منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي

الدكتور سمير شريف ستيتية (*)
دائرة اللغة العربية وآدابها
جامعة اليرموك — إربد — الأردن .

منهج التحليل اللغوي منهج لدراسة اللغة والأدب دراسة تحليلية من الجوانب الصوتية. والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية والاشارية semiotics فهو اذن ، منهج لغوي. يبدأ من اللغة ، واليها ينتهي . واذا كان هذا المنهج يدرس الجوانب الجمالية ، فعلى اعتبار أنها جزء من اللغة ، لاينفصل عنها ولا يحيد ، أي باعتبار أن الادب لغة ، مع التسليم بأن له طرائق خاصة في التعبير ، يختارها من قلب اللغة .

ونظرا لان منهج التحليل اللغوي يدرس الادب كلغة ، فقد يختلط الأمر على بعض الدارسين ، فيظنون هذا الأسلوب من التحليل ، درساً في الاسلوبية ، أو طريقاً من طرق البنيوية . وليس الأمر كذلك في الحقيقة . فالاسلوبية طريقة في تحليل شكل النص مع الافادة من معطيات علم اللغة « اللسانيات» . والبنيوية طريقة في تحليل شكل النص ومضمونه ، مع الافادة من معطيات علم اللغة كذلك . وهذا يعني أن للاسلوبية والبنيوية هدفا واضحاً ومحدداً . وهو تحليل النص الادبي . وأنهما من أجل تحقيق سوية علمية للتحليل ، يستعينان بمعطيات علمية ، هي معطيات علم اللغة . وعلى هذا ، فأسلوب النص ، أو أسلوبه ومضمونه معاً ، هدف نهائي للاسلوبية والبنيوية . أما منهج التحليل

(*) دكتوراه في علم اللغة من جامعة ميشيغان ، ودكتوراه في تحليل الشخصية من جامعة كولومبيا باسيفيك . مدرس الفارسية واللغات السامية وعلم اللغة والنحو في جامعة اليرموك .

اللغوي ، فاللغة هدفه الأول والأخير . وعلى هذا ، فالخلاف بين منهج التحليل اللغوي من جهة ، والاسلوبية والبنيوية من جهة ثانية ، خلاف في التصور والهدف .

يضاف إلى هذا ، أن منهج التحليل اللغوي يتعامل مع اللغة على أنها ذات وجهين مختلفين ولكنهما متكاملان . أحد هذين الوجهين تجريدي ذهني ، وثانيهما مادي منطوق . وقد اتفق معظم اللغويين على هذا ، لم يمنعهم من ذلك اختلاف مشاربهم ومذاهبهم اللغوية. فهذا De saussure يقسم اللغة قسمين ، أحدهما ذهني عقلي. سماه «اللسان » langue وهو الذي يمثل « نظام اللغة» في أذهان أبنائها الناطقين بها ، وثانيهما أدائي منطوق ، سماه « الكلام » parole .

وقد ذهب Jakobson إلى التفريق بين « الانموذج» أو « النمط » mode والرسالة message على نحو قريب مما ذهب اليه saussure . وأما chomsky فقد ميّز بين ما سماه « الكفاية» competence ، وهي قدرات لغوية ذهنية في أذهان ابناء اللغة ، وهي كذلك قدرات توليدية ، وليست مجرد أنماط مختزنة . والأداء performance وهي الصورة الثانية للغة . أي الكيفية التي يؤدي بها أبناء اللغة لغتهم .

أما الأسلوبية ، فانها ترفض مثل هذا التصور . فالاسلوبيون يرون أن اللغة لها وجهان. أحدهما عاطفي وجداني ، وثانيهما فكري عقلي . ويختلف تركيز هذين الوجهين بحسب القدرة الفطرية للمتكلم ، وبحسب محيطه الاجتماعي والوضع الذي يكون فيه (١).

وقد تمسك الاسلوبيون بجعل منهجهم مقصورا على دراسة أسلوب النص، وحددوا دراسة الاسلوب في كينونة الحدث الأدبي الذي يدور في اطار مواصفات ثلاث : الدلالة ، والتعبير ، والتأثير (٢) .

واما منهج التحليل اللغوي فيدرس اللغة ، بغض النظر عن كونها حدثا أدبيا « راقياً» أو مجرد حدث لغوي عادي يؤدي وظيفة الاتصال في الحياة العادية ، أو في أي مجال من مجالاتها المتعددة . وهذا يؤثر ، دون شك ، في طريقة معالجة النصوص ، كما يؤثر في الحكم عليها . منهج التحليل اللغوي يقارن بين لغة النص ، وقوانين اللغة ، أي بين الطريقة التي يعبّر بها الأديب ، والطريقة التي يعبر بها أبناء اللغة عموماً . وبمقدار ما يكون للاديب من لغة خاصة ، تكون درجة تميّز أدبه ، بينما يكون الحكم في الاسلوبية والبنوية في ضوء معايير تخص الادب ، وبالتالي فهي لاتصلح للحكم على الظواهر اللغوية التي ليس لها مجال في العمل الأدبي .

وقد تحول نقد الكثيرين من البنيويين والاسلوبيين إلى عمل صوري ، يهمل جوهر العمل الأدبي . يقول الدكتور محمود الربيعي في بيان هذه المسألة : « أما الأسلوبية والبنيوية ، فلهما قصة لاتقل غرابة . لقد فرغناهما — تقريباً — من مضمونهما المفيد حين تحول العمل الأدبي على يد الأولى إلى « احصائيات» ، وعلى يد الثانية إلى « نسب، وأبعاد » . وبقي جوهر هذا العمل — في غمرة هذا — مهملا ومنسياً . ولقد فقد الناقد « الاسلوبي » والناقد «البنيوي» بذلك مشروعية وجودهما ، وذلك حين تحولا عن مهمة الناقد الأدبي التي هي « تفسير النص وبيان قيمته » (٣) .

لقد اكدت البنيوية مبدأ تجاوز التيارات المنهجية في النقد الأدبي . وهذه لاشك ، ميزة من مزاياها . ولكنها لم تملك القدرة على تجاوز «التيارات المنهجية» في الدراسات اللغوية . فالملاحظ أن الدراسات البنيوية تنتمي في مجملها ، إلى تيار لغوي واحد . هو البنيوية اللغوية Structuralism . مع الأفادة من اراء البنيويين جميعا . ولكن البنيوية تتجاهل التيارات اللغوية الاخرى . فكثير من الدراسات البنيوية يتجاهل حتى الأشارة إلى النظرية التوليدية التحويلية . والتي سنركز عليها في تحليل النصوص في هذا البحث . كما أنها تتجاهل نظريات أخرى كثيرة ، لأنها لاتنتمي إلى التيار اللغوي البنيوي . وليس في مقدورنا أن نتناول في هذا البحث ، الفوائد التي يمكن أن نجنيها من هذه النظريات جميعاً في تحليل النصوص ، ولذلك سأكتفي بالتركيز ، كما قلت . على واحدة منها ، وهي التوليدية التحويلية . ولكنني لن آخذ معطيات هذه النظرية جميعاً ، على أنها حقائق مسلّمة ، وذلك كما في مناقشتنا لمبدأ التحليل إلى المكونات المتعاقبة . وهو مبدأ من مبادىء هذه النظرية .

سأتناول في هذا البحث ، مناقشة ثلاث ظواهر في ضوء منهج التحليل اللغوي ، وهي : ١. المعنى النحوي والمعنى الأسلوبي ٢. التماسك ٣. التنغيم . وفيما يلي مناقشة كل واحدة منها على حدة .

١. المعنى النحوي والمعنى الأسلوبي

« المعنى النحوي» هو احدى الوظائف المعنوية الدالة على دور الكلمة في التركيب . وذلك كأن نعرف أن كلمة « جديد» مثلا ، في جملة « الكتاب جديد» تؤدي وظيفة الأخبار عن المبتدأ بالامر الذي نريد اخبار السامع أو القاريء عنه ، وهو كون الكتاب جديدا . و « المعنى الاسلوبي» هو الدلالة التي لاتتضح من موقع الكلمة في الجملة وحدها ، وانما من خلال النظر اليها ، كعامل مؤثر في الموضوع كله .

والتفريق بين المعنى النحوي ، والمعنى الاسلوبي ناجم عن الفرق في المجال الذي يمثله كل واحد منهما . فالاول مجاله الكلمة من حيث هي جزء في التركيب ، ومجاله كذلك ، التركيب من حيث هو مركب من أجزاء . أما الثاني ، وهو المعنى الاسلوبي ، فمجاله الموضوع كله من حيث هو مكون من تراكيب وكلمات ، فترابطهما ، على ما مر بيانه ، أمر واضح تماما . وقد ذهب بعض اللغويين إلى اعتبار النص جملة من نوع راق Super Sentence أو قل جملة كبيرة مترابطة من أجزاء صغيرة.فالنص بحسب رأيهم ليس الا جملة كبيرة . ولكنها جملة كبيرة مكونة من أخوات لها صغار . وعليه يكون النص في نظرهم وحدة معنوية . لا وحدة شكلية وحسب (٤) . وذلك كما تكون الجملة الواحدة ذات وحدة معنوية وشكلية في آن واحد .

ولبيان حقيقة « المعنى النحوي» تنظر في الجملة التالية : « يمنع الوقوف والتوقف» . فان الواو فيها تؤدي معنى نحويا . سماه النحاة العرب «العطف» . ويكون معنى الجملة . على ما هو معروف ، ان الوقوف والتوقف اللحظي ممنوعان في ذلك المكان . فالعطف يقتضي ان المعطوف والمعطوف عليه . في مثل هذا التركيب . يشتركان في حكم واحد. والآن . دعنا نغير هذا التركيب ليصبح كما يلي : «التوقف والوقوف ممنوعان » . أو «يمنع التوقف والوقوف » . بتقديم التوقف في الجملتين التحويليتين . الواو هنا لم تتغير وظيفتها النحوية ، وهي الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في نفس الحكم . وذلك برغم أن دلالة الجملة قد اختلت مع كونها صحيحة من الناحية التركيبية . اذاً ما قيمة ان نعطف الوقوف على التوقف اللحظي ؟ فمن المعلوم أنه اذا كان التوقف اللحظي ممنوعا. فان ماهو اكثر منه ، وهو الوقوف إلى أجل ، ممنوع قطعاً . فالسامع والقاريء لايتوقع ان يمنع التوقف اللحظي ، ليسمح بما هو فوقه . ومع هذا ، فالجملتان « يمنع التوقف والوقوف » و « التوقف والوقوف ممنوعان » مقبولتان من الناحية النحوية التركيبية . ولا

يعدم النحاة أن يجدوا مسوغا لهاتين الجملتين التحويليتين، كأن يقولوا مثلا ان التغيير انما جاء بسبب تعميم بعد تخصيص .

ويمكن الكشف عن دلالة واو العطف هذه أسلوبيا ، اذا نظرنا في الأبيات التالية من شعر محمود حسن اسماعيل . وهي من قصيدة له بعنوان : « ثورة الضفادع » (٥) :

هاجها في الليل صَمْتٌ غَمَرت ... كلَّ نفس فيه آلامُ الشجون
وضفافٌ غارقاتٌ في الكرى ... حالماتٌ بأسى الريف الحزين
نام فيها الموج ، حتى خلتُها ... خاصَّتْ كلَّ نسيم في الدجون
وطريقٌ أخرسٌ ما هَمَسَتْ ... في ثراه خطوات العابرين
وصخورٌ لم تزَلْ راصدةً ... في محيط الكون ملاح السنين
ونخيلٌ فضحت أظلالُه ... في ثنايا الماء طهرَ الساجدين
ونجومٌ بعثرتْ أضواءَها ... تكشف الاستار عن سر دفين

الواو في بداية كل من البيت الثاني والرابع والخامس والسادس والسابع تتجاوز وظيفتها النحوية ، التي هي العطف كما قلنا ، لتقوم بوظيفة أسلوبية . هي الكشف عن أدوار متباينة مختلفة . حتى لكأن هذه الأدوار مجموعة من الصور في معرض فني : صورة للصمت المليء بالآم الشجون . تقابلها صورة للضفاف التي تشهد أسى الريف ، وصورة أخرى للطريق الذي لا تنطق فيه خطوات العابرين وصورة للصخور الثابتة على مر الزمن ، ثم صورة النخيل ذي الظل . ثم النجوم المتلألئة . اجتمعت هذه المناظر كلها في اطار شامل . برباط أسلوبي هو الواو .

لنتناول كذلك طرفا من أطراف ظاهرة التوكيد ، كما يدرسها النحاة من خلال ما سميناه « المعنى النحوي » ، ثم من خلال ماسميناه « المعنى الاسلوبي » . يقول نزار قباني(٦).

أشكوك للسماء
أشكوك للسماء
كيف استطعت . كيف . أن تختصري
جميع ما في الارض من نساء ؟

فالجملة الثانية « أشكوك للسماء» من الناحية النحوية توكيد لفظي . و «كيف» الثانية ، التي في السطر الثالث . توكيد لفظي كذلك. اما من الناحية الأسلوبية . فللجملتين معنى دقيق . فجملة « اشكوك للسماء » الثانية . تكشف عن التصعيد النفسي المؤثر الذي

وقع الشاعر تحته . فهذه الجملة ، في حقيقتها ، تشير إلى شدة تأثر الشاعر ، تلك الشدة التي دفعته إلى ان يكرر شكواه للسماء . وهذا المعنى لايمكن استنتاجه اذا لم تكرر الجملة نفسها . أما اذا نظرنا إلى السطرين الشعريين الثالث والرابع :

كيف استطعت . كيف ، أن تختصري

جميع ما في الارض من نساء ؟

وجدنا الشاعر ، في لحظة توجهه إلى المحبوبة ليسألها : كيف استطعت... ، وقبل أن يكمل السؤال ، يعيد اسم الأستفهام «كيف» ، ثم انطلق يكمل السؤال » ... أن تختصري جميع ما في الارض من نساء ؟ » هذا يدل على ان الشاعر مأخوذ لافي جمال المرأة التي يخاطبها ، وهي التي جمعت جمال نساء الأرض جميعاً ، وانما هو مأخوذ إلى جانب ذلك ، بالكيفية التي استطاعت بها ان تجري اختصار جمال النساء جميعاً . اذن ، فتكرار اسم الأستفهام «كيف» ، وقبل أن يتم السؤال ، دلنا على ان الشاعر مأخوذ أولاً بالكيفية التي اختصرت بها نساء الارض ، ثم بالضرورة التي هي عليها من اختصار النساء جميعاً.

