جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية
بالمنوفية

# ديوان الغربة والاغتراب والشعر لعبده بدوي

## "دراسة أسلوبية"

إعداد الدكتور

**يوسف محمد عزاز يوسف**

مدرس الأدب والنقد
بكلية اللغة العربية بالمنوفية

# المقدمة

الحمد لله الذي خلق فسوى، وقدر فهدى، وصلاة وسلاما على الرسول المجتبى، وعلى آله وصحبه ومن سار على طريقهم إلى يوم الدين. وبعد

تعد الدراسات الأسلوبية منحى من مناحي النقد الأدبي في العصر الحديث، وقد دعا إليها النقاد فقبلها من قبلها، وصد عنها من لم ترقه، وقبل الحكم على النظرية الأدبية لا بد من قراءتها وفهمها، وبيان وجه الحق فيها، ومناط الخطأ منها فالحكم على الشيء جزء من تصوره، وإيمانا مني بقيمة هذه الدراسة عكفت على قراءة ما تيسر لي من الدراسات الأسلوبية، وخرجت برؤية مفادها أن من مناهج الدراسات الأسلوبية مواجهة النص من دون الاكتراث بقائله، ولا بمناسبته والوقوف أمام لغة النص ودراستها من الناحية الصوتية والصرفية والموسيقية والظواهر الأسلوبية التي تطغى على النص لتوحي بأمور تستحق الوقوف حيالها وهذه الدراسات ليست بالجديدة، ولا بالدخيلة على أدبنا العربي وإنما لها في تراثنا النقدي معالم بارزة ستضح عما قليل والحق إن الأدب يعد " أساسا من أساس رؤية الإنسان لنفسه والعالم المحيط به فهو أقدر على تنمية المشاعر، وتربية العواطف والتسامي بالمخلوقات إلى آفاق تؤهلهم إلى القدرة على الاختيار الشخصي والاجتماعي والسياسي لكن الأدب لا يحقق كل هذه الغايات من تلقاء نفسه وإنما يفعل ذلك إذا توفر له قارئ يفهم طبيعته فيأتيه من طريقه الطبعي وطريقه الطبعي طريق لغوي؛ ذلك لأنه ليس أمامنا – حين نواجه العمل الأدبي – سوى كلمات راقدة على متون الصفحات، ومن الطبعي أن يكون فقه هذه الكلمات هو السلاح الأول في الدخول إلى عالم الأدب"(١).

(١) في مرآة النقد العربي القديم د/ فتحي محمد أبو عيسى ط مكتبة الآدب ط الأولى ١٤٢٠هـ ٢٠٠٩ م ص ١٥.

وإدراكا مني لقيمة الدراسات الأسلوبية شرعت في إعداد دراسة هذا الموضوع تحت عنوان "**ديوان الغربة والاغتراب والشعر لعبده بدوي دراسة أسلوبية**" وقد قسمت هذه الدراسة إلى تمهيد وخمسة مباحث على النحو التالي:

أما **التمهيد** فألقيت الضوء فيه على الشاعر وتراثه الفني.

**وأما المبحث الأول:** فيحتوي على المدلول اللغوي للأسلوب، ومفهوم الأسلوب في التراث النقدي العربي، ومفهوم الأسلوب في رؤية النقاد الغربيين، واتجاهات المناهج الأسلوبية.

**المبحث الثاني:** المستوى الصوتي وأثره في النص.

**المبحث الثالث:** المستوى الصرفي وأثره في النص.

**المبحث الرابع:** الإيقاع الخارجي.

**المبحث الخامس:** الإيقاع الداخلي.

وبعد. . . فإني قد بذلت في هذا البحث جهد الطاقة لإتمامه واخراجه في هذه الصورة؛ليسهم في توضيح منهج من مناهج النقد الأدبي تنظيرا وتطبيقا على تجربة شاعر من شعرائنا المعاصرين فإن أكن أصبت فمن الله وإن كانت الأخرى فحسبي أني اجتهدت في تقديم رؤية من رؤى البناء الفني في شعرنا العربي المعاصر.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل

الدكتور

**يوسف محمد عزاز يوسف**

# التمهيد

**عبده بدوي** شاعر مصري معاصر "ولد عام ١٩٢٧ بقرية "الدفراوي" مركز شبراخيت بحيرة فقد كانت الحياة جهمة، والبيوت خالية من الكتب، والتعليم لا يكاد يذكر، والفنون ساذجة، فهي تدور حول تقليد الأصوات، وصناعة تماثيل من الطين، وترديد ما يقوله شاعر الربابة، وحفظ القرآن وتجويده من غير فهم، والاستماع إلى خطيب الجمعة الذي يقرأ من أوراق صفراء، ويتردد فيها الدعاء للسلطان عبد الحميد"(١) ومع هذا الجو الذي صوره الشاعر بالجدب في كل شيء إلا أن والدته حرصت على تعليمه مهما كلفها ذلك من جهد وتم لها ما أرادت حيث "حصل على ليسانس دار العلوم ١٩٥٣، ودبلوم معهد التربية عام ١٩٥٤ و(الماجستير) ١٩٦١، و(الدكتوراه) بمرتبة الشرف عام ١٩٦٩، وعمل في وزارتي التربية والإرشاد والثقافة ثم في جامعات السودان والقاهرة، والكويت والإمارات"(٢)

## أعماله الشعرية:

شعبي المنتصر ١٩٥٨، باقة نور ١٩٦٠، لا مكان للقمر ١٩٦٦، كلمات غضبى ١٩٦٦، السيف والوردة، دقات فوق الليل، الحب والموت، الجرح الأخير، هجرة شاعر، محمد – قصيد سيمفوني – أوبر الأرض الغالية، ثم يخضر الشجر – مسرحيات –، الغربة والاغتراب، شاهد عيان، ما بعد العودة، من شعر الصبا. وبعد حياة حافلة بالعطاء أفل نجم شاعرنا عام ٢٠٠٥ م. وقد

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثاني ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م ٦٢٥.

(٢) مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري المعجم ط ٢٠٠٨ م.

طبعت الأعمال الكاملة للشاعر في ثلاث مجلدات طبعتها الهيئة المصرية العامة للكتاب وله مؤلفات عديدة في مجال الأدب والنقد منها "الشعر الحديث في السودان، الشعراء السود وخصائصهم الشعرية، شخصيات أفريقية، مدن إفريقية، مع شعوب أفريقية، رجال من أفريقيا، حكايات من أفريقيا، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، قضايا حول الشعر"(١).

وحول تجربة الشاعر في ديوانه "الغربة والاغتراب" محل هذه الدراسة أجد الشاعر يقول عنه: "أحسب أنه يعالج أساسا، أو يخلق عالما من الغربة والاغتراب الذي يوصل إلى أن يكون الشاعر لاجئا في الوطن لظروف حياتية ألمت به، فالغربة إذا كانت تمثل النزوح في سنوات تقترب من الثلاثين عاما فالاغتراب يمثل نزوحا من نوع آخر حتى ولو كان الإنسان يعيش في الوطن فهو يرفض أشياء ويتحداها ويختلف مع أكثر من أسلوب يسيطر على الحياة، وإذا كان في بعض الأحيان لا يملك إلا الصمت فإنه في أحيان أخرى لا يملك إلا أن يصرخ أو يبوح أو يئن مع إحساس ضاغط بأن العالم من حوله لا يحس به ولا يصغى للصراخ والبوح والأنين"(٢) ومن النص السابق يتبين أن الغربة والاغتراب لهما تأثير عظيم على وجدان هذا الشاعر المفعم بالمشاعر والأحاسيس الفياضة، وأن الألم المسطر خلال هاتين التجربتين قد انداح عبر قوالب شعرية جمعت بين الشكلين العمودي والحر ليتعانقا معا في هذه التجربة. وقد نشأ "الشاعر في بيئة ريفية زاهية الألوان طبعت صورها في نفسه

(١) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر د/ عبده بدوي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٣١٠.

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ ص ٨.

فانعكست في العديد من قصائد ديوانه، ودرس في وسط ديني محافظ فانتشرت نفحات غيبية مؤمنة في العديد من قصائده"(١) ولا نغفل الحديث عن ثقافته التي استقاها من التراث العربي الحافل بالكنوز الثرية، فقد عاش عبده بدوي مع التراث قارئا وناقدا ودارسا يملك أدوات أعانته على استيعاب التراث الأدبي والنقدي خلال عمره المديد وخرج منه برؤية ذاتية مزجت بين الأصالة والمعاصرة، وقد وضح ذلك خلال أعماله الشعرية على مدار مدة زمنية تربو على النصف قرن؛ ولذا واجه من يدعون إلى ترك الشعر بحجة أن هناك فنونا أخرى نافست الشعر كالسينما والمسرح، وأن الشعر لم تعد له بواعث تحث الخطى إليه، ويرد عليهم حجتهم فيدحضها بقوله: "الشعر الصحيح يعطي الإنسان الصحيح، واللغة الصحيحة والزمن الصحيح؛ وذلك حين تتاح له فرصة الإمساك بروح الحياة أو بعبارة أخرى بروح الشعر؛ وذلك حين يتوصل إلى الرؤية الصحيحة والقدرة على اختيار الأدوات وشحنها شحنا عاليا بما يسمى وهج الحضارة ولحظات الخلود وهو يكون قادرا على هذا حين يتجاوز المحاكاة والتعبير إلى عالم الخلق أو على الأقل إعادة الخلق"(٢) وعندما سئل الشاعر ماذا قدم للشعر؟ قال: "أنا واحد من أفراد قبيلة الشعر لا أدعي على أفرادها زيادة أو نقصانا وحسبي أنني تعاملت مع مقومات الشعر الأصيلة وحسبي أنني كنت صورة نفسي وعصري"(٣)

(١) الأعمال الكاملة عبده بدوي المجلد الأول ص ٢٩٩.

(٢) الأعمال الكاملة المجلد الثاني ص ١٤٦.

(٣) السابق ص ١٥١.

# المبحث الأول

## مفهوم الأسلوب

يقال للسطر من النخيل: "أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب. والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"(١)."

إن المعنى اللغوي للأسلوب يدل على أن لكل مبدع أسلوبا خاصا يعرف به، ولا يشاركه فيه غيره إلا بمقدار تأثره به فلكل كاتب طريقته التي تميزه عن غيره.

### مفهوم الأسلوب في النقد العربي القديم:

إن الأسلوب مصطلح نقدي قديم حديث وإن اختلف مدلوله في النقد الحديث عنه في النقد القديم إلا أن النقاد القدامى وعوا هذا المصطلح، وأدركوا مدلوله على النحو التالي:

يرى الدكتور/ أحمد مطلوب أن ابن قتيبة أراد بالأسلوب: "طريقة التعبير وطريقة العرب في النظم"(٢) ويحدد ابن قتيبة مفهوم الأسلوب عندما يقول: "فالشاعر المجيد هو من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"(٣) فقد بين ابن قتيبة الأساليب التي صار عليها الشعراء الجاهليين

---

(١) لسان العرب لابن منظور المجلد الثالث ط دار المعارف ص ٢٠٥٨.

(٢) معجم النقد العربي القديم د/ أحمد مطلوب ط دار الشئون الثقافية العامة بغداد سنة ١٩٨٩ م ج١ ص ١٦٧.

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة شرح أحمد محمد شاكر ط دار الحديث القاهرة ج١ ص ٧٦.

في بناء قصائدهم، ولم يشذ منهم أحد عن اتباع هذه الأسس التي أدت إلى بناء القصيدة بناء محكما.

والأسلوب عند القاضي الجرجاني هو الطريقة التي يتبناها الأديب وتختلف باختلاف الأدباء وفي ذلك يقول: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين أحوالهم فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق"(١).

وعرف عبد القاهر الجرجاني الأسلوب بأنه "الضرب من النظم والطريقة فيه"(٢). ويتحدث الباقلاني عن الأسلوب وهو بصدد الحديث عن أسلوب القرآن الكريم وأنه مخالف لأساليب الشعراء والكتاب فيقول: "وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتادة وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلا في وزنه وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل فيه ولا يتصنع له"(٣) لقد بين

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ت محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي ص ١٧.

(٢) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ط مطبعة المدني القاهرة ١٤٠٤ هـ ص ٤٦.

(٣) إعجاز القرآن للباقلاني أبي بكر محمد بن الطيب ت السيد أحمد صقر ط دار المعارف ص ٣٥.

الإمام الباقلاني صور الكلام الموزون، والمسجوع، والمرسل، وانتهى إلى أن أسلوب القرآن مباين لأساليب العرب.

وقد علق الدكتور/ أبو موسى على نص الباقلاني هذا فقال: "إن هذه البنية الصوتية في القرآن جاءت مخالفة لهذا كله ومحدثة فيه نوعا من الممازجة جرت فيه أصواته بتناغم آخر محدثة رنينا آخر وحفيفا آخر لا تجد منه شيئا في الشعر ولا في غير الشعر"(١) والبنية الصوتية التي تحدث عنها أبو موسى أولاها أصحاب المنهج الأسلوبي جل عنايتهم ودرسوا دورها في بناء النص الشعري، ولم يلتفت إليها البلاغيون " إلا في تلك المحاولات التي استخرجها البلاغيون حين ذكروا الجناس والسجع ورد العجز على الصدر...وغير ذلك من أبواب البديع المتعلقة بهذه الناحية وبقيت سرائر العربية في هذا الباب محجوبة"(٢).

مفهوم الأسلوب عند ابن خلدون هو: "المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفته الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفته البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفته العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية؛ وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويسيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها رصا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال

(١) الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم د/ محمد محمد أبو موسى ط مكتبة وهبه ص ١٩١.

(٢) السابق نفس الصفحة.

حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة...وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الأخرى"(١). وكلام ابن خلدون يدل على أن الأسلوب لا يختص بالمعنى ولا بالوزن ولا بالإعراب وإنما بالتراكيب المنتظمة في سلك خاص بها وإن كان ذلك لا يعني إغفال جانب المعنى والإعراب والوزن، وهذه التراكيب جاءت في معارض مختلفة من إنشائية أو خبرية مفصولة أو موصولة وهذا الكلام سنعول عليه في الدراسة التطبيقية للظاهرة الأسلوبية فقد اهتم المنهج الأسلوبي بدراسة الجمل في بناء النص الشعري وهذا يؤكد سبق ابن خلدون للأسلوبيين في العصر الحديث فإشاراته لم تجد من يتلقفها ويضيف إليها ما من شأنه بناء نظرية عربية نقدية تدرس النص من جميع أطره.

## مفهوم الأسلوب في النقد الحديث

**تباينت آراء النقاد حول مفهوم الأسلوب وذلك "لاعتبارات النظر إليه:** من جهة النص، ومن جهة المنشئ، ومن جهة المتلقي لقد قدم النقاد" تعريفات ثلاثة للأسلوب هي: الأسلوب انحراف عن نمط – إضافة لتعبير محايد – تضمن في التعبير الأسلوبي(٢).

---

(١) مقدمة ابن خلدون ت د/ علي عبد الواحد وافي ط مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٦م ج٣ ص ١١٥٩.

(٢) المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر د/ مديحة جابر السايح ط الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٣ م ص ٦١.

## مفهوم الأسلوب من ناحية المنشئ:

هو "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه"(١) وهذا يعني ارتباط الأسلوب بصاحبه" وأن العلاقة العضوية بين بين اللافظ والملفوظ من العمق والحدة أحيانا بحيث يتعذر على الفاحص فصل الباعث والمبعوث وجودا"(٢) وقد فسر هذا التعريف الدكتور/ أحمد الشايب عندما قال: "إن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما نلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة؛ وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم يكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذ كان المعنى هو الروح ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم"(٣).

"وهذا التعريف إن دل على شيء فإنما يدل على أن لكل إنسان أسلوبا يتفرد به عن غيره فأسلوب الإنسان ليس نمط تفكيره فحسب بل ذاته وقد انعكست صورتها بكل ما يعتورها من مكنونات مكتوبة وأحاسيس متدفقة، ومن ثم تطفو مقولة التفرد الأسلوبي"(٤)

---

(١) الأسلوبية والأسلوب د/ عبد السلام المسدي ط الدار العربية للكتاب ص ٦٤.

(٢) السابق ص ٦٤.

(٣) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية تأليف أحمد الشايب ط الثامنة سنة ١٤١١هـ ١٩٩١ م مكتبة النهضة المصرية ص ٤٠.

(٤) الأسلوبية والخطاب الشعري الشريف الرضي نموذجا محمود أحمد الطويل ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ١٣.

## مفهوم الأسلوب من ناحية النص:

عرف "ريفاتار" الأسلوب بقوله: "انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"(١).

## مفهوم الأسلوب من ناحية المتلقي:

لقد أولت البلاغة العربية متلقي العمل الفني عناية عظيمة تمثلت في ضرورة مطابقة الكلام للمخاطبين وموضوع الخطاب "وتكمن أهمية دور المتلقي في وضع المبدع له في الاعتبار حين الإبداع؛ لأنه هو الذي يتوجه إليه المبدع بالخطاب، وهو الذي يتلقى التأثير الجمالي للنص؛ ومن ثم يحاول المبدع اختيار وسائل التعبير التي تؤثر في المتلقي تأثيرا جماليا والتي تعبر عن فكرته وتبرزها وفي نفس الوقت يمارس المتلقي نوعا من التأثير في النص من خلال التفاعل معه والاستجابة له إيجابا أو سلبا"(٢) وقد اهتمت البلاغة العربية بالمتلقي في جوانب كثيرة منها "تستحضره في التقديم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير والإيجاز والإطناب، وفي ضروب الخبر المختلفة وفي صياغة الصورة الأدبية، وفي وضوح الكلام وشفافيته وفي بناء القصيدة وفي غير ذلك من أساليب صياغة الكلام الكثيرة، وجميع ذلك من أجل إرسال الرسالة إليه معبرة مؤثرة تتفق مع أحواله المختلفة نفسيا وثقافيا واجتماعيا وطبقيا وغير ذلك"(٣).

---

(١) الأسلوبية والأسلوب عبد السلام المسدي ص ١٠٣.

(٢) المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر د/ مديحة السايح ص ١٠٣.

(٣) أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية د/ وليد إبراهيم القصاب ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول سنة ١٤٢٣هـ.

**ويدعو ابن رشيق إلى مراعاة المخاطب فيقول:** "غاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ليدخل إليه من بابه ويداخله في ثيابه فذلك سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا"(١) ويتحدث حازم القارطاجني عن أهمية المتلقي فيقول:" والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له"(٢) وهكذا قسم حازم الكلام إلى قول، وقائل، ومقول له، ومقول فيه وأوجب مراعاة هذه الأطر الأربعة حتى يصل البليغ إلى ما يصبو إليه من التأثير في نفوس المستمعين ويخاطب الجاحظ الكتاب فيقول: "إذا أعطيت كل مقام حقه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام وأرضيت من يعرف حقوق الكلام فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدو فإنه لا يرضيهما شيء، ورضا جميع الناس شيء لا تناله" (٣) وقد وعى أحد شعراء العصر العباسي هذه الناحية ولذا قال موجها حديثه إلى جاريته بألفاظ تتناسب مع وضعيتها الثقافية وتتلاءم مع الجو النفسي لها وعيب عليه ذلك فقيل له:" إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال: وما ذاك قال: قلت بينما تقول شعرا يثير النقع وتخلع به القلوب مثل قولك:

---

(١) العمدة لابن رشيق القيرواني ط مكتبة دار الحياة مصر سنة ١٩٩٦ مج١ ص ٢٣٠.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجاني ت محمد الحبيب بن الخوجة ط دار الغرب الإسلامي ص ٣٤٦.

(٣) البيان والتبيين للجاحظ ت وشرح عبد السلام هارون ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ج١ ص ١١٦.

**إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما**
**إذا ما أعـــرنا سيدا من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلمـــــا**

وتقول:

**ربابـــــــة ربة البـيت تصـــب الخل في الزيت**
**لهـــا عشر دجاجـــات وديك حســـن الصوت**

**فقال:** لكل وجهه وموضع فالقول الأول جد، وهذا قلته في ربابة جـاريتي وأنا لا آكل البيض من السوق، وربابة لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لـي البيض فهذا عندها من قولي أحسن من قفا نبك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل عندك"(١) فبشار غير أسلوبه الشعري ليتناسب مع عقلية ونفسية جارتـه وهـذا يدل على أن مراعاة شعور ونفسية متلقي العمل الأدبي كان من روافد بلاغتنـا العربية في عصورها الزاهية.

**وحول علاقة الكتاب بمتلقي النص يقول الدكتور/ لطفي عبد البديع:** "ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازمـا منطقيـا لهـا، وهاتـان العمليتـان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ فتعاون القارئ في مجهودهمـا هـو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهـو النتـاج الأدبـي المحـسوس الخيالي في وقت معا فلا وجود لفن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم"(٢) والقراء التي يعنيها الدكتور لطفي هي القراءة الناقدة التي يقول عنهـا إنهـا "تتجـاوز الإعجاب بما يروق إلى التثبت من الأثر الأدبي وتقييمه في جملته من حيث هو

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني تصحيح الأستاذ الشيخ أحمد الشنقيطي ط مطبعة التقـدم بشارع محمد علي بمصر ج٣ ص ٣١.

(٢) التركيب اللغوي للأدب د/ لطفي عبد البديع ط دار المريخ للنشر سنة ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م ص ١٧٥.

تركيب لغوي فلا يغني معها الوقوف عند الشعور بروعة القصيدة وتأثيرها في النفس، ولا الإلمام بالمعنى الحرفي للألفاظ الذي أتينا على سذاجته ولا التعلق ببيت أو بيتين من القصيدة صادفا هوى في نفس القارئ، فكل هذه درجات من القراءة لا تبلغ حقيقة النص وجوهره"(١) والكلام السابق يؤكد على حقيقة ماهية القارئ فليس أي قارئ للنص وإنما هو قارئ مثقف ذو دراية بالأسلوب الأدبي الذي يستطيع من خلاله أن يفجر في النص طاقات كامنة خلف اللغة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معان فيضيف إلى النص ثراء فكريا ويعيد خلقه من جديد. "والباحثون الأسلوبيون الذين يركزون على القارئ أو المستقبل في تعريف "الأسلوب" يولون عناية كبيرة لردود فعل المتلقي من خلال إبرازات أسلوبية أودعها المنشئ النص ويسمونها " القوة الضاغطة أو الطاقة الضاغطة "التي تهدف إلى التأثير على أحاسيس القارئ فتولد لديه قوة التأثير محدثة ذبذبة وتوترا مشدودا بين القارئ والنص فينجم عن ذلك إقناع وإمتاع وإثارة"(٢)

ويعرف "فقيرو" الأسلوب من جهة المتلقي فيقول: "هو مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله"(٣) والغرض من الأسلوب "الإيصال" ولن يتم الإيصال إلا بقدرة المبدع على صياغة اللغة صياغة تمكنه من الولوج إلى قلب المتلقي للنص وهذا ما دعا إليه" ريمون طحان بقوله: "اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب

(١) التركيب اللغوي للأدب د/ لطفي عبد البديع ط دار المريخ للنشر ١٤٠٩-١٩٨٩م ص ١٧٦.

