الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب و الفنون

جامعة – مستغانم

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها

تخصص: لسنيات و تحليل الخطاب

الموضـــوع

"ديوان وحدي مع الأيام" لفدوى طوقان

دراسة أسلوبية قصيدة "لن أبكي "

نموذجا

من إعداد الطالبة:

o **بلغول أسماء**

تحت إشراف الأستاذ المحترم

أ-عز الدين حفار

السنة الجامعية 2016/2015

المقدمة

قائمة المصادر و المراجع

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، سبحانك لا نحصي ثناء عليك اثنينا على نفسك، خلقت فأبدعت، وأعطيت فأفضت، فلا حصر لنعمك ولا حدود لفظلك، ونصلي ونسلم على اشرف عبادك، وأكمل خلقك، خاتم المرسلين، ومعلم المعلمين، نبينا وسولنا محمد بن عبد الله الأمين خير من علم وأفضل من نصح، أما بعد:

إن الشعر العربي المعاصر هو القالب الفني الذي استوعب وما زال يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها، وهذا جعله، يرتقي يوما بعد يوم حيث كان دوما عبارة عن حوصلة لتجارب الشعوب والأمم على مر الزمان ناقلا بذلك يومياتها وتاريخها حيث تضمن العديد من القصائد الطوال التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن نظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها وقد كانت أغلب القصائد تتسم بطابع الرمزية والغموض والبعد عن التصريح لتترك القارئ أو المتلقي يسبح في بحر التفسيرات علة يعثر بها على المعنى المنشود والحقيقة أن لدراسة أي نص شعري أو نثري لابد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ و الإجراءات المنهجية وأن يستعين بما يراه مناسبا من المناهج النقدية والتحليلية حتى تكون دراسته جدية واضحة ومبرزه.

لن أبكي موضوع البحث من بين أجمل القصائد في الشعر العربي المعاصر، وقد نظمتها فدوى طوقان

ولعلا السائل يسأل مجموعة من الأسئلة: لماذا بهذا العنوان قصيدة لن أبكي، دراسة أسلوبية؟

فنقول كان اختياري لهذا العنوان لأسباب التالية:

- كون القصيدة لن أبكي من أروع القصائد التي استلهمت فكري

- تتضمن قصيدة لن أبكي العديد من البنى المشفرة والأفكار الغامضة التي تتطلب من الباحثين تفكيكها وحل رموزها

- الوقوف على أسرار التي جعلت من فدوى طوقان تكتب لهذه القصيدة

- محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ما وجد في حقل الدراسات اللسانية والأسلوبية خاصة.

- إبراز فعالية المنهج الأسلوبي في دارسة الخطاب الشعري المعاصر

- الإسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية

- لقد كانت قصيدة لن أبكي هدية لشعراء المقاومة في الأرض المحتلة عند اللقاء بحيفا وقد عبرت فيها عن ندمها بالبكاء طوال الفترة السابقة وأقسمت يمينا صادقا بأنها لن تبكي بعد، هذا اليوم لأنها أدركت أن البكاء لنا يجدي شيئا وأفرغت كل طاقتها الفنية بشكل نلمح فيه اختلافا واضحا عن المسارات والاتجاهات الفنية لمعاصرتها من الشعراء، ومن هنا يمكننا أن نتساءل: ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز هذه القصيدة من التحليل والدراسة؟

و للإجابة على الأشكال المطروح، وحتى نتمكن من الدراسة المنظمة والسليمة للموضوع كانت الخطة الآتية:

مقدمة يتلوها مدخل تمهيدي يضم الحديث عن الحياة الفنية والعامة لفدوى طوقان.

أما الفصل الأول: فقد كان عنوان كالآتي: الأسلوبية، مفهومها و اتجاهاتها و مستوياتها و علاقاتها بالعلوم الأخرى

فضم هذا الفصل أربعة مباحث الأول بعنوان مفهوم الأسلوب والأسلوبية والمبحث الثاني اتجاهات الأسلوبية بالعلوم الأخرى

و المبحث الثالث مستويات الدرس الأسلوبي أما المبحث الرابع كان فيه الحديث عن الأسلوبية و علاقتها بالعلوم الأخرى

وبخصوص الفصل الثاني: وكان دراسة تطبيقية قصيدة لن أبكي شملت كل مستويات الدرس الأسلوبي.

و أخيرا خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها وحتى تكون هذه الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها.

فاتبعنا المنهج الوصفي التحليلي بصفته من المناهج، التي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات على النص الشعري.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة مراجع من بينها:

نورا لدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فهد خليل زايد "اللغة العربية منهجية وظيفية"

ككل بحث علمي فان بحثنا باعتباره تطبيقيا لم يخل من الصعوبات والعراقيل ولعل من أبرزها

- ندرة المراجع المختصة في التحليل الأسلوبي للمستوى البلاغي

- صعوبة تأويل المعطيات اللغوية التي استخرجت من المدونة الشعرية

المدخـــــل

البيئة الخاصة و العامة للشاعرة

أ)- البيئة الخاصة:

ولادتها: خرجت فدوى طوفان إلى هذه الدنيا، بين عالم يموت وآخر على أبواب الولادة فقد كانت الدولة العثمانية تلفظ أنفاسها الأخيرة، وجيوش الحلفاء تشق طريقها لاستعمار غربي للمنطقة العربية كلها.

وحين أطلقت صرختها الأولى كان-بلفور- يعطي تصريحه المشئوم لتهويد وطنها فلسطين في ظل هذه الظروف ولدت الشاعرة في مدينة نابلس التاريخية بفلسطين أواخر الحرب العالمية الأولى حوالي عام 1917 في بيت ذي جاه ونفوذ اجتماعية، فوالدها عبد الفتاح من كبار رجال الصناعة و التجارة في ذلك الزمن، كان يملك مصبنة لصنع الصابون النابلسي المشهور من زيت الزيتون توفر له إمكانيات مادية معتبرة.

ووالدتها امرأة متواضعة، منبسطة مرهفة الأحاسيس ولدت عشر مرات، أعطت للحياة خمسة بنين وخمس بنات.[1]

وفدوى هي الرقم السابع، ولكنها خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتلقيها، فأمها حاولت التخلص منها في الشهور الأولى من الحمل، وكررت المحاولة ولكنها فشلت."حيث ظل الرقم السابع متشبثا في رحمها نتشبث الشجر بالأرض، وكأنما يحمل في سر تكوينه روح الإصرار و التحدي المضاد.[2]

ويغضب والدها من محاولة الإجهاض هذه ولأول مرة في حياتهما الزوجية ينقطع عن محادثتها بضعة أيام ذلك كان يطمع بصبي خامس يشد به أزره ويزيد في ذريته، فالمال و البنون زينة الحياة الدنيا، ولكن مجيء هذه الطفلة خيب أمله و توقعه، ويبدو أنه حمل تربسات قرون الجاهلية.

ومن المفارقات أن أمها التي حملت كثيرا، لم تحاول الإجهاض إلا حيث جاء دور شاعرتنا، ويلوح لنا ان عمليات الحمل و الولادة و الرضاع المتتالية أرهقت امها، فقد كانت

[1]- هذا الشعر الحديث، د عمر فروخ، ط2- دار لبنان- بيروت 1985 ص 158.
[2]- رحلة صعبة رحلة جميلة- فدوى طوفان ط1- دار الأسوار- عكا 1985/ ص 12.

تضع كل عامين مولودا جديدا، وقد تزوجت في مرحلة مبكرة من عمرها، فقد وضعت ولدها البكر ولم تتم الخامس عشر بعد، واستمرت هذه الأرض السخية تعطي غلتها بانتظام من بنين وبنات: أحمد، ابراهيم، بندر، فتيا، يوسف، رحمي كان هذا كافيا بالنسبة لها و أن لها أن تستريح، ولكن الرقم السابع يأتي على كره منها، وأصبح لدى الأسرة ثلاث بنات مع البنين الأربعة، ثم تبعها فيما بعد أديبة ثم نمر ثم حنان- فاستكملت الأسرة العدد العاشر.

كان ولدها من مدمني قراءة روايات جرجى زيدان التاريخية، فأحبا شخصية البطلة في القصة- أسيرة المتمهدي.[1]

واحتفظت ذاكراتهما باسمها" ليعياه لأول أنثى تولد لهما فيما بعد و لكن تاريخ ميلادها ضاع في ضباب السنين، كما ضاع من ذاكرتي واليها حيث تقول الشاعرة في مذكراتها "حين أردت استخراج أول جواز سفر لي عام 1950، سألت أمي عن تاريخ ميلادي- ولكن على الأقل في اي فصل؟ في أي عام؟ و تجيبني ضاحكة: كنت يومها اطهي- عكوب- هذه شهادة ميلادك الوحيدة التي أحملها، بدأت أشعر بالمخاض وأنا أنظف أكوان العكوب من أشواكها" و العكوب بقلة شائكة من فصيلة المركبات تنبت في جبال فلسطين في فصل الربيع خلال شهر شباط وآذار ونيسان.[2]

وأمها كجميع الناس في بلادنا، في ذلك الزمن تؤرخ الوقائع بإحداث بارزة ترافقها، وتلح الشاعرة على أمها أن تتذكر و تقول لها أمها: أنا أدلك على مصدر موثوق حيث يمكنك التيقن من عام ميلادك، فحين استشهد ابن عمي- كامل عسقلان- كنت في الشهر السابع من الحمل، وكنت أحب ابن عمي كامل حبا شديدا، لم يكن لي اخوة فكان هو أخي، (فارس) يبهر الأنظار بقامته الفارعة وطلعته الخلابة وذكائه الحاد وخفة دمه، شعرت بدمي يحترق يوم الفاجعة رحت اصرخ و ابكي مع أمه و أخته و كان وحيدهما،[3] وكنت أنت تتخبطين و تقفزين في أحشائي من جانب إلى جانب آخر و النسوة في المأتم يطلبن الرحمة و يقلن لي: أشفقي على هذا الولد في بطنك حرام عليك" و تضيف الشاعرة في مذكراتها: داخلني شعور

[1]- نفس المرجع السابق، ص 13.
[2]- شجران معطران- د عمر فروخ، ط1 المكتبة العلمية- بيروت 1954،ص 15.
[3]- نفس المرجع السابق ص 18.

بالشفقة على الذات... و لكي أتخلص من ذلك الشعور قلت لأمي و أنا أضاحكها: دليني إذن على قبر ابن عمك كامل، فلم يبق أمامي إلا أن استخرج شهادة ميلادي من شاهة قبر ابن عمك.

ضحكنا معا للمفارقة، و اتفقنا على ان تصطحبني في اليوم التالي إلى المقبرة الشرقية حيث يرقد هناك ابن عمها شهيد الحرب كامل عسقلان[1] ومن المؤلم للطفل أن ينسى والده المتعلمان تاريخ ميلاده، مما يدل على عدم الاهتمام به و إن الحياة الجنينة تلعب دورا كبيرا في تركيب الكائن البشري، ناهيك عن الوضع الصحي للأم، و الانفعالات التي تشعر بها كل ذلك يلعب دوره في تكوين الطفل الجسماني و النفسي[2] وإن تكرار محاولة الإجهاض على مسامع الشاعرة دون غيرها من الأخوة، قد اثر في نفسيتها وعلاقتها مع والديها غائرة في النفس تنكأها الذكريات م وقت لآخر مما يترك بصماته وآثاره على مجمل حياتها.

وتقول فيقصيدتها – طمأنينة السماء- متحدثة عن معاناتها و آلامها:..... وكان

أقس ما شجى نفسها وابتعث الراعب... في هجسها

تدفق الظلمة في يومها في غدها المحروم... في أمسها

ظلمة عمر كل أيامه ليل تدجى في مدى حسها

النور، أين النور هل قطرة تسيل منه في دبي يأسها

من أين والأقدار قد جففت منابع الأضواء من نفسها.

طفولتها: جاءت فدوى كما أشرنا على غير رغبة من والديها، فسلمتها أمها إلى صبية كانت يعمل في منزلهم تدعى– السمرة- لتقوم برعايتها و الاشراف عليها، واقتصر دور الأم على الرضاعة فقط (حيث الحليب المجفف لم يكن قد اكتشف بعد)، و في فترة الفطام كانت تأخذها السمرة لتنام معها في بيتهم المجاور، وقد روت لشاعرتنا فيما بعد- كيف كان يكفيها حين تبكي لأن تربت على كتفها وظهرها وتهمس على إذنها قائلة: أنا السمرة، أنت

[1]- رحلة جبلية رحلة صعبة- فدوى طوفان-ص15.14.13.

[2]- نفس المرجع السابق ص 20 .

معي،فتكف عن البكاء مطمئنة لوجودها معها و في حضانتها وتضيف شاعرتنا في مذكراتها:" وقد ضللت أحبها كما أحببت أولادها فيما بعد وكانت قد اطلقت على واحدة من بناتها اسم فدوى".

و لم تكن فدوى راضية على ملابسها، فقد كانت أمها تقوم بخياطتها و لم تكن تتقن هذه الصنعة" لم أكن أحب ملابسي لا قماشا و لا تفصيلا، فقد كانت ابنة عمي –شهيرة- تلبس أجمل الثياب و أثمنها، حيث تخيطها أمها عند خياطة محترفة، وكانت مدللة عند والديها تتمتع بحبهم و اهتمامهم، ولكنها كانت تترفع عني وتتعالى علي، وترشقني باستمرار بنظرات عدائية، مع أننا نشأنا في نفس الدار و البيئة، ولم تكتف بهذا بل كانت ترميني بالتهم الباطلة و تستعمل ضدي سلاح الافتراء، وتتلذذ حين تقوم أمي بمعاقبتي دون ذنب اقترفه، لقد عاقبتني أمي ذات يوم بدعك شفتي ولياني بالفلفل الحار ورفعت صوتي بالبكاء المظلوم وأنا أقسم لها أنني بريئة، ولكن المفجع أنه ليس هناك دفاع ممكن ضد الافتراءات و تضيف لقد عانيت من أمي مثل هذه المواقف وبقيت على مدى سنوات طويلة أراني في الحلم وجها لوجه مع أمي، حتى بعد وفاتها. هي صامتة وأنا يغمرني شعور بالقهر المكتوم واحساس عنيف بالغيظ و الظلم، أحاول الصراخ لأعبر لها عن ظلمها لي ولكن صوتي يظل مخنوقا في حلقي فلا يصل إليها هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريني أثناء نومي باستمرار"[1].

لاشك أن الاحساس بالظلم يولد نزعات شتى في نفس المرء لاسيما حينما يجد نفسه عاجزا عن رده ودفعه، وحين ماتت ابنة عمها في الرابعة عشرة من عمرها، لم يهزها موتها، تقول:" تلقيته بشعور حيادي" وكانت تكبرها بأربعة أعوام، وتقول عن ذلك:" لم أكن لأهتدي إلى سبب كرهها لي" و لا أجد مبررا لهذا العداء لكي يبدو أن بعض النفوس البشرية تولد عدوانية تتلذذ بفعل الشر ذلك أن فدوى لم تكن منافسة لها، فالأولى تتمتع بحنان أبويها و محبتها، وكذلك بوفرة حاجاتها المادية، حيث تذكر الشاعرة: وكان لها قرطان ذهبيان يتدليان على جانبي عنقها الأبيض، وكم تمنيت لنفسي مثل هذين القرطين البراقين الراقصين

[1]- المرجع نفسه ، ص 21

ولكن هيهات، فما كان لأحد ليعني بتلبية حاجاتي النفسية وعلاقتي بابنة عمي هذه، من الذكريات التي ركت في نفس أثر لسنوات غير قليلة، كنت أتلهف على لعبة تفتح عينيها وتغمضهما، دمية خرجت من مصنع، بل كانت تقوم ابنة الجيران بضع دمية لي من مزق القماش وقصاصاته الملونة، ولم يهبني المولى مسحة من جمال تغري الآخرين بتقلبي، فقد رافقتني حمى الملاريا سنين طفولي كلها، فتركت أثرها على جسدي ونفسي.

وخطفت بريق عيني، و تركتني ذابلة مخيفة منهكة، وكان شحوبي و نحو لي مصدرا للتندر و الفكاهة و إطلاق النعوت الجارحة على تعالي يا صفراء روحي يا خضراء".[1]

إن تحقيق رغبات الطفل وإشباع ميوله في المرحلة المبكرة على عمره، و اشعاره بأهميته، وغمره بفيض الحنان و المحبة لهو خير زاد نقدمه له، ليخرج إلى هذه الحياة طفلا سويا، بعيدا عن العقد النفسية أي تلعب دورها في مستقبل حياته.

حيث ورد في قصيدتها في ضباب التأمل عن طفولتها البائسة:

..... ألقيت فوق وسادتي آلام روح مثقل.

مصدومة الآمال اسبح في ضباب تأملي.

ومضيت شاردة أقلب في الظلام كتاب عمري.

صور و أطباق كئيبات، تلون كل سطر.

* * *

و هنا خيال شاحب لم ترحم الدنيا ذبوله.

هذا خيال طفولة لم تذر ما مدح الطفولة.

لقد دفعها هذا الوضع المزرى و المعاملة القاسية لأن تنتظر ليلة- القدر- حيث كنت تسمع عنها أشياء مثيرة و متميزة بانفتاح السماء لتقبل الدعوات الصاعدة من النفوس المتاحة و

[1]- د / عمر يوسف قادري التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون د دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع بوزريعة- الجزائر،ص 22.

القلوب الملهوفة، فيستجاب لها وتحقق الأماني، حيث تقول في مذكراتها:" كنت أنزوي في ليلة القدر عند ركن في ساحة الدار المكشوفة أو عند شجرة من أشجار التاريخ وارفع وجهي إلى السماء ضارعة إليها أن تجعل لخدي لونا جميلا مشربا بالحمرة حتى يكفوا عن تسميتي بالصفراء و الخضراء، فقد كانت تلك التسمية تجرح إحساسي إلى درجة كبيرة... كان بيتنا يعج بمختلف أصناف الطعام وأنواعه و تقام الولائم عندنا يوميا، ولكني كنت أتلهف للحصول على شيء غير الطعام، حلق ذهبي أو سوار أو فستان جميل ثمين أو دمية من دمى المصانع. كنت أتلهف للحصول على حب أبوي و اهتمام خاص و تحقيق رغبات لم يحققاها لي في يوم ما".

بصراحة يصدم القارئ حين يطلع على مذكراتها، أسرة تقيم الولائم و لا تهتم بتلبية أدنى حاجات طفلتهم الصغيرة، أهو الجهل أم التفرقة بين الولد و البنت، يحرمون فلذة كبدهم من لعبة ؟ إن هذا الاجحاف بحق الطفلة و حرمانها من عطف الأبوة و حنان الأمومة، جعلها تغتبط حين تهاجمها حمى الملاريا بين الفينة و الأخرى، فعسى أن يحرك المرض مشاعر أهلها تجاهها في تلك المرحلة الطفولية الحساسة، حيث تقول:" إن كانت هذه المناسبة الوحيد التي تعلن فيها أمي عن مشاعرها الأمومية تجاهي فاشعر بدفئها و حنانها الحقيقي".[1]

سبحان اله كيف يتحول الشيء إلى نقيضه، المرض الذي هو نقم يتحول في هذا الوضع المفزع إلى نعمة؟

يقول أحد علماء النفس" ليت كل الآباء يعرفون أن المشاعر المؤلمة التي نكابدها في طفولتنا نظل نحس بمذاقها الحاد مهما بلغ بنا العمر، وهل الحياة إلا شريط من الذكريات حلوها و مرها، نظل نسترجعه بين وقت وآخر، فيؤثر فينا و نتأثر به، كله أو بعض" ويضيف: إن الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية و تقررها لأهميتها الكبيرة في حياة الانسان، أشد ما يؤلم الطفل التفرقة في المعاملة التي يمارسها الأب و الأم بين أولادهما بتفضيل واحد على الآخر في شتى مجالات الحياة، حيث تترك هذه المعاملة

[1]- نفس المرجع السابق، ص 23.

الخاصة بصماتهم على علاقات الأطفال ببعضهم البعض، فتثير الغيرة و الحسد و الأنانية و تزرع بذور الفرقة بينهم و تنعكس سلبا على علاقاتهم الأخوية.[1]

لقد تحدثت الشاعرة بمرارة على إهمال والدها و تصرفه معها، كأنها غير موجودة في حديث مطول مع الكاتبة بيان نويهض و التي بدورها علقت عليه بحسرة و ألم... اللمسة السريعة التي مس بها والدها شعر أختها فنظرت إليه بعينين متلهفتين لحنا الأبوة و لكنه مر عنها و لم يلتفت لها...[2]

هذه المعاملة القاسية جعلتها تؤثر العزلة و الانطواء و الابتعاد عن اللعب مع أترابها من الأطفال في بيتهم الواسع و هن هذا البيت المترامي الأطراف الذي قضت فيه طفولتها تخبرنا:" البيت أثري كبير من بيوت نابلس القديمة التي تذكرك بقصور الحريم و الحرمان.. و التي هندست بحيث تتلاءم و ضرورات النظام الإقطاعي ترى فيها العقود و الأقواس و الباحات الواسعة و الحدائق و نوافير الماء و الطوابق العليا و السلالم الملتوية، ويصعب على الزائر الاهتداء إلى طريقه و تبين مسالكه دون دليل. فالمرء لا يعرف في مثل هذه البيوت هل هو مفض إلى غرفة الاستقبال أم إلى قن الدجاج أم إلى المطبخ في هذا البيت وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة الحريم الموؤدة فيه، استحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي".[3]

وكان لهذه الطفولة البائسة أثرها في نفسية الشاعرة فانعكس في شعرها، حيث تقول في قصيدتها – في درب العمر- على هذه المعاناة.

أتيت درب العمر مع قلبي اغرس زهر الحب في الدرب

ليغرق الناس باشذائه تذهل في دفق و في سكب

فبعثروا زهري بأقدامهم ووطأه في الثرى الجدب

وارتج قلبي خلف صدري أسنى ولج في دق وفي وثب

[1]- نفس المرجع السابق،ص19.
[2]- نفس المرجع السابق، ص 26.
[3]- مقابلة صحفية بين بيان نويهض و الشاعرة، مجلة دنيا المرأة، ع2، بيروت شباط 1960.

فقلت: في أهلي وفي اخوتي غنى عن الناس، عن الصحب

وخلتني ملأت منهم يدي وخلتهم قد ملأوا قلبي

فل يطل وهمي حتى هوى خنجرتهم وغاص في جنبي

وسرت مع قلبي وحدين...لا شيء سوى الأشواك في الدرب

وتقول في قصيدتها من الأعماق- نقتطف منها ما يلي:[1]

... سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد لا رفيقا، لا صاحب لا دليل، غير يأسي ووحدتي وشرودي.

وجمود الحياة يضفي على عمري طل الفناء.... ظل الهمود.

و عن هذا البيت الذي قضت فيه شطرا كبيرا من طفولتها وحياتها تقول في قصيدتها من وراء الجدران- نجتزئ منها ما يلي:

بنته يد الظلم سجنا رهيبا لواد البريئات امثالية

و كرت دهور عليه و مازال يمثل كاللعنة الباقية

وقفت بجدرانه العايسات وقد عفرت بتراب القرون

وصحت بها: يا بنات الظلاميا بدعة الظلم و الظالمين

ولشدة معاناتها و كثرة آلامها شبهت بيتهم العائلي بالسجن الرهيب الذي سحق طفولتها و كان له تأثيره في شعرها حيث تقول على قصيدتها – قصة موعد- نقتطف منا ما يلي:

...فها أنا بالدار ماذا؟ فراغ يمدو وحشه صمت كئيب

وقفل ثقيل، يعض على الباب كالوحش، أبك لا يستجيب

تمثل لي قدرا راصدا يجد جني بجمود رهيب

[1]- فدوى طوقان الأعمال الشعرية الكاملة دار الفارس لنشر و التوزيع: عمان الطبعة الأولى،ص40.

تراجعت أين أنا؟ أين أنتفوا حيرتي من المكان الغريب[1]

و تتحدث الشاعرة عن أصولها العائلية، فتقول أنها من قبيلة عربية كانت تقيم مضار بها بن حمص و حماةن و حيث لايزال هناك التل المعروف باسم- تل طوقان- وبعض من القبيلة مازال يقيم هناك حتى اليوم و تذكر الشاعرة أم جماعة بدوية من طوفان تلك النواحي قدموا إليهم في نابلس فبل النكبة و نزلوا ضيوفا عليهم وذلك للتعرف على أقاربهم و تقول:" كان حدثا مثيرا بالنسبة لجيلنا بعث البهجة في نفوسنا و تذكر أن جدهم الأكبر ابراهيم طوقان كان أحد رجالات الجيش العثماني الذي قدم إلى نابلس وأقام فيها و ابتنى بيتهم هذا الذي سبق ذكره و تضيف: كنت أقيم في غرفة البنات مع شقيقاتي في الجناح الجنوبي من البيت و كانت أسرة عمي تشاطرنا الإقامة في هذا البيت الكبير و الجو العائلي يسيطر عليه الرجل ككل البيوت إلا أن القائمة الممنوعات على النساء هنا طويلة و متعددة فالضحك و الغناء من المحرمات و حق التعبير عن النفس محظور عليهن فعلى المرأة أن تنسى لفظ –لا- في اللغة إلا حين النطق بالشهادتين في وضوئها و صلاتها ، أما –نعم- فهي اللفظة الببغاوية التي تلقنها منذ الرضاع لتصبح فيما بعد كلمة صمعنية ملتصقة على شفتيها مدى الحياة".[2]

وتضيف: كان والدي و عمي لا يسمحان بإثارة القيل و القال بين الأسرتين للمحافظة على تماسكها العائلي، كانت المشاجرة بين الكبار شيئا غريبا عن جو العائلة، و هكذا ظل إيقاع الحياة في البيت يبدومتناسقا متناغما زكي ظاهريا، ففي الحقيقة كان هناك ما يشبه النفور الصامت بين أفراد الأسرتين... وكان عمى انبساطيا منفتحا يتحدث إلى نساء العائلة و يضاحك الجميع بل ويشارك الأولاد ألعابهم الطفولية، بينما كان والدي جافا لا يترك لي أو لأخوتي فرصة التقرب إليه، وقد ظل حضوره يبعث في نفسي الضيق منذ طفولتي، و كنت استغرب من البشاشة التي يغدقها على بنات عمي، ويمسكها عنا نحن بناته.

