وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر –بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب اللغة العربيــة

الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية تخصص النقد الأدبي

من إعداد الطالبة :

– مداني نادية

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :

– محمد عبد الهادي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
محمد لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	رئيسا
محمد عبد الهادي	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
بزقة سليم	أستاذ محاضر(أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
بودربال الطيب	أستاذ محاضر(أ)	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2013/2012

حاولت الدراسات النقدية المعاصرة في مقاربتها للأثر الأدبي الخروج به من بوتقة الإتباع والبحث في خصائصه الفنية ووظائفه الجمالية والتنقيب عن أسراره ومكوناته البنيوية والوظيفية، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص دون إغراق في وضعية اللغة التي تفضي بدورها إلى الوقوع في هوة الصنعة وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته وتوقف نموه.

وقد أظهرت المناهج النقدية الحديثة اهتماما كبيرا بطرق تحليل النصوص الأدبية والكشف عن مدلولاتها الجمالية والوقوف عند السمات البلاغية التي تميزها ،مرتكزة في ذلك على معايير موضوعية يستطيع الناقد على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه وقيامها على أسس منضبطة تثري ممارسته النقدية.

ومن ثم كان للأسلوبية دورها البارز في استنطاق العمل الأدبي و استكناه أسراره من خلال مختلف مستوياته ،فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره ويكشف لنا عمّا وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعاني ينطوي عليها النص كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه.

من هذا المنطلق استطعت تحديد موضوع دراستي التي أريد مناقشتها وضبط عنوانها على الشاكلة التالية: الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس " للشاعر تميم البرغوثي، محاولة الإجابة على عدة تساؤلات تبادرت في ذهني منذ بدايتي لهذه الدراسة أبرزها:

- ماهي الأصول والملامح التي انبثق عنها علم الأسلوب ؟.
- إلى أي مدى يمكن اعتبار الأسلوبي الإطار المنهجي لهذه الدراسة؟.
- كيف يمكننا تطبيق طرائق التحليل الأسلوبي لاستجلاء أبرز الظواهر الصوتية والنحوية والفنية التي احتواها هذا الديوان؟ ،وماهي أهم دلالاته؟.

وسأحرص فيما يأتي على أن تكون دراستي أحد الجهود المبذولة في مجال البحث الأسلوبي فهي دراسة ترمي إلى تجلية أسلوبية النص الشعري لدى الشاعر الفلسطيني (تميم البرغوثي) من خلال ديوانه "في القدس " الصادر عام 2009م آملة في الوصول إلى مقارنة شمولية تفضح المخابئ السرية التي يحتويها الديوان والكشف عن كنوزه ورؤاه المكبوتة .

ومن هنا فإن معاناة تميم لا بد من أن يكون لها أثر واضح في تشكيل رؤاه ،فكونه شاعر عاش بعيدا عن وطنه وعانى الأمرَّين وهو في منأى عنه ،يسمع أخبار شعبه تعرض على شاشات التليفزيون كل يوم مجزرة جديدة تدمي أحاسيسه وتضعف أمله في العودة إلى وطنه المغتصب ،كلها مشاعر كان لها أثر بالغ ليس–فقط– في إضفاء مضمون يتناسب وتلك المعاناة ،بل أفترض أنّ لها أثر —

كذلك- في طبيعة تشكل بنى نصوصه الشعرية ،بمعنى أنها كانت تصوغ بطريقة أو بأخرى البنى الأسلوبية في ديوان تميم.

واختيارنا لديوان "في القدس" لدراسة قضاياه والبحث في خصائصه المتميزة عبر فحص البنى الأسلوبية البارزة فيه يرجع إلى سببين :

- **السبب الأول:** ويتمثل في أن تميم يعد-بحق- من الشعراء المعاصرين الذين واكبت أقلامهم متغيرات العالم الراهنة ،وحتم عليهم ذلك إخراج نصوصهم الشعرية في نمط جديد تتناسب مضامينه مع هذه المتغيرات بعد أن ضاقت القوالب التقليدية بموضوعات عالمهم المعاصر.
- **السبب الثاني:** الرغبة في التعامل مع شعر تميم بصفة خاصة والبحث عن ملامح القضية الفلسطينية في طياته فهو واحد من أولئك الشعراء الذين حملوا على عاتقهم مأساة شعبهم والعالم العربي ككل ، وسخروا أقلامهم في سبيل نصرته والذَّود عنه.

وهذه الدراسة لا تعنى بتحديد القضية ودراستها فحسب،بل تعنى أيضا بتشريح الظاهرة اللغوية وتحليلها ووصفها معتمدة عن المنهج الوصفي تتواشج فيه عدة أسلوبيات بغض النظر عن أي نوع منها،كما تهتم الدراسة بتوضيح مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها ومحاولة اكتشافها بوصفها بنى أسلوبية مهيمنة وفق نظرة خاصة تعنى بمتطلبات التحليل الأسلوبي. وتقع هذه الدراسة في أربعة فصول وخاتمة :

- **الفصل الأول:** تناولت فيه مفهوم الأسلوب عند الغرب والعرب قديما وحديثا ،نشأة الأسلوبية ومفهومها عند الغرب والعرب مع التطرق لأهم اتجاهاتها (التعبيرية ،البنيوية،الأدبية الوظيفية)كما يدرس هذا الفصل العلاقة بين الأسلوبية والعلوم المجاورة : (علم اللغة البلاغة،النقد) ،و عرضت فيه منطلقات هذا التحليل ووظائفه وأبرز الدراسات الأسلوبية المعاصرة في مجال التحليل الأسلوبي.
- **الفصل الثاني:** وفيه دراسة للنظام الصوتي في الديوان من خلال إيقاعه الخارجي عبر أوزانه المتعددة ،وقوافيه المختلفة وإيقاعه الداخلي عبر الأصوات وصفاتها وتكرار ها منفردة أو مجتمعة وقد اعتمدت في هذا الفصل على الطريقة الإحصائية خاصة في تكرار الأصوات ذلك أنها تفيد في الكشف عن الجانب المعنوي للقصائد.

- **الفصل الثالث**: وهو عبارة عن دراسة نحوية لبنية الجمل في الديوان ،حيث رصدت أهم الجمل الفعلية البسيطة والمركبة والجملة الاسمية البسيطة والمركبة والجملة المنفية وجملة الأمر والنهي والاستفهام والنداء ، وفي كل مرة يتم شرح كل صورة مستخرجة على حدى.
- **الفصل الرابع**: وفيه عرض لأبرز الظواهر الأسلوبية الفنية في الديوان وهي :(الانزياح ،الرمز، التكرار،التناص) حيث تتضافر جميع هذه الظواهر لإعطاء النصوص الشعرية أبعادا دلالية وجمالية تبرز أسلوب الشاعر.

ثم ختمت البحث بأهم النتائج المتوصل إليها طيلة إعداده .

وتعتمد هذه الدراسة من حيث المادة اللغوية على مراجع عدة نذكر منها:(الأسلوبية وتحليل الخطاب) لنور الدين السد، (الأسلوبية في النقد العربي) لفرحان بدري الحربي، (الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية) لفتح الله أحمد سليمان ،(حركية الإيقاع في الشعر المعاصر) لحسن الغرفي،(الأسلوب والأسلوبية)عبد السلام المسدي،(البلاغة والأسلوبية) محمد عبد المطلب.

وعلى الرغم من كثرة هذه المراجع والدراسات الأسلوبية في جانبيها النظري والتطبيقي إلا أنني لم نعثر على دراسة جادة سبقتنا في دراسة شعر تميم ،ذلك أن شعره لم يرى النور إلا حديثا خاصة ديوانه "في القدس" الذي فقدت في لحظات الأملَ في العثور عليه،وهي صعوبات أمكننا تجاوزها بعون الله.

وأخيرا فهذه محاولة لا أزعم أني بلغت بها الغاية ،وحققت المراد، وحسبي أن تكون هذه الدراسة خطوة في مجال البحث الأسلوبي قد تضاف إلى ما سبقها وما سيلحقها من خطوات.

الفصل الأول

الفصل الأول: الأسلوبية مدخل نظري

أولا : الأسلوبية مفاهيم وأصول .

1- مفهوم الأسلوب

1- 1 عند النقاد العرب القدامى والمحدثين

1-2 عند النقاد الغرب القدامى والمحدثين

2- الأسلوبية النشأة والمفهوم

2-1 الأسلوبية النشأة والتطور

2- 2مفهوم الأسلوبية عند العرب

2-3 مفهوم الأسلوبية عند الغرب

3- اتجاهات الأسلوبية

3-1الأسلوبية التعبيرية

3-2الأسلوبية البنيوية

3-3الأسلوبية الأدبية

3-4الأسلوبية الوظيفية

4-علاقة الأسلوبية بالعلوم المجاورة

4-1علاقتها بعلم اللغة

4-2علاقتها بالبلاغة

4-3علاقتها بالنقد

ثانيا التحليل الأسلوبي

1- منطلقات التحليل الأسلوبي

2- وظيفة التحليل الأسلوبي

3- عرض لبعض الجهود في مجال التحليل الأسلوبي

3-1الإسهام العربي في التحليل الأسلوبي

3-2الإسهام الغربي في التحليل الأسلوبي

إن من أهم الأشياء التي يتوجب على الباحث اتخاذها بعين الاعتبار أثناء الشروع في عمله محاولة الإلمام بالإطار النظري لموضوع دراسته " وإقامة منهجها في البحث بنوعيه التنظيري والتطبيقي، إذ لا يمكن للباحث أن يخوض في مجال التطبيق دونما إلمام منه بمفردات منهجه ودواعي تحضيره، فمن الضرورة له أن يعتمد مقولة تنظيرية سبقته في مرحلة التأسيس أو تصاحبه في أثناء الممارسة بهدف التوثيق المعرفي خلال الإجراء"[1]،وحتى يضمن الدقة الموضوعية لابد للباحث أن يرسم لنفسه الخطوط العريضة التي ينبثق منها عمله انطلاقا من تحصليه لمعطيات ومبادئ عامة في مجال دراسته، لذلك حاولنا في هذا الفصل تقديم بعض المبادئ و الآراء النقدية في مجال الدراسة الأسلوبية, حتى تكون قاعدة تبنى على أساسها الدراسة التطبيقية، وحتى لا تكون هذه الدراسة منطلقة من فراغ.

كما أنه من الضروري الإحاطة بعلم الأسلوب قبل الشروع في العمل التطبيقي, حيث تسهّل علينا عملية الولوج إلى عالم النص الشعري وتقصي السمات الأسلوبية فيه والخروج بنتائج موضوعية يتطلع كل باحث للوصول إليها والكشف عنها منذ بداية عمله.

أولا: الأسلوبية مفاهيم وأصول:

لابد لنا إذا أردنا أن نتحدث عن علم الأسلوب من تحديد ماهية مصطلح " الأسلوب " لغة واصطلاحا, بحيث يعد مفهومه نقطة الإنطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية, وقد تعددت مفاهيمه عند العرب والغرب, وسنحاول فيما يلي تقديم أبرز الآراء النقدية التي تناولته.

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دط، 2003، ص 140.

1. مفهوم الأسلوب:

1-1عند النقاد الغرب القدامى و المحدثين:

لقد تحدث اليونانيون القدامى عن الأسلوب في دروسهم البلاغية وعَدُّوهُ " ثمرة الجهد الذي يبذله الكاتب في صنعه للكتابة ، ومن ثم درسوه من حيث علاقته بالمبدع ثم في علاقته بالمضمون الذي يحمله العمل الأدبي، وكذا علاقته أيضا بالنوع الأدبي أو الإطار الشكلي لذلك المضمون".[1]

وقد عدَّت صور البلاغة المختلفة أقصر الطرق التي تؤدي إلى معرفة أسلوب الكاتب وما يحمله " من خصائص نفسية، وفنية فكانت تحليلاتها معيارية والأحكام النقدية المستندة إليها عقلية أكثر منها ذوقية "[2].

ولعل في حديث أرسطو عن البلاغة وربطها بدرجة الإقناع التي يحتويها الخطاب الأدبي، إشارة صريحة لمدى أهمية الأسلوب في تحقيق تلك الغاية، وهي إقناع المتلقي بما يريد الكاتب توصيله فيدرس بذلك تلك الحجج في علاقتها بالمبدع ومدى تكيُّفها مع الجمهور من جهة، ثم يدرس نظام أجزاء الخطاب وطرق صياغته من جهة أخرى[3].

وقد قدمت تعاريف مختلفة باختلاف اتجاهات أصحابها في طريقة توصيفهم للأسلوب، ويمكن عرض أبرزها فيما يلي:

1. من زاوية المخاطـِـب :

يقول **بوفون***: الأسلوب هو الرجل[4] إذ إن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب والأسلوب ليس سوى انتظام الحركة التي تجعلها أفكارا ".

---

[1] عدنان بن دزيل: اللغة والأسلوب، تح: حسن حميد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2002 م، ص 151.

[2] عدنان بن دزيل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000 م، ص 43.

[3] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 152.

*-جورج بوفونBuffon Guorges1788-1707: ناقد فرنسي ،عني في دراسته"خطاب عن الأسلوب" بكيفيات تنظيم الأفكار في النص والعلاقة بين التعبير والمؤلف.

[4] حميد آدم ثويني: فن الأسلوب عبر العصور الأدبية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2006 م، ص 18.

2. من زاوية المخاطب:

ومما لاشك فيه أن الأسلوب موجه للملتقى وتكمل براعة المبدع في درجة الإقناع التي يمتلكها أسلوبه للتأثير في نفس السامع، يقول **فاليري*** " الأسلوب سلطان العبارة "[1]،ويقول **ستندال***: " الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه "[2]، ويقول **ريفاتير*** " الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها "[3].

3. من زاوية الخطاب:

هناك من حاول إعطاء مفهوم للأسلوب انطلاقا من النص في حد ذاته نذكر منهم: مؤسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية **فرديناند دي سوسير***(1857م -1917م) من خلال بحوثه المقدمة في هذا المجال،وذلك حين فرق بين وضع اللغة الكائنة في طيات معاجمها و وضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام، كي تؤدي وظيفتها الإخبارية المنوطة بها من نقل الأفكار وتوصيل للمعلومات. ومن ثم قسَّم سوسير, النظام اللغوي إلى قسمين: اللغة والخطاب، ورأى بأن الخطاب يشتمل على مستويين من الاستخدام، الخطاب العادي (النفعي) والخطاب الأدبي(الفني)[4].

* بول فاليري 1871 ـ 1945م Paul Valéry :أحد زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي الذي تألق قبل الحرب العالمية الأولى وقد تأثر بول فاليري بالشاعر مالارميه وقد أصدر فاليري مقطوعات شعرية تحت عنوان «نرجس»

[1] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 44.

* ستندال(1783-1842) :روائي فرنسي، يُعتبر أحد أبرز وجوه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر أشهر رواياته الأحمر والأسود عام 1830،و" دير بارم " تأتي أهمية أدب ستندال في التحليل النفسي الواقعي للشخصيات.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2007 م، ص 37.

* ميشال ريفاتير :باحث ألسني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي، وأستاذ في جامعة كولمبيا، أصدر كتابه (الأسلوبية البنيوية) عام 1971، ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص) 1979، وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون (أدبية)، ولا (أدبية) دون نص أدبي.

[3] يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية– مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1999 م، ص 162.

* فرديناند دي سوسير F- De saussure 1857-1914:لساني سويسري ، يعد أب الألسنية البنيوية الحديثة ، ورائد السيميولوجيا الفرنسية ، يرى أن اللغة جزء من السيميولوجيا، ينسب إليه كتاب (محاضرات في الألسنية العامة) الذي جمعه ونشره تلاميذته عام 1916 بعد وفاته.

[4] ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة،مصر،ط1، 2008م ،ص 15- 16.

ويعرفه بيير جيرو بأنه: " استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها "[1].

كما يعرفه **شارل بالي*** بأنه: " تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللغة "[2] وأيًّا ماكان تعريف الأسلوب سواء في المفهوم العربي أو المفهوم الغربي فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالاً خاصًّا للغة يقوم على عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة[3]،وتكمن مزية الأسلوب في اختيار المبدع لألفاظه بعناية، وكيفية تأليفه لتلك الألفاظ على محور التراكيب من منظور لغوي يختلف عن المعنى الأصلي الذي وضعت له.

وقد تناول الأسلوبيون هذا المصطلح من زوايا مختلفة ،فمن زاوية المتكلم عد الأسلوب المفصح عن فكر صاحبه، أما من زاوية المتلقي فيصبو الأسلوب إلى تحقيق غايتين هما: الإقناع والإمتاع[4].

أما من زاوية الخطاب فقد أجمع غالبية الأسلوبيين على أنه ذلك التميز في انتقاء الأدوات التعبيرية والانحراف عما هو معروف في اللغة.

1-2 عند النقاد العرب القدامى والمحدثين:

حاول النُّقاد والعلماء والدارسون في مجال علوم اللغة والبلاغة العربية منذ العصور الأولى إعطاء تعريف لهذا المصطلح كل بحسب تصوراته الخاصة حوله ،وسنبدأ بالجذور الأولى في تراثنا النقدي والبلاغي لهذه المصطلح، ليكون باستطاعتنا تتبع مراحل تطوره إلى أن استقر كنظرية علمية واضحة المعالم لها قوانينها التي تضبطها.

---

[1] بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيرت، لبنان ،دط،دت ص 09.

* شارل بالي : لغوي سويسري 1865 ـ 1947 درس فقه اللغة اليونانية ثم السنسكريتية وكان واحداً من أبرز طلاب فرديناند دي سوسير F.de Saussure، قام بالتعاون مع زميله سيشهايSéchaye ، بجمع محاضرات أستاذهما ونشرها عام 1916 تحت عنوان «منهج في اللسانيات العامة وأضافا إليها ملاحظاتهما التي كانا يسجلانها حين كانا طالبين عنده.

[2] عدنان بن دربل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 44.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية للطباعة،مصر،دط،دت، ص23.

[4] ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 135.

- **ابن منظور**: ورد في لسان العرب: "الأسلوب هو الطريقة والوجه, والمذهب، كما يقال للسّطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب"[1].

- **الزمخشري**: كما ورد في " أساس البلاغة : "مادة سلب من سلكت أسلوب فلان، طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ... "[2].

ومن خلال هذا التعريف اللغوي لمصطلح أسلوب يتضح بأن معناه: الطريقة والكيفية، أما في الإصطلاح فيمكن أن نورد التعارف التالية:

- **عبد القاهر الجرجاني**: لقد تحدث الجرجاني عن الأسلوب حين ربطه بنظم الكلام، وبأنَّ مزيّة الألفاظ: " في المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقعها بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"[3]، فالأسلوب عند الجرجاني يكمن في تركيب الألفاظ بعضها مع بعض على نحو يؤثر في نفس السامع, وقد ضرب لذلك مثالا حين رأى بأنَّ سبيل تلك المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَلُ منها الصّور والنقوش والتي يختارها صاحبها بعناية، فيجيء تصويره من أجل ذلك أعجب, وصورته أغرب، كذلك حال الشعراء في توخّيهم لمعاني النَّحو ووجوهه التي تعد محصولا لذلك النظم.[4]

ويرى **ابن خلدون** أن جمالية الأسلوب تكمن في الألفاظ, أما المعاني فموجودة عند كل واحد ويستطيع الإنسان التعبير عنها كيف شاء, والمزيَّة في الكيفية التي يُصاغ بها ذلك التعبير[5] ويقول **ابن خلدون** في هذا الصدد " وجودة اللغة وبلاغتها في الإستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد, والمعاني واحدة في نفسها, وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه، على مقتضى

[1] ينظر: جمال الدين محمد أبي الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت،لبنان، ط1، م1997، مج3،ص 314.

[2] محمود بن عمر أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة، بيروت، لبنان،دط،دت ،ص 452.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت،لبنان، دط، 2003 م، ص 132.

[4] ينظر: المصدر نفسه ، ص 132- 133.

[5] ينظر: عبد الرحمن محمد بن خلدون، المقدّمة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أخبار العجم والعرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) تح :درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 2002 م، ص 576.

ملكة اللسان، إذا حاول العبارة عن مقصودها،ولم يحسن، بمثابة المقصد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه ... "[1].

وإذا كان **الجرجاني** يرى في الأسلوب نظم المفردات وتعليق الألفاظ بعضها ببعض،و أن المزية في ذلك تكمل في الكيفية التي تصاغ بها تلك الألفاظ، فإن حازما القرطاجنيّ يفرق بين النظم والأسلوب،وأن الأسلوب عنده هو " الهيأة التي تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية"[2] ،ثم يوضح القرطاجنيّ أهم الخصائص التي لابد أن تتوفر في الأسلوب، من " حسن الاطِّراد والتَّناسب والتلطُّف في الانتقال من جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد"[3] وكل ذلك له أثر كبير على نفس السامع أو القارئ.

والمتصفح لتراث اللغة العربية يرى أن أغلب النقاد والبلاغيين القدامى أشاروا إلى مصطلح الأسلوب، فجاءت الدراسات المعاصرة كتتمة لما جاء به الأقدمون،وانطلقت من ذاتها لتعبر عن آرائها وتأقلمت مع الوافد لتستفيد منه.

وقد حاول **أحمد الشايب** إعطاء مفهوم للأسلوب انطلاقا من التراث البلاغي حين ربطه بنظرية النظم، فإذا كانت الصورة اللفظية التي هي أول ماتلقى من كلام لايمكن أن تحيا مستقلة، فإنَّ الفضل في ائتلافها مع الألفاظ الأخرى يعود إلى المعنى، فينتظم بذلك الكلم في نفس الكاتب أو المتكلم ويؤدي وظيفته التي أوكل لها[4].

ويعرِّفه **محمد عبد المطلب** بأنه: " تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع"[5].

أما **عبد السَّلام المسدِّي** فيعطي مفهوما للأسلوب انطلاقا من ثلاث ركائز[6] :

---

1 ينظر: عبد الرحمن محمد بن خلدون، المقدّمة ، ص 576.

2 حازم أبو الحسن القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،لبنان، ط3، 1986 م، ص 364.

3 حازم أبو الحسن القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 364.

4 ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط3، 1999 م، ص 41.

5 سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004 م، ص 227.

6 ينظر: عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب(نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1977 م، ص 84.

1. المخاطِبْ: وهو صفيحة الإنعكاس لأشعة الباث فكرا وشخصية.

2. الخطاب: رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا من أرسلت إليه.

3. المخاطَب: وهو الملتقي الذي يحتضن الخطاب ويتأثر به.

ثم يضيف عبد السَّلام المسدِّي مفهوما مبسَّطا للأسلوب حيث يرى أنه من خصائص انتظام المركَّبات اللغوية ككل في الخطاب الأدبي، فهو مربوط بالكل وليس بالجزء"[1] .

ويرى **نور الدين السَّد**: أن الأسلوب هو: " مايكشف روعة الكاتب وطقوسيته، إنه سجنه وعزلته، العنصر الذي لا يحده التعقل والاختيار الواعي"[2].

ونخلص مما سبق إلى أن مفهوم الأسلوب يتحدد وفقًا لمفهومين:

أولاهما: أنه اختيار المبدع لألفاظ معيَّنة ثم تأليفها مع بعضها على محور التراكيب على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف.

وثانيهما: أنه انحراف لذلك التأليف عن المعنى الأصلي الذي وضع له، شريطة أن يصاحب ذلك الانحراف وظيفة جمالية وتعبيرية.

2- الأسلوبية النشأة والمفهوم:

يُعَدُ المنهج الأسلوبي من أكثر المناهج النقدية المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية، و من منطلق لغوي يسمح برصد أهم السِّمات والخصائص اللغوية في العمل الفني وتحديد قيمها الجمالية البارزة فيه.

[1] ينظر: عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب ، ص 86.

[2] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسّردي)، ج2، دار هصصة، بوزريعة، الجزائر، دط، دت، ص 23.

2-1 الأسلوبية النشأة والتطور:

يعود النقد الأسلوبي في نشأته وتطوره واكتماله في النصف الثاني من القرن العشرين إلى التطور " الذي طرأ على علم اللغة منذ بدايات القرن التّاسع عشر، فمنذ ذلك التاريخ أخذت المناهج العلمية التجريبية تزحزح المنهج التاريخي عن مكانه، بعد أن بسط سيطرته على الدراسات الإنسانية ردحًا من الزمن"[1]، ليبسط المنهج الوصفي نفوذه معتمدا على التعبير الكمي والمعاينة المباشرة في مختلف العلوم، وذلك برصد وتسجيل الملاحظات على الأشياء والوقائع وإدراك مابينهما من علاقات متبادلة، وتصنيف خصائصها وترتيبها ووصف سياقاتها[2].

وفي ظلِّ هاته التطورات شرع النقد الأدبي يتوجّه توجها علميًّا يقارب من خلاله الأعمال الأدبية على نحو وصفي محض، وتجلّى ذلك في الدراسات اللغوية الحديثة التي أرسى دعائمها العالم السويسري **فرديناند دي سوسير**، حيث ذهب إلى أن الآلسنية علم وصفي، وأنَّ الآلسني يصف معطيات النص الأدبي، يلاحظ ويعاين لفهم وسبر المنظومة اللغوية[3].

ومنذ ذلك الحين تجذَّر الفكر الوضعي في عقول الألسنيين المحدثين ومناهجهم التي استخدموها في دراساتهم اللغوية، ويظهر ذلك جليًّا في الطرائق والتحاليل التي طبقوها على الأثرالأدبي وكذا المصطلحات التي طفقت تتكاثر من باحث إلى آخر، والتي استمدوا أصولها من العلوم التجريبية والرياضية والفلسفية والنفسية[4] .

وبنظرة سريعة على المصطلحات والتعاريف التي أوردها عبد السَّلام المسدِّي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) يتأكد للقارئ مدى الارتباط الوثيق بين الدراسات الألسنية وبين تلك العلوم، فمصطلح انتولوجي، نسبة إلى الانتولوجيا وهي قسم من الفلسفة يعنى بدراسة الوجود.

---

[1] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط ،2001 م، ص 27.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 27.

[3] ينظر، عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 28.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

كما هو موجود على حد عبارة **أرسطو***، ومصطلح **الباثّ** من مصطلحات الفيزياء حيث استبدلها رواد نظرية الإبلاغ بمصطلح **المرسل**، و**البديل** من مصطلحات علم المنطق، ومصطلح **الاستبطان** من مصطلحات الفلسفة وعلم النفس،و مصطلح **الثّقل** من العلوم الرياضية ،الخ .... [1]، إلى غير ذلك من المصطلحات التي أُخذت من العلوم الفلسفية والنفسية و المنطقية.

وبهذا ورث سوسير عرش الدراسات الوصفية عن الفلسفة الوضعية، كما فرَّق سوسير بين المنهج الوصفي و المنهج التاريخي، مبرزا تميز الأول عن الثاني، وعدت هذه التَّفرقة تحولًا أساسيا في الدراسات اللغوية وعلامة مميزة في التفكير البنيوي الذي دعا إليه وإسهاما جادا في تأصيل الحركة الأسلوبية[2].

إضافة إلى ذلك تعرض سوسير للعلاقات التي تجمع المنظومة اللغوية وقسمها إلى قسمين: تركيبية واستبدالية، إستفاد منها الباحثون في دراساتهم الأسلوبية.

وبعد أن وضع سوسير حجر الأساس في مجال الدراسات الآلسنية توالت الدّراسات التي تأثّرت بأفكار هذا العالم اللّغوي، وفي مقدّمتهم تلميذه **شارل بالي** الّذي يعدّ مؤسس علم الأسلوب الفرنسي من خلال مصنّفه "الأسلوبية الفرنسية سنة 1920 م"، فإذا كانت ألسنية سوسير قد أنجبت أسلوبيّة بالي فإن هذه الألسنية نفسها قد ولّدت الهيكلية التي احتكّت بالنقد الأدبي فأخصبا معا شعرية **ياكبسون*** وإنشائية **تودوروف*** وأسلوبية **ريفاتير***[3].

---

* أرسطو (384- 322 ق.م): فيلسوف يوناني قديم كان أحد تلاميذ أفلاطون و معلم الإسكندر الأكبر. كتب في مواضيع متعددة تشمل الفيزياء، و الشعر، و المنطق، و عبادة الحيوان، و الأحياء، و أشكال الحكم.

[1] ينظر: عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص 131- 133- 138- 139.

[2] ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 34.

* رومان أوسيبوفيتش ياكوبسون (1896- 1982): عالم لغوي، وناقد أدبي روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية .وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر، والفن.

* تزيفتان تودوروف :TodorovTzetan1939 ناقد فرنسي ولد في صوفيا من أصول روسية ، شارك في بلورة النقد الشكلاني بنشر أعمال حركة الشكلانيين الروس ، و من أهم أعماله في هذا الميدان كتابه :نقد النقد ونظريات الرمز ونحن والآخرون.

[3] ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 39.

*ميشال ريفاتير :باحث ألسني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي، وأستاذ في جامعة كولمبيا، أصدر كتابه (الأسلوبية البنيوية) عام 1971، ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص) 1979، وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون (أدبية)، ولا (أدبية) دون نص أدبي.

وقد عدّ بالي علم الأسلوب فرعًا من علم اللّغة، ورأى بأنّ مهمّة العالم اللّغوي هي البحث عن تلك القوانين اللغوية التي تحكم عملية اختيار المبدع اللغوي، أما عن وظيفة المحلل الأسلوبي عنده فهي القبض على القوانين الجمالية التي تحكم عمليّة الإبداع الأدبي[1].

وهكذا ارتبطت الأسلوبية في مفهومها عند بالي بالعلم الذي يعنى بتحليل اللغة والكلام على نحو خاص، ثمّ تطوّرت وعدّت منهجًا يستخدم في تحليل النصوص الأدبيّة.

2-2 مفهوم الأسلوبيّة عند الغرب:

تعددت مفاهيم الأسلوبية لدى النقاد واللغويين الغرب وحاول كل منهم تقديم مفهوم لهذا المصطلح من وجهة نظر تختلف عن وجهات النظر الأخرى، وسنقوم بعرض أبرزها:

- **شارل بالي**: عرف الأسلوبية بأنها "دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني[2]"، حيث ربط بالي مفهوم الأسلوبية بالجانب العاطفي للغة.
- **ميشال ريفاتير**: يرى أن الأسلوبية " علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية (...) تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا؛ أي دراسة النص في ذاته ولذاته وتفحص أدواته وأنواع تشكلاته الفنية (...) وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية [3]"، وفي تعريفه تركيز على عنصرين من العملية التواصلية **الخطاب** ككل متكاملا تجب دراسته دراسة موضوعية و**المخاطب** من بين الوظائف التأثيرية التي يحققها ذلك الخطاب فيه.

---

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 40.

[2] بيرجيرو، الأسلوب والأسلوبية ، ص 63.

[3] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 15.

- **ميشال أريفاي:** عرّف الأسلوبية بأنها: " وصف للنص الأدبي، حسب طرائق منتقاة من اللسانيات[1]"، حيث يرى أريفاي أن الأسلوبية فرع من اللسانيات العامة تستقسي طرق تحليلها للنصوص الأدبية انطلاقا من المعايير التي أرسى دعائمها العالم اللغوي سوسير.

ومهما يكن من اختلاف في غاية المفاهيم وغيرها من النقاط الأخرى فإن نقطة الالتقاء تكمن في اعتبار الأسلوبية طرحا موضوعيا للنصوص الأدبية يستهدف تتبع الظاهرة الأسلوبية للعمل الإبداعي.

2-3 مفهوم الأسلوبيّة عند العرب:

الأسلوبيّة أو الأسلوبيّات كما سمّاها بعض الدّارسين علم "يرمي إلى تخليص النّص الأدبي من الأحكام المعيارية والذّوقية ويهدف إلى علمنة الظّاهرة الأدبيّة والنزوع بالأحكام النقديّة ما أمكن عن الإنطباع غير المعلّل، واقتحام عالم الذّوق وهتك الحجب دونه، وكشف السر في ضروب الإنفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في مستقبله[2]"، وإذا كان هذا التّعريف يعدّ – جامعا نوعا ما – لمفهوم هذا المصطلح، فقد اختلف العديد من الأسلوبييّن حوله باختلاف مشاربهم الثّقافية، نذكر منهم:

- **الهادي الطّرابلسي:** يعرّفها على أنّها:" ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجًا أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميّز النصوص وطابع الشخصية الأدبيّة لكل مؤلّف مدروس (...)، و لا بدّ فيها من فحص للنّصوص وتمثلّ لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانيّة تختار منها على قواعد ثابتة لتكوّن للدّارس صورًا واضحة وكليّة عن النّصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيه"[3].
- **منذر عيّاشي:** عرّف الأسلوبيّة على أنّها " علم يدرس نظام اللّغة ضمن نظام الخطاب"[4].

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجى : الأسلوبية والبيان العربي، ص 23.

[2] ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر جامعة باجي مختار، عنابة ، الجزائر، دط، دت، ص 02.

[3] الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992 م، ص 9.

[4] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 141.

- **نور الدّين السّد:** تحدّث عن الأسلوبيّة ورأى أنّها " علم وصفي تحليلي، تهدف إلى دراسة مكوّنات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتّصلة بدراسة اللّغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنّها مناهج متعدّدة ومتداخلة الاختصاصات "[1].

- **عبد السّلام المسدّي:** ويرى المسدي أن الأسلوبيّة "علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية"[2].

وإذا حاولنا أن نقارن بين المفاهيم الأربعة لمصطلح الأسلوبية – التي سبق ذكرها – سنجد أنّها متقاربة إلى حدٍّ بعيد، وأنّ وجه الاختلاف بينها يكمل في أنّ كلّ باحث قدّم مفهومه من زاوية معيّنة، وركّز على خاصيّة واحدة في المفهوم الأسلوبي فإذا كان الهادي الطّرابلسي رأى بأنّها دراسة الأسلوب المتفرّد في الخطاب الأدبي فإنّ منذر عيّاشي يشترط في تلك الدّراسة أن تكون ضمن النّظام الكلّي للخطاب الأدبي، ويضيف نور الدّين السّد الشرط الثاني وهو أن تكون هذه الدّراسة وفق منهج وصفي تحليلي يعدّه المسدّي المستوى الأنسب للكشف عن الإنزياحات اللغوية في العمل الإبداعي.

وبهذا نكون قد أجملنا تلك النقاط التي ذكرها الباحثون في مفهوم متكامل للأسلوبية وبأنها: دراسة الأسلوب المتفرّد ضمن النظام الكلّي للخطاب الأدبي، وفق منهج وصفي تحليلي للكشف عن الإنزياحات اللغوية لذلك الخطاب.

3- اتجاهات الأسلوبية:

تحتاج الهويّة الإبداعية الشعرية في كل تحوُّلاتها وتنقُّلاتها إلى تعمق كبير في دقائق عناصرها، واستجلاء مواطن الجمال فيها، وهي بذلك تتميز بزئبقيَّة دائمة في بنائها اللغوي تبحث عن قوانين ثابتة تتنبَّأ بعصارة أفكارها، وحتى يتحقَّق لها ذلك تنوعت تلك القوانين من منطلقات لسانية وتعددت المناهج واختلفت

[1] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 7.

[2] عبد السلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبية، ص 33.

الاتجاهات وعُدَت الأسلوبية أحد تلك المناهج التي تدثر بعباءتها اتجاهات مختلفة، وسنعرض فيما يلي إلى أهم هذه الاتجاهات:

3-1 الأسلوبية التعبيرية:

وقد حاول بييرجيرو إعطاء تعريف مبسَّط لهذا الاتجاه بقوله:

" هي دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة"[1]، ويتضح من خلال هذا القول بأنَّ محور العمل الرئيسي في هذا الاتجاه ينصب حول تلك الشحنات التعبيرية التي تبثها العناصر اللغوية داخل الخطاب الأدبي.

ويعد شارل بالي رائد الأسلوبية التعبيرية من خلال تحديده لموضوع هذه الدراسة وربط مجالها " بوقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية "[2]، وهذا المضمون الوجداني الذي تحمله عناصر اللغة هو الذي تجب دراسته –حسب بالي– " عبر العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها "[3]، وتقوم الأسلوبية التعبيرية "على دراسة علاقات الشكل مع التفسير (...) على أنها لا تخرج عن إطار الحدث اللساني المعبر في نفسه أو المقدر في ذاته، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي "[4]، ويتضح ذلك أكثر من خلال ما جاء به بالي من أفكار ورؤى تبقي هذا الإتجاه في مجاله المحدد بحيث يرى أن اللغة " سواء نظرنا إليها من زاوية المتكلم، أو من زاوية المخاطب، حيث تعبر عن الفكرة (...) بالوسائل اللغوية، تمر لا محالة بموقف وجداني من مثل الأمل أو الترجي أو الصبر "[5] ،فهذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يمثل الموضوع الأساس للأسلوبية في نظره.

وقد تتبع شارل بالي الخطاب الأدبي من حيث شحناته الوجدانية وقسمه إلى نوعين[6]

---

[1] بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 135- 136.

[4] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 16- 17.

[5] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، ص 135.

[6] ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، ص 136.

أ-منه ما هو حامل لذاته وغير مشحون بشيء.

ب- ومنه ما هو حامل للعواطف والانفعالات، وموضوع الأسلوبية –كما سبق وأن ذكرنا – هو هذا الجانب الوجداني ومدى كثافة الخطاب الأدبي بالشحنات العاطفية، "وبراعة الكاتب تكمن في إدخال تلك الشحنات في تفاعل مع بعضها، ذلك أن اللغة في حد ذاتها مجموعة شحنات معزولة بعضها عن بعض"[1].

ولما كان اهتمام بالي مقتصرا على المحتوى الوجداني للغة، جعله ذلك يصرف النظر عن الجمالية للعمل الأدبي، ولا يعير لها اهتماما بالغا في دراسته، وتركيزه على الكلام المنطوق جعله أيضا يبتعد عن مجال التوظيف الأدبي للأسلوب[2]، وبالتالي أفرد جل اهتمامه حول تلك القدرات " الكامنة أو المثارة في اللغة، ودراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون الإهتمام بالتطبيقات الفردية لها "[3].

3-2 الأسلوبية البنيوية:

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن اللغة " نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمتها من العلاقات المتبادلة فيما بينها، فضمن البنى تتعدد وظيفتها "[4]،وعلى هذا الأساس لا يمكن لأي عنصر الانفصال عن بقية العناصر الأخرى وذلك في إطار بنية لغوية متكاملة تحكمها علاقات مختلفة تعطي القيمة الأسلوبية داخل النظام[5].

وقد تبلور هذا الإتجاه من خلال ما جاء به **رومان جاكبسون وميشال ريفاتير**، فقد حمل جاكبسون التحليل الأسلوبي إلى مستوى (البنية) واعتبرت القواعد اللغوية الوسائل الأساسية في اللغة التي يتمخَّض عنها التعبير الشعري، وذلك عن طريق تعلق الوحدات اللغوية بعضها ببعض في الخطاب

[1] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، ص137.

[2] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، مكتبة اقرأ، قسنطينة،الجزائر، دط، دت.ص 179.

[3] المرجع نفسه، ص 179.

[4] بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 62.

[5] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 185، ص 186.

الشعري[1] كما عد جاكبسون الأسلوب الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب من خلال:" التطابق بين (جدول التوزيع) الذي للرّصف، و(جدول الاختيار)، الذي للنمطية الكلامية، يقرر الإنسجام بين مفردات (النص الأدبي) ... باعتبارها علامات استبدالية، أي وحدات لغوية معجمية في عملية الإبلاغ "[2].

وانطلاقا مما ذكرناه آنفا يتضح بأن عملية رصف المفردات من منطلق علائقي يوجده المنطق ويقبله العقل، تنتج الأسلوب اللغوي، وبعبارة أخرى فالأسلوب " يتحدد بتوافق عمليتين متتاليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة "[3] هما: الاختيار والتركيب، وقد أشار تاوريريت إلى ماهية هذا الاتجاه حيث قال بأن "الأسلوبية البنيوية هي رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة بين زمرتين نقديتين هما البنيوية والأسلوبية "[4] بحيث تتأسس القيم الجمالية للعناصر اللغوية انطلاقا من العلاقات التي تجمع بينها داخل نظام البنية.

3-3 الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب):

يعد العالم النّمساوي **ليوسبتزر*** رائد هذا الاتجاه حيث رفض تلك التّفرقة التقليدية التي كانت تقام كحد فاصل بين اللغة والأدب ورأى بأن مجال دراسة هذا الاتجاه هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة، وكذا دراسة حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، مركزا دراسته على الأسلوب الفردي للكاتب أو أسلوب مجموعة من الأفراد ينتمون إلى أمة واحدة، ليصل بعد ذلك إلى تلك العلاقة التي تجمع اللغة بالأدب[5] و" قد كان لهذا الإتجاه أثر كبير في الدراسات العليا والجامعية للأدب والأسلوب دعمه ليوسبتزر بتصانيفه المختلفة (دراسات في الأسلوب)عام **1928** م[6] و (علم اللغة وتاريخ الأدب)عام **1948** م ثم كتابه(في الأسلوبية)عام **1955**م.

[1] ينظر، عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 141.

[2] المرجع نفسه، ص 141.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

[4] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 186.

* ليو سبيتزر(Leo Spitzer 1960-1887 : أسلوبي يكتب بالألمانية والإنجليزية من أشهر مؤلفاته ؛(دراسات في الأسلوب) و (منهج التأويل الأدبي).

[5] ينظر: بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص 180.

[6] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 138.

وقد حاول ليوسبتزر بلورة أفكاره وفق مبادئ توضح منهجيته في البحث الأسلوبي ويمكن تلخيصها فيما يلي[1]:

1- نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي هي العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه كيانا لغويا قائما بذاته.

2- البحث الأسلوبي هو بمثابة حلقة الوصل بين علم اللغة، وتاريخ الأدب .. لأن معالجة النص تفضي بالقارئ إلى الكشف عن الظروف المصاحبة له.

3- الظاهرة الأسلوبية هي: ذلك الانزياح الشخصي الذي يميز الإستعمال اللغوي للكاتب بخلاف الإستعمال العادي للغة.

4- اللغة مرآة لشخصية الكاتب ووسيلة من وسائل التعبير التي يعتمد عليها في الوصول إلى الفكرة التي يريد توصيلها للمتلقي، و مبدأ العمل الأدبي في حد ذاته هو فكر الكاتب الذي يبعث في النص التماسك الداخلي بين عناصره، كما أن كل عنصر في العمل الأدبي يعد مفتاحا للولوج إلى عالم النص[2].

5- " لا سبيل إلى بلوغ حقيقة العمل الأدبي، بدون التعاطف مع صاحبه وأن الأسلوبية في اصطناعها (الحدس)، وعملها التحليلي والتركيبي لانطباعاتها تصبح نقدا تعاطفيا لا غنى عنه"[3].

وقد بنى ليوسبتزر دراسته الأسلوبية على الحدس " فما لا يتحقق في العبارة لا يعد حدسا بل هو طبع، فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر.

وأن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبدا إلى الجمع بينهما.."[4].

ولعل أهم نقطة يمكن أن نشير إليها في الأخير هو الهدف الذي يطمح ليوسبتزر إلى تحقيقه و"هو الوصول إلى نفسية المبدع وميوله ونوازعه، لأن روح المبدع هي بمثابة النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 138- 139.

2 ينظر: بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 181.