نتناول ظاهرة نحوية أخرى ، وهي اسلوب الشرط بـ (اذا) و (انْ) ، لنعرف كيف يمكن ان يؤثر استخدام هاتين الاداتين في أسلوب النص . يقول القرآن الكريم ، في معرض تعقيبه على مشركي العرب بعد معركة بدر ، وهم الذين قالوا حين أرادوا ان ينصروا : اللهم انصر أقرانا للضيف ، واوصلنا للرحم ، وأمكثنا للعاني (٧) ، قال القرآن تعقيباً على قولهم : « ان تستفتحوا فقد جاءكم الفتح . وان تنتهوا فهو خير لكم ، وان تعودوا نعد . ولن تغني عنكم فئتكم شيئاً ولو كثرت » (٨) ، في حين قال في معرض خطابه لبني اسرائيل ، والحديث عن افسادهم في الارض : « وان عدتم عدنا » (٩).

في الاية الأولى جاء الفعل بصيغة المضارع « وان تعودوا نعد » . وهذا في ذاته اشارة إلى قرب عودة مشركي العرب إلى معاداة الرسول الكريم ، وعودة الله سبحانه إلى نصرته له عليهم . ولكنه عندما كان يتحدث عن افساد بني اسرائيل جاء بالفعل الماضي بعد « ان » : « وان عدتم عدنا » لتحقيق غرضين أولهما ربط عودتهم إلى الشر بخبرتهم في الستقاب الماضي عائراً منه في الماضي زمناً طويلاً ، اي ليربط ما سيحدث لهم في المستقبل بما حدث لهم في تاريخ طويل . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ليشير إلى ان الافساد سيحصل منهم . ولكن بعد فترة زمنية أطول من تلك التي تضمنتها الاية الاولى «وان تعودوا نعد» .

وعلى هذا ، فقد تحصلت لدينا الأساليب التالية من الشرط :

١. الشرط باذا التي تقلب الماضي إلى مضارع في الدلالة ، مع عدم التيقن من حدوث الفعل فمجيء « اذا » قبل الفعل الماضي « أتيت » في قول الاخطل :

اذا أتيت أبا مروان تسأله وجدته حاضراه الجود والكرم

يجعل حدوث الفعل أقل احتمالا مما لو كانت « إنْ » هي السابقة للفعل الماضي .

٢. « إنْ » التي تسبق الفعل المضارع ، وتبقي على دلالته الزمنية ، مع تضمنها حدوث الفعل الفعل بعد فترة زمنية قريبة نسبياً

٣. « إنْ » التي تسبق الفعل الماضي ، وتقلبه إلى الزمن المستقبل ، مع تضمنها حدوث الفعل بعد فترة أطول نسبياً من التي يتضمنها البند السابق .

ان تركيزي السابق على التمييز بين المعاني النحوية والمعاني الأسلوبية ، لايعني بطبيعة الحال ، أنني أنكر أهمية المعاني النحوية . ولكنني أرى أن الأكتفاء بها عند دراسة النص الأدبي يضيع فرص فهم النص بصورة أفضل وأعمق . ان المعاني النحوية ما هي إلا روابط جزئية . ومن الحق كذلك . أن المعاني الأسلوبية روابط كلية . ولكن المعاني النحوية ليست الا طريقاً للمعاني الأسلوبية .

من الفوائد التي يمكن أن نجنيها من دراسة . المعنى الأسلوبي . أنه يساعدنا على فهم معاني الكلمة الواحدة ، في سياقاتها المختلفة . فالمعروف ان اللغات تستعمل كلمات محدودة لمضامين كثيرة في الحياة . لايمكن حصرها ، وبهذا تتحرك هذه الكلمات المحدودة ، في مجالات متعددة لتشمل جوانب الحياة المختلفة ، بطريقة تتلائم مع تفكير الجماعة ، ونمط حياتها وأسلوب معيشتها . كما تتلاءم مع تراثها وتقاليدها ودور المعاجم هو أن تجمع هذه الكلمات وتحصرها . ولكن المعاجم لاتوضح أساليب اللغة ، ولا طرائق التعبير فيها الا عن طريق أمثلة مجتزأة مبتسرة ، لاتعطي تصوراً شاملا لنظام اللغة . غير أن المعاني الأسلوبية تكشف عن المواطن الصحيحة لاستعمال الكلمات . وبذلك يتضح المعنى «المحدد» ، او قل المعنى المقصود ، لهذه الكلمة او تلك ، في هذا السياق او ذاك . خذ مثلا كلمة « عين » ، فهي تحتمل معاني كثيرة ، منها « أداة النظر في الكائنات الحية ، وعين الماء » ، و«الوجيه من الناس » وكل واحد من هذه المعاني مختلف جداً عن سائر المعاني ، وان كان هنالك « معنى مركزي » يضمها جميعاً في اطار دلالي واحد . وأسلوب السياق والاستعمال ، هو الذي يوضح المراد من الكلمة . خذ لذلك مثلا آخر كلمة «عملية» ، والتي هي مصدر

صناعي للفعل «عمل» ولهذه الكلمة معان كثيرة ، ترد في سياقات مختلفة منها « العملية الجراحية» ، وعملية عسكرية ، و« عمل ذو طابع فعلي معين .

قلنا ان المعاجم والقواميس وحدها لاتكفي لتعلم اللغة . وذلك لأنها تعطي تصوراً واضحاً وشاملا لنظام اللغة ، وأساليبها التعبيرية . وأحسن طريقة لتعلم اللغة ، التمرس بأساليب تلك اللغة . وبهذه الطريقة ، يستطيع المتعلم أن يكشف أسرار التراكيب ، ويعرف كيف تتحد الكلمات بعضها مع بعض ، في اطار التركيب والجملة ، وكيف تتحد التراكيب والجمل بعضها مع بعض ، في اطار النص كله ، وما الطريقة التي تستخدم بها الروابط والأدوات . فحروف الجر مثلا في العربية والانكليزية ، لايمكن تعلّم الطريقة الصحيحة في استخدامها عن طريق المعاجم ، بل عن طريق معانيها الاسلوبية ، وطرق استخدامها في المواقف المختلفة. ولاشك ان هذا سبيل مجدٍ في معرفة المواطن التي تستعمل فيها حروف الجر الانكليزية مثل : from of, at, on وغيرها . مما يعتبر مشكلة في تعلـــم اللغة الانكليزية . بل ان الناطقين بهذه اللغة أنفسهم يجدون فيها مشكلة ، يختلط فيهـا الخطأ بالصواب ، والسبب في ذلك ، على مأأرى ، ان المعنى النحوي وحده ، لايكفي للاحاطة باللغة ومعرفة أسرارها . فاذا كان المعنى النحوي لكل من on, onto واحداً وهو الفوقية ، فان المعنى الاسلوبي هو الذي يفرق بينهما ، فان الاول يستعمل في السياقات الاستاتيكية (التي لاتدل على حركة) ، وذلك كأن تقول مثلا : The book is on the table بينما تستعمل الثاني في السياقات ذات الطابع الديناميكي (التي تدل على حركة) وذلك كأن تقول . I threw the ball onto the roof

وكذلك ، فان حرفي الجر in و into, يحتملان معنى نحوياً واحداً ، وهو الظرفية . غير ان الاول منهما يستعمل في السياقات التي لاتتمثل فيها الحركة ، بينما يستعمل الثاني في السياقات التي تتمثل فيها الحركة . وحرفا الجر at و to يشيران الى الغاية ، وان كان الاول منهما يستعمل في السياقات ذات الطابع الاستاتيكي بينما يستعمل الثاني في المواطن ذات الطابع الديناميكي . وهذه الحروف كلها (on,onto,in,into at,to) تشير الى معنى الاتصال المباشر . بينما ثمة حروف أخرى تستعمل فيما لايدل على تلامس أو اتصال مباشر . فحرفا الجر beside و toward (s) يحتملان معنى الاقتراب (لاالتلامس) ، والاول يستعمل في السياقات التي لاتتمثل فيها الحركة والثاني يستعمل في السياقات التي تتمثل فيها الحركة . ويستنتج من السياقات التي يستعمل فيها هذان الحرفان

أنهما يستعملان فيما هو أقرب الى الطبيعة المادية ، بينما حرفاً الجر by و for يستعملان في السياقات التي تتمثل فيها الامور التي هي أقرب الى التجريد منها الى المادية ، الى جانب أن الاول يستعمل في السياقات ذات الطابع الجامد غير ذي الحركة ، بينما يستعمل الثاني في السياقات ذات الطابع الديناميكي . والجدول رقم (١) يبين هذه المواطن كلها ، وهذا كله يدل على أن الاكتفاء بالمعنى النحوي لحروف الجر في اللغة الانكليزية ، مثلا ، لايكفي لفهم وظيفتها اللغوية . وثمة فرق كبير بين الوظيفة النحوية grammatical function والوظيفة اللغوية linguistic function للمورفيم الواحد . لافي العربية وحدها ولافي الانكليزية وحسب ، وانما في أية لغة أخرى من اللغات البشرية natural languages وذلك برغم أنهما قد تتحدان في مواطن معينة ، وبرغم أنهما متكاملتان في المواطن كلها بالضرورة .

		طابع غير حركي	طابع حركي	اختراق	اختراق + انتهاء
ثلاثي	خارجي	on	onto	off	across
	داخلي	in	into	out of	through
	الغاية	at	to	(away)	
ثنائي	أقرب الى المادية	beside	towards	from	
	أقرب الى التجريد	by	for	of	

الجدول رقم (١)
المعاني النحوية والاسلوبية لحروف الجر في اللغة الانكليزية

تحدث الشيخ عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز عن المعاني النحوية ، باعتبارها وسائل لفهم الاسلوب ، لاباعتبارها هدفاً مقصوداً لذاته ، فهو يقول : «وذلك أن من شأن هذه المعاني — أي النفي والاستفهام — أن تناول ماتتناوله بالتقييد، وبعد أن يسند الى شيء معنى ذلك ، أنك اذا قلت : «ماخرج زيد ، ومازيد خارج» لم يكن النفي الواقع بها متناولا الخروج على الاطلاق ، بل الخروج واقعاً من زيد ، ومسنداً اليه .... واذا قلت : هل خرج زيد ؟ لم تكن قد استفهمت عن الخروج مطلقاً ، ولكن عنه واقعاً من زيد ، واذا قلت : ان يأتيني زيد اكرمه ، لم تكن جعلت الاتيان شرطاً ، بل الاتيان من زيد . وكذا لم تجعل الاكرام على الاطلاق جزاء للاتيان، بل الاكرام واقعاً منك . كيف وذلك يؤدي الى أشنع مايكون من المحال؟ وهو أن يكون ههنا اتيان من غيرآت ، واكرام من غيرمكرم ثم يكون هذا شرطاً وذلك جزاءً الى ان قال: فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهي كما ترى ، معاني النحو وأحكامه . وكذلك السبيل في كل شيء كان له مدخل في صحة تعلق الكلم بعضها ببعض . لاترى شيئاً من ذلك ، يعدو أن يكون حكماً من احكام النحو . ومعنى من معانيه . (١٠)

والحق أن الجرجاني تجاوز مرحلة النظر في أحكام النحو باعتبارها قوانين مجردة ، الى مرحلة النظر في هذه الاحكام باعتبارها أدوات لتحليل النص الادبي . وفهم الاسلوب . ومع ذلك فهو لم يرفض المصطلحات والمفاهيم النحوية ، بل اعتبرها جميعاً أدوات ووسائل لتحليل الكلام وفهمه بصورة أفضل وأعمق .

يشغل التمييز بين «نحو اللغة» و«نحو الاسلوب» حيزاً لابأس به في عدد من النظريات اللغوية المعاصرة . فمن وجهة نظر النحو التوليدي Generative Grammar مثلا ، يعتبر اكتشاف نظام لغة نص ما ، أوقل نظام أسلوبه ، خطوة مهمة جداً ، في عملية فهم هذا النص . يقول بعض علماء هذه النظرية . «فبدلا من ان نشغل أنفسنا وتقييدها بالنظر في الأشياء القريبة المباشرة ، يجدر بنا أن ننظر في تركيب النظام الصوتي والتركيبي والدلالي لنص ما . الامر الذي يساعدنا على الكشف عن مزايا هذا النص . (١١)

فثمة خطوتان من خطوات التحليل . الاولى وهي التي تمثل مرحلة النظر في الاشياء البارزة من النص ، والثانية تمثل النظر فيما وراء هذه الاشياء من نظام لغوي معقد ، وهو الامر الذي حاولت النظريات المعاصرة ، ومنها النظرية التوليدية التحويلية ، أن تكشف أسراره. وفي هذه المرحلة يهتم الباحث اللغوي بالبحث عن النظام اللغوي العام الذي تكمن وراءه الظواهر

اللغوية المختلفة ، في الخطاب ، وفي الشعر ، ثم ينظر في خصوصيات الشعر مثلا ، والخصائص اللغوية التي يتميز بها عن لغة الخطاب ، تماما كما كان النحاة العرب يفعلون في كثير من المواطن . فالمبتدأ مبتدأ في الشعر وفي لغة الخطاب . وماينبغي التفريق بينهما من هذه الناحية ، والفاعل فاعل في الشعر وفي لغة الخطاب كذلك وذلك برغم أن لوناً من ألوان المبتدأ ، أو كيفية من كيفيات ورود الفاعل ، قد ترد في الشعر أكثر مما ترد في لغة الخطاب ، كتأخير المبتدأ وتقديم الخبر ، وكتقديم المفعول به على الفاعل ، والذي يرد في الشعر أكثر مما يرد في لغة الخطاب اليومي . فالبحث في نحو اللغة وقوانينها يقتضي النظر في الظاهرة أولا ، ثم خصوصيات هذه الظاهرة ثانياً .

اذا تبين لك ذلك . فقد علمت ان ماذهب اليه أحد النقاد المعاصرين ليس بسديد حين قال : مما يؤخذ على تيار التوليديين أنه لم يميز بين خصوصيات النصوص . أي أنه يعامل النص الشعري . والنص غير الشعري على أنهما شيء واحد عند التحليل . (١٢) فاذا أضفنا الى ما سبق أن قلناه أن النظرية التوليدية التحويلية تهتم كثيراً بالبنى العميقة للكلام المنطوق . وأنها تحاول تفسير عمليات التحويل من صيغة الى أخرى في الكلام . ، وهذه أمور تكثر في الشعر أكثر من ورودها في لغة الخطاب . اذا تبين لك ذلك كله علمت أن هذه النظرية تساعد الناقد الادبي . والباحث اللغوي ، على اكتناه أسرار النصوص الشعرية ، ومعرفة بواعثها وبواطنها بصورة لاتقل عن تلك التي نجدها في نظريات أخرى ، ان لم تكن اكثر من ذلك بكثير .

