الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العرب

المرجع: .....

قصيدة "هدايا العيد" لإيليا أبي ماضي مقاربة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: لسانيات تطبيقية

إعداد الطلبة:
داود بن رابح

إشراف الدكتور:
سمير معزوزن

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة

بسم الله، الذي تتم به الصالحات.

رغم مرور أزيد من ستة عقود على وفاة الشاعر العربي اللبناني إيليا أبي ضاهر ماضي (ت1954م)، إلا أن شعره لا يزال يتصدر المراتب الأولى من بين الشعراء، فهو شاعر التفاؤل، وشاعر التساؤل، وشاعر الإنسانية، وشاعر الغموض الشفاف، وشاعر الأفكار النيرات، ولهذا وقع اختياري على قصيدة "هدايا العيد" من شعره موضوعا لمذكرتي، الموسومة بـ: "قصيدة هدايا العيد لإيليا أبي ماضي مقاربة أسلوبية"

وقد اجتمعت جملة من الدوافع الذاتية والموضوعية منها: الفضول المعرفي في الاطلاع على الموضوع، بقاء أشعار إيليا في القمة إلى يومنا هذا، جدة الموضوع فحسب بحثي ومعرفتي لا توجد دراسة تناولت هذه القصيدة بمقاربة أسلوبية، ثم المتعة التي تقدّمها قراءة ودراسة شعر إيليا أبي ماضي.

أما الإشكال الأساسي المطروح من الدراسة: كيف تشكل أسلوب إيليا أبي ماضي من خلال قصيدته هذه "هدايا العيد"

ولمقاربة هذه الإشكالية بنيت خطة بحثي على فصلين، الفصل الأول تضمن مفاهيم أولية للبحث، جمعتها في ثلاثة مباحث: الأول؛ الأسلوب والأسلوبية، والثاني؛ ترجمة المؤلف، والثالث؛ المدونة "قصيدة هدايا العيد".

أما الفصل الثاني؛ فهو تطبيقي، عنوانه: "المقاربة الأسلوبية" وقد تضمن ثلاثة مباحث هو الآخر. الأول؛ دراسة المستوى الصوتي، والثاني؛ دراسة المستوى التركيبي، والثالث؛ دراسة المستوى الدلالي. بعد ذلك ختمنا بحثنا بخاتمة استنتاجية، وذيلناه بفهارس للمصادر والمراجع والمحتويات.

وطبقت المنهج الأسلوبي في مقاربتي هذه، لِمَا فيه من خصائص تناسب الدراسة، ولما ألزمت به نفسي في عنوان المذكرة، ولا يخفى أني استعنت بالمنهج التاريخي أيضا في الفصل النظري، في تاريخ الأسلوبية، وفي حياة المؤلف.

واعتمدت على مصادر ومراجع وَرَقِيَّة وإلكترونية وغيرها متنوعة.

وكأيِّ جهد بشري فقد اعترضتني بعض الصعوبات، لعل أبرزها صعوبة الجانب التطبيقي في الدراسة، وانتشار جائحة كورونا، وما ترتَّب عنها من إغلاق للمكتبات، وتوقيف للنقل، وإعادة إعدادي للموضوع من جديد في وقت قصير جدا، ولولا مساعدة أساتذتي، وبعض الزملاء، ما كان لهذا العمل أن يتم، فلهم جميعا جزيل الشكر وخالص الفضل.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف على جميل قبوله الإشراف ورعايته لهذه المذكرة، وإلى أساتذتي لجنة المناقشة الدكتور سليم مزهود والدكتور مسعود بن ساري على كرم قبول المناقشة، وعلى التصويبات والتوجيهات، قبل إعداد المذكرة وأثناءها وبعدها. وأسأل الله لهم جميعا الخير العميم، ودوام الصحة والعافية.

الفصل النظري

مفاهيم أولية

المبحث الأول؛ الأسلوب والأسلوبية

المبحث الثاني؛ ترجمة المؤلف

المبحث الثالث؛ المدونة "قصيدة هدايا العيد"

الفصل النظري؛ مفاهيم أولية:

المبحث الأول؛ الأسلوب والأسلوبية:

1/ تعريف الأسلوب:

المفهوم اللغوي: ورد في لسان العرب "ابن منظور" عن الأسلوب: ويقال للسطر من النخيل أسلوب؛ وكل طريق ممتد فهو، ويقال أيضا: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، ويقال: أنت في أسلوب سواء، ويجمع الأساليب والأسلوب: الطريق تؤخذ فيه، والأسلوب بالضمّ الفن، ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منهم، فإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا[1].

كما ورد لفظ الأسلوب في "القرآن الكريم" في قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ﴾[2]. وقد استعمل لفظ الأسلوب في الخطاب الشعري، ونجد ذلك في أشعار الجاهليين والإسلاميين ومن ذلك قول "أبو نواس"[3].

جَيّاشَةً تَنهَبُ في الأُسلوبِ ... بِصائِكٍ مِن عَلَقٍ صبيبِ

المفهوم الاصطلاحي: يعرف "ابن خلدون" الأسلوب في قوله: "عبارة عم المنوال الذي ينسج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته المعنى الذي هو وظيفة الإعراب"[4].

والأسلوب أيضا طريقة خاصة للمتكلم في استخدام اللغة أو سمة ما، أو طريقة ما تحدد هوية الممارسة اللغوية في سياق معين، أو اختيار مجموعة من البدائل والإمكانات، وبتعبير آخر هو الفن المعتمد على التنظيم والتناسق، وطرقة من النظم والضرب فيه، قابل

---

[1]– ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، ج1، ص473.

[2]– سورة الحج، الآية73.

[3]– الحسن بن هانئ أبو نواس، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الفكر العربي، ط1، 2010م، ص177.

[4]– عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط9، 2006م، ص489.

للاحتذاء أو الرواية، ويتنوّع من مستخدم لآخر؛ ولذلك قيل الأسلوب إنسان[1]. فالأسلوب قد تجاوز المعنى التقليدي، فهو لم يعد فن الكاتب فقط، ولكنه كل العنصر الخلاّق للغة، والذي يُعدّ خاصة من خواص الفرد يعكس أصالته: فالأسلوب هو الرجل[2].

فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال، وهذا ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بالانزياح أو الانحراف الأسلوبي، فكما ورد عن "جان كهوين" أن الانزياح عنده هو نوع من المجاوزة الفردية، أو هو طريقة في الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد[3]. ويعده "أحمد الشايب": "وسيلة الأديب للإقناع والتأثير"[4].

والأسلوب مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة فاللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج ويستغلها أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر، الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب؛ بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب، فنجاح الأسلوب يمكن في استحضار حساسية المتقبل، إلى أن يصبح أساس تعرف الأسلوب هو مقياس المفاجأة تبعا لردود الفعل، وعدت المفاجأة ومولدها هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب؛ وعلى هذا المعتمد يحدد مؤلفو (البلاغة العامة) الأسلوب بحصيلة فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص[5].

ومن خلال تعريفات هذه النصوص يظهر لنا مصطلح الأسلوب اختلف معناه من عصر لآخر؛ فالمعنى الذي ساد في العصر الحديث يختلف عن المعنى السائد آنذاك في العصر القديم، حيث دلَّ عند القدامى على معنى النظم والطريقة والمذهب على عكس ما

---

[1]– صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2002م، ص156.

[2]– بيير جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضوري، ط2، 1994م، ص42.

[3]– بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، د ت، ص156.

[4]– أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، القاهرة، مصر، ط7، 1976م، ص134.

[5]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977م، ص81–82 بتصرف.

نشهده حديثا من استعماله كمصطلح له أسسه المعرفية حتى وإن اختلف مفاهيمه لدى النقاد والدارسين، ومنه فإنه يعرف بعدّة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[1]:

باعتبار المرسل أو المخاطب: هو التعبير الكاشف لنمط التفكر عند صاحبه، ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل. باعتبار المتلقي والمخاطب: هو سمات النص التي تترك أثرها عند المتلقي أيا كان هذا الأثر.

باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات ودلالات. وبصفة عامة إن التعريفات الأسلوبية على تنوعها وتعددها تلتقي حول أمر مشترك يتمثل في أثر الأسلوب وتأثيره وقد يكون هذا الأثر إمتاعا أو إقناعا أو شدّ انتباه، أو إثارة خيال أو أي تأثير آخر كيفما كان نوعه.

ومما تقدم نخلص إلى أن الأسلوب خاصية فردية للنص يتحكم بها الكاتب ويمثل الاختيار الواعي له من بين مدّخر واسع من الإمكانات المتاحة والأسلوب يعكس خاصية منشئه وما يحيط به من ظروف تسهم في خلق النص.

2/ مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية هي مجال من مجالات البحث المعاصر، التي تدرس النصوص الأدبية؛ باصطناع منهج موضوعي تحلل على أساسه الأساليب لتبرز جميع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكاتب، فتكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر اللغوية والبلاغية للنص2.

ومن منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي عرفها "رومان جاكسبون 1896-1982 "بأنها تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر

---

[1]- سعد أبو الرضا، النقد العربي الحديث، أسس الجمالية ومناهجه المعاصرة: رؤية إسلامية، ط2، 2007، أنظر محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص16.

[2]- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص230.

أصناف الفنون الإنسانية ثانيا". كما عرفت الأسلوبية أيضا بأنها: "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[1]

والأسلوبية أيضا هي: العلم الذي يمكن دراسة الأدب من جميع معطيات محددة ودقيقة عن الاختبارات الفردية في الممارسة اللغوية: أي ممارسة أدبية للأسلوب باعتبار أن اللغة خلق إنساني وإنتاج للروح إذن فهي: إسهام لساني في دراسة الأدب لمعالجة النصوص كواقع لغوية الدراسات اللغوية للأسلوب الذي يمكن أن يغري لأي ممارسة لغوية مكتوبة أو منطوقة[2].

فالأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقا أساسا في عملها، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في "فحص الأنواع المؤثرة ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة؛ والعلاقات المتبادلة وتحليل النظام التعبيري"[3]

أما ميشال ريفاتير فقد ركّز على الملتقى ومن ثم كانت نظرته إلى هذا العلم تصبُّ في اتجاه المرسل إليه فهو يرى بأنها: "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية تعني بالظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[4].

ويرى منذر عياشي "أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب أو هي علم يدرس الخطاب موزعا هوية الأجناس الأدبية"[5].

ويؤكد حسن ناظم هذا الاتجاه، حيث يرى "أن الأسلوبية منهج بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية"[1].

---

[1]– محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزواز، واد سوف، الجزائر، ط1، 2010م، ص13.

[2]– صالح بلعيد، نظرية النظم، ص157.

[3]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2004م، ص43.

[4]– محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص13.

[5]– منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1990م، ص35.

إذن فقد ارتبطت الأسلوبية باللسانيات ارتباطا وثيقا، وغاية الأسلوبية هي البحث الدائم في الأسس الموضوعية لهذا العلم، وهي باختصار مغامرة انزياحية داخل الجهاز اللغوي؛ إذ تكشف هذه المغامرة في النص الأدبي عن رغبة الباحث الأسلوبي للاستكشاف الدائم للخصائص الجمالية والفنية، التي ترفع من درجة الكلام من مجرد كلام إبلاغي إلى كلام فني، فالأسلوبية تدرس كل ملمح من ملامح النص اللغوي؛ من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي وغيرها؛ وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين[2].

لقد أصبح في حكم الثابت أن الأسلوب ثقافة تستخدم لنقل الأفكار وتصوير الخواطر، وأن الأسلوب آلة تعمد إلى تفكيك الأسلوب للوقوف على عناصره، وعلاقتها لأن الأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي ونغرس جذورها على حد تعبيرBarthe في أسطورية المؤلف الذاتية السرية[3].

ومن خلال المفاهيم السابقة للأسلوب فقد تداخلت فيما بينها، ومن وراء هذا تتداخل بعض العوامل دون ضبط القواسم المختلفة بينهما، وفيما يلي توضيح لذلك:

الأسلوب: يعتبر الأسلوب دراسة لغوية للبلاغة، فهو فردي وطاقته تكمن في اللغة، وتكون أحيانا غير قابلة للقياس، والأسلوب أسبق من الأسلوبية، ذو منتوج دلالي للألفاظ مع معاني النحو، كما أنه ذو انزياح جمالي[4]، الذي تملأ بواسطة الدوال بمدلولات جديدة لا حصر لها بل أن الدال الواحد يتحول إلى فضاء ومجرة من المدلولات اللانهائية[5].

كما أن الأسلوب لا يفرق بين اللغة والكلام، ويظهر الأسلوب في النطق وفي المكتوب، كما يهتم بالقيم التعليمية وبدراسة الألفاظ وقواعدها، وفي الأسلوب لا يوجد تعاطف بين المحلل والنص، والأسلوب قديم المنشأ يتداخل فيه إلى الجانب الجمالي، أما عن:

---

[1]– حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص30.

[2]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، ص36.

[3]– صالح بلعيد، نظرية النظم، ص13.

[4]– نفس المرجع، ص157.

[5]– بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدب المعاصر، ص156.

الأسلوبية: فهي تهتم بدراسة الأسلوب دراسةً لغوية، منغمسة في الذاتية، يمكن إبداعها في المحلل، كما أنها غير قابلة للقياس مطلقا، وهي تأتي بعد الأسلوب ذو منتوج ذاتي متغير لمحلل النص، فهي انزياح مزاجي ضمن الوسط والثقافة، تمكن اتجاهاتها في التفريق بين اللغة والمقالة، وتهتم أكثر بالجانب المكتوب، وهي بعيدة كل البعد عن القيم التعليمية، كما اهتمت باستعمال تلك الألفاظ وقواعدها، ويعتبر التعاطف بين المحلل والنص من الضروريات في الأسلوبية، فمفهومها بنيوي حداثي، إنها تستمد معاييرها من هذا العلم الذي تنتمي إليه[1]. ومما سبق يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب)[2].

الأسلوب	الأسلوبية
الأسلوب وصف للكلام. الأسلوب إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة في السياق. الأسلوب هو التعبير اللساني.	الأسلوبية علم له أسس وقواعد ومجال. الأسلوبية هي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية ونفسية. الأسلوبية دراسة التعبير اللساني.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن الأسلوب هو الطريقة التي يعرف بها أديب ما في كتابته، ومنه ظهرت الأسلوبية التي تعتبر منهج نقدي له آلتيه في تحليل النصوص.

