الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البنيات الأسلوبية لقصيدة "لو أننا لم نفترق" لفاروق جويدة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبتين:

- صباح فارح
- كاملة عايد

إشراف الأستاذ:

عبد الخالق بوراس

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
الطيب جبايلي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
عبد الخالق بوراس	أستاذ مساعد (ب)	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
نور الدين بعلوج	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد الله الذي منّ بنعمته علينا فتمّ إنجاز هذا البحث،

وبعد:فمن لم يشكر الناس لم يشكر الله.

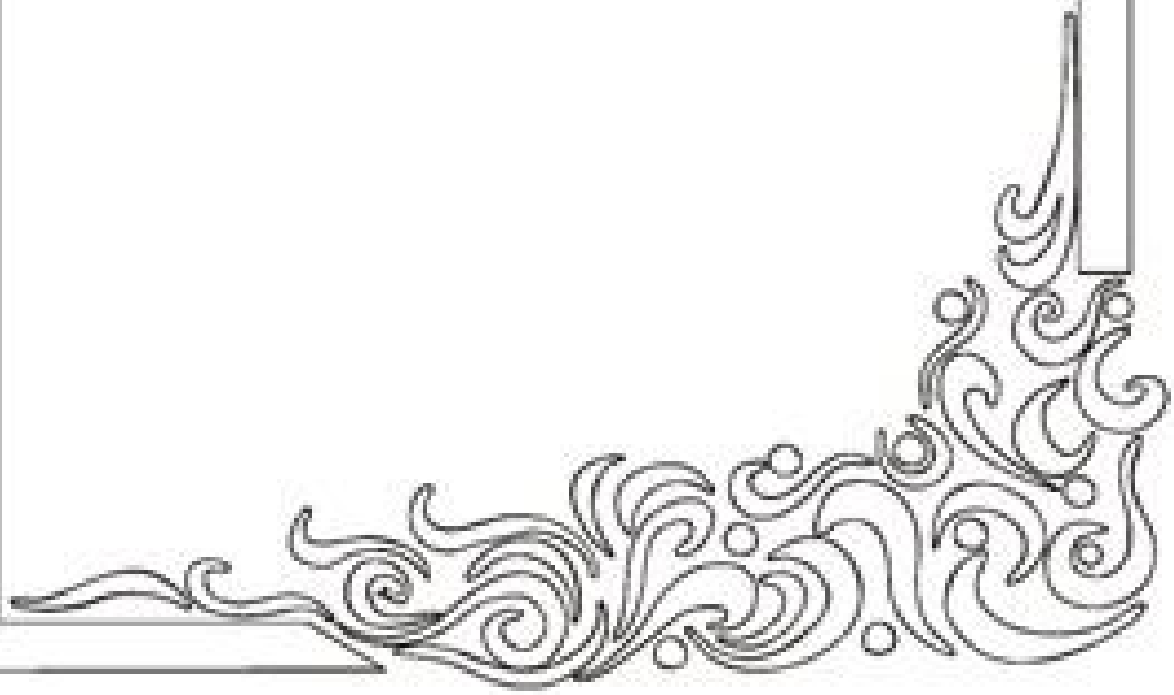
يبقى لنا العجز في وصف كلما ت الشكر للذين ساعدونا ووقفوا معنا ، ودائما سطور الشكر في غاية الصعوبة عند صياغتها ، ربما خوفا من أن لا نعطي الإنسان حقّه في الشكر ،فبكل الحب والعرفان، وأسمى آيات الشكر والامتنان

نتقدم للأستاذ المشرف :عبد الخالق بوراس الذي لم يبخل علينا بعلمه وجهده ووقته ، وما قدمه لنا من توجيه و تشجيع و إرشاد في إعداد هذا البحث. فجزاه الله عنا وعن طلبة العلم كلّ الخير.

كما نتقدم بالشكر إلى لجنة المناقشة الأستاذ "الطيب جبايلي" والأستاذ "نور الدين بعلوج" على توجيهاتهم ونقدهم البناء.

كما نتقدم بالشكر الجزيل الى كل الأساتذة الذين لم يبخلوا علينا بتقديم يد المساعدة ، وخاصة الأستاذ "منصر رشيد"

مقدمة



تعد الأسلوبية من أهم المناهج النقدية التي تعني بالنص، تبحث في تشكل بنيات النص بهدف الوصول إلى دلالاتها، معتمدة في ذلك على رصد الملامح الأسلوبية في النص، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الأسلوبية منهج يهدف إلى دراسة الخطاب عبر الموضوعية والعلمية، وهي تطمح إلى كشف بنيات النص، الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية،وذلك باكتشاف العلاقات الرابطة بين بنياتها.

ورغبة منا في التعرف على كيفية اشتغال المنهج الأسلوبي على النصوص الأدبية، وقع اختيارنا على نص قصيدة "لو أننا لم نفترق" لفاروق جويدة، وهو صوت شعري معاصر مميز في حركة الشعر العربي المعاصر.

وحتى نضمن لهذا العمل تماسكه، كان علينا تأطير هذا المنجز بجملة من الإشكالات الأساسية والتي منها: إلى أي مدى يمكن للمنهج الأسلوبي دراسة الخطاب الشعري المعاصر؟ وهل يمكن القول باستجابة هذا النوع من الخطاب لتطبيقات هذا المنهج النقدي؟ وهل يمتلك هذا النوع من الخطاب الشعري سمات شعريته ،التي تتجلى من خلال بنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية؟

وللإجابة عن هذه الاشكالات اعتمدنا الأسلوبية منهجا لدراسة هذا النص ،كما قمنا بإتباع خطة منهجية بنيت على مقدمة مهدنا فيها للموضوع وبينا سبب اختيارنا له، كما حددنا منهج الدراسة وكذا خطة العمل، إلى جانب المقدمة ،جعلنا مدخلا تحدثنا فيه عن الأسلوب والأسلوبية من حيث المفهوم والاتجاهات وخطوات التحليل والقواعد النظرية.

خصصنا الفصل الأول لدراسة البنى الصوتية ووظائفها الأسلوبية ،ببحث خصائص الأصوات، كما خصصنا الفصل الثاني لدراسة البنى التركيبية وذلك ببحث الجملة وأنواعها وكذا ظاهرتي التقديم والتأخير، وخصصنا الفصل الثالث المكونات الدلالية وذلك ببحث الصورة الشعرية وكذا الحقول الدلالية.

استعنا في انجاز هذا البحث على مجموعة من المراجع المتخصصة والتي منها: الأسلوبية وتحليل الخطاب لمنذر عياشي، الأسلوبية لعبد السلام المسدي، وعلم الأسلوب لصلاح فضل، الأسلوب والأسلوبية لبيار جيرو، إضافة إلى ذلك اعتمدنا مراجع لغوية متخصصة كان لها عظيم الأثر في انجاز العمل.

واجهت بحثنا صعوبات عدة أهمها:

- صعوبة فهم وتأويل الملامح الأسلوبية المستخرجة من النص.
- صعوبة انتقاء هذه الملامح الأسلوبية
- صعوبة الإجراءات التطبيقية على هذه الملامح الأسلوبية.

وفي الأخير أملنا كبير في أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا العمل، الذي لن يكتمل إلا بما توجهه اللجنة الموقرة المناقشة له من تصويب لأخطاء وتقويم لاعوجاج.

نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف عبد الخالق بوراس لما قدمه من توجيه ونصح وإرشاد.

مدخل

1- في ماهية الأسلوب

المفهوم اللغوي

حاول العديد من الأدباء والنقاد ودارسي الأدب، الحديث عن الأسلوب ومعالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية، لهذا تعددت مفاهيم هذه الكلمة في المعاجم العربية وإذا بحثنا عنها في التراث العربي نجد أن ابن منظور أعطى مفهوما للأسلوب بأنه: " السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب والجمع أساليب"[1]؛ حسبه ابن منظور كل مذهب تتوفر فيه المقصدية ويتسم بالتنظيم والمنهج.

وقد عرف ابن خلدون الأسلوب: "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه".[2]

أما الجرجاني فقد عرفه بأنه: "الضرب من النظم والطريقة فيه".[3]

وقد ذهب إلى ذلك حازم القرطاجني الذي يجعل الأسلوب منصبا على الأمور المعنوية (التناسب فيها)، وجعله في مقابل النظم الذي هو منصب على التأليفات، وهذا بخلاف نظرة عبد القاهر الجرجاني حيث جعل النظم شاملا لما يتعلق بالألفاظ والمعاني.[4]

لقد نظر هؤلاء العلماء الثلاثة إلى الأسلوب من زاوية معينة، فعند ابن خلدون الأسلوب مختص بصورة الألفاظ (القالب) وعند حازم الأسلوب مختص بصورة المعاني، أما عند الجرجاني فالأسلوب عنده ينسحب على الصورتين اللفظية والمعنوية، وهذه النظرة الشاملة للأسلوب.

---

[1]: الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج7، ط1، 2000، ص 225.

[2]: عبد الرحمان بن محمد، ابن خلدون أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت 1408، ص 570.

[3]: أبو بكر عبد القاهر، بن عبد الرحمان، بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة 1404، ص 46.

[4]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص 03.

المفهوم الاصطلاحي

يرتبط التعريف الحديث للأسلوب" بنظرية الإبلاغ أو الأخبار" حيث لابد لأي عملية تخاطب من مخاطب ومخاطب وخطاب (مرسل ومستقبل ورسالة)، وذلك فالأسلوب لا يمكن دراسته دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: المؤلف والقارئ والنص، مما جعل كتب علم الأسلوب تحفل بتعريف حسب هذه العناصر ومهما تعددت تعريفات الأسلوب إلا أنه يمكن ارجاعها إلى الاعتبارات الثلاثة السابقة.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن علم الأسلوب: "على أصالة جذوره في ثقافتنا للوهلة الأولى وتوفر الأسباب الظاهرية لتموه عندنا...، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة وعلم الجمال[1]"، كما ذهب إلى ذلك أحمد حسن الزيات بقوله أن الأسلوب هو: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام[2]"، وذلك أن كل كاتب يعطي بصمته أو صياغته الخاصة تختلف عن باقي الكتاب فتسمى أسلوبته أو طريقته.

أما أحمد الشايب فيرى الأسلوب أنه: "طريقة الكاتب، أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتأثير".[3]

مما سبق في التعريفات السابقة تبين لنا أن كلها تصب في مصب واحد وهو أن الأسلوب بطريقة الشاعر أو الكاتب في التعبير عما يختلج في ذاته من عواطف وأفكار، أي أنه نابع من الذات ومكمل لها في الوقت نفسه

---

[1]: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1419، 1998، ص 05.

[2]: أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص 86.

[3]: أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1966، ص 44.

ومن أشهر ما قيل في حقيقة الأسلوب نجد بوفون Buffon يعرفه بأنه: "الأسلوب هو الرجل نفسه" ويرى البعض أن الأسلوب هو: "وجه للملفوظ ينتج هن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده".[1]

فالأسلوب كل صورة خاصة يصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب.[2]

ومن هنا نرى تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[3] يتبين لنا من هذا المفهوم أن الأسلوب لا يقتصر على احساسات وانفعالات المنشئ وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه.

ولقد تعددت صياغة تعريف الأسلوب بتعدد الدارسين فمنهم "شور بنهار" وعرفه بقوله: "الأسلوب سحنة العقل"، كما أتى به "فلوبير" بقوله: "إنه وحده المسؤول عن طريقة في النظر إلى الأشياء" ونحيط بالذكر كل من "أندري جيد" و"مارسيل بروست" بقوله الأول أن الأسلوب هو: " الشخصية الجديدة لا تعبر عن نفسها بأمانة إلا من خلال شكل جديد، والجملة الخاصة بنا يجب أن تظل صعبة النزع كقوس أو ديسيوس"، وقوله الثاني: "الأسلوب للكاتب كما هو الرسام ليس مسألة صعبة، بل هو مسألة رؤية".[4]

إن كل ما يلفت الانتباه في التعريفات السابقة كالأسلوب نجد أنها تنظر إلى الأسلوب بوصفه جزءا من شخصية المؤلف أو الإنسان بشكل عام، أي أنه الطريقة الذاتية للتعبير عن موقف ما.

---

[1]: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الايخاء القومي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص 88.

[2]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 12.

[3]: المرجع نفسه، ص 12.

[4]: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 29.

أما رولان بارت فيقول أن الأسلوب: " لغة متكيفة بذاتها، ولا تغوص إلا في الأسطورة والخفية للكاتب، كما تصوغ في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وهو بذلك يلجأ إلى معيار آخر في التعريف بين الأسلوب وما يسميه وجه الصفر في الكتابة".

وتعريف بارت قائم على تطور مهمة الأدب تطورا كبيرا منذ أواخر القرن الثامن عشر، حسي يقيم تعارضا بين الأسلوب والكتابة فإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتماء المتحدث إلى جماعة، ومخاطبته إياها، وحرصه على أن يتخذ موقفا منها، فإن الأسلوب يتمثل لغة تكتفي بذاتها، دون أن يكون لها بالضرورة أبعاد التوصيل الواضحة التي تتوافر للكتابة.[1]

2- الأسلوبية من النشأة إلى التطور

أ. عند العرب:

بمفهومها الجديد وبوصفها مصطلحا مستقلا، لم تر النور في اللغات الأوروبية إلا منذ القرن التاسع عشر.

كانت البلاغة هي المهيمنة، تؤدي الوظيفة نفسها التي تقوم بها الأسلوبية إلى درجة جاز فيها عد البلاغة السلف الشرعي للأسلوبية المعيارية[2]، بحيث قدمت الأسلوبية أو علم الأسلوب على أنها خلف للبلاغة القديمة، أو أنها الوريث الوحيد والبديل لها.

ولقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال[3]، ومع هذا فالأسلوبية الحديثة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية للإمام عبد القاهر

---

[1]: بن حمو حكيمة، البنات البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاهر سليمان جوادي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب حديث، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2011-2012، ص 06-07.

[2]: فيلي ساندريس، نحو أسلوبية جديدة، تر: خالد محمود، دار الفكر، دمشق، 1442، 2003، ص 95.

[3]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 27-28.

الجرجاني في كتابه النفيس: "دلائل الإعجاز" وكانت دراسته لأساليب الحقيقة والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والتورية وحسن التعليل، وغير ذلك من وجوه البيان والبديع، كل ذلك عملا جديدا في البلاغة العربية وتفصيلا واسعا للأسلوب وتحديدا قريبا من مفهوم الأسلوبية الغربية الحديثة.[1]

وحين نرجع إلى علم المعاني نجد أن دراساته قريبة إلى الأسلوبية قربا كبيرا، ونجد في باب "التقديم والتأخير" وهو بحث الجرجاني للصياغة الأسلوبية المتمثلة في بلاغة الأسلوب وإسرار هذه البلاغة.[2]

نستنتج مما سبق أن نظرية النظم للجرجاني لا تختلف عن مفهوم الأسلوبية، وفي ذلك كله ما يجعلنا نجزم جزما قاطعا بأن الأسلوبية ونظرية النظم للجرجاني صلة قوية بين الأسلوبية وخصائص البلاغة العربية.

ولعل أكثر ما يشار إليه عند الحديث عن الجذور الحقيقية للأسلوبية (عند البلاغيين) ثنائية اللفظ والمعنى[3]، ومن اللافت للانتباه أن ليس المقصود باللفظ المفرد ولا المقصود بالمعنى دائما المدلول المفرد باللفظ للألفاظ، ولو نظر في أقوال القدماء في هذه القضية "اللفظ والمعنى" باعتبارهما مفردين يوقع في الإحالة لاشك وأن تصور الاستقلال كل منهما لا يتوقف في اللفظ المفرد لأن أصله رمز لمعنى، ولا يقوم اللفظ وحده صوتا معنى[4]، نستنتج من هذا المنطلق أن حركة البلاغة القديمة قد وقفت على جوانب البحث الأسلوبي والتي تعالج حقيقة الظاهرة الأسلوبية بعمق.

وعلى هذا قد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية دارسا إياها فيما يسمى خاصة "يعلم المعاني" ويضاف إلى ذلك استخدمهم له في الممارسة التحليلية كان دليلا على

---

[1]: د. محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1412هـ، 1992، ص 05.

[2]: المرجع نفسه، ص 06.

[3]: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 15.

[4]: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص 73.

معالجتهم لجوانب أسلوبية في نظام الخطاب، كما انطلقوا من النص تنظيرا وممارسة[1]، وبه فعلم الأسلوب ما هو إلا توزيع جديد لمباحث البلاغة العربية المختلفة، ويتم ذلك في أغلب الأحيان بمصطلحات جديدة استبدلت بمصطلحات قديمة معروفة.

ب. عند الغربيين

إن علم الأسلوب علم وصفي حديث يختلف اختلافا كبيرا عن علم البلاغة، فهو علم معياري قديم يعتمد على قوانين منطقية مطلقة، من هنا يحاول أصحاب هذا العلم (علم الأسلوب الأدبي) أن يجعلوه بديلا موضوعيا جديدا لعلم البلاغة القديم.[2]

نستنتج من هذا أن الأسلوبية علم وصفي يبحث في الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي.

كما ارتبطت نشأة علم الأسلوب بظهور اللسانيات على يد فرديناند دوسوسير في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي يشير إلى جهود في هذا الميدان، ومنه تبين لنا أن النشأة الأولى للأسلوبية انطلقت انطلاقة لسانية"[3].

عرفها رومان جاكسبون بأنها: "بحث عما يميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب من جهة وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية من جهة ثانية".[4]

وقد ذكر ذلك دولاس حيث يرى أنها منهجا لسانيا، أو علما لسانيا يعتمد على القواعد البنيوية في دراسة اللغة[5]، أو هي لسانيات تعني بجمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص حسب ريفاتير.[6]

---

[1]: منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1990، ص 29-30.

[2]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 04.

[3]: أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية، وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 337.

[4]: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص 37.

[5]: المرجع نفسه، ص 48.

[6]: المرجع نفسه، ص 49.

يمكن تقديم مناقشة لهذه المفاهيم التي تجعل من الأسلوبية لسانيات أنها قلصت مساحة الأسلوبية فلو كانت لسانيات، لما تجعله علما خاصا له قواعده وأسسه.

والأسلوبية كمنهج نقدي يصفها جون دوبوا على أنها فرع من فروع علم اللسان وهذا ما يؤكده ميشال اريفي بقوله "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مشتقاة من اللسانيات".[1]

فمن خلال هذه المفاهيم للأسلوبية يتضح لنا دور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية، وهذا ما أشار إليه الهادي الجلطاوي بقوله "الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني"[2]، ومنه فالبداية الحقيقية للأسلوبية مرتبطة باللسانيات ولا يمكننا إنكار العلاقة بينهما والتي يمكن في علاقة منشأ وجنت وإفادة الأسلوبية من الجهود اللسانية.

ويقول بالي "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[3]، لموضوع الأسلوبية عند بالي هو دراسة المضمون الوجداني والعاطفي.

