الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

مذكرة معدة استكمالا لنيل مستحقات شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: لسانيات وتحليل الخطاب

الموضوع:

ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي لمحمود درويش
دراسة أسلوبية: قصيدة لاعب النرد "أنموذجا"

إعداد الطالبة:
ولد يوسف وهيبة

بإشـراف الدكتور:
حفار عز الدين

السنة الجامعية: 2016/2015

الفصل الأول

الأسلوبية مفهومها

علاقتها ومستوياتها

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية للاعب النرد "أنموذجا"

الملحق

المقدمة

المدخل

التعريف بمحمود درويش

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس

إهداء

إلى من أعلى الله منزلتهما وربط طاعتهما بعبادته إلى من لهما الفضل بعد الله عز وجل فيما وصلت إليه والديا الكريمين حفظهما الله وأدامهما.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس الصافية إلى رياحين حياتي إخوتي و أخواتي "سناء، يسرى، كريمة، العربي، عبد القادر والكتكوت عبد الرحمان"....

إلى زوجي الحبيب فريد

وإلى أختي الغالية التي ولدتها لي الأيام سميرة

و إلى كل الأهل والأحباب وبالأخص إلى خالي تواتي وإلى بنت عمتي حفيظة وإلى أخي الأكبر زيتوني منصور.

إلى كل من ذكره القلب ولم يكتبه القلم....

إلى كل أساتذة وطلبة قسم الأدب العربي عامة والسنة الثانية ماستر خاصة....

وبالخصوص إلى الدكتور حفار عز الدين .

شكر وتقدير

ربي لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، إذ وفقتنا في إتمام هذا العمل ويسرت لنا الأمر العسير..

أرجوا اللهم أن تقبل منا هذا العمل وأنت راض عنا....

أتقدم بجزيل الشكر:

إلى من كان سندي بعمله ومشرفي بحكمته.. تشكراتي الخالصة إلى الدكتور حفار عز الدين المشرف علي ووقفته معي في تقديم التوجيهات والنصائح فيما يخص بحثي وإلى الوالدين الغاليين اللذان دعماني من كل الجوانب أطال الله في عمرهما وحفظهما .

وشكرا.

الحمد منشئ الخلق من العدم ثم الصلاة على المختار في القدم وبعد نقول:

يتضمن الشعر العربي العديد من القصائد التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن نظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها، لقد 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 والإجراءات المنهجية وأن يستعين بما يراه مناسبا من المناهج النقدية والتحليلية حتى تكون دراسته جدية واضحة ومبرزة

-لاعب النرد -موضوع البحث- من بين أجمل القصائد في الشعر العربي المعاصر وقد نظمها محمود درويش.ولعل السائل يسأل مجموعة من الأسئلة :لماذا بهذا العنوان قصيدة لاعب النرد دراسة أسلوبية ؟

فأقول كان اختياري لهذا العنوان للأسبابالتالية :

- كون قصيدة لاعب النرد من أروع القصائد التي استلهمت فكري.
- تتضمن قصيدة لاعب النرد العديد من البنى المشفرة والأفكار الغامضة التي تتطلب من الباحثين تفكيكها وحل رموزها.
- الوقوف على أسرار التي جعلت من محمد درويش يكتب لهذه القصيدة.
- محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ما وجد في حقل الدراسات اللسانية والأسلوبية خاصة.
- إبراز فعالية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري المعاصر.
- الإسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية.
- لقد كانت قصيدة لاعب النرد خلاصة نظرة درويشية إلى الحياة التي عاشها محمود درويش كالتفاتة أخيرة قبل موته وذلك من خلال ذكره للمراحل التي عايشها والتجربة المستمرة .

وقد أبدع محمود درويش في هذه القصيدة، وأفرغ كل طاقته الفنية بشكل نلمح فيه اختلافا واضحا عن المسارات والاتجاهات الفنية لمعاصريه من الشعراء، ومن هنا يمكننا أن نتساءل: ماهي أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز هذه القصيدة من التحليل والدراسة؟ وللإجابة على الإشكال المطروح، وحتى نتمكن من الدراسة المنظمة والسليمة للموضوع، كانت الخطة الآتية:

مقدمة يتلوها مدخل تمهيدي يضم الحديث عن مراحل حياة محمود درويش وتجربته الشعرية.

أما الفصل الأول: وقد كان عنوانه كالآتي الأسلوبية مفهومها وعلاقاتها ومستويات الدرس الأسلوبي. فضم هذا الفصل ثلاث مباحث الأول بعنوان ماهية الأسلوب والأسلوبية والمبحث الثاني علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى أما المبحث الثالث كان فيه الحديث عن مستويات الدرس الأسلوبي.

وبخصوص الفصل الثاني: فكان دراسة تطبيقية لقصيدة لاعب النرد شملت كل مستويات الدرس الأسلوبي

وأخيرا 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 في النص الشعري.

وقد اعتمدت في هذا البحث على عدة مراجع من بينها: نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، فهد خليل زايد. "اللغة العربية منهجية وظيفية".

وككل بحث علمي فإن 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، وعلى الرغم من هذا وذاك تمكنا من فضل الله وعونه من تذليل الكثير من الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا وبعد هذا كله نقول أيضا أن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص

الشعري. وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية، ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على الاستفادة من القضايا أو الظواهر التي تتعلق بلغة الشعر عند الشاعر محمود درويش ولكنها تأمل أن تكون مدخلا نقديا لدراسة أكثر تفصيلا وأعمق تناولا وأرحب سعة من هذه الدراسة.

وفي الأخير أعتذر عن كل خطا أو سهو صدر مني، فإن أصبنا بتوفيق من الله.

درويش مدرسة تاريخية مشحونة بالوطنية سمت اللغة العربية بفضل أشعاره وسما بالقضية الفلسطينية سموا منقطع النظير ليدخلها إلى قلوب وعقول الملايين من البشر من مغارب الأرض إلى مشارقها وحولها بلغته الخاصة وثقافته الموضوعية والمنفتحة على كنز الثقافة العالمية إلى قضية ضمير للإنسانية جمعاء.

لقد تماهت حياة شعبه ونضاله الوطني وساهم من موقفه في التاريخ للتضحيات والكفاح البطولي من أجل التحرر ولقد لعب دورا رياديا في رعاية كفاح شعبه وتقديمه للعالم بوجهه الإنساني الأصيل فساهم بمكانته وإمكانياته في صياغته البعد التحرري والإنساني وإن رحل فسيبقى إرثه الوطني ملهما لشعب فلسطين والأمة العربية والعالم بأسره[1].

إنه ذلك الشاعر الذي خلق الذكر في قصائده للعدد "عابرون في كلام عابر" أدخلت الخوف في أعضاء الكنف الإسرائيلي حين مناقشتها، إنه شاعر ترابي من الطراز الأول فقد تتحدث عن الأرض والطبيعة، عن الربيع، عن اللون الأخضر، عن الأزهار إنه المثقف في قصائده المطور للغته وصوره لتشكيل صوته إنه الرمز الذي يسقط أبدا إنه الثروة التي لا تعوض، والخسارة الكبيرة[2].

كيف لا وهو الذي خلق من نضال شعبه رمز الثورة من "سرحان يشرب القهوة" إلى "سجل أنا عربي" إنه الشاعر الذي لم يجف ماء قلبه في "مديح الظل العالي" للقائد الأعظم عرفات، لم يسبق وأن كتب اسم بلده من ذهب ونور إلا هو إنه ذلك الذي يمزج الواقع بالخيال والأصالة بالحداثة والأسطورة بالحقيقة في آخر قصائده "لاعب النرد" أبن نفسه قبل الموت.

لقد استهواه في فترة من الفترات روح التجريب فكتب "محاولة رقم 07" واستهوته الملحمة فكتب "أحمد الزعتر" إن نص ذو طبقات من الحكمة- الفلسفة المعنى المركب العمق، إنه ذلك الشاعر الذي يعطي للقارئ نصيبا من الفهم في السبعينات من شعره

1 محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات لمجموعة من الكتاب، دار الشروق والنشر والتوزيع، ط 01، 1999، ص 14.

2 المرجع نفسه، ص 15.

كانت له قدرة على الإطلاع والبحث والحفر وفي التسعينات استطاع تشرب جميع معطيات جيله وتفوق عليه نثرا وتجديدا وتوهجا، لم يقنع بما يكتب فهو دائم البحث عن أشكال جديدة، وفي المرحلة الأخيرة أصبح شعره، مفهوما كالمرحلة الأولى.

لقد كتب الأسطورة الفلسطينية، كما كتبها من قبل هوميروس وقدم الكشافة الإيقاعية وجدد فيها بامتياز، كان هاجسه تقديم المختلف دائما، تعلق بغنائية المتنبي وتأثر بأسلوب لوكا الإسباني وجوته[1].

1- حياته وتجربته الشعرية:

حياته: ولد في 13 مارس سنة 1941، في قرية صغيرة تدعى "البروة" وهي قرية عربية تبعد مسافة (9 كم) شرقا عكا[2]، تلقى درويش تعليمه الأولى في قريته البروة وتابع دراسته الثانوية في قرية كفر ياسين، حيث انظم حينها إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه السياسي عدة مرات ولم يكن قد تجاوز العشرين بعد[3].

يقول محمود درويش، وفي حديث لإحدى الصحف الناطقة بالعبرية "زوهديرخ" وهي تابعة للحزب الشيوعي الإسرائيلي "أذكر عندما كانت عمري ستة سنوات، كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة،... وكنت إبن الأسرة متوسطة الحال عاشت من الزراعة، عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة،.. أذكر ذلك تماما في إحدى ليالي الصيف... أيقضتني أمي فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية أعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا ولم أفهم شيئا مما يجري، بعد ليلة من التشرد والهروب وصلت مع أقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين تساءلت بسذاجة أين أنا؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة لبنان"[4] وقعت هذه الحادثة بعد الإحتلال الإسرائيلي لفلسطين والذي عاش على إثره "درويش" أشد المعاناة ويتحدث عن هذه المآسي التي

---

[1] المرجع السابق، ص 16.

[2] مازن الوعر، علم تحليل الخطاب، وموقع الحس الأدبي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، السنة الرابعة، ع 14، 1996، ص 15.

[3] أنظر رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971، ص 96.

[4] أنظر محفوظ كحول، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ص 03.

عاشها معبرا عن شعار السلطة اليهودية فيقول "أكتب ما تشاء وأدفع الثمن ما تشاء.. والثمن هو فقدان الوظيفة.. الاضطهاد... الحجز في البيت.. السجن! وهكذا أصدرت السلطات العسكري أوامر الإقامة الإجبارية ضد الشعراء العرب التقدميين دون استثناء"[1] ثم رحل درويش إلى موسكو لمواصلة تعليمه العالي، وأمضى فيها سنوات ثم عاد بعدها إلى فلسطين ليعمل مشرفا على تحرير مجلة الجديد الشيوعية، لم يمكث طويلا حتى انتقل إلى مصر في فبراير عام 1971[2].

ثم انتقل بعد ذلك إلى لبنان حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية ثم أصبح بعد ذلك رئيس لرابطة الكتاب الفلسطينيين، ومحرر لمجلة الكرمل.

ثم اضطر إلى الرحيل من لبنان عقب الاجتياح الإسرائيلي سنة 1982 واتجه متنقلا في أرجاء أوروبا بين عدة عواصم ليستقربه المطاف في العاصمة الفرنسية باريس، ثم شد الرحال مجددا إلى أرض المسرى فلسطين في منتصف التسعينات حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن وبقي متنقلا بينها وبين العاصمة الأردنية عمان[3].

ثم وقع حادث طارئ جرى في حياة الشاعر وهو العملية الجراحية التي أجريت في شرايينه الأروطي فينا عاصمة النمسا عام 1999 بهذا الحدث وضعه مباشرة أمام الموت"[4] وكانت أبرز إستجابة لهذا الحدث قصيدة جدارية.

رحل درويش عن الحياة بعد حياة حافلة بالصراع والأمل والطموح توفي في الولايات المتحدة الأمريكية، يوم السبت 9 أوت 2008 بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن وقد دخل بعدها في غيبوبة، وبعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش توفي.

---

[1] المرجع نفسه، ص 116.
[2] المرجع نفسه، ص 116.
[3] أنظر محفوظ كحول، أروع قصائد محمود درويش، ص 3.
[4] عاليا محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة ومشرق، م 26، ع 3/ 4، 2010، ص 334.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية "محمود عباس" الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزن على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا "درويش" بعاشق فلسطين، ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء.

