الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الخصائص الأسلوبية في ديوان "حالات توهم في حضرة سيدة المعنى لحسن دواس –نماذج مختارة–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالبة:

✓ سلمى برميتة.

إشراف الدّكتور:

نبيل بومصران

السّنة الجامعية: 1445هـ–1446هـ.

2024م– 2025م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الخصائص الأسلوبية في ديوان "حالات توهم في حضرة سيدة المعنى لحسن دواس –نماذج مختارة–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

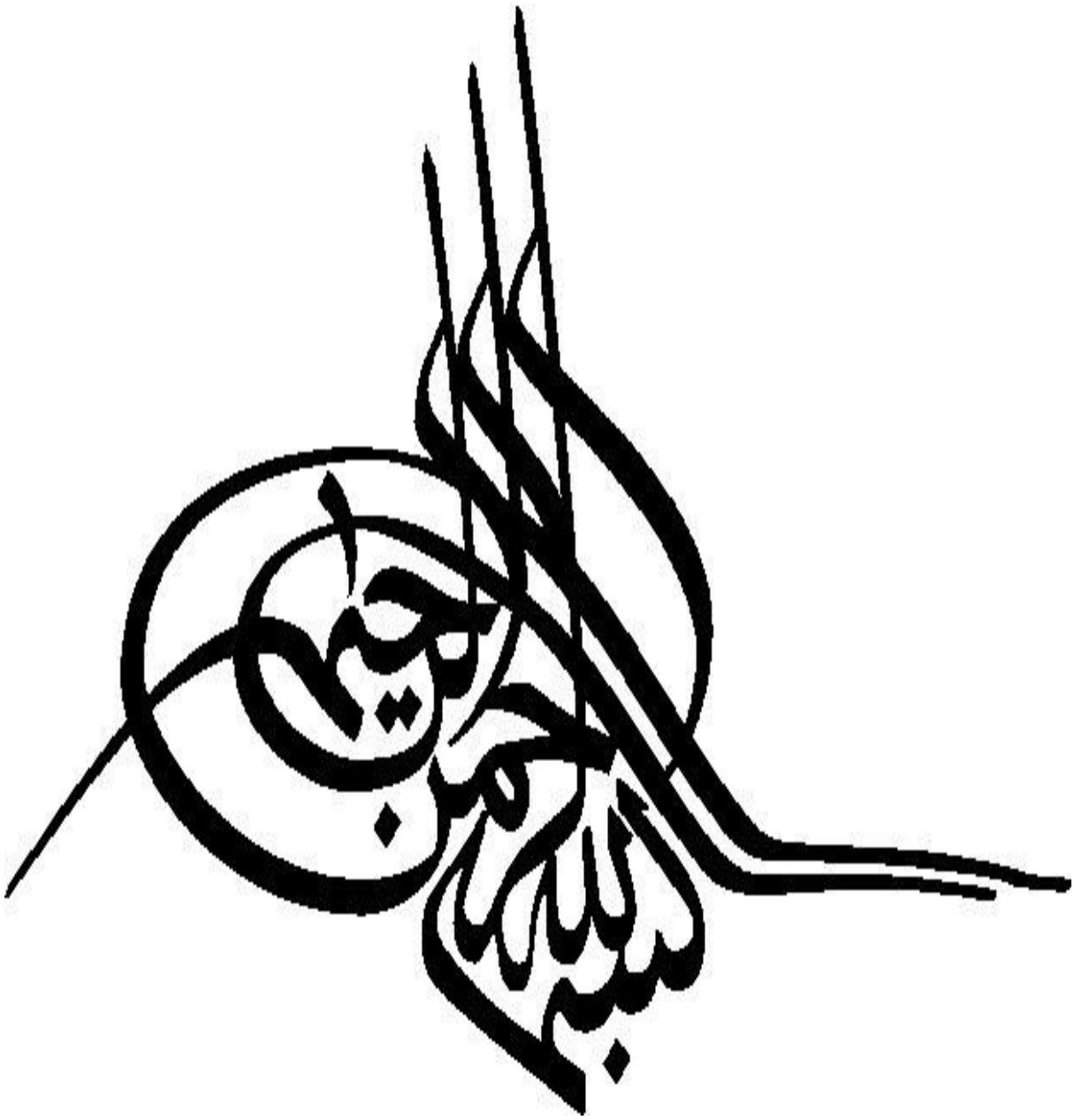
التخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالبة:
✓ سلمى برميتة.

إشراف الدّكتور:
نبيل بومصران

السّنة الجامعية: 1445هـ-1446هـ.

2024م- 2025م.



﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ (النّمل 19)

كلمة شكر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

بكل تجليات العرفان نقدّم عظيم شكرنا وامتناننا بعد الله إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدّكتور نبيل بومصران" الذي لم يبخل علينا بوقته ونصائحه وتوجيهاته كلما دعت ضرورة العمل بهذا البحث، وكانت توجيهاته سديدة للغاية بناءة تحمل مشعل الإخلاص والتّواضع.

إهـــــــــــــــداء

بسم الله الرحمان الرحيم

" قال قد أوتيت سؤلك يا موسى ولقد منا عليك مرة أخرى"

الحمد لله ما هبت في الكون النسائم، وما غردت على الغصن الحمائم، وما رعت في ملكه البهائم، ثم الصلاة والسلام على نبيه الذي ما ضل وما زل وما كل وما مل

أما بعد...

عظم المراد فهان الطريق، وجاءت لذة الوصول لتمحي مشقة السنين.

هذا العمل مهدى لأمي الصبورة قبل كل شيء...

إلى أبي القوي وزوجي السند ... وكل العائلة

ثم إلى مسك الختام ... أستاذي الفضل نبيل بومصران الذي كان منارة تهدي ونورا بدد ظلمات الحيره والذي لم يشق علي في شيء

أسأل الله أن ييسر أمرك كما يسرت أمري

إلى كل الملأ الذين ساندوني... بكلمة، بدعاء، بابتسامة

هذه الصفحات لكم، علها تكون بداية مسيرة عطاء لا ينضب

(كانت تجربة متعبة لكنها انتهت)

" أتمنى أن تسامحني أمي"

مقدمة

يُعدّ الشعر من أرقى أشكال التعبير الأدبي، إذ يُجسّد انفعالات الذات، وتحوّلات الوعي، وتفاعلات الإنسان مع العالم من حوله، من خلال لغة مكثّفة تستثمر مختلف الطاقات الصوتية والتركيبية والدلالية. وهو، في بعده الأعمق، ظاهرة أسلوبية قبل أن يكون نصًا مكتوبًا، لأنه لا يكتفي بنقل المعاني بل يبنيها داخل نسيج لغوي خاص. ومن هذا المنطلق، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل ديوان حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى للشاعر الجزائري أحسن دواس من زاوية أسلوبية، تُعنى برصد خصائص التعبير الفني، وتفكيك البنيات الصوتية والإيقاعية والدلالية في ثلاث قصائد مختارة من الديوان، للكشف عن البصمة الخاصة التي يتركها الشاعر من خلال أسلوبه الشعري.

وقد حظي موضوع التحليل الأسلوبي في الشعر العربي الحديث باهتمام متزايد في العقود الأخيرة، سواء في الدراسات الغربية أو العربية، لما يمنحه هذا المنهج من أدوات لغوية دقيقة تساعد على فهم الأثر الجمالي للنصوص. ومن أبرز الدراسات التي قاربت الشعر العربي المعاصر من منظور أسلوبي نجد كتاب تمام حسن "اللغة والأسلوب"، الذي أسّس لفكرة أن الأسلوب جزء لا يتجزأ من بنية اللغة نفسها، وكذلك دراسات صلاح فضل في "أساليب السرد"، وأحمد درويش في "تحليل الأسلوب"، وميلاد مسعود في تطبيقه لعلم الأسلوب على الشعر الجاهلي، إضافة إلى مقاربات حديثة حاولت الجمع بين التحليل الأسلوبي والمستويات الصوتية والدلالية، خصوصًا في أعمال شعراء الحداثة.

وعليه نشأ علم الأسلوب، أو ما يُعرف بـ"الأسلوبية" Stylistics، في الفكر الغربي الحديث، متأثرًا بلسانيات فردينان دي سوسير، ثم تطور مع رومان جاكبسون، وشارل بالي، وجان كوهين، وميشال ريفاتير، حيث أصبحت الأسلوبية تركز على العلاقة بين الشكل والمعنى، وتبحث في الانزياحات والانحرافات التي تميز الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي. أما في السياق العربي، فقد بدأت الأسلوبية بالاقتراب من التراث البلاغي العربي،

من خلال قراءات جديدة لظواهر البيان والبديع، وتجلّت في أعمال باحثين معاصرين مثل عبد السلام المسدي ومحمد العمري وشكري المبخوت، الذين سعوا إلى تأصيل الأسلوبية في بيئتنا النقدية دون القطع مع تراثنا.

وانطلاقًا من طبيعة النصوص الشعرية المختارة في ديوان حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى، تُطرح هذه الدراسة من أجل الإجابة على جملة من الفرضيات التي يبنى عليها هذا العلم، وهي:

– هل تحمل البنية الأسلوبية في هذا الديوان سمات مميزة تُعبر عن هوية الشاعر اللغوية والشعورية؟
– إلى أي مدى تُسهم البنيات الصوتية والإيقاعية، مثل تكرار الأصوات، وأنواعها من حيث الجهر والهمس والشدة والرخاوة، في بناء الإيقاع الداخلي؟
– ما وظيفة البنية الخارجية للموسيقى، من بحر وقافية وروي وزحافات وعلل، في تعزيز التجربة الشعرية؟
– كيف تتجلى العلاقات التركيبية من خلال البنية الاسمية والفعلية، وأساليب الكلام كالخبرية والتعريف والتنكير والعطف؟
– ما هي الحقول الدلالية المهيمنة، وما رمزية الألفاظ المرتبطة بالإنسان والطبيعة والحزن، وكيف تُسهم في بناء عالم النص؟
– وأخيرًا، كيف تتشكّل بنية العلاقات الدلالية في ضوء ظاهرة التضاد، وما أثر ذلك على المعنى الكلّي للنصوص المدروسة؟

من خلال هذه الأسئلة، تهدف هذه الدراسة إلى تجاوز القراءة الانطباعية، والدخول في عمق البنية الأسلوبية للنص الشعري الحديث، بوصفه عملاً لغويًا متكاملًا، يتشكّل عبر مستويات متداخلة من الصوت، والتركيب، والدلالة، وهو ما يجعل من ديوان أحسن دواس نموذجًا غنيًا للتحليل الأسلوبي في الشعر الجزائري المعاصر.

فرضت علينا هذه الدراسة "المنهج الأسلوبي البنائي"، كونه يتقفى الدراسات الأسلوبية في النصوص الشعرية ويقوم باستخراجها ودراستها، حيث ثم تقسيم هذا البحث إلى مقدمة، مدخل، وثلاثة فصول تطبيقية، وانتهى بخاتمة شاملة لمختلف النتائج.

اعتمدنا في دراستنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة).
- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته.
- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية.
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب.

أما الصعوبات التي واجهتنا في اعداد هذا البحث نترفع عن ذكرها.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف "نبيل بومصران" الذي كان لنا ناصحا وموجها طيلة اعداد هذا البحث، له كل التقدير والإحترام.

مـــــــدخل

أولا: الأسلوب والأسلوبية (المصطلح والمفهوم):

تُعدّ الأسلوبية من أهم المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى تحليل النصوص الأدبية من خلال دراسة أساليبها اللغوية والتعبيرية. فهي تركز على العلاقة بين الشكل والمضمون، وكيفية توظيف الأدوات اللغوية والتراكيب لتحقيق تأثير معين في المتلقي.

1-أهمية علم الأسلوب

نشأت الأسلوبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، متأثرة بعلم اللسانيات، خاصة مع فرديناند دي سوسير وشارل بالي، ثم تطورت لاحقًا على يد رومان ياكوبسون وغيرهم. وقد تداخلت مع مناهج نقدية أخرى، مثل البنيوية والسيميائية، لكنها حافظت على خصوصيتها كمنهج يُعنى بدراسة الاختيارات الأسلوبية التي تميز نصًا عن آخر.

تسعى الأسلوبية الى دراسة النصوص وتحليلها من خلال التركيز على الأسلوب والاختيارات اللغوية التي يوظفها الكاتب في إنتاج المعنى والتأثير في المتلقي. فالأسلوب ليس مجرد وسيلة تعبير، بل هو انعكاس لهوية الكاتب وخصوصية خطابه. ومن هنا، تأتي أهمية الأسلوبية في الكشف عن جمالية النصوص وأبعادها الفنية والدلالية و تؤدي دورًا مهمًا في تحليل النصوص من خلال دراسة كيفيات تشكيل المعنى وتوجيه الخطاب. ومن أهم فوائدها في هذا السياق، فهم البنية اللغوية للنصوص إذ تساعد على فهم الطريقة التي يوظف بها الكاتب عناصر اللغة.

ثم كشف الاستراتيجيات الأسلوبية مثل التكرار، والانزياح، والتقديم والتأخير، وغيرها من الأساليب التي تبرز طابع النص وفرادته.

وإظهار البعد الجمالي للنصوص، فالأسلوبية تركز على الجانب الفني والجمالي في النص، مما يساعد في إبراز الإبداع اللغوي للكاتب.

وكذا تحليل الأثر النفسي والتأثيري، إذ تساعد على فهم تأثير النص في المتلقي، وكيف تسهم الخيارات اللغوية في خلق هذا التأثير.

أما بما يخص دور الاختيارات اللغوية في تحليل الخطاب فيركز على دراسة اللغة في سياقاتها الاجتماعية والثقافية، والأسلوبية تساعد في هذا التحليل من خلال الكشف عن دلالات الاختيارات اللغوية. فاختيار الألفاظ، وتكرار بعض التراكيب، واستخدام الجمل الطويلة أو القصيرة، كلها عناصر تؤثر في معنى النص وسياقه.

ومن خلال تحليل هذه الاختيارات، يمكن فهم كيفية توجيه الرسائل واستراتيجيات الإقناع أو التأثير التي يعتمدها الكاتب

كما تهدف الأسلوبية إلى إبراز الجماليات الفنية للنصوص، وذلك من خلال تحليل الصور البلاغية، والإيقاع الموسيقي، والتلاعب بالألفاظ، والطباق والجناس، وغيرها من الأساليب التي تضفي على النصوص رونقها وجاذبيتها. فمن خلال التحليل الأسلوبي، يمكن تذوق جماليات النص بشكل أعمق، وفهم الطريقة التي يتلاعب بها الكاتب باللغة لخلق التأثير الفني المطلوب.

هذه المميزات التي تحتويها الأسلوبية جعلت منها أداة فعالة في تحليل النصوص وفهمها بعمق حيث تجمع بين الجوانب اللغوية والجمالية لتوضيح أساليب التعبير المختلفة بفضل تركيزها على العلاقة بين الشكل والمضمون، تساهم في ابراز الخصوصية الأسلوبية للكاتب والنصوص مما يجعلها ضرورية في الدراسات الأدبية واللغوية، كما انها تمتد الى مجالات أخرى مثل الإعلام والدعاية مما يعكس أهميتها في تحسين التواصل وفهم الخطابات بمختلف أنواعها أدبية كانت أم غير أدبية.

2/ الأسلوب والأسلوبية:

أ/ مفهوم الأسلوب:

اختلفت الآراء حول مفهوم الأسلوب بين المعجميين وتعددت بتعدد أفكارهم واجتهاداتهم، ورغم الاختلاف والتعدد الا أنها تكاد تصب في الإناء نفسه، فعلى الصعيد اللغوي أورده صاحب اللسان ابن منظور في قوله:" يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب فن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي افنانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب اذا كان متكبرا..."[1]

من خلال هذا القول يتضح لنا ان ابن منظور قد نظر للأسلوب على أنه الطريق والنهج المتبع في التعبير والأداء، ويمكن فهم هذا المعنى على أنه نمط خاص يستخدمه الشخص في ترتيب أفكاره وانتقاء ألفاظه وصياغة عباراته.

أما الجرجاني فلم يتعرض لمفهوم الأسلوب بشكل مباشر، ولكنه أشار إليه في كتابه دلائل الإعجاز بقوله:" والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه "[2]، فهو عنده مرتبط بالنظم، أي الطريقة التي تترابط بها الكلمات داخل الجملة وفق قواعد المعاني والنحو، فهو يرى أن جودة التعبير لا تكمن في انتقاء الكلمات فحسب، بل في كيفية ترتيبها لتحدث التأثير المطلوب، كما يرى أن الأسلوب ليس مجرد زخرفة لغوية او تلاعب بالألفاظ، بل هو انعكاس لفكر الكاتب وقدرته على ترتيب المعاني بشكل متناسق ومؤثر ... وفي نظريته المعروفة " بنظرية النظم أكد أن جودة الأسلوب تعتمد على حسن تركيب الجمل وربط

---

[1] ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1994، مادة س ل ب

[2] أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة، 1992، ص468،469

الكلمات بطريقة تحقق الانسجام والتناسق، وليس على استخدام ألفاظ جزلة او مفردات فصيحة فقط، كما شدد على ان المعاني لا تكتسب قيمتها الا من خلال السياق وطريقة التعبير عنها، كما يجعل الأسلوب فنا قائما على التناسب بين كل من المعاني والالفاظ

وبالنظر إلى هذين المعجمين يمكننا القول بثقة أن كلمة " أسلوب" قد تواجدت حقا في الدرس العربي وقد تم تناولها من منظورات عدة.

ب- الدرس اللغوي الغربي :

- **جذر كلمة أسلوب:**

ترجع كلمة الأسلوب style في العربية إلى الطريق الممتد أو السطر من النخل، وفي اللغات الأوربية المختلفة إلى كلمة stylus اللاتينية التي تعني قضيب الحديد المدبب الرأس الذي كان القدماء يستخدمونه للكتابة على الألواح المشمّعة. وهي تشير عند استخدامها في سياق متصل بسلوك إنساني ما، إلى القسمات المحدّدة التي تطبع هذا السلوك بطابع يمنحه هويته الخاصة. وهكذا يمكن الحديث عن أسلوب غلين غولد Glenn Gould في العزف على آلة البيانو بمعنى جملة الخصائص والسمات التي تحدد هوية هذا العزف، وتجعله متميزاً من عزف سواه من مشهوري العازفين على هذه الآلة الموسيقية. وكذا الشأن عند الحديث عن أسلوب فلان في الإدارة، أو في الحديث، أو في كرة المضرب، أو في إدارة الندوات، أو في المحاضرة، أو في غير ذلك من النشاطات الإنسانية، إذ المقصود بكلمة «أسلوب» هنا اختزال الخصائص المميزة لهذا النشاط أو ذاك، ومن ثم نسبتها إلى ممارسه بغرض مساعدة المخاطب في عملية إدراك هذه الخصائص. ويمكن القول إن الأسلوب سمة أصلية من سمات تفكير الفرد، أو طريقة في كتابة جنس أدبي، أو طريقة في الكتابة شاعت في عصر أدبي معين.

والممارسة اللغوية، بوصفها نشاطاً إنسانياً، غالباً ماتتسم بخصائص معينة، وصفات محددة، وطوابع مميزة تحدد هويتها. وعندما تضاف كلمة «أسلوب» إلى ممارسة لغوية ما، أو إلى ممارس لغوي ما، فإنما يقصد بها الخصائص اللغوية المميزة لهذه الممارسة (المتمثلة بنص ما، أو بمجموعة من النصوص) التي يقوم بها فرد ما (المعري مثلاً)، أو فئة ما (المتصوفة أو مجموعة معينة من رجال الدين)، أو أمة ما (الألمانية)، في مكان ما (شمال إنكلترة)، وفي زمان ما (العصور الوسطى) وهكذا. إنها تعني مايحدد هوية هذه الممارسة اللغوية في سياق معين، أو هي الطريقة التي تستخدم بها اللغة من جانب الممارس في أثناء أدائه لوظيفة من وظائفها في حياته"[1]

- **الاسلوب من المنظور القرآني:**

وردت كلمة أسلوب في القرآن الكريم في سورة الحج (الآية71) في قوله تعالى﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ﴾[2] (الحج71)،

ويقول الراغب الأصفهاني في شرح هذه الآية: " السلب نزع الشيء عن الغير على القهر ... والأساليب الفنون المختلفة "[3]، ونجد أن الأسلوب المستخدم فيها يحمل عدة سمات بلاغية وحجج عقلية لتوضيح المعنى نحو:

1. أسلوب ضرب المثل:

الله سبحانه وتعالى يقدّم مثالًا واضحًا لتوضيح ضعف الأصنام التي تُعبد من دون الله، وهو أسلوب قرآني يُستخدم لتقريب الفكرة إلى الأذهان. فالمثل هنا يشير إلى أن هذه الآلهة

[1] عبد النبي سطيف، الأسلوب والأسلوبيات، الموسوعة العربية (Arab encyclopedia)

[2] القرآن الكريم، 22: الآية 71

[3] الأصفهاني، الراغب، مفردات القرآن الكريم، دار القلم، دمشق، ط2، 1997، ص419

المزعومة لا تستطيع خلق مخلوق صغير مثل الذباب، بل حتى لو أخذ الذباب منها شيئًا، فلن تستطيع استرجاعه.

2. **أسلوب الاستفهام الضمني والتحدي:**

الآية تتحدى العقول، ففيها إشارة إلى أن الأصنام لا تملك القدرة على فعل شيء، لا خلقًا ولا استرجاعًا لما يُؤخذ منها، مما يجعل عبادتها أمرًا غير منطقي.

3. **أسلوب الإقناع العقلي:**

الآية تخاطب الناس عامة، مستخدمة برهانًا منطقيًا بسيطًا لكنه قوي:

إذا كانت هذه الآلهة لا تملك القدرة على خلق شيء تافه كالذباب، فهي بالتأكيد تعجز عن خلق شيء أكبر.

إذا كان الذباب، وهو مخلوق ضعيف، يستطيع أن يسلب منها شيئًا، وهي عاجزة عن استرجاعه، فكيف يُعبد من لا يملك لنفسه نفعًا ولا ضرًا؟

4. **أسلوب الإيقاع اللغوي والتوازن:**

عبارات مثل "ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ" فيها إيقاع جميل وسهل التذكّر،والناظر اليها يتحسس شيئا من الإشتقاق اللغوي في الفعل "طلب" وهذا يساعد على تثبيت المعنى في الذهن.

ومن هنا يمكننا القول أن الآية تعتمد على أسلوب المثل، التحدي، الإقناع العقلي، والإيقاع اللغوي، مما يجعلها نموذجًا قويًا للأسلوب القرآني في ترسيخ المفاهيم العقائدية

وإبطال الشرك بأسلوب منطقي وبليغ في آن واحد، ومن جهة أخرى نلمس الأسلوب الكلامي والتركيبي والصوتي والدلالي المعجز لكلام الله سبحانه وتعالى وفرادته اذ أنه اختص به وحده دون خلقه ولا يستطيعون أن ياتوا بمثل هذا القرآن، وهذا اثبات لأولئك الذين يقولون أن الأسلوب هو التعبير الخاص والفردي للكاتب والذي يتميز به عن غيره.

- **حديث منذر عياشي عن الأسلوب:**

أما منذر عياشي هذا الباحث الأكاديمي السوري المعروف باهتماماته بالدراسات اللسانية والاسلوبية فقد تناول في ابحاثه مفهوم الأسلوب من منظور لساني حديث، حيث يركز على العلاقة بين اللغة و الإستعمال، ويحلل الأسلوب باعتباره طريقة للتعبير مرتبطة بالسياق والتواصل وليس مجرد زخرفة لغوية، وذكر في كتابه مقالات في الأسلوبية مفهوما للأسلوب يقول فيه :" الأسلوب حدث يمكن ملاحظته، إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده، وإذا كان هو كذلك فإنه يستلزم نوعين من النشاط: الأول يتعلق بالمرسل والثاني يتعلق بالمرسل اليه"[1]

يقدم منذر عياشي في هذا القول رؤية شاملة لمفهوم الأسلوب، حيث يعتبره حدثًا، أي أنه فعل ديناميكي متغير وليس مجرد كيان ثابت. ويمكن تحليل هذا القول من خلال ثلاث زوايا أساسية:

1. **الأسلوب كظاهرة لسانية:**

يوضح عياشي أن الأسلوب يرتبط باللغة، إذ أن اللغة هي الوسيلة الأساسية للتعبير عنه. بمعنى آخر، لا يمكن أن يوجد الأسلوب دون وسيلة لغوية تُنقله إلى الآخرين.

2. **الأسلوب كظاهرة نفسية:**

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2، 1990، ص37

يرى أن الأسلوب ليس مجرد استخدام ميكانيكي للغة، بل هو تعبير عن الحالة النفسية للمرسل (المتحدث أو الكاتب). فالأسلوب يحمل في طياته انفعالات الشخص ونياته وطريقته الخاصة في التعبير، مما يجعل تأثيره مرتبطًا بالبعد النفسي.

3. الأسلوب كظاهرة اجتماعية:

يؤكد عياشي على أن الأسلوب لا يكتمل إلا بوجود الآخر، أي المتلقي. فلا معنى للأسلوب بدون تفاعل بين المرسل (المتكلم/الكاتب) والمرسل إليه (المتلقي). فاللغة في جوهرها أداة تواصل اجتماعي، والأسلوب يُصاغ بناءً على توقعات المتلقي واستجابته

ويشير أيضا لنشاطين أساسيين فيه وهما:

- ✓ **نشاط المرسل:** يتمثل في اختيار المرسل او الكاتب او المتحدث للكلمات والصياغات والأساليب التعبيرية المناسبة لإيصال فكرة معينة. أي أن المرسل يحدد طريقته في التعبير بناءً على نواياه وشخصيته وحالته النفسية.
- ✓ **نشاط المرسل إليه:** ويتعلق بطريقة استقبال وتأويل الرسالة، حيث يعتمد فهم الأسلوب على خلفية المتلقي اللغوية والثقافية، ومدى إدراكه للمعاني الضمنية التي يريد المرسل إيصالها.

فيعكس هذا القول لمنذر عياشي فكرة أن الأسلوب ليس مجرد طريقة للكتابة أو الحديث، بل هو عملية ديناميكية تتضمن المرسل والمتلقي واللغة كوسيط تواصلي. وهو بذلك

يرتبط بالنواحي اللغوية، والنفسية، والاجتماعية، مما يجعله حدثًا يمكن ملاحظته وتحليله من زوايا مختلفة.

ج- الأسلوب عند النقاد القدامى:

لم يختلف كثيرا مفهوم الأسلوب بين القدامى والمحدثين اذ أن جميع من تطرقوا إليه اعتبروه انعكاسا لشخصية الكاتب وأداة أساسية للتأثير في المتلقي، ففي البلاغة العربية

القديمة، وخاصة عند الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق، كان الأسلوب يقيم بناء على فصاحته ووضوحه وقوته في احداث الإقناع والتأثير.

بداية مع الجاحظ ونظرته للأسلوب كانت تعتمد على الوضوح والسلاسة: يرى أن أفضل الأساليب هي التي تصل بسهولة إلى القارئ أو المستمع دون تعقيد و تقديم المعنى على اللفظ اذ يقول في كتابه "الحيوان" :(المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحيز اللفظ...)[1] فأي شخص يستطيع أن يجد المعاني ، لكن البلاغة الحقيقية تكمن في حسن التعبير عنها و التناسب مع الموضوع والجمهور أي أن الأسلوب يجب أن يتغير حسب المخاطبين، فأسلوب الحديث مع العامة يختلف عن الكلام مع العلماء و الاهتمام بالإيقاع الموسيقي للكلام إذ كان يفضل أن يكون الأسلوب جذابًا وممتعًا عند القراءة أو الاستماع.

مرورا إلى ابن قتيبة الذي يرى أنه يجب أن يعتمد الأسلوب على البساطة والوضوح فيكون مفهومًا لكل الناس، وليس مقصورًا على النخبة فقط، وأشار الى ضرورة التوسط بين التكلف والابتذال لا يحبذ الزخرفة الزائدة التي تجعل الكلام متكلفًا، ولا الأسلوب المبتذل الذي يخلو من الجمال واعار الاهتمام أيضا إلى الانسجام بين الألفاظ والمعاني: فشدد على أن الألفاظ يجب أن تكون خادمة للمعنى وليست غاية في حد ذاتها.

أما ابن رشيق القيرواني (1000–1070م) في كتابه العمدة فتحدث عن الأسلوب من زاوية نقدية فنية، حيث أكد على التوازن بين اللفظ والمعنى: يرى أن البلاغة الحقيقية هي التي تجعل المعنى والألفاظ في انسجام تام.

[1] الجاحظ ، الحيوان، ت:عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج3، 1965، ص131

إضافة الى الجمالية والإبداع: فالأسلوب يجب أن يكون ممتعًا وجذابًا، مع تجنب الحشو والضعف اللغوي، وكذا اختيار الألفاظ المناسبة: فيجب على الكاتب أو الشاعر أن ينتقي ألفاظه بعناية لتناسب المقام والغرض.

رفض ابن رشيق التكلف الزائد وكان يعيب على من يتكلفون في الأسلوب بحيث يصبح متصنعًا وغير طبيعي.

في مجمل قولنا يمكننا اختصار هذا في أن الجاحظ ركّز على التأثير والوضوح وابن قتيبة فضّل الاعتدال والبساطة، بينما ابن رشيق ركّز على الجمالية الفنية والتوازن بين الألفاظ والمعاني. كل واحد منهم كانت عنده رؤية خاصة، لكنهم اتفقوا على أهمية وضوح الأسلوب وتأثيره على المتلقي.

