

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور - خنشلة -



كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

قصيدة أندلسية لأحمد شوقي - دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لاستكمال مواد الماستر في الأدب العربي

تخصص: لسانيات وتطبيقاتها

إشراف الدكتورة:

*مكرسي مونية

من إعداد الطالبة:

*قاسمي خولة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
بعطوش صليحة	أستاذ مساعد (أ)	عباس لغرور (خنشلة)	رئيسا
مكرسي مونية	أستاذ محاضر (ب)	عباس لغرور (خنشلة)	مشرفا ومقررا
غقايلية وهيبة	أستاذ مساعد (ب)	عباس لغرور (خنشلة)	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017

شكر وعرافان:

بعد الحمد لله، نتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتورة المشرفة "مكرسي مونية" على اشرافها على هذا البحث المتواضع، والتي لم تبخل علينا بأرائها السديدة وتوجيهاتها خلال إنجازنا لهذا العمل العلمي.
كما نتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذه المذكرة وتصويبها.

مَقْدَمَةٌ

تعد الدراسة الأسلوبية واحدة من أهم الدراسات التي تعنى بالنص على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء، من حيث أنها تستكشف خباياه وبنيته اللغوية مستخدمة طرائق وأدوات لإستخراج القيمة الفنية والجمالية، كما تؤدي دورا كبيرا في تشكيل أسلوب المؤلف والكشف عن براعته اللغوية، وبناءا عليه فإن الأسلوبية تطمح إلى دراسة مستويات التحليل اللساني الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي، وغايتها في ذلك البحث عن العلاقات التي تربط بينهما.

وبما أن الشعر العربي الحديث تضمن العديد من الأعمال الشعرية التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن معاناتهم ونظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها، فإن أغلب قصائدهم تتسم بالخروج عن المألوف والبعد عن التصريح، ومن بين هؤلاء الشعراء وقع إختيارنا على شاعر يعتبر من أعظم وأشهر شعراء العربية لقب بأمرير الشعراء، ومن بين أعماله الكثيرة إختارنا قصيدته أندلسية وسيلة للتعرف على هذا المنهج اللساني ومستوياته ليكون عنوان بحثنا "قصيدة أندلسية لأحمد شوقي دراسة أسلوبية".

حيث حاولنا فيه الإجابة عن التساؤلات التالية:

كيف وظف أحمد شوقي مستويات التحليل اللساني في إبراز معاناته الذاتية؟ ماهو أثر كل مستوى من هذه المستويات (الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي) في القصيدة؟ وإلى أي حد أسهمت الأصوات والتراكيب في تظافر هذه المستويات وتفاعلها في القصيدة؟ ولقد تظافرت عوامل كثيرة ذاتية وموضوعية لإختيار هذا الموضوع، يمكن أن نجملها في:

- مكانة أحمد شوقي الشاعر الموهوب الذي تعاطى أكثر فنون الأدب وارتفع بالأحداث على مستوى الفن.



- إعجابنا الخاص بقصيدة الشاعر وأسلوبه في تشكيله لها.
- رغبة الغوص في قصيدة قيلت في زنازة الشوق والحنين.
- معرفة أهم الخصائص والسمات التي تميزت بها القصيدة.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا لا نعدّها صعوبات إنما نعدّها شرفاً لنا أثناء إنجازنا لهذا البحث.

من المناهج التي رافقتنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي من خلال تتبع الظاهرة ووصفها، إلى جانب المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساساً للدراسة الفنية على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية.

معتمدين على مصادر ومراجع تتوعت بين القديم والحديث في مقدمتها "ديوان الشوقيات" لأحمد شوقي، و كتاب "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب "الأصوات اللغوية" لإبراهيم أنيس، وكتاب "شوقي شاعر العصر الحديث" لشوقي ضيف.

هذا ما جعل دراستنا ممنهجة في خطة كانت كالتالي:

فصلين، يسبقهما مدخل بعنوان الأسلوبية والأسلوب: عالجتنا فيه الأسلوبية في الدراسات الغربية واتخذنا شارل بالي وميشال ريفاتير نموذجاً، والأسلوب في الدراسات العربية القديمة اتخذنا عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني نموذجاً، وعبد السلام المسدي وأحمد الشايب في الدراسات الحديثة.

أما الفصل الأول المعنون بـ: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي، فتوقفنا في المستوى الصوتي عند الدراسة الخارجية والداخلية لموسيقى القصيدة، فالخارجية تمثلت في الوزن وأهم التغيرات التي طرأت عليه كالزحافات والعلل، وتمثلت أيضاً في القافية والروي. والداخلية تطرقنا فيها إلى دلالة تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة، وتكرار الكلمة ومدى دلالتها في القصيدة.

أما الفصل الثاني المعنون بـ: المستوى التركيبي والمستوى الدلالي، ففي المستوى التركيبي حاولنا الكشف عن أنماط التراكيب من حيث الجمل الاسمية والفعلية وأساليبها المختلفة الإنشائية والخبرية، لتتبعه نماذج للتراكيب الإنزياحية المتمثلة في التقديم والتأخير.

ثم يأتي المستوى الدلالي، وذلك لأن الدلالة من المستويات التي تستثمرها وتستفيد منها المستويات اللغوية الأخرى، ولهذا تطرقنا فيه إلى نظرية الحقول الدلالية وطبيعة الحقول المستعملة في القصيدة.

لينتهي البحث بخاتمة رصدنا فيها مختلف النتائج المتوصل إليها.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة الدكتورة "مكرسي مونية" على ما أسدته لنا من نصائح وتوجيهات قيمة.

وأسأل الله أن يلهمنا الصواب والسداد، فإن أصبنا فمن الله عز وجل وإن أخطأنا فمن أنفسنا والله من وراء القصد.

مدخل

الأسلوبية والأسلوب

مدخل: الأسلوبية و الأسلوب

01- الأسلوبية في الدراسات الغربية:

1-1- شارل بالي.

1-2- ميشال ريفاتير.

02- الأسلوب في الدراسات العربية:

1-2- عند القدامى:

أ- عبد القاهر الجرجاني.

ب- حازم القرطاجني.

2-2- عند المحدثين:

أ- عبد السلام المسدي.

ب- أحمد الشايب.

01- الأسلوبية في الدراسات الغربية:

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة الأسلوبية تتخذ شكلا منظما مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية، التي تعد مجالا من مجالات الدرس اللساني لذا عرفت رواجا كبيرا في العالم الغربي، حيث أدت بالباحثين الغربيين للوقوف عندها والحديث عليها من زوايا ورؤى مختلفة،⁽¹⁾ لكن يبقى مضمون كلمة أسلوب واسع جدا وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلة، هذه الدراسات التي تقوم على قواعد مشتركة باسم الأسلوبية يجمع بينها أنها تعمل في ميادين ووفق مناهج واضحة.

ومن بين هؤلاء الباحثين الغربيين الذين كانت جهودهم واضحة في رواج الأسلوبية نجد:

1-1- شارل بالي:

شارل بالي هو أول المؤسسين لعلم الأسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه فرديناند دي سوسير، لكن تجاوز ما قال به أستاذه وربط الأسلوب بمجموعة من القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، معرفا الأسلوبية بأنها: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".⁽²⁾

والمقصود هنا أن بالي هو المؤسس الحقيقي للأسلوبية الحديثة، الذي ركز على أنها ذلك الجانب الوجداني والعاطفي للغة، فهو لم يكن يعني بها دراسة الأسلوب الأدبي،

1- بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط2، 1992م، ص57.

2- حسن ناظم: البنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر للسياب- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م، ص31.

وإنما ربطها من حيث أنها ظاهرة قائمة في اللغة بالشكل العام، وليس باللغة من حيث هي استعمال.

والأسلوبية في نظر بالي تسعى إلى الكشف عن القيم الكامنة في تعبيرية اللغة الجماعية البسيطة، والتي تتميز بالتأثير عاطفيا على المستمع والمتكلم، هذه التأثيرات العاطفية ليست مرتبطة بالقوالب التي حددتها البلاغة القديمة من مجاز وصور جمالية فقط، بل ترتبط أيضا بالتعبيرات البسيطة.⁽¹⁾

هذا ما أدى إلى ظهور الأسلوبية التعبيرية عند بالي، فأسس لها قواعدها العلمية وأهدافها، وذلك عندما نشر عام 1902م كتابه بحث في الأسلوبية الفرنسية ثم تبعه بكتاب آخر هو الوجيز في الأسلوبية،⁽²⁾ ومن هنا كان ميلاد الأسلوبية من خلال العلاقة التفاعلية بين اللغة بوصفها نظاما من الرموز والقيم التعبيرية والجوانب التأثيرية لذا فإن موضوع الأسلوبية عنده هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي للغة.

وعليه فإن الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي تتحدد على مستويات الاستعمال في اللغة فهي تعتمد على اللغة المنطوقة الخاصة بالمجتمع وظروفه ونشاطه وحياته اليومية، لأن لغة الحياة اليومية لا تتوقف عند نقل الأفكار بل تتجاوز ذلك إلى نقل مشاعر وأحاسيس المجتمع، إنها الوعاء الذي تخزن فيه العواطف والأفكار.

1-2- ميشال ريفاتير:

يعتبر ميشال ريفاتير من أبرز الباحثين في الدرس الأسلوبي، وذلك لتحديده مفهوم الأسلوب والأسلوبية ويقدم تعريفا للأسلوب قائلا: "يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل

1- ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص31.

2- بيرجيرو: الأسلوبية، ص56.

مكتوب فردي ذي قصد أدبي أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص، وحتى أسلوب مشهد واحد".⁽¹⁾

يقصد بالأسلوب عند ريفاتير أن أي عمل أدبي فردي يقوم به المؤلف سواء كان هذا العمل شعرا أم نثرا، يسمى أسلوب أدبي، فهو لا يقصد هنا في هذه الحالة ما أراد المؤلف أن يقوله، إنما يعني اعتبار ذلك العمل عملا فنيا وليس مجرد تعاقب واختلاف كلمات فقط.

ويعلق ريفاتير على تعريفه هذا للأسلوب بقوله: إن هذا التعريف محدود للغاية، وكان من الأفضل أن نقول بدلا من "شكل مكتوب" "كل شكل دائم" حتى يشمل الآداب الشفهية التي لا تستمر نتيجة للحفاظ المادي عليها كشكل نصي متكامل فحسب، بل بوجود خواص شكلية فيها تجعل من الميسور فك شفراتها بطريقة منظمة ومستمرة وقابلة لأن تتعرف عليها.⁽²⁾ والملاحظ هنا أن ريفاتير أثناء شرحه لتعريف الأسلوب لم يكن يقصد الأشكال المكتوبة فقط إنما يستدعي كل الأشكال حتى الشفهية منها وذلك بفك شفراتها بطرق واضحة قابلة للتعرف والاستيعاب.

إن دراسة الأسلوب بوصفه مجرد بنية تماثلات تُعنى بتطبيق منهج ومعيار ملائمين لتحليل الرسالة بوصفها سلسلة لغوية تُعنى بالاتجاه نحو قواعد الشفرة، إلا أن البنية الأسلوبية للرسالة وظيفة متميزة في التفاعل التواصلي.⁽³⁾

1- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ/1998م، ص110.

2- المرجع السابق، ص111.

3- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص73.

هذا ما جعل ريفاتير يعتني بالوظيفة الاتصالية في معابنته للأسلوب وفك القارئ لشفرات النص، والمقصود هنا أن الأسلوب عنده يتم تشفيره في رسالة ما وذلك استجابة لمتطلبات معينة في عملية التواصل، وتحديدًا في التواصل الأدبي.⁽¹⁾

وعلى هذه الشاكلة نجد حقا أن عمل الرسالة هو ثمرة داخل النص نفسه، ومن هنا يضيف ريفاتير في تعريفه للأسلوب قائلاً بأنه: "يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ".⁽²⁾

والملاحظ هنا أن ميشال ريفاتير يذهب إلى اعتبار الأسلوب مصدرا من مصادر التأثير الأدبي وأن الحكم في ذلك هو القارئ.

2- الأسلوب في الدراسات العربية:

2-1- عند القدامى:

إن علم الأسلوب ذو نسب عريق عند العرب لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة والنحو والنقد الأدبي، ويبدو أن الدراسات العربية القديمة لم تغفل هذا الجانب وحاولت أن تنشئ في ثقافتنا العربية علما جديدا مستجيبا لواقع التطور في تراثنا العربي ومستفيدا من دراسات أهل الغرب.

ومن هذا المنطلق نجد أن العرب اهتموا بالأسلوب من خلال دراستهم للألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب، وعكف النقاد والبلاغيون على دراسة أساليب الأدب والبحث في أسباب الجمال والجودة التي تميز أسلوبا عن الآخر.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص73.

2- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - دراسة - اتحاد الكتاب العربي، دمشق، دط، 2000م، ص37.

وتجدر الإشارة إلى أن صعوبة تحديد الأسلوب تعود إلى صعوبة ضبطه والتعريف به، وقد عبر النقاد عن ذلك في إطار حديثهم عن الأسلوب كل حسب رأيه.

ومن أبرز الذين تطرقوا إلى الأسلوب في التراث العربي نجد:

أ- عبد القاهر الجرجاني:

لقد شكل عبد القاهر الجرجاني حضورا بارزا في الدرس الأسلوبي العربي من خلال تعريفه للأسلوب: "بأنه الضرب من النظم والطريقة فيه".⁽¹⁾

فالبحث الأسلوبي عنده هو القيام بترتيب الألفاظ بطريقة تشكل ترتيب المعاني، لأن ترتيب الأول يقتضي ترتيب الثاني.

وبذلك يتجلى لنا طرح الجرجاني أثناء مناقشته لمسألة النظم في أن الأسلوب يقوم على توخي معاني النحو، لأن النحو هو الذي يتيح للمبدع تفرد نظمه وبالتالي التفرد في نظمه،⁽²⁾ فالألفاظ عنده لا تشكل الفصاحة في ذاتها وإنما تتحقق فصاحتها في التراكيب.

ومع ارتباط الأسلوب بالنحو والنظم بالأسلوب فهما يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيارا، فالجرجاني يرى أن هناك علاقة وطيدة بين الأسلوب والبلاغة وذلك من خلال اهتمامه بالدلالة والمجاز الذي يتشكل وفق آلة النحو.

ويستمر في ربط مفهومه للأسلوب بالخصائص التعبيرية في قلب التشبيه، مما يؤكد ارتباط الأسلوب عنده بأنماط من الأداء في تركيب العبارة.⁽³⁾

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تع: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (دط)، 1991م، ص10.

2- أحمدعلي محمد: التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة - أنشودة المطر- للشابي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة دمشق، المجلد26، العدد الأول والثاني، 2010م، ص36.

3- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، لبنان- بيروت، ط1، 1994م، ص32.

فالجرجاني يؤكد العلاقة بين أنماط التعبير وخاصة الأسلوب، حيث كان أسلوبه يقوم على نظم العلاقات بين مجموعة من الكلمات والجمل.

وعلى هذا فهو يرى أن الأسلوب هو نتاج عملية التأليف والتي أسماها النظم، ومعنى ذلك أن يتقيد المتكلم بما يقتضيه علم النحو من قوانين وأصول،⁽¹⁾ فهو وضع أسساً لدراسته حيث يسمح للمبدع باستخدام اللغة على نحو يبرز خصوصيتها وجماليتها، ويربطه بالنحو والبلاغة والنظم متقاطعا مع علماء اللغة المحدثين في أكثر من موضع.

ب- حازم القرطاجني:

أما الأسلوب من وجهة نظر حازم القرطاجني هو ما يختص بالمعاني، بينما النظم يختص بالألفاظ وقد سار في تحديد مفهوم للأسلوب على نهج الجرجاني في نظرية النظم. فكانت محاولته محاولة جادة للخروج بالبلاغة من إطارها القديم إلى إطار جديد، فقد وضع تصوره للأسلوب على أساس الغرض الشعري، وما يجب أن يكون من سمات كل أسلوب بحسب الغرض، قائلاً: "والشعر ينقسم إلى طريق جدّ وطريق هزل، وله قسمة أخرى من جهة ما تنتوع إليه المقاصد والأغراض".⁽²⁾

والملاحظ أن القرطاجني تأثر وسار على ما سار عليه الجرجاني، إلا أنه يظهر تأثره جليا بأرسطو حينما تحدث عن الأسلوب ولم يضع في اعتباره تباين الأنماط القولية في الشعر العربي، وذهب متأثراً بمقولة أرسطو، وما صاحبها من تقسيم للأسلوب، إلى جد وهزل بناءً على تقسيمات الرواية اليونانية إلى مأساة وملهاة، حيث تبنى الأول الأسلوب الجدي والثاني الأسلوب الهزلي.⁽³⁾

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص12.

2- عبد إدريس عبد المطلب: حازم القرطاجني- حياته و منهجه البلاغي- رفع: عبد الرحمن الجندي، دار الجنادرية، الأردن- عمان، (دط)، 2009م، ص240.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص241.

ومن هنا يظهر لنا أنه مهما اختلفت نظرة **القرطاجني** وتنوعت في وجوه الأسلوب، فلا مناص من القول أنه نظر إلى الأسلوب من جهتين: جهة الجد وجهة الهزل.

كما لا ننفي المنهج الخاص الذي أورده لدراسة الأسلوب في كتابه **منهج البلاغ** و**سراج الأدباء**،⁽¹⁾ الذي يظهر فيه أنه قرأ **لعبد القاهر الجرجاني**، واستوعب جيدا مفهومه لنظم واستبدله بالأسلوب ولقد وجد أمامه مفهومًا للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو تارة ومفهوما للنظم يأتيه من قبل الجرجاني تارة أخرى.

ومن هنا يتضح أن **القرطاجني** أثناء تحديده لمفهوم الأسلوب أنه متأثرا أحيانا بنظرة **أرسطو** إلى العمل الفني، وأحيانا بنظرة **الجرجاني** إلى أن نسبة النظم إلى الألفاظ ونسبة الأسلوب إلى المعاني.

2-2- عند المحدثين:

إن دراسة الأسلوب ومفهومه في الدراسة العربية الحديثة تؤكد عملية التواصل بين القديم والجديد، فنجد هناك نخبة من الأدباء المحدثين عنوا بالأسلوب، وحاولوا أن يعالجوا هذا المصطلح بشيء من الوضوح والشرح، ومن أبرز الدارسين نذكر:

أ- عبد السلام المسدي:

يعتبر **عبد السلام المسدي** من أوائل الدارسين العرب المهتمين بالأسلوبية الحديثة ويعتبر أيضا رائدا وسباقا في هذا المجال حيث نجده يؤرخ لميلاد الأسلوبية عام 1902م.⁽²⁾

1- حازم القرطاجني: منهاج البلاغ وسراج الأدباء، تح: محمد عبد الحميد بن خوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1966م، ص41.

2- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث - دراسة في تحليل الخطاب- المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، ص69-70.

إن علم الأسلوب حسب نظر **المسدي** يعتبر مشكلة لكل علم حديث التأسيس يسعى إلى الاستقلال لكي يصبح علماً قائماً بذاته، لأن المتصفح فيما ضبطه علماء الأسلوب من خلال محاولاتهم وتصفحهم فيما يخص تركيب الخطاب، يتوقف على جملة من المقومات يستقي منها أبرز المنطلقات التي ركز عليها التفكير الأصولي في علم الأسلوب منذ شارل **بالي** حيث استطاع الباحثون والناظرون أن يستشفوا رأساً لتحديد الأسلوبية حيث نجده يعرف الأسلوب بأنها "نو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي".⁽¹⁾

والمقصود هنا بالأسلوب ذلك اللفظ الإنساني الشخصي النابع من ذاته ذا أمرٍ مقيدٍ فلكل دال مدلول واحد ولكل مدلول دال واحد.

كما يُعرف الأسلوبية بأنها: "البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"،⁽²⁾ بمعنى يجب أن تكون هناك منطلقات ذات بعد لساني تحدد لنا الأسلوبية، وتتفحص تلك الأبعاد الألسنية والأدبية لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته البلاغية.

ويتعمق هذا التعريف ذو البعد اللساني شيئاً فشيئاً، حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته.

فالأسلوبية في نظر **المسدي** نتاج تلاحق بين علم اللسان والنقد الأدبي فهو يشير إلى انفصالها عن علم اللسان واستقلالها بوصفها علم قائم بذاته، هذا ما جعله يشير إليها على أنها ترتبط باللسانيات ارتباطاً الناشئ بعلّة نشوءه فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي فأرسي معه قواعد علم الأسلوب.⁽³⁾

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، 1982م، ص33.

2- المرجع نفسه، ص34.

3- ينظر: فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص5.

فتحديد الأسلوبية عند المسدي وعلّة نشأتها وغايتها لا يستقيمان إلا إذا كانا مركبين فهما مركب غير مباشر لأن تحديد الأسلوبية يتحدد مع موضوعها وهو الأسلوب. فالباحث في نظرية تحديد الأسلوب نجده معتمداً ثلاثة ركائز وذلك لفحص ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي، لأن كل عملية تخاطب تقتضي باث ومنتقل ثم تجسيد ذلك في قالب كلامي محسوس.⁽¹⁾

وهذه الركائز الثلاث هي:

* المخاطب: صاحب الأدب.

* المخاطب: متلقي الأدب.

* الخطاب: النص الأدبي.⁽²⁾

والملاحظ هنا أن المسدي حين اعتمد الركائز الثلاثة نجده يشير إلى ما تطعمت به الدراسة اللسانية عامة، والأسلوبية بالخصوص على معطيات النظرية السلوكية العربية فهو متأثر بها أيما تأثر.

ب- أحمد الشايب:

كان لأحمد الشايب حضوراً بارزاً في الساحة الأدبية أثناء محاولته لدراسة الأسلوب، وتعد هذه المحاولة من أكبر المحاولات، ويبدو ذلك من خلال كتابه الأسلوب، فكان هذا العمل ثمرة خبرة طويلة في معاشة البلاغة والنقد الأقدمين.

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 57.

2- سامي عباينة: التفكير الأسلوبي - رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث- عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، (دط)، 2007م، ص 12.

لكن قبل الحديث عن تعريف الشايب للأسلوب تجدر الإشارة في تعريفه للأدب قائلًا: "هو الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة".⁽¹⁾

فهو يبرز لنا الجانب اللغوي في الأدب حينما عرفه بأنه كلام فالأدب قبل أن يكون خيالاً وصورة فنية وتعبيراً عن المشاعر والوجدان والتأثير في النفس كان كلام، أي مجموعة أفكار يريد الشاعر أن يفصح عنها بأسلوب يلزم نقل الفكرة بشكل صحيح.

ومن هذا التعريف ينطلق الشايب في تعريفه للأسلوب أنه: "الوسيلة اللازمة لنقل ما في نفس الأديب من عناصر معنوية كالعاطفة والفكرة".⁽²⁾

وهو بذلك جعل من الأسلوب قيماً مهيمنة في النص الأدبي فالأدب عبارة عن كلام يعبر عن العقل والعاطفة، والأسلوب هو الوسيلة اللازمة لنقل الفكرة.

ويخطو خطوة متقدمة نسبياً حينما يؤكد بأن الظواهر الأسلوبية هي الوسيلة لنقل العاطفة، وذلك من خلال قوله: "عاطفة الشاعر القوية تثير مثلها في نفوس القراء والسامعين بوساطة الأسلوب"،⁽³⁾ فكل شاعر رؤيته ومكانته وظروفه لأن الشعر له أسلوب خاص به وأوضاع وترتيب من الكلام فيبرز حالة الشاعر، لأن مادة الشعر وموضوعه يفرضان جمال الأسلوب وقوته وبروز عاطفته.

بعد أن رأينا أهمية الأسلوب عند أحمد الشايب، وجعله العامل المهيمن في أدبية الأدب، ودليل ذلك كتابه الأسلوب حين انطلق في البحث عنه وحصره في علم البلاغة في بابين هما: الأسلوب والفنون الأدبية، ففي الباب الأول (الأسلوب) تدرس فيه البلاغة

1- إبراهيم عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النقد الحديث، المكتبة الوطنية، عمان-الأردن، ط1، 1997م، ص12.

2- أحمد الشايب: الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية- مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ/1991م، ص78.

3- المرجع نفسه، ص92.

القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغا أي واضحا ومؤثر فتدرس الكلمة والجملة والفقرة والعبارة والصورة والأسلوب من حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوماته وموسيقاه.

وفي الباب الثاني (الفنون الأدبية) قسم الابتكار وتدرس فيه البلاغة مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها، وما يلائم كل فن من الفنون الأدبية وقواعد هذه الفنون كالقصة والمقالة والرسالة والمناظرة.⁽¹⁾

والملاحظ أن أنه حينما أراد الحديث عن الأسلوب نفهم أنه لم يكن يستطيع التلخص مما أثمره أثناء معاشته للبلاغة والنقد، لأنه أثناء تناوله للأسلوب عرض أهم الفنون الأدبية كالقصة والمقالة وغيرها من الفنون لكنه كان أوسع وأدق فهماً بها، حيث حاول أن يجمع مبحثه بمعارف كثيرة وربطها بالأجناس الأدبية.

