الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العقيد أكلي محند أولحاج البويرة

معهد اللّغات و الأدب العربي

قسم اللغة العربية و آدابها

شعرية القصيدة في ديوان إيليا أبوماضي

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللّغة و الأدب العربي

إعداد الطالبتين :

- زوبة ليزة
- قمود ليندة

إشراف الأستاذ :

هانة عيسى

السنة الجامعية : 2011 / 2012

إهداء

بسم الله الأعزّ الأجل الّذي خلق الإنسان و سيره لعبادته و الصّلاة و السّلام على النّبيّ خير خلق الله.

إلى نبع الحنان ،إلى الّتي، تتراقص الرّوح على نغمات حبّها الدافئ، إلى الّتي منحتني الحياة فحملتني وهنا على وهن إلى من سهرت على تربيتي

إلى من أنارت دربي... **أمـي الغالية**.

إلى من علّمني الصّبر و زرع في نفسي قيم الثّبات و الفضيلة ،إلى الذي منحني كلّ شيء، و لم ينتظر أيّ شيء، إليك و لك ومن من أجلك

أهدي هذا النّجاح... **أبـي الغالي**.

ليـزة

إهداء

إلى من كانت و مازلت مدرسة تعلّمني،ونبعا جميلا يسقيني ،و قلبا رحيما يدفّيني

إلى من حملت همومي و أحزاني و راحت تملؤني بالحنان .... **أمي الغالية**.

إلى روضة من رياض الجنان و زهرة من زهور البستان ،و و ردة من ورود الريحان

إلى من فرحت لفرحي و حزنت لبكائي.... **خالتي الحنونة**.

إلى من علّمني الحياء و مسح من عيني دموع البكاء، إلى من كان عوني و سندي

و صاحب الفضل في نجاحي.... **خالي العزيز**.

إلى الّذي شجعني و زاد من عزيمتي و رفع معنويّاتي... **سعيد**.

إلي من كان ومازال قدوتي في الحياة، إلى من دفعني لدرب العلم... **أخي جمال**.

إلى نعم الصديقة و خير الرّفيقة ،إلى التّي شاركتني في إنجاز هذا العمل ... **ليزة**.

ليندة

تشكر

الشّكر أوّلا و أخيرا لله عزّ و جل الذّي أوصلنا إلى ما نحن عليه بفضل

نعمته و رحمته فشكرا جزيلا.

تختفي الكلمات و تضيع أمام شخص كرّس وقته لإرشادنا توجيهنا، فكان

قنديلا ينير درب العلى أمامنا ،فصدقا لا تكفي كل الأبجديات لشكره

فشكرا للأستاذ "شاغة عيسى".

كما نشكر كل من ساعدنا و ساهم من قريب أو من بعيد في انجاز هذا البحث.

بسم الله الرّحمن الرّحيم، الحمد لله ربّ العالمين و الصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين

أما بعد:

يعتبر مصطلح الشّعرية Poétique من أكثر المصطلحات تغييرا و اختلافا بين الأمم، كما أن تحديده تحديدا نهائيا يعدّ أمرا متعذر لأنّ المصطلحات لا تثبت على حال فهي متغيّرة من زمن إلى زمن و من مكان إلى آخر لذلك ارتأينا إلى أن يكون الموضوع الموسوم بشعرية القصيدة في ديوان إيليا أبو ماضي موضوع بحثنا ويعود سبب اختيارنا له كون موضوع الشّعرية خصب و متجدد، مع محاولة الإجابة على عدّة تساؤلات من بينها:

كيف تجلت الشعرية في ديوان أبو ماضي؟و إلى أي مدى تحققت؟

معتمدين ذلك على خطة إستهللناها بمدخل تناولنا فيه المدوَّن و المدوَّنَة، و ثلاثة فصول حيث كان عنوان الفصل الأوّل "مفاهيم و تحديدات" و أدرجنا فيه العناصر التالية:

الأوّل: المفهوم اللّغوي و المفهوم الاصطلاحي للشّعرية، الثاني: مفهوم الشّعرية عند القدماء و الثالث: مفهوم الشّعرية عند المحدثين.

أما الفصل الثاني فعنوانه "شعريّة اللّغة في ديوان إيليا أبو ماضي" وقسمنا هذا الفصل بدوره إلى ثلاثة أقسام :

الأول: تناولنا فيه اللّغة الشعرية، الثاني: المعجم الدّلالي، أما القسم الثالث فخصصناه للبنية التركيبيّة.

أما الفصل الثالث فعنوناه "بشعرية الصورة و الإيقاع في ديوان إيليا أبو ماضي"، تناولنا فيه أولا: شعرية الصورة من تشبيه و إستعارة و كناية، ثانيا: شعرية الموسيقى حيث تطرقناّ إلى الإيقاع الدّاخلي و الإيقاع الخارجي.

وفي الأخير ختمنا البحث بأهم النقاط و النتائج التي توصلنا إليها.

لقد إعتمدنا في بحثنا على المنهج التحليلي الوصفي، و نأمل أن نكون قد و فّقنا في توظيفه.

أما عن أهم المرجع المعتمدة فنجد مفاهيم الشعرية "لحسن ناظم "وديوان إيليا أبو ماضي، و قد واجهتنا عدة صعوبات إعترضت سبيلنا، تتمثل في اتساع و تشّعب موضوع الشعرية بحيث يصعب الإلمام بكل جوانبه، إضافة إلى صعوبة الإلمام بجميع قصائد الديوان.

_حياته:

1_1 مولده و نشأته:

ولد إيليا بن ظاهر أبو ماضي في إحدى قرى لبنان تدعى المحيدثة عام 1889، و كان هذا التّاريخ فجر النّهضة الأدبية الحديثة في العالم العربي، من أبوين مسيحيين عربيين، يدعى أبوه ظاهر و (هو رجل بشوش محب للناس مهتم لهم)[1] ، أما أمه فإن اسمها غير معروف.

نشأ شاعرنا في أحضان الطبيعة صيبا طلق المحيا، وسيم الطّلعة شديد الاعتداد برأيه، كان يرافق أباه إلى مجالسة الكبار أصحاب العقول النيّرة و الحكمة الوافرة حيث يقول:

ملأت عقلي من حديث شيوخه * و أخذ ت شعري من لغى أطفالها.**[2]

أجبره الفقر على ترك الدّراسة و هو في سن الحادية عشر من عمره فغادر لبنان متوجها إلى مصر، و بالتحديد إلى الإسكندرية حيث عمل فيها كبائع للسجائر و الخردوات البسيطة، و ما شجّعه على اختيار الإسكندرية كونها مركز للنشاط الاجتماعي الذي كان يدعو إلى التحرر، إضافة إلى أنّها مقر لكثير من الأجانب.

من صفاته الذّكاء، الموهبة، الطّموح، و التّواضع، يحب لبنان حتّى العشق و الوله و يخلص لعروبته و يتفانى في حبّه للعربية، تأثّر بالقرآن الكريم و بيانه بشكل كبير، كما أنّه اهتم بالتّراث العربي و يظهر ذلك من خلال تأثّره بكبار الشعراء العباسيين أمثال أبو نواس، أبو العلاء المعري ثم بشعراء عرب محدثين أمثال البارودي، حافظ إبراهيم، أحمد شوقي، خليل مطران [3] .

تعرّض في مصر للعديد من المضايقات خاصة من طرف السّلطة الرّسمية، ممّا اضطرّه للهجرة إلى أمريكا الشّمالية عام 1912، ليعمل هناك مع أخيه مراد في التجارة، ثم انتقل بعد ذلك إلى مدينة نيويورك عام 1916و استقّر فيها .

---

[1]– جعفر الطيار الكتاني، الدراسات الأدبية، إيليا أبو ماضي، دراسة تحليلية مكتبة الخانجي للنشر مصر، مكتبة الرشاد الدار البيضاء(د ط)، (د ت) ص9.

[2]– المرجع نفسه ص8.

[3]– كاظم حطيط ، أعلام و رواد الأدب العربي، دار الكتب الحديثة، بيروت، ط1 ، 2003، ص 270.

تزوّج من ابنة مالك جريدة "مرآة الغرب" السّيدة دورا نجيب التي أنجبت له ثلاثة أولاد[4]،عاد إلى لبنان عام 1948 ليمثل مع حبيب مسعود صاحب مجلة "العصبة" في البرازيل، صحافة المهجر في مؤتمر منظّمة اليونسكو العالمية الّذي عقد في بيروت عام 1948، ثم زار بلدته المحيدثة وأُقيم له حفل تكريمي كبير في المدرسة الابتدائية التي تلقى فيها مبادئ القراءة و الكتابة

و كان الشّاعر في هذه الزّيارة موضع حفاوة و تكريم من قبل الأهل و من قبل الحكومة اللّبنانية الّتي منحته وسام الأرز برتبة شرف، و كذلك كرّمته الحكومة السورية و منحته وسام الاستحقاق السّوري، لكن عودته إلى لبنان لم تدم طويلا حيث اضطره مرض أخيه مراد للعودة إلى نيويورك عام 1949 لأنّه أوكل إليه إصدار جريدة "السّمير"، و بالفعل هذا ما قام به فكرّس وقته للجريدة غير مكترث بحاجة جسده المنهك للرّاحة ولا بقلبه المريض الذي كان يحمله إلى عالم الأبديّة و في عام 1955 شعر بالتّعب فعلا و بدل أن يوقف جريدته عن الصّدور قرّر لإصدارها ثلاث مرّات في الأسبوع بدلا من خمس و لكن مرض القلب اضطره للدّخول إلى المستشفى، وحجب "السمير" عن الصدور واعدا بإعادتها ريثما يستعد صحته و عافيته و لكن الآمال لم تكن بحجم الوقائع فقد توقف القلب المتعب عن الحركة ليلة 13 نوفمبر 1957 بنيويورك[5].

1-2 نشاطه الثقافي:

استطاع إيليا أبو ماضي أن يكون نفسه بنفسه فقد عمل على التحصيل العلمي الذاتي، تأثر بالقرآن و الحديث النّبوي الشريف، و اهتم بقراءة التّراث العربي خاصة الشّعر و بالتّحديد شعر كبار شعراء العرب، أجاد اللّغة العربيّة و أتقنها و لم يكتفي بذلك فقط بل تعدّاها إلى لغات أخرى و كل هذا يثبت أنه عصامي الثّقافة[1].

بدأت مسيرته الشعرية في سنّ مبكرة ففي مطلع العشرينيات من عمره أصدر مجموعته الأولى و كان في ذلك الوقت في مصر، ثم هاجر إلى أمريكا فاشتغل بالصّحافة و اهتم بها، فعمل في المجلّة العربية، ثم في جريدة "زحلة الفتاة"، و مجلة "مرآة الغرب" و في تاريخ 15 أفريل 1919 قام بإصدار أهم مجلة عربية في المهجر و هي مجلة "السمير" التي تبنت الأقلام المغتربة، فقدمت الشعر الحديث على

4- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات للوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2002، ص170.

5- إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي تح : جورج شكور دار الفكر اللبناني، ط1، 2004، ص7.

صفحاتها و كانت هذه المجلة في بداية الأمر مجلة نصف شهرية، ثم تحولت إلى أسبوعية و في آخر المطاف أصبحت يومية و كان ذلك عام 1936، و استمرت في الصدور إلى غاية وفاته عام 1957[6].

بعدها تعرّف على علماء القلم في المهجر فأسس مع "جبران خليل جبران" و"ميخائيل نعيمة" الرابطة القلميّة و ذلك عام 1936، و كانت من أبرز مقومات الأدب العربي الحديث ،و يعتبره بعض النقاد خير من مثّل المدرسة الشّعرية في المهجر نزعةً و تفكيرًا و منهجًا.

أما عن شعره فقد تسلسل عبر مراحل حياته و ظهر التّقليد واضحا في دواوينه الأولى لكنّه استطاع أن يتجاوز هذا التّقليد، و يظهر ذلك من خلال حملته التّجديدية فكانت الانطلاقة من ديوانه الثالث حيث تعمّق في آرائه و مواقفه و ابتعد عن المواضيع التقليدية كالمدح و الهجاء، في مقابل الانفتاح على الإنسان والطبيعة[7].

يسميه بعض النّقاد "شاعر التفاؤل و الأمل"، فقد كان الجمال حاضرا في أغلب أعماله، فحمل روح الشّرق في المهجر، لكن سرعان ما يبدأ في مسيرة الشك و التّفلسف ليصل في ديوانه الثالث إلى التّأكيد على حبّ الحياة مهما كان غموض أسرارها، لذلك كان ذا رؤية فلسفية لكل شيء، فله في الموت فلسفة و في الكون و الوجود و السياسة و في المجتمع و في الحب فخصص مساحة من شعره للماورئيات .

و يمكن تصنيف مطالعاته التي ساهمت في إثراء شعره إلى مجموعتين هما:

- الأدب العربي القديم و الحديث خاصّة الشعر.
- الأدب الأوروبي من خلال تعريبه بعض الروايات الأجنبية و التي نشرها في جريدة السمير، إضافة إلى قراءته دواوين معظم الشّعراء الغربيين.

كما نجده اهتم بحضور الندوات و المجالس الأدبية و مشاركة بعض الشعراء في تذوق الشعر.

6– ينظر: كاظم حطيط ، المرجع السابق، ص270.

1– كاظم حطيط ، المرجع السابق، ص270 .

1-3- أهم أعماله:

لقد كان إيليا أبو ماضي على درجة كبيرة من النّضج الأدبي خاصّة في عالم الشّعر و يتّضح ذلك من خلال مؤلفاته التي كانت أكثرها شعرية منها:

1-3-1 ديوان تذكار الماضي 1911:

نُشر هذا الدّيوان بالإسكندرية، فقد كانت رغبة الشاعر في أن يجمع ما جاد به خاطره شديدة لذلك أراد أن يدرجه في ديوان، وكان له ذلك فسمّاه تذكار الماضي و سلّمه للمطبعة، و معظم اللّذين كتبوا عن إيليا أبو ماضي لا يعرفون هذا الديوان و الدليل على ذلك اختلافهم في تسمية الديوان "فجورج صيدح" يسميه ديوان ظاهر أبو ماضي و "نادرة السراج" تسميه تذكار الماضي أما البعض الذين يدّعون أنهم اطلعوا عليهم فلا يمنحونه اسما بل يصفونه بالديوان الأول[8].

تناول الشاعر في هذا الديوان موضوعات مختلفة من أبرزها الظلم حيث عرض في بعض القصائد الظلم الذي يمارسه الحاكم ضد المحكوم مهاجما بذلك الطغيان العثماني ضد بلاده [9].

ويكشف هذا الديوان عن معرفة تراثية بالشّعر كما تعكس القصائد سليقة قوية، و ذاكرة حادة و مهارة في رصف الكلام و القوافي و ضبط الأوزان، و تبين النمو الهائل في الحساسية إلى جانب التّجديد في الأدوات الشعرية، و لكن على الرّغم من التّغيير الذي مر به شعره فإنه لم يستطع أن يتخلص من

---

[1]-ينظر:جعفر الطيّار الكتاني ،المرجع السابق، ص 12_13.

[2]-المرجع نفسه ص 26-27.

علائقه التقليدية التي كانت دائمة الحضور لكن بدرجات متفاوتة لذلك فهو يعد محط اهتمام نقاد الشعر العربي بشكل خاص[10].

1-3-2 ديوان إيليا أبو ماضي 1919:

تكمن أهمية هذا الديوان في أنه يشير إلى أثر المفهوم الشعري الجديد الذي أصبح الشعر في حاجة ملحة إليه.

1-3-3 ديوان الجداول 1927:

يتّفق المؤرّخون على أنّ أول طبعة له صدرت بتاريخ 1927 في إحدى مطابع نيويورك ،يضم الدّيوان أفضل شعر أبي ماضي، فقد كتب مقدّمته ميخائيل نعيمة الذي رحّب بالتّغيير الكبير عند أبي ماضي هذا الأخير كشف عن عبقريته و ما فيها من قوّة و إشراق حيث أنّ التّجديد كان يشمل الشّكل و المضمون معاً و هذا ما يعكس موهبته الفائقة و قدرته على التجديد و التطوير.

1-3-3 ديوان الخمائل 1930:

يعتبر من أكثر دواوين إيليا أبو ماضي شهرةً و نجاحًا لما فيه من اكتمال النّضج الأدبي، فقد جعل شعره شعر التناقضات حيث نلمس فيه الجسد و الرّوح، الثورة و السلام، الاعتراف بالوقائع و رسم الجمال، و بالرغم من كونه يضم العديد من القصائد الموغلة في التّراثية و الطافحة بالصور الجاهزة و العواطف المألوفة إلّا أنه يتمتع بشهرة واسعة[11].

1-3-4 ديوان تبر و تراب:

نُشر هذا الديوان بعد وفاته في بيروت، يركز فيه الشاعر على شعر المناسبات[12].

---

[3]- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص170.

[1]-ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشّعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية ط1، 2004، ص87.

[2]-ينظر: جعفر الطّيار الكتاني، المرجع السابق ص 26-27.

1- ديوانه:

2-1 حول الديوان:

لقد خلّف إيليا أبو ماضي عدة دواوين، و ركزنا نحن دراستنا على ديوانه الثّاني الذي عنونه "بديوان إيليا أبو ماضي" و لم يكن هذا الديوان مستقلّا عن الدّيوان الأوّل "تذكار الماضي" لأن الشاعر ضمّنه قصائد قوية لم يقم بنشرها في الديوان الأول بسبب خوفه من شر الحكومة العثمانية التي كانت تبطش بكل من له علاقة بالسياسة [13] .

أُصدر هذا الديون في نيويورك ، أما عن تاريخ نشره فلم يُتفق عليه بالضبط "فمحمد عبد الغاني حسن" يرى بأنه طبع عام 1916 بينما "نادرة سراج" ترى بأنه طبع عام 1917، و ما يمكننا تأكيده هو أن الكتاب طبع في الفترة ما بين 1916-1919، و الجدير بالذكر أنّ إيليا أبو ماضي عمل على إخفاء هذا الديوان كما فعل بسابقه لأنه يعتبر الديوانين تذكارا للماضي، الماضي الذّي لا يرغب في استمرار بقائه بين الناس، كتب مقدمة هذا الكتاب "جبران خليل جبران"، و أغلب قصائده تقليدية و من الطريف أن إيليا

1- ينظر جعفر الطيار الكتاني، المرجع السابق، ص25.
2- محمد عبد المنعم خفاجي ، المرجع السابق، ص 87.

أبو ماضي قام بإهداء هذا الديوان إلى تاجر سوري يشبهه في قصيدة منه "بالنجوم و المطر" و هي صورة قديمة للرجل الكريم لأنه تبرع بنشره.

و نظرًا لصعوبة الحصول على المجلد الأصلي للديوان فقد اعتمدنا على ديوان من تأليف إيليا أبو ماضي، لكن قام بترجمته و تحقيقه الدكتور و الأستاذ "جورج شكور"، أما عن الطبعة التي اعتمدناها فهي طبعة حديثة صدرت عن دار الفكر اللبناني ببيروت بتاريخ 1ديسمبر 2004، و قد استهله بلمحة عن حياة إيليا أبو ماضي، وقد رتّبت قصائده بحسب روايتها من قبل الشاعر أي وفق التّسلسل الزّمني، و قد جاءت أبياته مشكلة بحيث يسهل على القارئ قراءتها و الوقوف على معانيه.

تضمّنت هذه الطبعة قصائد للشاعر من دواوينه الأخرى كقصيدة "الطلاسم" التي ضمّها إلى ديوان الجداول، و يبلغ عدد القصائد في الديوان حوالي 282 قصيدة، البعض منها تمتاز بالطول و البعض الآخر بالقصر إلى درجة أنها أحيانا لا تتجاوز أربعة أبيات مثال ذلك قصيدة "بلا قلب" "الشجاع"، "لما"، "سبيل التوحيد".

كما زوّد الأستاذ "جورج شكور" هذا الديوان بفهرس فيه عناوين القصائد و المقطوعات، وهذه الطبعة صدرت على شكل مجلد من الحجم المتوسط و بنوعيه أوراق جيدة ليسهل على القارئ و الباحث تكرار استعماله.

2-2 نظرة في المضمون:

2-2-1 المعاني الشعرية:

من خلال الديوان يتّضح أن أغلب القصائد تقليدية، أي أنّ الشّاعر عالج نفس الأغراض الشعرية التي عالجها سابقوه من رثاء، غزل، وصف... و غيرها، و أغلب قصائده في الرّثاء يرثي فيها أصحابه الذين فقدهم أو شخصيات أدبية كرست نفسها لخدمة الأدب، كما نجده تطرق إلى العديد من القضايا الاجتماعية التي عالجها بطريقة رائعة خاصة ظاهرة الفقر و التّكبر، فهو يرفض أن يكون الإنسان متكبرًا و متعاليًا على غيره لأنّه في آخر المطاف خلق من تراب و ليس عليه أن يحتقر أبناء جنسه.

