عبد الهادي الطرابلسي ودراسته الأسلوبيّة الإحصائيّة للشوقيات

لرجاني خديجة أسماء

جامعة جيلالي ليابس–سيدي بلعباس–

amina.amina153@yahoo.fr

ملخص:

يعد الناقد م.حمد الهادي الطرابلسي واحداً من رواد الدراسات الأسلوبيّة في الوطن العربي وخاصة في بلاد المغرب العربي، حيث أنّه واحد من الّذين اشتغلوا في مجال الدرس الأسلوبي وباقتدار واضح على الساحة الثقافية، فلقد درس الأسلوبيّة تنظيرا وتطبيقا مبيّنا فيها مقومات التفكير الأسلوبي –القديم والحديث عند العرب والغرب – ومشكلاته، ولتجريب الإجراء الأسلوبي التطبيقي في مقاربة نصوص عربية قديمة وحديثة . وتُمثل تجربته هذه – بشهادة عدد من النقاد – قفزة نوعية وخطوة رائدة في نقدنا العربي المعاصر، ولقد اختار "الطرابلسي "النظرية الأسلوبيّة أساسا في مجمل ممارساته النقديّة.

الكلمات المفتاحيّة: عبد الهادي الطرابلسي؛ الشوقيات؛ الأسلوبيّة؛ الإحصاء.

ملخص باللغة الفرنسيّة:

Le critique Mohammed Hadi Trabelsi et l'un des pionniers des études stylistiques dans le monde arabe et en particulier dans le onshore du Maghreb, où il est l'un de ceux qui Astglu dans la leçon stylistique et habilement claire sur la scène culturelle, il a une leçon de style Tnzira et l'application indiquant les éléments de l'ancienne pensée stylistique et Parlez aux Arabes et à l'Occident et ses problèmes. Et pour expérimenter l'approche méthodologique appliquée dans l'approche des textes arabes anciens et modernes, cette expérience représente le témoignage d'un certain nombre de critiques un saut quantique et une étape

pionnière dans notre critique arabe contemporaine, et Trabelsi a choisi la théorie stylistique principalement dans l'exercice de l'argent.

Mots-clés: Abdel Hadi Trabelsi, Al-Shawayyat, Stylistique, Statistiques

وفي إطار الدرس الأسلوبي نشر الكاتب مجموعة من الأبحاث من ضمنها (**مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب**) (**1985م**) و(**في منهجية الدراسة الأسلوبيّة**) (**1978م**) وكتاب (**خصائص الأسلوب في الشوقيات**) الّذي سبق الأبحاث المذكورة آنفا.

ويذكر الطرابلسي في حوار له مع مجلة " **ثقافات**" أنّه قضى حوالي ست سنوات قلّب فيها الشوقيات تقليبا – على حد تعبيره-دارسا "في هذا الشعر مستويات الكلام، وأساليب هياكل الكلام، وأساليب أقسام الكلام." [1] فكان استفادة نوعية للكتّاب والنقاد إذ تمثلوه وناقشوه وأضافوا إليه أشياء في مادّة العلم ومنهجه وفي مصطلحات العمل. وقد تناول الناقد في دراسته أشعار الشاعر العربي المعروف بـ"**أمير الشعراء** " أحمد شوقي ممثلة في ديوانه (الشوقيات) مستثنيا من هذا العمل" شعره المسرحي وأرجوزة (**دول العرب وعظماء الإسلام**) لأنّهما يخضعان– حسب رأيه –لمقتضيات فنّية غير التّي يخضع لها شعر الديوان، وهما بذلك يهددان كيان الوحدة التي يخضع لها الديوان، والتّي إذا لم تحترم، سيفتح بذلك باب التقديرات الاعتباطية والأحكام الجزافية" [2]

وبهذا يقدم الطرابلسي مادته مكتملة ثرية ومتنوعة من شتى الجوانب، غير مفككة الأوصال، وخالف بذلك، زميله عبد السلام المسدي الّذي حاول رصد الخصائص الأسلوبيّة في نص واحد لشوقي وهو (ولد الهدى.)– كما رأينا في فصول سابقة– لأنّ هدفه كان متعلقا "بإبراز خصائص الأسلوب على هيئاتها في الشوقيات"[3]. وضف إلى هذا فالناقد لم يرسم مخططا نظريا جاهزاً،قد لا يلائم نص شوقي،وإنّما ترك نصه يرسم

تخطيطاته بنفسه فما كان عليه إلا أن يستجيب لما يمليه عليه النّص، وذلك بأن تأمل فيه "من حيث هو كلام مزروع في كلام ، وقد استنتج الباحث بأنّ الكلام مهما كان مستواه لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة :أقسام تحدد أنواعه، وهياكل تنظم أشكاله، ومستويات تستوعب أحواله"[4].

لذلك وزع الناقد دراسته خصائص الأسلوب في الشوقيات على ثلاثة أقسام كبرى :فقد درس في **القسم الأول**: أساليب مستويات الكلام، وفي **القسم الثاني**: أساليب هياكل الكلام، وفي **القسم الثالث**: أساليب أقسام الكلام.

أولا –أساليب مستويات الكلام:

وزع الطرابلسي هذا القسم من الدراسة على ثلاثة مستويات وذلك وفق حواس السمع واللمس والبصر التي يمتلكها الإنسان والتّي يرى فيها بأن لها " أثراً معنوياً أكثر منه مادياً، لأنّ المستهلك لا ينتقص من المستهلك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته"[5]

ويتدرج الباحث من مدركات الحواس إلى ربط الشعر بحواس السمع و اللمس والبصر من حيث موسيقاه وحركته، إذ يقول: "هذه الحواس الثلاثة الأخيرة – يقصد حاسة السمع و اللمس والبصر –دون حاستي الذوق والشم لها الدور الكبير في إدراك المعارف الإنسانية، والشعر من المعارف الإنسانية، ومن جوانبه ما يدرك بحواس، وهي وصوره، فهذه المستويات الثلاثة تكون ما يسميه الباحث بمحيط الكلام." [6] والّذي يهتم به شوقي في شعره عنايته بهياكله وأقسامه.

