخرة صماء	يا ليل حسبي ما لقيت من الشقا
موتى و تحسبهم من الأحياء	وا رحمتا للبائسين ، فإنهم
فكأنما قدّت من الظلماء	إنّي وجدت حظوظهم مسودّة

-156-

يغوص الشاعر في هذه الأبيات في أعماق نفس الفقير ، فيصورها و يعكس ما تختزن من مشاعر مؤلمة و حزينة ، فنفسه باتت موطناً للأحزان و الهموم ، و تحولت حياته إلى ضنك و معاناة و استبد به اليأس ، فاضطربت حياته و تأزمت حالته النفسية في القسم الثاني يرسم الشاعر صورة هذا الفقير في الليل من خلال تلك المناجاة التي كشفت عن جانب آخر من معاناته وهو مصارحته للزمان الذي تحوّل بدوره إلى عدوّ يضاعف من آلامه و أحزانه ليكشف الشاعر من خلال تلك المناجاة حياة الفقراء البائسة فهم أشبه بالموتى ، بل هم موتى ، و حظوظهم أشبه بقطع الليل الدامس .
و تستوقفنا في هذا النص مجموعة من الصور التشبيهية ، أسهمت في بناء الصورة الكلية وهذه الصور أبرزها:

-و الحزن نار

- يبكي بكاء الطفل

-فإنهم موتى

-فكأنما قدّت من الظلماء

و غاية الشاعر من حشد هذه الصور هو تحميلها الدلالات النفسية و الشعورية الغائرة في أعماق هذه الذات الإنسانية .

فالصورة الأولى (و الحزن نار) تقوم على المماثلة و التفاعل و التساوي بين

طرفيها⁽¹⁾

فالشاعر يماثل بين الحزن و النار في خصائص كثيرة و يساوي بينها ، وهذه الصورة لا يمكن أن تقوم بوظيفتها منبته عن سياقها الذي وردت فيه فالحزن قد استوطن هذه الذات و أقام بين ضلوعها ، والحزن إذ يقوم على المماثلة بينه و بين النار ، فإنه سيتفاعل معها في العديد من الخصائص و الوظائف و التي من أبرزها الاحتراق والتسبب في الألم فتتحول بذلك ذات الفقير إلى موطن للآلام و العذاب و المعاناة .

و في الصورة الثانية جعل الشاعر "بكاء الفقير" في درجة المماثلة و التساوي مع "بكاء الطفل" و لقد استطاع أبو ماضي من خلال هذه الصورة التي يتعالق فيها الحس بالحس أن "يضي على أشياء تبدو متباعدة متناقضة تجانسا وهو أمر يشبه الاكتشاف ، لأنه يقدم شيئا مجهولا فيصبح معلوما مما يتيح للصورة أن تسهم في تقدم عملية الكشف والتعرف على جوانب النفس البشرية و واقعها الموضوعي⁽¹⁾. فطرفا الصورة "بكاء الفقير" و "بكاء الطفل" يبدوان متباعدين متناقضين إلا أن الجمع بينهما و إضفاء التجانس عليهما يجعل من ذلك استكشافا جديدا ، والمهم في هذا الاستكشاف هو معرفة الشئ المجهول ويرتبط هذا الاستكشاف بمعرفة الرابط النفسي و الوجداني الذي يحقق التفاعل بين طرفي الصورة المتباعدين ، إن هذا الرابط يتجلى في فقدان الإحساس بالأمان والخوف من ظلم الزمان .

وأما الصورة الثالثة "فإنهم موتى" فإنها تجمع بين شيئين حسيين لكن التفاعل بين طرفيها يقوم على خيط شعوري نفسي مما يرفع من صدق الصورة و يعلي من درجتها الفنية ، وهذا الخيط النفسي هو الذي يقارب بين شيئين متباعدين ، بين أحياء وموتى لكن هؤلاء الأحياء فقدوا كل صفات الحياة فتحولوا إلى موتى .

و لا تخلو الصورة الرابعة "فكأنما قدت من الظلماء" من مسحات رومانسية نفسية تساير الجو العام للقصيدة ،فالصورة تجمع بين المعنوي "الحظوظ المسودة"وبين المحسوس "قدت من الظلماء"وفي هذا التقارب بين حظوظ الفقراء و القطع من الليل الدامس تكثيف للدقائق الشعورية الوجدانية، فالظلام مصدر الأوجاع و الأحران ،وإذا كانت حظوظهم كأنما قدت من الظلام ، فلا نصيب للفقراء من الحياة إلا الأوجاع و الأحران.

(1)-محمد علي الكندي ،الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر،ص45

-158-

و من قصيدة "السجينة" نقتطف الأبيات الآتية :

و شاء فأمستُ في الإناء سجينةً لتشبعَ منها أعينٌ و قلوبُ
ثوتُ بين جدران كقلب مُضيمها تلمسُ فيها منفذا فتخببُ

و قوله :

تمشَى الضنى فيها و أيارُ في الحمى و جفتُ و سريالُ الربيع قشيبُ
ففيها كمقطوع الوريدين صفرة و فيها كمصباح البخيل شحوبُ
يحكي الشاعر أبو ماضي في هذه القصيدة قصة زهرة قطفت و حملت من مهدها في أحضان الطبيعة إلى سجن الإناء ،فتتحول حياتها إلى معاناة نفسية قاسية ،إنها ضحية قسوة و بطش الإنسان الظالم الذي حرمها حقها في الحياة التي تريدها ،فتأسى السجينة على آمالها المفتقدة ، وتشكو واقعها المنكوب .

يأتي الشاعر بمجموعة من الصور التشبيهية التي تزخر بمشاعر المعاناة والإحساس بقسوة الظلم .

يقول الشاعر :

ثوت بين جدران كقلب مضيمها تلمس فيها منفذا فتخببُ

يتحول في هذه الصورة المشبه به "الجدران" إلى مشبه ، ويتحول المشبه "المضيم" إلى مشبه به وهو من قبيل التشبيه المقلوب . و غاية الشاعر من قلب هذا التشبيه هو تصوير قسوة و بطش الظلم الذي تعرضت له الزهرة ، فقلب الظالم يتحول إلى مصدر الجمود و الغلظة و هي صفات تبدو في الجدار أقوى و أبين ، فيكون الجدار بذلك إلى اللين أقرب من ذاك العاتي

و أما الصورة التشبيهية :

ففيها كمقطوع الوريدين صفرة و فيها كمصباح البخيل شحوبُ
صورة قائمة بأركانها الأربعة ، و تعتمد في تفاعل العلاقة بين طرفيها على وجه الشبه الذي
يعكس حالات وجدانية نفسية ، تتجلى أعراضها في صورة الألوان ، فالصفرة والشحوب عادة
تعكسان تعباً نفسياً أو معاناة وجدانية ، فالصورة التشبيهية تبدو مفعمة بمشاعر نفسية مؤلمة
بدت في صورة أعراض مرضية.

-159-

و أما قصيدة "الطين" فإنها من القصائد ذات البعد الاجتماعي التأملي "يصور الشاعر
من خلالها اعتقاده بأن الإنسان لا يستطيع أن يعلو على وجوده المادي ، أو تتحرر روحه
من قفص الصلصال الذي كتب عليها أن تعيش فيه حياتها الدنيا، و إلى هذا المعنى يرد
الشاعر ما ينكره من تكالب الناس على الشهوات و المال و الجاه ، وما ينكره على نفسه من
نسيان لوجودها الروحي النقي الأول" (1)

ففكرة "الطين" تحيل إلى أصل الإنسان المادي الذي تسكنه روحه فيكون بذلك رمزا
لمساواة البشر ، و دعوة إلى رفض التفرقة و التمييز .
و الشاعر إذ يقدم هذه التجربة يصور كثيرا من مشاعر المعاناة التي يصنعها غرور الإنسان
الأجوف و تعاليه و تفاخره .

و ينقل الشاعر هذه المشاعر في صور تشبيهية من أبرزها :

أ أمانِيَّ كلها من ترابٍ و أمانيك كلها من عسجدٍ ؟
أدموعي خلٌّ ، ودمعك شهْدٌ و بكائي ذلٌّ و نوحك سوْدُدٌ ؟
وابتسامي السرابُ لا ري فيه و ابتسامتك اللالئُ الخُرْدُ ؟

فأماني الشاعر كلها من تراب ، وأماني هذا الإنسان المغرور من عسجد ، ودموع الشاعر خل
و دموعه شهد ، و بكاء الشاعر ذل و نوحه سوْدُد ، وابتسامات الشاعر سراب لا ري فيه ، و
ابتساماته من لالئ خرد ، إنها تشبيهات تعتمد على التضاد في المعنى ، و هذا التضاد
يعكس تلك المعاناة و يصور حجمها ، كما يجلي الإحساس بمرارة التفرقة والتمييز الذي
يصنعه غرور الإنسان و غفلته عن حقيقة أصله ، و مما "يعطي من قيمة هذه الصور مجيئها
في أساليب استفهامية متتابعة في محاولة انتزاع الجواب من المتلقي ، أو إشراكه في المعاناة

التي صنعها الغرور الأجوف كما أن استعمال الضمير المخاطب مصحوبا بمؤكدات أو نعوت يزيد التجربة إثارة و التحاما(2).