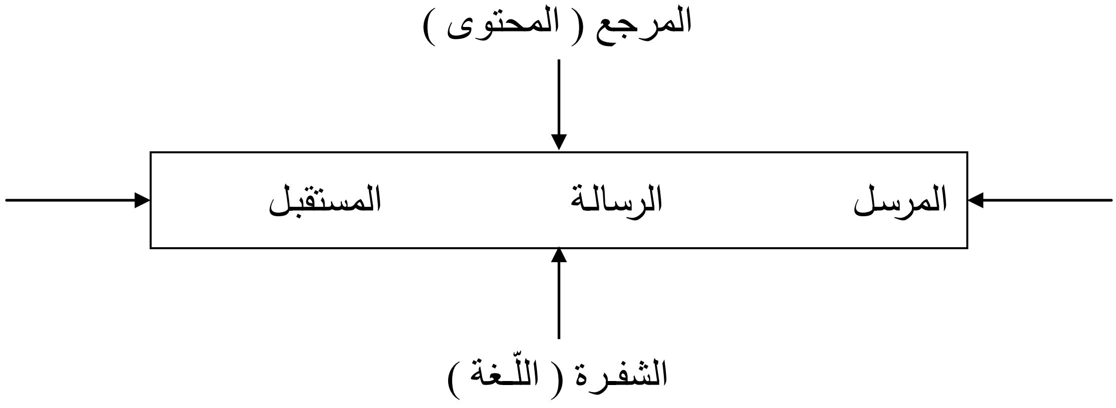
3 عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 139.

4 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 182.

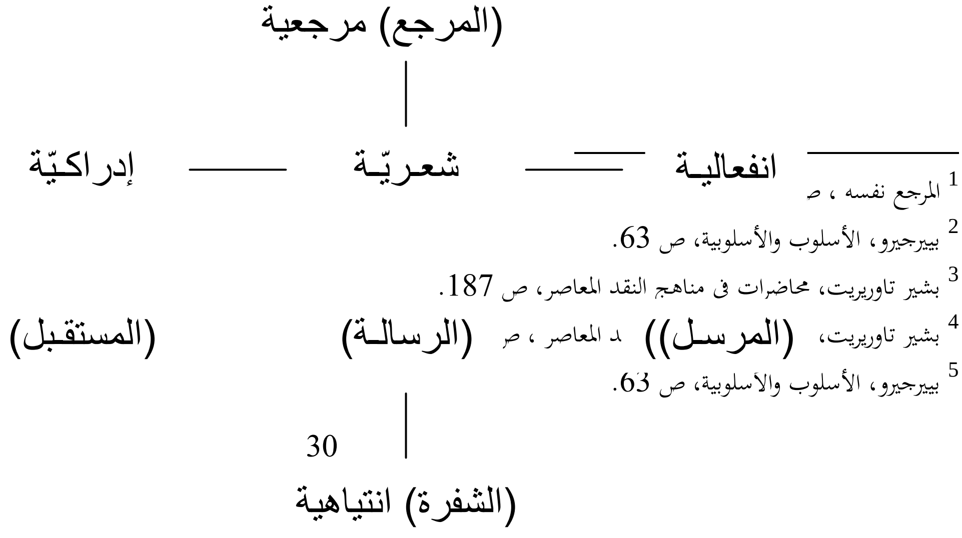
كله "[1] وهذا يدل على أن دراسته جاءت متأثرة بالأبحاث السيكولوجية التي تسعى إلى التعمق في نفسية الكاتب وتفردها بالتجربة الأدبية.

3-4 الأسلوبية الوظيفية:

ويعدّ رومان جاكبسون رائد هذا الإتجاه، حيث دعى هذا الأخير إلى البحث في الوظائف اللغوية للخطاب، ورأى بأنّ الوظيفة الأساسية للّغة هي " الإيصال أي؛ نقل فكرة من متكلّم إلى سامع[2] ، ويكون هذا الإتّصال وفق المخططّ التّالي[3] :



وتقوم كل عمليّات الإتصال اللّغويّة على هاته العناصر سواء كان الإتصال مباشراً أو غير مباشر[4] وقد حاول جاكبسون إعطاء وظيفة لكلّ عنصر من تلك العناصر يمكن إجمالها في المخطّط التّالي[5] :



[1] المرجع نفسه ، ص

[2] بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 63.

[3] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص 187.

[4] بشير تاوريريت، د المعاصر ، ص

[5] بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 63.

وقد ركّز جاكبسون اهتمامه " على الوظيفة الشّعرية من حيث هي وظيفة إبلا غية[1] ، وفي المضمار نفسه حاول ريفاتير أن يعطي مفهوما للأسلوبية الوظيفية، ورأى " أنّها الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ ، وجذب انتباه المتلقي وهذا لا يتأتّى إلا بإخضاع جلّ العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل من غير انتقاء بهدف الكشف عن معايير نوعيّة جديدة للأسلوب .." [2].

وأضاف ريفاتير بأنّ المتلقّي أو القارئ العمدة هو القادر على فك شفرات النّص واستخراج أهم الخصائص الأسلوبية التي تميّز بها ذلك النّص[3].

4- علاقة الأسلوبية بالعلوم المجارة:

إن المتصفح للأصول الإبستيمولوجيَّة التي انبثق منها علم الأسلوب، يجدها متداخلة مع العديد من العلوم الأخرى مستقية منها أبرز المعايير الموضوعية التي اعتمدتها في دراستها التطبيقية، فاتخذت من علم اللغة مثلا المنهج اللساني الذي تسير وفقه، واتخذت من البلاغة موضوع الدراسة وهي البحث في طرق

---

[1] بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص 187- 188.

[2] المرجع نفسه ، ص 188.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 188.

تنسيق الكلام وكيفية رصف الكلمات وما تحدثه من جماليات في النص الأدبي، واتخذت من النقد الدقة والموضوعية أثناء الحكم عليه (النص الأدبي)،وسنحاول فيما يلي التّعرف على هاته التداخلات بشيء من التفصيل.

4-1 علاقتها بعلم اللغة:

اختلفت أراء النقاد حول علاقة الأسلوبية بعلم اللغة وربما كان السبب في ذلك الأصول المعرفية التي انبثق منها هذا العلم الحديث النشأة ،فكون علم اللغة أسبق في الظهور من علم الأسلوب يجعل أغلب النقاد يجمعون على أن الأسلوبية فرع جديد من فروع شجرة علوم اللّسان.

ويبدو أن اعتماد الأسلوبية في تقييمها للظاهرة اللغوية " على منهج لساني في تقنياتها الإجرائية "[1] جعلها تتجاوز ميدانها الأصلي وتتحول إلى درس لغوي يفقدها في كثير من الأحيان ميزتها الأساسية ويبعدها عن هدفها المنشود وهو البحث في السِّمات الأسلوبية لكل مبدع ،وفي المقابل نلقى بعض النقاد يرون بأن الأسلوبية " ليست مجرد فرع من اللسانيات بل هي أهم علم موازٍ يقوم بفحص الظواهر نفسها من وجهة نظره الخاصة "[2] وقد عد **أولمان** " النموذج اللِّساني الإطار النظري الذي يتحرك من منطلقه التحليل الأسلوبي "[3] .

كما نجد أن أساس التفرقة بين العلمين عند العديد من الدارسين يعود الى المجال الذي تشتغل فيه كل من الأسلوبية واللسانيات فقيل: " أنَّ علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد "[4]. ويذهب هذا الرأي إلى عد الأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، فإذا كان تاريخ علم اللغة قد بدأ بالأفكار التي جسدها فرديناند دي سوسير مثيرا عددا من القضايا التي كان لها أثرا كبيرا على مدار اللسانيات فيما بعد، فإن هاته الأفكار والمفاهيم الجديدة قد استفادت منها الأسلوبية ووظفتها في أبحاثها اللغوية، فعلى سبيل المثال لا الحصر

---

[1] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 28.

[2] ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، تر وتع: محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا،مصر، دط، 2001 م، ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 40.

استعارت الأسلوبية من علم اللغة مفهومي الدال والمدلول، وهذا ما نجده عند أحد رواد الأسلوبية الإسبانية وهو **دوماسو ألنسوا** غير أنه خالف سوسير في التسمية فأطلق مصطلح **المُدْرَكْ الذهني** على المدلول و**الصورة الصوتية** على لدال[1]، ويرى بأن الوظيفة الأساسية للأسلوبية هي البحث في العلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول انطلاقا من العلاقات التي تجمع بين العناصر الجزئية للوصول إلى العلاقة الكاملة التي تجمع شتات الكائن اللغوي[2].

ومن هذا المنطلق انبرى العديد من الدارسين إلى الحد بين المجالين، فتحدد مجال اللسانيات انطلاقا من الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني، وتبين أن موضوع الدراسة الأسلوبية وهو الخطاب الأدبي[3].

ويبقى الاشتراك بين العلمين قائما مادام التأثر موجودا فمن جملة المصطلحات التي استعملها الدارسون من حقل اللسانيات نجد مصطلحي **البنية السطحية والبنية العميقة** ويطلق **شومسكي** على المصطلح الأول **الأداء اللغوي** وعلى المصطلح الثاني **الكفاية اللغوية**[4]، ووفق النحو التحويلي تستعين اللغة بعدد محدود من المسائل لتنتج عددا غير متناهٍ من الاستعمالات وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الأسلوبية في مظهرها الحسي حين يختار المبدع ألفاظه بعناية ويؤثر كلمة على أخرى أو تركيب على تركيب آخر، كونها أدق في توصيل ما يريد[5].

أمَّا الأسلوب باعتباره انزياحا فانه يقع ضمن ما يسمى **بالمقدرة اللغوية** عند تشومسكي، فالسرِّ في الانزياح يكمن في القوة التي يمتلكها المتلقي في قدرته اللغوية على معرفة ما هو منزاح عن المعنى الأصلي للنص وما هم مألوف فيه[6]، ومن ثم فإن الأسلوبية تُعد مجرد فرع من اللسانيات بل هي علم مواز يقوم بفحص الظواهر اللغوية نفسها من وجهة نظره الخاصة ويرى ستيفن أولمان أن هذا التّماثل بين العلمين

---

[1] المرجع نفسه ، ص 44.

[2] المرجع نفسه ، ص45.

[3] ينظر: نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 81.

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 46.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

[6] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 46.

يطرح نقاط التقاء شتى بينهما[1]، ففي مقابل كل قسم رئيس من اللسانيات هناك قطاع أسلوبي يوازيه وإذا طُبِّق النموذج التوليدي التحويلي الذي يميز بين ثلاثة مكونات للنحو: الأصوات والدلالة والتركيب فإن الأسلوبية سوف تكشف عن هذه البنية الثلاثية نفسها[2].

ولكلّ من اللساني والأسلوبي حدٌّ وهدف لا يتجاوزه فكأنّ اللّساني حينما يبدأ عمله يصف اللغة وصفا دقيقا ثم يحاول عقلنة هذا الوصف، والخروج بقواعد لغوية[3] قابلة للتعميم، ثم يلقي بزمام العمل للباحث الأسلوبي كي يتم ما تبقى من العملية، فيحاول " معرفة أسلوب الكاتب وتمايزه عن غيره من الكتّاب الآخرين وتحديد طريقته الخاصة في المنهج والمعالجة من خلال التحليل الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي "[4] وما دام الأسلوبي لا يمكن أن يعمل دون علم بحدود تلك المستويات فإن عمله يقترب بالضرورة من عمل اللساني[5] الذي يعمل في مستويات ذاتها التي يعمل فيها الأسلوبي.

والواقع أن أغلب الباحثين لا يفرّقون بين العلمين، والذي يحاول التفريق يصل إلى الإغماض والتعمية، إلا إذا نظرنا إلى الغاية من كلا العملين " فالذي نظر إلى النص الذي يعمل فيه على أنه نص لغوي المراد منه معرفة أساليب الكاتب للخروج بقواعد لغوية علمية قابلة للتعميم فهو باحث لغوي، والذي نظر إلى النص على أنه نص لغوي المراد منه معرفة أساليب الكاتب وتمايزه عن غيره (...) والمعالجة من خلال التحليل الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي فهو محلل لساني[6].

2-4 علاقتها بالبلاغة :

هيمنت البلاغة على التفكير الشعري والمنطقي عبر العصور منذ أرسطو والنظريات الشعرية الجديدة في القرون الوسطى، وصولا إلى النظريات الكلاسيكية في بداية القرن الثامن عشر[7] وقد توجهت اهتمامات

---

[1] ينظر: ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ص 22.
[2] المرجع نفسه، ص 22- 23.
[3] ينظر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 48.
[4] المرجع نفسه، ص 50.
[5] ينظر: ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ص 11.
[6] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 50.
[7] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 24.

البلاغة في البدايات الأولى إلى دراسة الأنماط الخطابية بأنواعها مهتمة بتلك الوسائط التي يدمجها الكاتب بغية إقناع المتلقى بقضية ما ثم اختصت بعد ذلك بدراسة الخطاب الأدبي ومن ثم الشعر فأصبحت تمثّل فن الشعر[1].

ولمّا كانت طرق تنسيق الكلام وكيفية رصف الكلمات في الخطاب الأدبي بأسلوب يستميل القارئ ويؤثّر فيه من أهم الموضوعات التي تبحث فيها البلاغة فقد جعلها ذلك تدخل في علاقة وطيدة مع ما يسمى بعلم الأسلوب فكأنّ الحديث عن تلك العلاقة التي تربط الإثنين معا محل محاورة ونقاش في الدراسات المعاصرة ،وأكدّ الباحثون والدارسون ذلك في بحوثهم التي قدموها في هذا الشأن[2] فيرى بييرجيرو أن الأسلوبية وريثة البلاغة وأنها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير ونقد الأساليب "[3].

كما ذهب بعض الدارسين العرب إلى أن علم الأسلوب له جذور ضاربة في التراث العربي وذلك بربطه بالبلاغة العربية القديمة فيقول **شكري عيّاد**: " إن دراسة الأسلوب تكاد تجنح إلى ماعالجته البلاغة القديمة وإن كان ذلك يتم تحت مسميات جديدة ورؤية جديدة "[4]وأضاف " الأسلوبية ذات نسب عريق في الدراسات اللغوية القديمة وأن أصولها ترجع إلى علم البلاغة"[5] .

ويرى شكري عيّاد في كتابه " **مدخل إلى علم الأسلوب** " أن الأسلوبية ذات نسب عريق في الدراسات اللغوية القديمة وأن أصولها ترجع إلى علوم البلاغة[6] .

وعلى الرغم من هاته الصّلة الوثيقة التي تربط كلّا منهما بالأخرى، فإنه من غير المعقول أن تقوم الأسلوبية مقام البلاغة والعكس صحيح فقد فرقت بين العلمين جوانب عدة يمكن إجمالها في النقاط التالية:

---

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

2 ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص 24 - 25.

3 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 62.

4 رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية ،القاهرة، دط، 1993 م، ص 179.

5 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 62.

6 ينظر: المرجع نفسه ،ص 62.

- أولت الأسلوبية اهتماما كبيرا بالمخاطب وحالته النفسية والاجتماعية بوصفه أحد العناصر الثلاثة التي تشكل العملية الإبداعية، في حين أغلفت البلاغة المخاطِب واعتنت بحالة المخاطَب اعتناء بالغا، ومن ذلك حديث العلماء المفصل عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال[1].

- تختص البلاغة بالبحث في نوع خاص من الكلام وهو الكلام الأدبي وكذا معالجة الإمكانات التي تتيحها قواعد اللغة في الاستخدام التعبيري بينما يشمل البحث الأسلوبي كل أجناس الكلام وطرق أدائه[2] .

- تهتم الأسلوبية اهتماما كبيرا بقضية الذّوق الشخصي للمبدع فهو الذي يبدع اللغة إبداعا يتناسب مع تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي دون اعتماده على نماذج عليا يستقي منه أسلوبه، في حين تغيب شخصية المبدع في البلاغة العربية القديمة التي اعتمدت على النماذج الرّاقية والمصطفاة وعلى بلاغة اللغة نفسها[3].

- البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التّقييمية بينما تعزف الأسلوبية عن إطلاق تلك الأحكام التقييمية على العمل الأدبي قمهمة الأسلوبية تكمن في البحث عمّا يقبع خلف ذلك الكائن اللغوي وبيان دلالته ورصد مواطن الإبداع فيه[4].

- إنّ أهم سمة غلبت على البلاغة القديمة هي الطابع الإرشادي الذي كان سائدا في تلك الفترة، فالبلاغة ترشد المبدع إلى طرق إحداث تأثير معين وكيفية استخدام الأساليب الأدبية وبناء الجمل والتركيب لإحداث ذلك التأثير في نفس المتلقي وكان هذا واضحا " في نماذج متعددة من التّراث العربي بدءاً من صحيفة بشر بن المعتمر المشهورة مرورًا بنماذج مختلفة للجاحظ وأبي هلال العسكري وابن طباطبا وغيرهم من النقاد والبلاغيين القدامى، أمّا

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص63.
[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 170.
[3] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 65.
[4] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 73.

الأسلوبية فغايتها البحث في الأعمال الأدبية باختلاف أنواعها ورصد مميزاتها ووصفها وتحليلها "[1].

وعلى الرغم من أوجه الاختلاف التي لاحظناها بين العلمين إلا أنّ هناك ما يجمع بينهما:

- فإذا كانت البلاغة فنًّا للتعبير الأدبي وأداة نقدية تّستخدم في تقييم الأسلوب الفردي، فإنّ علم الأسلوب يستقي من هذا الفن مادته التي يبني عليها أحكامه النقدية فعلم الأسلوب قائم على جذور لغوية وبلاغية[2] .

- إنّ في تعريف البلاغة والأسلوبية لقاء ومفارقة، فالبلاغة في تعريف البلاغيين العرب مطابقة الكلام لمقتضى الحال والتي لا تختلف كثيرا عن مصطلح **الموقف** في الدرس الأسلوبي والمقصود بها مراعاة الطريقة المناسبة للتعبير[3]، غير أن الأسلوبية تفترض " حضور المتلقي في العملية الإبلاغية وجعلت هذا الحضور شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقي من منظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه، أما البلاغة فالمتلقي عندها لا يشكّل إلاّ جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم مقتضى الحال الذي يعني أنه كلام متفاوت "[4] .

- كما يظهر التقاطع بين البلاغة والاسلوبية من خلال علم المعاني؛ فعلم المعاني يهتم بدراسة الأسلوب وتصوير المعنى تصويرا جماليًّا والذي لا يختلف كثيرا عمّا تصبو إليه الدراسات الأسلوبية، الأمر نفسه بالنسبة إلى علم البيان والذي يلتقي مع الأسلوبية في تأدية الفكرة الواحدة بصياغات لغوية مختلفة لكل صياغة تأثيرها[5]" فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر، وجودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في

---

[1] المرجع نفسه، ص 78.

[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص80

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 81.

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 81.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

أساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن[1]"، فكأنّ حديث ابن خلدون يدل على أن براعة المبدع تكمن في تأليفه لأساليب لغوية تختلف عن الكلام العادي، وذلك بخروجه عن المألوف في ابتكاره لكيفيات جديدة يعبر بها عن مقصوده الذي يريد.

ونستطيع إجمال نقاط التقاطع بين العلمين في أن محور كليهما البحث في الأدب ومواطن الجمال فيه فالمبدع يختار لنفسه أشكال بلاغية تستميل السامع وتسترعي انتباهه ليقوم بتحليل هذه الاختيارات بانزياحاتها المختلفة والكشف عن سر ذلك الجمال" وعند هذه النقطة تلتقي البلاغة و الأسلوبية، فالبلاغة والأسلوبية تقدمان صورا مختلفة من المفردات و التراكيب والأساليب وقيمة كل منها الجمالية والتأثيرية "[2] .

كما أن البلاغة " قادرة على أن تقدم للدّرس الأسلوبي اللساني زادا وفيرا من التصورات وطرق التحليل يمكنه بإعادة صياغتها أن يحكم وسائله الفنية في معاينة النصوص الإبداعية"[3].

3-4 علاقتها بالنقد الأدبي :

من بين الإشكالات التي طرحها عبد السّلام المسدّي هي علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، وهل بوسعها أن تعوّض النقد الأدبي إن كانت في صيرورتها ترمي إلى الإنفراد بسلطان الحكم في الأدب؟[4] ،ثم عرض المسدي بعض الآراء النقدية التي لاحظت تلك العلاقة الحميميّة بين الأسلوبية والنقد الأدبي، من بينها بيير جيرو والذي أكد أن الأسلوبية مصبها النقد وبه قوامها ووجودها، ويقرّ بدون تردد أن الأسلوبية تستحيل بذلك نظرية نقدية بالضرورة[5] .

---

[1] محمد ابن خلدون، المقدّمة، ص 576.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 88.

[3] المرجع نفسه،ص88.

[4] ينظر: عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

[5] المرجع نفسه، ص 104.

وأنكر عبد السّلام المسدّي على بعض الدارسين النزوع إلى القول بأن الأسلوبية لا تعدو أن تكون علما قائما بذاته، ثم أنهم أخطأوا التّقدير في تنزيل هذا العلم منازله الحقيقية، وفي رده إلى قواعده الأصوليّة التي قام عليها وأضاف بأنها قد تتنحى-الأسلوبية- جانبا في تحليلها للعديد من الجوانب في الأثر الأدبي فاسحة المجال أمام النقد الأدبي وأوضح ذلك قائلا: " فهي قاصرة عن تخطيِّ حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللّثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه "[1].

ولعل التقارب بين الأسلوبية والنقد يتم من خلال التعاون على الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب واللغة والموسيقى، فإذا كانت الأسلوبية قد أُوكل لها مهمة البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي فإن النقد قد تجاوز ذلك إلى العلل والأسباب ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة ،وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[2] .

ومن الملاحظ أيضا أن نظرة الناقد إلى النص الأدبي تكون نظرة فاحصة يستدعي فيها مختلف الأدوات الفنية المتوفرة مثل اللغة والذوق الفني، والتاريخ، والصياغة، وعلم النفس ....، ثم الحكم على الأثر الفني بالجودة والرّداءة انطلاقا من تلك المعطيات، في حين تكون النظرة الأسلوبية نظرة جمالية تبحث عن مواطن الجمال في العمل الأدبي من خلال مختلف ظواهره اللغوية والصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية[3].

إنّ تركيز الناقد الأدبي على جوانب معينة في العمل الأدبي تستهويه وتتوافق مع رؤيته الخاصة للعملية الإبداعية يكون مدعاة لتجاوز جوانب أخرى متعددة يكتنزها النص الأدبي، " ولمعالجة هذه المشكلة فإن الباحث اللغوي أو عالم اللغة يستطيع أن يتقدم ليضيء جوانب تمتلكها اللغة، وتكون إمكانات البحث اللغوي مؤدّية خدمة جليلة للنقد الأدبي "[4]، حيث رأى **رجاء عيد** أنّ حلقة الوصل بين النقد الأدبي

---

[1]: عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب ، ص 115.

[2] يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 184.

[3] ينظر : يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية ،ص 185.

[4] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ،ص 191.

والأسلوبية هي علوم اللغة، من بلاغة، وعلم الدلالة، والنحو، حين يأبى كل علم مواصلة رحلة المغامرة في البحث عن جماليات النص الأدبي، " فالبحث الأسلوبي يتشكل في نطاق الدراسة اللغوية (...) من حيث اعتماده على إمكانات اللغة وعلى مناهجها المختلفة وعلى حقولها المتعددة ... "[1].

كما تُعدّ الدراسة الأسلوبية مكملة للنقد وذلك من خلال استخدامها لوسائل نقدية تسهم في إبراز أفكار الكاتب ورؤاه، وإظهار المدلولات الجمالية في النص الأدبي، وتتبع العلاقات القائمة بين الصيغ التعبيرية، وكذا علاقة تلك الصيغ بالمرسل والمتلقي، وهذا يكون بالاعتماد على إحصاء الصيغ ومعانيها وألفاظها، وطريقة تركيبها، والوظيفة التي يؤديها كل تركيب، وتبقى هذه المعايير موضوعية لا تعتمد على الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر، بخلاف النقد الذي يميل فيه صاحبه في كثير من الأحيان إلى تصور معين ورؤية خاصة تتوافق مع أفكاره وخبراته المكتسبة ليستطيع بعد ذلك إصدار حكم معين على نص ما وتقييمه.

لذلك يُجمع أغلب الباحثين والدارسين في هذا المجال بأن الأسلوبية " علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي عن طريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية "[2] ،أما النقد فهو " نظر وتقليب في الأدب، وتذوق وتمييز له وحكم عليه والسموّ به إلى أعلى مراتب الجمال والاستحسان "[3] .

وعلى الرغم من الاختلاف الموجود بين الأسلوبية والنقد إلا أنهما يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو النص الأدبي غير أن الأولى " تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها، أما النقد فلا يغفل في أثناء دراسة تلك الأوضاع المحيطة به، "[4] إلا إذا استثنينا الأسلوبية النفسية فثمة ما يربطها بالاتجاه النفسي في النقد، فكلاهما " يخضع النص لمعايير علم

---

[1] ينظر المرجع نفسه ، ص 193.

[2] فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

النفس ومقاييسه والوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تاثيرها في كتاباته ".[1]

ومن الملاحظ أن مختلف الآراء التي طرحت هذا الإشكال لم تنته إلى الجزم بأحقيّة أحدهما على الآخر، فستظل الأسلوبية والنقد يسيران على خطّين متوازيين وإن وُجدت بينهما نقاط للتقارب والاتفاق، فهذا لا يعني ألبته نشوء التّمازج الكامل كما أنه ليس حتميا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر[2] فالنقد يستفيد من معطيات علم الأسلوب ويوظف نتائجه لكي يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصا في طبيعة العمل واستكشافا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة.[3]

ثانيا: التحليل الأسلوبي:

تُعد الأسلوبية نظرية شمولية في الأسلوب وتمثل علما حداثيا يدور في إطار من المنهجية والموضوعية، بحيث تقوم في عملها داخل النص وانشغالها بتحليل عناصره واستخراج دلالاته على ركائز موضوعية لابدّ من الاستناد عليها والانطلاق من تلك المعطيات لتتبع الظاهرة الأسلوبية حتى يتسنىّ للباحث الأسلوبي الوصول إلى الأهداف المرجوّة من هذا العمل.

1- منطلقات التحليل الأسلوبي:

تمثل البنية اللغوية للنص المنطلق الأساسي الذي ينطلق منه العمل الأسلوبي، كما يبحث في مختلف مواد البناء اللغوي "والأداء الكلامي عامة وتركز النظر على كيفيات التعبير (...) سواء ما تعلق منها بالمفردة والتركيب وبالصوت والمعنى وبالصيغة والدلالة وبالحركة والصورة وبتنوع النص وشكله أو بحسن الكتابة وغرضها "[4] ويكون البحث في كل ذلك بالإعتماد على الظواهر الموظفة توظيفا جديدا، واستعملت استعمالاً خاصا لغايات جمالية تأثيرية،[5] فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي – حسب **رينه ويلك** –

[1] المرجع نفسه، ص37.
[2] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص 38.
[3] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت ، لبنان، دط، 2002 م،ص22.
[4] الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 9.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

مراقبة الإنحرافات اللغوية من تكرار للصوت وقلب نظام الكلمات، وبناء تسلسلات متشابكة من الجمل وكل ما يخدم وظائفها الجمالية كالتأثير والوضوح أو الغموض الذي يعطي العمل الأدبي طابعا جماليا خاصا[1].

وإذا كان تحديد الظاهرة اللغوية هو الخطوة الأولى في العمل الأسلوبي، فإنّ الخطوة الثانية في العمل هي التحقيق في اختيار تلك الظاهرة، وعن مبررات ذلك الاختيار، ومساءلة العمل الإبداعي عن مدى صدق ذلك التوظيف وتأثيره في نفس المتلقي[2]،" فاستخدام الكاتب للجمل القصيرة دون الطويلة – مثلا – وتغليبه الأسماء على الأفعال واستخدامه للحروف بطرائق معينة، واختياره لأوزان دون أخرى، كل ذلك يعد من صميم البحث الأسلوبي"[3]، وأي تغيير في ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغير في المعنى، فالألفاظ (...) ذات الترتيب المختلف لها معاني مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة[4].

كما يستطيع الباحث الأسلوبي معرفة مدى انحراف الكاتب عن النمط المألوف وذلك باعتماده على المعيار النحوي ومن ثم على الباحث الأسلوبي " أن يلاحظ في أثناء تحليله أن هناك فرقا بين البنية النحوية والنموذج النحوي (...) وأن تغيير الألفاظ أو استبدالها بغيرها في النموذج النحوي يتبعه تغير في المعنى العام[5]، ولا يتأتّى للباحث ذلك ولن يستطيع الولوج إلى تلك العوالم الجديدة من دون حل تلك الإشكاليات العائقة عن الفهم و " تحديد الموازين التي بها تعرف قيم الظواهر لتطرح من الحساب كل ظاهرة مستعملة على غير وجه التوظيف الجمالي ومعرفة ما استقر عليه العرف في الوضع اللغوي (...) استعدادا لتحديد مظاهر التعبير وعناصر الإضافة ومواطن الإبداع في النصوص المدروسة "[6].

---

[1] ينظر: طرّاد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، دط، 2009 م، ص 32.

[2] ينظر: الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 10.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 43.

[4] المرجع نفسه، ص44.

[5] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص45.

[6] الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 10.

وهكذا تنبسط الأسلوبية على " رقعة اللغة كلها فجميع الظواهر اللغوية ابتداءا من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبا يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة "[1].

وإضافة إلى البنية اللغوية للعمل الأدبي فقد سعى العديد من النقاد والدارسين في مجال العمل الأسلوبي إلى تجسيد أهم منطلق للأسلوبية في بحوثهم وإجراءاتهم التطبيقية المقدمة في هذا المجال، ففي كتابه (خصائص الأسلوب في الشوقيات)، يتخذ الطّرابلسي الموضوعية ضابطا معرفيا في عمله التحليلي، فهي منوطة بنتائج بحثه التي يصبو إليها، ويعدها من الشروط الضرورية التي ينبغي توفرها في دراسته، ومختلف الدراسات العربية الأخرى[2].

ويُعد المنهج الإحصائي الأكثر دقة وتجسيدا للموضوعية في البحث التحليلي بل وسيلة توصل الباحث إلى تلك الغاية في تحاليله الأسلوبية، " وقد حاول الطرابلسي اتّباع المنهج الإحصائي في دراساته الأسلوبية عن طريق وضع الإحصاءات اللغوية في جداول حتى تكون نتائجها أداة يستعين بها الباحث على تفسير حقيقة إمتياز أشعار (شوقي) بشعرية اللغة في أسلوبها "[3].

ويزاوج محمد عبد المطلب في كتابه (قراءات أسلوبية) بين الموضوعية والإحصاء، ويرى " بأنّ المنهج الإحصائي يتدخل في هذه القراءة لضبط خطواتها المهم أن لا يظل الإحصاء في إطاره الكمي "[4].

وإذا كان هؤلاء النقاد وغيرهم أعطوا أهمية للإحصاء بوصفه ركيزة أساسية في العمل الأسلوبي فإننا نجد نقادا آخرين يقلّلون من شأنه ويصفونه بضعف قدرته على تخطِّي تلك الحواجز الحسابية، والغوص داخل ذلك النسيج الدلالي المعقد لاستخراج الوظائف الجمالية القابعة داخله[5].

[1] أماني داوود سليمان،دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ،دار مجدلاوي،عمان ،الأردن، ط1، 2002 م، ص 28.
[2] ينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص 158.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 158.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 159.
[5] ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص 159.

ويرى **شريم** بأن نقطة ضعف المنهج الإحصائي المطبّق على الأدب " تكمن في أن الباحث يحاول أن يبرهن بالحساب و القواعد الرياضية على ما يراه بالعين وبقليل من الدراية، وعليه فإننا نصل بواسطة طريقة مكلِّفة إلى نتائج مشكوك فيها نوعا ما ولا تنفعنا تماما "[1].

فالإحصاء بحسب رأيه، لا يوصلنا دائما إلى النتائج الحقيقية التي تبين لنا طبيعة أسلوب الشاعر، وتبقى تلك النتائج نسبية نوعا ما ولا نستطيع تعميمها على كافة نتاجه الشعري.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف والتّصادم في الآراء حول جدوى المنهج الإحصائي وأهميته في التحليل الأسلوبي " فإنه يبقى وسيلة لتحقيق الموضوعية في البحث الأدبي وهو ما يضعه في قائمة العلوم الحديثة ضمن المعارف الإنسانية الملائمة لروح العصر "[2].

2- وظيفة التحليل الأسلوبي:

إنّ من تمام البحث الأسلوبي الوصول إلى الأهداف المرجوة منذ بداية هذا العمل، بحيث يهدف " إلى الملاحظة المنظمة والتصنيف وتحديد المميزات التي يجدها في الأسلوب أو الوسائل اللغوية المستعملة في النص الأدبي [3] "مما يضفي على العمل الأدبي المتعة والتي تعد المحرِّك الأساسي في الإبداع الأدبي، بحيث يقول أحد النقاد الغرب في هذا الصدد **أمادو الو نسو** "وأفضل دراسة أسلوبية هي التي تنفخ في جذوات المتعة في العمل الأدبي التي تجعل اللهب الذي يشتعل أشدَّ رغبة في الإشتعال "[4].

ولن يتحقق للمبدع ذلك إلا من خلال التوظيف المتزايد للأساليب التجريدية التي تخلق في ذهن المتلقي روح المغامرة والتّتبع المستمر لأسرار ومواطن جمال تلك الأساليب الإبداعية.

كما يهدف الباحث الأسلوبي إلى تحقيق الموضوعية في عمله وتفادي تلك الأحكام التقييمية التي قد تصدر عنه جزافًا. فالموضوعية هي الهدف الأسمى الذي يسعى الأسلوبي إلى تحقيقه من خلال إجراءاته التطبيقية على العمل الإبداعي، والباحث الأسلوبي في كل ذلك قد " يُعوِّل في تحليله على المنهج

---

[1] المرجع نفسه، ص 159.

[2] المرجع نفسه ، ص160.

[3] المرجع نفسه، ص153.

[4] طرّاد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، ص 32.

الإحصائي وهو من مقتضيات البحث العلمي تحقيقا للحيّاد والدِّقة والنتائج الموضوعية "[1] وترجع أهمية البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب إلى قدرته على "التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة وبين الشَّطط الذي لا متعة فيه (...) وذلك أنه ليس كل إنحراف جديرا بأن يُعدَّ خاصية أسلوبية هامة "[2] .

وتهتم الأسلوبية بدراسة النص الأدبي دراسة وصفية وتحليلية بمعزل عن الظروف الخارجة منه، وتتوقف عند حدود السمات والأنماط التعبيرية التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ، فمهمتها هي دراسة كل ما يؤدي وظيفة شعرية في الخطاب الأدبي، أي ذلك الجانب الجمالي الذي يبثّه المبدع في عمله الأدبي[3].

ويرى عبد السّلام المسدِّي أن التحليل الأسلوبي يبحث في " الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لأدائها للفكرة والعاطفة عند المتكلم من صبغة حركية[4] كما تتحدد مهمة التحليل الأسلوبي " في دراسة الأثر الذي يحدث بصفة عفوية لدى السامعين (...) وتهدف الأسلوبية إلى كشف الغطاء عن بذور الأسلوب من حيث هي كامنة في أبسط أشكال التعبير[5] .

وتبقى مهمة الأسلوبية واضحة مهما اختلفت الإتجاهات والطرائق الإجرائية لتناول النّصوص الأدبية بحيث تتجلى مهمتها كما سبق وأن ذكرنا " في معرفتها لمختلف أدوات التعبير ووصفها وتحديدها وتصنيفها، ومعرفتها لمختلف نماذج الملفوظات، كما تتجلّى أيضا في إقامتها نموذجا للأساليب التعبيرية "[6]فعملية البحث الأسلوبي تكمن في الكشف عما وراء الألفاظ وكذا السياق من مغزى ومعاني ينطوي عليها النص وإبراز القيم البلاغية والجمالية فيه.

3- عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة:

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

[2] سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط 3، 2002م ،ص 51.

[3] ينظر: أماني داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، ص 28.

[4] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 89.

[5] المرجع نفسه، ص12.

[6] بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 89.

بُعد هذا العرض النظري لمفاهيم ونشأة الأسلوبية، يجدر بنا البحث في الإطار التطبيقي الذي سارت فيه الأسلوبية كنظرية علمية قائمة بذاتها لها معالمها وقواعدها الخاصة بها، لذا كان لزاما علينا أن نعرج على بعض الجهود التي أسهمت بدراساتها في هذا المجال وكان لها فضل كبير في التعريف بهذا العلم الحديث النشأة.

3-1 الإسهام الغربي في مجال التحليل الأسلوبي:

تناول شارل بالي في مجال الدراسات الأسلوبية العديد من الموضوعات التي أسهمت في إرساء قواعدها فأصدر عام **1902** م كتابه (في الأسلوبية الفرنسية) وكتابه (المجمل في الأسلوبية) عام 1905م الذين أقامهما على الوجدانية وتعبيرية اللغة، وقد عُدَّت محاولاته حجر الأساس الذي قام عليه صرح الأسلوبية[1].

كما تحدث بيير جيرو في كتابه(الأسلوب و الأسلوبية) الذي صدر عام **1934** م عن موضوع الأسلوبية وهو دراسة فن القول وفن الكتابة، وفن الأدب عموما[2].

ثم توالت بعد ذلك أبحاث الدارسين في هذا المجال، محاولة منهم ترسيخ مبادئ هذا العلم، فصدر عام **1970** م كتاب بعنوان (الأسلوبية والشعرية الفرنسية) **لفريدريك ديلوفرا** الذي دعا بضرورة ربط الأسلوبية بالمعارف القبلية[3] وفي عام **1971** م أصدر **نيقولا ريفاتير** كتابه (في الأسلوبية البنيوية) والذي أوضح فيه بأن الأسلوب هو الخاصية المميزة للقول داخل الخطاب بحيث تُبثُّ فيه الجمالية التي تؤثّر في المتلقي[4].

ويُعدُّ **ستيفن أولمان** واحدا من الذين أسهموا في إذكاء الدرس الأسلوبي في حديثه عن نقاط التقاطع والالتقاء بين المعطيات التي يطرحها التحليل الدلالي والمعطيات التي يطرحها التحليل الأسلوبي،

---

[1] ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 132.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 132.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 133.

[4] ينظر: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، ص 133.

ورأى بأنّ محور اهتمام علم الدلالة يقع في قضية البحث عن المعنى المعرفي، أما علم الأسلوب فهو يعالج قضية المعنى التعبيري أو بمعنى آخر يعالج ما وراء المعنى المعرفي، كما يعبر عن ذلك ستيفن أولمان[1].

إضافة إلى العديد من الدراسات الأسلوبية الأخرى التي انطلقت من نماذج لسانية معينة، فيمكن الرجوع على سبيل المثال إلى دراسة **ويدوسون** (التحليل الأسلوبي والتفسير الأدبي) ودراسة **أرين فيرلي** (الانحراف التركيبي والاتساق)، وقد اعتمد كل منهما على نموذج علم الدلالة التوليدي[2].

3-2 الإسهام العربي في مجال التحليل الأسلوبي:

لقد قدم العديد من النقاد العرب قراءاتهم لبعض النصوص الشعرية الحديثة من خلال إقامة تصوراتهم الخاصة عن المنهجية الأسلوبية دون أن ينكروا تأثرهم الكبير بالنقد الغربي على نحو يستجيب لمعطيات العمل الأدبي ويستحيل فيه التحليل الأسلوبي منهجا قابلا لفك شفرات النصوص العربية قديما وحديثا.

فمنذ منتصف السبعينات تقريبا تلقّى النقاد العرب الأسلوبية دون رفض أو معارضة، ولعل الصّلة الوثيقة التي تربط بين البلاغة والأسلوبية والتقارب الكبير بينهم جعل النقاد العرب ينشرون مقالات وكتبا عديدة حول الأسلوب والأسلوبية حاولوا فيها دراسة هذا الموضوع من جميع جوانبه تنظيرا وتطبيقا.

و يعد كتاب أحمد الشايب(الأسلوب)، من أهم المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته، حيث قدّم عرضا للبلاغة القديمة في ثوب عصري وقسمها إلى قسمين: في القسم الأول تدرس القواعد والتراكيب بصفة عامة، والأسلوب من حيث أنواعه ومقوماته، وفي القسم الثاني تدرس الفنون الأدبية من حيث اختيارها وتقسيمها وأهم الضوابط التي تحكمها.[3]

وتمثل دراسة عبد السلام المسدي(التضافر المنهجي في شعر شوقي)واحدة من أهم المحاولات على هذا الصعيد، حيث ميّز المسدّي أثناء دراسته الأسلوبية بين الجانب النظري وكذا التطبيقي " ثم فرق بين حالتين للأسلوبية من جانبها التطبيقي أولاهما: ما يطلق عليه أسلوبية السياق وهي مرتبطة بالتحليل

---

[1] ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ص 09- 10.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 11.
[3] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 26.

الأصغر (...) ويطلق على الأخرى أسلوبية الأثر، وهي المقترنة بالتحليل الأكبر "[1]، ثم أضاف المسدي أن مجال أسلوبية السياق هو الحدث الفردي في النص، والوقائع الفنية التي يكتنزها الإبداع الأدبي، أما أسلوبية الأثر فمجالها اكتشاف الظاهرة الفنية التي حولت المادة اللغوية من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير[2].

كما أسهم محمد الهادي الطرابلسي بجهد كبير في مجال الدراسات الأسلوبية من خلال كتبه وبحوثه التي مسَّت هذا الجانب من الدراسات النقدية، حيث صدر له مؤلّفان مهمّان بعنوان: (خصائص الأسلوب في الشوقيات)و(تحاليل أسلوبية)، حيث اهتم بالدراسة التطبيقية للنصوص الشعرية.

أما سعد مصلوح فقد اهتم في دراساته بالمنهج الإحصائي فكان له جهد طيِّب في هذا المجال خاصة في كتابه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) و (في النص الأدبي –دراسة أسلوبية إحصائية–)[3]

وقد تحدث شكري عياد عن فكرة الأسلوب عند الأدباء وعلم اللغة وعلم الأسلوب والبلاغة، ورأى بأن الحديث عن الأسلوب قديم و أن الدراسات البلاغية القديمة تعد الأصول الأولى التي انبثق منها علم الأسلوب فيما بعد موضحاً ذلك في كتابه (البحث الأسلوبي معاصرة وتراث)[4].

و قد تحدّث صلاح فضل عن العلاقة الوثيقة التي تربط البحث الأسلوبي بعلم اللغة، وذكر في حديث أن نقطة التمايز بينهما تكمل في تركيز علم الأسلوب على تحليل لغة الأدب، آخذا في اعتباره النظريات الشعرية النّوعية المنبثقة منها[5]، وكان صلاح فضل قد تحدث عن موضوعات عديدة في هذا المجال وذلك في كتابه (علم الأسلوب)، حيث طرح الإطار النظري لعلم الأسلوب، ومستويات البحث وإجراءاته وأهداف البحث الأسلوبي ومناهجه ودائرة الخواص الأسلوبية[6].

---

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 299.

[2] المرجع نفسه ، ص200.

[3] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 28.

[4] ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص117.

[5] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص42.

[6] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 21.

كما كان لنور الدين السّد باع في هذا المجال حيث قام برصد أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية في الوطن العربي وحاول إدراك كيفية توظيفها للأدوات الإجرائية في تحليلها للخطابات الأدبية، وقسَّمها إلى قسمين هامين: تحليل الخطاب الشعري، تحليل الخطاب السَّردي[1].

وفي كتاب (الأسلوب) لسعد مصلوح، الذي صدر سنة 1972 م تركيز على الدراسات اللغوية الإحصائية، حيث رأى أن دراسة الأدب ينبغي لها أن تكون علما منضبطا يحتاج إلى معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط، ودعا إلى ضرورة العمل على إرساء منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون فيه النص في حد ذاته موضوعا للدراسة وفقا للمعايير العلمية لذلك المنهج[2].

كما احتوى كتاب (النقد والأسلوبية) لعدنان بن ذريل إشارات صريحة إلى المنهج الذي أراد إتّباعه في موضوع بحثه، بحيث يكون منهجا بنيويا لسانيا يؤمن بوحدة النص في نظام البنية، مستعرضا أبرز النقاد الذين تأثر بهم، من بينهم: **بارت، تودرف، غريماس**، كما وضح عدنان موقفه من مسألة الحداثة وموضوعيتها، وذكر أن عمله يندرج ضمن قائمة المهتمين ببيان حقيقة الإبداع الأدبي ونقده والعاملين على تطبيق المنهجية العملية في تحليل الأدب بحسب رأيه[3].