والأسلوبية تهتم بالسياق للإحاطة بالدلالة، فالسياق وحده " هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أنها قصد بها التعبير عن العواطف، والانفعالات وإلى إثارة هذه العواطف والانفعالات"[4].

وبهذا فالأسلوب مهد للأسلوبية فهو يقدم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها.

---

[1]: المرجع السابق، ص 48.

[2]: الهادي الجلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، الدار البيضاء، منشورات عيون، ط1، 1992، ص 27.

[3]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 31.

[4]: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1994،1 ، ص 156.

ولريفاتير آراء رائعة ومفيدة فيما يخص البحث الأسلوبي فهو يرى أن الأسلوبية علم يعني بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار النص الأدبي بنية ألسنية، وإن الأسلوبية تعني بالنص في ذاته، بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أونفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية، وغايتها تخليص النقد الأدبي من المقاييس الخطابية والجمالية ،لأنها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية ،وارتباطها بالألسنية هو ارتباط النتيجة بالسبب[1].

إن الأسلوبية بمفهومها الجديد وبوصفها مصطلحا مستقلا، لم ترى النور في اللغات الأوروبية إلا منذ القرن التاسع عشر.

كانت البلاغة هي المهيمنة، تؤدي الوظيفة نفسها التي تقوم بها الأسلوبية إلى درجة جاز فيها حد البلاغة السلف الشرعي للأسلوبية المعيارية[2] بحيث قد نمت الأسلوبية أو علم الأسلوب على أنها خلف البلاغة القديمة، أو أنها البديل والوريث الوحيد لها.

ولقد عرف التراث العربي الظاهر الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال.[3]

اتجاهات الأسلوبية

إن الأسلوبية في درسها لا تعني به من حيث هو جوهر ثابت، بل هي لا تراه كذلك، ولذا فإنها لا تدعي الإحاطة به فهما، ولكنها تعمل على توسيع فهمه، ولكي تبلغ غايتها المرجوة هذه، فإنها تتعدد به قراءة وتفسيرا، وتأويلا. ولما كان حالها معه كذلك فقد انقسمت طرائق قددا وصار الأسلوب بالنسبة إليها ليس تعبيرا عن جواهر، وإنما تعبير عن متغيرات لا تنتهي.

---

[1]:رشيد بديدة، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، ص 13.

[2]: فيلي ساندريس، نحو أسلوبية جديدة، ص 95.

[3]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27-28.

وقد أدى انقسامها إلى ميلاد اتجاهات فيها فتعددت الاتجاهات فيه بحسب الدارسين وانفعالاتهم به، وصار للأسلوبية اتجاه عام هو دراسة الأسلوبيات العامة، ثم نشأت عن ذلك مدارس استفاد معظمها من الدرس اللساني الذي أنشأة "سوسير" في بداية هذا القرن نذكر منها:

أسلوبية التعبير، وأسلوبية الفرد، والأسلوبية المثالية، والأسلوبية التكوينية والوظيفية والبنيوية وتفرعت هذه المدارس إلى مذاهب تدرس الأسلوب صوتا، وصرفا، ونحوا وإحصاءا.

يقول "بيرجيرو" "نشأ نظامات عن تجديد المذاهب اللسانية في بداية هذا القرن، فشكلا باسم الأسلوبية دراستين منفصلتين ومتميزتين، ثم تطورنا تطورا مسوقا لتطور النقد التقليدي للأسلوب"[1].

1. أسلوبية التعبير (الوصفية)

كما صممها بالي وخلفاؤه هي دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه وتتجلى مهمة النقد الأسلوبي في تقويم الطريقة التي يعتمدها مستعمل الخطاب في استخدام المصادر الأسلوبية للغة، ويتم في حالة أولى تعريف السمات الخاصة لمختلف أدوات التعبير بعضها في مقابل بعض، وذلك في داخل اللغة، وينظر إلى هذه الأدوات في حالة ثانية ضمن علاقتها مع الفرد أو المجموعة التي تستخدمها، كما ينظر إلى التعبير في ذاته بصورة أقل من النظر إلى الفرد نفسه من خلال الطريقة الخاصة التي يعبر بها، ولا يزال هذا التعريف غاية في التعقيد.[2]

إن الأسلوبية التعبيرية تعني بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة، فأسلوبية التعبير تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية (اللغوية) الكامنة في الكلام، أو المثارة فيه، وتقف على نحو خاص أمام

[1]: المرجع السابق، ص 41-42.

[2]: بيارجيرو، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1924، ص 26.

الكـلام المنطـوق لـنلاحظ العلاقـة القائمـة بـين المحتـوى الوجـداني (المضـمون العـاطفي) والتركيب الذي جاء عليه الكلام.[1]

تبين لنا أن شارل بالي اهتم فقط بالجانب الوجداني الحسي وأهمل الجوانب الأخرى فقد ركز على الجانب الجمالي وركز على الكلام المنطوق مما صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي والتطبيقات الفردية لها مما يجعل لهذا الأسلوب التعبيري أثر عند المتلقي وهذا ما ركز عليه بالي في دراسته فهو يدرس اللغة من ناحية مضامينها الوجدانية والوقائع على حساسية المعبر عنها لدى المتكلم وما يخلقه من أثر لدى المتلقي.

2. الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب)

ويمثل هذا الاتجاه العالم النمساوي لويس بيدزر الذي غير هذا الاتجاه محولا إياه إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية ومجال دراستها هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة، كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، وتحدد أيضا بواعث اللغة وأسبابها ،وقد ركز لويس بيدزر على دراسة الأسلوب الفردي لكاتب من الكتاب.

وقد أكد لويس أن كل سمة أسلوبية هي عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، كما أنه حدد اتجاهه الأسلوبي في ضوء المحطات التالية:

1. النقد ملازم للعمل وهذا يعني أن: " النقد يبقى ملازما للعمل الفني".
2. إن كل عمل يشكل وحدة كاملة ،وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل وفي المركز نرى فكر المبدع الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل، وهذا ما أطلق عليه لويس بيدزر جذره الروحي أو ما يعرف بالمخرج المشترك.
3. يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل، وهذا الأخير يعطينا مفتاح العمل.
4. إننا ندخل العمل حدسا ،وندخله إلى مركز العمل، ومن هذا إلى المحيط العمل.
5. ما أ ن يتم إعادة بناء العمل هكذا،حتى يضم إلى المجموع.
6. إن هذه الدراسة دراسة أسلوبية ،تتخذ إحدى السمات اللغوية نقطة انطلاق.

---

[1]: بشير تاوربريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1428-2006، ص 179.

7. إن السمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي.
8. يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا ظريفا.[1]

هي في الواقع، نقد الأسلوب ودراسة العلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها، وهي ما دامت كذلك، يمكن النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية إذن وليست معيارية أو تقريرية فقط.[2]

وهذه الدراسة التي قام بها لويس بيدزر يتبين لنا من خلالها أنه خص بالأسلوبية الفردية دراسة الخطاب الأدبي من ناحية النظام اللغوي وتقيم علاقة النص بالحالة النفسية لمبدعه حيث ركز في دراسته على البحث في التأثيرات الأدبية من اللغة والإيحاءات التعبيرية الذي يهدف المبدع إلى إيصالها بطريقته فنية جمالية مما تبين من خلاله ذاته المبدع في كتاباته.

3. الأسلوبية البنيوية

ويمثلها من رومان جاكسبون وميشال ريفاتير وترى أن النص بنية تشكل جوهر قائما بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، ويرى ريفاتير أن الأسلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسة الكلامية، ومن ثمة حمل القارئ على الانتباه إليها وذلك لأن النص قائم على هذه البنى وإذا قام الناقد أو الدارس بتحليل هذه البنى وجدها ذات دلالات خاصة وهي التي تسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز ويظهر وذلك يهدف إبراز القيمة الأسلوبية للإشارة داخل النظام.

فالأسلوبية البنيوية هي رؤية نقدية مزدوجة أو حركية من زمرتين نقديتين هما البنيوية والأسلوبية، حيث يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنية قائمة بذاتها تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.[3]

---

[1]: المرجع السابق، ص 181.

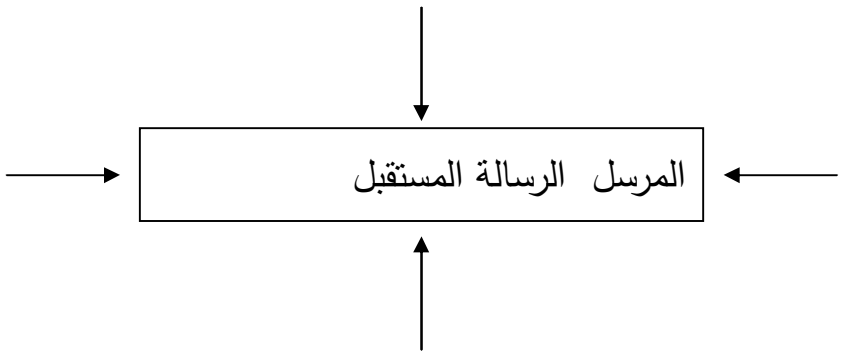
[2]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 43,

[3]: بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، ص 185-186.

ومنه يتضح لنا أن الأسلوبية البنيوية هي عبارة عن كل متكامل فهي تحكم العلاقات بين عناصرها وقوانينها فلا يمكن أن نفصلها عن أي جزء حتى أجزائها لأنها بنية متكاملة فيما بينها.

4. الأسلوبية الوظيفية

ورائدها "رومان جاكسبون" وتعني بوظائف اللغة ونظريات التواصل فقد اشتهر جاكسبون بترسيمه الرسالة الاتصالية وتحليله من خلالها للوظيفة الشعرية في اللغة، حيث تصور جاكسبون خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها (الرسالة) بين (المرسل- المتكلم- المؤلف) والمستقبل (السامع-القارئ) وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على الشكل الآتي:[1]



أما الأكثر بداهة من كل هذا، فهي الضمائر الشخصية الثلاثة إنها تميز الأشخاص موضوع الخطاب، بموجب أدوارهم ضمن الايصال الذي يتكلم والذي نوجه إليه الكلام والذي يتكلم عنه، وهي تتطلع بدور راجح في الايصال الأدبي باعتبار أنها تجعل المرجع تناوب بين الكاتب والقارئ والشخص، وتتناسب مع الوظائف الثلاث: الوظيفة المرجعية، والوظيفية الإنفعالية، والوظيفة الإدراكية.[2]

ويتلخص لنا في الأخير أن هذه الاتجاهات جميعا باستثناء الأسلوبية الأدبية تنطلق من النص لتعود إليه في استقرائها للبنيات الأسلوبية ولا يحفز علينا التداخل الكبير بين الأسلوبية والبنيوية.

---

[1]: المرجع نفسه، ص 187.

[2]: بييرجيرو، الأسلوبية، ص 100.

والأسلوبية الوظيفية، حتى أنه هناك من اعتبرهما اتجاها أسلوبيا واحدا، وهذا التداخل مرده إلى انتماء هذه الاتجاهات إلى فصيلة علمية واحدة هي اللسانيات.[1]

5. خطوات التحليل الأسلوبي

تكمن أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره.

ولهذا التحليل عدة خطوات يركز عليها الباحث في عملية أو طريقة تحليله ومنها:

1. اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي
2. ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر وتحليلها لغويا.[2]
3. القيام سلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة لحقائقها أو لغفلة الذهن عنها.
4. ملاحظة الانزيحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص، ويمكن أن يعتمد في هذه الخطوة على الإحصاء لضبط سنية التكرار، إذ أن بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكشف إلا عن طريق الإحصاء العددي.[3]
5. تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي، فيعد مثلا قائمة بالسمات الصوتية، وأخرى بالسمات الصرفية، وأخرى بالنحوية، وأخرى بالمعجمية، وهذا الإجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد منه التفرع لكل مستوى منفردا أو إعطاء كل ذي حق حقه من التحليل.[4]
6. وهي تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنفرد، ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق

---

[1]: المرجع السابق، ص 187.

[2]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 54.

[3]: رشيد بديدة، البينيات الأسلوبية مرثية بلقيس، ص 20.

[4]: المرجع نفسه، ص 21.

واستخلاص النتائج العامة منها، وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغوية للنص "دون انحراف في وضعية اللغة التي تقضي بدورها إلى الوقوع في هوة الصيغة وقياس الأدب بمواجهه بنماذج عليا تجمد حركته وتوقف نموه"[1].

وفي الأخير نستخلص إلى أنه لا يمكن أن يكون التحليل تحليلا صحيحا إذا لم تتوفر فيه هذه الشروط وهذه الخطوات التي وجب على الباحث إتباعها فإن نقص عنصر من هذه العناصر قد تؤدي بالباحث للوصول إلى أحكام مشوهة ونتائج غير صحيحة لذا على الباحث اتباع هذه الخطوات بدقة متناهية.

[1]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 55.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

المستوى الصوتي

لا تقتصر الدراسة الموسيقى للشعر على الموسيقى الداخلية فحسب، وإنما هناك جانب آخر هام لموسيقى الشعر ألا وهي الموسيقى الخارجية يقول شوقي ضيف: «وراء كل هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات،وكأن للشاعر اذنا داخلية وراء الظاهرة تسمع كل شكل وكل حرف وحركة بوضوح تام»[1]، وعليه فالقصيدة الشعرية تكرر نغمة يعينها في أنماط محددة وكذلك الشاعر هو يكرر أصوات بعينها في أنماط بعينها، وهو بذلك يحقق للقصيدة النظم والبناء.[2]

ولعل الظاهرة الصوتية في الشعر من أبرز الظواهر التي تثير على دراسها وفض مغالقها، لقد اهتم الباحثون بالقيمة الصوتية وكان ذلك في عهد اليونان الذين أقروا اعتباطية اللغة ثم توصلت الأبحاث إلى أن هناك علاقة بين اسم الشيء وخصائصه المتعلقة سواء بالناحية الجسمية أو النفسية[3]، ومنه فالاهتمام بالقيمة التعبيرية للصوت كان منذ القديم أما فيما يتعلق لاهتمام العرب بقيمة الصوت الذي جاء من خلال تحديد دلالات ومعاني النصوص لأن الإيقاع الصوتي يحيل بطريقة ما إلى المعنى الخفي المباشر.

ولذلك استعان اللغويون العرب على الصوت في قضاء حاجاتهم، ذلك أن آرائهم الكثيرة في إصلاح المنطق وفي وضع العروض والنحو والصدق والمعاجم، وفي تدوين القراءات القرآنية قد بنوها على الدراسة الصوتية.[4]

وفي أوروبا بدأ الاعتناء بالأصوات في القرن الثامن عشر حينما استفاد اللغويون من التقدم العلمي الذي أحرزه علم الطبيعة وظائف الأعضاء أضف إلى ذلك اتصالهم الواسع باللغات المختلفة واشتغالهم بفن المقارنة بين الأنظمة اللغوية والصوتية.[5]

---

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، ص 97.

[2]- فاطمة محجوب، التكرار في الشعر، مجلة الشعر، العدد الثامن، 1977، ص 29.

[3]- ندوة خان، في مقال سيميائية القبيلة في قصيدة (لا ياسيدة ؟؟؟؟)، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، سنة 2001، ص 235.

[4]- د. محمود السعدان، علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت –لبنان، ص 132.

[5]- المرجع نفسه، ص 101.

ويعد نظام الأصوات من أهم عناصر البنية النصية في المفهوم الشعري سواء في قصائد الشعر الحديث والمعاصر، أو الشعر القديم والذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات والتردد والإقدام والعلو والدنو. والقيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري.[1]

ولذا وجب على الباحث والدارس اللساني عند دراسته أي بنية نصية الاعتماد أولا على المستوى الصوتي، لأن الصوت أصغر وحدة في اللغة[2]ينبني عليها العمل الأدبي مهما باينت أجناسه، وعليه فالمستوى الصوتي هو الخطوة الأولى لدارس النصوص الأدبية.

1- الايقاع الصوتي

تمثل البنية الصوتية مستوى ركيزا في مساحة الخطاب الشعري، ويعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي توليها البحوث الأسلوبية لها، حيث يكشف التحليل الأسلوبي في مقاربته الصوتية على نتائج مثيرة ومدهشة، تتجلى فيما يثره بناء الكلمات كمعاني، وهذا التكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة إنما هو حصيلة بناء الأصوات[3]لما تقوم به هذه الأصوات من دور في تصوير الانفعالات الإنسانية بصورة إيحائية وبذلك تتوجه عناية الشاعر بشكل ملفت إلى العناية باختيار ما يلائمه من أصوات تترجم مشاعره التي ترقد تحت البناء الشعري الذي يبنيه ويعضد الخيال ذلك من خلال المساهمة بدور فاعل في عمليات الانتقاء والتأليف.[4]

لا ينكر عاقل أثر الموسيقى في شد المتلقي وجعله أكثر انتباها، وأشد إصغاء بل إن موسيقى الشعر هي أجمل ما فيه من عناصر، وللشعر هي أجمل ما فيه من عناصر، وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي

[1]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 21.

[2]- ينظر: خان محمد، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، المغرب، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2002، ص 65.

[3]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن لكثير، دمشق، ط1، 1992، ص 166.

[4]- المرجع نفسه، ص 164.

المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر[1] وعلى الرغم من شيوع مصطلح الايقاع في الدراسات الأدبية الحديثة إلا أن مفهومه الدقيق ظل مختلفا من باحث إلى آخر، فهو مصطلح غاصت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقي.[2]

وإن كان بعض النقاد ذهب إلى أن البنية الإيقاعية بنية مكملة للبنية الفكرية في القصيدة، فإن ما ذهبوا إليه لا يقوى على الثبات أمام الأهمية البالغة لبنية الإيقاعية في القصيدة وتفوقها على غيرها من البنى فأول ما يتشكل من القصيدة ويفوقها إلى الاكتمال هو الايقاع لما يقول محمود درويش: «الإيقاع هو الذي يقو دني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كان عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب. إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية»[3]، وعليه فالايقاع يؤدي دورا أساسيا في تشكيل لغة القصيدة ومحتواها ويعوض ما يكون في نقص اللغات.

وقد عرف صاحبه الايقاع بقوله: «هو قسمة أزمات اللحن بالنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتولى وكل واحد منها يسمى دورا»[4]، وقد جاء في كتاب الافصاح في فقه اللغة أن الإيقاع:«حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية وقيل هو ايقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها».[5]

سنتوقف هنا أمام النظام الإيقاعي الصوتي بما له من سمات دلالية في سياق النص الشعري، ومن أهم تجليات هذا النظام الإيقاعي التكرار.

1- **التكرار**: يعتبر التكرار من أهم العناصر التي يعتمد عليها في التحليل الأسلوبي وقد جاء تعريفه في اللغة كالتالي:

---

[1]- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972، ص 13.

[2]- أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، 2005، ص 149.