1) مستوى المسموع(الموسيقى):

ويعتبر الإيقاع من أهم المشاغل الأسلوبية التي اهتم بها الباحث في دراساته الأسلوبية، وقد درس الطرابلسي مختلف مظاهر موسيقى(الشوقيات) في بابين كبيرين : باب موسيقى الإطار وباب موسيقى الحشو.

✓ **موسيقى الإطار(الموسيقى الخارجية):**

اهتم الناقد في هذا الباب بخصائص الإطار الموسيقية، فعالج ما يتولد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى الوجوب، ويعني بالوجوب ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ويشمل ذلك البحور والقوافي[7]

1) **البحور** :وفي مجال دراسته للبحور الشعرية في الشوقيات استخدم الطريقة الإحصائية، حيث قام الباحث بإحصاءات متعددة في هذا المجال "ليفق من خلال نتائجها الكاشفة على خصائص استخدام البحور في شعر شوقي"[8]

فأقام الجداول في ذلك ثم قابل المعطيات بعضها بالبعض الآخر.

كما قام الطرابلسي بجدولة الأشعار من حيث توزيع عدد الأبيات على الأغراض الشعرية، ورسم كذلك سلماً للتواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار، كما وضع جدولاً للأشعار وعدد الأبيات موزعة على البحور، وجدولاً للأغراض موزعة على البحور، ثم عقد مقارنة بين هذه الجداول ليخرج من ذلك باستنتاجات وأرقام و نسب تتصل بخصائص البحور واستخداماتها في الشوقيات[9] ، وقد عرضها كما يلي:

- **الكامل** :وقد استعمله" شوقي "كثيراً في مظهريه تاماً و مجزوءا، فقد أقام عليه الشاعر115 قصيدة من 370ونسبة اتجاهه إليه تقدر ب , % 31,08 ورغم ارتفاع نسبة الإتجاه هذه فإن نسبة نَفسه فيه أرفع بقليل، إذ بلغت أبياته منه 3681 فكانت نسبة النفس % 32,52 ومعدل أبيات القصيدة منه32% [10]

أما بالنسبة لتوزيع الأغراض على البحور فيلاحظ" الطرابلسي "أن شوقي "استخدم **الكامل** في مختلف الأغراض الشعرية، إلا أن قصائده التي من الكامل رثائية أي حوالي 25 قصيدة مايعادل (984بيت) أما الكامل في القصائد الغزلية (القصائد22/ الأبيات 204) واجتماعية (القصائد 21/ الأبيات 724).

- **الوافر**: والوافر كالكامل في مرونته فقد ورد هو الآخر في شعر شوقي في كل الأغراض الشعرية لكم هذه المرة على غرار الكامل فقد استعمله الشاعر بشكل متساو في جميع الأغراض " فإذا صرفنا النظر عن الجزئيات أمكن أن نقول أن الوافر هو أكثر البحور مرونة مدى وعمقا في الشوقيات" [11]

فالكامل مع شوقي "أرفع نسبة من كل النسب في الأشعار القديمة والحديثة المدروسة ولقد لوحظ نزعة نسبته إلى الارتفاع مند القديم حتى وصلت في القرن الثالث الى 20,6% وهو رقمها القياسي في القديم"[12].

ولقد أقام الطرابلسي دراسته على المقارنة بين الاستعمالات العربية القديمة واستعمالات شوقي الحديثة يقول في هذا الصدد مثلا: " يلاحظ المتامل –في مظاهر استخدام بحور العروض إطارا صوتيا عاما في الشوقيات – أن الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل، فتقيده بها كاملا واحترامه لها كان مطلقا، فشوقي – من الناحية – من المحافظين على قيود القدماء بين المعاصرين"[13]

على الرغم أن شوقي لم يستخدم البحور الستة عشر كلها، فمثلا لم تحظ بحور المديد ولا المنسرح ولا المضارع في الشوقيات ولو بيت واحد. في حين كان الكامل أكثر بحور الشعر تواتراً في شعر" شوقي "إذ قارب اتجاه الشاعر إليه نسبة الثلث، بينما ظهر أن المقتضب هو أقل البحور عنده استعمالاً من جملة البحور الثلاثة

عشر، إذ لم يبن عليه إلا قصيدتين من كامل الديوان"[14]. أن ثلث شعر" شوقي "من البحر الكامل مدى وطول نفس، ويحتل الهزج و المجتث المرتبة الأخيرة في ذلك.

وعليه يمكن أن نحدد بعض سمات الشعر عند شوقي من خلال الإحصائيات التي وضعها الطرابلسي إذ يظهر من خلالها أن الشاعر يعمد "إلى المحافظة على الإطار الكلاسيكي وذلك من خلال الصعود بنسبة بحر الكامل والنزول بنسبة بحر الطويل.لكنه في الرجز يخالف القديم والحديث معا"[15]

كما يظهر من خلال هذا الإحصاء أن شوقي استعمل كل البحور في ديوانه بمظهريها التام و المجزوء، إلا المتقارب فلم يستخدمه إلا تاماً. ويلاحظ أيضا وجود ظاهرة طريقة في استخدام البحور في الشوقيات ليست مطردة، وتتمثل في إقامة قصيدة وقطعة كل منهما على بحرين مختلفين. فتنويع البحر في القصيدة الواحدة يدل على الرغبة الكامنة في بث الحياة والتجديد في الموضوع الذي ينظم فيه.