وقد وري جثمانه في 13 أوت في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة في قصر رام الله الثقافي وتم الإعلان عن تسمية القصر بـ "قصر محمود درويش للثقافة" وشارك في جنازته الآلف من الشعب الفلسطيني.... على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية[1].

2- **تجربة محمود درويش الشعرية:** إن الحديث عن تطور التجربة الشعرية عند محمود درويش يقودنا إلى الوقوف عند أهم المحطات الشعرية التي مرت بها، ويمكن اختصارها في ثلاث مراحل رئيسية وهي[2]:

أ- مرحلة الرومانسية وقد شملت بداياته الشعرية الأولى وتركزت في مرحلة الستينات.

ب- مرحلة الإنسانية وقد مثلت مرحلة السبعينات من حياته.

ج- مرحلة الوجودية والفلسفية وقد مثلت إنتاجه الشعري مع بداية الثمانينات واستمرت إلى نهاية حياته.

ويصف "محمد عبد المطلب" محمود درويش بأنه "واحد من ألمع الشعراء الذين حضروا في الواقع الإبداعي منذ بداية الستينات حتى يومنا هذا، وكانت شعريته عملية خلق دائمة، تجمع بين الثبات والتحرك على صعيد واحد[3].

ويقول عنه صلاح فضل أنه ولد شعريا عندما أبرز ممن خلف أسوار الإحتلال بطاقة هويته فلفت أنظار العالم العربي والغربي. فكان محمود درويش واعيا بتجربته الشعرية وقد نتج عن هذه التجربة الشعرية العريقة والعبقرية ومكتبة مضخمة من

[1] أنظر محفوظ كحول، السابق، ص 6.
[2] أنظر محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، ط 01، 1998، ص 14.
[3] محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 01، 2002، ص 30.

المنتوجات الشعرية والنثرية تعكس حقيقة ومسار هذه التجربة التي بدأت زمنيا من سنة 1960 إلى سنة وفاته[1] 2008 ومن أبرز ما كتب محمود درويش:

أولا: الدواوين الشعرية:

1-عصافير بلا أجنحة 1960.

2-أوراق الزيتون 1964.

3-عاشق من فلسطين 1966.

4-آخر الليل 1967.

5-يوميات جرح فلسطيني 1969.

6-العصافير تموت في الجليل 1970.

7-حبيبتي تنهض من نومها 1970.

8-مطر ناعم في خريف بعيد 1970.

9-أحبك ولا أحبك 1972.

10- محاولة رقم 07 1973.

11- تلك صورتها وهذا انتحار عاشق 1975.

12- أعراس دار العودة 1977.

13- مديح الظل العالي 1983.

14- حصار لمدائح البحر 1984.

15- هي أغنية هي أغنية 1986.

16- ورد أقل 1986.

17- أرى ما أريد 1990.

18- أحد عشر كوكبا 1992.

19- لماذا تركت الحصان وحيدا 1995.

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 205.

20- سرير الغريبة 1990.

21- جدارية 2000.

22- حالة حصار 2002.

23- لا تعتذر عما فعلت 2004.

24- كزمر اللوز أو بعد 2005.

25- أثر الفراشة 2008.

26- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (وهو آخر ديوان لدرويش وقد صدر بعد وفاته) 2009.

ثانيا: المؤلفات النثرية:

1-شيء عن الوطن 1971.

2-وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام 1974.

3-يوميات الحزن العادي 1976.

4-ذاكرة النسيان 1987.

5-في وصف حالتنا 1987.

6-الرسائل (محمود درويش وسميح القاسم 1990.

7-عابرون في كلام عابر 1999.

8-في حضرة الغياب 2006.

9-حيرة العائد 2007.

المبحث الثاني: الأسلوب والأسلوبية

أ- الأسلوب:

1-المفهوم اللغوي: جاء في لسان العرب أن "السطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن : يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1].

وفي المعجم الوسيط الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن: يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة. والأسلوب: الصف من النخيل، ونحوه والجمع أساليب[2].

وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيين أمرين:

الأول: البعد المادي الذي يمكن أن تلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل.

الثاني: البعد الفني الذي يمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

2-المفهوم الاصطلاحي: ولعل المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيرا عن المفهوم اللغوي ويعد حازم القرطاجني (684هـ) من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب الاصطلاحي وقد جاء بحثه للأسلوب في ثنايا كلامه عن الشعر حيث ذهب إلى "أن كل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، والخيام والطلول وغيرها، وإن الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات. والتنقل فيما بينها، ثم الاستمرار والإطراء في المعاني الآخر مما يؤلف الغرض الشعري "[3].

[1] ابن منظور، لسان العرب، "مادة أسلوب"، الطبعة الآميرية، بولاق، جزر 1، القاهرة، سنة 300 هـ، ص 171.
[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1489، ص 152.
[3] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط01، ص 17.

وهو بهذا يتحدث عن أسلوب الشعراء العرب، فإذا اتخذ الشاعر الغزل مثلا كنموذج للغرض الشعري، فإنه يترتب عليه التطرق إلى عدة موضوعات صغيرة، كوصف الأطلال أو المحبوب أو الخيام.

ومن هنا فإن دراسة النماذج الشعرية الغزلية أو روايتها تجعل في نفس الشاعر المتابع تصورا الأسلوب الغزل ويجب عليه أن يقتفيه إذا ما أراد كتابة نص شعري غزل عن كيفية الاستمرار ففي أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الإطراء من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعضها،...

فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[1].

أما الأسلوب عند الجرجاني فهو" الضرب من النظم" والطريقة فيه. فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء في شعره[2] وهنا يرتبط الأسلوب. بمفهوم النظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، وعلاقة النظم بالأسلوب هو علاقة الجزء بالكل، والنظم عند الجرجاني يتحقق عن طريق إدراك المعاني النحوية، واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف.

كثرت تعريفات الأسلوب فهذا أحمد الشايب يعتبر الأسلوب:"فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حكما وأمثالا"[3] وهو "الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني...."[4].

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ص 1، 2007، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 19.
[3] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 6، 1966، ص 41.
[4] المرجع نفسه، ص 46.

ويرى عبد القادر عبد الجليل أن الأسلوب باعتباره منجزا لغويا فإنه رؤية الفكر، ورؤية المتلقي به، لذا حمل خاصية التعدد وهو ينهض على مرتكزات بيانية ثلاثة : التفكير، التصوير، التعبير"[1].

وكلمة الأسلوب في عصرنا الحالي من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، ويستعملها الموسيقيون دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام، ومثلهم الرسامون فهي عندهم. دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينهما، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي فنقرأها ونسمعها مقترنة بأوصاف معينة)[2] ومهما يكن من تعدد مفاهيم الأسلوب واختلاف وجهات نظر النقاد، فإنه يبقى محورا يدور في فلك اللغة والنقد الأدبي والبلاغة، مهما تعددت مناهجه واتجاهاته وهو الذي يجمع بين الفكر والصور والتعبير لذلك فهو يعتمد حسن اختيار الألفاظ والعبارات وقوة السبك والتأليف بينهما.

إن أحدث تعريف لمفهوم الأسلوب جاء به جورج بيفون (g.d buffon)(1707-1788) في خطابه الذي قال فيه قولته الشهيرة التي هزت فكرة طبقية الأسلوب التي سادت في القرون الوسطى، إذ قال: "الأسلوب هو الإنسان نفسه، فلا يزول ولا ينقل ولا يغير"[3].

من الملاحظ من جل التعريفات المقترحة للأسلوب تتبلور في مبدأين بارزين:

مبدأ الخصوصية ويعرف الأسلوب وفق لهذا المبدأ بأنه "طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب معين أو لخطيب أو متحدث، أو لجماعة أدبية، أو حقبة أدبية"[4].

وإلى هذا المبدأ يعود التعريف المشهور للأكاديمي الفرنسي "بوفون" بأن الأسلوب هو الإنسان عينه وفي هذه الحالة ما على المحلل الأسلوبي إلا أن يميز أسلوب كل فرد أو

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط 1، 2000، ص 112.
[2] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص 20.
[3] يوسف غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط 01، 2008، ص 186.
[4] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 03، 2003، ص 106.

جماعة أو عصره من غيره من الأساليب والسعي إلى اكتشاف الخصائص التي يتسم كل نوع بها والتي تنتج عن اختيار أدوات التعبير، ويحدد طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده.[1] وفي هذا الإطار يمكن لنا أن ندرج أيضا تعريف أحمد الشايب للأسلوب بأنه "صورة خاصة بصاحبه، تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة إنفعالاته "[2].

إن المبدأ الثاني في تعريف الأسلوب، والذي نراه قد اتخذ المنحى الفني الجمالي يرتبط ارتباطا وثيقا بأسلوبية والتي تعرف في أبسط تحديداتها على أنها علم الأسلوب أو الأساليب حيث تحتفي بالأثر الفني للأسلوب الأدبي على الرغم من اختلاف أعلامها قديما وراهنا غربيا وقوميا في تفسير الملامح الأسلوبية الأدبية ولكن هذه التباينات لا تعدم خيطا ينتظم لهذه التفسيرات على اختلافها[3].

ب- الأسلوبية:

- والأسلوبية (stylistics/stylistique) هي علم الأسلوب أو تطبيق المعرفة الألسنية في دراسة الأسلوب.

- يتفق معظم البحاثة الغربيين على أن الميلاد الحقيقي للأسلوبية يعود إلى بدايات القرن العشريين مع تلميذه دو سوسير (ferdinan de saussure) غير المباشر، مواطنه الألسني السويسري شارل بالي(charle bally) الذي أسس لهذا العلم في كتابه الرائد مبحث في الأسلوبية الفرنسية سنة 1909 تحديدا[4].

- يعرف غريماس (greimas)الأسلوبية على أنها مجال من البحوث ينطوي تحت تقاليد البلاغة [وهو غمرة رهانه على الشمولية السيميائية]، يدخل عليها حتى في وصفها بالعلم.

[1] بيير غيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 106.
[2] أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية للأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12، 1998م، ص 134.
[3] المرجع نفسه، ص 136.
[4] ينظر يوسف غليسي، المرجع السابق، ص 173.

أما جون ديبو(j du bois) فالأسلوبية عنده هي "الدراسة العلمية للأسلوب في الأعمال الأدبية"[1].

يعترف الكثير من النقاد والدارسين أن كلمة أسلوبية لا يمكن بشكل مرضي ولعل مرد ذلك راجع إلى شساعة المجالات والميادين التي أصبحت لهذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنه يمكن القول أنها منهج نقدي حديث، يتداول النصوص الأدبية بالدراسة على أساس تحليل الظواهر اللغوية والسمات الأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية والأنماط التعبيرية والتركيبية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها. محددا المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين والأسلوبية يمكن أن تكون طريقة من طرق التعبير عند الكاتب.

ويرى الباحث عبد السلام المسدي أن مصطلح الأسلوبية يتراءى حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركب جذره أسلوب "style"ولاحقته"بية" "ique".

فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة علم الأسلوب"science de style" لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[2].

والمسدي في هذا المقام يريد أن يظهر العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية بحيث جعل لبعض المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا محض يستند إلى ثنائية الدال والمدلول، وهنا يقر بما ذهب إليه الناقد الفرنسي "بيارجيرو" الذي يرى بأن الأسلوبية

[1] المرجع السابق، ص 175.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 02، ص 33-34.

"هي البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه عبر صياغاته إلا بلاغته"[1].

ولكن الأسلوبية بهذا المفهوم نجدها مقتصرة على المقياس اللساني و الأمر لا يتوقف عند الإبلاغ فحسب بل يتعدى ذلك لأن الأثر الأدبي غاية تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة وهنا تأتي الأسلوبية لتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة التأثيرية والجمالية"[2].

ويرى جاكسون أن الأسلوبية " بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3].

ويراها أيضا "فن من أفنان شجرة اللسانيات"[4]وهنا يؤيد الدارسين الذين يعتبرون الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات. جاء تعريف جاكسون للأسلوبية في قوله بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية المستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[5]

أما معدن الأسلوبية عند شارل بالي هو ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تكشف أولا بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني.

يقول الدكتور رجاء عيد:"فإن مصطلح الأسلوبية يتجاوز الأسلوب وإن كان مجالها يظل في دائرته وهي في الوقت ذاته تفتح لها مجالات أرحب وأفسح. فمنها دراسة الإمكانات اللغوية التي تولد تأثيرات جمالية ودراسة الركائز التي يعتمد عليها هذا التأثير الجمالي ويوضح أكثر في قوله:"ومهما يكن من آمر فإن طموحات البحث الأسلوبي أن يستحوذ على مجالات الأداء اللغوي، لاستكشاف ما تهيئه الألفاظ والتراكيب من قيم

[1] المرجع السابق، ص 35.
[2] المرجع نفسه، ص 36.
[3] المرجع نفسه، ص 37.
[4] المرجع نفسه، ص 37.
[5] المرجع نفسه، ص 48.