3/ اتجاهات الأسلوبية:

أ/ الأسلوبية التعبيرية:

قطب هذه المدرسة شارل بالي مؤسس علم الأسلوب، وخليفة دي سوسير، في كرسي علم اللغة العام جامعة جنيف، وقد نشر عام 1902، كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بعدّة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية، أسس بها علم الأسلوب التعبيري الذي يعرف على النحو التالي "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[3].

---

[1]– صالح بلعيد، نظرية النظم، ص157–158.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص33.

[3]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص17.

إن أسلوبية بالي تقوم على تحديد ما في اللغة من وسائل تعبيرية، تبرز المفارقات العاطفية والإدارية والجمالية، ومن جهة أخرى الاجتماعية والنفسية، ويبحث بالي عن الظواهر الأسلوبية في اللغة الشائعة التلقائية بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي عنده هو الخطاب اللساني بصفة عاملة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية، التي يشمل عليها الحدث اللغوي؛ بأبعاده الدلالية والتأثيرية[1].

لقد حرص (بالي) في دراسته الأسلوبية أن تتم باختيار منتظم للمستويات الصوتية والمعجمية والنحوية بالإضافة إلى قضايا المجاز[2]، حيث يقول حمادي صمود: لقد أسس (شارل بالي) النظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية وهي:

جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس، وليس اللغة الأدبية فقط. اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرية في مخاطبات الناس ومعاملاتهم.

ولقد اكتسبت الأسلوبية مشروعيتها بوصفها علما مستقلا، له أهدافه الخاصة وميدانه المحدد ومنهجه في البحث، بفضل تلك الأفكار التي قدمتها أسلوبية (بالي) اللغوية، فقد كانت أفكاره بمثابة أصول أخذت تتشكل واضحة عند من تبعه من الأسلوبين، وإن لم تبرز كأصول لعلم جديد في نظر (بالي) الذي أرداها لغوية جماعية تسابق علم اللغة وتستند على العلاقة بين الفكر والتعبير[3].

ب/ الأسلوبية النفسية:

تعني الأسلوبية النفسية بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه تجاوز في أغلب

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997، ص63–64.

[2]– نفس المرجع، ص65.

[3]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص99.

الأحيان البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظم اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي[1].

وتزعم هذا الاتجاه ليوسبيتزر وقد ظهر هذا التيار كرد على التيار الوضعي ويمكن أن يسمى بالانطباعية، فكل قواعده العملية منهال والنظرية فقد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي[2].

ويقول ليوسبيتزر: "إن الانحراف الفردي عن نهج قياسي، لابد وأن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول يشعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد وأن يكون هذا الشكل جديدا، فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا، على السواء ومن المسلم به أن تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكُتّاب المعاصرين لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتّاب المتقدمين"[3]

واستعانت جل دراسات سبيتزر للأسلوب بعلم الدلالة التاريخية فهو يتتبع التطور التاريخي للكلمة، ليستقي منها معلومات تسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عند في السياق قد تأخذ دلالة معينة في النص، وقد تعدد دلالاتها بحسب السياق والقدرة التأويلية للمتلقي[4].

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في خمسة نقاط: وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته. معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفة. ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه. إقامة التحليل الأسلوبي على أحد ملامح اللغة في النص الأدبي. السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، وطريقة خاصة في الكلام تترامى في الكلام العادي.

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص67.

[2]– محمد يزيجي، محاضرات في الأسلوبية، دار مزوار الوادي، ط1، 2010م، ص9-10.

[3]– محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوب، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985م، ص395.

[4]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص73.

إن هذه الأسس الخمسة تكشف عن منهجية سبيتزر من الناحية التطبيقية، فقد كان هذا الرجل ممارسا أكثر منه منظرا، وهو بذلك عالم أسلوبية في الصميم[1]. وحاول هنري موري اكتشاف ما أسماء (رؤية) المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أنه هناك خمسة تيارات كبرى مختلفة تتحرك داخل (الأنا العميقة) هي: القوة والارتفاع والرغبة والحكم والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية2.

كما نجد أن سبيتزر أول من قام بوضع خطة بين علم اللغة والأدب على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه، ونظرا لأن الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كُتّابه، لأنه يوسعنا أن نعلق أملا كبيرا على فهم روح الأمة في لغة أعمالها الأدبية الفذة[3].

إذن الأسلوبية عند سبيتزر قد حصرها في النص الأدبي مرتبطا بالإبداع عنده ونقلت بذلك من اللغة إلى الكلام الأدبي، حيث يهدف إلى الوصول إلى نفسية المبدع ونفسية الكاتب وتفرُّدِهاَ بالتجربة الأدبية.

ج/ الأسلوبية البنيوية:

تعني الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة، على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، يحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي، وقد أعطى جاكسبون نماذج عنها في قواعد الشعرية مسلطا الضوء على الهيكل الذي في الخطاب، ووحداته التكوينية[4].

ويُعدّ ميشال ريفاتير أحد أقطاب هذه المدرسة، فمنذ أواسط الخمسينات نجده حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية البنيوية تطبيقا وتنظيرا، وتبنى إرساء القواعد المنهجية الضرورية لضبط الإطار الموضوعي العملي للدرس الأسلوبي ويقسم ريفاتير دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

---

[1]– محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص37.

[2]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص36.

[3]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص57.

[4]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص82.

مرحلة الوصف: ويسميها ريفاتير مرحلة انكشاف الظاهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذجية القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات وصنوف الصياغة.

مرحلة التأويل والتعبير: وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورة، وعندها يتمكن القارئ من الغموض في النص، وفكه على نحوٍ تترابط فيه الأمور وتتداعى، ويتفاعل بعضها في بعض[1].

إن نظرية السياق عند ريفاتير جاءت لتعويض سابقتها التي تعتمد على المخاطب وخطاب معا، ومن ثم تنطلق من النص لتعود إليه فالعلاقة بين النص والملتقي فقط ويعلق (المسدي) على هذا القول "لا نص بلا قارئ ولا خطاب بلا سامع" وحتميا أن نقروا البحث بين جادلا، بأن الملفوظ يظل موجود بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في مواطن اللاملفوظ ولا يخرجه إلى حيّز الفعل إلا متلقّيه، وهذا التّلقّي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود ولماهية الأسلوب، الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث "يستهلك"، قراءته دفن لصيرورته من حيث تبشير بولادته[2].

فمهمة الأسلوبية البنيوية إذن؛ اكتشاف القوانين والأساسات التي تهيكل الخطاب الأدبي وتنظمه، والخطابات بين الوحدات اللغوية على أساس أنها أي لغة حقل متكامل تحدد مفهومها الأساسي ببنية النص[3]. فهي إذن رؤية نقدية تسعى إلى تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، وكشف المنابع الحقيقية للأسلوبية في اللغة وعلاقته بعناصرها ووظائفها.

د/ الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي، في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث معية الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج الإحصاء الأسلوبي (زمب) الذي جاء بمصطلح القياس الأسلوبي الذي يقوم على إحصاء كلمات

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص83–84.

[2]– المرجع نفسه، ص87.

[3]– عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار المؤسسة الصحفية للنشر والتوزيع، المسيلة، د ط، 2010م، ص18.

النّص وتصنيفها حسب الكلمة، ووضع متوسط تلك الكلمات على شكل نجمة وهكذا تنتج أشكالا ونماذج متنوعة يمكن مقارنة الكلمات ببعضها، وأنواع الكلمات التي تحصى هي[1]: الأسماء، الضمائر، الصفات، الأفعال، حروف الجر، حروف الربط.

ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية، إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه[2].

ورغم ما تقدمه المدرسة الإحصائية من خدمة للأسلوبية في مجال الأدبية، إلا أنها تعرضت لانتقادات لاذعة من بعض النّقّاد، الذين رأوا فيها إجحافا في حق أحاسيس وشعور الكتّاب والأدباء، إذ لا يمكن إحصاء أو قياس هذه الأحاسيس ومن جملة هذه الانتقادات نذكر ما يلي: *الإحصاء يقتضي جهدا كبيرا. *سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي. *إن الافتنان بدقة الأرقام يوهم بدقة المنهج ولكنها قد تكون مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل عضويا، بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءً منفردا.

إن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في الإمساك ببعض المسائل الغامضة، أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها[3]. إن اعتماد المنهج الإحصائي يهدف إلى التعرف على أسلوب مؤلف ما، إضافة إلى معرفة الفوارق والميزات بين الأدباء لتميز بينهم.

4/ خطوات التحليل الأسلوبي:

ليس كل ما تناول للنص الأدبي يعد تحليلا أسلوبيا، فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الإضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي وجوهرها لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص97.

[2]– حسان ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص48.

[3]– عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص19.

يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة وقيّمة[1]. ومن أهم الخطوات التي يجب إتّباعها ما يلي:

أ/ الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل، فحسب اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح، وهكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليلا أسلوبيا أن نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.

ب/ قراء النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه2، وهذا الانطباع يسمى الأثر، إذ لابد أن يقوم بين النص ومحلله علاقة حميمية، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، ولذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه إلا لمن يحسن ترويضه.

ج/ القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة؛ لخفائها، أو لغفلة الذهن عنها.

د/ ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو نُذرتها في النّص، ويمكن أن يعتمد في الخطوة على الإحصاء لضبط نسبة التكرار؛ إذ أن بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكشف إلا عن طريق الإحصاء العددي.

هـ/ تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي فَيُعدُّ مثلا قائمة بالسّمات الصوتية، وأخرى بالسّمات الصرفية، وأخرى بالنحوية، وأخرى بالمعجمية، وهذا الإجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد من التفرغ لكل مستوى منفردا وإعطاء كل ذي حقٍّ حقَّه من التحليل.

و/ القيام بسلسلة أخرى من القراءة لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية، ونقول مع جاكسبون: "ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا"[1]، ويضيف كذلك: ما هو المحلل الأسلوبي؟ أو بمعنى آخر من الذي يجب أن يلفت انتباه المحلل الأسلوبي؟

---

[1]– بيرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منار عياشي، presses universitaire de France. France.1972. ص18.

[2]– قد يهمل البعض هذه الخطوة، فينتابهم الملل والسأم من تمنع النص وصعوبته وذلك يدفعهم إلى الانصراف عن بغية الحصول على نصوص سهلة التحليل.

إن البحث الأسلوبي هو البحث عن العناصر اللغوية التي تجعل من النص عملا أدبيا أي أنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي، وهذا ما يعفي المحلل من الدراسة الكلية للنص وتناول جميع عناصره، فعمله يقوم على اختيار لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تُعدّ أسلوبا، ويحتوي على وحدات لغوية لا يمكن أن تُعدّ سمات أسلوبية[2].

[1]– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ص187.

[2]– موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003م، ص16.

المبحث الثاني: ترجمة المؤلف

1/ مولده ونشأته:

ولد إيليا أبو ماضي–وكان اسمه إيليا ضاهر أبو ماضي– فى قرية "المحيدثة " لبنان عام 1889م. وهي القرية الوادعة النائمة فى أحضان الجبل الأثم[1]. وتلقى دروسه الأولى فى مدرسة البلدة – مدرسة المحيدثة – القائمة في جوار الكنيسة وقد نشأ أبو ماضي في عائلة بسيطة الحال، لذلك لم يستطع أن يدرس في قريته سوى الدروس الابتدائية البسيطة. حين كان في السابعة من عمره ليسترق العلم من مدرسة يديرها العلاّمة الشيخ إبراهيم المنذر.

فيقف أمام نافذتها ليستمع إلى شرح الدروس، وحين لمس المعلم شدة رغبته في طلب العلم دعاه إلى دخول الصفّ بدون مقابل[2]. وفى الحادية عشرة من عمره هاجر إلى مصر وقضى في الإسكندرية عشر سنوات، فأمّا أسباب هجرته من لبنان إلى مصر فإن لبنان حينذاك رازح تحت أعباء الإستكانة إلى الشقاء وعدم التطلع إلى العلاء، وإنه كالعبد الذي ألف العبودية والذل فما هو بتاركهما أبدا. وإنه يئد المصلحين ويكتم أنفاس الأحرار. ويحنق صوت الأديب ويعلى شأن الجاهل[3].

ولكن قال نجده صفوة إن إيليا أبو ماضي رحل إلى مصر ليتعاطى التجارة وفد اتخذ لنفسه محلا يبيع الدخان واتخذ يشتغل أوقات فراغه في المطالعة والدراسة ونظم الشعر الذي أظهر فيه منذ صغره[4]. وفى عام 1912م سافر إيليا أبو ماضي إلى أمريكا ألشمالية الولاية المتحدة بعد أن أمضى آآثر من عشر سنوات في مصر.

فأقام في مدينة سنسناتى واشتغل بالتجارة أيضا هناك مع أخيه الأديب مراد أبو ماضي[5]. وبعد أن أمضى أربع سنوات فيه فانتقل إلى نيو يورك حيث اتصل بجبران وزملائه

---

[1] – خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم، (بيروت: دار العلم للملايين، 1979م)، ج8، ط ج358، ص2، ط9

[2] – محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1958، ص101

[3] – زهير ميرازا، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، دار اليقظة العربية، دمشق، 19م، ص1963

[4] – نفس المرجع، ص 21

[5] – أحمد قبس، تاريخ الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، دتط، ص30

نعيمة وعريضة ورشيد أيوب وندرة حداد وكونوا الرابطة القلمية عام 1920م[1]؛ توفي إيليا أبو ماضي فى نيويورك في خريف عام 1957م، وبموته انتهت مدرسة المهجر نهاية رسمية[2].

ب. ثقافته:

إذا أبينا أن نعلم شيئا عن ثقافته الشاعر إيليا أبو ماضي لم نجد من المصادر بين يدينا إلا شعره، فهو وحده الذي يدلّنا على منابع ثقافته، ولا بد لنا أن نستقرئ شعره ومما لاريب فيه أن ثقافته يختلف من سن إلى سن. لم يبتدع إيليا أبو ماضي أية مدرية من مدارس الشعر ولم ينسج عن منوال متفرد وإنما جرى في حلبة المقلدين وجارهم في تقليدهم حتى أصدر ديوانه الأول "تذكار الماضي" عام 1911م حينما كانت سن الشاعر اثنا وعشرين عاما، ويشمل القصائد التي نظمها في مصر[3].