(1) - عبدالقادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،ص273

(2) - أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي ،ص60

-160-

وأما في قصيدة "أنت" التي يقول فيها(1) :

مهبط الوحي مطلع الأنبياء	كيف أمسيت مهبط الأرزاء
في عيون الأنام عنك نبؤ	لم يكن في العيون لو لم تُسائي
أنت كالحرة التي انقلب الده	ر عليها فأصبحت في الإماء
أنت كالبردة الموشاة أبلى ال	طي و التشر ما بها من رواء
أنت مثل الخميعة الغنّاء	عُرّيت من أوراقها الخضراء
أنت كالليث قلم الدهر ظفريد	ه و أحنى عليه طول الثواء
أنت كالشاعر الذي ألف الود	دّة . في محفل من الغوغاء
أنت مثل الجبار يزسّف في الأغ	لال في مشهد من الأعداء

فإن أبا ماضي يتخذ من التشبيه آلية لتشكيل صورته الشعرية ،و من خصائص هذه الصور التشبيهية أنها تقوم في بناءها على ركن ثابت وهو المشبه ،و أما المشبه به فإنه يتعدد ويتنوع .

وهذه الصور يتعالق فيها المادي بالمادي ،و يكشف تنوع المشبه به الذي يتجلى في اختيار "الحرة-البردة-الخميعة -الليث-الشاعر-الجبار" في حالات سيئة و أوضاع مزرية المأل الذي آلت إليه فلسطين ، فقد كانت مدينة مقدسة تمثل مهبط الوحي الإلهي ، ومنها خرج الأنبياء فتحوّلت إلى مدينة تعاني الأرزاء و جفاها الناس و ابتعدوا عنها .

لقد أسهم تنوع و تعدد المشبه به في الصور السابقة في تعدد زوايا الرؤية للموضوع وتكثيف الدفقات الشعورية و الوجدانية ، كما عكس تنوعا في الدلالات من خلال تعدد المشبه به في صورة مركبة ،فكل صورة تشبيهية سابقة لها إحياءاتها الدلالية و الوجدانية و

كل إحياء يرتبط بالشعور العام للقصيدة الذي يعكس حالة الحزن والألم التي تعتصر ذات الشاعر .

(1) - إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص 85

-161-

و أما ثبات المشبه الذي يتمثل في تكرار الضمير المخاطب "أنت" في بناء كل الصور السابقة فقد ساعد على "جذب المتلقي أكثر من تركيزه على المشبه به المتغير في كل صورة ، فتكرار ضمير المخاطب يتحول إلى بؤرة مركزية في تشكيل الصورة الشعرية"⁽¹⁾ ، و يتخذ التشبيه عند أبي ماضي أشكالا و صورا متنوعة أهمها :

- التشبيه البليغ: (حذف الأداة ووجه الشبه)

و من ذلك قول أبي ماضي⁽²⁾ :

أنا ذلك الولدُ الذي دنياه كانت ههنا
أنا من مياهاك قطرةً فاضتْ جداولَ في سنا
أنا من ترابك ذرةً ماجت مواكب من منى
أنا من طيورك بلبل غنى بمجدك فاغتنى

-المشبه طرف مفرد ، و المشبه به طرف مركب:

يقول أبو ماضي⁽³⁾:

فكأنتني فلكٌ وهتْ أمرسها و البحر يطغى حوله ويثورُ

-المشبه طرف مركب ، و المشبه به طرف مفرد:

و من ذلك قوله⁽⁴⁾:

و إذا سراجي قد وهتْ و تلجلجتْ أنفاسُهُ فكأنته المصدورُ

-المشبه طرف مركب ، والمشبه به طرف مركب أيضا :

(1) - شريف سعد الجيار ، شعر ابراهيم ناجي ، دراسة اسلوبية بنائية ، ص 281

(2) - إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص 597

(3) المصدر نفسه ، ص 302

(4) - المصدر نفسه ، ص 302

-162-

و من ذلك قوله⁽¹⁾:

فتجهمت و تلفتت مرتاعةً كالظبي أيقن أنه مأسورُ

-التشبيه المقلوب :

ومن ذلك قوله⁽²⁾:

ثوث بين جدران كقلب مُضيمها تلمسُ فيها منفذا فتخبُّ

-التشبيه الضمني:

يقول أبو ماضي⁽³⁾

إن يغضبوا مما أقولُ فطالما كره الأديبَ جماعةُ الغوغاءِ

أو يُنكروا أدبي فلا تتعجبوا فالرمدُ يؤلمهم طلوعُ ذكاءِ

-الفعل (صار) أو (كان)، المشبه+المشبه به:

و من ذلك قوله⁽⁴⁾

وصار دمعي سيول نار و كان قبلا سيول ماءً

كأن+الضمير (المشبه)+المشبه به:

و من ذلك قوله⁽⁵⁾

وقفتُ تُحيطُ بها الزهور كأنها قمرٌ تحيطُ به الكواكبُ في الفضاءِ

و مشيت تحفُّ بها الغصون كأنها ملكٌ تحفُّ به الجنودُ إذا مشى

-المشبه (حذف الأداة)+المشبه به (المفعول المطلق)+اسم:

(1) - إيليا أبو ماضي، الديوان، ص300

(2) - المصدر نفسه، ص108

(3) - المصدر نفسه، ص89

(4) - المصدر نفسه، ص104

(5) - المصدر نفسه، ص106

-163-

و من ذلك قوله⁽¹⁾

بيكي بكاء الطفل فارق أمّه ما حيلةً المحزون غير بكاءٍ

-المشبهه+ أداة التشبيهه(مثل)+المشبهه به:

و من ذلك قوله⁽²⁾

أيا زهرة الوادي الكئيبة إنني حزين لما صرتُ إليه كئيبُ

و أكثر خوفي أن تظني بني الوري سواء و هم مثل النبات ضروبُ

-اسم+ كان+ضمير مستتر(المشبهه)+المشبهه به:

يقول أبو ماضي⁽³⁾:

أنا لولا الشعور لم أتألم ليت هذا الفؤاد كان جمادًا

-إن(المشبهه) اسمها+(المشبهه به) خبرها:

ومن ذلك قوله⁽⁴⁾:

منّ ليس يسخو بما تسخو الحياةُ به فإنه أحقق بالحرص ينتحرُ

-المشبهه مفعول به أول ، والمشبهه به مفعول به ثاني:

ومن ذلك قوله⁽⁵⁾:

عفو المروءة و الرجولة أنني أخطأت حين حسبتهُم نظرائي

-المشبهه (مستثنى منه)+المشبهه به (مستثنى):

و من ذلك قوله⁽⁶⁾:

و ما أرواحنا إلا أسارى و ما أجسادنا إلا سجونُ

(1) - إيليا أبو ماضي، الديوان، ص88

(2)- المصدر نفسه ،ص109

(3)- المصدر نفسه ،ص240

(4)- المصدر نفسه ،ص279

(5)- إيل المصدر نفسه ،ص92

(6)- المصدر نفسه ،ص555

-164-

الاستعارة :

الاستعارة من الآليات الهامة في تشكيل الصورة الشعرية عند أبي ماضي لذلك فقد "سادت عنده على غيرها من الصور الأخرى ، و هذا يوحي بتكثيف المشاعر و قوتها"⁽¹⁾ و يعكس هذا الانتشار الواسع للاستعارة في خطاب أبي ماضي نزعتة الإحيائية التي تميل إلى "بث الحياة و التشخيص في الجمادات"⁽²⁾

و تكشف طريقة توظيف الاستعارة في الخطاب عن عبقرية الشاعر و موهبته الفذة يقول أحد النقاد "إن الطريقة التي تستخدم فيها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية ولا يستطيع أن يستخدمها استخداما فائقا إلا أعظم الشعراء ،فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها ، إنها طريقة بيدع بصدق الخيال فيها سماء جديدة و أرضا جديدة"⁽³⁾

فالاستعارة -إذن-آلية من آليات الإبداع يتجلى في توظيف اللفظة الواحدة بمعان مختلفة باختلاف السياق الذي ترد فيه ، وفي هذا الشأن يقول عبد القاهر الجرجاني "إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد ،حتى تراها مكررة في مواضع ،ولها في كل موضع من تلك المواضع شأن مفرد ، و شرف مفرد ، وفضيلة مرموقة و خلاصة موموقة و من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها ،أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة درر"⁽⁴⁾

والاستعارة - بهذا المفهوم -تعد عاملا من عوامل تطوير اللغة و ثرائها حيث تخرج اللفظة من معناها المعجمي المتواضع عليه ،إلى معان ثرة تكتسبها من خلال الاستعمالات الاستعارية المتنوعة .

- (1)- أحمد يوسف خليفة ،البنية الدرامية في شعر أبي ماضي ،ص64
 (2)- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري،ص126
 (3)- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص119
 (4)- عبدالقاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،تح محمد الفاضلي ،المكتبة العصرية ،بيروت، ط2، 1999، ص36

-165-

والاستعارة شكل من أشكال الانزياح ، يعمل على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي و
 مباغتته بالخروج عما هو مألوف عنده في استعمال اللغة .
 و سندرس الصورة الاستعارية عند أبي ماضي من خلال تتبع خصائصها الجمالية و
 الدلالية معتمدين على الجانب اللغوي .
 عندما نقرأ هذه الأبيات التي يقول فيها الشاعر (1) :

سمع الليل ذو النجوم أنينا وهو يغشى المدينة البيضاء
 فأنحنى فوقها كمسترق الهمس يطيل السكوت والإصغاء
 فرأى أهلها نياما كأهل الكهف لا جلبه و لا ضوضاء
 و رأى السد خلفها محكم البند يان و الماء يشبه الصحراء
 كان ذاك الأنين من حجر في السد ديشكو المقادر العمياء

نشعر أن أبا ماضي فنان يرسم لنا لوحة فنية نابضة بالحياة تجسد صورة الليل
 المنصت للأنين ،فالليل قد صور إنسانا يسمع و ينحني و يرى ، وذلك من خلال إسناد هذه
 الصفات الإنسانية لليل ، فالعملية تشخيصية و بواسطتها تحققت المفارقة الدلالية، هذه
 المفارقة التي تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة و الطرافة ،و تكمن علة الدهشة و الطرافة في
 ما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المتوقع (2) :
 إن إسناد صفات بشرية لليل تعكس بوضوح نزعة أبي ماضي الإحيائية و طبيعته
 الرومانسية التي تميل إلى الاستعانة بالطبيعة في تجسيد أفكاره و مشاعره الذاتية في صور
 طبيعية.