د- الأسلوب عند المحدثين:

في الدراسات النقدية الحديثة حظي مفهوم الأسلوب باهتمام واسع من قبل الأدباء والنقاد العرب، حيث سعوا إلى تعريفه وتحديد معالمه بطرق متنوعة، تباينت بناء على خلفياتهم الثقافية وتأثرهم بالاتجاهات النقدية الغربية وفيما يلي بعض التعريفات البارزة للأسلوب عند المحدثين:

1- الأسلوب عند شارل بالي:

معروف أن قضية الأسلوب هي قضية نقدية قديمة، ورغم قدمها فهي تصنف ضمن القضايا الحديثة لتهافت الدارسين والباحثين عليها، كيف لا ودراسة الأسلوب قائمة على أساس التذوق الشخصي مع الاستعانة بوسائل أخرى للحد من الأحكام الذاتية. والأسلوب في أيسر صورة تعريفه هو:" طريقة للتعبير".[1]

ولا نجانب الصواب إذا قلنا أن مصطلح "الأسلوب" قد نشأ نتيجة لظهور اتجاهان لعلم الأسلوبية وهما: علم أسلوب التعبير وعلم الأسلوب الفردي.

[1] – محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دار الدعوة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط01، 1988، ص09.

ويذهب الدارسون إلى تحديد مولد علم الأسلوب حين أعلن المفكر الفرنسي "جوستاف كويرتنج" سنة1886م" في قوله:" إنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن...فوضعوا الرسائل. يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم. طبقا للمناهج التقليدية، لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلّف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأدب."[1]

وعليه، فعلم الأسلوب جاء نتيجة لاهتمام الباحثين باللغة التواصلية، فاللغة ليست جوهرا ماديا فقط بل تتعدى ذلك.

ويعد "شارل بالي" مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية خليفة أستاذه "فاردينان دي سوسير Ferdinand deSaussure" في كرسي علم اللغة العام بجامعة "جونيف". وقد نشر عام "1902م" كتابه الأول المعنون "بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، ثم أتبعه بدراسات أخرى أسس بها علم الأسلوب التعبيري، وأعطى تعريفا له بقوله أنه علم يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية.[2]

يتبين لنا من هذا أن "الأسلوب" أسسه "شارل بالي"، لأنه اهتم بدراسة علم اللغة وسار على نهج أستاذه "سوسير"، كما أنه درس علم الأسلوب التعبيري الذي يهتم بالفكر اللغوي، والصيغ التي يقع فيها، وأن اللغة نظام من الرموز المخصصة لنقل هذا الفكر في شكل مادة صوتية.

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1992، ص13.

[2] – المرجع نفسه، ص14.

كما أن "شارل بالي" حصر مدلول "الأسلوب" في تفجير الطاقات التعبيرية الكاملة في اللغة، حيث أنه نظر إليه من زاوية الخطاب أو النص نفسه.[1] أي أن الأسلوب عنده ظاهرة لغوية، يبقى الغرض منه تحقيق العملية التواصلية التعبيرية سواء كانت محكية (منطوقة) أو مكتوبة (النص)، فالكاتب أو الأديب له طريقة خاصة في التعبير عن نفسه.

وعليه، فالأسلوب يتعامل مع اللغة في مستويين: "ساكن ومتحرك"، فإذا قلنا "ساكن" فنقصد اللغة في جودتها التي تسبق خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، "والمتحرك" حين تخرج اللغة عن أطرافها المعجمية بما تحوي من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها لكي تؤدي وظيفتها الإخبارية المنوطة بها، أي تنقل الأفكار والمعلومات وتوصلها.

تحدث "عبد السلام المسدي" عن أسلوب" "شارل بالي" قال: فمنذ سنة 1902 كنا نجزم مع "شارل بالي" أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه "دي سوسير" أصول اللسانيات الحديثة، فإذا بروح الوثوقيّة كما سنه بالي تأتي عليه أطوار من النقد والشك، حتى غدت آراء باعث علم الأسلوب تستفز اليوم كثيرًا من الإشفاق إذ نحن فحصناها بمجهر الرؤية الحديثة.[2]

يتضح لنا من هذا القول أن علم الأسلوب نشأ وترعرع في حضن الدراسات اللغوية الحديثة، حيث وضعه "بالي" جزءًا من المدرسة الألسنية، وقام بربط علم اللغة بالأدب بالأسلوبية.

أضف إلى ذلك، فالأسلوبية عنده "تسعى إلى الكشف عن القيم الكامنة في تعبيرية اللغة الجماعية البسيطة التي تتميز بالتأثير العاطفي على المستمع والمتكلم."[3]

يفهم من هذا القول، أن الأسلوبية تهتم بالتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات، وتركز عليهم. كما أن عملية تحليل ووصف اللغة تركز على عدة جوانب، وهي:

---

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب للطباعة والتوزيع، 2000، ص44.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط03، 1982، ص20.

[3] – أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، (دت)، ص31.

1- الجانب الفكري والعاطفي للتعبير اللغوي.

2-الجانب العاطفي للغة المنطوقة (مثل الحزن والفرح).

3- الجانب العلمي للغة، علمية الأسلوب في اللغة (مثل التمني والترجي).

4- الجانب الانفعالي الذي يعكس المواقف التعبيرية لدى الأجناس.

كما نجد أنه لاحظ "داخل الخطاب عديد الطرق والأساليب لقول الشيء نفسه، فإذا صادفنا في طريقنا إلى البيت حادث مرور، سينتقي كل طرف منا زاوية الرؤية الخاصة به ليحكي ما شاهده. وبذلك سيكون خطابه مطابقًا لاختيارات محددة؛ فربما أميل أنا، مثلًا، أن أبدأ مباشرة بوقع الحادث على نفسي، ثم أنتقل إلى التفاصيل المتعلقة به، بينما يختار شخص آخر أن يقص الحادثة قصا تفصيليا ومنطلقا من الجزء إلى الكل."[1]

يتضح لنا مما سبق ذكره أن الأسلوب لا يملك قيمة" valeur" ولا معنى في حد ذاته، بل لا بد من ربطه بموقف معين من أجل التمييز بين التيارات الواقعية في الحدث.

وبناء على ما سبق ذكره، حاول شارل بالي جعل علم الأسلوب فرعًا من فروع اللسانيات، فقام بابتكار هذا العلم وأكمل ما لم يكمله أستاذه، فكان المبتكر الحقيقي لهذا العلم. ولا بد أن ننوه إلى نقطة مهمة، وهي أنه لم يدخل الأدب في دراسته، بل حاول الاقتراب من المحتوى العاطفي للغة ورفض إدخاله تمامًا، واقتصرت دراسته على الكلام المنطوق فقط؛ أي الكلام بصفة عامة.

بمعنى آخر، "حاول تكوين أسلوبية الكلام وليس أسلوبية الأعمال الأدبية."[2]

وبهذا يكون "شارل بالي" هو أبو الأسلوبية والمبتدع الأصلي لعلم الأسلوب، حيث ركز على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتين القيمة والتواصل.

❖ مهمة الأسلوب عند شارل بالي:

[1] – جبور أم الخير، الأسلوبية والنّقاد العرب، مجلة الموروث، مستغانم، الجزائر، مج09، ع02، ديسمبر 2021، ص381.

[2] – معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للنشر والتوزيع والطباعة، عين مليلة، الجزائر، 2007، ص24.

غني عن البيان أن شارل بالي درس الأسلوب بعيدًا عن الأدب، فهو لا يتساءل عن أحوال الشخصيات مثلًا أو المواقف أو إيقاع القطعة أو العمل، فهذا كله يعتبره من قبيل الدراسات الأدبية الجمالية، يقول:" إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء."[1]

فالأسلوب عنده لا يتدخل إلا عندما يمس التعبير وسطًا اجتماعيًا أو شكلًا معينًا للحياة.

أما علم الأسلوب من وجهته التعبيرية، هي الإجراءات أو الوسائل التي تؤدي إلى إنتاج اللغة العاطفية الشعورية. ويبين لنا "بالي" كذلك أن الأسلوب يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ.

ومهمة الأسلوب هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، وكيفية تبادل العناصر التعبيرية التي تشكل نظام اللغة، كون أنّ الوظيفة الأساسية للغة هي التعبير.

❖ الفرق بين الأسلوب والأسلوبية عند شارل بالي:

حصر مدلول الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكاملة في صميم اللغة، بخروجه من عالمه الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي. فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع بعض آخر كأنها في مختبر كيميائي.

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1998، ص21.

أما الأسلوبية علم يرمي إلى إقامة ثبت لجملة الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بالقوة.[1]

2- الأسلوب عند ميشيل ريفاتير .Micheal Reffaterre

حاول "ميشيل ريفاتير" وضع علم موضوعي لدراسة الأسلوب وكيفية تحليله، من أجل الابتعاد عن الأسلوبية الانطباعية التي تركز على الذاتية، من أهم كتبه التي عالج فيها هذه القضايا "أبحاث في الأسلوبية البنيوية" واشتهر هذا الكتاب في الساحة الدراسية اللغوية واللسانية وحتى الأدبية والنقدية.

قدم تعريفا دقيقا للأسلوب ليشمل المكتوب والشفهي على حد سواء قال: "أعي بالأسلوب الأدبي كل شكل ثابت Permanent" فردي ذي مقصدية أدبية".[2]

ويعني بالشكل الثابت أنه لا يعود إلى الوحدة الفيزيائية للنص ولكن يهتم بالخصائص الشكلية التي تميز كل عمل أدبي، أمّا المقصدية هي الحمولة الدلالية الجمالية للنص المدروس.

و"الأسلوب: "هو ذلك الإبرازmis en relief الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية."[3]

فلا بد من تركيز القارئ على جمالية التلقي، وقد أعطى "ريفاتير" أهمية كبيرة للمُرسِل والمُتلقِي، معتبراً أن إهمال هذه العناصر يؤدي إلى تشويه النص.

---

[1] – نعيمة سعدية، التفكير الأسلوبي في الموروث العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص04.

[2] – ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، الدار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1993، ص05.

[3] – م ن، ص ن

اهتم كذلك بالقارئ النموذجي، وهذا من خلال الاستفادة من نظرية الخطاب والاعتماد على القارئ لتحديد العناصر "المُسَنِّن" و"السّنَن" (المرسل والمتلقي)، كما اعتمدت هذه النظرية على المستمع في تحليل الخطاب الكلامي.[1]

يتضح لنا من هذا كله أن "ريفاتير" اهتم بالأسلوب الأدبي، وهو كل شكل مكتوب فردي لكاتب محدد؛ أي أسلوب عمل فردي سواء كان شعرًا أو نصا. كما اهتم بالكلام الشفهي، فهو لم يقتصر على الكتابة فقط، بل تجاوز ذلك حتى لا يقع في المحدودية.

أضف على ذلك، أنه اهتم بالأشكال الفردية الموجودة في الأسلوب، مثل الكلام ووصفها، وكذلك وعي المؤلف يشمل كل ملامح القول، وهذا من خلال تحليل الرسالة الموجهة.

حيث قال: "يُفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد، يمكن أن ينطبق عليه الشعر أو القصة وحتى أسلوب مشهد واحد".[2]

يقول كذلك: "إن هذا التعريف محدود للغاية، وكان من الأفضل أن نقول بدلًا من 'شكل مكتوب "كل شكل دائم"، حتى يشمل الآداب الشفاهية".[3]

كما قال: "السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع".[4]

واعتبر كذلك الأسلوب "منهج لساني."[5] حيث ناقش "ريفاتير" مدى صلاحية المعيار اللساني لتحديد واكتشاف السمات الأسلوبية، التي هي دائمًا منحرفة عن المعيار.

---

[1] – ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، الدار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1993، ص06

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب، ص110.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص09.

[5] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص48.

ركز ريفاتير في تعريفه لعلم الأسلوب على المتلقي، ويرى أنه:" علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف (الباث) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية (ألسنة) تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص."[1] فالأسلوب اظهار عناصر متوالية الكلام على اهتمام القارئ.

ثم يعود مرة أخرى ويُعرّف الأسلوب بقوله: "وهنا نفهم من الأسلوب كل إبراز وتأكيد، سواء كان تعبيريًا أو عاطفيًا أو جماليًا، يُضاف إلى المعلومات التي تنقلها البيئة اللغوية دون التأثير على معناها".[2] لكنه لم يقتنع بهذا التعريف كذلك ورأى أنه لا يتميز بالمهارة اللازمة، ولابد من توضيح أكثر، وإعادة تعريف الأسلوب بشكل دقيق حتى وصل إلى تعريف مفاده: "فإن اللغة تُعبر، والأسلوب يُبرز".[3]

يتضح لنا مما سبق أن الأسلوب عند "ريفاتير" عبارة عن قوة ضاغطة تتكب على إحساس القارئ، وذلك من خلال إبراز بعض العناصر الموجودة في سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوه النص كما ذكرنا سابقًا.

فإذا قام بتحليلها وجد لها دلالات تتميز بها، خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يُعبر، والأسلوب يُبرز. والمهم هنا في هذه الدراسة هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة (النص) من ردود فعل عند القارئ أو المتلقي.

ثالثا: ماهية الأسلوبية عند العرب:

1-لغة:

اشتقت كلمة "الأسلوبية" من مصطلح "الأسلوب" والذي جاء من الجدر "سلب". يقول

[1] – محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، قسم اللغة والأدب العربي

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب، ص111.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"ابن منظور" في" لسان العرب": "الأسلوب يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب؛ فالأسلوب هو الطريق، والوجه، والمذهب. ويجمع "أساليب" والأسلوبُ" (بالضم) الفن. ويُقال: "أخد فلان في أساليب من القول"، أي أفانين منه."[1]

إذن، نستنتج من كلام ابن منظور أن "الأسلوب" يعني: الطريق، أو الفن، أو المذهب، أو الوجه.

أي أن الأسلوب عند "ابن منظور" له دلالتين أساسيتين:

- ✓ الاستقامة الواضحة، كالسطر والطريق والاتحاد المميز للأشياء، فالاستقامة قد تكون مادية أو معنوية.
- ✓ الاتجاه المميز، كالمذهب أو طريقة الأداء. وهو البعد الفني.

وتتداخل هذه المعاني فيما بينها، فكل عنصر قد يحتوي الآخر.

ورد كذلك تعريف "الأسلوب" في معجم الوافي لعبد الله البستاني: "الطريق، وعنق الأسد، والفن من القول، (ج) أساليب، والشموخ في الأنف". ويُقال: "أنفه في الأسلوب" أي لا يلتفت يمنه ولا يسره، يقال ذلك لذي الكبرياء."[2]

كما جاء في "المعجم الوسيط": "الأسلوب: الطريق، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته وطريقة الكاتب في كتابته، والفن: يقال أخذنا في أساليب من القول".[3]

إذن، تُجمِع المعاجم العربية على أن الأسلوب: الطريق أو النمط الذي يتبعه كل أديب أو كاتب في الكتابة. والأسلوب كذلك قد يكون فن أو نمط فلان في معالجة مشكلة. أضيفت "ية" لكلمة "أسلوب" –للدلالة على العلمية – وهي لاحقة وأصبحت "أسلوبية".

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي، لسان العرب، الهيئة المصرية للثقافة للشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، مصر، ج04، 1971، مادة [سَلَبَ]، ص245.

[2] – عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، 1990، ص287.

[3] – مجمع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى وآخرون)، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج01، ط01، 1960، ص141.

وعلى هذا يعرفها "رابح بوحوش بأنها كلمة مركبة من وحدتين: الجذر "Stylus" التي تعني الأداة الخاصة بالكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني. ومن اللاحقة: "يات" "ics" المكونة بدورها من الوحدة المورفولوجية "ية" التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة، من "ات"، "S" الدالة على الجمع. كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علم "علوم الأسلوب".[1]

2-اصطلاحا:

تعدّدت تعريفات الأسلوبية بتعدد مواد دراستها واهتماماتها في الأدب واللغة، فقد مهد الأسلوب لظهور الأسلوبية، فتجاوزته كونها علم لغوي حديث مرتبط كل الارتباط بالألسنية الحديثة.

2-1 مفهوم الأسلوبية في التراث العربي:

يرجع إلى أنّ أول من استعمل هذا المصطلح ما أشار إليه الجاحظ (ت255هـ) في كتابه "البان والتبين"، حين نقل كلام الهنود في خصائص الأسلوب.[2]

- **ابن قتيبة:**

حاول أن يعطي لكلمة "الأسلوب" دلالة محددة في كتابه "تأويل مشكل القرآن"، يقول:" وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات..."[3].

يتراءى لنا أنّ "ابن قتيبة" حاول الربط بين الأسلوب وطرائق العرب في أداء المعنى، وبيّن أن من يعرف فضل القرآن هو من اتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب. أي أن العرب تميزوا بفصاحتهم وارتجالهم للخطاب، وتنوع أساليبهم.

---

[1] – رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص03.

[2] – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج01، ط03، (دت)، ص88.

[3] – محمد بن عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1994، ص11.

- **ابن الأثير:**

أشار "ابن الأثير" أنّ الربط بين الأسلوب وأوجه التصرفات في المعنى، وطريقة الافتنان، باعتبار أنّ الشاعر أو الكاتب هو الذي يأخذ المعنى ويتصرف فيه."[1]

وعليه، فهو يؤكد بضرورة الربط بين الأسلوب وشخصية الشاعر أو الكاتب، لأنّ له القدرة الفنية في الإخراج، فكل مبدع له طريقته الخاصة والمتميزة.

- عبد القاهر الجرجاني:

نظر" الجرجاني" إلى الأسلوب على أنه "النظم"، واعتبر أن كل نظم جيد هو أسلوب جيد، فلا يمكننا أن نتجاهل جهوده.

فهو يتساءل: "ما الذي يميز كلاما من الكلام؟ وما الصفة الباهرة التي بدهت العرب في النص القرآني؟ فأحسوا بالعجز إزاءه على الرغم من فصاحتهم وقدرتهم البيانية؟".[2]

نلاحظ من هذا القول، أنّ "الجرجاني" قد اقترب من مفهوم الأسلوبية الحديثة، إذ تساءل عن سبب تميّز كلام عن آخر، وكيف أبهر النص القرآني العرب رغم فصاحتهم. ويرى أنّ الشعر كلام ينتمي إلى اللغة وهذا الكلام يتميز بخصائص ومميزات تدخله في حيز الفن.

فرّق كذلك "الجرجاني" بين اللغة والكلام، حين طرح سؤال: "أليست قوانين النحو التي تُدخل الألفاظ على أساسها في علاقات، هي بدورها قوانين يملك المتكلم إزاءها إلا الخضوع؟ فإذا كانت الإجابة بالإيجاب، فما دور المتكلم؟ وما مدى الحرية المتاحة له في صنع الكلام؟".[3]

فقوانين النحو ومعاني الألفاظ عند "الجرجاني" تتمثل في "النظم" وهي من أهم الأسس التي قامت عليها هذه النظرية، أي أنّ مختلف قوانين النحو هي قوانين عامة تتحد على أساسها العلاقات المحتملة بين الألفاظ سواء كانت أسماء، أفعال، حروف.

---

[1] – محمد بن عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1994، ص12.

[2] – محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقاته، منشورات جامعة السابع من أبريل بنغازي، ليبيا، ط01، 1426هـ، ص21.22.

[3] – محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقاته، ص24

كذلك أشار إلى هذا المصطلح "ابن خلدون" و"حازم القرطاجني"، وهذا الأخير هو من أوائل العلماء الذين أشاروا إلى هذا المفهوم، وجاء بحثه للأسلوب في ثنايا كلامه عن الشعر. أما ابن خلدون، فذهب إلى أن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد به على أنحاء مختلفة، وغيرهم من العلماء....

2-2- تعريف الأسلوبية في الدراسات الحديثة:

الجدير بالذكر أن "عبد السلام المسدي" كان سبّاقًا إلى نقل هذا المصطلح إلى الدراسات اللغوية العربية ونشره بين الباحثين.

انتقل هذا المصطلح "stylistique" إلى الدارسين العرب، فتمت ترجمته إلى عدة مصطلحات، لكن المصطلح السائد في الوطن العربي هو "الأسلوبية"، والتاء هنا للدلالة على العلمية.

- ❖ الأسلوبية: عبد السلام المسدي+ منذر عياشي+ حميد الحميداني...
- ❖ الأسلوبيات: رابح بوحوش، سعد مصلوح، مازن الوعر، عبد الرحمان الحاج صالح....
- ❖ علم الأسلوب: صلاح فضل...

انتقل هذا المصطلح إلى الدراسات العربية كذلك في كتاب اسمه" Style and stylistics" الذي عرب سنة 1985 "، الأسلوب والأسلوبية" لقراهام هوف، أما الكتاب العربي كما أشرنا قبل قليل يعود إلى "عبد السلام المسدي" "الأسلوب والأسلوبية" سنة1977.

- **صلاح فضل:**

يقول: "كوريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، 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 أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر".[1]".

يستشف من كلام صلاح فضل أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة العربية القديمة، التي أصابها اليأس والعجز، فلم تعد قادرة على مواكبة التطورات في الدراسات اللغوية، فهي، حسب رأيه، تنحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فتيين هما:

- ✓ علم اللغة الحديث أو الألسنية (باعتبارها الأم).
- ✓ علم الجمال (باعتباره الأب).

- **عبد السلام المسدي:**

يرى أن: "الأسلوبية هي علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة."[2]

وهي كذلك:" البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب".[3]

الملاحظ والمتجلى من هذين القولين أن الأسلوبية عند "عبد السلام المسدي" هي كيفية التصرف في الكلام عند استعمال اللغة، التي تضبطها القوانين، فالأسلوبية رهينة القواعد النحوية.

كما أنه يعد الأسلوبية علم تحليلي تجريدي يهدف إلى دراسة الموضوعية في السلوك اللساني، أي دراسة الخصائص اللغوية التي بها تُحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته الجمالية التأثيرية.

كما أشار إلى أن الأسلوبية نظرية علمية نشأت بفضل تلاقح علم اللسان مع النقد الأدبي، وقد استقلت لاحقًا عن كلا التخصصين.

---

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب، ص05.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص56.

[3] – المرجع نفسه، ص34.

- **نور الدين السّد:**

يرى أنّ :" الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنة، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعورية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي."[1]

يبدوا لنا أنّ "السد" قد ميز تمييزا دقيقا بين الأسلوبية والبلاغة، خلاف الباحثين الآخرين ومن أهم هذه المميزات أنّ البلاغة علم معياري، تعليمي، نمطي...أما الأسلوبية فهي علم وصفي ، تعليلي، شمولي...

- **مندر عياشي:**

يقول:" الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها –أيضًا– علم يدرس الخطاب موزعًا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات وما دامت اللغة ليست حكرًا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرًا –هو أيضًا– على ميدان تعبيري دون الآخر، ولكن يبقى صحيحا، أن الأسلوبية علم يرقى بموضوعه."[2]

يتضح أن الأسلوبية عند "مندر عياشي" ولّت اهتمامًا كبيرًا بالخطاب وأثره في المتلقي، وأنها تُعنى بطريقة إنتاج الكلام، أي الأثر الفعلي للغة أثناء الاستعمال.

وهناك علماء آخرون اهتموا بدراسة الأسلوبية واتجاهاتها المختلفة وأعطوا تعريفات دقيقة لها غير الذين ذكرناهم، منهم:

- عدنان بن ذريل في كتابه "النقد والأسلوبية"،
- يوسف أبو العدوس "الأسلوبية: الرؤية والتطبيق"،
- محمد بن عبد المطلب "البلاغة والأسلوبية"،
- سعد مصلوح، جميل حمداوي،....وغيرهم.

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلو)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ج01، 2010، ص16.

[2] – منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط01، 1990، ص29.

رابعا: تعريف الأسلوبية عند الغرب.

1-تعريف الأسلوبية لغة:

اشتُقّت الأسلوبية "Stylistique في الثقافة الغربية من الكلمة اللاتينية "Stilus"، ومن الكلمة الإغريقية "Stylos"، ومن الكلمة الفرنسية والإنجليزية "Style" والتي تعني ريشة أو أداة الكتابة."[1]

أضف على ذلك:" كلمة "أسلوب" (Style) في اللغة الفرنسية "طريقة الكلام"، وفي اللاتينية فهو "العود الذي يُستخدم في الكتابة أو الريشة"، ومنه أصبح يطلق على القلم "Stylo". وفي معجم "Le Petit Robert"، يُقصد بالأسلوب "الدراسة العلمية للصّياغة."[2]

وعليه فالأسلوبية في اللغة تعني الأداة الخاصة بالكتابة، ثم استُعملت الكلمة للدلالة على طريقة الكتابة أو فن الكتابة.

2-تعريف الأسلوبية اصطلاحًا:

برز مصطلح الأسلوبية على يد العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" عند إصدار كتابه "Cours de linguistique générale" "محاضرات في اللسانيات العامة" سنة 1916، على يد تلميذيه "شارل بالي وألبرت سيشهاي"؛ حيث فرّق "سوسير" بين "اللغة" و"الكلام".

وكان الفضل الأكبر في ظهور هذا العلم ل تلميذه "شارل بالي" فظهرت معالم هذا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

- فون دير قابلنتر:

[1] بيرجيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، (دط)، (دت)، ص17.

[2] - جبور أم الخير، الأسلوبية والنقاد العربي، ص380.

ظهر مصطلح الأسلوبية معه سنة (1875)" وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة "بوفون" الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه"، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، وموضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية".[1]

وبهذا فهو يقصد أنّ الأسلوبية هي طريقة الأديب في التعبير، فكل أديب له أسلوب خاص به يميّزه عن غيره من المؤلفين..

- شارل بالي: (1865/1947)

عرّف الأسلوبية بأنها دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونه الوجداني، أي ربطها بالجانب العاطفي في التعبير.[2]

وعليه، فشارل بالي هو المؤسس الفعلي للأسلوبية في العصر الحديث وكل الدراسات التي جاءت بعده منبثقة منها.

- رومان جاكبسون: Roman Jakobson

يعرف الأسلوبية بأنها: "بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب، أولًا، وعن سائر الفنون الإنسانية، ثانيًا".[3]

قام "جاكبسون" بالتفريق بين الخطاب العادي ومستوى الخطاب الأدبي الفني، الذي يتميّز بأسلوب شعري وجمالي، وتكمن وظيفته الأسلوبية في الكشف عن السمات الأسلوبية والخصائص الشعرية في النص.

[1] – معمر بحجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، ص25.

[2] – منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص33.

[3] –عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص37.

- **بيار جيرو: Pierre Giraud**

"الأسلوبية تدرس العلاقات بين الشكل وبين مجموع الأسباب الاخبارية فمثلا هذه الدراسة لم تكن موضع تصور أبدا...تبقى الأسلوبية كما نتصورها وكما وصفناها في هذا الكتاب دراسة للتعبير اللساني".[1]

فالأسلوبية عنده حسب رأينا هي البلاغة الجديدة الحديثة التي تهتم بعلم التعبير والتي تختص بنقد أساليب الفرد في الكلام.

- **ريفاتير:Micheal Riffaterre**

يعدّ الأسلوبية "علمًا يُعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، هي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء "علم الأسلوب". وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية. تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته، وتفحص أدواته وأنواع تشكلاته الفنية وتمكين القارئ من إدراك انتظام الأسلوب الفني إدراكًا نقديًا، مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية". [2]

وعليه، ركز "ريفاتير" على عنصرين في العملية التواصلية، وهما الخطاب ككل متكامل تجب دراسته دراسة موضوعية، والمخاطب من بين الوظائف التأثيرية التي يحققها ذلك الخطاب فيه. وانتهى إلى أن الأسلوبية هي اللسانيات.

خامسا: اتجاهات الاسلوبية.

تعددت واختلفت اتجاهات الاسلوبية ويمكن حصرها في:

1- الاسلوبية التعبيرية:

تنتسب هذه الاسلوبية إلى "شارل بالي" وهي أول أسلوبية بلاغية ظهرت بالغرب سنة 1905 –ذكرناها سابقا–.

[1] – بير جيرو، الأسلوبية، ص10.

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص18.19.

"وليست منهجية "بالي" في الأسلوبية معيارية كالبلاغة القديمة، بل هي بمثابة منهجية وصفية، لا تهتم لا بالأدب ولا بالكُتاب المبدعين؛ بل تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام دون التقيد بالمؤلفات الأدبية."[1]

وعليه فالأسلوبية التعبيرية عنده تنطلق من فكرة محورية وهي أن اللغة وسيلة للتعبير عن الافكار والعواطف، أي أنّ أسلوبيته تعبيرية وانفعالية تهتم بعملية التلفظ.

أهم روادها:

- شارل بالي. Bally
- ماروزو .Marouzeou
- كروصيه.Crosset

يرى "ماروزو" وكروصيه" أن الأسلوبية تتبنى بشكل منهجي على وصف الأصوات والفونيمات وتحليل وحدات الكلام، واستكشاف المعطيات التركيبية والمعجمية داخل النصوص.

2- الأسلوبية النفسية:

تزعم هذا الاتجاه "ليو سبيتزر" "Léo Spitzer" فهو أول من صمم في بداية القرن الماضي بتأثير مباشر من "كارل قوسلير" نقدا مبنيا على السمات الاسلوبية للعمل الأدبي".[2]

برز هذا التيار كرد فعل على التيار الوصفي أو ما يسمى بالانطباعية "فكل قواعده العلمية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الاسلوبي". [3]

يتبين لنا أن الأسلوبية النفسية اهتمت بالمبدع وطريقة تفرده في طريقة الكتابة، مما يجعله متميزا عن غيره، يكشف بهذه الطرق شخصيته من خلال تحليل سماته الأسلوبية.

---

[1] – جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، الألوكة للنشر، ط01، 2010، ص12.

[2] – محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص03.

[3] –. محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص03

كما أن هذه الأسلوبية تجاوزت البحث في التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة، لتعتمد على مضمون الخطاب ونسيجه اللغوي.