وأضاف موضحاً أن الأسلوب "فن الكلام الذي يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، تقريراً أو حكماً أو أمثلاً"⁽²⁾ وهو هنا يربط الأسلوب بالبلاغة العربية بوصفها علم قائم بذاته.

ويقول أيضاً: "الأسلوب هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"⁽³⁾.

والملاحظ هنا أن الأسلوب عنده هو مجموعة من الطرق التي بإمكانها اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها، وتجسيدها في الكتابة قصد الإيضاح والتأثير في نفس المتلقي.

1- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص160-107.

2- المرجع نفسه، ص108.

3- المرجع نفسه، ص109.

وإجمالاً فالأسلوب عنده: "هو الربط بين الفنون الأدبية والبلاغة فهذا الاستتباط للأسلوب يؤدي إلى معنى أوسع، إذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي فيشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع والتأثير".⁽¹⁾

والشايب بكلامه هذا يكون قد وضع مقاييس للأسلوب حين حصره في الدراسات العربية القديمة من نقد وبلاغة، مستفيداً من كل ما أخذه من مقولات قديمة وأيضاً من مقولات النقد الغربي الحديث.

1- أحمد الشايب: الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية- ص42.

الفصل الأول

المستوى الصوتي والمستوى الصرفي

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي

أولاً: المستوى الصوتي

1- الموسيقى الخارجية:

1-1- الوزن.

1-2- القافية.

1-3- الروي.

2- الموسيقى الداخلية:

2-1- الأصوات المجهورة والمهموسة.

2-2- تكرار الكلمة ودلالاتها.

ثانياً: المستوى الصرفي

1- أبنية الأفعال:

1-1- دلالة الأفعال.

2- أبنية لأسماء:

2-1- دلالة الأسماء.

3- المشتقات:

3-1- إسم الفاعل.

3-2- إسم المفعول.

3-3- صيغ المبالغة.

أولاً: المستوى الصوتي

تعدّ اللغة وسيلة يستخدمها الإنسان في الاتصال مع بني جنسه وذلك لنقل أفكاره وانفعالاته، وهذه الوسيلة لا تكتمل إلا بعد تركيبها بمستويات تساعد على الفهم والاستيعاب ومن هذه المستويات نجد الجانب الصوتي الذي يعتبر المحور الأساسي للدخول إلى النص الأدبي والغوص في عالمه الداخلي.

فالمادة الصوتية هي الأولى والأهم لدراسة النص، لأنها تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي،⁽¹⁾ فهذه المادة تتمثل في موسيقى تجعل من النص بناءً قصيدة عربية هامة لأنها تعتبر العنصر الأساسي من عناصر الإنتاج الشعري.

لكن هذه الموسيقى لا تأتي من فراغ إنما تكون وليدة الشعر، وهو أحد الفنون القولية وأداتها لأصوات اللغوية ولما كانت وليدة الشعر وهو أحد الفنون القولية ومادته الأصوات اللغوية، ولما كانت هذه الأصوات جرساً ذا دلالة كان الشعر موسيقى ومضموناً ذا طبيعة خاصة، هذا ما أدى إلى انشعاب فريقين: فريق ضم العدد الأكبر والأقدم ففطنت لديه موسيقى تتمثل في الوزن والقافية وسمتها بالموسيقى الخارجية، وفريق كانت له أقلية في العدد فأخذ يزداد تدريجياً ففطنت إلى وجود موسيقى خبأت في القصيدة كلها تتألف من انسجام الأصوات الصغرى والكبرى التي تتألف منها.⁽²⁾

1- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط4، 1999م، ص100-101.

2- ينظر: حسين نصار: القافية في العرض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1421هـ/2001م، ص34.

01- الموسيقى الخارجية:

إن دراسة الإيقاع الخارجي لقصيدة ما هي دراسة البحر الذي نظم عليه الشعر لمعرفة الصحيح الموزون من المخنل المكسور وما يعتريه من الزحافات والعلل، كما تدرس القوافي بأنواعها فمن الجوانب المهمة التي يركز عليها التحليل الصوتي في الدراسة الأسلوبية تكاد تنحصر فيما يلي:

1-1- الوزن:

لكل قصيدة شعرية وزن خاص بها لأن كل شاعر يلجأ إلى استعماله، فهو: "الإيقاع الخاصة من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في بيت شعري".⁽¹⁾

فالوزن يعد هو القياس الذي يعتمد عليه ويلجأ الشعراء إليه في تأليف أبياتهم ومقطوعاته كما يعد أيضاً بأنه: "تنظيماً للمقاطع الصوتية يراعي فيه عددها وترتيبها وأنواعها من حيث الطول أو القصر".⁽²⁾

وقد نهج أحمد شوقي في وزن أندلسية نهج معاصريه من شعراء العصر الحديث، حيث نظمها على تفعيلات البحر البسيط مطوعاً للتعبير عن موضوع القصيدة، وأحوال الشاعر ويدل إقبال الشاعر عليه واضحاً مما أورده من انفعالات مختلفة من حزن وشوق وحنين وآلام ونلمس ذلك في نصه من موسيقى حزينة مؤلمة لما حدث له جراء نفيه من وطنه.

1- إميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دارالكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1411هـ/1991م، ص458.

2- علي يونس: أوزان الشعر وقوافيه، مكتبة الأدب، القاهرة - مصر، ط2، 2000م، ص16.

ولقد اعتمد "شوقي في أندلسيته" على بحر البسيط ليكشف لنا من خلاله معاناته وإيحاءاته مجسداً ذلك في تفعيلات البحر التي هيمنت بزخافات وعلل، وقبل ذلك نعرض التفعيلات الأصلية للبحر مع مفتاحه الشعري:

وزن بحر البسيط ومفتاحه: (1)

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ 2x

إِنَّ الْبَسِيطَ لَدَيْهِ يُبْسِطُ الْأَمْلُ

أمثلة: قال أحمد شوقي: (2)

نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

نَشَجَى لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لَوَادِينَا

0/0/-0//0/0/-0//0/-0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

سالمة سالمة سالمة مقطوعة

يا نائح الطلح أشباه عوادينا

يَا نَائِحَ لَطَلْحِ أَشْبَاهُنْ عَوَادِينَا

0/0/-0//0/0/-0//0/-0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

سالمة سالمة سالمة مقطوعة

أخا الغريب وظل غير نادينا

أَخَا غَرِيبِي وَظِلُّنْ غَيْرَ نَادِينَا

0/0/-0//0/0/-0//0/-0//0//

مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

مخبونة سالمة سالمة مقطوعة

رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا

رَمَى بِنَا بَيْنَ أَيْكَأْ غَيْرَ سَامِرِنَا

0///-0//0/0/-0//0/-0//0//

مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

مخبونة سالمة سالمة مخبونة

1- سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط1، 1419 هـ/1999م، ص9.

2- أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، (دط)، (دت)، ص104.

وقال أيضا: (1)

سهام وسل عليك البين سكيناً
سَهْمُنْ وَسَلُّ عَلَيْكَ لَبِينُ سِكِّينَا
0/0/-0//0/0/-0//0/-0/0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
مقطوعة سالمة سالمة سالمة مقطوعة

كل رمته النوى: ريش الفراق لنا
كُلُّنْ رَمَتُهُ نَنَوَى رَيْشَ لَفْرَاقٍ لَنَا
0///-0//0/0/-0//0/-0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
سالمة سالمة سالمة مخبونة

إنّ المصائب يجمعن المصابينا
إِنَّ لِمَصَائِبَ يَجْمَعْنَ لِمُصَابِينَا
0/0/-0//0/0/-0///-0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
سالمة مخبونة سالمة مقطوعة

فإن يكّ الجنس يابن الطلح فرقنا
فَإِنْ يَكُ لْجِنْسُ يَابِنَ طَلْحٍ فَرَقْنَا
0/0/-0//0/0/-0//0/-0//0//
مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
مخبونة سالمة سالمة مقطوعة

ولا ادكاراً ولا شجواً أفانينا
وَلَا اِدْكَارًا وَلَا شَجْوًا أَفَانِينَا
0/0/-0//0/0/-0//0/-0//0//
مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
مخبونة سالمة سالمة مقطوعة

لم تأل ماءك تحناناً ولا ظمأً
لَمْ تَأَلْ مَاءَكَ تَحْنَانًا وَلَا ظَمَأً
0///-0//0/0/-0///-0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
سالمة مخبونة سالمة مخبونة

وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
وَتُسْحَبُ الذَّيْلُ تَرْتَادُ لِمُؤَاسِينَا
0/0/-0//0/0/-0//0/-0//0//
مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
مخبونة سالمة سالمة مقطوعة

تجرّ من فنن ساقا إلى فنن
تَجْرُرُ مِنْ فَنْنٍ سَاقًا إِلَى فَنْنٍ
0///-0//0/0/-0///-0//0//
مُتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
مخبونة سالمة مخبونة مخبونة

وقال:

أساة جسمك شتّى حين تطلبهم	فمن لروحك بالنطس مداوينا؟
أُسْأَةُ جِسْمِكَ شَتَّتِي حِينَ تَطْلُبُهُمْ	فَمَنْ لِرُوحِكَ بِنَنْطَسٍ لِمُدَاوِينَا
0///-0//0/0/-0///-0//0/0/	0/0/-0//0/0/-0///-0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ	مُنْفَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ
سالمة مخبونة سالمة مخبونة	مخبونة مخبونة سالمة مقطوعة

لعلنا بعد تقطيعنا لبعض الأبيات من القصيدة، نلاحظ أن هناك تغيرات اعترت التفاعيل الشعرية، فغيرت صورتها المثالية إلى صورة أخرى، وذلك بالحذف أو التسكين أو الزيادة، وهذه التغيرات يطلق عليها الزحافات والعلل:

1- الزحافات:

عرفها العروضيون: "بأنها تغير في حشو البيت غالباً"،⁽¹⁾ أو أنها" تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة،⁽²⁾ أي أنه "تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد وهو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية الأبيات، وهو يصيب الجزء كان هذا الجزء أم عروضياً أم ضرباً"،⁽³⁾ بمعنى أن الزحاف يدخل على الحرف الثاني من السبب الثاني هذا وقد ربطه العروضيون بالتفعيلة لا بالبيت.

ومن أبرز التغيرات التي مست التفاعيل الشعرية في قصيدتنا هذه باعتبار البحر بحر مزدوج التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ، فَأَعِلُنْ)، نكون قد أوردناها في شكلين:

- الأولى ذات البناء السالم: (مُسْتَفْعِلُنْ، فَأَعِلُنْ) اللتين وردتا صحيحتين وسالمتين في بعض أبيات القصيدة، ولم يعتريهما أي تغير زحاف كان أم علة.

1- درويش عبد الله: دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، مكة المكرمة- العزيرية، ط3، 1407هـ/1987م، ص107.

2- حركات مصطفى: أوزان الشعر، الدار الثقافية، القاهرة، ط1، 1418هـ/1998م، ص36.

3- إميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص254.

- الثانية ذات البناء الغير السالم: (مُسْتَقْعَلُنْ، فَأَعْلُنْ) إلا أنهما وردتا غير سالمين، وقد هيمنت عليهما التغيرات التي أدت إلى عدم التزام شاعرنا بالقاعدة العروضية أضفت على القصيدة موسيقى في غاية الجمال.

* جدول توضيحي يمثل عروض البحر البسيط عند شوقي في أندلسيته: (1)

بحر	التفعيلة السالمة	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغيير ونوعه
البسيط	مُسْتَقْعَلُنْ 0//0/0/	مُسْتَقْعَلُنْ 0/0//0/	- تفعيلة سالمة لم يطرأ عليها أي تغيير.
		مُتَقَعْلُنْ 0//0//	- زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن.
	فَاعْلُنْ 0//0/	فَعْلُنْ 0///	- زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن.
		فَعْلُنْ 0/0/	- علة القطع: حذف ساكن الوجد المجموع وإسكان ما قبله، فتصير بعد القطع (فاعل) وتنتقل إلى فعلن بسكون العين.

نستنتج من خلال هذا الجدول وبعد تقطيعنا لمجموعة من الأبيات لقصيدتنا، دخول تغيرات كثيرة مست جوانب تفعيلات القصيدة ومن هذه التغييرات دخول زحاف الخبن بكثرة على الأبيات، حيث اشتملت تفعيلة (مُسْتَقْعَلُنْ) على تغير بارز أدى بها إلى حذف

1- ينظر: عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، (دط)، 1407هـ/1987م، ص46-47.

ساكنها الثاني لتصبح (مُتَفَعِّلُنْ) ويسمى هذا زحاف الخبن، لكن في بعض الأحيان لم يطرأ عليها تغيير وبقيت سالمة في معظم الأبيات.

أما التفعيلة الثانية (فَاعِلُنْ)، فوردت مخبونة فأصبحت (فَعْلُنْ) التي يجوز حذف الثاني الساكن فيها ونتيجة التغيرات هذه تنتج التشكيلات المتنوعة في النسق الواحد.

2- العلل:

عرفها العارضون بأنها " تغيير يطرأ على الأعاريض والأضرب فقط"،⁽¹⁾ أي "أنها تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها".⁽²⁾

والملاحظ أن العلل هي الأخرى تغيير من التغيرات التي تطرأ على التفعيلات مثلها مثل الزحافات لأنها: "تعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها"،⁽³⁾ فوجب التزامها في سائر الأبيات، تكون تارة بزيادة الأسباب والأوتاد وتارة أخرى بنقصانها.

ومن أبرز التغيرات المرتبطة بالعلل في قصيدتنا تلك التي أوردها شاعرنا في

التفعيلات التالية:

علة القطع: فَاعِلُنْ ← فَعْلُنْ

0//0/ 0/0/

فهي: حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله، فدخلت هذه العلة على (فَاعِلُنْ) فصارت (فَاعِلْ) ونقلت إلى (فَعْلُنْ) وذلك في العروض الأولى وفي كل الأضرب.

1- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد بن عبد العزيز، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، ط1، 1425هـ/2004م، ص28.

2- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص175.

3- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ/1991م، ص128.

فتعتبر العلة الوحيدة التي أوردتها شوقي في قصيدته هذه، لكن كانت الغالية في نص القصيدة تجاوز عددها أكثر من مائة مرة على الأغلب مما أثرى أثرها في نقل أجواء التجربة الشعرية مشوبة بنبرة من الحزن والألم والشوق كما هو موضح في الجدول السابق.

نستنتج أن القصيدة صبغها تنوعاً هائلاً في الأوزان والتفعيلات، هذا الأخير أكسبها طعماً وذوقاً قوياً للقارئ حيث يبعده عن الملل والتكرار، وكذلك سمح للشاعر وأعطاه حق التصرف والتحرك في أبيات القصيدة وذلك من خلال ترجمته لمكبوتاته وما يريد الإفصاح عنه، لأن هذه التغيرات كانت المسيطرة أكثر من التفعيلات الأصلية للبحر، فكانت التفعيلات الزاحفة والمخبونة تبلغ حوالي مائتين وسبعاً وثلاثين تفعيلية (237)، مقارنة مع العلل عامة والمقطوعة خاصة التي بلغت هي الأخرى ما يقارب مائتي تفعيلية.

1-2- القافية:

إن الحديث عن الوزن العروضي يتطلب الحديث عن القافية، لكن هذه الأخيرة كانت محل خلاف بين دارسي علم العروض لذا تعددت تعاريفها فحددها كل حسب فهمه.

فالخليل بن أحمد الفراهيدي عرفها بقوله: "القافية هي الساكنان الأخيران من البيت، وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما".⁽¹⁾

وعرفها الخطيب التبريزي: "بكونها الكلمة الأخيرة في البيت".⁽²⁾

والواضح أن هذه التعاريف رغم اختلافها إلا أنها تتلخص في قول الجاحظ: "القوافي هي خواتم أبيات الشعر".⁽³⁾

1- مصطفى حركات: قواعد الشعر، (دن)، الجزائر، ط1، 1998م، ص191.

2- الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م، ص160.

3- حسين نصار: القافية في العرض والأدب، ص21.

فالقافية تعتبر جزء مهم من البيت الشعري العربي وتكرارها يعد جزءا هاما فهي بمثابة موسيقى يتوقع السامع تردها لأنها تطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة.

وتبرز لنا أهمية القافية في كونها عنصر أساسي تسهم مع بقية الوحدات اللغوية في علاقات منسجمة البنية العروضية للشعر عموما والقصيدة خصوصا.

وتصنف القافية حسب ما يتبع الروي إلى: (1)

- قافية مقيدة: وهي التي ينتهي فيها البيت بروي.

- قافية مطلقة: وهي ما يتبع فيها الروي حرف أو حرفان.

وفي قصيدتنا هذه نجد أن الشاعر التزم قافية واحدة في القصيدة كلها، فلم ينوعها

بين مقطوعة وأخرى مع التزام الوزن، ومن بين الكلمات التي جاءت قافية مثل:

واديّنا: وأديّنَ + ألف المدّ (أ)

0 + /0/0/

نادينا: نأديّنَ + ألف المدّ (أ)

0 + /0/0/

حواشينا: حواشِينَ + ألف المدّ (أ)

0 + /0/0//

مصابينّا: مُصَابِينِ + ألف المدّ (أ)

0 + /0/0//

1- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط1، 1417هـ/1996م، ص112.

أفانينا: أفانينَ + ألف المدّ (أ)

/0/0// + 0

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ أن جميع أبيات القصيدة ختمت بقافية النون المفتوحة بعدها ألف ممدودة، مع أن هذه الكلمات تبدو مختلفة في الدلالة إلا أنها في علاقة إتلاف واتحاد مع موضوع القصيدة، لأنها تتناسب وتتوافق معه وتصّب في عرض واحد أعطت قيمة موسيقية حزينة مشيرة إلى البعد والفراق الذي عاشه الشاعر وإظهار حالته واشتياقه وحزنه.

كما نجد أيضا من خلال ملاحظتنا لقافية القصيدة أنها وردت قافية مطلقة، كما ساهمت في بناء القصيدة وصورت حقيقة الشاعر ومعاناته لأنه أراد التفريج والترفيه والتخفيف عما يجول بداخله من قلق وتوتر وطول الكبت لذا جاءت القافية مطلقة ممدودة مردفة.

فهي في حقيقتها الصوتية صوت ينطلق من الفم وهو حرف النون، الذي جاء مجهورا يليه مدّ يدل على نداء واستغاثة الشاعر التي أطلقها آهة تلو الأخرى، وهذه الآهة صوت يخرج نتيجة توجع أو شكاية تعبر عن غربته وحرقة من وطنه، فجعلنا بذلك نتفاعل معه ونشعر بالبركان الذي على وشك الانفجار بداخله وهو يكتنف صدره لهفة وصبابة لمأواه، والدمع يملأ جفنه.

وبقراءة سريعة لقوافي القصيدة يتضح أن القافية كانت تظهر بشكل لافت، مما أكسب النص إيقاعية رائعة كانت متناسبة مع القصيدة.

1-3- الروي:

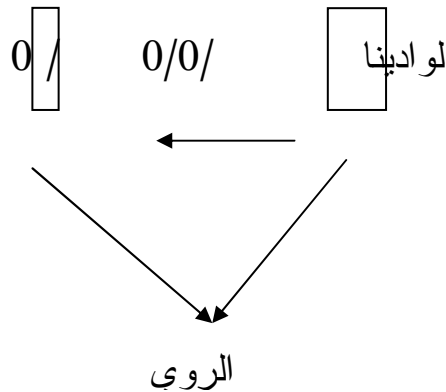
الروي هو: "ذلك الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتتسب إليه"،⁽¹⁾ ومن الملاحظ أن المقصود بالروي هو: ذلك الصوت الذي تبنى عليه أبيات القصيدة، ولا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات وأن القافية تتحدد من التناغم الموسيقي لهذا الحرف واتفاقه مع أحاسيس الشاعر، لأن كل شاعر لا يبني قصيدته إلا معتمدا على روي يتناسب وحالته النفسية والشعورية محاولا إخراج مكبوتاته والإفصاح عنها بشتى الطرق.

فالقافية حروف وحركات تلتزم في بعض الحالات ولا تلتزم في حالات أخرى، ولكن هناك حرفا يلزم في كل أنواع القوافي ويتمحور دائما حوله التكرار الصوتي وهو الروي، حيث يرد هذا الأخير متنوعا بين أحرف مهموسة أو مجهورة، وهي من مظاهر الثراء الموسيقي عند الشاعر لأنه يشكل في شعره عنصرا جماليا في القصيدة.

فمثال ذلك قول أحمد شوقي:⁽²⁾

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهِ نَشَجِي لُوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى

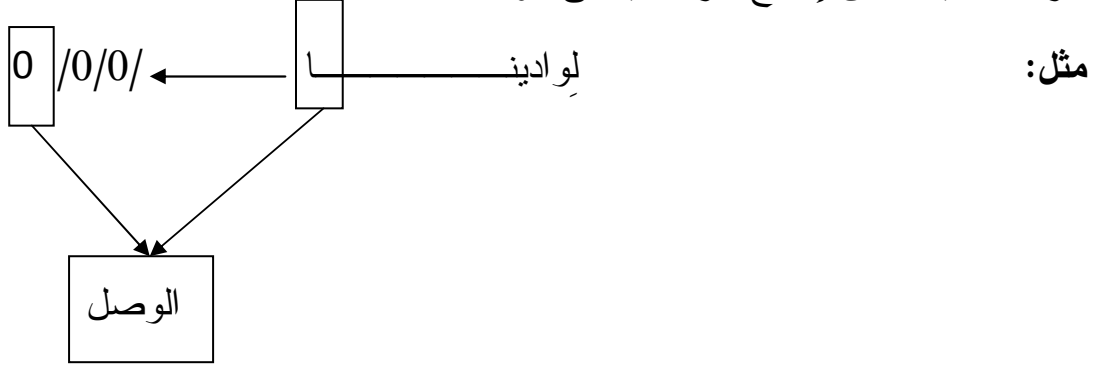
الروي:



1- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص21.

2- أحمد شوقي: الشوقيات، ص104.

فالنون هي الروي في هذا البيت وفي جميع أبيات القصيدة ويسمى رويًا لأن تلك النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكرارها في أبيات القصيدة، وما يجيء بعد الروي من حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركته يسمى الوصل.



الوصل هي: ألف المدّ.

الروي هي: النون.

وهنا في قصيدتنا الشوقية نلاحظ أن حرف النون هو الروي الذي بنيت عليه الأندلسية، حمل في طياته خاصية صوتية مألوفة، وأنه ورد أنفي مجهور مردف لألف المدّ، وتكرر ثلاثة وثمانين (83) مرة، فهو يعادل عدد أبيات القصيدة وجاء مفتوحاً أدى دلالة عميقة وهي تفجير إحساس الشاعر لشوقه وحنينه لوطنه.

وورود النون ممدودة دليل على حرقة الشاعر وهو في منفاه، فكان لهذا الصوت السيطرة التامة في نص القصيدة، وذلك على مستوى القوافي، حيث ارتبط بمواقف وأحاسيس شعورية برزت من خلال الشكوى نتيجة الغربة، وهذا الروي جاء مبرراً دور وحالة الشاعر وهو ما بدا من خلال تلك الألفاظ التي تحمل في دلالتها كل معاني الواقع المرّ الذي عاشه خاصة، وأنه مقيم فوق أرض كانت للمسلمين هذا ما كان واضحاً لنا من خلال الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وهو الروي.

2- الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما يحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التناثر وتقارب المخارج.⁽¹⁾

والمقصود هنا أن الإيقاع الداخلي للقصيدة يتضمن دراسة الفواصل الموسيقية الناتجة عن الأصوات اللغوية الموجودة في البنية، ومن بين هذه الأصوات اللغوية نجد الأصوات المجهورة والمهموسة.

2-1- الأصوات المجهورة والمهموسة:

- الأصوات المجهورة: "هي الأصوات التي يندفع فيها الهواء خلال الوترين، وهما في هذا الوضع يهتز اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية".⁽²⁾

والواضح هنا أن الأصوات اللغوية التي يهتز معها الوتران الصوتيان في الحنجرة تسمى أصوات مجهورة.

- الأصوات المهموسة: "هي تلك الأصوات التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق بها".⁽³⁾

والمراد من هذا التعريف أن الأصوات المهموسة هو سكون الوترين الصوتيين، وتتكرر هذه الأصوات بنوعيتها حيث يعد التكرار هو الآخر من أهم الظواهر الأسلوبية التي تتجلى في النصوص الشعرية التي يتكئ عليها الشاعر أكثر من غيره، لماله دور بارز ووضح في الإيقاع الموسيقي الداخلي فهو يمنح المبدع نوعا من الحرية والحركة والحركة لتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه.

1- عبد الرحمن آوحي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق - سوريا، ط1، جوان 1989م، ص74.

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، (دط)، (دت)، ص22.

3- عبد الرحمن آوحي: الإيقاع في الشعر العربي، ص74.

فنازك الملائكة تناولت التكرار في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" مشيرة إلى أنه أسلوب كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات.