وفي كتابه (مقالات في الأسلوبية) طرح منذر عيّاشي في المدخل التنظيري إشكالية العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات واقترح لذلك منهجا جديدا أسماه: (النظرية العامة للسانيات)[4] فعدَّ فيه الأسلوبية فرعا من فروع هذه النظرية ثم تحدث عن عمل المحلل الأسلوبي والذي يكمن في الكشف عن " الظاهرة المخترعة أي وراء ديناميكية الأسلوب وحرية الممارسة التي يعبّر بها في استخدامه للغة وانزياحه عنها أثناء تنفيذه وأدائه"[5].

---

[1] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي ، ص 07.

[2] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 79.

[3] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص 88.

[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 94.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

إضافة إلى كتاب (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) لمحمد عبد المطلب والذي تحدث فيه عن منهجه المتبع، بحيث أقر الباحث بأنه يتبع طريقة البنيويين في الوصول إلى النتائج والأحكام، فهو منهج لغوي لا يبتعد عن الصياغة إلا بقدر ما يعود إليها كاشفا ما أمكن من ظواهرها الإبداعية[1]، ثم يصف مساره العام في تحليل الخطاب الشعري بأنه " مساير لطبيعة التوقع واحتياجاته من ناحية وخصوصية الخطاب وتعاليه من ناحية أخرى "[2].

لقد اهتم النقاد الأسلوبين العرب بمجموع ما أنجز في الحركة النقدية الغربية المعاصرة وتجلى اهتمامهم في ترجماتهم للعديد من المؤلفات التي تبنت الدراسات الأسلوبية وعرفت بمنطقاتها وتقنياتها الإجرائية، وكذا التأليف المباشر في هذا المجال والاستفادة من هذا الحقل اللغوي والأدبي على الصعيدين النظري والتطبيقي.

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص 117.

[2] المرجع نفسه، ص 118.

الفصل الثانــي

الفصل الثاني: الخصائص الصوتية في ديوان (في القدس)

أولا : الإيقاع الخارجي

1- الوزن

1-1 أنماط الأوزان البسيطة

1-2 أنماط الأوزان المركبة

1-3 النمط المزدوج الشكل

1-4 النمط المتعدد الأوزان

2-القافية

2-1 حرف الروي

2-2أشكال القافية في النسقين التقليدي والحر

أ- القوافي المردوفة

ب- القوافي المتواترة

ج- القوافي المتداركة

د- القوافي المتراكبة

هـ- القوافي المتوالية

و- القوافي المتشابكة

ثانيا : الإيقاع الداخلي

1- تكرار الأصوات منفردة

1-1 الصوامت الانفجارية

1-2الصوامت الاحتكاكية

1-3 الصوامت المكررة أو الترددية

1-4 الصوامت الجانبية

1-5 الصوامت الأنفية

2- تكرار الأصوات مجتمعة

2-1 التجنيس

2-2 الترصيع

سنحاول في هذا الفصل استجلاء خصائص البنية العروضية عبر استكناه موسّع للتّمظهرات الإيقاعية التي تولدها الأوزان الشعرية المستخدمة في ديوان تميم" في القدس" موضوع الدراسة والذي يتألف من أربعة وعشرين قصيدة مختلفة في بنائها الفني , فمنها قصائد وفق النسق العمودي, وأخرى وفق النسق الحر كما سنحاول الكشف عن القيمة الأسلوبية لتكرار الصوت اللغوي في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة,لما له من وظائف جمالية وأخرى دلالية داخل النظام اللغوي, مستفدين مما قدمه النقاد الغربيون وكذا أسلافهم اللغويين القدامى فقد تنبّه العرب منذ القدم إلى العلاقة التي تربط الأصوات بالمعاني وبيّنوا أثرها في الأسلوب[1] . و في عبارات عامة تعبر عن الاستحسان أو الاستقباح, أو بعبارة أخرى الأثر النفسي الذي يحدثه هذا التكرار في السمع مع عناية واضحة بما يعاب لا بما يستحسن تنبيها للشعراء إلى تجنّب الإتيان بمثله[2].

فنجد الجاحظ يعرف الصوت على أنه:" آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف[3] ..." ثم يضيف أنّ حركات اللّسان لن تكون كلاما موزونا ولا منثورا إلا بخروج الصوت على نحو تستحسنه الأذن وتَطرب له"[4] ،وفي ذلك يقول ابن جني أنّ علماء اللغة استحسنوا من التراكيب "ما تباعدت مخارجه من الحروف; نحو الهمزة مع النون والحاء مع الباء; نحو:آن ونأى, وحب,وبح"[5] واستقبحوا ما تقارب حروفه على نحو حسن وسعى,واعتبروا الصوت مع نقيضه أظهر منه مع قرينه ولصيفه[6].

ثم تعمقت الدراسات الصوتية بعد أن كانت عبارة عن إشارات تستوقف اللغويين وكذا العروضيين من حين لأخرى حتى يستقيم قوام القصيدة العربية دون أن يلتفتوا إلى القيمة الجمالية التي يحققها تكرار الصوت في المتون الشعرية , وأصبح تكراره من أبرز الوسائل اللغوية التي يستعملها الشعراء لنقل أفكارهم وتصوير عواطفهم والتي يعتمدها النقاد المحدثين في دراساتهم اللغوية كركيزة مبدئية لاستنطاق النصوص

---

[1] ينظر:نجوى محمود صابر,دراسات أسلوبية وبلاغية,دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر,الإسكندرية,ط1, 2008م, ص 18.

[2] المرجع نفسه, ص18.

[3] عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ ,البيان والتبيين, تح:درويش جويدي, المكتبة العصرية,صيدا,بيروت, دط, 2001م, ج1، ص61.

[4] المصدر نفسه, ص61.

[5] عثمان أبو الفتح بن جني ,الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد, , المكتبة التوفيقية, القاهرة, دط, دت, ج2، ص 151.

[6] المصدر نفسه, ص 151.

الشعرية المعاصرة والكشف عن الدلالات المختلفة التي أخفتها البنية الصوتية في النظام اللغوي للنص الشعري. وسنحاول فيما يلي الكشف عن ظلال المعاني التي خلفتها التنوعات الصوتية في شعر تميم البرغوثي من خلال ديوانه الشعرية "في القدس" مع الوقوف عند بعض المصطلحات التي تدخل في إطار التحليل الصوتي للعمل الأدبي.

أولا: الإيقاع الخارجي:

نظرا لأهمية تحديد المصطلحات المتعلقة بأية دراسة علمية توجب على الباحث توضيحها قبل الشروع في احتوائها ومحاولة تشريحها واستنباط دلالاتها , لذا كان لزاما علينا مناقشة مصطلح الإيقاع وضبط المفاهيم الخاصة به بوصفه عماد القصيدة والعنصر الأكثر تمثيلا للجانب الجمالي فيها.

وقد ورد معنى الإيقاع عند العرب مرتبطا بالموسيقى والغناء فهو عند ابن منظور من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[1] .

ويُعد الإيقاع ظاهرةً أشمل وأعم من الوزن رغم تلازم المصطلحين ذلك أنه يجمع بين الوزن والقافية معا[2] ،ويتلخص اهتمام المحدثين بالإيقاع في مستويين[3] :

- **الأول**: إيقاع عروض كما قننه الخليل بن أحمد(ت 1750 هـ) أو كما اصطلح عليه الحداثيون بالإيقاع الخارجي.
- **الثاني**:الإيقاع الداخلي ويقابل عند القدماء علم البديع ويحكم بنية الكلمة صوتيا.

وإذا كان المقصود بالإيقاع وحدة النغمة التي تتكرر بانتظام في الكلام عامة والشعر خاصة فإنّ الوزن يحدد على أنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وهو عماد القصيدة العربية[4] ,وأحد العناصر الأساسية المكونة والدالة في النص الشعري ويبقى مصطلح الإيقاع منفتحا على مفاهيم وآراء عديدة سواء في التراث العربي القديم أو عند المحدثين الشعراء منهم والنقاد.

---

[1] جمال الدين ابن منظور, لسان العرب,مج5، مادة (وقع).

[2] ينظر, أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية ,ص 35 .

[3] ينظر,محمد سلطان ،(الإيقاع في شعر الحداثة,دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة), إبراهيم أبو سنة وآخرون, دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1, م2008, ص 29.

[4] ينظر: محمد صابر ,القصيدة العربية الحديثة, (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية), منشورات اتحاد الكتاب العرب,دمشق,سوريا دط, 2001م, ص20.

1-الوزن :

استخدم تميم البرغوثي في دوانه"في القدس" أوزانا مختلفة يمكن ترتيبها وفق نسبة استخدامها كما يلي(الطّويل- الرّجز- البسيط- المتقارب- الوافر- الرّمل- الخفيف)والجدول(1) التالي يوضح ذلك:

نوع البحر	عدد القصائد	نسبة استخدامه في الديوان
بحر الطّويل	7 قصائد	٪55,7
بحر الرّجز	5 قصائد	٪22,7
بحر البسيط	7 قصائد	٪16
بحر المتقارب	قصيدتان	٪2,86
بحر الوافر	3 قصائد	٪1,98
بحر الرّمل	قصيدة واحدة	٪1,20
بحر الخفيف	أبيات متفرقة	٪0,1

وبعد تأملنا في نسب استخدام البحور الشعرية في الديوان يمكننا قراءتها على النحو التالي:

- استخدم تميم بحر الطويل بصفة مكثّفة , وجاء تامًّا تتخلّله العديد من الزحافات والعلل, كما استخدم بحر الرّجز بمختلف تشكيلاته تاما ومجزأ وهو من أكثر البحور القابلة للنقص والزيادة عبر ديناميتي الزّحاف والعلّة ما يسمح للشاعر بأن يمارس كامل فاعليته فيه[1] .
- أما بحر البسيط فقد جاء حضوره مناسبا للقصائد التي عالج فيها الشاعر أبرز القضايا السياسية التي استحوذت على جل اهتمام الشاعر, وقد عُدّ بحر البسيط من البحور الطويلة التي يعمد إليها

[1] ينظر:محمد العياشي كنوني,شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية) عالم الكتب الحديث,أربد,الأردن, ط1, 2010م , ص 110.

الشعراء غالبا في الموضوعات الجدّية ويمتاز بجزالة موسيقاه ودقّة إيقاعه لذلك نجد تصنيفه من حيث نسبة وروده في الديوان في المرتبة الثالثة[1].

- أما بقية البحور الأخرى فقد كان حضورها محتشما فبالنسبة للمتقارب فقد جاء حضوره متوسطا متن الديوان في أحد قصائده, ثم لاحظنا غيابه وعدم عودته إلا في آخر قصيدة منه، الأمر نفسه بالنسبة للوافر فقد جاء حضوره بنسبة ضئيلة لا تتجاوز2,86٪ ,أما بالنسبة إلى بحر الرّمل فقد جاء تاما ومجزأ في قصيدة واحدة فكان حضوره شرفيًّا.
- كذلك الأمر بالنسبة لبحر الخفيف, فبعد تأكُّدنا من عدم حضوره ,طالعنا في الجزء الأخير من الديوان في أحد القصائد, التي نظمها الشاعر وفق النسق العمودي القديم.
- والمتأمّل في استخدام الشاعر للبحور الشعرية يجد أنه زاوج بين البحور المركّبة والبحور الصافية , أما المركّبة نجد الطّويل وهو من أكثر الأوزان التي احتلت الصّدارة في الشعر العربي قديمه ووسيطة وحديثه ولا يكون مجزًّأ ولا مشطورا ولا منهوكا وهذا سبب تسميته بالطّويل[2].

إضافة إلى بحر البسيط الذي لا يقلّ شأنا عن بحر الطّويل باعتباره من البحور طويلة النّفَس , وإذا نظرنا إلى الديوان فإننا سنجد أن أغلب القصائد التي نُظمت في البحريين الطويل والبسيط, تحتاج إلى رصانة وعمق في التعبير عن أهم قضية أنطقت قريحة الشاعر وهي قضية شعبه الذي سلبت منه أرضه وجرّدت حقوقه فأصبح غريبا في وطنه.

وربما يعود استخدام الشاعر للبحور الصافية التي تتكون من تفعيلة واحدة وهي(الرجز , الرمل,المتقارب, الوافر) إلى كون الشاعر المعاصر يطمح إلى الانفلات من القيود والرغبة في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره, وربما حققت له وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية الحرية التي يريد ويصرف بذلك نظره عن عدد التفعيلات فيكون تركيزه على اللغة والإيقاع لإحداث نوع من التجديد في النص الشعري ،كما أن البحور الصافية التي استخدمها تميم هي من البحور ذات الموسيقى الخافتة ومن الملاحظ أن تميما قد آثر الرجز عن غيره من البحور الشعرية الأخرى باعتباره أكثر الأوزان الخلّيلية التي

---

[1] ينظر:ناصر لوحيشي, مفتاح العروض والقافية ,دار الهداية, قسنطينة,الجزائر, دط،دت, ص 64.

[2] المرجع نفسه, ص 54.

يستطيع الشاعر التّنويع في تفعيلاتها ,كما يتميز بحر الرّجز ببساطة الإيقاع وبخفوت النّغم وهو ما يقرّبه إلى دائرة النثر والحياة اليومية.

وهذا ما جعل الشاعر يؤثره عن غيره من البحور الشعرية الأخرى , ولعل طبيعة تفعيلاته ذات الإيقاع السّريع جعلت الشعراء يستهلكون في نظمه عددا هائلا من قصائدهم وعدّه من الأوزان التي تعبر عن نفسيتهم التي أعياها الانتظار أو أرهقتها الوعود وأصبحت تتوق إلى تحقيق آمالها بسرعة فتختزل بذلك تعب السنين الضائعة.

وإذا كانت تلك نسب استخدام الشاعر للأوزان الخليلية فسنحاول فيما يلي البحث عن أبرز التنوعات الإيقاعية في ديوانه (في القدس) والتي يمكن حصرها في الأنماط التالية:

1-1 الأنماط الإيقاعية البسيطة : ويقصد بها "الأوزان الشعرية البسيطة التي تشكّل وحدة إيقاعها من تكرار تفعيلة معينة قد يختلف عددها من سطر لآخر ,تبعا لمقتضيات التعبير الشعري"[1] ,وهي الأنماط الشائعة عند الشعراء المحدثين والتي لا تخرج عن البحور السبعة التي حددتها نازك الملائكة في كتابها(قضايا الشعر المعاصر) وهي :(الكامل , الرّجز, الهزج, المتقارب, المتدارك, الرّمل, مجزوء الوافر)[2].

وقد استخدم تميم البرغوثي هذه الأنماط بكل تشكّلاتها الممكنة سعيا منه إلى تحقيق شيئ من الطّواعية والانفلات من القيود والتنويع في التفعيلات , والتركيز على التجديد لغة وإيقاعا ولبيان ذلك نورد من الرجز هذا المقطع من قصيدة "رجز" والتي يقول في مطلعها[3]:

يَا غُرْبَتِي يَا غُرْبَةَ المُغْتَـرِبْ

عن داره أو غربة المقتـربْ

مِنْ نَفْسِهِ التِي تَظَلُ تَخْتَبِـيْ

يُرِيغُهَا كَذَا بِـدُونِ سَبَـبٍ

كَأَرْنَـبٍ يَعْدُو وَرَاءَ أَرْنَـبٍ

---

[1] حسن الغرفي,حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر,إفريقيا الشرق ,الدار البيضاء, المغرب,ط1, 2001م, ص 7.

[2] ينظر: عبده بدوي ,دراسات في النص الشعري,(العصر الحديث) ,دار قباء للطباعة والنشر,القاهرة, دط,دت, ص 53-54.

[3] تميم البرغوثي ,في القدس, دار الشروق, القاهرة , مصر، ط1, 2009م , ص 123.

أَوْ رُبَمَا ثَعْلَبٍ وَرَاءَ ثَعْلَـبٍ

فالشاعر كما هو واضح من خلال المقطع السابق قد استخدم تفعيلات الرجز بأشكال مختلفة فالإضافة إلى تفعيلات الرّجز : التامة" مستفعلن× 3" نجد أنّ الزحاف يهيمن على النص بشكل واضح فنعثر على تفاعيل مخبونة , وأخرى مخبولة إضافة إلى التفعيلات المطويّة في العروض والأضرب ما أكسب القصيدة ليونة وطواعية تحرّر الشاعر من قيود بعض التفاعيل الأخرى والتي لا يجوز فيها هذه التنوعات من الزحافات والعلل كون اهتمامه منصبًّا على الدّفقة الشعورية تجاه وطنه وحتميّة البعد عنه.

ومن المتقارب ما نجده في فقصيدته " شكر" التي نورد منها هذا المقطع[1] :

وَيُقَاتِلُنَا الدَّهْرُ عَنْ صِحَةِ الرُوحِ فِينَا وَيَدْفَعُنَا لِلْفَسَادِ

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

وَلِلْحُبِ فِي زَمَنٍ صِفَةٌ مِنْ صِفَاتِ الجِهَادِ

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

فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن

فالمتقارب قد انسجم مع بنية التعبير الشعري التي تقتضي إبراز دلالة القصيدة وفق طابع غنائي يناسبه هذا البحر والذي جاء تاما مثلما رأينا في المقطع الأول مع دخول نوع من الزحاف وهو (القبض) على تفعيلتي السطرين الأول والثاني: فعولن ←فعول.

ومن الرمل نجد قصيدة" قبّلي ما بين عينيًّا اعتذارا يا سماء " والتي نقتطف منها هذا المقطع[2]:

يَاسَمَاءُ

/0//0/

فاعلات

مَا البُطُولَةُ

---

[1] الديوان,ص 131.

[2] المصدر نفسه, ص 102.

0/0//0/

فاعلاتن

حُفْرَةٌ تَحْتَ عَلَامَةٍ

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

فاعلاتن فعلاتـن

لَاْ نُرِيْدُ المَجْدَ خَلْفَ المَوْتِ حَتَىْ لَاْ وَلَاْ المَجْدَ أَمَامَهُ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

نَحْنُ لَسْنَا أَوْلِيَاءَ

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

فاعلاتن فاعلات

مَا كَرَامَاتٍ أَرَدْنَاْ بَلْ كَرَامَةٌ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وإذا حاولنا تفحص هذا المقطع والنظر في تفعيلاته سنلاحظ بأن الشاعر استخدم بحر الرمل مجزوء كما هو موضّح في السطر الرابع[1] :

لَاْ نُرِيْدُ المَجْدَ خَلْفَ المَوْتِ حَتَىْ لَاْ وَلَاْ المَجْدَ أَمَامَهُ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلات

وذلك بإسقاط العروض من الشطر الشعري أي حذف التفعيلة الأخيرة على سبيل الإيجاز الشعري وخلق نوع من التجديد في النمط الإيقاعي للقصيدة , فبحر الرمل من البحور التي لا تجيء مجزوؤة إلا

[1] الديوان ،ص102.

للضرورات الشعرية, وقد ورد مشطورا في السطر الثالث[1] :

حُفْرَةٌ تَحْتَ عَلَامَةٍ

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

فاعلاتن فعلاتن

ومنهوكا في السطر الثاني (فاعلاتن), وكذا السطر الأول مع قصر تفعيلته (فاعلاتن ← فاعلات) وهكذا تراوحت تفعيلات بحر الرمل بين التّامة والنّاقصة في باقية المقاطع الأخرى , ولعل ذلك يعود إلى تذبذب في مشاعر تميم حين أراد نقلها إلى المتلقي فتعذّر عليه ذلك بسبب الضغوطات العديدة التي استحالت إلى عقبات يصعب تخطّيها وتحولت إلى دعاء يتأجّج بين الفينة والأخرى بحسب الدفقة الشعورية .

كما يظهر استخدام الشاعر للبحر الوافر وفق النمط التقليدي للقصيدة العربية وذلك في قصيدته (معين الدمع) التي يقول في مطلعها[2]:

مَعِينُ الدَّمْعِ لَنْ يَبْقَىْ مَعِيْنَا	**فَمِنْ أَيِّ المَصَائِبِ تَدْمَعِيْنَاْ**
0/0//0/0/0//0/0/0//	**0/0//0///0//0/0/0//**
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	**مفاعلتن مفاعلتن فعولن**
زَمَانٌ هَوَنَ الأَحْرَارَ مِنَّا	**فُدِيْتَ وَحَكَمَ الأَنْذَالُ فِيْنَا**
0/0//0/0/0//0/0/0//	**0/0//0/0/0//0///0//**
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	**مفاعلتن مفاعلتن فعولن**

ومن الملاحظ أن البحر الوافر جاء تام التفعيلات يتخلّله نوع متواتر من الزحاف في كامل أبيات القصيدة وهو العصب : مُفَاعلتن ← مُفَاعَلتن, وهو الشائع في أشعار العرب .

1-2 الأنماط الإيقاعية المركبة :

---

[1] الديوان, ص 102.

[2] المصدر نفسه, ص 129.

ويقصد بها: " الأوزان الشعرية المركّبة التي يتولد إيقاعها من تكرار تفعيلتين , أو من تكرار تفعيلة واحدة, حيث تكون التفعيلتان المكرَّرتان متجاورتان ,أو مفصولتان بتفعيلة واحدة"[1].

وبمعاينة شعر تميم يتبيّن لنا أنه استخدم ثلاثة أنماط مركّبة وهي الطَّويل, الوافر, الخفيف. فبالنسبة للطّويل تعمّد الشاعر اختياره في تخميسه لقصيدة(على قدر أهل العزم) لأبي الطيب المتنبي[2] , وسنورد هذا المقطع الافتتاحي منها:

أَقُولُ لِدَارٍ دَهْرُهَاْ لاَ يُسَاوِمُ وَمَوْتٍ بِأَسْوَاقِ النُّفُوسِ يُسَـاوِمُ

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

فعول مفاعيل فعولن مفاعي فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

وَأَوْجُهِ قَتَلَىْ زَيَنَتْهَا المَبَاسِمُ عَلَىْ قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِيْ العَزَائِمُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

وَتَأْتِيْ عَلَىْ قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

فقد جاء البحر الطويل في البيت الأول والثاني تاما تتخلله بعض الزحافات كالقبض في البيت الأول والثاني: فعولن ←فعول والحذف الذي تخلل العروض والضرب في كامل أجزاء المقطع : مفاعيلن مفاعي .أما السطر الأخير من المقطع الأول فقد جاء مشطورا وذلك لنزوع الشاعر إلى خلق شكل موسيقي جديد يتناسب مع المعاني التي تحملها القصيدة من وصف للذّات العربية جمعا وإفرادا في هذا الزمان .

وبالنسبة للوافر, فإيقاعه يتولّد من تكرار وحدة إيقاع مؤلفة من تفعيلتين تتردّد مرتين في كل شطر ويتم استغلال هذه الوحدة بالتصرف في نسبة ورودها .

---

[1] حسن الغرفي , حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر , ص12 .

[2] الديوان ,ص 111.

ومن نماذج الوافر لدى تميم قصيدته (غزل)والتي يقول فيها[1]:

هُبُوا حُبِيْ لَكُمْ ذَنْبًا فَإِنِي	**رَأَيْتُ القَتَلَ فِيْهِ مِنَ الغُلُوِ**
0/0//0/0/0//0/0/0//	**0/0//0///0//0/0/0//**
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	**مفاعلتن مفاعلتن فعولن**
نَكُونُ وَلاَ نَكُونُ إِذَاْ اعْتَنَقْتْنَا	**دُخَانًا لاَ يَكُّفُ عَنِ العُلُوِ**
0///0/0///0//0///0//	**0/0//0///0//0/0/0//**
مفاعلتن مفاعلتن فاعلتن	**مفاعلتن مفاعلتن فعولن**

نلاحظ في هذا المقطع نوعا مكررا من الزحاف في حشو البيتين الأول والثاني وهو (العصب): مفاعلتن ← مفاعلتن ,كما نلاحظ ما أصاب تفعيلة العروض في البيت الثاني من علّة (القطع) : مفاعلتن ← مفاعي .

3-1 النمط المزدوج الشكل:

وما يميز هذا النمط " المزاوجة بين الشكلين الحر والتقليدي مزاوجة تخلق ازدواجا شكليا في القصيدة الواحدة "[2] ,ولعل لجوء تميم للشكل التقليدي يمثل ظاهرة لها صلتها السياسية كما في قصيدته (تخميس على قدر أهل العزم) التي نظمها على بحر الطّويل ,فهي تندرج ضمن الشكل التّقليدي على الرغم من المعاني الجديدة التي تحويها , وتجلى هذا النّمط في ثمانية قصائد في الديوان وهي : (في القدس, سفينة نوح, الجليل, أمر طبيعي, خط على قبر مؤقت, أمير المؤمنين) بالإضافة إلى قصيدته

(تقول الحمامة للعنكبوت) والتي يقول في مطلعها[3]:

---

[1] الديوان, ص121.

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 13.

[3] الديوان،ص 53-54.

تَقُولُ الحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ   أَخِيَّةُ تَذْكَرْتِنِيْ أَمْ نَسِيْتِ

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

فعولن فعول فعولن فعولن   فعول فعولن فعولن فعولن

عَشِيَةَ ضَاقَتْ عَلَى السَّمَاءِ   فَقُلْتُ عَلَىْ الرُّحْبِ فِيْ الغَارِ بَيْتِيْ

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

فعول فعولن فعولن فعولن   فعول فعولن فعولن فعولن

....

أَخِيْةُ مَاذَا جَرَى لَهُمَا؟

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

فعول فعولن فعول فعو

أَتَرَى سَلِمَا؟

///0///0

فعلن فعلن

يَا أُخَيَّةُ هَلْ تَعْلَمِيْنَ؟

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

فع فعول فعولن فعول

لَقَدْ كَانَ فِي الغَارِ وَعْدٌ بِأَنَّ السَّمَاءَ سَتُمْطِرُ

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

وحتى يستطيع الشاعر سرد الحادثة التي وقعت للرّسول "صلّى الله عليه وسلم" مع أبي بكر الصديق "رضي الله عنه" ;انتقل من الشكل العمودي إلى شعر التفعيلة دون قيود تكّبل الدفقة الشعورية لدى الشاعر ,كما نجد الشاعر يزاوج بين البحر المتقارب والمتدارك دون خلو القصيدة من الزحافات والعلل

التي تسهم في استنطاقها من حين لآخر, فبعودتنا مثلا إلى الأبيات على سبيل إظهار تقطيعها العروضي يظهر لنا الشكل التالي:

فعولن فعول فعولن فعول　　　فعول فعولن فعولن فعول

فعول فعولن فعولن فعولن　　　فعول فعولن فعولن فعولن

....　　　..........................

فعول فعولن فعول فعو　　　..........................

فعلن فعلن

فع فعول فعولن فعول

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

....

فعول فعولن فعول فعو

فعلن فعلن فعلن

ومن الملاحظ أن الشاعر استخدم البحرين بتشكلات مختلفة وجعلهما أداة طيِّعة في يده دلالة على تمكُنه وقدرته على التَّنقل من وزن لآخر وفق ما تقتضيه الضرورة الشعرية ودون أن بالإيقاع العروضي المألوف مع رغبة جامحة في إحداث نوع من التغيير , أما عن أنواع الزحافات والعلل الواردة في المقطع السابق فيمكن حصرها في:

- القصر: فعولن ←فعول
- الحذف: فعولن ←فعو
- البتر: فعولن ←فع

أما عن أنواع الأبيات نوضحها في الجدول(2) التالي :

رقم البيت	نوعـه	البحر الذي ينتمي إليه

5	منهوك	المتدارك
7	مجزوء	المتقارب
9	مشطور	//
10	//	المتدارك

ولن تأتي المزاوجة بين البحرين عبثا أو على سبيل المزاوجة الشعرية , فمن الملاحظ أن المتلقي لا يشعر بأي تنقّل إيقاعي ذلك أن صيغة الاستفهام المكررة شدّت انتباهه بصرف النظر عن البحر التي انتمت إليه , كذلك الشأن بالنسبة إلى بقيّة المقاطع الأخرى التي انتمت إلى البحر المتدارك والتي جاءت على صيغة الاستفهام بصفة متكررة[1] :

أَخِيَّةُ مَاذَا جَرَى لَهُمَا؟

لَاْ أَرَىْ مَا أَرَىْ

....

....

أَتَرَى أَسْرَا أَتَرَى ُقَتْلَا؟

1-4النّمط المتعدد الأوزان:

ويقصد بهذا النّمط :" تلك القصائد التي تستخدم في بنائها الموسيقي أوزانا متعددة بحيث يستقلّ كل وزن بمقطع معين يتناسب فيه الموقف الفكري أو البعد النفسي المروم التعبير عنه من قبل الشاعر"[2]

وتجدر الإشارة هنا أن تميما في استخدامه لهذا النمط زاوج بين البنية الموسيقية القديمة والبنية الموسيقية الحديثة وهو ما رأيناه سابقا , ويمكن عد القصائد المزدوجة الشكل هي نفسها التي استخدم فيها الشاعر أكثر من إيقاع وخص كل مقطع بوزن معين للتعبير عن مواقف فكرية معينة.

كما هو الشأن في قصيدته(في القدس) , حيث جاء المقطع الافتتاحي عمودي الشكل ينتمي إلى بحر الطّويل والتي يقول في مطلعها[1]:

---

[1] الديوان، ص 54.

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 13.

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الحَبِيْبِ فَرَدَنَا	عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورِهَا
0//0///0///0/0//0/0//	0//0//0/0///0/0//0/0//
فعولن مفاعيل فعول مفاعلن	فعولن مفاعيل فعولن مفاعلن
فَقُلْتُ فِيْ نَفْسِيْ رُبَمَا هِيَ نِعْمَة	فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِيْنَ تَزُورُهَا
0//0//0/0//0/0/0/0//0//	0//0///0//0/0/0//0/0//
فعول فاعيلن	
تَرَى كُلَ مَا لَا تَسْتَطِيْعُ احْتِمَالُهْ	إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دَوْرَهَا
0/0//0/0//0/0/0//0/0//	0//0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
وَمَا كُلُ نَفْسِ حِيْنَ تَلْقَىْ حَبِ ْيبَهَا	تُسَرُ وَلَا كُلَ الغِيَابِ يُظِيرُهَا
0/0//0/0//0/0/0//0/0//	0//0//0/0/0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن عولن مفاعلن
....	....
....	....

فِي القُدْسِ بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرَمَ لِزَوْجَتِهِ يُفَكِرُ فِي قَضَاءِ أَيجَازَةٍ أَوْ

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

فِي طِلَاءِ البَيْتِ

0/0/0/0//0/

متفعلن مستفعلن

نلاحظ أن الأبيات الأولى تسير وفق إيقاع بحر الطويل , في حين انتقل الشاعر في الأبيات المتبقية إلى إيقاع الرّجز ويمكن أن نعدّ ذلك انتقالا من حركة إلى سكون , فالشاعر خصَّ بحر الطويل بالحركة

---

[1] الديوان،ص 07.

والفاعلية(مرور, رد, زيارة, رؤية, لقاء, سرور, فراق, ...) وخصّ بحر الرّجز بالسُّكون المؤقت في وصف الشوارع الفلسطينية , كما أنّ الشاعر في المقطع الأول يظهر إحساسه بالوجود ويظهر في المقطع الذي يليه إحساسه بالتهميش فيظهر لنا هذا الانتقال في سياق تقابلي :

إحساس بالوجود ←إحساس بالتهميش

حركة ← سكون.

2-القافية :

تناول العروضيون القافية في المتون الشعرية قديما وبيّنوا الحالات المختلفة التي تأتي عليها , واهتم بها غير العروضيين من النحاة واللغويين كونها أساسا يتم به التمييز بين ما هو داخل في نوع الشعر من الكلام ومما ليس داخلا في ذلك النوع منه[1].

وقد تحدث الخليل بن أحمد الفراهيدي, عن القافية ورأى أنها تبدأ " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[2] , وهي عند الاخفش "آخر كلمة في البيت"[3]

أما عند المحدثين العرب فنجد إبراهيم أنيس يعرفها على أنها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة , وتكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها"[4] .

وقد التزم الشعر العربي القديم بالبحور الشعرية كما التزم بوحدة القافية , و بدخوله مرحلة جديدة من التطور حاول الشعراء التّخلّي عنها أو إحداث بعض التغيّرات فيها كونها تأسر الشاعر وتحد من حريته وقدرته على التعبير[5] , فلم تعد القافية ضرورية في نهاية السطر الشعري ,وربما جاءت بعد عدة أسطر أو قد يبتعد الشاعر عنها إذا شعر من خلالها أنها توصد أمامه منافذ الانطلاق والإبداع[6] .

---

[1]: محمد إيوان ,قضايا النقد الأدبي عند حازم للقرطاجني, منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية , الدار البيضاء، الرباط, ط 1 ,2004م, ص 528.

[2]: الحسن أبو علي بن رشيق القيرواني ,العمدة في محاسن الشعر وآدابه ,تح: محي الدين عبد الحميد, مطبعة حجازي, مصر, ط 1, 1934م,ج1, ص 129.

[3]: يوسف بن محمد بن علي بن أبي يعقوب السكاكي, مفتاح العلوم ,تح: عبد الحميد هنداوي ,دار الكتب العلمية ,بيروت ,لبنان, ط1, 2000م, ص 688.

[4]: إبراهيم أنيس, موسيقى الشعر, المكتبة الانجلو مصرية, القاهرة, ط3, م1965, ص 246.

[5] :ينظر: رواية اليحياوي, شعر ادونيس (البنية والدلالة), منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, دط, 2000م , ص 287.

[6]: ينظر: محمد سلطان, الإيقاع في شعر الحداثة, ص 90.

وتميم كغيره من الشعراء المعاصرين الذين حاولوا الابتعاد عن هذا العرف الموسيقي في كثير من قصائده وإذا أردنا التأكد من ذلك توجَّب علينا عند دراستنا للقافية في شعره التركيز على أمرين:

- الأول: دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في أواخر البيت أو السطر الشعري ,أي حرف الرّوي.
- والثاني: رصد أبرز أشكال القافية التي ترددت في القصائد التي حواها ديوانه (في القدس).

2-1حرف الرّوي:

ويعرفه بعض النقاد أنه:" الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه(...) وهو ذلك الصوت الذي لا بد أن يشترك فيه كل قوافي القصيدة, فلا يكون الشعر مقفى إلا بان يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[1] , ولن يخرج حرف الروي عن حروف الهجاء المتعارف عليها في اللغة العربية "فمعظمها مما يمكن أن يقع رويًّا ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[2]، وقد استخدم تميم عشرة أصوات في روي ديوانه وهي مرتبة بحسب نسب تواترها في الديوان في الجدول(3) التالي:

---

[1]: أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 46.

[2]: المرجع نفسه , ص 46.

حرف الروي	عدد القصائد	نسبة استعماله في الديوان	صفة الحرف
الهاء(ه)	16	٪68,64	مهموس
التّاء(ت)	16	٪25,6	مهموس
النّون(ن)	16	٪24,6	مجهور
الميم(م)	13	٪18,33	مجهور
الباء (ب)	14	٪13,16	مجهور
الدّال (د)	12	٪14,98	مجهور
الهمزة (ء)	13	٪11,7	مجهور
الرّاء (ر)	11	٪9,57	مجهور
الكاف (ك)	9	٪6,57	مهموس
العين (ع)	9	٪5,58	مجهور
اللاّم (ل)	16	٪1,12	مجهور

مما سبق يتضح لنا إن أكثر الحروف الهجائية المستعملة كحرف روي في الديوان هو الحرف المهموس (ه) حيث تواتر حضوره في نحو ستة عشر قصيدة بنسبة 68,64٪ , أما عن الحروف المتبقية والتي لم يرد ذكرها فلم تحقق أي نسبة وكان حضورها لا يتعدّى ثلاث أو أربع مرات في مجموع قصائد الديوان ككل ,فحضور (الياء) مثلا كان بنسبة 0,4٪ في ثمانية قصائد وهي أعلى نسبة مقارنة ببقية الحروف الأخرى (الجيم , الحاء, والخاء, الذال,والسين, الشين والصاد, الظاء, الطاد, الضاد, الغين,القاف).

ومن الملاحظ أن معظم الحروف التي لم يستخدمها الشاعر رويًّا في قصائده يقلُّ شيوعها في الشعر العربي كما يندر مجيء الخاء والذال والزاي والضاد والغين) رويًّا, أما الصاد فهو من أضعف الحروف المستعملة رويًّا في الشعر العربي[1].

أما عن الأصوات من حيث صفتها ودلالتها الموحية ,فنجد أن الأصوات المجهورة أكثر هيمنة على القافية من الأصوات المهموسة ممثلة في تسعة أحرف من بين أحد عشر حرفا من جملة الحروف المستعملة رويا في الديوان و ويرجع ذلك إلى أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة مما يعني رغبة الشاعر في نقل مشاعره وأحاسيسه بنبرة تشد انتباه المتلقي وتحدث في نفسه تأثيرا قويا وهذا ما لمسناه في أغلب قصائده حيث غلبت عليها مسحة الحزن مدعمة بأصوات المقاومة الملتهبة من قبل شعبه الذي رفض الخضوع للمستعمر.

في المقابل نجد أن الشاعر استخدم أحد الأصوات المهموسة بنسبة عالية تكاد تكون متساوية مع مجموع الأصوات المجهورة يتمثل في صوت (الهاء) بنسبة 68,64٪ وهو من أكثر الأصوات تجسيدا للألم والمعاناة باعتباره عميق المخرج يدل على الصعوبة في إرسال الصوت وكثرة التنهُّدات والآهات المتواصلة وهو صوت "رخو مهموس, عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[2] ،وهذا ما يتناسب مع المعاني التي ذكرناها آنفا, فالشاعر في أغلب قصائده يعتريه التعب والضيق والتوجع المستديم فنجده في أحد قصائده يحتضر ينتظر المنيَّة تستعجل راحته وذلك في قصيدته (قفي ساعة) بحيث تردد صوت (الهاء) فيها 31 مرة والتي يقول في مطلعها مخاطبا المنيّة[3]:

قِفِيْ سَاعَةً يُفِيْدُكِ قَوْلِيْ وَقَائِلُهُ   وَلَا تَخْذُلِيْ مَنْ بَاتَ وَ الدَّهْرُ خَاذِلُهُ

إِلَّا وَانْجِدِيْنِي أَنَّنِيْ عَزَ مُنْجِدٍ   بِدَمْعِ جَوَادٍ مَا يَخِيّبُ سَائِلُـهُ

[1]: ينظر: أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 67.

[2] :المرجع نفسه , ص 83.

[3]: الديوان,ص 97.

إضافة إلى حرف (التّاء) الذي تقدم جميع الحروف الأخرى رغم قلة شيوعه رويًّا في الشعر العربي"[1] مما يُعدُّ ملمحا أسلوبيا عند تميم ومروقا عما ألفته الأسماع في متون الشعر العربي.

إضافة إلى أن حرف (التّاء) من الحروف المهموسة التي تخلو من العلو والنبرة المرتفعة[2] فتأتي لتعضد(الهاء) في إحساس الشاعر بالألم والاستسلام وحسبه أن عرض ما يعانيه من جوى وعذاب تعزّزها الضّربة الإيقاعية لرّوي التاّء.

2-2 أشكال القافية في النّسقين التقليدي والحرّ:

يختلف نظام التقفية عند الشعراء المعاصرين بحثا منهم عن أسباب التفرّد والاختلاف في التجربة الشعرية وهذا ما نجده في شعر تميم فقد تعددت أشكال القافية عنده ويمكن رصد أبرزها فيما يلي:

أ- القوافي المردوفة:

والرّدف:" ألف أو واو أو ياء ساكنة تكون قبل الرّوي"[3] وقد كثرت القوافي المردوفة عند تميم بشكل لافت والمقطع الموالي من قصيدة(أنا لي سماء كالسماء) يوضح ذلك[4]:

أنَا لِي سَمَاءٌ صَغِيرَةٌ زَرْقَاءُ

أَحمِلُهَاْ عَلَى رَأْسِيْ وَأَسْعَى فِي بِلَاْدِ الله مِنْ حَيٍّ لحيٍ

هَذِيْ سَمَائِيْ فِي يَدِ

فِيْهَا الذِي تَدْرُونَ مِنْ صِفَةِ السَّمَاءِ

فِيهَا عُلُوٌ وَانْكِفَاءٌ

وَتَوَافُقُ الضِّدَيْنِ مِنْ نَارٍ وَمَاءٍ

فِيْهَا نُجُوْمٌ شَارِدَاتٌ كَالظِبَاءِ

يَحلُو عَلَيْهَا ذَلِكَ الخَلْقُ الهَجِيْنُ مِنَ التَعَالِيْ وَالحَيَاءُ

---

[1]: أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية , ص 47.

[2]: المرجع نفسه , ص 47-48.

[3]: محمد إيوان, قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني, ص 529.

[4]: الديوان , ص 21.

فالألف التي جاءت قبل حرف الروي (الهمزة) هي ما يسمى بالردف كما رواح تميم بين حروف الرّدف الثلاثة وجاءت القوافي المردوفة عنده في نحو خمسة عشر قصيدة موزّعة على واحد وسبعين وأربع مئة (471) بيت ما نسبته 70,65٪ من أبيات الديوان ,ولم يخرج الشاعر في استخدامه لهذه القوافي عن شكل استخدامها في الشعر العربي ,أما عن ارتفاع نسبة ورودها في الديوان فيعود ذلك إلى طول النفس الذي تحدده حروف المد مما يسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي من جهة وتعزيز نداء الشاعر المستمر للضمير العربي من جهة أخرى, لما في النداء من أنين وحرقة وألم بحيث نجد أن "الهواء حال النطق بحروف المد الثلاثة يمتد خلال مجراه ويستمر في الامتداد لا يقطعه شيء ولا يمنع استمراره أي عارض ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه"[1] ،ولعله الحق الوحيد الذي لا تقف أمامه سدود تمنع انهمار الدموع المهراقة التي لم يكفكف هطولها الوعود الكاذبة والتي أصبحت بمثابة مخدر سرعان ما ينتهي تأثيره بانتهاء مفعوله .

ب- القوافي المتواترة :

وهي القوافي التي "يفصل بين ساكنيها حرف متحرك"[2] ،ولقد حاول تميم التنويع في القافية المتواترة داخل القصيدة الواحدة على الرغم من احتفاظه بالبنية الموسيقية القديمة,وذلك ما نجده في قصيدته التي يعارض فيها أبا الطيب المتنبي بعنوان (على قدر أهل العزم) بحيث قسم القصيدة إلى مقاطع يتكون كل مقطع من بيت أو شطر منفرد يكمل معنى البيتين السابقين وقد تعمد الشاعر ذلك ليشير إلى التجربة الشعرية الجديدة , يقول في مطلعها[3] :

أَقُولُ لِدَارٍ دَهْرُهَا لاَ يُسَاوِمُ وَمَوْتٍ بِأَسْوَاقِ النُّفُوسِ يُسَاوِمُ

وَأَوْجُهِ قَتَلَىْ زَيَنَتْهَا المَبَاسِمُ عَلَىْ قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِيْ العَزَائِمُ

وَتَأْتِيْ عَلَىْ قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

---

[1]: أماني داوود سليمان , الأسلوبية والصوفية, ص 52.

[2]: ينظر: يوسف السكاكي, مفتاح العلوم, ص 690.

[3]: الديوان, ص 111.

وَلَتْنَا لَيَالٍ لَيْسَ يَحْفَظُ جَارَهَاْ   وَنَارُ أَسَىْ الجَحِيْمِ شَرَارُهَـا

يُفَرِقُ مَا بَيْنَ الرِّجَالِ اخْتِيَارُهَا   وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيْرِ صِغَارُهَا

وَتصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيْمِ العَظَائِمُ

نلاحظ على المقطع السابق تنوعا في أحرف الروي ففي المقطع الأول ورد (ميما), وفي المقطع الثاني ورد(هاءا) , ثم يواصل الشاعر التنويع في الروي إلى آخر مقطع في القصيدة فنجد استخدامه للحروف التالية (الباء, النون, العين, الميم, التاء, الفاء, الزاء, الغين, الدال, اللام, الفاء) وهي في اغلبها حروف مجهورة مناسبة للنبرة القوية اتسم بها إيقاع القصيدة باستثناء حروف الهمس الثلاثة (الهاء ,الفاء, التاء), إضافة إلى استخدامه للحروف المجهورة في موضع المتحرك قبل الروي كاملة وقد بلغ عدد الأبيات التي جاءت قوافيها متواترة أربعة وثمانين وخمسمائة بيتا.

