الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⴹ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

السمات الأسلوبية في ديوان" عندما نقمت علينا الريح" لعلي طه النوباني

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتان: جدو فتيحة

زادي نبيلة

إشراف الأستاذ/ة: رابح ملوك

لجنة المناقشة:

1- أ/	**.....**	**جامعة البويرة**
رئيسا		
2- أ/	**.....**	**جامعة البويرة**
مشرفا ومقررا		
3- أ/	**.....**	**جامعة البويرة**
عضوا مناقشا		

السنة الجامعية:

2019 -2020

الإهداء

إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وخاتم الأنبياء والمرسلين.

اهدي هذا العمل :

إلى والدي العزيز الذي هيأ لي أسباب النجاح وكان قدوة لي وسندي في مشواري الدراسي .

إلى أمي الغالية التي كان دعاؤها سر نجاحي ومرشدتي في الحياة.

إلى إخوتي وأخواتي الذين ساعدوني .

إلى الأستاذ المحترم "رابح ملوك " الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل ، وعلى نصائحه القيمة طيلة انجاز هذا البحث.

نبيلة

إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وخاتم الأنبياء والمرسلين.

اهدي هذا العمل :

إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى زميلاتي وكل الزملاء

إليكم أكتب إهدائي، رمز عزتي وكياني، إخوتي وأخواتي كل الأصدقاء والأحباب

إلى نفسي التي ملئها التعب من أجل تحقيق مستقبل ناجح ودون أن أنسى الأستاذ والدكتور المحترم "ملوك رابح" الذي يعتبر قدوة للجميع واشكره جزيل الشكر.

واليكم جميعا أهدي ثمرة حلمي المتواضع

فتيحة

مقدمة

اهتمت الّدراسات الّنقدية بالأسلوبية بوصفها منهجا نقديا وأسهمت في الحديث عن طبيعتها و آلياتها ، إذ تعدّ الأسلوبية من بين المناهج الّنقدية الحديثة في دراسة الّنص الأدبي عامّة والشعر خاصّة. وهي تعمل على معالجة النصوص الأدبية بأكبر قدر من الموضوعية، فتحلّل الأساليب وتكشف عن قيمتها الجمالية منطلقا من تحليل الظّواهر اللّغوية والبلاّغية للّنص. ولأننا نرى هذا المنهج أقرب إلى الشعر تحليلا وكشفا وفقد إستندنا إليه بغية الولوج إلى النص الشعري بحثنا الأردني ممثلا في نموذج هو ديوان " عندما نقمت علينا الّريح" لعلي طه الّنوباني، وقد كان عنوان:" السمات الأسلوبية في ديوان عندما نقمت علينا الّريح".

ومن هذا العنوان يظهر هدف البحث جلّيا، إنه البحث عن السّمات الأسلوبية التي جعلت من هذا الّديوان عملاً فّنيا.

وقد اعتمدنا في إنجاز هذه الّدراسة على مصادر ومراجع حديثة عربية ومترجمة وأبحاث منشورة في المجالات والّدوريات وبعض مواقع الأنترنت، لذلك لم نرى أي داعي لذكرها هّنا فهي مثبتة في فهرس المصادر والمراجع.

وقد اقتضت صورة البحث أن تعتمد المنهج الأسلوبي للأسباب المذكورة أعلاه

وقد تكون هذا البحث من مقدمة ومدخل نظري، وثلاّث فصول تطبيقية، وخاتمة.

أما المدخل النظّري فقد عنوّناه ب: مدخل إلى الأسلوب والأسلوبية" وقدمنا فيه بنبذة عن الشاعر، تطرقنا، وثبتنا العنوان المدروس مع شرح بعض ألفاظه، وصولا إلى" السمة الأسلوبية ومفهومها"

أما الفصل الأول فوسمناه ب:" السمات الأسلوبية في البنية الإيقاعية" حيث احتوى على مبحثين، درس أولهما بالموسيقي الخارجية متمثلة في" البحور والأوزان والقافية، أما ثانيهما فقد خصصناه لدراسة

السّمات الأسلوبية في الموسيقي الداخلية متمثلة في: التّكرار بأنواعه وعنونّا الفصل الثاني ب:" السّمات الأسلوبية في البنية التركيبية" قد شمل على مبحثين: درس الأول، الجمل بكل أنواعها، أما المبحث الثاني فقد درس ظاهرة التقديم والتأخير.

ووسمنا ثالث فصل البحث ب:" السّمات الأسلوبية في البنية الدلاّلية وقد شمل على مبحثين، الأول عُنِون ب"الحقول الدلاّليةّ، حقل الطبيعة، الإنسان، الحيوان، الزمن والفصول، أما المبحث الثاني فقد درس: الصورة الشعرية في شعر النوباني.

وختم البحث بخاتمة تضمنت أهم نتائجه وقد صنفناها صنفين:

- نتائج عامة: تتعلق بمختلف الرسائل المنهجية، والموسيقية، والنحوية والبلاّغية.
- نتائج خاصة: تتعلق بالسّمات الأسلوبية في الّنص المدروس.

وإذا كان في هذا البحث بعض نواحي الإتقان، فإن الفضل يعود بعد الله تعالى إلى أستاذي الأستاذ" ملوك رابح" الذي أشرف عليه وأخذ بيدنا حتى تم هذا العمل على هذه الصورة فجزاه الله عنّا خيرا

ورجاؤنا أن نكون قد وفقنا وإلا فحسبنا أجر الاجتهاد. وما توفيقنا إلاّ بالله.

مدخل

أولا تعريف الشاعر" علي طه النوباني":

- عن مواليد مدينة جرش سنة 1968.
- تلقي تعليمه في مدينة جرش.
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين.
- عضو الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو مؤسسي في ملتقي جرش الأدبي(رُواق جرش).
- رئيس ملتقي جرش الأدبي(رواق جرش) منذ عام 1997 وحتى عام 2002.
- رئيس رابطة الكتاب الأردنيين(فرع جرش).
- رئيس جمعية أصدقاء التنمية والاستثمار سابقا.
- عضو سابق في هيئة تحرير مجلة عزاز الثقافية التي أصدرها من الثقافة في إقليم شمال الأردن عام 2001.
- عضو سابق في هيئة تحرير مجلة رابطة الكتاب الأردنيين.
- عضو جمعية مواسم الفنون وإحياء التراث.
- عضو حركة شعراء العالم.
- نشر عددًا من القصائد والقصص القصيرة والمقالات في الصحافة والمجالات الأردنية والعربية وله العديد من المواد الأدبية المنشورة على الفضاء الإلكتروني وكذلك مواد شعرية مسجلة لصوته على يوتيوب.[1] ، والعديد من القصائد التي كتبها باللّغة الإنجليزية على موقعه الإلكتروني ThBIRD

http:// www. the bridali. com

[1]- httpM // www //.youtube.com/ user/ al.it mobani.

صلاته العلمية:

- بكالوريوس في اللّغة العربية وآدابها عن جامعة اليرموك سنة 1990م.
- ديبلوم كليات المجتمع في المحاسبة من كلية جرش سنة 1988م.
- حاصل على شهادة معالج إدمان من مؤسسة الحرية من الإدمان والإيدز في مصر.

صدر له :

- حبازة حمورابي الأخيرة، ديوان شعر عن دار قدسية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1993م.
- دوزة تشرين، ديوان شعر، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، 1997م.
- الدرب والحكايات، ديوان شعر، بدعم من أمانة عمان الكبرى عن دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001م.
- جامعوا اللّوائر الصفراء، مجموعة قصصية، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عن دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004م.
- شارع آخر، ديوان شعر، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عن دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م.
- ملمح إنجليزي، مجموعة قصصية، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، 2010م.
- عندما نقمت علينا الريح، مجموعة شعرية، عن المفرق مدينة الثقافة الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2017م.
- دموع فبيس، رواية، صدرت عن دار البيروتي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2017م.

ثانيا: تعريف الديوان:

ديوان" عندما نقمت علينا الريح" مقدمة شعرية نشر عن المفراق مطبعة الثقافة الأردنية بدعم من وزارة الثقافة سنة 2017م، جاء من حيث الشكل في محمد مغير وسك رتين أيضا واحتوى على

صفحة واستعمل الديوان على سبعا وعشرين قصيدة فقسمه إلى عدد من أنواع الشعر الحر ونمط ما هو عمودي في إضافة إلى قصيدة النثر وكل قصيدة لها عنوانها الخاص والرئيسي الملائم لمضمونها وجاءت متسلسلة من حيث المضمون والأفكار عالج الشاعر علي طه في هذا الديوان موضوع الحب والعشق مناحي في الحياة سنقوم في العنصر الموالي بضبط المصطلحات الواردة في عنوان البحث قصد إزالة المبهم وتنوير القارئ بمدلولها، له فهم مضمون البحث فهما عميقا وصحيحا.

ثالثا: تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث:

1/ السمة، لغة: سمى، سمها، وسموها،دهش وحار فهو سامه(ج) سمة ويقال بغي القوم سمها، والفرس في شوطه سموها جريا لا يعرف الأشياء سمة الله عقله أذهبه والرجل ابله ونحوها أصلها السمة، كل شيء النوع يستخرج من البحر وينظم للزينة وسفرة من الخوص تبسط تحت النخلة إذا جدت ليسقط ما تناثر من الرطب التمر عليها والقرابة الخاصة وجمارة النخلة(ج) سمم وسمام[1]

سمة[مفرد] ج سمات[لغير المصدر] ، مصدر وسّم

علامة وتأشيرة سمة دخول سمة شخصية، خصلة أو سجّية/ ما يمكن أن يعتمد عليه في التفريق بين شخص معين وآخر.

