الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللّغة والأدب العربي

التخصص: دراســـــات نقدية

"الأشواق التائهة" لأبي القاسم الشابي

-مقاربة أسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماستر

إعداد الطالبة:
1) العلجة جمعة
2) دليلة شطابي

إشراف الأستاذ:
فرحات بلولي

لجنـــة المنـــاقشـــــة

الدكتور:قادة يعقوب.....رئيســـــا

الدكتور: فرحات بلولي.....مشرفـا ومقـررا

الدكتور:لباشي عبد القادر..... عضـــوا مناقشـــا

السنة الجامعية: 2015/2014

شكر

قـال تعالـى: "قالوا سبحانك لا علم لنا إلاّ ما علّمتنا إنّك أنت العليم الحكيم" سورة البقرة: الآية 32.

الشكر والحمد لله عز وجل الذي وفقنا وسدّد خطانا حتى يتم بإذنه هذا البحث.

شكرنا الخاص إلى الأستاذ المحترم

المشرف 'فرحات بلولي' الذي قدم لنا الكثير

من النصائح والتّوجيهات

ولا ننسى الأستاذ الذي ساعدنا ولم يبخل علينا بعطائه العلمي الأستاذ المحترم 'قادة يعقوب'

العلجة / دليلة

إهداء

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقها، إلى من قال فيها المولى عز وجل "ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما"

أمي الحبيبة وأبي الغالي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى من تقاسموا معي دفء العائلة متمنية لهم كل النجاح والتوفيق في حياتهم، إخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى كل الصديقات في الحياة الجامعية، سعيدة، سمية، آمال، حميدة، كريمة، أهدي ثمرة عملي.

– العلجة –

إهداء

إلى من قال عنها المولى عز وجل الجنة تحت أقدامها،

أمي الحنونة

إلى من علمني معنى الجد والاجتهاد

أبي العزيز

وإلى كل إخوتي واحدا واحدا.

إلى كل صديقاتي، وكل من يعرفني من قريب أو من بعيد.

- دليلة -

إهداء

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقّها، إلى من قال فيها المولى عز وجل "ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما"

أمي الحبيبة وأبي الغالي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى من تقاسموا معي دفء العائلة متمنية لهم كل النجاح والتوفيق في حياتهم، إخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى كل الصديقات في الحياة الجامعية، سعيدة، سمية، آمال، حميدة، كريمة، أهدي ثمرة عملي.

– العلجة –

إهداء

إلى من قال عنها المولى عزّ وجل الجنّة تحت أقدامها،

أمّي الحنونة

إلى من علّمني معنى الجد والاجتهاد

أبي العزيز

وإلى كلّ إخوتي واحدا واحدا.

إلى كلّ صديقاتي، وكلّ من يعرفني من قريب أو من بعيد.

- دليلة -

يُعدّ الشّعر من أبرز النّصوص التي يستطيع الأديب أن يعبّر بها عمّا يسيطر على وجدانه وعمّا يخالجه من مشاعر مختلفة، ومكنونات تستولي على أفكاره حيث تجعله تائها في خياله بين أفكاره الجيّاشة.

وقد أسهمت الاتّجاهات المختلفة والمقاربات النّقدية الحديثة في دراسة النّصوص الشّعرية ، وكشف مختلف مستوياتها أو ابنياتها كالتّركيبية والصّوتية والتّصويرية وذلك قصد الإحاطة بالنّص من مختلف جوانبه، ونذكر من هذه الاتجاهات الاتّجاه الأسلوبي، فمصطلح الأسلوب عُرف عند العرب قديما وغيرهم من الأمم الأخرى كاليونانية والأوروبية.

وقد وقع اختيارنا على الدّراسة الأسلوبية نظرا لما تعرفه هذه المدرسة من أدوات إجرائية ومنهجية مضبوطة ودقيقة، تحاول الكشف عن أسرار النّص الأدبي، وكان موضوعنا تحت عنوان "الأشواق التائهة" لأبي القاسم الشابي ـ مقاربة أسلوبية ـ

وللإلمام بهذا الموضوع ومختلف جوانبه، ارتأينا، في عملنا هذا، طرح عدة أسئلة، وهي كالآتي: ماذا نعني بمصطلحات الأسلوب والأسلوبية؟ وإلى أي مدى يمكن للمنهج الأسلوبي أن يحقّق هدفه في دراسة التّجربة الشّعرية؟ وما هي المميّزات الأسلوبية التي التمسها الشابي للتّعبير عن تجربته؟ وكيف تتجلّى في قصيدة الأشواق التّائهة؟

أمّا فيما يخصّ منهج هذه الدّراسة، فهو منهج التحليل الأسلوبي، وكان اختيارنا له رغبة وفضولا منّا في معرفة خبايا الموضوع وجزئياته، والهدف من هذه الدّراسة هو معرفة أحسن طريقة للتّحليل الأسلوبي والتي تلمّ بكلّ القواعد النّحوية والصّرفية والبلاغية والدلالية.

وللإجابة عن الإشكالية المطروحة اعتمدنا على الخطّة الآتية: مقدّمة فيها عرض للموضوع والسبب في اختيارنا له، الهدف من البحث وأهميته العلمية، طرح الاشكالية وذكر منهج الدراسة المعتمد في البحث، توضيح بسيط لطريقة البحث أو خطة البحث، ذكر بعض المصادر التى ساعدتنا فيعملية البحث، الصعوبات والعقبات التى صادفتنا أثناء البحث. ومدخل فيه مفهوم لمصطلحات الأسلوب والأسلوبية والانزياح، وثلاثة فصول: الفصل الأوّل خصّصناه للحديث عن المستوى الصّوتي للقصيدة، وأدرجنا فيه العناوين التّالية: الوزن، القافية، الرّوي، إضافة إلى عنصر التّكرار وأمّا الفصل الثّاني، فتطرّقنا فيه إلى المستوى التّركيبي في القصيدة، والذي يتضمّن العناصر التّالية: الأفعال (الأزمنة)، الجمل، الضّمائر، الحروف، الأساليب والصّيغ الصّرفية.

وفيما يخصّ الفصل الثّالث، فقد اعتمدنا فيه على المستوى الدّلالي حيث تطرّقنا في هذا المستوى إلى دراسة علم البيان، والذي يتضمّن: التّشبيه، الاستعارة، الكناية والمجاز، وفي الأخير ختمنا بخاتمة وأوردنا فيها مجمل النّتائج التي توصّلنا إليها.

وقد كان سندنا في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها: الأسلوب والأسلوبية لعبد السّلام المسدّي، الأسلوبية وتحليل الخطاب لرابح بوحوش، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية لسليمان فتح الله، الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية لعبد القادر عبد الجليل.

ونشير في الأخير إلى أنّه قد واجهتنا صعوبات من بينها صعوبة الحصول على بعض المراجع رغم أهمّيتها.

شغل مفهوم الأسلوبية حّيزا كبيرا في تاريخ النّقد الأدبي، وقبل أن نحدّد مفهومها نعرّج على تاريخ هذا المصطلح.

1. الأسلوبية

ظهرت على يد **(فون ديرقابلترVON DIRGABLITER)** سنة 1875، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة **(بوفونBEFON)** الأسلوب هو الرّجل وننطلق من فكرة العدول عن المعيار اللّغوي موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللّغوية والبلاغية والصّناعات الأدبية[1]، وهي تفصيلات خاصّة يؤثّرها الكاتب لأنّ المبدع في العملية الإنشائية يميل إلى اختيار كلمات واستعمالات دون غيرها لغويا، وهو طرح يبدو أنّ جذوره تعود إلى الدّراسات المسمّاة عند الغربيين بفقه اللّغة، وهو حقل معرفي يرمى إلى تفسير النّصوص وشرحها، ويبحث في الصّلة بين الأعمال اللّغوية والصّناعة الأدبية، وذلك من خلال اهتمامه الواضح بقضايا اللّغة، وموازنة النّصوص، وتحديد لغة المؤلّفين، ومحاولة فك رموزها وتفسير كتابات صيغت بلغة مهجورة أو غامضة[2].

وللأسلوبية عدّة تعريفات لعل أهمّها: أنّها علم يرمى إلى تخليص النّص الأدبي من الأحكام المعيارية والذّوقية، ويهدف إلى علمنة الظاّهرة الأدبية، والنّزوع بالأحكام النّقدية ما أمكن من الانطباع غير المعلّل، واقتحام عالم الذّوق، وكشف السّر في ضروب الانفعال التي خلقها الأثر الأدبي[3].

---

[1]– رابح بوحوش، **الأسلوبيات وتحليل الخطاب**، منشورات جامعة باجي محتار، ط1، الجزائر، ص13.

[2]– نفسه، ص13.

[3]– نفسه، ص2.

ويتكوّن هذا المصطلح من ثنائية، سواء انطلقنا من الدّال اللاتيني وما تفرغ عنه في مختلف اللّغات المتولّدة من اللاتينية، وانطلقنا من المصطلح الذي ترجم إليه في اللّغة العربية، فمصطلح الأسلوبية مصطلح مركّب جذوره (أسلوب **STYLE**) ولاحقته(**IQUE**) والأسلوب ذو مدلول ذاتي، وبالتّالي نسبي، واللاّحقة تختصّ بالبعد العلمي العقلي، وبالتّالي موضوعي، كما يمكن تفكيك هذا المصطلح كما يطابق (علم الأسلوب **SCIENCE DE STYLE**) لذا تعّرف الأسلوبية بداهة بأنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[1].

ويعدّ "شال بالي" من أهمّ مؤسّسي الأسلوبية الحديثة، وبعبارة أدق المؤسّس الحقيقي لها فيعرّفها بأنّها: « راسة الأفعال التّعبيرية للّغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبّر أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللّغة وأفعالها»[2]

وعّرفها "**ياكبسون**" بأنّها بحث عن ما يتميّز به كلام الفن من بقية مستويات الخطاب أوّلا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا [3]، أي أنّها علم يعني بدراسة خصائص الكلام الفني وما يميّزه عن بقية أصناف الخطاب الأخرى.

أمّا "**ريفاتير**" فقد عرّفها بأنّها: « علم يعني بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي بذلك تعني البحث عن الأسس القارّة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنة تتجاوز مع السّياق المضموني تجاوزا خاصّا»[4]، يعني أنّها تدرس النّص في

---

[1]– ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤيا والتطبيق**، دار النشرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م، 1427هـ، ص25.

[2]– رابح بوحوش، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر، ط1، ص5.

[3]– عبد السّلام المسدّي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدّار العربية للكتّاب، تونس، ط2، ص34.

[4]– نفسه، ص34.

ذاته، وتتميّز عن باقي المناهج النصّية بتناولها للنّص على أنّه رسالة لغوية، فتفحص نسيجه اللّغوي وتمكّن القارئ من إدراك خصائص الأسلوب الفنّي مع الوعي.

ونعرّج بعد هذا إلى مفهوم مصطلح آخر عرّفه النّقد الأدبي، ألا وهو الأسلوب

2. الأسلوب:

عرّف ابن منظور الأسلوب بقوله: «ويقال السطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: الأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب، والأسلوب بالضم: الفن، ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»[1].

ويعرّفه "**الزمخشري**"**(ت538هـ)**: في معجمه أساس البلاغة: في مادة (سلب) ويقول: سلبه ثوبه وهو سليب واحد سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت على مشيها وهي سلب، والاحداد على الروح والسلب عام وسلكت أسلوب فلان وكلامه في أساليب حسنة.

ومن المجاز: سلبه فؤاده و عقله واستلبه وهو مستلب العقل[2].

وكلمة "أسلوب" مجاز مأخوذ من معنى الطّريق الممتد أو السّطر من النّخيل، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطّريق والوجه والمذهب.

