الجمهورية الجزائرية الدهقراطية الشعبية

République algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة آكلي محند أولحاج

ـ البويرة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

Ministre de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique.

Université akli mohand oulhadj – bouira-

Tasdawit akli muhend ulhag- Tubirett-

Faculté des lettres et des langues

دراسة أسلوبية لقصيدة

"أحبب غير ملتفت" للشاعر الجزائري مأمون حمداوي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي LMD

إعداد:

ـ العيدي غنية

ـ سوداني سامية

إشراف:

ـ الزبير دردوخ

السنة الجامعية: 2013/2012

كلمة شكر

الشكر والحمد لله عزّ وجل الّذي وفقنا وسدّد خطانا حتّى يتمّ هذا البحث المتواضع.

وشكرنا الخاص والأوّل والأخير لأستاذنا المحترم دردوخ زّبير، الّذي كان له دور كبير في انجاز هذا البحث.

وشكرنا أيضا لمحمد بلّبيض الّذي ساعدنا في استعارة الكتب من المكتبة.

إهداء

إلى التي حملتني تسعة أشهر في رحمها،و تسعة أعوام على يدها،و مدى العمر في قلبها،إلى الّتي وصّى بها الرّحمان،وجعل تحت أقدامها الجنان.أمّي الحنونة.

إلى الّذي فتح لي بابا نحو بحر العلم و المعرفة ،وضحّى في سبيلي،إلى الشّمعة التي احترقت لتضيء دربي.

أبي العزيز.

إلى الّذين شاركوني تربية الأم و دفء العائلة إخوتي: مفتاح،عبد الوهاب،محمد،فارس،مصطفى.

إلى كل صديقاتي وابنة خالي زوليخة.

غنية

إهداء

أهدي ثمرة عملي إلى اللؤلؤة التي تضيء دربي، وبلسما يداوي جروحي،ونشوة تسري في عروقي.

إليك يا أعزّ إنسانة على قلبي. أمّي الحبيبة.

إلى الّذي علمني أنّ الحياة أمل و عمل،وضحى في سبيلي.أبي الحنون.

إلى من شاركوني دفء وحنان العائلة: عبد النور ،سمير،مسعود،بن جدّو.

إلى الكتكوتتين مروى و هاجر.

سامية

مقدّمة

مقدّمة:

إنّ التحلّيل الأسلوبّي من حيث هو فرع لسانّي يحاول معالجة جميع الظّواهر الفنيّة في الخطاب الأدبّي، كما تطمح الأسلوبيّة إلى اقتحام عالم النص، فهي اليوم تحاول أن تسدّ الثغرة الّتي كثيرا ما عانت منها الدراسات النقدية القديمة، في جوانبها النظرية والتطبيقية وقد كانت دراستنا أسلوبية لقصيدة "**أحببْ غيرَ ملتفت**" للشاعر الجزائري مأمون حمداوي.

القصيدة اقترحها علينا الأستاذ الزبير دردوخ فأعجبنا بها شكلا ومضمونا، وقررنا الموافقة على دراستها ، وشرعنا في إنجاز البحث وفقا للخطة الأولية المقترحة.

وفق المنهج الأسلوبي الذي تبنيناه لدراسة هذا النص نظرا لجدته وطرافته، وقد حاولنا الغوص في أعماق البنية الأسلوبيّة للوصول إلى إبراز محاسن هذا النص الشعري.

وقد بنينا بحثنا على فصلين اثنين الأوّل نظري، والثاني تطبيقي، بحيث ينطلق من المنهج الأسلوبي وقد وزعنا هذه الدّراسة كما يلي:

الفصل الأوّل: بعنوان نشأة الأسلوبية وظهورها.

درسنا فيه كلّ ما يتعلق بالأسلوبيّة ومنهجها، بدءاً بنشأة الأسلوبيّة عند العرب والغرب، ثم انتقلنا إلى أهداف التّحليل الأسلوبّي.

الفصل الثاني: بعنوان مستويات تحليل القصيدة.

وكانت بدايته بتعريف موجز عن حياة الشّاعر مأمون حمداوي، ثم يليه كتابة أبيات القصيدة التي خصصنا لها هذه الدراسة المتواضعة، ويأتي بعد هذا شرح موجز أو لمحة عامة عن محتوى القصيدة. وقمنا بدراستها دراسة تحليلية حسب المستويات التالية: (الدّلالي، التركيبي، التصويري، الصوتي) ومن بين الأهداف الّتي توصلنا إليها:

- التعريف بالأسلوبيات في دراسة النص الشعري.
- إبراز فاعلية المنهج الأسلوبي، وكيفية تطبيقه على النصوص الشعرية واستخراج بعض الأهداف الّتي تحملها أبيات هذه القصيدة. أمّا المنهج المتّبع في بحثنا هذا فهو المنهج الأسلوبّي لملاءته للموضوع.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

- الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلياتها لموسى سامح ربابعة.
- الأسلوبيّة ليوسف أبو العدوس.
- جواهر البلاغة لأحمد الهاشمي.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات من بينها صعوبة استخراج الكتب من المكتبة بسبب الاكتظاظ وأيضا الإضرابات الّتي حدثت في المكتبة، بالإضافة إلى ضيق الوقت، ونتمنى أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا.

الفصل الأوّل

نشأة الأسلوبية وظهورها

1. نشأة الأسلوبيّة.
2. ظهور الأسلوبيّة:
   أ. عند الغرب.
   ب. عند العرب.
3. أهداف التّحليل الأسلوبيّ.

1. نشأة الأسلوبيّة:

في القرن العشرين نشأت ثورة فكريّة عظيمة، دكّت عقول المعرفة الإنسانيّة، وأطاحت بالكثير من الموروثات القديمة، وأسسّت لنا علوما كثيرة ومتعددة استطاعت أن تتماشى مع متطلبات العصر الحديث، وكان منبعها هو علم اللّسان، أو كما اصطلح عليه باللّسانيات، وهذه الأخيرة استحوذت على الكثير من العلوم، ولدت رابطة بين اللّسانيات الحديثة والأدب في شكل مذهب جديد أطلق عليه بالأسلوبيات، الّذي يسعى إلى تخليص النص الأدبّي من الأحكام المعياريّة والذوقيّة[1].

معنى هذا أنّ اللّسانيات هي الّتي فجّرت هذه الثورة، وكان سلاحها تلك العلوم، بحيث حاولت تجاوز القديم لتأسيس نظرية جديدة تماشيا مع ما يلاءم العصر، لتظهر الأسلوبيّة كعلم ومنهج ومذهب لتخليص النّص من بعض القيود التقليديّة وجعله ظاهرة علميّة وأدبيّة.

الأسلوب حسب رأينا هو طريق أو اتجاه سلكه أيّ إنسان لكي يُظهر ما بداخله، أو يظهر الهيئة الّتي يريد أن يكون عليها الشيء الّذي يحاول أن يظهره، ونجد هذا أكثر في الفنّ، وقد وجدنا أن هناك صراعا حول هذا الرّأي، بمعنى أن الأسلوبيّة ذات أصول عربية قديمة بحتة من خلال عناصر وأجزاء تحتويها قد عرفها العرب القدماء غير أن هذه الأسلوبيّة كانت غير مقننة ولم تكن علميّة ودقيقة المناهج كما صارت عليه في العصر الحديث من خلال ظهورها بظهور اللّسانيات الحديثة.