(٢) الأسلوبية والخطاب الشعري محمود أحمد الطويل ص ٢١.

(٣) الأسلوبية والأسلوب عبد السلام المسدى ص ٨٣.

الناجح أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب بل يبغي إيصال المعنى بأوضح سبيل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب"(١).

ويعرف "ريفاتير" الأسلوب من حيث أثره في المتلقي "أنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالة تميزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"(٢).

## عنصر المفاجأة ودوره في بناء الأسلوب:

يعتمد الأسلوب على عنصر المفاجأة بالنسبة للقارئ أو متلقي العمل الأدبي وتعني "اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب، وعلى هذا المعتمد يحدد مؤلفو "البلاغة العامة" الأسلوب بحصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص ويحاول "جاكبسون" استبطان مدلول المفاجأة فيعزوه إلى مبدأ تكامل الأضداد ويقرر أن المفاجأة الأسلوبية هي: تولد اللا منتظر من خلال المنتظر ثم يدقق "ريفاتير" فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المستقبل أعمق ثم تكتمل نظرية "ريفاتير" بمقياس التشبع ومعناه أن الطاقة التأثرية لخاصية أسلوبية تتناسب

(١) الأسلوبية والأسلوب عبد السلام المسدى ص ٨٥.

(٢) السابق ص ٨٣.

تناسبا عكسيا مع تواترها فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"(١).

والكلام السابق يؤكد على ضرورة اعتماد النص على جملة من الموافقات والمفارقات تثرى النص وتحرك ذهن المتلقي ليقف حيالها يستبطن كنهها ولكن أي قارئ هذا؟ وما الموقف إذا تعددت رؤى القارئين للنص الواحد فأيهم نقبل؟ وأيهم لا نقبل؟ وما أثر ذلك في العمل المقروء؟ والمصطلحات المذكورة سلفا وضعت تحت مسمى "الانحراف" وسواء أكانت مفاجأة أم تكامل أضداد أو مفارقات فإن السؤال الذي يطرح نفسه الآن كيف يتسنى للقارئ أن يعيد الظاهرة التي أمامه" انحرافا "؟ وإذا اختلف القراء في ذلك فعلام نعول؟ وربما نجد في كلام الدكتور/ شكري عياد إجابة للأسئلة التي طرحتها منذ قليل ففي أثناء حديثه عن "الانحراف" تطرق للحديث عن تعيين مواضع الانحراف وأرجع ذلك إلى "الحس اللغوي للمتلقي" وشكك في هذا الحس عندما طرح سؤالين وهما: " هل يعد هذا – يقصد الحس اللغوي – معيارا معالجا؟ وهل يغني عن تعيين الأشكال اللغوية للانحراف؟ وأجاب عن هذين السؤالين بقوله: "إننا ندرك من أول وهلة أن القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما يخيل إليه أنه خارج على المألوف بدرجة كافية ليعده انحرافا ومن ثم يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب أو على المعنى الذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقي مع أن قارئا آخر أو قراء آخرين يمكن ألا يتفقوا معه في ذلك فبديهي أن كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه ولا سيما إذا كان ثمت اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ لهذا شدد "شبتسر" على صفات الأمانة والإخلاص والصبر في الدارس الأسلوبي – الذي ينبغي بطبيعة الحال أن يكون خبيرا باللغة التي يقرأها

(١) الأسلوبية والأسلوب عبد السلام المسدى ص ٨٦.

على هذا النوع من القراءة حتى لا يزيف مواضع الاهتمام في النص أما " ريفاتير " فيرى أن تعين مواضع الانحراف بمعونة عدد من القراء – كما يصنع علماء اللغة في الفروع الأخرى من هذا العلم فيعتمدون على أخبار الرواة من أهل اللغة عن كيفية النطق ومعاني الكلمات... ويسمي مجموع هذه الأخبار على سبيل التجريد القارئ العمدة"(١) وبعد أن نقل الدكتور شكري عياد آراء النقاد الغربيين حول الانحراف وكيفية الاهتداء إليه في النص الأدبي خالف ريفاتير في دعوته إلى قيام عدد من القراء بتعيين مواضع الانحراف وذلك " لأن هذا الاقتراح يجرد عملية التذوق من محتواها الشخصي باسم الموضوعية؛ ولذلك نرى أن الضوابط اللغوية العلمية يمكن أن تكمل مذهب شبتسر دون أن تذهب به مزاياه" (٢)

## مفهوم الأسلوب بالنظر إلى المنشئ والمتلقي والنص:

تحت هذا العنوان ألاحظ أن النقاد الغربيين حاولوا الوصول إلى تعريف يجمع بين المنشئ والمتلقي والنص في رؤية شاملة تجمع أطراف العمل الأدبي في بوتقة واحدة ولذا نرى برند شبلنر يقول: "الأسلوب اختيار المؤلف. واسترجاع القارئ"(٣) ويشرح التعريف السابق فيقول: "إن الأسلوب نتيجة لاختيار المؤلف من امكانيات متنافسة في إطار النظام اللغوي، واسترجاع من متلقي النص إن تأثيرات الأسلوب تنتج من تبادل اللعب المتناظر بين نتيجة

(١) اللغة والابداع مبادئ علم الأسلوب د/ شكري محمد عياد ط الأولى سنة ١٩٨٨ م ص ٨٢.

(٢) السابق ص ٨٢.

(٣) علم اللغة والدراسات الأدبية برند شبلنر ترجمة جاد الرب نقلا عن كتاب الأسلوبية والخطاب الشعري محمود أحمد الطويل ص ٢٥.

اختيار المؤلف المتضمنة في النص ورد فعل القارئ وهكذا فإن الأسلوب ليس خاصية ثابتة في النص وإنما هو كيفية ممكنة ينبغي أن تسترجع في عملية الاستقبال وتتضح في النص نتائج الاختيار الذي تم ومقدمات رد الفعل الذي يحدده توقع القارئ "(١) ثم "أدخل شبلنر في عملية الاختيار الظروف الشخصية للمؤلف وشعوره ومعلوماته ثم صلاته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ومكانته الاجتماعية...ويمكن أن توجد مؤثرات أخرى على المؤلف مثل معرفته بأعمال أدبية أخرى ورد فعله تجاه ذلك وهناك مؤثرات أبعد من ذلك مثل تأثيرات البلاغة المعيارية والمذاهب الأدبية والجمالية والنماذج الأسلوبية السائدة والتقاليد اللغوية والاجتماعية...إلخ ويكون تأثر اختيار المؤلف بمثل هذه المعايير إما باتباعها، وهذا يحدث في معظم الأحيان وإما بمعارضتها"(٢)

أضف إلى ذلك إدخاله في عملية الاسترجاع للخطاب الأدبي -كذلك - ظروف القارئ وثقافته ومقاييسه الجمالية ومعارفه بأعمال أدبية أخرى وعصر إنتاج النص وجنسه الأدبي حيث إن استرجاع القارئ واستقباله للنص يحدث أمرين أولهما المطابقات السياقية في حالة التوقع، وأخراهما المقابلات في حالة المفاجئة أو المخالفة"(٣).

والكلام السابق الذي استعرناه من الثقافة الغربية له أصداؤه لدى نقادنا القدامى الذين أفاضوا في الحديث عن علاقة المبدع بالثقافة المحيطة ببيئته فهذا هو ابن المعتز " في تراجمه لعديد من الشعراء يركز بشكل أولي على منحى

(١) علم اللغة والدراسات الأدبية برند شبلنر ترجمة جاد الرب نقلا عن كتاب الأسلوبية والخطاب الشعري محمود أحمد الطويل ص ٢٥.

(٢) السابق ص ٢٦.

(٣) الأسلوبية والخطاب الشعري ص ٢٦.

أولئك الشعراء في امتلاك نوعية شمولية من الثقافة العامة فإسماعيل بن محمد بن يزيد بن ربية بن مفزع الحميري (كان شاعرا ظريفا حسن النمط مطبوعا جدا محكم الشعر مع ذلك، وكان أحذق الناس بسوق الأحاديث والأخبار والمناقب في الشعر لم يترك لعلي بن أبي طالب عليه السلام فضيلة معروفة إلا نقلها إلى الشعر، وأبو نواس كان على تفوقه الشعري ضاربا بسهم في علوم كثيرة متشابكة "ومما ذكر من خصال أبي نواس المحمودة ما حدثني به أحمد بن أبي عامر قال: حدثني سلمان بن شحطة قال: كان أبو نواس عالما فقيها عارفا بالأحكام والفتيا بصيرا بالاختلاف صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه وقد تأدب بالبصرة وهي يومئذ أكثر بلاد الله علما وفقها وأدبا وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين...ومن هذا المنطلق كان أبو نواس يدعو بشكل تقدمي إلى الإيغال في المعرفة، لأن امتلاك المعرفة مشروط بحتمية الإيغال في بحارها المترامية"(١). هذا بالنسبة لثقافة المبدع في تراثنا القديم.

وأما ثقافة المتلقي – أي القارئ – فقد كان المفضل الضبي يميل إلى الشعر الجزل وإلى الغريب من الألفاظ والمتماسك القوي من التراكيب كما تدل عليه المفضليات وليس من شك في أن هذا يتحقق في شعر الفرزدق بالإضافة إلى جرير أما تفضيل أهل الكوفة الأعشى فلأن شعره يلائم أهواءهم ومزاجهم الرقيق فالتحضر في شعر الأعشى أكثر منه في شعر أصحابه والأغراض التي خاض فيها تتصل كثيرا باللهو وعباراته لينة وبحوره موسيقية وكل هذا كان من طبع الكوفيين فقد كانوا على كسب من مواطن حضارات قديمة وكثيرا منهم

(١) قضايا نقد الشعر في التراث العربي د/ محمد أحمد العزب ج١ سنة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤م ص ٤١٢.

كان عابثا ماجنا يرى في شعر الأعشى لذته ومتعته"(١) وهكذا نرى التراث العربي يعنى بثقافة المبدع والقارئ في آن واحد وهذا يؤكد ثراء تراثنا الذي كلما رجعنا إلى فرائده أمدنا بزاد لا ينفد نستعين به في حاضرنا الثقافي لنقف على أرض صلبة فيها عبق الماضي وأريج الحاضر والمستقبل.

## الفرق بين الأسلوب والأسلوبية في الأدب الغربي:

يحدث خلط عند ذكر هذين المصطلحين ولهذا لا بد من التفرقة بينهما في حقل الدراسات الأدبية حتى نكون على بينة من أمرنا ونحن نطأ أرض الدراسات الأسلوبية وهنا نطرح سؤالا أيهما أسبق الأسلوب أم الأسلوبية؟ "والحقيقة العلمية تؤكد أن الأسلوب ظهر في القرن الخامس عشر بينما لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين فقد كان مصطلح الأسلوب يقصد به النظام والقواعد العامة مثل أسلوب المعيشة أو الأسلوب الموسيقي أو الأسلوب البلاغي بينما مصطلح الأسلوبية اقتصر على حقول الدراسات الأدبية، وقد عرف البلاغيون في العصور الوسطى تقسيم طبقات الأسلوب إلى ثلاثة: ١- الأسلوب البسيط ٢- الأسلوب المتوسط ٣- الأسلوب السامي. وطبقوا ذلك على الشاعر الروماني "فرجيل" فقد وجدوا في إنتاجه ثلاثة دواوين تصلح لأن تكون نماذج لطبقات الأسلوب الثلاثة فديوانه الذي كتبه عن الفلاحين بعنوان "قصائد ريفية يعد نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية والذي عنوانه "قصائد زراعية" يعد نموذجا للأسلوب المتوسط أما ملحمته الشهيرة "الإلياذة" فتعد نموذجا للأسلوب

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري تأليف المرحوم طه أحمد إبراهيم ط دار الكتب العلمية بيروت ــ لبنان ص ٦٠.

السامي؛ ولهذا شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة " فرجيل في الأسلوب ويقول الكاتب الفرنسي "أنطون ريفارول" في القرن الثامن عشر: "إن الأساليب تحتل طبقاتها في لغتنا مثلما تحتل الرعايا طبقاتهم في مملكتنا وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشيء واحد فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة وخلال هذه الطبقة للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه(١) "وهذا الرأي يتناسب مع البلاغة العربية القديمة التي قسم الشعراء إلى طبقات وقسم الكلام البليغ إلى درجات متفاوتة في الفصاحة"(٢).

أما "جورج بوفون" فقد كتب مقالا أدان فيه فكرة أن الأسلوب طبقة لينتهي إلا أن الأسلوب هو الرجل"(٣) وأعود لأطرح سؤالا آخر ما العلاقة بين مصطلح الأسلوب والأسلوبية؟" إن طبيعة الدراسات الأسلوبية هو سيادة النزعة العلمية الصارمة وهي النزعة التجريبية المعملية التي تأثرت فيها العلوم النظرية بمثيلتها في الدراسات العملية وهذه النزعة جعلت الدراسات النظرية تبتعد عن الأحكام المسبقة وتستلزم أن تكون نقطة البدء من واقع تجربة محددة وفروض عملية تؤديها مثل التجارب الإحصائية، وعلم اللغة من العلوم النظرية التي اقتربت في مناهجها ووسائلها من العلوم التجريبية وأصبح علما يلجأ إلى المعامل في دراسة الظاهرة الصوتية ويلجأ إلى الإحصاء في رصد وتحديد حجم الظواهر النحوية ولقد نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية وكان أول

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث د/ أحمد درويش ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ص ١٦ وما بعدها.

(٢) السابق ص ١٨.

(٣) السابق نفس الصفحة.

ما واجهته ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح لكي تدور حولها "دراسة أسلوبية" تقتضي أن يكون الكلام ذا مستوى فني معين منذ البدء، وأن يكون متميزا عن الكلام الذي يراد به الاستهلاك اليومي ولتحديد مستويات الكلام وانتقاء مستوى ذي أسلوب معين لكي يصلح للدراسة الأسلوبية من هذه الزاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى "الأسلوب" لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة "(١)

## اتجاهات المنهج الأسلوبي:

تعددت مناهج الأسلوبيين تبعا لاختلاف المعالجة التي يتم خلالها فحص النتاج الأدبي لإبراز ما فيه من سمات أسلوبية على النحو التالي:

١- الأسلوبية التعبيرية: ويعنى بها الوقوف أمام لغة النص لاستخراج ما بها من خواص لغوية تميزه عن غيره من النصوص "سواء ربطنا النص بمنشئه أو متلقيه أو اقتصرنا عليه دون منشئه ولا متلقيه وهذا ما دأب شارل بالي وأتباعه من الأسلوبيين في تعاملهم مع النصوص الأدبية"(٢) ومفهوم الأسلوب عند " بالي "يعني" تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء(٣).

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث د/ أحمد درويش ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ص ١٩.

(٢) البنيات الأسلوبية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي من إعداد الطالبة بن حمو حكيمة ٢٠١١ - ٢٠١٢ م ص١٥.

(٣) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث د/ رجاء عيد ط دار المعارف بمصر- ط الأولى سنة ١٩٩٣ م ص ٣١.

**٢- الأسلوبية النفسية:**

وفيها يقوم الناقد الذي يجب أن تكون قد توافرت فيه الموهبة والتجربة والإخلاص بقراءة النص مرة مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة، وفي المرحلة الثانية عليه أن يحاول اكتشاف الخاصية السيكلوجية التي تفسر هذه السمة"(١) "وتذهب الأسلوبية النفسية من خلال طرحها في مقاربة النص إلى أن علم الأسلوب قادر على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوافر على عناصر القراءة أوجدتها طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعة"(٢) ويعد الباحث الفرنسي "هنري موريير" رائدا للأسلوبية النفسية فقد "ألف كتابا عن "سيكلوجية الأسلوب طرح فيه نظريته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة وأن هذه التيارات ذات تعبيرات مختلفة والتيارات الخمسة الكبرى هي: القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية"(٣)

**٣- دلالة الكلمات المفاتيح:**

"يقصد بالكلمات – المفاتيح – الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه ولم يستحدث النقاد الأسلوبيون هذا المنهج تماما وإنما كانت هناك إشارات إليه قبل بزوغ الأسلوبية

---

(١) نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية الحديثة د/ شفيع السيد ط مطبعة العمرانية للأفست سنة ١٤٢٣هـ ٢٠٠٣م ص ٢٠٧.

(٢) البنيات الأسلوبية في ديوان لا شعر بعدك ص ١٧.

(٣) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث د/ أحمد درويش ص ٣٦.

الأدبية ففي عام ١٨٣٢ ذكر سانت بيف أحد رواد النقد الحديث في فرنسا في مقالة له أن "كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيرا في أسلوبه وتفشي عن غير قصد بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه"(١).

٤- **مصادر الصورة التشبيهية والمجازية:** تتجه العناية في هذا المنهج إلى الدلالة السيكلوجية للصورة وخاصة ما كان منها من قبيل التشبيه والاستعارة حيث توضح الدراسات المختلفة أن ثمة عوامل شخصية متعددة تتحكم في مجال الصورة وتطبيقاتها ومن ذلك تجربة الكاتب الشخصية وقراءاته وبيئته التي يعيش فيها وأصدقاؤه ومعارفه...وقد خطا بعض النقاد خطوة أبعد من ذلك وحاولوا تفسير الصور التي تتكرر في عمل أدبي معين بأنها أعراض أو أمارات لما يكمن في أعماق الكاتب من حب لبعض الأشياء أو نفور منها"(٢).

## المنهج الإحصائي:

هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا أو كما يقول ج. ن. ليتشن إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جديرا بأن يعد خاصة أسلوبية هامة بل لا بد لذلك من انتظام الانحراف في علاقاته

(١) نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية الحديثة ص ٢١٠.

(٢) السابق ص ٢١١.

بالسياق"([1]) وتكمن أهمية هذا المنهج في عدة أمور ينبغي أن نقف حيالها وهي: "أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة للأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة التي يتميز بها نص أدبي معين ومن هذه السمات: ١- استخدام مفردات معجمية معينة ٢- الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات "صفات، أفعال، ظروف، حروف جر" ٣- طول الكلمات المستخدمة أو قصرها ٤- طول الجمل ٥- نوع الجمل "اسمية، فعلية، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية" ٦- إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة"([2]) وأرى أن هذه المناهج لا غنى للدارس عنها وإيثار منهج محدد منها للدراسة الأسلوبية لا يفي بالغرض المنوط من الدراسات الأسلوبية ولذا يجب التعويل عليها جميعها والإفادة منها في الدرس الأسلوبي.

(١)الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د/ سعد مصلوح ط الثالثة سنة ١٤١٢ هـ ١٩٩٢ م ط عالم الكتب ص ٥١.

(٢) نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية د/ شفيع السيد ص ٢١٦.

# المبحث الثاني

# المستوى الصوتي

**مفهوم الصوت قال ابن جني:** "حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"([1]).

**والصوت عنده هو:** عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده فسمي المقطع (أي المخرج) أينما عرض له حرفا"([2]) وتتجلى أهمية دراسة المستوى الصوتي في أن "بعض الصوات لها قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور وهنا تثري اللغة ثراء لا حدود له – باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي – تحت حكم الإيقاع، وإنما ترتبط ارتباطا غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل"([3]) والنص السابق يربط بين صوتيات اللغة وظلالها المترتبة عليها وبين عاطفة المبدع، وهذا يعد ثراء للغة ولذا سوف أبحث عن أثر الصوت في الدلالة الشعرية من خلا ل التقسيمات التي قننها علماء الصوتيات في اللغة العربية وسنعول على علم الأصوات لأنه يعنى "بالأصوات وإنتاجها في الجهاز النطقي وخصائصها الفيزيائية ويهتم بالجانب الصوتي فيها ويأخذ هذا العلم على

---

(١) الخصائص لابن جني ت محمد علي النجار ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦ م ج١ ص ٣٣.

(٢) سر صناعة الإعراب لابن جني ت مصطفى السقا وآخرين ط البابي الحلبي مصر سنة ١٩٥٤ ج١ ص ٦.

(٣) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي تأليف د/ محمد العبد ط الأولى سنة ١٩٨٨م ط دار المعارف ص ١٤.

عاتقه أمورا كثيرة منها إحصاء الأصوات اللغوية وحصرها في أعداد وتصنيفها إلى أنواع مختلفة فمنها الأصوات المجهورة والمهموسة والاحتكاكية والانفجارية وعلم الأصوات يدرس الأصوات اللغوية من حيث مخارجها وصفاتها وكيفية صدورها"(١) وسأقوم بدراسة بعض قصائد الديوان دراسة صوتية لأبين علاقتها بالعناصر اللغوية والأسلوبية الأخرى ومن هذه القصائد قصيدة "مرثية إنسان طيب" وقد وردت الأصوات المجهورة في هذه القصيدة ثمانية وستون وأربعمائة مرة وهذا يدعونا إلى الوقوف أمام هذه الظاهرة لنسجلها ونتعرف على أبعادها الصوتية فالجهر يحدث عندما "تنقبض فتحة المزمار يقترب الوطران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار ولكنها تظل تسمح بمرور النفس خلالها فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيا يختلف درجة حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الاهتزازات الواحدة وعلماء الأصوات يسمون هذه العملية بجهر الصوت، والأصوات اللغوية التي تصدر بهذه الطريقة أي بطريقة ذبذبة الوطرين الصوتيين في الحنجرة تسمى أصوات مجهورة فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"(٢).

والملحوظ مما سبق أن الحروف الأكثر تكرارا الهمزة، والميم، واللام، والراء، والنون، والألف وهي أصوات مجهورة لها أثر بين في الإبانة عن حالة الشاعر النفسية وهو يصور الظلم الواقع على الإنسان في هذه الأرض التي رسم لها صورة توضح مدى فداحة الظلم و"الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية مجهورة ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي

(١) البنيات الأسلوبية في ديوان لا شعر بعدك ص ٢٠.

(٢) الأصوات اللغوية تألف د/ إبراهيم أنيس ط مكتبة نهضة مصر ص ٢١.

ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام"([1]) وقد نكر الشاعر كلمة "إنسانا" ليوحي من خلالها بأن الإنسان الذي رسم صورته مظلوما تطلق على كل إنسان لحقه الظلم في أي جانب من بقاع الأرض وفي هذا يقول الشاعر:

**من ينصف إنسانا مظلوما في هذي الأرض المطفأة الأنوار**
**الميتة الأقدار**
**الغائرة الآبار**
**فلقد ربطت كفاه من خلفه**
**في قرب جدار**
**وتراءى في الزي المشئوم الأحمر**
**وعلى العينين الطيبتين ستار أي ستار([2])**

وفي المقطوعة السابقة سوف نتحسس أثر الصوت في نقل المعنى وتجسيده للمتلقي في صورة واضحة جلية فحرف النون من الحروف المجهورة، وقد تكرر في السطر الشعري الأول من القصيدة أربع مرات بالإضافة إلى التنوين الوارد في هاتين الكلمتين "إنسانا، مظلوما" وهو نون أخرى ننطقها فهل لهذه النونات المتكررة من دلالة يشي بها هذا السطر الشعري؟ وللإجابة عن هذا الطرح أقول إن حرف النون "من أكثر الأصوات وضوحا في السمع وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين من خلال الوضوح السمعي ولها أحكام خاصة من الإظهار والإخفاء والإدغام عند قراءة القرآن الكريم حسب مجاورتها لصوت

(١) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنبس ص ٢٣.
(٢) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٢ م المجلد الثالث ص ٢٠.

بعيد أو قريب من مخرجها"(١) ولعل وضوح صوت النون يوحي بوضوح قضية هذا الإنسان المظلوم الذي حكم عليه بالموت رغم طهارته وبراءة نفسه فهو يعيش مظلوما في وطن أنواره مطفأة ومياهه غائرة، وربطت يداه خلفه تنكيلا به وألبس زيا أحمر لون بلون الدم المنتظر أن يسيل من أوداجه وذلك بعد أن تخلى عنه كل شيء ليعيش واقعا مأسويا ينتظر الموت في كل لحظة، ولم يجد من يرثيه ولعل ما سبق يعد رمزا لأماني الإنسان التي تحطمت أمامه فاضطرته ليرحل إلى مكان آخر لعله يجد فيه ما يؤنس وحدته بعد أن أخفق في وطنه الأم. ويجاور صوت النون صوت الميم في هذا السطر الشعري فقد تكرر أربع مرات ومع أن الميم والنون من فصيلة واحدة وهي الأصوات المجهورة ويلتقيان في الغنة وهي صفة خاصة بهذين الحرفين " حيث يرتخي معهما أقصى الحنك الرخو سادا مجرى الفم فيخرج الهواء المحمل بهما خلال التجويف الأنفي ولذا تسمى "الأنفية "ويقصد بها أن أحد هذين الصوتين (الميم والنون) إذا جاور صوتا آخر يؤثر فيه بالإخفاء فإنه يختفي ويترك مكانه غنة"(٢) ويحاكي صوت الميم معنى الكبت والظلم فالأرض أضحت مظلمة والأقدار ميتة، والإنسان أصبح تائها في ظلمات الأرض وخاصة بعد أن ألبس زيا يشي بالإعدام الذي ينتظره، ويأتي صوت الراء في آخر الكلمات الآتية: الأنوار، الأقدار، الآبار، جدار، ستار؛ ليجسد المعنى المراد من هذه الألفاظ فتكرار هذا الصوت الصاخب يشعر بالنهاية المفجعة التي ينتظرها هذا البائس المسكين وكأن قوة الصوت توحي بقوة المأساة وهول الفاجعة التي لا تقبي ولا

(١) الأسلوبية والخطاب الشعري محمود أحمد الطويل ص ٩٦.

(٢) في الدرس الصوتي تأليف د/ عبد المنعم عبدالله حسن ط الأولى ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م ط مكتبة مصر للآلات الكاتبة ص ١٠٠.

تذر، ولا ننسى الألف التي قبل حرف الراء فهو يصور مدى هول المأساة التي ستحل بهذا الإنسان وصوت الراء في قول الشاعر "ولقد رحلت كل الطيبه" يوحي بتكرار السفر وعذاباته فالرحلة لا تنتهي ولا يستقر صاحبها خلف جدار وكأنها قدر محتوم لا يفر منها إلا إليها تتجدد دوما فيتجدد معها أحزانه وتنطفئ أنوار حياته خلف قضبانها.

وردت الحروف المهموسة في القصيدة ١٨٢ مرة وهي بالنسبة للحروف المجهورة قليلة العدد وذلك يرجع إلى ما قرره علماء الأصوات "من أن الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس ولحسن الحظ نراها قليلة الشيوع في الكلام؛ لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة فإذا تصادف أن اشتملت الكلمة الكثيرة الحروف على عدد من الأحرف المهموسة عدت من الكلمات المجهدة الثقيلة إلى حد ما"(١) ولعل الحروف المهموسة الأكثر شيوعا في القصيدة هي: التاء، والهاء، والفاء، والحاء، ويتعانق صوت الحاء والهاء في هذه المقطوعة من القصيدة التي يقول فيها الشاعر:

**قد ترك وحيدا في موته**

**حتى من عاش كعصفور يشدو حوله**

**لقط العينين اللؤلؤتين وطار**

**حتى من كان كظل يمشي من خلفه**

**لم يغمض عينيه بل هز الرأس وسار**

---

(١) موسيقى الشعر تأليف الدكتور/ إبراهيم أنيس ط السابعة ١٩٩٧ ط مكتبة الأنجلو المصرية ص ٣٢.

**حتى من غنى في عينيها بالشعر المخمل**
**دست كتفيها الممتلئين جمالا في صدر الجار**
**من غير حوار!!**

ومن صفات الهاء "المهتوت ومعناه المحصور المكسور أو المقول فيه بسرعة وغزارة في الكلام وهو الهاء وذلك لما فيه من الضعف والخفاء"(١) وهذه الصفة تتناسب مع المعنى الذي أراد الشاعر تصويره وهنا نقول توافق المبنى والمعنى في هدف واحد وهو إبراز حالة الضعف والهوان لهذا الشخص الملقى على الأرض مقتولا وحيدا في أرض الغربة التي نهشته وتركته وحيدا لم يجد من يطبق عينيه ومن يمشي خلف جنازته حتى التي كان يحبها ويصور حسنها في شعره خمائل عشق وورود غضت طرفها عن النظر إليه وأنست إلى غيره، وأجد هذا الضعف ساريا في قوله: "موته، حوله، خلفه، هز الرأس وسار " فالصوت هنا له دلالة على المآل الذي صار إليه هذا الإنسان المقبور وحيدا في أرض الغربة.

وللانزياح دور عظيم في النص فإذا كان بنو الإنسان لم يتألموا لموت هذا الإنسان على هذه الشاكلة فإن الطبيعة اكتست بالحزن حينما وضعت جثة هذا الإنسان في بطن الأرض في كثبان الوادي اخضوضرت الأشجار حوله حتى شجر اللبلاب حزن لموته وبدأ يفتش عن قاتله يصور الشاعر ذلك فيقول:

**العالم – يا ويحي – يذبح الأطيار**
**فلقد شطر النصفين وقطع في الأوتار**
**لكن لما أن دحرج في كثبان الوادي ماجت خضره**
**قامت أشجار**

(١) في الدرس الصوتي د/ عبد المنعم عبد الله حسن ص ١٠٣.

**باحت عن قاتلها الأسرار**

**قال اللبلاب: غدا آتيكم بالأخبار([1])**

ولصوت السين في المقطوعة السابقة أثره البارز فقد جسد صفير السين أزيزا يبرز المعنى في قول الشاعر: "باحت عن قاتلها الأسرار" فصفير السين مع تكرار صوت الراء يكشف عن هول المفاجآت التي بدأت تتكشف لتدين العالم كله بقتل هذا الإنسان.

ونلحظ في الأبيات التالية ظاهرة الاستبدال ويقصد بها "أن يحل صوت أو أكثر محل الآخر سواء أكان هذا الآخر صوتا (فونيما) أم علاقة دالة فيتغير بذلك المعنى إيجابا وسلبا"([2]) يقول الشاعر:

**من يصحبني كي نحصد في هذا الموسم**

**بعض الأثمار**

**بعض الأقمار**

ففي الفقرة الشعرية السابقة نلاحظ ورود هاتين الكلمتين (الأثمار، الأقمار) وقد تم الاستبدال بين صوت الثاء والقاف، والثاء من الحروف المهموسة والقاف من الحروف المجهورة وكل واحد منهما يجانس المعنى الذي وضع له فالثاء مع الأثمار تناسب جو الهدوء المنبعث من حصد الثمار والجهر المصاحب لحرف القاف يناسب المعنى المقصود من كلمة الأقمار فالأقمار لا تحصد ومن هنا علت نبرة جهر الحرف لتناسب المفارقة المجازية المقصودة من حصد الأقمار واستبدال الصوت يعني استبدال الصفات الملازمة لهذا الصوت لتشاكل المعنى الذي سيقت من أجله.

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٢٢.

(٢) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث د/ مصطفى السعدني ط منشأة المعارف بالإسكندرية ص ٢٢.

وصوت الشين من الأصوات التي تسهم في دلالات الكلمات نظرا لأنه يتسم بالتفشي وفي هذا يقول علماء الأصوات هي" مهموسة رخوة مستفلة منفتحة مصمتة متفشية"(١) ومعنى التفشي "أن يشغل الصوت من عرض اللسان مساحة ينتج بها هذا (الوشيش) وتتسم الشين مع الضاد بالاستطالة وهي أن الصوت يشغل من طول اللسان مساحة تصل مخرجه بمخرج صوت آخر يجاوره فاستطالة الشين تصلها بمخرج الطاء واستطالة الضاد تصلها بمخرج اللام وهذه الاستطالة تكسب الصوت ميزة على غيره من الأصوات"(٢) ويتكرر حرف الشين خمس مرات في قول الشاعر:

**في شيء يأخذ شكل القهر وشيء يشبه صوت العار**
**فلقد أودع فينا شيئا من حسره**

فهذه الشينات توحي بشيوع القهر وانتشاره على ظهر الأرض كالطوفان لا يستطيع أحد إيقاف زحفه المتفشي في الكون كله تفشي حرف الشين وإنما يترك في نفوسنا حسرة تتردد أصداؤها في جوانحنا ليل نهار هذا فضلا عن الموسيقى المنبعثة من هذا التكرار.

وننتقل إلى تحليل قصيدة أخرى من قصائد الديوان تحليلا صوتيا وهي بعنوان "آسيوية في الغربة" (٣) فقد وردت الأصوات المجهورة في القصيدة ٣٩٩مرة أي بنسبة ٧٣ % ولكن بصور متفاوتة كما سيظهر في هذا الجدول

---

(١) الكتاب لسيبويه ت عبد السلام محمد هارون ط الثانية ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م ط مكتبة الخانجي بالقاهرة ص ٤٣٤.

(٢) في التطور اللغوي د/ عبد الصبور شاهين ط مؤسسة الرسالة ط الثانية ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م ص ٢١٠.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٦٠.

| الصوت | عدد تكرره في النص |
|---|---|
| العين | ١٧ |
| الغين | ٦ |
| القاف | ١٩ |
| الجيم | ٧ |
| الياء | ٣٢ |
| الضاد | ٥ |
| اللام | ٧٠ |
| النون | ٢٥ |
| الراء | ٣٣ |
| الفاء | ٥ |
| الدال | ١٦ |
| الزاي | ٦ |
| الظاء | ٥ |
| الذال | ٣ |
| الباء | ٢٩ |
| الميم | ٣٥ |
| الواو | ٤٣ |
| الألف | ٢٣ |
| الهمزة | ٢٠ |

بينما وردت الأصوات المهموسة في القصيدة ١٤٧ مرة وهذا التباين يـــدل على مدى المعاناة التي عاشتها هذه الآسيوية في الغربة وأنها عاشت في صراع

داخلي حول احتياجها للمال وشوقها إلى الرجوع إلى وطنها الذي انتزعت منه انتزاعا وقد حاكت الأصوات اللغوية هذا الصراع وجسدته خير تجسيد وفي ذلك يقول الشاعر:

**كانت كالعشبة يابسة * هرعت لبلاد البترولِ**

**من بعد جفاف وسعال * رفت كالورد المطلول**

**فالشمس بوجه مكتنز * والليل بشعر مسدول**

**تمشي كالظبية مجفلة * تخشى من شيء مجهول**

**وتغني حينا فيغني * قلب للكون المأهول**

**إن لم تعرف شيئا ضحكت * ضحكا كحرير معزول**

وصوت اللام ورد في هذه القصيدة ٧٠ مرة فهو روي القصيدة وتكرر في داخل القصيدة وهذا يحقق التماثل في إيقاع القصيدة فضلا عن تكرار بعض الحروف والفصل بينها بحرف واحد كما في قوله: لبلاد، جفاف، المطلول، كحرير، وكذلك تضعيف بعض الحروف في الأبيات السابقة في قوله: "وسعال، فالشمس، رفت، كالظبية، وتغني، فيغني، وكل ما سبق يحقق انسجاما صوتيا وكأنه تقديم للمشهد المعروض أمامنا في صورة موسيقية مكتملة داخليا وخارجيا لتعرض لنا مأساة هذه الفتاة في دار الغربة فقد انتقلت من مأساة إلى مأساة أخرى فهي من قارة أسيا التي عندما تذكر ينصرف الذهن إلى الجوع والفقر والعيش في بيئة قاحلة عنوانها البؤس وموضوعها الفقر والمرض ولذا يصور الشاعر هذه الفتاة بصيغة الماضي "كانت، هرعت، وبين كانت وهرعت معان كثيرة في باطن النص نستنبطها من خلال التشبيه في قوله: "كانت كالعشبة يابسة" فالصورة التشبيهية تجسد مدى هزال هذه الفتاة وضعفها ولو قال

كالعشبة ولم يقل يابسة لظننا فيها معنى الضعف مع شيء من الحيوية ولكن يأتي الوصف بقوله: "يابسة" لتقطع علينا كل مناحي التخيل وتجسد الفتاة أمامنا في صورة الوردة الذابلة الضعيفة التي تحتاج إلى من يمد لها يد العون ثم يقول "هرعت لبلاد البترول" ووصف هذه البلاد بهذا الوصف يعني الغنى والثروة والأمل في غد مشرق ولكن كل ذلك لم يتحقق فانتكست الفتاة في بلاد الغربة ولم تزدها الغربة إلا ضعفا إثر ضعف، ويكرر الشاعر صوت الفاء أربع مرات في بيت واحد فيقول:

**من بعد جفاف وسعـــــال * رفت كالورد المطلـــــول**

والفاء من حروف الزلاقة وتعنى الزلاقة "الخفة في النطق والمراد بها هنا الحروف الخفيفة في النطق لأنه يعتمد عليها بزلق اللسان وهو طرفه"(١) وصوت اللام تكرر خمس مرات في هذا البيت وهو من حروف الزلاقة وورد في هذا البيت أيضا صوت الميم، والنون، والراء واجتماع هذه الأصوات مع خفة نطقها يوحي باتصال المعنى بالمبنى فالمعنى وصف هذه المرأة المهاجرة من أرض أسيا إلى أرض البترول بصفات الضعف والوهن فقد كانت تعيش في بيئة معروفة بالجفاف الذي نتج عنه مرض السعال وهذا إيحاء بالضعف العام لبنية هذه المرأة التي زادتها أيام الغربة وهنا بعد وهن.

ويصور صوت النون هذه الفتاة خير تصوير في إقبالها على الحياة على الرغم من آلامها التي تترى في كل وقت وحين فيقول:

**وتغني حينا فيغنـــــي * قلب للكون المأهـــــول**

(١) صوتيات اللغة العربية د/ البسيوني عبد العظيم البسيوني ط الأولى ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م ص ٤٢.

فصوت النون مسيطر على هذا البيت فتكرر ثمان مرات في قوله:" وتغني، حينا، فيغني، قلب، للكون، وتكرار كلمة وتغني فيغني للإيحاء بانسجام القلب والقالب فاللسان يغني والقلب يغني وينتشي فرحا بالحياة على الرغم من الحزن المدفون في سويداء القلب.

ويجمع الشاعر بين الفعل ومصدره في قوله:

**إن لم تعرف شيئا ضحكت * ضحكا كحرير مغزول**

فقد جمع الشاعر بين ضحكت وضحكا وفي هذا تكرار لأصوات بعينها مما يعطي إثراء لموسيقى القصيدة الداخلية فضلا عما لهذه الأصوات من سمات مشتركة فالكاف والتاء من حروف الشدة والضاد والحاء من الحروف الرخوة وقد جمع الشاعر بينهما في كلمة واحدة وهذا يتناسب مع الحالة النفسية التي تمر بها الفتاة فعندما تسمع كلمة لا تعرف معناها تمتعض ثم تتلو ذلك بابتسامة وهذا يتوافق مع حالة الشدة في نطق الضاد والحاء ثم حالة الرخاوة التي تناسب الكاف والتاء وهكذا تشارك أصوات اللغة في الوقوع على المعنى الذي يتناسب معها.

ويصور الشاعر حالة هذه الفتاة الأسيوية بعد أن مكثت شهرين في أرض الغربة فيقول:

**شهران وتصفر الدنيا * والخـــد ووردة "إبريل"**

وأقف أمام كلمة "وتصفر" فأجد حرف الصاد الذي يتسم بصفة الصفير ليعلن للدنيا كلها اصفرار حياة هذه الفتاة فالمصيبة بدت على وجهها واضحة وضوح صوت الصاد حال النطق به ويشارك صوت الراء في هذا الإعلان عن هذا النحول البادي في وجه هذه الفتاة بصفة الجهر التي تعني الإعلان عن هذا التغير الظاهر في هذه الفتاة، ولم يقف التغير والتبدل من حال إلى حال على

الفتاة وحدها وإنما تبدلت الطبيعة كلها لتشارك الفتاة ألمها وحزنها فقد اعتـرى الذبول الكون كله تضامنا مع محنة هذه الفتاة، وأما التحول النفسي الكامن فـي جنبات النفس البشرية لهذه الفتاة يصوره الشاعر فيقول:

**فالصمت يفتت في عمر * والشعر يلـف بمنديل**

**والقفزة صارت ضيقـة * والنظرة نظرة مـذهول**

وأقف مع لفظة "فالصمت" ولفظة "يفتت" والجمع بين هاتين الكلمتـين يعـد انزياحا عند الأسلوبيين لأن "الصمت" سكون و"يفتت" حركة دائبة والصمت مآله تفتيت العمر وهذه نتيجة طبيعية وأطرح سؤالا ما علاقـة الـصمت والتفتيـت بالشعر الذي يلف في منديل؟ إن الصمت ليس سكونا كما قد يظن؛ ولكنه يعكس حالات نفسية مترددية تحترق بها النفس الإنسانية داخليا فيظهر أثر ذلـك علـى الهيكل الخارجي للإنسان فيتفتت جزءا تلو الآخر.

وتكرار صوت التاء في "يفتت" لها إيحاءاتها فالتاء من الحروف المهموسـة التي تكررت في هذه القصيدة خمسين مرة ولذا تتناسب مـع المعنـى المـراد فالتفتت لا يكون دفعة واحدة وإنما يكون على مراحل متفاوتة حتى ينهدم الكيان الإنساني كله.

وأما قوله: "والشعر يلف بمنديل" عقب قوله: "فالصمت يفتت فـي عمـر" فهو يعني أن التغير النفسي انعكس أثره على الذات من الخارج فأضـحت هـذه الفتاة لا تعنى بمظهرها الخارجي لذهولها حتى عن نفسها. وعندما عاين النـاس حال هذه الفتاة وما داهمها من تغير بدا في كيانها الخارجي والنفسي قالوا هـذه المقولة:

**قلنا ستموت إذا ظلـت * تذوي كخريف مقتول**

**وتعيش وخافقهـا أبدا * يهفو لمطار معـزول!**

وأقف أمام كلمة "ستموت" وتقديم صوت السين بأزيزه المعهود على كلمة "تموت" إيذانا بالنهاية المأسوية التي تنتظر هذه الفتاة، وكلمة "إذا ظلت" و"تذوي" و"الخريف المقتول" ترصد جوا من الكآبة حل بهذه الفتاة المغتربة فإذا ظل تعلق الجواب بالشرط فستنتهي هذه المأساة إلى مأساة أعظم منها فكلمة "تذوي" انتقلت من عالم النبات إلى عالم الإنسان، وفصل الخريف عندما يحل بالزرع يؤذن برحيل الأوراق وبموتها، ووصف الخريف بقوله "المقتول" يضيف للنص معان كثيرة فالخريف القاتل تحول إلى مقتول وانقلبت موازين الطبيعة وحل البوار بعد الخضرة والازدهار، وكل شيء آذن بالرحيل ولكن الأمل لم يمت بعد ولذا عبر عنه الشاعر بصيغة المضارع في قوله: "وتعيش" الذي يدل على التجدد والاستمرار وجاءت كسرة الياء لتعطينا حركة طويلة تتناسب مع الحالة النفسية التي تعصف بالفتاة ولكنها تدرعت بالأمل المنبثق من حركة الياء الطويلة في قوله: "تعيش".

وتأتي الواو المكررة في قوله: "وتعيش" و"خافقها" للدلالة على مدى التلازم بين الحياة والأمل الضئيل المنبعث من شعاع عينيها الذابلتين الناظرتين للقادم من المطار، ومجيء الألف بعد الخاء في قوله: "وخافقها" والألف بعد الهاء في نفس الكلمة مع الحركة الطويلة المصاحبة لما قبل الألف لحمل مشاعر الأمل المفعم بالحزن، وقد أكد هذه الحقيقة أحد النقاد فقال: "وشعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن" وفي ظل هذه الحالة المفعمة بالحزن تولد الأمل من رحم المأساة، وجاء شاب من أرض الفتاة يحمل نفس اللغة والوجه الأسمر وطينة الأرض التي تهفو الفتاة لرؤيتها وتسكن الفتاة إلى ظل الفتى وتنشأ بينهما علاقة حب مثمرة يصورها الشاعر بقوله:

**لكن لم تلبث أن خفقـــت * رقصـت بالعرض وبالطول**

**فلقد سمعت لغـة "الأردو" * مـن بعد زمـــان ممطول**

**فانبثقت أرض غائبة * كعروس تحت الإكـــليل**

**واسترجع عمر قـد ولى * من قبـــل زمان الترحيل**

**وارتاح القلب إلـــى قلب * كـشفاه صـــوب التقبيـل**

ومن ينعم النظر في المقطوعة السابقة يجد الشاعر كرر حرف اللام أربـع عشرة مرة ويليها صوت الراء الذي كرره الـشاعر خمـس مـرات ومعظـم الحروف كررت غير متجاورة وهذا أكسبها بعدا موسـيقيا داخليـا وانـسجاما صوتيا أثرى الموسيقى الداخلية للمقطوعة السابقة، وألاحـظ أن لفظـة خفقـت عبرت عن الحالة النفسية للفتاة أيما تعبير فالخفقان يكون للقلـب، ولكنـه عـم الجسد كله فسرى من القلب إلى جميع أجزاء الجسم وتجاورها لفظة "رقـصت" وكلا اللفظتين مختومتين بالتاء الساكنة ولعل "انحباس الهواء عند صوت التـاء حين يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة ثم ينفصل اللسان فجأة عن نقطة الالتقاء فيحدث صوت انفجاري هو التاء" يتناسب مع حالة هذه الفتـاة النفسية ففي غمرة المأساة التي حدثت لها كانت المفاجأة التي غيـرت مجـرى حياتها من حزن وذبول إلى سرور وحبور وبهذا نجد الصوت وضع في مكانـه الصحيح ليعبر عن المعنى المراد به نطقا وموسيقى.