2) **القوافي** : وقد ذهب محمد الهادي الطرابلسي "إلى أن هدفه من دراسة القوافي في الشوقيات هو بيان أساليب استخدامها في هذا الديوان ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر من خلال ضبط وتحديد نسبها في الشوقيات بين الاتجاه إلى هذه القوافي ومدى النفس فيها"[16]

وقد قسم الباحث القوافي إلى قسمين :**القافية المقيدة** وهي التي يكون آخر عناصرها الروي وقد تكون القافية منحصرة فيه وحده دون سواه، و**القافية المطلقة** وهي التي يكون فيها الروي متبوعاً بالمجرى ويكون هذا المجرى مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً.وقد صنف" الطرابلسي "هذه القوافي حسب تواترها في الشوقيات كالتالي:[17]

نوع القافية	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات	حرف الروي
ذات المجرى المكسور	% 33,8	% 32,4	الميم، الباء، اللام، الراء
ذات المجرى المفتوح	% 29,5	% 28,7	النون، الراء، الباء،اللام
ذات المجرى المضموم	% 20,8	% 24,8	الميم، الهمزة، الباء
المجردة من المجرى (القافية المقيدة)	%15,5	%14	الراء، النون

من خلال هذه المعطيات يظهر أن القافية المطلقة كان لها حظ الأسد في شعر شوقي بنسبة 85% بينما لم تحتل القافية المقيدة من شعره سوى % 15 تقريبا وعلى الرغم من قلتها. إلاّ أن الطرابلسي يعتبرها نسبة كبير وذلك راجع إلى أنّ هذا "النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي ولا يكاد يتجاوز 10%"[18]

ما لاحظه الناقد أن معظم أصوات الروي مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين؛ بل من الأسنان حتى الشفتين، وإذا اعتبرت اللام والراء أسنانيتين يمكن اعتبار أن حيزي الأسنان والشفتين، وأكثر الأصوات استخداما هي:13%/ الميم % 13,3/ الباء % 12,9/ النون % 11/ اللام % 9,9/ الدال7,8 وهذا ما نجده عند عامة شعراء العربيّة، وإن كان شوقي قد "تحرر في قوافيه بالخروج عن نطاق القصيدة العموديّة إلى الأراجيز والموشحات، ولا يعدو –في رأي محمد عبد المطلب– أن يكون تحررا مشروطا مقيدا." [19]

يتحرى الطرابلسي في دراسته لقوافي الشوقيات الدقة في تحقيق النتائج هدفا يصله إلى الموضوعية فهو يضع الإحصاءات والجداول لتكون نتائجها أداة لتفسير حقيقة امتياز أشعار شوقي "بشعرية اللغة في أسلوبه فضلا عن سعيه إلى تأكيد القدرة على الضبط المعرفي في الأحكام التقويمية عن طريق المقارنة بين النتائج" [20]

وفي دراسته للقوافي في الشوقيات لاحظ أن المميز الأكبر لقوافي شوقي هو" تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهقر نسبة استخدام المجرى المضموم، والشاعر في ذلك يخالف المحدثين، إضافة إلى ذلك اتصاف القافية في شعره بالثراء ، وإن لم يكن بالغاً جداً فإنه إذا قورن بالشعر الحديث اعتبر غاية، أما ارتفاع نسبة المقيد من القوافي في شعره بالنسبة إلى الشعر القديم فلا يعادلها إلا انخفاضها جداً بالنسبة إلى الشعر الحديث"[21]

وهذا ما جعل شوقي همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين جدا من الحضارة العربية، أما الشوقيات بهذا التحليل " مرآة صادقة تعكس واقع الشعر العربي الأصيل، وصورة منه مصغرة الحجم لا مصغرة القيمة" [22] يتعرف بها الباحث على جيد الشعر العربي أينما كان.

وفي دراسته لقوافي الشوقيات لم يفسر أو يعلل هاته النتائج من الناحية الجمالية أو عدمها في النص الأدبي، وقد آخذ **الأستاذ عدنان حسين قاسم** على طريقة تناول الطرابلسي لقوافي الشوقيات حيث يقول: "وهذا رصد آلي لحقائق موضوعية ماثلة في النّص دون التقدم خطوة في اتجاه التقويم، فالطرابلسي فتت الظاهرة الموسيقية إلى عناصرها كاشفا عن نسب توافرها دون الكشف عن خصائص الأسلوب من حيث سماته في جمالها أو قبحها في ثرائها أو جدبها وهو ما يتعارض مع عنوان بحثه، كما أهمل كذلك دور السمات الأسلوبية التّي تتصل– هنا –بالموسيقى وعلاقاتها مع غيرها من العناصر الأخرى التّي تتساند في النّص لصنع الأثر الفني أو لبناء المعمار الفني ذاته الّذي يصدر عنه الأثر"[23]

لذلك يحكم عدنان حسين قاسم على ما قام به الطرابلسي من مقاربة تحليلية في هذا الجانب بالذات بأنه بحث في كنه العنصر وماهيته وهو يمثل جنوحاً إلى النظرية البنيوية في توجهها الصارم نحو تسليط مجاهرها صوب جثث الألفاظ في النّص الشعري"[24]