[3]- د. عاطف أبو حمادة، البنية الايقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد الخامس والعشرون (2)، أيلول 2011، ص 61.

[4]- بن القايد الصادق، البنية الايقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني، شعر الغزل والمدح أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص علوم الأدب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، ص 15.

[5]- حسين يوسف وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي، ط2، ج2، ص 98.

أ. **لغة:** «هو مصدر كرر إذا ردد وأعاد، فالكر: الرجوع، ويقال: كره وكر بنفسه، والكر مصدر (كر)، عليه يكر كرا وكرورا وتكرارا، ويقال كرر الشيء تكريرا وتكرارا وتكرارا أعاده مرة بعد أخرى».[1]

ب. **اصطلاحا**: رغم تباين نظرة العلماء للتكرار واختلافهم حوله، إلا أن رؤيتهم له ظلت تصب في مصب واحد من خلال وجهات نظر متقاربة، فهي لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ والمعنى[2]، فالتكرار يعد نسق تعبيري يعتمد عليه في بنية القصيدة العربية نثرية كانت أم عمودية يقوم فيها التكرار على أساس من الرغبة لدى الشاعر، ونوع من الجاذبية لدى القارئ من خلال معاودته تلك السمات.

ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشوقا واستعذابا وضربا من الحنين والتآسي.[3]

إن اهتمام القدماء للتكرار جعل له جانبا مهما في النص الأدبي، فلذلك يعتبر التكرار أداة لغوية يعكس جانبا من الموقف الشعوري الانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك لا ينبغي على المرء أن ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق ،ولو فعل ذلك تبينت له الأشياء مكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة سما.[4]

وبهذا يتضح لنا أن التكرار يؤدي وظيفة في النص الشعري وأن الشاعر لا يأتي به اعتباطا، وإنما لخدمة غرض يريده.

---

[1]- لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011.

[2]- نهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، ص 21.

[3]- هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في الباحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980، ص 239.

[4]- رباعية موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عدد 1، مجلد 5، ص 160.

ولا يخفي علينا أن التكرار يؤدي وظيفة في النص الشعري وأن الشاعر لا يأتي به اعتباط، وإنما لخدمة غرض يريده.

ولا يخفي علينا أن التكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه،إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر.[1]

إن التكرار لا يعد من الظواهر الفنية المستحدثة، وإنما أشار إليه النقاد القدماء لكونه يخدم القصيدة ويتركها تسبح في انسجام وتناسق تام، من خلال ارتباط أجزاء الكلام واتحادها، كما جعلوا للتكرار معاني مختلفة تختلف مع حاجة الشاعر وعرضه يقول عدنان حسين قاسم: «إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى».[2]

وعليه فإن ظاهرة التكرار لم يتوسع فيها قديما لذا اعتبرت ثانويا، لكنها في العصر الحديث أصبحت من البنى التي لا يستطيع الشاعر أن يتخلص منها تقول نازك الملائكة: «جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار من هذه الأساليب فبرز بروزا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر ليتكأ إليها اتكاءا يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تتم عن اتزان».[3]

والتكرار وسيلة من وسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا في القصيدة، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، والحاجة على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى.[4]

---

[1]- ينظر: عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005، ص 09.

[2]-عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 21.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1974، ص 270.

[4]- نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العباسي، ص 42.

وإذا اتبعنا الشعر نجده بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، بحيث يمكن القول أن بينة التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص عري على نحو من الأنحاء، بل إنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله.[1]

وللتكرار وظيفة إيحائية هامة وله صور وأشكال عديدة من البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة أو عبارة ومنها المركب الذي يمزج التكرار المعنوي بعناصر لغوية أخرى أو يكرر بيتا برمته سوى عروضه وقافيته[2]، وله أيضا جانبان من الأهمية فهو أولا يركز على المعنى ويؤكده وثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه.[3]

وقد يظهر التكرار في الشعر العربي بشكل واضح حيث يشكل ايقاعات موسيقية تجعل القارئ والمستمتع يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، إذا كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، أو وسيلة التخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات في حياته، سواء ما تعلق بمحيطه الأسري أو محيطه الخارجي.

ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا بهيئة الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الخنين والتأسي.[4]

وللتكرار في شعر فاروق جويدة مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة والخبرة والتعصف في أغوار الحياة حيث تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتركيب الصورة وبناء القصيدة، لهذا تعددت الأنماط التكرارية عنده من خلال الحروف والكلمات والتراكيب.

---

[1]- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص 383.

[2]- نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، ص 42.

[3]- زهير المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي لدراسة أسلوبية، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد 2004، ج3، ص 1307.

[4]- مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، نحو سياق منهجي لدراسة نص شعري، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص 275.

تكرار الحروف في القصيدة

تمهيد

إذا كان التكرار على أهمية بالغة في دراسة نصوص الشعر لكونه يكشف الجانب الصوتي المتحكم في دلالة القصيدة فإننا نلاحظ أنواعا من التكرار في القصيدة ومنه تكرار الحروف ففي المقطع الأول من القصيدة.

نلاحظ هيمنة واضحة لحرفي (التاء، والياء) (ت، ي) والملاحظة الأكثر دقة ارتباطهما بالأفعال إلا في موطن واحد في كلمة (لهيبك)، ففي قول الشاعر (لبقيت، وتركت، سافرت) جاءت التاء حرفا متمما للفعلين الماضيين (بقي، ترك) مع إشارة أنها احتلت موقع الفاعل مؤكدة بذلك مواجهة الفاعل للمسألة، وهذا ما نفهمه من قوله «وتركت عمري في لهيبك يحترق» لقد حقق حرف التاء المكرر في الكلمات (بقيت، تركت، سافرت، عدت، يختنق، يحترق) إيقاعا موسيقيا عمل على تعميق حالة الحزن عند الشاعر، ذلك أن حرف التاء انفجاري.[1]

أما حرف الياء هو من حروف السين[2]في كشف صوتا خافتا وأنينا دفينا يحتاج عالم الشاعر الداخلي.

كما يكشف تكرار حرف الكاف في (سمائك، لهيبك، تركت، ربوعك، لكنها) مصدر عذابه وهو مصدر تمثله حرف الكاف الانفجاري.

الأصوات الانفجارية

«وهي الأصوات التي تتكون عندما يحدث الجناس تام للهواء نتيجة سد المجرى، ثم انطلاق فجائي يسرح الهواء، فتتولد الأصوات الشديدة وذلك بمرورها بعدة مراحل وهي: اتصال عضوين من أعضاء النطق بحسب الهواء، ثم وقف الهواء، ثم انفصال فجائي للعضوين وتسريح الهواء».[3]

وذكر الدكتور "كمال بشر" كيفية حدوثها قائلا: «تتكون الأصوات الانفجارية بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع وينتج عن هذا

[1]- كمال بشر، علم الأصوات العام، دار الغريب للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 2000، ص 174.

[2]- المرجع نفسه، ص 173-174.

[3]- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة العربية، دار الثقافة، د.ط، الدار البيضاء، 1979، ص 112.

الحبس أو الوقف أن يضغط سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا».[1]

وتسمى كذلك بالوقفات الانفجارية فباعتبار الحبس والوقف يمكن تسميتها بالوقفات ولكنها باعتبار الانفجار يمكن تسميتها بالأصوات الانفجارية ويسميها أيضا عبد الجليل بالشديد أو الآنية ويتم إنتاجها على مراحل ثلاثة (الانحباس، الزوال، الانفجار) وعددها ثمانية أصوات وهي: (ط، ب، ق، ك، د، ج، ت، ض، د).[2]

توزعت الأصوات الانفجارية كالتالي:

القصيدة	لو أننا لم نفترق							
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات الإنفجارية	
	م1	م2	م3	م4	م5	م6		
ب	04	04	01	05	12	03	25	%10.41
ت	09	10	05	12	29	08	73	%30.41
د	02	08	05	12	11	00	38	%15.83
ط	01	02	04	00	05	01	13	%5.41
ض	00	00	03	01	05	00	09	%3.75
ك	05	05	03	03	13	01	30	%12.5
ق	06	04	10	05	14	03	42	%17.3
ء	01	00	03	02	03	01	10	%4.16
							240	%100

كشفت الإحصاءات الواردة في الجدول هيمنة الحروف المتتالية وهي (التاء والقاف) التي جاءت بنسبة 30.41% أي ما يعادل 73 حرفا، والقاف التي جاءت بنسبة 17.5%

[1]- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط3، ج9، القاهرة، 1988، ص 434.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات العام، ص 247.

أي ما يعادل 42 حرفا وتأخذ هذه الحروف دلالة انفجار مشاعر الشاعر نتيجة عذاب الفراق.

الأصوات الاحتكاكية

الأصوات الاحتكاكية هي التي تضيف فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا[1]، والنقاط التى يضيق مجرى مجرى الهواء كثيرة متعددة ، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية المختلفة التي تحدث إيقاعا صوتيا في النص الشعري يسهم في تشكيل المعنى وابرازه.[2]

وعرف العلماء الصوت الاحتكاكي على العكس من الانفجاري في سماحه يجريان الصوت معه، وذلك إذا قلنا الطس، وانقض، وأغشياه ذلك.[3]

أو تستمر بالأصوات الرخوية، وتحمل صفة الصفيرية وعددها ثلاثة عشر صوتا وهي: (ف، ث، ذ، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع،ه).[4]

توزعت الأصوات الاحتكاكية كالتالي:

القصيدة	لو أننا لم نفترق							
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات الإحتكاكية	
	م1	م2	م3	م4	م5	م6		
ف	04	07	09	07	19	02	48	%19.75
ث	01	01	02	00	01	00	05	%2.05
ذ	00	01	02	00	01	00	04	%1.64
ظ	01	01	00	01	03	00	06	%2.46
س	06	07	01	07	03	01	25	%10.28

[1]- المرجع السابق، ص 297.

[2]- مراد عبد الرحمان مبروك، فن الصوت إلى النص، دار الوفاء للنشر، مصر، ط1، 2002، ص 52.

[3]- سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435.

[4]- عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص 37.

ز	00	01	01	03	01	01	07	%2.88
ض	00	00	05	01	03	00	09	%3.70
ش	00	02	23	02	05	00	32	%13.16
خ	01	02	00	00	06	01	10	%4.11
غ	00	00	01	03	02	00	06	%2.46
ح	04	05	08	04	11	00	32	%13.16
ع	03	03	09	07	18	01	41	%16.87
ه	03	03	02	03	06	01	18	%7.40
							243	%100

كشفت الاحصاءات الواردة في الجدول هيمنة بعض الحروف في مقاطع القصيدة وهي الحروف التالية (العين، والغاء) العين الذي ورد بنسبة 16.87% يعني ما يعادل 41 حرفا والغاء الذي ورد بنسبة 19.75% (أي ما يعادل 48) حرفا وهذا دلالة أو نتيجة لاحتكاك أعضاء الجهاز الصوتي التي تأخذ دلالة احتكام عواطفه ومشاعره بمآسي وأحزان الفراق.

الأصوات المجهورة

تعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية، وتقابلها ظاهرة الهمس، ويعرف "سيبويه" الصوت المجهور بأنه: «حرف أشبع الاعتماد في موضوعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت».[1]

أما في العنصر الحديث فقد كان مفهوم الجهر أكثر وضوحا ودقة فيعرف بأنه الصوت الحادث في اقتراب الوترين الصوتيين أحدهما من الآخر أثناء مرور الهواء وبسبب هذا الاقتراب يضيق الفراغ بين الوترين الصوتين، بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات منتظمة للوترين الصوتيين وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر.[2]

[1]- سيبويه، الكتاب، ص 431.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات العام، ص 174.

والجهر ذو علاقة بفتحة المزمار لأن هذا الأخير مؤلف من عضلتين متوازيتين (الحبال الصوتية) ينفتح عند تباعد هذه الحبال وينغلق باقترابها ،والانغلاق لا يدخل في الحسبان.

اما الانفتاح فهو مرة واسع وأخرى ضيق ففي الأولى لا تهتز الأوتار الصوتية لمرور الهواء بحرية ،أما في الثانية فإن الحبال الصوتية تهتز نتيجة عملية التضييق.[1]

والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تنطلق اليوم خمسة عشرة صوتا هي كالتالي: (ب،ج،د، ذ،ر ،ز ،ض،ظ،ع،غ،ل،م،ن،و ،ي).[2]

توزيع ورود الأصوات المجهورة في قصيدة لو أننا لم نعترف لـ "فاروق جويدة" حسب هذا الجدول.

القصيدة	لو أننا لم نفترق							
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات الإنفجارية	
	م1	م2	م3	م4	م5	م6		
ب	04	04	01	05	12	03	29	%4.20
ج	02	06	04	05	04	02	23	%3.33
د	02	08	05	12	11	00	38	%5.51
ذ	00	01	02	00	01	00	04	%0.58
ر	11	07	17	07	27	00	63	%9.14
ز	00	01	01	03	01	01	07	%1.01
ض	00	00	03	01	05	00	15	%2.17
ظ	01	01	00	01	03	00	06	%0.87

[1]- المرجع نفسه، ص 174-175.

[2]- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، بيروت، ط2، 1998، ص 97.

ع	03	03	09	07	18	01	41	%5.95
غ	00	00	01	03	02	00	06	%0.87
ل	12	12	15	23	47	05	114	%16.54
م	08	05	11	18	23	01	66	%9.57
ن	13	20	10	12	35	01	91	%13.20
و	07	06	15	06	29	04	67	%9.72
ي	10	07	23	25	48	06	119	%17.27
							689	%100

من خلال دراستنا لتوزيع ورود الأصوات المجهورة في القصيدة تبين لنا وجود هيمنة لبعض الحروف في مقاطع القصيدة ومن هذه الحروف حرفي (اللام والياء) اللام الذي ورد بنسبة 16.54% أي ما يعادل 114 حرفا والياء الذي ورد بنسبة 17.27% أي ما يعادل 119 حرفا، وقد جاءت هذه الحروف لتساعد على الكشف والتصريح والجهر بهذا الكم الهائل للمأساة التي يعيشها الشاعر، وبذلك تتحول الأصوات والحروف إلى وظيفة ومعنى.

الأصوات المهموسة

ظاهرة الهمس عكس ظاهرة الجهر وقد عرفه سيبويه بأنه: «حرف أشبع في موضعه حتى جرى النفس معه ولو أردت ذلك في المجهور لم تقدر عليه».[1]

ومع تطور علم الأصوات الحديث وعلم اللغة بصفة عامة أصبح مفهوم الهمس أكثر وضوحا في الفهم الصوتي الحديث يحدث لعدم ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت المهموس كلام منخفض ضعيف لا يحتاج لقوة كبيرة ولذلك نستخدم فيه كمية قليلة من الهواء.

ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله هو «الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق بها».[1]

[1]- سيبويه، الكتاب، ص 431.

وهو أيضا: «صوت أضعف الضغط في موقع الضغط أثناء نطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرا».[2]

كما يعرف أيضا بأنه: «قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمح له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقة، ومن ثم لا يحدث تذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به».[3]

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ننطق اليون أثناء عشر صوتا هي كالآتي (ح، ت، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط).[4]

توزعت الأصوات المهموسة كالتالي:

القصيدة	لو أننا لم نفترق							
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع						مجموع الأصوات الإنفجارية	
	م1	م2	م3	م4	م5	م6		
ت	09	10	05	12	29	08	73	%23.10
ث	01	01	02	00	01	00	05	%1.58
خ	01	02	00	00	06	01	10	%3.16
ح	04	05	08	04	11	00	32	%10.12
س	06	07	01	07	03	01	25	%7.91
ش	00	02	03	02	05	00	12	%3.79

[1]- الطبيب بكوش، التصرف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة جمهورية تونس، ط2، تونس، 1992، ص 43.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1987، ص 20.

[3]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 62.

[4]- كمال بشر، علم الأصوات العام، ص 173-174.

ص	00	01	04	00	02	01	08	%2.53
ط	01	02	04	00	05	01	13	%4.11
ف	04	07	09	07	19	02	48	%15.18
ق	06	04		05	14	03	42	%13.29
ك	05	05	03	03	13	01	30	%9.49
ه	03	03	02	03	06	01	18	%5.16
							316	%100

من خلال الإحصاءات الواردة في جدول لتوزيع ورود الحروف المهموسة في القصيدة تبين لنا وجود هيمنة لبعض الحروف في مقاطع القصيدة ومن هذه الحروف حرفي (التاء والفاء)، التاء التي ظهرت بنسبة 23.10% أي ما يعادل 73 حرفا والفاء التي ظهرت بنسبة 15.18% أي ما يعادل 48 حرفا وقد جاءت هذه الحروف دلالة على عمق الحزن والأسى الناتج عن الفراق الذي يعاني منه الشاعر.

أهم النتائج المتوصل إليها

من خلال التكرار المتباين للكلمات في القصيدة فقد كشف لنا هذا التكرار على الجانب المتحكم في دلالة القصيدة وتأثيرها على نفسية الشاعر لما يحمله من أسى وحزن على فراق أحبته فقد توضح لنا ذلك كم خلال المقطع الأول، فدلالة المقطع الأول هي العذاب والحزن والألم فقد عمد الشاعر فاروق جويدة إلى اختيار كلمات ذات بعد تكراري صوتي موحد في الكلمات التالية (يحترق، ينطلق، نفترق، ...) بحيث توحي جميعها بالاضطراب والقلق الناشئ عن إيقاع هذه الكلمات التي جاءت على وزن (يفتعل) والتي نهايتها السكون الدال على الحيرة والقلق

تكرار الكلمات

إن لكل شاعر من الشعراء خاصيته التي يستخدمها في قصائده تميزه عن غيره من الشعراء والتي لمسناها في قصيدة "لو أننا لم نفترق" لـ"فاروق جويدة" وذلك من خلال تحليلنا للقصيدة أو تحليلنا لهذه الخاصية بالضبط وهي تكرار الكلمات.

إن من الكلمات الأكثر توترا في قصيد "لو أننا لم نفترق" والتي ساعدت في تشكيل موسيقاها الداخلية استخدام "فاروق جويدة" لكلمة (حلم أو أحلام) والتي وجدناها تكررت كثيرا في ثنايا القصيدة هذه الكلمة المتكونة من 05 حروف:

- الألف: صوت لهوي انفجاري مهموس مرقق.
- الحاء: صوت حلقي احتكاكي مهموس مرقق.
- اللام: صوت لثوي مجهور مرقق.
- الألف: صوت لهوي انفجاري مهموس مرقق.
- الميم: صوت شفوي أنفي مجهور مرقق.

وذلك من خلال ما ذكره في القصيدة لقوله:

لكنها الأحلام

رماد أحلام

حلمي ورق

توارى الحلم

تمايل الأحلام

وتكرار الشاعر لهذه الكلمة في القصيدة كانت دلالة لتمني والرجاء لعدم الفراق وهي دالة على حزنه الشديد على الفراق وتمنيه لو أنه لم يكن هذا الفراق فقد أصبح وكأنه حلم بالنسبة له وذلك لعدم تحققه لعدم الفراق وأصبح يحلم لو لم يكن الفراق ماذا سيكون من أشياء أحلا وأجمل.