ج- القوافي المتداركة :

وهي القوافي التي يفصل بين ساكنيها حرفان متحركان[1] ،وقد ظهر هذا النوع من القوافي في قصيدته"قفي ساعة " إضافة إلى الظهور المتناثر من حين لأخر في قصائد أخرى من الديوان وقد أتبع الشاعر في هذه القصيدة الشكل الموسيقي القديم, يقول في مطلعها[2]:

قِفِي سَاعَةً يُفِيدُكِ قَوْلِي وَقَائِلُهُ   وَلَا تَخْذُلِيْ مَنْ بَاتَ وَالدَّهْرُ خَاذِلُهُ

أَلَا وَانْجِدِيْنِي أَنَنِي عَزَ مُنْجِدِيْ   بِدَمْعِ جَوَادِ مَا يَخِيْبُ سَائِلُـهُ

إِذَا مَا عَصَانِي كُلُّ شَيْءٍ أَطَاعَنِي   وَلَمْ يَجْرِ فِي مَجْرَى الزَّمَانِ يُبَاخِلُهُ

بِإحْدَى الرَّزَايَا أَبْكِي الرَّزَايَا جَمِيْعِهَا   كَذَلِكَ يَدْعُو غَائِبَ الحُزْنِ مَا ثِلَةً

وقد ورد هذا النوع من القوافي في خمسة عشر قصيدة من الديوان موزعة على 150 بيت بنسبة 22,5٪ بالنسبة إلى عدد القصائد ككل.

---

[1]: ينظر:يوسف السكاكي, مفتاح العلوم, ص 690.

[2] :الديوان, ص 97.

د- القوافي المتراكبة:

وهي القوافي التي يفصل بين ساكناها ثلاثة حروف متحركة[1] ,ولقد كان حضور هذا النوع من القوافي في الديوان قليلا على سبيل التنويع في القافية وكسر روتين الإيقاع الموسيقي وشد انتباه المتلقي من حين لأخر, وقد كان حضورها بارزا في قصيدة (الموت فينا وفيهم الفزع) بالتناوب مع القافية المتداركة والتي يقول في مطلعها[2]:

إِنْ سَارَ أَهْلِيْ فَالدَّهْرُ يَتْبَعُ   يَشْهَدُ أَحْوَالَهُمْ وَيَسْتَمِعُ
يَأَخذُ عَنْهُمُ فَنَّ البَقَاءِ فَقَدْ   زَادُوا عَلِيْهِ الكَثِيَر وابْتَدَعُوا
وَكُلَّمَا هَمَ أَنْ يَقُولَ لَهُـمْ   بأنَّهُمْ مَهْزُومُونَ مَا اقْتَنَعُوا
يَسِيرُ أَنْ سَارُوا فِي مُظَاهَرَةٍ   فِي الخَلْفِ فِيْهِ الإِقْدَامُ وَالجَزَعُ

أما عن نسبة الحضور فقد كان ضئيلا في نحو ستُّ قصائد , بلغ عدد الأبيات التي ظهرت فيها القافية المتراكبة ستة وعشرين بيتا أيّ بنسبة 1,56٪ بالنسبة إلى العدد الكلي للقصائد ويمكن أن نعد هذا النوع من القوافي فرعية تخللت النظام المحوري للقافية والمتألف من ثلاثة أنواع : مردوفة , متواترة ومتداركة بدرجة أقل.

- نستنتج مما سبق أن جلَّ ما تقدم ذكره من ألوان القوافي المختلفة يسهم في تحقيق نوع من الثراء الموسيقي ويدّل على قدرة الشاعر في محاولة بعض ضروب الإيقاع الشعري وإخضاعها لنظامه الموسيقي الخاص مع المحافظة على القافية التقليدية رغم ما شهدته من تغير في حركة حرف الرّوي ،وتارة تكون مطلقة بإسكان حرف الرّوي ومقيدة تارة أخرى بتحريك حرف الرّوي.
- كما نلاحظ أنّ الشاعر حاول الالتزام بالقافية الموحدّة في المقطوعات التي نظمها وفق النسق التقليدي واختلفت القوافي بين مقطوعة وأخرى ذلك أنّ القافية الواحدة في الشعر العربي تناسب كل المناسبة شعر المقطوعات فنجد الشاعر يركز على معنى واحد في أبيات قليلة فيكون بحاجة إلى إحكام الربط بين بعضها وتعاونه القافية الواحدة والوزن الواحد على ذلك ,إذ إن البيت الواحد

[1]: ينظر: يوسف السكاكي, مفتاح العلوم, ص 690.
[2]: الديوان ,ص 45.

يحدّث نمطا من التوقع يعالجه الشاعر بالإشباع والمفاجأة المقبولة إلى أن يتمثّل المعنى أو الشعور كاملا في آخر البيت[1] . وهذا الملمح نتبيَّنه في مقاطع عديدة من القصائد المزدوجة النسق منها (في القدس, أمر طبيعي, تقول الحمامة للعنكبوت خط على قبر مؤقت, أمير المؤمنين), إضافة إلى بعض المقطوعات المنفردة كما هو الحال في مقطوعة (معين الدمع) والتي يقول في مطلعها[2]

مَعِينُ الدَمْعِ لَنْ يَبْقَى مَعِيْنَا   فَمنْ أيِّ المصَائِبِ تَدْمَعِينَا

زَمَانٌ هَوَنَ الأحرار مِنَّا   فُدِيْتِ وَحَكَّمَ الأَنْذَالُ فِيْنَا

مَلأْنَا البّرَ مِنْ قَتْلَى كِرَامٍ   عَلَى غَيْرِ المَهَانَةِ صَابِرِينَا

نلاحظ أن الشاعر حافظ على القافية من بداية القصيدة إلى نهايتها ,فنجدها مطلقة مفتوحة الوصل بحيث "يمتاز الفتح عند النطق بانعدام أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أيّ احتكاك يصاحب النطق لذا فإنها تسمع بوضوح من مسافة أبعد بكثير مما يسمع غيرها من الأصوات "[3] ، كما أنّ حرف الرّوي (النون) وصفته الجهر تناسبه الشدة والقوة في النطق مرتبطا بما يريد الشاعر ويرغب في التعبير عنه وهو شحذ الهمم وترك مظاهر الانكسار والتأسِّي عن الماضي ومحاولة استدراك ما فات ,إلى غير ذلك من عبارات التَّقريع التي تتطلب من الشاعر رفع مستوى الإيقاع بالامتداد الصوتي لحرف الرّوي.

أما بخصوص القصائد التي تمَّت صياغتها وفق النسق الحر ,فقد تعددت قوافيها "بدافع الإحساس بضرورة تغيير التَّقفية حسب ما يقتضيه الموقف الفكري والشعوري الذي يتغير بمقتضاه منحنى الأداء اللغوي[4]". ويمكن رصد أبرز أنماط التَّقفية عند تميم في ديوان (في القدس) فيما يأتي:

---

[1]: ينظر, حسن الغرفي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 28.

[2]: الديوان, ص 129.

[3]: أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 72.

[4]: حسن الغرفي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 30.

هـ- القوافي المتوالية:

هي القوافي التي يجمع مع لين إيقاعها التماثل الصوتي[1] ,من ذلك نجد قول الشاعر في قصيدته (رجز[2]):

حَدِيقَةٌ كَكَوْكَبٍ فِي كَوْكَبٍ

امْرَأَةٌ قَدْ تَ◌ِوجَتْ بالشُّهُبْ

مُشِيْرَةٌ بِمِشْعَلٍ مُلْتَهِبْ

تَرْكَبُ فَوْقَ وَحْشِهَا المَرْكَبْ

مِنْ مَرْكَبٍ منْ أَلْفِ أَلْفِ مَرْكَبِ

يَمْشِيْ رَأْسٌ لَهُ وَذَنَبْ

وَكُلُ رَأْسٍ لِمَلِيْكٍ أَحْدَبٍ

مُتَوَجٌ بِتَاجِهِ مَعْصَبِ

مِنَ الصَّفِيْحِ اللَّيِّنِ المُذَهَبِ

من الملاحظ أن ما يبرر هذا النظام الصوتي هو قيمة القافية الجمالية التي تنبني على أساس التوالي الصوتي المتمثل في صوت (الباء) وهي من الأصوات المجهورة الواضحة في السمع ,وكذا التَّوالي المقطعي للقافية المتواترة.

و- القوافي المتشابكة :

الذي ينبني على أساس التعدد والاختلاف ,بحث نجد أكثر من قافية في القصيدة الواحدة كما هو الشأن في قصيدة (قبّلي ما بين عينيَّا اعتذارا يا سماء والتي يقول فيها الشاعر[3]:

1. اسْمَعُوا يَا مَنْ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتُ الله سِرْبُ مِنْ حَمَامٍ} .أ

---

[1]: ينظر حسن الغرفي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 31.

[2] : الديوان ص125.

[3]: المصدر نفسه, ص 104-105.

2. وَأَذَانٌ فِي الأَعَـالِيْ يَتَرَدَدُ} .ب

3. بَيْنَكُمْ مَنْ كَلَّمَ اللهَ جِهَارًا

4. وَالَّذِيْ لَمْ يَصْلَى نَارًا

5. وَالَّذِيْ عَنْ أَمْرِهِ عُمِرَتْ الجِنَاْن دَارًا .ج

6. والَّذِيْ يَحْيَاْ مَدَىْ الدَّهْرِ إِسْرَارًا

7. حَاضِرًا أَوْ غَائِبًا يَبْدُو وَ يَسْتَخْفِيْ مِرَارًا

8. وَالَّذِيْ قَدْ أَتْعَبَ النَّاسَ انْتِظَارًا

9. لَيْلَةَ المِعْرَاجِ فِي المِحْرَابِ مَنْ خَلفَ مُحَمَدْ } .د

10. اسْمَعُوا مِنَّا الكَلَامِ}. هـ

11. أُعْذُرُونَا لَوْ دَخَلْنَا فِي صَفْوَتِ الخَاشِعِيْنِ .ز

12. بِالتَّوَابِيْتِ وَبِالإِعْلَامِ فَوْضَى !.ز

13. نَحْنُ لَسْنَا أَوْلِيَاءَ أَوْ أَعْبَادًا صَالِحِينَ . ز

14. غَيْرَ إِنَّا لَمْ نَجِئْكُمْ مُدَّعِيْنَ .ز

15. كَيْ نَنَالَ المَجْدَ فِي شِرْكَتِكُمْ هَذَا المَقَامِ . ح

16. نَحْنُ جِئْنَا مُجْبَرِيْنَ .ط

ومن الملاحظ أنّ الشاعر لم يلتزم بقافية واحدة ,بل تنوّعت قوافيه ,فنجده خصّ كل مقطع بفكرة معينة وقافية معينة ,ولو حاولنا جمع المقاطع التي توحدت قوافيها سنجد أنّ الفكرة متواصلة بحيث جمع بين السّطر الأول والسّطر العاشر, والسّطر الخامس عشر تماثل صوتي أساسه الميم المردوفة بالألف وكذلك الأمر بالنسبة للسّطر الثاني والتاسع بحيث ظهرت القافية بإسكان حرف الرّوي (الدّال),ثم تأتي القافية في المجموعة (ج) متوالية بُنيت على أساس تماثل صوتي ومقطعي أساسه الرّاء المردوفة بالألف ,ثم بنيت في المجموعتين (ز),(ط), على أساس تماثل صوتي ومقطعي أساسه النّون المردوفة بالياء ,وفي القصيدة تماثلات أخرى تدل دلالة واضحة على الثراء القافوي الذي يمتلكه الشاعر والرغبة في الانفلات

من القوانين التقليدية الصارمة التي تجبره على مواصلة القصيدة بقافية موحّدة كما يشير تفجر الشّكل الشعري عنده إلى رغبته " في الانفصال عن واقع أيديولوجي واجتماعي قمعي ,فكل تحديد شكلي يدخل في إطار الممارسة السياسية التي تهدف إلي تغيير الواقع القائم"[1].

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

لقد حاولت القصيدة العربية الحديثة إحداث تغيير في الهندسة الموسيقية القديمة دون إلغاء الصلة بين الشعر وموسيقاه ،وذلك لخلق عالم علائقي جديد له إيقاعه الخاص ورمزيّته الصوتية التي يتميز بها عن الكلام العادي وهو" إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني , وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء الملونة والمتعددة"[2].

فالإيقاع الداخلي هو :"كل موسيقى تتأتّى من غير الوزن العروضي أو القافية ,وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزّز رؤيا الشاعر"[3] ،كما أن "موسيقى النص لا تتوقف على الإيقاع الذي يصاحب دخول الوزن والقافية عليه"[4] بل تتعداه إلى عناصر أخرى أولاها الألفاظ فقد أوضحت البحوث اللغوية بأن لها دلالات أخرى تفوق دلالاتها المعجمية تسهم في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الخارجي ,سواء أكانت حروفها مفردة أو مجتمعة[5].

أو كما قال الجاحظ:" الصوت هو آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت , ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[6] لما للصوت من طاقة إيجابية تحقق جانبا جماليا في النص أو مجتمعة في التركيب يُنشأ إئتلافها عدة معاني لها دلالاتها في النص الشعري.

1- تكرار الأصوات منفردة:

[1]: علي أحمد سعيد أدونيس ,الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب, (صدمة الحداثة, وسلطة الموروث الشعري), دار الساقي, بيروت ,لبنان, ط 9 ,2006م, ج4 ص 230.

[2] :محمد صابر عبيد, القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية , ص 57.

[3]: إيمان محمد أمين حضر الكيلاني, بدر شاكر السياب ,دراسة أسلوبية لشعره, دار وائل للنشر والتوزيع ,عمان ,الأردن , ط1, 2008م, ص 27.

[4]: عبد القادر هني, نظرية الإبداع في النقد العربي القديم, ديوان المطبوعات الجامعية, الساحة المركزية بن عكنون, دط,1999م, ص 248.

[5]: المرجع نفسه, ص 248.

[6]: عمرو أبو عثمان بن بحر الجاحظ, البيان والتبيين, ص61.

لقد فتحت الحداثة على النص الشعري أبوابا جديدة تثري الإيقاع وتضاف إلى الوزن والقافية كالإيقاع المترتب عن التكرار ويعد التكرار ظاهرة لغوية[1]. يتحدد من خلالها إحساس الشاعر بقيم الصوت الإيحائية وما يتوفر عليها من طاقات تعبيرية[2] فيلجأ عند صياغة قصائده إلى تكرار وحدات صوتية معينة تكشف عن اهتمامه بها وعن الصورة التي يريد نقلها إلى المتلقي.

وقد حاول تميم توظيف تلك الطاقات الإيحائية التي تمتلكها اصغر وحدة في النص الشعري لخدمة أغراضه الشعرية بحيث نجد الشاعر في كثير من قصائده يستخدم اصوانا معينة بكثافة تفوق اصواتا أخرى ,كتركيزه على صوت(الهاء) مثلا في تقفية بعض قصائده,وقد يعزز حرف القافية بتكثيف الصوت نفسه في حشو الأبيات[3]. أو توظيف ثلاثة أو أربعة أصوات متماثلة صوتيا بشكل لافت للانتباه يعطي النص قيّماً أسلوبية ذات إبعاد دلالية مختلفة.

1-1 الصوامت الانفجارية:

وتسمى أيضا بالأصوات الوقفية(stops)باعتبار التوقف أو الانحباس لكمية الهواء التي يصنع منها الصوت[4] وذلك بان يحبس عند خروجه " من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع ,وينتج عن هذا الحبس أو التوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة ,فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[5] انفجاريا"[5] وتأتي هذه الأصوات مرتبة حسب خروجها من الخارج إلى الداخل كالأتي[6]:

- الباء: بحيث تنطبق الشفتان بشكل تام وفيهما ينتج صوت (الباء)
- التاء,الدال,الضاد,الطاء,بحيث يلتقي طرف اللسان بالأسنان العليا ومقدمة اللثة.
- الكاف: وينتج هذا الصوت بالتقاء اللسان بالحنك الأعلى (السقف العلوي للفم)
- الهمزة القطعية: وينتج هذا الصوت من الحنجرة مباشرة

---

[1]: ينظر رواية اليحياوي, شعر أدنيس البنية والدلالة , ص 298.

[2]: ينظر حسن الغرفي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 35.

[3]: ينظر أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, , ص 75.

[4]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية ,دار صفاء للنشر والتوزيع عمان, الأردن, ط1, 1998م, ص 143.

[5]: محمود السعران, علم اللغة, مقدمة للقارئ العربي, دار الكتب المصرية,القاهرة, مصر,دط, 1992م, ص 127.

[6]: ينظر :عبد القادر عيد الجليل, الأصوات اللغوية, ص 143.

وبعد قيامنا بعملية إحصائية لورود هذه الأصوات في الديوان ظهرت لنا النتائج التالية مرتبة بحسب درجة تواترها في الجدول(4):

الأصوات الانفجارية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
التّاء	2005 مرة	٪5,21
الباء	1522 مرة	٪3,95
الكاف	1032 مرة	٪2,68
الدّال	1002 مرة	٪2,60
القاف	852 مرة	٪2,21
الهمزة	676 مرة	٪1,75
الطّاد	338 مرة	٪0,87
الضّاد	265 مرة	٪0,68

مما سبق يتضح بأن الأصوات التي ورد حضورها بنسبة كبيرة هو صوت (التاء) مقارنة ببقية الأصوات الانفجارية الأخرى,ويعد صوت (التاء) من الأصوات المهموسة الشديدة[1] ,وقد شبه رجاء عيد خروجه"بآهة حبيسة ذبيحة"[2]وهذا ما يتناسب مع جلّ قصائد الديوان والتي غلبت عليها نبرة حزن عميقة لا ريَّاء فيها لأنها نابعة من ذات متوجعة محبطة ومحتارة بين وطن صار العيش فيه صعبا وبين غربة تستهلك شبابه وتبعث فيه نيران الحنين ولوعة الفراق ,بحيث وجد الشاعر في صوت (التاء) نغما "صوتيا مساعدا يسهِّل التعبير عن هذه الغربة بل يكاد يجسدها تجسيدا "[3] ،كما يتصف حرف (التّاء) بخصائص

---

[1]: ينظر,أماني سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 77.

[2]: المرجع نفسه, ص77.

[3]: حسن الغرفي,حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 37.

نطقية تجعله يحقق تلك المعاني ,(فالتاء) خافية مستقلة وباردة والدم لا يجري في اللسان أثناء النطق بها وهذه الدلالات الإيحائية للصوت تعكس شعور الغربة عند الشاعر وتعبر عن حالة الإحباط التي يعيشها وقد وجد وطنه على حاله ,فازدادت غربته وهو بين أحضانه ومن أكثر القصائد التي عبرت عن ذلك الإحساس قصيدته (في القدس) والتي يقول فيها[1]:

فِي القُدْسِ لَوْ صَافَحْتَ شَيْخًا أَوْ لَمَسْتَ بِنَايَةً

لَوَجَدْتَ مَنْقُوشًا عَلَى كَفَيْكَ نَصَ قَصِيدَةٍ

يابْنَ الكِرَامِ أَوْ اثْنَتَيْنِ

فِي القُدْسِ رَغْمَ تَتَابُعُ النَّكَبَاتٌ ,رِيْحُ بَرَاءَةٌ فِي

الجَوِ رِيحُ طُفُولَةٌ فَتَرَى الحَمَامَ يَطِيْرُ يُعْلِنُ دَوْلَةً

فِي الرِّيْحِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنِ

وفي هذا المقطع اتخذ صوت (التاء) دلالة واضحة توحي بشدة الألم أما صوت الباء فقد بلغت نسبة تواتره في الديوان 3,95٪ وهو صوت شفوي انفجاري مجهور يغلب عليه الوضوح ويتجلى حضوره بشكل مكثف في قصيدة (رجز) قال الشاعر[2]:

يَا غُرْبَتِي يَا غُرْبَةَ المغْتَرِبْ

عَنْ دَارِهِ وَغُرْبَةَ المقْتَرِبْ

مِنْ نَفْسِهِ الَّتِي تَظَلُ تَخْتَبِي

يُرِيفُهَا كَذَا بِدُونِ سَبَبٍ

كَأَرْنَبٍ يَعْدُو وَرَاءَ أَرْنَبٍ

أَوْ رُبَمَا يَعْدُو وَرَاءَ ثَعْلَبِ

كَمْ طَالَبَ مِنْ جُهْدِهِ بِالمَطْلَبِ

يَدْفَعُهُ مَطْلَبُهُ لِلْعَطَبِ

---

[1]: :الديوان, ص07.

[2] : المصدر نفسه, ص123.

ومن الملاحظ أن حضور صوت (الباء) مقترنا بحركة الكسر سواء في حركة الروي أو في الحشو, "ولعل الصوت المنخفض المكسور يدل على لانهيار والحزن والحرقة"[1] بحيث جسد هذا النوع من الإيقاع إحساس الشاعر بالتهميش والخضوع والاستسلام من شدة ما يعانيه وهو في منأى عن وطنه.

ثم يأتي صوت (الكاف) في الدرجة الثالثة من حيث تواتره في الديوان بنسبة 2,68٪ وقد كان حضوره مكثفا في قصيدة(خط على قبر مؤقت) بحيث تردد 115 مرة ,وقد جاء في اغلبه ضميرا مخاطبا.

2-1 الصوامت الاحتكاكية:

وتتشكل هذه الأصوات عندما يضيق مجرى الهواء بدرجات متفاوتة النسب تسمح له بالمرور , بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا ويدعى الصوت الناتج عن هذه العملية بالصوت الاحتكاكي[2].

وتشتمل الأصوات الاحتكاكية على ثلاثة عشرا صوتا وهي:

ف/ذ/ث/ظ/ز/س/ص/ش/خ/غ/ع/ج/هـ, وقد حاولنا رصد هذه الأصوات وإحصائها في الجدول (5)التالي بحسب تواترها في الديوان:

الأصوات الاحتكاكية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الهاء(هـ)	1463 مرة	3,80٪
العين(غ)	197 مرة	3,11٪
الفاء(ف)	1042 مرة	2,70٪
السِّين(س)	861 مرة	2,23٪
الحاء(ح)	807 مرة	2,09٪

[1] أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 77.

[2] : ينظر: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية, ص 144.

الشّين(ش)	521 مرة	٪1,35
الصاد(ص)	326 مرة	٪1,02
الخاء(خ)	317 مرة	٪0,80
الذال(ذ)	248 مرة	٪0,64
الزاي(ز)	234 مرة	٪0,60
الغين(غ)	232 مرة	٪0,60
الضاد(ض)	190 مرة	٪0,49
الثاء(ث)	125 مرة	٪0,32

يتضح مما سبق بأن التردد الأكبر للأصوات الاحتكاكية تمثل في خمسة أصوات تكررت بنسب متفاوتة وهي (الهاء, العين, الفاء, السين, الحاء), يأتي في مقدمتها حرف (الهاء) بنسبة 3,80٪ وهو" صوت حنجري احتكاكي مهموس مرقق"[1] ومن أكثر القصائد التي تواتر فيها هذا الصوت قصيدة (تخميس على قدر أهل العزم), والتي يقول فيها[2]:

وَلَتْنَا لَيَالٍ لَيْسَ يَحْفَظُ جَارَهَا وَنَارُ أَسَى نَارِ الجَحِيْمِ شَرَارُهَا

يَفْرُقُ مَا بَيْنَ الرِّجَالِ اخْتِيَارُهَا وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا

وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيْمِ العَظَائِمُ

[1]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية , ص 183.

[2]: الديوان, ص 111.

يكرّر الشاعر حرف (الهاء) في المقطع السابق أربع مرات وفق توافق صوتي ناتج عن اتّصالها بالألف فجاءت قافية ضرب البيت الأول وكذا الثاني موافقة لقافية العروض الأولى والثانية ,مما منح المقطع تناسبا إيقاعيًّا وتجانسا صوتيا.

وقد جاء صوت(الهاء) في المقطع السابق ضميرا يعود على غائب فمرة يعود على (اللّيالي) ومرة على (النّار) ومرة على (المصائب), وهي ألفاظ تعبّر عن القلق النفسي الذي يعيشه الشاعر وعن التجربة المريرة التي عاشها من جراء المستعمر الذي طالت إقامته فتخرج أنفاس الشاعر آهات ساخنة توحي بشيء من اللهاث والضيق والتعب إذ يتخذ الفم عند النطق (بالهاء) وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين التي ترتبط بنفس عميق يوحي بالتّأوّه"[1] ،وهذا ما لمسناه في العديد من القصائد الأخرى بحيث نجد (الألف) تتلو (الهاء) في معظم الألفاظ مما يؤكد المعنى المشار إليه.

أما بالنسبة لصوت(العين) فقد بلغ عدد تواتره في الديوان1197 مرة بنسبة 3,11 ٪ وهو "صوت حلقي إحتكاكي مجهور مرقّق"[2]، وقد ارتبط حضوره بمعاني القوة والشدة , من ذلك قول الشاعر في قصيدته:(الموت فينا وفيهم الفزع)[3] :

قُلْ لِلْعِدَى بَعْدَ كُلِّ مَعْرَكَةٍ   جُنُودُكُم بِالسِّلَاحِ مَا صَنَعُوْا

لَقَدْ عَرَفْنَا العُزْلَةَ قَبْلَكُمُو   وَنَشْهِدُ الله فِيكُمُ البِدَعَ

سُتُونَ عَامًا وَمَا بِكُمْ خَجَلٌ   المَوْتُ فِيْنَا وَفِيْكُمْ الفَزَعُ

أَخْزَاكُمْ الله فِي الغُزَاةِ فَمَا   رَأَى الوَرَى مِثْلَكُمْ وَلَا سَمِعُوْا

حِيْنَ الشُّعُوبِ انْتَقَتْ أَعَادِيْهَا   لَمْ نَشْهَدْ القُرْعَةَ الَّتِي اقْتَرَعُوا

لَسْتُمْ بِأَكْفَائِنَا لِنُكْرِهَكَمْ   وَفِي عِدَاءِ الوَضِيْعِ مَا يَضَعُ

لقد تكرر صوت (العين) في هذا المقطع ستة عشر مرة , وما دل على معنى القوة والصلابة , هي الألفاظ التي ورد فيها صوت العين (العدى, معركة, صنعوا, الفزع,...) فالشاعر يستمد قوته من ضعف

---

[1]: أماني داوود سليمان , الأسلوبية والصوفية, ص 84.

[2]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية, ص 180.

[3]: الديوان, ص 36-37.

العدو الذي مهما بلغت قوته فلن يقلل من عزم المناضل الفلسطيني على النَّصر أو الاستشهاد فالشهادة أصبحت غايته وأفضل له من العيش تحت وطأة الظالم المستبد.

أما صوت(الفاء) فقد بلغت نسبة استعماله في الديوان 2,70٪ وهو صوت " أسناني شفوي احتكاكي مهموس"[1] وقد تحدث علماء اللغة عن هذا الصوت واعتبروه " من الأصوات الرّخوة الكثيرة التّعطيش وهي صعبة النطق قياسا بنظائرها الشديدة "[2], كما أن صوت (الفاء) ينتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية المنخفضة التي يضيق مجرى الهواء أثناء النطق بها[3]. ولعل هذه الخصائص سيقت لتعبر عن مرارة التجربة التي يعيشها الشاعر ,يقول تميم في قصيدته (في القدس)[4] :

فِي القُدْسِ شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعًا فِي السُّوقِ

رَشَاشٌ عَلَى مُسْتَوْطِنٍ لَمْ يَبْلُغْ العِشْرِيْنَ

قُبَعَةٌ تُحْيِّ حَائِطَ المَبْكَي

وَسُيَاحٌ مِنَ الإفْرَنْجِ شُقْرٌ لَا يَرَوْنَ القُدْسَ إِطْلَاقًا

تَرَاهُمْ يَأَخُذُونَ لِبَعْضِهِمْ صُوَرًا

مَعَ إِمْرَأَةٍ تَبِيْعُ الفِجْلَ فِي السَّاحَاتِ طُوْلَ اليَوْمِ

فِيْ القُدْسِ أَسْوَارٌ مِنَ الرَّيْحَانِ

فِي القُدْسِ مِتْرَاسٌ مِنَ الاسْمَنْتِ

فِي القُدْسِ دَبَّ الجُنْدُ مُنْتَعِلِيْنَ فَوْقَ الغَيْمِ

فِي القُدْسِ صَلَيْنَا عَلَى الإسْفَلْتِ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

تكرر صوت (الفاء) في هذا المقطع ثلاثة عشر مرة منها تسعة مرات متمثّلة في حرف الجرّ (في) الذي جاء ملازما لكلمة (القدس)التي تُعَدُ المركز الذي يدور حوله موضوع القصيدة وقد جاء حرف (الفاء)

[1]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية, ص 158.

[2]: محمد بو نجمة ,الرمزية الصوتية في شعر ادونيس الدلالة الصوتية والصرفية , مطبعة الكرامة,دب, دط, 2001م, ص 34.

[3]: ينظر, أماني داوود سليمان ,الأسلوبية والصوفية ,ص 79.

[4]: الديوان, ص 7-8.

مكسورا مقترنا بصوت المد(ي) دلالة على الانكسار وإحساس الشاعر بحالة من الضياع والبحث عن معالم الهوية التي فقدها الشاعر في وطنه .

أما حرفي (السين والحاء) فقد جاءت نسبة حضورها في الديوان متقاربة لاشتراكهما في صفة الهمس , وقد عدت الأصوات المهموسة أدعى إلى التأمل العميق والاستبطان المتأنِّي مع ما يلازمها من هدوء وروية[1] , ومن أبرز الأمثلة على ما تقدَّم قول الشاعر في قصيدته (أنا لي سماء كالسماء)[2] :

أنا لي سماء كالسماء صغيرة زرقاء

احملها على راسي وأسعى في بلاد الله من حي لحي هذي سمائي في يدي

فيها الذي تدرون من صفة السماء

فيها علو وانكفاء

وتوافق الضدين من نار وماء

فيها نجوم شاردات كالظباء

يحلو عليها ذلك الخلق الهجين من التعالي والحياء

فيها الرياح كما هو المعتاد وعد وعيد

تاريخها متكرر كالصبح فيها والمساء

لكنه كصباحها ومسائها في كل تكرار ,فريد

يحاول الشاعر في هذا المقطع أخذ القارئ معه في رحلته إلى عالم متخيَّل يشعر فيه بالهدوء والسّكينة يؤسس فيه مملكة للمظلومين ويعيد استقراء التواريخ العتيقة, ويصحِّح ما أحدث الدهر فيه من عطب ,وقد جسد هذه المعاني حرف (السِّين) والذي اعتبر من حروف الهمس التي لها دلالات خفية مجردة منها الرَّأفة والحنان والسَّكينة والوقار والنُّزول والتَّواضع[3], يقول الشاعر[4]:

سَيَرْحَلُ كُلُّ غَازٍ أَوْ سَيُصْبِحُ مِثْلَنَا لَغَةً وَدِيْنًا,ثَوْبَ تَطْرِيْزٍ, وَحَبًّا لِلْقَصِيْدِ

[1]: ينظر: محمد بونجمة ,الرمزية الصوتية في شعر ادونيس , ص 44 .

[2] الديوان, ص 21.

[3]: ينظر: محمد بونجمة, الرمزية الصوتية في شعر ادونيس, ص 45.

[4]: الديوان, ص24.

وَأُحَولُ الشُّرْطِيَّ إِنْسَانًا كَمَا يَبْدُو
وَلَيْسَ مُخْلِصًا لِمَسِيْرَةِ السُّلْطَانِ مُنْذُ الفِتْنَةِ الكُبْرَى
أُعَيِّنُ حَاكِمًا فِي البِلَادِ سَائِقَ أُجْرَةٍ أَوْ نَادِلًا فِي مَطْعَمٍ مَثَلًا
وَقَدْ أُعْطِيْهِ أَيَّةَ مِهْنَةٍ أُخْرَى
فَإِنَّ الحَاكِمِيْنَ لَهُمْ يُدَانُ فَقَطْ وَأَكْثَرُ ظُلْمِهِمْ ظُلْمٌ مِنْ المَحْكُومِ للمَحْكُومِ

نلاحظ في هذا المقطع أن الهمس أشد وقعا وتعددت مصادره إضافة إلى حرف (السّين) نجد صوت(الحاء)بحيث تواتر حضوره في المقطع الأول ثمانية مرات ,الأمر نفسه في المقطع الثاني, ويعد صوت (الحاء) من الأصوات الرخوة المهموسة , ويعني الهمس, أن يندفع الهواء مارًّا" بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان, ثم يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت وهذه الخاصية الصوتية تطبع هذه الأصوات بالرقة والضعف"[1].

وقد ارتبطت هذه المعاني بمملكة الأهداف والبواعث التي يريد الشاعر تحقيقها والقضاء على كل مظاهر القوة والتجبُّر ,يقول الشاعر[2]:

وَرُبَّمَا قَرَّرْتُ مِنْ أَجْلِ المُزَاحِ فَقَطْ
وُجُودُ رِجَالِ أَمْنٍ طَيِبِيْنَ
يُؤَانِسُونَ الغُولَ وَالعَنْقَاءَ وَالخَلَ الوَفِي
هَذِيْ سَمَائِيْ فِي يَدِي

3-1 الأصوات المكررة أو الترددية:

وتتكون هذه الأصوات عن طريق "تكرار ضربات اللسان على اللّثّة بشكل متسارع , ولذا سميَّ بالصوت المكرر"[3] ويحدث ذلك بأن "يندفع الهواء من الرئتين حيث تتذبذب الأوتار الصوتية في الحنجرة ويشق الهواء طريقه إلى التجويف الفموي ,حيث يصادف اللسان مسترخيا فيضرب طرفه اللثة ضربات

[1]: محمد بونجمة, الرمزية الصوتية في شعر ادونيس, ص44.
[2]: الديوان, ص25 .
[3]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية, ص 145.

متكررة عدها البعض من اثنان إلى ثلاثة ضربات"[1] فينتج بذلك صوت الراء الذي يمثل هذه الأصوات ,وسنبيّن تواتره في الجدول(6) التالي:

الأصوات المكررة	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الرّاء	1750 مرة	٪4,55

ومن بين القصائد التي تكرر فيها صوت(الرّاء) بشكل مكثف قصيدة " يا هيبة العرش الخلي من الملوك"والتي تكرر فيها مئة وثلاث مرات ,يقول تميم في أحد مقاطعها[2]:

صَعْبٌ عَلَى الشُّعَرَاءِ مَدْحُ الطَيْرِ فِي بِلَادِي

فَأَهْلِي صَابِرُونَ عَلَى الزَّمَانِ كَأُمِّهِ

وَلَكِنَّنِي وَأَنَا أَقَلُّ النَّاسِ صَبْرًا

سَوْفَ أَمْدَحُهُ

وأَمْدَحُ الانْتِظَارَ عَلَى مَرَارَةِ طَعْمِهِ

فَمَرَارَةُ الصَّبْرِ الَّتِي هِيَ مَضْرِبُ الأَمْثَالِ

مَرْجِعُهَا إِلَى أَنَّ انْتِظَارَ المَرْءِ

يَجْعَلُ عُمْرَهُ صَوْمًا

فَيَطْلُبُ أَنْ يُعَوِضَهُ الزَّمَانُ بِجَنَةٍ عَنْ صَوْمِهِ

تكرر صوت(الرّاء) في هذا المقطع ثلاثة عشر مرة في كلمات بعينها(الصبر, صابرون, المرارة, الانتظار,...) والتي تحمل دلالة القوة والصّلابة والتّحدي, والشاعر هنا يقرن صفة الصبر بالانتظار ويرى فيهما تلازما واستلزاما, حيث شبه الانتظار بالصوم على كل ما يشتهيه المرء من متاع الحياة والشاعر يريد

[1]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية, ص175.

[2]: الديوان,ص 30.

بذلك الحرية وهذا يتطلب منه صبرا وجلدا كبيرا حتى يتحقق له ذلك ,ثم تتعمق دلالة الانتظار, أكثر في المقطع الموالي[1]:

أَنَّ انْتِظَارَ النَّاسِ فِي بَلَدِي

شَبِيهٌ بانْتِظَارِ القَوْسِ

لِسِعَةِ سَهْمِهَا فِي الرِّيحِ أَوْ هُوَ كَانْتِظَارِ السَّهْمِ

للقَوْسِ الَّتِي تَرْمِيهِ إِنْ تَرَنَّمَا

فِي الانْتِظَارِ هُنَا رَنِيْنُ تَوَتُّرٍ

مِثْلَ الحَرَارَةِ فِي المَرِيضِ

تَقُولُ أَنَّ الجِسْمَ فِي صِحَةٍ

لِيُقَاوِمَ المَرَضَ الدَّخِيلَ وَيُسْلِمَ

ونلاحظ في المقطع الثاني بأن صوت(الرّاء) دل على الضغط والاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر ,كلما دل على وجود حركة محسوسة على الرغم من الصمود الشديد الذي تغنى به الشاعر وتجلى ذلك في الكلمات التالية (الريح, ترميه, ترنما, رنين,...) والتي توحي بالقدرة على التحكم وتقرير المصير ,كما تحمل لفظة الريح دلالة السيطرة من جهة وغضب الطبيعة على كل ما حولها من جهة أخرى .

4-1 الأصوات الجانبية:

ويمثلها في اللغة العربية صوت (اللّام) ويتشكل عن طريق" اتصال طرف اللسان باللّثة , ويحدث حين يندفع الهواء من الرئتين فالحنجرة حيث تهتز الأوتار الصوتية مرورا بالحلق والتجويف الفموي فيمر الهواء من أحد جانبي اللسان لحيلولة اتصال طرف اللسان باللثة وعدم سماحه بالمرور من وسط الفم"[2] , واللام صوت لثوي جانبي مجهور ونمثل لتواتره في الديوان بالجدول(7) التالي:

[1]: الديوان , ص 31-32.

[2]: عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية , ص 174.

الأصوات الجانبية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
اللاّم(ل)	4128 مرة	%10,73

ومن الملاحظ أن صوت (اللّام) حقّق نسبة حضور عالية مقارنة بالأصوات الأخرى حيث بلغ تكراره في الديوان 4128 مرة أي بنسبة %10,73 ودلّت كثرة وروده في الديوان على الجهر بالتحدي والمعارضة والثورة عن الأوضاع التي تعشيها كل الشعوب المستضعفة, بما فيها الأوضاع المزرية التي يعيشها الشاعر في وطنه المغتصب ومن ذلك قول الشاعر في مطلع قصيدته(تخميس على قدر أهل العزم)[1] :

أَقُولُ لِدَارٍ دَهْرُهَا لَا يُسَالِمُ وَمَوْتٍ بِأَسْوَاقِ النُّفُوسِ يُسَاوِمُ

وَأَوْجُهُ قَتْلَى زَيَنَتْهَا المَبَاسِمُ عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ

وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

وَلَتْنَا لَيَالٍ لَيْسَ يَحْفَظُ جَارَهَا وَنَارُ آسَى نَارُ الجَحِيْمِ شَرَارُهَا

يُفَرِقُ مَا بَيْنَ الرِّجَالِ اخْتِيَارُهَا وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصِّغَارِ صِغَارُهَا

وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

نلاحظ أن صوت (اللّام) في بداية المقطع دل على الرفض بقرينة حرف (اللّام) في قول الشاعر (لا يسالم) بحيث صرح الشاعر عن رغبته الجامحة في تحريك الهمم والذود عن الحمى ,كما ورد صوت(اللّام) في كلمات بعينها (قتلى ,ليال, رجال,...) والتي توحي بصعوبة الموقف فنجد الشاعر حاضرا مع شعبه بكل جوارحه يسانده ويعضده بلسانه , يقول تميم في قصيدة(في القدس[2]):

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا المَنْسِيُّ مِنْ مَتْنِ الكِتَابِ

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا العَرَبِيُّ وَأَعْلَمْ أَنَّهُ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ لَكِنْ

---

[1]: الديوان, ص 111.

[2]: المصدر نفسه, ص12.

لَا أَرَى فِي القُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

5-1 الأصوات الأنفية:

وتتكون هذه الأصوات عن طريق انحباس كمية من الهواء خارجة من الرئتين" في منطقة معينة من التّجويف الفمّي ،حيث يتعدَّل المجرى الهوائي بخفض الحنك, ويسلك طريق الأنف و يمثل صوتا الميم والنّون هذه المجموعة الصوتية"[1].

ويُعَدُ صوت (الميم) من الأصوات المجهورة , وهو صوت شفوي أنفي وقد كان حضوره بارزا في الديوان ,الأمر نفسه بالنسبة إلى صوت النّون مقارنة ببقية الأصوات الأخرى ونمثل لتواترها في الديوان بالجدول(8) التالي:

الأصوات الأنفية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الميم (م)	2423 مرة	٪6,30
النّون (ن)	2195 مرة	٪5,70

وتُعَدُ الأصوات الأنفية من " أكثر الصوامت وضوحا في السمع فهي من جملة الأصوات التي تسمى بأشباه الصوائت وهي (اللام , والرّاء , الميم, النّون) لأنها تقترب منها في المخرج وتشترك في صفة الوضوح السمعي كما أنها تعتبر من الأصوات الشائعة والسهلة من حيث النطق بها"[2]

ولعل هذه الخصائص جعلت الشاعر يستخدم هذه الحروف بشكل مكثف وفي كلمات معينة تشد انتباه المتلقي ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته (أمر طبيعي)[3] :

يَا أُمَّةً فِي الغَارِ مَا حَتَّمَ عَلَيْنَا أَنْ نُحِبَ ظَلَامَهُ

إِنِّي رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَلْبَسُ زِيَّ أَطْفَالِ المَدَارِسِ حَامِلًا أَقْلَامَهُ

وَيَدُورُ مَا بَيْنَ الشَّوَارِعِ بَاحِثًا عَنْ شَارِعٍ يُلْقِي إِلَيْهِ كَلَامَهُ

---

[1]: عبد القادر عبد الجليل ,الأصوات اللغوية , ص 146.

[2]: نجاح مدلل, بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب ,عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي, رسالة ماجستير , إشراف بلقاسم دفة, جامعة محمد خيضر كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية , قسم الأدب العربي, 2006-2007, ص 73.

[3]: الديوان, ص 60.

لِيُذِيْعَهُ لِلْكَوْنِ فِي أُفُقٍ تَلَوَّثَ بِالنَّدَاوَةِ وَاللَّهَبِ
يَا أُمِي يَا ظَبْيَةً فِي الغَارِ قُومِي وانْظُرِي
الصُّبْحُ تِلْمِيْذٌ لِأَشْعَارِ العَرَبِ

تكرر صوت (الميم) في هذا المقطع اثنتي عشره مرة و من ذلك ما جاء في الألفاظ التالية (أمة, حتم, ظلامه,....)وقد عبرت هذه الألفاظ عن حالة نفسية يعيشها الشاعر تشعره بالخوف والقلق الدائم تجاه مصير شعبه المحتل أما في الكلمات (المدارس, أقلامه, قومي , تلميذة,...) فقد انحرف المعنى ليدل على استمرارية الأمل والصبر.