ظهرت نظرية النّظم مع عبد القادر الجرجاني، وكادت جوانبها أن تتكامل وأيضا فرق بين اللّغة والكلام، وتولدت بعدها الدّراسات الأدبيّة خاصة في مباحث حسين المرصفي، ومصطفى صادق الرافعي، أحمد حسن الزيات وغيرهم، حيث كانت دراستهم

[1]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي ، عنابة، د ط، (د ت) ص2.

قائمة في جوهرها على ما أصّله القدماء من دراسات بلاغية ونّحوية، بالإضافة إلى ما قام به عباس محمود العقاد من تعديلات في الدّراسات العربية المعاصرة[1].

نفهم من هذا أن الأسلوبيّة الأدبيّة عند العرب كانت موجودة؛ لكنّ بطابع تقليدي أيّ اتباعا لما وضعه العرب القدماء خاصة من خلال العلوم الّتي اشتهروا بها كالبلاغة والنّحو، وأيضا التعديلات الّتي قام بها عباس محمود العقاد، فحسب رأينا أنه عدَّل أيّ حوَّل ما هو قديم إلى الحديث، من خلال تحركات الأسلوبيّة في عصره.

2. ظهور الأسلوبيّة:

أ. الأسلوبية عند الغرب:

نجد أنّ ظهور الأسلوبيّة عند الغرب كان من خلال التّطور الحاصل الّذي لحق الدّراسات اللغويّة والنقديّة في القرن الماضي، وظهرت ما يسمى بالدّراسة اللّسانية بفضل جهود العالم السويسري "فرديناند دي سوسير"* وعمله الرائع الّذي تكشّف في كتابه القيّم "**محاضرات في اللّسانيات العامة**"[2].

ومعنى هذا أن نشأة الأسلوبيّة عند الغرب كانت بفضل "فرديناند دي سوسير" الّذي أظهر اللّسانيات، حيث إن الأسلوبيّة كانت خاضعة لتأثيرات فلسفيّة آنذاك، فظهرت كعلم جديد عند الغرب متحررة مما كان عليها من قبل، لأنّها تخلصت من المفاهيم والتّأثيرات. أمّا الأسلوبيّة كمصطلح فظهرت على يد "فون ديرفابلنتيز" 1875[3].

وأصبح المصطلح منذ ذلك اليوم في متناول الجميع لكنّ بدلالات تختلف من باحث إلى آخر.

ما نفهمه من هذا كلّه أنّ مع الدّراسات اللّغوية الفيلولوجية الّتي درست تفسير النّصوص وشرحها، وتأكيد الصّلة بين المباحث اللّغوية والأدب؛ بدأ الأسلوب يتكوّن،

---

[1]– د محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص93.

[2]– رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص58.

*– فرديناند دي سوسير، (1857–1914).

[3]–رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص12.

ويصبح لديه قواعد الرّغم من ذلك لم تتضح معالمها جيدا؛ حتى ظهر العالم "شارل بالي"*الّذي اتبع طريق أستاذه "دي سوسير" حيث كان له الشرف في تطور علم الأسلوب"[1] .

ويؤكد الباحثون أنّ "شارل بالي" هو من طور علم الأسلوب معتمداً في ذلك على دراسات أستاذه "دي سوسير" لذلك اعتبروه المؤسس الفعلي والحقيقي للأسلوبية الحديثة.

بعد الجهود الشّاقة الّتي قام بها، "شارل بالي" يأتي "ليوشبيترز"** الّذي شرع في التمهيد للأسلوبيات التعبيرية والأدبيّة، وفيها درس العلاقة بين العناصر الأسلوبيّة وذات الكاتب ليتطرق من خلال هذه العلاقة إلى البحث عن الأسباب الّتي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة[2].

يمكن أن نقول أنّ"ليوشيبترز" من خلال أسلوبيته غيّر في مجرى اللّغة من خلال الجسر الّذي وضعه بين العناصر الأسلوبيّة وذاتية الكاتب، بمعنى آخر أنه كشف عن عناصر جديدة تتشكل من خلالها الأسلوبيّة وظواهرها.

وبدقة أكثر فإنّ " ليوشبيترز" حاول أنّ يلمس الجانب النفسي لتلك الذات المنتجة، وبين ما أنتجته من كتابات معينة.

بين مدّ وجزر وأخذ وعطاء وقبول ورفض للأسلوبية الحديثة، فإن الأسلوبيّة الّتي ظهرت من منطلقات "شارل بالي" وجهود "ليوشبيترز" أحدثت تفاعلات في التطور الّذي كان يحصل للأسلوبية.

من خلال هذه التفاعلات والصراعات الّتي ظهرت أخصبت اتجاها طريفا سميّ بالمشروع العميق، وقد خصّ إرساء قواعد نظرية للأدب عامة، وكل هذا انطلق في القسم

---

[1]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، سنة 2003، ص10.

*- لساني سويسري ولد في جنيف وتوفي فيها (1865-1947).

[2]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص14.

**- نمساوي النشأة ألماني التكوين، عاش بين سنتي (1880-1960).

المخصص للأسلوبيات من فرضيتين، تمثلت الأوّلى في اعتبار اللّغة مادة الأديب لأنّ كل عمل أدبي هو انتقاء من اللّغة كالتّمثال المنحوت من مادة المرمر.

أمّا الثّانية فباعتبار طابع العصر الموجود في قصيدة من القصائد الّتي يمكن من خلال لغتها أن نتوصل إلى أثّر الشّاعر[1].

نفهم من هاتين النّظريتين أنّ ظهور الأسلوبيّة، وما نتج عنها من صراع أسّس طريقا أو مشروعا يختص بوضع قواعد للأدب، لذلك وجدنا أنّ الأسلوبيّة الحديثة جاءت مقننة وفق منهج محدد خلافا لما كانت عليه سابقا، حيث إنّ النقطة الأوّلى تمثلت في مادة الأديب أو سلاح الأديب الّذي هو اللّغة ، لأنّ أدبه يقوم عليها، أمّا الثّانية فهي بصمة الشّاعر الّتي يتركها في قصيدته أو أدبه من خلال نظرته للعصر الّذي هو موجود فيه.

بعد الأعمال الّتي أرساها "بالي" و"ليوشبيترز" جاء "جاكبسون"* حيث عرّف الأسلوبيّة على أنها " البحث عما يتميز به الكلام الفنّي على بقية مستويّات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانيّة ثانيا"[2] .

هذا التعريف يبرز لنا توجها جديدا للأسلوبيّة بظهور أعمال "جاكبسون" الّذي قدم لنا أطروحة جديدة، وحسب فهمنا لهذا التعريف فإن الأسلوبيّة عند جاكبسون لا تشتغل إلاّ على الكلام الفني دون غيره، ومنه يمكن القول إنّ رؤية جاكبسون للأسلوبيّة تستطيع أن تتجاوز كون الأسلوبيّة تحليلا ألسنيا لتمييز العناصر الأساسية.

تواصل تطوّر الأسلوب على مدى الأعوام المتلاحقة، فاستطاع أن يكتسب شرعيته وبصفة رسمية سنة 1960م، حين انعقدت الندوة العلميّة العالمية في جامعة أنديانا الأمريكية، والّتي كان محورها **الأسلوب** وحضرها أبرز علماء اللّغة والأدب[1].

---

[1]– رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص15.

[2]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص12.

*– ولد بموسكو 1896، اطلع على أعمال "دي سوسير" سنة 1915، أسس النادي اللغوي موسكو.

هذه الندوة العلميّة الّتي انعقدت لتُؤكد على أن الأسلوبيّة علم يطبق في النصوص اللغوية والأدبيّة بصفة شرعية ورسمية، بَيْدَ أنّ أصداء هذه الّتيارات الغربية لم تبق في طيّ الغرب؛ بل بدأت أصواتها ترنّ وتنتشر في البلاد العربية، وبدأ منهج الأسلوبيّة ينتشر بين الأدباء والنقاد العرب.

