الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب واللغة العربية

ديوان الجداول لـ إيليا أبي ماضي
-دراسة أسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة :

خديجة بن وخير

إشراف الأستاذ(ة) :

عمار شلواي

السنة الجامعية:1436هـ/1437هـ

2015م/2016م

وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ
عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ١٠٥

شكـــر وعرفـــان

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات ... تتبعثر الأحرف وعبثا أن يحاول تجميعها في سطور كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا,فالشكر والعرفان إلى كل من أشعل شمعة في دروب عملنا و إلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا

إلى الأساتذة الكرام ونتوجه بالشكر إلى كل من ساعدنا على انجاز هذا البحث.

مقدمة

مقدمـــة

تعد اللغة جوهر النصوص الأدبية سواء أكانت شعرا أم نثرا، فالنص الأدبي يمثل بمثابة الرسالة التي ينتجها المؤلف ويوجهها للمتلقي، بحيث أن لكل مؤلف أسلوبه الخاص في توصيل أفكاره و أحاسيسه، فيحاول المتلقي فك الشفرات اللغوية للرسالة وفهم أسلوب صاحبها، وبهذا تكون الدراسة الأسلوبية هنا الأفضل؛ لأنها تعنى برصد السمات الجمالية للنص الإبداعي خاصة النص الشعري ، ولهذا كان اختياري موسوما بهذه الدراسة في ديوان " الجداول " لإيليا أبي ماضي .

ومن دوافع اختياري لهذا الموضوع أذكر :

أولا: الإطلاع على شعر أبي ماضي

وثانيا : معرفة ما في الديوان من مواطن التجديد؛ لأن الكشف عن أسلوب كاتب ما هو كشف عن صاحب النص .

ولقد انطلقت في رسم تصوري حول الموضوع من التساؤلات الآتية :

- ما مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية؟
- ماهي أهم الظواهر اللغوية الأسلوبية البارزة في الديوان ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت على خطة بدأتها بمقدمة ،ثم مدخل ،وبعده فصلين .

المدخل : كان مدخلا نظريا لمفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) والعلاقة التي تربط الأسلوبية بغيرها من العلوم وهي (علم اللغة، النقد الأدبي، البلاغة) وأهم إتجاهاتها.

فالفصل الأول: تناولت فيه خصائص البنية الإيقاعية و البنية الصوتية مصحوبين بالجانب التطبيقي.

وخصصت الفصل الثاني : بدراسة الخصائص الأسلوبية في ديوان " الجداول" وأهمها الإنزياح بنوعيه :

الإنزياح التركيبي وفيه التقديم و التأخير و الحذف .

أما النوع الثاني الإنزياح الدلالي و تناولنا فيه الصورة الشعرية، ثم التكرار بأنواعه، وظاهرة توظيف الرمز .

ختمت البحث بخاتمة ، وفيها خلاصة ما توصلت إليه من نتائج.

أما المنهج الذي اتبعته في الدراسة فكان المنهج الوصفي ؛ لأنه الأنسب في وصف الظواهر اللغوية البارزة في الديوان ومن ثم رصدها،و تحديد مواطن الجمال فيها مع التحليل، ودعمته ببعض من الأدوات الإجرائية كالإحصاء.

وقد تعددت مصادر ومراجع البحث وكان من أهمها:

- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق.
- حسن ناظم، البنى الأسلوبية.
- عبد السلام المسدي "الأسلوب و الأسلوبية".
- عبد العزيز عتيق، علم البيان.
- أحمد محمد ويس الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية.

أما الصعوبات التي واجهتنا نذكر منها :

تشعب واتساع مجال هذه الدراسة الأسلوبية .

وفي الأخير نحمد الله ونشكره على أنه وفقنا في إنجاز هذا البحث، والشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور "شلواي عمار" لصبره ،وتوجيهاته السديدة في هذا العمل .

مدخـــل : الأسلوبية مفاهيم و اتجاهات

أولا – الأسلـــــوب .

أ – لغـــة .

ب– اصطلاحا .

ثانيا– مفهـــوم الأســلوبية .

ثالثا – علاقاتـــها .

رابعا –اتجاهاتها .

أولا – الأسلوب :

أ- لغة :

جاء في لسان العرب " السطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه ، و المذهب ، يقال: أنتم في أسلوب سواء، و يجمع أساليب، و الأسلوب الطريق تأخذ فيه، و الأسلوبُ بالضم ؛ الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين فيه، و إن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا"[1]

كما استعمل لفظ الأسلوب في النص الشعري، ونجد ذلك في قول الأعشى: [2]

أنُوفَهُمْ بِالفَخْرِ في أسلوب و شِعْرُ الأستاه في الجبوب

يمكن أن نختزل مفهوم الأسلوب في معناه الظاهر بالطريق ،أما في مفهومه المعنوي فيعني به ما يميز الفرد عن غيره، أو ما يتفرد به إذا ربطناه بالفن.

ب –اصطلاحا:

أما من الناحية الإصطلاحية فقد تعددت تعاريفه من دارس لآخر حتى صار من الصعب تحديده بتعريف واحد،" وهذا راجع إلى أن كلمة الأسلوب لا تخص المجال اللساني وحده، بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية و الفن حيث يستخدم لفظ الأسلوب في الموضة و الفن و الموسيقى، وفي المائدة والسياسة...الخ".[3]

ومن حيث الترتيب التاريخي نجد أن مصطلح الأسلوب (style) "بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر"[4]، فالجذر اللغوي لكلمة (الأسلوب) في اللغات الأوروبية قد "اشتقت في هذه اللغات من الأصل اللاتيني(stilus) وهو يعني "ريشة" ،ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة" [5]، كما أن كلمة الأسلوب

---

(1)–ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997م، المجلد 3، [سلب]،ص314.

(2)– نفسه، ص314.

(3)– هنريش بليت، البلاغة و الأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة و تقديم و تعليق (محمد العمري، بيروت، لبنان، 1999م،ص51.

(4)– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب، القاهرة، ص16.

(5)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و اجراءاته، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ،1998م، ص93.

أخـذت تسـميات خاصـة بهـا فـي اللغـات الأروبيـة، "ففـي الإنجليزيـة STYLISTICS، وفي الفرنسية LA STYLISTIQUE وفي الألمانية DIESTYLISTIK ، وترجمها بعض الباحثين إلى العربية بـ"علم الأسلوب" ، وترجمها آخرون إلى "الأسلوبية"" .[1]

و الأسلوب من الناحية الإصطلاحية له دلالات مختلفة يصعب تحديد دلالة واضحة أو محددة له، لأن دلالته تختلف من دارس إلى آخر كما قلنا، فعرف الأسلوب بأنه (طريقة الكتابة) ؛ أي "(طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، و طريقة في الكتابة لجنس من الأجناس وطريقة في الكتابة لعصر من العصور)". [2]

وقضية الأسلوب" قضية قديمة وجديدة، تعرض لها كثير من الدارسين ، وتعددت مناحي النظر فيها، و لكنها في مجملها كانت مرتبطة بالدرس الأدبي، بإعتبار أن الأدب يمثل استخداما خاصا للغة". [3]

ولقد حاول بعض العرب القدامى والمحدثين ضبط مفهوم للأسلوب وذلك من خلال معالجتهم لبعض القضايا النقدية و البلاغية، و يمكن الإشارة لبعض هؤلاء الدارسين العرب الذين عنوا بقضية الأسلوب ومنهم :

"ابن رشيق" حيث استخدم مصطلح الأسلوب، و ذلك من خلال تعليقه على نص نقله عن الجاحظ حول الشعر الجيد ، و كان "لإبن رشيق" رأي في استعمال هذا المصطلح إذ يقول: قال "ابن عثمان الجاحظ" " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وجف محتمله و قرب فهمه، و عذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، و ثقل على اللسان النطق به، و مجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيئ". [4]

---

(1)- محمد عبد الله جبر، الأسلوب و النحو (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1998م، ص5.

(2)- بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الثانية،1994 م، ص9.

(3)- محمد عبد الله جبر، مرجع سابق، ص9.

(4)- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة ،1981م، ج1، ص257.

كما تحدث "ابن جني" عن بعض الخصائص الأسلوبية في باب" (عن شجاعة العربية) مثل الحذف و الزيادة، التقديم و التأخير، التحريف".[1] هذه الخصائص التي تميز كاتبا عن آخر من حيث كثرة توظيفها في النص، فتصبح سمة بارزة في شعره ، "وهناك آخرون أشاروا إلى تعريف الأسلوب ، لكن هذا لا يعني أنهم بحثوا في كل قضايا الأسلوب، إنما هي معالم واضحة لها دور في تاريخ الدراسات الأسلوبية."[2] ومنهم (الخطابي، الآمدي، السكاكي، وابن خلدون....).

وإلى جانب العرب القدامى نجد العرب المحدثين عالجوا قضية الأسلوب وقدموا مباحث فيها ، و من أبرزهم "أحمد الشايب" الذي عرف الأسلوب بقوله :" هي الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار عرض الخيال أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني، كما أن الأسلوب عنده هو "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا، تشبيها أو مجازا أو كناية، تقديرا أو حكما أو أمثالا...". [3]

و يُعرف الأسلوب أيضا بقوله: "الأسلوب طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها لتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير، ومفهومه مرتبط بفن وطريقة الكتابة".[4]

ومن خلال هذه التعاريف "لأحمد الشايب" للأسلوب نخلص إلى أن التعريف الأول ربطه بنظام الكلام وتنسيق العبارات، أما تعريفه الثاني فعد الأسلوب فن من الفنون الأدبية ،و فيما يخص التعريف الثالث فربطه بطريقة الكتابة وعرض الألفاظ و اختيارها بغية التأثير في المتلقي.

ويرى "أحمد أمين" في الأسلوب عنصرا من العناصر الأربعة التي يبنى عليه العمل الفني الأدبي فيقول: "أجمع النقاد تقريبا على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة :

---

(1)- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج2، ص360.

(2)- يوسف أبو العدوس، الأسلوب الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2010م، ص11.

(3)- ينظر، أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، 1991م، ص40-41.

(4)- نفسه ،41.

العاطفة و المعنى و الأسلوب و الخيال و نعني بذلك أن كل نوع من الأدب لابد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها".[1]

أما الأسلوب عند الغربيين نجد الكثير من التعريفات حوله ،حيث يعرفه"سيدلر" بقوله :"الأسلوب هو طابع العمل اللغوي و خاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية" [2]؛ فهو يرى بأن الأسلوب يطبع العمل الأدبي، وله أثر عاطفي يهدف إلى التأثير في المتلقي.

ويقول "جوته": " الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته و الكشف عنه"[3]، فالأسلوب عنده مرتبط بطريقة التي يتبعها الكاتب لتبليغ أفكاره و أحاسيسه.

و بالإضافة لوجود تعاريف أخرى للأسلوب ، فثمة من يرى في "الأسلوب انحراف عن نموذج من القول، وهناك من يرى بأنه اختيارات خاصة بمنشئ معين، أو أن الأسلوب إضافة ، أو أنه انزياح عن النمط المعتاد".[4] هذا فيما يتعلق بمفهوم الأسلوب الذي يعد ميدان علم الأسلوبية .

ثانيا – الأسلوبية :

ظهرت كلمة (الأسلوبية) في القرن التاسع عشر عند الغربيين، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل هذا القرن العشرين، "وكان هذا التجديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة".[5] وفي العربية نقف على "دال مركب جذوره (الأسلوب)"STYLE " ولاحقته "ية" "ique"، وخصائص الأصل تقابل إنطلاقا أبعاد اللاحقة فتختص فيما تختص به، بالبعد العلماني العقلي، و بالتالي الموضوعي، و يمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال

(1)– أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1952م، ص22.

(2)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، القاهرة ،1998، ص98.

(3)– نفسه، ص97.

(4)– ينظر، سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص37–38.

(5)–محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994م، ص172.

الإصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة : علم الأسلوب(seience styles) و بذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب". [1]

وقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا و ثيقا بنشأة علوم اللغة الحديثة، وكان الفضل في ظهورها إلى جهود العالم السويسري "دي سوسير" ، ومدرسته التي ضمت مجموعة من اللغويين الفرنسيين، و التي رفضت "اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابت".[2]

و أما الإنطلاقة الفعلية للأسلوبية فجاءت مع "شارل بالي" charles bally (1865–1947) فهو" مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، وخليفة "سوسير" في كرسي علم اللغة العام بجامعة (جنيف) وقد نشر عام 1902 كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بدراسات أخرى". [3]

ويذهب جاكبسون إلى أن الأسلوبية "بحث عما يتميز به الكلام الفني... عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف اللسانية ثانيا" [4] ؛أي أن الأسلوبية تهتم بما يتميز به الكلام الفني سواء أكان شعرا أم نثرا .

حيث في سنة 1969 يبارك (أولمانstephenullman) استقرار الأسلوبية علما ألسنيا نقديا قائلا: "إن الأسلوبية اليوم من أكثر أفنان اللسنية صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد و مناهجه و مصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و اللساني معا". [5] فحققت نجاحا كبيرا وفيما بعد أصبحت الأسلوبية "منهجا علميا موضوعيا يعتد بها لدراسة البنى اللسانية المختلفة "الصوتية، النحوية، التركيبة، الدلالية، المعجمية" ، وهذا ما أكده حسن ناظم

(1)– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، مكتبة العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، 1982م، ص34،نقلا عن صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه اجراءاته.

(2)–صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، القاهرة،1998 ،ص10

(3)– محمد عبد المنعم خفاجي ، الآخرون ،الأسلوبية... و البيان العربي، دار المصرية اللبنانية، القاهرة،الطبعة الأولى، 1992 م، ص14.

(4)– نفسه، ص23.

(5)– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص182.

بقوله: "الأسلوبية منهجا بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها ببعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية و الجمالية التي تستتر وراء تلك البنى". [1]

وبصورة أوضح عرفت الأسلوبية على أنها "علم وصفي يعني بالبحث في الخصائص و السمات التي تميز النص الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[2]، ثم يأتي "دور المحلل الأسلوبي الذي يقوم برصد السمات الأسلوبية البارزة في النص، والتي تمارس تأثيرها المباشر في ذوقه النقدي، حيث يعمد المحلل إلى إحصاء هذه البنى الأسلوبية ، ثم يقيس متوسط الإنزياحات في النص على مستويات عدة، بدءا بالمستوى الصوتي، فالتركيبي ومن دون نسيان معدل التكرار وتواتره في النص". [3] ، وعليه يمكن القول" أن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص الأدبي رسما تتعدد فيه القراءات فأحدهم يقرأ النص قراءة أسلوبية صوتية ، والآخر يقرأ قراءة أسلوبية نحوية، و الثالث يقرأ قراءة أسلوبية دلالية جمالية".[4]

و لقد عرف المشتغلون بالأسلوب والأسلوبية تعريفات متعددة ولم يجتمعوا على تعريف واحد ، ولكن يمكن أن نخلص بأن الأسلوبية في أبسط تعريفاتها أو معانيها هي الدراسة العلمية للأسلوب ،فهي بذلك ترصد مواطن الجمال في النص الإبداعي والخصائص المميزة له.

والأسلوبية كغيرها من العلوم نشأة في علاقات مع غيرها من المعارف الأخرى، والتي ساهمت في نضجها وإكتمالها ، ومن العلوم التي إتصلت بها:

---

(1)- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م، ص30.

(2)- فتح الله أحمد، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، تقديم طه وادي، مكتبة الأداب، القاهرة، 2004م، ص35.

(3)- تاوريريت بشير، مستويات و أليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2009م، العدد الخامس، ص2.

(4)- سا مية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، (مناهج ومدخل أساسي)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مارس 2012م، عدد 13،ص224.

ثالثا – علاقات الأسلوبية :

1- علاقة الأسلوبية بعلم اللغة:

العلاقة التي تجمع الأسلوبية بعلم اللغة هي "علاقة منشأ و منبت، وفق ما يرى بعض الباحثين " [1] ، حيث نجد جاكبسون أثبت انتماء الأسلوبية لحقل اللسانيات بقوله : "الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"[2]، كما أن "العلاقة بينهما هي علاقة مبنية أساسا على خصوصية اللغة في النص، وليس اللغة العادية،... وهذه الخصوصية هي التي تشكل أساس الدراسة الأسلوبية". [3]

2 – علاقة الأسلوبية بالنقد:

يوجد اختلاف بين الأسلوبية و النقد ، إلا أن هذا لا يمنع ومن وجود نقاط التقاء بينهما، حيث إن مجال دراستهما واحد وهو الأدب، وبتحديد أدق النص الأدبي.

ولهذا يمكن الدمج بين الأسلوبية و النقد، "فالنقد جزء من الأسلوبية والأسلوبية جزء من النقد، فهي تمثل إتجاهاته وتفرعاته، و تتعاون معه للوصول إلى أعماق النص"،[4] ولعل التقارب بين الأسلوبية و النقد يتم من خلال التعاون على محاولة" الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، و اللغة و الموسيقى...". [5]

3 – علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

رغم الإختلاف بين الأسلوبية والبلاغة إلا أن الدارسين يلحظون العلاقة الحميمية بين البلاغة و الأسلوبية، فقد أكد "بيرجيرو" " الذي يؤمن بعلاقة الوطيدة بينها فيقول: "الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها التعبير

---

(1)–يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص39.

(2)–عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص47.

(3)– ميس خليل عودة، تأصيل الأسلوبي في الموروث النقدي و البلاغي، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2011م، ص28.

(4)– نفسه ، ص33.

(5)– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص52.

و نقد الأساليب الفردية" [1] ؛ بمعنى أن الأسلوبية استمدت مباحثها و أساسياتها من علم البلاغة.

"ولقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولوتأمل المتأمل لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبا على وجه الجمال". [2]

وخلاصة القول أن الأسلوبية استفادت من البلاغة في تحديد مواطن الجمال في النصوص وهي بذلك تخرج البلاغة من المعيارية .

هذا فيما يتعلق بعلاقة الأسلوبية بعلم اللغة و النقد و البلاغة بختصار، فكذلك للأسلوبية إتجاهات ولنا أن نقف عندها بختصار:

رابعا – أهم اتجاهات الأسلوبية :

1- الأسلوبية التعبيرية :

يعد "شارل بالي" مؤسس الأسلوبية التعبيرية أو الإتجاه الأسلوبي التعبيري حيث يهدف إلى الكشف عن مجموعة القيم الجمالية للغة الفرد، بتركيزه على العناصر الوجدانية للغة، فقد تبنى "بالي" فكرة مفادها أن "الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية؛ أي أنها تدرس تعبير الوقائع الحسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية "[3]، وبمعنى آخر "تدرس الأسلوبية الأفعال و الممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من خلال التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي". [4]

---

(1)–بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ،حلب ، سوريا ، الطبعة الأولى ، 2002 ص9.

(2)– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، 2002م، ص27-28.

(3)– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، الأردن- أربد، الطبعة الأولى، 2003م، ص10.

(4)–فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، الطبعة الأولى، 2003م، ص33.

2- الأسلوبية البنيوية:

ظهرت الأسلوبية البنيوية على يد كل من "رومان جاكبسون، وتودوروف، وجيرار جنيت، ريفاتير و هذا الأخير إهتم بدراسة الأساليب بنيويا و سياقيا". [1]

3-الأسلوبية الإحصائية :

ويعد" بييرجيرو (pierre guiraad) من رواد الأسلوبية الإحصائية، فقد إهتم خصوصا باللغة المعجمية موظفا المقاربة الإحصائية، وذلك برصد بنيات المعجم الأسلوبي لدى مجموعة من المبدعين مثل فاليري"[2].

4-الأسلوبية الفردية:

يعد "النمساوي لويسبيتزر الرائد في هذا الإتجاه الأسلوبي، حيث يربط الأثر الأدبي بالجانب الفردي و الشخصي الخاص بالمؤلف،لاسيما ظروفه النفسية لذا اتسمت الأسلوبية بالمزج بين ماهو نفسي وما هو لساني". [3]

و نستخلص أن التحليل الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلاله النفاذ إلى عمق النص الشعري أو أغوار النص الشعري للوقوف على جمالياته المتمثلة في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تترجم انفعالات وأحاسيس الشاعر.

(1)-جميل حمداوي، إتجاهات الأسلوبية، الطبعة الأولى، 2015م ،ص15 .

(2)- نفسه ،ص16.

(3)- حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر) للسياب، ص34.

الفصـــل الأول
خصائص البنية الإيقاعية والبنية الصوتية

أولا : البنية الإيقاعية

- **أ - الـــوزن**
- **ب - القافيـــة**
- **ج - الـــروي**

ثانيـــا : البنية الصوتية

- **الأصوات المجهـــورة**
- **الأصوات المهموســـة**

أولا – البنية الإيقاعية:

تعود ميلاد كلمة إيقاع" من أصل إغريقي، و يطلق عليها لفظ rythoms، ولم يكن يفرق بينها و بين القافية rim للظن بأنهما من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم rythumus وبقي الإختلاط سائدا بين المصطلحين الإيقاع و القافية، لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة، وبقي هذا المفهوم سائدا إلى غاية القرن السادس عشر حيث تم التفريق بين المصطلحين، و أصبح لكل منهما دلالته و معناه المستقل". (1)

ومن الباحثين من يرى أن مصطلح الإيقاع "وليد الإحتكاك بالثقافة الغربية، وما يقابله في النقد القديم هو مصطلح "العروض" ومن هؤلاء مصطفى حركات". (2)

وبالرغم من اختلاف المفاهيم المتعلقة بمصطلح الإيقاع، إلا أن "الدراسات الحديثة أثبتت العلاقة الوطيدة للإيقاع بالنص الشعري، فهذا النص يعتبر بمثابة الجسد الذي يمتلك القدرة على التحرك، وهذه القدرة منشأها الإيقاع الشعري"، (3) الذي له دورا أساسيا في بناء القصيدة شكلا ومضمونا.

وأما البنية الإيقاعية في الشعر فهي جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية، إذ أن إيقاع الشعر هو " إيقاع نفسي يسبق الإيقاع العروضي، وهو ذو طبيعة متنوعة بتنوع الأحوال النفسية ؛لأنه انعكاس لطبيعة الإنفعالات النفسية معبر عنها بنظام العلاقات البنيوية بين الألفاظ و المعاني و الكلمات".(4)

(1)– عبد الرحمان تبرمايسن، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر،القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م، ص80.

(2)– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر المعاصر الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010م–2011م، ص9

(3)– نفسه، ص 20.

(4)– إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم و الإيمان، الطبعة الأولى ، 2009م، ص524.