أما عن صوت (النّون) فيُعَدُ من الأصوات المجهورة الواضحة في السمع وقد أطلق عليه تسمية "الحرف النواح" أي أنه يرتبط بالبكاء وما كان سببا فيه"[1]ومن أمثلة شيوع صوت (النّون) في ديوان تميم ما ورد في قصيدته (معين الدمع)والتي يقول فيها[2] :

مَعِيْنُ الدَّمْعِ لَنْ يبقَى مَعِيْنًا   فَمِنْ أَيِّ المَصَائِبِ تَدْمَعِينَا
زَمَانٌ هَوَّنَ الأَحْرَارَ مِنَّا   فُدِيْتِ وَحَكَمَ الأَنْذَالُ فِيْنَا
مَلَأْنَا البِرَّ مِنْ قَتْلَى كِرَامٍ   عَلَى غَيْرِ المَهَانَةِ صَابِرِينَا
كأَنَهُمُوا أَتَوا سُوقَ المَنَايَا   فَصَارُوا يَنْظُرُونَ وَيَنْتَقُونَا

وقد استأثر صوت (النّون) بالقافية كما ورد ذكره في الحشو عدة مرات ,كما أنّ اقترانه بصوت المد. (الألف) يعكس ما يعمقه من دلالات الحيرة والتضرّع والأنين إضافة إلى دلالات الألم والضعف والحزن التي تضمنتها بعض الألفاظ والتراكيب في القصيدة,(معين, زمان, هون الأحرار, المهانة , صابرينا, المنايا,...) فالشاعر يصف في أبياته السابقة ما حل بشعبه من قتل وذلٍّ وتشريد وينقل لنا مشاعره التي تعجُّ بالحرقة والألم والحسرة على ما يعانيه شعبه من ظلم واستبداد فهو باك مكلوم الفؤاد وهذه معاني ينطق بها كل بيت وانسجمت مع ما ساق لها الشاعر من حروف فجاء صوت النون ملائما لدلالة القصيدة وما تحمله من أحاسيس ومشاعر ألهبتها دموع شعبه المهراقة.

---

[1]: أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 85.
[2]: الديوان, ص 139.

كما يوجد نوع آخر من التكرار , وهو تكرار الصوائت الطويلة أو حروف المد (الألف, الواو, الياء)وهي ظواهر صوتية لها قيم تعبيرية تمثل قيما تحدث من نغمة موسيقية مقترنة بمشاعر تختلف بحسب اختلاف حرف المد ,وقدكثر تواتر هذه الصوائت في الديوان وذلك راجع لخفَّتها وسعة مخرجها لأنها" تخرج دون أن يعترضها حاجز يسد مجرى النطق"[1] .

ولعل هذه الخاصية جعلت الشاعر يقرن هاته الصوائت بمشاعر معينة، فالنسبة لصوت المد(أ) فقد عد من أقوى الأصوات التي حققت حضورا مكثفا في الديوان بنسبة 11,10٪ في قصائد تعكس ما يعمقه هذا الصوت من إيحاءات الحزن والألم والآهات المتواصلة ومن ذلك ما نجده في قصيدة (معين الدمع)يقول الشاعر:

عَرَفْنَا الدَّهْرَ فِي حَالَيْهِ حَتَى   تَعَوَدْنَاهُمَا شَدًّا وَلِينًا

ومن الملاحظ أن الإحساس بالألم الذي جسده صوت المد(أ)يعضده صوت آخر ,وهو صوت المد (ي), والذي يعمق دلالة الأنين والتوجع والشعور بالانكسار , ونجد ذلك في الكلمات(قتيلا,شهيدا, ...) ; إضافة إلى صوت المد(و) الذي يبعث في القصيدة نوع من القوة والإحساس بالذات الوجودي.

2- تكرار الأصوات مجتمعة :

لقد اهتم النقاد قديما وحديثا بالقيمة الإيقاعية للفظة المفردة وبيَّنوا في بحوثهم اللغوية مدى" إلحاحهم على الملاءمة بين الألفاظ في السياق صوتيا ودلاليا طلبا للإيقاع الجميل الذي يقتضيه النفس"[2]، ورأوا في فنون البديع مصدرا من مصادر هذا النمط ،لذلك وجد التجنيس والترصيع (عناية فائقة من النقاد لما يوفره كلاهما (....) من نغم مصدره التماثل الذي يحصل بين أجزاء الكلام بدخولهما عليه"[3] ،إضافة إلى العديد من التقنيات الأخرى المستحدثة" تعتمد أساسا على التكرار وما تنجم عنه من التشكلات مختلفة تقترن بإمكانية غنية ومتعددة"[4] .

[1] :أحمد محمد قدور ,مبادئ اللسانيات ،دار الفكر العربي المعاصر ,بيروت, ط1, 1996م, ص86.

[2] عبد القادر هني،نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 249.

[3] عبد القادر هني،نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ،ص 141.

[4] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،ص 4.

وسنحاول فيما يلي التعرف على هذه الظواهر الصوتية ورصد أبرز دلالاتها المختلفة في بعض قصائد الديوان:

2-1 التّجنيس:

حاول رواد الشعر العربي خلق علائق جديدة في متونهم الشعرية عن طريق تكرار كلمات مختلفة تتعالق فيما بينها مجازا فينتج عن ذلك" إيقاع داخلي عن طريق التماثل الصوتي الذي يمكّن المبدع من الحصول على نغم موحد أو متقارب بفضل تكريره لبنى لفظية مختلفة معنًا متجانسة أو قريبة من التجانس الصوتي"[1] . ويعد **عبد الله بن المعتز** أول من تناول هذه الظاهر بالدرس في كتابه(البديع) فيعرفه بقوله:" التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف"[2] .

وفي محاولة مني لرصد هذه الظاهرة في الديوان نلاحظ أنّ الشاعر وجّه كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي في نهاية السطر الشعري، وإحداث توافق إيقاعي يستميل المتلقي ويدفعه إلى متابعة القصيدة حتى يصل به الشاعر إلى المعنى المقصود ومن أمثلة ذلك قوله[3] :

أَهْلِي ضِبَاءٌ مِنْ حَجَرٍ

فِيْهَا الصَّلَابَةُ وَالجِنَانُ

فِيْهَا الوَدَاعَةُ وَالحُورْ

وَالصَّبْرِ مَا طَالَ الزَّمَانُ

أَهْلِي الشَّوَارِعِ وَالصُّوَرِ

وَظَاهِرَاتُ فِي الدُّخَانْ

ويقول أيضا[4]:

---

1 عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 252.

2 عبد الله بن المعتز، البديع، تع أغناطيوس كراتشفوفسكي،دار المسيرة ،بيروت،لبنان،ط1 1982م، ص 5.

3 الديوان، ص 29.

4 الديوان، ص74.

أَيُّهَا المَنْسُوجُ مِنَّا

شُهَدَائِنَا وَأَوْغَادَنَا

أَيُّهَا الحَاكِمُ المحُ َكُومُ

أيُّهَا الجَبَارُ المَحْرُومُ

ويقول أيضا[1]:

وَتَارِيخُنَا فُسْحَةَ الشَّمْسِ فِي السِّجْنِ

أَوْ نَجْمَةٍ وَقَعَتْ، أَوْ بُرَاقٍ قَنِيصٍ

وَتَارِيخُنَا عِرْقٌ فِي يَدٍ أَوْ دَمٍ فِي قَنِيصٍ

ولعل تركيز الشاعر على هذا النوع من القوافي المتجانسة يعود إلى حرصه الشديد على إحداث النغم الإيقاعي من فترة إلى أخرى،حتى لا يملُّ المتلقي من خفوت الإيقاع أو من وضوحه وكثرته في القصيدة ،فيعمل الشاعر على" إحداث تلك الهزَّة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ المتلقي بعد تلقيه هزَّة الجناس في القافية"[2] وذلك بعد فترة ركود غاب فيها التماثل الصوتي .

2-2 التّرصيع :

ويعرفه قدامى بن جعفر بأنه:" نعت من نعوت الوزن الذي يتوخَّى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[3]، وإذا كان البديعيّون العرب القدامى أسرفوا في الحديث عن هذا اللون من الظواهر الجمالية التي ضمنها الشاعر القديم في شعره وعدُّوه من معايير الجودة الفنية التي يُقاس بها شعر الشاعر، فإن الشاعر المعاصر تخطَّى تلك النظرة ورأى في التّرصيع وسيلة فنية يلجأ إليها من حين لأخر لشدِّ انتباه المتلقي والتأثير في نفس السامع دون تكلُّف ودون إسراف .

ومن أمثلة ذلك في ديوان تميم ما نجده في المقطع التالي من قصيدته(الجليل)[4]:

وَرُبَّ سُيُوفٍ مُعَلَقَةٍ فِي بُيُوتِ الجَلِيلِ

---

[1] المصدر نفسه، ص15.

[2] محمد سلطان،الإيقاع في شعر الحداثة،ص 112.

[3] قدامى أبو فرج بن جعفر،نقد الشعر،تح عبد المنعم خفاجى،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،دط،دت،ص 80.

[4] الديوان ،ص 15.

عَلَاْهَا غُبَارُ التَّقَاعُدِ بَعْدَ غُبَارِ الخُيُولِ

فَأَمْسَتْ شُيُوخًا يَقُصُونَ سِيرتُهُمْ فِي الهَوَى وَالجِهَادِ

يُعِيْدُونَهضا فَتُطَمْئِنُنَا لَقْطَةٌ فِي الشَّرِيطِ المُعَادْ

فيبعث هذا التسجيع المتناوب نغما موسيقيا يخفف من رتابة الأسطر، ويغدوا سنفونيّة تكّسر الملل الذي قد يتسلل إلى نفس السامع من حين لأخر بسبب طول الأسطر تارة وغموض الفكرة تارة أخرى. ومن ذلك ما نجده أيضا في قصيدته" أنا لي سماء كالسماء"[1]:

هَذِيْ سَمَائِيْ فِي يَدِي

فِيْهَا الَّذِي تَدْرُونَ مِنْ صِفَةِ السَّمَاءِ

فِيْهَا عُلُوٌ وَانْكِفَاءٌ

وَتَوَافُقُ الضِّدَيْنِ مِنْ نَارٍ وَمَاءٍ

فِيْهَا نُجُومٌ شَارِدَاتٌ كَالضِّبَاءِ

يَحْلُو عَلَيْهَا ذَلِكَ الخلْقُ الهَجِيْنُ مِنَ التَّعَالِي وَالحَيَاءِ

يتخلَّل المقطع السابق وقعا موسيقيا مميزا يحدثه تتالي المتجانسات الصوتية في أواخر الأسطر في جوٍّ غنائي ترتيلي.

وتحصيل هذا هو التأكيد على وجهة نظر الشاعر في أن استخدام هذه التوازنات الصوتية تبعث في نصوصه الشعرية قيما فنية وجمالية مرتبة بالقيم الشعورية والدلالية الفكرية اشد الارتباط تضع العمل الفني في درجات عالية من الإبداع الأدبي.

وفي ختام هذا الفصل نشير إلى ما اتّسم به الإيقاع في ديوان الشاعر من جرأة في تخيُّر للبحور الشعرية، وكيفية المجاوزة بينها ،كذلك التّوافقات الصوتية التي حقّقتها تلك القوافي المتعددة وغيرها من الوسائل الفنية التي تبعث في قصائده أجراسا موسيقية تخدِّر وعي المتلقي وتوقظ فيه النَّشوة الفنية، ولكن الشاعر بقي شديد الصلة بالوزن مع عبثه وخروجه عن المألوف في بعض الأحيان، يوزع كلماته في السطور ولكنه لا يخذل الوزن.

---

[1] المصدر نفسه،ص 21.

الفصل الثالـث

الفصل الثالث: دراسة نحوية للجملة في ديوان "في القدس"

أولا: الجملة الخبرية

1- الجملة المثبتة

1-1 الجملة الفعلية

أ- الجملة الفعلية البسيطة

ب- الجملة الفعلية المركبة

1-2 الجملة الاسمية

أ- الجملة الاسمية البسيطة

ب- الجملة الاسمية المركبة

2-الجملة المنفية

ثانيا : الجملة الطلبية

1- جملتا الأمر والنهي

1-1 جملة الأمر

1-2 جملة النهي

2- الجملة الاستفهامية

3- الجملة الندائية

سنحاول في هذا الفصل دراسة البنى التركيبية في نصوص تميم وتحليلها وذلك بالكشف عن الكيفية التي تشكلت بموجبها النصوص الشعرية في المدونة التي بين أيدينا , وسنسعى لدراسة التركيب النحوي أي دراسة الطرق التي تتألف بها الجملة باعتبارها الأساس للدرس النحوي " والوحدة الرئيسية في عملية التواصل"[1].

ومن هذا المنطلق وجب على الباحث اللغوي في تحليله للمستوى التركيبي الوقوف عند نظام الجملة وتصنيف أنواعها وتحديد وظائفها[2] ," وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها أو معانيها مشيرا إلى أساليبها المختلفة التي تستجيب في تنوعها إلى حاجات التعبير الإنساني وأغراضه المتعددة"[3].

وبالنظر إلى طبيعة الدراسة الأسلوبية في التحليل التركيبي سنجد أنها تنطلق من دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة إلى دراسة الفقرة ومن ثم النص بأكمله[4] " فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الإبداعي"[5] كما يشترط الدرس الأسلوبي –مثلما ذكرنا سابقا- أن تكون الظاهرة المدروسة بارزة ومتكررة في جزء من النص أوفيه كله " أو تشتمل على انزياح عن مألوف التراكيب في تلك الظاهرة أو أن تكون أحد خيارات التعبير"[6] .

وإذا نظرنا إلى شعر تميم من الناحية الدلالية سنجد فيه من الخصوصية ما يدفعه إلى اختيار التراكيب اللغوية والتي بإمكانها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته ومن ثم الوصول إلى مستوى عال من الأداء اللغوي تكشف عن قدرة الشاعر الإبداعية التي ولتها التجربة الشعورية الصادقة.

وسأحاول في هذا الفصل التطرق إلي ابرز الخصائص التركيبية التي ميزت البناء اللغوي في ديوان تميم , وذلك بدراسة الجملة بنوعيها الخبرية والطلبية مركزة في دراسة الجملة الخبرية على الجملة المثبتة والمنفية وعلى جملة النهي والأمر والاستفهام والنداء في الجملة الطلبية.

---

[1] محمد كراكبي, خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية),دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, ط1, 2003م, ص 123.

[2] ينظر: محمد خان,لغة القران الكريم (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة),دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع, عين مليلة , الجزائر, ط1, 2004م, ص 16.

[3] المرجع نفسه, ص16.

[4] ينظر , أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية , ص97-98.

[5] محمد عبد المطلب , البلاغة والأسلوبية, الشركة المصرية العالمية للنشر, ط1, 1994م, ص 207.

[6] أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية, ص 98.

أولا: الجملة الخبرية:

الجملة تركيب إسنادي يفيد فائدة تامة يحسن السكوت عليها يحتمل الصدق أو الكذب[1] وسأحاول فيما يلي دراسة الجملة الخبرية في الديوان بنوعيها المثبتة والمنفية.

1- الجملة المثبتة:

1-1 الجملة الفعلية: وهي" كل جملة يكون فيها المسند دالا على التغير والتجدد"[2] أو بعبارة أخرى هي الجملة التي " يكون المسند فيها فعلا يدل على الحدث والحدوث سواء أكان متقدما على المسند إليه أم متأخرا عنه"[3] ويكون المسند إليه فاعل أو نائب فاعل إسنادا حقيقيا أو مجازيا, "فالفعل يسند إلى من أوجده بإرادته ,كما يسند إلى من وقع عليه كقولك:" سقط الجدار"," انقطع الحبل" فهما فاعلان في الصورة, ولكنهما لم يفعلا شيئا على الحقيقة"[4] .

وقد توزعت الجملة الفعلية في الديوان بنوعيها, البسيطة والمركبة وفي صور مختلفة :

أ/ الجملة الفعلية البسيطة:

وقد وردت في صور مختلفة صنفناها :

الصورة1 : فعل+ فاعل+ مفعول به

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[5]:

هَوَىْ سَقْفُ إسْرَائيلَ

تتكون بنية هذه الجملة من فعل ماض (هوى) وفاعل(سقف) ومفعول به(إسرائيل), وهو تركيب إسنادي بسيط لا يستطيع المتكلم أن يستغني بأحد عناصره عن بقية العناصر الأخرى

الصورة2: فعل + فاعل(ضمير متصل)+ مفعول به

---

[1]: ينظر: محمد خان, لغة القران الكريم, (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة)، ص 35.

[2]: مهديي المخزومي, في النحو العربي, (قواعد وتطبيق),دار الرائد العربي, دط, دت, ص 86.

[3]: سناء حميد البياتي,قواعد النحو العربي, في ضوء نظرية النظم, دار وائل للنشر , ط1, 2003م, ص 42.

[4]: محمد خان, (لغة القران الكريم), ص 39.

[5]: الديوان,ص 80.

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

تَخْشَيْنَ السُيُوفَ

تتكون الجملة من فعل ماض وقرينة تدل على الفاعل (نون النسوة) تعود على ضمير المخاطبة (أنتِ) ومفعول به (السيوف) فجاء التركيب عاديا مكتمل العناصر باستثناء الفاعل الذي جاء ضميرا متصلا بالفعل.

الصورة 3 : فعل+مفعول به+جار ومجرور

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

أَضَعُ القُدْسَ فِيْ اَلْكِيْسِ

وقد جاء الفعل في هذه الجملة مضارعا وفاعله مستتر وجوبا تقدريه(أنا) ,يليه مفعول به اسما ظاهرا (القدس) ثم جار ومجرور (في الكيس) وهما متعلقان بالمفعول به تخصيصا وتعيينا

الصورة 4: فعل+ فاعل+ جار ومجرور

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

تَقُولُ الحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع (تقول) وفاعل وهو الحمامة وجار ومجرور (للعنكبوت) وقد اسند فعل القول للفاعل (الحمامة) مجازا وتجسيدا للموقف المراد التعبير عنه.

الصورة 5: فعل + جار ومجرور + فاعل

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[4]:

نَاحَتْ عَلَىْ اَلْقَتْلَىْ النِّسَاْءُ

---

[1]: الديوان, ص59.

[2]: المصدر نفسه, ص16.

[3]: المصدر نفسه , ص 53.

[4]: المصدر نفسه, ص95.

تكونت بنية هذه الجملة من فعل ماض مع قرينة التأنيث (التاء) وجار ومجرور (على القتلى) أما الفاعل فقد جاء متأخرا وقد دل تقديم الجار والمجرور على اهتمام الشاعر بقتلى شعبه المكلوم وتأثره الشديد بالموقف

الصورة6: فعل +فاعل(ضمير)+جار ومجرور

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

يَلْتَفُ عَلَىْ الرُّكَامِ

لم يظهر الفاعل في بنية الجملة ,إنما دلت عليه صيغة الفعل(يلتف) مما يشير إلى انه ضمير للمفرد الغائب (هو) يعود على النبات الطويل في قول الشاعر[2]:

وَتَتَصِلَ السُّطُوْرُ لِتُصْبِحَ سَاْقَ نَبَاْتٍ طَوِيْلٍ

يَلْتَفُ عَلَىْ الرُّكَاْمِ , وَيُحَاوِلُ

عَاْجِزًا أَنْ يُزْهِرَ

الصورة 7 : فعل +فاعل+مفعول به+جار ومجرور

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

سَلَمَتُ الْوَرَقَةَ إِلَىْ اَلْمُرَاقِبْ

تتكون بنية هذه الجملة من فعل يتلوه فاعل متصل به ثم مفعول به (الناس) ثم جار ومجرور يكمل معنى الجملة , وقد جاءت مثبتة تفيد التأكيد على القيام بفعل التسليم في الماضي.

الصورة8: فعل+فاعل(ضمير مستتر)+ جار ومجرور+مفعول به

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[4]:

أَدُقُ عَلَىْ اَلْنَّاسِ الأَبْوَاْبَ

---

[1] الديوان, ص39.

[2] المصدر نفس , ص39.

[3] المصدر نفسه, ص72.

[4]:المصدر نفسه, ص70.

جاء الفاعل هنا ضميرا مستترا وجوبا تقديره (أنا) لأن الشاعر في سياق الحديث عن نفسه فاستعمل صيغة المفرد المتكلم ,وبقصد التخصيص ولفت الانتباه لجأ الشاعر إلى تقديم الجار والمجرور (على الناس) على المفعول به (الأبواب).

الصورة9: فعل+ فاعل(ضمير مستتر)+ مفعول به+جار ومجرور + مضاف إليه+ حال

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

يُطْلِقُ النَّارَ مِنْ زَاوِيَةِ الشَّارِعْ مُنْتَبِهاً

جاء الفاعل هنا مستترا يدل عليه صيغة الفعل (يطلق) مما يشير إلى أنه ضمير للمفرد الغائب (هو) يعود على المناظل الفلسطيني والمفعول به (النار) وجملة إضافية (من زاوية الشاعر)والحال تخصص مضمون الجملة وتصور لنا حال المناضل.

الصورة 10: فعل+فاعل+ظرف+مضاف إليه+مفعول به

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]

يَحُطُ فَوْقَ فَمِهِ

يتألف تركيب هذه الجملة من فعل مضارع (يحط)وفاعل مستتر تدل عليه صيغة المضارعة ويعود على الضمير الغائب(هو) وتقدم الظرف على المفعول به وقد دل على المكان.

ب/ الجملة الفعلية المركبة:

وهي المكونة من مركبين اسناديين فأكثر أحدهما مرتبط بالأخر , وقد وردت في صور مختلفة يمكن حصر أبرزها فيما يلي:

الصورة 1: فعل+فاعل+مفعول به(جملة موصولية)+جار ومجرور+ مفعول به+مضاف إليه

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

رَفَعَ الجَرِيْدَةَ مَنْ أَرَاْدَ بِهَاْ اِتِّقَاْءَ الشَّمْسِ

---

[1]: الديوان, ص68.

[2]: المصدر نفسه ،ص124.

[3]: المصدر نفسه، ص23.

تتألف الجملة من فعل (رفع)وفاعل جاء جملة موصولية تتكون من(موصول +فعل+جار ومجرور)والفعل (أراد) فاعله محذوف تقديره ضمير الغائب المفرد وهو الرابط بين ضمائم الجملة الموصولية وجاءت الجملة توضيحية للحدث الذي قبلها في زمن الماضي

الصورة 2: فعل+فاعل+مفعول به(اسم موصول)

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

أُغَيِّرُ مَاْ أَشَاْءُ مِنَ الزَّمَاْنِ

تتكون هذه الجملة من فعل وفاعل (أغير) و أما المفعول به فجاء اسم موصول (ما) وصلة الموصول لا محل لها من الإعراب.

الصورة 3: فعل+فاعل+مفعول به (جملة مصدرية)+مضاف إليه+جار ومجرور+مضاف إليه

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

أُجْهِدُ أَنْ أَحْفَظَ المَاْءَ حَتىَ خِتَاْمِ القَصِيْدَةِ

تتكون هذه الجملة من فعل (أجهد) وفاعل مستتر وجوبا تقديره ضمير المتكلم (أنا) دلت عليه صيغة الفعل المضارع ، ثم جملة مصدرية (مصدر مؤول) يليه جار ومجرور متبوعا بمضاف إليه.

الصورة 5 :فعل+فاعل+مفعول به+حال

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

نَرْفَعُ الجُثْمَاْنَ أَعْلَىْ

وتتكون من فعل مضارع وفاعله ضمير مستتر تقديره(نحن) ثم يليه مفعول به اسم ظاهر ثم حال جاء بصيغة اسم التفضيل .

---

[1] الديوان, ص25.

[2] المصدر نفسه, ص 18.

[3] المصدر نفسه, ص18.

2-1 الجملة الاسمية :

هي الجملة التي تصدرت باسم و خلت من فعل[1] والاسم هو المبتدأ أو الحكم عليه هو الخبر والجملة الاسمية تفيد معنى ثابتا, أي تفيد ثبوت الخبر للمبتدأ[2] وهي نوعان: بسيطة ومركبة

أ/الجملة الاسمية البسيطة

وهي الجملة الاسمية التي اكتفت بإسناد واحد في تركيبها وجاءت عناصرها مفردة أو مركبة تركيبا غير إسنادي[3] وتفيد الجملة الاسمية البسيطة -غالبا- الأوصاف الثابتة أو الأحكام المطلقة الخالية من الزمن النحوي[4].

وقد وردت الجملة الاسمية البسيطة في المدونة التي بين أيدينا في صور مختلفة يمكن رصد أبرزها فيما يلي:

الصورة 1: مبتدأ(ضمير)+ خبر (مضاف+مضاف إليه)

ومثال ذلك قول الشاعر[5]:

نَحْنُ ذُنُوْبُ المَوْتِ

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء ضميرا منفصلا في محل رفع بصيغة جمع المتكلمين (نحن) أما الخبر فجاء اسما مفردا مضافا إلى اسم بعده (الموت) فالشاعر وشعبه حملوا أوزارهم الموت وهي دلالة على اليأس والإحباط وفقدان الأمل بحيث أصبح الموت بمثابة المتبرئ من ضيف ثقيل.

الصورة 2: مبتدأ (اسم أشارة)+ خبر(مضاف +مضاف إليه)

ومثال ذلك قول الشاعر[6]:

أُوْلَئِكَ مِحْرَاْبُ الوَرَىْ

---

[1] : ابن هشام, مغني اللبيب عن كتب الاعاريب, تح: محمد محي الدين عبد الحميد,المكتبة العصرية, صيدا, بيروت, لبنان, دط, دت, ج2،ص 424.

[2] :ينظر, سناء حميد البياتي, قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم, ص 148.

[3] :محمد خان ,لغة القران الكريم, ص 77.

[4] :المرجع نفسه, ص 77.

[5] :الديوان, ص 98.

[6] : المصدر نفسه ص118.

تكونت هذه الجملة من مبتدأ(اسم إشارة) وخبر معرف بالإضافة(محراب) ومضاف إليه(الورى) وقد أفاد معنى الإضافة في الجملة إثبات الخبر والتأكيد عليه

الصورة 3: مبتدأ +خبر+جار ومجرور

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

الكُلُ مُشْتَاقٌ إِلَىْ اليَاْبِسَةِ

تتكون هذه الجملة من مبتدأ (الكل)وخبر جاء وصفا مشتقا مخصصا بجار ومجرور أتم معنى الجملة وجاء كناية عن شوق الشاعر مع شعبه إلى بر الأمان واحتضانه لحريته التي أفتكت منه منذ أمد بعيد.

الصورة 4: خبر مقدم+مبتدأ+اسم معطوف

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

أَهْلِيْ الشَّوَاْرِعِ وَالصُّوَرِ

تتألف هذه الجملة من خبر مقدم (أهلي) تقدم بغرض التخصيص ,يليه مبتدأ مؤخر(الشوارع) و إمعانا في توضيح الصورة البائسة التي يعيشها الشاعر وأهله استعمل العطف.

الصورة 5: مبتدأ+جار ومجرور+ نعت +خبر محذوف

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

سُيَاْحٌ مِنَ الإِفْرَنْجِ شُقْرٌ

وتقدير الكلام (سياح شقر من الإفرنج موجودون) فهذه الجملة تتكون من مبتدأ نكرة موصوفة ثم جار ومجرور متعلقان بالمبتدأ يليه خبر محذوف تقديره (موجودون) ثم نعت متأخر لكلمة سياح.

الصورة 6: مبتدأ(ضمير)+خبر+جار ومجرور

1: الديوان , ص52.

2 المصدر نفسه, ص29 .

3 المصدر نفسه, ص08.

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

هُوَ الوَشْمُ فَيْ اليَدِ

جاء المبتدأ في هذه الجملة ضمير للغائب المفرد (هو) يعود على المناظل الفلسطيني والخبر (الوشم) وجار ومجرور يفيد تخصيص الخبر

الصورة 7: مبتدأ+خبر

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

أُمَةٌ مُتْعَبَةٌ

فالمبتدأ (أمة) والخبر وصف مشتق (متعبة) , وقد جاءت الجملة آهة طويلة أطلقها الشاعر متوجعا من حال أمته التي أرهقتها الحروب. فجاء التركيب اعتذارا عن عدم قدرته على إغاثة شعبه وتخليصه مما هو فيه , فجات الصفة(الخبر) مطابقة للمبتدأ.

الصورة 8: مبتدأ+خبر (جار ومجرور)

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

أُمَةٌ مِنْ رِجَاْلٍ

يتألف هذا التركيب من مبتدأ (أمة) , وخبر جار ومجرور (من رجال) جاءت خصيصا للمبتدأ الذي قبله.

الصورة 9 : مبتدأ(مركب إضافي)+ جار ومجرور متعلق بخبر محذوف

ومثال ذلك قول الشاعر[4]:

هِنْدَاْمُ مُقَاتِلٍ فِيْ بَيْرُوتْ

تتألف بنية هذه الجملة من مبتدأ متكون من مضاف ومضاف إليه, وجار ومجرور متعلق بخبر محذوف تقديره(هناك), و جاءت الجملة مثبتة.

---

1 الديوان, ص17.

2 المصدر نفسه, ص88.

3 الديوان, ص87.

4 المصدر نفسه, ص68.

الصورة 10:خبر(جار ومجرور)+مبتدأ

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

فِيْ الغَاْرِ شَيْخَانِ

تتألف بنية هذه الجملة من خبر (جار ومجرور)ومبتدأ نكرة مؤخر(شيخان) مخصص بالجار والمجرور الذي قبله, وقدكثرت هذه الصيغ في الديوان لاهتمام الشاعر بالخبر وتقديمه عن المخبر عنه.

ب/ الجملة الاسمية المركبة:

وهي الجملة التي تتألف من وحدة اسنادية كبرى تفرعت بعض عناصرها إلى جملة (صغرى) أو أكثر مختلفة في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى[2]

وقد وردت الجملة الاسمية المركبة في صور مختلفة يمكن حصرها فيما يلي:

الصورة 1:المبتدأ+خبر(جملة فعلية)

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

القُدْسُ تَعْرِفُ نَفْسِهَاْ

تتكون هذه الجملة من مبتدأ اسم ظاهر ,وجاء الخبر جملة فعلية فعلها متعد وهي جملة فعلية واقعة خبر للمبتدأ قبلها .

الصورة 2: مبتدأ+خبر(جملة اسمية)

ومثال ذلك قول الشاعر[4]:

حَدِيْقَةٌ جَمَالُهَاْ كَالقُطْبِ

وتتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء اسما ظاهرا وخبر جملة اسمية فرعية متكونة بدورها من مبتدأ مضاف إلى ضمير وخبر شبه جملة .

الصورة 3: مبتدأ +جار ومجرور+خبر (جملة فعلية)

---

[1] الديوان, ص53.

[2] : محمد خان, لغة القران الكريم, ص 97.

[3] الديوان, ص9.

[4] المصدر نفسه, ص 123.

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

شَبَكَةٌ مِنَ النُّوْرِ تَلْقَى

تتكون هذه الجملة من مبتدأ مفرد(شبكة) يليه جار ومجرور ,وجاء الخبر جملة فعلية (تلقى),وجاءت الجملة مثبتة في صيغة المضارع.

الصورة 4: مبتدأ+ مضاف +خبر(جملة فعلية)+جار ومجرور

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

شُيُوْخُ الدِّينِ يَبْنُونَ مَسَاجِدَ فِيْ الفَضَاءِ

تتألف هذه الجملة من مبتدأ مفرد(شيوخ) يليه مضاف,وجاء الخبر جملة فعلية (يبنون مساجد)متكونة من فعل مضارع ارتبط به فاعله (الواو) ومفعول به (مساجد) ثم جار ومجرور(في الفضاء).

2: الجملة المنفية:

يعد أسلوب النفي من الأساليب التي يلجأ إليها المتكلم عندما يريد أن ينقض ما في ذهن المخاطب فيرسل المتكلم النفي مطابقا لما يقتضيه حال المخاطب[3] ، وفي ذلك يستخدم المتكلم أدوات النفي المختلفة ؛ فمنها ما يختص بالجملة الفعلية ، فينفي نسبة الفعل إلى الفاعل في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، ومنها ما يختص بالجملة الاسمية فينفي نسبة الخبر إلى المبتدأ في زمن تحدده القرائن المقالية والمقامية ، ومنها ماهو مشترك بين الفعلية والاسمية فينفي كلاهما"[4] وقد تعددت صور الجملة المنفية في المدونة بحسب الأدوات التي استخدمها الشاعر تميم البرغوثي وهي (ما، لا، ليس ، لم، لن) موزعة على الأنماط الأتي ذكرها :

النمط الأول: يتكون هذا النمط من أداة نفي (ما) وجملة فعلية ماضوية أو مضارعية وقد اختلفت صوره ويمكن تصنيفه إلى ما يلي:

---

[1] الديوان, ص34.

[2] المصدر نفسه ، ص42.

[3] سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي، في ضوء نظرية النظم، ص 277.

[4] محمد خان ، لغة القران الكريم، ص 121.

الصورة 1: ما +فعل مضارع+جار ومجرور +فاعل

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

مَا تَبْيَضُ بِالقَمَرِ اللَّيَالِي

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النفي (ما) ، وفعل مضارع وتقدم الجار والمجرور على الفاعل تخصيصا له

الصورة2: ما +فعل ماضي+فاعل(ضمير متصل)+مفعول به

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

مَا عَرِفْنَاهُ

تتكون بنية هذا التركيب من أداة النفي (ما) ،وفعل ماضي وفاعل ضمير متصل تدل عليه نون المتكلمين (نحن) و مفعول به اتصل ببنية الفعل أيضا تدل عليه (الهاء) في آخر الفعل والتي تعود على الضمير الغائب هو.

النمط الثاني: لا + جملة اسمية

يتكون هذا النمط من جملة اسمية منفية بأداة (لا) ،وقد تمثل حضوره في صورتين بارزتين نذكرهما:

الصورة1: لا+مبتدأ+شبه جملة +خبر (جملة فعلية)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3] :

لَا شَيْءِ مِنْ هَذَا يُخِيفُ

تتألف هذه الجملة من (لا) النافية للجنس ثم يأتي اسمها (شيء) يليه شبه جملة ,ثم جاء الخبر جملة فعلية (يخيف).

الصورة 2: لا+اسمها+مضاف إليه+جار ومجرور+مضاف إليه

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[4]:

---

[1] الديوان،ص 67-46.

[2] المصدر نفسه ، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص 64.

[4] الديوان، ص61.

لَا غَرْسٌ نَوَى مِنْ عَلْمِهِ

تتكون هذه الجملة من أداة النفي لا ثم اسمها مضاف يليه شبه جملة (جار ومجرور) في محل نصب خبرها موصول به ضمير مفرد .

النمط الثالث: مبتدأ+خبر(لا +جملة فعلية)

ويتألف هذا النمط من جملة اسمية مركبة ،يكون فيها الخبر جملة فعلية منفية بأداة النفي(لا) ومن أبرز صوره متا يلي:

الصورة1 : مبتدأ +خبر(لا+جملة فعلية)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

هُوَ لَا يُبَادِرُنَا

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ جاء ضمير رفع بارز وجاء الخبر جملة فعلية تتكون من أداة نفي لا ثم فعل مضارع فاعله مستتر تقديره هو ثم ضمير متصل في محل نصب مفعول به ,وقد جاءت الجملة مجازية دلت على الموت الذي يبحث عنه الشعب الفلسطيني تضحية وافتداء للوطن.

النمط الرابع: لا + جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية منفية بالأداة (لا) ، وسنحاول فيما يلي رصد أبرز صوره نظرا لكثرة تواتره في الديوان:

الصورة 1: لا+فعل+فاعل(مضمر)+مفعول به

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

لَا يَأْكُلُ الحَبَ

تتألف هذه الجملة من أداة نفي (لا) وفعل مضارع فاعله مضمر يعود على الضمير الغائب(هو) ومفعول به وهو ترتيب بسيط مكتمل العناصر.

---

[1] المصدر نفسه، ص 91.

[2] الديوان، ص 83.

الصورة 2: لا+فعل+فاعل+ أداة استثناء (إلا) +جار ومجرور +مفعول به (ضمير متصل)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1] :

لَا يُوجَدُ السُّلْطَانُ إِلَّا فِي خَيَالِكَ

يتألف التركيب من أداة نفي (لا) وفعل مضارع وفاعل تليه أداة الاستثناء(إلا)وجار ومجرور ارتبط به مفعول الفعل(الكاف).

النمط الخامس: لم+جملة فعلية

وقد تعددت صوره في الديوان نذكر منها:

الصورة1: لم+فعل مضارع

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

لَمْ تَنْبُتْ الأَرْضَ القَوْمِ

يتألف التركيب من عناصر بسيطة متكونة من أداة نفي(لم) وفعل مضارع (تنبت) وفاعل (الأرض) ومفعول به (القوم)، والأداة لم يختص بالدخول على الأفعال المضارعة لتدل بذلك على نفي وقوع الفعل في الزمن الماضي[3].

الصورة2: لم+فعل مضارع +فاعل مضمر+مفعول به +اسم موصول+ صلة الموصول

ومثالنا قول الشاعر[4]:

لَمْ نَشْهَدْ القُرْعَةَ الَّتِي اقْتَرَعُوا

يتكون هذا التركيب من أداة نفي(لم) ،وفعل مضارع يليه فاعل مستتر تقديره(نحن) يعود على الشعب الفلسطيني، في قول الشاعر،ثم مفعولا به يليه اسم موصول وصلة الموصول .

الصورة 3: لم+ فعل مضارع +فاعل (مستتر) +مفعول به +جار ومجرور

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1] :

---

[1] المصدر نفسه ، ص 61 .

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] ينظر: محمد خان، لغة القران الكريم،ص139.

[4] الديوان، ص 46.

لَمْ أَجِدْ أَحَدًا مِنْهُمَا

تتألف الجملة من أداة نفي (لم) ،وفعل مضارع فاعله مستتر دلت عليه الهمزة المتصلة ببنية الفعل ومفعول به يليه جار ومجرور.

الصورة 4: لم+فعل مضارع+جار ومجرور+فاعل+مفعول به (جملة مصدرية)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

لَمْ يَأْذَنْ لَهَا اللهُ أَنْ تُحَذِّرَنَا

تتكون هذه الجملة من أداة نفي (لم) وفعل مضارع وجار ومجرور ،يليه فاعل ومفعول به جاء جملة مصدرية.

النمط السابع: لن +جملة فعلية

يتكون هذا النمط من جملة فعلية مضارعية منفية بأداة (لن)من صوره:

الصورة1: لن+فعل مضارع +فاعل+مفعول به+مضاف ومضاف إليه

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

لَنْ يُحْيِ التَّلَامِيذُ أَعْلَامَ بِلَادِهِمْ

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي وفعل مضارع وفاعل ومفعول به مضاف ومضاف إليه ،وهي جملة بسيطة مرتبة ترتيبا مألوفا جاءت في زمن المستقبل.

الصورة2: لن+فعل مضارع+مفعول به+حال+فاعل

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[4]:

لَنْ تَحْرِسَ الغَارَ الجَدِيدَ حَمَامَةٌ

يتألف هذا التركيب من أداة النفي (لن) وفعل مضارع (تحرس) ومفعول به (الغار) تقدم على الفاعل وحال خصصت حال المفعول به.

---

[1] الديوان ،ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص.

[3] المصدر نفسه، ص 50.

[4] الديوان، ص 59.

وفاعل متأخر ويدل زمن هذه الجملة على المستقبل.

ثانيا الجملة الطلبية:

الطلب معنى هام يهيمن على الجملة ،وسياقه سياق فعلي أي أن جمله جمل فعلية ،تحتوي هذه الجمل على طلب معين قد يكون أمرا أو نهيا أو استفهاما أو نداءا أو دعاء أو ترجيا أو تمنيا وإعرضا أو تخصيصا ، وسنحاول فيما يلي دراسة أبرز أساليب الطلب التي تكرر استخدامها في الديوان:

1-جملتا الأمر والنهي:

والأمر هو طلب القيام بفعل في زمن المستقبل ،ويكون أسلوب الأمر حقيقيا إذا دل على الاستعلاء والإلزام[1] .

أما النهي فهو طلب الكف عن ذلك الفعل وتركه ،" وقد يخرج الأمر وكذلك النهي إلى دلالات أخرى تفهم من السياق وقرائن المقام كالدعاء مثلا حيث تتغير درجة الآمر والناهي فتصبح أقل درجة من المأمور أو المنهي"[2].

1-1 جملة الأمر : وقد تعددت صورها في الديوان ،نذكر منها مايلي:

الصورة1:فعل+فاعل (ضمير مستتر)+مفعول به (ضمير متصل)+جار ومجرور (مضاف ومضاف إليه ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

فَهَذَا الوَلِيدُ الجَلِيلُ لَكُمْ أَنْثَرُوهُ عَلَى دُرِكُمْ

تتألف هذه الجملة من فعل أمر مرتبط بمفعوله الذي جاء ضميرا متصلا ،وفاعل مضمر دلت عليه صيغة الأمر ويعود على ضمير المخاطب (أنتم) يليه جار ومجرور متكون من مضاف ومضاف إليه وقد جاء التركيب تاما مستوفيا لعناصره.

الصورة 2: فعل+فاعل(مستتر)+جار ومجرور+مفعول به

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[4]:

---

1 ينظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم،ص 299.

2 محمد خان، لغة القران الكريم، ص 191.

3 الديوان،ص 18.

4 الديوان، ص 34.

أُسْدُدْ عَنْهُمْ الأَذَانَ

جاءت عناصر الجملة تامة وقدم الجار والمجرور عن المفعول به لاهتمام الشاعر به ،وقد أفادت معنى الإصرار والصمود في وجه العدو.

الصورة3: فعل أمر+فاعل(متصل)+جار ومجرور(مفعول به)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

سِيرُوا بِهَا

يتألف تركيب الجملة من فعل أمر ارتبط به فاعله (واو الجماعة) والتي تعود على ضمير المخاطب(أنتم)،وجار ومجرور في محل نصب مفعول به.

الصورة4: فعل أمر+فاعل(مستتر)+مفعول به (ضمير متصل)+ضرف+جار ومجرور+مضاف إليه

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

دَعْنِ الآنَ مِنْ ذِكْرِ الحَنِينِ

تتكون هذه الجملة من فعل أمر وفاعل غير ظاهر تدل عليه صيغة الأمر ويعود على الضمير المخاطب أنت، وارتبط المفعول به بالفعل ويليه ظرف زمان وجار ومجرور يتبعه مضاف إليه

الصورة5: فعل أمر+فاعل(ضمير متصل)+ مفعول به+حال

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

ابْقُوا عِرَاقِيَا وَحِيدًا

تتألف هذه الجملة من فعل أمر ارتبط به فاعله ودلت عليه (الواو) في أخر الفعل والتي تعود على ضمير المخاطبة (أنتم) ومفعول به يليه حال ،وقد أفادت الجملة معنى التمني ،كما حملت أيضا الجملة معنى التقريع ودل على ذلك الأسطر السابقة.

الصورة6: فعل أمر+فاعل (متصل) +جار ومجرور+مفعول به

---

1 المصدر نفسه، ص47.

2 المصدر نفسه ،ص 44.

3 الديوان،ص 96.

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

اقْتُلُوا مِنَّا العّذْرَ

يتألف التركيب من فعل أمر ارتبط به فاعله حرف (الواو) الذي يعود على ضمير المخاطبة أنتم و تقدم الجار والمجرور على المفعول به لاهتمام الشاعر به.

2-1 جملة النهي: ويمكن رصد أبرز صورها فيما يلي:

الصورة1: أداة النهي(لا)+فعل مضارع+فاعل (مستتر)+مفعول به (جار ومجرور)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

لَا تَحْفَلْ ِبِهِمْ

تتألف بنية هذه الجملة من أداة نهي (لا) وفعل مضارع وفاعله مستتر تقديره(أنت)، يليه مفعول به جاء جارا ومجرورا، وقد أفادت الجملة معنى المساندة النفسية للشاعر ودل على ذلك الجملة التي سبقتها :(وتقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع علي لا تحفل بهم).

الصورة2:أداة نهي (لا)+فعل مضارع+فاعل(مستتر)+مفعول به (مضاف)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[3]:

لَا تَسْرِقْ أَقْلَامَهُ

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي وفعل مضارع ارتبط به فاعله ويعود على الضمير المخاطب (أنت) ،ومفعول به مضاف إلى ضمير وهذا تركيب عادي للجملة الفعلية

الصورة3: أداة نهي(لا)+جملة فعلية+فاء السببية+جملة تعليلية(اسمية منسوخة)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[4]:

لَا تُغْضِبِيهِ فَأَنَّهُ رَجُلٌ بَطِيءُ الرَّدِ

---

[1] المصدر نفسه، ص 86.