كما يوجد تكرار لكلمة (فراق) والتي ذكرت خمسة مرات في القصيدة وذلك دلالة على ما يعانيه الشاعر من ألم البعد والفراق أو تركه لأحبته وتمنيه لو أنه لم يحدث هذا الفراق وظهر ذلك في القصيدة وكانت دلالة هذه الكلمة كمحور الرئيسي في القصيدة والتي دلت على حزن وألم الشاعر على الفراق وذلك من خلال قوله:

وذلك من خلال تكرارها 04 مرات في جملة "لو أننا لم نفترق".

كان خوفي من فراق

وقد كان لهذه الكلمة إيقاع واضح على القصيدة لما دلت عليه من خوف الشاعر من الفراق وتمنيته لو أنه لم يكن الفراق.

كما أنه هناك كلمات كثيرة تدل على حالة الشاعر في القصيدة من ألم وحزن في داخله على فراق من أحب وتمنيه لو أنه لم يكن هذا الفراق.

لبقيت نجما في سمائك ساريا

لبقيت في زمن الخطيئة توبتي

من خلال هذه الكلمة وهي (لبقيت) تبرزها بتوقع الشاعر حدوثه لو لم يكن الفراق.

وتكراره لكلمة (الاحتراق) والتي برزت في القصيدة لقوله:

وتركت عمري في لهيبك يحترق

نجم أضاء الكون يوما واحترق

وهذه الكلمة جاءت في القصيدة لتبين لنا ما يعانيه الشاعر من ألم في قلبه على فراقه فقد أحرقه هذا الفراق بألم وأسى وحزن كبير في قلبه مما أحرق نار شوقه وتمنيه لعدم الفراق.

نموذجا تحليلي لتكرار التراكيب في القصيدة

يسجل السطر التالي (لو أننا لم نفترق)[1]أنموذجا منفردا من نماذج تكرار التراكيب لكونه تكرار تاما، تماثلت فيه جميع مكونات تركيبية، مما يؤهله كي يصبح آلية لإنتاج دلالي متميزا فكون التركيب (لو أننا لم نفترق)[2] يحاصر جميع مفاصل القصيدة تصبح القصيدة في دلالتها العليا قصيدة (أسف على عدم الافتراق).

ويمكننا تعليل هذه الدلالة انطلاقا من تحليل لبنيات هذا التركيب لقد جاء (لو)[3]حاملا لمعنى التمني الواقع على عدم الافتراق وهو المصرح به في قول الشاعر "لو أننا لم نفترق" وبذلك تصبح جميع مكونات القصيدة تفاصيل نستنتج في مساحة هذا التمني، وباللغة أخرى يمكن القول أن القصيدة تحولت إلى مجرد ذكريات، طالما أن نهاياتها كانت الافتراق (لو أننا لم نفترق)

الايقاع العروضي

العروض لغة: الناحية، الطريق، السحاب الرقيق، مكة، والمدينة.[4]

اصطلاحا: صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وما يعتريها من زحافات وعلل.[5]

وهو علم يستعين به المتعلم على معرفة أوزان الشعر العربي من جهة وتمييز صحيحة من مكسوره من جهة أخرى.

فمعرفة الوزن توصلنا إلى الربط بين الوزن الذي اختاره الشاعر لقصيدته وبين موضوعها ومعانيها، بوصف الوزن وسيلة فذة من وسائل الشاعر الموهوب للتعبير الفائق عن المشاعر والأفكار.

---

[1]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، فبراير، 1998، ص 07.

[2]- المصدر السابق، ص 07.

[3]- المصدر نفسه، ص 07.

[4]- محمد بن فلاح المطري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم أ.د سعيد بن عبد العزيز مصلوح، د. عبد اللطيف بن محمد الخطيب، جامعة الكويت، كلية الآداب، د.ط، د.ت، ص 19.

[5]- المرجع نفسه، ص 19.

وتمييز صحيحه من مكسوره يمكننا من معرفة ما قد يعتري البيت الشعري من نقص أو اضطراب في الوزن والايقاع والتفعيلات، ومما لاشك فيه أن الشعر العربي أوجدته العرب على سليفتهم وفق متطلبات حياتهم وايقاعات معيشتهم، بكل اختلافاته وأوزانه، فمنهم من نظم على التمام، ومنهم من سمح بشيء من التغييرات البسيطة –وهي العلل والزحافات- لأغراض منها الغبية ومنها النفسية، ومنها ما هو منطلق من مضمون الشعر نفسه ثم جاء العروضيون –في مراحل لاحقة- وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي، ودرسوا الشعر العربي وصنفوه وريثوه وفق أنواعه وحددوا اختلافات الأوزان، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل ونحو ذلك.[1]

واضع علم العروض

هو الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري (100-175هـ) والخليل من أكبر عظماء أمتنا وأصل علمائها العباقرة، فهو أول من فكر في صون لغتنا، فألف معجمه المسمى بكتاب «العين»، وهو أول من سارع لضبط ألفاظها باختراع النقط والشكل.

وللخليل كتب نفيسة، منها: كتاب «العروض»، وكتاب «النغم»، وكتاب «الإيقاع»، وكتاب «النقط والشكل» ومعظم ما في «الكتاب»الذي جمعه تلميذه سيبويه منقول عنه بألفاظه.

استقرى الخليل الشعر العربي، فوجد أوزانه المستعملة أو بحوره خمسة عشر بحرا، ثم جاء الأخفش الأوسط فزاد عليه بحر (المتدارك).[2]

وأنواع الشعر التي تتركب من الأوتاد والأسباب والفواصل ستة عشر نوعا وهي الأبحر:

الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف ، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، المتدارك.

[1]- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، علم الكتب للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، ط1، 1419هـ-1999م، ص 07.

[2]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ-1991، ص 11.

وهي نوعين بسيط ومركب:

- البسيط: فبحر تماثلت أجزاؤه ولم يكن مركبا من جنسين أي منظوم على تفعيلة واحدة وأبحره، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك.
- المركب: فهو كل بحر اختلفت أجزاؤه وكانت من غير جنسين وأبحره: الطويل، المديد، البسيط،، المنسرح، الخفيف ، المضارع، المقتضب، المجتث.[1]

إن الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية، سواء كانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين، أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء التلفظ.[2]

كشفت الدراسة الاحصائية للجانب العروضي من القصيدة الأرقام التالية: 68 هو عدد التفعيلات السالمة، وأعني بذلك متفاعلين وفي حين إن الرقم 111 يمثل عدد التفعيلات المضمرة والمعتلة ويمكن اعتبار هذه النسبة العالية من التكرار حين يرتبط بسياقات معينة، خواص أسلوبية تظهر في النصوص[3]ذلك أن البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينهما[4]، ونفهم من ذلك أن العدد 111 هو عدد التفعيلات المضمورة والمعتلة يكشف حالة القلق والحزن والاضطراب التي غطت علم الشاعر، إذ لم يبقى من حياته ما يدل على الراحة والاطمئنان إما ما أعوز به الرقم 68 الدال على التفعيلات السالمة.

وبذلك يتحول العروض وإحصاءه إلى لغة دالة تكشف على خصائص الأسلوب، مع العلم بأن هناك من يقول بالقيمة الذاتية للصوت، وأبرز مثل لهذا الاتجاه هو ابن حيني، فقد برهن على دعواه في عدة أبواب من كتاب الخصائص.[5]

---

[1]- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، ص 08.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط3 ،1992 ،ص 32.

[3]- سعد مصلوح، الأسلوب،دراسة لغوية احصائية،القاهرة، دار عالم الكتب ،ط1، 1992،ص 34.

[4]- المرجع نفسه، ص 50.

[5]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 33.

لعله من المفيد استحضار مقولة محمد كمال أبو ذيب: «كيف يحدث أن تنمو ظاهرة ايقاعية في الشعر الحديث بشكل عفوي حيوي، تطغى هذا الطغيان المدهش مع أنها تخالف أساسا نظريا جذريا لعروضي الخليلي[1]»، وهذا ما سيعمل علينا دراسة عروض القصيدة.

إن ملاحظة للمقطع الأول تكشف اشتغال القصيدة على بحر الكامل، بحيث وردت فعلية متفاعلة في حالات سالمة وفي حالات أخرى مضمرة.[2]

على سبيل المثال من المقطع الأول:

لبقيت نجما في سمائك سارِيا

لبقيت نجمن في سمائك سارين

o// o/ // o// o/ o/ o/ /o///

متفاعلن متفاعلن متفـاعـلن

وتركت عمري في لهيبك يحترق

وتركت عمري في لهيبك يحترق

o// o/ // o// o/ o/ o/ /o///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

نجد التفعيلات الأولى سالمة متفاعلن (سالمة) تلتهُا تْفاعلن مضمرة، تلتها مَتَفَاعِلُنْ سالمة ويتكرر ذات الايقاع في السطر الثاني سالمة مضمرة سالمة.

مما يساعدنا على أن هذا التآزر والتوازن بين الوحدات الصوتية هو الذي عن طريقه ندرك ونفهم بين القصيدة.[3]

وبلغة أخرى يمكن القول أن هذا الاضطراب الحاصل في ايقاع البيت هو ذاته الاضطراب الذي يعيشه الشاعر.

[1]- محمد كمال أبو ذيب، جدالية الخفاء والتجلي،دراسة بنيوية في الشعر،دار العلم للملايين،مصر،ط1979،1، ص 100.

[2]-مصطفى حركات، قواعد الشعر،العروض و القوافي،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر،ط1989،1ص 242.

[3]- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية،دار غريب للطباعة و النشروالتوزيع،القاهرة،ط1، 2002 ،ص20

وتتكرر هذه الاستراتيجية في كامل مقطوعات القصيدة، وفي السطر الأول من القطع الثاني نجد ذات الإستراتيجية في قوله:

وتشدنا أشواقنا

وتشددنا أشواقنا

o// o/ o/ o/ o/ /o///

متفاعلن مُتْفَاعلن

فنعود نمسك بالطريق المرتعد

فنعود نمسك بططريق لمرتعد

o//o/o/o//o/ //o// /o///

مُتَفاعلنتُفاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

إن الحالة النفسية للشاعر التي تحكمها أشواقه والتي يغزوها الحرمان هي التي حددت طبيعة الأصوات التي إنتجت هذه التفعيلات (السالمة، المضمرة) وهذا ما يؤكد القول بأن عمق المعاني في الشعر قد تنتج عن النسيج الصوتي الذي هو أساس الخطاب الشعري.[1]

وبالانتقال إلى المقطع الثالث نجد في قول الشاعر:

ورأيت عمري في يديك

ورأيت عمري في يديك

/o// o/ o/ o/ /o///

مُتَفَاعلن متْفاعلن مـ

رياح صيف عابثا

رياح صيفن عابثن

o// o/o/ so/ /o///

تَفْاعلن مُتفاعلن

[1]- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينه، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986، ص 192.

ورماد أحلام

ورماد أحلامن

o/o/ o/ /o///

مُتَفاعلن مُتْفَا

وشيئا من ورق

وشيئن من ورق

o// o/ o/o//

عِلُن مُتْفاعلن

إضافة إلى استخدام الشاعر للإستراتيجية نفسها في القائمة على التفعيلة السالمة والمضمرة، فإنه وظف أيضا ظاهرة التدوير العروضي[1] الذي حصل في التفعيلة.

ورأيت عمري في يديك

ورأيت عمري في يديك

/o// o/o/o/ /o///

مُتَفاعلن مُتْفاعلن مـ

رياح صيف عابث

رياح صيفن عاب

o//o/ o/o/ o/o//

تَفاعلن مُتْفاعِلُنْ

بحيث كما يقول الأستاذ مصطفة حركات في كتابه قواعد الشعر: «إن أهمية التدوير تتماشى مع ذوبان البحر في دائرته».[2]

[1]- مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 242.

[2]- المرجع نفسه، ص 242.

تصدر الإشارة إلى أن بنية تفعيلة مُتَفَاعلن وهي التفعيلة الأساسية التي ينيت عليها القصيدة، شهدت اضطرابا كبيرا في بعض الأسطر.

وغدا أراك على المدى

وغدن أراك على مدى

o// o// /o// /o///

فَعِلُنْ فَعَلْ مُتَفاعلن

نلاحظ أن تفعيلة مُتَفَاعِلُنْ قد خسرت كثيرا من مكوناتها بحيث أصبحت فَعِلُنْ، فَعَلْ.

إن هذا النوع من التنويع في التوافي خلق إيقاعا مميزا للقصيدة كان للباحث عبد المالك مرتاض رأي فيه إذ يقول: «إن الايقاع في تصورنا أعم من الروي والقافية والسجعة، بل ربما كان أعم من العروض نفسها، لأنه متسلط في النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والايقاعية الخارجية والداخلية».[1]

القافية

كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة وقال الخليل: هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله.

وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت.

وقال الفراد: القافية حرف الروي لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة.

فيقال: قصيدة نونية وعينية.

والمفهوم من تسميتها "قافية" لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة.[2]

[1]- عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين بلادي، لمحمد العيد آل خليفة، مطبوعات جامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص 147.

[2]- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، ص 22.

وهي الحروف التي يلتزم بها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، ونبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك قبل الساكن.[1]

وهناك من يقول أن القافية في اللغة تعني مؤخر العنق، ويسمى كذلك القفا، وفي الحديث النبوي الشريف المرفوع: «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عقد ...»، وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر.[2]

وتعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر ولازمه من لوازم البناء الشعري وحتى في حركة الشعر الحر لم تختف القافية فهي الركيزة المكملة للإيقاع الثابت والتي تتضافر أحيانا مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النص بعدا دلاليا وإيحائيا وللقوافي سمات ترتبط بالبناء العروضي في القصيدة.[3]

الملاحظ على القصيدة "لو أننا لم نفترق"[4] للشاعر فاروق جويدة من حيث قافيتها أنها اعتمدت تنويع القوافي والتي جاءت على الشكل التالي: حرف القاف والدال واللام والتاء المربوطة والتاء المفتوحة.

اشتغلت حروف القافية في القصيدة وفق هندسة موسيقية، تناسبت مع نقاصد القصيدة ودلالاتها، فإلى جانب التنويع في حروف القافية على كامل أسطر القصيدة، نحو الشكل:

- ففي المقطع الأول اعتمدت قافية حرف القاف الفصل بسطر واحد.
- وفي المقطع الثاني اعتمد حرف الدال آلية الفصل بسطر ثم بسطرين.
- عادت قافية حرف القاف مرة أخرى، معتمدة آلية الفصل بسطر ثم بسطرين وانتهت بآلية التتابع سبع مرات.

[1]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 135.

[2]- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 269.

[3]- ياسر أحمد فياض، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العدد الرابع، المجلد الأول، 2009، ص 352.

[4]- فاروق جويدة، لو أننا لم نفترق، ص 07.

- وفي المقطع الرابع قافية حرف اللام ظهرت في الجزء الأول منه معتمدة آلية الفصل بسطر وانتهى المقطع بقافية حرف التاء معتمدا آلية الفصل بسطر ثم بسطرين.
- القطع الخامس اعتمدت القافية حرف التاء بالفصل سطر واحد ومدة واحدة في نهايته بسطر.
- وأخيرا المقطع السادس اعتمدت القافية تتابع طرف القافية مرتين اعتمدت القصيدة لأزمة تكررت أربع مرات ذات حروف القافية (القاف).

إن حرف (القاف) وهو من حروف الجهر والشدة والاستعلاء[1]، يشكل قافية المقطع الأول ذكر ثلاث مرات معتمدا تقنية الفصل بسطر واحد، ففي كلمة يحترق، ينطلق، يختنق، يعمل على انتاج دلالة الأزمة التي تركت أثرها في طرف حلق الشاعر[2]، فالاحتراق والانطلاق المحكوم بسياق السطر (لو أنني)[3]، وفي المقام الثالث تتطابق دلالة حرف القاف مع دلالة الكلمة يختنق وهي الأزمة والألم.

وفي المقطع الثاني تشتغل القافية على مبدأ التنويع، إذ تحولت إلى حرف الدال وهو من حروف الشدة[4]، والذي يحمل ذات دلالة القاف وهي الأزمة والحزن والحسرة، وهذا ما تكشفه القافية الأولى من المقطع الثاني (تبتعد) التي تحمل دلالة البعاد وما ينتجه من الألم والفراق وحسرته وتزداد هذه الدلالة عمقا مع كلمة المرتعد التي تحمل ذات الدلالة وهي الحزن والألم.

أما في كلمتي حسد، أحد فإن حرف القافية وهو (الدال) يقوم بذات الوظيفة وهي إخراج حالات الألم والعذاب والحسرة والكشف عنها ففي كلمة جسد يزهر الألم في كونه جسدا تتاثر فيه جسدا آخر كناية عن تعقيد مشاعر الألم.

---

[1]- د.صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1970، ص 281، ص 282.

[2]- المرجع نفسه،ص 278.

[3]- فاروق جويدة، لو أننا لم نفترق، ص 07.

[4]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 281.

وعليه استخدم الشاعر قافية حرف (الدال) لتنسيق موسيقى جاءت في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزاءها في السطور التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية.[1]

نلاحظ عودة الإيقاع المبني على القافية مرة أخرى حرف (القاف) ذلك باستخدام آلية الفصل بسطر ثم بسطرين ثم استخدم آلية التتابع وذلك في الكلمات التالية: (الأرق، القلق، ورق، ورق، الغرق، الأفق، الشفق، احترق).

تكشف هذه الكلمات دلالة حرف القاف والتي هي من حروف الجهر والشدة والاستعلاء[2]، دلالة المعاناة والألم وهي الدلالات التي جاءت عبر الكلمات (الأرق، القلق، الغرق) بحيث دلت هذه الكلمات على ما تدل عليه القيمة الصوتية للحرف القاف من ألم وعذاب، وأكثر من ذلك نجد أن الكلمات (ورق، شفق) لا تبعد عن هذه الدلالة إذ رعي فيها السياق اللغوي الذي وردت فيه (شيئا من ورق) (ضوء في عيون الأفق) (يطويه الشفق).[3]

فهذه الكلمات: (ورق، شفق أفق) حين النظر إليها في السياق تكشف أنها تدل على الألم والحزن والعذاب.

يقول أرقون: «إن القافية هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر... فالقافية ليست مجرد أسطورة بل تكرار للأصوات الأخيرة».[4]

ما يلاحظ على المقطع الرابع توزع القافية على حرفي اللام والهاء) فاللام الذي هو من حروف الجهر والاستفال والاستفتاح[5]، والهاء التي هي من حروف الهمس[6]، فقد ورد حرف اللام ممثلا اقافية في الكلمات التالية: (المقل، أفل، أجل) وما يلاحظ على هذه الكلمات أنها لا تخرج عن الدلالة السابقة التي حددناها في المقطع الأول، فالمقل المدماة

---

[1]- د. سعيد الورفي، في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، 1983، ص 242.

