الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي– تبسة–

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الملامح الأسلوبية في شعر نزار قباني قصيدة – هوامش على دفتر النكسة – أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص : تحليل خطاب

إعداد الطالبتين:

_ صليحة معافي

_ وردة العقون

إشراف الأستاذ:

– رشيد منصر

– لجنة المناقشة :

الاسم واللّقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
رشيد سهلي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تبسة	رئيسا
رشيد منصر	أستاذ مساعد – أ–	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
بلقاسم رحمون	أستاذ مساعد – أ–	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة

و أعاننا على أداء هذا البحث ووفقنا إلى انجاز هذا العمل و ثبت خطانا فيه .

نتوجه بجزيل الشكر و الإمتنان إلى الأستاذ المشرف" **رشيد منصر** " الذي كان خير الدليل و الراشد في انجاز عملنا هذا بتوجيهاته و نصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

كما لا ننسى أن نتوجه بالشكر و العرفان إلى الأساتذة بقسم اللغة العربية و آدابها على ما قدموه من علم و معرفة في المسار الدراسي.

فشكرا جزيلا لهم و جزاهم الله كل خير .

مقـــدّمـــة

يقع موضوع دراستنا ضمن دائرة الاهتمام الأسلوبي، الذي يمثل واحدة من المراكز المنهجية في تحليل الخطاب، ونعني بذلك البنيوية والسيميائية والتداولية والتأويل، وذلك بهدف الكشف عن نجاعة المنهج الأسلوبي في مقاربة الخطاب الشعري عند نزار قباني وبالتحديد في قصيدة "**هوامش على دفتر النكسة**" التي تعد خطابا شعريا حديثا، له خصوصياته الجمالية الذاتية إن على مستوى التشكل أو على مستوى الدلالات. وذلك ما شجعنا على اختيار الأسلوبية منهجا و قصيدة "**هوامش على دفتر النكسة**" لـ : نزار قباني مدونة.

وحتى تكون دراستنا علمية وممنهجة أحطنا، موضوعنا بجملة من الإشكالات المعرفية التي تؤطر الموضوع. أهمها مايلي:

ما مدى كفاءة المنهج الأسلوبي في مقاربة الخطاب الشعري الحديث؟

وماهي أبرز قواعده الإجرائية التي يشتغل عليها؟ و ما مدى درجة استجابة الخطاب الشعري الحديث للدراسات الأسلوبية؟ و هل إن هذا النوع من الخطاب الشعري يمتلك رؤية جمالية على مستوى التشكل و بناء الدلالة؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات المطروحة وحتى نتمكن من الدراسة الممنهجة للموضوع، عملنا على هندسة وتصميم خطة البحث التي تضمنت فصلين مصدرة بمدخل ومنتهية بخاتمة.

فتحدثنا في المدخل عن مفهوم الأسلوب في الدرس العربي والغربي، ثم وقفنا عند ماهية الأسلوبية وأهم اتجاهاتها وكذا خطوات التحليل الأسلوبي.

يأتي الفصل الأول الذي وقع الاشتغال فيه على أسلوبية البنى الصوتية والصرفية من تكرار للحروف. الذي بينا فيه تنوع الأصوات من جهر وهمس

وانفجار واحتكاك. كما توقفنا عند البنية الصرفية للأفعال والأسماء والحروف في القصيدة.

وخصصنا الفصل الثاني للمستويين التركيبي والدلالي، حيث درسنا في الأول: بينة الجملة بقسميها، الاسمية والفعلية بمختلف أنماطها المهيمنة في القصيدة. أما في المستوى الدلالي فقد تطرقنا إلى الحقول الدلالية الواردة في القصيدة مع تحديد أهم الصور الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية.

اقتضت طبيعة الموضوع أن نوظف المنهج الأسلوبي الوصفي والتحليلي الذي يعتمد على المستويات اللغوية (الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية). وذلك انطلاقا من أصغر وحدة لغوية إلى دراسة التركيب ثم الدلالات الأسلوبية، كما استعنا بالمنهج الإحصائي لتحديد الظاهرة الأسلوبية وأنماطها من خلال نسبة تواترها في النص الشعري. مما ساعدنا على كشف العديد من السمات الأسلوبية للنص.

ولإنجاز هذا الموضوع وظّفنا مجموعة من المراجع التي ساعدت على مقاربة القصيدة من أهمها:

- الأسلوبية و تحليل الخطاب لـ: نور الدين السد.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق لـ: يوسف أبو العدوس.
- الكتاب لـ: سبويه.
- مفتاح العلوم لـ: السكاكي.
- الاصوات اللغوية لـ: إبراهيم أنيس.
- كتاب التطبيق الصرفي لـ: عبده الراجحي.
- كتاب علم الدلالة لـ: أحمد مختار عمر.

وانتهى الانجاز بالخروج بمجموعة من النتائج التي نعتقد في حدود علمنا بأنها علمية، تفيد الباحث المهتم بالدراسات الأسلوبية. علما أن القيمة الحقيقة لهذا العمل المتواضع تكمن في نقد اللجنة العلمية المناقشة الموقرة لهذا العمل فبذلك تصوب أخطاءه و يقوم إعوجاجه، و ذلك هو هدفنا.

المـــــــدخـــــل:

الأسلوب و الأسلوبية

1-الأسلوب

1-1- تعريف الأسلوب عند العرب

1-1-1- الأسلوب عند القدامى:

الأسلوب لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور :" يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب؛ يقال في أسلوب سوء ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالفم: الفنّ؛ يقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ..."[1]

ويعلق الدكتور نور الدين السد على هذا التعريف بقوله: "ففي قول ابن منظور الأسلوب : الفن، أو أساليب من القول أي أفانين منه يدل على أن مفهوم الأسلوب لم يبق محصورا في التحديد اللغوي وإنما جاوزه إلى معنى الاصطلاح أو قارب ذلك."[2]

أما الفيروز أبادي في قاموسه المحيط فينتهي إلى تعريفه بقوله :"سلبه سلبا؛ اختلسه كاستلبه. ورجل وامرأة سلبوت وسلابة. والسليب: المستلب العقل وناقة وامرأة سالب وسلوب وسليب ومسلب وسلب : مات والدها. وشجر سليب : سلبت ورقها وأغصانها، والسلب: السير الحفيف، الأسلوب: الطريق ...".[3]

الأسلوب اصطلاحا :

- تعريف ابن قتيبة (ت 276 هـ):

"وإنما يعرف القرآن من كثر نظره، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات...، فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن: فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض

1- ابن منظور : **لسان العرب** مادة"سلب" ، دار صادر. بيروت ط 3. 2004 م . ج 7. ص 225.

2- نور الدين السد:**الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة دط، الجزائر، دس،ج1،ص129.

3- الفيروز أبادي: **القاموس المحيط** .دار المعرفة . بيروت، لبنان ط4 2009.ص 627.

معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمها بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر لحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام"[1]

فقول ابن قتيبة يشير إلى ضرورة دراسة الأساليب الكلامية لفهم الأسلوب القرآني و الإعجاز الذي ينطوي عليه.

- تعريف الباقلاني: (ت 276 هـ):

"إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، و مباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد."[2]

ناقش الباقلاني نظرية الشعر بشكل عام ليثبت أن القرآن ليس بشعر، ومن خلال مناقشته نلاحظ أن فكرة النظم ظلت غامضة عنده، إذ قارن بين النظم والأسلوب ، وكان النظم هو جودة التأليف بشكل عام، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف.

- تعريف عبد القاهر الجرجاني :(ت 471هـ):

جاء مصطلح الأسلوب عنده من خلال حديثه عن موضوع الاحتذاء يقول: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"[3]

- تعريف ابن حازم القرطاجني :(ت 684 هـ):

أدرك حازم القرطاجني قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، وعالج كثيرا من القضايا التي تتعلق بالأسلوب، قد ربطه بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي ، وبالناحية المعنوية في التأليفات يقول: "ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني

1- نور الدين السد : **الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث**، ص 129.

2- يوسف أبو العدوس : **الأسلوبية الرؤية والتطبيق** ، ط 1، دار المسيرة . عمان 2007 ص :14.

3- عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز في علم المعاني**،دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، ص361.

والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى. وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب."[1]

1-1-2- الأسلوب عند المحدثين:

- تعريف عبد السلام مسدي:

أما عبد السلام المسدي فإنه يوسع النظر في مسألة الأسلوب من خلال رؤيته بأن الأسلوب يرتكز على أسس ثلاث هي : المخاطِب و المخاطَب والخطاب، فيقول :" و إذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف انه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب، والخطاب؛ وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة."[2]

فهذا التعريف انطلق من محاور ثلاثة التي تمثل أطراف العملية التواصلية المخاطِب (صاحب الأدب)، المخاطَب (متلقي الأدب)، الخطاب (النص الأدبي).

ويقول أيضا:" وأول ما يطالعنا في اعتماد التفكير الأسلوبي على المخاطب، تعريف الأسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة المبلغة مادة وشكلا."[3]

لابد أن نقر أنه مهما اختلفت الاتجاهات في هذا الإطار فإنما هي تصب في قالب واحد هو النص. ولهدف واحد هو شعرية النص وتميز أسلوبه، فما يقوم به المبدع ليحقق في النص ويتأثر به المتلقي.

1- يوسف أبو العدوس: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. ص 19.

2- عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982،ص 61.

3- المرجع نفسه، ص 64.

- تعريف منذر عياشي:

"الأسلوب حدث يمكن ملاحظته: أنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه ، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجودة"[1]

- تعريف أحمد الشايب:

يعتبر الأسلوب:"فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجاز أو كناية. تقريرا أو حكما أو أمثالا."[2] فنظرته للأسلوب هذه تشير إلى انه لا وجود للأسلوب إلا في الفنون الأدبية التي ذكرها.

ويقول أيضا: " الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[3]"

نستنتج من هذا التعريف أن أحمد الشايب قسم الأسلوب إلى نمطين : الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، فالأسلوب العلمي التي تمثل في الأفكار والعبارات، والأسلوب الأدبي تمثل في الخيال.

- تعريف صلاح فضل:

يعرفه على أنه :" علم الأسلوب هو الوريث لعلوم البلاغة "

ويستعمل مصطلح Stylistique ، ويراها جزءا من علم اللغة.[4]

1- منذر عياشي: **مقالات في الأسلوبية**، منشورات الكتاب،دمشق.ط1. 1990. ص 37.

2- أحمد الشايب : **الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)** ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط 6 ،1966ص41.

3- المرجع نفسه : ص : 46.

4- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**. ص14.

1-2- الأسلوب عند الغرب

1-2-1- الأسلوب عند القدامى :

الأسلوب Le Style بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر[1]، وترى مدرسة أرسطو في كل عمل تعبيري أسلوبا قد يتراوح بين السمو والانحطاط بين القوة والضعف ، بين الجودة والسوء، لكنه يظل أسلوبا في النهاية وهذا يدفعنا إلى القول بأن الأسلوب عند أرسطو :"يظل في كل معانيه غايته الإقناع، إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي، وهي المحاكاة التي تقوم في مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة في المنطق، و إما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة، و ما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه."[2]

و أما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب بطبقات المتكلمين، فقيل:" الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي."[3]

وقد وجد هذا التقسيم في إنتاج الشاعر الروماني "فرجيل" وذلك في ثلاثة دواوين شعرية، فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان "قصائد ريفية" يعد نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي عنوانه "قصائد زراعية"، يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة" الإنياذة" فتعد نموذجا للأسلوب السامي[4]. وعلى هذا الأساس شاع عند البلاغيين ما يعرف بعجلة فرجيل في الأسلوب.

1-2-2- الأسلوب عند المحدثين:

يعرّف "جورج مونان" الأسلوب باعتباره صياغة؛ استنادا إلى تعريف جاكبسون إياه : " فالأسلوب يعرف باعتباره ما يكون موجودا في جميع البلاغات التي تتضمن صياغة البلاغ ذاته."[5]

1- أحمد درويش : **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**.دار غريب . القاهرة .د ط ، ص16.

2- محمد عتيمي هلال : **النقد العربي الحديث**، ص 116.

3- محمد عبد المنعم.محمود السعدي فرهود ، عبد العزيز شرف: **الأسلوبية والبيان العربي**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، دط1992 ، ص 12.

4- نور الدين السد : **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص 130.

5- المرجع نفسه : ص 141.

وأشارت أغلب الدراسات الحديثة في تعريفها الأسلوب إلى تعريف اللغوي الفرنسي "بوفون"، حيث قال:" الأسلوب هو الشخص نفسه."[1] أي أن الأعمال المتقنة كتابيا هي وحدها التي تخلد وليس الخبرات والاكتشافات، لان الأخيرة لا تقع في دائرة سلطة الإنسان، والأسلوب هو الإنسان نفسه، لأنه لا يمكن أن يسرق أو ينقل أو يغير، وسوف يظل كاتبه مستحسنا ومقبولا في الأزمنة كلها، إذا كان أسلوبه رفيعا وجميلا وعاليا.

كما اختصر مصطلح الأسلوب عند " بوفون" إلى جملة "الأسلوب هو الرجل". لقد حاول بوفون من خلال هذا القول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى آخر.

ويقول " بييرجيرو" في هذا المصلح: " ليس ثمة شيء أحسن تعريفا، من كلمة أسلوب، فالأسلوب طريقة في الكتابة ، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور."[2]

ويقول " رولان بارث" :" إن الأسلوب هو لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص، إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب ، كما تغوص في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث يستقر نهائيا الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده...

ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة، وهو بالإضافة لهذا، تحويل لمزاج."[3]

أما " ميشال ريفاتير" فيعرف الأسلوب بأنه :"كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية."[4]

يتضمن حديثه عن ديمومة الشكل وهي حسب "ريفاتير" تقتضي تضمين أسلوب الخطاب مقاصد أدبية، والمقصد الأدبي لا يتحقق في عرف الأسلوبيين إلا بانزياح، وهو

1- فيلي ساندرس: **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة ، خالد محمود جمعة : المطبعة العلمية، دمشق ط 1 2003م،ص29.

2- بييرجيرو، **الأسلوبية**، ترجمة، منذر عياشي ، دار الحاسوب للطباعة ، حلب ، ط2 1994، ص:9.

3- المرجع نفسه: ص 107.

4- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص136.

التشكيل اللغوي للأدوات الأسلوبية في النص تشكيلا يخرج بالكلام عن المألوف ، فيذهب المتلقي في تأويله مذاهب شتى، وتعدد تأويلات الخطاب الأدبي بتعدد قراءاته.

وأيا ما كان تعريف الأسلوب فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة. يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، لأن لها القدرة على التعبير عن ذلك القصد في ذلك الموضع، وذلك لغرض التأثير في المتلقي، مهما كانت درجته.

2-الأسلوبية:

2-1- ماهية الأسلوبية:

الأسلوبية منهج نقدي، وموضوع علم كثر فيه الدارسون وتشتت أقوالهم، وتفرقت اتجاهاتهم، كل له مشرب وطريق، وذلك بسبب:" دقة مسالكها، وجدة مقولاتها وتداخل حقولها تصورا واصطلاحا"[1]

قد عرفت الأسلوبية بتعريفات كثيرة منها تعريف "جورج موليني" أنها:"دراسة التراكيب اللغوية الخاصة بالأدبية والتي تكون محققة في خطاب محدد"[2]

وهذا يعني أن للأسلوبية هدفا واحدا هو البحث عن العناصر الموجودة في النص، والتي تجعل منه نصا أدبيا، من أجل تحديد خصوصية هذه العناصر وطبيعة عملها في العمل الأدبي[3]، وتعد الأسلوبية مقدمة للبلاغة الجديدة بحسب رأي "بيارجيرو" حين قرر أن:" الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف؛ إنها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية"[4]، وهذه التعاريف تجعل من الدرس الأسلوبي منهجا إجرائيا يتناول اللغة الخطابية الإبداعية، وهو رأي يتفق مع رأي الدكتور نور الدين السد الذي اعتبر أن الأسلوبية تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المشكلة للخطاب الأدبي وتحليلها والبحث في دلالتها وأبعادها الجمالية الفنية

1- عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، ص13.

2- جورج موليني، **الأسلوبية**. ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط2، 2006ص 22.

3- المرجع نفسه ، ص 22، 23.

4- المرجع نفسه ، ص 9.

دون الخروج عن سياق النص أو التعسف في تفسيره[1]، إضافة إلى ذلك يعرفها"رومان جاكبسون" بأنها :"بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2]

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها:"علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[3]

أما ميشال ريفاتار فيذهب إلى أن الأسلوبية:"وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[4]؛ فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك المخصوص[5].

ويرى الباحث عبد السلام المسدي أن مصطلح الأسلوبية: "يتراءى حاملا لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني و ما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركب جذر:" أسلوب" "Style" ولاحقته "يّة" "ique "، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص–فيما تختص به– بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب Science de Style لذلك نعرف الأسلوبية بالبحث على الأسس الموضوعية لإرسال علم الأسلوب[6].

1- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص53.

2- محمد عزام: **الأسلوبية منهجا نقديا**، دار الأفاق ، بيروت ، ط1 1989 ص28.

3- فتح الله أحمد سليمان : **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د ط ،2004ص 35.

4- عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، ص48.

5- المرجع نفسه، ص 48 ، 49 .

6- المرجع نفسه: ص33 ، 34.

المسدي في هذا المقام يريد أن يظهر العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية بحيث جعل لبعض المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا محضا يستند إلى ثنائية دال ومدلول.

2-2- اتجاهات الأسلوبية:

2-2-1- الأسلوبية التعبيرية:

رائد الأسلوبية التعبيرية هو"شارل بالي" أحد تلامذة "دي سويسر" انطلق بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته البلاغة القديمة، حيث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب، غير أنه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة، يقول بالي عن الأسلوبية: "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية"[1]

اهتم بالي في دراسته بالبحث عن "علاقة التفكير بالتعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله."[2]

فالمنتج سواء كان متكلما عاديا أو أدبيا فهو يختار طريقة لإيصال أفكاره إلى المتلقي وفي غالب الأحيان يضمن إنتاجه عاطفة تأثر في المتلقي.

إذن، لقد كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية محصورا في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ ويضمنها في خطابه، بغض النظر عما كان فيه ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا[3] وبذلك ضلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب[4].

2-2-2- الأسلوبية التكوينية:

إن أي اتجاه من الاتجاهات الأسلوبية لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب، فكل منها يمتلك جزءا من الحقيقة، فهي ليست سوى محاولات تجريبية لها حدود الذاتية التي لا تتعداها، وهذا لا يحول دون الإفادة منها جميعا، أو من بعضها على الأقل في دراسة النص الأدبي.[1]

1- بيير جيرو: **الأسلوب والأسلوبية** . ص 56.

2- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص66.

3- محمد بن يحي، **محاضرات في الأسلوبية**، ص34.

4- موسى ربابعة : **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي، الأردن ط1، 2003، ص11.

فليس هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب، فلا ينبغي أن نتحدث عن علم أسلوب جمالي، وأخرى لغوي. و ثالث نفسي، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد. فجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص، ودراستها تعني التفقه فيها.[2]

وتعد الأسلوبية التكوينية من أبرز اتجاهات البحث الأسلوبي، وهو اتجاه يرى في الأسلوب انعكاسا للشخصية أي أنه ظاهرة تطبع بفردية المؤلف حيث تكون التعبيرات اللغوية صورا للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير، وهو انعكاس أيضا للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر تأليف النص.[3]

أما عن آليات القراءة في الاتجاه التكويني فقد لخصها "شبتسر"" بالقراءة ثم القراءة، والصبر والثقة، والتشبع بجو العمل حتى بروز كلمة أو سطر، ومن ثم تنعقد صلة بين القارئ والعمل، وتظهر ملاحظات جديدة ، وخواطر متواردة من دراسات سابقة ، وصولا إلى الإحساس بدافع ميتافيزيقي نحو الحل ، فتحدث الدقة المميزة، وذلك من خلال الحصول على قاسم مشترك يجمع بين الجزئي والكلي، و أخيرا الوصول إلى الأصل الاشتقاقي للعمل.[4]

وان القارئ لكتاب الشايب يلحظ تأثره بهذا الاتجاه ، فقد صرح بأن الذاتية أساس تكوين الأسلوب.[5]

وميز بين أربعة عناصر للشخصية :" الطبع كالرقيق والخشن، وأثر البيئة كالبادية و الحاضرة، والثقافة والابتكار"[6]

وعلى هذا يتحقق للأسلوب ميزتان:

- ميزة عامة : من حيث هو خطابة أو شعر أو كتابة.

1-محمد الشفيع السيد: **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**.دار الفكر العربي ، القاهرة، د ط ، 1986،ص 189.

2- صلاح فضل: **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر ط د ، 1985 ص110.

3- شبتتر برند، **علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب ، البلاغة ، علم اللغة النصي)** ترجمة محمود جاد الرب ، الدر الفنية للنشر والتوزيع ، رياض ، د ط 1987،ص 55

4- ليوسبتزر: **علم اللغة و تاريخ الأدب**، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، دط، 1985، ص79، 80.

5- أحمد الشايب : الأسلوب ، ص134.

6- المرجع نفسه: ص 130.

- ميزة خاصة: من حيث هو أثر لأديب ممتاز.[1]

ويميز الشايب بين مستويين من القراءة الأسلوبية:

- استنباط شخصية الأديب من النص.

- تحليل شخصية الأديب، ومن ثم البحث عن تحليلات ذلك في الظواهر الأسلوبية.[2]

2-2-3- الأسلوبية البنيوية :

تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[3].

فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر؛ فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها، وزنا وقافية و أصواتا وصيغا و تراكيبا ومعجما، فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر.

وقد كان لمبادئ وأعمال الشكلانيين الروس أثرا بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي؛ من ذلك ابتداعهم لمفهوم المحايثة في البحث الأسلوبي التي تعني تناول الأثر الأدبي تناولا لسانيا صرفا.[4]

ومن أعلام الأسلوبية البنيوية "ميشال ريفايتر" الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجود البحث فيها. ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية، فهو يزعم أن هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة[5]. ويرى أيضا أن كل بنية نصية تثير ردة فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب ، وكلما كان هذا الرد واعيا كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع. واهتم ريفايتر كثيرا بالسياق الأسلوبي ، وعرفه على أنه

1- احمد الشايب:**الاسلوب**، ص 123.

2- المرجع نفسه: ص 135.

3- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص82.

4- محمد بن يحي، **محاضرات في الأسلوبية**، ص35، 36.

5- بشير تاوريريت : **محاضرات في مناهج النقد المعاصر**. ص 185.

نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع؛ أي مضاد للسياق، وغير متنبأ به، بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير: "محاولات في الأسلوبية البنيوية "، وقسمه إلى سياق أصغر وسياق أكبر[1].

ونجد في هذا التيار كذلك جاكبسون وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها "الأسلوبية الوظيفية".[2]

3- خطوات التحليل الأسلوبي:

إن أية دراسة علمية تستدعي التنظيم لها للشروع في التطبيق عليها ، وذلك للكشف عن خباياها ورصد محتوياتها، والدعوة إلى ترسيخها، والأسلوبية هي واحدة من هذه العلوم والدراسات، التي هي من أهم المجالات الدراسية التي تحاول البحث في ميدان اللغة، فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنه يكشف عن المدلولات الجمالية في النص ، وذلك عن طريف النفاذ إلى مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد للمحلل الطريق ويمده بمعايير ومقاييس موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله التحليلي.[3]

وليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلا أسلوبيا؛ فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الاضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الأسلوبية في النص الأدبي و جوهرها. لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، و أن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة و قيمة[4].

ومن أهم الخطوات التي يجب إتباعها ما يلي :

1- شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي**، دار العلوم، الرياض، دط،1985.ص 149.

2- بيبرجيرو: **الأسلوب و الأسلوبية** ، ص 94.

3- فتح الله أحمد سليمان: **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية** ،ص 53.

4- بيبرجيرو: **الأسلوب و الأسلوبية** ، ص 94.

- الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل؛ فيحسن اختيار مادة الدراسة، هي أولى خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح. وهكذا يجب على المقبل على التحليل أسلوبيا أن يختار نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.[1]

- قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه، وهذا الانطباع يسمى الأثر، إذ لابد من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمة، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، و لذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه إلا من يحسن ترويضه.[2]

- التركيز في تحليلهم الأسلوبي على الكلمات المفاتح، للبحث عن الدلالة الرئيسة أو النواة الدلالية في النص، إضافة إلى ذلك استخدام عنوان القصيدة؛ لأن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيد أو العمل الأدبي عموما...

إنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع لقارئه؛ وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه ، إنه الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ[3]، فالعنوان في الدراسة الأسلوبية يهدي القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية التي يسعى إلى الوصول إليها.

- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية وندرتها والانزياح حسب "ريفابتر": " الصورة ، أو الاستعمال المجاري للغة."[4]

- ومن أبرز الخطوات التي تتضافر مع الخطوات السابقة نجد مبدأ التكرار ؛ الذي لا يكاد يخلو منه نص شرعي قديم أو حديث، فتوظيف التكرار لإبراز قيمته شعورية معنية لها أهميتها التي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري، فيأتي التكرار ليحققه

1- فاطمة طبال بركة: **النظرية الألسنية عند رومان جاكسون**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ، ط1، 1993، ص 178.

2- المرجع نفسه، ص178.

3- شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 74.

4- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص181.

جماليا ،أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته.[1]

- تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي وقد قام صلاح فضل بحصرها في ثلاثة مستويات هي: المستوى الصوتي و المعجمي و النحوي ، مشيرا في الوقت نفسه على البدء في عملية التحليل الأسلوبي بعلم الأسلوب الصوتي الذي يبحث عن يبحث عن الدلالة الوظيفية للأصوات وأنواعها... ثم الانتقال إلى علم الأسلوب المعجمي الذي يبحث عن الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما يترتب عن ظواهر نشأتها وحالات الترادف والإبهام والتضاد...، ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصورة على المستوى نفسه، ثم ينتقل المحلل الأسلوبي إلى دراسة أسلوب التراكيب والجمل والكلمات ليختبر القيمة التعبيرية النحوية...[2]

نضيف كذلك أن البحث الأسلوب هو بحث من العناصر اللغوية التي تجعل من النص عملا أدبيا؛ أي أنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي، وهذا ما يعفي المحلل من الدراسة الكلية للنص وتناول جميع عناصره، فعمله يقوم على الاختبار لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية، لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي لا يمكن أن تعد أسلوبا، ويحتوي على وحدات لغوية أخرى لا يمكن أن تعد سمات أسلوبية.[3]

1- محمد مصطفى السعدني: **البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1،1987،ص 173.

2- بشير تاوريريت : **محاضرات في مناهج النقد المعاصر**. ص 191.

3- موسى ربابعة : **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**. ص 16.

الفصل الأول:

المستوى الصوتي و المستوى الصرفي

أولا : المستوى الصوتي

1 _ الإيقاع الصوتي

2 _ الإيقاع العروضي

ثانيا : المستوى الصرفي

1_ أبنية الأفعال

2_ أبنية الأسماء

3_ الحروف

أولا:المستوى الصوتي:NIVEAU PHONETIQUE

تقع الدراسة الصوتية في صميم الأسلوبية للنصوص الأدبية ، لأن التحليل الأسلوبي لهذه النصوص يساعد كثيرا في فهم طبيعتها، وفي الكشف عن الجوانب الجمالية فيها، بالإضافة إلى ما فيه من كشف الانفعالات النفسية التي تحكم مبدعها ، والتي تدفعه إلى اختيار أصوات وإيقاعات بعينها. وتعتبر دراسة المستوى الصوتي الخطوة الأولى لدراسة المستويات الأخرى. فعلى سبيل المثال لا يمكن دراسة الصرف إلا بالاعتماد على الوصف الصوتي.

ونستطيع أن نحكم على عمل الأديب أو المبدع من خلال دراسة المستوى الصوتي في النصوص التي أبدعها، وفيما إذا كان موفقا في توظيف الأصوات والنغم في دعم المعاني التي يطرحها، حيث تكمن في المادة الصوتية " إمكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة. كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"[1]؛ وليس يخفى ارتباط مستويات اللغة المختلفة ببعضها، وتعتبر دراسة المستوى الصوتي الخطوة الأولى لدراسة المستويات الأخرى.[2]

إن مصطلح "نظام الأصوات" يعد من أهم عناصر البنية النصية في المفهوم الشعري سواء في قصائد الشعر الحديث أو الشعر القديم، والذي يضم في نطاقه: الوزن ، الإيقاع والتكرار، والوقفات والتردد و الإقدام، العلو و الدنوة، والقيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في أي عمل شعري.[3]

1- صلاح فضل: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**،ص 25.

2- هلال عبد الغفار حامد: **أصوات اللغة العربية،مكتبة وهبة**.القاهرة. ط3. 1996.ص15

3- صلاح فضل : **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة،ط1،1998،ص21.

1- الإيقاع الصوتي:

تمثل البنية الصوتية مستوى ركيزا في مساحة الخطاب الشعري، ويعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي توليها البحوث الأسلوبية لها، حيث يكشف التحليل الأسلوبي في مقاربته الصوتية على نتائج مثيرة ومدهشة، تتجلى فيما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر فيما يثيره بناء الكلمات كمعاني، وهذا التكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة إنما هو حصيلة بناء الأصوات[1]، لما تقوم به هذه الأصوات من دور في تصوير الانفعالات الإنسانية بصورة إيحائية وبذلك تتوجه عناية الشاعر بشكل ملفت إلى العناية باختيار ما يلائمه من أصوات تترجم مشاعره التي ترقد تحت البناء الشعري الذي يبينه ويعضد الخيال ذلك من خلال المساهمة بدور فاعل في عمليات الانتقاء والتأليف.[2]

لا ينكر عاقل أثر الموسيقى في شد المتلقي وجعله أكثر انتباها، وأشد إصغاء، بل إن موسيقى الشعر هي أجمل ما فيه من عناصر، وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر.[3]

ويكفي أن نرى أثرا موسيقيا على نفسية السامع حتى ندرك أهمية ما في الشعر من موسيقى ونغم وما يحدثانه في النفوس من تأثير وانفعال، فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا، والبهجة حينا آخر والحماس أحيانا، وصعب في هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة.[4]

فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي. ويترك أثرا في قواه الذهنية والتخيلية. ويتحقق ذلك من خلال

1- عدنان حسين قاسم: **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**،دار ابن كثير، دمشق،ط1 ،1992، ص 166.

2- المرجع نفسه ، ص 164.

3- أنيس ابراهيم : **موسيقى الشعر**، دار القلم، بيروت ، ط1972،4، ص13.

4- المرجع نفسه: ص 19.

الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفا و ألفاظا وتراكيب، تتوزع وفق هندسة صوتية معينة. يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع، مما يجعل الإيقاع منبثقا عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزينة متكاملة ومتناسقة.[1] وفي ذلك يقول نزار قباني:" الشعر هندسة حروف و أصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها"[2]

وكما يعرف أيضا بأنه: "موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات. وكأن للشاعر أذن داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء".[3]

إذن فالإيقاع ينتج عن تفاعل حالة الشاعر النفسية وحالته الفيزيولوجية. فالأصوات عبارة عن ذبذبات فيزيائية تثير حالة السمع، فالشاعر يتأثر فينتج أصواتا منتظمة بإيقاع ما يحمل معان تثير القارئ.[4]

سنتوقف هنا أمام النظام الإيقاعي الصوتي بما له من سمات دلالية في سياق النص الشعري. ومن أهم تجليات هذا النظام الإيقاعي التكرار.