علامة توضع على تحفة فنية بمثابة توقيع إمضاء أو على سلعة تجارية إثباتا لضبط كل سلعة لها سمة الخاصة بها.

أثر يدل على شيء سمة عبقرية/ سمعية

سامة خلل سمة طبيعية على الوجه

[1]- أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، ط1، القاهرة، للنشر سنة النشر1929_2008، غير مفهرس، ص120.

2- اصطلاحا: وهي جمع سمات تعني العلامة المميزة التي تميز الشيء يتم اقترائه بما أّنه مميز يعني أنّ له خصائص النص الشعري الأسلوبي أو العمل الأدبي منها، التكرار، الصورة الشعرية، الوزن، التكرار الصوتي....إلخ.

مفهوم الأسلوبية:

1- قمنا باستقراء المفاهيم المختلفة والمتتباينة، التي قدمت للأسلوبية، نجدها تصب في مجموعات ثلاث، كما لخصها صلا فضل:....

أولا: مقدمة التعريفات التي ثرة الأسلوب طبقا للأنموذج التواصلي المعروف في الدراسات الإنسانية إلى المرسل.

ثانيا: تعريفات تركز على النواحى العلمية في النص ذاته بغض النظر من قائله.

ثالثا: تعريفات تعادل أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرق الثالث في التواصل وهو المتلقي.[1]

وهذا عرض لبعض التعريفات التي أعطيت للأسلوبية عند الدراسة الغربيين وعند الباحثين العرب أورد أصحاب كتاب الأسلوبية والبيان العربية[2]، تعريفا لجاكبسون عرف فيه الأسلوبية:" بأّنها بحث عما يتميز به العلام للفني عن بقية مستويات الخطاب أّولا وعن سائر الفنون اللّسانية ثانيا". وهناك تعريف آخر في الكتاب نفسه[3] لأربعاء" michl aruix" تحت الأسلوبية بأنها" وصف للنص الأدبي حسب

[1]- فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر(المغرب، افريقيا الشرق، 2002م)، ص88_89.

[2]- حقاني عبد المنعم، قرهود(محمد السعدي)، شرق(عبد العزيز)، الأسلوبية والبيان العربي، ط1، الدار المصرية اللّبنانية، بيروت، 1996، ص23.

[3]- نفسه، ص23.

طرائف منتقاة من اللّسانيات" وعرف بيارفيرو الأسلوبية" ويمكننا القول إنّ الأسلوبية بلاّغة حديثة ذات شكل مضاعف أنّها التعبير وهي نقد الأساليب الفردية"[1]

وأورد صاحب كتاب" مناهج النقد الأدبي" تعريف لجون ديوا وأصحابه للأسلوبية بقولهم" أنها الدراسة العلمية للأسلوب في الأعمال الأدبية"[2] وفي كتابه: مقالات في الأسلوبية البنوية 1973 يحدد ريفاتير مفهوم الأسلوبية بأنها تفني بالنص في ذاته ولذاته، أي دون الإلتفات إلى الاعتبارات التاريخية والاجتماعية أو النفسية المحيطة به.[3]

وفي كتابه "الأسلوبية والأسلوب" فالأسلوبية في نظر عبد السلام المسدي هي البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[4] ويشتق من تعريف عبد السلام المسدي تأثره بالمصطلح الغربي"sciece du style"، ويعرفها رابح بوحوش الذي فضل ترجمة كلمةstyges إلى العربية بالأسلوبيات بقوله: وهي مركبة من وحدتين، الجذرstyles التي تعني أداة الكتابة، أو الدعم في الأصل اللاتيني ومن اللاحقة يُ اتles ، المكتوبة هي بدورها من الوحدة المرفولوجية" به"c التي تقيد البنية وتشير إلى المجد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة من " ت"s الدالة على الجمع كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب"[5] ويظهر أنّ رابح بوحوش قد دل في تعريفه على المصطلح الإنجليزي(stylties).

---

[1]- فبروبيار، الأسلوبية، ط2، تر: منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1994م، ص19.

[2]- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، ط1، المحمدية، الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، 2007، ص84.

[3]-عزام ممد، الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير، جريدة الأسبوع الأدبي العدد905، بتاريخ 5،2004/1م، (موقع اتحاد الكتاب العرب سوريا على شبكة الأنترنت.www.awu-dam-org

[4]- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط3، تونس،الدار العربية للكتاب، 1982م، ص33.

[5]- بوحوش رابح، الأسلوبيات وتخليل الخطاب، عنابة، منشورات جامعية، باجي مختار، دت، ص3.

وتعرض منذر العياشي بأّنها علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب ، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المنتوجات مختلف المسارب والإصفامات تتنوع الأهداف والاتجاهات.[1]

والأسلوبية في نظر جوزيف ميشال" هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب شرطه الموضوعية وركيزت الألسنية"[2].

وإذا تأملنا في التعريفات السابقة المقدمة للأسلوبية والتي وضحاها من قبل يبدو لنا اختلافها في تحديد عدول مصطلح الأسلوبية وعلى الرغم من ذلك فهي تشتغل في تأكيد على موضوعية البحث الأسلوبي وأقسامه بالعلمية واعتماده في التحليل على المنهج اللّسانّي

ثالثا: السمات الأسلوبية:

بعد أن تبين لنا أّنه ليست كل إضافة تعد أسلوبا، فقد تغدو زخرفة لفظية تصدي بالعمل الأدبي في مكان سحيق، كما أّنه ليدخل اختبار أسلوبا، ولا كل انزياح تعد أسلوبا. وهنا نطرح سؤال في غاية الأهمية ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا؟[3]

لاشك أن تلك المرسلة الكلامية (النص/ قد توافرت فيها مجموعة من العناصر اللّغوية محلها عملا فنيا، هذه العناصر اللّغوية تقوم بوظيفة أسلوبية، فتخلع على النص حُلة الأدبية" فالسمة المميزة

[1] - عياشي منذر، مقالات في الأسلوبية، ط1، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب، العرب، 1990، ص29

[2] - شريم(جوزيف ميشال)، دليل الدراسات الأسلوبية، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 1987، ص ص37_38.

[3] - فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون(دراسة ونصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993، ص178.

تحوّل أسلوبي فرديّ، طريقة في الأداء فيها خروج عن الاستعمال المألوف وتنقل عن القواعد المطردة)[1].

وهكذا يصبح الخطاب الأدبي على حد وصف مولينيه موسوما بالشعور بالأدبية بتقدير الأدبية وهذا الوسم نتيجة للإلتاء بين عدد من الوقائع اللغوية بين تلقيها[2]

ويمكننا وصف وحدة لغوية بأنها موسومةMarquée إذا امتلكت خاصة فونولوجية أو صرفية أو سياقية أو دلالية وتعرضها مع وحدات من الطبيعة نفسها في اللغة ذاتها.[3]

ولعل أهم ما ينبغي التنبيه إليه، هو " أن الوحدة اللّغوية مفردة لا تسم أي أسلوب مهما كان، ولذلك لا بد من الربط بين مجموعة من الوقائع اللّغوية وهو ما يطلق عليه مُولينيه" رزمة أو حزمة أسلوبية" وهي اتحاد عدد من السّمات اللّغوية الملائمة التي تتناسب فوق ذلك مع موضوع معين"[4] ويسمى مولينيهأصغر وحدة أسلوبية(ستيلامstylime) وقد يكون مورفيما مستقلا، أو مورفيما لاصقا أو متحركة، أو فئة مفرداتية ذات قمة خاصة أونظاما نحويا أو علاقة بلاغيا ولا تكون الوحدة اللغوية(ستيلاما) الإلا إذا أقامت بدور واسم الأدبية"[5]. فالسمة الأسلوبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزاءه دون الأخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات، وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه"[6]

---

[1]- المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، ص48.

[2]- مولينيه جورج، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ص ص167_168.

[3]- رومان جاكبسون، النظرية الألسنية، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990، ص44.

[4]- مولينيه جورج، الأسلوبية، ص179

[5]- نفسه، ص188

[6]- المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، ص38

ويمكننا القول أنّ السمات الأسلوبية: هي مجموع الظواهر الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية المعجمية التي تجعل النص فريدا في بابه الأدبي متميزا بين أقرانه.

رابعا: عمل المحلل الأسلوبي:

إن إجابة سؤال جاكبسون" ما الذي يجعل من مرحلة كلامية عملا فنيا؟ تحدد هذه المحلل الأسلوبي أن البحث عن العناصر اللّغوية التي تجعل النص الأدبي أدبيا أي البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي وهذا يقتضي من المحلل الأسلوبي ألا يدرس أسلوب النص كل وإنما يركز على مظاهر دون أخرى"[1]

فعمله إذ يقوم على الاختيار المميز الوحدات اللّغوية التي لاّ تقع ضمن المعطيات الأسلوبية لأن النص يحتوى على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا، ويحتوى على وحدات لغوية وكذا أن يحتوى على سمات أسلوبية[2] وهذا الاختيار للانتماء لا يضم أبدا الفصل بين العناصر اللّغوية المشكلة للنص الأدبي إذ يجب علينا أن نقرأ قصيدة سمات هي لوحة، وأن نصفها كمل، بحيث نحدد جيدا علاقات كل عنصر بالأخر[3] فالانتماء أن إجراء عملي لإبراز السمات التي جعلت النص الأدبي أدبيا.