ب. الأسلوبية عند العرب:

إنّ العرب كانوا في تذوق دائم للأدب والنّصوص الأدبيّة والشعرية منذ القدم؛ غير أنّ اتجاهاتهم كانت مختلفة متعددة ومتداخلة فيما بينها؛ حتى انتهى إلينا علم البلاغة والنقد.

إنّ آخر ما تفرع من علم اللّغة هو الأسلوبيّة؛ غير أنّها لم تكن مستقلة تماما، والعرب كانوا متأخرين في إدراك هذا العلم عندما كان يتلملم في الغرب، إلاّ في السّنوات الأخيرة حيث ظهرت محاولات تمكنت من نقل تيّارات الأسلوبيّة الغربيّة إلى العربيّة.

بدأت الأسلوبيّة عند العرب من خلال علوم قديمة؛ أي أنّها كانت مقيدة بها، لهذا السّبب تأخروا في اكتشاف الأسلوبيّة الحديثة عندما كان هذا العلم يتطور في الغرب ويزداد ثراء واكتمالا، ومن بين أولئك العرب نجد "**حازم القرطاجني**"* الّذي أورد منهجا خاصا من خلال كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**"، بحيث يقول:

"فالأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنويّة، والنظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية"[2].

إذا حاولنا فهم القول نجد أنّ "حازم القرطاجنّي" كانت نظرته للأسلوب لها علاقة قوية بالنّظم؛ بحيث إنّ النّظم نحصل فيه على تأليف اللفظ بينما الأسلوب يعطينا المعنى، وبما أنّ اللفظ يعطينا المعنى فالنّظم يعطينا الأسلوب أو ربّما العكس.

---

[1]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص12.

[2]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، دار المسيرة للنشر، ط1، سنة 2007، ص22.

*– أبو الحسن بن محمد الأوس، (ت1386م)

وبعد "حازم القرطاجني" يأتي "ابن خلدون" الّذي تناول الأسلوب على أنّه قضية دلاليّة وبيانيّة ونقديّة، يعني هذا أنّ أسلوبيته كانت تقليدية وقديمة لمن سبقه من العرب القدماء.

علم الأسلوب أو الأسلوبيّة لقي اهتماما كبيرا من قبل الباحثين المحدثين من خلال دراسات حديثة، بحيث وجدنا تأليفات كثيرة تحمل عناوينها مصطلح الأسلوب أو الأسلوبيّة.

ومن بين المحاولات الّتي نشطت في العصر الحديث ما قام به الأستاذ " أحمد الشايب" سنة 1939 في كتاب "الأسلوب دراسة بلاغية"، حاول فيه أن يعيد صياغة البلاغة القديمة وفق قواعد حديثة، فقام بربط البلاغة العربية القديمة بمعارف العصر الحديث.

يمكن أن نقول إنّه محافظ على القديم وملازم للعصر الحديث الّذي هو فيه، حيث إنّه جمع البلاغة القديمة بمعارف وخصائص العصر الحديث، فالأسلوبيّة كانت تحافظ على القديم، وتساير العصر في الوقت نفسه وهذا يظهر من خلال عنوان الكتاب الّذي ألفه "الأسلوب دراسة بلاغية".

"أحمد الشايب" كان الجسر الّذي ربط من خلاله البلاغة القديمة بما هو معروف في عصره، بحيث أراد أن يقدم أسلوبّيته في طبق يلاءم العصر، وكان يأخذ ما يأخذ من الغرب، لكنّ يقدمه بطريقة عربية.

أصدر " أمين خولي"* سنة 1947 كتابه فنّ القول"[1] وعندما تصفحنا هذا الكتاب وجدنا بأن أمين خولي حاول أن يستبدل البلاغة القديمة ثمّ يوازيها بالأسلوبيات الحديثة.

نفهم من هذا أنّ أسلوبية الخولي كانت متوجهة إلى العصرنة أيّ حسب ما هو موجود في ذلك العصر والتخلص من القديم من خلال تجاوزه إياه ومقابلته بما هو جديد.

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص25.

* عمل مدرسا في كلية الأدب بالقاهرة ومن مؤلفاته (الأسلوب، أصول النقد الأدبي).

أيضا نفهم من عنوان كتابه أن أسلوبيته فنية وأرادها أن تكون حيوية وليست أسلوبية جامدة وجافة.

ومع حلول سنة 1977 ظهر كتاب جديد في الأسلوبيّة، وهو كتاب "الأسلوب والأسلوبيّة" "لعبد السلام المسدّي". حيث تناول الكاتب الأسلوبيّة بدقّة وعناية، وكتاب آخر هو "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " لصلاح فضل، وهذا الكتاب مثل سابقه لأنّ كليهما تناول الأسلوبيّة وفق المنهج الحديث.

عبد السلام المسدّي عرَّف الأسلوبيّة بأنها منهج لساني يقوم على وصف النص بحسب طرائق مستقاة من اللّسانيات.[1]

نستخلص من ذلك أنّ عبد السلام المسدّي ليس وحده من سلك هذا الطّريق، بل هناك أسماء أخرى عالجت الأسلوبيّة على أنها منهج حديث، حيث نجد كتاب " البلاغة الأسلوبيّة" لمحمد عبد المطلب" وكتاب "خصائص الأسلوبّ في الشوقيّات" الّذي صدر عام 1981 لصاحبه "محمد الهادي الطرابلسي"، "واتجاهات البحث الأسلوبي" " لشكري عيّاد" وهو كتاب حاوّل فيه صاحبه وضع المبادئ الأساسية للأسلوبيّات العربيّة على أثر البلاغة القديمة.[2]

وتوالت الدّراسات حول المنهج الأسلوبّي من خلال كتاب "اللّغة بين البلاغة والأسلوبيّة" "لمصطفى ناصف" وكتاب "الأسلوب دراسة عربية إحصائية لغوية" "لسعد مصلوح" حيث يمثل دراسة عربية أسلوبية جمعت الاتجاهات العربية النظرية والنصوص التطبيقيّة، إلاّ أنّ جهوده كانت مجرد اجتهادات شجاعة لرصد ترددات المفردات والأسماء والصفات.[3]

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص22.

[2]– المرجع نفسه، ص26.

[3]– رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص26.

أمّا عندنا في الجزائر فإننا نجد بعض الأسماء مثل الدكتور "نور الدّين السّد" في "الأسلوبيّة وتحليل الخطاب" و"عبد الحميد بوزوينة" وعلى ملاحي" ورابح بوحوش" في كتابه "الأسلوبّيات وتحليل الخطاب".

إنّ الأسلوبيّة عند العرب، بالنظر إلى مؤلفاتهم فإنهم ركزوا كثيرا على الأسلوبيّة من ناحيّة العلوم القديمة خاصة البلاغة، فهم بقوا متمسكين بالقديم، مع أنّهم استخدموا الجديد وربطوه بتراثهم العلمي، فأسلوبّيتهم هذه تبقى غريبة عن الأسلوبيّة في العصر الّذي هم فيه، على عكس الغرب حيث كانت أسلوبّيتهم معصرنة لأنّها مستوحاة من لسانيات حديثة، لكنّ لا نعتبر ذلك إشكالية وإنما هو إخلاص لمناهج التراث، ساعين إلى توظيف التراث بعناية مع ما يتلاءم وواقع الدراسات الحديثة، حتى نرتقي عربيا وحتى عالميا في مجال النقد والأسلوب.[1]

3. أهداف التّحليل الأسلوبّي:

يقول الناقد "بلوم فيلد" *"يمكن تناول الأسلوب من ناحيّة الشكل ابتداء أو من ناحيّة المعنى والوظيفة كنقطة انطلاق، ففي الحالة الأوّلى يدرس الجانب الصّوتي للكلمة أو للتّعبير ثم تدرس الدّلالة اللّازمة له".[2]

إذا حللّنا قول "بلوم فيلد" فإننا نجد أنّ توجهه اللّساني يهتم باللّغة من حيث الشكل أو من حيث المعنى فهو يبين أن التّحليل الأسلوبي يمكن به معرفة النّص الأدبي من حيث مكوّناته وتركيباته.

