الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى– جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة بعنـــوان :

البنية الأسلوبية في شعر "محمود درويش"

"حالة حصار" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

– سمية بوساوي

– أمينة زرايب

إشراف الأستاذ:

– نواري رزوق

لجنة المناقشة

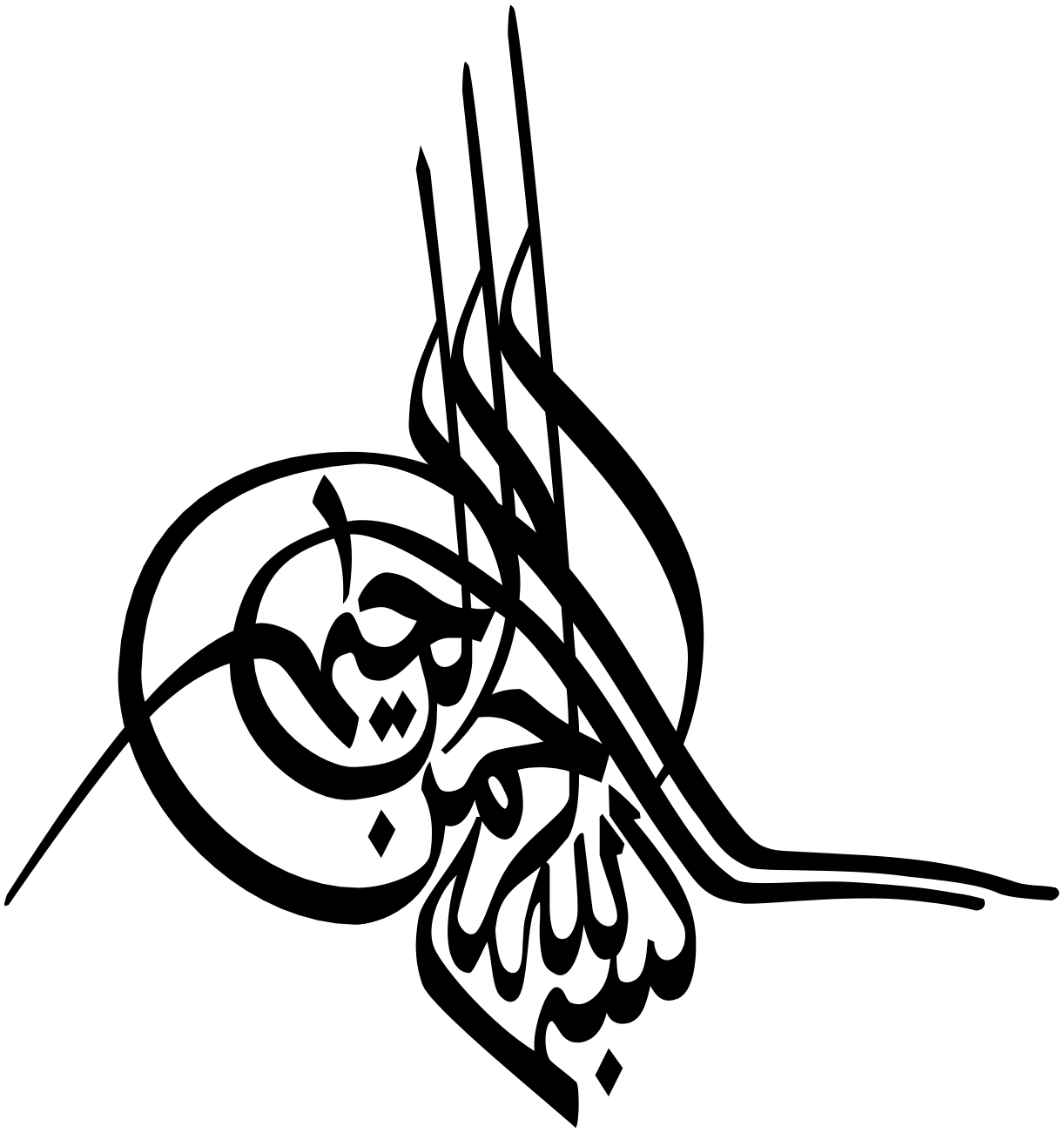
1– الأستاذ: يوسف معاش.....رئيسا.

2– الأستاذ: نواري رزوق..... مشرفا ومقررا.

3– الأستاذ: نجيم حناشي.....عضوا مناقشا.

السنة الجامعية:

2018/2017 م – 1440/1439هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـان

إن آخر فاتحة تكون لرب العباد الله الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع نشكره جزيل الشكر وحده عز وجل على نعمه.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل الأستاذة الكرام الذين تجرعنا على أيديهم حوصلتنا العلمية والمعرفية من التعليم الإبتدائي حتى نهاية مشوارنا الجامعي، الذين سهروا على تكويننا وتوجيهنا من أجل تحصيل معرفي جاد ومستقبل زاهر وعلى الخصوص أستاذنا "رزوق نواري" الذي كان نعم المشرف والموجه.

كما يحتم علينا واجب الشكر أن لا ننسى كل من مد لنا يد العون والمساعدة في مجال البحث من قريب أو بعيد.

دعـــــاء

اللهم إنا نسألك إيمانا دائما، وقلبا خاشعا وعلما نافعا، ودينا قيما، ونسألك العفو والعافية من كل بلية.

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا.

بل وذكرنا أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا جردتنا من المال أترك لنا الأمل، وإذا جردتنا من النجاح أترك لنا قوة العناد، وإذ جردتنا من الصحة أترك لنا نعمة الإيمان، وإذا أسأنا إلى الناس أترك لنا شجاعة الاعتذار، وذا أسيء إلينا فامنحنا شجاعة العفو.

ربي اشرح لي صدري ويسر لي أمري وأحلل عقدة من لساني يفقه قولي

آمين يا رب العالمين

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله خلق الإنسان، علمه البيان، والصلاة والسلام على رسوله الذي أوتي جوامع الكلم والذي أخبر أن من الشعر الحكمة ومن البيان لسحرا وبعد.

إن الجمال اللغوي الأسلوبي موجود في كل مظاهر استعمالاتها ، ويبرز بصورة مكثفة في النص الشعري مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى ففيه ينصهر الشكل مع المضمون وينعكس عليه، ولما كان الصوت هو الوحدة اللغوية الأولى لإخراج مكنونات النفس الشاعرة، كان أول باب تجسد به هذه الجمالية وهذا ما رأته الدراسات اللغوية الأسلوبية الحديثة، وجسدته الأسلوبية الصوتية التي رأت في الصوت بلاغة وأداة بيد الناقد لسبر أغوار النص. فحللت بذلك الظاهرة الأدبية بطريقة علمية موضوعية باعتمادها على البنية اللغوية الصوتية، وانطلاقها مما هو موجود لا من عواطف الشاعر وتخمينات الناقد.

جاء إختيارنا لهذا الموضوع لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ فأما الذاتية فلرغبتنا في تنمية قدراتنا اللغوية وأما الموضوعية فلنقص الدراسات اللغوية الأسلوبية التي دارت حول شعر درويش، فمعظم الدراسات التي وجدت دارت حول وصف مسيرته الشعرية التي خولته بأن يكون شاعر القضية الفلسطينية بلا منازع، وأهملت بذلك الجمالية اللغوية لديه، وهذا ما جعلنا نجعله عمود بحثنا الذي جاء تحت عنوان البنية الأسلوبية في شعر محمود درويش "حالة حصار " أنموذجا، بحث في وظائف الأصوات. فما هي تجليات الأسلوبية الصوتية داخل ديوان حالة حصار لمحمود درويش؟، إلى أي مدى عكس الصوت التجربة الشعرية الدرويشية ؟، كيف استغل درويش البنية الصوتية؟، وكيف جعل منها خصائص أسلوبية ذات دلالات فنية ونفسية ميزت شخصه؟، وفيما تمثل هذه الدلالات؟، وهل استطاع درويش إدراك البلاغة الصوتية؟

لإنجاز هذا البحث والإجابة عن التساؤلات السابقة اعتمدنا على خطة ممنهجة مقسمة إلى مدخل وفصلين وخاتمة لأهم النتائج، فأما المدخل فكان عبارة عن إحاطة عامة بالتجربة الشعرية لدى محمود درويش من حيث مسيرته والخصائص الفنية لشعره وقدمنا فيه لمحة عن النص المدروس، أما الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان: تطور الدراسات الأسلوبية وتطبيقاتها على النص الأدبي فجعلناه في ثلاث مباحث تنظيرية أدرجنا تحتها مجموعة من المطالب تناولنا في المبحث الأول منه: الأسلوب والأسلوبية من حيث المفهوم في التراث العربي والغربي، أما المبحث الثاني فتطرقنا فيه لنشأة الأسلوبية واتجاهاتها، أما المبحث الثالث فتعرضنا فيه لمراحل ومستويات التحليل اللغوي الأسلوبي وأنهينا الفصل بخاتمة حوصلنا فيها أهم ما توصلنا إليه. أما الفصل الثاني والذي جاء تحت عنوان: الدلالة الأسلوبية للأصوات داخل الديوان فجعلناه في ثلاث مباحث: مبحث نظري ومبحثين تحليليين دار المبحث الأول منه حول الصوت والأسلوبية الصوتية من حيث المفهوم، أما المبحث الثاني فخصص لوظيفة الحروف ودلالتها داخل الديوان، تناولنا فيه دلالة التقابل ودلالة التكرار أما المبحث الأخير فعرجنا فيه على دلالة موسيقى الديوان وتعرضنا فيه لعناصر الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية ودلالاتها. وختمنا الفصل بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج لننهي بحثنا بخاتمة كانت عبارة عن إجابات لما طرح في مقدمتنا من تساؤلات أخذنا فحواها من تحليل النص وضمت كذلك استنتاجات لأهم ما توصلنا إليه. وكان منهج سيرنا في كل هذا هو المنهج الأسلوبي التحليلي وكانت وسيلتنا فيه الإحصاء والتعليق باعتباره من أهم المناهج النقدية التي استطاعت تحليل الظاهرة الأدبية تحليلا علميا بتجاوزه مزالق المناهج النسقية الأخرى.

وفي دعم آرائنا وإثراء بحثنا اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: ديوان حالة حصار لمحمود درويش، الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، الأسلوبية الصوتية لمحمد صالح الضالع، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس، وكذلك كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ...إلخ.

وفي إطار إنجازنا للبحث لم نسلم من بعض الصعوبات والتي عملنا جاهدين على تفاديها ومغاضاتها كنقص المراجع التي تحتوي شعر درويش وحياته داخل المكتبات، بنية الشعر الحر الجديدة وخاصية التدوير التي طبعت الديوان الأمر الذي صعب علينا الوقوف على ضبط عناصر موسيقى الديوان وخاصة ما تعلق بالوزن والقافية تعاملنا مع الموضوع بكل احتراز لنقص خبرتنا في تحليل النصوص تحليلا لغويا أسلوبيا ولم تسبق لنا تجربة فيه، وكل ما نملكه في جعبتنا مجموعة تنظيرات فقط.

وفي الأخير نشكر كل من ساهم في إنجاز هذا البحث ومد لنا يد العون وعلى رأسهم أستاذنا الفاضل الذي رافقنا على طول مدة البحث الأستاذ الدكتور "رزوق نواري"، ولا ندعي الكمال في هذه الدراسة لكننا نتمنى أن تدرك نقائصها في بحوث لاحقة إن شاء الله.

التجربة الشعرية عند "محمود درويش"

تمهيد

1-التعريف بالشاعر

2-أهم أعماله

3-مسيرته الشعرية

4-الخصائص الفنية لشعره

5-لمحة عن النص المدروس

مدخل

يكتشف المتأمل في الشعر العربي المعاصر أنه يتجلى ضمن خصائص وقضايا مشتركة تتصدرها قضية الوعي القومي، والقصيدة الفلسطينية العربية مثلها مثل أي قصيدة عربية معاصرة تحوم في سياقاتها من مثل الوطن ،الحدود السياسية ، الهوية وغيرها، فمن مميزات العربي أنه يغار على وطنه يهرع لحمايته حتى ولو بأبسط وسائل الدفاع، ألا وهي الكلمة، لكن ليست الكلمة ببساطتها بل الكلمة التي تعادل السلاح النووي إنها الكلمة المشحونة بنار الغضب وحرقة الظلم وآلام الفقر وفقدان الأحبة.

إن القضية الفلسطينية لطالما كانت الشغل الشاغل للعديد من الشعراء العرب، فما بالك بالشاعر الفلسطيني« فقد تعرض الوطن الفلسطيني لهجمات صهيونية مبرمجة مبكرة استهدفت استيطانه وتهويده منذ مطلع القرن الماضي، بدعم من توافق المصالح العدوانية بين المنظمات الصهيونية والاستعمار الأوروبي أنذاك».[1]

وفي ظل هذه الظروف توسع أفق الشاعر الفلسطيني وترسخ في ذهنه الوعي القومي، وما زاد هذا كله وقوع النكبة الفلسطينية سنة 1948م وهزيمة الخامس من حزيران سنة 1967م، الأمر الذي ولد حركة أدبية ناضجة ابدعت أعمالا متميزة ملتزمة احتضنت هذه الظروف وأحاطت بها ولو أردنا الوقوف على هذا كله لابد لنا من التعمق في شخص الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" شاعر الثورة والنضال كما يصفه اغلب المطلعين على تحفه الشعرية.

1/ التعريف بالشاعر "محمود درويش":

هو شاعر القضية الفلسطينية بلا منازع ، إلا أن همه الأول لم يكن محصورا بالحدود الجغرافية لفلسطين أو حتى للعالم العربي فحسب بل كان إنسانيا عالميا، شاعر معاصر « من مواليد قرية البروة سنة 1940م لجأت

[1] علي الخليلي: مختارات من الشعر الفلسطيني، منشورات أمانة عمان الكبرى، د ط، 2002، ص05.

أسرته إلى لبنان سنة 1948م ليعود إلى فلسطين بعد سنة والإقامة في دير الأسد ثم في كفر ياسيف، ودرس الثانوية في دير ياسيف بدأ يكتب الشعر وهو طالب»[1].

ولكن شغفه بالشعر لم يمنعه من الإبداع في فنون أخرى فقد عشق القراءة والكتابة والرسم منذ أن كان طفلا صغيرا ،كما تولى مناصب رسمية أخرى « فقد انضم إلى حركة الشبيبة الشيوعية، وأصبح عضوا في هيئة صحيفة الإتحاد الصادر في حيفا.... ثم أرسله الحزب الشيوعي إلى الإتحاد السوفياتي لمواصلة دراسته لمدة سنة لكنه لم يعد إلى وطنه بل سافر إلى مصر وعمل فترة في صحيفة "الأهرام" ثم اتجه إلى بيروت ليشرف على تحرير مجلة شؤون فلسطين، ليصبح في عام 1975 مديرا لمركز الأبحاث الفلسطينية وعضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية»[2].

وقد يظن البعض أن "محمود درويش" ترك بلاده ولم يساند شعبه في محنته لما غيّر وجهته الأمر الذي وضحه "درويش" في بيان ألقاه في مؤتمره الصحفي الذي عقده في مبنى التلفزيون بالقاهرة عام 1981 م إذ بين فيه أنه خرج حاملا معه قضية بلاده منشغلا عليها من مواقع تكون أكثر حرية وفي هذا قال :« إنني ألح كثيرا أن يكون مفهوما لجميع الناس أن الخطوة الخطيرة التي اتخذتها نابعة من اعتبارات خدمة القضية من مواقع تبدو لي أكثر انطلاقا وحرية وقد تمنحني مزيدا من القدرة على التعبير والعمل أكثر مما كنت قادرا على عمله في بلادي»[3].

وبهذا يغدو "محمود درويش" أمام لوعتين: حرقته على ما هو سائد في بلاده وحرقته على البعد والفراق. وأكيدا أن حرقة البعيد المتألم أكثر من حرقة القريب، فالأول مهما كانت ظروفه يحس بمرارة الفراق ويحن إلى أهله وتراوضه دائما تساؤلات عن أحوالهم حتى ولو تركهم في رفاه ،فما بالك بمسافر طواعية أو نفيا ، تاركا وراءه ضمارا وخرابا مترددا وخائفا من العودة إلى الوطن وهذا ما ينطبق تماما على حالة "محمود درويش" خارج بلاده.

[1] المرجع السابق: ص152.

[2] المرجع نفسه: ص152.

[3] هاني الخير: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فيلتس للنشر والتوزيع ،ط1، الجزائر، 2008، ص18.

امتاز نشاط "درويش" السياسي بمعاداته للحركة الصهيونية وهذا ما عرضه للسجن عدة مرات « الأولى كانت عام 1916، والثانية عام 1965، والثالثة لما ألقى قصيدته "نشيد الرجال" في أمسية شعرية بالجامعة العبرية ثم سجن بسبب نشاطه السياسي ونضاله المعادي للسياسة الإسرائيلية بين سنة 1965 وسنة 1967 ثم أعتقل عام 1965 للمرة الخامسة ....ثم نفي خارج وطنه وتنقل عندها في عدة بلدان عربية وأجنبية إلى أن استقر به المقام أخيرا في بيروت »[1].

وبعد هذه المسيرة الطويلة من النضال والكفاح تلقت الأمة العربية عامة والفلسطينية خاصة خبر وفاة الشاعر "محمود درويش" بالولايات المتحدة الأمريكية الموافق ليوم السبت 9 أغسطس 2008م بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح بالمركز الطبي في "هيوستن" ليعلن بذلك الرئيس الفلسطيني "محمود عباس" الحداد ثلاث أيام في كافة الأراضي الفلسطينية، وقد ورى جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله وسمي القصر بإسمه . شارك في جنازته آلاف الفلسطينيين وعلى رأسهم "محمود عباس" والعديد من الشخصيات العربية.

رغم وفاة الشاعر "محمود درويش" غير أنه بقي حاضرا معنا بجواهر تحفه الأدبية ،فقد ترك زخما فنيا خالدا بقي شاهدا عليه تتداوله الأجيال أهله بأن يكون مرجعا هاما لكل طالب معرفة فنية في كل زمان ومكان.[2]

2/ أهم أعماله:

لقد ساهم الواقع المأساوي الذي عاشه الشاعر مساهمة فعالة في بلورة تجربته الشعرية، والذي ولد بداخله شحنات عاطفية امتزجت بين حب الوطن والحنين إليه وكره العدو الذي سلبه أرضه، هذه العواطف المتأججة في نفس "محمود درويش" جعلته يبحث عن عالم يعكس فيه العالم الذي يعيشه، فقابل بذلك دوي القنبلة بدوي

[1] محفوظ كحوال: أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2009، ص03.

[2] ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص6.

الكلمة، الأمر الذي جعل منه موسوعة الكلمة الصارخة الحادة ألف فيها أعمالا وأبدع بها تحفا فنية خالدة، كانت فاتحتها « عصافير بلا أجنحة» سنة (1960)، ثم توالت إصداراته مع «ديوان أوراق الزيتون »سنة (1964)،« عاشق من فلسطين» سنة (1966) ، « آخر الليل» سنة (1967)، « العصافير تموت في الجليل» سنة (1982) ، « تلك صورتها» سنة (1985) ، « أعراس» سنة (1980)، وقد جمعت هذه الأعمال في ديوان واحد صدر في دار العودة بيروت سنة (1988) ....إلخ ».[1]

بالإضافة إلى الأعمال الشعرية السابقة الذكر، كان للنثر أيضا نصيب عند "محمود درويش" ، ومما كتبه في هذا الفن : مؤلف الكتابة على ضوء البندقية" سنة 1971م ، "يوميات الحزن العادي " 1976م، الصادران عن دار العودة ببيروت، كما كان له عمل مشترك مع « سميح القاسم» والمتمثل في كتاب "الرسائل" الصادر عن عربسك حيفا 1989 م وقد ترجمت أعماله الشعرية إلى جميع اللغات.[2]

إن المطلع على هذا الكم الهائل من الأعمال، والمتتبع للحالة المأساوية التي عاشها الشاعر، يدرك أنه موسوعة أدبية عالمية ضربت بكل الظروف عرض الحائط وهرعت إلى العالم بأكمله، وهذا ما جعل "درويش" يتوج بمجموعة من الجوائز والأوسمة منها:«"جائزة لوتس" عام 1969" "جائزة البحر المتوسط " عام 1980، و" درع الثورة الفلسطينية" عام 1981م، وجائزة ابن سينا في الإتحاد السوفييتي عام 1982... " وجائزة القاهرة للشعر العربي" عام 2007، كما أعلنت وزارة الاتصالات الفلسطينية عن إصدارها طابع بريدي يحمل صورة "محمود درويش"»[3].