✓ **موسيقى الحشو(الموسيقى الداخلية):**

في هذا المبحث يعتمد المؤلف على العلاقة بين الدال والمدلول التّي جدّد النظر فيها دي سوسير وما انفك علماء اللغة يواجهونها في قراءاتهم ويطرحونها في دراساتهم وذلك من خلال الرجوع إلى تراثهم واستنطاقه، فقد عالج الناقد في هذه المرحلة من البحث أهم" المظاهر الموسيقية العامة، والتي يقسمها إلى شقين إما في حد أدنى وهو الصوت المنفرد، أو في حد أوسع وهو مجموعة الأصوات المختلفة المدى من صورة إلى أخرى"[25]مستعينا في كل هذا بعلم الأصوات ليبرر ربطه بين هذه الأصوات ودلالة معينة كتلك التّي ذكرها، ويسلك في ذلك مسلكاً تعليليا كعادته فيرى ثمة سببين:

✓ **أولهما:** أن طبيعة المهموس من الأصوات المهموسة مجهدة للتنفس فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام.

✓ **أما ثانيهما:** فهو قلة شيوع المهموس من الأصوات بالنسبة إلى المجهور، فإذا استعملت هذه الأصوات في السياق بكثرة تجاوزت حدها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة."[26]

وقد تطرق الناقد إلى كثرة إجراء (اللام) في شعر" شوقي"، لكنه مقرونا بمعنى الهدوء والفتور، كما أشار إلى" الصفير "و"التفخيم "ودورهما في تعزيز موسيقى البيت في الشوقيات[27]

ويجد الباحث في الشوقيات ضربا ثانيا في استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة، يتمثل في إيرادها متجانسة أو متقاربة مرتبطة بمعان أهمها المقابلة بين الغفلة والذعر، وبين الخرق والسد، وبين الخوف والإقدام، وبين التحرك العمودي والتحرك الأفقي، كذلك الحركة والنشاط التي عبر عنها الشاعر بالمراوحة بين أصوات معينة وحركات ممدودة، وكذلك التهويل الذي يتولد في الغالب عن وفرة الأصوات المفخمة والمستعلية في السياق. [28]

ومن خلال تناوله لموسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي في الشوقيات يخلص الطرابلسي "إلى أن المجانسة والمقاربة كالمماثلة الهمس، التكرير وكجملة المظاهر الموسيقية لا تتصل حتما بالمدلول وفي الشوقيات لانرى لهذه الأصوات دورا خاصا سوى أنّها تجلب النظر إلى سياقها عن طريق إيقاعها....فخصائص موسيقى الصوت المعزول في الشوقيات جعلت الباحث يستنتج بأن الصوت المعزول وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى، فإنّه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات ببعضها البعض، وربط المعاني ببعضها بعض، ليصبح ذا طاقة دلالية في البيت.وبعبارة أخرى نقول: رغم إيماننا الراسخ باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عامة، فإننا نؤمن بعلاقة حقيقية بين بعض مظاهر الدوال معزولة وإطار الدلالة."[29]

- ✓ **موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) :**

في هذا الإطار يفيد الطرابلسي مما قدمته البلاغة العربيّة في البديعيات، من خلال رصد بعض ألوان الأداء في الشوقيات، وما نتج عنها من دلالات معينة ، فلاحظ أنّه من بين هذه المظاهر الموسيقية والموجودة في شعر شوقي **الترديد**" والذي يقصد به إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجوداً في استعماله

أولاً"[30] وبالإضافة إلى التردد وجد الطرابلسي أنّ **التكرار** سمة أخرى مميزة لشعر شوقي و أغلب ما يكون في هذا الأخير باستعمال اللفظ الأول في الصدر والثاني في العجز.

ومن خلال معالجته لظاهرتي" التكرار "و"الترديد "في الشوقيات يخلص إلى أن الترديد "يساهم في توسيع المدلول تكثيفا أو تخفيفا أي مدى وعمقا، أما التكرار فله دور عملية الضرب، فيما عدا ذلك فإن دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه، أو تخليصه مما يلبس معناه وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع، كما قد يكون عنصر حشو متسببا في التعقيد"[31] .

كما عالج الناقد ظاهرة الجناس في الشوقيات والّذي يطلق عليه تسمية (**استصحاب الدال دون المدلول)** حيث صنف درجات الموسيقى في استخدام الجناس إلى أربع درجات من الأقوى إلى الأضعف وهي كالتالي:

- **الدرجة الأولى** : الجناس بمراعاة التصدير وقد ورد كثيراً في شعر" شوقي"
- **الدرجة الثانية** : الجناس بمراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه واللفظ الثاني وهي أقل تواتراً من الدرجة الأولى.
- **الدرجة الثالثة** :بقية أنواع المنازل ويعني بها الباحث ما ورد مرسلاً غير مقيد بتصدير ولا بمقادير معينة، أما حفظه من التواتر فكبير جداً في الشوقيات، فقد يرد اللفظان متصلين أو منفصلين أو غير ذلك من الوضعيات المختلفة. [32]

أما بالنسبة لأنواع الجناس فيلاحظ الطرابلسي" أن نسبة الجناس التام من الناقص في الشوقيات ضئيلة جداً، ويفسر هذه النسبة المحدودة بحرص الشاعر على "استخدام الإمكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك

المدلول وتقربه إلى الإفهام والدليل على ذلك أن كثيراً من حالات استعمال الجناس تاما أفضت إلى التباس في المعنى"[33].