ومن الواضح هنا أن التكرار أسلوب يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانية التعبير وأن يكون راقى يحس به الشاعر ويبعث إتساقا وانسجاما بين الكلمات. وبناء على ذلك فإن التكرار يتجلى في الجمالية الإيقاعية والإيحائية الدلالية التي تكسب النص جمالا، فهو يمثل أساس الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، ويجسد لكل موقف نغمة خاصة به تشي بالحزن تارة و بالفرح تارة أخرى، تعلوا أحيانا وتهبط أحيانا أخرى.

وبعد رصد هذه المجموعة من التعاريف نتطرق إلى دراسة القصيدة، وذلك من خلال التعرف على الأصوات الواردة فيها ومدى دلالتها، وكيفية مساهمتها في وصف حالة الشاعر ودلالة تكرارها في أبيات القصيدة، لأن للتكرار دوره في اكساب النص فهو: "عملية وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملئ البيت والبلوغ به إلى منتهاه".⁽¹⁾

والواضح أن النص الشعري يقوم على كم هائل من التفعيلات يستغرق نطقها مسافة زمنية محددة، تتسجم وحركة النفس وصولا إلى النغم الخاص، وهذا من خلال التكرار الذي يحدث داخل نص القصيدة.

ويتضمن التكرار في أندلسيتنا دلالة وحضورا متميزين يناسبان اضطراب المشاعر وهواجس المبدع، ويتمثل هذا التكرار في الأصوات اللغوية المجهورة والمهموسة هذا ما سنلاحظه في الجدول التوضيحي الذي يمثل عدد تواتر الأصوات المجهورة والمهموسة:

1- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (دط)، 1981م، ص62.

الأصوات المجهورة	تواترها	الأصوات المهموسة	تواترها
العين	72 مرة	السين	71 مرة
الغين	29 مرة	الكاف	72 مرة
الجيم	37 مرة	التاء	125 مرة
الطاء	21 مرة	الغاء	89 مرة
الياء	253 مرة	الحاء	58 مرة
الظاء	4 مرات	الثاء	12 مرة
اللام	31 مرة	الهاء	105 مرة
النون	321 مرة	الشين	29 مرة
الراء	111 مرة	الخاء	25 مرة
الذال	74 مرة	الصاد	26 مرة
الزاي	23 مرة	القاف	55 مرة
الضاد	16 مرة	الهمزة	53 مرة
الذال	10 مرات		
الباء	83 مرة		
الميم	218 مرة		
الواو	174 مرة		
المجموع	1477 مرة	المجموع	720 مرة

يكون تكرار الحرف حينما تشترك الألفاظ في حرف واحد، سواء كان في أول الكلمة أم في وسطها، أم في نهايتها مما يثري المستوى الموسيقي أو الصوتي، فنلمس من خلال ملاحظتنا للجدول حضوراً واضحاً لتكرار الأصوات المهموسة والمجهورة، "فقد يخيل للمرء حين ينظر إلى عدد كل من المجهورات والمهموسات أن نسبتها متعادلة في الكلام،

لكن في حقيقة الأمر غير ذلك لأن العدد لا يعيننا بقدر ما يعيننا بنسبة شيوع كل منها في الكلام".⁽¹⁾

هذا ما يبدو واضحا في قصيدتنا حيث نلاحظ طغيان الأصوات المجهورة على المهموسة، ويصل عددها إلى (1181) حرفا مجهورا فكان لصوت النون الحظ الأوفر فهو صوت يتصف بالجهر والغنة، ويوحى إلى الشكوى والحنين فهو يضيف على النص تناغما داخليا وجرسا موسيقيا، وصل تواتره إلى (321) مرة كما أنه ساهم اسهاما كبيرا في إبراز نغم القصيدة، وجسد مظاهر الألم والأسى والحزن التي تضيق الشاعر ذرعا بالغرابة وتذوقه مرارة البعد عن الوطن.

وفي الوقت نفسه ورد هذا الحرف رويًا، حيث اضفى جرسا إيقاعيا في النص، فانسجم مع تجربة الشاعر الشعورية، مما أكد المعنى الصوتي فهو الذي يصف لنا معاناة الشاعر أثناء ربطه بمجموعة من الكلمات جعلت منه موضوع شديد التأثير في نفوس السامعين ومشاركاتهم إياه مأساته وحزنه، فهو يجسد موضوع القصيدة ألا وهو الحنين والشوق.

ثم يلي هذا الحرف الذي كانت له السيطرة على نص القصيدة، حرف الياء وهو من الحروف المجهورة جاء متواترا يصل تواتره إلى (253) مرة كما جاء معبرا عن رغبة الشاعر في الإفصاح عما بداخله من محنة جعلته يحزن على ما أصابه من أسى وحزن كبيرين داخل قلبه، حيث سيطرت عليه ذكريات الأندلس لما لفته من ضياع وانذار لماضي المسلمين التليد فيها، وما لاقاه من غربة وضياع فجاء " رثاء شوقي " مرأ قاسيا، يلي حرف الياء الذي كان له دور واضح في تعبيره الأصدق عن الإفصاح عن الغربة التي عاشها أمير الشعراء في منفاه حرف الميم (21) مرة، ثم الواو (147) مرة، ويليه صوت الراء الذي تواتر (111) مرة، ثم الباء (83) مرة، ويليهما الدال (74) مرة، وبعدها

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص23.

العين (72) مرة، وبعد العين نجد الجيم تواتر (37) مرة، ويليه صوت اللام (31) مرة، في حين تأتي الغين (29) مرة، وبعدها الزاي (23) مرة، ثم الضاد (16) مرة، يلي صوت الضاد الذال (10) مرات، وفي الأخير صوت الظاء يصل إلى (4) مرات.

كل هذه الأصوات المجهورة التي تتميز تارة بالشدة وتارة بالرخاوة أدت لنا وصف حالة الشاعر بكل صدق وأمانه، فنجدها شكلت تجربة شعرية مفعمة بالألم والضياع رسمت لنا شوقه وحينه لوطنه.

"فالكثر الغالبة من الأصوات اللغوية مجهورة، وهي من الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والأسرار".⁽¹⁾

فهنا تكمن الصورة الواضحة التي أراد الشاعر التعبير عنها بكل الطرق فاستعمل الصوت المجهور ليعبر به عن كل الحالات والمأساة بأعلى الأصوات مناديا بلده وشعبه، لأن مرارة الغربة قاسية، فالوطن عند سلبه من الإنسان كأن الروح تؤخذ معه، فتصبح الهموم والأوجاع كثيرة.

وورود الأصوات المجهورة بنسبة كبيرة لا ينفي وجود الأصوات المهموسة لأن الهمس هو الآخر يصف ويصور لنا ما يشعر به الشاعر هذا ما نلاحظه من خلال الجدول السابق، وبعد العملية الإحصائية للأصوات المهموسة وجدنا أنها وصلت إلى (741) مرة، حيث كان حرف التاء هو الغالب وصل تواتره إلى (125) مرة، ويليه صوت الهاء (105) مرة، ثم الفاء (89) مرة، وبعده حرف الكاف (72) مرة، ثم السين (71) مرة، ويليه الحاء (58) مرة، ثم القاف (55) مرة، والهمزة (53) مرة، وبعدها الشين (29) مرة، ثم الصاد (26) مرة، ويليه مباشرة الخاء (25) مرة، وبعدها الطاء (21) مرة وأخيرا حرف التاء (12) مرة.

1- المرجع السابق، ص 24.

وهي كلها تحمل معنى واحد يتجسد في حزن وألم الشاعر، فهي وردت مهموسة عبر من خلالها عن متنفسه، كما ورد في قول "محمد كراكبي" في كتابه خصائص الخطاب الشعري: "إذا كانت الأصوات المهموسة كان الصوت خافتاً، والحس مرهفاً فوجب التأمل وتوقف حركة الوجدان والمشاعر النبيلة، لأنه غالباً ما يكون في المقام الحزن والإشفاق والاشتياق".⁽¹⁾

2-2- تكرار الكلمة ودلالاتها:

إذا تأملنا في قصيدتنا هذه لوجدنا إلى جانب تكرار الحرف، تكرار الكلمة التي أتحدث في تشكيلها عناصر كان لها حلاوة الوقع وحسنه، لأن تكرار الكلمة هو أيضاً يعد من أكثر أنواع التكرار شيوعاً، فالشاعر عند تكراره للفظة الواحدة فإنه يضع لها إحياءات ودلالات عديدة خاصة بها تجعل القارئ يفهمها ويستوعبها.

ويكون هذا التكرار حسب طبيعة السياق، فقد تكون ذات صفات ثابتة كالأسماء أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل، فهي جميعها تحاول أن تؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة.⁽²⁾

والمقصود من هذا التعريف أن تكرار الكلمة إما أن تكون إسماً أو تكون فعلاً أو ضمير وغيرها من السوابق واللواحق التي تلحق باللفظة، هذا ما أقره شوقي في أندلسيته بعد استخلاصنا لهذه التكرارات في الجدول التالي الذي يوضح نسبة تكرار الكلمات داخل القصيدة:

1- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2003م، ص99.

2- ينظر: عصام تشريح: جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند، دمشق - سوريا، ط1، 2010م، ص493.

اللفظة	عدد تكرارها	اللفظة	عدد تكرارها
الوَادِ	03 مرات	عين	مرتين
الطَّلَح	مرتين	مصر	05 مرات
فَنِّ	3 مرات	نطوي	مرتين
رَسْمٌ	مرتين	النجم	مرتين
حرمٍ	مرتين	تقاسينا	مرتين
دموع	05 مرات	اليأس	مرتين
ماء	مرتين	يَدٌ	مرتين
اليأس	مرتين	الله	مرتين
السَّعد	04 مرات	الليل	03 مرات
الكرمُ	مرتين	النيل	03 مرات
الشَّوق	مرتين	الرياحين	03 مرات
خيرَ	مرتين	اسم	مرتين
المصائب	مرتين	دينا	مرتين
سماء	03 مرات	الدَّهر	مرتين
الأيام	مرتين	خمائل	مرتين
الأرض	مرتين	الأبناء	مرتين
الحجز	مرتين	الضحى	مرتين
الصَّبَا	مرتين	فرعون	مرتين

نلاحظ من خلال الجدول أن شوقي قام بتكرار مجموعة من الكلمات، وكانت هذه الكلمات مزيجاً بين الأسماء والأفعال فرضها السياق، ومن بين الأسماء التي كررت بالجدول: لفظتا (الدموع)، (مصر) اللتين لهما الحظ الأوفر، حيث كررت (5) مرات، فدلالة الدموع توحى إلى مدى تعلق الشاعر بوطنه الحبيب مصر، لأن دلالة هذا التكرار ترسم الصورة وتوضح جوانبها عن آهات الشاعر وغربته وشدة حنينه لمصر.

إضافة إلى لفظة (الوَاد) تواترت (3) مرات، فالشاعر في مطلع قصيدته كان تكرر هذا مصاحبا ببناء التفجع والمأساة التي حلت به دلالة على ما يلاءم الحزن والألم، كما نجد أيضا لفظة (الطَّلح) تكررت مرتين فهي لفظة توحى وتدل على نوع من الشجر الذي سمي به وادي بظاهر اشبيلية كان ابن عباد مولع به، لأنه كان يعيش نفس الحالة التي يعيشها شوقي وهو في منفاه، فكلاهما اشتركا في مصيبة واحدة وهي الفراق لذا تكررت لفظة (المُصِيبَة) مرتين، هذا ما يدل على الحرقة والبعد عن الوطن، ونجد أيضا لفظة (الشوق) تواترت مرتين وهي دلالة على موضوع القصيدة وتحمل في طياتها معاني كثيرة لأن قلب الشاعر يبكي ألما وحزنا، كما تستوقفنا أيضا لفظة (الماء) التي تكررت مرتين مصحوبة بضمير المخاطب وهو يدل على مدى اشتياقه وحزنه لمصر وشربه من النيل.

كما يبدو جليا في القصيدة سيطرة الاستفهامات والتساؤلات التي كررت بصيغ مختلفة (أم، ماذا، مَنْ، هل، ألم، أي) بسبب الغربة واشتداد الحنين، فعبر عن إحساسه فهو يحترق أليحزن لوطنه أم لوادي بن عباد، وماذا عسى أن تروى لنا سوى أننا عجزنا عن العودة لديارنا وأوطاننا فكان يستخدم أساليب استفهام مختلفة ويكررها مررا وتكررا، لكن يبقى هدفها واحد يعبر بها عن صدق حنينه وشدة شوقه لمن يحبه هروبا من شبح الغربة كما أنه يبحث فيها عن إجابة ومخرج من هذه الحالة، فهو يجسد حالته النفسية عبر أساليب الاستفهام فهذا التكرار أسهم في تعزيز الإيقاع وإنتاج تناسق وانسجام داخل المقطع، إضافة إلى تضافر المعاني وتعميق الدلالات، وتكررت أيضا لفظة (رسم) مرتين فالشاعر هنا يذكرنا بالموروث الشعري القديم حين وقوفه على الأطلال لما تركه الأجداد في الأندلس، فهذه اللفظة متممة بعاطفة قوية وبالأخيلة الرحبة، وهو يرثي ذلك المكان الذي يقيم فيه لأنها كانت في يوم من الأيام أرض للمسلمين عمروها لثمانية قرون، وكانت من أزهى الأماكن في بلاد المسلمين، إضافة إلى لفظة (إسم) كررت مرتين ودلالة التكرار هنا التشبيه، فشوقي هنا حينما ضاقت به مصر راح يشبها بأسم موسى عليه السلام حين

ألقته في اليمّ، فهو ركب البحر وخرج إلى المنفى يلتفت ورائه وصورة وطنه لا تفارقه، وتكررت أيضا لفظة (سَمَاء) ثلاث مرات، دلالة على الحزن الشديد المخيم عليه فدموعه تشبه الأمطار الغزيرة التي تنزل من السماء، إضافة إلى تكرار كلمة (اللَّيْل) الذي يريد به ذلك الليل الذي ملأه الهمّ والأرق إشارة إلى قول النابغة: (1)

كَلَيْتِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ ناصِبٌ وَلَيْلٌ أَقاسِيَهُ بُطَيُّ الكواكبِ

وتكررت كلمة (النَجْمُ) مرتين، وهو تكرار يوحي إلى عدم الاستمرار في الفعل والجدّ في انجازه، وهذا النجم الذي يذكره في قيام ليل الأحبة وشدة حبه للسهرة، كما نجد لفظة لفظ الجلالة (الله) تكررت مرتين، فهو يقسم ويطلب من الله جلاً وعلاً أن ترسل تحيته لأهله وبلده، وجبريل عليه السلام هو الذي يحثّ هذه الرسالة.

وأیضا تكررت لفظة (النیل) دلالة على شدة تعلق الشاعر بجمال مصر ونيلها التي كررها ثلاث مرات وكبرت لفظة (الورد) مرتين، حيث ذكر أنواع عديدة من هذه الزهور منها (خيرياً، نسریناً، الرياحين)، دلالة على جمال الطبيعة الرائعة، فهو يأمر بالوقوف إلى النيل والنزول برياحينه ووروده والتمتع بجمال المناظر الخلابة، أيضا نجده كرر لفظة (الأرض) مرتين دلالة على حب الوطن، فلو دامت السعادة فيه لعفّ السيل وألقى على الأرض لكانت ذهباً، وتكررت لفظة (الدَّهر) مرتين دلالة على الزمن والأيام التي لم تمر وأصبحت كالدَّهر، كأنها يدٌ نهضت بالأهرام التي وضعتها يدُ الدَّهر، ولم يضع الحجر ولم يكن ظاهراً، ومن هنا نجد لفظة (الحجر) تكررت مرتين دلالة على أن مصر هي أم الدنيا، وأن أحجارها في الأرض لا تظهر إلا على أنها عبارة عن آثار، والفضل يعود إلى الفراعنة لذا كررت لفظة (فرعون) مرتين دلالة على الشجاعة وحب الوطن وإسكانه في قلبه إلى جانب تكرار الشاعر لأسماء نجده أيضا كرر مجموعة من الأفعال كتكرار الفعل (نطوي) مرتين، ومنه ترسم الصورة وتتضح جوانبها لتعبر عن

1- النابغة الذبياني: الديوان، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1416هـ/1996م،

حسرة الشاعر، وتعكس همومه وعذابه وغربته، ويردد أيضا فعل (نُقاسي) مرتين، وهذا الفعل يشير إلى ذات باتت تقاسي وتتحسر وهي تعاني الضياع والفراق، كما يستوقفنا أيضا تكرار الفعل (يأسُو) مرتين وهو يدل على رسم الصورة الحقيقية لطبيعة المعاناة التي عاشها الشاعر نتيجة المأساة وألم الغربة وحرقتها، كما كررّ فعل (غَاب) مرتين وهو فعل يبين مرارة غربة العزيز، وهي أمه لأنها أكثر الناس حبا إلى قلبه، فهو يشعر بألم الفراق ومرارة بعدها خاصة وأنها وفتها المنية وهو في منفاه فكان محتارا بين أي حب وهوى يشكوه، أهي أمه الحبيبة أم وطنه الحبيب، لأنه كان يحن ويشتاق في الوقت نفسه لكلا الطرفين.

ومن هنا نستطيع القول أن تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شوقي قد كشفت عن حدة الإحساس وعمقت الموقف الشعوري وإيصاله للمتلقى، وذلك لإبراز رؤية الشاعر وإحساسه وعاطفته ومدى حبه لوطنه.

ثانياً: المستوى الصرفي

يعتبر الصرف أساساً ضرورياً لكل دراسة للحياة العربية في الفقه والتفسير والأدب والفلسفة وغيرها من العلوم لأنه يمكننا إدراك المقصود بين نص لغوي، دون معرفة النظام اللغوي التي تسيّر عليه اللغة.

فيعرف علماء العربية علم الصرف على أنه: "هو ذلك العلم الذي يعنى بدراسة الصيغ والأبنية في العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعراباً ولا بناءً، والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة،⁽¹⁾ ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على أنه دراسة لبنية الكلمة، وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي، ومنه فهذا العلم لا يبحث إلا في الأفعال المتصرفة والأسماء المتمكنة، أما الحروف والأسماء المبنية والأفعال والأسماء الجامدة والأصوات فلا يتعلق بها علم التصريف.

كما نستطيع القول أن علم الصرف هو الذي يبحث في أبنية الوحدة اللغوية وتلونها على وجوه وأشكال عدة، وبما يكون لأصواتها من الأصالة، والزيادة والحذف، والصحة، والإعلال، والإدغام، والإمالة، وبما يعرض لتواليها من التغيرات مما يفيد معانٍ مختلفة.⁽²⁾

والمقصود هنا أنه يعنى بدراسة الكلمة من حيث بنيتها وما يعرض لبنائها من تغيير في الزيادة أو الأصالة، أو الاشتقاق، وما يعرض لحروفها من إعلال وإبدال وحذف أو قلب، وما تقيده الكلمة من معاني مختلفة إذن فالكلمة تتقيد بشروط: التصرف الاشتقاق، الزيادة على الحرفين.

إن الأسماء والأفعال هي المختصة بالصيغ الصرفية ومجال توليد اللغة وإثراؤها، لا يكون إلا بإضافة الأسماء والأفعال، فقد انحصر ميدان التعريف في الأفعال المتصرفة

1- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، (دط)، (دت)، ص7.

2- ينظر: عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار أزمنا، (دط)، 1998م، ص37.

لقبولها التحويل والتغيير إلى صور مختلفة وأخرج الجامدة من ميدانه لملازمتها صورة واحدة، وأخرج من ميدانه الأسماء المبنية كالضمائر وأسماء الإشارة باعتبارها قوالب جامدة غير قابلة للتطور والتغيير، لأن الكل غير قابل للاشتقاق والتصريف.

1- أبنية الأفعال:

تعد الأبنية من قضايا علم الصرف كما لها من علاقة ببناء الوحدات اللغوية والإفرادية، لذلك نجد كثيرا من العلماء يهتمون بها أثناء حديثهم عن الكلمة العربية من حيث مكوناتها وأجزائها بإيجاد ضوابط تحكم ذلك في ضوء الأصول و الفروع، ومن خصائص العربية ارتباط الأبنية الصرفية بالدلالات، والمقصود أن ليس لهذه الأبنية دلالات معجمية، ولكن لها دلالات وظيفية.⁽¹⁾

والبنية هي جمع بناء والمقصود بالبناء بناء الكلمة،⁽²⁾ ونستطيع أن نقول أيضا بنية الكلمة وصيغتها ووزنها، والمراد من بناء الكلمة ووزنها وصيغتها هو ميزانها الصرفي المحدد من قبل الصرفيين.

ومن هذا المنطلق سنعرض مجموعة من الأفعال التي أوردها شوقي في أندلسيته فهي تتراوح بين الأزمنة الثلاثة: الماضي، المضارع، الأمر، كما سنتطرق لأهم الدلالات التي تحملها هذه الأفعال.

1- ينظر: أبو أوس إبراهيم الشمسان: أبنية الفعل ودلالاتها وعلاقتها، دار المدني، جدة، ط1، 1408هـ/1987م، ص9.
2- ينظر: علي جابر المنصوري: علاء هاشم الخفاجي، التطبيق الصرفي- تعريف الأفعال- تعريف الأسماء، دار العلم والثقافة، عمان- الأردن، ط1، 2004 م، ص7.

الأفعال الماضية	أفعال الأمر	الأفعال المضارعة	الأزمنة
دَعَا، رَفَتَ، جَالَتْ، رَمَى، نَبَأَ، سَارَتْ، كَادَتْ، قَامَتْ، مَرِحَتْ، هَاجَ، ذَهَبَ، بَاتَ، حَازَ، جَشَّمَتْ، وَجَدْنَا، جِئْنَا، نَدَعُو، رَسَا، بَتْنَا، دَامَ، عَفَّ، صَعَدَ، رَأَى، آبَ، ثَابَ، نَدَعُ، قَالَ، غَابَ، حَمَلْنَا، غَطَّيْنَا، غَرَقَتْ، نَدَعُ.	سَلْ اهْتَفِ قِفْ انزِلْ	نَشَجَى، نَأْسَى، تَقْصُ، يَجْمَعْنَ، تَأَلَّ، تُسْحَبُ، تَرْتَدُ، نَطْلُبُهُمْ، يَثْنِيَانِ، يُلبِنَا، يَسْوُدُوا، يَوْقِظُنْ، تَسْقِينَا، يُرَاوِحُنَا، أَغْضَتْ، يَرْمِي، يَهْمِي، يَضْوِي، يَدْوِي، نَحْسَبُ، نَغَارُ، تُمَيِّتْنَا، تُحَيِّنَا، تَقَاسِينَا، تَخْتَالُ، تَهْدَأُ، اطَّرَدَتْ، يَقْبَلُ، تَنْزِلُ، تَوَلَّهُ، يُغْنِي، يَبْقَى، اسْتَطَعْنَا.	الأفعال:
57.8%	4.8%	87.1%	النسبة المئوية للأفعال:

1-1 - الأفعال ودلالاتها:

نلاحظ من خلال هذا الجدول الذي يمثل بعض من الأفعال الواردة في أندلسية شوقي، وبعد العملية الإحصائية لجميع الأفعال أنه بلغ عدد تواترها مئة وثمانية وعشرون فعلا، أي ما يعادل نسبة 97.11% ولعل هذه النسبة الكبيرة من الأفعال كانت مقصودة لدى الشاعر، لأن لكل فعل دلالة خاصة به، كما نجد تنوعا في ورودها حيث استعمل الفعل الماضي بنسبة 57.8%، والفعل المضارع بنسبة 87.1% وفعل الأمر بنسبة 4.8%.

وبعد ظاهر الإحصاء يبرز طغيان الأفعال المضارعة على نص القصيدة، فهي حقيقة يعيشها الشاعر، لأنها وردت كلها تحمل دلالة واحدة كاللوم والشكوى من الوضع الذي يعيشه نتيجة غربته، كما توحى إلى عدم تقبله لفكرة الرحيل من بلاده فهو يريد وطنه والاستقرار به دائما لا يريد عبارة عن ذكريات، وكذلك تكمن دلالة الزمن المضارع في بث الحياة للنص.

هذا ما جعل من نص شوقي نصا حيا صريحا يخلق تفاعلا بين النص والقارئ، ونجد كذلك أن زمن المضارع تفاعل وجسد مع مختلف مظاهر الغضب والحسرة وكذا الشوق والحنين، فهو الزمن الوحيد الذي نقل إلينا وصور لنا الأحداث لأنها تحمل شيء من الديمومة والاستمرارية.

كما نجد أن الفعل المضارع يساعد على عملية الإقناع وهذا من خلال نقله لتلك الأحداث الحية الصادقة التي تعبر عن واقعه المرّ وتجربة غربته وحنينه التي يعانيها فعلا، وهي مرتبطة بذاته ويكون الشاعر في هذا اللون من الشعر هو الذات وهو الموضوع في الوقت نفسه.