[2] المصدر نفسه، ص10 .

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] الديوان ، ص65.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة نفي (لا) وفعل مضارع فاعله ضمير مستتر تقديره(أنت) وارتبط المفعول بالفعل يليه جملة اسمية منسوخة سبقت بفاء السببية فسرت سبب الغضب متكونة من أداة (أن) ارتبط بها اسمها وهو ضمير متصل ثم خبرها يليه نعت يليه مضاف إليه.

الصـورة 4: أداة النهي(لا)+فعـل مضـارع +فاعل(ضـمير متصـل)+مفعول بـه (ضـمير متصـل)+جار ومجرور

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

لَا تَقْتُلُوهُ بِرَبِكُمْ

يتألف التركيب من أداة النهي (لا) وفعل مضارع فاعله ضمير متصل(واو الجماعة) يعود على(العدو الغاصـب) ومفعـول بـه أيضـا جـاء ضـميرا متصـلا بالفعـل يليـه جـار ومجـرور وقـد أفـادت معنى الترجي والاستعطاف .

الصورة3: أداة النهي (لا)+فعل مضارع+فاعل(ضمير متصل)+مفعول به+صفة+مضاف إليه

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

لَاتَحْسَبُوا الآجَالِ أَعْدَادِ النُّفُوسِ

تتألف بنية هذه الجملة من أداة نفي (لا)وفعل مضارع ارتبط به فاعله (الواو) ومفعول به (الآجال) تتبعه صفة يليها مضاف إليه (النفوس).

2-الجملة الاستفهامية:

الاستفهام أسلوب لغوي أساسه طلب الفهم ؛والفهم صورة ذهنية تتعلق بالمفرد أو النسبة،أو بحكم من الأحكام، سواء كانت النسبة قائمة على يقين أو ظن،أو على شك[3].

والاستفهام عن النسبة لا يكون إلا في الجمل الخبرية والأصل فيها أن تكون فعلية ،وقد يعدل عنها إلى الجملة الاسمية ضرب من الاتساع في الاستعمال أو المبالغة في إفادة المقصود وهذا ما بينه القدماء[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص 91.

[3] مهدي المخزومي ،في النحو العربي نقد وتوجيه، ص264.

[4] محمد خان، لغة القران الكريم، ص 221.

وتتكون الجملة الاستفهامية من (أداة الاستفهام، المستفهم،والمستفهم منه، المستفهم عنه)،وقد استخدم الشاعر الجملة الاستفهامية في ديوانه بأدواتها المختلفة (الهمزة، ما، هل، من ، لم، لماذا، كيف) وأمكن حصر أبرزها في الأنماط التالية:

- **النمط الأول:** تركيب استفهامي يعتمد على الهمزة

الصورة 1: الهمزة +فعل+فاعل(ضمير متصل)

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[1]:

أَجُنِنْتَ؟

تتصدر الجملة أداة الاستفهام الهمزة، ويتكون تركيبها من فعل ماضي ارتبط به فاعله (التاء) ،وقد جاءت الجملة تتمة للجملة الندائية قبلها والتي ارتبطت بجملة استفهامية أخرى والتي يقول فيها[2]:

يَا أَيُّهَا البَاكِي وَرَاءَ السُّورِ، أَحْمَقٌ أَنْتَ؟

أَجُنِنْتَ؟

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا المَنْسِيُ مِنْ مَتْنِ الكِتَابِ

الصورة 2: الهمزة+جملة فعلية(فعل+فاعل(مستتر)+مفعول به)+جملة اسمية

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

أَتَذَكَرُ دَارًا أَنْتَ أَعْطَيْتَهَا اسْمَهَا؟

يتألف التركيب من أداة الاستفهام الهمزة وفعل مضارع مسند إلى ضمير المخاطب المستتر (أنت) يليه مفعول به وجاءت الجملة الثانية اسمية متكونة من مبتدأ وخبر (فعل +فاعل(ضمير متصل)+مفعول به

[1] الديوان، ص12.

[2] المصدر نفسه،ص 10.

[3] الديوان،ص114.

)مضاف إلى مضاف إليه.وقد دل التركيب على الرثاء والبكاء على الطلل والمخاطب هنا هو الرسول" صلى الله عليه وسلم".

- **النمط الثاني**: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة ما

الصورة1: ما + فعل مضارع+فاعل(ضمير متصل)

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

مَا تُبْصِرِينَ؟

أداة الاستفهام في هذه الصورة هي (ما) وتتكون الجملة من فعل مضارع ارتبط به فاعله وهي (النون) في آخر الفعل وأداة الاستفهام مفعول به للفعل بعدها لأنه لم يستوف مفعوله.

الصورة2: ماذا+ فعل مضارع+فاعل (ضمير مستتر)

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

مَاذَا تُرِيدُ؟

تتصدر الجملة أداة الاستفهام ماذا وفعل مضارع فاعله (ضمير مستتر) تدل عليه صيغة الفعل ويعود على الضمير المخاطب(أنت) وأداة الاستفهام ماذا مفعول به للفعل بعدها لأنه لم يستوف مفعوله.

- **النمط الثالث**: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة هل

الصورة1: هل +جملة فعلية +ظرف +جملة فعلية

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

هَلْ تَذْكُرِينَ غَدَاةَ أُنَادِيكِ ؟

تتألف بنية الجملة من أداة استفهام (هل) وفعل مضارع فاعله ضمير مستتر يعود على ضمير المخاطبة (أنت) يليه ظرف زمان جاءت بعده جملة فعلية فاعلها ضمير مستتر يعود عليه ضمير المتكلم (أنا)

---

[1] المصدر نفسه،ص55.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

[3] المصدر نفسه،ص 54.

ومفعول به ارتبط بالفعل ،أما الزمن الحقيقي للجملة فهو الزمن الماضي فالشاعر يستحضر ما حدث في السابق بصيغة المضارعة.

الصورة 2: هل +سين التسويف+فعل مضارع

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

هَلْ سَأَنْجُو؟

تتكون بنية هذه الجملة من أداة استفهام (هل) وفعل مضارع سُبق بسين التسويف وفاعل ضمير مستتر دلت عليه الألف المتصلة ببنية الفعل ويعود على ضمير المتكلم (أنا).

الصورة3: هل +جملة فعلية

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

هَلْ يَدْخُلُونَ دِمَشْقَ؟

تتكون بنية هذه الجملة من أداة استفهام (هل) وجملة فعلية متكونة من فعل مضارع جاء فاعله ضميرا متصلا (واو الجماعة) ثم مفعولا به(دمشق),وقد أفادت هنا الحسرة والترقب

3-الجملة الندائية:

والنداء تنبيه المنادى وحمله على الالتفات ويعبر عن هذا المعنى أدوات استعملت لهذا الغرض وهي: (يا،أيا، هيا، أي،الهمزة)[3]،ينادى بالأربع الأولى منها البعيد ،وينادى القريب بالهمزة[4]. وتتكون الجملة الندائية من أربعة عناصر (المنادي ،المنادى، أداة النداء،جواب النداء).

وقد وردت الجملة الندائية في شعر تميم بصور مختلفة باختلاف تراكيبها والأدوات المستخدمة فيها ، ويمكن حصرها فيما يلي:

- **النمط الأول**: جمل ندائية تعتمد على الأداة (يا)

الصورة 1: أداة النداء+منادى+جواب النداء (جملة أمر)

---

[1] الديوان ،ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] مهدي المخزومي ،في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 301.

[4] محمد خان، لغة القران الكريم، ص 216.

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

يَا بِنْتُ كُفِي عَنْ إِثَارَتِهِ

تتألف هذه الجملة من أداة النداء (يا)،ومنادى نكرة مقصودة,أما جملة جواب النداء فقد جاءت جملة أمرية متكونة من فعل وفاعل (ياء المخاطبة) ، يليه جار ومجرور والغاية هنا الكف عن محاورة التاريخ فما أفسده الزمان لن يصلحه الاستحضار والبكاء على الطلول البالية .

الصورة 2: أداة نداء +منادى+ جملة خبرية

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

يَا نُجُومًا تَمْشِي عَلَى قَدَمَيْهَا

يتكون هذا التركيب من أداة نداء ومنادى منصوب وهو(نجوما), وجواب النداء جملة خبرية متكونة من فعل وفاعل ضمير مستتر تقديره (هي) ,يليه جار ومجرور.

الصورة3: أداة نداء + منادى(مضاف ومضاف إليه)+جواب النداء (جملة أمرية)

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

يَا كِسَاءَ النَّبِي اجْتَمِعْ

يتألف التركيب من أداة نداء ومنادى منصوب مضاف إلى لفظ النبي، وجواب النداء جملة أمرية متكونة من فعل وفاعل محذوف يعود على الضمير المستتر (أنت)

الصورة4: أداة نداء+منادى+ جملة جواب النداء (جملة استفهامية)

ومثال ذلك قول الشاعر[4]:

يَا سَمَاءُ مَا البُطُولَةُ؟

---

[1] الديوان،ص 65.

[2] المصدر نفسه،ص 127.

[3] المصدر نفسه،ص 44.

[4] الديوان،ص 102.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة نداء ومنادى تليه جملة استفهامية متكونة من أداة استفهام (ما) دخلت على لفظ مفرد وهو الشيء المستفهم عنه ،أما الحالة الإعرابية فيمكن أن نقول إن أداة الاستفهام جاءت في محل رفع مبتدأ وما بعدها خبر والغرض من الاستفهام الاستعلام عن ماهية الخبر وصفاته.

- **النمط الثاني**:جمل ندائية تعتمد على الهمزة

الصورة1: أداة نداء+منادى+جواب النداء(جملة أمر +جار ومجرور)

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

أَقْلْبِي اسْتُرِدَ المَلِكُ مِنْ مُسْتَعِيرِهِ

أداة النداء في هذا التركيب هي الهمزة والمنادى (قلبي) وجواب النداء جملة أمرية تتكون من فعل وفاعل ضمير مستتر ومفعول به يليها جار ومجرور وزمن التركيب في المستقبل .

الصورة 2: أداة نداء+منادى+جواب نداء (جملة أمر)+فاء السببية +جملة(اسمية)

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

أَقَلْبِي تَسَلَحْ فَالحَيَاةُ وَقِيعَةٌ

يتألف التركيب من أداة النداء ومنادى وجواب النداء جاء جملة أمرية تتكون من فعل أمر(تسلح) والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت) يليه جملة اسمية سبقت بحرف (الفاء) التي أفادت الربط السببي والجملة الاسمية مكونة من (مبتدأ وخبر).

---

[1] المصدر نفسه،ص 28.

[2] المصدر نفسه ،ص 28.

الفصل الرابع

الفصل الربع: الظواهر الأسلوبية في ديوان في القدس

أولا : الانزياح

1-مفهوم الانزياح

2-مفهومه عند الغرب والعرب

3- تجليات الانزياح في الديوان

3-1الانزياح الإيقاعي

3-2الانزياح التركيبي

3-3الانزياح الدلالي

ثانيا الرمز

1-أهمية الرمز في الدراسات المعاصرة

2- أنواعه

2- 1الرمز الخاص

2-2الرمز الأسطوري

ثالثا: التكرار

1-مفهومه

2- تجلياته في الديوان

2- 1تكرار البداية

2-2 تكرار النهاية

2-3 تكرار الاشتقاق

رابعا التناص:

1-مصطلح التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية

2- مجالات التناص

2-1التناص من الشعر

2-2استحضار الشخصيات:

أ- الشخصيات الدينية،

ب-:الشخصيات التاريخية

تخضع عملية الخلق الفني عند تميم البرغوثي لقصدية متميزة ،وهندسة لغوية محسوسة ،فكيان القصيدة لديه يتجسد في حركات منتظمة يحددها نسق كلي متضافر بالاعتماد على قدر واضح من التشكلات المختلفة للأصوات والتراكيب ،والترتيب الواضح لأشكال التعبير ما يمنح النص الأدبي موجات شعرية متدفقة تعكس كفاءة الشاعر في نقل تجاربه الشعورية وبناء واقعه المعاش حسب نماذج صورية متنوعة وربما كانت صلابة التشكيل هي التي تضمن لمتواليات الجمل الشعرية لديه ثقلها المادي والدلالي ،وكثافتها المجازية الفائقة وهو ما يجعلها تستقر في قاع الذاكرة لدى القراء وتدخل في مناوشات مستمرة مع الفكر الإنساني الواعي.

من هذا المنطلق سنحاول ولوج عوالم القصيدة التميمية واستجلاء عناصر الشعرية فيها ،واستنطاق النماذج المفعمة بالفاعلية الجمالية والشاهدة على الإبداع الفني للشاعر وعمق التجربة الشعرية لديه.

أولا: الانزياح

1- مفهومه عند الغرب والعرب:

1-1مفهومه عند الغرب:

أما عند الغرب فقد تعلقت بدائرة الانزياح مصطلحات وأوصاف كثيرة ،فيعبر عنه جون كوهين بمصطلح (الانتهاك) والذي" يحدث في الصياغة و يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب ،بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته"[1] .

ويعبر عنه ميشال ريفاتير بمصطلح(الخرق) في قوله:" الانزياح يكون خرقا للقواعد حينا ولجوءا إلى ما يندر من الصيغ حينا آخر"[2] .

---

[1] محمد عبد المطلب ،البلاغة والأسلوبية، ص 168.

[2] أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان، ط1، 2005م ص 56.

وأطلق عليه فاليري مصطلح (التجاوز)[1] ،ويعرفه ليوسبتزر على أنه:" انحراف فردي يختص به المبدع دون غيره"[2] كما عرفه العديد من النقاد والأسلوبيين على أنه:" مفاجئة لنحو اللغة أو النحو المضاد"[3] . وخلاصة القول أن مصطلح الانزياح تجاذبته أوصاف ومسميات متعددة تصب في مفهوم واحد مؤداه أن الانزياح استعمال المبدع للغة استعمالا "يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[4]

1-2مفهومه عند العرب:

ترددت في التراث العربي مصطلحات عديدة تمس مفهوم الانزياح وعلى درجات متفاوتة من القرب والبعد ،وربما كان مصطلح العدول أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن هذا المفهوم ،وقد ورد في لسان العرب: "عدل عن الطريق أي مال ويقال عدل أي اعوج"[5] ويقال:" عدلت الدابة غالى طريقها أي عطفتها"[6] .وإذا كان المعنى اللغوي للفظة العدول هو الخروج عن الطريق الصحيح،فإن المعنى الاصطلاحي لها هو استعمال الكلام لغير معناه الأصلي الذي وضع له،" فكل كلام جرى عن الأصل يخلو من أي فائدة زائدة ويقصر عن أداء الوظيفة الشعرية التي تتميز بها مختلف الأعمال الأدبية"[7].

وبهذا يكون مصطلح الانزياح من أبرز التقنيات الفنية التي تكسب العمل الفني أدبيته وذلك بابتعاده عن لغة الكلام العادي ،وهو ما أشار إليه العديد من النقاد المحدثين مع اختلافهم في التسمية ،فنجد صلاح فضل يعبر عليه بمصطلح (الانحراف) الذي يعني: خروج اللغة عن العرف النثري المعتاد ،وكسر قواعد الأداء المألوفة[8] .

---

[1] ينظر: المرجع نفسه،ص 31.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص31.

[3] عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب، دط،2001م، ص 174.

[4] أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 7.

[5] ابن منظور ،لسان العرب،مج2 ، ص707.

[6] الزمخشري،أساس البلاغة، ص490.

[7] محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة و الأسلوبية عند السكاكي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط،2007م، ص 137.

[8] ينظر:احمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 31 .

كما يعرفه نور الدين السد على أنه:" انحراف عن المألوف من أجل تشكيل جمالية الخطاب المشحون بطاقات تأثيرية "[1].

ويرى شكري عياد أن الانزياح :امتلاك اللغة لدلالات خارقة ذات إبداع وجمالية ،مع وجود مبررات دلالية يستطيع القارئ أو السامع فك رموزها وفهمها رغم خروقاتها بعيدا عن التعبير العادي المألوف[2] .

2- تجليات الانزياح في الديوان:

"لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص ،وإنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة ومتعددة"[3] فإذا كان قوام النص يتحدد على أنه مجموعة من الكلمات والجمل تربط بينها علاقات مختلفة ،فأن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هاته الكلمات والجمل"[4] ومن أجل ذلك صح القول بأن الانزياح يتشكل في ثلاث مستويات وهي كالتالي:

2-1 الانزياح الإيقاعي:

فالإيقاع" نسيج متوا شج من الإشباعات والاختلافات والمفاجئات التي يحدثها تتابع المقاطع الصوتية"[5]،وقد مارس الشعراء هذا النوع من الانزياحات منذ العصور الشعرية الأولى وذلك تبعا لما تقتضيه الضرورات الشعرية ،فكانت الأوزان من نتاجهم وحسن ابتكارهم وارتبطت التغييرات برغباتهم ،وذلك بفضل ما توفره العلل والزحافات من حرية في النشاط والاختيار[6] فهي أدوات تطرأ على البحور الشعرية فتقلل من صرامة الوزن الشعري بحيث يتم الشاعر قصيدته دون الخروج عنه.

أما في العصر الحديث فكان أكبر انزياح هو الانزياح عن القصيدة النموذج ،واستبدالها بشعر التفعيلة الذي اعتمد فيه الشعراء على نظام التفعيلة الواحدة باستخدام البحور الصافية ،وقد انبرى في ذلك

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص179.

[2] ينظر:رجاء عيد ،البحث الأسلوبي،معاصرة وتراث، ص 147.

[3] المرجع نفسه ، ص111.

[4] ينظر:المرجع نفسه، ص111.

[5] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الحديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل،بيروت، لبنان،دط، 1980م، ص 356.

[6] ينظر،رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم الجزائر،دط،دت،ص 236.

العديد من الشعراء على رأسهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب اللذين كان لهما السبق في نشر بذور التجديد الشعري.

ولست في هذا المقام بصدد الحديث عن شعر التفعيلة ولا عن شرح هذا المستوى من الانزياح ،فقد سبق وأن تحدثت عنه في الفصل الثاني،وأفردت له صفحات خاصة ولن يكون حديثي عنه الآن سوى اجترارا لما قلته سابقا ،لذا سأنتقل مباشرة إلى المستوى الثاني من الانزياح.

2-2 الانزياح التركيبي:

يتفق علماء علم اللغة الحديث على أن الاستخدام اللغوي ينقسم إلى قسمين كبيرين : المستوى العادي أو اللغة المعيارية ،والمستوى الفني أو اللغة الأدبية[1] " ،ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص يختلف عن تركيبها في الكلام العادي"[2] فيما تحمله من قيم جمالية من خلال سياقها الجديد ،بحيث تقول لنا ما لا تقوله وهي في وضعها الطبيعي المعتاد ،"والمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات،وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن"[3]، وتشكيل اللغة الجديدة "يتأتى للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يديرها في نفسه ،حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية ،يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به"[4] .

ولعل أبرز الظواهر اللغوية التي لها القدرة على إعادة تركيب اللغة من مستواها العادي إلى المستوى الفني مبحث التقديم والتأخير لما له من مكانة مرموقة في الدرس البلاغي ترتد في أصلها "إلى أهمية ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات هي في الحق صلب ما في الأدب من أدبية "[5] وبوصفه واحدا من مباحث علم المعاني الذي "يعنى ببناء الجملة ودلالتها داخل النص ،ولا سيما أنه يقوم على إعادة ترتيب

---

[1] ينظر محمد الدسوقي،البنية اللغوية في النص الشعري. درس تطبيقي في علم الأسلوب. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،كفر الشيخ ،مصر،ط1، 2007م، ص 16.

[2] أحمد محمد ويس ،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.

[3] المرجع نفسه ،ص 120.

[4] ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش،دار فارس للنشر والتوزيع،عمان الأردن ط1، 2001م، ص 95.

[5] أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ،مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م، ص 163.

مكونات الجملة ،فيقدم ما حقه التأخير(...) ويؤخر ما حقه التقديم، ولا يتم ذلك إلا لتحقيق أغراض بلاغية وأسلوبية قد يحول البناء الأصلي أو العرفي دون تحقيقها[1].

وقد ورد التقديم والتأخير في ديوان تميم وذلك في عدة قصائد وفق صياغات مختلفة ما يدل على ثراء هذا الجانب عنده وسنحاول فيما يلي استخراج أبرز الصور الشائعة في الديوان :

الصورة الأولى: تقديم الجار والمجرور على الفاعل

ومثالنا في ذلك قول الشاعر[2]:

مَرَرْنَاْ عَلَىْ دَاْرِ اَلْحَبِيْبِ فَرَدَنَاْ عِـنِ اَلْدَّاْرِ قَاْنُوْنُ اَلْأعَاْدِيْ وَسُوْرِهَاْ

ومن الملاحظ أن تقديم الجار والمجرور في الشطر السابق راجع إلى اهتمام الشاعر بداره التي منعت عنه، كما يتضح لنا من خلال هذا التركيب مدى غضب الشاعر ومقته للقانون الذي حال دون دخوله إلى أرضه بعد غياب دام طويلا.

ومثال ذلك قول الشاعر أيضا[3]:

يَأْوِيْ إِلَيْهِ ضِعَاْفُ اَلْأَنَاْمِ

الصورة الثانية: تقديم الفاعل على الفعل

ومثال ذلك قول الشاعر[4]:

اَلْجِنُ تَأْتِيْنِيْ بِتَعْلِيْمَاتِهَاْ

فالشاعر في التركيب السابق يظهر اهتمامه بالفاعل أكثر من اهتمامه بالفعل والترتيب المألوف للجملة (تأتيني الجن بتعليماتها) ،فخص الشاعر (الجن) بشيء من الاهتمام فقدمه على أنه مبتدأ بل

---

[1] مختار عطية،التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ،مصر،دط،دت، ص11.
[2] الديوان ،ص7.
[3] المصدر نفسه ص42.
[4] المصدر نفسه، ص 23.

على أنه فاعل "لأن تحويله من كونه فاعلا إلى كونه مبتدأ يذهب ما طرأ عليه من معنى وهو بتخصيصه ومنحه الاهتمام"[1].

الصورة الثالثة: تقديم المفعول به على الفاعل

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

يُزَيِّنُ جَانِبَيْهِ جَيْشُهُ

وأصل الجملة (يزين جيشه جانبيه) فتقديم المفعول على الفاعل لزمه الاختصاص وتسليط النظر إليه ولفت انتباه المتلقي وإثارته والوقوف على طبيعة ترتيب الجملة.

الصورة الرابعة: تقديم الجار والمجرور على الفعل

ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

فِيْ اَلْقُدْسِ دَبَّ اَلْجُنْدُ مُنْتَعِلِيْنَ فَوْقَ اَلْغَيْمِ

فِيْ اَلْقُدْسِ صَلَيْنَاْ عَلَىْ اَلْإِسْفَلْتِ

فتقديم الجار والمجرور في كلا السطرين دال على مدى حرص الشاعر على تسليط الضوء على أرضه المحتلة فيجعلها البؤرة الرئيسة التي يتجه إليها المعنى العام في باقي الأسطر الأخرى من القصيدة، كما أن هذه الصورة من التقديم والتأخير تحدث نوعا ما من التشويق ولفت انتباه المتلقي.

الصورة الخامسة: تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه مرتين على الفعل

ومثال ذلك قول الشاعر [4]:

عَلَىْ نَشْرَةِ اَلْأَخْبَاْرِ فِيْ كُلِ لَيْلَةٍ   تَرَىْ مَوْتَنَاْ تَعْلُوْ وَتَهْوِيْ مُعَاْوِلُهُ

أَرَىْ اَلْمَوْتَ لَاْ يَرْضَى سِوَاْنَاْ فَرِيْسَةً   كَأَنَّ لَعَمْرِيْ أَهْلُهُ وَقَبَاْئِلُهُ

---

[1] مهدي المخزومي ،في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص167.

[2] الديوان ص 33.

[3] المصدر نفسه ،ص 8.

[4] الديوان ،ص 98.

فثمة تقديم للجار والمجرور والمضاف إليه مكررا في صدر البيت تأكيداً للخبر الذي يريد الشاعر بثَّه وتركيزا على ما تحمله هاته التراكيب من مضاف والتنبيه إليها.

الصورة السادسة: تقديم الجار والمجرور على المفعول به

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

يَأْخُذُ عَنْهُمُ فَنَ البَقَاْءِ فَقَدْ زَاْدُوْا عَلَيْهِ اَلْكَثِيْرَ وَاْبْتَدَعُوْا

فاهتمام الشاعر هنا يقع على أولئك الذين كُتبت أسماؤهم في التاريخ دفاعًا عن وطنهم وتشبثوا بحبال الحرية فأبت أن تتقطع بهم إلى أن حققوا مرادهم فكان لهم المجد في الدنيا والخلود في الآخرة وأسلوب الشاعر بهذه الصيغة يبعث في التركيب نغمة قوية تدل دلالة واضحة على مقصده الذي يرومه من خلالها.

الصورة السابعة: تقديم المفعول به والحال على الفاعل

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

فَلَنْ تَحْرِسَ اَلْغَاْرَ اَلْجَدِيْدَ حَمَاْمَةٌ وَلَاْ مِنْ خُيُوْطِ اَلْعَنْكَبُوْتِ لَهُ سِتْرَاْ

فتقديم المفعول به (الغار) في صدر البيت يبعث نوعا من التجانس الموسيقي الذي لا يستطيع إحداثه التركيب العادي للجملة ،كما أن في تأخير الفاعل إثارة لذهن المتلقي للتفكير فيه ولفت انتباهه إليه.

الصورة الثامنة: تقديم الجار والمجرور والمفعول به على الفاعل

ومثال ذلك قول الشاعر[3] :

اِسْوَدَّ مِنْ ظِلِّهَاْ اَلْصَّخْرُ

---

[1] المصدر نفسه، ص45.

[2] المصدر نفسه ص59.

[3] الديوان ، ص 59.

ومن الواضح أن الشاعر أراد استكمال الصورة قبل الوصول إلى مصورها فقدم السبب في جعلها سوداء تأكيدا للمعنى وتقويته وهو(الظل) والذي ارتبط به المفعول ضميرا متصلا وفي تقديمه تركيز عليه واعتباره أكثر أهمية من الفاعل ،كما أن تأخير الفاعل يحدث نوعا من التشويق.

الصورة التاسعة: تقديم الخبر في الجملة الاسمية

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

قَاْسٍ عَلَيَّ حَمَاْمُهَاْ

وَعَلَىْ عَدُوِيْ حِيْنَ تَهْلِكُ بَرْدَهَاْ وَسَلَاْمَـهَاْ

وتقديم الخبر (قاسٍ) فيه تنبيه إلى قسوة الحمام ،وعهدنا بالحمام رمز للحنان والعطف ولو كان العكس (حمامها قاسٍ عليّ) لكان التركيز على الحمام لا على قسوته التي تذمر منها الشاعر.

الصورة العاشرة: تأخير المبتدأ والإتيان به بعد الجار والمجرور :

ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

اَلْفَهْدُ مَكْتُوْبٌ عَلَىْ مِخْلَاْبِهِ اَلْتَاْرِيْخْ

وتأخير المبتدأ بهذه الصورة فيه نوع من البلاغة في التعبير والقدرة على اللعب بالتراكيب اللغوية وإحداث جرس موسيقي داخل الأسطر الشعرية، فتقدير الكلام(التاريخ مكتوب على مخلابه الفهد).

وعليه فإن التقديم والتأخير في مختلف مستوياته وسيلة بلاغية ،تلعب دورا لا يغيب عن الباحث ملاحظته فهو الانحراف الذي يميز لغة الشعر عن النسق العادي دلالة على التخصيص ولفت انتباه المتلقي نحو ما قدمه الشاعر وما أخره[3] ، وفي اختلاف هيئات التقديم والتأخير –كما رأينا سابقا- بيان للدلالة التي يرومها الشاعر وارتباطها بالقضية المطروحة، ونختم حديثنا في هذا المبحث بالنظر في ماهية

[1] المصدر نفسه ،ص 92.

[2] المصدر نفسه ،ص 95.

[3] ينظر محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، ص31.

الانزياح في حد ذاته فهو "ليس هدفا في ذاته ، وإلا تحول النص إلى عبث لغوي وفوضى في الرسالة ذاتها ، وإنما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر ووظيفته خلق الإيحاء"[1].

2-3 الانزياح الدلالي :

تتسم اللغة الشعرية بسمات لفظية لها دلالات مختلفة في العمل الأدبي ،ذلك أن اللفظة منفردة لبنة في يد الشاعر الماهر يمنحها طاقة شعرية بقدرته الذاتية بما يغير نكهة الكتابة العادية ومذاقها ،وذلك بانتقاء ألفاظ معينة واستعمالها استعمالا مخصوصا " بلغة رشيقة متوازنة ،لا تشكو من الترهل ولا تتفتت عند اللمس طيبة المذاق رقيقة السمع حرية بالإصغاء تتجاذبها عناصر الفعل الأدبي الناضج في درجة التكثيف والرصد الواعي"[2] ،فاللغة الشعرية هي التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن تحمله من معاني ودلالات "توفر للمتلقي العيش في حضور ثنائية الإمتاع والإقناع"[3].

ويعد الجانب البلاغي "عمودا مهما من أعمدة الشعر فالصور البيانية وإثارة المعاني والمحسنات البديعية من أهم قوالب اللغة الشعرية"[4] ، وأكثرها قدرة على التجاوز والتخطي بما يجعل القارئ مشدودا ومنجذبا بالعمل الأدبي يستنبط الدلالات العميقة وما تحمله اللغة من إيحاءات متعددة للفظة الواحدة.

وبالنظر إلى ديوان تميم فإننا نجده حيزا أدبيا لا بأس به من الصور الفنية التي توحي ببراعة الشاعر وقدرته على الخلق الفني والتصوير الشعري الخصب ، ومن أكثر القصائد التي تجلت فيها ملامح الانزياح الدلالي قصيدته(في القدس)، التي تحدث فيها عن لقاء موجع بحبيبته (القدس) التي وجدها أسيرة كما هي لدى العدو فتهيجت نيران الفرقة لديه وتراءت أمامه مشاهد ظلت الذاكرة تلوكها وتبرزها للعيان في أسوء صورها ،هذه الصور التي ترسبت في لاشعور الشاعر لم يثرها هاهنا ولم يجمع بينها إلا شعور خفي بالخوف من المستقبل المجهول،و من شبح الموت الذي بات هاجسا يؤرق شعبه في اليقظة والحلم ،هذا

---

[1] سامية محصول ،مقال أدبي،مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية ،دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ع5، فيفيري،2010م ص92.

[2] عبد القادر عبد الجليل،الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1، 2002، ص391.

[3] المرجع نفسه،ص391.

[4] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية،دار غريب للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،دط،2002، ص.42.

الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر هو الذي أثار لديه هذه الصور فيلجأ إلى أسلوب الوصف الخارجي مستعينا بدلالة المجاز في توضيح الصورة ، يقول الشاعر[1]:

فِيْ اَلْقُدْسِ أَعْمِدَةُ الرُّخَامِ الدَّاكِنَاتُ

كَأَنَّ تَعْرِيقَ الرُّخَامِ دُخَانُ

وَنَوَافِذُ تَعْلُوْ المساجدَ وَالكَنَائِسَ

أَمْسَكْتُ بِيَدِ الصَّبَاحِ تُرِيْهِ كَيْفَ النَّقْشُ بِالأَلْوَانِ

وَهُوَ يَقُولُ" لاَ بَلْ هَكَذَا"

فَتَقُولُ" لاَ بَلْ هَكَذَا"

حَتَى إِذَا طَالَ الخِلاَفُ تَقَاسمَاَ

فَالصُّبْحُ حُرٌ خَارِجَ العَتَبَاتِ لَكِنْ

إِنْ أَرَادَ دُخُولَهَا

فَعَلَيْهِ أَنْ يَرْضَى بِحُكْمِ نَوَافِذِ الرَّحْمَانِ

ومن الملاحظ أن الشاعر أكثر من استعماله لحرف المعنى (في) بدلالة الزمان والتعليل وهو الحرف نفسه الذي استعمله في عنوان القصيدة (في القدس) والدلالة هنا هي التأكيد والتخصيص وتبيان عظمة المحنة التي تعيشها القدس الحبيبة ، فهي محل أطماع المستعمر وقبلة السياح الإفرنج وملاذ الفقراء.

يقول الشاعر[2]:

في القُدْسِ شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعًا فِيْ السُّوقِ

رَشَاشٌ عَلَى مُسْتَوْطِنْ لَمْ يَبْلُغْ العِشْرِينَ

قُبَعَةٌ تُحَيِيْ حَائِطَ المَبْكَى

وَسُيَاحٌ مِنَ الإِفْرَنْجِ شُقْرٌ لَا يَرَوْنَ القُدْسَ إِطْلَاقًا

---

[1] الديوان،ص10.

[2] المصدر نفسه ،ص7-8.

تَرَاهُمْ يَأْخُذُونَ لِبَعْضِهِمْ صُوَرًا

مَعَ اِمْرَأَةٍ تَبِيْعُ الفِجْلَ فِيْ السَاحَاتِ طُولَ اليَوْمِ

استعمل الشاعر في هذا المقطع الانزياح اللغوي وسيلة لبلوغ الانزياح الدلالي ونملح ذلك في قوله: (سياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا)، وهو انزياح على مستوى الدلالة وعدول على مستوى المعنى مخالفا القاعدة المألوفة لدى السائح الذي يدفع المال من أجل التمتع برائحة القدس وروعة آثارها العتيقة ..،وهنا نلاحظ تشابك الدلالة في هذه الجزئية من الانزياح فهو ينفي عنه رؤية القدس ثم هاهم يأخذون صورا لهم مع(امرأة تبيع الفجل) ،وهنا اجتماع النقائض الثلاثة في هذه الصورة :السياح الشقر والدلالة هنا أنهم أجانب عن القدس بدلالة اللون والأصل والخلفية التاريخية السيئة–الحروب الصليبية–، ودلالة أنهم لا يرون جمال القدس وروعتها وبراءتها ،واستعمل الشاعر في ذلك انزياح الحذف إذ لم يذكر الهدف المقصود من رؤيتهم الجمال والبهاء وعبق الماضي وحرمة المكان وهو معنى مسكوت عنه في النص يستثير ذهن القارئ .

أما ذكره(للمرأة التي تبيع الفجل طول النهار)فيه إجلال للمرأة الفلسطينية الصامدة التي ترفض الاحتلال وتتمسك بحقها في البقاء .

ويقول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة[1]:

يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَهْلًا

فَالمَدِينَةُ دَهْرُهَا دَهْرَانِ

دَهْرٌ أَجْنَبِيٌّ مُطْمَئِنٌ لَا يُغَيِّرُ خَطْوَهُ وَكَأَنَهُ يَمْشِيْ خِلَالَ النَّوْمِ

وَهُنَاكَ دَهْرٌ ،كَامِنٌ مُتَلَثِمٌ يَمْشِي بِلَا صَوْتٍ حِذَارَ القَوْمِ .

وفي الأسطر السابقة يربط الشاعر بين وضع القدس اليوم وهو يجسد لنا عمق المعاناة التي تواجهها بفعل سيطرة الأجنبي الذي أصبح ملازما لتاريخ المدينة كأنه قدرها المحتوم في اليقظة والحلم ،أما تاريخها

[1] الديوان،ص8-9.

الحقيقي فقد أصبح مطموسا يجتره الضعفاء من حين لآخر ويحكيه لأبناء الأجيال الصاعدة في فترات اليأس والإحباط. ومن الملاحظ أن حركة المشهد التصويرية اعتمدت بنية التشبيه في حدودها الحسية من نسيج خيال الشاعر ،حيث قدمت نتاجها الصياغي على مستوى السطح والعمق بكفاءة إبداعية حققت تحولات دلالية مكثفة تعكس للمتلقي قدرة الشاعر على تطويع الدوال وفقا لما تمليه عليه قريحته الشعرية .

وفي قصيدة أخرى بعنوان (يا هيبة العرش الخلي من الملوك). يتراءى لنا أن الشاعر يرثي وطنا ضاعت أمجاده وخلا عرشه من أصحابه المدافعين عن حرمته وكأنه يرثي أولئك الرجال العظماء الذين كانوا يملئون بهيبتهم عرش القدس أمثال (صلاح الدين).

يقول الشاعر في أحد مقاطع القصيدة[1] :

عَرْشٌ خَلِيٌّ يَسْأَلُ الزُوَارَ عِنْ أَرْبَابِهِ

وَقَدْ اسْتَعَاضَ عَنْ المَلِيْكِ بِتَاجِهِ وِثِيَابِهِ

ثم يبحث الشاعر عن أصحاب ذلك العرش على أمل أن يجده لكن سرعان ما يتبخر ذلك الأمل ويجف كغسيل عُلِّقَ على الحبل تتقاذفه نسمات الريح شمالا وجنوبا.

يقول الشاعر[2]:

أَمَلٌ يُعَلَقُ كَالغَسِيلْ عَلَى الحِبَالِ

تَكَادُ تَأْخُذُهُ الرِّيَاحُ وَلَا يَزَالُ مُعَلَقًا

مُتَلَوِيًا فِيْهَا عَلَى خَلْفِ الجَنُوبِ أَوْ الشِّمَالِ

يَظُّنُهُ الرَّاءُونَ مُنْتَشِيًا بِفِعْلِ الرِّيْحِ

أَوْ مُتَأَلِمًا

أَمَلٌ عَظِيمٌ كُلَمَا

---

[1] الديوان،ص27.

[2] المصدر نفسه ،ص 32.

فِي الحَرْبِ ضُرِجَ بِالدِّمَا

قُلْنَا تَوَلَى كَالشَّهِيدِ

ومن الملاحظ أن بؤرة التصوير في هذا التشكيل الفني تكمل في وجه الشبه وهو مركز الثقل في توجيه وإنتاج محتوى الدلالة بين لفظتي (الأمل-الغسيل) ، والجفاف هو المعنى المشترك ،فالأمل وهو دليل على الشك واليقين في عودة الأمن والاستقرار إلى أن يجف بفعل الرياح التي تتصادمه وتلقي به على قارعة الطريق يلفظ أنفاسه الأخيرة فيهمس له الشاعر بصوت تكاد أوتار الحنجرة تنطبق عليه قبل أن يخرج[1]، يقول الشاعر:

يَا أَيُهَا الأَمَلُ الحَقِيقِيُ الذِّي

تَرَكُوكَ مَصْلُوبًا بِقَارِعَةِ الطَرِيقِ

وَمَرَّ عَنْكَ النَّاسُ وَلَمْ يَتَأَمَلُوكَ

غير أن الشاعر في كل مرة تنمو في مهجته روح الصمود ويتواصل إصراره على رحلة البحث المضنية عن وطنه الحبيب الذي تقاذفته الحروب ورمت به على شواطئ النسيان ، يقول الشاعر[2]:

لاَ شَيْءَ جِذْرِيًا

أَشْجَارُ الخَرِيفِ التِّيْ عُرِيَتْ مِنْ أَوْرَاقِهَا

تَشْبِكُ أَغْصَانَهَا كَأَيَادٍ فِيْ مُظَاهَرَةٍ كُبْرَى

وَالطُّيُورُ تُقَرِرُ بَعْدَ نِقَاشٍ طَوِيلٍ أَلَا تَهْجُرَهَا

إن الشاعر يرسم ثلاث لوحات تعبيرية رامزة لرحلة بحثه عن وطنه ،فأشجار الخريف التي أنهكتها الرياح ونثرت أوراقها على الأرصفة قصة وطن دمرته الحروب وحاصره الموت من كل جانب،واللوحة الثانية هي تشابك أغصان هذه الشجرة كأياد في مظاهرة وهي إشارة ذات دلالة تعني أنه لا بد من النضال وافتداء هذا الوطن ومواجهة همجية الغزاة بالنفس والجسد.

---

[1] الديوان، ص35.

[2] المصدر نفسه ص،49.

أما اللوحة الثالثة فهي تجسيد لصمود الشعب الفلسطيني المناضل وموقفه الصامد تجاه الاحتلال فالصورة الشعرية هنا صورة كاشفة للانزياح عن طريق شدة المناظرة بين طرفي الاستعارة صورة الطيور وصورة الشعب.

وفي أسطر أخرى يعود شبح الموت يطارد شعبه المكلوم ويطرق أبوابه كي يأخذ أرواحه الطاهرة إلى بارئها.

يقول الشاعر[1]:

يَطْرُقُ المَوْتُ أَبْوَابَهُمْ مِثْلَ جَيْشِ الاحْتِلَالِ
وَيَقُولُ أَنَا المَوْتُ
جِئْتُ افْتَحُوا
كُلَمَا جِئْتُكُمْ قِيْلَ لِي نَائِمُونَ افْتَحُوا؟

ويتشكل الفضاء الشعري في الجملة الشعرية (يطرق الموت أبوابهم) من انزياح دلالي صاغه الشاعر على أساس التفاعل بين ركنين هامين قائم على علاقة المشابهة هما(الموت–جيش الاحتلال) فكلاهما مصدر للفناء ومفارقة الحياة وفي قوله (نائمون)كناية عن شدة التعب والإرهاق والاستسلام للموت أحيانا حين يغادر الأمل مضاجعهم ويتركهم لأمواج التِّيه تلطمهم وتقذف بهم إلى اليابسة حيث الموت الأبدي يتربَّص بهم غير أن الدلالة التي تنطوي عليها هذه الكلمات تحمل معنى معاكسا للمعنى الظاهر بحيث ساهمت علامة الاستفهام في السطر الأخير إلى إبراز معنى مضاد وهو الدعوة إلى التمرد والثورة لتحقيق الأمل.

يقول الشاعر[2]:

يُقِيمُ قِيَامَنَا الطِفْلُ مِنْهُمْ،وَيَ ُذْهَبُ حَيْثُ يَكُونُ الكِرَامُ
يُقَبلُ كَفَكَ"سَلِّمْ عَلَى الصُّبْحِ بَاسِمِي غَدًا"

---

[1] الديوان ،ص85.

[2] الديوان ،ص 86.

ثُمَ يَدْخُلُ فِيْ زَهْرَةٍ لِيَنَامَ
تَضُمُ عَلَى الطِفْلِ أَوْرَاقِهَا
وَتُدَلِلُهُ وَتُنَاجِيهِ:
نَمْ يَا حَبِيبْ
نَمْ يَا شَهِيِّدْ
نَمْ يَا أَمِيْرْ
نَمْ يَامُلَيِّكْ

فالقصيدة منشطرة إلى بنيتين متناقضتين تعملان معا على إنتاج الدلالة والإشارة إلى المعنى ،أن هذه الصيغة تجعله يقول قولا موجزا مع دلالات فنية ذات ظلال واسعة "سلم على الصبح باسمي غدا" فهي تحمل عكس ما أورده الشاعر في الأسطر السابقة وهي الصحوة من النوم واستقبال فجر جديد.

ثانيا الرمز:

1- أهمية الرمز في الدراسات المعاصرة:

أكد العديد من الباحثين والدارسين للقصيدة العربية الحديثة على الحاجة الملحة إلى صناعة الرمز واعتباره من التقنيات الفنية المعاصرة التي أكسبت الأسلوب الشعري فضاءً واسعا من الإيحاءات، بحيث تقوم عملية الترميز على مستوى ذهني "يجعل اللغة تفقد فيها أنساقها العادية وتتحول إلى تداعيات تحمل في بنيتها مضامين رمزية"[1] ، فتبتعد بذلك المفردات عن دلالاتها القارة داخل النتاج الشعري وتتحول إلى " دلالات يستحيل فهمها أو القبض عليها بالاقتصار فقط على ما تم التواضع عليه من دلالات المفردات إذ أنها تتجاوز ذلك لتأخذ ألوانا وظلالا وإيحاءات يمكن التماسها في الحياة الشخصية للفرد وفي

---

[1] السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة،الجزائر،ط2،2008، ص37.