وكان عمي يحبني و يعاملني برفق ومودة، ويداعبني كثيرا و كنت اركض إليه في مجلسه فيأخذني بين ذراعيه ويجلسني إلى جانبه، فأحس بدفء قلبه، وهذا ما لم يفعله أبي معي، في

[1]- نفس المرجع السابق، ص 42.
[2]- نفس المرجع السابق،ص 58.

يوم من الأيام و تذكر فدوى أن خالتها عوضتها خيرا فقد أغدقت عليها عطفها و حنانها واهتمامها، حيث كانت تنام عندها ليلة كل بضعة أيام، لاسيما و أن خالتها لم تنجب أطفالا و كانت تتخذ من تربية النباتات البيتية و الأزهار المتنوعة هواية تسد فراغ حياتها الزوجية، علما أن زوجها كان رجلا كريما، و لم يكن متعصبا و لا أسيرا للتقاليد البالية، و تضيف: كنت أتمنى لو أنني ابنة هذه الأسرة و كان التصاقي بخالتي أكبر و أعمق من التصاقي بأمي بملا يقاس. وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلتني سوء الحظ واحدة من أفرادها.[1]

لقد كنت افضل دائما الانتماء إلى عائلة أقل غنى و أكثر حرية و كانت خالتي تستجيب لنزعاتي و تحقيق رغباتي، فكانت تصنع لي الدمى من عيدان الخشب الدقيقة و قطع القماش الصغيرة، و كنت مغرمة بالدمى، فكانت العلاقة النفسية التي اربطني بالدمى أقوى من علاقتي بأي شيء آخر فقد كانت تتحول بين يدي إلى مخلوق حي إلى طفل صغير أدلل و أضاحكه و أغضب عليه و أعاقبه و أغني له فينام. و تقول أن هذه العلاقة توقفت في سن الثامنة من عمرها حيث زجرتني أمي بقولها: مسخك الله، كفاك استغلالا بالدمى فقد كبرت.

و حين دراستنا لشعرها لم نعثر على أثر لهذه العلاقة بالدمى، و لم نجد ذكرا لخالتها لا تلميحا و لا تصريحا بشعرها، و لم نعثر في كل انتاجها الشعري المنشور على تفاصيل طفولتها إلا بالشكوى و التبرم فقط دون الولوج إلى دقائق الأمور كما وجدنا في مذاكراتها و التي تعد بحق تحفه نثرية فنية و نقول عن صداقاتها في مرحلة الطفولة أن علياء ابنة الجيران كانت صديقتها المفضلة رغم فارق السن بينهما، فقد كانت علياء تكبرني بأربع سنوات ولكن ساد علاقتنا الانسجام و التفاهم الكامل و المحبة المتبادلة، فوجدت فيها تعويضا عن العلاقة بابنة عمي، و كانت تصطحبني إلى دار خالتها الواقعة على اطراف مدينة نابلس، حيث الأشجار الكثيفة و البساتين الجميلة و ينابيع المياه الجارية، مما يسحر الألباب و يأخذ بمجامع القلوب، و كنت أتوسل إلى أمي[2] لتسمح لي بمرافقتها... كان مشوارنا دائما بعد العصر، وكانت نفسي تتوهج أمام الجمال البري المحيط و قد هيمن الصمت على المنطقة غير المأهولة، المنعطفات الرطبة خرير المياه، غير المنظور شجيرات العليق الأحمر، الممرات الضيقة المظللة

[1]- الآثار النثرية للشاعرة: رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية) ط1، دار الأسوار- على- 1983م ، ص30.
[2]- سائدة خليل، الذاتية في الشعر فدوى طوفان- مخطوط رسالة معمقة- معهد اللغة و الأدب العربي- الجزائر ، ص 45.

بالشجر المتشابك... كان المكان يبدو لي جزءا من عالم آخر كان الاحساس بالحرية و الانطلاق بعيدا على جو البيت الأثري المختنق بالمحظورات و بالأوامر و النواهي التي لا أول لها و لا آخر، كان ذلك الاحساس بالخرية يملأ نيبفوحان الحياة. وتضيف: و عن طريق علياء هذه، تعرفت على الأفراح و الموالد و الأعراس و من خلالها تعرفت على أسواق المدينة و عادات الناس و تقاليديهم لا سيما الأوساط الشعبية بمواسمها و احتفالاتها تعرفت على وجوه أخرى لبلدتي و على ايقاعات الحياة فيها، ولولا هذه الرفيقة المحبوبة ما تعرفت عليها.[1]

الطفولة خزانة الذاكرة، و تمثل ركنا أساسيا من ساحة الوعي عند النسان، و تلعب دورها في رسم حياته، وطفولة الشاعرة- لسوء الحظ أو لحسنه لم تكن بالطفولة السعيدة، و على محك هذه الطفولة كان الصمود و العمل و انتصار الذات، فلعل في هذه القصة إضافة خيط من الشعاع ينعكس أمام السائرين في الدروب الصعبة.

و الحقيقة اننا وجدنا أثر الطبيعة واضحا في انتاجها الشعري و قد أفردنا له فعلا كاملا حين الحديث عن مضمون شعرها.

وتتحدث الشاعرة عن هواياتها في مرحلة الطفولة فتقول: كانت تستهويني الموسيقى فتعلمت العزف على العود سرا أثناء غياب الرجال عن المنزل، كنت أجد متعة في الاستماع إلى قراءة القرآن الكريم حيث تتواصل قراءته و ترتيله من أفراد العائلة، وكنت أطرب لصوت المؤذن و هو يؤذن الأذان، لاسيما و أن الجامع قريب من منزلنا ولذا كنت أهرع في صبيحة كل عيد لمراقبة المصلين و قد لبسوا أحسن لباسهم، و كانت تكبيرة العيد و هي تتصاعد متواجدة خاشعة في ترتيل جماعي يملك الإحساس، تملأني بالحنان و ترفق مشاعري حتى الشفافية... فمباهج الأعياد كانت تخرجني من عزلتي و انطوائي.

فقد كنت أتوجه إلى ساحة الألعاب و الأراجيح و الدواليب المتحركة للمشاركة في هذه اللعبة أو تلك، و كنا أحيانا نغفل عن أنفسنا و قد اغمرنا في تلك المباهج... و أعود حذرة خائفة من

[1]- نفس المصدر السابق،ص50.

أن يلقاني أحد رجال العائلة فينزل بي العقاب على تأخيري عن البيت في مثل هذه الأجواء عشت أصارع – الواد الحقيقي- من الأهل.[1]

رغم هذا الحصار حاولت فدوى أن تنعم بحياتها ككل طفلة في مثل عمرها، فالحياة تواصل وعطاء. و لكن تبقى الأيام الحياة تطرق أبواب ذاكرتنا في كل حين و لقد تجلى الشعور بالحصار و الضيق في كثير من ناجها السنوي، و سنتعرض له بالتفصيل في الفصول القادمة مع أنها تتحدث عنه في مذكراتها بشغف وولع يبدو أنه لم يترسب من الأفراح شيء في ذاكراتها تخلده بشعرها، و أن المصائب واجترار المعاناة هي التي سيطرت على نتاجها الشعري كما سنرى.

دراستها: عائلة طوقان رغم تزمتها و محافظتها مانت شغوفة بالعلم و المتعلمين فالأولاد الذكور يرسلون إلى الجامعات الغربية ينهلون من منابع المعرفة و العلم أما البنات فلا بأس أن يأخذن قسطا من التعليم و المعرفة. و هكذا أرسلت فدوى إلى المدرسة حينما بلغت السابعة، وعلى مقاعد الدراسة تعلمت الحروف الهجائية ورويدا بدأت تعلم القراءة والكتابة، وأقبلت على الدراسة بشغف و محبة ولقيت من معلمتها التجاوب و الحب، وربطتها علاقات الود بزميلاتها التلميذات، فوجدت في هذه الأسرة الجديد المودة و الصفاء، وأشبعت المدرسة الكثير من حاجات النفسية التي افتقدتها في بيت الأسرة.

فأصبحت تتمتع بشخصيتها و تفوقت في دراستها في المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء من نفسي ضائعة، فقد أثبت هناك وجودي الذي لم استطع أن أثبته في البيت.

أحبتني معلماتي و أحببتهن، و كان منهن من يؤرثنني بالتفاوت خاص، اذكر كيف كان يشتد خفقان قلبي كلما تحدثت إلى معلمتي المفضلة (زهرة العمد) و التي أحببتها كما لم أحب واحدة من أهلي في تلك الأيام.[2]

و لتفوقها في دراستها كانت تكلفها معلمة اللغة العربية تدريس التلميذات المتخلفات و هذا الأمر كان من دواعي سعادتها و شعورها بأهميتها و في هذا الصدد تذكر الكاتبة المعروفة

[1]- هي وكراستها- مجلة الطريق الجديد- حيفا- اذار 1972- عبد الطيف عقل ص 52.
[2]- الشاعرة التي جمعت كابتها في حروف مذبة، كجلة الأحد- ع تموز 1955 لناهد الدجاني.

وداد سكاكيني:"... وحين وجدت نفسها في المدرسة أحبت الدرس و المعلمة وانكبت على الكتاب تقرأ بفرحة ورغبة و تكتب درسها باعتزاز و إذا وافقت لتلتقي أمام صفها قصيدة محفوظة أحسنت إلقائها و كأنها تعبر بعينها الذكيين و إشارات يدها و تماوج نفسها على معاني الأبيات و الكلمات. فكانت معلمة العربية تختصها بالعناية لما رأت من ذكائها و أدبها و هي في سن صغيرة، وجذبها حب الموسيقى إليها، فكانت تحفظ قصائدها و أناشيدها و ترددها على درج بيتهم الكبير و كانت تقرأ كل ما تقع عليه حتى و ان لم تفهم معناه فقد وجدت في كتاب– الكشكول- موشح ابن معتز ز مطلعه:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك و إن لم تستجب

فوقفت على درج بيتهم أمام الأشجار الباسقة و أحذت تقرأه متخيلة نفسها امام جمع كبير يصفق لها تحية للعبقرية.[1]

وكان لهذه الانعطاف المدرسي أثره في حياتها النفسية و الجسدية فقد شفيت من حمى الملاريا وسعدت بنعمة الصحة و العافية مغتبطة بحياتها المدرسية.

و لكن القدر طرق أبواب حياتها، فيرحل عمها الحاج حافظ عن هذه الدنيا عام 1927 ويلمها فقدانه حيث كان يمنحها عطفه وحنانه، وأجزنها موته وشغل تفكيرها هذا – الموت- وتوالت المصائب عليها فقد رحلت صديقتها – علياء- الأثيرة عندها.

ها هي علياء التي كانت بالنسبة لي جزءا من نفسي لا أستطيع الاستغناء عنها، تموت أمام عيني و هي في السابعة عشر من عمرها دون أن أستطيع مشاركتها الإحساس بالموت، وتوالى مسلسل الأحزان فأثقل قلبها بالهموم و الأشجان وبعث في نفسها أسئلة حائرة على مصير الإنسان ولكنه الموت. فقد انقطعت معلمتها المفضلة- زهرة العمد- على المجيء إلى المدرسة، وانتظرت فدوى قدومها وطال انتظارها، فقد مرضت المعلمة ووقعت طريحة الفراش، وبعد أيام رحلت معلمتها الأثيرة فتركت في القلب غصة و في العين دمعة وذكرى طيبة لا تمحوها الأيام، ذلك أن علاقتها بمعلمتها علاقة محبة ووئام لا أذكر أن واحدة من

[1]- قصة مدينة- نابلس- مسلم الحلو- المنظم العربية للتربية- ط 1965،ص42.

معلماتي تركت في نفسي ذكرى جارحة أة أثر لمعاملة سيئة على مدى سنوات القليلة التي أمضيتها في المدرسة.[1]

واصلت فدوى نموها وتفتح جسدها واتساع مداركها وامتلأت نفسها بالانفعالات و الأحلام وكان أن تتبعها غلام في السادسة عشر من عمرها، ولم تتعد الحكاية حدود المتابعة اليومية في ذهنها و إيابها" فما كان لمثلي أن تزوغ يمينا أو شمالا، كانت الطاعة من أبرز صفاتي و كنت مسكونة بالخوف من أهلي"[2] وكان التواصل الوحيد مع هذا الغلام أن أرسل لها زهرة فل مع صبي صغير وهي في الطريق، وحلت عليها اللعنة، فقد كانت تحت المراقبة، حيث علم شقيقها- يوسف بالأمر ودخل عليها كزوبعة عاصفة وهددها بالقتل إذا تخطت عتبة المنزل، وهكذا اصدر حكمه عليها بالقامة الجبرية في البيت وقبعت فدوى داخل حدود الجغرافية التي حددها لها شقيقها، حتى الأم لم تستطيع البوح لوالدها بحقيقة الأمر حينما سألها عن انقطاع ابنتهم على الدراسة، حيث قالت له من الأفضل بقاءها في البيت بعد هذه السن فأمن الولد على حديثها. أعطى أفراد العائلة الحادثة الصبيانية حجما أكير من حجمها الحقيقي و لا سيما من طرف عمتها[3] فهرت:" لا أجرؤ على رفع عيني نحو وجوههم التي كانت تلقاني صباح مساء بالعبوس و الكراهية، لقد شوهوني أمام نفسي و أمام سوء المعاملة و المعاناة الأليمة، فكرت بالانتحار، ولكن احساسها بأن الإقدام على هذه العملية سيؤلمها كثيرا قبل أن تموت، و شعورها بأنها ستتسبب آلاما لأمها إن أقدمت على هذه الفعلة، جعلها تتردد و تتراجع وتقلع على الفكرة.

لم تتم فدوى المرحلة الابتدائية من تعليمها حيث ضربتها يد القمع الأسري وحرمتها من مواصلة الدراسة، لتقبع سجينة البيت حيث التخوم المتصلة بالحجاب وعالم الحريم و القهر

[1]- فدوى طوفان التجربة الشعرية عند بين الشكل و المضمون د عمر يوسف قادري دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع بوزريعة- الجزائر، ص 76.
[2]- نفس المصدر السابق، ص 44.
[3]- رحلة جبلية رحلة صعبة، ص53

الوجداني، ومع اشتداد ليل الظلمة، بزغ الفجر و أضاء حياتها حينما عاد شقيقها ابراهيم عام 1929.[1]

من بيروت يحمل شهادته الجامعية من الجامعة الأمريكية ليستقر في مدينة نابلس، و لينتشلها من بئر الحرمان الموحشة " كل هو الوحيد الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيته بعد فقدان عمي و الطفولة التي تبحث عن اب آخر يحتضنها بصورة أفضل وأجمل وجدت الأب الضائع مع الهدية الأولى و القبلة الأولى التي رافقتها جاءت لحظة قدرية سعيدة تعهدني ابراهيم بعنايته و أخذ بيدي لأبدأ معه مسيرته في الشعرية، فكان معمي و صانع وجودي و مرشدي في الحياة".

ولا غرو في ذلك فإبراهيم خبر الحياة ودرس و تعمقت معارفه وساءه أن تعامل شقيقته الصغيرة بهذه المعاملة القاسية فأخذ يصطحبها في رحلاته لأطراف المدينة بأشجارها الكثيفة و بساتينها المنشرة بمناظرها الخلابة بخضرواتها وفاكهتها اليانعة، لتمنح وتنطلق، وكان ابراهيم ينبوع حب و حنان فأغدق على شقيقته لينقذها من زلات اليأس و سلبيات حياتها، ولستمع إليها ودرس نفسيتها و عرف ميلها للشعر، وهو الشاعر الحساس، ورأى انبهارها أمام القصائد و موسيقى الشعر، فقرر تعليمها و الارتقاء بمستواها و أخذ يختار لها القصائد و يطلب منها نسخها وحفظها ثم يستمع بعد ذلك إلى إلقائها، وكانت أول قصيدة اختارها هي مقطوعة – السلكة- التي ترثى فيها ولدها – السليك- أحد صعاليك العرب، و مطلعها:

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك.

قرأتها القصيدة وفسرها لها بيتا بيتا، ثم قال لها:" لقد تعمدت أن أختار لك هذا الشعر لترى كيف كانت نساء العرب تكتب الشعر الجميل واثلج صدرها العرض وباتت في نشوة. "ها أنا أعود إلى الطفاتر و الأقلام و الدراسة و الحفظ، ها أنا أعود إلى جنتي المفقودة" وبدأت مسيرتها الجديدة و جوبهت من عمتها وأسرة عمها بالسخرية و المعارضة، وعدم الاكتراث من والدها، ولكنها أصرت على التعلم، وواصل ابراهيم تعليمها رغم التحذيرات التي انطلقت من بيت العائلة، و تجاوبت مع هذه الدروس حفظا وإنشادا، ونسيت في غمرة ذلك شقاءها

[1]- نفس المصدر السابق، ص 60.

وانسحاقها و تفتحت موهبتها وأخذت تكتب وتكتب وتعرض على ابراهيم، ويأخذ بتشجيعها و توجيهها لدراسة أمهات الكتب التي تزخر بها مكتبة" وكيف و هو شاعر فلسطين وقائد فكرها الأدبي و القومي".

وأخذت تنهل من دواوين الشعراء الجاهلين و الأمويين و العباسين و غيرهم وتواصل دراسة النحو والصرف والعروض حتى ستقيم لسانها و تبتعد عن اللحن، والتهمت كل ما في المكتبة المنزلية و هكذا أعاد ابراهيم بناء شخصيتها من جديد" لقد كان ابراهيم المصحح النفسي الذي انقذني من الانهيارات الداخلية، و فجر الطاقات الكامنة عندي وابتعث ما لدي من ميول و إمكانيات".

لقد غذي ابراهيم طموح فدوى وأشعرها بأهميتها ووجودها. فالتقى الميل الفطري بالحوافر الدافعة لتحقيق الذات و تجاوز المعوقات و المنطات. وبدأت فدوى نظم المقطوعات الشعرية حيث يقوم ابراهيم بتصحيحها و إرشادها إلى مواطن الضعف والقوة." نسيت شقائي كله.. ورحت أعيش المستقبل في حاضري الذي جعله ابراهيم مرجا وحقلا من حقول القمح الواعدة، رحت أرى الحصاد الآتي في احلام يقظتي و اصبح على أن سبق الزمن على جناح الحلم. ولكنها في محاولاتها الشعرية هذه، كانت تغرق في التعبير على مشاعر الألم و الحزن، ويبدو أن طبيعتها الانطوائية ومخزون الحزن الكامن في نفسها بأبيات غليها أن تخرج من حالة الانكفاء على الذات إلى رحاب البهجة و المسرة. "وظلت محاولاتي الشعرية تدور أكثر ما تدور حول مشاعري وآلامي الخاصة... حتى قال لي ابراهيم ذات مرة أختي الناس لا تهمهم مشاعرنا الخاصة ... فلا تنس هذه الحقيقة.[1]

و اشتد عودها و ارتفعت معنوياتها بما لديها من رصيد ثقافي و أدبي، فإن الدراسة و حفظ ألاف الأبيات من الشعر العربي القديم قد غسلت نفسي من العذاب و اجترار مشاعر الشفقة على الذات و الإحساس بالظلم."[2]

[1]- نفس المصدر السابق، ص65.
[2]-نفس المصدر السابق، ص 76.

و عن مؤتمرات تكوينها الثقافي و الإبداعي تقول:" لا أستطيع حصر هذه المؤثرات الإنسان يتعلم الكثير، ويكتسب الكثير من القراءات الجادة غير المسطحة للأعمال التي حكم لها الزمن، نحن نقرأ، ومن دون أن نشعر تتسرب في الخلفية و ترسب في عملية هضم زبدة ما قرأنا هذه الزبدة قد نظن أننا نسينها بمرور الزمن، ولكنها في الواقع تظل تغذينا و تثيرنا، وتؤثر فينا لا شعوريا.

ليس في الوسع تذكر كل المبدعين من شعراء و كتاب وردت ينابيعهم في البدء، كان التراث العربي هو ينبوعي الاصيل الذي نهلت منه حتى الارتواء، ثم وردت ينابيع الشعراء الرومانسيين في الشرق، والغرب كان لإيليا أبو ماضي في الأربعينات،تأثير كبير علي، ظللت اقتفي آثار الشعراء المهجر وشعراء مدرسة أبوللو، ثم اهتديت إلى اصالتي، ولن أنسى تأثير الناقد التقدمي الرائع د.محمد مندور، فبضل دارساته النقدية لشعراء المهجر، وسواهم وجدت نفس و اهتديت إلى أصالتي و عرفت كيف أحتفظ بشخصيتي، لأن التقليد و تقمص تجربة سعراء الآخرين لات يكون الشاعر الحقيق و لعل أول كتاب نقد فتح عيني على الشعر الجيد، و الرديء هو كتاب – الغربال- لمخائيل نعيمة، و كنت ما أزال في بداية مسيري الشعرية، ما أكثر الشعراء الين أحببتهم في المراحل المختلفة من تجربيتي الشعرية، شعراء عاطفيون كأبي فراس الحمداني، وابن الرومي مثلا. أحببت الشحنة الوجدانية التي تنساب في قصائدهم. المتنبي بما يعكسه شعره من ننفاذ بصيرته داخل الحياة و داخل عواطف الإنسان المعري بتمرده الفكري عى القيم السائدة تشدني الرواية إليها بقوة كبيرة إنها عالم ينبض بالحياة.[1]

ديستو يفسكس هو روائي المفضل، لا أمل من العودة إلى عالمه بين حين وأخر هذا الروائي العظيم الذي غاص بعيدا في أعماق النفس البشرية.

وما كان لملكة فدوى الشعرية أن تبرز لولا أن استثارها ابراهيم ورعاها فتفجرت موهبته الشعرية، وأخذت ترسل قصائدها في الجرائد المحلية فترفض نشرها، إلا أن مجلة الرسالة المصرية تواصل نشر قصائدها مما شجعها و ألهب حماسها.

[1]- رحلة جبلية رحلة صعبة، ص85.

وكان البعض يظن أن ابراهيم هو الذي يكتب لها القصائد و كشف زيف هذه الإشاعة هو رحيل ابراهيم المبكر على هذه الدنيا عام 1941م.

و نلاحظ أن بيئتها الخاصة لعبت دورا اساسيا في تكوينها النفسي إحباطا وطموحا ورسمت مستقبل حياتها لمدة طويلة من عمرها وكان لها الأثر الواضح في شعرها ولاشك أن مرحلة الطفولة تظل سجلا مفتوحا أبيض يتلقى كل التأثيرات وتنطبع فيه كل الصور لتبقى راسخة في الأعماق لا تبهت ألوانها مع مرور الزمن مهما طال. فالطفولة خزانة الذاكرة، وتمثل ركنا أساسيا في ساحة الوعي عند الإنسان، وطفولة شاعرتنا لسوء الحظ و لحسنه لم تكن بالطفولة المدللة، و على محك هذه الطفولة كان الصمود و العمل و انتصار الذات[1].

ب- البيئة العامة:

أبصرت الشاعرة نور الحياة و الاستعمار البريطاني يبسط نفوذه و يجثم بكل قوة فوق وطنها- فلسطين- ممتطيا وعد بلفور المشؤوم، القاضي بتحويل وطنها فلسطين إلى وطن قومي لليهود. ولم تكن عبارة قائد جيش الاحتلال الانجليزي- اللنبي- في القدس الشريف عام 1918- اليوم انتهت الحروب الصليبية عفو الخاطر ولكنها جاءت تعبيرا عن حقد دفين لكل ما هو عربي ومسلم. وتنفيذ المخطط استعماري قديم تبلور في مؤتمر لندن الأوروبي عام 1907م حيث لبت الدول الأوروبية الاستعمارية دعوة رئيس الحكومة البريطانية – كامبل بانرمان- وهي: فرنسا واسبانيا و البرتغال وايطاليا وهولندا وبلجيكا و مثلت بوزاراء خارجيتها و كبار سياسيتها وخبراءها وأساتذاتها الجامعيين وكانت محصلة اجتماعاتها ما خلاصة في التقرير التالي: إن الحظر الذي يهدد الاستعمار الغربي و الحضارة الأوروبية يكمن في البحر الأبيض المتوسط الذي يقيم على سواحله الشرقية و الجنوبية شعب واحد، يتميز بكل مقومات الوحدة و الترابط و بما في أراضيه من كنوز و ثروات تتيح لأهلبها مجال التقدم و الرقي في طريق الحضارة و الثقافة فإنه يطمح لبناء حضارته العربية من جديد و لمواجهة هذا الخطر علينا أن نعمل على تجزئة هذه المنطقة و الإبقاء على تفككها و اقتراح كوسيلة عاجلة: " العمل على فصل جزئيين الإفريقي و الآسيوي في هذه المنطقة أحدهما عن

[1]- المرجع نفسه، ص 86.