و الشعر ليس مجرد أصوات تتردد فقط، بل تتلاحم فيه عناصره أو أركانه من وزن وقافية وروي وغيرها من العناصر، وهذا ما سنتحدث عنه من خلال هذه الأسس الجمالية للإيقاع التي تعد جواهر الدراسة الأسلوبية.

يعد الشعر فن من الفنون الأدبية، الذي يعبر الشاعر من خلاله عما يختلج في نفسه من مشاعر، وبما أن لكل فن عناصر تميزه عن غيره، فالموسيقى التي لها أثر في النفوس وتحتل موقعا مميزا في الشعر، والذي يحدثها هي عناصر الإيقاع المتمثلة في البحور الشعرية و القافية و الروي، حيث تتضح معالم هذه الأركان بعد تمخض فكرة القصيدة في ذهن الشاعر و اختيار الألفاظ المناسبة، ومن ثم صبها في قوالب بحر من البحور الشعرية تتناسب و القافية و الروي، وما يريد التعبير عنه، مما يثير الإنسجام ومنه التأثر و التأثير.

إن أهم ما يقربنا من فهم شعر شاعر ما، هو الحقيقة الكامنة في أعمال الشاعر من خلال أعمدة الشعر كما أشرنا من (وزن و قافية ورويّ) و غيرها من العناصر المساهمة في تحليل أعماله ، و هذا ما سنقف عنده في " ديوان الجداول" "لإيليا أبي ماضي" لفهم أسلوبه و حالاته النفسية، وإنطلاقا من هذا تتحدد عناصر الإيقاع في:

أ/ الـــــوزن.

و هي "الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم، و مفردها بحر.. و سميّ الوزن بحرًا لأنه يوزن ما يتناهى من الشعر فأشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف به". [1]

ويتألف كل " بحر من عدد من التفعيلات و التفعيلة فيه وحدة صوتية، لا تدخل في حسابها بداية الكلمة أو نهايتها، فمرة تنتهي التفعيلة في آخر الكلمة

(1)- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر)، دار الشروق، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1997م، ص16.

ومرة في وسطها، وقد تبدأ من نهاية الكلمة وتنتهي ببدء الكلمة التي تليها، ويكون ذلك بالتقطيع الشعري الذي هو وزن كلمات البيت بما يقابلها من تفعيلات مبنية على نظام من الحركات و التسكين للتوصل إلى معرفة البحر الذي جاء البيت عليه".[1]

و كما يتميز كل وزن من أوزان الشعر عن غيره –إذن– " بحسب أعداد المتحركات والسواكن، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض و ترتيبها، وبحسب ما يكون عليه نظام التفعيلات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل". [2]

ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها " ما يقصد به الجدة والرصانة، و ما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم،.. وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان،... فبمثل هذه المحاكاة تلتقي الصفات الذاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر فتدعمها وتؤكدها". [3]

والمعنى الذي نخلص إليه أن " كل وزن من الأوزان له خصائص تميزه عن غيره حيث تجعله قادرا على محاكاة انفعالات بعينها، وبالتالي إثارتها فيمن يتأثر بكيفية التناسب الصوتي للوزن". [4]

ومنه قمنا برصد البحور الشعرية في "ديوان الجداول" "لإيليا أبي ماضي"، ونسبة شيوع كل منها وهي كالآتي:

---

(1)– غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى،1992م، ص16–17.

(2)– جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في تراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، 1995م،ص 324.

(3)– نفسه، ص 325.

(4)– نفسه، ص 326.

الجدول الإحصائـي:

الرقم	البحـر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبـة %
01	الكامل	16	465	%32.60
02	الخفيف	10	298	%21.73
03	الرمل	06	460	%13.04
04	السريع	04	78	%8.69
05	الطويل	02	45	%4.34
06	المتقارب	02	64	%4.34
07	الهزج	02	84	%4.34
08	الرجز	01	52	%2.17
09	البسيط	01	11	%2.17
10	المديد	01	16	%2.17
11	المتدارك	01	74	%2.17

إنطلاقا من معطيات الجدول السابق، نتوصل إلى النتائج الآتية:

01-استخدم"أبو ماضي" في ديوانه إحدى عشرة وزنا(11) في ستة وأربعين قصيدة (46).

02- تنوعت البحور الموظفة في الديوان، فلم يقتصر "أبو ماضي" على بحر بعينه بل نظم على معظم البحور.

03- هناك تفاوت في نسبة تواتر البحور، وهذا يعكس مدى مهارة و قدرة الشاعر على النظم.

04- البحور التي نظم "إيليا أبو ماضي" قصائده عليها هي على التوالي (الكامل، الخفيف، الرمل، السريع، الطويل، المتقارب، الهزج، الرجز، البسيط، المديد، المتدارك).

05- أكثر هذه الأوزان استخداما من حيث عدد القصائد و نسبة الشيوع هو(بحر الكامل)، هذا البحر المبني على تفعيلة "مُتَفَاْعِلُنْ"، ووظفه في (15 قصيدة)، بنسبة تصل إلى (32.60%).

06- ثم احتل (البحر الخفيف) المرتبة الثانية، حيث تصل عدد قصائده (15قصائد) بنسبة (21.73%)، ويأتي في المرتبة الثالثة (بحر الرمل) متكررا ، و عدد قصائده (ست قصائد) بنسبة (13.04%).

07- ثم جاء في المرتبة الرابعة (البحر السريع)، وعدد قصائده (أربع قصائد) بنسبة الشيوع (8.69%).

08- ثم يأتي في المرتبة الخامسة (البحر الطويل والمتقارب والهزج) وقد جاءت بنسب متساوية من ناحية عدد القصائد و كذلك من ناحية النسبة حيث مثلت (4.44%).

09- واحتل(البسيط والمديد والمتدارك) المرتبة الأخيرة، بقصيدة واحدة لكل منها ونسبة (2.17%).

فضل "أبو ماضي" (بحر الكامل) وجعله في المرتبة الأولى، وذلك لما يملكه هذا البحر من خصائص ساعدته في التعبير عن تجاربه، و مختلف القضايا التي تخص الإنسانية.

و من أهم خصائص هذا البحر هي:

" أكثر بحور الشعر غنائية، ولينا وإنسانية، وتنغيما واضحا إلى جانب كونه يتكون من وحدة صوتية صافية مفردة، وهذا البحر قد استثمر حركة الشعر الحر ايقاعه وحلاوته فنظموا فيه كثيرا من تجاربهم الفنية فكان أكثر استخداما في بداية الحركة". [1]

وقد قال فيه "حازم" " من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلاً،...ومجال الشاعر أفسح من غيره، فيه جزالة وحسن اطراد". [2]

كماعدّه، "البستاني" "أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه إلى الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة". [3]

وقال فيه "سفرآغا" : " يتسع لأغلب الموضوعات الشعرية وخصوصا القصصية منها". [4]

(1)- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 44.

(2)- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 م، ص108.

(3)- عازي يموت، بحور الشعر العربي، ص 91.

(4)- علي يونس ، المرجع السابق ، ص91.

ونستنتج من خلال هذه التعريفات أن النظم على هذا البحر فيه جزالة وحسن اطراد ويصلح لأغلب الموضوعات.

وجد "أبو ماضي" في هذا البحر طواعية في معالجة كثيرا من القضايا الانسانية خاصة، ومن و أهم القصائد المنظومة عليه (نار القرى، الفقير، أنا ، كم تشكي، المساء، الكمنجة المحطمة، ابن الليل....).

ونموذج ذلك قول "أبو ماضي" في قصيدة "أنا":

حُر ومذهب كل حر مذهبي ما كنت بالغاوي ولا المتعصب[1].

حُررن ومذهب كلل حررن مذهبي ما كنت بالغاوي وللمتعصصبي.

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن[2]

البحر: البحر الكامل.

مفتاحه :

كَمَلَ الجَمالِ. مِنَ البُحورِ الكَامِلُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

نلاحظ بعد تقطيع البيت أن: مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتْفَاعِلُنْ : (تسكين الثاني المتحرك) وهو زحاف الإضمار.

(1)– إيليا أبو ماضي، من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي (الجداول)، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان، 1988م، ص99.

(2)– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، ، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1991م،ص 106.

حيث "ينذر أن نرى بيتا واحدا من هذا البحر يقتصر حشوه على تفعيلة مُتَفَاعلن (// /0//0)، إنما يدخلها زحاف الإضمار وهو تسكين المتحرك الثاني فتصير (مُتْفَاعِلُنْ) (0//0/0)"[1]

واعتماد الشاعر في قصيدته على هذا البحر ساعده في التعبير عن عواطفه ونزعته الإنسانية، وذلك لما رأى فساد الأخلاق عند بعض الناس، فنجده يشيد بصفات وينبذ صفات أخرى التي يتصف بها بعض الظالمين .

أما بحر الخفيف كما أشرنا سابقا قد احتل المرتبة الثانية، وذلك لما يحمله هذا البحر من خصائص ،وعن استخدامه قيل عنه :

قال "سليمان البستاني" "الخفيف أخف البحور على الطبع و أطلالها للسمع يشبه الوافر لينا و لكنه أكثر انسجاما و إذ جاد نظمه رأيته سهلا ممتعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور". [2]

ويقول فيه " سفر آغا" "هذا البحر قريب إلى النفس، طيع في المعالجة حتى يقرب أسلوبه من أسلوب النثر" [3]

والنموذج عن هذا البحر قصيدة (الطين) حيث جاءت ألفاظها سهلة، إذ أن الشاعر أراد إثبات أن أصل الإنسان من طين مع إقامة الحجة في ذلك.

(1)–إميل بديع يعقوب ، المرجع السابق، ص109.

(2)– غازي يموت، بحور الشعر العربي، ص 161.

(3)– علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 114.

يقول "أبو ماضي" في قصيدة (الطين):

لَوْ مَلَكْتَ الحُقُولَ فِي الأرْض طرا لَمْ تَكُنْ مِنْ فَراشَة الحَقْل أسْعَدْ[1]

لو ملكت لحقول فلأرض طررن لم تكن من فراشة لحقل أسعد

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

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

البحر: البحر الخفيف:

مفتاحه :

يا خفيف خفت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن[2]

أما التغيرات الطارئة على البيت هي:

مستفعلن (في الحشو) تصبح ⟵ متفعلن أي مخبونة بحذف الثاني الساكن (س) فتنتقل إلى (مفاعلن).[3]

(1)– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 44.

(2)– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ص 77.

(3)– نفسه ، ص 79.

ثانيا: القافية

أولا – تعريف القافية:

أ– لغة: جاء في معجم لسان العرب "لابن منظور" : "القافية من الشعر الذي يقفو البيت وسميت قافية لأنها تقفو البيت"[1]

وقال فيها "ابن رشيق " : "سميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال أنها تقفو أخواتها". [2]

ب– إصطلاحا:

مصطلح " القافية مصطلح قديم، يرتبط بالشعر منذ عرفته العربية، لأن القافية أوضح مافي البيت الشعري، وعندها ينتهي وترتكز فيه النهاية". [3]

ولقد شكلت القافية محل خلاف بين العلماء في تحديد الأصوات التي تكون القافية فقال فيها " أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش– رحمة الله عليه " : " هذا تفسير علم القوافي ماهي، وكم عدتها، فقال اعلم أن القافية آخر كلمة في البيت"[4]، في حين قال القراء في تعريفها هي "حرف الروي" لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة،

(1)– ابن منظور، لسان العرب، دارصادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1997م، ج5، [سلب] ، ص303.

(2)– أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و أدابه ونقده، تحقيق عبد الهنداوي، دار المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى،2001 م، ج1 ، ص137.

(3)– محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م، ص167.

(4)– أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث العربي، دمشق، 1970م،ص1.

أمـا "ابـن السـراج السـنتريني" فيعـرف "القافيـة بأنهـا كـل مـا يلـزم الشـاعر إعادتـه فـي سـائر الأبيـات من حـرف وحركـة". [1] " فـي حين عدها آخـرون البيـت الفرد، مـع أن بعضهم الآخر جعلها القصيدة برمتها ". [2]

لكن الرأي السائد هو رأي "الخليل" الذي حددها في تعريف جامع "وعليه صارت تحدد منه القافية فهي ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن". [3]

وتكـون القافيـة علـى رأي " الخليـل " : الـواو، والـلام، والحـاء، والكـاف، و المـيم، والواو) أي هي مجموعة في كلمة (ولحكمو) بعد إشباع حركة الميم ".[4]

هـذا بنسـبة لجهـود القـدامى، أمـا المحـدثون مـنهم: " إبـراهيم أنـيس" فيقـول فـي تعريفهـا: "ليسـت القافيـة إلا عـدة أصـوات تتكـرر فـي آخـر الأشـطر أو الأبيـات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية".[5]

يمكن أن نستخلص من جل هذه التعاريف مفهوم بسيط للقافية التي تعد جزء من البيت، فهي ركن من أركان الشعر، ولايعد الشعر العربي شعرا إلا إذا كان مقفى، فالقافية هي الحروف التي لابد من الالتزام بها في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وهي تبدأ من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن فهذا هو قانون تحديد القافية.

(1)- فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، 1998م، ص89.
(2)- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، ص 169.
(3)- نفسه ،ص169.
(4)- نفسه، ص 169.
(5)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952م، ص244.

وهذه القافية "إما أن تكون كلمة أو بعض كلمة أو أكثر من كلمة، ... ولها حركاتها وأنواعها و حدودها و عيوبها". [1]

" ثم إنه لم يعد ينظر للقافية أنها مجرد عنصر أو ركن من أركان الشعر فقط بل صارت تحمل دلالات في النص، ومنه فوظيفتها تكون جمالية و إيقاعية ودلالية ،إنها نابضة بما يعبر به الشاعر و يحاول إيصاله.

وبالإضافة إلى ذلك فوظيفتها ترنيمية إيقاعية خارجية، تضيف إلى رصيد الوزن طاقة جديدة، و تعطيه نبرة و قوة جرس يصُبُ عليها الشاعر دفقته، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد...، حتى إذا بلغ استراح قليلا لينطلق من جديد". [2]

ويعد "إيليا أبو ماضي" من الشعراء الذين جددوا شكلا و مضمونا في بناء القصيدة العربية، و هذا يظهر جليا في ديوانه "الجداول" الذي نحن بصدد رصد مظاهر التجديد فيه، والتي تعكس أسلوبه وتميزه عن غيره من شعراء عصره.

تطرقنا فيما سبق إلى تعريف القافية، وذكرنا أنها تكون كلمة أو بعض كلمة أو أكثر من كلمة، ولهذا سنتناول بعض النماذج الشعرية من ديوان "الجداول" في هذا المضمار كجوانب تجديد فيما يخص القافية.

القافية ذات الكلمة الواحدة يقول "أبو ماضي" في قصيدة "عروس الجمال":

إذا أَطَلَّ البَدرُ مِنْ خَدرِه فإنمَا يَطْلَع كَي تَنظرِيه

وَإن شدا البلبلُ في وَكرِهِ فَإنما يشدو لكي تَسمَعِيهِ[3]

(1)- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق وضبط حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة،1997م، ص108.

(2)- عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى، 1989م، ص 71.

(3)- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 194.

نلاحظ أن القافية في هذه القصيدة كلمة واحدة وهي (تَنظُرِيه) و (تسمعيه)، فحدها يبدأ بحرف (الياء) الساكنة إلى أول ساكن يسبقه و هو حرف (النون) الساكن،مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن و هو حرف (التاء).

أما بنسبة ورود القافية بعض كلمة لنضرب المثال الآتي :

يقول "إيليا أبو ماضي" في قصيدة "السجينة".

لَعمرك مَا خُزني لمال فَقَدْتهُ ولاخانَ عَهْدِي في الحياةِ حبيب[1]

فالقافية حدها في (بيبُو) و هي بعض الكلمة من كلمة (حَبيبُ)

فتبدأ من آخر الكلمة و هو حرف الإشباع (الواو) الناتج عن ضم حرف الروي (الباء) إلى أول ساكن يليه و هو حرف (الياء)، مع المتحرك الذي قبل الساكن و هو (الباء).

ومـن غيـر شـك أن القـوافي تختلـف مـن حيـث الأنـواع والحركـات والسـكنات، وسنعرض إلى ذلك كالآتي:

ثانيا – القافية من حيث الأنواع: (مطلقة و مقيدة).

أ– **القافية المطلقة:** "و هي ما كان رويها متحركا"[2]، فالروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فإذا جاء هذا الروي متحركا بالفتح أو الضم أو الكسر، فالقافية هنا مطلقة.

والملاحظ أن القافية المطلقة أخذت النصيب الأكبر من حيث ورودها في الديوان حيـث وصـل عـدد القصـائد المنظومـة عليهـا (38 قصـيدة) مـن العـدد الإجمـالي (46 قصيدة)، وهذا يعكس أهمية هذه القافية المطلقة،فهي من جهة ساعدت "أبو ماضي"

(1)– إيليا أبو ماضي المرجع السابق ،ص 16.

(2)– السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 115.

في التعبير عن أفكاره بكل حرية و مرونة خاصة و أن الديوان في معظمه يعالج قضايا إجتماعية في صورة قصص رمزية، في شكل قوالب شعرية ،كما تتيح للقارئ التأويل، أضف إلى ذلك أن الروي المتحرك له وقع في النفس خاصة عند مده بحرف من حروف الإشباع و الوصل.

أ- أنماط القافية المطلقة.

1- قافية مطلقة غير مردوفة ولا مؤسسة موصولة بالألف: أي (يكون حرف الروي فيها موصولا بالألف).

يقول الشاعر في قصيدة (لا أنت ولا أنا):

قلتُ: السعادَةُ فِي المُنَى فَرَددتنِي وَزعمتَ أَنَّ المَرْءَ آفتُهُ المُنَى

ورأيتُ في ظل الغنى تمثالها ورأيت أنت البؤس في ظل الغنى

ما لي أقول بأنها قد تُقتنى فتقول أنت بأنها لا تُقتنى [1]

فالقافية التي في كلمة (المُنى) و(الغنى) و(تقتنى) جاءت متحركة حرف الروي وهو(النون) وفي نفس الوقت خالية من الردف و التأسيس موصولة بالألف.

2- القافية المطلقة غير مردوفة ولا مؤسسة موصولة "بالواو":

ونموذج هذه القافية قصيدة (التينة الحمقاء):

وتينة غضة الأفنان باسقـــــة قالت لأترابهَا و الصيفُ يحتضُر

بئس القضاء الذي في الأرض أوجدني عندي الجمال وغيره عنده النظُر [2]

(1)- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 122.

(2)- نفسه ، ص 46.

القافيـة فـي الكلمـة (يُحْتَضَـرُ) جـاءت خاليـة مـن الـردف و التأسـيس، و مادامـت مضمومة حرف الروي فلا بد من الإشباع لتصبح الكلمة (يُحْتَضَرُو) ؛ لمناسبة الضمة الواو.

3- القافية مطلقة غير مردوفة ولا مؤسسة موصولة "بالياء".

نموذج هذه القافية قصيدة (العنقاء):

أنا لستُ بالحسناء أول مولع هي مطمع الدنيا كما هي مطمعي [1]

القافية في كلمة (مطمعي)، فالروي حرف (العين) و عندما تكون حركته الكسر فلا من الوصل بحرف (الياء) مناسبته للكسرة لتصبح (مطمعي) موصولة بحرف الروي.

4- قافية مطلقة مردوفة بالألف موصولة بالياء:

قال الشاعر في قصيدة "الأسرار"

ياليتني لص لأسرق في الضحى سر اللطافة في النسيم الساري

واجلس موتلق الجمال باصبعي في زرقة الأفق الجميل العاري

ويبين لي كنه المهابة في الربى والسر في جذل الغدير الجاري[2]

القافيـة فـي الكلمـات التاليـة (سـاري ،عـاري، الجـاري) ، جـاءت مردوفـة بـالألف الساكن وحرف الروي جاء موصولا بالياء نتيجة لحركة الكسر في حرف الروي.

(1)-إيليا أبو ماضي المرجع السابق ، ص10.

(2)- نفسه، ص 71.

5- قافية مطلقة مردوفة بالياء و موصولة بالألف:

نموذج هذه القافية قصيدة (اليتيم) يقول إيليا "أبو ماضي":

خبروني ماذا رأيتم؟ أأطفالا يتامى أم موكبا علويا

كزهور الربيع عرفا زكيا ونجوم الربيع نورا سنيا

والفرشات وثبة وسكونا والعصافير بل ألذ نجيا

إنني كلما تأملت طفلا خلت أني أرى ملاكا سويا[1]

القافية في كلمة (علويا) فأصلها بفك الإدغام في الياء تصبح (عَلَوييا)، (فالياء) الأولى هي حرف ردف أما (الياء) الثانية حرف روي موصولة بالألف الساكنة.

ب- القافية المقيدة: "ما كانت ساكنة الروي سواء أكانت مردفة، أما كانت خالية من الردف". [2]

وهذا النوع قليل جدا في الديوان ،حيث بلغ عددها (خمس قصائد).

القافية المقيدة ثلاثة أنواع:

1- قافية مجردة من الردف و التأسيس:

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع (الطين):

يقول "إيليا أبو ماضي":

نَسي الطين ساعة أَنه طين حقير فصالَ تِيها و عَربَدْ. [3]

(1)-إيليا أبو ماضي ، ديوا ن الجداول ،ص 81.

(2)- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987م، ص 164.

(3)- إيليا أبو ماضي ،المرجع السابق، ص 39.

القافية في كلمة(عَرْبَدْ) فالروي هو حرف (الدال) الساكن، وهي قافية خالية أو مجردة من الردف و التأسيس.

2- قواف مردوفة بالألف أو الياء أو الواو:

وردت في الديوان قصيدة واحدة مقيدة و مردوفة بالياء و هي قصيدة (الغدير الطموح) يقول فيها "إيليا أبو ماضي":

قال الغدِير لنفسِه يا ليتنِي نَهر كَبِير

مثل الفرات العذب أو كالنيل ذي الفيض الغزير

تجري السفائن موقرات فيه بالرزق الوفير[1]

القافية في كلمة (رُنْكَبِير) حيث الراء الساكنة (المقيدة) هي الروي، و الياء التي قبلها هي حرف الردف.

3- القوافي المقيدة المؤسسة: التي يكون فيها حرف الروي ساكن و يسبقه حرفان الذي قبله مباشرة (حرف الدخيل)، و قبل الدخيل(حرف الألف ويسمى التأسيس)، فلم نجد قصيدة نظمت على هذا النوع.

و لنا أن نرسم جدولا يلخص ماورد في الديوان من القصائد المنتمية إلى القوافي بنوعيها:

(1)- إيليا أبو ماضي ، المرجع السابق، ص 138.