و يلفت الانتباه هو أن الديوان حافل بالقصص فهو يشمل ألوانا عديدة من شعره القصصي التأملي و العاطفي، و لم يكتف بحصر قصصه على أبناء وطنه فقط بل عمد إلى إبراز واقع الشرق ممزوجًا بجوانب الغرب و معطياته الرمزية و الرومانسية.

و لعلّ أهم المعاني الشعرية التي نجدها في قصائده تتلخص فيما يلي:

*** الوطنية و القومية:**

تضايق إيليا أبو ماضي من الظروف التي تعيشها البلاد العربية و الأمة الإسلامية بشكل عام و لبنان بشكل خاص، فجاءت قصائده كتعبير عما تجيش به قريحته و ينبض به قلبه من حب و إخلاص و وفاء تجاه وطنه و أمته، فشعره لم يركز وجهته على لبنان فقط بل تطرق إلى قضايا خاصة بالأمة العربية كالقضية الفلسطينية و ذلك من خلال قصيدته التي عنونها "بفلسطين".

*** الحياة:**

تمسك الشاعر بالحياة و هذا ما دفع به إلى الدعوة للتفاؤل و الأمل قبل الغروب حيث يقول:

أيّها الشاكي و ما بك داء * كيف تغدو إذا غدوت عليلا**

إن شر الحياة في الناس نفس * تتوخى قبل الرحيل الرّحيلا**

و ترى الشوك في الورد و تعمى * أن ترى فوقها الندى إكليلا**

[الديوان ص 352]

فالشاعر أحب الحياة و دعا إلى ضرورة التمسك بأدنى الفرص للعيش.

*** الطبيعة:**

أحب إيليا الطبيعة منذ كان طفلا إلى درجة العشق و الوله فتغزل بها، فقد أحاطته الطبيعة منذ الطفولة، و كانت قريته المحيدثة تحاصره بجمال اللون الأخضر و كثرة الجداول المليئة بأصوات البلابل فتعلم حبها و تعلق بمناجاتها، لذلك وظف مظاهرها بشكل لافت للانتباه إلى درجة أنّه استقى عناوين قصائده من مظاهر الطبيعة مثل: "الحجر الصغير"، "الغراب و البلبل"، "مصرع القمر"، "الطين"، "التينة الحمقاء"، "طفلة و القمر"، فشعره تشخيص للطبيعة و إنطاق للحيوان و حنو على مخلوقات الله كلها.

2-2-2 خصائص فنه:

يمكن تلخيص خصائص فنه فيما يلي:

* اعتماد الشاعر على عناصر الطبيعة بشكل كبير، فهو أحيانا يخاطب عناصر الطبيعة و كأنها كائن حي يتمتع بكل الحواس التي يملكها الإنسان.

* امتلأت قصائده بالرؤى الاجتماعية و الفكرية و المشكلات النفسية، يتميز شعره بشكل عام بالحيرة و الحنين و الأمل، حيث نلمس في ديوانه ذكرا كبيرا لحنينه لأهله و لأصحابه.

* و ما هو ملاحظ أن الشاعر عمد إلى التجديد في بنية القصيدة إذ نجده قد خرج من شكل القصيدة الكلاسيكية إلى نمط جديد من الشعر كقصيدة المساء التي نلمس فيها تعددا في القوافي فهو لم يعتمد على القافية الموحدة بل كانت القافية تتبدل بالقدر الذي يتطلبه الإيقاع الشعري.

* الديوان حافل بالشعر القصصي حيث يصل عددها إلى أربعين قصيدة و قد تنوعت العناصر القصصية عند إيليا أبو ماضي فهي تارة عناصر قصصية واقعية و تارة أخرى حكايات خيالية و تارة ثالثة رمزية، فمن قصصه الواقعية ما جاء في قصيدة "الشاعر و الأمة" التي عالج فيها موضوع الشعوب النائمة و الغافلة عن استبداد الظالمين، و من قصصه الرمزية قصيدة "التينة الحمقاء" و مضمونها عاقبة التكبر هي الفناء، و قصيدة "الضفادع و النجوم" و مضمونها سياسي و يعتبر العنصر القصصي في الشعر من سمات التجديد في الشعر العربي الحديث و قصص الديوان أكثرها واقعي و رمزي، كما أنّها استوفت عناصر القصة و الشعر فكلتاهما موجود في هذه القصة الشعرية حيث أن لكل منها وزن و قافية و فكر و لكل منها بداية و عقدة و حل.

* شعر إيليا لا يخرج من دائرة الوضوح و السهولة فهو نادرا ما يستعمل ألفاظا غريبة و معقدة.

* و أبرز ما يستدعي الانتباه في الديوان العاطفة الرّقيقة التي تنبض عن شفافية روح الشاعر، فهو بالحب وصل إلى نفسه و بالحب وصل إلى الآخرين و عرف الله، والحب عنده علم قيم لأنه يحوّل الكوخ البسيط إلى قصر فسيح الأرجاء.

و نستطيع في الأخير أن نجزم بأن إيليا أبو ماضي يعتبر من أهم معالم الشعر الحديث و مادة النّقد الدسمة التي احتار فيها النقاد، فقد نصب نفسه قدّيس الشعر و المغامر الذي جعل من الشعر رسالة فلسفية فكسر بذلك جماد الشعر و كيّف نفسه مع الحداثة في مزيج حضاري بين الغرب و الشرق، فهو بذلك شاعر القضية، قضية الوطن و الجمال و الثورة الاجتماعية و الحب.

إن أيّ دراسة من الدراسات شبيهة بغرفة مظلمة لا يتسنّى لنا الدّخول إليها إلاّ من خلال مفتاحها، و إضفاء النّور عليها و سمة هذه الدّراسة هي مصطلحاتها، و مفتاحها هو الدّلالات الدّقيقة المحدّدة و إذا أردنا الوصول إلى نتائج إيجابيّة فلا بدّ لنا من تحديد المفاهيم، و كوننا وسمنا فصلنا بمفهوم الشعرية فما هو هذا المفهوم؟

إنّ الإجابة عن هذا السّؤال يتطلّب منّا في البداية الإقرار بصعوبة تحديد هذا المفهوم باعتبار أن مصطلح الشعرية poétique مصطلح أدبي لا يمكن تصوره لأنه غامض و تجريدي، و بالتالي هو صعب التحديد فلقد أثار جدلا واسعا في الدراسات الأدبية القديمة و الحديثة، العربية و الغربية بسبب اشتباك معانيه و تنوع تعريفاته، إضافة إلى أنّه يكتنفه كثير من الالتباس، و كونه يخضع إلى عالم التّغير فمن الصّعب وضع و تحديد تعريف معين له، لذلك سنحاول تسليط الضوء على مفهوم الشّعرية مع محاولة الإلمام بجميع جوانبه.

المبحث الأوّل: المفهوم اللّغوي للشعرية و المفهوم الاصطلاحي للشعرية:

1 _المفهوم اللّغوي للشّعرية:

الشعرية لغة مشتقة من لفظ الشعر، فيقال : شَعَرَ، يَشْعُرُ، شِعَرًا، شِعْرِيةً.

و الشعر كما ورد في "لسان العرب" <<و **منظومُ القولِ غَلَبَ عليه لشرفه بالوزن والقافية و إنْ كان كل علم شعرًا من حيث غلب الفقهُ على علمِ الشرع و العودُ على المندل، و النّجم على الثّريا، و مثل ذلك كثيرٌ و ربّما سمّوا البيت الواحد شعرًا**>>.

و يقال شعرت لفلان أي قلت له شعرا.

و يقال: شَعَرَ فلانٌ و شَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا و يسمى قائله شَاعِرًا و ذلك لفطنته [14].

لقد عُرّف الشعر منذ القديم على أنّه الكلام الموزون بوزن عربي معروف ويكون مقفى، و حسب "الخليل بن أحمد الفراهيدي" كل كلام يكون موافقا لأوزان العرب المعروفة فهو شعر، فالوزن يعتبر من الشروط الأساسية حتى يكون الكلام شعرًا، غير أن بعض النّقاد لم يكتفوا بالوزن فقط بل أضافوا إليه القافية والمعنى، فالكلام يجب أن يتضمن معنى متفرّد و متميّز عن المعنى المعروف عند العامة و في نفس الوقت يكون موافقا للذوق العام .[15]

أما الشاعر فهو الذي يقول الشعر الموزون و المقفى و سمّي شاعرًا لأنّه يملك القدرة على الشعور بما لا يشعر به غيره، فلو كان غير قادر على توليد المعاني واختراعها لما سمي شاعرا و لأصبح اسم الشاعر يطلق عليه مجازًا لا حقيقة، فكلمة الشاعر في اللغة اليونانية تعني الصانع و المبدع لأنّ الشاعر قادر على إبداع و خلق الأثر الفني [16].

إذا قلنا أنّ الشعر إبداع فإنّ قائله (أي الشاعر) يعتبر مبدعا و بما أنّ الشعرية مشتقة من لفظ الشعر مع زيادة في آخره للدلالة على ميدان معرفي له صلة بفنّ الشعر فهي إذن تعني العلم بالشعر على طريقة النّقاد العرب القدماء لذلك تهتم بجوانب الشعر و خصائصه الجمالية.

2 _ المفهوم الاصطلاحي للشعرية:

---

14. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2005، ج7و8، ص 88.

15. ينظر: محمّد التو نجي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ص 550.

3 .ينظر : المرجع نفسه، ص 543.

إنّ مصطلح الشعرية من الناحية الاصطلاحية يعني بشكل عام (قوانين الإبداع الفنّي) [17] أي البحث عن القوانين التي تحكم الإبداع في العمل الأدبي، لذلك تعتبر من المرتكزات النقدية التي تسعى إلى كشف مكونات النّص الأدبي و عناصره كما تعمل على إبراز كيفية تحقيق الوظيفة الاتّصالية والجمالية، فقد تمحورت انشغالاتها مند القديم إلى الآن على استخراج القوانين التي استطاع المبدع التحكم بواسطتها في إنتاج نصه، و إبراز هويته الجمالية و منحه الفرادة الأدبية .

يعتبر بعض اللسانيين و النّقاد أنّ الشعرية جزء لا يتجزأ من اللّسانيات، أي أنّها مرتبطة بها ارتباطا وثيقا و عليه فمصطلح الشعرية POETIQUE مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات :

(–<< Poème>> و هي وحدة معجمية << Lexème>> و تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة.

. اللاحقة << ic >> هي وحدة مرفولوجية <<morphème >> تدل على النسبة.

. اللاحقة << S >> دالة على الجمع.) [18].

و انطلاقا من هذا المستوى من مستويات التفكيك فإنّ دمج و جمع الوحدات السابقة يعطينا << Science de la poésie>> و يقابلها في العربية "علوم الشعر" و انطلاقا من هذه التسمية أطلق مصطلح Poétique على الشعرية.

إنّ تعدّد تسميات الشعرية و موضوعاتها و مجالاتها عند كل ناقد جعلت ترجمة المصطلح Poétique إلى العربية يمثل أقصى درجات الإشكال والاختلاف و ذلك حسب الأهواء و الأمزجة، فلكل شاعر أو ناقد زاوية النّظر التي ينظر من خلالها لذلك تعدّدت الترجمات.

و في هذا الصدد يترجم "توفيق حسين بكار" مصطلح Poétique إلى الإنشائية و ذلك في مقدمته لكتاب "حسين الواد" تحت عنوان <<البنية القصصية في رسالة الغفران>> و اعتمد "الطيب بكوش" على نفس الترجمة حيث قام بترجمة كتاب <<مفاتيح الألسنة>> لصاحبه "جورج مونان".

أمّا الدكتور "سعيد علوش" تطرّق إلى مصطلح Poétique و قام بترجمته إلى الشاعرية، و لم يكتف بذلك فقط بل منحها عدة مدلولات يمكن حصرها في اعتباره أنّ الشاعرية تتكفّل باكتشاف الملكة الفردية التي بإمكانها أن تصنع فرادة الحدث الأدبي، و هذا يدفعنا إلى القول بالأدبية، و هو نفس ما ذهب إليه "تودوروف" حيث استعمله كشبه مرادف لـ "علم نظرية الأدب"، فالشعرية عنده هي طريقة لدراسة الأدب

---

[17]. حسن ناظم . مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994، ص 11.

[18]. أحمد فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص : 290.291.

من الدّاخل فهي تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة العمل الأدبي و تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته [19] .

و يحدّد "جان كوهين" الشعرية على أنّها علم موضوعه الشعر و هو المعنى التقليدي للشاعرية والشعرية حسب رأيه متأخرة عن الشعر لأنّ الشعر فنّ و ليس علم و بالتالي لغته لغة الفنّ [20] .

يلح "عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة و التفكير" إلحاحا شديدا على وجهة النظر القائمة على دراسة النّص و إقصاء النواحي الأخرى، و يركّز على الوظيفة الشاعرية في النّصوص لذلك يقترح ترجمة Poétique إلى الشاعرية بدلا من الشعرية لأنه يعتبر الشاعرية نظرية عامة للأعمال الأدبية و من وجهة نظره هذا المصطلح بإمكانه وصف اللّغة الأدبية في الشعر و النثر [21] .

لجأ بعض النقاد إلى ترجمة مصطلح Poétique إلى الإبداعية أو فنّ الإبداع و ذلك انطلاقا من المفهوم الاصطلاحي للشعرية (البحث عن قوانين الإبداع) و يتبنى هذه الترجمة "جميل ناصيف" من خلال ترجمته كتاب "شعرية دوستويفسكي" "لمخائيل باختين" و تم طبع هذا الكتاب بعنوان "قضايا الفنّ الإبداعي عند دوستويفسكي" ،إضافة إلى "جميل ناصيف" نجد نفس الترجمة عند "محمد الخير البقاعي" في ترجمته مقال "لرولان بارت" عنوانه "نظرية النّص".

إنّ أهم ترجمة اعتمد عليها العديد من المهتمين بقضايا الشعرية هي ترجمة Poétique إلى الشعرية من بينهم "محمد الوالي" و "محمد العمري" في ترجمتهما كتاب "بنية اللّغة الشعرية" "لجان كوهين" الذي يربط الشعرية بالمعنى باعتبارها أداة للتمييز بين الشعر والنثر [22].

و مما يثير الانتباه أنّ ظاهرة تعدّد الترجمات و تباينها تساهم بلا شك في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النّقد الحديث لذلك فإنّ ما اتفق عليه هو أنّ مصطلح Poétique يقابله في النّقد العربي مصطلح الشعرية لأن لفظة شعرية استطاعت أن تنتشر و تثبت صلاحيتها في كثير من كتب النقد.

---

[19] _ ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص 14_15.

[20] _ينظر : بشير تاوريريت الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر دمشق، (د،ط)، (د،ت)، ص 91.

[21] _ ينظر: إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2003، ص 222.

[22] _ ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص 16.

المبحث الثاني: مفهوم الشعرية عند القدماء:

1_ مفهوم الشعرية عند علماء العرب القدماء:

توصّل الكثير من الباحثين في ميدان الشعرية إلى أنّها تجلّت بوضوح في التراث العربي فالعرب القدماء يميّزون بين اللّغة الشعرية واللّغة العادية و هذا ما بينته الأحكام النقدية القديمة فلم يتم تداول مصطلح الشعرية Poétique في النّقد العربي إلاّ بعد مروره بمراحل ثلاث :

مرحلة التقبل : فيها تمّ تعريب المصطلح إلى البويطيقا.

مرحلة التّفجّر: فيها تمت ترجمة المصطلح إلى فنّ الشعر.

مرحلة الصّياغة الكلّية: فيها تمّ تداول المصطلح كما هو شائع الشعرية.

إنّ إشكالية المصطلح تبدو محيّرة في نقدنا العربي فقد نواجه مصطلحات مختلفة، كما قد يكون المصطلح نفسه يحمل مفاهيم مختلفة عمّا تعنيه بمعناها العام "البحث عن قوانين الإبداع"، لذلك نجد المفهوم تنوّع في المصطلح ذاته، و يمكن أن نلخّص هذا التنوّع في اتجاهين :

الأوّل: المفهوم الواحد يحمل مصطلحات مختلفة.

تتلخص هذه الفكرة في مفهوم الشعرية العام و قد اتّخذت مصطلحات مختلفة منها شعرية "أرسطو" ، نظرية النّظم "للجرجاني" ، الأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة و التخييل عند "القرطاجني".

الثاني: المفاهيم متعددة و مختلفة لكن المصطلح واحد.

تتلخّص هذه الفكرة في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته مع اختلاف في تصوّر سرّ الإبداع و قوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل équivalence عند ياكبسون و نظرية الانزياح déviation عند جان كوهين، و نظرية الفجوة عند كمال أبو ديب [23] .

---

[23]_ ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص 11.

لقد اهتم الكثير من النقّاد و الفلاسفة العرب المسلمين بمصطلح الشعرية و بحثوا فيه من أهمهم "ابن سينا" ، "ابن رشد" ، "الفارابي"... و غيرهم و هم يربطون مفهوم الشعرية بالمحاكاة و التخييل، لذلك حاول الدكتور "حسن ناظم" حصر آراء هؤلاء الفلاسفة مبينا طبيعة تناولهم لهذا المفهوم.

1 -1 الفارابي(ت260 هـ):

حاول الفارابي حصر مفهوم الشعرية في السمات التي تظهر على النّص و ذلك من خلال ترتيب و تحسين معنيين، بحيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النّص و هذا ما يؤكده قوله :

"**و التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض و ترتيبها و تحسينها فيبتدئ حين ذاك أن تحدث الخطبية أوّلا ثم الشعرية قليلا قليلا**" [24]

إضافة إلى هذا نجده يتخذ من الشعرية معيارا يدرس من خلاله الشاعرية فرغم كون الشعرية و الشاعرية تسميتان مختلفتان إلا أنهما وجهان لعملة واحدة أي أنهما متلازمتان.

1 -2 ابن سينا (ت428هـ):

يركز ابن سينا على علة تأليف الشعر التي حصرها في المتعة المتأتية من المحاكاة و تناسب التأليف و الموسيقى بمعناها العام معنى هذا أن الشعر يتولد من هذه العلة و من التذاذ الإنسان بالمحاكاة إضافة إلى علة ثالثة و هي حب الناس للتأليف المتفق و الألحان و على هذا الأساس يجعل من المتعة و التناسق حافزين لتأليف الشعر لذلك فإنّ مفهومه للشعرية يتخذ منحى نفسي بحيث يربط غريزة الإنسان التي بإمكانها تحقيق المحاكاة و التناسب مع تلك المتعة، إضافة إلى هذا فهو يرى أنّ الشعر مقرون دوما بالوزن و القافية و قد شاطره هذا الرأي "ابن رشد" الذي يقر بأنّ لفظة الشعرية تعني

---

[1]- نقلا عن : ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت ط 1، 1983، ص 156.

الأدوات التي توظف في الشعر، لذلك فهو يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلاّ الوزن .[25]

فكل من "ابن رشد" و" ابن سينا" يقرّ بأن الشعرية لا تتحقق إلاّ في اللّغة، فالكلام الشعري كلام مؤلّف و الشعرية تكمن في الصياغة التي تتولد من كيفيات إخراج الكلام.

1_3 حازم القرطاجني (ت 648 هـ) :

ربط حازم القرطاجني بين الطبع و القواعد في العملية الإبداعية، فالشعر في نظره ليس وزنا ولا قافية بل هو تخييل و محاكاة، و هو بذلك يرفض أن تكون الشعرية نظما للأغراض والألفاظ بصورة اعتباطية فهو يبحث عن قانون يمنح النّص الشعري شعريته أي يجعل النّص الأدبي نصا شعريا يقول:

"**و كذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه و تضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون و لا رسم موضوع** "[26].

يشير القرطاجني إلى أن معنى لفظة الشعرية تقترب نوعا ما من معناها العام أي قوانين الأدب و منه الشعر.

إن المتأمل في النّصوص السابقة و آراء النّقاد العرب يؤدي بنا إلى الاستنتاجات التالية :

أ_ إنّ لفظة الشعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح لأنّها غير مشبعة بمفهوم معين كما أنّها لم تكرّس تماما في النّصوص النّقدية العربية القديمة فكونها وردت في النّصوص المترجمة عن أرسطو فلا يمكن نسب ولادتها إلى الكتابات العربية القديمة.

