الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté :des lettres et des langues

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

.

الرقم:..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص تحليل خطاب)

خصائص الاسلوب عند ابي القاسم الشابي

قصدتي

– "الصباح الجديد" و "في ظل وادي الموت"–انموذجا–

مقدمة من طرف :

الطالبة : آسيا كفايفية

تاريخ المناقشة :جوان 2015

الاساتذة	الصنف	الرتبة	الجامعة
عبد الغاني خشة	رئـيسا	أستـــاذ محاضر ب	جامعة 8 ماي 1945
اسماء سوسي	مشرفا	استاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 1945
أحلام عثامنية	ممتحنا	استاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 1945

السنة الجامعية :2015/2014

تمهيد:

تعددت الاتجاهات النقدية في العصر الحديث وأصبح التطور في مناهج النقد أمر ملحوظ وملموس بكثرة خاصة عند الأوروبيين، وقد كان من أهم المناهج الغربية في النقد منهج الأسلوبية. وهو ما سنسرده في هذه المذكرة ونقف عليه،باعتبار أن موضوع الأسلوبية علم ما انفك تكثر فيه الأقاويل وتختلف حوله الآراء، وتتفرع عنه الاتجاهات حيث يركز هذا المصطلح على دراسة الظاهرة اللغوية في النص الأدبي، ومحاولة إيجاد صلة بين اللغة الفنية المشكلة للنص والدلالات التي يمكن عن طريقها الوصول إلى المعنى الغائب منه، ولهذا نركز على استخدام الكلمات المفردة وانتظامها في جمل، وانتظام الجمل في فقرات، وما يصاحب ذلك من استخدامات خاصة تفرض نفسها على النص، وتلفت القارئ لها.

ـ فما المقصود بمصطلح الأسلوب والأسلوبية؟.

ـ وما هي طبيعة العلاقة بينه وبين علم البلاغة؟.

ـ وما هي أبرز اتجاهاتها وأعلامها؟.

هذا ما سنتطرق للحديث عنه في الفصل النظري.

تطورت كلمة أسلوب تطورًا دلاليا في اللغة العربية، واتسعت دلالاتها لتشير إلى أكثر من معنى، ويمكن حصر تلك المعاني أو بعضها فيما يأتي:

1 ـ تعريف الأسلوب لغة:

إن الحديث عن مفهوم الأسلوب ذو أهمية خاصة باعتباره مدخلاً للكشف عن القيم التعبيرية في الصياغة، لذا فقد عجزت المصادر المعجمية العربية منها والغربية في محاولة لرصد ماهيته والوقوف على خصائصه,

كلمة أسلوب في اللغة العربية مجاز مأخوذ بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. ويقال انتم في أسلوب سوء، وجمعه أساليب وهو الطريق والوجه والمذهب والفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانينه. [1]

وقد وردت كلمة أسلوب في أساس البلاغة، " سلبه ثوبه وهو سليب وأحد سلب القتيل، وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاّب، وهو الحداد. وتسلبتْ وسلبت على ميتها، فهو مسلّبٌ والحداد على الزوج والسّليب عام، وسلكت أسلوب فلان، طريقته وكلامه على أساليب حسنة ". [2]

وقد وردت مادة سلب [س ل ب] في القاموس المحيط للفيروز أبادي كما يأتي:

[س ل ب]سَلَبه سَلْبًا: اختلسه، والسّليبُ: المتسلب العقل، والسَلْبُ: السير الخفيف السريع [3].

الأسلوبُ(ج، أساليب) النهج، الطريقة، المنحى. [4]

و السلاّب الكثير السّلْبِ، مانع السّلبِ للحبال.

أما [الأسلوب] الطريق، الفن من القول أو العمل، ج أساليب. [5]

وهكذا فكلمة أسلوب في المعاجم العربية تعني بصفة عامة الطريق والفن.

1ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،2000، الجزء السابع، ص 224.
2ـ الزمخشري، مراجعة إبراهيم قلاتي، أساس البلاغة، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، ص 321-322.
3ـ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1420 هـ - 1999م، ص 91.
4ـ مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ - 2000م، ص 72- 460.
5ـ فؤاد إفرام البستاني، منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط43، ص 328.

أما كلمة Le style :

(تشير إلى مرّقم الشمع، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، وقد اشتقت من الشكل اللاتيني (stylus)، إبرة الطبع، واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها ....). [1]

كلمة style تعني بطريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية stylus، بمعنى عود صلب كان يستخدم في الكتابة ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عن الكتابة، والباحث في الأسلوب stylisticien. [2]

وعليه فكلمة Le style لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية، بدلالة أنّها تشير إلى أداة الكتابة أو الحفر.

فكلمة أسلوب غير لصيقة بأصل مادتها (سَلَبَ) على الرغم من أنها تدل على سمة معينة أو خصيصة معينة يتضمنها شيء ما وليس_ ضرورة_ كتابة أو كلام ما.

2_ تعريف الأسلوب اصطلاحا:

إن محاولة رصد ماهية الأسلوب ضمن نطاق لغوي أمر لا بد من استكماله في أبعاده الاصطلاحية المتعددة. ذلك أن حصره ضمن تعريف ضيق مانع أمرٌ يكاد يكون شبه مستحيل، وذلك لكثرة تداوله لدى النقاد والدارسين بحسب مقاصد الباحثين على مرِ الأزمنة وتطورها.

وفي هذا يقول ابن قتيبة (ت 276 هـ)." وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب واقتنائها في الأساليب ..." [3]. ويقول: " فإنه ليس في جميع الأمم من أوتيت من العارضة (أي قوة الكلام وتنقيحه والرأي الجيّد) والبيان واتساع الخطيب من العرب لذا ارتجل كلاما... يشير إلى الشيء

ويكني عن الشيء وتكون غايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد وجلالة المقام). [4]

[1]_ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 14.
[2]_ د/عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994، ص 182.
[3]_ ابن قتيبة، تأويل شكل القرآن، تر: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، ط1، (د ت)، ص 10- 11.
[4]_ المرجع نفسه، ص 11.

فابن قتيبة يشير هنا إلى الأسلوب كطريقة من طرق التعبير المناسبة للحال، لذلك كان على الخطيب إذا أراد التحقيق على سامعيه ممن يخاطبهم أن يختصر في ألفاظه وجمله وتراكيبه، أمّا إذا أراد الإفهام والتفهيم أطالَ ونَوَّع في أساليبه حتى يبلغ أفكاره جلية واضحة وكأنه يريد القول بأنَ الأسلوب هو الكلام المطابق لمقتضى الحال كما أنَّ هذه الخصائص التي ينشدها (ابن قتيبة) تتطلب من الأديب والشاعر قدرة خاصة وبراعة أسلوبية حتى يتضح أسلوبها وتبلغ أفكارها.

أمّا الأساليب عند الباقلاني (403هـ) فيقصد به نوع من أنواع التأليف أي، أنه ربط بين الأسلوب كمصطلح وبين الموضوع أو نوع التأليف، وعليه فالبقلاني يرى في الأسلوب مصطلحا يقصد به النوع الأدبي كذلك، ولعله وضح ذلك في قوله:" لأن من الناس من زعم أنه كلام مشجع ومنجم، من يدعي فيه شعراً كثيراً والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضع، فهذا إذا تأمله المتأمل تبين يخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم أنه خارج عن المادة وأنه معجز وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن ". [1]

ومعنى هذا الكلام أن القرآن لا يعد في صنف الأساليب الأدبية شعرية كانت أم نثرية أي أنه نوع خاص في مراتب أعلى في نظمها.

وعن رؤية عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) للأسلوب فإنها تتصل بشكل كبير ومباشر بنظرية النظم وإعجاز القرآن، حيث نجده يقارن بين النظم والنحو، فيقترب إلى حد بعيد من مفهوم الأسلوب، فيصبح علم النظم الذي يضع علم النحو_ ولا نقصد بعلم النحو القوانين النحوية المعيارية. [2]

يقول الجرجاني:" فما النظم إلاَّ أن تضع الكلام الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ منها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها". [3]

[1]_ الباقلاني، إعجاز القرآن، تر: السيد أحمد صقر، مطبعة دار المعارف المصرية، الطبعة الأولى، د ت، ص 35.
[2]_ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، ص 162.
[3]_ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تر: محمد محمود شاكر، دار المدني السعودية، ط1، 1992، ص 64.

وبذلك جعل عبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداة أسلوب ينتظم بها التركيب في نسقه الإعرابي العام، وإنما جعل منه_كذلك_ مستفتحًا لما استغلق من المعنى، إذ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحًا لها.

أما حازم القرطاجني(ت684هـ) فيستفيد من مصدرين في تحديده للأسلوب إذ يربطه بمفهوم النظم عند الجرجاني ونظرية المحاكاة الأرسطية التي تربط الأسلوب بحسن الأداء التعبيري لوحدة الكلام كُلية ووسائل الصياغة التعبيرية، فالعمل الفني وحدة متكاملة تتم في نطاق من العلاقات النحوية والصيغ الكلامية. [1]

يقول القرطاجني:" الأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية" [2].

ومعنى ذلك أن الأسلوب هو الأخذ بموضوع من موضوعات الشعر والنثر، وأنَّ النظم هو الوسائل المختلفة للتعبير.

وهكذايتضح التقارب بين هؤلاء البلاغيين في تحديدهم لمفهوم الأسلوب وإن تعددت المفاهيم والمصطلحات، ومن ذلك مثلاً رؤية عبد الرحمن بن خلدون (ت808هـ) الذي لا يختلف كثيراً عن سابقيه في تحديده لمفهوم الأسلوب، على الرغم من كونه يربط بين الموضوع والغرض والأسلوب فيقول:" واعلم أنّ لكل واحد من هذه الفنون (يقصد الشعر والنثر) أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك" [3]

ومن خلال هذا التعريف فإن النسيب (غرض) يختص به الشعر وكذلك الحمد والدعاء أسلوبين تختص بهما الخطب وبذلك يربط بين الأسلوب والموضوع أو الغرض الذي يتخذه الشاعر أو الكاتب كقالب أو منوال ينسج فيه تراكيبه وألفاظه.

[1]_ د/ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صادر للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1422هـ-2002م، ص 109.
[2]_ القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتاب الشرقية، تونس، (د ط)، 1966، ص 364.
[3]_ ابن خلدون، المقدمة، تر: د/علي عبد الواحد واقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (د ت)، ص 533.

إن الوقوف على ماهية الأسلوب لا يتأتى إلاَّ بالوقوف على الخصائص الفنية لمنتجي الشعر والنثر ودورا نهما حول مركزية قطبي الدراسات الأسلوبية الحديثة. [1]

وما يمكن الخروج به أن الأسلوب في التراث العربي القديم وإن اختلفت رؤى دارسيه قد ارتبط باللفظ وطرق أداء المعنى أو بالنوع الأدبي وطرق صياغته، وحتى بعض الأحيان بشخصية المبدع ومقدرته الفنية، أو بالغرض الذي يؤديه النص كما قد تتساوى هذه الكلمة عند البعض ومفهوم النظم.

3_ مفهوم الأسلوب في الدراسات الحديثة:

لقد ارتبط الأسلوب بشكل أساس باللغة حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لها بمختلف مستوياتها ومكوناتها. [2]

فيما أنَّ للمبدع طرقه المميزة في استخدام إمكانات اللغة، فاللغة إذن تعني:" الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة وضمن تأليف خاص" [3]

فكأنما الأسلوب هو الطريقة التي ينتهجها الكاتب في انتقاء أدوات تعبيرية للوصول إلى غايات أدبية منشودة أي أنَّ الأسلوب يرتبط بالصورة الذهنية والمعرفة اللغوية ما دام عبارة عن عملية خلق للفكرة النابعة من شخصية مبدعها، فكلما قويت روح الإنسان قويت كلمته، وقد استدل على ذلك بعض من الرجال كالحلاج، وطارق بن زياد، والاسكندر ونابليون.

لكن يجب التنويه أنه ليس المقصود بالقوة قوة الحرب، ولا الضعف لين الحب وعذوبته، إنما قوة الروح وصدق المشاعر وسمو الإلهام، وصدق اللفظ واتساق الأسلوب الذي يقوم على مركبين اللفظ والمعنى وانسجامهما.

وعليه فالأسلوب يرتبط أو بالأحرى يتأثر بالبيئة التي تنعكس على المنشئ، إذ أنه عبارة عن منجز

[1]_ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 106.
[2]_ أماني سليمان داوود، الأسلوب والصوفية، دراسة شعر الحجاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 1423هـ - 2002م.
[3]_ المرجع نفسه، ص 26.

لغوي يحمل رؤية فكرية، وقد أكد عبد السلام المسدي ذلك بقوله:"قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه" [1]

لذا فهو يحمل خاصية التعدد، إذ أنَّ كل أسلوب هو مرآة عاكسة لصاحبه وتفكيره، وهو المنظار الذي نستشف من خلاله نظرته للأشياء وطبيعة انفعالاته...، وبالتالي فإنه في بعده الاصطلاحي يصبح أكثر من منجز لغوي، أو رسالة لسانية، إنّه فلسفة الذات في الوجود.

فانطلاقا من عبارة بوفون:" الأسلوب هو الأديب أو هو الرجل" [2] ندرك أن لكل منشئ طابعه الخاص في التفكير والتعبير الخاص به.

أما العقاد فيرى أنَّ الأسلوب لوحة إسقاط ذات جانبين متلازمين، فهو يمثل جانب حقيقة المبدع الداخلية، ومن جانب آخر حقيقة المجتمع التكوينية، وهذا ناجم عن تأثره بسانت بيف (sante beuve) وتين (taine)، إذ أن الأولى تقتضي في دراسته للعمل الأدبي معرفة شخصية المبدع والثانية معرفة الجنس، البيئة، العصر، فالعمل الأدبي مركب كلي يكشف هذين المنهجيين، وكل هذا في إطار الإفادة من مدرسة النقد السيكولوجي (فرويد) وهذا ما يؤدي إلى تحري الخواص التعبيرية التي تتصل بصاحبها أحيانًا وببيئته أحياناً أخرى.

وعرّف الأسلوب أيضا على "أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن مواقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها". [3]

إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته والقصد من سرد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي يشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب.

وقد حدد أحمد الشايب صفات الأسلوب في ثلاث نقاط هي:

1ـ الوضوح: ويستلزم الدقة في الألفاظ والجلاء في التركيب.

[1] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس ليبيا، ط2، 1982، ص 64.
[2] ـ عدنان بن ذريل، عبد الله أبو هيف: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2000م، ص 2.
[3] ـ أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966، ص 40.

2ـ القوة: وهي صفة نفسية تنبع أولاً في نفس الأديب الذي يجب أن يكون متأثراً منفعلاً، ولا بد من تحقيق القوة في الصورة والتراكيب.

3ـ الجمال: وهي صفة نفسية تصدر عن خيال الأديب وذوقه وبهذا يكون الأسلوب هو صورة لصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب. [1]

ذلك أن الأسلوب رؤية لسانية تؤكد حضور ثلاثية الفكر والتعبير والصورة، وهو أيضا اختيار (chois)،أو انتقاء (selection) يقوم به المنشئ. [2] حسب ما يوافق عبقريته، إنه بهذا الشكل ظاهرة غير واعية، أو عملية تلقائية على المبدع، وتتسلط على حساسية القارئ، فالكلام جسر يبرز من خلاله الأسلوب، وهو بهذا الشكل يحمل طابعاً فيزيائياً يقوم على قانون التسلط وحركة القوى، وردود الأفعال.