ويخلص في الأخير إلى أنه "سواء استصحبنا الدال والمدلول معا كما في التكرار والترديد أو استصحبنا الدال دون المدلول كما في الجناس، فإنّنا لا نعدو أن نكون قمنا بعملية ترجيع صوتي، وقد اتضح لنا أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في الشوقيات من لبنات موسيقى الشعر الأساسية، فإن شعرية الشوقيات مدينة له بقسط وافر"[34]

ويطلق المؤلف على ظاهرة التقطيع موسيقى الإطار الدلالي الموسع حيث يدرس فيها موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية التي تساهم في بناء البيت أو إقامة قصيدة كاملة.

ويلاحظ أن التراكيب في الشوقيات "تتجانس في مستويين: **مستوى عمودي**، حدة الأقصى البيت، وحده الأدنى الشطر، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر. و **مستوى أفقي**، حده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين. وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت""[35]

وفي المستوى العمودي ينزع شوقي إلى التقطيع في القصائد الطويلة ليخلق إيقاعا موسيقيا متميزا " ويمثل هذا وقفة تأمل واستراحة، لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة، كما يساعد على خلق جو ملحمي هائل. يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء ، ويظهر ذلك بجلاء في (الهمزة النبوية) "[36]

والخلاصة في الإطار الدلالي الموسيقي الموسع إنّما هو التواشيح خاصة تزرع في الإطار الموسيقي العام فتزيد أصواته انسجاما ومضمونه جلاء. والملاحظ أيضا تناسب "التقطيع العمودي مع وقفات التأمل في القصيدة

الطويلة. وتناسب التقطيع الثنائي مع مقامات المقبلة والازدواج. أما التقطيع الرباعي وما جاوزه فيتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء. "[37]

كما تطرق الناقد إلى المظاهر الموسيقية الخاصة وذلك من خلال عرضه للقافية الداخلية والتصريع. حيث أجرى في هذا الأخير القافية الداخلية مغيرة للقافية العامة، وذلك لما للقافية الداخلية من وظيفة خاصة في القصيدة والمتمثلة في الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة.

وفي دراسته للقافية الداخلية عرج الناقد على قضية التدوير التّي تظهر من حين لآخر في "الشوقيات" مولدة موسيقى خاصة مع سبك شطري البيت في في قالب موحد، كما أنها تخرج القصيدة من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي موحد الإطار.

وفي هذا الإطار يلاحظ الطرابلسي أن هذه المظاهر الموسيقية في الشوقيات" تكرس نزعات تقليدية عند شعراء العربية في القديم ولا تدل على ظهور نزعة خاصة عند الشاعر عبد بها مسلكاً جديداً، أو هيأ بها جواً تجديديا، فرغم أن شوقي استعملها في شعره بوفرة وتنوع ورغم أنه طوعها لفنه بحيث لم تُولِّد في شعره أثراً سيئا، فإنها لم تحظ في شعره إلا بالإحياء، أما التوسع فيها وتوطين النفس عليها فسيكونان في شعر المعاصرين، فعلى مظاهر الموسيقى الخاصة ستقوم حركات التجديد في الشعر، كما ستقوم على نقض موسيقى الإطار. "[38]

وبخلاف دراسته لموسيقى الإطار في الشوقيات والتي كانت عبارة عن عرض لأرقام ونسب مجردة دون أي تفسير لهذه الإحصائيات وعلاقاتها بالجانب الأسلوبي والجمالي في نصوص "شوقي "كانت معالجة الناقد لموسيقى الحشو أكثر اهتماما بالجانب الدلالي والجمالي لعناصر هذه الموسيقى سواء تعلق الأمر بالترديد أو التكرار أو الجناس أو التقطيع أو غيرها لذلك يعلق عدنان حسين قاسم عن دراسة الطرابلسي(**لموسيقى الحشو**) في شعر الشوقيات بقوله: "ومن الملاحظ أن الأسلوب الذي تعامل به الباحث مع الأصوات من حيث ارتباطها

بالدلالة مغاير تماماً لدراسته للبحور الشعرية (موسيقى الإطار) التي اعتمد فيها على الإحصاءات الرياضية ذات الطابع الآلي، لأن الدلالة التي كانت غائبة أصبح حضورها قائما – هنا –على نحو غدت فيه كل شيء. "[39]

كما يقول أيضا في هذا الشأن: "ويتضح من ذلك أن ثمة تبدلاً في أهداف الدراسة عند الباحث فبعد أن كان غرضه البحث في ماهية العناصر ونسب توافرها وعلة ذلك، تحول الغرض إلى البحث عن الدور الدلالي للبنيات وتركيباتها كما هو الحال في دور تلك البنيات في تحقيق النغم الموسيقي الّذي يعمل على تحقيق الشعرية [40]".

وفي دراسته ومعالجة مستوى المسموعات (الموسيقى) في الشوقيات خلص الطرابلسي إلى أن شوقي لم يقدم شيئا جديدا في موسيقاه، حيث خَلَت من أي تجديد أو إبداع لموسيقى الشعر العربي القديم حيث يقول: " فهذا البحث في موسيقى الشوقيات يبين أنها خلت من الجدة إن لم نقل خلت من البدعة، لكنها لم تخل من جمال، هذا الجمال أصوله في السنن الحميدة المتبعة والوصايا القديمة المقررة والقيم الحسية الخالدة أي فيما تضافرت عوامل التاريخ على اعتباره قانونا عاماً يتحدى الزمان والمكان. "[41] وربما يعود ذلك إلى أن الشاعر من المدرسة الكلاسيكية الإحيائية المحافظة على تقاليد الشعر العربي القديم شكلا ومضموناً .

ثانيا:مستوى الملموسات – الحركة–

في هذا الباب يرصد الناقد بعض القيم التعبيرية في الشوقيات، مع إفادته من البلاغة القديمة. خصوصا ما درس تحت باب المحسنات المعنوية. وأسماها هو "مستوى الملموسات والحركة".