تعبيرية. ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للفرد والجملة وكيفية استخدام حروف الربط،دلالة الأصوات اللغوية ومن خلال ذلك كله يمكن رصد مفارقات تؤدي في الكثير من الأحيان إلى الإلماء بدلالات معينة أو الإيحاء بها" أما ريفاي "Smichel arrivé" فيذهب إلى أن الأسلوبية "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مشتقاة من اللسانيات[1].

ويرى دولاس أن الأسلوبية: "تعرف بأنها منهج لساني"[2] غير أن "يفاتير" ينتهي إلى اعتبار لأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[3].

والواضح مما سبق أن الأسلوبية ارتبطت بعلم اللسانيات، وولدت بولادتها، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها ومستوياتها، وإذا كانت كذلك فهي تتصل اتصالا وثيقا بعلوم أخرى كالإحصاء والنحو والصرف والعروض...، التي أصبحت في مادتها تمد خيوط العون للوصول إلى الهدف الأسلوبي.

والملاحظ كذلك أن تعدد مفاهيم الأسلوبية واختلاف الآراء نابع في الدرجة الأولى من الاختلاف حول تفسير النصوص الأدبية، فضلا عن أنها علم جديد لم تترسخ أصوله يتنوع المفاهيم والدلالات.

ولكن الشائع عن الأسلوبين أنهم في اتفاق حول تحديد مستويات التحليل الأسلوبي المتمثلة في المستوى الصرفي (المرفولوجي) (المستوى التركيبي) (المستوى الدلالي).

من هنا يمكن أن تبدوا لنا أهم سمات المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب أو النص، والمتمثلة في استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص والظواهر المتميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعريف على العلاقة القائمة بينها وبين شخصية الكاتب،

[1] المرجع السابق، ص 48.
[2] المرجع نفسه، ص 49.
[3] المرجع نفسه، ص 49.

الذي يشكل مادته اللغوية، وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي[1].

ويحصر الدكتور رجاء عيد مجال الباحث الأسلوبي في المجال اللغوي أم ما يتصل بالأثر الجمالي أو تحليل عمل الشاعر أو الروائي والمسرحي وجدانيا جماليا وذلك من مهمة الناقد[2].

ويقول منذر عياشي عن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات[3].

المبحث الثاني: الأسلوبية وعلاقاتها بالعلوم الأخرى

لقد استمدت الأسلوبية مباحثها أو بالحري (مقولاتها) من البلاغة (وقد أكد الباحثين على أن الأسلوبية قامت على أنقاض البلاغة القديمة)، وطرائقها المنهجية من اللسانيات

[1] نظرة في الأسلوب والأسلوبية (محاولة في التنظير لمنهج أسلوبي عربي)، محمد حسين عبد الله المهدلوي، أهل البيت، العدد الثاني، ص 151.

[2] ينظر فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، ص35- 36

[3] منذر عايشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، 2002م، ص 27.

وانتقت النص الأدبي كموضوع لها والتداولية وحتى الشعرية، ولا نرى توضيحا أدق مما نلقيه لدى ستيفان أولمان (Sull Man) "إن الأسلوبية هي أكثر إفنان اللسانيات صرامة على ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحات من تردد ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[1].

إن ما همنا في هذه الالتفاتة علاقة الأسلوبية بما أنها منهج نقدي، مع البلاغة واللسانيات والشعرية والنص الأدبي وحتى التداولية لنرصد إن أمكن أوجه التباين والاختلاف بين الأسلوبية والحقول السالفة الذكر.

1-العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة:

يرى عبد السلام المسدي: أن الأسلوبية هي امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا، فقد جاءت الأولى كبديل للثانية وهما يفترقان عند جملة من النقاط، فالبلاغة علم ملياري تعليمي يعتمد فضل الشكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبية علم وصفي تعليلي يرخص الفصل بين الدال الخطاب ومدلوله، فهي إذن الوريث الشرعي للبلاغة العربية إلا أنهما يختلفان بحكم أن البلاغة لها قوالب جاهزة تطبقها على الخطاب والأسلوبية ليست قوانين نمطية فهي علم وصفي تطبيقي يعتني بالشكل والمضمون معا[2].

إن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة العجوز والتي تحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم[3] وهي ذلك العلم اللغوي الحديث الذي يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية[4] فالأسلوبية تتقصى الظاهرة اللغوية بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[5].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982م، ص 24.
[2] عبد السلام المسدي، نفسه، ص 52.
[3] ينظر صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب(د.ط)،1985م،ص3.
4 عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص14
5 ينظر صلاح فضل، المرجع نفسه، ص15

قد ميز الباحث الأسلوبي السوري عدنان بن ذريل بين الأسلوبية والبلاغة حيث أن الأسلوبية تريد أن تكون علمية تقريرية تصف الوقائع وتصنفها بشكل موضوعي ومنهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة وتعلم الأفضل من القول[1].

فالأسلوبية إذن هي ذلك المنهج العلمي الوصفي الذي يعني بالخصائص اللغوية التي ترتقي بأي عمل لغوي ليصير عملا وأثرا فنيا بليغا، فهي تبحث عن صفة الشعرية الأدبية في الخطاب الأدبي، حيث تميز بين الأدب واللأدب وتصنف الأدب درجات فهي ممارسة إجرائية تستعين في تحليلاتها للنصوص الأدبية بآليات منهجية مستمدة من البلاغة، تشترك الأسلوبية والبلاغة في نقاط كثيرة من بينها الموضوع التطبيقي وهو الخطاب الأدبي وتفترق في نقاط جوهرية كما أسلفنا الذكر لدى المسدي وعدنان بن ذريل وغيرهم.

ومن هذا كله يمكن أن نحدد المفارقات الجوهرية بين الأسلوبية والبلاغة في الجدول الآتي:

البلاغة	الأسلوبية
علم معياري	علم وصفي ينفي عن نفسه المعيارية
يصور الأحكام التقييمية	لا يطلق الأحكام التقييمية
يرمي إلى تعليم مادته وموضوعه	لا يسعى إلى غاية تعليمية
يحكم بمقتضى أنماط مسبقة	يحدد بقيود منهج العلوم الوضعية
يقوم على شواهد جاهزة	تسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها
يرمي إلى خلق الإبداع بوصايا تقييمية	لا يتقدم وصايا لكيفية خلق الإبداع الأدبي
يفصل الشكل عن المضمون	لا تفصل بين الشكل والمضمون
يعد الانعدالات وغيرها من الظواهر اللغوية عوامل مستقلة تعمل لحسابها	تدرس الألفاظ والتراكيب الفصيحة وغيرها في الخطاب وتحللها وتحدد وظائفها ولا

1 المرجع نفسه، ص140

الخاص.	تقوم بهجر أي عنصر من عناصر الخطاب.

ومن هنا يمكن القول أو حتى الجزم أن الأسلوبية هي جزء أو فرع من فروع البلاغة وفي بعض الأحيان تمثل البلاغة نفسها.

وعليه نجد أن البلاغة أفادت كثيرا من نشأة علم الأسلوب أو ما يصطلح على تسميته بالأسلوبية Stylistics فجل معطيات الأسلوبية أو مفاهيمها منتقاة من البلاغة Rhetric حتى أنها سميت بالبلاغة الجديدة New Rhetric.

ونورد هنا جدول لتجسيد علاقة البلاغة الأسلوبية للمقارنة بينهما من خلال النشأة وتعاملها مع المؤلف والنص والقارئ وذلك من خلال الجدول رقم 02 التالي:

	البلاغة	الأسلوبية
النشأة	موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته الموجودة	تتعامل مع النص الأدبي بعد أن يوجد، فوجودها نال لوجود الأثر الأدبي.
المتلقي	لا يشكل إلا جانبا واحد من الجوانب المتعددة لمفهوم مقتضى الحال.	هو شرط أساسي لاكتمال عملية الإنشاء فهو الذي يبحث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه
النص	قامت على ثنائية الأثر الأدبي أي الفصل بين الشكل والمضمون بل في نطاق الشكل تميز البلاغة بين فصاحة الفرد وفصاحة المتكلم وبلاغته.	هي كيان لغوي واحد بدواله والمدلولاته ولا مجال للفصل بينهما أو البحث أحد الجانبين دون الآخر.

2-علاقة الأسلوبية باللسانيات:

ظهرت اللسانيات كعلم قائم بذاته له وسائله الإجرائية وحقل دراسته وذلك مع صدور كتاب "دروس الألسنية العامة" Cours de linguistique Général لفرديناند دي سوسير Ferdinane وقد انبثق عن لسانيات دي سوسير De Saussure ليسانيات بالي Bally، والمتمثلة في الأسلوبية والبنوية، إذ أنه كان المؤسس الأول للأسلوبية، وبالتالي فإن هناك نوعا من الترابط بين اللسانيات والأسلوبية بدليل هذا الانبثاق، فكان بالي Bally الذي اعتنى بالمظهر اللغوي للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفي في تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية[1]. ومن هذا المنطلق الألسني للأسلوبية يمكن القول أنها مترابطة ترابطا عضويا مع الألسنية، وعليه فمنذ أن استقلت الأسلوبية كمنهج في الدرس اللغوي والأسئلة تطرح حولها وحول ماهيتها ومدى فاعليتها في إثراء الدرس اللغوي وما يمكن أن تقدمه للنص الشعري..

لقد انفجر عن هذه العلاقة العميقة بين الأسلوبية واللسانيات لبس وغموض في اعتبارها علما مستقلا بذاته أو أنها مجرد منهج مكمل وإضافي ضمن اللسانيات ومن هنا برزت ثلاث أراء نقدية في هذا المجال وهي لكل ميشال أريفي Michel Arrivé ودولاس، وميشال ريفاتير Michel Riffater.

يقول ميشال أريفي: "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مشتقاة من النص الأدبي[2] ، وهذا اعتراف صريح على أن الأسلوبية ذو علاقة وطيدة باللسانيات، فالأسلوبية تأخذ طرائق تحليل النصوص الأدبية من اللسانيات لتطبيقها بمنظور أسلوبي.

ويقول دولاس: "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج ألسني"[3] وهنا دولاس يعترف بأن الأسلوبية هي منهج لساني وبالتالي هي فرع من الفروع التي انبثقت عن الألسنية.

أما ريفاتير فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية ألسنية تعني بحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[4].

---

1 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا، الشرق-المغرب،(د.ط)، 2002، ص87

[2] نقلا عن مجلة اللغة الفرنسية، ضمن كتاب: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص44

[3] المرجع نفسه، ص44.

[4] المرجع نفسه، ص45.

ومن هذه التعاريف التي تجمع كلها على أن اللأسلوبية ذو علاقة باللسانيات ونورد هنا أراء بعض اللسانين حول هذه الرابطة المشتركة بين اللسانيات والأسلوبية.

2-1- رأي ولاك وفاران:

إن وجود الأسلوبية من وجود اللسانيات وتربطهما علاقة وطيدة وقد مثل ولاك وفاران لهذه العلاقة بالصلة العضوية أي أن الأسلوبية عضو من أعضاء اللسانيات ولا يمكن الإستغناء عنها وشبهها بالمادة الخام التي لولاها لا تقوم أي قائمة لأي عمل فقد ألحا على هذه الصلة العضوية بين الظاهرة الأدبية وحقول الدراسة الألسنية محددين لهذه الصلة على أساس أن اللغة هي القطع المشترك لدائرتين متداخلتين فهي للألسنية كالمادة الخام شأنها شأن الحجارة والألوان للرسام والأصوات لواضع الألوان[1].

2-2- رأي رومان جاكبسون Roman Jakobson:

إن رأي رومان جاكبسون Jakobson في علاقة الأسلوبية باللسانيات نجده لا يختلف عن سابقيه، إذ نجده يعدها جزء أو فرع من اللسانيات ويعبر عنها على أنها أي الأسلوبية فن من أفنان من شجرة الألسنية[2]. فهو يشبه اللسانيات بالشجرة والأسلوبية بذلك الغصن البارز والمتفرع عن تلك الشجرة.

وعليه فإن الأسلوبية هنا فرع من فروع اللسانيات مثل البنيوية والسيميائية.

2-3- رأي جون ستار وينسكي:

لقد اختلف جون وينسكي عن سابقيه فيما يتعلق بتلك العلاقة القائمة بين الأسلوبية واللسانيات فهو يعترف بشمولية اللسانيات وتأثيرها على جميع المناهج، وعليه فلقد حاول مقاربة المشكل انطلاقا من التسليم بهذه الشمولية من كون أن اللسانيات عامة وكل من جاء بعدها فهو فرع منها، "وطرافة نظرية ستار وينسكي تكمن في أنه قلب سلم

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل الألسني في نقد الأدب، ص44-45.
2 المرجع السابق، ص45.