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط3، المغرب، 2001، ص 282.

[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ص283.

[3] ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص4.

ويمكن القول أنّ "محمود درويش" شعبية لم يتمتع بها شاعر غيره ، وقد رسخ هذه الشعبية مجموعة من الأمسيات التي أحياها قبل رحيله المفاجئ في المدن الفلسطينية وفي بعض الدول العربية، فقد أحيا أمسية في "حيفا" وواحدة في "رام الله" كما أحيا أمسيات في عمان ودمشق والمغرب والقاهرة والجزائر.

3/ مسيرته الشعرية:

حسب ما ورد في كتاب "محمود درويش" « رحلة في دروب الشعر» لهاني الخير أن مسيرة "درويش" الشعرية يمكن إجمالها في مراحل متتابعة وهي كالآتي:

مرحلة الطفولة الفنية وسذاجة المعاني: ومثل هذه المرحلة ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" الصادر سنة 1920 وهو ابن التسع سنوات.

أما المرحلة الثانية فمثلها ديوانه الثاني " أوراق الزيتون" الصادر سنة 1924، وهو على درجة فنية وروح غنائية انضج من الأول وفيه بدى تأثره بالتيار الرومانسي.

أما المرحلة الثالثة فمثلتها دواوينه الثلاثة وهي "عاشق من فلسطين" الصادر سنة 1922 م و" آخر الليل" الصادر عام 1928 وأخيرا ديوانه "عصافير تموت في الجليل" وقد وصل في هذه المرحلة إلى القدرة على الإيحاء وفيها تأثر بكوكبة من أعلام الشعر العربي أمثال "السياب" "أدونيس" " البياتي" ..إلخ فقد قاسمهم همومهم العربية والإنسانية وشاركهم ثقافتهم، وبعد هذه المراحل الثلاث جاءت مرحلة الملحمة.

أما في السنوات الأخيرة فقد تحول الشعر عند "محمود درويش" إلى حالة ترف جمالي وإبداعي وكان هذا في دواوينه الثلاث: "سرير الغريبة" ، "لماذا تركت الحصان وحيدا"، " لا تعتذر عما فعلت".[1]

[1] ينظر: هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص ص22-32.

4/ الخصائص الفنية لشعره:

لقد شهد الشعر العربي كوكبة من التغيرات منذ القديم إلى عصرنا المعاصر، وفي كل فترة من فتراته كان يمتاز بحلة من الخصائص تميزه عن سابقته، سواء أكانت هذه التغيرات من الناحية اللغوية أو الشكلية أو المضمون الفحوي للنص. ولما كان على الشاعر مواكبة التطورات الحاصلة في الساحة الشعرية وكان ابن بيئته بنى "محمود درويش" تحفه الشعرية وفق ما تقتضيه الظروف المحيطة بالمجتمع الفلسطيني ووفق ما يتطلبه عمود الشعر في العصر المعاصر من ناحية أخرى. ومن الخصائص التي امتازت بها أعمال "محمود درويش" نذكر:

أ– على مستوى الشكل:

– الثورة على النظام الخليلي بإتباع نظام الشطر الواحد بذل الشطرين وكسر قيود العمودية والهرع إلى الحرية والتجديد وإتباع ما جاءت به مدرسة التفعيلة، وهي السمة التي تناسبت والحالة النفسية للشاعر المعاصر الذي يطمح إلى التحرر من الواقع الاستعماري وقيوده، فأحاسيسه تنبعث في شكل شحنات عاطفية وجدانية متواترة بها يغدو الشاعر أمام وضع لا يسمح له بانتقاء ألفاظ وعبارات تخضع للوزن والقافية.

– إتباع نظام المقطوعات والميل إلى الشعر المرسل : وهذا ما تلمسناه في قصيدة "حالة حصار" التي جاءت عبارة عن مقطوعات قصيرة متفاوتة الطول كان يخصص فيها الشاعر خطابه لفئة معينة من الناس فقد كتب إلى القاتل إلى الناقد إلى الشاعر... إلخ، ومما خاطب به الناقد نذكر:

[إلى ناقد:] لا تُفسِّرْ كلامي

بملعقة الشاي أو بفخاخ الطيورِ!

يحاصرني في المنامِ كلامِي

كلامي الذي لم أقُلهُ

ويكتُبني ثم يتركني باحثًا

عن بقايا منامي.....[1]

وبهذا يغدو "درويش" قد تجاوز النظام التقليدي لما جعل من قصيدة "حالة حصار" قصيدة كبرى تندرج تحتها مجموعة من المقاطع.

- استغلال البحور الشعرية الصافية والنظم وفقها وقد كان المتدارك والمتقارب طريق سير "درويش" على مستوى الديوان.

ب- على مستوى المضمون:

- صدق التجربة الشعرية: فمشاعر "محمود درويش" لم تأت من أجل إمتاع القارئ ونظم الشعر فحسب بل هي نتاج تجارب واقعية وآلام عاشها مع مجتمعه المحتل.
- الالتزام: وهي خاصية لطالما ميزت الشعراء العرب المعاصرين التي انحصرت اهتماماتهم بقضايا مجتمعاتهم والدعوة إلى التغيير نحو ما هو أفضل.
- الوحدة العضوية: وهي عند "محمود درويش" نتاج تعاضض ثلاث عوامل أساسية هي:

1- وحدة الموضوع المتمثل في القضية الفلسطينية ومعاناة الشعب الفلسطيني.

2- وحدة الجو النفسي أو الخيط الشعوري المتمثل في الآلام والمعاناة.

3- البناء المحكم للقصيدة، إذ لا يمكن الإخلال بتنظيمها ، ما ولد توفر خاصية أخرى وهي خاصية الاتساق والانسجام.

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، رياض الريس للنشر والتوزيع، ج2، ط1، بيروت، 2005، ص193.

وتعد الوحدة العضوية من أهم المسائل التي ركز عليها النقاد المعاصرون، إذ اعتبروا إمكانية الإخلال والتغير في بناء القصيدة عيبا من عيوب الشعر.

- النزعة الإنسانية: وذلك لما اتخذ القضية الفلسطينية منطلقا لشعره والقضايا العربية الأخرى.

ج- على مستوى اللغة:

- استعمال لغة موحية مكثفة الدلالة لاستعمال الرمز والأسطورة فابرز ما ميز لغة "محمود درويش" ثراؤها بالطاقات التعبيرية واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة ومن جملة الرموز التي استعملها "درويش" نذكر على سبيل المثال رمز "أيوب" الذي أشار به إلى الفلسطيني الذي تعرض إلى ما لا يطاق من الابتلاء والمعاناة، ولجوئه إلى توظيف الرمز هو اختصار التعبير وتعميق الفكرة .

التعبير بالضميرين الجمعي (نحن) الدال على الفلسطينيين والشاعر، والمخاطب (أنتم) الذي يعود على الإسرائيليين.

- وظف في التعبير عن موضوعه حقلا دلاليا ثريا يدور حول الحرب ومشتقاتها كالسلاح ، السلم، الظلم...إلخ.

- لمحة عن النص المدروس "حالة حصار":

أصدر الشاعر "محمود درويش" ديوانه "حالة حصار" محاولا من خلاله تحديد مفهوم واضح للسلام من خلال مجموعة من القصائد عكست أسلوبه الأدبي الفريد وإصراره على عدم اليأس والتمسك بفسحة الأمل مهما كانت ضيقة.

يقع الديوان الصادر عن دار الرياض نجيب الريس للطباعة ببيروت في 100 صفحة من القطع الوسط وقال درويش في مقابلة صحفية أنه كتب الديوان في أقل من شهر عندما كان محاصرا في رام الله، وأضاف: "كنت أرى

من بيتي الذبابات والجنود، ولم تكن لدي طريقة مقاومة إلا أن أكتب، وكلما كتبت أكثر كنت أشعر أن الحصار يبتعد فكانت اللغة كأنها تبعد الجنود. فقوتي الوحيدة هي قوة لغوية" .

وتابع قائلا: "كتبت عن قوة الحياة واستمرارها وأبدية العلاقة بالأشياء والطبيعة. الطائرة تمر في السماء لدقائق ولكن الحمام دائم.... كنت أتشبث بقوة الحياة في الطبيعة للرد على الحصار الذي أعتبره زائلا" [1].

لقد عرّف "محمود درويش" السلام بقوله:

السلام نهارٌ أليفٌ لطيفٌ خفيفُ

الخطى لا يعادي أحدٌ

السّلامُ قطارٌ يوحدُ سكانهُ العائدين.[2]

.

.

.

وخاطب في مقطع آخر الجنود الإسرائيليين الذين يحاصرون المناطق الفلسطينية. قائلا:

أيها الواقفونَ على العتباتِ أدخلوا

وأشربوا معنَا القهوةَ العربيةَ.[3]

[1] روتيرز: الجزيرة الإعلامية، الأخبار ثقافة وفن "محمود درويش" يهدي ربع "حالة حصار للإنتفاضة" يوم 2002/4/16، س03:00 بتوقيت مكة المكرمة الجزيرة من الموقع:

www.algazeera.net/news/cultureanda

[2] محمود درويش:الديوان، الأعمال الأولى، ص262.

[3] المرجع نفسه: ص186.

ولكن في غمرة هذا الحصار يظهر الأمل بقوله:

بلادٌ على أهبةِ الفجرِ

لن نختلفَ على حصةِ الشهداءِ من [1]

الأرْضِ

.

.

.

بلادٌ على أهبةِ الفجرِ

عمَّا قليلٍ

تنامُ الكواكبُ في لغةِ الشعرِ

عمَّا قليلٍ

نودِّعُ هذا الطريقِ الطويلِ

ونسألُ: من أينَ نبدأ ؟.[2]

[1] المرجع السابق : ص195.

[2] المرجع نفسه : ص257.

الفصـل الأول:

تطور الدراسات الأسلوبية وتطبيقاتها على النص الأدبي

تمهيد للفصل

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية

أولا: في مفهوم الأسلوب

1- في التراث العربي

2- في التراث الغربي

ثانيا: في مفهوم الأسلوبية

1-عند النقاد العرب

2-عند النقاد الغرب

المبحث الثاني: نشأة الأسلوبية واتجاهاتها

أولا: الأسلوبية التعبيرية

ثانيا: الأسلوبية الفردية

ثالثا: الأسلوبية البنيوية

المبحث الثالث: مراحل ومستويات التحليل اللغوي الأسلوبي

أولا: مراحل التحليل اللغوي الأسلوبي

ثانيا: مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي

خاتمة الفصل

تمهيد:

أطلقت كلمة "**أسلوب**" (**LE STYLE**) قديما على أشكال الكلام وارتبطت به، فوجد الأسلوب السهل، البسيط، المباشر، الراقي وغيرها ولم يعرف على أنه علم من العلوم إلّا بعد ثورة اللسانيات مع "**فيرديناند دي سوسير**" (**FERDINA ND DE SAUSSURE**)في مطلع القرن العشرين (20م) والتطورات التي شهدتها العلوم اللغوية حديثا، أين طفحت إلى السطح دعوات منادية بعلمنة الظاهرة الأدبية وانفصالها عن العلوم الإنسانية ونهج نهج اللسانيات، كانت نتيجتها بروز "البنيوية" (LE STRUCTURALISME)كفاتحة للمناهج النسقية متخذة من البنية اللغوية للنصوص مجال للتحليل دون الالتفات إلى شخص المبدع وظروفه ، نظرا لحرصها على تطبيق المبدأ اللساني الذي ينص: على دراسة اللغة في "ذاتها ولأجل ذاتها".

- وبعد هذه المسيرة والمخاض ولدت "الأسلوبية"(LA STYLISTIQUE)على يد العالم اللغوي السويسري "شارل بالي" (CHARLES BALLY)أحد تلامذة "سوسير"(SAUSSURE)في مطلع القرن العشرين (20م) متخذة من اللسانيات زادا معرفيا ، ومن البنيوية نهجا ومن لغة النص مجال اشتغال باحثة عن مواطن الإبداع والجمال من خلال الأساليب اللغوية التي انتهجها المبدع وأخرج عن طريقها شحناته العاطفية وقد توسل الدرس الأسلوبي في بحثه جملة الآليات اللغوية التي مثلتها مستويات اللغة :الصوتية، الصرفية، التركيبية والدلالية.

لقد مرت الأسلوبية بمسارا تطوريا هائلا امتاز بالسيرورة والتجدد بحثا عن تحقيق الموضوعية والعلمية ، الأمر الذي أفرز عدة مدارس واتجاهات مختلفة حتى أضحى علم الأسلوب يطلق عليه لدى بعض النقاد تسمية علم الأسلوبيات، إذ نجد الأسلوبية التعبيرية بزعامة شارل بالي، والأسلوبية النفسية بريادة ليوسبيتز، الأسلوبية البنيوية مع

ميشال ريفاتير، الأسلوبية الشعرية مع جاكبسون ، الأسلوبية الإحصائية وغيرها من الأسلوبيات ،وما هذا إلا دليل واضح على خصوبة وثراء هذا الحقل وكذلك أن الأسلوبية إضافة إلى سعيها إلى اللحاق بركب اللسانيات وطموحها إلى تحقيق العلمية والموضوعية ، فهي من خلال مسارها التطوري هذا تكون قد حققت ميزة هامة من مميزات المعارف العلمية وهي ميزة السيرورة والتغير.

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية

أولا: في مفهوم الأسلوب

لما كانت مفاتيح العلوم مصطلحاتها، وكانت الأسلوبية اللفظ المنسوب إلى الأسلوب، وكان المنسوب على علاقة بما نسب إليه، استدعت الضرورة الوقوف على مفهوم الأسلوب والإحاطة به واستجلاء كيفيات توارده على ألسنة اللغويين والنقاد العرب والعجم قديما وحديثا، قبل الولوج إلى ضبط مفهوم الأسلوبية أو علم الأسلوب ومعرفة مختلف اتجاهاته.

1/ الأسلوب في التراث العربي:

أ– لغة:

لم تغفل معاجم العربية الإشارة إلى مفهوم الأسلوب، فجاء في لسان العرب« "لابن منظور" في مادة "سلب": "الأسلوب، ويقال : الطريق للسطر من النخيل أسلوب، قال : الأسلوب الطريق والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ ، ويجمع أساليبٌ، والأسلوب الطريق نأخذ فيه، والأسلوبُ بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين»[1].

فالأسلوب إذا عند "ابن منظور" هو السطر من النخيل والطريق الممتد والطريق والوجه والمذهب والفن.

كما ورد في المعجم الوسيط في مادة "سلب":« الأسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه ، وطريقة الكاتب في كتابته، والفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه ويجمع أساليب»[2].

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ج7، ط4، بيروت، د س، ص225.

[2] إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، دار المكتبة الإسلامية للطباعة، ج7، د ط، ص441.

فقد ارتبط الأسلوب إذا في الوسيط بالشخص ودلّ على طريقته ومذهبه، وكذلك دلّ على طريقة الكاتب في كتابته وفنون القول المختلفة والصف من النخيل.

وجاء في القاموس المحيط في مادة "سلب": « الأسلوب والطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف»[1]. فإذا فحصنا المدلول اللغوي لكلمة أسلوب في المعاجم العربية نجدها تكاد تجمع على تعريف موحد تمثل في أن الأسلوب هو: الطريقة والمذهب وأنواع القول.

ب- في اصطلاح النقاد العرب:

حاول العديد من النقاد والأدباء العرب قديما ،الحديث عن مفهوم وذلك لما حاولوا طرق باب بعض القضايا البلاغية والنقدية وسيما ما تعلق منها بقضية إعجاز القرآن الكريم وبيان تفرده، وقد كانت محاولات جادة فإذا لم يصح القول بأنها دراسات أسلوبية سيصح القول بأنها الإرهاصات والبوادر الأولى للدراسات الأسلوبية.

ب-1تعريف الجاحظ (255هـ/869م):

- تحدث "الجاحظ" عن فن تأليف الكلام وحسن اختيار اللفظ، وتباين مستويات الاداء اللغوي وكذلك تميز أسلوب القرآن الكريم وذلك لما:« فرق ما بين نظم القرآن ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظر واختلاف البحث إلا من عرف القصيد من الرجز والمزاوج من المنثور، والخطب من الرسائل ، وحتى العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات، فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام»[2].

فالأسلوب عند "الجاحظ" هو: النسق الخاص في التعبير والطريقة المميزة له.

[1] مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص 203.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص11.

ب–2 تعريف ابن قتيبة (276هـ/889م):

– ربط "ابن قتيبة" بين الأسلوب وطرق إخراج الكلام بمعاني مختلفة إذ يقول: «... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تخصيص أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد.... وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل وكثرة الحشد وجلالة المقام»[1].

وإضافة إلى إشارته إلى اختلاف أساليب تأدية الكلام، أشار أيضا إلى ضرورة عناية المتكلم بمقتضى الحال ومراعاة المقام فلكل مقام مقال وهنا إشارة واضحة على ربط ابن قتيبة بين الأسلوب والبلاغة.

ب–3 تعريف الباقلاني (403هـ/1013م):

جاء حديثه عن الأسلوب انطلاقا من أرائه التي تمحورت حول الشعر والقرآن الكريم وإثباته بأن أسلوب القرآن أسلوب متفرد وهو ليس بشعر، وفيه قال :« إن نظم القرآن على تصَرُفِ وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد وذلك ؛ أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر... وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه»[2].

فالباقلاني ناقش نظرية الشعر بشكل عام ليثبت مخالفته لأسلوب القرآن الكريم فالقرآن لا يرقى إلى رقيه كلام.

[1] المرجع السابق:ص 12.
[2] المرجع نفسه: ص14.

ب-4تعريف عبد القاهر الجرجاني (471هـ/1078م):

ارتبط مفهوم الأسلوب عنده بنظريته في النظم وآرائه حول إعجاز القرآن الكريم، والنظم عنده:« تعليق الكلم بعضها ببعض، أو جعل بعضها بسبب بعض»[1]، ويشير "الجرجاني" من خلال كلامه هذا إلى الترابط والتعالق النصي لفظا ومعنا وذلك بما يقتضيه علم النحو، فالمزية الحقيقية كما يقول في موضع آخر: « إنما هي في نظم الكلام باعتبار ملاءمته معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها وليس الفضل والمزية في الكلام أن ننظر في مجرد معناه»[2].

وبهذا يغدو الأسلوب عنده هو نتاج البنية اللغوية وكيفية تنسيق عناصرها وترتيبها مع مراعاة خاصية الاتساق والانسجام.

ب-5 تعريف ابن خلدون (808هـ/1406م):

حمل الأسلوب عنده معنى الطريقة أو المنهج الذي ينزل الكلام في قالبه، وفرّق بين أسلوب الشعر والنثر وفيه قال:«... وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر، فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه؛ إذ أساليب الشعر تناسبها اللوذغية وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب ...والمقامات مختلفة، ولكل مقام أسلوب يخصه»[3].

[1] عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط2، لبنان، 1999، ص89.
[2] المرجع نفسه: ص91.
[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص22.

فالأسلوب إذا عند "ابن خلدون" هو خاصية تميز الفنون بعضها عن بعض وكل فن مجموعة من السمات والخصائص تخصه كما أن الأسلوب عنده محكوم بالمقام الذي يبث الكلم فيه والمقامات مختلفة وبها تختلف الأساليب.

عموما ومن خلال الآراء السابقة الذكر التي وردت حول مفهوم الأسلوب لمجموعة من النقاد العرب القدماء نلمس أن فئة البلاغيين قد أعطت اهتماما كبيرا للأسلوب وقد تمركز مفهومه لديهم على أنه:

- مجموعة من السمات والخصائص التي تميز الفنون بعضها عن بعض.
- كما أنه مجموعة الأداءات المختلفة للكلام التي ينتجها المتكلم تحت مجموعة الظروف التي تحيط بمتلقي رسالته فلكل مقام مقال.