الى جانب ذلك . فقد ساعد التفريق بين البنى العميقة والبنى السطحية . وقوانين التحويل التي توصلت الى استخلاصها الدراسات المتعلقة بهذه النظرية . على الوصول الى ما وصفه تشومسكي بأنه محاولة اكتشاف نحو عالمي ، تدرس بمقتضاه اللغات البشرية (١٣) . وهو أمر يساعد . فيما أرى . على اكتناه اسرار النصوص . ومنها الشعر ، لافي لغة معينة ، وانما في أية لغة . شريطة ان تأخذ بعين الاعتبار ، الخصائص المميزة لهذه اللغة او تلك.

يعد مبدأ التفريق بين البنى العميقة والبنى السطحية واحداً من أهم الأسس التي يمكن الافادة منها في تحليل النص الادبي ودراسته . ويوضح أحد العلماء هذه الفكرة فيقول في كثير من الاحيان ، لايمكن فهم أبعاد العمل الادبي ، الابالافادة من مثل هذه المفهومات وذلك مثل القاء الضوء على البنى العميقة التي تكمن وراء ذلك العمل الادبي . وفي أحيان

كثيرة . يكون وجود مسألة لغوية معينة ، متضمنة في البنية العميقة ، هو السبب الرئيسي في فهم ذلك النص ، فهما صحيحاً (١٤) .

وقد قام عدد من اللغويين والنقاد الغربيين ، ومنهم العالم اللغوي الناقد Richard Ohmann بدراسات متعددة حول أعمال شعرية مختلفة ، طبقت فيها مبادىء النظرية التوليديه التحويليـة على تلك الاعمـال ، وذلك لمعرفة العلاقة بين البنى العميقة والبنى السطحيـة في تلك الاعمال ، ولمعرفة العمليات التحويلية التي تكثر عند شاعـر معين ، دون غيره من الشعراء . (١٥) ان هذه الدراسات مبنية على مسلّمة مؤداها ان العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية ، هي احدى أطر عملية الابداع ، وان هذه العلاقة تختلف من شخص الى آخر . وهي كذلك ، مبنية على مسلّمة أخرى مؤداها ان عمليات التحويـل ليست واحدة ، ولا صورة مكررة عند جميع الناس ، بل هي متفاوتة من ناحيتي الكمّ والكيف لدى جميع الناس ومنهـم الشعراء . وهذا يعني أن الكشف عن عمليات التحويل ، ورصدها عند كل شاعر على حدة ، يمكن أن يساعدنا على الكشف عن عملية الابـداع ، مـثلما يساعدنا على القيام بدراسات مقارنة للاعمال الشعرية المختلفة .

ويمكن الافادة من هذه الفكرة في دراسة الشعر العربي ، فقد تـدرس العمليات التحويلية المختلفة عند شاعر معين ، كالمتنبي وهو ، في نطاق العربية ، مـن أكثر الشعراء الذين يجيدون عمليات التحويل اللغوية ، واجراء مسح سريع لمثل هذه العمليات فـي ديوان المتنبي ، يبين لنا الى أي حد كان الشاعر معتنياً في تلوين القصائد بهذه العمليـات . وهذه المسألة لا يمكن أن نوفيها حقها في هذا المقام ، فهي تحتاج الى دراسة أخرى مستقلة ولكنني أقول ان عمليات الحذف ، والحشو ، والتوسعة ، واعادة الترتيب ، والتكرار وغيرها من عمليات التحويل هي مما نجده بكثرة في شعر أبي الطيب .

ان مسألة التفريق بين النص الأدبي ، والنص غير الادبي ، والتمييز بين الشعر وغيره يعد من بدائه المسائل في النظرية التوليدية التحويلية . وذلك اذا أخذنا بعين الاعتبار تفريق chomsky بين الكفاية Competence والاداء Performance الكفاية عنده هي « الحقيقة الذهنية التي تكمن وراء السلوك اللغوي » (١٦) ووظيفة النحو التوليدي أنه يتعامل مع الكفاية ، وأنه يتعامل مع العمليات العقلية التي هي خلف مستوى الوعي الحقيقي الكامـن (١٧) . وأمـا الأداء فهو الطريقة التي يعبّر بهـا المتكلم عما في ذهنه من معان وأفكار . وقد أشار chomsky الى ما

يشبه هذا التقسيم عند De saussure الذي يرى ان اللغة مستويان هما المستوى الذهني المتمثل في نظام اللغة langue والمستوى الادائي المتمثل في النشاط الذيّ تمارس به اللغة(الكلام) parole . ولكن chomsky يرفض تفسير De saussure لنظام اللغة langue ؛ ذلك التفسير الذي ينص على أن لغة langue ليست الا مجموعة من العناصر المبتدعة . chomsky لايقبل تفسير هذا المفهوم على هذا النحو . وانما يرى أن هذا المستوى من اللغة يتضمن مجموعات من العمليات التوليدية ،وليس هو مجرد عناصر مبتدعة .

ارتبط التمييز بين الكفاية والاداء ، كما قلنا ، بعملية التمييز بين الوجه الابداعي في لغة ما . والوجه الذي ليس حاله كذلك . وقد انتقد chomsky الدراسات اللغوية التي لم تحاول الكشف عن الوجه الابداعي في اللغة . (١٨) مفهوم الكفاية يفيد في دراسة الابداع الشعري بخاصة ، وذلك لان الكفاية كما وضحها chomsky تؤدي الى :

(آ) انتاج جمل وتراكيب لاحصر لها مما لم يكن قد استعمل من قبل . وهذا أمر يتميز به الشعر على سائر فنون الكلام .

(ب) اكتناه أسرار الغوامض اللغوية ،وفضّ الحجب عنها ،حتى تفهم بيسر وسهولة.

(ج) الكشف عن العلاقات والمعاني النحوية والاسلوبية ، مما لايظهر عادة الابمقارنة النصوص مع نظائرها . ونضرب لذلك مثلا قول الشاعر:

هل عليّ ، ويحكما ان عشقت من حرج

النحاة يقولون ان «من»هنا ، زائدة. وهم لايعنون بذلك ان من في هذا البيت زائدة لاقيمة لها، كما قد يتبادر الى اذهان الكثيرين ، وانما يريدون بذلك أنها زائدة على النظير الذي هو : هل علي حرج اذا عشقت؟ وهذا مشابه لقولهم ان من في : هل جاء من أحد ؟ زائدة، اذ انها زائدة على النظير الذي هو: هل جاء أحد؟ وتفهم الزيادة في التراكيب القرآنية على هذا الاساس ،لاعلى اساس انها زائدة في التركيب نفسه. فحرف الجر في الآية الكريمة «هل من خالق غير الله؟» زائد على النظير الذي هو : هل خالق غير الله ؟

مع هذا الذي قدمت حول الوجوه التي يمكن الافادة فيها من النظرية التوليدية التحويلية في دراسة النص الادبي . فانني أحب ان اضع امام القارىء الحقائق التالية:

١ — ليست النظرية التوليدية التحويلية، في الاصل، نظرية ادبية، بل هي نظرية لغوية. أي أن هدفها الاول ، هو تحليل السلوك اللغوي المنبثق عن ادراك لغوي معين .

وقد أثبتنا مع ذلك، أن هذه النظرية لاتساوي بين النص الشعري، والنص غير الشعري، الا من حيث انهما «لغة» غير أنها تفرق بينهما، من حيث انهما مستويان مختلفان، واسلوبان متغايران من اساليب التعبير. وعلى هذا، فهي تفرق بين المعنى النحوي والمعنى الاسلوبي".

٢ ـ لقد كان الهدف الاول من هذه النظرية، هو تحليل التراكيب والجمل، وما تتضمنه من اصوات وكلمات، وما بين هذا الاصوات والكلمات من علاقات وروابط ولم تتجه هذه النظرية في المراحل الاولى من تأسيسها الى النص بكليته.

وقد تنامى توجه اللغويين، في الفترة الاخيرة، الى تحليل النصوص والتراكيب في وقت واحد، وذلك على اعتبار أن اللغة لايمكن ان تفهم بصورة شاملة ودقيقة، بمعزل عن فهم اساليب التعبير المختلفة في النص الواحد، ومقارنة بعضها ببعض.

٢. التماسك Cohesion

التماسك مجموعة من العلاقات اللفظية او الدلالية بين أجزاء النص، اذ تلتحم هذه الاجزاء ويتماسك بعضها مع بعض، بحيث اذا غاب هذا الالتحام ظهر النص وكأنه إشلاء ومزق لارابط بينها. وللتماسك أهمية كبرى في العمل الادبي، بل في كل عمليات الاتصال اللغوي.

وقضية التماسك في العمل الادبي ذات صلة وثيقة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، بل يعد التماسك من أبرز عناصر هذه النظرية ان لم يكن ابرزها جميعاً. وقد كان الجرجاني يسميه «التعلق». وبرغم هذه الحقيقة، فان بعض النقاد الغربيين يذهبون الى القول «ان فكرة التماسك فكرة ابتدعها اول مرة جاكوبسون» (١٩). وحجة هؤلاء ان فكرة التماسك كانت تناقش قبل جاكوبسون باعتبار امور سطحية، كالوزن واللازمة الشعرية التي تتكرر بعد كل مجموعة من الابيات، وكالجناس والقافية والصور البلاغية كما هي في نظر التقليديين، بل كان هذا هو كل مايعتني به النقاد في النظر في عملية التماسك في البنيان الشعري. اما جاكوبسون فقد اضاف الى ذلك الاهتمام بعملية الموازاة بين المعنى والتركيب. واهتم بالموازاة بين تركيب الجملة وتركيب الاصوات، وهذه الامور في غاية الاهمية في البناء الشعري الذي يتمثل في تحقيق عمليتي الانتقاء والتماسك (٢٠).

ومع اننا لانتكر ان جاكوبسون وغيره من اساتذة Prague School قد كتبوا ابحاثاً قيمة حول هذا الموضوع، فاننا ننكر ان يكون جاكوبسون هو أول من ابتدع

هذه الفكرة . بل يعتبر مثل هذا القول، في نظرنا ، تجاوزا لحقيقة تاريخية على الاقل.

ويكون التماسك من حيث الطريقة والاسلوب، على نحو مما يلي :

١ — أن يكون عنصر من عناصر النص مقدمة لعنصر آخر. وذلك كأن يكون تركيب مامقدمة للتراكيب اللاحقة، بان يكون سبباً لها، أو أن يكون الحدث في هذا التركيب سابقاً من ناحية الترتيب الزماني او المكاني . أو أن يكون اللاحق جزءاً من السابق . أومتمماً له . أو أن تكون التراكيب اللاحقة مزيد بيان وشرح وتفصيل . اوبأن تكون هناك مقابلة او مقارنة صريحة أوضمنية بين شيئين . أو بأن يكون التركيب اللاحق تعميماً لمخصص قبله ، أوبأن يكون تخصيصاً لعام يأتي هو بعده ، أوبأن يكون توضيحاً لمبهم . ونظراً لأن من الاطالة غير الضرورية أن نأتي بأمثلة لكل ما ذكر ، فانني أكتفي بايراد مثلين للتركيب الذي يوضح مبهما قبله . أحدهما قول الشاعر الانجليزي Wordsworth يصف محبوبته Lucy . يقول Wordsworth :

Fair as a star, when only
One is shining in the sky

فالشاعر لايصور محبوبته بأنها نجمة وحسب ، ولكنه يصورها نجمة حين لا يكون غيرها ظاهراً متلالئاً في السماء . وهكذا جاء التركيب :

when only one is shining in the sky

موضحاً لكلمة star . وثاني المثلين من الشعر الفارسي . يقول السنائي . وهو أحد كبار شعراء الغزل في القرن السادس الهجري . في احدى غزلياته .

روی اوماه اکمتر بر ماه مشك افشان بود
قد اوسرو است اکمتر برسرو لاستان بود
من بحان مرجان ولؤلؤرا خریداری کم
کمتر جو دندان ولب اولؤلؤ ومرجان بود

وترجمة البيتين :

١ — وجهه البدر ، لو كان المسك منثوراً على البدر
وقده السرو ، لو عانت الشقائق السرو

٢ — بالروح اشتري المرجان والؤلؤ

لو كان اللؤلؤ والمرجان مثل شفتيه (٢١) .

ومع ان الكلمات التالية : « البدر ، السرو ، اللؤلؤ ، المرجان) ليست كلمات مبهمة فان تشبيه الوجه بالبدر مثلا ، تشبيه مبهم . اذ لايعرف الهدف من ذلك مالم يبينه الشاعر نفسه ، هل هدفه ان يشبه الجمال في وجه حبيبته بضياء البدر الساطع ؟ أم أنه يريد أن يشبه حاجته الى وجهها بحاجة الناس الى البدر؟ أم أنه يريد غير ذلك ؟ وقد زال الابهام عندما بيّن لنا ان المقصود من عملية التشبيه هذه ، هو اجراء مقارنة بين وجه حبيبته والبدر فيمكن ان يكون وجهها كالبدر ، لو كان هذا الاخير منثوراً عليه المسك . فهذه عملية مقارنة أكثر من كونها تشبيها . وما كان هذا ليظهر لولا وجود علاقة توضيحية بين التركيبين. وهكذا ، فان حاجة التركيب الاول وجهه البدر ، الى التركيب الثاني ، لو كان المسك منثوراً على البدر . قد اوضحت مدى التماسك بين التركيبين .

١ ــ أن يكون هناك نوع من « تداعي الافكار» بين تراكيب النص . وقد قيل ان عملية التماسك في رواية Jolyce لجيمس جويس ، مبنية على أساس تداعي الافكار. أي أن التماسك فيها مبني على ترابط منطقتي الوعي واللاوعي . ولذلك ، فليس من السهل أن يفهمها الا من يستطيع استبطان منطقة اللاوعي استبطانا جيداً ، مع ادراك العلاقة بينها وبين منطقة الوعي .