القافية المطلقة	القافية المقيدة
الفاتحة العنقاء – ابنة الفجر السجينة – الفقير – بريدي يا سحب العير المتكبر– ريح الشمأل – الإله الثرثار الحجر الصغير– التينة الحمقاء –في القفر الكمنجة المحطمة– زهرة الأقحوان– الأسرار الناسكة– العميان – الزمان– تعالي –اليتيم– هي المجنون– العليقة– قطرة الطل– نار القرى أنا– الأشباح الثلاثة– موت العبقري– عيد النهى السماء– كم تشكي– متى يذكر الوطن النوم؟ الغراب و البلبل– ياشذاهن– من أدب الزنوج– غرامية– لا أنت و لا أنا–الدمعة الخرساء.	الضفادع و النجوم الطين التمثال الغدير الطموح عروس الجمال

الجدول يوضح لنا أن نسبة القافية المطلقة أكبر من القافية المقيدة، وهذا كما قلنا لما تحمله القافية المطلقة من مرونة و انسجام مع الغرض الذي سيقت فيه القصائد. وإلى جانب أنواع القافية من حيث الإطلاق و التقيد، نجدها تنقسم من حيث الحركات والسكنات .

ثالثا– القافية من حيث الحركات و السكنات

1– قافية المتكاوس: "كل قافية فيها أربع حركات بين ساكنيها في آخر البيت، و إنما سمي متكاوس لما فيه من الإضطراب و مخالفة المعتاد"[1] ،غير أن هذا النوع لم يرد في الديوان.

2– قافية المتواتر: "وهو أن تنتهي بحرف واحد متحرك بعده ساكن"[2]

(1)– محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص224.

(2)– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، هيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ج1، ص150.

"وقد مثلت هذه القافية النسبة الأكبر في الديوان، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (قطرة الطل)

إن تر زهرة ورد فوقها للطل قطره" [1]

القافية المتواتر في (قطره) /0/0/0 ⟵ السكنان هما الوصل (الهاء) الساكنة وحرف الذي قبل الروي (الطاء)، وبينها متحرك واحد وهو حرف الروي (الراء).

وقال في قصيدة (عبد النهى)

قل للحمائم في ضفاف الوادي ياليتكن على شغاف فؤادي[2]

– القافية المتواتر ⟵ فؤادي ⟵(وَادي ⟵ /0/0).

كما اعتمد عليها في قصائد أخرى منها (الأسرار، زهرة الأقحوان، ابن الليل، الفاتحة، الكمنجة المحطمة....).

3– قافية المتراكب: ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين، و تُسَمى متراكبا لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، كما يقول العروضيون – " دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بعضه على بعض دون الاضطراب". [3]

كذلك هذا النوع نجد "إيليا أبو ماضي" قد استند عليه في التعبير عن تجاربه المختلفة والقضايا المتعلقة بالمجتمع بطريقة متسلسلة و متراكبة ، منها(التينة الحمقاء، بريدي ياسحب).

يقول "إيليا أبو ماضي" في قصيدة (التينة الحمقاء):

و تينة غضة الأفنان باسقة قالت لأترابها و الصيف يحتضر[4]

(1)– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 90.

(2)– نفسه، ص 127.

(3)– محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 225.

(4)– إيليا أبو ماضي، الجداول ،ص 46.

فالقافية في (يحتضر) ←فالساكن الأخير هو حرف (الواو) الناتج عن (إشباع ضمة (الراء) و هو الروي و الساكن الأول و هو (الحاء)، و بينهما (التاء، و الضاء، و الراء، كلها متراكبة، و شكل القافية المتراكبة يتلخص في (يحتضر)← (/0///0).

4- قافية المترادف: " و هو ما اجتمع في آخره ساكنان"[1]، و هذا النوع لم يرد في ديوان "الجداول".

5- قافيـة المتـدارك: بكسر الراء، غير المتدارَك بفتحها و هو ما كان بين ساكنيها الأخيرين حرفان متحركان. [2] وقد احتلت هذه القافية المرتبة الثانية بعد القافية المتواترة وعدد قصائدها (14قصيدة)، منها (عروس الجمال، ابنة الفجر، الضفادع و النجوم كم تشتكي، العنقاء، التماثل،....)

ومثال ذلك قول أبو ماضي في قصيدة (الزمان):

يمشي الزمان بمن ترَقَب حَاجَة مُتَثَاقِلا كالخَائف المُترَدِدِ [3]

القافية المتداركة في (المُتَرَدِّدِ) ← فالساكنان هما (الياء) التي هي اشباع لحرف (الدال) اتباع لحركة الكسر ،و (الدال) المدغمة في (الدال) و هي حرف ساكن في الأصل، وبينهما (الدال) الثانية في الإدغام و هي متحركة مع (الدال) التي هي الروي فهما متحركان لذلك سمي متدارك لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين، و شكل حركات القافية المتداركة هو (/0//0).

(1)- أبو الحسن الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ص 155.

(2)- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 225.

(3)-إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 77

يمكن أن نستنتج أن القافية المتواترة احتلت المرتبة الأولى في نسبة شيوعها بالشكل (/0/0) ، وفي المقابل تلتها القافية المتداركة حيث عدد قصائدها(12 قصيدة) وفيما يخص المتراكبة فالملاحظ أنها قليلة الورود ، كما أن الشاعر لم ينظم أي قصيدة في (المتكاوسة) و (المترادفة).

وخلاصة القول أن استخدام "أبو ماضي" للقافية المتواترة بنسبة كبيرة ، يعود إلى أن هذه القافية تمتاز بخفتها ، ويظهر ذلك حتى في شكلها (/0/0)، وثانيا رقتها وملاءمتها للحالة الشعورية للشاعر، فالقافية بصفة عامة تسهم في ربط أبيات القصيدة كما تخلق نغم موسيقيا ، و تضفي مسحة جمالية وتزينية وخصوصية على الموضوع.

" كما أن القيمة الموسيقية للقافية لا تنحصر في نظام مقاطعها الصوتية وحسب، بل تتعدى ذلك حيث الحروف الموظفة تسهم بصفاتها الخاصة (كالجهر و الهمس، و اللين و التكرار والصفير..) في تلوين القافية بإيقاع خاص".[1]

وبما أن "أبا ماضي" من دعاة التجديد ، كان ذلك واضح في الديوان، حيث نجده نوع في القوافي، وتنحى عن النمط التقليدي للقافية التي كان الشعراء لا يخرجون في نظم أشعارهم عليها، إلا أن شعراء المهجر كسروا تلك الرتابة سواء في الأوزان أو القوافي والروي، وحتى من ناحية الشكل و المضمون، ولعل السبب في ذلك يعود لإهتمامهم المنصب في كثيرا من الأحيان بتوصيل الفكرة، فهم شعراء الدعوة إلى التحرر، وهذا ينطبق على ديوان "أبي ماضي" الذي جدد فيه شكلا ومضمونا.

(1)- محمد بن يحي، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الخامس، جوان 2009 م، ص 13.

نظم "إيليا أبو ماضي" على قواف متنوعة، فتارة يستخدم القافية المطلقة ، وتارة يستخدم القافية المقيدة وكذلك نوع فيها من حيث الحركات و السكنات وهذا كله في قصيدة واحدة ،وهنا يكمن سر التجديد ، ومثال ذلك قصيدته (المساء) التي رسم فيها حالة سلمى المتوترة.

يقول "إيليا أبو ماضي" :

لا فرق عند الليل بين النهر و المستنقعِ

يخفي ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع

إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع[1]

إن القافية في هذا المقطع مطلقة لأن حرف الروي متحرك (تنقعِ)

وفي نفس القصيدة يوظف القافية المقيدة .

إني أراك كسائح في القفر ضل عن الطريقْ

يرجو صديقا في الفلاة ، وأين في القفر الصديقْ!

يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروقْ

القافية هنا مقيدة لأن حرف الروي مقيد (الطريقْ)

هذا من ناحية القافية المقيدة والمطلقة ، كما نوع في أنواع القوافي من حيث الحركات والسكنات في قوله:

(1)– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص56.

أظلالها في ناظريك

تتم يا سلمى عليك. [1]

القافية المتواتر في كلمة (ليك) مع الإشباع بحرف (الياء) بشكل (/0/0)

القافية المتداركة: في قوله:

وتمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوحْ

من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخانْ[2]

القافية المتداركة في أكثر من كلمة وهي (مت تلوح) بشكل← (/0//00)

هذا النموذج يعكس براعة الشاعر في النظم أو العزف على أنواع القوافي مع الغرض الذي يسعى لبلوغه.

ثالثا: الروي

تتكون القافية من حروف أساسية، وأوضحها حرف الروي، هذا الحرف الذي يتردد في أواخر الأبيات مشكلا بذلك جرسا موسيقا، كما أن لهذا الحرف بعدا دلاليا متصلا بأحاسيس الشاعر وانفعالاته.

وفي تعريفه قال "الأخفش" في كتابه القوافي: "هو الحرف الذي تبنى عليه

القصيدة ويلزم في كل بيت منها موضع واحد".[3]

(1)–إيليا أبو ماضي ،ديوان الجداول،، ص56.

(2)– نفسه ، ص 60.

(3)– الأخفش ، كتاب القوافي، ص 10.

أما "إبراهيم أنيس" فقد عرفه بقوله:"...هو ما يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفي إلا وقد اشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات...".[1]، "وقيل أن الروي هو الصوت الذي تنسب له القصائد أحيانا، فيقال سينية البحتري وهمزية شوقي،إلى غير ذلك مما عُرف في الأدب واصطلح عليه" [2]،"وهو أثبت حروف الروي".[3]

وتكرار حرف الروي في كل بيت ناشئ عن انفعالات الشاعر، مما يحدث رنينا موسيقيا، يلفت انتباه القارئ ويشد السامع نتيجة ذلك التكرار.

وقد قمنا بإحصاء هذه الحروف، ثم تطرقنا إلى دلالات بعض الحروف التي وظفها "أبو ماضي" في ديوانه .

(1)–إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 245.

(2)– عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، القاهرة،الطبعة الثالثة،1987م، ص 245.

(3)– محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، 1991م، ص 136.

الجـــدول الإحصائـي:

التسلسل	الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
01	الراء	07	% 18.91
02	النون	06	% 16.21
03	الباء	05	% 13.51
04	الهاء	04	% 10.81
05	الهمزة	04	% 10.81
06	الدال	03	% 08.10
07	الياء	02	% 05.40
08	الميم	02	% 05.40
09	الحاء	01	% 02.70
10س	العين	01	% 02.70
11	التاء	01	% 02.70
12	اللام	01	% 02.70

أفرزت معطيات الجدول النتائج التالية:

01- استخدم "أبو ماضي" (إثنا عشر رويا) وهي على النحو الآتي (الراء، النون، الباء، الهاء، الهمزة، الدال، الياء، الميم ،الحاء، العين، التاء، اللام).

02- يمكن تقسيم هذه الحروف تبعا لتصنيف "إبراهيم أنيس" للحروف من حيث الشيوع في الشعر العربي على النحو الآتي: [1]

03- أحرف شائعة وهي: (ر . ل. م. ن. ب. د)

04- حرف متوسطة الشيوع: (ت. س. ق. ك. ء. ع. ح. ف. ي. ج)

05- أحرف قليلة الشيوع وهي: (ض. ط. هـ)

06- أحرف نادرة الشيوع وهي: (ذ. ث. غ. خ. ش. س. ص. ز. ظ. و)"

عند إسقاط هذا التصنيف على ديوان "الجداول" نجد أن حروف الروي الشائعة هي (الراء، النون، الباء)، وهي تعكس سير "أبو ماضي" على نهج سابقيه من الشعراء في هذا المجال.

11- أما (الهاء، الهمزة، الدال) فهي حروف متوسطة الشيوع، إلا أن "حرف الدال " عند الشعراء العرب كان يصنف ضمن الحروف الشائعة، لكن أبا ماضي خالف سابقيه وهذا ما يعكس مظهرا من مظاهر التجديد عنده.

12- وفيما يخص الحروف قليلة الشيوع فقد تمثلت في حرف (الياء، الميم)، أما النادرة الشيوع فهي (الحاء، العين، التاء، اللام).

(1)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

وبناء على ذلك التصنيف نلحظ أن أبا ماضي سار على نهج سابقيه في الأول لكنه قام بالخرق وكسر القاعدة بعد ذلك، وهو يعد مظهر من مظاهر التجديد في ديوان (الجداول).

ولتوضيح أثر الروي في تحقيق المعنى المراد نتناول بعض النماذج الشعرية.

1- حرف الراء:

جاء هذا الحرف في صدارة الحروف (سبع قصائد)، بنسبة18.91% ، ومن بين القصائد التي نظم "أبو ماضي" عليها هذا الروي (التينة الحمقاء، الغدير الطموح، الأسرار، التمثال، غرامية).

مثال ذلك قصيدة (غرامية):

توظيف الشاعر لحرف (الراء) كروي ساعده في التعبير عن احساسه وعواطفه اتجاه محبوبته التي ألهمته كتابة قصائده، وجعلت منه شاعرا ساحرا، و(الراء) بصفاتها ساعدته على إظهار هذه الدلالات في قوله:

(رآني في الربى حائرا)، (فبات مثلي ساهيا ساهرا)،(ولم أبال اللائم الزاجرا).

2- حرف النون:

يمثل حرف النون الأصوات الغناءة، وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخوة وقد احتل المرتبة الثانية من حيث توظيفه، ونسبته 16.21%.

ومثال ذلك قصيدة "الفاتحة":

يا رفيقي ... أنا لولا أنت ما وقعت لحنا كنت في سري لما كنت وحدي أتغنى

ألبس الروض حلاه أنه يوما سيجني هذه أصداء روحي، فلتكن روحك أذنا[1]

لروي القصيدة دلالة واضحة على المعنى الذي يريده الشاعر ، فحرف النون حرف مجهور، ودلالته في القصيدة هو اعتراف وإظهار الشاعر لقيمة الصداقة وجوهرها في مرتبتها الأسمى، إذ يقف الصديق جنب صديقه في جميع الحالات: المسرات والمصائب...، كما نجد هذا الحرف في صلب أبيات القصيدة مما يضفي تكراره رنينا يحقق التأثير في السامع .

3-حرف الباء:

وهو صوت شفوي انفجاري مجهور، تتذبذب الأوتار الصوتية أثناء النطق به، احتل المرة الثالثة من حيث توظيفه، ومثلت نسبة 13.51%.

ومثال ذلك قصيدة "السجينة"، ورويها (الباء) المضمومة، فتوظيف الشاعر لهذا الصوت في قصيدته جاء منسجما مع الحالة النفسية التي اتسمت بالحزن لحالة الزهرة

(1)- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 7.

التي سلبت منها حريتها فسجنت في القصر، ويظهر ذلك في حركة حرف الروي وهي الضمة التي تعكس عمق حزنه، ومن مزايا حرف (الباء) أيضا أنه حروف شديد الانفجار حيث يجد الشاعر فيه متنفسا لتعبير عن حالة الزهرة، وهذا يظهر في القافية بقوله (جناها ولوع بالزهور لعوبُ)، (ويلقي عليها تبره فيذوبُ)، (وليست تحي الشمس حين تغيبُ).

ثانيا – البنية الصوتية:

تمثل البنية الصوتية في الشعر جانبا من الموسيقى و الإيقاع بشكليه الداخلي والخارجي، والأصوات المشكلة لها هي "الأداة التي يشكل بها المبدع موسيقاه، والمادة التي يصوغ منها إيقاعاته النغمية بطريقة تفرده وتميزه عن غيره، وهذا التشكيل الصوتي والموسيقي في الشعر له خصوصياته و أبعاده الدلالية الناتجة عن الكيفية الخاصة لهذا التشكيل". [1]

وتعد الأصوات اللغوية موضوع علم الأصوات الذي يدرسها دراسة علمية وموضوعية ويحللها و يصنفها، وهذا التصنيف يكون بحسب مخارجها وصفاتها مما جعلها ظاهرة أسلوبية، بحيث أصبح لكل صوت مخرجه، كما أن لكل صوت صفاته ومن بين تقسيماتهم، تقسيم الأصوات إلى مجهورة و مهموسة.

إن المعيار الذي اعتمدوا عليه في تقسيم الأصوات بين ماهو مجهور مهموس لا يغدوا في الدراسة الأسلوبية مجرد إحصاء فقط، بل يتصل بحالة الأديب في قوته وضعفه بما يتناسب ومعانيه، وبالإضافة إلى ربطه بالجانب الجمالي للنص الشعري.

(1)– رابح بن خوية ، في البنية الصوتية والإيقاعية، دار عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن ،الطبعة الأولى، 2013م،ص23.

وقبل أن نبدأ في تحليل دلالة كل من الأصوات المهموسة و المجهورة، يجدر بنا وضع الحدود المتعلقة بهذه الصفات اللغوية الضدية.

أولا- الجهر:

"لغة (الإعلان) و إصطلاحا هو جريان النفس عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج". [1]

ويعرفه "سيبويه" بقوله" الجهر حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه و يجرى بالصوت" .[2]

واختصر تعريفه "إبراهيم أنيس" بقوله :"الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان، ويحدثان موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الإهتزازات الواحدة"[3] و الأصوات

المجهورة في اللغة العربية كما هو معروف هي" (ب، ح، د، ذ، ر،ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي)". [4] " ومن صفات الجهر: القوة." [5]

ثانيا-الهمس:

"الهمس عكس الجهر، ولغة (الإخفاء) و إصطلاحا جريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج". [6]

(1)- أحمد زرقة ،أسرار الحروف ،دار الحصاد ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1993م، ص91.
(2)- سبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الخانجي، الطبعة الثانية ،القاهرة، ج4، ص 434.
(3)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ص21.
(4)-إبراهيم أنيس ، المرجع السابق،ص22.
(5)- أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص91.
(6)- نفسه ،ص91.

يعرفـه "سـيبويه" بقولـه: "أمـا المهمـوس فحـرف أضـعف الاعتمـاد فـي موضـعه حتى جرى النفس معه" [1]، أي الهمس هو جري النفس و انطلاقه بيسر وراحة لضعف الإحتباس.

أما في العصر الحديث أصبح مفهوم الهمس أكثر دقة، كما يعرفه كمال بشر "قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي إعتراض في طريقه، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس (voicesess) ".[2]

وكذلك يعرفه "إبراهيم أنيس" بقوله "الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيـان [3] ، و الأصوات المهموسة هي كالتالي "(ح،ث،هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط)" [4] " والهمس من صفته الضعف" [5] إن المقياس الذي يعتمد عليه في تصنيف الأصوات إلى أصوات مجهورة ومهموسة كما وضحه المحدثين يعود إلى وضع الأوتران الصوتيان من حيث ذبذبتهما أو عدم ذبذبتهما، فالأصوات في اللغة العربية ليست مجرد أصوات فقط، بل تحمل قيمة دلالية مستمد من طبيعة الصوت نفسه عند دخولها مع عدة أصوات، ثم في تركيبها مع عدة كلمات، فالشاعر في توظيفه للأصوات فهو يتخير الأصوات الضدية التي تترجم انفعالاته وشعوره .

ولنكتشف دلالة كل من الأصوات الجهورة والهموسة ، قمنا بعملية إحصاء

بعض النماذج الشعرية من الديوان ، في الجدول الآتي:

(1)- سبويه، الكتاب، ص434.

(2)- كمال بشر، الأصوات اللغوية العام ،دار غريب،القاهرة،2000م، ص174.

(3)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص22.

(4)- نفسه،ص22

(5)- أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص91.

القصيدة	الأصوات المجهورة	*الأصوات المهموسة*
اليتيم	441	*173*
الحجر الصغير	284	*131*
الفقير	*979*	*678*

وبعد عملية الإحصاء نصل إلى النتائج الآتية:

1/ _ الحضور الكثيف و البارز للأصوات المجهورة، وفي المقابل انخفاض حضور الأصوات المهموسة.

2/ _ إن هذا الترجيح يبين أن نسبة الأصوات المجهورة لها الحضور القوي في الديوان لكن هذا لا ينفي عدم استخدامه للأصوات المهموسة.

3/ التفاوت في استخدام الأصوات الضدية بنوعيها مرتبط في كثير من الأحيان بدلالات يحاول الشاعر تبليغها، ولقد أجمع علماء الأصوات على أن الأحرف المهموسة قليلة الشيوع في الكلام، لأن خمس الكلام يتكون عادت من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة". [1]

فالجهر بنسبته الكثيفة كان في لحظات الغضب و الثورة و الشدة، و الهمس كان في لحظات الأسى و الحزن و المعاناة.

(1)– ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص30.

تحليل النموذج الشعري الأول (قصيدة اليتيم):

عنـد إحصـاءنا لمعرفـة لمـن الغلبـة هـل لأصـوات المجهـورة أو المهموسـة، فكانـت للأصوات المجهورة كما هو ملاحظ في الجدول، حيث يصل عدد الأصوات المجهورة (441 صوتا) مقابل (173) صوتا مهموسا.

إن الشاعر في هذه القصيدة يدعو الناس إلى مساعدة وحماية الأطفال اليتامى وتوعيتهم بضرورة الإعتناء بهم، فهو يعالج قضية إجتماعية، ففي حثه يستعمل الأصوات التي فيها إعلان وجهر بغية التأثير في المجتمع ، حيث يصف الطفل اليتيم بصفات فيها قوة تعزز مكانته، ويظهر ذلك في الألفاظ الآتية :(إنه غرسة، فجرا نقيا، عرفا زكيا).

تحليل النموذج الشعري الثاني (قصيدة الحجر الصغير) :

نلحظ كذلك في هذه القصيدة الحضور القوي للأصوات المجهورة على حساب المهموسة ، حيث نجد الحجر الصغير الذي هو رمز للإنسان، ينفي عنه كثير من الصفات، ويحتقر نفسه فيقول:

لا أنا دمعة ولا أنا عين لست خالا أو جنة حمراء

حجر أغبر أنا وحقير لا جمالا، لا حكمة، لا مضاء

فلأغادر هذا الوجود و أمضي بسلام، إني كرهت البقاء [1]

يصور الشاعر في هذه الأبيات حالة الحجر الصغير،الذي ينفي عنه جملة من الصفات ، ويظهر ذلك من خلال توظيف الشاعر للأصوات المجهورة والمتمثلة

(1)– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص37.

في حروف المد (جمالا، مضاء ،حمراء) والنفي (لا أنا ،لاجمالا، لاحكمة) فهي تعبرت عن ذات منفعلة وصل بها الحد أن قرت المغادرة من هذا الوجود في قوله :

فلأغادر هذا الوجود وأمضي بسلام ،إني كرهت البقاء [1]

تحليل النموذج الشعري الثالث (قصيدة الفقير) :

توظيف الشاعر للأصوات المجهورة جاءت مناسبا مع الغرض الذي سيقت فيه القصيدة ،وهو تصوير حالتي كل من الفقير و الغني، فزيادة الأصوات المجهورة ساعدت الشاعر في إعلان و رسم حالة الفقير ،ويظهر ذلك في العبارات الآتية:
(هم ألم به، عضه اليأس، قطع القنوط رجائه)، أما الغني فتصوره ذلك الشخص المتباهي بماله و المتكبر في قوله: (المستعصر بماله).