و أما قوله(3):

و إذا الفتى لبس الأسى ومشى به فكأنما قد قال للزمن أقعد
 فالصورة الاستعارية في قوله "لبس الأسى" ، وفي هذه الصورة تم نقل كلمة "لبس" إلى

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان ،ص100

(2)- سعد عبدالعزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية ،عالم الكتب للنشر والتوزيع و الطباعة، ط3
2002، ص194

(3)-إيليا أبو ماضي ، الديوان، ص208

-166-

"مركب لفظي، اقتضى بموجبه اقتزان دلالي ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي"⁽¹⁾
فتولدت عنه مفارقة دلالية ، وتتجلى هذه المفارقة الدلالية "في نقل الخصائص من أحد
عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر"⁽²⁾

إن الأسى قد اكتسب بهذه الخصائص التي نقلت إليه صفات اللباس الذي يلازم
الإنسان وهذا النقل تجسيد للأسى في صورة حسية .

و أما الصورة الاستعارية في قوله(قد قال للزمن اقعدي)، فقد اعتمد فيها أبو ماضي على
التشخيص من خلال مخاطبة الزمان موظفا الفعلين(قال ،اقعد)، فالزمان يتحول إلى مخاطب
يوجه إليه الكلام .إن اعتماد أبي ماضي على التشخيص في رسم الصورة ،إنما يريد أن
يضيف على تجربته حيوية و فاعلية ، ويؤكد على تأثر حياة الإنسان بالزمان كما تتأثر
حياته بحياة الآخرين من البشر، وقد تجلت هذه الحقيقة في النص في قوله⁽³⁾

أنا في الزمان كموجة في زاخر أنا فيه إن يُزِيدُ و إن لم يُزِيدِ

و في قوله⁽⁴⁾ :

كره الدجى فاسودَّ إلا شهبه بقيت لتضحك منه كيف تجهّمَا

لو تعشق البيداء أصبح رملها زهرا وصار سرايها الخدّاع ما

حققت الصور الاستعارية (كره الدجى)،(لتضحك منه)،(كيف تجهّم)،(لو تعشق
البيداء)،انزياحات عملت على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي .و قد تحققت هذه
الانزياحات من خلال إسناد صفات بشرية تتمثل في دلالات الكره و التجهّم و الضحك
والعشق إلى الدجى و الشهب و البيداء، فالعملية تشخيصية لمظاهر طبيعية ،وهو ما يطلق
عليه بأنسنة الطبيعة ،وهي تجسد نزعة أبي ماضي الرومانسية التي ترى "في أشكال الطبيعة
شخصا لتكون قناعا يبيث من خلالها أحاسيسه و مشاعره ،و يحملها ما يصبو إليه من نقد
للحياة في مظاهرها السلبية"⁽⁵⁾

(1) -سعد عبدالعزيز مصلوح ، في النص الأدبي، ص194

(2) - المرجع نفسه ، ص 194

(3) -إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص 208

(4) - المصدر نفسه ، ص 531

(5) -أحمد يوسف خليفة ،البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي،ص53

-167-

فالدجى و الشهب و البيداء هي صور طبيعية تتحول في تجربة أبي ماضي إلى شخص يحملها رؤيته للحياة ، ويجعلها تشاركه معاناته و أحاسيسه.

و تشخيص مظاهر الطبيعة في خطاب أبي ماضي يتم ،إضافة على إضفاء صفات بشرية على عناصر الطبيعة، بوسائل أخرى كاستخدام أعضاء جسد الإنسان و أسلوب النداء و الاستفهام .

ففي قول الشاعر⁽¹⁾:

ولتكحل يد المساء جفوني و لتعانق أحلامه أهداي
وليقتل فم الصباح جبيني و ليعطر أريجُه جلبابي

تشخيص لمظاهر طبيعية (المساء والصباح) باستخدام أعضاء من جسد الإنسان (اليد والفم) ويهدف أبو ماضي من وراء تشخيص عناصر الطبيعة إلى جعلها شخصا تشاركه تجربته الشعرية .

و أما التشخيص بواسطة النداء و الاستفهام فمثاله⁽²⁾:

أيها البحرُ ، أتدري ،كم مضت ألفٌ عليكا ؟
و هل الشاطئ يدرى ،أنّه جاثٌ لديكا؟
وهل الأنهارُ تدري أنّها منك و إليكا ؟
ما الذي الأمواجُ قالت حين تارت ؟
لست أدري !

فالشاعر يتخذ من النداء و الاستفهام وسيلة لتشخيص البحر ،فالبحر يتحول إلى شخص يحس الشاعر منه الوفاء ،يرجو منه الإجابة عن تساؤلاته و يزيح عنه عبء حيرته و شكوكه و عجزه الذي يؤرقه ، و يوجب الصراع في داخله ، لكن المفاجأة أن البحر لا يمكنه أن يقدم جوابا يريح ذاته ،فالبحر جهول بنفسه و بأمواجه ، وبما حوله من شواطئ.

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان،ص123

-168-

ويبدو من خلال النماذج التي درسناها ، أن الاستعارة المكنية قد حظيت عند أبي ماضي بحضور مكثف في خطابه مقارنة بالاستعارة التصريحية ، و لتأكيد هذا الرأي قمنا بإحصاء الصورة الاستعارية لـ(05)قصائد⁽¹⁾ ، حيث وجدنا أن أبا ماضي قد وظّف (58) استعارة مكنية مقابل استعارتين تصريحتين وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه من سيطرة النزعة الإحيائية و التشخيصية عند أبي ماضي ، والتي تميل إلى بث الحياة و الحركة والفاعلية في مظاهر الطبيعة على نحو خاص ، لأن الرومانسيين يرون فيها "أشخاصا تفكر و تأسى و تشاركهم عواطفهم"⁽²⁾

و يمكننا من خلال تتبعنا لنشاط الاستعارة في الخطاب الشعري عند أبي ماضي أن نقوم بتصنيفها على أساس اعتبارين :

-الاعتبار الدلالي :

و يتمثل في نقل الخصائص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر وينقسم إلى :

أ-الاستعارة التشخيصية :

و تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية و الأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد⁽³⁾ و من أمثلتها⁽⁴⁾ :

و لتكحل يد المساء جفوني و التعانق أحلامه أهداي
(جماد + بشري) (مجرد+بشري)

(1)-القصائد هي: الحجر الصغير ، كن بلسما ، كم تشتكي ، ابتسم ، السجينة

(2)- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، د.ط 2001، ص392

(3)- سعد عبدالعزيز مصلوح ، في النص الأدبي ، ص195

(4)- إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص 123

وقوله (1):

يسخّر قلبي بلياليهم و يسخّر الدهرُ بأيامي
(جماد+بشري) (مجرد+بشري)

ب- الاستعارة التجسيمية :

و تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد (2).
و من أمثلتها (3)

أنفقتُ أيامي على جمعها و خلّتي أدركت أمنيّتي
حيث نجد الشاعر قد نقل خاصية الإنفاق و التي هي للمال إلى معنى مجرد وهو الأيام.
وقوله (4):

و إذا الفتى لبس الأسي و مشى به فكأنما قال للزمنِ اقعِدِ
فالشاعر نقل خاصية اللباس التي هي للثوب إلى معنى مجرد وهو الأسي ، و في ذلك
تشخيص للمعنى و تحويله إلى صورة مرئية ، و في نقل هذا المعنى إلى الأسي يتحول
بموجبه إلى أحد لوازم الإنسان وهي صورة تعكس حالة الإنسان إذا استسلم للأسي و صار
من لوازمه .

ج- الاستعارة الاستحيائية:

و تحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من
خصائص البشر ، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد (5)
و مثالها (6) :

كم ربيّةٍ دبّتْ إلى مضجعي مع الجمال الرّائعِ الممكنِ

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان ، ص669

(2)-سعد عبدالعزیز مصلوح ،في النص الأدبي،ص195

(3) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص672

(4)- المصدر نفسه ، ص208

(5) -سعد عبدالعزیز مصلوح،في النص الأدبي ،ص195

فالشاعر يقرن بين كلمتي "دبت" و "ريبة" فالأولى من خصائص الكائن الحي ، وأما الثانية فهي معنى مجرد.