ب_ المعاني التي تحيل إليها لفظة شعرية في النّصوص السابقة مختلفة و متعددة.

ج _ المفهوم الذي قدّمه حازم القرطاجني مطابق للمصطلح العام "البحث عن قوانين الإبداع" أمّا سائر المصطلحات فهي تحمل معان مختلفة و متعددة" [27] .

2_ مفهوم الشعرية عند علماء الغرب القدماء:

ترجع بدايات الشعرية Poétique في التراث الغربي إلى العصور اليونانية و بالتحديد إلى "أرسطو" الذي تعرّض لها في نظرية المحاكاة، و المحاكاة MIMETISME اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله كل من "أفلاطون" و "سقراط" يقول سقراط في هذا الصدد :

---

[2]-ينظر : سعيد مصلوح حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، دار التأليف، القاهرة، ط1، 1980، ص 83.

[3]- نقلاعن: حسن ناظم ، المرجع السّابق ص12_13.

[27] _ المرجع نفسه، ص 12.

"**إنّ الرسم و الموسيقى و الرقص و النحت كلها أنواع من المحاكاة**" [28] .

فمفهوم المحاكاة عند "أفلاطون" و "سقراط" يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما و المتمثل في أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر :

عالم المثل.

عالم الحس.

عالم الظلام و الصّور و الأعمال الفنيّة.

ظهرت نظرية المحاكاة في القرن الرابع قبل الميلاد و هي أوّل نظرية في الأدب و قد صاغ مبادئها "أفلاطون" و من بعده تلميذه "أرسطو".

2_1 أفلاطون:

تحدّث "أفلاطون" عن فنّ الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات من أهمها "أيون"، "الجمهورية"، "القوانين"، و لم يخصص كتابا مستقلا يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنيّة، فآراؤه حول الأدب تستقى من هذه المحاورات، لذلك فإنّ آراؤه التي تتّصل بالأدب و الفنّ ظلّت محيّرة و مثار تفسيرات عديدة عند الكثير من النّقاد.

يرى "أفلاطون" أنّ كل الفنون قائمة علة التقليد imitation و ينطلق في هذا من إيمانه و استناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى بأنّ الوعي أسبق في الوجود من المادة و هو يقسّم الكون إلى قسمين:

_العالم المثالي: يتضمن الحقائق المطلقة و الأفكار الخالصة.

_العالم المحسوس: و هو العالم الطبيعي، أي عالم الموجودات بكل ما يحتويه من أشياء و أشجار و أنهار و أدب و لغة... إلخ [29] .

يعتبر "أفلاطون" العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل و الأفكار الخالصة و بهذا يصبح الشعر محاكاة للمحاكاة، فالمحاكاة الأولى تكون لعالم المثل و الثانية محاكاة للشيء الذي يقلّد عالم المثل فالفنان عندما

---

[28] _ نقلا عن: إحسان عباس، فنّ الشعر، دار الشروق للنشر و التوزيع، دار صادر بيروت، ط1، 1996 ص 17.

[29] _ ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005، ص 19.

يحاكي العالم الطبيعي يصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا و بالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة الخالصة لأنّه يمثل صورة مزيفة و مشوّهة عن عالم المثل أي غير حقيقية [30] .

2_2 أرسطو:

ارتبطت نظرية المحاكاة "بأرسطو" أكثر من ارتباطها "بأفلاطون" فالبرغم من كون "أفلاطون" أوّل منظر للأدب إلاّ أنّ "أرسطو" كان السبّاق إلى وضع أوّل كتاب نقدي في تاريخ البشرية و هو كتاب "فنّ الشّعر" معتمدا في ذلك على آراء أستاذه "أفلاطون" لذلك لقي اهتماما واسعا من قبل النّقاد و الفلاسفة العرب منذ القدم حيث ترجم إلى العربية في القرن الثالث هجري على يد "متى بن يونس" كما قام بتلخيصه و شرحه كل من ابن سينا، ابن رشد و الفارابي... و غيرهم [31] .

انطلق "أرسطو" في كتابه من تحديد المبادئ الأولية العامة ثم تدرج نحو جزئيات الموضوع استطاع و نقل مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي إلى تصوّر آخر مخالف تماما لما هو سائد و قد انقسم النقاد إزاءه إلى مجموعتين :[32]

المجموعة الأولى : ترى أنّ الشعرية أصبحت مستقلة عن رغبات و متطلبات المنظّر، لذلك شدّدت على ماهية الشعر.

المجموعة الثانية: شدّدت على ما يجب أن يبقى عليه الشعر من تلك المتطلبات، و أن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال و الموضوعات و أنماط الأسلوب و الوزن و التنظيم و أنواع المضمون.

يرى "أرسطو" بأنّ الشعر نوع من المحاكاة و هو يستخدم المصطلح ذاته الذي استعمله "أفلاطون" لكن يمنحه مفهوما جديدا، فما يصنع الشعر في رأيه ليس الوزن و الموسيقى و إنّما عنصر المحاكاة الكوني، أي محاكاة المعاني الكلية العامة لا الخاصة، فالأديب عندما يحاكي لا ينقل فقط بل يتصرّف في هذا المنقول، و قد ذهب إلى أبعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن بل يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو الاحتمال ،فالفنان مثلا عندما يرسم منظرا طبيعيا ينبغي عليه أن يتقيّد بما يتضمنه ذلك المنظر و يحاكيه و يرسمه أجمل ما يكون أي أفضل مما هو عليه فالطبيعة ناقصة و الفنّ يتمّم ما

---

[30]_ ينظر: عزّ الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2007، ص 17.

[31]_ ينظر : خليل موسى جماليات الشعرية، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، (دط)، 2008، ص 44.

[32]_ ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 21.

في الطبيعة من نقص،لذلك فالشعر في نظره مثالي و ليس نسخه طبق الأصل عن الحياة، فالفنّ حسب "أرسطو" عبارة عن محاكاة لذلك يرى النّقاد أنّ كتاب " فن الشعر" هو كتاب في التمثيل [33] .

و لا بد من التنويه إلى أنّ هذا الكتاب استطاع الهيمنة على العقل الأدبي و النقدي الأوروبي لمدة تزيد عن ألفي عام، كما ظلّ أساسا للنقد الكلاسيكي و النقد الإنجليزي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر و عليه يعتبر المؤرخون هذا الكتاب أهم مؤلف في تاريخ نظرية الأدب.

المبحث الثالث: مفهوم الشّعرية عند المحدثين:

1_ مفهوم الشّعرية عند علماء العرب المحدثين:

يعتبر مصطلح الشعرية من المصطلحات الشعرية التي شاعت في النّقد المعاصر فهو مصطلح حديث من حيث أنّه أخذ دلالات متعددة عند النّقاد المعاصرين فنجد أنّ بعض النّقاد الذين تناولوا الشعرية بالدراسة لم يعرّفوها تعريفا واضحا كما أنّهم لم يفرّقوا بينها و بين الشعر لذلك أداروا حولها بحوثا تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي و قوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري [34] .

حاول هؤلاء النقاد تحديد مفهوم الشعرية لكن لم يمنحوها تحديدا واحدا لأنّ مفهومها يختلف عمّا تعنيه الشعرية في النقد الغربي و لأنّه مصطلح لا يحمل مفهوما مطلقا، و أمّا بالنسبة إلى أوّل من استقبل الشعرية حديثا فهو "أدونيس" إضافة إلى "كمال أبو ديب".

1_1 أدونيس :

كان "أدونيس" متأثرا في مجال الشعرية بالثقافة الغربية، حيث حاول قراءة الموروث الثقافي بعيون معاصرة، لذلك يعتبر أحسن من مثّل الشعرية في تياره مع العلم بأنّ جلّ أعماله تمحورت في الحديث حول مسألة التراث والحداثة، فالحداثة في الثقافة العربية هي مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه و مع

---

[33] _ ينظر: شكري عزيز ماضي، المرجع السابق، ص 29.

[34] _ ينظر: أحمد فيصل، المرجع السابق، ص 290.

تاريخية المعرفة في التراث الغربي [35]. و لم تكن عودة "أدونيس" للتراث عودة شكلية بل لإعادة قراءة التراث بعيون معاصرة و هذا امتداد طبيعي لإسهامات العديد من المفكّرين العرب الذين دارت أبحاثهم حول إشكالية واحدة و هي إشكالية التراث و الحداثة و من ثمة نجده يمثّل تيار الحداثة الشعرية العربية المعاصرة بشكل قوي، يقول في هذا الصدد :

"هنا أحب أن أعترف بأني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنّي كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك و قد تسلحوا بوعي و مفهومات تمكنهم من قراءة موروثهم بنظرة جديدة، و أن يحققوا استقلالهم الثقافي الذّاتي و في هذا الإطار أحبّ أن أعترف أيضا أنني لم أتعرّف على الحداثة الشعرية من داخل النّظام الثقافي السائد و أجهزته المعرفية..."[36] .

لقد حاول "أدونيس" في أطروحته "الثّابت و المتحوّل" أن يقدّم قراءة متميّزة لجملة من الإشكاليات الفكرية و المعرفية و النقدية و التي تتعلّق بالتراث العربي، و انطلاقا من هاجسه الشعري خصّص جزءا هاما من مشروعه الفكري لدراسة الحركة الشعرية العربية من منظور القدم و الحداثة أو الإتّباع و الإبداع ،و أهم ما يميّز أطروحته حول الشعرية العربية محاولته لقراءتها ضمن سياقها الفكري و الديني و السياسي العام باعتبار أنّ التّراث كلٌ متكامل الأجزاء و الفروع و يعكس رؤيا حضارية عامة للأمة في تحوّلاتها التاريخية المستمرة، و يذهب أيضا إلى أنّ سرّ الشعرية يكمن في أن تظل دائما كلاما ضدّ الكلام لكي لا تقدر أن تسمى العالم و أشياءه أسماءً جديدة، أي تراها في ضوء جديد و الشعر حيث هو كلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها و حيث و الشيء يأخذ صورة جديدة و معنى آخر [37] .

1_2 كمال أبو ديب :

يستند "كمال أبو ديب" في تأسيسه للشعرية إلى مفهومين نظريين هما العلائقية و الكلّية، حيث يرى أنّ كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدّقة و الشمولية، فالشعرية خصيصة علائقية أي تجسّد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية و ينبغي أن يتم ذلك ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات "Système des rapports" [38].

يوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية و الكلية بأنّه ضروري، فالشعرية تحدّد بوصفها بنية كلية، فلا جدوى من تحديدها على أساس الظاهرة المفردة كالوزن و القافية و الإيقاع الدّاخلي أو الصورة أو الرؤيا أو

---

[2]_ ينظر:بشير تاوريريت، المرجع السابق ص 89.

[3]_ علي أحمد سعيد أدونيس ، الشّعرية العربية، دار الآداب للنشر، بيروت، (د ط)، 1985، ص86 .

[37]_ ينظر: أحمد فيصل، المرجع السابق ص293 .

[38]_ ينظر: عزّ الدين حسن البنا، الشعرية و الثقافة، المركز الثقافي، المغرب، (د ط)، 2003، ص 41 _42 .

الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي فالتحديد هنا بنيوي، إضافة إلى أنّ هذه العناصر عاجزة عن منح اللّغة طبيعة دون أخرى، فهذا الدور لا يؤدي إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المشكلة في بنية كلية، فلا يمكن للشعرية أن توصف إلاّ حين تتكون في بنية كلية. فالبنية الكلية وحدها هي القادرة على امتلاك طبيعة متميّزة إزاء بنية أخرى مغايرة تماما[39] .

و الشعرية التي يحاول "كمال أبو ديب" وصفها هي وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر التي تعتبر فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل و يحددّها بأنّها "**الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للّغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكسبون نظام الترميز le code** "[40].

أشار "كمال أبو ديب" إلى أنّ شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النّص أي مادته الصوتية و الدلالية مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند "كوهين"، فقد اعتمد " أبو ديب " في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنّص على محورين لسانيين هما :

_ محور استبدالي Paradigmatique: عبّر عنه بالمحور النّسقي و يصف فيه بنية اللّغة الشعرية.

_ محور سياقي Syntagmatique : عبّر عنه بالتراصفي [41] .

و ما يؤكد عليه "كمال أبو ديب" من خلال مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميّز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا و خلو اللّغة من مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها بالنسبة للّغة التي تتجسّد فيها فاعلية مبدأ التنظيم، فمسافة التوتر عنده هي نتاج للفجوة أو كسر لبنية و لهذا فهي ضرورية على مستوى المصطلح و المفهوم و من هنا لم يستطع أن يقتصر في تسمية نظريته على مصطلح الفجوة فقط بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة و التلقي، فالحياد، بالكلمات عن معانيها القاموسية يؤدي بالضرورة إلى كسر بنية التوقعات لذلك فهو يعتبر الانزياح وسيلة من وسائل خلق الفجوة أو مسافة التوتر فالشعرية ينتجها الخروج بالكلمات من طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة [42] .

إنّ الملاحظ من خلال ما سبق هو أنّ "كمال أبو ديب" تخلى عن المفهوم القديم للشعرية العربية و اقترب من مفهوم الغرب فقد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي خاصة من خلال

---

[3] _ ينظر:المرجع نفسه ص 43 .

[4] _ نقلا عن: حسن ناظم ، المرجع السّابق ص 124 .

[41] _ بنظر : بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 91.

[42] _ ينظر : حسن ناظم، المرجع السابق، ص 125.

مفهومي العلائقية و الكلّية إضافة إلى مفهوم التّحول، فالشعرية عنده هي وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر) و هي في منظوره النّقدي ميزة الشعرية.

2- مفهوم الشعرية عند علماء الغرب المحدثين :

لقد ظهرت مفاهيم جديدة أكثر دقة تعمل على تحويل الشعرية إلى حقل دراسي مهمته تكوين نظرية للأدب كما تسعى إلى تطوير المقولات التي تحيط بالوحدة و التنوّع في كل الأعمال الأدبية و ما يؤكد هذا الموقف قول فاليري : " **يبدو لنا اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناها بالعودة إلى معناها الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد و المبادئ ذات الصلة بالشعر**"[43] ، يركّز "فاليري" في هذا القول على قضية ارتباط الشعرية بإبداع الكتب و تأليفها، ومن بين النقاد الغربيين المحدثين الذين اهتموا بالشعرية نجد "تودوروف" و "ياكبسون" و "جان كوهين" فكل واحد من هؤلاء منح مفهوما للشعرية مغايرا للآخر.

2_1 تودوروف :

إنّ الشعرية عند "تودوروف" تتحدّد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري و التطبيقي فهي عنده مرتبطة بكل الأدب منظومه و منثوره [44] ، حيث يقول : "**تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه فهو مجرد**

---

[43]_ نقلا عن : أحمد فيصل، المرجع السابق، .ص، 295

[44]_ رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، (دط)، ص 60.

تحويل من خطاب إلى خطاب و من نص إلى نص" [45] فتأسيسه لعلم الشعرية ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي و خصائصه و مكوناته البنيوية و الجمالية لذلك يهتم باستعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي و ذلك لاعتبارات من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية [46] .

معنى هذا أنّ شعرية "تودوروف" لا تتأسس على النّصوص الأدبية باعتبارها عينات فهي لا تهتم بالأثر الأدبي بقدر ما تهتم بالخطاب الأدبي، فالخطاب الأدبي في نظره خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أنّ الحدث اللّساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه و لا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي يتميّز بكونه ثخنا غير شفاف بحيث يستوقفك قبل أن يمكنك من عبوره و اختراقه و في المقارنة النقدية التي قام بها للخطاب الأدبي نجده يميّز بين موقفين هما:[47]

الأول : يعتبر النّص الأدبي موضوعا كافيا للمعرفة.

حيث يرى أنّ العمل الأدبي هو الموضوع النهائي و الأوحد و يمكن أن نطلق عليه تسمية التأويل، و التأويل هو معنى النّص المعالج أي تأويل العمل الأدبي سواء كان أدبيا أو غير أدبي لذاته دون التّخلي عن لحظة واحدة، و يكون هذا التأويل فعّالا إذا ما ارتبط بالتفسير و الوصف، فتفسير نص من النّصوص يشتمل استبدال النّص الذي نقرأه بنص آخر مما يؤدي إلى تنوّع القراءات في النّص الواحد، أمّا الوصف فيعني به "الأسلوبية" أي تطبيق أدوات اللّغويات البنيوية على النّصوص الأدبية.

الثاني : النّص الأدبي هو الإطار العام للعلم.

إنّ العمل الأدبي هو تعبير عن شيء ما و غاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري و طبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء كانت مواضيع فلسفية أو اجتماعية أو غيرها.

انطلاقا مما سبق نفسر العمل الأدبي عند "تودوروف" لا يمثل دوما موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب، بمعنى أن الشعرية تهتم بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية لذلك نجد مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصوّر آخر لما يمكن مجيئه، فهي إذن تتأسس في الأعمال الموجودة [48] .

---

[45] _تزفيتان تودوروف تر : شكري مبخوت و رجاء سلامة، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1990، ص 76.

[46] _ ينظر : بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 35.

[47] _ ينظر : المرجع نفسه، ص 35_36.

[48] _ ينظر: تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 23.

إذا كانت الشعرية عند "تودوروف" هي مقاربة للأدب مجرّده و باطنه فإننا نجده قد قام بتلخيصه ثلاث مفاهيم لها هي: [49]

أولا : هي مصطلح يدل على كل نظرية للأدب.

ثانيا : هي كل اختيار يمارسه كاتب معيّن من بين الاختيارات و الإمكانات الأدبية التي تتجلّى في المنظور الفكري و المضمون و الأسلوب.

ثالثا : هي الإحالة إلى القوانين المعيارية المتبنّاة من طرف نظرية معيّنة أي مجموعة القواعد التي يجب التقيّد بها أثناء الممارسة الفنيّة.

و ما نخلص إليه هو أنّ جوهر الشعرية عند "تودوروف" يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية أي البحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى فشعريته بنيوية تهتم بالبنيات المجرّدة للأدب.

2_2 ياكبسون :

يمثّل "ياكبسون" فصيلة نقدية متميّزة في التأسيس لعلم الشعرية و قد لعب دورا أساسيا في وتطوير هذا المفهوم فيصطلح على الشعرية **بالبويطيقا** أي علم الأدبية فيعرّفها بقوله :

"**ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنّما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**" [50] .

يطرح تعريفا آخر أكثر إيجازا فيقول :

"**يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللّفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص**" [51] .

---

[49]_ ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص 35 .

[50]_رومان ياكبسون، قضايا شعرية تر : محمد الوالي و مبارك حنون ،دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 24.

[51]_ المرجع نفسه، ص 35.

لقد حاول ياكبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما من خلال ربطها باللّسانيات حيث تكوّن اللسانيات منهجية في معالجة الأشكال اللّغوية كافة و الشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب [52] .

و على الرغم من أن تعريف ياكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم بالخطاب من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الشعرية، فإن شعريته تتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تضافرت بعضها برقاب بعض فإنها تعطينا محصلة لمفهوم الشعرية.

إنّ موضوع الشعرية عند ياكبسون هو الأدبية Littérarité أي آليات الصيّاغة و التركيب يقول : "**إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنّما الأدبية Littérature أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا**" ، و بهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة من دون تأمل في التحليلات النفسية و الفلسفية الجمالية و الإيديولوجية المنبثقة عنه.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ الشعرية ياكبسون تأسّست في فضاء لساني و في شعرية لسانية و أسلوبية و سيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى فشعريته عبارة عن خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر فهي اتحاد بين عناصر التواصل و الغموض و اللّغة والصورة و الموسيقى.

و مفهوم الشعر عنده هو " **التشديد على المرسلة لحسابها الخاص**" فالشعر ليس كلاما عاديا لأنّ مفهومه غير ثابت أي متغيّر مع تغيّر الزمن، أما الشعرية فقد اعتبرها جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات و هي العلم الشامل الذي يبحث في اللسانيات [53] .

3_2 جان كوهين :

تأثر "جان كوهين" في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فقد أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري و ما يكتنزه من جماليات أسلوبية ،و كان حريصا على اكتساب شعريته علمية ما مما حتّم عليه استثمار المبادئ اللسانية فاقترح المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علمًا و المتمثل في مبدأ المحايثة الذي يعني تفسير اللّغة باللغة ذاتها، فتكون بذلك الشعرية محدّدة بالشكل الشعري بينما اللّسانيات متسعة للأشكال اللّغوية كافة فمبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي و وصفي مما يؤدي إلى اصطباغ الشعرية و اللسانيات بلغة واصفة métalinguistique

---

[52]_ ينظر : بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 41.