اصطلاحا: توجد تعريفات ثلاثة للأسلوب لابدّ من الإشارة إليها:

الأوّل: يتمّ من منظور المنشئ، ويقوم على أساس أن الأسلوب يعبّر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه، بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية.

---

[1]– ابن منظور، **لسان العرب**، مجلد 07، دار صادر للطّباعة، ص5.

[2]– الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، 1984، ص84.

الثاني: ينبع من زاوية النّص، فيعتمد على فكرة الثنائية اللّغوية التي تقسّم النّظام اللغوي إلى مستويين، مستوى اللّغة وهو بنية اللّغة الأساسية، ومستوى الكلام ويعني اللّغة في حالة التّعامل الفعلي معها، وينقسم المستوى الثّاني إلى قسمين: أوّلهما الاستخدام العادي للّغة، وثانيهما الاستخدام الأدبي لها.

وهذا المستوى هو مجال البحث الأسلوبي باعتبار أنّ الفرق بين الاستخدام العادي للّغة والاستخدام الأدبي لها يكمن في أن هناك انحراف في المستوى الثاني عن النّمط العادي والانحراف هنا يعني الخروج عن ما هو مألوف في الاستعمال اللّغوي، ممّا يشكّل ما يسمّى بالخاصّية الأسلوبية.

الثّالث: يتحدّد من جهة المتلقّي، وأساسه أنّ دور المتلقّي في عملية الإبلاغ مهمّ إلى الحد الذي يراعي فيه حالة المخاطب النّفسية ومستواه الثّقافي والاجتماعي، كما يؤثّر هذا الخطاب في عمر المخاطب وجنسه، وعلى المنشئ أن يثير ذهن المتلقّي حتّى يحدث تفاعلا بينه وبين النّص واستجابة المتلقّي ورفضه، فالمتلقّي يمثّل البعد الثّالث في العملية الإبداعية ودوره مهمّ، فليس ثمّة إفهام أو تأثير بلا قارئ، فهم الحكم على الجودة والرّداءة، وهو الفيصل في قبول النّص أو رفضه.[1]

وهناك تعريفات أخرى للأسلوب في الاصطلاح ومنها أيضا:

- الأسلوب مفارق (**DEPARTUR**) أو انحراف (**DEVIATION**) عن نموذج آخر، من القول ينظر إليه على أنّه معيار (**NORME**).

[1]– سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهره، مصر 1990، ص19-23.

- الأسلوب اختيار **(CHOIE)** أو انتقاء **(SELECTION)** يقوم به المنشئ لسمات لغوية معيّنة من بين قائمة الاتّصالات المتاحة في اللّغة[1] ، وأرى أنّ هذين التعريفين متكاملين لا متنافرين لأنّي أعدّ العدول اختيار يهدف المرسل من ورائه إلى تحقيق أغراض أسلوبية موسيقية أو بيانية وجمالية أو دلالية [2].

ويتّفق اللغويون والأسلوبيون على أنّ موضوع علم الأسلوب هو دراسة الأسلوب أو دراسة التنوّعات الأسلوبية أو دراسة الاختيار والانتقاء،فصلاح فضل يجعل موضوع علم الأسلوب دراسة للإبداع الفردي، وتصنيف للظواهر النّاجمة عنه وتتبعا للملامح المنشقة منه[3].

وعلم الأسلوب **(STYLISITICS)** كما عرّفه "**دافيد كريستال**" قطاع من علم اللغة يدرس ملامح الاستعمالات الموقفية المميزة والتنوعات **(VARIETIES)** للغة، ويحاول أن يؤسّس مبادئ قابلة لتدوين الاختيارات الخاصية **(PARTICULAIRE CHOIE)** على المستوى الفردي وعلى مستوى المجموعات الاجتماعية.[4]

ولا ننسى أن نعرّج إلى مصطلح آخر والذي أكّد وجودها في النّقد العربي والّشعر كذلك إنّه الانزياح...

4. الانزياح:

لعلّ ما يؤكّد أهمّية الانزياح أنّه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النّص، وإنّما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوّعة متعدّدة، فإذا كان قوام النّص لا يعدو أن يكون في النّهاية إلا كلمات

---

[1]– سعد المصلوح، **في النّص الأدبي**، آفاق جديدة في مجلس النّشر العلمي، 2002، ص22–23.

[2]– نفسه، ص24.

[3]– ينظر: فريد عواض حيدر، **شعر أبي القاسم الشّابي دراسة أسلوبيّة**، مكتبة الزّهراء، القاهرة، ص15.

[4]– نفسه، ص07.

وجملا، فإنّ الانزياح قادر على أن يجيء في كثير من هذه الكلمات وهذه الجمل، وربّما صحّ من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كلّ أشكال الانزياح.

فأمّا النّوع الأوّل فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقا بجوهر المادة اللّغوية سمّاه" كوهين": "الانزياح الاستبدالي وتكون الاستعارة عماده، عني بها الاستعارة المفردة، تلك التي تقوم على كلمة واحدة تستعمل بمعنى متشابه لمعناها الأصلي ومختلفا عنه"[1].

وأمّا النّوع الآخر يتعلّق بتركيب المادة اللّغوية مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه، قد يطول أو يقصر، وسمّي الانزياح التّركيبي، ويحدث هدا الانزياح من خلال طريقة في الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة وفي التّركيب والفقرة.

والانزياحات التّركيبية في الفن الّشّعري تتمثّل أكثر شيء في التّقديم والتّأخير، ومن المعروف أنّ كلّ لغة بنيات نحوية عامّة ومطردة وعليها يسير الكلام، ومن الواضح أنّ الّتقديم والتّأخير وثيق الصّلة بقواعد النّحو ذلك أنّ "كوهين" سمّى الانزياح عن التّقديم والتّأخير" بالانزياح الّنحوي"[2].

---

[1]– ينظر: ابراهيم الرماني، **الغمكوض في الشعر العربي الحديث**، ص255.

[2]– أحمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية**، قسم اللّغة العربية، جامعة حلب، ط1، 2005، ص111.

1. التقطيع العروضي

يَا صَمِيمَ لْحَيَاةِ إِنْنِي وَحِيدُنْ مُدْلِجُنْ تاَئِهُن، فَأَيْنَ شُرُوقُك

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

يَا صَمِيمَ لْحَيَاة إِنْنِي فُؤَادُنْ ضَائِعُن، ضَامِئُن فَايْنَ رَحِيقُك

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

يَا صَمِيمَ لْحَيَاة قَدْ وَجَمَ نْنَايْ وَغَامَ لْفَظا فَأَيْنَ بُرُوقُكْ

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن ف علاتن متفعلن فعلاتن

يا صميم لحياة أين أغانيك فتحت ننجوم يصغي مشوقك

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن ف علاتن متفعلن فاعلاتن

كُنْتُ فِي فَجْرِكَ لْمُوَشْشَحِ بِلأَحْلَام عِطْرَنْ يَرِفْفُ فَوْقَ وُرودِكْ

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاع لاتن متفعلن فعلاتن

حَالِمَنْ يَنْهَلُ ضْضِيَاءَ و يُصْغِي لَكَ فِي نَشْوَتِنْ بِوَحْيِ نَشِيدِكْ

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

ثُمْمَ جَاءَ دْدُجَى فَأَمْسَيتُ أَوْرَاقَنْ بِدَادَنْ مِنْ ذَابِلَاتِ لْوُرُودِي

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فا علاتن فاعلاتن متفعلن

وَضَبَابَنْ مِنَ شْشَذَا يَتَلَاشَى بَيْنَ هَوْلِ دْدُجَى وَصَمْتِ لْوُجُودِي

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

فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

كُنْتُ فِي فَجْرِكَ لْمُغَلَلِف بِسْسِحْرِي فَضَاءَنْ مِنَ نْنَشِيْدِي لْهَادِي

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فا علاتن متفعلن فاعلتن

وَسَحَابَنْ مِنَ رْرُؤَى، يَتَهَادَى فِي ضَمِيرِ لْآزَالِ وَلآبَادِي

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

فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلتن

وَضِيَاءَن، يُعَانِقُ لْعَالَم رْرَحِبي وَيَسْرِي فِي كُلْلِ خَافِنْ وَبَادِي

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فا علاتن مستفعلن فاعلاتن

وَأنْقَضَ لْفَجْرُو فَنْحَدَرَت مِنَ لْأُفُقِي تُرَابَن إِلى صَمِيمِ لْوَادِي

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

فاعلتن مستفعل فعلا تن فعلاتن مستعلن فاعلاتن

يَا صَمِيمَ لْحَيَاةِ كَمْ أَنَا فِدْ دُنيَا غَرِيبُنْ أَشْقَى بِغُرْبَةٍ نَفْسِي

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فا علاتن مستفعلن فعلاتن

بَيْنَ قَومِنْ لَا يَفْهَمُونَ أَنَاشِيدَ فُؤَادِي، وَلَامَعَانَيَ بُؤْسِي

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

فاعلاتن مستفعلن فعلاتن ف علاتن متفعلن فاعلتن

فِي وُجُودِنْ مُكبَبِلِنْ بِقُيُودِنْ تَائِهِنْ فِي ظَلَامِ شَكِن وَنحْسِي

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

فَحْتَضِنْنِي وَ ضُمْمَنِي لَكَ كَلْمَاضِي فَهَذَ لْوُجُودُ عِلْلَةُ يَأْسِي

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

فاعلاتن متفعلن فع لاتن فاعلتن متفعلن فعلاتن

لَمْ أَجِدْ فِلْوُجُودِ إِلَلا شَقَاءَنْ سَرْمَدِيْيا، وَلَذْذَتَنْ، مُضْمَحِلْلَة

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وَأَمَانِيَ، يُغْرِقُ دْدَمْعُ أَحْلَاهَا وَيَفْنِي يَمُ زْزَمَانِ صَدَاهَا

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

فعلاتن متفعل فاعلاتن فا علاتن مستفعلن فعلاتن

وَأَنَاشِيدَ، يَأْكُلُ لْلَهِيبُ ددَامِي مَسَرْرَاتِهَا، وَ يُبْقَى أَسَاهَا

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

فعلاتن متفعلن فعلاتن فا علاتن متفعلن فاعلاتن

وَوُرُودُن، تَمُوتُ فِي قَبْضَةِ لْأَشْوَاكِ مَا هَذِهِ لْحَيَاة لْمُمِلَة

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاع لات متفعلن فاعلاتن

سَأَمُ هَذِ لْحَيَاتِي مَعَادُن

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

فاعلتن متفعل فعلتن

لَيْتَنِي لَمْ أَفْدِ إِلَى هَذِه دْدُنْيَا

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فا

لَيْتَنِي لَمْ يُعَانِق لْفَجْرُ أَحْلَامِي

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فا

لَيْتَنِي لَمْ أَزَلْ كَمَا كُنْتُ ضَوْءنْ

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وَصَبَاحُنْ يُكِررُ فِي إِثْرِ لَيْلِي

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن

وَلَمْ تَسْبَحْ لْكَوَاكِبُ حَوْلِي

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

علاتن متفعلن فعلات

وَ لَمْ يَلْثَم ضْضِيَاءُ جُفُونِي

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

علاتن متفعلن فعلاتن

شَائِعَنْ فِلْوُجُودِ غَيْرَ سَجِينِي

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

2. الوزن

تنتمي القصيدة إلى الشّعر العمودي الذي يعتمد على أوزان الخليل، وبالضّبط إلى البحر الخفيف، وسمّي كذلك لأنّ الوتد المفروق اتّصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب وخفّت، وقيل "سمّي خفيف لخفّته في الذّوق والتّقطيع أخفّ من الأوتاد وهو على ستّة أجزاء أصلية" فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن" وله ثلاثة أعاريض وخمسة أضرب، فالعروض الأولى سالمة ووزنها" فاعلاتن" ولها ضربان.[1]

واختيار الوزن له وظيفة أسلوبية تتجلّى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها، وحتّى هنا كان الوزن شيئا واقعا على جميع اللّفظ الدّال على معنى فبإتلاف اللّفظ والمعنى والوزن تحدث المعان[2].