القيم، فإذ يثبت الباحثون للألسنية سلطانا على الأسلوبية نحو ممارسات متجددة وفي ذلك إثبات لاستقلال الأسلوبية عن الألسنية استقلالا ذاتيا"[1].

الجدول: 03

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

والملاحظ من خلال هذا الجدول الممثل الأبرز للفروق الكائنة بين اللسانيات والأسلوبية أن موضوع العلمين واحد وهو في اللغة ولكن مستويات تحليل هذه الظاهرة تختلف بينهما، بحسب الغايات العلمية التي يتوخاها كل منهما[2].

فموضوع الدراسة واحد لكن طريقة التناول تختلف من الألسنية إلى الأسلوبية إلا أن الثانية تستقي بعض مبادئها من الأولى وذلك بحكم أن اللسانيات هي الأصل لكل المناهج، ولا بد أن توجد مرجعية أسلوبية في هذه اللسانيات.

3-علاقة الأسلوبية بالشعرية:

بما أن للأسلوبية علاقة بكل من البلاغة التي اهتمت بفن القول الذي يندرج ضمنه الشعر وباللسانيات من حيث هي فن من أفنانها وهذا حسب جاكبسون.

فنجد لها علاقة بالشعرية وفي إطار هذه الشعرية سيضارع جان كوهن JanCohen بينها وبين الأسلوبية، ذلك أن الشعرية علم يتخذ اللغة الشعرية موضوعا له، بيد أن كوهن نفسه يعد اللغة الشعرية واقعة أسلوبية[3].

1المرجع نفسه، ص45.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، "الأسلوبية والأسلوب"، ج 01، ص 46.

[3] المرجع نفسه، ص46

والشعرية والشعر- على حد التعبير نور الدين السد[1] هما جوهر نهج المعانية طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت.

فمن هنا نستشف أن للأسلوبية علاقة بالشعرية، وذلك منذ ألسنية دي سوسير De Saussure التي تمخضت عنها أسلوبية شارل بالي فإن هذه الألسنية نفسها قد ولدت الهيكلية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصب معا شعرية جاكبسون Jakobson وإنشائية تودروف Todorov وأسلوبية ريفاتير Riffater [2]. من هنا نجد أن الشعرية وليدة الأسلوبية وكلاهما يفرقان من بحر الألسنية، فلقد كان اهتمام اللسانين من أمثال جاكبسون في البداية بالأسلوبية ثم تفرع إلى الإنشائية، وهذه الاهتمامات تركزت حول الشعر والأدب بحيث أنه كان لتأثير الشكلية الروسية أثر كبير على اتجاهاته فكانت بمثابة المصدر الأول الذي استلهم منه جل أفكاره علاوة على أن الشكلانية كانت تعنى أكثر بالأشكال الخارجية للأدب، وتعني بتحليل الأشكال في النماذج الأدبية بالدرجة الأولى، إضافة إلى عنايتهم بالأسلوب والجوانب الفنية ويستغنون عن المحتوى الدلالي النفسي أو الفلسفي.

إن الشعرية هي ذلك "العلم الذي أخذ على عاتقه بصرامة دراسة ما يبني الأدب في خصوصيته"[3]، وهي بهذا فإنها لا تنفصل عن الأسلوبية في مشاركتها التقدير نفسه، وهو أن الأدب موضوع لغوي بالأساس لذا يتعين دراسته انطلاقا من هذا المفهوم، وتتمثل كل من الأسلوبية والشعرية خطاب منتجا على الخطاب الأدبي فكلاهما ينطويان تحت النقد التحليلي الذي يتسم بلغة علمية واصفة، بوصف لغة النقد على أنها "واصفة" وعلى اعتبار أن الخطاب الأدبي يكون موضوعها.

---

[1] نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ط)، 1995، ص9.

[2] كلينكينبزغ، من الأسلوبية إلى الشعرية، ترجمة: فريدة الكتاني، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، السعودية، مجلد 09، عدد 3، عام 1999، ص 25.

[3] كلينكينبزغ، من الأسلوبية إلى الشعرية، ترجمة: فريدة الكتاني، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، السعودية، مجلد 09، عدد 3، عام 1999، ص 26.

تبلورت الشعرية حديثا، ومرد ذلك إلى كونها لا تمتلك لغة واصفة "MITALOGIE" تميزها عن الخطاب الواصف فهي أيضا تمخضت عن البلاغة القديمة التي تحولت إلى مقاربة إجرائية على نظرية معيارية غلب عليها غلو التصنيف والجمود، فالأسلوبية تستمد طاقتها المنهجية من الألسنية حتى تستوعب مباحث البلاغة العامة معتمدة على آليات إجرائية من النقد محللة خطابها الأدبي عبر مستويات لغوية بدءا بالصوت والصيغة الصرفية ثم التركيب انتهاءا بالدلالة ساعية من خلال كل ذلك إلى تحديد السمة الأدبية (الشعرية) عبر تأويل أفكار البنية اللغوية وربطها مع مكوناتها وعلاقتها فيما بينها،

حيث يذهب الناقد الأسلوبي إلى تمييز الملامح الأسلوبية والخصائص اللغوية النوعية، ليس في استقلالها عن بعضها البعض وإنما في تكاملها ومن ثم تحديدها وتسمية آليات كتابتها التي تجعل من كل عمل لغوي لأن يصير عملا أدبيا.

ولم تستطع مسايرة تحولات النص[1]، ومن هذه الرؤية ستكون الأسلوبية أوثق صلة بالنقد في معناه المتداول من الشعرية، بيد أن اتخاذ الشعرية في حقل الدراسات النقدية والأدبية موضوعها من داخل بنية الأدب نفسه، فموضوعها ليس العمل الأدبي ولا الأدب بصفته مجموعة أعمال وإنما هو أدبية الأدب أي تلك الخاصية السرية المجردة التي تجعل من عمل لغوي ما عملا أدبيا، فالشعرية تسعى إلى تحقيق الهدف الذي أخطأته الأسلوبية بمناسبة تحولها من دراسة اللغة إلى دراسة الأدب إذ أصبح العمل الأدبي موضوعا خاصا بها[2]".

4-علاقة الأسلوبية بالنص الأدبي:

لقد اتخذ البحث الأسلوبي المعاصر المنهج اللساني كنقطة انطلاق له، وتولد من فكرتها العامة على دراسة النص في ذاته وذلك بتفحص أدواته وتشكيلاته الفنية، لقد بحثت الأسلوبية المفاهيم والأفكار الداخلية في تكوينه بوساطة النسيج اللغوي الذي

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، إتحاد كتاب العرب، دمشق 1990، ص30.
[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1985، ص70.

تتمثله[1]، والأسلوبية تنظر إلى النص نظرة نقدية شاملة، ليشمل البناء العام للنص مكوناته وأجزاءه.

إن الأسلوبية في تعاملها مع النص الأدبي تؤكد على دراسة "خصائص الأسلوب والصور الشعرية والنعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات وعلى لغة الشعر وعلى الغموض وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وتتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية"[2].

5-علاقة الأسلوبية بالتداولية:

إن ارتباط الأسلوبية الوثيق بكل من المؤلف والنص والقارئ أدى بها أساسا إلى الارتباط بالتداولية التي تعنى بنظام التواصل فهي "العلم الذي يعنى بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم (....) وهي تعني أيضا بالشروط والقواعد اللازمة بين الأفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي للعلاقة بين النص والسياق"[3].

ويكون المشترك بينهما على مستوى السياق أو بلغة البلاغين "مقتفي الحال" ووجود أسلوبية الخاصة بهذا تدعى "أسلوبية السياق" وعلى هذا حد قول ميشال ريفاتير M. Riffater أنه لكل مسلك أسلوبي يعينه القارئ العمدة إبتداءا له سياق يتألف من خلفية محسوسة ولا يمكن أن يوجد واحد من هذين دون الآخر، وافتراض أن السياق يقوم بدور المعيار وأن الأسلوب يتحقق بإنحراف عن هذا السياق وهو افتراض مثمر"[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص71.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 1994، ص121.

[3] سعيد حسن البحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة مصر، ص48.

[4] المرجع نفسه، ص49.

والملاحظ هنا أنه يقصد بالسياق الأسلوبي سياق يختلف عن السياق اللغوي فهو المرتبط باللا توقع المثير لإنتباه القارئ أو المحقق لعنصر الدهشة وعليه نستنتج أن السياق عنصر جوهري في تحديد وتبيان التأثير الأسلوبي.

ولما كان هدف الأسلوب هو تحقيق التواصل الأدبي، ففي هذا المجال يتحقق لنا البعد التداولي للأسلوبية فكأنها الأسلوبية تستعين بالتداولية في أطروحتها التواصلية أو بالأحرى وعلى حد تعبير جورج مولينيه Georges Molilnie الذي يقيم علاقة تواصل متينة بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأسلوبية موجهة للبراغماتية.

أما عن نقاط التشابه بين الأسلوبية والتداولية فتكمن في أن لكليهما علاقة بالبلاغة وأن البلاغة والتداولية تعدان منجمين تعرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليثري مقاربتها للنص.

الأسلوبية والتداولية كلاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب وفي هذا الإطار تختلف اهتمامات كل من الأسلوبية والبراغماتية، فالأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول بينما التداولية تنظر في قمة القول خارج العالم اللساني أي البعد العلمي أو التأثيري للقول.

فالتداولية هي وريثة البلاغة الإقناعية الخطابية. والأسلوبية هي وريثة البلاغة الإنشائية الجمالية[1].

6- الأسلوبية والنقد الأدبي:

تعد الأسلوبية وسيلة إدراك الأسلوب الذي هو وصفة لازمة للإبداع الفني والذي هو مجال التفرد والتميز، إنها تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية ومتخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي.

"وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه[1].

[1] صابر الحباشة، الأسلوبية والتداولية، مجلة أفق www.ofouq.com.

وإذا كان النقد يعتمد على معياري الصحة والجمال، وإذا كانت الصحة هي مادة الكلام والجمال جوهره فإن الأسلوبية "بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي. وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء[2] والواقع أن الأسلوبية قريبة من النقد من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب واللغة والصوت، وكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخيرات متعددة استقاها من مجال دراسته" وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبي، والنظام الذي تشكل فيه صياغته بحيث تصبح هذه الصياغة جزءا جوهريا في العملية النقدية ويوسع النقد الوصول إلى هذه الكيفية بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لإعادة تركيبها، بعد كشف علاقتها والبنية الجمالية المبنية فيها".[3]

إن الأسلوبية قد توغلت في أعماق النقد الأدبي، وملاصقته له ولهما إتصال وثيق بالنص الأدبي وذلك بالتعرف عليه، وبهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءة نافذة تتبع كيفية بروز الدلالة، والأسباب التي أدت إلى بروزها بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف[4] والحقيقة التي لا يمكن إغفالها أن مباحث الأسلوبية تستمد مادتها من جوهر الأسلوب إلا أنها قد اختلطت بتيارات متنوعة ترتكز على النص ذاته تارة.

وتشد الأسلوب إلى مبدعه طورا وإلى متلقيه طورا آخر وهكذا نجد نوعا من التداخل بين ما يختص به النقد الأدبي، وما يختص به البحث الأسلوبي، ومن ثم تداخلهما مع علم اللغة وقد ساعد هذا التداخل على صياغة النقد الأسلوبي.

والواقع أن النقد حاول كثيرا أن يتقرب من غيره من العلوم حتى يصنع منهجا متكاملا في النقد يمكنه معالجة النص الأدبي، فالمنهج النفسي حاول الإفادة من الإتجاه اللغوي في كشف الأبعاد النفسية للأدب، والمنهج التاريخي حاول الاعتماد على علم

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1 سنة2007، ص52.
[2] المرجع نفسه ، ص52.
[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص355.
[4] المرجع نفسه، ص355.

الاجتماع في صياغته وقوانينه وهكذا كانت محاولات النقد في توظيف العلوم المختلفة في دعم المناهج النقدية نتيجة الوصول إلى منهج نقدي شامل وإذا كان النقد مقياسا للأدب فقد حاول أن يلم بكل ما يحيط بالنص وبكل ما في النص وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية دافعا نقديا يمكن أن تقيد منه الإتجاهات الأخرى حتى التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة الذي تثبته كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقي في مجال الإبداع"[1].