فجاءت هذه الأفعال المضارعة مصحوبة بضمائر وحروف كانت أكثر دلالة ووضوحا، فكان الشاعر ينتقل من ضمير الغائب الجمع إلى ضمير المتكلم ومحاولة إطلاع المتلقي والمخاطب على التاريخ والماضي وإثارة الذكرى في نفسه.

وإلى جانب الأفعال المضارعة نجد الأفعال الماضية، هي الأخرى كان لها الحظ الأوفر حيث وصلت نسبة تواترها في القصيدة بـ: 57.8%، فالشاعر أثناء توظيفه لهذه الأفعال، لم يكن توظيفا نابعا من فراغ إنما كان يحن كثيرا إلى الماضي بسبب عيشه لحاضر يملأه الحزن والاكتئاب فيجعله يلجأ إلى الماضي يستذكره ويسترجعه، فهو يسعد لذكراه ولذكرى اللحظات السعيدة إضافة إلى ورود بعض الأفعال الدالة على المعاناة والحنين، فالحنين إلى الوطن وإلى الماضي هو ما يجعل الشاعر يعاني لوعة الغربة وهو

بعيد عن وطنه فدلالة الأفعال المذكورة تكمن في السياق الذي وردت فيه، فغالبا ما يكون الشوق إلى المستقبل عكس الحنين الذي يكون للماضي فهو يعيد الشاعر إلى الوراء لمعايشة ماضيه. هذا ما بدا واضحا في الأفعال فمنها ما وردت قوية عنيفة تؤكد العنف والاعتداء والانتهاك ونوعا من الأسى والحزن نتيجة الغربة والرثاء وتذكرا للماضي المجيد، والبعض منها يحمل نوعا من الكبرياء والافتخار والغزل كما يجعل الشاعر سعيدا ومتفائلا وهو في المنفى، كما يريد أن يجعل المتلقي يشاركه في إجلال ماضيه.

أما عن فعل الأمر فقد أخذ النصيب الأقل فكانت نسبتة 4.8%، تمثله الأفعال التالية: (قف، انزل، اهتف، سل)، حيث تحمل دلالة واحدة هي التأثير في المتلقي وأمره بالنظر والتأمل في جمال مصر وطبيعتها الخلابة، حيث جاءت هذه الأفعال مرتبطة بالماضي، لأنه يستعمل الأمر للعودة إلى الماضي وذلك على مستوى المكان والأهل والوقائع.

2- أبنية الأسماء:

يقول اللغويين أن الاسم يفيد الثبوت بمعنى أنه غير مقيد بزمن من الأزمنة فهو أشمل وأعم واثبت عكس الفعل الذي يفيد التجدد والحدوث وفي هذا السياق يقول عبد القاهر الجرجاني: "إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء، يقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئا فشيئا".⁽¹⁾

والمقصود من قول الجرجاني أن الاسم يدل على الثبوت والدوام، أي أن الثبات الموجود في الصفة يوافق الديمومة أو الاستمرار الذي توحى به الأسماء، ولكون الاسم دالا على الثبوت كان الوصف بالاسم أقوى من الوصف بالفعل.

1- فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمان - الأردن، ط2، 1428هـ/2007م، ص9.

ومن هذا المنطلق سنعرض مجموعة من الأسماء الواردة في القصيدة، وأهم الدلالات التي احتوتها، إضافة إلى تنوع أبنية الأسماء بين مجردة ومزيدة وغيرها من الأسماء التي كان لها حضورا بارزا في نص القصيدة وهي كالتالي:

نَائِح، الطَّلْح، الواديّ، جناحك، أخوا، الشَّوق، الجناحين، ابن، المصائب، ماءك، الذئيل، أساة، جسمك، روحك، الدَّمع، الأرض، ديين، الناس، أخلاق، الخمر، بابل، الورد، الترب، السلاطين، عين، مصر، كنوز، الأبوة، الصبا، الأمين، سنة، الأيام، البر، البحر، الذهب، أهرام، الزمان، النهار، الدواهي، الصبر، العيش، بلقيس، الإكسير، التابوت، الدهر، الحرباء، شاطئ، سهل، جبل، الضحى، السُّندس، الملوك، اللؤلؤ، الذهب... وغيرها من الأسماء.

2-1- الأسماء ودلالاتها:

بلغ تواتر الأسماء في القصيدة مئة وسبعة عشر (117) اسما، لذا افتتح الشاعر قصيدته باسم، وتمثل هذه الأسماء بعض كلمات القصيدة وليس معظمها، لكن هذا لا يعني جمود تراكيبها فقد دخلت تلك الأسماء في تراكيب فعلية لأن: "بعض علماء اللغة يرون أن الأسماء بمختلف أشكالها تعطي دلالة الاستقرار والاستمرار والثبات على وضع معين، وسبب ذلك هو غياب عنصر الزمن فيها"⁽¹⁾ عكس الأفعال التي تخلق حركية وحيوية لأنها تحوي على عنصر الزمن وذلك بانتقال الأحداث بين أزمنة مختلفة.

ولعل ما جعل توظيف الشاعر لمجموعة من الأسماء المرفوعة والمنصوبة وحتى المجرورة، هو انه كان بمقام الواصف لحالته فيشكو من فراق وطنه الحبيب. فالواصف أو الصفة حالة ثابتة في الشيء أو الإنسان أو الطبيعة، ولعل في هذا سر من أسرار الوفرة الاسمية في أندلسية شوقي، إذ أن الثبات الموجود في الصفة يوافق الديمومة أو الاستمرار

1- ينظر: محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي- دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال- دار النشر للجامعات، القاهرة - مصر، (دط)، 1426هـ/2005م، ص147.

الذي توحى به الأسماء، لأن الشاعر أراد أن يخبرنا ويقنعنا بحقائق ثابتة وهذا ما يوافق توظيف الأسماء التي تعطي دلالة الثبات والاستقرار في نص القصيدة فمن أمثلة الأبيات التي وردت فيها مجموعة الأسماء مقابل التي ذكرت سابقا يقول شوقي: (1)

يا نَاحِ الطَّحِّ أَشْبَاهِ عَوَادِينَا	نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يداً	قصت جناحك جالت في حواشينا
رمى بنا البين أيكا غير سامرنا	أخا الغريب وظلا غير نادينا
لكن مصر إن أغظت على مقة	عين من الخلد بالكافور تسقينا

إذن كانت تلك بعض ملامح السكون في الأندلسية، والتي وافقت الثبات والسكون والاستقرار في الحالة التي توحى بها الأشكال والصيغ الاسمية، مما يصور لنا موقف الشاعر التألمي الساكن الذي ينبئ عن شاعر انهارت وخارت كل قواه الجسمية نتيجة غربته وبعده عن وطنه.

كما نستطيع القول أنه لا يجب إغفال التوازن الصرفي في أغلب الأسماء الواردة في القصيدة مثل: عوادينا، وادينا، حواشينا، المصابين... فالشاعر لا يعرف مصيره ونهايته، فهو يريد العودة إلى وطنه والاستقرار فيه.

3- المشتقات:

تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية وهذا يعني أن هناك مادة لغوية معينة، يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة كل هيئة منها لها وزن خاص ولها وظيفة خاصة، وهي العملية التي تعرف بالاشتقاق التي تضبطها قواعد مقاييس قليلة لا تكاد تتخلف.

1- أحمد شوقي: الشوقيات، ص104.

ومن أهم المشتقات التي سنقوم بدراستها في أندلسية شوقي ما يلي:

1-3- اسم الفاعل:

اسم الفاعل هو: " ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل، أو تعلق به".⁽¹⁾

والمقصود من هذا التعريف أن اسم الفاعل اسم مشتق من الفعل المبني للمعلوم، وذلك لدلالة على وصف من فعل الفعل.

فالفاعل يدل على الحدوث والتجدد، والاسم يدل على الثبوت ثم إن الأسماء ليست درجة واحدة من الدلالة على الثبوت، فإن اسم الفاعل -كما يقول النحاة - يدل على الحدث والحدوث وفاعله.⁽²⁾

والملاحظ من اسم الفاعل هنا أنه يحمل دلالة مزدوجة القيمة وهما: الحدث والفاعل، وقد يكتسب من خلال بنية التركيب وسياق الحدث لدلالة على الزمن. ويصاغ اسم الفاعل من:

أ- الثلاثي على وزن فاعل غالبا، والأكثر فيه أن يكون فعله متعديا.

ب- غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع المبني للمعلوم مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر.⁽³⁾

1- أمين علي السيد: في تصريف الأسماء، مكتبة الزهراء، ط1، 1414هـ/1994م، ص70.

2- ينظر: فاضل صالح السمرائي: معاني الأبنية في العربية، ص41.

3- أمين علي السيد: في تصريف الأسماء، ص70.

3-2- اسم المفعول:

اسم المفعول لا يفترق كثيرا على اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف فهو يدل على الثبوت، إذ ما قيس بالفعل وعلى الحدوث وذات المفعول، فهو: "ما اشتق من مصدر المبني للمجهول كمن وقع عليه الفعل".⁽¹⁾

والمقصود هنا أن اسم المفعول اسم مشتق من الفعل المضارع شريطة أن يكون مبني للمجهول، وذلك لدلالة على من وقع عليه أثر الفعل حدوثا لا ثبوتا. يصاغ من:

أ- الثلاثي على وزن مفعول: وقد يكون على وزن فعيل.

ب- غير الثلاثي: يكون كاسم فاعله ولكن يفتح ما قبل الآخر.

بعد تعريف كل من اسم الفاعل واسم المفعول، سنحاول استخراج بعض الأمثلة فقد جاء تواتر اسم الفاعل في أندلسية شوقي على عدة صيغ صرفية جاء بناءها كالاتي:

- يصاغ من الثلاثي على وزن فاعل مثل: نائح، سامر، ساري، نادي، باكي، بادي.

كما يكون الأكثر في فعله متعديا مثل: حاضرين، راعين، حائرة، عادية، عالية، غالية، زاهية، صافية، ناغية، لاهينا، شاجينا.

- ويصاغ أيضا من غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع المبني للمعلوم مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمونة وكسر ما قبل الآخر مثل: مُنصَدع، مُدَاوي، مُصَلّي، مُعالي، مُؤدي.

ومن هنا نلاحظ أن بناء اسم الفاعل في: نائح، سامر... جاء على الصيغة الصرفية على وزن فاعل، وبناءه من الفعل المضارع المبني للمعلوم جاء بإبدال حرف المضارع

1- المرجع السابق، ص 71-72.

مما مضمومة وكسر ما قبل الآخر فاسم الفاعل في معناه مرتبط بمعنى الفعل المضارع فالمعنى فيه متجدد بتجدد الأزمنة، لأن شوقي اعتمد أزمنة ثلاثة لتعبير عن حالته فأغلب الأسماء والصفات التي صيغت على وزن اسم الفاعل دلت على استفهام يحمل أغراض كثيرة.

وإلى جانب اسم الفاعل نجد اسم المفعول الذي تواتر هو الآخر لكن بنسبة قليلة هذا ما سنلاحظه في الصفات التالية:

- من غير الثلاثي بفتح ما قبل الآخر مثل: مُعْطَرَة - مُحْجَلَة - مُسَلْسَلَة.

نلاحظ هنا أن اسم المفعول لم يرد بكثرة عكس اسم الفاعل الذي كان له النصيب الأوفر فهو يبتعد في معناه عن اسم المفعول، الذي يدل على وقوع الحدث على الموصوف حيث صيغ من غير الثلاثي فقط هذا ما يمثله قول الشاعر: (1)

وَيَا مَعْطَرَةَ الْوَادِي سِرْتِ فَطَابَ كُلُّ طُرُوحٍ مِنْ مَرَامِينَا

فقد اختار شوقي صيغة اسم المفعول في قوله "معطرة" ليصور لنا جمال وعطر مصر ووادي النيل وسحر مراميتها.

وأيضا في قوله: (2)

كَأَنْتَ مُحْجَلَةٌ، فِيهَا مَوَاقِفْنَا غَرًّا مُسَلْسَلَةَ الْمَجْرَى قَوَافِينَا

فكلمتي "محجلة" و"مسلسلة" صيغت من غير الثلاثي بفتح ما قبل الآخر، فايراد الشاعر لهما كان مقصودا لأنه يصور لنا ويصف صورة وطنه المحبوب وأرض الأبوة وميلادها المليئة بالسعادة والمشهورة بالسرور.

1- أحمد شوقي: الشوقيات، ص106.

2- المصدر نفسه، ص106.

3-3- صيغ المبالغة:

صيغ المبالغة: هي أسماء تشتق من الأفعال لدلالة على معنى اسم الفاعل، مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي ولها أوزان أشهرها خمسة.⁽¹⁾ لكن شوقي في أندلسيته أورد وزنين فقط وهما:

- فَعْلٌ مِثْلُ: كَرَمٌ - ضَخْمٌ - فَخْمٌ .

- فَعِيلٌ مِثْلُ: رَفِيقٌ - عَزِيزٌ .

وردت هذه الأفعال دلالة على حب الشاعر لمصر والافتخار بها، ومدى شوقه وحنينه لها وإلى والدته التي وافتها المنية ولم يرها فسامها بالعزير الذي غاب عنه، وأن الشوق لا يأتيه إلا من نواحيها ومن نواحي وطنه الحبيب الذي لا يستطيع الابتعاد عنه مهما كانت الظروف.

نستنتج من هذه الدراسة أن المستوى الصوتي والمستوى الصرفي في مستويان متميزان يعتمد الواحد منهما على الآخر، فنلاحظ في نص الأندلسية أن أحمد شوقي عبر عن معاناته بكل طرق، مما أدى به إلى استخدام الأفعال والأبنية الصرفية بكثرة لأنه يريد أن يعلمنا بأن العاطفة والحزن مستمر لديه، كذلك نجد التكرار لعب دورا هاما حيث تمثل في الأصوات المهجورة والمهموسة وهذا دليل على القوة في التعبير عن شوقه وحنينه، فهي أقرب إلى إظهار الحزن والتأسي وانكسار للنفس، إضافة إلى استخدامه للإيقاع الخارجي للقصيدة الذي يعبر عن المعاني بشكل واضح لأن الأصوات والكلمات تحمل خصائص تساهم في إعطاء دلالات هي الأخرى تجسد أفكار الشاعر وفي نفس الوقت تؤثر في المتلقي إمتاعا وإقناعا.

1- يوسف عطا الطريفي: الوافي في قواعد الصرف العربي، دار الأهلية، عمان - الأردن، ط1، 2010م، ص 96.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي والمستوى الدلالي

الفصل الثاني: المستوى التركيبي والمستوى الدلالي

ثالثا: المستوى التركيبي

1- التركيب النحوي:

1-1- أنواع الجمل وأساليبها.

1-2- التقديم والتأخير.

2- التركيب البلاغي:

1-2- الصور البيانية.

2-2- المحسنات البديعية.

رابعا: المستوى الدلالي

1- نظرية الحقول الدلالية.

2- الحقول الدلالية في القصيدة.

3- العلاقات الدلالية في القصيدة.

ثالثاً: المستوى التركيبي

يأخذ المستوى التركيبي حيزاً بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية وهو الحيز الذي ينظر إليه من الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي جزءاً من معنى القصيدة، وجماليتها كما يدرس العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية ودراسة نظام بناء الجملة وطرق تأليفها وعلاقة أجزائها ببعضها البعض.

ولهذا المستوى أهمية كبيرة بالنسبة لتحليل اللغوي فهو الذي يفسر لنا مدى اعتماد الشاعر وتوظيفه لتراكيب نحوية وحتى بلاغية، هذا ما جعلناه قيد دراستنا في هذا المستوى وفي أندلسيتنا.

1 - التركيب النحوي:

1-2- أنواع الجمل وأساليبها:

تقوم البنية التركيبية للخطاب في أساسه على التركيب ولذا يجب على الدارس تحديد طبيعة تركيب الجمل في مجالها النحوي، وتحديد علاقة هذه الجمل ببعضها البعض وذلك مع تحديد وظيفة التركيب في بنية النص ومعرفة الفرق بين الجمل الاسمية والفعلية من حيث الاستعمال، كما يجب الإشارة إلى الأساليب التي وردت فيها هذه الجمل دون إغفال أهمية الوظائف التي تؤديها في النص.⁽¹⁾

من خلال دراستنا للقصيدة نلاحظ سيادة الجمل الفعلية على حساب الجمل الاسمية، مما وصل عددها إلى (28) جملة من المجموع الكامل للجمل المشكلة للقصيدة، هذا ما أكسبها ميزة الحركية والتجدد.

1- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م،

وقد حاول الكثير من الدارسين تأويل مسألة توجيه الخطاب بالجملة الفعلية، فأحمد مطلوب يرى أن: "توجيه الخطاب بالجملة الفعلية يراد به الإخبار بمطلق العمل،⁽¹⁾ مقرونا بزمان من غير أن يكون هناك مبالغة وتوكيد".⁽²⁾

وبهذا المفهوم يكون التركيز في الجملة الفعلية على الفعل، وليس على الفاعل كما أن الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث في زمن معين والاستمرار التجديدي شيئاً فشيئاً بحسب المقام.⁽³⁾

ولذلك فإن استعمال الجملة الفعلية في الخطاب اللغوي عامة والشعري خاصة دلالة أسلوبية وتعبيرية، فتكثيف الجمل الفعلية في قصيدة شوقي كان نتيجة عامل تعبيرية نفسي أفصح من خلاله الشاعر عن ما يجول في صدره وعن أبرز الانفعالات المختلفة التي تخالج مشاعره، أنتجت لنا الخصائص الفنية للقصيدة.

وسيادة الجمل الفعلية في القصيدة لا ينفي هيمنة الجمل الاسمية من جهة أخرى، فمن خلال القصيدة نجد أن الجملة الاسمية وصل عددها إلى (13) جملة من مجموع الجمل المشكلة للقصيدة، وظفها الشاعر بغرض الوصف والتعبير عن الغربة، وهذا الوصف قائم على ظواهر الألم والحرقلة التي كثيرا ما يلجأ فيها الشاعر إلى سوء مكانة الموصوف بالنسبة إليه وشوقه وحنينه لوطن وعذابه جراء فراقه.

فالجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء فهي تفيد ثبوت الحركة، كما نستطيع القول أنها تفيد الدلالة على الدوام والاستمرار.⁽⁴⁾

1- أحمد مطلوب: الأساليب البلاغية- الفصاحة- البلاغة- المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، (دت)، ص14.

2- المرجع نفسه، ص14.

3- ينظر: أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (دط)، (دت) ص50.

4- المرجع نفسه، ص50.

ومن الملاحظ أن تنوع الجمل الاسمية والفعلية له دلالة لدى الشاعر عند اختياره الألفاظ وأهم الأساليب التي تعترى القصيدة، لأن لها دور واضح فكثرة الأساليب المستخدمة يعطي رونقا وجمالا خاصا في النص لأن تنوع الجمل يؤدي إلى تنوع الأساليب.

1-1-1- الجملة الإنشائية:

الطلبية والغير الطلبية:

1- جملة النداء:

استعمل شوقي أسلوب النداء الطلبي الإنشائي وهي أول ظاهرة أسلوبية وردت في البيت الأول قائلا: (1)

يَا نَائِحَ الطَّلَحِ أَشْبَاهَ عَوَادِينَا نَشْجِي لُوَادِيكَ، أَمْ نَأْسَى لُوَادِينَا؟

نلاحظ أن الشاعر افتتح قصيدته بالنداء وخصه بحرف (يا) قصد منه الاستغاثة والتعبير عن رغبته في الإفصاح عما بداخله، منبها السامع ويدعوه لإغاثته ومشاركته مأساته. ويرد هذا الأسلوب بغرض الفجاعة والمأساة، كما أنه يكاد يكون أداة تنشيط لنفس المتلقي وتهيئة لطول نفس الشاعر، فهو هنا يعد من أساليب الاستهلال المهمة لأنه يسهم في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيدا لمعاناته وتفجعه وتحسره للخربة التي عاشها.

كما نجد أيضا أسلوب النداء ورد طلبي وغير طلبي في قوله: (2)

آهًا لَنَا نَازِحِي إِيكَ بِأَنْدَلَسٍ وَإِنْ حَلَلْنَا رَفِيْفًا مِنْ رَوَابِينَا !!

1- أحمد شوقي: الشوقيات، ص104.

2- المصدر نفسه، ص104.

يحمل غرض الوجد والحسرة في استعماله لـ (أها) فهو يتحسر على فقد بلاد الأندلس هو ومخاطبه رغم نزوحه إليها، وإن هما نزلا الآن بهذه البلاد الخصبة التي كانت بلاد العرب حيث يقف على ظلل عرب الأندلس وآثار حضارتهم ممثلاً لهذه الآثار العظيمة تفيض عيناه بالدمع، لكن العظمة والإجلال لهؤلاء الأسياد الشجعان العرب- الذين كانوا في الأندلس- فهم أصحاب عزة وكرامة فلم يخفضوا رؤوسهم ولم تتحني إلا في الصلاة، لذا استعمل الشاعر المزوجة بين النداء والتعجب، فهو ينادي العرب بغرض التوجع والمأساة إضافة إلى الفخر والاعتزاز.

ورد أيضاً أسلوب النداء في قوله: (1)

فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا إن المصائب يجمعن المصابينا.

استعمل شوقي أداة النداء (يا) في هذا البيت منادياً ومخاطباً النائح غرضه التحسر من المعاناة المريرة التي يعيشانها، لأنهما يشتركان في المأساة والمصائب بالرغم من اختلافهما في الجنس، إضافة على ذلك نجد أسلوب النداء في قوله: (2)

يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا بعد الهدوء، ويهمي عن مآقينا

يدعو شوقي البرق ليشاركه تلك الأحزان فالحنين اخذ منه كل مأخذ بل إن قلبه يخفق كما يخفق البرق، لذلك يطلب من البرق أن يساعده في التخفيف مما أثقل جوانحه وأن ينوب عنه بالبكاء، فدمع الشاعر يكاد يجف من شدة المصيبة وهولها.

فأسلوب النداء هنا استعمله شوقي ليعبر عن الحزن الذي تغلغل بداخله في منفاه هذا الحزن نتيجة الفراق والبعد عن الوطن الذي ترك الشاعر يدعوا عناصر الطبيعة لمشاركته في أحزانه، ليخفف من الضغط النفسي الرهيب الواقع على إحساسه ووجدانه.

1- المصدر السابق، ص104.

2- المصدر نفسه، ص105.

أيضا في قوله نجد أسلوب النداء: (1)

ويا مُعْطَرَةَ الوادي سرت سحرا فطاب كل طروح من مرامينا

إلى جانب أساليب النداء التي سبق ذكرها نجد شوقي هنا ينادي مصر ووادي النيل الذي ينبعث جمالها وعطرها وسحرها من بعيد ومن كل مراميتها.

أسلوب النداء في قوله: (2)

يا من نغار عليهم من ضمائرنا ومن مصون هواهم في تناجينا

ينادي شوقي أهله في مصر ويخبرهم بحبه لهم لأنه يغار عليهم فهو يفتخر بهم وبوفائهم، هذا ما جعله يستعمل أسلوب النداء الطلبي غرضه الفخر والمدح واللفتة والشوق لمصر وأبنائه فالحب مستقر في قلبه.

2- جملة الاستفهام:

يظهر أسلوب الاستفهام في قول الشاعر: (3)

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك، أم نأسى لوادينا؟

نشجى أم نأسى؟ وهو أسلوب يفيد التسوية فالشاعر هنا لاحظ أن حاله تشبه حال صاحبه المعتمد بن عباد وهو في منفاه لذا ساوى بينه وبين شبيهه، غرضه الحسرة والألم نتيجة الفراق والغربة.

1- المصدر السابق، ص106.

2- المصدر نفسه، ص106.

3- المصدر نفسه، ص104.

أيضا نجد أسلوب الاستفهام في قوله: (1)

ماذا تقص علينا غير أن يداً قصت جناحك جالت في حواشينا؟

ورد أسلوب استفهام غرضه النفي أي لن تقص علينا وهو استفهام يحمل معاني الحيرة، اليأس، النفي، التقرير، فالشاعر هنا لا يرغب في سماع قصة من يخاطبه.

كما أنه أورد هذه الجملة فعلية على صيغة الماضي من خلال لفظة قصت لأنها تحمل معنى السرعة والعجلة والتهور... إضافة إلى الجملة الفعلية التالية: جالت في حواشينا، هي الأخرى أتى بها على صيغة الماضي دلالة على تحققه منذ زمن وذلك أن الشاعر مدى إحساسه العميق بالقص وتأثره الشديد به.

أيضا في قوله: (2)

أساة جسمك شتى حين تطلبهم فمن لروحك بالنطس المداوينا؟

استعمل شوقي أداة الاستفهام (من) مستفهما عن حاله التي إذا أصابها شيء فمن هم الأطباء الذي يعالجونه فهذا الأسلوب غرضه اليأس وعدم تحمل الصبر.

قال شوقي مستفهما: (3)

هل من ذيولك مسكي نحملة غرائب الشوق وشياً من أمالينا؟

استعمل الشاعر أداة الاستفهام (هل) للتعبير عن غرائب شوقه التي أصبحت كالوشى على الثوب وعن مدى حالته ووضعها وهو في منفاه.