[1]- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص160.

[2]ربابعة موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1، الأردن، 2003، ص16.

[3]- رومان جاكبسون، النظرية الألسنية، ص29.

الفصل الأول: سمات الأسلوبية في البنية الإيقاعية

المبحث الأول: الموسيقي الخارجية

البحور والأوزان

القافية

المبحث الثاني: الموسيقي الداخلية

التكرار وأنواعه

أ- البنية الإيقاعية:

تعد البنية الإيقاعية اللّبنة الأساسية في بناء النص الشعري وهو السمة الأساسية في الشعر من الناحية الصوتية، وبفضلها يتسنى لنا التمييز بين الشعر والكلام العادي فما المقصود بالبنية الإيقاعية؟:

لاشك أنّ البنية الإيقاعية تتجاوز الوزن والقافية، وقد قصر الكثير من النقاد الإيقاع على عنصري الوزن والقافية، اعتمدوا في ذلك على وصف قدامة بن جعفر للشعر بأّنه"كلاّم موزون مقفى يدل على معنى"[1]، نجد أيضا طه حسين يصف الشعر بقوله:" نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأّنه الكلاّم المقيد بالوزن والقافية والذي بقصد به الجمال الفني"[2]، يعرف محمد غنيمي هلاّل الإيقاع بأّنه "وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلاّم أو البيت، أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقرات الكلاّم، أو أبيات القصيدة"[3]

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د/ محمد عبد المنعم حفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص64.

[2]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1964م، ص312.

[3]- محمد غنيمي هلاّل، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص461.

وقد قصد بالحركات والسكنات الصوائت والصوامت، ويفهم من هذا القول أنّ ركيزة بناء النص الشعري موسيقيا تواتر الصوائت"Voyelles" والصوامت"Consonnes"[1]. وتتابعهما فإذا تساوت أحدثت إيقاعا محكما ومتناغما يشد المتلقي ويهز نفسه ويطربه.

ويذهب محمد العمري إلى أنّ الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر منذ القدم، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازع في شعر ينط وحين أقول المميز لا أعني الكافي بل أعنّي الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر[2].

يشير محمد صابر عبيد إلى أنّ المقصود تحديد للإيقاع" هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلاّم أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم[...] وقد يتوافر في النثر في حين يُحدد الوزن بأنّه مجموع التفعيلاّت التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[3].

من خلاّل الأقوال السابقة المعروضة يبرز بوضوح اختلاّف الدارسين في مسألة الإيقاع اختلافا شديدًا وتعدد وتباين أرائهم في شأنها والمقام لا يسمح لبسط القول في هاته القضية الشائكة لكي لا نبتعد عن موضوعنا المستهدف خلاّصة القول: أنّ الإيقاع الذي يفهم من التعريفات المقدمة يشمل عناصر عدة تتواشبح فيما بينها ويبدأ من الموسيقي الخارجية التي تمثلها الأوزان العروضية بأشكالها المختلفة فهي أوعية وقوالب، سواء أكانت قديمة مألوفة أم جديدة مبدعة، ونظام انتشار القوافي وشدة

[1]- تضاربت أراء الدارسين العرب في ترجمة المصطلحين، فهنا عند إبراهيم أنيس(ساكنة وأصوات لين) وعند محمود السعران(صوامت وصوائت) وعند تمام حسان أصوات صحيحة وأصوات علة.

[2]- محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة، 14 أفريل 1999، موقع مجلة فكر ونقد على شبكة الأنترنت.http ./www.aljabia bed.net

[3]- عبيد محمد صابر" القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاّلية والبنية الإيقاعية"، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص26.

تنوعها. يضاف إليها الموسيقي الداخلية التي تنبعث من حسن اختيار المبدع لكلماته، للتعبير عن خوالج نفسه ومكنوناتها وتناغم وانسجام أصواتها وتكرار بعضها، هذا التكرار الذي يولد إيقاعا موسيقيا جذابا تستأنس به الأنفس وتسكنه لذا عدّ نقاد الأدب الوزن والقافية من أهم أدوات الإيقاع.

وفي هذا المبحث الموالي الخاص بالأوزان الشعرية" في ديوان نقمت علينا الريح" سنقوم باستقراء قصائد الشاعر قصيدة قصيدة.

المبحث الأول: الموسيقي الخارجية:

1/ البحور والأوزان:

1-1- الوزن: هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[1].

يعرفه أيضا عبد الرحمن تبرماسين بقوله" هو صورة الكلاّم الذي نسميه شعرا الصورة التي بغيرها يكون الكلاّم شعرا، وتدرس هذه الظاهرة لتعيين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه"[2].

قد نظم على طه التوباني سبعا وعشرين قصيدة منها ما هو شعر حر وما هو قصيدة عمودية إضافة إلى قصيدة النثر حيث يقول في مقدمة كتابه تحدث فيها عن أشكال القصيدة الشعرية العربية" انتقلت إلى قصيدة التفعيلة، ثم وجدتني أكتبُ قصيدة النثر ولكني لم أهجر أيا من أشكال القصيدة التي

[1] - إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر، عمان، ط2002، ص155.

[2] - عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2003، ص5.

كتبتها، حيث بقي منها ظرفه[...] والحقيقة أنّني لست مع الصرامة في الثياب على شكل كلاّسيكي واحد للشعر[...]"[1].

من خلاّل مقدمة التوباني يمكننا القول أنّ الشاعر فتح الباب أمام التنويع والتجريب في أشكال القصيدة العربية نظرا لما طرأت عليها من تغيرات والذي من شأنه أن يغني الحركة الشعرية في البلاد العربية وما يناسب أذواقهم المتنوعة وأفكارهم المتفاوتة.

سنقوم في هذا الجدول بإحصاء أنواع القصائد التي استعملها الشاعر علي طه التوباني ومختلف الأوزان التي اعتمد عليها:

رقم(ق)	عنوان القصيدة	نوعها	الوزن المعتمد
1	خذلاّن	قصيدة نثر	لا يوجد وزن محدد
2	الوجه الثاني	قصيدة نثر	لا يوجد وزن محدد
3	الشوك جميل أيضا	شعر التفعيلة(الشعر الحر)	البحر المتدارك
4	الكاهن والكلمات	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	البحر المتدارك
5	قصص الدوار	شعر التفعيلة	الكامل
6	حكاية الأيام	شعر عمودي	البحر الوافر
7	المسافر والطريق	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	البحر الكامل
8	فراشتي الحبيبة	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	البحر الكامل
10	البحر والرمال	شعر عمودي	البحر الكامل
11	في عينيك	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	البحر المتدارك

[1]- علي طه التوباني، الأعمال الشعرية الكاملة حتى عام2018م، جرش الأردن، ط 1، 2019م، ص19.

12	عندما نقمت علينا الريح	قصيدة نثر	لا يوجد وزن محدد
13	رحلة في جسد الإفتراس	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر المتدارك
14	لقاء العاشقين	شعر عمودي	بحر الطويل
15	مرثية الغريب	شعر عمودي	بحر الوافر
16	نور ودمع	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر المتقارب
17	قبل البرد بعد البرد	شعر عمودي	بحر الكامل
18	كأس أخر من بيروت	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر المتدارك
19	صباح	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر الكامل
20	صديق	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر المتدارك
21	عنتر ودائرة النحس	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر المتدارك
22	ترحال	شعر التفعيلة	بحر المتدارك
23	سؤال	شعر التفعيلة أو الشعر الحر	بحر المتقارب
24	سكينة	قصيدة نثر	لا يوجد وزن محدد
25	المشنقة	قصيدة نثر	لا يوجد وزن محدد
26	أفق المقبرة	قصيدة	لا يوجد وزن محدد
27	مرارة	قصيدة نثر	لا يوجد وزن محدد

في هذا المبحث علينا بالتقطيع العروضي لبعض القصائد والتي يحافظ الشاعر فيها نفس البحر والوزن:

1/ بحر المتدارك:

أ/ نأخذ قصيدة" في عينيك":[1]

في عينيك الدافئتين

/0/0 /0/0 /0// /00 (تدوير إلى السطر الثاني لوجود ساكنين)

فْعِلن فَعْلن فاعلُفَعْلُن

همس لربيع آت

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

__فاعلُ فَعْلُن فَعْلُن

ب/ قصيدة" رحلة في جسد الافتراس":[2]

ثُمَّ تلاشى الفَزَعُ المَخْنوقُ على أوجاع اللَّحْظَه

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

فاعلُ فْعِلن فعِلم فْعِلن فَعِلم فَعْلن فَعْلن ___فَعْلُن

هَلْ يَتْبعُ روحي في رِحْلَتِها؟

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

[1]- الديوان، ص30.

[2]نفسه، ص42.