تقوم هذه الأسلوبية على خمسة مبادئ وهي:

- ❖ وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- ❖ معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ❖ ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
- ❖ إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
- ❖ السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي.[1]

3-الأسلوبية البنيوية:

من أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن، تعد امتدادا متطورا لأسلوبية "بالي" في الوصفية وامتدادا لآراء "سوسير" التي قامت على التفرقة بين اللغة والكلام.

إن قيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه على وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة، يستطيع المؤلف إخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته؛ أي هناك فرق بين مستوى اللغة ومستوى النص."[2]

فالبنيوية تنطلق في دراستها من النص بوصفه شكلا منغلقا أو بنية منغلقة، فهي تعنى بوظائف اللغة على حساب أي اعتبارات أخرى.

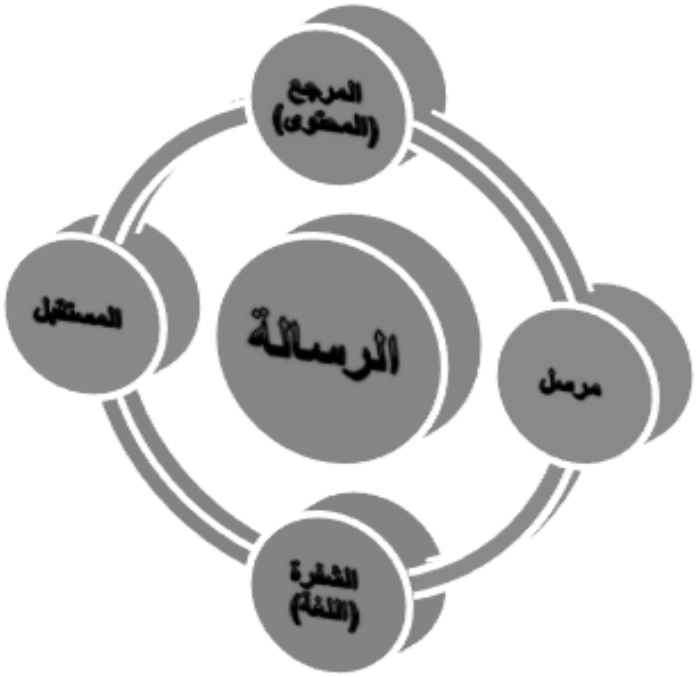
من أهم روادها:

- رومان جاكسون.
- ميشيل ريفاتير.

اشتهر "رومان جاكبسون" بالرسالة الاتصالية رسالة، مرسل، مستقبل، مرجع، لغة.

[1] – م ن، ص ن.

[2] – محمد كريم الكوز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص99.100.



- **الشكل رقم01: مخطط يوضح عناصر العملية التواصلية عند رومان جاكبسون.**

▪"ميشيل ريفاتير" ساهم في هذا الاتجاه بتوجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصب على الخطاب فقط. كما أن أسلوبية ريفاتير تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساسية في العملية التواصل (المخاطِب، والخطاب والمخاطَب).

4-الأسلوبية الإحصائية:

"إن الأسلوب عبارة عن مجموعة اختيارات المؤلف إذا يعد الإحصاء معيارا موضوعيا، يتيح تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، بل يكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية لقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية بغض النظر عن الاختلافات في مفهوم الأسلوب نفسه."[1]

[1] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط03، 1992. ص73

تنحصر أهمية الاحصاء في التمييز بين السمات اللغوية التي يمكن جعلها خواص أسلوبية، والسمات التي تأتي في النص بشكل عشوائي، والاحصاء كذلك معيار يستخدم للقياس الكمي.

تستعين هذه الدراسة بمعادلة "بوزيمان" وهو من أشهر روادها. وهي معادلة رياضية تنسب إلى العالم الألماني بوزيمان وهو أول من وضعها وطبقها على النصوص الأدبية الألمانية.

يبقى الهدف من هذه المعادلة وهو التمييز بين الأسلوب الأدبي عن الأسلوب العلمي في اللغة[1]. أي تقوم على إحصاء عدد الكلمات التعبير بالحدث وكلمات التعبير بالصفة.

عدد الأفعال

"نسبة الفعل إلى الصفة= ——————— ."[2]

عدد الصفات

كذلك من رواد هذا الاتجاه:

- دولوفر Deloffre.
- ورجوت Rougeot.

5-الاسلوبية التوزيعية:

وتتمثل في الاختيار والتركيب.

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – م ن، ص77.

أ- الاختيار:

أو المحور الرأسي والعمودي ويسمى كذلك بمحور الاستبدال. "إن أداء المتكلم وإنجازه اللغوي يظهران في هذا المحور فعلا، وهكذا سنرى أن إسقاط محور الاستبدال (الافتراض) على محور التركيب (الإنجاز) سيؤدي حتما إلى تشكيلات لغوية جديدة وصياغات وسياقات ودلالات متعددة وأيضا ظهور صور مختلفة."[1]

فكل كلمة يمكن أن تأخذ مكان أخرى، يعتمد على المخزون اللفظي لدى المتكلم وكيفية الاستبدال بين المفردات، فذهن المتكلم يحتوي على الآلاف من الكلمات عليه سوى التخيير.

فالأسلوب هو اختيار يقول "بير جيرو":" الأسلوب هو وجه للملفوظ، ينتج عن اختيار أدوات التعبير وتحدده طبيعته طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده". [2]

فلابد من اختيار الكلمات المناسبة وتوزيعها بصورة صحيحة فالمتكلم له رصيد لغوي واسع.

ب-التركيب:

وهو الجملة أو محور التأليف والنظم. "الذي تقوم فيه العلاقات بين العناصر استهدفها المتكلم ليركب بينها وليبني، إن محور التركيب هو محور الجمل وهو محور اللغة واقعا وإنجازا."[3]

وعليه فالتركيب يهتم بكيفية تنظيم الجمل وترتيب وحداتها فالأسلوب هنا هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعنى.

---

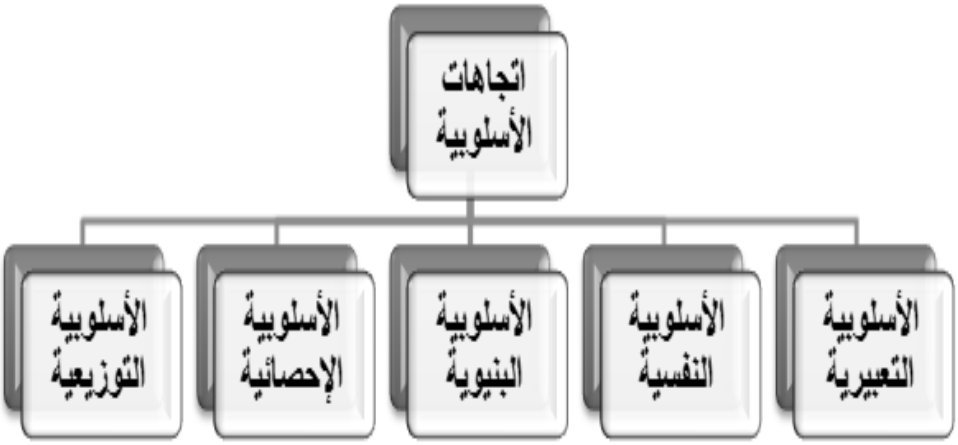
[1] – منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص86.

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص134.

[3] – المصدر نفسه، ص168.

خلاصة: هذه أهم اتجاهات الأسلوبية في الدراسات الحديثة، فكل اتجاه يحدد المفاهيم الخاصة التي تأسست عليها، وكيف تتعامل الأسلوبية مع النص، وما مجال انشغالها ووجهة نظر كل اتجاه.

ويمكن أن نلخص كل هذا في المخطط الآتي:



- **الشكل رقم02: مخطط يوضح اتجاهات الأسلوبية.**

سادسا: مستويات التحليل الأسلوبي.

1- المستوى الصوتي:

يعد المستوى الصوتي من أهم مستويات التحليل الأسلوبي، فهو المفتاح الأول الذي من خلاله نكتشف دلالات الكلمة ومنه إلى معاني النص الشعري، وهو البنية الأولى للنص."[1]

يقوم المستوى الصوتي بدراسة الأصوات المجهورة والمهموسة الموجودة في النص (شعر، رواية)، كما أن المستوى الصوتي يبين وجوه الإيقاع العروضي في الشعر ويبين ألوان الموازنات الصوتية:

أ- **البنية الصوتية:**[2]

- **المستوى الإيقاعي:** يمثل جوهر الشعر لاسيما الشعر العربي، حيث أنه المدخل الذي يفتح به شفرات النص الشعري، وذلك لارتباطها بالشعر منذ نشأته فهي تجعل القارئ يستمتع بجمال القصيدة.
- **موسيقى الإطار**: وهو الوزن الخارجي (البحور العروضية).

ب- **البنية الإيقاعية:** النسيج الشعري الصوتي.

أما بالنسبة للأصوات المجهورة فهي التي تهتز معها الأوتار الصوتية ولكل صوت من هذه الأصوات قيمة دلالية وجمالية.[3] وحروف الصوت المجهور هي: الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الضاد، ظاء العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو، الياء.

---

[1] – مراد عبد الرحمان، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، (دط)، 2002، ص70.

[2] – مكي خديجة، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة اللغة الوظيفية، ع07، ص301.

[3] – كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، ص26.

وفيما يخص الأصوات المهموسة كما يعرفها "سيبويه":" وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس، ولو أردت ذلك في المجهور أم تقدر عليه".[1]

ويتضح لنا من قول "سيبويه" أن الأصوات المهموسة هي التي لا تهتز معها الأحبال الصوتية وتتميز بالضعف واللين وانخفاض في الشدة.

جمعت الحروف المهموسة في الجملة الآتية:" فحته شخص سكت"، مثلا السين والصاد: نحو قولك "همس" وصبّ.

وفي بعض الأحيان قد توحي هذه الأصوات بالشدة والقوة خاصة إذا امتزجت هذه الأصوات مع انفعالات الشاعر,

وأشار "أبو العدوس" أن المستوى الصوتي يرتكز على:

ت- الوقف

ث- الوزن

ج-النبر والمقطع.

ح-التنغيم والقافية.[2]

2-المستوى التركيبي:

وفي هذا المستوى لا بد من الاهتمام والتركيز على دراسة الجملة والفقرة من ناحية:

- ❖ بنية التركيب الإسمي ودلالته، ومن أنماطه: (المبتدأ+ الخبر المفرد، مبتدأ+ خبر جملة فعلية،...).
- ❖ بنية التركيب الفعلي، ويتضمن: (فعل+ فاعل، فعل+ فاعل+ مفعول،.....).
- ❖ دراسة أساليب الكلام في الجملة أو النص (الأسلوب الخبري، ....).

كما أنه يهتم بدراسة:

[1] – سيبويه، الكتاب، منشورات زين الحقوقية والأدبية، بيروت، لبنان، ج04، (دط)، 1982، ص434.

[2] – أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2007، ص51.

خ- طول الجملة وقصرها.

د- المبدأ والخبر.

ذ- الفعل والفاعل.

ر- الإضافة.

ز- التقديم والتأخير.

س- التعريف والتنكير.

ش- الروابط.

ص- الزمن.

ض- البنية العميقة والبنية السطحية.

ط- النسبة والعدد.

ظ- التذكير والتأنيث.

ع- الصفة والموصوف.

غ- البناء للمعلوم والبناء للمجهول....

يتبين لنا أن أبو العدوس قد أحاط بكل جوانب النحو فأشار إلى كل العناصر التي يمكن دراستها في أي قصيدة أو نص، وسنحاول التفصيل في هذه النقاط أكثر في الجانب التطبيقي مع إعطاء أمثلة توضيحية.

3-المستوى الدلالي:

يهتم هذا المستوى بدراسة دلالة الكلمات والألفاظ وبيان جمالها في السياق.

ويمكن في هذا المستوى أن ندرس ما يأتي:

ف- الكلمات والمفاتيح أو الحقول الدلالية.

ق- الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستبدالية والمتجاورة.

ك- الاختيار.

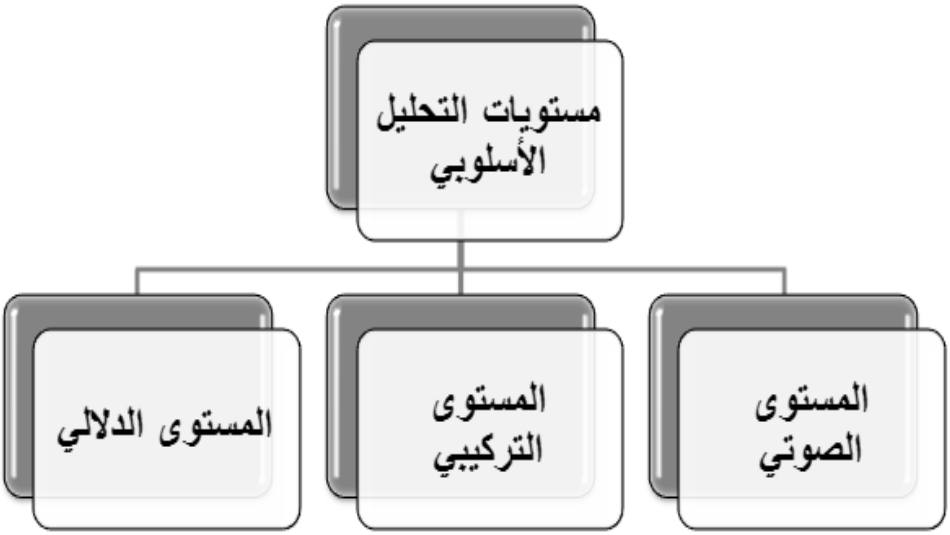
ل- المصاحبات اللغوية.

م- الصيغ الاشتقاقية.

ن _ المورفيمات كعلامة التأنيث والجمع والتعريف.[1]

إضافة إلى هذا دراسة الاستعارات والمحسنات البديعية التي قد ترد في أي نص.

ويمكن أن نلخص كل هذه النقاط الخاصة بمستويات التحليل الأسلوبي بالمخطط الآتي:



- الشكل رقم03: مخطط يوضح مستويات التحليل الأسلوبي.

[1] - ينظر، أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص52.

الفصل الأول:

البنية الصوتية والإيقاعية

أولا- البنية الصوتية والإيقاعية:

1/ البنية الصوتية : تمثل البنية الصوتية في الشعر اللبنة الأساسية التي يقوم عليها المركب القصائدي والتي تمنحه ذلك الطابع الذي يطرب الأذن ويثير في المستمع الرغبة في الإصغاء، كما تسهم في فهم دلالة النص فكل تشكيل صوتي يحمل من المعاني ما يختلف عن التراكيب الصوتية الأخرى، وقد أخد الصوت حظا كبيرا في الدراسات الأدبية واللغوية على حد سواء واستقطب الكثير من علماء اللغة وكان وجهة الدارسين الذين استعانوا به على إيصال أفكارهم واعتبروه أيضا بابا يلجون من خلاله الى داخل النص لمعرفة حيثياته ومعانيه وتمكينهم من دراسته دراسة أسلوبية، لذا كان لزاما على كل دارس أن يتعرف على هذا العلم وقد خاض فيه الكثيرون أمثال كمال بشر في كتابه الذي سماه علم الأصوات إذ قال فيه " أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضاءه المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة ومحددة ومعنى ذلك أن المتكلم لابد أن يبدل مجهودا ما كي يحصل على الأصوات اللغوية"[1]، ومن خلال قوله هذا يمكننا أن نفهم أنه يعتبر الصوت ظاهرة طبيعية فيزيائية تخضع لقوانين الحركة والذبذبات وبالتالي يمكن دراسته علميا باستخدام علم الأصوات (الفونيمات)، واعتبر أيضا أن الأصوات نتاج تنسيقي معقد بين أعضاء النطق (الفم بأعضاءه المختلفة)، ويمكننا القول أيضا أن كمال بشر قد قسم علم الأصوات إلى ثلاثة فروع رئيسية وتتمثل في:

_ النطقي Artcularity أو العضوي الفيسيولوجي Phsiological: ويدرس كيفية إنتاج الأصوات من خلال أجهزة النطق (مخارج الحروف وصفاتها)، ويركز على العمليات الفيزيولوجية وهي التنفس والتصويت والتشكيل.

[1] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للنشر والطباعة، القاهرة، 2000، ص19

_ **الفيزيائي Physicalأو الأكوستيكي Acoustic** : ويدرس خصائص الأصوات باعتبارها موجات فيزيائية مثل التردد والشدة والطول الموجي

-**الجانب السمعي Auditory**[1]: ويهتم بكيفية استقبال الأصوات وتفسيرها عبر الجهاز السمعي (الأذن والدماغ)

ونحن معنيون في هذه الدراسة بالجانب النطقي الذي يمكننا من معرفة كيف ينتج الصوت، إذ أن "الصوت اللغوي يتمثل في الأصوات التي تخرج من الجهاز الصوتي البشري والذي يدركها السامع بسماخه (أي بأذنه)، وهو الركيزة والمقوم المادي للسان، وهو حد التحليل اللغوي ونهايته وأصغر قطعة في النظام اللغوي"[2] ويصف هذا القول الأهمية البالغة للصوت كونه أصغر قطعة في النظام اللغوي ومن جانب آخر أكبر العناصر أهمية.

وفي ضوء هذه الأهمية تدرس البنية الصوتية علمين أساسيين هما: **علم الأصوات** الذي فصل فيه كمال بشر في كتابه "علم الأصوات" ، وفي هذا الصدد يقول أن هذا العلم "يهتم بدراسة المادة الصوتية من حيث كونها أحداثا منطوقة، وبالتالي يبين وظائف هذه الأصوات وقيمتها في اللغة المعنية، منتهيا بوضع قواعد ونظم تحدد نوعيات هذه الأصوات وصفوفها من حيث أدوارها في البناء اللغوي"[3]، والعلم الآخر وهو **علم وظائف الأصوات** وهو المستهدف بالدراسة حيث نعرف من خلاله وظيفة الصوت وتأثيره على مجمل النص ولا نشهد هذا إلا إذا اعتمدنا أسلوب التكرار الصوتي أو تكرار مقاطع صوتية مجتمعة أو من خلال التطرق إلى صفات الأصوات ومخارجها.

_ **التكرار:** تقوم القصائد الثلاث المختارة من ديوان _حالات توهم _ على تفعيلات عدة يتطلب النطق بها جهدا موسيقيا وصوتيا معتبرا حتى تتلاحم بنية هذه القصائد وتكتمل

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص119

[2] خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000_2006، ص43

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص9

هيئتها، ويكمن الدور الأهم في ذلك لعنصر التكرار إذ يكسبها فاعليتها الصوتية ونمطيتها المتنوعة، ويقول صلاح فضل في هذا الشأن "أن قيمة كل عنصر بنائيا تكمن عاى وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه فتكسب الصيغ أهمية خاصة، يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة ودعم لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبي"[1] ، وهذا القول يبرز بشكل كبير أهمية التكرار في اثبات كينونة العمل الأدبي وبناء الجوانب المختلفة للقصيدة الصوتية منها والتركيبية.

والجدول الآتي توضيح للأصوات المتكررة المفردة وصفاتها ومخارجها في القصائد الثلاث التي تحمل العناوين التالية: صفاء، تنافر، لا جدوى والمختارة من ديوان حالات توهم في حضرة سيدة المعنى للكاتب والشاعر الأحسن دواس:

الصوت	صفته	مخرجه	قصيدة تنافر		قصيدة لا جدوى		قصيدة صفاء	
			التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته
الهمزة	شديد، منفتح	حنجري	7	3.43	2	2.35	14	3.50
ب	شديد مهجور	شفوي	9	4.41	2	2.35	19	4.76
ت	شديد مهموس منفتح	دلقي	12	5.88	3	3.52	43	10.77
ث	رخو مهموس منفتح	بين الأسنان	1	0.49	1	1.17	0	0
ج	شديد مجهور منفتح	شجري	6	2.94	1	1.17	7	1.75

[1] صلاح فضل، انتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، ص275

ح	رخو مهموس منفتح	حلقي	9	4.41	1	1.17	14	3.50
خ	رخو مهموس منفتح	حلقي	2	0.98	0	0	2	0.5
د	شديد مجهور منفتح	أسناني	6	2.94	2	2.35	10	2.5
ذ	رخو مجهور منفتح	بين الأسنان	0	0	1	1.17	1	0.25
ر	رخو مجهور منفتح مكرر	لثوي	6	2.94	7	8.23	42	10.52
ز	رخو مجهور منفتح	لثوي	1	0.49	0	0	1	0.25
س	رخو مهموس منفتح	فوق ثنايا اللثة	4	1.96	3	3.25	14	3.50
ش	رخو مهموس منفتح	شجري	0	0	5	5.88	8	2
ص	رخو مهموس صفيري	لثوي	3	1.47	0	0	8	2
ض	شديد مجهور مطبق	أصول الثنايا	4	1.96	1	1.17	5	1.25
ط	شديد مهموس مطبق	طبقي	0	0	0	0	4	1

ظ	رخو مجهور مطبق	بين الأسنان	0	0	1	1.17	2	0.5
ع	رخو مجهور منفتح	حلقي	12	5.88	7	8.28	12	3
غ	رخو مجهور منفتح	أدنى الحلق	3	1.47	1	1.17	6	1.5
ف	رخو مهموس منفتح	شفوي	9	4.41	4	4.70	19	4.76
ق	شديد مهموس منفتح	لهوي	7	3.43	3	3.25	9	2.25
ك	شديد مهموس منفتح	ظهر اللسان	7	3.43	2	2.35	8	2
ل	رخو مجهور منفتح	لثوي	31	15.19	9	10.58	28	7.01
م	مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة	شفوي	19	9.31	8	9.41	30	7.51
ن	رخو مجهور منفتح	لثوي	18	8.82	4	4.70	23	5.76
هـ	رخو مهموس منفتح	حنجري	8	3.92	4	4.70	36	9.02
و	رخو مجهور منفتح	شفوي	9	4.41	4	4.70	15	3.75

ي	رخو مجهور منفتح (نصف صامت)	شجري	10	4.90	8	9.41	20	5.01

المجموع الكلي لتكرار الأصوات في قصيدة تنافر بلغ 204 صوت بنسبة99.47 % بينما في قصيدة صفاء فقد بلغ 399 صوت بنسبة 96.56%، أما قصيدة لا جدوى فقد بلغ عدد تكرار أصواتها 85 صوتا مكررا بنسبة 98.75%

اعتمدت في هذا الجدول على الترتيب الألفبائي للحروف وذلك لمعرفة التركيب الصوتي الذي جاءت عليه القصائد الثلاث، وما نلحظه هنا أنها اشتملت على معظم الأصوات اللغوية مع غياب البعض منها كصوت "د" و "ش" و"ط" و "ظ" في قصيدة تنافر، بينما قصيدة صفاء فقد غاب عنها صوت "ث" أما لا جدوى فخلت من أربعة أصوات هي "خ" و "ز" و "ص" و "ط"، ونقصد بالأصوات كل ما يلفظ ويسمع فقط أما ما يكتب ولا ينطق فلا يعنى بالدراسة لغياب تأثيرها في المتلقي، بالنسبة للنسب الموضحة في الجدول فهي تبرز مدى قدرة الشاعر على التحكم في تنوع الأصوات وهذا واضح جليا في اختلاف نسب تكرارها في القصيدة الواحدة وبين القصائد الثلاث.

بداية بقصيدة تنافر التي هي من الشعر الحر فقد احتل حرف اللام المرتبة الأولى ليكون بذلك أكثر الأصوات تكرار بنسبة 15.19 وهو من الأصوات الرخوة والمجهورة والمنفتحة كما هو مبين في الجدول أعلاه، يليه حرف العين نسبة 5.88 الوارد في كلمة: الوجع، عانقه، عانقته، سطع، انجزع، يستمع، عواصف، البدع، البجع، وهو أيضا من الأصوات الخوة والمجهورة " فالصوت المجهور هو ما يهتز معه الوتران الصوتيان "[1]

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، ص21

وهو منفتح أيضا، وورد كذلك حرف التاء بنفس نسبة حرف العين لكنه يختلف عن الصوتين الآخرين في صفته إذ أنه من الأصوات الشديدة المهموسة المنفتحة.

إتخذ الشاعر هذه الأصوات الثلاث ليعبر بها عن الإختلاف في الرؤية والمعتقد والمذهب، وهي تعكس عدم التجانس بين صديقين وهذا ما يوضحه البيت التاسع والعاشر إذ يقول الشاعر:

9 عن رحيل الحمام وعن غدنا الباهت كلمته

10 لم يستمع[1]

وتعبر في العموم عن عدم التناغم بين أفراد المجتمع الواحد والأمة الواحدة، وهي تعبر أيضا عن التناقضات الموجودة داخل المجتمع والإختلاف الذي يؤدي إلى الخلاف وهذا واضح جليا في قوله:

13 كنت أحلم بالبدء والمنتهى

14 كان يحلم بالجلنار ورقص البجع[2]

فالشاعر هنا يبين لنا الخلافات المؤدية إلى الأختلافات وهو يسوق المجتمع والأمة إلى الضعف والتخلف والتفرقة.

أما قصيدة لا جدوى قصيدة من الشحر كذلك فاختلفت فيها نسب الأصوات، حيث حافظ صوت " ل" على المرتبة الأولى بنسبة 10.58% ، أما المرتبة الثانية فكانت لصوت "ي" الرخو المجهور المنفتح وصوت "م" المجهور المنفتح الذي جاء بين الشدة والرخاوة، بنسبة 9.41% ثم صوتي "ر" و "ع" بنسبتين متقاربتين بلغتا 8.23% و 8.28% على التوالي ومن صفاتهما الرخاوة والجهر والإنفتاح والتكرار بالنسبة لحرف "ر"

[1] الاحسن دواس، حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2015،ص29

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها

عبرت هذه الأصوات الثلاث وباقي أصوات القصيدة على حالة من الأفعال التي نقوم بها والمواقف التي نتخذها في غير محلها أو في غير وقتها فتكون هذه الأعمال بلا معنى وبلا جدوى لأنها قائمة على الإرتجالية لا على المنطق والتفكير المنهجي تماما كالذي يشعل شمعة حين تشرق الشمس بدل إشعالها حين كان الليل يسدل ستار الظلمة وهذا ما يؤكده البيتين الثامن والتاسع :

8 ثم لما أشرقت شمس الدنى

9 أشعل شمعه[1]

وهذا في مجمل ما تحمله القصيدة من معان تبدوا جلية من خلال تباين أصواتها .

آخر القصائد قصيدة صفاء من الشعر العمودي، غلب عليها صوت التاء بنسبة 10.77% وهو صوت شديد مهموس منفتح، يليه صوت "ر" بنسبة 10.52% وهو صوت رخو مجهور منفتح مكرر، والصوت الثالث الغالب عليها هو صوت "الهاء" وهو روي القصيدة بنسبة 9.02% وهو من الأصوات الرخوة المهموسة المنفتحة

تدل هذه الأصوات الثلاث على المحاولات العديدة للغة العربية في المحافظة على مكانتها المرموقة وتوضح تضحياتها من أجل أن تبقى صامدة لقول الشاعر في البيت الأول:

1 للصفا أضرمت قلبها والحشا ترتجي ومضة من لظى باهره[2]

أضرمت هنا بمعنى أشعلت أي أنها أحرقت نفسها من أجل أن تظل صافية نقية عذبة رقراقة ويبرز هذا البيت حرقة اللغة العربية لنيل الصفاء وشغفها به، فهي بطبيعتها العاشقة للكمال تتوق للسمو حتى أنها تشعل ذاتها رغبة في ذلك وهي تنتظر لحظة احتضان أو تلاحم مع الجمال المتوهج الذي تمثله صفاتها الباهرة

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

[2] المرجع نفسه: ص22

كما تدل الأصوات المستعملة فيها على الإتساع والعمق الذي تمتلكه هذه اللغة وهذا ما يوحي به البيت الخامس :

5 يسكب البحر في بحرها عمقه كي يفيض الهوا أنهرا زاخره[1]

وهنا يحتفي الشاعر بكيان اللغة العربية فيصفه بأنه بحر أعظم من البحر نفسه، فالبحر على شدة عمقه واتساعه يسكب عمقه فيها وهذا اعتراف صريح باتساع اللغة العربية وامتدادها وبعد أفقها وشموليتها وغناها وأنها لغة فسيحة الأرجاء مترامية المعاني، لا يدرك شاطئها فكر ولا يحده حدود

2. الجهر والهمس:

هذه القصائد الثلاث غنية بالأصوات، منها المجهورة ومنها المهموسة والتشابك بينها هو ما يبني الهيكل العام للقصائد، والمجهور كما وصف كيفية حدوثه إبراهيم أنيس بقوله:" إن انقباض فتحة المزمار وانبساطها عملية يقوم بها المرء أثناء حديثه، دون أن يشعر بها في معظم الأحيان. وحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظل تسمح بمرور النفس خلالها فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد الهزات أو الذبذبات في الثانية كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الإهتزاز الواحدة. وعلماء الأصوات اللغوية يسمون هذه العملية بجهر الصوت"[2] وهو هنا بصدد توضيح الطريقة التي يحدث بها الصوت المجهور.

"والأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

[2] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، ص21

في حين أن الأصوات المهموسة هي إثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه "[1]

وفيما يلي جدول يوضح الأصوات المجهورة وعدد تكرارها ونسبتها في القصائد الثلاث:

الأصوات المجهورة	عدد تكرارها	نسبتها المئوية
ب	30	7.29
ج	14	3.40
د	18	4.37
ذ	2	0.48
ر	55	13.38
ز	2	0.48
ض	10	2.43
ظ	3	0.72
ع	31	7.54
غ	10	2.43
ل	68	16.54
م	57	13.86
ن	45	10.94
و	28	6.81
ي	38	9.24

المجموع 411 النسبة المؤوية 99.91%

[1] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، ص21

جدول يبين الحروف المهموسة وتكرارها:

الحروف المهموسة	تكرارها	نسبتها المئوية
ت	58	22.92
ث	2	0.79
ح	24	9.48
خ	4	1.58
س	21	8.30
ش	13	5.13
ص	11	4.34
ط	4	1.58
ف	32	12.64
ق	19	7.50
ك	17	6.71
ه	48	18.97

المجموع 253 النسبة المئوية 99.94%

بالتأمل في الجدولين السابقين نلاحظ تفاوت نسبة الأصوات المهموسة المقدرة ب 99.94% على نسبة الأصوات المجهورة المقدرة ب 99.91% وفي هذا دلالة جلية تزيد من شفافية ووضوح المدلول العام للقصائد الثلاث من خلال ما تحمله الأصوات من قيم تعبيرية، فمن المتعارف عليه "أن للأصوات قيمة تعبيرية أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية) والأكوستيكية (السمعية) ومن التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الإحتكاكية (ب،م) لصوت الريح"[1]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992، ص35

وهذه النسبة تعكس لنا حالة الشاعر النفسية التي أراد أن يوصلها لنا من خلال إستخدامه لهذه الأصوات اذ تعبر هذه الأخيرة عن الحزن والحسرة في قصيدة تنافر والتي تعكس حالة عدم التناغم الذي أدى إلى تفكك الامة وضعفها، أما قصيدة لاجدوى فقد عبر فيها عن مواقف الحيرة والتناقض الذي نعيشه أو يعيشه الشاعر بحد ذاته، أما قصيدة صفاء فقد دلت أصواتها على عاطفة قوية تعتلي الشاعر جراء حبه الشديد وشغفه للغة العربية ويبرز من خلال هذا الحب سمو اللغة وتميزها وارتقاءها بنفسها.

3 الشدة والرخاوة:

في عالم الأصوات تتميز الحروف العربية بصفات دقيقة تجعل لكل حرف نغمة واحساسا خاصا، من بين هذه الصفات يبرز ما يعرف بالشدة والرخاوة كعلامتين فارقتين في طريقة خروج الصوت من الفم، "والأصوات العربية الشديدة كما تؤيدها التجارب الحديثة هي: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، والجيم القاهرية"[1]

فالأحسن دواس في قصائده هذه استعمل الأصوات الشديدة بنسب قليلة إذ قدرت أعلى نسبة بين القصائد الثلاث لحرف الباء ب4.76% وحرف التاء بنسبة 10.77% وقدرت أعلى نسبة لحرف الجيم والدال ب 2.94% وحرف الضاء بنسبة 1.96% وحرف الطاء ب 1% والقاف والكاف بنسبة 3.43% ، وهذه النسب تعكس حالة التخطي والتغلب على الحزن الذي إعتلى الشاعر جراء التنافر الذي تعيشه الأمة وكذا التيه الذي يعيشه المرء بحد ذاته، باعتبار هذه المشاعر مؤقتتة زائلة أو يمكن تصليح الوضع فيها.

"والأصوات الرخوة في اللغة العربية كما برهنت عليها التجارب الحديثة هي: مرتبة حسب نسبة رخاوتها: س، ز، ص، ش، ذ، ث، ط، ف، ه، ح، خ، ع"[2] وقد حازت على حصة الأسد من حيث استعمالها في القصائد الثلاث وخاصة قصيدة صفاء ودلالة ذلك هي

[1] إبراهيم انيس، الأصوات اللغوية، ص25

[2] المصدر نفسه: ص26

حالة الإحتفاء والتغني باللغة العربية، والفخر والعاطفة التي اكتسحت الشاعر أثناء الحديث عنها وهذا واضح جليا في الأبيات الأخيرة من القصيدة إذ يقول:

9ـ روحها رشفة من ندى رقرقت تغمر الكأس معزوف نادره

10ـ شمسها شعلة باللظى رأرأت ترسل الدفء والبسمة الساحره

11ـ ينهل الصفو من صفوها صفوه كلما أقبلت الهمسة الطاهره[1]

هذه التعابير تبرز الرابطة القوية بين الشاعر واللغة العربية وكمية الحب المكنون لها وكان هذا سببا في استعمال الأصوات الرخوة بكثرة فيها.

2_ بنية الموسيقى الخارجية:

الشعر هو أحد أقدم أشكال التعبير الأدبي عند الإنسان، عرف كوسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار والتجارب ويتميز بنظمه الخاص الذي يجمع بين الإيقاع والوزن والقافية والصور البلاغية مما يزيد من تأثيره الوجداني على النفس البشرية لما يحمله من معان عميقة ،أي " أن الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيرا شعريا، وكشف تلك المكبوتات من خلال كلمات الشعر وهذا الإيقاع، أو موسيقى الشعر يحكمه نظام قائم على أسس، وقواعد، وقوانين منطقية. هذه الأخيرة تنطوي على إمكانات قابلة للتحليل والتغيير من خلال انتزاعها لمفاتيح الارتباط الوثيق بين الشعر وإيقاعه أو موسيقاه."[2]

[1] الأحسن دواس، حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص23

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص7

أما الإيقاع: هو مصطلح موسيقي استخدم مجازا للنظام الصوتي اللغوي باعتباره توافق العناصر الصوتية والزمنية وضوابط الانتظام أي إحداث تجانس بين النقرات الصوتية زمنيا وترتيبيا"[1]

أما البنية الصوتية فترتبط ارتباطا وثيقا بنظام الأوزان وهناك أيضا بعض الصلات بينها وبين العروض والموسيقى وتكمن الصلة الأساسية في الجانب الصوتي هذا لأن العروض " علم يبحث في أحوال الأوزان المعتبرة"[2] وهو أيضا " علم يهتم بدراسة البنية الإيقاعية في شعرنا العربي تشكيلا وبناء حيث يحلل الأوزان وأجزاءها، ويكشف صحيحها ومختلها"[3]، فيكون بذلك أداة تنقيح وكشف عيوب الشعر وانتماءه العروضي.

ومن خلال هذا يتضح لنا أن دراسة أي بنية إيقاعية يتم وفق أمرين أساسين هما البحر والوحدات الصوتية بتفعيلاتها المختلفة.

ومن هذا المنطلق سأحاول العمل على بعض النماذج الصوتية من القصائد الثلاث، صفاء، تنافر، ولا جدوى، بغرض معرفة انعكاس هذه البنية على المدلول العام للقصائد.

1_ البحر:

تناول الخليل بن أحمد الفراهيدي موضوع البحور ووضع خمسة عشر وزنا " سمي كلا منها بحرا، تشبيها لها بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به مالايتناهى من الشعر ثم جاء تلميذه الاخفش وزاد على أستاذه بحرا آخر سماه المتدارك ويتألف كل بحر من عدد من التفعيلات."[4]

[1] ناصر لحويشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، الجزائر، ص24

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص7

[3] ناصر لحويشي: مفتاح العروض والقافية، ص14

[4] غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992، ص16

وبحور: جمع بحر، والبحر تكرار الجزء_التفعيلة_ بوجه شعري، أو التفاعيل المكرر بعضها بوجه شعري، وسمي بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، والبحور تتركب من التفاعيل الخماسية والسباعية."[1]، ومن هذا نستنتج أن البحر الشعري هو ما تصاغ عليه القصيدة ويسمى بالبحر لمنحه صفة اللامحدودية واللانهاية مثله مثل البحر الواقعي.

وقد اختار الأحسن دواس في قصائده هذه بحرين مختلفين هما: المتدارك في قصيدة صفاء وتنافر، ويعرفه محجوب موسى في كتابه الميزان " إسم بحرنا هو المتدارك، وهو بحر صاف والبحر الصافي هو ما يقوم على تفعيلة تتكرر بذاتها لا تشاركها تفعيلة أخرى، ونحن نعلم تفعيلته فهي **فاعلن /0//0** تتكرر ثماني مرات في كل بيت كما علمنا، ويقال لهذا البيت الثماني البيت التام، أي الذي استوفى أقصى تفعيلاته عددا، ويقال لفاعلن تفعيلة صحيحة أي لم يدخلها نقص ولا زيادة، اذن فبحرنا هو المتدارك التام ذو التفعيلة الصحيحة فاعلن"[2]،يقول الشاعر في قصيدة تنافر:

1ـ إلتقينا على ضفة من ضفاف الوجع[3]

إلتقينا على ضِفْفَتِنْ من ضفاف الوجع

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

بحر المتدارك

ويقول أيضا في قصيدة صفاء:

1ـ للصفا أضرمت قلبها والحشا ترتجي ومضة من لظى باهره[4]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي/عبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل لبنان، ط1، 1992، ص43

[2] محجوب موسى: الميزان(علم العروض كما لم يعرض من قبل)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997، ص59

[3] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

[4] المرجع نفسه، ص22

2ـ للصفا أضرمت قلبها والحشا ترتجي ومضتن من لظى باهره

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

بحر المتدارك

استعمل الأحسن دواس أيضا بحر الرمل في القصيدة الثالثة التي تحمل عنوان: لا جدوى " وهو آخر الأبحر الصافية وهو صاف مشوب، ونكرر القول بأن الشوب لا يضاد الصفاء مالم تغلب عليه، فالثوب الأبيض لا تخرجه نقطة الحبر الأسود من بياضه."[1]

وتفعيلة هذا البحر هي: فاعلاتن فاعلاتن /0//0/0، ويقول الشاعر في مقدمة القصيدة:

1ـ حين كان الليل جاث[2]

حين كان لليل جاثن

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

بحر الرمل

ولا شك أن هناك علاقة قوية بين البحر وموضوع القصيدة، فهناك من الدارسين من يربطه بالمعنى العام لها " ذلك أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية ... حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا

[1] محجوب موسى: الميزان(علم العروض كما لم يعرض من قبل)، ص200

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

أوانبساطا أو خفة أو انسراحا وسهولة واضطرابا ... وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلا أنه لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية من دون أن يبتغي الوزن ذلك."[1]

وهذا القول دلالة واضحة على ارتباط الوزن بالمعنى والمدلول العام للقصيدة.

وقد يرجع سبب استعمال بحر المتدارك في قصيدة صفاء إلى الصفاء الحقيقي الذي ينسبه الشاعر للغة العربية اذ يقول الشاعر في وصفها:

11ـ ينهل الصفو من صفوها صفوه كلما أقبلت الهمسة الطاهرة[2]

وجميعنا نعلم أنه من الأبحر الصافية سريعة الإيقاع مما يعطي انطباعا بالحركة المتدفقة والوجدانية وهذه التعابير تجعل منه نابضا مناسبا للتعبير عن المشاعر المرهفة، أما قصيدة تنافر فقد استخدم فيها بحر المتدارك لما يمتلكه من مرونة عروضية تسمح بتنوع زحافاته، هذا ما يتيح للشاعر التعبير عن حالة التنافر التي يعيشها المجتمع أو الأمة على حد سواء بشكل عفوي ويعبر عن حالات الإنفعال العاطفي والداخلي بكل سهولة لقوله:

12ـ وعواصف تنسف غيم البدع[3]

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

فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فاعلن

وهذا التغير الطارئ على البيت يسمى زحاف الخبن وهو حذف الحرف الثاني الساكن.

أما بالنسبة لبحر الرمل الذي نسجت عليه كلمات قصيدة لا جدوى والتي تعتليها مشاعر التيه والحيره والتناقض والشوب فقد استعمل فيها لأنه بحر مشوب نسبيا غير صاف تماما

[1] أدونيس(علي محمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989، ص26_27

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص23

[3] المصدر نفسه، ص29

ليكون الأنسب في التعبير عن المشاعر التي يريد الشاعر ايصالها لنا من خلال هذه القصيدة

ومن أمثلة التناقض فيها قول الشاعر:

8ـ ثم لما أشرقت شمس الدنى[1]

9ـ أشعل شمعه

من خلال التحليل السابق يتضح أن الشعر متنفس المرء ووسيلة فعالة للتعبير عن الهموم والاحزان وكذا الفخر والإعتزاز ومختلف الأحاسيس التي تختلج قلب الشاعر، فهو ترويح عن النفس والوجدان ولهذا استأنس الشاعر ببحري المتدارك والرمل اللذان ناسبا تصويره الشعري لحالة الصفاء والتنافر والتناقض التي عاشها في القصائد الثلاث.

2_القافية:

من أهم العناصر المشكلة للبناء الشعري أو بعبارة أخرى للقصيدة، ما يسمى بالقافية فهي تمتلك قيمة فنية ودورا كبيرا في الجانب الدلالي أو التركيبي على حد سواء

لذلك فهي في الجدر اللغوي من قفاه، واقتفاه، وتقفاه تبعه واقتفى أثره، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها."[2] وهذا هو تعريفها اللغوي.

وهي ركن من أركان الشعر العربي القديم وهي في معناها الفني الإجرائي مصطلح يتعلق بآخر البيت، وقد اختلف العلماء في عدد أحرفها وحركاتها، فهي عند الخليل آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولها، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت، أما في اللغات الأوروبية هي تكرار أصوات متشابهة أو كتماثلة في فترات منتظمة وغالبا ما

[1] الأحسن دواس، حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص87

تكون في أواخر الأبيات الشعرية."[1]، وهذان تعريفات توضيحيان من بين جملة من التعاريف لمن تطرق إليها من اللغة والأدب وكذا العروضيين.

وقال فيها عبد العزيز عتيق،" يعرف علماء العروض القافية بأنها: هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت."[2] وفي قوله هذا دلالة واضحو أن للقافية أنواع.

أ_ أنواع االقافية:

وللقافية العروضية نوعان هما: مقيدة ومطلقة

- فالمقيدة هي ما كانت ساكنة الروي
- والمطلقة هي ما كانت متحركة الروي أي بعد رويها وصل بإشباع[3]

وللقافية أيضا ستة حروف إذا أتى حرف منها في بداية القصيدة لازمها للأخير وهي:

- "الروي: فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب.
- الوصل: ويكون بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي.
- الخَروج: بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل
- الردف: ويكون حرف مد قبل الروي مباشرة، أو حرف لين.
- التأسيس: وهو حرف مد بينه وبين (الروي) حرف صحيح".[4]
- الدخيل: هو الحرف الذي بين التأسيس والروي.[5]

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة: ص87_88

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص134

[3] المرجع نفسه : ص164_165

[4] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136

[5] الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ت: الحساني حسن عبد الله، ط3 ، 1994، ص156

والجدول الآتي يوضح بعض القوافي المستعملة ونوعها ووزنها:

قصيدة صفـاء				قصـيدة تنـافر				قصـيدة لا جـدوى			
آخر كلمة من البيت	**القافية**	**نوعها**	**رمزها العروضي**	**آخر كلمة من البيت**	**القافية**	**نوعها**	**رمزها العروضي**	**آخر كلمة من البيت**	**القافية**	**نوعها**	**رمزها العروضي**
باهره	**اهره**	**مقيدة**	**0//0**	**الوجع**	**لوجع**	**مقيدة**	**0//0**	**الدنى**	**ددنى**	**مطلقة**	**0//0**
عامره	**امره**	**مقيدة**	**0//0**	**يستمع**	**ستمع**	**مقيدة**	**0//0**	**الورى**	**لورى**	**مطلقة**	**0//0**
حائره	**ائره**	**مقيدة**	**0//0**	**الفؤاد سطع**	**اد سطع**	**مقيدة**	**0///0**	**السهى**	**سسهى**	**مطلقة**	**0//0**
غامره	**امره**	**مقيدة**	**0//0**	**انجزع**	**نجزع**	**مقيدة**	**0//0**	**شرعه**	**رعه**	**مقيدة**	**0/0**
زاخره	**اخره**	**مقيدة**	**0//0**	**البدع**	**لبدع**	**مقيدة**	**0//0**	**دمعه**	**معه**	**مقيدة**	**0/0**
عاطره	**اطره**	**مقيدة**	**0//0**	**البجع**	**لبجع**	**مقيدة**	**0//0**	**شمعه**	**معه**	**مقيدة**	**0/0**

من خلال دراستنا لقصيدة صفاء وتتبع قوافيها القافية تلو الأخرى كما ذكر الخليل، يمكن القول أن القافية المستعملة فيها تتكون من جزء من الكلمة يقول الشاعر في البيت الأول:

1ـ للصفا أضرمت قلبها والحشى ترتجي ومضة من لظى باهره[1]

فالقافية هنا هي " اهره " وهي جزء من كلمة باهره، ووزنها هو 0//0

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى،ص22

وهي قافية مقيدة على طول بنية القصيدة مما تعكس لنا البنية الأسلوبية التي استخدمها الشاعر في إبراز حالة الحب والتغني باللغة العربية، وأن مشاعره كانت ثابتة منذ بداية القصيدة حتى نهايتها فقد استهلها بوصفها بالصفاء وختمها بذكر محاسنها، ويقول:

1ـ للصفا أضرمت قلبها والحشا ترتجي ومضة من لظى باهره

2ـ علها بالصفا تجتني فرحة تعتلي أيكة بالهوى عامره

3ـ دمعها لم يكن حسرة ترتجى أو هوى إنما رقة حائره[1]

وفي آخر القصيدة يقول:

10ـ شمسها شعلة باللظى رأرأت ترسل الدفء والبسمة الساحره

11ـ ينهل الصفو من صفوها صفوه كلما أقبلت البسمة الساحره

12ـ دفقة السيل في كفها تنضوي أرضها غيمة بالندى ماطره[2]

وفي هذه الأبيات الأخيرة أيضا نلحظ ثبات الشاعر على أسلوب التغني والإعتزاز والحب المدسوس بين أشطرها، محاولا وصفها بأعلى درجات الصفاء والرقة والتميز والعطاء ويصف لنا في الأبيات السابقة أيضا وساعة وشساعة محيط هذه اللغة فهو مستقر على نفس الشعور تجاهها وهو شعور الحب والصفاء.

بينما في قصيدة تنافر فقد جاءت قافيتها مقيدة من بداية القصيدة إلى نهايتها دلالة على استمرار الخيط الشعوري للشاعر بالتنافر وهناك بعض الإضطراب على مستوى الصيغة العروضية للقافية المقيدة في كلمة "الفؤاد سطع" حيث زيد لالوزن والقافية حرف متحرك.

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى،22

[2] المصدر نفسه، ص23

وربما يعود هذا الإضطراب إلى حالة التنافر التي يعبر عنها الشاعر من خلال القصيدة والإختلاف في الرؤية والمعتقدات والمذاهب ويعكس الإختلاف أيضا حالة عدم الإتحاد والتجانس وذلك في قول الشاعر:

9ـ عن رحيل الحمام وعن غدنا الباهت كلمته

10ـ لم يستمع[1]

من خلال هذا البيت تحديدا نلمس شيئا من اللاتفاهم واللاإهتمام ويتضح أنه غير مكترث بأولويات الطرف الآخر بل هو منهمك في جهة أخرى تشغله فيها اهتمامات أخرى وهذا حال المجتمع اليوم، الكل منغمس في شغله الشاغل، وهذا يلخص لنا الإضطراب في المشاعر التي تختلج الشاعر خلال كتابته لهذه القصيدة

أما قصيدة لا جدوى فلم تكتف بنوع واحد من القافية إنما تباين تركيبها الشعري بين قافية مطلقة ومقيدة وفي هذا دلالة كبيرة على حالة التناقض والتغير التي يريد الشاعر إيصالها لنا وعن جملة المواقف التي يتخذها المرء في غير محلها او في غير وقتها كما سبق وذكرنا، هذا الإختلاف الموحي بالبعد عن المنطق ومخالفة المعتاد والخروج عن المألوف، حيث يقول الشاعر:

8ـ ثم لما أشرقت شمس الدنى

9ـ أشعل شمعه[2]

فالشاعر يعكس من خلال الإختلاف في نوع القافية تقلباته النفسية من وصف لين لليل إلى حدة في تجسيد التناقض فليس من الطبيعي أن يشعل شمعه في النهار فهذا الفعل خارج عن المنطق

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

[2] مصدر نفسه، ص50

وهذا الإنتقال أيضا يوازي التنقل بين مشاعر متضاربة وبين أفكار متباعدة، فالقافية المتبدلة بين المطلق والمقيد قد تجسد إزدواجية الشعور بين الرغبة في الثبات والإستقرار وبين التناقض والإضطراب، وهذا التحول في القافية قد يكون مقصودا ليجعل الإيقاع ذاته يعكس الصراع الداخلي، فيصبح النص أكثر تعبيرا عن تناقضاته، ليس فقط بالمعنى إنما بالصوت أيضا، ففي بداية القصيدة عبر عن" الليل" بقافية مطلقة تعكس الثقل واليأس ثم انتقل لعبارة" يلعن في السر الظلام" يعبر فيها عن لحظة يأس داخلية مما يعمق الشعور بالإحتباس ثم ينتقل الى القافية المقيدة حيث يبدي شيئا من الإنغلاق والقهر إلى الفعل في قوله " يذرف دمعه" وهذا يبرز بشكل كبير نفسية الشاعر بين الإنطواء والإنفتاح.

3ـ الروي:

الروي من الأبنية الأساسية في القصيدة ذو قيمة جمالية وفنية وأسلوبية، وهو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويقول الدماميني أنه سمي رويا أخدا له من الروية وهي الفكرة لأن الشاعر يرويه، وفي رأي آخر أنه مأخود من الرواء وهو الحبل يضم شيئا إلى شيء فكان الروي شد أجزاء البيت، ووصل بعضها ببعض."[1] إذا فالروي هو آخر حرف في البيت وهو ما تقوم عليه القصيدة.

والروي أيضا" هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك فالروي الساكن يصلح أن تمثله أغلب الحروف الهجائية."[2]

وقد استخدم الشاعر في قصائده الثلاث أحرف روي مختلفة ففي قصيدة "صفاء" استعمل حرف "الراء" رويا لها، كونه صوتا ذو رنة قوية جدا ما يستخدم في القصائد ذات

[1] عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد (دراسة في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص111

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص137

الطابع الحماسي والعاطفي المحدث للإهتزاز القوي المناسب للإنفعالات كالحنين والأعتزاز كما هو الحال في هذه القصيدة التي يقول فيها:

9ـ روحها رشفة من ندى رقرقت تغمر الكأس معزوفة نادره[1]

فهو هنا بصدد تقديم مدح للغة العربية وإشادة بها وبجمالها.

أما قصيدة تنافر فحرف رويها هو "العين" وهو صوت حلقي عميق داخلي، مجروح أحيانا يترك أثرا سمعيا له نبرة وجدانية واضحة، كما يوحي حرف "العين" بالوجع والحزن والحسرة، لما يحمله من خشونة وغلاظة، والعين كروي داخلي يفرض نبرة ثقل عاطفي وتوتر صامت ويتجلى ذلك في قوله:

7ـ عن صهيل الخيول وعن نجمنا الآفل حدثته

8ـ ما انجزع[2]

أي أنه هنا لم يهتم لغياب نجمه ولم يكترث لما حصل حين حدثه، هذا ما جعل الشاعر يصاب بالحزن والخيبة.

القصيدة الأخيرة وهي قصيدة " لا جدوى" ، وقد نسجها الشاعر على نفس حرف روي القصيدة السابقة ولكن، تحمل دلالات مختلفة تماما وكثيرة رغم حجمها الصغير.

فهي تقوم على حركة داخلية نفسية تصور التوتر بين الظلمة والنور وتنتهي بنوع من التناقض الرمزي وهو إشعال الشمعة في وضح النهار، وحرف العين هنا يحمل نبرة بكائية حزينة تعكس التردد والصمت، وذلك نتيجة الإنفصام الداخلي بين العالم الخارجي وما يعيشة الفرد فالقصيدة تصف إنسانا مرتبكا متناقض لا قرار له ولا يثبت على رأي خارج عن المنطق يعتلي تفكيره شيء من العشوائية، وهذا ما يلخصه البيتين الأخيرين الذين يقول فيها:

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص23

[2] المصدر نفسه، ص29

8ـ ثم لما أشرقت شمس الدنى

9ـ أشعل شمعه[1]

وهذه القصائد الثلاث دليل على أن للصوت والموسيقى الداخلية والخارجية علاقة وطيدة بالمعنى.

4_ الزحافات والعلل:

مفهوم الزحاف والعلة وأنواعهما:

يقول عبد العزيز عتيق عن الزحاف :" والزحاف كما عرفه العروضيون، تغيرر يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب ومن ثم لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها."[2]

وقيل فيه أيضا: " وقد جمع الزحاف المفرد في قولهم: زحاف الشعر:

قبض ثم كـــــــــتف بهن الأحرف الأخرى نغص

وخبن ثم طي ثم عـــــصب وعقل ثم إضمار ووقـــــــص[3]

والزحاف هو أيضا: تغير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا، وهو لا يدخل على أول الجزء ولا على ثالثه، ولا على سادسه."[4]، وهذه بعض تعريفاته.

أ_ أنواع الزحاف: للزحاف نوعان هما:

1_ مفرد: وهو الذي يدخل على سبب واحد، في التفعيلة الواحدة ويتشكل من: الإضمار، الوقص، الطي، القبض، العصب، العقل، الكف.

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص170

[3] نايف معروف/ عمر الأسعد: علم العروض التطبيقي، ص50

[4] موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994، ص24

2_ المركب: وهو الذي يدخل على سببين في تفعيلة واحدة."[1]

أما العلة فيقول فيها:" كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة إلتزم في جميع أبياتها."[2]، ولها عدة أنواع:" علة بالزيادة وعلة بالنقصان،

علل الزيادة: وتكون هذه العلل بزيادة حرف واحد أو حرفين في بعض الأضرب.

علل النقص: وتكون هذه العلل بنقصان حرف أو أكثر كم العروض والضرب، أو إحداهما وأحيانا لا يرد البحر إلا بهذا النقصان"[3]

وهذه بعض النماذج عن الزحافات والعلل في القصائد الثلاث:

قصيدة صفاء: بحرها المتدارك، تفعيلته : فاعلن /0//0 ، وقع فيها زحاف الخبن فحذف منها الثاني الساكن وأصبحت: فَعِلُن ///0.

قصيدة لا جدوى: بحرها الرمل، تفعيلته: فاعلاتن /0//0/0، وقعت فيها علة نقص تسما القصر فأصبحت فعلات بسكون التاء ///00.

قصيدة تنافر: بحرها المتدارك، تفعيلته: فاعلن /0//0، وقع فيها زحاف الخبن فأصبحت: فَعِلُن ///0.

والخبن في اللغة من خبن ومنه الخبنة أي ما تحمله في حضنك فهو مخبون أي محضون.[4]

أما في العروض فهو حذف الثاني الساكن.[5]

---

[1] موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، من ص25إلى ص29

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص175

[3] م ن، ص181. 182

[4] محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الفكر الجديد،الأردن،ط1، 1996، مادة ح ب ن

[5] موسى أحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص29

وقد ترجع دلالة الحذف في قصيدة صفاء لتنزيه اللغة العربية من شتى أنواع الزيف والسوء ولإثبات كماليتها وحسن صفاتها.

أما قصيدة تنافر ولا جدوى فترجع علة النقص والحذف الذي فيهما إلى النقص الذي يحس به الشاعر والتكامل المحذوف من حياته.

الــفـصل الثـّانـي:

البنـيـة الـتـركـيـبـيـة

أولا: البنـــيـة التـركيبية

. تمـهيد:

تُعدّ البنية التركيبية من الركائز الأساسية في التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية، لما لها من دور في الكشف عن الخصائص التعبيرية والبنائية التي تُميز النص الشعري عن غيره من الأجناس. وتُعنى هذه البنية بدراسة كيفية انتظام الكلمات داخل الجملة، والعلاقات التي تربط بين عناصرها، بما في ذلك موضوع الجملة، وقد اختلف النحاة في مفهومها وتركيبتها وتعددت نظرتهم إليها قديما وحديثا، فتجاوز تعريفها المائة حد، فكأن تحديدها صار إجرائيا يحدده كل دارس بحسب منطلقاته وأهدافه"[1]

أيما كان هذا الاختلاف فالجملة مجموعة من العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام ربطا وظيفيا"[2] قد عنيت بالدراسة من حيث طول الجمل وقصرها، وتوزّع التراكب الاسمية والفعلية، وأنواع أساليب الكلام المستعملة، كالأمر والنهي والاستفهام والنداء وغيرها ...

وتكمن أهمية البنية التركيبية أيضا في كونها تتيح للدارس تتبّع أثر الاختيارات النحوية التي يُقدم عليها الشاعر، كآلية من آليات الانزياح الأسلوبي، حيث يظهر ذلك جليًّا في التقديم والتأخير الذي يُحدث خلخلة في النسق التركيبي المألوف، ويدعو المتلقي إلى إعادة

[1] محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004، ص23

[2] رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص151

بناء المعنى. كما تتجلّى هذه الانزياحات في التفاوت بين التعريف والتنكير، وهو ما يفتح المجال أمام تعدّد الدلالات، وتكثيف المعنى، وإضفاء الغموض أو الإيحاء على الصورة الشعرية.

وفي إطار هذه الدراسة، التي أختير فيها من ديوان "حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى" لأحسن دواس نماذج للتحليل، يسعى هذا الفصل إلى رصد أبرز الظواهر التركيبية التي تميز هذا المتن الشعري، وذلك من خلال تحليل نماذج مختارة تُبرز تنوّع البناء التركيبي، ومدى توظيف الشاعر لعناصر الجملة وأساليبها في خدمة الرؤية الشعرية، والتأثير في المتلقي.

وأول خطوة نحو التحليل هي الوقوف على عدد الجمل الإسمية والفعلية وحساب نسب ورودها في القصائد الثلاث، ثم البحث في دلالات هذه النسب.