1- المصدر السابق، ص104.

2- المصدر نفسه، ص104.

3- المصدر نفسه، ص106.

كما وظفت أيضا جملة الاستفهام في قوله: (1)

إذا حملنا لمصر أوله شجناً لم ندر: أي هوى الأمين شاجيناً؟

إن ذكر شوقي واستفهامه المتكرر هو خير دليل على شدة حبه لوطنه والحاجة التي أمت به، فأحساسه المرهف وحنينه لوطنه جسد هذا الشعر المليء بالإحساس والعاطفة الفياضة، فقلبه يعتصر ألماً وقهراً فالفراق لم يكن لمصر وحدها، فهناك أمه التي ربتة وأنشأته أحسن نشأة فهوى الأمين ملاً لقلبه، حيث نسب الشوق والحنين لنفسه فهو الذي غاب عن الوطن مكرهاً مبعداً منفياً.

3- جملة التمني:

وظفت جملة التمني في أندلسيتنا ثلاث مرات من مجموع الجمل الإنشائية وذلك في قول الشاعر: (2)

والنيلُ يقبلُ كالدنيا إذا احتفلتُ لو كان فيها وفاءً للمُصافيناً

نلاحظ أن الشاعر استخدم أداة التمني (لو)، فالعرب قديماً كانوا لا يتمنون بلو إلا إذا كان المطلوب غير مضموع في حصوله، فهذا هو حال شوقي الذي تمنى لو أن النيل يقبل كالدنيا ويحتفل به أن الوفاء يعم أرجاء الوطن ويصبح الحلم حقيقة لكن الحقيقة غير ذلك.

إضافة إلى ذلك نجد الشاعر يتمنى قائلاً: (3)

والسعد لو دام، والنعمى لو أطردت والسيل لو عفا، والمقدار لو دينا

1- المصدر السابق، ص108.

2- المصدر نفسه، ص107.

3- المصدر نفسه، ص107.

يتمنى شوقي في هذا البيت لو أن السعادة تدوم والنعم تستمر وتتتابع ولا تزول والمطر يهطل بغزارة والمقدار لو كان ديناً، فتكثر النعم وتعم السعادة في البلاد ويعود إلى وطنه فهو يتمنى كل هذا لأنه ذاق ويلات الغربة.

كما أضاف شوقي قائلاً: (1)

لو استَطَعْنَا لَخُضْنَا الْجَوَّ صَاعِقَةً والبرَّ نارَ وغي، والبحرَ غسليناً

ورد البيت يحمل أسلوب الشرط حيث استخدم الشاعر أداة التمني (لو) فهو يتمنى لو يستطيع العودة إلى مصر فيخض جواً وبراً وبحراً، لأن همه لمواجهة العدو وبشنتى السبل ويعلن الحرب عليهم ناراً تلتهم أركان هذا المحتل الظالم الذي سلب العباد والبلاد حريتهم.

4- جملة القصر: في قول شوقي: (2)

مَاذَا تَقْصُّ عَلَيْنَا غَيْرَ أَنْ يَدَا قصتُ جناحكَ جالتُ في حواشينا

بنى شوقي بيته عن طريق النفي بلن والاستثناء بغير فالقص خاص بالجناح والحواشي لا يجاوزها إلى غيرها وهذه الأداة استطاعت أن تعبر عن النعمة الحاسمة والنبذة العالية فيما أراد الشاعر تصويره فصاغه صياغة مؤكدة، وفي هذا الأسلوب قطع وبتنر لكل من يتشكك، والغرض منه إبراز الصفة وتأكيداها.

أيضا في قوله: (3)

لم نسر من حرمٍ إلا إلى حرمٍ كالخمر من بابلٍ سارت لدارينا

1- المصدر السابق، ص 108.

2- المصدر نفسه، ص 105.

3- المصدر نفسه، ص 105.

نجد الشاعر استعمل أداة الحصر (إلا)، وهو أسلوب خصص لأمر عن طريق أمر آخر مشيرا إلى أنهم لم يطوفوا إلا من حرم إلى حرم والغرض هو حب الوطن والشوق إليه.

قال شوقي: (1)

لَفْتِيَةٌ لَا تَنَالُ الْأَرْضَ أَدْمَعُهُمْ وَلَا مُفَارِقُهُمْ إِلَّا مَصْلِينَا

وظف أسلوب القصر ليثبت مدى حبه لوطنه والاعتزاز به، فهو لا يفارقه مهما كانت الظروف لذا استعمل هذا الأسلوب لإبراز الصفة وتأكيدهما.

5- أسلوب حكمة: استعمل الشاعر أسلوبا حكيما فيقول شوقي: (2)

فَإِنْ يَكُ الْجِنْسُ يَا ابْنَ الطَّلْحِ فَرَقْنَا إِنَّ الْمَصَائِبَ يَجْمَعُنِ الْمُصَابِينَا

فالمقصود هنا أن الجنس يفرق بين الشاعر والحمائم، لكن المصائب وحدة بينهما وأن هذه المصائب تجمع المصابين وهي تدل على خبرة الحياة وكثرة توالي المصائب بعمق خبرة الشاعر ويقصد منه أن الجنس فرق بينهما لكن المصائب جمعتهما، والغرض من الحكمة أنها لها الأثر البالغ في النفوس وربما يكون الغرض منها غير مقصودا لذاته.

6- جملة الشرط: ورد أسلوب الشرط في قوله: (3)

لَوْ لَمْ يَسُودُوا بَدِينٍ فِيهِ مُنْبَهَةٌ لِلنَّاسِ كَانَتْ لَهُمْ أَخْلَاقُهُمْ دِينَا

ربط الشاعر هنا شطرا البيتين بأسلوب الشرط حيث استعمل (لو)، مشيرا إلى أن العرب حكموا الناس في الأندلس بحكم إسلامي كان شرفا ورفعة لهم ولو لم يحكموا بهذا الدين كانت أخلاقهم بمثابة الدين لهم، ويعود شاعرنا مستدركا واضعا بلاده مصر وسط

1- المصدر السابق، ص105.

2- المصدر نفسه، ص104.

3- المصدر نفسه، ص104.

عينة حيث أن إغفال بلده عنه كان لمحبة فهو دائم التذكر لها لا يشغله شيئاً عنها، فورد هذا الأسلوب إنشائي غير طلبى غرضه الافتخار.

7- جملة القسم: قال شوقي: (1)

بِاللّهِ إِنَّ جُبْتَ ظُلْمَاءَ الْعُجَابِ عَلَى نَجَائِبِ النُّورِ مَحْدُوداً بِجَبْرِيْنَا

استخدم شوقي أسلوب القسم حينما قال (بالله)، حيث يقصد أنه مهما عبت غير الله واتبعت السحر وعتت في البلاد فساد، فسيبقى النور يعم أرجاء البلاد وستظل حرة مستقلة من بطش العدو الذي استباح خيراتها ونورها، فهذا الأسلوب يحمل غرض الفخر والإغراء.

8- جملة الأمر: قال شوقي: (2)

فَقَفْ إِلَى النِّيلِ، وَاهْتَفِ فِي خَمَائِلِهِ وَانزِلْ كَمَا نَزَلَ الطَّلُّ الرِّيَاحِينَا

يأمر شوقي بالوقوف إلى جانب النيل والنزول في رياحينه حيث نجده يفتخر بجمال النيل وخمائله فلقد سكن جمال بلاده في خلايا جسمه، فكان كلما رأى شيء فضل مصر عليه حيث نلاحظه يمتدح ذلك المكان ويثني عليه، فهو يربط معاناته وحنينه وشوقه بسحر ورونق الطبيعة ومناظرها الخلابة لأن وطنه ملك عقله ووجدانه واستخدامه لصيغة الأمر إنما هو تصريح وافتخار بجمال مصر والنيل لذا وظف أفعال الأمر الثلاثة: قف- اهتف- انزل وهو خير دليل على ذلك.

1- المصدر السابق، ص104.

2- المصدر نفسه، ص106.

1-1-2- الجملة الخبرية:

وظف شوقي الجمل الخبرية لكن نسبة قليلة جدا تعادل 30.32% من إجمالي الجمل الموظفة في القصيدة، هذا ما سنلاحظه في الأبيات التالية:⁽¹⁾

نابَ الحنينُ إليكم في خواطرٍ عن الدلالِ عليكم في أماتينا

يخبرنا شوقي أن الحنين والشوق إلى أهله هي المشاعر التي تجول في نفسه حالياً أثناء منفاه في إسبانيا فقد حلت هذه المشاعر محل الدلال والتلطف عندما كان بمصر يؤكد هنا تغير الحال من الدلال إلى الحنين، فهذا الأسلوب غرضه الشوق والحنين.

أيضا نجد أسلوب خبري في قوله:⁽²⁾

نسقي تراهم ثناءً، كلما نثرتُ دموعنا نظمت منها مراتينا

يخبرنا الشاعر أنه كلما نثرت دموعه من شدة الحزن ذهب يسقي ويرثي المسلمين الذين كانوا في الأندلس فهو في بلاد تذكره بما خلفته العرب، إلا أنه يعدهم ويخبرهم بأنه سيظل على المداومة والصلة والرعاية بما تركوه وخلفوه، لذا نجد هذا الأسلوب يحمل غرض الرثاء.

أيضا نجد شوقي يقول:⁽³⁾

كادت عيونُ قوافينا تحركه وكدن يوقظن في الترب السلاطينا

استخدم شوقي أسلوب خبري غرضه التحسر حيث يتحسر عن أيام وليالي كادت تحركه وتوقظه، فالحياة التي قضاها في منفاه لم تنسه مصر وأهلها بل زاد الحنين من تعلقه بوطنه.

1- المصدر السابق، ص106.

2- المصدر نفسه، ص104.

3- المصدر نفسه، ص104.

1-2- التقديم والتأخير:

يمثل التقديم والتأخير أحد خصائص اللغة العربية حيث يتيح فرصة للمتحدث أو الكاتب لتقديم ما يريد تقديمه لغرض يتعلق بالمعنى، فهو كما يعرفه عبد القاهر الجرجاني: "بأنه باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يغتر لك عن بديعة ويفضي على لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان".⁽¹⁾

ونقصد بالتقديم والتأخير مخالفة عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق، فيقدم المتأخر ويتأخر المتقدم، فقد أولاه الجرجاني عناية فائقة وفصل القول فيه وتحدث عن بيان أنواع التقديم وما تكون عليه وعن بيان أنواع التأخير، ويتم كل منهما للضرورة الشعرية التي تضطر الشاعر إلى مخالفة القواعد المألوفة.

ومن النماذج التي احتوت تقديم وتأخير المبتدأ والخبر وجوبا وجوازا ما يلي:

قال أحمد شوقي:⁽²⁾

- أشباه عوآدينأ: تقدم المبتدأ (أشباه) على الخبر (عوآدينأ) وجوبا لأنهما استوى في التنكير فالشاعر هنا أراد أن يلفت النظر إلى التوافق بينه وبين المخاطب، غرضه تقوية الحكم وتقريره.

- ماذا تقص: تقدم المبتدأ (ماذا) على الخبر (تقص) وجوبا لأن المبتدأ من أسماء الاستفهام فالشاعر يستفهم من قصته ومحاله جراء نفيه من وطنه، الغرض منه تعجيل المأساة لأنها بالفعل مأساة حلت به.

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص143.

2- أحمد شوقي: الشوقيات، ص104-105.

- لَفْتِيَّةٌ: تقدم المبتدأ (فَتِيَّةٌ) وجوبا على الخبر لاقتران المبتدأ بلام الابتداء، فالشاعر هنا أراد تعظيم أهله والرفع من شأنهم ومدحهم.

- مَلَاعِبُ مَرِحَتْ: تقدم المبتدأ (مَلَاعِبُ) على الخبر (مَرِحَتْ) وجوبا، لأن الخبر هنا جاء جملة فعلية ولهذا التقديم دلالة قوية تتمثل في تعلقه بوطنه وتذكره لأيام طفولته السعيدة المليئة بالمرح والسعادة.

- اللَّيْلُ يَشْهَدُ: تقدم المبتدأ (اللَّيْلُ) على الخبر (يَشْهَدُ) وجوبا، لأن الخبر ورد جملة فعلية فالليل تقدم لغرض التخصيص، تخصيص حالة الشاعر ومأساته وحزنه لفراقه لأعز ما يملك وطنه الحبيب فكان الليل خير شاهد على تلك الحرقه والألم التي يعانيتها.
وقال شوقي أيضا: (1)

- الشَّمْسُ تَخْتَالُ: تقدم المبتدأ (الشَّمْسُ) على الخبر (تَخْتَالُ) وجوبا، لأن الخبر جاء جملة فعلية لغرض المدح فالشاعر يمدح شمس مصر وشبهها ببلقيس ملكة سبأ لكثرة جمالها كما كانت دلالة ذلك فصاحة الشاعر وملكته في الكلام.

- لَقَيْسٌ تَرَفَّلَ: أيضا نجد في هذه الجملة تقديم المبتدأ (بلقيس) على الخبر (ترفل) وجوبا لأن الخبر ورد جملة فعلية، والغرض هو المدح كما أضفى هذا التصوير الجمالي لهذا المدح والتشبيه إحساس في القلب كان موقعه عذب المذاق.

- النَّيْلُ يَقْبَلُ: تقدم المبتدأ (النَّيْلُ) على الخبر (يقبل) وجوبا، لأن الخبر ورد جملة فعلية فالشاعر يشبه النيل في قدومه وإقباله بالدنيا، حيث قصد من هذا التقديم التعظيم وتقوية المشبه والافتخار به وزيادة وضوح الصورة وجمالها في ذهن السامع.

- كُنُوزُ فرعون: تقدم المبتدأ (كنوز) على الخبر (فرعون) وجوبا، لأنهما وردا نكرة، فالشاعر قصد من ذلك كنوز الفراعنة وهي غنية عن التعريف لذا ورد المبتدأ والخبر نكرة، والغرض منه تخصيص المبتدأ للخبر.

ومن هنا نلاحظ غالبية تقديمك المبتدأ على الخبر وجوبا بالنسبة لتقدمه جوازا، فربما كان هذا التقديم واجبا عند الشاعر ترجم من خلاله شوقه وحنينه لوطنه، وهذا ما يطلق عليه بالضرورة الشعرية لأنها كانت أقرب إلى ذهن القارئ فجاء ذلك مراعاة للسجع وتوازن الجمل.

وقال شوقي أيضا: (1)

- على نجائبِ النور: تقدم في هذه الجملة الخبر (على نجائب) على المبتدأ جوازا، لأن الخبر ورد شبه جملة والمبتدأ جاء معرفة، والغرض من هذا التقديم مخالفة القواعد المألوفة لأن هذه المخالفة تأتي وتوحي بالحزن نتيجة آلام الغربة.

- في ملكها الضخم: تقدم الخبر (في ملكها) على المبتدأ (الضخم) جوازا لأن الخبر جاء شبه جملة والمبتدأ معرفة، الغرض المقصود هنا هو التعظيم والتضخيم من شأن المصريين.

- قبل القياصر: تقدم الخبر جوازا (قبل) على المبتدأ (القياصر) لأن الخبر ورد شبه جملة (ظرف) والمبتدأ ورد معرفة، الغرض منه التخصيص لأن أرض وجبال مصر وسهولها هي من أكبر وأجمل الأراضي التي ملكها القياصر في بلاد مصر العريقة.

- في وشي اليمانيا: تقدم الخبر (في وشي) على المبتدأ (اليمانيا) جوازا، لأن الخبر جاء شبه جملة والمبتدأ معرفة، الغرض منه التعظيم.

- على وشي الزبرجد: تقدم الخبر أيضا في هذه الجملة (على وشي) على المبتدأ (الزبرجد) جوازا لأن الخبر جاء شبه جملة، فالشاعر يفتخر كثيرا بجمال طبيعة مصر والتغني به فهي لجمالها أصبح يصفها ويشبها بالزبرجد.

- على آثار بانينا: تقدم الخبر وجوبا (على آثار) على المبتدأ (بانينا) لأن المبتدأ مشتملا على ضمير يعود على الخبر المقدم، والغرض منه أنه ضمير الشأن يحمل تعظيم صاحبه وتضخيمه.

2 - التركيب البلاغي:

1-2 الصور البيانية:

حظي مفهوم الصورة وأثرها في الشعر باهتمام كبير في الدراسات النقدية الحديثة لأنها الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة والصورة وسيلة حتمية لإدراك نوع مميز من الحقائق، تعجز اللغة عن إدراكه وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية.⁽¹⁾

ويجب تفهم تأثير الصورة في البناء الشعري من خلال سياقاتها في النص بأكمله والتصوير في الشعر ما هو إلا عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن وجعل هذه العوالم تدرك بالحس، بالحدس، بالعقل بالرويا.

والمقصود بالصورة علم البيان، والمراد به هو: "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالانقصان ليتحرز بالوقوف على ذلك عن

1- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 147.

الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"،⁽¹⁾ ويدرس هذا العلم الوجوه التي يخرج بها اللفظ عن معناه الأصلي إلى معنى آخر متصل به.

وعلم البيان يحتوي على أربعة أركان وهي كما يلي:

أ- الاستعارة:

الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة، أي استعمل في غير ما وضع له العلاقة المشابهة ومع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي الذي وضع له.⁽²⁾ أي أنها تعني اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة أو أنها تشبيهه حذف أحد طرفيه.

ب- الكناية:

الكناية هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي نحو: زيد طويل النجاد، نريد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها، والكتابة عنها لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، والمراد طول قامته.⁽³⁾

ويفهم من الكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره. والقرينة غير مانعة لذات المعنى، أو المقصود منها هو ترك التصريح بالشيء إلى ما يساويه في اللزوم فينتقل منه إلى الملزوم.

1- الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، سبتمبر 1992م، ص14.

2- محمد ويس: الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق- سوريا، (دط)، (دت)، ص124.

3- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص221.

أيضا مثل قوله تعالى: <<الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى>> طه الآية-5- كناية عن قوة التمكن والاستيلاء ولا يجوز إرادة المعنى الحقيقي لخصوص الموضوع ولاستحالة ذلك عن الله تعالى الذي لا يشبه الحوادث.

ج- المجاز:

المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناه. (1)

والمقصود بالمجاز هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح بقرينة، أي أن اللفظ يقصد به غير معناه الحرفي بل معنى له علاقة غير مباشرة بالمعنى الحرفي. إذن فالصور البيانية تعمل على استثارة القارئ وتشغيل ذهنه وتجعل القارئ عنصرا فعالا للبحث في أغوار البيت الشعري من خلال تحديد هذه الصورة، ومن هنا سنحاول استخراج بعض هذه الصور التي قام شوقي بتوظيفها في أندلسيته قائلا: (2)

ماذا تقصّ علينا غير أن يدّا قصّت جناحك جالت في حواشينا؟

شبه الشاعر في هذا البيت المصائب بإنسان له يد تبطش وتتجول في أحشائه وتوف غير مستقرة، حيث حذف المشبه به هو الإنسان وترك لازمة من لوازمه هي اليد على سبيل الاستعارة المكنية، حيث جسد شيء مادي هو اليد في شيء معنوي هو المصائب تجسيدا وتوضيحا للمعنى وتقويته.

1- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية- علم البيان- إتحاد كتب العرب، بيروت، (دط)، 1405هـ/1985م، ص286.

2- أحمد شوقي، الشوقيات، ص104.

ونجد في قول الشاعر أيضا: (1)

■ يَدًا قَصَّتْ: مجاز مرسل علاقته هنا السببية والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي هي قصت فاليد سبب في القطع والقص وليست هي القاصة وحدها، والقيمة الجمالية في ذلك أن الشاعر لإحساسه العميق بالقص وتأثره الشديد به أحس كأن اليد هي التي قصت وفي الحقيقة ليس إلا مقصا ممسكة به.

وقال أيضا: (2)

رَمَى بِنَا الْبَيْنِ أَيَاً غَيْرَ سَامِرْنَا - أَخَا الْغَرِيبِ - وَظِلًّا غَيْرَ نَادِينَا

شبه الشاعر البين (الفراق) بشيء عنيف يرمي بعنف وشدة، هذا الفراق الذي رمى بنا في أوساط شجر غريب علينا، حيث حذف المشبه به هو الشيء العنيف وترك لازمة من لوازمه هو الفعل (رمى) على سبيل الاستعارة المكنية.

أيضا نجده يشبه الأيكة بالسامر حيث يقول أنه أصبح متلازما مع الشجر ويجلس تحت ظله، كما كان يجلس في السمر فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية تحمل غرض الأسى والحزن جسدت القول ووضحته.

إضافة إلى ذلك نلاحظ في قوله: أَخَا الْغَرِيبِ وَظِلًّا غَيْرَ نَادِينَا، أن ظلا غير نادينا كناية عن غرابة المكان لأن الشاعر حين قال أخا الغريب فهو يقدر نفسه ويتحسر عليها، غرضها إمتاع القارئ بصورة جمالية يشمل عليها الكلام والتأثير في النفوس، فهي كناية عن موصوف حيث، ذكر الصفة وهي أخا وأسندها للغريب ولم يصرح بالموصوف هو الشاعر.

1- المصدر السابق، ص104.

2- المصدر نفسه، ص104.

ونجد أيضا في قوله: (1)

- رَمَى بِنَا الْبَيْنِ: اسند الشاعر الفعل رمى إلى غير فاعله الحقيقي وهو الْبَيْنَ، وذلك على سبيل المجاز العقلي الذي علاقته هنا السببية فالبين سبب في الرمي وليس هو الرامي والقيمة الجمالية الناتجة من ذلك هي أن الشاعر من شدة إحساسه بجبروت الفراق أحس أن له قوة ويد على القذف والرمي.

- غَيْرَ سَامِرْنَا: كان من المفترض أن الشاعر يقول: أيكا غير أيكنا، ولكن قال سامرنا وهذا مجاز مرسل علاقته الجمالية حيث ذكر الحال وأراد المحل، والقيمة الجمالية في ذلك أن هذه الصفة افتقدها الشاعر في ذلك الأيك فذكرها هنا لأنها ميزة أساسية في ناديه الحبيب الذي ألفه واعتاد على مرآه.

وقال:

كُلُّ رَمْتِهِ النَّوَى: رَيْشُ الْفِرَاقِ لَنَا سَهْمَا، وَسُلُّ عَلَيْكَ الْبَيْنِ سَكِينَا

يشبه الشاعر حالته وحالة صديقه (النائح)، حين رمى بهما النوى (الفراق) بالريشة التي تخترقه كالسهم حيث وظف المشبه وهو الشيء المراد وصفه، والمشبه به هي الريشة التي استعان بها لتوضيح صفته، لكن هذه الريشة رمت به سهامها وسكاكين على سبيل التشبيه، والغرض منه هو بيان مقدار حالة الشاعر.

وقال:

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ، أَشْبَاهَ عَوَادِينَا نَشَجَى لُوَادِيكَ، أَمْ نَأْسَى لُوَادِينَا؟

- نَائِحَ الطَّلْحِ: كناية عن موصوف، حيث أن الشاعر ذكر الصفة وهي النائح وأسنده للوادي ولم يصرح بالموصوف الذي هو الحمام بل ذكر وصفا خاصا به وهو كونه نائحا

1- المصدر السابق، ص 104-105.

للطلح. ودلالة تكرار حرف الحاء مرتين في النائح والطلح يحمل معنى الحرقلة التي أوجدتها أحزانه المتزاحمة.

وقال أيضا: (1)

فإن يك الجنسُ يا ابنَ الطَّلحِ فرقنا إنَّ المصائبَ يجمعنَ المصابينا

شبه شوقي الحمام بالإنسان العاقل الذي يسمع الشكوى وجمعت بين المفترقين حذف المشبه به هو الإنسان وترك لازمة هي المصائب التي تصيب الإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

وقال:

رسمٌ وقفنا على رسمِ الوفاءِ له نجيش بالدمع، والإجلالُ يثينا

استعارة مكنية في قوله: الإجلال يثينا حيث شبه الإجلال والعظمة والكبرياء بشيء يمنعه من البكاء على هذا الماضي العريق أمام الحاضر الخاسر، فهو يحاول إبراز مأساته الفردية بمأساته الجماعية وهي نكبة الأندلس، حيث تجسد هذه الصورة موقف شوقي وهو يقف على أطلال ما تركه الأجداد في الأندلس.

وقال: (2)

لَفْتِيَةَ لَا تَنَالُ الْأَرْضَ أَدْمُعُهُمْ وَلَا مَفَارِقُهُمْ إِلَّا مُصَلِّينَا

جعل الشاعر الأرض فاعلا بدل الدموع لقوة الدلالة، لذا ورد البيت كله كناية عن عزة الآباء والأجداد ومدى ثمن دموعهم التي لم تنهمر إلا في حب الله وطاعته وفي الصلاة.

وقال:

1- المصدر السابق، ص 105-106.

2- المصدر نفسه، ص 106.