تتكوّن قصيدة الشّابي "الأشواق التّائهة" من أربعة وعشرون (24) بيتا فإذا كان كلّ بيت في القصيدة يحوي (06) تفعيلات فإنّ مجموع التّفعيلات يكون يساوي (44) تفعيلة، وقد وردت هذه التّفعيلات موزّعة حسب الجدول الآتي:

أنواع التفعيلات في القصيدة:

أنواع التفعيلات	عددها	نسبها
السالمة	60	% 41.66
غير السالمة	84	% 58.33
المجموع	144	% 99.99

[1]– نور الدّين السّد، **المكونات الشّعرية في بائية مالك بن الرّيب**، مجلة اللغة والأدب، العدد14، 1999، ص29.
[2]– نفسه، ص30.

من بين الأمور التي تجعل منها غير سالمة هو دخول الزّحافات والعلل عليها أي على تفعيلات القصيدة، ومن بين الزّحافات الأكثر ظهورا، نجد زحاف " الخبن" وهو حذف الثّاني السّاكن.

ونلاحظ أنّ سبب هيمنة التّفعيلات غير السّالمة راجع إلى الاضطراب النّفسي الذي يعيشه الشّاعر، فشاعرنا كان يعاني من متاعب الحياة ومعاناته كانت دائمة، فقد عان من الوحدة والضّيق، فنفسيته كانت حزينة ومملوءة بالعلل، فكان مكسور الخاطر مذلولا ومقهورا، فكانت الحياة تذهب به يمينا وشمالا لا يعدو الوقوف، أمامها بل كان راضخا لما كانت تمليه عليه نتيجة المرض الذي خيّم على جسده وأنهكه، فلم يجد ملاذا للفرار إلاّ الاستسلام لتلك الحياة القاسية والسّامة التي كانت عليه، لذلك لا يستطيع أي شاعر كان أن ينظّم شعره على أوزان سليمة دون أن يطرأ عليها أيّ تغيير.

في حين التّفعيلات السّالمة تدلّ على وعي الشّاعر وتجلّيه في القصيدة وأيضا قدرته على الالتزام بالنّظام الجمالي من بيان وبديع للخطاب الشّعري، فلهذه التّغييرات الطّارئة في تفعيلات القصيدة هدف ودلالة وتدلّ على تحكّم الشّاعر في البحر الذي سارت عليه القصيدة وهو "البحر الخفيف" وكذلك تمكنّه من حرية الّتصرّف في نظامه وذلك حتى تتناسب التّفعيلات ومستويات المعنى.

3. القافية

يقال **لغة:** قفوت أثره قفوا وقفوا أي اّتبعته، وقفيت على أثره بفلان أي اتّبعته إيّاه، وعن أبي الأعرابي يقال: قفوت فلان أي اتّبعت أثره...وفي نوادر الإعراب قفا أثره أي اتّبعه...

وفي التّنزيل العزيز:«ثم قفّينا على آثارهم برسلنا» الحديد [27]، أي اتبّعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعدهم[1].

اصطلاحا: حاول اللّغويون القدامى تحديد عناصر القافية، وقد اختلفوا في ذلك، ومنهم الخليل الذي عرّفها فقال: «القافية هي آخر الصّوت في البيت الأوّل صامت ساكن يسبقه مع الصّامت المتحرك الذي يسبق ذلك السّاكن أي من آخر الصّوت في البيت إلى أوّل حرف مدّ يسبق مع الصّامت الذي قبله، أي قبل حرف المد. [2]

وقد تعدّدت الآراء في تعريف القافية لكن مذهب الخليل بن أحمد كان الأرجح، ويقول كذلك في تحديد القافية:« إنّما في آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه ما قبله أي مجموع الحروف المتحرّكة التي بين السّاكنين الأخيرين في البيت إن وجدت مع قبله السّاكن الأوّل ورودا في البيت منهما، ولهذا فقد تكون القافية مرّة كلمة ومرّة أخرى كلمة، ومرّة كلمة وبعض مرّة كلمتين. [3] وحروف القافية نجدها دائما في أواخر الأبيات تعطي القصيدة إيقاعا موسيقيا جميلا، وقد جمعها في قوله:

مجرى القوافي في حروف ستّة كالشّمس تجري في علوّ بروجها
تأسيسها، ودخيلها مع ردفها ورويّها، مع وصلها وخروجها.[4]

والقافية تكرار صوتي يؤدّي دورا تنظيميا في القصيدة، وهي تنظّم الإيقاع لأنّها إشارة تعلم بنهاية البيت، وهي من ناحية أخرى تربط الأبيات بعضها ببعض حيث تحقّق الجناس اللّفظي[5].

---

[1]– د. حازم علي كمال الدين، **القافية دراسة صوتية جديدة**، مكتبة الآداب القاهرة، ص27.
[2]– نفسه، ص51.
[3]– راجي الأسمر، **علم العروض والقافية**، دار الجيل، بيروت، 2005، ص33.
[4]– نفسه، ص143.
[5]– نور الدين السّد، **مكونات شعرية في بائية مالك بن الريب**، ص33.

نلاحظ في هذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها" الأشواق التّائهة" أنّ الكلمات المتواجدة تتمحور حول موضوع القصيدة ومضمونها، فعنوان هذه القصيدة يرمز إلى نفسية الشّاعر والأحاسيس التي يعيشها، والمشاعر التي تتغلغل بداخله، فهي أشواق تائهة عصفت بها رياح الحياة وتاهت في سماء الحب، أشواق حلم الشّابي أن يلمسها ويحقّقها على أرض الواقع لولا الزّمن القاسي والسّئيم الذي جعله يتذوّق كأس المرارة، مرارة ذلك المرض الخبيث الذي كان سبّاقا إلى تحطيم تلك الأشواق.

نلمح في هذه القصيدة ظاهرة تكرار القافية التي اعتبرها القدماء عيبا وسمَيت(الايطاء) حيث تكرّرت القافية أكثر من مرّة، ومن بين الأمثلة على ذلك كلمة(شروقك، بروقك)، فهذا الشّاعر يناجي الحياة وينداديها من صميم قلبه أن تنير له دربه، وتسقيه برحيقها لأنّه ضامئ وضائع مكسور الفؤاد يعيش عزلة المرض يشتاق فيها إلى الأحلام لكي يعيش فجرا جديدا مملوءا بالأشواق، بعيدا عن السّئم و الظلام، فهو يحسّ بأنّه صار مسجون الوجود غريب لا يفهمه أحد، وهذا التّكرار يكسب القصيدة خاصّية جمالية و أسلوبية تميّزها عن سواها من القصائد، ونلاحظ أيضا أنّ القوافي التي استعملها الشابي القوافي الممدودة. فهي تدّل على الحزن واليأس اللّذين يحسّ بهما الشّاعر.

4. الروي

هو الحرف الذي يتحتّم تكراره في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة[1]. وحرف الروي من أهمّ الحروف في القصيدة، ولابدّ من وجوده في القافية. وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة القديمة

[1]– حازم كمال الدين، **القافية دراسة صوتية جديدة**، ص55–77.

وتنسب إليه مثلا: فنقول قصيدة رائية أو دالية... ويلزم هذا الحرف في آخر كلَ بيت من القصيدة.[1]

وعليه فإنّ رويّ هذه القصيدة ليس واحدا بل هو يختلف تقريبا من مقطع إلى آخر: ففي المقطع الأوّل حرف الروي هو"الكاف" وفي المقطع الثّاني هو الدّال، وفي المقطع الثّالث الياء وكذلك نجد الهاء واللام. وهذه الحروف تتراوح بين حروف مجهورة وأخرى مهموسة، والمهموسة هي التي كانت كثيرة، فاستعماله للحروف المجهورة يلائم حالته النّفسية فكان لابدَ للشّاعر أن يجهر بما بداخله من مكبوتات تولّدت عن طريق المعاناة، كما أنّها تتناسب مع الانفعال السّائد عند الشّاعر من حيث الحزن الذي يتغلغل بداخله.

وكذا استعماله لحرف اللاّم تعبيرا وتأكيدا على ما بداخله، فالجهر من أغراضه دعوة الآخر المشاركة في الآلام والأحزان، وكأنّ الشّاعر يدعو السّامع أن يشاركه مأساته، واستعماله للأصوات لأنّها ذات جرس موسيقي حزين يناسب إيقاعه النّفسي الشّعوري، واستعماله لهذه الحروف وكأنّه يناجي نفسه التي تتعذّب من سآمة المرض الذي قضى عليه، فاختلاف الروي في القصيدة إنّما يدلّ على مدى نجاح الشّاعر في التّعبير عن الحالة المزرية التى كان يعيشها، واستطاع أن يوصل رسالته إلى المستمع والقارئ.

5. التكرار

يبدو أنّ ظاهرة التّكرار من بين الظّواهر الأسلوبية التى تميّز النّص الشّعري، والتّكرار هو أن يكرّر المتكلّم اللفظ الواحد باللّفظ والمعنى، ومنه فهو ظاهرة لغوية لها قيمة أسلوبية.

[1]– الخطيب التّبريزي، **كتاب الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدائن القاهرة (د ت)،(د ط)، ص149.

وتتحقّق عبر التّكرار جملة من الوظائف أبرزها: إثارة انتباه المتلقّي، وزيادة الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشّعري حيث يقول "**يوري لوتمان**":الخطاب الشّعري بخلاف الخطاب اليومي لا يعرف التّكرار اليومي، لا يعرف التّكرار الدّلالي المطلق مادامت الوحدة المعجمية في التّكرار توجد في موقع بنائي آخر، وتكسب نتيجة لذلك معنى جديد...عن التّكرار الكلّي للمعنى في نصّ فنّي مستحيل.[1]

فظاهرة التّكرار موجودة في الشّعر العربي الحديث، وظّفت من خلال التّجديد في شكل القصيدة ونظامها، والشّابي أحد هؤلاء الذين وظّفوها في شعرهم وقد كرّر الأفعال، الأسماء الضّمائر والحروف. فالتّكرار يخدم المعاني الرومانسية المتمثّلة في الكآبة والغربة والحزن، فكلّما كرّرها ازدادت تأكيدا، ولهذا الأخير مستويات وأنواع نجد منها: التّكرار البسيط، التّكرار المركّب والتّكرار الصّوتي.

أ. **التّكرار البسيط:** يتمثّل في تردّد الكلمة في سياقات متعدّدة سواء كانت اسما أو فعلا.[2] فالكلمات المكرّرة في هذه القصيدة متعدّدة ومختلفة منها: تكرار كلمة "الحياة" هو سبع مرّات، وهذا يؤكّد على أنّ مفهوم الحياة عند الشّابي يعني التّجديد والتطوّر، كما يعني الإرادة القويّة، والعزم والإيمان، ونجد كذلك كلمة "صميم" ست مرّت، فالشّاعر هنا يعبّر عن معاناته العميقة وألمه الشّديد الذي أدّى به لمناداة صميم الحياة.

---

[1]– طاهر حجار، **مجلّة اللّغة والأدب**، جامعة الجزائر، 1996، ص107.

[2]– نور الدين السّد، **المكوّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب**، مجلة اللغة والأدب، العدد 14، 1999، ص30.