وخلاصة القول يمكن أن نتعرف بأن الأسلوبية تدرس النص عامة وأسلوبه على وجه الخصوص بإعتبار تركيزها على العمل ذاته ومن وجهة نظرنا أنه لا يعاب عليها إن تركت أبعاد أخرى للعمل الأدبي تتعرض له مناهج نقدية أخرى، فالأسلوبية مجالها ونطاقها. فهي "ترفض ربط النص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استناد إلى التعليل والتبرير وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه للأدب بالقيمة وفي إستنباطه مجموعة المبادئ التي يقيس بها أعمالا تختلف في طبيعتها من الجودة والرداءة"[2].

والأسلوبية باعتبارها منهجا دقيقا له آلياته وتقنياته يمكن ألا تعتمد على مبادئ وقوانين مسبقة وهي جاهزة، "بل أنها ترى في النص خالقا لجماليته من خلال صياغته وفي هذا يفترق نص عن نص ويختلف عمل أدبي عن آخر لا من خلال الجودة والرداءة ولكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء أو تتكرر الأنماط أو تتكاثر الجهات الفنية[3].

[1] المرجع نفسه، ص356.
[2] المرجع السابق، ص357.
[3] المرجع نفسه، ص379.

المبحث الثالث: مستويات الدرس الأسلوبي

الأجدر بالأسلوبين أنهم اتفقوا على مستويات للدراسة الأسلوبية وسنحاول الوقوف عليها:

أ- المستوى الصوتي:

نعني بالمستوى الصوتي (الفونيمي) دراسة طبيعة الصوت والنطق به والعناية بتأليف الأصوات بعضها مع بعض لتكون ألفاظا خاصة ذات مدلولات محددة.

ونعني بالأصوات في اللغة: تلك الصورة النطقية التي تصدر عن جهاز النطق في الإنسان، وتنتقل عبر الوسط الناقل (الهواء) على شكل ذبذبات صوتية إلى أذن السامع فيدرك مدلولاتها، ونعني بالكلام النشاط الإنساني الصوتي المكتسب حيث يختلف من مجتمع إلى آخر متأثرا بالأصول المحيطة للإنسان الناطق[1].

وهو الذي يدرس الأنماط التي تخرج عن النمط العادي، والتي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب وهو نموذج تطبيقي قدمه "بالي" ليؤكد على انطوائه على إمكانيات تعبيرية هائلة وهو يتوافق مع البعدين الفكري والعاطفي فيقول بالي في هذا الشأن:

"فالمادة الصوتية تكمن فيها طاقة التعبير ذات البعدين الفكري والعاطفي وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإلحاءات العاطفية المنبعثة من مكانها لتطفر على سطح

[1] فهد خليل زايد، اللغة العربية، منهجية وظيفية، دار النفائس للنشر والتوزيع، ط 01، 1421-2010، الأردن، ص19.

الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير تزداد لتشتمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف[1].

وقد أدرك اللغويون العرب[2] قيمة الصوت فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم، ذلك أن أرائهم الكثيرة في إصلاح المنطق وفي وضع العروض والنحو والصرف والمعاجم، ويعد علم الأصوات أهم ميدان سرع انتباه الدارسون اللغويون المحدثون، لأنه الأساس الذي نشأت منه لغات العالم[3] واهتمام الدارسين بالمنحنى الصوتي في اللغة يرجع إلى أمور عدة أهمها:

1-أنه "الأساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها بل وآدابها كله شعرا ونثرا".

2-أنه وسيلة من وسائل تعليم اللغات القومية والأجنبية[4].

فلا توجد قوانين قياسية تحكم الألفاظ بالمعاني ولكن دخولها في مبنى صوتي معين يصيغ عليها بعض التميز يقول يوسف حسني عبد الجليل: "إذا كنا لا نقول بقيم صوتية مطلقة فإننا لا ننكر في نفس الوقت أن التشكيل الصوتي والوزن والإيقاع يعطي التجربة طابعا مميزا قد نشعر به ونستطيع وصفه أو نشعر به ولا نستطيع وصفه"[5].

1-مخارج الأصوات:

لن أقوم بذكر مخارج الأصوات في هذه العجالة في صورة تفصيلية لأن ذلك ليس من أهداف بحثي وفضلت الطريقة التي توزع الأصوات اللغوية في أحياز معينة وليس كل صوت في مخرجه المحدد لأن تفسير الأصوات حسب دلالاتها النفسية والإيحائية لم يرقى إلى هذه الدرجة من الدقة بحيث يكون لكل مخرج دلالة محددة تعود على الصوت الذي يخرج منه ومن هذا لقد اعتمدت في هذا المجال على كتاب التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث للطبيب البكوش لقيامه بتصنيف مخارج الأصوات إلى أحياز محددة وهذه الأحياز هي كالتالي:

---

[1] محمد السعدان، علم اللغة، ص 132.

[2] المرجع نفسه، ص 134.

3 محمد كمال بشر، علم اللغة العام من الأصوات، ص 173.

4 المرجع نفسه، ص 175.

5 يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 1998، ص 5.

حيز الحلق: يضم الحروف الحلقية التي تنطق بالحلق وضيقه وهي الحاء والعين والهاء والهمزة مع ملاحظة أن الحرفين الأوليين من أدنى الحلق والثالث والرابع من أقصى الحلق عند رأس قصبة الرئة إذ تحدث الهاء بإنقباض رأس القصبة، وتحدث الهمزة بانغلاق رأس القصبة ثم انفتاحه السريع[1].

حيز الحنك: هو سقف الفم يضم مجموعتين:

حروف الحنك الصلب أو الحروف الحنكية: تنطق بضم مقدمة اللسان إلى مقدمة الحنك وحروفه الشين والجيم والياء والكاف.

حروف الحنك الرخو أو الحروف اللهوية: تنطق بضم ظهر اللسان إلى اللهاة وحروفه الخاء والغين والقاف.

حيز الأسنان: تنطق بوضع طرف اللسان بين الأسنان وحروفه هي الثاء والذال والظاء.

الحروف الأسنانية: تنطق بوضع طرف اللسان على الأسنان العليا أو على مفارزها (أي قاعدتها) وحروفه التاء والدال والطاء والنون واللام والراء والضاء والسين والزاي.

حيز الشفتين: وتنطق بضم الشفتين معا وحروفها الباء والواو والميم ونضيف إليها للتبسيط الفاء التي هي في الواقع شفوية أسنانية أي تنطق بوضع الأسنان العليا على الشفة السفلي[2].

2-المقاطع الصوتية:

اختلفت تعريفات المقطع وتعددت، وذلك لتعدد المدارس والاتجاهات التي تناولته، ولكنني سأعتمد في هذا البحث على إتجاه يتفق مع أهدافنا التحليلية التي تركز على المفاهيم والتعريفات التي تهتم في شرحها لمفهوم المقطع على الجانب الفيزيولوجي لأثره المباشر والواضح على الحالة النفسية والوجدانية للشاعر.

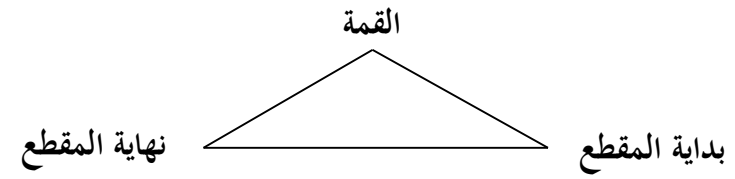
فقد اعتمد البعض في تعريفه للمقطع على دراسة الجهد المبذول للنطق به فتبين لهم أن المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد على القمة ثم يهبط تدريجيا"[1]ويقصد بالقمة

1 ينظر: الطبيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة الإسكندرية، 1992، ط 03، ص39.

2 المرجع السابق، ص40-41

الدرجة القصوى في علو الصوت أو لنقل هي قمة الوضوح السمعي والسبب في الهبوط التدريجي للضغط العضلي، وبالتالي الهبوط الصوتي هو تهيأ الناطق لتشكيل مقطع صوتي آخر.

فلمقطع إذن يعد أعلى قمة إسماع تقع بين حدين من الإسماع، يقول الطيب البكوش "فقمة المقطع قمة إيقاعية لأن الإيقاع يكون صاعدا في البداية ثم بعد بلوغ القمة مع الحركة ينزل من جديد".[2] وتمكن تمثيل هذا التصور للمقطع بالشكل التالي:



أنواع المقاطع: وصف علماء الأصوات المقطع على أساسين هما نهاية المقطع وحجم المقطع أو مدة النطق به،

أما نهاية المقطع فيوجد على هذا الأساس نوعان من المقاطع:

- المقطع المفتوح: وهو المقطع الذي ينتهي بصوت صائت سواء كان قصير أو طويلا وسمي مفتوحا لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى ومثال ذلك في اللغة العربية الفعل "كتب " فكل من /ك/ و/ت/ و/ب/ هي مقاطع مفتوحة كذلك ال /كا/ في مثل كاتب فالمثال الأول انتهى بصائت قصير أما الثاني فقد انتهت بصائت طويل.

- المقطع المغلق: هو المقطع الذي ينتهي بصوت صامت من ذلك أنه لا يقبل زيادة أصوات أخرى، ومثاله في اللغة العربية وحروف الجر "من" وحروف الاستفهام "هل"[3].

أما حجم المقطع أو مدة النطق به ويوجد على هذا الأساس نوعين بشتى التجوز:

1 أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1999، ص 93.
2 المرجع السابق، ص94
3 أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1999، ص 95.

المقطع الطويل: هو المقطع الذي يتكون من صوتين أو ثلاثة أصوات أو أربعة أصوات أحدهم طويل.

إذن تتوفر في اللغة العربية وإذا احتسبنا حالات الوقف بالساكن خمسة أنواع ثلاثة منها أنواع رئيسية واثنين منها ثانوية:

- المقاطع الرئيسية:

1-صامت+ صائت قصير مثل: الـ/جـ / في الفعل جلس وهو قصير مفتوح.

2-صامت+ صائت طويل مثل: أل/ ر ا/ في كلمة رائع، وهو طويل مفتوح.

3-صامت+ صائت قصير+ صامت مثل: هل، لم، لن، وهو طويل مغلق.

4-صامت+ صائت طويل+ صامت مثل (جعل/ قال) وهو طويل مغلق.

5-صامت+ صائت قصير+ صامتين مثل: نهر، وهو طويل مغلق[1].

3- دراسة القافية وحروفها:

القافية كما يراها إبراهيم أنيس "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة وتكررها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن، وعليه فالقافية هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية.

ويتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي وإتفاقه مع أحاسيس الشاعر وهي إشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير[2].

ب- المستوى الصرفي:

الصرف لغة: التغير ومنه جاء (تصريف، الرياح) أي تغيرها.

الصرف اصطلاحا: التغير في أحوال بنية الكلمة وما بها من زيادة وحذف وإعلال وإبدال وإفراد وتثنية وجمع، وتغيير المصدر إلى الفعل والوصف المشتق منه كإسم الفاعل والمفعول ومصدر المرة والهيئة وإسم الزمان والمكان وصيغ المبالغة.

[1] ينظر: الطبيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة الإسكندرية، 1992، ط 03، ص53.

[2] ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص97.

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 فاللفظة (ضرب) أفادت الضرب في الزمن الماضي، ولو غيرنا الفتحة بضمة ثم كسرنا الوسط لأصبحت (ضرب) ونتج معنى آخر هو الضرب من مجهول في الزمن الماضي[1].

وأيضا يعمل على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والإشتقاق، وما لها من قدرات تعيرية كامنة فيها وبالتالي دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري، ولا يقتصر هذا المستوى على هذه القضية فحسب بل يعني كذلك بدراسة الأفعال من حيث بنيتها وزمانها ودلالاتها المختلفة التي يستشفها السياق[2].

ت- المستوى الدلالي:

تعد الدراسة الدلالية للنص الأدبي قمة الدراسات اللغوية الحديثة وذلك لأنها تقلبه (أي النص) على كافة جوانبه لتكشف عن دلالاته الكامنة والخفية فيتجلى بذلك المعنى الحقيقي والجوهري المراد له، ولأن الدراسة الدلالية تعد من أشمل الدراسات وأعمها ولدراسة الدلالة مجموعة من التصنيفات ومن أهمها:

1-الدلالة الصرفية للقصيدة: يعني بها "تلك الدلالة التي تعرب عنها مبنى "الكلمة"[3]، فللصرف دور كبير في توضيح النص وتفسيره، وللأبنية الصرفية دلالات معينة ،كما أن إختلاف أوزان هذه الأبنية تجعل معانيها متعددة ومختلفة فتتمايز وتتباين بإختلاف هذه الصيغة الصرفية، فمنها ما يدل على معان خاصة كدلالة على المبالغة وأحيانا أخرى الدلالة على اللزوم والثبوت..الخ من المعاني المختلفة.