لَمْ نَسِرْ مِنْ حَرَمٍ إِلَّا إِلَى حَرَمٍ كَالْخَمْرِ مِنْ بَابِلٍ سَارَتْ لِدَارِينَا

شبه الشاعر سيره من حرم إلى حرم بالخمير الذي سار من بابل إلى دارينا فهما بلدين مشهورتين بالخمير، وهو تشبيه تام صور كبرياء وجلالة الشاعر وعظمته.
وقال:

نُسْقِي ثَرَاهِمَ ثَنَاءً، كَلِمًا نَثَرْتُ دُمُوعَنَا نَظَمْتَ مِنْهَا مَرَاثِينَا

البيت الشعري كله كناية عن موصوف، حيث أن الشاعر كلما تذكر أهله وأحبته ومدحهم ومجد ثراهم كلما نثرت دموعه وسقت ما تركوه من مرثي فهو ذكر الصفة هي الثناء ولم يذكر الموصوف وهم أهله وذلك لعلو مكانتهم في قلبه.
وقال أيضا:

لَكِنْ مِصْرَ وَإِنْ أَعْضَتْ عَلَى مَقَّةٍ عَيْنَ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تُسْقِينَا

- أَعْضَتْ عَلَى مَقَّةٍ: استعارة مكنية يشبه الشاعر مصر بالإنسان الذي تتدفق عاطفته فيمغص محبته ويصرف عنه النظر حيث حذف المشبه به هو الإنسان وترك لازمة من لوازمه هي أعضت مقعة، غرضها اللفظة والشوق فمصر أمه الرؤوم التي لا بديل لها، وفي البيت نفسه نجد الشاعر يشبه مصر بجنة الخلد ليؤكد حبه ويبرز أنه لا بديل عن وطنه، فهو يستدرك مصر ويضعها نصب عينه، حيث أن إغفال بلده عنه كان لمحبة فهو دائم التذكر لها لا يشغله شيئاً عنها، فهي عين تسقيه بالذكريات الطيبة كرائحة الكافور ففي نفس السياق نجده يشبه مصر بإنسان يسقي الظمأ وهو تشبيه بليغ غرضه بيان مقدار حال المشبه.

وقال: (1)

كَأَمْ مُوسَى، عَلَى اسْمِ اللَّهِ تَكَلَّمْنَا وَبِاسْمِهِ ذَهَبَتْ فِي الْيَمِّ تَلْقِينَا

شبه الشاعر مصر بأم موسى عليه السلام في رعايتها لابنها وتركها له وهي كارهة على ذلك فكما رعت أم موسى ابنها موسى عليه السلام كذلك رعت مصر الشاعر وتركته رغما عنها، فيصور مصر بجنانها وحبها الشديد للشاعر بأم موسى لموسى حيث على الرغم من حبها الشديد فقد ألقت به باليم لحمايته ورعايته. فهو تشبيه تام غرضه بيان مقدار حال الشاعر.

وقال أيضا:

ومصر كالكرم ذي الإحسان: فاكهةً لحاضرينا، وأكوابُ لباديننا

تشبيه بليغ في قوله مصر كالكرم حيث شبه الشاعر مصر بالكرم، فعقد مماثلة بين مصر والكرم الوطن، إذ بذل دائم وكرم مستمر وعطاء لا ينضب إنه ما يحقق إشباع الإنسان المادي (خيرات الوطن) والمعنوي الشعور بالانتشاء وبالاعتزاز وبالانتماء فهو يشبهها بعنقود العنب في الإحسان والكرم، فهي كفاكهة للحاضرين وعصيب عنب لأهل البادية وذكر الشاعر عصير العنب للبادية لأن أهل البادية لن تصلهم العنب (العطاء) إلا كشراب وذلك دلالة على أن خيرها يصل للقريب والبعيد ويظهر بعدة صور.

وقال: (1)

يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا بعد الهدوء، ويهمي عن مآقينا

- يا ساري البرق: استعارة مكنية حيث شبه الشاعر ساري البرق بإنسان يناديه وينقل له الأخبار عن وطنه فهو سريع وجدير بهذه المهمة يخفف عنه لوعة الفراق والحزن.

- يهمي عن مآقينا: استعارة مكنية إذ يشبه دموعه المنسكبة بالأمطار تتبع البرق، فهذا البرق يشارك الشاعر بما يسيل من السحاب من قطرات فكأن البرق لهيب أخبره بما يحدث في وطنه، والإيقاع الجمالي لهذه الصورة هو تجسيد المعنى وتوضيحه.

1- المصدر السابق، ص 105.

وقال أيضا:

لَمَّا تَرَقَّرَقَ فِي دَمْعِ السَّمَاءِ دَمًا هَاجَ الْبُكَاءُ، فَخَضَبْنَا الْأَرْضَ بِأَكِينَا

- دَمْعُ السَّمَاءِ: استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به هو الدموع واستعارة المشبه هو المطر، فدموع الشاعر وساكني مصر تتهمر بغزارة تروي الأرض، غرضها المبالغة والانتساع في الكلام.

- هَاجَ الْبُكَاءُ: استعارة مكنية حذف المشبه هو العاقل وترك لازمة وهي البكاء فهو يشبه البكاء بالعاقل الذي يهيج وينفعل بالطبيعة الهائجة والباكية تثير حزن الشاعر وتهيج بكاءه، فنلاحظ أن البكاء أخذ شكلا جماعيا لتشارك فيه الطبيعة مع الإنسان.

- خَضَبْنَا الْأَرْضَ: استعارة مكنية، حيث حذف المشبه به هو الإنسان وترك لازمة هي الدموع لذا شبه الدموع بلون الخضاب، فالسما تبيكي وهو يبكي حتى صبغ الأرض بدموعه فهو يوحي أن البكاء كالدّم غرضها تجسيد المعنى وتقويته.

وقال أيضا: (1)

الليلُ يشهدُ لم تهتك دياجيه على نيام، ولم تهتف بسالينا

- الليلُ يشهدُ: استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الليل بالإنسان الذي يشهد، فحذف المشبه به هو الإنسان وترك الفعل يهد وهو لازمة من لوازم الصورة، فالليل شاهد على ارتكاب الشاعر لجرم ترك وطنه وذلك بما يلفه من ظلام ساتر، فهي صورة حقرة وألم الشاعر وهو في منفاه.

وقال:

والنجمُ لم يرنا إلا على قدم قيام ليل الهوى، للعهد راعينا

1- المصدر السابق، ص 108.

- النَجْمُ لم يرَنا: استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر النجم بالإنسان فحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو السهر أي ينام ليل الهوى لذا استعار الشاعر النجم والليل لوصفه لمعاناته الطويلة، فهو عندما يأتي الليل يعاني ويحس بالألم والحسرة، والقرينة منها هي إثبات حالة الشاعر ومعاناته.

- على قدمٍ: كناية عن موصوف حيث يفتخر الشاعر بصيغة المحافظة على العهد ويؤكد أن الأجداد لم يعرفوا الغدر مطلقا ولا إخلاف الوعد فأعطى صورة مصحوبة بدليلها، فقد كنى الشاعر عن حبه وعهده ووفائه لأحبائه.

وقال: (1)

كزفرة في سماء الليل حائرة مما نردد فيه حين يظنونا

تشبيه مرسل في قوله: كزفرة في سماء الليل، فالبيت السابق يتعلق بهذا البيت حيث شبه الشاعر حالة القوم وهم يقومون الليل (قيام ليل الهوى) بالزفرة الحائرة حيث حذف المشبه به هو الإنسان وترك ما يدل على وصف الحالة، والغرض منه هو بيان حالة الشاعر ومعرفة مدى معاناته.

وقال أيضا:

فقف إلى النيل، واهتف في خمائله وانزل كما نزل الطل الرياحينا

مجاز مرسل علاقته المكانية في كلمة النيل، حيث ذكر الشاعر ويريد به الموجودين أي أهل مصر.

وقال:

ذكية الذيل لو خلنا غلاتها قميص يوسف لم نحسب مغالينا

1- المصدر السابق، ص 105، 108.

استعارة تصريحية حيث صرح بلفظ المشبه به (قميص يوسف) دون المشبه فعلاقة المشابهة ما بين ذكية الذيل وقميص يوسف هي علاقة جمال مصر وعطرها، لذا استعار هذه اللفظة للوصول إلى الحقيقة، الغرض منها المبالغة والانتساع في الكلام.

وقال: (1)

يَا مَنْ نَغَارَ عَلَيْهِمْ مِنْ ضَمَائِرِنَا وَمَنْ مَصُونَ هَوَاهُمْ فِي تَنَاجِينَا

كناية عن صفة الحب والغيرة ويؤكد لهم انه يغار عليهم من همس ضميره بأسمائهم وأنه يصون هذا الحب ويحفظه، أثرها الجمالي هو إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليل.

وقال:

جِنْنَا إِلَى الصَّبْرِ نَدْعُوهُ كَعَادَتِنَا فِي النَّائِبَاتِ، فَلَمْ يَأْخُذْ بِأَيْدِينَا

- جِنْنَا إِلَى الصَّبْرِ: استعارة مكنية حيث حذف الشاعر المشبه به هو الإنسان وترك لازمة من لوازمه هي فعل طلب العون والنجدة تدل عليه والغرض منها توضيح المعنى وتقريبه.
- فَلَمْ يَأْخُذْ بِأَيْدِينَا: حذف الشاعر المشبه به هو الإنسان وترك لازمة تدل عليه هي الأيدي على سبيل الاستعارة المكنية، فهو يحور حقيقة معاناته التي وصلت به إلى درجة أن الصبر لم يساعده ولم يأخذ به ضمن جماليات هذه الصورة تجسيد المعنى وتقويته.

وقال أيضا:

وَنَابِغِي كَأَنَّ الحَشْرَ آخِرَهُ تُمَيِّتِنَا فِيهِ ذَكَرَأَكْمَ وَتُحْيِينَا

تشبيهه في قوله: كأن الحشر حيث شبه الشاعر حياته وهو في المنفى بيوم الحشر يتذكر فيه أهله ووطنه فيموت من شوقه إليهم ويحيا من جديد فالغرض منه بيان حاله من قسوة الفراق.

كما قال: (1)

سَقِيًّا لِعَهْدٍ كَأَكْنَفِ الرَّبِيِّ رِفَةً أَنَى ذَهَبْنَا وَأَعْطَافِ الصَّبَا لِينًا

تشبيهه حيث شبه الشاعر اللين في أيام الأُنس شبيها باللين في أعطاف الصّبا، وأعطاف الصبا جوهر نبيل لا يعرف طيب لينها إلا شاعر أمكنه من أعطاف الصبا سورة الصبوات، لذا جعل الشاعر عهده في نظرة الزهر الذي يتفتح في أكناف الربوات الغرض منه بيان حالة المشبه.

وقال:

نَحْنُ الْيَوَاقِيتُ خَاضَ النَّارَ جَوْهَرِنَا وَلَمْ يُهِنْ بِيَدِ التَّشْتِيتِ غَالِينَا

كناية عن صفة القوة والشجاعة لأن الشاعر قامت في وجهه أحداث تهد الجبال، ولكن من كان يمتلك مثل قلبه وإحساسه وشاعريته يصعب هدمه وإن تكاثرت المعاول الغرض منها تقريب الحقيقة مصحوبة بدليل.

وقال:

وَالشَّمْسُ تَخْتَالُ فِي الْعَقِيَانِ، تَحْسِبُهَا بَلْقِيسُ تُرْفَلُ فِي وَشْيِ الْيَمَانِينَا

كناية عن صفة وهي صفة الجمال والتباهي التي عرفت بها بلقيس ملكة سبا اليمنية التي تتبختر بثوبها الوشي، فقد كنى الشاعر بهذه الصفة حيث حاول التصريح بالمعنى الحقيقي والأصلي لجمال مصر وشمسها، أثرها الجمالي هو إعطاء الحقيقة المصحوبة بالدليل، ونجد تشبيهه مؤكد أيضا في البيت نفسه غرضه تزيين المشبه شمس مصر.

1- المصدر السابق، ص 108.

وقال:

والنيلُ يقبلُ كالدنياَ إذا احتفلتُ لو كانَ فيها وفاءً للمصافينا

تشبيه مرسل شبه الشاعر النيل بالدنيا وذلك لأن المبالغة هنا إدعاء أن المشبه النيل عين المشبه به هي الدنيا، فأقبال النيل كالدنيا حين تحتفل غرضه بيان حال المشبه.
وقال: (1)

كأنَّ أهرامَ مصرَ حائطٌ نهضتُ به يدُ الدهرِ لا بنيانَ فاتينا

شبه الشاعر أهرام مصر بالحائط المتين الذي نهضت به يدا الدهر بعزيمة صادقة لا أحد يستطيع هدمه، الغرض منه التزيين لأنه يصف أهرام مصر.
- يدُ الدهر: استعارة مكنية شبه الدهر بالإنسان، فحذف المشبه هو الإنسان وترك لازمة هي اليد غرضها تقوية المعنى وزيادة روعة الخيال في البيت.
وقال:

كأنها ورمالا حولها التطمت سفينة غرقت إلا أساطينا

شبه الشاعر الأهرام المصرية التي دارت حولها الرمال وتلاطمت بها الأمواج التي تلتطم ببعضها البعض إذا دخلتها سفينة غرقت، والغرض من هذا التشبيه وصف الجمال الطبيعي.

2-2 المحسنات البديعية:

إن لغتنا تختلف عن باقي اللغات كاتساع دلالاتها وعمق معانيها وجمال أساليبها، فلا ريب أن نكتشف فيها الجديد العجيب، ويكمن هذا الجديد في البديع وهو: علم يعرف به

1- المصدر السابق، ص108.

الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة وتكسوه بهاء ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالاته على المراد.

ويطلق البديع على المحسنات البديعية المعنوية كالطباق والمقابلة والتورية وعلى المحسنات البديعية اللفظية كالسجع والاقتناس والجناس.

فهي من الوسائل التي يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه وللتأثير في النفس. وتكون هذه المحسنات رائعة ومؤدية للمعنى الذي يقصده الأديب.

2-2-1- الطباق: (1)

الطباق هو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة سواءً أكان هذا التفاعل حقيقيا أم اعتباريا كتقابل التضاد أو غيره، وهو نوعان:

أ- طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان بالإيجاب والسلب مثل: يعلمون = لا يعلمون.

ب- طباق الإيجاب: وهو يكون بين الكلمات المتضادة من حيث الوضع اللغوي، أي لا يكون سببه اختلاف الكلمات بالإيجاب والسلب مثل: تعز ≠ تذل

والمقصود بالطباق هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام سواءً أكان ذلك التقابل تقابل الضدين أو النقيضين أو الإيجاب والسلب وهو نوعان: السلبي والإيجابي.

ومن أمثلة الطباق التي وظفها شوقي في أندلسيته ما يلي:

فرقنا ≠ جمعنا، نازحي ≠ حللنا، نثرت ≠ نظمت، أو اخرنا ≠ أو الينا

الحضر ≠ البدو، الظلام ≠ النور، تميتنا ≠ تحيينا، تتزل ≠ صعدت

1- مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، دار دريم، ط4، 1428هـ/2007م، ص20-25.

سهل ≠ جبل، يفني ≠ يبقى، البر ≠ البحر، يبدو ≠ يخفى، النهار ≠ الليل، لقاء ≠ فراق.

نلاحظ بعد دراستنا لنص القصيدة واستخراجنا لهذه الأمثلة أن هناك نوعا واحدا من الطباق السلبى، حيث أدى قوة في المعنى وتوضيحا وترسيخا في الذهن فهو يثير الانتباه إلى الفكرة ورسوخها في النفس وإبراز المعنى وتوكيده، لأنه بالأضداد تتضح المعاني.

2-2-2- الجناس:

الجناس هو أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى وهو نوعان: (1)

أ- الجناس التام: ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة: نوع الحروف، شكلها، عددها ترتيبها.

ب- الجناس الناقص: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة: نوع الحروف، شكلها، عددها، ترتيبها.

والمراد من الجناس هو توافق كلمتين في الشكل واختلافهما في المعنى وهو ضربان: جناس تام وجناس ناقص، ومن أمثله في القصيدة ما يلي:

- الجناس التام: رَسَمٌ - رسمٍ، خيرٌ - خيرٍ، حجرٌ - حجرٍ.

- الجناس الناقص: يرمي- يهمي، تهتك- تهتف، المصائب- المصابينا، يذوي- يضوي، ترقأ- تهدأ، آب- ثاب، تقص - قصت، نشجى - نأسى، عوادينا- وادينا.

وبعد دراستنا لمجموعة من الكلمات المتجانسة نلاحظ أن الشاعر قام بتوظيفها عن قصد، وهذا دليل على أنه يحاول التعبير عن اغترابه بأي طريقة كانت، كما نلاحظ أن هذا الجناس أعطى حسا صوتيا رائعا مما زاد من قوة الأبيات، لأن جمالية الجناس تشيع

1- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص325.

في الكلام نعمة موسيقية جمالية نابغة من التشابه في اللفظ وإثارة الانتباه وتحريك الذهن عن طريق الاختلاف في المعنى.

2-2-3- التناس: (1)

التناس هو: محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة باعتبار أن تلك العلاقة، إنما هي ضرب من تقاطع أو تعديل متبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لأخذ مكانها في بنية نصية جديدة.

أو هو تداخل النصوص وتفاعل أفكار سابقة أو معاصرة في نظام اللغة والتناس أنواع: التناس الديني، التناس التاريخي، التناس الأدبي، والمقصود من التناس تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي، حيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر.

ويتجلى التناس الديني في قصيدتنا من خلال قول أحمد شوقي: (2)

كأُمِّ مُوسَى، عَلَى اسْمِ اللَّهِ تَكْفُنَا وَيَاسْمَهُ ذَهَبَتْ فِي الْيَمِّ تَلْقِينَا

في هذا البيت تناس مع آية قرآنية كريمة هي قوله تعالى: << وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خَفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَكَأ تَخَافِي وَكَأ تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكَ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ >> القصص، الآية 7.

ويقصد الشاعر من وراء هذه العلاقة مع نص الآية القرآنية أن يصور حنانه وحببه الشديد لمصر فهو يشبه نفسه بموسى عليه السلام حين ألقته أمه في اليم، هو أيضا رغم حبه لوطنه إلى أن ألقته به رغما عنها وتركته في حماية الله ورعايته.

1- حصة البادي: التناس في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 1430هـ/2009م، ص7.

2- أحمد شوقي: الشوقيات، ص105.

ويعود شوقي ليؤكد حبه لمصر حين وصف جمالها بجمال جنة الخلد ونعيمها بشكل حسي رائع ومشوق جدا، لدرجة أنها تسقيه برائحة الكافور فهي تجعل الإنسان يسبح بخياله ويتخيل نفسه في الجنة وذلك في قوله: (1)

لَكِنْ مِصْرَ وَإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مَقَّةٍ عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَسْقِينَا

وهو تشابه المعنى في الآية الكريمة قال تعالى: << خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ >> التوبة، الآية 22.

وقال أيضا: << إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا >> الإنسان، الآية 5.

لذا شبه شوقي مصر بعين من الخلد وهي جنة من جنان الله تعالى التي تسقى بالكافور والكافور اسم لعين ماء في الجنة، فمصر وإن أغضت على مقعة إلا أنها محبوبة فهي جنة الله تعالى فوق الأرض.

إضافة إلى ذلك يبدو لنا الشاعر من خلال هذه القصيدة أنه شاعر إسلامي عربي حقيقي يحب وطنه ودينه فهو يستقي من القرآن الكريم فيقول: (2)

وَمَا غَلِبْنَا عَلَى دَمْعٍ، وَلَا جَلْدٍ حَتَّى أَتْتَنَا نَوَاكِمَ مِنْ صَيَاصِينَا

في هذا البيت أيضا تناص ديني وذلك لتوظيف الشاعر لكلمة صياصينا الواردة في الآية الكريمة قال تعالى: << وَأَنْزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُمْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ صَيَاصِيهِمْ >> الأحزاب، الآية 26.

1- المصدر السابق، ص 105.

2- المصدر نفسه، ص 106.

ويقصد الشاعر لاستخدامه الكلمة صياصينا انه أسير ومتحصن، لأن كل ما يتحصن به يقال صيصه وهذا دليل على امتناع وتعذر الشاعر للوصول إلى بلده وأن الصبر خذله ولم يساعده وأن الدمع قهره نتيجة الفراق والغربة.
وقال: (1)

ذكية الذيل لو خلنا غلاتها قميص يوسف لم نحسب مغالينا

تناص ديني أخذ من قصة يوسف عليه السلام، فراح شوقي يفتن افتنا يدل على قوة وبراعة الخيال فوصف نسمة مصر بأنها معطرة الوادي وسارت في السحر فطابت مراميتها وأنها ذكية الذيل كقميص يوسف عليه السلام.

فالعلاقة هنا تكمن في أن عطر مصر ونسيمها ترتاح لها النفوس وتشفي كل غليل كأنها قميص النبي يوسف عندما وضعه النبي يعقوب عليهما السلام حينما ابيضت عيناه.
وقال أيضا:

أعداه من يمنه التابوت وارتسمت على جوانبه الأنوار من سينا

تناص ديني: حيث استخدم لفظة التابوت الواردة في الآية القرآنية التالية قال تعالى:
>> إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّكَ مَا يُوحَىٰ (38) أَنْ اقْدِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْدِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِي (39)<<
طه، الآية 38-39.

فهو لا يزال يشكو ويصف نفسه ويشبهاها بقصة من قصص القرآن الكريم وأن بلده وضعت في التابوت وقذفته في النيل.

وقال: (1)

لَوْ اسْتَطَعْنَا لَخَضْنَا الْجَوَّ صَاعِقَةً وَالْبَرَّ نَارَ وَغَى، وَالْبَحْرَ غَسَلِينَا

استخدم الشاعر لفظة غسلينا، حيث ربطها بأمنيته، فهو يتمنى لو يستطيع لخاض الجو صاعقة والبحر والبر حتى وإن عرض جلده للحرب وأصبحت كجلود ولحوم أهل النار، فكان التناص تناص ديني مأخوذ من الآية الكريمة قال تعالى: >> وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غَسِيلِينَ<< الحاقة، الآية 36.

وقال أيضا:

وَالشَّمْسُ تَخْتَالُ فِي الْعُقَيَانِ، تَحْسَبُهَا بَلْقَيْسُ تَرْفُلُ فِي وَشَى الْيَمَانِينَا.

تناص ديني: حيث استقطب الشاعر لفظة بلقيس التي ورد ذكرها في القرآن الكريم وهي ملكة سبأ اليمنية التي كرمها الإسلام، فكانت العلاقة بين شمس مصر والملكة بلقيس هي لفظة تختال وهو تصرف يدل على التباهي.

كما تتجلى أنواع أخرى من التناص في نص القصيدة، حيث نجد شوقي يعارض ابن زيدون في نونيته وكانت هذه المعارضة تعبر عن حالته حين نفيه إلى إسبانيا وهو في منفاه يتذكر جزءًا تاريخيًا من وطنه الأندلس العربية مسقط رأس ابن زيدون، فالشاعر من مصر الحاضر يستدعي شاعر من أندلس الماضي وقد جمعتهما لوعة الفراق، فابن زيدون يقاسي ألم فراق محبوبته وشوقي يقاسي ألم نفيه عن وطنه وبعده عن أسرته.

حيث تناص شوقي مع ابن زيدون حين وقوفه على الأطلال غلا أن شوقي استبدل أطلال الحبيبة بأطلال الوطن الذي نفي منه، وفي الوقت نفسه تناص تاريخيًا مع تلك الوقفة الطللية حين استدعى وتذكر الموروث الشعري القديم ومزج بين أحداث الماضي

وأحداث الحاضر ومجد تلك الحضارة الأندلسية وأهم الإنجازات الخالدة وما تركته الأجداد في الأندلس فيقول: (1)

رسم وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدمع والإجلال يثينا

فشوقي صور الديار بوحشة الفراق التي لم يؤنسها أحد فهذا الوفاء والإجلال هو تعبير عن شدة حبه لوطنه واعتزازه بنفسه.

كما نجده أيضاً يلجأ في هذه المعارضة إلى تناص بعض الجمل والكلمات من نونية ابن زيدون تتمثل فيما يلي:

يقول ابن زيدون: (2)

غيطُ العدى من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغصّ فقال الدهر: آمينا

ويقول شوقي: (3)

ولم ندع لليالي صافياً، فدعت بأن نغصّ فقال الدهر: آمينا

إضافة إلى ذلك استخدم كلمات وجمل تحمل معاني واحدة وتختلف في طريقة التعبير عنها فقط مثل: تسقينا، بأيدينا، جوانحنا، رياحيننا، يا ساري البرق، جنة الخلد، نأسي، الدهر وغيرها من الكلمات لذا مزج بين التناص التاريخي والأدبي.

ومن التناص أيضاً في هذا النص ظهور صوت الشاعر القديم عمرو بن كلثوم واضحا في قول أيضاً:

لو استطعنا لخضنا الجوّ ساعةً والبرّ نار وغيّ، والبحرُ غسلينا

1- المصدر السابق، ص104.

2- ابن زيدون: الديوان، شرح: يوسف فرحان، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1415هـ/1994م، ص298-303.