_فاعل فَعْلن فَعْلن فَعِلُن

أبو الحسن العروضي إلى عذوبته في السمع وصحته في الذوق.

2/ من البحر الكامل:

أ/ نأخذ قصيدة" قصص الدواهي" من الشعر الحر أو شعر التفعيلة:

نَامَ الُسا فِر قرب نا فذةِ القطار[1]

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

متْفاعلن مُتَفَاعلن مُتَفاعلن

لعق المسافة وانحنى

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

مُتَفاعلن مُتَفاعلن

ب/ قصيدة" البحر والرمال" من الشعر العمودي:

كفراشةٍ رَشَفت جَوانِحُها المدى[2]

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

مُتَفاعلن مُتَفا علن مُتَفَاعلن

رَمَشَت فأخجلت الَسَاءتودُّدا

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

مُتَفَا علُن متفاعلُن متفا علن

[1]- الديوان: ص10.

[2]- الديوان: ص28

اَلبَحْرِ قصَّدتُ نا سفائننا التي

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

مُتفْاعلن مُتَفاعلن مُتَفَاعل

نهوى اللّقاء بها فترحل أبعدا

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

مُتفْاعلن مُتَفَاعلن مُتَفاعلن

ج/ قصيدة" قبل البرد بعد البرد من الشعر العمودي:[1]

يا صاحبي خفق الفُؤادُ على المدى

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

مُتفْاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

اللّيل صدك والنهار تمردا

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

مُتفْاَعلن مُتَفَاعلن مُتَفَاعلن

د/ قصيدة" صباح" من الشعر الحر أو" شعر التفعيلة":

أنذا صحوت مع الصّباح

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

متفاعلن متفاعلن ___ تدوير إلى السطر الذي يليه

[1] - الديوان: ص53.

بذرت أغنيتي

0///0//0// /

_ ُمتفاعلن متفا

وذاكرتي تبوح كما السّماء[1]

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

علن ُمتَ فَ اعلن ُمتَ فاعلن

ورد البحر الكامل في الشاعر علي طه النوباني في سبع قصائد وهي: قصص الدوار، المسافر والطريق، فراشتي الحبيبة، قراءة في كف حبيبتي، البحر والرمال، قبل البرد، صباح.

هو من البحور الصافية البسيطة(إذ يعد أسرعها وهذا لكثرة الحركات وقلة السكنات(///0 //0)).

3/ من البحر الوافر:

أ/ قصيدة حكاية الأيام من" الشعر العمودي":[2]

َيكَادُ القلب من وَجْدِ يَذوبُ بريءٌ ليس تَ برحُه ُ الذُّنُ وبُ

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

مفاَعْلَتن مفاعلْتن فَعَ ُولُن مفاعلتن مفاعلَتن فَعولن

َحالاتُ أُداعبُ ُها بصوتي إذا َضَبَتْ يبدّدني الشُّحوب

[1]- الديوان: ص57.

[2]- الديوان: ص12.

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

مفاعلْتُن مُفَاعلَتن مفاعلَتُن مفاعلَتُن فَعُولُن

ب/ قصيدة مرثية الغريب من" الشعر العمودي":[1]

تدّبر في جوانحك اقترابا وتترق في مساكنك اغترابا

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

مفاعلْتُن مفاعلَتن فَعولُن مفاعلَتن مفاعَلَتن فعولن

ورد البحر الوافر في ديوان الشاعر علي طه النوباني في قصيدتين اثنين دون غيرهما. وزن البحر الوافر مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن جاءت كل التفعيلات في كلتا القصيدتين تفعيلات أصلية ما عدا مفاعلْتن جاءت فرعية وتسمى العصب وهو الحرف الخامس من التفعيلة، يمتاز الوافر بإشارة المتلقي كونه من بحور الطبقة الأولى ويستعمل لشكله التام والوافر التام بحر يميل إلى الدفق السريع وهو يتقبل شحناته الخطابية ولعلّ العصب في حشوه هو الذي مكّنه من التنويع في الإيقاع لذلك هو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استشارة السامع أو كسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة لذلك كثر استخدامه في الفخر والرثاء والاستعطاف فهو يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته.[2]

استعان الشاعر علي طه النوباني بالبحر الوافر في قصيدتيه العموديتين جاءت القصيدة الأولى حكاية الأيام بعد قصيدتين من النثر وثلاث قصائد من شعر التفعيلة باعتبارها محاولة ناجحة من

[1]- الديوان: ص46.

[2]- عبد الرضا على، موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997م، ص112

الشاعر لإيجاد ملحمة حسية ممتزجة بأفكار بنيت على بساطة الكلمة ودفئ المغنى وعمق النص والهدف[1]

4/ من البحر المتقارب:

أ/ قصيدة" لوز ودمع" من شعر التفعيلة:

لأكثر من أَلفِ مرَّة[2]

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

فعولُ فعولن فَعولن

تُلاقي الأحّبةُ بين المرافئ يومًا

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

فَعُولن فعولُ فعولن فعولُ فَعُولن

ويرتحلون

00// /0//

فعولُ فَعولْ

[1]- عطا الله الزبوة، دراسة نقدية لشعر الأديب علي طه النوباني، جامعة العلوم العالمية الإسلامية العالمية، دنيا الوطن، 9_1_2016، ص1.

[2]- الديوان: ص51.

لأكثر من ألف مرّه[1]

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

فعولُ فعولن فَعُولن

ب/ قصيدة" سؤالّ من شعر التفعيلة:

تُحملِقُ بي مِثْل ُمَيّة

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

فعول فعولن فعولن

تُشَاطرني دهشتي

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

فعولن فعلن فعو

وحصدي بذور الغرابة[2]

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

فعولن فعولن فَعولن

[1]- الديوان: ص51.

[2]- الديوان: ص66.

ورد البحر المتقارب في قصيدتين اثنين هي" لوز ودمع" وقصيدة" سؤال" يتميز هذا البحر بسرعة التدفق والرتابة.[1] تأتي رتابته من وحدة تفعيلته" فعولن" ويأتي تدفقه وسرعته من قصر هذه التفعيلة الخماسية التي كثيرا ما تختزل حيث تحذف نونها بالقبض، وهو من حيث رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة[2] إذن هو بحر سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة، بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل منساب، طلبي الموسيقي ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه.[3]

بعد التقطيع العروضي لهاتين المقطوعتين من كلتا القصيدتين نلاحظ أنّ الشاعر قد استنفذ تقريبا كل الزحافات والعلّل لهذا البحر ومن بينها:

القبض: وهو حذف الخامس الساكن فتصبح فعولُ في تحْملِق، لأَكْثَر

القصر: وهو حذف الساكن من السبب الحفيف وإسكان متحركة فتصبح فعولْ في يرتحلون من قصيدة لوز ودمع

00// /0/

فعولْ

الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبحفَعُو في [دهشتي] من قصيدة سؤال

0// 0/

[1]- ينظر: غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط2، 1992، ص197.
[2]- عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، ص293.
[3]- أنظر : عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص382_383.

فعو

يتضح من خلال هذا التقطيع العروضي أنّ الشاعر لم يلتزم بعدد التفعيلات في السطر الواحد تعدّت الخمس تفعيلات وهذا لرتابة بحر المتقارب فكان بذلك النموذج السليم الذي جعل العبارات والدلاّلات في تجانس تام مع محتوى القصيدتين وقاموسهما اللّغوي فالقصيدة الأولى لوز ودمع تتحدث عن عيشة الحياة وحركة الإنسان مع الزمن فالأحبة الذين تلتقيهم يرتحلون وما تحبه يغيب وما نكرهه يحضر فما فائدة الحياة إذا غاب الأحبة فاللّوز له نكهة الجمال والفرج والدمع رمزٌ للحزن فالقصيدة تشير إلى أنّ الحياة مزاوجة بين الحزن والسعادة وهي هنّا تعتمد على ثنائية ضدية الحزن/ البهجة أما قصيدة سؤال تتحدث عن الطبيعة ووصفها بالدمية وكأنها رفيقته في الحياة تتقاسم معه الحزن والكآبة التي عاشها في حياته. فكانت كلتا قصيدته قوة في الإيقاع الدلاّلي والموسيقي معا، استند الشاعر إلى مفردات بسيطة دون تكلف لأنّها كانت تهدف إلى إشباع رغبة الشاعر بالدرجة الأولى لا إشباع رغبة القارئ، أطلق العنان لقلمه وأحاسيسه في إخراج الحزن الدفين داخله بكلمات أتكأت على المفردات السهلة والتي تعبر عن روح وشخصية الشعر رغم دفعه في مواقع كثيرة بحزنه خارج أسوار واقعه وقدره على المحيط الذي يعيش به.[1]

5/ من البحر الطويل: قصيدة" لقاء العاشقين"(من الشعر العمودي)

رَأَيتُ طَريقي قُرب أَهدابها تَجري فقسّمت أحزاني على البّر والبحر

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

فعولن مفاعيلُن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[1]- مرجع ذكر سابقا، د/ عطا الله الزبون، دراسة نقدية لشعر الأديب علي طه النوباني، ص ص1_2.