تجربة احتكاكه بالعالم، مع ما ينبثق عن هذه التجربة من تصورات قادرة على إفراغ بعض المفردات من محتوياتها لشحنها بدلالات جديدة تأخذ صيغة قارة داخل النموذج الشعري"[1].

ويحفل الخطاب الشعري عند تميم بصور شعرية رامزة تجسد واقعه المأسوي وتعبر عن وجع الشاعر وغربته في وطنه ويمكننا تقسيم الرموز المستخرجة من قصائد الديوان إلى صنفين نتعرض لها بالدراسة كالتالي:

2- أنواعه

2-1 الرمز الخاص :

وهذا النوع من الرموز يشكل فضاءً واسعا للشاعر المعاصر ،حيث يجد فيه الوسيلة التعبيرية القادرة على نقل تجاربه دون الإفصاح عنها بمعادل لفظي يكشف لنا عن رؤية الشاعر لعالمه الخيالي الذي لا تحده تخوم تكبح جماح أحلامه التي تحن إلى عالم مثالي تكتنفه معالم الطبيعة من كل جانب وترتبط كل الارتباط بتجربته الشعورية التي يعانيها الشاعر فتمنح الأشياء مغزى خاصًّا، "وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر بالنسبة للنفس وهي بؤرة التجربة "[2].

وقد وظف الشاعر في قصائده عدة رموز خاصة ساهمت بشكل كبير في نقل همومه وأوجاعه الذاتية والاجتماعية والسياسية والإنسانية، ففي قصيدته (في القدس) يوظف تميم البرغوثي (الحمام) ليرمز إلى السلام المفقود في وطنه وفي نفسه ،يقول الشاعر[3]:

فِيْ القُدْسِ رَغْمَ تَتَابُعِ النَّكَبَاتِ ،رِيْحُ بَرَاءَةٍ فِي الجَوِ، رِيحُ طُفُولَةٍ
فَتَرَى الحَمَامَ يَطِيرُ يُعْلِنُ دَوْلَةٌ فِي الرِّيحِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنِ

فالحمام الذي يطير هو حلم السلام الذي يراود الشاعر والذي يضيء وينطفئ في حياة شعبه المنتظر لهذا السلام المتأرجح ما بين الأرض والسماء حتى يعود إلى وطنه وينتهي كابوس الاحتلال .

---

[1] السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص.37

[2] المرجع نفسه،ص39.

[3] الديوان ، ص 11.

أما الرموز الفنية العميقة التي يشكلها الشاعر أو يبتكرها ويوظفها لتجسيد حال شعبه وواقع وطنه الأليم فإنها كثيرة في قصائد تميم وربما تجسد قصيدة "أمر طبيعي" العديد من الصور الشعرية الرامزة التي يبتكرها الشاعر في سياقات القصيدة وإيحاءاتها ،يقول فيها[1]:

يَا أُمَتِيْ يَا ظَبْيَةً فِي الغَارِ ضَاقَتْ عَنْ خُطَاهَا كُلُ أَقْطَارِ المَمَالِكِ

فِي بَالِهَا لَيْلُ القَنَابِلِ والنُّجُومُ شُهُودُ زُورٍ فِي البُرُوجِ

فِي بَالِهَا دَوْرِيَةٌ فِيهَا جُنُودٌ يَضْحَكُونَ بِلَا سَبَبٍ

وَتَرَى ظِلَالًا لِلْجُنُودِ عَلَى حِجَارَةِ غَارِهَا

فَتَظُنُهُمْ جِنًا وَتَبْكِيْ :" إِنَّهُ المَوْتُ الأَكِيدُ وَلَا سَبِيلَ إِلَى الهَرَبِ"

يَاَ ظَبْيَتِي مَهْلًا،تَعَالِي وانْظُرِي ،هَذَا فَتَى خَرَجَ الغُدَاةَ وَلَمْ يُصَبْ

فِي كَفِهِ حَلْوَى،يُنَادِيكِ أُخْرُجِي لَا بَأْسَ يَا هَذِي عَلَيْكِ مِنَ الخُرُوجِ

وَلْتَذْكُرِي أَيَامَ كُنْتِي طَلِيقَةً

تَهْدِي خُطَاكَ النَّجْمَ فِي عَلْيَائِهِ ،وَاللهُ يُعْرَفُ مِنْ خِلَالِكِ

فالقصيدة مليئة بالرموز والإشارات والإيماءات التي لا تنكشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى،وإنما تحتاج إلى وقفة طويلة وتحليل عميق واستحضار لمعجم الشاعر الفني ومتابعة سياقات القصيدة وصورها المتشابكة المترابطة من أول القصيدة إلى آخرها .

وباختصار فإن الشاعر الذي يرسم صورة بلاده المحتلة بعد أن كانت ظبية طليقة لا تكبلها قيود المستعمر الإسرائيلي ،أصبحت تختبئ في الغار خشية الوقوع في يد العدو،فصورة (الظبية)و(الغار) و(ليل)(القنابل) و(الحجارة)، كلها رموز معبرة عن قسوة المحنة التي يعيشها الفلسطيني،فالليل هنا هو العدو المحتل يلاحقه ويحاول أن يضعف صموده ويزعزع ثقته في نفسه وفي شعبه (دورية فيها جنود يضحكون بلا سبب) ويمحو وجوده(إنه الموت الأكيد و لا سبيل إلى الهرب).

---

[1] الديوان ، ص60.

لكن الشاعر يتطلع إلى أرضه المفقودة ويتمسك بحجارتها (يا ظبيتي ،انظري، هذا فتى خرج الغداة ولم يصب)فخروج الفتى للمقاومة وعودته سالما يبعث في نفسه المتعبة الأمل من جديد ،ويعلن عن نهاية مرحلة مظلمة في حياة الشعب الفلسطيني وبداية مرحلة جديدة وقودها الشهداء فقد حان الوقت للمواجهة ولم يعد هناك مجال للتشرد ، ولا بد من مواجهة الموت بصورة جماعية ،فدم الشهداء أصاب جميع المناضلين الذين سيواصلون استخدام الحصار المفروض عليهم سلاحا يتحدون به كل الصعوبات يقول الشاعر[1]:

يَا أُمَتِي أَدْرِي بِأَنَّ المَرْءَ قَدْ يَخْشَى المَهَالِكِ

لَكِنْ أُذَكِرُكُمِ فَقَطْ فَتَذَكَرُوا

قَدْ كَانَ هَذَا كُلُهُ مِنْ قَبْلُ وَاجْتَزْنَا بِهِ

لَا شَيْءِ مِنْ هَذَا يُخِيفُ ،وَلَا مُفَاجَأَةَ هُنَالِكَ

يَا أُمَتِي ارْتَبِكِيْ قَلِيلًا ،إِنَّهُ أَمْرٌ طَبِيعِيٌّ،

وَقُومِي،

إِنَّهُ أَمْرٌ طَبِيعِيٌّ كَذَلِكَ.

ويظل الشاعر متمسكا بحلمه الذي تنمو أغصانه يوما بعد يوم لتخترق عنان السماء ،وتزهر أوراقه فلن يخنقها غمام من الدخان المتصاعد إلى السماء تطلقه صواريخ العدو ،فهو يتشكل غيوما تهطل مطرا وخصوبة وربيعا ،يقول الشاعر في قصيدته (أمير المؤمنين)[2]:

أَلَا تَرَى النُّبُوءَةَ؟

سِلَاحُهُمْ يَهْوِي

وَسِلَاحُنَا يَصْعَدُ

[1] الديوان ، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص80.

نَمَا لِبْلَابٌ عَلَى الصَّارُوخِ

وَأَلْتفَ عَلِيْهِ حَتى كَسَاهُ

ثُمَ أَزْهَرَ

صَاحَ وَلَدٌ الله أَكْبَرْ

وَهَوَى سَقْفُ إِسْرَائِيلَ

فالشاعر على الرغم من ألامه المؤرقة المتعبة ومصادر عذابه وحزنه التي تداهمه من الأعداء يمضي في سبيله ويزداد توهجا واشتعالا ،نارا تذكيها أجساد الشهداء لأن المناضل الفلسطيني مسكون بالحياة ودورتها الكاملة ،مسكون بالخصوبة والبقاء والانبعاث ثانية في الربيع بعد طول جفاف في الصيف والخريف ،الحياة التي يمنحها له الشهيد،يقول الشاعر في قصيدته(الأمر)[1]:

لَاتَحْسَبُوا الآجَالِ أَعْدَادِ النُّفُوسِ، فَإِنَنَا زِدْنَا عَلَى المَوْتِ الكَثِيرَ عَشَائِرُهُ

هُوَ لَا يُبَادِرُنَا وَنَحْنُ نُبَادِرُهُ

وَيَشُكُ عِزْرَائِيلُ فِي سُلْطَانِهِ

فَتَرَاهُ يَأْمُرُهُ ،ثُمَّ يَنْظُرُ هَلْ تُطَاعُ أَوَامِرَهُ.

2-2 الرمز الأسطوري:

بعد الاهتمام بالرمز الأسطوري أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة ،وقد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة ،حيث يلجأ الشعراء إليها للتعبير عن قيم إنسانية محددة ،أو لأسباب سياسية،بأن يتخذ الشاعر الأسطورة أو الشخصية الأسطورية "قناعا يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات تجنبا للملاحقة السياسية أو الدينية،فشخصيات الأسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل ما يريده وهو في مأمن من السجن أو المنفى"[2].

---

[1] الديوان، ص90.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر،دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1، 1998، ص244.

ويعود توظيف الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر إلى التأثر بالشعراء الأوربيين "وعلى رأسهم ت.س.إليوت"صاحب مصطلح المنهج الأسطوري The megthical method وقد تأثر به كثيرون منهم (السياب،البياتي،وصلاح عبد الصبور،وأدونيس)[1]وغيرهم، وبذلك يعد عالم (الأسطورة) "منبعا للخيال الشعري وعنصر لإثراء التجربة الشعرية تأثروا بها الشعراء وحاولوا محاكاتها والتفاعل معها فتحولت القصيدة إلى مساحات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة والإيحاء الدلالي"[2]:

وتميم من الشعراء المحدثين الذين وظفوا الرمز الأسطوري في شعرهم ،ويتجلى ذلك من خلال أسطورة (العنقاء) التي استهوت العديد من الشعراء ،وذلك في قصيدته (أنا لي سماء كالسماء)والتي يقول فيها[3]:

أُغَيِّرُ مَا أَشَاءُ مِنَ الزَّمَانِ عَلَى هَوَايَ

وَفَوْقَ رَأَْسِي عَالَمٌ هُوَ عَالَمِي

وَسَمَائِي الدُّنْيَا الَّتِي لَيْسَتْ بِدُنْيَا

وَهِيَ كَالعَنْقَاءِ ،خَيَّمَ ظِلُّهَا فَوْقِي

وَيَحْمِي جَانِبَاهَا جَانِبِي

وَهِيَ الَّتِي فِي الحَقِ تَحْمِلُنِي وَتَسْعَى فِي بِلَادِ اللهِ مِنْ حَيٍّ لِحَيٍّ

لَكِنَنِي مِنْ مَخْلَبِ العَنْقَاءِ فِي السَفَرِ الطَوِيلِ مُشَارِفًا جِهَةَ الوُصُولِ

أَقُولُ يَا عَنْقَاءُ شُكْرًا

كُلُ شَيْءٍ بِالخَيَالِ مَنَحْتِنِي

وَجَعَلْتِنِيْ مَلِكًا عَلَى الدُّنْيَا بِأَكْمَلِهَا .

---

[1] نفس المرجع ، ص 249.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991م، ص291.

[3] الديوان، ص25.

والعنقاء طائر أسطوري ذو مخالب قاتلة يمتطيها أبطال الأسطورة ليغيروا بها على خصومهم ،وقد وظف الشاعر هذا الرمز الأسطوري لفشله في اجتياز واقعه البائس يريد تحقيق معجزة ما يبني من خلالها عالمه الخيالي ويعبر فيها عما يجول في داخله من رفض وتمرد دون خوف أو تردد .

فالشاعر هنا يستلهم أسطورة العنقاء ويتنفس في أجوائها ليوقظ فينا الإحساس برحلته الشاقة بحثا عن مرفأ للامان وتحقيق رغائب الذات وكينونتها ،وفي هذا الرمز دلالات البحث عما وراء الطبيعة والهروب من واقع مرير لا مكان فيه للضعفاء.

ثالثا– التكرار:

1– مفهومه اللغوي والاصطلاحي:

1–1 لغة:

جاء في لسان العرب:" كرر الشيء وكركره أعاده مرة بعد أخرى،والكرة للمرة والجمع الكرات ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذ أرددته عليه، وكركرته عن كذا كركرة إذا أرددته والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار"[1].

1–2 اصطلاحا:

يعرف التكرار على أنه ظاهرة لغوية المراد بها" إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها و معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة"[2]، وهو عند علماء البلاغة: "دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع ،فإن المعنى مردد ،واللفظ واحد"[3] .

وخصص له ابن جني في كتابه (الخصائص) حديثا في (باب الاحتياط)يقول:" أعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له ،فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين أحدهما تكرير الأول بلفظه وهو

---

[1] ابن منظور،لسان العرب، مادة(كرر)،ج5،ص135.

[2] رمضان الصباغ،في نقد الشعر العربي المعاصر،دراسة جمالية،ص211.

[3] محمود السيد شيخون،أسرار التكرار في لغة القران، مكتبة الكليات الأزهرية،ط 1 ،1983،ص10.

نحو قولك:قام زيد والثاني تكرير الأول لمعناه "[1].فالتكرار عنده من طرق التوكيد وهو نوعين ما خص اللفظ منه ، وما خص به المعنى دون التفصيل في محاسنه ومساوئه في التركيب.

أما ابن رشيق فقد أضاف للتكرار قسما ثالثا وهو تكرار اللفظ والمعنى واعتبره عيبا من عيوب التعبير بقوله:" وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه"[2].

واستثنى جمهور البلاغيين ظاهرة التكرار في القرآن الكريم،ذلك لأنه سر من أسرار القرآن وضرب من ضروب القدرة الإبداعية في فن القول خص به كتاب الله تعالى وهو جانب من جوانب الإعجاز، لأنه يحقق بالتكرار مهمته في تثبيت العقيدة في النفوس وإرساء الفضائل في أعماق الناس[3].

أما الدراسات المعاصرة التي عالجت التكرار فيظهر كتاب **نازك الملائكة** (قضايا الشعر المعاصر) والتي عبرت عنه بقولها:" التكرار في حقيقته ،إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها[حيث]يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الشاعر المتكلم بها ،وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[4]. ثم أضافت نازك الملائكة بأن التكرار لم تتناوله كتب البلاغة القديمة على أنه أسلوب من أساليب التعبير الشعري الإبداعية، بل اعتبرته أسلوبا ثانويا في اللغة،ولم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره وتفصيله[5].

وقد قامت نازك الملائكة بتقسيم التكرار –حسب دلالته- إلى ثلاثة أقسام[6]:

1- تكرار البياني: وهو أبسط أصناف التكرار ويمثله البديعيين بتكرار:((فبأي آلاء ربكما تكذبان)) في سورة الرحمن ،والغرض منه التأكيد على الكلمة المكررة ،أو العبارة.

---

[1] ابن جني ،الخصائص، ج3، ص211-213.

[2] ابن رشيق ،العمدة، ج2،ص70.

[3] ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب،في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي، ص146.

[4] نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان،دط،دت،ص276.

[5] ينظر:المرجع نفسه،ص 275.

[6] ينظر:المرجع نفسه،ص280-284-287.

2- تكرار التقسيم:وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة ،ومن النماذج المشهورة له قصيدة (الطلاسم)لـ(إيليا أبي ماضي) .

3- التكرار اللاشعوري:يقوم على تصوير المحسوس والخاجي من المشاعر الإنسانية ،شرط أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ،ومن ثم فان العبارة المكررة **تؤدي** إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية.

أما الحديث عن أغراضه ووظائفه في القصيدة فيمكن القول : بأن التكرار لا يعد جمالا في حد ذاته بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ،"وإنما هو كسائر الأساليب في كونه محتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات "[1].

والتكرار ليس عيبا من عيوب الخطاب الشعري فهو يقصد لغايتين "جمالية ونفعية"و"ذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعا، فأما التوزيع فيقوم على النظام والتناسق في هندسة القصيدة وتوزيع حروفها وإذا ارتبط ذلك بالمعنى كان زيادة فيه، أما من ناحية الشكل فتغدو القصيدة ذو وظيفة وقيمة جمالية"[2].

كما يعد التكرار في حد ذاته "وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري (...) توحي بغموض المعنى ،الذي يثير الذهن باعتباره موجة عصبية ،في شبه هيمان فطري لذيذ أو غامض أحيانا"[3].وسنخصص حديثنا في هذا المبحث عن تكرار الكلمات وقد سبق و أن تحدثنا في دراستنا للبنية الصوتية للديوان عن تكرار الحروف بشكل مفصل وقمنا برصد دلالاتها وقيمها الجمالية .

ولقد حاولت دراسة تكرار الكلمات من خلال الأنماط البارزة في النصوص الشعرية للديوان وهي:تكرار البداية،تكرار المجاورة، تكرار الاشتقاق.

---

1 نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ص290-291.

2 عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1 ، 2003، ص198.

3 مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،منشاة المعارف، الإسكندرية،دط،دت،ص30.

2- أنماط التكرار في الديوان:

2-1 تكرار البداية:

وهو أن تتكرر لفظة أو صيغة معينة في أوائل السطور بشكل متتابع وغير متتابع ،ويسمى أيضا بالتكرار (الاستهلالي)، ويعد هذا الشكل أكثر أنواع التكرار في ديوان تميم إذ إنه في أغلب قصائده ومن نماذجه ما رصدناه في هذا الجدول(9) :

الكلمات المكررة في البداية	عنوان القصيدة	الصفحة	عدد التكرار
في القدس	في القدس	7-8-9-10-11-12	23
لا تبك عينك	في القدس	12	02
جنوبي	الجليل	14	02
تاريخنا	الجليل	15	03
في وسط الشام	الجليل	14-15	04
يوما	الجليل	16	02
جليل	الجليل	15	05
كان الجليل	الجليل	18	02
أنا لي سماء كالسماء صغيرة زرقاء	أنا لي سماء كالسماء	21-22-23	03
فيها	أنا لي سماء كالسماء	21-22	07
أنا منكما يا ظبيتان	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	29	02
أهلي	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	29	03

فيها	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	29	02
يا كساء النبي	نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة	34-33-32	12
اتسع	نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة	54	05
لا شيء جذريا	لا شيء جذريا	-52-51-50-49	11
ثم عن	لا شيء جذريا	50	02
وسيندم	لا شيء جذريا	51	02
يواصل	لا شيء جذريا	51	02
أخيه ماذا جرى لهما	تقول الحمامة للعنكبوت	55-54-53	04
أترى سلما	تقول الحمامة للعنكبوت	55-54-53	03
يا أمتي،يا ظبية في الغار	أمر طبيعي	61-60	03
في بالها	أمر طبيعي	60	02
أنها	أمر طبيعي	61	02
لا	القهوة	63	02
هو عمك	القهوة	64	02
ويثير فينا	القهوة	64	02
هل	القهوة	65	02
ثم	خط على قبر مؤقت	68-67	03
أيها	خط على قبر مؤقت	74	05

ديار	أمير المؤمنين	81	02
وهم	سفينة نوح	83	03
زهور	سفينة نوح	84	02
وهم يضحكون	سفينة نوح	84	02
نم يا	سفينة نوح	86	04
أمة	سفينة نوح	88-87	07

ويحقق هذا التكرار بملامحه المتعددة توازيا صوتيا واضحا ،كما يسهم في ربط عناصر القصيدة ،فهو وسيلة في تمديد العبارة وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة والصورة دون ملل المتلقي نتيجة لهذا التكرار المنتظم لجملة أو لكلمة[1] ، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[2]:

فِي القُدْسِ أَسْوَارٌ مِنَ الرَّيْحَانِ

فِي القُدْسِ مِتْرَاسٌ مِنَ الإِسْمَنْتِ

فِي القُدْسِ دَبَّ الجُنْدُ مُنْتَعِلِينَ فَوْقَ الغَيْمِ

فِي القُدْسِ صَلَيْنَا عَلَى الإِسْفَلْتِ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

يلاحظ أن تكرار (في القدس) خمس مرات في موضع ثابت أول السطر الشعري،أعطت هذه الجملة دلالة عميقة للقضية، فالشاعر يبحث عن هويته في وطنه ،عن مكانه الذي اغتصبه العدو منذ أعوام خلت،فهو يطرح قضية أرضه ويجاهد من أجلها. ويلاحظ أن تكرار (في القدس)بشكل متتابع خلق جوا متوترا في العبارة يلاءم النبرة الحزينة للأبيات .

ويمكن –أيضا– تأمل هذا اللون من ألوان التكرار في قوله[1]:

---

[1] ينظر: محمد سلطان،الإيقاع في شعر الحداثة،ص126.

[2] الديوان، ص08.

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا المَنْسِيُ مِنْ مَتْنِ الكِتَابِ

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا العَرَبِيُ وَأَعْلَمْ أَنَّهُ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القَدْسِ لَكِنْ

لَا أَرَى فِي القُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

تكررت عبارة (لا تبك عينك) مرتين متتاليتين ،وجاء التكرار هنا ليعمق دلالة المقطع الأول بنبرة حماسية تبعث الطمأنينة في نفس الشاعر إضافة إلى خلق إيقاع يسيطر على المتلقي فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر.

ويمكن- أيضا – ملاحظة هذا الشكل من خلال قوله[2]:

طِفْلًا عَلَيْهِ المَهَابَةُ

فِيْهِ فُضُولٌ وَفِيْهِ اشْتِيَاقٌ وَفِيْهِ وَفِيْهِ

يُشِيرُ "تَعَالَ" لَظَبْيٌ يَلِيْهِ وَظَبْيٌ يَلِيْهِ

إِلَى آخِرِ الأَرْضِ صَفًا طَوِيْلًا

عَلَى سِنِهَا وَقَفْتُ فِي العَرَاءِ

أُمَةٌ مِنْ ظِبَاءٍ

أُمَةٌ مِنْ حَمَامٍ

أُمَةٌ مِنْ رِجَالٍ

أمة من نِسَاءٍ

أمة في الرُّكَامِ

أُمَةٌ فِيْ السَّمَاءِ

أُمَةٌ مُتْعَبَةٌ

---

[1] الديوان ،ص12.

[2] المصدر نفسه ،ص87-88.

ففي السطور السابقة تكررت كلمة(أمة) بدلالات مختلفة عمقت إحساس الشاعر وتعلقه بشعبه، فتارة يتراءى له ظباء يعجز عن اقتناصها الصيادون ومرة حمام ينعم بالسلام في رحاب السماء الواسعة، ومرة رجالا ونساء لا تصدهم قوى العدو عن وطنهم ، وتارة أخرى يتراءى له شعبه متعبا من جراء الحروب التي ارتقت كاهله وأحبطت عزيمته وحدت من صموده في كثير من المواقف .

كما أسهم هذا اللون من التكرار في إحداث إيقاع من شأنه التأثير في نفس المتلقي وشد انتباهه والهيمنة عليه.

2-2 تكرار المجاورة:

يقوم هذا النمط من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين دون فاصل بينهما[1]،والمجاورة تمثل لونا بديعيا مستقلا بحيث يتردد في البيت لفظتان ،كل واحدة منهما بجانب الأخرى من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها[2].

ويمكن رصد الكلمات المتجاورة في الجدول(10) التالي:

الكلمات المتجاورة	عنوان القصيدة	الصفحة
حي لحي	أنا لي سماء كالسماء	21
المحكوم للمحكم	أنا لي سماء كالسماء	24
لا ولا	نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة	49
الكمال من الكمال	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	28
الشهيد كالشهيد	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	32

[1] ينظر،محمد سلطان،الإيقاع في شعر الحداثة.

[2] ينظر،محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية، ص301.

أعوام وأعوام	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	33
الحمام على الحمام	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	35
محيط لمحيط	لا شيء جذريا	51
شعوبا شعوبا	أمر طبيعي	59
الرمل رمل	خط على قبر مؤقت	70
تمرة تمرة	خط على قبر مؤقت	81
ليلة ليلة	خط على قبر مؤقت	81
فيه–وفيه	سفينة نوح	87
واحدا واحدا	سفينة نوح	89
بين بين	حصافة	95
الدين دين	حصافة	96
حل حل	حصافة	96
الكف الكف	قبلي ما بين عينيا اعتذار يا سماء	103
كوكب كوكب	رجزUSA	124
ألف ألف	رجزUSA	124
ينسب ينسب	رجزUSA	126

ومن أمثلة هذا الشكل من التكرار في شعر تميم، قوله في قصيدته(يا هيبة العرش الخلي من الملوك)[1]:

أَمَلٌ عَظِيمٌ كُلَمَا

فِي الحَرْبِ ضُرِّجَ بِالدِّمَا

قُلْنَا تَوَلَّى كَالشَّهِيدِ

وَالشَّهِيدُ عَلَى مَرَايَانَا نَرَاهُ

مُصَبِحًا مُبْتَسِمًا

كرر الشاعر كلمة (الشهيد) مرتين في السطر الثالث والرابع بمعنيين مختلفين ،في المرة الأولى يستشهد فيها الأمل مخلفا وراءه شعبا متألما،ولم يتمكن من تحقيق ما يريد ،ثم يحيي الشاعر الأمل في نفوس شعبه من جديد وهو على ثقة من أن النصر قريب ،هذا التعلق والتفاؤل بصباح جديد ينعم فيه بالحرية مع شعبه ظهر من خلال قوله(على مرايانا نراه مصبحا مبتسما).

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا قوله[2]:

هَلْ كَانَ أَيُّ الخَلْقِ مُنْتَظِرًا رِجَالًا مِثْلَهُمْ

مِنْ بَعْدِ أَعْوَامٍ وَأَعْوَامٍ

مِنَ المَوْتِ المُقْطَرِ وَالعِنَادِ

يلاحظ أن تكرار كلمة (أعوم) في السطر الشعري الثاني أعطت للجملة عمقا تاريخيا بعيدا للقضية ،فهو منذ سنوات طوال وهو يجاهد من أجل قضية. الأرض،الجذر، والتراث في انتظار رجال يعيدون للبلاد مجدها واستقلالها ،وفي تكراره للفظة (أعوام) تأكيدا لرغبة الشاعر في تعميق دلالتها وجذب انتباه المتلقي لما تحمله هذه الكلمة من معاني الحسرة والأسى ،وقد عمق هذا الإحساس وأسهم في تركيزه قول الشاعر(من الموت المقطر والعناد).

[1] : الديوان ص32.

[2] المصدر نفسه ،ص33.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله[1]:

فِي انْقِطَاعِ الكَهْرَبَاءِ

تحَ ْتَ القَصْفِ

لَسْتُ وَحْدِي

وَإِنَّ اللَّيْلَ أَسْودٌ كَالتَّمْرِ

كُلَ لَيْلَةٍ تَمْرَةٌ

وَمَازَالَتْ اليَدُ ،

تَقْطِفُهَا تَمْرَةٌ تَمْرَةٌ

وَلَيْلَةً لَيْلَةً

وَإِنَّهُ لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَ الجَنَةِ إلَّا هَذِهِ التَّمَرَاتِ

يتسم المقطع السابق بنبرة حزن لاهب تعلن وجعها من زمن الإحباط متوشحة بسواد الليل الذي مثله الشاعر بالتمر تجنيه يد العدو كل ليلة كناية عن المناضل الفلسطيني ،وفي تكراره للفظتي (ليلة،تمرة) تأكيدا للمعنى وتقويته وشد انتباه المتلقي إليه.

2-3 تكرار الاشتقاق:

ويتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها[2]،ويعتبر الاشتقاق من الآليات التوازنية التي حضيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم[3] .

ولقد اعتمده الشاعر بصفة مكثفة في بناء نصوصه الشعرية ويمكن رصد أبرزها في الجدول(11)

---

[1] الديوان،ص 80-81.

[2] حسن الغرفي،حركية الإيقاع في الشعر المعاصر،ص29.

[3] نجاح مدلل بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي،ص148.

الكلمات المشتقة	عنوان القصيدة	الصفحة
هاجروا–يهاجر	الجليل	13
نسمع–سامع	الجليل	13
بعد- البعد	الجليل	13
شيوخ–شيوخنا	الجليل	15
سيوف–السيوف	الجليل	15
الطيور–الطير	الجليل	15
الطيور–تطير	أنا لي سماء كالسماء	21
الصبح–صباحها	أنا لي سماء كالسماء	21
عرفناه–عارفه	أنا لي سماء كالسماء	22
مرافعات–مرافعة	أنا لي سماء كالسماء	23-22
المؤذن–الآذان	أنا لي سماء كالسماء	23
نادى–المنادي	أنا لي سماء كالسماء	23
الحاكمين–المحكوم	أنا لي سماء كالسماء	24
نحتت–منحوتة	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	27
الرياح–الريح	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	32
يسيروا–ساروا	الموت فينا وفيهم الفزع	45
قطعا–القطع	الموت فينا وفيهم الفزع	45
يطلع–طلعوا	الموت فينا وفيهم الفزع	46

القرعة–اقترعوا	الموت فينا وفيهم الفزع	46
مثلوك–تمثلوك	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	28
عرش–العرش	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	29
هيبة–أهيبها	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	29
المهان–يهان	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	29
مستقيل–مستقيلا	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	30
الصبر–صابرون	يا هيبة العرش الخلي من الملوك	30
حميتهما–حميت	تقول الحمامة للعنكبوت	53
الثبات–الثبوت	تقول الحمامة للعنكبوت	56
ظهرها–ظهر	أمر طبيعي	59
يفنى–فني	أمر طبيعي	59
يربكه–يرتبك	القهوة	64
يذكر–تذكر	أمير المؤمنين	79

والاشتقاق من أشكال التكرار التي من شأنها خلق قدر كبير من الانسجام و التآلف بين العناصر المكونة للنص الشعري والتأكيد على دلالتها،محاولا بذلك إظهار الإيقاع لجذب المتلقي ،"فالمكرر في النص ليس أي جزء من أجزائه إنما هو الجزء الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه"[1].

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في مطلع قصيدته (في القدس)[2]:

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا   عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورِهَا

[1] محمد سلطان،الإيقاع في شعر الحداثة،ص121.

[2] الديوان،ص07 .

قُلْتُ فِي نَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِيْنَ تَزُورُهَا

تَرَى كُلَّ مَا لَا تَسْتَطِيعُ اِحْتِمَالَهُ إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دَوْرِهَا

فالشاعر في هذا المقطع يرثي وطنه الذي أصبح غريبا عنه ،فيظهر لنا التكرار في كلمة (الديار) التي تمثل بؤرة اهتمام الشاعر والشحنة المعنوية والدلالية الكامنة في نفسه المرهقة من سفر طويل بعيدا عن أحضان فلسطين ، فأنتابه الحنين وشده الشوق فلما عاد إلى دياره لم يجد ما يسره،بل وجد كل ما ساءه وكدر خاطره، وعلى هذا تكررت كلمة (الديار) أولا لذكر لقائه بوطنه الذي صده عنه العدو وثانيا لذكر حقيقة العدو وشحن الصدور غلا وحقدا على هذا العدو الذي يحاصر أرضه ،فالشاعر يعانى مرارة الغربة والتغريب،وثالثا لربط عناصر القصيدة بعضها ببعض إضافة إلى خلق إيقاع واضح يعمل على إيقاظ المتلقي والانتباه جيدا للشاعر.

ومن أمثلة ذلك أيضا قول الشاعر[1]:

صَعْبٌ عَلَى الشُّعَرَاءِ مَدْحِ الصَّبْرِ فِي بَلَدِي
فَأَهْلِي صَابِرُونَ عَلَى الزَّمَانِ كَأُمِهِ
لَكِنَنِي ،وَأَنَا أَقَلُ النَّاسِ صَبْرًا
سَوْفَ أَمْدَحُهُ
وَأَمْدَحُ الانْتِظَارَ عَلَى مَرَارَةِ طَعْمِهِ

فالشاعر–هنا– يلجأ إلى تكرار كلمة (الصبر) في الأسطر الثلاثة الأولى ليقرر حقيقة شعبه وقدرته على الصمود في وجه العدو المحتل وهكذا تسهم كلمة (الصبر) فتح منافذ الأمل وانتظار فجر جديد ينعم فيه المناضل الفلسطيني بالعيش الكريم.

وفي قول الشاعر[2]:

مَنْ كَانَ ذَا حُلُمٍ وَطَالَ بِهِ المَدَى

---

[1] المصدر نفسه،ص 30.

[2] الديوان،ص 31.

فَلْيَحْمِهِ

وَلْيَحْمِ أَيْضًا نَفْسِهِ مِنْ حُلْمِهُ

فَالحُلْمُ يكْبُرُ أَدْهُرًا

فِي يَوِمِهِ

وَيَزِيدُ دَيْنُ الدَّهْرِ حَتَى يَسْتَحِيلَ

يلاحـــظ أن الشـــاعر يكـــرر كلمـــات لهـــا دلالات عميقـــة في نفـــس الشـــاعر والمتلقـــي معا،(الحلم،يحمه،الدهر)،فجاء تكرار لفظة الحلم في السطر الأول مغايرا لدلالته في السطر الثالث وهي ليست مغايرة عكسية أو مناقضة،بل هي مغايرة تؤكد وتوسع دائرة دلالة اللفظ حينما ذكر للمرة الأولى فهو يدعو في الأولى المناضل الفلسطيني على التمسك بحلمه مهما طال به الانتظار وغلقت أمامه منافذ الأمل، ويدعوه في المرة الثانية إلى عدم الاستسلام والخضوع للحلم دون السعي وراءه بالجهاد والنضال حتى تناله الأفئدة وتطاله الأعين.

رابعا:التناص :

1– مصطلح التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية

لطالما استوقفت هذه الظاهرة أقلام العديد من النقاد في دراساتهم الأدبية والنقدية بدء بتصفح التراث الأدبي عند العرب والغرب وصولا إلى الآداب العربية والعالمية المعاصرة ،فالنقاد المتقدمون طرقوا باب السرقات الشعرية ،مثلما طرق **ابن سلام الجمحي** إلى قضية الانتحال في كناية (طبقات فحول الشعراء) وسار على نهجه الكثير ،في حين أصبحت هذه الظاهرة في عصرنا الحديث تدر وظائف جمالية في العمل الأدبي شريطة أن يتقيد الشاعر بمعايير نقدية تثبت مصداقية عمله وأن لا يأخذ النص بأكمله دون الإشارة إلى من أخذ عنه.

ويرى **محمد منذور** أن السرقة أصبحت لا تسمى سرقة أدبية إلا بأخذ العمل كله، أو تحويره قليلا على سبيل الانتحال"[1] ،في حين حل التناص في الفكر النقدي الحديث محل السرقات الأدبية

وجذور التناص ترجع إلى الناقد الروسي **ميخائيل باختين** Mikhael Bakhtine (1895-1975) والتي تكلم عنها أو مهد لها في عدة أعمال له منها (شعرية دستويفيسكي) Poetique de dostovski) ،متأثرا بما أنتجه الكاتبان الروسيان **تولستوي** و**دستويفسكي** حول الرواية وأصدر كتابه (شعرية دستويفيسكي)" عام 1929م[2] وفي دراسته (الخطاب في النص الروائي) عن دستو يفسكي لا حظ باختين وجود تداخل بين الثقافات في النص الروائي وأنه لا يحمل صوت المؤلف فحسب ،واستعمل مصطلح الحوارية (Dialogism) للدلالة على ذلك ففي معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أن أسلوب الكاتب يتداخل مع عدة أساليب أخرى يستنبط منها الكاتب أسلوبه الخاص ذلك أن الرواية تعتمد على ما أسماه (أسلبة الأساليب) بحيث يصبح النص الأدبي ناتج عن التقاء مجموعة من النصوص الأخرى تفاعلت مع نص الكاتب وولدت أسلوبه الخاص[3] .

ثم تطور مصطلح الحوارية بعد ذلك وولد مصطلح جديد على يد **جوليا كرستيفا** أو ما أسمته (التناص) عام 1969 م، والتي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي حيث قالت:" أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[4] .

وشاع مصطلح التناص في الأبحاث الأدبية واستمرت البحوث في النقد الغربي المعاصر حول نظرية التناص وتعددت مفاهيمه فيعرفه **تودوروف**(Todorof)على أنه:" دراسة كلية النص في علاقاته مع كلية النصوص الأخرى"[5] .

---

[1] ينظر: عبد الحليم ريوقي ،السرقات الأدبية وتوارد الخواطر،مجلة دراسات أدبية ، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية ،دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ع5، فيفيري،2010م ،ص49.

[2] ينظر،المرجع نفسه،ص 50.

[3] ينظر :نجاح مدلل،بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي،ص161.

[4] عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي الثقافي،جدة،السعودية،دط،1980،ص322.

[5] ناصر علي،بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار فارس ،للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، 2001، ص128.

وفي عام 1979م تم تبني مصطلح(التناص) كإجراء نقدي وذلك في المنتدى الدولي لبويطيقيا الذي نظمه ريفاتير (Revaterre) وفي نفس السنة أقيمت ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير ونشرت أعمالها في مجلة (الأدب) عام 1981م[1].

وفي سنة 1982م، أصدر **جيرارجينيت** (G .Genet)كتابه الشهير (معمار النص) ليتكلم عن المتعاليات النصية والتي حددها كما يلي[2]:

النوع الأول: التناص (Intertexte ualite),intertexte

النوع الثاني:المناص (Paratexteualite)paratext

النوع الثالث:الميتا نص (Metatexteualite ,metatex)

النوع الرابع:معمارية النص (Architexteualite), Architexte

حيث يرى جينيت،أن النص"يتعالى عن نفسه ويتخطى حدوده ومحيطه الخاص متجاوزا ذلك إلى نصوص أخرى يحقق معها التفاعل النصي الذي يبرزه ويجعله متميزا"[3] و"هذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته ،فقد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل ،أو عبارة عن استشهاد بالنص الأخر داخل قوانين في النص المقروء وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التدخلات النصية مثل (المعارضة والمحاكاة الساخرة وعلاقة التغيير)"[4].

أما عند الدارسين والباحثين العرب في العصر الحديث والمعاصر فقد اختلفت وجهات النظر حول هذا المصطلح وذلك بتعدد دلالاته ومفاهيمه في الدراسات النقدية فمنمن من عالج المسالة التناصية بوعي معرفي نذكر: **صبري حافظ**، والذي يعد من "أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا هذا المصطلح بما هو

---

[1] ينظر، عبد الحليم ريوقي ، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر،ص 51.
[2] ينظر، المرجع نفسه ،ص 52.
[3] :نجاح مدلل،بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي،ص163.
[4] جمال مباركي،التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة،الجزائر،دط، 2003،ص132.

جار عليه الآن"[1] حيث عرف التناص على أنه:" التفاعل بين النصوص من خلال الإحلال أو الإزاحة أو الترسيب "[2] .

ثم يأتي بعده **محمد مفتاح** والذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985م، زهاء خمس عشرة صفحة ليخلص بعد ذلك لمفهوم التناص وهو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[3].

كما أورد عبد الله الغذامي مصطلح التناص في كتابه (الخطيئة والتكفير) تحت مصطلح (تداخل النصوص Intertexteuality)، وقد علق الغذامي على هذا المفهوم بأنه "متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية ،وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد وفي قيامها على سياق يشملها[4] " .

ويرى **سامي سويدان** أن التناص "طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص ،تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصا يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق ،يشمل مبدئيا جميع النصوص السابقة عليه"[5]

وعرفه **محمد عزام** بقوله:" التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة ،بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها و أعيدت صياغتها بشكل جديد ،بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها ،وغاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران"[6] .

وبعد هذه التعاريف المتفرقة بين الدارسين الغربيين والعرب المحدثين يخلص لنا أن النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية أخرى تدخل معه في علاقات مختلفة" (شرح وتفسير ،معارضة، استشهاد، ...) وبكيفيات مختلفة (ظاهرة، خفية)، وهذه

---

[1] عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،دط،2007م،ص255.

[2] عبد الحليم ريوقي ،السرقات الأدبية وتوارد الخواطر،ص53.

[3] ينظر،محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3، 1992، ص121.

[4] عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير، ص13.

[5] ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص128.

[6] عبد الحليم ريوقي ،السرقات الأدبية وتوارد الخواطر،ص53.

النصوص المتفاعلة قد تكون لنفس الكاتب أو لكتاب آخرين باختلاف الزمان والمكان وبطريقة عفوية (اعتباطية) أو بطريقة مقصودة وبإشكال متنوعة بين الاجترار ، الامتصاص ، المعارضة،والحوار "[1]

ومن خلال دراستنا للتناص في الديوان تين أن الشاعر استحضر نصوصا من الشعر العربي القديم والحديث في بعض قصائده ، كما استحضر شخصيات دينية وأخرى تاريخية ،وعليه ستنحصر دراستنا لهذا المفهوم عنده في مجالين هما: أ- الشعر ،ب- استحضار الشخصيات

2- مجالات التناص:

2-1 التناص من الشعر:

لقد استفاد الشاعر من الموروث الشعري العربي القديم ،فنجده يستدعي في كثير من قصائده نصوصا شعرية ،يعيد صياغتها بما يترافق مع بنائه الفني لهذه القصائد ،وبالعودة إلى الديوان فإن أول ما يلفت انتباه المتلقي هو عنوانه الذي جاء بصيغة شبه الجملة (في القدس)التي جعلها الشاعر لازمة شعرية يبدأ فيها كل مقطع من مقاطع أولى قصائد الديوان (في القدس) ،ولعل الشاعر أراد الحديث عن كل التناقضات الموجودة في القدس دون تخصيص شيء معين، نجد الشاعر يقول في أحد مقاطع القصيدة[2] :

فِيْ القُدْسِ يَرْتَاحُ التَّنَاقُضُ والعَجَائِبُ لَيْسَ يُنْكِرُهَا العِبَادُ

كَأَنَهَا قِطَعُ القُمَاشِ يُقَلِبُونَ قَدِيمَهَا وَجَدِيدَهَا

وَالمُعْجِزَاتُ هُنَاكَ تُلْمَسُ بِاليَدْيْنِ

فِيْ القُدْسِ لَوْ صافحت شَيْخًا أَوْ لمَسْتَ بِنَايَةً

لَوَجَدْتَ مَنْقُوشًا عَلَ كَفَّيْكَ نَصَ قَصِيدَةٍ

يَا ابْنَ الكِرَامِ أَوْ اثْنَتَيْنِ

---

[1] عبد الحليم ريوقي ،السرقات الأدبية وتوارد الخواطر،ص ،ص53.

[2] الديوان ص11.

يتناص عنوان القصيدة تناصا متطابقا مع قصيدة محمود درويش (في القدس) من ديوانه (لا تعتذر عما ما فعلت) حيث يقول درويش[1]:

فِيْ القُدْسِ أَعْنِي دَاخِلَ الصُّورِ القَدِيمِ

أَسِيرُ مِنْ زَمَنٍ إِلَى زَمَنٍ بِلَا ذِكْرَى

تُصوِبُنِي ،فَإِنَ الأَنْبِيَاءَ هُنَاكَ يَقْتَسِمُونَ

تَارِيخُ القُدْسِ. .. يَصْعَدُونَ إِلَى السَّمَاءِ

وَيَرْجعُونَ أَقَلَ إِحْبَاطًا وَحُزْنًا،فَالمَحبَةُ

والسَّلَامُ مُقَدَسَانِ وَقَادِمَانِ إِلَى المَدِيْنَةِ

وَمَاذَا بَعْدُ؟ صَاحَتْ فَجْأَةً جندية

هُوَ أَنْتَ ثَانِيَةً أَلَمْ أَقْتُلْكَ؟

قُلْتُ قَتَلْتِنِيْ ... وَنَسِيتُ مِثْلَكِ أَنْ أَمُوتَ

فالشاعر لا يرى مانعا في التحام صوته مع صوت ابن بلده الذي يشاركه أزمته ،فلا شيء أصعب من أن يعيش المرء على أنقاض ماض مهترئ دمرته نيران الحروب ،ويستنطق حاضرا ممزقا تناثرت أشلاؤه على أرصفة طرقات المدينة، فالشاعر في المقطع الأول يستعيد ذكرى وضعه الذي كان ينتمي إليه بالاتصال والإقامة بحيث يرتمي بين أحضان الماضي ثم سرعان ما يعود إلى حاضره لا يمتلك فيه شيء فهو الغريب عن وطنه والمشرد عنه في حين تتشابك الأزمنة الثلاثة في المقطع الثاني فيحاول الشاعر تناسي ماضيه والتغاضي عن حاضره بعين المستقبل المليء بالسلام .