وقد زادت ثقافته الأدبية بكثرة اطلاعه على أثار من المتنبي والمعري وأبي نواس وكان أهم شاعر يعجبه هو عمر الخيام الذي قرأ رباعيته التي أثرت فى قلبه تأثيرا عميقا. فكثير من أفكاره تجرى في شعره وإننا لنجد عنده كل ما ينادي به عمر الخيام من المتاع بملذات الحياة قبل غروبها إلى التملي من الجدول وأريج الأزهار[4].

اشترك أبو ماضي في الرابطة القلمية برياسة جبران وأصبح أحد أعضائها منذ نشأتها عام 1920م، وشعراء الرابطة بالشمال كان ثوره على الشعر التقليد الذي قد بلغ ذروته عند شوقي وحافظ ومطران في مصر، والملاحظ واليازجي في لبنان، و الرصافي والزهاوي فى العراق. عندهم الفن الشعري مفهومه الجديد وهو التعبير الحياة ومشكلاتها من خلال الذات البشرية تعبيرا جميلا موحيا ومن أجل ذلك فإن شعراء المهجر قد نبذوا الأغراض المطروقة في الشعر التقليدي من مدح وفخر ووصف وهجاء[5].

---

[1] – جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، معهد الدراسات العربية العالية، 1956م، ص185.

[2] – محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص102.

[3] – زهير ميرازا، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، ص102.

[4] – أحمد قبس، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص305.

[5] – عبد الحكيم بليغ، دراسات في الشعر المهجري، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، 1967م، ص6.

وبجانب مشاركته مع أعضاء الرابطة القلمية فأبو ماضي أصدر مجلة "السمير" فى نيو يورك واتخذ مكتبا له فى شارع واشنطون فى السوريين وكانت من أوسع الصحف انتشارا في المهجر بدأت شهرية ثم تحولت إلى نصف شهرية ثم إلى يومية[1].

ج. شاعريته وآثاره:

بدأت ملامح الشاعرية فى شخص إيليا أبو ماضي قد تبدوا منذ صغره وكان يطالع دواوين شعر العرب ويحفظ ألوف الأبيات منها ويربى نفسه بممارسة المطالعة والدرس والتحصيل ونظم الشعر. فبذلك تمت شاعريته بإصدار ديوانه الأول "إيليا ضاهر أبو ماضي" ثم أعقبه بديوان " تذكار الماضي" ومعظم شعره الأول في القضايا الوطنية[2].

وبعد عشر سنوات من إقامته في نيو يورك أصدر ديوان" الجداول" عام 1927م، وفيه تجلى منتهى نضوجه الشعري. ندر أن يجتمع في ديوان واحد ما اجتمع في الجدول من القصائد الرائعة الغنية بالشعور الإنساني، الممتازة بجمال الصور وعذوبة الأنغام ناهيك عن جلال المواضيع وطرافة التخيلات[3]. استقل الشاعر إيليا أبو ماضي بعمل صحافي خاص، إذ أنشأ عام 1929 "أسماها السمير"، وكانت بحق سميرا حميما للشاعر وآان يصدرها مرتين فى الشهر، وقد حولها بفضل جهوده الدؤوبة من مجلة نصف شهرية إلى جريدة يومية عام 1936م، واستمر إصدارها إلى حين وفاته عام 1957م[4].

وفى عام 1940م نشر إيليا أبو ماضي ديوانه الرابع باسم "الخمائل" وقد صدرت الطبعة الأولى منه فى نيو يورك والثانية عن مكتبة صادر فى بيروت سنة 1948م، غير أن أنيس المقدسي فى آتابه "أعلام الجيل الأول من شعراء العربية في القرن العشرين" يذآر أن هذا الديوان صدر عام 1946م.

ومهما يكن من أمر عام إصداره، فقد جاء هذا الديوان الجديد حافلا بالقصائد الرائعة التي تدل على شاعرية أبو ماضي المتفوقة. وتجديده شكلا ومضموناً، وقد بوّأه ليكون كبيرا

---

[1] – المصدر السابق، ص4.

[2] – جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص186.

[3] – نفس المرجع، ص186.

[4] – خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993م، ص35.

شعراء المهجر على الإطلاق. وقد نشرت دار العلم للملايين بعد وفاة الشاعر ديوانه الخامس بعنوان "تبر وتراب" وقد طبع خمس مرات متوالية ما بين عامي 1960و 1970م، كما جمعت دار اليقظة العربية بدمشق دواوينه فى ديوان شعري واحد ضم جميع منظوماته مرتبا بحسب القوافي وقدمتها بدراية قيمة كتبها زهير ميرزا[1].

د. خصائص شعره

أ. من ناحية المضمون

أمّا التجديد في المضمون فأوّل ما نلاحظ من ذلك طرق الموضوعات الإنسانية العامة التي تمسّ حياة البشر جميعا وتصيب واقعهم النفسي والاجتماعي. والخروج بالمضمون الشعر من النطاق الذاتي الضيق إلى النطاق الإنساني الرحب هو صورة في تطبيق المفهوم الحقيقي للشعر كما يتصوّره شاعر المهجر)ايليا أبو ماضي[2]). اعتماد على هذا القول، فانّ التجارب والوقائع التي مرّ بها ايليا أبي ماضي قد أثرت آثيرا في مضمون أشعاره، وفيما يأتي تفاصيل آلّ من خصائص شعر ايليا أبو ماضي من حيث المضمون:

1/ النزعة التأملية:

ولعلّ ما يصادفه القارئ لشعر أبي ماضي هو هذه النزعة التأملية المتفلسفة التي تميز أدبه وتتسم نزعة التأمل عند أبي ماضي بالحيرة والشك آنا وبجذور ايمان عميقة آنا أخر. وتمزق حار بينهما في آثير من الأحيان[3].

2/ النزعة الوجدانية:

إذا كان إيليا أبو ماضي شاعرا متفلسفا يعبر عن أفكاره في الوجود والإنسان فإنه لم ينس عواطفه ومشاهره وهذا ما جعل شعره يتسم بوجدانية ذاتية.

---

[1] – خليل برهومي، إيليا أبو ماضي: شاعر السؤال والجمال، ص38.

[2] – عبد الحكيم بليغ، دراسات فى شعر المهجري، ص28.

[3] – محمود شوكت وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دت،ج1، ص232.

غير أنّ اللامبالاة سرعان ما تنسى الشاعر ما نظرته إلى مآسيه فيرجع نزعته الخيامية، وقد ساد في شعر الوجداني الذكريات والحنين الى الشباب وخصوصها في أواخر حياته.

3/ حبّ الطبيعة

وها هو أبو ماضي يجد بدوره في الطبيعة ملجأ يلجأ اليه حين تثقله أعباء الحياة وتدهمه بهمومها. ولم يلجأ الى تصوير الطبيعة بطريقة وصفية وانما كانت مجالا لبث أفكاره وتأملاته، وتتلخص هذه التأملات في الهروب من واقع المدينة المزعج نحو هدوء الطبيعة وسكينته ولعله متأثر في ذلك بالأديب الكبير جبران حليل جبران والطبيعة عند أبي ماضي كائن حي يحادث الشاعر قائلا في قصيدته "الفيلسوف المجنح" في وصف بليل[1]:

يا أَيُّها الشادي المُغَرِّدُ في الضُحى ... أَهواكَ إِن تُنشِد وَإِن لَم تُنشِدِ

لله درك شاعرا لا ينتهي من جيد إلا الصبا للأجواد وقد برع أبو ماضي في نفت روح الحياة في الطبيعة. واتخذ من مظاهرها وموجها وشطها وفضائها وزهرها ألوانا أجاد رسمها في صورة فنية. ومزج بها خوالج نفسه ونشوته. فيقول في قصيدته-: بين مد وجزر[2] وأقلّ منها البحر حين أقلها دنيا من الأضواء والأنغام ومشى الخيال على الحياة بسحره فإذا الهوى في الماء والأنسام وإذا الرمال أزهر فواحة والشط هيكل شاعر رسام وإذا العباب ملاعب ومراقص وإذا أنا من صبوة الغرام.

ب .من ناحية الشكل

وكان إيليا أبو ماضي، قد حافظ في شعره على الأوزان والقوافي على خلاف أصدقائه جبران ونعيمة اللذين كتبا شعرا منثورا. غير أن هذا لم يمنعه من تنويع شكل القصيدة. وقد تميزت بعض قصائده بظاهرة المطولات الشعرية كقصيدة الطلاسم والحكاية الأزلية، والشاعر، والسلطان الجائر[3] ومن قصيدته الطلاسم قوله:

كُلَّما أَيقَنتُ أَنّي قَد أَمَطتُ السِترَ عَنّي

[1] – آمال نشأت، شعر المهجر، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص82.

[2] – محمود شوكت ورجا عيد، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص241

[3] – أبو عوص أحمد والفاربي عبد اللطيف، الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، ص90

وَبَلَغتُ السِرَّ سِرّي ضَحِكَت نَفسِيَ مِنّي
قَد وَجَدتُ اليَأس وَالحَيرَةَ لَكِن لَم أَجِدني
فَهَلِ الجَهلُ نَعيمٌ أَم جَحيمٌ لَستُ أَدري

وكذلك تميز شعر إيليا أبو ماضي بأسلوب قصصي جاء كلوحات فنية رائعة. وكان أبو ماضي من أشهر من برع في القصة الشعرية ولا يسمى الأسطورية منها فقد امتلأت دواوينه بهذا اللون من الشعر، وبعض قصائده كانت تأتي طويلة منوعة القوافي. وأحيانا منوعة الأوزان أيضا[1].وتتكون قصيدته من مجزوء الكامل مع مجزوء الرجز أيضا لكنه التزم فيه الإضمار[2].

هـ/ أشعاره عند النقاد:

اختلفت الآراء في تقويم الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي، فمنهم من اعتبره رائد التجديد الشعري. بل ذروة الشعر العربي في هذا القرن، في حين خلع عنه البغض الآخر ثوب الشاعرية فاعتبره نظاماً يصف الكلمات الفارغة مبنى ومعنى لا شاعرا مبدعاً أصيلاً.

أما أبرز الذين تحاملوا على أبو ماضي فهو طه حسين الذي أصدر حكمه الجائر عليه وعلى سائر زملائه من الرابطة القلمية، وكذلك الناقد مارون عبود الذي أطرى عليه من ناحية التجديد بالأسلوب والصورة الشعرية ولكنه عاب عليه بعض أفكاره الفلسفية وأخطائه اللغوية.

أما طه حسين فقد رأى في أدب المهجر أثراً من آثار البداوة الأولى منكراً عليه أي تجديد في المعنى. إذ يقول: " لا يستطيع اللبناني والسوري أن ينسى في لحظة من لحظات حياته أنه ابن لبنان أو ابن سوريا، وأن له في لبنان أمّاً وأباً وإخوة صغاراً.

يذكر إذا أشرقت الشمس، ويذكرهم إذا أشرقت الشمس، يناجونه في الأحلام ويناجيهم هو أيضا في الأحلام فتتكون له حياة عربية خالصة تردّه إلى بداوته الأولى[3]. أمّا الذين

[1] – أحمد قبس، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص305.

[2] – إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكاتب، دط، 1983، ص206.

[3] – خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، ص102-101.

قرظوا شعره ورفعوا قدره بين الشعراء فأكثر من أن يحصيهم عدًّا، منهم عيسى الناعوري الذي يقول: "إن أبو ماضي قد وصل إلى منتهى نضوجه الشعري في ديوانه الجداول، ومن قبله في قسم من قصائد الجزء الثاني من ديوانه، ولاسيما قصيدة فلسفة الحياة منه، فهي من أشهر شعر أبو ماضي وأروعه.

أما ديوانه الأول فلا يختلف في شيئ عن الدواوين التي كانت تظهر آنذاك. أما الجداول فغنيّ بالقصائد الجياد التي تعدّ من عيون الشعر، والتي تمتاز بغناها الوافر في الشعور الإنساني، وفي الإحساس بالطبيعة والحياة، وفي لطف أسلوبها، وبعد خيالها، وجمال صورها، مما يندر أن يجتمع كله لشاعر واحد". وأما الدكتور جميل جبر فيقول: "إيليا أبو ماضي شاعر عصامي نقر على أوتار عدة أهمها وتر الغربة وما تولّد من حنين إلى الجذور.

في شعره قمم ووهاد. قصائده بنايات متكاملة موحّدة الموضوع. فلسفته حصيلة تجاربه في الحياة وتصوره للمجتمع الأمثل ومحاولاته اليائسة لاكتشاف لغز الوجود. عُرف شاعراً أكثر مما عُرف ناثراً مع أنه عمل في الصحافة طوال عمره. عُني بالمعنى أآثر مما عُني بالمبنى فبرزت الصورة والفكرة في شعره على حساب الإيقاع. إيليا أبو ماضي مرحلة لافته في تاريخ الشعر العربيّ[1].

[1] – خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، ص10.

المبحث الثالث؛ المدونة:

"قصيدة هدايا العيد[1]"

خَـــــــــرَجَ النـــــــــاسُ يَشـــــــــتَرونَ هَـــــــــدايا

العيـــــــــــدِ لِلأَصـــــــــــدِقاءِ وَالأَحبـــــــــــابِ

فَتَمَنَّيـــــــــتُ لَـــــــــو تُســـــــــاعِفُني الـــــــــدُنيا

فَأَقضـــــــــي فـــــــــي العيـــــــــدِ بَعـــــــــضَ رِغـــــــــابي

كُنـــــــــتُ أُهـــــــــدي إِذَن مِـــــــــنَ الصَـــــــــبرِ أَرطـــــــــا

لاً إِلـــــــــــى المُنشِـــــــــــئينَ وَالكُتّـــــــــــابِ

وَإِلـــــــــــى كُـــــــــــلِّ نـــــــــــابِغٍ عَبقَـــــــــــرِيٍّ

أُمَّـــــــــــةً أَهلُهـــــــــــا ذَوو أَلبـــــــــــابِ

وَإِلـــــــــــى كُـــــــــــلِّ شـــــــــــاعِرٍ عَرَبِـــــــــــيٍّ

سَـــــــــلَّةً مِـــــــــن فَواكِـــــــــهِ الأَلقـــــــــابِ

وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ تـــــــــاجِرٍ حُـــــــــرِمَ التَـــــــــو

فيـــــــــقَ زِقَّـــــــــينِ مِـــــــــن عَصـــــــــيرِ الكُـــــــــذابِ

وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ عاشِـــــــــقٍ مُقلَـــــــــةً تُـــــــــب

صِـــــــرُ كَـــــــم مِـــــــن مَلاحَـــــــةٍ فـــــــي التُـــــــرابِ

وَإِلـــــــــى الغـــــــــادَةِ الجَميلَـــــــــةِ مِـــــــــرآ

[1] – إيليا أبو ماضي، الديوان، تقديم سامي الدهان، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، دتط، 147-148.