أما دوره فيسجل كإضافة "addition" وتضمين"connotation" لقدرة الوحدة الدلالية، فكل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة مستمدة من البيئة. [3]

مما تقدم تظهر صعوبة تحديد مفهوم نهائي وجامع لاصطلاح الأسلوب نظراً لتعدد واختلاف مشارب العلماء وانفتاح الأسلوب في اتجاهات مختلفة، فهو متعلق بالمرسل من جهة، وبالنص وأدواته من جهة ثانية، وبالمتلقي وما يفرض عليه من قوى لغوية محملة في النص من جهة ثالثة، فمختلف المفاهيم حول الأسلوب تظل تدور في فلك واحد حول أصل الأسلوب وماهيته وخصائصه، دون أن تدرسه داخل النص، أي أسلوب النص ذاته لا الأسلوب عموماً، ولعل هذا ما دفع الدارسين إلى تحديد وجهة البحث من تتبع الأسلوب وماهيته إلى الكشف عن العلم والأدوات الإجرائية التي تدرسه ، بهذا انتقلوا من الأسلوب إلى علم الأسلوب أو ما عرف بالأسلوبية التي تعتبر الثمرة الحقيقية التي طورت الدراسات انطلاقاً من علم اللغة، وهكذا تم الانتقال من الأسلوب إلى الأسلوبية باعتبارها الإجراء الذي يدرس أسلوب النص الأدبي أياً كان نوعه.

[1] ـ أحمد الشايب،الأسلوب،دراسة بلاغية تحليلية، ص 124.
[2] ـ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 117.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 117.

مفهوم الأسلوبية:

يعد مصطلح الأسلوبية من المصطلحات النقدية الوافدة التي تدور كثيراً في الدرس النقدي الغربي، ويعتمد عليه كثير من النقاد في تحليل النص الأدبي وتقديمه للقراء، وقد نشئ علم الأسلوب الحديث أو "الأسلوبية الحديثة" مستنداً إلى علم اللغة الحديث وتطوه، ولم تكن الأسلوبية في أول الأمر سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، ولا يزال هناك كثير من الباحثين ينظرون إلى "الأسلوبية" باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية، ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام [1] _ كما أنَّ علم اللغة الحديث فرّق بين قطبين التثنية اللغوية:(اللغة والكلام)، إذ اللغة: نظام من استعارات تعبر عن أفكار. [2]

وقد نميز في الأسلوبية اتجاهان:

1_ يحدد أصحاب الاتجاه الأول مفهوم الأسلوبية انطلاقاً من ماهيتها وأهم خصائصها، أي من خلال كونها منهجاً له حدوده وأدواته العملية، فيرى دولاس أنها منهج لساني، أو علم لساني يعتمد على القواعد البنيوية في دراسة اللغة [3] _ كما يذهب المسّدي–، أو هي لسانيات تعنى بحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص [4] _ حسب ريفاتير– أو علم مواز لعلم اللغة [5] _كما يقول ستيفن أولمان_ ولا تخضع لقوانينها جميعاً لكن لها قواعدها الخاصة، لهذا فقد نجدها موازية للسانيات وليست فرعاً منها. [6]

ويمكن تقديم مناقشة لهذه المفاهيم التي تجعل من الأسلوبية لسانيات،ذلك أنها قلصت مساحة الأسلوبية فلو كانت لسانيات، لما نجعلها علماً خاصا له قواعده وأسسه، لهذا نرجح من مختلف المفاهيم مفهوم أولمان الأخير في أن الأسلوبية تعتمد على قواعد علم اللغة لكن تستقل عنه في كثير من الأشياء خصوصاً في انفتاحها التكويني_على بنيات غير لغوية لها علاقة بالنص.

[1] _ محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير، 1981، ص 124.
[2] _ فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، تر: د/ يؤيل يوسف عزيز، دار آفاق العربية، بغداد، 1985، ص 34.
[3] _ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 48.
[4] _ المرجع نفسه، ص 49.
[5] _ عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، د ط، 1421هـ - 2001م، ص 98.
[6] _ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 26.

أما مفاهيم المجموعة الثانية فهي تحدد وظيفة هذا العلم، لكن كل يرى الوظيفة من زاويته الخاصة لهذا جاءت المفاهيم قاصرة على جوانب دون أخرى وعبر تركيبها نحصل على مفهوم الأسلوبية_كاملا_من حيث الوظيفة، لهذا سنعرض لها منفصلة ثم نقوم بالتركيب الآتي:

1_ الأسلوبية بحث في لغة النص، تعنى بالبحث في المسائل اللغوية البحتة، أو ما يميز النص الأدبي عن غيره أو البحث في الظروف التي أحاطت بعملية إنتاج النص، ونجد مجموعة من الدارسين يصوغون مفاهيم الأسلوبية، حسب هذا التصور ومنهم مثلاً:

دولاس الذي يرى "أنَّ الأسلوبية بحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب". [1]

جاكبسون: يعتبرها "بحثا عما يميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب من جهة وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية من جهة ثانية". [2]

2_ الأسلوبية وصف للغة النص، حسب طرائق مستقاة من اللسانيات [3]_كما يرى ميشال آريغاي-،أي وصف لغة النص. استخدام إجراءات علم اللغة من تقطيع فونيمي ومورفيمي وغيرها من الأدوات اللسانية.

3_ الأسلوبية دراسة للغة النص [4]_ وتأخذ هذه الدراسة نمطين أحدهما يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، كما يرى منذر العياشي، أما الثاني فيدرس الخصائص اللغوية التي يتحول عبرها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، حسب تصور أولمان.

وعليه فقد تطورت الأسلوبية في إطار المناهج النقدية بتأثير من اللغويات الحديثة، ودراسات علم اللغة التي وضع أساسها فردينان دي سوسير كما أنها وطيدة الصلة بالبلاغة التي كانت قد نظرت في كثير من القضايا الأسلوبية على نحو جزئي ودون قصد لدراسة الأسلوب.

[1]_ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 34.
[2]_ المرجع نفسه، ص 37.
[3]_ المرجع نفسه، ص 48.
[4]_ منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 148.

وقد تعددت الدراسات التي أكدت الصلات بين البلاغة والأسلوبية، على الرغم من استقلال كل منها بعض عن بعض، وكذلك ازدهار كل منها في مجاله الخاص، وذلك من خلال مختلف الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب، والنقد الأدبي، والأسلوب، مثل (خصوصية الأدب)، من الوجهة الجمالية، أو(حوارية الكلمة)، وخاصة في الرواية، أو(تحرير المتلقي) من آلية المألوف، استناداً إلى تعددية الصور البلاغية، أو(الشعرية) كوظيفة في الخطاب الأدبي، أو(الرسالة) الخالقة لأسلوبها.

الأسلوبية والبلاغة:

شغل هذا الموضوع مكاناً واسعاً في الدرس اللغوي الحديث ليترشح منه اتجاهان متضادان، يذهب أحدهما إلى أنَّ الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة "وهي تختلف منهجياً من أبوة علم اللغة وأمومة البلاغة" إذ اتجه كل منهما إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي، متخذتين من الأنماط أو الأنساق التعبيرية مجالاً للبحث، ومناطاً للاهتمام على الرغم من أنَّ البلاغة قد تغاضت عن جوانب مهمة في الأداء الفني التي تحيط بالمنشئ وتفرض عليه قيوداً يظهر أثرها جلياً في المنتج كالجوانب الاجتماعية والنفسية_بخلاف الأسلوبية_، ذلك لأن البلاغيين قعّدوا الجمال البلاغي، وقاسوا العمل الإبداعي بمعايير ثابتة تصلح لكل زمان ومكان، متناسين الفرق بين كتاب أحكمت آياته منزّل من لدن عليم حكيم، وبين فنّ مبدعه الإنسان يحتمل الحسن والقبح كما يحتمل النقص. [1]

كما أن البلاغة تقوم على أمرين: [2]

أولهما: ضرورة وجود علم النص يكون صالحاً لا لدراسة النصوص الأدبية وحدها، بل لدراسة غيرها من النصوص على اختلافها، وثانيها: الفكرة المتضمنة في أنَّ كل نص هو بشكل ما بلاغة، أي أنه يمتلك وظيفة تأثيرية، وبهذا الاعتبار فالبلاغة تمثل منهجاً للفهم النصي مرجعه التأثير.

وعندما نفكر حسب المفاهيم البلاغية فإننا ننظر_مبدئياً_ إلى النص من زاوية نظر المستمع القارئ، ونجعله تابعاً لمقصدية الأثر.

[1]_ د/ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 190- 191.
[2]_ البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ص 24.

مع العلم أنَّ البلاغة والأسلوبية تقيم منذ زمن، علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبية أحياناً حتى لا تعدو أن تكون جزءًا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحياناً عن هذا النموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها " بلاغة مختزلة ". [1]

فالدارسون في البلاغة والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين (البلاغة) و(الأسلوبية) يعملون، كما يعمل علماء النص، على دراستها والإفادة منها، خاصة ما يسمى (الحزمة الأسلوبية)، أي ما في النص من مؤشرات دالة، أو ذات دلالة، وهي(المؤشرات) التي تتداخلها صور البلاغة، وحسن الجمال والجمالية.

والدارسون اليوم يعتبرون أن (الانحرافات) الموجودة في النسيج الكتابي الأدبي للنص هي التي تعكس هذه (المؤشرات الدالة)، وحزمتها الأسلوبية، وهناك تنكشف مجالات كل من البلاغة، والأسلوبية، وآثار كل منهما في الكتابة الأدبية للنص، ذلك أنَّ (الأسلوبية) تصافح الملفوظات الأدبية في حساسيتها المباشرة، فتكشف عن خصوصيتها، وبالتالي قراءتها، بينما تظل (البلاغة) عند قواعدها، فتكشف عن حقيقة هذه القراءة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة.

فهناك أوجه اتفاق كثيرة بين علم الأسلوب، وعلم البلاغة كما توجد أوجه اختلاف، ولعل الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين علم الأسلوب والبلاغة.

فأما أوجه الاتفاق كما وضَّحها شكري عياد تتمثل في: [2]

1_ أنَّ كلاً منهما نشأ منبثقاً من علم اللغة وارتبط به.

2_ أنَّ مجالهما واحد وهو اللغة والأدب.

3_ علم الأسلوب استفاد كثيراً من مباحث البلاغة مثل علم المعاني والمجاز والبديع وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية. [3]

[1]_ البلاغة والأسلوبية،نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ص 19.
[2]_ شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط1، 1402هـ، ص 43- 49.
[3]_ محمد اللومي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، ص 68- 70.

4ـ كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية هما: العدول والاختيار.

الاختيار: والمقصود به عملية تأخذ بعين الاعتبار حاجة الباث إلى التعبير عن نفسه من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى، فالرسالة المختارة يتجاذبها طرفان: "إنَّ الاختيار_إذن_ يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأديته" [1] ومدى تأثيره في المتلقي، وبهذا فالذي يحسن اختيار عباراته يكون ذا أسلوب.

أما العدول: فهو يعد أهم مقياس لتعريف الأسلوب، إذ نجد كلاً من سبيتزر وتودوروف وريفاتير وغيرهم يعتمده في ذلك، ويتمثل في مفهوم "الانزياح_ L'écart ".[2]

5ـ يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة وهي أصل لها.

6ـ تلتقي الأسلوبية مع البلاغة في نظرية النظم، حيث لا فصل بين الشكل والمضمون، كما أنَّ النص لا يتجزأ.

7ـ البلاغة تقوم على "مراعاة مقتضى الحال"، والأسلوبية تعتمد على "الموقف".

أما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي: [3]

1ـ علم البلاغة علم لغوي قديم أما علم الأسلوب فحديث

2ـ البلاغة تدرس مسائلها بعيداً عن الزمن والبيئة أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين:

* طريقة أفقية: أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد.

*طريقة رأسية: أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور.

[1] _ د/ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط1، 2002، ص 56.
[2] _ د/عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 97.
[3] _ محمد اللومي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ص 15.

3_ عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقيمية_أما الأسلوبية فإنها تعلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.

4_ من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين كحد أقصى في دراستها للنصوص، كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها_ أما الأسلوبية فتنظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملاً.

5_ البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم، أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية.

وبعد هذه المقاربة بين البلاغة والأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأنَّ الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيراً بل إنَّ الأسلوبية لم تنهض إلا على أكتاف البلاغة ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تحوزه إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات علم اللغة الحديث وعلم الأسلوب والمناهج الألسنية العامة،بل إن البلاغة وما تملكه من إمكانات علمية ثابتة وقواعد دراسته وما بذله لها علماء البلاغة قديماً وحديثاً قادرةً على خلق نظرية حديثة متطورة تفوق كل النظريات السابقة إذا ما التزمت بأسسها واستفادت من التطور العلمي الحديث ويظهر هذا فيما قدمه عبد القاهر الجرجاني للبلاغة من تطور بنظريته المشهورة التي قفزت بالبلاغة إلى درجات لم تصل إليها اللغات الأخرى إلا في هذا العصر فلو وجدت البلاغة من يكمل المسير الذي سار عليه عبد القاهر الجرجاني لما تأخرت في هذا العصر.

وقد كان لتطور الدراسات اللسانية أثره البارز في ظهور اتجاهات عديدة في علم الأسلوب والنقد، ومن بين أهم هذه الاتجاهات التي ظهرت :

اتجاهات الأسلوبية:

أفضى الاهتمام بالأسلوبيات ونتائجها إلى تنويع حقولها واتجاهاتها وذلك من خلال موضوعاتها المتشعبة التي توسعت بقدر مناحي الحياة الإنسانية.

فالبنى الاجتماعية والرؤى الفكرية والإبداعية والجمالية هي مادة حيوية يتنافس المتنافسون الأسلوبيون عليها لتطبيق مناهجهم الاجتماعية والنفسية واللسانية فصارت الأسلوبية أسلوبيات [1]، وانقسمت إلى اتجاهات هي:

1ـ الأسلوبية التعبيرية:"شارل بالي".

أهم منهج ارتبطت به الأسلوبية واهتمت به من البلاغة في تناولها للظواهر الأدبية هو اللسانيات كمنهج وصفي تحليلي، يقدم لها حبل النجاة من الانطباعية والمعيارية، وقد انحرّ عن تبعية الأسلوبية للسانيات في بدايتها، أن استخدم المحللون الأسلوبيون الأدوات والمناهج التي أفرزتها اللسانيات.

"دور الأسلوبية التعبيرية دراسة وصفية ينصب اهتمامها على الأثر الأدبي وتنظر إلى البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي، وهي لا تخرج عن محتوى اللغة" [2] وأهم ما قدمته للسانيات من وسائل عمل إلى الأسلوبية التعبيرية كثمرة لهذه التبعية البحث في صوتية العبارة، البحث في مورفولوجية العبارة، البحث في تركيبة العبارة، البحث في دلالية العبارة.

ويعد شارل بالي(1865ـ1942) من الرواد المؤسسين، لهذا الاتجاه وهي عنده تدرس العناصر اللغوية التعبيرية من خلال محتواها التأثيري، وهو بذلك لا يخص لغة الأدب بأسلوبيته، وإنما تحدّث عن اللغة الطبيعية التوصيلية كذلك.

"وكان موضوع علم الأسلوب هو دراسة المسالك، والعلامات اللغوية التي تتوصل بها اللغة لإحداث الانفعال " [3]، فجميع الظواهر اللغوية بمستوياتها المختلفة يمكنها أن تكشف عن الخواص الأسلوبية الأساسية في اللغة المدروسة كما يرى بالي، ومن هنا فعلم الأسلوب ليس بحثاً في جزء معين من اللغة بل في اللغة بأكملها، والظاهر أنه لم يتصور البعض "بأن اللغة العاطفية توجد بشكل مستقل عن اللغة العقلية، بل دعا إلى دراستها في علاقاتهما

[1] ـ رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، ط1، 2006، ص 52.
[2] ـ فرحان بدي الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 16- 17.
[3] ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ج1، ط1، 1997، ص 61.