-الاعتبار النحوي :

وهو الصيغة اللفظية التي يفتقرن فيها مركب لفظي بآخر على غير وجه منطقي والمركبات النحوية التي يمكن أن نحصيها هي:

أ-المركب الفعلي : و من أمثلته

* فعل مبني للمعلوم + فاعل

و مثاله (1)

فيا مَنْ لقلبٍ لا تنامُ همومُهُ و يا من لعينٍ لا تنامُ اللَّياليَا

و قوله(2)

لا تسخرُ النَّملةُ من نملة و ليس يُزري بالقرادِ القرادُ

* اسم + فعل مبني للمعلوم

و مثاله(3)

على أنني و الداءُ يأكل مهجتي أرى العارَ كلَّ العار أن أحسدَ العِدَى

و قوله أيضا(4)

و النورُ يبني في السّفوح و في الذّرى دورا مزخرفة و حيناً يهدمُ

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان ، ص657

(2)- المصدر نفسه ، ص673

(3)- المصدر نفسه ، ص249

(4)- المصدر نفسه ، ص494

ب-المركب المفعولي : و صورته :فعل + مفعول

و مثاله⁽¹⁾

فاستتطق التاريخ هل في سفره مجدّ يضاهاى مجدها الخلابا

ج-المركب الوصفي: وصورته : موصوف + صفة

و مثاله⁽²⁾

و كنت كالحوت رأى موجة ضاحكةً ترقص كالطفلة

و قوله⁽³⁾

و تتجلي الأنجم في ليله ضاحكةً كالغيد في عرس

فقد استخدم هنا الحال "ضاحكة"، حيث ساعدت على تشكيل الصورة الاستعارية وقد جرت مجرى الصفة المعنوية .

د- المركب الإضافي: وصورته :مضاف+مضاف إليه

و مثاله قول الشاعر⁽⁴⁾ :

و لتكحل يد المساء جفوني و لتعانق أحلامه أهداي

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ،ص135

(2)- المصدر نفسه ، ص673

(3)- المصدر نفسه ، ص671

(4)- المصدر نفسه ، ص123

الكناية:

تعد الكناية آلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية عند أبي ماضي، غير أنها أقل وروداً من التشبيه والاستعارة .

و يتردد مفهوم الكناية في اصطلاح علماء البيان على أنها "لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له ،مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته" (1) إن الصورة الكنائية بهذا المعنى "بنية ثنائية الإنتاج،حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماماً بحكم المواضعة ،لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللازم و الملزومات ،فإن لم يتحقق هذا التجاوز ،فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة" (2)

إن الصورة الكنائية لا تقدم لك المعنى المقصود مباشرة صريحا ،بل تستخدم لفظا غير موضوع له، يومئ للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة تمكنه من العبور من الظاهر إلى الخفي ، و هذا المعنى يعبر عنه عبدالقاهر الجرجاني بقوله "الكناية هي إثبات معني من المعاني ،فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ،ولكن يجيئ إلى معني هو مرادفه ،فيومئ إليه و يجعله دليلا عليه" (3)

إن جمال الصورة الكنائية يتجلى في ترك التصريح بالمعنى و التعبير عنه بما هو مرادف له إيماء ، وفي ذلك تنشيط لحركة ذهن المتلقي و إعمال لفكره ،فتتحقق الإثارة والرغبة في كشف المستور .

فعندما نقرأ لأبي ماضي قوله (4)

لا تنتظر الأضواء في حجرتي و انظر إلى الظلماء في مهجتي

(1)- السيد الهاشمي ،جواهر البلاغة،ص297

(2)-محمد عبدالمطلب ،البلاغة العربية قراءة أخرى،ص187

(3)-عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص66

(4)-إيليا أبو ماضي،الديوان، ص672

فالكناية في قوله " و انظر إلى الظلماء في مهجتي " كناية عن حالة التعاسة و عدم الإحساس بالاطمئنان و الراحة النفسية التي يعيشها الغني على الرغم من الراحة المادية والحالة الميسورة التي يراها الناس عليه ، فجمال الكناية أنها وضعت المعنى في صورة محسوسة ، فأبو ماضي يرسم لنا صورة لحالة التعاسة و القلق من خلال صورة الظلام الذي يحل بنفس الغني .

و أما قوله (1)

فلا تحزنوا أنكم ساهرون فسوف تنامون ملء الجفون

فالتعبير "تنامون ملء الجفون" كناية عن صفة الاطمئنان و راحة البال ، فقد عدل عن التصريح بالمعنى المقصود إلى التعبير عنه بلفظ آخر أوماً للمتلقى بالمعنى المراد عبر حركة ذهنية تتجاوز المستوى السطحي إلى المستوى العميق .

وقوله (2)

قال: الليلي جرعتني علقما قلت :ابتسم و لئن جرعت العلقما

فالتعبير "الليالي جرعتني علقما" تعبير يكنى به عن حجم المعاناة و الكآبة التي يعانيتها المرء جراء نواب الدهر ووطأة ليليه .

و يعبر عن صفة الحكمة و سعة التجربة أو نقيضيهما في قوله (3)

و إذا بصرت بصرت بأشمط و إذا تحدثت تكشف عن صبي

فالظفة "أشمط" تشير إلى الشخص الذي خالط سواد رأسه بياض ، غير أنه عدل عن هذا المعنى الصريح إلى ما يلزم عنه وهو "الإنسان الحكيم المجرب" وفي هذا العدول تحقيق لفاعلية الخطاب الذي يستحث الذهن لبلوغ المعنى الخفي و"تجنب الوقوع تحت طائلة الفهم الحرفي للتركيب الكنائي فيخطف في التأويل" (4). و أما الكناية "تكشف عن صبي" فتومئ إلى صفة الطيش و قلة التجربة التي تميز الصبيان

(1)-إيليا أبو ماضي ،الديوان،ص618

(2)- المصدر نفسه ،ص529

(3)- المصدر نفسه ،ص120

(4)- سعد شريف الجيار ،شعر إبراهيم ناجي،دراسة أسلوبية بنائية،ص370

-آليات أخرى:

و لأبي ماضي آليات أخرى في تشكيل الصورة الشعرية ، زيادة على آليات التشبيه و الاستعارة و الكناية،وهذا التنوع في الآليات يدفعنا إلى البحث في هذه الصور واكتشاف طريقة تشكلها.

فعند ما نقرأ هذه الأبيات التي يقول فيها أبو ماضي⁽¹⁾

أعلى عيني من الدّمع غشاءً ؟

أم على الشمس حجابٌ من غمام ؟

غاض نورُ الطّرف أم غارت ذكاء ؟

لست أدري..غير أنني في ظلام

نجد أنّ الشاعر يرسم صورة لوجدانه المضطرب، فالصورة التي يرسمها تعكس حالته النفسية و الوجدانية ، وهي حالة تتسم بالاضطراب و الحيرة و مما يقوي من فاعلية هذه الصورة و يرفع من درجة الفنيّة و التعبيرية فيها هو اعتماد الشاعر على الاستفهام المتتابع حيث"اتخذه وسيلة يستبطن به وجدانه و يصوّر عالمه النفسي حافلا بالاضطراب و البلبلة"⁽²⁾ .

وهو في تصويره هذا الاضطراب النفسي يريد أن"يضيف بعض الحركة الدرامية في

تعبيره عن هذا العالم الوجداني المضطرب"⁽³⁾

و في قوله⁽⁴⁾:

يا أيّها الشاعر المعنيّ حيرني داؤك العياء

هل تشتهي أن تكون طيرا؟ فقلت :كلا و لا غناء

هل تشتهي أن تكون نجما؟ أجبت:كلا، و لا بهاء

(1)-إيليا أبو ماضي ، الديوان ،ص545

(2)-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،ص225

(3)-المرجع نفسه،ص225

(4)-إيليا أبو ماضي ،الديوان، ص105

يعتمد الشاعر الاستفهام المقرون بالنفي لرسم صورة لعالمه الوجداني، فيكشف عن صراع يعتلج في ذاته ، إنه صراع التطلع إلى الأمل الغائب، و مواجهة الوعود الكاذبة فالاستفهام يرتبط بتقديم الوعود الزائفة، وأمّا النفي فيرتبط بحالة الرفض لهذه العروض ويكشف عن تمسك الشاعر بالأمل الغائب ، وهذا الاستخدام لآلتي الاستفهام و النفي يزيد من توتر درامية الموقف الوجداني عند الشاعر

و تتجلى آلية الاستفهام في تشكيل الصورة الشعرية في قوله أيضا⁽¹⁾

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم ؟
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم ؟
أم خفت أن يأتي الدّجى الجاني و لا تأتي النجوم ؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما
أظلالها في ناظريك
تتم يا سلمى عليكِ

فالشاعر يرسم صورة لحالة سلمى النفسية التي ارتبطت بالحيرة و تدافع المخاوف و الهواجس الناجم عن حالة من صراع المتناقضات المتخيلة ، و إذ يوظف أبو ماضي آلية الاستفهام إنما يريد أن يستبطن وجدان سلمى ، ويعكس صورة المشاعر التي تضطرب داخله .