ب.التّكرار المركّب: يتمثّل في تكرار جملة في شطرين أو عدّة أشطر، والملاحظ أنّ وظيفة التّكرار المركّب تتجاوز حدود الإخبار وتقديم المعلومات إلى تقوية شعور الشّاعر أو القارئ، وأيضا يساهم في تكثيف الموسيقى الشّعرية.[1]

ومن أمثلة ذلك نجد:

يَا صَمِيمَ الحَيَاةِ إِنِّي وَحِيدٌ مُدْلجٌ، تائِهٌ فَأَيْنَ شُرُوقُكْ.
يَا صَمِيمَ الحَيَاةِ إِنِّي فُؤَادٌ ضَائِعٌ، ضَامِئٌ،فَأَيْنَ رَحِيقُكْ.

ونجد خير مثال على هذا التّكرار ما ورد في المقطوعة الأخيرة من القصيدة:

لَيْتَنِي لَمْ أَفِدْ إِلَى هَذِهِ الدُّنْيَا وَلَمْ تَسْبَحْ الكَوَاكِبُ حَوْلِي.
لَيْتَنِي لَمْ يُعَانِقْ الفَجْرُ أَحْلَامِي وَلَمْ يَلْثَمْ الضِّيَاءُ جُفُونِي.
لَيْتَنِي لَمْ أَزَلْ كَمَا كُنْتُ ضَوْءً شَائِعًا فِي الوُجُودِ غَيْرَ سَجِينِ.

هذا التّكرار لم يأتي هكذاعبثا من الشاّعر، وإنّما وُجِدَ من أجل غاية نبيلة وهدف أسلوبي وبذلك تكون ألفاظ المقاطع ذات وقع موسيقي يتجاوب مع معانيه، كما وظّف هذه الظّاهرة من أجل التّأكيد على قوّة إيمان الشّاعر بالحياة، وما منحته إيّاه رغم المعاناة التي يعانيها، ولهذه الظّاهرة أهمّية في النّصوص الشّعرية، فمثلا لو نختزل هذه الأبيات عن طريق حذف التّكرارات الواردة فيها لتحطّمت البنية الإيقاعية وسقط المعنى كذلك.

ج. التّكرار الصّوتي: يمثّل المستوى الأدنى من بنية النّص الشّعري، ويمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتّكرار على مستويات الألفاظ والقوافي.[2] ويكون في تكرار الشّاعر حرفا واحدا أو صوتا

[1]– نور الدين السد، **المكوّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب**، ص31.
[2]– نفسه، ص31.

واحدا في شطر من البيت أو أكثر من ذلك لغاية معيّنة كالتأكيد أو إبراز التّشبيهات كقول الشّاعر مثلا:

ليتني لم أفد إلى هذه الدّنيا .
ليتني لم يعانق الفجر أحلامي.

يؤكّد الشّابي هنا على المعاناة والآلام التي تتجلّى بداخله، ويحاول أن يجهر بها ليتشاركها مع مستمعيه.

يقوم هذا المستوى على دراسة أو تحليل البنية التّركيبية، إضافة إلى البحث في القرائن التي أسهمت في إحكام العلاقات بين الجمل، ومدى قدرتها (العلاقات أو التّراكيب) على إيضاح المعنى وتقوية دلالته داخل القصيدة، ومعرفة مضمونها وكذا الرّسالة التي يهدف الشّاعر إلى ايصالها.

ويعدّ هذا المستوى أحد مستويات التّحليل الأسلوبي، يرمي إلى تحليل البنى التركيبية، وهذا ما سنحدّده في قصيدتنا "**الاشواق التّائهة**" **لأبي القاسم الشّابي**، وسنحاول هنا قدر المستطاع أن نستطلع البنى الأسلوبية، وذلك عن طريق رصد الكيفية التي تتشكّل من خلالها قصيدة الشّابي وأوّل ما سنتطرق إليه ضمن هذه القرائن:

1. الأفعال

يتكوّن كل نصّ سواء كان نثرا أو شعرا من أفعال، وهي ثلاثة أضرب أو ثلاثة أنواع: الفعل الماضي، المضارع والأمر، والقصيدة التي بين أيدينا غنيّة بهذه الأفعال.

أ. **الفعل الماضي:** الفعل هو الكلمة التي تدلّ على حدوث شيء في زمن من الأزمنة والماضي "ما وقع قبل الزّمان الذي أتى فيه الفعل، ويكون مبنيا على فتح معلوما كان أو مجهولا"[1]. أي أنّ الفعل الماضي هو الفعل الذي حدث في زمن مضى، ويكون دائما مبنيا غير معربا.

نلاحظ أنّ الفعل الماضي في هذه القصيدة شكّل ركيزة أساسية كونه يمثّل أزمنة اللّغة العربية، ولديه دلالات كثيرة، وقد استعمله الشّاعر في عدّة مواضع من القصيدة، وممّا توقّفنا عليه استعماله للفعل "كنت" وذلك في البيت التالّي:

كنت في فجرك الموشّح بالأحلام عطرا يرفّ فوق ورودك

[1]- محمد علي السراج، **اللباب في اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة والعروض**، دار الفكر، سوريا، ط1 1963، ص15.

يحتلّ الفعل الماضي، في هذا البيت الصّدارة ممّا يجعله يلفت نظر القارئ أو السّامع، وإذا بحثنا في مساهمته في بناء الدّلالة، نلاحظ أنّه يتحدّث عن مجموعة من المواقف السّعيدة التي يمكن أن يعيشها الإنسان من مثل "جمال الفجر" و"عطر الورود"، ولكن ربطها الشاعر بالماضي كزمن سابق، ممّا يعني أنّه لا يعيش هذه الأحلام السّعيدة في يومه الحالي أو أثناء كتابته لهذه القصيدة، وهذا يحيل إلى حالة اليأس والسّأم التي يعيشها، وكما أنّ حالته النّفسية ضائعة في هذه الدنيا التي لم يحض منها إلاّ الشّقاء والحزن. واستعمل الشّاعر الفعل الماضي في موضوع آخر من القصيدة وهو:

ثم جاء الدّجى فأمسيت أوراقا بدادا من ذابلات الورود

فإذا كان الفعل الماضي، في البيت الأوّل يحتلّ الصّدارة، فإنّ الفعل الماضي في هذا البيت يأتي في أوّله وفي وسطه. ونجد أنّ الفعل "أمسيت" و"جاء" لهما مساهمة كبيرة في بناء معنى البيت أو دلالة القصيدة، ونلاحظ أنّه في هذا البيت يتحدّث الشّابي عن حياته التي لا معنى لها وكيف أنّها متفرّقة ومفتّتة تشبه أوراق خريف المتناثرة، وأيّامه تذبل يوما بعد يوم مثل الورود الذّابلة وربطها كلّها بالماضي، وهي تدلّ على التّذكير، فهو يتذكّر تلك الحياة السئيمة والمؤلمة.

وبهذا ندرك أنّ الشّاعر يرى أنّ حياته لا معنى لها سواء عاشها أو لم يعشها، وهناك أفعال أخرى ماضية، وهي: وجم، غام، فتحت، انقضى، انحدرت...، وبهذا نجد أنّ الأفعال الماضية تلعب دورا هامّا في بناء القصيدة وهو توضيح دلالتها وتكريسها.

ب. **الفعل المضارع:** المضارع هو الفعل الذي يحدث في الزّمن الحالي أو الحاضر أي الآني، فهو زمن مهمّ يستحضر الواقع واللّحظة الرّاهنة، كما أنّه يكشف عن لحظة صدق. ويمكن تعريف المضارع على أنّه: "ما يكون في الزّمن الذي أتت فيه أو بعده فقولك 'يضرب' يصحّ أن يكون للحال في الزمن الذي أتت فيه أو بعده"[1]، أي أنّه يدلّ على أنّ الفعل المضارع يدلّ على شيء أو حدث وقع في الحاضر أي اللّحظة الرّاهنة والذي سيكون في المستقبل. ومن أمثلة الفعل المضارع الواردة في القصيدة:

كنت في فجرك الموشّح بالأحلام عطرا يرفّ فوق ورودك

فالفعل المضارع هنا "يرفّ" يحتلّ مكانة مهمّة حيث يدلّ على الحركية والاستمرارية والسّيرورة في ظلّ وقوع الأحداث وتغيرها، وتساهم أيضا في بناء الدّلالة في هذا البيت، فنلاحظ أنّه يتحدّث عن الأحلام السّعيدة التي لم يعشها فهو يتمنّى أن يعيشها ولو لأيّام قليلة.

وهناك أفعال أخرى في أبيات هذه القصيدة نذكر منها: يصغي، ينهل، يتهادى، يعانق يسري، يتلاشى، يأكل وكذلك الفعل يغرق فمثلا يقول الشّاعر:

وأمانيّ يغرق الدّمع أحلاها ويفني يم الزّمان صداها

استعمال الشّاعر وتوظيفه للفعل "يغرق" أكثر من مرّة في القصيدة دليل على استمرارية وحركية الأحداث المؤلمة التي لم تترك مجالا لأيّ حدث سعيد في حياته.

فكل فعل في هذه القصيدة يحمل في ذاته دلالة معيّنة لكي يصل إلى ركيزة أساسية للأسلوب، وذلك قبل أن ينسج التّركيب. فقد وردت الأفعال المضارعة على نحو سبعة عشر فعلا مضارعا.

[1]– محمد علي السراج، **اللباب في اللغة...**، ص18.

نلاحظ أنّ القصيدة تتضمّن قمّة الرومنطقية، فالشّابي في هذه القصيدة يعيش حالة سأم وحزن شديد يبلغ أشدّه حين يقول: "بين قوم لا يفهمون أناشيد فؤادي ولا معاني بؤسي"[1]، فهو لم يجد من يفهم وضعيته.

ج. فعل الأمر: هو الفعل الذي يحدث في زمن معيّن محدّد لا علاقة له بالماضي ولا يتجاوز المضارع. والأمر "هو ما يطلب له حصول شيء بعد زمن التكلّم"[(2)]. وهذا معناه أنّ الفعل يحدث مباشرة بعد انتهاء المتكلّم من الكلام. ومن أمثلته في القصيدة:

فاحتضني وضمّني لك كالماضي فهذا الوجود علّة يأسي

الشّابي يأمر صميم الحياة أن يحتضنه ويضمّه وكأنّه يحلم أن يعيش السّعادة التي كان يعيشها في الماضي حتى ينسى بأسه وألمه، فالشّاعر هنا كأنّه يرى في الحياة حضنا يحتمي بين ذراعيه ويرتاح في دفئه.

وممّا هو ملاحظ أنّ القصيدة تكاد تخلو من أفعال الأمر، فلم يرد منها إلاّ فعلين، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الشّاعر تكاد تمّحي أحلامه وتتلاشى في فضاء الألم والحسرة ويظهر هذا من خلال الفعل "احتضنِّي" و"ضمَّني" ومن هنا يتّضح أنّ الشّاعر في موقف ضعف حيث إنّه يناجي الحياة ويترجّاها من الصّميم أن تمهله فرصة ثانية كي يعيش فيها ويحقق أحلامه التي طالما سعى إليها.

---

[1]– دواوين العرب، أبو القاسم الشابي، دار الفكر البناني للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص185–186.

[2]– محمد أسعد النّادري، **نحو اللغة العربية** (كتاب في قواعد النحو والصرف)، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، دط، 2002، ص15.