وأبرز أساليب التعبير عن لحركة –في الشوقيات– **المقابلة** بين مباني الأشعار ومعانيها، يرى " طرافتها عند شوقي ليست في وفرة استخداماتها وكثرة اطرادها فحسب. وإنما في تنوعها ومدى عمقها. فقد استغل الشاعر إمكانات التقابل في الرصيد اللغوي المشترك، واستنبط إمكانات جديدة بملكته الفنية الخالقة، وأخرجها

في مظاهر مختلفة ، وأحكم عناصرها ومنازلها من التركيب بتقدير المسافة بين بعضها البعض حيث مثلت منبهات فنية ساهمت في شعرية القصيدة. "[42]

ويحدد في هذا الموضع أوجه الاختلاف بينها وبين الطباق، راصدا أهم أنواعها: كالمقابلة اللّغويّة، والسياقيّة، مع تحديد خواص وأشكال المتقابلات كل واحدة على حدى . ومن خلال دراسته للمقابلة في الشوقيات يلاحظ الطرابلسي "أنّها تكثر في مطولات الشاعر، ويكثر فيها ما يرد من المقابلة في السياق الواحد على الخصوص مما يسمح باعتبار أن أسلوب المقابلة من أهم عوامل الإطالة في القصيد عند شوقي"[43]، ويذهب إلى أن أكثر المقابلات شيوعاً في الشوقيات هي أكثرها وروداً في شعر العرب، وهو الأمر الذي جعل عدنان حسين قاسم يعتبر أن المقابلة سمة أسلوبية بارزة في شعر" شوقي حيث يقول :"إن شيوع فن المقابلة في الشوقيات على هذا النحو، وانتشارها على مساحة النصوص الشعرية بهذه الكثافة التي تشكل عصب بعض القصائد في مواضع ليست قليلة، تجعلنا لا نتهيب من الاعتداد بها كسمة من السمات الأسلوبيّة البارزة في شعر شوقي. "[44]

ومن بين الأساليب المعبرة عن الحركة أيضا: العكس والتناظر، عكس الترتيب، والتناظر، وقلب الوضعيات، والإطراد.

ثالثا:مستوى المرئيات – الصوت–

وانطلاقا من مباحث البيان العربي على صوره القديمة، يدرس الطرابلسي الصورة عند شوقي تحت اسم مستحدث هو **مسوى المرئيات**، إذ يرى " أنّ من الأسس المنهجيّة في الدراسة الأسلوبيّة إعطاء الأولويّة للعلاقات المختلفة التّي تربط بين الأشياء، والتي تنظم العناصر على تباعد الشقة بينها فتكوّن منها أنظمة متماسكة الأجزاء، وإذا

كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشتات المكونات خفيّة عادة وخفيّاً دورها، فإنّها بيّنة في الصور واضحة وهي المحور الرئيسي الّذي تدور عليه عملية التصوير."[45]

وعليه يلاحظ الطرابلسي أن التأليف العام الذّي يقوم عليه شعر شوقيات مكنّه من توزيع مختلف الصور على قطبين عامين هما: علاقات التشابه، وعلاقات التداعي؛ وهما مصطلحان نقلهما على نحو مباشر، عن البنيوي رومان جاكبسون، وكان قد بنى عليها نظريته في الإنشائية أو الشعرية (Poetics)، ويصرح بذلك قائلا: "ونحن بهذين اللفظين نترجم تسميتين لرومان جاكبسون (Similarité/Contiguité) وقد بنى عليها نظريته في الإنشائية "[46]

إلى جانب هذا ففي عرضه لعلاقات التشابه والتداعي، عرض الناقد نظرية الاتصال والقراءة التّي دعا إليها السميوجيون، بحيث يرى أنّ "الباث والمتلقي متقابلان في التصوير الّذي يقوم على هذا النوع من العلاقات، فالأوّل يؤلف والثاني يحلل. "[47] وعملية التأليف تقتضي تجربة واسعة ومعرفة دقيقة بخفايا النفس البشرية وميولها، وإن لم تكن على هذا المستوى أعجزت المتقبل عن التحليل عطلت عملية الإبلاغ.

ويشرع الطرابلسي في تحديد التشبيه بأنواعه باعتبار "أنّ شوقي من شعرائه، وأنّ غالبيّة صوره من بابه، وأنّ أكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل . "[48]

ويرسم الطرابلسي بعض المعادلات التّي أتت عليها صور التشبيه المرسل عند الطرابلسي ومنها:

- **الترتيب الأصلي: م+ أ+ م به+ و** (م: مشبه/ أ: الأداة/ م به: مشبه به/ و: وجه الشبه). وورد **نصف أمثلة** التشبيه المرسل في شعر شوقي على هذا الترتيب.
- **أشكال الترتيب الفرعيّة:**

1) م+ و + م به+ أ: ربع أمثلة التشبيه المرسل في شعر شوقي على هذا الترتيب.

2) م+ أ + و + م به: أمثلة هذا الشكل **نادرة جدا.**

3) ما تصدرت فيه الأداة وله شكلان:

أ –أ + م + م به + و.

ب –أ + م + و + م به.

والملاحظة العامة التّي يبديها في التشبيه المرسل باعتباره هو أعلى نسبة في شعر شوقي يمكن تحددها فيمايلي:"

1. الصدارة للمشبه غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا، ولا تكون للمسبه به.

2. المرتبة الثانيّة للأداة في أكثر الأحيان، ثم وجه الشبه، ثم المشبه، أما المشبه به لا يرد في المرتبة الثانية.