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

وينقسم التماسك ، من حيث مادته الى مايلي :

١ ــ التماسك الصوتي : Phonological Cohesion

الصوت المفرد ، فيما نرى ، لامعنى له في ذاته . وقد ذهب الى هذا الرأي كثير من اللغويين قديماً وحديثاً . وقد ذهب دي سوسير الى ان ترتيب الاصوات في الكلمة جاء اعتباطياً arbitrarily . بل ذهب الجرجاني الى مثل هذا الرأي حين قال : « ... ذلك ان نظم الحروف هو توالبها في النطق فقط ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولاالناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل أن يتحرى في نظمه لها ماتحراه فلو أن واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان «ضرب» لما كان في ذلك مايؤدي الى فساد(٢٢)

ومن الانصاف ان نشير الى ان بعض اللغويين من العرب قد ذهبوا الى نقيض هذا الرأي

فهذا ابن جني يذهب في مواطن متعددة من كتابه القيم «الخصائص» الى ان للصوت اللغوي قيمة ذاتية من حيث الدلالة . (٢٣)

يؤدي تناسب الاصوات في القصيدة الى تماسكها فونولوجياً . وبمقدار مايوجد من تناسب الاصوات في العمل الشعري ، يكون التماسك في ذلك العمل . خذ مثلا لذلك قول الشاعر :

وان الذي بيني وبين بني أبي وبين بني عمي لمختلف جدا

فتماسك الاصوات في هذا البيت واضح ، بسبب تكرار ثلاثة أصوات ، هي :

النون ، الياء ، والباء ، وهي أصوات مجهورة ، كما ان مواضع نطقها متقاربة . فالنون أسلية لثوية apico-alveolar . والياء طبقية dorso-palatal والباء شفوية ثنائية bilabial . ولايوجد لأي منها خصائص تحتاج الى مجهود عضلي كبير ، كالاطباق والتفخيم ، وغير ذلك . في حين اذا نظرنا الى بيت الشعر التالي :

وقبر حرب بمقبر قفر وليس قرب قبر حرب قبر

لم نجد فيه انسجاما مابين أصواته برغم تكرار القاف والباء والراء والحاء . وعدم الانسجام ناجم عن اختلاف خصائص هذه الاصوات وملامحها . فالقاف مهموسة ، والباء والراء مجهورتان ، والحاء مهموسة . يضاف الى هذا البعد النسبي بين مخرج القاف من جهة ، والباء والراء من جهة ثانية .

ومع ذلك فنحن لانذكر أن بعض الاصوات يتجانس في بعض الكلمات . ولايتجانس في كلمات اخرى . فمن الكلمات التي تتجانس فيها الاصوات الصفيرية مثلا : يسوس استنزاف . استسلام . استصحاب . عسس ، استصرخ . ولكن هذه الاصوات تتنافر في مثل « مستشزرات » .

فالصوت ، على ماأسلفنا ، ليس له معنى في ذاته . وانما له قيمة تعبيرية مرتبطة بخصائصه الاكوستيكية والفيزيائية . وقد ذهب الى هذا الرأي عدد من النقاد المعاصرين ، منهم الناقد الفرنسي كراموز (٢٤) . ولتوضيح القيمة التعبيرية لصوت السين مثلا يمكن النظر والتأمل في سورة (الناس) . فالسين في هذه السورة على رأس كل آية فيها . والسين صوت احتكاكي صفيري . وقد ارتبط صوت السين بحركة الرياح وسقسقة العصافير الامر الذي يضفي على الجو طابعاً من الحركة والحيوية . فاذا اضفنا الى ذلك ان السين في هذه الكلمات مسبوقة بحركة طويلة . عرفنا ان هذا الصوت يمتد بحرية . وهذا المد

يساعدنا على فهم عملية الحركة التي يغرق فيها الناس ؛ وفهم عملية الوسوسة المستمرة ، التي تكون خفية أحياناً «من الجنّة» ، وغير خفية أحياناً أخرى أي حين تكون من الناس للناس.

٢. تماسك الكلمات Lexical Cohesion

التماسك بين الكلمات هو الخطوة الأساسية في بناء الجملة ، بل هو خطوة مهمة في بناء النص كله . فعدم وجود التماسك بين الكلمات يضيع الجملة . وبدونه لاتسمى المجملة جملة . وقد اختلف اللغويون والنقاد اختلافات شتى في تفسير هذا التماسك ، وان اتفقوا جميعاً على أهميته في بناء الجملة . فالجرجاني يرى أن تماسك الكلمات متضمن فيما يلي :

(أ) ملاءمة الكلمات لمعاني الكلمات التي قبلها والتي بعدها . يقول الجرجاني : «فقد اتضح اذن . اتضاحاً لايدع للشك مجالا أن الالفاظ من حيث هي الفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة . وان الالفاظ ثبتت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لاتعلق له بصريح اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ « الاخدع » في بيت الحماسة :

تلفّت نحو الحيّ حتى وجدتني وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري :

وانني وان بلّغتني شرف المنى واعتقت من رقّ المطامع أخدعي

فان لها في هذين المكانين ما لايخفى من الحسن . ثم انك تتأملها في بيت أبي تمام :

يا دهر ، قوّم من أخدعيك ، فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفّة ، والايناس والبهجة . » (٢٥)

(ب) ترتيب المعاني في النفس ، ثم ترتيب الألفاظ على حذوها . أي ان مسألة ترابط الكلمات قبل ترتيب المعاني لاتجدي نفعاً في العمل الادبي . يقول الجرجاني : « لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون ان يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ، ثم النطق بالالفاظ على حذوها ، لكان ينبغي الا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم ،

أو غير الحسن فيه ، لأنهما يحسّان بتوالي الالفاظ في النطق احساساً واحدا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الاخر . »

هذا الذي ذهب اليه الجرجاني ، نجد له نظيرا عند بعض اللغويين المعاصرين . وأنا ، هنا ، لاأذهب مذهب من يحاول أن يلتقط التشابه بين ما لدى العلماء العرب والعلماء المعاصرين . وانما أورد ذلك للتنويه بأن اتّباع الموضوعية في التفكير والتحليل يوصل إلى نتائج متشابهة ، مع تباعد الاعصار والامصار . يقول Grebanies صاحب كتاب : The Heart of Hamlet «لكل كلمة حجمها وشكلها وموسيقاها الكامنة.» (٢٦) ويقول : « .. ومما هو أكثر حيوية وأهمية ، ان ننظر فيما يحدث للكلمة عند ضمّها إلى غيرها من الكلمات . الحقيقة الساطعة هي أن الكلمة (في التركيب) مرتبطة ومحدودة بالكلمات الأخرى التي تشكّل معها وحدة في العمل الادبي . » (٢٧)

ان التماسك بين كلمات النص ككل ، يضفي على القصيدة لوناً واحداً . أو يجعل تلوينها الايقاعي والتعبيري متناسقاً . ولنضرب لذلك مثلا التلوين الايقاعي الموحّد في الابيات التالية ليزيد بن حذاق (٢٨) :

كأنّني قد رماني الدهر عن عرض ... بنافذات بلا ريش ولا قصب
اذ غمضوني ، وما غمّضت من رمق ... وقال قائلهم : أودى ابن حذاق
ورجلوني ، وما رجلّت من شعث ... والبسوني ثيابا غير أخلاق
ورفعوني ، وقالوا : أيّما رجل ! ... وادرجوني كأني طيّ مخراق
وأرسلوا فتية من خيرهم حسبا ... ليسندوا في ضريح الترب أطباقي

ان النظر في الافعال الماضية في الأبيات السابقة ، كل فعل على حدة ، دون النظر إلى موقعه من السياق ، ودون النظر إلى الافعال الماضية الاخرى ، في الأبيات الاخرى ، لايعني وحده شيئاً . لكن نظرة واحدة إلى هذه الافعال أفقياً ، من خلال موقعها في البيت الواحد ، وعموديا من خلال مواقعها في الأبيات كلها ، تربط سلسلة من الاحداث في رباط واحد . فشكلت هذه الافعال تماسكاً في الأبيات . لكننا اذا نظرنا إلى كل فعل من هذه الأفعال على حدة ، فليس لأي منها تأثير كبير .

جاء تماسك الألفاظ أفقياً ، في هذه الأبيات ، بطريقة أضفت على القصيدة جوا فنيا تركيبيا ساخرا . فالشاعر في البيت الثاني يقول : «اذ غمّضوني ، وما غمّضت من رمق» . فالتماسك بين « غمضوني» و « ما غمضت » أمر واضح . ولكنك لابد ان تعلم أن معنى

« غمضوني » هنا هو : « حطّوا من قدري» . ولكن الشاعر يتلاعب بالالفاظ ، ليضفي على القصيدة جوا من التهكم والسخرية ، كما قلنا . ثم قال الشاعر في البيت الثالث : «ورجّلوني ، وما رجّلت من شعث» ، فجاء التناسق بين «رجّلوني» و «ما رجّلت». غير أن الشاعر لايعني برجّلوني : سرّحوا لي شعري ، وانما يعني أنهم عقلوه من رجليه . ولكنه كأنما استكثر أن ينسب هذا إلى نفسه ، فأوهم السامع ، أو حاول ، بصرفه إلى عبارة « وما رجّلت من شعث» ، وفي البيت الثالث ، كذلك ، يقول الشاعر : « والبسوني ثيابا غير اخلاق » ، ولايعني بذلك أنهم البسوه ثيابا غير بالية ، وانما يعني بكلمة « أخلاق » « ناعمة» . ويكون المعنى على ذلك أنهم البسوه ثيابا غير ناعمة ، أي أنهم البسوه ملبسا خشنا . ويقول الشاعر في البيت الرابع : « ورفعوني وقالوا أيما رجل » . وهو يعني برفعوني ، أنهم قسوا في معاملته ، كما يقال « رفع في عدوه » اذا عدا عليه ، وبالغ في اهانته . هذا من حيث التماسك الأفقي .

أما التماسك العمودي (الرأسي) فواضح من مجيء هذه الأفعال ببنية الفعل الماضي ، ثم اقتران هذه الأفعال بالواو الفاعل ، والياء المفعول به ، ثم مجيئها جميعاً مضعّفة العين ، ثم مجيء « ما» النافية بعدها جميعاً ، لايهام النفي .

هذا الايهام الذي نجده في هذه الأبيات ، أضفى جوا تهكميا ساخرا على أبيات القصيدة ، إلى جانب أنه منح القصيدة جوا من التماسك بسبب التلوين الايقاعي الموحد الذي وضحنا بعض جوانبه .

ولنأخذ مثلا آخر للتماسك الأفقي بين الكلمات ، موقفاً من المواقف في مسرحية عطيل لشكسبير . يدخل البطل على زوجته ، وقلبه مفعم بحبها . يدخل وفي يده شمعة مضاءة . لكنه رغم الحب الذي يملأ قلبه ، يريد أن يضع حدا لحياة زوجته التي اعتقد أنها خانته ، وارتكبت جريمة الزنا ، فقال :

Put out the light, and put out the light

فكلمة « light » في الجملة الأولى ، تعني « ضوء الشمعة» ، ولكنها في الجملة الثانية تعني « الحياة » . فوجود هذه الكلمة بمعنيين مختلفين ، يعطي البيت تماسكا أفقياً . وهذا التماسك ، اذن ، ناجم عما يسمى في البلاغة العربية بالجناس . ولهذا ، لابد من دراسة الجناس والمحسنات على أسس جديدة .

هناك صورة أخرى من صور التماسك بين الكلمات ، وهي أن يكون التماسك ناجما عن تلازم منطقي بين كلمات التركيب ، وذلك كما في الآية الكريمة :

« واشتعل الرأس شيبا » . فالكلمتان « اشتعل » و «الرأس» يمكن بداهة ان تتحدا في تركيب ، لان احتمال اشتعال الرأس أمر محتمل وقوعه ، وارد تصوره .

لكن ماذا اذا غاب تصور الرابط المنطقي في التركيب ؟ المنهج اللغوي التحليلي لايستسلم ، فقد نعثر على عنصر التماسك حين نعرف مثلا ، الهدف من النص ، أو حين نعرف وظيفة كل عنصر من عناصر التركيب ، أو حين نستبطن عملية تكوين الخيال ، لأن عدم العثور على التماسك بصورة مباشرة ، لايعني فقدان التماسك في التركيب بالضرورة لذلك ، وعند غياب الروابط الظاهرية ، نلجأ إلى تقدير هو في حقيقته ، عناصر ثلاثة هي : ١. شيء مبصر أو محسوس optic

٢. شيء مفترض.

٣. اتحاد العنصرين السابقين والذي يؤدي إلى اكتشاف خصائص اصطلاحية جديدة conventionalized properties (٢٩) . نأخذ مثلا لغياب الروابط المنطقية بين كلمات التركيب . قول السياب في قصيدة له عن أم كلثوم . يقول السياب (٣٠) :

وأشرب صوتها . فيغوص من روحي إلى القاع
ويشعل بين أضلاعي
غناء من لسان النار يقصف سوف آناها
وأنسى نكبتي بجفافها وتذوب أرجائي
وأشرب صوتها . فكأن ماء بويب يسقيني

فعند تطبيق العناصر الثلاثة على الجملة الأولى من البيت الأول : «أشرب صوتها» ، نجد « الصوت » الذي هو شيء مادي محسوس optic. ثم افتراض التشابه بين الماء والصوت ، واذ صحّ هذا التشابه في ذهن الشاعر ، فالنتيجة تكون في أن «شرب الصوت» أمر ليس مستحيلا من وجهة نظر الشاعر المنطقية ، ويكون تقبل المتلقي لذلك أمرا واقعاً. ثم تكون النتيجة وهي شرب الصوت » بعد ذلك : امرا محسا ، يبنى عليه افتراض آخر . في التركيب الذي يلي ، وهو قول الشاعر : «فيغوص من روحي إلى القاع» .

أما الشيء المفترض هنا . فهو وجود منطقة الروح . وتحتها القاع . واذ قد صحّ هذا الأفتراض في ذهن الشاعر . فالنتيجة تكون في أن نزول الصوت أو غوصه إلى القاع أمر وارد في تصور الشاعر . ونحن فقط . نفسر ذلك على هذا الأساس .

نأتي ، بعد ذلك ، إلى قول الشاعر : «ويشعل بين أضلاعي غناء» ، الشيء المحس هنا ، هو الأشعال والاحتراق ، والشيء المفترض في ذهن الشاعر ، هو كون الغناء كسائر الأشياء التي يمكن حرقها . واذ قد صحّ هذا الأفتراض في ذهن الشاعر ، فان النتيجة تكون في امكان اشعال الغناء . ومثل هذا يقال في سائر التراكيب التي نتصور أن التماسك بين كلماتها غير وارد من وجهة منطقية .

انني أطرح مثل هذا التصور ، وانا أعلم ميل الكثيرين إلى تفسير التراكيب التي سلفت على أساس الاستعارة المكنية أو التصريحية ، أو غير ذلك مما جاء في درس البلاغة العربية ، كالتشبيه البليغ الذي يفسرون على أساسه «لسان النار» مثلا . ولست آخذ على من يذهب ذلك المذهب مأخذا . غير اني أرى ان امكان النظر في النصوص على أسس أخرى لم يشر اليها أسلافنا أمر ممكن ، بخاصة في الدراسات البلاغية والجمالية .