والحركات الطوال في المقطوعة السابقة من القصيدة تشي بالحالة النفـسية للفتاة وقد جاءت الحركة الطويلة في قول الشاعر: "وبالطول، ممطول، الإكليل، الترحيل، التقبيل" وطول الحركة يرمز إلى طول المدة الزمنية التـي صـاحبت الفتاة وشاركتها أتراحها وفي ذلك تجسيد للبعد النفسي الذي صاحب الفتاة حـال

عبوسها وينظر الشاعر إلى تلك الفتاة فيجد كل شيء حولها قد تغير فيدرك سر هذا التحول ويجسده في تلك الأبيات فيقول:

**نظرت ما أحلى لفتتهـــا * بالقلب لحب مأمـــــــــول**

**ولأهل رغـــم بعادهـــم * نسجوا إشراقـــــــــة أيلول**

**وحياة سوف ترى أبـــدا * فرحـــــــى كجمال القنديل**

وسر هذا التحول يكمن في الحب والأمل والرغبة في حياة ملؤها الـسعادة والبهجة ويسند الشاعر الفعل نظرت إلى القلب ويأتي بالتعجب المعترض بـين نظرت والقلب؛لينقل الصورة التي رآها إلى المخاطـب مـن خـلال عدسـته المصورة "ما أحلى لفتتها" فهي في أبهى منظر وأحسن حال تختال بأنوثتها التي سكنت بالحب الذي بدد شبح الغربة من أمامها، ورسم لها حياة سعيدة تنعم فيها بالجمال الذي لا يكدر صفوه.

وعندما نقلب النظر في أصوات الأبيات السابقة نلحظ تكرار التاء في قوله: "لفتتها" من دون فاصل بين التاء، والتاء صوت يتسم بالشدة والشدة تتناسب مـع المعنى الي سيقت له في قوله "لفتتها" فهي حركة تحتاج إلى جهد عضلي يناسبه تكرار صوت التاء.

وأقف أمام كلمة "مأمول" التي جاءت وصفا لكلمة حب فألحظ تكرار صوت الميم مرتين مع الفصل بينهما بالهمزة وهي حرف خفيف على اللسان يخرج من بين الشفتين، وجاءت الكلمة في صيغة اسم المفعول لتفيد الـدوام والاسـتمرار والثبوت وزاد من تعلق الفتاة بهذا الحب حركة المد التي تستغرق زمنا إضـافيا يوحي بتشبثها بهذا الحب المأمول وتعلقها به وفي هـذا يقـول أحـد النقـاد:" وحروف المد الثلاثة ( الألف، والواو، والياء) عندما تجانسها حركة مـا قبلهـا فتتمحض لانطلاق الصوت مسافة أطول" وقد حرص الشاعر أن يـضيف إلـى

قافية قصيدته تطريبا تلذ له الأذن عندما أرفق بحروف المد حركاته المجانسة له وذلك في قوله: "مأمول، أيلول، القنديل" وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاخبة للنص إلى منتهاه إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه إنها موسيقا شجوه تحللت داخل موسيقا العروض إنها أنفاسه داخل كلمات تهب الأبيات حياة وصدقا".

ومما سبق يتضح أن لأصوات اللغة داخل النص الشعري ايحاءات تتعلق بخبيئة المبدع، وأن استكشافها في النص الشعري إضافة تعلي من قيمته، وتبرهن على أن اختيار المبدع لألفاظ تجربته ليس اختيارا تلقائيا وإنما تجسيدا لأصوات اللغة في بناء تجربة شعرية فائقة ولذا أنصح كل من يتعاملون مع النصوص الأدبية الرجوع إلى أصوات اللغة للكشف عن علاقتها بالمضمون الشعري وربطها بنفسية المبدع فاللغة العربية خلاقة لها أسرارها التي لم تكتشف بعد.

## المبحث الثالث

## المستوى الصرفي

يتكون الأسلوب الأدبي من جمل، وهذه الجمل لها مفرداتها التي تقوم بها وهي إما أسماء أو أفعال أو حروف؛ ولكي نحدد نوع الأسلوب كان لزاما علينا أن نقف على هذه المفردات لنحدد دورها في النص الأدبي وسوف أختار بعض قصائد الديوان لدراسة هذه المفردات وأبدأ بقصيدة تحت عنوان "قلبي"(١) وقد وردت الأسماء فيها خمسا وخمسين مرة بينما وردت الأفعال ثمان وثلاثين مرة وهذا يتناسب مع الحالة النفسية للشاعر الذي كتب هذه القصيدة بعد أن داهمه المرض وهو في أرض الغربة ولم يستطع دفع شيء عن نفسه، و قلة ورود الأفعال عن الأسماء يعطي مؤشرا لعجزه ويومئ بثبوت هذه الحالة ثبوت الأسماء واستقرارها وصيغة فعيل من الصيغ التي تكررت في النص مثل:" غريب، عصيب، وجيب، عليل، مريب، نحيب، رقيب، رطيب، ولعل تكرار هذه الصفات يوحي بالمرض الذي أصابه وبالحالة النفسية التي انبثق أنينها خلال الكسرة الملازمة للحرف الذي قبل حرف المد ومجيء حرف المد الياء المكسور ما قبلها يوحي بانكسار نفسه في أرض الغربة حيث اجتمع عليه الألم الحسي والألم المعنوي وكلاهما تركا جرحا لا يندمل على الرغم من كر الأيام والليالي.

وألحظ أن الشاعر جعل الداء في "قلبه" وخصه بالذكر لأنه مناط الحياة في الجسم يعيش به ويهلك به والداء الذي ألم به هو الغربة والاغتراب والمرض الحسي وكل هذه الأشياء تعاورت عليه ولم ينفعه حرصه وفي هذا يقول:

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ١١١.

**طـــار الحمام بصدري * وحـــط طيـــر غريـــب**

**يعب مـــــن كل عرق * تدور فيه الكـــــــروب**

**وقلت: عـــــل الرزايا * تـــــضل والتخريـــــب**

**فقد خبأت بعيـــــــدا * قلبي وقلـــت: يغيـــب**

**عـــن منحة واغتراب * وما يقول الغـــــــروب**

**لكنهـــــــــــا أدركته * فحـــل يـــوم عـــصيب**

وكلمة "أدركته" توحي بالصراع بين الشاعر والهموم والقلب وكـــأن هـــذا الصراع شيء حسي نراه امام مخيلتنا في صورة درامية تتـــشكل هيئتهـــا فـــي الشاعر المرابط خلف قلبه ليحول بينه وبين الرزايا التي تتبعه لعلها تصيبه فـــي مقتل، وفي النهاية تنجح الرزايا في الوصول إليه ولذا نكر الشاعر كلمة "يـــوم" ونكر الصفة في قوله "عصيب" وهي على وزن فعيل وعطف عليها كلمة "فحل" ليدع الذهن – أقصد ذهن المخاطب – يتخيل المأساة التي ألمت به فـــي صـــور شتى.

وعلى الرغم من أن الإسلام نهى عن التفاؤل والتشاؤم والعدوة والطيرة إلا أن الشاعر يعيش في كنف التراث العربي الذي أفنى سني عمـــره فيـــه دارســـا ومعلما ومبدعا على مدار تاريخه العريق؛ ولهذا يفزع مـــن صـــوت الغـــراب ونعيبه، وما يعنيه هذا النعيب في المخيلة العربية من رمـــز للخـــراب والـــدمار والهلاك وفي ذلك يقول:

**وصـــــاح صوت غراب * على الـــتلال وذيـــب**

**وكـــان حلم عجيـــــب * مشى بـــــه "أوديب"**

**فالقتل والإثم فيـــــه * وصـــرخة وذنـــوب**

ولم تكن صورة الغراب هي المستدعاة في النص وحدها بل شاركتها صورة " أوديب" بما توحيه في الذاكرة من قتل وإثم ومصائب حلت "بأوديب" وهذه الصورة المستوحاة من التراث العربي ومن الأساطير تجسد هول الغربة ومآسيها التي صبت فوق الشاعر صبا فلم يستطع الخلاص منها.

وأقف أمام قصيدة "الرحيل والعودة والضياع"(١) فأجد أن الاسم ورد فيها ثلاثا وسبعين مرة، والفعل جاء أربعا وأربعين مرة ولو نظرنا في الأسماء لوجدنا أن أسماء الطبيعة لها حضورها الطاغي في النص وهي: "الحقل، الساقية، الطير، الجناح، الشمس، الوردة الحمراء، البحر، الصحراء، البستان" والملاحظ على الأفعال أن أغلبها جاء بصيغة الماضي مثل قوله: "رقرقت، مال، رحلت، جاء، ما كان، ما توالى، ما توهج، نسج" وهذا له دلالته في النص فالزمن الماضي قبل الغربة والرحيل كان له مذاقه في نفس الشاعر وما زال كامنا في شعوره يتمنى تجدده واستمراره ولكن أنى له ذلك وقد تبدل كل شيء وفي ذلك يقول:

**رفرفت كالطير مشتاقا على بلدي * ومال مني جناح غير مرتعد**
**فقد رحلت طويلا. . غير أن شذى * في غربة العمر يستبقي إلى الأبد**
**ما كان في الحقل يرويني بساقية * قد جاء يهدر في أيامي الجدد**
**وما توالى كأسطار مجنحة * ما زال نسج فراشات بلا عدد**
**وما توهج مثل الشمس في ثقة * قد ظل يمعن في قلبي وفي ولدي**
**كل الذي مر في الدنيا بروعته * ظلت له وردة حمراء فوق غدي!**

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٧٧.

والقصيدة كما ينبئ عنوانها "الرحيل والعودة والضياع" تقوم على ثلاثة أعمدة لها أثر في نفس الشاعر وهي: الرحيل والعودة والضياع " وقد جمع بينهم بحرف العطف "الواو" ليدل على أن الضياع بدأ مع الرحيل والعودة وكأنهما نتيجة لمقدمة طبيعية، وقد التحمت هذه الأمور الثلاثة مع بعضها لتسجل أنات الشاعر وآهاته.

يصور الشاعر رحلة العودة فيبني الفعل للمجهول "وقيل" ثم يستخدم المصدر فيقول: "عود" ثم يعطف الفعل ويكرر أصوات من المصدر "فعدناها" ثم يأتي بالصفة "مراغمة" ليفضي بعدم رغبته في العودة وأنه أكره عليها، ويلجأ إلى أسلوب الشرط "فإذا" و"إن" ليعرض مأساته أثناء عودته فيقول:

**وقيل عود فعدناها مراغمة * مثل البطاريق في بحر من النكد**

**إذا عبرنا من الصحراء جمجمة * راحت تفرق وديان من الجسد**

**وإن نطقنا تخافتنا فخطوتنا * ما بين رعب إلى رصد بلا مدد**

وكلمة "جمجمة" تحاكي الهلع والفزع والخوف بتكرار صوت الجيم والميم ومجيء كلمة جمجمة بعد كلمة "الصحراء" تزيد الموقف تأزما وتوحي بالتيه والموت وأن النجاة من هذه الرحلة ضرب من الخيال، ويأتي البيت التالي ليزيد الصورة قتامة فوق ما بها فهم يتخافتون فيما بينهم خوفا من الهلاك، ويعضد ذلك انحسار خطواتهم بين الرعب والرصد مما يؤذن بالهلاك المنتظر في كل وقت وحين.

ثم يلجأ الشاعر إلى الصور المتحركة ليعبر عن مأساته فيقول:

**وكاد والشوق يطويني وينشرني * بأن يصرح: لا تقرب بل ابتعد**

**فقلت أرحل مهما كان من شغفي * بمن عشقت وما قد عاش في خلدي**

**ورحت أرحل لا قلبي بمرتعش * عند الوداع ولا كفي على كبدي**

في الصورة التي نشاهدها الآن مراودة نفسية بين أمرين متناقضين هما الرحيل أو البقاء ولذا يشخص الشاعر الشوق كائنا حيا يطوي الشاعر وينشره ويتحكم في مصيره، ويجيء صوت خافت من أعماق الشاعر ليقول له: "ارحل" ويستجيب لهذا الهاتف ويرحل على الرغم من عشقه لهذا المكان وسريان هذا العشق في قلبه. ومن ينعم النظر في الأبيات السابقة يجد أنها صيغت من خلال الأفعال الرباعية "يطويني، ينشرني، أرحل" التي تتلاءم مع المعنى وتجسده في صورة حية فيها الحزن والألم المنبعث من الصراع الداخلي بين الفعل والرغبة في تنفيذه، ويختلط الأسلوب الخبري بالإنشائي للدلالة على عدم وضوح الرؤية وذلك في قوله: "الشوق يطويني وينشرني" ثم يتبعه بالنهي "لا تقرب" ثم الأمر "ابتعد" وكل ذلك يشي بالحيرة الجاثمة على نفس الشاعر الذي أظهر التجلد في قوله: "لا قلبي بمرتعش عند الوداع ولا كفي على كبدي" وهذا النفي كناية عن تأكيد ما حاول أن ينفيه عن نفسه. وجاء الفعل المضارع مرتبطا بالضمير "ني" ليدل على دوران الفعل حول "الأنا" وقد انتشرت هذه الخاصية الأسلوبية في القصيدة كلها؛ لأن المأساة دارت حوله وحركته حسبما أرادت.

ومن قصيدة "أمنيات في الغربة" ألحظ أن هذه القصيدة حوت أربعا وستين اسما وثلاثة وأربعين فعلا، وهذا يعني غلبة الأسماء على الأفعال في النص، ولكن الشاعر وظف كلا في مكانه فعنوان النص "أمنيات في الغربة" جاءت كلمة أمنيات جمعا لأمنية لأنها ليست أمنية واحدة وإنما أمنيات كثيرة تدور بخلد كل شخص ولكن الشاعر حدد المكان وهو "الغربة" وهذا يوحي بأن حياة المغترب كلها أمنيات فهو عاجز عن تحقيقها وهي تراوده وتعيش في مخيلة فكره ليل نهار لعلها تتحقق يوما ما.

وبدأ النص بالفعل "جلسنا" وهذا يوحي بالاطمئنان في المكان الذي جمع بين الشاعر ورفقاء الغربة ثم أتبع الفعل بفعل آخر "نثير" والإثارة تعني تحريك الذهن وشحذه للتفكير في الأمر المثار و"المثار" هنا الأمنيات وهي كامنة في نفوس أصحابها وإثارتها يعني تحريكها لتخرج من سويداء قلوبهم ومكنونات صدورهم إلى عالم الواقع ولم تكن أمنية للشاعر وحده ولذا عبر عن الجمع بقوله:"فكلنا يقول الذي في قلبه ثم يضحك" ولعل تعبير الشاعر بالفعل المضارع "يقول" للدلالة على أن هذه الأمنيات تعيش مع الناس في حاضرهم ولا تفارقهم وكلمة "ثم يضحك" للدلالة على أنهم يستبطئون تحقيق هذه الأماني، وكرر الشاعر كلمة" هذا يقول، وهذا يرى، وتلك ترى للدلالة على أن الأمنيات مازالت مجرد أقوال لم يتحقق منها شيء وفي ذلك يقول:

**فهذا يقول: المال عرش ودولة * وذاك يرى أن الجمال تملك**

**وهذا يرى عود الشباب لعلة * يعيد الذي في أمره يتشكك**

**وتلك ترى بيتا وسيما وفارسا * يقول بأني قادم سوف أشبك**

اختلفت الأمنيات باختلاف أصحابها فمنهم من يرى أن المال هو أساس السعادة، ومنهم من يرى أن الجمال هو أفضل شيء في الحياة، ومنهم من يتمنى عود الشباب ففيه يعيش في سعادة غامرة،و أخرى تتمنى بيتا تسكن فيه وفارسا وسيما يذهب لخطبتها فتسكن إليه ويسكن إليها.

وظل الشاعر صامتا وهو يسمع أمنيات رفاقه في الغربة؛ ولكن دمعة تساقطت على وجنتيه فكشفت عما خبأه في قلبه من شوق عارم لأولاده، ولذا تمنى أمنية غريبة لكنها قريبة من نفسه وهي أن يكون دوحة أو نخلة يلهو أولاده بجوارهما ويسعدون برؤيتهما وفي ذلك يقول:

**فلما انتهينا للذي ظل صامتا * وفي مقلتيه دمعة ليس تمسك**

**تململ ثم انساب لو كنت دوحة * لأدركنـــي ســـعد قـــديم مفكـــك**

**و يا حبذا لو كنت في الدار نخلة * وعشبا بـــــه للأهل وعد سيوشك**

**وفوق غصوني في المساء حمامة * تذكر بالأطفال فـــــي البعد قد بكوا**

لقد عبر الشاعر عن نفسه بضمير الغيبة في قوله: "ظل صامتا" للدلالة على أن الغربة غيبته عن وطنه وعن نفسه وهذا يعني أنه يعيش غربة عن الـــوطن واغترابا نفسيا يجثم فوق نفسه فتتضاعف بذلك محنته وازدادت آلامه، وكلمـــة "صامتا" مع الفعل ظل تؤكد أن الصمت ملازم له طيلة غربته فقد خـــيم عليـــه حتى عرف به ولكن الذي عرى هذا الصامت وأفصح عن خبيئة نفسه دمعة في مقلتيه ولذا قدم الخبر على المبتدأ في قوله: "وفي مقلتيه دمعة" وسلط النفي على الفعل في قوله: "ليس تمسك" للدلالة على أن الدمعة تسلطت عليه ولم يقـــدر أن يغالبها فتساقطت لتبوح؛ بما في نفسه ثم عبر بكلمة "تململ" ليصور مـــدى مـــا أصابه من هم وغم ووصب والكلمة بهيأتها وتكرار أصـــواتها ناســـبت الحالـــة النفسية التي كان عليها الشاعر وقت ذاك وصيغة تفعلل من صيغ الفعل الرباعي التي لها دلالتها في المعنى، ومن معاني التململ في اللغة "التقلب على الفـــراش قال وتململ وهو جالس أن يتوكأ مرة على هذا الشك، ومرة علـــى ذاك ومـــرة يجثو على ركبتيه وأتاه خبر فململه"(١) وقد أوحت أصـــوات الكلمـــة بـــالمعنى المراد تصويره فقد حاكت الميم واللام المكررتين حالة الشجن والحزن والكبـــت وستر المشاعر التي انتابت الشاعر جراء الغربة وعن المحاكاة الصوتية أجد أن " قيمة القيم الصوتية المحاكية تبدو عالية جدا على صعيد الأســـلوب وبخاصـــة الأسلوب الشعري الذي يسعى إلى تقويم التداعيات الاســـتطرادية الكامنـــة بـــين

(١) لسان العرب لابن منظور ج ١١ ص ٦٢٨.

الشكل والمعنى وهذه التداعيات ليست محصورة في نطاق صوتين بل تتعدى ذلك لتشمل أصواتا وألوانا وعواطف"(١) ثم عبر بكلمة "انساب" والفاعل ضمير مستتر تقديره هو ومعناها بدأ يفصح عما يدور في خلده وهذه الكلمة تناسب الحالة النفسية التي مر بها الشاعر فالمكلوم عندما تتاح له الفرصة ليستطرد في الحديث عن نفسه يسيل الكلام على لسانه كاندفاع الماء في مجراه المعد له لا يعوقه في ذلك أي عائق، وعبر عن أمانيه بـ "لو" التي تدل على امتناع الامتناع وكررها، وهذا إيحاء بأن هذه الأمنيات لا سبيل لتحقيقها في عالم الواقع فهي محض خيالات تلوح في أفق الشاعر حيثما كان ولا محيص له عنها ولذا استدعى الطبيعة لتحقق آهاته ولتشاركه أمانيه والطبيعة متمثلة في "الدوحة، والنخلة، والعش، والغصن، والحمامة وكلها بمثابة رموز تذكره بماضيه السعيد وتشي بواقعه المؤلم فيتذكر أولاده الذين طال العهد بهم فيقول:

**فمن زمن قد حيل بيني وبينهم * و هأنا في البين الذي طال منهك**

**سأمسح في الأحلام جفنا لعلني * أحس بشيء قد غفا يتحرك**

**و يا ليتنا نغدو هناك بفرحة * فلا شاعر يشكو ولا القوم قد شكوا**

**و يا لجمال الصبح يمشي مرفرفا * و يا لجمال الليل بالماس يسبك**

**سأرضى إذا ما قيل عني عشبة * وأرضى إذا ما قيل عني ليلك**

**أمان أردناها وحلم معرد * إذا لم يجيء يوما فيوما سيدرك!**

وفي المقطوعة الأخيرة يستطرد الشاعر في الحديث عن أولاده، ولذا نكر كلمة "زمن" وهذا يعني أن هذا الزمن طال وعظم وجاء بقد قبل الماضي المبني للمجهول في قوله: "قد حيل بيني وبينهم" وعدم ذكره للفاعل يوحي برغبة

(١) الأسلوبية والخطاب الشعري محمود أحمد الطويل ص ١٢٣.

الشاعر في عدم الافصاح عن أسباب الغربة ولذا لجأ الشاعر إلى أساليب التمني وكررها في قوله: "لعلني، و"يا ليتني، وأسلوب التعجب في قوله: "يا لجمال الصبح"، و"يا لجمال الليل، وهذه الأساليب توحي برغبة الشاعر في العودة إلى أرض الوطن للاستمتاع بمرابع الصبا الذي يلازمه في ليله ونهاره، ونشعر في البيت الأخير بتعلق الشاعر بهذه الآمال التي تراوده في كل وقت وحين راجيا تحققها يوما ما فبها يحي ويحلم وسوف يدركها ما دام قلبه ينبض بآهاتها.

ويقارن الشاعر بين جمال الصبح وجمال الليل وجاءت المقارنة بين الضدين في صورة التعجب الغير قياسي ليصور انعكاس هذه الصورة على نفسه فهو يرى جمال النهار أمام عينيه في صورة متحركة يشاهدها كل من ينعم النظر فيها فهو بمثابة طائر يرفرف جناحيه في الهواء معلنا عن قدومه، وصور الليل بحجر كريم يسبك أي يذاب بعضه في بعض وهذه صورة حسية وإن كان المراد منها بيان جمال الليل في عين الشاعر عندما يرجع إلى فردوسه الذي طالت غربته عنه وحن إليه حنينا ليلتقي بأولاده ومرابع صباه ووطنه الذي يعيش في داخله دوما.

## صيغة الاستفهام:

"وهي نوع من أنواع الإنشاء الطلبي وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة"(١) وله أدوات متعددة والمبدع يعرض آراءه وأفكاره من خلال أسلوب الاستفهام ليحرك شعور القارئ وينبهه لأهمية الشيء المستفهم عنه ومن قصيدة " القلب الأخضر " أجد الشاعر كرر اسم الاستفهام "ماذا" في قوله:

(١) علم المعاني د/ عبد العزيز عتيق ط دار النهضة الحديثة بيروت لبنان ط الأولى سنة ١٤٣٠ هـ ٢٠٠٩م ص ٩٥.