1- هدى الصحناوي:**الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة ، بنية التكرار عند البياتي**، مجلة جامعة دمشق، المجلد30، العدد2-2014، ص 91.

2- نزار قباني: **الشعر قنديل أخضر،منشورات المكتب التجاري**، بيروت، ط2، 1994، ص39.

3- شوقي ضيف، **النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1944،ص 97.

4- محيد صالح بيك: **الايقاع الداخلي في شعر ابن عارض، دراسة بنيوية شكلية**، محل العلوم الانسانية الدولية، العدد2، 2013، ص87.

1-1- التكرار : Répétition

يعد التكرار (répétition) من الظواهر الأسلوبية الأصيلة في القصيدة العربية ، فقد نظمه الشعراء قديما وحديثا في أشعارهم ، وللتكرار في الشعر دون تعبيري واضح، فحين يكرر الشاعر كلمة أو جملة فإنه يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر والحاحه في فكر الشاعر أو شعوره أولا شعوره.[1]

والتكرار، أن يعيد المتكلم اللفظ متفق المعنى أو مختلفه، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى: الأول والثاني، فان كان متحد اللفظ والمعنى فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إن كان المعنى متحدا، وان كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين.[2]

إن تعريف القدماء للتكرار جعل له جانبا مهما في النص الأدبي، فلذلك يعتبر التكرار أداة لغوية يعكس جانبا من الموقف الشعوري الانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك لا ينبغي على المرء إلا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك تبينت له الأشياء المكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة ما.[3]

وبهذا يتضح لنا أن التكرار يؤدي وظيفة في النص الشعري وأن الشاعر لا يأتي به اعتباطا، وإنما لخدمة غرض يريده.

و إذا تتبعنا الشعر نجد أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة ، بحيث يمكن القول أن بنية التكرار على اختلاف أنماطها

1- زايد علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية**، دار الفصحى،دب، دط، 1977،ص60.

2- مطلوب أحمد: **معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ج1، ط1، 1989، ص 370.

3- ربابعة موسى: **التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عدد 1، مجلد 5، ص 160

تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله.[1]

إن أسلوب التكرار في الشعر العربي الحديث يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية ، و إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه، إلى مرتبه الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر إن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في " مواضعه وإلا فليس أيسر من إن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن إن يقع فيها أولائك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة."[2]

ويشترط النقاد في التكرار شروطا يجب على الشاعر أن يراعيها في اللفظ المكرر، فينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلفا فيها لا سبيل لقبوله، ولابد أيضا أن يخضع اللفظ المكرر لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فلا يستطيع أن يتقبل أن يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط لما حوله أو لفظا ينفر منه، أو لفظا رديئا يضر بالحس الجمالي، وبالتالي يخرج عن الغرض الذي ينبغي إن يقصد إليه التكرار.[3]

وقد يظهر التكرار في الشعر العربي بشكل واضح حيث يشكل إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، إذا كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، أو وسيلة التخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته. سواء ما تعلق بمحيطه الأسري أو نحيطه الخارجي.[4]

1- محمد عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي**،دار المعارف،القاهرة، ط2،1995، ص 383.

2- نارك الملائكة : **قضايا الشعر العربي المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، بيروت ، ط3 ، دس، ص 230-231.

3- المرجع نفسه: ص 231.

4- زهير المنصور : **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)**، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد 21،2004، ج 3 ، ص 1307.

ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا بهيئة الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين و التأسي.[1]

وللتكرار في شعر نزار قباني مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة والخبرة والتعمق في أغوار الحياة حيث تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتركيب الصورة وبناء القصيدة، لهذا تعدد الأنماط التكرارية عنده من خلال تكرار الحروف والكلمات والتراكيب.

1-1-1-تكرار الحروف :

اهتم الشعراء بظاهرة التكرار اهتماما بالغا، ويعد الصوت أهم ظاهرة حظيت بهذا الاهتمام، إذ تقوم الأصوات اللغوية على عملية إنتاج المقطع[2]، الذي يؤدي إلى إنشاء الكلمة، ومن ثمة الجملة، ومن الجمل يولد النص، والذي يعنينا في هذا السياق هو الجانب الجمالي والدلالي. وما ينشأ عنها من بعد تأثيري بفعل تكرار بعض الأصوات، التي تتألف في صورة توحي بالتجربة الشعرية للشاعر. ذلك إن كل وحدات صوتية متماثلة ومكررة في النص، يحدث تماثلها إيقاعا في القصيدة. وهذا الإيقاع يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده من ناحية ثانية.[3]

1- هلال ماهر مهدي : **جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، طبعة وزارة الثقافة و الإعلام، العراق،دط،1980،ص 239.

2- علي السيد يونس: **جماليا الصوت اللغوي**، دار غريب، القاهرة،ط1، 2002، ص68.

3- مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت الى النص.نحو سياق منهجي لدراسة نص شعري**, دار الوفاء، مصر.ط1، 2002، ص 275,

وعلى هذا الأساس سنحاول الوقوف عند هذه الظاهرة الصوتية بشكل تطبيق.لقد تجلت في هذا النص الشعري بوضوح وذلك إن التكرار ظاهرة تبدو على سطح البنية اللغوية، وتؤول إلى إنتاج دلالة سياقية عميقة.[1]

ولفهم ظاهرة التكرار الصوتي عند نزار قباني، اعتمدنا المنهج الإحصائي لما له من قدرة عالية في عملية الضبط الكمي لعدد تواتر الأصوات، وتعد قصيدة هوامش على دفتر النكسة للشاعر نزار قباني خير مثال على هذا الاستعمال. وسنحاول فيما يأتي الوقوف على ما يحدثه تكرار بعض الأصوات في القصيدة.

- **الأصوات المجهورةLES SONORES**

تعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية، وتقابلها ظاهرة الهمس، ويعرف "سيبويه" الصوت المجهور بأنه: "حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[2]

أما في العصر الحديث فقد كان مفهوم الجهر أكثر وضوحا ودقة فيعرف بأنه الصوت الحادث في اقتراب الوترين الصوتيين أحدهما من الآخر أثناء مرور الهواء وبسبب هذا الاقتراب يضيق الفراغ بين الوترين الصوتين، بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات منتظمة للوترين الصوتين وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر.[3]

والجهر ذو علاقة بفتحة المزمار لأن هذا الأخير المؤلف من عضلتين متوازيتين (الحبال الصوتية) ينفتح عند تباعد هذه الحبال وينغلق باقترابها، والانغلاق لا يدخل في الحسبان، أما الانفتاح فهو مرة واسع وأخرى ضيق ففي الأولى لا تهتز الأوتار الصوتية لمرور الهواء بحرية، أما في الثانية فان الحبال الصوتية تهتز نتيجة عملية التضييق."[4]

1- فايز الفرعان: **تقنيات الخطاب البلاغي**، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2004،ص230.

2- سيبويه: **الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون**، مكتبة الخانجي، ط3، ج4، القاهرة.1988. ص 431.

3- كمال بشر: **علم الأصوات العام**، دار الغريب للطباعة والنشر، دط، القاهرة، 2000، ص174.

4-المرجع نفسه: ص174-175.

والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تنطق اليوم خمسة عشر صوتا هي كالتالي: (ب، ج ، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن،و،ي).[1]

- **الأصوات المهموسة :LES SOUNDES**

ظاهرة الهمس عكس ظاهرة الجهر وقد عرفه سيبويه بأنه: " حرف أشبع في موضعه حتى جري النفس معه ولو أردت ذلك في المجهور لم تقدر عليه"[2]

ومع تطور علم الأصوات الحديث وعلم اللغة بصفة عامة أصبح مفهوم الهمس أكثر وضوحا؛ في الفهم الصوتي الحديث يحدث لعدم ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت المهموس، وذلك نتيجة تباعدهما بعضهما عن بعض فيمر الهواء من الحلق همسا[3] فالكلام المهموس كلام منخفض ضعيف لا يحتاج لقوة كبيرة ولذلك نستخدم فيه كمية قليلة من الهواء.

ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله هو:" الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق بها"[4]

وهو أيضا صوت اضعف الضغط في موقع الضغط أثناء نطقه مع جري النفس فانك لا تسمع له جهرا"[5]

1- عبد العزيز الصيغ: **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، دار الفكر، بيروت، ط2، 1998 ص 97.

2- سيبويه: **الكتاب**، ص431.

3- الطيب بكوش: **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**،مكتبة جمهورية تونس، ط2، تونس،1992، ص43.

4- إبراهيم انيس: **الأصوات اللغوية**، مكتبة الانجلو مصرية،ط 1، القاهرة، 1987،ص20

5- تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، علم الكتب، ط3، القاهرة ، 1993، ص62.

كما يعرف أيضا بأنه:" قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمح له بالخروج دون إن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يحدث تذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.[1]

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ننطق اليوم اثنا عشر صوتا هي كالآتي : (ح، ث، ه، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط).[2]

- **الأصوات الانفجارية: Explosive**

وهي الأصوات التي تتكون عندما يحدث انحباس تام للهواء نتيجة سد المجرى، ثم انطلاق فجائي يسرح الهواء، فتتولد الأصوات الشديدة وذلك بمرورها بعد مراحل وهي : اتصال عضوين من أعضاء النطق لحبس الهواء، ثم توقف الهواء ، ثم انفصال فجائي للعضوين وتسريح الهواء.[3]

وقد عرف القدماء الصوت الشديد بأنه الحرف الذي يمنع الصوت أن يجري فيه... وذلك أنك لو قلت أَلْحَجَ ثم مددت صوتك لم يجر ذلك.[4]

وذكر الدكتور "كمال بشر" كيفية حدوثها قائلا:" تتكون الأصوات الانفجارية بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من مواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا."[5]

و تسمى كذلك بالوقفات الانفجارية، فباعتبار الحبس والوقف يمكن تسميتها بالوقفات (Stope) ، ولكن باعتبار الانفجار يمكن تسميتها بالأصوات الانفجارية (Explosive)[1]

1- كمال بشر: **علم الأصوات العام**،ص 173.

2- المرجع نفسه، ص 174.

3- تمام حسان: **مناهج البحث في اللغة العربية**، دار الثقافة، دط ، الدار البيضاء، 1979،ص 112.

4- سيبويه : **الكتاب**، ص 434.

5- كمال بشر: **علم الأصوات العام**، ص 247.

ويسميها أيضا عبد الجليل بالشديد أو الآنية ويتم إنتاجها على مراحل ثلاثة: (الانحباس، الزوال، الانفجار) وعددها ثمانية أصوات وهي:(ط، ب، ق، ك، د، ج، ت، ض، ء).[2]

- **الأصوات الاحتكاكيةLES FRICOTIFES**

الأصوات الاحتكاكية هي التي تضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا.[3] والنقاط التي يضيق مجرى الهواء كثيرة متعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية المختلفة التي تحدث إيقاعا صوتيا في النص الشعري يسهم في تشكيل المعنى وإبرازه.[4]

وعرف القدماء الصوت الاحتكاكي على العكس من الانفجاري في سماحه بجريان الصوت معه، وذلك إذا قلت الطّسْ و انْقَضَ، وأشباه ذلك أجريت فيه الصوت إن شئت.[5]

وتسمى بالأصوات الرخوية، وتحمل صفة الصفيرية وعددها ثلاثة عشر صوتا وهي: (ف، ث، ذ، ظ،س ، ز، ص،ش، خ، غ، ح، ع، ه).[6]

والشاعر نزار قباني يمتاز بلغة خاصة، وهو دائما يتخير حروفه، وينتقيها انتقاء، وتحاول صناعتها وتلوينها بجرأة محاولا تفجير القيم الشعرية لبعض الأصوات من خلال سياقها.

1- المرجع نفسه: ص 247.

2- عبد القادر عبد الجليل:***هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي***، دار الضماء،عمان،ط1،1998، ص 18.

3- كمال بشر : **علم الأصوات** ، ص 297.

4- مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النص**، دار الوفاء للنشر، مصر،ط1، 2002، ص 52.

5- سيبويه: **الكتاب**، ج4، ص 435.

6- عبد القادر عبد الجليل:**هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي**، ص 37.

كما نجده أيضا يعطى الحياة لبعض الأصوات من خلال طريقة صياغتها داخل السياق فيجعلها تتفاعل وتتحرك ، وعندما تصبح تلك الأصوات فعالة في عالم الشاعر الشعري، تبرز تلك البراعة فيفصح الشاعر عن أحاسيسه تاركا المجال لهذه الأصوات لتأدية المعنى.[1]

ومن مميزات لغة نزار قباني أنها تتخذ من الأصوات المتكررة في كثير من الأحيان وسيلة بلاغية تزيد المعنى وضوحا وتضفي على الكلام طابعا جماليا وموسيقيا متميزا. فنزار قد يعمد إلى تكرار صوت بعينه ليؤدي دلالة معينة أو لغرض تصوير الموقف وتجسيده أو تقريبه إلى ذهن المتلقي معتمدا في ذلك على ما تتميز به بعض الحروف من صفات صوتية خاصة من جهة، وعلى ما تثيره من تناغم موسيقى يساهم في إبراز المعنى و إيضاحه وبما يمزجه هذا الحرف من إيحاءات خاصة، فالقارئ لشعر نزار يلاحظ شيوع هذه الظاهرة لديه، ولعله اكتسب هذه القدرة الفائقة في استخدام هذا اللون في التعبير بفضل تمكنه من اللغة العربية وقدرته على انتقاء الكلمات ذات الجرس والموسيقى والصوتي المتطابق.[2]

وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب الأصوات المجهورة والمهموسة والاحتكاكية والانفجارية حسب تواترها على مستوى كل مقطع، وسنحاول فيما يأتي الوقوف على ما يحدثه ترديد بعض الأصوات في قصيدة هوامش على دفتر النكسة فالجداول التالية توضّح تكرار هذه الأصوات على النحو التالي:

1- صفية طبني: **البنية اللغوية لقصائد نزار قباني، رسالة ماجستير**، جامعة باتنة، الجزائر، 2002، ص7.

2- المرجع نفسه: ص 30.

الأصوات المجهورة:

توزع ورود الأصوات المجهورة في قصيدة **هوامش على دفتر النكسة** لنزار قباني ، حسب هذا الجدول:

القصيدة	هوامش على دفتر النكسة																				
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع																				مجموع الأصوات المجهورة
	م 1	م 2	م 3	م 4	م 5	م 6	م 7	م 8	م 9	م 10	م 11	م 12	م 13	م 14	م 15	م 16	م 17	م 18	م 19	م 20	
ب	2	0	5	2	12	0	2	1	0	0	3	3	19	1	2	7	14	6	1	12	91
ج	1	0	0	1	0	0	2	0	2	0	2	0	4	3	5	6	4	1	5	8	44
د	6	2	0	1	2	0	0	1	2	3	0	4	4	2	1	6	10	4	6	3	57
ذ	1	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	3	0	0	2	3	0	1	1	14
ر	3	2	3	3	6	2	4	2	1	2	0	1	13	6	11	9	22	3	10	18	121
ز	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	1	2	1	1	0	4	15
ض	0	1	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	1	0	0	3	4	0	1	0	13
ظ	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
ع	5	1	3	1	1	0	1	0	0	3	4	1	4	1	1	11	9	1	3	7	57
غ	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	2	1	8
ل	19	11	7	3	15	2	7	3	3	13	3	3	22	10	10	29	51	15	19	54	299
م	12	7	1	3	6	4	0	2	2	4	2	5	6	4	3	11	23	6	9	18	128
ن	6	3	6	8	10	7	1	2	3	6	6	6	21	10	12	24	27	6	11	36	175
																					1024

الأصوات المهموسة:

توزع هذه الاصوات كالتالي:

القصيدة	هوامش على دفتر النكسة																				
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع																				
	م 1	م 2	م 3	م 4	م 5	م 6	م 7	م 8	م 9	م 10	م 11	م 12	م 13	م 14	م 15	م 16	م 17	م 18	م 19	م 20	
ت	9	3	4	0	3	3	2	1	2	4	0	1	12	5	5	8	23	5	2	4	106
ث	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	4
ح	1	3	5	1	1	0	1	1	0	1	2	1	4	2	4	7	13	4	3	8	62
خ	0	0	0	1	4	2	1	0	2	1	0	1	2	2	3	0	4	1	2	9	36
س	0	2	1	1	1	3	1	0	1	2	2	1	10	5	3	3	21	2	1	7	67
ش	1	1	3	1	1	0	1	0	0	1	0	0	0	2	2	4	4	0	0	1	22
ص	1	1	0	0	0	2	1	1	0	2	1	0	2	0	1	2	4	0	0	2	20
ط	0	0	1	0	3	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	2	7	1	1	10	29
ف	2	3	0	0	0	2	1	0	2	3	1	0	7	1	4	6	3	2	7	10	54
ق	6	2	0	1	3	1	3	0	0	0	0	0	4	0	2	3	10	2	5	10	52
ك	8	0	3	1	2	0	0	0	1	2	0	1	8	1	2	4	10	1	3	4	51
ه	7	0	0	1	8	0	5	0	1	1	0	1	2	1	2	1	8	1	0	10	49
																					552

الاصوات الانفجارية :

وهي توزع كالتالي:

القصيدة	هوامش على دفتر النكسة																			
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع																			
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	م15	م16	م17	م18	م19	م20
ب	2	0	5	2	12	0	2	1	0	0	3	2	19	1	2	7	14	6	1	12	91
ت	9	3	4	0	3	3	2	1	2	4	0	1	12	5	5	8	23	5	2	14	106
د	6	2	0	1	2	0	0	1	2	3	0	4	4	2	1	6	10	4	6	3	57
ط	0	0	1	0	3	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	2	7	1	1	10	29
ض	0	1	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	1	0	0	3	4	0	1	0	13
ك	8	0	3	1	2	0	0	0	1	2	0	1	8	1	2	4	10	1	3	4	51
ق	6	2	0	1	3	1	3	0	0	0	0	0	4	0	2	3	10	2	5	10	52
ء	29	23	7	10	21	15	7	7	5	15	11	7	62	20	22	52	96	18	34	96	557
																					956

الاصوات الاحتكاكية:

وردت الاصوات الاحتكاكية في القصيدة كما هو موضح:

القصيدة	هوامش على دفتر النكسة																				
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع																				
	م 1	م 2	م 3	م 4	م 5	م 6	م 7	م 8	م 9	م 10	م 11	م 12	م 13	م 14	م 15	م 16	م 17	م 18	م 19	م 20	
ف	2	3	0	0	0	3	1	0	2	3	1	0	7	1	4	6	3	2	7	10	54
ث	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	4
ذ	1	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	3	0	0	2	3	0	1	1	14
ظ	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
س	0	2	1	1	1	3	1	0	1	2	2	1	10	5	3	3	21	2	1	1	67
ز	1	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	1	1	2	1	1	0	4	17
ض	1	1	0	0	0	2	1	1	0	2	1	0	2	0	1	2	4	0	0	2	20
ش	1	1	3	1	1	0	1	0	0	1	0	0	0	2	2	4	4	0	0	1	22
خ	0	0	0	1	4	2	1	0	2	1	0	1	2	2	3	0	4	1	2	9	36
غ	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	2	1	8
ح	1	3	5	1	1	0	1	1	0	1	2	1	4	2	4	7	13	4	3	8	62
ع	5	1	3	1	1	0	1	0	0	3	4	1	4	1	1	11	9	1	3	7	57
ه	7	0	0	1	8	0	5	0	1	1	0	1	2	1	2	1	8	1	0	10	49
																					410

إن الإحصاء الذي قمنا به عن الأصوات المجهورة والمهموسة والانفجارية والاحتكاكية، سجل لنا حضورا قويا خص الأصوات المجهورة التي تكررت 1024 مرة، ثم تلتها الأصوات الانفجارية التي سجل عدد تواترها 956 مرة، في المقابل انخفض تردد بقية الأصوات ، فالأصوات المهموسة تكررت 552 مرة .في حين تكررت الأصوات الاحتكاكية 410 مرة، ولعله من الجائز إن نقول : إن الأصوات المجهورة مرتفعة بل يمكننا القول إنها أكثر من مرتفعة .

ولقد اتبع الشاعر هذه في حالة غضب إذا كان الألم يعصر قلبه، فلم يستطع رد القضاء الذي نزل على الأمة العربية، ولا أن يتحمل الهزيمة التي أصابتها. بقي الشاعر مصدوما ومهموما، فلم يجد متنفسا إلا عبر هذا النص عله يكون الملاذ والمتنفس، وعليه استعمل الأصوات المجهورة التي تمثل جرسا قويا لكي يخبرنا عن الحالة التي يعيشها، فخاطب بصوت مجهور حاد يتناسب مع الموقف المعيش .

يقول في مطلع قصيدته:

أنعي لكم ،يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة..
أنعي لكم..أنعي لكم..
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة.[1]

نلاحظ هيمنة حرف اللام على القصيدة، إذ بلغ تواتره299 مرة، وأن توظيف اللم بهذه الكثافة صور موقف وحالة الشاعر الحزينة أدق تصوير، إذ يحتل حرف اللام المجهور[2]

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، منشورات نزار قباني، بيروت،دط،1969،ص4.

2- عبد القادر عبد الجليل: **الاصوات اللغوية**،ص155.

موقفا خاصا في اللغة العربية. فهو مع الألف يدلان على التعريف، واللام حرف لثوي جاني متوسط، ويعرف بأنه صوت ينحرف الهواء معه فيخرج من جانب الفم[1].

وبذلك فهو من الصوامت المنحرفة. ويحدث في اللثّة من طرف اللسان؛ وذلك باتصال طرف اللسان باللثة اتصالا محكما.[2]

فتكرار هذا الحرف جاء بشكل مكثف في جل المقاطع، لأنه يدل على ارتفاع صوت الغضب الذي يختلج نفس الشاعر، فهو في هذا المطلع كأنه يكتب نعيا للجرائد ينعي الكتب القديمة ، واللغة القديمة، وكل ما أدى إلى الهزيمة، فالعرب بارعون في الحديث الذي لا يحقق نتائج مما أصبح حديثهم مثل الأحذية القديمة التي لا يصلح استعمالها في هذا الزمن، فجاء حرف اللام باعتباره أداة لغوية، مقترنا بالألف للدلالة على التعريف مع ظهوره ساكنا ليؤكد صمت العرب الذي زاد من غضب الشاعر و سخطه، في حين عبر هذا الأخير عن مدى حزن واسى وتحدي الشاعر، لان هذه النكسة والهزيمة المريعة أصابته بجرح في قلبه لم يتسن له أن يندمل إضافة إلى حرف اللام نجد حرف النون، الذي بلغ تواتره في القصيدة 175 مرة، فهو حرف مجهور متوسط بين الشدة و الرخاوة[3]. ولقد تكرر هذا الصوت على مستوى مقاطع القصيدة بأكملها لكونه يحمل جملة من المعاني المتعلقة بالحالة النفسية للشاعر، إذ تجلى في صورة الضمير البارز مثل: (كلامناص:4 ، أشعارناص:5، مأساتناص:6، صراخناص:6، أصواتناص:6، قاماتناص:6، لبسناص:7، عيوبناص:8).[4]

كما تجلى في صورة حرف أصيل في الكلمة مثل : (انعىص:4 ، النساء ص:5، وطنيص:6، الجنينص:6، السكينص:6، منطقص:7،الناي ص:7، النصر ص:6 ، النباح ص:)[5]

1- رابح بوحوش: **اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري**،ص 37.

2- احمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي** ،ص 270.

3- ابراهيم انيس: **الأصوات اللغوية**، ص66.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**.ص،8.7.6.5.4

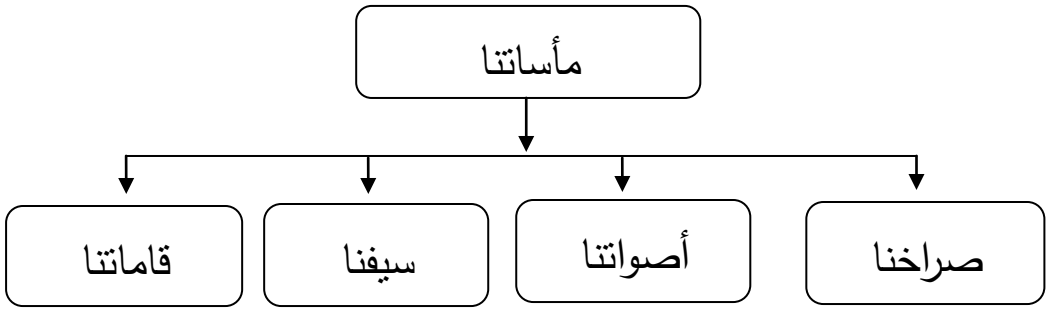
5- المرجع نفسه .ص، 7.6.5.4

إلى جانب ذلك نجد النون ، فهو صوت ينبعث من الصميم للتعبير بالفطرة عن الألم العميق.[1]

إذ يعبر هذا عن الم نزار للصمت العربي أمام العدوان الإسرائيلي المستمر،ومن أوجه تكراره قول نزار:

السر في مأساتنا
صراخنا أضخم من أصواتنا
وسيفنا أطول من قاماتنا.[2]

فالنون جاء ضمير بارز، فالشاعر عن فرد لا يعبر عن خصوصيته الفردية، بل يسندها إلى الجميع كبيرا وصغيرا،رجل وامرأة .



إن هذه الكلمات(ماساتنا[ص6]،صراخنا [ص6]،أصواتنا [ص6]،سيفنا [ص6]،قاماتنا [ص6])، تندرج تحت لفظة المأساة، والتي تشترك في حرف النون المرتبطة بحرف مد، مما زاد ذلك على غضب الشاعر الشديد، إذ يعني بالماسات الخوف والهوان ،انه الصمت العربي الذي قتل الضمير العربي مما جعل نزار يصرخ في وجه العالم العربي صراخا مدويا، لان الإنسان لا يصرخ عادة إلا حين تكون مساحة الجرح اكبر من مساحة قدرته على التحمل ،أما عندما يكون السيف أطول من حامله فهذه دلالة عن الضعف و التقزّم فنحن اضعف من حمل السيف.

1- عباس حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، اتحاد الكتاب العرب،دب،ط1، 1988، ص59.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**:ص6.

أما حرف الميم فقد تكرر 128مرة ،وهو حرف شفوي أنفي مجهور[1]، فقد تردد أيضا بنسبة كبيرة جعلته يحتل المرتبة الثالثة. ومن أمثلة تواتره قول نزار:

مالحةٌ في فمنا القصائد.
مالحةٌ ضفائر النساء.
والليل، والأستار، والمقاعد.
مالحةٌ أمامنا الأشياء.[2]

نلاحظ إن حرف الميم يحمل من المعاني ما تعبر عن حالة الشاعر من الم شديد، صدر عن نفس فقدت الأمل في الحياة ، وتملكها التشاؤم والشعور بالإحباط، إذ الملح دال على العذاب والفساد، والنقمة الإلهية، بدليل قوله تعالى:"**وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ**"[3]

فحرف الميم هنا يوحي بمدى الحسرة التي يعانيها الشاعر جراء ما آل إليه الواقع العربي، حيث إن وضعه الحالي يحيل على اكبر كارثة في التاريخ . وهو الهجوم الإسرائيلي الذي أدى إلى الهزيمة في حرب إسرائيل على العرب .

أما بخصوص حرف الراء وهو حرف مجهور، والذي بلغ تواتره في القصيدة 121مرة. فصوت الراء يتشكل عن طريق ضربات اللسان المتوالية السريعة على اللثة[4]، فتكرار هذا الحرف يتمتع بتكثيف دلالي بارز و من أمثلة ما ورد في قول نزار:

إذا خسرنا الحرب لا غرابه
لأننا ندخلها ..
بكل ما يملك الشرقي من مواهب ألخطابه
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

1- كمال بشر: **علم اللغة العام**، ص 119.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص4، 5.

3- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع: **سورة الفرقان**، الآية 53.

4- كمال بشر: **علم اللغة العام**، ص 129.

لأننا ندخلها ..

بمنطق الطبلة والربابة[1]

لقد رسم لنا صوت الراء في هذه الأبيات صورة معبرة عن الشقاء النفسي والحسرة و الأسى، الذي يلازم الشاعر. فالشأن اليوم شأن عنترة، والعنتريات اشتقاق من اسم فارس العرب المغوار وشاعرها الفذ عنترة بن شداد العبسي، وهو اشتقاق يناقض ما كان عليه في كل شيء، فعنترة رمز للشجاعة والشموخ والنبل العربي، أما عنتريات اليوم، فهي ضجيج بلا طحين وقول بلا عمل ، فالعرب اليوم ليس بينهم من هو في شجاعة عنترة ولا في مقامه من مواقف وطموحات.

ومن الأصوات المجهورة التي وردت بكثافة أيضا حرف الياء، إذ بلغ 91 مرة، وهو صوت شفوي شديد مجهور مرقق[2]، ينطبق بضم الشفتين وإقفال ما بين الحلق، برفع الطبق على حين توجد الذبذبة في الأوتار الصوتية[3]. ولقد حرص القراء والنحاة على جهر صوت الياء هذا في كل موضع، أي سواد كان موقعها في أول الكلام أو في وسطه أو في آخره.[4]

يقول نزار قباني :

يا وطني الحزين.

حولتني بلحظةٍ.

من شاعرٍ يكتب الحب والحنين.

لشاعرٍ يكتب بالسكين.

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 5، 6.

2- كمال بشر: **علم اللغة العام**، ص 135.

3- ابراهيم انيس: **الاصوات اللغوية**، ص45.

4-المرجع نفسه: ص46.

لأن ما نحسه أكبر من أوراقنا.
لا بد أن نخجل من أشعارنا.[1]

نلاحظ إن هذا الإيقاع الصوتي في الأبيات دل على ما له علاقة بالكآبة والحزن الشديدين، إذ جاء حرف الياء في أول كلمة (بالسكين[ص5]) و في آخره كلمة (العب [ص5])، وهذا ليكشف عن التغيير الذي عاشه الشاعر في لحظة، فهذا دليل على السرعة و المفاجأة مما جعله يتحول من شاعر المرأة و الحب إلى شاعر يقطر دم ودموعا، ومما زاد من تأكيد هذه الدلالة ورود هذا الحرف مكسورا دلالة على التحول بالعنف و القوة لا التحول بالتفكير، وهذا الحرف المجهور[2] كشف لنا تعفن الحاضر وما آلت إليه الأوطان من حالة الضعف و الهوان.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة[3] الأكثر تواتر في القصيدة . والتي احتلت المراتب الثلاث الأولى فنجد : حرف التاء الذي بلغ عدده 106 مرة. يليه حرف السين الذي تكرر 67 مرة. ثم حرف الحاء الذي تردد 62 مرة.

يقول نزار :

جربوا أن تكسروا الأبواب .
أن تغسلوا أفكاركم،
وتغسلوا أثوابكم.[4]

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 5.

2- عبد القادر عبد الجليل: **الأصوات اللغوية** ، ص147.

3- المرجع نفسه: ص 130.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 9.