و من الآليات الأخرى التي اعتمدها أبو ماضي في تشكيل صورته آلية البناء المقطعي "اللوحة الفنية" ، و في هذه الآلية تتضافر مجموعة من الصور لتشكل لوحة فنية تتضافر مع باقي اللوحات في تشكيل الصورة الكلية التي تمثل التجربة الشعرية ، ومن أبرز القصائد التي اعتمد فيها هذه الآلية لتشكيل صورته الشعرية، قصيدة "الحجر الصغير" و قصيدة "الطلاسم و قصيدة"المساء"

(1) -إيليا أبو ماضي، الديوان، ص620

فقصيدة المساء تتألف من عشرة مقاطع "لوحات" ترتبط بتجربة أبي ماضي مع المساء هذا المشهد الزمني الذي يحمل دلالات عديدة "كقرب النهاية أو الرحيل ، أو الشيخوخة ، وهو مقطع أخير لرحلة النهار ومقدمة لرحلة زمن آخر هو الليل بما له من دلالات و رموز يصنعها الشعراء ،كل حسب رؤاه الوجداني ، فقد ترتبط دلالاته بالمخاوف و الأشباح و الشكوك و الطرد عند بعض الشعراء كامرئ القيس و النابغة الذبياني ،و المعاصرين كإيليا أبي ماضي و خليل مطران"⁽¹⁾

ففي المقطع الأول من المساء :

السحبُ تركض في الفضاء الرَّحْب ركض الخائفينُ

و الشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبينُ

و البحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدينُ

تتجلى صورة الطبيعة بعناصرها في حالة صراع و ذعر و قد تجلى ذلك في توظيف أبي ماضي لعنصري الحركة و التلوين لإبراز صورة الصراع و الذعر ،و هذه الحالة من شأنها أن تبعث حالة من الوجود و ازدحام المخاوف و الشكوك ، حيث يقول :

أريت أحلام الطفولة خلف التخوم ؟

أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم ؟

أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم ؟

أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما

أظلالها في ناظريك

تتم يا سلمى عليك

(1) -أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر أبي ماضي،ص26

و أما اللوحة الثالثة فترسم صورة لسلمى و هي في حالة اضطراب و حيرة و ضياع :

إنني أراكِ كسائح في القفر ضلّ عن الطريقُ
يرجو صديقاً في الفلاة و أين في القفر الصديقُ
يهوى البروق و ضوءها، و يخاف تخدعه البروقُ
بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القنّامِ
لا يستطيع الانتصارُ
ولا يطيق الانكسارُ

و تتوالى اللوحات التي تعكس حالة سلمى النفسية و الوجدانية ، ففي قوله :

هذه الهواجسُ لم تكن مرسومة في مقلتيكِ
فلقد رأيتُكِ في الضحى و رأيتَه في وجنتيكِ
لكن وجدتكِ في المساء وضعتِ رأسك في يديكِ
وجلستِ في عينيكِ ألغاز و في النفس اكتئابُ
مثل اكتئاب العاشقينِ
سلمى ...بما تفكرينُ ؟

تصوير لمشاعر سلمى المتباينة من خلال التفاعل مع عنصر الزمن ،فحالها في الضحى غيره في المساء ،ففي الضحى لم تكن تراودها تلك الهواجس ، و أما في المساء فقد بدت بحالة نفسية صعبة ، حيث انتابتها الهواجس و سكنتها الحيرة ، وحل بالنفس اكتئاب .
و في اللوحة التالية يرسم الشاعر صورة تداعيات المساء على عناصر الطبيعة فتبدو

عليها ملامح الخوف و الجمود و حالات التوتر و الصراع :
بالأرض كيف هوت عروش النورِ عن هضباتها؟
أم بالمروج الخضر ساد الصمت في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تغدو على وكناتها ؟

والكوخ كالقصر المكين

و الشوك مثل الياسمين

و ينتقل الشاعر في القصيدة إلى مشاهد أخرى تجسد لوحات فنية مغايرة لتلك الحالات النفسية المضطربة الحائرة ، يسكنها الخوف و الصراع ،فيدعو سلمى إلى تجاوز ذلك و التمسك بخيوط الأمل و التفاؤل ، وأن تستمتع بما حولها من مشاهد الطبيعة والحياة .

فاصغي إلى صوت الجداول جاريات في السفوح

و استنشقي الأزهار في الجنات ما دامت تفوح

و تمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوح

.....

لتكن حياتك كلها أملا جميلا طيبا

و لتملأ الأحلامُ نفسك في الكهولة و الصبى

....

مات النهارُ ابن الصباح فلا تقولي كيف مات

إن التأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة

فدعي الكآبة و الأسى و استرجعي مرح الفتاة

قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى منهلاً

فيه البشاشة و البهاء

ليكن كذلك في المساء

و ختاماً ، إن الصورة الشعرية عند أبي ماضي تمثل واقعة أسلوبية لها حضورها المتميز في الخطاب الشعري ، و وسيلة الشاعر في نقل رسالته و عقد الحوار و الاتصال بالمتلقي .

و قد شكلت الطبيعة المادة الأساسية التي صنع منها أبو ماضي صورته ، ولذلك كثيراً ما تتجلى هذه الطبيعة في صور الشاعر في هيئة شخص وخصوصاً تشاركه تجربته الذاتية، ويحملها رؤيته للحياة و نقده لها .

و شكل التشبيه و الاستعارة و الكناية أبرز الآليات التي استعان بها أبو ماضي في تشكيل صورته ، كما استعان بآليات أخرى و من أبرزها ، آلية الاستفهام و البناء المقطعي ، و البناء الدرامي ، و قد دل هذا التنوع في الآليات على رغبة الشاعر في إضفاء الجودة على صورته حتى تظل تمارس فاعليتها الأسلوبية في المتلقي .

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة "البنيات الأسلوبية" في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي ولذلك جاءت في ثلاثة فصول تطبيقية أخذت عناوينها من بنيات الخطاب و المتمثلة في البنية الصوتية و البنية التركيبية و البنية الدلالية ، إضافة إلى فصل تمهيدي اشتمل على تحديد مصطلحات الدراسة الأساسية و هي "البنية" و "الخطاب" و "الأسلوبية" إلى جانب نبذة موجزة عن حياة الشاعر أبي ماضي و خصائص شعره، و انتهت الدراسة إلى النتائج الآتية :

- أولاً: من خلال دراستنا لمصطلحات الدراسة و حياة أبي ماضي و شعره يتضح الآتي :
- أن البنية في الخطاب تتجلى في صورة العلاقات القائمة بين عناصرها في صفة تماسكها و انسجامها لذلك فإن الذي يميز البنية على وجه الخصوص صفات ثلاثة: الشمولية و التحول و التحكم الذاتي
 - بنية الخطاب تختلف عن أسلوبه ، فالبنية تتصل بتركيب الخطاب و تمثل الشيء القار فيه ، أما الأسلوب فيمثل الصورة المتغيرة لأنه يرتبط بالنسيج اللغوي للخطاب .
 - إذا كان الخطاب قد عرض له جملة من الدارسين ، فإن الأسلوبية عرضت له من وجهة لغوية فاعتبرته إنجازا لغويا فدرسته من حيث لغته ، و تبرز حينئذ ظاهرة مهمة تتعلق بالخطاب و تتمثل في الأدبية التي أصبحت هدفا تسعى الدراسات الأدبية إلى الكشف عنه .
 - ارتبط بالأسلوبية مصطلح الأسلوب ، فقد عرضت له الدراسات الغربية و العربية قديما ، لكنه حديثا عرف اهتماما بالغا خصوصا من الدراسات الغربية ، لما عرفه من تنوع و اغتناء و تعدد مدارسه ، فتشعبت تعاريفه إلى درجة يصعب الإلمام بها مما حدا ببعض الدارسين أن يضعوا طرقا لتسهيل عملية الإلمام بهذه التعاريف و من أبرزها عملية التوصيل الأدبي في مراحلها الأساسية "المبدع-الخطاب-المتلقي" ، إلى جانب وجهات نظر أخرى التي درجت على اعتبار الأسلوب انزياحا أو إضافة أو اختيارا .

- استطاعت الأسلوبية أن تستقر منها في دراسة الخطاب الأدبي على الرغم من الشكوك التي حاولت أن تسلبها شرعية وجودها ، فاستطاعت بفضل جهود كثير من الدارسين أن تتحول إلى نظرية لها أدواتها الإجرائية في معالجة الأساليب و الكشف عما تنفرد به .
- كشف البحث أن علاقة الأسلوبية باللسانيات لا يمكنها أن تقوم على القطيعة التامة فالعلاقة تظل قائمة خصوصا على مستوى المنهج، أما من حيث الغاية فإنهما يختلفان على الرغم من أن اهتمامهما يرتكز على اللغة .
- و أما علاقة الأسلوبية بالبلاغة فقد كشف البحث عن علاقة التناظر و التباين بينهما منها و غاية ، لكن هذا لا يعني عدم الاتصال بينهما فالأسلوبية خصوصا في مسارها التطبيقي تستثمر كثيرا من مباحث البلاغة لكن برؤية منهجية مغايرة .
- و أبان البحث عن إمكانية الاتصال بين الأسلوبية و النقد من خلال ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر ، و أوضح البحث استفادة الأسلوبية من الإحصاء حيث يمدّها بالإحصاءات و الجداول التوضيحية مما يضيف على الدراسة طابع الدقة و الموضوعية .
- كشف البحث عن وجود تيارين أسهما في تشكيل ثقافة أبي ماضي الشعرية ،فالتيار الأول هو التيار التقليدي و قد ارتبط بحياة أبي ماضي في المشرق لذلك جاء إبداعه في هذه المرحلة في كثير من خصائصه مشدودا إلى الماضي ، و أما التيار الثاني فتجلى في تيار التجديد ، و قد ارتبط بحياته في المهجر ، فغلب على إبداعه النزعة التجديدية و تجلت فيه الخصائص الشعرية التي جعلت منه موضع القبول و الرضا عند الناس.
- ثانيا: من خلال دراستنا للبنية الصوتية يتضح الآتي :
- كشف الإحصاء لبحور الشعر عند أبي ماضي على احتلال بحر الكامل المرتبة الأولى وقد استطاع أبو ماضي تطويع هذا البحر ليناسب تجربته الشعرية التي تنوعت بين أغراض شتى .