المتبادلة واختيار مدى ما يحتويه كل تعبير من عناصر ملتحمة، ودعا إلى تطبيق إجراءات هذه الدراسة على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية". [1]

وقد تحدث بالي عن المتغيرات الأسلوبية "variantes"، ذلك أن المتكلم يمكنه التعبير عن موقف واحد بعبارات مختلفة، كما تدرس أسلوبية بالي عدة ظواهر في اللغة كالتشابه والترادف والمعاني المجازية وقوة الإيحاء، والحذف والإضمار، والتفكك، ويرى بعض النقاد أن مدرّسة بالي الأسلوبية استمرت مع مجموعة من المنظرين منهم: "جول ماروزو، ومارسيل كريسو، وروبرت سايس، وستيفان أولمان".

ومن هنا كانت أسلوبية "بالي" لسانية بحتة، ابتعدت عن الأدب كمجال للدراسة بمعايير النقد الأسلوبي، واهتمت قبل ذلك باللغة العامية والشائعة، حيث ركزت على اللغة معتمدة على الجانب التأثيري ليس من حيث هي استعمال أو أداء فردي، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة في حد ذاتها، مبيناً المنهج الذي يمكننا من خلاله تتبع الشحن في اللغة بموازنة الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، أو أن نقارن بين وسائل التعبير فيها بأخرى في لغة مغايرة. [2]

2_ الأسلوبية النفسية:"ليوشبيتزر"

تقوم الأسلوبية النفسية أو أسلوبية الفرد_كما تسمى أيضاً على "دراسة علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها فهي إذن دراسة تكوينية تتناول الحدث اللساني أراء المتكلمين وتحدد الأسباب وتبتعد عن المعيارية أو التقريرية [3] "، ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، وكذلك فهي تدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون إغفال المجتمع وقد تأثرت بمثالية "كروتشيه" في علم الجمال.

ويعد ليوشيتزر (1887_1960) أهم مؤسس لها، وقد ترك الحرية لمحلل الخطاب الأدبي فله أن يعتبره:

1_ منظومة عضوية مغلقة يتحكم بها انسجام خاص.

2_ يعتبر الخطاب الأدبي عملاً فردياً ويسعى من خلاله إلى استقصاء القافية (تحديد بعض المجالات الدلالية).

[1]_ د/ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مطبعة دار الشروق، القاهرة، وبيروت، ط1، 1988، ص 57.
[2]_ موسى سامح ربايعية، الأسلوبية_ مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندري للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2003، ص 11.
[3]_ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 17.

3_ له أن يتتبع تاريخ إحدى الكلمات وما يتصل بها من أفكار ومفاهيم. [1]

وقد اهتم ليوشبيتزر بالانزياح الذي يراه ابتعاداً عن الاستعمال الشائع للغة، وتعدُ ظاهرة الانزياح مؤشراً لمعرفة جوهر نفسية الكاتب، كما اهتم بعلم الدلالة، ورأى بأنه من المفيد للمحلّل الأسلوبي الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي، الذي يتيح التعمّق في الكلمات التي يستعملها كاتب ما_في حقبة تاريخية معينة، فالكلمة قد تحمل شخصية المؤلف.

وينطلق شبيتزر في تحليل النص الأدبي تحليلا أسلوبياً من جملة مبادئ، لعل من أهمها نظرته إلى أنَّ الفرد قادر على التعبير عن قصده تعبيراً كاملاً في جميع الحالات ومهما كانت مضايقات اللغة فمن الممكن أن يلائم الفرد بين النمط اللغوي الذي يعبر به والقصد الذي يرمي إلى التعبير عنه، بحيث يؤدي ما يريد تأدية كاملة.

أما ثاني أهم مبدأ هو أنَّ الأسلوب تعبير عن ذات الكاتب وروحه وكوامن نفسه، وهو ما يترجم مقولة: "بوفون" المشهورة: "الأسلوب هو الرجل"، لذلك يمكننا أن ندرك جوهر الأديب من خلال خطابه وبذلك يجب على المحلل الأسلوبي الاعتماد على الأثر، فليس للناقد أن يفسر النص بمقولات جاهزة يستمدها من علم النفس أو علم الاجتماع، فلكل نص مقولاته الخاصة به، ومن أبرز مبادئ شبيتزر اللغوية:

_ معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

_ الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

_ فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.

-التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم. [2]

ومن هنا فإن أسلوبية "شبيتزر" هي أسلوبية الكاتب، ذلك أنَّ من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تصفح أسلوبه أو بنى الأسلوبية في النص الأدبي أن أسلوبيته تدخل في حسبانه فكرة الانحراف عن المعيار التي

[1] _ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 69.
[2] _ المرجع نفسه، ص 77.

تتمثل بخروج بنى النص عن الاستخدام الاعتيادي للغة. [1]

الأسلوبية البنيوية: (ميشال ريفاتير).

تعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم، والخطاب الأدبي في منظور الأسلوبية البنيوية "نص يصطلح بدور بلاغي ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي". [2]

يعتبر "ميشال ريفاتير" رائد هذا الاتجاه في الخمسينات من القرن الماضي وهو يرى أنَّ القراءة الأسلوبية يجب أن تمر بمرحلتين:

مرحلة الوصف: وهي مرحلة اكتشاف الظواهر الأسلوبية ورصدها.

مرحلة التأويل: وهي مرحلة الغموض في النص وربط الظواهر الأسلوبية بعضها بالبعض الآخر.

وموضوع الدراسة الأدبية عند ريفاتير هو النص الأدبي الراقي فمهمة الأسلوبية هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، وقد نتج عنها عدة مدارس سميت دراستها الأسلوبية بالشعرية منها:

1_ الشعرية اللسانية لـ "جاكبسون" ومن سار على منهجه مثل "صامويل ليفين وميشال أريفي" وقد انصب اهتمامهم على النص الشعري.

وركز"جاكبسون" على الوظيفة الشعرية كونها أبرز وظائف النص الأدبي، التي تبرز في محوري الاختيار والتركيب وفي ذلك يقول:"إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب". [3]

وتخضع العملية اللسانية هنا لعامل الاختيار والانتقاء على أساس التعادل والتأهيل، إذ يقوم المخاطب بعملية انتخاب بين مجموعة من المعطيات اللسانية التي تتعادل ولا الباحث يتفوق أحدها بتناسبها وملاءمتها مع المقام المتنزّل فيه، وذلك في ضوء مبدأ التأهيل.

[1]_ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 37.

[2]_ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 82.

[3]_ رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993، ص 48.

2_ الشعرية اللسانية البلاغية، واهتمت بدلالة الشكل وتمثلها كتابات "يوري لوتمان"

وتدرس الأسلوبية البنيوية ظواهر منها: الانزياح، السياق، التضاد، القيمة الأسلوبية، الجمل الجاهزة، القارئ العمدة... .

كما يعرفها محمد مفتاح بقوله: "البنيوية إذن ذات أساس عقلاني تمتد ركائزه على الأقل إلى فلسفة كانط، وافقها الوصف الظاهري الواقعي ينطلق من ظاهرة الوقائع إلى اكتشاف ماهية البنية المنحدرة في الفكر الإنساني والمحددة بيولوجياً، هذه البنية التي لها عناصر متفاعلة متنافية وتضمينية". [1]

والظاهر أن المنهج الأسلوبي البنيوي يعتمد على أساس كانت المناهج الأخرى قد أغفلته وبخاصة من الناحية التطبيقية، وهذا العنصر هو اللغة إلى أن جاء العالم السويسري فردينان.

ولقد أهملت الأسلوبية البنيوية دور المتلقي في العملية التواصلية فجاءت أسلوبية الانزياح لتعطيه حقه من الاهتمام، لا سيما وأنه الطرف الأكثر بروزاً في اكتفاء النص غايته من الإنتاج.

أسلوبية الانزياح:

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية، ويعرف الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أنَّ الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح، فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهذا ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم، والمعتدل منهم يقول أنَّ الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرون لكنها لا تخالف قواعد اللغة أو النحو.

وليس للانزياح حد إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لتصل إلى الإبهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة. [2]

[1]_ د/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) مطبعة دار الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص 22.
[2]_ شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط1، 1402هـ، ص 37.

فالانزياح إذن هو "الخروج عن المألوف المعتاد في الكلام العادي بين الأفراد في المجتمع والاتجاه نحو صيغة كلامية تبعث الإيحاء وتحث على التأويل وبالتالي خلق التوتر والاستغراق بمواطن الخروج على المستوى العام الذي عليه الاستعمال العادي للغة". [1]

الأسلوبية الإحصائية (بيارجيرو):

من الاتجاهات الأسلوبية، تلك التي نجدها في أعمال كل من بيارجيرو (P GRIRAUD) وكونراد بيرو (C BUREAU) وإتين برونيه (E BRU NET) فقد انطلق أصحاب هذا الاتجاه من اعتبارين:

الأول باعتبار الأسلوب مفارقة أو انحرافاً عن نموذج آخر يعتبر معياراً، والثاني باعتباره اختياراً أو انتقاء لسمات لغوية يقوم به منشئ الخطاب، وهذه الاعتبارات تفتح المجال واسعاً للعديد من الأسئلة المنهجية: فما هو النمط الذي يعتبر معياراً تقاس بالنسبة إليه الانحرافات؟ وما هي قائمة الأبدال المتاحة أمام المنشئ ليختار منها؟ وما طبيعة هذا الاختيار، هل هو اختيار عن قصد ووعي أم أنه يتم بطريقة جبرية؟ وانطلاقا من هذه الإشكاليات يكتسب أصحاب الاتجاه الأسلوبي الإحصائي مشروعية منهجهم، إذ أنهم يرون أن هذه الإشكاليات تفتح الباب لتدخل المعالجة الإحصائية للأسلوب، على نحو يمكن أن يفيد في تحرير كثير من التطورات النظرية والإجراءات البحثية.إذ يعتبر المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد. [2] حيث يعنى هذا الاتجاه بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص، ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء، ولكن هذا الاتجاه إذا تفرّد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقّه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرّد في العمل الأدبي، إنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملاً للمناهج الأسلوبية الأخرى. [3]

فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد، أي بعد أن تتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز فيه.

[1]_ إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية- دراسة أسلوبية، دار الأندلس، ط3، 1983، ص 9.
[2]_ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ط1، 1994، ص 198.
[3]_ محمد اللومي، في الأسلوب والأسلوبية، ص 46.

وعلى الرغم مما يحيط عملية الإحصاء من مخاطر في التحليل إلا أن العديد من الدارسين خاضوا غمارها ورأوا فيها ما يناسب العصر في العملية والموضوعية، فالأستاذ محمد العمري، في دراسته حول تحليل الخطاب الشعري يرى أنَّ "توظيف الطريقة الإحصائية يوصلنا إلى تحديد تراكم العناصر المترددة في الخطاب الشعري وخاصة منها الظواهر الصوتية والدلالية" [1]. وفي الحقيقة فإن الأسلوبية الإحصائية لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى دراسة الخصائص الأسلوبية المكونة للخطاب الأدبي، دراسة موضوعية شريطة أن يكون الدارس ملما بعلم الإحصاء، قادرا على تحليل الظواهر الأسلوبية وصبّها في إطار النص المدروس.وتبدو هذه الاتجاهات قابلة للتطبيق في وصف البنى اللغوية والأسلوبية، التي تتميز بها لغة ما وصفاً شاملاً ودقيقاً.

وفي مقاربتي لقصيدتي "الصباح الجديد" و "في ظل وادي الموت" لأبي القاسم الشابي حاولت الاعتماد على الدراسة الإحصائية في رصد الظواهر الأسلوبية المهيمنة على هاتين القصيدتين، حتى وإن لم أعتمد الإحصاء بإجراءاته كلها، إلاَّ أنني قد استندت إلى بعض نتائجه في تفسير كثير من الخصائص المتعلقة بشعر أبي القاسم الشابي،وهذا ما سيتضح جليا في الفصل التطبيقي اللاحق المعنون "بخصائص الأسلوب في القصيدتين الشابيتين".

[1]_ د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 141-142.

الصباح الجديد

أُسْكُتي يا جرَاحْ وأسكني يا شجونْ
ماتَ عهد النُّواحْ وَزَمانُ الجُنُونْ
وَأَطَلَّ الصَّبَاحْ مِنْ وراءِ القُرُونْ
في فِجاجِ الحياة قد دفنتُ الأ لَمْ
ونثرتُ الدُّموعْ لرياحِ العَدَمْ
واتّخذتُ الحياة مِعزفاً للنّغمْ
أتغنَّى عليه في رحابِ الزّمانْ
وأذبتُ الأسَى في جمال الوجودْ
ودحوتُ الفؤادْ واحةً للنّشيدْ
والضِّيا والظِّلالْ والشَّذَى والورودْ
والهوى والشَّبابَّ والمنى والحَنانْ
اسكُني يا جراحْ وأسكُتي يا شجونْ
ماتَ عهدُ النّواحْ وزَمانُ الجنونْ
وَأَطَلَ الصَّباحْ مِنْ وراءِ القُرونْ

في فؤادي الرحيبْ مَعْبِدٌ للجَمَالْ
شيَّدتْه الحياة بالرّؤى ، والخيال
فَتَلَوتُ الصَّلاة في خشوع الظّلالْ...
وَحَرقْتُ البخور... وأضأتُ الشُّموع
إن سِحْرَ الحياة خالدٌ لا يزولْ
فَعَلامَ الشَّكَاة مِنْ ظَلامٍ يَحُولْ
ثمَ يأتي الصبَّاح وتمُرُّ الفصولْ..؟
سوف يأتي رَبِيعْ إن تقضَّى رَبِيعْ
اسكُنِي يا جراحْ وأسكتي يا شجونْ
ماتَ عهدُ النّواح وَزَمانُ الجنونْ
وأطلَّ الصَّباحْ مِن وراءِ القُرونْ
من وراءِ الظَّلامْ وهديرِ المياهْ
قد دعاني الصَّباحْ وَرَبيعُ الحَيَاهْ
يا لهُ مِنْ دُعاءُ هزّ قلبي صَداهْ
لَمْ يَعُد لي بَقاء فوق هذي البقاعْ
الوَدَاعَ! الوَدَاعَ! يا جبالَ الهمومْ
يا هضَبابَ الأسى! يا فِجَاجَ الجحيمْ
قد جرى زوْرَقِي في الخضمِّ العظيمْ...
ونشرتُ الشراعْ... فالوَداعَ! الوَداعْ!

في ظل وادي الموت

نحنُ نمشي وحولنا هاته الأكوان تمشي . . لكن لأيةُ غايه ؟

نحن نشدو مع العصافير للشمس . . وهذاالربيع ينفخ نايه

نحن نتلو رواية الكون للموت . . ولكن ماذا ختام الروايه؟

هكذا قلت للرياح فقالت . . سل ضمير الوجود كيف البدايه؟

قلت " سيري مع الحياة " فقالت . . في ملالٍ مرّ " الى أين أمشي"

فتهافتُ كالهشيم على الارض . . ماجنينا ترى من السير أمس ؟

هاته علّني أخط ضريحي . . وناديت أين ياقلبُ رفشي ؟

هاته فالظلامُ حولي كثيفُ . . في سكون الدجة وادفن نفسي

وكوؤس الغرام أترعها الفجر . . وضبابُ الأسى منيخُ عليّا

والشباب الغرير ولّى إلى الماضي . . ولكن تحطمت في يديّا

هاته يافؤاد إنا غريبان . . وخلّى النحيبُ في شفتيّا

هاته يافؤاد إنا غريبان . . نصوغُ الحياة فناً شجيّا

قد رقصنا مع الحياة طويلاً . . وشدونا مع الشبابِ سنيناً

وعدونا مع الليالي حفاة . . في شعابِ الحياة حتى دمينا

وأكلنا التراب حتى مللنا . . وشربنا الدموع حتى روينا

ونثرنا الأحلام والحب والآلام . . واليأس والأسى حيثُ شينا

ثم ماذا !! هذا أنا صرت في الدنيا بعيدا . . عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيامي . . ولاأستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوي بصمتٍ . . محزنٍ مضجرٍ على قدميّا

جفّ سحر الحياة ياقلبي الباكي . . فهيا نجرب الموت هيّا

إنّ المعرفة الإنسانية مدينة للسانيات التي أحدثت ثورة منهجية في مختلف العلوم والفنون حيث ولّدت صلتها بالأدب في ممارسة نصوصه مذاهب شتّى كالبنوية، والأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، وكلّها ترمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، وتهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية. [1]

وتجدر الإشارة هنا أنّهُ استرعى انتباهنا في رحلة بحثنا في القصيدتين الشبابيتين (الصباح الجديد)، و(في ظِلّ وادي الموت) بعض الظواهر اللغوية نحسبها من الجماليات التي وظفها الشاعر، فارتأينا أن نطبق عليها المنهج الأسلوبي اعتقاداً منّا أنّه الأقدر على دراسة الابداع الفردي وتصنيفاً للظواهر الناجمة عنه [2]، حيث تم توزيع هذه الظاهرة الجديرة بالدراسة والاهتمام لاطرادها في المدّونة عبر مستويات ثلاثة مرتبة من الإيقاع إلى التركيب، فالدلالة.