ففي قصيدة صفاء قدر عدد الجمل الكلي ب 31 جملة فعلية وإسمية، بلغ عدد الإسمية منها 9 جمل بنسبة 29.03%، أما الجمل الفعلية فقد قدر عددها ب 22 جملة بنسبة 70.96%، وفي هذا تفاوت كبير بين نسب الجملتين فيه غلبة واضحة للجمل الفعلية وهذا راجع لا محالة إلى دلالة الجمل الفعلية على الحركة والتجدد والزمن وهذا يشير إلى تصوير اللغة على أنها كائن حي نابض متحرك غير جامد، بل فاعل في الزمان والمكان، كما أن استعمال الأفعال بكثرة يوحي بأن اللغة ليست فقط وعاء للتعبير، بل هي قوة فاعلة في التاريخ والفكر والثقافة.

أما قلة الجمل الإسمية فتدل على الثبات والدوام وفي هذا شقين اثنين من التحليل: الأول أن الشاعر يركز على حركة اللغة أكثر من سكونها فيركز على الجمل الفعلية بشكل كبير، أما التحليل الثاني فهو أن الشاعر استخدم هذه الجمل الإسمية في لحظات إثبات الهوية وتأكيد الكينونة فقط وهذا ما يفسر قلتها في القصيدة، أما قصيدتا تنافر ولا جدوى فهما خاليتان تماما من الجمل الإسمية، وفي هذا تصوير للتناقض والتشتت فيهما، وهاتان حالتان نفسيتان لا تعرفان الثبات والإستقرار، والجمل الفعلية بطبيعتها تعبر عن التحول والقلق والإضطراب لأن الفعل يجري في الزمن، لذا فاختيار الشاعر للجمل الفعلية دون الإسمية جاء انسجاما مع مضمون القصائد، أما الإستغناء عن الجمل الإسمية فجاء نفيا لحالة الثبات، ذلك" أن الإخبار بالإسم يقتضي الثبوت والإستمرار على نحو ما، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجدد والحدوث آنا بعد آن"[1] ولأن الإسم " يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطاءه لونا من الثبات"[2]

ومن ضمن الجمل الفعلية الموجودة في هذه القصائد: (التقينا، عانقه، فتحت، يستمع، أحلم، يفرض، يلعن، يذرف، أضرمت، يسكب، ترتمي.....) وكلها تعكس حالة من الحركة والسيرورة، بينما الجمل الإسمية كما جاء في قصيدة صفاء في البيت الأول شبه جملة " للصفا" ويقول:

[1] أحمد خليل: المدخل في دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1968، ص182

[2] أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، دار مجد لاوي ، عمان، ط1، 2002، ص99

للصفا أضرمت قلبها والحشى ترتجي ومضة من لظى باهره[1]

فهي هنا تحمل دلالة على الثبات ما جعل الشاعر يستعملها هي وغيرها من الجمل الإسمية بدلالات مختلفة.

جمع الشاعر لدلالات الجمل الإسمية والفعلية لم يأت عبثا، إنما لتشكيل دلالة عامة تعكس براعته في اختيار الألفاظ والمشاعر وإتقانه في دسها ضمن تركيب شعري متناسق يجسد صورة واقعية معبرة للأحداث التي مر بها.

1_ بنية التركيب الإسمي ودلالته:

تُعدّ البنية الاسمية أحد المكوّنات الأساس في الجملة العربية، إذ تشكّل محورًا بنائيًا ودلاليًا في بناء الخطاب. ويقصد بالتركيب الاسمي كل وحدة نحوية تتكوّن حول اسم يكون ركنًا رئيسًا فيها، وتُبنى عليه عناصر أخرى تكمّله أو تخصّصه أو تقيّده، ويمثل التركيب بناء منظما من الصيغ المتحركة عبر السياق"[2]،

وتتمثل أبسط صورة لهذا التركيب في ما يُعرف بالمركب الإسنادي (كالجملة الاسمية)، أو بالمركب الإضافي، أو المركب الوصفي، أو غيرها من البنى الاسمية التي تتنوّع بحسب علاقة عناصرها النحوية والدلالية.

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

[2] المنصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة، دراسة إحصائية ووصفية ، الجزائر، 1982، ص22

ويتميّز التركيب الاسمي بثباته النسبي مقارنة بالتركيب الفعلي، إذ يغلب عليه الطابع الاسمي الدال على الثبات والسكون، وهو ما يجعله أكثر ملاءمة للتعبير عن الحالات الذهنية والانفعالية والوصفية، على عكس التركيب الفعلي الذي يتسم بالحركية .

وقد تنوعت التراكيب الإسمية على الأنماط التالية:

أ_ النمط الأول: (المبتدأ + الخبر مفرد)

ب_ النمط الثاني: (مبتدأ + خبر جملة فعلية)

ج_ النمط الثالث: (ناسخ + مبتدأ و خبر)

ننتقل مباشرة للنمط الأول، استخراجه من القصيدة وشرح دلالاته:

أ_النمط الأول:(مبتدأ+ خبر مفرد):

تعددت دلالات هذا النمط داخل القصيدة مما جعله يكسبها طابعا أسلوبيا ومعنويا قويا، وقد تناولت هذا العنصر لأهميته في الدراسة، وقد ورد هذا النمط في مواضع مختلفة من القصيدة منها ما ورد في البيت السادس في قول الشاعر:

(سحرها نجمة) في السما شقشقت[1]

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

فعبارة "سحرها نجمة" مكونة من مبتدأ وخبر مفرد استعملها الشاعر في شكلها البسيط ليدل على تفرد اللغة بهذه الصفة، وإعطاء صفة واضحة ودلالة على أن اللغة تشبه نجمة تشقشق في السماء الواسع دون أن يشاركها أحد هذا الفضاء الفسيح.

كما ورد أيضا في الشطر الثاني من نفس البيت قول الشاعر:

صوتها نغمة بالشذا عاطره[1]

وهنا استعمل الشاعر الخبر المفرد ليخبرنا عن استفراد صوت اللغة بالشذا والعطر ولتكثيف المعنى واختصار اللفظ، والخبر المفرد "نغمة" يوحي بأن "الصوت" لا يشبه النغمة فقط، بل هو نغمة بحد ذاتها أي أن هناك هوية كاملة بين النغمة والصوت مما يبرز صفاءه وانسجامه

2 **النمط الثاني:(مبتدأ+ خبر جملة فعلية):**

يعد التركيب الإسمي المكون من مبتدأ يليه خبر على شكل جملة فعلية من التراكيب الشائعة في اللغة العربية، إذ يفتتح الكلام باسم يراد الإخبار عنه، وتتولى الجملة الفعلية بيان حاله أو وصفه ، ويقتضي هذا التركيب وجود رابط دلالي يكون غالبا ضميرا يعود على المبتدأ يضمن التماسك بين جزأي الجملة.

نلحظ هذا النمط في قول الشاعر في البيت الثالث:

[1] الأحسن دواس ، حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

دمعها لم يكن حسرة ترتجى أو جوى إنما رقة حائره[1]

التركيب الإسمي في الشطر الأول يتابع في الشطر الثاني بإظهار البعد النفسي العميق، فدمعها ليس حزنا واعيا أو حسرة مأمولة بل تجل لانسياب شعوري غامض، استعمل فيه التركيب الإسمي للدلالة على الحركة.

والضرورة الشعرية أيضا هي ما اقتضت استعمال هذا التركيب بغرض الوصف ليبين الحالة الحركية التي يصورها الشاعر.

3_ النمط الثالث: (ناسخ+ مبتدأ وخبر):

كما ورد في البيت الثالث في قول الشاعر:

علها بالصفا تجتني فرحة تعتلي أيكة بالهوى عامره[2]

وفي هذا التركيب يعطي الناسخ "عل" إحساسا بالرجاء والإنتظار، فهو ليس تأكيدا بل أمل في أن تقع الفرحة، واختيار الجملة الفعلية " تجتني فرحة" يضفي حيوية وفعلا متوقعا.

3_ بناء التركيب الفعلي:

يُعدّ المركب الفعلي من التراكيب الأساسية في اللغة العربية، ويتكوّن أساسًا من فعل وفاعل، وقد يُضاف إليه ما يكمّل المعنى من مفاعيل أو متعلقات. ويمتاز هذا التركيب

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

بالدلالة على الحركة والحدوث والتغير، وهو ما يجعله ملائمًا للتعبير عن التحوّلات النفسية والعاطفية. وفي ديوان حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى، يوظّف الشاعر أحسن دواس هذا التركيب بكثافة، حيث تتكثف الأفعال لتصوير التقلّب الوجداني، والتفاعل الحيّ مع المعنى، والاضطراب الداخلي، مما يمنح النصّ توترًا تعبيريًا يتماشى مع طبيعة "الحالة" الشعرية التي يتقمّصها، وقد تعددت أنواع التراكيب بأنماط مختلفة منها ما سنتطرق إليه في هذا العنصر وهي:

_النمط الأول: فعل+ فاعل

_النمط الثاني: فعل+ فاعل+ مفعول به

_ النمط الثالث: فعل+ فاعل+ جار ومجرور

وهذه هي العناصر التي سنتطرق إليها بالترتيب.

أ_ النمط الأول: فعل+ فاعل:

من الملاحظ في القصيدتين، "تنافر" و لا "جدوى" أنهما خاليتان تماما من التراكيب الإسمية إذ قدرت نسب التراكيب الفعلية فيهما ب 100% وفي هذا دلالة كبيرة أن الشاعر في اضطراب شعوري لا يعرف السكون أبدا، وفي توتر عاطفي لا ثبات فيه، لأن التراكيب الإسمية عادة تدل على السكون وثبات الحال، وهذا مالا نلحظه في النص الشعري المستهدف بالدراسة.

أما التراكيب الفعلية في قصيدة تنافر فجاءت مناسبة لوصف حال الشاعر ووصف حالة الحركة الشعورية التي يعيشها.

والتركيب الفعلي هو:" كل مركب مكون من فعل أو مفعول أو مفاعيل مرتبطة به، وهناك أنواع نذكر منها: المركب الفعلي المستمر إذا كان الفعل لازما أو متعديا، والمركب الفعلي المتقطع عندما يفصل الفاعل بين الفعل والمفعول به ... إلخ"[1]

أما هذا النمط المتكون من فعل وفاعل فلم يظهر في القصيدة بشكل كبير، وفي هذا دلالة أسلوبية وتركيبية خاصة أن القصيدة تتحدث عن التنافر.

ومن أمثلة هذا النمط نجد ما ورد في البيت الثامن والعاشر لقول الشاعر

ما انجزع[2]

انجزع: هو الفعل، أما الفاعل فهو ضمير مستتر تقديره "هو"

وفي هذا البيت يصف الشاعر حالة اللامبالاة التي يعيشها مع الطرف الآخر.

وورد مثل هذا أيضا في قول الشاعر في البيت العاشر:

لم يستمع[3]

[1] مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، دار الآفاق، الجزائر، ص108. 110

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى: ص29

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها

يستمع هو الفعل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو ويمثل هذا أيضا الحالة المؤلمة التي يعيشها الشاعر أنه لا أحد يعيره إهتماما ولا أحد يستمع لآراءه وهو يوجه كلاما لمستمع معين لا يرد عليه.

وهذان وجهان من أوجه هذا النمط المتكون من الفعل والفاعل فقط، وقد حققا دلالة أسلوبية تعددت أوجه النظر إليها، كون الشاعر خلقا جوا من الجمالية وأشكالا لغوية استدعت التأويل.

ب ــ النمط الثاني: فعل + فاعل+ مفعول به:

إن تشكيل بنية نصية متناسقة يستدعي دقة كبيرة في تنظيم الألفاظ والعبارات بشكل متناسق يعطي معنى كاملا ودلالة مهمة، وتكمن براعة الأديب في القدرة على التحكم في هذه التراكيب المشكلة لعمله الإبداعي، ومن بين هذه التراكيب التي استعملها الأحسن دواس في قصيدته هذه التركيب المكون من فعل وفاعل ومفعول به، والذي ضمن الجملة الفعلية.

و"الجملة الفعلية يتصدرها عموما الفعل وهو الفاعل، أما المركبات الإسمية الأخرى التي ترد في الجملة الفعلية فهي مكملات الفعل أو الإسم أو الجملة"[1]

ومن أمثلة هذا النمط ما ورد في قصيدة " لا جدوى" في البيت الخامس إذ يقول الشاعر:

يلعن في السر الظلام[2]

[1] مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، ص125

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

يلعن هو الفعل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو، أما الظلام فمفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره.

ويتجلى هذا النمط أيضا في قصيدة تنافر إذ يقول الشاعر:

عانقه العمق ... عانقته[1]

عانق هنا هو الفعل، والهاء في "عانقه" ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به مقدم، والعمق هو الفاعل، وهو تركيب متكامل استوفى عناصر الجملة الفعلية الثلاث (الفعل والفاعل والمفعول به)، ويصف من خلاله الشاعر إكتمال شعور التناقض والتشتت، إذ أنه يعانقه فيعانق هو شخصا آخر!

ج_ النمط الثالث: فعل + فاعل+ جار ومجرور:

يتميّز أسلوب الشاعر في قصيدتي تنافر ولا جدوى بتكثيفه للصور الشعرية التي تُبنى على حركية داخلية تتجاوز الحدث الظاهر إلى ما هو نفسيّ وفلسفي. ومن أبرز الوسائل الأسلوبية التي يعتمدها لتحقيق هذا العمق التعبيري المركب الفعلي الذي يتضمّن الجار والمجرور.

فعلى المستوى الأسلوبي، يؤدي هذا التركيب دورًا مزدوجًا:

1. التعميم الزماني والمكاني في قول الشاعر:

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

"يلعن في السرّ الظلام"[1]

لا يكتفي بالفعل "يلعن" بإعلان موقف الذات من الظلام، بل يحدّده بـ"في السر"، وهي إضافة لا تقيّد الفعل زمنيًا أو مكانيًا فحسب، بل تكشف عن بنية نفسية تتسم بالكبت والاحتراق الداخلي، مما يضفي على الفعل أبعادًا شعورية تتجاوز الوصف السطحي.

2. الإيحاء والاختزال في بيت مثل:

وعلى كل الورى

يفرض شرعه[2]

يوظّف الشاعر الجار والمجرور "على الورى" لتوسيع دلالة الفعل "يفرض"، إذ يتحوّل من فعل فردي إلى فعل شموليّ، ذي طابع قهريّ، بما يُلمّح إلى تسلّط الظلام أو اليأس أو السكون على البشرية.

3. الانزياح الأسلوبي:

الشاعر لا يستخدم التراكيب في دلالاتها المباشرة فقط، بل يُحمّلها أبعادًا رمزية. فمثلاً، "في السر" لا تعني فقط الخفاء المكاني، بل تُحيل إلى اللاوعي، الكتمان، العزلة، والانكسار الداخلي، وهو ما يمنح الأسلوب طابعًا انزياحيًا يبتعد عن اللغة العادية نحو لغة الشعر المشحونة بالإيحاء.

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

[2] المصدر نفسه، ص50

وفي نهاية هذا العنصر يمكننا القول أن بنية التركيب الفعلي قد أضافت لمسة خاصة للقصائد، أشبعتها بالحركة الشعورية والعواطف المشحونة وجعلت لها دلالة عميقة وصورة حية مجسدة في أرض الواقع وزادت من جماليتها.

3_ أساليب الكلام في القصيدة:

يمثّل أسلوب الكلام أحد المفاتيح الجوهرية لفهم البنية التعبيرية لأيّ نصٍّ أدبي، لا سيما في الخطاب الشعري الحديث الذي يتكئ على الانزياح والتحوّل والانفلات من قوالب البيان المألوفة. وتُعدّ أساليب الكلام (الخبريّة والإنشائيّة) في هذا السياق أداة فاعلة يستثمرها الشاعر لبلورة رؤيته، وترسيخ تجربته، وبثّ شحناته الشعورية والفكرية ضمن شبكة لغوية تتجاوز ظاهر المعنى إلى أبعاده الدلالية والبلاغية العميقة.

وفي هذه القصائد الثلاث، تتجلّى أساليب الكلام بوصفها مؤشّرًا دالًا على تحوّلات الخطاب الشعري، واتجاهه نحو تفجير اللغة والانفتاح على طاقات الإنشاء والتخييل. إذ تتداخل الأساليب الخبرية والإنشائية داخل النص الواحد في كثير من الأحيان، فيدلّ ذلك على رغبة الشاعر في كسر خطّ الرتابة، والارتحال نحو أفق رمزي واستعاري تفيض فيه اللغة بالشجن، والدهشة، والانفعال.

ويقوم التحليل الأسلوبي هنا على تتبّع مظاهر هذا التنوّع في الأسلوب، من حيث:

أساليب الكلام وطبيعة الجمل المستعملة (طلبية، تقريرية، استفهامية، نداءية...)،

الوظيفة البلاغية والدلالية التي ينهض بها الأسلوب المختار.

كما يتم ربط هذه الأساليب بالمقامات النفسية والتخييلية التي تسكن النص، فتُقرأ التراكيب بوصفها أفعالًا لغوية تمارس أثرها على المتلقي، وتُترجم حالات التوهّم، والانخطاف، والحضور الغامض للصفاء والتنافر واللاجدوى.

من هنا، فإنّ دراسة أساليب الكلام في هذه القصائد لا تأتي من باب التصنيف النحوي أو البلاغي فحسب، بل هي مدخل أساس لفهم الاستراتيجية الأسلوبية التي يعتمدها الشاعر في إنتاج المعنى، وفي ترسيخ التوتّر الجمالي بين القول وغيابه، بين الإفصاح والتعمية، بين الحضور والظلّ، وهي ثنائية تُشكّل نواة القصائد الجمالية والدلالية.

حاولت في هذه النقطة من البحث أن ألم ببعض النماذج من القصائد الثلاث أبين فيها بعض أساليب الكلام الطاغية على كل واحدة منها وقد ركزت على الأسلوب الخبري و وأسلوب التعريف والتنكير و أسلوب العطف.

1_ الأسلوب الخبري:

يُعدّ الأسلوب الخبري أحد الأساليب الأساسية في اللغة العربية، وهو يُستعمل في الأصل لإفادة السامع أو القارئ بخبر يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، أي بحسب مطابقته للواقع أو مخالفته له. غير أنّ هذا التعريف النحوي التقليدي لا يستوعب كل أبعاد الأسلوب الخبري في النصوص الأدبية، وخاصة في الشعر، حيث يتجاوز الإخبار حدوده الظاهرة ليغدو أداةً فنيةً ذات وظيفة إيحائية، شعورية، ورمزية.

فالأسلوب الخبري في الخطاب الشعري لا يُراد به – في الغالب – الإخبار المجرد، بل يُستخدم للتلميح، أو التضمين، أو التصوير، أو التعبير عن انفعالات داخلية مضمرة. وقد يُحمَّل الخبر معاني الأسى، أو التوبيخ، أو الحنين، أو الخيبة، بحسب السياق والمقام النفسي والجمالي للنص. وهذا ما يجعله أسلوبًا ديناميكيًا يتفاعل مع عناصر اللغة الأخرى كالصورة، والإيقاع، والانزياح، ليخدم بنية المعنى ويُنتج أثرًا جماليًا خاصًا.

وفي ديوان "حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى"، يوظّف الشاعر أحسن دواس الأسلوب الخبري بشكل فنيّ لافت، حيث لا يقتصر على تقديم المعطيات أو الوقائع، بل يُسهم في بناء الحالة الشعورية للنص، ويكشف عن التوترات النفسية والتجليات الرمزية للعلاقة بين الشاعر و"السيّدة". فيغدو الخبر في كثير من المواضع ستارًا لغويًا يُخفي تحت سطحه ألمًا مكبوتًا، أو حبًّا غائبًا، أو دهشة متجددة، ما يمنح هذا الأسلوب عمقًا تأويليًا يتجاوز وظيفته الأولية.

ومن هذا المنطلق، تصبح دراسة الأسلوب الخبري في القصائد الثلاث ضرورة تحليلية للكشف عن " ما يحتمل الصدق والكذب لذاته أي يقطع النظر عن خصوص المخبر أو خصوص الخبر"[1] وعن كيفيات توظيف الخبر في بناء الدلالة الشعرية، وكيف يتحوّل من أداة إبلاغ إلى وسيلة تأمّل وتكثيف شعوري. وسيتّضح من خلال النماذج المختارة كيف ينفتح الخبر على احتمالات التأويل، ويتداخل مع البنية الإنشائية أحيانًا، ليعبّر عن قلق الذات، وتحوّلات الإحساس، وأثر الغياب والحضور في تشكيل المعنى.

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة ، دار الجبيل، بيروت، لبنان، ص41

ويتجلى هذا الأسلوب في البيت الثالث من قصيدة صفاء حيث يقول الشاعر:

دمعها لم يكم حسرة ترتجى أو جوى، إنما رقة حائره[1]

بني هذا البيت على الأسلوب الخبري لأن الشاعر يخبر عن طبيعة الدموع، فينفي عنها صفات ويثبت صفات أخرى .

ورغم أن الأسلوب إخباري ظاهريا إلا أن الشاعر لا يريد الإخبار المجرد، بل يوظف الخبر لأغراض بلاغية أعمق، تتمثل في النفي والإثبات، فينفي كون الدموع حسرة أو شوقا عميقا ما يبعد عنها الصورة النمطية للبكاء الحزين، ويثبت بدلا من ذلك أنها "رقة حائرة" وهي حالة وجدانية مبهمة بين العطف والإرتباك.

أما عبارة " إنما رقة حائرة" فتفيد هنا القصر والتخصيص، أي دمعها ليس شيئا آخر غير الرقة الحائرة، وهذا ما يبرز دقة الشعور الذي يريد الشاعر إيصاله، ويظهر تحكمه في التعبير الإنفعالي.

ومن بين الأساليب الخبرية أيضا ما ورد في البيت الخامس:

يسكب البحر في بحرها عمقه كي يفيض الهوى أنهرا زاخره[2]

في هذا السياق، يعمل الأسلوب الخبري على الإقناع والتأكيد. يُظهر أن اللغة العربية ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل هي كيان حي يحتوي في ذاته أعماقًا لا تنتهي من المعاني والمشاعر. لا يقتصر الأمر على الإخبار بحقيقة مادية، بل يتم استخدام الأسلوب الخبري

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

للربط بين البحرين (البحر المادي وبحر اللغة) للإيحاء بأن اللغة العربية تفيض بشكل لا محدود.

الأسلوب الخبري في هذا البيت يؤكد على قوة اللغة العربية في احتواء المعاني وتوليدها بشكل دائم. لا يوجد في الأسلوب دعوة أو تساؤل، بل هو إخبار بحقيقة ثابتة، حيث يعكس الأسلوب الخبري الفكرة الرئيسية التي يُراد أن تكون راسخة لدى المتلقي: اللغة العربية بحرٌ لا نهاية له من المعاني والعواطف، وهي قادرة على إفاضة هذه المعاني إلى شكل أدبي غير محدود.

ب_ التعريف والتنكير:

تُعدّ ظاهرة التعريف والتنكير من الظواهر الأسلوبية اللافتة في الشعر العربي المعاصر، وقد حضرت بقوة في القصائد الثلاث من ديوان حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى للشاعر أحسن دواس، إذ توزّعت في ثنايا النصوص لتخدم بنية التوهّم، والانزياح، والتعبير الوجداني العالي، الذي ميّز لغة الشاعر وصوره الشعرية. فاختيار الشاعر بين الاسم المعرف أو المنكر لم يكن خاضعًا للصدفة، بل هو توظيف بلاغي واعٍ، ينمّ عن رؤية فنية دقيقة، تتحكّم في إيقاع الصورة وفي مدى انفتاحها أو انغلاقها دلاليًا.

ففي قصيدة "تنافر"، يتخذ التنكير وظيفة فنية وجمالية تسمح بخلق أفق تأويلي مفتوح، ينسجم مع حالات "التناقض" التي تشكّل عمق الرؤية في النصوص.

ويقول فيه محمد الهادي الطرابلسي:" أما التنكير أو النكرة المحصنة عند العرب هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه"[1] فالكلمات المنكرة تعبّر غالبًا عن حلمٍ غير مكتمل، أو انفعالٍ غير مُسمّى، أو فكرة ما تزال في طور التشكل. على سبيل المثال، قوله:

"كنت أحلمُ بالاخضرارِ ضياءً يلفّ الدّنى"[2]

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد عدد 20، 1981، ص382

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

جاءت كلمة "ضياءً" نكرة لتعكس الحلم المطلق، الغير محدود، الذي لم يتشكل بعد، لكنها تُضيء النص بطاقة شعورية وانفعالية تجعل الصورة مفتوحة على كل الاحتمالات. فالتنكير هنا ليس للغموض فقط، بل للتأمل والانسياب.

في المقابل، يوظّف الشاعر أسلوب التعريف لتثبيت التجربة والانفعالات الراسخة، وللإحالة إلى معانٍ وجودية أو شعورية مشتركة، يُفترض أن المتلقي يشاركها أو يدركها.

والكلمات المعرفة قسمان:" معارف بفضل وضعها اللغوي (العلم، الضمير، إسم الإشارة، الإسم الموصول، ومعارف بواسطة التركيب، المعرف بالإضافة والمعرف ب "أل" العهدية وهي التي يكون معهودها ذكريا أي سبق ذكره فزال عنه الإبهام فيما سبق من الكلام، أو ذهنيا أي لم يخل ذهن المتقبل منه وإن لم يسبق ذكره، أو حضوريا أي دل عليه حال الكلام"[1]

يقول الشاعر:

"التقينا على ضفّةٍ من ضفاف الوجع"[2]

فاستخدام كلمة "الوجع" معرفة "بأل" يدل على شعور معروف، واضح، مشترك، وهو ليس أي وجع بل "الوجع" الذي يحتل مكانة ثابتة في وعي المتكلم، وقد يكون رمزًا للغربة، الفقد، أو الاغتراب الوجودي.

إن تعاقب التنكير والتعريف في القصيدة يعكس ثنائية الثبات والانفلات، الحضور والغياب، اليقين واللايقين. فكل مفردة معرفة تُضفي رسوخًا وتوكيدًا لماهية شعورية معيّنة، بينما كل مفردة منكرة تترك مساحة للخيال والتوهّم والتأويل. وهذا التناوب هو ما يصنع نبض القصيدة عند دواس، ويمدّها بطاقة وجدانية دافقة.

وبذلك، تتحوّل وظيفة التعريف والتنكير من مجرد بناء نحوي إلى بنية أسلوبية شعرية، تساهم في الكشف عن ملامح الرؤية الجمالية والفكرية لدى الشاعر، حيث يصبح التنكير معادلاً

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص377

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

شعوريًا للحلم والانفلات، بينما يُعاد توظيف التعريف ليُصبح تعبيرًا عن الثبات الشعوري أو المفاهيمي في قلب التحوّل.

يُبرز تحليل ظاهرتي التعريف والتنكير في قصيدة "تنافر" كيف تتحوّل الأدوات اللغوية البسيطة إلى وسائل تعبير معقّدة، تُسهم في توليد المعنى وتكثيف التجربة الشعورية. فالتنكير عند دواس لا يدل على الغموض فقط، بل على حالة شعرية متعالية، بينما التعريف لا يُحيل إلى المعلوم فحسب، بل إلى الخبرة الشعورية المتراكمة والمُعاشة. وهذا التوظيف المزدوج يُعد من أبرز سمات أسلوبه في هذه القصيدة.

ج_ العطف:

حسب مصطفى الغلابيني ف "أحرف العطف تسعة هي:الواو، الفاء، ثم، حتى، أو، أم، بل، لا، ولكن"[1]، وما سنتناوله في قصيدتنا التي تحمل عنوان "لا جدوى"، هو حرف "الواو"، ويأتي معنى حرف الواو للجمع بين المعطوف والمعطوف عليه جمعا مطلقا فلا يفيد ترتيبا ولا تعقيبا"[2]

ورغم أن هذا الحرف قد قل ظهوره في القصيدة إلا أننا لحظناه في البيت الثاني لقول الشاعر:

وعلى كل الورى

يفرض شرعه[3]

إن جملة "وعلى كل الورى" متعلقة بالفعل يفرض شرعه، وهو امتداد أو تفصيل لما قبله " حين كان الليل جاث"[4]، نلاحظ أن الجملة الثانية تعطف حالا إضافية أو أثرا من آثار جثوم الليل، أي أن الليل لك يكن جاثيا فحسب، بل كان يفرض سلطته وهيمنته على جميع

[1] مصطفى الغلابيني: جامع الدروس العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 2004، ص552

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

[4] المصدر نفسه: الصفحة نفسها

الناس (الورى)، والواو هنا تفيد الإشتراك في الزمن والحال أي أن الجثو وفرض الشرع حدثا في الزمن نفسه.

أما العطف هنا فيزيد من التوكيد على سطوة الليل فهو لم يكتف بالحضور فقط بل فرض نظامه وظلامه على الجميع، فانتقل من جثوم صامت إلى فرض متسلط وهذا يعزز دلالة القهر والهيمنة.

ونلحظ أيضا نوعا آخر من حروف العطف في البيت التاسع وهو "ثم" حيث يقول الشاعر:

ثم لما أشرقت شمس الدنى

أشعل شمعه[1]

استخدم الشاعر هنا حرف العطف "ثم" ليبرز حالة من التعاقب والترتيب مع التراخي، أي أن الفعل المعطوف حدث بعد المعطوف عليه بفاصل زمني أو شعوري، ينتقل فيه الشاعر من حالة من الحزن والبكاء في غياب الضوء والأمل إلى حالة من الضوء، "وثم" هنا تربط بين حالين متعاقبين حال الحزن واليأس ثم حال الضوء والإشراق ولم يكن التحول آنيا بل مر بمرحلة شعورية أو زمنية فاصلة، وله بعد نفسي أيضا، فبعد ذلك البكاء والحزن جاء إشراق الشمس فأشعل شمعته وفي هذا الفعل الذي عقب الشروق تناقض وبعد عن الواقع والمنطق فليس من الطبيعي انتظار الشروق لإشعال الشمعة فجاء فعله هذا بلا معنى ولا قيمة.