تقوم الأهداف العامّة للبحث الأسلوبّي – حسب الدارسين – على أساس نظريّة علم اللّغة التطبيقّي، فالباحث في مجال الأسلوبيّة يقوم بتحديد الهدف الّذي يودّ الوصول إليه، فالبحث الأسلوبي يحدد الهدف الدقيق للتحليل ويختار له المنهج الملائم.

---

[1]– رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص26.

*- لساني أمريكي (1887–1945) درس في جامعة شيكاغو منذ 1909.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص18.

نستنتج أنّ التّحليل الذي تقوم عليه الأسلوبيّة يهدف إلى نقطة معينّة من خلال الموضوع الّذي يختاره طبعا بعد اختياره للمنهج المناسب.

يبحث التّحليل الأسلوبي عن خصائص جماليّة وفنيّة بإمكانها أن تميّز نصاً عن آخر أو كاتبا عن آخر بما يحمله داخل نفسه من شعور وعواطف، ومن خلال هذه الأمور تظهر الميزة الفنيّة للإبداع الّتي بها يمكن أن نميّز إبداعا عن أخر.

الفصل الثاني

تحليل مستويات القصيدة

1. تعريف الشّاعر.
2. شرح موجز للقصيدة.
3. تحليل مستويات القصيدة:

أ. المستوى الدّلالي.
ب. المستوى التّركيبي.
ج. المستوى التّصويري.
ح. المستوى الصّوتي

1. تعريف الشّاعر:

مأمون حمداوي من مواليد سنة 1956 بقرية زهرة قرب مدينة بني سنوس بولاية تلمسان، بدأ حياته بحفظ القرآن والتحق في السنة التّاسعة بمدرسة زهرة الابتدائيّة، وفي سنة 1970، انزاح إلى وهران ليكمل تعليمه المتوسط والثانوي والجامعي، ليتخرج بشهادة ليسانس في علم الاجتماع من جامعة وهران، أتيحت له الفرصة سنة 1984 ليسافر إلى فرنسا ضمن بعثة تعليمية، وهناك تحصل على الدكتوراه الدرجة الثّالثة في الأنتربولوجيّا الاجتماعيّة والثقافيّة.

يشغل مأمون حمداوي حاليا منصب أستاذ بمعهد علم الاجتماع بجامعة مستغانم، ويركز جهوده على الخلدونية سوسيو أنتربولوجيا الأسرة، كما يواصل اهتمامه بالتاريخ وثقافة بني سنوس بولاية تلمسان.

من أبرز مؤلفاته المطبوعة ديوان في الشعر الشعبي بعنوان:

قصائد منكرة صدر سنة 2001، كما قام بتعريف وتقديم كتاب: بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين، لمؤلفه الباحث الفرنسي "ألفريد بيل".

وقد اتجه إلى حقل المسرح ليجرّب حظه حيث ألّف عدّة مسرحيات أبرزها، آسيا إفريقيا، ثم مسرحية رحلة "سيدي بومدين الغوث"، وقد بيّن "مأمون حمداوي" مدى تأثره بكبار الشعراء وخاصة "المتنبي" و"بدّر شاكر السّياب" و"مفدي زكريا" موضّحا أهمية الشّعر ودوره في عصرنا الحاضر.

أحبب غير ملتفت !!

للشاعر مأمون حمداوي

جاءتْ ..ستبدأ منذ الآن أغنيتي
مسحورةً .. ويدبُّ السحرُ في لغتي !!

ما كنت غيرَ فَمٍ .. إنْ قال يطربها
أو لم يقلْ ليرى الدنيا لها عَنَتِ!!

أحتار .. كيف أُغَنِّي سحرَها أبدا
من لو تَشَا .. نسبتْ شكوى إلى ثِقَتِي !!

هل كان قلبيَ قلبي حينما ضحِكتْ
أم كان قلبيَ قلبي حينما بَكَتِ ؟!

أم كان قلبيَ قلبيْن .. الذي جرحَتْ
من دمعها .. والذي من ضِحْكِها أَلَمَتِ ؟

لا أعلم الآن .. قلبٌ كلُّهُ جسدي
يمشي على الأرض مسكونا بقاتلتي!!

يمشي ويُوجِسُ خوفًا من تَلَفُّتِهِ
الخوفُ خلفكَ .. أحببْ غَيْرَ مُلْتَفِتِ!!

2. شرح موجز للقصيدة:

نستهل بداية الفصل الثّاني قبل الولوج إلى مستويّات تحليل القصيدة، بشرح موجز لأبيات القصيدة. حتى نكشف عن المعاني الّتي تحملها ونضع القارئ في الصّورة الّتي رسمها الشّاعر لقصيدته.

القصيدة "**أحببْ غيرَ مُلتفت**" من الشعر العمودّي، ترجَم فيها شاعرنا كل العواطف والأحاسيس؛ تجاه فتاة يحبها ولكنّه لا يستطيع البوح لها ، خوفا من أن تصده وترفضه، فعندما يراها يخفق قلبه بشدة ويحمر وجهه حياءً وخجلا خوفا من ملاقاتها، وما عليه إلاّ أن يستدير ويغير طريقه.

ففي بداية القصيدة يتحدث عن الفتاة ومجيئها مما جعلها باعثا على قول الشعر.

وقد أكد أيضا بأنها بمثابة باعث لإبداعه اللّغوي في الكلمات الّتي يقولها بعد صمته وكتمانه، وبيّن في شعره بأنه يحبّها من خلال مدحه لها، بالإضافة إلى حيرته القاتلة حيث إنّه محتار في إخراج مشاعره لدرجة مزجه بين الشكّ واليقين، وقد تخللتها استفسارات!!

فالشّاعر تساءل عما إذا كان قلبه هو نفسه في الضحك والبكاء، أم كان قلبه قلبين لدى جرحه تألما من دمعها، وقد بيّن أيضا بأنه يمشي وراء عاطفته وقلبه تأثرا بمحبوبته، فهو يمشي خائفاً ولا يريد الالتفات للوراء، لأنّه يرى هذا الخوف ملازما له من خلفه. وقد ختمها مخاطبا قلبه بقوله : " الخوف خلفكَ .. أحببْ غيرَ ملتفت" مادامت المواجهة تسبب له كل هذا الحرج.

3. تحليل مستويات القصيدة:

أ. المستوى الدلالي:

أ.1. **دلالة القصيدة:** أوّل ما نبدأ به في تّحليل قصيدة مأمون حمداوي دلاليّا هو معنى العنوان، لأنّه الباب الأول الّذي صادفنا، ويصادف كلّ قارئ ومتلقٍّ، فما هو العنوان؟

يعد العنوان العتبة، أو الباب الّذي يلِجُ منه القارئ إلى النص أو إلى القصيدة، لأنه بالمقابل لا يمكن الولوجُ إلى عالم النص إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة[1].