[53]_ خليل موسى، المرجع السابق، ص 15.

فالفرق بين الشعرية و اللسانيات يكمن في أنّ الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللّغة أمّا اللسانيات فتعتني بالقضايا اللّغوية عامة [54] .

إنّ التقارب بين الشعرية و اللسانيات في أطروحات "جان كوهين" لا يخلو من تقارب بين الشعرية و الأسلوبية و هذا يبدو واضحا في تعريفه للشعرية بوصفها "**علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية**" غير أنّ هذا التقارب لا يمنع من وجود فرق بين الأسلوبية و الشعرية كون الأسلوبية تدرس خصائص و قوانين نص أدبي ما في حين تدرس الشعرية القوانين العامة للعمل الأدبي[55].

توسع "جان كوهين" في مفهوم الشعرية إذ تجده يعتبرها علمًا موضوعه الشعر أي أنّها علم الشعر كما ركّز كثيرا على خاصية الانزياح déviation في الشعر لأن الشعر حسب تصوره هو "**علم الإنزياحات اللّغوية**" و الانزياح عامل من عوامل توليد الغموض [56].

تتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر و النثر من خلال الشكل و ليس المادة أي من خلال المعطيات اللّغوية المصاغة، و ليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات فقد عد الشعر انزياحا عن معيار هو قانون اللغة و تتجلى شعريته في البحث الموضوعي الذي يسعى إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك و هذا ما تسعى إليه كل شعرية حتى تكون علمية مع العلم بأن الانزياح déviation حسبه يولد الغموض في الشعر لأن التركيب الجديد للكلمات و وضعها في علا قات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية و النص الشعري إلي إشعاع دلالي مكثف [57] .

إن طغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصور جان كوهين جعل الشعرية تشغل عالما ضيّقا و هو عالم الشعر بحدّيه الصوتي و الدلالي فقد توصل إلى أن الشعرية ليست سوى جنس لغوي فهي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية، و الانزياح الذي تقوم عليه شعريته هو انزياح لغوي يمس ثلاث مستويات كبرى تركيبي ،دلالي، صوتي مع حرصه على تضافر المستويين الصوتي و الدلالي في الحكم علي شعرية النّصوص بحيث لم يكن التّميز بين الشّعر و النّثر بالاستناد إلى الوزن بقدر ما كان الاستناد إلى هذين المستويين [58] .

---

[54]_ ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص 49.

[55]_ ينظر : جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر تر و تح :أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001، ص 15.

[4]_ ينظر : بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 50.

[57]– ينظر : جان كوهين، المرجع السابق، ص 28–49 .

[58]– ينظر: بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 50 .

المبحث الأول: اللغة الشعرية:

يعتبر موضوع لغة الشعر من أكبر الموضوعات التي تعرضت للتناول عبر الامتداد التارخيي و الاتساع المكاني للبشرية فالإنسان عرف العالم يوم عرف اللغة و لم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة الكلمة فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة و استكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة [59].

لاحظ الباحثون في نشاة الغة و تطورها ان اللغة و الشعر ظواهر مترادفة و متساندة في حياة الإنسان ارتبطت ببعضها البعض منذ النشاة الأولى ارتباطا وثيقا و يعبر الدكتور" مصطفى مندور" عن الارتباط الوثيق بين الشعر و اللغة بقوله:" **لعل الاستخدام الشعري للغة هو اقرب الاستخدامات من طبيعتها ولسنا نري الشعر ضربا من الايقاع الموسيقي فحسب انه خلق لغوي** [60].

إنّ اللّغة كائن حيّ في أعماق الوجود الفني للشاعر تتجاوب معه في كل أنّة من أناته تذوب فيه حيث يغلي و يخفق قلبه حين يشتاق فتسري في عروقه فيخرجها شهدا كما تفعل النّحلة في أخر عمليات امتصاصها للزهر، فاللغة عند الشاعر وسيلة للتعبير و الخلق فهي إذن بمثابة كائن ذا نبض و حركة و حياة، و مهمة الشاعر هنا هي الكشف عن لغة جديدة ،أما الكلمات فليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالة صرفية أو نحوية أو معجمية بل هي تجسيم حي للوجود فالألفاظ أوعية المعاني [61] .

فالشعر بجوهره رحلة في أعماق اللّغة و اللّغة كنز الشاعر و ثروته ،و هي جنيته الملهمة في يدها مصدر شاعريته وو حيه [62] .

يرى "**وردزورث**" أن لغة الشّعر هي لغة الحياة اليومية و ليس ثمة ألفاظ خاصة بالنّثر و أخرى خاصة بالشّعر، فكلما إقترب الشاعر بلغته من الحياة البسيطة في الريف و الطبيعة ازدادت قدرته علي تقديم الأفكار المألوفة في ثوب جديد ،فعلى لغة الشعر أن تنصب على الإحساسات المرهفة التي ترتبط بالمشاعر الفطرية للإنسان حتى يكون التعبير بها تعبيرا عفويا بعيدا عن التصنع الذي يزيّف المشاعر و

---

[1]- ينظر: السعيد الورقي ، لغة الشعر الحديث و مقوماته و طاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية مصر (د ط) ، 2005 ، ص35.

[60] – المرجع نفسه ، ص 63.

[61] – ينظر : ابراهيم خليل ، في النقد و النقد الالسني ، دار كندي للنشر و التوزيع ، عمان ، دط ، 2002 ص 155.

[62] – المرجع السابق ، ص 156.

الشّعر عنده تدفق قوي للمشاعر القوية نابع من الإنفعال émotion الذي يستعيده الشاعر بهدوء ، و عملية الإسترجاع تطلق بدورها عملية أخرى جديدة هي الخلق و الإبداع [63] . أما عن علاقة الشّاعر باللّغة فقد ذهب "**شيلي**" إلى التأكيد على أنه بإمكان الشاعر تجديد اللغة لأن الكلمات كائنات حية تحيا باالشعر و لولا الإستعمال المتكرر للكلمات لأصبحت اللغة عاجزة مع الزمن في تعبيرها عن الأغراض الإنسانية السامية.

كما نجده قد شبه الّشاعر بالنّبي لأنه لا يكتفي بمشاهدة الحاضر فقط بل يستطلع المستقبل في حاضره ،و هو قادر أيضا على تجديد شباب اللغة و ذلك باستعمال الخيال فاللّغة أداة خيال و الخيال قادر علي خلق الأشياء لذلك يميّز بين اللغة الموزونة و غير الموزونة لأنّ اللّغة الموزونة حسبه تخضع لنمط من الإنتظام الصّوتي و التآلف و هي لغة الشعر و لا يمكن تصور الشعر بدونها [64] .

و لغة الشعر عند "أبي ماضي" هي لغة عصره لأنها وليدة إحساسه العميق و ثروة فكره المتجدد البعيد عن فكر سابقيه فتحسبها تتنامى داخل النص الشعري لا من خارجه، فهذه اللّغة مستمدة من اللغة الطبيعية و ذللك لحبه للجمال الذي يتلون حسب مزاجه و أحواله النفسية [65] ، لذلك نلمس في لغة شعره حياة جديدة و حركة و اللفظة عنده لا تلتزم بمعناها المعجمي بل تخضع لاستعماله الخاص حيث يقول في قصيدته "**الطين**":

نسي الطين ساعة انه طيـن * حقير فصال تيها و عربـــد**

و كسا الخز جسمه فتباهـــى * و حوى المل كيسه فتمـــرد**

يا أخي ، لا تمل بوجهك عني * ما أنا فحمة، و لا أنت فرقـد**

[الديوان ص 161]

لقد استعمل الشاعر لفظة الطين كرمز للإنسان فهو خلق من طين و ليس له أن يتكّبر و يتعالى على غيره متناسيا بذلك أصله، و متمردا علي واقعه، فلفظة الطين هنا إستعان بها الشاعر لتذكيره بأصله فمهما علا شأنه لا يمكنه إنكار أصله لذلك أخرج هذه اللفظة من معناها المعجمي و أخضعها

---

[63] – ينظر : ابراهيم ، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك ، دار الميسرة للنشر و التوزيع ، عمان ، دط ، 2003 ص 37.

[64] – المرجع نفسه ، ص 39، 40.

[65] - ينظر : محمد عبد المنعم ، قصة الادب المهجري ، دار الكتاب ، لبنان ، ط 3 ، 1980، ص 227.

لاستعماله الخاص، و لفظة فحمة في هذه الأبيات تحمل دلالة اللون الأسود وهي إشارة للصراع بين البيض و السود واستعملها الشاعر للمقارنة بين الفخم و الفرقد، فالفرقد نجم في السماء أما الفحم فمكانه الموقد أي الارض، و القصد من المقارنة بينهما ليس المقارنة بين السماء و الارض بل غايتها هي المقارنة بين منزلتين من البشرية و بذلك طرح قضية التفرقة بين الشعوب و ما يطلق عليه بالعنصرية و هي قضية ما زال العالم يعاني منها.

وظف الشاعر اللفظ المناسب في المكان المناسب و نلمس ذلك في قصيدته "لبنان" حيث يقول:

إثنان أعيا الدهر أن يبليهمـــا * لبنـان والأمـل الذي لذويـــه**

نشتاقه ، و الصيف فوق هضابـه * و نحبّه، و الثلــج في واديــه**

وإذا تمد لـه ذكـــــاء جبالها * بقلائـد العقيـان تستغويـــــه**

وإذا تنقطـه السمـــــاء عشيـة * بـالأنجم الزهـراء تسترضيـــه**

وإذا الصبايا في الحقول كزهرهـا * يضحكن ضحكـا لاتكلف فيـه**

[الديوان ص48]

يظهر في هذه الأبيات استخدام الشاعر لألفاظ تتناسب مع موقف الوصف فهو هنا بصدد وصف الطبيعة الخلابة التي تتمتع بها لبنان و ما تحتويه من جمال نجد الألفاظ (هضابه، واديه الحقول...).

يتمتع "**إيليا أبو ماضي**" بإحساس عالي لذلك فهو قادر علي التعبير عن صدق تجربته و شعوره بطريقة رائعة حيث تمكن القارئ من اكتشاف هذا الصدق و ذلك بإعتماده على ألفاظ تدل علي صدق الموقف الذي هو فيه و نلمس ذلك في قصيدته **فقيد الوطنية** حيث يقول:

بكيت و لكن بالـــــدّموع السخينـة * و ما تفقدت حتى بكيت بمهجتـي**

على الكامل الأخلاق و الندب مصطفى * فقد كان زين العقل زين الفتـــوة**

نعاه لها الناعـــي فكادت بنا الدنـا * تميد لهول الخطب خطب المروئـة**

قلـوبُ العالميـــــنَ تلهفـــــا * و سالت دمزع الحزن من كل مقلـة**

[الديوان ص99]

هذه الابيات ما هي إلا تصوير حقيقي لمشاعر الحزن و الأسى لفقدان المغفور له "مصطفى باشا كامل" فالشاعر استعان بألفاظ توحي بذلك منها: (الدموع السجينة، الناعي، الهول، دموع الحزن، بكيت)، لم يركز "إيليا أبو ماضي" على تجاربه الإنسانية فقط بل تعداها إلى تجارب أخرى و طرح عدة قضايا تهم المجتمع و الأمة العربية ككل يقول في قصيدة "الحجر الصغير":

أي شأن يقول في الكون شأنـي * لست شيء فيه و لست هبـاء**

لارخام أنـــــا ، فأنت تمثـــا * لا ، و لا صـــخرة تكون بنـاء**

لست أرضا فأرشف المـــــاء * أو مـاء فـــأروي الحـــدائق**

[الديوان ص 28]

و يقول أيضا :

لا أنـا دمعة و لا أنـا عيـــن * لست خـالا أو وجنة حمـــراء**

حجر أغبر أنـــا حقيـــــر * لا جمـالا ، لا حكمة ،لا مضـــاء**

فلأغادر هذا الوجود و أمضـي * بسـلام إنـتي كرهـــت البقـاء**

[الديوان ص 28]

هذه الأبيات تكشف عن القيم الإنسانية الحقيقية و علاقة الإنسان بغيره، فكل شيئ في الحياة له قيمة، و قيمة الإنسان تظهر من خلال تعاونه مع غيره لأداء رسالته في المجتمع، فإذا إنعزل عنه فقد قيمته.

و يظهر إعتماد الشاعر على الرمز و توظيفه ومن خلال إتخاد الأشياء الحسّية رموزا لمعنويات خفية و هذا واضح جدا في القصيدة حيث رمز بداية للمجتمع الإنساني بالمدينة البيضاء، ثم رمز للجهد و التعاون الإنساني بالسد المحكم البنيان أما الحجر الصغير فقد رمز به للفرد العادي و الهدف من هذه الرموز هو التأكيد على ان الإنسان يستمد قوته من خلال وجوده مع غيره وتعاونه مع أفراد المجتمع من أجل أداء رسالته في مجتمعه، أما إذا إنعزل عن هذا المجتمع و قرر الإنسحاب منه فإنه يفقد قيمته، و لوصف حالة اليأس و مشاعر الحزن و احتقار النفس و الملل استخدم عبارات و ألفاظ دالة على ذلك منها: (لا رخام أنا، لست شيئا، لست درا، لست خالا، لا أنا دمعة، لا أنا عين، فلأغادر هذا الوجود، سلام، الوداع).

المبحث الثاني: المعجم الدلالي.

الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلا لتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية تتدرج تحت المصطلح العام "لون" وتضم الألفاظ مثل أحمد، أرزق ...إلخ.

وعرفة "**أو لمان**" بقوله: «**هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة، فالحقل الدلالي مجموعة من مفرودات اللغة تربطها علاقات دلالية وتشترك في التعبير عن معنى عام يعد القاسم المشترك بينهما مثل الكلمات الدالة على النبات والكلمات الدّالة على الحيوانات والكلمات الدّالة على التصورات والأفكار**» [66].

ونجد في شعر إيليا أبو ماضي عدّة حقول من بينها.

1- الحقل الأول: الظواهر الطبيعية:

استخدم إيليا أبو ماضي في هذا الحقل مفردات كثيرة خاصة بالطبيعة منها: (الشمس، السماء الصباح، البحر،... إلخ)، فقد اعتبرها الوسيلة الأفضل للتّعبير عمّا يجيش في نفسه فهذا الإهتمام البالغ بعناصر الطبيعة والتوظيف المكثف لمكوّناتها يعود إلى انجراف المهجريين نحو موجة التّيار الرّومانسي التي دفعتهم إلى أحضان الطبيعة والتّغني بجمالها، فأفرد لها قصائد مستقلة فناجى فصل الربيع في قصيدته "زهرة الأقحوان حيث يقول:

صَبَـــاحٍ مُسْتَطِيرِ كَصَبَاحِ المِهْرَجَـــــانِ
لبسَـتْ فِيهِ الرَّوَابِـــي حُلَّةً مِنْ أُرْجُـــوَان
وتَبَدَّى الغَـابُ مِنْ أَوْرَاقِـهِ فِي طَيْلَسَـــان
ساقَّنـــــي رُوحٌ خَفَـيٌ نَحو ذِيَاكَ المَكَـان
فَـإِذَا بالسِـرّ أضحـى زَهْـرَةَ أُقْحُـــــــوَان

[الديوان ص 423]

فالشّاعرابن الطبيعة عاش في هضابها وتغذّى من عصير كرومها منذ كان طفلا في لبنان، وشاباً في الإسكندرية وكهلاً في أمريكا، فكانت الطبيعة تسلّي احزانه و تؤنس وحدته و تظلّ به العالم الذي كان موضوعاً لشعره، فيبين مدى براعته في استعمالها، فالمفردات التي يستعملها ليست محصورة في معناها المباشر بل هي عبارة عن رموز يعبر بها عن الحالة النّفسية ففي قصيدته المساء دعوة للطبيعة حيث

---

[66]- أحمد مختار عمر علم الدلالة، دار الكتب المصري ، القاهرة، ط5، 1998، ص 79.

امتلأت بألفاظ مستمدة من الطبيعة وخصائصها، فلفظة المساء توحي إلى لحظة من اليوم لا تقابل النهار بل هي كالبروج بينه وبين اللّيل، وهي لحظة تشير إلى أشجان وأشواق خفية في النفس حيث يقول:

السحب تركض في الفضاء ركض الخائفيـــن
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبـة الجبيـن
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهديـــــن
لكّنما عيناك باهتتات في الأفـــق البعيـــد
سلمـــــى ... بماذا تفكريـــن؟
سلمـــــى ... بماذا تحلميـــن؟

[الديوان ص 462]

مهدّ الشاعر في بداية القصيدة باستعمال عناصر الطبيعة ليصف التّأمل الذي كان فيه حيث كان يتأمل السّماء وحركاتها فيصوّر صورة عن نفسه وخواطره، ويبيّن الحالة النفسية وما ينتج عنها من حزن وحيرة حينما يتحدث عن السحب التي تركض في القضاء ركض الخائفين والشمس الصفراء والبحر الساج الذي فيه خشوع الزاهدين وفي الأخير يطرح تساؤلين.

وما يؤكد على أن أبا ماضي من أكثر الشعراء استعانة بمعجم الطبيعة قصيدته "تأملات" التي يقول فيها:

والنّاس أكرمهم علـي عشيرهـــا * روحي الفداء لرهطهـا ولآلهـــا**
والشّهب أسطعها التي في إفقهـا * ليس الجلال الحقّ غير جلالهـا**
وأحّب غيثٍ ما همى في أرضهـا * حتّى الحيا الباكي على أطلالهـا**
مرح الصّبا الجذلان في أسحارهـا * ومنى الصّبا الولهان في أصالهـا**
إنّي لا أعرف ريحها من غيرهـا * بنوافـــحِ الأشذاء في أذيالهـــا**

[الديوان 341]

الشاعر هنا وفق في توظيفه لعناصر الطبيعة التي تدل على شعوره العميق المتمثل في حب الوطن وعدّدها في (الشهب، إفقها، أرضها).

لم يكتف الشاعر بتوظيف مظاهر الطبيعة في الوصف فقط بل تعدّاها إلى أغراض أخرى كالرثاء والغزل.

و من أمثلة الرثاء قصيدة "لم يهدم الموت إلا هيكلا" و التي يرثي فيها "نسيب عرضية" يقول:

كالشَّمْسِ يسرّها عند المسا الغَسَـقُ * ونَورَها في رِحَابٍ الأرْضِ مُنْطَلَـقٌ**

تذوي الورود ويبقى بعدها العَبَــقُ * حتَّى لِمَنْ قَطَفُوا مِنْهَا ومنْ سَرَقُوا**

[الديوان ص 183]

استخدم (الشمس ، الأرض ، الورود) للتعظيم من شأن نسيب عريضة.

أما الغزل فنجد في قصيدة "طبيبي الخاص":

ذات حسن خدّها كالورد في * لونه والطيب في نكهته**

زهرة لكنهّــا لـــم تقطـــف * وجمال الزهر في روضته**

درّةٌ ما خأرجت من صـــدف * ترخص الدّر على قيمتـهِ**

[الديوان، ص 244]

وهكذا تبدو الطبيعة من أهم خصائص شعراء إيليا أبو ماضي حيث جمّلت قصائده بلغة بعيدة عن الصنعة والتكلفة، وتعدى هذا كله حين ذهب إلى عنونة دواوينه بأسماء من الطبيعة "كالخمائل" و"الجداول".

2- الحقل الثاني: حقل الحيوانات:

إنّ الرّمز الحيواني في الشعر العربي الحديث قد وثب وثباب عالية استطاع من خلالها أن يأخذ موقعًا لائقًا في الهيكل العام للقصيدة الحديثة خاصة الرموز التالية: (الغراب، الحمامة الأفاعي، البوم العصافير).

فالرمز الحيواني في الشعر العربي الحديث يفضي بنا إلى القول بأنّه علامة تكرّس الطابع المأساوي المغلف بنبرات الشؤم والشّر والموت [67] .

وظّف إيليا أبو ماضي الحيوانات في شعره وبشكل لافت للإنتباه، وهذا يبين تأثّره بالبيئة التي يعيش فيها فنجده يذكر الحمامة كثيرا في ديوانه يقول في قصيدة "العاشق المخدوع":

---

[67]- ينظر ملاس مختار- دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، اصدارات إبداع الثقافية (د ط)، (د ت) ص 78.