وفيها عبر الشاعر عن رفضه لتصرفات الغني فيقول:

جبل الفقير أخوك من طين ومن ماء، ومن طين جبلت وماء [2]

يمكن القول أن صفة الجهر عند إيليا أبي ماضي في هذه القصيدة ارتبطت بثورته ضد الأقوياء لنصرة الضعفاء.

(1)–إيليا أبو ماضي،الجداول ، ص37.
(2)– نفسه ، ص211.

أما توظيفه للأصوات المهموسة كان قليلا بمقارنة مع الأصوات المجهورة، وذلك لطبيعة المواضيع التي يعالجها، فهي في نطاق القضايا الإنسانية، لذلك لجأ للأصوات المجهورة لأنها أكثر تأثيرا.

ومن نماذج توظيفه للأصوات المهموسة، قول في قصيدة (موت العبقري):

كل ميت مهما علا في حياته كل ثاو تحت الثرى من لذاته

لا حدود ولا مقاييس، في الموت تساوى الجميع في ساحاته. [1]

نلحظ حضور صوت (التاء) فهو صوت مهموس لا تصحبه ذبذبة بارزة في الوترين الصوتين، ونجده في الكلمات الآتية (ميت، حياته، تحت، ذاته ،الموت، تساوى، ساحاته) وقد أضفى على النص وضوحا في المعنى و إتساقه، إذ أنه يؤكد على أن الموت يساوي بين الجميع مهما كانت مكانة الإنسان والنهاية واحدة لا مفر منها .

وفي قصيدة (إبنة الفجر) يقول الشاعر:

غالبي اليأس واجلسي عند نعشي بسكون، إني أحب السكينة [2]

وقوله أيضا:

فارجعي و أسكبي دموعك سرا وامسحي باليدين ما تسكبينه [3]

(1)–إيليا أبو ماضي ، ديوان الجداول ، ص134.

(2)– نفسه، ص195.

(3)– نفسه، ص195.

من خلال هذين البيتين يتبين لنا أن صوت (السين) أكثر تواترا، "وهو من الأصوت الإحتكاكية الصفيرية" [1]، ويعد " ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسا من الناحية الصوتية "[2]،ويظهر ذلك بوضوح حين قال الشاعر (اجلسي بسكون) (إني أحب السكينة) (أسكبي دموعك سرا) فالهمس والصفير الموجود في صوت السين جاء ملائم مع الحوار السري الذي دار بينه وبين محبوبته.

فنستنتج أن الأصوت المجهورة كان له الحضور القوي، على حساب الأصوات المهموسة.

(1)–سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1998م، ص65.

(2)– رابح بن خوية، في البنية الصوتية و الإيقاعية، ص49.

الفصـل الثانـــي :

خصائص الظواهر الأسلوبية في ديوان "الجداول"

أولا : الإنزياح

أ-الإنزياح التركيبي

- **التقديم و التأخير**
- **الحذف**

ب- الإنزياح الدلالي

- **التشبيه**
- **الإستعارة**
- **المجاز المرسل**
- **الكناية**

ثانيا : التكـــرار

- **مفهومه**
- **أنواعه**
- **وظيفته**

ثالثا : الـــرمز

- **مفهومه**
- **أنواعه**
- **وظيفته**

الشعر ميدان الشعراء ومن المتوقع أن نجد خروقات كثيرة في الشعر لبعض القواعد اللغوية المعروفة، وهذه الخروقات يطلق عليها الإنزياح.

وقبل أن نعرج لصور الإنزياح لابد أن نحدد مفهوم هذه الظاهرة التي أصبحت وسيلة يستخدمها الشعراء لتعبير عن تجاربهم.

أولا : الإنزياح.

ترتكز الأسلوبية بشكل خاص على الظواهر اللغوية في النص الأدبي، فالأديب المبدع يوظف مجموعة من أساليب التعبير المختلفة التي تشكل سمات أسلوبية تستحق التوقف عندها لرصدها و تحليلها، وعليه يكون فهم المعنى.

ومن الأساليب التي تلفت الإنتباه هي اختراق المبدع و انتهاكه لنظام اللغة بلمسته الإبداعية التي لها أثر دلالي، ووظيفة فنية تغني النص، فتجعل القارئ يقف متسائلا عن سبب العدول.

فمن خلال هذه الفقرة نلاحظ أن محورها يدور حول ظاهرة من الظواهر اللغوية التي تشكل بؤرة الدراسة الأسلوبية وهي "الإنزياح".

يعد الإنزياح باب من أبواب الأسلوبية لأهميته التي يشكلها في تحليل النصوص ويقصد به "استعمال المبدع للغة، مفردات وتراكيب وصورا، استعمالا يخرج بها عما هو معتاد و مألوف بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد و إبداع و قوة وجذب". [1]

(1)–محمد سليمان(عيال سلمان)، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان،دار إليازوري،عمان،الأردن،2007م،ص35.

ولقد حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الإنزياح سماه خيبة الإنتظار، "وذلك من باب تسمية الشيئ بما يتولد عنه، وعبارة جاكسون الإنجليزية هي (Decelevd expecatstion)" [1].

لكن مفهوم الإنزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم تجاذبته و تعلقت بدائرتـــــه مصطلحات وأوصاف كثيرة، فقد واجه المصطلح كثير من الترجمات، "حيث كان شائعا في الثقافتين الفرنسية و الإنجليزية اللتين تستخدمانه، فإختلفت ترجمته تبعا لذلك ، ففي الفرنسية يعد ترجمته للفظ الفرنسي (Ecart) الذي يكاد يجمع كثيرون على أن أفضل ترجمة له هو الإنزياح، في حين أن اللفظ الإنجليزي DEVIATION الموجود في الفرنسية أيضا ترجمته "الإنحراف"[2]. أما في الأدب العربي أول من استخدم هذا المصطلح هو "عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب و الأسلوبية" في تقديمه لكتاب "ريفاتير" (محاولات في الأسلوبية الهيكلية)، وكان أن ترجمها بـ "التجاوز" ولكن المسدي بعد ذلك يستبدل التجاوز الإنزياح"[3].

وما هو جديد بالذكر هو أن مصطلحات عدة أو أوصاف كثيرة تعلقت بدائرة الإنزياح كما أشرنا، ومن تلك المصطلحات"التجاوز، الإنزياح، الإنحراف، الإختلال، المخالفة، الإنتهاك، التحريف، الإنكسار، الإختراق، التغريب"[4].

ومن الناحية العملية يعتبر الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف.

---

(1)- عبد السلام المسدي، الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ص164.

(2)- أحمد مبارك الخطيب، الإنزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، 2009م، ص30.

(3)- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص162.

(4)- نفسه ،ص163.

وأهمية الإنزياح يمكن فيما يحدثه من مفاجأة للمتلقي، وقد يكون هذا الإنحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ؛ أي أن الشاعر أو الكاتب لابد له من مثير لتوصيل المعنى الذي يرغب في توصيله.

يمكن القول أن الإجماع يكاد ينعقد على أن الإنزياح هو خروج عن المألوف أو هو ما يقتضيه الظاهر عن المعيار" لغرض ما يقصده المتكلم، أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم بصورة أو بأخرى و بدرجات متفاوتة".[1]

ولعل مما يؤكد أهمية الإنزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص وبل يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة.

وينقسم الإنزياح إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الإنزياح، حيث نوع من الإنزياح يهتم بجوهر المادة اللغوية مما سماه "جان كوهين" الإنزياح الإستبدالي و النوع الأخر يتعلق بالسياق أو تركيب العبارات و هذا يسمى بالإنزياح التركيبي"[2].

أ –الإنزياح التركيبي:

و يحدث مثل هذا النوع من الإنزياح من خلال "طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب". [3].

وقد حدد بعض النقاد مفهوم هذا النوع من الإنزياح في كتبهم النقدية و منهم الدكتور صلاح فضل يقول: "الإنحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية

(1)– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 175.

(2)– علي نظري و يونس و ليئي، ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس، دراسات الأدب المعاصر، العدد السابع عشر، ص 90.

(3)– أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م، ص 120.

للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم و التركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات". [1]

والملاحظ أن المبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف" "[2] .وإذا كان الإنزياح التركيبي في عموم هو مخالفة التراتيبية المألوفة في ترتيب الجملة أو نظامها، فهذا النوع من الإنزياح أكثر شيئ يمثله في الشعر هو التقديم و التأخير والحذف، وهذا ماسنتطرق إليه.

- **التقديم و التأخير.**

الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها "والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعا من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية" [3]،حيث تمثلت هذه الإبداعية في تقديم أو تأخير في نظام الجملة.

لقد إهتم النحويون و البلاغيون بهذه الظاهرة على حد سواء، و إختلفت النظرة إليها وفق منطق كل منهما،" فالنحويون يدرسون التقديم و التأخير للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، و الرتب المتغيرة في الجمل" "[4]، وقد قسم ابن جني التقديم و التأخير إلى ضربين: "أحدهما ما يقبله القياس، و الأخر ما يسهله الإضطرار، فالأول كتقديم المفعول على الفاعل و الفعل، وما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأعلى المبتدأ" "[5].

(1)– صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه و اجراءاته، دار الشروق، القاهرة ،الطبعة الأولى، 1998 م، ص 211.

(2)– أحمد محمد ويس، المرجع السباق، ص125.

(3)– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان الناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة ،1994م، ص329.

(4)– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص186.

(5)– ابن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، الجزء 2، ص382.

أما البلاغيون و الأسلوبيون فغايتهم من دراسة التقديم و التأخير "الكشف عن قيمته الدلالية و النفسية في العمل الأدبي" [1] ،وعلى رأسهم "عبد القاهر جرجاني" في كتابه (دلائل الإعجاز) إذ يقول"هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بدايعه ويفضي بك إلى لطيفه و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه و يلطف موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان" [2].

وقد تتبع "السكاكي" ذلك في حديثه عن "علم المعاني والتغيرات التي تطرأ على تركيب الجمل، ولاحظ علاقة ذلك كله بالمعنى، فالتغير في تركيب الجملة يترتب عليه في المقابل تغيير في المعنى". [3]

والظاهرة اللغوية يحدها المقام، فقد تكون" العناية في مقام تقتضي تقديم لفظ ما وقد تقتضي في مقام أخر تأخيرها ما قدمته". [4]

ومن مظاهر التقديم : تقديم المسند، وتقديم المسند إليه، وتقديم المفعول به على الفعل و الفاعل، وتقديم الجار و المجرور، و الظرف، و الحال و صحبها

و سنعرض لبعض النماذج من التقديم والتأخير من الديوان :

- تقديم الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه):

(1)–يوسف أبو العدوس ،المرجع السابق، ص186.

(2)– عبد القاهر جرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، دار المعارف، القاهرة، ص106.

(3)– ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي و البلاغي(كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2011 م، ص83.

(4)– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك، القاهرة الطبعة الثانية، المجلد الثالث، 2003م، ص94.

الأصل في الجملة العربية أن يتقدم المبتدأ على الخبر ، ولكن قد يتقدم الخبر على المبتدأ لدواعي بلاغية مرتبطة أسلوبيا وفكريا بالمنشئ ومن نماذج هذا التقديم:

قول الشاعر:

كسفين ليس لها رب تجري في بحر الظلمات[1]

الشاعر قدم خبر ليس وهو شبه جملة (لها) على اسمها وهو (رب) ليخبرنا عن مرحلة الشيخوخة التي يشعر فيها الشخص بأنه وحيد، مثل سفينة التي ليس لها قائد يقودها.

يقول الشاعر في قصيدة (الطلاسم):

أجديد أم قديم أنا في الوجود

قدم الخبر (قديم) على المبتدأ المؤخر (أنا) ، فالأصل قوله (أنا جديد أم أنا قديم) في هذا الوجود.

إن الحيرة التي يعيشها الشاعر حول نشأته هي التي جعلته يقدم الخبر على المبتدأ .

- تقديم الجار و المجرور.

قال الشاعر في قصيدة (الطين):

أنت في البردة الموشاة مثلي في كأس الرديم تشقى و تسعد[2]

(1)- إيليا أبو ماضي، من أعمال إيليا أبو ماضي (الجداول)، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان، 1988م، ص105.
(2)- إيليا أبوماضي ، الجداول ،ص39.

قدم الجار و المجرور (في البردة) على الخبر (مثلي)، لأن الأصل قوله (أنت مثلي في البردة الموشاة)، وغرضه البلاغي تأكيد على المساواة بين جميع الناس في المنزلة خاصة الذين يتسترون وراء أقنعة مزيفة.

وقال في قصيدة الكمنجة المحطمة:

نسجت عليها العنكبوت خيوطها وكسى الغبار غلالة تكسوها[1]

فقدم الجار و المجرور (عليها) على الفاعل (خيوطها)، لأهمية هذه الكمنجة عند الشاعر التي كان تسليه ذات يوم، فتقديمه اسم المجرور على الفاعل لتأكيد حزنه ورسمه لحال الكمنجة.

- تقديم المفعول به على الفاعل:

إن الترتيب النظامي الخاص بالجملة الفعلية، يكون (المسند) أولا وهو الفعل ثم (المسند إليه) وهو الفاعل، ويليه الفضله وهو (المفعول به) ولكن قد يتقدم المفعول به .

إن اللافت للنظر في ظاهرة تقديم المفعول به على الفاعل كثرة ورودها في الديوان

ومن أمثلة هذا التقديم:

قال الشاعر في قصيدة: الأشباح الثلاثة:

قالت وقد سلخ ابتسامتها الأسى صدق الذي قال: الحياة غرور! [2]

(1)- نفسه، ص 63.

(2)- نفسه، ص105.

تقدم المفعول به (ابتسامتها) على الفاعل (الأسرى)، لأنه المفعول به أعظم شأن منه، الأصل قوله (قالت وقد سلخ الأسى ابتسامتها).

وجاء في قصيدة (تعالي) قوله:

تعالي نسرق اللذات ما ساعفنا الدهر. [1]

حيث قدم المفعول هو الضمير المتصل (النون) بالفعل (ساعف) على الفاعل وهو (الدهر)، فشاعر يدعو إلى الحب قبل أن يأخذ الدهر أحلامهم.

قال الشاعر في قصيدة (متى يذكر الوطن النوم):

فكم يقتل الجحفلَ الجحفلُ و يفتك بالأروعَ الأروعُ [2]

نجد الشاعر قدم المفعول به (الجحفل) على الفاعل (الجحفل) لأنه أخص من الفاعل وهو من وقع عليه القتل.

جاء قوله في قصيدة (الطين):

كسى الخز جسمه فتباهى و حوى المال كيسه فتمرد. [3]

الشاهد في التقديم قوله (وحوى المال كيسه فتمرد): قدم المفعول به (المال) على الفاعل (كيس)، لأن كثرة المال يؤدي بصاحبه إلى التمرد و التكبر .

(1) – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 30.

(2)– نفسه، ص189.

(3)– نفسه، ص39.

- **الحذف:**

يعد الحذف ظاهرة من الظواهر اللغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية، "ويبدو أنها أكثر وضوحا في العربية تفوق غيرها من اللغات ،وهي خاصية من خصائصها ". [1] حيث قيل "الحذف من شجاعة العربية". [2]

وقد توسع النحويون و البلاغيون في دراستهم لهذه الظاهرة خاصة لكثرتها في اللسان العربي فمن النحويين (سبويه ت 180 هـ) يقول في : (باب ما يكون في اللفظ من الأعراض) يقول فيه : "إعلم أنهم مما يحذفون الكلام، و إن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، و يستغنون بالشيء عن الشيء في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا فمما حذف و أصله في الكلام غير ذلك : لم يك ،لأر، وأشباه ذلك" [3] ،

أي أن النحويون يرون "أن الأصل في الكلام الذكر و لا يحذف منه شيء إلا بدليل سواء كان هذا الدليل معنويا أي يقتضيه المعنى أم صناعيا أي تقتضيه الصناعة النحوية، وسواء تدل عليه قرينة لفظية أم تدل عليه قرينة المقام" [4].

(1)- ينظر،طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص9.

(2)- بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج2، ص340.

(3)-سبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1988م، ص24-25.

(4)-فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2007 م، ص75.

وفي هذا الصدد يقول (ابن جني): "قد حذفت العرب الجملة، المفرد، و الحرف، الحركة، وليس شيئ من ذلك إلا عن دليل عليه، و إلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته". [1]

وهذا ما أشار إليه ابن الأثير حين أضاف على كلام الجرجاني أن الحذف لا يتم إلا بوجود ما يدل على المحذوف، فيقول : " والأصل في المحذوفات جميعا

على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث لا يجود بوجه و لا سبب..." [2].

فهو يرى كغيره أن من شروط الحذف وجود دليل يدل على الكلام المحذوف وإلا تحول إلى لغو.

حيث نجد دراسات كثيرة حول الحذف خاصة في القرآن الكريم، وفيه يقول الدكتور فاضل السامرائي عن الحذف القرآني:"وقد يحذف في التعبير القرآني لفظ أو أكثر حسب ما يقتضيه السياق، فقد يحذف حرفا أو يذكره أو يجتزئ بالحركة للدلالة على المحذوف، كل ذلك لغرض بلاغي تلحظ فيه غاية الفن و الجمال". [3]

أما البلاغيون فهم أيضا اهتموا بالحذف قديما وحديثا، ولكنهم يخصون دراستهم بما جاء من الحذف لغاية بلاغية، يقول : "عبد القاهر جرجاني" "الحذف هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح

(1)– بن جني ، الخصائص، ج2،،340.

(2)–ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، الطبعة الثانية، ج2، ص268.

(3)–فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني، دار عمار، عمان، الأردن، الطبعة الرابعة، 2006م، ص75.

مـن الـذكر، و الصـمت عـن الإفـادة أزيـد للإفـادة، وتجـدك أنطـق مـا تكـون إذا لم تنطلق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن". [1]

ومنهم من عد الحذف ضمن الإيجاز الذي لا يكون إلا في حالة زيادة المعنى على اللفظ، أوهو "إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل". [2]

و يقسيم الحذف إلى نوعين: "أولهما حذف يتصل بالصيغ حيث يحذف حرف أو أكثر من الكلمة، أو تحذف الحركة التي هي جزء من حرف المد."[3]

و النـوع الأخـر "يتصـل بالتراكيـب حيـث يحـذف عنصـر أو أكثـر مـن عناصـر الجملةأو تحذف جملة أو أكثر من الكلام، منها حذف الأسماء، حذف الأفعال، حذف الحروف حذف الجمل". [4]

"فالمبدع يتغنى باللغة فيعدل من الأسلوب المفهم العادي إلى الأسلوب المثير المنبه ليكسب منتجه صفة الشعرية و الإبداع، فيحذف أو يذكر أحد طرفي الإسناد أو ما ينتج عن موضعها الوظيفي مثل (المفعول به، الجار و المجرور، الأداة،...)"[5]

وللحذف أغراض كغيره من الظواهر اللغوية الأخرى، "والتي لا يمكن أن نتفنن فيها؛ لأن العماد في إدراكها هو الذوق الأدبي الروحاني المعتمد على الفحص الباطني وهو أمر يختلف من دارس للآخر، ولكن يمكننا أن نقول وبعد الإستقرار إن هناك غايات

(1)-عبد القاهر جرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

(2)- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ج3، ص102.

(3)- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 173.

(4)- نفسه، ص173.

(5)- جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2011م، ص185.

أساسية يمكن أن تقرر، وليست هي بقواعد ثابتة"[1]. فتحديد الحذف يكون مرتبط بفطنة الدارس مع معرفة القواعد.

واعتمد الشعراء على الحذف لما له من دور في التلميح بدل التصريح ،" حيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب ،فيحاول المتلقي أن يفسر ذلك.

ومن نماذج الحذف في ديوان الجداول :

- حذف الفعل (المسند)

يقول "أبو ماضي" في قصيدة (في القفر):

وتمشت فيها الملالة حتى ضجرت من طعامهم و الشراب. [2]

في البيت الأول ذكر الشاعر الفعل (ضجرت) ،لكنه في الأبيات الأخرى حذفه ويظهر ذلك بقوله :

ومن الكذب لابسا بردة الصدق وهذا مسربلا بالكذاب

ومن القبح في نقاب جميل ومن الحسن تحت ألف نقاب

ومن العابدين كل إله ومن الكافرين بالأرباب

ومن الواقفين كالأنصاب ومن الساجدين للأنصاب

ومن الراكبين خيل المعالي ومن الراكبين خيل التصابي[3]

نلاحظ في هذه الأبيات حذف الفعل ضجرت، فأصل الكلام قوله: مثلا

(1)–حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين و البلاغيين (دراسة تطبيقية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2013م، ص21.

(2)–إيليا أبو ماضي، (الجداول)، ص48.

(3)–نفسه، ص48.

وضجرت من القبح في نقاب جميل و ضجرت من الحسن تحت ألف نقاب

وضجرت من العابدين كل إله وضجرت من الكافرين بالأرباب

وهكـذا بـاقي الأبيـات الأخـرى، فحذفـه للفعـل (ضـجرت) جـاء لغـرض بلاغـي وهو الإيجاز لقيام القرائن محله، وفي نفس الوقت يعكس هذا الحذف ملل نفس الشاعر من حياة المدينة لتسترهم وراء أقنعة زائفة ،وقرر الهروب إلى القفر أو الطبيعة.

- حذف حرف العلة:

يقول "إيليا أبو ماضي":

وحولت طرفي إلى المشرق فلم أرغير جبال الغيوم. [1]

حذف حرف العلة في قوله (أر) ؛ لأن من شروط حذف حرف العلة وجوبا دخول أداة الجزم (لم)

- حذف حرف الجر (رب) وهو حرف شبيه بالزائد.

يقول "إيليا أبو ماضي":

وتينة غضة الأفنان باسقة قالت لأترابها و الصيف يحتضر [2]

وأصل الكلام (ورب تينة)، فيرد حذف(رب) بإطراد مع بقاء عمله بعد (الواو).

- حذف أداة "النداء"يقول الشاعر:

سلمى.... بماذا تفكرين

(1)–إيليا أبو ماضي ، المصدر السابق ،ص189.

(2)–نفسه، ص48.

فحذف أداة النداء لأن الأصل قوله (يا سلمى.... بماذا تفكرين) حيث أن سلمى وهي المنادى قريبة من الشاعر، فلا حاجة لأداة النداء ، لأن همه الوحيد معرفة فيما تفكر سلمى.

- حذف الحرف .