والجدول التالي يبيّن عدد الأفعال الواردة في القصيدة:

الأفعال الواردة في القصيدة:

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الامر
وجم، غام، فتحت، كنت، جاء، أمسيت، انحدرت، أجد، أفد، أزل.	يصغي، يتلاشى، يتهادى، يعانق يسري، لا يفهمون، يغرق، يفني، يأكل، يبقى، تموت، يكل، لم تسبح، لم يعانق، يشم، يرفّ، ينهل.	احتضني ضمّني

والملاحظ أنّ هذه الأفعال قد وردت في كلّ مقاطع القصيدة من المقطع الأّول إلى المقطع الأخير، أمّا إذا نظرنا إلى كلّ بيت من أبيات القصيدة، فنلمح أنّ هناك بعض الأبيات تتضمّن فعلا واحدا في الغالب، وهذا الّتوزيع تطلّبه التّركيب، أي أنّه كان مقصودا. فإن اتّضحت دلالة البيت بذكر فعل واحد في الشّطر، فلا داعي لأن نضيف آخر في الشّطر الثّاني، ومثال ذلك:

كنت في فجرك المغلّف بالسّحر فضاء من النّشيد الهادي

فهذا البيت اتّضح معناه بفعل واحد (كنت) ولم يحتج إلى آخر أو إلى تكرار نفس الفعل، ذلك أنّ الكلمات في الشّطر الثّاني توابع لنفس الفعل، وهذا عكس الأبيات الأخرى التي احتاجت إلى فعل في كلّ شطر أو فعلين في كلّ بيت مثلا: البيت الخامس حيث يصف الشّاعر حالته في الماضي، وكيف أصبح اليوم فكان مغمورا بالأحلام ينبع منها عطرا يرفّ فوق الورود.

وفي البيت السّادس عشر يخاطب "صميم الحياة"، ويطلب منه أن يحتضنه ويضمّه إليه حتى ينسى أحزانه، فتوظيف الشّاعر لهذه الأفعال بصيغها الثّلاث (الماضي، المضارع والأمر) هذا دليل على أنّها تلعب دورا هامّا وواضحا في بناء القصيدة لتوضيح دلالتها وتكريسها. ومن خلال الجدول السّابق يتّضح لنا أنّ الأفعال المضارعة التي استعملها الشّاعر احتلّت المركز الأوّل من حيث نسبة تواجدها في القصيدة.

2. أنواع الجمل في القصيدة :

يتركّب كلّ نصّ من تراكيب شعرا كان أم نثرا، وهذه التّراكيب هي الجمل، ويعرّفها "ابن جني" بقوله: "وأمّا الجملة فهي كلّ كلام مفيد مستقّل بنفسه"[1]، وهي ثلاثة أنواع: اسمية، فعلية وشبه جملة، وقد نوّع الشّابي في استعمالها.

أ. **الجمل الاسمية:** هي عبارة عن مجموعة من ألفاظ مركّبة تركيبا صحيحا ترتبط فيما بينها لتعبّر عن مجموعة أحاسيس ومشاعر، وهذا يتواجد في أيّ نص شعرا أو نثرا، وهي "الجملة التي يدلّ فيها المسند على الثّبوت وتتألّف من ركنين أساسيين هما: المسند إليه: وهو موضوع الجملة المتحّدث عنه أو المخبر عنه، والمسند: وهو الخبر الذي يتمّ التحدّث عن المسند إليه أو الإخبار عنه"[2].

والجملة الاسمية هي التي تفيد الثّبوت والاستقرار، ونلاحظ من خلال أبيات القصيدة أنّ الشابي قد كرّر في استخدام بعض الجمل الاسمية مثل: صميم الحياة فقد تكرّرت في الأبيات الأولى، وهذا التّكرار في هذه الجمل هو دليل على الحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر والتي تغمرها الوحدة والحزن والحيرة.

---

[1]– ابن جني، **الخصائص**، تح عبد الحميد هنداوي، دار وائل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص17.

[2]– سناء حميد البيّاتي، **قواعد النحو العربي**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص148.

ومن الجمل الاسمية الواردة في القصيدة.

حالمًا ينهلُ الضِيَاءَ، وَيُصْغِي لَكَ فِي نَشْوَةٍ بِوَحْيٍ نَشِيدِ

فالجملة الاسمية في هذا البيت "حالمًا ينهلُ الضياءَ" لها دلالات كثيرة، فالشّاعر لم يستعملها عبثا فقط في بداية البيت بل استعملها لتتمّ معنى البيت، وأن يكون أسلوبه راقيا في الّتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فهو دائما يحلم أن تكون له نهاية سعيدة في الحياة. وفي موضع آخر من القصيدة نجد:

وضبابا من الشّذا يتلاشى بين هول الدّجى وصمت الوجود

استعمل الشّاعر الجملة الاسمية في هذا البيت "ضَباباً مِنَ الشَّذاَ"، فهو يرى أنّ الدّنيا لها رائحة زكيّة، وهذه الرّائحة توجد في ضبابها وحتى في صمتها. فالجملة الاسمية هي التي تدلّ على الثّبات والاستقرار، وقد وظّفها الشّاعر بكثرة، وهذا دليل على الحالة التي يعيشها وهي دائما في سكون، فلا يوجد هناك جديد يذكر في حياته.

ب.الجمل الفعلية: يعرّفها النّحويون بأنّها الجملة المصدرة بفعل مثل: أتانا زوّار، والمراد بصدر الجملة المسند والمسند إليه، والمسند هو الفعل، والمسند إليه هو الفاعل وهي التي تدلّ على الحركية، ومن الأمثلة الموجودة في النّص نذكر:

يا صميم الحياة! أين أغانيك! فتحت النّجوم يصغي مشوقك

أتت الجملة الفعلية في هذا البيت في نهاية البيت أو في عجز البيت، فالشّاعر هنا ينادي الحياة التي نسيته، ونلمحه مشتاق لأن يسمع أغانيها، ويقف على تأمّل نجومها، ومن أمثلتها أيضا قوله:

وضياء يعانق العالم الرّحب ويسري في كل حاف وباد

هذا البيت يحوي جملتين فعليتين، الأولى في صدر البيت والثّانية في عجزه، فالشّابي هنا يتحدّث عن حياته السّعيدة التي كان عليها. وهذه الجمل الفعلية لها دلالة في بناء معنى القصيدة بشكل عام ومعنى البيت بشكل خاص، وقد استعمل هذه الجمل في مواضع كثيرة أخرى من القصيدة مثل: البيت الثاني عشر (انقضى الفجر) والبيت الثامن عشر (وأماني يغرق الدّمع أحلاها) وغيرها من الجمل الأخرى، وكلّها ساهمت في بناء الدّلالة والرّبط بين أجزاء القصيدة.

شبه الجملة: "هي ليست جملة بالمعنى الذي تفيده الجملة، ولذلك سمّيت شبه الجملة (جار ومجرور، ظرف) ولا يؤدي الجارّ والمجرور فائدة في غياب الأفعال أو مشتقّاتها وأنّ هذه الجملة عرجاء، لا يحسن السّكوت عليها إلاّ بارتكازها على فعل أو ما يشبهه، ومن هنا فهي جملة تتعلّق بما يجعلها ذات فائدة، ويراد بالتعلّق الرّبط المعنوي أو التّقديري بين الجار والمجرور وما يجاورها من فعل"[1].

وما لاحظناه في هذه القصيدة أنّ الشّاعر نوّع في استخدامه لهذه الجمل وربطها ببعضها البعض لتكمّل المعنى وسنوضّح هذا فيما يأتي:

كُنْتُ فِي فَجْرِكَ الْمَوشَّحِ بالأَحْلاَم عِطْرًا يَرِفُّ فَوْقَ وُرُودِك

فهنا كان يمكن للشّاعر أن يستخدم تركيب آخر (كنت فجرًا موشّحًا بالأحلام عطرًا يرفُّ فوق ورودك) غير أنّه لم يبتعد عن الإضافات، وليقيم الوزن اختار أن يقيم الضّمير على الاسم الظّاهر فلو قلنا مثلا: (كنت في فجرك) وسكتنا لما اتّضح المعنى. فهنا الجملة تحتاج إلى تبيان دلالة شبه الجملة (في فجرك).

[1]– عبد اللطيف شريفي، **الإحاطة في علوم البلاغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2004، ص33.

ونلاحظ أنّ الشاعر استخدم شبه الجملة بشكل مخصوص (في فجرك، فوق ورودك، في نشوة، من ذابلات، من الشّذى، من الرّؤى، من الأفق...).

ونراه في البيت الخامس:

كنت في فجرك الموشّح بالأحلام عطرا يرفّ فوق ورودك

في هذا البيت استخدم الشّابي نوعين من أنواع شبه الجملة هما جار ومجرور"في فجرك" وظرفية "فوق ورودك"، واستعمل الشّابي هذين النّوعين حتى يستقيم الوزن أي تكون تفعيلاته على وزن واحد، وبالتّالي يكون ترابط وتلاحم بين أبيات القصيدة، فكلّ جملة لها دلالتها على مستوى القصيدة، وهذا الصّنف من الجمل له دور في التّركيب، فلا نلاحظ أيّ نصّ من النّصوص خاليا من شبه الجملة، فقد استعملها الشّابي ليبّين الدّلالة تارة، وليقيم الوزن تارة أخرى.

3. **علاقة الجملة الاسمية بالفعلية:** في قصيدتنا هذه نجد الغلبة للجملة الاسمية، أمّا علاقتها بالجملة الفعلية، فيمكن ملاحظتها من خلال البيت التّالي:

وضبابا من الشّذى يتلاشى بين هول الدّجى، وصمت الوجود

فالجملة "من الشّذى" شبه جملة (جار ومجرور) يتلاشى (فعل وفاعل) فالجملة الاسمية وقعت خبرا مقدّما للجملة الفعلية.

وفي البيت الخامس:

كنت فجرك، الموشّح بالأحلام، عطرا، يرفّ فوق ورودك

فالجملة "في فجرك" شبه جملة جار ومجرور وقعت خبرا للجملة الفعلية "كنت".

وأيضا في البيت العاشر:

وسحابا من الرّؤى، يتهادى في ضمير الآزال والآباد

فالجملة "من الرّؤى" وقعت خبرا للجملة الفعلية "يتهادى".

ونظرا لكثرة الجمل الاسمية لم نستطع رصدها كلّها، ومعناه أنّها هيمنت على القصيدة من مجمل مجموع الجمل الأخرى، فالجمل الاسمية جاءت لتتمّ المعنى والحدث. كما نلمح بعض الجمل تكرّرت في بعض أبيات القصيدة مثل: (يا صميم الحياة)، فالجملة الاسمية تفيد الاستقرار والثّبوت وهذا التّكرار فيها إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على التّأكيد على الحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر أي أنّ تكثيفها كان نتيجة عامل نفسي أفصح فيه شاعرنا الشّابي عن ثورة عارمة من المشاعر والانفعالات اتّجاه الحياة وسخطها عليه. فلاستعمال الجمل الاسمية في الخطاب اللّغوي والشّعري دلالة أسلوبية، وهيمنة الجمل الاسمية لا ينفي دور الجمل الفعلية، وشبه الجملة في الدّلالة حيث نجدها على مستوى القصيدة مجتمعة، مثل قوله:

وضبابا من الشّذى يتلاشى بين هول الدّجى وصمت الوجود.

وقوله:

كنت في فجرك الموشّح بالأحلام عطرا يرفّ فوق ورودك.

نرى أنّ الشّاعر في هذين المثالين في حالة شوق إلى حياته الماضية، فكلّ هذه المفردات لها دلالة على مستوى القصيدة، وهذه الجمل تلعب دورا هامّا في تركيب هذه الدّلالات. وهذا التّباين والاختلاف في استعمال الشّابي لأنواع الجمل يعود إلى ثقافة الشّابي الفكرية والأدبية الواسعة.

4. الأساليب

نوّع الشّابي في استخدام الأسلوبين الخبري، والإنشائي، وهو ما سنقف عليه في هذا الجزء.