مثل الحمامة في وداعتها * وكزهرة النسرين في الطهر**

مثل الحمامة غير أنّهـا * صوت الهزار ولفتة الصقـر**

[الديوان، ص 216]

يشبّه الشّاعر المحبوبة بالحمامة الوديعة وهو هنا في موضع التعزّل، فالحمامة في العصر الحديث أصبحت علامة رمزّية تشير إلى السلام والحبّ والخير وكل المعاني التي تتحقق بها سعادة الإنسان، فالقائ الحديث ما إن يصطدم بهذا اللّفظ حتى تتداعى إلى ذهنه مجموعة من الدلالات التي تصب في بؤرة دلالية واحدة وهي السلام والحبّ والوئام.

استعمل الشاعر أيضا رمز الغراب في قصيدة "هدايا العيد" :

وإلى الصّاحب المراوغ وجها * أسوداً حالكا كوجه الغراب**

فإذا لاح فرّت الناس ذعـرًا * من طريق المنافق الكذّاب**

[الديوان ، ص 46]

ويقول في قصيدة "لا يدرك الهرم النجوم":

وإذا يعاب على المشيب فتى فمن ذا لايعابْ

أو كان يمدح بالسواد فمن ذا مدح الغـــراب

[الديوان ، ص 71]

يرتبط الغراب في الذهنية العربية بدلالة الحزن والشؤم حيث إنّه كان في العصر الجاهلي الطائر الذي يتشاءم الناس من رؤيته وفي هذه الأبيات الغراب مرتبط بالسواد الذي يوحي إلى الظلام.

ونجد أيضا رمز البوم وذلك في قصيدة " في فراش المرض"

ولا عجب أن يبغِض الحرّ جاهلٌ * متى عشق البوم الهزار المغرّد؟**

[الديوان، ص153]

البوم هو الطائر الذي يدلّ على معاني لها اتصال وثيق بالطابع التشاؤمي المبطن بروح الملل والسأم واليأس، حيث يكون مصير الأشياء هو التلاشي في دائرة العدم، وهو يرتبط بالظلام [68].

---

[68]– ينظر :ملاس مختار، المرجع السابق ، ص 83.

وظف الشاعر أيضا الأفعى وهي دليل على الشر والعدوانية حيث يقول في قصيدة "مرآة الغرب":

أهذا كأفعى ههنا نفث سمّها * ونهش الذي تلقى ولو أنه صخر**

[الديوان، ص 191]

لم يكتف الشاعر بهذا القدّر من الرموز الحيوانية بل وظف العديد منها إلى (كالعصفور، البلبل، الذئاب، العقرب) وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على شدّه تأثره بالطبيعة والبيئة التي عاش فيها.

3- الحقل الثالث: حقل الحنين إلى الوطن:

مهما كانت أسباب الهجرة، ومهما كانت ظروف الإقامة في الأرض الجديدة بسعادتها تارة وشقائها تارة أخرى، فالمهاجر بطبعه ميّال إلى وطنه الأم ومسقط رأسه، أرض الطفولة ومهد الذاكرة الراسخة في وجدانه، فهذا الشوق صورة صادقة عن هذا الشاعر، حيث ينظم القصائد ويعبّر من خلالها عن مشاعره إزاء وطنه الأصلي وحنينه إليها من قساوة الفراق من جهة وآمال اللقاء من جهة أخرى[69] وهذا ما فعله بالتحديد شاعرنا إيليا أبو ماضي حيث يقول في قصيدة "لبنان":

إثنان أعيا الدّهر أن يبليهما * لبنان والأمل الذي لذويه**

تشتاقه والصّيف هضابـــه * ونحبّه والثلج في واديـــه**

[الديوان، ص 479]

فالشاعر يعيش في أمريكا ولكن لم يفارقه الحنين إلى لبنان الوطن الأصل وإلى ذويه، إنه مشتاق إليهم منذ كان معهم فكيف لا يزداد هذا الشوق وهو بعيد عنهم بآلاف الأميال، كيف يعبّر في قصيدة " صديق" على هذا الحنين بقوله:

يامن قربت من الفــؤاد * وأنت عن عيني بعيـــد**

شوقي إليك أشّد مـــن * شوق السليم إلى الهجود**

أهوى لقاءك أشد مثلما * يهوى أخو الضماء الورود**

[الديوان، ص 165]

---

[69]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، المرجع السابق، ص227.

ظل الوطن ملجأ الشاعر بحيث يقرّ إليه من عالم الغربة المثقل بالهموم والوحشة والآلام التي تجري في نفسيته والتي تصادفه في حياته اليومية فكان الحنين إلى الوطن حنينا رومانسيا نابعا من أعماق القلب وحاملا لعاطفة صادقة وعميقة.

لم يذق الشاعر حلاوة العيش في ديار الغربة رغم توفرّ ظروف الحياة السعيدة فروحه وأحاسيسه تتجه دوما نحو الشرق حيث يوجد الأهل والأحباب ويعبر عن هذا بقوله في قصيدة "يا رفاقي"

جعت والخبز وفير في وطابي * والسنا حولي وروحي في ضبـــاب**

وشربت الماء عذبا سائغـــا * وكأنـــــي لـم أذق غيـر ســـــــراب**

ليس بي داء ولكنني امـرؤ * لست في أرضي ولا بين أصحابـــي**

أنا في نيويورك بالجسم وبـا * لروح في الشرق على تلك الهضاب**

[الديوان، ص 49]

في شعر إيليا أبوماضي ذكر كثير لوطنه، وتصوير لحنينه إليه، فقد كانت الأمنية الوحيدة التي تمنّاها هي رؤية لبنان ولو لفصل واحد في حياته وكان له ذلك عام 1949 [70].

4 – الحقل الرابع: حقل الحزن والألم.

إنّ الحزن والألم عند إيليا أبوماضي نابع أساسا من صميم حنينه إلى وطنه إضافة إلى حزنه لسوء الأوضاع التي كانت تعّيشها البلاد العربية في تلك الفترة من استعمار وإضطهاد، فيقول في قصيدة " أمة تفنى وأنتم تلعبون":

خلت قلبي بالأسى منفرداً * وأنا وَحدي صَريحُ المِحَـن**

وتوهّمتُ الأسى لن يجدَا * سكنًا في غير قلبي المثخنّ**

وظننت الدّهْر مَهْمَا حَقدَا * سَوْفَ لا يَفجِعُني في وطَنِي**

[الديوان، ص 399]

في هذه الأبيات كان الشاعر في البداية يعتقد بأنه الوحيد المنفرد بحزنه وتأسيه عن فناء الأمة وأن الحزن لم يعرف مسكنًا غير قلبه.

---

[70]– جعفر الطّيار الكتّاني، المرجع السابق، ص 68.

ويقول في تعبيره عن حزنه لفقدان أصدقائه في قصيدة "ليتهم عرفوه" حيث يرثي فيها صديقه "يعقوب روفائيل "صاحب مجلة" الأخلاق":

يانفسُ قد ذهب الرفيق الأَلمعي * فتجلّدي لفراقِهِ أو فاجزعي**

هذه النهايةُ، ولا نهايةُ غيرُها * للحيّ إن يُسرع وإن لم يَسرع**

للموت مَنْ مَلَكَ البسيطة كلّها * أو حاز مِنْ دِيناهُ بضعه أذرع**

[الديوان، ص 275]

الشاعر ينادي نفسه ويحدثها عن الصبر على ذهابه وفراقه لرفاقه.

ويقول في قصيدة "الزرء الأليم" التي رثى فيها فقيد اللغة العربية والأدب المرحوم "ابراهيم اليازجي":

قد غادر الفضلَ بالأحزان منفـرداً * من كان بالفضل دون النَّاسِ منفرداً**

مات (البيان) بموت (اليازجي) فمن * لم يبك هذا بكى هذا الذي فُقـــدا**

والله مـــــا ولدت حواء أطهر مـن * هذا الفقيد فؤاداً لا ولن تلـــــــدا**

[الديوان، ص 157]

يصوّر الشاعر حزنه النابع من صميم قلبه لذلك وظف (الأحزان، بكى، الفقيد)

يقول في قصيدة "وداع وشكوى":

أزف الـرحيل وحـان أن نفترقـــتـا
فإلى اللّقـــا يـــا صاحبـي إلى اللّقا
إن تبكيـا فلقد بكَيــتُ مـــن الأسـى
حتـــى لكِدت بأَدْمُـعي أن أغرقـــا
وتسعّرت عنـد الـــوَداعُ أضالعـي
نـــارا خشيتُ بحـرّها أن أحْرقـــتتـا

[الديوان، ص 289]

وظف الشاعر في هذه الأبيات مفردات تدل على الحزن مثل: (بكيت، الأسى، أدمعي، أعزف، الوداع) فهو يودع صاحبه ويبكي على فراقه ويبالغ في وصف حزنه.

المبحث الثالث: البنيــة التركيبيـــة:

لا تقتصر اللغة الشعرية على استخدام المفردة واقتباس الألفاظ ذات المدلول الخاص إنما تشمل طبيعة الجملة ومدى امتدادها، وطرائق تركيبها، وما يعتريها من حذف أو زيادة ، تقديم أو تأخير[71].

ولدراسة المستوى التركيبي في شعر إيليا أبو ماضي ارتأينا إلى تحديد التراكيب وتصنيفها من حيث نوع التراكيب الغالبة على النص اسمية أم فعلية وأيضا تحديد الجملة الغالبة هل هي طويلة معقدة أم قصيرة أم مزدوجة [72].

1- الأفعال:

الفعل من الناحية اللغوية هو الذي يحدثه الفاعل من قيامه أو قعوده أو نحوهما .

أما من الناحية الاصطلاحية فالفعل كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل، وهو ثلاثة أقسام: الماضي، المضارع، الأمر[73].

إنّ الجدول التالي يوضح الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر في قصدتي "صاحب القلم "و"قتل نفسه"

زمن الفعل / القصيدة	الماضي	المضارع	الأمر
صاحب القلم	عاق، قيّده، حلمت ، طاب قلدتني، حدثيني ،خشيت قلت، سفكت، صحبت ،بث ضحكت ،كان ،أشرقت ،ذاق.	يحس، تصنعه، يعدل، تلم، يأتي يدعون، يضحك ،أبقى ،أنال يقول أشقى	قل
قتل نفسه	تأمل ، كان، أصبح، أضاع، قضى، غاب، يكو، صاح سئمت ، زاد، شاء.	تحدق، تعيش، تعانق، يفتش تصدّ أعاند، يعيد، تنطلق ،يسجن، يسفر.	كن

71- إبراهيم خليل ، مدخل لدراسة الشعر الحديث ،دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن ، ط2003 1 ص 228.

72- إبراهيم خليل ، النقد و النقد الألسني ، ص 155

73- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس وتطبيقات ، الدار العلمية للدولة للنشر والتوزيع، عمان ط2002 1 ص 14.

وظف إيليا أبو ماضي الأفعال الماضية والمضارعة في القصيدتين ،فاستعماله الأفعال الماضية دلالة على الثّبات ،أي ثبات الحالة النّفسية للشاعر،وهي أيضا تمثيل لسرد حقيقي للأحداث وهي لا تدخل في باب الحركة بقدر ما تدخل في باب سرد الأحداث[74].

أما بالنسبة للأفعال المضارعة فهي تحمل دلالة الحركية والاستمرار وتعبر بشكل جيد عن حالة التأسي والبكاء .

لكن لا يجب أن نكتفي بإحصاء بسيط نحدد من خلاله الرتابة والحركية في النص بل يجب أن تتجاوز هذه الإجراء الإحصائي إلى كيفية توزيع هذه المركبات [75].

يقول في قصيدة "حكاية قديمة ":

أمرتُ فـؤادي أن يُطيـع فؤادهـا * فَيَبكي كما تَبكي وتَشْدو كما تَشْـدو**

وَقُلتُ لنفسِي هذه مُنْتهى المُنَـــى * و هذا مجالُ الشُّكْر إن فاتك الحمدُ**

[الديوان 116].

توظيف المركبات الفعلية في هذين الفعلين البيتين دلالة على سرد الأحداث وثبات الحالة النفسية لدى الشاعر.

وفي المقابل المركبات الفعلية الماضية نجد المركبات الفعلية المضارعة وذلك في قصيدة "دموع وتنهدات" حيث يقول:

تهيج بـــي الذكرى البروق ضواحكا * وتغري بـي الوجد الطّيورُ شَوَاديا**

فأبكى لما بـي من جوىً وصبابـــة * وأبكي إذا أبصرت الأرض باكيـا**

فلا تحسباني أذرف الدّمـــع عـادة * ولا تحسباني أنشد الشّعر لاهيـا**

[الديوان ص497]

وظف المركبات الفعلية المضارعة لأنها الملائمة لحالة البكاء والحزن والتأسي التي يشعر بها الشاعر.

وفي الأخير نستنتج أن إيليا أبو ماضي قد مزج بين الأفعال الماضية والمضارعة وذلك بنسب متفاوتة وهذا دليل على أن نفسية الشاعر مضطربة، حيث وظف الفعل الماضي ليصور أحداث وقعت ، أما الأفعال المضارعة فقد وظفها لذكر الأحداث التي تقع أو ستقع في المستقبل .

---

[74]– نسيمة بوصلاح ،تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة الجزائر، ط1 2003، ص 40.

[75]– المرجع نفسه، ص 41.

2-المركبات الاسمية والمركبات الفعلية:

2-1 تعريف الجملة:

جاء في تعريف الجملة أنّها عبارة عن مركب من كلمتين ،أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفادت معنى أو لم تفد ، وهي عبارة عن فعل وفاعله أو مبتدأ و خبره ، وما كان بمنزلة أحدهما ثم ذكر أنّها أهم من الكلام ،إذ شرطه الإفادة بخلافهما ، ولذلك يقال جملة الشرط وجملة جواب الشرط ،وقد قسم النحاة الجملة إلى قسمين هما:

أ- جملة اسمية: وهي المتألفة من جزأين أصليين هما المبتدأ و الخبر .

ب- جملة فعلية: تتألف أيضا من جزأين أصليين هما الفعل والفاعل[76].

ونجد إيليا أبو ماضي قد نوع في استخدامه للجمل في ديوانه حيث مزج بين الاسمية والفعلية ومن أمثلة توظيف الجمل الفعلية قصيدة "المرأة و المرآة" التي يقول فيها :

فتحْمَرُّ غيظًا ثُمَّ تحمرُّ غيرةً * كـأنَّ بهـا حُمَّى تَجِيء وتُقفِـلُ**

وتُضْمِرُ حـقدًا للمُحَدِّثِ لو دَرَى * بهِ ذَلِكَ المِسكِينُ مَا كـاد يهزِلُ**

أَثار عَلَيـهِ حِقْدَهَا غَيْرَ عَامِـدٍ * وحِقْدُ الغوانِي صـارمُ لاَ يُفلِّـلُ**

[الديوان ص 313]

ويقول أيضا في قصيدة "عصر الشبيبة ":

نلْهُو ونَلْعَبُ لا نُبَالـي حَصَّنـا * كوخٌ حَقيرٌ أم حّوانًا مَنـزِلُ**

تَتَوَهَّـمُ الدُّنْيَـا لِفَرْطِ غُرُورِنَـا * كَمُلَتْ بِنَا ويغيرنَا لا تُكْمِـلُ**

وتَخْتَالُ أَنَّ البَذْلُ يَطْلُ فِي الدُجـي * كيما يسامرنـا فلا تَتَمَلْمَـلْ**

[الديوان ص315]

استعان إيليا أبو ماضي بالجمل الفعلية للدلالة على الحركية والاستمرار ففي المقطع الأول يصف المرأة وهي أمام المرآة ،أما في المقطع الثاني فهو يصف حالة السعادة ويصف المرح واللهو وذلك باستعمال الأفعال التالية تلهو، تلعب، تتوهم .

---

[76]- محمود فهمي الحجازي، معجم القواعد النحوية، الكتّاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، (د ط) (د ت)، ص 44.

لم يكتفي باستعمال الأفعال المضارعة في موضع الوصف فقط بل تعدّاه إلى استعماله في الرّثاء فقد وظّفه في قصيدة " يا قائد القوم " التي يرثي فيها صديقه الدكتور" رزق حداد "يقول فيها :

يا أيُّهَا الشِّعْـرُ أَسْعِفْنِي فَأَرْثِيهِ * وَيَـا دُمـوع أَعِينِنِي فَأَبْكِيـهْ**

بحثتُ لِي عن مُعَزٍّ يَوْمَ مَصْرَعِـهِ * فَلَم أجِدْ غَيْرَ مَحْزونٍ أُعَزِيه**

[الديوان ص 481]

أما فيما يخص الجمل الاسمية نجدها موظفة في الديوان ومن أمثلة ذلك قصيدته " لم تشتكي التي قالها في مهرجان" برد جفيل" حيث يقول :

والمَـــاءُ حَوْلَكَ فَضّـةٌ رَقْرَاقَـــــةٌ * والشَّمسُ فَوقَكَ عسجد يتضَّرمْ**

والنورُ يَبْنِي في السُّفوح وفي الدُّرى * دورًا مزخـرِفة وحينًا يهَـــدِمُ**

فَكأنَّهُ الفَنّـــانُ يَعرِضُ عابثـــــا * آياتِـــه قـدَّامُ مــن يَتَعلّـــمُ**

وكَأَنّـــهُ لِصَفَائِهِ و سنـــــــائِهِ * بحْـــرٌ تَعُومُ بِهِ الطُيُور الحَوَّمُ**

[الديوان ص356]

كما يقول في قصيدة " الحرب العظمى":

فالخَيلُ غَاضِبَةٌ على أَرْسانها * و البيضُ غَاضِبَةٌ على الأَجفَانِ**

والمَوْتُ مِنْ قُدَّامِهِمْ وَوَرَائِهِـــمْ * و الهَوْلُ كلَّ ثَنِيَـــةٍ وَ مَكَـــانِ**

[الديوان ص 427]

2_2 الجمل الاستفهامية والجمل التعجبية:

قبل أن تتبين دلالة الاستفهامية و الجمل التعجب يجب علينا أولا أن نعّرف الاستفهام و التعجب.

الاستفهام هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[77] وله أدواة عديدة هي: **أ، هل متى، أين ،كيف ،أنى ،كم ،ما ،من** وله معان عديدة تفهم من سياق الكلام.

أمّا عن الاستفهام في ديوان إيليا أبو ماضي جاء معظمه مقرونا بأداة ،كما أنّه حمل عدة تساؤلات تبيّن حيرة الشاعر إضافة إلى وجود إستفهامات استنكارية حيث يقول في قصيدة "الطين":

أَمِـانَـــــيّ كُلُّـها مِنْ تـــرابٍ * وأَمَانِيـــكَ كُلَّهَا من عسجـد؟**

وأمـانِـــــيّ كُلها للتلاشِـــي * وأمـانِيـــكَ للخُلود المـؤَكَّـــد؟**

---

[77]– عبد القادر حسين، فن البلاغة دار غريب للطباعة والنشر، مصر، (د ط)، 2006، ص 144.

لاَ، فِهَذِي وَتِلْكَ تَأْتِي وتَمْضِي * كَذَوِيهَـــا، وأي شَـيْء يؤَيّد؟**

[الديوان ص 427]

يخاطب إيليا أبو ماضي في هذه الأبيات الإنسان ويتطرّق إلى قضية التّكبر والغرور لديه رغم أنّه خلق من تراب فاستعمل الاستفهام هنا بغرض النفي والتوبيخ فمن جهة ينفي وجود تفاوت بين الناس من جهة يعاتب هذا الإنسان ويوبخه على تعاليه على غيره .

ويقول في قصيدة "ابتسم":

قـال: اللّيـالِي جـرّعَتْنِي عَلْقَمَا * قُلْتُ: اِبْتَسِمْ ولِئَنْ جرَعَتَ العَلْقَمَا**

فلَعَل غَيـرَكَ إنْ رآكَ مـرَنِّمـًا * طَـــرَحَ الكَآبةَ جَانِبًا وَترَنَّمَـــا**

أتَرَاكَ تَغنّـتمُ بـالتّبرُمِ دِرْهَمَـــا * أم أَنْتَ تَخْسَرُ بالبشاشَةِ مغنمـا ؟**

[الديوان ص286]

يعرف إيليا أبو ماضي بالشاعر بالمتفائل مع أنه رومانسي، وفي البيت الثالث من هذه المقطوعة تلمس دعوة الشاعر التفاؤلية حيث يستخدم الاستفهام لمخاطبة المتشائم فيقول له بأنّه لن يغنم بالحزن درهما ولن يسخر بالبشاشة مكسبًا، فالغرض من هذا الاستفهام هو النفي والدعوة إلى التفاؤل.