**مـــاذا يمكـــن أن تعطـــي نخلـــة؟**

**مـــاذا يعطـــي جمـــل هـــائج؟**

**ماذا يعطي حرف الـضاد الأبجـر؟**

**مـــاذا يعطـــي حـــرف مجهـــور؟**

**مـــاذا يعطـــي وجـــه مقهـــور؟(١)**

ومما سبق يتضح أن الشاعر كرر اسم الاستفهام "ماذا" وكرر بعـده كلمـة "يعطي" وهي فعل مضارع ولها دلالتها في النص فالاسـتفهام هنـا لا يطلـب جوابا وإنما جاء لغرض بلاغي وهو الإنكار فهو ينكر عطاءات هـذه الأشـياء التي عددها ويرى أنها لا تغني شيئا في زمن لا يعرف غيـر القـسوة وسـفك الدماء، وقتل البراءة في عيون الأبرياء، والأقمار التي تتجسس على الناس فـي أطراف السماء.

وتتكرر صيغة الاستفهام "كيف" ويسأل بها عن الكيفية "ويطلب بها تعيـين الحال فإذا قيل كيف أحمد؟ فجوابه: هو صحيح أو سقيم أو شج أو جزلان ومـا أشبه ذلك"(٢) وقد وردت في قول الشاعر:

**فكيف يراني بين عينيـــه ماثلا؟ * وكيف يرى خطوي بكل سبيـــل؟**

**وكيف يراني أملأ الجـو بالشذى * وأمشي كنور بين سرب هديـــل؟**

**وأرسم لوحات على كـــل ساحة * بها اللون لا يطغى علـــى التظليل**

**وكيف يراني طابعا ألف قبلـــة * على ألف نجمة في الكويت نبيل(٣)**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ١٦.

(٢) علم المعاني ص ٩٥.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ١٢٤.

والشاعر من خلال أداة الاستفهام " كيف" يرسم حالته والكيفية التي ظهر بها على أرض الكويت وقد تمثلت في أشكال مختلفة؛ ولهذا استدعى أداة الاستفهام للكشف عن خبيئة نفسه التي نشرت الحب في كل ربوع "الكويت" ورفعت رايات العلم في كل بقعة منها.

ومن قصيدة "عاملة نظافة" تتكرر صيغة الاستفهام "كيف" وهو يصور الحالة النفسية لعاملة النظافة التي كرست جهدها وجل حياتها لنظافة مدينتها وقد هاله سعادتها بهذا العمل التي تقوم به على أكمل وجه ولذا صورها بقوله:

**كل من سأل عنهـــا * كيف تبدو فـــي خشونه؟**

**كيف لا تنساب فجـــرا * أو شراعـــا في سفينه؟(١)**

وقد رسم أسلوب الاستفهام الكيفية التي ظهرت بها عاملة النظافة، ومجيء الجمل الإنشائية مع الجمل الخبرية أكسب النص الأدبي ثراء فنيا ممتعا ومشوقا.

صيغة النهي:

**والنهي هو:** "طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام وللنهي صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بـــ لا الناهية الجازمة...."(٢) وقد وردت صيغ النهي كثيرا في تجربة الشاعر ومنها قوله:

**لا تبعد وجهك عن وجهي الأسمر**

**لا تبحث عن رمز في قلب الأسطر**

فمن خلال هذا النهي وجه الشاعر رسالة للإنسان يذكره فيها بإنسانيته ويدعوه إلى الوقوف بجواره في مواجهة التدمير الذي لحق بالعالم ولم يفرق بين

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٦٢.

(٢) علم المعاني د/ عبد العزيز عتيق ص ٨٣.

جنس وجنس، وقد زيفت الحياة ولم يعد قادرا على مواجهتها والانصياع لآثارها المدمرة.

صيغ الشرط:

و هو من الصيغ الأسلوبية التي اعتمد عليها الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية وتعلق الجواب بالشرط يعكس نفسية المغترب الذي يعيش بالحلم الذي يراود مخيلته في كل أيامه ولياليه ويتجسد ذلك في قول الشاعر:

**إن قلت: حان الوعد راحت خيبة * تلقي على الأمل الوشيك شباكا**

**وإذا ابتسمت تحفزت تقطيبة * لتصير من فوق الشفاه عراكا**

**وإذا عزمت وأدركتني فرحة * هجم الزمان فعذب الإدراكا**

**وإذا أتى دوري لأعتلي الذرى * زحم الزمان عزيمتي وتباكى(١)**

ومن ينعم النظر في الأبيات السابقة يجد أن الشاعر يتقلب بين الأمل واليأس الأمل في العودة واليأس من عدم العودة وكلاهما يتنازعان في صورة الشرط وجواب الشرط فالأمل جاء في صيغة الشرط واليأس جاء في صورة جواب الشرط ليقطع على النفس الإنسانية كل آمالها ورجائها، وجسد الشاعر هذه التجربة في صورة ألفاظ موحية ومتناقضة فالوعد بالرجوع إلى أرض الوطن يقابله تقطيب وعبوس وشباك من الحيل التي تئد الأمل وهو في مهده، وصورة الزمان الذي جسده الشاعر متحكما في مصيره صورة حية نراها في قوله: "هجم الزمان" و "زحم الزمان" وهذا التجسيد له مدلول إيحائي وهو التحكم في مصائر البشر وأن الناس لا حول لهم ولا قوة في مغالبة الأقدار التي

(١) الأعمال الكاملة المجلد الثالث ص ٦٦.

استحوذت عليهم وقضت على أحلامهم وبددت آمالهم ولذا نرى الشاعر يأسف على الزمن الذي انفلت من بين يديه في الغربة فيقول:

**آه على زمن تقضى في النوى * والكدح راح يوزع الأشواكا**

ويجمع الشاعر بين صيغ الاستفهام والشرط ليجسد من خلالهما الإخفاق الذي عاينه بعد رجوعه إلى أرض الوطن فيقول:

**لم لم تمدي الكف في فرح بنا؟ * لم لم نجد تربيتة الآباء؟**

**لم لا نرى لصدورنا صدرا حفيا * يانعا متجاوب الأصداء؟**

**لم لم نجد إلا الشماتة عبرت * عن نفسها بالنظرة الحولاء؟**

**إن لم تكوني العش يحنو حولنا * فلمن ستخفق لهفة الغرباء؟**

**إن لم سنهوى بالجناح وبالمنى * سنعيش مقهورين دون رجاء**

**إن تكوني القبر يورق فوقه * أمل فكيف نعود في الأحياء؟**

**يا مصر إني في ظلام دامس * فلتسطعي قمرا على ظلمائى!!(١)**

إن الأبيات السابقة تجسد واقعا مريرا عاشه الشاعر إثر عودته من أرض الكويت مرغما بعد أن اجتاحته قوات العراق، وقد كان يود أن يرى الأيادي التي تحنو علي العائدين والقلوب التي تخفق بالمحبة في استقبال العائدين ولكنه وجد خللا دب في كل شيء؛ ولذا لجأ إلى أسلوب الاستفهام بـ "لم" المعقب بـ "لم" النافية الجازمة للفعل المضارع وكرر هذا الاستفهام عدة مرات ليجسد أمرين متناقضين ما حدث فعلا، وما كان يرجو أن يحدث في صورة أخرى مشرقة ملؤها المحبة ثم عقب بأسلوب الشرط في قوله "إن لم تكوني" وكرر أسلوب الشرط وتعلق الجواب بالشرط المنفي يدعوه إلى التعجب من هذا

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٧٦.

المصير الذي عايشه ويرغب في تبديله إلى ما هو أفضل من ذلك ثم ختم تجربته بهذا النداء "يا مصر" وجاء بالجملة الأسمية المؤكدة بإن في قوله: "إني في ظلام دامس" وبالفعل المضارع المقترن بلام الأمر في قوله: "فلتسطعي قمرا" ونسب الظلمة إلى نفسه في قوله: "ظلمائي" وكأني به يقول: يا مصر أدركيني فقد أوشكت على الهلاك ولا منجاة لي مما أنا فيه إلا بك فهذا نداء استجارة صادر من قلب يهتف دوما بحب مصر علها تحول ظلماء حياته نورا يسبح في محرابه.

صيغة مفعول:

وقد عبر الشاعر عن طريق صيغة مفعول عن الآلام التي عصفت بهذه الفتاة في الغربة وذلك في قوله:

**كانت كالعشبة يابسة * هرعت لبلاد البترول**

**من بعد جفاف وسعال * رفت كالورد الممطول**

**فالشمس بوجه مكتنز * والليل بشعر مسدول**

**تمشي كالظبية مجفلة * تخشى من شيء مجهول**

**وتغني حينا فيغني * قلب للكون المأهول**

**إن لم تعرف شيئا ضحكت * ضحكا كحرير مغزول(١)**

والناظر في الأبيات السابقة يرى أن صيغة "مفعول" تكررت خمس مرات في نهاية كل بيت في قول الشاعر: "ممطول، مسدول، مجهول، مأهول، معزول" ولعل السر في ذلك يرجع إلى أن هذه الصيغة تتناسب مع هذه التجربة على وجه الخصوص فاسم المفعول يدل على من وقع عليه الفعل وهذا يعني

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٦٠.

أن هذه الفتاة التي يتحدث عنها الشاعر عانت من الأحداث الجسام التي تواردت عليها في أرض الغربة ولهذا كانت مثار شفقة لكل من رآها.

## صيغة أفعال:

وهي من صيغ جمع التكسير وقد تكررت كثيرا في تجربة الشاعر وذلك في قوله:

**ففوق كل مكان كنت لؤلؤة * قد علقتها قش فوق آباد**
**وقد غدوت أناقات وزركشة * وطارق مبحر في بعد أبعاد**
**لما رأيتك بين العصر عابسة * والشوك غطى مع البغضاء أمجادي**
**والصمت يوغل في أعماق عالمنا * ويجذب الشمس عن ورد وأحفادي(١)**

وتكرار صيغة "أفعال" في قول الشاعر: "آباد، أبعاد، أمجاد، أحفاد" يتناسب مع المقام الذي وردت فيه وهو الفخر بلغة الضاد التي احتفى بها العرب منذ القدم وصيغة جمع التكسير تفجر طاقات من الإبداع سجلت في أعماق التاريخ على مر العصور الزاهية من تاريخ لغتنا المشرق.

صيغة فعيلة وهي من الصيغ التي ودرت في ديوان الغربة والاغتراب ولها دلالتها في النص الآتي:

**كيف لا تنساب فجرا * أو شراعا في سفينه؟**
**تضحك العينان حتى * يملأ الضحك السكينه**
**ثم يمضي في حديث * دون أن تلفى حزينه**
**زينتي تزداد نورا * عند تنظيف المدينه(١)**

(١) الأعمال الكاملة المجلد الثالث ص ٥٩.

هذه الكلمات "سفينه، السكينه، حزينه، المدينه" جاءت على وزن فعيلة والمد الطبيعي في الياء المكسور ما قبلها يعطي نغما موسيقيا ترتاح له الأذن ويوحي في النفس الشعور بالاطمئنان والراحة النفسية وكل ذلك يتلاءم مع الجو النفسي لعاملة النظافة التي تحب عملها وتحرص على إتقانه حتى غدا ذلك جزءا من حياتها.

**صيغة الفعالة**:

وهي من الصيغ النادرة وفيها يقول صاحب الصحاح: "وهو بناء نادر لأن الأغلب على هذا البناء الجمع"(٢) وعلى هذه الصيغة جاء قول الشاعر:

**به الصحراء خالية تدوي * وفيه القبح يسلم للقماءه**

**ولم يبسم بعتمته ففيه * تجمدت البشاشة و البراءه**

**تذكرني بما كانت عليه * حكايات "الحطيئة" في البذاءه**

**عجبت له فقد أبصرت دهرا * أساء وظل يمعن في الإساءه**

**رأيت البؤس فيه على شقاء * فقلت: أعيد بالوجه القراءه**

**ودار بداخلي أتراه يرضى * يدا تمتد كي تمحو شقاءه(٣)**

والكلمات الآتية تمثل صيغة "الفعالة" وهي "للقماءه، البراءه، البذاءه، الإساءه، القراءه" ولعل اختيار هذه الصيغة يوحي بتجمع هذه المثالب في المجتمع العربي على نحو لا يستطاع التخلص منها وكأنها ينابيع ماء لا تنفد فقد

---

(١) الأعمال الكاملة المجلد الثالث ص ٦٣.

(٢) المزهر للسيوطي ت محمد ابو الفضل إبراهيم ومحمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ج١ ط المكتبة العصرية صيدا بيروت ص ٢٧٩.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٥٥.

انتشرت هذه المثالب في الديار العربية وتوزعت بين ربوعها وأضحت علامات بارزة للوجه العربي وهي تعبر عن عاطفة الشاعر تجاه بني وطنه وتعكس نفسيته الملتاعة ورغبته في تغيير هذا الواقع.

صيغة أفعال:

وهي من صيغ جمع التكثير وقد جاءت كثيرا في القرآن الكريم، واستعملها الشاعر في شعره بفتح العين في هذه الأبيات حيث يقول:

**ولي صديق من الأنوار قد سلمت * يمينه فله في الحرف أنوار**

**في كل يوم له في الفكر مكرمة * وفي الحياة له شدو وأشعار**

**تطل من شعره الفرحان ليلكة * وينثني جدول وتدور أشجار**

**لكن يكتم هذا الشعر يجحده * فكيف تكتم في البستان أزهار؟**

**وكيف تصمت غدران بروعتها * وكيف تسكت فوق الدوح أطيار(١)**

ومجيء هذه الصيغة على النحو السالف في قوله: "أنوار، أشعار، أزهار، أطيار" يتناسب مع المقام الذي وردت فيه فالشاعر يثني على صديقه الراحل الشيخ/ عبد العزير الرفاعي، ومقام الثناء يستلزم تكثير المعاني ويتأتى ذلك من خلال صيغة جمع التكثير "أفعال" التي عول عليها الشاعر كثيرا.

التضعيف ودوره في النص الشعري:

إن التضعيف له دور بارز في تجربة الشاعر عبده بدوي وذلك لما يضفيه على النص من زيادة في المعنى وتقوية له، وقد تحدث ابن جني عن دور التضعيف في الكلمة فقال: "ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل فقالوا كسر، وقطع وغلق وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٥٧.

المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل والعين أقوى من الفاء واللام وذلك لأنها واسطة لهما ومكنوفة بهما فصارا كأنهما سياج لها ومبذولان للعوارض دونها"(١) وفي الأبيات التالية يعتمد الشاعر على التضعيف لتكثير المعنى وتوضيحه حيث يقول:

**ولست أنسى صديقا كان يسعدني * وكان كالدمع لما هزه الوهن**

**أقول: ما سر هذا الحزن ينشره * على الحروف وما الآهات والمحن؟**

**يقول: طوفت في الدنيا وبهجتها * وعشت عدوا إلى أن ملت المدن(٢)**

ومن يدقق النظر في الأبيات السابقة يجد أن التضعيف له دور بارز فيها وذلك في قوله: سر، كالدمع، هزه، طوفت، ملت "وتضعيف كلمة" هزه "للدلالة على الضعف الذي حاق به فأوهى بدنه وكلمة" طوفت "تدل على كثرة الترحل والهجرة خارج ربوع الوطن وعضدها بقوله: "ملت المدن" وهذا يوحي بكثرة الملل الذي نسب إلى المدن فكيف بالشاعر الذي يتنقل بين المدن وهذه حالته النفسية المتردية مما نزل من محن أبعدته عن وطنه حتى يئس من العودة.

ومن قصيدة "أمنيات في الغربة" أجد الشاعر ضعف حرف اللام في الكلمات الآتية: "فكلنا، تملك، لعلة" وذلك حيث يقول:

**جلسنا نثير الأمنيات فكلنا * يقول الذي في نفسه ثم يضحك**

**فهذا يقول: المال عرش ودولة * وذلك يرى أن الجمال تملك**

**وهذا يرى عود الشباب لعلة * يعيد الذي في أمره يتشكك(٣)**

---

(١) الخصائص لابن جني ت: محمد علي البجاوي ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ج٢ ص ١٥٥.

(٢) الأعمال الكاملة ج٣ ص ٤٦.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٥٣.

وتضعيف اللام في قوله "فكلنا" يوحي برغبة الجميع في الإفصاح عما يدور في نفوسهم من أمنيات، وتضعيف اللام في قوله "تملك" يوحي برغبة من يحبون الجمال في تملكه وإن كان تملكه يعني السيطرة والتحكم فيه وهذا يتنافى مع الاستمتاع به وتلك أنانية مفرطة تستقطب عددا كبيرا من الناس.

وفي قصيدة "عصفوران وفوهة" أجد التضعيف أسهم في بناء القصيدة فقد جاء في كل جملة شعرية من جملها تقريبا وهذا يدل على خاصية أسلوبية واضحة لها أثرها في المعنى والإيقاع وفيها يقول الشاعر:

**قال العصفور الساذج والمبهور**
**من فوق عناقيد الضوء المتدلي قرب السور**
**وتحرى فوهة تتحرك في حفل مغرور**
**"حسنا هذي عدسات للتصوير**
**تتأملنا في حرص بين الساحة**
**من تل زهور فواحة(١)**

ويأتي التضعيف في قصيدة "الفل" لينبه القارئ إلى أهمية الطبيعة التي التحم معها الشاعر حتى صار نسيجا من أنسجتها حيث يقول:

**قالت أحب الفل فهو كتوم * وهو التلهف في دمي مضموم**
**أما الزهور فليس تخفي فكرة * والرمز فيها صارخ محتوم**
**فالأحمر الشفقي ضمة عاشق * وشراع حب في المساء يعوم**
**والأحمر السأمان يحكي غيرة * كانت قديما في الفؤاد تقيم**
**والأزرق الشفاف أفق حالم * فيه صفاء مشرق ونجوم**

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ص ٨٣.

**والأسود المهموم يبكي فرحـــة * لما تزل في العمر منـــه مكلـــوم([1])**

والشاعر في الأبيات السابقة أقام علاقة بين المرأة والزهور على أساس أن لكل لون منها معنى يحكيه يختلف عن غيره ولو أمعنا النظر في كلمة "أحـــب" لوجدنا التضعيف يدل على عمق العلاقة بين الحـــب والزهـــور التـــي تحكـــي نوعيات هذا الحب وأشكاله المختلفة، وكلمة "ضـــمة عاشـــق" مـــضعفة العـــين للإيحاء بالتلهف والحنين والشوق إلى المحبوب وانجذاب كلا منهما إلى الآخـــر وهذا التكرار المتمثل في التضعيف يدل على المبالغة التي تثري الـــنص مبنـــى ومعنى.

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ص ١٠٧.

# المبحث الرابع

## البنية الإيقاعية

**مفهوم الإيقاع في اللغة:** "هو من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"(١) وجاء في المعجم الوسيط أن الإيقاع: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٢).

### مفهوم الإيقاع في الاصطلاح:

الإيقاع "يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر"(٣).

والإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"(٤)

والنص السابق يحدد معنى الإيقاع والوزن ويعد الوزن جزءا من الإيقاع وأن الإيقاع يوجد في النثر كما يوجد في الشعر ويؤكد ذلك أحد النقاد فيقول: "والوزن الشعري نوع من الإيقاع وإن كان أقواها وأشدها وأبرزها إلا أن الكلمات يمكن أن يكون إيقاع وكذلك الجمل فتعاقب الأفعال والأسماء يخلق

---

(١) لسان العرب لابن منظور ط دار المعارف ج ٦ ص ٤٨٩٧.

(٢) المعجم الوسيط ط الثالثة ط مطابع الدار الهندسية ١٤٠٥ هـ ١٩٨٥م ج٢ ص ٣١٨.

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري د/ عبد الفتاح صالح نافع ط مكتبة المنار الأردن الزرقاء ص ٥٠

(٤) السابق نفس الصفحة.

إيقاعا وكذلك تعاقب الجمل الفعلية والجمل الإسمية وتعاقب الجمل الخبرية والجمل الإنشائية"([1]).

ومن منطلق معالجة البنية الإيقاعية في ديوان الغربة والاغتراب سأقسم الإيقاع إلى قسمين هما:

١- الإيقاع الخارجي ويتمثل في التفعيلات التي تبنى عليها القصيدة الشعرية.

٢- الإيقاع الداخلي ويتمثل في "الصوت أو في اختيار الكلمات أو في دلالات الألفاظ وإيحاءاتها أو في التكرار اللحني الناجم عن التناغم بين الكلمات فإن هذه جميعا تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطا وثيقا بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الإيقاعات"([2]) ويكون كذلك في المحسنات البديعية وتكرار الصيغ أو الأسلوب كالأمر أو النداء أو الاستفهام والمجاورة والتصريع وغير ذلك ويفرق عبد الرحمن موافى بين الوزن والإيقاع بقوله: "الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة بينما الإيقاع يمثل مفهوما موسيقيا أكثر اتساعا يشتمل إلى جانب الوزن على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم كما في حالة الوزن العروضي أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل: الترصيع والتجنيس الداخلي والتقسيم والمقابلة والمطابقة إلى جانب بعض الظواهر الصرفية"([3]) فالإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية في القصيدة بينما الوزن والقافية لا

---

(١) بلاغة الإيقاع في القصيدة العربية دراسة تمهيدية د/ عبد الباسط سعيد عطايا ط مطابع الولاء الحديثة بشبين الكوم ص ٨.

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري ص ٦٠.

(٣) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ط المجلس الأعلى للثقافة القاهرة سنة ٢٠٠٤ م ص ١١٨.

يمثلان إلا المستوى الخارجي منه أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج بحكم أن الشعر لا يكون شعرا بدون الوزن والقافية كما في قول قدامة بن جعفر السابق بينما الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها وهو الأمر الذي يخلق تفاعلا عضويا بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة، ولذلك يضم الإيقاع إلى مداره ضروب البديع والتكرار والقافية الداخلية وحروف المد والهمس والجهر"([1])

## الإيقاع الخارجي:

وأقصد به الأوزان والقوافي التي نسج الشاعر على منوالها قصائده الشعرية سواء أكان شعرا عموديا أم تفعيليا (الشعر الحر) وديوان الغربة والاغتراب للشاعر عبده بدوي يجمع بين دفتيه قصائد عمودية وأخرى تفعيلية وعدد القصائد العمودية في الديوان ثلاث وثلاثون قصيدة وعدد القصائد التي وردت على موسيقا شعر التفعيلة ستة عشر قصيدة وفيما يلي دراسة لتلك القصائد من حيث الأوزان، والزحافات والعلل، والقافية.