وفي قصيدتنا هذه سنحاول أن ندرس العنوان الّذي هو:

"أحْبِّب غير ملتفت" جاء هذا العنوان جملة فعليّة متبوعة بنفي، حتى يعبِّر عن حالة نفسيّة وهي حبّه للفتاة على خوف من مصارحتها التي قد تجر له أتعابا إضافية، لأنّ همه هو التّعبير عن هذا الحب، فهو شاعر يهمُّه أن يقولَ ما يحس به ليخلد هذا الشعور والإحساس.

وإذا رجعنا إلى العنوان مرة أخرى وأخذنا كل كلمة على حده، فسنقول إن "أحببْ" الذي هو فعل أمر يدّل على أنّ حبّه كان منذ زمن لهذه الفتاة، أمّا "غير" فتستعمل للاستثناء والنّفي، وإذا توقفنا عند معنى الاستثناء فنجد أنّه يستثني خوفه، واكتراثه بالآخرين.

وإذا نظرنا إلى كلمة "ملتفت"، نجد بأنّها جاءت مشتقة على صيغة اسم الفاعل من الفعل المزيد بحرفين "التفت"، وهذه الأخيرة تدلّ على أنّ الالتفات لم يضف إلى حبّه، ولم يزد عليه، وكذلك هي اسم فاعل لعامل وهو الفاعل "الشّاعر".

[1]– ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990، ص72.

وقد تكرر العنوان "أحبّب غير ملتفت" في بداية القصيدة ونهايتها وهذا إصرارا على حبّه وشدة تعلقه بمحبوبته، وإصراره على عدّم الخوف من الآخرين، أو الاكتراث لأمرهم، وكأن له هدفا يريد الوصول إليه.

يعتبر المستوى الدّلالي خطوة أساسية من خطوات تحليل أيّة قصيدة من القصائد، إذ فيه يتعرف القارئ على معنى دلالات الألفاظ والعبارات، وفي هذا المستوى ندرس مدى استخدام الشّاعر للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في النص الأسلوبي. كما يدّرس انزياحات وطبيعة الألفاظ ودورها في المعنى من حيث الغرابة أو الحداثة أو الألفة أو الدارجة[1]. وبعد الانتهاء من دلالة العنوان ننتقل إلى دلالة الألفاظ.

دلالة ألفاظ: قبل أن نتطرق إلى شرح الألفاظ بودنا أن نطرح الإشكالية الآتية:

ما طبيعة الألفاظ الّتي وظفها الشّاعر في قصيدته هذه؟ هل اختارها من اللّغة العامية فجعلها تكتسب دلالات جديدة؟

لقد استهل الشّاعر قصيدته "أحبّب غير ملتفت" بجملة فعليّة، وذلك للدلالة على فاعليته وتفاعله مع الموضوع وحبّه للفتاة. تدلّ الأفعال (جاءت، ما كنت، أختار، كان، أعلم، يرى، يقل، يمشي) هذه تدلّ على أن فعل الحبّ قد بدأ وانتهى (لكنّ لا يعني أنه توقف عن حبّها) بل انتقل إلى شيء جديد في حبّه لها.

فكان توظيف الأفعال المضارعة بعد الأفعال الماضية، وهذا للدلالة على الانتقال من مرحلة حبّه الماضي إلى مرحلة جديدة وهي محاولة البوح لها بمكنوناته.

أمّا بالنّسبة للأفعال الماضية، فجاءت لتدلّ على ماض حاضر لديه وليس ذكرى، لأنّه يُتبعه بفعل مضارع ليضع نفسه ويضعنا في خِضّم الأحداث. أمّا الكلمات (مسحورة، الدّنيا، سحرها، شكي، قلبي، ثقتي، خوفا) فهي تدلّ على أنّ هذه الفتاة ملأت دنياه؛ بحيث أنّ (ثقتي والخوف) تدلّان على التردّد والارتباك في البوح لها بحبّه.

[1]– ابراهيم خليل، في النقد الألسني، دار الكندي، عمان، 2002، ص21.

والكلمات الأخرى مثل (مسحورة، الدّنيا، قلبي)، فهي تدلّ على تمام الحب لها (أيّ حبّه لها مكتمل)، فكلمة الدّنيا مثلا هي تمام الدّنيا وكمال زهوها. فحبّه لها تام، هذا تصوير جميل وإن كان مبالغا فيه. وبالعودة إلى تكرار العنوان نجد أنه يدّل على أنّ أول الأمر وآخره هو أنه أحبّ فتاة ولم تلتفت إلى حبّه، ولكنّه رغم من ذلك لم يكترث به، بل أصّر على حبّها.

أ.2. الحقول الدّلاليّة:

لقد نوّع مأمون حمداوي في الحقول الدّلاليّة، من حقول دّالة على الحبّ، وأخرى دّالة على الحزن، والحقول الدالّة يعرفها "جوست تريي" بأنها مجموع الألفاظ في نص معيّن تكون مبنية على مجموعة متسلسلة لمجموع كلمات أو حقول معجمية؛ كلّ مجموعة منها تعطي مجالا محددا على مستوى المفاهيم حول التصورات زيادة على كل ذلك، فإن كل حقل من الحقول سواء كان معجميّا أو تصوريّا فهو متكون من وحدات متجاوزة مثل حجرة الفسيفساء"[1]

أمّا بالنّسبة للحقول الدّلاليّة الواردّة في قصيدة "أحبّب غير ملتفت" فقد نكتفي بتلخيصها في حقلين من خلال الجدول التالي:

الحقل الدّال على شدّة حبّه وتعلّقه	الحقل الدّال على العذاب والحزن
أغنيتي، أحببْ، مسحورة، السّحر، لغتي، يطربها، ثقتي، ضحكت، قلبي.	أحتار، شكي، بكت، جرحت، دمعها، أسَتِ، قاتلتي، خوفا.

من خلال هذا الجدول يتّضح لنّا أنّ الشّاعر اعتمد على حقلين لكتابة قصيدته، واعتبرهما سبباً لهذه الكتابة، وهما العذاب الّذي نشأ من خلال الحبّ والتّعلق بالفتاة

[1]– كلود جرمان، علم الدلالة، نور الهدى لوشن، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ط1،ص54.

والحزن عليها، لأنه هو فقط من يحبّها، أيّ أنه حبّ من طرف واحد، وأيضا لعدم اكتراثها به وعدم قدرته على مصارحتها.

أ.3. الرمز:

من الملاحظ في القصيدة أنّ الشّاعر لم يعتمد على الرمز المستوحى من الطّبيعة؛ بل اعتمد على الرمز السّحرّي، فكل ألفاظه كانت ترمز وتوحي إلى شدّة حبّه وتعلّقه بالفتاة، بحيث لا يريد إخفاء حبّه لها، لأنّه في قرارات نفسه يريد أن يصارحها بالموضوع، حيث إنّ الرمز عند "سلمى الخضراء الجيوشي" هو "نوع من القناع يغشى مجموعة من الأفكار" وهناك من يرى "بأن الرمز وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة النادرة"[1].

ب. المستوى التركيبي:

يهتمّ المستوى التّركيبّي بالتّراكيب وتصنيفاتها أيّ أنواع التراكيب الّتي تغلب على النّص، فهل تغلب عليها التّركيب الفعلّي أم التّركيب الاسمّي؟

ب.1. الأفعال:

يعدّ الفعل الركيزة الأساسيّة في دراسة النّص سواء أكان شعريّا أم نثريّا، والفعل عند علماء اللّغة والنّحو هو: "الحدث الّذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوها"[2] هذا من ناحيّة اللّغة أمّا من ناحيّة الاصطلاح فالفعل كلمة تدلّ على المعنى المقترن بالزمان، والفعل من حيث الزمن ثلاثة أقسام: ماض، مضارع، أمر"[3].