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

أيكـون غيرك مجرما، وتبيت فـي * وَجَلٍ وكَأَنَّكَ أَنْتَ صِرْتَ المُجْرِمـا؟**

[الديوان ص386]

الغرض من هذا الاستفهام هو العتاب فالشاعر يعاتب هنا المتستّر عن الجريمة ويدعوه إلى كشفه .

هذا بالنّسبة للأساليب الاستفهامية، وأمّا التّعجب فهو انتقال النفس باستعظام الشيء عند استدراك ما خفي سببه ويأتي بصيغتين مقيس عليهما هما: ما أفعل وأفعل به ،وهي تدل على معان وأغراض بلاغية .

لقد ورد التعجب في ديوان إيليا أبو ماضي بشكل لافت للانتباه حيث يستدعي الوقوف عنده من أمثلة ذلك قصيدة "ليل الأشواق "التي يقول فيها:

قال: مـا أَجْمَلَ الكَوَاكِـبَ ! مَـــا * أَحْلَىَ سَنَاهَا ! فَقُلْتُ: مَا أَحْلاَهَا!**

قـال: لا شَـوْقَ،لاَ صَبا بةَ لَـوْ لاَ * هـــا فتمتمتُ قَائِـلاً : لـــوْلاَ هَـا !**

[الديوان ص472]

الشاعر في هذين البيتين يتعجب من جمال الكواكب والدليل على ذلك أنه استعمل في بيت واحد ثلاث صيغ تعجبية في قوله ما أجمل!، ما أحلى سناها! ما أحلاها! وهي صيغ قياسية (ما أفعل).

ويقول في قصيدة أمة تفنى "وأنتم تلعبون":

يـا لِهول الخطبِ! ... يا للفادحـة * أمـةٌ تفنـَى وأنتـم تلعبـــــــون**

[الديوان ص403]

يتعجب الشاعر هنا من تخاذل الشعوب العربية حيال كيانهم والمراد منه هو التوبيخ.

ونجده في قصيدة "أنا والنجم" يقول:

ساورنـي الهـمُّ وساورتُـهُ * مـا أعْجَـزَ الإنْسَانَ عنْ رَدّه!**

مـا أعْجَـبَ الدّهْر وأَطْـوَارَهُ * فِـي عَيْنِ من يمَعِنُ فـي نَقْدِه !**

[الديوان ص 139]

ما هو ملاحظ في استعمال إيليا أبو ماضي للتّعجب أنّه اعتمد كثير على صيغة ما أفعل حيث وظفها بكثرة .

2-3: جملة النداء :

النداء هو طلب يقال المدعو إلى الداعي بأحد أحرف النداء ،وهو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات وعناصره هي: الأداة ،المنادى ،ومضمونه النداء[78].

وفي ديوان إيليا أبو ماضي نجد النداء في قصيدته " يا رفاقي" في قوله :

أيُّـها السائِلُ عنِّـي مَنْ أَنَـا * أنَا كَالشَمْسِ إلى الشَرِقِ انتسابـي**

[الديوان ص 49]

يعتز الشاعر في هذا البيت بانتسابه إلى الشرق فهو عربي حيث شبه نفسه بالشمس فالشمس تشرق من الشرق وهو ينتسب إلى الشرق ففي ذلك اعتزاز و افتخار بالنّسب.

ويقول في قصيدة " العيون السود"

يَا هِندُ قَـدْ أَفْنى المِطَالُ تَصَبُّرِي * وَ فَنِيتُ حَتّى مَا أَخَافُ مَزِيـدًا**

[الديوان ص 159]

يخاطب الشاعر هنا المحبوبة، واستخدم النداء للفت انتباهها، فهو ينادي هند التي اشتاق إليها فهي بعيدة عنه وهو فائق من طول البعد .فدلالة النداء هنا هو الشكوى من الفراق والبعد.

ويقول مخاطبا الإنسان في قصيدة "الطين":

أيُّـها الطِيـنُ لَسْتَ أَنْقَى وأَسْمَى * من تُرَابٍ تـدُوسُ أَوْ تَتَـوَسَّــد**

[الديوان ص 163]

---

[78] – رابح بوحوش ،المرجع السابق ص 163.

يخاطب الشاعر الإنسان المخلوق من الطين ويعيب عليه تكبره وتباهيه بنفسه والمراد من التعجب هنا هو التحقير.

4-1 جملة الشرط وصلة الموصول :

جملة الشرط هي جملة تتكون من فعل الشرط وهو المسند له ولا يستقيم المعنى في غياب جواب الشرط.[79]

وقد استعمل الشاعر جملة الشرط في قوله في قصيدة "دموع وتنهدات":

إذَا المَـرْءُ لَمْ يَسْعَ لِخَيرِ بِلاَدِهِ * يَكِنُ كَالّذِي فِي ضِرِّهَا بات سَاعِيًّا**

[الديوان ص499]

معنى هذا أنّ المرء إذا لم يسعى إلى صلاح البلاد فإنه بمثابة السّاعي إلى مضرتها، شأنه في ذلك شأن الخائن.

ويقول في قصيدة بين "مد وجزر":

هـو إنْ ذكَرَتَ الشِّعرَ من أمرائِه * وإذا ذكرتَ المَجدَ فَهُو عِصَـامِـيٌ**

[الديوان ص384]

يقول أيضا في قصيدة "عصر الشبيبة :

إذا كانـتِ الدنيَا بِعَينِي هَيْكَـلاً * فِيـهِ إلاَهـات الجمال تَرتِّـــل**

[الديوان ص 315]

أما بالنسبة لجملة صلة الموصول فنجدها في قصيدة "فلسفة الحياة":

فـالـذِي يَتَقِي العَوَاذِلَ يَلْقَى * كُلَّ حينٍ فِي كّلِ شَخْـصٍ عـذُولاً**

[الديوان ص 352]

ونجده يقول في قصيدة " تمثيل" :

والّذِي أَطْمَعَ اللّئِيم وأغراه * بسبّ الكـرامِ حُلْـمُ الكرام**

والّذِي صيرّ الكريم حليمًا * كرِهَهُ أَنْ يُعَدَ صنو الطّغام**

[الديوان ص 382]

5-2 جملة النفي :

---

[79] – يوسف حسيني عبد الجليل ،قواعد اللّغة العربية الأهلية للنشر والتوزيع عمان ،ط1 2002 ص34.

استخدم إيليا أبو ماضي النفي في بعض الأبيات كمثل قوله في قصيدة "طبيبي الخاص":

لـم أكـنْ أعرِفُ مَـا مَعْنَى الهَنَا * قبل أنْ أعـرفُ مَـا مَعْنَى الـغَرَامُ**

يَضْحَـكُ النَّـاسُ سْرُورًا وأنَـــا * عابس حتَّـى كَأنِـّي فِي خِصَـامٌ**

[الديوان ص 245.]

ونجد النفي أيضا في قصيدة " ضرة جلق" حيث يقول:

لا أضرب الأمثـال مدحًـا للــنوى * ليـت الفراقُ ويَومـه لمْ يخْلق**

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

لا، بَلْ أنَا ملِكٌ صحــوتُ فَلَمْ أَجد * عَرْشِـي، ولاَ تَاجِي، ولا إستَبْرقِي**

[الديوان ص285]

وما هو ملاحظ أن الشاعر استعمل النفي معتمدا على أداتي النفي **لا** و **لم** ودلالته هذا النفي هي الرفض إضافة إلى إنكار موقف معين.

3- الحروف:

الحرف من النّاحية اللّغوية هو كل شيء طرفه وحده، أما من الناحية الاصطلاحية فهو ما ليس باسم ولا فعل وهو ما دل على معنى إذا اتصل بغيره، فإذا جاء في الكلام ظهر له المعنى وإذا انفرد بنفسه لم يدل على معنى[80] .

3-1 حروف العطف:

العطف تابع يتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف وهي: **الواو ،الفاء ،أو ،أم ،حتى ،بل ،ولكي،لا** وهي تقتضي أن يكون ما بعدها تابعا لما قبلها في الإعراب ويسمى ما بعدها معطوفا وما قبلها معطوفا عليه .[81]

استعمل إيليا أبو ماضي حروف العطف خاصة الواو والفاء ونجد ذلك في قوله في قصيدة "عش الجمال":

وفي الرُّبى نصيبٌ كفَّ الأَصِيلِ بهـا * سُرَادِقًا من نضَّارٍ للرّيَـاحِيـــنَ**

وفي الجِبـالِ إذَا طَافَ المَسَاءُ بِهـا * ولَفَّـهَا بِسَـرابِيل الرَّهابِيـــــن**

وفي السّواقِـي لهَا كَالطِّفْلُ ثَرْثَــرَةٌ * وفي البروق لها ضَحِكٌ المَجانِينْ**

---

80 – محمود المترجي ،النحو وتطبيقاته ،دار النهضة العربية ، بيروت ، ط 1، 2000، ص11.

81 – إياد عبد المجيد ،المرجع السابق ص 205.

[الديوان ص 432]

ويقول في قصيدة "أبي":

فليس سوى طعمِ المنيّةِ فِي فَمي * ولَيْس سوى صَوْتِ النَوَادِب في أُذنِي**

ولا حسن في ناظريّ وقلّما * فَتَحْتُهُمَا مِنْ قَبْلُ إلاَ عَلَى حُسنِ**

وما صُوَرُ الأشياءِ، بعدكَ غَيْرَهَا * ولَكِنَّمَا قد شَوَّهَتْهَا يدُ الحُزنِ**

عَلَى مَنْكبيِ تِبْرُ الضُّحَى وعقِيقُهُ * وَقَلْبِي فِي نَارٍ وَعَيْنَاي في دجن**

فمستنكرٌ كيف استحالت بشاشتي * كمستنكر في عاصفٍ رعشة الغصن**

[الديوان ص 437]

جاءت الواو في الأبيات للربط والوصل فيما بينها، حيث جعلت النّصّ بنية موحّدة لا تقبل التشتيت.

أمّا بالنسبة للفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب فنجدها في قصيدة "كلوا وشربوا "فيقول:

لكم وحدكُمْ ملِكُوت السَماءِ * فما بالكم لستمْ تقنعون؟**

فلا تحزنوا أنّكُمْ ساهرون * فسوفَ تنامون مِلْءَ الجفونِ**

[الديوان ص 460]

ويقول أيضا في قصيدة " فلسطين":

فليست فلسطينَ أرضَ مشاعًا * فَتُعْطَى لِمنَ شَاء أن يسْكُنَا**

فإنَّ تطلبوها بسمر القنا * نردُّكم بطوالِ القنا**

ففي العربي صفات الأنام * سوى أن يخاف وأن يَجْبُنَا**

[الديوان ص445]

ومما سبق نستنتج أن إيليا استخدم حروف العطف من أجل الاختصار وتجنّب التّكرار فهي تقوم مقام العامل وتجنّب تكراره.

3-2- حروف الجر:

"سمى البصريون هذه الحروف بهذه التسمية لأنها تجرّ الأسماء والتي تدخل عليها، أمّا الكوفيون فيسمونها أحيانا حروف الإضافة لأنها تصنيف الفعل إلى الاسم ويسمونها حروف الصفات أحيانا لأنها تحدث في الاسم صفة ظرفية أو غيرها وتعمل على جرِّ الاسم الواقع بعدها مباشرة جراً محتومًا ظاهراً أو مقدراً[82].

يقول إيليا في قصيدة "أمة تفني وأنتم تلعبون":

---

[82]- محمد أسعد النادري نحو اللّغة العربية، دار النهضة العربية بيروت ط 3 ، 2002، ص 325.

كلّكم يا قوم في البلوى سـواء
لا أرَى في الرُّزْءِ لبنانا وَشـام
في ربى لبنان قومي الأصفيـاء
وبأرض الشّام أحابي الكـرام

[الديوان ص 403]

يقول في قصيدة "صاحب القلم":

فكلُّ بيضاءْ عِنْدَ الغيدِ فاحمةٌ * وكلُّ بيضاءَ عِنْدِي ثَغْرٌ مِبتسِم**
قل للّتي ضَحِكَتْ من لِمّتِي عَجَبًا * هل كان ثمَّ شبابٌ غير منصَرِمِ**
أصبحت أنحل من طيف وأحير من * ضيف وأسهَرَ مِنْ راَعٍ على غَنَمِ**
وليلة بتُّ أجني من كواعِبَهـا * عِقداً كأنّي أنالُ الشُّهْبَ من أمَمِ**
لا ذاق جفني الكرى حتىّ تنال يدي * ما لا يفوزُ به غيري من الحُلُم**

لعبت حروف الجرّ دوراً دلالياً على مستوى القصيدة، وسبب استخدام الشاعر له يعود إلى تناسب حركة الكسرة مع حركة الانكسار النفسي بسبب الوضع الذي سببه له الشقاء والتعاسة.

4- الضمائر:

الضمير هو اسم معرفة يدلّ على متكلم أو مخاطب أو غائب و هو نوعان: ضمير بارز وضمير مستتر، والضمائر البارزة بدورها تنقسم إلى قسمين:

أ- ضمائر متصلة: وهي ما تتصل بكلمة قبْلها فلا تنفرد في التّلفظ به وتقع أوّل الكلام.

ب- الضمائر المنفصلة: وهي ما تتفرّد في التلفظ بها.

أما الضمائر المستترة فهي لا تلفظ بل تقدّر في الذهن وتعود إلى اسم قبلها وتستتر الضمائر وجوباً في المتكلمّ المخاطب وجوازاً في الغائب[83].

لقد أعطى "بنفيست" أهمية كبيرة للضمائر لأنذها حسب رأيه تشكل الحجر الأساسي في خلق الذاتية داخل اللسان.[84]

والضمائر البارزة في ديوان إيليا أبو ماضي هي الضمائر المنفصلة حيث يقول في قصيدة أنت":

أنتِ كالبرْدَةِ المُوَشَّاةِ أبلى الـ * طَّيُّ والنَّشْر ما بـها من رُوَاءِ**
أنت مثل الخَمِيلَةِ الغَنَّاءِ * عُرِّيَتْ مِنْ أوراقها الخَضْـراءِ**

---

[83]- يوسف حسيني عبد الجليل، المرجع السابق، ص 42.

[84]- ينظر: فريد موساوي، المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب، عالم الكتب للنشر الجزائر ط1، 2007، ص 53.

أنْتِ كاللّيثِ قلَّمَ الدهْرُ ظُفْرَيْـ * ـهِ وأُخْنَــى عليه طول التَّــواء**

[الديوان ص 14]

في هذه الأبيات نلمس وجود ضمير مستتر تقديره هو هذا الضمير يعود على عبد الله البستاني فتقدير الكلام (من شاعر كالرّوض أشعار، عبد الله البستاني)

في استعمال الشاعر للضمير المستتر تجنّب للتكرار، فالضمير هو وسيلة الشاعر للتعبير عن المكنون النفسي، مستهدفاً بذلك التركيز والتكثيف لصغر تكوين الضمائر وضآلة حجمها، وله في الشعر حضور وجداني حيث يعبّر عن الآنية الواعية والأنت والهو في التراكيب الخاصة.[85]

5- الصيغ الصرفية:

الصّيغ الصرفية هي أوزان الكلمات أو الهيئات الحاصلة من ترتيب حروفها وهي كثيرة جداً والاشتقاق بمختلف تفرعاته من الصيغ عمل على الثّراء اللّغوي في علم الصرف الذي يبحث في بنية الكلمة وهيئتها، ويهتم بمشتقات اللّغة وصيغها وما يطرأ على الكلمة من التغير اللفظي أو المعنوي، وما يدخل عليها من زيادة و وحذف وتقديم وتأخير وإعلال وإدغام، وكذلك كل ما يؤدي إلى المشاكل اللغوية، وهكذا يقف علم الصرف على كونه ما تتركب منه المفردات، فلا فصاحة في الكلام إلا بسلامة الكلمات التي ينسج منها الكلام.

5-1- الجموع: وهي ثلاثة أقسام:

* **الجمع المذكّر السالم:** هو اسم يدل على أكثر من أثنين من الذكور العقلاء، ويصاغ بزيادة الواو والنون في حالة الرفع والياء والنون على أن تحذف نونه عند الإضافة.[86]

ومن أمثلة الجمع المذكر السالم في ديوان إيليا أبو ماضي لنجد في قصيدة "أيانيل" يقول:

وما النّاسُ إلاّ القادِرُونَ عَلَى العُلى * وَلَيْسَتْ صُنُوفُ الطّيَر إلاَّ كواسِرُه**

[الديوان ص177]

ويقول في قصيدة "تأملات":

قالـت: أينسى النازحُونَ بلادهـم؟ * ما هَاجَ حزنّ القَلْبِ غيّرُ سؤالِهَا**

[الديوان ص 42]

* **الجمع المؤنّث السالم:**

---

[85]- مصطفى السعدي اليناني الأسلوبية في لغة الشعر- منشأة المعارف للنشر الإسكندرية ط1، 1987، ص

[86]- صالح بلعيد، نظرية النّظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر (د ط)، 204، ص 09.

يضاع الجمع المؤّنث السالم بإضافة ألف وتاء مفتوحة على الفرد، مضمومة في الرفع ومكسورة في النّصب والجرّ من غير تغيير صورة المفردة[87] ومثال ذلك قوله في قصيدة "متى يذكر الوطن النّومُ":

فلا الكـاسراتُ ولا الضيغـمُ * ولا الشّـاةُ تَمـدَحُ حجزَّارَهـا**

[الديوان ص 138]

وفي قصيدة "المودة" يقول:

ما جَنَتْهُ الزّنـودُ حتّى ينالَ العُريُ منها، يـا عارياتِ الزنودِ؟

[الديوان ص143]

*** جمع التكسير:**

هو ما دلّ على أكثر من اثنين، مع تغيير صورة المفرد، ويكون للعاقل وغير العاقل وللمذكر والمؤنث، هو سماعي في أكثر أوزانه، وينقسم إلى قسمين هما: جمع القلة وجمع الكثرة.[88]

ومن أمثلة جمع التكسير عند إيليا أبو ماضي قوله في قصيدة "مصرع القمر":

حطّم السيف ومـا أبقى الدّروُعْ * وتداعى دونَهُ السُّورُ المنيع**

ويقول أيضا:

والّـذي في الضَّلـوعِ من نيرانِ * صـــار ثَوابًا ومَقعدا وَ وِسَـادا**

[الديوان ص 146]

من خلال ما سبق يتّضح طغيان جمع التكسير على الجموع الأخرى في الديوان وقد يكون هذا دليلا على انكسار واضطراب نفسية الشاعر، كما قد يكون دليلا على الحركية لأنه بعبّر يشعره عن حالته النفسية أو عن المجتمع الذي كان يعيش فيه.

5-2- اسم الفاعل:

هو إسم يضاع من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من قام بالفعل، ويصاغ اسم الفاعل على الفعل الثلاثي على وزن (فاعل) ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسرما قبل آخره.[89]

ومما ورد من أسماء الفاعل في ديوان إيليا أبو ماضي قوله في قصيدة "أنا والنجم":

87- يوسف حسني عبد الجليل، المرجع السابق، ص 34.

88- يوسف حسني عبد الجليل المرجع السابق ، ص 38.

89- إيمان البقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي بيروت ط1، 2003، ص 230.

أَكْبَرَ مِنْهُ أنّنِي زاهـــدٌ * ما زهد الزَّاهِدُ فـي زُهْدِهِ**

[الديوان ص 139]

ويقول أيضا في قصيدة "سقوط بورن ارثور":

سابـحٌ عنده العسيرُ يسيرٌ * والقصـيٌ القصـيٌ غير بعيـدٍ**

[الديوان ص 141]

5-3- اسم المفعول:

هو يدل على من وقع عليه الفعل وعلى الذين وعليه المعنى"،[90] ومن أمثلة اسم المفعول في الديوان قوله في قصيدة "أنتم معي":

فـي المنـزل المهجـور أَذْكُرُكُـمْ

فـإخالنـــي في جنّـة الخلـــــد

[الديوان ص 140]

يقول أيضا في قصيدة "أنار والنجم"

طال سُراهُ وَ هوَ في حيرةٍ * كأنّه المحزُون فـي وحده**

في جنح ليلٍ حالك فاحـــمٍ * كـأنّ حظّـيَ قُـدَّ من جلـده**

الديوان ص 139]

إن اسم المفعول يساهم في وضوح المعنى وقوّته.

---

[90]- صالح بلعيد، الصرف والنحو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2003، ص 100.