2-الدلالة النحوية: "وهي النسب أو العلاقات القائمة بين مواقع الكلمات في الجملة"[4]، فالجانب النحوي أو المستوى التركيبي يعد من الأمور المهمة في استخراج المعاني المختلفة من الجمل والنصوص وهذا ينقضي إلى حقيقة مؤكدة، وهي أن هناك

[1] فهد خليل زايد اللغة العربية، منهجية وظيفية، ط1، دار النفاس للنشر والتوزيع، ص 25.
[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 100.
[3] رابح بوحوش، "اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري"، دار العلوم، عنابة، ص 134.
[4] أحمد نعيم كراكين، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1993، ص97.

تفاعل بين العناصر النحوية والعناصر الدلالية فكما يمد العنصر النحوي العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة الذي يساعد على تمييزه وتحديده فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثيري مستمر"[1] وهذا يعني أن الهدف من النحو ليس توالي الألفاظ في النطق بل الهدف منه هو تناسق الدلالات إذ ترتبط الكلمات مع بعضها البعض في التركيب وفق القوانين اللفظية والمعنوية حتى تؤدي إلى الغرض المطلوب منها.

3-الدلالة الإيحائية لمفردات القصيدة: تعتمد هذه الطريقة على استدعاء واستحضار المعنى الإيحائي لمفردات النص المراد تحليله فكل مفردة توحي بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث، إذ هي نوع من العلاقات الترابطية حسب دي سوسير الموجودة بين الكلمات في النص وهي قائمة على المعنى مرة وعلى الصيغة مرة أخرى"[2].

4-العلاقات الدلالية: تعد نظرية العلاقات الدلالية واحدة من أحدث النظريات في علم اللغة الحديث التي تهتم بالمعنى وتعدده، وكذا تعدد ألفاظه وتكمن أهميتها في الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط بين الكلمات المختلفة في أي لغة من اللغات وحتى النصوص أيا كان نوعها، ومن هذه العلاقات نجد التضاد الترادف والمشترك اللفظي.

- **التضاد:** وهو كما يعرفه يالمز "مفهوم يعني تعاكس الدلالة والكلمات ذات الدلالات المتعاكسة والمتضادات".
- **الترادف:** ويعني به "الاتيان بالشيء وشبيهه"[3].
- **المشترك اللفظي:** المشترك اللفظي يقصد به: "أن تكون اللفظة محتملة لمعنيين أو أكثر"[4].

[1] فهد خليل زايد، اللغة العربية منهجية وظيفية، ط 01، ص 139.
[2] المرجع نفسه،ص140.
[3] الموقع الالكتروني: يوم 2008/07/16، www.bahrainforums.com.
[4] الموقع نفسه.

تحليل القصيدة:

1 بنية العنوان ودلالتها:

تتمثل أهمية العنوان بشكل عام في كونه عتبة من أهم عتبات النص ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس. حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص الذي يؤشر على معنى ما. فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه[1].

وعنوان قصيدة محمود درويش هو لاعب النرد الذي تنبثق من سياقه الدلالة كلها عبر النص، ولا تنتهي إلا بانتهاء القصيدة. فنجد بنية اسم الفاعل لاعب من (لعب، يلعب، فعل، يفعل) الثلاثي الصحيح

المجرد، وهو مضاف إلى الاسم (نرد) على وزن(فعل)، وهو اسم أعجمي معرب وضعه أردشيك بابك ونسب إليه، وذكره ابن منظور بأنه : شيء يلعب به فارسي معرب وليس بعربي وهو النرد شير، فالنرد اسم أعجمي معرب وشير بمعنى حلو[2] .

والنرد لعبة ذات صندوق وحجارة وفصين تعتمد على الحظ، وتنتقل فيها الحجارة على حسب ما يأتي به (الزهر) وتعرف عند العامة بالطاولة[3].

وقد اضطلع العنوان بمهمة دلالية وإيحائية واسعة، وقد جاء عنوان قصيدة محمود درويش في سياق يبدوا مباشرا، فقد عرف محمود درويش بأنه كان"مولعا بلعبة النرد، خاصة في السنوات الأخيرة، وكانت تغمره سعادة حقيقية عندما ينهمك في اللعبة، ويحاول الفوز فيحرك حجارة النرد في يده، كما يضع فيها تعويذة خاصة لإقناع النرد في التحالف معه لاستدراج الحظ إلى الطاولة، ولا شك أنه استوحى العنوان من تلك الأجواء، إضافة إلى كل التفاصيل البيوغرافية في النص يشبه رمية النرد يلعبها القدر في صدفة من نوع ما حولت وغيرت حياته.

أو أضفت عليها الخصوصية، وهي خصوصية تصبح مفهومة فقط عندما يراها السارد في النص من شرفة النهاية لا ممن شرفة المحطة الأولى في رحلة الحياة"[1]

---

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات، العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص09.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص103.

[3] المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم وأحمد حسن الزايات وحامد عبد القادر ومحمد على النجار، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إستانبول، تركيا،ج2 ، 1960،ص912.

غير أن الدارس للقصيدة يكشف عن إيحاءاته الكثيفة والعميقة إذ بإضافة اسم الفاعل (لاعب) وهو بنية تحمل دلالة الاستمرار في اللعب دون انقطاع لاسم (النرد) شكل دلالات كثيرة وتتوزع عبر القصيدة إذ تغدوا القصيدة كلها لعبة النرد مادام الشاعر درويش يعترف بسخرية بأنه كان لاعب نرد لا أكثر في حياته كلها بعد استرجاع لمسيرة طويلة حكمتها المصادفات والحظوظ كما يحكم لعبة النرد الحظ.

- فعنوان القصيدة يقحمك مباشرة في فهم الجو الدلالي الذي يدور في القصيدة من خلال ما نجده مبثوثا من سياقات ودلالات مزروعة في روح القصيدة (مصادفة، لا دور لي، من حسن حظي، من سوء حظي، هو الحظ كان يمكن...) وما جاء في الأسطر والسياقات إنما هو مشدود بدلالاتها. فهو بلا مبرر وليس مسبوقا بخطة ما تماما مثل لعبة النرد.

أ المستوى الصرفي:

سياقات أبنية الأفعال ودلالاتها:

استعمل درويش أبنية الأفعال المجردة المتنوعة والمزيد منها من حيث الزمن (الماضي والمضارع) وإن قل فقد طغى بأبنيته ودلالاته (الزمنية)، ومن المبني للمجهول وإن قل المعتلة والصحيحة على حد سواء وكان في سياقاته بقدر ما استعمل أبنية الاسم والمصدر الدالة على إثبات بقدر ما استعمل أبنية الفعل الدالة على الحركية والتجدد والحيوية كما هو في واقعه فكان من الطبيعي أن تتوزع الأفعال في القصيدة سواء في مقام طلبي مجازي.... فتعددت دلالات الفعل في توظيفه عند درويش.

من خلال الدراسة والقراءة نجد درويش في قصيدته لاعب النرد أنه ذكر كل الأوزان المستعملة للأفعال وأشهرها الثلاثي المجرد مثل:(فعل،فعل:فعل) ثم نجد(أفعل، افتعل فعل، تفعل) وبعدها (فاعل، انفعل، استفعل)، (فعل،أنفعل، أفعل،افعل)كما جاء استعمال الفعل الصحيح أكثر من المعتل كما نجد من الرباعي فعلل من أنا لا أقول لكم/ ما أقول لكم

[1]http :www.metraansparent.ccom/cpip.php ?page=article=6657bvar-lang=arr8lang=ar مقال لحسن خضرة عنوانه(السر في حياة محمود درويش) يوم الثلاثاء 19 أيار/ مايو 2009.

وقد اعتبر هذا السياق مركزا تنبثق عنه كل دلالات القصيدة إذ يتشوق وينتظر القارئ السامع تبريرا لهذا الحكم المليء باليأس والإنسحاب لهذا فإن الشاعر يبث بعد كل سياق متكرر بعد فترات ما يريد قوله ففي سياق الاستفهام لهذا سخرية متنوعة بالألم، فنكران الذات في (من أنا) هو إعلان للبدء في تفسير ذات فيما سيأتي في المقاطع الشعرية إذ يبث في القارئ السامع تشويق لمعرفة لماذا يستهل الشاعر بهذا السياق لتأتي الإجابات مسرودة بعدها.

فبذكر توظيف السياق (من أنا لأقول لكم ما أقول لكم) مكررا يجعل المتلقي يسلط الضوء على ما بعد العبارة المكررة وإن كان في القصيدة الحديثة فقد الأمر كثيرا إذا أصبح تكرار العبارة مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور أكثر ما يظهر تكرار العبارة في شعر درويش على نمطين: التكرار الهندسي والتكرار الشعوري"[1]

ويفتتح دروش مقاطعه بصيغة المضارع الثابتة الدلالة والمعنى "ولهذا ليس بغريب على شاعر يتحدث في شعره عن قضية واقعة ويسعى دائما إلى التحرك والانطلاق منها"[2].

فاللغة العربية مثل اللغات الأخرى تعرف إلى جانب التقسيم السباعي كما يلي:1)الماضي: فعل 2) قبل الماضي: كان +فعل 3) بعد الماضي: كان + قد+ فعل 4) الحاضر: يفعل 5) المستقبل: يفعل 6) قبل المستقبل: سيفعل 7) بعد المستقبل: سوف يفعل"[3].

فنحن نجد دلالات متعددة في زمن الماضي تعرفها العربية كما يلي: الماضي البسيط في صيغة (فعل) الماضي لبعيد المنقطع في التركيب (كان + فعل) الماضي القريب المنقطع في التركيب (كان+ قد+ فعل) الماضي المنتهي بالحاضر (قد+ فعل)

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص101.
[2] المرجع نفسه.
[3] كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، ص 209، وتمام حسن العربية معناها ومبناها، ص 248.

الماضي المتصل بالحاضر (مازال+ فعل) الماضي المتجدد (كان+ يفعل)، الماضي المستمر (ظل+ يفعل الماضي) المتقارب (كاد+ يفعل)[1].

وبعد الاستقراء نستنتج أنه قد هيمنت دلالة الماضي في القصيدة وأين استعمل درويش أبنية الفعل المضارع المزيدة بلواصق المضارعة (أنيت) لأن القصيدة تبدو كمشهد استيعادي خلص فيه درويش إلى أنه طيلة حياته ومراحلها كان كلاعب نرد تحكمه المصادفة ويقرره مصيره الحظ.

غير أن دلالة السياقات على الحاضر والحال متغيرة بحسب ما سبق بنية الفعل وما يليها، فأول ما يطلعنا في القصيدة هو هذا السياق الذي جاء فيه فعلين من الأفعال المضارعة، وهو سياق إنكاري تواضعي وهو شاعر الذي قال الكثير والكثير حولها حتى سمي بشاعر فلسطين أو شاعر الأرض المحتلة، فرأى أنه وصل إلى مرحلة لابد من التساؤل عما ينتظر منه أن يقول مرحلة العودة إلى الذات والواقع، وبهذه الذات التي كانت لاعب النرد، ولهذا الواقع الذي هو الآخر لا يعدو أن يكون نتاج لعبة نرد في مسيرة متتابعة الحلقات.

من أنا لأقول لكم (من قبل والآن ودائما) ما أقوله لكم.

فجاء فعل المضارع مكثفا في دلالة القول أكثر من غيرها من دلالات الفعل "ولا يخفى على أحد ما يضطلع به الفعل المضارع من قدرة على رفد الحدث بحرية الحركة والانطلاق ومن قدرة على استيعاب الماضي وبعثه من جديد أو الوقوف على الواقع ونقله لما يكون عليه مستقبلا كما يريده الشاعر[2].

عندما يتوقف درويش في لحظات سريعة لينظر إلى حاضره وما هو عليه في الماضي وهو مستمر إلى الحاضر بهذه الأفعال في هذه السياقات نحو"فصرت مجاز سنونوة لأحلق فوق حطامي أعمد ريشي بغيم البحيرة" /ثم أطيل سلامي على الناصري الذي لا يموت، الديوان الأخير ص 42.

[1] المرجع السابق، ص 249.

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص96.

فالأفعال المضارعة دلت هنا على حال الشاعر منذ زمن النفي الأول واستمراره على ذلك الحال إلى حاضره، ووجود (صرت) في الماضي دل على قلب حاله من حال الاستقرار إلى حال الهجرة الإجبارية.

التي جعلته يحلق منذ ذلك اليوم المشؤوم فوق حطامه ويعمد ريشته، أي مستأنسا بالمسيح، العابر على الأذى الذي لحقه ويطيل سلامه عليه، أي لا ينسى أن على هذه الأرض ولد المسيح وعانى ما عاناه صابرا عليه.