- أبرز الإحصاء لبحور الشعر عند أبي ماضي على تغير رؤيته لبحور الشعر من حيث ترتيبها في الذائقة الشعرية العربية ،حيث نزل ببحر الطويل إلى المرتبة الخامسة

- و ارتفع ببحر الخفيف إلى المرتبة الثالثة وهو ما يعكس اهتمام الوجدانيين به ، كما ارتفع ببحر الرمل إلى المرتبة الرابعة و هو من البحور القليلة الاستعمال في الشعر العربي القديم و هو ما يؤكد النزعة التجديدية عند أبي ماضي .
- أكثر أبو ماضي من النظم على البحور التامة مقارنة بمجزؤها حيث بلغت نسبة استخدام التام 86.91% وأما البحور المجزوءة فبلغت نسبتها 13.09% ، وهذا الاتجاه في توظيف البحور التامة يؤكد تراثية أبي ماضي العروضية دون أن يمنع ذلك من الانفتاح على جديد الإيقاع .
- و من مظاهر التحديث عند أبي ماضي ، نظمه للقصيدة على عدة بحور حيث نظم أربع قصائد على عدة بحور و هي :
- قصيدة "المجنون" و نظمها على بحور الرجز و الهزج و مجزوء الوافر
 قصيدة "جرجي زيدان" و نظمها على بحور مجزوء الرمل و الطويل
 قصيدة "الشاعر والملك الجائر" و نظمها على بحور الرمل و الكامل و السريع و المتقارب.
- قصيدة " هي" و نظمها على بحور السريع و مجزوء الوافر .
- و قد كانت للشاعر غاياته في استخدام الأوزان المتعددة و من أبرزها تجسيد النزعة الرومانسية الميالة إلى الحرية ، وكذا كسر الرتبة الإيقاعية عند المتلقي
- ارتفاع نسبة القافية المطلقة مقارنة بالقافية المقيدة ، حيث بلغت القصائد ذات القافية المطلقة ثمانى عشرة ومائتي قصيدة والقصائد ذات القافية المقيدة بلغت خمس وعشرين قصيدة ، ويؤكد هذا النزوع إلى القافية المطلقة نزعة الشاعر الرومانسية الميالة إلى الإطلاق .
- ارتفعت نسبة القصائد المصرفة حيث بلغت ثلاث وعشرين ومائة قصيدة ما نسبته 44.08% وهذا النزوع إلى تصريع الأبيات يؤكد على تراثية أبي ماضي من جهة و على وعيه بما تؤديه هذه الوسيلة الإيقاعية من وظيفة أسلوبية في القصيدة من جهة أخرى.

- نوع أبو ماضي في القوافي حيث نظم ست وثلاثين قصيدة متنوعة القافية ، و هذا التنوع يؤكد على رومانسية أبي ماضي الميالة إلى الإطلاق و رفض الأغلال ، وقد جسد عدة أشكال لتنوع القافية تمثلت في الخمسات و الموشحات.
- نجد ميل أبي ماضي إلى استخدام الحروف :الراء و النون و الميم و اللام و الدال رويًا و هو بذلك لم يخرج على طريقة الشعر العربي ، كما نلاحظ أن الشاعر قد ارتفع بحرفي الهاء و الهمزة في استخدامهما رويًا لما لهما من إمكانات صوتية .
- و قد استطاع أبو ماضي أن يستغل الإمكانيات الأسلوبية لأصوات الروي و تجلى ذلك فيما يؤديه صوت الروي من وظيفة أسلوبية تجسد رؤية الشاعر في الخطاب
- استخدم أبو ماضي التكرار بنوعيه :التكرار الصوتي و التكرار اللفظي ،حيث تجلى تكرر الصوت في تكرار الأصوات المجهورة و المهموسة ، وتكرار الصوامت والحركات الطوال ، و قد أسهم هذا التكرار في الوظيفة الأسلوبية للخطاب الشعري عند أبي ماضي ، و أما تكرر اللفظ فتجلى في صورتين ، ما تكرر فيه المعنى والكلمة ، و ما تكرر فيه المعنى دون الكلمة.
- تنوعت العناصر الصوتية المساهمة في تشكيل البنية الصوتية في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ، ولذلك وجدنا عنده توظيف عناصر صوتية أخرى مثل الجناس و التصدير و التدوير و التطريز ، وقد حاول أن يربط علاقة وطيدة بين توظيف هذه الظواهر الصوتية و تجربته الشعرية لذلك كان حضورها في الخطاب له أهميته الإيقاعية و الدلالية .

ثالثاً: من خلال دراستنا للبنية التركيبية يتجلى الآتي :

- يوظف أبو ماضي التراكيب الفعلية و الاسمية و هي ترتبط برؤية الشاعر الخاصة و بحالات نفسية و سياقات عامة يتشكل من خلالها الخطاب .

- أكثر أبو ماضي من أسلوب النفي في خطابه الشعري ، و عادة ما يرتبط هذا النفي بأسلوب الإثبات ، فيشكل هذا التجاور بين أسلوب النفي و الإثبات ملمحا أسلوبيا يتجلى في خلق حالة من التوتر في تركيب الخطاب مما يسهم في إبراز الصورة التي يريد الشاعر إبرازها.
- شكل الانزياح التركيبي في صورتيه التقديم و التأخير ، والحذف سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ، وقد أسهمت هذه السمة الأسلوبية في تحقيق الوظيفة الشعرية و الدلالية للخطاب .
- شكل كل من الاستفهام و الأمر أبرز التراكيب الإنشائية التي شاعت في خطاب أبي ماضي و يرتبط توظيف أسلوب الاستفهام بحالات وجدانية و نفسية ، كما يرتبط برؤية الشاعر للذات الإنسانية و الحياة ، أما الأمر فارتبط توظيفه برؤية الشاعر للحياة القائمة على التفاؤل و المعاني الإنسانية التي تقوم عليها وظيفة الشعر كحب الخير و البذل و العطاء دون انتظار مقابل من الآخرين ، كما يرتبط توظيفه برؤية الشاعر الداعية إلى التغيير .
- من الملامح الأسلوبية التي تجلت في الخطاب الشعري عند أبي ماضي ، تكراره لضمير المتكلم و يحمل هذا التكرار عدة دلالات عميقة ترتبط بمضامين عاطفية و فكرية ، كما يعكس تكرار هذا الضمير نزعة الشاعر الرومانسية التي يلتفت فيها إلى ذاته الإنسانية محاولا سبر أغوارها ، كما يعكس النزعة التأملية التي طغت على كثير من تجاربه الشعرية ، كما يكشف عن إيمان الشاعر برسالة الشعر التي قوامها الخير و الحق والجمال.

رابعاً: ويتضح من خلال دراستنا للبنية الدلالية ما يأتي :

- استطاع أبو ماضي أن يفيد من الدراما و إمكاناتها التعبيرية ، وأن يخرج بتجربته الشعرية من طغيان الذاتية إلى حالة التجسيد و الموضوعية ، فعبرت عن واقع تمتزج فيه ذات الشاعر الداخلية بالعالم الموضوعي من طبيعة و مجتمع ، و تجلت الدراما في شعره بمقوماتها المتمثلة في الحدث و الصراع و الشخصيات و الحوار بنوعيه
- إن أبا ماضي من خلال اصطناعه الدراما في شعره استطاع أن يرسم صورة للحياة وفق رؤيته و فلسفته ، و لذلك جاءت قصائده في كثير منها تصويراً للحياة بكل صراعاتها و تناقضاتها
- كشف البحث عن ذاتية المعجم الشعري عند الشاعر و استقلاله ، من خلال قدرته على توظيف المفردات بطريقة تقتضيها طبيعة تجربته الشعرية و تنوعها
- مثلت الطبيعة محورا أساسيا في المعجم الشعري عند الشاعر ، حيث تشكل مظاهر الطبيعة المختلفة عناصر أساسية تقوم عليها تجربة أبي ماضي على تعددها و تنوعها.
- تبين من خلال دراسة الصورة الشعرية أن التشبيه و الاستعارة هما الآليتان الأكثر توظيفا في تشكيل الصورة الشعرية عند أبي ماضي ، و أثبت البحث أن أبا ماضي استطاع من خلال استخدام آلية التشبيه أن يجسد صورا شعرية مفعمة بالدلالات النفسية و الوجدانية، و هو بذلك يخرج بالتشبيه من إطاره التقليدي الذي يعتمد الوضوح و المنطقية إلى الصورة الشعرية المركبة المحملة بالدلالات النفسية . و أثبت البحث أن الصورة الشعرية القائمة على التشبيه تتضافر فيما بينها لتساير الشعور العام للقصيدة ، كما تجلى التشبيه عند أبي ماضي في صور و أشكال مختلفة .
- بين البحث أن توظيف أبي ماضي لآلية الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية يظهر نزعة الإحيائية التي تميل إلى بث الحياة و التشخيص ، وكثيرا ما يتجلى هذا التشخيص في اعتبار الأشكال الطبيعية شخصا يحاورها أو يحملها رؤاه و نقده للحياة.