ةً تُريهـــــــــــا ضَـــــــــــمائِرَ العُـــــــــــزّابِ

وَإِلـــــــــى الناشـــــــــئ الغَريـــــــــرِ مِرانـــــــــاً

وَإِلـــــــــى الشَـــــــــيخِ عَزمَـــــــــةً فـــــــــي الشَـــــــــبابِ

وَإِلـــــــــى مَعشَـــــــــرِ الكَســـــــــالى قُصـــــــــوراً

مِـــــــن لُجَـــــــينٍ وَعَســـــــجَدٍ فـــــــي السَـــــــحابِ

عَلَّنـــــــي أَســـــــتَريحُ مِـــــــنهُم فَقَـــــــد صـــــــا

روا كَظِلّـــــــي فـــــــي جَيئَتـــــــي وَذَهـــــــابي

وَإِلـــــــى ذي الغِنـــــــى الَّـــــــذي يَرهَـــــــبُ

الفَقـــــرَ اِزدِيـــــادَ الَّـــــذي بِـــــهِ مِـــــن عَـــــذابِ

كُلَّمـــــــا عَـــــــدَّ مالَـــــــهُ مُطمَئِنّـــــــاً

أَبصَـــــــرَ الفَقـــــــرَ واقِفـــــــاً بِالبـــــــابِ

وَإِلـــــــى الصـــــــاحِبِ المُـــــــراوِغِ وَجهـــــــاً

أَســـــــوَداً حالِكـــــــاً كَوَجـــــــهِ الغُـــــــرابِ

فَـــــــإِذا لاحَ فَـــــــرَّتِ النـــــــاسُ ذُعـــــــراً

مِـــــــن طَريـــــــقِ المُنـــــــافِقِ الكَـــــــذّابِ

وَإِلـــــــى المُـــــــؤمِنينَ شَـــــــيئاً مِـــــــنَ الشَـــــــكِّ

وَبَعـــــــضَ الإيمـــــــانِ لِلمُرتـــــــابِ

وَإِلـــــــى مَـــــن يَسُـــــبُّني فـــــي غِيـــــابي

شَـــــرَفاً كَـــــي يَصـــــونُهُ مِـــــن سِـــــبابي

وَإِلـــــــى حاسِـــــــدِيَّ عُمـــــــراً طَـــــــويلاً

لِيَـــــدومَ الأَســـــى بِهِـــــم مِمّـــــا بـــــي

وَإِلـــــــى الحَقـــــــلِ زَهـــــــرُهُ وَحُـــــــلاهُ

مِـــــن نَـــــدىً لامِـــــعٍ وَمِـــــن أَعشـــــابِ

فَقَبـــــــيحٌ أَن نَرتَـــــــدي الحُلَـــــــلَ القُـــــــش

بَ وَتَبقـــــــى الرُبـــــــى بِغَيـــــــرِ ثِيـــــــابِ

لَـــــم يَكُـــــن لـــــي الَّـــــذي أَرَدتُ فَحَســـــبي

أَنَّنـــــــي بِـــــــالمُنى مَـــــــلَأتُ وِطـــــــابي

وَلَـــــــوَ أن الزَمـــــــانَ صـــــــاحِبُ عَقـــــــلٍ

كُنـــــتُ أُهـــــدي إِلـــــى الزَمـــــانِ عِتـــــابي

الدراسة الأسلوبية

المبحث الأول؛ المستوى الصوتي

المبحث الثاني؛ المستوى التركيبي

المبحث الثالث؛ المستوى الدلالي

الفصل الثاني؛ الدراسة الأسلوبية:

يمكن إجمال مستويات التحليل الأسلوبي في ثلاث مستويات: المستوى الصوتي الإيقاعي، المستوى التركيبي، والمستوى المعجمي الدلالي.

المبحث الأول؛ المستوى الصوتي:

ويتناول فيه المحلل الأسلوبي البنية الإيقاعية والتي تعني دراسة موسيقاها بنوعيها: الخارجية والداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن، وأثرا في النفس، أو يلفت إليه الفكر أي كل المظاهر التي تحدث إيقاعا يلفت نظر المتلقي إليه.

وتعتبر البنية الإيقاعية "أول المظاهر المادية والحسية للنسيج الشعري التي يمكن التعرف من خلالها على الوحدات الصوتية وما فيها من التوازيات والبدائل، ومن التآلفات والمتنافرات وغير ذلك"[1]؛ فهذه البنية هي ربما الأبرز في النصوص الشعرية أي خاصية مهمة تميزها عن النصوص النثرية

ونحن ههنا سنتناول بالدراسة الموسيقى الخارجية الممثلة في البحر والقافية والروي، والموسيقى الداخلية ممثلة في التكرار والمحسنات البديعية.

أولا؛ البحر:

بنى الشاعر قصيدته "هدايا العيد" على بحر الخفيف، وقد أنشئ هذا البحر من تفعيلتين، هما: (فاعلاتن، مستفعلن)، وتتكرر الأولى أربع مرات، وتتكرر الثانية مرتين.

1/ مفتاحه:

يـــــا خفيفـــــا خفـــــت بـــــه الحركـــــات

فـــــــاعلاتن مســـــــتفعلن فـــــــاعلاتن

[1] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص54.

2/ زحافاته وعلله:

ولهذا البحر –مثل جميع بحور الخليل– زحافات وعلل، فمن النادر بل من المستحيل أن تجد قصيدة خليلية خالية من بعض الزحافات والعلل. فكلا التفعيلتين يصيبها زحاف الخبن، وزحاف الكف وزحاف الشكل.

لتصبح "فاعلاتن" بالخبن –وهو حذف الحرف الثاني الساكن– "فعلاتن" وبالكف – وهو حذف الحرف السابع الساكن– "فاعلات" وبالشكل –وهو حذف الحرف الثاني والسابع الساكنيْن– "فعلات".

أما تفعيلة "مستفعلن" فتصبح بالخبن –وهو حذف الحرف الثاني الساكن– "متفعلن" وبالكف –وهو حذف الحرف السابع الساكن– "مستفعل" وبالشكل –وهو حذف الحرف الثاني والسابع الساكنيْن– "متفعل".

أما العلة: فقد يلحق ضرب البحر الخفيف علة "التشعيث" –وهو حذف الثالث المتحرك من تفعيلة "فاعلاتن" لتصبح "فالاتن = /0/0/0" وهذه تعدل "مفعولن"؛ ولا يلزم التشعيث جميع أضرب القصيدة وأعاريضها، بل يجوز جمعه مع الصحيح"[1].

3/ شيوعه واستخدامه:

نعتقد أن "هذا البحر أخف البحور على الطبع، وأطلاها على السمع، حتى أن النظم فيه يقرب من النثر. وهو يصلح لموضوعات الرقة واللين كالرثاء، والغزل والوجدانيات"[2]؛ وهذه الآن نماذج لأبيات من المدونة.

المثال الأول:

خَرَجَ النَاسُ يَشتَرونَ هَدايا		العيدِ لِلأَصدِقاءِ وَالأَحبابِ
خرج نناس يشترون هدايل		عيد للأصدقاء والأحباب
0/0///*0//0//*0/0///		0/0/0/*0//0//*0/0//0/
فعلاتن*مفاعلن* فعلاتن		فاعلاتن*مفاعلن*مفعولن

من خلال هذا المثال، نلاحظ أن تفعيلة فاعلاتن في البيت قد أصابها زحاف الخبن، في التفعيلة الأولى لتصبح "فعلاتن"؛ كما أصابتها علة التشعيث في الضرب، لتصبح

[1] – ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ص96.

[2] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص81.

"مفعولن"، وعلة الخبن في العروض لتصبح "فعلاتن" أما تفعيلة "مستفعلن" فقد أصابها زحاف الخبن لتصبح "مفاعلن" كما هو مبين في التفعيلة الثانية في كل من الصدر والعجز.

المثال الثاني:

الكتابة العادية	فَتَمَنَّيتُ لَو تُساعِفُني الدُنيا		فَأَقضي في العيدِ بَعضَ رِغابي
الكتابة العروضية	فَتَمَنْنيتُ لَو تُساعِفُنِدْدُنْ		يَاْ فَأَقضي فلْعيدِ بَعضَ رِغابي
الترميز	///0/0*//0//0/0///		/0/0///*0//0/0/*0/0//0/0/0///
التفعيلات	فعلاتن*مفاعلن* فعلاتن		فاعلاتن*مفاعلن*مفعولن

من خلال المثال الثاني، نلاحظ أن تفعيلة فاعلاتن في البيت قد أصابها زحاف الخبن في ثلاث مرات، في بداية الصدر ونهايته، وفي نهاية العجز لتصبح "فعلاتن"؛ أما تفعيلة "مستفعلن" فقد أصابها زحاف الخبن مرة واحدة في الصدر، وجاءت صحيحة في العجز؛ لتصبح "مفاعلن" كما هو موضح في الجدول أعلاه.

4/ تسميته واختياره:

بقي علينا بعدما ثبت لنا أنَّ بحر القصيدة هو الخفيف، أنْ نتساءل: هل اختيار الشاعر للبحر كان عفويا؟ هل فرضته التجربة الشعرية؟ أم كان اختيارا قصديا واعيا؟

إن البحر الخفيف من الأبحر الشائعة الاستعمال منذ العصر الجاهلي، ولا أدل على ذلك أن معلقة الحارث بن حلزة التي مطلعها[1]:

آذَنَتنـــــــــــا بِبَينِهـــــــــــا أَســـــــــــماءُ

رُبَّ ثـــــــــاوٍ يُمَـــــــــلُّ مِنـــــــــهُ الثَـــــــــواءُ

قد نظمها على البحر الخفيف، وكثير من القصائد مثلها في تاريخ الأدب العربي قد نظمت عليه. وفي عصرنا هذا لا شك أن الشعراء استحسنوه واستخفوه فنظموا عليه كذلك، ومثال ذلك قصيدة لأمير الشعراء أحمد شوقي في الغزل، مطلعها[1]:

[1] – حسين بن أحمد الزَّوْزَني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002م، ص269.

خَـــــــــــدَعوها بِقَـــــــــــولِهِم حَســـــــــــناءُ
وَالغَـــــــــــواني يَغُـــــــــــرُّهُنَّ الثَنـــــــــــاءُ

وقد "سُمِّي بالخفيف لخفته، وهذه الخفة متأتية من كثرة الأسباب الخفيفة، والأسباب أخف من الأوتاد"[2]. هذا من الناحية التقنية، ومن ناحية أخرى فإنه اشتهر عن المهجريين ميلهم للبحور الخفيفة عامة كالمتقارب والرمل والخفيف وغيرها. وإذا تأملنا موضوع القصيدة وجدناه يتناول قضية اجتماعية، ألا وهي "العيد"، والعيد مناسبة فرح وسرور وأكل وشرب ومتعة بما أباح الله، وهو أمر يتطلب الخفة لا الثقل كذلك.

ولم تكن تلك الخفة على مستوى إيقاع البحر فحسب، بل كانت من ناحية بنيته الداخلية، أقصد الموضوع؛ فقد تناول الشاعر مناسبة العيد تناولا غير مألوف، أهدى من خلاله هدايا غير معروفة، هدايا أعظم من تلك المادية التي نعرفها؛ تناولا نشعر فيه بفكرة عميقة، يريد إيصالها للمجتمع بمختلف أطيافه، فكرة فلسفية بناها على ثنائيات شرطية تلازمية، وهي: (هدية خاصة/ لفئة خاصة من المجتمع)، يقول الشاعر[3]:

خَـــــــــــرَجَ النـــــــــــاسُ يَشـــــــــــتَرونَ هَـــــــــــدايا
العيـــــــــــدِ لِلأَصـــــــــــدِقاءِ وَالأَحبـــــــــــابِ
فَتَمَنَّيـــــــــــتُ لَـــــــــــو تُســـــــــــاعِفُني الـــــــــــدُنيا
فَأَقضـــــــــــي فـــــــــــي العيـــــــــــدِ بَعـــــــــــضَ رِغـــــــــــابي

كُنـــــــــــتُ أُهـــــــــــدي إِذَن مِـــــــــــنَ الصَـــــــــــبرِ أَرطـــــــــــا
لاً إِلـــــــــــى المُنشِـــــــــــئينَ وَالكُتّـــــــــــابِ
وَإِلـــــــــــى ذي الغِنـــــــــــى الَّـــــــــــذي يَرهَـــــــــــبُ
الفَقـــــــــــرَ اِزدِيـــــــــــادَ الَّـــــــــــذي بِـــــــــــهِ مِـــــــــــن عَـــــــــــذابِ

---

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دتط، ص507.

[2] – محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص98.

[3] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

كُلَّمـــــــــا عَـــــــــدَّ مالَـــــــــهُ مُطمَئِنّـــــــــاً

أَبصَـــــــــرَ الفَقـــــــــرَ واقِفـــــــــاً بِالبـــــــــابِ

وهذه الأبيات العجيبة توضح ما ذكرناه، فهو يقول بأن الناس كعادتهم خرجوا يشترون هدايا العيد المعروفة لأحبابهم وأصدقائهم، أما هو فتمنى لو يهدي هدية مختلفة، هدية ترقى إلى مستواه كشاعر ومفكر ومصلح وأديب إنساني؛ وما أعظمها من هدايا قد أحسن اختيارها واختيار مَنْ تصلح له؛ فأهدى الصبر للمنشئين والكتاب، وأهدى زيادة الغنى –على سبيل التهكم– للأغنياء؛ وهي جمل خبرية في ظاهرها، ولكن في معناها إنشائية، فالغرض طلب الصبر من المنشئين والكتاب، لأن التأليف عملية مضنية تحتاج إلى ذلك، أما طلب الغنى للأغنياء فهو على سبيل التعجب، فكيف يحرص العاقل على طلب ما يجلب الهم والغم والشقاء.