وكانَ فؤادي مِثل طِفلٍ مُغامرٍ يـ ُؤلِّفُ روحَه ُ مِنَ المَدِّ والجَزرِ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُن فعولن مفاعلن فعولن مفاع

استعمل الشاعر علي طه النوباني البحر الطويل في قصيدة واحدة دون غيرها ألا وهي قصيدة" لقاء العاشقين": لهذا البحر ثمانية أجزاء أربعة حماسية وأربعة سباعية، وخماسية مقدم على سباعية وكلاّهما أصل في نفسه: مفاعلُن فَعُولُن مَفَاعِلُن فَعُولُن مَفَاعِلُن فَعُولُن مَفَاعِلُن وله عروض واحد مقبوضة وجوبا(مَفَاعلُن) وثلاثة أضرب: الأول صحيح(مفاعلُن) والثاني مقبوض(مفاعلُن)، والثالث محذوف(فعولن).

فالبحر الطويل بحر مركب وهو الذي قال عنه إبراهيم أنيس" ليس بين لحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[1]

ما نلاّحظه على هذا البحر هو أنّ نفس الشاعر كانّ ينزع إلى الطول ما يبين هذى بقاء الشاعر في نطاق البحور التي اختارها وهي الكامل، المتدارك إضافة إلى القصائد التي بدون وزن والتي أخذت كًما وافرا من القصائد مقارنة بالقصائد الأخرى. وما يميز شعر علي طه في الشعر العمودي أّنه محاولة ناجحة منه في إيجاد ملحمة حسية ممتزجة بأفكار بنيت على بساطة الكلمة وعمق النص والهدف.

[1] - - إبراهيم أنيس: موسيقي الشعر، ص59.

6/ قصيدة النثر:

ولدت قصيدة النثر من رغبة في التحرر والإنعتاق ومن تمرد على الاستعبادات الشكلية التي تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغة فردية.

تضطره إلى أن يصب مادة جمله اللّدنة في قوالب جاهزة وتمردت على التقاليد المسماة" شعرية" و" عروضية"وعلى تقاليد اللّغة.[1]

لاحظ موريس شابلان في مقدمة كتابه الممتعة التي تتصدر مؤلفة الموسوم" مختارات من قصيدة النثر على أنها" نوع لما يتجرأ منتظرا بعد على أن يصوغ قوانينه"ويضيف أن هذه الحرية تُضفى عليه حيوية فقدتها جميع أنواع الغنائية التقليدية الأخرى هذه الملاّحظة مفادها أن قصيدة النثر هي قصيدة حقا، وأن امتثال حساسية كل واحد من يمكنه فحسب أن تقدم الدليل على ذلك"[2]

إنّ هذا المصطلح تم التعامل معه من منطلق معناه اللّغوي المباشر الذي أحدث نوعا من الرفض للخلط القائم بين كلمتي" قصيدة" و" نثر" ولرافضي هذا المصطلح_ من هذا المنطلق_ حقا فالمعنى اللّغوي المباشر فيه خلط بين الكلمتين فعلاً لكن قد تحل المشكلة لو تم التعامل مع المصطلح بغض النظر عن معناه اللّغوي ووثبا على المعنى اللّغوي المباشر برزت قصيدة النثر لتكسر الحدود بين الشعر والنثر، وتبدد مفهوم الشعر بوصفه نظما خالصا جوهره الوزن، على اعتبار أن النثر ليس نقيض النظم وإنما هو نقيض الوزن مما يجعل التباعد بين الفنين ينحصر في الوزن وحده. وفيما عدا ذلك تسقط الفوارق بينهما شكلا وجوهرا، إذ قد يشتمل النثر على مقومات الشعر من نغم، وسحر

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر(من بودلير إلى يومنا)،تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: د. علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام، القاهرة، 1999، ص130.

[2]- موريس شابلان، مختارات من قصيدة النثر، المقدمة، ص16.

عبارة، وصور شعرية[1]، وبذلك تكون قصيدة النثر قد أوجدت مناخا واسعا لحرية التجريب ومما شجع على ذلك كونها نوعا أدبيا مستقلاً متميزًا، يأخذ من النثر والشعر، فيما هو يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص. إن قصيدة النثر هي" نوع يرفض_ بالذات_ أي تحديد مسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا، ومصنفا، وخاضعا لمعايير جمالية أو أخرى نوع متحرك هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق_ حسب العصور_ لمفهومه_ وبنيته.[2]

قدمت قصيدة النثر على أنها حالة من الشكل الدائم والانبثاق المستمر وهي أحد تداعيات الخيبة التي لمح إليها سامي مهدي من حيث أنّ قصيدة النثر، كما أريد لها أن تكون، فن ذاتي خالص ولن يكون لهذا الفن شكله وقوانينه ومعاييره إلا إذا أصبح في جانب منه موضوعيا، يراعي فيه كاتبه مقاييس تقع خارج ذاته، مقاييس متفقا عليها بدرجة من الدرجات وهذا يتناقض أصلا مع المبدأ الأساسي الذي قامت عليه قصيدة النثر، الحرية الكاملة من القيود الخارجية.[3] هذا رأي سامي مهدي يبرز ظاهرة ثورية ليست ذات ملامح محددة ولا نمتلك من دليل على وجودها سوى توهج حالاتها ولا نهائية انبثاقها هذه اللاّنهائيات هي التي سمحت لقصيدة النثر بالتدفق زاخرة بالفيض" لأن الشعري متصور في اتحاده المتناقض مع النثر".[4]

[1]- خليل ذياب أبو جهجهة، الحداثة الشعرية العربية" بين الإبداع والتنظير والنقد"، دار الفكر للّبناني، بيروت، ص124.

[2]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر: رواية صادق، دار شرقيات، القاهرة، 2000، ص121

[3]- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الفنون الثقافية، بغداد، 1988، ص127.

[4]- تودوروف، الشعر دون نظم، مجلة فصول، ص163.

خصائص قصيدة النثر:

تولدت قصيدة النثر في مناخ من الفردية والذاتية وقد غذتها رغبة المتلقي في زيد من التوهج ودفعت بها حيوية الابتكار إلى أقصى حدود التجريب، كما أن انبثاقها وتأسسها في رحم النقيض" النثر" جعلها مثار جدل لا ينضب غير أنّ الأكيدة في كل ذلك أنّها" قصيدة تكاملت فيها شروط تكوينها، قصيدة مجالها الفرد، في الوقت الذي تستوضح فيه العالم وتعيد ترتيبه[1] وقد يكون من المفارقات التي حملتها قصيدة النثر هو ما يتجاوز صلتها بالنثر إلى نثر الحياة الذي ما أنفك يصنع أروع الصور إيقاعية وتدفقا، وأكثرها عمقا.

إنّ قصيدة النثر بتخليها عن الوزن تكون ملزمة بتطوير إيقاعها الخاص ولغنائه وينبغي لمتلقيها أن يلمس هذا الحضور الطاغي الذي طالما أدعته. وقد وجد دعاتها في مثل هذه الإدعاءات ضالتهم ومن بينهم يوسف الخال الذي يزعم أنّ قصيدة النثر تملك خصائص نوعية ومميزة تتخلق من كونها تتبع من كينونة الشعر حيث يقول:" جاءت قصيدة النثر وهي شعر بدون وزن على الإطلاق، فتساءل الناس عما إذا كان شعرا... سواء أكانت موزونة أم غير موزونة[...] أحيانا تكون هناك موسيقي داخلية من ضمن الكلام تعطيك المطلوب من إيقاع"[2] .

وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت من سياق أدبي مغاير، أفرزته الحضارة الغربية، فإذا دعاتها ومؤيديها من العرب لم ينفوا عنها خصائصها التي حملتها معها ونمت في أحضانها وهي بالدرجة الأولى: الحرية والتمرد الاستقلالية عن الأنماط والأشكال التقليدية، قد أشارت سوزان برنار ملخصا تعد فيه خصائص لقصيدة النثر ألا وهي: الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية[3] وذهب البعض إلى أبعد من

[1] - يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، ط 1، دمشق، 1991، ص47.
[2] - جورج طراد، يوسف الخال في حديث لم ينشر، مجلة الناقد، ع35_1991، ص48.
[3] - حاتم المكر، قصيدة النثر والشعرية العربية، ص76.

ذلك فهذا أنسي الحاج يتبني الإطار النظري بكلية، كما دعت إليه برنار، ويحرص حرصا شديدا على ضرورة احتوائه من خلال قوله:" إنّ عناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية... بمعنى أنّها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة... إنّها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، موقفه من العالم والإنسان وهذه القوانين كما تحيل إلى تابعة من نفس الشاعر ذاته"[1]

وإذا عدنا إلى المصادر الأصلية التي تبلورت فيها قصيدة النثر، سواءا بوصفها مفهوما لذاته، أم باعتبارها حركة أدبية ذات انتشار عالمي وامتداد تاريخي يعود إلى انهيار الذوق الكلاّسيكي والتوق إلى بعث جماليات مغايرة فإننا لن نجد سوى ملاّمح ترغب في أن تكون لها صدى تأسيسي ولكن بعيدا عن أية مرجعية يكسب إليها، بالتحديد نعود إلى كتاب سوزان برنار" قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" نجدها تقول بشأن خصائصها:[2]

" يمكننا أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددها بدقة فكرة اللاّزمنية"

" ويقودنا هذان الشرطان" الوحدة والمجانية إلى شرط ثالث أكثر خصوصية لقصيدة النثر هو الإيجاز"[3]

وربما جاءت قصيدة النثر لتحمل أكثر من معين وأكثر من شكل لأسباب عديدة منها: أنّها جاءت مصاحبة لتغيرات أعقبت الحربين العالميتين وأنّها أيضا اختارت أن تُبلبل الأطر السائدة وتزعزع الأعراف وتحطم الثابت والمألوف وفي دعوتها إلى التمرد والهدم لم تبق على شكل بعينه بل تعدته إلى فضاء من التنوع والكثافة والمجهولية والغموض واللاّنهائية في الوقت الذي تطلعت فيه إلى الوحدة

[1]- أنسي الحاج، "لن"، ص21

[2]- سوزان برنار، ص31.