---

[1]–سلمى خضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1، ب ت،ص781.

[2]– إياد عبد المجيد ابراهيم، في النحو العربي، دروس وتطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص14.

[3]– إيمان البقاعي، معجم الألفاظ، دار المدارس الإسلامية، بيروت، ط1، 2003، ص7.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
جاءت، كنت، قال، عنت، نسبت، كان، ضحكت، كان، بكت، كان، جرحت، أست.	ستبدأ، يدبّ، يطربها، لم يقل، يرى، أحتار، أغني، تشاء، لا أعلم، يمشي، يمشي، يوجس.	أحببْ
اثنا عشر فعلا	**اثنا عشر فعلا**	**فعل واحد**
كان، ثلاث مرات	يمشي مرتين	

نجد أن الشّاعر استعمل خمسة وعشرين فعلا ، اثنا عشر فعلا ماضيا واثنا عشر فعلا مضارعا، وهناك فعل أمر واحد، لكنّ نجد من الأفعال المضارعة ما يدلّ على فعل ماض مثل "لم يقل"، وهناك ماض يدل على المضارع مثل جاءت، فهو فعل ماض نحوا ولكنّه مضارع معنى، لأنّه يراها أمامه قادمة وهي تواجهه وجها لوجه، "**وإن قال**" ماض نّحوا ومضارع معنى لأنّه مشروط.

أمّا المعنى العام للأفعال الماضية مع المضارعة، نجد أنها تدلّ على تساوي حبّه لها في الماضي مع تساوي حبّه لها في المضارع.

أمّا وحدانية فعل الأمر "أحبب" في هذه الأبيات، وتركه له إلى آخر أبياته بعد انشغاله بذكر مشاعره تجاهها، فإنه يوجه هذا الأمر لقلبه بعدم الخوف في الحبّ ما دام أحبّ، وأن يزيل ما يمنعه من مصارحتها لها ويُقدم على ذلك.

ب.2. دراسة الجمل:

قبل الشروع في دراسة جمل القصيدة لابدّ أن نعطي مفهوما وجيزا للجملة، "فهي عبارة عن الفعل وفاعله أو مبتدئه و خبره، أو ما كان بمنزلة أحدهم، وهي تتألّف من

ركنين أساسيّين هما المسند والمسند إليه، وهما عمدة الكلام، ولا يمكن أن تتألّف من غيرها؛ كما يرى النّحاة"[1].

وللجملة نوعان: اسميّة، وفعليّة.

وإذا عرفنا الجملة الاسميّة "فهي الّتي تبدأ باسم، ويليها الاسم أو الحرف أو الفعل ففيها المسند أولا ثم المسند إليه ثانيا".[2]

ومن بين الجمل الاسميّة الواردة في الأبيات " هل كان قلبي قلبي" "قلب كله جسدي"، "الخوف خلفك"، وهو لم يعتمد على الجمل الاسميّة بكثرة الّتي تدلّ على الاستقرار والثّبوت، لأن حالته لم تكن مستقرة بل كان مرتبكا وحائرا، أمّا الثّبّات فكان في الخوف الدائم من عدم اكتراثها له والتفاتها لحبّه، وثبّات قلبه على حبّها.

من الجمل المنفية المذكورة في القصيدة: " ما كنت غير فم..."، "لا أعلم الآن...."، ولقد كان لها الحظّ الأوفر في نصّه كذلك، وهذا يدلّ على أن الشّاعر يعيش حالة صراع، فهو ينفي كرهه لها ويلمّح إلى عدم تصريحه بحبّه لها خوفا من أنّ تصده.

ب.3. التعريف والتنكير:

المعرفة هي "ما وضع لتستعمل في واحد معيّن تعيينا شخصيا أو نوعيا بوضع جزئي أو كلي[3]"، أمّا النّكرة "فهي ما وضع لشيء لا يعنيه منقولا أو مرتجلا مفردا أو مركبا، اسما أو لقبا أو كنية موضوعا لعين أو معين، ولها مراتب أيضا بعضها أتمّ من بعض"[4] والجدول التالي فيه إحصاء الأسماء المعرّفة والنّكرة الواردة في القصيدة :

---

[1]- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2002،1،ص12، 13.

[2]- صالح بلعيد، الصرف والنحو، دار هومة، الجزائر، ص27.

[3]- شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص202.

[4]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الأسماء المعرفة	الأسماء النّكرة
السحر، الدنيا، الأرض، الخوف، الّذي، جسدي، دمعها، قاتلتي، تلفت، أغنيتي، لغتي، سحرها، قلبي، قلبها، شكي، ثقتي، ضحكها.	فم، مسحورة، قلبين، خوف، مسكونا.

نلاحظ من خلال الجدول أن الغلبة كانت للأسماء المعرفة على النّكرة، لأن الشّاعر يتحدّث مع شخص معروف لديه، ملم بصفاته، ولكثرة حبّه لها وشوقه إليها، واعتياد الحنّين إليها صار الشعور الّذي يكنّه لها معروفا واضحا.

ب.4. الحروف وأدوات الربط:

لا تخلو قصيدة "مأمون حمداوي" من حروف وأدوات الربط، فالربط "هو قرينة نّحوية ودلالية؛ تساهم في أحكام العلاقات النّحوية ووضوح الدلالة النظمية، وتبدو في الكلام النثري إلزاما كليا بالقاعدة النّحوية الدلالية، بينما تتحطم على نحو غريب في النص الشعري الحديث الّذي يحذف الروابط ويدمر بذلك المتتالية الدّالة بما هي تنظيم واضح من القوانين المألوفة"[1].

حروف العطف	حروف الجر	حروف النفي والشرط	حروف الاستفهام
الواو، أو، أم، أم	في، اللام، إلى، من، على، من، اللام	ما، لم، لو، إن، لا النافية.	هل

[1]– ابراهيم رمّاني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ب ت،ص193.

نجدّ الشّاعر قد استعمل حروف العطف دلالة على تخييره بين البّوح والكتّمان، أمّا استعماله لأحرف الجر فيدّل على انجراره لتأثير حبّها ، وهو لا يملك أمره؛ وإنمّا هو بيد غيره، فهو تابع ومفعول به وليس فاعلا، وتدلّ أيضا على أنه غير مستقر وغير ثابت على أمر واحد ، ومتردد وحائر في أمره وخائف من صدّ الفتاة له. وقد استعمل حرف الشرط "لو" حرف امتناع لامتناع واستعماله له في الأبيات يدل على امتناع العلاقة لامتناع مشيئة الطرف الثاني "المحبوبة"، وكذا لامتناع الطرف الأوّل "الشّاعر" عن مصارحتها وهي علاقة مستحيلة بهذه الكيفيّة.

أمّا أدوات النّفي فتدلّ على جهله لمشاعر حبيبته تّجاهه، وحرف الاستفهام "هل" يدلّ على الحيرة.

يمكن القول إنّ التّنوع في أدوات الربّط قد ساهم بشكل ملحوظ في ربط أواصر هذه القصيدة، فبين الغموض والوضوح والتّرقب والتقدم والحيرة والارتباك في اتخاذ القرار، نجد أنّ هناك نوعاً من الطمأنينة والهدوء.

ج. المستوى البلاغي:

ويسمى أيضا بالمستوى التّصويري وفيه ندرس الجوانب التّالية (علم المعاني، علم البيان، وعلم البديع).