2/ القافية:

إن القافية هي "كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة، وقال الخليل: هي من آخر حرف في البيت، إلى اول ساكن يليه مع حركة ما قبله. وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت. والمفهوم من تسميتها "قافية" لأن الشاعر يقفوها"[1].

إذن فقافية البيت الأول[2] هي: "بَابِي" من كلمة "الأحباب" لأنها آخر ساكنين قبلهما متحرك كما عرفها الخليل.

خَـــــــــرَجَ النـــــــــاسُ يَشـــــــــتَرونَ هَـــــــــدايا

العيـــــــــدِ لِلأَصـــــــــدِقاءِ وَالأَحبـــــــــابِ

وقافية القصيدة مردوفة، لأن حرف الروي "الباب" قد سبق بحرف مد "الألف"، ولا عيب في القافية، فالشاعر ينظم على السليقة، ولا يتكلف ولا يعجز، بل بسلاسة وتقنية، يشعر معها القارئ باحترافية الناظم وملكته في آن واحد.

---

[1] – سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص22.

[2] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

3/ حرف الروي:

يعرف بأنه: "النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميمية أو رائية أو دالية"[1]. وروي القصيدة الذي اعتمده الشاعر هو حرف "الباء". وهو من الحروف الشفوية التي لا ينتج نطقها إلا بضم الشفتين إلى بعضهما، كالقبلة تماما، والقبل والتسليم أنسب ما تكون في العيد، فلا عجب إذن أن يقع اختيار الشاعر على حرف "الباء" رويا.

وحرف الباء من الحروف التي تجيء بكثرة رويا في الشعر العربي قديمه وحديثه، مثلها مثل: الراء واللام والميم، والنون والدال، ولا تعزى كثرة الشيوع إلى ثقل الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة[2]. وما كثر استعمال حرف الباء في الكلمات العربية إلا لخفة فيه، وسهولة في نطقه، ولذلك لا تكاد تخلو منه لغة من لغات العالم.

وجاء حرف الروي متحركا غير ساكن، متحركا بالكسرة، مما يوحي بانكسار الشاعر وتذمره من كثرة الآفات في مجتمعه هذا من جهة، ومن جهة أخرى في الكسر دلالة على التواضع والرفق في إسداء النصح، ولا أدل على ذلك أن تلك النصائح جاءت بأسلوب غير مباشر، وبطريقة فنية يتقبلها المنصوح كيفما كان.

4/ التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وهو مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغين العرب القدامى فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف ويقول ابن منظور: "كرر: الكَرُّ: الرُّجُوعُ. يُقَالُ: كَرَّه وكَرَّ بِنَفْسِهِ، يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى. والكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ عَلَيْهِ يَكُرُّ كَرًّا وكُروراً وتَكْراراً: عَطَفَ. وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وكَرّ عَلَى الْعَدُوِّ يَكُرُّ؛ وَرَجُلٌ كَرَّار ومِكَرّ، وَكَذَلِكَ الْفَرَسُ. وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخرى. والكَرّةُ: المَرَّةُ، وَالْجَمْعُ الكَرَّات. وَيُقَالُ: كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ

[1] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص352.

[2] – ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 19952، ص246.

وكَرْكَرْتُه إِذا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ. وكَرْكَرْتُه عَنْ كَذَا كَرْكَرةً إِذا رَدَدْته. والكَرُّ: الرُّجُوعُ عَلَى الشَّيْءِ، وَمِنْهُ التَّكْرارُ."[1]. فالرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو التكرار.

أما في الاصطلاح فهو "عبارة من تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكتة كثيرة: زيادة التوكيد، ومنها زيادة التنبيه، ومنها تذكر ما قد بعد بسبب طول الكلام، ومنها زيادة التوجع والتحسر، ومنها زيادة الاستبعاد والمدح والتعظيم والتلذذ بذكر المكرر[2]".

وفي المقدار المستحسن من التكرار – الذي يسميه الجاحظ الترداد – فيقول: "وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص"[3]. وفي نفس الموضوع يؤكد الجاحظ أن التكرار ليس عيبا أبدا في كلام العرب، حيث يقول: "وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيّا"[4].

وبالعود إلى المدونة نجد ظاهرة التكرار مثبتة في القصيدة، حروفا وكلمات وجملا..

4/أ تكرار الحروف:

اعتمدنا في إحصاء الحروف على الحاسوب، فنتائجه سريعة ودقيقة، وهذا بيانها ودلالتها حسب الجدول، الموالي، وقد اقتصرنا على الحروف الأكثر تكرارا والأقل تكرار كذلك، لأن كثرة الترداد وقلته له وثيق العلاقة بمنهج الأسلوبية الذي اعتمدناه، ولكن لا بأس أن نقدم إحصاء جميع حروف الهجاء التي وظفها الشاعر.

الألف 164 (همزة القطع + همزة الوصل + ألف اللين)، اللام 98، الياء 65، الباء 50، الميم 48، النون 48، الراء 41، الواو 41، العين 23، التاء 21، الفاء 21، الدال 20، القاف 20، الكاف 19، الهاء 19، الحاء 15، السين 14، الذال 13، الشين 13، الصاد 10، الجيم 9، الغين 9، الزاي 8، الطاء 5، الضاد 4، الخاء 2، الثاء 1، الظاء 1.

---

[1] – ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، ج5، ص135.

[2] – ينظر: ابن معصوم علي بن السيد، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، العراق، دط، 1969م، ج5، ص34-35.

[3] – عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، 1423هـ، ج1، ص105.

[4] – نفس المرجع، ج1، ص106.

إذا استثنينا حرف الألف، فإن اللام سيتصدر الحروف بمعدل تكرار 98 مرة، فيكفي أن نقول إن حرف اللام قد حظي باهتمام كبير في كلام العرب، ولا أدل على ذلك كتاب اللامات للزجاجي، الذي يقول في مقدمته: "هذا كتاب مختصر في ذكر اللامات ومواقعها في كلام العرب وكتاب الله عز وجل ومعانيها وتصرفها والاحتجاج لكل موقع من مواقعها وما بين العلماء في بعضها من الخلاف وبالله التوفيق. فاللامات إحدى وثلاثون لاماً: – لام أصلية، لام التعريف، لام الملك، لام الاستحقاق، لام كي، لام الجحود، لام إن، لام الابتداء، لام التعجب، لام تدخل على المقسم به، لام تكون جواب القسم، لام المستغاث به، لام المستغاث من أجله، لام الأمر، لام المضمر.

ولام تدخل في النفي بين المضاف والمضاف إليه، لام تدخل في النداء بين المضاف والمضاف إليه، لام تدخل على الفعل المستقبل لازمة في القسم ولا يجوز حذفها، لام تلزم إن المكسورة إذا خففت من الثقيلة، لام العاقبة ويسميها الكوفيون لام الصيرورة، لام التبيين، لام لو، لام لولا، لام التكثير، لام تزاد في عبدل وما أشبهه، لام تزاد في لعل، لام إيضاح المفعول من أجله، لام تعاقب حروفا وتعاقبها، لام تكون بمعنى إلى، لام الشرط، لام توصل الأفعال إلى المفعولين وقد يجوز وصل الفعل بغيرها[1].

ولعله في اعتقادي لكثرة استعمال حرف اللام وتداولها في الكلمات العربية، وكذلك لكثرة معانيها واستعمالاتها تكرر ورودها أكثر من غيرها. أما حرف الباب الذي تواتر خمسين مرة فقد سبق وصفه في الحديث عن روي القصيدة، أما حرف النون الذي تكرر 48 مرة، فهو الحرف النواح، هذا الحرف الخيشومي الذي يدل على بكاء ونواح وحزن الشاعر –رغم العيد– على فساد أمته وانحرافها

وما اقتصد الشاعر في استعماله لبعض الحروف مثل الضاد والخاء والثاء والظاء إلى لثقل هذه الحروف وقلة استعمالها في كلام العرب لصعوبة نطقها، وبالتالي قلة ورودها في المدونة، وقد تكون التجربة الشعرية هي التي وجهت الشاعر رغما عنه. فالمناسبة العيدية مشتهرة ومنتظرة.

[1] – عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق مازن المبارك، اللامات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1985م، ص31–32.

4/ب تكرار الكلمات:

تكرر حرف الجر "إلى" سبع عشرة مرة كقول الشاعر[1]:

وَإِلـــــــــى الغـــــــــادَةِ الجَميلَـــــــــةِ مِـــــــــرآ
ةً تُريهـــــــــا ضَـــــــــمائِرَ العُـــــــــزّابِ
وَإِلـــــــــى الناشـــــــــئ الغَريـــــــــرِ مِرانـــــــــاً
وَإِلـــــــــى الشَـــــــــيخِ عَزمَـــــــــةً فـــــــــي الشَـــــــــبابِ

وَإِلـــــــــى مَعشَـــــــــرِ الكَســـــــــالى قُصـــــــــوراً
مِـــــــــن لُجَـــــــــينٍ وَعَســـــــــجَدٍ فـــــــــي السَـــــــــحابِ
وَإِلـــــــــى ذي الغِنـــــــــى الَّـــــــــذي يَرهَـــــــــبُ
الفَقـــــــرَ اِزدِيـــــــادَ الَّـــــــذي بِـــــــهِ مِـــــــن عَـــــــذابِ

و"إلى" حرف جر مبني على السكون لا محل له من الإعراب، له معان كثيرة منها: انتهاء الغاية المكانية، انتهاء الغاية الزمانية، بمعنى مع، بمعنى عند، بمعنى اللام، وبمعنى في[2]. غير أن المعنى الأصلي ل"إلى" هو انتهاء الغاية، وذلك ما دلت عليه في القصيدة؛ حيث حدَّدَتْ المُرسَل إليه بعينه، مثل قوله: إلى الغادة الجميلة.. إلى الناشئ الغرير.. إلى معشر الكسالى.. إلى ذي الغنى..

وتشكل "إلى" مع "من" ثنائية شبه شرطية، لأن "من" تفيد نوع الهدية وتبعيضها في النص، وإن كانت الهدايا معنوية في مجملها. وليست تخفى معاني "من" في النحو والبلاغة. حيث لها معان أخرى كثيرة منها: بيان الجنس، ابتداء الغاية الزمانية والمكانية، البدل، الظرفية، والاستعانة[3].. ومن أمثلة تكرار من قوله[4]:

كُنـــــــتُ أُهـــــــدي إِذَن مِـــــــنَ الصَـــــــبرِ أَرطـــــــا
لاً إِلـــــــى المُنشِـــــــئينَ وَالكُتّـــــــابِ
وَإِلـــــــى كُـــــــلِّ شـــــــاعِرٍ عَرَبِـــــــيٍّ

[1] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147–148.

[2] – ينظر: إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب الإملاء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص81–82.

[3] – نفس المرجع، ص531.

[4] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

سَـــــــــلَّةً مِـــــــــن فَواكِـــــــــهِ الأَلقـــــــــابِ
وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ تـــــــــاجِرٍ حُـــــــــرِمَ التَـــــــــو
فيـــــــــقَ زِقَّـــــــــينِ مِـــــــــن عَصـــــــــيرِ الكُـــــــــذابِ
وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ عاشِـــــــــقٍ مُقلَـــــــــةً تُـــــــــب
صِـــــــــرُ كَـــــــــم مِـــــــــن مَلاحَـــــــــةٍ فـــــــــي التُـــــــــرابِ

ومن الكلمات التي تكررت في القصيدة كذلك كلمة: "كل" التي تفيد الاستغراق، وكأن الشاعر يريد أن تصل هداياه إلى جميع أفراد كل جنس ممن اختارهم، وقد وظفها في الأبيات الآتية:

وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ نـــــــــابِغٍ عَبقَـــــــــرِيٍّ
أُمَّـــــــــةً أَهلُهـــــــــا ذَوو أَلبـــــــــابِ
وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ شـــــــــاعِرٍ عَرَبِـــــــــيٍّ
سَـــــــــلَّةً مِـــــــــن فَواكِـــــــــهِ الأَلقـــــــــابِ
وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ تـــــــــاجِرٍ حُـــــــــرِمَ التَـــــــــو
فيـــــــــقَ زِقَّـــــــــينِ مِـــــــــن عَصـــــــــيرِ الكُـــــــــذابِ
وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ عاشِـــــــــقٍ مُقلَـــــــــةً تُـــــــــب
صِـــــــــرُ كَـــــــــم مِـــــــــن مَلاحَـــــــــةٍ فـــــــــي التُـــــــــرابِ

5/ المحسنات البديعية:

علم البديع

يعرف علم "البديع: لغة – المخترع الموجد على غير مثال سابق، وهو مأخوذ وهو مشتقٌ من قولهم – بدع الشيء، وأبدعه، اخترعه لا على مثال، واصطلاحا – هو علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة، وتكسوه بهاءً، ورونقاً، بعد مطابقته لمقتضى الحال مع وضوح دلالته على المراد لفظا ومعنى. وواضعه، (عبد الله بن المعتز العباسي) المتوفى سنه 274 هجرية.

ثم اقتفى أثره في عصره (قدامة بن جعفر الكاتب) فزاد عليها، ثم ألف فيه كثيرون (كأبي هلال العسكري) وابن رشيق القيرواني، وصفي الدين الحلي، وابن حجة الحموي) وغيرهم ممن زادُوا في أنواعه، ونظموا فيها قصائد تُعرف (بالبديعيّات)[1].