[2]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 281- 282.

[3]- فاروق جويدة، لو أننا لم نفترق، ص 08.

[4]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي،ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1986،1 ص 74.

[5]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 281.

[6]- المرجع نفسه، ص 282.

وكلمة أقل وكلمة الأجل المسبوقة بالفعل أرق جميعها، تختص المأساة والحسرة والألم وأعني بذلك ألم الفراق.

إن دخول حرف الهاء باعتباره قافية الجزء الثاني من هذا المقطع إنما يأتي في سياق التعاضد الصوتي بين الحرفين اللام والهاء وهذا ما نكتشفه في الكلمات: (جديدة، العائدة على النجمات وسعيدة، العائدة على الأيام وبعيدة والعائدة على الأيام أيضا) فهي كلمات تختزن نبرة حزينة جسدتها التاء التي تؤول في قراءتنا للقصيدة هاءا ساكنة وكأنها تحدد موطن الألم وهو الجوف والخنجرة.

بناءا على ما سبق يمكن النظر للقافية باعتبارها مجموعة العناصر الصوتية المتناغمة والمنصهرة في نسق موحد مكونة بذلك الهيكل الصوتي للقصيدة.[1]

ونخلص في نهاية الدراسة في المقطعين الخامس والسادس الذين توحدا في حرف التاء، إذ نجد الكلمات: (الطرقات، نبضات، الشرفات، العبرات، خطوات، اللحظات، حياة، كلمات، توبتي، صلاتي).

إن نظرة إلى السياق العام الذي وردت فيه هذه الكلمات تكشف دلالاتها وما يدعم هذا الطرح، ارتباط كلمة الطرقات بالخوف، ونبضات الصمت والشرفات بيهيم، والعبرات بمنظر، والخطوات بالوعة والخطوات بمطارد وحياتي بموعد وكلماتي بالجراح.

ونخلص في نهاية دراستنا للموسيقى الخارجية للقصيدة إلى التركيز على قافية اللازمة (لو أننا لم نفترق)[2]، التي تكررت بأربعة مرات مماثلة بحرف القاف وهو من حروف الجهر والشدة.[3]

والملاحظ أن هذه الدلالة هي التي لخصت الدلالة العامة للنص كله، إذ يمكن القول أن هذا النص هو نص الألم والحزن والحسرة بامتياز.

[1]- محمد الصالح الضالع،الاسلوبية الصوتية ص 28.

[2]- فاروق جويدة، لو أننا لم نفترق، ص 07.

[3]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 281- 282.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

المستوى التركيبي

يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات في الدراسة الاسلوبية إذ يقوم بالكشف عن تركيب الأفعال والجمل مما له أثر في بيان ما احتواه النص الأدبي من تركيبات تعمل على تماسكه والتحام عناصره، وقد حاولنا دراسة هذا المستوى وذلك بتحليل البنى التركيبية في قصيدة "لو أننا لم نفترق" لفاروق جويدة، وينطلق من الظواهر اللغوية النحوية.

والنحو يجمع علماء اللغة على أن لكلمة " نحو" معنيين: لغوية، واصطلاحي، أما النحو لغة: «فيعني القصد والطريق، نحاه، ينحوه، وينحاه نحوا وانتحاء، ونحو العربية منه وتطلق كلمة نحو أيضا على الجهة، وعلى الشبه والمثل، والنحو في الأصل مصدر شائع أي نحاه نحوا، كقولك قصده قصدا، ثم حض به انتحاء هذا القبيل من العلم، وقيل عنه هو علم فيه لغرضها يجب أن تكون عليه الكلمة من رفع أو نصب أو جر أو جزم أو لزوم حالة واحدة بعد انتظامها في الجملة، وهو اسم منقول يقصد منه تبيين صواب الكلام من خطئه»[1].

وإن الحديث عن دراسة المستوى التركيبي في هذه القصيدة يعني بقضايا الجملة أي يطرأ عليها عن تغيير غير أن هذه الدراسة تناولت الجملة كظاهرة تركيبية نحوية حيث يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعاني النحوية، حيث يقوم هذا المستوى بالكشف عن تركيب الأفعال والجمل مما له الأثر في. بيان ما احتواه النص من تركيبات تعمل على تماسكه والتحام عناصره.[2]

والأسلوبية ترى في هذا المستوى عنصرا هاما في مجال البحث الأسلوبي إذ يعتبر هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، لأن بناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا ماهيتها على وجهها الصحيح، وهو يدرس طول

[1]- حسين نورد الدين، الدليل إلى قواعد اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية، دار العلوم العربية ،ط1، بيروت-لبنان، 1996-1416هـ، ص 09.

[2]- عيسى متقي زاده، كبرى روشنفكر، نور الدين يروين، دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة"، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثالثة، العدد التاسع، ربيع 1392/آذار، 2013، ص 144- 145.

الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب كالمبتدأ أو الخبر والفعل والفاعل والعلاقة بين الصفة والموصوف ... وهذا يدرس كذلك تركيب التراكيب لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدي إلى تغيير الدلالة وهو يتعدى كذلك إلى دراسة وظائف الجمل متبعا الجملة البارزة ليؤكد ويبين دلالتها وسبب ورودها بكثرة، وكل ذلك في إطار النص، وقد اهتممنا في دراستنا لهذا المستوى بدراسة الجملة لأنها الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل.

الجملة:

لغة: «الجمل»: الجماعة من الناس "بضم الميم والجيم" ويقال: جمل الشيء جمعه وقيل: لكل جماعة غير منفصلة جملة، والجملة: واحدة الجمل، وجاءت الجملة في القرآن الكريم بمعنى الجمع لقوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً﴾ (سورة الفرقان الآية 32).[1]

اصطلاحا: والجملة كما ذهب قسم من النحاة إلى أن الكلام والجملة هما مصطلحان لشيء واحد فالكلام هو الجملة والجملة هي الكلام وذلك ما ذكره ابن جني في "الخصائص" وتابعه الزمخشري" في "المفصل" جاء في "الخصائص" "أي الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مقيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل نحو: زيد أخوك، وقام محمد، وقال الزمخشري في "المفصل": « الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يأتي إلا في اسمين كقولك "زيد أخوك" وبشر صاحبك أو فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر ويسمى جملة».[2]

أما ابن هشام فقد خالف الزمخشري في تعريفه للجملة حيث فرق بينهما وبين الكلام قال: « الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه، والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد الزيدان، أو كان زيد قائم الزيدان، أو كان زيدا قائما، وظننته قائما، وبهذا يظهر لك أنهما مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس وهو

[1]- فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1408هـ- 1987، ص 15.

[2]: فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان –الأردن، ط2، 1427هـ- 2007، ص 11-12.

ظاهرة قول صاحب المفصل، وكما قال جاء اللسان "الكلام وما كان مكتفيا بنفسه وهو الجملة».[1]

الجملة: هي عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع عادة فكرة إلى كلام معبر، بوساطة الجمل، ويتكلم بوساطة كذلك، واعتبر علماء الألسنة الجملة الصورة الصغرى للكلام المقيد، أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها.[2]

وتتألف الجملة من ركنين أساسيين هما المسند و المسند إليه وهما عمدتا الكلام ولا يمكن أن تتألف الجملة من غير مسند ومسند إليه، كما يرى النحاة، وهما المبتدأ والخبر وما أصله مبتدأ وخبر، والفعل والفاعل ونائبه، ويلحق بالفعل اسم الفعل ، فالمسند إليه هو المتحدث عنه أو المحدث عنه بتعبير سيبويه ولا يكون إلا اسما وهو المبتدأ الذي له خبر وما أصله ذلك والفاعل ونائب الفاعل، والمسند هو المتحدث به أو المحدث به، ويكو فعلا أو اسما، فالفعل هو مسند على وجه الدوام ولا يكون إلا كذلك، والمسند من الأسماء هو خبر المبتدأ وما أصله ذلك والمبتدأ الذي له مرفوع أغنى عن الخبر نحو أقائم الرجلان "فقائم" مسند و"الرجلان" مسند إليه.[3]

أنواع الجمل

1- الجملة الكبرى: وهي جملة مركبة مثبتة على الوظائف النحوية ذات الدلالات المختلفة وهي بذلك تعتمد على جملتين إسناد بيتين فأكثر «فالكبرى عي الإسمية التي خبرها جملة نحو زيد قام أبوه، وزيد أبوه قائم، وقد تكون الجملة الكبرى عنده مصدرة بالفعل نحو: ظننت زيدا يقوم أبوه».[4]

[1]- فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا، ص 17-18.

[2]- عيسى متقي زاده، دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة"، "، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثالثة، العدد التاسع، ربيع 1392/آذار، 2013، ص 144.

[3]- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية وتأليفها وأقسامها، ص 13.

[4]- فاضل السنافي، أقسام الكلام من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977، ص 103.

ومن مميزات هذه الجملة الكبرى أو المركبة أنها تبدأ عادة بجملة اسمية محذوفة المبتدأ معمدة على خبر جملة فعلية ومتبوعة بمتممات عبارة عن جمل معطوفة أو موصولية، أو حالية، أو موصوفة، وقد تختلط أحيانا بجمل صغرى بسيطة وتبدأ بجمل فعلية متبوعة بمتممات هي جمل معطوفة غالبا، وقد عمد الشاعر إلى المزج بين جمل كبرى وأخرى صغرى وبين جمل اسمية وأخرى فعلية وظهر ذلك من خلال القصيدة لقول الشاعر:

لو أننا لم نفترق
وتركت عمري في لهيبكِ يحترق
وعدت نهرا في ربوعكِ ينطلق
وتظل سرا في الجوانح يختنق
بنجم أضاء الكون يوما واحترق

فالشاعر بداء بجملة اسمية كبرى مركبة من جملة اسمية كبرى وجملة فعليى صغرى، ويرجع هذا التركيب إلى عمق التشخيص النفسي للحالة الشعرية التي تنتاب الشاعر ومن حزن وافتراق الفراق المحبوب.

2- الجملة الصغرى: وهي الجملة البسيطة المستعملة على إسناد واحد وقد تأتي فعلية أو اسمية، وتتكون من (مسند ومسند إليه)، وقد «تخلو أحيانا هذه الجملة من المتمات لتدل على معنى عام أو مطلق، فإذا قلنا (الله عليم)، دل الإسناد على أن الله متصف بالعلم المطلق»[1].

فهي المبنية على المبتدأ أو ما أصله مبتدأ كالجملة المخبر بها في الأمثلة وحملة المفعول الثاني في الجملة الأخيرة، وقد تكون الجملة صغرى وكبرى باعتبارين نحو (محمد أبوه غلامه مسافر)، فجملة (غلامه مسافر) صغرى لا غير و(أبوه غلامه مسافر) كبرى باعتبار (غلامه مسافر) وصغرى باعتبار جملة الكلام.[2]

[1]- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 160.

[2]- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 169.

وقد وردت هذه الجملة في القصيدة على النحو الآتي:

لم نفترق

يحترق

عابث

يطويه الشفق

وأحترق

وكل هذه الكلمات أو التراكيب السابقة جاءت عبارة عن جمل معظمها فعلية، جمل صغرة من مركبة في جملة اسمية كبرى وهي تراكيب توضح وتبرز الحدث وإثباته «حيث تدل الجملة الإسمية على معنى الثبوت والاستقرار»[1]، وقد جاءت الجمل الصغرى ومركبة من مركبات الجمل الكبرى وهي دالة على الحالة التي يعيشها الشاعر من حزن عميق وأسى على الفراق.

وقد قسم النحاة الجملة إلى قسمين: الجملة الفعلية والجملة الإسمية.

3- الجملة الإسمية: «وهي التي صدرها اسم صريح أو مؤول، أو اسم فعل، أو حرف غير مكفوف مشبه بالفعل التام أو الناقص»[2].

وهي تعتمد على عنصرين هما: المسند إليه والمسند أي المبتدأ والخبر بين هذين العنصرين هي علاقة إسناد الخبر إلى المبتدأ، "وهما مالا يعني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم عنه بداء فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه، وهو قولك (عبد الله أخوك) وهذا أخوك ومثل هذا عبد الله، فلا بد للفعل من الاسم، كما لم يكن للاسم يد من الآخر في الابتداء"[3]، ويفهم من هذا أن الجملة لا قوام لها إلا بالمسند إليه والسند أن المعنى لا يتحقق إلا بإسناد أحدهما للآخر، وعليه فقد كان ظهور الجمل الاسمية في القصيدة أكثر من

[1]- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، ص 158.

[2]- فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب- سوريا، ط5، 1409هـ- 1989، ص 19.

[3]- سيبويه، الكتاب، ج1، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض ،1983، ص 22.

الفعلية، وذلك قدر بنسبة (64%) أي ما يعادل (40 مرة) وذلك يظهر من خلال أغلبية لقول الشاعر فاروق جويدة:

لو أنني سافرت في قمم السحاب
لكنها الأحلام تنثرنا سرابا في المدي
وتظل سرا في الجوانح يختنق
كانت وجوه الناس تجري كالرياح
ضوء طريد في عيون الأفق
نجم أضاء الكون يوما واحترق
شمسا تضيء أيامي
ورماد أحلام وشيئا من ورق
كانت خطانا في ذهولٍ تبتعد[1]

وقد كان لهذه الأمثلة دلالات، حيث تعتبر الجملة الاسمية من المؤكدات للجملة العربية، وعليه يظهر القصد في توظيف الجملة الاسمية من سياق طرح المضامين والمعاني المؤكدة التي لا تحتمل الشك، وغير قابلة لتغيير أو الانتقاء وتشمل الجملة الاسمية الأصل وهما المبتدأ والخبر كما تظهر في صورة الجملة المنسوخة، إما بناسخ أو بناقص، ويبقى التأكيد ملازما بها.

وللجملة الاسمية أنماط متعددة نأخذ منها الأنماط الآتية:

النمط الأول: (مبتدأ. اسم إشارة + خبر جملة فعلية) نحو قوله: هذا أنا، كما أن الأسلوبية حين تستعين بعلم اللغة، لا تفرض على النص شيئا من خارجه إنما تعتمد أساسا على اللغة وهي بنية الفن الأساسية[2]، فإنه يمكن القول أن جملة هذا أنا الاسمية تشكلت من المبتدأ اسم الإشارة "هذا" وكذا الخبر ضمير المتكلم "أنا" وهي جملة مكتفية الدلالة تعمل على كشف هوية الشاعر الإعتبارية كيانا مستقلا معرفا أشير إليه لكلمتين شكلتا الجملة الاسمية بحيث تلخص الدلالة الكلية للقصيدة، فكما ورد في القصيدة من أحداث وأفكار وأحاسيس إنما هي التعبير الآخر عن الجملة الاسمية.

[1]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 8-13.

[2]- فتح أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودلالة تطبيقية، ص 52.

النمط الثاني: (مبتدأ. اسم+ خبر جملة فعلية) وذلك يظهر نحو قول الشاعر :

نجم أضاء الكون يوما واحترق ...

إن الجملة الاسمية نجم أضاء الكون المشكلة من مبتدأ الاسم وخبر الجملة الفعلية أضاء الكون يوما تكشف عن جانب هام من جوانب إحساسي الشاعر وعاطفته ورؤيته لهذا المحبوب الذي افترق عنه، إذ وضعه الشاعر في صورة النجم، وما يفعله النجم من الإنارة ليلا فإذا أدى وظيفته رحل وغاب وهو يقصد بذلك هذا المحبوب الذي متعه أوقات من عمري ثم غادره ونلاحظ أن التحليل الأسلوبي بهذا الشكل يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوي عليها النص كما يبرز النص القيم الجمالية فيه.[1]

النمط الثالث: (مبتدأ. اسم + خبر شبه جملة) ويظهر كذلك من خلال قول الشاعر فاروق جويدة في القصيدة:

جسدان في جسد

إذا كان الكلام الصادر عن الإنسان شديد الانفعال يتميز باختيار الكلمات[2]، فإن الشاعر في جملة جسدان في جسد جعل من كلمة جسد بناء لغويا يتشارك فيه كل من المبتدأ أو الخبر، فالمبتدأ والخبر شبه جملة في جسد، وهو بذلك لا يقيم فارقا بينه وبين محبوبه وهي إشارة واضحة إلى حجم الاندماج العاطفي بينه وبين محبوبه، إذ لا فرق بين جسديهما لأنهما تحولا إلى جسد واحد.

4- الجملة الفعلية: هي التي صدرها فعل نحو حضر محمد[3]، وهي التي صدرها فعل تام أو ناقص نحو "اقتربت الساعة" "كان الناس أمة واحدة".[4]

وقد تحدث النحاة العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة ومن التعاريف سنذكر أشمل تعريف، وهو لابن هشام حيث قال: "تسمى فعلية إن بدأت بفعل بسواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء كان الفعل متعرف أو جاهدا، وسواء كان تاما

[1]- المرجع السابق، ص 51.

[2]- المرجع نفسه، ص 69.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.

[4]- فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ص 19.

أم ناقصا، وسواء أكان حسنا للفاعل أو مبنيا للمفعول "كقام زيد" ويضرب عمر واضرب زيدا ونعم العبد وكان زيدا قائما و ﴿قتل الخراصون﴾ (سورة الذاريات الآية 10)، ولا نفرق في الفعل بين أن يكون مذكورا أو محذوفا تقدم معموله عليه أم لا، تقدم عليه حرف أم لا نحو "هل قام زيد"، ونحو زيد ضربته، ويا عبد الله، فزيدا وعبد الله منصوبان بفعل وحذوف، لأن التقدير في الأول (ضربت يدا ضربته) فحذف (ضربت) لوجود مفسره وهو ضربته وفي الثاني (أدعو عبد الله) فحذف أدعو لأن حرف النداء نائب عنه نحو ﴿فريق كذبتم وفريقا تقتلون﴾ (سورة البقرة الآية 87)، ففريقا مقدم من تأخير والأصل (كذبتم فريقا)[1]، فقد كان ورود الجملة الفعلية في القصيدة ما عدده (33 حرف) أي ما يعادل نسبة 46% من المجموع، ودلالته توظيف الجملة الفعلية أن الجملة في اللغة العربية تتفاوت من حيث إثباتها ونفيها وتأكيدها، وعلى هذا الاعتبار تظهر الجمل الفعلية في القصيدة على نحو الآتي:

تتمايل الاحلام بين عيوننا

والليل سكير يعانق كأسه

ويطوف منتشيا على الحانات

ويهيم في خجل على الشرفات[2]

ويتندر الكهان بالضحكات

وتعثرت لوعة خطواتي[3]

تدخل الجملة الفعلية باعتباره مكونا لغويا في تشكل النص إلى جانب الجملة الاسمية علما أن الجملة الفعلية وفي قصيدة لو أننا لم نفترق لفاروق جويدة اتخذت صورا متعددة وأشكالا مختلفة، فقد وردت في مواقع جملا فرعية وفي مواقع أخرى جملا أصلية، فلها أنماط عديدة منها:

[1]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 09.