ج.1. علم المعاني:

هو أصول وقواعد تعرف بها كيفيّة مطابقة الكلام لمقتضى الحال بحيث يكون وفق الغرض الّذي سبق له، وهو متعلق بالأسلوب الإنشائيّ والخبريّ[1].

ج .1.1.الخبر:

وهو ما يحتمل التصديق والتكذيب، وقد استعمله مأمون حمداوي في قصيدته لسرد حقيقة عاشها، فربما هدفه هو الإخبار بما يعانيه من خلال كبت حبّه في هذه التّجربة العاطفيّة الّتي لم ينجح فيها، وهو يظهر من خلال العنوان "أحبّب غير ملتفت" فالشّاعر

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بيروت، لبنان، دط، 2002، ص37.

يعترف بأنّه أحبّ فتاة؛ لكنّه لم يستطع مصارحتها خوفا من أن تصده وأن لا تقبل به، فهو يخبرنا عن حاله وبأنّه عاشق لم ينجح في حبّه، وكان حظّه تعيسا من هذه النّاحية.

ج .2.1.الإنشاء:

ينقسم إلى قسمين:

– **الإنشاء الطلَبي:** هو الّذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم، ويكون الطّلب بخمسة أشياء: الاستفهام، الأمر، النّداء، التمني، النهي[1]

ومن الأساليب الإنشائيّة الّتي جاءت في القصيدة قوله:

هل كان قلبي قلبي حينما ضحكت أم كان قلبي قلبي حينما بكتِ؟

أم كان قلبي قلبين الّذي جرحت من دمعها والّذي من ضحكها أَستِ؟

الغرض من هذين البيتين هو التّساؤل عن مكانة قلبه، وأيضا التّعبير عن شعوره حينما يراها تضحك ويراها تبكي، ويخبرنا من خلالهما أنّ الجرح الّذي يعانيه في قلبه هو من جرّاء حبّه لها وصراعه من خلال وحدة حبّه.

فشاعرنا هذا عانى كثيرا جرّاء صدّه وعدم الاهتمام به من طرف الّتي يحبّها.

وآخر ما نختم به الأساليب الإنشائيّة هو النفي الّذي جاء به الشّاعر بغرض التّحسر والتّأسف، فهو يتألم لعدم فهم حالته كيف هي، ولم يعرف مكانة قلبه في جسده فهو في حيرة على الشيء الّذي هو فيه، وتمثّل شعوره هذا في قوله:

لا أعلم الآن قلب كله جسدي يمشي على الأرض مسكونا بقاتلتي!

ج.2. الصور البيانية:

من بين الصور البيانية الموجودة في الأبيات نجد (الاستعارة، الكنّاية).

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص52.

الاستعارة:

الاستعارة من المجاز وهي تشبيه حذف أحد طرفيه علاقتهما المشابهة، وهي قسمان مكنيّة وتصريحيّة، فالمكنيّة هي ما صُرّح فيها بالمشبّه دون المشبّه به، ويكنّى عن هذا الأخير بشيء من لوازمه. أمّا التصريحية فهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه أو غيره من أركان التشبيه"[1].

قد استعان الشّاعر في قصيدته بالاستعارة، محاولا من خلالها إيصال المعنى إلى المستمع، وأيضا كانت وسيلة لكي يعبر عما هو في قلبه، ومن بين الاستعارات الموجودة في القصيدة نجد:

"قلب يسري ويمشي على الأرض"، "قلب مسكون بقاتلتي"، "يوجس خوفا"

وعندما نحلل الاستعارة "يوجس خوفا" نجد أنّه أورد فيها مشبها شيئا محسوسا بشيئ ملموس أو شيئ مادّي بشيء معنوّي، فعادة هذا الفعل "يوجِسُ" يكون للإنسان بمعنى الترقب ولا يكون للقلب، فأبدل الإنسان بالقلب، وترك لازمة من لوازمه وهو الفعل "يوجس" وهي استعارة مكنيّة.

هذه الاستعارة رغم بعدها القريب والبعيد (أي شدّة الخوف وردّة فعل الحبيبة)، إلا أنّها زادت المعنى جمالا وألبسته ثوبا من السّحر الجميل، الّذي ألقى بضلاله على المعنى الكلي للقصيدة، وأضحى يبرز تعلّقه بحبيبته وتردّده في جملة واحدة.

الكناية:

الكناية في البلاغة "لفظ أطلق به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، وبعبارة أخرى هي كلام لا يراد به معناه الحقيقي الّذي وضع مع جواز إرادة ذلك المعنى الأصلي؛ إذ لا قرينة تمنع هذه الإرادة"[2]، وفي قصيدتنا هذه استعمل الشّاعر الكناية في قوله "يدّب السحر في لغتي" وهي كناية عن اللّغة الشعرية.

[1]– أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص202.

[2]– بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط9، 2004، ص139.

وقد استهل الشّاعر بهذه الكناية لأنّه أراد منذ البداية مراوغة حبيبته، وجسّ نبضها بألاعيب لغويّة ليستبّن منها ما تكنّه له، وقد يكون ردّا لطلبه، وفي معنى هذه الكنّاية يحاول الشّاعر أن يوضّح لغيره أنّها كالسّحر في تعابيره فهي تضفي عليها نوعا من البهجة والتلقائيّة في الانفعال.

ج.3. علم البديع:

علم البديع هو علم تعرف به الوجوه والمزايا الّتي تزيد الكلام حسنا وحلاوة، وتكسوها دهاء ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال، ووضوح دلالته على المراد فتحسين الكلام هنا يعني بمعرفتها وتصور معانيها، ومنشأ الحسن فيها يعود إلى وجود ضربين: ضرب يرجع إلى اللفظ، وضرب يرجع إلى المعنى[1].

من خلال هذا التّعريف يتّضح لنا أنّ البديع ينقسم إلى قسمين: أولّهما المحسنات اللّفظية وثانيهما المحسنات المعنويّة، ومن المحسنات البديعيّة الواردة في القصيدة هي:

الطّباق: وهو الجمع بين شيئين، فالطباق بين شيئين أيّ جعلهما على حد واحد، وهذا في التّعريف اللّغوي أمّا في التعريف الاصطلاحي فهو الجمع بين متضاديّن في الكلام[2]. وهو على نوعين:

أ. طباق الإيجاب:

وهو ما لم يختلف فيه الضدّان إيجابا أو سلبا.

ب. طّباق السلب:

وهو ما اختلف فيه إيجابا وسلبا، بحيث يكون أحدهما مثبتا والآخر منفيا، ومن بين أنواع الطّباق الواردّة في القصيدة نجد طباق الإيجاب في قوله:

شكى ≠ ثقتي

ضحكت ≠ بكت

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص287.

[2]– عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، مكتبة الآداب، 2000، ص25.

أمّا بخصوص طباق السلب فنجده في قوله:

قال ≠ لم يقل

ولقد كان لهذا الطبّاق الأثر الكبير في تأكيد المعنى وزيادة قوّته ووضوحه.

د. المستوى الصوتي:

د.1. التقطيع العروضي:

جاءت	ستبدأ	منذ	لآن أغ	نيتي ❋	مسحورتن	ويدبب	بسحر في	لغتي
0||0|0	0|||0	0||0|0	0||0|0	0|||0	0||0|0	0|||0	0||0|0	0|||0
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	

القصيدة من البحر البسيط وهو بحر رباعي التفعيلة

ومفتاحه: إنّ البّسيط لديه يبسط الأمل

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وقد كان استعماله للبحر البّسيط ليدّل على السّهولة في الإلقاء، أيّ إلقاء الشّعر بغير تكلف ودون تصنع، وهذا يدل على أن الشّاعر متمسك بحبيبته، وغير فاقد للعزيمة والأمل في البوح لها بحبّه ومكنوناته الدّاخلية.