- أثبت البحث أن الاستعارة المكنية عند أبي ماضي قد حظيت بحضور مكثف مقارنة بالاستعارة التصريحية ، و هذا يؤكد ما ذهبنا إليه من ميل الشاعر إلى بث الحياة و الحركة في مظاهر الطبيعة بشكل خاص.
- يستخدم أبو ماضي الكناية في تشكيل صورته الشعرية ، ولكن بنسبة ورود أقل مقارنة بآلتي التشبيه و الاستعارة ، و قد أسهمت هذه الصورة الكنائية في التعبير عن تجربته الشعرية.
- كما أثبت البحث استخدام أبي ماضي لآليات أخرى من غير التشبيه و الاستعارة و من أبرزها الاستفهام المتتابع ، و آلية البناء المقطعي "اللوحات الفنية" ، و آلية البناء الدرامي و يؤكد هذا التنوع على رغبة أبي ماضي في إضفاء الجدة في بناء صورته الشعرية حتى لا تفقد بريقها و تصبح مستهلكة .
- وفي الأخير أقول : إن شعر أبي ماضي لا يزال في حاجة إلى كثير من الدراسات تسبر أغواره ، وتكشف أسراره ، وتستخرج درره و جواهره ، وما هذه الدراسة إلا كشف يسير في عالم مترامي الأطراف .

قائمة

المصادر و المراجع

أولاً : المصادر

- 1- إيليا أبو ماضي ، الديوان ، دار العودة ،بيروت ،2004
- 2- إيليا أبو ماضي ، الديوان ، تقديم و شرح حجر عاصي ،دار الفكر العربي د.ط، د.ت .

ثانياً : المراجع:

- 1- ابن رشيق، العمدة ،تح عبدالحميد هنداوي ،المكتبة العصرية،بيروت،ج1،ط1، 2001.
- 2- أحمد أمين ،النقد الأدبي ،دار الكتاب العربي،بيروت،د.ط ،د.ت
- 3- أحمد درويش ،دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث،دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ،القاهرة ،د.ط ،د.ت
- 4- أحمد عوين ،الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،إسكندرية ، 2000
- 5- أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع،ط1، 2005
- 6- أحمد مداس ،لسانيات النص ، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري،عالم الكتب الحديث ،الأردن،د.ط ،2007.
- 7- أحمد يوسف خليفة ،البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية ،ط1، 2004
- 8- بسام قطوس ، إستراتيجية القراءة ، التأصيل و الإجراء النقدي ،عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، القاهرة ،ط1 ،2005.
- 9- تمام حسان ،الأصول ،عالم الكتب ،القاهرة ،د.ط،2000

- 10- حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،تح محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،ط2 ، 1981.
- 11- حسن طبل ،المعنى في البلاغة العربية ،دار الفكر العربي ،القاهرة، ط1 ، 1998
- 12- حسن عبد الجليل يوسف،علم القافية ،مؤسسة المختار للنشر و التوزيع القاهرة ط1 2005،
- 13- حسن ناظم ،البنى الأسلوبية ،دراسة في أنشودة المطر للسياب،دط ،دت
- 14- حمادي صمود،التفكير البلاغي عند العرب،أسسه و تطوره إلى القرن السادس منشورات الجامعة التونسية ، 1981
- 15- حمزة حماده ،الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمسان،دراسة دلالية مطبعة مزوار،ط1 ، 2009
- 16- خليل برهمومي ،إيليا أبو ماضي ،شاعر السؤال و الجمال ،دار الكتب العلمية بيروت ،ط1 ، 1993
- 17- خميس الورتلاني ،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،دار الخور للنشر والتوزيع ط1 2005،
- 18- رابح بحوش ،الأسلوبيات و تحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث منشورات جامعة باجي مختار ،عنابة ،دط،دت
- 19- رابح بحوش ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم للنشر والتوزيع ،عنابة ، 2006
- 20- رابح بن خوية ،مقدمة في الأسلوبية ،مطبعة نير ،سكيكدة،ط1، 2007
- 21- رجاء السيد الجوهري ،فنان البديع،منشأة المعارف،الإسكندرية، 1977
- 22- رجاء عيد ،لغة الشعر،قراءة في الشعر العربي الحديث ،منشأة المعارف الإسكندرية 1985،
- 23- سعد عبدالعزيز مصلوح ،في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية ،عالم الكتب للنشر و التوزيع والطباعة،ط3، 2002

- 24- سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر والتوزيع،بيروت ،ط3 ، 1997
- 25- السيد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ،بيروت ،2000
- 26- شريف سعد الجيار ،شعر إبراهيم ناجي ،دراسة أسلوبية بنائية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2008
- 27- شفيق السيد ،الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ،مكتبة الآداب ،القاهرة،ط2، 2009
- 28- شكري محمد عياد ،اتجاهات البحث الأسلوبي ،أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع القاهرة ،ط2 ، 1993
- 29- شكري محمد عياد،مدخل إلى علم الأسلوب ،أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع ط5 1999،
- 30- شوقي ضيف ،دراسات في الشعر العربي المعاصر ،دار المعارف ،مصر ط6 1976
- 31- صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،مؤسسة مختار للنشر و التوزيع القاهرة ،ط3 ، 1992
- 32- صلاح فضل ،علم الأسلوب ،مبادئه و إجراءاته ،دار الشروق ،القاهرة ،ط1 1998
- 33- صلاح فضل ،مناهج النقد المعاصر ،دار الآفاق العربية ،القاهرة ،ط1، دت
- 34- صلاح فضل ،الأساليب الشعرية المعاصرة ،دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع مصر ،ط1، 1998
- 35- صلاح فضل ،بلاغة الخطاب و علم النص ،دار الكتاب المصري، و دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،ط1، 2004
- 36- طاهر سليمان حمودة،ظاهرة الحذف،الدار الجامعية للطباعة و النشر و التوزيع إسكندرية ،1999
- 37- طه حسين ،حديث الأربعاء ،ج3

- 38-عبدالحميد هيمة ،البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،شعر الشباب نموذجاً،مطبعة همة ،ط1، 1998
- 39-عبدالسلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،تونس، دط 1977
- 40-عبدالسلام المسدي،النقد و الحداثة،دار الطليعة للطباعة و النشر،بيروت ط1 1983
- 41-عبدالعزيز عتيق،علم البيان،دار النهضة العربية للطباعة و النشر،بيروت دط،دت
- 42-عبدالفتاح صالح نافع،الصورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر للنشر و التوزيع عمان ،دط ، 1983
- 43-عبدالقادر القط،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،دار النهضة العربية بيروت،ط3
- 44-عبدالقادر هني،الإبداع في النقد العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دط، 1999
- 45-عبدالقاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز ،دار المدين ،جده
- 46-عبدالقاهر الجرجاني،أسرار البلاغة ،تح محمد الفاضلي،المكتبة العصرية بيروت ط2، 1999
- 47-عبدالملك مرتاض ،أ،ي،دراسة سمائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"،ديوان المطبوعات الجامعية، القاهرة،دط ،دت
- 48-عبدالملك مرتاض،بنية الخطاب الشعري،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية دار الحداثة للطبع والنشر و التوزيع ،ط1، 1986
- 49-عبدالمجيد الحر،إيليا أبو ماضي ،باعث الأمل و مفجر ينابيع التفاؤل ،دار الفكر العربي ،ط1، 1995
- 50-عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي،دار ابن كثير دمشق ،ط1، 1992

- 51-عزالدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض و تفسير و مقارنة دار الفكر العربي ،القاهرة، 1992

- 52- عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر،قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية دار الثقافة،بيروت،دط،دت
- 53- عمر يوسف قادري،التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون دار همة للطباعة و النشر و التوزيع،دط،دت
- 54- عيسى الناعوري،أدب المهجر ،دار المعارف،ط3،دت
- 55-فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،دار الأفاق العربية القاهرة،ط1 ، 2008
- 56-فيلي سانديرس،نحو نظرية أسلوبية لسانية،تر خالد محمد جمعة،المطبعة العلمية دمشق،ط1 ، 2003
- 57-قطبي الطاهر ،بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي،ديوان المطبوعات الجامعية ط2 ، 1994 ،
- 58-كمال بشر ،علم الأصوات،دار غريب للطباعة و النشر ،القاهرة ، ط1 ، 1994
- 59-محمد سعيد أسير ،محمد أبو علي،الخليل معجم علم العروض،دار العودة بيروت،ط1 ، 1982
- 60-محمد عبدالمطلب ،البلاغة و الأسلوبية ،دار نوبار للطباعة ،القاهرة،ط1 1994
- 61-محمد عبدالمطلب،بناء الأسلوب في شعر الحدائث،دارالمعارف ،ط2، 1995
- 62-محمد عبدالمطلب،البلاغة العربية ،قراءة أخرى ،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،ط1 ، 1997
- 63-محمد علي كندي ،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ،دار الكتب الوطنية بنغازي،ط1 ، 2003
- 64-محمد عوني عبدالرؤوف،القافية و الأصوات اللغوية،مكتبة الخانجي ،مصر دط 1977

- 65-محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،دط، 1986

- 66- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع
دط، 2001
- 67- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2007
- 68- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، بيروت، 1999
- 69- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء، ط3، 1992
- 70- محمود السعران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بساتين المعرفة لطباعة و
نشر و توزيع الكتب، دط، دت
- 71- محمود العشيرى، الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة، ميريت للنشر و المعلومات
القاهرة، ط2، 2003
- 72- مصطفى حركات، نظرية الوزن، الشعر العربي و عروضه، دار الأفاق الجزائر، دت
- 73- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دت
- 74- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف
الإسكندرية، دت
- 75- مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، دار همة، ج1
دط، دت
- 76- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر
والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1983، 3
- 77- مهدي المخزومي، في النحو العربي قواعد و توجيهه، دار الرائد العربي بيروت ط2
1986،

- 78- موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض
والقوافي، دار الحكمة للطباعة و النشر، دط
- 79- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13
2004

80-نورارة ولد أحمد،شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس،دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع،دط،2008