إن أساليب الكلام من الركائز الأسلوبية التي تمنح النص الشعري عمقه الدلالي وجماله التعبيري، وقد برزت هذه الأساليب بجلاء في القصائد التي تتناول موضوعات التأمل الوجودي والانفعالات النفسية، كما هو الحال في "حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى".

فالأسلوب الخبري يشكّل الأداة الأساسية للتقرير والتوصيف، لكنه في السياق الشعري لا يُستخدم لمجرد نقل الوقائع، بل يتجاوز إلى التعبير عن الانكسار أو الحنين أو التأمل. ومن

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

خلال التراكيب الخبرية، يضفي الشاعر على الصورة نوعًا من الهدوء الظاهري يخفي اضطرابًا داخليًا.

أما التعريف والتنكير، فلكل منهما وظيفة فنية دقيقة: فالتعريف يضفي التحديد والوضوح والتوكيد على المعنى، في حين يستخدم الشاعر التنكير ليعكس العمومية أو الغموض أو التهويل، كما في تنكير ألفاظ مثل "ظلام"، "شمع"، "دمع"، حيث تستحضر مدلولات مفتوحة ومؤثرة.

بالنسبة لأسلوب العطف، فهو لا يقتصر على الربط النحوي، بل يُستخدم كوسيلة لبناء تصاعد شعوري أو دلالي، يربط بين الصور والأفعال في تتابع زمني أو وجداني. وحين يستخدم الشاعر "ثم" بدل "الواو" أو "الفاء"، فإنه لا يكتفي بالترتيب، بل يشير إلى مسافة زمنية أو شعورية، تفتح أفق التحوّل أو التدرّج بين حالتين.

وهكذا، تتضافر هذه الأساليب لتمنح القصيدة شعرية خاصة، تتكشّف من خلالها البنية النفسية والفكرية للنص، وتُظهر قدرة الشاعر على تطويع اللغة لخدمة تجربته التعبيرية.

الفصل الثالث
البنية الدلالية

تمهيد:

اللغة العربية، هذه الجوهرة المتفرّدة في تاج الحضارة الإنسانية، لم تكن يومًا مجرّد وسيلة للتفاهم أو حاملاً محايدًا للمعاني، بل ظلّت عبر العصور كيانًا لغويًا ينبض بالحياة، حافظة للوجدان الجمعي، ومجلىً لتجليات الفكر، وأداة للتعبير عن أرقى المشاعر والخواطر. فهي لغة ذات طابع صوتي مميّز، وإيحاء دلالي عميق، تنتقل فيه الكلمة من مجرد صوت منطوق إلى صورة شعرية أو فكرة فلسفية ذات طاقة رمزية عالية.

من هذا المنظور، تبرز أهمية العلاقة العضوية بين البنية الصوتية والبنية الدلالية في اللغة العربية، حيث لا تنفصل الأصوات عن المعاني، بل تسهم في بنائها وتوجيهها، وتُعدّ البوابة الأولى لفهم أعمق للنصوص، لاسيما النصوص الأدبية التي تتسم بالكثافة والانزياح والانفتاح على التأويل. وقد تفطن اللغويون والنقّاد العرب منذ القدم إلى هذا التلاحم بين الصوت والمعنى، وتجلّى ذلك في دراساتهم حول الإيقاع، والفاصلة، والتقاليب، والاشتقاق، والإيحاء الصوتي، وغيرها من الظواهر التي تعبّر عن هذا التكامل الصوتي–الدلالي.

وفي هذا السياق، تأتي دراسة المستوى الدلالي لتكون بمثابة محاولة لفكّ شفرات المعنى، والكشف عن طبقات النص المتراكبة، " فالنص الشعري هو الفضاء الذي تعوم فيه دلالة اللفظ، ويضيع فيه المعنى بما يعنيه من توحد لصالح التعدد والتنوع والغموض "[1] وليس بناءً لغويًا جامدًا، بل نسيج حيّ تتحرّك فيه الأصوات والصور والرموز ضمن شبكة من العلاقات المعنوية المفتوحة " وهذا هو النص الأدبي وعلى هذا تصبح قيمته فيما تحدثه إشاراته في نفس المتلقي، وليس فيما تحمله الكلمات من معان متجلية من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم"[2].

[1] جمال حضري: ظاهرة الإنزياح في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص334

[2] عبد الله الغدامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص 13.12

وتزداد هذه المهمة صعوبة ومتعة حين يتعلق الأمر بنصوص حديثة تتجاوز المباشرة إلى التلميح، وتغادر أرض الواقع إلى فضاءات التوهّم والرؤيا، كما هو الحال في ديوان "حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى" للشاعر أحسن دواس.

يمثّل هذا الديوان تجربة شعرية تنحو منحىً حداثيًا في التشكيل اللغوي والدلالي، حيث يُركّب الشاعر عوالمه عبر انزياحات لغوية مكثفة، ويلجأ إلى الرموز والأساطير واللغة الإيحائية لخلق عوالم موازية يختلط فيها الواقع بالحلم، واليومي بالأسطوري، والصوت بالمعنى. وهو ما يفرض على القارئ، والدارس خصوصًا، أن يتعامل مع النص على مستوياته المختلفة، وفي مقدّمتها المستوى الدلالي، الذي يمثّل المدخل الأساسي لفهم البنية العميقة لهذا العمل الشعري.

فمن خلال تتبّع الحقول الدلالية، والمكونات المعجمية، وتراكيب الجمل، وتآلف الأصوات، يمكن تبيّن ملامح العالم الشعري الذي يبنيه أحسن دواس، عالمٌ تسكنه الغواية، والحنين، والتوهّم، والأنوثة المتسامية، وكلّها موضوعات مشحونة بدلالات تتجاوز المباشر إلى الرمزي، وتستدعي قراءة دلالية–تأويلية دقيقة. كما أن الاشتغال الصوتي في الديوان – من خلال الإيقاع، والتوازي، والتنغيم الداخلي – يسهم في تشكيل الدلالة وبثّها، مما يُعطي للصوت وظيفة دلالية وجمالية في آنٍ معًا.

إن دراسة المستوى الدلالي في هذا الديوان لا تنفصل إذًا عن المعمار الصوتي للنص، بل تتشابك معه لتمنح القارئ فهمًا أعمق وأشمل لتجربة الشاعر، التي تتحرك بين الحسي والتجريدي، بين الشفافية والغموض، وبين الانفعال الداخلي والتعبير الخارجي. ومن هنا، تأتي هذه الدراسة لتسلّط الضوء على البنية الدلالية للنص، في علاقتها بالصوت، والسياق، والأسلوب، محاولةً تفكيك العوالم الرمزية والوجدانية التي يصوغها الشاعر في حضرة "سيّدة المعنى"، بما تحمله هذه العبارة من عمقٍ إيحائي وتيهٍ وجودي.

1_ الدلالة في اللغة والإصطلاح:

في اللغة تشتق الدلالة من الفعل "دل" ويعني "أرشد" أو "بين"، وهي ما يفهم منه الشيء أو ما يرشد إليه، يقول سبحانه وتعالى:"(هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم)[1] ويقصد بها هنا أن يرشدهم أو يبين لهم ... إلخ

تُعد الدلالة في جوهرها العلاقة بين الدال (اللفظ أو الرمز) والمدلول (المعنى أو الفكرة). هذه العلاقة تمثّل جوهر العملية اللغوية، ما يجعل الدلالة مبحثًا مركزيًا في علم اللغة.

ومن هذا المنطلق، نشأ علم يُعنى بدراسة هذه العلاقة بشكل علمي ومنهجي، هو ما نسمّيه علم الدلالة (Semantics)، وهو فرع من اللسانيات يعالج كيفية إنتاج المعنى وتلقيه وتغيره في اللغة.

رغم أن فكرة المعنى كانت مطروحة منذ الفلسفة اليونانية القديمة، فقد بقيت مندرجة ضمن التأملات الفلسفية والمنطقية أو البلاغية، حتى جاء القرن التاسع عشر، حيث ظهرت الحاجة إلى دراسة المعنى كعلم مستقل.

هنا برز ميشال بريال، أحد علماء اللغة الفرنسيين، ليؤسس هذا العلم على أسس علمية حديثة:

في سنة 1883: نشر مقالًا يُعدّ التمهيد الحقيقي لعلم الدلالة بعنوان " Essai de Sémantique" (مقال في علم الدلالة)، وفي سنة 1897 أصدر كتابه الشهير الذي حمل العنوان الكامل

[1] القرآن الكريم، سورة الصف: الآية 10

"Essai de Sémantique: Science des significations".(مقال في علم الدلالة: علم المعاني)، حيث استخدم لأول مرة مصطلح "Sémantique" كمصطلح علمي مستقل.

وبهذا يُعتبر بريال هو من نقَل دراسة المعنى من مجال الفلسفة والبلاغة إلى مجال علم اللغة، فمهّد لتطور هذا الحقل ضمن الدراسات اللسانية المعاصرة.

كل التعاريف التي ظهرت لاحقًا عن الدلالة تنطلق من مثلث العلاقة الذي يقوم عليه هذا العلم، وقد عبّر عن هذه العلاقة بشكل دقيق اللغويان أوجدن Ogden وريتشاردز Richards لاحقًا في القرن العشرين من خلال مثلث الدلالة (The Semantic Triangle).

إذا فمفهوم الدلالة هو النواة التي دار حولها علم جديد، وضع أسسه ميشال بريال منذ عام 1883، وأطلق عليه عام 1897 اسم علم الدلالة (Sémantique). ومنذ ذلك الحين، تطورت مفاهيمها لتشمل السياق، والتداول، والتركيب، فدخلت في صلب الدراسات اللسانية الحديثة.

أما لسانيا فعلم الدلالة " فرع من علم اللغة يدرس العلاقة بين ما هو لغوي ودلالته ويدرس تطور معاني الكلمات التاريخية، وتنوع المعاني والمجاز اللغوي والعلاقات بين كلمات اللغة"[1]

هذا القول يُعرّف علم الدلالة بوصفه أحد فروع علم اللغة، ويُبرز أهم الجوانب التي يهتم بها، ويمكن شرحه كما يلي:

عندما نقول إن "علم الدلالة يدرس العلاقة بين ما هو لغوي ودلالته"، فهذا يعني" أن النشاط الكلامي ذا الدلالة الكاملة، لا يتكون من مفردات وحسب وإنما من أحداث كلامية أو إمتدادات نطقية تكون جملا تتحدد معالمها سكتات أو وقفات، أو نحو ذلك"[2] وأنه يبحث في

[1] صبري إبراهيم السيد: علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص11.10

[2] أحمد مختار عمر: علم الدلالة بعلم الكتب، القاهرة، ط3 ، 1992، ص49/12

الروابط بين الألفاظ (الكلمات أو الجمل) وبين المعاني التي تدل عليها. أي أنه لا يكتفي بمجرد تحليل الألفاظ شكليًا، بل يسعى إلى فهم ما تشير إليه تلك الألفاظ ضمن النظام اللغوي.

أما عبارة "يدرس تطور معاني الكلمات التاريخية"، فتعني أن علم الدلالة يهتم أيضًا بـ تغيّر المعاني عبر الزمن، فالكلمة الواحدة قد تحمل دلالة معينة في عصر ما، ثم يتطوّر معناها أو يتغير بتغير الاستعمال الثقافي والاجتماعي، وهذا يُعرف بـ"الدلالة التاريخية".

كذلك، عندما يُقال إنه "يدرس تنوع المعاني والمجاز اللغوي"، فالمقصود أن الكلمة الواحدة قد تحمل معاني متعددة (ظاهرة التعدد الدلالي)، وقد تُستخدم في المجاز، أي بطريقة غير حرفية لنقل معنى آخر، مثل استخدام كلمة "أسد" للدلالة على "الشجاعة".

وأخيرًا، قوله "يدرس العلاقات بين كلمات اللغة" يشير إلى اهتمام علم الدلالة بالعلاقات التي تربط الكلمات ببعضها من الناحية المعنوية، مثل: الترادف، التضاد، الاشتراك اللفظي، التضمّن. باختصار، هذا القول يُلخّص مهام علم الدلالة باعتباره علمًا يُعنى بدراسة المعنى داخل اللغة، سواء في بنائه النظامي أو في تحوّله وتعدده وموقعه ضمن شبكة العلاقات المعجمية.

وما سنركز عليه في هذا الجزء من بحثنا هو دراسة دلالات الحروف والكلمات.

1_ دلالة الحروف:

تحتلّ الحروف في اللغة العربية مكانة محورية، رغم كونها لا تحمل معنى مستقلًا بذاتها، فهي لا تدلّ على شيء إلا في سياق غيرها. ومع ذلك، فإنّ لها قيمة دلالية عالية، إذ تُستخدم لربط الكلمات والجمل، وتُسهم في تشكيل المعنى العام للنص من خلال تحديد العلاقات النحوية والدلالية بين عناصره.

وتتنوّع الحروف في اللغة العربية بين حروف الجر، والعطف، والشرط، والنداء، والجواب، والابتداء، والتوكيد... وغيرها، ولكلّ منها وظيفة خاصة ودلالة معيّنة، سواء أكانت دلالة زمانية، مكانية، سببية، شرطية، تفسيرية، تعليلية أو غير ذلك.

وما يُميز الحروف في السياق البلاغي أو الأسلوبي، هو أنّ الانزياح في استعمالها أو اختيار حرف بدل آخر قد يُحدث فرقًا دلاليًا دقيقًا لكنه مؤثّر، مما يكشف عن القدرة التعبيرية العالية لهذه الأدوات الصغيرة شكلاً، العميقة أثرًا. وقد اعتنى النحاة والبلاغيون بدراسة دلالات الحروف، فأفردوا لها أبوابًا، وبيّنوا معانيها الأصلية والفرعية، وكيف تتغيّر دلالتها حسب السياق.

ومن هنا، فإنّ دراسة دلالة الحروف ليست مجرد تتبعٍ لنواحٍ نحوية، بل هي استكشاف لأبعادٍ دلالية تتّصل بفهم المعنى، وبنية الخطاب، وخصوصية الأسلوب.

أ_ دلالة حروف الجر:

نلحظ في القصائد الثلاث توزيع حروف الجر بشكل مختلف، الباء و "على" و "من" و "في" ، ولكل حرف دلالة خاصة به تتحدد من سياقه، وفيما يلي نماذج من كل قصيدة ودلالتها:

قصيدة صفاء نجد فيها تواتر حرف الجر "في" قد تكرر خمس مرات، ومن أمثلته في القصيدة ما جاء في قول الشاعر:

يسكب البحر في بحرها عمقه كي يفيض الهوى أنهرا زاخره[1]

في هذا البيت، يُوظّف الشاعر حرف الجر "في" توظيفًا دقيقًا يعكس عمق دلالة اللغة العربية. فالفعل "يسكب" يفيد الإفراغ، لكن حين يُقال "يسكب البحر في بحرها عمقه"، فإننا أمام صورة مركبة تُبرز امتزاجًا بين "البحر" و"بحرها"، أي بين مصدرٍ غني بالمعاني ووعاء

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

قادر على الاحتواء، هو اللغة العربية. وهنا تأتي "في" لتدلّ على الاندماج الكلي والانصهار التام، لا مجرد الاتجاه أو السطحية، كما لو استُعمل "على" أو "إلى". فالمعاني لا تُلقى خارج اللغة، بل تُذاب داخلها، وتتفاعل معها، فتتحوّل إلى فيض شعري زاخر، كما يدلّ عليه الشطر الثاني. وبهذا يُظهر الشاعر قدرة اللغة العربية الفائقة على احتواء أعماق الفكر والوجدان، وتحويلها إلى أنهار من الهوى والعاطفة والمعنى، في مشهد بلاغي يُجسّد سعة هذه اللغة وغناها، ويُضفي على حرف الجر "في" بعدًا دلاليًا يتجاوز وظيفته النحوية ليغدو أداة للتلاحم والخلق الفني.

ومن أمثلة حروف الجر أيضا في هذه القصيدة نجد حرف الجر "من" واردا ثلاث مرات، ومن أمثلة هذا ما نجده في قول الشاعر:

ينهل الصفو من صفوها صفوه كلما أقبلت الهمسة الطاهرة[1]

استعمل الشاعر "من" هنا للدلالة على ابتداء الغاية المعنوية، حيث يفهم أن ما يرتشف من نقاء وجمال في التعبير إنما ينطلق من نقاء اللغة العربية نفسها ف" من" تشير إلى أن هذه اللغة تشكل المصدر الأصيل لكل ما هو رفيع في البيان، وأن ما يحصل عليه المتلقي أو الأديب هو امتداد لما فيها من نقاء داخلي.

بهذه الصورة يقدم الشاعر اللغة العربية كمنبع دائم للصفاء يستمد منه الناهلون جمالهم وصدق تعبيرهم في علاقة تقوم على مصدر أعلى وأغنى.

كما نلحظ أيضا تواتر حرف الجر "عن" و "على" في قصيدتي تنافر ولا جدوى ويحمل من الدلالات الكثير.

فمثلا نجد حرف "عن" في قصيدة تنافر تحديدا في البيتين السابع والتاسع قد تواتر مرتين إذ يقول الشاعر:

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

7_عن صهيل الخيول وعن نجمنا الآفل حدثته[1]

9_عن رحيل الحمام وعن غدنا الباهت كلمته[2]

في هذا السياق الشعري، يأتي حرف الجر "عن" محمّلًا بدلالة تتجاوز وظيفته النحوية المعتادة، ليعبّر عن مسافة شعورية وزمنية تفصل المتكلم عن المواضيع التي يتناولها بالحديث. فالشاعر لا يحدّث مخاطَبه عن أمور حاضرة أو قريبة، بل عن أشياء توحي بالغياب والزوال، كـ"صهيل الخيول" الذي يرمز إلى زمن البطولة والمجد، و"نجمنا الآفل" الذي يشير إلى خفوت الأمل أو الأفول الحضاري، و"رحيل الحمام" الذي يرمز للسلام الغائب، و"غدنا الباهت" الذي يدلّ على مستقبل ضبابي فاقد للبريق. وهكذا، فإن "عن" تفيد معنى الانفصال والتجاوز، وتُضفي على الخطاب مسحة من الحنين والأسى، وكأن الشاعر يتحدّث عن عالمٍ لم يعد له فيه يد، بل يراقبه من بعيد، متشبثًا بذاكرة مجروحة. ويزيد من وقع هذا المعنى أن المخاطَب لم ينفعل ("ما انجزع") ولم يُصغِ ("لم يستمع")، ممّا يعمّق الإحساس بالاغتراب وانقطاع التواصل، ويجعل من حرف الجر "عن" أداةً تعبّر عن البُعد النفسي بقدر ما تعبّر عن البُعد المكاني أو الزمني.

وأخر ما سنتناوله بالدراسة، حرف الجر "على" في قصيدة "لا جدوى" ودلالته في الإستعمال وفقا لما جاء في القصيدة، يقول الشاعر:

وعلى كل الورى

يفرض شرعه[3]

في بيت الشعر: "وعلى كل الورى يفرض شرعه"، جاء استعمال حرف الجر "على" للدلالة على الاستعلاء المجازي، وهو أحد المعاني المعروفة لهذا الحرف في اللغة العربية.

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

فالعبارة "على كل الورى" توحي بأن الشريعة أو القانون الذي يُفرض، يصدر من جهة عليا ذات سلطان، ويعلو كل الخلق أو البشر، مما يعكس الإلزام والهيمنة المعنوية. هذا الاستعمال يعزّز من صورة القوة والسلطة التي يتمتع بها "الشرع" في السياق، ويمنحه بعدًا قهريًا فوقيًّا. ومن ثمّ فإن "على" لا تعبّر عن استعلاء حسي، بل ترمز إلى سمو الشرع ووجوبه على الجميع، دون استثناء، وهو ما يضفي على البيت طابعًا بلاغيًا قويًا يقوم على الإيحاء بعلو المنزلة وهيبة التشريع.

وهذه هي حروف الجر التي تناولناها بالدراسة في هذه القصائد الثلاث، وما نلحظه هو اختلاف دلالاتها عن بعض وقد استحقت الدراسة لما اضافته من جمالية للقصائد.

3_ دلالة الكلمات:

تشكّل الكلمة في الخطاب الشعري لبنةً جوهرية يتكئ عليها البناء الأسلوبي والدلالي للنص. فهي ليست مجرّد عنصر لغوي يؤدي وظيفة تواصلية سطحية، بل أداة فنية تكتنز طاقات إيحائية وجمالية تسهم في إنتاج المعنى وتوجيه أفق التلقي. فالكلمة في الشعر تُنتقى بعناية لتكون مشحونة بأبعاد رمزية، متحررة في كثير من الأحيان من معناها القاموسي، لتدخل في شبكة من العلاقات السياقية التي تمنحها دلالات جديدة، تتلون بتجربة الشاعر ووعيه الجمالي والفكري.

ولا تقف دلالات الكلمات عند حدود اللغة الظاهرة، بل تنفتح على مستويات متعددة: دلالة معجمية ثابتة، ودلالة سياقية متحركة، ودلالة رمزية توحي بأكثر مما تقول، فضلًا عن الشحنات العاطفية والنفسية التي تنطوي عليها. وقد تحمل الكلمة الواحدة في النص الشعري أكثر من طبقة دلالية، بحسب السياق الذي ترد فيه، والعلاقات التي تربطها بالكلمات المجاورة. ومن هنا، فإن دراسة دلالات الكلمات تتطلب حسًا تأويليًا دقيقًا وقدرة على التقاط الانزياحات المعنوية التي يحدثها الشاعر عبر التلاعب بالمألوف، وتوليد الجديد من المألوف.

في هذا السياق، تحتل القصائد الثلاث مكانة متميزة من حيث الاشتغال الواعي بالكلمة. فالشاعر لا يركن إلى اللغة التقريرية أو التعبير المباشر، بل ينحت كلماته بعناية فائقة، مستثمرًا أبعادها الصوتية والدلالية والرمزية لصياغة عالم شعري تتقاطع فيه الذات بالمعنى، والحضور بالتوهّم، والواقع بالحلم. تتخذ الكلمة في هذا الديوان طابعًا مراوغًا، يجنح إلى الغموض المُنتج، لا الغموض المربك، إذ تنفتح الألفاظ على فضاءات من التأويل، وتستدرج القارئ إلى تجاوز ظاهر اللغة للقبض على المعنى الغائب أو المؤجل.

وتظهر قدرة الشاعر الأسلوبية من خلال توظيفه لكلمات ذات طاقة دلالية عالية، تمنح النص تكثيفًا تعبيريًا وتنوعًا إيحائيًا يُغني التجربة الشعرية ويُعمّق أثرها الجمالي. إن ما يميز دلالات الكلمات في القصائد هو تفاعلها الحي مع السياق النصي، إذ تتبدّى معانيها أحيانًا بالتضاد، أو التوازي، أو المجاز، أو الانزياح. وهذه السمات تدفع القارئ إلى مساءلة كل لفظة، والتفكير في موضعها، ودورها في تشكيل المعنى العام للقصيدة.

من هنا، فإن التوغّل في دراسة دلالات الكلمات في هذه القصائد لا يُعد ترفًا نقديًا، بل ضرورة تفرضها طبيعة الخطاب الشعري نفسه، الذي يقوم على الاختزال والتكثيف، ويُراهن على الكلمة بوصفها أداة بناء ورؤية في آن واحد. فالكلمة ليست فقط ما يُكتب، بل ما يُقصد وما يُحتمل، وما يظل مواربًا، في انتظار قارئ يمتلك أدوات التأويل وكفاءة التذوق الجمالي.

وندرس فيما يلي الفاظ القصيدة ومفرداتها كبنية متشابكة متصلة ببعضها البعض على أساس أنها هو عبارة عن نسق من العناصر والعلاقات القائمة بينها وينتج عنها مجموعة من الوظائف الأسلوبية التي تؤديها كل بنية دلالية بمعية مفرداتها والتي تبرز لنا شاعرية الشاعر وقدرته على تطويع اللغة وهذا التقارب اللفظي لا بد أن يكون منتقيا من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محورها الذي يدور حولها"[1]

[1] نبيل بومصران: بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبد الله البردوني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010-2011، ص72

أ_ الكلمات الدالة على الإنسان وما يتعلق وما يرتبط به:

يُعدّ إضفاء الصفات الإنسانية على ما ليس بإنسان من أبرز الأساليب الفنية في الشعر، ويُعرف في البلاغة بالتشخيص أو التخييل الشخصي. وهو أسلوبٌ يُكسب الموضوعات المجرّدة أو الكيانات الطبيعية أو الرموز الميتافيزيقية أبعادًا إنسانية تجعلها أكثر قربًا من وجدان المتلقي، وأشدّ تأثيرًا في التعبير عن المعنى.

وعندما يُسند الشاعر صفات الإنسان إلى كائنات أو موضوعات لا تنتمي إلى عالم البشر – كالأوطان، واللغات، والمدن، والطبيعة، والمفاهيم – فإنّه يُخرجها من حيّز الجماد أو التجريد، ويجعلها كائنات واعية، شاعرة، ناطقة، تحبّ، تشتكي، وتثور. وهنا تتحوّل القصيدة من وصف خارجي إلى تجربة شعورية نابضة، يتفاعل فيها الجماد مع الإنسان على نحو يُلغي الحدود بينهما.

ولا يُعد هذا الأسلوب مجرد تزيين لغوي، بل يحمل وظائف دلالية وجمالية عميقة:

الوظيفة الرمزية و الوظيفة التعبيرية و الوظيفة الجمالية.

إن استعمال صفات الإنسان في هذه السياقات يُعبّر عن وعي جمالي عميق لدى الشاعر، إذ ينقل العالم إلى القارئ بلغة القلب لا بلغة التقرير، ويُظهر أن الشعر في جوهره هو أنسنةٌ للعالم، وتحويلٌ لكل شيء إلى مرآةٍ للذات.

وهذا ما نلحظه في قصيدة صفاء التي يأنسن فيها الشاعر اللغة العربية فيقدمها بصفة امرأة تضحي بنفسها للحفاظ على صفائها، ومن أمثلة الأسماء التي تدل على الإنسان فيها ما يلي:

الأسماء الدالة على الإنسان	رقم البيت في القصيدة
قلبها، الحشا	1
دمعها، حسرة، رقة، حائرة	3
الدمع، دمي، صرخة	4
صوتها	6
سكارى، حضنها، قبلة	8
الهمسة، الطاهرة	11
كفها	12

إن استخدام الشاعر لهذه الصفات الإنسانية للتعبير عن اللغة العربية لم يأت عبثا، إنما ليصور هذه اللغة عللى شكل كائن حي يتفاعل ويحس ويفرح ويحزن، وهذا يخرجه من قيد التعابير الجامدة إلى عالم الحس والإدراك فيستطيع بذلك توسيع المعنى عبر اللفظ ويتيح لنفسه خلق أفق آخر من التراكيب اللامتناهية المكرسة للتعبير عن مقصوده، ونجده يتغنى بها في البيت الثامن فيقول:

ترتمي الأغنيات سكارى على حضنها تبتغي قبلة فائرة[1]

[1] الأحسن دواس حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

في هذا البيت يصوّر الشاعر اللغة العربية تصويرًا أنثويًا شاعريًا، فيجعلها حضنًا دافئًا تحتضن فيه الأغنيات، التي تمثل رمزيًا الإبداع الشعري والكلام الجميل. وتأتي هذه الأغنيات "سكارى"، أي متأثرة مسلوبة الإرادة، كأنها مخمورة بسحر اللغة وجمالها، مما يدلّ على قوة تأثير اللغة العربية في النفوس والأذهان. وتزداد الصورة الشعرية عمقًا حين يجعل هذه الأغنيات تبتغي "قبلة فائرة"، وهي قبلة مشتعلة بالعاطفة، ترمز إلى لحظة الإلهام والاتحاد الروحي بين المبدع ولغته. فالكلمات هنا لا تُلقى جزافًا، بل تنبع من وجدانٍ يتفاعل مع اللغة ككائن حيّ نابض بالجمال. البيت، بأسلوبه الانفعالي وصوره البلاغية (كالاستعارة والتشخيص)، يكشف عن العلاقة العاطفية العميقة التي تربط الشاعر باللغة العربية، ويُبرز سموها كمصدر للإلهام، وملاذٍ لكل تعبير شعري صادق.

وفي تصوير أخر للشاعر يقول فيه:

دمعها لم يكن حسرة ترتجى أو جوى إنما رقة حائرة [1]

في هذا البيت يصوّر الشاعر اللغة العربية ككائن إنساني باك ، فيقول: "دمعها لم سكن حسرة تُرتجى أو جوى"، أي أن دموعها لم تهدأ بسبب حسرة يمكن أن تزول أو حزنٍ عميق مألوف، بل كان سبب بكائها شيئًا أعظم وأدق، وهو "رقة حائرة". هذه العبارة تعكس مشاعر داخلية شديدة الرهافة، مترددة، لا تعرف لها قرارًا ولا تجد من يفهمها. وبهذا يبرز الشاعر حجم المعاناة التي تعيشها اللغة، والتي تتجاوز الألم الظاهري إلى حزن معنوي عميق غير مُفسَّر. وقد لجأ الشاعر إلى التشخيص، فجعل اللغة تبكي وتحس وتحتار، ليُظهرها في صورة حيّة تستحق التعاطف والاهتمام. كما أن نفي الأسباب التقليدية للبكاء (الحسرة، الجوى) يعمّق الشعور بالتيه والضياع، ويشير إلى أنّ أزمة اللغة ليست عابرة، بل وجودية تتعلق بمكانتها ودورها في واقعها المعاصر.

وقد وردت الكثير من الكلمات الدالة على الطبيعة في القصائد الثلاث أيضا.