[2]- نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، ص 99.

[3]- المصدر السابق، ص 12-13.

النمط الأول: (فعل + فاعل + مفعول به) ومن أمثلة هذا ما جاء في قول الشاعر: وتركت عمري في لهيبك..[1]

فالجملة تركت عمري جملة فعلية بينت من الفعل ترك والفاعل (التاء) والمفعول به عمري، كشفت هذه الجملة الفعلية جانبا هاما من الإحساس والوجدان والعاطفة التي عاشها الشاعر مع محبوبه وهذه الأحاسيس تكشف عن دلالة اليأس التي جنيتها القصيدة بأسرها ويقول جون كوهين: «إن القصيدة الشعرية ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، وإنما هي التعبير غير العادي عن عالم العادي».[2]

النمط الثاني: (فعل + مفعول به+ فاعل) ورد هذا النمط أكثر من مرة في القصيدة ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: وأرقى الأجل.[3]

تتشكل هذه الجملة من الفعل أرق والمفعول به مقدم اياء والفاعل المؤخر الأرق والشاعر في هذه الجملة يكشف مظهر من مظاهر محنته وهي الأرق.

النمط الثالث: (فعل + فاعل + متمم)

تكرر هذا النمط أكثر من مرة في القصيدة ومن أمثلة الورود فهي قول الشاعر: وعدت نهرا في ربوعك ينطلق[4]، فإذا كان الشاعر يعمل في مكان أبعد من مكان استعمال والجمل في سبيل الإقتراب من الأشياء[5]، أي أن الشاعر في هذه الجملة وهو يوظف الفعل عاد والفاعل التاء والمتمم في ربوعك إنما يتشكل جملة فعلية تدل على تحوله إلى مظهر طبيعي، وهذا ما يكشف الذي هيمن على حالته إلا لا فرق بين الشاعر والطبيعة لأن مشاعره حولته إلى إنسان آخر انسجم معه فأصبح الشاعر مثل الطبيعة تماما بسبب وجود قواسم مشتركة عديدة بينه وبين الطبيعة.

---

[1]- المصدر السابق، ص 08.

[2]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 1980، ص 113.

[3]- المصدر السابق، ص 12.

[4]- المصدر نفسه، ص 08.

[5]- جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 17.

كما يوجد أنماط أخرى متعدد جاءت موسعه أكثر من الأنماط السابقة وتجمع بدوره العناصر الأساسية المكملة في الجملة، ولما يلاحظ أن الجملة الفعلية قادرة على أن تستوفي معناها بعناصره الأصلية وبعناصرها الخادمة ويبقى الحدث هو الأصل في الجملة.

فهناك أنماط توجب الأسبقية والصدارة دائما للفعل وتتيح التصرف في ترتيب العناصر على حسب وظيفتها، وهناك أنماط تأتي موسوعة ومتنوعة يشمل العناصر الأساسية + الفضلة ويحدد المعنى في صدارة الجملة (الفعل الذي يترجم الحدث).

التقديم والتأخير: إن النحاة جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض فإن جنت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير، وإن وصفت الكلمة في غير مرتبتها دخلت في باب التقديم والتأخير، فإن قولك "كسا محمد سالما قميصا" مثلا ليس فيه تقديم وتأخير فقد جنت بالفعل ثم الفاعل ثم المفعول الأول ثم المفعول الثاني، ولو غيرت أية كلمة عن موضعها دخلت في باب التقديم والتأخير الذي يدل على أن ما قدمته أهم مما أخرته، فلو تلت مثلا " كسا محمد قميصا سالما" كنت قدمت المفعول الثاني على المفعول الأول وكان ذكر القميص أهم من ذكر سالم، ولو قلت "كسا قميصا محمد سالما" كان ذكر القميص في هذه العبارة أهم من ذكر الفاعل والمفعول الأول فإن قلت "قميصا كسا محمد سالما" كان الاهتمام بالذكر القميص مما بعده، ثم تترتب الأهمية بحسب وضع الكلمات في العبارة حتى تصل إلى آخر كلمة، وكذلك لو جعلت ترتيب الجملة على أي نحو آخر كأن تقول "قميصا سالما كسا محمد" أو "قميصا سالما محمد كسا" أو "قميصا كسا سالما محمد".[1]

ومن أمثلة التقديم والتأخير الواردة في القصيدة قول الشاعر:

ضوء طريد في عيون الافق يطويه الشفق

والأصل فيها:

ضوء يطويه الشفق طريد في عيون الأفق[2]

[1]- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 37.

[2]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 09.

تأخر الخبر يطويه الشفق وهو جملة فعلية مشكلة من فعل ومفعول به مقدم وفاعل عن المبتدأ ضوء ليفتح المجال أمام المتممات، (طريد في عيون الأفق) تقوم هذه المتممات بفتح المجال أمام المبتدأ ضوء ليكشف عن طبيعته، وخاصيته كونه طريدا، ثم يكشف عن مكانه كون المطاردة حصلت في عيون الأفق، فيتحول بذلك المبتدأ ضوء إلى معرفة، بعد أن كان مبهما ليصبح الخبر (الجملة الفعلية يطويه الشفق نتيجة طبيعية لحالت الضوء.

وقد ظهرت أيضا ظاهرة التقديم والتأخير في قول الشاعر:

وتركت عمري في لهيبك يحترق[1]

نلاحظ تقديم شبه الجملة (في لهيبك) على الفعل يحترق وهذا التقديم جاء ليحقق غرض بلاغي يتجلى في الإفراد بالحكم أو ما يعرف بالتخصيص فقول الجملة تركت عمري يحترق في لهيبك، تحتمل أن الإحتراق يكون في اللهب، وقد يشاركه في ذلك عوامل أخرى أو مظاهر إحتراق أخرى.

أما قول الجملة: تركت عمري في لهيبك يحترق تفيد تخصيص الحكم بالاحتراق في اللهيب وحده دون سواه، وهذا ما يعرف بأسلوب القصر وقد تحقق هنا بالتقديم والتأخير.

[1]- المصدر السابق، ص 08.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

المستوى الدلالي

إن البحث في المستوى الدلالي بكل أشكاله وتفرعاته الواسعة مطلب من مطالب الدراسة الأدبية بشكل عام والدراسة الأسلوبية تلك المعتمدة على محيطات علم اللغة الحديث بشكل خاص، وأسلوب التوزيع والاستبدال والاختيار للمفردات التي يتشكل منها التركيب اللغوي، وما لذلك من أثر على التنوع الدلالي والكشف عن أبعاده في النص، وتبين أثر الإجراءات الأسلوبية في ذلك مع ما برفقها من دراسة البنى العميقة وربطها بالبنى السطحية وما يترتب على ذلك التركيب إذ لكل تركيب في التوظيف معنى أعمق مما يتبادر للذهن من الوهلة الأولى أو بالنظرة السريعة، لذا فإن الأطر الصوتية المتنوعة تعطي ثراءا دلاليا وتنوعا يخدم النص بناءا وتحليلا ويتبين ذلك من خلال هذا المستوى الدلالي.

الدلالة لغة:

لمادة (د.ل.ل) في اللغة العربية تعاريف كثيرة واستعمالات متعددة فالدلالة هي: «مصدر من الفعل دل ولدي يعني دله على الشيء يدله دلالة سدده ... وقد دله دلالة ودلالة، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدلالة والدلالة بالفتح والكسر ...»[1]، وجاء في الصحاح: «الدليل ما يستدل به والدليل الدال وقد دله على الطريق يدله دلالة ودلولة والفتح أعلى».[2]

الدلالة اصطلاحا:

الدلالة كما عرفها الجرجاني هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، ثم ينتقل بالدلالة من هذا المهني العام إلى معنى خاص بالألفاظ باعتبارها من الرموز.[3]

وترتبط دلالة لفظ "دلالة" في الاصطلاح بدلالته في اللغة، حيث انتقلت اللفظة من معنى الدلالة على معاني الألفاظ، وهو معنى عقلي مجرد ويعرف بعضهم بأنه دراسة المعنى

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 291.

[2]- الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1.

[3]- د. محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح، عمان، ط1، 2002، ص 254.

أو العام الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظريو المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى.[1]

يعد علم الدلالة (Sémantique) أحدث فروع اللسانيات الحديثة، ويعني بدراسة الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية.

وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية، بادئ بدء في المحاضرات التي كان يلقيها "ريسيغ" (Recig) حوالي عام 1826[2]، وأول من استعمل مصطلح علم الدلالة هو اللغوي الفرنسي "ميشال بريال" (Michel Breal)، وكان ذلك في أواخر القرن التاسع عشر، وقد تناوله أول مرة في دراسة علمية عن المعنى صدرت عام 1797 بعنوان (محاولات علم الدلالة) (Essais de sémantique)[3]، وقد كان لمبادرة " بريال" دور في ميلاد فرع جديد لدراسة المعنى خاصية استقلالية ومنذ وقته والعلم يعرف على أنه العلم أو النظرية التي تعني بالدلالة.

والهدف الذي ينشده علم الدلالة هو الوقوف على القوانين التي تنتظم تغير المعاني وتطورها، والقواعد التي تسير وفقها اللغة، وذلك بالإطلاع على النصوص اللغوية بقصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات محددة وفي هذا يسعى حثيث إلى التنويع في التراكيب اللغوية لأداء وظائف دلالية معينة، وهذا التنويع هو الذي يثري اللغة إثراء يحفظ أصول هذه اللغة، ولا يكون حاجزا أمام تطورها وتجددها.[4]

1- الصورة الشعرية

الصورة الفنية من الاصطلاحات النقدية البلاغية التي لم يم الاتفاق عليها تمام الاتفاق، وذلك لأسباب كثيرة تكتنفها وتحيط بها، فعلماء اللغة تناولوها من جانب والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم ومنطلقاتهم تناولوها من زوايا مختلفة في التفاصيل متفقة في المفهوم

[1]- فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الأداب، القاهرة، 2005، ص 11.

[2]- فايز الداية، علم الدلالة العربي (النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 06.

[3]- نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة وتطبيق)، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، 2006، الإسكندرية، ص 15.

[4]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 21.

العام، وفي أثر الصورة الفنية في الأعمال الأدبية، ويظهر الاختلاف أيضا بين القدماء والمحدثين في فهمهم للصورة.

فالصورة لغة: تخيل الهيئة أو الشكل الذي تتميز به الموجودات على اختلافها وكثرتها، ولأن لكل شيء صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها[1]، وعند النقاد فالصورة الفنية هي: «كل ضرب من ضروب المجاز ويتجاوز معناه الظاهر ولو جاء منقولا عن الواقع».[2]

ويعتمد العمل الفني الصورة أساسا في تقدين المعاني، والانتقال بها من مرحلة المباشرة إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة، فالصورة الفنية هي أساس البناء الشعري والأدبي، وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صوره بكل أبعادها ،وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الانتقال من تصوير المألوف إلى تصوير فني معتمدا في ذلك على التأمل والتفكير والوصول إلى معان جديدة فيها من القوة وإثارة الانتباه ما يميزها عن غيرها من المعاني التي لا دور للخيال فيها.[3]

وعليه فالصورة هي: «الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني».[4]

نفهم من التعريف السابق أن الصورة وسيلة تعبير الشاعر عن أفكاره، ومشاعره وأحاسيسه، وتجاربه الخاصة، ونظرته إلى الحياة يصوغها بلغته، ويشكلها خياله من خلال تداخل ألوان التعبير والتصوير والإيقاع، وتتشابك فيها خطوط البيان والبديع.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 223.

[2]- عساف ياسين، الصورة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص 32.

[3]- عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص 105.

[4]- عبد القاهر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1978، ص 435.

والصورة هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه.[1]

وإذا كان الشعر إحساسا قبل كل شيء، فالشاعر يحاول أن يتجاوز هذا الاحساس وربما كان هذا الأخير الوسيلة الأولى التي يحلق بها الشاعر في أجواء بعيدة، فيحلم بأشياء لا يجدها في الواقع المحسوس، ولا يستطيع الشاعر نقل أحاسيسه ومشاعره وتجاربه الخاصة في العمل الإبداعي إلا بأداة هي اللغة، فمن خلالها يصوغ الشاعر صوره ويشكلها، وعلى هذا الاساس تأتي الصورة انعكاسا لذات الشاعر ونفسيته، فهي تحمل من هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره وأحاسيسها وتجاربه الخاصة ونظرته إلى الحياة يصوغها بلغته ويشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجارب الشاعر وتأملاته[2]، فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها.[3]

وللصورة في العمل الفني وظائفها الأساسية التي لا يمكن اغفالها، فقد تتحول بعض الصور مع تكرارها إلى رموز تشكل ما يشبه اللازمة الموسيقية.[4]

يبرز لدينا مما سبق بعض جوانب أهمية الصورة الفنية، فتتمثل أهميتها في العمل الأدبي ليس بها تقدم من معاني داخل العمل الأدبي فقط، فهي قد لا تخلف معنى جديدا وليس القصد منها ذلك إذ: «أن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه[5]»، وإنما هي وسيلة خاصة في التعبير، تمتاز بتحقيق الإثارة لدى المتلقى، والمتعة، والدهشة، وتفسح المجال للتخيل والخروج عن المألوف، وتؤثر في المتلقي، وبذا تحقق الصورة الشعرية جمالية التعبير والمتعة الذهنية والتأثير لا يمكن للغة العادية أن تؤديها.

[1]- عبد الخالق محمود، شعر ابن الغارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، ص 105.

[2]- محمد مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1958، ص 6-7.

[3]- علي البطل، في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط1، 1980، ص 30.

[4]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 282.

[5]- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ص 323.

2- الصورة الشعرية في قصيدة لو أننا لم نفترق

بين إحصاء الصور الواردة في قصيدة: لو أننا لم نفترق، عن وجود 45 صورة شعرية توزعت بحسب معيار الهيمنة على الشكل التالي، في المرتبة الأولى وهذا في الاستعارة 29 مرة، وفي المرتبة الثانية ورد التشبيه 9 مرات، وفي المرتبة الثالثة وردت الكناية 7 مرات.

1- الاستعارة

تعتبر الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها، بشكل يجعلنا نفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه، لذا يرى كثير من النقاد أنها من أهم الوسائل للحكم على شاعرية الشاعر، والاستعارة في اللغة من قولهم استعار المال إذا كلبه عارية، وفي اصطلاح البيانين: هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه كقولك: رأيتُ أسدا في المعركة، فأصلها « رأيت رجلا كالأسد في المعركة» فحذفت المشبه « رجلا» الأداة «الكاف»، ووجه الشبه «الشجاعة» وألحقته بقرينة « المعركة» لتدل على أنك تريد الرجل الشجاع.[1]

والاستعارة من أكثر استعمالات اللغة فاعلية فتدخل في جانب التصوير والتأثير، وفي تطوير اللغة وبث الحياة فيها، فهي تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملا رئيسا في الحفز والحث وأداة للتعبير ، ومصدرا لترادف تعدد المعنى ، ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية ، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات[2]، كما عدها بعض النقاد أنها مجال الروابط بين الأشياء كما يخلقها الخيال.[3]

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط2 ،1426هـ- 2005، ص 224.

[2]- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص 11.

[3]- البطل علي، الصورة في الشعر الغربي، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983، ص 24.

ولعل الجاحظ أول من عرف الاستعارة بقوله: «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا أقام مقامه».[1]

والاستعارة عند السكاكي هي: «أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به».[2]

والأجدر بالقول في هذا التعريف اعتماد السكاكي التشبيه كأصل لابد للاستعارة البناء عليه.

وهي عند أبي هلال العسكري: «نقل العبارة من موضوع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ما».[3]

وقد وضحها الجرجاني لقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه وتجريه عليه تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدا».[4]

يتضح لنا من هذا التعريف أن الاستعارة تعتمد التشبيه في بنائها، وهي تتميز بالإيجاز وتعطي بالقليل من اللفظ.

إن الاستعارة في تعريفاتها المختلفة أربعة أركان:

- المستعار منه، وهو المشبه به
- المستعار له، وهو المشبه

[1]- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تقديم علي أبو ملحم، د.ط، وزارة الثقافة، عمان، ص 127.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط2، 1990، ص 58.

[3]- أبو الهلال العسكري، الصناعتين (الكتاب والشعر)، حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989، ص 261.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمد الداية فايز الداية، طبعة مكتبة سعد الدين، ط2، 1987، ص 105.

- المستعار: وهو اللفظ المنقول والمستعمل فيهما لم يعرف به من معنى القرينة اللفظية أو المعنوية التي تمنع أن يكون المقصود بالاستعارة ومعناها الذي ورد به المستعار منه.[1]

وتتميز الاستعارة بقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة والتوحيد بينها، ليخرج لنا في النهاية مركب جديد ذو صفات خاصة ومتميزة.

وهكذا فإن الاستعارة تتميز بعنصر التكثيف إذ تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمها مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق[2] كما تتميز الاستعارة بكسر حاجز اللغة وحول ما لا يقال.[3]

وردت الاستعارة في قصيدة فاروق بمواطن عديدة من أبياتها، وذلك تناسب لطبيعة النص الاستعارية ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

وتركت عمري في لهيبك يحترق[4]

الملاحظ على هذه الصورة أنها تقوم على تشبيه حذف أحد طرفيه، إذ شبه الشاعر عمره بالحطب وحذف الحطب وهو المشبه به، وأبقى على ما يدل عليه وهو قوله لهيبك يحترق، وهي بذلك استعارة مكنية ويمكن القول أن القيمة الجمالية لهذه الصورة في تحويل المجردات إلى حسيات عندما تحول العمر وهو أمر مجرد إلى حطب وهي الشيء المادي الحسي والهدف من ذلك هو إخراج التجربة العاطفية إلى واقع محسوس.

يقول صلاح فضل: «إن الشعر ليس مجرد تواصل اعلامي بل يتميز بشفرته الجمالية الخاصة».[5]

---

[1]- أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، منشورات التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1982 ،ص 346.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 257.

[3]- المرجع نفسه، ص 258.

[4]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 07.

[5]- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعرية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص 21.

النموذج الثاني

كنا نعانق في الظلام دموعنا[1]

يمثل هذا السطر نموذجا عن الاستعارة المكنية، إذ قام التشبيه فيها بين المشبه والمشبه به الحسي أيضا، وإذا كان النص على الحقيقة والمجاز موضوعا للتأويل[2]، فإنما نفهمه من هذه الاستعارة المكنية أن حالة عميقة من الحزن حولت دموع الشاعر إلى كائن سبح في الظلام، وفي عتمة الظلام تلك كان العناق هو العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به، وهذه صورة شعرية غاية في الجمال ودقة التعبير عنها، تكشف عن آثار الحزن العميق نفسية الشاعر.