الآخر وإقامة حاجز بشري قوي و غريب في نقطة التقاء الجزئيين يمكن للاستعمار أن يستعمله أداة في تحقيق أغراضه.[1]

و هكذا التقت أطماع الغربية مع أهداف الحركة الصهيونية العالمية التي أوجدها غلاة المتطرفين اليهود بعد الاضطهاد الذي تعرضوا له في أوروبا وذلك بتحويل الدين إلى قومية ومبادئ سياسة اثر اجتماعهم بمدينة بال السويسرية عام 1897 ولقيت ترحيبا من معظم الدول الأوروبية وباركتها الولايات المتحدة الأمريكية بحرارة زائدة و هكذا كان على الشعب الفلسطيني مقاومة المشروع الاستيطاني الصهيوني الذي يستهدف الأرض و الانسان معا.

فقد تم فصل فلسطين عن بلاد الشام- سوريا الكبرى- وفق اتفاقية سايكس بيكو عام 1916 بين بريطانيا وفرنسا وذلك بتقسيم المنطقة العربية التي كانت تخضع للدولة العثمانية بينهما كي يسهل على بريطانيا تنفيذ المشروع اليهودي في فلسطين وتنكرت لوعودها للعرب بالاستقلال و الوحدة مراسلات حسين/ مكاهون 1915-1916.

وقلبت لهم ظهر المجن و أغلت في عدائها لكل ما هو عربي، فقامت بتعين أول مندوب سام في فلسطين و هو اليهودي- هربرت صموئيل- الذي صرح في أول اجتماع له مع موظفي الحكومة الانجليزية:" إن سياسة حكومة جلالته التي جئت تطبيقها هي تشجيع اليهود إلى أن تصبح لهم السيطرة على البلاد، ويمكن إنشاء حكومته اليهودية".

ففتحت الحكومة البريطانية أبواب الهجرة اليهودية على مصراعيها، ومنحتهم الأراضي الأميرية و التي هي في حكم الغرف و القانون ملك للشعب الفلسطيني، صاحب الأراضي الشرعي، وقامت بتعيين كبار الموظفين من اليهود، واعتبرت العبرية لغة رسمية إلى جانب الانجليزية و العربية. وعملت على منح اليهود الامتيازات الصناعية الضخمة و المشاريع الكبرى، وشجعهم على بناء المعامل و المصانع تحت حماية حرابها، وقامت بمحاربة الفلاح الفلسطيني وإرهاقه بالغرائب وإغراق السوق المحلية بالمحاصيل المستوردة من مستعمراتها ومناطق نفوذها الكثيرة و بيعها بأثمان رخيصة وذلك لضرب انتاج الفلاح الفلسطيني ليضطر إلى بيع أرضه و التنازل عنها، ولكن ذلك لم يحدث بل ازداد الفلاح تمسكا بأرض

[1]- مجلة الجديد ع 6 ربيع 1995،ط دار الشروق، عمان، حوار يوسف بكار، ص 30.

آبائه وأجداده وحاربت كل بضاعة فلسطينية بفرض الغرامات و الضرائب الباهظة وحرمت على الفلسطيني إنشاء أية أجهزة أو سلطة أو إدارة لتضع فلسطين كلها في خدمة مشروعها الاستعماري لاستيطان وبدأت الجماهير الفلسطينية المقاومة، فقامت المظاهرات واندلعت الثورات منذ علم 1919 فما أن تنتهي ثورة حتى يبدأ الشعب بزرع بذور ثورة أخرى. وتعددت مظاهر النضال من الاضراب إلى المقاطعة إلى المظاهرات إلى الانتفاضات الشعبية إلى الثورة وحمل السلاح دفاعا عن أرض الوطن ومجابهة المشروع البريطاني الصهيوني وقدم الشعب الفلسطيني قوافل الشهداء ثمنا لحريته وكرامته ولم يتخلف الشعر عن مواكبة القضية بل قام الشعر بدور فعال في كشف نوايا العدو وتنبيه الرأي العام لخطورة الأوضاع و المشروع الاستيطاني و الربط المحكم بين الاستعمار و الصهيونية ولعب دوره في البناء النفسي للمواطن العربي الفلسطيني، فغرس في نفسه قوة الإصرار وإرادة التحدي واشعل جذوة الحماسة لتحقيق الآمال وخلق روح المقاومة و التحدي.

و لم يقتصر الشعر على مقاومة المستعمر، وإنما تناول ايضا مظاهر الحياة الاجتماعية و الفكرية وندد بكل المظاهر السلبية وكشف منذ وقت مبكرا أن المعركة مع الأعداء ذات أبعاد حضارية، وأنها أعمق من مجرد الرفض ورد الفعل، ودعا إلى التسلح بالعلم ومواكبة العصر، وتغيير الواقع وتحسينه وإصلاحه بما يخدم المجتمع خاصة أننا ورثنا عن العهد العثماني مثل بقية الأقطار العربية الأخرى. تخلفا اجتماعيا وثقافيا على كافة الأصعدة ترك بصماته واضحة على فلسطين رغم المحاولات الفردية والجماعية ومدارس الإرساليات المسيحية التي لعبت دورا ثقافيا لا يستهان به، وكذلك المدارس الوطنية الأهلية التي قامت بيهود المواطنين الذاتية، حيث أن المدارس الرسمية كانت تدرس بالتركية وكانت العلاقات مع الأتراك غير متكافئة و الأوضاع العربية سيئة.

وكان الشاعر الفلسطيني الشيخ يوسف النبهاني 1849-1932 من أوائل من نبه إلى هذا الخلل في العلاقة بين الشعبين، فقد زار اسطنبول عام 1905م وشاهد الهوا الذي يلاقيه العربي في هذه العاصمة:[1]

[1] - المرجع نفسه، ص 31.

ويممن دار الملك احسب أنه إلى اليوم لم تبرح إلى المجد سلما

فألفيت أمة عربية يرى الترك منها أمة الزنج أكرما

و مانقموا منا بني العرب خلة سوى أخير الخلق لم يك أعجما.

بني الترك إني ما تكلمت هاجيا ولكي قلبي من جفاكم تكلما[1]

و على الرغم من المرارة التي يغص بها الشعر نتيجة الأوضاع المزرية التي يعيشها العرب تحت الحكم التركي، لكنه لا يقطع معهم شعره معاوية وذلك للرباط الذي جمعنا وإياهم ركن سياسة التتريك و العنف التي تمادى بها الأتراك و الواقع المزري الذي انحدرت إليه الحياة العربية في عهدهم، جعل الكثير من شعراء فلسطين في ذلك الزمن يشاركون أبناء أمتهم العربية في التحذير من هذه السياسات التي لا تخدم الشعبين العربي و التركي أمثال الشاعر اسعاف النشا شيبي (1882-1947) و الشاعر محمد صالح العمادي و الشاكر الكاتب الصحافي سليمان الفاروقي وغيرهم الذين دعوا إلى اليقظة العربية ومحاربة التحجر الفكري والطائفي و التنبيه إلى مطامع الاستعمار الأوروبي و الصهيوني في الأراضي المقدسة ولهب واستغلال ثروات الأمة العربية واستعبادها وبالتالي رغم الجمود التركي و القحط الثقافي إلا أننا لا يقدم واحات يانعة، وعلى هذه الأرضية نما جيل من شواء فلسطين أمثال ابراهيم طوفان (05-19-1914) وعبد الكريم الكرمي " أبو سلمى" و حسن البحيري وغيرهم ويعتبر هؤلاء من الجيل اللاحق لجيل الإحيائيين في شعرنا المعاصر، هذا الجيل الذي فتح عيونه على حركة إحياء كبيرة للتراث، وذلك بنشر وابتعاث قيمة الفنية، كقوة السك ونصاعة العبارة ورونق الديباجة، ابتداء من البارودي في مطلع عصر النهضة، ومرورا بشوقي ومعاصريه من شعراء العرب...فكان شعر الشباب المنتظمين في ذلك الحين إلى مدرسة "بولو" مثله الشعر المهجري في نظر ابراهيم ضعيفا ركيك الاسلوب، ولا يرقى إلى مستوى التعبير الشعري الجزل و المميز للتراث الشعري القديم."[2]

[1]- مجلة الأديب: ج 11-س24- عنوفمبر 1965- مقالة للبدوي الملثم حول الشعر ص 12.
[2]- مجلة الجديد د يوسنى بكراع 6 ربيع 1995 طدار الشروق- عمان ص 10.

وكان ابراهيم يلفت نظر شقيقته فدوى " إلى امتانة تركيب الجملة الشعرية و التمكن من ناصية اللغة لن يتوافر للشاعر دون العودة إلى الينابيع الأصلية للشعر العربي" ويحذرها من حفظ الشعر الحديث باستثناء بعض قصائد شوقي وحافظ ابراهيم واسماعيل صبري وخليل مطوان".

"وكان ابراهيم رائدا من رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر، إن تجرأ مبكرا وجرأ الشعراء بتنويعاته الجديدة داخل القصيدة الكبيرة، على تنويعات من نوع جديد، ولا شك أناشيد –موطني- يعتبر الإرهاصة الحقيقة لشعر التفصيلة الحديث وكانت قصائد، الثلاثاء الحمراء ومصرع بلبل ومرابع الخلود ذروة في الشكل، والمضمون معا: أما في الشكل فقد كانت تعتمد التوزيع الدرامي خارج نطاق الغنائية الذاتية، وأما في المضمون فقد كانت تعميقا لنظرة كونية في المقولات الكبرى من هذه الحياة... و من خلال السلطة المنقرة بوضوحها، و التي شاءها مجالا للشعر فتح لهم الباب إلى خلق دهاليز الغموض، وعن طريق الالتزام بقضية وطنه أعطاهم درسا عميقا في أن الارتباط بقضية العشب لابد أن لايتم أولا على مستوى التعبير – الدارج- المؤثر الموحي الذي يعني أن الشعر مطهر ضروري لتصفية المبتذل، والمألوف[1] وتنبأ ابراهيم بالنكبة قبل وقوعها و الشاعر كما يقولون- نبي قومه- فلقد اتضحت أمامه معالم المؤامرة التي حكتها بريطانيا و بدعم أوروبي و أمركي واضح، حيث قال محذرا أبناء شعبه و أمته في قصيدته عام 1935:

أمامك ايها العربي يوم تشيب لهوله سود النواصي

مصيرك بات يلمسه الأراني وسار حديثه بين الأقاصي

فلا رحب القصور عندا بباق لساكنها، ولا ضيق الخصاص

لنا خصمان ذو حول وطول وآخر واحتيال واقتناص

تواصوا بينهم فأتى وبالا وإن لا لا لنا ذاك التواصي

مناهج الايادة واضحات وبالحسنى تنفذ و الرصاص.

[1]- د/ إحسان عباس، مجلد الجديد- ع6 ربيع 1995،ص 09.

واشتد الصراع على أرض فلسطين، بريطانيا بكل قوتها و الصهيونية العالمية و نفوذها من جانب و الشعب الفلسطين الأعزل من جانب آخر، وكانت التضحيات الجسام التي بذلها الشعب الفلسطيني للمحافظة على أرضه.[1]

[1]- نفس المرجع السابق، ص 10.

الفصـــل الأول: الأسلوبية مفهومها و اتجاهاتها و مستوياتها و علاقاتها بالعلوم الأخرى

المبحث الأول: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية

المبحث الثاني: اتجاهات الأسلوبية

المبحث الثالث:مستويات التحليل الأسلوبي

المبحث الرابع: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

المبحث الأول: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية

كان منهج العرب في تذوق الأدب في القرون الأولى من الحضارة العربية بطابع الشمولية، فقد ساروا في اتجاهات منها ما تحرر ومنها ما هو في طريق التحرر، فكانوا يجمعون الآثار المدروسة التقييمية المختلفة التي اتسم بها علم النقد وعرضها على المثل العليا في الكتابة الأدبية عند العرب مفهوما دون الاصطلاح، من حيث كان مقوما لأول كتاب من كتب أصول الأدب و هو البيان و التبيين للجاحظ، الذي عرف الأسلوب أنه " هو من المكونات الخام للمادة اللغوية أما الأسلوب في الاصطلاح فهو من ثلاثة مكونات [س. ل. ب] و استقرت مادة سلب في صيغتها الاسمية حسب ما ورد في لسان العرب[1]، أما استعمال مصطلح الأسلوب في الحديث عن الأغراض فهو يعتبر تجوز يرجع مفاده إلى أن الأسلوب مفتاح صالح لكل الأبواب، فالأسلوب هو" إعداد المرسلة و صياغتها بشكل لا يعتبر إلا عن ذات المرسلة و بطريقة ليس المهم فيها ما أقوله و لكن كيف أقول و بأية طريقة أقول ما أريد قوله"[2] و من هذا التعريف يتبين أن الأسلوب هو الرسالة التي يريد الفرد أو الإنسان توصيلها بالطريقة التي تناسبها كما قد يكون الأسلوب هو الإنسان، و هذا في كونه يعبر عن أغراضه و أحساسية مع التنوع و التخصص فيها، من خلال الكلام كما أصبح مصطلح الأسلوبية يطلق على منهج التحليل الأدبي كما قد يقترح استبدال الذاتية الانطباعية بالموضوعية العلمية في النصوص الأدبية و الأسلوب يعرف بين ما يقال في النص الأدبي بين الشكل و المضمون و التغيرات التي تطرأ على الطريقة التي تطرحها المعلومات التي تؤثر على الطابع الجمالي العاطفي للقارئ و قد تناولت الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب في العربية من زوايا متعددة بغية الوصول إلى مفهوم موحد، و كلمة الأسلوب في العربية مأخوذة من المعنى الممتد أو السطر من النخيل، و كل طريق ممتد هو أسلوب، و الأسلوب هو الطريق و الوجه و المذهب يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب: و الأسلوب فن يقال أخذ فلان في أساليب من

[1]- جمال الدين أبي الفضل، (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 03 ن، 1414هـ-1994م، مج: 01، ص473.

[2]- مصطفى الصاوي الجويني، المعاني في علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، مصر،ص 2151996.

القول أي أفانين منه [1]عما تناول" الزمخشري" مادة (سلب) فيقول سلبه توبة و هو سليب و أخذ سلب القتيل و أسلاب القتلى و ليست الشكلي السلاب و هو الحداد، و تسلبت على ميتها فهي مسلب، و الإحداد على الزوج و التسليب عام، وسلكت أسلوب فلان طريقته وكلامه على أساليب حسنة، و هي المجاز سلبه فؤاده و عقله و استلبه وهو ستلب العقل و شجرة سليب أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب وناقة أسلوب أخذ ولدها وذوق سلائب ويقال لمتكبر أتفه في الأسلوب إذا لم يلتفت يمنه ولا يسره[2] وبهذا فالأسلوب بعدين هامين أولا هما بعد مادي المتمثل في مفهوم كلمة سلبة من حيث ارتباطها بالطريق الممتد أو سطر النخيل، أما البعد الثاني فهو بعد فني جمالي، و هذا من خلال ربط الكلمة بالقول و أفانينه مثل قولهم: سلكت أسلوب فلان أي طريقة كلامه، ويقول نجيب محمود" في كيفية اتيان كلمة سلب التي هي أخذ وانتزاع" فالسلب كما هو معروف هو الأخذ و الانتزاع، والانسان مسلوب إذا كان منزوع الملكية من شيء كان يملكه و الإسلاب هي الأشياء قد قشرت عن أصحابها ويقال أستلبت الناقة إذا أسرعت في سيرها حتى كأنها خرجت من جلدها و انطلقت مع الريح".[3]

كما وجدت كلمة الأسلوب في المجالات الدينية، مثل مباحث الإعجاز القرآني عندما حاولوا أن يتفهموا أساليب القرآن من أساليب الوضع من العرب، و قد حاول " ابن قتيبة"[4] أن يعطي مفهوما محددا لكلمة الأسلوب، وفي كتابه " تأويل القرآن" قائلا: "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظمه و اتساع علمه وفهم مذاهب العرب، واقتباسها في الأساليب وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات فليس هناك أمة أوتيت من العارضة و البيان و اتساع مجال ما أوتيه العرب خصيصا من الله"، و ابن قتيبة قد أجرى بعض المفارقة بين أسلوب القرآن و أسلوب العرب محاولا تبيان بعض سيمات أسلوب القرآن و ما يتصف به دون غيره.

وإذا كان مصطلح الأسلوب le style قد سبق مصطلح الأسلوبية في التراثlesstylistiqueإلى الوجود و الانتشار، فإن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية

[1]- ينظر مادة سلب لسان العرب ص 09 ابن منظور، ج 07 دار صادر للطباعة و النشر ط 1، بيروت 2000
[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، كتاب الشعب 1960 ص 452.
[3]- في فلسفة النقد، دار الشروق، ط1 سنة 1979 ص، 92-93.
[4]- هو أبو محمد عبد الله ابن مسلم ابن قتيبة النحوي اللغوي الكاتب النزيل بغداد كان رأسا في العربية و اللغة و الأخبار و أيام الناس و له كثيرا من الكتب في القرآن و الحديث و الدين و اللغة والشعر والكتابة، ولد سنة 213ه توفي 276ه.

مثلا: تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر، و بالثاني منهما إلى بداية القرن العشرين[1] و قد ارتبط مصطلح الأسلوب فترة طويلة بمصطلح البلاغة، وقد اكتسبت كلمة أسلوب شهرة مخاصة لدى البلاغيين في العصور الوسطى الذين ضفوا الأسلوب إلى ثلاث دون سواهم و هو الأسلوب البسيط، و الأسلوب المتوسط، و الأسلوب الراقي السامي. وهي ثلاث ألوان مثلها الشاعر الروماني فرجيل الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، و هذا إن دل على شيء فإنها يدل على قدم الأسلوب من حيث المنشأ و الظهور، وقد أفاض أرسطو في أسلوب الخطابة على أنواع المجاز التي ذكرها في كتابه" في الشعر" للأسلوب صفات و مميزات سواء كانت في نص شعري أو نص نثري و هذا لا يدل على أن أسلوب الشعر يختلف عن الأسلوب النثري كما أن الأسلوب هناك ما هو مجاز وما هو حقيقة، ويذهب الدارسون إلى أن الهزة القوية لقواعد الأسلوب المعيارية جاءت على يد جورج بوفون في مقاله المشهور:" مقال في الأسلوب الذي خلص من خلاله أن الأسلوب هو الرجل[2] ثم جاءت قيم بعد مصطلح الأسلوبية التي لم تظهر إلا في مطلع القرن العشرين مع الظهور الدراسات اللغوية الحديثة منها اللسانيات العامة العلامة اللغوية لدى سوسير كما قد ذكرنا قيم سبق أن الهدف من أصول الأسلوبية في التراث، هو محاولة الوقوف على مدى الوعي قديما بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها، سواء كان ذلك من المنظور النحوي أو المنظور البلاغي ثم بيان علاقة الأسلوبية بكل من البلاغة و النقد الأدبي، لها معاني قد تكون محددة بقدر ما نكون محتملة.

فالتحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر:

أولا: العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها.

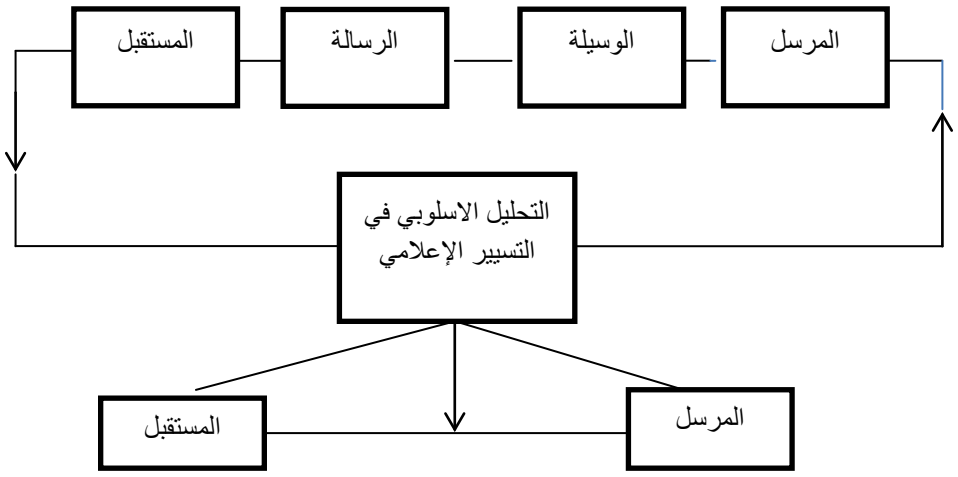
ثانيا: العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية.

مثل: المؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي، وهدف الرسالة وغيرها.

[1]- محمد عبد المنعم الخفاجي، الأسلوبية و البيان العربي ص11، الدار المصرية، ط1، 1992.
[2]- المرجع نفسه، ص 12.

ثالثا: العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ و التفسير و التقييم الأدبي له.

و مع أنه " ينبغي للتحليل الأسلوبي أن يكون في شفافي جميع الحالات عن تلك العناصر الثلاثة فإنه من الوجهة العملية، كثيرا ما يغفل بعضها مثل مؤلف النص، أو الموقف التاريخي ان لم يتضح له الدور الذي يقوم به في تكوينه، بيد أن يقوم جميع هذه العناصر مترابطة مبدئيا و ينبني بعضها على البعض الآخر". ذلك أن الأدب يقوم على جوهر اتصالي الأمر الذي يجعل التحليل الأسلوبي و التفسير الإعلامي للأدب يقوم على أساس النموذج الاتصالي: من؟ يقول ماذا؟ لمن؟ وبأي وسيلة؟ وبأي تأثير؟ ثم ما يتصل بالموقف العام للاتصال، والهدف من العملية الاتصالية، ذلك أن التحليل الأسلوبي يجب أن يقوم على أساس من الوحدة الاتصالية، فالأدب و الأسلوب و والوسيلة، و المستقبل و الاستجابة إنما هي جميعا حلقات متصلة في سلسلة واحدة.[1]



و من هذا النموذج تبين لنا نقطة الالتقاء بين التحليل الأسلوبي و التفسير الإعلامي للأدب، و هي النقطة التي تحدد دور العناصر الأدبية الخالصة واستيضاح " كيفية فعاليتها" الأمر الذي يقتضي أن تؤخذ في الاعتبار مقولة تلقي القارئ- المستقبل- لتأثير النص الجمالي باعتباره تدعيما للعنصر النفعي، وفي هذه الحالة يتولى التحليل الموسع الشامل للعناصر الأسلوبية

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي ود محمد سعدي فرهود و الدكتور عبد العزيز شرف الأسلوبية.. و السياق العربي الدار المصرية البنانية ط1، 1412هـ- 1992 م، ص 15.

تزويدنا بالبيانات كافية لتفسير الأدب، ويصبح الهدف الرئيسي للتحليل الأسلوبي العميق، إدراك تكامل هذه العناصر في تحقيق الحد الأقصى لفاعلية النص"

يذهب " جرينجر" granger في دراسته حول فلسفة الأسلوب essaisur philosophie du style إلى أن دور اللغة في التوصل communication يتضح من اعتماد اللغة على " رموز أو شفرات codes تحمل معاني معلنة، متفقا عليها بين الجماعة التي تستخدمها عن الإجمال، لكن هذا الرمز قد يكون مشحونا بمعنى واحد محدد، أو بمعان احتمالية متعددة، و من أمثلة الرمز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية، و إشارات الإختزال، حيث ينعدم الدور الفردي في التحميل أو التأويل، و مثل هذا اللون من الإشارات و الرموز، وما يدور في هذه الدائرة من الوحدات اللغوية، لا يدخل في باب الأسلوب، لكن هناك رموز أخرى تكون قابلة لحمل شحنات تعددية من خلال اتصالها بوسائل لغوية أخرى، وهذه الرموز هي التي يمكن أن تشكل" أسلوبا" يصلح أن يكون موضوعا لدراسة أسلوبية ذلك أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز codeدلالة أخرى تسمى " دلالة ما تحت الرمز"[1]

وهي الدلالة الاصطلاحية التي يلجأ إليها جنس أدبي معين، لتوظيف الرمز اللغوي على نحو خاص به، مثل دلالة النبر أو الوزن في الشعر أو دلالة الاستخدام في القوافي على أن التكرير الصوتي يدخل الكلام في إطار فن معين... وهكذا، هناك إلى جانبها ودلالة ثالثة يمكن أن تسمى دلالة" ما فوق الرمز" و هي لا تخضع هذه المرة للجانب الاصطلاحي للجنس الأدبي، و لكنها ترجع إلى الخصائص الفردية للمبدع و مدى قدرته على التنسيق، أو توصله إلى خلق نظام داخلي معين في عمله مستغلا مكان الرمز، و ما تحت الرمز، و اكتشاف هذه القدرة عند المؤلف لا يتم إلا من خلال قارئ واع، أو ناقد متأمل، و من هنا فإن الحقيقة الأسلوبية كما يراها " جرينجر" ليست حقيقة معدة سلفا في اللغة.[2]

وهي كذلك ليست حقيقة بسيطة، ولكنها محاولة ضاقة وممتعة، يشترك فيها المبدع الجيد (المرسل) و المتلقي الواعي (المستقبل) في لحظتين متعاقبتين و تلتقي الأسلوبية البنائية. مع التفسير الإعلامي الأدب في التفريق بين الرمز الثنائي (رمز رسالة)

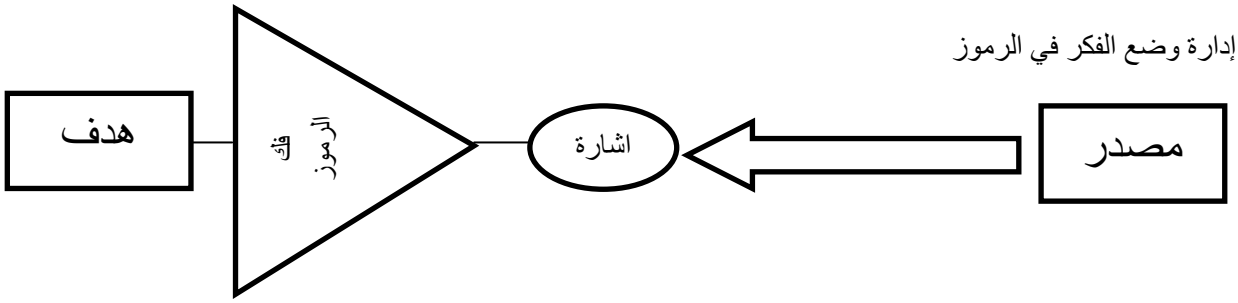
[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 22.
[2]- المرجع نفسه، ص4.

code messageعلى نحو ما يدعو إلى ذلك " جاكمبسون"، فالمتكلم يبعث برسالة إلى السامع، و لكي تكون فعالة، فإن هذه الرسالة تقتض سياق تتصل به و تندرج فيه، كما تقتضي كذلك شفرة تشير إليها، وتحدد رموزها كي يستطيع السامع عند التقاطها، أن يعني مضمونها طبقا لتلك الشفرة المشتركة بينه و بين المتكلم اشتراكا كليا أو جزئيا على الأقل.