## القصائد العمودية:

**جاءت القصائد العمودية في بحور شعرية مخصوصة وهي:** الكامل، والوافر، والمتدارك والبسيط، والطويل، والرمل، والخفيف، والمجتث والمتقارب وقد قمت بتوزيعها بعد قراءتها إحصائيا على النحو التالي في هذا الجدول:

---

(١) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا" د/ هدى الصحناوي ط مجلة جامعة دمشق مجلد ٣٠ عدد١ + ٢ سنة ٢٠١٤ م ص ٩٥.

| البحر المستعمل | عدد القصائد | النسب المؤية |
|---|---|---|
| ١- الكامل | ٩ | %٢٧ |
| البسيط | ٦ | %١٨ |
| الطويل | ٥ | %١٥ |
| المتقارب | ٣ | %٩ |
| الوافر | ٣ | %٩ |
| المتدارك | ٢ | %٦ |
| الرمل | ٢ | %٦ |
| الخفيف | ٢ | %٦ |
| المجتث | ١ | %٣ |

ومن خلال الجدول السابق أجد أن أكثر البحور استعمالا هي الكامل، والبسيط، والوافر، والمتقارب، ومن بحر الكامل قصيدة "مدينة عربية" التي يقول فيها الشاعر:

أحببتها/ وعشقت من/ هـــا ليلها/ وجريت أتـــ/ بع بالصبا/ بة ظلها

(/٥//٥/٥) (///٥//٥) (/٥//٥/٥) (///٥//٥) (٥//٥///) (٥//٥///)

لا بسمة/ في الروض إلـ/ لا جئتها وأخذت منـــ/ ها للجميـــ/ لة دلها([1])

(/٥//٥/٥) (/٥//٥/٥) (٥//٥//) (٥//٥///) (/٥//٥/٥) (٥//٥///)

وإيقاع هذه القصيدة ينسجم مع تجربتها لأن بحر الكامل من البحور التي تصلح لكثير من الموضوعات الشعرية لأنه "بحر كأنما خلق للتغني المحض

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٣٣.

سواء أريد به جد أو هزل ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال(١) ويمتاز هذا البحر" بجرس واضح ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التي تكاد تنحو نحو الرتابة لولا ما يعتورها من كثرة الإضمار"(٢)

ودندنة هذا البحر تتساوق مع التجربة الشعرية التي تدور حول وصف مدينة عربية بما فيها من عناصر الطبيعة التي تتجاوب مع ما في نفس الشاعر من حب لهذه المدينة التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ العربي بما لها من أيادي على العالمين العربي والغربي. والشاعر قد انتشى فرحا بهذه المدينة وجاء وزن الكامل ليعبر عن هذا الفرح من خلال موسيقاه السريعة التي تتجاوب مع دقات قلب الشاعر خلال مقاطع (متفاعلن) الثلاثة القصيرة والمقطعين الطويلين ولكن الإضمار الذي يلحق هذه التفعيلة يحد من سرعة مقاطعها ليعطي للنفس فرصة لتتنفس أهازيج هذه المدينة العطرة.

ويلي بحر الكامل في بناء القصائد على موسيقاه بحر البسيط فقد وردت ست قصائد على موسيقى هذا البحر منها هذه القصيدة التي يقول فيها:

تابعت عطـــ/ رك في/ صحراء أجـ/ دادي ودرت حو/ لك في/ صمتي وإنـ/ شادي(٣)

(٥/٥) (٥//٥/٥) (٥///) (٥//٥/٥) (٥/٥) (٥//٥/٥) (٥///) (٥//٥/٥)

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د/ عبد الله الطيب ط دار الفكر ص ٢٤٦.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي د/ علي يونس ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣ ص ١٠٩.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٥٨.

والقصيدة السابقة من بحر البسيط التام وهو "يتقبل العنيف والرقيق البـــاكي من الكلام وأحسب السر في صلاحيته لهذين النقيضين هـــو أن نغمـــه يتطلـــب عاطفة قوية – أنى كان نوعها – يعبر عنها الشاعر تعبيرا خطابيا جهريا ويلزم مع ذلك جانب الجلالة والرفعة"(١)

والكلام السابق يتفق مع ما نحن بصدده من هذه القصيدة فالشاعر يتحـــدث عن تاريخ اللغة العربية المجيد حيث كانت كعبـــة للـــشعر، وهودجـــا للحـــب، وقصصا يترنم بها الفرسان، ثم حملت راية الوحي عالية خفاقة في أرجاء الكون كله ثم وصلت إلينا فنحرناها حتى صارت معلما من معالم الجدب الـــذي خـــيم على عالمنا المعاصر في شتى نواحي حياتنا ولم يترك الشاعر اليأس ليحطمـــه ويزلزل حياته فانبثق الأمل من أعماق نفسه في فجر جديد يعيد للغـــة حياتهـــا وبهاءها على أيدي المخلصين من أبنائها الذين يرونها في سويداء قلوبهم يحيون بها ويفخرون بجمالها المشرق دوما.

وقد عاش الشاعر تجربة قصيدته خلال موسيقاها الحية على مدارج أنغامها العذبة التي تنداح خلال حروف كلماتها لتسجل أتراحه وأفراحه معا.

والقصيدة السابقة من بحر البسيط التام وعروضها وضربها مقطوعـــان(٢) وأرى أن الشاعر لجأ إلى القطع في عروض البيت الأول من القصيدة لتخـــرج

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب ج١ ص ٤٣٩.

(٢) القطع هو "حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، أي بعد أن كانت التفعيلـــة ســـببا خفيفا ووتدا مجموعا تصبح سببين خفيفين". ينظر علم العروض والقافية د/ عبد العزيز عتيق ط دار النهضة العربية سنة ١٤٠٧ هـــ ١٩٨٧ م ص ٤٨.

القصيدة مصرعة([1]) ولتوافق الضرب مع أن هذه القصيدة من القسم الثاني من تقسيمات بحر البسيط وهو ما كانت عروضه تامة مخبونة وضربه مقطوع "وقد اعتاد كثير من الشعراء على التصريع او التقفية في مطلع القصائد لأن المطلع محل التأنق وإظهار جودة الذهن وشدة الفصاحة ولأن في ذلك إمتاعا للسامع وإعلانا عن موسيقى القافية التي ستبنى عليها القصيدة كلها"([2])

ومن البحور التي كان لها الغلبة في تجربة الشاعر عبده بدوي بحر الطويل والقصائد التي جاءت على موسيقى هذا البحر هي "لابد"، "أمنيات في الغربة"، "قصة الحزن"، "حلم وصول"، "في الطائرة "وفي قصيدة" في الطائرة "يقول الشاعر:

ولما/ علونا في الس/ سحاب/ تداخلت غيوم/ وصارت كال/ هباءال/ عمائر

(٥/٥//)(٥/٥/٥//) (٥//٥) (/٥//) (٥//٥//) (٥/٥/٥//)(٥/٥//) (٥//٥//)(٥/٥//)

وعروض هذه القصيدة وضربها مقبوضان والقبض هو: "حذف الخامس الساكن وهو في عروض الطويل زحاف جاري مجرى العلة في اللزوم وهو حسن في فعولن وصالح في مفاعيلن لكنه غير مستساغ في الحشو"([3])

---

(١) التصريع هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "ينظر كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني ت: محمد محيي الدين عبد الحميد ط دار الجيل ط الخامسة سنة ١٤٠١ هـ ١٩٨١ م ج١ ص ١٧٣.

(٢) في علي علمي العروض والقافية د/ أمين علي السيد ط دار المعارف ط الرابعة سنة ١٩٩٠ م ص ١٧٢.

(٣) أوزان الشعر وموسيقاه بين الأصالة والتجديد د/ محمد حسين حماد ط الأولى سنة ١٤١٤ هـ ـــ ١٩٩٤ م ص ٥٠.

وعن موسيقى بحر الطويل يقول سليمان البستاني:" فالطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وتدوين الأخبار ووصف الأحوال(١) ولعل اختيار هذا البحر لهذه التجربة ليستطيع الشاعر أن يقص حكايته مع الغربة والحياة وأن ينفس عن آهاته وآلامه تجاه الأحداث الجسام التي مرت به وما زالت عالقة في وجدانه فعندما علت الطائرة في الجو تبخر كل شيء وعاد كأن لم يكن وعلت آلام الغربة تلوح أمام عينيه وشرع في قص حكايته مع الحياة التي لا تعدو إلا وهما كبيرا وسرابا طويلا يمشي في طريقه صوب غايات لا تتحقق.

## موسيقى شعر التفعيلة:

جاء في ديوان الغربة والاغتراب ستة عشر قصيدة على موسيقا شعر التفعيلة وهي موزعة في الجدول التالي:

| التفعيلة | عدد القصائد | النسبة المؤية |
|---|---|---|
| ١- بحر المتدارك | ١١ | ٦٩ |
| ٢- بحر الرمل | ٣ | ١٨ |
| ٣- بحر الكامل | ١ | ٦ |
| ٤- بحر المتقارب | ١ | ٦ |

من الجدول السابق أجد أن شعر التفعيلة في ديوان "الغربة والاغتراب للشاعر عبده بدوي انحصر في أربعة بحور من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة وقد دعت "نازك الملائكة" إلى التمسك بالعروض القديم فقالت: "علينا أن

(١) إلياذة هوميروس معربة نظما بقلم سليمان البستاني ط دار إحياء التراث العربي ج ١ ص ٩١.

نتذكر أن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور"(١) وأعرض الآن لقصيدة من شعر التفعيلة جاء بعنوان "القلب الأخضر" على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) حيث يقول فيها الشاعر:

لا تبـ/عد وجـ/ هك عن/ وجهي الـ/ أسمر

(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)

لا تبـ/ حث عن/ رمز/ في قلـ/ بـ الـ/ أسطر

(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)

أو تنـ/ كرني/ إن يذ/ كر إنـ/ سان من/ اسمي/ حرفين

(٥/٥/)(٥/٥/) (٥/٥/)(٥/٥/)(٥//٥/)(٥/٥/)(٥٥/٥/)

وترى/ مرفو/ ع الحا/ جب والـ/ كتفين

(٥///)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥///)

وسؤا/ ل لا/ يتجا/ سر أن/ يمشي/ فوقالـشـ/شفتين

(٥///)(٥/٥/)(٥///)(٥///)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥٥///)

ويبدو لي أن الشاعر التزم بتفعيلة بحر المتدارك ولكنه لم يلتزم بقوانين هذا البحر التي تعارف عليها العروضيون فكل سطر شعري يختلف عن الآخر، وقد جاء السطر الأول مكونا من خمس تفعيلات، والسطر الثاني مكونا من خمس تفعيلات، والسطر الثالث مكونا من سبع تفعيلات، والسطر الرابع مكونا من خمس تفعيلات، والسطر الخامس مكونا من سبع تفعيلات، وهذا المجيئ وإن

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ط دار العلم للملايين بيروت ط الثامنة ١٩٨٩ م ص ٩٢.

كان مخالفا لما تعارف عليه العروضيون إلا أنه يتفق مع ما دعا إليه أصحاب شعر التفعيلة وذلك في قوله:" وكل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس في بعض الأحيان فتبلغ حدا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول، المغلق بقفل القافية، كما لا يكفيه السطر الشعري الواحد وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات. وقد كان الشاعر التقليدي مضطر ـــ بحكم تحركه عمليا في إطار البيت – لأن يمزق هذه الدفقة الشعورية الممتدة ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات أي عدة وحدات موسيقية ينفصل بعضها عن بعض ويستقل"(١) ومن شعر التفعيلة – أو ما يسمى بالشعر الحر – قصيدة بعنوان "مأساة الخليل" جاءت على تفعيلة بحر الرمل ومعروف أن بحر الرمل يتكون من فاعلاتن تتكرر ثلاث مرات في كل شطر وهذا هو الرمل التام وأما الرمل المجزوء فتتكرر فاعلاتن مرتين في كل شطر.

والشاعر وقع على تفعيلة بحر الرمل ولم يلتزم بقوانين البحر التي وضعها العروضيون على النحو التالي:

لست أنسى/ يا صديقي

(/٥/٥//٥) (/٥/٥//٥)

مجلسا قد/ كان مجلو/والوضاءه

(/٥/٥//٥)(/٥/٥//٥)(/٥/٥//٥)

كل من وا/ فاه يوما/ أطلق اللهـ/وعنانه

(/٥/٥//٥)(/٥/٥//٥)(/٥/٥//٥)(///٥/٥)

كلهم قد/ كان مشغو/ لا بعنقو/ د وبانه (٢)

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د/ عز الدين إسماعيل ط الخامسة ط المكتبة الأكاديمية ص ٩٤.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٣٩.

(٥/٥//٥/)(٥/٥//٥/)(٥/٥//٥/)(٥/٥//٥/)

ويبدو لي أن الشاعر كرر تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن" حسب الدفقة الشعورية فقد جاءت في السطر الأول مرتين، وفي السطر الثاني ثلاث مرات، وفي السطر الثالث أربع مرات، وفي السطر الرابع أربع مرات، وفي السطر الخامس خمس مرات وفي السطر السادس أربع مرات.

والقصيدة تتحدث عن المأساة التي حلت "بالخليل" في فلسطين على أيدي اليهود وقد ناسبت تفعيلة "بحر الرمل" حالة الحزن والشجن الذي خيم على المسلمين من جراء ما فعله اليهود بهم وهذا يتناسب مع ما قاله سليمان البستاني عن هذا البحر "والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات"(١) ومن القصائد التي جاءت على الوزن التفعيلي قصيدة "زقزقة" وقد كتبها الشاعر في الديوان على نظام الأشطر مع أننا لو أجرينا كتابتها على طريقة شعر الشطرين لما حدث فيها أي خلل وزني وقد جاءت على وزن بحر الكامل التام وعروضها وضربها مضمران وقد كتبت في الديوان بهذه الطريقة:

**كالقطة الفرحانه المتألقه**
**وكزهرة بين الغصون محدقه**
**دارت بعينيها بفرحة عمرها**
**بشفاهها السكرانة المتألقه**
**وبرفة المنديل فوق حديقة**
**همت بأن تعطي الشذى أن تهرقه**

(١) إلياذة هوميروس بقلم سليمان البستاني ص ٩٣.

ولو أعدنا كتابتها على النظام الخليلي لوجدناها على النحو التالي:

**كالقطة الفرحانـــة المتألقه * وكزهرة بين الغصـــــون محدقه**

**وبرفة المنديل فــوق حديقة * همت بأن تعطي الشذى أن تهرقــه**

ويبدو لي أن الشاعر أراد بهذا العمل أن يوهم المتلقي أن القصيدة من شعر التفعيلة ثم يفاجأ أنها من الشعر العمــودي وأنــه التــزم فيهــا بمــا اســتنبطه العروضيون من ضوابط لهذا الوزن كما عرفه الأقدمون ونسجوا على قيثارتــه تجاربهم الشعرية وربما أراد الشاعر وهو المتمرس بالطريقتين أن يقول إن هذه الطريقة في كتابة هذا الشعر – يقصد الشعر الحر – تتناسب مع التجربة التــي أرادها وتعبر عنها أيما تعبير وهذه أيضا تحسب للشاعر فله أن يصب تجربتــه في القالب الموسيقي الذي يتجاوب مع أصداء نفسه لحظة ميلاد التجربة.

## الزحافات:

تعد الزحافات والعلل من الأمور التي تؤثر في موسيقى القصيدة وتغير في الإيقاع حسب كثرة الزحافات أو قلتها وسوف أتحدث عن أثر الزحافات والعلــل في ديوان الغربة والاغتراب وسوف أقتصر على البيت الأول من كل قــصيدة وقبل البدء في ذلك أشير إلى أن الزحافات هي:" تغيير يلحــق بثــواني أســباب الأجزاء للبيت أي أنه لا يكون إلا في السبب الثقيل أو الخفيف من التفعيلة وهــو يتخذ صورتين من التغيير: (أ) تغيير الحركة. (ب) حذف الحرف. . . والعلــة هي تغيير في شكل التفعيلة مختص بثواني الأسباب واقع في عروض البيت أي في التفعيلة الأخيرة من الشطرة الأولى والضرب لازم لها أي أنه إذا لحق هنــا التغيير بعروض أو ضرب في أول بيت من قصيدة وجب استعماله فــي ســائر أبياتها"(١)

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور د/ صابر عبد الدايم ط سنة ١٤١٢ هـ سنة ١٩٩١ م ص ٦٠.

بحر الكامل:

**ووزنه: متفاعلن متفاعلن متفاعلن * متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن**

ونظم الشاعر عبده بدوي قصائد على موسيقى هذا البحر وفي جميعها دخل الإضمار(١)

وهذا يدل على أن بحر الكامل يدخله زحاف الإضمار كثيرا سواء أكان في حشو البيت أو في عروضه أو في ضربه وهذا التغيير يحد من رتابة الموسيقى فقد جاءت قافية هذا البحر مضمرة في ست قصائد وصحيحة في أربعة قـصائد وأما الضرب فصحيحا في ثلاثة قصائد ومضمر في سبعة قصائد ومقطوع فـي أربة قصائد فأسقطت النون وسكنت اللام فتبقى "متفاعل" ومن القـصائد التـي جاءت مصرعة عروضها وضربها مقطوعان قول الشاعر:

يا مصر يا/ قمرا على الظـــ/ ظلماء يا عقد ما/ س مسرف الـــ/آلاء

(٥//٥/٥) (////٥//٥)(٥/٥/٥/) (٥//٥/٥/)(٥//٥/٥/)(٥/٥/٥/)

البسيط:

**وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**

دخل زحاف الخبن (٢) التفعيلة (فاعلن) فأصبحت (فعلن) في حـشوه فـي ثلاث قصائد من أصل ست قصائد أي بمعدل ٥% أما مستفعلن فقد دخلها الخبن في حشو البيت التالي:

**ولي صديق من الأنوار قد سلمت * يمينـــــــه فله في الحرف أنوار(٣)**

وفي قصيدة "مدينة العين العربية" يقول فيها الشاعر:

---

(١) الإضمار هو: تسكين الثاني المتحرك أي أن متفاعلن ////٥//٥ تصبح متفاعلن /٥/٥//٥.

(٢) الخبن هو: حذف الثاني الساكن.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٥٧.

**أقمت في العين فالتفت على فرح * أهدابها السـمر أفديها وتفديها([1])**

وأما علل بحر البسيط فدخله الخبن في خمس قصائد والقصيدة السادسة دخلها القطع لتناسب الضرب لتكون القصيدة مصرعة وذلك في قول الشاعر:

**تابعت عطرك في صحراء أجدادي * ودرت حولك في صمتي وإنشادي([2])**

وأما ضرب البسيط فجاء مخبونا في أربع قصائد ومقطوعا كما جاء في القصيدتين السابقتين.

بحر الطويل:

**وزنه: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن**

وعروض الطويل دائما مقبوضة([3]) فـ مفاعيلن تصير بالقبض (مفاعلن) وقد جاء وزن بحر الطويل في خمس قصائد عروضها مقبوضة وضربها جاء مقبوضا في أربع قصائد ومحذوفا في قصيدة واحدة هي:

**ولما رأيت الأرض من بعد غيبة * فهرولت في خطوي وطاب وصولي([4])**

بحر المتقارب:

**وزنه: فعولن فعولن فعولن فعولن * فعولن فعولن فعولن فـعولن**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ٩٨.

(٢) السابق ص ٧٩.

(٣) القبض هو: "حذف الخامس الساكن وهو في عروض الطويل زحاف جار مجرى العلة في اللزوم وهو حسن في فعولن وصالح في مفاعيلن لكنه غير مستساغ في مفاعيلن في الحشو " ينظر كتاب أوزان الشعر وموسيقاه بين الأصالة والتجديد د/ محمد حسين حماد ص ٤٩.

(٤) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ١٢٢.

ووزن بحر المتقارب ورد في الديوان ثلاث مرات عروضه وضربه صحيحان ومنه قول الشاعر:

**جلست إلى شاطئ بعد جولة * وفي القلب وهم وفي الروح صولة([1])**

وقد دخلت علة القصر([2]) في بحر المتقارب في قول الشاعر:

**رفعت يدي مقسما بالإله * كأنني من الحب بين الصلاة([3])**

بحر الوافر:

**تفعيلاته: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن * مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن**

جاءت ثلاث قصائد في ديوان الغربة والاغتراب على موسيقى بحر الوافر التام عروضهم وضربهم دخلهم القطف([4]) وأكثر الزحافات ورودا في هذا البحر العصب([5]) ورغم كثرة دخول " العصب في موسيقى هذا البحر إلا أنه من أكثر البحور استعمالا في الشعر العربي. ومن النماذج التي جاءت على أنغام موسيقى هذا البحر قول الشاعر:

**طرحت على سريري في عياء * كأني قد خرجت من الوجود([6])**

الزحافات والعلل في شعر التفعيلة (الشعر الحر)

**بحر المتدارك**:

**تفعيلاته: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن * فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٣٧.

(٢) القصر هو: حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه مثل (فعولن) تصير (فعول).

(٣)الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ١٤٦.

(٤) القطف هو اجتماع الحذف والعصب في مفاعلتن فتصير (مفاعل) وتحول إلى (فعولن).

(٥) العصب هو: إسكان الخامس المتحرك.

(٦) الأعمال الكاملة ج٣ ص ١١٣.

اعتمد الشاعر على وزن بحر المتدارك حيث جاءت عشر قصائد من شعر التفعيلة (الشعر الحر) على موسيقى هذا البحر وقد اعتمد الشاعر طريقة السطر الشعري وجاءت الزحافات والعلل لتكسر حدة الرتابة ولتنسجم مع ما " يتميز به هذا الوزن من خفة وسرعة تلاصق أنغامه وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة وإلا للأجواء التصويرية التي يصح أن يكون النغم عاليا وإنما يثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطع أنغامه فكأن النغم يقفز من وحدة إلى وحدة وسبب ذلك أن "فعلن" تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن "وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى" وهذا التوالي الذي يعقبه سكون في كل تفعيلة يسبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه يقفز وذلك هو الذي جعلهم يسمونه " ركض الخيل "أحيانا"([1]).

ويفند هذا الرأي أستاذنا الدكتور صابر عبد الدايم فيقول: "وليس كل ما قالته "نازك الملائكة" صحيحا فموسيقى هذا البحر لا تنحصر في التعبير عن الأغراض الخفيفة الظريفة كما قالت صاحبة قضايا الشعر المعاصر لأننا حين نتأمل دواوين الشعراء المعاصرين نجد أن موسيقى هذا البحر هي الأكثر شيوعا وسيطرة على إيقاع القصائد وتجارب الشعراء المحدثين مكثفة وتجنح إلى الرمز والإيغال وتنأى في معظمها عن الأغراض الخفيفة الظريفة حيث تتسم تجارب الشعر الحر بالغموض والتكثيف والغوص وراء الحقائق والبعد عن المباشرة والتقريرية"([2])

ومن قصيدة بعنوان "القلب الأخضر" جاءت على تفعيلة بحر المتدارك على النحو التالي:

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص ١٣٣.

(٢) موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور د/ صابر عبد الدايم ص ٩٨.