1- المستوى الصوتي:

لقد نشأ مرتبطاً بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من منبع واحد، وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع، كما نجد الشعر في أغلب الأحوال يخاطب العاطفة ويطرب الآذان،كما نجد الشاعر دوماً يسعى من خلال توظيف الأنظمة في بنية شعره في التصرف فيها والأثر الذي تتركه في هذه البنية، وكذا الخصائص التي تتميز بها في شعره.

ويمثل النظام الصوتي المتعلّق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشّعر والنثر، وهذا ما أشار إليه الدارسون القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية، فهذا قدامة بن جعفر يعرّف الشّعر بأنّه " قول موزون مقفى يدل على معنى ". [3]

وهو ما ذهب إليه العديد من القدامى كابن خلدون وما أكدّه المحدثون، أيضا كإبراهيم أنيس حيث يقول: «الشعر جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامه، بحيث يتردّد ويتكرّر بعضها فتسمعهما الآذان موسيقى ونغماً منتظماً» [4]

[1] - رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ' د ط)، (د ت)، ص 2.

[2] - فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مكتبة الزهراء، الشرق القاهرة، مصر، (د ط)، (دت)، ص 6.

[3] - قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد بن المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، مصر، 1980، ص 64.

[4] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجان البيان العربي، ط3، 1965، ص 66.

حقيقة إنّه يثير فينا انتباهاً عجيباً، بل هو المسؤول عن عمق التفاعل بين القارئ والنص لأنّ الإنسان بفطرته ميّال إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره. [1]

فالشعر إذن كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النّفوس، وتتأثر به القلوب [2]، وفي هذا دلالة على ما ينبغي أن تتسّم به نظرتنا إلى موسيقى الشّعر من إيمان بحرّية الشكل الموسيقي في انبثاقه عن الخوالج والأفكار. [3]

وعلى العموم فإنّ الشعر يخاطب العاطفة والوجدان ويطرب الأسماع والآذان لذلك حاولت بعض الدراسات الحديثة البحث عن العلاقة بين المكوّن الموسيقي اللفظي في الشّعر من ناحية والتجربة النفسية والشعورية التي أنتجته من ناحية أخرى، لذلك اتسعت دائرة العناصر العازفة للإيقاع، باعتباره أحد المولّدات الإبداعية في قصيدتي أبي القاسم الشابي ومن مظاهره فيهما:

أ- الإيقاع الخارجي:

ويقصد بالإيقاع الخارجي تلك القوالب الخارجية التي تحتوي النص الشعري من موسيقى الوزن، حيث يعتمد الشاعر الوحدة الإيقاعية المتمثلة في البحور الخليلية، ويقيم عليها بناء نصّه بما يتناسب والجو النفسي العام الذي يقع الشاعر تحت سيطرته، ينضاف إلى ذلك الموسيقى المتمثلة في القافية التي ينتهي بها السطر الشعري، حيث يحدث تكرارها إيقاعاً فنياً يكسو النّص الديباجة الحسنة.

يرى الدكتور طه حسين، أنَّ حَدّيْ الشعر هما الوزن والقافية فيقول: " وإذن فنحن نستطيع أن نعرّف الشعر آمنيين بأنّه الكلام المقيّد بالوزن والقافية والذي يقصد به الجمال الفني ". [4]

لذا يعدّ الوزن والقافية جزءًا من الإيقاع، بل هما أهمّ أدواته فالإيقاع جنس، والوزن والقافية عنصران أساسيان في إطار هذا الجنس لأنّ " الكلمة والأسلوب والنظام والوزن والقافية وغيرها كلّها وسائل فنية تتصل مع بعضها البعض بخدمة الإيقاع ولتحقيق التناسب الهارموني فيه، بمعنى أنَّ الإيقاع الشعري لا ينتج من الوزن فحسب، وإنما

[1] - قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1982، ص 202.
[2] - ابراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ص 17.
[3] - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعاني، (د ط)، (د ت)، ص 185-186.
[4] - طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر،(د ط)، 1964، ص 312.

يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه، ليحدث التأثير الجمالي والفنّي لدى المتلقي ". [1]

كما يرتبط الإيقاع بالموسيقى وهذا خاصة عند العرب فالإيقاع إذن في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض بوجه عام ولا كتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص. [2]

ويمثّل البحر الشّعري أحد مظاهر ومولدات الإبداع في النصوص الأدبية عموماً، والشعرية منها على وجه الخصوص، وقد استثمره شاعرنا الشابي، في كونه أداة للتعبير عن تجربته النفسية والشعرية، وإظهارًا لها في قصيدتيه اللتين بناهما على وزني المتدارك والخفيف على النحو الآتي:

[1] - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة مقداد، غزة، ط1، 2000، ص 326.
[2] - محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع-32، (د ط)، 1991، ص 17.

أُسْكُتي يا جرَاح وأسكني يا شجونْ

أُسْكُتي يا جرَاحْ وأسكني يا شجونْ

حيث بنى الشاعر قصيدته (الصباح الجديد) على وزن المتدارك، ويرد تاماً ومجزاءًا ومشطوراً، وقد استعمل في هذه القصيدة مشطوراً على نحو ما يوضحه قوله [1] (المتدارك)

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

فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان

سوف يأتي رَبِيعْ إن تقضَّى رَبِيعْ

سوف يأتي رَبِيعْ إنْ تَقَضْضَىْ رَبِيْعْ

وقد استخدم الشابي هذا الوزن، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحاً، ومن هنا تسميته بالمتدارك، وركض الخيل، وشطره يزيده خفة. [2] والشاعر يلتزمه في القصيدة على وزن واحد، مع تنويع قوافيه- على مألوف عادته أيضا- وزيادة حرف ساكن في آخره (فاعلان). على النحو الآتي: [3]

[1]- ديوان ابي القاسم الشابي، تقديم مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1415، 1994، من قصيدة الصباح الجديد، 177.

[2]- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2، 1992، ص 127.

[3]- المرجع نفسه، ص 178.

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

فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان

ولهذا البحر علاقة وطيدة بقصيدة " الصباح الجديد " التي تعتبر واحدة من أعمق قصائد الشابي، حيث تحمل شحنات دلالية قوية الأثر، وبالتالي فتوظيفه لهذا البحر لم يكن عبثاً، بل كان مكملاً لما تعبر عنه هذه القصيدة من حالة نفسية أكثر توازناً، وإن كانت قد انطلقت من نفس البؤرة الشعورية: بؤرة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت. [1]. يبدو دالاً على التفاؤل والانفتاح، إلاّ أنَّه تفاؤل من فرط الألم،لأنَّ الصباح الذي يتطلع له الشاعر هو العالم الآخر؛ أي الخروج من عالم الدنيا بما فيه من ألم وحزن ووجع وأنين، هذا الوجع الدنيوي الذي أنهكَ جسمه جعل أبا القاسم الشابي يفكر في صباح جديد هو بالنسبة له الخلاص، لأنه يؤمن بأنّ العالم الأخر سيمنح روحه انتصاراً وإشراقاً وتفاؤلاً، ومع حبه العظيم لجمال الدنيا، فإنه صار مأخوذاً إلى الحياة الآخرة التي تخلصه من العذاب الجسماني الذي يعيشه، هذا العذاب الذي جعله يتطلع إلى صباح جديد ينير روحه ويمسح ظلامها الدامس والدليل على ذلك البيت الآتي من قوله. [2] : (المتدارك)

قد دعاني الصّباحْ وربيع الحياةْ

أما في قصيدة في " في ظل وادي الموت " فقد استخدم الشابي بحر الخفيف الذي وزنه:

فَاعِلاَتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ مُتفعِ لْنَ فِعلاتُنْ

على نحو ما يوضحه قوله [3]: (الخفيف).

قد رقصنا مع الحياة طويلاً وشدونا مع الشباب سنينا

قَدْ رَقَصْنَاْ مَعَ لحْيَاْةِ طَوِيْلَنْ وَشَدُوْنَاْ مَعَ شْشَبَاْبِ سِنِيْنَاْ

[1]- ديوان أبي القاسم الشابي ، ص 128.

[2]- المصدر نفسه ، ص 179.

[3]- المصدر نفسه، ص 203.

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

فَاعِلاتن مُتَفْعِلن فَعِلاتن فعِلاتن مُتَفْعِلن فعِلاتن

وقد استخدم الشابي هذا الوزن، وزن الخفيف حيث يعبر هذا البحر عن حالته النفسية المضطربة القائمة على الاضطرابات والتناقض، لأنَّ من دلالاته صلاحيته لمواقف التأوّه والشكوى لخفّته وتنوّع تفاعيله، فعنوان قصيدة "في ظل وادي الموت " يحمل تكرار الإضافة وقد كررت مرتين، وهذا لا يبلغ بها حدّ الاستثقال، و" ظل الوادي " عبارة توحي بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل الشجرة في مطمأن من الأرض، والأرض السهلة المنبسطة توحي بنوع من الأمان (حتى ولو كان وادياً غير ذي زرع)،لأنّكَ في الوادي ترى ما حولك، لست كمن يأوي إلى فجوة من الجبال أو الهضاب، لكن الوادي هنا ليس وادياً عادياً، بل هو وادٍ من نوعٍ خاص، وادي الموت الذي نرهبه ما دمنا أحياء،وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجدانيين متعارضين، جزع من شّرٍ واطمئنان إلى قرار آمن.

وعليه نستطيع القول أن اعتماد الشاعر على هذه الثنائية من البحور لما تثيره موسيقاه من تدفّق وغزارة أكسب قصيدته غنائية معتبرة عكست بؤرة الصراع بين حبّ الحياة وتقبّل الموت لدى الشّاعر الذي كان على وعي تام فيما ينظم، وبما ينظم.

2- القافية:

إذا علمنا أنّ للوزن أهميّة في إثبات الجانب الموسيقي والدّلالي لنّص القصيدة، فإنَّ بنائها لا يستقيم على كاهل الوزن الشعري بمعزل عن القوافي، ولقد حاول اللغويون القدامى والمحدثون، تحديد عناصر القافية، وتوسعوا في آرائهم بين مؤيد ومعارض حيث يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله " القافية من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول ". [1]

وللقافية أهمية بالغة لأنّها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[2]

[1]- ابن منظور،لسان العرب، ج15، ص 195.
[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة، مصر، 'د ط)، (د ت)، ص 05.

وهذا ما أكدّه قدامى بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" حين عرفه:"بأنّه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] وأمَّا القافية في اصطلاح العروضيين علم بأصول يُعرف به أواخر أحوال الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف هي من آخر البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن، وإنما سميت قافية لأنّها تقفو الكلام أي: تجئ في آخره ".[2] أمَّا عن قصيدة " الصباح الجديد " فطريقة تقفيها على النحو التالي:

أُسْكُتي يا جرَاحْ وأسكني يا شجونْ ينتهي بها كل بيت."
ماتَ عهد النُّواحْ وَزَمانُ الجُنُونْ إلى أول ساكن يليه
وَأَطَلَّ الصَّبَاحْ مِنْ وراءِ القُرُونْ

1- مقطع افتتاحي، يردد بعد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات بنيت على قافيتين الأشطر الأولى والثانية. ومثال على ذلك:

إن سِحْرَ الحياة خالدٌ لا يزولْ
فَعَلامَ الشَّكَاة مِنْ ظَلامٍ يَحُولْ
ثمَ يأتي الصبَّاح وتمُرُّ الفصولْ..؟
سوف يأتي رَبِيعْ إن تقضَّى رَبِيعْ

2- مقطعان رباعيان، بني كل منهما على قافية واحدة في نهايات الأبيات الثلاثة الأولى، واشتركا قي قافية البيت الرابع. ومثال ذلك:

ويقول:

[1]- قدامى بن جعفر، نقد الشعر، ت: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 64.
[2]- طارق حمداني، علم العروض والقافية مفاهيم ومصطلحات عامة قواعد، التقطيع العروضي، بحور الشعر الحر، القافية وعيوبها، مختارات شعرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 59.

ويتكرر هذا النموذج ثلاث مرات بعدد أبيات المقطع المكرّر. إنّ تكرار هذا النموذج، بدقة تامة، يوحي بسيطرة الشاعر على انفعالاته. ولتكرار المقطع الافتتاحي بالذات دلالةً خاصة، فهو يمنح القصيدة نوعاً من الثبات، وتمثلت القافية في نص " الصباح الجديد "كما يلي:

يَاْ شُجُونْ	نُلْجُنُوْنْ	يُلْقُرُونْ
00//0/	00//0/	00//0/
تُلْاَئمْ	جلْعَدْمْ	لِلْنَغَمْ

من وراءِ الظَّلامْ وهديرِ المياهْ
قد دعاني الصَّباحْ وَرَبيعُ الحَيَاهْ
يا لهُ مِنْ دُعاءُ هزّ قلبي صَداهْ
لَمْ يَعُد لي بَقاء فوق هذي البقاعْ

0//0/	0//0/	0//0/
لِلنَشِيْدْ	لِلْوُجُوْدَ	بِزَمَاْنْ
00//0/	00//0/	00//0/
لِلْجَمَاْلْ	وَلْحَنَاْنْ	وَلْوُرُوْدْ
00//0/	00//0/	00//0/

وَلْخَيَالْ	عِظْظَلَامْ	تُشْشُمُوْعْ
00//0/	00//0/	00//0/
لَاْ يَزُوْلْ	مِنْيَحُوْلْ	رُلْمِيَاْهْ
00//0/	00//0/	00//0/
عُلْجَيَاْهْ	ذِلْقِاْعْ	نَلْحُمُوْمْ
00//0/	00//0/	00//0/

وتنقسم القافية من حيث الروي إلى: مقيدة (0) ومطلقة (متحركة). وتتضح القافية في هذه القصيدة من خلال هذا التحليل مقيدة وهي ما كان حرف الرّوي فيها ساكناً وهذا ما نلاحظه على مقاطع القصيدة من أول بيت حتى آخر بيت في القصيدة.

أمَّا عن حروف القافية فقد جاءت متباينة، إذ وظفَّ الشاعر حروفا متنوعة المخارج كـ: ن، ب، ر، ت وهذا يمثّل انعكاساً بارزاً لنفسيته المضطربة غير الثابتة.