عجبت لباك على أول وفي الآخر النائح الأول

الحذف في كلمة (باك) لأن الأصل(باكي) وهو تنوين عوض عن الحرف.

وفي نفس المقطع حذف عمد إليه الشاعر ، حيث نجده توقف للحظات فجاء الحذف على الشكل الآتي:

يقول "أبو ماضي":

سلمى..... بماذا تفكرين؟

سلمى.....بماذا تحلمين؟

سلمى.....بماذا تفكرين؟[1]

هذا الحذف يجعل المتلقي يشارك الشاعر و يحاول التفكير في الشيئ المحذوف.

وقوله أيضا:

وألقى الحب في قلبك إذ ألقاه في قلبي.

مشيئة.... وكانت مشيئته بلا معنى. [2]

(1)-إيليا أبو ماضي، الجداول، ص56.

(2)-إيليا أبو ماضي، الجداول، ص30.

- حذف الجار و المجرور: يقول الشاعر:

خير إذن منا الألى لم يولدوا ومن الأنامل جنادل و صخور[1].

و التقدير: ومن الأنام جنادل ومن الأنام صخور، و جاء الحذف لتجنب التكرار المخل.

ثانيا : الإنزياح الدلالي.

تتداول صور البيان بصفة بارزة في النصوص الشعورية خاصة، وذلك لما تحمله بمدلولاتها اللغوية التي تضفي حسنا و جمالا على الألفاظ من حيث المعنى، هذه الألوان البيانية التي من خلالها يتم الإنتقال و الإنزياح عن نمط اللغة العادية.

إن الصورة الشعرية إحدى لبنات النص، وجزء من الدراسة الأسلوبية ، ومن ثم يجب ألا تدرس في عزلة عن الطبقات الأخرى، بل كعنصر لا ينفصل عن مجموع "الكل" أو النص الأدبي". [2]

إنها عماد البناء الشعري و النثري، إذ بواسطتها يستطيع الشاعر تقديم صورة صادقة و معبرة عن أحاسيسه و مشاعره، و حتى عن واقعه المحيط به، إضافة إلى ما تحققه من أبعاد جمالية، لتصير ظاهرة أسلوبية من خلال ما تؤديه من وظيفة الإقناع والتأثير في المتلقي الذي يقف محاولا تسيرها.

وتتجسد الصورة الشعرية في المفهوم البلاغي في مجموعة من الآليات أو أساليب علم البيان و هي (التشبيه و الإستعارة و الكناية و المجاز)، و سيكون إهتمامنا في دراسة هذه الأساليب الأكثر ورودا في الديوان الحافل بالتشبيه و الاستعارة فهي بمثابة الألوان التي تزين الأشكال بغرض تحقيق المعنى.

---

(1)-إيليا أو ماضي ، الجداول ، ص178

(2)- ينظر، إبراهيم جابر علي المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري ، دار العلم و الإيمان،الطبعة الأولى ، 2009م ، ص424.

ينتمي "أبو ماضي " إلى المدرسة الرومانسية و من خصائصهم الاستعانة بالطبيعة و مظاهرها في رسم صورهم الشعرية المعبرة عن ما يختلج في نفوسهم، و مترجمة لمشاعرهم فهي عندهم الصديق الذي لا يتكلم لكنه يعبر، ويظهر توظيفه لعناصر الطبيعة ومظاهرها في هذه الصور الشعرية .

1)-التشبيه:

يعد التشبيه عنصر من عناصر التصوير الفني الذي يعتمد الشاعر عليه لإيصال فكرته عن طريق الخيال، محاولا من خلاله لفت انتباه القارئ و التأثير فيه.

وهذا ما سنقف عنده باستخراج بعض الصور الشعرية، فالديوان يزخر بالتشبيه والإستعارة بشكل لافت ،أما الكناية والمجاز فهما نادرين .

لـــــــغة:

الشَّبْهُ وَ الشبه و الشَّبيهُ: المِثْلُ، و الجمعُ أشباه و أشْبَه الشيءُ الشيءَ: ماثله. [1]

اصـــــطلاحا:

يعرفه "القزويني" بقوله: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى[...] و يواصل قوله و إذا قد عرفت معنى التشبيه في الاصطلاح فاعْلَمْ أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره و فخامة أمره في فن البلاغة، و أن تعقيب المعاني به يضاعف قُواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذمًا أو افتخارًا أو غير ذلك". [2]

(1)- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،[شبه]، 1997م، ص393. المجلد (3)

(2)-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني و البيان و البديع)، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ص218.

ويعرفه "الأزهر الزنّاد" بقوله "التشبيه هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) شيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر". [1]

وحسب "عبد العزيز عتيق" هو "بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرب بين التشبيه و المشبه به في وجه الشبه"[2]

و يقول "عبده عبد العزيز قلقلية " في كتابه البلاغة الإصطلاحية التشبيه هو"إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة". [3]

هذه التعريفات و غيرها تؤدي إلى معنى واحد، ففي الجانب اللغوي نختزل معنى التشبيه في "التمثيل".

أما في الجانب الاصطلاحي عند علماء البيان هو دلالة أو مشاركة شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة معينة من الصفات أو أكثر عن طريق أداة من أدوات التشبيه ومنه فإن التشبيه يكثر في كلام الناس .

أ/ أركان التشبيه:

يقوم أسلوب التشبيه على أربعة أركان أساسية هي: [4]

- "**المشبه**
- **المشبه به** ——— و يسميان (طرفي التشبيه)

أداة التشبيه: و هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة.

ووجه الشبه: و هو الصفة أو صفات التي تجمع بين الطرفين".

(1)- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1992م،ص15.

(2)- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1985م، ص62.

(3)- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، 1992م،ص36.

(4)- عبد العزيز عتيق، المرجع السابق ،ص64.

ب/ بلاغة التشبيه:

و تكمن بلاغة التشبيه في" أنه ينقلك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، و كلما كان هذا الإنتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس و أدعى إلى إعجابها و اهتزازها" [1]

"ومن بلاغته أيضا الجمع بين شيئين بمعنى، فجمعها يكسب بيان أحدهما بالآخر".[2]

ورد التشبيه في ديوان الجداول حيث كساه قيمة بلاغية ، و التي من خلالها جسد المعنى الذي يصبوا إليه، و إضافة إلى البعد الجمالي لتلك التشبيهات، فقد جاءت معظمها مناسبة مع الغرض الذي سيقت من أجله، فأغلب تشبيهات أبو ماضي مستمدة من الطبيعة و عناصرها المختلفة، التي وجد فيها متنفسا لتعبير عن تجربته الشعورية وكثيرا من الجوانب المرتبطة بالإنسانية و قضاياها.

ومن أمثلة التشبيه قول الشاعر في قصيدة (كم تشكي)

و النورُ يبني في السفُوح و في الذُّرى دُورًا مُزَغْرَفَة وحينا يهدم

فكأنه الفنان يعرض عابثا أياته قدام من يتعلم

وكأنه لصفائه وسنائه بحر تعوم به الطيور الحوم [3]

والشاعر في هذه القصيدة ينشد جمال وروعة الطبيعة بكل ما فيها ويدعو الناس لتأمل في جمالها، فخطابه موجه للذين يشكون من الحياة لصعوبتها، وينظرون لطبيعة نظرة تشائم ، متناسين الجمال الذي يتفجر منها، فالطبيعة تعكس الحياة ،كما نجده يدعو إلى نبذ التشاؤم و التمسك بالأمل و التفاؤل، وبتوظيف التشبيه في قصيدته

(1)- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط و تدقيق يو سف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1999م، ص245.

(2)- علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيق حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 2003م، ص135.

(3)- إيليا أبو ماضي، من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي، الجداول، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان،1988م، ص185.

صور لنا جمال النور بقوله:

فكأنه الفنان يعرض عابثا أياته قدام من يتعلم [1]

صور الشاعر (النور) الذي يلوح بأشعته في الكون فيرسم أشكالا جميلة وهو المشبه بـ (الفنان) الذي يعرض صور بموهبته أمام الجمهور وهو المشبه به، ووجه الشبه فيما ينشر من أشكالا جميلة، والأداة التشبيه هي الكاف.

ويكمن سر جمال هذه الصورة في التشخيص ،حيث جعل النور إنسان ، فنزاح عن المعنى العادي.

ثم أتبعه بتشبيه آخر بقوله.

وكأنه لصفائه و سنائه بحر تعوم به الطيور الحوم [2]

استمر الشاعر في وصف جمال النور في صفائه و نقائه و سنائه أي أن ضوءه يبدو كبحر تسبح فيه الطيور، وذلك لما للبحر من جمالا و لمعانا و صفاء، و أداة التشبيه هي (كأن)، ووجه الشبه في الصفاء ، وغاية هذا التشبيه إبراز الجمال الذي يتميز به النور.

ورد في قصيدة المساء.

(أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة)

وهنا تشبيه بليغ في قوله (أشباح الكهولة) و التشبيه البليغ: وهو الذي يجري الجمع بين طرفين دون توسط أداة ولا وجه شبه...، وغياب هذين الركنين يفتح الباب أمام الذهن ليتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين طرفين فإذاهما واحد أو كالواحد في التصور. [3]

حيث شبه الخوف من مرحلة الكهولة بعد انقضاء مرحلة الطفولة بمجموعة من الأشباح فإذا كانت رؤية الأشباح تثير الخوف، فكذلك خوف سلمى من مرحلة الكهولة، و تبرز بلاغة هذا التشبيه في رسم حالة القلق و الاضطراب الذي تعيشه سلمى وهذا التشبيه فيه نوع من المبالغة.

---

(1)- إيليا أبو ماضي ، الجداول ، ص 185.

(2)- نفسه ، ص185.

(3)- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 23،24.

ورد تشبيه في قصيدة الفاتحة:

إنَّ بعض القول فنٌ فأجعل الإصغاء فنٌ تكُ كالحقل يردُ الكيل للزارع طنا[1]

شبه الشاعر الإنسان الذي يقول الكلام معتبرا إياه فن و الذي يسمع و يصغي للكلام فن ، كالحقل الذي يزرع فيه القليل و يعطي الكثير، فالإنسان الذي يقول الفن ، و يسمع تقدر مساحته بالحقل الواسع الذي ينتج الكيل، و الكيل هنا هو بمثابة القول بحيث يرده طنا، و الطن بمثابة السّمع.

وظف الشاعر التشبيه الضمني في قصيدة "أنا"

يَأبَى فُؤَادي أَنْ يَمِيلَ إلى الأَذَى حُبُ الأَذِيَةِ مِنْ طِباعِ العَقارِبِ[2]

الشاعر لم يصرح بالصفات التي تسبب الأذى للناس، لكنه شبه بعض الصفات العدوانية في الإنسان مثل العقرب التي تلحق الضرر و الأذى بسمها القاتل.

فالتشبيه الضمني: تشبيه لا يوضح فيه المشبه و المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب. [3]

و من قصيدة الأشباح الثلاثة قول الشاعر:

الشمس تزل على الأفق كالروح المحتضر السَّاجي[4]

شبه الشاعر الشمس بالروح التي تُحتضر عند الموت، فغيابها يكون تدريجيا كما هو معروف و قرب انتهائه يصل إلى الأفق أي عند الزّوال ،و الزوال هو كزوال الروح عند الموت، و أضاف أداة التشبيه التأكيد و التوضيح.

---

(1)- إيلياأبو ماضي ، الجداول ، ص 8.

(2)-نفسه، ص99.

(3)- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،2004م،ص127.

(4)- إيليا أبو ماضي، ديوان الجداول، ص 105.

و من قصيدة السجينة قوله:

ففيها كمقطوع الوريدين صفرة و فيها كمصباح البخيل شحوبُ[1]

يرى "أبو ماضي" في الطبيعة و مظاهرها الخليل الذي يشتكي همومه و أحزانه لها ففي هذه القصيدة يحكي لنا قصة رؤيته ذات يومًا زهرة قطفت من موطنها ثم سجنت في إناء في إحدى المتاحف الضخمة، و راح يسرد معاناتها و في نفس الوقت يبكي لما تتعرض له من الظلم، فتألم أشد الألم.

فالشاعر في هذا البيت يشبه الزهرة و ما تعانيه جراء قطعها من جذورها بإنسان عندما يقطع واريديه فتظهر عليه أعراض مرضية، من اصفرار و شحوب، و هذه الأعراض نفسها التي تعاني منها الزهرة، فتتحول حياتها إلى معاناة نفسية.

يقول الشاعر في قصيدة اليتيم.

خبروني ماذا رأيْتُمْ؟ أ أطفالاً يتامى أم مَوْكبا عَلويًا

كَزُهُورِ الربيع عُرْفًا زَكِيًا ونُجُومَ الربِيْعِ نُورًا سَّنِيًا[2]

شبه الشاعر هنا الأطفال اليتامى بزهور الربيع التي تحط وقت الإشراقة إلا أنهم يحتاجون إلى الرعاية الكافية و الحماية ، فمثلما يحتاج الزهر إلى الرعاية لكي يبدو جميلا ، كذلك يحتاج الأطفال إلى العناية كي يبدو رائعين مثل الأزهار في البساتين.

و بهذا جاء التشبيه في صورة معبرة مع الغرض الذي يرمي من أجله الشاعر.

2/ الإستعارة:

حظيت الاستعارة باهتمام الفلاسفة، و البلاغيين و النقاد و اللسانيين على اختلاف مشاربهم: علماء دلالة و سيميائية و برغماتية و تركيب لهذا فقد ظهرت تصنيفات و تقسيمات متعددة للاستعارة تعكس في جُلها التوجهات المعرفية التي يستند إليها هؤلاء العلماء في بحوثهم .[3]

(1)- نفسه، ص16.

(2)- إيليا أبو ماضي ،الجداول، ص81.

(3)- يوسف أبو العدوس، التشبيه و الإستعار (منظور مستأنف)، دار المسيرة، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2010م، ص139.

و قد عرفها " عبد القاهر الجرجاني " بقوله " إعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا مثل الشواهد على أنه اختص به

حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعادية". [1]

و هي عند "الخطيب القزويني": "ما كانت علاقتها تشبيه معناه بما وضع له".

أما السيد "أحمد الهاشمي" فقال : "الإستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي". [2]

ويذهب "رومان جاكبسون" أنها "هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، و تختلف معها في سمات أخرى". [3]

و يعتبر "أرسطو": "الإستعارة إنزياحًا عن الكلمة الشائعة أو "العادية"التي يستعملها كل الناس في بلد معين، إلا أن ما يميز الإستعارة عن بقية أنواع الإنزياح الأخرى هو اقترابها بمفهوم النقل، الذي يتم على أن المعنى الإستعاري يأتي من مجال حقيقي أصلي إلى مجال آخر مجازي غير حقيقي". [4]

و خلاصة القول" أن الإستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، و هي في حقيقتاها تشبيه حذف أحد طرفين". [5]

(1)- عبد القادر جرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، محمد الفاضلي، المكتبة العربية، صيدا، بيروت،2003م.

(2)- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص258.

(3)-عبد العزيز لحويدق، نظريات الإستعارة(في البلاغة العربية)،دار الكنوز، عمان، الأردن ،الطبعة الأولى ، 2015م،ص81.

(4)- نفسه، ص17.

(5)- عبد العزيز عتيق، علم البيان،ص175.

أ/ أركان الإستعارة:

"أ- المستعار منه ← و هو المشبه به
ب- المستعار له ← و هو المشبه ← و يقال لهما الطرفان
ج- المستعار ← و هو اللفظ المنقول."

"و لابد فيها من عدم ذكر وجه الشبه و أداة التشبيه". (1)

و تنقسم الإستعارة من حيث هي مصرح بها، أو مكنى عنها.

أولا: الإستعارة التصريحية: و هي ما صُرِحَ فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

ثانيا: الإستعارة المكنية: "هي أن تذكر المشبه و تزيد به المشبه به، و تدل بمثل شيء من لوازمه إلى المشبه". (2)

ب: قيمة الإستعارة: "تتصدر الإستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملاً رئيسا في الحفز و الحث، و أداة تعبيرية و مصدرًا للترادف و تعدد المعنى و متنفسا للعواطف و المشاعر الانفعالية الحادة، و وسيلة لملء الفراغات في المصطلحات" (3)

"كما تتميز بقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة، و التوحيد بينها، ليخرج لنا في النهاية مركب جديد ذو صفات خاصة مميزة". (4) اللإستعارة موقع من البلاغة خطيرُ وموضعُ من الإبانة كبير، لأنها إذا وُفيت حقَّها و وُضعت بحيث يليق بها أكسبت اللفظ جوهرية تنقله عمّا كان عليه لو استعمل على ما وضع في اللغة زادته وضوحًا". (5)

---

(1)- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص258.

(2)- حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء و المحدثين (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الوفاء لدنيا، مصر، الطبعة الأولى ،2007م، ص49.

(3)- يوسف أبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ، 1997م،ص11.

(4)- نهيل فتحي أحمد كتانة، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية و أدابها،كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطني، 1999-2000م ،ص 134

(5)- علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، ص124.

ومنه يمكن القول أن قيم الإستعارة تتجلى في قوتها الإيحائية ، و الإستعارة تستعمل في التعبير عن تأثر.

وردت الإستعارة عند إيليا أبو ماضي بشكلا ملفتا، فجاءت بأرقى أساليب البيان وأقواها تعبيرا، و أجملها تصويرا، ومن نماذج ذلك من الديوان:

ورد في قصيدة التينة الحمقاء قوله

وتينة غصة الأفنان باسقة قالت لأترابها و الصيف يحتضر[1].

في هذا الشطر شبه الشاعر (التينة) التي هي رمز التكبر بالإنسان وهو المشبه به المحذوف الذي يعتريه التكبر أيضا، فنسب لها صفة القول وهي استعارة مكنية غايتها تشخيص لصورة الإنسان المتكبر في عناصر الطبيعة وهي (التينة).

وكذلك في قصيدة السماء نجد الشاعر شخص الكثير من عناصر الطبيعية ليعكس لنا حالة القلق و التشائم الذي جعل سلمى دائمة التفكير.

يقول الشاعر:

السحب تركض في الفضاء ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصية الجنين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين [2]

ففي السطر الأول نجد الشاعر يشبه السحب بأنها تجري خائفة بالإنسان الذي يركض خائفا ومرعوبا من شيء ما، مثل السحب التي تتعلق في السماء

وهي تجري في الفضاء، فالمشبه هو السحب و المشبه به هو المحذوف (الإنسان)، وترك إحدى لوازمه لتدل عليه ومتمثلة في صفة (الركض) وهي إستعارة مكنية.

وفي السطر الثاني: شبه (الشمس) بالإنسان المريض قد ربط رأسه من شدة الألم وهي استعارة مكنية.

(1)– إيليا أبو ماضي , الجداول، ص46.

(2)–نفسه ،ص56.

ويواصل الشاعر تصويره لحالة سلمى في السطر الثالث حيث شبه البحر (بالإنسان) وهو المشبه به، فصمت البحر شبهه بإنسان خاشع صامت يتعبد، فحذف المشبه به وهو (الإنسان) و رمز له بأحد لوازمه و هو (الخشوع) و (الصمت) و هي استعارة مكنية.

و غايته في هذه الصور الثلاثة التشخيص وذلك لتوضيح المعنى و تقريبه لذهن المتلقي بطريقة إيحائية وتزيينه، معبرة في ذلك على الحالة النفسية التي تعيشها سلمى بألفاظ من الطبيعة، فهذه الصور المعبرة تستدعي القارئ على تخيلها

قال الشاعر:

سمع الليل ذو النجوم أنينا وهو يغشى المدينة البيضاء. [1]

في هذا البيت استعارة مكنية، حيث نجد الشاعر يشبه (الليل) وهو المشبه (بالإنسان) وهو المشبه به المحذوف بعد أن كنى عنه بأحد لوازمه وهو(السمع) الذي أسنده إلى المشبه.

كما وظف الإستعارة في "قصيدة الطلاسم في قوله ضحكت أمواجه مني و قالت" [2].

فقد شبه الأمواج بالإنسان يضحك فحذف المشبه به و هو (الإنسان)و رمز له بأحد لوازمه وهو لفظة (يضحك) على سبيل الاستعارة المكنية.

يمكن أن نستنتج أن ديوان "الجداول" جاء مفعم و مشبع بالاستعارات خاصة الإستعارة المكنية التي نجدها احتلت المرتبة الأولى، ذلك لأن كمية الخيال فيها أكبر، في صور خيالية تشخيصية خاصة لعناصر الطبيعية ,وهي سمة من سمات شعراء المهجر الرومانسيين.

أما الإستعارة التصريحية فقل ورودها في الديوان، ومن أمثلتها:

قال الشاعر في قصيدة (المساء):

أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد

إنما أظلالها في ناظريك

---

(1)-إيليا أبو ماضي ، ديوان الجداول ، ص 37.

(2)- نفسه ،ص 139.

تنم، يا سلمى، عليك. [1]

في الشطر الأول نجد الشاعر شبه (الأفكار) وهي المشبه المحذوف بـ (المشاهد) وهي المشبه به التي صرح بها، حيث كان يحاور سلمى و يسألها عن أحلامها، فهو لا يرى المشاهد التي تراها، و إنما يرى أفكار في عيونها، والتي تنم عليها، وغايته تجسيد تلك الأفكار المجردة في مشاهد التي تعبر عن حالة النفسية التي تعيشها سلمى.

وقال الشاعر في قصيدة (كم تشتكي):

والنور يبني في السفوح وفي الدرى دورا مزخرفة وحينا يهدم[2]

شبه الشاعر النور أي (أشعة الشمس) و ما تلقيه بظلالها و أشعتها بأثر الدور التي بنيت و شيدت وهي المشبه به، على سبيل الإستعارة التصريحية، وغايتها توضيح و إبراز ما لأشعة الشمس من جمال.

3-المجاز المرسل:

"وهو لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلا لعلاقة ما غير المشابهة مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي" [3]

ويعرفه "القزويني" بقوله وهو : (ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه). [4]

ثم إن العلاقة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي "في المجاز المرسل ليست المشابهة، بل علاقات أخرى متنوعة". [5]

"وقد جرت تسميته مرسل لأنه غير مقيد، و القيد هنا هو علاقة المشابهة"[6]

---

(1)-إيليا أبو ماضي ، الجداول ، ص56.

(2)- نفسه ، ص 185.

(3)- سحر سليمان عيسى، المدخل إلى علم الأسلوبية و البلاغة العربية، دار البداية، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2011م، ص 227.

(4)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 227.

(5)- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الإصلاحية، ص79.

(6)- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 53.