المبحث الأول : شعرية الصورة:

تعتبر الصورة نقطة مركزية في الخطاب الشعري فهي تمثل البعد الجمالي و البنيوي و الوصفي لعالم كله سحر و فتنة، و الصورة في نظر الأصوليين طريقة في الكلام قائمة على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة و التشبيه، أو علاقة المجاورة كما في الكناية [91].

و من أهداف الصورة الشعرية الكشف عما يتعذّر معرفته ن و بهذا تصبح الصورة وسيلة من وسائل الشعرية التي يتصرّف المتكلم فيها لنقل رسالته و عقد الحوار و الاتصال بالملتقي[92].

1_ التشبيه:

يعد من أقدم صور البيان و وسائل الخيال، و أقربها إلى الفهم، و هو لون من ألوان التعبير الأنيق، و التشبيه لا يختص بجنسه أو بلغة معينة لأنه من الخصائص الفطرية لدى الخاصة و العامة [93].

و التشبيه من الناحية اللغوية مشتق من مادة شبه و الشّبه و الشّبه و الشبيه، و الجمع أشباه، فنقول شبه الشيء بمعنى ماثله[94].

أما من الناحية الاصطلاحية فالتشبيه هو علاقة مقارنة تجمع بين الطرفين المقارنين [95].

---

[91] – ينظر رابح بوحوش اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر و التوزيع الإسكندرية (د ط) ،2006 ص 151.

[92]– المرجع نفسه ص 152.

[93]– طالب محمد رويبعي، ناصر الحلاوي، البلاغة العربية: البيان و البديع دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت ط1،(د ت) ، ص 22.

[94] – ينظر: إبن منظور، المرجع السابق، ص 18.

[95] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الكتاب، بيروت ، ط1، 2003 ص 170.

و من أمثلة التشبيه في ديوان إيليا أبو ماضي ما قاله في قصيدة "العاشق المخدوع"

مثل الحمامة في وداعتـها * و كزهرة النسـرين في الطـهـر**

مثل الحمامــة غير أن لـها * صوت الــهزاز و لفتة الصقـر**

شاهدتها يوما و قد جلست * في الروض بين الماء و الزهر**

[الديوان ص216]

في هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن محبوبته واصفا إياها بالحمامة معتمدا في ذلك على التشبيه الصّريح حيث نجده ذكر المحبوبة وهي المشبّه و ذكر الحمامة و هي المشبه به أما وجه الشبّه فهو فقد حصره في صفات الحمامة من الألفة والوداعة و قد استعمل في ذلك أداة التشبيه "مثل"، وقد جعل الشاعر المحبوبة في منزلة الملاك من حيث الوداعة و الطهر، و هذا من أجل الرفع من شأنها و الإشادة بمنزلتها، إن هذه الأبيات تكشف عن رومانسية الشاعر و سعة خياله و قدرته على الإبداع و يتضح ذلك من خلال استعانته بعناصر الطبيعة من أجل الوصول إلى مبتغاه.

و من أمثلة التشبيه أيضا قوله في قصيدة "فنون الوصف":

كـأنـي بدر و الـزهر كواكــب * و ذا الروض أفق ضاء بالبدر و الزهر**

[الديوان ص22]

يمكن القول أنّ هذا البيت مقتبس من شعر أبو" الطيب المتنبي "، لكنه في نفس الوقت يكشف عن حسن التدبير عند الشاعر لأنه تمكن من توظيفه بطريقة تجعله بعيدا عن التّقليد، و قد ورد التشبيه هنا صريحا لأنّه استوفى جميع أركانه، من الأداة كأن، و المشبه الشاعر، المشبه به البدر أما وجه الشبه فتمثّل في الرفعة و الحسن، فالشاعر هنا في صدد الافتخار لذلك يشبه نفسه بالبدر في الرفعة.

و نجد كذالك التشبيه أيضا في قصيدته "يا رفاقي":

أيها السائــل عني من أنـا * أنــا كالشمس إلـى الشرق انتسابـي**

[الديوان ص49]

نلمس في هذا البيت تشبيها صريحا باستعمال الأداة الكاف و المشبه الضمير أنا أي الشاعر و المشبه به الشمس و وجه الشبه الرفعة و المنزلة العالية، فقد شبه الشاعر نفسه بالشمس اعتزازا وافتخارا بنسبه، فهو ينتسب إلى المشرق فيجيب السائل وهو مفتخر و قد ورد هذا التشبيه مؤكدا و موضحا لذلك الإعتزاز.

و نجد التشبيه كذلك في قصيدته "عبد الله البستاني":

فكان على الكوكب يمشي علـى * ضيائــه الــرعب و ذئـب الفـلاة**

و كـان كالغيث إذا مـا همـــا * أصاب في الأرض الحصى النبات**

و كـــان كالينبـــوع يرتـــاده * الشيـم الحسنـى و ذو السيئـات**

كــالفضاء الرحـب في حلمــه * يضـــرب الـــبازي به و القطاه**

[الديوان 104]

أراد الشاعر في هذه الأبيات أن يرسم لوحة فنية مستخدما مخيلته الواسعة التي أستلهمها من الطبيعة التي لطالما كانت ملاذه، فقد تمكن من إبهار القارئ بحسن هذه اللوحة ،حيث جعل من المشبّه في البداية في مرتبة الكوكب المتلألئ في السماء ثم سرعان ما أنزله إلى الأرض في صورة المطر ليصطدم بالحصى و النّبات فيكون ينبوعا للماء ، ليعود في نهاية المطاف إلى مكانه الأول المتمثل في السّماء،ونستخلص من هذه الأبيات عدّة صور للتشبيه الأولى يشبه فيها الممدوح بالكوكب في ضيائه، و في الثانية شبهه بالغيث إذا نزل في الأرض ، و في الصورة الثالثة شبهه بالينبوع و بالفضاء الرحب، مستعملا في ذلك أداة التّشبيه الكاف.

وظف الشاعر التشبيه كذلك في قصيدته "مصرع حبيبين"حيث يقول:

قــد عشق المحـب عفافـــها * و تعشقـت آدابـه فهمـًا ســـوا**

كالغصن قامتها إذا الغصن انثنى * و جبينها يحكي الصباح إذا انجلى**

[الديوان 34]

شبه الشاعر الحسناء قامتها بالغصن في الاعتدال فاستعمل أداة التشبيه"الكاف"

و نجد التشبيه كذلك في قصيدته "من أنا":

فلــولاكــم لم أكن بالخطيــب * و لا الشّاعــر السّاحر المبــدع**

[الديوان 273]

شبه الشاعر نفسه بالخطيب و الساحر المبدع معتمدا في ذلك على التشبيه البليغ، حيث حذف الأداة جاعلا من نفسه شاعرا ساحرا مبدعا، فهو يفتخر بنفسه مع شيء من المبالغة .

كما وظف الشاعر التشبيه أيضا في قصيدته "تلك المنازل":

و من الروابي الشاخصات إلى السما * العالقــات رؤوســها بغيومهـــا**

فكــأن سحــب هـــوت من حالــق * و رست على وجه الثرى بهمومها**

[الديوان 373]

يشبه الشاعر الروابي بالسحب مستعملا في ذلك ا لأداة "كأن" وجه الشبه بينهما هو البعد عن الأرض،و قد زاد هذا التشبيه من توضيح المعنى و تبيانه .

و تجد الشبيه في قصيدة "امتنان" حيث يقول:

أنــا مــن روضكــم قطفت أزاهــري، و مــن بحركم غرفــت جمانــي

[الديوان 410]

نستنتج مما سبق أن جمال التشبيه يتمثل في نقل المتلقي إلى شيء طريف يشبهه و كلما كان الانتقال بعيدا عن البال، كان التشبيه أروع للتنفس و أدعى إلى اهتزازها و إعجابها، كما أن الشاعر استعمل بكثرة الأداتين (الكاف) و (كأن).

2_ الكناية:

هي وجه من أوجه البيان و طريقة جميلة من طرق التعبير الفني، يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يجيشّ في أنفسهم، و هي كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الحقيقي إذ لا توجد قرينة تمنع هذه الإرادة [96].

و للكناية عند "عبد القادر الجرجاني" قيمة فنية بوصفها تعبيرا يساعد الشاعر في إيضاح رسالته الشعرية، و هذا التعبير يكون غطاءا رمزيا أو إشاريا و على المتلقي أن يكشف عن هذا الغطاء من أجل الوصول إلى المعنى الذي أراد الشاعر[97].

و قد ساهمت الكناية في إحداث عنصر التّشويق في شعر إيليا أبو ماضي و نجد الكناية في قصيدة "من أنا"

إذا بصرت به بصرت بأشمــط * و إذا تحدّثــه تكشّف عن صبي**

[الديوان 45]

---

[96]- ينظر: محمد ربيع، علوم البلاغة، دار الفكر، الأردن ، ط1 ، 2007 ص 105.

[97]- ينظر: عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، ط3 1992 ص66.

جاءت الكناية في هذه الأبيات كناية عن صفة التفكير المحدود لدى الشخص فتفكيره تفكير صبي و قد استخدم لفظة أشمط كدليل أنه كبير السن، فالشاعر لم يصرح مباشرة بهذا المعنى و إنما لجأ إلى التعبير عنه بذكر الصبي، فالمعنى في هذه الكناية ورد محسوسا.

و نجد الكناية في قوله في قصيدة "عام 1910":

أبني الكنانة لستم أبناءهـا * حتـى تقوا مصر البلاء المطبق**

[الديوان 294]

وظف الشاعر في هذا البيت "بني كنانة" لكن المقصود هو شعب مصر لذلك فإن لكناية هنا جاءت عن موصوف، فالشاعر وصفهم بالكنانة و تكمن بلاغة هذه الكناية في أن الشاعر عرض حقيقة مصحوبة بدليلها لأن أبناء مصر هم الأولى بوقايتها من البلاء.

ويقول في قصيدة " البلبل السجين":

أعجـب ما في بنـي التراب * قتـــالهم فـــوقه عليـه**

قد سيّـروا الأرضَ كـالكتاب * و انـْحشروا بين دفتيـــه**

[الديوان ص45]

نلمس في هذا البيت كناية عن موصوف "بني التراب"، فالإنسان أصله من تراب فلم يذكر مباشرة الإنسان بل أشار إليه من خلال ذكره صفة التراب، و تكمن بلاغة هذه الكناية في المعنى الذي جاء محسوسا.

نستنتج من خلال الأبيات السالفة أن سحر و حلاوة الكناية في شعر إيليا أبو ماضي يعود إلى الانصراف عن التعبير بالأصل إلى ما هو ألمح في القلوب و أعذب في النفوس، لأن حسنها و جمالها يأتي عن طريق المبالغة في الوصف.

3_ الاستعارة:

يعرف "أبو هلال العسكري" الاستعارة في قوله :"**هي نقل عبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، و ذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى و فصل الإبانة عنه أو تأكيده و المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه و هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة** [98].

إذن الاستعارة فرع من المجاز اللغوي، تعرف "**بأنها استخدام الكلمة في غير معناها الحقيقي**" و الاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا حذف أحد طرفيه لكنها أبلغ منه، لأنّ التشبيه مهما تناهى في المبالغة فلا بد من ذكر المشبه و المشبه به [99].

يقول في إيليا أبو ماضي في قصيدة "موكب التراب":

كـم سارح في غابة عند الضحى * جـاء المساء فكان بعضَ الغابِ**

[الديوان ص54]

98– أبو الهلال العسكري ،الصناعتين تح: محمد يحياوي، محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي ط بيروت 1971 ص274

99 – ينظر : السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة و البيان و البديع، تح :حسن أحمد، دار الجيل بيروت ،(د ط) (د ت)، ص184.

في هذه الصورة شبه المساء بإنسان يمكنه المشي و حذف المشبه به و ترك ما يدل عليه و هو الفعل جاء، و قد جسّدت هذه الاستعارة المعنى و قربته.

و يقول في قصيدة "تحية الشام"

هذه هي الدنيـــا التـــي أحببتهـــا * و سقيـــت غيرك أكـــوابـــــا**

و ضحكت مع أحلامها و بكيت في * آلامهـــا و جرعت معها الصبا**

[الديوان ص60]

شبه الشاعر الدّنيا في هذه القصيدة بشخص لديه أحلام و آمال، و حذف المشبه به و هو الإنسان أو و أشار إليه بالأحلام، استعملها الشاعر لتقريب المعنى و تجسيد المفهوم.

و نجد الاستعارة أيضا في قصيدة "يا أنشودتي انطلقي" حيث يقول:

حكـاية أتلقـــى حيـــن أسمعهـــا * و يأكل الحزن قلبي حيث أرويها**

[الديوان ص 488]

في هذا البيت نلمس وجود استعارة مكنية، شبّه الشاعر الحزن و هو شيء معنوي بشيء مادي و هو الإنسان، حيث جعل من الحزن كائن حيّ يأكل، و حذف المشبه به و رمز إليه بالفعل يأكل وظف الشاعر هذه الاستعارة لتقريب المعنى و تجسيده، فبحذف المشبه به جعل الصورة أبلغ و أقوى.

ويقول في قصيدة "الحجر الصغير":

سمـــع الليل ذو النجـوم أنينا * و هـو يغشى المدينة البيضاء**

[الديوان 28]

جاءت الاستعارة هنا مكنية لأنّ الشاعر نسب فعل السمع إلى اللّيل و هذا ما يجعل القارئ يتساءل ما إذا كان اللّيل فعلا يتمتع بهذه الحاسة فقد شبه اللّيل بالإنسان الذي يسمع و حذف المشبه به الإنسان و رمز إليه بالفعل سمع.

و نجد الاستعارة أيضا في قصيدة "المساء"التي يقول فيها:

السحب تركــض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

و الشمــس تبدو خلفهــا صفـراء عــاصبة الجبين

[الديوان ص 462]

نلاحظ وجود استعارتين مكنيتين الأولى "السحب تركض"، شبه السحب بإنسان يركض و حذف المشبه به و هو الإنسان، و أشار إليه بالفعل يركض، و الثانية "عاصبة الجبين" شبه الشمس بشخص عاصب الجبين، و حذف المشبه به الشخص و أشار إليه بلفظة عاصبة الجبين، فهذين الاستعارتين تجسدان المعنى و تقربانه.

نجد الاستعارة في نفس القصيدة في قوله :

مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف مات؟

إن التأمــل في الحيـــاة يزيــد أوجاع الحياة

[الديوان ص 464]

هذا البيت يشير إلى وجود استعارة مكنية حيث شبه الشاعر النهار بالإنسان الذي يموت و حذف المشبه به الإنسان و أشار إليه بالفعل مات.

و نلمس في الديوان نوعا آخر من الاستعارة يتمثّل في الاستعارة التصريحية في قصيدة "أنا هو" يقول:

فغدت تحاكـي السّهم منطلقـا * في جريهـا و الطيف إذا سـرى**

[الديوان 223]

لقد صرح الشاعر بالمشبه به السهم المنطلق،و حذف المشبه و هو الشخص لأنّه يريد أن يتصور من خلال هذه الاستعارة حيوية هذا الشخص و خفته.

تميزت شعرية الاستعارة في ديوان إيليا أبو ماضي بالحلاوة و العذوبة، و تكمن هذه الشعرية في تجسيد المجردات و تجسيم المعنويات إلى درجت أنها أصبحت شاخصة أمام العين.

المبحث الثاني: الموسيقى الشعرية:

تعتبر من أهم الظواهر الفنية في الشعر العربي، لذلك علينا أن نتحدّث عن النظام الخاص للكلمات و الإنسجام في الأصوات وفق نظام زمني معين، و للأوزان علاقة وثيقة بالمعنى و

الغرض حيث تلتقي الصفات الذاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر فتدعمها و تؤكدها [100].

إن دراستنا للموسيقى الشعرية في شعر إيليا أبو ماضي يلزمنا الحديث عنها من جانبين هما: الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي.

1 _ الإيقاع الخارجي:

1-1- الوزن:

لقد مارس الشعراء الأوائل شعريتهم سليقة دون معرفة القواعد، فكانت الأوزان من إنتاجهم و حسن ابتكارهم.

فالوزن هو "**التفعيلة التي يتألف منها البيت، و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية**" [101]، و تظهر أهمية الوزن في مدى قدرة الشاعر على فهم الوسيلة المثلى لاستجلاء حسّه الشعري، و هدفه هو التوازي و التناسق في التعبير عن الأفكار و العواطف، فهناك أوزان تصلح للفرح و أخرى تصلح للحزن، و هذه الظاهرة كثيرا ما نلاحظها لدى الشاعر العربي فهو عندما ينظّم أي قصيدة فإنه يختار الوزن الذي يتلاءم مع حالته النفسية.

فالوزن رغم كونه صورة مجرّدة إلا أنه يحمل دلالة شعرية مبهمة و يترك للكلمات بعد ذلك مهمة تحديد الدلالة [102].

يقول إيليا أبو ماضي في قصيدة "الرزء الأليم":

آها و لو نفعت آه أُخا شجنٍ * لم يبتغ غيرها عند الأسى عضدا**

---

[100]- جابر عصفور، النقد الأدبي مفهوم الشعر في التراث النقدي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1 2003 ص321.

[101]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية القاهرة، ط3، 1965 ص 146.

[102]- ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، دار الثقافة، ط3، (د ت) ص54.

المرء مجتهد و الموت مجتهد * أن ليس يترك فوق الأرض مجتهدا**

[الديوان 157]

فالشاعر هنا اختار البحر البسيط الذي يتفق و حالة الحزن و الانكسار الذي يعاني منه بسبب وفاة الشيخ "إبراهيم اليازجي"، و قد اعتمد على إيقاعيه ابتدأت من أول المقطوعة إلى غاية نهايتها و هذا يجسد ذلك الإيقاع و الانفعال و كيفية تطوره من لحظة إلى أخرى، أي أنها تبدأ بالانفعال ثم تسمو إلى غاية وصولها للمتعة.

كما نجد أنه اعتمد على البحر الكامل حيث يقول في قصيدة "الرّأي الصّواب ":

و حبائل الشيطـان في جنباته *** و المال فيه أعظم الأرباب

و حبائل ششيطان في جنباتهي *** و المال فيه أعظم الأربابي

0ا0ا0ا / 0ا0ا0ا / ا0ا0ا0 *** 0ا0ا0ا / 0ا0ا0ا / ا0ا0ا0

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن متفاعلن/متفاعلن/متفاعل

[الديوان ص53]

و انطلاقا مما سبق نستنتج أن موسيقى الشعر لا تنفصل عن المعنى العام للقصيدة، فاختلاف المعنى يؤدي إلى تنوع الموسيقى و لا وجود لمقطع صوتي أو تفعيلة مستقلة بل وجودها مرتبط بالبيت في معناه و موقعه في أبيات القصيدة جميعا[103].

1-2- القافية:

[103]- ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر، مصر، ط1 2002 ص 174.

لقد ارتبطت القافية بالتشكيل الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية القديمة، فهي تعتبر وحدة موسيقية و هي مجموع الساكنين الذين في آخر البيت و ما بينهما من متحركات [104]، وقد اكتسبت أهمية كبيرة في الشعر.

لقد اعتمد الشاعر على القافية الموحدة في القصيدة مثل قوله في قصيدته "الرأي الصواب":

قد كنت مثل الطائر المحبوس في * قفص و مثل النجم خلف ضباب**

يمتّد في جنح الظـــلام تأوّهـــــي * و يطول في أذن الزمان عتابـي**

و أهز أقلامي فترشح حـــــــدّة * و أسى و يندى بالدّموع كتابـــي**

[الديوان ص 53]

هذه القصيدة من بحر الكامل و حرف الروي و هو الباء و هو صوت مجهور، يعطي موسيقى فخمة تتسق مع المعنى العام للقصيدة، و قد تراوحت القافية في هذه القصيدة بين المفردات (كتابي، عتابي)، و الجمع نحو (أعشاب، أثوابي، أسباب).

نوع الشاعر في استخدام القوافي بين المطلقة و المقيدة، فالمطلقة هي ما كان حرف الروي فيها متحركا إما بالضمة أو الفتحة أو الكسرة، فتتولد من هذه الحركات حروف المد **(الألف، الواو، الياء)**[105] .

يقول في قصيدة "هملت":

يا نبأ سرّ به مسمعـــــــي * حتى تمنى أنـــه الناقـــــل**

أنعش في نفسي المنى مثلما * يحيي الجديب الواكف الهاطل**

---

[104]– ينظر : عبد القادر آل بن قاضي، الشعر العربي أوزانه و قوافيه ، موفم للنشر الجزائر، (د ط) ، 2003 ص 119.