يمكن أن يدرس التماسك بين كلمات التركيب الواحد ، بمعايير متعددة ، منها ما يسمى بالتحليل الى المكونات المتعاقبة immedaite constituent analysis وهو طريقة تتبع في تحليل كلمات التركيب الواحد ، وربط كل كلمة بالكلمات التي لهـا بها تعلق . وهو نمط من التحليل ، شبيه بتحليل الجرجاني للتركيب في ضوء مفهومه للتعلق.

والأساس الذي يقوم عليه التحليل الى المكونات المتعاقبة ، أساس لغوي عملي مؤداه أن معاني الكلمات لاتعرف عن طريق الرجوع الى القواميس وحسب ، وانما عن طريق الكشف عن ترابط هذه الكلمات كذلك ، لان الجملة ليست مجرد كلمات مصفوفة ولا هي مجرد تجمع أنفي من الكلمات ، وانما هي كلمات مرتبة في سياقها على نحو مؤثر في معناها.

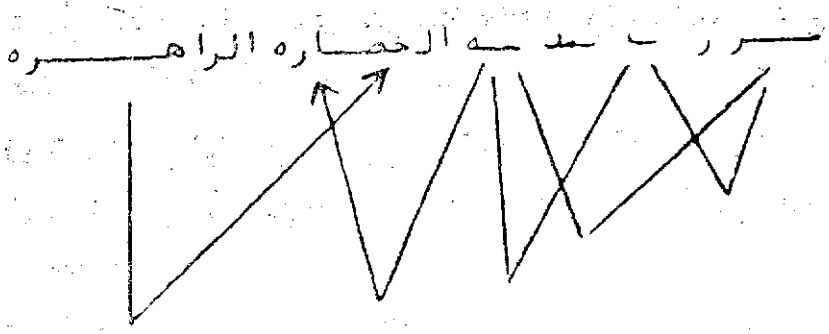
وقد يعتري الغموض كثيراً من التراكيب بسبب أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض لم يكن واضحاً محدداً. ونضرب لذلك مثلا الجملة التالية:

مررت بمدينة الحضارة الزاهرة

فإن اختلاف الأرومة التي تنتمي اليها كلمة الزاهرة يغير معنى الجملة ، ولو جزئياً . وذلك أن هذه الكلمة ، يمكن أن تكون وصفاً للحضارة . ويكون توزيع الكلمات في أرومتين وذلك كما يلي:

مررت بمدينة/الحضارة الزاهرة

وعندئذٍ، فان تحليل هذه الجملة يمكن أن يتضح من الرسم التالي:



مررت بمدينة الحضارة الزاهرة

ويمكن أن تكون الزاهرة وصفاً للمدينة .ويكون توزيع الكلمات في أرومتين مختلفتين عن أرومتي التركيب عند التحليل الاول . فيكون توزيع الكلمات في الحالة الثانية على الاتي:

مررت بمدينة الحضارة/ الزاهرة

وعند ذلك ، فان تحليل هذه الجملة ، يصبح كما هو مبين في الرسم التالي:

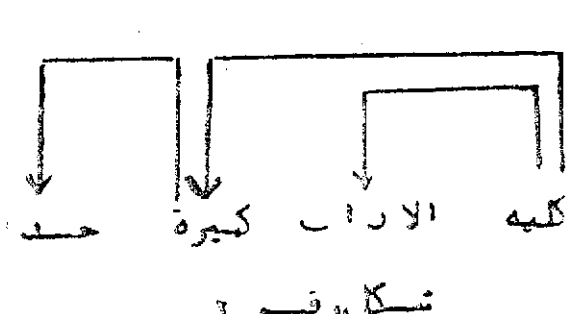
مثل هذا الغموض والذي يؤدي الى عدة احتمالات في الدلالة ، لايكون في مستوى العربية الفصحى ، الا عندما يكون كل من الموصوفين والوصف مجروراً . اما في حالة رفع المنعوت الاول ، أو نصبه .فأن الغموض لايعتري التركيب ، اذ أن حركة الصفة تدل على الموصوف ، تقول :هذه مدينة الحضارة الزاهرة ، وساعتئذ لابد أن تكون كلمة الزاهرة «مرفوعة أو مجرورة» . فاذا كانت مرفوعة . فهي صفة المدينة واذا كانت مجرورة فهي صفة الحضارة .وتقول: زرت مدينة الحضارة الزاهرة . فاذا كانت الزاهرة منصوبة فهي صفة المدينة. واذا كانت مجرورة فهي صفة الحضارة، أما الجر على الجوار فهو خلاف الاصل . واسنا نعالج في هذا الموطن حالة كهذه . هذا كله يرد الزعم القائل أن الترتيب بين النعت والمنعوت في العربية، وعدم مراعاته هو الذي يؤدي الى وجود بعض الجمل الملتبسة (٣١) .

وأما مصطلح التحليل الى المكونات المتعاقبة ، فقد كان من وضع العلامة الامريكي Bloomfield ،في كتابه اللغة ، الذي نشر سنة ١٩٣٣. وقد وضح Bloomfield هذا المصطلح بمثل من اللغة الانكليزية ، وهو: Poor John ran away

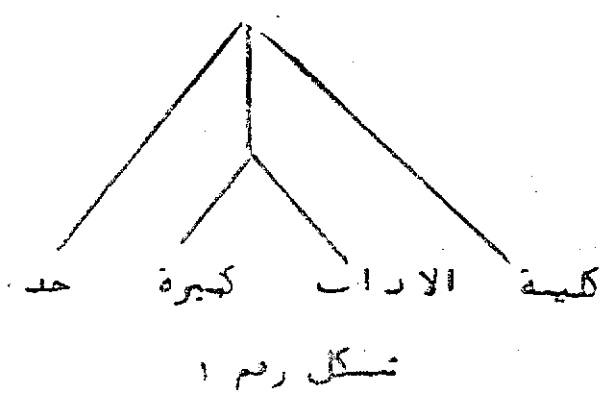
وقال :أن هذه الجملة مركبة من مكونين متعاقبين هما ran away, poor John وأن المكون الاول مركب من مكونين هما John ,poor والمكون الثاني مركب من : away ran

الفرق بين هذا الأسلوب من التحليل ، والاسلوب الذي كان متبعاً قبل ذلك في الغرب هو أن السابق منهما كان لايأخذ بعين الاعتبار حقيقة مهمة وهي أن التركيب ، أو الجملة مكون من أرومة layer أو أكثر وأن كل أرومة مكونة من عدد من الكلمات . لا أستطيع أن ازعم أن التحليل التقليدي كان يتناسى عملية التماسك بين كلمات التركيب ولكنني أقول أنه كان ينظر الى التماسك الافقي بين الكلمات ولم يكن ينظر الى تماسكها الرأسي ، ذلك التماسك الذي يقتضي توزيعها الى أرومات ، وكل أرومة تنقسم بعد ذلك الى الكلمات المكونة لها . و لنوضح هذه الفكرة بمثلين أحدهما من العربية . وثانيهما من الانكليزية. إذا أردنا أن نحلل جملة : (كلية الآداب كبيرة جداً) بمقتضى التحليل الى المكونات المتعاقبة وبمقتضى الاسلوب التقليدي ، فان الشكل رقم ١ يمثل التحليل الى المكونات المتعاقبة ؛ بينما يمثل الشكل رقم ٢ الاسلوب التقليدي .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

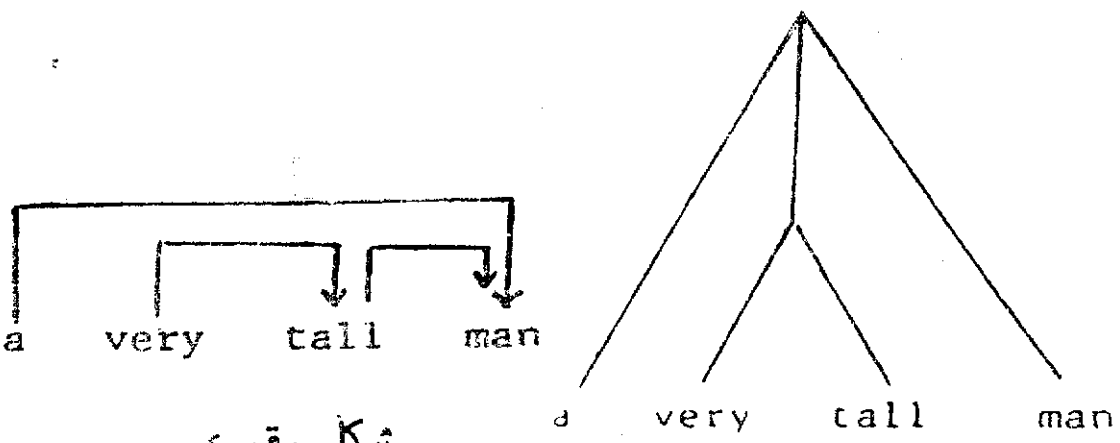


شكل رقم ٢



شكل رقم ١

أما المثل الثاني فهو ، كما قلنا ، من اللغة الانكليزية ، وهو : avery tall man فان الشكل رقم ٣ يمثل تحليل هذا التركيب الى المكونات المتعاقبة . بينما يمثل الشكل رقم ٤ التحليل التقليدي:



شكل رقم ٤

شكل رقم ٣

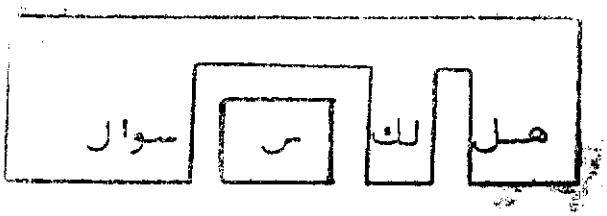
وقد عمل عدد من العلماء ، ممن جاءوا بعد Bloomfied ، على تطوير فكرة التحليل الى العناصر المتعاقبة ، وبخاصة wells و Harris . أما Chomsky فقد جعل هذه الفكرة موضوعاً لتطبيق المبادىء والقوانين الرياضية ، وأصبح هذا التحليل من أسس النظرية التوليدية التحويلية.

على الرغم من الفوائد التي يمكن أن تجنى من هذا التحليل ، وعلى الرغم من تركيزه على الكشف عن التماسك بين كلمات التركيب الواحد ، فانه يجدر بنا أن نشير الى أنه نوع ناقص من التحليل اللغوي ، وذلك لما يأتي :

١ — من الصعب استعمال هذا التحليل بطريقة متناسقة تماماً ، عند تحليل التراكيب المختلفة.

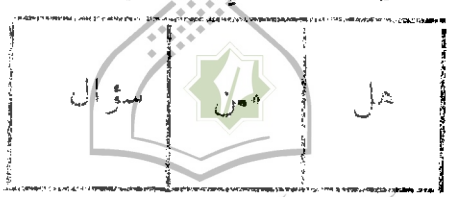
٢ . ثمة أبعاد لغوية كثيرة للتراكيب اللغوية المختلفة ، مما لايستطيع هذا اللون من التحليل الكشف عنها ، ولا تحليلها . وبذلك ، فهو لايمثل الا جزءا يسيرا مما يمكن أن يفعله الدرس اللغوي . فنوع العلاقة بين الجمل ، ودرجة هذه العلاقة وأمور أخرى كثيرة ، لاتتضح للدارس عن طريق هذا الاسلوب من التحليل . وذلك لانه يتناول كل جملة بمعزل عن علاقتها بالجمل الأخرى التي لها بها تعلق .

كذلك ، فانه لايكشف عن أساليب الحذف والزيادة في التراكيب ، بل ان الزيادة تبدو ، وكأن لا أهمية لها في التركيب . فاذا نظرنا في الجملة الاستفهامية التالية :
«من لك من سؤال ؟ » وأردنا تحليلها إلى مكوناتها المتعاقبة ، ظهر حرف الجر «من» ، وكأنه خارج إطار التركيب ، على مايبدو في الشكل التالي :



وذلك لان ارتباط هذا التحليل بعمليات التحويل اللغوية ، وما ينجم عنها من تغير في الدلالة ، ارتباط ضئيل . هذا برغم أن «من» ، هنا ، تعني « أيّ » ، فكأن المقصود من السؤال هو : هل لك أي سؤال ؟

واذا تناولنا ظاهرة الحذف ، فان الموقف سيكون أشد غرابة . ولنأخذ الجملة الأستفهامية السابقة ، بعد حذف «لك» منها ، لتصبح : «هل من سؤال ؟ » تحليل هذه الجملة إلى مكوناتها المتعاقبة ، يبرزها وكأن لا رابط بين هذه المكونات ، لان تعلق حرف الاستفهام « هل» بأي من الكلمتين الاخريين ، غير وارد ، كما ان تعلق أي منهما بالمكونين الاخرين غير وارد كذلك ، فيكون تمثيل ذلك كما في الشكل التالي :



وملخص ما نريد أن نذهب اليه في هذا الموطن ، أن التحليل الى المكونات المتعاقبة نوع ناقص من التحليل ، وأنه وحده غير كاف لاكتناه أبعاد التراكيب . أما النصوص فهذا النوع من التحليل لايجدي في تحليلها وفهمها ، اذا تناولنا النص وحدة كاملة .

هذا ، مع تسليمنا بأن هذا التحليل له فوائد في تحليل الجمل في مواطن معينة .

وقد يكون من المفيد أن يتناول الباحثون والدارسون هذا الاسلوب من التحليل في دراسات تهدف إلى تطويره وتعديله ، بحيث يصبح من الممكن الافادة منه في دراسة النصوص وتحليلها ، وبحيث يمكن تجنّب مواطن الضعف والقصور فيه ، وهي مواطن يمكن أن تجابهنا عند دراسة الجملة والتركيب .

٣. التنغيم Intonation

تعد دراسة التنغيم من أدق جوانب الدراسات اللغوية ، وأكثرها خطورة ، بسبب تعدد النغمات في البيئة اللغوية ، أو اللهجة الواحدة ، وارتباط هذه النغمات بالمواقف النفسية ، وارتباطها بالثقافة ، والتراث ، والمستوى الأجتماعي . وقد ذهب بعض العلماء

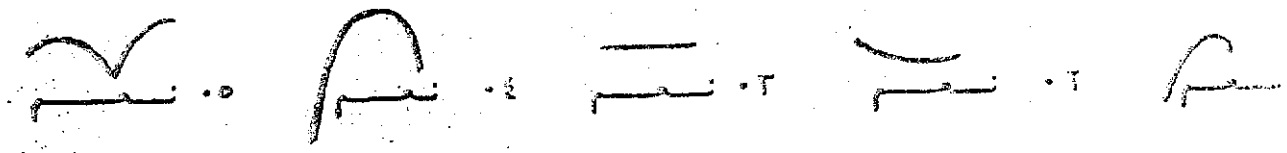
إلى تعريف النغمة بانها «اتجاه الكاتب أو المتكلم نحو موضوعه ومستمعيه ، بل نحو نفسه ايضاً » (٣٢) .