3- أحمد شوقي، الشوقيات، ص108.

وذلك عندما قال عمرو بن كلثوم: (1)

مَلَأْنَا الْبِرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءَ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ تَسْقِينَا

بل ويظهر صوت عمرو بن كلثوم وكل شاعر قديم يفتخر بقومه فيقول شوقي: (2)

وَلَا حَوَى السَّعْدَ أَطْعَى فِي أَعْنَتِهِ مِنَّا جِيَادًا، وَلَا أَرْحَى مِيَادِينَا

نَحْنُ الْيَوَاقِيتُ خَاضَ النَّارُ جَوْهَرِنَا وَلَمْ يُهِنْ بِيَدِ التَّشْتِيتِ غَالِينَا

فهو هنا يقف موقف الشاعر القديم عندما كان يفتخر بقومه وبقوة قبيلته وعدتها

ويقف مخلداً أمجادها ومآثرها مثله مثل الشاعر عمرو بن كلثوم القائل:

وَنَحْنُ إِذَا عَمَادَ الْحَيِّ فَرْتُ عَنِ الْأَخْفَاضِ نَمْنَعُ مِنْ يُلِينَا

وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلَ مِنْ مَعَدِّ إِذْ قَبَبَ بِأَبْطَحِهَا بَنِينَا

إن العودة إلى التراث الشعري العربي من أهم المراحل المشرفة التي يعود إليها

أغلب شعراء العصر الحديث وذلك للخروج من ركود عصر الانحطاط لذا بدا واضحاً

عند أحمد شوقي في أندلسيته حينما تناص من الشعراء القدامى أمثال: عمرو بن كلثوم

وابن زيدون.

1- بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، دار صادر، بيروت، ط2، 1398هـ/1978م، ص302.

2- أحمد شوقي، الشوقيات، ص108.

رابعاً: المستوى الدلالي

يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة المعنى بكل جوانبه، المعنى الصوتي وما يتصل به من نبر وتنغيم، والمعنى الصرفي، والمعنى النحوي، والمعنى المعجمي والمعنى السياقي، وذلك لأن المعنى اللغوي هو حصيلة هذه المستويات كلها.⁽¹⁾

وقبل الإشارة إلى نظرية الحقول الدلالية وجب الإشارة إلى مكانة الدلالة التي هي هدف كل تواصل بين الأفراد، حيث تكون وظيفة اللغة إيصال معنى ولذلك بعد المعنى والدلالة من أهم فروع الدراسات اللغوية.

ومن أهم النظريات الحديثة الذي كان هدفها إنشاء نظرية علمية قادرة على استيعاب المعجم اللغوي للغة، وليس الهدف منها كما يعتقد البعض محاولة دراسة في النصوص الأدبية.

1- نظرية الحقول الدلالية:

تعرف هذه النظرية بأنها: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام (لون)، وتضم ألفاظاً مثل: أحمر، أزرق."⁽²⁾

والمقصود من هذه النظرية أنها عبارة عن مجموعة من الكلمات تحمل دلالة واحدة وتخص حقلاً معيناً وتكشف عن صلتها بالمصطلح العام الذي تندرج فيه، بشرط أن تكون هذه الكلمات والمفردات تحت سياق واحد، لأنه لا يجب إغفال السياق الذي تنتمي إليه هذه الألفاظ لأن السياق يعمل على تحديد الدلالة المعينة تحديداً دقيقاً.

1- محمد محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديثة، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2001م، ص107.

2- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م، ص79.

بعد التعرف على نظرية الحقول الدلالية نذهب إلى دراسة أهم الحقول التي جاء بها الشاعر أحمد شوقي في قصيدته أندلسية، ومعرفة الغرض من استعمال هذه الألفاظ التي تنتمي إلى كل حقل:

2- الحقول الدلالية في القصيدة:

حقل ألفاظ الوصال والتمني	حقل ألفاظ الزمان	حقل ألفاظ الشوق والحنين	حقل المكان
كادت، لودام، قف، أهتف	السنة الدهر	الشوق، الحنين الفراق، المصائب	الأندلس مصر
امانينا، لم تأل الدعوة، زاهية	الزمان الضحى	المأساة، نشجي نأسى، الدموع	النيل بابل الأرض
ترف، مقه السعد، العيش	غلس الأسحار يضوي	شوك، غرائب الدنيا، نقاسي	دارين اليم البحر
الوفاء، لو غاب لو استطعنا		الحسرة، الموت الودائع، الخضاب	المنازل الواد القياصير
نطلب، الأحلام لم ندري، سالي		الحائر، تهتك هاج، الحزن، المناجاة، ناب، النائبات	الشاطئ أهرام

حقل الإنسان وأسماء الأعلام	حقل الطبيعة	حقل الأشياء	حقل الحيوان
يد، عين الأخ، الناس موسى، أم، بلقيس يوسف، فرعون جبريل، الملوك الرفيق، الله الأبناء، شيطان الأبوة، الصبا	النهار، الليل سما، شجرة البرق، النجم الدجى، الشمس الطين، النار الرمال، السهل الجبل، البستان الطلح، الكافور، الخمائل	اللازورد، الزبرجد، الذهب، الحجر، السفينة، الألاء، قميص، كتب، حائط آثار، التابوت، الكنز	نائح، الحرياء

وبعد تصنيفنا لكل حقل سنقوم بالاستشهاد لكل حقل بالأبيات التي تمثله ودلالة كل حقل:

- حقل الأماكن: يقول شوقي: (1)

نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟ (1)

آها لنا نازحي أيك باندلس (10)

كالخمر من بابل سارت لدارينا (14)

لكن مصر وإن أغضت على مقة (18)

وباسمه ذهب في اليم تلقينا (23)

فقف إلى النيل، واهتف في خمائله (35)

1- أحمد شوقي: الشوقيات، ص 104 - 108.

..... وآس ما بات يزوي من منازلنا (36)

..... إن غازلت شاطئيه في الضحى لبسا (67)

..... وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل القياصر دناها فراعينا (69)

..... كأن أهرام مصر حائط نهض (71)

من خلال رصد هذه الأبيات التي تحمل ألفاظ تنتمي إلى حقل المكان نلاحظ أنها تحمل دلالة واحدة رغم اختلافها في التسمية، فهناك أماكن ذكرها الشاعر وكررها وهو في منفاه، إلا أنه يظل يتذكرها ويغازلها ويهتف مرة تلو الأخرى إلى ذكر أسمائها سواء كانت هذه الأماكن في وطنه المحبوب التي كانت تزين تلك البلد وتذكره في أيام مغمورة بالفرحة والسعادة، وأخرى في الأندلس لأن الأندلس كانت في يوم من الأيام أرض المسلمين، فهو يتحسر لترك المسلمين لها فيقوم برثائها، لأنه يشفق ويحن لهذه الأماكن فألفاظه دالة على أشياء يريد البوح بها وتدل أيضا على المكان الحقيقي، فشوقي وردت قصيدته تعبر عن مرارة الغربة، كما أنها تتغنى بجمال الوطن وبطبيعته الخلابة.

- حقل ألفاظ الشوق والحنين: الأبيات الدالة على هذا الحقل قال شوقي: (1)

..... رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا (3)

..... إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع (5)

..... إن المصائب يجمعن المصابينا (6)

..... نجيش بالدمع والإجلال يتثينا (11)

..... ناب الحنين إليكم في خواطرننا (44)

..... تميتنا فيه ذراكم وتحيينا (47)

بتنا نُقاسِي الدواهي من كواكبه حتى قعدنا بها حسرى تُقاسينا (50)

تحمل هذه الأبيات أهم الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الشوق والحنين فهي تقوم بإظهار ظاهرتي الغربة والحنين عند الشاعر، وتتجلى هذه الظاهرة من حيث الأسلوب واللغة والصورة الشعرية والموسيقى لأنها وردت بنسبة عالية وهذا يعود إلى حيرة الشاعر، فهي ألفاظ ذات دلالة سلبية لأنها توحى إلى تلك الحالة المتشائمة وحقيقة الضياع.

- حقل الزمان: الأبيات الدالة على الحقل ودلالاتها: (1)

ومَطَّعُ لسَعُودٍ منْ أوْأخرنا (22)

إذا الزمانُ بنا غيئاءَ زاهيةً (53)

لم يَجْرُ للدهرِ إغذارٌ ولا عرسُ (61)

فآبَ من كرهِ الأيامِ لآعبنا وثابَ من سُنَّةِ الأحلامِ لآهينا (77)

ترتبط ألفاظ هذا الحقل بالحالة الشعورية للشاعر فكلها ترتبط بالهموم والأحزان والمعاناة النفسية التي يعاني منها.

- حقل الوصال والتمني: الأبيات الدالة على الحقل ودلالاتها: (2)

كَأدتْ عيونُ قوافينا تُحركهُ (17)

ذكية الذيل، لو خلنا غلاتها (38)

لو كانَ فيها وفاءٌ للمُصافينا (56)

والسَّعد لو دَامَ، والنعمى لو أطرَدتُ والسَّيل لو عَفَّ، والمقدارُ لو ادينا (57)

بأنْ نغصُ، فقالَ الدهرُ: آمينا (78)

1- المصدر السابق، ص108.

2- المصدر نفسه، ص109.

لَوْ اسْتَطَعْنَا لَخُضْنَا الْجَوْ صَاعِقَةً (79)

تدل ألفاظ هذه الأبيات على أحلام وأمنيات الشاعر لأن قلبه يخفق لتلك الأيام ويتمنى أن تعود فهو يتمنى أن تدوم السعادة والوفاء والنعم، لأنه أكثر من استعمال أفعال المقاربة والشروع لأن دلالتها تكمن في قرب أمانيه.

- حقل الإنسان: أبياته ودلالاته: (1)

..... ماذا تَقْصُ علينا غير أن يداً (2)

..... عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَسْقِينَا (18)

..... كَأَمْ مُوسَى، عَلَى اسْمِ اللَّهِ تُكْفِنَا (23)

..... بَلْقَيْسُ تَرْفُلُ فِي وَشْيِ الْيَمَانِيَا (55)

أَرْضُ الْأَبْوَةِ وَالْمِيْلَادُ طَيْبِهَا مرّ الصّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا (75)

لا يقف شوقي عند هذا الحد في وصفه لحالته النفسية، بل يصل الأمر إلى التضرع لله تبارك وتعالى بأن يخفف عليه ما يعانيه وأن يعينه على الصبر ويأتي له بالفرج والفرح للعودة إلى وطنه، لأن جميع الألفاظ الواردة في هذا الحقل توضح ذات الشاعر المضطربة لذا وردت المادة اللغوية لنص القصيدة على شكل أداة لإيصال جو الأسى والشكوى والحنين واستحضار الذكر وإبراز المعاناة الذاتية، فهو يشبه منفاه بقصة موسى عليه السلام حينما ألقته أمه في اليم، كما كان افتخاره بأرضه ووطنه لأن لفظة الأبوة الواردة في القصيدة دلالة على افتخاره بأرض أبوته، إضافة إلى استعمال اللفظتين يدا وعين وهما عضوان خاصا بجسم الإنسان إلا أن الدلالة لم تكن مقصودة، لأن توظيف الشاعر جاء توظيفا مجازيا في مجمله لأن أعضاء الإنسان لا تخلوا من الإيحاء والألغاز.

- حقل الطبيعة: الأبيات الدالة على الحقل: (1)

- يا نَاحِ الطَّلحِ أشبَّاهُ عوادِينا (1)
- يا ساريَ البرقِ يرميَ عن جِوانِحنا (25)
- والنَجْمُ لم يرنأْ إلاّ على قَدَمِ
قيامُ ليلِ الهوى، للعهدِ راعيناً (28)
- كزفرةٍ في سماءِ الليلِ حائرةٍ (29)
- والشمسُ تختالُ في العقيانِ تحسبها (55)
- كأنها ورماً لا حولها التظمت (73)

يعجب شوقي في هذه الأبيات بجمال بلاده وجمال الأندلس كثيراً، لكن الغربة تعكر عليه الإحساس بجمال الطبيعة، فتحرك بداخله الحنين إلى الوطن والشعور بالغربة، فهو ينادي الطبيعة بما فيها ويدعوها لمشاركته الأحران ويخفق قلبها كما يخفق قلب الشاعر ويطلب منها أن تشاركه أحزانه فهو هنا يريد أن يخلق نوعاً من المشاركة بين الإنسان والطبيعة.

- حقل الأدوات والأشياء: الأبيات الدالة على الحقل: (2)

- وأحرزتكَ شُفوفِ اللازوردِ على وشيَ الزبرجدِ من أفوافِ واديناً (33)
-
بالوردِ كتباً وبالربياً عناويناً (38)
-
ألقى على الأرضِ، حتى ردها ذهباً (67)
-
سفينةُ غرقتْ إلا أساطيناً (73)
-
كنوزُ فرعونُ غطينَ الموازيناً (74)

1- المصدر السابق، ص 104-105.

2- المصدر نفسه، ص 107.

وظف الشاعر مجموعة من الألفاظ كانت دلالتها واضحة في نص القصيدة تحاول أن تصف لنا حالة الشاعر بكل تفاصيلها، حين كان يصف ويشبه بلده بأشياء ثمينة يصعب الحصول عليها، فكانت دلالة الألفاظ المستعملة تحمل نوعاً من الإيجاز والتصوير.

- حقل الحيوان الأبيات الدالة على الحقل: (1)

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا (1)

..... إذا تَلَوْنَ كَالْحِرْبَاءِ شَانِينَا (64)

وظف شوقي في هذا الحقل اسمين من أسماء الحيوان، فلا تخفى دلالة كل منهما، فالشاعر ينادي الحمام (المعتمد بن عباد) مقررًا حقيقة أنهما يشتركان في محنة واحدة وهي نفيهما من بلادهما كما أنه يفتخر بأخلاقه حين وصفها أنها كالحرباء.

3- العلاقات الدلالية في القصيدة:

تعددت الطرائق التي اعتمدها العلماء العرب في تحديد دلالات الألفاظ وذلك من خلال وضعهم لمعاجم الألفاظ أو الأضداد أو تنظيم الألفاظ في حقول دلالية تجمع بينهما ملامح دلالية مشتركة. (2)

ويمكن التعرف على طبيعة العلاقة التي تربط هذه الألفاظ ذات الحقل الدلالي الواحد، كأن تكون علاقة ترادف أو علاقة التضاد أو ما يطلق عليه بالتناظر اللفظي.

وبالرغم من كثرة هذه العلاقات الدلالية، فإننا نلاحظ أن أندلسية شوقي لا تكاد تخلوا هي الأخرى من هذه المزية الأسلوبية، وتكون هذه المزية نتيجة القلق النفسي الذي يعيشه الشاعر أو رغبة منه في بعث الديناميكية والحركية في القصيدة، وتلك هي الثنائيات المترادفة والمتضادة التي لها طقوس خاصة عند شوقي في أندلسيته.

1- المصدر السابق، ص104.

2- المصدر نفسه، ص386.

- الترادف: وقع بين الدالين: (نشجى - نأسى)، (الفراق - البين)، (تقص - قص)، (رسم - رسم)، (عوادينا - المصائب)، (أساة - النطس)، (تختال - ترفل)، (صبغ - تلون)، (بان - بانينا)، (خير - خير)، (النوى - الفراق)، (الجنس - افانينا)، (يذوي - يضوي)، (عهد - ميثاق)، (ايوان - القياصر)، (غراً - محجلة)، (الشوق - الحنين)، (تجر - تسحب).

نلاحظ أن شوقي جمع بين ثنائيات عديدة، حيث تتدرج هذه الثنائيات تحت الثنائية الرئيسية هي: الشوق والحنين باعتبارهما أساسيان بنيت عليهما القصيدة، فإذا ما ابتعد وافتخر ورثا نجده يعتلج في قلبه اللفظتين، وإذا ما اتحد معها يمتلكه شعور الوحدة والعزلة والاعتراب لأن هذه الثنائيات تدل على حقيقة معاناته وحزنه وشوقه وحنينه لوطنه.

- التضاد: كما وقع التضاد في الثنائيات التالية: (نثرت - نظمت)، (أواخرنا - أولينا)، (فرقنا - يجمعن)، (النهار - الليل)، (إنسا - شياطينا)، (الظلمة - النور)، (يبدو - يخفي)، (اليوم - سنة)، (تنزل - سعدت)، (تميتنا - تحيينا)، (سهل - جبل).

وردت هذه الثنائيات متضادة، فالواضح أن شوقي أوردتها عن قصد، فالبعض منها تحمل معنى ظاهر غير مقصود والبعض ذات معنى باطني هو المقصود، لأن لكل ثنائية دلالة خاصة بها.

نستنتج من هذه الدراسة أن المستوى التركيبي والمستوى الدلالي مستويان يكملان بعضهما البعض، لذا نلاحظ أن القصيدة اتسمت بأسلوب بلاغي رفيع مما أدى إلى كثرة المحسنات البديعية التي أكسبت الكلام سحرا ورونقا، وذلك من خلال تشويق القارئ جاءت غير متكلفة طلبها المعنى واستدعاها المقام، تصرف فيها الشاعر بذوقه وطبعه كما أكثر الشاعر من استخدام الصور الفنية والأخيلة من تشبيهات واستعارات ما أعطى القصيدة جوا حزينا، إضافة إلى جمال وواقعية التعبير التي قدمها التركيب النحوي للقصيدة من جمل وأساليب وتقديم وتأخير إضافة إلى مجموعة الحقول الدلالية الموظفة ضمت دلالات جديدة أكسبت النص انزياحات في المعنى.

خاتمة

أفضت بنا هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

- إختار أحمد شوقي بحر البسيط لينظم وفقه قصيدته، لأنه كان البحر الأنسب لإفراغ شحنات الشوق والحنين التي كانت تمتلكه.
- عارض شوقي في هذه القصيدة نونية ابن زيدون، وهي معارضة غير معيبة بل هي أساس التفوق، فالتزم قافية النون المفتوحة بعدها ألف ممدودة توحى بالايقاع الحزين.
- سيطرة الموسيقى الحزينة واللون القاتم في القصيدة كلها بسبب هموم وأحزان الشاعر.
- ضمن قصيدته كما من الأصوات المجهورة والمهموسة، فكانت الغلبة للأصوات المجهورة و الدافع من ذلك هو رغبته بالجهر لأنها الأقرب إلى إظهار الحزن والتأسي.
- للأفعال والأسماء أبنية كثيرة تختلف معانيها باختلاف أبنيتها، فكانت صوراً عاكسة لحالة شوقي النفسية.
- هيمنت الجمل الفعلية والأساليب الإنشائية التي صورت حالة الشاعر النفسية المتدرجة من الحزن إلى الحنين ومن اللفظة إلى الشوق.
- هيمنت الصور الفنية والأخيلة من تشبيهات واستعارات، مما أعطى القصيدة جواً حزيناً ومؤلماً.
- الصورة الشعرية عند الشاعر إبداع وليس تقليداً مصدرها التجربة الشعرية التي إستطاع بفضلها أن يصور أحداثاً لشخصية أخرى تشاركه في الإحساس.
- أظهر الشاعر في هذه القصيدة معرفته الكاملة لصاحبه بن عباد ولتاريخ الأندلس، فصور نفسه صديقاً له يلتقيه ويفتح معه موضوع الهموم التي حلت بكليهما.
- خروج الشاعر عن اللغة المعيارية من خلال لجوئه إلى توظيف التقديم والتأخير.
- توظيف الشاعر لأنواع التناسل (القرآني، التاريخي، الأدبي) وهذا دليل يوحى إلى سعة إطلاعه وإلمامه بالتراث الأدبي والديني.
- وجود شبكة من العلاقات الدلالية المتنوعة التي تربط ألفاظ الحقل الدلالي أهمها الترادف والتضاد.

نشير إلى أن النتائج المتوصل إليها نسبية وغير نهائية، وقد يفتح هذا البحث المجال واسعا لمواضيع متشابهة مستقبلا قد تصل بالسؤال إلى مدى أبعد ورؤية أشمل في هذا الموضوع.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد وفقنا في الإحاطة بجوانب هذا الموضوع متوخين الأمانة العلمية والموضوعية.

فالشكر للمولى عزوجل الذي ألهمنا القدرة على إنجاز هذا البحث ونسأله أن يسقينا من منافع العلم ويوفقنا إلى طريق النور والتقوى.

المطابق

أحمد شوقي:

1-1 - اسمه ولقبه:

هو أحمد بن علي بن احمد شوقي كان جده لأبيه كرديا وجده لأمه تركيا، فهو إذن من عائلة تركية تجري في عروقها دماء كردية، وشركسية وعربية نالت من الثروات والمناصب المهمة في دولة الخديوي إسماعيل النصيب الأوفر فجده لأبيه يعمل أميناً عاماً للجمارك المصرية وعمل في معية الوالي، وقد مات وخلف ثروة كبيرة بددها ابنه علي والد شاعر في طيشه وملذاته.

أما جده لأمه فقد كان أحد أفراد الخاصة الخديوية نال مراكز عالية آخرها الوكالة الخديوية في عهد إسماعيل، إذن فعائلة شاعرنا مترفة عاشت حياة القصر وتأثرت بها وكان لها شأن في الدولة الخديوية. (1)

1-2 - ولادته:

ولد أحمد شوقي بمصر بالقاهرة (بباب إسماعيل) وقد اختلفت الآراء في سنة ولادته ولكن أغلب الكتاب أوردوا سنة ولادته في 16 أكتوبر 1868م، وهو الأقرب إلى الصحة لتواتره عند الأدباء والكتاب.

ولد وحيدا لأبويه فلاقى كل العطف والحنان والحب والرعاية، وقد تولت جدته لأمه أمر رعايته في طفولته الأولى.

وكانت مصر إبان تلك المدة تسعى على يقظة شاملة، إذ بدأ المصريون من الناحية الأدبية يسعون إلى نهضة أدبية ازدهرت في ظل نمو الشعور القومي، وكان الشعر أسبق الأنواع الأدبية إلى التطور والتجدد. (2)

1- طه وادي: شعر شوقي الغنائي و المسرحي، دار المعارف، القاهرة، ط5، ص12-13.

2- طه وادي: شعر شوقي الغنائي و المسرحي، دار المعارف، القاهرة، ط5، ص12-13.

1-3- نشأته وتعليمه:

نشأ شوقي في بيئة القصر، وعاش أول حياته في أحضان جدته لأمه التي دخلت به على الخديوي عندما كان عمره ثلاث سنوات فرق له وعطف عليه، ونثر الذهب أمامه وعند بلوغه الرابعة رأى والده أن يلحقه بأحد الكتاب فبعد أن استشار جدته ألحقه بالشيخ صالح عام 1873م، وبعد أن أمضى أربع سنوات في هذا الكتاب لم تعجبه طريقة التعليم التي كانت تعتمد على التلقين والحفظ في الدروس والعصا في التربية ولهذا صرح بقوله حولها الموضوع كان من أهلي جناية على وجداني.

ثم انتقل شوقي إلى مدرسة المبتديات الابتدائية، وكان وسطه التعليمي أرقى من الكتاب وفي هذه المدرسة ولأول مرة انطلقت شاعريته الموهوبة لينشئ عدداً من الأبيات، مثال ذلك هذا المطلع:

إفريقيًا قسم من الوجود في شكله أشبه بالعنقود

وكانت هذه الأبيات البشير الأول في تكوين شاعرية أحمد شوقي لما كانت تحمله من خيال واسع بتركيب بسيط.⁽¹⁾

ثم أتم شوقي دراسته الثانوية فرأى أن يجعل لنفسه دخلاً يستغني به عن ما تمده به جدته فالتحق بقسم الترجمة فحصل على الشهادة عام 1886م، فألحقه الخديوي توفيق بالمعية السنية وكان شوقي خلال هذه المدة ينشئ بعض القصائد بمدح الخديوي (حتى لمح الخديوي توفيق فيه الذكاء النادر فأمر له بمبلغ من المال وأرسله إلى فرنسا لدراسة الحقوق) التي كان يحلم بدراسته منذ أيام الثانوية فتخرج حقوقياً سنة 1890.

1 - ينظر : شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص15، 12.

وخلال دراسته للحقوق كان يتلقى نوعا من الدراسة الأدبية على يد حسين المرصفي والشيخ حنفي ناصف، وكان للوسط الأوروبي الذي درس فيه والشعر الأوروبي تأثير كبير عليه، إذا انطبع هذا التأثير في ألب قصائده في تلك المدة.⁽¹⁾

عمل بعد تخرجه بديوان الخديوي الذي كان يثق به كثيرا ويكلفه الأمور السياسية، حتى أوفده مندوبا عن مصر إلى مؤتمر المستشرقين في جنيف عام 1894م، ثم ولى رئاسة القلم الإفرنجي بمعية الخديوي عباس حلمي الذي رعاه كثيرا حتى خلع الخديوي بعد الحرب العالمية فنفى شوقي وزملاؤه من القصر إلى اسبانيا فكان لتلك الرحلة وقع كبير على شاعرية شوقي وإبداعاته.⁽²⁾

1-4- في المنفى:

كان شوقي أثناء إعلان الحرب العظمى على مصر سنة 1914م في مقدمة من يعدّ المحتل حركاتهم ويراقب خطواتهم، فأبعده السلطات الانجليزية عن مصر وقطعت الروابط بينه وبين قصر الخديوي فاختر اسبانيا وأقام في برشلونة حوالي أربع سنوات (1915-1919م)، فزاد إحساس شوقي بانتمائه إلى وطنه وعلى هذا فقد أضعفت فترة النفي الروابط التي تربطه بالقصر فكان وفاءه للعهد القديم واضحا فهو يحب عباس ويؤثره على حسين ولكن الظروف تغيرت ولا بد له من المداورة فصاغ قصيدته:

أَخُونُ إِسْمَاعِيلَ فِي أَبْنَائِهِ وَلَقَدْ وُلِدْتُ بِبَابِ إِسْمَاعِيلَ

1- المرجع السابق، ص12-15.

2- محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، أديب مروءة: أعلام الشعر العربي الحديث، نقد: إيليا الحاوي، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1970م، ص35-36.

كما كانت أول قصيدة له في المنفى أقرب إلى الغناء الحزين الذي يمزج أزمة بآلام الوطن، وتؤهل هل هذه الأحزان المكثفة شعر المنفى ليكون في أضفى وأروع ما قدم، من ذلك قوله في إحدى هذه القصائد: (1)

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي
وهفا بالفؤاد في سبيل ظمأً للسواد من عين شمس

1-5 - وفاته: (2)

وبعد انقضاءه لسنة الأولى والثانية التي قضاها شوقي وهو يتصفح معالم الحضارة الغربية نجده في السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضي بعض أيام تحت سماء افريقية فاختار الجزائر ومكث فيها أربعين يوماً، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ولم يفوت مرضه الفرصة عليه، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة وظل هناك ستة شهور يختلف فيها إلى مسارج باريس، ثم رجع إلى وطنه وهو نضو فراق تهزه إليه الأشواق.

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه في السنتين الأخيرتين من عمره، وبعد تتويجه بلقب أمير الشعراء عام 1927م بخمس سنوات سلم الروح حول الساعة الثانية في ليلة 14 أكتوبر 1932م، فسقطت قيثاره الشعر من يده، ولبت روحه نداء ربه وارتفع النواح والشيخ في مصر والأقطار العربية، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية، وانبرى الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربي يرثون الشاعر ويعزون الوطن في هذا العلم الذي طوى إلى الأبد وندبته

1- المرجع السابق، ص35-36.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص15.

الصحف العربية ندبا حاراً، ومن أجمل ما قيل من رثائه قصيدة بشارة الخورى وهو يفتتحها بقوله: (1)

قف في رُبى الخلد واهتف باسمِ شاعره
فسُدرةُ المنتهى أدنى منابره
وامسح جبينك بالركن الذي انبلجت
أشعة الوحي، شعراً من منا

1-6- مؤلفاته:

ألف أحمد شوقي العديد من المؤلفات الشعرية والروائية والمسرحية نذكر منها: (2)

- الشوقيات
- أسواق الذهب
- رواية لادياس
- الشوقيات المجهولة
- المسيح في شعر شوقي
- قصيدة النيل
- ورقة الآس
- علي بيك الكبير
- كشكول
- أغاني
- دول العرب وعظماء الإسلام.

1- أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، (دط)، 1988، ص5.

2- المصدر نفسه، ص7.

القصيدة:

يَا نَائِحِ الطَّلَحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا
نَشَجَى لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لَوَادِينَا؟
مَاذَا تَقْصُّ عَلَيْنَا غَيْرَ أَنْ يَدَا
قَصَّتْ جَبَاحَكَ جَالَتْ فِي حَوَاشِينَا؟
رَمَى بِنَا الْبَيْنُ أَيَّكَ غَيْرَ سَامِرِنَا
أَخَا الْغَرِيبِ - وَظِلًّا غَيْرَ نَادِيهَا
كُلُّ رَمْتُهُ النَّوَى: رِيْشَ الْفِرَاقِ لَنَا
سَهْمًا، وَسَلَّ عَلَيْكَ الْبَيْنُ سِكِينَا
إِذَا دَعَا الشُّوقُ لَمْ نَبْرَحْ بِمُنْصَدَعِ
مِنَ الْجَنَاحَيْنِ عَيَّ لَا يَلْبِنَا
فَإِنَّ يَكُ الْجِنْسُ يَا ابْنَ الطَّلَحِ فَرَقْنَا
إِنَّ الْمَصَائِبَ يَجْمَعُنَ الْمُصَابِينَا
لَمْ تَأَلُ مَاءَكَ تَحْنَانًا، وَلَا ظَمًا
وَأَدَكَارًا، وَلَا شَجْوًا أَفَانِينَا
تَجْرُّ مِنْ فَنَنْ سَاقًا إِلَى فَنَنْ
وَتَسْحَبُ الذَّلِيلَ تَرْتَادُ الْمُؤَاسِينَا
أَسَاةُ جِسْمِكَ شَتَّى حَيْثُ تَطْلُبُهُمْ
فَمَنْ لِرُوحِكَ بِالنُّطْسِ الْمُدَاوِينَا؟
أَهَا لَنَا نَارِحِي أَيُّكَ بِأَنْدَلْسِ
وَإِنْ حَلَلْنَا رَفِيقًا مِنْ رَوَابِينَا!!
رَسْمٌ وَقَفْنَا عَلَى رَسْمِ الْوَفَاءِ لَهُ
نَجِيْشُ بِالْدَمْعِ، وَالْإِجْلَالُ يَثْنِينَا
لِفِتْيَةٍ لَا تَتَالُ الْأَرْضُ أَدْمَعَهُمْ
وَلَا مَفَارِقُهُمْ إِلَّا مُصَلِّينَا
لَوْ لَمْ يَسُودُوا بِيَدَيْنِ فِيهِ مُنْبَهَةٌ
لِلنَّاسِ، كَانَتْ لَهُمْ أَخْلَاقُهُمْ دِينَا
لَمْ نَسِرْ مِنْ حَرَمٍ إِلَى حَرَمِ
كَالْخَمْرِ مِنْ (بَابِلٍ) سَارَتْ (لِدَارِينَا)
لَمَّا نَبَا الْخُلْدُ نَابَتْ عَنْهُ نُسْخَتُهُ
تُمَائِلُ الْوَرْدِ (خَيْرِيَا) وَ(نُسْرِينَا)
نُسْقِي تَرَاهُمْ ثَنَاءً، كَلَّمَا نَثَرَتْ
دُمُوعُنَا نَطِمَتْ مِنْهَا مَرَاتِنَا
كَادَتْ عُيُونُ قَوَافِينَا تَحْرِكُهُ
وَكِدْنَ يَوْقِظَنَّ فِي التُّرْبِ السَّلَاطِينَا
لَكِنَّ مِصْرَ وَإِنْ أَعْضَتْ عَلَى مَقَّةِ
عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تُسْقِنَا
عَلَى جَوَانِبِهَا رَفَّتْ تَمَائِمُنَا
وَحَوْلَ حَافَاتِهَا قَامَتْ رَوَافِينَا
مَلَاعِبُ مَرِحَتْ فِيهَا مَارِبُنَا
وَمَطَّلَعُ لِسَعُودٍ مِنْ أَوْأَخْرِنَا
وَأَرْبُعُ أُنِسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا
وَمَغْرِبُ الْجُدُودِ مِنْ أَوْلِينَا

بِنَا، فَلَمْ نَخُلْ مِنْ رَوْحِ يُرَاوِحُنَا
 كَأَمِّ مُوسَى عَلَى اسْمِ اللَّهِ تَكْفُلُنَا
 وَمِصْرُ كَالكَرْمِ ذِي الْإِحْسَانِ: فَأَكْهَةٌ
 يَا سَارِي الْبَرْقِ يَرْمِي عَنْ جَوَانِحِنَا
 لَمَا تَرَقَّرَقَ فِي دَمْعِ السَّمَاءِ دَمًا
 اللَّيْلُ يَشْهَدُ لَمْ تَهْتِكِ دِيَابِجِيهِ
 وَالنَّجْمُ لَمْ يَرِنَا إِلَّا عَلَى قَدَمِ
 كَزْفَرَةٍ فِي سَمَاءِ اللَّيْلِ حَائِرَةٍ
 بِاللَّهِ إِنْ جُبَّتْ ظِلْمَاءُ الْعُبَابِ عَلَى
 تَرْدُ عَنْكَ يَدَاهُ كُلِّ عَادِيَةٍ
 حَتَّى حَوَتْكَ سَمَاءُ النَّيْلِ عَالِيَةٍ
 وَأَحْرَزْتِكَ شُفُوفُ اللَّازُورِدِ عَلَى
 وَحَاذَكَ الرَّيْفُ أَرْجَاءُ مُورَجَّةٍ
 فَفَقَّ إِلَى النَّيْلِ وَاهْتَفَّ فِي خَمَائِلِهِ
 وَأَسَ مَا بَاتَ يَدْوِي مِنْ مَنَازِلِنَا
 وَيَا مُعْطَرَةَ الْوَادِي سَرَتْ سَحْرًا
 ذَكِيَّةَ الذَّيْلِ لَوْ خَلْنَا غَلَالَتَهَا
 حَشَمْتَ شَوْكَ السُّرَى حَتَّى أَتَيْتَ لَنَا
 فَلَوْ جَزَيْنَاكَ بِالْأَرْوَاحِ غَالِيَةً
 هَلْ مِنْ ذِيُولِكَ مِسْطِي نُحْمَلُهُ
 إِلَى الذِّينِ وَجَدْنَا وَدَّ غَيْرَهُمْ
 يَا مَنْ نَعَارُ عَلَيْهِمْ مِنْ ضَمَائِرِنَا
 نَابَ الْحَنِينُ إِلَيْكُمْ فِي خَوَاطِرِنَا
 مِنْ بَرِّ مِصْرَ، وَرِيحَانٍ يُغَادِينَا
 وَبِاسْمِهِ ذَهَبَتْ فِي الْيَمِّ تُلُقِينَا
 لِحَاضِرِينَ، وَأَكْوَابُ لِبَادِينَا
 بَعْدَ الْهُدُوءِ وَ يَهْمِي عَنْ مَاقِينَا
 هَاجَ الْبَكَاءُ فَخَضْنَا الْأَرْضَ بَاكِينَا
 عَلَى نِيَامٍ وَلَمْ تَهْتَفْ بِسَالِينَا
 قِيَامَ لَيْلِ الْهَوَى لِلْعَهْدِ رَاعِينَا
 مِمَّا نُرَدِّدُ فِيهِ حِينَ يُضْوِينَا
 نَجَائِبَ النَّوْرِ مَحْدُورًا بِجَبْرِينَا
 إِنْسَاءً يَعْتَنُ فَسَادًا أَوْ شَيَاطِينَا
 عَلَى الْغِيُوثِ وَإِنْ كَانَتْ مِيَامِينَا
 وَشَى الزَّبْرَجْدِ مِنْ أَفْوَافِ وَايِينَا
 رَبَّتْ خَمَائِلَ وَ اهْتَزَّتْ بِسَاتِينَا
 وَأَنْزَلَ كَمَا نَزَلَ الْبَلُّ الرِّيَاحِينَا
 بِالْحَادِثَاتِ وَ يَضْوِي مِنْ مَغَانِينَا
 فَطَابَ كُلُّ طَرُوحٍ مِنْ مَرَامِينَا
 قَمِيصَ يَوْسُفَ لَمْ نُحْسَبْ مُغَالِينَا
 بِالْوَرْدِ كُتُبًا وَ بِالرِّيَا عَنَاوِينَا
 عَنْ طَيْبِ مَسْرَاكِ لَمْ تَتَهَضَّ جَوَازِينَا
 غَرَائِبَ الشُّوقِ وَشَيْئًا مِنْ أَمَالِينَا؟
 دُنْيَا وَوَدَّهْمُو الصَّافِي هُوَ الدُّنْيَا
 وَمَنْ مَصُونٌ هَوَاهُمْ فِي تَنَاجِينَا
 عَنْ الدَّلَالِ عَلَيْكُمْ فِي أَمَانِينَا

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
 وما غلبنا على دمع ولا جلد
 ونابغي كأن الحشر آخره
 نطوي دجاء جرح من فراقكمو
 إذا رسا النجم لم ترقا محاجرنا
 بتنا نقاسي الدواهي من كواكبه
 يبدو النهار فيخفيه تجلدنا
 سقيا لعهد كأكناف الربى رفة
 إذا الزمان بنا غيناء زاهية
 الوصل صافية والعيش ناغية
 والشمس تختال في العقيان، تحسبها
 والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت
 والسعد لو دام و النعمى لو اطردت
 ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً
 أعداه من يئمه التابوت و ارتسمت
 له مبالغ ما في الخلق من كرم
 لم يجز للدهر إغذار ولا عرس
 ولا حوى السعد أطفى في أعتته
 نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا
 ولا يحول لنا صبغ ولا خلق
 لم تنزل الشمس ميزاناً ولا سعدت
 ألم تؤله على حافاتِه و رأت
 إن غازلت شاطئيه في الضحى لبسا
 في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
 حتى أتتنا نواكم من صياصينا
 تميتنا فيه ذكراكم و تحيينا
 يكاد في غلس الأسحار يطوينا
 حتى يزول ولم تهدأ تراقينا
 حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا
 للشامتين و يأسوه تأسينا
 أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
 ترف أوقاتنا فيها رياحيناً
 والسعد حاشية و الدهر ماشينا
 بلقيس ترقل في وشي اليمانينا
 لو كان فيها وفاء للمصافينا
 والسيل لو عف و المقدار لو دينا
 ماء لمسنا به الإكسير أو طينا
 على جوانبه الأنوار من سينا
 عهد الكرام و ميثاق الوفيينا
 إلا بآمانا أو في ليالينا
 منا جياداً ولا أرحى مياديننا
 ولم يهن بيد التشتيت غالينا
 إذا تلون كالحرباء شانينا
 في ملكها الضخم عرشاً مثل واديننا
 عليه أبنائها الغر الميامينا؟
 خمائل السندس الموشية الغينا

وبات كلُّ مُجَاجِ الوادِ من شجرٍ
 وهذه الأرضُ من سهْلٍ و من جبلٍ
 ولم يَضَعْ حَجْرًا بَانٍ على حجرٍ
 كأنْ أهرامَ مِصرَ حائِطٌ نهضتْ
 إيوانه الفخْمُ من عليا مقاصره
 كأنها ورمالا حولها التطمتْ
 كأنها تحتَ لألاء الضحى ذهباً
 أرض الأبوة والميلاد طيبها
 كانت محجلةً فيها مواقفنا
 فآبَ من كُرّةِ الأيامِ لآعيننا
 ولم ندعْ لليالي صافياً، فدعتْ
 لو استطعنا لخضناً الجوّ ساعةً
 سعياً إلى مصرَ، نقضي حقّ ذكرانا
 كنزاً (بحلوان) عند الله نطلبه
 لو غابَ كلُّ عزيزٍ عنه غيبتنا
 إذا حملنا لمِصرَ أوله شجناً

لوافظَ القزِّ بالخيطان ترميناً
 قبل القياصر دنأها فراعيناً
 في الأرضِ إلا على آثارِ بآنيننا
 به يدُ الدهرِ لا بُنيانُ فآنيننا
 يُفني الملوكِ ولا يُبقي الأواويننا
 سفينةُ غرقتْ إلا أساطيننا
 كنوزُ فرعونِ غطّينَ الموازيننا
 مرُّ الصبأِ في ذيولِ من تصآبيننا
 غراً مُسلسلةً المجرى قوافيننا
 وثآبَ من سينةِ الأحلامِ لآهيننا
 (بأن نغصّ، فقالَ الدهرُ: آميننا)
 والبرّ نارٍ وغيّ، والبحرَ غسليننا
 فيها إذا نسيَ الوافي، وباكيننا
 خيرَ الودائعِ من خيرِ المؤدّيننا
 لم يأتِهِ الشوقُ إلا من نواحيننا
 لم ندر: أيّ هوى الأُميين شآجيننا؟

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

أ- المصادر:

1- ابن زيدون (أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون المخزومي): الديوان، شرح: يوسف فرحان، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية، 1415هـ/1994م.

2- أحمد شوقي: الأعمال الشعرية والكاملة، الجزء الأول، دار العودة للنشر والتوزيع، بيروت، دون طبعة، 1988م.

3- أحمد شوقي: الشوقيات، الجزء الثاني، دار الكتاب العربي للنشر و التوزيع، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.

4- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: د. محمد عبد الحميد بن خوجة، الدار العربية للكتاب للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، 1966م.

5- الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1994م.

6- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق: أبو فهر محمد محمد شاکر، دار المدني للنشر والتوزيع، جدة، دون طبعة، 1991م.

7- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، فايز الداية: دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1428هـ/2007م.

8- النابغة الذبياني: الديوان، نشر: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة، 1416هـ/1996م.

ب- المراجع:

9- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة للنشر والتوزيع، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.

- 10- إبراهيم عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النقد الحديث، المكتبة الوطنية للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، 1997م.
- 11- أبو أوس إبراهيم الشمسان: أبنية الفعل ودلالاتها وعلاقتها، دار المدني للنشر والتوزيع، جدة، الطبعة الأولى، 1408هـ/1987م.
- 12- أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1414هـ/1991م.
- 13- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للنشر والتوزيع، صيدا- بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.
- 14- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.
- 15- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1998م.
- 16- أحمد مطلوب: الأساليب البلاغية - الفصاحة-البلاغة- المعاني، وكالة المطبوعات للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى. دون تاريخ.
- 17- الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الأولى، سبتمبر 1992م.
- 18- إميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في علم العروض والقافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1411هـ/1991م.
- 19- أمين علي السيد: في تصريف الأسماء، مكتبة الزهراء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1414هـ/1994م.
- 20- بيرجيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للنشر والتوزيع، حلب، الطبعة الثانية، 1992م.

- 21- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 2002م.
- 22- حسين نصار: القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1421هـ/2001م.
- 23- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1430هـ/2009م.
- 24- سامي عباينة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوبية الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، دون طبعة، 2007م.
- 25- سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1419هـ/1992م.
- 26- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجبرة العامة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1413هـ/1992م.
- 27- شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، 2010م.
- 28- شيخ أمين بكري: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1398هـ/1978م.
- 29- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1419هـ/1998م.
- 30- طه وادي: شعر شوقي الغنائي و المسرحي، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الخامسة، دون تاريخ.
- 31- عبد إدريس عبد المطلب: حازم القرطاجني - حياته و منهجه البلاغي - رفع: عبد الرحمن النجدي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، دون طبعة، 2009م.

- 32- عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، الطبعة الأولى، جوان 1989م.
- 33- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، 1982م.
- 34- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دون طبعة، 1407هـ/1987م.
- 35- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البيان، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دون طبعة، 1405هـ/1985م.
- 36- عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار أزمنا للنشر والتوزيع، دون طبعة، 1998م.
- 37- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، دار العلوم للنشر والتوزيع، مكة المكرمة-العزيرية، الطبعة الثالثة، 1407هـ/1987م.
- 38- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.
- 39- عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق - دراسة - إتحاد الكتاب العربي للنشر والتوزيع، دمشق، دون طبعة، 2000م.
- 40- عصام تشريح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، الطبعة الأولى، 2010م.
- 41- علي جابر المنصوري، علاء هاشم الخفاجي: التطبيق الصرفي-تعريف الأفعال- تصريف الأسماء- دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، 2004م.
- 42- فاضل صالح السامرائي: معاني الأبينة في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة الثانية، 1428هـ/2007م.

- 43- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث - دراسة في تحليل الخطاب - المؤسسة الجامعة للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1424هـ/2003م.
- 44- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية للنشر والتوزيع، دون طبعة، 1981م.
- 45- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1425هـ/2004م.
- 46- محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.
- 47- محمد داود محمد: العربية وعلم اللغة الحديثة، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، 2001م.
- 48- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، لبنان - بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.
- 49- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1412هـ/1991م.
- 50- محمد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني - دراسة صوتية وتركيبية - دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، دون طبعة، 2003م.
- 51- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثالثة، 1992م.
- 52- محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي أديب مروة: أعلام الشعر العربي الحديث، تقديم: إيليا الحاوي، المكتب التجاري للنشر والتوزيع، بيروت - الطبعة الأولى، 1970م.
- 53- محمد ويس: الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب للنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، دون طبعة، دون تاريخ.

- 54- محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي - دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الإتصال - دار النشر للجامعات للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، دون طبعة، 1426هـ/2005م.
- 55- محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1996م.
- 56- مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، دار دريم للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، 1428هـ/2007م.
- 57- مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م.
- 58- مصطفى حركات: قواعد الشعر، الجزائر، دون طبعة، دون تاريخ.
- 59- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 1967م.
- 60- هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد - الأردن، الطبعة الأولى، 1427هـ/2007م.
- 61- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الرابعة، 1999م.
- 62- يوسف عطا الطريقي: الوافي في قواعد العربي، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 2010م.
- 63- يونس علي: أوزان الشعر وقوافيه، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، الطبعة الثانية، 2002م.
- ج - المجلات:
- 64- أحمد علي محمد: التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة - أنشودة المطر للشابي - دراسة اسلوبية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الأول والثاني، 2010م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
أ	مقدمة.....
مدخل: الأسلوبية والأسلوب	
6	1- الأسلوبية في الدراسات الغربية
6	1-1- شارل بالي.....
7	1-2- ميشال ريفاتير
9	2- الأسلوب في الدراسات العربية
9	2-1- عند القدامى.....
10	أ- عبد القاهر الجرجاني.....
11	ب- حازم القرطاجني.....
12	2-2- عند المحدثين.....
12	أ- عبد السلام المسدي.....
14	ب- أحمد الشايب.....
الفصل الأول: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي	
20	أولاً: المستوى الصوتي.....
21	1- الموسيقى الخارجية
21	1-1- الوزن.....
27	1-2- القافية.....
30	1-3- الروي
32	2- الموسيقى الداخلية.....
32	2-1- الأصوات المجهورة والمهموسة.....
37	2-2- تكرار الكلمة ودلالاتها.....
42	ثانياً: المستوى الصرفي
43	1- أبنية الأفعال.....
44	1-1- الأفعال ودلالاتها.....

فهرس المحتويات

46	2- أبنية الأسماء.....
47	2-1- الأسماء ودلالاتها.....
48	3- المشتقات.....
49	3-1- إسم الفاعل.....
50	3-2- إسم المفعول.....
52	3-3- صيغ المبالغة.....
الفصل الثاني: المستوى التركيبي والمستوى الدلالي	
55	ثالثا: المستوى التركيبي.....
55	1- التركيب النحوي.....
55	1-1- أنواع الجمل وأساليبها
66	1-2- التقديم والتأخير
69	2- التركيب البلاغي.....
69	2-1- الصور البيانية.....
81	2-2- المحسنات البديعية.....
90	رابعا: المستوى الدلالي.....
90	1- نظرية الحقول الدلالية.....
91	2- الحقول الدلالية في القصيدة
97	3- العلاقات الدلالية في القصيدة
100	خاتمة
103	ملحق
108	القصيدة
113	قائمة المصادر والمراجع
120	فهرس الموضوعات
122	ملخص

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة قصيدة أندلسية لأحمد شوقي دراسة أسلوبية وذلك لتعرف على الظواهر الأسلوبية عند الشاعر، والكشف عن أسرار هذه القصيدة وتحليلها إلى مستويات الخطاب الشعري، لذا كانت الدراسة موزعة كالآتي:

مدخل نظري: ويتحدث عن الأسلوبية في الدراسات الغربية والأسلوب في الدراسات العربية.

الفصل الأول: فكان دراسة نظرية وتطبيقية تناول المستوى الصوتي والمستوى الصرفي.

الفصل الثاني: فكان هو الآخر دراسة نظرية وتطبيقية تناول المستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

إضافة إلى خاتمة تناولت أهم النتائج المتوصل إليها، وأخيرا ملحق شمل السيرة الذاتية للشاعر.

لنستنتج في الأخير أن هذه القصيدة تتميز بحضور ألفاظ مناسبة تعبر عن حالة الشاعر ومدى حنينه لوطنه.

Résume:

Cette recherche vise à étudier le poème "ANDALOUSSI" de son auteur "AHMED CHAOUKI" et cela à travers une étude stylistique de ce poème, et cela pour reconnaître les phénomènes stylistique chez le poète et ainsi révèle les sectes de ce poème et son analyse à des niveaux de locution pratique, pour cela leude est repartie:

- Introduction théorique partant de la méthodologie dans les études occidentales et la méthode dans les études arabes.
- Le premier chapitre est une étude théorique et pratique traitant le niveau sonore et le niveau grammatical.
- Le deuxième chapitre est une étude théorique et pratique traitant le niveau structural et le niveau sémantique,

En plus d'une conclusion pour les résultats les plus importants qui sont obtenus.

À la fin une annexe contenant la biographie du poète pour dire à la fin que ce poème se caractérise par la présence adéquate de termes qui expriment l'état nostalgique à son pays.