و في قصيدته (قبلي ما بين عينيا اعتذار يا سماء) نموذج آخر من التناص الشعري والتي يقول فيها[2] :

فَاضْطِرَارٌ يُصْبِحُ المَرْءُ نَبِيًّا

لَعْنَةُ الله عَلَيْهِمْ

---

[1] محمود درويش ،لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر،دط، دت، ص 47-48 (pdf).

[2] الديوان،ص 105.

جَعَلُونَا أَنْبِيَاءَ

قَبِلِيْ مَا بَيْنَ عَيْنَيَا اعْتِذَارًا يَا سَمَاءُ

ففي الأسطر السابقة تحدث تميم عن قدر المناضل الفلسطيني في نيله الشهادة مجبرا ،حيث يتواصل الشاعر هنا مع درويش في قصيدته (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر) من ديوانه (آخر الليل)والتي يقول فيها[1] :

نَحْنُ أَدْرِى بِالشَّيَاطِيْنِ الَّتِّيْ تَجْعَلُ مِنْ طِفْلٍ نَبِيًا

قُلْ مَعَ القَائِلُ :.... لَمْ أَسْأَلَكَ عِبْئًا هَيِّنًا

يَا إِلَهِي! أَعْطِنِي ظَهْرًا قَوِيَا

يعبر الشاعر في المقطع السابق عما يلقاه الطفل الفلسطيني من إرهاب وقتل وتشريد من قبل الشيطان (الاحتلال)ولا خيار أمامه سوى نيل الشهادة فهو في صبره وعزمه وتحمله كالأنبياء،وهو المعنى الذي يلتقي فيه المقطع الأول مع الثاني.

وفي قصيدة أخرى ينتقل الشاعر إلى الزمن الأول المفتوح على التاريخ والتراث ،يعارض شعراؤه الفحول فنجده في قصيدته (معين الدمع) يتواصل مع معلقة عمرو بن كلثوم بطريقة محكمة ولدتها الأزمة التي عاشها الشاعر ،فبينما خاطب عمرو بن كلثوم أمه للذود عنها ودفع الظلم الذي حل بها في ديار عمرو بن هند ،يخاطب تميم الأم الفلسطينية واصفا ما ألمَّ بشعبه من ظلم واستبداد تلاشت على إثره معالم البراءة ليصبح الطفل شيخا والرضيع كهلا،يقول الشاعر في مطلع القصيدة[2] :

مَعِيْنُ الدَّمْعِ لَنْ يَبْقَى مَعِيْنَا ... فَمِنْ أَيِّ المَصَائِبِ تَدْمَعِينَا

زَمَانٌ هَوَنَا الأَحْرَارَ مِنَّا ... فُدِيْتِ وَحَكَّمَ الأَنْذَالَ فِيْنَا

مَلأْنَا البِّرَ مِنْ قَتْلَى كِرَامٍ ... عَلَى المَهَانَةِ صَابِرِينَا

---

[1] محمود درويش ،آخر الليل، دار العودة ،بيروت لبنان،دط، 1993 ،ص 26 (pdf).

[2] الديوان، ص 129.

يخاطب تميم في الأسطر السابقة الأم الفلسطينية التي تسكب الدمع المهراق على ما حل بشعبها من قتل وذل وتشريد ،طالبا منها أن تكفكف الدمع فالمصائب كثيرة ،فمن أي المصائب تبكي؟[1] فتحدث تميم من موقع ضعف وهو هزيمة المناضل الفلسطيني المكلوم ،ويتحدث عمرو ابن كلثوم من موقع قوة وتحير فقد نظم معلقته مفتخرا بأمجاد قومه وتاريخه الحافل بالانتصارات فيقول في مطلعها مخاطبا أمه أيضا[2]:

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيهَا إِذَا مَا المَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا

ومن نقطة الضياع والتشرد التي وصل إليها الشاعر وبعد أن انقطعت صلته بالحاضر الذي لا يمتلك فيه شيئا سوى تذكر الأحداث والبكاء على الطلل، رجع بالذاكرة عبر الأزمة إلى زمن **المتنبي** ،متسائلا عن إمكانية عودة ذلك الزمن وهو في قرارات نفسه يعلم يقينا بأنه ولى وتلاشت معالمه وقد نظم تميم قصيدته التي تحمل عنوان(خميس على قدر أهل العزم)على نمط شعر المخمسات وقد جرت العادة بان يكون التخميس كالمعارضة أي تأكيدا لمعنى القصيدة القديمة وألا يخرج الشاعر بها عن سياقها الأول.

وتميم في حديثه عن القصيدة يقول:" تخميسي لقصيدة أبي الطيب المتنبي (على قدر أهل العزم) "حاولت أن أغير معناها تماما وأقلبه عمدا رأسا على عقب (...)، فبدلا من أن يكون موضوع قصيدة أبي الطيب المتنبي موقعة بين سيف الدولة والروم عند(قلعة الحدث) ،يكون موضوعها بعد التخميس وصفا لذاتنا جمعا وإفرادا في هذا الزمان"[3]،

يقول الشاعر في مطلع القصيدة[4]:

أَقُولُ لِدَارٍ دَهْرُهَا لَا يُسَالِمُ وَمَوْتٍ بِأَسْوَاقِ النُّفُوسِ يُسَاوِمُ

وَأَوْجُهِ قَتْلَى زَيَنَتْهَا المَبَاسِمُ عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِيْ العَزَائِمُ

---

[1] محمد الجرادات ،نماذج من التناص الأدبي في ديوان تميم البرغوثي(في القدس)، http://pulpit.alwatanvoice.com/articles.

[2] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني،شرح المعلقات السبع ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع،العلمة،الجزائر،ط1، 2010، ص134 .

[3] الديوان ص108-109.

[4] المصدر نفسه، ص 111.

وَتَأْتِيْ عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

فإذا كان أبو الطيب المتنبي نظم قصيدته (على قدر أهل العزم) إبان انتصار سيف الدولة على **الدمستق الرومي** ودخوله قلعة الحدث ،فإن تميم نظم قصيدة التحميس متحدثا فيها عما آل إليه وضع الإنسان العربي من ذل وهزيمة بعد أن تكالبت عليه الأمم فشتان بين حال العربي في عصر المتنبي وحاله في عصر تميم،عصر انقلبت فيه المفاهيم وعمت فيه النكبات والنكسات[1].

2-2 استحضار الشخصيات:

استحضر الشاعر في ديوانه العديد من الشخصيات الدينية وأخرى تاريخية ظلت عالقة بذاكرة الشاعر الواعية لماضيه الحافل بالانتصارات نذكر منها:

أ/الشخصيات الدينية :

يقول الشاعر في قصيدته (تقول الحمامة للعنكبوت)[2]:

تَقُولُ الحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ أُخَيَّ تَذْكَرْتِنِيْ أمْ نَسِيتِ
عَشِيَةَ ضَاقَتْ عَلَيَّ السَّمَاءُ فَقُلْتُ عَلَى الرَّحْبِ فِي الغَارِ بَيْتِي
وَفِي الغَارِ شَيْخَانِ لَا تَعْلَمِينَ حَمَيْتِهِمَا يَوْمَهَا أَمْ حُمِيتِ
جَنِينَانِ إِنْ يَنْجُوَا يُصْبِحَا أُمَـةً ذَاتَ شَمْلٍ جَمِيعِ شَتِيتِ
وَقَوْمٍ أَتَوْا يَطْلُبُونَهُمَا تَقِفُ الرِّيحُ عَنْهُمْ مِنَ الجَبَرُوتِ

....

سَنَحْمِي الغَرِيبَيْنِ مِنْ كُلِّ سَيْفٍ بِرِيشِ الحَمَامِ وَأَوْهَى البُيُوتِ

....

يَا أُخَيَّةُ هَلْ تَذْكُرِينَ
غَدَاةَ أُنَادِيكِ هَلْ لَكِ هَلْ لَكِ

---

[1] ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،دار صادر،بيروت،دط،دت، مج2، 202-203.
[2] الديوان ،ص53.

أَنْ نُدْخِلَ الغَارَ أَهْلِي وَ أَهْلُكِ

فَالغَارُ أَوْسَعُ مِنْ كُلِ شَيْءٍ

هُوَ القَدَرُ الدَّائِرِيُ الذِي كَانَ قَبْلِي وَقَبْلَكِ

لقد أراد الشاعر أن يتخلص من جحيم الماضي والخروج من واقعة المرير إلى واقع يرجوه الشاعر أن يكون نورا وصفاء فاستخدم كخط مناظر لتجربته خطوط هجرة الرسول "صلى الله عليه وسلم"من مكة إلى المدينة برفقة **أبي بكر الصديق** "رضي الله عنه"بحيث" يظل للقصيدة مستويان :

مستوى مباشر هو التجربة الشخصية ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة ،هي توق الإنسان إلى التحرر والحياة"[1]

وبقراءة المقطع الثاني نرى الشاعر وهو يحاول الهروب من واقعه الأليم فيقرر الخروج من مدينته التي ضاقت به ، وكان خروجا قهريا اضطراريا عليه إلى الغار فهو في رحابته أوسع منها. له ولإخوانه المضطهدين.

لقد أضفى الشاعر على تجربته الخاصة نوعا من الشمول والعمومية ،وفي ذكره للحادثة دعوة صريحة إلى المقاومة والجهاد في سبيل الله وللصبر على مشقة ذلك ،فما اخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة . ويظهر تأثر الشاعر بقصة الرسول ص ورفيقه أبي بكر الصديق "رضي الله عنه"واضحا في قصيدته (أمر طبيعي) حيث يعود تكراره لها بنبرة أشد وصوت أعلى تستفيق على صداه كل الشعوب العربية المستعمرة . يقول الشاعر في مطلع القصيدة[2] :

أَرَى أُمَةٌ فِي الغَارِ بَعْدَ مُحَمَدٍ	**تَعُودُ إِلَيْهِ حِينَ يَفْدَحُهَا الأَمْرُ**
أَلَمْ تَخْرُجِي مِنْهُ إِلَى المُلْكِ آنِفًا	**كَأَنَكَ أَنتَ الدَّهْرَ أَوْ أَنْصُفِ الدَّهْرَ**
فَمَالَكَ تَخْشِينُ السُيُوفِ بِبَابِهِ	**كَأُمِ غَزَالٍ فِيْهِ جَمَّدَهَا الذُّعْرُ**
تَقَوَسَ مِنْهَا ظَهْرُهَا فَكَأَنَمَا	**هيَ الكُرَةُ الشَّهْبَاءُ لَيْسَ لَهَا ظَهْرٌ**

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية- ص269.

[2] الديوان ص59.

قَدْ ارْتَجَفَتْ فَابْيَضَّ بِالخَوْفِ وَجْهُهَا   وَقَدْ ثُبِتَتْ فَاسْوَدَّ مِنْ ظِلِّهَا الصَّخْرُ

دَخَلَتْ إِلَيْهِ أَثْنَيْنِ أَوَلَ مَرَةٍ   نبِ◌ِيًا وَصِدِيقًا وَشَى بِهِمَا الوَعَرُ

يُخَبِئُ كُلٌّ مِنْهُمَا الفَجْرُ فِي الرَّدَى   حِذَارَ سُيُوفٍ لَا يَرُوقُ لَهَا الفَجْرُ

وَمَا خَافَ حُرٌّ مِنْهُمَا حُكْمَ رَبِّهِ   وَلَوْ خَافَ يَا أُمِي لَكَانَ لَهُ العُذْرُ

فَلَمَا غَدَوَتَ اليَوْمَ يَا أَمّ أُمَةٍ   شُعُوبًا شُعُوبًا مَا يُحِيطُ بِهَا الحَصْرُ

رَجَعْتُ إِلَيْهِ تَحْتَمِينَ مِنَ العِدَى   وَفِيكِ عِمَادُ الحَرْبِ وَالعَسْكَرِ المَجْرِ

وفي هذه القصيدة يستنكر الشاعر قعود أمته مكتوفة الأيدي مختبئة في فوهة مظلمة يبكون أطلالا تأبى أن تعود وهو بهذا يؤكد دور النبوة على شعبه بينه وبين النبي"ص"فكل دعوته التي يحملها على عاتقه وشيق بها طريق الانتصار ،يقول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة[1] :

يَا أُمَةٍ فِي الغَارِ مَا حَتَمَ عَلَيْنَا أَنْ نُحِبَ ظَلَامَهُ

إِنِّي رَأَيْتُ الصُّبْحُ يَلْبَسُ زِيَّ أَطْفَالِ المَدَارِسِ حَامِلًا أَقْلَامَهُ

وَيَدُورُ مَا بَيْنَ الشَّوَارِعِ ،بَاحِثًا عَنْ شَاعِرٍ يُلْقِي إِلَيْهِ كَلَامَهُ

لِيُذِيعَهُ لِلْكَوْنِ فِي أُفُقٍ تَلَونَ بِالنَّدَاوَةِ وَاللَّهَب

يَا أُمَتِي يَا ظَبِيَةَ فِي الغَارِ قُومِي وانْظُرِي

الصُّبْحُ تِلْمِيذٌ لِإَشْعَارِ العَرَبِ

إن شعرية هذه الأبيات تعزى أساسا إلى الترتيب المنطقي للأحداث التي حصلت في عهد الرسول "صلى الله عليه وسلم" ،ففي الصورة الأولى كان الغار هو مركز اهتمام الشاعر وما حصل فيه من نبوة أنارت درب النبي" صلى الله عليه وسلم"كي يسلك طريقا صعبة المسالك .

[1] المصدر نفسه ،ص60.

وبالنظر إلى السطر الموالي يزكّي هذا التأويل، فنجد نشر الدعوة الإسلامية هي بؤرة الاهتمام فبعد الظلمة يأتي النور ليملأ الكون عدالة ومساواة ويظهر ذلك واضحا في النظرة التفاؤلية التي ختم بها الشاعر قصيدته في قوله[1] :

يَا أُمتِي أَدْرِي بِأَنَّ المَرْءَ قَدْ يَخْشَى المَهَالِكَ

لَكِنْ أُذَكِّرُكُمِ فَقَطْ فَتَذَكَرُوا

قَدْ كَانَ هَذَا كُلَهُ مِنْ قَبْلُ وَاجْتَزْنَا بِهِ

لَا شَيْءَ مِنْ هَذَا يُخِيفُ ،وَلَا مُفَاجَأَةَ هُنَاكَ

يَا أُمَتِي ارْتَبَكِي قَلِيلًا ، إِنَّهُ أَمْرٌ طَبِيعِي

وَقُومِي،

إِنَّهُ أَمْرٌ طَبِيعِي كَذَلِكَ

إن مواد هذا الأداء كلمات يسيرة لا صلة لها إلا بالقضية عبر بها الشاعر عما شعر به وتألم فانتفض يذكي جمرة المناضلين بهذا النغم الصادق ،كلمات كسابقتها معبأة بماسي المحنة وقسوة الزمن ،مليئة بالإصرار والتحدي والوقوف في وجه الغاصب المحتل ، نابعة من نفس قائل ملتاع ينار أضرمتها قضية شعبه وأمته فكان شواظها يصحبه في كل كلمات قصائده.

وفي قصيدة أخرى من ديوان الشاعر نراه ينتقل إلى موقف **المسيح** (عليه السلام " وما جرى على يديه من معجزات ،يقول الشاعر في قصيدة (ابن مريم)[2]:

لَقَدْ صَلَبُوهُ فَمَاذَا بِرَبِّكِ تَنتَظِرِينْ

لَقَدْ صَلَبُوهُ وَلَيْسَ مَسِيحًا وَلَا ابْنَ إِلَهٍ

لَقَدْ صَلَبُوهُ لِسَرِقَتِهِ المَالَ أَوْ لِقَولِهِ الزُّورَ أَوْ لِسَفْكِهِ الدَّمَ أَوِ أَيَ ذَنْبٍ جَنَاهُ

---

[1] الديوان ،ص61.

[2] الديوان ، ص93.

وَلَمْ يَصْلَبُوهُ لِدَعَوى وَدِينِ

فَمَاذَا بِرَبِّكِ تَنْتَظِرِينَ

وَيَا أُمهُ لَمْ يَكُنْ يُبَرِئُ الصُّمَ والبُكْمَ وَالعُمْيَ

لَمْ يَخْرُجْ الجِنُ مِنْ رَأْسِ مَصْرُوعةٍ مُؤْمِنَةٍ

وَمَا رَفَّ مِنْ بَيْنِ كَفيْهِ طَيْرٌ

وَلَمْ يَتَخِذْ المَرَائِيْنَ وَالكَهَنَةَ

وَلَمْ يَأْتِيْهِ فِيْ لياليه رُوحِ أَمِيْنٌ

فَمَاذَا بِرَبِكِ تَنْتظُرِيْنَ

لقد تحدث تميم في قصيدته عن شخصية المسيح عليه السلام كغيره من الشعراء المعاصرين حيث أحسوا إزاءها بنوع من الحرية وأطلقوا العنان لأنفسهم في سرد الأحداث التي جرت للمسيح عليه السلام ،وخصوصا الصلب (الفداء)،إذ يتحمل أعباء البشر وخطاياهم ،وينفذ فيه فعل الصلب ويموت من أجل حياة الآخرين.

وهكذا استغل الشاعر قصص الأنبياء استغلالا شعريا لا لوصوله إلى ثورة تحررية تحي الأمل في النفوس الحزينة فحسب ،بل لكونها قصصا اتخذت في نفس الشاعر مسارا نفسيا خاصا ،وتحددت أمامه ببعد شعوري يرتبط بأزمنته الراهنة.

ب/ الشخصيات التاريخية:

حاول الشاعر في العديد من قصائده تمثل ماضيه القديم الذي يذكر بعز الإنسان العربي ومجده الضائع الذي تحول إلى أقبية وزنازين،فها هي الأمكنة العربية تستحيل إلى ذكرى في خياله بدء ببلده الحبيب القدس ،يقول الشاعر في قصيدته (القدس)[1]:

فِيْ القُدْسِ مَدْرَسَةٌ لِمَمْلُوْكٍ أَتَى مِمَا وَرَاءَ النَّهْرِ

---

[1] الديوان ،،ص10.

بَاعُوهُ بِسُوقِ نُخَاسَةٍ فِيْ أَصْفَهَانِ

لِتَاجِرٍ مِنْ أَهْلِ بَغْدَادَ أَتَى حَلَبًا فَخَافَ أَمِيْرَهَا مِنْ زُرْقَةٍ فِيْ عَيْنِهِ اليُسْرَى

فَأَعْطَاهُ لِقَافِلَةٍ أَتَتْ مِصْرَا ،فَأَصْبَحَ بَعْدَ بِضْعِ سِنِينَ غلاب الْمَغُولِ

وَصَاحِبَ السُّلْطَانِ

يستحضر الشاعر في الأبيات السابقة شخصية (**الظاهر بيبرس**) التي كان لها دور كبير في استعادة معالم الحضارة العربية الإسلامية التي سادت الدنيا في الماضي وذلك في حروبه مع الصليبيين وقهره للمغول في موقعة (عين جالوت) فتظهر لنا مشاعر تميم ممزقة بين الرجاء والرثاء فهو من ناحية يرثي ضياع القدس وتدنيس الوطن المقدس من المحتلين والغزاة ،ومن ناحية أخرى متعلق بالرجاء والفرج وعودة الأمجاد والقوة لهذه الأمة لاستعادة القدس والوطن المحتل وتخليصه من أسر الطغيان والظلم والقمع وهي حال شعبه التي أتعبته وأهلكته وجعلت من قصيدته مرثية للذات العربية فيها آلام ومرارات عميقة تركت الشاعر نهبا للوساوس واليأس والإحباط، محاصرا بالجراح والهموم والفجيعة والخديعة وكلها أحاسيس لم تترك في أعماقه مجالا للراحة أو التفاؤل أو الفرح.

خاتمة

خاتمة

إن كان معنى خاتمة دراسة هو تلخيص النتائج التي توصلت إليها بوصفها متطلبا أكاديميا ملحا،بيد أنها لن تنجو من خلل معين ،فمن الصعب علي أن أحصي جل نتائج الدراسة التطبيقية فهي منبثة في ثنايا البحث كله وخاتمة دراستي هي دراستي كلها .

وفي ضوء ما سبق ،يمكن تثبيت النقاط التالية تعرض تبعا مع كل فصل :

*** الفصل الأول:**

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث ،وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنية اللغوية ورصد خواصها التعبيرية والكشف عن القيم الجمالية التي تختفي وراء البنى الأسلوبية المهيمنة في النص الشعري ،من أجل الوصول إلى إدراك شمولي للسمات الأسلوبية لهذا النص .

***الفصل الثاني :**

– إن النظام الصوتي في ديوان"في القدس" امتاز بخصائص صوتية تبعث في نصوصه الشعرية قيما فنية وجمالية مرتبطة بالقيم الشعورية والدلالية والفكرية أشد الارتباط، وتضع هذا العمل الفني في درجات عالية من الإبداع الأدبي .

– كشف تحليل البنية العروضية عبر أوزانها الشعرية المختلفة عن إيقاعات تخلق جوا من الموسيقى العذبة داخل النظام اللغوي ،فكل قصيدة تعد سنفونية تتميز عن الأخرى بما احتوت به من نغمات تضافرت مع مواشجات وزنيه (تداخل الأوزان)، ومواشجات شكلية (تداخل نمطي بين الشعر الحر و الشعر العمودي). ولقد كان لهذه المواشجات أثر في خلق تمفصلات إيقاعية جددت حركية القالب العروضي.

– كشفت الإحصاءات أن ما يهيمن على قصائد الديوان من بحور شعرية هو بحر الطويل بنسبة55,7 % يليه بحر الرجز بنسبة 22,7 % ، أما الزحافات والعلل التي طرأت على تفعيلات هذه البحور فقد ارتبطت بالخصائص النفسية التي يتمتع بها الشاعر ،بحث أسهم ظهورها في تجليه بنى أسلوبية استدعتها تلك الخصائص النفسية بشكل لا واع.

- وقد شمل البحث محاولة لفحص نظم تشكل القوافي في النصوص الشعرية للديوان ،كونها القافية أساسا يتم به التمييز بين ما هو داخل في نوع الشعر من الكلام ومما ليس داخلا في ذلك النوع منه،فنجد الشعراء المعاصرين يختلفون في نظام التقفية في متونهم الشعرية بحثا منهم عن أسباب التفرد والاختلاف ، وهذا ما نجده في شعر تميم فقد تعددت أشكال القافية عنده وأسهم ذلك في تحقيق من الثراء الموسيقي يدل على قدرة الشاعر في محاولة بعض ضروب الإيقاع الشعري وإخضاعها لنظامه الموسيقي الخاص مع المحافظة على القافية التقليدية رغم ما شهدته من تغير في حركة حرف الروي، فتارة تكون مطلقة بإسكان حرف الروي ومقيدة تارة أخرى بتحريكه.

كما نقلت لنا الأصوات المكررة في الديوان سواء أكانت منفردة أو مجتمعة إحساس الشاعر بقيم الصوت الإيحائية وما يتوفر عليه من طاقات تعبيرية ،فيلجأ عند صياغة قصائده إلى تكرار وحدات صوتية معينة تكشف عن اهتمامه بها وعن الصورة التي يريد نقلها إلى المتلقي.

*** الفصل الثالث:**

خصص هذا الفصل لدراسة البنى التركيبية في نصوص تميم وتحليلها وذلك بالوقوف عند نظام الجملة وتصنف أنواعها ، فتم تصنيفها إلى صور وأنماط بحسب وظائفها في البناء اللغوي.

- فجاءت الجملة الخبرية بنوعيها إثباتا وتأكيدا لأحداث واقعية أراد الشاعر تجسيدها للمتلقي، ونفيا وإنكارا لحالات شعورية تعصف بنفسيته وتحد من صموده من حين لآخر محاولا بذلك شد انتباه القارئ وجعله عضوا مشاركا للحدث والحوار.

- أما الجملة الطلبية فقد تنوعت أساليبها بتنوع أحاسيس الشاعر:

*فنجد في جملتا الأمر والنهي مد وجزر يجعل الشاعر في حيرة ،يدفع شعبه مرة إلى الإقدام ومواصلة الجهاد ومرة إلى الإحجام والخوف من مصير مجهول ،وكلها مشاعر نابعة من قلب مكلوم يتمنى الموت من أجل نصرة شعبه.

* أما الجملة الاستفهامية فقد أسهمت بدور فعال في إضفاء القوة والتأثير والإيحاء على قصائد الديوان، فكانت معظمها في صورة حوار بين الشاعر ونفسه المثقلة بهموم الحرب وجراحها.

*وجاءت الجملة البدائية مشحونة بمعاني الأسى والتحسر عن الحالة التي آل إليها شعبه المستضعف من قبل العدو المحتل.

***الفصل الرابع :**

حاولنا في هذا الجزء من البحث رصد الظواهر الأسلوبية التي تحويها النصوص الشعرية للديوان وفحص الأساس العميق الذي تبني عليه،وذلك باستجلاء ما يترشح منها من وظائف جمالية أهمها:(الانزياح،الرمز التكرار،التناص)، حيث نجد لكل ظاهرة دلالتها في النص الشعري تحقق من خلالها نوعا من التماسك على مستوى البنية الكلية للقصيدة ،وسنعرض لكل منها على حدى بذكر أهم النتائج المتوصل إليها:

1- الانزياح:

- الانزياح مصطلح أسلوبي أجمع عليه النقاد والدارسين على أنه من أبرز التقنيات الفنية التي تكسب العمل الفني أدبيته وذلك بابتعاده عن لغة الكلام العادي مع اختلافهم في التسمية ،فقد تعلقت بدائرته أوصاف كثيرة عند العرب والغرب منها (العدول ،الانحراف،التجاوز، الخرق، الانتهاك، ...) .

ومهما يكن من اختلاف في التسمية والتعاريف فالهدف من وراء هذه الظاهرة واحد وهو استعمال المبدع للغة استمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب واسر، وتجلى ذلك في الديوان من خلال مستويين:

*** الانزياح التركيبي :**

وذلك من خلال مبحث التقديم والتأخير بوصفه أبرز الظواهر اللغوية التي لها القدرة على إعادة تركيب اللغة من مستواها العادي إلى المستوى الفني .

*** الانزياح الدلالي:**

حيث يعد الجانب البلاغي عمودا مهما من أعمدة الشعر، وهو من أعمق مستويات الانحراف التي تميز لغة الخطاب الشعري عن النثري مع منحه شرف الشعر وخصوصيته وتجلى ذلك في أبرز عنصر وهو التشبيه.

2- الرمز:

- أكدت الدراسات المعاصرة للنصوص الشعرية على الحاجة الملحة في صناعة الرمز باعتباره عنصر من عناصر الشعرية التي تكسب الأسلوب الشعري فضاء واسعا من الإيحاءات وطاقة مجازية تتعدى حدود الواقع .

- يعد الرمز من التقنيات الفنية المعاصرة القادرة على نقل أحاسيس الشاعر وتجسيد واقعه المعاش، وهذا ما وجدناه في ديوان تميم ،حيث وظف في قصائده عدة رموز ساهمت بشكل كبير في الكشف عن رؤيته لعالمه الخيالي الذي لا تحده تخوم تكبح جماح أحلامه التي تحن إلى عالم مثالي يحيا فيه الشاعر بسلام .

3- التكرار:

- يعد التكرار ظاهرة أسلوبية متميزة لها دلالتها وقيمها البلاغية في العمل الأدبي ،وقد أظهر لنا توظيف الشاعر لهذه الظاهرة نتائج نذكر منها:

- إلحاح الشاعر على جهة معينة من العبارة يعنى بها أكثر من عنايته بسواها تأكيدا لمعناها وشد انتباه المتلقي لها

- تعميق الإحساس بالحالة الشعورية التي يريد الشاعر نقلها للقارئ، فهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.

- خلق طاقة إبداعية وقيمة جمالية تبعث الحياة في الكلمة وتحيي الخطاب الشعري .

- تحقيق شيء من النظام والتناسق في هندسة القصيدة وتوزيع حروفها .

4- التناص:

- التناص ظاهرة استوقفت أقلام العديد من النقاد في دراساتهم الأدبية والنقدية قديما وحديثا ، واعتبروه من الوسائل الأدبية التي تدر وظائف جمالية في العمل الأدبي.

- التناص يدعو لانفتاح النص وتخليه عن حدوده ومحيطه الخاص متجاوزا ذلك إلى نصوص أخرى يحقق معها التفاعل النصي الذي يبرزه ويجعله متميزا .

- يحقق التناص وظائف جمالية في الخطاب الشعري،نذكر منها:

* الكشف عن حقائق التجربة الإبداعية وتأسيس العلاقة الأدبية في الجنس الأدبي الواحد .

* عده بعض الدارسين طرح معرفي موضوعي يبعث التراب ويحيي الذاكرة الأدبية في أذهان المتلقين،باعتبار أن النص الأدبي نصا يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشمل مبدئيا جميع النصوص السابقة عليه .

* تكثيف التجربة الشعرية عند الشاعر

- لقد استفاد الشاعر من التجارب الشعرية التي سبقته قديما وحديثا، فنجده يستدعي في كثير من قصائده نصوصا شعرية يعيد صياغتها بما يتوافق مع بنائه الفني لهذه القصائد

- كما استحضر الشاعر في ديوانه العديد من الشخصيات الدينية وأخرى تاريخية ظلت عالقة بذاكرته الواعية لماضيه الحافل بالانتصارات، فعمقت تجربته الشعورية وكثفت تجربته الشعرية.

فتح آفاق مستقبلية للدراسة:

وختاما أحسب أن البحث قد اتضحت بعض معالمه ،وانقشعت عنه بعض الضبابية التي أحاطت به بداية، ولو أنني مازلت أطمح إلى تحقيق نتائج أفضل تظهره في صورة أكمل من تلك التي توصلت إليها،ولا ضير في ذلك فالباحث وعلى الرغم من محاولاته الجادة في سد كل ثغرات البحث ،تنكشف لديه ثغرات أخرى تستحق أن يقف عندها فيضيف ويعدل وسيكون هذا في دراسات مكملة لهذا العمل في المستقبل القريب بعون الله تعالى.كما أدعو كل القراء والمهتمين إلى الغوص والتعمق في دلالات هذا الديوان والبحث في معانيه وفتح أبواب أخرى للمناقشة، مواصلة للمسيرة العلمية في هذا المجال.

1- المصادر:

1. ابن هشام, مغني اللبيب عن كتب الأعاريب, تح, محمد محي الدين عبد الحميد, ج2, المكتبة العصرية, صيدا, بيروت, لبنان, دط, دت.

2. الحسن أبو علي بن رشيق القيرواني ,العمدة في محاسن الشعر وآدابه ,تح, محي الدين عبد الحميد, مطبعة حجازي, مصر, ط 1, 1934م,ج1.

3. تميم البرغوثي ,في القدس, دار الشروق, القاهرة , مصر ط1, 2009.

4. جمال الدين محمد أبي الفضل ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

5. حازم أبو الحسن القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، 1986.

6. عبد الرحمن محمد بن خلدون، المقدّمة ،تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 2002.

7. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، دط، 2003 .

8. عبد الله بن المعتز، البديع، تع اغناطيوس كراتشفوفسكي،دار المسيرة ،بيروت،لبنان،ط1 1982.

9. عثمان أبو الفتح بن جني ,الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد, , المكتبة التوفيقية, القاهرة, دط, دت, ج2.

10. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ ,البيان والتبيين, تح,درويش جويدي, المكتبة العصرية,صيدا,بيروت, دط, 2001, ج1.

11. قدامى أبو فرج بن جعفر،نقد الشعر،تح عبد المنعم خفاجى،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،دط،دت.

12. محمود بن عمرو أبو القاسم، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، دط،دت.

13. محمود درويش ،لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر،دط، دت.

14. محمود درويش،آخر الليل دار العودة ،بيروت لبنان،دط، 1993.

15. يوسف بن محمد بن علي بن أبي يعقوب السكاكي, مفتاح العلوم ,تحقيق عبد الحميد هنداوي ,دار الكتب العلمية ,بيروت ,لبنان, ط1, 2000.

2- المراجع:

أ/الكتب العربية:

1. إبراهيم أنيس, موسيقى الشعر, المكتبة الانجلو مصرية, القاهرة, ط3, 1965.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991.
3. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني،شرح المعلقات السبع ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع،العلمة،الجزائر،ط1، 2010.
4. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط3، 1999 .
5. أحمد محمد قدور ,مبادئ اللسانيات ودار الفكر العربي المعاصر ,بيروت, ط1, 1996.
6. أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ،مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م.
7. أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان، ط1، 2005.
8. أدونيس ,الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب, صدمة الحداثة, وسلطة الموروث الشعري, دار الساقي, بيروت ,لبنان, ط 9 ,2006, ج4.
9. السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة،الجزائر،ط2، 2008 .
10. الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992.
11. أماني داوود سليمان, الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ،دار مجدلاوي،عمان ،الأردن، ط1، 2002.

12. إيمان محمد أمين خضر الكيلاني, بدر شاكر السياب ,دراسة أسلوبية لشعره, دار وائل للنشر والتوزيع عمان ,الأردن , ط1, 2008.

13. بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر - دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة-الجزائر، دط، دت.

14. جمال مباركي،التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة،الجزائر،دط، 2003.

15. حسن الغرفي,حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر,إفريقيا الشرق ,الدار البيضاء, المغرب,ط1, 2001.

16. حميد آدم تويني، فن الأسلوب عبر العصور الأدبية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2006.

17. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر جامعة باجي مختار، عنابة ، الجزائر،دط، دت.

18. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم الجزائر،دط،دت

19. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية القاهرة، دط، 1993 م.

20. رواية اليحياوي, شعر أدونيس –البنية والدلالة-, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, دط, 2000م.

21. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004 .

22. سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط 3، 2002م.

23. سناء حميد البياتي,قواعد النحو العربي, في ضوء نظرية النظم, دار وائل للنشر , ط1, 2003م.

24. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، دط، 2002

25. طرّاد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، دط، 2009 م.

26. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الحديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل،بيروت لبنان،دط، 1980م.

27. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1 ، 2003م.

28. عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب– نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، دط،1977م.

29. عبد القادر عبد الجليل, الأصوات اللغوية ,دار صفاء للنشر والتوزيع عمان, الأردن, ط1, 1998م.

30. عبد القادر عبد الجليل،الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1، 2002م.

31. عبد القادر هني, نظرية الإبداع في النقد العربي القديم, ديوان المطبوعات الجامعية, الساحة المركزية بن عكنون, دط,1999م.

32. عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي الثقافي،جدة،السعودية،دط،1980م.

33. عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،دط،2007م.

34. عبده بدوي ،دراسات في النص الشعري, العصر الحديث ,دار قباء للطباعة والنشر,القاهرة, دط,دت.

35. عدنان بن دزبل، اللغة والأسلوب، تح حسن حميد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2002م.

36. عدنان بن دزبل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

37. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط 2001 م.

38. عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب، دط،2001م.

39. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة،مصر،ط1، 2008م.

40. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دط، 2003م.

41. محمد الدسوقي،البنية اللغوية في النص الشعري . درس تطبيقي في علم الأسلوب . دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،كفر الشيخ ،مصر،ط1، 2007م.

42. محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة –دراسة أسلوبية- عالم الكتب الحديث,أربد,الأردن, ط1, 2010م.

43. محمد إيوان ،قضايا النقد الأدبي عند حازم للقرطاجني, منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ,الرباط, الدار البيضاء, ط 1 ,2004م.

44. محمد بو نجمة ،الرمزية الصوتية في شعر أدونيس الدلالة الصوتية والصرفية , مطبعة الكرامة,دب, دط, 2001م.

45. محمد خان:لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة),دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع, عين مليلة , الجزائر, ط1, 2004م.

46. محمد سلطان ،الإيقاع في شعر الحداثة,دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة, إبراهيم أوسنة وآخرون, دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1, 2008م.

47. محمد صابر ،القصيدة العربية الحديثة, بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية, منشورات إتحاد الكتاب العرب,دمشق,سوريا دط, 2001م.

48. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ,منشورات إتحاد الكتاب العرب ,دمشق, سوريا, دط, 2001م.

49. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية،دار غريب للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،دط،2002م.

50. محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة و الأسلوبية عند السكاكي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط،2007م.

51. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية, الشركة المصرية العالمية للنشر, ط1, 1994م.

52. محمد عبد المنعم خفاجى وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية للطباعة،مصر،دط،دت.

53. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية),دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, ط1, 2003م.

54. محمود السعران، علم اللغة, مقدمة للقارئ العربي, دار الكتب المصرية,القاهرة, مصر,دط, 1992م.

55. محمود السيد شيخون،أسرار التكرار في لغة القران، مكتبة الكليات الأزهرية،ط 1 1983م.

56. مختار عطية،التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ،مصر،دط،دت.

57. مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،منشاة المعارف، الإسكندرية،دط،دت.

58. مهديي المخزومي، في النحو العربي, (قواعد وتطبيق),دار الرائد العربي, دط, دت.

59. نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان،دط،دت.

60. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش،دار فارس للنشر والتوزيع،عمان الأردن ط1، 2001م.

61. ناصر علي،بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار فارس ،للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، 2001م.

62. ناصر لوحيشي, مفتاح العروض والقافية ,دار الهداية, قسنطينة,الجزائر, دت.

63. ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،دار صادر،بيروت،دط،دت، مج2.

64. نجوى محمود صابر,دراسات أسلوبية وبلاغية,دار الوفاء لدني الطباعة والنشر,الإسكندرية,ط1, 2008م.

65. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار القصبة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت.

66. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسّردي، ج2، دار هصصة، بوزريعة، الجزائر، دط، دت.

67. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3، 1992م.

68. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2007 م.

69. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية- مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1999 م.

ب/ الكتب المترجمة

1. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية،تر، منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، بيروت،دط،دت.

2. ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، تر وتع: محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا،مصر، دط، 2001 .

3-الدوريات والرسائل:

1. سامية محصول ،مقال أدبي،مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية ،دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ع5 فيفري،2010 م.

2. عبد الحليم ريوقي ،السرقات الأدبية وتوارد الخواطر،مجلة دراسات أدبية ، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية ،دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ع5، فيفيري،2010م.

3. نجاح مدلل, بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب ,عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي, رسالة ماجستير , إشراف بلقاسم دفة, جامعة محمد خيضر كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية , قسم الأدب العربي, 2006-2007م.

4- المواقع الالكترونية:

1. محمد الجرادات ،نماذج من التناص الأدبي في ديوان تميم البرغوثي(في القدس). http://pulpit.alwatanvoice.com/articles.

2. http://www.google.dz/search

مقدمة...أ-ب-ج
الفصل الأول: الأسلوبية مدخل نظري.........................-13
أولا : الأسلوبية مفاهيم وأصول.................................-14
1- مفهوم الأسلوب......................................-15
1- 1 عند النقاد الغرب القدامى والمحدثين.........................-17
1-2 عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.........................-20
2- الأسلوبية النشأة والمفهوم...................................-20
2-1 الأسلوبية النشأة والتطور.....................................-22
2- 2مفهوم الأسلوبية عند الغرب......................................-23
2-3 مفهوم الأسلوبية عند العرب......................................-24
3- اتجاهات الأسلوبية...-25
3-1الأسلوبية التعبيرية...-26
3-2الأسلوبية البنيوية..-27
3-3الأسلوبية الأدبية...-29
3-4الأسلوبية الوظيفية...-30
4-علاقة الأسلوبية بالعلوم المجاورة......................................-30
4-1علاقتها بعلم اللغة..-30
4-2علاقتها بالبلاغة...-33
4-3علاقتها بالنقد..-37
ثانيا التحليل الأسلوبي..-40
1- منطلقات التحليل الأسلوبي...-40
2- وظيفة التحليل الأسلوبي..-43
3- عرض لبعض الجهود في مجال التحليل الأسلوبي...............................-44
3-1الإسهام العربي في التحليل الأسلوبي....................................-45
3-2الإسهام الغربي في التحليل الأسلوبي....................................-46
الفصل الثاني: الخصائص الصوتية في ديوان (في القدس)........................ -52
أولا : الإيقاع الخارجي...-53

1- الوزن...54-
1-1 أنماط الأوزان البسيطة...56-
1-2 أنماط الأوزان المركبة...60-
1-3 النمط المزدوج الشكل...61-
1-4 النمط المتعدد الأوزان...64-
2-القافية...66-
2-1 حرف الروي...67-
2-2أشكال القافية في النسقين التقليدي والحر..70-
أ- القوافي المردوفة...70-
ب- القوافي المتواترة..71-
ج- القوافي المتداركة..72-
د- القوافي المتراكبة...73-
هـ- القوافي المتوالية...75-
و- القوافي المتشابكة...75-
ثانيا : الإيقاع الداخلي..77-
1- تكرار الأصوات منفردة..78-
1-1 الصوامت الانفجارية..78-
1-2الصوامت الاحتكاكية..81-
1-3 الصوامت المكررة أو الترددية..86-
1-4 الصوامت الجانبية...88-
1-5 الصوامت الأنفية..90-
2- تكرار الأصوات مجتمعة..92-
2-1 التجنيس..93-
2-2 الترصيع..94-
الفصل الثالث: دراسة نحوية للجملة في ديوان "في القدس"................................97-
أولا: الجملة الخبرية...100-
1- الجملة المثبتة...100-

1-1 الجملة الفعلية..-100
أ- الجملة الفعلية البسيطة.......................................-100
ب- الجملة الفعلية المركبة.......................................-103
1-2 الجملة الاسمية..-105
أ- الجملة الاسمية البسيطة.......................................-105
ب- الجملة الاسمية المركبة.......................................-108
2-الجملة المنفية...-109
ثانيا : الجملة الطلبية..-114
1-جملتا الأمر والنهي..-114
1-1 جملة الأمر...- 114
1-2 جملة النهي..-116
1- الجملة الاستفهامية..-118
2- الجملة الندائية..- 120
الفصل الرابع: أبرز الظواهر الأسلوبية الفنية في الديوان..............................-124
أولا : الانزياح..-125
1-مفهوم الانزياح..-125
2- مفهومه عند الغرب والعرب...-125
2-1-مفهومه عند الغرب...-125
2-2 – مفهومه عند العرب..-126
3- تجليات الانزياح في الديوان..-127
3-1الانزياح الإيقاعي..-127
3-2الانزياح التركيبي...-128
3-3الانزياح الدلالي...-133
ثانيا الرمز...-139
1-أهمية الرمز في الدراسات المعاصرة.......................................-139
2- أنواعه...-140
2- 1الرمز الخاص...-140

2-2الرمز الأسطوري..............................143-
ثالثا: التكرار..............................145-
1- مفهومه..............................145-
2- أنماط في الديوان..............................148-
2- 1تكرار البداية..............................148-
2-2 تكرار المجاورة..............................152-
3-1 تكرار الاشتقاق..............................155-
رابعا التناص:..............................158-
1-مصطلح التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية..............................158-
2- مجالات التناص..............................162-
2-1التناص من الشعر..............................162-
2-2استحضار الشخصيات..............................166-
أ- الشخصيات الدينية..............................166-
ب-:الشخصيات التاريخية..............................171-
خاتمة..............................174-
قائمة المصادر والمراجع.............................. 180-
ملحق.(حياته،مختارات من الديوان،صوره)..............................189-
الفهرس..............................204-