والظاهر أن الشاعر لم يسرف في استعمال المحسنات البديعية، عدا استعمال الطباق، في قوله[2]:

وَإِلـــــــــــى الناشـــــــــــئ الغَريـــــــــــرِ مِرانـــــــــــاً
وَإِلـــــــــــى الشَـــــــــــيخِ عَزمَـــــــــــةً فـــــــــــي الشَـــــــــــبابِ
وَإِلـــــــــــى ذي الغِنـــــــــــى الَّـــــــــــذي يَرهَـــــــــــبُ
الفَقـــــــــــرَ اِزدِيـــــــــــادَ الَّـــــــــــذي بِـــــــــــهِ مِـــــــــــن عَـــــــــــذابِ
فَقَبـــــــــــيحٌ أَن نَرتَـــــــــــدي الحُلَـــــــــــلَ القُـــــــــــش
بَ وَتَبقـــــــــــى الرُبـــــــــــى بِغَيـــــــــــرِ ثِيـــــــــــابِ

أي بين (الشيخ ≠ الشباب)، (الغنى ≠ الفقر)، (نرتدي ≠ بغير ثياب). وقد تنوع الطباق بين الطباق الإيجابي في المثالين الأوليين، وبين الطباق السالب في المثال الثالث. ونحسب أن الشاعر لجأ للطباق عن وعي منه أو عن غير وعي، بدافع التناقضات التي يراها تعم المجتمع، وقد أفرز الطباق إيقاعا موسيقيا معنويا يتصوره القارئ، ويتجسد أمامه عيانا عند قراءته، إذ يكون تقابل المعنيين وتخالفهما مما يزيد الكلام حسناً وطرافة.

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص98–99.

[2] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147–148.

المبحث الثاني؛ المستوى التركيبي:

هو أحد مستويات التحليل الأسلوبي الذي يتجسد به المحتوى العاطفي للغة، ويتمثل في الأشكال اللغوية المنحرفة على صيغه، والانحراف أو العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب. وفي هذا المستوى سيتم تحليل بنية الجملة وأنماطها وتراكيبها النحوية والبلاغية، وهذا ببحثها من حيث: الفعلية والاسمية، والخبر والإنشاء، والصيغ الصرفية.

1/ البنية الاسمية "الجملة الاسمية":

زعموا أن "الجملة الاسمية: هي ما تركبت من مبتدأ وخبر، وهي تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء"[1]. ويعد النحاة الجملة المبدوءة بناسخ مثل إنَّ وأخواتها وكان وأخواتها اسمية كذلك. ومجموع الجمل الاسمية التي استعملها الشاعر في قصيدته سبعة وهي كالتالي: (كنت أهدي.. أهلها ذوو ألباب.. الذي يرهب الفقر.. فقبيح أن نرتدي الحلل.. لم يكن لي الذي أردت.. ولو أنّ الزمانَ صاحبُ عقل.. كنت أهدي إلى الزمان عتابي)

وعدد الجمل الاسمية سبعة، ويبدو أن تواترها في القصيدة جاء قليلا بالمقارنة بالجمل الفعلية، أي معدل جملة واحدة تقريبا في كل ثلاثة أبيات. ويرى النحاة والبلاغيون أن الجملة الاسمية في العادة تدل على الثبات والدوام النسبي، وإن تفاوت مقدار الثبات والدوام بينها. وما دام العيد معروفا بالحركة والنشاط والحيوية والتجدد فقد ناسبت قلة الجمل الاسمية المضمون.

2/ البنية الفعلية: "الجملة الفعلية":

قيل إن "الجملة الفعلية: ما تركبت من فعل وفاعل» أو من فعل ونائب فاعل: وهي موضوعة لإفادة التّجدد والحدوث في زمن معين مع الاختصار"[2]. ولنفصل القول الآن لنقول: إن عدد الجمل الفعلية المبدوءة بفعل ماض هي إحدى عشرة (11) جملة، وهي؛ (خرج الناس.. فتمنيت.. حُرِم التوفيق.. صاروا كظلي.. عدَّ ماله.. أبصر الفقر.. لاح.. فرت الناس.. أردتُ.. ملأتُ.. كنتُ).

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص66.

[2] – نفس المرجع، ص66.

والجمل الفعلية المبدوءة بفعل مضارع ظاهر فعددها أربع عشرة (14) جملة وهي كما يلي: (يشترون هدايا.. تساعفني الدنيا.. فأقضي في العيد.. أهدي إذن.. تبصر كم من.. تريها ضمائر.. أستريح منهم.. يرهب الفقر.. يسبُّني.. يصونه.. ليدوم الأسى.. يرتدي الحلل.. تبقى الربى.. أهدي إلى الزمان بعض عتابي).

أما الجمل الفعلية المبدوءة بفعل مضارع مضمر أو مقدر تقديره "أهدي" فعددها ثلاث عشرة (13) جملة؛ وهي كل جملة افتتحها بقوله: "وإلى.." والتقدير "وأهدي إلى.."، ولنمثل لذلك بالبيت التالي[1]:

كُنـــــتُ أُهـــــدي إِذَن مِـــــنَ الصَـــــبرِ أَرطـــــا
لاً إِلـــــــــى المُنشِـــــــــئينَ وَالكُتّـــــــــابِ
وَإِلـــــــــى كُـــــــلِّ نـــــــابِغٍ عَبقَـــــــرِيٍّ
أُمَّـــــــــةً أَهلُهـــــــــا ذَوو أَلبـــــــــابِ

ففي البيت الأول يقول: (كنت أهدي إذن أرطالا..)، وقد جاء البيت الثاني معطوفا عليه، إِذِ المعنى: (وأهدي إلى كل نابغ..)، وقُلْ مثل في باقي الأفعال التي أُبتُدِئتْ ب"وإلى" وعددها ثلاث عشرة جملة كما ذكرنا سابقا؛ ويتبين أن عدد الأفعال المضارعة الظاهرة والمضمرة (13/14) يكاد يتساوى؛ وكذلك عدد الأفعال الماضية والمضارعة (13/11) يكاد يتساوى كذلك، مما يوحي بتناسق كبير في النص.

وفي عملية حسابية للجمل الفعلية نجد: 11+14+13=38 جملة فعلية. فإذا علمنا أن عدد أبيات القصيدة هي اثنان وعشرون (22) بيتا، تبين لنا أن الجمل الفعلية قد هيمنت على النص، حتى نكان نجد في كل شطر من القصيدة جملة فعلية. مما يضفي عليه حركة وحيوية وتجددا يتماشى مع مناسبة العيد التي تتضمن حركة تواصلية بين الأصدقاء والأحباب وبهجة لا نظير لها.

[1] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

وقد حاول الكثير من الدارسين تأويل مسألة توجيه الخطاب بالجملة الفعلية، فمثلاً يرى "أحمد مطلوب" بأن: "توجيه الخطاب بالجملة الفعلية يراد به الإخبار بمطلق العمل مقرونا بزمان من غير أن يكون هناك مبالغة وتوكيد"[1].

3/ البنية الصرفية:

تضمَّن النص صيغا اسمية وفعلية متعددة، تآلفت فيما بينها وتكاملت وأعطت للنص أبعادا دلالية مختلفة؛ وتلكم الصيغ هي أزمنة الفعل الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، واسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة، والمفرد والجمع، والمعرفة والنكرة وغيرها.

1/3 أزمنة الأفعال:

فمن الصيغ الفعلية نجد الأفعال الماضية (خرج، فتمنيت، حُرِم، صاروا، عَدّ، أبصر، لاح، فرَّتْ، أردتُ، ملأتُ، كنتُ). وهي كلها أفعال مبنية للمعلوم عدا فعلا واحدا "حُرِمَ"، ونجد من بينها كذلك فعلا واحدا ناقصا "كنت" والباقي كلها تامة، وقد ناسبت هذه الأفعال السرد القصصي في القصيدة.

أما الأفعال المضارعة فعددها أربعة عشر فعلا وهي: (يشترون، تساعفني، فأقضي، أهدي، تبصر، تُرِيها، أستريح، يرهب، يسبُّني، يصونه، ليدوم، يرتدي، تبقى، أهدي). وهي بدلالتها على الحاضر والمستقبل توازي عدد أفعال الماضي وتشكل معه دلالة متكافئة. ولا نجد صيغة فعل الأمر في النص، مما يوحي أنّ الشاعر يتجنب التوجيه والتربية بأسلوبي: "افعل ولا تفعل"، فذلك أسلوب الوعاظ في العادة، وهو أديب فنان يُلمِّح ولا يُصَرِّحُ.

2/3 النكرة والمعرفة:

تعرف النكرة بأنها: مَا لم تخص الْوَاحِد من جنسه، أما المعرفة فهي: ما وضع ليستعمل في معين، وهي ستة: الضمير، فالعلم، فاسم الإشارة، فالموصول، فالمعرف بالأداة، والمضاف إلى واحدٍ منها. ومن الأسماء المعرفة نذكر: (الحقل، الكذاب، العزّاب، الباب، السحاب)؛ أما النكرات فمنها قوله: (شاعر، تاجر، عمرا، شرفا، ذعرا، وجها..)؛ والملاحظ أنه وازن بين المعارف والنكرات من حيث العدد مما أكسب النص توازنا وتوفيقا.

[1] – أحمد مطلوب، الأساليب البلاغية –الفصاحة، البلاغة، المعاني–، وكالة المطبوعات، الكويت، دت، دتط، ص14.

3/3 المفرد والجموع:

من صيغ الجموع الواردة في النص نذكر: (الناس، هدايا، الأصدقاء، أرطالا، الكتاب، أمة، ضمائر، الشباب، المؤمنين..)؛ أما صيغ المفرد فهي: (العيد، الدنيا، الصبر، العادة، الزمان..)، والحقيقة إن الأسماء المفردة وإن كانت كذلك في ظاهرها فهي في الأصل أسماء تدل على الجنس. والأمر الثاني إن الطابع القصصي يحتاج إلى هذا التنويه بين التنكير والتعريف والإفراد والجمع وغير ذلك، من أجل حبكة قصصية موفقة.

4/3 اسم الفاعل والمفعول:

وردت في النص صيغ لاسم الفاعل، بلغ عددها اثنتا عشرة صيغة "12" وهي بالترتيب كما يلي: (المنبئين، شاعر، تاجر، عاشق، الناشئ، الصاحب، المراوغ، المؤمنين، المنافق، حاسديَّ، لامع، صاحب). "واسم الفاعل كما يقول النحاة يدل على الحدث والحدث وفاعله"[1]؛ وأشار الشاعر باسم الفاعل في الأغلب على المُرْسَل إليهم، وهو باستعمالها عمّق في الدلالة لتدل على الفعل وفاعله في نفس الوقت مع حادثة التجدد والفاعلية.

ولم يرد من اسم المفعول إلا واحدا هو (المرتاب)، واسم المفعول هو "ما دل على الحدث والحدوث وذات المفعول"[2]. وهو أشبع باسم الفاعل لولا أن الأول قام بالفاعلية والثاني وقعت عليه الفاعلية؛ وبهذا العدد القليل من أسماء المفعولين يتأكد لنا ظرف الشاعر واجتنابه لكل ما يؤثر على القارئ، ويشعره بأنه في مقام تلميذ أو مستمع ساذج يقع عليه فعل الوعظ والإرشاد.

5/3 الخبر والإنشاء:

خلا النص كله من الإنشاء وجاء خبريا صرفا وقد جاء خبرا ابتدائيا عموما عدا البيت الأخير جاء خبرا طلبيا حيث أكده بمؤكد واحد وذلك في قوله: (ولو أن الزنا صاحب عقل كنت أهدي الزمان بعض عتابي). ولعل تفسير هيمنة الخبر على الإنشاء كون النص يحمل قصصا شعريا، وهي وإن كانت بسيطة في مضمونها ومتخيلة حيث: "جاء العيد وقد رأى الشاعرُ الناس يشترون هدايا للأصدقاء والأحباب، فسرح الشاعر بخياله، فرأى

[1] – فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2007م، ص41.

[2] – نفس المرجع، ص52.

أن الهدايا التي يحتاجها المجتمع ليست هذه المادية بل أخرى معنوية.. غير أنها عميقة فلسفية معبرة.

6/3 الصفة المشبهة وصيغ المبالغة:

في تعريف الصفة المشبهة "يرى النحاة أن الصفة المشبهة تدل على الثبوت، ومعنى الثبوت الدوام والاستمرار"[1]. والصفات الواردة في النص هي (عبقري، الجميلة، طويلا، قبيح)، وهي في مجملها تدل على الثبوت، ثبوت العبقرية والجمال والطول والقبح. أما صيغ المبالغة فوردت منها واحدة فقط وهي (الغرير). قال صاحب قطر الندى "وَهِي خَمْسَة فعَّال وفَعُول وفَعِيل وَفَعِل.. وَكلهَا تَقْتَضِي تكْرَار الْفِعْل فَلَا يُقَال ضرَّاب لمن ضرب مرّةً وَاحِدَةً"[2]. وعدم استعمال صيغ المبالغة تشير إلى أن الشاعر عفوي واقعي يعيد عن المبالغات واللامعقول، وإن كان الخيال رائده.

[1] – فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص65.

[2] – ابن هشام عبد الله بن يوسف، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، مصر، ط11، 1383هـ، ص246،274.

المبحث الثالث؛ المستوى الدلالي:

وفي هذا المستوى سنتناول المعجم الشعري والحقول الدلالية، ثم الصور البيانية والرموز، وبعض التناص

أولا؛ الحقول الدلالية:

اللغة ظاهرة اجتماعية اكتسابية، "ليس ثمة إنسان اعتيادي مجرد من هذه القابلية"[1]. ولقد لقيت الكلمة الشعرية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى اهتماما عظيما؛ فاشترطوا لفصاحتها ألا تكون غريبة وحشية، وألا تكون متنافرة الحروف، ولا ساقطة سوقية[2]. واللغة هي وحدها وسيلة التواصل بين الشاعر والقارئ، وأرقى وسائل التعبير والتأثير.

وتكمن أهمية الدراسة المعجمية الشعرية في "أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، من حيث: قيمتها الجمالية، ووظيفتها التعبيرية، كما تختلف مميزاتها من شاعر إلى آخر"[3] وأهمية الكلمة الشعرية لا تقل عن أهمية الصوت والتركيب والنص كعلامة كبرى؛ من الرؤى الدلالية تستنبط من جميعهم، في محاولة القبض على ما أمكن من دلالات النص والكلمة الشعرية أو ما اصطلح عليها بالمعجم الشعري "هو الأساس الذي يبنى عليه النص"[4] عند يوري لوتمان؛ لأنه بفضل هذه الدراسة، يسد الباحث ثغرة كبيرة من الدراسة، نظرا لما للمعجم من قدرة على استقصاء البنيات الدلالية الأساسية، وتحديدها.