2- التشبيه

التشبيه بأنواعه المتعددة من أكثر الأنواع البيانية ظهورا في الأدب، فتناوله كثير من الدارسين لتعريفه وتحديد مفهومه، فهو عقد مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو لاشتراكهما في صفة أو حالة[3]، وفي فهم أعمق للتشبيه ينظر لتشبيه على أنه: «صورة تجمع بين أشياء متماثلة وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور[4]»، وليس تماثلا خارجيا وحسب.

وقال الخطيب القزويني: «التشبيه دلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والمراد بالتشبيه هنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة الحقيقية ولا الاستعارة بالكناية، ولا بالتجريد ،فدخل فيه ما يسمى تشبيها بلا خلاف وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، كقولنا: زيد كالأسد أو كالأسد بحذف زيد لقيام قرينه».[5]

وهو كذلك عند محمد الجرجاني: «تشبيه شيء لحصول اشتراك صفة المشبه به في المشتبه، ويشترط أن تكون من أهم وأظهر صفاته وإلصاقها به».[6]

---

[1]- المصدر السابق، ص 08.

[2]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 1996، ص 35.

[3]- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 172.

[4]- الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي التمام، دار الفارس، الأردن، ط2، 1999، ص 203.

[5]- الخطيب القزويني، الإيضاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، ط2، 2006، ص 188.

[6]- محمد علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط1، 2002، ص 107.

هذه التعريفات السابقة وغيرها تؤدي إلى معنى واحد وهو أن التشبيه ربط الشيئين أو أكثر في صفة معينة من الصفات أو أكثر.

أركان التشبيه

يعتمد أسلوب التشبيه على أربعة أركان أساسية هي:

1- المشبه: وهو ما يراد إلحاقه بغيره وتشبيهه به.

2- المشبه به: وهو ما يراد أن يلحق المشبه به في بعض صفاته.

3- أداة التشبيه: وهي اللفظ الدال على التشبيه ويكون رابطا بين المشبه والمشبه به وغالبا ما تكون هذه الأداة حرفا (كالكاف) و(كأن)، والأولى تتوسط الطرفين أما الثانية فتتصدر الجملة غالبا لتقع قبل المشبه وقد تكون أسماء كـ "مثل" أو "شبه" أو "مثيل" وقد تكون أفعالا كـ "يشبه" أو "يماثل".

4- وجه الشبه: وهو الوصف المشترك بين الطرفين ويسمى "الجامع" وقد يذكرني الكلام وغالبا ما يكون محذوفا يدل عليه ذكر الطرفين وما بينهما من تماثل أو تشابه.[1]

التشبيه في قصيدة لو أننا لم نفترق

على الرغم من أن التشبيه يمثل النواة التي تتكون منها بقية الصور الشعرية الأخرى للاستعارة وكناية وغيرهما، إلا أنه ورد في الرتبة الثانية من حيث هيمنة في النص، وذلك بعد الاستعارة، ففي قول الشاعر: وعدت ظهرا في ريوعك ينطلق[2]، تشبيه بليغ حذف فيه وجه الشبه والأداة، ولم يبقى من أطرافه سوى تاء المتكلم وعدت، والمشبه به نهرا، يتحول هذا التشبيه البليغ آلية منتجة للمعنى، بحيث نفهم أن المسافة بين الشاعر والنهر، قد زالت فتحول الإثنان إلى شيء واحد، ليشترك في صفة الانطلاق والحرية، وهذه الحالة تجسيد لبداية قصة الشاعر التي بدأت مملوءة بآمال عريضة وانتهت بمأساة حزينة، يقول بيارجيرو:

[1]- عطية مختار، علم البيان والبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، د.ط، 2004، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ص 28.

[2]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 07.

«ينشأ النص عن لغة، والمشكلة تكمن في معرفة ما إذا كانت خاصية النص تتصل باستخدام خاص للغة، أن تتصل بحالة لغوية خاصة، تعد انزياحا عن هذه اللغة».[1]

النموذج الثاني:

هذا أنا، عمري ورق، حلمي ورق[2]، يشكل هذا السطر تشبيهين بلاغيين، الأول عمري ورق، والثاني حلمي ورق، حذف منهما وجه الشبه والأداة، تحول عمر الشاعر مرة إلى ورق ومرة أخرى يتحول حلمه إلى ورق أيضا، وبذلك تنشأ علاقة متعدية بين الشاعر واعمر والورق، وفي ذلك نفهم معنا يتعلق بانعدام القيمة لوجود الشاعر بفعل الحسرة والألم الناشئين عن الإحباط.

3- الكناية

تعد الكناية من أهم مباحث علم البيان لاتصالها اتصالا وثيقا بخطابات العرب وكلامهم وتكون بترك التصريح بالشيء إلى مساوية في اللزوم لينتقل منه إلى الملزوم، أو بمعنى آخر هي لفظ أريد به ملزوم معناه الوضعي.[3]

والكناية أن تتكلم بشيء، وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية، وتكنى: تستر من كنى عنه إذا ورى، أو من الكنية.[4]

وعليه فالكناية كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز به وصف جامع بين الحقيقة والمجاز.[5]

أشار الجاحظ إلى الكناية والتعريض، وذكر أنهما لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف، وربطها هي والوحي باللحظ ودلالة الإشارة، ونقل عن شريح أنه قال:

---

[1]- بيار جيرو، الأسلوبية، ص 127.

[2]- المصدر السابق، ص 08.

[3]- عطية مختار، علم البيان والبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، ص 129.

[4]- مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، د.ط، 2000، ص 568.

[5]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد العوفي، دار النهضة، مصر، مجلد 4، 2008، ص 12.

«الحدة كناية عن الجهل»، ونقل عن أبي عبيدة أنه قال: «وإذا قالوا فلان مقتصد فتلك كناية عن البخل، وإذا قيل للعامل مستقص فذلك كناية عن الجور».[1]

أركان الكناية وأقسامها:

تتألف الكناية في بنائها التعبيري من ثلاثة أركان:

أولها: المكنى منه، وهو دلالة اللفظ الظاهر التي تقوم دليلا على مراد المتكلم.

ثانيهما: المكنى عنه، وهو المكنى اللازم للمكنى به الذي يرمي إليه الناطق بالكناية.

ثالثهما: القرينة العقابية التي يفرزها سياق الكلام لترشد إلى المكنى عنه وتمنع إرادة المعنى المكنى به.[2]

أما بلاغة الكناية فتتمثل في المبالغة في الوصف، فهي أبلغ من التصريح لأنك إذا كنيت عن المعنى زدت في إثباته وتأكيده، فهي من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي عن المعنى زدت في إثباته، وتأكيده فهي من "ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح.[3]

الكناية في قصيدة لو أننا لم نفترق:

تأتي الكناية في الرتبة الثالثة من حيث هيمنتها في النص إذ بلغ عددها سبع كنايات من أهمها ما جاء في قول الشاعر:

لو أننا سافرت في قمم السحاب[4]، وهي كناية عن صفى المجد والعلو وبلغة أخرى فهي كناية عن مجرد، فقد استخدم الشاعر لفظة قمم السحاب وفعل سافر لغير معانيها الأصلية وإنما قصد بذلك شوقه إلى المجد والعلى، يقول محمد الصالح الضالع: «إن الكلمة هي معنى التخيل والمعنى الموحى والمتخيل حتى الأصوات المجردة هي الأشياء الكوفية

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص 117.

[2]- مطلوب أحمد، كامل حسن، البلاغة والتطبيق، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط1، 1982 ،ص 370.

[3]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغية وتطورها، مكتبة ناشرون، بيروت- لبنان، د.ط، 2000، ص 568.

[4]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 07.

المحسوسة، والأشياء المحسوسة والأصوات والحركات متجسدة في الأصوات اللغوية وسياقاتها اللفظية المختلفة».[1]

النموذج الثاني:

طفل صغير في حجم الموج حاصره الغرق[2]، يشكل هذا السطر توليفة من الكنايات وهذه الكنايات هي طفل صغير، جحيم الموج، حاصره الغرق[3]، ففي الكناية الأولى، كناية عن موصوف، وفي الكناية الثانية، كناية عن موصوف أيضا، وفي الكناية الثالثة، كناية عن صفة الغرق.

لقد حاول الشاعر نفسه وذلك عبر لغته الشعرية إلى طفل صغير فاقد للقوة مسلوب الإرادة يقع ضحية لخطرين داهمين، الخطر الأول وهو جحيم الموج، أما الخطر الثاني محاصره الغرق، وكل من الخطر الأول والثاني، إنما هي كنايات عن الأحزان والمآسي التي ألمت بالشاعر، يقول صلاح فضل: «خلال عملية تلقي الرسالة الجمالية، تتشكل لدى المتلقي شفرة خاصة تضاف إلى الشفرات اللغوية والثقافية[4]»، ونفهم من ذلك أن وحدة السياق اللغوي والثقافي الذي يجمع بين الشاعر والقارئ الذي يستعمل عملية الوصول إلى المعنى في النص.

الحقول الدلالية:

تعد الحقول الدلالية من أبرز النظريات الدلالية في العصر الحديث التي تطورت في العشرينات، وكان هدفها تصنيف المداخل المعجمية أو المعاني وترتيبها وفق نظام خاص حيث تبدو الصلة واضحة بين الكلمات إذ ترتبط الواحدة بالأخرى من الناحية المعنوية وتعتبر إحدى نقاط التحول الهامة في تاريخ علم الدلالة الحديث، وقد ظل سائدا أن اللغة في القسم

[1]- محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 09.

[2]- المصدر السابق، ص 08.

[3]- المصدر نفسه، ص 08.

[4]- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعرية، ص 21.

المعجمي ليست سوى ركام من كلمات متناثرة لا توجد صلة تربط بين الواحدة والأخرى من الناحية الدلالية.[1]

إن الحقول الدلالية روابط دلالية لمجموعة من الألفاظ المصنفة، وفقا لمبدأ تنظيمي محسوس قائم على ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت هو الجذر، أو المتضمن الأعلى، أو الخلية الرجعية الأولى، التي تسمح للكلمات المنتمية إليها دلاليا بالشكل والامتداد، وإمكانية إدراجها في حقول أو دوائر دلالية خاصة يتسم كل منها بهيمنة ثيمة ما عليها.[2]

وعليه فالحقول الدلالية: مجموعة من المفردات تدل على مفهوم واحد وهي: «مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها ضمن مفهوم محدد، أو هو قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة والاختصاص»[3]، بحيث تعتمد الحقول الدلالية على عدد مهم من الألفاظ، فقد تكون أفعال أو أسماء أو صفات، حسب طريقة توزيعها وتوظيفها.

إذن فالحقول الدلالية حقول فهرسية دلالية "فهرسية لكونها مؤلفة من كلمات ودلالية لارتدادها ولارجاعها إلى العلاقة بين الدال والمدلول.[4]

المبادئ التي تقوم عليها الحقول الدلالية

1- لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.

2- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

3- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

4- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[5]

[1]- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2010، ص 143.

[2]- هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص 466.

[3]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1982، ص 79.

[4]- هادي نهر، علم الدلالية التطبيقي في التراث العربي، ص 466.

[5]- محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د.ط، 2002، ص 47.

سنحاول في هذا الفصل تطبيق نظرية الحقول الدلالية، حيث كشف الإحصاء عن تشكل القصيدة ثلاثة حقول دلالية كبرى وهي: حقل الإنسان، حقل الطبيعة، حقل الحب والأحاسيس، حاز فيها حقل الإنسان الصدارة من حيث عدد الكلمات الدالة عليه، كالحقل الدال على الطبيعة، ويأتي في الرتبة الثالثة والأخيرة الحقل الدال على الحب والأحاسيس.

أولا: حقل الإنسان

يذهب ميكائيل ريفاتير إلى أن موضوع تحليل الأسلوب هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، وهذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالقا، ولا وهما مجاني، فهو مشروط لبينات النص[1] فإنه يمكن القول بخصوص الحقل الدال على الإنسان يمثل حالة الشاعر وهو يعيش تجربة عاطفية من نوع خاص جعلته يأخذ صورا وأشكالا مختلفة تداخلت فيها مشاعر الحب وكذا مظاهر الطبيعة.

فكلمة عمري الواردة في السطر الثاني تشير إلى أن الإنسان داخل الطبيعة، وكيف أنه يحترق وهذا الإحتراق ليس حقيقيا بدليل ما ورد في لازمة القصيدة لو أننا لم نفترق[2] وفي قوله: تعثرت أنفاسنا بين الضلوع[3]، حديث عن هذه الحالة العاطفية الجارفة وكيف اجتاحت عالم هذا الإنسان وأثرت على أنفاسه وضلوعه بفعل ما أنتجته من القلق.

نلاحظ في المقطوعة الثالثة توظيفا من الشاعر مجموعة من الكلمات الدالة على الإنسان في قوله: لا تسألي العين الحزينة، أدمتها المقل[4]، نلاحظ أن الشاعر عهد إلى تشتيت هذا الإنسان، وراح ينظر إليه باعتباره مجموعة من الأجزاء ذلك أن العين الحزينة هي جزء من الإنسان، وجمالية توظيفها من طرف الشاعر أنها عبرت عن الإنسان ككل

[1]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، الدراسات البيضاء، المغرب ،ط1، 1993، ص 45.

[2]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 07.

[3]- المصدر السابق، ص 07.

[4]- المصدر نفسه، ص 08.

وهذا ما يؤكد أن النص هو المادة الوحيدة، التي يمكن إدراكها عند التلقي، إن النص إذن هو الكيان الذي يفرض كنتيجة كونها المبدع.[1]

ثانيا: حقل الطبيعة

يأتي حقل الطبيعة في الرتبة الثانية من حيث ورود كلماته في القصيدة، لقد اعتبر الأسلوب في أغلب الأحيان انزياحا فرديا، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء[2] مما يجعل الكلمات الدالة على الطبيعة والواردة في القصيدة لو أننا لم نفترق[3]، اختبارا خاصا بالشاعر وظفها لوصف رؤيته الخاصة نحو الطبيعة.

ولقد حاول الشاعر في المقطع الأول جمع العديد من الكلمات الدالة على الطبيعة ليحولها إلى مادة يوظفها بهدف البوح عن مشاعره والكشف عن أفكاره، فالكلمات: (نجم سماء، قمم السحاب، نهر، ربوع المدى، رياح ...) جميعها كلمات حولها الشاعر إلى قاموس يتابع من خلاله الشاعر تفاصيل الطبيعة من خلال مظاهرها المتعددة والمتنوعة والمختلفة علما أن الشعر يزداد جمالا كلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الكاملة للغة[4] ويواصل الشاعر ذات الطريقة في تعبيره عن الحسرة والألم من خلال توزيع هذه الآلام على أجزاء الطبيعة، فقد ذكر في المقطع الثالث كلمات (صيف، رياح، رماد، ورق، الموج، الأفق الشفق، نجم، الكون...) ففي هذا المثال نلاحظ على الشاعر أنه وسع قاموس الطبيعة عبر ذكره لهذه المظاهر المتعددة. إن القصيدة مغامرة داخل كوكب اللغة، أي أنها تختلف في لغتها عن لغة النص فهي موضوع لغوي من نوع خاص، ينزاح فيه الدال عن مدلوله، وتتولد داخل الدليل اللغوي علاقة غير معتادة، علما أن إدراك القصيدة ككل لا يكون إلا بإدراك الجزء الأفضل ليس منفصلا وإنما في علاقته لبقية الأجزاء الأخرى.[5]

---

[1]- جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 153.

[2]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

[3]- المصدر السابق، ص 07.

[4]- محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 17.

[5]- الدايم ربي الحبيب، قراءة سيميائية في قصيدة جيكور أمي لبدر شاكر السياب، مجلة الحياة الثقافية، العدد 81 ،1986، ص 65.

اللافت في المقطع الخامس نلاحظ على الشاعر أنه مال إلى توظيف كلمات دالى على جانب الحزن في الطبيعة ومن أمثلة ذلك: (ضجر الشوارع، الظلام، الدرب، منفطر الوقت، الدقائق، تختفي، اللحظات ...)[1]، فإذا الأسلوب انزياحا فرديا في أغلب الأحيان أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء[2]، فإن طريقة توظيف الشاعر للحقل الدال على الطبيعة هو أسلوب خاص به يميزه عن غيره.

إذا كان الأسلوب ليس فوضى، تنظمه اللغة فإنه نظام به تنتظم اللغة وبه تأخذ شكلها الخاص[3]، هذا الأمر ينطبق على أسلوب الشاعر في طريقة انتقاء اختياره في الكلمات الدالة على حقل الطبيعة

ثالثا: حقل الحب والأحاسيس

على الرغم من أن الحقل الدال على الحب والأحاسيس والوجدان احتل الرتبة الثالثة من حيث عدد كلماته، إلا أنه يشكل جوهر القصيدة لأن هذه القصيدة قبل أن تصبح لغة قالها الشاعر كانت عاطفة وإحساسا ووجدانا، أي أنها تجربة عاطفية عاشها الشاعر بقلبه فيها من السعادة والحزن وألم الفراق ما حولها إلى نص شعري مؤثر ويمكن أن نلمس هذه الدلالة من خلال العنوان الذي يلحق الأزمة العاطفية التي عاشها الشاعر، ذلك أن الشاعر يستعمل الكلمات للمقاربة الأشياء[4]، وهذا ما يؤكد أن الأسلوب نظام لا يمكن إدراكه إلا بإزاء نظام آخر.[5]

إنما نلاحظه على حقل الحب والأحاسيس أنه يشكل جوا عاما يخيم على القصيدة كلها فعدد الكلمات القليلة الدالة عليه لم يمنعه من اختراق الحقلين الآخرين الطبيعة والإنسان والسبب واضح وبسيط لأن الحب يعيشه الإنسان والطبيعة تشجعه وتنميه وتغذيه، فعلى سبيل المثال كلمة الأحلام دالة على الحب والأحاسيس، وهي كلمة تخص الإنسان وتتغذى

[1]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 08.

[2]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

[3]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 94.

[4]- جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 16.

[5]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 94.

من الطبيعة، وأحيانا تختلط الحقول الثلاثة ببعضها البعض كما ورد في قوله: هذا أنا عمري ورق، حلمي ورق[1]، فالأنا هو الإنسان، والحلم دال على الحب والأحاسيس، والورق دال على الطبيعة وهكذا تتوحد الحقول الدلالية الثلاثة للتحول إلى حقل أساسي وهو حقل الحب والأحاسيس.

إن الخصائص الشعرية موجودة في التعابير الجملية بعامة أدبية كانت أم غير أدبية ولكن هذه الخصائص تتجلى بصورة مكثفة وتتوظف بصورة نسيجية معقدة في اللغة الشعرية[2]، فجمال الكلمة الموظفة من طرف الشاعر تحمل قيمة جمالية ذات أثر كبير على القارئ.

إذا كان المصطلح هو عقد اتفاق بين الكاتب والقارئ وشفرة مشتركة يتمكنان بها من إقامة اتصال بينهما، لا يكتنفه غموض أو لبس[3]، فإن ما تشكل منه الحقل الدلالي الدال على الأحاسيس والحب والمشاعر يمثل مجموعة من الاصطلاحات التي يفهمها كل من الشاعر والقارئ.