النغمة tone ظاهرة لغوية لايختص بها الادب ، ولايتميز بها على لغة الحديث اليومية فنحن نشاهد في كلماتنا وأحاديثنا أثرا كبيرا للنغمة في ايصال المعنى ، حتى ونحن نتخاطب ونتواصل في أمور الحياة العادية . الأمر الذي يميز لغة الخطاب عن اللغة المكتوبة . قد تكون النغمة نغمة تفاؤل ، ويسميها بعضهم النغمة الوجدانية ecstatic tone (٣٣) وقد تكون نغمة تشكك ، أو ضجر ، أو يأس ، أو استسلام ، أو غير ذلك مما له تعلق بسيكولوجية المتكلم .

الناس ، بطبيعة الاحوال ، يختلف بعضهم عن بعض ، في درجة الصوت pitch التي يستخدمونها . وبذلك ، فانه باستطاعتك أن تفرق بين صوت المرأة والرجل ، حتى دون رؤيتهما ، وتستطيع كذلك ان تفرق بين صوت الطفل والرجل ، دون حاجة لرؤيتهما .

يكون ارتفاع النغمة وانخفاضها ذا أثر في تغيير المعنى في موطنين ، الأول : في اللغات التي تكون النغمة فيها مميزا اساسيا لتغيير المعنى ، كاللغة الصينية ، أو البورمية ، وبعض اللغات الأفريقية مثل بانتو Bantu وبشمان Bushman (٣٤) . وبعض لغات المنود الحمر . وإلى حد ما ، في السويدية والنرويجية . تسمى هذه اللغات باللغات النغمية tone languages (٣٥) أي التي تغير نغمة الكلمة فيها إلى تغيير دلالتها . فمثلا ، كلمة pe — في لغة Twi في غانا ، اذا نطقت بدرجة منخفضة ، فانها تعني « يحب » ، ولكنها اذا نطقت بدرجة عالية ، فانها تعني «تماماً » (٣٦) .

الثاني : في اللغات التي تستعمل فيها النغمة للدلالة على موقف نفسي معين . كما هو الحال في العربية والانكليزية . فلو أننا حاولنا أن نفكر في النغمات التي تؤدى بها كلمة (نعم) مثلا ، في اللغة العربية ، لوجدنا الأحتمالات التالية ، من التلوين النغمي :

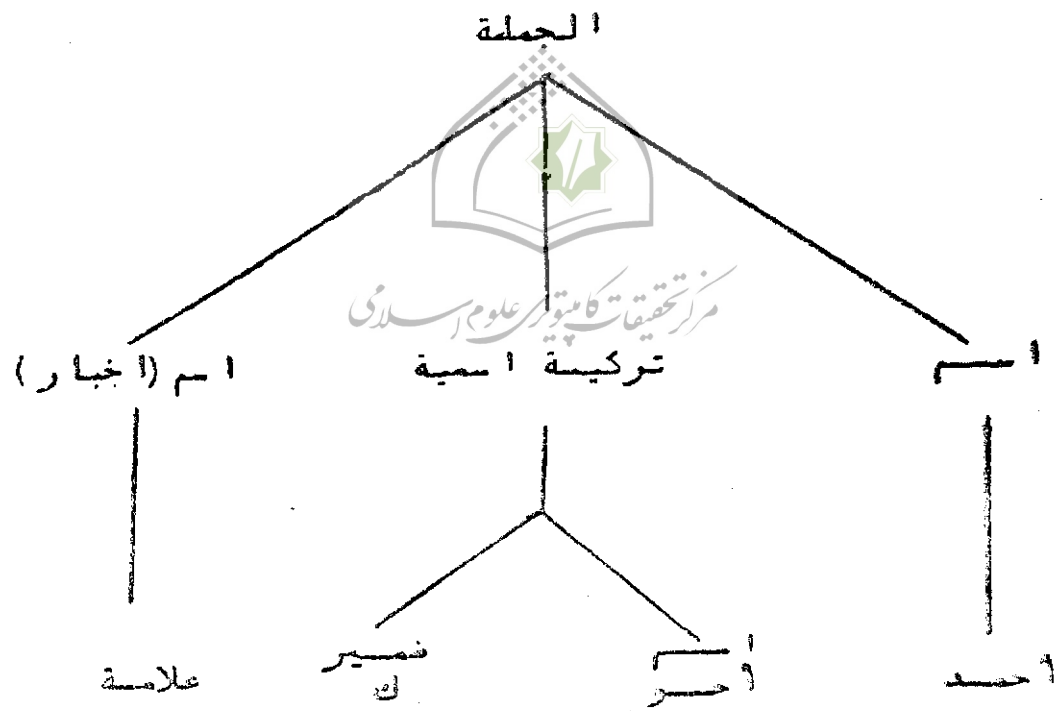


اذ تكون الأولى للموافقة ، والثانية للسؤال ، والثالثة للموافقة مع التحفظ ، والرابعة للاستهجان والانزعاج ، والخامسة للتبرم .

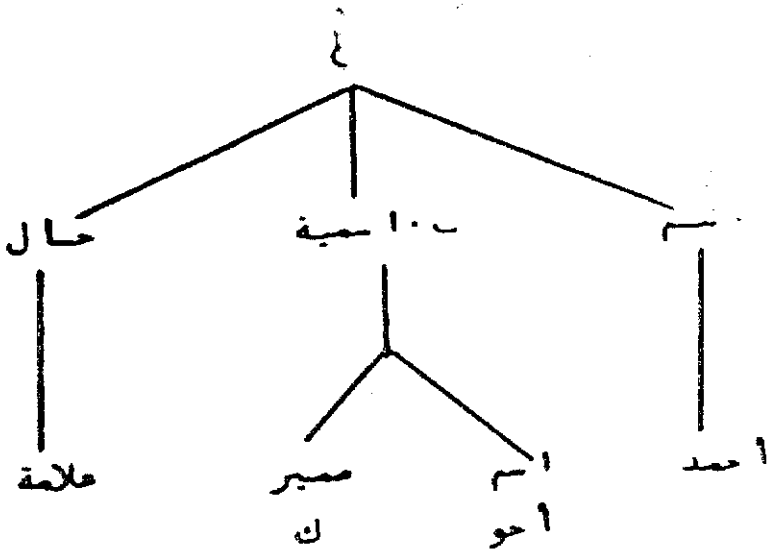
ومع أن النحاة العرب قاموا بدراسة كثير من الظواهر اللغوية دراسة دراية وخبرة وعمق ، فانهم لم يهتموا بدراسة التنغيم وأثره في تغيير المعنى ، وان كان بعضهم قد أشار اليه اشارات خفيفة في بعض المواطن .

يستعمل الناطقون باللغة سياقات نغمية أساسية ، يشتركون فيها جميعاً ، وتتشابه طرق أدائها في المواقف المتماثلة . ففي العربية مثلا ، وعندما نسمع نغمات معينة ، فاننا نستنتج ان المتكلم يعني أشياء معينة ، بالاضافة إلى المعاني الرئيسية التي تحملها الكلمات وتشير اليها . وقد تساعد النغمة في العربية كذلك ، على تحويل الجملة ، وذلك عن طريق تغيير وظائف عناصرها الجزئية ، وذلك كما في الجملة التالية : (أحمد أخوك علامة) ، والتي قد تؤدي وظائف مختلفة ، يمكن بيانها فيما يلي :

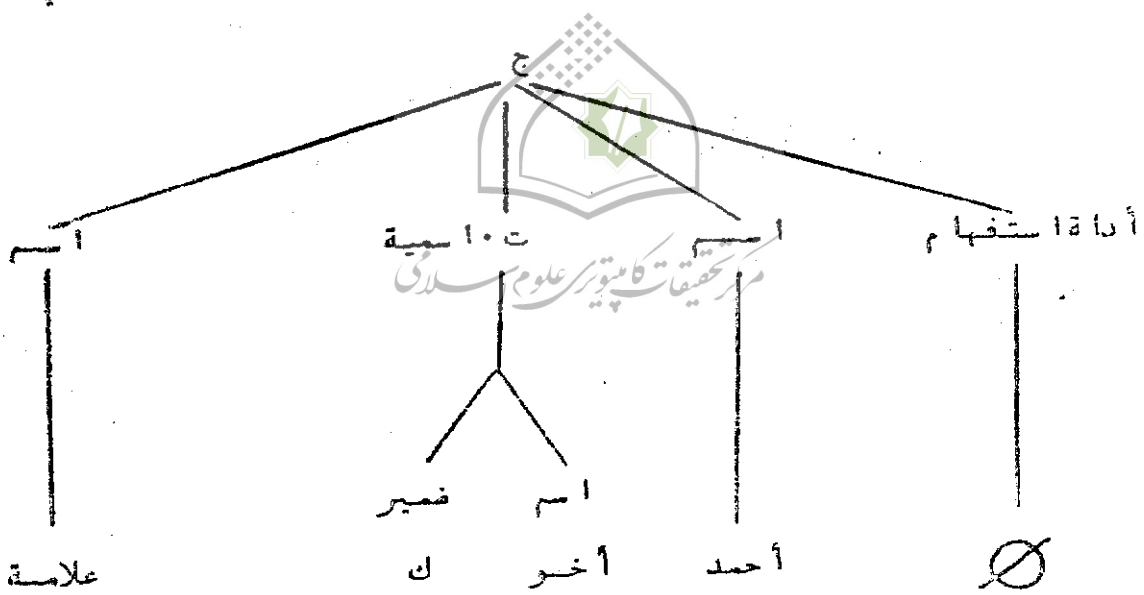
١. قد تكون جملة واحدة تقريرية : أحمد أخوك علامة . وساعتئذ يكون تحليلها كما يلي :



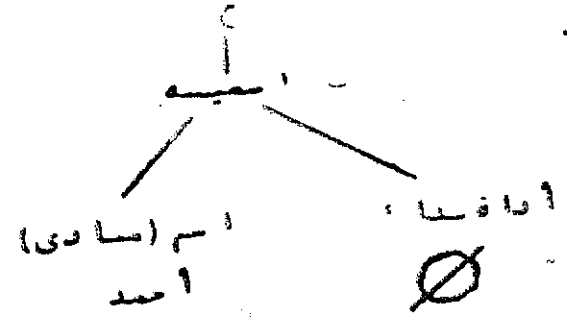
٢. وقد يتحول معنى التركيب ، ليصبح الاخبار منصباً على تقرير أخوية أحمد للمخاطب وجعل (علامة) حالا . ويكون بذلك نصب (علامة) دالا على هذا التحويل . ويكون المعنى كما يلي : أحمد أخوك ، وهو علامة ، أي حالة كونه كذلك . أما تحليل الجملة بحسب النظرية التوليدية التحويلية ، فيكون كما يلي :

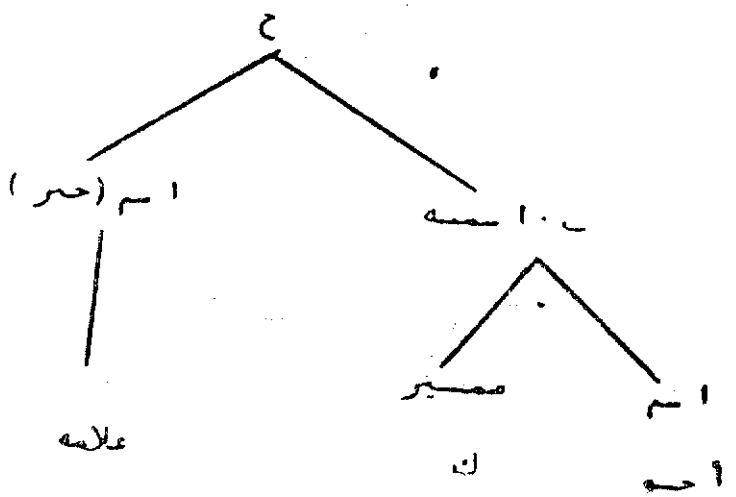


٣. وقد يتحول التركيب نفسه إلى جملة واحدة استفهامية ، ويكون تحليلها كما يلي :

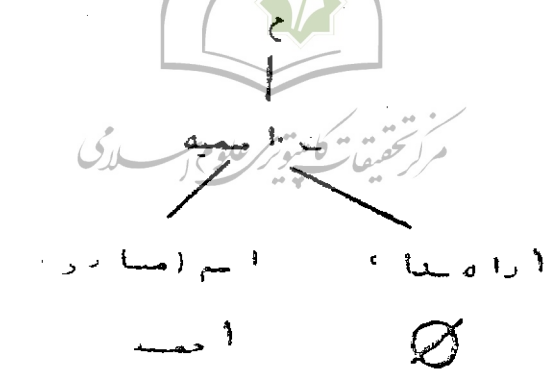


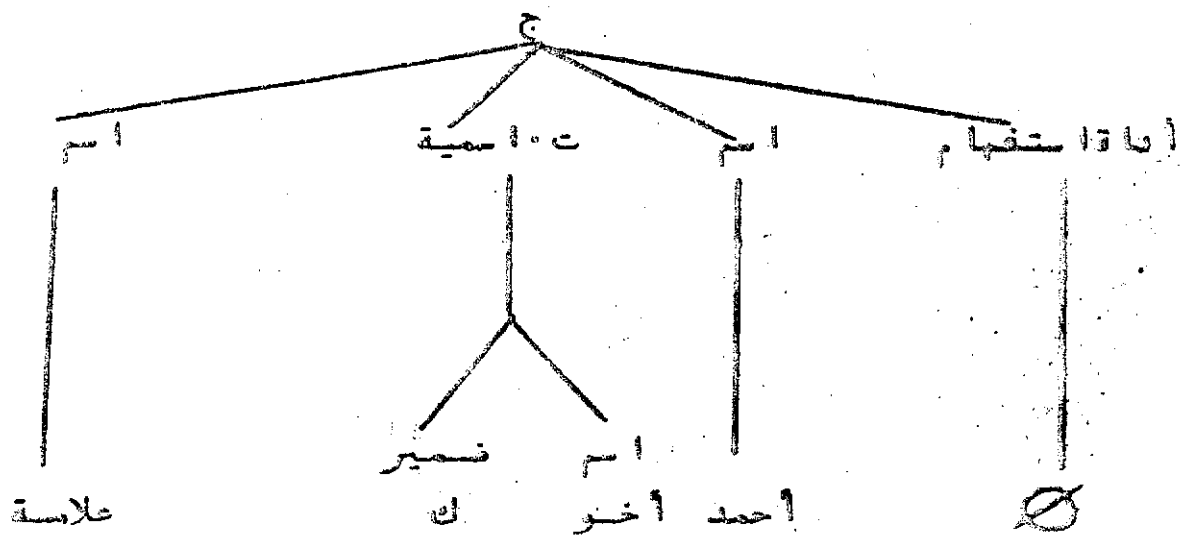
٤. وقد يصبح هذا التركيب جملتين ، احداهما ندائية ، والثانية تقريرية . ويكون تحليل الجملتين كما يلي :





٥ ـ وقد يصبح التركيب نفسه جملتين أيضاً، إحداهما ندائية ، والثانية استفهامية: أحمد ، أخوك علامة ؟ ويكون تحليلهما كما يلي :





وهكذا ، يتبين لنا أن النغمة تعمل على تحويل دلالة الجملة . ولهذا فاننا نقول ، إن النغمة من عناصر التحويل في الجملة العربية ، أذا كان تغيير النغمة يؤدي الى تغيير معناها على نحو مارأينا في التراكيب السابقة . وعليه فان النغمة في العربية ، والى حد معقول ، توضح الوظائف الكلامية وتشي بالمواقف العاطفية والسيكولوجية .