[1] الأحسن دواس حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

ب_ الكلمات الدالة على الطبيعة:

وردت في قصيدة تنافر العديد من الكلمات الدالة على الطبيعة كون الشاعر يصور عباراته بطريقة مرتبطة بتفاصيلها ويوظف عناصر القوة والسيادة ويجسد ببعض العبارات الحزن والأسى.

ومن أبرز الكلمات الدالة على الطبيعة ما نراه في الجدول التالي:

الكلمات الدالة على الطبيعة	رقم البيت في القصيدة
ضفة، ضفاف	1
صهيل الخيول،نجمنا	7
الحمام	9
الإخضرار، ضياء	11
عواصف	12
البجع	14

في هذه القصيدة، يوظّف الشاعر رموز الطبيعة بشكل كثيف للتعبير عن تجربته الوجدانية، حيث تتداخل مظاهر الطبيعة مع مشاعره الداخلية لتشكّل لوحة رمزية نابضة بالألم والتناقض. يبدأ اللقاء على "ضفة من ضفاف الوجع"، وهو تعبير يجمع بين المكان والإحساس ليؤسس لمشهد يجري في مناخ من الحزن والمعاناة. يستخدم الشاعر "صهيل الخيول" للدلالة على القوة والحنين وربما صراع الذكريات، بينما يرمز "النجم الآفل" إلى الأمل المنطفئ أو الحلم المفقود. ويتابع برمز "رحيل الحمام" الذي يحيل إلى غياب الطمأنينة وانكسار السلام، في حين يصف "الغد الباهت" مستقبلًا خاليًا من الإشراق، ما يعكس خيبة

أمل وفتورًا في العلاقة. في المقابل، تكشف أحلام الشاعر عن تطلّعه إلى عالم أكثر نقاءً وضياءً، فهو يحلم بـ"الاخضرار" و"ضياء يلفّ الدنى"، وهي صور تعبّر عن رغبة في النماء والتجدد، كما يتمنّى "عواصف تنسف غيم البدع" في دلالة على رغبته في اجتثاث الزيف وإحداث ثورة على الواقع. لكن المفارقة تظهر في اختلاف الرؤى، إذ إن الطرف الآخر يحلم بـ"الجلنار" و"رقص البجع"، وهما رمزان للجمال العابر واللهو الساكن، ما يوحي بسطحية التفاعل وعدم الإصغاء لعمق الشاعر ووجعه. بهذه الرموز، تتحوّل الطبيعة في القصيدة إلى مرآة داخلية تنعكس عليها الانفعالات، وتُستخدم كأداة فنية لفضح التباين بين الحالم بالجوهر والآخر المنشغل بالمظهر.

يقول في البيت السابع:

عن صهيل الخيول وعن غدنا الآفل حدثته[1]

في هذا البيت، يستخدم الشاعر عبارتين محمّلتين بدلالات رمزية مستمدّة من الطبيعة والذاكرة الجماعية، فـ"صهيل الخيول" يُعبّر عن صوت القوة والانبعاث، ويرمز إلى لحظات المجد، النهوض، وربما الثورة أو البطولة، وهو بذلك يستحضر زمنًا كان فيه الفعل مشحونًا بالشرف والتضحية. أما "غدنا الآفل"، فهو تركيب يُفصح عن خيبة في المستقبل، فـ"الغد" يُوحي بالأمل والتطلّع، بينما "الآفل" يدل على الانطفاء والغياب، فيكون المعنى أن هذا المستقبل قد خاب وتلاشى قبل أن يتحقق. بهذه المفارقة بين ماضٍ صاخب بالحياة ومستقبل خافت، يكشف الشاعر عن صراع داخلي بين الحنين والانكسار، ويقدّم حديثه للطرف الآخر كتعبير عن ألم لا يُصغى إليه.

ويستعمل أيضا لفظة العواصف الدالة على ظاهرة طبيعية في البيت الثاني عشر فيقول:

وعواصف تنسف غيم البدع[2]

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

[2] المصدر نفسه، ص29

وقد استعان هنا بكلمة العواصف لما تحمله من قوة وعنف واستعمل في المقابل لفظة " تنسف" ليثبت ما يريده من معنى من خلال استعمال هذه اللفظة وهو التخلص التام من البدع، وفيه تصوير بأن العاصفة لا تبقي شيئا.

وترتبط دلالة "العواصف" بنسف البدع ارتباطًا دقيقًا، إذ إن العاصفة في الطبيعة تمثّل قوة جارفة لا تُقاوَم، تأتي لتُطيح بكل ما هو ضعيف أو غير ثابت. وعند إسقاط هذه الصورة على السياق الفكري ، تصبح "العواصف" رمزًا للصحوة الفكرية، التي تأتي فتنسف أسس البدع وتهدم بنيانها الواهي، تمامًا كما تقتلع العاصفة الغيم من السماء. فاستعمال "العواصف" يوحي بأن مقاومة البدع لا تكون باللين أو التهاون، بل بقوة فكرية وعقائدية صلبة، قادرة على اجتثاث الزيف من جذوره. وبهذا، فإن العلاقة بين "العواصف" و"نسف البدع" هي علاقة سبب ونتيجة: فالعواصف تمثّل الفعل، ونسف البدع يمثّل الأثر الناتج عنها.

ج_ الكلمات الدالة على الحزن والأسى:

تعددت الكلمات الدالة على الحزن والأسى في القصائد وإن لم تكن كثيفة ومنها ما نجده في قصيدة "لا جدوى" في كلمات: جاث، يذرف، دمعه. يصور بها الشاعر حالة من اليأس والحزن جراء القرارات و الأفعال التي يقوم بها بلا جدوى ولا قيمة وهذا ما يصوره في قوله"

ثم لما أشرقت شمس الدنى

أشعل شمعه[1]

فأشعال الشمعة بعد شروق الشمس لا معنى له، ويتجسد الحزن أيضا في قول الشاعر:

وعلى غيبة نور السهى

يذرف دمعه[2]

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص 50

[2] المصدر نفسه، ص50

هذا البيت يصور حالة من الحزن في كلمة يذرف، فهي تعبر عن البكاء الشديد وصدق العاطفة والأسى على غياب شيء متعلق به بشدة وهو كما يبينه الشاعر في القصيدة: "نور السهى"، وهذا الوصف يبين قدسية الشيء الغائب بالنسبة للشاعر أو الفاقد وهو "النور" الناتج عن "السهى" وهو النجم الخافت.

تتجسد أيضا مظاهر الحزن في قصيدة "تنافر" عبر ثلة من المفردات التي استعملها الشاعر وأبرزها ما جاء في البيت الأول والسادس إذ برزت مفردتي: الوجع و جرح، لتعبرا عن بعض الذي يشعر به الشاعر من ألم تجاه الطرف الأخر و الألم الذي يحس به هو في نفسه لقوله " جرح الحشا" والذي يريد أن يلامسه الطرف الآخر ولكن دون جدوى.

5_ الرمز ووظيفته الأسلوبية والدلالية:

يُعدّ الرمز من أبرز الظواهر الأسلوبية التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين في الحقل الأدبي، نظرًا لما يتمتع به من طاقة إيحائية وقدرة على توسيع المعنى. وقد أصبح الرمز، خصوصًا في النصوص الشعرية الحديثة، أداة تعبيرية مركزية تُسهم في تجاوز المباشرة والسطحية نحو عمق تأويلي يتطلب من المتلقي جهدًا ذهنيًا وتفاعلًا وجدانيًا.

ومن هذا المنطلق، تبرز أهمية دراسة الرمز ضمن النص الأدبي، ليس بوصفه عنصرًا زخرفيًا أو إضافيًا، بل بوصفه بنية دلالية وجمالية أساسية تتشكّل حولها عناصر النص

وتنبثق منها الكثير من معانيه الخفية، ف"الرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا، إذ أن الرمز يتخذ من قيمته مما يدل عليه ويوحي به"[1]

إنّ دراسة الرمز تُعدّ مدخلًا حيويًا لاستكشاف البنية الداخلية للنص الأدبي وفهم آليات اشتغاله، خاصة من حيث أثره في تشكيل الدلالة وتوسيعها. فالدلالة في النصوص الرمزية لا تُبنى على مستوى خطي أو مباشر، بل تُنسج عبر طبقات من المعاني المتراكبة، يتداخل فيها الواقعي بالأسطوري، واليومي بالرمزي، والحسي بالذهني. ومن هنا، فإنّ الرمز لا يُنقل

[1] ناصر لحويشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 2004، ص10

من عالم المدركات الحسية فحسب، بل يتجاوزها إلى تمثيل حالات نفسية، وشحنات شعورية، ومواقف وجودية، وذلك عبر شبكة دلالية معقدة تفتح النص على أفقٍ من التأويلات الممكنة.

وتتجلى علاقة الرمز بالدلالة في هذا التفاعل الديناميكي بين اللفظ والمعنى، بين الدال والمدلول، حيث لا يستقر الرمز على معنى واحد، بل يظلّ في حالة توتّر دائم بين ظاهر اللغة وباطنها. إنّ الدلالة الرمزية لا تُفهم إلا من خلال السياق التركيبي والرمزي الذي تنبثق منه، فهي وليدة الانزياح، والمفارقة، والإيحاء، والإيماء. وهذا ما يجعل من الرمز وسيطًا فنيًا بين الشاعر وعالمه، يعبّر به عمّا لا يُقال صراحة، ويُحمّل به اللغة من طاقتها التعبيرية أقصاها.

وعلى مستوى البنية، فإنّ الرمز لا يظهر بوصفه مفردة معزولة، بل يتوالى ويتكرر ويتحوّل داخل النص ليشكّل نسقًا متماسكًا على المستويين التركيبي والترابطي الإيمائي. على المستوى التركيبي، يندمج الرمز في بناء الجملة الشعرية، ويؤثّر في تشكيل العبارة وفي توزيع الإيقاع والمعنى. أما على المستوى الترابطي، فإنّ الرمز يُطلق سلسلة من الإيماءات والإشارات التي تستدعي رموزًا أخرى، مما يُنتج حقلًا رمزيًا مفتوحًا، تسهم فيه كل إشارة وكل صورة في توجيه المتلقي نحو أفق دلالي معين، دون أن تحصره في تأويل واحد.

إنّ الجمالية التي يمنحها الرمز للنص الأدبي لا تنبع فقط من غموضه أو تعدّده، بل من قدرته على إعادة تشكيل الواقع وتقديمه بصورة فنية مشحونة بالدلالات. فالنصوص الرمزية تكتسب قيمتها الجمالية من خلال ما تُحدثه في القارئ من دهشة وتوتر وجدل تأويلي، وهو ما يجعل الرمز مكوّنًا أساسيًا في العملية الإبداعية. فالرمز يُخفي ليُظهر، ويُضلّل ليكشف، ويُبعّد ليُقرّب، وبهذا المعنى يكون أحد أسرار الشعرية الحديثة وأدواتها الفعّالة.

وعليه، فإنّ الرمز يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الشعرية، إذ يوفّر للشعر مجالًا واسعًا للانزياح والتكثيف والخرق الدلالي، ما يجعله قادرًا على التعبير عن التجربة الإنسانية بكل

تعقيداتها وتجلياتها. فالشعرية لا تقوم على المعنى الثابت أو الواضح، بل على ما يُحدثه النص من أثر في المتلقي، وعلى ما يثيره من أسئلة وتأملات. والرمز – في هذا السياق – يشكّل جوهر هذه الشعرية، لكونه يُسهم في بناء الصورة، وتوليد الإيقاع، وخلق التوازي والتنافر بين المستويات اللغوية والمعنوية للنص، ومن هنا نصل إلى "أن السياق الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، وإن التقابل الذي ينتج عن هذا الإقتحام هو المثير الأسلوبي"[1]

بناءً على ما سبق، فإنّ دراسة الرمز في النصوص الأدبية، وخاصة الشعرية منها، تُعدّ مدخلًا أساسًا لفهم الأسلوب، واستكشاف المعنى، والاقتراب من جماليات التعبير الفني، وهي تمثل ضرورة نقدية لتحليل النصوص المعاصرة التي جعلت من الرمز عنصرًا بنيويًا وجماليًا لا غنى عنه في تشكيل هويتها الشعرية والفنية وأضافة جمالية للشعر نفسه الذي هو" حقيقة مستترة، عميقة ايحائية، لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات، بل بعناصر

الشعر الخالصة غير المقصورة على جرس الكلمات، ورنين القافية وايقاع التعبير وموسيقى الوزن...."[2]

يشكّل الرمز في ديوان "حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى" وبالأخص في القصائد المختارة بُنية مركزية فاعلة في تشكيل الخطاب الشعري وبناء دلالاته العميقة. فهو ليس مجرّد وسيلة فنية للتزيين أو الإبهار، بل أداة للتكثيف والإيحاء، تُمكّن الشاعر من تحويل التجربة الذاتية إلى رموز كونية، ومن تجاوز المباشرة إلى التعبير المركّب، الذي يفتح النصوص على آفاق من التأويل والانفعال و استخدام الشاعر للرمز مستدعى من تجربته الشعورية لأن " الرمز مرتبط كل الإرتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[3]

[1] شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة و إضافة أصدقاء الكتاب، مصر، ط2، 1986، ص121

[2] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، لبنان، 1973، ص449

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية ، القاهره، مصر، ط5، 1994، ص172

في قصيدة "صفاء"، يختار الشاعر الرمز ليجسّد اللغة العربية في هيئة امرأة، في توظيف شفيف وعميق لهذا الكائن الرمزي. فالمرأة في هذا السياق ترمز إلى الصفاء، النقاء، والهوية الحضارية التي يخاطبها الشاعر بروح وجدانية سامية. وهذا الرمز يُضفي على اللغة بُعدًا أنثويًا محمّلاً بالحب والجمال والطهر، ما يمنح القصيدة بعدًا صوفيًا وجماليًا راقيًا، ويوظف في وصفه رمز "الصفاء" ليعبر عن النقاء والحب ومثال ذلك في قوله:

للصفا اضرمت قلبها والحشا[1]

ويتجلى الرمز أيضا في لفظتي " الدمع" و "الدم" كرمز للتطهير والتعبير عن الفرح لقول الشاعر:

الدمع يا دمي صرخة للفرح[2]

كما استعمل الشاعر رمز "البحر" في قوله:

يسكب البحر في بحرها عمقه[3]

إشارة إلى الأتساع والانبساط و الانشراح والرحابة، يبين من خلالة وساعة اللغة.

كما وظف رمزي "النجمة" و "السما" في البيت السادس كدلالة على السمو والامتداد والحرية والجمال، وغيرها من الرموز التي تدعم معاني الشاعر ودلالات نصه.

أما في قصيدة "تنافر"، فيتجلّى الرمز بوصفه مرآة لانقسام الواقع وتفكك المجتمع. حيث تُمثّل رموز مثل "ضفاف الوجع" في قوله :

[1] الأحسن دواس : حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى: ص22

[3] المصدر نفسه : الصفحة نفسها

إلتقينا على ضفة من ضفاف الوجع[1]

و"صهيل الخيول" في قوله:

عن صهيل الخيول وعن نجمنا الآفل حدثته[2]

دلالة على الألم والحنين للماضي وأيام الخير، بينما يُحيل "**نجمنا الآفل**" إلى خيبة الأمل في المصير وتبدد الأحلام، و يرمز "رحيل الحمام" في البيت التاسع إلى فقدان السلام، و"غدنا الباهت" إلى ضبابية المستقبل.

كما يحمل "الجلنار" و"رقص البجع" في البيت الأخير دلالات فنية وجمالية تصف حالة التنافر، في حين يرمز "غيم البدع" في البيت الثاني عشر إلى اختلاط الحقائق وغياب المعايير فيقول الشاعر:

وعواصف تنسف غيم البدع[3]

. بهذا، تتجلى جمالية الرمز في قدرته على تصوير التفكك النفسي والفكري داخل إطار شعري رشيق.

وفي قصيدة "لا جدوى"، يُوظّف الشاعر الرمز لتجسيد العبثية والفراغ الوجودي. فالرموز مثل "الليل الجاثي" في البيت الأول و"يفرض شرعه" في البيت الثاني تدل على قوى القهر والصمت القسري وفيه شيء من التضاد، يقول الشاعر:

حين كان الليل جاث

وعلى كل الورى

يفرض شرعه[1]

[1] م ن: ص29

[2] م ن ، ص ن

[3] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

فكيف لليل الجاثي أن يفرض شرعه؟، بينما يرمز "بات في قمقمه" في البيت الرابع إلى انكماش الذات وانغلاقها. يُضاف إلى ذلك "يلعن في السر الظلام" في البيت الخامس، الذي يُبرز تمزق الإنسان بين الخوف والرفض، و"غيبة نور السهى" كرمز لغياب الأمل أو البوصلة، وأخيرًا "الشمعه" كرمز للنور والضوء تتكثف عبر هذه الرموز ثنائية الحلم

والانطفاء، والفعل واللا جدوى، ما يمنح القصيدة عمقًا وجوديًا واضحًا، ولكن دلالتها على اللاجدوى ومخالفة المنطق لا تنفى، يقول الشاعر:

ثم لما أشرقت شمس الدنى

أشعل شمعه[2]

فمن خلال هذا الوصف يطرح سؤال وجيه، ما أهمية النور المنبعث من شمعتك وأنت وسط النهار بل وتحت نور الشمس؟

يتكامل الرمز في شعر أحسن دواس مع أسلوبه الشعري القائم على التكثيف، والانزياح، والتلميح أكثر من التصريح، ما يمنح النصوص بُنية مفتوحة على التعدد الدلالي والتأويلي. فالأسلوب عنده ليس قالبًا شكليًا فحسب، بل هو امتداد طبيعي للرؤية الشعرية، حيث تتصهر الرموز ضمن لغة مشحونة بالإيحاء، وإيقاع داخلي متوتر، وصور تنأى عن السطحية والجاهز. إن التوظيف الرمزي في قصائده يعكس وعيًا شعريًا حديثًا، يُراهن على القارئ المتفاعل، ويُفعّل وظيفة الشعر في مساءلة الوجود، واللغة، والذات، في آنٍ واحد. ومن هنا، يمكن القول إن الرمز عند دواس ليس مجرد عنصر أسلوبي، بل تجلٍّ لفلسفة شعرية تتوسل الغموض لتقترح المعنى، وتتوسل الجمال لتعرّي الواقع.

5_ بنية العلاقات الدلالية في القصيدة:

أ_ مفهوم بنية التضاد:

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص50

تنبثق بنية التضاد في النصوص الشعرية بوصفها تمظهرًا لغويًا يعكس ازدواجية الرؤية الشعرية للعالم، حيث لا تُقدَّم الأشياء في وحدتها بل في تعارضاتها. فالشاعر لا يُعبّر عن المعاني بشكل مباشر، بل يُجنّد الأضداد للكشف عن التوتر القائم في التجربة، ما يجعل من التضاد وسيلة للتعبير عن التناقضات الكامنة في الذات والوجود. ومن خلال هذا التنافر المقصود، يتيح النص الشعري إمكانات متعددة للتأويل، ويزرع في ذهن المتلقي أسئلة أكثر من إجابات.

ومن المعلوم أن النص الأدبي حسب ما يذهب إليه الدارسون المحدثون أصبح يتميز بقابلية القراءات المتعددة، وفي تعاملنا معه لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة الواحدة لعدد من القراءات، وهذه القابلية القرائية سمحت لمجموعة من النصوص أن تقرأ مرات متعددة، وفي كل مرة يأتي كشف جديد لمعطياتها الإشارية"[1]

وتعود أهمية بنية التضاد إلى قدرتها على إثارة الدهشة والتأمل، وخلق نوع من التوتر الجمالي الناتج عن التصادم بين الأضداد، مثل: الحياة/الموت، النور/الظلام، الدمع/ الفرح، ، وغيرها من الثنائيات التي تعكس التمزق أو التوازن في التجربة الشعرية. كما تُسهم هذه البنية في إبراز التناقضات الوجودية التي يعيشها الإنسان، ما يمنح النص بعدًا فلسفيًا أو وجدانيًا.

وقد بدأت الدراسات النقدية تهتم ببنية التضاد في إطار التحليل الأسلوبي منذ منتصف القرن العشرين، خاصة مع تطور مناهج القراءة البنيوية واللسانية، إذ تم النظر إلى التضاد بوصفه آلية دلالية وبنيوية تُسهِم في إنتاج المعنى داخل النص، وليس مجرد زينة بلاغية. ويُستمدّ مفهوم التضاد في جزء كبير منه من المنطق الأرسطي في تقسيم المفاهيم إلى أضداد، كما يجد جذوره أيضًا في البلاغة العربية القديمة تحت مسمّيات مثل: الطباق، والمقابلة، وغيرها من فنون البديع التي اهتمّت بالتضاد ضمن السياق الجمالي للبيان.

[1] عبد العزيز السيل : ثنائية النص، قراءة في رثائيات مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، صدرت عن المجلس القومي للثقافة والفنون، دولة الكويت، مج27، ع1 يوليو / سبتمبر 1998،ص64

إن تحليل بنية التضاد في النصوص الشعرية يُتيح للناقد فهمًا أعمق للبنية الداخلية للنص، وكيفية تشكّل الدلالة عبر التوترات الثنائية، ويكشف عن البُعد النفسي والفلسفي الذي يحكم التجربة الشعرية.

ب_ الثنائيات الضدية في القصائد:

تشكلت بنيات القصائد الثلاث المختارة للدراسة من ديوان "حالات توهم في حضرة سيدة المعنى" من ثنائيات ضدية أسهمت في تقوية الروابط المعنوية وأضفت طابعا خاصا لها، من خلال خلق جو من النقيض والتناقض داخل تشكيلة لغوية محكمة تبث في القارىء حب التطلع والبحث عن المعاني المخفية بين طيات هذه الكلمات.

ونستهل هذه الثنائيات بأمثلة من قصيدة صفاء أولها ثنائية (الفرح/الدمع) التي يمزج فيها الشاعر بين الفرحة و الحزن، تُجسِّد ثنائية الفرحة والدمع في قصيدة "صفاء" حالة شعورية مركبة، تعكس الصفاء النفسي الذي لا يخلو من التوتر العاطفي. فالدمع هنا لا يُعبّر عن الحزن وحده، بل يتداخل مع الفرح ليشكّلا معًا صورة من الانفعال الصادق والعميق فيول الشاعر:

الدمع يا دمي صرخة للفرح[1]

فحين تفيض النفس صفاءً ونقاء، تصبح المشاعر شفافة حدّ البكاء، حتى وإن كان مصدرها الفرح. هذه الثنائية تبرز المفارقة الوجدانية التي يعيشها الإنسان حين يبلغ قمة الصدق مع ذاته، حيث تتحرر الأحاسيس من الأقنعة، فيبكي فرحًا، أو يفرح وهو يدمع، فتتوحّد الأضداد في لحظة تطهير داخلي عذب. هكذا توظف القصيدة هذه الثنائية لتصوير السمو الإنساني في أرقى تجلياته، حين يصبح الدمع والفرح وجهين لحقيقة واحدة: الصفاء.

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص22

نجد أيضا ثنائية(ماطره/الهاجره) يقول الشاعر الشطرين الثانيين من البيتين الثاني عشر و البيت الأخير:

أرضها غيمة بالندى ماطره

تطفئ النار بالنار في الهاجره[1]

ففي قصيدة "صفاء" التي تتحدث عن اللغة العربية، تأتي الثنائية الضدية "الهاجرة" و"الماطرة" لتُبرز قوة اللغة في إحياء الجماد والمعنى، ونقل الأشياء من القحط إلى الخصب، من الجفاف الروحي والفكري إلى الامتلاء والحياة. فـ"الهاجرة" ترمز إلى حالة الجمود، الصمت، والفراغ، حيث لا صوت ولا معنى ولا أثر، بينما "الماطرة" تمثّل الفيض، الإحياء، والبعث، تمامًا كما يُنبت المطر الأرض بعد موتها وهنا تكمن دلالة عميقة: فاللغة، في نظر الشاعر، ليست أداة وصف فقط، بل أداة خلق؛ إنها تمنح الحياة لما هو ساكن، وتضفي الحضور على ما هو غائب.

إنها تحوّل الكلمة من مجرد صوت إلى فعل، ومن الهاجرة ـ رمز الصمت والغياب ـ إلى الماطرة، رمز الخصب والحضور.

وبذلك، تتحوّل اللغة في القصيدة إلى قوة تحويلية، تنقل الوجود من السكون إلى الحركة، ومن التلاشي إلى التجلّي، وهو ما يعكس صفاءها الخلّاق وطاقتها الإحيائية المدهشة.

ومن بين الثنائيات الضدية أيضا ما نجده في قصيدة تنافر، ثنائية (العمق/ضفة) في البيتين الأول والثاني، يقول الشاعر

إلتقينا على ضفة من ضفاف الوجع

عانقه العمق عانقته[2]

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص23

[2] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

وتشير الثنائية الضدية "العمق والضفة" إلى صراع دلالي بين مستويين مختلفين من الوجود والتجربة. فالضفة تمثل الجانب الظاهر أو السطحي من الوجع كما يقول الشاعر، حيث يقف على حافة الألم، وغالبًا ما ترمز إلى التردد، الانتظار، أو الانغلاق ضمن حدود الواقع المألوف. أما العمق، فيحيل إلى الغور الباطني والبعد اللامرئي، حيث المعنى الحقيقي والتجربة الوجودية الكاشفة حيث كل شيء مريب . في هذا السياق، يُفهم "العمق" على أنه رمز للغوص في الذات، والانفعال، والمخاطرة بالولوج إلى المجهول. هذه الثنائية تخلق توترًا شعريًا بين السكون والحركة، وتعكس صراعًا داخليًا في الذات الشاعرة التي تتردد بين البقاء في منطقة الوجع(الضفة) والرغبة في اكتشاف المعنى الحقيقي في أعماق الذات أو الوجود.

وردت في نفس القصيدة أيضا ثنائية (الفتح/الإنغلاق) في قول الشاعر:

وفتحت له كل مغاليق مملكتي[1]

أي أنه فتح له المجال كي ينتمي إليه ، ولها ارتباط وثيق بانفتاح نفس الشاعر وتفتح أفكاره، وانغلاق فكر العالم من حوله تأتي الثنائية الضدية لتعبّر عن الصراع بين نزعتين اجتماعيتين متباينتين: نزعة الانفتاح التي تدعو إلى التواصل، والتفاهم، وتقبّل الاختلاف، ونزعة الانغلاق التي تقوم على الانعزال، والتعصب، ورفض الآخر. فالفتح هنا يدل على القابلية للحوار، وبناء الجسور بين الأفراد والجماعات، بما يسمح بقيام مجتمع متماسك

ومتعدد في آنٍ واحد، بينما يشير الانغلاق إلى انسداد الأفق، وتمزّق النسيج الاجتماعي بسبب التقوقع داخل الهويات الضيقة والانتماءات الحصرية. وتُبرز القصيدة من خلال هذا التضاد أن التنافر المجتمعي لا ينبع من الاختلاف في حد ذاته، بل من غياب الفتح الفكري والإنساني، ومن تغلّب ثقافة الانغلاق التي تحول دون تحقيق صفاء العيش المشترك.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

نجد أيضا ثنائية (سطع/وأفل) و ثنائية (الإخضرار/ الباهت) وهما ثنائيتان تحملان تقريبا نفس الدلالة حيث يصور الشاعر من خلالها حالة السطوع والإخضرار التي يريد بثها في مجتمعه، هذا الذي يقابلة بالبهت والأفول.

نلحظ أيضا ثنائية (البدء/ المنتهى) في البيت ما قبل الأخير الذي يقول فيه:

كنت أحلم بالبدء والمنتهى[1]

في هذه القصيدة، تعبّر الثنائية الضدية "البدء والمنتهى" عن رغبة الشاعر في احتواء التجربة الوجودية بكل أبعادها؛ فهو لا يكتفي بجزء من الحلم أو لحظة من التمنّي، بل يتوق إلى فهم شامل للحياة، يجمع بين نقطة الانطلاق والنهاية، بين الأصل والمصير. فـ"البدء" يرمز إلى الأمل والانبعاث والبداية النقيّة، بينما "المنتهى" يرمز إلى المصير، النهاية، وربما الحقيقة القصوى التي يسعى العقل أو القلب إلى بلوغها، حين يقول: "كنت أحلم بالبدء والمنتهى"، فإنما يعبر عن حلم مكتمل، ناضج، يتجاوز الرغبات الزخرفية أو اللحظات العابرة. وهذا ما يعمّق التباين بينه وبين الطرف الآخر في القصيدة، الذي "كان يحلم بالجلنار ورقص البجع"، وهو حلم شكلي، سطحي، يركّز على الجمال الزائل لا الجوهر.

وعليه، فإن دلالة هذه الثنائية تكشف عن الفارق في الرؤية والعمق بين الشاعر ومن خاطبه: فالأول يسعى إلى المعنى الشامل، والثاني يكتفي بمظاهر الحلم دون التوغّل في حقيقته.

وآخر ما في هذه القصيدة ثنائية (الأماني/ الجراح) وتشكّل هذه الثنائية الضدية مرآة للصراع النفسي والعاطفي الذي يعيشه المتكلم، وتعكس التوتر بين التطلّع نحو الأمل والواقع المثقل بالخيبة والألم.

فـ"الأماني" تمثّل ما يطمح إليه القلب من حب وتفاهم واحتواء، وتُجسَّد في قوله:

"**وبكل الأماني الفؤاد سطع**"[1]

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

، حيث ينبعث القلب مضيئًا، متفائلًا، منفتحًا على الآخر. في المقابل، تأتي "الجراح" في قوله:

"**ويلامس جرح الحشا**"[2]

لتشير إلى ما تركته هذه العلاقة من أثر مؤلم في أعماق النفس، كأن الحلم باللقاء لم يثمر سوى خيبة باطنة.