وللمجاز المرسل علاقات كثيرة تتحدد من خلال السياق ومنها:
(الجزئية، والكلية، و السببية، و المسببية، و الحالية، و المحلية، واعتبار ما كان، و اعتبار ما سيكون، و الآلية، و المجاورة). [1]

وعليه يمكن القول أن المجاز المرسل في أبسط تعريفه هو كلمة استعملت في غير معناها الأصلي الذي وضعت له لعلاقة غير مشابهة مع قرينة مانعة من إرادة ذلك المعنى الحقيقي.

والأديب حين يستعمل هذا المجاز لا يستعمله عبثا، و إنما يجد فيه تعبيرا عن فكرته، و إفصاح عن عواطفه و مشاعره، كما أن للمجاز محاسنه، ومواطن بلاغته تتضح من السياق، وكذلك من العلاقات الناتجة عنه.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الطين"

نسي الطين ساعة أنه طين حقير فصال تيها وعربد[2]

إن استعمال لفظة (الطين) هو استعمال مجازي، حيث انزلقت لفظة (الإنسان) وهي المقصودة بالتعبير وحلت محلها لفظة (الطين) لقدرتها على نقل الدلالة، فالعلاقة التي أجازت لنا هذا الإنتقال أو الإستبدال، فترجع إلى لفظة (الطين) تمثل حالة أو أصل الإنسان في الماضي قبل أن يصبح إنسان.

وهكذا استعمل الماضي للدلالة على الحاضر، وعلاقة هذا المجاز "اعتبار ما كان", وهذه العلاقة تعني تسمية الشيء باسم ما كان عليه". [3]

تمكن بلاغة هذا المجاز المرسل في أن الشاعر يُذكر الإنسان المتكبر أو المتعجرف الذي ينسى أصله أو اعتبار ما كان عليه قبل أن يصبح إنسان، لتقريب الفكرة المراد بها أن الناس كلهم سواسية، فهو يدعو إلى التواضع.

(1)– أحمد علي إبراهيم الفلاحي،الصورة في الشعر العربي،دار غيداء،عمان،الأردن،الطبعة الأولى،2013م،ص 123.
(2)– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص39.
(3)– عبد العزيز عتيق، (علم البيان)، ص161.

4-الكناية:

"تعد الكناية مبحث من مباحث علم البيان، فهي في إصطلاح أهل البلاغة: لفظ أطلق و أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى". [1]

أو كما عرفها "السكاكي": "الكناية هي التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك". [2]

" أما الكناية في اللغة هي عدول عن لفظ إلى أخر دال عليه، وهذا العدول،... أو المعنى المكنى.... إنما هو أشابه ما يكون مكسو بثوب رقيق شفاف يوحي بالمعنى يلمح إليه ولا يقرره" . [3]

وقد قسم العلماء الكناية إلى ثلاثة،" فالمعنى المكنى عنه إما أن يكون صفة.. والصفة هي صفة معنوية.. ,وإما أن يكون موصوفا، و إما أن يكون نسبة و النسبة في إثبات لشيء أو نفيه عنه". [4]

يعد أسلوب الكناية "من الأساليب البيانية التي يتسابق إليها البلغاء لأنه يحتاج إلى اللمحة الذكية, و الغوص على المعنى الموحي باللفظ الذي يمكن أن يدل عليه دون تكلف أو تصنع ، فنحن في الكناية ننطق باللفظ و بالجمل في القول، لكننا نريد بها معنى آخر ولا نريد يقينا معناها الحقيقي". [5]

ويرى "ابن الأثير" "أن في الكناية معنيين، أحدهما غير ظاهر (مستور) و الآخر (ظاهر) واضح".[6]

---

(1)-عبد العزيز عتيق، (علم البيان)، ص 203.

(2)- السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1987م، ص 402.

(3)-أحمد فتحي رمضان الحياني، الكناية في القرأن الكريم (موضوعاتها ودلالتها البلاغية)، دار غيداء، ، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2014م،ص402.

(4)-سحر سليمان عيسى، المدخل إلى علم الأسلوبية و البلاغة العربية، ص232-233.

(5)- فضل حسن عباس، بلاغة فنونها و أفنانها (علم البيان و البديع)، دار الفرقان، عمان، الأردن، الطبعة التاسعة، 2004م، ص248.

(6)- طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي، البلاغة العربية (البيان و البديع)، دار النهضة العربية، ،بيروت، لبنان ،الطبعة الأولى ، 1996م، ص112.

وللكناية أسرار ولطائف لا يصل إليها إلا من رق طبعه، ومن أسرار بلاغتها:

1/ أنها "صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليها". [1]

2/ "ومن أسباب بلاغة الكنايات أيضا أنها تضع لك المعاني في صورة المُحسات، ولاشك أن هذه خاصة الفنون" .[2]

3/ولعل أسلوب الكناية "من بين أساليب البيان فهو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء أن يتجنب التصريح بالألفاظ الخسيسة أو الكلام الحرام". [3]

ومن نماذج الكناية في الديوان:

قال الشاعر في قصيدة "الغرامية".

عيناك و السحر الذي فيهما صيرتاني شاعرا ساحرا [4]

فالكناية في هذا البيت تمكن في الشطر الأول قوله: (عيناك و السحر الذي فيهما) وهي كناية عن صفة الجمال التي خصها للموصوف وهي محبوبته، وبلاغة هذه الكناية تكمن في إبراز مدى جمالها

كما تجلت الكناية في قصيدة "التينة الحمقاء" : قال الشاعر:

وتينة غضة الأفنان باسقة قالت لأترابها و الصيف يحتضر [5]

والشاهد في قوله (الصيف يحتضر) كناية عن قرب نهاية فصل الصيف.

---

(1)– يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل و الكناية (الأبعاد المعرفية و الجمالية)، دار الأهلية، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1998م، ص209.

(2)– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 293.

(3)– عبد العزيز عتيق، (علم البيان)، ص 226.

(4)–إيليا أبو ماضي، الجداول، ص209.

(5)–نفسه، ص 46.

وقوله في نفس القصيدة:

(ذي الجناح وذي الأظفار بي وطر) [1]: فالشاهد في:

(ذي الجناح)← كناية عن الوحش.

فالتينة ترفض العطاء للناس وحتى الطيور و الوحوش من ثمرها، و ذلك كله لما اعتراها من التكبر.

ووردت في قصيدة العنقاء في عبارة :

(ذهب الربيع) [2]: كناية عن انقضاء المرحلة العمرية وهي الشباب، و انطلاقا من هذه الأمثلة يمكن القول أن الكناية لها دور في إبراز المعنى, فقد جاءت في حلة جميلة كما أنت معبرة عن مقاصدها البلاغية فتأثر في السامع، كما تكمن غايتها في تأكيد المعنى بتصويره تصويرا بما يؤيده، فالكناية أوقع من الإفصاح.

إن هذه الوسائل التعبيرية أو الصور الشعرية الفنية المختلفة كانت بنسبة "لإيليا أبي ماضي " في ديوانه متنفسا له، وذلك في التعبير عن إحساسه و أفكاره خاصة وأن ديوانه يعالج قضايا اجتماعية، فهو لجأ إلى التصوير الفني بطريقة غير مباشرة وهذه التشكيلات تشكل أساس الدراسة الأسلوبية .

وهذه الصور الفنية عند " أبو ماضي " "إنما تكون انعكاسات لذاته النفسية و أرائه في الحياة و ما فيها و ما بعدها، وتصويره للكأبة وشكلها"[3]

(1)–إيليا أبو ماضي، الجداول، ص46.

(2)– نفسه، ص 10.

(3)– محمد علي سيد أحمد داود، الإتجاهات الفنية في شعر إيليا أبو ماضي في مادة الأدب و النقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، ص629.

يمكن القول أن الطبيعة بمظاهرها هي المادة الأساسية التي تستقي "أبو ماضي" تصويراته، فيشخصها ثم يمزجها مع القصيدة ليخرج لنا بصورة معبرة لما يرمي إليه وفي نفس الوقت مؤثرة.

ثانيا : التكـــرار

1/ مفهومـــــــــــــه:

أ/ لغة:

تعدد مصطلح التكرار في عديد من المؤلفات بين التعريف اللغوي، و التعريف الإصطلاحي، ومن هذه المؤلفات اللغوية نجد، المعجم الوسيط، الذي عرف التكرار في قوله : "كرر الشيء تكرار، وتكرار، أي إعادة مرة، (تكرر) عليه كذا، أعيد عليه مرة بعد أخرى" [1].

كذلك نجده ورد في كتاب العين بلفظ الكر: وهو جبل يصعد به على النخل و الكر هو الرجوع عليه، ومنه التكرار[2]، هذ بالنسبة للتعريف اللغوي.

ب/اصطلاحا:

اختلف مفهوم التكرار في الإصطلاح عن المفهوم اللغوي، حيث تعرض له العديد من الشعراء و المؤلفين و النقاد، ومن بين هؤلاء نجد، نازك الملائكة، إذ قالت فيه:" التكرار هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة أو أكثر من عبارة بلفظها في موضع آخر، وهو إلحاح على جملة هامة في عبارة يعني بها الشعر أكثر عناية بسواها"[3].

أما التكرار عند الجرجاني فهو: "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"[4].

و التكرار يعني "الإعادة لدلالة التأكيد و التثبيت"، وهذا ما ذهب إليه ابن الأثير (ت637هـ) مثلا يعرف التكرار بقوله:" هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقوله لمن تستدعيه (أشرع)

---

(1)-مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة ، 2004م، ص8.

(2)-ابن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية، ت أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان،الطبعة الرابعة ، 1990م، مادة (ك.ر.ر)،ص134.

(3)-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة الثامنة، 1992م، ص278.

(4)-علي بن محمد السيد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة القاهر، مصر، 816هـ، 1413هـ، ص9.

فإن المعنى مردد، و اللفظ واحد"[1]، و المفهوم من هذا المعنى أن ابن أثير قد اعتمد على تردد المعنى و تكريره، مع المحافظة على الدال الواحد.

2/ أنواعـــــــــــه:

تتجلى أنواع التكرار بكثرة، وتتعدد بين ماهو لفظي وما هو معنوي، حيث يقوم اللفظي على الحرف و الكلمة والجمل، أما المعنوي فهو الذي يقوم على الدلالة سواء أن اختلفت أو لم تختلف ومن بين هاته التكرارات نجد:

1/ تكرار حرف:

يتكرر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في الشعر "فهو إما أن يكون للإدخال تنوع صوتي يخرج القول من نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده...إما أن يكون لشدة الإنتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تألف الأصوات بينها، وإما أن تكون لتأكيد أمر إقتضاه القصد فساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"[2].

ارتبط تكرار الحرف في القول السابق بالصوت، لإعتبار أن "الصوت هو ألة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف"[3] فهما عملة لوجه واحد ولا يمكن الفصل بينهما.

طغى تكرار الحرف في الديوان بكثرة، وذلك لأن الشاعر يتحدث في كل قصيدة على موضوع واحد، فيربط بين أبيات القصيدة بالحروف المتنوعة، منها حروف الجر وحروف العطف، والتي تتنوع دلالتها حسب السياق.

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في الديوان:

قول الشاعر:

ألمحتها في صورة؟ أشهدتها في حالة ؟ أرأيتها في موضع

---

(1)-ابن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ت أحمد الحوفي بدوي طبانة، دار النهضة للطباعة و النشر، مصر، ج2، ص345.

(2)-منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 20

(3)-عز الدين علي السيد، التكرير بين المشير و التأثير، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، 1978م- 1986م، ص12.

الحرف المكرر هنا هو حرف الجر (في) والذي أفاد تأكيد على دلالة موضع ، فشاعر يبحث عن السعادة في كل مكان فلم يجدها، فأخذ يتسائل عن موضعها.

وفي مثال آخر قول الشاعر:

كزهور الربيع عرفا زكـــيا ونجوم الربيع نورا سنيـــــا

والفراشات وثبة وسكونـــا والعصافير بل ألذ نجيـــــا

الحرف المكرر (الواو) هو حرف استمرار،لأن الشاعر يواصل وصف الأطفال اليتامى بأوصاف جميلة.

ويقول الشاعر في قصيدة الأشباح الثلاثة :

أو نأتي بالفحم القاتـــــــم ونصور فوق الأبـــــــواب

أو نصنع الأغصن والعمـــــدا ونذود الطير عن الثمـــــر

أونأتي بالفحـــم القاتـــــم أوليثا يخطر في غـــــاب

أوكلبا يعدو أوحمـــــــــلا يرعى أو نهرا أوهضبـــــه

الحرف المكرر في هذه الأبيات (أو) وهو يفيد الإختيار، فالشاعر مثل حياة الأطفال في كثيرا من الإختيارات المتاحة له.

2/ تكرار كلمة

يتمثل تكرار الكلمة في الأبيات الشعرية، في "الإيقاع الموسيقي التي تحدثه داخل البيت الواحد"[1] وهذا النوع من التكرار "يخدم النظام الداخلي للنص، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[2] فكلها تأتي لتأكيد المعنى و الإيحاء.

ومن أمثلة ذلك في الديوان.

(1)- خالد بن محمد الجديع، البنية اللغوية الإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر، مجلة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية، العدد الثامن و الثلاثون، قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام بن مسعود الإسلامية، الرياض، 1423هـ، ص31.

(2)- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص28.

يقول الشاعر:

تعيس أقام الحزن بين ضلوعه والحزن نار غير ذات ضياء

تكررت لفظة(الحزن) ليؤكد حالة الفقير الذي سكنه الحزن، حيث نجد الشاعر يشعر بضعف الفقير وحالته النفسية.

يقول الشاعر في قصيدة (المساء)

سلمى ... بماذا تفكرين ؟

سلمى ...بماذا تحلمين؟

كرر الشاعر كلمة (سلمى) في كل مقطوعة، ودلالة هذا التكرار حيرة الشاعر بما تفكر و تحلم فيه سلمى .

3/ تكرار جمل و عبارات:

يعرف هذا التكرار منذ القديم، "حيث لم تكن أوزان الشعر العربي و قوافيه قد بلغت من النضج و القوة و الإستواء، الذي بلغته في عصر ما قبل الإسلام"[1] فتكرار الجمل من أبلغ و أنجع الوسائل في إحداث الموسيقى.

و من نماذج هذا النوع من التكرار

يقول الشاعر في قصيدة (العميان):

اتقولون أنه مجنـــــــــون!

اتقولون أنه مفتـــــــــون !

اتقولون أنه شاعر مسكين !

و العبارة المكررة (اتقولون) تدل على سخرية الشاعر من الذين يسخرون من الشعراء لأنهم لم يبلغوا منزلته.

يقول أيضا :

قلت :السعادة في المنى فرددتني وزعمت أن المرء آفته المنى

(1)- طالب محمد الزوبعي، ناصر الخلاوي، البلاغة العربية (البيان و البديع لطلبة قسم اللغة العربية)، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1996م، ص175.

مالي أقول بأنها تقتـــــــنى فتقول أنت بأنها لا تقتنـــى
وأقول إن خلقت فقد خلقت لنا فتقول إن خلقت فلم تخلق لنا
وأقول إني مؤمن بوجودهـــا فتقول ما أحراك أن لاتؤمنـــا
وأقول سر سوف يعلن في غد فتقول لاسر هناك ولاهنـــــا

فشاعر هنا يكرر عبارة (أقول) ،حيث أخذ هذا التكرار وضعا أفقيا ، كما أكسب هذا الفعل الخطاب فعالية وحيوية، من خلال ذلك الصراع الحواري الذي يدور موضوعه حول محققات السعادة في هذه الحياة.

ومن أنواع تكرار العبارة :

تكرار اللازمة:

يقوم تكرار اللازمة على" تكرار سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوياتها الإيقاعي و الدلالي محورًا أساسا و مركزيا في محاور القصيدة". [1]

"يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها و قصرها إلى درجة تأثير تلك اللازمة في بنية القصيدة"[2]، ووظيفة هذا التكرار في ربط أجزاء القصيدة ضمن دائرة إيقاعية واحدة، و كأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متجانس يحس من خلاله المتلقي بوحدة البناء وحدة الإيقاع، كما" يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى و تجعله أصيلا إذ استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيء في موضعه المناسب ، ويأتي تكرار اللازمة على نمطين: اللازمة القبلية و اللازمة البعدية". [3]

و المثال على هذا النوع من التكرار قصيدة "الطلاسم" يقول في مساءلته للبحر:

قد سألت البحر يوما هل أنا يا بحر منكا ؟
أصحِيح ما رواه بَعضهم عني و عنكا ؟

---

(1)– محمود صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 208.

(2)–يوسف شحدة الكحلوت، بنية التكرار في رثاء الياسين "دراسة نقدية"، كلية الآداب الجامعية الإسلامية، غزة، 2005، ص 20.

(3)–محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 208.

أَم ترى ما زعموا زورا و بهتانا و إفكا ؟
ضحكت أمواجه مني و قالت:
لست أدري. (1)

كما يشير الشاعر في المقطع الثالث إلى أن الإنسان مقيد مثل البحر، ثم يختم المقطوعة "لست أدري" يقول:

أَنت يا بحر أسير آه ما أعظم أسرك.
أَنت مثلي أيها الجبار لا تملك أَمرَك.
أَشبهت حالك حالي و حكى عذري عذرَك.
فمتى أَنجو من السر وَ تنجو ؟
لَسْتُ أَدْرِي. (2)

هذه القصيدة يطرح فيها الشاعر مجموعة من التساؤلات من خلال تأمله في الكون والطبيعة و الحياة، لكنه في كل مرة يقف حائرا منها ولم يجد أجوبة لها، والقصيدة تتألف من سبعة و عشرون مقطعا و أنهى كل مقطع بتكراره لعبارة "لست أدري"، وهي تسمى اللازمة جاءت على نمط اللازمة البعدية، كنتيجة حتمية لتساؤلاته ،كما ساهمت هذه اللازمة في استقرار المعني الدلالي و في نفس الوقت الإيقاعي للقصيدة و يتضح ذلك من خلال تمحور القصيدة حول موضوع واحد.

بالإضافة إلى تكرار الحرف والكلمة والعبارة والقائم على اللفظ بحد ذاته، وهناك التكرار المعنوي وهو يقوم على المعنى الذي يرمي الشاعر لتبليغه، في مثل قول الشاعر:

جئت،لا أعلم من أين ، ولكني أتيت

كل من اللفظتين (جئت) و(أتيت) تحملان معنى واحد،ولكن بأسلوب مختلف وبلفظ مختلف.

(1)-إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 142.
(2)-نفسه، ص 143.

3 / وظيفتـــــــــــــــــه

حظي التكرار في المؤلفات الشعرية بعديد من الوظائف التي جعلت منه قوة جمالية طاغية بكثرة، وذلك لما تحدثه من توازن موسيقى فهو بنية إيقاعية و عنصر فعال في البنى الدلالية للنص، لذا لا يجوز أن ينظر للتكرار على أنه ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة المعنى أو بالجو العام للنص الشعري، وهذا ما يوضح أن التكرار له دور كبير في الخطاب الشعري، وعلى الشاعر أن يحسن إعتماد هذا الأسلوب في قصائده كي يستطيع أن يغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة في موضعه.

فالمشير في التكرار إما أن يكون عائد على الإيقاع و إما أن يعود على موضوعه، ولا يتصور أن يخلو أحدهما عن إقترانه بصاحبه.

إذن فالتكرار دور كبير في الخطاب الشعري ، إنه من أكثر الظواهر لفتا للإنتباه ،وهو عنصر فعال إذ أحسن الشاعر توظيف هذا الأسلوب ليبرز جماليات نصه .

ثالثا : الرمـــز

مفهومـــه :

ينطلق مفهوم الرمز من المدارس الأدبية الكبرى، التي تناولت الشعر في حدها مركزة على شعريتها وفيما تكمن ، حيث كانت هذه المدارس تدرس هذا الفن، وفق نظرة شمولية كانت تعبر عن الكون من خلال تجسيدها لصورة الحياة و الإنسان، و الموقف من الحقيقة، ومن بين هذه المذاهب نجد المذهب الرمزي، الذي ظهر كحركة داخلية إلا أنها " كانت خالقة عفت على مادونها وإطلعت مذهبا نهائيا و مطلقا في تول المظاهر و الخواطر، وكل حالة من أحوال الحياة"[1].

و قد اشتغلت الرمزية على العديد من العلاقات، إذ ارتبط فيها الرمز بالدين و ذلك منذ القدم طبعا، حيث كان الإنسان البدائي و القديم أي ، ذاك الإنسان الأول يعتقد أن القوى الخارقة تتوارى وراء المحسوسات، مما جعل منه شخصا يعبد كل ماهو كوني كالشمس و القمر، و النجوم فقد أصبح هذا الإنسان أسير الإعتقادات الخرافية.فالرمزية هنا بوصفها مذهبا أدبيا و حركة فنية "تناولت الرمز، وإتسمت بطابع الغموض، و إهتمت بجوهر الأشياء، وجوهر الكائنات الروحي" [2] .

و الرمزية هي ذلك "العدو الذي يرفض التعليم (التقرير) و الخطابية و المشاعر المزيفة، و الوصف الموضوعي، تبحث عن أن تلبس الفكرة شكلا حساسا لا يكون غاية في نفسه، و لكنه يعبر عن الفكرة و يبقى تابعا لها"[3].

و هي مذهب قائم بذاته، و ذلك لتمامها" الحركة الإعتزالية في وجوب التأويل والإمتناع عن الأخذ بكل ماهو ظاهر في المظاهر، فالرمزية تقول بأن العالم الخارجي الذي قدسته البزناسية ليس هو الحقيقة بذاته، إنما هو يرفع يكتمها، و أن الحقيقة كامنة فيه، و أن كل مظهر حسي هو رمز و كناية عن حقيقة أخرى كامنة فيه"[4].

---

(1)– إيليا حاوي،الرمزية و السريالية في الشعر العربي و الغربي،دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ،1983 ،ص20.

(2)– ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر الغربي، عالم الكتب الحديث ، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، 2011، ص12.

(3)– علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1984 ص59.

(4)–إيليا حاوي، (م.س)، ص11.

و الرمز من هنا المنطلق ارتبط كل الإرتباط الوثيق بالإشعارات و المجازات ، إضافة إلى الكناية التمثيلية، وما يحمله من دلالة، إضافة إلى إرتباطاته، حيث نجده ارتبط بالصورة و القناع، و ارتباطه أيضا بالجوانب الأخرى مثل الجانب النفسي و الديني و الجوانب الأخرى.

و قد وظف في الأساطير و الخرافات، و الأمثال ووظف عند الصوفية بكثرة لأنها تعده المعادل الموضوعي في شعرها، فالرموز " تلقى أضواء كاشفة على جوانب من التجربة الإنسانية، وليست جودة القصيدة رهينة بما فيها عباراتها من بساطة مؤثرة"[5]

و الرمز قد يكون كلمة وقد يكون حرف و قد يكون جملة و قد يكون عددا، فهو مركز التجربة الإنسانية و التجربة الشعرية، استخدم بكثرة، لأن الشعراء لا يعيرون إلا به وبوجوده.