3. المرتبة الثالثة للمشبه به، في أكثر من نصف الحالات تقريبا فللأداة، ونادرا لوجه الشبه، فيترتب عن ذلك أنّ المشبه لا يرد في هذه المرتبة.

4. والمرتبة الأخيرة هي لوجه الشبه في نصف الحالات فللمشبه به وهي في القليل النادر للمشبه. أما الأداة فلا ترد في هذه المرتبة. "[49]

كما يتحدث عن صور أخرى للتشبيه كالضمني والتمثيلي وكلاهما وافر في الشوقيات، وتأتي الإستعارة في مرتبة تاليّة للتشبيه، وهي ضرب من التشبيه حذّف أحد طرفيه الرئيسيين، والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائماً .وتأتي على نوعين تصريحيّة ومكنيّة، فالأولى وجدت بنسبة كبيرة ومتفاوتة في العمق، كما أنّها ترد مقيدة في أغلب الحالات ولا ترد مطلقة إلا نادرا ، أما الثانيّة فهي قليلة في الشوقيات نسبيا، لأنّ الشاعر أميل إلى التصريح دون الكنايات، كنا لمس الناقد في هذا النوع من الاستعارات "أثار التجريد والإطلاق وهذا ما يسمح

بتقرير أنّ استعارات شوقي المكنيّة أكثر ما ترد مرشحة؛ أي تتضمن تراكيبها –إلى جانب لفظ مستعار– بعض متعلقاته وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ ودلالته بعيدة المرمى بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعار له."[50]

وكانت صور شوقي موزعة على العالمين: المحسوس والمجرد، وقد تتبع الطرابلسي كيفيات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس، يتبين ما يميز صوره عن صور غيره، كما اهتم الناقد بانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة أخرى في نفس العالم؛ كأن يصف محسوسا بمحسوس، أو مجردا بمجرد وأسمى ذلك **(تعويضا)**. أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم، الى أخرى تنتمي إلى عالم ثان، كأن يصف محسوسا بمجرد أو العكس سمى ذلك (**تحويلا**). [51]

وفي الصور الاستعارية تبرز **علاقات التداعي** ودلالاتها، وذلك لما للتداعي من دور في التقريب بين الموصوف وصفته. ومن بين علاقات التداعي "علاقات مبنيّة على المجاز وتشمل: المجاز المرسل، و المجاز العقلي، وعلاقات مبنيّة على الحقيقة كالكنايات بأنواعها، وعلاقات مبنيّة على الوهم وتمثلها التوريّة."[52]

وفي هذا الإطار يرى الطرابلسي أنّ القارئ "في علاقات التداعي ليس مدعوا إلى بذل جهد كبير، للوقوع على الهدف بل هو مدعو إلى إتباع سبيل محفوفة بكل أمن للوصول إلى المقصود بمقتضى انحصار تحرك الصورة من هذا الضرب في إطار محدود المعالم، وهذا الذي جعلنا نأنس بصور شوقي هذه أكثر من الأولى."[53]

ويخلص الباحث إلى أن صور شوقي في عمومها تتميز بما يلي:

- ✓ هذه الصور لا تحرك القارئ المنقطع عن البيئة العربية أو العربي المعزول عن تراثها وحضارتها.

- ✓ صور محدودة المدى لا تتجاوز في الغالب مساحة البيت الواحد،ولعلها بذلك تعرب عن نظرة تفكيكية للوجود.
- ✓ صور جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كل الدقائق في الموصوف.
- ✓ هي صور معهودة في الغالب ليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها.

وفي خاتمة كلامه عن **أساليب مستويات الكلام** في الشوقيات يخلص إلى أن" شعر شوقي يخرج في محيط ثلاثي متفاعل الأطراف، موسيقاه(**مستوى المسموعات**) ذات أنفاس سمفونية عربية، وحركته(**مستوى المسموعات**) ثرية ومرتكزة على محاور ثنائية، وصوره (**مستوى المرئيات**) تعكس البيئة العربية البدويّة... فإن لم ينصب في مسار الجدّة المطلقة – وهو شعر حديث- فإنّه ولم يتمزق بين قديم وجديد بل كانت في مسار العتق الخالص." [54]وفي هذا الوفاء تكن طرافتها على حد تعبير.

فأحمد شوقي في نظر الطرابلسي "حداثيا في الظرف الّذي عاش فيه وفي النهج الّذي رسمه لنفسه، وهو نفسه يتحدث في الشوقيات المجهولة عن الاجتهادات التّي كان يقدمها في بعض ما يكتب دون أن تحظى بالقبول فيتوقّف ويجدّد التجربة ويراجع الموقف..." [55]

وقد اكتفينا في هذه الدراسة بالمستوى الأوّل من الكتاب وذلك راجع لضخامة الدراسة والتّي تقع في (573صفحة) والتّي تصلح أن تكون موسوعة عن الشوقيات.