لا تبـــ/عدوجـــ/هك عن/ وجهي الـــ/ أسمر
(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)
لا تبـــ/ حث عن/ رمز/ في قلـــ/ بـــــ الـــ/ أسطر
(/٥/٥) (/٥/٥) (/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)
أو تنـــ/ كرني/ إن يذ/ كر إنـــ/ سان من/ اسمي/ حرفين
(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥) (/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥٥/٥)
وترى/ مرفو/ ع الحا/جب والـــ/ كتفين
(////٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(///٥٥)
وسؤا/ل لا/ يتجا/ سر أن/ يمشي/ فوق الشـــ/ شفتين
(////٥)(/٥/٥)(////٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(///٥٥)
من أي/ي لغا/ت الدنـــ/ يا سيـــ/حددث/نا ها/ذي لـــيـــ/لاتي
(/٥/٥)(////٥) (/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)(/٥/٥)

ولو أمعنا النظر في الأبيات السابقة لوجدنا أن الخبن والقطع يتناوبان فـــي هذه السطور وإن كانت الغلبة لعلة القطع فـــ (فاعلن) تصير بالخبن إلى (فعلن) وبالقطع تصير (فاعلن) إلى (فاعل).

وتحويل فعلن إلى فاعل تعد سمة من السمات التي حرص شعراء التفعيلـــة التزامها وقد ادعت نازك الملائكة أنها أول من ارتكب هذا الأمر فقالت: "وليس فيما أعلم من يرتكب هذا سواي...والحق أن قليلا من التأمـــل فـــي التفعيلتـــين (فعلن) و(فاعل) لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الـــزمن تـــساويا تاما لأن طولهما واحد"(١) وقد تابعها الشعراء في ذلك والشعر الذي نتحدث عنه خير شاهد على وجود هذه الظاهرة.

(١) قضايا الشعر المعاصر/ نازك الملائكة ص ١٣٤.

وقصيدة "مرثية إنسان طيب" جاءت سطورها على هذه الشاكلة:

من ينـــ/ صف إنـــ/سانا/ مظلو/ ما في/ هاذي/ الأر/ ضـــــ لمـــط/ فـــأة لـــ/أنوا/ر

(٥/٥/)(٥/٥/)

/(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥///)(٥/٥/)(٥/٥/)

لميـــ/ يتة ل/ أقدا/ ر

(٥/٥) (٥///)(٥/٥/) (/

لغا/ئرة الـــــ/ آبار

٥/٥)(٥///)(٥/٥/)

فلقد/ ربطت/ كففا/ هو من/ خلفه ([1])

(٥///)(٥///)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)

ومما سبق يتأكد لي أن الخبن والقطع يتواردان في تفعيلة بحـــر المتـــدارك (فاعلن) وأن القصيدة مدورة([2]) وهذا يؤكد مدى التلاحم بـــين جزئيـــات هـــذه التجربة التي عاشها الشاعر لفظا ومعنى وموسيقا.

وقصيدة "عصفوران وفوهة" جاءت على إيقاع بحر المتدارك ومنها يقـــول الشاعر:

قال ل/ عصفو/ر السا/ذ ج ولـــ/ مبهور

(٥٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٢٠.

(٢) التدوير هو "ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني" ينظر كتاب قضايا الشعر المعاصـــر/ نـــازك الملائكـــة ص ١١٢.

من فو/ ق عنا/ قيد الضـــ/ ضوء الـــ/ متدل/لي قر/ ب السور

(/٥/٥)(٥///)(/٥/٥) (/٥/٥)(٥///)(/٥/٥)(/٥/٥٥)

ولو نظرنا في السطرين السابقين لألفينا القطع وارد فـــي تـــسع تفعـــيلات والخبن في ثلاث تفعيلات وهذا يعني أن موسيقا هذه التفعيلة ليست رتيبة وفـــي سبيل عدم رتابتها وجدنا "التزحيف والإعلال وتغيير طقس الإيقاع مؤكدين بهذا الفعل أن الموسيقى في الشعر هي جوهره وهي سيدة القصر التي تمشي بـــدلال على حطام المواضعات"([1]).

وبحر الرمل من البحور التي اعتمد عليها الشاعر في نقـــل تجربتـــه إلـــى الآخرين وقد جاءت تفعيلة بحر الرمل في ثلاث قـــصائد مـــن ديـــوان الغربـــة والاغتراب وهي: "الغراب، مأساة الخليل، حكاية غول" ومن قـــصيدة الغـــراب يقول الشاعر:

كنت ألقا/ ك لماما

(/٥/٥//٥)(/٥/٥///)

فاعلاتن/فعلاتن

في الحياة الـــ/ عربيه

(/٥/٥//٥)(/٥/٥///)

فأشيح الو/ وجه والقلـــــ/ ب عن الوجـــــ/ ه الكئيب (٢)

(/٥/٥///)(/٥/٥//٥)(/٥/٥///)(/٥/٥//٥)

(١) الشعرية العربية موسيقى التشكيل وتشكيل الموسيقى د/ محمد أحمـــد العـــزب ط ســـنة ٢٠٠٢ م ص ١١٣.

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر ج٣ ص ٢٤.

في الأسطر الثلاثة السابقة أجد أن (فاعلاتن) دخلها الخبن فصارت (فعلاتن) في أربع تفعيلات وأربع تفعيلات خالية من الخبن والخبن من الزحاف المفرد الذي يكثر في بحر الرمل.

ومن القصائد التي كتبت بنظام السطر الشعري وهي ليست من شعر التفعيلة وإنما من الشعرى الخليلي قصيدة "ماذ لو" وجاءت من بحر المتدارك المجزوء وهي مدورة وفيها يقول الشاعر:

قد قلـ/ ت بها/ ذالليـ/ للمسـ/ حور الثـ/ثرثار

(٥/٥/)(٥///)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥/٥/)(٥٥/٥/)

وقد دخلها القطع والخبن وهما من لوازم هذا البحر.

## القافية

تعد القافية من أهم أجزاء البيت الشعري لأنها "مصدر الموسيقا ومنشأ النغم والطرب إذ يستمتع القارئ أو السامع بها بترددها في انتظام في نهاية البيت"(١) وللقافية دور بارز في موسيقا الشعر "فتكرارها في أواخر الأشطر أو الأبيات من يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"(٢) وقد اختلف العلماء في تعريف القافية على النحو التالي: "قال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في

(١) أوزان الشعر وموسيقاه بين الأصالة والتجديد د/ محمد حسين حماد ص ١٧٩.

(٢) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ٢٤٦.

آخره ومنهم من سمى البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية.

والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والخفش"(١)

قال ابن جني "والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل"(٢)

وحول التداخل بين مصطلحي القافية والروي يقول عز الدين إسماعيل: "أما الروي فلا بد أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس ما يعنينا من القافية هو التوصيف الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته... أما حرف الروي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث أنه يفرض نفسه على القافية"(٣).

إن التنسيق الموسيقي الذي يعول عليه الناقد يتم في نهاية كل بيت شعري، وحرف الروي الذي يتكرر في نهاية الأبيات ليس عامل تعطيل – كما يدعي الناقد – وإنما هو جزء من أجزاء القافية يتكرر في نهاية كل الأبيات كجزء من تمام الإيقاع فما الداعي إذن للاستغناء عنه؟ والشاعر الموهوب لا يجد مشقة في الاتيان به في نهاية كل بيت من أبيات قصيدته.

وهذا جدول إحصائي لتوزيع القوافي على القصائد في الشعر العمودي في ديوان الغربة والاغتراب.

---

(١) الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ت الحساني حسن عبدالله ط مكتبة الخانجي بالقاهرة ط الثالثة سنة ١٩٩٤ م ١٤١٥هـ ص ١٤٩.

(٢) لسان العرب لابن منظور ج ٥ ص ٣٧٠٩.

(٣) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د/ عز الدين إسماعيل ص ٩٨.

| الحرف | القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|
| اللام | ٥،٧،١٢،١٧،٣٣،٤١ | ١٢٠ | %٢٠ |
| النون | ١٠،١٨،٢٦،٣١،٤٦ | ١١١ | %١٨ |
| الدال | ١٦،٢١،٢٤،٢٥،٣٨ | ٩٧ | %١٦ |
| الراء | ٣٦،٤٧،٦،١٥ | ٦٢ | %١٠ |
| الهمزة | ٢٣،١٤ | ٨٠ | %١٣ |
| الكاف | ١٣،٢٠ | ٢٩ | %٤ |
| السين | ٩ | ١٩ | %٣ |
| العين | ١١ | ١٤ | %٢ |
| الياء | ١٩ | ١٦ | %٣ |
| الفاء | ٣٢ | ٢٠ | %٤ |
| القاف | ٣٤ | ١١ | %٢ |
| الميم | ٣٥ | ١٣ | %٢ |
| الباء | ٣٧ | ٢١ | %٣ |

ومن الجدول السابق يتضح لي أن حروف الروي التي تكررت في القصائد العمودية التي وردت في ديوان الشاعر هي اللام، والنون، والدال، والراء، والهمزة. والروي له أهمية بارزة حيث تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال لامية أو رائية أو دالية.

## التجديد في قافية الشعر العمودي:

جدد الشاعر عبده بدوي في القافية عندما نوعها في أربعة قصائد من الشعر العمودي وهذه القصائد هي: "أغنية لمصر، قريتي، قسم الخريج، نشيد

الجامعة "ففي القصيدة الأولى" أغنية لمصر"بدأ بالهمزة ثم الباء ثم الراء ثم النون ثم الدال ثم رجع إلى اللام وفي هذا يقول:

**يا بلادي زانك الله بأفراح السماء * فلقد صرت انتصارا فوق أرض الكبرياء**

فوق أرض من صمود وخلود وإباء

**أنت فجر قد تهادى في سماوات العروبه * أنت ليل من بهاء وصباح من عذوبه**

**فامضي للمجد وسيري في حمى الله القدير**

**ولتعيشي يا بلادي شعلة النصر الكبير(١)**

قصيدة "قريتي" نوع الشاعر في رويها فبدأ بالراء ثم النون ثم الحاء ثم الباء ثم التاء ثم الهمزة ثم ختمها بالراء ومنها يقول:

**من بعد سنين موحشة * حنت أيامي للخضره**

**فلقد أحسست بأيامي * تتطاير عني في حسره**

**وبأن البسمة في شفتي * عرفت طرقات للهجره**

**وببطء سرت لقريتنا * وحلمت بحلم يغمرني(٢)**

وقصيدة "قسم الخريج" منوعة الروي في ثلاثة مقاطع جاء المقطع الأول منها منوع الروي بين اللام والباء والياء والدال، وفي المقطع الثاني جاء الروي النون الساكنة، والمقطع الثالث والأخير من القصيدة رويه الباء المكسورة.

وقصيدة "نشيد الجامعة" جاءت منوعة الروي بين الهمزة والتاء التي تتكرر في نهاية كل مقطع منها والدال والباء والنون وربما هذا التنوع يوحي بتغيير العاطفة وتحدرها من مقطع لآخر. ومنها يقول الشاعر:

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٧٠.

(٢) السابق ص ٩١.

**إذا أنت جســـــدت روح الوفاء * وأرضـــا عليهـــا بهـــاء الـــسماء**

**فعرج على أرضنا في الصـــباح * وطوف على أفقنـــا فـــي المـــساء**

**فسوف ترى العلم فـــــي دارنا * كما عاش.. كالماء أو كـــالهواء(١)**

القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

جاءت الروي موصولة في جميع القصائد ما عدا قصيدة واحـــدة جـــاءت مقيدة أي جاء الروي ساكنا نحو قول الشاعر:

**عجبت وقد حدثتها عن ظلمه * متتابعا في كل يوم فـــي الـــزمن(٢)**

والوصل(٣) بالألف جاء في ثلاث قصائد ومنها قول الشاعر:

**عجبت لهذا الدوح مالت غصونه * بغربان سوء ما أشـــق وأفظعـــا(٤)**

والوصل بالهاء جاء في ثلاث قصائد منها قول الشاعر:

**قالت أتسمح كي أسجل أحرفا * ثم اختفى بحقيبة في كفها(٥)**

فالفاء في قوله "كفها" روي والهاء وصل والألف خروج.

وجاءت القافية بالردف والوصل معا في أحد عشر موضـــعا ومنـــه قـــول الشاعر:

**ولما رأيت الأرض من بعد غيبة * فهرولت في خطوي وطاب وصـــولي(٦)**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ١٤٨.

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٨١.

(٣) الوصل هو: حرف مد يتولد عن إشباع حركة حرف الروي فيكون ألفا أو واوا أو ياء أو هاء ساكنة أو محركة تلي حرف الروي.

(٤) السابق ص ٨١.

(٥) السابق ص ١١٣.

(٦) السابق ص ١٠١.

فكلمة وصولي مردوفة وموصولة.

وجاء الردف بالواو والياء متعاقبا في سبع قصائد منه قول الشاعر:

**كانت كالعشبة يابسة * هرعت لبلاد البترول**

ثم يقول من نفس القصيدة:

**فانبثقت أرض غائبة * كعروس تحت الإكليل(١)**

أما التأسيس(٢) المصاحب للروي الموصولة فجاء في موضعين وهما:

**جلست وحيدا في بلاد بعيدة * ومن حولي العشاق أضحو مثانيا(٣)**

وقوله:

**ولما علونا في السماء تداخلت * غيوم وصارت كالهباء العمائر(٤)**

ومما سبق يتبين لي أن الشاعر تابع أسلافه في بناء القافية ووقع على نفس الحروف التي استخدمها أسلافه رويا لخفتها وسلاستها وحسن مخارجها وجاءت قصائده إما موصولة مردوفة، وإما مؤسسة وهذه المحافظة على حروف القافية تدل دلالة واضحة على محافظة الشاعر على موسيقى البيت الشعري ولا يغض من قدر الشاعر خروجه على القافية في قصائد معدودة قد نبهت إليه من قبل.

القافية في شعر التفعيلة (الشعر الحر):

لم يستطع أصحاب شعر التفعيلة أن ينفضوا أيديهم من القافية التي تشكل مع الوزن موسيقى تتردد أصداؤها في الشعر العربي القائم على النظام والتوقع

---

(١) الوصل هو: حرف مد يتولد عن إشباع حركة حرف الروي فيكون ألفا أو واوا أو ياء أو هاء ساكنة أو محركة تلي حرف الروي ص ٦٠.

(٢) التأسيس هو : حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح.

(٣) الأعمال الكاملة ج٣ ص ٦٤.

(٤) السابق ص ١٤٤.

وعلى الرغم من التمرد على القافية إلا أن الشاعر الحديث ما زال يعرف للقافية حقها "ولقد استخدم الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية"(١)

**وعن أهمية القافية في شعر التفعيلة تقول السيدة نازك الملائكة:** "إن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا وذلك؛ لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعا شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغييرا متصلا فمن ذي تفعيلة إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا وهذا التنوع في العدد مهما قلنا فيه يصير الإيقاع أقل وضوحا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"(٢)

والكلام السابق يدل أن الشعر الحر في أمس الحاجة إلى القافية سواء أكانت موحدة أم منوعة وفي السطور القادمة سأفصل الحديث عن القافية في شعر التفعيلة في ديوان الغربة والاغتراب محل الدراسة فقد كتب الشاعر ستة

(١) لغة الشعر العربي الحديث د/ السعيد الورقي ط دار المعارف الجامعية سنة ١٩٩٧ م ص ٢٣٦.

(٢) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة ص ١٩٠.

عشر قصيدة من شعر التفعيلة ومنها هذه القصيدة التي وردت بعنوان "القلب الأخضر" وفيها يقول الشاعر:

**لا تبعد وجهك عن وجهي الأسمر**

**لا تبحث عن رمز في قلب الأسطر**

**أو تتركني إن يذكر إنسان من اسمي حرفين**

في هذه القصيدة التزم الشاعر بالقافية المنوعة ففي السطرين الأولين كان حرف الروي "الراء" وفي الأسطر الثلاثة التالية كان رويها النون التي تكررت في ثلاثة أسطر ثم التاء التي تكررت في سطرين والذي لحظته على هذه القصيدة غلبة الراء التي تكررت رويا في أغلب سطورها الشعرية فبدأت القصيدة بالراء رويا وانتهت بالراء وذلك في قول الشاعر:

**فالدنيا صارت تحرس بالشعر الأخضر**

**بالقلب الأخضر(١)**

وتعد الراء من الحروف الأثيرة لدى الشاعر ولذا يستخدمها رويا في الغالب من قصائده ففي قصيدة "مرثية إنسان طيب" وردت الراء رويا في أغلب سطورها الشعرية وجاءت معها اللام في أسطر معدودات يقول الشاعر:

من ينصف إنسانا مظلوما في هذي الأرض المطفأة الأنوار

**الميتة الأقـــــــــدار**

**الغائـــــــــرة الآبار**

**فقد ربطت كفاه من خلفه**

**فـــــــي قرب جدار(٢)**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ١٥.

(٢) السابق ص ٢٠.

استعمل الشاعر الراء رويا في الأسطر الخمسة الأولى من هذه القصيدة وفي وسط القصيدة تأتي اللام رويا ثم سرعان ما يترك الشاعر اللام ليعود إلى الراء.

والجمل الشعرية في الغالب جمل قصيرة وقد تطول لتكون كالقفل الذي يلجأ إليه الشاعر في الموشحات "والجملة الشعرية بنية مكتفية بذاتها وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى"(١) وفي قصيدة "الغراب" يبدأ الشاعر بجملتين قصيرتين وتكون التقفية في الجملة الثانية وكأنها بمثابة الشطر الثاني من القصيدة العمودية ثم يتلوها جملتين إحداهما طويلة والأخرى قصيرة والروي في الجملة الثانية وفي ذا يقول الشاعر:

**كنت ألقاقا لماما**

**في الحياة العربيه**

**فأشيح الوجه – والقلب – عن الوجه الكئيب**

**والخوافي الملتويه**

والروي في الأسطر الأربعة السابقة هو الياء والهاء بعده وصل.

ثم تأتي الأسطر الخمسة التالية بروي آخر هو اللام حيث يقول الشاعر:

**وأحس الغربة السوداء والبغض المماطل**

**وبأني سوف أنفى من بلادي والسنابل**

---

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية محمد صابر عبيد ط اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة ٢٠٠١ م ص ١٠٩.

**ومن النظرة في المرآة بالوجه المقابل**

**غير أني والليالي حول عمري دائرات كالسلاسل**

**كنت ألقيك بعيدا. . . وأناضل!!([1])**

ومن ينعم النظر في هذه القصيدة يجد أن اللام جاءت رويا في أغلب سطورها وأن الياء مع هاء الوصل جاءت رويا في أسطر معدودات ومما سبق يتضح أن الشاعر التزم بالقافية في الشعر التفعيلي ولكنه نوعها وهذا يدل على مدى إدراكه لموسيقى القافية ونغماتها العذبة التي درجت عليها الأذن العربية.

وقد يلجأ الشاعر إلى تقفية الجمل الشعرية كما في قصيدة" مأساة الخليل "التي اشتملت على سبعة عشرة جملة شعرية والروي يتكرر في نهاية كل جملة شعرية وكلها وردت بتقفية واحدة.

وقد يعتمد الشاعر على التقفية المختلطة وهو: "الذي لا يعتمد النظام السطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضا بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعا عفويا لا يخضع لنظام ثابت بل يخلط بين النظامين آنفي الذكر"([2])

وقصيدة "عصفوران وفوهة" بدأت بتقفية موحدة للسطر الشعري في أربع سطور منها ثم تغيرت التقفية في السطرين التاليين للأربعة أسطر السابقة وهكذا تتبدل القافية كل مجموعة سطور ومنها قول الشاعر:

**قال العصفور الساذج والمبهور**

**من فوق عناقيد الضوء المتدلي قرب السور**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٢٨.

(٢) القصيدة العربية الحديثة ص ١١٤.

# المبحث الخامس

# الموسيقى الداخلية

ليست الموسيقى في الشعر قاصرة على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية فحسب،وإنما تسهم الموسيقى الداخلية في بناء التجربة الشعرية حيث تكون من أعمدة هذا البناء الذي يكرس الشاعر كل طاقاته الإبداعية لتخرج القصيدة بناء متآزرا يشد بعضه بعضا.

واللغة العربية هي التي مدت الشاعر بزخم من الألفاظ المموسقة التي أدركها العقاد بحسه الفني عندما قال: "إنها يقصد اللغة العربية لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء"(١) وكلام العقاد يؤكد أن اللغة العربية لغة شعر ولو لم توضع في قوالب موسيقية وهذا يعني أن حروفها لها جرس خاص وأن التلاؤم والانسجام بين الحروف والكلمات والعبارات أكسب اللغة موسيقية محببة إلى النفس وهذا سيكون مدار حديثي في السطور القادمة و "تقوم الموسيقى الداخلية على عدة أشياء منها: اختيار الشاعر لألفاظه وتفاعل الألفاظ مع بعضها وتأليفها في صورة صوتية معينة فنحث حين قراءة فنه أن الشاعر يرجع نغما داخليا في أعماق وجدانه...وهي متعلقة بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع وجمل والعلاقات الناشئة بين تلك المكونات التي

(١) اللغة الشاعرة عباس محمود العقاد ط مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ص ١١.

يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة استنادا إلى موهبته وخبرته ومهاراته وذائقته الموسيقية واللغوية"([1]).

## موسيقى الحروف والألفاظ

**١ – التكرار:**

إن التكرار يعد ظاهرة جمالية وأسلوبية لا غنى لأي أديب عنها، وهو ليس لغوا من القول، ولا إفلاسا لغويا، وإنما هو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي تلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"([2]) وأبدأ بالحديث عن تكرار الحرف.

إن الحرف هو أصغر وحدة صوتية مكررة وله دور بارز في الموسيقى الداخلية حيث إن "كثيرا من الحسن والانسجام الصوتي ينشأ عن تكرير الحرف في الكلمات على أبعاد مناسبة لسلامة الجرس وصحة الإيقاع في بناء الجملة أو النسق، وأن هذا النوع من التكرير عمل تلقائي في أكثر الأحيان يأتي من المتكلم اللماح الخيال دون عمد إليه كما أنه يأتي قصدا لمن شاء فيحسن تارة ويقبح أخرى وليس كل ناقر على الأوتار عازفا"([3]) ويظهر تكرار الحرف في قول الشاعر:

---

(١) شعر ابن أبي حازم دراسة أسلوبية رسالة ماجستير مقدمة من الباحث سامي حماد الهمص ط ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧ م ص ٢٤٤.

(٢) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة ص ٢٧٦.

(٣) التكرير بين المثير والتأثير د/ عز الدين علي السيد ص ٥٥.

**أقمت في "العين" فالتفت على فرح * أهدابها السمر أفديها وتفديني**

**فيها النجوم تدلت فوق ليلكة * وألف موسم حب راح يغريني**

فحرف الفاء تكرر في هذين البيتين إحدى عشرة مرة، وتكرار الفاء يعني أننا أمام "صوت رخو مهموس يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان"(١) وحفيف الفاء يوحي بالراحة النفسية المعززة من قبل تكرار هذا الحرف بالإضافة إلى الانسجام الموسيقي الناتج من تكرار هذا الحرف على مدار بيتين.