وقد توصلوا إلى هذه النتيجة من خلال حديثهم عن:

- قضية إعجاز القرآن الكريم وتفرد أسلوبه الذي لا يرقى إليه قول وإثباتهم بأنه مختلف عن لغة الشعر وباقي الفنون.
- وكذلك تطرقهم وعنايتهم بقضية تأليف الكلام وحسن انتقاء اللفظ ومناسبته للمعنى.
- اهتمامهم بالمتلقي ومراعاة مقتضى الحال الذي يمثل عمود البلاغة القديمة وبؤرة الاختلاف في الأسلوبية الحديثة التي صرفت انتباهها نحو المتكلم (المبدع).

2/ في التراث الغربي:

أ– لغة:

تتصل كلمة أسلوب في اللغات الأجنبية «"بكلمة style" في اللغة الإنجليزية ، وهي تشير إلى مرقم الشمع، وهو أداة للكتابة على ألواح الشمع، وقد اشتقت من الأصل اللاتيني stylus إبرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها»[1].

ب– اصطلاحا:

لقد كان قدماء الإغريق روادا في مجال تقنين الأسلوب تقنينا نقديا وعلميا، سيما ما تعلق لآرائهم حول الخطابة والشعر وتميزهم لأسلوب كل منهما. ومن هؤلاء:

ب–1 أفلاطون:

رأى "أفلاطون" أن الأسلوب هو تجسيد لشخص مبدعه إذ يقول: «الأسلوب الشبيه بالسمة الشخصية»[2].

ويقول أيضا: « مثلما يكون الطبع يكون الأسلوب»[3] . وبهذا يبدو الأسلوب عند "أفلاطون" انعكاس لشخصية مبدعة أو صاحبه.

ب–2 أرسطو:

ترى مدرسة "أرسطو" في كل عمل تعبيري أسلوب قد يتراوح بين السمو والانحطاط وبين القوة والضعف، بين الجودة والسوء لكن يظل أسلوبا في النهاية، وهذا يدفعنا إلى القول بأن الأسلوب عند أرسطو:« يظل في كل

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب ،الدار البيضاء ،ط1، المغرب، 2002م ، ص15.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ج7، د ط، الجزائر، 2010م، ص145.

[3] عبد الجليل مرتاض: اللسانيات والأسلوبية، دار هومة، د ط، الجزائر، 2013م، ص154.

معانيه الإقناع إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي وهي المحاكاة التي تقوم في مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة في المنطق، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه»[1].

وهنا نجد أن أرسطو يخص الشعر المسرحي والملحمي بأساليب فنية الأمر الذي ينفيه في فن الخطابة التي تعتمد التعبير المباشر.

أما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب بطبقات المتكلمين وفحوى الخطاب، فقيل :« الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السياسي، وقد وجد هذا التقسيم عند الشاعر فرجيل»[2] . والملاحظ أن هذه التقسيمات تنطبق ومواضيع الخطاب.

ثانيا: في مفهوم الأسلوبية

1/ المصطلح لغة واصطلاحا:

أ– لغة:

مصطلح حديث النشأة وافد إلينا من الثقافة الغربية، يقابله في اللغة الإنجليزية لفظ(stylistice)وفي الفرنسية لفظة(la latylistique)والباحث في الأسلوب (stylistiction) ، وكلمة style طريقة [3].

ويعد الناقد العربي "عبد السلام المسدي" السباق الترجمة(stylistique)بالأسلوبية واعتبره "دال مركب جذوره أسلوب"(style)ولاحقته "ية"(ique)وخصائص الأصل تقابل أبعاد لاحقته فالأسلوب ذو مذلول إنساني وذاتي وبالتالي نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلمي والعقلي .

[1] المرجع السابق: ص 155.

[2] عبد المعتم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص12.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1994م، ص185.

ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب (science du style)[1].

ب- اصطلاحا:

إن رحابة الفضاء الذي تشغله الأسلوبية وتطورها واختلاف مدارسها جعل من الأسلوبية أسلوبيات ،ولهذا لا يجد الباحث تعريفا شاملا. ارتبط ظهوره من الناحية التاريخية بلسانيات "دي سوسير" وطوره وأرسى قواعده النظرية تلميذه "شارل بالي".

ونجد الناقد العربي "يوسف أبو العدوس" في كتابه "الأسلوبية" يقر « بأنه يستحيل النظر إلى الأسلوبية على أنها علم واحد، يمكن حده حدا واحدا يرضى جميع الأطراف التي تعمل تحت المصطلح»[2].

ويجمع الدارسين على أن تعاريف الأسلوبية والأسلوب قد بلغ إلى أكثر من ثمانين تعريف، فهناك من عرفها انطلاقا من العلاقة بينها وبين البلاغة، ومنهم من ربطها بالنقد وجعلها منهجا فيه وآخرون جعلوا منها فرعا لسانيا.

2/ الأسلوبية في التراث العربي:

لقد كان للقلم العربي إسهامات في مجال البحث الأسلوبي تنظيرا وتطبيقا، ولو أنها كانت عزيزة الكثافة رغم معرفة العرب للأسلوب ودراستهم له منذ القدم، وقد ورد علم الأسلوب في مؤلفاتهم بشكل متضارب، مرة ينتج عن الترجمة الغير موحدة لمصطلح stylistique الذي قوبل لديهم بمصطلحات: علم الأسلوب، الأسلوبيات الأسلوبية. ومرة أخرى يكون نتاج منطلق كل ناقد وثقافته الخاصة؛ فنجد الناقد المنطلق من التراث العربي البلاغي

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط5، بيروت، لبنان، 2006م، ص31.
[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص36.

القديم، ونصادف الناقد المتشع بالدراسات اللغوية الحديثة الغربية، كما نجد من حاول التوفيق بين الموروث العربي القديم والدراسات الغربية الحديثة ومن هؤلاء نجد:

2-1الأسلوبية عند عبد السلام المسدي:

يعتبر المسدي أول من نقل مصطلح(stylistique)إلى العربية وترجمه بالأسلوبية، وقد كانت له جهود تنظيرية أصيلة خاصة في ما قدمه في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"، وقد عرف الأسلوبية على أنها: «علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة»[1].

وبهذا يكون النحو شرط وقوام الأسلوبية.

ويقول أيضا: «تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[2].

توصل "المسدي" لهذا التعريف انطلاقا من الثنائية المعرفية التي يحملها مصطلح styli tique والمتكون من دال مركب جذوره style " أسلوب" ولحقته ique "ية" فدلالة المصطلح تشير إلى التوجه العلماني الذي سعت الأسلوبية إلى تحقيقه.

2-2الأسلوبية عند محمد عبد المطلب:

يحدد "محمد عبد المطلب" الأسلوبية في كتابه "البلاغة والأسلوبية" انطلاقا من مقارنته بين البلاغة القديمة والدرس الأسلوبي الحديث وفي هذا يرى :« أن الأسلوبية كعلم جديد نسبيا حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص46.
[2] المرجع نفسه: ص32.

البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية»[1]، وهذا يعني أن الأسلوبية قامت على أنقاض البلاغة العربية وتجنبت مزالقها.

ويقول أيضا: « لقد ورثنا عن القدماء فنا مطولا لتشكيل الجملة على أسس بلاغية عاشت زمنا طويلا، وهذه الأسس هي التي أفرزت لنا معظم اتجاهاتنا النقدية في أخريات القرن الماضي ومطلع القرن»[2] .يلوح عبد المطلب من هذا القول أن الأسلوبية وريثة البلاغة القديمة وقامت على أسسها.

2-3الأسلوبية عند صلاح فضل:

ورد في كتاب مناهج النقد الأدبي لـ "يوسف وغليسي" أن صلاح فضل يرى علم الأسلوب أو الأسلوبية «وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس ،ترجع إلى أبوين فتيين هما: علم اللغة الحديث أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب وعلم الجمال الذي أذى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر»[3].

وبهذا تكون الأسلوبية ببلاغة جديدة طفحت إلى الساحة النقدية بعد تغديها مما جاءت به علوم اللغة بجذور ضاربة في علم الجمال القديم ومرتكزات لسانية حديثة.

3/ الأسلوبية في التراث الغربي:

لقد أسهب النقاد الغربيون في تعريفاتهم للأسلوبية، باعتبار أنها علم حديث ولد في ساحتهم يعنى بدراسة الجمال الأدبي، وتحليله وفق ما أفرزته اللسانيات فكانت بذلك أول فاتحة لإلتقاء العلم بالأدب.

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص352.

[2] المرجع السابق: ص353.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2010، ص87.

3-1الأسلوبية عند شارل بالي:

يعرف "شارل بالي" تلميذ "دي سوسير" الأسلوبية على: « أنها العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[1].

بمعنى أنّ علم الأسلوب عنده هو ذلك العلم الذي يعنى بدراسة وقائع التعبير من حيث محتواها المشحون، والخطاب عند "بالي" نوعان: خطاب حامل لذاته وخطاب مشحون وهذا الأخير هو جوهر الأسلوبية ومجال دراستها، ولعل اهتمام "بالي" بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية.

3-2الأسلوبية عند ميشال ريفاتير:

في حين عرفها "ريفاتير" أنها: « قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بها يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يبرز»[2]. يلوح "رفاتير" من هذا القول أن موضوعية البحث الأسلوبي في نظره تقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة وإنما من الأحكام التي يبدلها القارئ ويربطها بالمنبهات المسببة لها في صلب الموضوع.

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص31.

[2] سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة إحصائية ، دار عالم الكتب، ط3، 2002م، ص32.

3-3الأسلوبية عند رومان جاكبسون:

بينما عرفها "جاكبسون" على أنها : «فن ضمن أفنان الشجرة اللسانية»[1]. ومعنى ذلك أن الأسلوبية عنده هي فرع من فروع اللسانيات لكونها خرجت من عباءة اللغة ومن مدرسة "سوسير" على وجه التحديد.

كما عرفها أيضا على: « أنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا»[2]. يقدم هذا التعريف عنصر أساسي في تمييز الأسلوبية التي تقوم على خصوصية العمل الفني عن المستويات الأخرى وهو بهذا يخرج اللغة العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من الكلام الفني لأن الأسلوبية لا تشتغل إلا على الكلام الفني دون غيره.

3-4الأسلوبية عند فير جيرو:

في حين يرى "جيرو" على: « أنها وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية»[3]. "فجيرو" هنا يؤكد على العلاقة بين علم الأسلوب الحديث والبلاغة القديمة وأنّ الأسلوبية هي وريثة البلاغة غير أن البلاغة تهتم فقط بكيفيات تأليف الكلام الجيد دون التطرق إلى نقد الأساليب في حين تهتم الأسلوبية بأساليب التعبير إضافة إلى نقدها.

3-5الأسلوبية عند جون كوهن:

لقد ضارع "كوهن" بين الشعر والأسلوبية، فالشعرية موضوعها الشعر واللغة الشعرية نفسها واقعة أسلوبية. وقد عرّف الأسلوب بقوله:« الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف....إنه انزياح

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص40.

[2] موسى سامح ربايعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي ،ط1، الكويت، 2003م، ص12.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص62.

إلى معيار أي أنه خطأ، ولكنه .... خطأ مقصود من هنا يصبح الانزياح هو الذي يحدد الواقعة الأسلوبية وتصبح الشعرية مضارعة للأسلوبية»[1].

ومن هنا نلاحظ أن "جون كوهن" قد رادف بين الشعرية والأسلوبية هو الاشتغال على النصوص الشعرية لثرائها بالإنزياحات.

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص48.

المبحث الثاني: نشأة الأسلوبية واتجاهاتها:

يرجع بعض الدارسين ولادة علم الأسلوب إلى القرن 19 على يد العالم الفرنسي "جوستاف كويرنتج" عام 1886م، وذلك من خلال تنبيهه « أن علم الأسلوب الفرنسي شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية»[1].

غير أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع الفتوحات اللسانية على يد العالم اللغوي "دي سوسير" الذي فرق بين قطبي الثنائية اللغوية (اللغة /الكلام) فاعتبر اللغة نظام من الإشارات تعبر عن أفكار تمتاز بالسكون أما الكلام فهو الجانب التنفيذي لهذا النظام، ولقد اتفق الباحثون على أن علم الأسلوب يعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة لأنه يمثل الاستعمال الفردي الذي هو مجاله. ثم توالت الدراسات بعدها وللوقوف على نشأة علم الأسلوبية لا بد لنا من الوقوف على مختلف مراحل تطورها والتي جسدتها مجموعة من الاتجاهات الأسلوبية.

أولا: الأسلوبية التعبيرية:

أسس هذا الاتجاه اللساني "شارل بالي" وهو تلميذ "دي سوسير" الذي جمع دروس أستاذه ونشرها سنة 1916 بعنوان "محاضرات في اللسانيات العامة". نشر "بالي" مؤلفه الأول الموسوم ب "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" عام 1902م، ثم توالت إصداراته إلى أن أسس بها أسلوبيته التعبيرية مثل "مباحث في اللغة"، "اللغة والحياة"....إلخ.

[1] يوسف أبو عدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص38.

ويعرف "بالي" علم الأسلوب على أنه « العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية».[1] هذا يعني أن "بالي" يبحث عن الآثار الوجدانية في اللغة، لكنه « لم يخص لغة الأدب بذلك ، وإنما تحدث عن اللغة الطبيعية التواصلية أيضا وكان موضوع علم الأسلوب هو دراسة المسالك والعلامات اللغوية التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال».[2] ومن هنا يتبين أن أسلوبية التعبير اهتمت بدراسة الكلام العادي المنطوق، دون بنية مستويات الخطاب الأخرى خاصة الإبداعي،كما أنها اعتبرت الأسلوب نتاجا للشحنات العاطفية التي يلجأ إليها المتكلم للتعبير عن مختلف المواقف التي تواجهه، فردة فعل متلقي لخبر حادث اصطدام شخص وهو يصرخ: يا للمسكين! تمثل أسلوبا والمتمثل في التعجب المرتبط بالتنغيم أو طريقة أداء الكلام، وكل هذا حسبه ما هو إلا نتاج شحنة عاطفية مثلتها عاطفة الشفقة كردة فعل من المتلقي إزاء هذا الحادث.

ومن هنا يمكن تلخيص ما جاءت به الأسلوبية التعبيرية ل "شارل بالي" في النقاط التالية:

-أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم وبهذا لم يقصر اللغة الشعرية (الأدبية) على شخص الشاعر فقط بل عممها على جميع الناس.

-أن كل فعل لغوي هو فعل مركب تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة عند التفكير في النظام اللغوي، ولأن اللغة هي ظاهرة اجتماعية فيجب الاعتماد على علم النفس والاجتماع.

-أن أسلوبية "بالي" تصب في صميم الدرس الأسلوبي من خلال تركيزه على اللغة اليومية أو الكلام الذي يمثل الوجه الفردي للغة، والفردية هي مبحث علم الأسلوب.

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية ،دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص31.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص64.

ثانيا: الأسلوبية النفسية:

لما أغفلت الأسلوبية التعبيرية أو أسلوبية "بالي" اللغة الأدبية واهتمت باللغة المنطوقة، استدعت الضرورة إلى التفكير في منهج جديد يعيد للأدبية اعتبارها، وقد أسهمت الدراسات اللغوية الأوروبية في أواخر القرن 19م إسهاما كبيرا في بروز هذا الاتجاه بالإضافة إلى أعمال كل من "كروتشة" و"كارل فوسلر" ذات النزوع المثالي، ويعد النمساوي "ليوسبيتزر" العالم اللغوي والناقد الأدبي من أهم رواد ومؤسسي هذا الاتجاه من مؤلفاته في هذا المجال "دراسات في الأسلوب" و"الأسلوبية "و "النقد الأدبي".

وجدت الأسلوبية النفسية في مؤلفات النقاد تحت عدة مسميات منها أسلوبية الفرد، الأسلوبية الأدبية، أسلوبية الكاتب وقد عنيت « بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام الفني. وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز البحث في أوج التراكيب ووظفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته».[1]

ويحيل فحوى القول إلى أن أسلوبية "ليوسبيتزر" تغوص في النص الأدبي بحثا عن العلل التي دفعت الكاتب لإنتاج خطابه.

وفي إطار حديثه عن الإنزياح يقول: « كان من عادتي عندما أطالع روايات فرنسية حديثة، أن أضع خط تحت العبارات التي بدت لي بعيدة بعدا واضحا عن الاستعمال الشائع».[2]

وهنا يبدو لنا إهتمامه بالأساليب اللغوية الخارجة عن المألوف.

[1] المرجع السابق، ص70.
[2] المرجع نفسه: ص74.

اقترح "ليوسبيتزر" منهج الدائرة الفيلولوجية في تحليل النص الأدبي وطوره وجعله في ثلاث مراحل متتابعة هي:

1-القراءة بصبر وثقة حتى التشبع بجو العمل الأدبي من أجل اكتشاف مهمة أسلوبية معينة.

2-البحث عن التفسير السيكولوجي لهذه السمة.

3-محاولة العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف.

لقد حقق ليوسبيتزر ما لم يحققه "بالي" نظرا للجديد الذي أضافه لتحليل النص الأدبي، فقد جعل من الأعمال الأدبية مجالا للتحليل منطلقا فيها من تفكيك نسيجها اللغوي وصولا إلى شخص المبدع ذاته وانطلاقته هنا من النص هي ولادة جديدة للمنهج الذي سيخلفه وهو الأسلوبية البنيوية.

ثالثا: الأسلوبية البنيوية:

وقد وجدت في مؤلفات النقاد العرب تحت عدة تسميات فنجد: الأسلوبية البنيوية ،الأسلوبية الوظيفية، الأسلوبية الهيكلية ،أسلوبية القارئ والأسلوبية الوظيفية.

ويعد الناقد الأسلوبي "ميشال ريفاتير" من أهم مؤسسي هذا الاتجاه، والذي تبنى منذ أواسط الخمسينات من القرن 20م، إرساء قواعده المنهجية الضرورية لضبط الإطار الموضوعي العلمي للدرس الأسلوبي من خلال كتابه « محاولات في الأسلوبية البنيوية»، الذي ضم جملة من المفاهيم التي قاربت النص الأدبي مقاربة بنيوية أسلوبية تمتد جذورها إلى الدرس اللساني السوسري، وقد كان مجال دراستها تلك العلاقات بين الوحدات اللغوية.

وفي هذا الصدد ورد في كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب لـ "نور الدين السد": « تعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وبالدلالات والإيحاءات التي

تنمو بشكل متناغم».[1] أي أن مجال الدرس البنيوي الأسلوبي هو تلك العلائق الموجودة بين الوحدات اللغوية صوتية كانت أم صرفية أم تركيبية باعتبار أن اللغة هي جملة من العلامات تربطها مجموعة علاقات.

وقد ربط "ميشال ريفاتير" بين الأسلوبية البنيوية والقارئ وجعله محورا في عملية التواصل، وفي هذا حدد مفهوم الأسلوب بأنه « ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية».[2] فالقارئ عند "ريفاتير" ليس مثله مثل كل القراء الذين يقرؤون للمتعة فقط بل هو ذلك القارئ المتخصص الذي يسعى إلى الوقوف على الظاهرة الأسلوبية واكتشافها من خلال بنية النص اللغوية، ولكي يصل إلى هذا الهدف قسم "ريفاتير" القراءة لديه إلى مرحلتين هما:

«القراءة الأولى وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع.

القراءة الثانية وهي مرحلة التأويل والتعبير وهي المرحلة التي يتمكن فيها القارئ من الغوص في النص وفك رموزه....».[3]

فالنموذج الذي يتخذه القارئ المتخصص إذا يكمن في قراءتين ففحوى الأول هو قراءة النص مع الوقوف على الأساليب التي تبدوا مخالفة للبنية النموذج، لتأتي القراءة الثانية وتقوم بمهمة تفكيك هذه الأساليب وتأويلها.