و كل عنصر من عناصر الرسالة بحدد" وظيفة مختلفة للغة، وبالرغم من أننا نميز المظاهر الأساسية لها، إلا أننا لا نكاد نجد رسالة لغوية تقتصر على وظيفة واحدة منها، و يتركز الاختلاف حينئذ لا في احتكار كل وظيفة للرسالة تتوقف أساسا على الوظيفة السائدة فيها" ويذهب "جورج لندبرج" إلى أن مصطلح " الاتصال" يستخدم للإشارة إلى التفاعل بوساطة العلاقات و الرموز ويذهب تأسيس على ذلك إلى أن التفاعل الذي يؤدي إلى زيادة التوتر يعد اتصالات، ولكن درجته تختلف، إذ ينطوي على درجة مختلفة من التعريف الرمزي.[1]

ويميز " ادوارد سابير" بين الاتصال المحدد و الاتصال الضمني، فيقول: إن الاتصال المحدد: هو اتصال بالمعنى التقليدي، أما الاتصال الضمني فهو التفسير البديهي للرموز اللاشعورية تسبيا و الاستيعاب اللاشعوري للأفكار و السلوك في ثقافة الفرد، ويقدم الشكل التالي عناصر عملية الاتصال التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي.

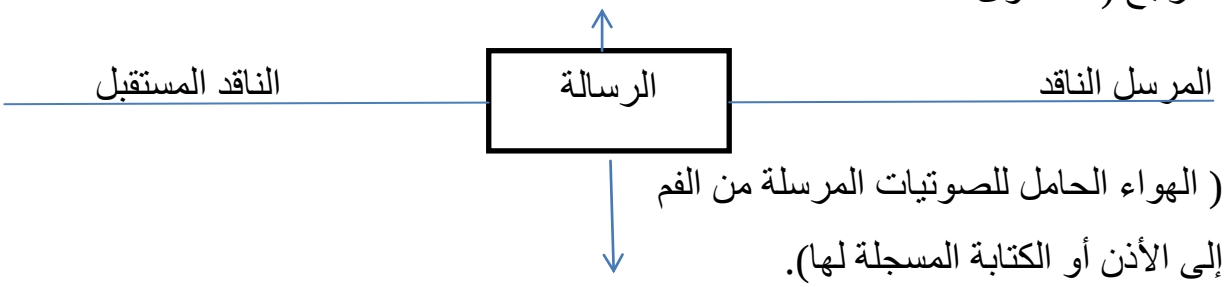
إدارة وضع الفكر في الرموز



وهو نموذج يقتضي الاعتداد بجميع الوظائف بجميع الوظائف في الاتصال ولذلك يركز " جاكبسون" في تحليله للثانئي (رمز- رسالة) على الجزء الثاني منهما- دون أن يهمل الأول ألنه يعتقد أن " الرسالة" هي التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي و هو مزج عبر عنه " جاكبسون" حيث سمى إحدى دراساته حول هذه القضية... " قواعد الشعر و شعر

[1]- المرجع نفسه، ص 10.

القواعد و هو يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، و بشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق لقد تصور "جاكبسون" خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها " الرسالة" بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) و المستقبل (السامع و القارئ) على النحو التالي:[1]



و في هذا النموذج نلتقي بعدد من العناصر في مقدمتها (المرسل) أو الباث lemetteur و هو (من مصطلحات الفيزياء، استعملها أصحاب نظرية الإعلام، و تبناها رواد نظرية الاتصال la communication، في تعريف الظاهرة اللغوية، ثم استبدلها بعضهم بكلمة (مرسل): destinateur، و الباث طرف الأول في جهاز التخاطب يقابله طرف ثان أطلق عليه مجاز المصطلح الفيزيائي (المستقبل) la récepteur ثم ازدوج بمصطلح آخر و هو المرسل إليه "le destinetaire".[2]

وتصل المرسل بالمستقبل قناة un canal تضمن الاتصال، و هي ذبذبات كهربائية في التخاطب الهاتفي، و أشعة ضوئية في التخاطب الكتابي، و هي تموجات هوائية في الخطاب الشفوي، و تحمل القناة (الرسالة) le message وقد ارتبك الفكر اللساني في تحديد هوية (الرسالة) فألح بعض اللسانيين على أنها مجموعة علامات تركبت وانتظمت حسب قوانين اللغة المستعملة و سننها، بحيث أن الرسالة تشكل كلامي قبل كل شيء، وما دلالتها المعنوية.. سوى اهتداء المستقبل إلى تفكيكها حسب نفس السنن التي انتظمت بموجبها أمام مصطلح (الرسالة) message فيشير إلى ما يتولد عنها من وظيفة إنشائية la fonction

[1]- المرجع نفسه، ص 12.
[2]-المرجع نفسه، ص 15.

poétique، وهي الوظيفة التي تكون فيها الرسالة غاية في حد ذاتها لا تعتبر إلا عن نفسها فتصبح هي المعنية بالدرس، وقد جر البحث في العلاقة بين الرسالة و الوظيفة ليست قائلين: إن الوظيفة الأدبية تكون إذ ذاك في درجة الصفر و اعتراض عليهم آخرون محتجين بأن ذلك يدفع بالبحث في شعاب تقف دون تقدمه، إذ يصعب تحديد نقطة الانطلاق أو المعيار الذي تكون فيه اللغة في الدرجة الصفر، وقد ذهب جاكوبون.. حسما لهذا النزاع إلى أن كل رسالة مهما كانت غايتها تتضمن وظيفة أدبية، و أن درجة هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر".

فالنموذج الاتصالي الذي يشمل المرسل و المستقبل و الرسالة، يتضمن في أعطافه " بعض الثوابت التي تتحكم في هيكل البناء اللغوي، ويمكن أن تكون مفتاحا له.

و هذه الثوابت يسميها " جاكوبون.. الموصلات، أو مغيرات السرعة، و من بينها هذا التقسيم ثلاثي للضمائر، إلى ضمائر المتكلم، و المخاطب، و الغائب، الذي يلتقي مع تقسيم ثلاثي لوظائف اللغة، يتمثل في الوظيفة التعبيرية(أنا المتكلم)، و الوظيفة التأثيرية، (انت المخاطب) والوظيفة الذهنية (هو الغائب)، ويتلقى أيضا مع تقسيم ثلاثي في العمل الأدبي، يتمثل في المؤلف (أنا) و القارئ (أنت) و الشخصيات (هو)، ويرتبط ذلك في النهاية بميول بعض الأجناس الأدبية إلى استعمال بعض هذه الموصلات، أو مغيرات السرعة، دون بعضها الآخر، فالشعر الملحمي مثلا يركز على استعمال ضمير الغائب، و من ثم الوظيفة الذهنية للغة، في حين أن الشعر الغنائي يركز على ضمير المتكلم، و من ثم على الوظيفة التعبيرية".[1]

و من المشكلات الأساسية التي يعترف بها عدد من الأسلوبين، مشكلات التمييز بين السمات و الاتساق التي لا نهاية لها في النص، و التي يمكن عزلها على طريق التحليل اللغوي، وتلك السمات هي السمات الأسلوبية، أي هي أنها سمات تعين فعلا التأثيرات الجمالية و غير الجمالية للنص على القارئ.

ويعتمد الأسلوبين الذين يستهدفون الوصول إلى الدقة العلمية على الطرق الكمية لحساب التكرار النسبي للسمات الأسلوبية، و كثيرا نا يستخدمون الحسابات الإلكترونية لرسم جداول التكرار للسمات التي يقال عنها تصف أسلوبا مميزا هناك آخرون يستعملون بدلا من

[1]-المرجع نفسه، ص 20.

ذلك، المفاهيم اللغوية، مثل التمييز بين العلاقات اللفظية و الجملية في اللغة، أو يستخدمون النحو التحويلي grammaire transformation و التمييز الذي يحتويه بين البناء السطحي surpace structure و البناء العميق deep structure و تتمثل منطلقات المدرسة التحويلية التوليدية في أن غاية اللسان، أن يقتصر عمل اللساني عندهم على الذهنية ذاتيةmentaliste فلا يمكن أن يقتصر عمل اللساني عندهم على إقامة ثبت الصيغ التي تنبني عليها لغة من اللغات و إنما يتعدى ذلك إلى تفسير نشأة تلك الصيغ وتأويل تركبها حتى يهتدي إلى دقيقة الظاهرة اللغوية، ويركز التوليديون عنايتهم على المستويات القصوى في الكلام، و تجسمها التراكيب، و الجمل، معرضين نسبيا عن المستويات الدنيا و هي مستوى الصرف و مستوى وظائف الأصوات ha phonologie إذ يعتبر التوليديون أن علم التركيب ha syntaxeالذي يدرس صياغة الجمل، و انتظامها بين الجمل، هو الذي يستطيع النفاد إلى محركات الكلام.

ويفرق " تشومسكي"[1] بين الكفاية أو القدرة اللغوية competence و بين الأداء أو الانجاز اللغوي performance ويعني بالمصطلح الأول منهما: الوسائل المتوافرة بين يدي الذات المتكلمة من أجل التعبير عن نفسها، بينما يعني بالمصطلح الثاني، التحقيق العيني للمقدرة اللغوية، و لكن الملاحظ أن " تشومسكي" يدخل في نطاق المصطلح الأول تلك المعرفة الحدسية التي تسمح لكل فرد بأن يحكم ما إذا كانت جملة ما بعينها، ممكنة أو غير ممكنة في لغته الأصلية(التي يتكلم بها) أو ما إذا كانت عبارة ما بعينها سليمة أو غير سليمة، و من هنا فإن كلمة " الكفاية" أو المقدرة اللغوية عند " تشومسكي" تعني أكثر مما تعنيه كلمة " لغة" عند " دي سوسير".

لأنها تفترض وجود نشاط إبداعي لدى الذات المتكلمة، يتعارض مع الطابع السلبي غير المعتمد، أو غير المدبر الذي كان " دي سوسير" ينسبه إلى " البغة" يقول " تشومسكي" "إن ما أصبح يمثل اليوم النقطة المركزية.. التي تدور حولها كل الدراسات اللغوية الحالية، إنما هو المظهر الإبداعي للغة، على مستوى الاستعمال الجاري العادي.. إن

[1]-هو أبو علم اللسانيات الحديث بنى أعماله اللغوية على أسس و مذاهب فلسفية مساهمة في علم اللغة هي نظرية القواعد التحويلية التوليدية.

كل الظواهر لتوخى بأن الذات المتكلمة تخترع لغتها بوجه ما من الوجوه كلما عمدت إلى التعبير عن نفسها، أو هي تعاود اكتشاف تلك اللغة كلما سمعت الآخرين- مما حولها- يتكلمون بها، و كأنها هي قد تمثلت في صميم جوهرها المفكر نظاما متسقا من القواعد أو مجموعة منتظمة من القوانين التكوينية التي تحدد بدورها التفسير السيمانطيقي (الدلالي) الطائفة غير محددة من العبارات الحقيقة منطوقة كانت أم مسموعة، و بعبارة أخرى يمكن القول.. أن كل الظواهر توخى بأن الذات المتكلمة تملك ضربا من " النحو التوليدي" الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة".[1]

ونلخص مما تقدم إلى أن الأسلوبية يمكن أن تعرف بالبحث على الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، و تتحدد الأسلوبية بكونها " البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية، ويذهب "جاكبسون" إلى أن الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون اللسانية ثانيا.

و يذهب "آريفاي" michelareivé إلى أن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائف مستقاة من اللسانيات"... كما يذهب "دولاسوريفاتار" إلى أن " الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني" وينطلق الأخير من تعريف الأسلوبية بأنها علم سيهدف الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك، لدى القارئ (المستقبل) و التي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظرة في الفهم و الإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم نعين، وإدراك مخصوص.[2]

[1]-المرجع السابق، ص 25.
[2]- المرجع نفسه، ص 30.

المبحث الثاني: اتجاهات الأسلوبية

1- الأسلوبية التعبيرية:

يعد شارل بالي (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب معتمدا على دراسات أستاذه دي سوسير لكن بالي تجاوز ما قاله أستاذه، و ذلك من خلال تركيزه الجوهري و الأساسي على العناصر الوجدانية للغة، فقد اهتم في دراسته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوقف بين رغبته في القول، و ما يستطيع قوله فالمنشئ، سواء أكان متكلما عاديا أم أدبيا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى الملتقى و في أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه، و قد صبت الأسلوبية التعبيرية جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب بغض النظر عن كونه عاديا أو أدبيا و بذلك ظلت أسلوبية مثال بالي هي أسلوبية اللغة و ليست أسلوبية الأدب فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات و الجمل، و تركيبها انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ و من هذا جاء نقد تودروف لهذه الأسلوبية و من منطلق الاهتمام بطريقة الأداء اللغوي فقد كان بالي يعد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات، و عل التراكيب، و علم الصيغ و طريقة بالي في التحليل تشرح تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب، و يمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة، و هي الوسائل و ينظر إلى هذه الوسائل على أنها تولد انطباعا في الملتقى هو الأثر، و لذلك ظلت أسلوبية بالي تعبيرية بحتة لا تعني إلا بالإيصال المألوف و العفوي، و تستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، لم تستطيع هذه الأسلوبي أن تصمد طويلا، فقد ظهر تيار دعي التيار الوظفي وظفه أصحابه للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده، و من أبرز هؤولاء في المدرس الفرنسيةجماروزوjules marouheau ومك راسو marcel cressot.[1]

[1]- محمد بن يحي، السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري،جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، عالم الكتب الحديث 2010،ص14.

2- الأسلوبية النفسية: (ليو شبترزléo spiter 1887-1960):

ظهر هذا التيار رد فعل على التيار الوضعي، و يمكن أن يسم بالانطباع و كل قواعده العملية منها و النظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، و قالت بنسبية التعليل و كفرت بعلمانية البحث الأسلوبي و أهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها " شبترز" قد اهتم بالمبدع و تفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده و عليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية، و على الرغم من أن هذه الأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب، و نسيجه اللغوي إلا أنها" تجاوزت البحث في التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة الى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي و يمكننا القول [1]بأن هذه الأسلوبية تعتمد النص المنفتح، عكس الأسلوبية البنيوية التي تكرس انغلاق النص، فقد استعان " شبترز" بالدلالة التاريخية ليستقي منها معلومات ستهم في إنارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معينة في النص، و قد تتعدد دلالاتها بحسب السياق و يمكن تلخيص اسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس (5):

1 -وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية في النص ذاته.
2 -معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفة.
3 -ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
4 -إقامة التحليل الأسلوبي عن تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
5 -السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.[2]

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية " شبترز" من الناحية التطبيقية، فقد كان هذا الرجل ممارسا أكثر مما كان منظرا، وهو بذلك عالم الأسلوبية في التصميم.

[1]- د/ جميل حمداوي،اتجاهات الأسلوبية، ط 1، 1436هـ/2015م ،ص 89.
[2]- د/عدنان النحوي، الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام ، دار النحوي، ط1، 1419هـ ص 67.

3- الأسلوبية البنيوية:

تعد الأسلوبية البنيوية مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات " دي سوسير" و البنيوية، كما هو معروف تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية عميقة، و تركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوي و هي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص و بالدلالات و الايحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية و قد كان لأعمال " الشكلانيين الروس"[1] الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية، إذا ابتدعوا المحايثة في البحث الأسلوبي، و بذلك كانت المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلا لسانيا صرفا... في سبيل البحث فيها لسانيا عن المكونات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي " أدبية" اي في سبيل البحث عن الأدبية".

و يعد " رومان جاكبسون"[2] رمزا لهذه الحركة، حيث إنه اعتمدت نظريته في التواصل، و تحديده لوظائف اللغة الست، فالأسلوبية البنيوية تعني بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى و الخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي و يحمل دلالات محددة.

إننا حينما ما نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين: " جاكبسون" و " ريفاتير".

1 -رومان جاكبسون:

نظرا لأثر " جاكبسون" في هذا الاتجاه، و سنخصه بالحديث لشخصه أولا، و لكونه رمزا لهذه الحركة ثانيا، فقد قام بالتأسيس الأسلوبية البنيوية ذات الطرح المحايث الذي يجعل الأسلوب الميدان الأول و الأخير للبحث على الرغم من أنه لم يستخدم قط كلمة " أسلوبية" و قد ما كان يستخدم كلمة "أسلوب"، فقد استبدلها بمصطلح " الشعرية" و لكن كان " جاكبسون" قد أقام نظرية التواصل.

[1]- ظهرت الشكلانية الروسية ما بين 1915 و 1930 في سياق تاريخي ينبذ الرأسمالية.
[2]-هو عالم لغوي، و ناقد أدبي روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية و قد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين.

و حدد وظائف اللغة بست وظائف، فإنه ركز على الوظيفة الشعرية، لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، و تلك الوظيفة الشعرية تحقق بإسقاط مبدأ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على محور التركيب (التنسيق) و إذا كان " جاكبسون" يركز على الوظيفة الشعرية أساسا في التحليل الأسلوبي، فهو يؤكد على ضرورة الوقوف على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة حيث يقول: " و يمكن أن تحد الشعرية بكونها هذا القسم من الألسنية الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف اللغوية الأخرى" و تتجلى الشعرية عنده في إدراك الكلمة بكونها كلمة، و ليس كمجرد بديل عن الشيء المسمى، و لا كتفجير عاطفة، إنها تتجلى في كون الكلمات و نحوها، و معناها، و شكلها الخارجي و الداخلي ليست علامات غير مبالية للواقع، بل علامات تملك وزنها الخاص و قيمتها الذاتية، و على الرغم من التأكيد على الوظيفة الشعرية إلا أن الباحث الأسلوبي عليه أن يتعامل مع النص على أساس أنه " بنية" متماسكة، و كل لا يتجزأ يقول جاكبسون:"[1] يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككل بحيث نحدد جيدا علاقات كل نص بالآخر"،فكما أننا لا يمكن أن نفضل الأشكال في اللوحة عن الالوان، كذلك لا يمكن أن نقرأ قصيدة فتهتم بالمعاني مثلا، و نهمل الموسيقى أو الصور.

2 -ميشال ريفا تير:

لعلنا لسنا في حاجة إلى القول بأن " ميشال ريفا تير" يعد علامة مميزة في الاسلوبية البنيوية، فمنذ أن نشر كتابه " محاولات في الأسلوبية البنيوية سنة 1971 عد بحق زعيم الأسلوبية البنيوية، فهو الذي كشف عن أبعادها و دلالاتها، و لعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب و المتلقي.[2]

بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب، دون أن يحظى الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي، و بذلك عد " الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية، و هو بذلك التجيه تجاوز طرح جاكبسون الذي يحول التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني، معتمد على مبدأ التماثل، ليركز على فكرة التواصل إلى تحمل طابع شخصي المتكل

[1]- شفيع السيد ،الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي، ص 35.
[2]- محمد عبد المطلب،البلاغة و الأسلوبية مكتبة لبنان للنشر، ط1، 1994م، ص 40.

في سعيه إلى لفت نظر المخاطب، فالرسالة الشعرية عنده تتكيف مع متطلبات التواصل فالمخاطب طرف أساس في عملية التواصل، فكما أنه لا يوجد نص بلا منشئ كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو تواصل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة و الرداءة[1].

و لئن كان ريفا تير يولي المتلقي أهمية بالغة، حتى إن أسلوبيته عرفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي، إلا أنه لا يهمل ركني عملية التواصل الآخرين: المخاطب و الخطاب حيث إن المنشئ يعبر عن ذاته و لا يكتب لها، فإنشاءه نابع من نفسه و ليس موجها لها: " فأسلوبية" ريفا تير إذن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطِب، و الخطاب، و المخاطَب)، و إن كانت تنطلق من نص ذاك أن المنشئ ينتهي بإنشائه النص، و إن كانت ملامح شخصيته تنطبع فيه، إلا أن الذي يبقى هو النص، و القارئ الذي يقرؤه و يتأثر به يقول ريفا تير: " الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط و لكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص" و من هذا المنطلق كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يضمنها المنشئ نصه للتأثير على المتلقي، و هو يرى أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطبق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، و إنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله، و لذلك نادى باعتماد قارئ مخبر و القارئ المخبر ليس قردا يعينه، و إنما مجموعة من القراء دوي الثقافة الأدبية العالية، إنهم مجموعة من النقاد و لابد من الوقوف على أربعة مقومات اهتم بها ريفاتير اهتماما بالغا، و هي:

الفرادة و السياق الأكبر و السياق الأصغر، و التشبع، و المفاجأة.

أ - **الفرادة:** و ينبغي هذا المقوم أساسا على أن التجربة الأدبية التي تنتج نصا ما تكون دائما فريدة، و من ثم لا بد أن يكون النص فريدا في نوعه ويركز ريفا تير " الفرادة" اهتماما كبيرا حنى إنه يجعلها حدا للأسلوب حيث يقول: " النص فريد دائما في جنسه، و هذه الفرادة هي التعريف الأكثر بساطة، و هو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية".

[1]- المرجع نفسه، ص37

ب -السياق الأكبر و السياق الأصغر: إن السياق الأسلوبي عند ريفا تير "نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، و التقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي".

1 -**السياق الأصغر:** و هو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولها ريفا تير أهمية كبرى، و يعد الطباق و المقابلة مد بها أسلوبيا يشكل عنصر المفاجأة.

2 -**السياق الأكبر:** هو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الإجراء الأسلوبي و يوجد خارجه، و قد قسمه قسمين.

- سياق+ إجراء أسلوبي+ سياق
- سياق+ إجراء أسلوبي+ نقطة انطلاق إلى سياق جديد+ إجراء أسلوبي

ت -التشبع: هو مقياس اعتمده ريفا تير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي، و معناه أن الطاقة التأثيرية لخاصة أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواتراتها: و كلما تكررت نفس الخاصة في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا " فالسجع- مثلا- قد يكون مثيرا أسلوبيا، و لكن قيمته الأسلوبية تتناقض كلما تكرر، حتى إنه ليغدوا مظهرا من مظاهر الضعف الأسلوب.[1]

ث -المفاجأة: و تنتج عن المثير الأسلوبي الذي هو عنصر توقع و في قولك: طار قلبي فرحا، فإن كلمة قلبي غير متوقعة، فالمتوقع أن يذكر بعد الفعل " طار" ما يطير حقيقة، و لا يخفى علينا مقدار المفاجأة التي حققتها هذه الاستعارة المكنية، لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة، حيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أوقع.

[1]- المرجع نفسه، ص 47.

المبحث الثالث:مستويات التحليل الأسلوبي

1- المستوى الصوتي

نعني بالمستوى الصوتي (الفونيمي) دراسة طبيعة الصوت و النطق به ، و العناية بتأليف الأصوات بعضها مع بعض لتكون ألفاظا خاصة ذات مدلولات محددة. و نعني بالأصوات في اللغة تلك الصورة النطقية التي تصدر عن جهاز النطق في الإنسان و تنتقل عبر الوسط الناقل (الهواء) على شكل ذبذبات صوتية إلى أذن السامع فيدرك مدلولاتها، و نعني بالكلام: النشاط الانساني الصوتي المكتسب حيث يختلف من مجتمع لآخر متأثر بالأصول المحيطة للإنسان الناطق.

و قد عرف علماء اللغة علم الصوتيات بأنه العلم الذي يدرس الصوت الإنساني من وجهة النظر اللغوية.

أما الأعضاء النطق عند الإنسان فهي:

1 -الوتران الصوتيان و الحنجرة.
2 -الحلق.
3 -اللسان.
4 -الحذك و اللهاة.
5 -الأسنان.
6 -الشفتان.
7 -التجويف الأنفي.

و تقوم اللغة عللا ربط مضامين الفكر الإنساني بأصوات منطوقة تحدثها عملية الكلام، و الكلام على هذا الأساس وظيفة مكتسبة غير عزيزية و الكلام بطبيعة الحال نشاط امساني يختلف اختلافا جوهريا من مجتمع لآخر، لأنه ميراث تاريخي و نتاج اجتماعي[1].