إن القصيدة رمية نرد على رقعة من الظلام /تشع/ وقد لا تشع/ فيهوى الكلام كريش على الرمل (الديوان الأخير، ص 43)

فجاءت الأفعال (تشع، قد تشع، يهوى/ يعدل/ ينزل) دالة على وقوع الحدث قبل زمن المتكلم وبعدها لأنها جاءت محكومة بصدى عام لدلالة الحكم على القصيدة التي يقولها الشاعر ويرميها في الظلام دون أن يعرف إن كانت تشع وتضيء، ومنه تنجح فيصبح شاعرا أم أنها لا تشع فيهوى حينها كسلامه باهتا منشورا بلا ثقل كالريش.

وينفى درويش أن يكون له دورها منذ بداياته الشعرية في القصيدة إلى لحظة إقراره لهذه غير أن له ببساطة أحاسيس وحدسا وهوسه.

وبهذا نفهم أن مجيء المضارع في هذه الطلال الدلالية يجعل ملاحقا بالماضي ملتصقا به غير منفصل.

ونجد الأمر نفسه في الأفعال ذات البنية المضارعة الملتصقة بدلالة الماضي التي جاءت في سياق استنتاجي تلخيصي لمسيرة طويلة، وكأنك تحس بوجود حذف الفعل (كنت) أو كلمة (دائما).

في مثل هذا السياقات:

هكذا تولد الكلمات أدرب نفسي/ على الحب كي يسعى الورد والشوك (الديوان الأخير، ص44).

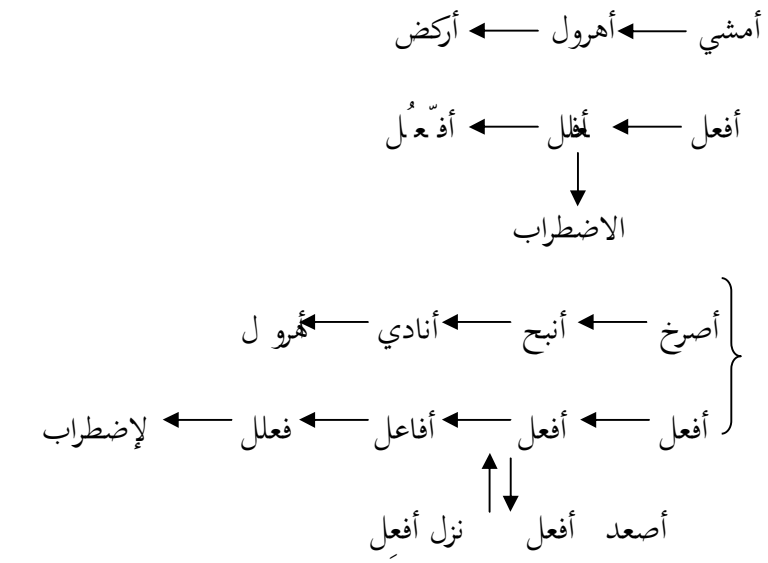
ونجد الأفعال (تولد "مبني للمجهول" أدرب، يسع) تبدو مضارعة تدل على الحال، والاستقبال غير أن السياق يدل على أن درويش كان يقوم بذلك منذ بداية قوله الشعر ومازال يقوم به.

استعمل درويش دلالة المضارع على الاستقبال في لحظة انفجارية صارخة وضحت في الأداء أيضا لا تخفى ملامح الحزن، ففيها نداء لكي يعم الحب على الإنسانية جمعاء تغسلها العواطف من كل الأحقاد وتعم بذلك الحب والأمان.

ياحب! من أنت؟ كم أنت أنت/ ولا أنت، ياحب! هب علينا عواصف رعدية كي نصير إلى ما تحب/ لنا من حلول السماوي في الجسدي.

وذب في مصب يفيض من الجانبين! فأنت وإن كنت تظهر أو تتبطن، لا شكل لك ونحن نحبك حين نحب مصادقة/ أن تحظ المساكين (الديوان الأخير، ص 45).

ومن هذا كله إذن في هذا السياق نفهم سر استعمال هذه الأبنية دون غيرها، فهي الأكثر دلالة على هذا الأثر الغائر في نفس درويش الطفل والشاعر.



ولقد لعب استعمال الأدوات دورا كبيرا في استقطاب دلالات يريدها الشاعر في سياقاته.

وفضلا عما تحمله أبنية بهذه الأفعال من دلالات صرفية مستمدة من بينها مثل دلالة (فعل، فعل، فعل) على حركة أو غريزة أو الغلبة أو على الجمع أو التحول أو المنع أو التقسيم ودلالة (أفعل) على المبالغة والتعدية (أمكن، أطال...).

ودلالة (فعل) على المبالغة وعلى الدخول في الزمن أو الاتجاه. (شرق، غرب...) ودلالة (تفعل) على تكلف الشيء (تعثر تشظى، تمشى).

ودلالة (افتعل) على حدث صفه فيه (انتبه، انتصر..) وعلى التصرف باجتهاد ومبالغة ودلالة (فاعل) على المشاركة والمبالغة والتكثير (واصل، نادى...).

ودلالة (انفعل) على المبالغة والتعدية (انشق، انقطع).

ودلالة (استفعل) على التكلف أو الطلب (استطاع...).

دلالة (أفعل) على اللون وتغيره (أصفر، أزرق، أخضر).

فإننا نجد للسياق اللغوي دورا مهما في إعطاء دلالات أخرى للفعل، وذلك بدخول أدوات لغوية أخرى عليه وقد رأى "بعض الدارسين أن عدم اهتمام النحاة بالكشف عن دلالات الزمنية المختلفة من خلال السياق، لا بدل على افتقار العربية في مفهوم الزمان المتكامل كما نراه في اللغات الأخرى.

يختم درويش بهذا المشهد الفعلي المتنوع بهذا السياق/ من حسن حظي أن الذئاب اختفت من هناك/ مصادفة، أو هروبا من الجيش (الديوان الأخير، ص 41) وفيه الفعل الماضي (اختفت) الذي يحكم ما جاء قبله كله إلى ماضي الشاعر واللحظة الأكثر قسوة في حياته، وقد خدمته الأبنية المستعملة خدمة وافية، وبهذا نستنتج أن "الزمن وظيفة في السياق لا ترتبط بصيغة صرفية معينة دائما وإنما تختار الصيغة التي تتوافر لها القرائن التي تساعد على تحميلها معنى الزمن المعين المراد في السياق"[1].

المستوى الدلالي:

أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في قصيدة لاعب النرد، سيطرت على الخطاب عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضع العام، قد جاءت بهذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام ومن أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في لاعب النرد ما يلي:

حقل الطبيعة:

[1] علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية العربية، الدار العلمة الدولة ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 52.

قمر- البحر- السماء- سحاب- حجر- صاعقة- البرق- الريح- صخرة- قصب- عواصف- الهواء- قمة- الجبل.

حقل النبات:

الشجرة- الدالية- زيتونة- ليمونة- زهور السياج- الورد- الشوك- تفاحة- الزنابق- الأقحوان.

حقل الحيوانات:

بلبل- حمام- نحلة- قطتي- أرنبي- كلبي- النسر- الظبي- الذئاب- القبرة- حمام- بيض- فراخ- نورس- سنونوة.

حقل الحشرات:

نحلة- النمل.

حقل أعضاء الإنسان:

وجها- شرايين- ملامح- الصفات- دم- شامة- جسمي- يدي- أثداء- نفس.

حقل القرابة:

الأم- الوالدة- الجدة- الولد- إخوتي- أختي- عائلة.

حقل المكان:

المكان- الأمكنة- القرى- جغرافيا- مملكة- الكنيسة- المسجد- سينما- بلادي- مواضع- الدار- الأولمبي- طريقي- الجنوب.

حقل الاتجاه:

جانب- الجانبيين- الجهتين- شمالية- شمألت- شرقت- غربت- بعيدا- قصيا- بين.

حقل الزمان:

حينا- الساعة- حيث- منذ-زمن- الآن- مرة- مرارا- دقائق- فجأة.

الحقل الديني:

الله- المسجد- النبي- مئذنة- صومعة- الكنيسة- تراتيل- صلى- أعتمد- الألوهة- الآلهة.

حقل الألوان:

شاحب- غامقا- الأزرق- أصفر.

حقل الأعداد:

الثلاث- الثلاثة- واحدة- وحيد- وحيدين- إثنين- ألوفا- ثانية- ثانيا- ثالثا- رابعا.

حقل الحب:

الحبيب- حب- قلبي- المحب- العاشقة- عقل- التوجع والألم والحيرة.

الموت- الخوف- أهرول- أهبط- أصرخ- أغمى- أجن- الألم.

المستوى الصوتي:

-الإيقاع العروضي:

من أنا لأقول لكم

/0 //0///0// 0/// 3 تفعيلات

فاعلن، فعلن، فعلن

ما أقول لكم

/0///0//0 تفعيلتان.

فاعلن فعلن

وأنا لم أكن حجرا صقلته المياه

///0//0///0///0//0/// (خمس تفعيلات).

فعلن، فاعلن، فعلن، فعلن، فاعلن.

فأصبح وجها

//0///0/

علن، فعلن، فا

ولا قصب ثقبته الرياح

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

علن، فعلن، فعلن، فاعلن، فا

فأصبح نايا

//0///0/

علن، فعلن، فا

التفعيلة الأساسية التي بنى عليها الشاعر هذه الأسطر الشعرية هي فاعلن وقد تكررت بنسب متفاوتة خلال الأسطر وهي الوحدة الأساسية للبحر المتدارك والتي تحمل في وقعها نظير ومرونتها في التعامل وقدرتها على التفاعل مع مختلف الوضعيات ليوظف بعدها تفعيلة المتقارب "في المقطع الموالي بقولة:

ولدت إلى جانب البئر

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

فعول، فعولن، فعولن

والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات

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

عولن، فعولن، فعولن، فعولن

ولدت بلا زفة وبلا قابلة

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

فعولن، فعولن، فعولن، فعو

تفعيلة المتقارب فعولن التي انتابت بعض مراحل القصيدة حيث توزعت التفعيلتان بحسب مقتضيات النص والحالة النفسية للشاعر من جهة ونظام الجملة الشعرية من جهة أخرى.

تراوح عدد التفعيلات بين تفعيلتين كحد أدنى، وست تفعيلات كحد أقصى (السطر الثاني) لينتقل بعد إلى فاعلن في شكل انسيابي لا يشعرنا بارتداد بهذا الانتقال، ولا بأن الشاعر اعتمد تقنية المزاوجة ببن تفعيلتين وما يمكن قوله إجمالا هو أن اختيار الشاعر للتفعيلتين كان من منطلق مرونتها لأنه يدرك الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال ولقدرتهما على التعامل مع مستويات الخطابية للنص.

لقد فتحت هذه المزاوجة بين التفعيلتين هوامش أكثر حرية وامتاعا ولا يشعر المتلقي للقصيدة بأي غموض أو بأي تحول من تفعيلة إلىأخربإلا بكونها ايقاعا واحدا، وتلك هي اللعبة الإيقاعية التي يتقنها محمود درويش باللعب على وترين.

2) القافية:

ما يميز القافية في هذا النص تنوعها واعتمادها على حروف الروي صائتة، لها وقع إيقاعي صارخ مثل "الميم، النون، الراء، الدال" إضافة إلى أحرف الروي المدغمة غير أن أهم ما تسجله اشتغال الشاعر على التنويع في القافية للخروج من حيز الرتابة واستخدام عنصر الفجاءة في التحول من قافية إلى آخر.

أ- القافية المتواطئة:

استهل الشاعر قصيدته بقافية متواطئة، واختتمها أيضا بقافية متواطئة بقوله: "من أنا لأقول لكم ما أقول لكم؟.... عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة وأخيب ظن العدم من أنا لأخيب ظن العدم؟"

إن تردد كلمة "لكم في السطرين لم يكن اعتباطيا في نظري على الأقل وإنما كان لرغبة من الشاعر في إحداث وقع لافت بطريقة فنية بارعة فقد اشتمل خمس منها.

ب-**القافية المتوالية والمتناوبة:**

"كانت مصادفة أن أكون / ذكرا

ومصادفة أن أرى قمرا شاحبا مثل ليمونة يتحرش بالساحرات

لم أجتهد كي أجد.

شامة في أشد مواضيع جسمي سرية.

كما يمكن أن لا أكون.

تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة الكلاسيكية ولكن يبدأ محمود درويش بهذا المقطع وينتهي بقافية وروي واحد، تتخلله قواف بأحرى مختلفة في شكل ثنائي أو فردي في لعبة إيقاعية أشبه بالقفز وهي انعكاس لذات الشاعر وحالته النفسية.