حرف الرّوي: استعمل الشّاعر حرف التاء رويا للقصيدة، وهو صوت شديد مهموس، مما قد يعبر عن الحالة النفسية للشاعر وما ينشده من هدوء وسكينة، وربّما دّلت التاء المكسورة في الرّوي على أنّه مكسور الخاطر، ومجرور إليها رغم محاولات إخفاء ذلك، لكنّ قوة الجذب الّتي تمارسها معشوقته أقوى من أيّة مقاومة يحاولها، فهو مكسور الخاطر مجرور إليها منجذب.

د.2. الأصوات المجهورة: SONORES:

في اللّغة العربية هي: "الباء، الجيم، الغين، الذّال، الزّاي، الرّاء، الضّاد، الظاء، العين، اللاّم، الميم، النّون، الألف، القاف، الدال، الطاء"[1]، المعّبرة عن القوة.

الأصوات المهموسة:

وهي: "التّاء، الهاء، الحاء، الخاء، الكاف، الصّاد، الشّين، الطّاء، الفاء، الثّاء، والأصوات المهموسة كلّها رخوة ما عدا الكاف، التّاء"[2]، الدّالة على الضعف.

إحصاء الأصوات وتصنيفها:

إن قصيدة "أحبّب غير ملتفت" تحتوي على مائتين و سبعة وعشرين صوتا ما بين المجهورة والمهموسة، قمنا بدراسة لهذه الأصوات في القصيدة وكانت النتائج كالآتي:

الأصوات المهجورة	عددها	الأصوات المهموسة	عددها
أ	25	ه	6
ع	3	ج	9
غ	4	خ	3
ق	9	ك	12
ج	4	ش	4
ض	1	ص	0
ز	0	ت	21
ط	1	ث	1
د	6	ف	8

[1]– نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي،مكتب الجامعي الحديث، ط1، 2008، ص119.

[2]– المرجع نفسه، ص121.

ظ	0	س	9
ذ	3	**المجموع**	73
ر	10		
ت	21		
ب	16		
م	20		
ل	31		
المجموع	**154**		

من خلال إحصاء الأحرف المجهورة والمهموسة وجدّنا أن الغلبة كانت للأحرف المجهورة على المهموسة بحوالي مائة وأربعة وخمسين حرفاً على ثلاثة وسبعين حرفاً، وهذا عكس ما هو حاصل في الواقع ' وربما يعود ذلك لرغبته الجامحة في الجهر لها بحبّه، وعادة ما تستعمل المجهورة للدّلالة على قوّة الشيء وأثره في الذّات، وهذا ما يعبّر عن قوة حبّه وتمسكه بها ورغبته في البوح لها، أمّا استعماله للمهموس فهو للدّلالة على خوفه وتردّده مع هدوء وسكينة تتملكه، وقد غلب حرف اللام على الأصوات بواحد وثلاثين حرفا، لأنّ هذا الحرف المجهور وعادة ما يستعمل للتّعريف، وهو ما غلب على كلمات القصيدة المعرفة كما وجدناها سابقا، لأنّ الشخص معروف لديه، وفي الحروف المهموسة نجد الغلبة لحرف التّاء بواحد وعشرين حرفا لأنّه استعمل كحرف للرّوي، وهو للدّلالة على راحة باله اتجاه صدقه في حبّه.

الخاتمة

خاتمة:

إنّ الدّراسة الأسلوبيّة تنطلق من النّص وتعود إليه، كما تبحث في الظّاهرة الأسلوبيّة باصطناع منهج لساني، وتكشف عن السّمات الأسلوبيّة والعناصر الجماليّة الّتي تنبثق منها.

وقد حاولنا التعمّق في القصيدة، للكشف عن بعض الجوانب الجمالية فيها لنستنتج أن الشّاعر مأمون حمداوي كان بارعا في التّعبير عن أفكاره وعواطفه.

وبعد هذه المحاولة يمكننا إجمال النتائج فيما يلي :

إنّ القصيدة عند مأمون حمداوي هي وسيلة للتفريغ النّفسي المعبّرة عن الذّات الكامنة.

إنّ القصيدة يوجد فيها نوعان من البُنى، بنيّة سطحيّة، وهي تلك الّتي تتكون منها جمل القصيدة وبناؤها، وبنيّة عميقة تمثّلت في تلك المعاني المستوحاة من المجازات اللّغوية، وما تشكله من انزياحات جعلت القصيدة تعبّر في بعدها النّفسي والتّعبيري عن الذّات الّتي تبحث عن الطّرف الثّاني.

الأفعال الماضية توازت مع الأفعال المضارعة دلالة على أن حبّ الشّاعر لم يتغير من الماضي إلى المستقبل.

المستوى الصوتي الّذي وجدنا فيه نوعين من الأصوات: المهموسة والمجهورة، حيث تدلّ المجهورة على رغبة الشّاعر بالجهر بحبّه لحبيبته، ورغبته في البوح لها، والمهموسة للدلالة على نوع من الخوف والتردد في نفسية الشّاعر.

الألفاظ كانت تدور حول محور أساسي هو الأمل، الخوف والتردّد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بيروت، لبنان، دط، 2002.
2. إبراهيم رمّاني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ب ت.
3. إبراهيم خليل، في النقد الألسني، دار الكندي، عمان، 2002.
4. إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي، دروس وتطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.
5. إيمان البقاعي، معجم الألفاظ، دار المدارس الإسلامية، بيروت، ط1، 2003.
6. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط9، 2004.
7. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي ، عنابة، د ط، (د ت).
8. سلمى خضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1، ب ت.
9. شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2002.
10. صالح بلعيد، الصرف والنحو، دار هومة، الجزائر.
11. صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
12. عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، مكتبة الآداب، 2000.
13. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط1،2002.
14. كلود جرمان، علم الدلالة، نور الهدى لوشن، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ط.
15. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1994.
16. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1990.

17. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، سنة 2003.
18. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي،مكتب الجامعي الحديث، ط1، 2008.
19. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، دار المسيرة للنشر، ط1، سنة 2007.

فهرس الموضوعات:

مقدّمة ..... أ

الفصل الأول: نشأة الأسلوبية وظهورها

1. نشأة الأسلوبيّة 2
2. ظهور الأسلوبيّة 2
   أ. عند الغرب 3
   ب. عند العرب 6
3. أهداف التّحليل الأسلوبّي 9

الفصل الثاني: تحليل مستويات القصيدة

1. تعريف الشّاعر 12
2. القصيدة 13
3. شرح موجز للقصيدة: 14

أ. المستوى الدلالي: 15

أ.1. دلالة القصيدة 15

أ.2. الحقول الدّلاليّة 17

أ.3. الرمز 18

ب. المستوى التركيبي 18

ب.1. الأفعال: 18

ب.2. دراسة الجمل 19

ب.3. التعريف والتنكير 20

ب.4. الحروف وأدوات الربط 21

ج. المستوى البلاغي 22

ج.1. علم المعاني 22

ج .1.1. الخبر 22

ج .2.1. الإنشاء 23

ج.2. الصور البيانية..... 24

ج .1.2. الاستعارة 24

ج .1.2. الكناية..... 24

ج.3. علم البديع..... 25

د. المستوى الصوتي 26

د.1. التقطيع العروضي..... 26

د.2. الأصوات المجهورة 27

د.3. الأصوات المهموسة 27

خاتمة 30

قائمة المصادر والمراجع 31