[1] - فهد خليل زايد، اللغة العربية ، منهجية الوظيفة، دار النفائس لنشر و التوزيع، ط1 ، ص19.

و اللغة العربية تتألف من الكلمات و الألفاظ و تحلل الكلمات إلى أجزائها الصغرى و هي الأصوات، فاللغة إذا مجموعة من الأصوات لكل صوت منها مخرج و صفة، و حرف يدل عليه عند الكتابة و يميزه من الأصوات، وأصوات اللغة تدرس اليوم في علم الأصوات، يعرف به، و لكل صوت مخرجة وصفته و ما يتعلق به و تمر الأصوات اللغوية عند النطق بها بمراحل ثلاث.

1 -مرحلة أحداث المتكلم الصوت.
2 -مرحلة انتقال القوت في الهواء (الموجات الصوتية).
3 -مرحلة استقبال السامع الصوت.

ويقول علماء اللغة: إن الصوت في أساسه دفعة هوائية خارجة من الجوف عبر جهاز النطق، و هذه الدفعة تتعرض عند خروجها من الرئتين للمرور في أعضاء النطق الرئيسية و هي مخارج الحروف، و مخرج الحرف معناه الاصطلاحي هو محل خروج الحرف من الخير الخاص به، و مخارج الحروف سبعة عشر مخرجا تقسم على سبيل الإجمال إلى خمسة مقاطع: الجوف، الحلق، اللسان، الشفتين، الخيشوم.

تعريف علوم الأصوات اللغوية:

يتألف علم الأصوات من عناصر ثلاثة:

أ - عنصر الأصوات (مقدمة لدراسة النظام الصوتي، و النظم اللغوية، فهي ملاحظة و ليست دراسة للغة).
ب -عنصر المفردات.
ت -عنصر التراكيب.

و العلم الذي ينصب على الأصوات اللغوية ينقسم إلى أربعة أقسام:

أ - علم الأصوات الوضعي.[1]
ب -علم الأصوات التاريخي.

[1] - المرجع نفسه، ص20

ت علم الأصوات المقارن.

ث -علم الأصوات العام.

و ينشق من علم الأصوات اللغوية علم وظائف الأصوات و هو التشكيل الصوتي ويهدف إلى وضع القواعد الصوتية التي تجري عليها الأصوات في سياق ما.

والأصوات هي مادة الألفاظ وأساس الكلام، وتتميز هذه الأصوات في بعض اللغات بناء على اعتبارات عديدة أهمها:

1 -النقطة التي يلتقي عندها طرفان من أعضاء النطق ليمر الهواء من بينهما و هو ما نسميه (بمخارج الحروف).

2 -عمل الأوتار الصوتية أو توقفها عن العمل في أثناء النطق بها.

3 -مسار الهواء في منطقة النطق، فهناك حروف عند النطق بها يحبس النفس بها ثم ينفجر دفعة واحدة، و هناك حروف احتكاكية.

4 -اتساع حيز الرئتين في جهاز النطق.

5 -اتجاه النفس عند النطق، كما هو الحال عند لفظ الحرف (ن).[1]

وأعضاء جهاز النطق: الشفتان، اللسان، المزمار، الفك الأسفل، الفك العلوي، اللثة، الجدار الخلفي للحلق، اللهاة، الحنجرة، الأوتار الصوتية، الرئتان، تجويف الفم.

أقسام الحروف بحسب مخارجها:

أولا: الجوف: وهو التجويف الممتد من فوق الحنجرة إلى الشفتين، المسامات للحلق و السان عندما يفتح الناطق فمه، و هو ليس نقطة محددة بل مخرج مقدر.

ويخرج منه ثلاثة أحرف هي الألف، ولا تكون إلا ساكنة بعد فتح، و الواو الساكنة بعد ضم، و الياء الساكنة بعد كسر. و هي أحرف المد الثلاثة، و تسمى الأحرف الهوائية لأن معتمدها على الهواء الموجود في الجوف فبتحرك الهواء داخل الجوف يصدر الصوت و يظهر و هذا المخرج يعتبر مخرجا تقديريا لعدم الاعتماد فيه على نقطة معينة يبرز منها الحرف.

[1]-المرجع نفسه، ص21.

ثانيا: الحلق: و يقصد به الفراغ الواقع بين الحنجرة و أقصى اللسان و فيه ثلاثة مخارج خاصة:

* أقصى الحلق: وهي أبعد نقطة فيه، ويخرج منها الهمزة و الهاء، و هما حرفان لابد للقارئ من مراعاة إخراجهما بدقة و عناية حتى لا تميل الهمزة إلى التسهيل و الهاء إلى الخيشوم، و هي من عيوب النطق.

*وسط الحلق: وهي نقطة أقرب من الأولى إلى جهة اللسان، و يخرج منها العين و الحاء.

*أدنى الحلق: وهي أقربه إلى اللسان، بمحاذاة اللهاة، ويخرج منها الغين و الخاء.

ثالثا: اللسان: و هو عنصر النطق الرئيس، وأداة النطق الفاعلة في اخراج معظم الحروف حتى إن النطق نسب إليه في كثير من الأحيان، و يعبر به على الكلام و اللغة.

و اللسان فيه عشرة مخارج خاصة، ويخرج منه ثمانية عشر حرفا تقسم إلى مجموعتين:

الأولى: مخارج من غير طرف اللسان.

الثانية: مخارج من طرف اللسان و كل مجموعة تحتوي خمسة مخارج.

المجموعة الأولى: مخارج غير الطرف:

- أقصة اللسان: و هي أبعد نقطة منه عن الشفتين و أدناه من جهة الحلق و يخرج منه حروف القاف.
- أقصى اللسان: بعد مخرج القاف قليلا و هي أقرب إلى مقدمة اللسان مع ما يحاذيه من الحنك العلوي و يخرج منه حرف الكاف.[1]
- وسط اللسان:مع ما يحاذيه من الفك العلوي، ويخرج منه ثلاثة أحرف هي: الجيم والشين والياء غير المدية.
- احدى حافتي اللسان: اليمنى أو اليسرى، مع ما يحاذيه من الأضراس العليا، ويخرج منه حرف الضاد، و هو أطول مخارج اللسان.

[1]-المرجع نفسه، ص 24.

- إحدى حافتي اللسان الأمامية إلى منتهى طرف اللسان: مع ما يحاذيه من لثة الأسنان العليا و يخرج منها حرف اللام، و مخرجه أقصر من مخرج الضاد.

المجموعة الثانية: مخارج طرف اللسان.

- **طرف اللسان مع شيء من ظهره:** مع ما يحاذيه من لثة الأسنان العليا، و يخرج منه حرف الراء.
- **طرف اللسان و لا يعتمد على ظهر السان:** مع ما يحاذيه من لثة الاسنان العليا و يخرج منه حرف النون الساكنة المظهرة و المدغمة في مثلها و المتحركة.
- **طرف اللسان مع ما يحاذيه من اصول الثنايا العليا:** ويخرج منه ثلاثة أخرى هي الطاء و الدال و التاء.
- **طرف اللسان مع ما يحاذيه من أطراف الثنايا العليا:** و يخرج منه ثلاثة أحرف هي الظاء و الذال و الثاء.
- **طرف اللسان مع ما فوق الثنايا السفلى:** مع ابقاء فرجة يسيرة بين اللسان و الاسنان و يخرج منه ثلاثة احرف هي الصاد و الزاي و السين.

رابعا الشفتان: و هذا المخرج مع كونه أحد المخارج الرئيسة فإن له وظيفة مهمته، و هي أنه المكان الذي تبرز منه الحروف التي سبق الحديث عنها، فهو بوابة الخروج الرئيسة لجميع الحروف التي تخرج من الجوف و الحلق و اللسان، فينبغي أن تكون هيئة الفم مناسبة متناسقة مع طبيعة الحرف، حتى يخرج صافيا سليما لاشائبة فيهن و في هذا المخرج العام مخرجان خاصان هما[1]:

1 -**ما بين الشفتين:** و يخرج منه ثلاثة أحرف، الياء والميم بانطباق الشفتين و الواو غير المدية بانفراجها مع ضم شديد.

2 -باطن الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا، و يخرج منه حرف الفاء.

[1] - المرجع نفسه، ص 26.

خامسا: الخيشوم: هو الفتحة المتصلة ما بين أعلى الأنف وداخل الفم، وقد يعبر عنه بالأنف الداخلي، و هو مكان بروز الغنة.

و الغنة صفة لازمة للنون و الميم، و هي من الصفات اللازمة التي لاكها، ولا تخرج النون و الميم إلا بمصاحبتها ، لكنها تتفاوت بحسب حال الحرف إذا كان متحرك أو ساكن أو مشددا أو مختلفا.

2- المستوى الصرفي:

الصرف لغة: التغيير و منه جاء (تعريف الرياح) اي تغيرها.

الصرف اصطلاحا: التغيير في أحوال بنية الكلمة و ما بها من زيادة و حذف و إعلال و إبدال و إفراد و تثنيه و جمع، و تغيير المصدر إلى الفعل و الوصف المشتق منه كاسم الفاعل و المفعول، و مصدر المرة و الهيئة و اسم الزمان و المكان و صيغ المبالغة.

و المستوى الصرفي: يدرس التغيرات التي تطرأ على صيغ الكلمات، فتحدث معنى جديدا وقد تكون الوحدة الصرفية حركة واحدة كالضمة، أو الفتحة، أو الكسرة، أو النون وقد تكون حرفا أو أكثر فاللفظ (ضَربَ) أفادت الضرب في الزمني الماضي، و لو غيرنا الفتحة بضمة ثم كسرنا الوسط لأصبحت (ضُرِبَ) و نتج معنى آخر هو الضرب من مجهول في الزمني الماضي.

و من أهم البحوث الصرفية التي تساعد على ضبط بنية الكلمة معرفة الميزان الصرفي و معرفته المجرد و المزيد من الأسماء و الأفعال، و معرفة المشتقات و أوزانها و معرفة الإعلال و الإبدال و نريد أن نتوقف قليلا عند لاشتقاق اللغوي.

فالاشتقاق لفظة ن أخرى مع تناسب بينهما في المعنى و تغيير في اللفظ يضيق زيادة على المعنى الأصلي، و حصروه في أنواع أربعة.[1]

[1]- د/فهد خليل زايد ،اللغة العربية منهجية وظيفية ، دار النفائس للنشر و التوزيع، ط1،ص 35.

أ - **الاشتقاق العام أو الاشتقاق الصغير:** و يكون بزيادة حرف أو أكثر على الكلمة الأصلية دون تغيير في عدد الحروف الأصلية أو في ترتيبها بحيث ينتج كلمة جديدة لها معنى جديد مثل: درس، دارس، مدرسة، مدروس.

ب -**الاشتقاق الكبير:** و يتم بإعادة ترتيب حروف الكلمة عن طريق تقديم بعض الحروف و تأخير بعضها بحيث ترجع معانيها إلى مدلول واحد، مثل: درس، سرد، درس، سدر.

ت -**الاشتقاق الأكبر:** و هو ارتباط مجموعات ثلاثية الأصوات بمعان معينة إذا تشابه صوتان منها بنفس الترتيب و إن اختلف الصوت الثالث مثل: شذ، جذ، ومثل: نتج، نتق، نتش.

ث -**النحت:** استخراج كلمة واحدة من كلمتين أو أكثر و هو توليد للكلمات يتصف بالاختصار و يسميه البعض اشتقاق الكبار.[1]

مثل:حيصلة: حي على الصلاة بسملة: بسم الله الرحمن الرحيم

عبدلي: عبد الله حنفي: نسبة إلى أبي حنيفة

النقل المجازي: هو نقل معنى كلمة من مدول إلى مدلول أو مدلولات أخرى عن طريق المجاز، و توليد الألفاظ بهذه الطريقة يجعل الألفاظ كثيرة ما صيغة واحدة.

مثل: السيارة: القافلة و السيارة المركبة الحديثة.

مثل: ضرب: فعل الضرب ضرب النقود: صكها ضربت موعدا: حددته

عين: البصر عين: الجاسوس عين الماء: النبع

عين: خيار القوم.

[1]- المرجع نفسه، 38.

التعريب: نقل كلمة غير عربية إلى اللغة العربية بشروط معروفة لدى علماء اللغة لافتقار اللغة إلى معنى مثل هذه الكلمة إما بدافع الحاجة إليها أو لكثرة تداولها على ألسنة أبناء العربية و من الألفاظ المعربة: دولاب، فلفل، جاموس، قنطار، قرنفل.

ورد في القرآن الكلمات المعربة: الفردوس، استبرق،سندس.

و من مسائل علم الصرف:

1 -**المصدر:** وله عدة أوزان

أ - مصدر الفعل الثلاثي و من أوزانه، فعَالة، فَعلة، فعال، فعلان، فعال.

ب مصدر الفعل الرباعي و أوزانه قياسية، تختلف باختلاف صيغ الافعال.

2 -مصدر المرة يصاغ من ثلاثي على وزن فعلة مثل أكله و من غير الثلاثي بزيادة التاء على صدره مثل: انطلق انطلاقة و إن كان ينتهي بتاء فيوصف بكلمة استشار واحدة.

3 -مصدر الهيئة يصاغ من الثلاثي على وزن فعلة جلس: جلسة.

4 -**المصدر الميمي:**يصاغ من الثلاثي على وزن مفعل: مأكل و من غير الثلاثي على وزن اسم المفعول مثل: اعتقل: معتقل.

5 -**المصدر الصناعي:** يصاغ بزيادة ياء مشددة و تاء تأنيث مثل وطنية.

6 -**اسم الفاعل:** يصاغ من الثلاثي على وزن فاعل: دارس و من غير الثلاثي على وزن مفعل: ملهم.

7 -**اسم المفعول:** يصاغ من الثلاثي على وزن مفعول: مدروس و من غير الثلاثي على وزن مفعل ملهم.

8 -**الصفة المشبهة:** هي صفة دائمة أو شبه دائمة و تصاغ من الأفعال اللازمة: فرح، شرح، عطشان، كري، شجاع، بطل.

9 -**اسم التفضيل:** يصاغ مما وزن أفعل شريطة أن يكون (تام، متصرف، مثبت، مبني للمعلوم)[1]

[1] - المرجع نفسه، 40.

10 -**اسم الزمان و المكان:** مبنيان على وزن مفعل من الثلاثي على وزن اسم مفعول من غير الثلاثي:مستوصف.

11 -**اسم التعجب:** يصاع على وزن ما أفعل أو أفعل ب: ما أكرم، أكرم ب.

12 -**أسماء الآلة:** بعضها قياسية (منشار) و بعضها سماعية سكين، فأس، شوكة.

13 -**صيغة المبالغة:** تستعمل عند قصد الزيادة في الصفة و لا تبنى إلا من الثلاثي و أوزانها: فعّال، مفعال، فعيل، فعول، مفعيل.

المشتقات: هي الاسماء التي تشتق من المصادر و تصاغ من الأفعال الثلاثية و غير الثلاثية، لتدل على علاقة بين الاسم المشتق و الفعل الذي بني منه، كأن يكون الاسم المشتق فاعلا للفعل الذي بنى منه، أو متصفا به أو مكانه أو زمانه أو آلته و تبنى المشتقات وفقا لأوزان و قواعد خاصة.

أولا: اسم الفاعل: اسم مصوغ يدل على الحدث و ما وقع منه أو اتصف به مثل: قال تعالى " فضّل الله المجاهدين بأموالهم و أنفسهم علما القاعدين درجة".[1] [النساء:90]

الأسماء الواردة في الآية الكريمة (المجاهدين، القاعدين) تدل على أسماء الفاعلين، لأنه من قاما بالفعل الذي بنى منه.

يصاغ اسم فاعل من الثلاثي على وزن فاعل، مثل:

فهم: فاهم سعي: ساع، ساعي دعا: داعي، داع.

زار: زائر مرّ: مار أمن: آمن.

و يصاغ اسم الفاعل من غير الثلاثي على وزن مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، و كسر ما قبل الآخر مثل:

تطور: يتطور، متطور استغفر: يستغفر، مستغفر

أقام: يقيم: مقيم رابط: مرابط

[1]- الآية 95 من سورة النساء.

أكرم: مكرم تساءل: مسائل

استلقى: مستلق زكى: مزك

أناب: منيب.

ثانيا: صيغة المبالغة:

صيغة المبالغة: قد تحول صيغة اسم الفاعل المصوغ من الثلاثي عند قصد المبالغة و للدلالة على الكثرة في الحدث إلى أوزان تسمى (صيغة المبالغة) و هي:

1 -فعَّال: غفّار، توّاب، علام، جبّار، مغوار.
2 -مِفعال: مقدام، مفضال، مهدار، مضياع.
3 -فعول:: صبور، شكور، أكول، مهول.
4 -فعيل: سميع، قدير، حكيم، عليم.
5 -فَعل: حذر، جهل، فطن، نهم، سيرة.
6 -فعّيل: سكير، دريس، طريس.
7 -مفعل: منطيق، معطير، مسكين.
8 -فعله: همزة، لمزة.
9 -فاعول: فاروق، شاهوق، خازوق.
10 -فَعال: كبار، صغار، جهار.
11 -فعال: كبار، صغار، جهال، شطار.
12 -فعالة: فهامة، علامة، قوامة.

شروط صيغة المبالغة:[1]

1 -تصاغ صيغ المبالغة من مصدر الفعل الثلاثي المبني للمعلوم.
2 -و تعمل صيغ المبالغة عمل اسم الفاعل بشروطه.

[1]- المرجع نفسه، ص 45.

ثالثا: اسم المفعول:

تعريفه و صياغته: اسم المفعول صيغة مشتقة من مصدر الفعل المبني للمجهول، لتدل على الحدث و من وقع عليه، مثال: الكتاب مقروء، أبوك رجل محترم، يحترم الناس كل مهذب. تأمل الكلمات (مقروء، محترم، مهذب) نجد أن كلا منها اسم يدل على الحدث و ما وقع عليه مقروء: تدل على الحدث (القراءة) و من وقعت عليه، اي ما قرئ، محترم تدل على الحدث (الاحترام) و من وقع عليه أي من أحترم. مهذب تدل على الحدث (التهذيب) و من وقع عليه أي من هذب.

تسمى الأسماء السابقة و ما يشابهها، اسم المفعول:

يصاغ اسم المفعول من الفعل الثلاثي على وزن مفعول مثل:

قطع: مقطوع فك: مفكوك.

عتب عليع: معتوب عليه فرغ منه: مفروغ منه.

أسف عليه: مأسوف عليه.

أ - و يصاغ من الفعل الثلاثي الأجوف (معتل العين) بحذف واو مفعول مثل صان، مصون: مصون: حذف الواو الثانية (واو المفعول).
باع: مبيوع: حذف الواو الثانية (واو المفعول).

ب إذا كان الفعل ناقصا أو لفيفا مفروقا (لامه ياء أو ألف أصلها ياء) تقلب الواو (واو المفعول) إلى ياء و تدغم بياء الفعل. مثل رمى، مرموي، مرمي.

ت إذا كان الفعل ناقصا واويا أي لامه واو أو ألف أصلها واو فإن واو مفعول تدغم بواو الفعل مثل:[1]

دعا ——— مدعوو——— مدعوّ (أدغمت الواو الأولى بالثانية).

دنا منه ——— مدنو منه.

[1]-المرجع نفسه، ص50.

د- اسم المفعول المصوغ من الفعل اللازم (غير المتعدي) يحتاج إلى صلة للتعدية فلا بد أن يكون معه.

جار مجرور: فلان موثوق به أو طرف: الأريكة مقعود عليها.

ه- يصاغ اسم المفعول من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و فتح ما قبل الآخر مثل: أهمل- يهمل، مهمل، استورد- يستورد، مستورد

رابعا: اسما الزمان و المكان.

اسما الزمان و المكان: هما مخصوصان يدلان على الحدث و مكان وقوعه أو زمانه.

القدس مسرى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم.

الليل مسرى الرسول الكريم صلى الله عليه و سلم.

مسرى في (الجملة الأولى) دلت على السّرى و مكان و قوعه، فهي اسم مكان.

مسرى في (الجملة الثانية) دلت على السرى و زمان و قوعه، فهي اسم الزمان[1].

يصاغ اسما الزمان و المكان من الفعل الثلاثي:

1 -يصاغان على وزن مفعل (بفتح العين) في الحالات التالية:

أ - إذا كان الفعل الثلاثي مفتوح العين في المضارع مثل:

لعب- يلعب- ملعب سبح- يسبح- مسبح.

ب إذا كان الفعل الثلاثي مضموم العين في المضارع مثل:

دخل، يدخل، مدخل سكن، يسكن، مسكن.

ث إذا كان الفعل الثلاثي ناقصا (معتل اللام) مثل:

رمى، يرمي، مرمى سعى، مسعى نأى منأى.

2 -يصاغ على وزن مفعل (بكسر العين) في الحالتين التاليتين:

أ - إذا كان الفعل الثلاثي مثالا: (معتل الفاء) صحيح الآخر.

[1]- د/فهد خليل زايد ،اللغة العربية منهجية وظيفية ، دار النفائس للنشر و التوزيع، ط1،ص 40.

ورد- مورد، وقف- موقف، وعد- موعد.

ب إذا كان الفعل الثلاثي مكسور العين في المضارع مثل: هبط- يهبط- مهبط، جلس- يجلس- مجلس.

يصاغ اسما الزامن و المكان من غير الثلاثي على وزن اسم المفعول، أي: على وزن المضارع و إبدال حرف المضارع ميما مضمومة و فتح ما قبل الآخر.

انطلق، ينطلق، منطلق افترق، يفترق، مفترق.[1]

خامسا: اسم الآلة.

اسم الآلة: هو صيغة تدل على أداة العمل.

أقسام اسم الآلة:

أ - **المشتق:** و يصاغ من الثلاثي المتعدي و له أوزان هي:

1 -مفعل: مبرد، مخلب.

2 -مفعال: منشار، مفتاح.

3 -مفعلة: مكحلة، مطرقة.

4 -فعالة: مداحة، غسالة، براية.

ب -**غير المشتق:** لا ظابط له فيأتي على أوزان مختلفة، نحو:

سكين، فأس، قدم، قلم، كتاب.

إعراب اسم الآلة:

محل اسم الآلة من الإعراب حسب موقعه في الجملة.

نحو: قالى تعالى:" و عنده مفاتيح الغيب لا يعلمها إلا هو". [2] [الأنعام: 09.]

مفاتيح: مبتدأ مؤخر مرفوع و علامة رفعه الضمة، و هو جمع لاسم الآلة مفتاح.

[1]- المرجع نفسه، ص 57.
[2]- الآية 95 من سورة الأنعام.

سادسا: مصدر المرة و الهيئة:

المصادر: تدل على معنى مجرد و المصادر الدالة على المرة و الهيئة تدل على شيئين معا بأوجز لفظ.

مصدر المرة: هو مصدر يدل على وقوع الحدث مرة واحدة أو على عدد مرات وقوع الحدث مثل: هاجم الأسد هجمتين. هجمتين: مصدر عدد.

يصاغ مصدر المرة من الثلاثي على وزن (فعله) بفتح الفاء وسكون العين مثل: طرق- طرقه قال قوله شد- شدة.

أما إذا كان مصدر الفعل في الأصل على وزن (فعلة) فنصفه بكلمة واحدة رحم، رحمه واحدة دعى- دعوة واحدة.

يصاغ مصدر المرة من الفعل غير الثلاثي بزيادة تاء التأنيث المربوط على مصدره مثل: انطلق- انطلاق- انطلاقة المصدر: انطلاق: تاء التأنيث) ابتسم- ابتسام- ابتسامة المصدر: ابتسام: تاء التأنيث.

أما إذا كان مصدر الفعل غير الثلاثي ينتهي بتاء مربوطة في الأصل فصفه بكلمة (واحدة) ليدل على المرة.

أجاب- اجابة- اجابة واحدة استراح- استراحة- استراحة واحدة[1].

مصدر الهيئة:

المصدر الدال على الهيئة (هيئة وقوع الفعل) هذه وقفة تدل على استهتار وقفه: حدث غير مقترن بزمن فهي مصدر و لكنها تدل على هيئة الوقوف فتسمى مصدر هيئة يصاغ مصدر الهيئة من الفعل الثلاثي على وزن فعله (الإهداء بكسر الفاء و سكون العين).

جلس- جلسة، مشى- مشية، هز، هزة.

[1] - المرجع نفسه، ص 60

أما إذا كانت صيغة المصدر على وزن فعله في الأصل، مثل:

خبر، خبرة عميقة/ بالوصف فغنها توصف.

نشد، نشدة، ينشد الملهوف/ بالإضافة فإنها يضاف إليها.

و يصاغ مصدر بالهيئة من فعل غير ثلاثي بزيارة تاء التأنيث في آخر المصدر أو دون زيادتها مع إضافة اسم آخر بعده.

انطلق انطلاقة السهم أو انطلاق السهم.

انتفض انتفاضة العصفور أو انتفاض العصفور.

و يمكن التوصل إلى مصدر الهيئة بالوصف على غير ثلاثي، مثل: أكرمه إكراما نبيلا.

- المستوى الدلالي و استعمال المعجم العربي:

المستوى الدلالي للغة العربية في أن لكل كلمة معنى مخصوصا و طريقة في الاستعمال يختلف إذا اختلاف في الكلمة عدد حروفها او ترتيب هذه الحروف او تغيير فيها ضبطها فصارت تؤدي معاني جديدة.

والمعاجم التي تهيئ لنا معرفة المعاني هي معاجم الألفاظ و المعاجم التي تدلنا على اللفظ المناسب لمعنى في الذهن لا نجد له فظا يدل عليه، ولا نستطيع التعبير عنه تعبيرا دقيقا هي معاجم المعاني.

فإذا كان اللفظ حاضرا و المعنى غائبا، رجع إلى معجم الألفاظ.

و إذا كان المعنى حاضرا و اللفظ غائبا، رجع إلى معجم المعاني[1].

مراحل جمع مفردات اللغة:

1 -جمعت المفردات اللغة دو ترتيب معين حسبما سمعت.

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ، كلية الآداب، جامعة يرموك،دار المسيرة للنشر و التوزيع، 2007م-1427ه، ص30

2 -جمعت المفردات المتعلقة بموضوع واحد أو معنى واجد في باب واحد.

3 -وفيها تم وضع المفردات بحسب الحروف الأبجدية تسهيلا للبحث عن معنى الكلمة.

أنواع المعاجم اللغوية:

هناك أنواع متعددة من المعاجم منها:

1 -ما يعالج الكلمة فيشرح معناها، معتمدا الترتيب الهجائي- معاجم الألفاظ.

2 -ما يجمع الألفاظ التي تدور حول معنى واحد أو موضوع واحد معجم الموضوعات (المعاني).

3 -معاجم تظم مفردات لهجة معينة أو لفة معينة-معاجم اللهجات.

4 -معاجم ثنائية اللغة و تسمى- معاجم الترجمة (المزدوجة).

5 -معاجم تجمع ألفاظ علم أو فن معين و مصطلحاته- معاجم التخصص.

فوائد المعاجم و استعمالها:

1 -الكشف عن المعاني المجهولة.

2 -توضيح المعاني الغامضة.

3 -ضبط اللغة ضباطا صحيحا في أصلها و تعريفيها جميعا.

4 -معرفة كون اللفظة عامية أو فصيحة.

5 -الوقوف على الألفاظ المهجورة و غير المستعملة.

6 -الكشف عن الأعلام و القبائل و الأماكن و ضبطها.[1]

معاجم الألفاظ:

رتبت معاجم الألفاظ بطرق ثلاث بحسب ظهورها زمنيا.

أ - ترتيب الألفاظ بحسب مخارج الحروف – مدرسة العين و يمثلها:

معجم العين للخليل بن أحمد الفر اهدي (185هـ).

[1]- المرجع نفسه ص 32.

ب ترتيب الألفاظ بحسب الترتيب الهجائي مع مراعاة أواخر الكلمة، مدرسة الصحاح و يمثلها:

1 -معجم الصحاح للجوهري (393هـ).

2 -ينتسب اليها لسان العرب لابن منظور المصري (711ه).

3 -القاموس المحيط للفيروز أبادي (816ه).

4 -تاج العروس للزبيدي (1205هـ).

ج- ترتيب الألفاظ بحسب الترتيب الهجائي مع مراعاة أوائل الكلمة. مدرسة الاساس و يمثلها.

1 -أساس البلاغة للزمخشري (531هـ).

2 -تنتسب دالية المعاجم الحديثة – الوسيط- (لأعضاء مجمع اللغة العربية في القاهرة) و سيتم التركيز على مدرستي الصحاح و الأساس.

استخدام المعجم:

عند البحث عن لفظة ما في المعاجم يراعي بصورة أساسية ما يلي[1]:

1 -تجريد اللفظة من زيادتها و إعادتها إلى أصلها المجرد، مثل:

استخدام- أصلها المجرد، خدم.

مستعمرة- أصلها المجرد عمر.

صحائف- أصلها المجرد صحف.

2 -رد الألف إلى أصلها المنقلبة عنه (و هو الواو أو الياء) إذا كان الفعل معتلا بالألف.

باع، يبيع، بيع.

قال، يقول، قول.

كاسيات، كسا، يكسو، كسو.

3 -إذا التبس معرفة أصل الكلمة المجردة لزم تتبع تعريفها و ما اعتراها من (إكلالأو إبدال أو إدغام) مثل:

[1] د/فهد خليل زايد ،اللغة العربية منهجية وظيفية ، دار النفائس للنشر و التوزيع، ط1،ص 50.

اضطلع... اضتلع... أبدلت فيها التاء طاء... ضلع.

4 -الأصل المجرد أقله ثلاثة أحرف، فإذا وجدت كلمات مكونة من حرفين في الظاهر قدر لها حرف ثالث ساقط، مثل:

يد- أصلها يدي، بياء ساقطة تضيف لها الحرف الثالث.

دم، أصلها دمو لظهور الواو في النسبة إلى دم- دموي.

5 -يمكن أن يكون الأصل المجرد رباعيا، أي مؤلفا من أربعة أحرف أصلية مثل: زلزل، جعفر، أو خماسيا مثل سفرجل، غضنفر[1].

لسان العرب:

ألفه أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي بن منظور (630-811هـ) ولد بمصر عمل في ديوان الانشاء بالقاهرة عاد إلى مصر و توفي فيها.

جمع مادته من خمسة كتب:

1 -تهذيب اللغة للأزهري (370هـ).
2 -تاج اللغة العربية وصحاح العربية للجوهري (393هـ).
3 -التنبيه و الإيطاح عما وقع في الكتاب الصحاح – حواشي ابن بري (516هـ).
4 -النهاية في غريب الحديث و الأثر لابن الأثير (606هـ).
5 -المحكم و المحيط الأعظم في اللغة لابن سيدة (436هـ).

منهج ابن منظور (لسان العرب) في بيان معاني الألفاظ:

1 -رتب ابن منظور معجمه بحسب الترتيب الأباني مع مراعاة الحرف الأخير من حروف المادة الأصلية و سمي الحرف الأخير بابا، ثم الحرف الأول و سماه الفصل و ما يليه.

[1]- المرجع نفسه، ص51

2 -قسم معجمه إلى ثمانية وعشرون بابا (تبدأ بالهمزة ثم الباء، و تنتهي بباب الواو و الياء معا في باب واحد). وأتبعها بباب الألف اللينة للألفاظ المنتهية بالألف غير المهموزة و لا منقلبة من واو أو باء ثم قسم كل باب إلى ثمانية وعشرين فصلا.

3 -الحرف الأخير (الباب) الحرف الأول (الفعل) و يتم ترتيب الألفاظ المتعددة هجائيا. وعد، رفد، قعد، فهد، مجد.

نجدها مرتبة في باب (الدال) كما يلي:[1]

رفد، فهد، قعد، مجد، وعد.

و إذا اتحد الحرف الأخير و الحرف الأول، صار الترتيب بحسب الحرف الثاني ندب، نصب، نهب، نوب، نجب.

نجدها في باب (الباء) فصل العين مرتبة.

نجب، ندب، نصب، نهب، نوب.

طريقة الكشف كمعاني الألفاظ باختصار (لسان العرب):

1 -تجرد الكلمة إلى مفردها إذا كانت معا، و إلى المعاني إ-ذا كانت مشتقة.

2 -تجرد الكلمة من حروف الزيادة، وردها إلى أصلها قبل (الإعلال و الإبدال و الإدغام).

3 -ينظر إلى الحرف الأخير (الباب) و إلى الحرف الأول (الفصل) ثم الحرف الثاني.

[1]- المرجع نفسه، ص 54.

المبحث الرابع: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

1)- علاقة الأسلوبية باللسانيات:

يرجع الكثير من الباحثين الأسلوبيين المبادئ الأولى التي تعمل على تحديد الأسلوبية إلى البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، مادام جوهر الأدب يكمن في صياغة الإقناعية والابلاغية وذلك ما يجسده الترابط و التناسق بين التعبير الفني الجمالي و محتوى هذه الصياغة التي تعد بمثابة المدلول، فمن هذا المنطلق تدخل اللسنيات في علم الأسلوب، كما أن التفكير الأسلوبي يقتصر على النص في حد ذاته، و هذا من خلال قراءة النص قراءة سياقية و ذلك بعزله عن كل ما يحيط به من الخارج كالسياقات التاريخية و النفسية، فالبعد أو المقياس اللساني في الأسلوبية مرتبط باللسانيات من جهة الحدث الإبلاغي فإذا ما كانت عملية الإخبار علة الحدث اللساني أساسا، فإن غائية الحدث الأدبي يكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة.[1]

فالخطاب الأدبي يتحول من سياقة الإخباري التبليغي إلى وظيفة أخرى جمالية تأثيرية، فالأسلوبية شأنها شأن البلاغة في ظل التفكير الإنساني، تستقيم حدودها بمصادر جذرية هي السعي إلى تبليغ الرسالة بأكملها، مما يجعل أهم ما تقوم عليه الأسلوبية هو تلك الثنائية القائمة بين الفكر اللساني من خلال تفصيل الظاهرة اللسانية إلى ظاهرتين واحدة قائمة على رموز لغوية و أخرى قائمة على العبارة، ما يجعل من اللغة ظاهرة لسانية مجردة توجد بصفة مؤكدة في كل خطاب أو نص أدبي فلا يقوم أي نص مهما كان موضوعه بدون لغة، كما أن اللغة مكونة للكلام الذي طالما يحصر مجال الأسلوبية، ذلك أن الأسلوبية" تأتي لتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة أو ما يسميه جورج مونان التشويه الذي يصيب الكلام".[2]

فالأسلوبية من خلال هذا القول تهتم بالجانب العام في اللغة، من خلال وصف الشحنة التعبيرية للمتكلم، فالمادة الأسلوبية حسب ما توصل إليه بالي تقوم على اللغة من حيث هي

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية ط4، دار سعاد الصباح، المغرب، 1993، ص35.
[2]- المرجع نفسه، ص41.

ظاهرة لسانية ووسيلة لم تظهر إلا في مطلع القرن العشرين، حيث تزامن ظهورها مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قدمتها المدرسة السويسرية بزعامة دي سوسير الذي رفض أن تكون اللغة خاضعة لقوانين طبيعية مادامت وسيلة من وسائل التواصل و نتاج بشري من حيث أنها مادة صوتية ذات أصل نفسي و اجتماعي[1] فنشأة الأسلوبية و ظهورها كعلم قائم بذاته، كان نتيجة ظهور اللسانيات البنيوية بسبب إطلاع الباحثين على أغلب محاضرات دي سوسير التي ترجمت إلى عدة لغات، و كان من بين هؤلاء الباحثين تلميذه شارل بالي الذي أقام عدم الأسلوب، كما ظهرت على يده الكثير من القواعد التي تضبط هذا العلم فكان دي سوسير ينظر إلى اللغة على أنها موجودة بنسبة كاملة عند أي فرد، و الفرد يحاول اكتساب اللغة بنسبة كبيرة لتقوية ملكته مادامت اللغة ظاهرة اجتماعية انسانية، و هذا ما يقابل اللغة دراسة علمية في استقلالها عن مظاهرها الفردية، فاللغة و الكلام الذي هو متباين الأشكال مما يعني أن هناك تواصل و ترابط بين ثنائية اللغة و الكلام. فاللغة حسب بإلهي منطوقة و ليست مكتوبة لكي تبقى الكتابة همزة وصل بين المنطوق و المكتوب، فعلم الأسلوب يعمل على دراسة اللغة بمجملها لا بأجزائها" على أنها وجود مستقل معا في علاقاتها المتبادلة، و يبحث نسبة كل واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير".[2]

فدراسة أية لغة تستدعي تحديد الميزات الأسلوبية في خطاب معين، مما يتطلب قراءة النصوص المختلفة و هذا ما يدل على وجود حلقة وصل بين علم اللغة و علم الأسلوب، و قد أوضحه شارل بالي في استناده على معلمه دي سوسير الذي ميز بين و عين من اللغة: لغة فردية، و بها طاقة تعبيرية، و لغة اجتماعية ذات طاقة جماعية ففي عام 1969 أكد العالم الألماني" ستيفان أولمن" إثبات الأسلوبية علم اللسانيات نقديا قائلا: " إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد و مناهجه و مصطلحاته من تردد و أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و اللسانيات

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 10، منشورات دار الأفاق الجديد، لبنان، ط سنة 1985، ص10.
[2]- سعيد حسن البحري، دراسة لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة ص 15 مكتبة زهراء الشرق القاهرة، سنة 1985.

معا"[1] و هذا ما يستدعي اكتمال علم الأسلوب في المستويات اللغوية الثلاث، فحاول الباحثون تركيز اهتمامهم على الأعمال الأدبية، مادامت الأسلوبية تعتمد على النص الأدبي ميدانا لها[2] فأصبحت الأسلوبية في علاقة مع النقد و السميائيات أو ما سماه العلماء بالبلاغة الجديدة التي اصطلح على تسميتها بعلم النص.

فالأسلوبية تتحدد حسب خضوعها للبعد اللساني لظاهرة الأسلوب، حتى و إن كان جوهر و لب النص الأدبي يتمثل في عملية الإبلاغ، فالبعد اللساني يتجسد في الظاهرة الأسلوبية عبر الصلة التي تمد التعبير الذي هو بمثابة دال بصياغة أو محتواه، من خلال معناه الذي هو المدلول، فالإشارة إلى تلك العلاقة التي تربط الدال بالمدلول هي بمثابة التواصل القائم في لب العبارة أو التركيبية، مما يحدث قطيعة بين الأسلوبية و اللسانيات، فإن كانت اللسانيات قد عرفت صلابة من الناحية الصياغية فالأسلوبية قد نمت نفسها بنفسها و هذا عبر عملية الأخذ و الترك، الأمر الذي سلب المجال المعرفي منها و قدمها كفرع أو جزء من اللسانيات، و منه فعلم الأسلوب نشأ من اللسانيات الذي يمثل علاقة متباينة بين بحثين مختلفين بحث لساني و بحث أسلوبي، فالأسلوبية لها علاقة وطيدة مع اللسانيات من الجانب الإنشائي أو من حيث النشأة، لكن في الوقت نفسه يسعى كل علم إلى اكتساب خصوصيات تميزه عن غيره، حتى ينهض كل منهما علما قائما بنفسه فقد حاول الكثيرة من الباحثين ربط اللسانيات بالأسلوبية و لكن هذا ظل نسبيا.[3]

حيث ربط بعض الباحثين العرب الذين احتكوا بنظرائهم الغرب بين اللسانيات و الأسلوبية و هذا من خلال تحديد أوجه التشابه و الاختلاف بين هذين العلمين، مادامت اللسانيات تهتم بالجملة و الأسلوبية تهتم بالنتاج الكلي للكلام، في حين أن الموضوع مشترك بينهما و هو اللغة، و قد عرف أغلب الباحثين في هذا المجال اللسانيات على أنها ذلك العلم الذي يهتم بدراسة الظاهرة اللغوية من خلال دراسة اللغة غبر المراقبة ضمن نظريات عامةو

[1]- عبد السلام المسدي الأسلوبية و الأسلوب، ص 120.
[2]- جورج مولنية ترجمة و تقديم بسام بركة ص 65.
[3]- نور الدين المسدي، الأسلوبية و تحليل الحطاب، ص 30.

محددة في نفس الوقت من حيث البنية اللسانية[1] مما يثبت تلك التبعية التي تربط بين البحث اللساني و الأسلوبي.

فقد حاول الدارسون الإلحاح على تلك العلاقة التي تكون بصفة التوازي بين اللسانيات و الأسلوبية مع مراعاة التداخل و التباين بينهما، و الوظيفة التي يؤديها كل منهما و ذلك من خلال ما تجسده النظرة لهذين العلمين.

لقد تطرق العديد من الباحثين العرب في مجال الأسلوبية إلى العلاقة بين الأسلوبية و اللسانيات، و هم يعملون على اقتفاء أثر الباحثين من خلال توضيح أوجه التداخل و التفارق بينهما، إذ يقول منذر عياشي في هذا الشأن أن الدراسة اللسانية علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلالية، و ينفصل كليا عن الدراسات الثنائية التي تهتم بالجملة، و الأسلوبية تعني بالنتاج الكلي للكلام، و أنا الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، و أن اللسانيات تعني باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، و أن الأسلوبية تعني باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كالأداء المباشر، هذا إلى جملة فروق أخرى[2] و ما يمكن استنتاجه من خلال هذا النص أكل من الأسلوبية و اللسانيات لهما نفس الموضوع و هو اللغة لكن هناك تفاوت بينهما من خلال المستوى التحليلي لهذه الظاهرة و يشترك جل الباحثين و الدارسين في مفهوم اللسانيات على أنها علم يعتم بدراسة جملة القوانين المكونة للظاهرة اللغوية، في الوقت الذي يعرفها أندري مارتن: " بأنها الدراسة العلمية للغة الإنسانية فالمطلوب هو دراسة اللغة عبر المراقبة القابلة للمرتجعة بشكل تجريبي و ذلك من ضمن إطار نظرية عامة و محددة للبنية اللسانية".

فاللغوين الذين اهتموا بقضايا تخص البحث اللغوي و الأسلوبي، أدركوا أنه هناك أوجه التشابه بينهما مع مراعاتهم لأوجه الافتراق بينهما من ناحية المفهوم و الوظيفة، و هذا ما يتوجب على علم الأسلوب الأخذ من علم اللغة مما يجعلها جزءا منها من خلال الاستعمال لعناصر اللغة من ناحية قوتها التعبيرية فعلم الأسلوب يسعى لمعرفة العلاقات المتراوحة بين الدال و المدلول، مما يؤكد الصلة القائمة بين علم الأسلوب و علم اللغة.

[1]- المرجع نفسه، ص 124.
[2]- المرجع السابق، ص70.

" و من الضروري جمع أغلب العناصر المشكلة للهيكل الأسلوبي للنص مع إخفاءها للتحليل اللغوي و استبعاد ما لا يقوم بوظائف أسلوبية" فتطبيق المنهج اللغوي عن النص الأسلوبي يعطي موضوعية علمية تطفي بعناصرها على النظام اللغوي و الأسلوبي بحد سواء، و ينظر إلى هذه العملية من أجل تفادي الخلط بين اللغة و الأسلوب.[1]

و هي هذه التعاريف التي تجمع كلها على أن الأسلوبية علاقة باللسانيات و نورد هنا آراء بعض اللسانين حول هذه الرابطة المشتركة بين اللسانيات و الأسلوبية.

2-1- رأي ولاك و فاران:

إن وجود الأسلوبية من وجود اللسانيات، و تربط هما علاقة وطيدة، وقد مثل ولاك و فاران لهذه العلاقة بالصلة العضوية أي أن الأسلوبية عضو من أعضاء اللسانيات و لا يمكن الاستغناء عنها و شبهها بالمادة الخام التي لولاها لا تقوم أية قائمة لأي عمل فقد ألحا على هذه الصلة العضوية بين الظاهرة الأدبية و حقول الدراسة الألسنية محددين هذه الصلة على أساس أن اللغة هي القاطع المشترك لدائرتين متداخلتين، فهي الألسنية كالمادة شأنها شأن الحجارة للنحات و الألوان للرسام، و الأصوات لواضع الألحان.[2]

2-2- رأي رومان جاكبسونroman jakopson:

إن رأي جاكبسونjakobson في علاقة الأسلوبية باللسانيات نجده لا يختلف عن سابقيه إذ نجده يعدها جزء أو فرع من اللسانيات و يعبر عنها، على أنها (أي الأسلوبية) فن من أفنان شجرة الألسنية فهو يشبه اللسانيات بالشجرة و الأسلوبية بذلك الغرض البارز و المتفرع عن تلك الشجرة و عليه فإن الأسلوبية هنا هي فرع من فروع اللسانيات مثلها مثل: البنيوية و السيميائية و التفكيكية...[3].

[1]- سعيد حسن البحري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البيئة و الدلالة ص 35.
[2]- عبد السلام (المسدي)، الأسلوبية و الأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص 44-45.
[3]- المرجع نفسه ص 43.

2-3- رأي جون ستارو بنسكي:

لقد اختلف جون ستارو بنسكي عن سابقيه فيما يتعلق بتلك العلاقة القائمة بين الأسلوبية و اللسانيات، فهو يعترف بشمولية اللسانيات و تأثيرها على جميع المناهج و عليه فلقد حاول مقاربة المشكل انطلاقا من التسليم بهذه الشمولية المناهج و عليه فلقد حاول مقاربة المشكل انطلاقا من التسليم بهذه الشمولية من كون أن اللسانيات عامة و كل من جاء بعدها فهو فرع منها، و طرافة نظرية ستارو بنسكي تكمن في أنه قلب سلم القيم، فإذا يثبت الباحثون للألسنية سلطانا على الأسلوبية نحو ممارسات متجددة، و في ذلك إثبات لاستقلال الأسلوبية عن الألسنية استقلالا ذاتيا.

إنه يعترف بشمولية اللسانيات و تأثيرها على جميع المناهج، إلا أنه يشير إلى أن الأسلوبية و بالرغم من ذلك إلا أنها تتميز عنها، و ذلك بكونها مستقلة ذاتيا عن الألسنية، و هذا يدخل في إطار ما يسمى بالفروق الجوهرية الكائنة بين اللسانيات و الأسلوبية، و للتوضيح أكثر نورد هنا أهم الفروق الكائنة بين الأسلوبية و ال لسانيات في الجدول التالي:[1]

اللسانيات	الأسلوبية
✓ تعني أساسا بالجملة ✓ تعني بالتنظير إلى اللغة ✓ كشكل من الأشكال المقترضة ✓ تعني باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها	✓ تعني بالإنتاج الكلي للكلام ✓ تتجه إلى الحدث فعلا ✓ تعني باللغة من حيث هي الأثر الذي تتركه في نفس الملتقى كأداة مباشرة.

و يذهب " المسدي" إلى أن اللسانيات نفسها قد ولت " البنيوية" التي احتكت بالنقد الأدبي " فأخص معا شعرية" جاكبسون و الإنشائية " تودورف" و "أسلوبية" ريفاتار، و لئن تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا و مناهج.

[1]- المرجع السابق، ص 45.

2)- الأسلوبية في إطار البلاغة:

بين الأسلوبية و البلاغة علاقة وثيقة أساسا في أن محور البحث في كليهما هو الأدب، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي و الأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجدها تال لوجود الأثر الأدبي، و هي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند – في حكمها على النص- إلى معايير و مقاييس معينة، و هي من حيث النشأة موجود قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات و اشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، و يبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصاله الفكرة أو المعنى و التأثير و الإقناع و بث الجماليات في النص الأدبي ثم إنها – بعد خروج النص إلى الواقع- تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته أما قعدته و قننته، و إلى أي حد راعى صاحبه القواعد البلاغية، و إلى أي حد راعى صاحبه القواعد البلاغية و قوانينها و يعني هذا أن علم البلاغة ذو هدفين:

هدف تقويمي قبل خلق العمل الأدبي، **وهدف تقييمي** بعد خلقه كما يعني أن البحث الأسلوبي لا يتم إلا من خلال عمل أدبي مبحوث وثمة نقاط التقاء بين الأسلوبية و البلاغة، تتمثل في أنه إذا كان المنظرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون المخاطب يوائم بين طريقة الصياغة و أقدار سامعيه، فليس هذا إلا ترديدا ما قال به البلاغيون العرب في تعريف بلاغة الكلام بأنها مطابقة الكلام لمقتض الحال.

و كلاهما يفترض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية، إلا أن الأسلوبية قد جعلت هذا " الحضور" شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إن المتلقي من المنظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه و تذوقه أما البلاغة المتلقي عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم " مقتض الحال".[1]

الذي يعني أن" مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، و مقام الإطلاق يباين مقام التقييد، و مقام التقييد يباين مقام التأخير، و مقام الذكر يباين مقام الحذف، و مقام

[1]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية دار الآفاق العربية ط1 1428هـ-2008،ص 30-34.

القصر يباين مقام خلافة، و مقام الفصل يباين مقام الوصل، و مقام الإيجاز يباين بين مقام الإطناب، و كذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي".

والمتلقي و إن كان يمثل من المنظور البلاغي ركنا واحدا من أركان العملية الإبلاغية إلا أنه ركن مهم قد يؤدي إهماله إلى فساد عملية التبليغ و إلى فشل المتكلم في التوصل يقول بشر بن معتمر[1](ت.210هـ) ينبغي أن نعرف أقدار المعاني فنوازن بينهما و بين أوزان المستمعين و بين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما، و لكل حال مقاما حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات... و أقدار المستمعين على أقدار الحالات.

و تختلف نظرة الأسلوبية إلى النص عن مثيلتها البلاغية، فالأسلوبية ترى أن النص كيان لغوي واحد بدواله و مدلولاته، و لا مجال للفصل بينهما، أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر من حيث إن أولهما مفض إلى الآخر.

أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى الفصل بين " الشكل" و فصاحة المتكلم، كما تفرق بين فصاحة المتكلم و بلاغته و الفصل بين الشكل و المضمون يعود إلى التمييز القديم في البلاغة العربية من "اللفظ" و هو صورة العمل الأدبي و"المعنى" و هو مفهومه و المراد منه وترجع التفرقة بين الشكل و المضمون إلى تأثير البلاغيين بالمنطق و محاولة الربط بين المصطلحات المنطقية و مثيلها اللغوية.

و لعل النظرية البلاغية التي لا نجد فيها هذه الثنائية أو التشيع لأي من ركني العمل الأدبي هي ما جاء بها عبد القاهر الجرجاني (ت 481هـ) الذي يرد حجة من يرى أن البلاغة و الفصاحة تعودان إلى اللفظ فحسب و أن الفضيلة ترجع إلى الألفاظ لذاتها.

فأنصار هذا الاتجاه قد " فخموا شأن اللفظ و عظموه حتى يبعهم في ذلك من بعدهم و حتى قال أهل النظر إن المعاني لا تتزايد و إنما تتزايد الألفاظ فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية في خلف اللفظ و على رأس هؤلاء الذين تشيعوا للألفاظ يأتي الجاحظ

[1]- المرجع نفسه ص 37.