ومن المعلوم أن المعجم الشعري يتكون أساسا من "اللاوعي والوعي، والذاكرة"[5]، ومعنى ذلك أن مورد الكلمة الشعرية متعدد، فمنها ما هو وليد الفكرة الآنية واللحظة الواعية، ومنها ما هو وليد تراكمات لفظية، أساسها الذاكرة واللاوعي.

---

[1]– المكتب العالمي للبحوث، الأدب واللغة، منشورات المكتب العالمي للبحوث ظن بيروت، لبنان، دط، 1984، ص37.

[2]– ينظر: جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، دتط، ص3–4.

[3]– عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1986، ص173.

[4]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص42، نقلا: عن Jean Cohn. le haut langage : ...Flammarion; 1979 .p 129 – 176 .

[5]– غالي شكري، الموت في معجم حجازي الشعري، مجلة العربي، وزارة الثقافة، الكويت، العدد38، يونيو، 1986، ص38.

والمعجم الشعري ليس ضربا من التجميع والتكديس والجدولة لكلمات شعرية تجمعها علاقة ما من العلائق فحسب؛ "وإنما هو أقرب إلى الخط البياني الشامل، الأكثر شمولا من تسجيل درجات الحرارة، أو عدد ضربات القلب"[1]. وإذا كان المعجم بدا جليا بعد هذه الإفاضة في الشرح؛ فما دلالة الحقل الدلالي؟

إن الحقل الدلالي عبارة عن وحدات تبليغية منظمة ومشتركة؛ والإيضاح الفكرة، وإبراز الفرق بين المعجم والحقل، يمكننا القول: بأن العلاقة بينهما تكاملية، "فيكون بذلك المعجم من الحقل الدلالي، بمثابة الهوية، ويكون الحقل الدلالي منه بمثابة الإطار الجامع. وفي النص المدروس هذا نجد حقلين دلاليين بارزين هما: حقل الهدايا وحقل المُهْدَى إليهم، وهذا بيان ذلك كله:

حقل الهدايا	حقل المُهْدَى إليه	العلاقة الدلالية بين الهدية والمُهدَى إليه
الصبر	المنشئين والكتاب	لقد وفق الشاعر في اختيار هداياه، كما وفق في اختيار المهدى إليهم، وقد ناسبت كل هدية صاحبها، ولم تكن هدايا الشاعر كالهدايا المادية التي نعرفها بل هي أجل وأسمى، وهذا تفصيل ذلك: هدية الصبر للكتاب والمنشئين، ومن دونها ما كتبوا ولا ألفوا. وما أقبح الشاعر الذي يسعى من أجل الألقاب ويبيع شعره بثمن بخس. وبئس التاجر الذي يكذب من أجل البيع والربح. وما أحوج العاشق إلى رؤية عقلانية لمحبوبه فلا يبالغ في حبه له حتى يعبده، وليتذكر أنه مجرد إنسان مخلوق من تراب. وليته كان للغادة الجميلة المعشوقة مرآة تكشف لها ضمائر العزاب الخبيثة، كي لا تنخدع بإلحاحهم وطلبهم لها. أما هدية الشاب المثلى فهي التجربة والمران. وهدية الشيخ العزيمة كالشباب. ويعجب من الغني المريد زيادة في ماله رغم التعب فيه. وقل مثل ذلك في باقي الهدايا..
الأألقاب	الشاعر العربي	
الكذب	التاجر الفاشل	
المقلة المبصرة	العاشق	
مرآة كاشفة ضمائر العزاب	الغادة الجميلة	
المران	الناشئ الغرير	
عزمة الشباب	الشيخ	
قصورا في السحاب	الكسالى	
ازدياد المال	ذو الغنى	
وجها أسود	الصاحب المراوغ	
شيئا من الشك	المؤمنون	
بعض الإيمان	المرتاب	
شرفا	من يسبني	
الزهر	الحقل	
بعض العتاب	الزمان	

[1]– غالي شكري، الموت في معجم حجازي الشعري، ص36.

ثانيا؛ الصورة:

الصورة في كلام العرب تأتي بمعنى الهيئة والصفة والشكل؛ "والشكل هو ذلك المجس (..) الذي ينبه الحاسة، ويدفعها إلى الإعمال، ويسمح بالتسجيل، وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات، التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها"[1].

إن الحديث عن الصورة في الأدب، يدفعنا إلى تأكيد وجود علاقة حميمية تفاعلية تبادلية بين الفنون الجميلة بوجه عام؛ تلك العلاقة التي تكاد تكون أمرا بديهيا "بحيث يجعل منها إخوة وأخوات، والاختلافات الجوهرية التي تميز كلا منها تمييزا صارما لا يسمح بالمقارنة بينها حتى لا تشيع بينها الفوضى والاضطراب"[2].

وبناء على هذا نعتقد أن مصطلح الصورة الأدبية يرجع في الأصل إلى فن الرسم، غير أنه انتقل من فن الرسم إلى فن التصوير، ومنه إلى فن الأدب. وإن كان تصوير الأدب مختلفا عن تصوير الرسم، ذلك أن وسيلته اللغة، وعمدته التخييل والشعور والثقافة والعقل.

وتفجؤنا بعض الكتب النقدية بتسميات شتى للصورة في الأدب؛ كقولهم: الصورة الأدبية، الصورة الفنية، الصورة البلاغية، الصورة البيانية، الصورة المعنوية، الصورة الرمزية، الصورة الحسية، الصورة الذهنية، الصورة الخيالية، والصورة الكاريكاتورية. وقد يبدو للوهلة الأولى أن التسمية واحدة ولها نفس الدلالة، لكن البحث يكشف غير ذلك، فكل لفظ مضاف إلى الصورة يكسبها دلالة مميزة، فالصورة مجردة من الإضافة "ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفته"[3]. وهي بعبارة أدق الشبه والمثل.

1/ التشبيه:

---

[1] – علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، دط، دتط، ص3.

[2] – عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة – الشعر والتصوير عبر العصور–، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 119، نوفمبر 1987، ص5– 6.

[3]– ابن الأثير المبارك بن محمد، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي وآخر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1979م، ص58– 59.

يعرف التشبيه في: "اللغة صفقة الشيء بما يقاربهُ ويشاكلهُ، ويراد به تقريب الصفة وإفهام السامع. وفي الاصطلاح إلحاق أمر يأتي في صفة بأداة؛ فالأمر الأول: مشبهٌ، والثاني: مشبهُ به، والصفة: وجهُ الشبهُ، والأداة: الكاف وكأن وشبهُ ومثل وكل ما يفيد معنى التشبيه"[1]. والظاهر أن الشاعر لم يسرف في استعمال التشبيه، اللهم إلا ما جاء عفوا مثل قوله[2]:

وَإِلـــــــــى الصـــــــــاحِبِ المُـــــــــراوِغِ وَجهـــــــــاً
أَســـــــــوَداً حالِكـــــــــاً كَوَجـــــــــهِ الغُـــــــــرابِ

حيث شبه الوجه الأسود للصاحب المراوغ بوجه الغراب، ووجه الشبه هو السواد كما هو معلوم، ولا نعلم مشبها به يمثل السواد عند العرب مثل الغراب، وما ذلك إلا ليعرف، فالشاعر يريد علامة حسية للصاحب الخائن الغشاش والمخادع، علامة حسية كلما مارس مراوغته ظهر على وجهه ليفضحه ويكشفه. وهذا التشبيه مرسل مفصل لأنه ذكرت فيه الأداة (الكاف) ووجه الشبه (السواد).

أما في هذا المثال الثاني[3]؛ فالتشبيه بليغ "الزمان = صاحب عقل" فالمشبه هو الزمان، والمشبه به الإنسان، وقد كنى عنه الشاعر بقوله: "ذو عقل" كناية عن موصوف وهو الإنسان، فلا عقل إلا للإنسان وكذلك الجان، ولكن الشاعر يستبعد أن يقصده، فالمقصود هو الإنسان.

والتشبيه البليغ ما خلا من الأداة ووجه الشبه، كما هو واضح في المثال. وما أجملها من صورة، تبين كيف أننا نعتب على الزمان وكأنه إنسان، فنعلق عليه فشلنا وخيبتنا، ولكن الشاعر في ظرف ولطف يشير إلى انه ليس بعاقل.

وَلَـــــــــوَ أن الزَمـــــــــانَ صـــــــــاحِبُ عَقـــــــــلٍ
كُنـــــــــتُ أُهـــــــــدي إِلـــــــــى الزَمـــــــــانِ عِتـــــــــابي

[1] – محمد علي السَّراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، مراجعة خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983م، ص171.

[2] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص148.

[3] – نفس المصدر، ص148.

أما في هذا المثال الثالث فيقول الشاعر[1]؛ في معشر الكسالى، بأنهم كظله في جيئته وذهابه. "صاروا كظلي في جيئتي وذهابي"، فالمشبه هم الكسالى، والمشبه به ظل الشاعر، ووجه الشبه هو الالتصاق بالشاعر نظرا لفراغهم وبقائهم دون عمل أو شغل شاغل.

عَلَّنـــــــي أَســـــــتَرِيحُ مِـــــــنهُم فَقَـــــــد صـــــــا

روا كَظِلّـــــــي فـــــــي جَيئَتـــــــي وَذَهـــــــابي

وبعد هذه النماذج الساحرة من التشبيهات، فقد نتساءل أين بلاغة التشبيه وجمالياته؟ فنقول إن "بلاغة التشبيه آتية من ناحيتين، الأولى: طريقة تأليف ألفاظه والثانية: ابتكار مشبه به بعيد عن الأذهان، لا يجول إلاّ في نفس أديب، وهب الله له استعداداً سليما في تعرّف وجوه الشُّبه الدقيقة بين الأشياء وأودعه قدرة على ربط المعاني، وتوليد بعضها من بعض إلى مدى بعيد لا يكاد ينتهي"[2]

2/ الاستعارة:

قال عبد القاهر الجرجاني في تعريف الاستعارة: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة"[3]؛ قال الشاعر على سبيل الاستعارة المكنية[4]:

كُنـــــتُ أُهـــــدي إِذَن مِـــــنَ الصَـــــبرِ أَرطـــــا

لاً إِلـــــــــى المُنشِـــــــــئينَ وَالكُتّـــــــــابِ

لقد شبه الصبر وهو شيء معنوي بسلعة توزن وتباع وتشترى، والقرينة هي أرطال، على سبيل الاستعارة المكنية. ثم يقول الشاعر[5]:

وَإِلـــــــى كُـــــــلِّ شـــــــاعِرٍ عَرَبِـــــــيٍّ

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

[2]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص284.

[3]– عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص30.

[4]– إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

[5]– نفس المصدر، ص147.

سَـــــــــلَّةً مِـــــــــن فَواكِـــــــــهِ الأَلقـــــــــابِ

أما في هذا المثال فكذلك استعارة مكنية حيث شبه الألقاب بشيء مادي كذلك والقرينة هي السلة وإضافة كلمة فواكه. على سبيل الاستعارة المكنية. وفي المثال التالي نجد استعارة مكنية كذلك حيث شبه الفقر بإنسان والقرينة هي "واقفا بالباب" على سبيل الاستعارة المكنية.

كُلَّمـــــــــا عَـــــــــدَّ مالَـــــــــهُ مُطمَئِنّـــــــــاً

أَبصَـــــــــرَ الفَقـــــــــرَ واقِفـــــــــاً بِالبـــــــــابِ

أما "سر بلاغة الاستعارة لا يتعدّى هاتين الناحيتين، فبلاغتها من ناحية اللفظ أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمداً على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور"[1].

3/ الكناية

قيل عن الكناية "هي – في اللغة – أن تتكلم بالشيء، وتريد غيره، وهي مصدر كنيت عن كذا بكذا، إذا تركت التصريح به. وهي – في الاصطلاح – لفظ أطلق، وأريد به: لازم معناه الحقيقي، مع جواز إرادة هذا المعنى، مع المعنى المراد"[2]. وقد أورد الشاعر قليلا منها كقوله[3]:

وَإِلـــــــــى كُـــــــــلِّ نـــــــــابِغٍ عَبقَـــــــــرِيٍّ

أُمَّـــــــــةً أَهلُهـــــــــا ذَوو أَلبـــــــــابِ

فقوله: "ذوو ألباب" كناية عن موصوف، وهم العقلاء والمثقفون. أما في قوله[4]:

وَإِلـــــــــى ذي الغِنـــــــــى الَّـــــــــذي يَرهَـــــــــبُ

الفَقـــــــــرَ اِزدِيـــــــــادَ الَّـــــــــذي بِـــــــــهِ مِـــــــــن عَـــــــــذابِ

فنجد كنايتين، الأولى في قوله: "ذي الغنى" كناية عن الغني. والثانية في قوله: "الذي به من عذاب" كناية عن المال، فهو الذي يجلب التعب والعذاب. أما بلاغة الكناية وجماليتها

---

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص284.

[2]– حامد عونى، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، دط، دتط، ج5، ص151.

[3]– إيليا أبو ماضي، الديوان، ص148.

[4]– نفس المصدر، ص148.

فهي "مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعهُ، وصفت قريحتُه، (والسر في بلاغتها) أنها في صُور كثيرة تعطيك الحقيقة، مصحوبة بدليلها، القضية وفي طيّها برهانها"[1]

ثالثا؛ الرمز:

والصورة الرمزية هي تلك الصورة الموحية بالمغزى البعيد ذي الهدف، وهي توحي وتلمح دون أن تصرح؛ ويعتبر الرمز خاصية بارزة في النصوص الأدبية وهو إحدى الوسائل التي يستخدمها الأديب لتحقيق غاية جمالية معينة، كما يعبر الرمز عن الأغراض النفسية للشاعر وهو وثيق الصلة بالدلالة، فهو يتسم بالغموض الذي يعطي بدوره بعدا جماليا يؤثر في القارئ.

ويشكل الرمز في الأعمال الشعرية معلما يدل على القدرة التعبيرية التي يرمي من خلالها الشاعر إلى جعل القارئ يتجاوب مع النص، ومن ثمة يحقق المبدع غايته التواصلية التأثيرية. والرمز الأدبي هو تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي يروز إليها بهذه الصورة الحية[2].