وبعد حوالي عشرين سنة من إنجاز هذه الدراسة يعترف الطرابلسي في لقاء له مع مجلة ثقافات بأنّه بحثَ في بلاغة شاعر شوقي أكثر ممّا بحث في أسلوبه، وبأنّه بحث في شعر حديث الشوقيات دون أن يكون حداثيا. وفي هذا الإطار سئِلَ الناقد على أنه لو عاد اليوم إلى دراسة شعر شوقي ما الأشياء التي سيضيفها؟ فقال :"أما عودتنا إلى شوقي، لو عدنا اليوم إليه، فلا شك أنّها ستكون بإضافتنا أشياء وخاصة بتغييرنا أشياء وحذفنا أشياء

أخرى، وهذا لا يعني أنّنا سنتنكر لأساس ما فيه، بل بالعكس نحن معتزون بالأساس الذي بنيناه، ودليلنا على ذلك الأعمال التي استلهمته ولا نقول سارت على نهجه بعينه في التطبيق الذي قام عليه، إنّما هي استفادت منه وناقشته، فماذا نغير لو غيرنا؟ .نغير أشياء اعتبرناها في ذلك الوقت من **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ولكن اتضح لنا بعد ذلك أن بعضها كان من **أساليب البلاغة** في شعره أكثر مّما هو من خصائص أسلوبه التّي تميّز كتابته الشعر."[56]

من هذا المنطلق درس الطرابلسي الشوقيات من عدّة جوانب أسلوبيّة امتزجت فيها البلاغة بالنحو والعروض والدلالة، معتمدا على الآليات الإحصائيّة، وذلك بالوقوف عند كل استعمال بدت عليه الطرافة والتميّز، بحيث أعطت للدراسة طابعا علميا وموضوعيا، مصحّحة بذلك الكثير من المفاهيم الخاطئة في النقد الأسلوبي.

أما عن منهجه الأسلوبي المتبع في الشوقيات وفي غيره من الدراسات فيقول صراحة أنّ "الأسلوب والأسلوبيّة مشكل مكين من مشاغل علماء اللغة والأدب في الغرب، فرمنا مشاركتهم في النقاش، وآثرنا تركيز الدرس على تحليل النّص والتطبيق على الأدب العربي، وفي ذلك الوقت لم تكن البيئة العربيّة قد تعودت فيه على الدّرس الأسلوبي الحديث..." [57] هو ينطلق من المنهج كما هو عند الغرب بأسسه ونظرياته، ويحاول تطبيقه على نصوص عربيّة، ليحصل بذلك على نتائج تمكّنه من تصحيح بعض المعطيات، بالإضافة إلى طرح لبعض التساؤلات التّي من شأنّها أن تفتح آفاقا جديدة للبحث والباحثين.

الهوامش:

1. علوي الهاشمي:**حوار ثقافات مع اللأستاذ الدكتور عبد الهادي الطرابلسي** ،ندوة مجلة ثقافات (مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية)، تصدر عن كلية الآداب بجامعة البحرين، ع4، خريف2002 ص153.
2. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، (1981م)، ط/1، ص: 14
3. المصدر السابق، ص: 14
4. نفسه، ص: 14
5. نفسه ،ص:17.
6. نفسه ، ص: 17-بتصرف-
7. عدنان حسن بن قاسم : **الاتجاه الأسلوبيّ البنيويّ في نقد الشعر العربي**، الدار العربيّة للنشر والتوزيع، ط؟، سنة: (1421هـ/2001م).، ص:344.
8. ينظر المرجع السابق، ص:345.
9. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**،ص:21.
10. عدنان حسين قاسم: **الاتجاه البنيوي في الشعر العربي**، ص:345.
11. علوي الهاشمي:**حوار ثقافات مع اللأستاذ الدكتور عبد الهادي الطرابلسي** ،ندوة مجلة ثقافات (مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية)، تصدر عن كلية الآداب بجامعة البحرين، ع 4، خريف2002، ص: 164.
12. المرجع السابق، ص ص: (346/345)
13. عبد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص: 27.
14. المصدر السابق، ص:28.
15. محمد عبد المطلب: **عرض لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي** مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، ع/ 3،مج/1،سنة: أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982، ج/1(شوقي، حافظ)، ص ص: (270/269).
16. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص: 38

17. المصدر السابق، ص: 39.
18. نفسه ، ص: 40.
19. محمد عبد المطلب: **عرض لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات عبد الهادي الطرابلسي** ، ص: 270.
20. فرحان بدري الحربي: **الأسلوبيّة في النقد العربيّ الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط/1، سنة: 2003 ، ص:158
21. محمد عبد المطلب: **عرض لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات عبد الهادي الطرابلسي** ، ص: 270.
22. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص: 53.
23. عدنان حسين قاسم: **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، صص : (350/349)
24. المرجع السابق ، ص: 350.
25. نفسه، ص: 354.
26. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص: 55.
27. ينظر المصدر السابق ، ص ص: (55/ 56).
28. ينظر نفسه ، ص ص: (57/ 58).
29. نفسه ، ص: 59.
30. نفسه ، ص: 60.
31. نفسه ، ص: 64.
32. ينظر نفسه ، ص ص: (65... 67).
33. نفسه ، ص: 68.
34. نفسه ، ص: 73.
35. نفسه، ص: 74.
36. محمد عبد المطلب: **عرض كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات** لمحمد الهادي الطرابلسي، ص: 271.
37. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص: 79.
38. المصدر السابق، ص:94.
39. عدنان حسين قاسم: **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، ص:353 .
40. المرجع السابق، ص ص: (355/354)

41. نفسه، ص:94

42. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص: 97.

43. المصدر السابق، ص:116.

44. عدنان حسين قاسم: **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، ص:359.

45. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص: 141.

46. المصدر السابق، ص: 141.

47. نفسه ، ص: 142.

48. محمد عبد المطلب: **عرض كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي** ، ص: 271.

49. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص: 146.

50. المصدر السابق، ص: 166.

51. نفسه ، ص: 195.

52. نفسه ، ص: 208.

53. نفسه ، ص: 232.

54. نفسه ، ص: 233.

55. علوي الهاشمي: **لقاء ثقافات مع الأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي** ، ص: 162.

56. المرجع السابق، ص: 165.

57. نفسه ، ص: 164.