*هو أبو سهل الهلالي، مؤسس فرع الاعتزال في بغداد تنسب إليه فرقة البشرية توفي 210هـ 825م.

*أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (400-471هـ/1009-1078م) نحوي و متكلم فأقبل على الكتب يلتهمها و خاصة كتب النحو و الأدب.

(200هـ) بمقولته الشائعة التي يذهب فيها إلى أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ...".

ودليل على صحة هذا الرأي في رأي عبد القاهر "أنك ترى الكلمة تروقك و تؤنسك في موضع، ثم يراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر"[1].

و كما حمل عبد القاهر الجرجاني على من ينحازون للألفاظ و يردون إليها كل مزية، برفض أيضا الانتصار للمعاني و التحيز التام لها، باعتبار أنه " محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه".

ثم يقيم رباطا بين الألفاظ و المعاني التي تتضافر جميعا و تشكل في النهاية ماهية العمل الأوروبي، و لا تمييز لأي من العنصرين على الآخر، فإذا كانت الألفاظ هي التي تبرز المعاني و تظهرها و تنقلها من ذهن قائلها و فكرة إلى حيز الوجود، فإن المعاني هي ما يستخلص من عملية انتظام المفردات في هيئتها المعلومة فبعد القاهر إذ يرفض مبدأ الفصل بين "الشكل"و "المضمون في العمل الأدبي، و لا يقبل بهذه الثنائية التي شاعت في الحقول البلاغية، يأتي بنظرية أطلق عليها المصطلح " النظام" و يعني به ترتيب الكلام ترتيبا معلوما بحيث يكون كاشفا عن المعاني في الذهن، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعض مع بعض، و ليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"

و هذا الانتظام بين الألفاظ" يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك و حتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح و ما قاله عبد القاهر هو ما يردده دي سوسير و تلامذته حين نظروا إلى النص باعتباره كيانا واحدا.

بحيث إن كل جزء منه يوصل إلى آخر، ولا سبيل إلى دارس العمل الأدبي إلا على أساس من التمازح الكامل بين عناصره، و تستند نظرية النظم عند الجرجاني على علمي النحو و المعاني، فاستبدل اسم بفعل أو فعل باسم أو حرف بغيره في مما يبحثه علم المعاني أمور ينبغي على المنشئ مراعاتها في إنشائه و يتعرض حازم القرطاجني (608-684هـ) لمفهوم

[1]- المرجع نفسه، ص 39.

الأسلوب فيبحثه على القسم الرابع و الأخير كتابه مناهج البلغاء و سراج الأدباء، و يتقسم حازم الشعر إلى الجدي و الهزلي، ثم يدرس ألوان الشعر و أغراض و موضوعاته، ثم يبحث الأساليب الشعرية بأنواعها، و أخيرا يتحدث عن مذاهب الشعراء و مأخذهم في نظمهم، و قضية نقد الشعر و المفاضلة بين الشعراء.

و حازم في دراسته هذه يرى أن الأسلوب ينصب على الجوانب المعنوية يقول:" و إما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد و التناسب و التلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة و الصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض و مراعاة المناسبة و لطف النقلة"[1].

و بمعنى ذلك أن حازما يجعل الأسلوب مقابلا للنظم، و المعاني مقابلة للألفاظ، و هو بهذا يحصر الأسلوب في إطار المعنى، و يفصل بين المعاني و الألفاظ، كما أن مصطلح النظم عنده يشير إلى انتظام المعاني و تناسبها و حسن الانتقال من مقصد إلى آخر و نظرية عبد القاهر-كما وضحت- تلتقي و الأسلوبية في الكثير، فثمة اتفاق على أنه لا فصل بين الدوال " الشكل" و المدلولات " المضمون" و إجماع على فكرة " تكميلية" النص، و تبنيه إلى أهمية المخاطب في عملية الإبلاغ.

3)- الأسلوبية في إطار النقد الأدبي:

النظام اللغوي كما حدده دي سوسير دو مستويين: مستوى اللغة، و مستوى الخطاب، و يتفرع على المستوى الثاني مستويان: أولهما الخطاب العادي، و ثانيهما الخطاب الأدبي وهدف كل خطاب عادي إيصال المعني ونقل الأفكار النفعية بين الناس، أما الخطاب الأدبي قد تجاوز تلك الدائرة الإيطالية، بهدف إقناع المتلقي و إمتاعه.

و الأسلوبية – بهذا- علم وصفي يعني ببحث الخصائص و السمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية، و من هذه

[1] -- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط1 1428ه- 2008، ص40.

النقطة تتجدد علاقة الأسلوبية و النقد الأدبي بزوايا التقارب و التباعد و نقاط الاتفاق و الاختلاف، و يعرف النقد بأنه، نظروا تقليب في الأدب، و تذوق تمييز له وحكم عليه، أي أن حقله و مجاله الأدب، و مهمة الارتقاء به في سلم الفن وغايته السمو به إلى أعلى مراتب الجمال و الإحسان.[1]

وللنقد اتجاهات شتى، منها ما يعني ببحث النص في إطار الظروف التاريخية و العوامل السياسية و الفكرية والاجتماعية السائدة، باعتبار أنها تنعكس، أراد الكتاب أم لم يرد على أنتجه الأدبي، يضاف إلى ذلك أن الكتاب الفذ لا ينسلخ عن قضايا مجتمعه ومؤرقاته و إنما يعيش فيها من خلال ما يكتب و منها ما يهتم بالنواحي النفسية للكاتب وأطوار حياته الأولى، و ما قد ينشئه، فلا مجال لدراسة النص، حسب هذا الاتجاه – بمعزل عن تلك الظروف النفسية و من الاتجاهات النقدية ما ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه يعكس المذهب العقائدي و الرؤية الفكرية لدى الكاتب و حلى أن النقد- بهذه الصورة- قد اتجه اتجاهات جديدة إذ دعمت الصلة بينه و بين العلوم الإنسانية و خاصة علم الاجتماع و النفس، و ظهرت فيه دراسات كثيرة تتجه إلى ما وصل إليه الدارسون في هذه العلوم من نظريات وقواعد وقوانين.[2]

و الأسلوبية و النقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو الأدب و بتحديد أدق النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها، فمجال عملها النص فحسب، أما النقد فلا يغفل في أثناء دراسته للنص. تلك الأوضاع المحيطة به هذا بالإضافة إلى أن الأسلوبية تعفى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي فعملها يبدأ من لغة النص و ينتهي إليها، بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية، و ما اللغة- حينئذ إلا أحد تلك العناصر و مما يشوه العملية النقدية شيوع الذاتية و الانطباعية، لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتية حتى " يصبح النقد

[1]- د/ محمد طاهر درويش: في النقد الأدبي عند العرب، مكتبة الشباب، ص 35ط؟.
[2]- د/ شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط2 1966، ص 36.

موضوعيا لأثر فيه لشخصية الناقد و لا لأي إحساس له آخر أو معرفة أخرى، فيفرض عن أثر و يسخط عن أثر".[1]

أما الأسلوبية و محور دراستها اللغة فحسب فالذاتية و الانطباعية تكادان تكونان منعدمتين فيها، فاللغة في يد الناقد الأسلوبي أشبه بمركب كيميائي في تجربة معملية، فهو يؤدي ذات النتيجة إذا خضع لنفس الظروف مهما تعددت التجارب و لا يعني ذلك أن شخصية الباحث الأسلوبي ممحوة محوا بحيث لا إحساس لأنها مطلقا، فهي موجودة بصورة ما، و هذا الوجود منشؤه أن ثمة علاقة قائمة على التحيز الموضوعي تقوم بين الناقد الأسلوبي و العمل الأدبي الذي يدرسه، و عليه (ينبغي أن تكون الأسلوبية نقدا يحدوه تلطف و إعجاب، إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله و من حيث هو كل، و ذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر و صاحبه".

و التعاطف مع النص يسبق عمليته النقد الأسلوبي، فهو لازم لاختيار العمل الأدبي موضوع الدراسة الأسلوبية، و لا تأثير له على العملية التحليلية" لهذا يصرح بعض العلماء الأسلوب أن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه، و إذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقا".[2]

وثمة علاقة بين الأسلوبية النفسية و الاتجاه النفسي في النقد، فكلاهما يخضع النص لمعايير علم النفس و مقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية و المراحل المبكرة لطفولة الكاتب و مدى تأثيرها في كتاباته، و قصور المنهجين يتمثل في إنهما قد يعتمدان على النص لتأكيد ما سبق استخلاصه من نتائج: فالنص عند أصحاب الاتجاهين النفسيين يقع في هامش اهتماماتهم و ليس في بؤرتها.

و الأسلوبية و إن كانت قد تفرعت من النقد الأدبي، الذي هو أقدم منها في مجال دراسة الأدب، إلا أنها قد انسلخت عنه في النهاية و استقلت بذاتها.

[1]-المرجع نفسه، ص 37.
[2]-لطفي عبد البديع: التركي اللغوي للأدب، ص 38.

و يرجع ظهور الأسلوبية في رأي البعض إلى عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التي لاحت آفاقها لفضل التطور الكبير الذي حدث في النظرية اللغوية المعاصرة و الذي فتح المجال أمام" الأسلوبية المعاصرة" و كثير من كدارس النقد الحديث التي أخذت في الظهور تباعا". كما يرجع إلى ما تتسم به الأسلوبية من موضوعية في البحث و عقلانية في المنهج تجنبان الناقد الأسلوبي مزالق كثيرة قد لا يستطيع أصحاب المذاهب النقدية المختلفة الانفلات منها و على الرغم من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية و النقد الأدبي إلا أن التكامل بينهما " قد أعاقه تنافر سببته الصورة الكثير من المصطلحات المركبة العويصة، تباه بالتقنيات التحليلية، احتقار لكل ما هو ذاتي أو انطباعي أو ذهني و باختصار لكل ما هو خارج اللغة".[1]

و فيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك رآيان:

الأول: و يرى أن الأسلوبية، و هي علم الأسلوب، أضحت مغايرة للنقد الأدبي ولكنها ليست هادمة له أو ويثة، وعلة ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فوجهتها في المقام الأول- وجهة لغوية، أما النقد ، فاللغة- عنده- هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، معنى هذا أن الأسلوبية" قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقسيم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية و زيادة، و في الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه".[2]

أما ثانيا: هو مخالف لسابقه – فيذهب إلى أن النقد " قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، و مهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة" ويعني هذا الرأي أن النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة يشكل جانبا مهما في العملية النقدية مما يؤدي إلى محور النقد الأدبي و قيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضا عن النقد الأدبي.

[1]- شكري محمد عباد، مدخل إلى علم الأسلوب ص 33.
[2]- عبد السلام المسدي الأسلوبية و الأسلوب، ص 119.

فالأسلوبية و النقد موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان و إن كان يتقاطعان في بعض النقاط وجود عناصر مشتركة بينهما واتفاق هما في سمات يعنيها لا يعنيان نشوء التمازج الكامل، كما أنه ليس حتميا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال آخر.[1]

[1]- محمد الدغمومي: نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة ط1، الدار البيضاء، 1999ص 201.

المطلب الأول: قصيدة فدوى طوقان(لن أبكي)

على أبواب يافا أحبائي

وفي فوضى حطام الدار

بين الردم والشوك

وقفت و قلت للعينين يا عينين

قفا نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

و أنا القلب منسحقا

و قال القلب : ما فعلت ؟

بك الأيام يا دار؟

و أين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي ،هل جاءتك أخبار؟[1]

هنا كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

[1] - فدوى طوقان الأعمال الشعرية الكاملة ديوان شعري لفدوى طوقان المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط 1 1993 ص 20

مشاريع الغد الآتي[1]

فأين الحلم الآتي وأين همو وأين همو؟

ولم ينطق حطام الدار

و لم ينطق سوى غيابهمو

و صمت الصمت و الهجران

****

وكان هناك جمع البوم و الأشباح

غريب الوجه و اليد اللسان و كان

يحوم في حواشيها

يمد أصوله فيها

وكان الأمر الناهي

و كان و كان

و غصى القلب بالأحزان

****

أحبائي

مسحت عن الجفون ضبابه الدمع

الرمادية

[1] - فدوى طوقان نفس المرجع السابق، الأعمال الشعرية الكاملة ديوان، ص 19

لألقاكم وحتى عيني نور الحب[1]

بكم بالأرض بالإنسان

فوا خجلي لو أني جئت ألقاكم

وجفني راعش مبلول

وقلبي يائس مخذول

وها أنل يا أحبائي هنا معكم

لأقبس منكم جمرة

لأخذ يا مصابيح الدجى من زيتكم قطرة لمصابيحي

وها انا يا أحبائي

إلى يدكم أمد يدي

و عند رؤوسكم أرقي هنا رأسي

و أرفع جبهتي معكم إلى الشمس

وها أنتم كصخرة جبالنا قوة

كزهر بلادنا حرة

وكيف الجرح يسحقني ؟

و كيف اليأس يسحقني؟

و كيف امامكم أبكي؟

يمينا بعد هذا اليوم لنا أبكي !

****

أحبائي حصان الشعب جاوز

كبوة الأمس

وهب الشهر " الشهم" منتفضا و راء النهر

[1] المرجع نفسه،ص 21.

أصيخوا ها حصان الشعب

يصهل واثق النهمه

و يفلت من حصار النحس و العتمه

نحو مروئه على الشمس

وتلك مراكب الفرسان ملثمه

تباركه و تفديه

و من ذوب العقيق و من

دم المرجان تسقيه

و من أشلائها علفا

وفير الفيض تعطيه

و تهتف بالحصان الحر : عدوا يا

حصان الشعب

فأنت رمز و البيرق

ونحن وراءك الفيلق

فوق جباهنا التعب

و لن يرتد فينا المد و الغليان

و الغضب

و لن يندلح في الميدان

فوق جبا هنا التعب

و لن نرتاح و لن نرتاح

حتى نطرد الأشباح

و الغربان و الظلمة[1]

****

[1] - المرجع نفسه، ص22.

أحبائي مصابيح الدجى يا إخوتي في الجرح[1]

ويا سرا الخميرة يا بذار القمح

يموت هنا ليعطينا

ويعطينا

و يعطينا

على طرقاتكم امضي

و أزرع مثلكم قدمي في وطني

و في الأرض

و أزرع مثلكم عيني

في درب السنى و الشمس[2]

المطلب الثاني: تحليل القصيدة

عنوان القصيدة هو المفتاح الذي يرشدنا لما تدل عليه القصيدة ذاتها فقد قالت فدوى طوقان هذه القصيدة هدية للشعراء المقاومة في الأرض المحتلة عند اللقاء بحيفا 4103/1968 و قد عبرت فيها عن ندمها بالبكاء طوال الفترة السابقة و أقسمت يمينا صادقا بأنها لن تبكي بعد هذا اليوم لأنها أدركت أن البكاء لن يجدي شيئا و من العنوان يدل على أن الشاعرة كانت تبكي و هي الآن و بعد هذه القضية لن تبكي و تأملت بالغد ولذا أصبحت تقاتل بالكلمة فقد كانت على هذا الحال منذ عشرين عام و جاءت هذه القصيدة ضمن الكتاب الأعمال الشعرية الكاملة لفدوى طوقان و تحت مجموعة " الليل و الفرسان" و كان رقم القصيدة " لن أبكي" العاشرة ضم هذا الديوان الكبير عدة دواوين في مجموعات الشعرية[3]

و يلحظ من خلال قراءة القصيدة أنها قسمت على خمس مقاطع شعرية تتحدث الشاعرة في أبياتها الأولى على يافا و مخلفه الاحتلال فيها من الدمار و ذكرى الأطلال.

[1]- المرجع نفسه، 23

[2]- المرجع نفسه، ص24

[3]- فدوى طوقان صورة البكاء عند في قصدتها لن ابكي، دعاء هشام بكر، ص30.

على أبواب يافا أحبائي

وفي فوضى حطام الدار

بين الردم والشوك

وقفت و قلت للعينين يا عينين

قفا نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

و أنا القلب منسحقا

و قال القلب : ما فعلت ؟

بك الأيام يا دار؟

و أين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي ،هل جاءتك أخبار[1]؟

هنا كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الغد الآتي

[1] - المرجع نفسه، ص25

فأين الحلم الآتي وأين همو وأين همو؟[1]

ولم ينطق حطام الدار

و لم ينطق سوى غيابهمو

و صمت الصمت و الهجران

حيث تعبر فدوى عن هذا المضمون باختيار لألفاظ الملائمة (هذه الفكرة و التي تخدم هذا المعنى – وقفت وقلت للعينين : يا عينين قفا نبك- و تتواتر الألفاظ المعتزة و عن هذه الفكرة لتصل إلى مرحلة التفارق بين - هنا - و الآن - بين المكان الراهن و الزمان الراهن إن صح التعبير حيث تقول :

هنا كانوا - هنا حلموا - هنا رسموا مشاريع الغد الآتي

فأين الحلم و الآتي و أين همو؟ و أين همو ؟

هنا تأتي الألفاظ لتعبر عن هذا الوجدان حيث يندمج التفكير بالشعور الصادق النبيل فيعسر الفصل بين الحالة الانفعالية و الحالة العقلية وقد نقلت لجمهورها تلك المشاعر و جعلتهم يعيشونها معها بهذا النداء الجميل " يا " و هو الحرف الخاص للبعيد ولكن الشاعرة هنا أرادت القريب بدليل قولها "أحبائي" و هذا من باب استحضار الحالة و تصوير موقف و إعطاء صورة تمثيلية لما تريد أن تقرره الشاعرة في نفوس سامعيها مستخدمة ياء المتكلم لتعطي بعدا جميلا أخر من باب القرب و اللصوق بالقلب و الإحساس بالمعاناة لتبث الشكوى في هذا التصوير البديع لقد جاءت لحيفا لكنها لا تزال تذكر يافا التي تركتها محطة المنازل تغصي بالأشواك و الأنقاض المتناثرة و الردم.

[1]- عمر يوسف قادري التجربة الشعرية بين الشكل و المضمون عند فدوى طوفان ص 48.
الردم: ما سقط من البناء المتهدم

مستوى البلاغي:

صور البيانية

يلحظ أن الشاعرة جاءت بالعديد من الصور البيانية من تشبيه و استعارة في قولها وقفت و قلت للعينين الشاعرة هنا تشبه العينين بالإنسان الذي يقف على الأطلال (قفا نبك) وقوف على طلال و المقطع مستمد من قول امرؤ قيس

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(تنادي من بناها الدار و تنعى من بناها الدار) تشبيه الدار بالإنسان الذي ينادي الذين رحلوا عنه للعودة ويبكي عن من رحل و مات أيضا و في قولها (قال القلب)تشبيه القلب بالإنسان المتكلم

الأساليب الإنشائية:

كما في قولها و (أين القاطنون هنا) هذا الاستفهام يفيد الاستغراب و هل جاءتك بعد النأي هل جاءتك أخبار ؟ هذا الاستفهام يفيد النفي و أيضا هنا كانوا دليل على الماضي و هنا رسموا : دليل على التخطيط للمستقبل و أين الحلم و الآتي و أين همو ؟ هذا الاستفهام يفيد الحسرة

كما في قولها(و لم بنطق هناك سوى حطام الدار) فقد شبهت حطام الدار بالإنسان الذي يرد في عقله بتذكر الأحداث للأشخاص الغائبين

فأنا الشاعرة أو يافا التي تصرخ و تئن لتنادي من عمروها و تذوق الدمع المسكوب في نعي محقق و واقع الحال يقول

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

و ها هو القلب يشاطر العينين في سؤال استفهامي حائر ما الذي حل بك أيتها الدار و ما فعلت بك الأيام؟ ! لتصبحي بهذا المنظر البائس ![1]

[1]- المرجع نفسه، ص49.

أين ساكنوك؟ وهل وصلتك أخبار عنهم بعد هذا الجفاء و البعد ؟ !

لقد كانوا في من الأيام هنا يسكنون و يحملون و يرسمون و يبنون المشاريع للغد القادم فأين هذا الحلم ؟ و أين الغد المشرق ؟ و أين الساكنون

أسئلة استفهامية تتكرر لتقرير عجز الأطلال عن الإجابة و الإنكار على من رحلوا هذا الرحيل فلم تنطق الدار و اكتفت بالصمت وبما تعيشه من فوضى الغياب و هذا الهجران لتدل بصمتها على شدة وقع الألم و ما نزل بها.[1]

***التناص :**

التناص كما يظهر في قولها يا عينين قفا نبك على أطلال رحلوا و فاتوها حيث كان الشاعر الجاهلي يشرك في وقوفه على الأطلال صاحبين أو أكثر كي يسعداه أو يلوماه " وقوفا بها صحبي علي مطيتهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل" فاستبدلت الشاعرة بالأصحاب عينيها و قلبها استوقفتهما للبكاء و يمكن أن تكون أيضا استلهمت بتجربة الخنساء في رثاء أخيها صخر و هذه الحركة التناصية هادفة إلى التفراغ ما في المخزون الشعري القديم بكاء و حنين و شفقة و تحسر و حزن و اغتراب و " يافا " الخراب خرساء لا تجيب بعد ما داست نظراتها الأقدام الهمجية و ذلك باعث للحس المأساوي الذي غص به قلب المتكلم في القصيد و هذه البكائية مشحونة بالانفعالات هي ما يفسر الاستهلاك بتفعيلات زاحفة زحاف العصب مفاعلين في الوقت الذي بنيت الشاعرة قصيدتها على تكرار تفعيلة الوافر " مفاعلتن " فالسطر الأول ناتج عن تكرار تفعيلة الوافر ثلاث مرات[2]

---

[1] - المرجع نفسه ص 22.

*التناص : هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة و خلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبقى منها الا اثر ، و لا يمكن القارئ النموذجي ان يكتشف الأصل فهو الدخول في علاقة مع نصوص في طرق مختلف يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي و الحاضر و المستقبل و تفاعل مع القراء و النصوص الأخرى

[2] - عمر يوسف قادري التجربة الشعرية بين الشكل و المضمون عند فدوى طوقان ، ص60.

الإيقاع العروضي:

على أبواب يا فا يا أحبائي

على أبواب يا فا يا أحببائي

0I0I0II0I0I0I I0I0I0II

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

و في فوض حطام الدور

وفي فوض حطام ددور

I0I0I0II0I0I0II

مفاعلتن مفاعلتن م

وقد لحقها جميعها زحاف العصب إسكان الخامس المتحرك و السطر الثاني ناتج عن تكرار تلك التفعيلة مرتين مع الحرف الأول لبداية التفعيلة التي ترد التفعيلة الأولى منه صحيحة

بين الردم و الشوك	مفاعلتن- مفاعلتن
وقفت و قلت للعينين	مفاعلتن – مفاعلتن
قفا نبك	مفاعلتن
على أطلال من رحلوا و فاتوها	مفاعلتن – مفاعلتن- مفاعلتن
تنادي من بناها الدار	مفاعلتن – مفاعلتان[1]
و تنعى من بناها الدار	مفاعلتن – مفاعلتان
و أن القلب منسحقا	مفاعلتن – مفاعلتن

[1]- عمر يوسف قادري التجربة الشعرية بين الشكل و المضمون عند فدوى طوقان ، ص70.

وقالت القلب ما فعلت؟	مفاعلتن – مفاعلتن
بك الأيام يا دار	مفاعلتن – مفاعلتن
و أين القاطنون هنا	مفاعلتن – مفاعلتن
وهل جاءتك بعد النأي هل	مفاعلتن – مفاعلتن- مفا
جاءتك أخبار	علتن – مفاعلتن
هنا كانوا	مفاعلتن
هنا حلموا	مفاعلتن
هنا رسموا	مفاعلتن
مشاريع الغد الآتي	مفاعلتن – مفاعلتن
أين الحلم الآتي و أين همو	مفاعلتن – مفاعلتن - مفاعلتن
و لم ينطق حطار الدار	مفاعلتن – مفاعلتان
و لم ينطق هناك سوى عياب همو	مفاعلتن – مفاعلتن– مفاعلتن
و صمت الصمت و الهجران	مفاعلتن – مفاعلتان[1]

المستوى الإيقاعي:

و بمراجعة ترتيب الشاعرة لأسطرها الشعرية و استخدامها الصيغ المتعددة (لمفاعلتن) نعرف كيف استطاعت تحطيم النبرة العالية و إكساب الوافر هذا الإيقاع الهادئ الحزين الذي يتناسب مع عاطفتها الإنسانية و ذلك من خلال تمايز طول الأسطر و تنويع تفعيلاتها، إذا راوحت في استخدام طول الأسطر بين التفعيلة الواحدة و أربع تفعيلات، ذلك إذا ربطنا بين كل شطرين متواليين مما وضعنا تحتهما خطا.

[1] - المرجع نفسه ، ص.71

و جرى هذا التنوع لعله يناسب اللوعة والأسى والحزن العميق الذي يسيطر على الشاعرة و بما يثيره في نفوسنا من أحاسيس و مشاعر و نحن نقرأ هذه القصيدة و أحرف المد المؤثرة التي استخدمتها الشاعرة في نهايتها[1].

***الوزن:**

واستخدمت الشاعرة الأوزان المتعددة في القصيدة الواحدة حيث يتيح لها فرصا للتعبير عن عمق التجربة و ثرائها و يعطيها إمكانيات موسيقية تساعدها على تلوين المعاني و جيشان العاطفة، فحينما يتعانق المعنى و الموسيقى يصبحان شيأ واحدا لا يمكن فصلهما في القصيدة كما يقول مكليش : " الكلمات نفسها مبنية بناءا مزدوجا إنها أصوات تعتبر رموزا للمعاني وهي أيضا رموز للمعاني التي تعتبر أصواتا و أنت لا تستطيع أن تستعمل الجرس بإحدى الصفتين، دون ن تستعملهما بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى و لا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييرا ماديا دون أن تغير المعنى و بالأحرى تفقده"

و من خلال هذا الفهم لدور الموسيقى يمكن معرفة الدور الفني الذي تحققه التنوعات الإيقاعية في القصيدة من خلال تعدد أوزانها.