[105]– ينظر : أحمد دقالي، الحنين في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لدينا للطباعة و النشر، الإسكندرية ط1 2008 ص532.

[الديوان ص319]

أما القافية المقيدة فهي ما كان حرف الروي ساكنا كمثل قوله في قصيدة "أفاتحة أم ختام".

أفصح من كل فصيح بنـــا * هذا الذي أعياه الســـــــلام**

[الديوان ص398]

إستعمل إيليا القافية المطلقة أكثر من القافية المقيدة لأن إطلاق الصوت فيه يساعد على إثراء و إظهار ما يختلج في نفس الشاعر من عواطف و انفعالات، أما إذا نظرنا إلى القصائد نجده إعتمد على شكل جديد للقصيدة قصد إخراجها من الإطار الروتيني الذي ظلت عليه منذ قرون و مثال ذلك قصيدة "العميان" التي يقول فيها:

كـــــم خفضنا الجناح للجاهلـــــــين

و عذرنـــــــاهم فمـــــا عذرونـــــــا

خـــــيروهـــم أيهـــــا العـــاقلونـــــا

إنّما نحن معشر الشـــعراء يتجلـــى ســـــر النبوة فينا

[الديوان ص455]

و الحقيقة أن هذه الحرية في الشكل لم تكن فوضى و إنما كانت نظاما آخر له أسسه و دعائمه الخاصة به، كما نلاحظ أن التفعيلة الواحدة هي وحدة إيقاعية فاعلة في القصيدة بحيث يعتبرها الشاعر عمودا فقريا لها كقصيدته المشهورة "الطلاسم"، التي اعتمد فيها التفريق بين مقاطعها بعبارة "لست أدري"، و هي عبارة عن تفعيلة واحدة **فاعلاتن** و قد منحها مكانة مرموقة في تلك القصيدة، كما أنه التزم في بعض القصائد بأساسيات القصيدة العمودية فمثلا حافظ على التصريع و هو توافق الفواصل الأخيرة من صدر البيت الأول و عجزه، و يتجلى ذلك في قصيدته "أفاتحة أم ختام":

ما وعظ الإنسان مثل الحمام * فليتعظ بالصمت أهل الكـــلام**

[الديوان ص398]

مما سبق نجد أن القافية الموحّدة في شعر إيليا تساعد على وحدة النغم و تتبع الفرصة للوقوف عند أي بيت و ترديده على السّامع، بحيث أن القافية يكتمل عندها النغم و التخلي عنها فيه تخلي عن موسيقى الشعر، لذا فهي تمثل عنصرا رئيسيا في إبراز الإيقاع الشعري [106].

و تلمس أيضا في ديوان إيليا قصائد متعددة الأوزان و مثال ذلك قصيدة "المجنون"، حيث نظّمها من بحر الرجز و لعب بقوافيها و فرّق أبيات الرجز ببيتين من الهزج، و جعل البحرين فرقا في الطول و القصر يقول:

طار عني النوم صوت في الدّجى * كأنّـــه دمدمـة الشـــلال**

يصرخ و الريح تردّد الصّـــــدى * في أذن الفضـاء و الـتلال**

يـــا ليل قف هنيهـــة قبـالي

تـــر البرايا و أر اللّيـــــالي

[الديوان ص 338]

2_ الداخلي:

الإيقاع هو تلك الإحساسات الخاصة بالأصوات و الألفاظ و التراكيب، و هو ينقسم إلى قسمين:

_ **الأول:** عبارة عن موسيقى تحدثها المحسنات البديعية.

_ **الثاني:** عبارة عن الموسيقى التي يحدثها تآلف و انسجام الحروف و العبارات حسب براعة الشاعر في اختياره لها و وصفها في النص الشعري[107].

---

[106]- ينظر : محمد أحمد دقالي، المرجع السابق، ص 542 .

[107] - المرجع نفسه ص 542_543

2-1 الجناس:

هو فن من فنون البديع اللفظية ، هي تشابه لفظين في النطق و اختلافها في المعنى و هذان اللفظان يسميان ركني الجناس، و الجناس نوعان تام و غير تام [108].

استخدم إيليا الجناس في شعره من أجل إثراء القصيدة بالنغم الموسيقي الذي يحدثه توازن اللفظ في البيت، و من أمثلة الجناس قوله في قصيدة "أيها الراعي" يقول فيها:

جياع كلما صاحوا و ناحوا * توهم أن بعض ا لأرض مادا**

[الديوان ص 148]

هذا الجناس ناقص و هو بين صاحوا و ناحوا، و الجناس في هذه الحالة هو جناس ناقص أحدث نغم موسيقي.

و يقول في قصيدة "السماء":

لا تسلني عن السماء فما عندي * إلا النّعـــــوت و الأسمـــاء**

[الديوان ص09]

في هذا البيت نجد جناسا ناقصا بين السماء و الأسماء، اختلاف في المعنى و الشكل يعرف واحد و هو حرف الألف، أحدث نغما موسيقيا يجذب السامع.

و نجد الجناس في قصيدة "السماء":

لا ضعيف مستعبد، لا قوي * مستبد بل كلهم أكفـــــاء**

---

[108] - عبد القادر حسين، فن البلاغة دار غريب للطباعة و النشر، مصر، (د ط) ،2006 ص55.

[الديوان 09]

الجناس الناقص موجود في البيت بين مستبعد و مستبد وتكمن أهميته في حداث نغم موسيقي تستحسنه الأذن.

و تجد الجناس كذلك في قصيدة "نار القرى"التي يقول فيها:

و لمعت نار الوحي في عينيك * و الوحي كان سلافـــة الأرواح**

[الديوان 12]

في هذا البيت نجد اجناسا تاما بين (الوحي، الوحي).

و يقول في نفس القصيدة:

جرّدت هذا الطين من أوهامه * و كبرت عن قارورة من طين**

[الديوان 12]

ورد الجناس في هذا البيت تاما بين الطين/ الطين، الطين الأولى يقصد جسده و الطين الثانية يقصد بها الطين الموجود في الطّبيعة، و قد أحدث هذا الجناس نغما موسيقيا.

و يقول في قصيدة "تحية الشام":

هذا الذي اشترى الكرى تحت الثرى * كي لا يرى في جلّق الأغراب**

[الديوان ص59]

في هذا البيت نجد جناسا ناقصا بين الكرى/ الثرى، و نلاحظ اختلافا في المعنى بين اللفظين واختلافا في الشكل بحرف واحد هو حرف الكاف و التاء، لذلك فإن العلاقة بين الكلمتين جناس ناقص فيه نغم موسيقي، و في قصيدة "ليتهم عرفوه" يقول:

مترفعا في قوله و فعاله * عمن غوى و هوى و لم يترفع**

[الديوان 275]

ذكر الشاعر في البيت لفظتي (غوى و هوى) فهما مختلفتان في المعنى متفقتان في عدد الحروف وشكلها و ترتيبها لكن مختلفتان في الحرف الأول و هذه العلاقة بينهما هي جناس ناقص.

أستخدم الشاعر الجناس الناقص بكثرة في مقابل الجناس التام

2-2- الطباق :

و هو الجمع بين معنيين متقابلين، سواء كان ضدين أو نقيضين بالإيجاب أو السلب، أو التضايف في كلام أو بيت شعري [109].

وقد ساهم الطباق في إحداث نوع من الموسيقى في شعر إيليا فهو يقوم على مقابلة الشيء بضده و هذه الثنائية الضدية تساعد في إثراء النغم الموسيقي من خلال ما يحدث في إيقاعات صوتية كمثل قوله في قصيدة "يا جارتي":

إذا تبسم لا تبدو نواجذه * و إن بكى، فله نزعٌ و إرنان**

[الديوان ص408]

أستخدم الطباق بين هنا بين (تبسم و بكى) و هو طباق الإيجاب.

و أيضا في قصيدة "فلوريدا":

---

109 - السيد أحمد الهاشمي ، المرجع السابق ص292.

سئلت ماراق نفسي من محاسنها؟ * فقلت للنّاس: باديها و خافيها**

و ما حببتَ من الأشجار؟ قلت لهم: * إني افتتنت بكاسيها و عاريها**

[الديوان ص491]

الطباق هنا بين (كاسيها وعاريها) و (باديها و خافيها)

كما نجده استخدم طباق السلب في قوله في قصيدة "لقاء وفراق":

إن عنّفوني لا أعنّفهـــــا * وإن أسّم فإني لا أسّميها**

[الديوان ص489]

الطباق في البيت بين(اسم و أسميها)، و (عنفوني و لا أعنفها)

و كذلك في قصيدة "فلوريدا":

كانت سعادة نفسي في تصورها * و النفس يسعدها وهم و يشقيها**

بالوهم توجد دنيا لا وجود لهـــا * و تنطوي عنك دنيا أنت رائيهـــا**

فكم ظمئت و في روحي جداولها * و كم رويت و غيري في سواقيها**

[الديوان ص491]

الطباق في هذا البيت بين ظمئت ≠ رويت و في هذا الطباق نلمس تعبيرا عن الشوق و الحنين إلى فلوريدا التي يرى فيها الجنة.

يساهم الطباق في إثراء النغم الموسيقي من خلال ما يحدثه من إيقاعات صوتية مثل ذلك قوله في قصيدة "السماء":

و إذا لم يكن عفاف و فسق * لم تكن حشمة و لا إستحاء**

[الديوان ص10]

الطباق في هذا البيت بين عفاف ≠ فسق و هذا الطباق جاء متواليا أي لا وجود لفاصل بينهما.

لم يكتف إيليا أبو ماضي بتوظيف الطباق فقط بل لجأ إلى إستعمال المقابلة و من أمثلة ذلك قصيدته "تحية الشام" التي قال فيها:

فـــالجهل أنى كان فهو عقوبــة * و العلم أنى كَان كـَـان ثوابـًا**

يا وديع نفسي كم تطاردني النوى * تهد مني القلب و الأعصابــا**

ودّعت خلف البحر أمس أحبـّة * و غدًا أودع هاهنا أحبابـــــا**

[الديوان ص61]

نلمس هذا في الأبيات توالي بين الطباق و المقابلة، ففي البيت الأول نجد المقابلة بين الشطر الأول و الشطر الثاني، و في البيت الثالث نجد الطباق بين أمس≠ غدا و هذا التوالي أحدث نوعا من الإيقاع ساهم في زيادة النغم و الموسيقى للقصيدة.

أما عن استعماله المقابلة فنلمس ذلك في "السماء" حيث يقول:

لا ضعيف مستبعد و لا قوي * مستبـــــد؛ بل كلهم أكفـــاء**

[الديوان ص9]

المقابلة بين لا ضعيف مستبعد، لا قوي مستبد.

نجدها أيضا في قصيدة "مستشفى تل شيحا": حيث يقول:

إن غضبوا على الدّنيا غضبنا * و إن يرضوا على الدنّيا رضينا**

[الديوان ص450]

المقابلة في البيت نجدها بين الشطرين.

مما سبق يتبين أن شعرية الطباق تكمن في قدرة الشاعر على إثراء التعبير الفني و القيام بوظائف دلالية.

أما الجانب الإبداعي في شعرية الموسيقى فهو الذي يكشف فيه الشاعر عن قدراته اللغوية و الفنية تلون القصيدة بألوان موسيقية من خلال التراكيب اللغوية و التأليف الصوتي بين الوحدات اللغوية و يتجلى هذا غالبا في تكرار حروف بعينها أو تكرار كلمات و صيغ(1).

فيما يخص تكرار الكلمات فنجده في قوله في قصيدة "بلا قلب":

و قائلة ماذا لقيت من الحب * فقلت الرّدى و الخوف في البعد و القرب**

فقالت عهدت الحب يكسب ربه * شمائل غـــرا لا تنال بـــــلا حـــــــب**

فقلت لها و قد كان حبا فزاده * نفور المهى راعً فأمسيت فـــي حـــــرب**

[لديوان ص58]

و من موسيقى التكرار في شعر إيليا تكراره لأداة التشبيه "كأن": في قصيدة بين "مد و جزر" حيث يقول:

و كأن هديتي أن تطول ضلالتي * و كأن ريّي أن يدوم أوامـــي**

مرّت بـــي الأعوام تتلو بعضها * و أنا و كأني لست في الأعوام**

[الديوان ص383]

كما نجد في شعره اشتراك لبعض الأحرف و الألفاظ، و المحسنات البديعية إلى جانب الوزن و القافية في القصيدة الواحدة أو في أبيات معينة في تكوين الموسيقى الشعرية للقصيدة و يتجلى ذلك

في قصيدة بين "مدّ و جزر"

لا أكتفي و أخاف أني أكتفي * فكأنما في الاكتفاء حِمامي**

[الديوان ص383]

هذا البيت يحتوي على عناصر موسيقية متنوعة محدثة التآلف و الانسجام، فقد احتوت إلى جانب الوزن و القافية، على موسيقى التكرار الحرفي "حرف الكاف" و تكرار كلمة أكتفي مرتين الطباق في قوله لا أكتفي ≠ أكتفي.

وهذا الانسجام و التآلف في هذه العناصر خلق نوعا من الموسيقى الشعرية تستشعرها و لا تراها ، يقول الباحثين «**إن ابرز السمات التي تميز الشعر عن غيره من الكلام تلك الموسيقى الواضحة التي تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة حتى يصل ذلك اللون إلى قلب قائله و عقله**

يتسلك على مستمعه حواسه كلها فيشده إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي قارئا أو مستمعا»[110] فالشعر يحتاج إلى الموسيقى التي تلحن جماله و توضح أوزانه.

---

[110] – أحمد محمد دقالي ، المرجع السابق ص252.

خـــاتمـــة

يمكن تلخيص أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدراسة التي قمنا بها، و التي من خلالها تمكّنا من الإجابة عن التساؤلات التي طرحناها في بداية الحديث حول شعرية القصيدة عند إيليا أبو ماضي و مدى تحققها في ديوانه و عليه توصلنا غلى ما يلي:

1- تمتاز لغة القصيدة بالانفعالية و الحركية في لأن معظم ألفاظه تعبر عن حالته الانفعالية و عن مشاعره الداخلية الدفينة خاصة فيما يتعلق بالحنين إلى الوطن و الأهل و الأحباب.

2- تظهر رومانسيته في ديوانه من خلال استخدامه اللّافت لحقل الطبيعة مقارنة بالحقول الأخرى.

3- تزخر قصائده بالعديد من الظواهر الأسلوبية مثل: الحروف، الأفعال، الضمائر، الجمل.

4- ارتبطت دلالة الضمائر في ديوان أبي ماضي بالحالة النفسية للشاعر بحيث عبر بها عن انفعالاته و حالاته النفسية، كما أنه وظف ضمائر المخاطب بنسبة عالية.

5- ولّد التكرار الصوتي طاقة دلالية و إيقاعا متميزا كما أن تكرار اللفظة في البيت الواحد يؤدي إلى تقوية المعنى من خلال تجاوز اللفظة لحدودها المعجمية.

6- ساعدت الجمل الاستفهامية على إضفاء نوع من الحركية على القصيدة فهي تمتاز بسعة المدى و قوة التأثير و الإيحاء.

7- اعتمد الشاعر على الإستعارات خاصة المكنية منها، و ذلك من خلال تجسيد الصور و تشخيصها و بث الحياة في الجماد.

8- وظف العديد من المحسنات البديعية و هذا دليل على سعيه الحثيث في استخدامها خاصة الطباق و الجناس.

رغم كل البحوث و الدراسات المتعددة التي تناولت موضوع الشعرية من مختلف جوانبه إلاّ أنّه ما زال يغري الباحثين و الدارسين المتعطّشين لسبر أغواره و يفتح شهية البحث ، فالشعرية مثل الزّئبق يصعب الإمساك به لذلك يبقى المجال مفتوحا للبحث فيه .

قائمة المصادر و المراجع:

1- إبراهيم أياد عبد المجيد فن النحو العربي، دروس و تطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ط 1،عمان ، 2002.

2- أبو كريشة طه مصطفى، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان، بيروت ط1996 1.

3- أبو ماضي إيليا، دواوين العرب، تح: جورج شكور، دار الفكر اللبناني بيروت ط1، 2004

5- إسماعيل عزا لدين، الشعر العربي المعاصر، دار العودة للنشر، بيروت، ط3، (د ت)

6- أنيس إبراهيم:

_ موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

_ الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط1، 1999.

7- بلعيد صالح:

_ نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر (د ط)، 2004.

- الصرف و النحو، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ط1 2003.

8- البقاعي إيمان معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، بيروت ط1، 2003.

9- البنا عزالدين حسن، الشعرية و الثقافة، المركز الثقافي المغرب، (د ط)، 2003.

10- ابن قاضي عبد القادر، الشعر العربي أوزانه و قوافيه، موفم للنشر، الجزائر ط1، 2003.

11- ابن المنظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، 2005 ج8,7 .

12- بوحوش رابح، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، مديرية النشر الجامعي باجي مختار عنابة (د ط)، (د ت).

13- بوصلاح نسيمة، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهومة، الجزائر ط1 ، 2003 .

14- تاوريريت بشير، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية دار رسلان للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، (د ط)، (د ت).

15- التونجي محمد، المعجم المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2 1999 .

16- تزيفتان تودوروف تر: شكري مبخوت و رجاء سلامة، دار طوبقال للنشر الدار البيضاء ط1 1990 .

17- الجرجاني عبد القادر، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة ط1 1992 .

18- جعفر محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د ط)، 1999.

19- الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي تر:عبد الواحد لؤلؤ، مركز الدراسات للوحدة العربية، بيروت، ط1 ،2001.

20- الحجازي محمود فهمي معجم القواعد النحوية، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر و التوزيع، لبنان (د ط) (د ت).

21- حسين عبد القادر، فن البلاغة، دار غريب للطباعة و النشر مصر (د ط) 2006.

22- حطيط كاظم، أعلام و رواد الأدب العربي، دار الكتب الحديثة للطباعة و النشر، ط1 2003.

23- خليل إبراهيم:

_في النقد و النقد الألسني، دار كندي للنشر و التوزيع عمان (د ط) 2002.

- مدخل لدراسة الشعر الحديث، دار المسيرة للنشر و التوزيع، الأردن ط1، 2003.

– النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2003.

24– ربيع محمد، علوم البلاغة، دار الفكر، الأردن ط1، 2007

25– الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة و النشر بيروت، ط1 (د ت).

26– رويبعي طالب محمد، ناصر حلاوي، البلاغة العربية البيان و البديع، دار النهظة للطباعة و النشر بيروت، ط1 (د ت).

27– السد نور الدين، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية.

28– السعدي مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر، منشأة المعارف للنشر الإسكندرية ط1، 1987.

29 _سعيد مصلوح، حازم القرطاجني نظرية المحاكاة و التّخييل في الشّعر العربي، دار التأليف القاهرة، ط1، 1980.

30– الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، ط1، 2002.

31– عباس إحسان، فن الشعر، دار الشرق للنشر و التوزيع دار صادر بيروت، ط1، 1996.

32– عبد الجليل يوسف حسن، قواعد اللغة العربية ,الأهلية للنشر و التوزيع عمان ط1، 2002.

33–عبد المنعم محمد، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني بيروت ط1، 1980.

34– العسكري أبو هلال الصناعتين تح: محمد يحياوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط1 1971.

35– عصفور جابر:

_الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، 2003.

– النقد الأدبي مفهوم الشعر في التراث النقدي عند العرب، دار الكتب المصري.

36– عمر احمد مختار، علم البلاغة، دار الكتب العلمية، القاهرة ط5، 1998.

37– فيصل احمد، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ط1، 2010.

38– قاسم عدنان حسين، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع مصر، ط1، 2006.

39– الكتاني جعفر الطيار، الدراسات الأدبية الدراسات التحليلية، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة الرشاد ط1، 2005.

40– المترجي محمود، النحو و تطبيقاته، دار النهضة العربية بيروت، ط1، 2000.

41– مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية (د ط)، (د ت).

42– مناصرة عز الدين، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبيات الأدب، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع عمان ط1، 2007.

43– موسى خليل، جماليات الشعرية، منشورات، اتحاد كتاب العرب دمشق (د ط) 2008.

44– ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و النهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

45– النادري محمد اسعد، نحو اللغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 2002.

46– الهاشمي السيد احمد:

_جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، بيروت (د ط) (د ت).

– جواهر البلاغة مكتبة الأدب، الإسكندرية (د ط) 1989.

47– الورقي السعيد, لغة الشعر الحديث مقوماتها و طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية لمصر (د ط)، 2005.

48- ياكبسون رومان، قضايا شعرية تر: محمد الوالي مبارك دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1985.