أمَّا عن قصيدة " في ظل وادي الموت " فجاءت قافيتها هي الأخرى مقيدة وجاءت لتلائم الدلالات التي يريد الشاعر تكريسها في هذه القصيدة. فالشابي صار غير ملزم بالحركة الإعرابية لا إشباع فيها ولاحركة في الرّوي. ومن أمثلة ذلك:

نُنَفْسِيْ	بِرَفْشِيْ	حُنَاْيَهْ
0/0//	0/0//	0/0//
رِأَمْسِيْ	تِغَاْيَهْ	نَأَمْشِيْ
0/0//	0/0//	0/0//

حُنَاْيَهْ	دَوَيْنَاْ	سِنِيْنَاْ
0/0//	0/0//	0/0//

وقد اختار أبو القاسم الشابي القافية المقيّدة في قصيدته " في ظل وادي الموت " ربما كان عن لا وعي منه، لما تفيده من الحزْن الذي يدعّم وجوده.

كاستعماله لمفردات (دجى، ضباب، الأسى، الموت، الفنا، الليل)، لكنه حزن يدفعه لأن يحاول التغلب بكل قوة على ضعفه، مستعملاً كثيراً من المفردات التي تشيع بالبهجة جاعلاً الضباب عابراً، والموت يرقص معبراً بالاحتفال، و(الموكب) و(النشيد) معبراً عن الثورة.

كما يوضحه قوله:

وتغشَّى الضباب نفسي، فصاحت في ملال مُرّ: «إلى أين أمشي؟»

هاته فالظلام حولي كثيف.. وضباب الأسى منيخ علَيَا

وقوله:

جفَّ سحر الحياة، يا قلبي الباكي، فهيا نجرب الموت... هيّا !

نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع ينفخ نايه

قلت: «سيري مع الحياةُ» فقالت: «ماجنينا، ترى، من السير أمس؟»

وإلى هنا يطوى الحديث عن النظام العروضي (الإيقاع الخارجي) الذي تضافر فيه كل من الوزن والقافية على إحداث إيقاع عالي التوتر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالانفعال للغة شعرية كان الشابي موردها، وهذا الإيقاع طبعت القصيدتين والتي منها كذلك الإيقاع الداخلي.

ب- الإيقاع الداخلي:

يعرف الدكتور محمد غنيمي هلال الإيقاع بأنّه وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام، وفي البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة. [1]

لأن التواتر المنتظم والمتتابع بين حالتي الصوت والصمت الحركة والسكون يشكل عاملاً أساسياً في بناء النص الشعري فإذا ما كانت الصوائت مساوية للصوامت فهذا يدلُ على أنّ الإيقاع فيها يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون في توازن مطلق، وهذا يعني أنّ ذهن المتلقي قد أخضع لتنغيم إيقاعي تطربي مكثف. وهنا يمكن القول بأنه لا يكفي الوزن دليلاً على الإيقاع. ويُعْرَف فراد الشعر أن لكل قصيدة واقعاً على قارئها يختلف عمَّا سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي، ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذاً لتساوت القصائد التي على نحو الخفيف مثلاً في إيقاعها....والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً ولها وزن صرفي كما أنَّ لها نظاماً مقطعياً، وفيها نظام نبري. [2]

إذ يعد الصوت الأساس في كل اللغات والركيزة في توزيع الأدب فكان لكل لغة مخارج أصوات خاصة، وهي تمثل نقطة التقاء طرفين من أعضاء النّطق (الناطق السلبي والناطق الإيجابي) ليمر الهواء بينهما، وكذا يتمايز في كيفية حدوث هذا الالتقاء وهذا ما يعرف بصفات الأصوات.

إذ لا يتم السيطرة على اللغة، دون أصواتها فالصوت هو المرآة التي تعكس الانفعالات النفسية الوحدانية لأنَّ الشاعر لا يهتم إلاّ بما يستفزه، وتصنف الأصوات إلى صنفين: الصوائت والصوامت.

فأمّا الصنف الأول:" الصوائت " ويتمثل في أصوات اللّين أو الأصوات الطليقة " vowles " ن وهي الأصوات التي تخرج من الفم وهي: الفتحة والضمة والكسرة وهذا ما يعرف بالصوائت القصيرة، أمَّا الصوائت الطويلة فتتمثل في حروف المد وهي: الألف والواو والياء.

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، (د ط)، 1983، ص 461.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد، الكويت، ط1، 1993، ص 326.

وأما الصنف الثاني " الصوامت " ويتمثل في الأصوات الساكنة، أو الحبيسة " consonants " وهي التي يحدث عند النطق بها انسداد جزئي أو كلّي في موضع من جهاز النطق. [1]

لقد أفرزت العملية الإحصائية لصوامت قصيدة " الصباح الجديد " بنوعيها الجدول الآتي:

الصائت	نوعه	تواتره في القصيدة
الألف	طويل	121 مرّة
الواو		69 مرّة
الياء		39 مرّة
الفتحة	قصير	280 مرّة
الضمة		72 مرّة
الكسرة		67 مرّة

يبدو من الجدول أنَّ الصوائت الطويلة جاءت متنوعة في هذه القصيدة (الصباح الجديد) حيث نلاحظ أن الألف أكثر حضوراً من الواو والياء، وهذا راجع إلى نفسية الشاعر التي تتأزم شيئاً فشيئاً فبعد أنّ كانت مشاعره شبه مستقرة بدأت تتهاوى نحو الاضطراب الذي نلمسه في ثنايا القصيدة وتترجمه هذه التمديدات الصوتية التي يرفع فيها الشاعر عقيرته ويمّد الصوت عالياً ليشيع هذه الدلالة، ويؤكّد عليها، إضافة إلى تكرار حروف المدّ اللافتة للانتباه التي عند إحصائنا لها وجدناها وردت أكثر من " 229 مرّة " مثل (الدموع، الجنون، الحياة، لا يزول).

وهذه الحروف تدل على حالة حزن الشاعر، والملاحظ على الصوائت القصيرة أنّ الفتحة أخذت النصيب الأوفر في القصيدة، وذلك للدلالة على أنّ الشاعر في موقف ثابت وهو يصف حزنه وألمه في خط أفقي مسقطاً أحاسيسه المحددة على وصف صبح آخر غير صبح الحياة الدنيا إذا كانت تجربته امتداداً داخل هذا الكون الواسع،

[1]- صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 135-136.

أما الكسرة فتواترها جاء ضئيلاً مقارنة بالضمة والفتحة، وهذا دليل على الانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر، وإن كان يضمر ما لا يظهر، فهي تترجم ما يحتمل في نفسه من أحاسيس تعيد الفناء إلى الحياة إلى درجة الموت والفناء في الموت إلى درجة الهوس.

أما الصوامت فقد وردت من خلال النوع والصفة كما يلخصه الجدول [1] أدناه:

الصامت	نوعه	صفته	تواتره
النون	لثوي	جانبي مجهور منفتح	40 مرّة
الميم	شفوي أنفوي	مجهور منفتح	34 مرّة
الدال	أسناني لثوي	شديد مجهور منفتح	29 مرّة
الحاء	حلقي	رخو مهموس منفتح	27 مرّة
التاء	أسناني	رخو مهموس منفتح	24 مرّة
الراء	لثوي	تكراري مجهور منفتح	23 مرّة
العين	حلقي	رخو مهموس منفتح	21 مرّة
الجيم	مركب متراخ	مجهور منفتح	17 مرّة
الفاء	شفوي أسناني	مهموس منفتح	15 مرّة
الشين	غاري	رخو مهموس منفتح	11 مرّة
السين	أسناني لثوي	رخو مهموس منفتح	10 مرّات
الصاد	أسناني لثوي	رخو مهموس منفتح	9 مرّات

التعليق:

[1]- صالح سليمان عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 135-136.

شكلت الأصوات المهموسة في قصيدة الشابي حضوراً لافتا للانتباه، والصوت المهموس هو " الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار حال النّطق به" [1]. وتتألف من الأصوات التالية:

الفاء، التاء، الحاء، الخاء، السين، الشين،الصاد، الفاء، الكاف، الهاء، تجمع في: (حثّه شخص فسكت) .

وفي القصيدة تبين الكثافة الشديدة لصوت النون،والنون " صوت جانبي مجهور منفتح "، ورد تواتره في القصيدة بمعدل 40 مرّة، حرف بالغ الانتشار عبر النصّ يعبر عن إحساس متصاعد الألم، ورغبة كبيرة في نهاية الحياة المظلمة، وبداية الحياة الأبدية ويرتبط بكلمات مثل (سجون، سكون، قرون، نواح، دفنت...الخ).

إضافة إلى تردد حرف الميم 34 مرّة صوت مجهور، لا هو بالرخو ولا بالشديد، يعبر عن سلسلة الآلام المبرحة التي يعيشها الشاعر، والتي ذاق بها ذِرْعاً، لذلك يرتبط بكلمات تستشفُ سياقياً حتى دون استعمالها مثال (مرض، مأساة، مواساة، محن، مكتوب، ملل، مآتم، مات، الألم، العدم، ظلام، الهموم) مقابل ذلك هناك (الخضم، العظيم، النغم). ويتردد صوت الحاء 27 مرّة والحاء صوت رخو مهموس منفتح يمتاز بالسعة والانبساط يعبر من خلال وروده في النص عن عمق وحزن الشاعر على مفارقته الحياة، بل ويعبر عن نهاية حزن الحياة الدنيا وقد كثر وروده حيث تكرّرّ 27 مرّة وذلك لارتباطه بالحلق، المكان الذي تصدر عنه الكلمات باعتباره مكاناً للبوح وإصداراً ما في القلب، وكل الكلمات المعتمدة شعرياً ترتبط بهذه الدلالة،(الجراح، النواحِ، الصباح، الحياة، رِحاب، رحِيب، واحة، حنان، حرقة، حر، الجحِيم، يحول) وهي كلمات تعبر عن سعة صدر الشّاعر وانبساطه، وانتظاره للصباح الجديد.

وتردد صوت التاء أربعاً وعشرين مرّة كما في (اسكتي، مات، الحياة، دفنت، نثرت، اتخذتن أتغنَّى، أذبت...الخ) والتاء " صوت شديد مهموس " [2] ويتم حدوثه باندفاع الهواء حتى موضع خروجه وطرف اللسان ملاصق لأطراف الأسنان العليا، والحنك والوتران الصوتيان لا يتذبذبان والهواء لا يجد منفذاً، فإذا ابتعد اللسان عن موضعه نفذ الهواء فجأة، وبشدة، فقد حمل هذا الصوت (التاء) حقيقة الألم التي يعانيها الشاعر.

[1]- كمال بشير، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، (د ت)، ص 87.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1979، ص 61.

إضافة إلى صوت الصاد الذي تكرر بمجموع تسعة مرات من خلال كلمة الصباح خاصة إلى جانب كلمتي الصلاة، والفصول وهو معجم صوتي يدل على الشعور الكبير الذي ملأ وجدان الشاعر لينذر نفسه على عالم الآخرة وهي رؤية وجدانية للخلاص.

وقد تكرَّرَ صوت السين بمجموع 10 مرات (عشر مرّات) صوت " رخو مهموس منفتح "، من خلال الكلمات التالية: (أسكتي، أسكني، الأسى، سحر) ليعبر عن حالة وجدانية تتضمن استغاثة بطيئة تعلن عن قرب نهايته وهو يصرّ على البقاء حياً في جمال الدنيا الذي يتحول في داخله إلى مطحنة أوجاع لا تنتهي.

في المقابل تراجعت الأصوات المجهورة ، لأنّ الشاعر يعاني في نصه من نار الألم والحزن، وبالتالي فهو محتاج لأصوات تعبّر عن الحرقة وما فيها من اضطرابات وهذا ما توفره الأصوات المهموسة.

أما العملية الإحصائية لصوائت القصيدة الثانية " في ظل وادي الموت " فقد أفرزت عن الجدول الآتي:

الصائت	نوعه	تواتره في القصيدة
الألف	طويل	80 مرّة
الواو		60 مرّة
الياء		40 مرّة
الفتحة	قصير	290 مرّة
الضمة		52 مرّة
الكسرة		97 مرّة

والملاحظ من خلال الجدول أنّ الصوائت الطويلة تواترت في القصيدة بمعدل 180 مرّة، وهذا راجع إلى نفسية الشّاعر التي تتأزم شيئاً فشيئاً، كما لها وظيفة فنية وصوتية، توحي في كثير من الأحيان بتنوع النغمة

الموسيقية للفظة أو الجملة، فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية فتضفي موسيقى ذات تأثير نفسي تشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن. [1]

أمّا الصوائت القصيرة فجاءت متنوعة في هذه القصيدة، حيث تواترت الفتحة حوالي 290 مرّة، اما الضمة حوالي 52 مرّة والكسرة فتواترت حوالي 97 مرّة.

وهذا دليل على أنّ الشاعر في حالة نفسية هادئة وثابتة وهو يصف تجربته حول هذا الكون الرهيب.

ويمكننا تلخيص الصوامت الواردة بكثرة في القصيدة في الجدول الآتي:

الصامت	نوعه	صفته	تواتره
الياء	غاري	متوسط مجهور نصف صائت منفتح	69 مرّة
النون	لثوي	جانبي مجهور منفتح	48 مرّة
التاء	أسناني	لثوي شديد مهموس منفتح	39 مرّة
الميم	شفوي أنفوي	مجهور منفتح	36 مرّة
الواو	شفوي نصف حركة	مجهور منفتح	34 مرّة
الفاء	شفوي أسناني	مهموس منفتح	26 مرّة
الحاء	حلقي	رخو مهموس منفتح	25 مرّة
الراء	لثوي	تكراري مجهور منفتح	23 مرّة
اللام	لثوي	جانبي مجهور منفتح	22 مرّة
الباء	شفوي	شديد مهموس منفتح	21 مرّة
الهاء	حنجري	رخو مهموس منفتح	20 مرّة

[1] - صالح سليمان عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 142-143.

الشين	غاري	رخو مهموس منفتح	16 مرّة
السين	أسناني لثوي	رخو مهموس منفتح	15 مرّة
الدال	أسناني لثوي	شديد مهموس منفتح	15 مرّة
الكاف	طبقي	شديد مهموس منفتح	14 مرّة
العين	حلقي	رخو مهموس منفتح	13 مرّة
القاف	لهوي	شديد مهموس منفتح	09 مرّات
الجيم	مركب متراخ	مجهور منفتح	06 مرّات

نلاحظ من خلال الجدول المبين أعلاه أن دلالة الصوامت جاءت مرآة عاكسة لما يعمل في نفس الشاعر، إذ نجد تواتر " الياء " حاضراً بقوة في القصيدة، بمعدل 69 مرّة باعتباره صوت غاري، " متوسط مجهور نصف صائت منفتح " يتوزع هذا الصوت في النص الشعري بشكل متواتر يعبّر عن الصراع الكبير بين الدنيا الفانية والدنيا الأبدية وهذا ما تترجمه الكلمات التالية: (تمشي، غاية، الربيع، نايه، رواية، الحياة، الليالي، اليأس، بعيداً، تحوي).

إضافة إلى صوت " النون " حيث ورد في القصيدة 48 مرّة صوت مجهور بين الرخاوة والشدة، سريع التأثر بما يجاوره من الأصوات، حيث يرتبط هذا الصوت بالنهاية الحتمية والنور الإلاهي، كما يعبر هذا الصوت عن الإحساس بالمحنة من خلال الكلمات التالية:(أدفن، النجيب، دمينا، مللنا، روينا، نثرنا) وما يلاحظ أيضاً أنَّ هناك تقارباً بين الأصوات المجهورة والمهموسة من حيث العدد وقد يكون لهذا التقارب أثر نفسي وفني يوحي برغبة الشاعر في المحافظة على التوازن الصوتي، وبالتالي فقد حققت هذه الأصوات ضرباً من الانسجام والتوافق في توزيع الأصوات فأعطت للقصيدة جمالية صوتية.