التضاد

ضد الشيء، وضد يده، وضديته: خلافه، والجمع أضداده، وهو في الاصطلاح العرب القدامى: «أن يتفق اللفظ ويختلف المعنى فيكون اللفظ الواحد على معنيين فصاعدا».[4]

وهو الجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل تقابل التضاد أو الإيجاب والسلب أو العدم والملكة، والتضايق أو ما شابه ذلك، وسواء أكان ذلك المعنى حقيقيا أم مجازيا، والمطابقة في الكلام: أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه، وهي عند جميع الناس الجمع بين الضدين في الكلام المنشور أو الشعر المنظوم، وهي مواجهة اللفظ ما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به، وآخره

[1]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 07.

[2]- محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 12.

[3]- سعد مصلوح، الاسلوب، ص 30.

[4]- هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 430

ما يليق به آخرا[1]، وللتضاد أسماء أخرى، ويقال: له الطباق، والتكافؤ، والمقابلة، والمطابقة وحاصلة الإتيان بالنقيضين والضدين.

إن للتضاد فنا بديعيا خالصا له تأثيره الخاص المتميز، ويتجلى هذا التأثير في أنه يجمعه بين الأضداد يختلف صورا ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينهما عقل القارئ ووجدانه، فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده، ومن هنا فإن هذا الفن البديعي يستوي بحد ذاته معرضا للمعاني الذهنية والنفسية والعقلية المتنافرة فتترك في الشعور آثارا عميقة بأسلوبها الموازن المقارن.[2]

يمثل التضاد أسلوبا من أساليب التعبير التي وظفها الشاعر لكشف مشاعره وعواطفه وأفكاره، وبذلك يتحول التضاد إلى رؤية داخل النص يرى من خلالها الشاعر الأشياء على طريقته، ذلك أن النص هو المادة الوحيدة التي يمكن إدراكها عند التلقي، النص إذن هو الكيان الذي يفرض كنتيجة كونها المبدع[3]، ولكشف رؤية الشاعر هذه نلاحظ ما ورد في قوله: سافرت ≠ عدت الواردة في قوله:

لو أنني سافرت في قمم السحاب

وعدت نهرا في ربوعك ينطلق[4]

إن سفر الشاعر عبر قمم جبال السحاب وعودته من السفر متحولا إلى نهر يكشف اندماج الشاعر مع عناصر الطبيعة لسبب مشاعر الحب والفراق التي حولته إلى ذلك.

كما ورد التضاد بين كلمتي المدى≠ يختنق في قوله:

لكنها الأحلام تنثرنا سرابا في المدى

وتظل سرا في الجوانح يختنق[5]

[1]- ثويني حميد آدم، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للتوزيع والنشر، عمان، ط1، 2007، ص 117.

[2]- المرجع السابق، ص 117.

[3]- جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 153.

[4]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص 07.

[5]- المصدر نفسه، ص 08.

فمن حيث الدلالة تشير كلمة المدى إلى الانطلاق والرحيل والسفر في حين تشير كلمة يختنق إلى الإنحسار والعودة، ويبدو أن هذه الثنائية سيطرت على الجو العام للقصيدة بحيث ظهرت دلالتها في صور مختلفة ومتعددة بحيث نجد في المقطع الثاني قوله:

لو أننا لم نفترق

كانت خطانا في ذهول تبتعد[1]

فيظهر التضاد بين لم نفترق ≠ تبتعد، والذي نفهمه من ثنائية التضاد، هذه هي الحالة النفسية المسيطرة على وجدان الشاعر، وهي حالة رغبة بقاء المحبوب وحتمية فراقه.

ورد في المقطع الرابع:

وغدا ستورق في ليالي الحزن

أيام سعيدة[2]

إذ جمع الشاعر الحزن≠ السعادة ونعني بذلك حزن الفراق وسعادة اللقاء لتتأكد من جديد هذه الثنائية التي تمسك بالنص، يقول لزهر الزناد: «إن النص مثل العالم الذي ينقله الكاتب أو يصوره، إذ يتكون ها النص من عناصر تربطه بينهما علاقات».[3]

يواصل الشاعر توظيف التضاد على نفس الوتيرة وأعني بذلك ثنائية الحضور والغياب أي اللقاء والفراق، ففي قوله: وتغيب في صمت اللقاء نبضاتي[4]، نلاحظ ورود التضاد في كلمتي (تغيب ≠ اللقاء)، فعلى الرغم من أن دلالة السطر تخص النبضات إلا أنها لا تنفصل من حيث المعنى عن الدلالة المعنى للفكرة العامة التي تحكم النص، وبذلك وفإن التضاد يصبح أداة من أدوات التعبير في القصيدة.

[1]- المصدر نفسه، ص 09.

[2]- المصدر السابق، ص 08.

[3]- لزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص 43.

[4]- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، ص

يقول بيار جيرو: «تتجلى مهمة الأسلوبية من جهة أولى في معرفة مختلف أدوات التعبير، ووصفها وتحديدها وتصنيفها»[1].

[1] بير جيرو، الأسلوبية، ص 141.

خاتمة

كشفت دراستنا الأسلوبية في قصيدة "لو أننا لم نفترق" للشاعر فاروق جويدة عن جملة من النتائج العلمية من أهمها:

- نجاعة المنهج الأسلوبي في مقاربة الخطاب الشعري المعاصر.
- الخطاب الشعري المعاصر مساحة خصبة ومجال صالح لتطبيقات المنهج الأسلوبي.
- تقوم شعرية الخطاب الشعري المعاصر خاصة عند فاروق جويدةعلى مجموع مكوناته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.
- تنوع العناصر الصوتية المساهمة في تشكيل بنية الإيقاع في الخطاب الشعري عند فاروق جويدة.
- إسهام التكرار على اختلاف أنواعه في تشكيل بنية الإيقاع للقصيدة وكذا إنتاج دلالات النص.
- تنوع البنى التركيبية للنص، وذلك بتوظيف الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وذلك نابع من الحالات النفسية للشاعر وكذا رؤيته الخاصة للعالم.
- لعبت الجملة النحوية في النص الدور الأهم في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالاته.
- أنجز التقديم والتأخير دورا هاما في تشكيل النص على مستوى الشكل وعلى مستوى التنويع في المعاني والدلالات.
- لعبت الصورة الشعرية دورا هاما في الكشف عن دلالات النص، والإفصاح عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه.
- تنوعت الصورة الشعرية بحسب تنوع الدلالات وحالات الشاعر النفسية.
- تنوعت الحقول الدلالية بين الدلالة على الإنسان والإحساس والعاطفة والطبيعة.
- لعب التضاد دورا مركزيا في الإفصاح عن التناقضات التي عاشها الشاعر.

نأمل في أن يكون هذا العمل قد كشف عن الإجابة على بعض الإشكالات الهامة، كما نأمل في أن نكون قد قدمنا منتوجا علميا إضافيا يساعد الباحث في مجال الأسلوبيات ومقاربة النصوص الشعرية.

الشكر الجزيل للأستاذ المشرف عبد الخالق بوراس واللجنة المناقشة.

ملحق

لَوْ أنَّنَا .. لَمْ نَفْتَرِقْ

لَوْ أنَّنَا لَمْ نَفْتَرِقْ
لبَقِيتُ نجماً فى سَمائِكِ سارِياً
وتَركتُ عُمرىَ فى لهِيبِكِ يَحْتَرِقْ
لَوْ أنَّنِى سَافرتُ فى قِمَمِ السَّحابِ
وعُدتُ نَهراً فى رُبوعِكِ يَنطَلِقْ
لَكِنَّها الأحلاَمُ تَنثُرنَا سرابًا فى المدَى

وتَظلُّ سراً .. فِي الجوَانحِ يَخْتنِقْ

★ ★ ★

لَوْ أنَّنَا لمْ نَفترِقْ ..

كَانَتْ خُطَانَا فِي ذُهولٍ تَبتعِدْ ..

وتَشُدُّنا أشْواقُنا

فنعُودُ نُمسِكُ بالطَّرِيقِ المرتَعِدْ

تُلقِي بنَا اللَّحظَاتُ

فى صَخبِ الزّحامِ كَأنَّنا

جَسدٌ تَناثَرَ فى جَسدْ ..

جَسَدانِ فى جَسدٍ نسيرُ وَحولَنا

كَانتْ وجوهُ النَّاسِ تَجرِى كالرِّياحِ

فَلا نَرَى مِنْهُمْ أَحدْ

★ ★ ★

مَا زِلتُ أذْكرُ عندَما جَاء الرَّحيلُ

وَصاحَ فى عَيْنى الأرقْ

وتَعثَّرتْ أنفاسُنَا بينَ الضُّلوعِ

وعَادَ يشْطرُنا القَلقْ

ورَأيتُ عُمريَ فى يَدَيْكِ

رِياحَ صَيفٍ عابثٍ

ورَمادَ أحْلامٍ وَشيئًا مِنْ ورَقْ

هَذَا أنا ..

عُمرى وَرقْ ..

حُلمِي ورَقْ ..
طِفلٌ صَغيرٌ فى جَحِيمِ الموجِ
حَاصرَه الغَرقْ
ضَوءٌ طَريدٌ فى عُيونِ الأفْقِ
يَطوِيه الشَّفقْ
نجمٌ أضَاءَ الكَونَ يَوماً واحْتَرقْ

★ ★ ★

لاَ تَسْألى العَينَ الحزِينةَ
كَيفَ أدْمتْها المُقَلْ ..
لاَ تَسْألِى النَّجمَ البعيدَ
بأىّ سرّ قد أفَلْ

مَهمَا تَوارَى الحُلمُ فِى عَينِي
وَأَرّقنِى الأجَلْ
مَازِلتُ ألمحُ فى رَمادِ العُمْرِ
شَيئاً من أمَلْ
فَغداً ستنْبتُ فى جَبينِ الأُفْقِ
نَجماتُ جَدِيدهْ
وَغداً ستُورِقُ فى لَيالِى الحزْنِ
أيَّامٌ سَعِيدهْ
وغداً أراكِ عَلَى المدَي
شَمْساً تُضِيءُ ظلامَ أيَّامِى
وإنْ كَانَتْ بعِيدهْ

★ ★ ★

لَوْ أننَا لَمْ نَفترِقْ
حَملتْكِ فى ضَجرِ الشَّوارعِ فَرْحتِى ..
والخوفُ يُلقِينِى عَلى الطُّرقاتِ
تَتمَايلُ الأحلامُ بينَ عُيونِنَا
وتَغِيبُ فى صَمتِ اللّقا نَبضَاتِى
واللَّيلُ سِكّيرٌ يُعانِقُ كأسَه
وَيطوفُ مُنْتَشياً عَلَى الحانَاتِ
والضَّوءُ يَسْكبُ فى العُيُونِ بَرِيقَه
وَيهِيمُ فى خَجلٍ عَلَى الشُّرفَاتِ ..
كُنَّا نُصَلّى فى الطَّرِيقِ وحَوْلَنا
يَتنَدَّرُ الكُهَّانُ بالضَّحكَات

كُنَّا نُعانِقُ فى الظَّلامِ دُموعَنا
والدَّربُ مُنفَطِرٌ مِنَ العَبراتِ
وتوقَّفَ الزَّمنُ المسافِرُ فى دَمِي
وتَعثَّرَتْ فِى لَوعةٍ خُطواتي
والوَقتُ يَرتَعُ والدَّقائِقُ تَختَفِي
فنُطارِدُ اللَّحظاتِ .. باللَّحظاتِ ..
ما كُنتُ أعْرِفُ والرَّحِيلُ يشدُّنا
أنّى أوَدِّعُ مُهْجتِي وحيَاتِى ..
مَا كَانَ خَوفِى منْ وَدَاعٍ قَدْ مَضَي
بَلْ كانَ خوْفِى منْ فِراقٍ آتي
لَم يبقَ شَىءٌ منذُ كانَ وداعُنا

غَيرُ الجِراحِ تَئنُّ فى كَلِمَاتي
لَوْ أنَّنَا لَمْ نَفترِقْ ..
لَبقِيتِ فِى زَمنِ الخَطِيئَةِ تَوْبَتِي
وجَعَلتُ وجْهَكِ قِبْلَتِى .. وصَلاَتِى .

★ ★ ★

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: قائمة المصادر

1- فاروق جويدة، ديوان لو أننا لم نفترق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، فبراير، 1998.

ثانيا: قائمة المراجع

I.المراجع العربية

1- أبو بكر عبد القاهر، بن عبد الرحمان، بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدنية، القاهرة، 1404هـ.

2- أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت-لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1967.

3- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط6، 1966.

4- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998.

5- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، ط1، 2007.

6- الهادي الجلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، الدار البيضاء، منشورات عيون، ط1، 1992.

7- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

8- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972.

9- أحمد كشات، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، 2005.

10- الطبيب بكوش، التصرف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة جمهورية تونس، ط2، تونس، 1992.

11- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1987.

12- السعيد الورقي، في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، 1983.

13- السعيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط2 ،1426هـ- 2005.

14- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997.

15- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تقديم علي أبو ملحم، د.ط، وزراة الثقافة، عمان.

16- السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط2، 1990.

17- أبو الهلال العسكري، الصناعتين (الكتاب والشعر)، حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.

18- أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، منشورات التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1982.

19- الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي التمام، دار الفارس، الأردن، ط2، 1999.

20- الخطيب القزويني، الإيضاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، ط2، 2006.

21- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد العوفي، دار النهضة، مصر، مجلد 4، 2008.

22- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1982.

23- بشير تاوريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1428هـ-2006م.

24- هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في الباحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.

25- د. هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

26- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة العنصر للسياب، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

27- حسين يوسف وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي، ط2، ج2.

28- حسين نورد الدين، الدليل إلى قواعد اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية، دار العلوم العربية ،ط1، بيروت-لبنان، 1996-1416هـ.

29- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2010.

30- كمال بشر، علم الأصوات العام، دار الغريب للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 2000.

31- لزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

32- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1.

33- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1990.

34- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

35- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية، اللبنانية، ط1، 1412هـ-1992.

36- د. محمود السعدان، علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت –لبنان.

37- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

38- مراد عبد الرحمان مبروك، فن الصوت إلى النص، دار الوفاء للنشر، مصر، ط1، 2002.

39- محمد بن فلاح المطري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم أ.د سعيد بن عبد العزيز مصلوح، د. عبد اللطيف بن محمد الخطيب، جامعة الكويت، كلية الآداب، د.ط، د.ت.

40- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا - دمشق، ط1، 1427هـ -2008.

41- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ-1991.

42- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية الناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

43- محمد كمال أبو ذيب، جدالية الخفاء، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، مصر، ط1، 1979.

44- محمد الصالح الضالع، الأسلوبية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.

45- مصطفى حركات، قواعد الشعر العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 1989.

46- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

47- محمد مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1958.

48- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 1996.

49- محمد علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط1، 2002.

50- مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، د.ط، 2000.

51- محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د.ط، 2002.

52- د. محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح، عمان، ط1، 2002.
53- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1974.
54- نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة وتطبيق)، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة،الإسكندرية، 2006.
55- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط3، ج4، القاهرة، 1988.
56- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، علم الكتب للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1419هـ-1999م.
57- سعد مصلوح، الأسلوب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2002.
58- عبد الرحمان بن محمد، ابن خلدون، أبو زيد، ولي الدين، الحصرمي الاشبيلي، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1408.
59- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.
60- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005.
61- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
62- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، بيروت، ط2، 1998.
63- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينه، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986.
64- عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين بلادي، لمحمد العيد آل خليفة، مطبوعات جامعية، الجزائر، ط1، 1992.
65- عساف ياسين، الصورة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.

66- عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

67- عبد القاهر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1978.

68- علي البطل، في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط1، 1980.

69- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، القاهرة، د.ط.

70- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983.

71- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمد الداية فايز الداية، طبعة مكتبة سعد الدين، ط2، 1987.

72- عطية مختار، علم البيان والبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، د.ط، 2004.

73- فتح أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودلالة تطبيقية ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة، 1990.

74- فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1408هـ- 1987.

75- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1.

76- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان –الأردن، ط2، 1427هـ- 2007.

77- فاضل السنافي، أقسام الكلام من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977.

78- فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب- سوريا، ط5، 1409هـ- 1989.

79- فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الأداب، القاهرة، 2005.

80- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاعرة، ط1، 1419هـ-1998م.

81- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1970.

82- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعرية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

83- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6.

84- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة العربية، دار الثقافة، د.ط، الدار البيضاء، 1979.

85- ثويني حميد آدم، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للتوزيع والنشر، عمان، ط1، 2007.

86- خان محمد، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، المغرب، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2002.

II.المراجع المترجمة

1- بيار جيرو، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

2-جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

3-جون كوهبن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 1980.

4-ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، الدراسات البيضاء، المغرب،ط1، 1993.

5- فيلي ساندريس، نحو أسلوبية جديدة، تر: خالد محمود، دار الفكر، دمشق، 1442هـ-2003.

III.الدوريات والمجالات

1- الدايم ربي الحبيب، قراءة سيميائية في قصيدة جيكور أمي لبدر شاكر السياب، مجلة الحياة الثقافية، العدد 81، 1986.

2- زهير المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي لدراسة أسلوبية، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد 2004، ج3.

3- لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011.

4- ندوة خان، في مقال سيميائية القبيلة في قصيدة (لا ياسيدة ؟؟؟؟)، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، سنة 2001.

5- عاطف أبو حمادة، البنية الايقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد الخامس والعشرون (2)، أيلول 2011.

6- فاطمة محجوب، التكرار في الشعر، مجلة الشعر، العدد الثامن، 1977.

7- ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عدد 1، مجلد 5.

8- ياسر أحمد فياض، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العدد الرابع، المجلد الأول، 2009.

IV.الرسائل الجامعية

1- بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جوادي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب حديث، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2011-2012.

2- رشيد بديدة، البنيات الأسلوبية في مرتبة بلقيس لنزار قباني، مذكرة شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.

V.المعاجم

1- ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج7، ط3، 2004.

2- الجوهري، مختار الصحاح، المكتبة العصرية، بيروت، ط3، 1998.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة	ا_ب
مدخل	17_4
. الفصل الأول: المستوى الصوتي	
1- الايقاع الصوتي	21_20
2- التكرار	35_21
3- الايقاع العروضي	41_35
4- القافية	45_41
. الفصل الثاني: المستوى التركيبي	
1- الجملة و أنواعها	51_49
2- الجملة الاسمية	53_51
3- الجملة الفعلية	56_53
4- التقديم والتأخير	57_56
. الفصل الثالث: المستوى الدلالي	
1- الصورة الشعرية	70_60
2- الحقول الدلالية	75_70
3- التضاد	79_75
خاتمة	80
الملاحق	89_82
قائمة المصادر والمراجع	99_91
قائمة المحتويات	101