[3]المرجع السابق، ص36.

والتركيز والإيجاز والمجانية أنّها بذلك تمثل النقيض الذي يدمر وجوده بغاية بعث وجود جديد. أما الكلية والشمولية والرؤيا والحلم فهي عناصر أولية في التجربة الإبداعية لهذا النوع من الكتابة لا يمكن إلا أن يترادى منها ويفتخر بها. لأجل هذه التجليات الشاعرية والتداعيات الحليمة، تعلق شعراء قصيدة النثر العربية بهذا النمط من الكتابة وجعلوا من قصيدة النثر شرفة يطلون منها على كونهم المجهول.[1]

فلا غرابة أن يتبني أنسي الحاج أفق سوزان برنار حيث نقرأ له هذه التطلعات:" يجب أن تكون قصيدة النثر قصيدة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة وهذه الوحدة العضوية تعقد من لازمنيتها أن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها... أن قصيدة النثر[عالم بلا مقابل]"[2]

" إنّ قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف لكن كما تقول سوزان برنار شرط أن تعمل لغايات شعرية"[3]

هذه هي مجمل الخصائص لفن أدبي أراد أن يكون خالصا ومستقلا، تطلع إلى أن يصبح جرًا في ابتمار شكله الخاص حتى وهو يستمد عناصر تكوينية مما ليس من الشعر في شيء.

الإيقاع في قصيدة النثر:

" إنّ الوعي النقدي لم يزل بعد يتعامل مع الإيقاع على أنّه الأوزان بمفهومها الخليلي، حتى مع قصيدة النثر، يقول محمد العبد وهو من مؤيدي قصيدة النثر يتعارض تعارضا تاما مع متطلبات

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مكتبة نرجسPDF، مملكة البحرين، ص65.
[2]- أنسي الحاج، لن، دار الجديد، ط 3، 1994، ص18.
[3]- المرجع نفسه، ص16.

الشكل الذي ينتج فيه كمراعاة الوزن والقافية معا، أو الوزن وهذه على الأقل" فإذا كان الأمر كذلك في مفهوم الإيقاع فهنا تصبح المحاولة لدراسة الإيقاع في قصيدة النثر مشروعة.

من هذه المفاهيم ما ورد في دراستنا سلمى الجيوشي وتميزها بين قصيدة النثر والشعر المنثور حيث تقول عن قصيدة النثر" أنها تعتمد على الجمة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية وينسجم مع الدفقة العاطفية وتحدده الصور بتتابع الألفاظ ولعل إيقاعات قصيدة النثر أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر والتجاوب مع الأصوات"

نؤكد على أنّ الإيقاع يتحدد في كافة مظاهر الحياة: في الحركة، والصوت والموسيقي، واللّغة وأنّ الإيقاع في اللّغة ليس هو الأوزان وليس تعاقب صوتيات قوية وإنما هو نظام خاص للغة يتحقق من خلال الذات المتكلمة حين تقوم هذه الذات المتكلمة بتنظيم حركة اللّغة هذا التنظيم هو مظهر من مظاهر الكتابة على اختلاف أنواعها، قصيدة النثر هي الأخرى لها سمات وهي أنّها تتحدد بإيقاعها، حيث يولد الإيقاع معها، إنها بهذا المعنى لا تعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز لتعيد تشكيلها وإنّما تعتمد على بنية الإيقاع في ذاتها لتعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد على التنويع والخلق في مؤثراتها: مثل نبر الكلمة، والجهر والهمس الصوتيين والتوتر النفسي الصاعد والهابط في بناء الكلمة والجملة أنّها باختصار تعتمد على إيقاعات يمكن تشبيهها بموسيقي فرعونية ناتجة من مداعبة أوتار قيتارة على شاطئ النيل في أخر اللّيل.[1]

" قصيدة النثر استبدلت بمفهوم الإيقاع الكمي الخارجي بإيقاع آخر أعمق هو الإيقاع الداخلي الكيفي وهنا تمكن موسيقية قصيدة النثر والتي شكلت عائقا لدى المتلقي ذلك أنّ الأذن العربية تشكلت

[1]- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولاتها الشعرية العربية، منتدى سور الأزبكية، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر، 2009م، ص317.

عبر جماليات الموسيقي الظاهرة والنبرة العالمية التي تنتج عن الوزن والقافية وهو تحول غير مشروع بالطبع.

نعود الآن إلى ديوان نقمت علينا الريح لعلي طه النوباني حيث وردت في ديوانه هذا سبع قصائد نثرية وهي: قصيدة خذلان الوجه الثاني، عندما نقمت علينا الريح، سكينة، المشنقة، أفق المقبرة، مرارة.

_ موقف الشاعر من قصيدة النثر: يقول:" أن قصيدة النثر التي شغلت العديد من النقاد في العصر الحديث، فأ نا أنظر إليها على أنّها شكل ضروري من أشكال الشعر من حيث أنّ لها الحالة الشعورية التي تستدعيها والتي لا تحمل الالتزام بأوزان الخليل التي تقيد الجملة الشعرية، وتقف بصرامة أمام حرية تشكيل العبارة الشعرية.

إنّ أغلبية من يناصبون قصيدة النثر العداء يعتمدون على حجة واهية مفادها أنّ الوزن أساس الشعر وموسيقاه، وأنّ الوزن يشكل عائق أمام من يرغب في كتابة الشعر دون موهبة، وأنّ الوزن عنصر أساسي في تعريف هذا الجنس الأدبي[1]، [...]" لا يفوتني أن أشير إلى ما تحمله اللّغة العربية من صيغ وتعابير وأساليب متنوعة يمكن لقصيدة النثر أن يضع منها بنى إيقاعية متنوعة وثرية تفوق أوزان الخليل، وتفتح أبوابا تشكيلات شعرية لا حصر لها وهي على كل حال، لا تمنع الناقد من ترسيخ أشكال شعرية أكثر توافقا مع روح العصر بما يقوم به من جهد لتحليلها وبحث عناصرها".[2]

من خلال موقف الشاعر من قصيدة النثر نستخلص خصائص قصيدة النثر في ديوان نقمت علينا الريح:

[1]-علي طه النوباني، الأعمال الشعرية الكاملة حتى عام2018م، المملكة الأردنية الهاشمية، دائرة المكتبة الوطنية، ط 1، جرش، الأردن، ص20.

[2]- المرجع السابق، ص21.

- عدم التزامها بأوزان الخليل التي تقيد النص الشعري.
- الصرامة في تشكيل الجملة الشعرية بحرية تامة دون أي عائق.
- اعتمادها على الإيقاع الداخلي والتحرر من قيد الأوزان التي توقعه في الرتابة والتكرار.
- تتكون من فقرات مكونة من جمل تتلاحق بجدة شديدة مما يدفع القارئ إلى أن يستقرئ العواطف البعيدة مستضيئا بالجملة اللاّحقة ليبصر السابقة.
- تتكون من مقاطع شعرية تتسم بقصرها وهي ذات دلاّلات وإيحاءات غامضة حيث يجب على المتلقي أن يعود إلى خلفيات الشاعر في كتابته لهاته القصيدة.
- توظيف التكرار لفظي.
- تجسيده للحركة في الطبيعيات من خلال الكلمات المكوّنة للفكرة مثل: اللّيل والنهار، والشمس والروح وغير ذلك.
- حاول الشاعر امتطاء الأسلوب الوصفي من خلال وصف الأشياء والإخباري للمتلقي.
- الرمزية ظاهرة في شعر النوباني حاول فيها أن يقذف بواقعه اليائس إلى خارج نفسه من خلال إتباع رسم الصورة الحقيقية لذاته عبر مفردات واقعية رأى الشاعر أنّها بحد ذاتها غريبة عن الواقع الطبيعي للإنسان.
- انتقاءه للمفردات السهلة البسيطة البعيدة عن التكلف.
- توظيفه للثنائيات الضدية الحزن/ البهجة، الليل/ النهار، وغير ذلك.
- توظيفه لمخزون هائل من المصطلحات المتناولة المتداولة.
- الجدلية في شعر النوباني بكلمات تحمل الوجه البسيط وهذا من خلال نفس الشاعر.
- هذا ما نلمسه في شعر النوباني نأخذ أمثلة: قصيدة "عندما نقمت علينا الريح"

قربَ واحدة من اللّيالي البائسات

كان مساءٌ يفكر ألاّ يعود

هبطت نجمةُ

فاستوحشت شجرة

واقتلعت من روحها وطَنًا

صارت أعضائُها أراجيح لفراشاتٍ عَلِقت في براثن

الأيام[...]