لغـــــة:

جاء في معجم لسان العرب "لإبن منظور" أن: "الرمز إشارة و إيماءة بالعينين و الحاجبين، و الشفتين، و الفم، و الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يلفظ، بأي شيئ أشرت إليه بيد، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: "ولا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"[6].

فأصل كلمة رمز يعود إلى عصور قديمة فهي عند اليونان تدل " على قطعة من فخار، أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة و كلمة الرمزsymbole مشتقة من فعل يوناني ، يحمل معنى الرمي المشتركjeter ensemble أي إشتراك شيئين في مجرى واحد و توحيدهما "[7].

(5)- ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص15.

(6)- ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة رمز، دار صادر، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1986،1388، ص356.

(7)- ناصر لوحيشي، (م.س)، ص9.

و الرمز يرتبط ارتباطا وثيقا، و يتخذ قيمته مما يدل عليه و يوحي به و لعله الوسيلة الصحيحة و الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية و الجمالية، و إلى إدراك ما يمكن إدراكه و لا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا اتخذ مع وسائل أخرى في السياق الشعري لأن "الرمز ابن السياق و هو النص"[8]

إضافة إلى ما نجده في القرآن الكريم، لأن الرمز عند العرب ارتبط ارتباطا وثيقا بالقرأن الكريم، لقوله تعالى:" **آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً** "[9].

و الرمز هنا هو الإشارة.أي أن الله أعطى إشارة لزكرياء، ينطلق منها عند تمام الأيام الثلاثة فالإشارة هنا هي الرمز، وهذا ذلك السكوت و الكتم، كذلك نجد "ابن رشيق" (ت456) يجعل الرمز " في إطار الكناية و جعلها من أنواع الإشارات وحدده بأنه الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة"[10].

وقد تعددت المصطلحات للرمز، حيث تعددت معانيها كذلك، وهذا جعله يرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، و التي تمتع الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيئا ماهو في ذاته أهم من شيئ أخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة.

اصطلاحا:

" إن الرمز شكل فني من أشكال الصورة الشعرية، ولا ينفصل اختياره في تشكيل الصورة عادة عن سائر أفكار القصيدة، و إنما تظل أصداؤه تتجاوب في أنحاء القصيدة مؤكدة لشيئ ما فليس اختياره تعسفيا أو اعتباطيا، و إنما تدعو إليه كذلك ضرورة نفسية"[11] فالنفس هنا و ما تحمله من مكبوتات تجعل من كتابة ما بداخلها. تعبيرا يحمل في دلالته بعدا رمزيا، لذلك نقول أنه مرتبط بالنفس، وقد ارتبط الرمز كذلك بالعلامة عند "سوسير".

(8)–ناصر لوحيشي ، المرجع السابق ، ص10.

(9)–القرآن الكريم، ، الأية (41).

(10)– ابن رشيق، العمدة، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان ج1، ص124.

(11)– رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة– الرمز– التناص) عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع أربد، الأردن، الطبعة الأولى ، 2013 ص109.

حيث يقول: " بأن العلامة الرمزية، ليست علامة إعتباطية ترتبط بمسألة المواضعة و إنما تقوم على مبدأ الربط الطبيعي بين الدال و المدلول"[1]، إلا أن هناك من يعرف الرمز الرمز

على أنه " يعرف بشيئ مجرد، كطير الحمام رمزا للسلام، و اللون الأحمر رمزا للخطر"[2] وسيلة للتعرف على الأشياء، و قد عرف كذلك كدليل على شيئ متفق عليه فهو تلك " الوسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك و التجربة، بل إنه يؤدي دور المشجب الذي تعلق عليه المعاني و الدلالات، فضلا عن أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفي للتجربة موضوع التعبير الأدنى "[3] .

إضافة إلى ما اكتسبه بوصفه أداة تعبيرية في الذاكرة الإنسانية، فهناك من أكد أن الرمز هو " أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجها لوجه، إنه تعريف يتميز بالشمولية، فيمكننا اعتبار الرمز كلمة أو عبارة أو صورة أو شخصية أو اسم مكان يحوي في داخله على أكثر من دلالة، يربط بينهما محوران أساسيان، يتمثل الأول في البعد الظاهر للرمز، وهو ما تلقه الحواس منه مباشرة، بينما يمثل الثاني في البعد الباطني أو البعد المراد إحالة من خلال الرمز، علما أن هناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز و باطنه" [4].

و يعرف "تندال" الرمز الأدبي أيضا بأنه " تناظر مع شيئ غير مذكور، يتألف من عناصر فطرية يتجاوز معها الحدود الحركية، ليجسد و يعطي مركبا من المشاعر

(1)- ينظر، محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص42.

(2)- عبد الهادي عبد الرحمان، لعبة الترميز (دراسات في الرموز و اللغة و الأسطورة)، دار الإنتشار العربي، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى ،2008م، ص16.

(3)- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية،دار المطبوعات الجامعية، 2007، ص539.

(4)-السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث و الدراسات ، الطبعة الثانية ، 2008، ص27-29.

والأفكار"[1]، فقد لجأ إليه النقاد و الشعراء المعاصرين على أنه وسيلة أو أداة إيحائية يعمدون إليها وقت الإيحاء و التلميح عكس المباشرة و الشفافية.

" وقد استطاع شعراء الرمزية أن يجعلوا الرمز عالميا عن طريق الإشارة إلى منهل مشترك أسطوري، غير قومي، كالأساطير الإغريقية، وعن طريق تطبيع تلك الرموز حتى تصبح تجريدية تماما مثل الأرقام الرياضية"[2]، فالرمز بطبيعته يحمل معان واسعة فضفاضة، يرتبط بالدلالة ارتباط وثيقا، إذ إتخذه بعض فلاسفة الإغريق القدامى ومن بينهم (سقراط) و أفلاطون "وسيلة التعبير المباشر التقريري المباشر"[3] .

أما "أرسطو"" فيعتبر الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي: المفهوم الأشياء الحسية أولا، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة الحس ثانيا"[4]

و من خلال المفهوم الذي جاء به أرسطو والذي بين من خلاله أن كل كلمة لها محمولها الخاص بها، وهي تقوم على الحس أولا ثم التجريد ثانيا، حضي الرمز بمعان متعددة، حيث نجد "بول ريكور" يقول paul ricoeur " وما يشهد على الطبيعة اللغوي للرمز أن بالإمكان فعلا بناء دلالة للرمز، أيضا نظري لتفسير بينتها من خلال المعنى أو المغزى وهكذا نستطيع أن نتخذ ثمن رموز مزوجة المعنى، أو رموز ذات معان أوائل، أو ثوان، غير أن البعد اللغوي واضح وضوح البعد اللغوي (...)، حيث يحيل العنصر

(1)- هاني نصر الله، البروج الرمزية، (دراسة في رموز السياب الشخصية و الخاص(عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى ، 2006، ص11.

(2)-أنابلكيان، الرمزية دراسة تقويمية، ت، لطاهر أحمد مكي، دار المعارف ، النيل، القاهرة، الطبعة الثانية ،1995م،1415هـ، ص316.

(3)-زوبيدة يوغواص، الرمز في المسرح عز الدين جلاوجي بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص، مسرح عربي، قسم اللغة و الأدب، كلية الأداب و اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010،2011 ،ص14.

(4)- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر الغربي المعاصر، دار المعارف ، مصر، الطبعة الثالثة 1984، ص260.

اللغوي الرمز دائما على شيئ أخر"[1].

لأن الرمز وببساطة يشهد قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه لذلك نجد أن استقل عن العلامة، و اتخذ لنفسه طريقا مغايرا عن العلامة " وهكذا فالرمز يختلف عن الإشارة، و العلامة و الصورة في كونه واسطة بين المحدود واللامحدود، ومن ثم فإنه

يحصل على كليهما دون أن يحاصر في أحدهما، لأن الرمز لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما....فليس هو مشابهة أو تلخيصا لما يرمز إليه، و لكنه أفضل صياغة ممكنة لشيئ مجهول نسبيا، تعتمد هذه الصياغة التوتر و استقطاب المقابلات مبدأ أساسيا في بناء العمل الأدبي"[2].

إضافة إلى الصورة التي ربط بها حيث أصبحت " تكتسب بعدا إيجابيا سيم في إثراء النص الأدبي و اغناء الأسلوب " [3] .

و الرمز هو صورة المعاني و الدلالات و الإيحاءات، يتخذ عدة أبعاد، ويكون مجموعة من المعاني، التي تثري الرصيد اللغوي، وتضفي عليه تعدد اللغات.

أنواعـــه:

حظي الرمز بمكانة فنية في شعر العربي المعاصر، حيث أصبح الشاعر نفسه يعبر عنها بكل طلاقة وحرية تامة، و وفقا لتعدد هذه الرموز وتنوعها، استطاع أن يخلق وجهات نظر بين النقاد والبلاغيين العرب ،فهناك من قسمها إلى رموز عامة وأخرى خاصة وهناك من أخذ بكاملها، وهناك مة قسمها حسب المستويات:

---

(1)–بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى، ت، سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ، المغرب، الطبعة الثالثة 2003، ص65.

(2)–محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك و البياتي)، دار الشباب الجديد المتحدة،الطبعة الأولى ، 2003، ص57.

(3)– حجاج نسيمة، الرمز و الأسطورة في "ديوان النخلة و المجداف، للشاعر عز الدين الميهوبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس ، شعبة اللغة العربية و أدابها، قسم الأداب واللغة العربية، كلية الأداب و اللغات، جامعة محمد خيذر بسكرة، 2010،2011 ص40.

مثل ما فعل "أرسطو" إذ نجده يقسمها إلى:

أ- النظري أو المنطقي: Le Synboletheatique ou logique

"وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفية"[1]

ب-الرمز العلمي: Le Synbolethe pratiquse: " وهو الذي يسعى للفعل"[2]

ج -الرمز الشعري أو الجمالي: Le synbol poétique et sethétique : " وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس وموقفا عاطفيا أو وجدانيا، ولقد وسع الدارسون هذه المستويات، بحيث شملت الرموز الخاصة بالأساطير"[3].

و هذا بالنسبة لأرسطو أما في تقسيم آخر فهناك من يقسمه إلى:

***الرمز الخاص أو الشخصي:** "وهو الذي يأتي به الشاعر أصالة دون لأن يسبقهما إليه غيره ليعبر به عن تجربته أو شعورهما، وهو محفوف بكثير من المزالق أهمها، الغموض الذي يكشفه"[4] ، فهو " دوال يجردها الشاعر من دلالتها الوضعية".[5]

***الرمز العام أو التراثي:** " هو الذي يملك أساسا من الدين والتاريخ أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء مستلهمين جوانبه التراثية وطاقات إيحائية الكامنة فيه".[6]

إضافة إلى الرمز في التراث ومفهومه الإصطلاحي فيه، فهو وليد التجربة هناك منهل منذ القدم حيث يعرف أحدهم التراث على أنه: "ذلك المخزون الثقافي لمتنوع

---

(1)-حجاج نسيمة، (م . س) ص42.

(2)-السعيد بوسقطه، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص42.

(3)-عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص 76.

(4)-أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث "رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب جزائري حديث، قسم اللغة والآداب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، السنة الجامعية 2011، 2012، ص 31.

(5)-آمنة مقران، الرمز في شعر مصطفى الغماري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010 م، ص 19.

(6)-أمينة بلهاشمي (م . س) ص 31.

والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية و الحضارة والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة، أو مكتسبة بمرور الزمن " .[1]

والتراث هو صورة الماضي وليد التجارب، وصورة الحاضر وليد التواصل، وصورة المستقبل وليد الإبداع والتطور.وهناك أيضا من يرى أن الرمز يقسم إلى:

1/ الرمز الأسطوري: " لا يكاد يخلو ديوان شاعر معاصر من تضمين الأسطورة وسواء أكان هذا التضمين متخذا شكل الرمز، أم شكل الصور الإشعارية أو حتى العبارة البسيطة"[2]

" و الرمز الأسطوري ربط بالصورة التي تعتبر قوام الأسطورة، فإذا كان الرمز يدرك مستقلا عن سياق الصورة الفنية، حيث ينتفي عنه ذلك بفضل وحدة المنشأ بينه وبين صورته الحسية التي انبثق منها." [3]

2/ الرمز الديني: شاع الرمز الديني بكثرة في القرآن الكريم حيث ورد في آيات، ومن بين هذه الآيات نجد الآية التي ذكر فيها زكرياء عليه السلام، رغم قدم الزمن، إلا أن لا فرق بين الماضي و الحاضر في القرآن الكريم.

3/ الرمز الطبيعي: تعد الطبيعة هي مركز نشوء الرمز، لأن معظم الشعراء ينهلون الرمز من الطبيعة و يعبرون به في أشعارهم، وذلك لإتسام الطبيعة بالجمال و التعدد الظاهري للمناظر، فالإنسان هو إبن البيئة، ومنها يستقي المصطلحات العذبة للتعبير، و التغني.

وهناك تقسيم أخر للرمز، حيث قسم "بيفون" الرمز إلى نوعين: إصطلاحي و إنشائي.

---

(1)–زوبيدة بوغواص، الرمز في المسرح، عز الدين جلاوي، ص 14.

(2)–جميلة بوحيدر، الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة أدب الحركة الوطنية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، 2007، ص 51.

(3)–عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص 105.

الإصطلاحي: " هو ما اتفق، وتواضع عليه من الإشارات، كاللفظ الذي يرمز لدلالته فالمحفظة مثلا لفظ "يرمز" لحقيبة الكتب و الظاهر هنا بين اللفظ و دلالته علاقته الإعتباطية "[1]

الإنشائي: هو عكس النوع الأول: " إذ تشترط فيه الجدة، بمعنى أن تكون الرموز مبتكرة لم يصطلح عليها"[2]

إضافة إلى أنواع أخرى، لم تتنبأ إليها، كلها أنواع تحتوي في جفنها الدلالة اللازمة للتمييز بين الألفاظ و المصطلحات و المعاني.

ويعد الرمز وسيلة من وسائل التعبير التي لجأ إليها الشعراء خاصة في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، لماله من أهمية في التعبير عن كثير من المواقف، بإلاضافة إلى تأثيره في المتلقى، وأكثر من لجأ إلى استخدام الرمز في العصر الحديث هم شعراء المهجر، فهو خصيصة من خصائص الرومانسيين الذين وجدوا فيه ظالتهم و حاجتهم في التعبير عن مختلف القضايا سواء أكانت ذاتية أو إجتماعية أو سياسية التي لا يمكن الإفصاح عنها و التصريح بها.

ومن أكثر شعراء المهجر استخداما للرمز إيليا أبو ماضي ،فهو شاعر الحياة والمجتمع في كل ما يكتب و ينشد، حيث قصد غرضا وموضوعا واحدا وهو الإنسان بجميع نزعاته و تأملاته. [3]

وديوان "الجداول" جاء مكثفا بالرموز الدالة، ومعظمها في شكل قصائدا شعرية قصصية رمزية تحمل مواعظ .

استخدم الشاعر عدة من الرموز ومن بين هذه الرموز نذكر منها

وردت لفظة (الطين) في الديوان مرتين وهي رمز: "الإنسان"

وقال في قصيدة (نار القرى):

---

(1)-جميلة بوحيدر، (م . س) ص 35.

(2)-نفسه، ص 35.

(3)- صادق فتحي دهكردي ، شلير فتحي، القصص الشعرية في ديوان إيليا أبي ماضي، بحوث في اللغة العربية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة إصفهان، العدد5، ص 93.

جردت هذا الطين من أوهامه و كبرت عن قارورة من طين[1]

إذ تطلعنا على بيت القصيدة نجد الشاعر كرر لفظة مرتين ، ولكن الشاعر يقصد بلفظة الطين في الشطر الأول وهي رمز(للإنسان) للأن أصل القول:

(جردت هذا الإنسان من أوهامه)

كما وردت هذه اللفظة في قصيدة "الطين" قال:

نسي الطين ساعة أنه طين حقير فصال تيها وعربد[2]

فلفظة (الطين) أيضا ترمز "للإنسان"، لأن شاعر يوجه كلامه في هذا البيت إلى الإنسان، وذلك بإستخدام الرمز بدل التصريح بلفظة (الإنسان) الذي هو في نشأته أو أصله من الطين، أو بدلا من أن يعدد الشاعر صفاته السيئة أو جزها في لفظة (الطين) ليحد من تكبره، ويدعوه لعدم التطاول على أخيه الإنسان، لأن الإنسان الضعيف مثله مثل الإنسان القوي فهما خلقا من تراب و إليه سيعودان.

و كما وظف الشاعر الأوقات اليومية رموزا في قصيدة "المساء منها:

- الضحى ⟵ رمزا" للطفولة".
- المساء ⟵ رمزا للكهولة".
- ليل الدجى ⟵"رمزا للشيخوخة".

حيث تمثل هذه الرموز المراحل العمرية التي ستمر بها سلمى, فهي تشعر بالحزن لإنقضاء فترة الطفولة، ثم خوفها من حلول مرحلة الكهولة التي بدت لها كالأشباح، أما مرحلة الشيخوخة فهي كالليل المظلم.

جاء في قصيدة "اليتيم" قول الشاعر

قل لمن يبصر الضباب إن تحت الضباب فجرا نقيا. [3]

(1)- إيليا أبي ماضي،الجداول ، ص9

(2)- نفسه ،ص81 .

(3)-نفسه ،ص 81.

استخدم الشاعر (بنت الكروم) في قصيدة (الدمعة الخرساء) هي رمز للخمرة، يقول الشاعر فيها:

وشربت بنت الكرم أحسب راحتي فيها، فطاش الظن و التقدير. [1]

وفي قصيدة (الحجر الصغير) وظف الشاعر لفظة (الحجر): فهو لا يقصد الحجر بعينه ، و إنما يقصد به الإنسان أو الفرد البسيط الذي يقلل من أهميته حين لا يجد من يدعمه فيفقد الثقة بنفسه.

وفي نفس القصيدة استخدم الشاعر لفظة (السد) وهو الطرف الثاني في هذه القصيدة إنه (المجتمع)، فرمز له بلفظة (السد) , كمااستخدم لفظة (المدينة البيضاء) وهي رمز المدينة التي تبدو ظاهريا أنها سعيدة .

واللافت للانتباه أن أبا ماضي أكثر من القصص الرمزية،التي استخدم فيها الرمز الموضوعي ،حيث يرمز بالقصيدة كلها مثلا أو العمل الأدبي كله إلى شيئ معين. [2]

فهذه الحكايات الرمزية في معظمها مرورية على لسان الحيوانات أو الأشياء التي تعبر عن أفكاره ومواضيعه اتجاه الوجود،...متعلقة بأهداف الواقع، بعيدة عن الغموض. [3]،

كما نجده يستقي هذه القصص من عناصر الطبيعة الصامتة أو الحية، ومن ذلك قصيدة (الضفادع و النجوم)، (الغراب و اللبلبل ،الغدير الطموح ، التينة الحمقاء،الحجر الصغير).

ومن بين أهم القصص الرمزية نذكر منها:

قصيدة (التينة الحمقاء) .

القضية التي يعالجها الشاعر في هذه القصيدة ذات الطابع القصصي، وهي قصة (التينة) التي جعلها الشاعر تحكي على لسانها، هذه الشجرة الجميلة التي أخذها

---

(1)- نفسه، ص178.

(2)- محمد علي سيد أحمد داود، الإتجاهات الفنية في شعر إيليا أبو ماضي في مادة الأدب و النقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، ص638.

(3)- سردا راصلاني ، نصر الله شاملي، عسكر علي كرمي، الرمز و الأسطورة و الصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابه، العدد 21، 2011م، ص12.

الغرور بنفسها، فقررت الكف عن الإنتاج لتمنع خيرها على الناس، وعندما جاء الربيع وتفتحت الأزهار و أثمرت الأشجار، وبقيت تلك التينة عارية من الأوراق لا فائدة لها ولا جمال لها، فلما رأها صاحب البستان قرر قطعها.

يمكن القول أن توظيف إيليا أبو ماضي لشجرة (التين) لم يكن عبثا، بل كانت ترمز للإنسان المتكبر الذي يرفض القيام بواجبه، لأن التكبر و الحمق يؤدي بصاحبه إلى الموت، والتينة هي رمز التكبر .

قصيدة (الغراب و البلبل).

تلخص لنا هذه القصة ظاهرة إجتماعية، لجأ الشاعر فيها إلى اختيار طائرين مختلفين جمعهما في حوار دار بينهما كالحوار الذي يدور بين شخصين، فالغراب من صفاته القبح وهو في الحياة رمز لتشاؤم، أما البلبل يمتاز بالجمال والصوت الغنائي، وهو في الحياة رمز السعادة، حيث نجد الغراب في القصيدة يتسائل عن سبب حب الناس للبلبل مع أنه لا يوجد اختلاف بينهما كبير، كما أنه يقر بأنه هو الأقوى منه.

فالحكمة المستخلصة من هذه القصة الرمزية أن قيمة الإنسان لا تكمن في مظهره، بل بما يمتاز به من قيم نبيلة، فالجمال ليس جمال المظهر، وإنما الجمال جمال الأخلاق.

قصيدة (الضفادع و النجوم),

تروي لنا هذه الحكاية قصة زعيمة الضفادع التي رأت ظلال النجوم في الماء، فحسبت أنها قد احتلتها، فبدأت بالصياح في رفاقها، فجتمعت جميعا مصدرة ضجيجا حتى طلع الفجر، ثم إختفت النجوم فظنت الضفادع أنها غلبت النجوم، ولكن الحقيقة أن نور الفجر قد أضاء.

والعبرة من هذه القصة الرمزية أنْ لا نخدع أنفسنا، وأنْ لا نفتخر بأشياء لم نفعلها، فمن الناس من يزعم أنه فعل ذلك الشيء لكنه لم يفعله، فالضفادع رمز للغرور و المكر والخداع.

القصيدة الرمزية (الحجز الصغير):

تروي لنا هذه القصة حكاية حجرا صغيرا قرر الإنتحار لتوهمه أن لا فائدة له بين تلك الحجارة الكبيرة، فطغى عليه اليأس و الحزن، فلما تزحزح من مكانه فقدت بقية الحجارة

توازنها فنهار السد وغرقت المدينة، والعبرة التي أراد إيليا أبوماضي توصيلها لنا أن الفرد مهما كان عمله حتى لو كان بسيط لا يجب أن يحتقر نفسه لأن له دور في بناء المجتمع.