وحرف السين من الحروف التي كررها الشاعر وهو يصور هذا المشهد وذلك في قوله:

**حينما ساقوه في صباح يتوثب**

**يحمل الخادم عنه الرأس والدرس المعلب**

**لم تدر في الرأس آله**

**لم يضيء في القلب كوكب**

**لم يشأ في يومه إلا الرحيلا**

**ومشى عمرا أجشا وغدا وحشا جهولا**

**خشخشت فيه الشراسه**

**والتوى أنف ومخلب**

**وعوى ذئبا ملولا(٢)**

---

(١) الأصوات اللغوية د/إبراهيم أنيس ص ٤٨.

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي المجلد الثالث ص ٨٧.

والسطور الشعرية السابقة كرر فيها الشاعر حروفا معينة ومنها حرف السين في قوله "ساقوه" ثم أعاد مصدر الفعل فقال "سوقا" وجاءت السين في الجناس الناقص الذي ورد في قوله:" الرأس" و"الدرس" وهذا الجرس الموسيقي الناشئ من تكرار صوت السين يتناسب مع الحركة البادية في قوله: "ساقوه وسوقا" وتوحي بالاستعباد والهزيمة النفسية للنفس البشرية وأسهم في ذلك تكرار النفي في قوله: "لم تدر، ولم يضئ، ولم يشأ ولا ننسى أن للسين دويا موسيقيا موجودا في بنية الكلمات السابقة.

وصوت الشين كرره الشاعر سبع مرات في قوله: "مشى، أجشا،وحشا، فخشخشت، الشراسة والشين مع السين يشتركان في الصفير وإن كان الصفير في الشين" أقل من صفير السين وذلك لأن مجرى السين عند مخرجها أضيق من مجرى الشين عند المخرج(١) واجتماع السين مع الشين في السطور الشعرية السابقة يضفي على الكلام موسيقى داخلية، ومجيء الشين المضعفة في قوله: "أجشا" يزيد من الموسيقى الداخلية، ويتناغم مع المعنى الذي يقصده الشاعر، وتكرار الألف بعد اللام في قوله: "الرحيلا، جهولا، ملولا" يوحي بالمأساة النفسية التي حلت أصداؤها في جنبات الزمان والمكان، ومع وجود النغم الحزين المنبعث من مد الألف إلا أنها أحدثت نغمة موسيقية تستعذبها النفس المكلومة.

## تكرار الكلمة:

قد يكرر الشاعر بعض الكلمات لغرض في نفسه يكشفه من يدقق النظر في أعطاف النص فيقع منه على فوائد جمة، وكلمات اللغة العربية لها صلة قوية بالمعنى إذ هي "تمثل المعنى بصوت الحرف وتصور الخفة والثقل والطول

(١) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٦٩.

والقصر والخشونة والنعومة وغير ذلك من المفاهيم بجرس الكلمات فالصوت والمعنى بذلك مقترنان"(١) ومن تكرار الكلمات تكرار لفظ الجلالة "الله" للتعجب مما حدث لحمزة بن عبد المطلب من قتل وتمثيل به في غزوة "أحد" وبكاء النبي (ﷺ) عليه، وذلك في قول الشاعر:

**الله يا دمع النبي وقد غـــــدا * ثمرا مريـرا ظـل يقطـف باليـد**

**الله يا جزع المضارب بعدمـــــا * نفي الأحبـة خلـف بـاب موصـد**

**الله يا ثأرا يضيع بعصرنـــــا * من غير أبنـاء شـــداد رصـــد**

**الله يا موتا يمـــــــوت ببلدة * قد ضاع فيها الحق دون تـردد(٢)**

والتكرار في الأبيات السابقة له دلالة موسيقية ودلالة إيحائية فهو يعبر عن مأساة قديمة حديثة قتل فيها سيد الشهداء، وحزن النبي (ﷺ) لموته، ويتكرر هذا الحادث الأليم في عصرنا الحاضر؛ ليوحي أن الحق والباطل يتصارعان في كل زمان ومكان، وقد ينتصر الباطل وتعلو راياته، ويندثر الحق ويعم الفساد في أرجاء البسيطة، وتعلو آهات الثكالى، ويبتسم الغادرون،وينتشون فرحا ولكن إلى حين.

ومن نفس القصيدة يستحضر الشاعر صورة عمر بن الخطاب وهو يهم بالسجود ولكن الطعنة الغادرة تحول بينه وبين إتمام سجوده ويربط هذه الصورة بصورة بطل مصنوع من الأوهام يشهر سيفه على لداته ويمنعه عن عدوه وكل هذه الأمور المتناقضة تدعو إلى التعجب المصحوب بالنداء المعبر

(١) التكرير بين المثير والتأثر ص ٨٢.

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٦٨.

عنه بـــ "يا" لتدل على الزفرة المخنوقة في صدر صاحبها فقد طالـــت وامتـــدت عبر الألف المصاحب لأداة النداء وفي هذا يقول الشاعر:

**الله "يا عمرا" يهم بســـــــجدة * لكـــن يحـــول الـــسهم دون تـــشهد**

**الله يا ســـــيف القبيلة مشهرا * بين الكلام وفـــــــــي الوغى كالمغمد**

**الله يا ســـــيفنا تضيع بقسوة * مـــن غيـــر مـــلاح ومـــوج مزبـــد**

**الله يا من صاح ســـوف أجيئكم * بالنـــصر لكـــن عـــاد مهـــزوم الغـــد**

**الله يا جنسية مســـــــــحوبة * من كل من قد قال: يا دنيا اشـــهدي(١)**

## تكرار الجناس:

وهو نوع من التكرار يلجأ إليه الشعراء لاســتعراض مهــاراتهم اللغويــة ولسطبب نفسي عبر عنه عبد القاهر الجرجاني عندما قال تعليقا على بيت أبـــي تمام

**ذهبت بذهبه السماحة فالتـــــوت * فيـــــــه الظنون أمذهب أم مـــذهب**

إن الشاعر "قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائـــدة وقـــد أعطاهـــا ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها(٢) ومن قصيدة "مكالمة هاتفية مع الدكتور نشأت محمد أبو نار(٣)

**لكني أعـــرف إيقاعـــه * وارتجت من حولي القاعـــه**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٦٨.

(٢) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني ت السيد محمـــد رشـــيد رضـــا ط دار المنـــار ط الخامسة سنة ١٣٧٢ هـــ ص ٥.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٩٤.

فبين قوله: "إيقاعه والقاعه" جناس ناقص يثري الموسيقى الداخلية ويحقق المتعة الفنية المبتغاة من إعادة الكلمة بمعنى آخر.

ويقول الشاعر:

**قد قلت بأني غادرت الأيام المنصاعه**

**وســــــــــــنينا مطرقة ومضاعه**

فبين كلمة "المنصاعه و مضاعه" جناس يرفد المعنى بألفاظ متشابهة الحروف مختلفة الدلالة ويمتع الأذن بتكرار حروف متشابهة.

ويسهم الجناس في قافية بعض الأبيات ومن ذلك قول الشاعر:

**ولكن بالمصح وجـــــدت وردا * يغـــرد أو يرفـــرف للـــصعود**

**فداخلني التعجب مـــــن حياة * ومن موت على نفـس الـصعيد(١)**

فقوله: "للصعود والصعيد" بينهما جناس ناقص يكسب القصيدة موسيقى داخلية تنبعث من تكرار الحروف المتجانسة مخرجا وصوتا.

وقد يأتي الجناس بالنفي كما في قول الشاعر(٢):

**وكيف رأيت الشمس خجلى لأنها * ترى عالما في الكون غيـر جميـل**

**وأن رجالا غاصبين تجمهـــروا * لقنص غزال في الكويـت جـــميل**

فالجناس جاء في قول الشاعر:" غير جميل وجميل ".

ويرد الجناس في قوله:

**وتمنـــى لـــي فـــي العـــودة ألـــف ســـلامه**

**ولكيمـــا ألحقـــه تـــرك الأزهـــار علامـــه!**

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ١١٣.

(٢) السابق ص ١٢٢.

**فبين كلمة "سلامه وعلامه جناس ناقص**

**ويأتي الجناس أيضا في قول الشاعر:**

**يا هذا لم تثبت طي الأوراق "إقامه"**

**وادار الظهر ولم يأبه لوجود قامت فيه قيامه!**

فبين كلمة "إقامه وقيامه جناس ناقص أسهم في بناء الموسيقى الداخلية للنص وعن مزية الجناس يقول حازم القارطاجني: "إن المعاني المتناظرة من أحسن ما يقع في الشعر فإن للنفوس في تقارب المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإبلاغا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد(١).

**التصريع هو** "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"(٢).

وقد جاء التصريع في قول الشاعر:

**بلادي زانك الله بأفراح المساء يا * فلقد صرت انتصارا فوق أرض الكبرياء(٣)**

وجاء التصريع في قصيدة "اللغة والبلبل" في قول الشاعر:

**تابعت عطرك في صحراء أجدادي * ودرت حولك في صمتي وإنشادي(٤)**

وقصيدة " حمزة أبدا " جاءت مصرعة وفيها يقول الشاعر:

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القارطاجني ص ٤٤.

(٢) العمدة لابن رشيق القيرواني ت محمد محي الدين عبد الحميد ط دار الجيل ط الخامسة ج١ ص ١٧٣.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٧٠.

(٤) السابق ص ٥٨.

**يا هند قد جاوزت حد المعتدي * لما مضغت فؤاده فـــي المرقـــد([1])**

وقصيدة مأساة الخليل جاءت مصرعة وفيها يقول الشاعر:

**لست أنسى يا صديقـــــــــــــي * مجلسا قد كان مجلو الوضاءه([2])**

ومما سبق يتبين أن التصريع سمة موسيقية حرص الـــشاعر علـــى بنـــاء موسيقاه عليه واستفتح بعض قصائد ديوانه بها ليحقق لقصائده الكمال الموسيقي خلال المطلع الذي عني به أسلافه فهو محل التأنق وإظهار الجودة الفنية التـــي يحرص عليها المبدعون.

(١) الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي ج٣ ص ٦٨.

(٢) السابق ص ٣٩.

# الخاتمة

الحمد لله الذي سبحت بحمده الكائنات، وأشرقت بنور وجهه السماوات، وصلاة وسلاما على قائد الغر المحجلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. **وبعد،،،**

لقد توقفت هذه الدراسة حول التعريف بالدراسات الأسلوبية فأماطت اللثام عنها في أدبنا العربي القديم والحديث، وعند أربابه الغربيين، وطبقت هذا المصطلح النقدي في شعر رائد من رواد الحركة الشعرية في أدبنا الحديث،وفي ديوان من دواوينه، وهو الغربة والاغتراب للشاعر عبده بدوي وقد واجهت هذه الدراسة النص الشعري متسلحة بمنهج نقدي أسلوبي، ودارت حول خمسة مباحث أسهمت في الخروج بعدة رؤى نقدية تمحورت في الآتي:

- لكل أديب أسلوب يختص به ويميزه عن غيره من الأدباء.
- الأسلوب يتمحور في الذهن أولا ثم ينتقل من الذهن إلى الصورة الكلامية في شكل تركيب خاص.
- اهتمت البلاغة العربية بمتلقي العمل الأدبي ودارت الأساليب العربية حول مدى التأثير فيه.
- الوقوع على أسلوب الكاتب لا يقوم به أي قارئ للنص وإنما قارئ حصيف وصفه النقاد الغربيون بالقارئ العمدة.
- أثبتت الدراسة وجود ثلاثة أنواع من الأساليب هي الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي.
- المنهج الأسلوبي له عدة اتجاهات ولا يغني اتجاه دون الآخر وإنما يجب الاستفادة منها كلها في دراسة الأعمال الأدبية.

- معالجة النصوص الأدبية عن طريق الاعتماد على المستوى الصوتي من الأمور المهمة التي ينبغي التنبيه عليها ولها دور بارز في إثراء الموسيقى الداخلية للنص مع ربطها بدلالات الألفاظ وتعد فتحا جديدا وقد أشار ابن جني إليها ولكن النقاد لم يتنبهوا إليها.
- الطريقة الإحصائية في دراسة النصوص الأدبية تساعد الدارس على إحصاء الظواهر الأسلوبية ولكنها لا تكفي وحدها في الحكم على العمل الأدبي.
- الصيغ الصرفية المختلفة تضفي على النصوص الأدبية إيحاءات كثيرة ولذا لا مناص من الاعتماد عليها وتفجير طاقاتها داخل النصوص والخروج منها برؤية أعمق لفهم النص.
- يعد الإيقاع الخارجي ركيزة من ركائز التجربة الشعرية في أدبنا العربي وما زال في حاجة إلى باحث يغوص في أعماقه ليخرج بآثار محفورة في تاريخ التجربة الشعرية ما زالت مطمورة.
- عبده بدوي شاعر موهوب يمتلك جسارة لغوية وإبداعية تحتاج إلى باحثين لدراسة معالم الإبداع الفني في تجربته الشعرية التي حلق في آفاقها على مدار نصف قرن من الزمن.
- أجاد الشاعر عبده بدوي في شعر التفعيلة ولم يخرج عن الأطر الفنية التي خطها أسلافه.
- كان للغربة والاغتراب أثرهما البارز في نضج هذه التجربة الشعرية وتشكيلها حتى خرجت من رحم المعاناة عواطف صادقة وأنات حائرة تدلف إلى قلب القارئ الحصيف.

# المصادر والمراجع


- **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي** تأليف د/ محمد العبد ط الأولى سنة ١٩٨٨م ط دار المعارف.
- **أبو تمام وقضية التجديد في الشعر** د/ عبده بدوي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- **أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية** د/ وليد إبراهيم القصاب ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول سنة ١٤٢٣هـ.
- **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** تأليف أحمد الشايب ط الثامنة سنة ١٤١١هـ ١٩٩١ م مكتبة النهضة المصرية.
- **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية** د/ سعد مصلوح ط الثالثة سنة ١٤١٢ هـ ١٩٩٢ م ط عالم الكتب.
- **الأسلوبية والأسلوب** د/ عبد السلام المسدي ط الدار العربية للكتاب.
- **الأسلوبية والخطاب الشعري الشريف الرضي نموذجا** محمود أحمد الطويل ط الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- **الأصوات اللغوية** تألف د/ إبراهيم أنيس ط مكتبة نهضة مصر.
- **الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية** لتراث أهل العلم د/ محمد محمد أبو موسى ط مكتبة وهبه.
- **إعجاز القرآن للباقلاني** أبي بكر محمد بن الطيب ت: السيد أحمد صقر ط دار المعارف.
- **الأعمال الكاملة عبده بدوي المجلد الأول** ط الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٩٩م.

- **الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي** المجلد الثالث ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ .
- **الأعمال الكاملة للشاعر عبده بدوي** المجلد الثاني ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م .
- **الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني** تصحيح الأستاذ الشيخ أحمد الشنقيطي ط مطبعة التقدم بشارع محمد علي بمصر ج٣.
- **أوزان الشعر وموسيقاه بين الأصالة والتجديد** د/ محمد حسين حماد ط الأولى سنة ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م
- **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة** "بنية التكرار عند البياتي نموذجا" د. هدى الصحناوي ط مجلة جامعة دمشق مجلد٣٠ عدد + ٢ سنة ٢٠١٤م.
- **إلياذة هوميروس معربة نظما** بقلم سليمان البستاني ط دار إحياء التراث العربي ج ١.
- **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** د/ رجاء عيد ط دار المعارف بمصر ط الأولى سنة ١٩٩٣م.
- **بلاغة الإيقاع في القصيدة العربية دراسة تمهيدية** د/ عبد الباسط سعيد عطايا ط مطابع الولاء الحديثة بشبين الكوم.
- **البنيات الأسلوبية في ديوان لا شعر بعدك** للشاعر سليمان جوادي من إعداد الطالبة بن حمو حكيمة ٢٠١١ - ٢٠١٢ م.
- **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث** د/ مصطفى السعدني ط منشأة المعارف بالإسكندرية.
- **البيان والتبيين للجاحظ** ت: وشرح عبد السلام هارون ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ج١

- **التركيب اللغوي للأدب** د/ لطفي عبد البديع ط دار المريخ للنشر سنة ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م.
- **التكرير بين المثير والتأثير** د/ عز الدين علي السيد ط دار الطباعة المحمدية بالأزهر بالقاهرة ط الأولى سنة ١٣٩٨هـ ١٩٧٨م.
- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري** تأليف المرحوم طه أحمد إبراهيم ط دار الكتب العلمية بيروت ـ لبنان
- **الخصائص لابن جني** ت: محمد علي البجاوي ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ج٢.
- **الخصائص** لابن جني ت محمد علي النجار ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦ م ج١.
- **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث** د/ أحمد درويش ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- **دلائل الإعجاز** عبد القاهر الجرجاني ط مطبعة المدني القاهرة ١٤٠٤هـ.
- **سر صناعة الإعراب** لابن جني ت مصطفى السقا وآخرين ط البابي الحلبي مصر سنة ١٩٥٤ ج١.
- **شعر ابن أبي حازم دراسة أسلوبية رسالة ماجستير** مقدمة من الباحث سامي حماد الهمص ط ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧ م.
- **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** د/ عز الدين إسماعيل ط الخامسة ط المكتبة الأكاديمية.
- **الشعر والشعراء لابن قتيبة** شرح أحمد محمد شاكر ط دار الحديث القاهرة ج١.

- **الشعرية العربية موسيقى التشكيل وتشكيل الموسيقى** د/ محمد أحمد العزب ط سنة ٢٠٠٢ م.
- **صوتيات اللغة العربية** د/ البسيوني عبد العظيم البسيوني ط الأولى ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.
- **العمدة** لابن رشيق القيرواني ط مكتبة دار الحياة مصر سنة ١٩٩٦ مج١.
- **عضوية الموسيقى في النص الشعري** د/ عبد الفتاح صالح نافع ط مكتبة المنار الأردن الزرقاء.
- **علم اللغة والدراسات الأدبية** برند شبلنر ترجمة جاد الرب نقلا عن كتاب الأسلوبية والخطاب الشعري محمود أحمد الطويل.
- **علم المعاني** د/ عبد العزيز عتيق ط دار النهضة الحديثة بيروت لبنان ط الأولى سنة ١٤٣٠ هـ ٢٠٠٩م.
- **في التطور اللغوي** د/ عبد الصبور شاهين ط مؤسسة الرسالة ط الثانية ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م.
- **في الدرس الصوتي** تأليف د/ عبد المنعم عبدالله حسن ط الأولى ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م ط مكتبة مصر للآلات الكاتبة.
- **في علي علمي العروض والقافية** د/ أمين علي السيد ط دار المعارف ط الرابعة سنة ١٩٩٠ م.
- **في مرآة النقد العربي القديم** د/ فتحي محمد أبو عيسى ط مكتبة الآداب ط الأولى ١٤٢٠هـ ٢٠٠٩ م.
- **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** محمد صابر عبيد ط اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة ٢٠٠١ م.

- **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية** ط المجلس الأعلى للثقافة القاهرة سنة ٢٠٠٤ م.
- **قضايا الشعر المعاصر** نازك الملائكة ط دار العلم للملايين بيروت ط الثامنة ١٩٨٩ م.
- **قضايا نقد الشعر في التراث العربي** د/ محمد أحمد العزب ج١ سنة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م.
- **الكتاب** لسيبويه ت عبد السلام محمد هارون ط الثانية ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م ط مكتبة الخانجي بالقاهرة.
- **الكافي في العروض والقوافي** للخطيب التبريزي ت الحساني حسن عبدالله ط مكتبة الخانجي بالقاهرة ط الثالثة سنة ١٩٩٤ م ١٤١٥هـ.
- **اللغة الشاعرة** عباس محمود العقاد ط مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
- **اللغة والابداع مبادئ علم الأسلوب** د/ شكري محمد عياد ط الأولى سنة ١٩٨٨ م.
- **لسان العرب** لابن منظور المجلد الثالث ط دار المعارف.
- **لغة الشعر العربي الحديث** د/ السعيد الورقي ط دار المعارف الجامعية سنة ١٩٩٧ م.
- **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** د/ عبد الله الطيب ج ١ ط دار الفكر.
- **المزهر** للسيوطي ت محمد ابو الفضل إبراهيم ومحمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ج١ ط المكتبة العصرية صيدا بيروت.
- **معجم النقد العربي القديم** د/ أحمد مطلوب ط دار الشئون الثقافية العامة بغداد سنة ١٩٨٩ م ج١.

- **المعجم الوسيط** ط الثالثة ط مطابع الدار الهندسية ١٤٠٥ هـ ١٩٨٥م ج٢.
- مقدمة ابن خلدون ت د/ علي عبد الواحد وافي ط مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٦م ج.٣
- **المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر** د/ مديحة جابر السايح ط الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٣ م.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** لأبي الحسن حازم القرطاجاني ت محمد الحبيب بن الخوجة ط دار الغرب الإسلامي.
- **مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري المعجم** ط ٢٠٠٨م.
- **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور** د/ صابر عبد الدايم ط سنة ١٤١٢ هـ سنة ١٩٩١ م ص ٦٠.
- **موسيقى الشعر** تأليف الدكتور/ إبراهيم أنيس ط السابعة ١٩٩٧ ط مكتبة الأنجلو المصرية
- **الوساطة بين المتنبي وخصومه** للقاضي الجرجاني ت محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي.
- **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي** د/ علي يونس ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣.
- **نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية الحديثة** د/ شفيع السيد ط مطبعة العمرانية للأفست سنة ١٤٢٣هـ ٢٠٠٣م.

# فهرس الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **المقدمة** | ٩٥١-٩٥٢ |
| **التمهيد** | ٩٥٣-٩٥٥ |
| **المبحث الأول:** مفهوم الأسلوب | ٩٥٦-٩٧٥ |
| مفهوم الأسلوب في النقد الحديث | ٩٥٩ |
| عنصر المفاجأة ودورها في بناء الأسلوب | ٩٦٥ |
| الفرق بين الأسلوب والأسلوبية في الأدب الغربي | ٩٧٠ |
| اتجاهات المنهج الأسلوبي | ٩٧٢ |
| **المبحث الثاني:** المستوى الصوتي | ٩٧٦ - ٩٩٢ |
| **المبحث الثالث:** المستوى الصرفي | ٩٩٣- ١٠١٢ |
| **المبحث الرابع:** البنية الإيقاعية | ١٠١٣- ١٠٤١ |
| القافية | ١٠٣٢ |
| القافية في شعر التفعيلة | ١٠٣٨ |
| **المبحث الخامس:** الموسيقى الداخلية | ١٠٤٢-١٠٥٠ |
| **الخاتمة** | ١٠٥١- ١٠٥٢ |
| **فهرس المصادر والمراجع** | ١٠٥٣-١٠٥٨ |
| **فهرس الموضوعات** | ١٠٥٩ |