ضاعت بين أشعة نجْمٍ غريب[1]

في هاته الأبيات من القصيدة حاول الشاعر أن يمتطي الأسلوب الوصفي بحيث كان كل مرة يكرر كلمة قرب(في أي مكان)ويحاول أن يُصور ذلك المشهد في كل مقطع من القصيدة يقول: قرب واحدة من الإشارات الحمراء بعدها المقطع الثاني: قرب واحدة من اللّيالي البائسات ثم قرب شهوة كان الكلام مختلطا، قرب موعد لم يكتمل، قرب أغنية، قرب نهاية خشّية، قرب صمت القبور، قرب خيمتنا كان مزراب السّماء يُنْمِم إلى غاية انتهاء القصيدة فكرر كلمة قرب في كل بداية مقطع لينهي بها قصيدته ويشكل بها حلقته دائرية ويعلق بها قصيدته.

هاته القصيدة أيضا تحمل نفس عنوان الديوان وهو" عندما نقمت علينا الريح" بحيث هو تكرار للعنوان، يريد الشاعر من خلاله أن يبحث القارئ ما وراء القصيدة وخلفياتها، أيضا هي حافلة بالمعجم الشعري والمفردات المتداولة مثل: الجبال، التلال، العقارب، الريح، الزجاج، أغاني، النوافذ، النقود، الأبواب، الوجع...إلخ، أيضا هاته القصيدة تحتوى على ثماني مقاطع شعرية.

[1] - الديوان: ص31_34.

مثل: اللّيل والنهار، الشمس والروح حيث مردها إلى أشياء حسية رافقتها أحاسيس أكثر عمقا واتساعا مثل:

كان مساءٌ يفكر ألا يعود

هبطت نجمةٌ

فاستوحشت شجرة[1]

نأخذ **مثال أيضا قصيدة" خذلاّن"**

الذئب العنزة

كان معي ذئبا

وكان فريسةَ كلبٍ أسود

عيناه الواهيتان

تجعله أرجوحة شبح نائم

يوما يفترس اللّيل

ويوما يعتمد في ماء الخذلاّن[2]

في هاته القصيدة مجموعة من التكرارات اللّفظية مثل: الذئب، ذئبا، فريسة، يفترس، يوما ويوًما في هاته الأسطر الشعرية ينتقل الشاعر بمجموعة من الأفكار التي تقليبها في دائرة الفعل وكأنها توحي بما سنراه في الديوان كاملاً، اعتمد على مفردات بسيطة وسهلة لكنها تحمل عدة دلاّلات من خلال

[1] - الديوان: ص33.

[2] - الديوان: ص5.

كلمة عيناه الواهيتان تجعلنا نبحث عن الموصوف فعلاً؟ هذا الكيان الفوضوي الذي يفترس اللّيل ويخذل أصدقاءه.

تتسم القصيدة أيضا بقصرها تتكون من سبعة أسطر شعرية جعلها في صفحة واحدة.

أيضا قصيدة" الوجه الثاني":

بوجهه الثاني

الوجه الناعم للضَّحِّية

بكى حتى رأَيتُ أحزاني ضبابًا

ويدي بـ ُندقِّيةُ [1]

القصيدة تكونت من أربع أسطر شعرية تلت قصيدة خذلاّن التي بدأ فيهما الشاعر ببناء الإطار التأسيسي لأفكاره في الديوان استخدم كلمة" بوجهه الثاني" وهو الشخص أو أداة الخداع الثانية التي يستخدمها ذلك الشخص التي حاول من خلالها أن يبرز هاته الأداة في بداية السطر.

استعمل جمل قصيرة وكلمات سهلة وبسيطة، أيضا كرر كلمة بوجهه في السطر الأول ثم الوجه في السطر الثاني يحاول الشاعر من خلالها أن يعطي صورة عن الإنسان الماكر والخادع.

أيضا قصيدة" المشنقة":

المشنقة ليست حبلًا

ليست موتً ا

ولا حياة

إنَّها انتظار ما قد لا يأتي

[1] - الديوان: ص6.

حتى لو زرعت الأُفق بالألوان

والأسماء[....]

إنَّها برق بلا رعد

إنّها حياة حملة تقبع في عباءة الموت[1]

في هاته القصيدة تميزت مفردات الشاعر أنّها مقتطفة من كلاّم المتذوق لها والتي تجد محلها في القلب تدغدغ الإحساس كطفل يركض إلى فراشه الدافئ بين أقرانه يعرف مكانه فعي مفردات سهلة بسيطة كبساطة الكاتب لا تكلف ولا عجمت تجعل من القارئ التوقف عندها نلاحظ أيضا تراكم الكلمات من مخزون المصطلحات المتداولة على شفاه القراء.

وظف الثنائيات الضدية مثل: البرق/ الرعد، الموت/ الحياة وغير ذلك.

2/ القافية:

في الشعر العربي جزء مهم في البيت هو آخره وسمي هذا الجزء قافية[2] يقول الزمخشري" وقفي الشعر أي جعل له قوافي واقتفيته أخترة" ويشير السكاكي إلى تعريف الخليل للقافية فيقول:" القافية من أخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن"[3]

فالقافية هي جملة الأصوات المتشابهة التي يكررها الشاعر للوصول إلى نغم تطرب الأذن بسماعه.

---

[1]- الديوان: ص69.

[2]- ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، ص94.

[3]- السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2000م، 1420، ص688.

أما المحدثون فعرفوا القافية بقولهم"هي المقاطع الصوتية التي تُكرر لزوما في أواخر الأبيات في القصيدة من بداتيها إلى نهايتها".[1]

فيلتزم الشاعر بقافية موحدة في بناء القصيدة، ويسير عليها تبعا لمواقفه وموضوعاته. فالقافية جزء من الوزن الشعري للبيت وهي مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعيا ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات[2]

عرفها أيضا إبراهيم أنيس قائلا:" ليست قافية إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقي الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة.[3]

وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.

لا ريب أنّ القافية تؤدي دورا كبيرا في إحداث التناغم والانسجام بين العناصر المختلفة المكونة للبنية(من إيقاع ولفظ ودلالة)، ويمكن أن ندرك هذا الدور من استقراء عملها على ضبط حركة القصيدة موسيقيا وإيقاعيا. فهي تضفي عليها غنائية جذابة فعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقي الشعر وتكمل[4]

[1]- عبد اللّطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقي الشعر، المطبوعات الجامعية، بن عكنون ط5، الجزائر، 1998م، ص100.

[2]- حسن عبد الجليل يوسف، موسيقي الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2009م، ص141.

[3]- إبراهيم أنيس: موسيقي الشعر، ص246.

[4]- علي عبد الرضا، موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه، ص168.

من خلال هاته التعريفات السابقة للقافية نستخلص أنّها لازمة من لوازم الإيقاع الشعري الخارجي وجزءٌ من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة وتتحقق الملاّئمة بين أواخر أبياتها فهي قرار البيت عندها يتصل اهتزاز اللّحن إلى غايته إذ يتم إيقاعه.

فضلا عن ذلك فإن غياب القافية لا يغني بأي حال من الأحوال غياب الموسيقي فهناك الموسيقي الداخلية التي تعوض القافية وتحقق التوازن الموسيقي للنص الشعري عن طريق استخدام تقنية التكرار(تكرار كلمة معينة، أو صيغ الاستفهام، أو الأساليب المتنوعة) فالمعاصرون عند تعريفهم للإيقاع لا يحصرونه في الوزن والقافية.[1]

هذا ما سندرسه في ديوان" عندما نقمت علينا الريح" للشاعر والكاتب الأردني علي طه النوباني باعتبار هذا الديوان لا يحتوي على نوع محدد من القصائد حيث يوجد ثلاثة أنواع: قصيدة النثر، والشعر الحر والشعر العمودي وبذلك يكون الشاعر قد فتح الباب أمام التنويع والتجريب.

1/ قصيدة" الشوك جميل" أيضا نجد أنّ القافية غير موحدة وهي متنوعة غير متتالية حيث يقول: تعجبني

حين تعود لأصلك

تبحث عن شيء ما مثلك

تتأرجح بين الأغصان

وتكسر حبات الجوز بصوتكْ[2]

[1]- كمال جبار، ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح، دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلاّلية، أطروحة دكتوراه، العلوم شعبة الأدب العربي، 2016م/2017م، ص25.

[2]- الديوان: ص7.

القافية في(أص_ لك) ز(مث_ لك) وهي قافية ذات مقطعين.

أيضا القافية غير موحدة في قصيدة" الكاهن والكلمات" يقول فيها:

ويشعر الصمتُ

وتحبو الكلمات

والباقي قرب خواء الرحلة

يتجرّع نار التُرهات

أشباحا كانوا

ولقاءُ الأصحاب على بابٍ وتريٍ[1]

2/ قصيدة" حكاية الأيام":

يكاد القلبُ وجذَوِيبُ وِئٌ لَيسَ تبرحُهُ النُذُوبُ

خيلاتٌ أداعبها بصوتيٍ إذا نضجت يبددني الشحوبُ

ووجهكِ بات ترحالاُ بعيدا تَضيعُ على مسالكه الدرُّوبُ[2]

في المقطع نجد أنّ الشاعر أنتهى بقافية موحدة وهي الباء ليحافظ على الجرس الموسيقي.