أ. **الأسلوب الخبري:** هو أسلوب يأتي قصد الإخبار والإبلاغ، وهذا الأسلوب استخدمه الشابي نتيجة ملائمته لموضوع القصيدة، فالشّاعر في صدد وصف اليأس والكآبة التي يعيشها (الحالة النّفسية الشّعرية)، ويُعَرفه السّكاكي: "ما احتمل الصّدق والكذب، وإذا كان ممّا يفيد المخاطب حكما سمّي "لازم فائدة الخبر"[1]. ونلاحظ طغيان هذا الأسلوب على القصيدة، ومن أمثلته: "كنت في فجرك الموشّح عطرا"، "أمسيت أوراقا بدادا"، "كنت في فجرك المغلّف بالسّحر" فالشابي هنا يصف الحالة التي كان يعيشها، ويصف انفعالاته ومشاعره المتنّوعة، وكيف أنّه يفصح عن خلجاته، وبعدها يصف حالته الآنية التي اكتست بثياب الكآبة والمرارة، فحياته الماضية كانت منيرة مثل نور الفجر اكتست بأجنحة تسمو في فضاء الأحلام وأمست اليوم متكسرة ذابلة مغلّفة بالكآبة. وغلبه الأسلوب الخبري لا تمنع من وجود الأسلوب الإنشائي، فقد لمحناه في بداية القصيدة في قوله:

يا صميم الحياة إنّي وحيد مدلج تائه، فأين شروقك؟

فالشّاعر هنا يصرخ وينادي "صميم الحياة" الذي قسى عليه فاستخدم النّداء. وقد عرّف السّكاكي الأسلوب الانشائي بقوله: "وأنّه يستدعي مطلوبا لا محالة، ويستدعي فيما هو مطلوب أي يكون حاصلا وقت الطّلب ويجعل له أنواعا خمس هي: التمني، الاستفهام، الأمر، النهي والنداء".[2]

وقد استخدم الشابي في قصيدته جلّ أنواع الأساليب الانشائية، فجاء منها:

- **النداء:** من الأساليب الإنشائية الطلبية، وهو طلب إقبال المدعو على الدّاعي بأحد الحروف المخصوصة ينوب كلّ حرف منها مناب الفعل، وقد ورد النداء في قوله:

---

[1]– مختار عطية، **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، ص71.

[2]– صالح بلعيد، **الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط 2002، ص24.

يا صميم الحياة إنّي وحيد مدلج تائه فأين شروقك؟

يا صميم الحياة إنّي فؤاد ظامئ، ضائع، فأين رحيقك؟

نلاحظ أنّ الشّاعر استخدم حرف للنداء (يا) وكان دقيقا في استخدامه له، ذلك أنّه يُستخدم للنداء القريب أو البعيد هذا من جهة، ومن جهة أخرى حتى يحافظ على تفعيلة البحر لذلك استغنى عن الأدوات الأخرى فمثلا لو أنّه استخدم (أيّا) لاختلّ الوزن، فالنداء هنا له دلالة في إبراز المعنى ولهذا نلمح الشابي قد وظّفه في البداية.

5. الحروف والضمائر:

أ. **الحروف:** لها أهمّية كبيرة في الإعراب، وهي مع كثرة تنوّعها وعددها تشكّل جزءا هامّا، بل هي تحدّد في كثير من الأحيان المعاني الإعرابية، والحرف لفظ يدلّ على معنى غير مستقل بالفهم إلاّ مع الاسم أو الفعل مثل (عن، في، لكن). وعلى سبيل المثال نجد حروف الجر والعطف.

- **حروف الجر:** سميّت بحروف الجر لأنّها تجّر معاني الأفعال إلى الأسماء أو لأنّ عملها الجر، وحروف الإضافة لأنّها تضيف معناها إلى ما يليها سواء كان اسمًا صريحًا نحو (مررت يزيد) أو في تأويل الاسم كقوله: "وضاقت عليه الأرض بما رحبت" وهي ثمانية عشر (18) حرفا تجّر الاسم، وتوصل الاسم معنى الفعل وهي: (من، إلى، حتى، في، الباء، اللام، رُبّ، واو القسم، عن، علم، منذ، حاشا، عدا، خلا).

جاءت هذه الحروف في القصيدة بشكل متنوّع وهي (في، من، إلى، الباء والكاف) ومثال ذلك قوله:

وانقَضَـــى الفَجْــرُ فانْحَـدَرْتُ مِنَ الأُفُقِ تُرَاباً إلَى صَمِيمِ الوَادِي.

كُنْتُ فَي فَجْرِكَ المُوشَحِ بالأَحْلاَم عِطْـراً يَــرِفُّ فَــوقَ ورودِك

نلاحظ في هذين البيتين أنّ الشابي استخدم ثلاثة أحرف جر هي: (في، من، إلى). والجدول التالي يوضّح مختلف الحروف المتواجدة على مستوى القصيدة:

أنواع الحروف في القصيدة:

حروف الجر	في	من	الباء	إلى	الكاف
عدد تكرارها	12	04	04	01	01

نلاحظ أنّ الشّاعر نوّع في استعمال حروف الجر، خاصّة الحرف (في) وقد استخدمه للدّلالة على المكان مثل قوله (كنت فجرك، في الدنيا، في الوجود...)، ومرّة على الحال، مثل (في نشوة في ظلام) وغيرها من الحروف الأخرى، والغرض من استخدامها هو تحقيق التّرابط والتّواصل بين أجزاء القصيدة وعناصرها المختلفة.

كان الشابي دقيقا في استخدام هذه الحروف مثلا قوله: "كنت في فجرك" فلا نكون داخل الفجر وإنّما هي مرحلة زمنية أي وقت محدّد والذي أفاد هذا المعنى هو حرف الجر.

- **حروف العطف:** هي الّتابع الذي يتوسّط بين متبوعه، وحروف العطف هي: (الواو، الفاء ثم، أو، أما، لكن، أم، بل)[1]، وقد ورد الكثير منها خاصّة "الواو"، والجدول التالّي يوضح هذه الحروف وعدد تكرارها.

[1]– زين كامل الحويسي، **قواعد النحو والصرف**، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط،2005، ص15.

حروف العطف وعدد تكرارها:

حروف العطف	الواو	الفاء	اللام	ثم
عدد تكرارها	15	02	02	01

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ الشابي استخدم حرف الواو بشكل ملفت للانتباه أكثر من الحروف الأخرى، وغرضه في القصيدة الرّبط بين عناصرها، فهو يعّبر عن ظاهرة أسلوبية مهيمنة هي العطف الأفقي والعمودي، حيث جعل الكلمات متجاوزة أفقيا (داخل السّطر) رغم ما يبدو بينهما من فروق في المدلول، وجعل السّطور متجاوزة باستخدام حروف العطف تقريبا في بداية كلّ سطر، وهذا ما يجعل السّطر تابع للذي قبله وهو عطف عمودي، ولهذه الحروف دور في جعل النّص بنية موحّدة تمنع أجزاء النّص من التفكّك وتجنّب التّكرار.

نستخلص أنّ استعمال حروف الجر والعطف في القصيدة لم يكن صدفة بل من أجل الرّبط بين الجمل والأفكار حتى تكون متناسقة ومنسجمة عن طريق خلق لغة ذات معنى، وذلك حتى تتولّد قصيدة متجانسة إلى درجة يتعذّر فيها فصل شطر عن آخر أو بيت عن غيره.

ب. الضمائر: الضّمير هو اسم جامد يدلّ على متكلّم أو غائب، ولا يثنّى ولا يجمع، ويدلّ على المفرد المذكّر أو المؤنث والمثنّى المذكّر والمؤنث، أو على جمع المذكّر وجمع المؤنّث، ويمكن أن يقع في أوّل الجملة ويبتدئ بها وقد يسبق العامل ويستقلّ بنفسه[1]. والضّمير سبعة أنواع: متّصل منفصل، بارز، مستتر، مرفوع، منصوب، مجرور[2].

[1]– شرف الدين محمد الراجي، **مبادئ النحو والصرف**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د ط، 2007، ص184.

[2]– شربل داغر، **الشعرية العربية** (تحليل نصي)، ص68.

واعتمد الشّاعر في قصيدته على الأفعال بكثرة، فمن البديهي أن ترتبط بالضّمائر، وقد تنوّعت تبعا لمقتضى الحال، فجاءت متّصلة بالأفعال والأسماء ومنفصلة عنها، والجدول التّالي يوضّح هذا:

الضمائر المستخدمة:

ضمير المتكلّم	ضمير المخاطب	ضمير الغائب
إنّي، كنت، أمسيت، أنا، احتضنّي، ضمّني.	فجرك، ورودك، لك، شروقك، رحيقك، بروقك، مشوقك، نشيدك.	أحلاها، تائه، صداها، مسرّاتها، أساها.

نلاحظ من الجدول أنّ الشّاعر وازن إلى حدّ ما بين الضّمائر سواء المتكلّم (أنا) الذي يعود على "الشّاعر" أو المخاطب المفرد المؤنّث (أنت) الذي يعود على "صميم الحياة" الذي يخاطبه الشّاعر، وضمير الغائب (هي) الذي يعود على الحياة الجميلة التي يشتاق إليها.

ويمكن القول إجمالا أنّ هذه الضّمائر ساعدت الشّاعر كثيرا في نسج قصيدته، فجنبّته الثّقل والتّكرار المفرط، إضافة إلى ضرورتها في استقامة الوزن والقافية، وهذا الّتنوع فيها أحدث نغما موسيقيا زاد القصيدة قيمة فنّية جمالية.

كما أنّ اختيار الشّاعر لهذه الضّمائر إلى جانب حروف الجر والعطف لم يكن صدفة، وإنّما قصد بناء وحدة نصّية متكاملة وجعلها جملة مترابطة يصعب العبث بها.

6. الصّيغ الصرفية: تعرّف الصّيغ الصرفية بأنّها "أوزان الكلمات أو هيأتها الخاصّة من ترتيب حروفها، وحركتها وهي كثيرة"[1]، أي أنّ هذه الصّيغ الصّرفية عملت على إثراء اللّغة وهي متنوّعة منها: الجمع بمختلف أنواعه (جمع قلة، جمع كثرة...) التثنية، الإفراد... وهذه الأخيرة تسهم إسهاما كبيرا في تحقيق الانسجام بين أفكار النّص.

أ. **الجمع:** نلاحظ في هذه القصيدة طغيان نوع من الجمع، وهو جمع التّكسير الذي يعرف بأنّه "ما دلّ على أكثر من اثنين مع تغيير صورة المفرد، ويكون للعاقل ولغير العاقل وللمذكر وللمؤنّث وهو سماعي في أكثر أوزانه[2]، وينقسم إلى نوعين:

- **جمع قلة:** يدلّ على ثلاثة إلى عشرة، وهو أربعة أوزان: (أفعل، أَفعال، أفعِلة، فِعلة).
- **جمع كثرة:** ويكون من فوق عشرة إلى ما لانهاية وأوزانه ستة عشر وزنا[3].

ومن الأمثلة الواردة في القصيدة عن جمع التّكسير (ورود، الآزال، الآباد، أماني، أناشيد أشواك، الكواكب).

ب. اسم الفاعل: هو اسم مصوغ للدّلالة على من قام بالفعل ويصاغ من الفعل الثّلاثي المجرد المبني للمجهول على وزن (فاعل) مثل قام قائم، نجح ناجح، كما يصاغ من الفعل المضارع المبني للمجهول بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره مثل: يدلج مدلج، ويعمل عمل فعله، فيرفع الفاعل وينصب المفعول به، ومن أمثلة اسم الفاعل الواردة في القصيدة: (تائه، ظامئ ضائع).

---

[1]- ينظر: صالح بلعيد، **الصرف والنحو**، ص09.

[2]- يوسف حسين عبد الجليل، **قواعد اللغة العربية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص38.

[3]- نفسه، ص39.

ونلاحظ أنّ الشابي استخدم اسم الفاعل بدل الفعل المضارع. وهذا يدلّ أنّ الشّاعر كان دقيقا في وصف حالته النّفسية والشّعورية، فلاحظ أنّ الاسم هو الأجدر أو الأقوى إلى تقريب وإيضاح الفكرة التي يريد التعبير والإفراج عنها.