يعرف حرف التاء بأنه: صوت أسناني لثوي مهموس[1]، وهو حرف يضفي مسحة دلالية خاصة، وذلك بسبب طبيعته. فهي مجهدة للتنفس، لأن الشاعر يحتاج عند النطق بها إلى قدر كبير من هواء الرئتين، أكبر مما تتطلبه نظيرتها المهجورة، فإذا كثرت في سياق ما، تضاعف الجهد، و انحصر فيها الاهتمام . وبالتالي تتخطى وتتجاوز حدها العادي.

جاء حرف التاء في صدارة هذين الفعلين "تغسلوا ص9، تكسروا ص9"، ليكشف عن الذات الحقيقية للوطن التي تتميز بالتخلف واليته والضياع، وهو يأمرهم بمجرد محاولة للتفتح والخروج من بؤرة التخلف أملا في تحقيق مبتغاه وهدفه .

إضافة إلى ذلك نجد حرف السين، الذي تكرر 67 مرة، فهو صوت رخو مهموس.[2]

يقول نزار:

لا أحد يمنحني الأمان
من عسكر السلطان ..
قلت له: يا حضرة السلطان

لقد خسرت الحرب مرتين ..
لأنك انفصلت عن قضية الإنسان.[3]

يدخل حرف السين باعتباره أداة لغوية للكشف عن الألم والحسرة ، إذ توسط في السطر الأول كلمتين(عسكر ص14،سلطان ص14)، ليكشف عن الوظيفة المشوهة التي يقوم بها كل من العسكر و السلطان في الواقع العربي، ومما زاد من تعميق هذه الدلالة، ورود هذا الحرف ساكنا.

1- صالح سليم عبد القادر الفاخري: **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر،ط1، 2007، ص134.

2- ابراهيم انيس: **الاصوات اللغوية**، ص25.

3- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 14.

لينتقل حرف السين في الشطر الرابع كاشفا عن هذه الدلالة من خلال توسطه للفعل **خسر**، وهو بذلك يضع كل من العسكر والسلطان العربيين تحت عار الهزيمة.

كما نجد حرف الحاء الذي تواتره في القصيدة 62 مرة، فهو حرف مهموس رخو، يحدث صوته باندفاع النفس، فيحتك النفس بأنسجة الحلق الدقيقة.[1]

ومن أمثلة تكراره قول نزار:

لأنني حاولت أن أكشف عن حزني.. وعن بلائي
ضربت بالحذاء ..
أرغمني جندك أن آكل من حذائي..[2]

جاء حرف الحاء متصدرا لهذه الكلمات (حاولت[ص13]،حزني[ص13]،الحذاء[ص13]...)، ليكشف لنا عن الوظيفة الحقيقية للسلطان وعسكره الذين يعدان السبب الأول في هزيمة الأمة العربية ،فقرار ينظر لهم بنظارة سوداء قاتمة ولدتها الحالة الشعورية والانفعالية.

إلى جانب الأصوات المهموسة[3] نجد الأصوات الانفجارية[4] ،التي بلغ انتشارها في القصيدة 956 مرة، وهو عدد كبير من الأصوات، يتطلب جهدا صوتيا عاليا، ونفسا طويلا لنطقها، فكانت الهيمنة لحرف الهمزة التي تكررت 557 مرة، ومن أمثلتها يقول قباني :

يا أيها الأطفال :
يا مطر الربيع.. يا سنابل الآمال

1- حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص 181.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 13.

3- عبد القادر عبد الجليل: **الأصوات اللغوية**، ص 147.

4- المرجع نفسه: ص 147.

أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة
وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة..[1]

حرف الهمزة حرف انفجاري[2].وذلك بما يثيره من انتباه في سمع السامع وفي ذهنه.[3] وفي تكوينه لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم،حتى ينحبسا بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصل انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري.[4]

اجتمع حرف الهمزة في الكلمات الآتية: (أيها[ص17]، أطفال [ص17]، آمال [ص17]، أنتم [ص17]) لتوضح موقف الشاعر، وهو موقف ترقب وتفاءل بغد أفضل، وفي الوقت نفسه يلفت انتباه المتلقي لكبر المحنة التي تمر بها الأمة العربية في انتظار شروق شمس يوم جديد بهؤلاء الأطفال الذين يدلون عن الأمل و التفاؤل.

كذلك صنف حرف التاء من الأصوات الانفجارية[5]، تضطر معه لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة، ويظهر ذلك في قوله:

لا تقرؤوا أخبارنا .
لا تقتفوا آثارنا .
لا تقبلوا أفكارنا.[6]

جاء حرف التاء بعد لا الناهية ،وهو يطلب من الأطفال الرفض الكامل لجيله، وهو بذلك بلغ حدا كبيرا في القسوة على الجيل وعلى نفسه،ونهاهم إن لا يقرؤوا أخبارهم، وان لا

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 17.

2- عبد القادر عبد الجليل: **الأصوات اللغوية**، ص 147.

3- حسن عباس: **حروف المعني بين الاصالة والحداثة**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2000،ص 147.

4- ابراهيم انيس: **الاصوات اللغوية**، ص61.

5- عبد القادر عبد الجليل: **الاصوات اللغوية**، ص147.

6- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 11، 12.

يقتفوا آثارهم وان لا يقبله فكارههم،لأنهم هم من سيرسمون مستقبل الأمة العربية بعيدة عن الهزيمة.

أما عن الأصوات الاحتكاكية[1]، فقد بلغ تكرارها 410 مرة، ومن أكثر الأصوات تواترا حرفي السين والعين.

ومثال حرف السين قول الشاعر:

فالناس يجهلونكم.. في خارج السرداب
الناس يحسبونكم نوعاً من الذئاب[2]...

دخل حرف السين في هذين السطرين باعتباره أداة لغوية محملة بدلالة التهميش والعنصرية، فالغرب يحسبون العرب نوعا من الذئاب لا يمكن معاشرتهم و العيش معهم، باعتبارهم مجتمع يسوده الجهل و التخلف ..

صنف حرف العين ضمن الأصوات الاحتكاكية[3]، ومثاله في قصيدة نزار :

نقعد في الجوامع ..
تتابلاً.. كسالى
نشطر الأبيات، أو نؤلف الأمثال ..
ونشحد النصر على عدونا ..
من عنده تعالى[4]

1- عبد القادر عبد الجليل: **الأصوات اللغوية**، ص 148.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 09.

3- عبد القادر عبد الجليل: **الأصوات اللغوية**، ص 148.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 11. 12.

جاء حرف العين في هذه الأسطر كاشفا عن المظاهر الخادعة للعرب ، الذين يجلسون في الجوامع كسالى و يطلبون النصر من الله على الرغم من أنهم لم يعدوا ما استطاعوا من القوة ، فكسلهم هو الذي أدى بهم إلى الهزيمة والانكسار.

ومن خلال دراستنا لظاهرة تكرار الحروف ، نخلص إلى إن الأصوات المجهورة[1]، قد احتلت الصدارة وكانت لها الغلبة على باقي الأصوات. وهذا أمر طبيعي، لان الشاعر في حالة ثورة وغضب على السلطان خاصة الذي لازم الصمت ولم يحرك ساكنا تجاههم ، وإلى الشعب العربي عامة الذي ماثل أمامه في تجادل كبير وكأنه حبس بلا روح، وخير مثال على ذلك قوله:

يا سيدي السلطان
لقد خسرت الحرب مرتين
لأن نصف شعبنا.. ليس له لسان
ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان[2]

ويمكن إن نشير إلى إن قيمة الصوت الجمالية والدلالية تستشف من خلال براعة الشاعر الذي بمقدوره إن يستخدم الأصوات ذاتها للتعبير عن أجواء الحزن والفرح،وهو في هذا يقترب من الرسام الذي يستخدم الألوان الواحدة للتعبير عن الفقر والعته.[3]

1-1-2- تكرار الكلمات

وهو من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة[4]، وتكرار الكلمة يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في الصور والأحداث لذلك يعد نقطة ارتكاز أساس لتوالد الصور

1- عبد القادر عبد الجليل: **الأصوات اللغوية**، ص 155.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص 13.

3- جوزيف ميشال شريم: **دليل الدراسات الاسلوبية**، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص111.

4- فهد ناصر عاشور: **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 60.

والأحداث، وتنامي حركة النص[1]، ومما لاشك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات لذلك فإن تكرارها يحدث نغما موسيقيا داخليا، والكلمات التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها إن يشكل جوا موسيقيا خاصا، ويشبع دلالة معينة، أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن من ورائها فلسفة.[2]

وشعر نزار قباني خاصة في قصيدة هوامش على دفتر النكسة فيها تكرار لبعض الكلمات من أسماء و أفعال، سواء حروف في السطر الشعري الواحد أو في مقطع بعينه في القصيدة كلها، وهي بذلك التكرار" تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل".[3]

ومن تكرار الكلمات[4] في قصيدة نزار قباني كلمة(القديمة) التي تكررت ثلاث مرات في قوله:

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم ..
كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة[5]..

فكلمة قديمة أسندت إلى اللغة والكتب والأحذية فاللغة القديمة لا تصلح لا للحرب ولا للشعر والعرب بارعون في الحديث الذي لا يحقق نتائج بل صار مثل الأحذية القديمة والمثقوبة التي لا تصلح في زماننا هذا. فهو يؤكد ما كان وما هو كائن.

1- حسن العرفي: **حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر**، افريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 48.

2- مصطفى السعدني: **البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1998، ط1، ص 299.

3- أماني سليمان داوود: **الأسلوبية والصوفية**، دار الحوار،ط1، 2011، ص93.

4-فهد ناصر عاشور: **التكرار في شعر محمود درويش**، ص61.

5

كما نجد تكرار الكلمة (مالحة) أربعة مرات ومثالنا على ذلك قول الشاعر:

مالحةٌ في فمنا القصائد
مالحةٌ ضفائر النساء
والليل، والأستار، والمقاعد
مالحةٌ أمامنا الأشياء..[1]

الملوحة رمز للماء الذي لا يروي الظمأ، أو الطعام الذي لا يصلح للأكل وكررها الشاعر ليوضح عدم فائدة الشعر في تحقيق أهدافه الآن فكل شيء تغير حتى التمتع بالنساء التي صار رمز جمالها الشعر مالحة، وكل شيء طغت الملوحة عليه في صورة عتاب للوطن الحزين.

وتكرر الفعل تغسلوا في السطر الشعري:

أن تغسلوا أفكاركم
وتغسلوا أثوابكم.[2]

لقد رسم لنا الشاعر عبر هذا التكرار أبواب التخلف لدى العرب، فهو يعبر عن غضبه الشديد ومقته لهذا العربي الذي لا يعرف شيئا ولا يفرق بين الأشياء لقد كان مختنقا هائجا ناقما مضطربا. آملا تغيير أفكارهم وأثوابهم التي هي كناية عن ذلك.

وفي دائرة تكرار الكلمة، نراه يوظف تكرار الفعل (نجعل)، وماهر في معناه بهدف إبراز المعانات والأحزان ، من ذلك قوله:

نجعل من أقزامنا أبطالا ..
نجعل من أشرافنا أنذالا[3] ..

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص 4، 5.

2- المصدر نفسه : ص9.

3- المصدر نفسه : ص 11.

إن فعل (جعل) تحول إلى مادة لسانية تفعل الشيء وضده، فالفعل جعل يكون قيمة حية ايجابية حينما يحول الأقزام إلى أبطال ، ويستطيع الفعل جعل أيضا إن يحول الأشراف إلى أنذال، غير إن قباني بهذا التعبير وحينما يوسع من وظيفة هذا الفعل (جعل) إنما يسخر منه أي الفعل (جعل) وهو في ذلك يتهم اللغة وما ينجر عنها من أفعال.

ومن أمثلة تكرار الكلمات أيضا تكرار كلمة (ورائي) في قوله:

مخبروك دائماً ورائي ..

عيونهم ورائي ..

أنوفهم ورائي ..

أقدامهم ورائي[1]..

تكررت كلمة (ورائي) أربعة مرات لتتوزع على (مخبرون، عيون، أنوف، أقدام). والذي تفهمه من ذلك أن المخبر انقسم إلى أجزاء عديدة، يؤدي وظيفة المؤسسة المعبر عنها بـ: ورائي، وبذلك أصبحت الحياة مستحيلة.

فتكرار كلمة (ورائي) يكشف لنا أيضا إن رجال السلطان كانوا يراقبون بمنتهى الجد والصرامة أبناء الوطن، وأهملوا أعداءه، فالجنود لا تعلم ما تفعله وما فعلته، فتكرار هذه الكلمة لزيادة التأكيد على المراقبة مع استحضار العيون والأنوف والأقدام ومن شواهد تكرار الكلمة أيضا قوله:

ونحن منخورون..

مخورون..

منخورون.. كالنعال .

فالشاعر في هذا المقام يؤكد ويصف الأشخاص الذين وقع عليهم الفعل،أي إن الأمة العربية منخورة ومخذولة ومعذبة ومدمرة، وهذا التكرار يدل على هزيمة هذه الأمة المتعددة

1- نزار قباني :**هوامش على الهوامش**: ص12.

منخورون ← الحاضر

منخورون ← الماضي

منخورون ← الماضي البعيد

الصفات، فتكرار كلمة (منخورون) تكشف لنا عن مستويات ومراتب النخر التي أصابت جسد الأمة ، ويمكن تفسيره بأنه نحر يمتد في الزمن البعيد أي من الزمن الحاضر حتى أيام الجاهلية.

1-1-3- تكرار التراكيب

يعتبر هذا النمط أشد تركيزا من النمطين السابقين، "إذ ورد في صورة حكمت تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية".[1]

و تكرار الجمل أو العبارات أو التراكيب له تأثير كبير على هيكل النص الشعري، حيث يلجأ الشاعر إلى اختيار بعض العبارات التي تشد من اسر النص، وتربط أواصره. حتى أضحى تكرار العبارة في العصر الحديث مظهرا أساسا في هيكل القصيدة، مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر. و إضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور.[2]

وقد تواترت عدة تراكيب وجمل في القصيدة ومنها تركيب(انعي لكم) في قوله:

1- حسن العرفي: **حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص 85.

2- فهد ناصر عاشور: **التكرار في شعر محمود درويش**، ص101.

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم ..
كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة ..
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة
أنعي لكم.. أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة[1]

فالشاعر هنا يقف موقف الناعي في لحظة الفجيعة، ويعلن وفاة اللغة القديمة التي لا تحقق نتائج في زمننا هذا. حتى الكلمات أصبحت مثقوبة مثل الأحذية البالية، فهذا التكرار[2] للنعي يعلن نهاية لون من الفكر بانقضاء هذه اللغة القديمة.

ومن أمثلة التكرار أيضا الجملة الفعلية (شاعر يكتب) إذ يقول:

يا وطني الحزين
حولتني بلحظةٍ
من شاعرٍ يكتب الحب والحنين
لشاعرٍ يكتب بالسكين
لأن ما نحسه أكبر من أوراقنا
لا بد أن نخجل من أشعارنا [3]

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص4.

2- فهد ناصر عاشور: **التكرار في شعر محمود درويش**،ص61.

3- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص5. 6.

فالشاعر بهذا التكرار إنما يؤكد على اللحظة التي يتحول فيها من شاعر المرأة إلى شاعر الثورة، كما يؤكد على إن الوطن هو سبب تحول الشاعر من كتابة شعر الحب والحنين إلى شاعر يكتب بالسكين، كناية[1] عن العنف والقتل.

وقد كرر نزار أيضا عبارة (لأننا ندخلها) في الأسطر الآتية:

إذا خسرنا الحرب لا غرابه
لأننا ندخلها ..
بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابة
لأننا ندخلها ..
بمنطق الطبلة والربابة.[2]

فهذه العبارة تدل على انتشار العهر في حياتنا وهزائم تصور على إنها انتصارات هازئا من عنترنياتنا فهذه الصورة الساخرة التي تصور البطل في ساحة الحرب، وبذلك يصبح التركيب (ندخلها) علامة دالة على عدم التخطيط الاستراتيجي للمشاريع الهامّة.

ومن الجمل التي تكررت في هذه القصيدة(يوجعني أن أسمع) فيقول:

يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح
يوجعني..
أن أسمع النباح[3]..

فقد تكرر نفس التراكيب[1] ليؤكد قمة الوجع والألم من الأخبار التي يسمعها كل يوم عن أوضاع وطنه المزرية، وبلغة أخرى فان الشاعر يتمنى لو انه لا يسمع لان الأخبار قبيحة وسيئة وهزيلة.

1- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجار**، ص66.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص

3- المصدر نفسه:ص 8.

إضافة إلى هذا نجده كرر جملة" يا سيدي السلطان" في قوله:

يا سيدي السلطان
كلابك المفترسات مزقت ردائي
ومخبروك دائماً ورائي ..
عيونهم ورائي.. [2]

وفي قوله أيضا:

يا حضرة السلطان

لأنني اقتربت من أسوارك الصماء
لأنني ..
حاولت أن أكشف عن حزني.. وعن بلائي
ضربت بالحذاء ..
أرغمني جندك أن آكل من حذائي
يا سيدي .. يا سيدي السلطان
لقد خسرت الحرب مرتين.[3]

وكذلك قوله:

قلت له: يا حضرة السلطان

لقد خسرت الحرب مرتين ..
لأنك انفصلت عن قضية الإنسان[4]..

1- مهدي المخزومي: **في النحو العربي**، ص83.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص12.

3- المصدر نفسه:ص 13.

4- المصدرنفسه: ص 14.

فأداة النداء(يا) نداء للبعيد[1]، وكلمة البعيد التي أفصح عنها تدل على إن السلطان بعيد عن وطنه بعيد عن حمايته ، وهذا البعد معنوي أي انه لا يعيش آلام وأحلام شعبه، وهو تكرار يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح من الواقع المعيش، فجنود السلطان منعوه من المقابلة ومهنتهم هي مراقبة أبناء الوطن بعيونهم وأنوفهم وأقدامهم.

ومن أمثلة التكرار أيضا تكراره (تريد جيلا)، إذ يقول :

نريد جيلاً غاضباً ..
نريد جيلاً يفلح الآفاق
وينكش التاريخ من جذوره ..
وينكش الفكر من الأعماق
نريد جيلاً قادماً ..
مختلف الملامح ..
لا يغفر الأخطاء.. لا يسامح ..
لا ينحني ..
لا يعرف النفاق ..
نريد جيلاً ..رائداً ..عملاق[2] ..

فبتكراره هذا يؤكد على الرفض التام لجيله ويريد جيلا آخر، مختلف الملامح لا يغفر الأخطاء لا يسمح لا ينحني ، لايعرف النفاق بل إن الشاعر يصل إلى مرحلة الرفض لكل شيء في واقعه وحاضره والمجتمع ككل.

وفي كلمة إن الشاعر يرغب في جيل مختلف عما هو موجود ، أي انه يريد جيلا يتماشى مع طموحات الشاعر في تلك المثالية التي يحكم بها الشعراء.

لقد كرر الشاعر أيضا : (يا أيها الأطفال) في قوله:

1- مهدي المخزومي: **في النحو العربي**، ص66.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص15.

يا أيها الأطفال ..
من المحيط للخليج، أنتم سنابل الآمال
وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلال.[1]

وكذلك قوله:

يا أيها الأطفال أنتم –بعد– طيبون
وطاهرون، كالندى والثلج، طاهرون.[2]

وقوله أيضا:

يا أيها الأطفال :
يا مطر الربيع.. يا سنابل الآمال
أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة.[3]

نفهم من هذه التراكيب (أيها الأطفال) إن الشاعر يستبعد إمكانية إن يكون هؤلاء الأطفال جاهزين لتحقيق طموحاته بدليل توظيفه لأداة النداء التي تدل على النداء البعيد بعدا حسيا ومعنويا، ثم وظف الأداة (أيها) لتعميق هذا البعد، ثم جاءت لفظة الأطفال بعيدة جدا عن المنادي نزار قباني.

2- الإيقاع العروضي:

تقترن البنية الإيقاعية في كثير من الأحيان بالشعر دون سواه، ولها أهمية بالغة في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر وفي هذا يقول ابن طباطبة العلوي في كتابه " عيار الشعر" : "الشعر الموزون يطرب الفهم لصوابه..."[4]، بمعنى أن الموسيقى الشعرية أبلغ

1- نزار قباني:**هوامش على الهوامش** ص17.

2- المصدر نفسه: ص 17.

3- المصدر نفسه :ص 17.

4- عبد الرحمان تبرماسين:**العروض وايقاع الشعر العربي**،دارالفجر ،القاهرة،ط2003،1،ص82.

العناصر إثارة للشعور، فيتلاحم الأوزان مع القوافي ليتشكل ذلك النظام العروضي الذي يضفي على القصيدة انسجاما نغميا متجانسا.

فتعد البنية الصوتية من أبرز البنيات التي يقوم عليها الشعر، حيث تساهم مساهمة فعالة في مقاربة الخطاب الشعري، وتصيد مواطن الجمال فيه كذلك، لان العناصر الصوتية وانسجامها تضيف على النص انسجاما نغميا تنبجس فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرا دون آخر، وهذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا، إنما لحاجة في نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لاختيار الأصوات؛ لان اللغة هي عبارة عن مجموعة من الأصوات، فلابد للشاعر أن يكون قدر من الوعي في اختياره لها، لما للأصوات من تأثير في تشكيل للمعنى وبعث الأحاسيس وخوالج النفس، وما على القارئ سوى إيجاد العلاقات التي تربط بين هذه الأصوات والحالة النفسية للشاعر.[1]

لقد أصبح التجديد الموسيقي ضرورة ملحة، بعد التأكد من إن الشكل الإيقاعي الكلاسيكي شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته، شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة والجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل، فظهر الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا، حيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك[2]، وبناء عليه فإننا سنحاول تلمس خصائص الإيقاع العروضي المتمثلة في الوزن والقافية خاصة باعتبارهما ركنين أساسيين في بنية الإطار الشعري.

1- عبد الرحمان تبرماسين:**العروض و ايقاع الشعر العربي** ص81.

2- سعد الدين كليب : **وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997، ص31.

2 -1- الوزن والبحر:

يتميز الشعر العربي في أكثر من عناصره رسوخا بإيقاع خاص، سواء بتكرار التفعيلات أو بربط بعضها ببعض ؛ الأمر الذي من شأنه أن يكون نغما على نسق معين، يحكمه ما اصطلح عليه "الوزن" الذي بني عليه الشعراء أشعارهم في صورة فن النغم[1]، ويعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر، فان الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره.[2]

ولهذا فانه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كثيرا لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر النويهي أن الوزن هو السمة الأولى التي يتميز بها الشعر من النثر[3] فهو ليس شيئا زائدا وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه بل هو ضرورة أكيدة، ويرد النويهي هذه الأهمية للوزن إلى ارتباطه بالتعبير عنا لعاطفة عندما تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة الطلاوة والحلاوة والعذوبة لتيسير الحفظ.[4]

ولقد سبق "لنيتشه" عد الوزن في الشعر أهم عناصره على الإطلاق، ولقد كان يفضل الشاعر الذي يتملك القدرة في التحكم في المادة الوزنية ليخلق منها رنينا رائعا وإيقاعا فائقا والى مثل ذلك يذهب "بريخت" حين يقرر إن الالتزام بالأوزان والأخذ بنصيب من القوافي شرطان ضروريان حتى يكون للكلام جديرا بأن يسمى شعرا[5]، ويعرفه حازم القرطاجني في قوله: " والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تساوي في أزمنة متساوية لاتخاذها في عدد

1- كمال ابوديب: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**،دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1974،ص230.

2- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق معهد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، دب،ط2، 1982،ص 363.

3- محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، مكتبة الخانجي، دار الفكر، دار الفكر،القاهرة، ط2، 1971 ، ص 30.

4- المرجع نفسه، ص38.

5- يوسف حسن بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي، لقديم في ضوء النقد الحديث**، دار الأندلس، بيروت، دط، 1982، ص 158.

الحركات والسكنات والترتيب فما حذف من بعضها على الوجوه التي بيناها أمكن أن يتوفر على ما بني منه، وأن يتلاقى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين"[1]، و إذا كان الأمر كذلك فان التفعيلات التي يحتويها الوزن في البيت الشعري هي مما يشكل نظام الإيقاع العروضي بوصفه مجموع المقاطع الصوتية التي ينشأ عن تكرارها الزمني ما نسميه بالوزن أو البحر أو هو التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات

ويتشكل هذا التتابع في كل كتلة لها حدان البدء والنهاية ، يمكن أن تعني الكتلة هنا، الوحدة الوزنية الصغرى(التفعيلة)، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد الوحدات الصغرى(الشطر والبيت) باعتباره في هذا البيت التناظري تركيبا لشطرين[2]؛ هما الصدر والعجز.

فالوزن الشعري هو تكرار لوحدات صوتية أو تفعيلات تبدا مع البيت وتنتهي بنهايته: وهو يمثل الوحدة الموسيقية للبيت الشعري، كما ينمي الحركة الشعرية، ويمنحها إيقاعا يهز النفس، ويمتع السمع، ويأخذ بالألباب؛ لأن "الوزن وظيفته التطريب والتاثير النفسي والعاطفي، الذي تتنكر فيه عواطف النفس البشرية.[3]

من الجميل ونحن نتناول دراسة المقاطع الصوتية أن نحاول ربطها بالتفاعيل العروضية الخليلية خاصة إن الشعر الجديد الذي يسمى بشعر التفعيلة يلزم نفسه بذلك التقابل المعروف في الشعر العمودي بين الصدر والعجز؛ إذ إن الاعتداد في الشعر الجديد يكون بالتفعيلة المفردة التي هي الوعاء الشعري له حسب تصور الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور[4] إذ لا توجد علاقة فعلية بين البحر والتفعيلة إلا من حيث نسبة نوع التفعيلة إليه،

1- حازم القرطاجني: **مناهج البلغاء وسراج الادباء**، ص363.

2- كمال ابوديب:**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**،ص230.

3- الهاشمي علوي: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن، ط1، 2006،ص 53.

4- محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: **النغم الشعري عند العرب**، دار المريخ للنشر، الرياض، دط،1987، ص317.

فنقول أن متفاعلن للكامل، وفعولن للمتقارب، وفاعلاته أو مستفعلا للخفيف، وتكون مستفعلن مع فاعلن للبسيط[1].اذن فعلاقة البحر بتفعيلاته تتحقق حين تكون مجتمعة ولهذا نجد تسمية البحور الشعرية متفقة مع التفعيلات، فيقال:الكامل والبسيط والمديد،وكما مع خفة هذه التفعيلات على الأذن واللسان، فيقال:الخفيف والسريع والمتقارب، لهذا لم نجد سببا كافيا يدعونا لدراسة نوع البحر الذي يحكم القصيدة وربطه بمعاني القصيدة خاصة إن النقاد قديما وحديثا حاولوا الربط بين الأغراض الشعرية وبين البحور الخليلية فقد قالوا:هذا يصلح لكذا وذاك يجود في كذا، لكن دون الوصول إلى نتائج موثوق في صحتها[2] كما وجدناهم قد وقعوا في خلاف كبير فيها يخص ربطهم لأغراض معينة بأبحر معينة إلى درجة أننا قد نجد الناقد الواحد يناقض نفسه فينسب للبحر الواحد غرضين متباعدين كأن يجمع بين الفخر والحزن مثلا[3].

يعد البحر من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، إذ يتم الاحتكام وفق معياره عند نظم الشعر، ويحقق مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للقصيدة.[4]

وبحور الشعر العربي متعددة ومتنوعة، وهي على "شاكلتين" : بحور صافية، وهي ذات تفعيلة تتكرر في شطري البيت مثل الرمل، الرجز، الكامل، وبحور مشكلة من تردد تفعيلتين مثل المديد والبسيط والطويل ، وتدخل هذه البحور تغيرات تصيب الأوتاد والأسباب وهذه التغيرات تطلق عليها الزحافات والعلل.[5]

1- محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف:**النغم الشعري عند العرب**، ص318.

2- علي يونس : **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،دط، 1993، ص 108-109.

3- المرجع نفسه، ص 109.

4- سيد البحراوي: **العروض وايقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص17.

5- المرجع نفسه:ص 20.

ولقد اختار الشاعر نزار قباني من بحور الشعر العربي في قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" بحر الرجز الذي يتميز بتنوع أضربه وكثرة تغيراته، وهو لكثرة تغيراته وسهولته قد يحدث بمحض المصادفة في الكلام العادي.[1] كما يعرف هذا البحر بأنه من أسهل البحور الشعرية نظرا إلى كثرة التغيرات المألوفة في أجزائه والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه.[2]

ويرى عبد الرضا علي: "لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب " مستفعلن" من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة فإن هذه الميزة هيأته ليكون واحدا من أكثر الأوزان استعمالا في الشعر الحر في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدمين حتى نعتوه بمطية الشعراء"[3]

ومن أمثلة هذا البحر قول الشاعر:

أَنْعِي لَكُمْ يَا أَصْدِقَائِي اللّغَةَ القديمة

أَنْعِيْ لَكُمْ يَاْ أَصْدِقَاءِ لْلُغَةَ لْقَدِيْمَهْ.

0//0/0/ | 0//0/0/ | 0///0/ | 0/0//

مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَعِلُنْ | مُتَفْعِلْ

وَ الْكُتُبِ الْقَدِيمَة

وَ لْكُتُبِ لْقَدِيمَةْ[4]

0///0/ | 0/0//

مُسْتَفْعِلُنْ | مُتَفْعِلْ

1- ابراهيم انيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الانجلو، مصر، ط2، 1952، ص141.

2- أمير بديع يعقوب: **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص 87.

3- عبد الرضا علي: **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديث**، دار الشروق عمان ، الاردن، ط1، 1997،ص 20.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ، ص4.

التفعيلة الرئيسة في البحر هي مُسْتَفْعِلُنْ " وقعت عليها بعض التغيرات في بعض الأسطر الشعرية مثلت الخروج عن النسق أو عن التفعيلة الأساسية، فقد تصرف الشاعر حسب نفسه الشعري وحسب ما أملته عليه التجربة الشعرية[1]، هذا ما جعله متحررا من قيود التفعيلات القديمة. ليس لأحد إن يعيب على الشاعر نزار قباني هذا التحرر من قيود التفعيلات القديمة وما دامت الأذن الموسيقية تقبله كما يقبله الشعور والوجدان[2]، فجاءت الأسطر الشعرية متناغمة ومعبرة عن كل أحوال الشاعر النفسية من حزن وألم وثورة وغضب. ويمكننا تحليل وربط الحالة الشعورية لنزار في القصيدة بالحالة العروضية التي وردت عليها تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ[3])، التي اعترتها تغيرات عديدة، دلت حالة القلق والاضطراب والضياع ؛ وكمثال أخر للتنوع في عدد التفعيلات قوله :

مالحةٌ في فمنا القصائد

مَالِحَتُنْ فِيْ فِمِمنَلْقَصَائِدْ

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

مُفْتَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفَعِلْ

مالحةٌ ضفائر النساء

مَالْحَتُنْ ضَفَائِرُ نِنْسَاْءِيْ

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

مُفْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفَعِلْ

والليل، والأستار، والمقاعد.[4]

1- مصطفى السعدني: **البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، ص 299.

2- المرجع نفسه: ص 230.