1/ الرمز الحيواني (الغراب):

لا يزال الغراب عند العرب من أبغض الحيوانات، "ومن أجل تشاؤمهم بالغراب اشتقّوا من اسمه الغربة، والاغتراب، والغريب.. ولا شيء مما يتشاءمون به إلّا والغراب عندهم أنكد منه"[3]. وقد شبه الشاعر ههنا الصاحب المراوغ كالغراب في سواد وجهه، فالغراب رمز للتشاؤم في \اته وورمز للسواد في لونه، هاه معروف جدا عند العرب، وكثير في أمثالهم وأشعارهم وأخبارهم. قال الشاعر[4]:

وَإِلـــــــــى الصـــــــــاحِبِ المُـــــــــراوِغِ وَجهـــــــــاً
أَســـــــــوَداً حالِكـــــــــاً كَوَجـــــــــهِ الغُـــــــــرابِ

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص293.

[2]– ينظر: الكندي علي محمد، القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص54.

[3]– عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ، ج2، ص418.

[4]– إيليا أبو ماضي، الديوان، ص148.

فَـــــــــإذا لاحَ فَـــــــــرَّتِ النـــــــــاسُ ذُعـــــــــراً

مِـــــــــن طَريـــــــــقِ المُنـــــــــافِقِ الكَـــــــــذّابِ

2/ الرمز الطبيعي (اللجين والعسجد والسحاب):

معروف أن الشاعر رومنسي مهجري من عباد الطبيعة، الأم الأولى للإنسان، ذلك أن أبانا آدم لما وجد على ظهر البسيطة، كانت الطبيعة هي أمه الأولى. وبالعودة إلى موضوعنا فإن "اللجين أي الفضة والعسجد أي الذهب" لا يزالان منذ خلق الإنسان رمزا للثراء والغنى، وربما أن الإنسان قد تعرف عليهما في الجنة عن طريق أبينا آدم؛ فالقرآن الكريم والسنة النبوية تكشف أن من متع أهل الجنة السكن والأواني من الفضة والذهب. قال الشاعر[1]:

وَإلـــــــــى مَعشَـــــــــرِ الكَســـــــــالى قُصـــــــــوراً

مِـــــــــن لُجَـــــــــينٍ وَعَســـــــــجَدٍ فـــــــــي السَـــــــــحابِ

عَلَّنـــــــــي أَســـــــــتَريحُ مِـــــــــنهُم فَقَـــــــــد صـــــــــا

روا كَظِلّـــــــــي فـــــــــي جَيئَتـــــــــي وَذَهـــــــــابي

وقل مثل ذلك في "السحاب" فهو رمز للعلو وصعوبة النيل به والوصول إليه. و"السحاب معروف، واحدته: سحابة، بالهاء، وسمي سحاباً لانسحابه في الهواء"[2]

3/ الرمز الزماني (العيد):

العيد يعطينا درساً اجتماعيًّا عظيم النفع، ذلك أن الفرح العام أعمق أثراً في النفس من الفرح الخاص الذي لا يشارك فيه الآخرون؛ ففي العيد تدخل الفرحة كل قلب حتى المحزونين والمرضى، والمثقلين بالأعباء، وهي فرحة ليست نابغة من نفوسهم بل من مجتمعهم ومحيطهم، ففرحة المجتمع تطغى على آلام الفرد، ولكنَّ فرحة الأفراد لا تغطي آلام المجتمع، ولذلك كان العيد تنمية للشعور الاجتماعي في أفراد الأمة[3]. قال الشاعر[4]:

---

[1]– نفس المصدر، ص148.

[2]– نشوان بن سعيد الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق حسين بن عبد الله العمري وآخرون، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1999م،

[3]– ينظر: مصطفى بن حسني السباعي، هكذا علمتني الحياة، المكتب الإسلامي، السعودية، ط4، 1997م، ص118.

[4]– إيليا أبو ماضي، الديوان، ص147.

خَـــــــــرَجَ النـــــــــاسُ يَشـــــــــتَرونَ هَـــــــــدايا

العيـــــــــــدِ لِلأَصـــــــــــدِقاءِ وَالأَحبـــــــــــابِ

فَتَمَنَّيـــــــــتُ لَـــــــــو تُســـــــــاعِفُني الـــــــــدُنيا

فَأَقضـــــــــي فـــــــــي العيـــــــــدِ بَعـــــــــضَ رِغـــــــــابي

ورمزية العيد معروفة ومعلومة عند جميع الشعوب، فهي مناسبة للالتقاء والصلح والأكل والشرب والتهادي.. وما سمي العيد عيدا إلا لأنه يعود دوريا، ولأن الناس تعودوا على مجيئه والاحتفال به دوريا.

الخاتمة

الخاتمة:

كان بحثنا هذا رحلة أسلوبية جميلة عشناها مع أبرز شعراء المهجر إيليا أبو ماضي، الملقب بشاعر التفاؤل والتساؤل، والشاعر الإنساني صاحب النفس الكبيرة المحب للبشرية. ويمكننا أن نوجز النتائج التي اهتدينا إليها مختصرة:

يبدو أن فكرة القصيدة فكرة فلسفية بامتياز، بيَّن لنا الشاعر من خلالها أن الهدايا الحقيقية التي تحتاجها الإنسانية في الأعياد ليست تلك المادية المعروفة، بل هي معنوية، تتمثل في التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل.

تتوارى أفكار النص تحت رمز شفاف، ما هو بالغامض وما هو بالواضح جدا، بل وسط يحتاج إلى نوع معين من القراء، لهم ثقافة، وسعة علم ومعرفة، والفكرة الفلسفية التي ذكرناها هي التي عمقت المعاني إلى درجة الرمزية التي عُرِف بها الشاعر.

سيطر على المعجم الشعري حقلان دلاليان هما حقل الهدايا، وحقل الأشخاص المُهْدَى لهم، وقد سارا في خطين متوازيين متكاملين.

نظم الشاعر قصيدته في قالب قصصي سردي جميل، ولهذا السبب نرى النص تسوده وحدة عضوية، فقد شكلت أبياته تلاحما، جعل استحالة حذف بيت من القصيدة أو تقديم بيت على الآخر أو تأخيره. ومن البديهي أيضا القول إن الوحدة الموضوعية "هدايا العيد" متوافرة أيضا في النص.

حفل النص بصور بيانية مختلفة وجميلة ومعبرة تمثلت في التشبيه والاستعارة والكناية، مع توظيف متوازن دون إسراف ودون إجحاف.

أما الرموز فهي أرقى ما يمكن أن يصل له كل أديب مبدع، وقد وظف الشاعر الكثير منها وقد أشرنا على ثلاثة منها فقط، على سبيل التمثيل. وقد زادت النص عمقا وتخييلا.

تبقى الملامح الأسلوبية الغالبة على أسلوب الشاعر هي نفسها في جل شعره؛ نذكر أهمها: الرومنسية، وتوظيف الطبيعة، والدعوة إلى الأمل، والرمزية الشفافة، والأدب الإنساني العالمي، والشعر القصصي، والجمع بين الحقيقي والمتخيل، وبين المقدس والمدنَّس.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1995.
2. إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكاتب، دط، 1983.
3. ابن الأثير المبارك بن محمد، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي وآخر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1979م.
4. ابن معصوم علي بن السيد، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، العراق، دط، 1969م.
5. ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، ج5، ص135.
6. ابن هشام عبد الله بن يوسف، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، مصر، ط11، 1383هـ.
7. أبو عوص أحمد والفاربي عبد اللطيف، الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث.
8. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، القاهرة، مصر، ط7، 1976م.
9. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص36.
10. أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دتط.
11. أحمد قبس، تاريخ الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، دتط.
12. أحمد مطلوب، الأساليب البلاغية الفصاحة، البلاغة، المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، دت، دتط.
13. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.
14. آمال نشأت، شعر المهجر، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م.

15. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
16. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
17. إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب الإملاء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
18. إيليا أبو ماضي، الديوان، تقديم سامي الدهان، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، دتط.
19. بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، د ت.
20. بيرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منار عياشي، presses universitaire de France. France.1972. .
21. جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، معهد الدراسات العربية العالية، 1956م.
22. حامد عونى، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، دط، دتط.
23. الحسن بن هانئ أبو نواس، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الفكر العربي، ط1، 2010م.
24. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م.
25. حسين بن أحمد الزَّوْزَني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002م.
26. خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993م.
27. خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم، (بيروت: دار العلم للملايين، 1979م).
28. زهير ميرازا، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، دار اليقظة العربية، دمشق، 19 م، ص1963
29. سعد أبو الرضا، النقد العربي الحديث، أسس الجمالية ومناهجه المعاصرة: رؤية إسلامية، ط2، 2007.

30. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
31. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
32. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
33. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2002م.
34. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
35. عبد الحكيم بليغ، دراسات في الشعر المهجري، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، 1967م.
36. عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط9، 2006م.
37. عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق مازن المبارك، اللامات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1985م.
38. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية.
39. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977م، ص8182 بتصرف.
40. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة – الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 119، نوفمبر 1987.
41. عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة.
42. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1986.
43. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار المؤسسة الصحفية للنشر والتوزيع، المسيلة، د ط، 2010م.
44. علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، دط، دتط.

45. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، 1423هـ.
46. عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ.
47. غالي شكري، الموت في معجم حجازي الشعري، مجلة العربي، وزارة الثقافة، الكويت، العدد38، يونيو، 1986.
48. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2007م.
49. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2007م.
50. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، لبنان.
51. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2004م.
52. قد يهمل البعض هذه الخطوة، فينتابهم الملل والسأم من تمنع النص وصعوبته وذلك يدفعهم إلى الانصراف عن بغية الحصول على نصوص سهلة التحليل.
53. الكندي علي محمد، القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003
54. محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزواز، واد سوف، الجزائر، ط1، 2010م.
55. محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوب، دار العلوم، السعودية، ط1، 1985م.
56. محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1958.
57. محمد علي السَّراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، مراجعة خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983م.
58. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا.

59. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص42، نقلا: عن Jean Cohn. le haut langage
: ...Flammarion; 1979 .p 129 – 176 .
60. محمد يزيجي، محاضرات في الأسلوبية، دار مزوار الوادي، ط1، 2010م.
61. محمود شوكت وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دت،ج1.
62. مصطفى بن حسني السباعي، هكذا علمتني الحياة، المكتب الإسلامي، السعودية، ط4، 1997م، ص118.
63. المكتب العالمي للبحوث، الأدب واللغة، منشورات المكتب العالمي للبحوث ظن بيروت، لبنان، دط، 1984.
64. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1990م.
65. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003م.
66. نشوان بن سعيد الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق حسين بن عبد الله العمري وآخرون، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1999م،
67. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997.
68. ينظر: جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، دتط، ص34.
69. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص99.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

✓ القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

مقدمة.....أ
الفصل النظري؛ مفاهيم أولية: 7
المبحث الأول؛ الأسلوب والأسلوبية: 7
1/ تعريف الأسلوب: 7
2/ مفهوم الأسلوبية:..... 9
3/ اتجاهات الأسلوبية: 12
أ/ الأسلوبية التعبيرية: 12
ب/ الأسلوبية النفسية: 13
ج/ الأسلوبية البنيوية: 15
د/ الأسلوبية الإحصائية:..... 16
4/ خطوات التحليل الأسلوبي:..... 17
المبحث الثاني: ترجمة المؤلف.....20
1/ مولده ونشأته:..... 20
ب. ثقافته: 21
ج. شاعريته وآثاره: 22
د. خصائص شعره..... 23
أ. من ناحية المضمون..... 23
2/ النزعة الوجدانية:..... 23
3/ حبّ الطبيعة 24
ب .من ناحية الشكل..... 24
ه/ أشعاره عند النقاد:..... 25
المبحث الثالث؛ المدونة:.....27
"قصيدة هدايا العيد" 27
الفصل الثاني؛ الدراسة الأسلوبية:..... 31
المبحث الأول؛ المستوى الصوتي:.....31
أولا؛ البحر: 31
1/ مفتاحه:..... 31
2/ زحافاته وعلله:..... 32
3/ شيوعه واستخدامه:..... 32
المثال الأول:..... 32
المثال الثاني:..... 33

4/ تسميته واختياره: 33
2/ القافية: 35
3/ حرف الروي: 36
4/ التكرار: 36
4/أ تكرار الحروف: 37
4/ب تكرار الكلمات: 39
5/ المحسنات البديعية: 40
المبحث الثاني؛ المستوى التركيبي: 42
1 / البنية الاسمية "الجملة الاسمية": 42
2/ البنية الفعلية: "الجملة الفعلية": 42
3/ البنية الصرفية: 44
3/1 أزمنة الأفعال: 44
المبحث الثالث؛ المستوى الدلالي: 47
أولا؛ الحقول الدلالية: 47
ثانيا؛ الصورة: 49
1 / التشبيه: 49
2/ الاستعارة: 51
3/ الكناية 52
ثالثا؛ الرمز: 53
1 / الرمز الحيواني (الغراب): 53
2/ الرمز الطبيعي (اللجين والعسجد والسحاب): 54
3/ الرمز الزماني (العيد): 54
الخاتمة: 57
فهرس المصادر والمراجع 59
فهرس المحتويات 65
الملخص 68

الملخص

الملخص

هذه الدراسة الأسلوبية كانت حول قصيدة عنوانها "هدايا العيد" من ديوان الشاعر اللبناني الكبير إيليا أبي ماضي، درسناها بمنهج أسلوبي، وقد تناولت القصيدة قصة خيالية وفكرة فلسفية إنسانية، وهي إهداء هدايا معنوية تمثلت في الأخلاق الفاضلة لكل أفراد المجتمع، بدل الهدايا المادية المعروفة. وقد كشفت لنا الدراسة عن أسلوب الشاعر المميز وأدبه الإنساني العالمي وطريقة تفكيره.

Résumé

Cette étude stylistique portait sur un poème intitulé «Cadeaux de l'Aïd» du recueil du grand poète libanais Elia Abi Madi. Nous l'avons étudié avec une approche stylistique. Le poème traitait d'une histoire fictive et d'une idée philosophique humaine, qui est le don de dons moraux à tous les membres de la société, au lieu de dons matériels connus. L'étude nous a révélé le style distingué du poète, sa littérature humanitaire mondiale et sa façon de penser.