قال أبو الحسن القيرواني: "أصل البلاغة الطّبع ولها مع ذلك ألا تتعيَن عليها، وتوصل للقوى فيها ويكون ميزانا لها، وفاصلة بينها وبين غيرها، وهي ثمانية أضرب: الإيجاز، الاستعارة، التّشبيه البيان، النّظم، التصرّف، المشاكلة، المثل[1]".

فالبلاغة لغة: تعني الوصول إلى الهدف أو الغاية المنشودة من الكلام الذي نودّ ايصاله إلى الآخرين، وإبلاغه إيَاهم.

أما اصطلاحا تعني: تأدية المعنى الجليل بوضوح وبعبارة صحيحة فصيحة على أن توقع في النّفس أثرا خلاّبا، وملائمة كلَّ كلام للمواطن الذي يقال فيه والأشخاص الذين يخاطبون[2].

نجد في هذا المستوى عدَة أوجه منها: الكناية، الاستعارة، التّشبيه، وتكون هذه الدّراسة في تحديد المدى الجمالي للصّور البلاغية التي تعتبر سمة أسلوبية مميَزة.

1. التّشبيه

هو صفة الشّيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنّه لو ناسب مناسبة كلَّية لكان إيّاه.

ويقوم بيان التّشبيه على أربعة أركان: المشبه والمشبه به يسمّيان طرف التشبيه، ثمّ أداة التّشبيه ووجه الشّبه. ووجه الشبه هو المعنى الذي يشترك فيه طرفي الّتشبيه، وهو مركز الّثقل في

---

[1]- أبو الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، منشورات دار مكتبة الهلال بيروت لبنان، 2002، ط1، ص387.

[2]- أمين الضناوي، **معين الطّالب في علوم البلاغة (علم المعاني، علم البديع، علم البيان)**، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2002، ط1، ص19.

توجيه وإنتاج محتوى الدّلالة، لذا فإنّ محتوياته على مستوى الظّاهر والباطن، ويأخذ بثنائية (الأفقية والعمودية) ضمن ثلاثية (الإفراد والتراكيب الحسّية والوجدانية، الخيالية والوهمية).[1]

وعرّفه الرّماني بقوله: « هو العقد على أنَ أحد الشّيئين يسدّ مسدّ الآخر في الحس أو العقل ولا يخلو التّشبيه من أن يكون في القول أو في النّفس».[2]

ويشير في هذا إلى أنّ التّشبيه يتمّ عن طريق قيام دلالة بين المشبّه والمشبّه به، لكن ليس من الضّروري أن تكون الصّفة المشبّهة مشتركة بينهما.

ونلاحظ أنّ التّشبيهات الواردة في القصيدة كثيرة منها:

كنت في فجرك الموشّح بالأحلام عطرا يرفّ فوق ورودك.

حالما ينهل الضّياء، و يصغي لك، في نشوة بوحي نشيدك.

ثمَ جاء الدَجى...فأمسيت أوراقا بدادا من ذابلات الورود.

ففي هذه الأبيات نجد أنّ الشّاعر متفائلا ومحبًا للحياة حيث إنّه شبَّه نفسه بالعطر الذي تفوح منه رائحة زكية، يحلم بأن يعيش أيّاما جميلة في هذه الحياة، لكن في البيت الأخير هو متشائم حيث أنَه شبَّه نفسه تارة بالأوراق المتفرّقة وتارة بذابلات الورود، وكذلك نجد في القصيدة قوله:

كنت في فجرك المغلّف بالسّحر فضاء من النشيد المعـادي.

وسحابا من الّرؤى يتهـادى في ضمير الآزال والآباد.

وضياء يعانق العالم الرّحب ويسرى في كلَ خاف و باد.

---

[1]– عبد القادر عبد الجليل،**الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1 2002، ص422.

[2]– الرّماني، **النكت في إعجاز القرآن**، دار المعارف، مصر، ط1، 2003، ص74.

ينظر الشّاعر في هذه الأبيات إلى الحياة بنظرة متفائلة غير متشائمة، حيث شبَّه نفسه بالفضاء الذي لا حدود له، والسّحاب الذي لا يزول من الدّنيا إلاّ بعد انتهاء الحياة، والضّياء الذي يعانق العالم بيديه ويجري معه في كل مكان، فهذه التّشبيهات لها وقع كبير على المعنى حيث إنّه زاده وضوحا ودقّة.

2. الاستعارة

"تعدّ ظاهرة الاستعارة من أهمّ ظواهر الّتعبير اللّغوي في لغة الحياة اليومية والنّصوص الأدبية بل في ذروة هذه النّصوص وتتجسّد فيها قمّة الفنّ البياني وجوهر الصّورة الرّائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز" [1].

والاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها وملاكها يقرّب الّتشبيه، ومناسبة المستعار لها، وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما مناثرة ولا تبيين في أحدهما أغراض عن الآخر.[2]

والاستعارة أنواع عديدة نذكر منها: الاستعارة العنادية، التّصريحية، المرشّحة، المجدّدة والمطبّقة، التّمثيلية، العامّية، المكنية، ونقتصر في بحثنا على الّنوع الأكثر استعمالا وهي المكنية.

أ. الاستعارة المكنية: هي تركيب محذوف فيه المشبّه، مع ضرورة تواجد لوازم دالّة على المحذوف [3].

---

[1]– بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، (علم البيان)**، ج2، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط2 2003، ص100.

[2]– ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002 ص429.

[3]– عبد القادر عبد الجليل، **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية**، ص476.

ومن أمثلة ذلك نجد:

يا صميم الحياة ! أين أغانيك! فتحت النّجوم يصغي مشوقك.

ذكر الشّاعر هنا المشبّه وهو "الحياة"، وحذف المشبّه به هو "الإنسان" وأبقى على لازمة من لوازمه الدالّة عليه وهو الغناء على سبيل الاستعارة المكنية، فالشّاعر هنا أراد الخروج بصورة وهي أنّ حياته مليئة بالأحزان والمشاكل ولا يوجد فيها ما يجعله فرحا أبدا، فهذه الاستعارة قرّبت المعنى الخفيّ أكثر إلى القارئ.

ومنها أيضا:

ليتني لم أفد إلى هذه الدّنيا ولم تسبح الكواكب حولي!

شبّه الشّاعر هنا الكواكب بالإنسان الذي يسبح، فحذف المشبه به وهو الإنسان، ورمز له بأحد لوازمه وهي السّباحة، وهذه الاستعارة يبدو أنّها ليست قويّة، فالكواكب لا تسبح، ولكن حسب المتعارف عليه غرض الاستعارة تقريب الفكرة أكثر.

ومنها أيضا:

ليتني لم يعانق الفجر أحلامي ولم يلثم الضياء جفوني !.

شبَّه الشّاعر الفجر بالإنسان، فحذف المشبَه به، وهو الإنسان، وأتى بلازمة من لوازمه الدّالة عليه وهي المعانقة، فهذه الاستعارة تعبّر عن عمق النّظرة التي ينظر بها الشّاعر إلى الحياة فكان غرضها ربَما التّعبير عن عمق الأحلام.

نجد هنا أنّ الشّابي شاعر متمكَن، وخاصّة من جانب اللّغة، حيث استطاع توظيف الكثير من الاستعارات، وجعل من الجماد حيَا، وحتى الخيال واقعا، والمجرّد محسوسا، والألفاظ لباسا جميلا، وجعلها تحمل ايحاءات بعيدة، ودلالات واسعة و معاني كثيرة، ونلاحظ أنّ هذا المجاز

اللّغوي يعطي جمالا للعمل الفنّي لأنّه طريقة من طرق التّوسع في التّعبير عن الكلام، فالاستعارة هي أكثر دقّة ورسخا في الأسلوب التّعبيري الصّياغي لما تمتلكه من قوّة التّكثيف والرّصد الحركي للجمادات.

3. الكناية

لغة: مصدر الفعل كنيت أو كنوت، أكنو، وأكني، تكلّمت بما استعمل عليه أو تكلّمت بشيء وأردت غيره.

اصطلاحا: يقوم بناؤها الأسلوبي على ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه ينتقل إلى الذّكر وإلى المتروك ومنظور آخر أريد به لازم معناه الوضعي مع جواز إرادة ذ لك المعنى مع لازمة.[1]

وعرّفها القزويني: بأنّها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقوله: فلان طويل النّجاد، أي طويل القامة.[2] ومعنى هذا أنّها طريقة في التّعبير، تستخدم الرّمز والإيحاء للدّلالة عن الأشياء، ونجد أنّ الكناية تنقسم باعتبار المكنىّ عنه إلى ثلاثة أقسام:

أ. **كناية عن صفة** مثل: فلان بيض تناجره ← كناية عن البخل.

ب. **كناية عن موصوف** مثل: أين ملك الغابة ← كناية عن الأسد.

ج. **كناية عن نسبة** مثل: الكرم في ثوبك← كناية عن نسبة الكرم.

ومن الكنايات الواردة في القصيدة:

ثم جاء الّدجى.... فأمسيت أوراقا بدادا من ذابلات الورود

---

[1]– عبد القادر عبد الجليل، **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية** ، ص495.

[2]– القزويني، **الإيضاح لعلوم البلاغة**، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب اللبناني، بيروت، دط، 2003 ص456.

وهي كناية عن ضياع الشّاعر في هذه الحياة التي كانت قاسية معه جدّا، وزاد عليه المرض، فكثرت أحزانه وهمومه التي لم يجد لها أيّ حل.

ومنها كذلك:

يا صميم الحياة ! كم أنا في الدنيا غريب! أشقى بغربة نفسي.

وهي كناية عن الوحدة، فالشّابي يحسّ دائما أنّه غريب في هذه الدّنيا رغم أنّ النّاس حوله إلاّ أنّ أجنحته متكسّرة من غربة نفسه، وهذا ما جعله يسأم الحياة وما يوجد فيها.

وأيضا:

وأمانيّ، يغرق الدّمع أحلاها، ويفني يم الزّمان صداها.

وهي كناية عن امتزاج الأماني بالدّموع، فالشّاعر هنا جمع بين الأماني التي يتمنّاها ولم يصل إليها، وبين الدّموع التي تملأ عينيه دائما، فجاء هنا بكناية وهي أنّ الحياة مزيج بين الحلاوة والمرارة، وحياة الشّاعر كانت على هذا النّمط.

وأيضا:

سأم هذه الحياة معاد وصباح، يكرّ في إثر ليل.

وهي كناية عن فقدان الأمل، فالشاعر سئم من الحياة، وما يوجد فيها لأنّه لا يوجد أيّ جديد في حياته سوى المرض والآلام، فالصّباح عنده يشبه اللّيل. فإذا كانت لياليه ذات طابع حزين، فلا محالة أنّ صباحه، يغلب عليه الحزن والكآبة والهمّ والغم.

ونجد في هذه القصيدة أنّ الشّابي وظّف الكثير من الكنايات، وذلك من أجل إثبات المعنى وايصاله بطريقة معقولة، وللكناية وظيفة مهمّة فيها يختصر المتكلّم التّعبير عن الكلام

والابتعاد أيضا عن المبالغة في الأداء اللّغوي وتجنّب الحشو، وتقليل الألفاظ في الوقت نفسه وبها أيضا نتوصّل إلى الكثير من المعاني عن طريق الإيحاءات التي تتضمّنها داخل التّركيب النّحوي، فالكناية تخلع الجمال على الدّلالة أو المعنى لأنّها تبرزه في صورة المحسّنات وتجعله بارزا للعيان.

4. المجاز

قال **عبد القاهر الجرجاني**:"المجاز مفعل من جاز الشّيء يجوزه إذا تعدّاه، وإذا عدل باللّفظ عمّا يوحيه أصل اللّغة، ووصفه بأنّه المجاز على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي يوضع فيه أوّلا.[1]· بمعنى أنّه يقوم على نقل الألفاظ من الحقائق المستعملة إلى معان أخرى بحيث لا يكون هذا النّقل مقيّدا بعلاقة التّشبيه فسمّي مرسلا.