إن أسلوبية "ريفاتير" جاءت لتكمل ما لم تلتفت إليه سابقتها مع "سبيتزر" (الأسلوبية النفسية) بتركيزه على عنصر النص والمخاطب فقط، إنها جاءت لتبين دور المتلقي أو القارئ في تحليله للظاهرة الأدبية وبهذا يكون "ريفاتير" قد جمع كل عناصر الخطاب من مُخَاطَب ومُخَاطِب ونص انطلاقا من البنية اللغوية للنصوص، وقد طور

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص86.
[2] حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص75.
[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص88.

هذا الاتجاه مجموعة النقاد الذين خلفوه وساروا نهجه مثل: "جاكبسون" و"تودروف" وغيرهم فجاءت معهن الأسلوبية الأدبية باحثة عن أدبية الأدب، والأسلوبية الشعرية لتبحث عما هو خارج عن المألوف وفي كل هذا تكون البنية اللغوية مجال التحليل.

المبحث الثالث: مراحل ومستويات التحليل اللغوي الأسلوبي

يقوم التحليل اللغوي الأسلوبي على جملة من المراحل والخطوات المتكاملة فيما بينها، مستغلا في ذلك جملة الآليات اللغوية المتمثلة في مستوياته التحليلية الأمر الذي سنعرج عليه فيما يلي:

أولا: مراحل التحليل اللغوي الأسلوبي

يمر الباحث الأسلوبي أثناء تحليله بمجموعة من الخطوات كل خطوة تكمل الأخرى: وهي حسب ما أورده النقاد والمنظرون ثلاث خطوات أساسية وهي:

الخطوة01: إختيار موضوع الدراسة:

تقوم هذه الخطوة على الحدس والذائقة الأدبية لدى الناقد وإقتناعه بأن هذا النص جدير بالتحليل ، وهذا نتاج علاقة قبلية بين النص والباحث قائمة على الاستحسان ، وتنتهي هذه العلاقة مع بدايته في التحليل من أجل الحفاظ على السمة العلمية والموضوعية التي تميز التحليل الأسلوبي.[1]

إن حسن اختيار الموضوع وتجنب العشوائية أمر ضروري في هذه المرحلة؛ ذلك «أن الاختيار العشوائي ربما قاد صاحبه إلى طريق مسدود، إذ من الحقائق الثابتة في الأسلوبية أن بعض النصوص لا تستجيب مطلقا للتحليل

[1] ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص16.

الأسلوبي، كما أنه ليست كل النصوص متساوية في قابليتها وطواعيتها له».[1] فعملية الاختيار إذا تتم عن وعي ومعرفة من طرف الباحث حول قابلية النصوص للتحليل الأسلوبي فالنصوص العلمية مثلا أو المقالات الصحفية ليس فيها ما يصلح للتحليل سوى القول بأن ذاك النص ذا أسلوب علمي، والآخر ذا أسلوب خبري.

الخطوة 02: إختيار الظواهر الأسلوبية وتفسيرها.

بعد اختيار موضوع التحليل والإطلاع عليه تأتي مرحلة الإنتقاء والتفكيك، إذ ينصرف فيها المحلل إلى الوقوف على مختلف الظواهر الأسلوبية البارزة في النص من خرقات واستعمالات غير عادية للغة أصواتا كانت أم ألفاظا أم تراكيب « فالتحليل اللغوي الأسلوبي يقوم على مراقبة مثل هذه التجاوزات كتكرار صوت أو قلب نظام الكلمات أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل ، وكل ذلك يخدم وظيفة جمالية».[2] فالظاهرة الأسلوبية إذا هي كل استعمال غير عادي للغة خارج عن المألوف.

ومما ينبغي مراعاته في هذا المرحلة هو: أن يحسن الباحث الوقوف عند الظاهرة الأسلوبية الأنسب؛ ذلك أنه ليس كل ما ورد في النص يمكن إعتباره ميزة أو سمة تجعل من العمل عملا إبداعيا فريدا ومميزا « فلا يهتم المحلل الأسلوبي بكل ما ورد في النص ولكنه يصرف عنايته إلى كل ما يمكن أن تكون له أهمية أسلوبية خاصة».[3]

ويمكن القول هنا أن المحلل يقوم بعملية غربلة وتفكيك في نصه فينتقي بذلك ما يراه لأن يكون ظاهرة أسلوبية ويترك ما تبقى من ذلك.

[1] محمد بوحمدي، عبد الرحيم الرحموني: التحليل اللغوي الأسلوبي منهج وتطبيق، ط1، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2009، ص16.

[2] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص55.

[3] محمد بوحمدي، عبد المنعم الرحموني: التحليل اللغوي الأسلوبي منهج وتطبيق، ص19.

الخطوة03: دراسة البدائل الأسلوبية:

وهي مرحلة مكملة لسابقتها وبعد الوقوف على مجموعة الظواهر الأسلوبية يبين المحلل القيمة الأسلوبية للفظ أو الصوت أو العبارة المختارة مقارنة بمجموع الإمكانات المتاحة الغائبة غير المكتوبة وكان للمبدع القدرة على استعمالها. وللمقارنة حضورا بارز في هذه المرحلة إذ ينطلق المحلل من الموجود الحاضر في النص مبرزا قيمته مسلطا النظر على تلك الإمكانات المتاحة والغائبة في النص والمقارنة وسيلته في كل هذا، وبهذا تطفوا القيمة الجمالية للعبارة أو اللفظة أو الصوت الذي أثره الشاعر على سواه من الأصوات.

وبهذه المرحلة يكون المحلل الأسلوبي قد أنهى تحليله اللغوي الذي بدأه بإنطلاقة ذاتية تمثلت في إختيار الموضوع ،ثم الغوص في لغته وتفكيكه وغربلة ظواهره الأسلوبية، لينتهي إلى عملية إعادة البناء من جديد.

ثانيا: مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي

يتوسل التحليل اللغوي الأسلوبي بمجموعة من الآليات اللغوية وهي آليات مستجلبة من الدرس اللساني مع "فردناند دي سوسير" تمثلت في مستويات اللغة، صوتية كانت أم صرفية، تركيبية أو دلالية؛ ذلك أن التحليل الأسلوبي يتعامل مع البنية اللغوية للنص، باعتباره وحدة دلالية قائمة على نسيج من الجمل المتشكلة من مجموعة ألفاظ مكونة من عدد من الأصوات، ودور المحلل أو الناقد هنا هو تفكيك تلك البنية وتجزئتها من أجل الوقوف على دلالات معينة وجماليات اللغة، فالإبداع الأدبي إذا في منظور الدرس الأسلوبي يكمن في بنيته اللغوية لا غير.

1- المستوى الصوتي:

ويعني بأصغر وحدة لغوية وهي الصوت «يقوم أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب؛ ذلك أن الأسلوب والنطق يمكن أن يكون ذا طبيعة انفعالية».[1]

من هنا يتبين لنا أن مجال اشتغال المحلل الأسلوبي في هذا المستوى: هو تلك الأصوات التي تنحرف عن الاستعمال العادي ،كأن يركز المبدع مثلا على صفة صوتية ما كالجهر ويغفل صفة الهمس، أو يؤثر الأصوات التكرارية وسمة التكرار بشكل واضح في أصوات معينة ويترك الأخرى، وما هذه الأساليب إلا انتقاء من الشاعر للتعبير عن انفعالاته في مواقف معينة.

2- المستوى الصرفي:

ويشغل هذا المستوى حيز الكلمة المفردة، اسما كانت فعلا أو حرفا، يقوم فيه المحلل الأسلوبي برصد مجموع السمات البارزة التي تميز مجموعة من الكلمات يرى فيها استعمالا غير عادي ،كأن يلجأ الشاعر إلى تكرار مجموعة من الألفاظ على طول نصه، أو يستغل صيغة من الصيغ على حساب أخرى وهكذا.

3- المستوى التركيبي:

ويدور حول أكبر وحدة لغوية في التحليل اللغوي اللساني وهي الجملة التي تضم الصوت واللفظ معا لتشكل العبارة ، يتم من خلال رصد المحلل أو الناقد الأسلوبي لـ :« حجم الجملة طولا وقصرا ،وترتيب أجزائها أو

[1] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص54.

تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء، والنفي والاستفهام».[1]

فالتركيب بالنسبة للشاعر هو المجال الأوسع الذي ينسج به خيوط نصه ويجسد به عالمه الخاص، وفي هذا يؤثر تركيبا على آخر يراه أنسب وأبلغ لتأدية معانيه مشكلا بذلك جملة من الأساليب: مقدما تارة ومؤخرا تارة أخرى، ذاكرا وحاذفا، يستعمل الطويل مرة والقصير مرة أخرى، مستغلا في ذلك جملة من الروابط والأدوات التي لها دور كبير في إتساق النص.

4- المستوى الدلالي:

ينصرف هذا المستوى إلى الحقول الدلالية والصور الشعرية في النص، فتجربة الشاعر تجسدها تلك الألفاظ والأساليب التي تعكس مشاعره ومعانيه مضيفا لذلك صور البيان بأنواعها من أجل التقوية والوضوح ويعد هذا الأسلوب من أهم مباحث الدرس الأسلوبي.

يكمن دور المحلل الأسلوبي في هذا المستوى في استخراج الكلمات المفاتيح ثم تجميعها في حقول دلالية معينة، مع إبراز أساليب البيان والصور الشعرية التي عمد الشاعر إليها وتحليلها ، ونستطيع تلخيص دور المحلل الأسلوبي هنا في أنه يقوم بعملية الانطلاق من السطح ليصل إلى أغوار النص وعمقه وتحتل الصور الشعرية هنا المجال الأوسع من التحليل باعتبارها تشكل جوهر البحث الأسلوبي.

إن ما استخلصناه من عرضنا لخطوات ومستويات التحليل اللغوي الأسلوبي هو أن هدف المحلل الأسلوبي هو البحث عن القيمة الأسلوبية وإبرازها انطلاقا من البنية اللغوية للنص.

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص207.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن هناك اختلاف بين النقاد والمنظرين حول تقسيمات وتسميات مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي؛ فقد وردت تسمية مستويات التحليل مرادفة لطرق التحليل لدى فتح الله سليمان، كما جاءت تقسيماتها مختلفة فهناك من يقسمها حسب ما أوردناه سابقا وهو الشائع، وهناك من يجعلها مستوى صوتي، تركيبي، بلاغي، دلالي، فيدمج بذلك اللفظ والتركيب معا كما ورد في مؤلف "الأسلوبية الرؤية والتطبيق" لـ" يوسف أبو العدوس" وهناك من يضيف المستوى المعجمي.

خاتمة الفصل:

الآن، وبعد نهايتنا من الفصل التنظيري لبحثنا والذي جاء تحت عنوان:" تطور الدراسات الأسلوبية وتطبيقاتها على النص الأدبي" خرجنا منه ونحن حاملين في جعبتنا مجموعة من النتائج نحوصلها في النقاط التالية:

1-أن لمفهوم الأسلوب جذور بارزة في التاريخ الغابر، أما الأسلوبية فلم ترسى معالمها إلا بعد استواء اللسانيات وتطور علوم اللغة حديثا وبذلك كان مصطلح الأسلوب أسبق بروزا على مصطلح الأسلوبية.

2-أن علم الأسلوب أو الأسلوبية علم قديم الولادة حديث النشأة؛ كونه ولد في رحم البلاغة القديمة وترعرع واكتمل نضجه في مهد اللسانيات الحديثة.

3-أن الأسلوبية شهدت مسارا تطوريا هائلا وتفرعات عدة أفرزت مدارس مختلفة كل هذا وإن دل على شيء إنما دل على ثراء هذا الحقل وخصوبته ومسايرته للتطورات العلمية، لكنه في نفس الوقت قادة نحو أسلوبيات عدة، الأمر الذي جعل من علم الأسلوب علم صعب الحصر في مجال أو إختصاص واحد.

4-أن الأسلوبية علم وافد من الثقافة الغربية كون التنظيرات الأولى وكثافة الأبحاث الأسلوبية كانت بيد الغربيين ،أما إسهامات العرب في هذا المجال فبرزت محتشمة ونادرة الكثافة.

5-أن أراء العرب وجهودهم التي دارت حول إعجاز القرآن الكريم وبيان تفرده واختلافه عن لغة الشعر ونضج البلاغة العربية وتطورها كلها أراء تصب في صميم الدرس الأسلوبي، ما يجعلنا نقول: بأنها ولو لم تكن دراسات أسلوبية هي إرهاصات أولى لها.

6-أن الأسلوبية نهجت نهج البنيوية وتغذت وتشبعت مما جاء به "دي سوسير"، لكنها اختلفت عنها كون البنيوية منهج يمتاز بالانغلاق التام مجال اشتغاله البنية اللغوية للنص دون تجاوز حدودها مهملة المبدع

وظروفه، الأمر الذي تجاوزته الأسلوبية لما جعلت لغة النص مجالا للتحليل دون إغفال المبدع وظروفه، فالأسلوب مرآة كاشفة للشخص المبدع، وبهذا حققت مكسبا وإضافة ثرية جامعة بين البناء اللغوي ونسيج النص وشخص المبدع وظروفه.

7-وأخيرا أن الأسلوبية منذ بروزها وهي تسعى إلى تحقيق الموضوعية وعلمنة الظاهرة الأدبية، فاستغلت بذلك إفرازات علوم اللغة، وتوجهت نحو لغة النص، لكنها في الوقت ذاته تصطدم بباب الذاتية ؛ ذلك أن مراحل التحليل الأسلوبي مراحل انتقائية فكل ناقد يختار نصا يراه مناسبا للتحليل، كما أن انتقاء الظاهرة الأسلوبية من طرف النقاد حتى ولو كانت في نص واحد تعتمد الذاتية، فكل ناقد يرى في صياغة أسلوبا وظاهرة، إضافة على كل ذلك أنه لو كان التحليل الأسلوبي تحليل علمي محض لكانت نتيجة تحليل نص ما لدى النقاد نتيجة واحدة وما اختلفت التحليلات، وبهذا يبقى طموح علمنة الظاهرة الأدبية مسعى بعيد المنال.

الفصل الثاني:

الدلالة الأسلوبية للأصوات داخل الديوان

تمهيد

المبحث الأول: الصوت والأسلوبية الصوتية

أولا: في مفهوم الصوت

ثانيا: في مفهوم الأسلوبية الصوتية

المبحث الثاني: وظائف الحروف ودلالاتها داخل الديوان

أولا: دلالة التقابل

ثانيا: دلالة التكرار

المبحث الثالث: وظيفة الموسيقى داخل الديوان

أولا: الموسيقى الخارجية

ثانيا: الموسيقى الداخلية

خاتمة الفصل

تمهيد:

إن حقيقة تقدم العرب على غيرهم في مجال الدراسات اللغوية الصوتية حقيقة لا تخفى على أي عالم لغوي، فهي اللبنة الأولى للاطلاع على أسرار اللغة والأداة المعبرة عن مكنونات النفس ومشاعرها، وما ترجم هذا الإنجاز الكبير الذي حققته دراسات " الخليل بن أحمد الفراهيدي " التي كانت ثمرتها كتابه " العين "، وكذلك أبحاث اللغويين الذين خلفوه أمثال " سيبويه " و" ابن جني " وغيرهم، فعرفوا الصوت بتعريفات متفاوتة، وقسموه بتقسيمات عدة تصب كلها في صميم الدرس الصوتي.

ونظرا لكل ما سبق رأت الدراسات الأسلوبية بأن الصوت جدير بالاهتمام وأن يكون أحد أعمدة بحثها فجعلته الوحدة الصغرى في تحليلاتها للنصوص ورأت فيه أداة يبدع بها الشاعر تحفا ويشكل بها ظواهر أسلوبية تميزه عن باقي المبدعين ويفتن بها القارئ، وذلك عن طريق الانزياحات اللغوية الصوتية التي يهيم بها على طول نصه فيحيد مرات على النموذج الشعري محدثا خللا على مستوى هيكله أو بنيته الموسيقية، أو يعمد إلى تطريز نصه بحزم صوتية متجانسة بشكل مكثف، أو يلتفت الى تكرار سلاسل لفظية أو مقاطع ينبعث منها الزخم الإيقاعي مشحون بمجموعة من الدلالات وهي كلها مظاهر إبداعية خرج بها الشاعر عن المألوف وكسر القيود والحواجز اللغوية، وهي في نظر الناقد او المحلل الأسلوبي ليست أخطاء ارتكبها المبدع وإنما هي مظاهر استغلها المبدع ليجسد بها تجربته الشعرية ويعكس دفقاته الشعورية .

المبحث الأول: الصوت والأسلوبية الصوتية

لقد تلقى الدرس الصوتي عناية بالغة من طرف العلماء والنقاد واللغويين العرب قديما وحديثا، وهذا راجع إلى اهتمامهم بالقرآن الكريم أولا وكونهم أمة شاعرة ثانيا.

أولا: في مفهوم الصوت

1/ الصوت لغة واصطلاحا:

أ– لغة: الصوت في اللغة: الجرس قال ابن السكيت: «الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت الصائح ورجل صيّت أي شديد الصوت»[1].

ب– اصطلاحا: الصوت اصطلاحا: « هو الأثر السمعي الذي ينشأ عن اتصال جسم بآخر، أو هو الحدث الذي يختص السمع بإدراكه وينشأ عن التقاء جرمين أحدهما بالآخر»[2]. فالصوت إذن هو كل ما تدركه الأذن ينتج عن عملية فيزيائية تتمثل في التقاء الأجسام، أو هو ذلك الأثر السمعي الذي يعقب عملية التقاء جسم بآخر.

2/ الصوت عند العرب القدماء:

درس العرب القدماء طبيعة الصوت وحاولوا معرفة ماهيته، فالصوت عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" هو ما يقابل الحرف ونلحظ هذا في قوله:« فإذا سُئلت عن كلمة وأردت أن تعرف موضعها فانظر إلى حروف

[1] ناعم محمد هشام: ملامح الفكر الصوتي في مقررات اللغة العربية في مرحلة التعليم الابتدائي، مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015/2014، ص 15.

[2] عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2008م، ص 79.

الكلمة، فمهما وجدت منها واحدا في الكتاب المقدم فهو ذلك الكتاب»[1]. يقصد "الفراهيدي" بكلامه حروف الكلمة أصواتها، كما جعل للحروف ثمانية مخارج.

أما رائد النحويين "سيبويه" فقد قدَّم تفصيلا كاملا لصفات الأصوات ومخارجها في كتابه "الكتاب" وفي هذا يقول: « وإنما وضعت لك حروف المعجم بهذه الصفات، لتعرف ما يحسن فيه الإدغام وما يجوز فيه، وما لا يجوز منه، وما يحسن فيه ذلك، وما تبد له استثقالا كما تدغم، وما لا تخفيه، وهو بزنة المتحرك»[2].

فهذا يعني أن الدرس الصوتي عند "سيبويه" اعتبر كمدخل لدراسة ظواهر صرفية مختلفة كالإدغام والإبدال والقلب، وعلاوة على هذا لم يكتف بوصفه للأصوات فقط، وإنما تطرق لمخارجها وجعلها في ستة عشر مخرجا.

أما "ابن جني"« فيرى بأن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين وتثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا»[3].

أما العالم والفيلسوف العربي "ابن سينا"، فقد ألف رسالة صغيرة في دراسة الأصوات العربية سماها "أسباب حدوث الحروف" تطرق فيها لتحديد مفهوم الحرف وسبب حدوثه مستفيدا في دراسته من أبحاثه الطبية والطبيعية أو في تعريفه للصوت يقول:« والحرف هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع»[4]. أما في وصفه لحدوثه يقول:« وأما حال الممنوح من جهة الهيئات التي يستفيدها من المخارج والمحابس في مسلكه فيفعل الحرف»[5]. فالعناصر التي تسهم في إخراج الصوت حسبه هي عملية إطلاق الهواء إلى الخارج والنطق في الفم الأمر الذي يتناسب وقول "ابن جني" في تعريفه للصوت، أما عن سببه فقال: « والدليل

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 1996م، ص 39.

[2] حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، ط1، جمهورية مصر العربية، 2005، ص 31.

[3] ناعم محمد هشام: ملامح الفكر الصوتي في مقررات اللغة العربية في مرحلة التعليم الابتدائي، ص 16.

[4] محمد الصالح الضالع: علوم الصوتيات عند ابن سينا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2002م، ص 18.

[5] المرجع نفسه: ص 18.