81-نوار سعود أبو زيد،جدلية الحركة و السكون،نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني"الغاضبون نموذجاً"،بيت الحكمة للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1،2009

82-نورالدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب،دار همة،الجزائر،ج1،1997

83-نورالدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب،دار همة،الجزائر،ج2،1997

84-نورالدين السد،الشعرية العربية،ديوان المطبوعات الجامعية،ج2،2007

85- يوسف أبو العدوس،الأسلوبية الرؤية و التطبيق،دار المسيرة للنشر و التوزيع عمان،ط1،2007

86-يوسف و غليسي،مناهج النقد الأدبي،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1،2007

ثالثاً: المقالات في المجالات و الدوريات

1-عبدالمجيد عيساني،الجملة في النظام اللغوي عند العرب،مجلة الأثر،كلية الآداب و العلوم الإنسانية،جامعة ورقلة،عدد5،مارس2006

2-عبدالقادر بوزيده،دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب(رحل النهار) مجلة اللغة و الأدب،جامعة الجزائر،ع14،ديسمبر1999

3-محمد خليفاني،مقاربة سيميائية لنص "إلى طغاة العالم" للشابي،مجلة دراسات أدبية دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية،جوان2009

4-نورالدين السد،المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب،مجلة اللغة والأدب،جامعة الجزائر،عدد14،ديسمبر1999

-196-

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
المقدمة.....	(أ - هـ)

12	الفصل التمهيدي.....
13	أولاً: في تحديد المصطلحات.....
13	1- مفهوم البنية
16	2- مفهوم الخطاب.....
21	3- مفهوم الأسلوبية
21	-مصطلح الأسلوب.....
27	- الأسلوبية.....
31	-علاقة الأسلوبية باللسانيات.....
34	-علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....
35	-علاقة الأسلوبية بالنقد.....
36	-الأسلوبية و الإحصاء.....
38	ثانياً: إيليا أبو ماضي حياته وشعره.....
38	1-حياته.....
41	2-ثقافة الشاعر:.....
43	3-شعره.....
47	الفصل الأول: البنية الصوتية.....
48	-مقدمة نظرية.....
48	1-الوزن.....
48	أ-البحور الشعرية.....
50	ب-خصائص أهم البحور المستعملة و وظيفتها الأسلوبية.....
54	ج- مجمع البحور.....
55	2-القافية.....
55	أ- تعريف القافية.....
56	ب-مكانة القافية.....
57	ج-تنوع القافية.....
58	د-القافية في شعر أبي ماضي ووظيفتها الأسلوبية.....

58	-القافية الموحدة.....
61	-القافية و التصريع.....
62	-تنوع القافية.....
65	هـ-الروي
68	3-التكرار :صوره ووظيفته الأسلوبية.....
68	-مقدمة نظرية.....
68	أ-تكرار الأصوات.....
69	-تكرار الأصوات المجهورة و المهموسة.....
71	-تكرار الصوامت.....
73	-تكرار الحركات الطوال.....
74	ب-تكرار الكلمات.....
78	4-ظواهر صوتية أخرى في شعر أبي ماضي.....
78	أ- الجناس.....
80	ب-التصدير.....
82	ج- التدوير.....
82	د- التطريز.....
84	الفصل الثاني: البنية التركيبية
85	-مقدمة نظرية.....
86	1-طبيعة التراكيب.....
86	-مقدمة نظرية.....
87	-طبيعة التراكيب في الخطاب الشعري عند أبي ماضي.....
94	2-التركيب المنفي.....
97	3-الانزياح التركيبي..... -198-
97	أ- التقديم و التأخير.....
97	ب-مقدمة نظرية.....
99	-تقديم الجار والمجرور.....

101-تقديم المفعول به
102-تقديم الجار و المجرور و المفعول به
102-تقديم الجار والمجرور و المضاف إليه
103-تقديم المفعول به والجار والمجرور
103-تقديم الجار والمجرور في الجملة المبنية للمجهول
103ب- الحذف
103-مقدمة نظرية
105-الحذف المخبر عنه
106-الحذف غير المخبر عنه
1114-التراكيب الإنشائية
111-مقدمة نظرية
111أ- الاستفهام
116ب-الأمر
1215-تكرار الضمير
126الفصل الثالث: البنية الدلالية
127-مقدمة نظرية
1281-البنية الدرامية
128أ- البنية الدرامية: المفهوم و المقومات
130ب-البنية الدرامية في الخطاب الشعري عند أبي ماضي
1392-المعجم الشعري
139-مقدمة نظرية
141-الحقول الدلالية
141-حقل الطبيعة.....-199-
142-حقل المعاناة و الحزن و الضياع
143-حقل الخلق
144-حقل المكان

145-حقل الجمال
146-حقل الصوت و الصمت
146-حقل الموت
147-حقل الزمان
148-حقل المفردات الدينية
148-حقل النور و الألوان
148-حقل اللباس
148-حقل الفلك
1503-الصورة الشعرية
150أ-الصورة الشعرية:المفهوم و الخصائص
152ب-الصورة الشعرية في الخطاب الشعري عند أبي ماضي
154ج-آليات تشكيل الصورة الشعرية
155-التشبيه
165-الاستعارة
173-الكناية
175-آليات أخرى
181الخاتمة
189قائمة المصادر و المراجع
197فهرس الموضوعات

تأتي هذه الدراسة ،ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية ، وقد اتخذت من مادة الخطاب الشعري عند أبي ماضي ميدانها ،و استخدمت المنهج الأسلوبي البنائي الذي يتخذ من لغة الخطاب محور الدراسة الركينز ،بغية الكشف عن عالم الشاعر و استكناه تجربته الشعرية . وسعت الدراسة إلى الولوج إلى عالم الخطاب الشعري عند أبي ماضي من خلال بنائه اللغوي ، فعمدت إلى وصف و تحليل هذا البناء الذي هو نتاج مجموعة من البنيات الجزئية و المتمثلة في البنية الصوتية و البنية التركيبية و البنية الدلالية . إن الجماليات التي تتبدى في خطاب أبي ماضي و التي تأسر قلوب متلقيه و تستبد بإعجابهم ، إنما هي وليدة التركيبة اللغوية للخطاب التي تتجلى في تفاعل طاقاتها الصوتية و التركيبية و الدلالية .

فطاقة الأصوات تتجلى في قدرتها على تصوير الانفعالات النفسية التي تعكسها عطاءات الأصوات الإيقاعية و الإيحائية .

و أما ما يتجلى على سطح الخطاب من بنى أسلوبية فإنها تسهم في تحقيق جماليته من خلال ربط هذه البنى و طرائق تشكلها بالدلالة و الإيقاع و بعالم الشاعر النفسي .

لقد أبان البحث عن قدرة أبي ماضي على استغلال عطاءات اللغة من حيث اصواتها و تراكيبيها في التعبير عن عالمه و تجسيد تجربته الشعرية ، و أن يكسب خطابه حيوية و فاعلية و قدرة على التأثير في الآخرين

Résumé

Cette étude, dans les études stylistiques appliquées, a pris le discours poétique de l'article de Abu Madi leurs domaines

respectifs, et l'utilisation formative approche stylistique, qui se tiendra au centre de l'étude du discours Alrkiz, afin de révéler au monde du poète et de son expérience poétique en compréhension.

L'étude a tenté d'accéder au monde du discours poétique où passé de mon père à travers la construction de la langue, utilisé pour décrire et analyser ce bâtiment qui est le produit d'un ensemble de structures et de micro-structure de la structure sonore et de la composition et la structure sémantique.

L'esthétique, qui se manifeste dans une lettre que le passé de mon père et reconquérir le cœur de ses destinataires et tyrannisent admiration, est le résultat de la structure linguistique du discours, qui se reflète dans les énergies d'interaction et de la voix synthétique et sémantique.

L'énergie des votes reflète dans son aptitude à représenter les émotions psychologiques reflétée par les offres et les sons rythmiques apocalyptiques.

Mais, comme on peut le voir sur la surface du discours de structures stylistiques, ils contribuent à la Jamalith en reliant ces structures et les méthodes posés par le rythme et donner des indications sur le poète et le monde de la psychothérapie.

La recherche a montré la capacité des offres passé de mon père à exploiter la langue du lieu où leur voix et leurs combinaisons dans l'expression de son monde et incarnent l'expérience de la poésie, et de gagner sa essentiel Et de l'efficacité et la capacité d'influencer les autres

Abstract

This study, within the stylistic Applied Studies, has taken the poetic discourse of the article by Abu Madi their respective fields, and use formative stylistic approach, which will take the

center of the discourse Alrkiz study, in order to reveal the world of the poet and his poetic experience into understanding.

The study sought to access to the world of poetic discourse when my father's past through the construction of language, used to describe and analyze this building which is the product of a set of structures and micro-structure of sound and compositional structure and semantic structure.

The aesthetics, which manifests itself in a letter that my father's past and capturing the hearts of its recipients and tyrannize admiration, is the result of the linguistic structure of the speech, which is reflected in the interaction energies and synthetic voice and semantic.

The energy of votes reflected in its ability to portray psychological emotions reflected by the bids and rhythmic sounds apocalyptic.

But as can be seen on the surface of the discourse of stylistic structures, they contribute to the Jamalith by connecting these structures and methods posed and rhythm give indications of the poet and the world of psychotherapy.

Research has shown the ability of my father's past bids to exploit language in terms of their voices and their combinations in the expression of his world and embody the experience of poetry, and to earn his vital

And effectiveness and the ability to influence others