بناء على ماسبق ، فان التفسير الصحيح للنغمة يتضمن فهماً سليماً للمعنى . غير أن فهم وظيفة التنغيم في الادب المكتوب أعسر من فهم الكلام المتداول بين الناس ، لان الكتابة لاتمثل جانب التنغيم من اللغة وعليه ، لابد من اللجوء الى معادل ، أو بديل ، نفيد منه في أستخراج النغمات الصحيحة من مواطنها . ولاشك أن الكلمات ، والتراكيب ، والمعاني والصورة والموضوع نفسه ، والقافية ، والوزن ، كلها أمور تساعد على تقدير نغمات الشاعر . وقد ذهب بعض النقاد اللغويين الى القول انه (اذا كان من الصعب عليك أن تفهم التنغيم في عمل شعري ما ، فما عليك الا أن تسائل نفسك ما الدوافع الخفية التي دفعت الشاعر الى انتاج ذلك العمل (٣٧)

لتأخذ قصيدة ايليا أبي ماضي «البحر» ولنر كيف يمكن تقدير الواقع النغمي في جملة لست أدري التي تكررت عدة مرات في تلك القصيدة يقول الشاعر :

ضحكت أمواجه مني وقالت ... لست أدري

ماالذي الامواج قالت حين ثارت ... لست أدري

فمتى أنجو من الأسر وتنجو ... لست أدري

أصواب مما زعمنا أم ضلال ... لست أدري

ليت شعري أنت مهد أم ضريح ... لست أدري

فلماذا ياترى أمضي وتمضي ... لست أدري

لاتسلني مما غد وما أمس وأنسي ... لست أدري

ومع أن هذه المقتطفات لاتغني عن قراءة القصيدة كلها ، فانها يمكن أن توضح لنا ، على كل حال أهمية النغمة في بيان المعاني النفسية أو المؤثرات العاطفية التي تقتضيهـــا عبارة لست أدري في السياقات السبعة الواردة أعلاه . فهذه العبارة ليست ذات أيقاع نغمي واحد . وليست درجة التنغيم فيها واحدة عند من يفهم الشعر ويتذوقه ، ولا حتى عند من يقرؤه قراءة صحيحة . لست أدري في البيت الاول . جاءت رداً من أمواج البحر التي يلطم بعضها بعضاً بسخرية ، وكأنها تتبادل المزاح فيما بينها ضاحكة ممن يشغلها عن تلاعبها . تصور أن رجلا مشغولا بمزاح مع صديق له ثم جئت تسأله سؤالا يصرفه عما هو فيه ، فانه سيجيبك ساخراً : لست أدري وبنغمة صاعدة ، متوالية التصاعد أما «لست أدري التي في البيت الثاني . فواضح أنها جاءت بعد محاولة من الشاعر لفهـــم حقيقة ثورة الامواج . فهي اقرار من الشاعر بعدم التوصل الى فهم حقيقة الثورة التي أعلنتها الأمواج ، وهي اقرار منه بأنه لامكنة لديه في أن يصل الى فهم الحقيقة التي تواجه من يستبطنها بشيء من الثورة والعنف . فالنغمة ، اذن ، نغمة رجل متسائل حائر . لكن لديه بقية من أمل ، تدفعه الى اثارة الاسئلة من جديد . وبذلك تكون النغمة في البيت الثاني ، صاعدة مستوية . وأما لست أدري التي في البيت الثالث ، فقد جاءت جواباً لسؤال يشعر صاحبه بأنه متيد كسائر مظاهر الطبيعة . فالشعور بالإحباط فيها أقل نسبيا ، مما هو في البيت الاخير مثلا . تصور أن سجيناً لايجد سبيلا الى الخلاص ، الا بأن يمني نفسه بكثرة التساؤل عن وقت الخلاص فهو يجد بصيصاً من الامل . غير أن هذا البصيص يقوي أذا نظرنا الى مخاطبة الشاعر للبحر ومحاولة استثارته له . وعلى هذا ، فالنغمة هنا مستوية . وهذا يدحض الزعم القائل أن النغمة الصاعدة تعني ، لامحالة ، الاستفهام (٣٨) .

أما لست أدري التي في البيت الرابع ، فقد جاءت بعد حيرة وقلق واضطراب في فهم الخطأ من الصواب . فالنغمة هنا تمثل هذا كله . وهي لذلك نغمة صاعدة . وأمـــا التي في البيت الخامس . فقد جاءت في موطن التعجب فالنغمة فيها صاعدة . وأما تلك التي فـــي البيت السادس ، فقد جاءت في موطن استهجان الجمع بين نقيضين : فناء الشاعر ، وبقاء البحر ، ورفض الشاعر لعملية التقابل هذه . والتي هي عملية غير متوازنة . فالنغمة ، هنا صاعدة متوالية التصاعد . وأما الاخيرة ، فقد جاءت نتيجة للاحباطات السابقة كلهـــا ولاعجب ساعتئذ أن تكون نغمتها هابطة .

هذا ، ويمكن تقسيم الدلالات المستفادة من التنغيم قسمين : القسم الاول ، ويتضمن الدلالات المعروفة given information ، وهي الدلالات التي يظن المرسل أن المتلقي على علم بها ، فيقدمها بتنغيم يدل على ظن المرسل أو قل ، افتراضه علم المتلقي بهذه الدلالات .

القسم الثاني ويتضمن المعلومات الجديدة new information ، وهي التي يظن المتكلم أن المتلقي ، ليس على علم بها . ومن ثم ، فانه يحرص على تقديمها من خلال تنغيم مخالف لذلك الذي أشرنا اليه في القسم الأول . هذا التفريق بين المعلومات أو الدلالات المعروفة من ناحية ، والدلالات أو المعلومات الجديدة ، من أهم مباديء مدرسة النحو الوظيفي Functional Linguistics ، والتي أسستها مدرسة براغ اللغوية – prague School of Linguistics والتي يقف على رأسها كل من جاكوبسون وتروبتسكوى .

يذهب Halliday إلى ان المتكلم يميل إلى ان يضفي على محتوى الجملة طابع الشيفرة فالجملة تحتمل ، كما يقول ، عدة احتمالات في التنغيم ، والمتكلم يختار واحدا من هذه الاحتمالات . ولذلك ، فانه يدخل طابع الشيفرة على كلامه . والمتكلم ، كما يقول أيضاً ، حر في أن يختار الشيفرة المناسبة ، كما أنه حر في أن يقرر أين تبدأ كل وحدة من الوحدات النغمية ، وأين تنتهي ، وكيف تنظم هذه الوحدات في مجموعها . وفي الغالب ، فان المتكلم يبدأ بالنغمة التي تصاحب المعلومات المعطاة ، قبل النغمة التي تصاحب المعلومات الجديدة (٣٩) .

يفرق اللغويون بين النبر والتنغيم ، فالنبر هو قوة التلفظ النسبية التي تعطى للصائت (الحركة) في كل مقطع من مقاطع الكلمة . وتؤثر درجة النبرة في طول الصائت وعلو الصوت . فهناك اذن تناسب طردي بين درجة النبرة من ناحية ، وطول الصائت وعلو الصوت من ناحية أخرى . (٤٠) والنبر يكون في الكلمة الواحدة ، واما التنغيم فقد يخرج عن حدود الكلمة الواحدة ليشمل كلمات التركيب كله . وعلى هذا ، لايكون التنغيم أشارة إلى بداية الكلمة أو نهايتها ، فقد تقع النغمة الصاعدة على أكثر من مقطع واحد في الكلام المتصل ، دون ان يدلنا ذلك بالضرورة على أن مقاطع معينة تشكل كلمة واحدة ، في حين يدلنا النبر على حدود الكلمة الواحدة ، بدايتها ونهايتها .

مع وضوح الفرق بين « النبر» و « التنغيم » ، على نحو ما أسلفنا ، فان هذا الفرق لايبدو كذلك عند بعض النقاد والباحثين المعاصرين . فالنبر والتنغيم في نظر الدكتور كمال ابو ديب « نبر» ؛ يقول الدكتور أبو ديب :

«ثمة نوعان للنبر اذن: النبر الانعزالي ، والنبر البنيوي (يقصد التنغيم) ولكل دوره الجذري في الايقاع الشعري. في العربية يلعب النبر البنيوي دوراً أقل بروزا من دوره في الانكليزية .. والسبب وراءها فيما يبدو ، هو أن العربية تلجأ الى طرق بنيوية في تأكيد الكلمة وتخصيص دورها الدلالي بتغيير التركيب الكلي للتعبير لتوفر مدى أبعد من الحرية في التعامل مع المكونات اللغوية على صعيد البنية فيها. اما الانكليزية فان مدى الحرية فيها أضيق والطرق التعبير فيها صيغ تكاد تكون نهائية الشكل ، قالبية ، ولذلك يبرز دور للنبر البنيوي فيها وسيلة لتأكيد والتخصيص بحدة. يوضح مايقال هنا تحليل العلاقة التركيبية البسيطة. (فعل ــ فاعل ــ مفعول به) في كلا اللغتين. في العربية يتحقق تزامن مطلق بين البنية العميقة ، على مستوى الدلالة ، وبين البنية اللغوية السطحية ، على مستوى الصياغة في استخدام العلاقة المذكورة (او بلورتها) . يمكن مثلا أن نقول :

أكل زيد التفاحة / ولم يشربها (كذا)

التفاحة اكل زيد / لاالرغيف

زيد اكل التفاحة / لاعمرو

أما في الانكليزية وما زال الحديث لابي ديب ، فان العلاقة (فعل ــ فاعل ــ مفعول به) صيغة شبه نهائية ، تستعمل في الحالات الثلاث :

Zayd ate the apple

Zayd *ate* the apple

(٤١) Zayd ate the *apple*

انني اوافق الدكتور ابو ديب فيما ذهب اليه من أن العربية تلجأ الى طرق بنيوية لتأكيد الكلمة وتخصيص دورها الدلالي اكثر مما هو الحال في الانكليزية. ولكنني لاأوافقه في أن ماسماه بالنبر البنيوي (التنغيم) يلعب في العربية دورا اقل من دوره في الانكليزية ،

فعلى مستوى العربية الفصحى، يكون أحسن أداء في الحديث بها مايمكن أن نسميه بالحديث المعبر، اي ذلك الذي يرتبط فيه التنغيم بالمواقف المختلفة. والقراءة المعبرة كذلك أحسن طريقة في الاداء القرائي المسموع. أما الذين يقرؤون الفصحى ويتكلمونها على وتيرة واحدة من الاداء النغمي، فالمشكلة فيهم. في قراءتهم وفي حديثهم. وسلوكهم اللغوي هذا ليس دليلا على ان العربية أقل احتفاء بالتنغيم من احتفاء الانكليزية به. فالمشكلة تكمن في تعلم اللغة، لافي اللغة نفسها.

وحتى على صحة ماذهب اليه الدكتور أبو ديب من أن العربية اقل احتفاء من الانكليزية بالتنغيم. فليس السبب في ذلك ان العربية تلجأ الى طرق بنيوية لتأكيد الكلمة اكثر مما هو الحال في الانكليزية. إنّ أحدا لايستطيع ان يزعم ان هذه الطرق البنيوية التي تلجأ اليها العربية لتأكيد الكلمة يمكن ان يتفاك بالتنغيم عنها، دون أن يكون ذلك عيبا في الأداء تماما كما يكون ذلك عيبا في اداء الجملة الانكليزية. اذا غيب عنها التنغيم الصحيح، المناسب للموقف المعين. ولتوضيح ماسبق بيانه أقول: إن الجملتين التحويليتين اللتين جاء بهما الدكتور ابو ديب. ليبين أن العربية تلجأ الى طرق بنيوية لتأكيد الكلمة، والاستغناء عن التنغيم، جملتان لايحسن أن ينفك عنهما التنغيم المناسب لعملية التأكيد التي تحدث عنها أبو ديب. هاتان الجملتان هما:

زيد اكل التفاحة

التفاحة اكل زيد

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

فالنغمة ترتفع عند كلمة «زيد» في الجملة الأولى، بينما ترتفع النغمة عند كلمة «التفاحة في الجملة الثانية. واذن. فان تقديم الفاعل في الجملة الأولى. وتقديم المفعول به في الجملة الثانية. لم يغن عن تنغيم مناسب. ليبرز مانريد توكيده وابرازه في الجملة الاولى. كما لم يغن عن تنغيم يبرز المفعول به في الجملة الثانية. وهو الأمر الذي اردنا ابرازه وتوكيده. وهذا يعني باختصار. أن عملية التحويل في العربية، لم تكن بديلا للتنغيم، ولا معادلا له. ولا ينقض هذا الذي اذهب اليه، ان التلوين النغمي عند بعض ممن يمارسون الحديث بالعربية الفصحى، مخالف لما ينبغي ان يكون عليه الحال.