على أن القرع ليس سببا كليا للصوت أن الصوت قد يحدث أيضا في مقابل القرع وهو القلع»[1]. ويقصد هنا "ابن سينا" الصوت اللغوي، ونلحظ التحديد العلمي المحض في تعريف الصوت عند ابن سينا من خلال توظيفه للمصطلحات العلمية الدقيقة.

3/ مفهوم الصوت عند العرب المحدثين:

أما حديثا ونظرا لتوسع الدراسات الصوتية العربية وانفتاحها قوبل مصطلح "حرف" بـ "الصوت" أو "الفونيم" فنجد "كمال بشر" يعرفه: « بأنه وحدة صوتية قادرة على التفريق بين معاني الكلمات، وليس حدثا منطوقا بالفعل في سياق محدد، فالفونيمات أنماط للأصوات والمنطوق بالفعل هو صورها وأمثلتها الجزئية التي تختلف من سياق لآخر... وبهذا المعنى محدودة معدودة في كل لغة، ولكن صورها النطقية أو الأحداث النطقية الفعلية فكثيرة كثرة فائقة »[2]. بمعنى أن الفونيم هو الصورة الذهنية للصوت، يمكن تحليله إلى أصوات عدة متمايزة حسب وروده في الكلام، وفي سياقات عدة.

وقد عرفه الدكتور "تمام حسان" بأنه «العملية الحركية ذات الأثر السمعي »[3]. وهو هنا لم يختلف عن الأقدمين في جعله الصوت نتاج حركة ذات أثر سمعي، كما ميز بين الصوت والحرف وفيه قال: « والفرق واضح بين العمل الحركي الذي للصوت، وبين الإدراك الذهني الذي للحرف أي بين ما هو مادي ومحسوس وبين ما هو معنوي مفهوم»[4]. فالحرف إذن هو الصورة الذهنية الثابتة أما الصوت فهو متغير.

إذن فالمحدثون فرقوا بين مصطلحي الصوت اللغوي والحرف، فالأول عندهم ما دل على المنطوق والثاني جعلوه رمزا للصورة الكتابية ونظروا له على أنه وحدة تقسيمية يندرج تحتها مجموعة من الأصوات.

---

[1] المرجع السابق: ص 18.

[2] عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013م، ص 21.

[3] عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، ص 79.

[4] عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعني، ص 26.

ثانيا: في مفهوم الأسلوبية الصوتية

1/ مفهومها:

أحد فروع الأسلوبية، يقابلها في العربية علم الجمال الصوتي، وفي الإنجليزية(Phonostylistic)، وفي الفرنسية(Phonostylistique)، وفي الألمانية(Phonostylistik). تهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الأدبية؛ بمعنى أن مجال اشتغال المحلل أو الناقد الأسلوبي في هذا المجال، هو الوقوف على مواطن الجمال الصوتي وإبرازها.[1]

2/ مباحث الأسلوبية الصوتية:

يقترح "محمد الصالح الضالع" سبعة أبعاد لتحليل البناء الصوتي للقصيدة وهي:

1. الوحدات الصوتية: ويقصد بها الأصوات منفردة أي الحروف، فيدرس فيها تكرارات الحروف ودورها الموسيقي وكذلك القافية. ومختلف دلالاتها كأن يقابل بين حروف المد وحالة الأنين عند الشاعر.

2. السياق الصوتي للوحدات الصوتية: ويقصد به تتابع الأصوات داخل الكلمة وتكرارها في البيت الواحد أو تتابع الكلمات في بيت من الأبيات، أو على مستوى أبيات القصيدة وما لهذه الظاهرة من دور في الجانب الموسيقي للشعر.

3. الجانب اللفظي والمُحاكِي والمُحاكَى: ويقابل هذا الجانب مقولة "سوسير" حول اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، إذ يبحث في تلك الألفاظ التي تقابل أصواتها أصوات الطبيعة مثلا: خرير المياه، وحفيف الشجر ويتأتى هذا من سماع الصوت في الطبيعة ومقابلته بملفوظه.

[1] محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2002م، ص 18.

4. الجانب الصرفي أو الوحدات الصرفية: ويقصد بها تتابع الصيغ الذي يضفي نغما موسيقيا على القصيدة كأن يأتي الشاعر باسم الفاعل في شكل مجموعة متتاليات أو يختاره بأن يكون قافيته.

5. الجانب النحوي: ويتحقق في خمس وسائل وقد توجد مجموعة أو منفردة أو توجد بعضا منها في القصيدة وهي:

1. تكرار نفس الأدوات النحوية (حروف الجر، أو الأسماء الموصولة... إلخ).

2. الضمائر المتصلة: كأن يعمد الشاعر إلى تكرار تاء التأنيث في قافيته ليدل بها على محبوبته.

3. جملة المفعول المطلق: لأن المفعول المطلق مع فعله المجانس يشكلان إيقاعا موسيقيا.

4. تكرار التنوين: إذ يحدث نغما موسيقيا يساعد على ترنم البيت وإنشاده.

5. طول الجمل: فطول الجملة يؤثر في الاستغراق الزمني للبيت الشعري.

6. الجانب البلاغي: وما يهم فيه هو جانب البديع والزخرف اللفظي الذي من شأنه إطراب أذن السامع وإكساب القصيدة إنشادا ونغما موسيقيا ينبعث منه عنصر الموسيقى الشعرية.

7. جانب العروض والقافية:

إن الوزن والقافية هما عمودا الشعر منذ القديم، أو ليس القدماء هم من قالوا في تعريف الشعر أنه الكلام الموزون المقفى، وهما ما يشكل الآن عند المحدثين عناصر الموسيقى الخارجية للشعر.

يقر" محمد الصالح" في كتابة "الأسلوبية الصوتية" أنه لا وجود لأي ارتباط بين نوع البحر الذي ينظم على منواله المبدع قصيدته والغرض الذي قيلت فيه، فهذا ما أفرزته مجموعة من الدراسات الإحصائية وفي هذا يقول:

« إن التفعيلات الشعرية هي مجرد قوالب صوتية محضة بلا دلالة لغوية نصب فيها توالي الساكن والمتحرك دون أية علاقة بأصوات اللغة أو صيغها الصرفية أو كلماتها من حيث الدلالة اللغوية وإشاراتها» [1].

لكن على الرغم من هذا غير أننا نرى بأن اختيار الشاعر المعاصر للشعر الحر وتفعيلاته دلالة نفسية تمثلت في ميله إلى حب التحرر والهروب نحو الليونة.

أما فيما يخص القافية فيرى فيها الناقد بأنها ذات دلالة تعود على نفس الشاعر والمعاني التي يحملها نصه الشعري، ولهذا نرى الشعراء ينتقون قوافيهم وفق ما يتناسب وحالتهم. وبهذا تغدو القافية أحد المفاتيح بيد الناقد الأسلوبي من أجل الوصول إلى أغوار المبدع واكتشاف شخصيته.

[1] ينظر: محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص 49- 50.

المبحث الثاني: الدلالة الصوتية للحروف داخل الديوان

يمثل الشعر المعاصر دفقة شعورية راقية وتمثيلا إبداعيا لقدرات اللغة الصوتية كانت أم دلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافا يرمي المبدع من ورائه إلى استثمار الإمكانات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والتأثير.

إن السمع هو أداة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، لذا كان على الشاعر لزاما حسن اختيار أصواته وجعلها قوة بلاغية وإيحائية يواجه بها المتلقي، ويترجم عن طريقها أحاسيسه ومكبوتاته، فينتقي أصواته انتقاء ينعكس مع حالته النفسية وانفعالاته فيخرجها إما جهرا أو همسا، مدا أو لينا، شدة أو رخاوة، منفتحا أو مطبقا وما إلى ذلك. ولما كانت الكتابة والشعر هما السلاح الوحيد بيد درويش في حصاره، جاءت أصواته في شكل دوي وصرخة ثاقبة حادة لدغ بها العدو من ناحية وزعزع كيانه، وساند بها شعبه الفلسطيني المسلوب من ناحية أخرى. وبذلك تحولت أحاسيسه وأفكاره وكل العناصر الذهنية والشعورية إلى عناصر لغوية يستحيل الفصل بينها وبين المضمون الذي تحمل

أولا: دلالة التقابل

لما تشاركت بعض الحروف في المخرج مع بعضها واختلفت عن أخرى، ولما تشابهت بعض الكيفيات المؤدية والمصاحبة لكل صوت وتمايزت عن البعض الآخر، جمعت كل هذه المتشابهات والمتناظرات واصطلح عليها ما يسمى بصفات الأصوات، ومن بينها صفات اتخذت من معيار الفرق والتقابل سمة لها سميت بالأحرف المتقابلة، ومما ورد منها في القصيدة بعد تحليلنا الصوتي لها نذكر ما يلي:

1/ الجهر والهمس:

الجهر والهمس صفتان متقابلتان تختصان بالأحرف الصامتة والصائتة، ويعرف اللغوي "سيبويه" الصوت المجهور بقوله: «حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت. والأصوات التي تتصف بهده الصفة هي : الهمزة والألف والعين والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والراء والطاء والدال والزاي والظاء والذال والباء والميم والواو، ومجموعها تسعة عشر حرفا»[1]. فصفة الجهر إذن هي نتاج انحباس النفس وخروجه دفعة واحدة أثناء النطق بالحرف فيشكل صوتا مرتفعا نوعا ما مقارنة مع أصوات أخرى.

أما في تعريفه للصوت المهموس فيقول:« حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه... والهمس حسن الصوت في الفم... والأصوات المهموسة هي: الهاء والحاء والخاء والكاف والشين والسين والتاء والصاد والثاء والفاء»[2]. فالمهموس إذن هو ما لم يعترضه عائق أثناء النطق به فيخرج معه الهواء حرا طليقا.

ملاحظة:

هناك فرق بين تقسيم القدماء والمحدثين للحروف وفق هاتان الصفتان، فالمحدثون يتخذون من تذبذب الأوتار الصوتية وعدم تذبذبها أثناء النطق معيارا للتقسيم بين الجهر والهمس.

ولما كانت نفس "درويش" نفس ثائرة غاضبة ساخطة في وجه العدو حزينة على أوضاع الشعب الفلسطيني عبرت بالصوت المجهور لوضوحه في المسمع على المهموس وقوته، ولتوضيح هذه النتيجة لابد لنا من حوصلتها في جدول إحصائي يبين مدى غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة داخل القصيدة، مع العلم بأننا استندنا في تقسيماتنا إلى تقسيمات اللغويين القدماء.

[1] تحسين فاضل عباس: البحث الصوتي وجمال الأداء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016م، ص 109.
[2] تحسين فاضل عباس: البحث الصوتي وجمال الأداء، ص 113.

الأصوات المجهورة				الأصوات المهموسة	
الصوت	تكراره	الصوت	تكراره	المهموس	تكراره
أ	2138	ن	745	ه	315
ع	315	ر	538	ح	301
غ	78	ط	87	خ	120
ق	237	د	343	ك	264
ج	148	ز	68	ش	121
ي	994	ظ	35	س	238
ض	66	ذ	93	ت	755
ل	1329	ب	429	ص	137
		م	609	ث	63
		و	540	ف	348
المجموع		8792		2662	

والآن وبعد النتائج الإحصائية التي توصلنا إليها في الجدول أعلاه، بات من الواضح والمؤكد طغيان نسبة الأصوات المجهورة داخل القصيدة مقارنة بنسبة الأصوات المهموسة، وكأن الشعر عاد بنا إلى سمات الشعر الجاهلي الذي من خصائصه حدة الصوت وشدته، ومردُّ هذا هو نفس الشاعر الغاضبة والموقف الذي هو فيه فهو بصدد ذكر معاناته مع شعبه الذي يعيش محاصرا داخل أرضه، كما يخاطب العدو الصهيوني فاختار لذلك الصوت المجهور المسموع من أجل إيصال رسالته، وشكل الصوت هنا دلالة وانعكاسة واضحة على نفس الشاعر وتجربته.

واستغلال الشاعر لسمة الصوت المجهور هنا شكلت بدورها ظاهرة أسلوبية تمثلت في خروج الشاعر عن ما هو مألوف مع البيئة المعاصرة التي تميل إلى الهمس والليونة.

2/ الإطباق والانفتاح:

الإطباق والانفتاح كذلك من بين الصفات المتناظرة، والاختلاف ناشئ من اختلاف حركة اللسان فالأولى تمثلها الأصوات القوية، والثانية الأصوات الضعيفة وقد حددها اللغوي "سيبويه" بقوله: « فأما المطبقة فالصاد والضاد، والطاء والظاء والمنفتحة كل ما سوى ذلك »[1].

ويعرف "ابن جني" الإطباق بقوله: « والإطباق أن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى، مطبقا له»[2].

ويبدو من قول "سيبويه" أن الأصوات المطبقة محصورة مقارنة بالمنفتحة، ونستنتج من قول "ابن جني" أن المطبق يتطلب مشقة في النطق لرفع اللسان إلى الحنك الأعلى عكس المنفتح، مع الإشارة إلى أن الإطباق والانفتاح مرادفات تتمثل في الاستعلاء والإستفال، والتفخيم والترقيق.

وبعد تحليلنا للديوان وفق هذه الصفة لاحظنا أن نسبة الأصوات المطبقة تكاد تنعدم مقارنة بنسب الأصوات المنفتحة، ونوضح الأصوات الشديدة في المخطط التالي:

[1] تحسين فاضل عباس: البحث الصوتي وجمال الأداء، ص 126.

[2] حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 66.

الأصوات المطبقة					المجموع
الصوت	ص	ض	ظ	ط	4 أحرف
تكراره	137	66	35	87	335 صوت

الأصوات المنفتحة													المجموع
الصوت	أ	ع	غ	ق	ج	ي	ل	ن	ر	د	ز	ذ	12
تكراره	2138	315	78	237	148	994	1329	745	538	343	68	93	12
الصوت	ب	م	و	ه	ح	خ	ك	ش	س	ت	ث	ف	7026
تكراره	429	609	540	315	301	120	264	121	238	755	63	348	4103

	المجموع
عدد الحروف	24
مجموع الكرارات	11129

وبعد هذا التوضيح البياني نتساءل عن سبب انخفاض نسبة حروف الإطباق في قصيدة "حالة حصار" وكثرة الأصوات المنفتحة في مقابل ذلك، فلو نظرنا إلى حالة الشاعر التعبة والمنهكة من الآلام لقلنا أن السبب يكمن في أن حروف الإطباق تتطلب قليلا من التعب والمشقة في الأداء مقارنة بنظيرتها، ولو نظرنا من زاوية عصر

الكاتب لغيرنا الجواب وقلنا أن الشاعر أديب معاصر والصوت الشديد الخشن لطالما ميز لهجة القدماء أمثال شعراء المعلقات.

أما في وقتنا المعاصر فنلحظ الميل إلى التخلص من هذه الأصوات في أغلب اللهجات، خاصة لدى أهل المدن كقولهم مثلا: درب بدل ضرب، وسَوْس بدل صوص وسار بدل صار... إلخ.

3/ الشدة والرخاوة والتوسط:

الشدة والرخاوة صفتان متقابلتان أما التوسط فما اجتمعت فيه الصفتان، وقد عرف الشديد عند "ابن جني" على أنه الحرف الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، أما الرخو فما جرى فيه، والمتوسط ما دون ذلك. وقد جمعت الأولى في كلمة "أَجِدْتُ طَبَقَكَ" أما الثانية فتمثلت في الأحرف ف، ث، ذ، ط، ظ، ز، س، ش ص، ض، خ، غ، ح، هـ". أما الثالثة فجمعت في عبارة "لم يُرَوِعُنَا".

لقد قوبل الشديد عند المحدثين بالانفجاري أو الوقفي، والتوسط فهو ما دون الشديد والرخو[1].

وبالنظر لهذه الصفة الصوتية من خلال التجسيد في قصيدة "حالة حصار" نجد أن الشاعر أكثر من المتوسط الواقع بين الرخو والشديد. ولتوضيح ذلك أكثر لابد لنا من قراءة الجدول التالي:

الصفة	صوت شديد								المجموع
الحرف	أ	ج	د	ت	ط	ب	ق	ك	8
التكرار	2138	148	343	755	87	429	237	264	4401

[1] ينظر: محمد بلقاسم: الدرس الصوتي ومصطلحاته من خلال مدخل سر صناعة الإعراب لـ ابن جني، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد الرابع، ماي 2015م، ص286.

الصفة	صوت رخو												المجموع
الحرف	ه	ح	غ	خ	ش	ص	ض	ز	س	ظ	ث	ذ	ف	13
التكرار	315	301	78	120	121	137	66	68	238	35	63	93	348	1956

الصفة	صوت متوسط							المجموع
الحرف	ل	م	ي	ر	و	ع	ن	7
التكرار	1329	609	994	538	540	315	745	5070

من خلال البيانات السابقة نستنتج بأن "درويش" عمل على استغلال صفة التوسط مع صفة الشد وانخفضت الرخاوة على أصواته، وهي نتيجة حتمية يتوصل لها كل شاعر في موقفه، الشاعر الذي يريد أن يُسمع صوته ثائرا بنار الغضب والحرقة نتيجة المعاناة والمجازر وسقوط الضحايا والأبرياء كالذباب.

ثانيا: دلالة التكرار

إن طبيعة الشاعر المعاصر التي تميل إلى الإلحاح والصمود والجرأة وطغيان النزعة الوطنية واحتضان القضايا الإنسانية والنزاعات السياسية، جعلت من التكرار سمة أسلوبية بارزة طُبع بها الشاعر المعاصر. ويحمل التكرار دلالتين، فالأولى فنية تدركها الحواس تتمثل في الإيقاع والرونق الموسيقي الذي يضفيه على القصيدة أما الثانية فهي دلالة نفسية شعورية يكتشفها القارئ من خلال مكنونات اللغة، فالمبدع يلجأ إلى استغلال مستويات اللغة من أجل إصباغها بتجربته وإيصال رسالته. فالشعراء المجدون لا يشتغلون على التكرار من أجل زخرفة ما يقولونه

وينمقون به ألفاظهم، بل يلجئون إليه كوسيلة يتوسلون بها لايصال رسائلهم وهذا ما تلمسناه في ديوان "درويش" الذي ورد فيه التكرار كظاهرة أسلوبية متعددة الفروع فجاء على مستوى الصوت، الكلمة، العبارة وحتى الصورة.

1/ تكرار الصوت:

تنعكس المشاعر في لغة الشعر على مستوياتها فيدركها المتلقي عن طريق حواسه، إذ يتفاعل فيها الإطار الصوتي جنبا إلى جنب والتجربة الشعرية للمبدع، فتخرج في شكل إيقاعات موسيقية تنتج عن توالي الحروف والألفاظ، وقد أشار "ابن جني" إلى العلاقة الوطيدة بين علمي الموسيقى والأصوات بقوله: « ولعلم الأصوات والحروف تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيه من صفة الأصوات والنغم »[1]. فتوالي الصفات الصوتية، تقاربها تارة وتباعدها تارة أخرى يبعث النغم والتنويع الموسيقي.

كما أشار شاعر المرأة "نزار قباني" إلى أن الشعراء مهندسون يبنون عالمهم الخاص بمجموعة الحروف التي ينتقوها وفي هذا قال:« الشعر هندسة حروف وأصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها »[2].

ويقصد "نزار قباني" بقوله نفوس الآخرين نفس المتلقي أو القارئ، ومما استقيناه من أصوات "درويش" أنها أصوات تقطر دما وألما ومرارة على وطنه، فالفلسطيني يعيش مهاجرا غريبا داخل أرضه؛ خلَّف ماض حزينا ملئنا بالنكبات والانكسارات المتوالية، وأمامه مستقبل مجهول، يعيش على وقع الانتظار الدائم واللاجدوى ومشاهد المجازر التي تأخذ الكبير والصغير، كل هذا والعالم الغربي يلتزم الصمت على القضية ولا يفضح الجرائم الإسرائيلية رغم إدعائه بحماية حقوق الإنسان، والأمة العربية مشتتة ومتحفظة، أما نفس "درويش" فثائرة تتمنى الفكاك والاندلاع والتصدي لهذا الوضع، لكن حصاره يمنعه من ذلك؛ الأمر الذي جعله يفجر طاقته الانفعالية هذه بلغته

[1] عصام نور الدين: علم وظائف الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، ط1، لبنان، 1995م، ص 124.