وخاتمة القول إنَّ الصوت أحد الأبنية الإيقاعية المهّمة، اعتمدناه ظاهرة أسلوبية تجسّدت من خلال بنية المقاطع الصوتية متمثلة في الصوامت والصوائت بنوعيها في القصيدتين وتشكل بما يسمى الإيقاع الداخلي، الذي

إذا ما أضيف إلى الخارجي متمثلاً في النظام العروضي، نستطيع القول أنَّ الشابي جعلها المطية الذلول التي يصنع بها الإيقاع المتسق والمنسجم مع الحالة النفسية والشعورية التي يعانيها.

تمهيد:

تنظر الأسلوبية إلى التراكيب بوصفها وسيلة لبحث الخصائص المميزة لكل نص، إذ تعد دراسة التراكيب أحد مستويات التحليل اللغوي، ذلك أن الفهم الأسلوبي لأي نص أدبي ، يتأتى من خلا ل دراسة لغته، و يمكن دراسة التراكيب في مدونتنا التي برزت ملمحا أسلوبيا في القصيدتين لتواترها بنسب معتبرة، لا سيما ما يتعلق منها، بالجمل الاسمية و الفعلية و الظرفية على النحو الآتي:

1. الجملة الفعلية:

من بين أهم المظاهر التي عدت من خصائص الأسلوب الشعري الجملة الفعلية، و هي الجملة التي يكون ركناها الأساسيان (المسند و المسند إليه) على هيئة فعل و فاعل، و توضع لإفادة الحدوث في زمن مخصوص كالماضي و المضارع و تفيد الاستمرار ألتجددي، إذا دلت على قرائن و قد تفيد الفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا التجدد و الاستمرار .[1]

و قد احتلت المرتبة الأولى من حيث الشيوع و التواتر في القصيدتين بمعدل 34 مرة.

[1]- دزيرية سفال، علم البيان بين النظريات و الأصول، دار الفكر العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص105.

و من الأمثلة الدالة عليها في قصيدة " الصباح الجديد" قوله : [1] (المتدارك).

أسكني يا جراح	وا أسكتي يا شجون
مات عهد النواح	و زمان الجنون
وأطل الصباح	من وراء الجنون
في فجاج الردى	قد دفنت الألم
و نثرت الدموع	لرياح العدم
و أذبت الأسى	في جمال الوجود
و دحوت الفؤاد	واحة للتشيد
شيدته الحياة	بالرؤى و الخيال
فتلوت الصلاة	في خشوع الضلال
و حرقة البخور	و أضأت الشموع
ثم يأتي الصباح	و تمر الفصول
سوف يأتي ربيع	إن تقضى ربيع
قد دعاني الصباح	و ربيع الحياة
ياله من دعاء	هز قلبي صداه
قد جرى زورقي	في الخضم العظيم
و نشرت القلاع	فالوداع الوداع!

[1]- ديوان أبي القاسم الشابي، تقديم و شرح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط2، 1994، ص177- 178.

أما تجلي الجمل الفعلية في قصيدة " في ظل وادي الموت" من خلال قوله :[1] (الخفيف)

نحن نمشي و حولنا هاته الأكوان تمشي، لكن لأية غاية !

نحن نشدو مع العصافير للشمس و هذا الربيع ينفخه نايه

نحن نتلو رواية الكون للموت و لكن ماذا ختام الرواية!

هكذا قلت للرياح فقالت :	سل ، ضمير الوجود، كيف البداية؟
و تغشى الضباب نفسي:	في ملال مر، إلى أين أمشي؟
قلت سيري مع الحياة فقالت:	ماجينا ، ترى من السير أمسي ؟
فتهافت كالهشيم على الأر	ض و ناديت أين ياقلب رفشي؟
و كؤوس الغرام أترعها الفج	ر و لكن تحطمت في يديا
هاته، يا فؤاد، إن غريبا	ن، نصوغ الحياة فنا شجيا
قد رقصنا مع الحياة طويلا	و شدونا مع الشباب سنينا
و أكلنا التراب حتى مللنا	و شربنا الدموع حتى روينا
ونثرنا الأحلام و الحب و الآلا	م، و اليأس، و الأسى حيث شينا
ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدن	يا، بعيدا عن لهوها و غناها
في ظلام الفناء أدفت أيام	و لا أستطيع حتى بكاها
جف سحر الحياة ياقلبي الب	كي، فهيا نجرب الموت هيا

[1]- الديوان، ص204.

الملاحظ أن الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي أكثر حضورا في القصيدتين، حيث بلغت نسبة تواتره 26 مرة، و ذلك كون الفعل ماضيا يفيد تحقيق وقوعه ، و تقديمه يفيد الاهتمام ، [1] و كل ذلك يدل على يقين بأن التغيير المرتقب قد حدث فعلا ، وهو ما يعبر عنه البيت الأول في المقطع المكرر في قصيدة " الصباح الجديد" ، و قد بني على فعلي أمر متجانس لفضا و معنا ، حيث يقول الشاعر: [2] (المتدارك)

اسكتي يا جراح	و اسكني يا شجون

و هنا دليل على أن الشاعر يتماسك و يروض جراحه على السكون، و أحزانه على الصمت، لذلك يكرر كلمتي السكون و السكوت.

فالملاحظ من خلال القصيدتين تفوق الجمل الفعلية، مما جعل النصيين الشعريين أكثر ارتباطا بالزمن و الحركة ، فالفعل هو المسيطر تركيبيا و من أمثلة ذلك قول الشاعر[3] : (المتدارك).

مات عهد النواح	وزمان الجنون

حيث يثير الفعل "مات" ارتباطات الشاعر المؤلمة، فموت عهد النواح يعني انقضاءه، و من ثم احتمال أن يكون العهد الجديد قد سار حيث جاء استخدام هذا الفعل تماشيا و حالة الشاعر النفسية المتأزمة.

في قول الشاعر[4] : (الخفيف)

و أكلنا التراب حتى مللنا	و شربنا الدموع حتى روينا

1- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب ، ص125.
2- المرجع نفسه
3- الديوان، ص177.
4- الديوان: ص205.

فهذا دليل على أن الشاعر في حيرة و تساؤل عن معنى الحياة حيث يصور لنا تجاربه و ما مر به خلال مراحل حياته التي اختلطت فيها المسرات و الآلام.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الجمل الفعلية هي المسيطرة و الحاضرة بقوة في النصين الشعريين و هذا يعود إلى ما يحمله النص من رغبه في الحركة عبر الزمن فهو لا يريد السكون على حال، كما أن الزمن الحاضر ، يجعل من فعل الحركة أكثر تواترا و حضورا فهو مستمر عبر الزمن و متدفق دون نهاية ، و هذا يعبر عن أزمة الشاعر التي عانى منها في تجربته، فهو لم يعد قادرا حتى أن يبكي حياته المليئة بالأحزان و الآلام.

فنستنتج من خلال القصيدتين "الصباح الجديد" و " في ظل وادي الموت" أن الشاعر يصور لنا تجربته الشعرية فيحرك ما يصفه و يبعث فيه الحياة و ذلك من خلال الجمل الفعلية، و هذا ما جعل النص يقدم ايقاعا مختلفا من السكون إلى الحركة.

2. الجملة الاسمية:

هي الجملة التي تتكون من مبتدأ و خبر ، و تفيد ثبوت المسند للمسند إليه أو استمراره بالقرائن الدالة عليه، أو الثبوت أو الاستمرار معاً ، و موضعها المبتدأ و الخبر، و الاسم والخبر مع إن و أخواتها، أو كان و أخواتها، و لا النافية للجنس، و اسم الفعل و الأصل في الخبر أن يأتي نكرة مشتقة ، و قد يأتي جامدا.

و كذلك الأصل في الجملة الاسمية أن تدل على الثبات و دوامه " لأن الاسم يخلوا من الزمن، و يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث، و اعطائه لونا من الثبات". [1]

لذلك يلجأ الشاعر إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف و تثبيت فنجده يصف تجربته الشعرية بكل ما فيها من أفراح و أتراح، مثبتا من خلالها ما يعانيه من ألم و حزن.

و تتجلى الجمل الاسمية في قصيدة "الصباح الجديد" من خلال الأبيات التالية:

مات عهد النواح	وزمان الجنون [2]

[1]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب، القاهرة، (دط)، 1998، ص153 .
[2]- الديوان، ص177.

في فجاج الردى	قد دفنت الألم
واتخذت الحياة	معزفا للنغم
ودحوت الفؤاد	واحة للنشيد
والضيا و الظلال	و الشذى و الورود
و الهوى و الشباب	و المنى و الحنان
في فؤاد الرحيب	معبد للجمال
إن سحر الحياة	خالد لا يزول [1]
فعلام الشكاة	من ضلام يحول
سوف يأتي ربع	إن تقضى ربع
من وراء الظلام	و هدير المياه
قد دعاني الصباح	وربيع الحياة
الوداع ! الوداع !	يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى !	يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي	في الخضم العظيم

كما تتجلى الجملة الاسمية في قصيدة " في ظل وادي الموت" من خلال الأبيات التالية:

نحن نمشي و حولنا هاته الأكوان تمشي لكن لأية غاية؟ [2]

[1]- الديوان: ص178.
[2]- الديوان، ص 204.

نحن نشدو ا مع العصافير للشم	س و هذا الربيع ينفخ نايه
هاته فالظلام حولي كثيف	و ضباب الأسى منيخ عليا
و كؤوس الغرا أترعها الفج	ر، و لكن تحطمت في يديا
و الشباب الغدير ولى إلى الما	ضي و خلى النحيب في شفتي
وزهور الحياة تهوى ، بصمت	محزن ، مضجر، على قدميا
جف سحر الحيات يا قلبي البا	كي ، فهيا نجرب الموت هيا [1]
و نثرنا الحب و الأحلام و الآلا	م و اليأس، و الأسى، حيث شبنا

قد تواترت الجملة الاسمية في القصيدتين الشابيتين بمعدل 30 مرة ، و ذلك لما تقوم به من دلالة الاستقرار و الثبات [2] على وضع معين، والسر في تلك الميزة هو غياب عنصر الزمن فيها ، عكس النصوص المتوفرة على عدد كبير من الأشكال الفعلية، و ذلك راجع إلى أن الأفعال بحكم توفرها على عنصر الزمن تكسب النص حركية و حيوية بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من ماضي إلى حاضر إلى مستقبل، وعلى ذلك فالنصان الشعريان "الصباح الجديد" و " في ظل وادي الموت" غنيان بالأشكال الإسمية التي توحي بعدة دلالات تتعلق بالسكون و الحركة و الجمود و نذكر من بينها: (اليأس، الأسى، خالد، لا يزول ... إلخ) حيث نجد الجملة الاسمية (في فؤادي الرحيب معبدا للجمال)، (إن سحر الحياة خالد لا يزول).[3]

تحوى دلالة السكون و الجمود، فالشاعر من خلال هاتين الجملتين يخاطب الجراح و الشجون، و يأمرها بالسكون و الصمود، يلومها لوما هنيا، ثم يعقب محاولا أن يبعث في نفسها الاطمئنان إلى المستقبل.

3. الجملة الظرفية:

[1]- الديوان، ص205.
[2]- ديزيرية سفال، علم البيان بين النظريات و الأصول، مرجع سابق ، ص101.
[3]- الديوان، ص178.

و هي المصدرة بظرف أومجرور نحو (أعندك زيد)، و (في الدار زيد)، حيث يتميز حضورها بطابعها الانفعالي كما تعمل على إزالة الغموض ، و قد احتلت المرتبة الثالثة من حيث نسبة تواترها في القصيدتين بمعدل 28 مرة، و يتضح ذلك في قصيدة " الصباح الجديد " من خلال الأبيات التالية:

و أطل الصباح	من وراء القرون [1]
في فجاجي الردى	قد دفنت الألم
و نثرت الدموع	لرياح العدم
أتغنى عليه	في رحاب الزمان
و أذيت الأسى	في جمال الوجود
في فؤادي الرحيب	معبد للجمال
شيدته الحياة	بالرؤى و الخيال [2]
فتلوت الصلاة	في خشوع الظلال
من وراء الظلام	وهدير المياه
لم يعد لي بقاء	فوق هذه البقاع [3]
قد جرى زورقي	في الخضم العظيم

أما في قصيدة " في ظل وادي الموت" فجاءت على النحو الآتي:

[1]- الديوان، ص177
[2]- الديوان، ص178
[3]- الديوان، ص178

نحن نتلو رواية الكون للمو	ت، و لكن ماذا ختام الرواية؟
و تغشى الضباب نفسي، فصاحت	في ملال مرة، إلى أين أمشي؟
فقالت: سيري مع الحياة ، فقالت:	ماجينا ،ترى، من السير أمس ؟
فتهافت كالهشيم على الأرض	و ناديت: أين ياقلبي رفشي؟
هاته علني أخط ضريحي	في سكون الدجى و أدفن نفسي
و كؤوس الغرام أترعها الفج	ر و لكن تحطمت في يديا
و الشباب الغرير ولى إلى	الماضي و خلى النحيب في شفتيا
و عدونا مع الليالي حفاة	في شعاب الحياة حتى دمينا
في ظلام الفنا أدفن	أيامي، و لاأستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوي ، بصمت	محزن، مضجر، على قدميا
و أكلنا التراب حتى مللنا	و شربنا الدموع حتى روينا [1]

و الملاحظ من خلال ما سبق أن الجمل الظرفية التي تعتبر في ظرف النحاة فضلة إلى أنه لا يمكن الاستغناء عنها في بناء الدلالة، فهي تحدد لنا المكان و الزمان و تصف لنا الأحداث [2] لهذا كان لها دور كبير في توجيه دلالة النصين الذين بين أيدينا بشكل فعال و قد وظفها الشاعر في قصيدته تعبيرا عن حالته المضطربة و المؤلمة و المنكسرة و من الأمثلة الدالة على ذلك عبارة (في فجاج الردى قد دفنت الألم) فكلمات (في فجاج، الردى) كلمات ذات معاني سلبية ، تترد في النفس أصداؤها الحزينة. اضافة إلى عبارة (رباح العدم)، فالشاعر لم يصل

[1]- الديوان ، ص 205.
[2]- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص121.

إلى نوع من الرضا و الاطمئنان إلا بمضاعفة الشقاء أو التعمق فيه ، إلى أن تبين بأن النواح لا قيمة له فكف بذلك عنه.

و أول ما يلاحظ في قصيدة " الصباح الجديد" هو خلوها من الجمل الاستفهامية، عدا جملة واحدة وردت في المقطع السادس [1] : (المتدارك)

فعلام الشكاة	من ظلام يحول
ثم يأتي االصباح	و تمر الفصول...؟

و خلو القصيدة من الحمل الاستفهامية يعنى لا تعبر عن تساؤل و لا تحكي حوارا.

أما قصيدة " في ظل وادي الموت" فقد استخدم الشابي بعض الجمل الإستفهامية، بمعدل ست مرات في نصه الشعري نذكر منها [2]: (الخفيف)

نحن نمشي و حولنا هاته الأكوان تمشي.....	لكن لأية غاية؟
نحن نتلو رواية الكون للمو	ت و لكن ماذا ختام الرواية؟
هكذا قلت للرياح فقالت:	سل ضمير الوجود: كيف البداية؟
تغشى الضباب نفسي، فصاحت:	في ملال مر: إلى أين أمشي؟
قلت سيري مع الحياة .. فقالت:	ما جينينا، ترى، من السير أمسي؟
فتهافت كالهشم على الأر	ض، و ناديت: أين ياقلب ررفشي

[1]- الديوان، ص177.
[2]- الديوان، ص204.

أما عبارة (للموت). فقد استخدمها الشاعر تعبيرا عن قرب موته، إلا أنه أدرك أن هذه الفكرة تستحق التجربة لذلك نجده يرحب بها و يحاول تجربتها.

4. الجملة الاستفهامية:

الاستفهام من الأساليب الإنشائية و هو " طلب العلم بشيء لم يكن معلوم من قبل ، و ذلك بأداة من أدواته و هي : الهمزة، هل، ما، أم، من، متى، أيان، كيف، أين، أن، كم، أي، متى" [1]

أما فيما يخص دلالة الإستفهام فتفهم من خلال السياق لذلك فإن " حصر المعاني البلاغية للخطاب الاستفهامي أمر يصعب تحقيقه، لأن المعاني تتوزع على مساحة شائعة من العواطف و الإنفعالات الإنسانية وهي تتغير في سياق الكلام، الذي يكون فيه من الدلائل و الإحاءات الشعورية عند الباث و المستقبل على السواء"[2]

و توظيف الشابي لأسلوب الإستفهام على اختلاف أدواته إنما يدل على أنه تحت و طأة التحولات النفسية التي تجتاحه، و الرجحات العاطفية العميقة التي تلاحقه إنه يتوسل لها للخروج من أزماته ويتخدها معبرا لتجاوز مشكلاته.

فالشاعر حين يسأل (أين يا قلب رفشي؟ [3]) فهو هنا يبحث عن الأداة التي هي آلة من آلات الحياة، و كأنما تذكرها بعد اهمال و نسيان، ليجعلها آلة من آلات الموت، و هنا يخيل إلينا أن الشاعر و صل إلى نهاية الطريق المسدود، إلى اليأس الكامل و التشاؤم الأسود ، و استخدام الشاعر أدوات الاستفهام من أين و إلى أين، و المقصود بها بدء الحياة و نهايتها، أي أنه يبحث عن المصدر و الغاية، و البحث عن حقيقة الحياة. فنجده يحاور الرياح، بكل يأس و أسى، طالبا منها أن تعطيه جوابا شافيا، فكان جواب الرياح: (كيف البداية؟ [4])

[1]- أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، تر يوسف ، الصميلي، المكتبة المصرية، بيروت، دط، 2003، ص 78.
[2]- راشد الحسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص215.
[3]- الديوان، ص204.
[4]- المصدر نفسه.

كما تلاحظ من خلال النص بروز "أسلوب النداء" حيث احتل المرتبة الخامسة في القصيدتين بمعدل سبع مرات.

و النداء لغة: معناه: التصويب و الدعاء.

أما اصطلاحا: معناه: طلب اقبال المدعو (المخاطب) على الداعي (المتكلم) لأمر ما، بحرف يقوم مقام فعل النداء،[1] (أدعو...) وقد ورد أسلوب النداء في قصيدتي "الصباح الجديد" و "في ظل وادي الموت" في أسلوب النداء في الأبيات الثلاثة الأولى مرتين و ذلك من خلال قول الشاعر [2] : (المتدارك).

اسكني يا جراح	و اسكتي يا شجون

كما ورد في الأبيات الأخيرة ثلاث مرات، و ذلك في قوله [3]: (المتدارك)

الوداع! الوداع!	ياجبال الهموم
يا ضباب الأسى!	يا فجاج الجحيم

أما في قصيدة" في ظل وادي الموت" فقد ورد في المقطع الثاني و الثالث، من خلال قوله [4]: (الخفيف)

فتهافت كالهشيم على الأر	ض و ناديت: أين ياقلب رفشي؟
هاته يا فؤاد ، إن غريبا	ن نصوغ الحياة فنا شجيا

[1] - د حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص 179.
[2]- الديوان، ص178.
[3]- الديوان، ص178.
[4]- الديوان، ص204.

فالشاعر هنا ينادي قلبه، أمرا إياه أن يأته بالرفش، كما تثير كلمة هاته، الطلب و الإلحاح . فنجد الشاعر هنا مشغولا بأمر الحياة يصوغها لحنا شجيا.

و قد وظف الشاعر حرف الياء لما يحدثه من المجال الواسع ليعبر عن مشاعره الجياشة فرحا أو حزنا.

5. الجملة الدالة على التعجب:

التعجب من المفاهيم التي يتوهج فيها الإحساس بأشياء متميزة عن غيرها، و تحتوي جملة التعجب على صيغتين، احداهما تبدأ بإسم يعرب مبتدأ و الثانية تبدأ بفعل تحتاج إلى فاعل و هاتين الصيغتين هما: (ما أفعله !) و (أفعل به !). [1]

و قد وردت جملة التعجب في القصيدتين بنسبة ضئيلة جدا، بلغت نسبة تواترها ثلاث مرات و بذلك فهي تحتل المرتبة الأخيرة من بين الأساليب الأخرى، و يتجلى ذلك في قصيدة "الصباح الجديد" في قول الشاعر [2]: (المتدارك)

الوداع! الوداع!	ياجبال الهموم
يا ضباب الأسى!	يا فجاج الجحيم

و من الأمثلة كذلك الدالة عليه في قصيدة "في ظل وادي الموت" قول الشاعر [3] : (الخفيف).

جف سحر الحياة، يا قلبي البا	كي، فهيا نجرب الموت..هيا!

[1]- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، عمان، الأردن، د ط، 1998 ، ص211.
[2]- الديوان، ص178.
[3]- الديوان، ص 205.

فصراع الموت و الحياة في قلب الشاعر لم ينته، و لكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط، فهو يودع الحياة مخفيا حنينه، مظهرا ارتياحه، و يستقبل الموت فرحا، و لو أنه لا يعلم ما ذا وراء الرحلة البعيدة. فقد عزز هذا الأسلوب من دلالة القصيدة، و من موقف الشاعر في إرادة البقاء.

تلك إذن هي أهم الظواهر التركيبية التي رأيناها جديدة بالدراسة و هي ظواهر سجلت حضورا قويا بالقصيدتين مما جعلها أكثر طرافة سواء على مستوى الانحراف الكمي أو المعنوي، و قد رأينا الشابي وظف هذه التراكيب سواء ذلك في الجمل الفعلية أم الاسمية، أم الظرفية، أم الاستفهامية، أم في النداء، أم التعجبية، مما أحدث نوعا من الانسجام بين الحالة النفسية للشاعر و أسلوبه، الذي لا شك أنه يترك أثرا نفسيا جميلا في المطلع على ديوانه، و يتعرف عليه من خلال شعره.

المستوى الدلالي

I. تمهيد

1. نظرية الحقول الدلالية

2. المبادئ التي تقوم عليها نظرية الحقول الدلالية

3. الأسس التي بنيت عليها نظرية الحقول الدلالية

4. أبرز الحقول المستخدمة في القصيدتين

- حقل الحياة و الموت
- حقل الطبيعة
- حقل العاطفة

4. خلاصة

تمهيد:

اهتمت الدراسات القديمة و الحديثة بالمعجم اللغوي من حيث التركيب و الدلالة، وخصت الدراسات النقدية الحديثة المعجم اللغوي باهتمام خاص، لأن المعجم هو لحمة أي نص أدبي و سداه، و يمثل المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع نظرا لأهميته في قدرة الشاعر أو خفضه، و تقدير حظه في الفن و الشاعرية، و الحكم له

أو عليه في هذا الفن . لأن فهم ما يدور بخلد الشاعر، و التعمق في أعماق ذاته لا يمكن الوصول إليه إلا بالنفاذ في مخزونه المعجمي.

و عليه فنظرية الحقول الدلالية تقوم على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة ، لتتمكن من وصفها و تحليلها .

من هنا قمت بتحديد أهم الحقول الدلالية التي دار حولها البنيان الشعري عند أبي القاسم الشابي، مستعينة بالمعجم اللغوي المتردد في كل حقل فكانت الحقول الآتية حقل الموت و الحياة ،و حقل الطبيعة و حقل العاطفة، حقل الفرح، حقل الحزن.

نظرية الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي هو مجموعة الكلمات ترتبط دلالتها، و توضع تحت لفظ عام يجمعها، و لكي تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل الدلالي.[1]

مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" و تضم ألفاظا مثل أصفر، أزرق، أخضر، أحمر،...إلخ. [2]

المبادئ التي تقوم عليها النظرية:

1. لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي
2. لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
3. لا يمكن إغفال السياق الذي ترد في الكلمة.
4. لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي [3]

الأسس التي بنيت عليها النظرية:

تقوم هذه النظرية على مجموعة من الأسس نجملها في الآتي:

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982، ص79.
[2]- المرجع نفسه، ص79.
[3]- محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 2002، ص47.

1. الاستبدال (Paradigmatic): و يعني أن ثمة مفردات يمكن أن تحل محل أختها في الإستعمال، أو في الدلالة كلفظه (خائف) و لفظه (متهيب من) فقد تعد هذه المفردات من المترادفات، و لكنها تدخل تحت مفهوم الخشية و الخوف.[1]
2. التلاؤم (Syntagmatic) : و يعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد كما هو الحال في باب الألوان.[2]
3. التسلسل و الترتيب (Sequence) : و يعني أن الترتيب يكون بحسب القدم و الأهم و الأولية، و ذلك نحو : أيام الأسبوع، أو المقاييس أو الألوان أو الترتيب الألف بائي.[3]
4. الاقتران (Collocation) : أي تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية بما يقرب دلالتها من الفهم أو يشرح فعلها فإقتران (يعض) بالأسنان، يميز لفظ أ(سنان) من لفظ (أسنان المشط)، أو (أسنان المسامير) و (أسنان المنشار)لذلك فإنه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها [4]
5. الحقول السنجماتية (Syntagmatic): و تشمل مجموعة الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، و لكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي، مثل (كلب و نباح، فرس و صهيل، أشقر شعر.....إلخ [5]

حيث أننا نجد أن الخيارات الدلالية تتعلق بما يختاره الكاتب من مفردات داخل المعجم العام للغة، فمن الواضح أن أي كاتب لا يكتب بصفة احتياطية و عشوائية، و إنما يختار كلمات معينة و تعابير محددة للدلالة على مقصوده.[6] على الرغم من ثراء اللغة العربية، فإن الأدباء و الشعراء لا يستعملون ألفاظا دون وعي لفروقاتها كالفرق بين الحزن و الأسى، الحب و العشق، فمعنى الألفاظ المفردة غالبا ما يكون عاما و غامضا، إلا أن هذا

[1]- بالمر، علم الدلالة، اطار جديد، تر صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د ط)، 1995، ص78.
[2]- المرجع نفسه، ص80.
[3]- رشيد العبيدي، مباحث في علم اللغة و اللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 2002، ص191.
[4]- المرجع نفسه، ص192.
[5]- أحمد عطية سليمان، الدلالة الاجتماعية و اللغوية للعبارات كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 1995ص13.
[6]- بسام بركة و آخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط1 ، 2002، ص114.

الغموض سرعان ما يتلاشى، إذا دخلت هذه الألفاظ في تراكيب معينة تحدد معناها و تخصصه " و من هنا يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر يسميه سوفنسكي "SOUVINNSKI " بالمعنى الراهن أو الحالي [1]

أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في قصيدتي "الصبح الجديد" و "في ظل وادي الموت"

إن الشاعر مبدع و لكل مبدع معجمه الشعري الخاص به، الذي يميزه عن غيره، و يرتبط ارتباطا حيا بتجربة الشاعر و موقفه و رؤيته للحياة ، و المعجم اللغوي لأي مبدع هو ابن بيئته، فالمجتمع و البيئة لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي... إن ما يشكل معجم الشاعر و مفرداته و دلالاتها تجربته الشعرية، فيستمد منها ، مفرداته و معانيه. [2]

و تشكل الوحدات الدلالية في القصيدتيين الشابيتين حقولا دلالية متباينة تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات تجمع بينها علاقات دلالية ، و من بين أبرز الحقول تجليا في قصيدتي " الصباح الجديد" و "وفي ظل وادي الموت":

1. حقل الحياة و الموت:و يضم المفردات الدلالية الآتية:

[الجراح، الشجون، النواح، الجنون، مات، أطل، فجاج، الألم،دفنت، أسكني، الحياة، الدموع، العدم، نثرت، النغم، معزفا، الجحيم، الهموم، النشيد، الوجود، الجمال، الخيال، الرؤى، الوداع، الدعاء، زورقي، الوجود، البداية، الموت، الربيع، ضريحي، السير، الحياة، الفناء، كؤوسي، جف، الدنيا، لهوها، مضجر]

2. حقل الطبيعة: من الألفاظ التي تنطوي تحت حقله ما يلي:

[الرياح، الواحة، الظلال، هدير، الورود، الربيع، الفصول، المياه، الصدى، الخيال، الضباب، الصباح، الضيا، البقاع، البخور، الرحيب، الشذى، الخضم العصافير، الشمس، الرياح، الهشيم، الأرض، التراب، زهور، الكون، شعاب.....إلخ]

3. حقل العاطفة: ويضم الألفاظ الآتية:

[1]- محمد العبد، اللغة و الابداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1،2007،ص36-37.
[2]- راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لبنان، ط1، 2004، ص 111-112.

[الحب، الهوى، قلبي، الحنان، الفؤاد، الغرام]

4. حقل الفرح:و يضم المفردات الدلالية الآتية:

[غاية، تشدر ، ناية، البداية، فنا، شجيا]

5. حقل الحزن: و يضم المفردات الدلالية الآتية:

[تغشى، مر، رفشي، أدفن، سكون، تحكمت].

من خلال توظيف الشاعر لهذه الحقول الدلالية نلاحظ أن حقل الموت و الحياة يمثل المرتبة الأولى من حيث تواتره في القصيدتين بمعدل 44 مرة، فقد وظف الشاعر دلالة الموت و الحياة بعدة رموز، و بشكل لافت للنظر، من بين هذه الرموز مثلا(الفناء، البداية، أذفن، الوداع، الحياة، الجحيم.....إلخ) .

فالموت بالنسبة للشابي تمثل قطب العلاقات المضمونية في الحقول الدلالية ، لأنه يعني الواقع الذي يأتي بالخلاص للحياة و الخصب الذي تجلى في القصيدتين بشكل واضح، يقول الشاعر في قصيدة "الصباح الجديد [1]: (المتدارك).

في فجاج الحياة	قد دفنت الألم

و يقول أيضا:

مات عهد النواح	و زمان الجنون

حيث تتجلى في قصيدة "الصباح الجديد" ثنائية الموت الحياة (الموت ≠ الحياة)من خلال البيت الأول، و (الصباح الفاني≠ الصباح الأبدي) من خلال البيت الثاني (مؤلم≠ جميل)، حيث تكشف هذه الثنائيات عن الحس المأساوي العميق الذي يتجذر في أنفاس الشاعر و هو احساس يعيد الفناء في الحياة إلى درجة الموت، و الفناء في الموت إلى درجة الهوس، لأنها الحل الوحيد لمأساة الشاعر الحضارية و الوجودية، الفلسفية و الكونية، و هو ما

[1]- ديوان ، أبي القاسم الشابي، ص188.

يتجسد نصيا من خلال الاسترسال الشعري في مجرى القول و من خلال صيغتين تفارقان بعضهما البعض و تتمثلان في قوله [1]: (المتدارك) .

مات عهد النواح	وزمان الجنون
و أصل الصباح	من وراء القرون

فهاتين الصيغيتين (أطل الصباح ≠ مات عهد النواح)تمثل حالة الارتباك الفلسفي و الوجودي، العميق حيث يرتبط النواح بالحياة الفانية التي عرف فيها الشاعركل أسباب الألم و الحزن، و يرتبط الصباح بالأمل.

كما نجد معاني العبادة ترتبط بما بعد الموت، لكن الشاعر هنا يربطها بالحياة، فالشابي عاشق الجمال، و الجمال عنده شيء روحاني يقول [2]: (المتدارك)،

في فؤاد الرحيب	معبد للجمال
شيدته الحياة	بالرؤى و الخيال

و بذلك فهو لا يجد صعوبة في أن يقرنه بالعبادة، كما قرنه من قبل في المقطع الثالث بالغناء، و ذلك من خلال قوله [3]: (المتدارك).