3- ايمل بديع يعقوب: **المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر**: ص88.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ص،6

وَ لْلَيْلُ وَ لْأَسْتَارُ وَ لْمَقَاْعِدْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفَعِلْ

إن هذا التنوع في التفعيلات[1]، يمنح القصيدة طابعا خاصا يبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع[2] عند تشابه التفعيلات، كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ألمه ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية.[3]

كما قال:

يا وطني الحزين

يَاْ وَطَنِ لْحَزِيْنوْ

0/0//0///0/

مُسْتَفْعِلُنْ/مُتَفْعِلْ

حولتني بلحظةٍ

حَوْوَلْتَنِيْ بِلَحْظَتِنْ

0//0// 0//0/

مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

من شاعرٍ يكتب الحب والحنين

مِنْ شَاْعِرِنْ يَكْتُبُ شِعْرَ لْحُبْبِ وَ لْحَنِيْنِيْ[4]

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

مُتفعِلْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتْفَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

1-ابراهيم انس: **موسيقى الشعر** : ص 176.

2- المرجع نفسه: ص176.

3- مصطفى السعدني: **البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**،ص300.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**،ص 5.

إن التنوع في التفعيلات تمكن المتلقي من مشاركة الشاعر في أنفاسه وانفعالاته، فترى المتلقي يتناغم مع الدافقات الشعرية للقصيدة لدرجة إن الإيقاع يصبح موقنا لدى المرسل والمتلقي إذا كان السطر الشعري متنوع الإيقاعات ليتوافق انقطاع نفس المتلقي مع الصعود إضافة إلى إن هذا التنوع في عدد التفعيلات يوفر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن النفس معا.

لقد استعمل الشاعر هذا البحر بسبب رغبته في أن يجد فضاء إيقاعيا مناسبا لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والأسى، كما يرى إبراهيم أنيس أن الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكه في أثناء الوزن حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره[1] وهو السبب الذي جعل نزار قباني يقول:

" كنت دائما أحلم بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال، وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر وبحجم هواجسه.[2]

2-2- القافية: Rime

إذا كان للوزن قيمة موسيقية في الخطاب الشعري، فان هذه القيمة تتنامى وتتعاظم إذا توفرت القافية، فهي شريكته في الاختصاص بالشعر لأنها ركن من أركان الشعري العربي.وهي لا تقل أثرا عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي. فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النصر الشعري الأخرى في أحداث الأثر الفني.[3]

وقد استطاعت القافية أن يكون لها حضورها في الشعر العربي حيث تحولت إلى علم له تعريفاته و مصطلحاته المتنوعة، فقد عرفها الخليل بأنها من آخر حرف في البيت إلى

1- ابراهيم انيس: **موسيقى الشعر**،ص174.

2- مجدي سيد عبد العزيز: **نزار قباني وحيدا على القمة في مملكة الشعر العربي**، دار الامين، القاهرة،ط1، 2001، ص13.

3- نور الدين السد: **الشعرية العربية**، ديوان المطبوعات، ديوان المطبوعات، دب، دط، 2007، ص114.

أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[1]، وقد علق ابن رشيق على التعريف فقال "والقافية على هذا المذهب تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين[2]" وأيضا عرفها بأنها القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، أما المحدثون فلم يبتعدوا عن تعريف الخليل للقافية، يبدأ أنهم ركزوا على قيمتها الموسيقية، فإبراهيم أنيس يعرفها: بأنها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع لهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن.[3]

وليست القافية في الشعر العربي سواء تكرير لأصوات لغوية محددة تشمل الحركات أو الصوائت التي تأتي بعدد محدد يتراوح بين واحد وأربعة يتلوها صوت صامت قد يليه صوت صامت وقد لا يليه. والى تكرار هذه الأصوات اللغوية يغرى إحداث النغم في الأبيات، وهذا التكرار هو المسؤول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم في سائر القصيدة، ولم يعرف العرب من مواقع القافية سوى أواخر الأبيات.[4]

وتلعب القافية دورا مهما في منح النص الشعري بعده الإيقاعي، لتعزز بذلك العناصر الأخرى و تخلفه من تأثيرات إيقاعية؛ فهي العنصر الإيقاعي الذي وظيفته إن يكون معلما وعلامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمنية تجزؤه إلى أجزاء أعدادها وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي.[5]

1- عبد العزيز عتيق: **علم الحروف والقافية**، دار النهضة،بيروت، ط2، 1987،ص118.

2- ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية،بيروت، ط1، 2001، ح1، ص151.

3- ابراهيم انيس: **موسيقى الشعر**،ص246.

4- محمد عوني عبد الرؤوف: **القافية والاصوات اللغوية**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 2006،ص20.

5- ابو علي التنوخي: **القوافي**، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978،ص53.

والقافية بهذا الشكل، تسهم في تقطيع الكلام حسب المقاطع التي يحددها الإيقاع، وبذلك ينتج تواطؤ الفواصل وتتطابق الوزن أو الموازنة وتكتمل الدورية وهي التي تؤثر في السامع تأثيرا أقوى من تأثير الإيقاع العددي.[1]

لم يستخدم الشاعر قافية موحدة[2] في كامل القصيدة. بل نوع فيها، بحيث كانت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة اللغوي والدلالي حيث كان لتنوعها في مقاطع معينة و ضمن مسافات بعيدة اثر موسيقي يسري في أذن السامع، توحي بعدة معاني دلالية وجمالية. فالشاعر اعتمد على تنويع القافية في الانتقال من مقطع إلى آخر، وأحيانا يتنوع حين ينتقل من شطر إلى آخر فهو يقول في مطلع القصيدة :

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم ..
كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة. .
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة
أنعي لكم.. أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة[3]

ما نلاحظه في هذا المقطع تنوع قليل للقافية، لكن مع هذا تجانسا صوتيا بين (قديمة[ص4]، شتيمة [ص4]، هزيمة [ص4])، الذي يحقق نوعا من التقارب الدلالي المتمثل في الحالة المأساوية والحزينة التي آل إليها الشاعر بسبب الهزيمة التي أدت به إلى الضياع والألم والحزن.

1- ابو علي التنوخي :**القوافي** ص55.

2- ابراهيم انيس: **موسيقى الشعر**،ص 150.

3- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص4.

إن اتجاه الشاعر إلى تنويع القافية يعود بالأساس إلى حالته النفسية القلقة والخائفة. فجاءت هذه القوافي انعكاسا لهذا الوضع النفسي المسكون بالألم والحزن والأسى يقول:

مالحةٌ في فمنا القصائد
مالحةٌ ضفائر النساء
والليل، والأستار، والمقاعد
مالحةٌ أمامنا الأشياء[1]

وفي مقطع آخر يقول:

كلفنا ارتجالنا
خمسين ألف خيمةٍ جديده[2]

وهكذا نجد الشاعر ينوع قوافي القصيدة ، وقد سار على هذه الطريقة في بقية المقاطع حتى نهايتها. مما أدى إلى تنويع الموسيقى في القصيدة وتجنب الملل والرتابة.

وهذه القوافي متغيرة لان الشاعر يأمل في تغيير الأوضاع التي يعيشها، كما انه يعبر عن التغيرات التي طرأت بسبب هذه الهزيمة. التي غيرت كل أحلامه الجميلة، فانهارت الآمال التي صنعها في خياله في ثواني قليل ، فجاءت هذه الأبيات نتيجة لذلك. وجاء هذا التغيير للقوافي مناسبا للحالة الشعورية للشاعر، الذي يأمل في التغيير والتجدد رافضا الاستمرار الرتيب والجمود الدائم ، فهي بذلك تؤدي وظيفة في الشعر عظيمة المفعول قوية الاثر.[3]

كما إن هذه القوافي جاءت ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري ، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى ونزار في نسج القوافي.إذ احكم قافيته ووزعها توزيعا وظيفيا بحيث جعل السامع يستمتع بعودة بعض القوافي التي سمعها سابقا في القصيدة، قبل إن ينتقل إلى

1- نزار قباني:**هوامش على الهوامش**: ص 5.

2- المصدر نفسه : ص7.

3- محمد العياشي: **نظرية في ايقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، دط، 1976،ص124.

قافية مغايرة إذ تجد القافية ترددت مرة واحدة أو مرتين في مقطع شعري، ولكننا حين نواصل قراءة القصيدة تفاجئنا تلك القافية من جديد لتضفي على النفس الشعري نوعا من الاستحسان والارتياح، لان الأذن والنفس قد تعرفتا على تلك القافية في ما سبق.[1] والأمر الذي يجعل من عودة هذه القافية ممتعا هو قلة ترددها فيما سبق من السطور لذا فان النفس والأذن تبقيان في اشتياق لها فإذا صادفتها من جديد استمتعت بها أيضا استمتاع إضافة إلى إنها تزيل على السامع تلك الرتابة الموسيقية أو الإيقاعية، التي تسببها القافية كثيرة الورود.[2] كما إنها من ناحية أخرى تعمل على التماسك الإيقاعي للقصيدة، وربط أجزائها، ببعضها ببعض. وهذه الوظيفة الترابطية تساعد على ابقاء الإيقاع النغمي في تنامي واتصال مستمر من أول القصيدة إلى آخرها.[3]

2-3 الروي:

يكتسي الروي في النصوص الشعري العربية القديمة أهمية كبيرة فبه ترتفع شعرية النص، ومما يدل على ذلك اعتبار الروي رديفا للقافية من خلال إطلاق مصطلح القافية عليه كما تظهر أهميته بشكل جلي في اعتناء العروضيين بالبحث في عيوب القافية التي يتصل بعضها بالروي، بل إن تلك العيوب قد ارتبط تحديد نصيبه من القبح بالروي، فكلما كان العيب ابعد عن الروي كان اقل قبحا، وكلما كان اقرب إليه كان قبيحا ومستبشعا.[4] فالروي يعد ركنا ضروريا من أركان القافية، فهي مرهونة ببقائه، ولا تتحدد قيمتها إلا به، لذلك لا نجد قصيدة من قصائد العرب في القديم تخلو منه،قدموا الصوت الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى فيقال دالية المعري، ويسنيه البحتري، ولامية الشنفرة.[5]

1- يوسف حسني عبد الجليل: **التمثيل الصوتي للمعانين**، دار الثقافة، مصر، ط1، 1998،ص46.

2- المرجع نفسه: ص47.

3- يوسف أبو العدوس: **الأسلوبية**، ص265.

4- خميس الورتاني: **الإيقاع في الشعر العربي الحديث**، دار الحوار، دب، ط1، 2005،ص 365.

5- أحمد كشك: **القافية تاج الايقاع الشعري**، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر،دط، 2004،ص26.

كما يعرف الروي بأنه الحرف الذي تبنى عملية القصيدة، ويتكرر في آخر أبياتها موصولا، إما باللين أو الهاء أو ساكنا[1].

وأهمية هذا العنصر الإيقاعي الحيوي لا تقف عند حدود القافية إنما تتجاوزها لتشمل القصيدة برمتها، ذلك إن هذا العنصر يحافظ على تماسكها ووحدتها، وهذا ما جعله محطة العناية الأول بين عناصر القافية عند الشعراء والنقاد[2].

الروي ركن ضروري من أركان القافية[3]، وهو أيضا المركز الذي تبنى عليه القصيدة.وقد استخدم نزار سبعة أحرف متواترة في القصيدة بأكملها، جاءت بحسب التوزيع التالي:

الصوت	الهمزة	النون	الهاء	الياء	الباء	اللام	الميم
تواتره رويا	27	25	18	13	11	11	8
نسبة تواتره	%96,42	%89,28	%64,28	%46,42	%39,28	%39,28	%28,57

حسب الجدول،نلاحظ تنوعا في حروف الروي مع تفاوت درجة ورودها مؤدية بذلك أغراضا تخدم رسالة الشاعر.ونميز من هذا الجدول مجموعتين حسب درجة توترها وهي كالآتي:

المجموعة الأولى

(الهمزة،النون،الهاء،الياء)، فتوترها أضفى على النص الشعري عذوبة وسحرا نتيجة إيقاع موسيقي يميل إلى الحسرة والألم. ذلك إنها وظفت للتعبير عما في نفس الشاعر من

1- حسن عبد الجليل يوسف : **علم القافية عند القدماء والمحدثين**،مؤسسة المختار للطباعة،القاهرة،ط1، 2012، ص11.

2- مصطفى ابو شوارب: **جماليات النص الشعري**، دار الوفاء، الاسكندرية،مصر،ط1، 2005،ص158.

3- خميس الورتاني: **الايقاع في الشعر العربي الحديث**، ص60.

قلق وحزن وأسى . وعن ثورته و تمرده على الأوضاع التي يعيشها، فالهمزة التي تعد من الأصوات الانفجارية[1]،التي تكررت 27 مرة نسبة 96،42،كانت رويا للتعبير عن حالات اليأس و الاختناق الذي كان الشاعر أسيرا له، فكان الحرف رغبة شديدة في إيصال صوته إلى ابعد الحدود، وخاصة إلى الزعيم أو السلطان ليخبره عن الحالة المأسوية التي آلت إليها الأمة العربية. وهذا ما تؤكده الأسطر الآتية:

السر في مأساتنا
صراخنا أضخم من أصواتنا
وسيفنا أطول من قاماتنا[2]

إذ جاءت الهمزة معبرة عن حدوث كارثة نتيجة الضعف والانهيار أمام العدو إلى جانب (الهمزة) نجد حرف (النون) وهو صوت لثوي انفي مجهور مرقق[3]، الدال على ضمير المتكلم (نا) المشبع بالهموم والأحزان نتيجة الضعف الشديدة كل ذلك كان تغير عن حالة الشاعر التي سببت له هزيمة جعلته متوتر مضطربا ،وعبر عن آهاته وتأوهاته نتيجة الغضب والإحساس المرير بالألم إضافة إلى ذلك،وظف الشاعر حرف الهاء وهو حرف حنجري احتكاكي مهموس مرقق[4]، وحرف الياء وهو صوت غاري متوسط مجهور مرقق[5]، رورياوهما يقومان بوظيفة أسلوبية تتمثل في التعبير عما يكمن في أعماق من أحاسيس بالألم.

المجموعة الثانية:

1- ابراهيم انيس: **الاصوات اللغوية**، ص61.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ،ص6

3- حسام البهنساوي: **الدراسات الصوتية عند علماء العرب والدرس الصوتي الحديث**، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، ط1، ص72.

4- المرجع نفسه: ص75.

5- المرجع نفسه: ص 77.

(الياء و اللام و الميم) هذه المجموعة أقل تواترا من المجموعة الأولى، تحمل في طياتها معاني مختلفة تلقت انتباه المتلقي، فروي الباء وهو حرف شفوي[1] جاء مؤكدا لحالات الغضب الشديد و الاضطراب الشديد والاضطراب الشديد الرافض للواقع، كما جاء اللام وهو حرف لثوي مجهور مرقق[2] معبرا عن مكنونات النفس من عناء وشقاء، يعبر عن التنهد والتأوه المتواصل،كما اختار حرف الميم وهو حرف شفوي مجهور[3] . فيه إيحاء بأنه يريد إن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال تجربته الشعرية.

ثانيا:المستوى الصرفي:

1- إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**، ص 70.

2- حسام البهنساوي: **الدراسات الصوتية عند علماء العرب والدرس الصوتي الحديث**، ص80.

3- المرجع نفسه: ص81.

علم الصرف هو ذلك الفرع من علوم اللغة الذي يهتم بأحكام بنية الكلمة مما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك[1]. فعلم الصرف يهتم بهيئة الكلمة بغرض معرفة أصالة الكلمة من عدمها أي ما يمكن أن يصيبها من زيادة واعتلال هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يهدف إلى معرفة أثر هذه الزيادة في معنى الكلمة وما يمكن أن تؤديه من معاني إضافية أخرى زيادة إلى معناها الأصلي والحقيقي.[2]

وقد عرفه ابن جني بقوله: "التصريف هو أن تجئ إلى الكلمة الواحدة فتصرفها على وجوه شيء".[3]

ويعرف السكاكي علم الصرف في كتابة مفتاح العلوم قائلا:"أعلم أن علم الصرف هو تتبع اعتبارات الواضع في وضعه من جهة المناسبات و الأقيسة[4]

بينما ابن عصفور بقوله:"هو معرفة ذوات الكلم في أنفسنا من غير تركيب"[5]

فعلم الصرف هو الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي تمثل هيئة الكلمة .

ويرى الدكتور عبد الهادي الفضلي في تعريفه للتصريف: "هو علم يبحث فيه عن قواعد أبنية الكلمة العربية وأحوالها وأحكامها غير الإعرابية[1].

1- ابو عبد الله بدر الدين، ابن ناظم: **شرح ابن ناظم عن ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2000، ص582.

2- محمود فهمي الحجازي، **مدخل الى علم اللغة**، دار قباء، القاهرة، دط،دس، ص102.

3- ابن جني: **المنصف في شرح كتاب التصريف**، تحقيق ابراهيم مصطفى، عبد الله امين، دار مصطفى البابي الحلبي،دب،ط1،ج1، 1960،ص3.

4- السكاكي: **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 1983.ص 10.

5- ابن عصفور الاشبيلي: **الممتع في التصرف**، تحقيق فخر الدين قباء، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط،1987.ص30.

كما يرى كمال بشر أن :"كل دارسة تتصل بالكلمة أو احد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة أو بعبارة بعضهم بعض تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية وكل دراسة من هذا القبيل هي صرف."[2]

فعلم الصرف يدرس أحوال لكلمة المعربة وغير المعربة مما يرتبط موضوع بنيتها كما تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابيا ولا بناء والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة أي شكل الكلمة أو صيغتها فهو يبحث في عدة أبواب منها باب الفعل والاسم وتصريفهما والمشتقات والمصادر بأنواعها و التصغير والنسب.[3]
ويقوم النظام الصرفي للغة على ثلاث دعائم هامة هي:

1- مجموعة من المعاني الصرفية التي يرجع بعضها إلى تقسيم الكلمة و يعود بعضها الآخر إلى تصريف الصيغ.
2- طائفة من العلاقات العضوية الايجابية وهي الارتباط بين المباني وطائفة أخرى من القيم الأخلاقية أو المقابلات وهي وجوه الاختلاف بين المباني.
3- طائفة من المباني بعضها صيغ مجردة وبعضها لواصق وبعضها أدوات.[4]

وأما عن فوائد دراسة "علم الصرف " فهي كثيرة منها:

1- ضبط بنية الكلمات العربية ليصح النطق بها، وتسلم حروفها من التصحيف

1- عبد الهادي الفضلي: **مختصر الصرف**، دار الشروق، جدة، ط3، 1988، ص7.

2- كمال بشر: **دراسات في علم اللغة**، دارغريب للطباعة، القاهرة، دط، 2010، ص85.

3- عبده الراجحي: **التطبيق الصرفي**، دار النهضة، بيروت،ط1، 2015، ص7.

4- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، دط، 1994، ص118.

2- التعرف على المادة الأصلية لمفردات اللغة في المعاجم العربية كالأسماء الذي حدث لها قلب مكاني كالأفعال المعتلة، وما حذف من الافعال والأسماء من الحروف.

3- يساعد على صحة وسلامة الاستعمال اللغوي ،فيعرف المتحدث أو الكاتب إن هناك فرقا في المعنى بين :وَعَدَ و أَوْعَدَ .ومَرَضَ وأَمْرَضَ. وقَسَطَ وأَقْسَطَ .

4- يساعد على معرفة متى يجب تأكيد الفعل بالنون و متى يجوز،ومتى يمتنع ،كما يفرق به بين الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول.[1]

1- بنية الأفعال:

لقد نال الفعل الحظ الأوفر من طرف النحويين أواللغويين ووقفوا على حقيقة وبيان أبنيته، وورود واستعمالاته، والكلام في شأنه كثير ومتشعب، لما له من أهمية بالغة في بناء النصوص الأدبية، باعتباره المنشط المحرك الرئيسي للمعاني والصور.[2]

فالفعل هو ذلك الذي يدل على أمرين معا: حالة أو حدث وعلى زمن يقترن بهما: ضَرَبَ، ويتميز الفعل في العربية أنه ينقسم إلى قسمين رئيسين: الفعل التام، كَتَبَ والفعل الناقص كان.[3]

ويقسم الفعل التام إلى قسمين: الفعل المتعدي: قطف ، والفعل اللازم : جَلَسَ ويقسم الفعل المتعدي إلى قسمين: الفعل المعلوم: سرق، والفعل المجهول: سُرِقَ[4]

1- عبد الجواد ابراهيم: **أسس علم الصرف(تصريف الافعال والاسماء)**، دار الافاق العربية، القاهرة، ط1، 2002،ص 7.6

2- ابراهيم قلاتي : **قصة الاعراب** ص:60.

3- المرجع نفسه: ص66.

4- أنطوان الدحداح : **معجم تصريف الأفعال**، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، لبنان،دط،1990،ص 3-4.

- **أحوال الفعل:**

الفعل ثلاث : الماضي، المضارع ، الأمر.

- **الفعل الماضي:** صيغة تدل على حالة أو حدث في زمن قبل الذي أتت فيه :أكل، ذهب ، يبنى الفعل الماضي دائما:[1]
  - على الفتحة في التصريف مع: هو، هما، هي: **فَعَل، فَعَلَا، فَعَلَتْ.**
  - على الضمة في التصريف مع: هم : **فَعَلُوا.**
  - على السكون في التصريف مع: هن، أنت، أنتما،أنتم،أنتن،أنا، نحن:**فَعَلْنَ.**[2]

كانت قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" لنزار قباني، احتجاجا ومعارضة على الوضع العربي الذي قاد إلى الهزيمة، انطوت هذه القصيدة على مجموعة من الأفعال الماضية: "قَادَص4، حوّلتنيص5، خسرناص5، لبسناص7، كلفناص7، تخلتص7، دخلص8، أخرجتص10، حاولتص13، خسرتص13، انفصلتص14، بقيتص14"، فقد وردت هذه الأخيرة في القصيدة 12 مرة، صورت هذه الأفعال الماضية مدى انفعال الشاعر من الأمة العربية ورفضه للواقع بكل أشكاله، فهو مزق كل محاولات الإصلاح في هذا الجيل حسب رأيه، فاستمرار نزار طوال القصيدة في جلد الذات الإنسانية العربية والتشفي الدامي للفكر العربي نهاية الفكر الذي قاد للهزيمةص:4 ، وذلك من تخلف وجهل وقذارة فنهاية الفكر وعدم أعمال العقل أدى إلى الهزيمة والانكسار الدامي الذي وصل إليه العرب.

حوّلتني بلحظة من شاعر يكتب الحب الحنين لشاعر يكتب بالسكينص5، وذلك أن الوطن هو سبب تحول الشاعر من كتابة شعر الحب والحنين الى الكتابة بالسكين، فالشاعر يشتم الجيل ولا يتفاعل به لأنه لا يستطيع النهوض للدفاع عن وطنه.

1- المرجع نفسه:ص6.

2- المرجع نفسه:ص6.

قلت له، يا سيدي السلطان[ص12]، فالسلطان هنا يمثل رمز الانكسار ، خاطبه الشاعر باعتباره واحدا من الاسباب المهمة في الهزيمة، ولذلك أطال الشاعر في مناداته وشرح أسباب ربطه بالهزيمة، يا سيدي السلطان، لقد خسرت الحرب مرتين [ص13]، وذلك لاستخدامه للجنود لا للدفاع عن الوطن بل لتعذيب أبنائه، ثم تضيف أن السلطان انفصل عن قضية الإنسان، واستخدم الشاعر في ذلك المقطع الأفعال لاستحضار الصورة لمشاهد التعذيب والاستجواب، من خلال تكرار لفظة ورائي مع العيون والأنوف والأقدام بعد أن قال مخبروك دائما ورائي[ص12] لزيادة التأكيد وكشف مقارنة خفية بأن رجال السلطان كانوا يراقبون بمنتهى الجد والصرامة أبناء الوطن و أهملوا أعدائه.

1- **الفعل المضارع:** هو صيغة تدل على حالة أو حدث في زمن الحاضر أو المستقبل: يأكل، يذهب، يصاغ المضارع من الماضي بزيادة أحد حروف المضارعة في أوله مضموما في الرباعي، مفتوحا في غيره.[2] والمضارع مقيد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب[3]

- إذا كان الماضي ثلاثيا تُسَكّن آخره بشيء من الحروف والحركات: تدحرج ، يتدحرج؛ وإلا كسر ما قبل آخره وحذفت منه الهمزة الزائدة إن وجدت: انطلق، ينطلق.[4]

إن المتأمل في قصيدة نزار يلحظ حضور الفعل المضارع بشكل كثيف وهي كالتالي: أنعي [ص4]، يكتب [ص5]، نحس [ص5]، نخجل [ص5]، ندخل [ص6]، يملك [ص6]، يحدث [ص7]، تلعنوا [ص7]، يؤتي [ص7]، يشاء [ص7]، يصنع [ص6]، يوجعني [ص6]، تغسلوا [ص8]، تقرؤوا [ص8]، تكتبوا [ص9]، يجهلونكم[ص9]، يحسبونكم [ص9]، تشكو[ص10] ، يستحيل [ص10]، نركض [ص11]، نحمل [ص11]، نمارس[ص11]، نحطم [ص11]، نمدح [ص11]، نشتم [ص11]، نجعل [ص11]، نرتجل [ص11]، نقعد [ص11]،

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص06.

2- أنطوان الدحداح: **معجم تصريف الأفعال**، ص07.

3- فاضل صالح السامرائي: **معاني الابنية في العربية**،دارعمار ، عمان،ط2،2007، ص9.

4- أنطوان الدحداح: **معجم تصريف الأفعال**، ص07.

تشطر ص11، نشحذ ص12، يمنحني ص12، يكتبون ص13، يمنحني ص14، ندفن ص14، نمزق ص14، نريد ص15، يعرف ص15، يقتل ص15، تقرؤوا ص17، تقبلوا ص17، يهزم ص17... الخ.

تسعى هذه الأفعال المضارعة إلى تصوير حدث ماثل للعيان، غير أن كل فعل منها يحاول أن يستكنه جزئية من جزئيات الهزيمة المنتشرة في الأمة العربية لأن ما نحسه أكبر من أوراقنا، لابد أن نخجل من أشعارنا[1].

كما تكثف الأفعال المضارعة أحاسيس الشاعر المتخبط في حالة من القلق والتوتر والألم والأسى من واقع الأمة العربية والمخاطر المحدقة بها(يوجعني، تلعنوا، تغسلوا، أفكاركم، نركض، نحطم، نشتم...) ، كما نجد الأفعال في القصيدة تستوعب كل حركة الأحداث والشخوص وتداخلاتها في علاقات صراعية مع واقعها المعيش في ظل الهزيمة والاستسلام لاغتيال العدو، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه والإيحاء بها، فشكلت في قصيدته ظاهرة تلفت نظر المتلقي، وتوقظ وعيه إزاء وطنه، فالشاعر يوجه شتما للعرب ليوقظهم من السبات الدائم الذي طال انتظار الاستيفاظ منه، يشتمهم ليوقظ ضمير الدفاع عن الوطن، الدفاع عن الحرية، الدفاع عن جميع المقومات الإنسانية: نجعل من أقزامنا أبطالا، نجل من أشرافنا انذالا ، نرتجل البطولة ارتجالا نقعد في الجوامع ، تنابلا... كسالى ص11...الخ

كما أشارت هذه الأفعال إلى أن الشاعر اختار كلمات تدل على الأمل والتفاؤل بالاطفال فهم من سيصححون الأخطاء: أنتم الجيل الذي سيكسر الاغلال، يقتل الافيون في رؤوسنا ن يقتل الخيال، لا تقرؤوا عن جيلنا المهزوم يا أطفال، هم من سيهزمون الهزيمة لأنهم طاهرون لم يعرفوا النفاق ولم ينحنوا ، فالشاعر من خلال هذه الافعال المضارعة يصل الى مرحلة الرفض لكل شيء في واقعه وحاضره والمجتمع ككل، كما استخدمها لاستحضار الصورة ومعايشة الحالة المرسومة كأنها تحدث عندما نقرؤها ليكتب لها الاستمرار، تلعنوا الظروف، تلعنوا السماء، تغسلوا أفكاركم، تغسلوا الاثواب...[2]

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص06.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص13-14.

- **الفعل الأمر:**

الفعل الأمر هو صيغة تدل على عمل يطلب انشاؤه في زمن المستقبل : **كُلْ، اذهب،** ويصاغ الأمر من المضارع المعلوم.[1]

- إذا كان مابعد حرف المضارعة متحركا يحذف حرف المضارعة: تَفَعْلِلْ، فَعْلِلْ؛ وإذا كان ساكنا تزاد همزة في أوله: تَفْعَلُ، افْعَلْ.[2]
- الهمزة المزيدة في أول الأمر: تضم في المضموم العين من المضارع الثلاثي : انظر، وتفتح في الرباعي: أَكْرِمْ وتكسر في غيرهما: اِعْلَمْ.[3]

نوّع الشاعر في القصيدة من استخدام الأفعال بين الماضي والمضارع و الأمر، مع ندرة في ورود الأمر ، كان الهدف منه هو التمني والرجاء، حيث كان الشاعر بداخله تتصارع كلماته ضميره ومع نفسه كان يخاطب بلسان لاذع الأمة العربية ورغم ذلك كان يتفاءل بالأطفال الطاهرين الذين كان يعتبرهم مثال التضحية والفداء لمقاومة الهزيمة ومحاربتها، فكان في حين يلوم ويشتم وكان حينا يتفاءل ويزرع الأمل من خلال براءة الأطفال، في حين كان يتمنى أن يصحى العرب من سباتهم من خلال تكرار لفظة **جرّبوا** ، **جرّبوا**[4] ، كان يدعو لكسر جميع الحواجز والأبواب المغلقة وأن ينفتحوا ويزدهروا لبناء امة عربية يكتب لها التاريخ لمجدها ورقيها، دعى إلى أن نحاول قراءة الكتب والاطلاع على عالم آخر تسوده الطمأنينة والسكينة، أن نغسل أفكارنا من التخلف والجهل والعقائد الفاسدة، أن نتخلى عن القذارة والأوساخ ، أن نسعى لتحقيق الأمل، أن نحاول النظر الى حضارة راقية مليئة بالعلم والمعرفة بعيدة عن الجهل والظلام، أن نقف ضد الاستغلال والاضطهاد، أن نحارب العدو ونخرجه من الأراضي الطاهرة الشريفة؛ قباني يخاطب العرب في لحظة يحرس ألا يسقط فيها من يده المشعل: أن تزرعوا الحروف والرمان والأعناب أن تبحروا الى

1- أنطوان الدحداح: **معجم تصريف الافعال العربية**، ص07.

2- المرجع نفسه: ص07.

3- المرجع نفسه: ص07.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**.

بلاد الثلج والضباب، فالناس يجهلونكم في خارج السرداب، الناس يحسبونكم نوع من الذئاب.[1]

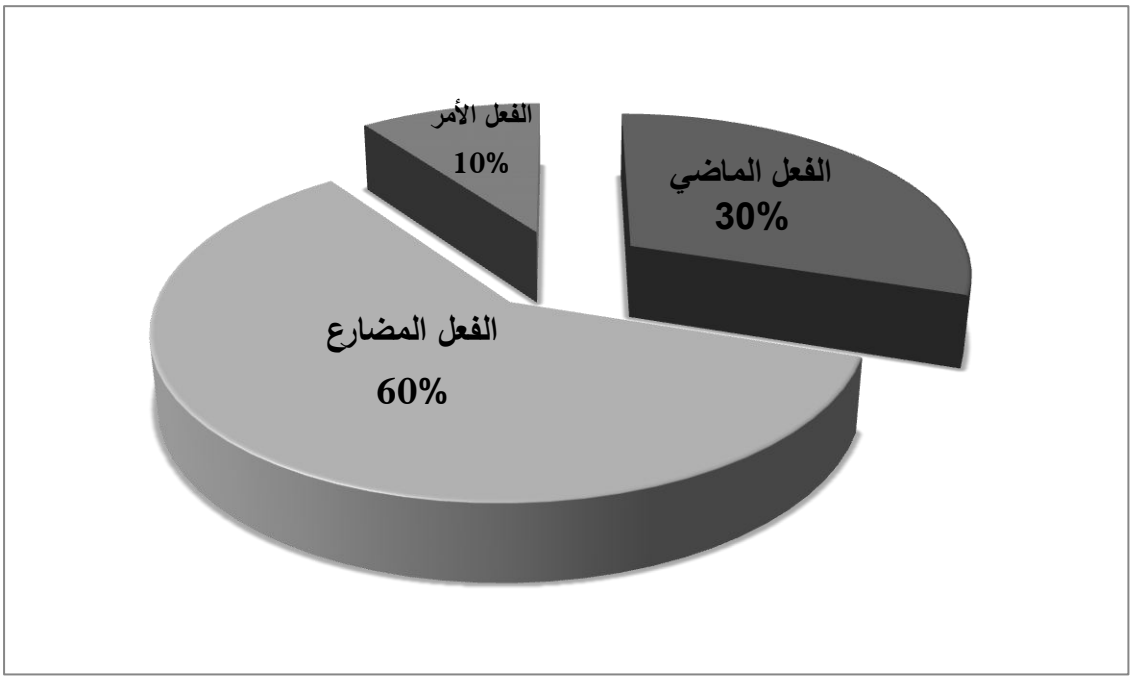
فالشاعر تمنى أن يقاوم العرب طمس هويته الإنسانية العربية الأصيلة من خلال توظيف الامكانيات الفكرية والموهبة في تأكيد الانتماء العربي، رافضا أن تنجح الهزيمة في تحديد دائرة عطائه الإنساني والفكري وسلب هويته العربية.

من خلال التطرق سابقا للأفعال: الماضي والمضارع والأمر وتبيان دلالاتها واكتشافها، نلاحظ أن الغلبة في التوظيف كانت لفعل المضارع حيث كان يبرز بشكل واضح وبارز في جل أبيات القصيدة تقريبا، وكانت له الهيمنة، لأنه يبرز لنا الحالة التي يكشف عنها قباني ألا وهي المشروع المستقبلي وهي تتمثل في مصير الأمة العربية التي تصارع واقعها المعيشي في ظل الهزيمة الشنعاء في ماضيها وحاضرها، فهو من خلالها يصور موقفه تجاه العرب تصويرا موجبا تصويرا مليئا بالانفعال ، فجاءت الأفعال المضارعة لتزيد الموقف جلاء وايحاء وتوضيحا لمصير الأمة العربية مستقبلا المعطل عن أي فعل أو حركة نضالية وتحررية تخلصه من سلب الهزيمة.

ومما سبق لاحظنا أن الفعل المضارع طغى على القصيدة وكان أكثر حضورا و تميزا، حتى أنه ظهر في جل أبيات القصيدة، ظهر أكثر من الأفعال الأخرى (الماضي، الأمر) اللذين ظهرا بنسبة أقل في النص وورد الفعل المضارع بنسبة عالية إنما ليدل على الاستمرار والتجدد، ليكشف نزار قباني من خلال قصيدته هذه الحالة التي تعيش فيها الأمة العربية فهي حسب نزار هي مشروع مستقبلي وهي مصير كل الأمة العربية التي تتخبط في الجهل والتخلف كل ذلك لأن الضمير العربي يعيش السبات الدائم الذي جره إلى ما لا تحمد عواقبه وهي الهزيمة في شتى مجالات الحياة المختلفة.

الترسيمة التالية توضح مدى تواتر الأفعال في القصيدة، فكانت الهيمنة للفعل المضارع.

1- المصدر نفسه: ص9.



2-بنية الأسماء:

الاسم: يقول اللغويين : " إن الاسم يفيد الثبوت، فإذا قلت: خالد مجتهد، أفاد ثبوت الاجتهاد لخالد؛ والاسم غير وقيد بزمن من الأزمنة؛ وقال عبد القاهر الجرجاني:" إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء."[1]

نعتمد في هذا القسم دراسة المشتقات من **اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغ المبالغة.**

- **اسم الفاعل**

هو:" صفة مشتقة تدل على معنى حادث وعلى فاعله: كشارب والمراد بالمعنى الحادث للمعنى المتجدد بتجدد الازمنة، وبه تخرج الصفة المشبهة لأنها تدل على معنى ثابت دائم.[2]

1- ابراهيم قلاتي: **قصة الاعراب**،ص45.

2- محمد أسعد النادري: **نحو اللغة العربية**، صيدا ، بيروت، ط2، 2002، ص73.

وهو: اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل.[1]

كما يعرف بأنه اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات ويكون معناه التجدد والحدوث.[2]

فالشاعر قباني استخدم اسم الفاعل في بعض أبيات القصيدة، والتي تدل على التجدد والحدوث: مالحة في فمنا القصائد، مالحة ضفائر النساء، مالحة أمامنا الأشياء، شاعرٍ يكتب الحب والحنين، شاعرٍ يكتب بالسكين، كان بوسع نفطنا الدافق بالصحاري، محاصر كالنمل والجرذان في داخل الجدران، نريد جيلا رائدا، مختلف الملامح.[3]

فلفظة مالحة ص5 مثلا تدل على ملوحة الكلمات ومرارتها، وستبقى كذلك مادام العرب يعيش الهزيمة وتستمر على مدى استمرار الاضطهاد والألم والأسى، ولفظة مالحة ضفائر النساء ص5 فالضفيرة تدل على الجمال والتألق والحرية وقمة الرقي فهي أصبحت مشوهة لدى الأمة العربية وذلك لأنها استسلمت للهزيمة وسلمت في كل شيء جميل وجذاب ، مالحة أمامنا الأشياء ص5، حسب تعبير الشاعر فإن واقع الأمة العربية أصبح كئيبا ومظلما يسوده الجهل والتخلف ، أصبح واقعا مر مرارة لا يتحملها أحد، شاعرٍ يكتب الحب والحنين، شاعرٍ يكتب بالسكين ص5، أي أن الشاعر كان يرسم الواقع في ظل التحرر، كان يكتب غزلا ومدحا كان يشعر لواقع مليئا بالحب والحنين، كان يكتب لواقع معيشي بعيدا على التخلف ملأه النور والحرية ، كان يكتب ليستشرق بغد أفضل و أجمل، حتى في لحظة حولته الهزيمة لشاعر يكتب بالسكين، فلفظة شاعر ص5 دلت على معنى حادث وعلى فاعله وهي تدل كذلك على وصف من قام بالفعل[4]، فنزار وظف هذه اللفظة شاعر ليفتخر بنفسه وواقعه، شاعر الحب والحنين، ووظفها تارة ليذم نفسه وتشتم وطنه الذي هو السبب الرئيسي الذي حوله لشاعر يكتب بالسكين ليرسم صورة طبق الأصل للأمة العربية التي تنزف دما، كما يوظف

1- عبد الرحمان: **التطبيق الصرفي**، دار المسيرة،عمان، ط1، 2008، ص73.

2- خديجة الحديثي: **البنية الصرف في كتاب سيبويه**،لبنان، ط1، 2003، ص179.

3- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص1. 17.

4- ابراهيم قلاتي: **قصة الاعراب:** 190.

قباني اسم الفاعل من خلال ألفاظ : مختلف، رائدا ص15 وهي موظفة للتفاؤل بالأطفال ، بالبراءة ، بالأمل وبالحرية فلفظة مختلف أرادبها الشاعر استبدال هذا الجيل السائد بجيل مختلف لا يعرف الانحناء للعدو والاستسلام في الهزائم و رائدا أي أننا نريد قائدا ورائدا لا نائما يقود الأمة العربية إلى الهلاك والتراجع إلى الخلف والغرق في الجهل والتخلف، نريد جيلا رائدا وقائدا إلى الحق، إلى النور ، إلى التطلع ، إلى الأفاق، نريد من يهزم الهزائم نريد من يقضي على التخلف والجهل والأعداء التي تطعن أمتنا العربية.

- **اسم المفعول:**

هو الاسم المشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث، مع التجدد والحدوث في معناه[1]، وهو كذلك: صفة مشتقة تدل على معنى حادث وعلى مفعوله، كمفتوح ومرسل ومسترجع.[2]

واسم الفاعل هو: ما اشتق من المصدر للدلالة على صفة من وقع عليه الحدث.[3]

أما الراجحي فيرى أن اسم الفاعل : مشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل.[4]

ومن التعريفات السابقة، يمكن القول أن اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها، الدالة على صفة وقع عليه الحدث أو الفعل، فهو من حيث الدلالة كاسم الفاعل في التجدد والحدوث ، واختلافهما جلي من حيث البناء(الوزن) وكذلك اسم الفاعل يدل على صفة من قام بالفعل غير أن اسم المفعول دال على صفة من وقع عليه الفعل.

ولما نستقر في قصيدة قباني نجد أن الشاعر قد وظف أسماء المفعولين بنسبة أقل من اسم الفاعل ومن ذلك ما قاله: كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة، كالقدر المحتوم[1]

1- عبد الهادي الفضلي: **مختصر الصرف**، دار الشروق، جدة،ط3 ،1988،ص60.

2- محمد أسعد النادري: **نحو اللغة العربية**،ص11.

3- خديجة الحديثي: **ابنية الصرف في كتاب سيبويه**،ص193.

4- عبده الراجحي : **التطبيق الصرفي**، دار النهضة العربية، ط1، ص78.

فالمتأمل في الأبيات، يجد أن الشاعر استخدم الصيغ (مثقوب ص5، مختوم ص12) وهي كلها على وزن مفعول، والتي تدل على صفة من وقع عليه الفعل، فلفظة (مثقوب) مثلا دالة على من وقع عليه الحدث، وهو الشاعر الذي باتت كلماته لا تعبر سوى عن الذل والفشل والعار فمن خلال كلماته مزق كل محاولات الإصلاح في هذا الجيل –حسب رأيه– فكلامه أصبح يكابر كل معاني الألم والحسرة عن واقع بات مصير كل الأمة العربية.

ولفظة (مختوم) تزيد المعنى تأكيد الذي أراد الشاعر أن يوصله للأمة العربية، فهنا المحتوم بمعنى الملزوم والمقيد بالغلال الذي لا مفر ولا مهرب منه، فاستخدم الكاتب هذه اللفظة للدلالة على أن السلطان أو الحاكم للبلد هو السبب الأول في انكسار الأمة وهزيمتها، فقد جاءت صفة لجنود بأنهم يلاحقون ويعذبون ويشردون أبناء الوطن ويترك أعدائه يجولون بكل راحة وحرية ، فالأمة العربية أصبحت تدور في حلقة مفرغة لا تعرف أولها من آخرها.

- **الصفة المشبهة :**

ونعني بها الألفاظ التي تحقق دلالة اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام، شرط أن يكون الثبوت والدوام عامتين يشملان الماضي والحاضر والمستقبل، ونعتت بمشبهة لأنها تشبه اسم الفاعل في امرين:

1– " دلالتها على الحدث وصاحبه، فكلمة "كريم" تدل على الكرم، ومن اتصف به، واسم الفاعل "قاعدة" يدل على الحدث وهو : الحقود ومن اتصف به ، ولكن دلالة الصفة المشبهة على الوصف ثابتة لازمة، ودلالة اسم الفاعل على الوصف مفيدة للتجدد والحدوث أي ان صفة القيام ليست ملازمة لصاحبها بخلاف اثبات الصفة لصاحبها في الصفة المشبهة"[2]

ويرى بعضهم أن الصفة المشبهة لا تؤخذ إلا من الفعل اللازم.[3]

1– نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص .

2– عبد الستار عبد اللطيف: **أساسيات علم الصرف**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية،ط1، 1990،ص64.

3– عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، ص60.

وسنقتصر على أبنية الصفة المشبهة على المشهور منها، وهي :

أَفْعَلْ، فُعْلَانُ، فعال، فَعْلُ.

أَفْعَلْ: وردت ألفاظ على وزن افعل في القصيدة ومن ذلك قول الشاعر:

صراخنا أضخم من أصواتنا
وسيفنا أطول من قاماتنا

يراق تحت أرجل الجواري.[1]

فقد جاءت هذه الألفاظ لتدل على ثبوت ودوام الحالة التي تعيشها الأمة العربية من انهزامات ومأساة، فالشاعر وظفها ليخاطب الإنسان العربي عله يستجيب ليدافع عن مقوماته وعن وطنه.

فعلان: ورد هذا البناء في النص الشعري، في الأبيات التالية:

لأن نصف شعبنا ..
محاصرٌ كالنمل والجرذان ..
في داخل الجدران ..
لو أحدٌ يمنحني الأمان
من عسكر السلطان[2].

استخدم الشاعر هذا البناء في قصيدته ليصف لنا حالة الشعب العربي ومعاناته الدائمة من الحكام والسلاطين، فحسب نزار السلطان هو السبب الأول في انهزام العرب وطغيان العدو عليهم، فالسلطان يحاصر شعبه ولا يتركه يعبر عن رأيه ويقرر مصيره، بل إنه يتعامل مع أعداء بلده ضد شعبه و أمته فهو رمز الانكسار والهزيمة.

1- نزار قباني: هوامش على الهوامش، ص 15.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص 15.

فَعْلُ[1]: ورد هذا البناء في القصيدة بكثرة فكان استخدامه لها في مواضيع مختلفة، وبدلالات متنوعة، ومن أمثلة هذا البناء الواردة في القصيدة ما يلي:

إذا خسرنا الحرب لا غرابة

طاهرون، كالندى والثلج،

نحن جيل الدجل، والرقص على الحبال

أنتم بذور الخصب[2]

فالأبيات تشمل على صفات مشبهة كثيرة وهي على التوالي:

(حرب، ثلج، دجل، رقص، خصب...الخ) وهي تدل على ثبوت ودوام الصفة في أفراد الأمة العربية، وان نزار يعاني الآلام والأحزان، فهو من خلال توظيفه لها بوجه شتمه وعتابه للأمم، ويصفها بأنها امة منهزمة تعيش تحت الحصار والغبن،في حين يوظف صفات مشبهة أخرى (ثلج، خصب) للتفاؤل وزرع الأمل في الأطفال الذي يرى فيهم الإشراق والازدهار و التحرر. فمثلا صفة(ثلج) هي صفة ثابتة دائمة في الأطفال لأنهم طاهرون كالثلج لا يعرفون النفاق والانحناء للعدو والانكسار والاستسلام للهزائم.

- **صيغة المبالغة:**

إذا أريد للدلالة على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث ، حول بناء اسم الفاعل إلى أبنية متعددة هي صيغ المبالغة، ويرى بعضهم إنها لا تجيء إلا من الثلاثي المتعدي وان ما جاء على أوزانها من اللام إنما موصفة مشبهة.[3]

وتبنى صيغ المبالغة كما ذكر ابن فالويه على اثني عشر بناء هي:

1- عبد الستار عبد اللطيف: **أساسيات علم الصرف**،ص64.

2- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص 16-17.

3- عبد الله درويش: **دراسات في علم الصرف**، مكتبة الطالب الجامعي، القاهرة، ط3، 1987،ص 18.

(فِعال: كحسان وفَعْل كغَدْر، وفَعَال كغدار، فعول: كغدور، ومفعيل: كمفطير، ومفعال: كمفطار، وفعلة : كهمزة، وفعولة: كملولة، فعالة:كعلامة، وفاعلة: كرواية وخائنة، وفعالة: كبقاقة–لكثير الكلام– ومفاعلة: كمجرامة).[1]

ويرى الأستاذ كمال إبراهيم أن صيغة (فاعل) تحور إلى خمسة أوزان إذا ما أريد بها الكثرة والمبالغة في الصفة وهي: (فعال، مفعال ، فعول، فعيل، فعل) وذكر صيغا أخرى سمعت هي: (فعيل ، مفعيل ، فعلة، فعال، فاعول)[2]

سنقتصر في دراستنا التركيز على الصيغ الموظفة في القصيدة:

فعيل : وهي من الصيغ التي تستعمل في الدلالة على معني المبالغة واستعمالها في القصيدة لا يخلو من معاني: التحصر والألم، والأمل ، يقول نزار:

يا وطني الحزين
حولتني بلحظةٍ
من شاعرٍ يكتب الحب والحنين
لشاعرٍ يكتب بالسكين[3]

نجد نزار يستعمل صيغ المبالغة هذه لان الشاعر في موقف من الألم والوجع، فهو يتحسر على وطنه وعلى حاله، وطنه الذي غطاه الحزن والكآبة ويتألم على حاله فقد كان شاعر الغزل والحب والمرأة تحول في لحظة إلى شاعر يكتب ليعاتب ويشتم العرب.

فِعَال: ترددت هذه الصيغة في قول نزار:

لأن نصف شعبنا.. ليس له لسان

1– عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 1998،ص243.

2– كمال إبراهيم: **عمدة الصرف**، دار الكتب العلمية، بغداد،ط2، 1945، ص184.

3– نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص 16–17.

فنحن جيل القيء، والزهري، والسعال[1]

فالشاعر لجأ إلى توظيف صيغتي **فِعَال، فُعَال** للمبالغة، فهو في موقف يقول تألم، فنجده يعاتب قومه عسى أن يجد فيهم من يصحى ليدافع عن حاله وعن أمته وعن وطنه، كما أنه يوصي بقوله الأطفال بأن لا يتبعوا آثارهم ويقنعوا بهو لأن سيلقون بهم الى الهزيمة لا محالة.

وبعد هذا العرض البسيط لابرز المشتقات واستعمالاتها ودلالاتها في قصيدة هوامش على دفتر النكسة لـ: نزار قباني، يجب علينا التنبيه الى ان استخدامها اقتضتها الاحوال والظروف التي عاشها الشاعر، والتي أثرت فيه.

ومما يجب الاقرار به ان نزار وفق الى حد كبير في استعمال تلك المشتقات (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبه، صيغة المبالغة[2]) ، فقد لعبت كل منها دورا فعال في القصيدة ، سواء على المستوى الفني او المعنوي، وقد اختار منها أوسعها واشهرها استعمالا في العربية ، واعمق تأثي في المعني والصور ولم يكن الاختيار مقتصرا على الالفاظ والعبارات فحسب، بل تجاوز الى اختيار المواضع والحالات.

3-الحروف:

- مفهوم الحرف في اللغة:

لقد أفاض العلماء في الحديث عن الحرف في اللغة وفي الاصطلاح، وفيما يلي وقفة قصيرة عند أهم آرائهم في هذا الخصوص.

ومعنى الحرف في اللغة: الحرف من كل شيء طرفه، و شفيره و حَده.[3]

1- المرجع نفسه ،ص17.

2- ابراهيم قلاتي: **قصة الاعراب**، ص193.

3- الطاهر احمد الراوي: **مختار القاموس**، الدار العربية للكتاب، دط، 1998، ص135.

أيضا ورد معنى الحرف في اللغة:بمعنى الجانب، يقال:(حرف السفينة والنهر، وقعدوا على حروفها،أي جوانبها)[1]

ويعني أيضا: الحرف من كل شيء طرفه وجانبه ،ويقال:فلان على حرف من أمره، ناحية منه، إذا رآه شيئا لا يعجبه عدل عنه. ومن الدواب :الضامرة الصلبة[2] ، لذلك قال احد شعراء الأندلس يصف ناقة:

حَرْفٌ كَمَثَلِ الصَادِ إلّاّ أَنَهَا بعد الثرى جاءت كحرف النون.
كالبدر قدره الإله منازلا في الأفق حتى عاد كالعجون.[3]

يقول ابن منظور: " الحرف في الأصل:الطرف والجانب، و به سمي الحرف من حروف الهجاء "[4]

كما ذكر الزمخشري:"أن الحرف هو الطرف، يقال: قعد على حرف السفينة، وقعدوا على حروفها أي أطرافها."[5]

- مفهوم الحرف في الاصطلاح:

تعرض أكثر النحويين قديما وحديثا.لتعريف الحرف وبيان معناه وحده،ويمكن تقسيم النحاة في تعريفهم للحرف إلى فريقين.

الفريق الأول:يرى أن الحرف كلمة دالة على معنى في غيرها ،اي:إن دلالة الحرف في معناه الافرادي متوقفة على المتعلق بخلاف الاسم و الفعل،فان دلالة كل منهما على

1- سعيد الخوري الشرتوني البناني: **تقرب الموارد في فصح العربية والشوارد**، مكتبة لبنان، بيروت،ج2، 1992،ص131.

2- مجمع اللغة العربية: **المعجم الوجيز**، وزارة التربية والتعليم، دت،ص 301.

3- عمر بن حسن: **المطرب من اشعار اهل المغرب**، باب المرواني الطليق،ج1، دت، ص90.

4- ابن منظور: **لسان العرب**، ص41.

5- شوقي المعري: **اساس البلاغة**، مكتبة لبنان، ط1، 1998، ص84.

معناه الافرادي غير متوقفة على ذكر متعلق،وقد ذهب أكثر النحاة إلى هذا الرأي في تعريفهم العرف، فاغلب أقوال النحاة تدور في ذلك واحدا تقريبا،وهو أن الحرف كلمة تدل على معنى في غيرها ،وقد ذكر لسيبويه أن الحرف:جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل ومثل ذلك ب،ثم وسوف و واو القسم و واو الإضافة.[1]

وأورد ابن فارس ما قاله ليسويه في حد الحرف وارتضاه، بعد أن ذكر أن أهل العربية قد أكثروا في حده، وان اقرب ما فيه قول سيبويه في أن الحرف : ما أفاد معنى ليس في اسم و لا فعل نحو قولنا:(زيد منطلق) ثم نقول: (هل زيد منطلق) فافدنا بـ (هل) ما لم يكن في(زيد) ولا في (منطلق).[2]

وعندما تحدث ابن مالك عن (الكلمة) قال: " هي إما اسم ، وإما فعل، وإما حرف لأنها ان دلت على معنى في نفسها غير مقترنة بمزمن فهي اسم، وان اقترنت بزمان فهي فعل ، وان لم تدل على معنى في نفسها، بل في غيرها فهي حرف."[3]

وأما المرادي فقد قال عن الحرف : " وقد حد الحرف بحدود كثيرة ومن أحسنها قول بعضهم: الحرف كلمة تدل على معنى في غيرها فقط، ثم فسر ذلك بقوله:" إن دلالة الحرف على معناه الافرادي غير متوقفة على ذكر متعلق، ألا ترى انك إذا قلت: (الغلام) فهم منه التعريف، وقلت: (الـ) مفردة لم يفهم منه معنى فإذا قرنت بالاسم أفادت التعريف[4]"

وما ذكرناه سابقا هي مجمل أراء السابقين من الفريق الأول في تعريفهم الحرف قال: "فالحرف كلمة تدل على معنى في غيرها فقط"[5]، وقال صاحب القواعد الأساسية عن الحرف: مايدل على معنى بواسطة غيره نحو: هل، في، ولم.

1- عبد السلام هارون: **الكتب لسيبويه**، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط2، 1982، ص12.

2- ابن فارس:**الصحابي في فقه اللغة**،مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993،ص87.

3- أبو عبد الله بدر الدين: **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، الدار السودانية للكتب، السودان، ط1، 1994،ص15.

4- عياش حسن: **النحو الوافي**، دار المعارف، القاهرة،ط1، ج1، دت ،ص68.

5- أحمد السيد الهاشمي: **القواعد الأساسية للغة العربية**،دار الكتب العلمية، بيروت،ط1،دت،ص24.

أما **الفريق الثاني:** وهو قلة من النحاة، فواضح من كلامهم أن دلالة الحرف عندهم لا تحتاج الى مساعد، أو بتعبير أوضح لا تحتاج إلى بناء لغوي ينظم إليه حتى تظهر دلالته، إنما تظهر دلالته في نفسه، أي : منفردا ، كما تظهر في حالة ارتباطه بكلام أخر ، وهذا ما قصده أصحاب هذا الرأي من عبارة(في نفسه)، أي أن الحرف يدل على معناه منفردا أو ضمن جملة مفيدة ومثال لذلك إذا قلنا: (تحت) فإنها تدل على معنى في حالة انفرادها ، كما تدل على نفس المعنى في حالة تركيبها في جملة مفيدة مثل: (جلست تحت الشجرة) فدلالة (تحت) وهي اسم مفرد على معنى (التحتية) كدلالتها على نفس المعنى، وهي في بناء لغوي مفيد، كذلك إذا قلنا(على) وهي حرف جر يفيد معنى (العلو) منفردا ، كما يدل على نفس المعنى عندما يكون في جملة مفيدة مثل: (الكتاب على المنضدة) أو (العصفور على الغصن).[1]

1- حروف العطف

- العطف في اللغة:

جاء في مختار الصحاح: (ع، ط، ف) بمعنى مال، و(ع، ط، ف) الوسادة إذا ثناها، وجاء في مختار القاموس(ع، ط،ف) عطف يعطف، بمعنى مال، عطف عليه، وتعطّف: أشفق، وعطف عليه، والمعطف: الرداء.[2] وفي معجم مقاييس اللغة: يقال: عطفت الشيء، إذا أملته، والرجل يعطف الوسادة بينها.[3]

وعطف الشيء يعطفه عطفا و عطوفا، فانعطف وعطفه، فتعطف رأس العود فانعطف، أي: حنيت فانحنى، وعطفت: ملت، وعطف فلان عن كذا ارجع وانصرف.[4]

- العطف في الاصطلاح

1- حسن عباس: **النحو الوافي**، ص77.

2- الجوهري: **مختار الصحاح**، المكتبة العصرية، بيروت،ط3، 1998، ص212.

3- ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، دار الفكر، القاهرة،دط،1979، ص351.

4- ابن منظور: **لسان العرب**، ج4،ص 2996.

هو تابع يدل على معنى مقصود بالنسبة مع متبوعه، يتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف مثل: (قام زيد وعمرو) فعمرو تابع مقصود بنسبة القيام إليه مع زيد[1]

كما ذكر أصحاب(النحو الأساسي) حدا للعطف، فعرفوه بأنه : التابع الذي يتوسط بينه وبين متبوعه أحد أحرف العطف و هي: (الواو، الفاء، ثم، حتى، أم، أو، إما، لا، بل، لكن)[2]

ويلاحظ بأن هناك علاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، فالمعطوف وهو التابع يرد على المعطوف عليه[3]

وينقسم العطف إلى قسمين: عطف بيان، عطف نسق. لذلك قال بن مالك :

العطف: إما ذو بيان أو نسق والغرض الآن بيان ما سبق.[4]

فعطف البيان هو التابع الجامد المشبه للصفة في إيضاح متبوعه، وعدم استقلاله نحو: (اقسم بالله أبو حفص عمر) فعمر عطف بيان: لأنه موضع لأبي حفص.[5]

فهو يختلف عن البدل في أن البدل يكون هو المقصود بالحكم دون المبدل منه، ففي قوله (جاءت القبيلة ربعها) فالمقصود في الجملة هو الربع لا القبيلة، وهذا بخلاف عطف البيان، إذ المقصود فيه هو المتبوع وهو للمتبوع وكشفا عن المراد منه.[6]

1- عبد القاهر الجرجاني: **التعريفات**، مكتبة لبنان، بيروت،دط، 1978، ص341.

2- محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون: **النحو الأساسي** ، دار الفكر العربي،دط، 2005،ص387.

3- المرجع نفسه، ص387.

4- ابو عبد الله بدر الدين: **شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك**، ص218.

5- المرجع نفسه: ص219.

6- المرجع نفسه: ص220.

أما عطف النسق: فهو التابع المتوسط بينه وبين متبوعة حرف من أحرف العطف، ويسمى المعطوف بالحرف وحروف العطف هي:(الواو، الفاء، ثم، حتى، أم، أو،لكن، إما، لا، بل).

إن سيطرت حروف الربط على قصيدة هوامش ليست تامة، فهي ترد في مقاطع معينة، تمتلك فيها فاعلية كبيرة؛ لأن حرف العطف(الواو)، يكتسب في مقاطع القصيدة سمات تعبيرية و إيحائية مشعة، إذ يصبح موحيا بتلك الحالة الشعورية التي اعترت الشاعر وهو يستلهم هزيمة العرب(مفردات العهر والهجاء والشتيمة، مالحة ضفائر النساء والليل والأستار والمقاعد ، لأننا ندخلها بمنطق الطبلة والربابة، وسيفنا أطول من قاماتنا، والروح جاهلية، بالناي والمزمار، ونحن في السرداب، وتغسلوا الأثواب...).[1]

فتتسارع الحركة ، ويصل انفعال الشاعر إلى أقصاه، وهكذا فقد كان حرف العطف موحيا بجوهر تلك الحالة للشاعر،وما بدى عليه من انفعالات وغضب شديد، فكانت هزائم العرب في كل شيء تجسدت، في الفكر والروح والوطن، وكأن الشاعر يستشعر قلق ضياع الأمة على مستوى النص، فيلجأ إلى تعويض هذا الشعور بتركيزه على الترابط اللغوي، من خلال استخدام حرف العطف(الواو)، الذي شكل رابطا بين الألفاظ والجمل.[2] فيستحيل حرف العطف (الواو) إلى بؤرة تشع منها إيحاءات الحيرة والقلق والفقد والتيه الذي يلفع مظاهر الحياة كلها بعد هزائم العرب، كما يوحي حرف العطف بتمدد حالة الضياع هذه وانتشارها على فترات متراخية ومتطاولة من الزمن، وكأن حالة الصمت والضياع هذه قد أصبحت سمة الحياة الدائمة.

وظف في قصيدته حرف العطف(الواو) ليربط تفاؤله وأمله بالأطفال الذين يرى فيهم مستقبلا مشرقا (وطاهرون كالندى و الثلج، وانتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة...)[3]

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص7.6.5.

2- عباس حسن : **النحو الوافي**،ص70.

3- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص 17.

فالأطفال بالنسبة له هم السبيل الوحيد والطريق الأمثل للتخلص من أنواع التخلف والجهل والقضاء على الهزيمة في شتى مجالاتها.

2- حروف الجر:

هي حروف تجر معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها أو تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها ، أنها قنطرة توصل المعنى بين الفعل والاسم المجرور، فلا يستطيع العامل إن يوصل أثره إلى ذلك الاسم إلا بمعونة حرف الجر [1] كقولك : كتبت بالقلم، أرسلت إلى صديقي خطابا.

ويمكن تقسيم هذه الحروف إلى مايلي:

أ- حروف الجر الأصلية: وهي الحروف التي تؤدي معنى جديدا في الجملة، وتصل بين عاملها والاسم المجرور بها، وهذه الحروف هي: من ، حتى ، في، عن، على، مذ، منذ، اللام، كي، الواو،الكاف.[2]

ب- حروف الجر الزائدة: وهي حروف لا تفيد معنى جديدا في الجملة بل تقوي المعنى القائم فيها ويكون إعراب الاسم بعدها مجرورا لفظا وله محل من رفع أو نصب أو جر، على حسب مقتضيات العوامل والإعراب، مثل قوله تعالى:" وَكَفَى بِالله شَهِيدًا" النساء الآية 79.

فلفظ الجلالة " الله" مجرور لفظا مرفوع محلا على انه فاعل كفى، وحروف الجر الزائدة هي: الباء، اللام، الكاف، من.[3]

يكثر ورود حرف الجر في النصوص الشعرية(من ، إلى، عن ، على، في ، ربّ، الباء الكاف ، اللام) لاسيما (في ، من، الكاف، اللام، إلى ، الباء)[4]

1- ابراهيم قلاتي: **قصة الاعراب**، دار الهدى للنشر، الجزائر، دط، 2006، 310- 311.

2- إبراهيم قلاتي :**قصة الإعراب** ص312.

3- المرجع نفسه: ص312.

4- المرجع نفسه،ص312.

ويمثل تكرار حروف الجر الآتية (من، في ، الباء)ظاهرة أسلوبية في شعر نزار قباني خاصة في بعض قصائده، كقصيدة هوامش على دفتر النكسة

مالحةٌ في فمنا القصائد

السر في مأساتنا

توجز في عبارة

يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح

ونحن في السرداب

فالناس يجهلونكم.. في خارج السرداب

تركض في الشوارع

نقعد في الجوامع...الخ[1]

لقد تواتر حرف الجر (في) في بعض مقاطع القصيدة(13) مرة ، وما كثف دلالته هو دخوله على كلمات وألفاظ رامزة لأبعد ودلالات مختلفة تجسد حالة الشاعر على مصير أمته العربية كـ:(فمنا ، مأساتنا، عبارة، الصباح، السرداب، الشوارع، الجوامع.) كل هذه الدوال وان اختلفت صيغها، إلا أنها تصب في دلالة واحدة لارتباطها بحرف الجر (في)، وهي دلالة توحي إلى حزن الشاعر ومأساته وآلمه ، ومعاناته الداخلية، وتحسره الشديد على الحالة التي باتت مصير كل امة عربية .

ومن حروف الجر الموظفة بشكل واضح وكانت الهيمنة على باقي الحروف في القصيد حرف الجر (من) الذي يبلغ تواتره (17) مرة، يقول الشاعر:

من شاعرٍ يكتب الحب والحنين

لأن ما نحسه أكبر من أوراقنا

لا بد أن نخجل من أشعارنا

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص1-17 .

من مواهب الخطابة

صراخنا أضخم من أصواتنا

وسيفنا أطول من قاماتنا

ما دخل اليهود من حدودنا

تسربوا كالنمل.. من عيوبنا

من لهب ونار... الخ[1]

حرف الجر(من) في هذه المقاطع له دور بارز فبدخوله أكسب هذه الأسطر الشعرية دلالات وإيحاءات مختلفة بعيدة عن الدلالة النحوية (الجار والمجرور) كدلالة الشتم والاستهزاء والسخرية. شتم الشاعر للعرب والسخرية منهم لصمتهم عن الحق والدفاع عن الأوطان وقهر الأعداء والقضاء عليهم: وسبات الضمير العربي الذي قتل كل المعاني الأخلاقية والفكرية,

ومن حروف الجر المكررة الباء واللام، (بـ، لـ)، ومثالنا على ذلك قول الشاعر:

حولتني بلحظةٍ

لشاعرٍ يكتب بالسكين

بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابه

بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

لأننا ندخلها ..

بمنطق الطبلة والربابه

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص1-17 .

بالناي و المزمار

لو لم نمزق جسمها الطري بالحراب[1]

فتكرار حرفي الجر (الباء واللام) جاء ليدلا على التوكيد و البوح، بوح الشاعر بما ينتابه من شعور، كما يجد نزار نفسه أسيرا للضياع والعجز والشك، فحالت الأمم العربية تثير فيه مشاعر الإحباط وعدم القدرة على تخطي هذا المصير المؤلم، وبما صوتي (الباء، اللام) مجهوران[2] ، فهما يتلاءمان مع الحالة النفسية للشاعر الذي يصرخ من أعماقه ويأمل في تغيير الواقع المعيش ، يصرخ عله يجد من يستجيب لصراخه بنادي عله يوقظ الضمير الإنساني العربي ويعرف حقيقة عيشه التي سيطرت عليه الهزيمة في شتى جوانبه.

جاءت القصيدة في أبياتها تضم حروف العطف وحروف الجر التي ساعدت في توضيح المعنى واسترسال الأفكار التي أراد نزار أن يوضحها للقارئ المتلقي. ومما سبق و الملحوظ عند قراءة القصيدة أن حروف الجر هيمنت بشكل مكثف على الأبيات (في ، من، الباء، اللام، إلى)، فجاءت هذه الأخيرة لترمز لأبعاد ودلالات مختلفة تجسد لنا الحالة التي يعاني منها الشاعر من حزن وألم واسى على واقع الأمة العربية التي تعيش واقع الاضطهاد والاكتئاب المستمر.

في حين جاءت حروف العطف أقل توترا من حروف الجر، فكانت حروف العطف تربط بين المعاني والدلالات [3]، فهي أيضا وظفت لتوحي بجوهر تلك الحالة الشعورية لنزار، وما بدى عليه من انفعالات وغضب، فكانت تربط بين معاني اللوم والشتم تارة ، وبين الأمل والتفاؤل تارة أخرى، فنزار من خلال حروف العطف يستشعر حالة الأمة العربية ومصيرها.

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**، ص1-17 .

2- ابراهيم انيس : **الاصوات اللغوية**، ص60.

3- محمد حماسة عبد اللطيف :**النحو الاساسي** ،ص385

ومما سبق نستنتج إن حروف العطف وحروف الجر مكملان لبعضهما في النصوص الشعرية، فلا يمكن الاستغناء والتخلي على أحداهما، فهما يصنعان بتماسكهما قالب القصيدة.

الفصل الثانـي:

المستوى التركيبي و المستوى الدلالي

أولا : المستوى التركيبي

1- الجملة البسيطة

2_الجملة المركبة

ثانيا : المستوى الدلالي

1_ الحقول الدلالية

2_ الصور الشعرية

أولا:المستوى التركيبي:NIVEAU SYNTOXIQUE

يعالج المستوى التركيبي البنية التركيبية للأقوال والنصوص، يقول السكاكي :"اعلم أن علم النحو هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية ،وأعنى بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض ،ورعاية ما يكون من الهيئات ..."[1]

والجملة هي ميدان الدراسة النحوية إذ يقول محمد حماسة عبد اللطيف :"ومع اعتقادي بأنه أية نقطة ما تصلح إن تكون منطلقا للبحث الجاد المفيد أرى أن الشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده وأن فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا إذا كان هذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جمله المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه، كما يحب بعض المحدثين أن يسموا الوزن والقافية"[2]

من هذا التعريف نستنتج أن المستوى التركيبي من أهم العناصر التي تفسر في تحليل العمل أو الخطاب الشعري ولذلك أهمية كبيرة لان الجملة في القصيدة الشعرية تكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح.

كما نجد الحاج صالح عبد الرحمان يعتبر الجملة:" نواة لغوية تدل على معنى وتفيد فائدة"[3] وقد عرف إبراهيم أنيس الجملة بقوله:" إن الجملة في اقصر صورها هي اقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر."[4]

1- السكاكي : **مفتاح العلوم**، ص 75.

2- محمد حماسة عبد اللطيف: **الجملة في الشعر العربي**، مكتبة الخانجي القاهرة،ط1، 1990،ص418.

3- بلقاسم دفة: **في النحو العربي، رؤية علمية في المنهج، الفهم، التعليم التحليل**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2002، ص16.

4- محمد احمد نخلة، **مدخل الى دراسة الجملة العربية**، دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان، دط، 1988، ص21.

أما إبراهيم السامرائي يقول:" ولن تخرج في بحثنا في مسألة الجملة عن الإسناد، فالجملة كيفما كانت اسمية أو فعلية قضية اسنادية "[1]

فالسامرائي خالف إبراهيم أنيس في قضية الإسناد، حيث تمسك بها واعتبرها عنصرا هاما في تحقيق الجملة اللغوية سواء كانت اسمية أو فعلية.

أما الغرب، فعنايتهم بحد الجملة لا تقل شأنا عما جاء في الدرس العربي، فقد تعددت تعريفاتهم للجملة ومن بينها يقول ديونسيوس ثراكس:" الجملة نسق من الكلمات يؤدي فكرة تامة"[2]

و عرفها ماريو باي بأنها: " عدد من الكلمات مرتبة ترتيبا جراماتيكيا ونحويا مكونة بذلك وحدة جراماتيكية تامة ذات معنى وهي تتابع مع الكلمات و المورفيمات التنغيمية."[3]

ومن البديهي أن تشتمل النصوص الأدبية على الجمل بقسميها الاسمية والفعلية ومن البديهي أيضا أن يكون لكل قسم من هذين القسمين ميزات وخصائص تعبيرية لان ما تحققه الجمل الفعلية من دلالات ومعاني قد لا يحقق باستعمال الجمل الاسمية والعكس صحيح.[4]

ويمكن تقسيم هذه الدلالات باعتبار الثبوت والتجدد وتتراوح هذه الدلالة بين جملة تفيد الثبوت و أخرى تفيد التجدد وفي الغالب الجملة الفعلية موضوعة لإفادة التجدد والحدوث، والجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها لثبوت الشيء وذلك أن الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجدد والحدوث آن بعد آن.[5]

1- محمد احمد نخلة :،**مدخل الى دراسة الجملة العربية** ،ص 22.

2- جمعة العربي الفرجاني: **مفهوم الجملة عند القدامى والمحدثين**، المجلة الجامعة، العدد15،مجلد 2، 2003،دب،ص60.

3- ماريوباي:**أسس علم اللغة**، ترجمة احمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة،ط8، ص112-113.

4- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، تحقيق محمد شاكر أبو فهد،دار مدني، القاهرة،ط1992،3، ص143.

5- احمد خليل: **المدخل الى دراسة البلاغة العربية**، دار النهضة العربية، بيروت،دط، 1968، ص 182.

1- الجملة البسيطة: Phrase Simple

إن أشهر ما في هذه الجملة، أنها تشكل من عنصرين، اسنادين بسيطين (فعل+فاعل) وفي بعض الحالات ترد ممتدة إلى متممات الإسناد، كالمفاعيل والصفات والأحوال والظروف ونحو ذلك، هذا بسبب ما يتطلبه السياق و الموقف، فيؤدي إلى غزارة الجملة من حيث تركيبها.[1]

وتتفرع دراستنا إلى الجملتين: الفعلية والاسمية.

1-1-الجملة الفعلية: Phrase Verbale

تحدث النحاة العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة، و اشمل تعريف لها الذي ذكره ابن هشام قائلا: " تسمى فعلية إن بدأت بفعل سواء كان ماضيا أو مضارع، أو أمر ، وسواء كان الفعل متصرفا أو جامدا، وسواء كان تاما أو ناقصا، وسواء كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول ، كقام زيد ،ويضرب عمر، واضرب زيدا، ونعم العبد، وكان زيد قائما"[2]

ولا فرق في الفعل بين أن يكون مذكورا أو محذوفا تقدم معموله عليه أم لا، تقدم عليه حرف أم لا نحو (هل قام زيد، ونحو زيدًا ضربته، ويا عبد الله، فزيدا و عبد الله منصوبان بفعل محذوف ، لان التقدير في الأول ضرب زيدا ضربته) فحذفت (ضربت) لوجود مفسره وهو ضربته وفي الثاني (أدعو عبد الله) فحذف أدعو لأن حرف النداء نائب عنه نحو" فَرِيقًا كَذَبْتُمْ وَ فَرِيقًا تَقْتُلُونَ"[3] ففريقا مقدم من تأخير والأصل (كذبتم فريقا)[4]

1- فاضل صالح السامرائي: **الجملة العربية تاليفها واقسامها**، دار الفكر،عمان،الاردن،ط2، 2007، ص35.

2- ابن هشام الانصاري: **معنى اللبيب عن كتب الاعاريب**، تحقيق المبارك وحمد على حمد الله دار الفكر، دمشق، ط1، 1964، ص 40.

3- **القرآن الكريم**: برواية ورش بن نافع، الدار القيمة، دمشق، سوريا، 2013، سورة البقرة، الآية 87.

4- ابن يعيش النحوي: **شرح المفصل**، عالم الكتب للطباعة، دب،ط1، 1998، ص88.

والركنان الأساسيان في الجملة الفعلية والتي لا تتم بدونهما هما الفعل والفاعل وقد تضاف إليهما عناصر أخرى كمتممات لتتمم المعنى أو تضيف إليه معاني أخرى.

أما التعريف الحديث للجملة الفعلية، فبني على كون المسند فعلا: تقدم أو تأخر، أو دالا على التجدد .وأشار مهدي المخزومي إلى ذلك قائلا: " هي ما كان المسند فيها فعلا، سواء تقدم إليه أم تأخر، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير."[1] و قال في موضع آخر:" هي الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد ، أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا متجددا"[2]

وبهذه الرؤية الحديثة يتضح إن الجملة الفعلية هي كل جملة احتوت على فعل.

يستخدم نزار الجملة الفعلية قصد الإخبار عن الحدث في الزمن الماضي أو المضارع، أو الأمر[3] وقد وردت الجملة الفعلية في قصيدة " هوامش على دفتر النكسة" على عدة أنماط

النمط 01: فعل + فاعل(ضمير مستتر) + مفعول به.

ومن أمثلة قوله:

وليس حداد لديكم

يصنع السيوف[4]

يتكون هذا التركيب من جملة فعلية، الفعل فيها (يصنع[ص:8])، والفاعل ضمير مستتر (والسيوف[ص:8]) مفعول به يتحدث الشاعر خلال هذا التركيب عن ضعف أمته وإنما جاء الفاعل (الحداد) مضمرا لان الآخرين يتعاملون معه باحتقار واستهجان، لأنه غائب في القيمة داخل المجتمع غاب ظهوره في الجملة.

1- مهدي المخزومي: **في النحو العربي(نقد و توجيه)**، دار الرائد العربي، بيروت،ط2، 1986، ص 47.

2- المرجع نفسه: ص41.

3- المرجع نفسه: ص83.

4- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**: ص8.

النمط 02: فعل + فاعل (ضمير متصل) + متمم

يتضح هذا في قوله:

قلت له:

يا سيدي السلطان

كلابك المفترسات مزقت ردائي.[1]

نلاحظ بان هذا التركيب يتضمن فعل ماضي و فاعل تمثل في الضمير البارز(ت)، فالشاعر يفصح عن وجوده و تحمله للمسؤولية، فجاء ضميرا بارزا مرتبطا بالفعل (قال)،حتى يؤكد انه صوت موجود ،و يجب أن يكون مسموعا

النمط 03: فعل + فاعل+ جار و مجرور:

حيث يقول نزار:

ما دخل اليهود من حدودنا.[2]

فالجملة (دخل اليهود من حدودنا)فالجملة (دخل اليهود من حدودنا ص8)،مركبة من فعل (دخل)و فال (اليهود ص8)و شبه الجملة المكونة من الجار و المجرور(من حدودنا ص8) التي تعتبر متمما للجملة، والدال على الغدر والخداع اللذين شعر بهما الشاعر عند الهزيمة، و إنما أظهر نزار الفاعل (اليهود ص8) لأنهم قوة تمكنت من الانتصار علينا في الحروب التي سببها عيوبنا.

1-نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ص12.

2- المصدر نفسه، ص8.

النمط 04: فعل + المفعول به+ الفاعل+ المتمم.

يقول الشاعر :

لأننا ندخلها

بكل ما يملكه الشرقي من مواهب[1]

وكذلك قوله:

كلفنا ارتجالنا.[2]

نلاحظ تقدم المفعول به الذي تمثل في الضمير (الهاء) في البيت الأول (يملكه)، وفي البيت الثاني تمثل في (النون) في كلمة (كلفنا) لأن الشاعر يسخر من مواهب الخطابة لدى الشرقي ويهدف بخطابه هذا إلى إثارة هذا المجتمع الذي هو في سبات دائم، فجعل الشاعر الحرب والمواهب مفعولا به، تميزا في الرتبة الأخيرة من الجملتين، حتى يؤكد عدم الاهتمام بهما وعدم التفكير فيهما.

النمط 05: فعل + فاعل(ضمير مستتر)+ مفعول به + مفعول مطلق.

يتضح هذا النمط في قوله:

ترتجل البطولة ارتجالا[3]

هذا التركيب معناه على معنى عامله وجاء توكيدا للبطولة الفارغة التي يفتخر بها الشعب العربي إذا أنها بطولة لا تبنى على تخطيط أو دراسة أو التأمل، وعليه فهي بطولة وهمية وفارغة.

1- نزار قباني: **هوامش على الهوامش**: ص 6.

2- المصدر نفسه: ص 7.

3- المصدر نفسه، ص11.

النمط06: فعل مبني للمجهول + نائب فاعل + متمم.

يقول نزار:

لأني حاولت أن أكشف عن حزني وعن بلائي

ضربت بالحذاء.[1]

فالفعل (ضربت) مبني للمجهول أنجز في الماضي ، ونائب الفاعل الضمير(تْ)، و يأتي توظيف الشاعر للماضي المبني للمجهول بحيث يسقط منه الفاعل، وينوب عنه نائب الفاعل لكي يكشف عن حقيقة هامة وهي أنه لا يستطيع في هذا المجتمع الإخبار عن الضارب الحقيقي لأن ذلك يكلفه كثيرا، ويجلب له ضربا أكبر، سيما إذا علمنا أن نائب الفاعل يحظر خوفا منه أو خوفا عليه.[2]

1-2-الجملة الاسمية: Phrase Nominal

هي جملة مكونة من مبتدأ وخبر، وبالمبتدأ يبدأ الكلام الذي يبنى عليه بكلام آخر يتم معناه يسمى الخبر وهما عنصران لغويان أصليان ، يعرفان بالمسند والمسند إليه.[3]

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن مصطلحي (المبتدأ و الخبر) لا يرجعان إلى مجيء الأول أولا، والثاني ثانيا، وإنما يردان إلى كون الأول يثبت له معنى والثاني يثبت به معنى، وها هنا نقطة يجب القطع معها بوجوب هذا الفرق أبدا، وهي أن المبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا ولا كان الخبر خبرا لأنه مسند ومثبت به المعنى: تفسير ذلك أنك إذا قلت : زيد منطلق: فقد أثبتت الانطلاق لزيد و أسندته إليه فزيد مثبت له ومنطق مثبت به[4].
فالعلاقة بين المسند والمسند إليه تسمى إسنادا.

1- نزار قباني:**هوامش على الهوامش** ص13.

2- ابراهيم قلاني : **قصة الاعراب**، ص230.

3- فاضل صالح السامرائي: **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، ص40.

4- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص214.

وقد حاول النحاة والبلاغيون العرب توضيحه يقول سيبويه:" وهما ما لا يغني واحد عن الآخر، ولا يجد منه بدا، فمن ذلك الاسم مبتدأ، والمبنى عليه وهو قولك(عبد الله أخوك) و (وهذا أخوك و مثل يذهب عبد الله) فلابد للفعل مع الاسم كما لم يكن للاسم بدا من الآخر في الابتداء."[1]

ومما يلاحظ في هذا النص إن الجملة الاسمية لا تقوم إلا بالمسند إليه والمسند و أن المعنى لا يحصل إلا بإسناد أحدهما إلى الآخر.

إن أبرز تعريف للجملة الاسمية وأشملها ما ذكره ابن هشام قائلا:" فالاسمية هي التي صدرها اسم ، (كزيد قائم) و (هيهات العتيق) و (قائم الزيدان)"[2]

أما حديثا فقد بنى تعريف الجملة الاسمية على كون المسند إليه اسما متصفا بالثبوت، يقول مهدي المخزومي في ذلك:« وهي الجملة التي لا يكون فيها المسند فعلا، وذلك نحو : محمد أخوك والحديد معدن، فأخوك ومعدن دالان هنا على الدوام، أي : دوام اتصاف المسند إليه بهما، لان الأخوة ثابتة لمحمد لا تتغير ولا تصير من حال إلى حال، لأن المعدنية وصف ثابت للحديد، لا تتغير ، فكل من هاتين الجملتين جملة اسمية [3]"

يمكننا تصنيف ما ورد من الجمل الاسمية في قصيدة نزار قباني إلى الأنماط الآتية :

النمط 01: مبتدأ خبر .

يقول نزار :

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح الجاهلية[4]

1- سيبويه: **الكتاب**، ص27.

2- ابن هشام الانصاري: **مغني اللبيب عن كتب الاعاريب**،ص 376.

3- مهدي المخزومي: **في النحو العربي**، ص 86.

4 - نزار قباني : **هوامش على الهوامش** : ص 6-7.

فنزار في هذا البيت يصور لنا حالة الأمة العربية في جملة بسيطة مكونة من مسند إليه ومسند ، فيصفها بكلمات معبرة موجزة تمثل ما آلت هذه الآمة من تخلف و جهل

النمط 02 : خبر مقدم + مبتدأ مؤخر .

يقول نزار : مالحة ضفائر النساء

مالحة أما منا الأشياء[1]

تبرز دلالة التراكيب الاسنادية التي اعتمدها الشاعر للإفصاح عن معاناته و آلامه بفعل العدو ، كما تدل على الثبات أمامه مهما طغت الملوحة عليه ، إذ قدم الخبر (مالحة[ص5]) مرتين و أخر المبتدأ (ضفائر النسائر[ص5]) حتى يكشف عن مأساة القيم الجمالية (ضفائر النسائر[ص5]) كما قدم الجملة الثانية الخبر (مالحة [ص5])حتى يضع جميع الأشياء في نظام المبتدأ المؤخر في الحضور و القيمة و الأهمية .

النمط 03: مبتدأ + متمم + خبر .

يقول نزار : ذقوننا طويلة

نقودنا مجهولة

عيوننا مرافئ الذباب[2]

الملاحظ في هذا المقطع الشعري الفصل بين ركني الإسناد بمتمم (النون مضاف إليه) دل على التعريف الذي يكشف من خلال (النون) إن الذقون الطويلة هي خاصيتنا و هي دليل الجهل ، و إن النقود المجهولة هي أيضا لنا ، و هي دليل عجزنا الاقتصادي ، والعيون التي تحولت إلى مرافئ الذباب هي عيوننا و هي دليل الفقر و الحياة الكريهة .

1 – نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ص5

2 – المصدر نفسه :ص 08.

وكذلك في قوله : صراحتنا أضخم من أصواتنا

و سيفنا أطول من قاماتنا [1]

ففي هذا التركيب دل على تقزم و ضعف حامل السيف أمام عدوه ، و إننا امة ضجيج و هرج و مرج و تعلو أصواتنا من دون داعي .

النمط 04 : ناسخ + مسند إليه + مسند

ليس حداد إليكم

يصنع السيوف[2]

استعمل الشاعر أداة النفي (ليس) و الحداد اسمها و هو محور النفي فهو ينفي صنع الأسلحة لان الأمة ليس بمقدورها صنع مثل هذه الأسلحة لمواجهة العدو. و عليه فقد انعدم وجود مجرد حداد في المجتمع .

النمط 05 : المبتدأ (خبر منفصل + خبر + متمم)

يقول الشاعر :

انتم الجيل الذي سيكسر الأغلال[3]

و كذلك في قوله :

فنحن جيل القيء

ونحن جيل الدجل[4]

---

1 – نزار قباني : **هوامش على الهوامش** : ص. 08.

2 – المصدر نفسه :ص. 08.

3– المصدر نفسه :ص. 16 .

4 – المصدر نفسه :ص. 17 .

في هذه التراكيب نلاحظ حضور الضمير المتكلم (نحن) و هذا الحضور يؤكد انه لا يعبر عن خصوصيته الفردية ، بل حتى يكشف إن هذا الجيل هو جيل لا يصلح لشيء و انه جيل يرسم صورة مشوهة تمثل أمته المشوهة أيضا .

وكذلك استعمل هذا النمط في قوله :

انتم بذور الخصبة في حياتنا العقيمة

انتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة[1]

فهو هنا يخاطب الأطفال مستعملا عبارات تدل على النمو والأمل ، ذلك إن هؤلاء الأطفال سيهزمون الهزيمة و هم صفحة بيضاء يرسمها الشاعر نزار في صورة أمل في المستقبل فهم أطفال لا يعرفون النفاق و لا يعرفون الانحناء و الأخطاء ، ثغروهم باسمة و قلوبهم نقية لا يعرفون الخداع و كلهم روح و براءة لأنهم رمز الأمل.

2 -الجملة المركبة :PHRASE COMPLEXE

الجملة المركبة تتألف من وحدة اسنادية كبرى تفرعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى أو أكثر ، وهذه الجمل الفروع تتنوع في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى [2].

فالجملة الفرعية أو الصغرى ترتبط بالجملة الكبرى ربط مباشر بواسطة أدوات و ضمائر تجعلها خاضعة وظيفية لعلاقات الإسناد المحورية .[3]

1 – نزار قباني : **هوامش على الهوامش** : ص . 07

2 –محمد خان : **لغة القران الكريم " دراسة لسانية تطبيقية لسورة البقرة** "دار الهدى عين مليلة الجزائر ، ط 1 ، 2004، ص.62.

3 – المرجع نفسه : ص.63.

2-1-الجملة الفعلية المركبة

تنفرد الجملة الفعلية المركبة عن الجملة الفعلية البسيطة بتضمنها الأكثر من عملية إسناد فهناك جمل أصل و هناك جمل فرع و أو أكثر تتفرع عنها و تكمل معناها[1]

ومن الأنماط التي وردة عليها الجملة الفعلية المركبة ما يلي :

النمط 01: جملة فعلية + جملة فعلية (مصدر مؤول) .

ومثال ذلك في قوله :

يوجعني إن اسمع الأنباء في الصباح .[2]

فهذا التركيب يتكون من جملتين فعليتين ، الأولى (يوجعني فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + ياء المتكلم في محل نصب مفعول به) ، والجملة الثانية مكونة من (أداة نصب + فعل) الذي جاء مصدرا مؤولا ، من أن المصدرية . و تقديره (السماع) يتحدث الشاعر هنا عن الأخبار التي يسمعها كل يوم عن العدو وعن ما تعانيه الأمة العربية و هو إخبار يكشف انتصار العدو و انهزام الأمة .

و تكرر هذا التركيب كذلك في قوله (جرب وان تكسروا الأبواب ، جرب وان تقرأ كتاب)[3]

وقد ردد هذا التركيب ليؤكد قمة التخلف التي تمر بها الأمة العربي .

النمط 02 : جملة فعلية + جملة مقولة القول(نداء)

و يتجلى هذا في قول نزار :

قلت له : يا سيدي السلطان .[1]

---

1 – إبراهيم قلاتي : **قصة الإعراب** :جامع دروس النحو و الصرف ،دار الهدى ،عين مليلة ،الجزائر د ط ، 2006 ، ص.570 .

2 – نزار قباني **هوامش على الهوامش** : ص.08 .

3 –المصدر نفسه: ص.12.

نلاحظ الفصل بين فعل القول و مقول القول بالجار و المجرور (له) ، ومن هنا يبرز لجوء ، الشاعر إلى اعتماد جانب الحوار و المشاركة مع زعيم من الزعماء الذي يعد سببا من أسباب الهزيمة التي لحقت الأمة .

2-2-الجملة الاسمية المركبة

هي جملة اسمية تشتمل على جملة أصلية ترتبط بها جملة أخرى ، على إن تقوم الجملة الفرعية مقام احد عناصر الجملة الأصلية أساس كان أو متممها [2]

النمط 01 : الناسخ + الاسم + جملة فعلية (الخبر)

يقول نزار : لأننا ندخلها

بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة [3]

فقد جاءت الجملة الفعلية (ندخلها ص12) جملة فعلية تتمم دلالة الجملة الأصلية المنسوخة (أننا) كما إنها تقوم مقام الخبر الذي يكشف ولع الأمة بموهبة الخطابة المجوفة و الفارغة.

كذلك في قوله : يا حصرت السلطان :

لأنني اقتربت من أساورك الصماء .

لأنني حاولت إن اكشف عن حزني و عن بلائي[4]

فالمسند إليه جاء ضميرا متصلا (النون) والمسند جاء في شكل جملة فعلية تمثل خبر (أن) . و هذه الجملة المركبة تعبر عن معاناة الشاعر تجاه الأمة و السلطان .

---

1 . نزار قباني:**هوامش على الهوامش** ،ص.12

2 – إبراهيم قلاتي : **قصة الإعراب** : ص . 57.

3 – نزار قباني : **هوامش على الهوامش** ص.06 .

4 – نزار قباني:**هوامش على الهوامش**، ص 13.

بينت الدراسة التركيبية إن الجملة الفعلية و الاسمية امتازتا بتنوع بنائها اللغوي فلقد وظفها الشاعر حسب دلالات القصيدة . فجاء النوعان سجلا لماساتها ،إذا جاءت الجملة الفعلية لتعبر عن مختلف المقاصد التي تختلف باختلاف صيغ الأفعال و أزمتها . كما يمكننا القول بان الشاعر استطاع إن يترجم أحاسيسه و شعوره ممن خلال الجمل الفعلية ، التي تواترت بشكل كبير في جل أبيات القصيدة ، راغبا وأملا في تجديد و تغير أوضاع أمته. لذلك استعمل الجمل الفعلية التي تدل على الحركة و التغير و لاستمرار .[1]أما الجمل الاسمية فكانت نسبة وردها معتبرة فقد عبرت عن مجموعة من الحقائق الثابتة الناتجة ربما من خلال العلاقات الاسنادية الموجودة بين عناصرها ، على مستوى النسبية التركيبية من جهة و من جهة ثانية لأنها حقائق في الواقع الموضوعي .

1 – إبراهيم قلاتي : **قصة الإعراب** ،ص . 513..

ثانيا:المستوى الدلالي:NIVEAU SEMANTIQUE

تعد الدلالة من أهم الوظائف التي تقوم بها الكلمة بل أنها الهدف الرئيسي في معظم الأحيان لأي نشاط لغوي، وعلم الدلالة هو العلم الذي يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أو التركيب، ولذلك فرق العلماء بين المعنى المعجمي للكلمة، أو الدلالة المعجمية هي الدلالة الاجتماعية لها، باعتبار أن الدلالة المعجمية هي دلالة الكلمة داخل المعجم أما الدلالة الاجتماعية فهي دلالة الكلمة في الاستعمال.[1]

وهناك تفاعل دائم بين الأديب والمجتمع الذي يعيش فيه، حيث الحياة الاجتماعية هي إحدى الحقائق الراهنة، فيتم تبادل التأثير والتأثر، وبعض العوامل الاجتماعية قد يكون لها تأثير فعال على توجيه النزعة الأدبية لدى بعض الكتاب، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يحدث أن يعطي الكاتب بعدا اجتماعيا و يحاولون أن يعطوه شكلا.[2]

ونرى أن المعنى المعجمي هو الأساس للكلمة، وهو المصدر الأول لدلالتها، وذلك يكون تحليل الكلمات طريقا للفهم العميق الدقيق لطبيعة التراكيب اللغوية، للكشف عن دلالاتها اللغوية والاجتماعية خاصة أن تطور الحياة على مر العصور يعطي بعض الكلمات معاني ودلالات مغايرة لمعناها ودلالتها القديمة، وذلك نجد أن المعنى المعجمي يخضع للتغيير والتطور، ومن هنا كانت ضرورة الدراسة البحثية للعلاقات الدلالية بين الكلمات.[3]

1- الحقول الدلالية: les champs

تعد الحقول الدلالية من أبرز النظريات الدلالية في العصر الحديث التي تطورت في العشرينات، وكان هدفها تصنيف المداخل المعجمية أو المعاني وترتيبها وفق نظام خاص، حيث تبدو الصلة واضحة بين الكلمات إذ ترتبط الواحدة بالأخرى من الناحية المعنوية

1- علي جازم ومصطفى أمين: **البلاغة الواضحة**، ص20.

2- فوزي خضر: **عناصر الابداع الفني في شعر ابن زيدون**، مؤسسة جائزة عبد العزيز، الكويت، دط، 2004، ص20.

3- المرجع نفسه: ص21.

وتعتبر إحدى نقاط التحول الهامة في تاريخ علم الدلالة الحديث، وقد ظل سائدا أن اللغة في القسم المعجمي ليست سوى ركام من كلمات متناثرة لا توجد صلة تربط بين الواحدة والأخرى من الناحية الدلالية [1]، كما أن هذه الصلات لا تخص مجموعة من الألفاظ التي يمكن إدراجها ضمن العلاقات الدلالية من قبيل الترادف أو الاشتراك اللفظي وغيرها بل تشتمل جميع الألفاظ التي تنتمي إلى مجموعة دلالية واحدة وكذلك قد ترتبط هذه المجموعة بمجموعة دلالية أخرى، بحيث تكون هذه الكلمات سلسلة من الحلقات المتصلة حيث ترتبط كل واحدة بالأخرى من الناحية المفهومية.[2]

يعرف الحقل الدلالي بأنه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها ، ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي، ومثال ذلك كلمة "الألوان" في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضم ألفاظ مثل: أحمر، أخضر، أبيض...الخ.[3]

وقد أورد الباحث أحمد مختار عمر تعريف ستيفن أولمان للحقل بقوله: " هو قطاع متكامل من المادة اللغوية تعبر عن مجال معين من الخبرة"[4]، فالحقل إذن يشكل حيزا لغويا لمجموعة كلمات تدور في فلك معنى عام يضمها، ويرى الدكتور أحمد عزوز أنها : " ترتيب الكلمات في مجموعات يرتبط بفطرة الإنسان، ومن خصائص العقل الانساني الذي من طبيعته الميل نحو التصنيف والبحث عن العلاقة التي تكون أجزاء هذه المجموعة أو تلك، حتى يتسنى لنا فهمها ووضع قوانينها ثم الحكم عليها و الاستنتاج."[5]

1- حلمي خليل: **الكلمة دراسة لغوية ومعجمية**، دار المعرفة الجامعية، القاهرة ،ط1، 2010،ص 143.

2- المرجع نفسه: ص144.

3- أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1982، ص70.

4- المرجع نفسه: ص 79.

5- احمد عزوز : **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002،ص50.

أما جورج مونان عرفها بقوله: " مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانية مشتركة، و يمكن أن تكون بنية من بنى النظام اللساني كحقل الالوان، وحقل القرابة، وحقل مفهوم الزمان وحقل مفهوم الكلام وغيرها."[1]

وبناء على هذه التعريفات فان الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من الكلمات المتقاربة في المعنى ويتميز بوجود ملامح مشتركة ومن خلالها تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات المجاورة لها، لأن الكلمة لا معنى لها بمفردها بل إن معناها يتحدد مع اقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة دلالية واحدة ، وهو ما عبر عنه فندريس قائلا :" إن الذهن يميل دائما لجمع الكلمات والى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها فالكلمات تثبت دائما بعائلة لغوية"[2]

ومن أهم المبادئ التي تقوم عليها الحقول الدلالية هي :

- لا بد أن تنتمي كل معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.
- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
- لا يمكن إغفال السياق التي ترد فيها الكلمة.
- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[3]

أما عن أهمية هذه النظرية فهي تكمن في الكشف عن العلاقات و أوجه الشبه والاختلاف بين الكلمات التي تنطوي تحت حقل معين، وبينها وبين المصطلح الذي يجمعها وإذا كان أقصى ما يحققه المعجم التقليدي هو إن يصف الكلمات في ترتيب هجائي ويسرد

1- موريس أبو ناظر: **مدخل الى علم الدلالة الألسني**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد18، بيروت، 1982،ص35.

2- جوزيف فندريس: **اللغة**، ترجمة: عبد المجيد الدواخلي، محمد قصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، دط، 1950،ص 333.

3- محمد سعد محمد: **في علم الدلالة**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، دط، 2002، ص47.

كل معاني الكلمة الأساسية والفرعية، فان معجم الحقول الدلالية يعالج المجموعات المترابطة من الكلمات التي تنتمي إلى مجال معين وهو ما يعجز عنه المعجم التقليدي.[1]

ومن المؤكد أن كل شاعر مطالب بالتعامل مع الكلمة على أساس الكشف عن دلالتها، وما يمكن أن تؤديه من دور في نفس التجربة الشعورية المتجددة، لهذا يجب أن يكون محيطا بأسرار اللغة مستنبطا دلالاتها، حيث يعمل على تفجير ما فيها من طاقات تعبيرية، لتتلاءم مع مواقفه ومشاعره، ويستطيع استغلال تلك الطاقات في اللغة لما في ذلك من تشعب في الدلالات وانسجام كل لفظة بأخرى مجاورة لها.[2] وهذا ما أكد عليه عبد القاهر الجرجاني، إذ أنه لا قيمة للكلمة في ذاتها، وإنما قيمتها تكمن بمجاوتها لغيرها ومؤانستها لأخواتها[3].

إن الشاعر مبدع، ولكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، ويرتبط المعجم ارتباطا حيا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم اللغوي لأي مبدع هو ابن بيئته، فالمجتمع والبيئة لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي، إن ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشاعر الشعرية، فيستمد منها مفرداته ومعانيه.[4]

1-1-الحقل الدال على الهزيمة

يلفت انتباهنا في القصيدة طغيان لغة الهزيمة على مفردات الشاعر و معجمه الشعري، استمدتها من واقع الأمة العربية فكما احتلت الهزيمة جزءا كبيرا من واقعه فقد احتلت ألفاظها جزءا كبيرا من قصيدته ، ومن الألفاظ الواردة الدالة عليها (النعي ص4، العهر ص4، الهجاء ص4 الشتيمة ص4، نهاية الفكر ص4، الهزيمة ص4 ،الحزين ص5،الخجل، ص5 المأساة ص6 ، لعنة السماء ص7، لعنة الظروف ص7، الوجع ص8، اليهود ص8،السرداب ص7،

1- حلمي خليل : **الكلمة دراسة لغوية ومعجمية**: ص146.

2- المرجع نفسه:ص 145.

3- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص 78.

4- راشد الحسيني: **البنى الأسلوبية في النص الشعري**، دار الحكمة،دب، ط1، 2004، ص111، 112.

الجهل ص9، الإفلاس ص9، النعاس ص10،البلاء ص10، الأغلال ص15،التفاهة ص15 ، الاستسلام ص16)

من خلال هذه الألفاظ تبين لنا أن الشاعر كان حالة هيجان و تذمر ،فجعل هذه القصيدة ملجاء ليخرج ما كان يختلجه في نفسه ، فكانت هذه الألفاظ حاملة لمعاني التخلف و التقهقر . و هذا كله راجع لكون الشاعر بصدد تصوير حلة ، الشعوب العربية المتسمة بالجهل و التخلف في شتى مجالات ، فقد كان يجتمع و يعارض الوضع الذي آلت إليه الأمة العربية . فهو يقبع و يحاول أو يوقظ الضمير العربي من سباته

1-2- الحقل الدال على الحرب

كان الواقع الحروب على الأمة العربية قد اثر على نفسية نزار . فجعله يناشد الأمم بالنهوض و الاستعداد للوقف في وجه العدو الغاشم و إعلان حريته و استقلاله . و ذلك بكل ما لديهم من قوة ، و من ألفاظ المعجم العربي التي وردت في القصيدة ما يلي : (الحرب ص5، السكين ص5 ، السيف ص6 ، الصراخ ص7، الخنجر ص7 ، اللهب ص7 ، النار ص7 ...)فكانت هذه ألفاظ قاسية لان الشاعر تعب من الألم ، من شرب كاس الجراح إذ اكتوى بنار القيود . يريد إن يناضل في سبيل التحرير بالسيف و القلم و لعله يحقق الانتصار يوما .

1-3- الحقل الدال على الأمل .

لقد امتزجت قصيدة نزار بألفاظ الهزيمة و الحرب في حين وظف بعض الألفاظ الدالة على الأمل و التفاؤل بالمستقبل ، لتحقيق السلام والأمان .فهي ألفاظ تدل على الخير و النمو السريع و الإثمار ، ذلك انه يتفاءل بالأطفال و براءتهم فهم الذين سيصححون الأخطاء، و يهزمون الهزيمة لأنهم طاهرون، لا يعرفون النفاق و لم ينحنوا ، فهو من خلال ألفاظه يطالب بجيل قادما مختلف الملامح ، لا يغفر الأخطاء ،لا يسامح ، ولا ينحني .

ومن تلك الألفاظ : (سنابل الأمل [ص17] ، الطيبة [ص17] ، الطهارة [ص17] ، مطر الربيع [ص17] ، بذور الخصب [ص17] ، يقتل الخيال [ص17] ، يقتل الأفيون [ص17] ، يكسر الأغلال [ص17] ، طاهرون كالندى و الثلج [ص17] ، عمالقة [ص17] ، رواد [ص17] ، لا ينحني [ص17] ...)[1]

1-4- الحقل الدال عل الحيوانات .

وظف الشاعر بعض أسماء الحيوانات و التي حصرناها كالأتي: (الذباب ، الضفادع، الذئاب ، الكلاب) .فاستخدام الشاعر لبعض هذه الحيوانات جاء ليرمز بها عن قصد ، وهو إن يشتم العرب ، و يقنع أنصارهم ليروا ما وقعوا فيه جراء صمتهم إزاء القضية العربية ، فجاءت هذه الحيوانات في قصيدته مثل(الكلاب [ص15]) التي ترمز للوحشية و الهمجية (الذئاب [ص12]) التي ترمز للخيانة و الغدر ، و (الضفادع [ص14]) ترمز للصوت المزعج الرديء ، فقد أسعدت هذه الألفاظ على تعميق الوصف الذي أطلقه على أعدائه الذي آلت بالأمة العربية إلى وقوع في الهزيمة الشنعاء التي بات يتخبط فيها العرب من جهل و تخلف و فشل ...

2- الصورة الشعرية: L'image Poétique

حظيت الصورة باهتمام النقاد والدارسين ، حيث عدوها من ابرز المقاييس التي يحكم بها قوة الإبداع .إذ الصورة وحدها هي التي يمكن إن تعطي للأسلوب لونا من الخلود.[2] وهي من أهم القضايا التي تشتغل عليها الأسلوبية.

فالصورة هي:" الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد إن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة، وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني."[3]

---

1 – نزار قباني: **هوامش على الهوامش** : ص.17

2– صلاح فضل: **علم الاسلوب**، ص323.

3– عبد القاهر قط:**الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر**، مكتبة الشباب، القاهرة،دط، 1978، ص435.

يستفاد من التعريف السابق إن الصورة وسيلة تعبير الشاعر عن أحاسيسه ومشاعره وخواطره وتجربته الحياتية من خلال تتداخل ألوان التعبير والتصوير والإيقاع، وتتشابك فيها خطوط البيان والبديع.

فالصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي، وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صورة بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الارتياح من تصوير المألوف إلى تصوير فني معتمدا في ذلك التامل والتفكير، والصورة لن تستطيع أن تتخلق إلا بعنصر الخيال لذا هو العائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية.[1]

و الصورة هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه.[2]

وإذا كان الشاعر إحساسا قبل كل شيء، فالشاعر يحاول إن يتجاوز هذا الإحساس بالخيال، وربما كان هذا الأخير الوسيلة الأولى التي يحلق بها الشاعر في أجواء بعيدة، فيحلم بأشياء لا يجدها في الواقع المحسوس، ولا يستطيع الشاعر نقل أحاسيسه ومشاعره وتجاربه الخاصة في العمل الإبداعي إلا بأداة هي اللغة، فمن خلالها يصوغ الشاعر صوره ويشكلها، وعلى هذا الأساس تأتي الصورة انعكاسا لذات الشاعر ونفسيته، فهي تحمل من هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره وأحاسيسها وتجاربه الخاصة و نظرته إلى الحياة يصوغها بلغته ويشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجارب الشاعر وتأملاته[3]، فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها.[4]

1- عبد الخالق محمود: **شعر ابن الفارض في ضوء النقد الادبي الحديث**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص105.

2- المرجع نفسه، ص 105.

3- محمد مصطفى ناصف: **الصورة الادبية**، دار مصر للطباعة، القاهرة،ط1، 1958،ص6-7.

4- علي البطل: **في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الاندلس،دب،ط1، 1980، ص30.

ولاشك أن طبيعة الصورة لدى الشاعر تتمثل في نقل صورة شيء وإضفائها على شيء آخر، ويظهر أن الشاعر كان يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كله حيا إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء، وصورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام ، وحين يتسع خيال الشاعر فيشمل كافة الموجودات."[1]

وتكمن أهمية الصورة في قدرتها على التعبير عما يتعذر التعبير عنه والكشف عما يتعذر معرفته، هي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته وعقد الحوار، والاتصال مع المتلقي[2] فالصورة الشعرية وسيلة الكشف عما في أعماق الذات المبدعة وما تحمله من مشاعر هي نتاج تفاعلات متعددة مع تجارب العالم الخارجي فالصورة بهذا المفهوم تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى الوقائع.[3]

ويجد المتلقي في الصورة متعة نفسية ومتعة عقلية، تبعث نشاطا ولذة الفكر وتجعل ذهنه دائب الحركة والنشاط كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئا جديدا وروحا أخرى.[4]

2-1-التشبيه: Comparaison

هو لون من الألوان المجازية التي شاعت في البلاغة القديمة، ولأهميته عندهم جعلوه أحد المقاييس التي يفاضل بها الشعر.

ويقوم التشبيه على التقريب بين قطبين، أو بين حقيقتين، ثم إظهار فيما يشتركان من المعنى، أو في صفة من الصفات، والعلاقة بينهما، حيث من المعروف انه يشترط في

1- محمد مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، ص7-8.

2- رابح بوحوش : **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، دار العلوم، عنابة، الجزائر،دط، 2006، ص152.

3- عز الدين إسماعيل : **الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر، عمان، ط2، 1983.ص127.

4- عبد الفتاح صالح نافع: **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، دط،1983، ص83.

العلاقة بين الحقيقتين إن تكون علاقة تبادل واشتراك ولا تكون أبدا حقيقة من الحقيقتين هي ذاتها الحقيقة الأخرى.[1]

إضافة إلى هذا هو صورة تقوم على تمثيل شيء حسي أو مجرد بشيء آخر حسي أو مجرد لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة أو أكثر[2]. فهو إذن علاقة مماثلة تجمع بين طرفين لاتحادهما في صفات وأحوال مشتركة، لان تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفا له بمشاركته المشبه في أمرها[3]، سواء أكانت المشابهة حسية أم مشابهة في الحكم و المقتضي الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، ومن هنا قيل إن التشبيه قد يكون في الهيئة أو في المعنى وقد يقع تارة بالصفة والصورة ، وأخرى بالحال بأداة معينة لغرض يقصده المتكلم.[4]

وقال الخطيب القزويني: " التشبيه دلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والمراد بالتشبيه هنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية، ولا الاستعارة بالكناية، ولا التجريد، فدخل فيه ما يسمى تشبيها بلا خلاف وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، كقولنا: زيد كالأسد أو كالأسد بحذف زيد لقيام قرينه"[5]

وهو كذلك عند محمد الجرجاني: " تشبيه شيء لحصول اشتراك صفة المشبه به في المشتبه، ويشترط إن تكون من أهم واظهر صفاته وإلصاقها به."[6]

1- نواره ولد أحمد: **شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس**، دار الامل، دط، دب، 2008، ص30.

2- الازهر الزناد: **دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992،ص15.

3- السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص332.

4- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الايمان، المنصورة، ط1، 2001، ص151.

5- الخطيب القزويني: **الايضاح**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار،ط2، دب، 2006، ص 188.

6- محمد علي الجرجاني: **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط1، 2002، ص107.

فقد حدده أبو هلال العسكري بقوله: " التشبيه بأن أحمد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب."[1]

وتناوله علي الجازم ومصطفى أمين في كتابهما" البلاغة الواضحة بأنه: " بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة"[2]

يعتمد أسلوب التشبيه على أربعة أركان أساسية هي:

- **المشبه:** وهو ما يراد إلحاقه بغيره وتشبيهه به.
- **المشبه به:** وهو ما يراد أن يلحق المشبه به في بعض صفاته.
- **أداة التشبيه:** وهو اللفظ الدال على التشبيه ويكون رابطا بين المشبه والمشبه به وغالبا ما تكون هذه الأداة حرفا كالكاف وكأن، وقد تكون أسماء كـ: مثل، شبه، مثيل، وقد تكون أفعال كـ: يشبه أو يماثل.
- **وجه الشبه:** وهو الوصف المشترك بين الطرفين ويسمى الجامع[3] ويقوم التشبيه في الأساس على الركنين الأولين من أركان التشبيه، أم الطرفين الآخرين فيحضران ويغيبان بحجة حاجة المتكلم لهما.

استخدم قباني التشبيه في مجموعة من أبيات قصيدته و هي كما يلي :

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة ص4

تسربوا كالنمل على عيوبنا ص13

1- ابو هلال العسكري: **الصناعتين(الكتابة و الشعر)** ، حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 1989، ص261.

2-علي حازم ومصطفى امين: **البلاغة الواضحة**،ص20.

3- مختار عطية: **علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية**، دار الوفاء، الاسكندرية، دط، 2004،ص28.

تمدح كالضفادع

تشتم كالضفادع ص14

لان نصف شعبنا محاصر ص15

كالنمل و الجرذان ص16

طاهرون كالثلج و الندى طاهرون ص17

نحن متهورون ...منخورون ...كالنعال[1] ص17

تسيطر صرخة الألم و الحزن و القهر العميق على الأبيات الواردة ، إذ يبرز الشاعر من خلال هذه التشبيهات ، حجم تلك المأساة و حجم الهزيمة التي تعاني منها الأمة العربية، فهو يحوم بجلد الذات العربية الإنسانية التي باتت تتخبط في الجهل و التخلف الفكري والروحي

و من أمثلة التشبيه كذلك قوله **(كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة ص4)** هنا شبه الشاعر كلام العرب بأنه كلام مثقوب أصبح يحمل فقط معاني الذل و الفشل و العار ، أصبح كلاما لا يجدي و لاينفع ، أصبح العرب يقولون كلاما لا يصغي له أحدا ، كلاما مشحونا بكل مفردات التخلف و التقيد للفكر

وكذلك قوله **(تسربوا كالنمل من عيوبنا ص6)**: إن هذا التشبيه وظفه نزار ليدل على كثرة العدو حتى أصبحنا لا نستطيع عده و لا نحصيه في الأراضي الطاهرة ، فأين الشعب العربي بين هؤلاء؟ الذين طغوا في البلاد أصبحنا ضيوفا في بلادنا العربية ، فما سبب ذلك إلا عيوب العرب التي جعلته تحت وطأة العدو فعيوبه هي التخلف و الجهل .

(نمدح كالضفادع ، تشتم كالضفادع ص14)اعتمد في هذا المقطع على تصوير الحالة التي يعيشونها و هي الهمجية و الأخطر من ذلك حالة (مات الملك عاش الملك) التي عبر عنها الشاعر بالضفادع لما تصدره من أصوات حنجرية مزعجة ، فنقيق الضفادع مرادف (بالروح ، بالدم) و هذا يعتبر شتما و توبيخا للضمير العربي لعله يوقظه من سباته

[1]– نزار قباني : **هوامش على الهوامش** ، ص 17

العميق الذي أدى به إلى أعظم تهلكه و هي الهزيمة . كما شبه قباني نصف الشعب بالنمل والجرذان و في ذلك إشارة إلى إن السلطان و جنوده هم سبب انكسار البلاد ، فقد انفصل عن قضية الإنسان ، و استخدم الجنود لا للدفاع عن الوطن و أبناءه و إنما لتعذيبهم فهذا يرمز لخوف الشعب من همجية و طغيان الحاكم و السلاطين في البلاد .

و رغم كل ذلك الشتم و الصراخ العالي في وجه الحرب إلا إن الشاعر يتفاءل و يرى الأمل في براءة الأطفال و طهارتهم من الدنس المحيط بهم فيقول : **(طاهرون كالثلج والندى طاهرون.** ص17) طاهرون بمعنى النقاء و الصفاء و شبه الأطفال بذلك لأنهم طاهرون كبياض الثلج انه طاهر من الدنس الذي يعتري أمته و أنهم لا يعرفون النفاق إذ لم ينحنوا ، فهم من سيصححون الأخطاء ، ويرفعون الذل عن الأمة العربية ،و يحاربون الجهل و التخلف بالقراءة و الانفتاح على الأفاق . أنهم من سيقفون في وجه أعدائهم ، هم من سيطهرون أراضيكم ، وهم من سيهزمون الهزيمة و يغسلون بطهارتهم أثار الأعداء و يزرعون الأمل و الأمان و السعادة . و يوصيهم الشاعر بان لا يقتفوا اثأر من سبقهم ممن لم يدافع عن وطنه ، فهو وصفهم بأنهم خائبون و تافهون ، و منخورون منخورون... منخورون...كالنعال ص17 ،فشبه جيله المنخور بالنعال ويطلب من الأطفال بان لا يقرؤوا أخبارهم و لا يقبلوا أفكارهم ، فالشاعر يصل إلى مرحلة الرفض لكل شيء واقعه و حاضره و المجتمع ككل ، سوى الأطفال

2-2-الاستعارة : Métaphore

حظيت الاستعارة باهتمام الفلاسفة والبلاغيين والنقاد واللسانيين على اختلاف مشاربهم: علماء دلالة و سيميائية، و براغماتية، وتركيب. لهذا فقد ظهرت تصنيفات وتقسيمات متعددة للاستعارة.[1] لذلك نجدها تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملا رئيسيا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات.[2]

1- يوسف أبو العدوس:**التشبيه والاستعارة منظور مستأنف**، دار المسيرة، عمان، ط3، 2015، ص 139.

2- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص123.

فالاستعارة عند السكاكي هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به.[1]

والأجدر بالقول في هذا التعريف اعتماد السكاكي التشبيه كأصل لابد للاستعارة البناء عليه.

وهي عند أبي هلال العسكري: " نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ما."[2]

وقد وضحها الجرجاني بقوله:" الاستعارة إن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه وتجريه عليه تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدا."[3]

فواضح من هذا التعريف أن الاستعارة تعتمد التشبيه في بنائها، وهي تتميز بالإيجاز وتعطي بالقليل من اللفظ.

وإذا كانت الاستعارة تتميز بالإيجاز، فإنها كذلك تتميز بالتكثيف إذ تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق[4].

كما تتميز الاستعارة بـ: " كسر حاجز اللغة وقول ما لا يقال".[5]

1- السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص58.

2- ابو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص295.

3- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص105.

4- صلاح فضل: **علم الاسلوب مبادئه واجراءاته**، ص257.

5- المرجع نفسه: ص958.

وتظهر إمكانيات الاستعارة في قدرتها على تشخيص المعاني المجردة، فنريك الجماد حيا ناطقا، وتبث فيه الحياة، وتجعله يتحرك، ويتنفس ويشعر، ولا شك في أن التشخيص سمة من سمات الفنانين الوجدانيين في كل العصور.[1]

إن الاستعارة في تعريفاتها المختلفة أربعة أركان:

- المستعار منه، وهو المشبه به.
- المستعار له، وهو المشبه.
- المستعار: وهو اللفظ المنقول والمستعمل فيهما لم يعرف به من معنى
- القرينة اللفظية أو المعنوية التي تمنع إن يكون المقصود بالاستعارة ومعناها الذي ورد به المستعار منه.[2]

فالاستعارة من الأساليب المبنية على علاقة المشابهة إلا أنها تمتاز عن التشبيه بحذف أحد الطرفين لغرض بلاغي يهدف إليه الأديب أو الشاعر وهي مقسمة إلى نوعين أساسيين هما الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية.[3]

وردت الاستعارة في قصيدة نزار بمواطن عديدة من أبياتها ، فجاءت بأرق الأساليب دقة و تعبيرا ، وأجملها تصويرا ، ومن أمثلتها :

قول نزار :يا وطني الحزين [4]

وظف الشاعر استعارة من خلال تشبيه الوطن بالإنسان ، وحذف الإنسان الذي هو المشبه به و كنى عنه بما يدل عليه و هو (الحزين) ، فكانت استعارة مكنية تكشف عن

1- القاضي النعمان: **أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي**، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1982، ص434.

2- احمد مطلوب و كامل حسن البصير: **البلاغة والتطبيق**، منشورات التعليم العالي والبحث العلمي، العراق،ط1 1982، ص346.

3- القاضي النعمان: **أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي**، ص437.

4 -نزار قباني **هوامش على الهوامش** ص.6

مدى عذابات هذا الوطن التي أعاره الشاعر من الإنسان ، الإحساس بالحزن نتيجة العذاب و الألم .

و أيضا قوله :

أن تزرعوا الحروف[1]

استخدم الشاعر استعارة من خلال تشبيه للحروف بالبذور الذي هو المشبه به المحذوف، وترك لازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، تكشف عن مدى جهل و تخلف هذه الأمة العربية.

فجاءت هذه الاستعارات قالبا يوصف عذابات الشاعر من خلال كلماته في وجه الأمة العربية ليعلمها بمدى خطورة الوضع الذي آلت إليه ، وأنه لا شيء أصعب من الهزيمة التي تجعل الإنسان ذليلا فكريا و روحيا .

ومن الاستعارات كذلك قوله : إن تغسلوا أفكاركم [2]

حذف الشاعر المشبه به ، (الثوب) و ترك صفة من صفاته (الغسل) على سبيل استعارة مكنية تعبر عن مدى تراجع و تخلف و جهل الأمة العربية .

2-3-الكناية :

تعد الكناية من أهم مباحث علم البيان لاتصالها اتصالا وثيقا بخطابات العرب و كلامهم و تكون بترك التصريح بالشيء إلى مساوية في اللزوم لينتقل من إلى الملزوم ، أو بمعنى أخر هي لفظ أريد به ملزوم معناه الوضعي [3]

فالكناية هي كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز ، به وصف جامع بين الحقيقة و المجاز [1]

1 – نزار قباني: **هوامش على الهوامش** ،ص14

2– المصدر نفسه ،ص13

3 – عطية مختار : **علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية** :ص.129.

ومرجع الكناية إلى المعنى لا إلى اللفظ فلا يكنى باللفظ عن اللفظ ، وانه إنما يكنى بالمعنى عن المعنى [2]

و الكناية من وسائل تصوير المعنى ، و هي أبلغ من التصريح في الدلالة عليه ، فانك، إذ كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر ، كنت قد اثبت كثرة القرى بإثبات شاهدها و دليلها و ذلك لأنه يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوة تكون مع شاهد [3]

وورد التعبير بالكناية في قوله تعالى على لسان مريم ، عليها السلام : " قالت : أن يَكُونَ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسُسْنِي بَشَرٌ " [4](مريم 20) ، فقولها "وَ لَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ" . كناية عن الجماع و المعاشرة الجنسية ، أي "لم يجامعني روح نكاح [5]

والكناية هي : إن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود ، فيؤمن به إليه و يجعله دليلا عليه : مثال قولهم (طويل النجاد) يريدون به طول القامة [6]

و هي أيضا : لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ[7]، بمعنى إن يريد المتكلم إثبات معنى هذه المعاني فلا يذكره بألفاظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود ، فيومئ إليه و يجعله دليلا عليه[1]

---

1 – ابن الأثير : **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر** . تحقيق : احمد العوفي . دار النهضة . مصر . مجلد 4 2008 ص.12.

2 – عبد القادر الجرجاني : **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، دار الكتب العلمية ، القاهرة .ط1، ص 340.

3 الشنقيطي محمد الأمين : **أضواء البيان في ايضاح القران بالقران** .مجمع الفقه الإسلامي . جدة ، م 7 .2014.ص 182.

4 – **القرآن الكريم** : سورة مريم الاية 20

5 – الشنقيطي محمد الأمين:**أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن**، ص.190.

6 – عبد القادر العرجاني : **دلائل الإعجاز في علم المعاني** .ص: 40

7 –جلال الدين القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة** .ص.178.

فالصورة الكنائية هي صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصويرية ، فهناك أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى ، أي الدلالة المتصلة و هي الأعمق والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية و الموقف النفسي لدى المبدع [2]

أما بلاغة الكناية فتتمثل في المبالغة في الوصف ، فهي ابلغ من التصريح ، لأنك إذا كنيت عن المعنى زدت في إثباته و تأكيده ، فهي من ألطف أساليب البلاغة و أدقها ، و هي عن المعنى زدت في إثباته و تأكيده فهي من " ألطف أساليب البلاغة و أدقها ، و هي ابلغ من الحقيقة و التصريح ، لان الانتقال فيها من الملزوم إلى اللازم. فهو كالدعوى ببينه، فكأنك تقول في زيد كثير الرماد ، زيد كريم ، لأنه كثير الرماد إذ أن كثرة الرماد تستلزم وجود النار ، ووجود النار يستدعي إن يكون هناك طهي و الطهي يستلزم وجود آكلين ، و الآكلون لا شك أنهم ضيوف ، و الذي يدعو الضيوف إلى بيته هو كريم [3]

وفي قصيدة نزار نجد إن الكناية توزعت بالاعتبار نوع المكنى عنه إلى: كناية عن صفة و عن موصوف[4]

- **الكناية عن صفة :**

تأتي الكناية عن صفة غالبة على بنية الصورة الكنائية . وقد وردت لتعبر عن صفات معنوية متعددة في مجتمعات الأمة العربية ، كالتخلف و الجهل و الخوف و القهر و المعاناة و الحزن و الأسى

---

1 –عبد القادر الجرجاني : **دلائل الإعجاز في علم المعاني** .ص.44

2 – فايز الداية : **جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي** ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ط 2.1996.ص.14

3 –السيد احمد الهاشمي : **جواهر البلاغة في المعاني و البيان و** البديع ، مكتبة الإيمان ، المنصورة ، ط 1 ، 1999 ،ص 274

4 –فايز الداية : **جماليات الأسلوب. الصورة الفنية في الأدب العربي** ص 14

كما في قوله :

خلاصة القضية توجز في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

و الروح جاهلية [1]

وفي قوله ' و الروح الجاهلية ،و إنما استخدم الشاعر كلمة جاهلية ، كناية عن التخلف الذي أصاب الأمة نتيجة الإهمال و اللامبالاة و عدم معرفة الأمة لرسالتها .

و قوله أيضا :

لان نصف الشعب ليس له لسان[2]

هذه الصورة الكنائية جاء بها الشاعر ليوحي لنا بان الشعوب العربية تسكت عن الحق و لا تدافع عنه ، و هي خرساء ، لا تقاوم و لا تحارب و لا تتكلم من أجل استرجاع الحقوق و السيادة و الحرية للأوطان العربية التي طالما كابدت الظلم و القهر و العذاب و الألم و كل أنواع المعاناة و اليأس

من كنايات عن صفة قوله

وتحت في السراب

ذقوننا الطويلة

نقودنا مجهولة [3]

1 نزار قباني : **هوامش على الهوامش** : ص7

2 –المصدر نفسه:ص 14

3 – المصدر نفسه : ص15

ففي قوله (ذقوننا طويلة) ، إنما هي كناية عن صفة التخلف الذي قرنه الشاعر بالذقون و هو بذلك يعني أن العرب حتى في تمسكهم بدينهم فأنهم لا يحبون منه إلا الشكل الذي لا يقدموا لا يؤخر في حل مشكلاتهم .

- **الكناية عن الموصوف**

جاء هذا النوع من الكنايات في قصيدة قباني في المرتبة الثانية من حيث الحضور، و من شواهد هذه البنية التي تكني بها عن موصوف ما
قاله نزار :

بجعل من أقزامنا إبطالا

نجعل من أشرافنا أنذالا [1]

ففي قوله (أقزامنا أبطالا)استخدم كلمة (أقزامنا) علي سبيل الكناية عن موصوف و هو الرجل التافه الضعيف الذي لا يصلح لشيء .هذا الرجل تحول في المجتمع العربي بطل التاريخ ،و تلك مصيبة أخرى أصيبت بها الأمة العربية ،و كذلك في قوله (أشرفنا أنذلا) استخدم كلمتي (أشرفنا) (أنذلا) ،على سبيل الكناية عن موصوف ف (أشراف) كناية عن الإنسان المحترم ،المتعلم المثقف ،الواعي لمسؤولياته ،الملتزم بدينه و وطنه ،المتحمل لمسؤوليته و مصيبة المجتمع العربي انه حول هذا النوع من الإنسان إلى (أنذال)و هي دالة على الإنسان الوضيع الحقير الذي لا يساوي شيئا .

1 – نزار قباني : **هوامش على الهوامش** ،ص14

خـــاتـــمـــة

أسفرت هذه الدراسة الأسلوبية للنص الشعري: "هوامش على دفتر النكسة" للشاعر نزار قباني على النتائج الآتية:

- ورد تكرار الأصوات في قصيدة هوامش على دفتر النكسة بوعي من الشاعر و قصد منه و ليس على سبيل الاعتباط والعفوية.
- إن الحالة الشعورية والنفسية لنزار، كان لها أثر كبير في إظهار وتجلية دلالة تكرار بعض الأصوات في القصيدة ،كشيوع الأصوات المجهورة والمهموسة والانفجارية والاحتكاكية.
- جاء الصوت الشعري لنزار قباني عاليا، بسبب هذه التوظيفات الصوتية التي خلقت في النص نبرة عالية.
- لعب التكرار بأنواعه؛ الأصوات والكلمات والتراكيب دورا هاما في توليد دلالات النص الشعري.
- تناسبا مع حالته النفسية القلقة وُفِق نزار قباني في اختيار بحر الرجز كثير الزحافات والعلل فكان قناة وظيفية مكنت الشاعر من البوح بالدلالة المقصودة.
- يلاحظ على قافية النص الشعري الوظيفية والتناسب مع طبيعة الدلالة المقصودة من الشاعر.
- اتسم البناء الصرفي في القصيدة بالتنوع والحركية وذلك بتوظيف الأفعال بتنوع أزمنتها الدالة على الاستمرار والتجدد.
- عبرت الصيغ الصرفية في أغلبها على دلالات خاصة مرتبطة بسياق القصيدة، فكانت دالة على الظلم والحزن الذي عاشه الشاعر .
- جاءت التراكيب اللغوية في القصيدة متنوعة بين الجمل الاسمية والفعلية ،مع غلبة الجمل الفعلية بمختلف أنماطها، التي دلت على ألم الشاعر ومعاناته.

- تعد نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات الدلالية التي تجمع بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية لألفاظ القصيدة، و ذلك مما ساعد أثناء تطبيقها على كشف العديد من الدلالات الموزعة في القصيدة.
- جاءت أغلب المفردات تحمل دلالات سياقية مختلفة وتخرج عن الدلالة المعجمية الأصلية التي خصها بها المعجم.
- استطاعت الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة و كناية نقل دلالات النص الشعري من خلال منظور نزار قباني الشعري، الذي عرف كيف ومتى يوظف هذه الصورة الشعرية.

وفي الأخير نسال الله أن يتقبل منا هذا العمل فهو منه وإليه سبحانه و تعالى، إنه ولي التوفيق

الملحق

قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" لـ: نزار قباني

أُنْعِي لَكُمْ، يَا أَصْدِقَائِي، اللُّغَةَ القديمة
وَالكُتُبَ القَدِيمَهْ
أَنْعِي لَكُمْ..
كَلَامَنَا المَثْقُوبَ، كَالأحْذِيةِ القَدِيمَهْ..
وَمُفْرَدَاتِ العُهرِ، وَالهِجَاءِ، وَالشَتِيمَهْ
أَنْعِي لَكُمْ:

أَنْعِي لَكُمْ:
نِهَايَةَ الفِكْرِ الذِي قَادَ إلى الهَزِيمَهْ

2

مَالْحَةٌ في فِمِنَا القَصَائِد
مَالِحَةٌ ضَفَائِرُ النِسَاءِ
وَاللَّيْلُ، وَالأَسْتَارُ، وَالمَقَاعِد
مَالِحَةٌ أَمَامَنَا الأَشْيَاء

3

يَا وَطَنِي الحَزِين
حَوَّلْتَنِي بِلَحْظَةٍ
مِنْ شَاعِرٍ يَكْتُبُ الحُبَّ وَالحَنِين
لِشَاعِرٍ يَكْتُبُ بِالسِكِين

4

لِأَنَّ مَا نَحُسّهُ أَكْبَرُ مِنْ أَوْرَاقِنَا
لا بُدَّ أَنْ نَخْجَلَ مِنْ أَشْعَارِنَا

5

إذا خَسِرْنَا الحَرْبَ لا غَرَابَهْ
لِأَنَنَا نَدْخُلُهَا..

بِكُلِّ مَا يَمْلِكُ الشَرْقِيُّ مِنْ مَوَاهِبِ الخَطَابَهْ
بِالعَنْتَرِيَاتِ التِي مَا قَتَلَتْ ذُبَابَهْ
لِأَننَا نَدْخُلُهَا..
بِمَنْطَقِ الطَبْلَةِ وَالرَبَابَهْ

6

السِرُّ فِي مَأسَاتِنَا
صُرَاخُنَا أَضْخَمُ مِنْ أَصْوَاتِنَا
وَسَيْفُنَا أَطْوَلُ مِنْ قَامَاتِنَا

7

خُلاصَةُ القَضِيّهْ
تُوجِزُ فِي عِبَارَهْ
لَقَدْ لَبِسْنَا قِشْرَةَ الحَضَارَهْ
وَالرُوحُ جَاهِلِيّهْ...

8

بِالنَّايِ وَالمِزْمَارِ..
لا يَحْدِثُ اِنْتِصَارْ

9

كَلَّفَنَا اِرْتِجَالُنَا
خَمْسِينَ أَلْفَ خَيْمَةٍ جَدِيدَهْ

10

لا تَلْعَنُوا السَمَاءْ
إذا تَخَلّتْ عَنْكُمُ..
لا تَلْعَنُوا الظُرُوفْ
فَالله يُؤْتِي النَصْرَ مَنْ يَشَاءْ
وَلَيْسَ حَدّاداً لَدَيكُمْ.. يَصْنَعُ السُيُوفْ

11

يُوجعُنِي أَنْ أَسْمَعَ الأَنْبَاءَ فِي الصَبَاحْ

يُوجعُنِي.. أَنْ أَسْمَعَ النُّبَاحْ..

12

مَا دَخَلَ اليَهُودُ مِنْ حُدُودِنَا

وَإِنَمَا..

تَسَرَّبُوا كَالنَمْلِ.. مِنْ عُيُوبِنَا

13

خَمْسَةُ آلاَفِ سَنَهْ..

وَنَحْنُ فِي السِرْدَابْ

ذُقُونَنَا طَوِيلَةٌ

نُقُودُنَا مَجْهُولَةٌ

عُيُونُنَا مَرَافِئُ الذُبَابْ

يَا أَصْدِقَائِي:

جَرِّبُوا أَنْ تَكْسِرُوا الأَبْوَابْ

أَنْ تَغْسِلُوا أَفْكَارَكُمْ، وَتَغْسِلُوا الأَثْوَابْ

يَا أَصْدِقَائِي:

جَرِّبُوا أَنْ تَقْرَؤُوا كِتَابْ..

أَنْ تَكْتِبُوا كِتَابْ

أَنْ تَزْرِعُوا الحُرُوفَ، وَالرُّمَانَ، وَالأَعْنَابْ

أَنْ تُبْحِرُوا إِلى بِلادِ الثَّلْجِ وَالضَبَابْ

فَالنَاسُ يَجْهَلُونَكُم.. فِي خَارِجِ السِرْدَابْ

النَاسُ يحسبونكم نَوْعاً مِنَ الذِئَابْ...

14

جُلُودُنَا مَيِتَةُ الإِحْسَاسْ

أَرْوَاحُنَا تَشْكُو مِنَ الإِفْلاَسْ

أَيَامُنَا تَدُورُ بَيْنَ الزَارِ، وَالشِطَرَنْجِ، وَالنُعَاسْ
هَلْ نَحْنُ "خَيْرُ أُمَةٍ قَدْ أُخْرِجَتْ لِلنَاسْ" ؟...

15

كَانَ بِوِسْعِ نِفْطِنَا الدَافِقِ بِالصَحَارِي
أَنْ يَسْتَحِيلَ خِنْجَراً..
مِنْ لَهَبٍ وَنَارِ..
لَكِنَهُ..
وَاخْجِلَةَ الأَشْرَافِ مِنْ قُرَيْشٍ
وَخْجِلَةَ الأَحْرَارِ مِنَ أَوْسٍ وَمِن نِزَارِ
يُرَاقُ تَحْتَ أَرْجُلِ الجَوَارِي...

16

نَرْكُضُ فِي الشَوَارِعِ
نَحْمِلُ تَحْتَ إِبِطِنَا الحِبَالاَ..
نُمَارِسُ السَحْلَ بِلاَ تَبَصُرٍ
نُحَطِّمُ الزُجَاجَ وَالأَقْفَالا..
نَمْدَحُ كَالضَفَادِعِ
نَشْتِمُ كَالضَفَادِعِ
نَجْعَلُ مِنْ أَقْزَامِنَا أَبْطَالا..
نَجْعَلُ مِنْ أَشْرَافِنَا أَنْذَالا..
نَرْتَجِلُ البُطُولَةَ اِرْتِجَالا..
نَقْعُدُ فِي الجَوَامِعِ..
تَنَابُلاً.. كُسَالَى
نُشَطِرُ الأَبْيَاتَ، أَوْ نُؤَلِّفُ الأَمْثَالا..
وَنَشْحِذُ النَصْرَ عَلَى عَدُوِّنَا..
مِنْ عِنْدِهِ تَعَالَى...

17

لَوْ أَحَدٌ يَمْنَحُنِي الأَمَانْ..
لَوْ كُنْتُ أَسْتَطِيعُ أَنْ أُقَابِلَ السُلْطَانْ
قُلْتُ لَهُ: يَا سَيِّدِي السُلْطَانْ
كِلاَبُكَ المُفْتَرِسَاتُ مَزَّقَتْ رِدَائِي
وَمُخْبِرُوكَ دَائِماً وَرَائِي..
عُيُونُهُمْ وَرَائِي..
أُنُوفُهُمْ وَرَائِي..
أَقْدَامُهُمْ وَرَائِي..
كالقدرِ المحتومِ، كالقضاءِ
يَسْتَجْوِبُونَ زَوْجَتِي
وَيَكْتِبُونَ عِنْدَهُم..
أَسْمَاءَ أَصْدِقَائِي..
يَا حَضْرَةَ السُلْطَانْ
لِأَنَنِي اِقْتَرَبْتُ مؤنْ أَسْوَارِكَ الصَمَّاءِ
لِأَنَنِي..
حَاوَلْتُ أَنْ أَكْشِفَ عَنْ حُزْنِي.. وَعَنْ بَلَائِي
ضُرِبْتُ بِالحِذَاءِ..
أَرْغَمَنِي جُنْدُكَ أَنْ آكُلَ مِنْ حِذَائِي
يَا سَيِّدِي..
يا سَيِّدِي السُلْطَانْ
لَقَدْ خَسِرْتَ الحَرْبَ مَرَتَيْنْ
لأن نِصْفَ شَعْبِنَا.. لَيْسَ لَهُ لِسَانْ
مَا قِيمَةُ الشَعْبِ الذِي لَيْسَ لَهُ لِسَانْ؟
لِأَنَّ نِصَفَ شَعْبِنَا..
مُحَاصَرٌ كَالنَمْلِ وَالجِرْذَانْ..
فِي دَاخِلِ الجُدْرَانْ..

لَوْ أَحَدٌ يَمْنَحُنِي الأَمَانْ

مِنْ عَسْكَرِ السُلْطَانْ..

قُلْتُ لَهُ: لَقَدْ خَسِرْتَ الحَرْبَ مَرَتَيْنْ..

لِأَنَكَ اِنْفَصَلْتَ عَنْ قَضِيةِ الإِنْسَانْ..

18

لَوْ أَنَنَا لَمْ نَدْفَنِ الوِحْدَةَ فِي التُرَابْ

لَوْ لَمْ نُمَزِّقْ جِسْمَهَا الطَّرِيَّ بِالحِرَابْ

لَوْ بَقِيتْ فِي دَاخِلِ العُيُونِ وَالأَهْدَابْ

لَمَا اِسْتَبَاحَتْ لَحْمَنَا الكِلابْ..

19

نُرِيدُ جِيلاً غَاضِباً..

نُرِيدُ جِيلاً يَفْلَحُ الآفَاقْ

وَيَنْكُشُ التَارِيخَ مِنْ جُذُورِهِ..

وَيَنْكُشُ الفِكْرَ مِنْ الأَعْمَاقْ

نُرْيدُ جِيلاً قَادِماً..

مُخْتَلِفَ المَلامِحْ..

لا يَغْفِرُ الأَخْطَاءَ.. لا يُسَامِحْ..

لا يَنْحَنِي..

لا يَعْرِفُ النِفَاقْ..

نُرِيدُ جِيلاً..

رَائِداً..

عِمْلاقْ..

20

يَا أَيُّهَا الأَطْفَالْ..

مِنَ المُحِيطِ لِلخَلِيجِ، أَنْتُمُ سَنَابِلُ الآمَالْ

وَأَنْتُمُ الجِيلُ الذِي سَيَكْسِرُ الأَغْلَالْ

وَيَقْتُلُ الأَفْيُونَ فِي رُؤُوسِنَا..
وَيَقْتُلُ الخَيَالْ..
يَا أَيُهَا الأَطْفَالُ أَنْتُمْ –بَعْدُ– طَيِّبُونْ
وطاهرون، كَالنَدَى وَالثَّلْجِ، طَاهِرُونْ
لا تَقْرَؤُوا عَنْ جِيلِنَا المَهْزُومِ يَا أَطْفَالْ
فَنَحْنُ خَائِبُونْ..
ونضجن، مِثْلَ قِشْرَةِ البَطِيخِ، تَافِهُونْ
وَنَحْنُ مَنْخُورُونَ..

مَنْخُورُون

مَنْخُورُونَ.. كَالِنعَالْ
لا تَقْرَؤُوا أَخْبَارَنَا
لا تَقْتَفُوا آثَارِنَا
لا تَقْبَلُوا أَفْكَارنَا
فَنحْنُ جِيلُ القَيءِ، وَالزُّهْرِيِّ، وَالسُعَالْ
وَنَحْنُ جِيلُ الدِجْلِ، وَالَرقْصِ عَلَى الحِبَالْ
يَا أَيُهَا الأَطْفَالْ:
يَا مَطَرَ الرَبِيعِ.. يَا سَنَابِلَ الآمَالْ
أَنْتُمْ بُذُورُ الخِصْبِ فِي حَيَاتِنَا العَقِيمَهْ
وَأَنْتُمُ الجِيلُ الذِي سَيَهْزِمُ الهَزِيمَهْ...

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ القران الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: قائمة المصادر

1_ المصادر

1-قباني نزار :هوامش على الهوامش، منشورات نزار قباني، بيروت، دط، 1969.

ثانيا: قائمة المراجع

1_ المراجع العربية

1-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغويّة، مكتبة لأنجلو مصريّة، القاهرة، ط1، 1987.

2- // // : موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972.

3-إبراهيم عبد الجواد: أسس علم الصّرف ـ تصريف الأفعال والأسماء، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، ط1، 2002.

4-أحمد نوارة: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأصل، دب، دط، 2008.

5-إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، عمان، ط2، 1983.

6-الأشبيلي ابن عصفور: الممتع في التّصريف، ت: فخر الدّين قباء، دار المعرفة، بيروت، دط، 1987.

7-الأنصاري ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت: المبارك و حمد علي حمد الله،دار الفكر، دمشق، ط1، 1964.

8-بدر الدين أبو عبد الله: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، الدار السودانية للكتب، السودان ط1، 1994.

9- // // : شرح ابن ناظم عن ألفيّة ابن مالك، ت: محمّد باسل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2000.

10-بركة فاطمة طبّال: النّظريّة الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسّسة الجامعة للدّراسات، لبنان، ط1، 1993.

11-بشر كمال: دراسات في علم اللّغة، دار غريب، القاهرة، دط، 2010.

12- // // : علم الأصوات العام، دار الغريب، القاهرة، دط، 2000.

13-البطل علي: في الشعر العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري، دار الأندلس، دب، ط1، 1980.

14-بكار يوسف حسن: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، دط، 1982.

15-بكّوش الطّيّب: التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، جمهوريّة تونس، تونس، ط2، 1992.

16-البهنساوي حسام:الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005.

17-بوحوش رابح: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر،دط، 2006.

18-تاوريريت بشير: محاضرات في مناهج النّقد المعاصر، .دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1، دت.

19-تبرماسين عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

20-التنوخي أبو عليّ: القوافي، ت: عوني عبد الرّؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.

21-الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت: محمد شاكر، دار مدني، القاهرة، ط3،1992 .

22- // // : أسرار البلاغة، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 2001.

23-الجرجاني محمد علي: الإشارات و التنبيهات في علم البلاغة، دار الكتب العلمية القاهرة ،ط1، 2002.

24-عبد الجليل عبد القادر: هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشعر العربي، دار الصّفاء، عمّان، ط1، 1998.

25-ابن جنّي، المنصف في شرح كتاب التّصريف، ت: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار مصطفى البابي الحلبي، دب، ط1، 1960.

26-حازم علي و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ط5، 1966.

27-الحجازي محمّد فهمي: مدخل إلى علم اللّغة، دار قباء، القاهرة، دط، د ت.

28-الحديثي خديجة: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، لبنان، ط1، 2003.

29-حسّان تمّام: اللغة العربيّة معناها ومبناها، علم الكتب، القاهرة، ط3، 1993.

30- // // : منهاج البحث في اللغة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، دط، 1979.

31-حسن عباس: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط4، دت.

32- // // : حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ط1، 2000.

33- // // : خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، اتّحاد الكتّاب العرب، دب، ط1، 1988.

34-بن حسن عمر: المطرب في أشعار أهل المغرب، باب المرواني الطليق، دط، 1994.

35-الحسيني راشد: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، دب، ط1، 2004.

36-حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية و معجمية: دار المعرفة الجامعية: القاهرة، ط1، 2010.

37-خضر فوزي: عناصر الإبداع الفني شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز،الكويت، دط، 2004.

39-خفاجي محمد عبد المنعم وشرف عبد العزيز: النّغم الشّعري عند العرب، دار المرّيخ، الرّياض، دط، 1987.

40-خفاجي محمد عبد المنعم و فرهود، محمود السعدي و شرف عبد العزيز:الأسلوب و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، دط، 1992.

41-خليل احمد: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1968.

42-داوود أماني سليمان: الأسلوبيّة الصّفيّة، دار الحوار، دب، ط4، 2003.

43-درويش أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصر و التراث، دار غريب، القاهرة، دط، دت.

44-دفة بلقاسم: في النحو العربي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2002.

45-أبو ديب كمال: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

46-الراجحي عبده: التّطبيق الصّرفي، دار النّهضة، بيروت، ط1، 2015.

47-ربابعة موسى: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

48-ابن رشيق القيرواني : العمدة، ت: عبد الحميد هنداوي، المكتبة المصريّة، بيروت، ط1، 2001.

49-عبد الرؤوف محمد عوني: القافية والأصوات اللّغويّة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 2006.

50-الزناد الأزهر: دروس في البلاغة العربية عن نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، دب، ط1، 1992.

51-السامرائي فاضل صالح: الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2، 2007.

52-السد نور الدين : الأسلوبية و تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، دط، 1997.ذ

53- // // : الشّعريّة العربيّة، ديوان المطبوعات، د ب، دط، 2007.

54-السعدني محمد مصطفى: البنيات الأسلوبيّة في الشّعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ط1، 1987.

55-السكاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 1987.

56-سليمان فتح الله احمد: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية،مكتبة الآداب، القاهرة، دط،2004.

57-سيبويه: الكتاب، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.

58-السيد محمد شفيع: الاتّجاه الأسلوبي في النّقد الأدبي، دار الفكر العربيّ، القاهرة، دط، 1986.

59-الشايب احمد: الأسلوبية دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية،مكتبة النهضة – المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

60-الشرتوني سعيد الخوري: اقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1992.

61-أبو شوارب مصطفى: جماليات النّصّ الشّعري، دار الوفاء، مصر، ط1، 2005.

62-شريم جوزيف ميشال: دليل الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة، بيروت، ط1، 1984.

63-الصيغ عبد العزيز: المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1998.

64-ضيف شوقي: النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1994.

65-عاشور فهد ناصر: التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسّسة العربيّة، بيروت، ط1، 2004.

66-أبو العدوس يوسف :الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

67- // // : التشبيه و الاستعارة، دار المسيرة، عمان، ط3، 2015.

68-عزام محمد: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الأفاق، بيروت، ط1، 1989.

69-عزوز احمد: أصول تراثية في نظرية حقول دلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

70-عزيز مجدي سيّد: نزار قبّاني وحيدا على القمّة في مملكة الشّعر العربي، دار الأمين، القاهرة، ط1، 2001.

71-العسكري أبو هلال: الصناعتين ـ الكتابة و الشعر ـ ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1989.

72-عشري زايد علي: عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، د ب، د ط، 1977.

73-عطية مختار: علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء الإسكندرية،دط، 2004.

74-علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، الأردن، ط1، 2006.

75-علي عبد الرّضا، موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه، دار الشّروق، عمّان، ط1، 1997.

76-عمر احمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب ، القاهرة، ط1، 1988.

77-العوفي حسن: حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، 2001.

78-عيّاد شكري: اتّجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم والرّياض، دط، 1985.

79-عياشي منذر: مقالات في الأسلوبية، منشورات الكتاب، دمشق، دط، 1990.

80-عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1996.

81-الفاخري صالح سليم عبد القادر: الدّلالة الصّوتيّة في اللّغة العربيّة، مؤسّسة الثّقافة العربيّة، مصر، ط1، 2007.

82-الفرعان فايز: تقنيات الحطاب البلاغي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004.

83-فضل صلاح: علم الأسلوبية مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،مصر، ط1، 1998.

84- // // : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

85-الفضلى عبد الهادي: مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط3، 1988.

86-قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1992.

87-القاضي نعمان: أبو فراس الحمداني الموقف و التشكيل الجمالي، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1982.

88-قباني نزار : الأعمال الكاملة، دار الصفا، القاهرة، ط2، 1999.

89- // // : الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1994.

90-القرطاجنّي حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار العربيّة للكتّاب، تونس، دط، 2008.

91-القزويني الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة ، ت: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار،دب، ط2، 2006.

92-قط عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1978.

93-قلاتي ابراهيم: قصة الإعراب ـ جامع دروس النحو و الصرف ـ دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر، دط، 2006.

94-كشك أحمد: يوسف حسن عبد الجليل، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2012.

95-كليب سعد الدّين: وعي الحداثة دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 1997.

96-عبد اللطيف محمّد حماسة: الجملة في الشّعر العربيّ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

97- // // :النحو الصرفي، دتر الفكر العربي، دط، 2005.

98-مبروك مراد عبد الرّحمان: من الصّوت إلى النّصّ، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.

99-محمد محمد سعد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشروق، القاهرة، دط، 2002.

100-محمود عبد الخالق: شعر ابن فارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار التعارف، القاهرة، ط3، 1984.

101-المخزومي مهدي: في النحو العربي ـ نقد و توجيه ـ دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986.

102-المسدي عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، دب، ط2، 1992.

103-عبد المطلب محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

104-مطلوب احمد و كامل حسن البصير: البلاغة و التطبيق، منشورات التعليم العالي و البحث العلمي، العراق، ط1، 1982.

105-المعري شوقي: أساس البلاغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996.

106-الملائكة نازك: قضية الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، بيروت، ط1، دت.

107-النادري محمد اسعد: محو اللغة العربية، دار صيدا، بيروت، ط2، 2002.

108-ناصف محمد مصطفى: الصورة الأدبية، دار مصر، القاهرة، ط1، 1988.

109-نافع عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار ابن برد، دار الفكر، عمان، دط، 1983.

110-البحراوي السّيّد: العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، دط، 1993.

111-نحلة محمد احمد: مدخل على دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1988.

112-النحوي ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب، دب، ط1، 1998.

113-النويهي محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971.

114-هلال ماهر هدى: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب، وزارة الثّقافة والإعلام، العراق، دط، 1980.

115-الورتاني خميس: الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث، دار الحوار، د ب، ط1، 2005.

116-بن يحيى محي الدّين: محاضرات في الأسلوب، مطبعة الوادي، الجزائر، ط1، 2010.

117-يونس علي السّيّد، جماليات الصّوت اللّغوي، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2002.

118-يونس علي: نظرة جديدة في موسيقى الشّعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، دط، 1993.

2 _ المراجع المترجمة

1-برند شبلنر : علم اللغة و الدراسات الأدبية ،ترجمة محمود جاد الرب ،الدار الفنية،الرياض،دط،1981

2-جيرو بيار:الاسلوبية،ترجمة،منذر عياشي،دار الحاسوب،حلب،ط1994،2

3-ساندرس فيلي:نحو نظرية أسلوبية لسانية،ترجمة:خالدمحمود جمعة،المطبعة – العلمية،دمشق،ط1،2003

4-فندريس جوزيف:اللغة،ترجمة،عبد المجيد الدواخلي،محمد قصاص،مطبعة لجنة البيان العربي،القاهرة ،دط ،1950

5-ليوسبتزر:علم اللغة و تاريخ الأدب،ترجمة،شكري عياد،دار العلوم، الرياض، دط، 1985

6-مونييه جورج: الأسلوبية،ترجمة،بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات،دب ط2006.2

3_ الدوريات و المجلات

1-بيك مجيد صالح، الإيقاع الداخلي في شعر ابن فاضل – دراسة بنيوية شكلية–

مجلة العلوم الإنسانية الدولية ،العدد2 دب ، 2013

2-ربابعة موسى : التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية – مجلة مؤتة للبحوث و الدراسات ،المجلد 5 ، العدد 1 ،2005

3-الصحناوي هدى : الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة – بنية التكرار عند البياتي – مجلة جامعة ، دمشق ، المجلد30 ،العدد 2،دب ،2014

4-منصور زهير : ظاهرة التكرار في صعر اب قاسم الشابي – دراسة أسلوبية – مجلة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية ،العدد 21 ،دب .2004

5-أبو ناصر موريس ، مدخل إلى علم الدلالة الألسني ،مجلة الفكر العربي المعاصر العدد18 ،بيروت ، 1982

4_ الرسائل الجامعية

1-طبني صفية : البنية اللغوية لقصائد نزار قباني ، رسالة ماجستير، جامعة باتنة ،2002

5_ المعاجم

1-أبادي الفيروز : القاموس المحيط ، دار المعرفة ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 2009

2-الجرجاني عبد القاهر : التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، دط ، 1978

3-الجوهري : مختار الصحاح ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط3 ،1998

4-الدحداح أنطوان : معجم تصريف الأفعال ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح ، لبنان ، دط ، 1990

5-الزاوي الطاهر احمد : مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، دط، 1998

6-ابن فارس احمد : الصحابي في فقه اللغة ،مكتبة المعارف ، بيروت ، ط1 ، 1993

7-ابن فارس احمد : معجم مقاييس اللغة،دار الفكر ،القاهرة ، د ط ،1978

8-مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، وزارة التربية و التعليم، مصر ، دط، 1994

9-مطلوب احمد : معجم النقد العربي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ج1 ، ط1 ، 1989

10-ابن منظور محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر،بيروت ،ج7. ط3 ،2004

فـــــهـــرس

الموضوعات

شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ
مدخل: الأسلوب والأسلوبيّة	
1- الأسلوب.....	5
1-1-الأسلوب عند العرب	5
1-1-1-الأسلوب عند القدامى.....	5
1-1-2-الأسلوب عند المحدثين	7
1-2-الأسلوب عند الغرب	9
1-2-1-الأسلوب عند القدامى.....	9
1-2-2-الأسلوب عند المحدثين	10
2- الأسلوبية.....	11
2-1-ماهية الأسلوبية	11
2-2-اتحاهات الأسلوبية	13
2-2-1-الأسلوبية التعبيرية	13
2-2-2-الأسلوبية البنيوية	14
2-2-3-الأسلوبية التكوينية.....	15
3-خطوات التّحليل الأسلوبي	16
الفصل الأول: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي	
أولا :المستوى الصوتي	20

1-الإيقاع الصوتي	21
1-1-التكرار	23
1-1-1-تكرار الحروف	25
1-1-2-تكرار الكلمات.....	45
1-1-3-تكرار التراكيب.....	49
2-الإيقاع العروضي.....	54
2-1-الوزن و البحر	56
2-2-القافية	62
2-3-الروي	66
ثانيا :المستوى الصرفي	70
1-أبنية الأفعال	72
1-1-الفعل الماضي.....	73
1-2-فعل المضارع	74
1-3-فعل الأمر	76
2-أبنية الأسماء	78
2-1-اسم الفاعل و اسم المفعول	78
2-2-الصفة و المشبهة و صيغة المبالغة	81
3-الحروف	85
3-1-حروف العطف	88

3-2-حروف الجر	91
الفصل الثاني: المستوى التركيبي والمستوى الدلالي	
أولا :المستوى التركيبي.....	97
1-الجملة البسيطة	99
1-1-الجملة الفعلية	99
1-2-الجملة الاسمية	103
2-الجملة المركبة	107
2-1-الحملة الفعلية المركبة	107
2-2-الجملة الاسمية المركبة	109
ثانيا : المستوى الدلالي	111
1-الحقول الدلالية	111
2-الصورة الشعرية	116
2-1-التشبيه	118
2-2-الاستعارة	122
2-3-الكناية	125
الخاتمة.....	131
الملحق	134
قائمة المصادر والمراجع	142
فهرس الموضوعات.....	154