[2] هدى الصحناوي: مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014، ص 91.

عن طريق صوته الحاد الصارخ، هز به كيان الصهاينة وأثبت به صموده، وقد رسم وجسد كل هذا بمجموعة الحروف المجهورة التي طغت وخيمت على ديوانه، فشكلت بذلك سمة أسلوبية لديه، ومرد هذا هو ما تحمله صفة الجهر من تقارب وانطباق مع حالة الشاعر؛ ذلك أن المجهور يخرج صوته من الصدر، متبوعا بتذبذب في الأوتار الصوتية وإعاقة واضحة أثناء خروجه تمنع النفس من المرور[1]. وإذا ما قورنت مع حالة الشاعر نجد: أن موطن آهاته هو الصدر، أخرجها إلى الوجود ترتجف وترتعد متبوعة بحالة نفسية تعبة مختنقة ضاجرة تتمنى الفكاك، فمثل ما يحلم الشاعر بالثورة والاندفاع اندفعت أصواته وتفجرت.

لقد سبق لنا وأن وقفنا على إحصاء أصوات درويش من ناحية الجهر والهمس وكان من نتائجها أنه أعلى من صوته ورفعه إذ وردت أصوات الـ: أ، ل، ت، ن، وم بشكل بارز. ويكفي أن نكتفي بمقطعين شعريين مما قاله الشاعر نوضح فيهما هذه الظاهرة:

يقول "درويش" واصفا أجواء الحصار:

هُنَا عِنْدَ مُنْحَدَرَاتِ التِّلَالِ أَمَامَ الغُرُوبِ

وَفَوْهَةِ الوَقْتِ

قُرْبَ بَسَاتِينَ مَقْطُوعَة الظِّلْ

نَفْعَلُ مَا يَفْعَلُ السُّجَنَاءْ

وَمَا يَفْعَلُ العَاطِلُونَ عَنِ العَمَلْ:

[1] ينظر: هادي نمر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، ط1، لبنان، 2011م، ص 290.

نُرَبِّي الأَمَلْ[1]

نلاحظ في هذه المقطوعة أن الشاعر ابتعد عن المهموس وانعدمت بعض حروفه مثل (خ، ك، ث، ش، ص) تماما وما ورد منها فنادر جدا، في مقابل ذلك برز المجهور وكثر تردده إذ ورد اللام (ل) 13 مرة، والنون (ن) 8 مرات، والعين (ع) 7 مرات والميم (م) 6 مرات، وما هذه إلا خاصية أسلوبية ميزت أصوات الشاعر رُفع فيها صوت اليأس والضجر والمشهد فيها أدركته الحواس.

كما خيم صوت الرفض والآهات في المقطع الذي يليه، لما قال الشاعر واصفا ملازمة العدو لشعبه وطغيانه الدائم الذي لا يفرق بين الليل والنهار:

بِلَادٌ عَلَى أُهْبَةِ الفَجْرِ،

صِرْنَا أَقَلَّ ذَكَاءْ،

لَأَنَّا نُحَمْلِقُ فِي سَاعَةِ النَّصْرِ:

لَا لَيْلَ فِي لَيْلِنَا المتَلَأْلِئ بِالمِدْفَعِيَّة

أَعْدَاؤُنَا يَسْهَرُونَ،

وَأَعْدَاؤُنَا يُشْعِلُونَ لَنَا النُّورَ

فِي حِلْكَةِ الأَقْبِيَة [2]

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى ، ص177.

[2] المرجع نفسه: ص 178.

وفي هذه المقطوعة نلاحظ استمرار الشاعر في جهره بنفس الوتيرة السابقة إذ يبرز تكرار الأصوات المجهورة فيها واضحا مقارنة بالمهموس جمل في طياته دلالات نفسية جسدت تجربة الشاعر فقد عبر عن رفضه للعدو باستغلال حرف اللام (ل) الذي تكرر 19 مرة مدعوما في بعض الأحيان بألف المد كتأكيد من الشاعر على رفضه.

كما وضح انتماءه والضمير الجمعي للشعب الفلسطيني عن طريق استغلاله للصوت المجهور النون الذي شكل صوت الجماعة والمعاناة المشتركة، لما دعمه الشاعر بحرف المد وقد تردد 11 مرة على طول المقطع، أما في رسم الآهات والزفرات فقد لجأ درويش إلى استغلال صوت الهمزة.

إضافة إلى هذه الدلالات الشعورية فقد رسم الشاعر بهذه الأصوات إيحاءات فنية راقية تمثلت في الأجراس والنغمات الموسيقية التي انبعثت من توالي الحروف وقد برزت بصورة واضحة فيما شكلته سلسلة حرف اللام في السطر الرابع من المقطوعة لما قال الشاعر:

لَا لَيْلَ فِي لَيْلِنَا المتَلَألِئ بِالمِدْفَعِيَّة

2/ تكرار حرف الروي:

حسب ما ورد في معجم مفردات الأدب أن الروي:« الصوت الذي تنبني عليه القصيدة ويتكرر في آخر أبياتها، وربما نُسبت إليه» [1].

وجاء في كتاب العمدة« أن الروي الحرف الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة ويتكرر في كل بيت، وإن لم يظهر الإعراب عليه لسكونه »[2]. فالروي إذن هو ما تكرر في آخر أبيات القصائد. والملاحظ من

[1] مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2007م، ص 118.
[2] المرجع نفسه: ص 118.

هذان التعريفان أنهما ينطبقان على الشعر العمودي القديم ولا يختصان بالشعر الحر، باعتبار أن هذا الأخير لا يقوم على حرف روي واحد بل نجد الروي متعدد يختلف من سطر إلى سطر.

وقد جاءت حروف الروي لدى "درويش" في ديوانه "حالة حصار" من حيث الورود كالآتي:

الروي	أ	ع	غ	ق	ج	ي	ض	ل	ن	ر	ط	د	ز	ظ
التكرار	47	11	1	10	6	15	3	49	100	56	1	45	2	\

الروي	ذ	ب	م	و	هـ	ح	خ	ك	ش	س	ت	ص	ث	ف
التكرار	9	21	35	4	22	10	2	22	\	8	130	2	4	14

من خلال النتائج الإحصائية المقدمة في الجدول السابق نرى بأن الشاعر لم يجعل لديوانه رويا واحدا، وقد جاءت بعض أصواته بشكل بارز وطاغ على مستوى الديوان مثل صوت التاء، اللام، النون، وكذلك الراء، وتحمل هذه الظاهرة في طياتها دلالتين: الأولى دلالة فنية تمثلت في إتباع الشاعر لما جاءت به مدرسة التفعيلة، وكذلك الطابع الموسيقي والنغم الذي نتج عن ظاهرة توالي المقاطع.

أما الدلالة الثانية فهي دلالة نفسية تمثلت في مجموعة العواطف والمشاعر التي شُحنت بها هذه الأصوات وانعكست فيها نفس درويش الذي نرى في اختياره لصوت التاء دلالة على إسماع صوته اليهودي الذي سلبه أرضه وللعربي الذي ينظر إلى قضيته مكتوف الأيدي دون تحريك ساكن إزاء وضعهم، وهذا نتج عن تفطن الشاعر للصفات الصوتية التي يتميز بها حرف التاء الذي علاوة على وضوحه هو صوت شديد مهموس مرقق. أما في استغلاله لحرف النون فدلالة على الضمير الجمعي وللمعاناة المشتركة، فكثيرا ما كان يعمد الشاعر إلى

تدعيم النون بألف المد مشكلا بذلك نون الجماعة، أما فيما يخص اللام فقد عبرت عن الموقف الرافض للاحتلال الذي خيم على الشعب الفلسطيني لسنوات. وفي تدعيمه لكل هذه الدلالات استغل حرف الراء الحرف التكريري الذي يحمل دلالة التوكيد.

3/ السياق الصوتي للوحدات الصوتية:

إن ظاهرة توالي المقاطع والمتتاليات المتشابهة داخل الكلمات أو البيت يكسبها طابع التوكيد الشعوري ويبعث فيها جو موسيقي إيقاعي يجعلها بارزة بشكل ملفت لدى القارئ، ومن الأدوات التي يتوسل بها الشاعر لإنتاج هذه الدلالات اعتماده على الأصوات التكريرية المتمثلة في حرف الراء، وخاصية التضعيف وتكرار مجموعة من الأصوات المتوالية داخل الكلمة، أو الإتيان بسلسلة من الكلمات المتشابهة في البيت الواحد أو مجموعة من الأبيات المتوالية.

بعد جولتنا في طيات ديوان حالة حصار وقفنا على هذه الظاهرة الأسلوبية لدى "محمود درويش"، فقد كانت وسيلته في إيصال رسالته للمتلقي بشكل مشحون عاطفيا متناغم، فرغم ما يعانيه من حالة مأساوية نراه التفت إلى إكساب ديوانه بريقا وجو من التوكيد من خلال أسلوبه المتبع، وخير ما وقفنا عليه من حيث تجسيده هذه الظاهرة المقطع الذي يقول فيه:

إذا لم تكُنْ مَطَرًا يا حَبيبي

فكن شجرًا

مشبَّعًا بالخُصُوبَةِ... كُنْ شَجَرًا

وَإِنْ لَمْ تَكُنْ شَجَرًا يَا حَبِيبِي

فَكُنْ حَجَرًا

مُشْبَعًا بِالرُّطُوبَةِ... كُنْ حَجَرًا

وإن لم تَكُنْ حَجَرًا يَا حَبِيبِي

فَكُنْ قَمَرًا [1]

إن أول ما يلفت انتباه القارئ في هذا المقطع الشعري هو ما يطفح به من أنغام تنبعث من توالي المقاطع والمتتاليات، وخاصة ما تولد عن تكرار عبارة "إن لم تكن ....فكن" على طول المقطع فقد اجتمعت الدلالات الجمالية مع الدلالات النفسية للشاعر. بالإضافة لهذا يزخر المقطع الشعري بمجموعة من الأساليب التوكيدية اخرج بها دفقاته الشعرية بصوت شديد حاد وتمثلت هذه الأساليب فيما يلي:

- خاصية التضعيف في كلمتي "مشبّعا" و "الرّطوبة" إذ اجتمع في الأولى دوي الباء الانفجاري مع الشد، أما الكلمة الثانية فاقترن فيها صوت الترعيد والسيرورة مع التضعيف.
- أما الخاصية الثانية فتمثلت في استغلاله لخاصية التكرير عن طريق توارد حرف الراء وتتابعه في كلمات (شجرًا، قمرًا، حجرًا، مطرًا)، التي حملت في طياتها دلالات الأصالة والانتماء مشحونة بالارتعاد والاستمرار المنبعث من حرف الراء، والذي أضفى نوعا من الحماس والقوة في الفلسطيني، وهذا ما يريده الشاعر.
- أما الخاصية التوكيدية الثالثة، فقد تمثلت في تتابع صوت الباء الانفجاري على مستوى كلمة "حبيبي" التي اختارها الشاعر من مجموعة البدائل والإمكانيات التي كانت لديه، فقد كان بإمكانه أن يعوضها بـ "ولدي" أو "بني".

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ص 210.

ويمكننا الخروج هنا بنتيجة مفادها أن "درويش" استطاع أن يدرك بلاغة الصوت واستغلاله كأداة لتصوير معانيه.

4/ تكرار الوحدات الصرفية

يشكل تتابع الصيغ الصرفية نغما موسيقيا وإيقاعا سلسا على إذن السامع، يملأ العبارة بشحنة من المعاني والدلالات ومما ورد لدى "درويش" في هذا المجال هو إستغلاله لصيغة اسم الفاعل على التوالي في المقطع الشعري الذي عاتب فيه الصهيوني المحتل وقام بتهديده من خلال قوله:

وَاقِفُوْنْ هُنَا . قَاْعِدُوْنَ هُنَاْ .دَاْئِمُونَ هُنَاْ

خَالِدُوْنَ هُنَاْ . وَلَنَاْ هَدَفٌ وَاْحِدٌ وَاْحِدْ[1]

نقف في هذا المقطع على دلالة فنية واضحة تمثلت في الأنعام المنبثقة من توالي المقاطع بنفس الصيغة، في نفس الوقت نستشف منها دلالات حادة انبثقت عن الاختيار الذي آثره الشاعر بدل مجموع الاختيارات الأخرى التي كان بإمكانه استغلالها؛ فقد اختار اسم الفاعل بلسان المتكلمين (فاعلون) بدل الفعل فيقول: نقف هنا....إلخ، وكذلك تعبيره بلسان جماعة المتكلمين بدل المتكلم الواحد فيقول: أقف هنا ...إلخ، ومن مضمون المقطع والدلالات التي يحملها كل من الاسم وضمير الجماعة نرى بأن "درويش" اختار الأسلوب الأنسب لتجسيد موقفه؛ فقد عبر بالاسم بدل الفعل نظرا لدلالة التوكيد والثبات التي يحملها الإسم في مقابل دلالة التغير واللااستقرار التي يحملها الفعل، كما عبر بلسان المتكلمين بدل المتكلم الواحد لأنه رأى في صوت الجماعة وقوة المواجهة على صوت المفرد، كل هذا مع ما تطمح به صيغة اسم الفاعل من جهر وطول ناتج عن حروف المد المتمثلة في الألف وواو الجماعة التي على بها الصوت الفلسطيني وفي تدعيم الدلالة العامة للمقطع جاء بصيغة

[1] المرجع السابق: ص216.

اسم الإشارة "هنا" المتصل باسم الفاعل والمكررة بدورها، وعادت على الأرض الفلسطينية واحتوت كذلك على حرف مد كل هذه المتواليات والمجهورات ساهمت في شحن المقطع برنين إنفجر منه صوت الشعب الفلسطيني في وجه الصهيوني قائلا: "فلسطين لنا وتبقى لنا دوما".

5/ التكرار النحوي:

وكما جعل درويش من الصيغ الصرفية ظواهر أسلوبية أنتج من الظواهر النحوية وتتابعها إيحاءات فنية نفسية ثاقبة، وخير ما تمثل به ذلك ما جاء في المقطع الذي تعرضنا له سابقا في توضيحنا للسياق الصوتي للوحدات الصوتية داخل الديوان، إذ جاء فيه أسلوب الشرط بشكل طاغ جعله سمة أسلوبية انفرد بها الشاعر ونوضح ذلك فيما يلي:

إِذَا لَمْ تَكُنْ مَطَرًا يَا حَبِيبِي

فَكُنْ شَجَرًا

مُشَبَّعًا بِالخُصُوبَةِ.. كُنْ شَجَرًا

وَإِنْ لَمْ تَكُنْ شَجَرًا يَا حَبِيبِي

فَكُنْ حَجَرًا

مُشَبَّعًا بِالرُّطُوبَةِ... كُنْ حَجَرًا

وَإِنْ لَمْ تَكُنْ شَجَرًا يَا حَبِيبِي

فَكُنْ قَمَرًا[1].

[1] المرجع السابق: ص210.

فها هي جمل فعل الشرط وجمل جوابه تتوالى وتستدعي بعضها بعضا بشكل متناغم بعث بالجمالية والإيحاء معا؛ فأما الجمالية فنتجت عما يتميز به أسلوب الشرط من تجانس صوتي ناتج عن تتابع الجمل الفعلية، وأما الإيحاء النفسي فتتمثل في حالة الإنقباض التي يعيشها الشاعر، واستنتجنا هذا من الحركة الإعرابية التي ميزت أفعال المقطع الشعري والمتمثلة في السكون.

6/ التكرار البلاغي:

يعد جانب البلاغة عمودا من أعمدة الموسيقى الشعرية التي ينتجها أسلوب البديع والزخرف اللفظي ومما أورده "درويش" في هذا المجال ما قاله في الحوار الذي دار بين المعتقل الفلسطيني والجندي الإسرائيلي والذي جاء فيه:

لا أحبكَ لا أكرهكَ

.

.

.

قلبي بريءٌ، مضيءٌ، مليءٌ[1]

فالشطر الأول عبارة عن طباق إيجاب بين كلمتي (لا احبك) و (لا أكرهك)، لكن هذا التوظيف بدى بشكل غير عادي. فإضافة للنغم الموسيقي ها هو "محمود درويش" يشكل به مظهرا إبداعيا فريدا أتى من استعماله لأسلوب النفي بالنفي، وانتقاؤه لهذه العبارة بالتحديد فقد كان بإمكانه أن يقول:

أحبك، أكرهك

[1] المرجع السابق: ص 233.

لكن هذا لا ينطبق مع المعنى الذي يريد إيصاله للصهيوني ورسالته التي أراد القول فيها: أنت لا تعنيني.

ليأتي بعدها بسلسلة متوالية من المسجوعات اهتزت على أوتارها الأنغام الموسيقية وتلألئ بها المقطع الشعري. وذلك لما قال المعتقل:

قلبي بريئٌ، مضيئٌ، مليئٌ

فقلب الفلسطيني بريئ صاف، مضيئ بنور الأمل، مليئ بالأحزان والآهات.

7/ تكرار الجملة (العبارة):

يرد تكرار الجملة في النصوص الشعرية على أشكال مختلفة، فيأت إما متتابعا، أو تستهل به المقاطع الشعرية أو يكون فاتحة القصيدة وخاتمتها، وهي ظاهرة استغلها الشعراء وخاصة المعاصرون، لما تحمله من دلالات نفسية وفنية، كأن يؤكدوا بها تجاربهم الشعرية وإلحاحهم على قضية تشغلهم، و يستعملوها من أجل إضفاء نغم موسيقي الذي ينبع من توالي المقاطع وخاصة إذا ورد تكرار الجملة بشكل متتابع.

ومما وقفنا عليه في ديوان حالة حصار لـ "درويش" من تكرار الجملة نجد تكراره لعبارة "بلاد على أهبة الفجر" بشكل واضح على مستوى بداية أغلب مقاطعه الشعرية، وهي عبارة عكس بها مضمون الديوان ورفع بها صوت الأمل، فبعدما يطلق العنان لمشاعره وآهاته وأحزانه بالخروج على وتيرة واحدة حتى يحس ويفاجئ القارئ بالعبارة الصارخة "بلاد على أهبة الفجر" يهز بها كيانه وترتعد صدره ليدب بها الأمل في النفوس والطمأنينة ويوقظه للنهوض والاستمرار فالنصر قريب.

إن البنية اللغوية التي أفرغ بها "درويش" هذه العبارة وكيفية بنائها جعلت منها أسلوبا فريدا وهذا انطلاقا من مجموعة الإمكانات التي كانت بيد الشاعر فقد كان بإمكانه أن يقول: "بلد على أهبة الفجر" عوض "بلاد على

أهبة الفجر" والملاحظ أن درويش تفطن للعبارة الأقوى تأثيرا في نفس قارئه، فلو قال: "بلد على أهبة الفجر" لأحس القارئ أن استعمالها عادي خال من المشاعر.أما لما قال "بلاد على أهبة الفجر" فقد رأى فيها استعمالا غير عادي ارتفع فيه الصوت وسُمع انفجار تنبعث شظاياه في كل اتجاه، والذي نتج عن حرف الباء المجهور الانفجاري واللام المدعم بالمد المنفتح الحامل لميزة الطول تُبع كل هذا بالتنغيم، وقد أثرت حدة الصوت هنا في مجموعة المصطلحات التي تلتها فدبت فيها حدة وقوة استيقظ بها قلب القارئ، وللعبارة جانين: الجانب الأول أراد به الشاعر غرس الحماس في شعبه، والجانب الثاني هو توجيه رسالة للصهيوني بأنه مهما تمادي فالنصر قريب، وقد كانت رسالة بليغة جدا.

المبحث الثالث: الدلالة الصوتية لموسيقى الديوان

تنطلق فعالية اللغة الشعرية الإبداعية بعد أن يبث فيها العنصر الموسيقي، الذي يمثل منبع روحها وإضافةً تميزها وتعلو بها عن لغة النثر، وهو الأمر الذي تفطن له النقاد والشعراء العرب القدماء، لما جعلوا من النغم شرط قوام الشعر وإلا عدّ نثراً .

تتأرجح موسيقى الشعر على وتران أساسيان لابد من توفرهما في القصيدة وهما: " وتر الموسيقى الخارجية " الذي يضم الوزن، القافية، الروي،وكذلك خاصية التدوير، و "وتر الموسيقى الداخلية " الذي ينبعث من جرس الأصوات والكلمات يكون على علاقة وطيدة بانفعالات الشاعر وأحواله الداخلية تنطوي تحته مختلف ضروب البديع، صفات الأصوات، حروف المد وخاصية التكرار .