واتخدت الحياة معزفا للغنم

كما نجد لفظة الحياة عند الشاعر ترتبط بالجمال الروحاني، و ذلك في قوله [4]: (المتدارك).

[1]- الديوان، ص177.
[2]- الديوان، ص178.
[3]- المصدر نفسه.
[4]- المصدر نفسه.

إن سحر الحياة **خالد لا يزول**

متجدد ربيع بعد ربيع و ذلك من خلال قوله [1]: (المتدارك).

سوف يأتي ربيع	إن تقضى ربيع

أما عبارات (عهد، النواح، زمان، الجنون) فهي ترتبط بالبهجة و الأمل في انتظار الصباح الجديد ، هذا الصباح هو الذي يجعله مستقرا قلقا.

2. حقل الطبيعة:

حيث بلغت نسبة تواتر مفردات هذا الحقل في القصيدتين27 مرة و من خلال توظيف الشاعر لهذاالحقل الدلالي نلاحظ أنه شاعر رومنسي، لجأ إلى الطبيعة باعتبارها الميلاد الوحيد، الذي يؤنسه في وحدته، يحاوره في حيرته، كما نجدها تجيبه عن جميع تساؤلاته.

حيث نجد الشابي يستنطقها ببراعة، يحاورها و يسألها، يأنس إليها فتعطف عليه، و تحن عليه بسكوتها، و تجود عليه بنعمها، فهو كغيره من الرومانسيين يلجأون إلى الطبيعة و يحاكونها.

و من الأمثلة الدالة على حضور عنصر الطبيعة بشكل واضح في النصيين الشعريين قوله في قصيدة " الصباح الجديد" [2] : (المتدارك).

و الضيا و الظلال	و الشذى و الورود
ثم يأتي الصباح	و تمر الفصول

كما يقول في قصيدة " في ظل واد الموت" [3]: (الخفيف)

[1]- المصدر نفسه.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- المصدر نفسه، ص204.

و تغشى الضباب نفسي فصاحت	في ملال مر (إلى أين أمشي؟)
فتهافت كالهشيم على الأر	ض وناديت: (أين يا قلب رفشي؟)

أما حقل العاطفة فتحتل المفردات المتعلقة به المرتبة الثالثة، حيث بلغة نسبة تواترها في القصيدتين 8 مرات، و ذلك راجع إلى نفسية الشاعر المضطربة و المتأزمة و الصراع الذي يعيشه بين سعادة بلهاء لها جاذبيتها إلا أن الشابي لا يستطيع أن يطمئن إليها، أي يمكن القول أنها بالنسبة لذات الشاعر ذكرى حزينة، كما يتجلى في ذلك الصراع بين ماض حي و حاضر ميت، من خلال اختلاط ذلك الألم الذي يعيشه الشاعر بالنشوة، و يمكن أن تكون نشوة الموت. و يتضح ذلك في قوله [1]: (الخفيف).

و نثرنا الأحلام، و الحب، و الآلام	و اليأس و الأسى حيث شينا

و يقول في قصيدة "الصباح الجديد" [2] : (المتدارك).

يا له من دعاء	هز قلبي صداه

أما حقل الفرح و الحزن فتحتل المفردات المتعلقة به المرتبة الأخيرة في القصيدتين ، و يتجلى ذلك في قصيدة "في ظل وادي الموت" حيث تحتوي على مجموعتين من المفردات:

مجموعة تصور الفرح و البهجة و متعة الحياة

مجموعة تصور الحزن و الشقاء و الذبول و الموت.

فنلاحظ أن المجموعة الأولى ، تغلب على المقطع الأول و تتجسد في قوله [3] (الخفيف).

[1]- الديوان، ص204.
[2]- المصدر نفسه، ص178.
[3]- الديوان ، ص 204.

نحن نمشي و حولنا هاته الأكوان تمشي	لكن لأية غاية؟
نحن نشد و مع العصافير للشمس	وهذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للمو	ت و لكن ماذا ختام الرواية؟
هكذا قلت للرياح فقالت:	سل ضمير الوجود: كيف البداية؟

أما المجموعة الثانية فتغلب على المقطع الثاني و تتجسد في قوله [1] (الخفيف).

و تغشى الضباب نفسي، فصاحب	في ملال مر:"إلى أين أمشي؟"
قلت:"سيري مع الحياة..."فقالت:	"ما جنينا ترى من السير أمس؟"
فتهافت كالهشيم على الأر	ض و ناديت:" أين يا قلب رفشي؟"
هاته علي أخط ضريحي	في سكون الدجى و أدفن نفسي

أما المقطع الثالث فيحتوي المجموعتين مع في تقابل واضح ، وذلك في قوله [2] :(الخفيف).

هاته فالظلام حولي كثيف...	و ضباب الأسى منيخ عليا
كؤوس الغرام أترعهاالفجر	ولكن تحطمت في يديا
هاته، يا فؤاد، إن غريبا	ن نصوغ الحياة فنا شجيا

[1]- الديوان/ ص205.
[2]- الديوان. ص204.

أما المقطع الرابع فيخلطهما بطريقة تشكك في قيمة أي منهما و يتجلى ذلك في قوله [1]: (الخفيف)

وعدونا مع الليالي حفاة	في شعاب الحياة حتى دمينا

فالمفردات العدو، الحفى، شعاب الحياة، الدم، هي مفردات تدل على البهجة و الاندفاع مع لذات الصبا، كما تدل على الألم و العناء الباطل، فهي تدل عليهما معا.

و تلاحظ في المقطع الخامس و الأخير طغيان صور الحزن و الموت و الذبول يقول [2] : (الخفيف)

قي ظلام الفناء، أدفن أيا	مي، و لا أستطيع بكاها

أي أنها تمهد للنهاية. (هذه النهاية هي نهاية الحياة).

تلك إذن أهم الحقول الدلالية التي تجلت في القصيدتين بشكل واضح و لافت للنظر، وكانت من أهم مظاهر شعرية نصوصه ، و قد وظف الشابي هذا المعجم الشعري في نصييه، بإعتباره وثيقة لوقائع حياته الشعورية و الانسانية، فهو يكسو ألفاظه بإنفعالات معينة تعكس نفسيته من ناحية، و رؤيته الشعرية من ناحية أخرى، " فالأصالة و الإبتكار الفنيان لا يتحققان إلا إذا أدهشنا الشاعر أو الكاتب بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة، و لن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدةإلا بتمكنه من فنه و قدراته الذاتية القادرة على الخلق، و تجاربه الطويلة في ميدان فنه" [3]

[1]- المصدر نفسه ، ص205.
[2]- المصدر نفسه
[3]- محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط3، 1978، ص18.

قائمة المصادر والمراجع

القرأن الكريم

أولا: المصادر

- ديوان أبي القاسم الشابي، تقديم مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط1415،2، 1994.

ثانيا: المعاجم والقواميس

- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، الجزء السابع،2000.

- الزمخشري، أساس البلاغة، مراجعة ابرهيم قلاتي، دارالحدى، عين مليلة الجزائر، دط، دت.

- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، لبنان،د ط، 1999.

- فؤاد إفرام البستاني، منجد الطلاب، دار المشرقن بيروت، ط3، دت.

- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس، الكامل، دار التراب الجامعة، لبنان، ط1،2000.

ثالثا: المراجع

1. المراجع العربية

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط5، 1979.

2. إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مطبعة لجان، البيان، العربي، مصر، ط3، 1965.

3. إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية،دار الأندلس،ط1983،3.

4. أحمد درويش،، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، (3.ط)، 1998.

5. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الإنشائية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966.

6. أحمد عطية سليمان، الدلالة الإجتماعية واللغوية، العبارة في كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 1995.

7. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982.

8. أحمد الهاشمي، جوهر البالغة في المعاني، والبيان والبديع، المكتبة المصرية، بيروت، د ط، 2003.

9. أماني سليمان داوود، الأسلوب والصوفية، دراسة شعر، الحجاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2000.

10. بسام بركة، وأخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية، العالمية، للنشر، لونجمان،ط1، 2002.

11. د/ حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط2005،1.

12. حسين ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

13. دزيرية سفال، علم البيان بين النظريات والأصول دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2001.

14.رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، ط1، 2006.

15. راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1ن 2004.

16. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993.

17. رشيد العبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2002،1.

18. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم،ط1، 1402.

19. صالح سليم عبد القادر الفاخرين الدلالة الصوتية في اللغة العربية، الكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (د،ط)، (3.ت).

20. د/ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه واجراءاته، مطبعة دار الشروق، بيروت، (د،ط)، 1988.

21. طارق حميداني، علم العروض والقافية مفاهيم ومصطلحات عامة، قواعد التقطيع العروض، بحور الشعر الحر، القافية وعيوبها، مختارات شعرية، دار الحدى، عين مليلة، الجزائر.

22- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، د ط، 1964.

23. د/عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط2، 1982.

24. د/ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثة الدوائر البلاغية، دار صادر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

25. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية، إلى التشريحية، دار سعاد، الكويت، ط3، 1993.

26. د/عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية، للنشر لونجمان، ط1، 1994.

27. عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة، الجامعية، عمان، الأردن، دط، 1998.

28. عدنان بن ذريل، عبد الله أبو الهيف، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000.

29. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، في نقد الشعر، الدار العربية، دط، 2001.

30. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد، العربي الحديث، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 2003.

31. فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مكتبة الزهراء الشرق، القاهرة، مصر، دط، دت.

32. قاسم مومني، تقد الشعر في القرن الرابع هجري، دار الثقافة، للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط ، 1982.

33. كمال بشير، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة،ط1، دت.

34. محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،دط، 2002.

35. محمد حسين عبد الله، الصورة، والبناء الشعري، دار المعارف، دط، دت.

36. محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي، الأكاديمية الحديثة، للكتاب الجامعي،ط1، 2007.

37. محمد صلاح زكي أبوحميدة، الخطاب الشعري عند محمود، درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة مقداد، غزة، ط1، 2000.

38. محمد العبد،اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة، للكتاب الجامعي، ط2007،1.

39. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1990.

40. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، لبنان،ط1983،2.

41. محمد اللومي، في الأسلوب، والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، دت.

42. د/محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، مطبعة دار الجديد، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

43. محمد عياد الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ط1، 1981.

44. منذر العياشي منشورات اتحاد الكتاب العربي، ط1، 2000.

45. موسى سامح ربايعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندري للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2003.

46. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وأليات التأويل، المركز الثقافي، العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6.

47. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة،ج1،ط1997،1.

2. المراجع المترجمة:

48. البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ترجمة وتقديم، وتعليق الدكتور محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب.

49. البقلاني، اعجاز القرأن، ترجمة السيد أحمد صقر، مطبعة دار المعارف، المصرية، ط1، دت.

50. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط،دت.

51. ابن قتيبة، تأويل شكل القرأن، ترجمة أحمد صقر، دار احياء الكتب العربية.

52. يالمر، علم الدلالة، اطار جديد، ترجمة صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط،1995.

53. البقلاني، اعجاز القرأن، ترجمة السيد أحمد صقر، مطبعة دار المعارف المصرية، ط1، دت.

54. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ترجمة محمد محمود شاكر، دار المدني، السعودية،ط1، 1992.

55. فردينا ندي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة، د/ يوئيل يوسف عزيز، دار أفق الحربية، بغداد، دط، 1985.

56. قدامي بن جعفر، نقد الشعر، ترجمة، تحقيق عبد المنهم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

الخاتمة

قام هذا البحث على إبراز ما بلغه شعر أبي القاسم الشابي من خصائص ومظاهر أسلوبية.

وقد اعتمدت الأسلوبية منهجا لهذه الدراسة قصد الكشف عن أكبر عدد ممكن من الخصائص المهيمنة على قصيدتي " الصباح الجديد" ، و" في ظل واد الموت " لأبي القاسم الشابي

وقد خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج و النقاط المهمة التي المجملة في الآتي:

1. إن الأسلوب و الأسلوبية مصطلح له جذور متأصلة في وعي و مؤلفات علماء العربية القدماء، بدءا من الخليل بن أحمد الفراهيدي، لكنه لم يكن علما قائما له ضوابطه و قوانينه، إلى أن ظهرت ملامحه عند (عبد القاهر الجرجاني) باسم (النظم) الذي هو توخي معاني النحو في الكلام، و إن أسلوب فنان ما يعرف من طريقة نظمه و وصفه مفردات اللغة في أنساق جارية على وفق سنن اللسان المتواضع عليها التي وفرت في ذهن كل من المنشئ و المتلقي، فالفنان كصاحب نصوص – بحسب تعبير ابن المقفع – يرتبها بموهبته لتظهر متألقة متناسقة، لكن ما يفرق بين البحث الأسلوبي و بين البحث البلاغي، أن الأسلوبية تؤخذ بالحسبان الظروف المحيطة بالمبدع و بالمنتج، على عكس البحث البلاغي الذي يدرس المنتج المبدع بمغزل عن صاحبه
2. إن الأسلوب يكشف عن تفرد الشاعر، و خصوصياته في صوغ تجاربه و نقلها، بينما الأسلوبية تخضع ما للشاعر من خصوصية في التعبير للدراسة العلمية الموضوعية و الفنية .
3. تظل الأسلوبية علما ناشئا ينسب إلى التطور و ذلك من خلال احتكاكها بالعلوم و المناهج الأخرى كالسيمياء و التداولية و التأويل و غيرهما.
4. حاولت في هذا البحث استخدام بعض المصطلحات المرتبطة بالبلاغة و التي اكتسبت حيوية أكثر يعومها في خضم الأسلوبية. و هذا مما يدل على أنها امتداد للبلاغة و تطورها.
5. برزت عند أبي القاسم الشابي الأصوات المهموسة بشكل كثيف و ذلك تعبيرا عن حدة نفسيةالشاعر في تجربته الشعرية.
6. إن الشاعر أبا القاسم الشابي كان على قدر كبير من النضج الشعري في مجال تطوير القصيدة ، حيث أنه حافظ على وحدتها العضوية ، حيث أنها تخضع لينبوع نفسي واحد ، فقد أبدع الشاعر حينما جمع بين

المتناقضات في القصيدة الواحدة و ذلك حينما يتحول الألم إلى نوع من اللذة، و إلى شكل من أشكال المقاومة النفسية كما رأينا.

7. أن من صور الإبداع الموسيقي في شعر الشابي، تنويعه في استخدام البحور الشعرية كالمتدارك و الخفيف، و هذا نظرا لطبيعة النظام التفعيلي لهما، الذي يتجاوب مع تجاربه النفسية الوجدانية.

8. جاء المستوى التركيبي في القصيدتين الشابيتين مشحونا بتوظيف أنواع الجمل و مكوناتها وفق ما تقتضيه الدفقة النفسية للشاعر و التجربة الشعورية عنده.

9. إن ظاهرة الحزن في شعر الشابي ناتجة في معظمها من صور المقاومة النفسية بمظاهرها المختلفة.

10. إن المعجم الشعري عند الشابي متميز و متنوع بتنوع الأشكال الشعرية، ففي القصيدتين برز حقل الحياة و الموت بشكل مكثف، و ذلك نظرا لحالة الشاعر النفسية المضطربة و المتأزمة.

11. إن هذه الدراسة هي محاولة أسلوبية في معظمها كان هدفها الكشف عن بعض جوانب التجدد و الإبداع الفني عند الشابي.

هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة التي تبقى قراءة تحكمها ظروف معينة، فقد تتفق و قد تختلف مع قراءات أخرى،كما قد تكون محفزا للباحثين على الاستمرار في البحث والتقصي لأنه لكل قول مهما بلغ نقائص وعثرات، ويبقى الأدب جيلا شامخا تحاول الدراسات تسلقه، فقد تبلغ أعطافه، لكنها تعجز أن تعتلي قممه.