ومن الأمثلة الموجودة في القصيدة:

وَضِيَاءً يُعَانِقُ العَالَمَ الرَّحِبْ وَيَسْرِي فِي كُلِّ خَافٍ وَبَادِ.

وهو مجاز مرسل علاقته باعتبار ما كان، حيث أنّ الشّاعر استعمل المجاز هنا لينقل المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي، وهذا حتّى يقرّب المعنى والفكرة إلى ذهن القارئ وبشكل واضح.

ونجد أيضا:

فاحْتَضِنِّي، وضُمَّنِي لَكَ كَالمَاضِي فَهَذَا الوُجُودُ عِلَّةُ بَأْسِي

وهذا أيضا مجاز مرسل علاقته باعتبار ما كان، فهذا المجاز الذي استخدمه الشّابي جاء ليوضّح العلاقة الموجودة بينه وبين الحياة التي يريد أن تبتسم له، وتفتح له أذرعها، وهذا أيضا قرّب الفكرة إلى القارئ ويوضّحها بشكل دقيق.

[1]– عبد القاهر عبد الجليل، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، د ط، 1991، ص395.

نستخلص من كلّ ما تطرّقنا إليه في قصيدة "الأشواق التّائهة" للشّابي أنّه كتبها سخطا من الحياة القاسية التي جعلته يعاني، وهو ما يزال شابّا مفعما بالحياة.

وسنورد هنا أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها وهي كالأتي:

الأسلوبية منهج نقدي حديث شغل حّيزا كبيرا من البحث، انطلقت من تحليل النّص الأدبي تحليلا أسلوبيا.

كان للإيقاع حضور قويّ لا يمكن تجاوزه بأيّ حال لأنّه يمثّل جزء هامّا من أجزاء القصيدة وعنصرا هامّا من العناصر الهامّة المشكّلة للّنص الشّعري، وفاعلا حيويا لبناء هندستها، وما يلاحظ على الإيقاع أنّه جاء في معظمه مرتبطا أشدّ الارتباط بالدّلالة النّفسية الدّاخلية للشّاعر وهذا ما لمسناه، حيث جاءت حركات الوزن عاكسة لحالته النّفسية المضطربة والجامدة بدليل أنّه حافظ على استخدام بحر واحد في كلّ القصيدة، وهو البحر الخفيف.

كانت القافية السّند الذي ساعد الشّاعر في التّعبير عن الحالة الدّاخلية التي عاشها، هذا إلى جانب تكراره لبعض المفردات التي اتّخذها وسيلة للتّعبير عن خلجاته التي تؤكّد وضعيته.

لغة الشاعر في هذه القصيدة بسيطة إلاّ أنّها تحمل الكثير من الدلالات التى توحي بالإمكانات الشعرية التى يمتلكها الشاعر.

جاءت القصيدة بشكل عام مرآة عاكسة للحالة النّفسية والمضطربة لشاعرنا الشّابي.

لعبت الصّورة التشبيهية دورا تجميليا ودلاليا حيث يظهر الدّور الجمالي في استعارته لبعض الصّفات التي استطاع التّمثيل بها لحالته النّفسية، إلى جانب الدّور الدّلالي الذي جاء ليعزّز ويبيّن القضية التي يعيشها الشّابي.

جاءت الكنايات مشحونة بدلالات ساهمت في ايصال الأفكار والمواقف التي تعرّض لها الشّابي للقارئ أو المتلقّي، كانت بمثابة الموقظ و المنمّي لأحاسيس الشّاعر.

وفي الختام نأمل أن نكون قد أعطينا ولو لمحة بسيطة عن تركيبة هذه القصيدة، وعن الموضوع الذي تحدّثنا عنه، وكذلك اللّمسة الفنّية التي يضفيها الشّابي في كلّ رائعة من روائعه ونحسب أنّنا قدّمنا دراسة متكاملة في جوانبها، فقد بذلنا قدر المستطاع، غير أنّ مجال القول ما يزال مفتوحا أمام كلّ باحث يشتهي الدّراسة الأسلوبية، والبحث عن أمور لم نذكرها في بحثنا هذا.

القرآن الكريم

1. إبراهيم الرّماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.

2. ابن جنّي، الخصائص، تج عبد الحميد هنداوي، دار وائل للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1 2002.

3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن وآدابه ونقده، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2002، ط1.

4. ابن منظور، لسان العرب، مجلد 07، دار صادر للطّباعة، العراق.

5. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة حلب، ط1، 2005.

6. أمين الضناوي، معين الطالب في علوم البلاغة (علم المعاني، علم البديع، علم البيان)، دار الكتب العلمية لبنان، بيروت، 2002، ط1.

7. ايمان خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ط1، 2008.

8. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، ج2، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط2، 2003.

9. حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب القاهرة.

10. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله مطبعة المدائن، القاهرة، د ت، د ط.

11. دواوين العرب، أبو القاسم الشابي، دار الفكر اللبناني للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

12. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر، ط1 2003.

13. راجي الأسمر، علم العروض والقافية، دار الجيل بيروت، 2005، 1426هـ.

14. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ط1، 2002.

15. الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، للطباعة والنشر، لبنان، 1984.

16. زين كامل الحويسي، قواعد النّحو والصرف، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 2005.

17. سعد المصلوح، النص الأدبي، آفاق جديدة في مجلس النشر العلمي، القاهرة، 2002.

18. سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأداب، تقديم طه وادي القاهرة، مصر 1990.

19. سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1 2002.

20. شربل داغر، الشعرية العربية (تحليل نصي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،1981.

21. شرف الدين محمد الراجي، مبادئ النحو والصرف، دار المعرفة الجامعية مصر، د ط 2007.

22. صالح بلعيد، الصرف والنحو، (دراسة وصفية تطبيقية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، د ط، 2002.

23. طاهر حجار، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، 1996.

24. عبد السلام المسدي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 2002.

25. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاك، مكتبة الخانجي، مصر، د ط 1991.

26.عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط 2004.

27. فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مكتبة الزهراء، القاهرة.

28.القزويني، الإيضاح لعلوم البلاغة، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب اللبناني بيروت، د ط.

29. محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية(كتاب في قواعد النحو والصرف)، المكتبة المصرية بيروت، لبنان، دط، 2002.

30. محمد علي السراج، اللباب في اللغة وألات الأدب والنحو والصرف والبلاغة والعروض، دار الفكر، سوريا، ط1، 1963.

31. مختار عطية، التقديم والتأحير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار النشر للتوزيع القاهرة، 2001.

32. نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، العدد14 1999.

33. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، دار النشرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م، 1427هـ.

34. يوسف حسن عبد الجليل، قواعد اللغة العربية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2001.

يَاصَمِيمَ الحَيَاةِ! إِنِّي وَحِيدٌ مُدْلجٌ، تائهٌ. فأين شروقُكْ؟

يَا صَميمَ الحياةِ! إِنِّي فُؤَادٌ ضَائعٌ، ظامىءٌ ، فأَيْنَ رَحِيقُكْ؟

يَا صَميمَ الحياةِ! قد وَجَمَ النَّايُ وَغَامَ الفَضَا. فَأَيْنَ بُرُوقُكْ؟

يَا صَميمَ الحَياةِ! أَيْنَ أَغَانِيكَ فَتَحْتَ النُجُومَ يُصْغِي مَشوقُكْ

كُنتُ فِي فَجْرِكَ الْمُوَشَّحِ بِالأَحْلاَمِ عِطْرًا، يَرِفُّ فَوْقَ وُرُودِك

حَالماً، يَنْهَلُ الضِيَاءَ، ويُصغي لكَ، في نشوةٍ بوحي نَشِيدِكْ

ثُمَّ جاءَ الْدجَى ... فَأَمْسَيْتُ أَوْرَاقًا بِدَادًا مِنْ ذَابِلَاتِ الوُرُودِ

وَضَبَابًا مِنَ الشَّذَا، يَتَلَاشَى بَيْنَ هَوْلِ الدُّجَى وَصَمْتِ الوُجُودِ

كُنْتُ فِي فَجْرِكَ المُغَلَّف بالسِّحرِ، فَضَاءً مِنَ النَّشِيدِ الهَادِي

وَسَحَاباً مِنَ الرُّؤَى، يَتَهَادَى فِي ضَمِيرِ الآزَالِ وَالآبادِ

وَضِيَاءً، يُعَانِقُ العَالَمَ الرَّحِب وَيَسْرِي فِي كُلِّ خَافٍ وَبَادِ

وَانْقَضَى الفَجْرُ ... فَانْحَدَرْتُ مِنَ الأُفُقِ تُرَابًا إِلَى صَمِيمِ الوادِي

يَا صَمِيمَ الحَيَاةِ! كَمْ أَنَا فِي الدُّنْيَا غَرِيبٌ! أَشْقَى بِغُرْبَةِ نَفْسِي

بَيْنَ قَوْمٍ، لَا يَفْهَمُونَ أَنَاشِيدَ فُؤَادِي وَلَا مَعَانِيَ بؤْسِي

فِي وُجُودٍ مُكَبَّلٍ بِقُيُودٍ تَائِهٍ فِي ظَلَامِ شَكٍّ وَنَحْسِ

فَاحْتَضِنِّي، وَضُمَّنِي لَكَ كَالمَاضِي، فَهَذَا الوُجُود عِلَّةُ بَأْسِي

لَمْ أَجِدْ فِي الوُجُودِ إِلَّا شَقَاءً سَرْمَدِيًا، وَلَذَّةً، مُضْمَحِلة

وَأَمَانِيَّ، يُغْرِقُ الدَّمْعُ أَحْلَاهَا وَيُفْنَي يَمُ الزَّمَانِ صَدَاهَا

وَأَنَاشِيدَ، يَأْكُلُ اللَّهِيبُ الدَّامِي مَسَرَّاتِهَا، وَيَبْقَى أَسَاهَا

وَوُرُودًا، تَمُوتُ فِي قَبْضَةِ الأَشْوَاكِ مَا هَذِهِ الحَيَاة الْمِملَّة؟!

سَأَمٌ هَذِهِ الحَيَاةِ مُعَادٌ وَصَبَاحٌ، يكرُّ فِي إثرِ لَيْلِ

لَتْنَي لَمْ أَقْدِ إِلَى هَذِهِ الدُنْيَا وَلَمْ تَسْبَحْ الكَوَاكِبُ حَوْلِي!

لَتْنَي لَمْ يُعَانِقْ الفَجْرُ أَحْلَامِي وَلَمْ يَلْثَمْ الضِيَاءُ جُفُونِي!

لَتْنَي لَمْ أَزَلْ كَمَا كُنْتُ، ضَوْءً شَائِعًا فِي الوُجُودِ، غَيْرَ سَجِين!

فهرس الموضوعـــــــات

مقدمـــة

مدخل.....08.

1. الأسلوبية.....08.

2. الأسلوب.....10.

3. الانزياح.....12.

الفصل الأوّل: المستوى الموسيقي

1. التّقطيع العروضي.....15.

2. الوزن.....20.

3. القافية.....21.

4. الروي.....23.

5. التّكرار.....24.

الفصل الثّاني: المستوى التّركيبي

1. الأفعال.....26.

2. أنواع الجمل.....31.

3. علاقة الجملة الاسمية بالفعلية.....34.

4. الأساليب.....35.

5. الحروف والضمائر.....37.

6. الصيغ الصّرفية.....41.

الفصل الثالث: المستوى الدّلالي

1. التشبيه.....44.

الاستعارة.....46.

2. الكناية.....48.

3. المجاز.....50.

خاتمة.....52.

قائمة المصادر والمراجع.....54.

ملحق.....55.

فهرس الموضوعات.....58.