القافية:

كما جاءت الأبيات الأولى في المقطع الأول من غير تقفية ذلك أن الشاعرة تريد لهذه –الفوضى- أن تسهم الإيحاء بالفوضى و لذا أهملت تقفيتها لتساهم في معناها شكلا و مضمونا و لكن الأبيات المتلاحقة تواترت فيها كلمة - الدار- أربع مرات متتالية لتتقفى معها كلمة – أخبار – التي و توحي بالترابط شديد بين الدار و ماضيها[2] حيث تقول :

على أبواب يا فا يا أحبائي

و في فوض حطام الدور

---

[1] - المرجع نفسه، ص 72.

* الوزن هو طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه الذي ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها

[2]- عمر يوسف قادري التجربة الشعرية بين الشكل و المضمون عند فدوى طوقان ، ص 85.

بين الردم و الشوك

وقفت و قلت للعينين: يا عينين

قفا نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

و تنعي من بناها الدار

و إن القلب منسحقا

و قال القلب : ما فعلت؟

بك الأيام يا دار ؟

و في أواخر المقطع ترتد القوافي بعضها على بعضها الأخر ليحيل اللاحق منها إلى السابق هنا كانوا- هنا حلموا- هنا رسموا مشاريع الغد الآتي

فأين الحلم و الآتي أين همو

و أين همو ؟

و لم ينطق حطام الدار

ولم ينطق سوى غيابهم همو...الخ[1].

فهنا نلاحظ كيف ترتدي – غيابهمو- على - أين همو – ارتداد إيقاعيا متناغما بل وارتداد مضمونيا أيضا يخدم الفكرة ويجليها فحين تتساءل الشاعرة عن وجودهم فإن الصدى يجيء بكلمة- غيابهمو – كالإجابة على التساؤل الملح و على مبدأ الارتداد نفسه تحال كلمات الروي

[1] - المرجع نفسه، ص 86.

التالية : الهجران – وكان – ثم – و كان – الثانية و أخيرا الأحزان فهذه الكلمات تمثل قافية واحدة و تنطوي أيضا على مضمون واحد متناغم.

و نرى أن هذه الأنماط المتعددة من القوافي كلها تتماشى مع حركة الشعر الحر و تلقائيته و تحقق الإيقاع و المعنى المتلازمين بما يخدم الإيقاع الكلي في القصيدة فالقافية هنا تقوم بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة بمجموعها وليس بالنسبة للبيت الواحد في علاقته بما قبله و ربما بعده كما في القصيد العمودية [1]

و كما يلحظ أن فدوى استعملت بكثرة الأفعال الماضية في المقطع الأول مثل وقفت، قلت، وفاتوها، قال، فعلت، جاءتك، كانوا، حلموا، رسموا أما الأفعال المضارعة فكانت: تنادي، تنعي، ينطق

أما الفعل الأمر فذكر في بيتها الأول قفا و تنوع الاستخدام في أزمة الفعل وهو ما يسمى بالصور العرضية.

التكرار:

و كما نجد التكرار كما في النداء ظهر في المقطع الأول ثلاث مرات كما في قولها:

يا أحبائي يا عينين يا دار

و في اسم الإشارة هنا كانوا، هنا حلموا، هنا رسموا

وفي الاستفهام : و أين همو و أين همو

وفي (لم و الفعل) ولم ينطق

و من الجمل الخبرية وقفت و قلت للعينين[2]

على أطلال من رحلوا

[1] - المرجع نفسه ص86.

[2] عمر يوسف قادري تجربة الشعرية بين الشكل و المضمون عند فدوى طوقان ، ص 45

و في وصفها العدو من الصهاينة و ما فعلوه بيافا تقول

وكان هناك جمع البوم و الأشباح

غريب الوجه و اليد اللسان و كان

يحوم في حواشيها

يمد أصوله فيها

وكان الامر الناهي

و كان و كان

و غصى القلب بالأحزان

فهذا العدو الغاشم من بني يهود بهمجيته و حيويته غريب الملامح و اليد و اللسان مغتصب ظلوم أخد يطوف في نواحيها و جوانبها يمد جذوره يحكم قبضته و يصب أمرا ناهيا متحيرا طاغية و كان منه ما كان من هذا الحطام فوضى الدمار مثلأ القلب حزنا و غيظا و ألما

الأساليب الجمالية:

كما أن الشاعرة فدوى أشارت في هذا المقطع إلى أسلوبين جماليين في قولها (البوم و الأشباح) وهذا رمز للدليل على أعدائها اليهود.

(غريب الوجه و اليد و اللسان) فهذا أسلوب تضمين فقد استعارت الشاعرة من شاعر أخر يقول: و لا كن الفتى العربي فيها غريب الوجه و اليد و اللسان و (الوجه) تعني به الشكل و اللون و (اليد) تقصد بها السلاح أما (اللسان) و تقصد به اللغة.

كما أننا نجد فعلين مضارعين و واحد ماضيا في هذا المقطع

الأفعال المضارعة تتمثل : يحوم ، يمد

أما الفعل الماضي : غصى

و في لقاءها مع جمهورها الشعراء و حالتها الشعورية اعتذارها لهم و الطاقة التي تستمدها للنظام منهم

أحبائي

مسحت عن الجفون ضبابة الدمع

الرمادية

لألقاكم و في عيني نور الحب و الإيمان[1]

بكم، بالأرض، بالإنسان

فوا خجلي لو أني جئت ألقاكم

وفي جفني راعش مبلول

و قلبي يائس مخذول

وها أنا يا أحبائي هنا معكم

لأقبس منكم جمرة

لأخذ يا مصابيح الدجى من - زيتكم قطرة لمصباحي

وها أنا يا احبائي

إني يدكم أمد يدي

و عند رؤوسكم ألقى هنا رأسي

و أرفع جهتي معكم إني الشمس

و ما أنتم كصخرة جبالنا قوة

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة ص 30

كزهرة بلادنا الحرة

فكيف الجرح يسحقني؟

و كيف اليأس يسحقني؟

و كيف أمامكم ابكي

يمينا بعد اليوم لن أبكي[1]

جاءت الألفاظ خطابية مباشرة تعتبر عن تحياتها و أشواقها و لهفتها للقاء زملائها و أحبتها من شعراء فلسطين تعبيرا عن المصير الواحد و الجرح الواحد مقرونة بروح التفاؤل و الأمل و كيف الجرح يسحقني؟ و كيف اليأس يسحقني ؟ نعم لقد جئت و الخجل يعتريني و الجفن مرتعش مبلل بدموعي و القلب يسكنه اليأس و بي ما بالمخذول من فيض الألم و مرارة الحزن فيا خجلي منكم أنا أقابلكم وهذا هو حالي جئت يا أحبتي لا أستمد من ثورتكم و من براكين اشتعالكم جمرة تجدد صمودي و تنير لي دربي فأنتم يا مصابيح النور من تبدون ظلام العدو و الغاشم من القلب و تمنحون المناضلين حماسة الاستمرار في نضالهم كلما انقطع الأمل وغاب النصر واعتراهم الخذلان جئت لأخذ من الزيت قطرة استمد بها مواصلة المسير و اعلم أن فيكم الطاقات الكثير لأستعيد من عزيمتكم قوة تجدد بي النشاط ها أنا يا أحبائي أمد يدي لكم و أضع رأسي عند رؤوسكم و أرفع جبهتي لأبصر ضوء الشمس و النصر المشترق أنتم الصخرة القوية و أتم الزهرة الندية و انتم من يمثل الصمود و القوة و الحرية لبلادنا ثم تستفهم الشاعرة بأسئلة تعجبية إنكارية عرضها التوبيخ لنفسها كيف الجرح و اليأس أن يسحقها؟ وكيف أمام هؤلاء الأبطال تبك؟ ثم تقسم وتعطي عهدا أمامهم بأنها لن تبكي ما دامت ترى بسالتهم وشجاعتهم و إصرارهم على النصر.

[1] - المرجع نفسه، ص 31.
مخذول : حزين
المد: اندفاع استعماري
يسحقني : يقضي علي (يدمرني)

الصور البيانية:

كما أشارت فدوى في فقرتها هذه إلى أسلوبين جماليين في قولها (مصابيح الدجى) فقد شبهت شعراء فلسطين بالمصابيح التي تنير الظلام.

كما قالت (وارفع جبهتي إلى الشمس) وهذه كناية عن التطلع للحرية فالشمس رمز للحرية.

ومن الجمل الخبرية التي وظفتها الشاعرة حيث تقول : مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية ، كما قالت و عند رؤوسكم ألقى هنا رأسي و ارفع جبهتي معكم إلى الشمس.
كما وظفت في هذه الفقرة ثلاثة أفعال مضارعة في قولها : لألقاكم، يائس، أرفع، و وظفت فعلا ماضيا واحدا "مسحت"[1].
و عن حديثها عن حصان الشعب "ثورة الشعب" على انه هو الرمز للنصر و طرد المستعمر تقول:

أحبائي حصان الشعب جاوز
كبوة بالأمس
وهب الشهر منتفضا وراء النهر
أصيخوا ها حصان الشعب
يصهل واثق النهمه
ويفت من حصار النحس و العتمه
ويعدو نحو مرفئه على الشمس
وتلك مراكب الفرسان ملتمه
تباركه و تفديه
ومن ذوب العقيق و من
دم المرجان تسقيه
ومن أشلائها علفا

[1]- عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية بين الشكل و المضمون عند فدوى طوقان، ص 40

وفير الفيض تعطيه

وتهتف بالحصان الحر: عدوايا

حصان الشعب

فأنت رمز والبيرق

و نحن وراء الفيلق

فوق جباهنا الثعب

و لن يرتد فينا المد و الغليان

و الغضب

و لن يندا ح في الميدان

فوق جباهنا التعب

و لن نرتاح، و لن نرتاح

حتى نطرد الأشباح[1]

و الغربان و الظلمة[2]

***الصورة المركبة :**

تقدم الشاعرة في هذا المقطع صورة مركبة وهي مجموعة من الصور المتآزرة والمتلاحقة التي تتسق فيما بينها لتقدم لنا صورة مركبة متمثلة في تصوير- نهوض الشعب الفلسطيني وانطلاق

[1] - الاعمال الشعرية الكاملة ،ص33.

[2]- المجموعة الكاملة، ص 89 – 90

*الصورة المركبة هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم فكرة أو موقف أو عاطفة على قدر من التعقيد أكبر من ان تستوعيه صورة بسيطة، فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة او الموقف أو العاطفة فتكون هذه الصورة نتيجة الصلة بين صورتين أو أكثر فتاتي الصورة مفردة كعنصر أساسي في تكامل الصورة المركبة

- حديث نبوي شريف

ثورته من جديد بعد هزيمة جوان 1967 حيث تعتبر الشاعرة أننا خسرنا معركة و لم نخسر حربا- وقامت بتجسيد هذه الانطلاقة الثورية على هيئة حصان " و الخيل في نواصيها الخير في يوم القيامة" فتلجأ الشاعرة إلى مجموعة من الصور المفردة التي تعمل على تكامل الصورة المركبة إذ أن الحصان يتجاوز العثرة – هزيمة حزيران جوان- و هذا الحصان الذي هو الثورة الفلسطينية من خلف النهر منتفضا دلالة على شدة عزيمته، وهو الشعب الفلسطيني الذي استلم زمام قضيته (فوضع الحصار أمام العرب) و هذا الحصان – الثورة- أفلت من الحصان المفروض عليه حيث تحرس الجيوش العربية حدودها فتمنع عمل الفدائي من الانطلاق نحو الأرض المحتلة، ويتخطى الحصار و الظلام و يتجاوز الواقع المظلم الذي يحيط به ثم تقدم لنا صورة أخرى تكمل تلك الصورة فالحصان- الشعب- الذي انتفض مثل هذه الانتفاضة السريعة فإنه يعدو نحو الحرية حيث تشرق شمسها ولكي تتحقق هذه الحرية فغن الشاعرة تقدم صورة الفداء و التضحية و التي بدونها لا يمكن أن تتم الحرية و لا أن تصل الفرس إلى مرفأ الشمس ولكن مواكب الفرسان – الجماهير العربية- تنظم إليه ليكمل مسيرته و تسير قوافل الشهداء، فللوطن حق و للحرية ضريبة الروح و الدم، وهذا العطاء للفرس-للثورة الفلسطينية- يجعل الثورة تمضي بمسيرتها نحو الوطن، مهره الدماء الحمراء القانية و المال و المادة عصبها واستمرارها وتصبح الثورة المنطلقة هي رمز كهذه المسيرة و تصبح الجماهير هي الفليق المقاتل ووقودها الدائم.

و جملة هذه الصورة المفردة تقدم معا صورة متكاملة الأبعاد لانطلاق الثورة واستمرارها الذي لا يتم إلا بالتضحية بالنفس و النفيس لتحقق الثورة أهدافها بطرد الغاصب المحتل و تطهر الوطن من الغربان التي جاءت من حدب و صوب تنعق فوق تراب الوطن ولن يبزغ الفجر إلا بالتضحيات الجسام و العمل الجاد و المتواصل كما أنها استعملت المصادر الذاتية و ما يتعلق منها بالعلاقات الإنسان بمخلوقات الله الأخرى كالحيوانات و الطيور و غيرها و كذلك مظاهر الطبيعية و كواكبها كالمطر و البرق و الرعد و الطوفان و القمر و الشمس و غيرها[1] حيث تقول:

أحبائي حصان الشعب جاوز

[1]- التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، ص60.

كبوة الأمس

وهب الشهم منتفضا وراء النهر

أصيخوا، ها حصان الشعب

يصهل واثق النهمه

ويفلت من حصار النحس والعتمه

ويعدو نحو مرفأه على الشمس...[1]

الرمز:

فلقد استخدمت كلمة- الحصان- وهو الحيوان المعروف الذي دجنه أجدادها العمالقة في جنوب فلسطين و منها أخد طريقة في العالم (الحصان العربي بمواصفاته المعروفة) ولكن هذه الكلمة الإشارية- حيث المفردات إشارات الأشياء- أخدت معنى إيحائيا رمزيا و تعدت معناها الإشاري و أصبح- الحصان رمز للثورة و انطلاقتها و في نفس السياق استعملت فدوى كلمة الشمس- وهي لفظة معروفة لكوكب يمدنا بالضوء و الحرارة، ولكم حين أخذت معنى إيحائيا رامز يعنى – الحرية- تغير مفهومها الإشاري

وفي نفس القصيدة قالت الشاعرة حتى نطرد الأشباح الغرباء و الظلمة

فاستعملت كلمة - الغرباء- وهي الطيور المعروفة و لكن الكلمة أخذت معنى ايحائيا رامزا للتعبير عن الصهاينة المحتلين فارتفعت هذه المفردات في مستواها الدلالي عن المعنى المباشر للمفردة ولذا صارت رموزا موحية و معبرة.

[1]- عمر يوسف قادري التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون دار هومة ص 125 المجموعة الكاملة ص 515.

فالشاعرة تعي جيدا انطلاقة الثورة الفلسطينية و احتضان الجماهير هذه الثورة بعد أن حاول الاستعمار و الصهيونية جاهدين شطب الشعب الفلسطيني من الخارطة السياسية و الجغرافية و هكذا و ضعت الثورة - الحصان- أمام العربة[1]

كما يلحظ استعمال الأفعال المصارعة في هذا المقطع مثل: يصهل، يفلت، يعدو، تباركة، تفدية، تسقيه، يرتد، يندح، نرتاح، نطرد ويتمثل الفعل الماضي على قولها: وهب

كما استخدمت أسلوب الأمر في قولها: قفا نبك، صيخوا

و من الجمل الخبرية حصان الشعب جاوز كبوة الأمس

وفي عهدها الذي قطعته الشاعرة للشعراء المقاومة، الاستمرار على النهج المقاومة تقول :

أحبائي مصابيح الدجى، يا اخواتي في الجرح.

ويا سرا الخميرة بذار القمح

يموت هنا ليعطينا

ويعطينا

و يعطينا

على الطرقات كم امضي

و أزرع مثلكم قدمى في وطني

وفي أرضي[2]

وفي هذا المقطع و الأخير نداء آخر من الشاعرة تستشير بانتباه المخاطبين لجذب الانتباه وتتودد لهم بالنداء بقولها يا إخوتي في الجرح، مصيبتنا واحدة وألمنا مشترك و نتشاطر هذه الغصة سويا، انتم مرح النجاح و انتم بدرة القمح التي تعطينا الغذاء لمواصلة النضال و المسيرة، وتكرر الشاعرة كلمة و تعطينا لتأكيد ذلك العطاء و أنها ستسير على منهج هؤلاء المناضلين لتثبيت

[1]- المرجع نفسه ص 126
[2]- الأعمال الكاملة ص 216

أقدامها و توظف شعرها في الحديث عن هذا الوطن لتصل للضوء و الضياء البيت الواضح كالشمس

حيث قالت الشاعرة مصابيح الدجى حيث شبهت شعراء فلسطين بالمصابيح التي تنير الظلام.

و في الختام نستنتج مجموعة من النتائج أهمها :

فدوى طوقان شاعرة فلسطينية حيث يرتبط شعرها ارتباطا وثيقا بقضية الشعب الفلسطيني و كفاحه الطويل و نضاله المرير لعقود عديدة فهو مرآة صادقة لحيات هذا الشعب و مسيرته الثورية في إرتفاءاتها و تعرجاتها.

تميزت قصيدتها (لن أبكي) بالتركيز و التعمق و التكثيف و النقل الجمالي و الصراع مع الأبعاد الموجودة و كلها سمات للمدرسة الرومانية و الواقعة التي تأثرت بها الشاعرة

- استخدمت تفعيلات بحر وافر كأن البحر وافر في تصوير مشاعر الشاعر و كفيلا بإخراج زفراتها لوجود و كفاحها بالكلمة عن الوطن.

كانت ألفاظ الشاعرة موحية سهلة متناسبة مع وضع القصيدة و عنوانها فلا يزال لدى الشاعرة ذلك الأمل رغم ألم الاستعمار من قبل الصهاينة، كما في قولها "الدجى، ضبابة الدمع، جمع البوم و الغربان" و غيرها من الكلمات التي تتناسب مع غرض النص من وصف لما خلفه المستعمر الغاشم و مدح للثورة و فخر الشاعرة بها و القصيدة من قصائد المكافحة الوطني ضد العدو الغاشم المغتصب أراضي الفلسطينية.

و تعتبر الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب و لكنها أيضا علم يدرس الخطاب، موزي على مبدأ هوية الأجناس حيث هي صلة اللسانيات بالأدب و نقده بها تنتقل من دراسة الجملة – لغة – إلى دراسة اللغة.

وعلم الأسلوب هو ما يتعلق باللغة من أصوات و صيغ و كلمات و تراكيب فتداخل مع علم الأصوات و الصوف و الدلالة و التركيب لتوضيح الغاية منه.

قائمـــــة المصادر و المـــراجع

حديث نبوي شريف

- **المصـــــادر :**

- جمال الدين أبي الفضل (ابن منظور) لسان العرب دار صادر، بيروت، لبنان، ط 03ن، 1414هـ - 1994م، مج: 01 ص 473

- **الـــــدواوين :**

- المجموعة الشعرية الكاملة لديوان الشاعر فدوى طوقان (وحدي مع الأيام) ط دار ط لعودة بيروت 1978 ص 21

- **المراجـــــع**

- هذا الشعر الحديث،، د عمر فروج، ط2 – دار لبنان – بيروت 1985
- رحلة صعبة رحلة جميلة – فدوى طوقان ط1 – دار الأسوار - 1985
- شجران معطران- د عمر فروج، ط1 المكتبة العلمية – بيروت 1954
- رحلة جبلية رحلة صعبة – فدوى طوقان.
- د – عمر يوسف قادري التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون دار الهومة للطباعة و النشر و التوزيع بوزريعة .
- مقابلة صحفية بين بيان نويهض و الشاعر، مجلة دنيا المرأة، ع 2، بيروت شباط1960.
- فدوى طوقان الأعمال الشعرية الكاملة دار فارس لنشر و التوزيع، عمان ط1 .
- الآثار النثرية للشاعر رحلة جبلية صعبة (سيرة داتية) ط1 – دار الأنوار علي – 1983 م
- سائدة خليل، الذاتية في الشعر فدوى طوقان – مخطط رسالة معقمة معهد اللغة و الأدب العربي الجزائر .

- مصطفى العاوي الجويفي، المعاني في علم الأسلوب دار المعرفة الجامعية،..... 1996.
- الومخشري، أسباب البلاغة، كتاب الشعب 1960.
- في فلسفة النقد، دار الشروق،ط1 سنة 1979.
- محمد عبد المنعم الخفاجي، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية ط1، 1992.
- محمد عبد المنعم خفاجي و محمد سعدي فرهود و الدكتور عبد العزيز شرف الأسلوبية و السياق العربي، دار المصرية اللبنانية ط1 ، 1412هـ- 1992 م.
- عبد السلام المسدس، الأسلوبية و الأسلوب.
- محمد دغمومي: نقد النقد و التنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ط1 1999.
- لطفي عبد البديع: التركي اللغوي للأدب.
- شكري محمد عباد ، مدخل إلى علم الأسلوب
- د- شوقي ضيف : في النقد الأدبي دار المعارف ط 2 1966.
- د- محمد الطاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب، مكتبة الشباب ط1
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية دار الأفاق العربية ط1 1428 هـ - 2008.
- صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه و اجراءاته منشورات دار الافاق الجديدة لبنان سنة 1985.
- نور الدين السيد، الأسلوبية و التحليل الخطاب.
- جورج مولنيه ترجمة و تقديم سمام بركة
- سعيد حسن البحري، دارسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البيئة و الدلالة.
- عبد السلام المسدي الأسلوبية و الأسلوب نحو البديل ألسي في النقد الأدب.
- تهاني عبد الفتاح شاعر السيرة الذاتية في الأدب العربي ط1 2002 دار الفارس للنشر و التوزيع.
- صورة البكاء عند فدوى طوقان في قصيدتها " لن أبكي" ..... هشام بكر.
- فهد خليل زايد اللغة العربية منهجية و وظيفة دار النفائس للنشر و التوزيع ط1.

- د- يوسف أبو العدوي الأسلوبية الرؤية و التطبيق كلية الاداب جامعة اليرموك دار المسيرة للنشر و التوزيع ط 2007 – 1427 هـ.
- الاتجاه الاسلوبي في النقد شفيع السيد دار الفكر العربي
- اتجاهات الأسلوبية جميل حمداوي ط1 1436 هـ/2015 م.
- الأسلوب و الأسلوبية في العلمائية و الادب الملتزم بالإسلام ، عدنان النحوي، دار النحوي، ط1 1419 هـ.
- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، جامعة محمد غيضر بسكري الجزائر، عالم الكتب الحديث 2010.

- المجـــــــلات

- هي و كراستها - مجلة الطريق الجديد - حيفا ادار 1972 عبد اللطيف .....
الشاعرة التي جمعت كاتبها في حروف مدته كمجلة الاحد – ع تموز 1951..... الدجاني.
- مجلة الجديد ع 6 ربيع 1995، ط دار الشروق، عمان، حوار يوسف بكار.
- مجلة الاديب : ج 11 س 24 – نوفمبر 1965 – مقالة للبدوي كلثوم حول الشعر.
- مجلة الجديد د/يوسفي بكر ع6 ربيع 1995 دار الشروق- عمان – دحمان عباد،مجلة الجديد – ع6 ربيع 1995.
- مقابلة صحفية بين بيان نويهض و الشاعرة، مجلة دنيا المرأة ع، بيروت شباط 1960.

الفهـــرس

دعاء

الإهداء

الشكر و تقدير

مقدمة..... (أ-ب-ج)

مدخل: البيئة الخاصة والعامة للشاعرة

أ-البيئة الخاصة.....9

-ودلاتها.....9

-طفولتها.....11

-دراستها.....20

ب-البيئة العامة.....26

الفصل الأول: الأسلوبية مفهومها واتجاهاتها ومستوياتها وعلاقاتها بالعلوم الأخرى

المبحث الأول: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية.....33

أولا: العنصر اللغوي.....35

ثانيا: العنصر النفعي.....35

ثالثا: العنصر الجمالي الأدبي.....36

المبحث الثاني: اتجاهات الأسلوبية 43

1-الأسلوبية التعبيرية.....43

2-الأسلوبية النفسية.....44

3-الأسلوبية البنيوية.....45

المبحث الثالث: مستويات التحليل الأسلوبي.....49

1-المستوى الصوتي.....49

2-المستوى الصرفي.....54

3-المستوى الدلالي.....63

المبحث الرابع: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....62
1-علاقة الأسلوبية باللسانيات.....68
-الأسلوبية في أطار البلاغة.....74
-الأسلوبية في إطار النقد الأدبي.....77
الفصل الثاني: تحليل قصيدة(لن أبكي) لفدوى طوقان وفق المنهج الأسلوبي
المطلب الأول: قصيدة فدوى طوقان(لن أبكي).....83
المطلب الثاني: تحليل القصيدة.....87
-المستوى البلاغي.....90
-المستوى الإيقاعي.....93
الخاتمة
قائمة المصادر و المراجع