هذه الثنائية ترصد تناقض التجربة الشعورية: بين الانفتاح على الحب والثقة (الأماني) من جهة، وبين مرارة الخذلان والصمت وعدم التفاعل (الجراح) من جهة أخرى. فهي تعبّر عن انكسار الحلم أمام برود الواقع، وتُبرز حساسية الشاعر الذي قدّم قلبه بكل أمانيه، لكنه تلقّى في المقابل صمتًا وجفاءً خلّفا جراحًا لا تُرى إلا بالبصيرة.

وهكذا، تشكّل "الأماني والجراح" ثنائية دلالية تُجسد هشاشة العلاقات حين لا تكون متبادلة، وعمق الأذى حين يُقابل العطاء بالبرود، مما يضيف بعدًا إنسانيًا صادقًا لتجربة الشاعر.

في اخر القصائد وهي قصيدة لاجدوى نلحظ وجود ثنائيتين ضديتين أيضا هما (النور/الظلام) و(الشمس/ اليل)، وهما تحملان الدلالة نفسها، فتُوظّف القصيدة ثنائية النور والظلام، والليل والشمس، للتعبير عن شعور عميق بلاجدوى الأفعال في مواجهة واقع لا يتغيّر. فالليل الجاثم رمز لحالة من القهر أو العجز، والظلام ليس مجرد عتمة حسية، بل

حالة وجودية تُفرض على "الورى"، بينما يكتفي المتكلم بلعنها في السر، في إشارة إلى ضعف الفعل أو عبثيته. ومع شروق الشمس، وهو عادة رمز للبدايات والانفراج، لا يحتفل الشاعر بالنور، بل يختار أن "يشعل شمعه"، في مشهد يفيض بالسخرية المبطّنة: فما جدوى إشعال شمعة في وضح الشمس؟ هنا تتجلى قناعة الشاعر بعبثية الفعل، إذ لا فرق بين

---

[1] الأحسن دواس: حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، ص29

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

الظلام والنور ما دامت الذات عاجزة عن التغيير الحقيقي. فالثنائيات لا تُبرز صراعًا بين قوى متكافئة، بل تُظهر تلاشي الفوارق بينها أمام شعور شامل بلاجدوى.

هذه الثنائيات الضدية فتحت بابا واسعا للتأويل والتخيل على مستوى القصائد الثلاث لما دست من غموض وإيحاءات ورموز في القصائد وهنا تكمن جمالية الرمز والتضاد في المعنى، وهو خلق الرغبة في الوصول إلى عمق شعور الشاعر.

الـــــخـاتـمـــــة

في ختام هذه الدراسة الأسلوبية لديوان حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى للشاعر الجزائري أحسن دواس، يتأكد لنا بما لا يدع مجالاً للشك أنّ علم الأسلوب يشكّل أداة تحليلية بالغة الأهمية في فهم النصوص الشعرية الحديثة، لما يوفره من آليات دقيقة تسبر أغوار البنية العميقة للنص، من خلال مستويات متعددة تشمل الصوت والتركيب والدلالة. وقد بيّنت هذه الدراسة كيف أن الشعر الحديث، كما تجلى في ديوان دواس، يُبنى على اختيارات أسلوبية واعية تُجسّد ذات الشاعر وتُترجم رؤاه الوجودية والجمالية.

لقد أظهرت معالجة النصوص أن التصورات القديمة للأسلوب، التي كانت تركز على جزالة الألفاظ وبلاغة المعاني، تختلف عن المقاربات الأسلوبية الحديثة التي تنظر إلى الأسلوب بوصفه ظاهرة لغوية متكاملة، تحمل بصمة الكاتب وتمثّل تفرّده داخل المنظومة اللغوية. وقد لاحظنا أن الشاعر في هذا الديوان يزاوج بين الأسلوبين، مستفيداً من التراث البلاغي العربي، وفي الآن ذاته منفتحاً على الأسلوبية الغربية، التي تُمكّن من تفكيك البنية التعبيرية على أسس علمية ولسانية.

أما من حيث التمايز بين الرؤيتين العربية والغربية للأسلوبية، فقد لاحظنا أن النص الشعري في حالات توهّم جاء حافلاً بآليات الأسلوبية الحديثة كما نشأت في الفكر الغربي، لا سيما من خلال الانزياح، والانقطاع التركيبي، والتراكم الدلالي، لكنه لم ينفصل عن أصول التشكيل الجمالي في الشعر العربي، مما جعل من الديوان فضاءً حيوياً لالتقاء النظرتين وتفاعلهما.

على مستوى البنية الصوتية والإيقاعية، كشفت الدراسة عن انتظام لافت في التكرار الصوتي، إذ تمّ إحصاء مجموعة من الأصوات التي تكررت في القصائد الثلاث المختارة، وكان لذلك أثر في بناء إيقاع داخلي متماسك، يعكس الحالات النفسية التي يعانيها المتكلم الشعري. فالأصوات المجهورة جاءت لتعبّر عن امتلاء شعوري واحتدام داخلي، بينما أدّت الأصوات المهموسة وظيفة التعبير عن التردّد، الخوف، والضعف. كما ساهم التناوب بين الشدة والرخاوة في إبراز التوتر والانفراج داخل التجربة الشعرية.

وقد توازت هذه الموسيقى الداخلية مع البنية الخارجية للنص، حيث انتظم الوزن ضمن بحور الخليل، فجاء البحر الشعري، في أغلب القصائد المدروسة، متّسقاً مع التجربة الشعورية، كما اختيرت القوافي بعناية، وتنوّعت بين مطلقة ومقيّدة. وتمّ تحديد الروي بدقة، ما أسهم في تثبيت الإيقاع وتأكيد نغمة النص. كما لوحظت بعض الزحافات والعلل التي أضفت مرونة على البنية العروضية، أبرزها زحافا الخبن والإضمار، وعلتا القصر والحذف، وكل ذلك كان موظفاً لخدمة الدلالة.

وعلى مستوى التركيب، رصدنا توازناً بين البنية الاسمية والبنية الفعلية. التراكيب الاسمية دلّت على الثبات والتأمل والتوصيف، في حين عكست التراكيب الفعلية ديناميكية النص وتحوّل الذات عبر لحظات التوهّم والانكسار. كما لوحظ توظيف أساليب كلام متعددة، أبرزها الأسلوب الخبري الذي طغى على الجو العام، مع توظيف فني للتعريف والتنكير بحسب السياق، واستعمال العطف لربط المشاعر والأفكار في سلاسل دلالية ذات انسياب عاطفي واضح.

في المستوى الدلالي، تمّ تفصيل الدلالة من حيث اللغة والاصطلاح، وبيّنا كيف كانت حروف الجر والعطف تؤدّي دوراً محورياً في ربط المعاني وتوجيه السياق. وقد تضمّن المعجم الشعري مفردات دالّة على الإنسان، وما يخصه من ألم وحيرة وتمزق، إلى جانب مفردات مستلهمة من الطبيعة، كلون الليل، والريح، والغيم، والتي كانت ترمز للضياع أو الانتظار. كما هيمنت على النص مفردات الحزن والأسى، ما يعكس الطابع التأملي والمأساوي في تجربة الشاعر. ولعل الرمز كان أداة فنيّة فعّالة استخدمها دواس للتلميح دون تصريح، مما أكسب نصوصه أبعاداً دلالية وتأويلية متعددة.

وأخيراً، كانت بنية العلاقات الدلالية القائمة على التضاد من أبرز سمات الديوان، حيث لاحظنا اشتغالاً على ثنائيات متقابلة، وهي بنية تعكس تشظي الذات وتيهها داخل واقع مأزوم. فكان التضاد لا مجرد تزيين بل بنية مركزية تُبنى عليها التجربة الشعرية بأكملها.

وهكذا، تكون هذه الدراسة قد أبرزت البنية الأسلوبية العميقة في حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى، مؤكدةً أنّ قراءة الشعر من زاوية أسلوبية ليست ترفاً نقدياً، بل ضرورة لفهم النسيج الجمالي والمعنوي الذي ينتجه الشاعر، حيث تتكامل المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، لتُبرز ثراء النص الشعري وتفرّده ضمن خارطة الشعر الجزائري المعاصر.

قائـمة المـــــصادر
والمـــــراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر.

2. أحمد خليل: المدخل في دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1968.

3. أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، دار مجد لاوي ، عمان، ط1، 2002.

4. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، (دت).

5. أحمد مختار عمر: علم الدلالة بعلم الكتب، القاهرة، ط3 ، 1992.

6. أدونيس(علي محمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989.

7. الأصفهاني، الراغب، مفردات القرآن الكريم، دار القلم، دمشق، ط2، 1997.

8. أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة، 1992.

9. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان، ت:عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج3، 1965.

10. جمال حضري: ظاهرة الإنزياح في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

11. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، الألوكة للنشر، ط01، 2010.

12. الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ت: الحساني حسن عبد الله، ط3 ، 1994.

13. خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000_2006.

14. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

15. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (دط)، (دت).

16. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط03، 1992.

17. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط03، 1982.

18. سيبويه، الكتاب، منشورات زين الحقوقية والأدبية، بيروت، لبنان، ج04، (دط)، 1982،

19. سيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة ، دار الجبيل، بيروت، لبنان.

20. شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة و إضافة أصدقاء الكتاب، مصر، ط2، 1986.

21. صبري إبراهيم السيد: علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

22. صلاح فضل، انتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.

23. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب للطباعة والتوزيع، 2000..

24. عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2007.

25. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية ، القاهره، مصر، ط5، 1994.

26. عزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

27. غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992.

28. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، لبنان، 1973.

29. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي، لسان العرب، الهيئة المصرية للثقافة للشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، مصر، ج04، 1971، مادة [سَلَبَ].

30. عبد الفضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1998.

31. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للنشر والطباعة، القاهرة، 2000.

32. لحسن دواس، حالات توهم في حضرة سيدة المعنى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2015.

33. لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004.

34. عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، 1990،

35. عبد الله الغدامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

36. عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد (دراسة في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

37. مجمع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى وآخرون)، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج01، ط01، 1960.

38. محجوب موسى: الميزان(علم العروض كما لم يعرض من قبل)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997.

39. محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الفكر الجديد،الأردن،ط1، 1996، مادة ح ب ن.

40. محمد بن عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1994،.

41. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

42. محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دار الدعوة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط01، 1988.

43. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1992.

44. محمد عبد المنعم خفاجي/عبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل لبنان، ط1، 1992.

45. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقاته، منشورات جامعة السابع من أبريل بنغازي، ليبيا، ط01، 1426هـ.

46. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992.

47. مراد عبد الرحمان، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، (دط)، 2002.

48. مصطفى الغلابيني: جامع الدروس العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 2004،

49. مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، دار الآفاق، الجزائر.

50. معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للنشر والتوزيع والطباعة، عين مليلة، الجزائر، 2007.

51. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق، ط2، 1990.

52. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط01، 1990.

53. منصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة، دراسة إحصائية ووصفية ، الجزائر، 1982، بيرجيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، (دط)، (دت).

54. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994.

55. ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، الدار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1993.

56. ناصر لحويشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 2004.

57. نبيل بومصران: بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبد الله البردوني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010.2011.

58. نعيمة سعدية، التفكير الأسلوبي في الموروث العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

59. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ج01، 2010.

المجلات العلمية:

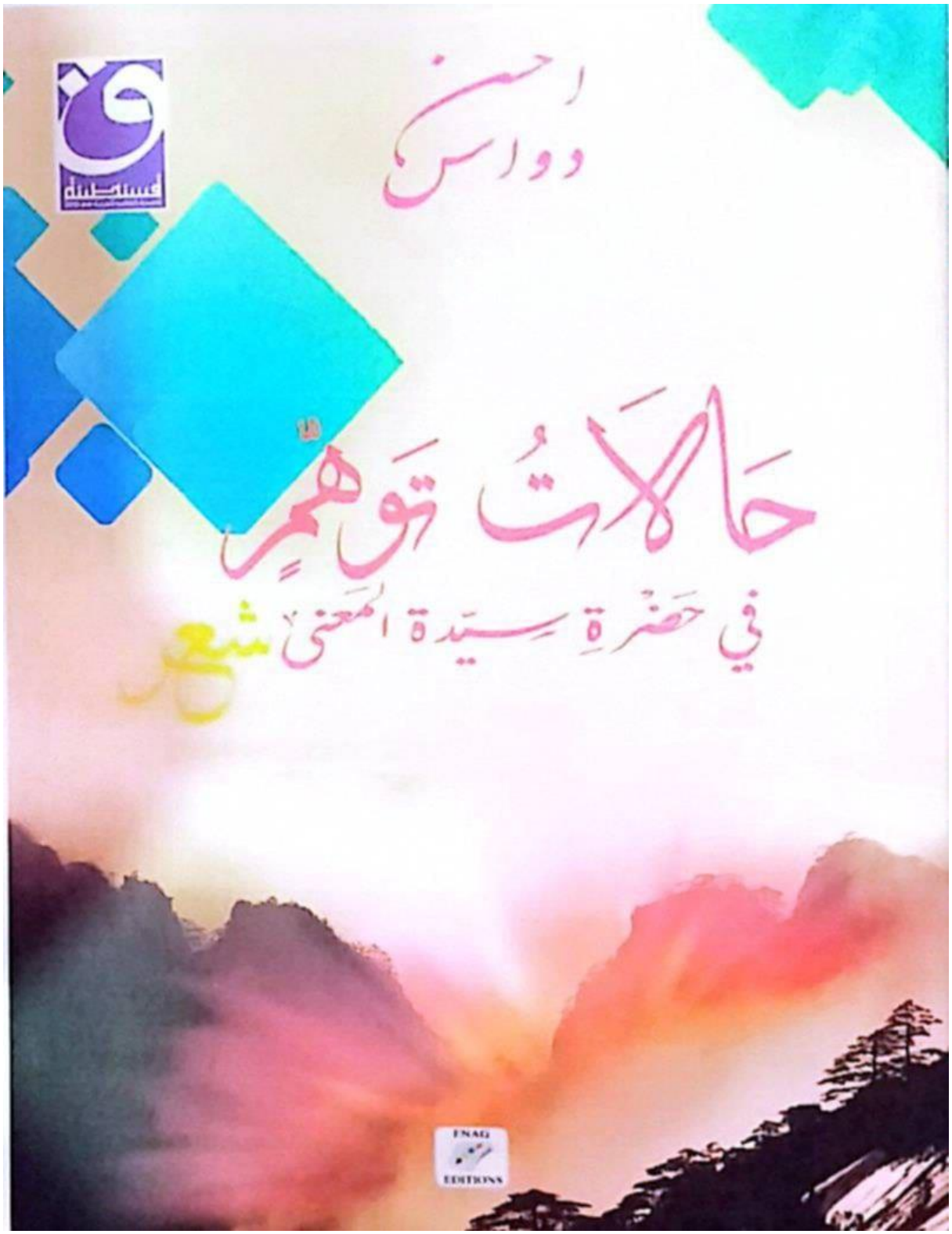
1. جبور أم الخير، الأسلوبية والنّقاد العرب، مجلة الموروث، مستغانم، الجزائر، مج09، ع02، ديسمبر 2021.
2. عزيز السيل : ثنائية النص، قراءة في رثائيات مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، صدرت عن المجلس القومي للثقافة والفنون، دولة الكويت، مج27، ع1 يوليو / سبتمبر 1998.
3. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد عدد 20، 1981.
4. مكي خديجة، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة اللغة الوظيفية، ع07.

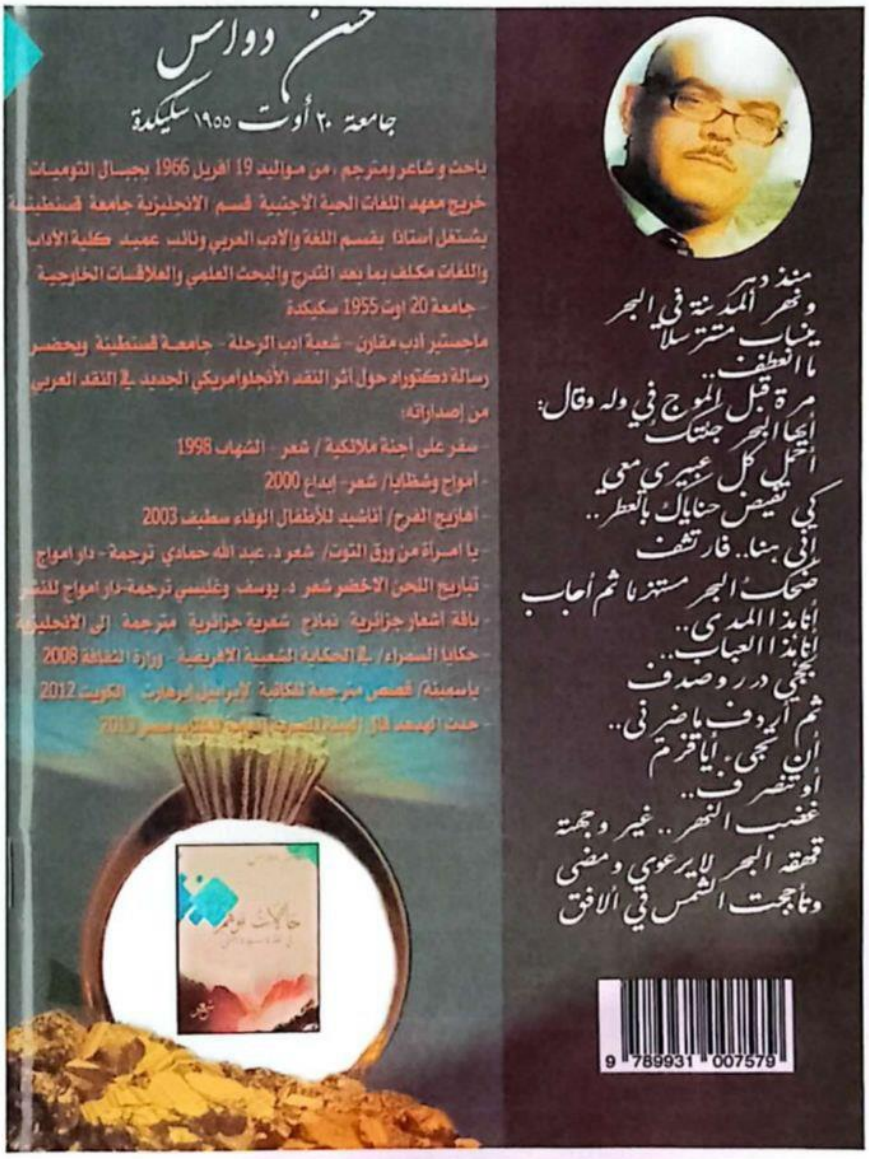
المواقع الالكترونية:

عبد النبي سطيف، الأسلوب والأسلوبيات، الموسوعة العربية (Arab encyclopedia)

الملاحق

صور من المدونة المطبق عليها:




حسن دواس
جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥ سكيكدة
باحث و شاعر ومترجم ، من مواليد 19 افريل 1966 بجبال التومبات
خريج معهد اللغات الحية الأجنبية قسم الانجليزية جامعة قسنطينة
يشتغل استاذا بقسم اللغة والادب العربي ونائب عميد كلية الاداب
واللغات مكلف بما بعد التدرج والبحث العلمي والعلاقات الخارجية
- جامعة 20 اوت 1955 سكيكدة
ماجستير أدب مقارن - شعبة ادب الرحلة - جامعة قسنطينة وبحضر
رسالة دكتوراه حول اثر النقد الانجلوامريكي الجديد في النقد العربي
من إصداراته:
- سفر على اجنحة ملائكية / شعر - الشهاب 1998
- أمواج وشظايا/ شعر- إبداع 2000
- اهازيج الفرح/ أناشيد للأطفال الوفاء سطيف 2003
- يا امرأة من ورق التوت/ شعر د. عبد الله حمادي ترجمة - دار امواج
- تباريح اللحن الأخضر شعر د. يوسف وغليسي ترجمة-دار امواج للنشر
- باقة اشعار جزائرية نماذج شعرية جزائرية مترجمة إلى الانجليزية
- حكايا الصحراء/ في الحكاية الشعبية الافريقية - وزارة الثقافة 2008
- ياسمينة/ قصص مترجمة للكاتبة كاترين ابرهارت - الكويت 2012
- حدث الهبعد قار/ أبيات للشرح الموجه للطلبة مصر 2013
منذ دهر المدينة في البحر
وفهر ينساب متر سلا
ما انعطف
مرة قبل الموج في وله وقال:
أيها البحر جئتك
أحمل كل عبيري معي
كي تفيض حناياك بالعطر..
إني بنا.. فار تشف
ضحك البحر مستهزئا ثم أجاب
إنا نذ المدى..
إنا نذ العباب..
تجي در و صدف
ثم أيردف ياضيرني..
أن تجي.. أيا قرم
أو تنصرف..
غضب النهر.. غير وجهته
قهقه البحر لا يرعوي و مضى
وتأججت الشمس في الأفق
9 789931 007579

صفـــــاء

للصفا أضرمت قلبها والحشـا
ترتجي ومضة من لظى باهره
علها بالصفا تجتـني فرحـــة
تعتلي أيكة بالهوى عامره
دمعها لم يكن حسـرة ، ترتجى
أو جوى، إنما رقة حائره
الدمع – يا دمي-صرخة للفرح
بالرجا والصدى والمنى غامره

يسكب البحر في بحرها عمقـه
كي يفيض الهوى أنهرا زاخره
سحرها نجمة في السمـا شقشقت
صوتها نغمة بالشذا عاطره
ينهمي لحنـه في المـدى بلسما
يزرع السر ترنيمة زاهره
ترتمي الأغنيات سكـارى على
حضنها تبتغي قبلـة فائره

روحها رشفة من نـدى رقرقـت
تغمر الكأس **معزوفة** نادره
شمسهـا شعـلة باللظى رأرأت
ترسل الدفـء **والبسمة** الساحره
ينـهل الصفو من صفوهـا صفوه
كلما أقبلت الهمسة **الطاهره**
دفقة السيـل في كفها تنضوي
أرضها غيمة بالندى **ماطره**

تشعل الحب بالحـب أنشـودة
تطفئ النار بالنار في الهاجره

تنـــــــــافر

التقينا على ضفة من ضفاف الوجع
عانقه العمق...عانقته
وبكل الأماني الفؤاد سطع
وفتحت له كل مغاليق مملكتي
كي يلج القلب بلا وجل
ويلامس جرح الحشا
عن صهيل الخيول وعن نجمنا الآفل حدثته
ما انجزع
عن رحيل الحمام وعن غدنا الباهت كلمته
لم يستمع
كنت أحلم بالاخضرار ضياء يلف الدنى
وعواصف تنسف غيم البدع
كنت أحلم بالبدء والمنتهى
كان يحلم بالجلنار و"رقص البجع".

لاجــدوى

حِينَ كَانَ اللَّيْلُ جَاثٍ
وعَلَى كُلِّ الوَرَى
يَفْرِضُ شَرْعَهْ
بَاتَ فِي قُمْقُمِهِ
يَلْعَنُ فِي السِّرِ الظَّلاَمْ
وعَلَى غَيْبَةِ نوُرِ السُّهَى
يَذْرِفُ دَمْعَهْ
ثُمَّ لَمَّا أشْرَقَتْ شمْسُ الدُّنى
أشْعَلَ شمْعَهْ.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي .....

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي .....

كلمة شكر .....

إهـــــــداء .....

مقدمة ..... **هـ**

مدخل. **2**

أولا: الأسلوب والأسلوبية (المصطلح والمفهوم): 4

الاسلوب من المنظور القرآني: 6

الأسلوب عند النقاد القدامى: 9

الأسلوب عند المحدثين: 11

ثالثا: ماهية الأسلوبية عند العرب: 18

رابعا: تعريف الأسلوبية عند الغرب. 25

خامسا: اتجاهات الاسلوبية. 27

سادسا: مستويات التحليل الأسلوبي. 34

الفصل الأول: **0**

البنية الصوتية والإيقاعية **0**

_البنية الصوتية والإيقاعية: 39

الفصل الثّاني: **51**

البنية التركيبية 51

البنـــية التـركيبية..... 66

الفصل الثالث..... 51

البنية الدلالية 51

3_ دلالة الكلمات: 96

5_ بنية العلاقات الدلالية في القصيدة: 109

الخاتمة 117

قائمة المصادر والمراجع..... 121

الملاحق..... 128

فهرس الموضوعات..... 135

ملخص الدّراسة:..... 138

ملخص الدّراسة:

تتناول هذه الدراسة الموسومة بـ

"الخصائص الأسلوبية في ديوان حالات توهّم في حضرة سيّدة المعنى لأحسن دواس – نماذج مختارة"

البنية الأسلوبية للنص الشعري من خلال الجمع بين الجانب النظري والتحليل التطبيقي، مع التركيز على أبرز الظواهر الأسلوبية في الديوان.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج الأسلوبي البنائي الذي يجمع بين دقة التحليل اللغوي ومراعاة الأبعاد الجمالية والدلالية للنصوص، وذلك من خلال تتبع الظواهر الأسلوبية على مستويات متعددة، تكشف عن خصوصية الكتابة الشعرية عند الشاعر محل الدراسة.

في القسم النظري، تستعرض المذكرة مفهوم الأسلوب كما ورد عند العرب القدامى من خلال البلاغة والنقد الأدبي، مع التركيز على مفاهيم الفصاحة والبيان والبديع، ثم تنتقل إلى تطور النظر إلى الأسلوب في الفكر الغربي الحديث، مع ظهور علم اللغة الحديث وتوسع الدراسات النصية.

كما تتناول المذكرة ظهور الأسلوبية كنظرية حديثة في الغرب، تربط بين اللغة والأدب من جهة، والذوق والتحليل العلمي من جهة أخرى، مع التركيز على التحولات التي شهدتها بين النزعة البنيوية والاتجاهات التداولية والنفسية. وقد تم تخصيص جزء من الدراسة لتناول اتجاهات الأسلوبية مثل: الأسلوبية البنيوية، الأسلوبية التأثرية، الأسلوبية النفسية، والأسلوبية الوصفية. كما رصدت الدراسة مستويات التحليل الأسلوبي الثلاثة المعتمدة في هذا الحقل: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، بوصفها مداخل منهجية لفهم البنية الفنية للنص الأدبي وتحليل مكوناته بدقة.

في القسم التطبيقي، تطبق الدراسة هذه المستويات الثلاثة على نماذج مختارة من الديوان:

المستوى الصوتي: تم فيه تحليل الأصوات من حيث الجهر والهمس، الانفجار والانسياب، والمواضع النطقية، مع دراسة الإيقاع الشعري، الموزون والمقفى، والموسيقى الداخلية كالتكرار والجناس والسجع، والموسيقى الخارجية من خلال الوزن والقافية، مما يكشف عن البعد الجمالي والصوتي للنصوص.

المستوى التركيبي: تناول تراكيب الجمل، مع التركيز على الجمل الفعلية والاسمية، والحذف والذكر، بما يعكس أسلوب الشاعر في بناء المعنى وتكثيفه.

المستوى الدلالي: انطلقت الدراسة فيه من تعريف الدلالة في اللغة والاصطلاح، ثم تناولت دلالات الحروف وخصوصًا حروف الجر، ودلالة الألفاظ والكلمات في سياقاتها الشعرية، كما تم تحليل الرمز بوصفه وسيلة إيحائية ذات أبعاد ثقافية وجمالية، إضافة إلى دراسة البنية التضادية التي تمنح النص طاقة دلالية مركّبة وتعكس التوترات الفكرية والنفسية في التجربة الشعرية.

Abstract :

This study, entitled "Stylistic Characteristics in Ahsan Dawwas's Diwan "States of Illusion in the Presence of the Lady of Meaning - Selected Models,"

examines the stylistic structure of the poetic text by combining theoretical aspects with applied analysis, focusing on the most prominent stylistic phenomena in the collection. The study adopts a structural stylistic approach, which combines precise linguistic analysis with consideration of the aesthetic and semantic dimensions of the texts.

This approach explores stylistic phenomena at multiple levels, revealing the uniqueness of the poetic writing of the poet under study. In the theoretical section, the paper reviews the concept of style as it appeared among ancient Arabs through rhetoric and literary criticism, focusing on the concepts of eloquence, rhetoric, and rhetoric. It then moves on to examine the evolution of the view of style in modern Western thought, with the emergence of modern linguistics and the expansion of textual studies.

The paper also addresses the emergence of stylistics as a modern theory in the West, linking language and literature on the one hand, and taste and scientific analysis on the other, with a focus on the transformations it has witnessed between structuralism and pragmatic and psychological trends. Part of the study was devoted to addressing stylistic trends such as structural stylistics, affective stylistics, psychological stylistics, and descriptive stylistics.

The study also monitored the three levels of stylistic analysis adopted in this field: the phonetic level, the syntactic level, and the semantic level, as methodological approaches to understanding the

artistic structure of the literary text and accurately analyzing its components. In the applied section, the study applies these three levels to selected examples from the collection: The phonetic level: In this level, sounds were analyzed in terms of voiced and unvoiced, explosive and flowing, and articulatory positions, with a study of poetic rhythm, meter and rhyme, internal music such as repetition, alliteration, and rhyme, and external music through meter and rhyme, revealing the aesthetic and phonetic dimension of the texts. The syntactic level: Addressing sentence structures, with a focus on verbal and nominal sentences, deletion and mention, reflecting the poet's style in constructing and condensing meaning.

Semantic level: The study began with a definition of semantics in language and terminology, then addressed the semantics of letters, especially prepositions, and the semantics of words and phrases in their poetic contexts. Symbols were also analyzed as a suggestive means with cultural and aesthetic dimensions, in addition to studying the contrastive structure that gives the text a complex semantic energy and reflects the intellectual and psychological tensions in the poetic experience.