ولما كانت الموسيقى عند الشاعر القديم هي نتاج بنية الوزن والقافية، جاء الشعراء المعاصرون وأضافوا عناصر الموسيقى الداخلية وإيحاءاتها بعدما ثاروا على النموذج الخليلي وتحرروا من قيود القوافي و الأوزان، ويمكننا القول هنا بأن الشاعر المعاصر أكثر حرصا على الإيقاع الداخلي بدل الخارجي وسنحاول الوقوف على كل هذا في ديوان " حالة حصار " لدرويش .

أولا: الموسيقى الخارجية

إن أول ما يصادفنا ويصادف القارئ في ديوان " حالة حصار "- وفي أي نص شعري آخر- تلك العناصر التي يبنى بها الإطار الخارجي للنص أو القالب المعماري الذي أفرغت فيه الشحنات العاطفية ووردت تجلياتها في الديوان فيما يلي:

1/ الوزن أو البحر:

الوزن في اللغة من « وزَنَ، يَزنُ، وزناً، وزِنَةً "، والشيء وزنه بميزان أي قَدَّرهُ، ورجلٌ وزينُ الرأي، أَصيلهُ ورزينهُ»[1].

أما اصطلاحاً: فالوزن هو كل ما بنت عليه العرب أشعارها، ويمثل مجموع البحور الشعرية المعروفة ويشكل أهم عنصر في النص الشعري وشرطا من شروطه.

لقد جاء ديوان " درويش " في شكل مقاطع شعرية متفاوتة الطول متنوعة النغم، ومصدر هذا التنوع تنوع الأوزان التي استغلها، فقد أفرغ حمولته العاطفية مناوبا فيها بين إيقاع المتقارب و المتدارك وفق ما يتناسب مع حالته النفسية، والمتقارب و المتدارك بحران يمتازان بالتناسق فكلاهما يتشكل من سبب خفيف ووتد مجموع، وكذلك سرعة الحركية الصوتية والانسيابية الناتجة عن توالي مقاطعهما .

وترد صورة كل منهما على شكل:

- المتقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن (مكررة مرتين)

-المتدارك : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن (مكررة مرتين)

ولما نأتي إلى الديوان نجد أن هذه البنية المعتادة قد تعرضت إلى مجموعة من التغيرات لعل أهمها: عدم التزام الشاعر بوحدات إيقاع الوزن بشكل متساوٍ بين أسطر مقاطع الديوان فقد اعتمد على الحرية في توزيعها، وكذلك دخول مجموعة من الزحافات والعلل عليها وسنمثل لذلك بالنماذج التالية:

يقول " درويش " مفتخرا بماضي العرب المجيد وأيام البطولات :

[1] مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، ص317.

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحِصَارِ إِلَىٰ أَنْ نُعَلِّمَ أَعْدَاءَنَا نَمَاذِجَ مِنْ شِعْرِنَا الْجَاهِلِيُّ[1]

سَيَمْتَدْدُهَاْدَ لْحِصَارُ اِلَىْ أَنْنُعَلْلِمَ أَعْدَاْءَنَاْ

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

فَعَوْلَنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَلْ

نَمَاْذِجَ مِنْ شِعْرِنَلْجَاْهِلِيْيُوْ

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن

البحر	التفعيلة الأصلية	أهم التغيرات
المتقارب	فَعُوْلُنْ	فَعُوَلُ: حذف الخامس الساكن، وهو: زحاف القبض
		فَعَلْ: فتح العين وتسكين اللام وهو: زحاف الحذف

إضافة إلى ما طرأ على تفعيلة المتقارب من التغيرات المبينة في الجدول، نلاحظ اختلافها في العدد بين السطر الأول والثاني.

ومما نضمه " درويش " على نهج المتدارك ما قاله في الحرية أمله وأمل كل الفلسطينيين :

عِنْدَمَاْ تَخْتَفِيْ الْطَاْئِرَاْتُ تَطَيْرُ الْحَمَاْمَاْتُ ..

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ص179.

بَيْضَاْءَ بَيْضَاْءَ تَغْسِلُ خَدَّ الْسَمَاْءِ

بِأَجْنِحَةٍ حُرَّةٍ تَسْتَعِيْدُ الْبَهَاْءَ وَمِلْكِيَةُ

عِنْدَمَاْ تَخْتَفِطْطَاْئِرَاْتُ تَطِيْرُ لْحَمَاْمَاْتُ[1]

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

فاعلن فاعلن فاعلن فَعِلُنْ فاعلن فاع

بَيْضَاْءَ بَيْضَاْءَ تَغْسِلُ خَدْدَ سْسَمَاْءِ

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

لن فاعلن فاعلن فَعِلُنْ فاعلن ف

بِأَجْنِحَتِنْ حُرْرَتِنْ تَسْتَعِيْدُ لْبَهَاْءَ وَمِلْكِيْيَةَ

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

علن فَعِلُنْ فاعلن فاعلن فاعلن فَعِلُنْ فاعِلُ

البحر	التفعيلة الأصلية	أهم التغيرات
المتدارك	فاعلن	فَعَلُنْ: حذف الألف وتحريك العين وهو زحاف الخبن
		التدوير: وجاء على مستوى المقطع بأكمله

[1] المرجع السابق: ص191.

ومن خلال الجدول السابق نلحظ أن تفعيلة المتدارك تعرضت لمجموعة من الزحافات والعلل كما أنها جاءت متتالية متوالية في شكل مقاطع انتهت بانتهاء دفقة الشاعر الشعورية وهذه خاصية من خصائص الشعر الحر، فعدد التفعيلات لا يحددها البحر وإنما تحددها دفقة الشاعر الشعورية وفي هذا قيل :« أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة » [1]. ففي صدر " درويش " ثورة ولهب غير منقطع وما زاده هذا هو الانسيابية التي يتمتع بها بحرا المتقارب والمتدارك.

2/ القافية:

القافية في اللغة: من مادة ق ف و، وقفاه قفوا، واقتفاه وتقفاه تبعه ... وقافية كل شيء آخره، وفي الحديث « أنا محمد وأحمد والمقفى و الحاشر»[2].

أما اصطلاحاً وانطلاقاً من الحد اللغوي القافية هي ما ورد في أخر البيت الشعري، وحددها الخليل بأنها تمتد« من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن»[3]. وعلى هذا فقد تكزن القافية إما حرفا، أو كلمة، وقد ترد في كلمتين.

أما الأخفش فقال بأن«القافية آخر كلمة في البيت»[4].

ومن تعريف الخليل والأخفش يتضح لنا بعض التضارب في رأيهما؛ ذلك أن الأول حددها بعدد معين من الأصوات بينما الثاني فقد حصرها في الكلمة الأخيرة من البيت الشعري.

[1] محمد أحسن الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، عمان، 2008، ص261.
[2] مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية، ص242.
[3] المرجع نفسه: ص241.
[4] نفسه: ص240.

ومن خلال جولتنا في ديوان " محمود درويش " " حالة حصار " محاولين الوقوف على كيفية تشكيله لقوافيه، لاحظنا أنه استغل مجموعة من الأساليب المختلفة، فقد جاءت أصوات قافيته ملونة مختلفة مرة، مطلقة ومقيدة مرة أخرى، وقد ارتبط هذا مع حالاته النفسية المضطربة والمتغيرة من حين إلى حين آخر، فلما يغضب ويثور يترك العنان لدفقاته الشعورية بالخروج بكل أريحية وعفوية، ولما يتعب نفسياً وتخار قواه يخرج نفساً عميقاً في قافية مقيدة يتوقف عندها ثم يتابع.

ومما ورد في الديوان من هذه الأساليب نذكر على سبيل المثال :

اَلسماءُ رصاصيَّةٌ في الضُّحَىْ

بُرتقاليَّةٌ فِي الليالي. وأَما القلوبُ

فظلَّت حياديَّةٌ مثل ورد السياج [1].

لقد جاءت قوافي المقطع في شكل متتاليات صوتية مختلفة أراد من خلالها " درويش " خلق توازن بين ما يشيع في نفسه من كبت، ومحاولة تخفيف هذا الكبت عبر تكريس صوتي يجدد حركية النفس ويكسر جمودها، وفي نفس الوقت أضفى ألوانا موسيقية على الديوان ونوع من الجمالية. وبعد ما عدت هذه الظاهرة عند " نازك الملائكة " عيباً من العيوب رأى فيها "ريفاتير" نوع من الجمالية وظاهرة أسلوبية وفي هذا قيل: « هكذا –إذن– تكشف فرضية السياق الأسلوبي عند ريفاتير غنى الأنظمة القافوية في (الشعر الحر)، والجماليات المتمخضة عنها، وإذا كانت ثمة وظيفة تضطلع بها انكسارات القافية عبر السطور الشعرية، فإنها تعود إلى إضفاء تنويع مضطرد على السطور نفسها، وإن هذا التنويع يلغي تلك الرتابة المزعومة التي حاولت الناقدة نازك الملائكة أن تعدها عيبا من عيوب الوزن الحر» [2].

[1] محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى، ص180.

[2] حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص133.

بالإضافة إلى سمة تغير القوافي التي ميزت الديوان التي وقفنا عليها سابقاً، نقف على خاصية أخرى وهي خاصية التقيّد و الطلاقة، إذ نجد " درويش " قد استهل الديوان بمقاطع شعرية مناوباً فيما بينها بين مطلق القافية ومقيدها، ونمثل لذلك بالنماذج التالية:

هُناَ، عند منحدرات التلال، أمَامَ الغروبِ وَفُوَّهَة الوقت

قُربَ بساتينَ مقطوعةِ الظلْ،

نفعل ما يفعلُ السُجَنَاءُ

وماَ يفعلُ العاطلون عن العَمَلْ

نربي الأملْ[1]

إن الشاعر في هذه المقاطع في موقف وصف وسرد لحالة الحصار وظروفه، ونعلم أن السرد يتطلب تتابع الأحداث ونوع من السرعة والحركية يشعر معها المتلقي بنوع من التعب فيتوقف ثم يتابع، الأمر الذي لمسناه في مقاطع الديوان، إذ رأينا أن " درويش " استغل مطلق القافية على مستوى كلمات (الغروب، الوقت، السجناءُ)، وتوقف بقوافي مقيدة مخرجا نفساً عميقاً –وهي ظاهرة تسمى الوقفة الشعرية–، وكان هذا على مستوى كلمات (الظلْ، العملْ، الأملْ).

وفي تدعيم حركية المقاطع استغل " درويش " خاصية التدوير التي سهَّلت عليه إخراج شحناته العاطفية ودفقاته بكل انسيابية ومواصلة الإلقاء بكل حرية، وقد ساهم هذا بدوره في إضفاء نوع من الحركية والسرعة والتجدد على مقاطع الديوان التي انعكست ودلت على الثورة و الاندفاعية التي تتأجج في نفس " درويش ".

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ص177.

3/ الروي:

إن الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، وهو آخر حرف في القافية، وإذا كان لهذه الأخيرة دلالة على حالة الشاعر، فإن لرويها الدلالة الأكبر باعتباره مبعث النغم وآخر مخرج صوتي في البيت الشعري، ولصفاته أو مده أو علامته الإعرابية البارزة عليه دلالات عميقة تساعد الناقد على النفاذ إلى أغوار المبدع، الأمر الذي سنحاول الوقوف عليه في بعض المقاطع الشعرية " لدرويش ".

لقد جاء ديوان " حالة حصار " متعدد الروي بتعدد قافيته، فبعد ما كان القارئ يتوقع وقفة وروي معين أصبح يصدم مع كل مقطع أو سطر بقافية وروي جديد، وهذا ما أطلق عليه ريفاتير بالسياق الأسلوبي. ومن إحصاءاتنا السابقة لدلالة صوت الروي، اكتشفنا بأن " درويش " استغل في رويه بعض الأصوات بشكل ملفت تمثلت في حروف النون، الراء، التاء، وكذلك أصوات المد ومن مضمون الديوان وصفات هذه الأصوات ودلالاتها تبين لنا أنها شكَّلت انعكاسة على حالة الشاعر وكثفت تجربته الشعرية من جهة، وأضفت على الديوان نغماً يرتاح له القارئ من جهة أخرى.

فأما النون صوت مجهور عبَّر به الشاعر عن الضمير الجمعي و الآلام المشتركة، وغالبا ما لحقته ألف مد الصائت المتبوع بطول زمني في الصوت، والذي ساهم في رفع صوت الجماعة في وجه المحتل.

أما الراء الصوت المجهور التكراري فعبَّر به الشاعر عن طول مدة الآلام و الحصار الذي لا ينتهي.

أما صوت التاء والذي غلب على روي الديوان الصوت المهموس الشديد المرقق، فقد حمل شحنات إيقاعية حملت في طياتها صدق مشاعر الشاعر التي تنشد السلام أمله وأمل الشعب الفلسطيني.

أما فيما يخص حركات صوت الروي فقد جاءت بأنواعها وغلب عليها الكسر، وهي دلالة على انكسار مشاعر الشاعر، وتحطمها ونمثل لكل هذه الظواهر بالنموذج الآتي:

بلادٌ على أُهْبَةِ الفَجرِ

صِرْنَا أقلَّ ذكاءً،

لأنَّا نُحملقُ في ساعةِ النصرِ:

لاَ ليلَ في لَيلِنَا المتلأْلِئِ بالمدفعِيَةِ

أَعداؤنا يَسْهَرُونَ،

وَأعْدَاؤُنَا يُشْعلُونَ لَنَا النورَ

في حلْكَةِ الأَقْبِيَةْ[1]

نلاحظ في هذا المقطع أن أصوات الروي جاءت على التوالي متمثلة في حروف: (الراء، الهمزة، الراء، التاء، النون، الراء و التاء)، وقد كانت الغلبة والصدارة فيه لحرف الراء من ناحية الورود؛ ذلك أن حركية خروج حرف الراء تكون بشكل متكرر متتابع يهتز معه اللسان ويصل إلى أذن السامع في شكل ترديدات متواصلة، وهذا ما تناسب مع مضمون المقطع وحالة الشاعر ودَّل فيها على طول مدة الآلام والحصار الذي لا ينتهي.

في مقابل هذا نلتمس له دلالة أخرى تقابل دلالته الأولى وهي: الجهر بصوت الأمل والتطلع إلى غد مشرق، وهذا لما اتصل بكلمات "الفجرِ"، "النصرِ"، وكذلك كلمة "النورِ"، كلمات حاملة لدلالة الإشراق والفرج.

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ص178.

ثانيا: الموسيقى الداخلية

إن الفرق بين الموسيقى الداخلية والخارجية هو أن هذه الأخيرة تدركها الحواس وتجسد ذلك البناء الهندسي الذي تصب فيه المعاني، أما الداخلية فتصدر عن تجربة الشاعر نفسها ومدى قدرته على توظيف أصوات تعكس فحواها، وكلما أحسن الشاعر استغلالها كلما كان أكثر قدرة على التعبير و التوصيل وكذلك التأثير والتصوير وقد جاءت في ديوان " محمود درويش " بشكل بارز تجلت فيما يلي:

1/ خاصية التكرار:

سار " درويش " في ديوانه بجو نفسي ثائر مشحون بمجموعة من العواطف المختلفة تأرجحت بين الرفض وتوكيد الوجود الفلسطيني على أرض فلسطين، وكذلك علو صوت التهديد و الغضب من أجل زعزعة الكيان الصهيوني، وفي هذا استغل خاصية التكرار بشتى أنواعه كما رأينا سابقاً، الأمر الذي جعل من عنصر الموسيقى تتداعى بشكل حر و عفوي دون أن يقوم الشاعر بتنسيقها أو العمل على إيجادها مثل ما كان شاعر القصيدة العمودية يفعل سابقا، الذي كان يتحمل مشقة ضبط الوزن وتنسيق القافية على طول النص من أجل بث النغم الموسيقي.

تعتبر خاصية تكرار الضمائر بنوعيها متصلة ومنفصلة أهم خاصية ميزة الديوان وربطته بخيط واحد، باعتبار أن " درويش " أمام موقفين؛ موقف مساند وآخر معارض، فالأول هو ما أكد فيه على التلاحم والضمير الجمعي الفلسطيني فجاء فيه تردد ضمير جماعة المتكلمين " نحن " ولاحقته النحوية الدالة عليه بشكل بارز، أما الثاني فتمثل في: خطابه وعتابه للكيان الصهيوني الذي أختزله في ضمير جماعة المخاطبين " أنتم " ولاحقته النحوية المتصلة الدالة عليه. فشكل هذا التبادل الصوتي بين الضمائر وتواردها على التوالي شحنة موسيقية خيَّمت على الديوان ونمثل لذلك بالمقطع التالي:

أَيُّها الواْقِفُونَ على العَتَباتِ أدْخُلُوا،

وَاشْرَبُوا معنَاْ القهوةَ العربيَّةَ

قَد تشعرونَ بأنَّكُمْ بشرٌ مِثْلنَاْ

أيهاْ الواقفونَ علىْ عتباتِ البيوتِ،

أخرجُوْا منْ صباحاتِنَاْ،

نَطْمئِنُّ إلىْ أنَّناْ

بَشَرٌ مثلكُمْ![1]

ومن مضمون المقطع نلتمس بأن " درويش " استغل ضميري نحن و أنتم ليكون خطابه خطاباً صريحاً مباشراً، مفاده أن الشاعر والشعب الفلسطيني ليس جبانا، وما زاد هذا هو استعماله لأداة النداء " أيها " الموجهة للصهاينة.

وإضافة إلى تكرار الضمائر كما رأينا، نلاحظ مدى زخم المقطع بحروف المد التي جاء تواترها 22 مرة، منها 05 مرات على مستوى القافية، ونعلم أن من وظائف حروف المد أنها تزيد الصوت وضوحاً ومسمعاً وشدةً على أذن المتلقي، كما أنها تستغرق نوع من الإطالة الزمنية، وهي الدلالات التي انطبقت وحالة " درويش " الذي أراد أن يكون وقع صوته صارخاً مسموعاً في أذن محاصره.

[1] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ص186.

2/ أساليب البديع:

بعدما كان البديع عند القدماء يعنى بالتطريز والتنميق اللفظي، رأت فيه الدراسات الأسلوبية مجموعة من الأدوات يتوسل بها الشاعر لتجسيد تجربته الشعرية، وبيان تقلباته النفسية للمتلقي بأساليب ينبعث منها النغم والإيحاء الذي يعكس مواقفه، وهذا ما تفطن له " درويش " لما قام بشحن أساليبه البديعية دلالاتٍ يدركها المتلقي قبل إدراك جماليتها، ومما وجدناه بين ثنايا ديوانه من ضروب البديع نذكر :

أ– الطباق:

للطباق دور كبير في إبراز المعنى وبيانه فقد قيل فيه: بأنه " بالأضداد تتضح المعاني "، وجاء تعريفه في " منظومة البديع في علم البديع " بأنه: « الجمع بين الشيء وضده في الكلام »[1]. بمعنى آخر هو الإتيان بالكلمة ومُقَابِلَتَها في الكلام دون اشتراط التتالي فيهما.

لقد لجأ " درويش " إلى هذا الأسلوب من أجل تجسيد الصراع القائم بين المحتل الإسرائيلي القوي في مقابل المحتل الفلسطيني الضعيف السليب الأرض، كما قابل به بين الوضع الراهن المشئوم، والمستقبل المجهول الذي يأمل فيه اشتعال شمعة النصر. وقد أسهم كل هذا في إنتاج بنية دلالية تقابلية جدلية بعثت بالجمالية والبيان في آن واحد، وفي بيانها حاولنا استجماعها في مجموعة معنونة بحسب الموقف والمعنى الذي تصب فيه وتضم مجموعة من الثنائيات وهي:

المجموعة01: والتي دارت حول الألم المعاش وتقلبات الزمن ومما ورد منها: (البداية، النهاية)، (الأمس، اليوم) (اليوم، الغد) ، (الأمس، اليوم، الغد) ، (الضحى، الليالي) ..... الخ.