قصيدة السجينة

موضوع هذه القصيدة حول زهرة كانت تعيش في حرية بين نظيراتها تستنشق الهواء، وذات يوما مر عليها فلم يجدها، لقد أخذها شخص وغرسها في المتحف، وبدأت تفقد جمالها،و لما رأها أبو ماضي على تلك الحال حزن لأنه لم يستطع إنقاضها. فسجينة هي رمز للأسر الذي يعاني منه الأسير

لقد جاءت (القصص الرمزية عند أبوماضي محبكوتة، واضحة الهدف فهدفها في حدود الإنسانية، وهي بذلك تسير في وحدة عضوية حديثة، ورقي في أهدافها الإجتماعية العادلة). [1]

(1)- محمد علي سيد أحمد داود، الإتجاهات الفنية في شعر إيليا أبو ماضي في مادة الأدب و النقد، ص638.

الخاتمة

الخاتمـــــــة

نستنتج من خلال دراستنا لديوان "الجداول" للشاعر إيليا أبوماضي، والتي كشفنا فيها عن بعض مواطن الجمال أو الخصائص الأسلوبية التي تميز أسلوبه ، و توصلنا إلى النتائج الآتية:

من ناحية البنية الإيقاعية :

تنوعت البحور التي نظم إيليا أبو ماضي قصائده عليها، وذلك بما يتناسب ودلالات موضوعاته وعواطفه .

أما من ناحية القافية نجد الشاعر قد ختم معظم أبيات قصائده بالقافية المطلقة ، وهذا يعكس سيطرة القافية المطلقة في الديوان، أما المقيدة فكانت نسبتها ضئيلة جدا؛ لأن القافية المطلقة فيها إطالة في الحرف فتحدث جرسا موسيقيا ، وقوة التأثير، كما يعكس ميل الشاعر إلى الحرية و الإطلاق.

نوع "أبو ماضي" في استخدامه لأنواع القوافي، لكنه مال في النظم على نوع القافية المتواترة التي طفت على الساحة الشعرية وهي على الشكل (/0/0) لخفتها، ثم تليها المتراكبة (/0///0)، فالمترادفة (/00) ثم المتداركة (/0//0)، ولم نجد أثرا للقافية المتكاوسة (/0////0).

أما فيما يخص حرف الروي فنجد الشاعر سار على منوال الشعر العربي القديم في الترتيب، كمانوع في روي القصيدة الواحدة.

من ناحية البنية الصوتية.

وظف الشاعر الأصوات المجهورة بنسبة كبيرة على حساب الأصوات المهموسة

الخاتمـــــــة

وذلك لأن معظم قصائده يعالج فيها القضايا الإنسانية التي تحتاج لصوت القوي المجهور لتأثير، ولكن هذا لاينفي توظيفه للأصوات المهموسة.

ومن أهم الظواهر الأسلوبية البارزة في الديوان منها:

الإنزياح الذي يعد من أكثر الظواهر استخداما عند الشعراء ،حيث لا تخلو قصيدة من قصائد أبو ماضي من توظيفه بنوعيه:

النوع الأول :الإنزياح التركيبي : وتناولت فيه التقديم والتأخير حيث نجد أبو ماضي لجأ إليه لتأكيد أفكاره، والحذف أسهم في توليد الغموض الذي يدفع القارئ لتأويل .

أما النوع الثاني :الإنزياح الدلالي : حيث كشف لنا الدراسة أن أبا ماضي شاعر الطبيعة من خلال توظيفه لأجمل الصور البيانية ،والتي أسهمت في إبراز المعنى خاصة الإستعارة .

كما شكل التكرار ظاهرة ملفتة للإنتباه بأنواعه الثلاثة من تكرار حرف وهو الأكثر ورودا ،ثم تكرار كلمة ،ثم تكرار الجملة.

يعد الرمز من أكثر الظواهر انتشارا في هذا الديوان، وكانت معظمها تحمل مواعظة وحكمة .

مُلحق

الملحـــق

الشاعر اللبناني إيليا أبو ماضي

حياتـه:

هو إيليا ضاهر إيليا طانيوس أبو ماضي: شاعر لبناني، من كبار عمالقة أعلام المهجر، ولد سنة 1889، في قرية المحيدثة بلبنان، لعائلة فقيرة، تلقى تعليمه الابتدائي في قريته، لكن الظروف الاجتماعية و الأوضاع السياسية أملت عليه السفر، فكانت المحطة الأولى في الإسكندرية بمصر، اشتغل في التجارة و الأجر الذي يقبضه يشتري به بعض الكتب الأساسية و كان كثير القراءة في أوقات الفراغ، حتى استقامت أموره اللغوية و المعرفية، و أصبح مهيأ لتعبير و نظم الشعر و أول محاولة شعرية له من خلال مجلة "الزهور.

و لكن بعد أن اشتدت ملاحقات السلطات البريطانية لدعاة الاستقلال و الحرية قرر أبو ماضي ترك مصر و انتقل إلى نيويورك، و هناك اتصل بجبران خليل جبران و ميخائيل نعيمة، و نسيب عريضة.....، هذه أصحاب الرابطة القلمية" التي انظم معهم أبو ماضي و من خلال هذه الرابطة لسمع أبو ماضي كشاعر مبدع، ذاع صيته في العالم العربي وبلاد المهجر.

توفي الشاعر :

في الثالث و العشرين من شهر تشرين الثاني عام 1957م، بعد حياة حافلة بالنشاط و العمل في مجالات الشعر و الأدب و الصحافة و السياسة و العمل الوطني و القومي.

دواوينه:

ترك إيليا أبو ماضي إرثا شعريا ضخما ومنها:

1/- ديوان (تذكار ماضي) طبع في مصر سنة 1911م، وهو لم يتجاوز الثانية و العشرين من عمره(الجزء الأول).

-ديوان أبو ماضي، (الجزء الثاني) طبع بنيويورك سنة 1981م، وقدم له جبران خليل جبران.

-ديوان (الجداول): طبع بنيويورك سنة 1926م، وقدم له ميخائيل نعيمة.

-ديوان (الخمائل): طبع بنيويورك سنة 1940م.

– ديوان (تبروتراب) طبع بعد وفاته سنة 1960، و تضمن من القصائد الجديدة، وصدر في بيروت.

ثم جمعت هذه الدواوين الخمسة بعد ذلك في مجلد واحد ضخم بعنوان (ديوان أبوماضي)، طبع عدة مرات.

شعره:

بدأ أبو ماضي نظم أشعاره على منوال الأقدمين أي دعاة المقلدين شكلا من حيث بناء القصيدة على الشكل العمودي، و الإعتماد على الأوزان الخليلية، فكان إهتمامه في ديوانه الأول بالألفاظ أكثر من المعنى.

ولكن بعد إنتقاله إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبضبط في نيويورك، وإنخراطه مع دعاة الرابطة القلمية بدأ شعره يخرج من نظام الكلاسيكي أو التقليدي على النظام التجديدي وهم دعاة (الرابطة القلمية) أو الرومانسيين، فتأثر أبو ماضي بهم، فظهر ذلك جليا خاصة في ديوانه (الجداول) و الدواوين التي جاءت بعده فجدد في أشعاره شكلا و مضمونا، ولم يلتزم بالشكل العمودي للقصيدة كما نوع في البحور و القوافي و الروي، و ألفاظه سهلة و بسيطة.

وقد توزعت قصائده على العديد من الموضوعات الإنسانية و الإجتماعية و السياسية و القومية، إلى جانب تناوله لموضوعات المرأة و الطبيعة و الحنين إلى الوطن و موضوع التفائل و التشاؤم، فجاءت شعره معبر عن الحياة.

سمات أسلوب إيليا أبو ماضي:

1– التجديد في شكل القصيدة خاصة في دواوينه الأخيرة

2– التنويع في الفوافي و الروي.

3– إهتمامه أصبح منصبا على المواضيع الإنسانية العامة.

4– سهولة الألفاظ وقربها من الواقع.

5– تجاربه في الحياة لها وقع في نظم أشعاره.

6– الصدق في التعبير.

7–الحنين للوطن.

8–حبه لطبيعة (فهي الصديق عنده).

ديوانه (الجداول):

هذا الديوان يتجلى فيه نضجه الشعري، والذي اجتمعت فيه أروع القصائد الغنية بالشعور الإنساني و الدعوات الصادقة لخلق مجتمع فاضل تسوده الأخلاق الحميدة و المساواة بين الناس.

فديوان "الجداول" جاء متحررا من أصفاد التقليد و الثورة على القديم كما جاء من التعقيد، وقد ضم الديوان قصائد مختلفة الأغراض، وأول قصيدة افتتح الشاعر بها ديوانه هي (الفاتحة).

الأغراض الشعرية التي يتضمنها الديوان:

في الشعر التأملي: قصائده هي (العنقاء، التمثال، نار القرى، لا أنا ولا أنت، الطلاسم).

الشعر الاجتماعي: الضفادع و النجوم، العير المتكبر، الحجر الصغير، الطين، التينة الحمقاء، اليتيم، الإله الثرثار، الغراب و البلبل، العميان، الفقير.

- ومن شعر الحب و الكون: (الدمعة الخرساء، تعالي).
- ومن شعر التفاؤل: (كم تشكي).
- ومن شعر الوصف و الطبيعة (الأسرار، ابن الليل).

وخلاصة القول ما تضمنه ديوان الجداول أنه جاء نابض لخدمة المجتمع و القضايا الإنسانية من دعوة لتعاون ، و النزعة التفاؤلية...

فالشاعر أبو ماضي شاعر مرهف الحس رقيق الشعور وهو شاعر رومانسي، أحب الطبيعة فغناها أجمل شعره، فأعجبته في بساطتها و جمالها، فألهمته صورا رائعة، وعاني تسمو بالإنسان، و أحب شاعر الحياة و تفاءل بها.

إذن فشعر أبو ماضي كنوز للحياة و التربية صالح لكل زمان ومكان...

- صلاح الدين الهواري ، ديوان إيليا أبو ماضي ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان 2013 م.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

*- القرآن الكريم، رواية ورش.

1- إيليا أبو ماضي، من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي (الجداول)، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان، 1988م.

2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952م.

4- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم و الإيمان الطبعة الأولى ، 2009م.

5- الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، الطبعة الثانية، ج2.

6- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، 1991م، ص40-41.

7- أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1952م، 8- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب، القاهرة.

9- أحمد زرقة ،أسرار الحروف ،دار الحصاد ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1993م.

10-أحمد علي إبراهيم الفلاحي،الصورة في الشعر العربي،دار يداء،عمان،الأردن،الطبعة الأولى،2013م.

11- أحمد فتحي رمضان الحياني، الكناية في القرأن الكريم (موضوعاتها ودلالتها البلاغية)، دار غيداء، ، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2014م.

قائمة المصادر و المراجع

12- أحمد مبارك الخطيب، الإنزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، 2009م.

13- أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.

14- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1992م.

15- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، ، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1991م.

16- أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث "رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب جزائري حديث، قسم اللغة والآداب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، السنة الجامعية 2011، 2012،.

18- أنابلكيان، الرمزية دراسة تقويمية، ت، لطاهر أحمد مكي، دار المعارف ، النيل، القاهرة، الطبعة الثانية ،1995م،1415هـ.

19- إيليا أبو ماضي، من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي (الجداول)، دار كاتب و كتاب، بيروت، لبنان، 1988م.

قائمة المصادر و المراجع

20– إيليا حاوي،الرمزية و السريالية في الشعر العربي و الغربي،دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ،1983 ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر الغربي، عالم الكتب الحديث ، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، 2011.

21– بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى، ت، سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ، المغرب، الطبعة الثالثة 2003.

22– بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الثانية،1994 م.

23– تاوريريت بشير، مستويات و أليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2009م، العدد الخامس، ص2.

24– جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في تراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، 1995م.

25-جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2011م.

26- جميل حمداوي، إتجاهات الأسلوبية، الطبعة الأولى، 2015م .

27– جميلة بوحيدر، الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة أدب الحركة الوطنية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، 2007.

28- ابن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، الجزء 2.

قائمة المصادر و المراجع

29- حجاج نسيمة، الرمز و الأسطورة في "ديوان النخلة و المجداف، للشاعر عز الدين الميهوبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس ، شعبة اللغة العربية و أدابها، قسم الأداب واللغة العربية، كلية الأداب و اللغات، جامعة محمد خيذر بسكرة، 2010،2011 ص40.

30- أبوالحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ، كتاب القوافي، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث العربي، دمشق، 1970 .

31- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م.

32- حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء و المحدثين (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الوفاء لدنيا، مصر، الطبعة الأولى ،2007م.

33- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، هيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ج1،.

34- حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية، ت أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان،الطبعة الرابعة ، 1990م، مادة (ك.ر.ر).

35- حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين و البلاغيين (دراسة تطبيقية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2013م.

36-خالد بن محمد الجديع، البنية اللغوية الإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر، مجلة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية، العدد الثامن و الثلاثون، قسم الأدب، كلية اللغة العربية،جامعة الإمام بن مسعود الإسلامية، الرياض، 1423هـ،

قائمة المصادر و المراجع

37–الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني و البيان و البديع)، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،.

38– رابح بن خوية ، في البنية الصوتية والإيقاعية، دار عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن ،الطبعة الأولى، 2013م.

39–ابن رشيق، العمدة، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان ج1، رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة– الرمز– التناص) عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع أربد، الأردن، الطبعة الأولى ، 2013

40- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ج3.

45– زوبيدة يوغواص، الرمز في المسرح عز الدين جلاوجي بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص، مسرح عربي، قسم اللغة و الأدب، كلية الأداب و اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010،2011.

46– سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، (مناهج ومدخل أساسي)، مجلة الأثر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مارس 2012م.

47– سبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الخانجي، الطبعة الثانية ،القاهرة، ج4.

48 –سحر سليمان عيسى، المدخل إلى علم الأسلوبية و البلاغة العربية، دار البداية، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2011م.

قائمة المصادر و المراجع

49-سردا راصلاني ، نصر الله شاملي، عسكر علي كرمي، الرمز و الأسطورة و الصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابه، العدد 21، 2011م.

50–سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

51– السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1987م.

52–سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1998م.

53– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1999م.

54-السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق وضبط حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة،1997م.

55- صادق فتحي دهكردي ، شلير فتحي، القصص الشعرية في ديوان إيليا أبي ماضي، بحوث في اللغة العربية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة إصفهان، العدد5.

56– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر المعاصر الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010م–2011م.

57–صلاح الدين الهواري ، ديوان إيليا أبو ماضي ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان 2013 م.

قائمة المصادر و المراجع

58–صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه و اجراءاته، دار الشروق، القاهرة ،الطبعة الأولى، 1998 م.

59-طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي، البلاغة العربية (البيان و البديع)، دار النهضة العربية، ،بيروت، لبنان ،الطبعة الأولى ، 1996م.

60- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م.

61–عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998.

62–عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى، 1989م.

63– عبد الرحمان تبرمايسن، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر،القاهرة، الطبعة الأولى 2003م.

64– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر)، دار الشروق، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1997م،

65-عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، مكتبة العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، 1982م.

66– عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1985.

67–عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987م.

68- عبد العزيز لحويدق، نظريات الإستعارة(في البلاغة العربية)،دار الكنوز، عمان، الأردن ،الطبعة الأولى ، 2015م.

69-عبد القادر جرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، محمد الفاضلي، المكتبة العربية، صيدا، بيروت،2003م.

70-عبد القاهر جرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، دار المعارف، القاهرة،.

71-عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،2004م،ص127.

72- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، القاهرة،الطبعة الثالثة،1987م.

73-عبد الهادي عبد الرحمان، لعبة الترميز (دراسات في الرموز و اللغة و الأسطورة)، دار الإنتشار العربي، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى ،2008م

74-عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، 1992م.

75-عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص 105.

76-علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و أدابه ونقده، تحقيق عبد الهنداوي، دار المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى،2001 م، ج1.

قائمة المصادر و المراجع

77–علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيق حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 2003م.

78–علي بن محمد السيد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة القاهر، مصر، 816هـ، 1413هـ

79–علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1984

80– علي نظري و يونس و ليئي، ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس، دراسات الأدب المعاصر، العدد السابع عشر.

81–علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 م.

82–غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى،1992م.

83–عز الدين علي السيد، التكرير بين المشير و التأثير، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، 1978م– 1986م.

84-فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك، القاهرة الطبعة الثانية، المجلد الثالث، 2003م.

85-فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني، دار عمار، عمان، الأردن، الطبعة الرابعة، 2006م.

قائمة المصادر و المراجع

86–فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2007م.

87-فتح الله أحمد، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، تقديم طه وادي، مكتبة الأداب، القاهرة، 2004م، ص35.

88-فضل حسن عباس، بلاغة فنونها و أفنانها (علم البيان و البديع)، دار الفرقان، عمان، الأردن، الطبعة التاسعة، 2004م.

89–فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، 1998م.

90-فيلي ساندیرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، الطبعة الأولى، 2003م.

91–كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية،دار المطبوعات الجامعية، 2007.

92– كمال بشر، الأصوات اللغوية العام ،دار غريب،القاهرة،2000م.

السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث و الدراسات ، الطبعة الثانية ، 2008.

93–مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة ، 2004م.

94–محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1987،

95- محمد بن يحي، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الخامس، جوان 2009 م.

96-محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م.

97-محمد سليمان(عيال سلمان)، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان،دار إليازوري،عمان،الأردن،2007م،

98- محمد عبد الله جبر، الأسلوب و النحو (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1998م، ص5.

99- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان الناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة ،1994م .

100-محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية... و البيان العربي، دار المصرية اللبنانية، القاهرة،الطبعة الأولى، 1992 م.

101-محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، 1991م.

102-محمد علي سيد أحمد داود، الإتجاهات الفنية في شعر إيليا أبو ماضي في مادة الأدب و النقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة.

103-محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك و البياتي)، دار الشباب الجديد المتحدة،الطبعة الأولى ، 2003.

قائمة المصادر و المراجع

104–محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر الغربي المعاصر، دار المعارف الطبعة الثالثة 1984.

105–محمود صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق

106–منة مقران، الرمز في شعر مصطفى الغماري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2009–2010 م.

107–عز الدين علي السيد، التكرير بين المشير و التأثير، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، 1978م– 1986م،

108-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا الطبعة الأولى، 2002م.

109-ابن منظور، لسان العرب، دارصادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997مج5، [سلب].

110- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، الأردن- أربد،الطبعة الأولى، 2003م.

111- ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي و البلاغي(كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2011 م.

112–نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة الثامنة، 1992م

113–نهيل فتحي أحمد كتانة، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية و أدابها،كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطني، 1999–2000م .

114–هاني نصر الله، البروج الرمزية، (دراسة في رموز السياب الشخصية و الخاص(عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى ، 2006.

115-هنريش بليت، البلاغة و الأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة و تقديم و تعليق (محمد العمري، بيروت، لبنان، 1999م.

116–يوسف أبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ، 1997م.

117-يوسف أبو العدوس، الأسلوب الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2010م.

118-يوسف أبو العدوس، التشبيه و الإستعار (منظور مستأنف)، دار المسيرة، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2010م.

119-يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل و الكناية (الأبعاد المعرفية و الجمالية)، دار الأهلية، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1998م.

120–يوسف شحدة الكحلوت، بنية التكرار في رثاء الياسين "دراسة نقدية"، كلية الآداب الجامعية الإسلامية، غزة، 2005،

الفهرس

الفهـــــرس

العنـــــوان	الصفحـــــة
البسملـــــة	
الشكر و العرفـــان	
مقدمـــــة	أ / ب
مدخّـــــــل : الأسلوبيـــة مفاهيـــم و إتجاهات	
أولا : الأسلـــوب	
لغـــة	04
إصطلاحا	07 - 04
ثانيـــا : الأسلـــوبية	09 – 07
علاقاتهـــا	10
إتجاهاتهـــا	12 – 11
الفصـــل الأول : خصائص البنية الإيقاعيـــة و البنية الصوتية	
البنية الإيقاعيـــة	15 – 14
الـــوزن	22 – 15
القافيـــة	36 - 23

الفهـــــرس

العنـــــوان	الصفحـــة
الـــروي	36 – 41
البنيـــة الصوتيـــة	42
الأصـــــوات المجهورة	43 – 47
الأصـــــوات المهموســـة	48
الفصل الثاني : خصائص الظواهر الأسلوبية في ديوان " الجـــداول "	
أولا : الإنزيـــــاح	51 - 53
أ – الإنزياح التركيبي	53
التقديم و التأخير	54 – 58
الحـــذف	58 – 64
ب – الإنزياح الدلالـــي	65
التشبيـــه	66 - 71
الإستعارة	71 - 76
المجـــاز	76 – 78
الكنايـــة	78 – 81
ثانيا : التكـــرار	

الفهـــــرس

العنـــــوان	الصفحـــــة
مفهومـــه	82
أنواعـــــه	87 – 83
ثالثا : الرمـــز	
مفهومـــه	94 – 89
أنواعـــــه	94
خاتمـــة	104 – 103
ملحـق	108 - 106
قائمة المصادر و المراجع	122-110
الفهـــــرس	121

ملخــص البحــث:

تسـهم الدراسـة الأسـلوبية بظواهرهـا فـي الكشـف عـن جماليـات الـنص و الغـوص في أعماقه لفهم أسلوب صاحبه ، فكانت بذلك هذه " الدراسة مطبقة في ديوان " الجداول " للشاعر إيليا أبو ماضي حيث يعد ديوانه نقطة الإنطلاق في التجديد شكلا و مضمونا .

ومن أهم الخصائص الأسلوبية التي ميزت أسلوبه ، التنويع في الأوزان و القوافي بما يتناسب و موضوعاته هذا في جانب البنية الإيقاعية ، أما البنية الصوتية نجده يميل للأصوات المجهورة .

إضافة إلى توظيفه بعض الظواهر الأسلوبية منها الإنزياح بنوعيه : (تركيبي من تقديم وتأخير وحذف لتأكيد أفكاره ، و الدلالي من صور شعرية والتي أضفت مسحة جمالية)

كما وظف التكرار بنوعيه ، و أكثر الظواهر بروزا توظيفه للرمز الذي صبغ معظم ديوانه.

Research Summary

This study aims to identfy sty listic in the detection of aesthotics of the text to under stand the style of its owner .

Tha was done in the collection of poems “ Eljadawel ” of the poet “ ilia aba madhi ” .

Which is cousidered as a beginning of renwal in from and content of the most important and stylistic characteristics that characterized his style diversification in the weights and rhythmes and thermes to suit the side of the rhythmic structure but , the acoustic structure we find tends to be the voices of audible .

In addition he used some stylistic phenomena as he used repetion with its both types and more prominent recruit symbol that proceded most of his collection of poems.