المستوى البلاغي:

الصور المجازية الموجودة في قصيدة لاعب النرد:

لا يغفل الشعر المعاصر بالتصوير الفني الذي يقوم على الصورة الجزئية فالتشبيه والاستعارة الكناية) ومثال ذلك في قوله:

"أن رأى قموا شاحبا = استعارة مكنية: حيث شبه الشاعر القمر بنفسية الإنسان الشاحبة وحذف المشبه به وأبقى بأحد لوازمه.

"قوله كذلك "مثل ليمونة" وهنا تشبيه تام.

"نسيت الوجود وأحواله: بهذه العبارة كناية عن اليأس والكآبة.

تخبز الليل: استعارة مكنية: شبه الليل بالعجينة وحذف المشبه به وأبقى بأحد لوازمه "تخبز".

"أصغي إلى جسدي" استعارة مكنية شبه الجسد بالصوت حذف المشبه وأبقى بأحد لوازمه.

خفت على عنب الدالية تتدلى كأثداء كلبتنا: شبه تام حيث شبه عنب الدالية بأثداء الكلبة.

وبعد أن انتهيت من دراسة قصيدة لاعب النرد لمحمود درويش التي عايشتها لفترة طويلة، من حيث مستويات التحليل الأسلوبي الصوتية، الصرفية، الدلالية وحتى البلاغية والوقوف على جوانب مهمة من خصائصها وسماتها الفنية والأسلوبية المتفردة والمميزة لما عن غيرها من التشكيلات الشعرية الأخرى.

- محمود درويش مدرسة فنية مشحونة بالوطنية، سمت أشعاره بالحب والروح الوطنية.
- الأسلوبية في تعريف البعض هي بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.
- يعد مجال الأسلوبية من أكثر المجالات النقدية، وهذا ما تؤكده مجاورتها لحقول معرفية أخرى في اللسانيات والبلاغة والتداولية والشعرية ... فهذا التقاطع والتجاور لا تجده إلا في الأسلوبية التي تقترب أكثر من الجمالية من أي اتجاه آخر، والأسلوبية مجالها عند الوصول إلى النص من الناحية الفنية له.
- تعد المستويات الدراسة الأسلوبية بأنواعها وسيلة لاختيار المنهج الأسلوبي الذي من خلاله نستطيع الكشف عن خبايا النص الشعري والنفاذ إلى عمقه بما يحمله هذا المنهج من إمكانيات تحليلية وصفية عميقة. نستطيع من خلالها رصد جماليات النص.
- قصيدة"لاعب النرد" لمحمود درويش بكل خصائصها ومميزاتها ليست إلا لحظة التفجر الذاتي العاطفي حقيقية في مرحلة حياته.
- الشاعر محمود درويش يزاوج بين التفعيلتين "المتدارك" فاعلن والمتقارب "فعولن" حتى يكون تناسب وتناسق في قراءة الملتقى للقصيدة.
- غلب في توظيف محمود درويش لقصيدته توظيف أبنية الأفعال الدالة على الحركية والاستمرار والتجدد.
- معجم الشاعر مستمد من الحياة اليومية وما هو متداول من عصرنا من بينها حقول دالة على الطيبة والحب ... الخ.
- قد ساهمت الصور البيانية في إثراء التجربة الشعرية لمحمود درويش والكشف عن موقفه الشعري.

قائمة المراجع والمصادر:

أولا: المصادر

1- ابن المنظور، لسان العرب، "مادة الأسلوب"، الطبعة الأميرية، بولاق جزر1، القاهرة، سنة 300 هـ.

2- محمود درويش، الديوان الأخير لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، نسخة عن دار الرياض الريس للنشر، ط1 أذار-2009

3- محمود درويش، المختلف الحقيقي. دراسات وشهادات لمجموعة من الكتاب، دار الشروق والنشر والتوزيع. ط1 -1999.

ثانيا المراجع:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1489.

2- ابن منظور، لسان العرب ج 14.

3- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

4- أحمد الشايب، الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية للأصول الأساليب الأدبية. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 12. 1998

5- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط06، 1996.

6- أحمد حساني، مباحث في اللسانات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية 1999.

7- أحمد نعيم كراكين، علم الدلالة. بين النظرية والتطبيق. المؤسسة الجامعية للدراسات.بيروت. لبنان. ط01 1993.

8- بيير غيرو، الأسلوب والأسلوبية تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي بيروت.

9- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم عنابة.

10- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 02 1971.

11- سعيد حسن البحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة مكتبة زهراء الشرق،القاهرة-مصر.

12- شعيب حليفي، هوية العلامات، العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر-2004.
13- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة 1998.
14- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءات الهيئة المصرية العامة للكتاب(د،ط) 1985.
15- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر إفريقيا،الشرق-المغرب، (د،ط) 2002.
16- الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة الإسكندرية ط 03. 1992.
17- عاليا محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة ومشرق م 26. ع 4/3. 2010.
18- عبد السلام المسيدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط02.
19- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط 01-2000.
20- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات لإتحاد الكتاب العرب ودمشق، 1980.
21- علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، دار العلمة الدولة ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1 -2002.
22- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية مكتبية الآداب، القاهرة ط2.
23- فهد خليل رايد، اللغة العربية، منهجية وظيفية. دار النفائس للنشر والتوزيع –الأردن ط01 1998.
24- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1 – 2004.
25- كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي.
26- كلينكينبزغ، من الأسلوبية إلى الشعرية. تر فريدة الكناني، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، السعودية، مجلد 09، العدد03، 1999.

27- محفوظ كحول، أروع قصائد محمود درويش. نوميديا للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر.
28- محمد السعدان، علم اللغة.
29- محمد حسين عبد الله المهدلوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية(محاولة في التنظير لمنهج أسلوبي عربي)، أهل البيت، العدد الثاني.
30- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط01 1994.
31- محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية للنشر لونجمان، القاهرة ط 01. 2002.
32- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط03 2003.
33- محمد فكري جزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتابة الجامعية ط 01. 1998.
34- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات،جامع السابع من أبريل ليبيا، ط01.
35- محمد كمال بشر، علم اللغة العام من الأصوات.
36- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري ، 2002م.
37- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1990.
38- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، "الأسلوبية، والأسلوب" ج 01.
39- نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني القصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د،ط) 1995.
40- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان ط 01. 2007.
41- يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1 1998.

42- يوسف غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الإختلاف بيروت، الجزائر ط01 2008.

ثالثا: المجلات والمواقع

1- صابر الحباشة، الأسلوبية والتداولية، مجلة أفق .www.ofouq.com

2- مازن الوعر، علم تحليل الخطاب وموقع الحس الأدبي، مجلة أفاق الثقافة والتراث، دبي، السنة الرابعة، ع 14 - 1996.

3- الموقع الإلكتروني: www.bahraim forums.com.2008/07/16

4- نقلا مجلة اللغة الفرنسية، ضمن كتاب: عبد السلام المستندي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب.

لاعب النرد

من أنا لأقول لكم

ما أول لكم؟

وأنا لم أكن حجرا صدقته المياه

فأصبح وجها

ولا قصبا ثقبته الرياح

فأصبح نايا ...

أنا لاعب النرد

أربح حينا وأخسر حينا

أنا مثلكم

أو أقل قليلا ...

ولدت إلى جانب البئر

والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات

ولدت بلا زفة وبلا قابلة

وسميت باسمي مصادفة

وانتميت إلى عائلة

مصادفة،

وورثت ملامحها والصفات

وأمراضها:

أولا - خللا في شراييـنها

وضغط دم مرتفع

ثانيا -خجلا في مخاطبة الأم والأب

والجدة- الشجرة.

ثالثا- أملا في الشفاء من الأنفلونزا

بفنجان بابونج ساخن

رابعا - كسلا في الحديث عن الظبي والقبرة

خامسا- مللا في ليالي الشتاء

سادسا- فشلا فادحا في الغناء...

ليس لي أي دور بما كنت.

كانت مصادفة أن أرى قمرا

شاحبا مثل ليمونة يتحرش بالساهرات

ولم أجتهد

كي أجد

شامة في أشد مواضع جسمي سرية!

كان يمكن أن لا يكون

كان يمكن أن لا يكون ابي

قد تزو ج أمي مصادفة

أو أكون

مثل أختي التي صرخت ثم ماتت

ولم تنتبه

إلى أنهاو لدت ساعة واحدة

ولم تعرف الوالدة..

أو: كبيض حملم تكسر

قبل انبلاج فراخ الحمام من الكلس

كانت مصادفة أن أكون

أنا الحي في حادث البطء

حيث تأخرت عن رحلتي المدرسية

لأني نسيت الوجود وأحواله

عندما كنت أقرأ في الليل قصة حب

تقمصت دور المؤلف فيها

ودور الحبيب – الضحية

فكنت شهيد الهوي في الرواية

والحي في حادث السير

لا دور لي في المزاح مع البحر

لكنني و لد طائش

من ه واة التسكع في جاذبية ماء

ينادي: تعال إلي!

ولا دور لي في النجاة من البحر

أنقذني نورس آدمي

رأى الموج يصطادني ويشل يدي

كان يمكن ألا أكون مصابا

بجن المعلقة الجاهلية

لو أن و ابة الدار كانت شمالية

لا تطل على البحر

لو أن دورية الجيش لم تر نار القرى

تخبز الليل

لو أن خمسة عشر شهيدا

لأعادوا بناء المتاريس

لو أن ذاك المكان الزراعي لم ينكس

ربما صرت زيتونة

أو معلم جغرافيا

أو خبير ا بمملكة النمل

أو حارسا للصدى!

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

عند باب الكنيسة

ولست سوى رمية النرد

ما بين مفترس وفريسة

ربحت مزيدا من الصحو

لا لأكون سعيدا بليلتي المقمرة

بل لكي أشهد المجزرة

نجوت مصادفة: كنت أصغر من هدف عسكري

وأكبر من نحلة تتنقل بين زهور السياج

وخفت كثيرا على إخوتي وأبي

وخفت على زمن من زجاج

وخفت على قطتي وعلى أرنبي

وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية

وخفت على عنب الدالية

يتدلى كأثداء كلبتنا

ومشي الخوف ومشيت به

حافيا، ناسيا ذكرياتي الصغيرة عما أريد

من الغد- لا وقت للغد-

أمشي/ أهرول/ أركض/ أصعد/ أنزل/ أصرخ/

أنبح/ أعوي/ أنادي/ أولول/ أسرع/ أبطئ/

أهوي/ أخف/ أجف/ أسير/ أطير/ أرى/ لا أدري/

أتعثر/ أصفر/ أزرق/ أنشق/ أجهش/

أعطش/ أتعب/ أسغب/ أسقط/ أنهض/ أركض/

أنسى/ أرى/ لا أرى/ أتنكر/ أسمع/ أبصر/

أهذي/ أهلوس/ أهمس/ أصرخ/ لا أستطيع/ أئن/

أجن/ أضل/ أقل/ وأكثر/ أسقط/ أعلو/ وأهبط/

أدمى/ ويغمي علي/

ومن حسن حظي أن الذئاب من هناك

مصادفة، أو هروبا من الجيش/

لا دور لي في حياتي

سوى أنني،

عندما علمتني تراتيلها،

قلت: هل من مزيد؟

وأوقدت قنديلها

ثم حاولت تعديلها...

كان يمكن أن لا أكون سنونو ة

لو أرادت لي الريح ذلك،

والريح حظ المسافر..

شمألت، شرقت، غربت

أما الجنوب فكان قصيا عصيا علي

لأن الجنوب بلادي.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ، ب
مدخل	01
الفصل الأول: الأسلوبية مفهومها علاقتها ومستوياتها	
المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية.....	09
المبحث الثاني: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى	17
الأسلوبية والبلاغة.....	17
علاقة الأسلوبية باللسانيات	20
علاقة الأسلوبية بالشعرية	23
علاقة الأسلوبية بالنص الأدبي	25
علاقة الأسلوبية بالتداولية	26
علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي	27
المبحث الثالث: مستويات الدرس الأسلوبي	30
المستوى الصوتي.....	30
المستوى الصرفي.....	34
المستوى الدلالي	35
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لقصيدة لاعب النرد "أنموذجا"	
بنية العنوان ودلالاتها	38
المستوى الصرفي: سياقات أبنية الأفعال ودلالاتها	39
المستوى الدلالي: أبرز الحقول الدلالية للقصيدة	45
المستوى الصوتي	47
الإيقاع العروضي	47
القافية	49
المستوى البلاغي	50
الخاتمة	52
قائمة المصادر والمراجع.....	55
الملحق.....	60
الفهرس.....	66