هذا، وليست عملية التقديم في ذاتها مؤشرا موضوعيا لارتفاع النغمة، كما ان عملية التأخير ليست في ذاتها مؤشرا لانخفاض النغمة. والدليل على ذلك، ان ثمة اسماء في العربية، لها حق الصدارة في التركيب، فلا يجوز تأخيرها. ومع ذلك، فان نغمتها

قد ترتفع وقد تنخفض ، بحسب الموقف . خذ مثلا . أسماء الشرط واسماء الاستفهام التي لها حق الصدارة في مثل الجمل التالية : —

من يدرس ينجح
من رأيت اليوم؟
متى كتبت هذه القصيدة ؟

فاسم الشرط في الجملة الأولى ، واسما الاستفهام في الجملتين الأخريين، اسماء يطرد تقديمها ، ويمتنع تأخيرها. غير ان عملية التقديم لم توجب أن تكون نغمة هذه الأسماء صاعدة. فاذا أخذنا الجملة الأولى، مثلا، تبين لنا أن النغمة ستكون صاعدة، فقط عندما نريد التركيز على الذات التي ستقوم بالأداء والتي يمثلها اسم الشرط من، أي أن نغمة اسم الشرط ستكون صاعدة. وعندما نريد التركيز على فعل الشرط ، باعتباره سبباً لنتيجة، فان النغمة سترتفع عند الفعل «يدرس» واذا اردنا التركيز على النتيجة التي هي جواب الشرط ، فان نغمة جواب الشرط «ينجح» ستكون صاعدة لاغير.

ومثل هذا يقال في الجملة الثانية : «من رأيت اليوم؟» فحينما نريد تركيز السؤال على الشخص الذي رآه الشخص المخاطب (بفتح الطاء) ، فان النغمة سترتفع عند اسم الاستفهام «من» . وعندما نريد التركيز على فعل الرؤية. فان النغمة سترتفع عند الفعل «رأيت».

واذا اردنا تركيز السؤال على الزمن، فان النغمة سترتفع عند كلمة «اليوم» ويقال مثل هذا ايضاً، في الجملة الثالثة.

اذا اعدنا النظر في الجمل الثلاث ، وجدنا عمليات التحويل التي يمكن اجراؤها فيها محدودة جدا. وهذا امر يقتضي القول ان اللجوء الى طرق بنيوية . واحتمالات تركيبية متعددة، يغني عن التنغيم. أو أنه يمكن ان يكون بديلا له او معادلا لتنيسه اللغوية. اما الجملة الأولى: «من يدرس ينجح». فلا يجوز فيها غير هذا الترتيب . واما الجملة الثانية «من رأيت اليوم؟» .فانه يمكن اجراء تحويل واحد فيها عن طريق اعادة الترتيب. وذلك بتقديم الظرف على الفعل. فتقول: «من اليوم رأيت؟» واما الجملة الثالثة: «متى كتبت هذه القصيدة؟» . فيمكن اجراء تحويل واحد عن طريق اعادة الترتيب. وذلك بتقديم المفعول به على الفعل. وذلك بان تقول: «متى هذه القصيدة كتبت؟ وهذا يعني ان العربية لو كانت تستغني عن التنغيم بسبب كون التقديم والتأخير بديلا له، لكان من الضروري أن يطرد هذا البديل. والا، فكيف نفسر استغناء العربية، ان كانت تستغني عن تنغيم جملة مثل : «من يدرس ينجح». مع عدم وجود بديل له من تقديم وتأخير؟

ثم ماذا نقول عن الجملة التحويلية التي يمكن أن تنطق بعدة طرق نغمية؟ فاذا أخذنا المقطع التالي من المسرحية الشعرية «ابن الايهم — الازار الجريح» لسليمان العيسى ، تبين لنا وجود هذه الاحتمالات :

نوار: (ضاحكة)

سنشهد عما قريب اذن،

زفاف الاميرة

هند: عرس الخيال (٤٢)

فان كل واحد من التركيبين «سنشهد عما قريب اذن زفاف الاميرة» و«عرس الخيال» يمكن ان يؤدى بعدة الوان من الأداء النغمي. فاذا كان المقصود من التركيب الأول مثلا، هو السؤال، فان التنغيم يختلف عما اذا كان المقصود منه هو التعجب . وهذا امر كنا قد شرحناه، وفصلنا فيه القول، في موطن آخر من هذا البحث، ولكننا نضيف هنا ، أن تنغيم التركيب قد اختلف باختلاف معاني التركيب .

وأحب ان اختتم الحديث في هذا الموضوع ، بعبارة لأستاذنا العلامة البروفسور K,pike الذي يقول (وقوله ينطبق على العربية كما ينطبق على الانكليزية): وربما جنح الشعراء الى ان يقرأوا قصائدهم بطرق مختلفة، من وقت الى آخر . وقد يميل الى هذا ايضاً، اولئك الذين يدرسون قصائدهم. ماذا بعد؟ القصيدة الواحدة. قد تحتوي عنصرين متغيرين او اكثر، مع كون أهداف هذه المتغيرات مختلفة ، بقدر ماهي مترابطة. ولكن هذه الاهداف لايستدل عليها بكلمات القصيدة ، ولكن بالتنغيم، والأداء الصوتي وأعتقد أن الشعراء يجب أن يشجعوا على أن يكون انجازهم الشعري على هذا النحو . وذلك بالقدر الذي يجدونه مشوقاً. او مستقيماً. او ذا نكهة جمالية.» (٤٣)

الحواشي والتعليقات

1. Charles Bally. *Stylistique generale et stylistique francaise.* Berne, 1944, p. 115.

(٢) د. عبدالسلام المسدي . الاسلوبية والاسلوب ، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ص‌ص٧٨ – ٨٠ .

(٣) د. محمود الربيعي . «الناقد العربي الحديث في مفترق طرق» ، مجلة العربي ، العدد ٣٢٧ ، فبراير ١٩٨٦ ، ص١٢١ .

4. M.A. Halliday & R. Hasan. *Cohesion in English.* London, Longman, 1980, p. 2.

(٥) محمود حسن اسماعيل . أغاني الكوخ ، ص‌ص١٨٨–٩

(٦) نزار قباني . كتاب الحب ، ص١٠

(٧) الزمخشري . الكشاف ج٢ ، انتشارات افتاب تهران ، ص١٥٠ .

(٨) سورة الأنفال ، آية ١٩

(٩) سورة الاسراء ، آية ٨

(١٠) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ، بتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٩٦٩) ص‌ص٤٦–٧

11. E. Traugott & M. Pratt. *Linugistics for Students of Literature.* N. Y., Harcourt Brace Jovanovich, Inc., p. 24.

(١٢) د محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري) الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٧ .

13. N. Chomsky. *Reflections on Language.* N. Y., Pantheon Books, 1975, p. 79.

14. Samuel R. Levin. "Linguistics and Literature," " in Albert Marckwardt (ed), *Linguistics in School Programs.* Chicago, 1977, pp. 317–18.

15. Richard Ohmann. "Generative Grammar and the Concept of Literary Style," *Word,* XX (1964), pp. 423–39.

16. N. Chomsky. *Aspects of the Theory of Syntax.* M.I.T., Press 1982, p. 4.

17. Ibid, p. 8

18. Ibid, p. 6

19. E. Traugott & M. Pratt. *Linguistics for Students of Litera ture*, p. 21.

20. Ibid, pp. 21–2

(٢١) د. اسعاد قنديل .فنون الشعر الفارسي ط٢ ، بيروت ، دار الاندلس، ١٩٨١ ، ص ص ٢٠٨–٩

(٢٢) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص٩٣ .

(٢٣) ابن جني . الخصائص ج١ ، تحقيق محمد علي النجار ، ص٦٥ ، ٦٦ .

(٢٤) انظر : Voir, J. Molino et J. Tamine. *Introduction a l'nalyse lingui stique de la poesie*, P.U.F., Paris, 1982, p. 58.

(٢٥) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ، ص ص ٩٠–١

(٢٦) انظر كتابه : The Enjoyment of Literature. N. Y., Crown Publishers, Inc., 1975, p. 46.

(٢٧) Ibid,p.47

(٢٨) انظر الخطيب التبريزي . شرح اختيارات المفضل ج٣ ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٩٧٢ ، ص ص١٢٨٩–٩١ . وتنسب هذه الابيات للمزق العبدي . انظر : المفضليات ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون . القاهرة دار المعارف ، ١٩٦٤ ، ص٣٠٠

(٢٩) يستعمل Umberto Eco مؤلف كتاب A Theory of Semiotics هذه العناصر الثلاثة لأمر مختلف جداً عما استعملناها له . وقد أشرنا اليه ، برغم ذلك ، حرصاً على الأمانة العلمية . انظر الكتاب المذكور ، ص٢٠٧

(٣٠) بدر شاكر السياب . اقبال وشناشيل ابنة الجلبي ط٣ ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٦٧ ، ص٨٦ .

(٣١) انظر تفصيل هذا الادعاء ، في كتاب خليل عمايرة : في نحو اللغة وتراكيبها ، جدة ، عالم المعرفة ، ١٩٨٤ ، ص٢١ . وانظر الرد عليه في مقال : د. سمير ستيتية ، في الجزء الرابع من المجلد الستين ، من مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٨٥ ، ص ص٧٧٨–٨٠٦ .

32. Laurance perrine. *Sound and Sense* (5/e). N. Y.,Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1977, p. 151.

33. Ibid, p. 151.

34. K. Pike. *Tone Languages*. University of Michigan Press, 1972, p. 3.

35. C. Sloat; S. Taylor; & J. Hoard. *Introduction to Phonology*. N. J., Prentice-Hall, 1978, p. 73.

36. Ibid, p. 73.

37. Wayne Shumaker. *An Introduction to Poetry*. N J., Prentice Hall, 1965, p. 70.

(٣٨) د. سمير ستيتية . «دراسة نقدية لكتاب خليل عمايرة في نحو اللغة وتراكيبها» ، مرجع سابق ، ص٧٨٨ .

39. Gillian Brown, & G. Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge University Press, 1983, p. 155.

(٤٠) د. محمد علي الخولي . معجم علم اللغة النظري ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ .

وانظر كذلك: C. Sloat, et al. *Introduction to Phonology*, pp. 71-8.

(٤١) د . كمال أبو ديب . في البنية الايقاعية للشعر العربي . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ ص ص٣٠٩-٣١٠ .

(٤٢) سليمان العيسى . ابن الايهم - الازار الجريح . ١٩٦٧ ، ص ص٢٠٧-٨

43. Kenneth Pike. *Tagmemics, Discourse, and Verbal Art*. Ann Arbor, Michigan Studies in Humanities, 1981, p. 44.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

المراجع

المراجع العربية

١ ـ أبو ديب ، كمال . في البنية الايقاعية للشعر العربي ، ط٢ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ .

٢ ـ ابو منصور . فؤاد. النقد البنيوي الحديث. بيروت . دار الجيل، ١٩٨٥

٣ ـ اسماعيل، محمود حسن .اغاني الكوخ . ط٢. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧ .

٤ ـ الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الاعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. القاهرة. مكتبة القاهرة، ١٩٦٩ .

٥ ـ ابن جني. الخصائص. تحقيق محمد علي النجار.

٦ ـ الخطيب التبريزي. شرح اختيارات المفضل، تحقيق د. فخر الدين قباوة. دمشق مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٢ .

٧ ـ الخولي، محمد علي. معجم علم اللغة النظري. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٢

٨ ـ الربيعي، محمود. «الناقد العربي الحديث في مفترق طرق.» مجلة العربي، العدد ٣٢٧ ، فبراير ١٩٨٦ .

٩ ـ ستيتية، سمير. «دراسة نقدية لكتاب خليل عمايرة في نحو اللغة وتراكيبها» مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج٤ ، مجلد ٦٠، ١٩٨٥

١٠ ـ السياب، بدر شاكر. اقبال وشناشيل ابنة الجلبي ط٣. بيروت ، دار الطليعة، ١٩٦٧.

١١ ـ العيسى. سليمان. ابن الايهم ـ الازار المجريح. دمشق، ١٩٦٧ .

١٢ ـ قباني. نزار. كتاب الحب، ط٣، بيروت، ١٩٧٣ .

١٣ ـ قنديل. اسعاد. فنون الشعر الفارسي. ط٢. بيروت، دار الاندلس، ١٩٨١.

١٤ ـ المسدي. عبد السلام. الاسلوبية والاسلوب. تونس، الدار العربية للكتاب.

١٥ ـ مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. ١٩٨٥.

١٦ ـ المفضل الضبي. المفضليات. تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون. القاهرة. دار المعارف ، ١٩٦٤ .

المراجع الاجنبية

1. Bally, Charles. *Stylistique generale et stylistique francaise.* Berne, 1944.
2. Brown, G. & G. Yule. *Discourse Analysis.* Cambridge University Press, 1983.
3. Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax.* The M. I. T. Press. 1982.
4. ——————. *Reflections on Language.* Pantheon Books 1975.
5. Eco,Umberto .A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1979.
6. Freeman, Donald. *Linguistics and Literary Style.* N. Y., Holt Rinehart and Winstorn, Inc., 1970.
7. Grebanier, Bernard. *The Enjoyment of Literature.* N.Y., Crown Publishers, 1975.
8. Halliday, M. & R. Hasan. *Cohesion in English.* London, Longman, 1976.
9. Holenstein, Elmar. *Roman Jakobson's Approach to Language* Indiana University Press, 1976.
10. Levin, Samuel. "Linguistics and Literature, " in Albert Marckwardt (ed)., *Linguistics in School Programs.* Chicago, 1977.
11. Molino, Voir; et J. Tamine. *Introduction a l'nayse Linguistique de la poesie.* P. U. F., Paris, 1982.
12. Ohmann, Richard, "Generative Grammar and the Concept of Literary Style," *Word,* XX (1964).
13. Perrine, Laurence. *Sound and Sense* (5/e). N.Y., Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1977.
14. Pike, Kenneth. *Linguistic Concepts.* The University of Nebraska Press, 1982.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

15. pike,kenneth. *Tagmemics, Discourse, and Verbal Art.* Ann Arbor, Michigan Studies in the Humanities, 1981.
16. ————————. *Tone Languages.* The University of Michigan Press, 1972.
17. Shakespeare, William. *The Complete Works.* N. Y., Walter J. Black, Inc., 1965.
18. Shumaker, Wayne. *An Approach to Poetry.* N. J., Prentice-Hall, Inc., 1965.
19. Sloat, C.; S. Taylor; & J. Hoard. *Introduction to Phonology.* N. J., Prentice-Hall, Inc., 1978.
20. Traugott, Elizabeth; & Mary Pratt. *Linguistics For Students of Literature.* N. Y., Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980
21. Wardhaugh, Ronald. *Introduction to Linguistics.* N.Y., Mc-Graw-Hill Book Co., 1972.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

الرابع

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی