وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور –خنشلة–
كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البنى الأسلوبية في قصيدة أكتب للصغار لنزار قباني -أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل درجة الماستر تخصص: لسانيات

إعداد الطالبة:
قنطري منال

إشراف الأستاذة:
د. مكرسي مونية

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
		جامعة خنشلة	رئيسا
مكرسي مونية	أستاذ محاضر (ب)	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
		جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019-2020

شكر وعرفان

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على أن يسرت لنا إنجاز هذا العمل.

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان وخالص الدعاء إلى من مد لنا يد العون ومساعدتنا في إتمام هذا العمل الدكتورة "مونية مكرسي" لقبلولها الإشراف على هذا العمل وتوجيهاتها القيمة والتشجيع المستمر لنا.

كما نشكر جميع أساتذة وعاملي كلية الآداب واللغات ولجنة المناقشة التي ساهمت في إثراء هذا البحث لما قدمت من نصائح وتوجيهات

المقدمة

ترتبط الأسلوبية باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصيته فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وحاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص، مستفيدا من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف، وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي وطموحات الأسلوبية كانت ولا زالت كبيرة جدا إزاحة كل الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التعامل مع النص تعاملا محاثيا، وإنما أخذت على عاتقها التعامل المباشر مع ساعية إلى الكشف عن أبعادها الجمالية والفنية.

وبالتالي استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي، وحظيت باهتمام خاص من قبل الدارسين والنقاد.

ولقد وقع اختيارنا على الأسلوبية لما لها من رؤية عميقة للنص الأدبي إذا تناولته بلاغيا وجماليا ودلاليا، كما تدرسه كلا كاملا من غير تجزئة، وبما أن موضوع بحثنا هي دراسة أسلوبية في قصيدة "أكتب للصغار" لنزار القباني، فمن هذا المنطلق يمكننا طرح العديد من التساؤلات منها:

ما هي مختلف الظواهر الأسلوبية التي وظفها الشاعر في قصيدته لإيضاح مختلف الدلالات؟ وإلى أي مدى أسهمت الأصوات والتراكيب في تضافر البنى الأسلوبية وتفاعلها مع القصيدة؟ وبماذا تميز **نزار القباني** عن غيره من الشعراء؟ وهل البحث في مستويات اللغة لهذه القصيدة مكننا من الوصول إلى أهم السمات التي ميزت القصيدة؟ وما هي أهم المميزات والتجليات الأسلوبية في القصيدة؟

ومن أهم الدوافع التي أدت بنا لاختيار هذا الموضوع الرغبة في معرفة الخصائص والسمات التي تميزت بها القصيدة عن غيرها من القصائد، إضافة للرغبة في الغوص في عناصرها اللغوية والأسلوبية ومحاولة استنباط الدلالة المتنوعة داخل القصيدة.

ومن المناهج التي رافقتنا في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي، هذا لأنه يستطيع احتواء النص الشعري من عدة جوانب، باعتبارها أنجع المناهج وأكثرها انفتاحا على النص ولما له من القدرة على استيعاب كل السمات الفنية التي تحتمل أن يزخر بها النص الشعري عند **السياب** الذي يعتبر من رواد حركة التجديد في الشعر العربي، كما يعتبر نقطة التقاء علوم اللغة والأدب، فأخذ من اللغة قوانينها المتنوعة الصوتية، الصرفية، النحوية، الدلالية، كما أخذ من الأدب البلاغة والعروض، وبالتالي منحت كل هذه العلوم المنهج الأسلوبي عدة أدوات ليكون صالحا لدراسة وتحليل النص الشعري، وذلك بالاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع من بينها:

الأسلوب والأسلوبية **لعبد السلام المسدي**، الأسلوبية وتحليل الخطاب **لمنذر عياشي**، **نزار قباني** (لأعمال السياسية الكاملة)، (البلاغة والأسلوبية) **لمحمد عبد المطلب** وكذلك (المرشد الوافي في العروض والقوافي) **لمحمد بن حسان عثمان**، وغيرها من المصادر والمراجع في النحو والصرف والدلالة والعروض.

اقتضى هذا الموضوع تتبع المستويات الأربعة، هذا ما جعل دراستنا ممنهجة في خطة موزعة كالآتي:

بدأنا البحث بمقدمة ثم مدخل ثم فصلين وخاتمة، إضافة إلى الملحق الذي يضم القصيدة المدروسة كاملة وحياة الشاعر.

فكانت المقدمة توطئة عامة للموضوع، كما تضمنت الأسباب والدوافع التي دفعتنا لاختيار الموضوع، وكانت أيضا مجالا لطرح إشكالية البحث، ومنهج الدراسة، وعرض خطة البحث وذكر مجموعة من المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الدراسة.

أما المدخل فقد تضمن مفاهيم تنظيرية لكل من الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى، والفصل الأول فقد احتوى على المستويين الصوتي والصرفي، وقد تناولنا في المستوى الصوتي الموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة، أما المستوى الصرفي فاحتوى على السمات الأسلوبية والدلالية لكل من الأفعال والسماء والمشتقات والمصادر.

وبالنسبة للفصل الثاني فقد احتوى على المستويين التركيبي والدلالي معا، فالمستوى التركيبي ضم دراسة دلالات الجمل بأنواعها، دراسة الصور الفنية المختلفة، إضافة إلى المستوى الدلالي الذي تناول نظرية الحقول الدلالية في القصيدة ومختلف العلاقات التي تربطها ببعضها.

وأخيرا خاتمة التي تمحورت حول أهم النتائج المتحصل عليها من خلال تحليل المستويات الأربعة للقصيدة والوصول إلى أهم سماتها الأسلوبية.

كما لا يمكننا أن ننسى بعض الصعوبات التي اعترضتنا في هذا البحث، ولكنها تعتبر من الأمور العادية التي تعترض أي باحث في أي بحث.

وننهي هذه الكلمة بالتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتورة المشرفة **مونية مكرسي** على توجيهاتها القيمة وملاحظتها الدقيقة، فلها جزيل الشكر على كل ما منحتنا إياه في هذا البحث.

مدخل
الأسلوب والأسلوبية

أولا- تعريف الأسلوب

1- لغة

2- اصطلاحا

ثانيا- تعريف الأسلوبية

ثالثا- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

1- الأسلوبية واللسانيات

2- الأسلوبية والبلاغة

أولا- تعريف الأسلوب

1- لغة

عرفه **ابن منظور** في لسان العرب بقوله: "ويقال للسطر من التخيل أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه المذهب، ويقال: في أسلوب سوء، والجمع أساليب، والأسلوب: الطريق نأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن: يقال: أخذ فلان من أساليب القول؛ أي الفن منه".[1]

ويتضح لنا من خلال هذا القول أن الأسلوب يحمل معنى السطر من التخيل والطريق والوجه المذهب والفن، وبالتالي فلفظة الأسلوب تحمل كل هذه المعاني.

وفي (المعجم الوسيط) الأسلوب: "الطريق ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا طريقته ومذهبه، وطريقة الكتاب في كتابته، والفن يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنزون متنوعة".[2]

بمعنى أن الأسلوب في (المعجم الوسيط) يحمل أيضا معنى الطريق والمذهب، فيقال: سلكت أسلوب فلان في كذا أي طريقته في الكتابة، كما يحمل معنى الفن يقال: أخذنا في أساليب من القول؛ أي أخذنا فنون متنوعة.

ويعرفه أيضا **الفيومي** في معجمه (المصباح المنير) بقوله: "الأسلوب بضم الهمزة: الطريق الفن وهو على أسلوب من أساليب القوم؛ أي على طريق من طرقهم، والسلب ما يسلب والجمع أسلاب".[3]

1- ابن منظور، لسان العرب، (مادة سلب)، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص314.

2- إبراهيم أنيس، عبد السلام منصر وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1976، ص441.

3- أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد القادر الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص109.

ويتضح لنا أن الأسلوب في معجم (المصباح المنير) يحمل معنى الطريق والفن، وهو لا يختلف كثيرا عن معنى الأسلوب في المعاجم السابقة.

أما **الفيروز أبادي** في (القاموس المحيط) فيقول: "سَلَبَهُ سَلْبًا: اختلسه، كاستلبه ورجل وامرأة سلبوت وسلابة، والسلب: المستلب العقل، جمع سلبى وناقة سالب وسلوب وسليب ومسلب وسلب: مات ولدها و ألقته لغير تمام، جمع: سلب وسلائب، وقد أسلبت فهي مسلب، وشجرة سلبت: سلبت ورقها وأغصانها، والسلب: السير الخفيف، والأسلوب: الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف".[1]

ويتضح لنا من خلال هذا القول أن الأسلوب في (القاموس المحيط) مشتق من السلب أي: الأخذ والاختلاس والسير الخفيف، أما الأسلوب فهو الطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف.

ويظهر لنا من خلال هذه التعريفات أن لفظة (أسلوب) في القواميس العربية السالفة الذكر يوجد بينها رابط مشترك ومتصل وإن كانت بعض الاختلافات والإضافات في بعض المعاني، إلا أنها تحمل جميعا معنى السطر والفن والطريق والمذهب والشموخ في الأنف... وكذلك الطريقة والكتابة.

2- اصطلاحا

2-1- عند قدامى العرب

حاول عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامى الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم القضايا النقدية والبلاغية، وخاصة عند حديثهم عن إعجاز القرآن

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د ط)، 2008، ص856.

الكريم، ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الإضاءات والقضايا المهمة التي ساغها النقاد حول الأسلوب.

أ- عبد القاهر الجرجاني

جاء مصطلح الأسلوب عند **الجرجاني** من خلال حديثه عن النظم فيقول: "اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدأ الشاعر في معنى له عرض أسلوب -والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد الشاعر آخر ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها".[1]

أي أن مفهوم الأسلوب عند **الجرجاني** مرتبط بمفهوم النظم في تعريفه وتحديده له، وبالتالي كل ما جاء به **الجرجاني** بشان النظم يعتبر مادة غنية ذات علاقة وطيدة بالأسلوب، وهو لم يقصد الحديث عن الأسلوب وإنما صادفه الأمر مصادفة معرفة ووضع له حدا وجاء ذلك في جملة اعتراضية وثانيا كلامه عن الاحتذاء.

ب- ابن خلدون

يثول ابن خلدون في مقدمته عن الأسلوب: "فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته، أصل المعنى هو الذي وضيفته الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية

1- عبابنة سامي محمد، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص39.

باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال، كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيها رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التركيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة".[1]

من خلال هذا القول يتضح لنا أن **ابن خلدون** جعل الأسلوب شيئا أكبر من التراكيب وجعلها كالمادة فيه، فهو التركيب والصورة الكلية الناتجة عن رص التراكيب الصحيحة رصا كما يفعل البناء والنساج. ويرى أيضا أن الأسلوب يختلف باختلاف الأغراض وأنحاء القول المختلفة، لأن لكل فن من الكلام أساليب تختص به.

2-2- عند المحدثين

هناك الكثير من الأدباء والنقاد العرب قاموا بالبحث في الأسلوب وحاولوا تقديم إضافات حول هذا الموضوع.

أ- أحمد الشايب

لقد عرف **أحمد الشايب** عدة تعريفات منها:

"هو طريقة الكتابة؛ أي طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار اللفاظ، وتأليفها للتعبير بها عن المعاني، قصد الإيضاح -وهو- الضرب من النظم والطريقة فيه -أو- طريقة التفكير والتعبير والتصوير".[2]

1- عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، ج3، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط3، (د ت)، ص1300.

2- بن ذريل عدنان، اللغة والأسلوب، مر: حميد حسن، ط2 منقحة، 1427ه/2006م، ص164.

يتضح من خلال هذا القول أن **أحمد الشايب** حصر الأسلوب في كيفية إيجاد الطريقة لاختيار الألفاظ المناسبة للكتابة والإنشاء والتأليف للتعبير بها عن المعنى لإزالة الغموض عنها وإيضاحها.

وعرفه أيضا بقوله: "هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا تشبيها أو مجازا أو كتابة، تقريرا أو حكما أو مثالا".[1]

الملاحظ أن أحمد الشايب قد ربط الأسلوب بالجنس الأدبي وأيضا بالبلاغة من خلال اعتبارها تشبيها أو مجازا أو كتابة.

ب- عبد السلام المسدي

يرى **عبد السلام المسدي** أن الأسلوب يرتكز على أسس ثلاثة وهي: المخاطَب، المخاطِب والخطاب، فيقول: "وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه المخاطَب والمخاطِب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث، أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة".[2]

الأسلوب عند **عبد السلام المسدي** يقوم على أسس ثلاثة: المخاطَب والمخاطِب والخطاب، وأن أي باحث يقوم بفحص لتراث التفكير الأسلوبي لوحده يقوم على تلك الأسس الثلاثة؛ أي نظرية أسلوبية تعتمد أصولها إحدى هذه الدعائم الثلاثة أو تعتمد ثلاثتها ولا يمكن أن تستغني عنها.

1- الشايب أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة الصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1966، ص91.

2- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1982، ص61.

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 أوعية الرسالة اللسانية المبلغة مادة مشكلا".[1]

يعني أن الأسلوب هو وسيلة للكشف عن نمط التفكير عند صاحبه، وبالتالي فهو يتوافق مع ماهية الأسلوب وذلك مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة في المادة والشكل.

يضيف عن مفهوم الأسلوب قوله: "ولعل ماهية الأسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي: طاقة الإخبار وطاقة التضمين".[2]

يتضح لنا من خلال هذا القول أن مفهوم الأسلوب يظهر من خلال اتحاد طاقة الإخبار وقوته في إقناع الوصول للقارئ أو المستمع وطاقة التضمين وذلك في الخطاب الأدبي.

2-3- عند الغرب

أ- عند الغرب القدامى

علماء الغرب القدامى حاولوا الحديث عن الأسلوب والتلميح له في مجموعة من الأبحاث والمدارس، ومن أهم هؤلاء العلماء نجد **أرسطو**، حيث تحدث عن الأسلوب وعرفه.

ترى (مدرسة أرسطو) في كل عمل تعبيري أسلوبا قد يتراوح بين السمو والانحطاط، بين القوة والضعف، بين الجودة والسوء، لكنه يمثل أسلوبا في

1- المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، ص64.

2- المرجع نفسه، ص96.

النهاية، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الأسلوب عند **أرسطو** "يظل في كل معانيه غايته في الإقناع، إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي، وهي المحاكاة التي تقوم في مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة في المنطق، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلحق بها من محاكاة فنية فيه".[1]

يتضح لما مما سبق أن (مدرسة أرسطو) ترى في كل عمل تعبيري أسلوبا معينا وتختلف باختلاف العمل، وبالتالي الأسلوب عند **أرسطو** في كل معانيه هدفه الوحيد هو الأقناع بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي، وإما الإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة التي لا تحتوي على محاكاة فنية.

"أما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب بطبقات المتكلمين، فقيل: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي".[2]

"وقد وجد هذا التقسيم في إنتاج الشاعر الروماني (فرجير) وذلك في ثلاث دواوين شعرية، فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان (قصائد ريفية) يعتبر نموذج للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي عنوانه (قصائد زراعية) يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة (الإلياذة) فتعتمد نموذجا للسلوب السامي".[3]

أي أن مفهوم الأسلوب في العصور الوسطى قد ارتبط بطبقات المتكلمين، بحيث لكل طبقة أسلوبها في الكلام والتعبير، وبالتالي وجدت ثلاثة الوان من الأساليب البسيطة، المتوسطة والسامية، وقد اتخذ من أعمال **فرجيل** الثلاثة تجسيدا لهذا التقسيم الطبقي للسلوب.

1- هلال محمد غنيمي، النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1973، ص116.

2- عبد المنعم محمد، فرهود محمد السعدي، الشرف عبد العزيز، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص12.

3- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص130.

ب- عند الدارسين المحدثين

هناك مجموعة من الدارسين والباحثين بحثوا في الأسلوب وحاولا إضافة إضاءات حول هذا الموضوع، ومن هؤلاء: **ميشال ريفاتير** الذي يعرف الأسلوب بقوله: "إنه كل شيء مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية".[1]

فالأسلوب عند **ريفاتير** مرتبط بالمقاصد الأدبية بمعنى تضمين أسلوب الخطاب مقاصد أدبية تستدعي من المتلقي بذل جهد للفهم وتذهب به لعدة تأويلات وقراءات والخروج عن المألوف.

ونجد **بيار جيرو** يعرف الأسلوب فيقول: "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]

ويشير هنا **بيار جيرو** إلى أن الأسلوب متعدد متنوع وذلك بتعدد الكتاب والمؤلفين، وبالتالي تعدد أساليبهم، وهو مختلف باختلاف الأنواع الأدبية وفنونها، وباختلاف العصور.

أم **رولان بارت** فيقول: "أن الأسلوب هو لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام، حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، حيث يستقر نهائيا للموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده... ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام ورائي بكل معنى الكلمة، وهو بالإضافة لهذا تحويل لمزاج".[3]

1- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص136.

2- جيرو بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص09.

3- المرجع نفسه، ص107.

ونلاحظ من خلال هذا القول أن الأسلوب عند **رولان بارت** هو لغة خاصة تكتفي بذاتها وتغوص بشخصية الكاتب الخفية وفي المادة الأولى والأساسية التي تساعد تكون وتشكل الكلام واستقراره النهائي، بالإضافة لكون الأسلوب ظاهرة ذات نظام لغوي ورائي التزامي يساعد على تغيير المزاج.

وبالتالي يمكننا القول مهما تعددت تعاريف الأسلوب واختلف الآراء حول هذا المصطلح، إلا أنها تلتقي في نقطة وهي أن الأسلوب هو عبارة عن الاستعمال الخاص للغة الذي يقوم على العديد من الاستخدامات والاحتمالات وبالتالي التأثير في المتلقي مهما كانت درجته.

ثانيا- تعريف الأسلوبية

"تعد الأسلوبية فرعا حديثا من فروع اللسانيات إلى جانب الشعرية والسيميائيات والتداوليات، يقصد بالأسلوبية دراسة الأسلوب دراسة علمية في مختلف تمثلاته اللسانية والبنيوية والسيميائية، كما تهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصدية، ويعني هذا أنها تختلف من البلاغة الكلاسيكية ذات الطابع المعياري التعليمي، والتي كانت تهتم بالكتابة والخلق والإبداع، وتجويد الأسلوب بيانا ودلالة وسياقا، وتقدم للكاتب الناشئ مجموعة من الوصفات الجاهزة في عملية الكتابة وتنميق الأسلوب بلاغة وفصاحة وتأثيرا".[1]

إذا كان الأسلوب هو طريقة الكاتب في الكتابة، كما هو متفق عليه، فإن الأسلوبية: "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف إثبات مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك".[2]

1- ينظر: حمداوي جميل، اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص06.

2- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص02.

يعني أنه إذا كان الأسلوب هو طريقة الكاتب في الكتابة، فالأسلوبية علم يهدف للكشف عن العناصر المميزة التي من خلالها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الأدراك لدى القارئ.

وهذا ما جعل **ريفاتير** يعتبر الأسلوبية "لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص".[1]

أي أن **ريفاتير** يرى أن الأسلوبية هي لسانيات تهتم بظاهرة حمل الذهن على الفهم والإدراك معا.

ويعرفها **بيار جيرو** بأنها: "دراسة اللغة، وهي أيضا دراسة للكائن المتحول باللغة وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي".[2]

فالأسلوبية عند **بيار جيرو** هي مجموعة من الدراسات المتنوعة، دراسة اللغة، للكائن المتحول باللغة، للعمل الإبداعي، ودراسة للعمل الذاتي للمبدع.

هذا عند بعض من أعلام الأسلوبية الغرب، أما عند العرب فلعل أعمق المباحث العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي وأصفاها وضوحا وأثراها معرفة أن تكون تلك التي بسطها **عبد السلام المسدي** في كتابه (الأسلوبية والأسلوب).[3] الذي يقول فيه: "ويتصل أول تلك المنطلقات بالمصطلح ذاته إذ يتراءى حاملا لثنائية المعرفة، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره (أسلوب Style) ولاحقته (ية ique) وخصائص الأصل تقابل

1- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص42.

2- المرجع نفسه، ص42.

3- وغيلسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1430ه/2008م، ص86.

انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول لساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العملي العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن من كالتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة (علم الأسلوب science de style) لذبك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب".[1]

ويتضح مما سبق أن **عبد السلام المسدي** كان له السبق في نقل ترجمة وانتشار هذا المصطلح في الدراسات الأسلوبية العربية، وهو يستعمل مصطلح (علم الأسلوب) مرادفا لـ(الأسلوبية).

كما يمكننا القول أن الأسلوبية علم لغوي لساني، يرمي إلى قراءة النصوص وفك شفرتها وتحريرها من قيود الفرادة والنقدية القديمة

ثالثا- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

1- الأسلوبية واللسانيات

علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة المنشأ والوجود، فمن المفاهيم والتصورات اللسانية وأدواتها نشأت الأسلوبية وتبلورت منظومتها الاصطلاحية والمفهومية في التعامل مع النصوص الأدبية.

وأول ما ننطلق منه في استجلاء حقيقة العلاقة القائمة بين اللسانيات والأسلوبية في أبعادها وحدودها، وهو الارتباط التكويني الذي يعود إلى أصل نشأة المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع القرن العشرين، وما انبثق منها مباشرة من مسعى لتأسيس علم أسلوب الخطاب اللغوي عامة، معادلة الارتباط قد استقر على معيار: أن الأسلوبية في حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص ما تقرره

1- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص31-32.

اللسانيات من كشوف عامة حول نية الجهاز اللغوية عامة، ولا يخفى ما في هذا التعريف من الارتكاز على البعد اللساني الذي يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية تتعين إلا بها ولا تتعين بها غيرها، وبناء على هذا الأساس تحدد الأسلوبية بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، ما دام أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه من خلال صياغته البلاغية، فأضحى من بديهيات المعرفة أن أية مقاربة أسلوبية لا يمكن أن تؤتى ثمارها إلا إذا استندت إلى التكوين اللساني الدقيق في المنطق، ولذا غدا ارتكاز التحليل الأسلوبي على أزمنة لسانية من مقتضيات البحث في هذا الحقل المعرفي".[1]

فكان ضروريا على الأسلوبي أن يتزود بزاد من اللسانيات العامة حتى يتمكن من الإجراء النقدي الأسلوبي، فجوهر القضية لا يتصل بالموقف على مميزات الأسلوب في نص أدبي ما، ولا يتحدد بالقدرة على إثبات أن تلك الخصائص اللغوية فهي فعلا مميزات أسلوبية، وإنما الإشكالية قائمة على ما توفره تركيبة النص الأدبي من سمات، يستطيع الأسلوبي أن يفسر بها كيف كانت تلك المميزات الأسلوبية مميزات أسلوبية؟ لم يعد من مقدور أيا كان إجراء التحليل اللغوي الخاص للحدث الفني في القول الدبي إلا إذا كان بصيرا بخفايا الظاهرة اللسانية في مختلف تجلياتها.[2]

فقد كان للسانيات مستند الأسلوبية في دراسة الآثار الأدبية، كما كان للأسلوبية فضل تمهيد طريق اللسانيات إلى رحاب الأدب، وهذا ما شجع **ليو سبيتزر** على القول بأن: "الأسلوبية جسر اللسانيات في الأدب"

1- ينظر: المسدي عبد السلام، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، 1994، ص59.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص61.

فقد عزز الاتصال بين هاتين الحلقتين المعرفيتين على النظر إلى الأسلوبية باعتبارها مجرد مواصفة لسانية، ومن ثم نفي أن يكون للأسلوبية الاستقلال الذاتي، وتدعيمها لهذه النظرية يقرر **دولاس** أن "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، ويرى **ميشال إيفي** رأيا قريبا من الرأي السابق، إذ يذهب إلى قول: "أن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"، **أما رومان جاكبسون** فيثبت: "أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات".[1]

يتضح مما سبق أن الأسلوبية لها فضل في تمهيد الطريق للسانيات، وهذا ما أدى إلى **ليو سبيتزر** اعتبارها جسر اللسانيات للأدب، وقد تم تعزيز الاتصال بين الأسلوبية واللسانيات وعدم الفصل بينهما.

2- الأسلوبية والبلاغة

لم تبق البلاغة عبر تاريخها الطويل -وحالها في هذا حال معظم العلوم الإنسانية الأخر- رهن وضعية ثابتة مستقرة من حيث مدى شمولها واتساع مجالها ومدى فائدتها، فقد كانت البلاغة في الأصل فنا لتأليف الخطاب ثم انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كله، وبالاشتراك مع الفنون الشعرية، احتوت الأدب جميعا، لكن هذا الوضع المتميز لم يكتب للبلاغة أن تحتفظ به طيلا، إذ سرعان ما أضاعت البلاغة كما يخبرنا **تودوروف** هدفها النفعي المباشر، كما أنها لم تعد تدرس كيف يقوم القناع، واكتفت بصياغة الخطاب الجميل، فأدى بها ذلك إلى التخلي عن الخطاب السامي، والقضائي إلى أخره، ولم يبق لها إلا الأدب ميدانا تعمل فيه، ثم أنها تقلصت بعد ذلك أكثر فأكثر فلم تعد تعمل إلا في حدود خصائص التعبير اللغوي للنص.

1- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص47-48.

غير أن تطور الدراسات اللغوية أدى إلى مولد اللسانيات وانفصالها عن الدرس البلاغين فلما استقلت هذه بنفسها نافست البلاغة في هذ الميدان أيضا، اضطرتها إلى الانسحاب إلى جزء منه لتدريس الصورة فقط، ولكنها لم تلبث فيه إلا عشية وضحاها، فقد أخذت الدراسات الأسلوبية معززة بالدراسات اللسانية تغزو هذا الميدان كذلك، وتزاحمها فيه... ومهما يكن، فقد اختفت البلاغة عن المناهج الدراسية كمادة إجبارية.

وقد كان يمكن للبلاغة أن تبقى تتبوا لنفسها مكانا في الدراسات اللغوية اللسانية الحديثة، لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات على مستوى التنظير والممارسة معا، وهو الأسلوبية.

فعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن كثيرا من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتها وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات، فإن هذه الحقيقة لم تشع للبلاغة في شيء، وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها "أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية بديلا عن البلاغة".[1]

وليلحظ الدارسون علاقة حميمية بين البلاغة والأسلوبية، بيان ذلك أن غير واحد من الأسلوبيين قد أكد وجود العلاقة بينهما، منهم **بيير جيرو** الذي يؤمن بان الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف، وأنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية، أما **شكري عياد** فيرى أن الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، ذلك فإنه يصدر كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب) بقوله:

1- ينظر: أبو عدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427ه/2007م، ص59.

"ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أعريك ببضاعة جديدة مستوردة، -فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا- لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة" ويمكن القول أن الأسلوبية كعلم السني حديث لا يمكن أن يكون بديلا عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة رغم أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي، كانت البلاغة وحدها تعنى بها في التراكيب والدلالة على سواء.[1]

ونجد أن هناك مفارقات بينهما، فالبلاغة علم معياري بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية.[2]

يتضح من خلال ما سبق أن علاقة الأسلوبية باللسانيات والبلاغة هي علاقة احتواء وكل منهما مكمل للآخر، بالرغم من وجود بعض الفروقات بينهم، إلا أننا لا نستطيع فصل الأسلوبية عن أحد العلوم، فقد جرت العادة بين الدارسين على اعتبار الأسلوبية فرعا من اللسانيات، بالإضافة لاعتبار الأسلوبية وريثة البلاغة، وبالتالي لا يمكننا إنكار وجود صلة بين الأسلوبية وبقية العلوم الأخرى.

1- المرجع السابق، ص60-61.

2- ينظر: المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص53.

الفصل الأول
المستوى الصوتي والمستوى الصرفي

I- المستوى الصوتي

أولا- الموسيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

ثانيا- الموسيقى الداخلية

1- البنية الصوتية

1-1- تعريف الصوت

1-2- مخارج الصوت

أ- الأصوات المجهورة

ب- الأصوات المهموسة

1-3- تعريف الجهر والهمس عند المحدثين

1-4- التكرار

أ- تكرار الكلمات

ب- تكرار الجمل

II- المستوى الصرفي

أولا- الأسماء

ثانيا- الأفعال

1- الفعل الماضي

2- الفعل المضارع

3- الفعل الأمر

ثالثا- المشتقات

1- اسم الفاعل

2- اسم المفعول

3- الصفة المشبهة

4- جمع التكسير

5- أسماء الزمان والمكان

I- المستوى الصوتي

يقوم المستوى الصوتي على استخراج كل ما فيه موسيقى داخلية وخارجية وكل ما يحدث لحنا ونغما في الأذن ويحدث أثرا في نفس القارئ أو السامع.

أولا سندرس الموسيقى الخارجية للقصيدة.

أولا- الموسيقى الخارجية

يحتوي الشعر على موسيقى سواء أكانت داخلية أم خارجية، فالموسيقى لها أثر كبير في الإنتاج الشعري وذلك من خلال قدرتها التأثيرية وقوتها الإيحائية، وكل شاعر له طبيعته الخاصة تميز شعره، فالموسيقى تؤثر كثيرا في المتلقي وتجذبه، والموسيقى الخارجية تتمثل في الأوزان والبحور والقوافي، حيث يظهر إبداع الشاعر في اختياره للفظ والكلمة والوزن المنسجم مع موضوعه، ونوضّح ذلك فيما يلي:

1- الوزن

الوزن هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة، ويعرفه **مصطفى حركات** في كتابه (أوزان الشعر) على أنه: "سلسلة من السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد".[1]

أي أن الوزن يعتبر خصوصية من خصوصيات الشعر وركن من أركانه، فالشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى.

إضافة إلى أن الوزن: "هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا، ويدرس هذه الظاهرة القارئ الناقد على التمييز بين

1- ينظر: مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1418ه/1998م، ص07.

الخطأ والصواب وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه، وبتعبير آخر هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع".[1]

وبالتالي فالوزن هو الهيكل العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، وهو يرتبط بالحالة النفسية للشاعر.

ولقد جاءت قصيدة أكتب للصغار في نظامها العروضي بين البحرين الهزج والرجز، أنها قصيدة من الشعر الحر اعتمد فيها الشاعر نظام السطر بدلا من نظام الشطرين ذلك:

1-1- بحر الرجز

سمي بالرجز لأنه اكثر البحور زحافا واختصارا

أ- وزنه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

ب- مفتاحه

في (بحر الإرجاز) بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

بحر الرجز قد يستعمل تاما أو مختصرا.

* **التام:** هو ما كانت تفعيلاته ستا.

* **المختصر:** وهو ثلاثة أنواع وهي:

1- ينظر: تيبرماسين عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2004، ص05.

- **المجزوء الرجز:** وهو ما بقي البيت منه على أربع تفاعيل.

- **المشروط الرجز:** وهو ما بقي البيت منه على ثلاث تفاعيل.

- **المنهوك الرجز:** وهم ما بقي البيت منه على تفعيلتين.[1]

بحر الرجز من أكثر البحور تغيرا في إيقاعه، وهذا ما سهل على الشعراء النظم عليه، وأطلقوا عليه (حمار الشاعر)، وقد أكثر العلماء من النظم على وزنه المتون العلمية: من نحو وصرف وبلاغة وعروض ومصطلح الحديث كألفية ابن مالك وغيرها.[2]

1-2- بحر الهزج

"أصل وزنه: مفاعيلن مفاعيلن *** مفاعيلن مفاعيلن.

لكنه لا يستعمل إلا مجزوء؛ أي أربعة تفاعيل كل اثنين في شطر، وعلى ذلك يكون وزنه بعد اقتطاع تفعيلة من كل شطر كالآتي:

أ- وزنه

مفاعيلن مفاعيلن *** مفاعيلن مفاعيلن

ب- مفاتحه

على الأهزاج تهيل *** مفاعيلن مفاعيلن".[3]

يتميز بحر الهزج أن له عروضا واحدة صحيحة مجزوءة، وزمها (مفاعيلن) ولها ضربان:

1- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1407ه/1987م، ص81-82.

2- ينظر: الهاشمي علي محمد، العروض الواضح في علم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1416ه/1991م، ص53.

3- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص68-80.

* **صحيح:** وزنه (مفاعيلن).

* **محذوف:** وزنه (فعولن) أي أصابه الحذف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة.

مفاعيلن ← مفاعي = فعولن.

الأصل في الهزج أنه لا يرد إلا مجزوء وقد يرد تماما في ست تفعيلات لكن على شذوذ.

وقد يشتبه الهزج بمجزوء الوافر المعصوب (مفاعلتن)، لأنه على وزن (مفاعيلن) وعندئذ نفتش في القصيدة عن تفعيلة على وزن (مفاعلتن) بفتح اللام. فإن وجدناها حكمنا على القصيدة أنها من مجزوء الوافر، أما إذا لم نجدها وكانت كل التفعيلات معصوبة فيجوز حينئذ أن نعد القصيدة من مجزوء الوافر أو من الهزج، أنه (مفاعلتن = مفاعيلن) والفضل أن نعد القصيدة من الهزج، لأن (مفاعيلن) وزن اصلي فيه، أما العصب (مفاعلتن) في الوافر فهو عارض.

نستخلص مما سبق أن ورود (مفاعلتن) بفتح اللام مرة واحدة في القصيدة يقطع بانها من مجزوء الوافر، وعدم ورودها يقطع بانها من بحر الهزج.[1]

1-3- زحافات وعلل بحر الرجز والهزج

أ- الزحاف

"هو تعبير يعتري ثواني السباب أي الحرف الثاني من السبب، وينقسم إلى نوعين:

1- ينظر: الهاشمي علي محمد، العروض الواضح في علم القافية، ص102-104.

* **الزحاف المفرد:** وهو الذي يصيب التفعيلة مرة واحدة، أي هو التعبير الذي يطرأ على سبب واحد منها، كحذف السين مثلا من مستفعلن فتصبح متفعلن، وهو ثمانية أنواع.

* **الزحاف المزدوج:** زهو الذي يصيب التفعيلة مرتين؛ أي هو التغيير الذي يطرأ على سببين منها، كحذف السين والفاء من مستفعلن فتصبح متعلن وهو أربعة أنواع".[1]

ب- زحافات بحر الرجز

"يدخل الرجز في زحافات وهي ثلاثة أنواع:

* **الخبت:** وهو حذف ثاني الساكن وهو السين هنا.

* **الطي:** وهو الرابع الساكن وهو الفاء هنا.

* **الخبل:** وهو حذف ثاني الساكن ورابع الساكن معا.

ج- التفعيلة:

* **الصحيحة:** /0 /0 //0 مستفعلن.

* **المخبوتة:** //0 //0 متفعلن.

* **المخبولة:** // // 0 متعلن".[2]

د- زحافات بحر الهزج

"**الفيض:** وهو حذف خامس الساكن.

مفاعيلن = مفاعلن.

1- ينظر: الهاشمي علي محمد، العروض الواضح في علم القافية، ص96-100.

2- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص81.

الكف: وهو حذف السابع الساكن (ثاني السبب الخفيف).

مفاعيلن = مفاعيل.[1]

ه- العلل

"هي تغيير يطرأ على السباب والأوتاد من العروض أو الضرب، وهي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها، والعلة قسمان: علل الزيادة وعلل النقصان.

*** علل الزيادة**

لا تدخل إلا ضرب البيت المجزوء فقط لأنها عوضا عن النقص الذي وقع في البحر، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة، وهي ثلاثة".[2]

*** علل النقصان**

"وهي تدخل العروض والضرب المجزوء والوافي على السواء، وتكون بنقصان حرف أو اكثر من العروض أو الضرب أو أحدهما، وأحيانا لا يرد البحر إلا بهذا النقصان، وهي تسعة أنواع".[3]

*** علل بحر الرجز:** من العلل التي تصيب بحر الرجز:

"- **القطع:** وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

مستفعلن = مستفعل.

*** علل بحر الرجز:** من الهلل التي تصيب بحر الرجز:

1- ينظر: سلطاني محمد علي، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 1427ه/2008م، ص233.

2- ينظر: محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425ه/2004م، ص32-33.

3- ينظر: الواصل سعد بن عبد الله، موسوعة العروض والقافية، المكتبة العربية، مصر، ط1، (د ت)، ص21.

* **الحذف:** وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

مفاعيلن = مفاعي.

* **الجزم:** وهو حذف أول الوتد المجموع في أول تفعيلة.

مفاعيلن = فاعيلن".[1]

1-4- الفرق بين الزحاف والعلة

"الزحاف يختص بالأسباب، يدخل الحشو والعروض والضرب، إذا عرض لا يلزم غالبا، ومنه القبيح كالزحاف المزدوج، ومنه ما هو واجب كالفيض، أما بالنسبة للعلة فهي تدخل السباب والأوتاد والعروض والضرب، إذا عرضت لزمت غالبا، والعلة بعضها قبيح كالجزم والخزم وبعضها حسن كالتشعيث والحذف".[2]

أثناء تقطيعنا لكل أبيات القصيدة وجدنا أن معظمها قد طرأت عليها بعض من الزحافات والعلل، وهذه مجموعة من نماذج البيات طرأت عليها زحافات وعلل:

أ- النموذج الأول في بحر الرجز

الزحافات

أكتب عن يافا وعن مرفئها القديم.[3]

أَكْتُبُ عَنْ يَافَا وَعَنْ مَرْفَئِهَا الْقَدِيمْ

00//0 ///0/ 0// 0/0/ 0/ //0/

1- ينظر: سلطاني محمد علي، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص234-236.

2- ينظر: محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص38.

3- نزار القباني، السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ص.ب 2650، بيروت، لبنان، ج3، (د ت)، ص35.

مستعلن مستفعلن مستعلن فعول

نلاحظ في هذا النموذج مجموعة تغيرات لحقت بالتفعيلات وغيرت من بنائها والتغيرات التي مست من بحر الرجز في هذا البيت من القصيدة

"***زحاف الطي:** وهو حذف الرابع الساكن وهو الفاء هنا، وقد تدخل على التفعيلة: مستفعلن = مستعلن".[1]

وقد ذكرت مرتين في نفس البيت

عن بقعة غالية الحجار.[2]

عن بقعتن غالية لحجار

/0 /0//0 ///0/ 0//0/ 00//0

مستفعلن مستعلن فعول.

وهذا مثال آخر عن زحاف الطي

مستفعلن = مستعلن.

أكتب للذين سوف يولدون.[3]

أَكْتُبُ لِلَّذِيْنَ سَوْفَ يُوْلَدُوْنَ

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

مستعلن متفعلن متفعلن.

1- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص81.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص35.

3- المصدر نفسه، ص27.

*** زحاف الخبن**

وهو حذف ثاني الساكن وهو السين هنا.

مستفعلن = متفعلن.[1]

للعرب الصغار حيث يوجدون.[2]

لِلْعَرَبِ صْصِغَارْ حَيْثُ يُوْجَدُوْنْ

00//0// 0//0// 0///0/

مستعلن متفعلن متفعلن

يحتوي هذا البيت على زحاف الخبن والطي

مستفعلن = متفعلن ← خبن.

مستفعلن = مستعلن ← طي.

*** علة بحر الرجز**

"* **القطع:** وهو حذف آخر وتد المجموع وتسكين ما قبله.

مستفعلن = مستفعل".[3]

ونلاحظ أن نزار القباني في هذه القصيدة لم يلجأ إلى علة القطع في قصيدته.

1- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص81.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص27.

3- ينظر سلطاني محمد علي المختار، من علوم البلاغة والعروض، ص234.

ب- النموذج الثاني في بحر الهزج

*** الزحافات**

يضيء برتقالها كخيمة النجوم.[1]

يُضِيْ بُرْتُقَالُهَا كَخَيْمَةِ نَنْجُوْمِ

01//0 //0// 0//0// 0/0//

مفاعلن مفاعلن مفاعلن فعول

يحتوي هذا البيت على زحاف الفيض

* **الفيض:** مفاعيلن= مفاعلن ← الفيض.[2]

علة بحر الهجر

* **الحذف:** مفاعيلن = مفاعي ← الحذف.[3]

* **الخرم:** مفاعيلن = فاعيلن ← الخرم.

لم يلجأ نزار القباني في قصيدته على علمني الحذف والخرم.

2- القافية

القافية عنصر معم في القصيدة وليست أقل أهمية من الوزن، ولهذا السبب فهي تدرس أيضا في الدراسات الأسلوبية.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص35.

2- المصدر نفسه، ص222.

3- المصدر نفسه، ص223.

2-1- تعريفها

"القافية إجمالا هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت في القصيدة الشعرية".[1]

2-2- أنواعها

تتقيد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته.

أ- القافية المقيدة

"هي ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مفردة كما في كلمات (زمان، خان، عيون، قرون، مرتين، مجد، خالدين) أم كانت خالية من الردف كما في كلمات (حسن، وطن، نحن) بسكون النون".[2]

ب- القافية المطلقة

"هي ما كانت متحركة الروي، أي يعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات (الأمل، العمل، البطل) بالكسر أو بالضم ومثل (أملا وعملا، البطلا) بالفتح.

وكذلك من القافية المطلقة وما وصلت بهاء الوصل، سواء أكانت ساكنة أي بلا خروج أو متحركة أي ذات خروج".[3]

بقراءتنا لقوافي القصيدة يتضح لنا أن القافية تظهر بشكل واضح ولافت، مما أكسب القصيدة إيقاعا رائعا، والملاحظ أن معظم قوافي القصيدة جاءت مقيدة، فنزار قباني اختار لقصيدته هذه القافية التي استطاع من خلالها إخراج ما في قلبه من آلام وحزن عاشها إزاء ما يحدث في فلسطين على وجه الخصوص.

1- ينظر: عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، العزيزية، مكة المكرمة، السعودية، ط3، 1408ه/1978م، ص93.

2- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص124.

3- المرجع نفسه، ص125.

وقد احترنا بعض النماذج التالية:

لا عين يركض في أحداقها النهار.[1]

لأعين يركض في أحداقها اننهار

00//0/|0//0/0/ 0/ //0/ 0//0//

نهار ← //00 ← قافية مقيدة

أكتب باختصار.[2]

أَكْتُبُ بِخْتِصَارْ

00//0 / //0/

تصار ← //00 ← قافية مقيدة.

وبالتالي فالقوافي سواء المطلقة أو المقيدة تقوم بعدة وظائف منها الوظيفة التعبيرية والإيحائية والجمالية، وذلك عن طريق تكرارها والحديث عن الثقافة يقودنا بدوره إلى الحديث عن الروي.

3- الروي

"الروي هو الحرف الصحيح آخر البيت وهو إما ساكنا أو متحركا، فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية، وهناك قلة من الحروف التي لا تصلح أن تكون رويا".[3]

الروي هو الحرف الذي تنتهي به كل قصيدة، ونلاحظ أن في قصيدة **نزار قباني** (أكتب للصغار) أن هناك العديد من حروف الروي تختلف من بيت آخر،

1- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

2- المصدر السابق، ص28.

3- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص96.

حيث نلاحظ سيطرو حرف الراء والميم واللام أكثر من غيرهم من الحروف، كما نجد أيضا من الحروف الأخرى النون، التاء المربوطة، العين، الدال، الحاء، الباء.

ويمكننا توضيح ذلك من حلال هذا الجدول:

الروي	تكراره
الراء	31 مرة
الميم	14 مرة
اللام	12 مرة
النون	10 مرات
التاء المربوطة	10 مرات
الباء	10 مرات
الدال	04 مرات
العين	03 مرات
الحاء	مرتين
الهاء	مرة واحدة

نستنتج من الجدول السابق أن الحرف الأكثر استعمالا هو حرف الراء، وهو من الأصوات المجهورة، ولقد ذكر 31 مرة، أما الميم فقد ذكر 14 مرة وهو أيضا من الأصوات المجهورة، وأقل الروي عنده في الأصوات المهموسة مثل الهاء والحاء.

"لقد قسم علماء اللغة الأصوات إلى مجهور ومهموس، ففي حالة الجهر تنقبض فتحة المزمار ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه

الفتحة ولكنها تسمح بمرور النفس الذي يندفع فيها، ويرتخي فيه الوتران الصوتيان ولا يهتزان".[1]

وبالتالي نستنتج أن **نزار قباني** استعمل بكثرة الصوات المجهورة وكأنه يجهر بكل ما في نفسه من قلق على وطنه وعلى عائلته وشدة تعلقه بهم وشدة كرهه لليهود الذين هدموا عائلته وموطنه، فلذا اختار الحروف المجهورة لأنها هي الأنسب لهذه القصيدة.

ثانيا- الموسيقى الداخلية

تعطينا الموسيقى الداخلية نغما بسيطا يشعر به القارئ لأي قصيدة، ولا يصدر هذا النغم إلا من خلال انسجام واتساق الأصوات فيما بينها تجعل روحك تنجذب إليها، وتشمل الموسيقى الداخلية كل من الأصوات وصفاتها وتكرارها والجمل والكلمات وتكرارها أيضا، إضافة إلى الإبداع البارز في مظم القصيدة.

وسننطلق في هذه الدراسة من:

1- البنية الصوتية

من خلال الدراسة السابقة تبين لنا أن هذه القصيدة تحتوي على هدة أصوات مختلفة ومتفاوتة.

1-1- تعريف الصوت

"يعرف ابن فارس الصوت لغة: (في مادة صوت: الصاد والواو والتاء أصل صحيح وهو الصوت وهو جنس لكل ما وقر في أذن السامع).

1- نوارة بحري، مباحث في علم الأصوات، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2018، ص123.

– وعرفه ابن سينا الخفاجي موضحا الأصل اللغوي للصوت: (الصوت مصدره صات الشيء صوتا، فهو صائت وصوت تصويتا فهو يصوت وهو عام لا يحتصه".[1]

إذن فإن الصوت في اللغو بالنسبة **لابن فارس** و**ابن سينا** أم مصدره صات الشيء أي أنه اصدر صوتا وهو يتصف بالعموم ولا يتصف بالخصوص.

ويعرف ابن سينا الصوت اصطلاحا بقوله: "الصوت سببه تقريب تموج الهواء دفعة وبقوة وبسرعة من أي سبب كان".[2]

فابن سينا كان شديد الدقة في تعريفه للصوت، حيث تطرق إلى حدوثه نتيجة اندفاع الهواء، كما تفطن على درجة الصوت وسعته.

وعرفه **الجاحظ** قائلا: "الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التألق، ولن تكون حركات اللسان لفظا أو كلاما موزونا أو منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف".[3]

فالصوت بالنسبة له روح اللفظ بل جوهره، فهو الوحدة الأساسية لتأليف الكلمات بنظام أصواتها وتألقها، لأن الصوت المفرد لا يؤدي دلالة.

1-2- مخارج الأصوات وصفاتها

أ- الأصوات المجهورة

وصف **سيبويه** الصوت المجهور بقوله: "فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه يجري الصوت

1- نوارة بحري، مباحث في علم الأصوات، ص05.

2- المرجع نفسه، ص06.

3- المرجع نفسه، ص07.

فهذه حال المجهورة في الحلق والفم، إلا لأن النون والميم فقد يعتمد بهما في الفم والخياشيم فتصير فيهما غنة".[1]

هذا هو تعريف **سيبويه**؛ أي تعريف أحد العلماء القدامى للأصوات المجهورة، حيث ميزه بأنه يجري الحلق والفم في بعض الحروف وأخرى في الفم والخياشين.

ب- الأصوات المهموسة

يعرفها **سيبويه** قائلا: "وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جري النفس".[2]

1-3- تعريف الجهر والهمس عند المحدثين

ولكن إذا عدنا إلى علماء العربية المحدثين لتسلط الضوء على تعريفاتهم لصفتي الجهر والهمس، نجد **عبد الله أمين** يعرف الجهر قائلا: "هو انحباس النفس بالحرف لقوته، وذلك لقوة الاعتماد على مخرجه".[3]

أما صفة الهمس: "تعني إطلاق النفس عند النطق بالحرف لضعفه وذلك لضعف الاعتماد على مخرجه، فالصوت المهموس هو الذي لا يعتز معه الوتران الصوتيان، ولا يصدر عنهما رنين عند النطق به".[4]

"فإن حروف الجهر نسعة عشر جمعت في عبارة (عظم وزن قارئ ذي عض جد طلب) وحروف الهمس عشرة جمعها قولك (سكت شخص فحثه).

1- ينظر: نوارة بحري، مباحث في علم الأصوات، ص123.
2- ينطر: المرجع نفسه، ص124.
3- ينطر: المرجع نفسه، ص125.
4- ينظر: المرجع نفسه، ص126.

ويضاف إلى الأصوات المجهورة الحركات الثلاث الفتحة والكسرة والضمة، ثم الألف والياء والواو".[1]

وبالتالي فالصوت المهموس يختلف كل الاختلاف عن الصوت المجهور، فالمهموس لا يحدث اهتزازا في الوترين الصوتيين، لكن المجهور فهو عكس ذلك، ويمكننا توضيح الصوات المجهورة والمهموسة الموجودة في القصيدة في الجدول التالي:

أ- الأصوات المجهورة

الصوت	التكرار	صفته
الألف	10052	متوسط مجهور
اللام	192	لثوي مجهور
الياء	134	ممدود مجهور
الواو	127	ممدود مجهور
الراء	111	شديد مجهور
الميم	94	مجهور
النون	93	شديد مجهور
الباء	62	شديد مجهور
لدال	48	شديد مجهور
العين	38	رخو مجهور
الغين	26	رخو مجهور
الجيم	24	شديد مجهور
الزاي	14	شديد مجهور
الذال	12	رخو مجهور
الضاد	10	رخو مجهور

1- ينظر: المرجع نفسه، ص125-126.

تصنيف الأصوات المجهورة في القصيدة من الأكثر استعمالا إلى الأقل، ويقدر مجموع هذه الأصوات بـ11037 صوتا مجهورا.

ب- الأصوات المهموسة

الصوت	التكرار	صفته
التاء	84	شديد مهموس
الهاء	48	شديد مهموس
الفاء	44	شديد مهموس
الكاف	37	شديد مهموس
القاف	29	شديد مهموس
الصاد	27	شديد مهموس
الحاء	27	شديد مهموس
الهاء	20	شديد مهموس
السين	20	شديد مهموس
الشين	17	شديد مهموس
الطاء	13	شديد مهموس
الظاء	04	شديد مهموس
الثاء	03	شديد مهموس

الأصوات المهموسة قدرت بـ373 صوتا مهموسا.

نستنتج من خلال تصنيف الحروف المجهورة والمهموسة في الجدولان السابقان أن الشاعر قد وظف الصوات المجهورة 11037 مرة، بينما الأصوات المهموسة 373 مرة في هذه القصيدة، وبالتالي تلاحظ الفرق الشاسع بيتهما من حيث العدد، فإن الأكثر استعمالا هي الأصوات المجهورة، وهذا دليل على أن الشاعر يرغب في الجهر عما في قلبه من تألم واستياء، ولكن لا ننسى الأصوات

المهموسة التي تعبر عن رهف الحس والحب الذي يتدفق في بعض أبيات القصيدة.

1-4- التكرار

التكرار في القصيدة الشعرية هو الأكثر لفتا لانتباه المتلقي، ويظهر على شكل تكرار الكلمات أو للحروف أو للجمل.

"فالتكرار عملية ضرورية لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى الانتباه".[1]

يتضح لنا أن التكرار يأتي للضروريات اللغوية أو الدلالية أو للحصول على توازن صوتي، فهو يأتي ليؤدي وظيفة داخل النص.

أ- تكرار الكلمات

الكلمة هي أكثر أنواع التكرار انتشارا، فالشاعر بتكراره لكلمة ما عدة مرات إنما يصمع مجموعة من الإيحاءات والدلالات الخاصة والمرتبطة بتلك الكلمة، أو يجعل من تلك الكلمة المفتاح الذب يستطيع من خلالها القارئ أن المستمع أن يفتح من خلالها أبواب الاستفهام والغموض، وبالتالي الوصول للفهم والاستيعاب لمما يود الشاعر قوله وإيصاله للمتلقي، وبالتالي التأثير فيه، وهذا ما يهف إليه الشاعر.

كلمة (أكتب) تكررت في القصيدة أكثر من مرة.

- أكتب للصغار.
- أكتب للذين سوف يولدون.[2]

1- الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1996، ص62.
2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص27.

- لهم أنا أكتب للصغار.
- أكتب باختصار.[1]
- أكتب للصغار.[2]
- أكتب عن يافا... وعن مرفئها القديم.[3]

فالشاعر هنا يكرر كلمة (أكتب) عدة مرات وكأنه يجد في الكتابة راحة في التعبير عن مشاعره وآلامه، فالكتابة هي الطريقة الوحيدة التي يبوح بها عما بداخله من حب لعائلته وكره للظالمين واليهود الذين هدموا بلاده، ولقد تكررت سبع مرات في القصيدة. أما عن الكلمة الأكثر تكرارا في القصيدة هي كلمة (الصغار)، ومن ذلك البيات التالية:

- أكتب للصغار
- للعرب الصغار.[4]
- لهم أنا أكتب للصغار.[5]
- فليذكر الصغار حيث يوجدون
- وليذكر الصغار.[6]
- أكتب للصغار.[7]
- على يد الصغار.[8]
- أكتب للصغار.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.
2- المصدر نفسه، ص33.
3- المصدر نفسه، ص35.
4- المصدر نفسه، ص27.
5- المصدر نفسه، ص28.
6- المصدر نفسه، ص35.
7- المصدر نفسه، ص33.
8- المصدر نفسه، ص37.

- إخوتي الصغار.
- إخوتي الصغار.[1]
- فليذكر الصغار
- العرب الصغار حيث يوجدون.[2]

ودلالة هذا التكرار هو ثقة **نـــزار القبـــاني** فـــي بـــراءة الصـــغار، فهـــو يوجـــه كلامه لهم، ويدل أيضا علـــى الأمـــل والمســـتقبل، حيـــث أن الشـــاعر يأمـــل مســـتقبل تصنعه أجيال جديدة تتجاوز خيانة السابقين.

إضافة على ذلك لقد تكررت العديد من الكلمات أكثـــر مـــن مـــرة، ومثـــال ذلـــك كلمة (أختي) فقد تكررت ست مرات.

وأختي القتيل.

أختي القتيل.

أختي التي علقها اليهود الأصيل.

أختي أنا نوار.

أختي أنا الهتيكة الإزار.[3]

أختي التي ما زال جرحها الطليل.[4]

يدل تكرارها في الأبيات على ألم ويأس وحرقة الكاتب على فقدانه لأخته.

كلمة (التراب) تكررت خمس مرات.

لطخوا ترابنا.[5]

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص38.

2- المصدر نفسه، ص38.

3- المصدر نفسه، ص33.

4- المصدر نفسه، ص34.

5- المصدر نفسه، ص31.

وكفه مشدودة شدا إلى التراب.

ما قيمة التراب.

معركة التراب.

يحب الشمس والتراب.[1]

كلمة التراب تدل على الانتماء والهوية والشموخ وكبرياء الوطن وبقاؤه وصموده.

إضافة على هذه الكلمات تكررت الكثير من الكلمات الأخرى مثل الكبار تكررت أربع مرات، اليهود ثلاث مرات، براغ ثلاث مرات، نوار مرتين، الخليل ثلاث مرات، الصغير مرتين، الكلاب مرتين، نهار ثلاث مرات، والدي ست مرات، النجوم ثلاث مرات، الأرض أربع مرات.

تكرار هذه الكلمات في القصيدة يجذب انتباه المتلقي وجعلها محل اهتمامه.

ب- تكرار الجمل

تكرار الجمل في القصيدة يعتبر عنصر هام في الإيقاع ويحمل دلالات مختلفة، وتتألف العبارة من البنيات التي تتألف منها الحروف والكلمات، وهي تشمل نوعا من المؤانسة بين الحروف والكلمات.

تكررت الكثير من الجمل في القصيدة، وأكثرها تكرار هي:

أكتب للصغار ← أربع مرات.

للعرب الصغار[2] ← ثلاث مرات.

فليذكر الصغار[3] ← ثلاث مرات

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص38.

2- المصدر نفسه، ص72.

3- المصدر نفسه، ص32.

قصة إرهابية يدعونها راشيل ← مرتين.

زنزانة منفردة[1] ← مرتين.

أختي القتيل ← مرتين.

إخوتي الصغار[2]← مرتين.

والدي الرحيم[3] ← مرتين.

للعرب الصغار ← حيث يوجدون ثلاث مرات.

من ولدوا منهم ومن سيولدون[4] ← مرتين.

الأمم المتحدة[5] ← مرتين.

تكررت هذه الجمل لأن فيها نوع من الاستغاثة والتوكيد والتأكيد على قوله.

وبالتالي يمكننا القول أن كل عنصر من القصيدة قد شكل سمة أسلوبية من الموسيقى الداخلية والخارجية التي تظافرت عناصرها لتشكيل إيقاع متلائم إلى ظاهرة التكرار، كل هذا أدى لتشكيل بنية صوتية متجانسة.

II- المستوى الصرفي

الهدف من الدراسة في هذا المستوى هو البحث عن السمات الأسلوبية لكل من السماء والأفعال والضمائر والأدوات الواردة في القصيدة ومحاولة ربطها بالمعنى العام للقصيدة والبحث في السماء والفعال يؤدي بنا للبحث في المشتقات والمصادر والصبغ الصرفية.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

2- المصدر نفسه، ص35.

3- المصدر نفسه، ص36.

4- المصدر نفسه، ص27.

5- المصدر نفسه، ص31.

أولا- الأسماء

"الاسم (عند اللغويين) ما دل على مسمى وعند النحويين ما دل بنفسه على معنى مستقل بالفهم غير مقترن ومنها بزمن من الأزمان الثلاثة (الماضي، المستقبل والحال)".[1]

وردت الأسماء بوفرة في القصيدة، حيث بلغت 254 اسمان حيث يرى بعض علماء اللغة أن "الأسماء بمختلف أشكالها توحي بالاستقرار والثبات عبى وضع ما، وما يمنح الأسماء دلالة الثبات هو غياب عنصر الزمن فيها".[2]

يتضح لنا أن علماء اللغة يرون أن الأسماء تدل على الاستقرار والثبات وذلك أن الاسم خال من الزمن، فهو متغير وغيابه يعني الثبات والتوازن والاستمرار، والملاحظ أن الشاعر قد توقفت عنده الحياة وحركة الكون عند فقدانه لعائلته أخته ووالده وأيضا أرضه، وهو يعتبرهم محور حياته وسعادته، فقال:

أختي التي علقها اليهود في الأصيل
من شعرها الطويل.[3]
أختب أنا نوار
أختي أنا الهتيكة الإزار
على ربى الرملة والجليل
أخي التي ما زال جرحها طليل.[4]

1- أحمد إبراهيم الهاشمي، القواعد الأساسية للغة من النحو والصرف، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1409ه/1989م، ص13.

2- عكاشة محمود، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص145.

3- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص33.

4- المصدر نفسه، ص33-34.

نلاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات بتحسر على أخته القتيل التي قتلها اليهود، ونرى هذه الأبيات تكاد تخلو من الأفعال، لأن الأسماء هي الأنسب لوصف مشاعره وإيصالها للقارئ.

وهناك بعض البيات التي يتحسر فيها عن فقدان أخته والدته ووالده وأرضه، حيث قال:

حلت محل أمي الممددة
في أرض بيادرنا الخضراء في الخليل
أمي أنا الذبيحة المستشهدة.[1]

وأيضا:

قصة بئر السبع... والخليل
وأختي القتيل
هناك في لبيارة الليمون.[2]

وقال:

هل تعرفون والدي
وإخوتي الصغار.[3]
إذ كان في يافا لنا
حديقة ودار
يلفها التعليم
وكان والدي الرحيم

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص32.
2- المصدر نفسه، ص33.
3- المصدر نفسه، ص35.

مزارعا شيخا يحب الشمس والتراب
والله والزيتون والكروم.[1]

نلاحظ أن بعض الأبيات خالية من الأفعال تماما، وبعض من الأبيات تحتوي على أسماء وأفعال، ولكن على العموم الأسماء هي الطاغية على الأفعال في القصيدة، ونستنتج أن كل هذه الأسماء الموجودة في القصيدة بأنواعها المختلفة قد أضفت إيحاءات دلالية ميزتها عن غيرها.

ثانيا- الأفعال

"الفعل عند اللغويين هو ما دل على الحدث وعند النحويين ما يدل بنفسه على حدث مقترن ومنعا بأحد الأزمنة الثلاثة (ماضي وحاضر ومستقبل)".[2]

"ونعرف كل منهم:

1- الفعل الماضي

ما دل على حدث وقع في الزمان الذي قبل زمان المتكلم.

2- الفعل المضارع

ما يدل على حدث يقع في زمان المتكلم أو بعده.

3- فعل الأمر

ما يطلب به حدوث شيء في الاستقبال نحو: اسمع، هات، تعال".[3]

وإذا حاولنا وضع اليد على الأفعال وأزمنتها فنحن نقف في القصيدة على 69 فعلا، منها 28 فعلا مضارعا، 38 فعلا ماضيا وفعل أمر واحد، وتكمن دلالة

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص36.
2- أحمد إبراهيم الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية من النحو والصرف، ص17.
3- المرجع السابق، ص18-20.

الأفعال المضارعة في إعطاء النص حيوية وحركة، وهذا ما جعل من النص الشاعر نصا حيويا، وذلك لخلق التفاعل مع القارئ أو المجتمع وجذبه للنص، كما نجد أن زمن المضارع هو الأنسب للتعبير عن الألم والحسرة والحنين ونقل الأحداث لما له من جوانب في الأقناع، كما استعمل الزمن الماضي في استرجاع ذكرياته وكل ما عاشه الشاعر من خيبات وشوق ولوم، أما أفعال الأمر فهي الأقل استعمالا في القصيدة، ذلك بأن الشاعر فقد الأمر في عودة الماضي وإحياء من فقد من عائلته وأرضه.

ثالثا- المشتقات

1- اسم الفاعل

"اسم الفاعل صفة تؤخذ من الفعل المعلوم لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت".[1]

فاسم الفاعل صفة مأخوذة من فعل معلوم للدلالة على معنى حدث من موصوف، وقد جاء اسم الفاعل في القصيدة التالية:

وقبرها الضائع في القفار.[2]

اسم الفاعل ضائع من الفعل الثلاثي ضاع.

ونجد أيضا:

قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة.[3]

اسم الفاعل: منفرد من الفعل الغير الثلاثي: ينفرد.

1- الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، نر: خفاجة عبد المنعم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، لبنان، ط1، 1414ه/1993م، ص178.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص37.

3- المصدر نفسه، ص28.

جاءوا كفوج جائع من الذئاب.[1]

السم الفاعل: جائع من الفعل الثلاثي جاع.

وجدنا العديد من أسماء الفاعل في القصيدة منها:

والدي، مستشهدة، متحدة، موطننا، الموطن.

2- اسم المفعول

"اسم المفعول صفة تؤخذ من الفعل المجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد لا الثبوت والدوام".[2]

فاسم المفعول صفة مأخوذة من فعل مجهول وذلك للدلالة على حدث تم وقوعه على الموصوف.

وقد جاء اسم المفعول في القصيدة كالآتي:

* قصة إرهابية مجندة.[3]

اسم المفعول: مجندة، مجند من الفعل الثلاثي جند

* والمثل المجردة.[4]

اسم المفعول مجردة، مجرد من الفعل الثلاثي جرد

* الشجر المثقل بالنجوم.[5]

اسم المفعول: مثقل من الفعل الثلاثي ثقل.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص32.

2- الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربين، ص182.

3- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

4- المصدر نفسه، ص31.

5- المصدر نفسه، ص36.

* حلت محل أمي الممددة.[1]

اسم المفعول: ممددة، ممدد من الفعل الثلاثي مد.

والملاحظ أن النصيب الأوفر متواتر المشتقات كان اسم الفعل، لأن اسم المفعول وضعه الشاعر في مواضع قليلة.

3- الصفة المشبهة

"الصفة المشبهة تعتي الدوام والثبوت وتصاغ من الفعل اللازم".[2]

زردت الصفة المشبهة في القصيدة على عدة أبنية:

أفعل: أكثر، أقذر.

فعلاء: خضراء.

فعال: صغار، ختام، الكبار، الإزار، القفار، الحجار.

فعيل: القتيل، الخليل، العظيم، الأصيل، طويل، طليل، قديم، النعيم، الرحيم، الجحيم.

فاعل: جائع، ضائع.

وقد وطف الشاعر هذه الصيغ للصفة المشبعة وذلك ليتمكن من الوصول للوصف الدقيق سواء لحالته أو لشدة استيائه من الظلم والاستبداد الذي تواجهه العائلة الفلسطينية.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص32.

2- ينظر: تمام حسان، خلاصة النحوية، دار أمين، القاهرة، مصر، ط1، 1420ه/2002م، ص51.

4- جمع التكسير

"جمع التكسير هو جمع للعقلاء وغيرهم ذكورا وإناثا وهو سماعي في أكثر من صورة، لكن لديه بعضا الأوزان يبقى عليها".[1]

وما ورد منها في هذه القصيدة يتمثل في:

أفعل: أعين.

أما باقي مجموع التكسير التي وردت في القصيدة فهي سماعية مثل: الأعمار، الجرذان، الأطفال، النيران، الثمار، الكبار، الصغار، كلاب، رياح، ذئاب.

وتحتوي القصيدة بعض من جمع المذكر السالم مثل: العيون، الجنود، النجوم، الكروم، الغصون، الشعوب، الجنود.

5- أسماء الزمان والمكان

"اسم المكان هوما يؤخذ من الفعل للدلالة على مكان الحدث، أما اسم الزمان فهو ما يؤخذ من الفعل للدلالة على زمان الحدث".[2]

فكلاهما يأخذان من الفعل ويختلفان في الدلالة، اسم الزمان يدل على زمن حدوث الفعل واسم المكان يدل على مكان حدوث الفعل.

وتسم المكان يبنى على وزن (مفعل) وجاء في القصيدة مرة واحدة في قوله (موطن) وكلمة موطن ذكرت ثلاث مرات في القصيدة.

أما بالنسبة لاسم الزمان فلم يرد بالقصيدة.

1- ينظر: تمام حسان، خلاصة النحوية، ص56.

2- الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، ص201.

من خلال ما تقدم يمكننا القول بأن للمستوى الصرفي أهمية كبيرة في القصيدة لما لعلم الصرف من وظيفة في إعطاء النص حيوية، وذلك من خلال تعدد مشتقاته، والصيغة الصرفية التي تزيد من سمات أسلوبية في النص تساعد على تكثيف الدلالة واكتساب النص دقة في المعاني، والصيغ الصرفية جاءت لتكمل المعنى ولتخدم الإيقاع، وبالتالي فكلا المستويين يخدمان بعضهما البعض.

الفصل الثاني
المستوى التركيبي

I- المستوى التركيبي

أولا- الجمل

II- المستوى الدلالي

أولا- الحقول الدلالية

1- أنواع الحقول الدلالية

ثانيا- الحقول المتواجدة في القصيدة

1- حقل الطبيعة والحيوانات

2- حقل السماء

3- حقل الإنسان

4- حقل العائلة

5- حقل الحرب والحزن

6- حقل السلام

7- حقل الزمان

ثالثا- العلاقة داخل الحقول الدلالية

1- علاقة التضاد

2- علاقة الترادف

3- علاقة الاشتمال

I- المستوى التركيبي

المستوى التركيبي عنصر بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية، لأن التراكيب والجمل هي أساس التحليل التركيبي، فإن التراكيب والجمل تعتبر أساس التحليل التركيبي، وهذا ما سنتطرق إليه من خلال دراستنا للجملة وأنواعها وما يطرأ عليها من تغيرات وغيرها.

أولا- الجمل

نوَّع الشاعر في استخدامه للجمل، منها ما هي إسمية وأخرى فعلية، ولقد وردت كل منهما على أنماط هدة، والجملة هي "الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل".[1]

بمعنى أن الجملة هي ذلك الكلام الذي يتألف من كلمتين أو أكثر ويحصل معنى معين مفيد ومستقل بذاته.

1- أنواع الجمل

تتكون الجملة من مجموعة من الوحدات المعجمية التي تتألف فيما بينها وتتفاعل في سياق تركيبي لتؤدي وظيفة تواصلية، والجملة نوعان:

1-1- الجملة الإسمية

الجملة الإسمية هي "الجملة تقوم العلاقة الإسنادية فيها على رابطة تربط بين ركني الإسناد، فالمسند في الجملة الإسمية هو الخبر، والمسند إليه هو المبتدأ، ويسمى المبتدأ كذلك لأن الجملة تبدأ به، أما الخبر فهو وصف للمبتدأ أو

1- الراجحي عبده، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1420ه/2000م، ص83.

إخبار عنه، ويكون الخبر إما مفردا أو شبه جملة، كما يكون المبتدأ معرفة أو نكرة معرفة بالإضافة".[1]

1-2- الجملة الفعلية

أما بالنسبة للجملة الفعلية، فهي: "الجملة التي تبتدأ بفعل يكون فيها البدء أصيلا حتى لو تقدم المفعول الفعل، وعناصرها تقوم على العلاقة الإسنادية بين الفعل وفاعله".[2]

مجد أن في هذه القصيدة الصدارة للجمل الإسمية، حيث يبلغ عددها 68 جملة إسمية، بينما يبلغ عدد الجمل الفعلية 41 جملة، وبالتالي يوجد تباعد بين نوعين في القصيدة، ومراد من خلال إحصاء الجمل الإسمية والفعلية هو التركيز على بعض الجوانب التي أفصحت عنها الجملة وما شكلته من سمات أسلوبية مميزة.

فبتوظيفه الجملة ذلك أنه كان في مقام الواصف والمتصور والمتأمل، والاسم يعبر عن الثبات والاستقرار، ومن الجمل الإسمية الموظفة في القصيدة نذكر:

* لا عين يركض في أحداقها النهار.[3]

جملة إسمية مكونة من جار ومجرور والفعل المضارع (يركض) و(النهار) فاعل مرفوع للفعل يركض، حيث هذا التركيب صورة فنية وصفية تضيف للبيت دلالات مختلفة.

1- ينظر: الأنصاري ابن هشام، الإعراب عن قواعد الأعراب، تح: على فودة نبيل، دار الأصفهاني للنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1401ه/1981م، ص36-85.

2- المرجع نفسه، ص35-36.

3- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

ونجد أيضا:

أختي القتيل

أختي التي علقها اليهود في الأصيل

من شعرها الطويل.[1]

الجملة الإسمية (أختي القتيل) مكونة من مبتدأ وخبر، حيث وظف الشاعر هذه الأبيات للتعبير عن معاناة الأخت الفلسطينية التي عذبها اليهود بأشد أنواع التعذيب، وحسرته وأسفه عليها.

وأيضا:

ما قيمة التراب

لأن في انتظارهم

معركة التراب.[2]

كل هذه البيات مبتدئة باسم (ما) هو اسم استفهام (لأن) جر ومجرور (المعركة) مبتدأ تدل على أن الشعب الفلسطيني متمسك بأرضه وهو يوجه الصغار إلى ذلك.

كما نجده أيضا يلجأ في كثير من الأحيان إلى الجمل الفعلية، لأن الفعل له دور في تفاعل الأحداث فيما بينها، ومن الجمل الفعلية الموجودة في القصيدة نذكر ما يلي:

آلت الحرب إلى الختام

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص34.

2- المصدر نفسه، ص38.

وأعلن السلام

ووقع الكبار.[1]

جميع هذه الأبيات هي جمل فعلية تبدأ بفعل (آلت)، أعلنت وقع)، وهي تدل على التأمل في اقتراب الحرية للشعب الفلسطيني وتحرره من المستعمر اليهودي وتعذيبهم.

وأيضا:

جاءوا إلى موطننا الصغير.[2]

(جاءوا على موطننا الصغير) جملة فعلية تبدأ بالفعل المضارع (جاءوا) أما (إلى موطننا الصغير) جار ومجرور وهي تدل على استعمار الشعب الفلسطيني من قبل اليهود.

وأيضا: مات والدي العظيم.[3]

تبدا هذه الجملة الفعلية بالفعل الماضي (مات) والفاعل (والدي* و(العظيم) صفة، وقد وظفه الشاعر للدلالة على الحرب والاستعمار الذي حاشه الشعب الفلسطيني ومعاناته.

2- أشكال الجملة

2-1- الجملة الإنشائية

الجملة الإنشائية هي التي تصاغ بطريقة تبعد عنها كل احتمال للتصديق أو التكذيب، وقد ميز البلاغيون بين نوعين أساسيين من الجمل الإنشائية الطلبية

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص29.

2- المصر نفسه، ص31.

3- المصدر نفسه، ص38.

وغير الطلبية، أما الأول فهو يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، أما الثاني فلا يستدعي مطلوبا.[1]

2-2- الجملة الطلبية: وتتمثل في:

أ- جملة الأمر

الأمر هو: "طلب الفعل على وجه الاستعلاء، وللأمر أربع صيغ، فعل الأمر والمضارع المقرون بلام الأمر والمصدر النائب على فعل الأمر.

كما قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد، الدعاء، الالتماس، التمني، التعبير والتهديد".[2]

وجملة الأمر لم ترد كثيرا في القصيدة، فقد وردت مرة واحدة في البيت التالي:

فصاح فيهم: اذهبوا إلى الجحيم.[3]

لقد استخدم في هذا البيت فعل المر (اذهبوا) حيث أن والده كان غاضبا ومنقهر على أرضه وعائلته فقال: اذهبوا إلى الجحيم لن تسلبوا ارضي يا سلالة الكلاب، ودلالته التهديد.

1- ينظر: أبو زيد علي إبراهيم، النصوص الأدبية وتطبيقاتها اللغوي والنحوية، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات، ط1، 2002، ص149.

2- ينظر: الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة البيان-المعاني-البديع، در المعارف، لندن، (د ط)، (د ت)، ص179.

3- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص37.

ب- جملة النداء

"النداء هو طلب الأقبال، وأدوات النداء ثمان: الهمزة، يا، أي، أيا، هيا، وا، قد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من القرائن كالزجر والتحسر والإغراء".[1]

النداء يستعمل عادة لتنبيه المخاطب ولفت انتباهه، وقد وظفت جملة النداء في القصيدة مرة واحدة في البيت التالي:

لن تسلبوا أرضي يا سلالة الكلاب.[2]

استعمل الشاعر أداة النداء (يا) للتوبيخ، فالوالد الفلسطيني يوبخ من سلبوا أرضه وحطموا حياته وحياة عائلته.

ج- الاستفهام

الاستفهام هو مطلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل باستخدام أداة خاصة، وأدوات الاستفهام كثيرة ومتنوعة منها: هل والهمزة.[3]

ومن أمثلة الاستفهام في القصيدة ما يلي:

هل يذكر الليمون في الرملة...[4]

والغرض من الاستفهام في هذا البيت هو مشاركة الصغار الذاكرة المنتقدة، حيث جعل الليمون ذاكرة راسخة في قلوب الصغار.

ونجد أيضا: هل تعرفون والدي

1- الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة البيان-المعاني-البديع، ص212.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص37.

3- ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية -علم المعاني، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985، ص88.

4- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص33.

وإخوتي الصغار.[1]

أسلوب إنشائي غرضه النفي، وأن القارئ لا يعرف إخوته ووالده، فهو الوحيد الذي يعرفهم.

والجملة الاستفهامية الأخيرة هي:

ما قيمة التراب.[2]

تدل هذه الجملة على رسالة تركها الشاعر للصغار تتضمن على أن الصغار الحفاظ على أرضهم مهما كلف الأمر حتى ولو كان هذا الدفاع يسفك الدماء.

د- جملة الشرط

"جملة الشرط تتكون من جزئين: الشرط والجواب أو الجزء، ترتبط بينهما كلمة شرطية وهذه الكلمة قد تكون حرفا وقد تكون اسما، حيث تبدا جملة الشرط بأداة الشرط وجود حدث ما يؤدي إلى نتيجة ما.

والكلمات التي تستعمل في الشرط إما حروف أو أسماء، الحروف هي: إن، إذا، ما، لو، والسماء هي: من، ما، مهما، متى، إبان، أين، حيثما، إذا، أتى".[3]

تخلو القصيدة من الجمل الشرطية ولم يكن لها محل في هذه القصيدة.

2-3- الجملة الخبرية

"إن الأصل في الخبر أن يلقى لأحد الغرضين، إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة ويسمى ذلك الحكم فائدة الخبر أو فائدة المخاطب أو المتكلم عالم بالحكم، ويسمى ذلك لازم الفائدة، كما أن الخبر قد يلقى لأغراض أخرى تفهم من

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص35.

2- المصدر نفسه، ص38.

3- ينظر: الراجحي عبده، التطبيق النحوي، ص318.

سياق، منها الاسترحام، إظهار الضعف، إظهار التحسر، الفخر، الحث على السعي والجد".[1]

أ- أضرب الخبر

للخبر ثلاثة أضرب هي:

***الابتدائي:** أن يكون المتلقي خالي الذهن من الحكم، وفي هذه الحالة يلقى إليه الخبر خاليا من أدوات التوكيد.

* **الطلبي:** أن يكون مترددا في الحكم طالبا أن يصل إلى اليقين في معرفته، وفي هذه الحال يحسن توكيده له ليتمكن من نفسه يشمل مؤكد واحد.

* **الإنكاري:** أن يكون المتلقي منكرا له، وفي هذه الحال يجب او يؤكد الخبر بمؤكدين أو أكثر على حسب إنكاره قوة وضعفا.

أدوات توكيد الخبر كثيرة منها: إن، أنَّ، القسم، لام الابتداء، تا ونا التوكيد، قد، أما الشرطية.[2]

ب- الجملة الخبرية المؤكدة

لم تتوفر هذه القصيدة على الجمل المؤكدة ولم يكن لها محل في هذه القصيدة.

ج- الجملة الخبيرة المنفية

النفي عكس الثبات، فكل جملة تبق بأداة النفي تسمى جملة منفية سواء أكانت إسمية أو فعلية، وقد وردت الجمل الخبيرة المنفية في القصيدة، وتتمثل في:

1- ينظر: الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة -البيان-لمعاني-البديع، ص155-156.

2- المرجع نفسه، ص165.

لم يزل ميثاقها الخطير.[1]

والنقي هنا يرد في (لم يزل)، والشاعر هنا ينفي زوال خطر الحرب في البلاد المستعمرة.

ونجد أيضا:

ما زال جرحها طليل.[2]

هنا ينفي أيضا شفاء جرح أخته التي عذبها اليهود.

ما زال بانتظار

نهار ثار واحد نهار ثار.[3]

جملة النفي هنا هي ((ما زال بانتظار) ويقصد بها عدم استسلام الشعب الفلسطيني وهم ينتظرون الحرية والانتقام من العدو.

لن تسلبوا أرضي يا سلالة الكلاب.[4]

جملة النفس هنا (لن تسلبوا ارضي) دلالة على التنبيه والتحذير يبين من خلاله صورة اليهود والكشف عن قبحهم.

2-4- التقديم والتأخير

إن التقديم والتأخير ظاهرة من الظواهر التركيبية المميزة، فقد قال **عبد القاهر الجرجاني:** "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن ولسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال بفسر لك عن بديعة ويقضي بك على لطيفة، ولا تزال ترى شعرا

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص31.

2- المصدر نفسه، ص34.

3- المصدر نفسه، ص34.

4- المصدر نفسه، ص37.

يروقك مسمعه، يلطف لدسك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم في شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان".[1]

يتضح لنا من خلال هذا القول أن **عبد القاهر الجرجاني** يرى أن للتقديم والتأخير فائدة وأهمية كبيرة في النص الشعري، بحيث يلعب دورا مهما في جذب القارئ أو المتلقي من خلال تقديم لفظ وتأخير آخر.

والمتأمل في القصيدة يجد أن ظاهرة التقديم والتأخير كانت موجودة في بعض الأبيات الشعرية، وغدت بذلك من السمات الأسلوبية البارزة، ومن ذلك نذكر ما يلي:

لهم أنا أكتب للصغار.[2]

لقد تقدم الجار والمجرور على الضمير المتصل والفعل المضارع في الجملة (لهم أنا أكتب) والصل أن تكون (أنا أكتب لهم).

ونجد أيضا:

والخمسة الأطفال في وجوم.[3]

لقد تقدم الخبر (الخمسة) على المبتدأ (الأطفال) والأصل هو (الأطفال الخمسة) في وجوم.

وأيضا:

لأعين تركض في أحداقها النهار.[4]

1- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: علي أحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص73.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

3- المصدر نفسه، ص37.

4- المصدر نفسه، ص28.

أصل هذه الجمل أن يأتي بعد الفعل الفاعل مباشرة ولذلك يكون (لأعين يركض النهار في أحداقها).

والملاحظ من خلال ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة أنه راجع للضروريات الشعرية إضافة إلى القلق والاضطراب اللذان كانا يسيطران على الشاعر في التعبير عن حالته النفسية جراء الظلم والاستبداد.

3- الصورة الفنية

إن الصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات وذلك بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما بذلك طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجا... وغيرها من أدوات التعبير الفني.[1]

وبالتالي فالصورة بكونها أنواعا بلاغية فهي بمثابة انتقال في الدلالة أو تجوز فيها، وإذا ما نحن تفحصنا العلاقات الرئيسية في الصورة البلاغية، وجدناها لا تخرج عن علاقتين: علاقة التشابه تشمل التشبيه والاستعارة، وعلاقة التداعي وتدخل تحتها الكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي.[2]

وبالعودة إلى القصيدة نجد أنها تحمل مجموعة من الصور الفنية تتمثل في:

3-1- التشبيه

"نال التشبيه اهتماما كبيرا من قبل اللغويين، فهو يعتبر من أكثر الوسائل التصويرية شيوعا، حيث أنه الوسيلة الخيالية الأولى التي يعتمدها الشاعر في

1- ينظر: مختار عمر أحمد، علم الدلالة، الدار العربية، أنقرة، تركيا، ط2، 1982، ص53.

2- ينظر: يحي بن محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، أربد، الأردن، ط2، 1443ه/2011م، ص159.

تبيان أفكاره، والتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر أو هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما".[1]

ولقد ورد في القصيدة عدة مرات وذلك في قول الشاعر:

يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة

كالجرذ في زنزانة منفردة.[2]

فالأداة هي (ك) والمشبه هو (راشيل) والمشبه به (الجرذ) وهذا التشبيه يدل على قذارة الإرهابية ودناءتها.

يضيء برتقالها كخيمة النجوم.[3]

الأداة هي (ك) والمشبه هو (البرتقال) والمشبه به هو (خيمة النجوم) وهذا التشبيه يدل على جمال الأرض الفلسطينية التي دمرها اليهود.

جاءوا كفوج جائع من الذئاب.[4]

الأداة (ك) والمشبه هم اليهود والمستعمرين والمشبه به هم)الذئاب)، وهذا التشبيه يدل على همجية المستعمر واستلائه على الأرض بكل وحشية.

3-2- التشبيه البليغ

"هو ما بلغ درجة القبول لحسنه أو الطيب الحسن، فكلها كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر، كان ذلك افعل في النفس

1- ينظر: مختار عمر أحمد، علم الدلالة، ص53.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

3- المصدر نفسه، ص35.

4- المصدر نفسه، ص37.

وأدعى إلى تأثيرها واهتزازها لما هو مركوز في الطبع من أن الشيء إذ نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى موقعه في النفس أجلى وألطف... التشبيه البليغ هو ما حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه".[1]

ولقد وظف الشاعر التشبيه البليغ في مجموعة من الأبيات نذكر منها:

عن بقعة غالية الحجار.[2]

شبه الشاعر (يافا) بالشيء الثمين والغالي بيانا لمقدار غلاوتها ومكانتها المرموقة بالنسبة للشعب والعائلة الفلسطينية، لأنها تعتبر مأوى لهم ليحميهم.

اشتعلت في والدي كرمة التراب.[3]

يكمن التشبيه البليغ في هذا البيت في جملة (كرامة التراب).

شبه الشاعر التراب بالإنسان الذي يمتلك كرمة، لبيان حب الوالد الفلسطيني لأرضه والدفاع عنها حتى ولو كان ذلك بسفك الدماء، فدفاعه عن حقه بالنسبة لليهود يعتبر مجرما يقتل عليه.

ونجد أيضا:

لأن بانتظارهم معركة التراب.[4]

يكمن التشبيه البليغ في هذا البيت في جملة (معركة التراب)، حيث شبه الشاعر التراب بالإنسان الذي يصارع ويقاتل، وتبين ذلك في كلمة (معركة)

1- ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة والمعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي سي.أي.سي 2017/01/26، ص267-268.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص36.

3- المصدر نفسه، ص37.

4- المصدر نفسه، ص38.

وذلك لبيان قيمة الوطن وغلاوته بالنسبة للشاعر وبالنسبة للصغار الذي يكتب لهم لتشجيعهم على القتال من اجل وطنهم والدفاع عليه.

3-4- المجاز المرسل

يعرفه **الخطيب القزويني** بقوله: "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، وذلك مثل لفظة (اليد) إذا استعملت في معنى (النعمة)، لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة منها تصل إلى المقصود بها، وقد سماه البلاغيون مجازا مرسلا إرساله عن التقيد بعلاقة المشابهة".[1]

يوظف الشاعر المجاز المرسل في البيت التالي:

لم يزل ميثاقها الخطير

يبحث في حرية الشعوب.[2]

أورد الشاعر (ميثاقها الخطير) ويراد بها القرارات التي اتخذها الموظفون في الأمم المتحدة.

فهنا يعتبر هذا البيت مجاز مرسل علاقته سببية.

3-5- الاستعارة

الاستعارة هي من أدوات الشاعر النفسية في تشكيل النص، فهي التعبير عن معنى بلفظ لم يوضع له لعلاقة تشبيهية بين طرفين.[3]

وبذلك فالاستعارة هي استعمال اللفظ في غير موضعه الأصلي مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والاستعارة نوعان:

1- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص.ت 849-11، 1405ه/1975م، ص157.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص31.

3- ينظر: الفاخوري حنا، تاريخ الدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، طبعة جديدة، (د ت)، ص15.

أ- **استعارة تصريحية:** وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به.

ب- استعارة مكنية: وهي ما كان المستعار منها محذوفا ورمز بشيء من لوازمه.[1]

وقد كان للاستعارة في القصيدة دور في تصوير حالة الشاعر النفسية والشعورية ونقلها للمتلقي، ومن ذلك قوله:

لأعين يركض في أحداقها النهار.[2]

استعارة مكنية: سبه الشاعر النهار بالإنسان، ذكر المشبه النهار وحذف المشبه به الإنسان وترك لازم من لوازمه الفعل يركض على سبيل استعارة مكنية، ودلالة هذه الاستعارة براءة الصغار.

اشتعلت في والدي كرامة التراب.[3]

استعارة مكنية، شبه الشاعر الكرامة بالحطب المشتعل ذكر المشبه الكرامة وحذف المشبه به الحطب المشتعل وترك لازم من لوازمه وهو الفعل اشتعل على سبيل الاستعارة المكنية، تدل على حرقة الأب الفلسطيني على أرضه ووطنه.

سفينة تلعنها الرياح.[4]

استعارة مكنية، شبه الشاعر الرياح بالإنسان الذي يلعن، فحذف المشبه به وترك لازم من لوازمه وهو الفعل (تلعنها) على سبيل الاستعارة المكنية، فدلالتها تشخيص المعنى، فجعل الرياح في صورة إنسان وإضافة إلى تقوية المعنى

1- ينظر: أبو العدوس يوسف، مدخل إلى البلاغة العربين' دار الرازي للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص94-95.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص28.

3- المصدر نفسه، ص37.

4- المصدر نفسه، ص30.

وتوضيحه، يعني الشاعر في هذه الجملة رفض قدوم اليهود، فالشاعر بصدد هجاء اليهود وتقبيح صورتهم.

هل ينكر الليمون إلى الرملة.[1]

استعارة مكنية، شبه الشاعر الليمون بالإنسان وحذف المشبه به وترك لازم من لوازمه وهو فعل (ينكر) على سبيل استعارة مكنية لتجسيد وتشخيص المعنى.

ونجد أيضا:

والمثل المجردة.[2]

استعارة مكنية، شبه الشاعر المثل بالشيء الذي يجرد ذكر المشبه (المثل) وحذف المشبه به الشيء الذي يجرد وترك لازما من لوازمه هو (الجردة) على سبيل الاستعارة المكنية، ودلالتها في القصيدة كل القيم التي ذكرت من قبل هي غير موجودة أو مجردة من الوجود.

وظف أيضا:

إذ كان في يافا لنا حديقة ودار

يلفها النعيم.[3]

استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر النعيم بالشخص الذي يضع وشاحا، ذكر المشبه (النعيم) وحذف المشبه به الوشاح، وترك لازما من لوازمه هو الفعل (يلفها) على سبيل استعارة مكنية، ودلالتها في القصيدة هي أرض الب الفلسطيني محاطة بالنعيم والخيرات قبل التخريب والتدمير.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص33.

2- المصدر نفسه، ص31.

3- المصدر نفسه، ص36.

ونجد أيضا: الشجر المثقل بالنجوم.[1]

استعارة تصريحية، حيث صرح الشاعر بالمشبه به عي النجوم وحذف المشبه هي الثمار وترك لازما من لوازمه هو (المثقل) على سبيل استعارة تصريحية

دلالتها هي جمال الثمار وهي في غصونها وأشجارها.

وقال: والليل في وجوم.[2]

استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الليل بالإنسان الحزين، ذكر المشبه (الليل) وحذف المشبه به الإنسان الحزين وترك لازما من لوازمه (في وجوم) على سبيل استعارة مكنية.

دلالتها في القصيدة هي أن استعمال النيران والتكسير في إتلاف الثمار جعلت الليل في جو كئيب.

وأيضا:

بطلقة سددها كلب من الكلاب عليه.[3]

استعارة تصريحية، حيث شبه الشاعر الكلب بالجندي، صرح بالمشبه به الكلب وحذف المشبه هو الجندي الذي قتل الوالد الفلسطيني وترك لازما من لوازمه هي الفعل (سددها) على سبيل استعارة تصريحية.

دلالتها في القصيدة هي قتل الوالد الفلسطيني والحرب التي أعلنها اليهود على فلسطين.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص36.

2- المصدر نفسه، ص37.

3- المصدر نفسه، ص38.

3-6- الكناية

يعرفها **السكاكي** بقوله: "هي ترك تصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينقل من المذكور إلى المتروك كقوله: (فلان طويل النجاد) لينتقل منه إلى ما هو ملزوم وهو طول القامة".[1]

وبالتالي فالكناية هي التعبير عن المعنى وذلك من خلال معنى آخر وتدفع المتلقي إلى إعمال فكره لوصول إلى المعنى المرجو.

ولقد جاءت هذه القصيدة ببعض من الكنايات نذكر منها:

أختي التي علقها اليهود في الأصيل

من شعرها الطويل.[2]

تكم الكناية في قوله (علقها اليهود في الأصيل من شعرها الطويل) كناية عن صفة، فما كان يقصده هو إعدام وتعذيب اليهود للأخت الفلسطينية.

ونجد أيضا:

...مات والدي العظيم

وكفه مشدودة شدا إلى التراب.[3]

تكمن الكناية في (كفه مشدودة شدا إلى التراب)، وهي كناية عن صفة، فما كان يقصده الشاعر هو تمسك الب بالرض تمسكا شديدا.

1- محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح" عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص169-170.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص34.

3- المصدر نفسه، ص38.

كانت هذه بعض الصور الفنية الممثلة لعلاقتي التشابه والتداعي، وقد لاحظنا كثرة الصور الفنية في القصيدة، وهي تمثل سمات أسلوبية مميزة استطاع الشاعر من خلالها أن يصور كل ما يعتريه من أحاسيس ومشاعر وصور حسية متنوعة.

4- المحسنات البديعية

تعتبر المحسنات البديعية من الوسائل التي يستعين بها الشاعر أو الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه، وللتأثير في النفوس، وتتمثل فيما يلي:

4-1- الجناس

من المحسنات البديعية، وهو "أن يتشابه الفظان في النطق ويختلفان في المعنى، وهو نوعان:

أ- **جناس تام:** وهو ما تفق فيه اللفظان في أمور أربعة: نوع الحروف، شكلها، عددها وترتيبها.

ب- **جناس غير تام (ناقص):** وهو اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المقدمة".[1]

ولقد وطف الشاعر العديد من المحسنات البديعية في قصيدته، فنجد الجناس في قوله:

كان أبوها قذرا من اقذر اليهود

يزور النقود.[2]

في هذه الأبيات جاء الجناس الناقص بن الكلمات التالية:

1- الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة -البيان-المعاني-البديع، ص265.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص29.

(قذرا، أقذر)، (اليهود، النقود).

ورد الاختلاف بين هذه الكلمات على مستوى الحروف، ترتيبها وعددها، ونجد أيضا في قوله:

...وأبحرت من شرق أوربا

مع الصباح

سفينة تلعنها الرياح

وجهتها الجنوب

تغص بالجرذان، ولطاعون، واليهود

كانوا خليطا من سقاطة الشعوب.[1]

يكمن الجناس الناقص بين الكلمات التالية:

(الصباح، الرياح)، (الجنوب، الشعوب).

ونذكر أيضا:

من آخر الأرض من السعير

جاؤوا على موطننا الصغير.[2]

نجد الجناس بين (السعير، الصغير).

وورد أيضا:

لم يزل ميثاقها الخطير.[3]

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص30.

2- المصدر نفسه، ص30.

3- المصدر السابق، ص31.

وحق تقرير المصير

نجد الجناس الناقص (الخطير، المصير).

ونجد أيضا:

العرب صغار حيث يوجدون

من ولدوا منهم ومن سيولدون

قصة إرهابية مجندة

يدعوها راشيل

حلت محل أمي الممددة.[1]

نجد الجناس الناقص في (يوجدون، يولدون)، (مجندة، ممددة).

ونجد أيضا:

قصة بئر السبع والخليل

هل يذكر الليمون في الرملة

في اللد وفي الجليل

أختي التي علقها اليهود في الأصيل

من شعرها الطويل

أختي أنا توار

أختي أنا الهتيكة الإزار.[2]

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص32.

2- المصدر نفسه، ص33.

يكمن الجناس في الكلمات التالية:

(الخليل، الجليل)، (الأصيل، الطويل)، (نور، الإزار).

ونجد أيضا:

نهار ثار واحد

نهار ثار

على يد الصغار يعرف عن نوار

وشعرها الطويل

وقبرها الضائع في القفار

أكثر مما يعرف الكبار.[1]

نجد الجناس في هذا الكلمات (ثأر، ثار)، (شعرها، قبرها) (القفار، الكبار).

ونجد أيضا:

يلفها النعيم

وكان والدي الرحيم.[2]

الجناس الناقص (النعيم، الرحيم).

ونجد أيضا:

أشعلوا النيران في بيادر النجوم

والخمسة الأطفال في وجوم.[3]

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص34.

2- المصدر نفسه، ص36.

3- المصدر نفسه، ص37.

يكمن الجناس الناقص في (النجوم، وجوه).

4-2- الطباق

يعتبر الطباق من المحسنات البديعية أيضا، وقد عرفه **الخطيب القزويني** في سياق حديثه عن المحسنات البديعية: "أما المعنوي فمنه المطابقة وتسمى الطباق والتضاد، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة".

بمعنى لأن الطباق عبارة عن تحسين للمعنى ذلك بغيراد الكلمة وضدها، فذكر كلمة يستدعي بالضرورة ذكر ضدها، ومن أمثلة الطباق الوارد في القصيدة نذكر ما يلي:

وآلت الحرب إلى ختام

وأعلن السلام

ووقع الكبار.[1]

في هذا البيت نجد طباق إيجاب بين (الحرب، السلام).

ونجد أيضا:

وليذكر الصغار

حكاية الأرض التي ضيعها الكبار.[2]

نجد هنا طباق إيجاب بين (الصغار، الكبار).

يتضح مما سبق أن الصور الفنية والمحسنات البديعية الموظفة في القصيدة زادت من النغم الموسيقي في القصيدة، إضافة على التكثيف الدلالي فيها.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص29.

2- المصر نفسه، ص32.

II- المستوى الدلالي

أولا- الحقول الدلالية

تتشكل الحقول الدلالية من كلمة وعلاقتها مع غيرها من الكلمات، كما تتشكل دلالة النص من خلال الحقول الدلالية المكونة لمعناه.

وعلم الدلالة علم قائم بذاته، "فعلم الدلالة هو ذلك العلم الذي يهتم بدراسة المعاني والكلمات".[1]

"ومن ذلك نشأت نظرية الحقول الدلالية، فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولفهم معنى الكلمة يستوجب وجودها داخل سياق ما، فمعنى الكلمة هو صلة علاقتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي".[2]

تقوم نظرية الحقول الدلالية على عدة مبادئ تتمثل في:

- لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) على حقل دلالي.
- لا يمنح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[3]

1- أنواع الحقول الدلالية

لقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع التالية:

1- ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419ه/1999م، ص07.

2- ينظر مختار عمر أحمد، علم اللغة، ص20.

3- ينظر: محمد اسعد محمد، علم الدلالة، مكتبة الزهراء، الشرق، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص47.

1-1- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة

وهي التي تكون العلاقة بينهما على شكل التضاد، لأن النقيض يستدعي النقيض في عملية التفكير والمنطق، فعندما نطلق حكما نتأكد من صحته بالعودة إلى حكم يعاكسه.[1]

1-2- الأوزان الاشتقاقية

وهي عبارة عن حقول صرفية، تلاحظ في اللغة العربية بصورة أوضح مما في اللغات الأخرى، وتصنف هذه الوحدات في هذا المجال بناء على قرابة الكلمات في ضوء العلامات الصرفية، فمثلا صيغة (فِعالة) بكسر الفاء تدل على المهن والصنائع مثل: تجارة، جزارة، نجارو...

2- عناصر الكلام وتصنيفاتها النحوية

2-1- الحقول التركيبية

وتتمثل في مجموع الكلمات التي ترتبط فيما بينها عن طريق الاستعمال ولكنها تقع في الموقع النحوي نفسه، فمثلا: كلب، نباح، فرسن صهيل...

2-2- الحقول المتدرجة الدلالة

هي التي تكون فيها العلاقة متدرجة بين الكلمات، فقد ترد من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، فجسم الإنسان كمفهوم عام يتجزأ ويتقسم على مفاهيم صغيرة (الرأس، الصدر، البطن، الأطراف العلوية، الأطراف السفلية).[2]

1- ينظر: عزوز أحمد، الأصول التراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2002، ص13.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص13.

ولقد سيطرت على القصيدة عدة كلمات كان لها دور مهم في تشكيل موضوعها، وقد انتقيت هذه الكلمات حول حقول دلالية مختلفة جاءت لتكثيف الدلالة لخدمة المعنى.

ثانيا- الحقول الموجودة في القصيدة

1- حقل الطبيعة والحيوانات

النهار، شرق، الصباح، الرياح، الجنوب، غربن الأرض، ترابنا، بيارتنا، بيارة الليمون، الرمل، الربى، الحجار، برتقالها، النجوم، حديقة، مزارعا، الشمس، الزيتون، الكروم، الشجر، الثمار، الغصون، الجرذ، الذئاب، الكلاب.

2- حقل الأسماء

راشيل، الألمان، يراغ، الأمم المتحدة، أوربا، اليهود، بولندا، النمسا، إسطنبول، الخليل، بئر السبع، بيارة، الليمون، الرملة، اللد، نوار، الجليل، يافا.

3- حقل الإنسان

العيون، الأعين، أحداقها، يد، كفه، شعرها.

4- حقل العائلة

نساؤنا، أطفالنا، أمي، أختي، أخوان=تي، والدي، الصغار، الكبار، شيخا، زوجة.

5- حقل الحرب والحزن

إرهابية، الحرب، زنزانة، اليهود، الجنود، مجندة، لطخوا ترابنا، أعدموا نساءنا، يتموا أطفالنا، الذبيحة، المستشهدة، القتيل، جرحها، قبرها، قبر والدي،

فأتلفوا، كسروا، أشعلوا النيران، مات بطلقة سددها، معركة، علقها اليهود، السعير، أمي الممددة، غياهب السجون.

6- حقل السلام

السلام، موطننا المسالم، حرية الشعوب، حق تقرير المصير، جيل، غذائي، غالية، يضيء، يلفها النعيم، يحب الشمس، يحب زوجه.

7- حقل الزمان

الأعمار، النهار، سنين، الصباح.

نلاحظ تعدد الحقول الدلالية في القصيدة وتنوعها من حقل لآخر، حيث توجد بعض الحقول كثيفة أخرى أقل كثافة منها، ولكن هذا لا ينكر خدمتها للنص من خلال دلالتها المختلفة، فقد أكسب ذلك القصيدة نشاطا وحيوية.

كما نلاحظ أيضا أن الحقول الدلالية في القصيدة جاءت متصلة فيما بينها، فكل حقل يتطلب الحقل الآخر وهكذا، كما نرى حقل الطبيعة يدل على الانتماء وأيضا قساوة الحياة والمعاناة الشديدة جراء القهر والظلم المسلط على الفلسطينيين من طرف اليهود، كما أن الشاعر وظف في القصيدة الحيوانات المفترسة التي تدل على المكر والخداع مثل الذئاب والداءة والقذارة مثل الجرذان والكلاب.

أما حقل الحزن والحرب هما حقلان يحملان الكثير من المفردات التي تعبر عن حسرة الشاعر وألمه الذي لحق به وبعائلته من قبل اليهود والإرهاب، أما بقية الحقول الدلالية الخرى كلها جاءت لتؤدي طابعا فنيا ولتعطي القصيدة دلالات متنوعة وتساهم في تكثيف المعاني وتوسيعها كحقل العائلة، الإنسان، الزمان، الأسماء...

ثالثا- علاقة تداخل الحقول الدلالية

العلاقات داخل النص الدلالي من أهم الدعائم التي اعتمد عليها أصحاب نظرية الحقول الدلالية، وهذه العلاقات لا تخرج في أي حقل من الحقول الدلالية عن: التضاد، الترادف، الاشتمال، علاقة الجزء بالكل والتنافر.[1]

1- علاقة التضاد

الأبيات الشعرية الدالة عليها تتمثل في:

وليذكر الصغار
حكاية الرض التي ضيعها الكبار.[2]

يتمثل التضاد بين الكلمتين (الصغار، الكبار)
تختلفان في المعنى لتأدية وظيفة دلالية في النص.

آلت الحرب إلى ختام
وأعلن السلام.[3]

كلمات (الحرب والسلام) مختلفتان ومتضادتان في المعنى تماما.

2- علاقة الترادف

من الأبيات التي تحتوي على ترادف في الكلمات وأيضا الجمل تتمثل في:

فأتلفوا الثمار
وكسروا الغصون.[4]

1- ينظر: لوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2002، ص377.

2- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص32.

3- المصدر نفسه، ص29.

4- المصدر نفسه، ص32.

الترادف هنا هو في الكلمات (اللفوا، كسروا) كلاهما يدل على الدمار والفساد.

يبحث عن حرية الشعوب

وحق تقرير المصير.[1]

الترادف يكون في جملة (حرية الشعوب) و(حق تقرير المصير).

فكلاهما يدلان على إعطاء الشعب والفرد الفلسطيني حقه من الحياة.

أعدموا نساءنا

يتموا أطفالنا.[2]

هنا الترادف يتضمن كلهما، فعدم النساء والأمهات هو نفسه تيتم الأطفال، إذن هنا علاقة ترادف.

3- علاقة الاشتمال

من الأبيات التي تحتوي على علاقة الاشتمال هي:

أبحرت من شرق أوربا مع الصباح

سفينة تلعنها الرياح.[3]

علاقة الاشتمال هنا تكمن في أن البحر يشمل السفينة، فالسفينة تبحر بحرا فقط.

فاتلفوا الثمار

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص31.

2- المصدر نفسه، ص31.

3- المصدر نفسه، ص30.

وكسروا الغصون.[1]

فالغصون تشمل الثمار؛ أي أن الثمار نجدها فقط في غصون الشجر.

وبالتالي يمكننا القول أن القصيدة مليئة بالدلالات المتنوعة وارتبطت كل واحدة منها بالسياق الذي وردت فيه، وهذا راجع للحقول الدلالية الموظفة في القصيدة والتي كانت مرتبطة فيما بينها لتؤدي وظيفة واحدة وهي إيصال الهدف والفكرة للمتلقي دونما غموض، كما أن لجوء الشاعر إلى علاقة الترادف أحيانا والتضاد أحيانا أخرى والاشتمال كان لأغراض فنية ولإثراء معاني القصيدة.

يتضح لنا مما سبق أن كلا من المستوى التركيبي والدلالي له دور بارز في الدراسة الأسلوبية، فالمستوى التركيبي له دور مهم في الكشف عن الدلالات الخفية للجمل في القصيدة، إضافة للصور الشعرية لما لها من نغم موسيقي، أما بالنسبة للمستوى الدلالي فيبرز دوره في الكشف عن تجربة الشاعر النفسية من خلال الحقول الدلالية وتنوعها، وبالتالي فالمستويين مكملين لبعضها البعض، ولا يمكن الفصل بينهما، ويتضح دورهما جليا في القصيدة.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص32.

المنحق

قصة راشيل شوارزنبرغ

أَكْتُبُ لِلصِّغَارِ

لِلْعَرَبِ الصِّغَارِ حَيْثُ يُوجَدُونَ

لَهُمْ

عَلَى اخْتِلاَفِ اللَّوْنِ

وَالأَعْمَارِ

وَالْعُيُونِ

أَكْتُبُ لِلَّذِينَ سَوْفَ يُولَدُونَ.[1]

لَهُمْ أَنَا أَكْتُبُ...

لِلصِّغَارِ...

لأَعْيُنٍ يَرْكُضُ فِي أَحْدَاقِهَا النَّهَارِ

أَكْتُبُ بِاخْتِصَارِ

قِصَّةُ إِرْهَابِيَّةٍ مُجَنَّدَةٍ

يَدْعُونَهَا (رَاشِيلْ)

قَضَتْ سِنِينَ الْحَرْبِ فِي زِنْزَانَةٍ مُنْفَرِدَةٍ

شَيَّدَهَا الأَلْمَانُ فِي بْرَاغْ.[2]

كَانَ أَبُوهَا قَذِرًا مِنْ أَقْذَرِ الْيَهُودِ

يُزَوِّرُ النُّقُودْ

وَهِيَ تُدِيرُ مَنْزِلٌ لِلْفُحْشِ فِي بْرَاغْ

يَقْصِدُهُ الْجُنُودْ

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار القباني، ص.ب 2650، بيروت، لبنان، ج3، ص27

2- المصدر نفسه، ص28.

***

وَاَلَتِ الْحَرْبُ إِلَى خِتَامْ

وَأُعلِنَ السَّلاَمْ

وَوَقَّعَ الْكِبَارْ

أَرْبَعَةٌ... يُلَقَّبُونَ نَفْسَهُمْ كِبَارْ

صَكُّ وُجُودِ الأُمَمِ الْمُتَّحِدَةِ.[1]

***

...وَأَبْحَرَتْ مِنْ شَرْقِ أُورُوبَّا

مَعَ الصَّبَاحْ...

سَفِينَةٌ تَلْعَنُهَا الرِّيَاحْ

وُجْهَتُهَا الْجَنُوبْ

تَغُصُّ بِالْجِرْذَانِ، وَالطَّاُعونِ، وَالْيَهُودْ

كَانُوا خَلِيطَةً مِنْ سُقَاطَةِ الشُّعُوبْ

مِنْ أَرْضِ بُولَنْدَا،

مِنَ النَّمْسَا

مِنْ إِسْطَنْبُولْ،

مِنْ بْرَاغْ....[2]

مِنْ آخِرِ الأَرْضِ، مِنَ السَّعِيرْ

جَاؤُوا إِلَى مَوْطِنِنَا الصَّغِيرْ

مَوْطِنُنَا الْمُسَالِمْ الصَّغِيرْ

فَلَطَّخُوا تُرَابَنَا

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص29.

2- المصدر نفسه، ص30.

وَأَعْدَمُوا نِسَائَنَا

وَيَتَّمُوا أَطْفَالَنَا

وَلاَ تَزَلْ الأُمَمُ الْمُتَّحِدَةِ

وَلَمْ يَزَلْ مِيثَاقُهَا الْخَطِيرْ

يَبْحَثُ فِي حُرِّيَةِ الشُّعُوبْ

وَحَقِّ تَقْرِيرِ الْمَصِيرْ

يَبْحَثُ فِي حُرِّيَةِ الشَّعُوبْ

وَحَقِّ تَقْرِيرِ الْمَصِيرْ

وَالْمُثُلِ الْمُجَرَّدَةِ.[1]

فَلْيَذْكُرِ الصِّغَارْ...

الْعَرَبُ الصِّغَارْ حَيْثُ يُوجَدُونَ

مَنْ وُلِدُوا مِنْهُمْ، وَمَنْ سَيُولَدُونَ

قِصَّةُ إِرْهَابِيَّةٍ مُجَنَّدَةٍ

يَدْعُونَهَا (رَاشِيلْ)

حَلَّتْ مَحَلَّ أُمِّي الْمُمَدَّدَةِ

فِي أَرْضِ بَيَادِرِنَا الْخَضْرَاءِ فِي الْخَلِيلِ

أُمِّي أَنَا الذَّبِيحَةَ الْمُسْتَشْهِدَةِ...

وَلْيَذْكُرِ الصِّغَارْ...

حِكَايَةُ الأَرْضِ الَّتِي ضَيَّعَهَا الْكِبَارْ

وَالأُمَمِ الْمُتَّحِدَةِ...[2]

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص31.

2- المصدر نفسه، ص32.

***

أَكْتُبُ لِلصِّغَارِ

قِصَّةُ بِئْرَ السَّبْعِ وَالْجَلِيلِ

هَلَ يَذْكُر اللَّيْمُونَ فِي الرَّمْلَةِ

فِي اللَّدْ

وَفِي الْخَلِيلْ

أُخْتِي الَّتِي عَلَّقَهَا الْيَهُودُ، فِي الأَصِيلْ

مِنْ شَعْرِهَا الطَّوِيلْ

أُخْتِي أَنَا نَوَّارْ

أُخْتِي أَنَا الْهَتِيكَةُ الإِزَارْ.[1]

أُخْتِي الَّتِي مَا زَالَ جُرْحُهُا الطَّلِيلْ

مَا زَالَ بِانْتِظَارْ

نَهَارٌ ثَأْرٌ وَاحِدٌ... نَهَارٌ ثَارَ...

عَلَى يَدِ الصِّغَارْ

يَعْرِفُ عَنْ نُوَّارْ

وَشَعْرُهَا الطَّوِيلْ

وَقَبْرُهَا الضَّائِعُ فِي الْقِفَارْ

أَكْثَرُ مِمَّا يَعْرِفُ الْكِبَارْ.[2]

***

أَكْتُبُ لِلصِّغَارْ

أَكْتُبُ عَنْ يَافَا، وَمَرْفَئِهَا الْقَدِيمْ

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص33.

2- المصدر نفسه، ص34.

عَنْ بُقْعَةٍ غَالِيَةَ الْحِجَارْ

يُضِيءُ بُرْتُقَالِهَا كَخَيْمَةِ النُّجُومْ

تَضُمَّ قَبْرَ وَالِدِي...

وَإِخْوَتِي الصِّغَارْ؟[1]

إِذْ كَانَ فِي يَافَا لَنَا حَدِيقَةٌ وَدَارْ...

يَلُفُّهَا النَّعِيمْ

وَكَانَ وَالِدِي الرَّحِيمْ

مُزَارِعًا شَيْخاً يُحِبُّ الشَّمْسَ وَالتُّرَابْ

وَاللهُ، وَالزَّيْتُونُ، وَالْكُرُومْ

كَانَ يُحِبُّ بَيْتَهُ...

وَزَوْجُهُ...

وَالشَّجَرَةُ الْمُثْقَلَةُ بِالنُّجُومْ...[2]

...وَجَاءَ أَغْرَابٌ مَعَ الْغِيَابْ

مِنْ شَرْقٍ أَورُوبَّا...

وَمِنْ غَيَاهِبِ السُّجُونْ

جَاؤُوا كَفَوْجٍ جَائِعٍ مِنَ الذِّئَابْ

فَأَتْلَفُوا الثِّمَارْ

وَكَسَّرُوا الْغُصُونْ

وَأَشْعَلُوا النِّيرَانَ فِي بَيَادِرِ النُّجُومْ

وَالْخَمْسَةُ الأَطْفَالَ فِي وُجُومْ

وَاللَّيْلُ فِي وُجُومْ

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص35.

2- المصدر نفسه، ص36.

وَاشْتَعَلَتْ فِي وَالِدِي كَرَامَةُ التُّرَابْ
فَصَاحَ فِيهِمْ: اِذْهَبُوا إِلَى الْجَحِيمْ
لَنْ تَسْلُبُوا أَرْضِي يَا سُلاَلَةَ الْكِلاَبْ!.[1]

***

...وَمَاتَ وَالِدِي الرَّحِيمْ
بِطَلَقْةٍ سَدَّدَهَا كَلْبٌ مِنَ الْكِلاَبْ
عَلَيْهِ، مَاتَ وَالِدِي الْعَظِيمْ
وَكَفَّهُ مَشْدُودَةٍ شَداً إِلَى التُّرَابْ
فَلْيَذْكُرِ الصِّغَارْ
الْعَرَبُ الصِّغَارْ حَيْثُ يُوجَدُونَ
مَنْ وُلِدُوا مِنْهُمْ... وَمَنْ سَيُولَدُونَ
مَا قِيمَةُ التُّرَابِ
لأَنَّ فِي انْتِظَارِهِمْ مَعْرَكَةُ التُّرَابْ.[2]

حياة الشاعر نزار القباني

نزار القباني... يمتلك خصوصية ووقوعا متميزا في آذان جل الناطقين بالعربية وقارئيها، هو شاعر سوري المولد والجنسية، لبناني الإقامة والهوى، فنزار قباني من مواليد دمشق في 21 آذار 1923 في حي (مئذنة الشحم) أحد أحياء مدينته القديمة الذي كان معقلا من معاقل المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي، ولد لأم علمته أبجدية الياسمين ولأب يعشق الحرية، كان بيته واحدا من زعماء الأحياء الدمشقية الذين يمولون الحرية الوطنية ويقودونها في حوانيتهم ومنازلهم.

1- نزار القباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص37.
2- المصدر نفسه، ص38.

أحب **نزار** منذ صغره الاطلاع والمعرفة، فكان منذ طفولته طفلا غير عادي، ففي الثانية عشرة اهتم الشاعر **نزار القباني** بالرسم، وفي سن السابعة عشرة سكنه عاجس الموسيقى، لكن هذه الرغبة أفلت كما أفلت رغبته في الرسم أيضا، فلم يجد نفسه إلا في الشعر.

توفي في 30 نيسان 1998 في الخمسة والسبعين عاما من عمره ونقل جثمانه إلى دمشق، ولقد توفي في لندن ودفن في مسقط رأسه.[1]

أهم أعمال نزار قباني

- ديوان حبيبتي: صدر عام 1961.
- يوميات امرأة غير مبالية: صدر عام 1968.
- كتاب الحب: صدر عام 1970.
- مائة رسالة حب: صدر عام 1970.
- قاموس العاشقين: صدر عام 1971.[2]

هذه من أشهر أعماله في الحب والمرأة.

أما بالنسبة للعمل السياسي نجد ما يلي:

- ديوان أشعار خارجة عن القانون: صدر عام 1972.
- ديوان مواويل دمشقية إلى مقر بغداد.
- ديوان كبريت في يدي وبلادكم في ورق.

1- ينظر: علي العود، جدلية نزار القباني في النقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، أربد، الأردن، (د ط)، (د ت)، ص11-15.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص105.

- ديوان المختار من شعر نزار.

- الأعمال السياسية الكاملة.[1]

1- ينظر: علي العود، جدلية نزار القباني في النقد العربي الحديث، ص115.

خاتمة

لكل شاعر صفات خاصة به في طريقة بلورة أفكاره وترجمة مشاعره تجعله متميزا وتؤكد حضوره في الساحة الأدبية، هذا هو الحال بالنسبة للشاعر **نزار القباني**.

أما بالنسبة للنتائج التي يمكن استنتاجها من هذه الدراسة نذكر ما يلي:

- اختيار **نزار القباني** بحرين مختلفين لنظم قصيدته وهما الزجر والهزج، لأنهما البحران اللذان يتناسبان لإفراغ كل ما يشعر به ويعبر به عن حالة الحزن والكآبة والحيرة التي كانت تتملكه وتسيطر عليه، وأيضا تعتبر قصيدته هذه من الشعر الحر، ولقد اطلق العنان لحريته في التعبير.

- تميزت القصيدة بموسيقى عذبة وإيقاع جميل لتلوين الشاعر لقصيدة بمجموعة من الزحافات والعلل والقوافي المطلقة خلقت توازنا وإيقاعا وتناغما بين الكلمات.

- اهتم الشاعر بموسيقى قصيدته اهتماما كبيرا، كما اهتم بكل العناصر اللغوية فيها.

- احتوت قصيدته كما من الأصوات وكانت الغلبة للأصوات المجهورة، والدافع من ذلك هو رغبة الشاعر بالجهر عن آلامه والبوح بكل ما يوجد في قلبه ووجدانه.

- شكل التكرار بأنواعه سمة أسلوبية بارزة في القصيدة مما يحمل من دلالات متنوعة.

- لقد كانت الأسماء والفعال صورة عاكسة لحالة الشاعر النفسية، كما كانت المشتقات والصيغ حاضرة حضورا معتبرا في القصيدة، وقد أعطت النص حيوية ونشاطا وساهمت أيضا في تكثيف الدلالة.

– كما اهتم الشاعر بالبنية التركيبية، فقد نوع بين الجمل الإسمية والفعلية، إضافة إلى استخدامه للعديد من الأساليب الإنشائية والخبرية، فجاءت الجمل بأنواعها: الأمر، النداء، الاستفهام، وكلها عبارة عن مواقف مر بها الشاعر وتعبيرات عن حالته النفسية، إضافة لاستخدامه الصور الفنية، التقديم والتأخير، وكلها لتكثيف المعنى.

– إضافة لاحتواء القصيدة على مجموعة من الحقول الدلالية التي جاءت لتكثيف المعنى من جهة، ولخدمة موضوع القصيدة من جهة أخرى، فبرزت حقول دلالية على أخرى، ووجدت بعض العلاقات التي تربطها فيما بينها، وتضمنت دلالات ظاهرة وأخرى خفية.

ونشير إلى أن النتائج المتوصل إليها نسبية وغير نهائية، فقد يفتح هذا البحث المجال الواسع لمواضيع مشابهة مستقبلا قد تصل بالسؤال إلى مدى أبعد ورؤية أشمل في هذا الموضوع.

في الأخير هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا المتواضعة والتي تبقى غير ملمة بكل شيء، فقد تتفق وقد تختلف مع دراسات أخرى، حيث أن لكل عمل إنساني نقائص، فالكمال لله والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. الأنصاري ابن هشام، الإعراب عن قواعد الأعراب، تح: علـــى فـــودة نبيـــل، دار الأصفهاني للنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1401ه/1981م.
2. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: علي أحمـــد، مؤسســـة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
3. عبـــد الرحمن بن محمد ابن خلدون، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، ج3، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط3، (د ت).
4. الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، نر: خفاجة عبـــد المـــنعم، منشـــورات المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، لبنان، ط1، 1414ه/1993م.
5. محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح" عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
6. نزار القباني، السياسية الكاملة، منشورات نـــزار قبـــاني، ص.ب 2650، بيـــروت، لبنان، ج3، (د ت).

المراجع

7. أبو زيد علي إبراهيم، النصوص الأدبية وتطبيقاتها اللغوي والنحويـــة، دار الكتـــاب الجامعي، العين، الإمارات، ط1، 2002.
8. أبو عدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427ه/2007م.
9. أبو عدوس يوسف، مدخل إلى البلاغة العربين' دار الرازي للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.
10. أحمـــد إبراهيم الهاشمي، القواعد الأساسية للغة من النحو والصرف، دار المعرفـــة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1409ه/1989م.

11. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة والمعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي سي.أي.سي 2017/01/26.
12. بن ذريل عدنان، اللغة والأسلوب، مر: حميد حسن، ط2 منقحة، 1427ه/2006م.
13. تمام حسان، خلاصة النحوية، دار أمين، القاهرة، مصر، ط1، 1420ه/2002م.
14. تيبرماسين عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2004.
15. الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة البيان–المعاني–البديع، در المعارف، لندن، (د ط)، (د ت).
16. حسن الشيخ عبد الواحد، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419ه/1999م.
17. حمداوي جميل، اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، ط1، 2015.
18. الراجحي عبده، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1420ه/2000م.
19. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د ط)، (د ت).
20. سلطاني محمد علي، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 1427ه/2008م.
21. الشايب أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة الصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1966.
22. الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1996.
23. عبابنة سامي محمد، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007.
24. عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص.ت 849–11، 1405ه/1975م.

25. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1407ه/1987م.
26. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية –علم المعاني، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985.
27. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، العزيزية، مكة المكرمة، السعودية، ط3، 1408ه/1978م.
28. عبد المنعم محمد، فرهود محمد السعدي، الشرف عبد العزيز، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، .
29. عزوز أحمد، الأصول التراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2002.
30. عكاشة محمود، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
31. علي العود، جدلية نزار القباني في النقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، أربد، الأردن، (د ط)، (د ت).
32. الفاخوري حنا، تاريخ الدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، طبعة جديدة، (د ت)..
33. لوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2002.
34. محمد أسعد محمد، علم الدلالة، مكتبة الزهراء، الشرق، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).
35. محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425ه/2004م.
36. مختار عمر أحمد، علم الدلالة، الدار العربية، أنقرة، تركيا، ط2، 1982.

37. المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1982.

38. المسدي عبد السلام، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د ط)، 1994.

39. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1418ه/1998م.

40. نوارة بحري، مباحث في علم الصواتـ دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2018.

41. الهاشمي علي محمد، العروض الواضح في علم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1416ه/1991م.

42. هلال محمد غنيمي، النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1973.

43. الواصل سعد بن عبد الله، موسوعة العروض والقافية، المكتبة العربية، مصر، ط1، (د ت).

44. وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1430ه/2008م.

45. يحي بن محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، أربد، الأردن، ط2، 1443ه/2011م.

المراجع المترجمة

46. جيرو بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

الموسوعات والمعاجم

47. إبراهيم أنيس، عبد السلام منصر وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1976.

48. ابن منظور، لسان العرب، (مادة سلب)، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

49. أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد القادر الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002.

50. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د ط)، 2008.

افهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
المقدمة	أ
المدخل: الأسلوب والأسلوبية	
أولا- تعريف الأسلوب	05
1- لغة	05
2- اصطلاحا	06
ثانيا- تعريف الأسلوبية	13
ثالثا- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى	15
1- الأسلوبية واللسانيات	15
2- الأسلوبية والبلاغة	17
الفصل الأول: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي	
I- المستوى الصوتي	22
أولا- الموسيقى الخارجية	22
1- الوزن	22
2- القافية	31
3- الروي	33
ثانيا- الموسيقى الداخلية	35
1- البنية الصوتية	35
1-1- تعريف الصوت	35
1-2- مخارج الأصوات وصفاتها	36
أ- الأصوات المجهورة	36
ب- الأصوات المهموسة	37

1-3- تعريف الجهر والهمس عند المحدثين	37
1-4- التكرار	40
أ- تكرار الكلمات	40
ب- تكرار الجمل	43
II- المستوى الصرفي	44
أولا- الأسماء	45
ثانيا- الأفعال	47
1- الفعل الماضي	47
2- الفعل المضارع	47
3- الفعل الأمر	47
ثالثا- المشتقات	48
1- اسم الفاعل	48
2- اسم المفعول	49
3- الصفة المشبهة	50
4- جمع التكسير	51
5- أسماء الزمان والمكان	51
الفصل الثاني المستوى التركيبي والمستوى الدلالي	
I- المستوى التركيبي	54
أولا- الجمل	54
II- المستوى الدلالي	77
أولا- الحقول الدلالية	77
1- أنواع الحقول الدلالية	77

ثانيا- الحقول المتواجدة في القصيدة	79
1- حقل الطبيعة والحيوانات	79
2- حقل السماء	79
3- حقل الإنسان	79
4- حقل العائلة	79
5- حقل الحرب والحزن	79
6- حقل السلام	80
7- حقل الزمان	80
ثالثا- العلاقة داخل الحقول الدلالية	81
1- علاقة التضاد	81
2- علاقة الترادف	81
3- علاقة الاشتمال	82
ملحق	85
خاتمة	94
المصادر والمراجع	97
الفهرس	103
الملخص	

الملخص

تناول هذا البحث دراسة قصيدة (أكتب للصغار) لنزار القباني بهدف الوقوف علـــى الظواهر الأسلوبية عن الشاعر والكشف عن عالمه والتركيز علـــى تجربتـــه الشـــعرية، إضافة إلى تحليل مستويات الخطاب الشعري عنده، وقد سعت هذه الدراسة الولـــوج إلـــى عالم الخطاب الشعري عند الشاعر من خلال بنائه اللغوي، احتوت هذه الدراسة الأسلوبية للشعر على مقدمة ومدخل وفصلين رئيسيين، إضافة إلى ملحق وخاتمة.

فالمدخل نظري ويتحدث عن مفهوم الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أما الفصل الأول (نظري تطبيقي)، يحتوي على المستوى الصوتي والصرفي.

الفصل الثاني (نظري تطبيقي)، يحتوي على مستوى تركيبي ودلالي، إضـــافة إلـــى ملحق يتضمن حياة الشاعر وأهم أعماله والقصيدة المدروسة.

Résumé

Cet exposé à pris en compte l'étude de poème (écrire aux enfants) de NIZAR KABANI dans le but de mettre en lumière le stylistique du poète et de détecter son univers et la concentration de son expérience poétique, en plus de l'analyse des niveaux de son discours poétique.

Cette étude a permis à s'identifier au monde du discours poétique de ce dernier à travers son empreinte linguistique

Cette étude stylistique de poème comprend :

Une introduction, un accès ou une entrée et deux chapitres principaux en plus d'une annexe et d'une liste.

Dans l'entrée théorique il parle du concept du style et de stylistique dans leur relation avec les autres sciences.

Dans le premier chapitre (théorique et pratique) il comprend le niveau orale et morphologique

Le deuxième chapitre (théorique et pratique) comprend des niveaux stylistiques et sémantiques, en plus d'une annexe qui comprend la vie du poète et ses principaux œuvres, ainsi que ce poème.