[1] يحي بن معطي: البديع في علم البديع، تح: محمد أبو شوارد، مراجعة: مصطفى الصاوي الجويني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2003م، ص91.

المجموعة02: وتمحورت حول التأكيد وفسحة الأمل والتمسك بالوطن، ومما جاء فيها: (أدخلوا، أخرجوا) (واقفون هنا، قاعدون هنا)، (شهيد، وليد جديد)، (ما قبل نفسي، ما بعد نفسي) ...الخ.

المجموعة03: وتمركزت حول مقابلة الفلسطيني والصهيوني ومما ورد فيها : (المِحَاصِرُ، المِحَاصَرُ)، (أنا، هو) ، (هنا، هناك)، (الجنوب، الشمال)، (الشرق، الغرب)، (حياتي، حياتك) .... إلخ.

من خلال هذه المتقابلات نلاحظ بأن شاعر الثورة انطلق فيها من دلالة الحاضر الأليم ومقابلتها بدلالة تقع في المستقبل مظهراً فيها بريق الأمل، وتجلى هذا بشكل واضح في المجموعتين الأولى والثانية، أما المجموعة الثالثة فوضح فيها التناقض الفلسطيني و الإسرائيلي، وقد وقفنا على هذه الدلالات من السياقات التي وردت فيها هذه الثنائيات.

إن هذه الميزة خاصية أسلوبية درويشية جعلت الديوان يحفل بالنغم و الإيقاع الناتج عن تناوب الألفاظ وجدليتها، دون الخضوع إلى مقياس العروض المتمثل في الوزن و القافية .

ب– المقابلة:

تقع المقابلة و الطباق تحت نطاق واحد من خلال حملهما لدلالة التضاد معا، غير أن الطباق يكون بين كلمتين، أما المقابلة فتكون بين عبارتين، وقد ورد مفهومها في منظومة " البديع في علم البديع " بأنها « الإتيان بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب، موفراً أقصى طاقات التضاد الدلالي »[1]. وبهذا تكون المقابلة أعم من الطباق.

بعد بحثنا في نص "حالة حصار " اكتشفنا بأن الشاعر لم يكثر من أسلوب المقابلة وآثر في مقابل ذلك أسلوب الطباق، ومرد هذا هو ما تتطلبه المقابلة من جهدٍ فكري يتعارض مع تدفق وسرعة انبعاث شحناته

[1] المرجع السابق: ص113.

العاطفية، فهو هنا اختار الأسلوب الأنسب الذي توافق وحالته النفسية من جهة، وكذلك رسم عالم الشاعر المعاصر المليء بالتناقضات والصراعات للمتلقي من جهة أخرى. ومما وجدناه في النص من مقابلات نجدها وقعت كلها تحت نطاق وصف الحصار المسلط على الشعب الفلسطيني وجاءت كالآتي :

يقول " درويش " واصفاً الحصار :

في الحصارِ، تكُونُ الحياةُ هي الوقتُ

بين تذكُرِ أولهاَ ونسيانِ آخرهاَ[1]

وجاءت المقابلة هنا بين عبارتي : (بين تذكر أولها، ونسيان آخرها)، فالفلسطيني أثناء الحصار لا يفكر في غده ، بل يفكر في اللحظة الراهنة وكيفية التخلص منها .

ومما قاله أيضا في نفس السياق:

فِي الحِصَارِ يَصِيرُ الزَمَانُ مَكَانَا

تَحَجَرَ فِي أَبد

فِيْ الحِصَارِ يَصِيرُ المِكَانُ زَمَانًا

تَخَلَفَ عَنْ مَوْعِدِهِ[2].

وهنا قابل درويش بين دلالة التصلب التي يوحي بها السطران الأول والثاني، ودلالة الحركية التي يوحي بها السطران الثالث والرابع.

[1] محمود درويش: الديوان الأعمال ألأولى، ص180.

[2] المرجع نفسه: ص242.

وآخر مقابلة أوردها في نفس السياق قوله:

وَفِي مَا تَبقَى مِنَ الفَجْرِ أَمْشِي إِلَى خَارِجِي.

وَفِي مَا تَبقَى مِنَ اللَيْلِ أَسْمَعُ وَقْعَ الخُطَى دَاخِلِي.[1]

والملاحظ على هذه المقابلات أنها نبعت من الواقع المعاش، أسهمت في تقريب الصورة للمتلقي، كما أن تتابعها الصوتي الذي وردت به والناتج عن أسلوب التكرار والمتضاضات، أسهم في إضفاء نوع من النغم على المقاطع، وهنا حقق درويش خاصيتين هما: خاصية التصوير بالبديع، وخاصية الجمال الفني الموسيقي معا.

ج- البديع اللفظي:

يحمل البديع اللفظي دلالة جمالية فنية محضة، غالبا ما يلجأ إليه الشعراء لبث النغم الموسيقي على نصوصهم وتحقيق نوع من المتعة والتلذذ بالنسبة للقارئ من خلال التجانس الصوتي، ولما اشتغل الشاعر المعاصر عامة والفلسطيني خاصة على قضايا بلاده وتصوير عواطفه حاد عن مثل هذه الأساليب من البديع. وما وجد منها فنادر، ومما وقفنا عليه في نص ديوان "حالة حصار" أن الشاعر استغل أسلوب السجع بشكل بارز دون الاهتمام ببقية أساليب البديع اللفظية الأخرى، ما شكل لديه خاصية أسلوبية أرجعنا فيها سبب اختياره لهذا الأسلوب إنما لسهولة الإتيان به، وذلك عن طريق اللواحق الصرفية والنحوية التي تتصل بأواخر الكلمات، فالمقام الذي هو فيه لا يسمح له بانتقاء متجانسات لفظية كالجناس مثلا، كما أن نصه عبارة عن شعر حر منثور الذي من خصائصه التخلي عن بعض الأساليب كالتصريع لكونه يعتمد علة نظام السطر بدل الشطرين، وكذلك اعتماد النثر على الأسجاع في تنميق اللغة وشحنها بنوع من النغم، ونوضح لذلك بالنموذج التالي:

[1] المرجع السابق: ص250.

يقول الشاعر:

قَالتْ الأُمُ:

لَمْ أرَهْ مَاشِيًا فِي دمِهِ

لَمْ أرَ الأُرْجوَانَ عَلَى قدَمِهِ

كانَ مسْتَنِدًا للْجِدَارِ،

وَفِي يَدِهِ

كأْسَ بَابُونِجَ ساخِنِ

ويفَكِرْ فِي غَدِهِ.[1]

فمصطلحات (دمه، قدمه، يده، غده)، شكلت سلسلة أسجاع يمكن اعتبارها جناس ناقص، أسهمت في بعث نغم طربت له الأذن وارتاحت معه النفس.

ومن الدواعي التي رأينا فيها أيضا سببا مهما في تخلي "درويش" عن التعبير بأسلوب البديع اللفظي هو اعتماده على خاصية التكرار البارزة على طول المقطع والمقاطع الأخرى في الديوان، والتي عملت على خلق مجموعة من التجانسات الصوتية عوضت تأثير المحسنات البديعية اللفظية وانعكست فيها المشاعر، فالتوكيد والإلحاح والغضب والثورة التي تتأجج في نفس درويش كلها عواطف يتناسب معها التكرار لا البديع اللفظي نظرا لدلالة كلا الأسلوبين؛ ذلك أن الدلالات الصوتية الناتجة عن الأول دلالات إيحائية متعددة تمثل خصائص أسلوبية تنعكس على شخص المبدع، أما الدلالة الصوتية الناتجة عن الثاني فهي دلالات جمالية فنية لا غير.

[1] المرجع السابق: ص213.

خاتمة الفصل

بعناصر الموسيقى الداخلية نكون قد أنهينا فصلنا التحليلي والذي تمحور حول الصوت ووظيفته الأسلوبية داخل ديوان "حالة حصار" ل "محمود درويش" خارجين فيه بمجموعة من النتائج نحوصلها في النقاط التالية:

– أن التحليل كشف لنا عن المرونة التي يتميز بها المنهج الأسلوبي وذلك من خلال انفتاحه على الظروف المحيطة بالمبدع والسياقات الخارجية للنص.

– أن الصوت كان من أولويات بحث اللغويين العرب ومجال اهتماماتهم، وهو مبحث أساسيا والبنية الأولى في الدرس الأسلوبي.

– أن الصوت ما هو إلا انعكاس لمشاعر الشاعر وخلجاتها، وهذا ما يفسر الارتباط الوثيق بين الصوت والمعنى وما ذهب إليه بعض اللغويين أمثال "قدامة بن جعفر" و "الجرجاني".

– أن الشاعر يعمل على اختيار الأصوات المعبرة عن حالته، وذلك حسب صفاتها، وهذا من أجل التأثير الأحسن في المتلقي وتوصيل رسالته تامة وكافية، وبهذا يكون للصوت بلاغة مثل بلاغة الكلمة والعبارة لاسيما إذا أُحسن استعماله وتوظيفه في مواضيع مناسبة.

–أن الشحنات العاطفية ومضمون النص الشعري جاء في شكل وحدة موسيقية مكتفية بذاتها أغنت الحاجة إلى الوزن والقافية، وهذا لا يعني أن الشاعر المعاصر قد تخلى عنهما نهائيا، بل هو اشتغل على كسر الرتابة الموسيقية القديمة والوحدة الموسيقية المألوفة والمتوقعة.

خـاتمة

الخاتمة

الآن وبمشيئة الله وإعانته، توصلنا إلى إنهاء بحثنا المتواضع والذي جاء عبارة عن قراءة أسلوبية في البنية الصوتية لديوان "حالة حصار" لـ"محمود درويش" وقفنا فيها على مختلف البنى الأسلوبية الصوتية التي شكل بها "درويش" معانيه، وإذا كنا قد خصصنا في نهاية فصلي البحث جزءا لأهم النقاط التي توصلنا إليها، فقد أنهيناه حاملين لمجموعة من النتائج حول الدراسة التي قمنا بها بشكل عام، وحتى لا نبخل على المطلع ما حوصلناه في جعبتنا من فوائد واستنتاجات استقيناها من البحث ككل نوجزها في النقاط التالية:

- أن الشعر التحرري عامة والفلسطيني خاصة، جاء في شكل دفقات شعورية ثورية عكست في أصوات الشعراء ومثل درويش بصوته السلاح الصارخ الذي وقف به في وجه المحتل من جهة، وساند به شعبه من جهة أخرى.
- إنّ الأسلوبية مثلت الباب الذي خرجت منه الظاهرة الأدبية من عباءة الحدس والتخمينات نحو عباءة العلمية والموضوعية وهي حقل متعدد المذاهب متشعب المباحث موحد الغاية هي الوقوف على جماليات الأعمال الشعرية من خلال أبنيتها اللغوية وقد كانت مباحث علم البلاغة وفنونها من أهم ما وقفت عليه في تحليلاتها حتى قيل بأنها بلاغة في حلتها الجديدة.
- إن الميل التحرري لدى درويش، سخطه على الوضع والحصار الدائم، سكوت العالم الغربي، وتحفظ الأمة العربية، كلها ظروف جعلته يجهر بصوته ويرفعه راجعا نحو عصور المعلقات والبيئة الجاهلية بيئة الصوت الخشن العالي، ناهجا نهج الموسيقى التحررية، كاسرا قيود العمودية، مظاهر خرج بها عن المألوف والبنية الشعرية المعتادة فكانت بذلك أساليب وسمات أسلوبية لديه ميزته وصنعت فرادته مع معاصريه.
- لقد كشف لنا التحليل الصوتي الأسلوبي لدى درويش بأن الصوت لديه جاء وحدة بلاغية مكتفية بذاتها وذلك لما كشف لنا عن مختلف حالاته النفسية ومدى قوة دفقته الشعورية وثورته، فالموقف والظروف التي

يعيشها هي التي فرضت نفسها على اللغة، وليست اللغة هي التي فرضت نفسها، فتصبح بهذا اللغة الشعرية عالما للخروج عن المألوف والأسلوبية تبحث في هذا العالم.

- لقد شكل درويش بالصوت دلالات وإيحاءات جمالية ونفسية جسدت تجربته، فأما الجمالية فلأن الصوت كان منبع موسيقاه المنبعثة من خاصية التكرار، والتجانسات الصوتية وكذلك تعدد الروي والقوافي، أما النفسية فلأن للصوت كان وسيلته في إخراج مكنوناته بما يتناسب وشحنته، فلما ألح على قضيته إستغل التكرار على طول الديوان، ولما مل الحصار واختنقت نفسه فجر صوته فجهر وشدد، ولما كان أمله التحرر كسر القيود الشعرية وخرج عن مقياس العروض.

وبهذا يمكننا القول بأن تجليات الأسلوبية الصوتية برزت بشكل واضح في شعر درويش، من خلال الأصوات التي عبر بها وآثرها عن الأخرى، وعمد إلى تكرارها بشكل بارز جعل منها خاصية أسلوبية، كما تجلت كذلك في القالب الموسيقي الذي بنى به ديوانه وأفرغ فيه معانيه عوض فيه موسيقى الوزن والقافية بموسيقى الصوت والمعنى فثار على العمودية وهرع نحو الحرية، وقد ورد إستغلاله للصوت وفق ما تناسب مع حالاته ومواقفه إستطاع من خلاله إدراك بلاغة الصوت أوصل من خلالها رسالته للمتلقي الفلسطيني والعربي والصهيوني بطريقة حادة ومعبرة كل بنبرته والصفة الصوتية التي تليق به.

ولعل أهم نتيجة توصلنا إليها هي الدلالات المتعددة للصوت اللغوي، ففضلا على كونه الأداة والأصل الأول للغة فهو في اللغة الشعرية ذا إيحاءات فنية نفسية متعددة، فالفنية فلكونه مصدر الموسيقى والنغم، أما النفسية فلكونه منبع إنفجار الأحاسيس وعواطف الذات الشاعرة، وهذه الأخيرة هي مصدر الاختلافات الأسلوبية بين الشعراء إختلاف دفقاتهم الشعرية، وكذلك أن لغتنا العربية تزخر بمجموعة من الإمكانات اللغوية والأساليب بمستوياتها الأربعة وتتميز بالمرونة والحرية، فحتى الصوت أصغر وحدة لغوية يصنع به الشاعر ما يشاء من الأساليب غايته في ذلك إيصال فكرته وتجسيد تجربته، الصفة التي خلت منها سائر اللغات جعلت بذلك

أدباءنا العرب أكثر حظا عن باقي الأدباء فبنوا تحفهم بشتى الأساليب، الأمر الذي وقفنا عليه في ديوان حالة حصار فرغم جوه المشحون بالغضب والثورة غير أنه جاء في حلة أسلوبية صوتية جعلت منه بناءا منحوتا.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب

أ- المصادر

1. محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، رياض الريس للنشر والتوزيع، ج2، ط1، لبنان، 2005م.

ب- المراجع

2. إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وزائل للنشر، ط1، عمان، 2008م.

3. تحسين فاضل عباس: البحث الصوتي وجمال الأداء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016م.

4. حسام البهسناوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة الشرق، ط1، مصر، 2005م.

5. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2002م.

6. حكمت كشلي فواز: كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1992م.

7. سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة إحصائية، دار عالم الكتب، ط3، 2002م.

8. عبد الجليل مرتاض: اللسانيات والأسلوبية، دار هومة، د ط، الجزائر، 2013م.

9. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط5، لبنان، 2006م.

10. عبد الغفار حسن هلال: الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2008م.

11. عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014م.

12. عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط2، لبنان، 1999م.

13.علي الخليلي: مختارات من الشعر الفلسطيني، منشورات أمانة عمان الكبرى، د ط، 2002م.

14.فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، 2004م.

15.محفوظ كحوال: أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، د ط، الجزائر، 2009م.

16.محمد بن نيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاته، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط3، المغرب، 2001م.

17.محمد بوحمدي، عبد الرحيم الرحموني: التحليل اللغوي الأسلوبي، منهج وتطبيق، ط1، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2009م.

18.محمد حسن الضالع: علوم الصوتيات عند ابن سينا، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، مصر، 2002م.

19.محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، دط، مصر، 2002م.

20.محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1994م.

21.مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2007م.

22.موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1، الكويت، 2003م

23.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، لبنان، 2008م.

24.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ج1، د ط، الجزائر، 2010م.

25.هاني الخير: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فيلس للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2008م.

26.يحي بن معطي: البديع في علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2003م.

27.يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار السيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م.

28.يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2010م.

ج- الرسائل والمذكرات:

29. ناعم محمد هشام: ملامح الفكر الصوتي في مقررات اللغة العربية في مرحلة التعليم الابتدائي، مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة 2015/2014م.

د- المجلات:

30. محمد بلقاسم: الدرس الصوتي ومصطلحاته من خلال مدخل سر صناعة الإعراب لابن جني، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد 4 ماي، 2015م.

31. هدى الصحناوي: مجلة جامعة دمشق، مج 30، العدد 1+2، 2014م.

هـ- المعاجم:

32. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ج7، ط4، بيروت، دس.

33. مجد الدين الفيروز أبادي:القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م، ص 2003.

و- المواقع الإلكترونية:

34. رويتر: الجزيرة الإعلامية الأخبار ثقافة وفن، محمود درويش يهدي ربع حالة حصار للإنتفاضة، يوم 2002/04/16م سا 03:00 بتوقيت مكة المكرمة

www.aljazzeera.net/news/cultureanda

فهرس المحتويات

المحتوى الصفحة

شكر وتقدير

مقدمة.....أ-ج

مدخل: التجربة الشعرية عند محمود درويش.....1-10

الفصل الأول: تطور الدراسات الأسلوبية وتطبيقاتها على النص الأدبي

تمهيد.....11

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية.....13

أولا: في مفهوم الأسلوب.....13

1/ في التراث العربي.....13

أ- لغة.....13

ب- اصطلاحا.....14

2/ في التراث الغربي.....18

أ- لغة.....18

ب- في اصطلاح النقاد الغرب.....18

ثانيا: في مفهوم الأسلوبية.....19

1/ المصطلح لغة واصطلاحا.....19

أ- لغة.....19

ب- اصطلاحا.....20

2/ الأسلوبية في التراث العربي.....20

3/الأسلوبية في التراث الغربي.....22

المبحث الثاني: نشأة الأسلوبية واتجاهاتها.....26

أولا: الأسلوبية التعبيرية.....26

ثانيا: الأسلوبية النفسية.....28

ثالثا: الأسلوبية البنيوية.....29

المبحث الثالث: مراحل ومستويات التحليل اللغوي الأسلوبي.....31

أولا: مراحل التحليل اللغوي الأسلوبي.....31

ثانيا: مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي.....33

خاتمة الفصل.....37

الفصل الثاني: الدلالة الأسلوبية للأصوات داخل الديوان

تمهيد.....39

المبحث الأول: الصوت والأسلوبية الصوتية.....40

أولا: في مفهوم الصوت.....40

1/ الصوت لغة واصطلاحا.....40

أ- لغة.....40

ب- إصطلاحا.....40

2/ الصوت عند العرب القدماء.....40

3/ الصوت عند العرب المحدثين.....42

ثانيا: في مفهوم الأسلوبية الصوتية.....43

1/ مفهومها.....43

2/ مباحث الأسلوبية الصوتية.....43

المبحث الثاني: الدلالة الصوتية للحروف داخل الديوان.....46

أولا: دلالة التقابل.....46

1/ الجهر والهمس.....47

2/ الإطباق والإنفتاح.....49

3/ الشدة والرخاوة والتوسط.....51

ثانيا: دلالة التكرار داخل الديوان.....52

1/ تكرار الصوت.....53

2/ تكرار حرف الروي.....56

3/ السياق الصوتي للوحدات الصوتية.....58

4/ تكرار الوحدات الصرفية.....60

5/ التكرار النحوي.....61

6/ التكرار البلاغي.....62

7/ تكرار العبارة.....63

المبحث الثالث: الدلالة الصوتية لموسيقى الديوان.....65

أولا: الموسيقى الخارجية.....65

1/ الوزن.....66

2/ القافية.....69

3/ الروي.....72

ثانيا: الموسيقى الداخلية.....74

1/ خاصية التكرار.....74

2/ أساليب البديع.....76

خاتمة الفصل.....81

خاتمة.....82

قائمة المصادر والمراجع.....85

فهرس المحتويات.....88