نوع القافية: قافية ذات مقطعين: صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوت(ص ح ص)

فالقافية في هاته الأسطر تمثلت في(نو_ بو، حو_ بو، رو_ بو).

[1]- الديوان: ص8.

[2]- الديوان: ص12_13.

3/ قصيدة" قراءة في كف حبيبتي":

لا الوجدُ ولا نتساورُ شوكيٍ ووردكِ مواطنٌ ومسافر

لا القمحُ أقضى بالحكاية للمدى لا الخيل قالت مهرتي ستغادرُ

لكنّ كفكَ أشعلت في الرؤى فرأيتنا في خلوةٍ نتحاورُ[1]

في هذا المقطع الشعري من قصيدة" قراءة في كف حبيبتي" نجد أن الشاعر أنتهى بقافية موحدة وهي الراء ليحافظ على الجرس الموسيقي للقصيدة.

نوعها: قافية ذات ثلاث مقاطع تألفت من مقطع طويل معلق(ص. ح.ص) زمقطع قصير مفتوح(ص ح) ومقطع طويل(ص ح ح).

فالقافية هنا هي: (سا_ فرو)، (غا_ د_ رو)، (حا_ و_ رو) مقاطع صوتية.

4/ قصيدة" البحر والرمال":

كفراشةٍ رشفت جوانحها المدى رمشت فأخجلت المساَء توُدّدا

البحُر قصتُ نا سفاتننا التي نهوى اللّقاء بها فترحل أبَعدا

وتَصَلُ أيدينا تلوحُ دائما علّ انجسارَ الموجِ يَضَربُ مَوعِدَا[2]

القافية في هاته الأسطر الشعرية هي مقاطع صوتية:

(ود_ دُد_ دا)، (أب_ ع_ دا)، (مو_ ع_ دَا)

[1] - الديوان: ص26

[2] - الديوان: ص28.

نوعها: قافية ذات مقاطع ثلاث مقطع طويل مغلق(ص ح ص) ومقطع قصير مفتوح(ص ح) ومقطع طويل(ص ح ح).

5/ قصيدة" عندما نقمت علينا الريح": القافية وردت في قوله:

ملكٌ قديُم كان يشتري البطاطا المقلية

وكان الزيتُ بقطر فوق وجوهٍ عائَمة

سيدة عجوز أصلقت صرخة مَوية[1]

القافية في هاته الأسطر هي: (لي_ يه)، (غا_ ئ_ مة)، (مد_ و_ ية).

وردت القافية أيضا في نفس القصيدة في قوله:

بعض الحكايات تقول بأننا جئنا للصواب

وبعضها تصنع من وجع الحصان حياة للكلاب[2]

القافية هنا هي: (وا_ بي)، (لا_ بي)

نوعها: قافية ذات مقطعين

6/ قصيدة" لقاء العاشقين": (شعر عمودي)

رأيتُ طريقي قربَ أهدابها تجري فقسَّمتُ أحزاني على البر والبحر

وكان فؤادي مثل طفل مغامر يؤلف روحه ُ من" المدِّ" والجزر

[1] - الديوان: ص31.

[2] - الديوان: ص35.

وكان على الأشجار دمعٌ كما الندى وبابٌ على الأنوار يـُقضي إلى السحرِ[1]

القافية في هاته الأسطر الشعرية هي: (بحـ ري)، (جزـ ري)، (سحـ ري)

نوعها: قافية ذات مقطعين وهي موحدة في جميع القصيدة حيث تركت جرسا موسيقيا كاملاً

7/ قصيدة" مرثية الغريب":

تـُدبِّر في جوانحك اقترابا وتتزق في مساكنك اغترابا

وذاك البعدُ مؤتلفٌ كثيرا وهذا القربُ مشتعلٌ غيابا

وبعض العشق تـُضرمه اللّيالي فيسطع في منافيك انتحابا[2]

القافية: هنا هي: (رابا_ يابا_ حابا)

نوعها: قافية ذات مقطعين وجاءت موحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

ومجمل القول أن القافي في ديوان" عندما نقمت علينا الريح" اتسمت بالتنوع والحركية بسبب استخدام الشاعر للمقاطع الصوتية فالمقاطع الصوتية بنوعيها القصيرة والطويلة ساعدت على إبراز انفعالات الشاعر وتدفق مشاعره وأحاسيسه، أما المقاطع الساكنة فتناسبت مع آهات الشاعر التي تتجح إلى الهدوء والسكينة.

[1] - الديوان: ص44.

[2] - الديوان: ص46.

2/ حروف القافية:

أ/ الروي: هو الحرف الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة[1]. وعناك حروف لا تصلح أن تكون رويا حسب ابن جّني، وهي حروف المد الثلاثة، والهاء والتنوين تنوين الترنم، وهي الذي يلحق القوافي المطلقة.[2]

وعند تتبعنا للأصوات الواقعة رويا في ديوان" علي طه" وجدنا أّنها تتنوع من قصيدة إلى أخرى.

نجد قصيدتنا" حكاية الأيام" ز" مرثية الغريب" انتهت بنفس حرف الروي وهو الباء وهو صوت شديد مجهور والملاّحظ في كلتا القصيدتين وقف الشاعر على صوت ساكن بعد المد وهذا دلالة على وصول الحسرة والألم إلى منتهاها ومن خلال حرف الروي هذا تسلل الهمس إلى أذن القارئ.

أيضا ورد حرف الروي" الراء" في قصيدتين اثنان وهما:" قراءة في كف حبيبتي" و" لقاء العاشقين" فالراء كما يقول" رومان جاكبسون" الصامت الأكثر قابلية على التكرار، والنطق به يكون فيه اضطراب حيث يسمح هذا الاضطراب في صوت الراء بترجمة الحالة شعورية المتذبذبة والتوتر المخيم على الذات الشاعرة.

ورد أيضا حرف الروي" الدال" في قصيدتين اثنين هما" البحر والرمال" و" قبل البرد بعد البرد" حيث بنى عليه كلتا قصيدتيه. حيث جاء حرف الروي قبل ألف المد مثل: تمردا، موردا، موعدا، العدا، باردا.

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيد القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ج1، الشركة الدولية للطباعة،ط1، 2000م، 1420، ص247.

[2]- أبو الفتح بن جّني، كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989م، 1409، ص137_138.

نستنتج من خلال دراسة القافية والروي أنّ القافية تنوعت من الشعر الحر إلى العمودي فالشاعر ليس ملزما بوحدة القافية بل له الحرية في استخدام قوافيه أو أنّ الشاعر لا يعود إليها مطلقا أما الروي فزواج بين كل حرف قصيدتين فاختار حروف(الدال_ الراء_ الباء) كلها حروف شديدة مجهورة وهذا دلالة على الحالة الشعورية والنفسية للشاعر المنتدبة والحزن المخيم على الذات الشاعرة.

المبحث الثاني: الموسيقي الداخلية:

الموسيقي الداخلية خفية يدركها القارئ المتذوق الأخر وتقوم على أشياء عدة متضادة منها: التناغم الصوتي بين أصوات الكلمة، والبعد عن تناثرها، وحسن اختيار الناظم لألفاظه، وإجادة تأليفها، اتساق صور القصيدة الفنية وتناسب وتكامل أساليبها.

وتعتمد دراسة البنية الصوتية على استقراء بنية التماثل والتشابه برصد النواحي الإيقاعية للصوت المفرد والكلمات التي ترتكز على التكرار أساسا الذي يعمل على ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللّغة الشعرية" تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروري لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال أو هو محسن أو لب لغوي ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الحظ_ الشعري أو ما يشبه من أنواع الخطابات الأخرى الإيقاعية.[1]

وتخضع الموسيقي الداخلية إجمالا إلى الملّكة الشعرية عند الشاعر وجدت نضجها واستغرانه في تجربته الشعورية وصدقها وتمكنه من أدوات الشعر الفنية نستنتج من هذا أن للتكرار صلة وثيقة بالمعنى العام للنص ولا يمكن أن يكون اعتباطيا.

تتواجد الموسيقي الداخلية الممثلة في تكرار الأصوات المفردة على مسافات زمنية محددة والكلمات والجمل مع الموسيقي الخارجية(من وزن وقافية) على تكثيف الوظيفة الشعرية للخطاب

[1]- شرنح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الحيل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005م، ص9.

الشعري، وإذا كان للموسيقي الخارجية _من وزن وقافية_ دور تصطلح به في تنغيم القول الشعري فإن الموسيقي الداخلية، لا تقل من قيمتها وأهمية فهي داعمة لموسيقاه معززة لها، ذ ُصلح ما فسد منها وتَسُد خللها.[1]

لجأ الشاعر علي طه النوباني في ديوانه إلى التكرار الحرفي من جهة وتكرار الجمل والتراكيب من جهة ثانية ليجعل من ذلك عنصرا إيقاعيا وإيحائيا جذابا ومحدثا الوظيفة الإنتباهية لدى المتلقي، فهو شكل ظاهرة أسلوبية ميزت القصائد بمختلف أنواعها.

أولا: التكرار الحرفي: سنضع جدول مختصر نبين من خلاله تكرار الحروف في ديوان" عندما نقمت علينا الريح":

الحروف	عدد تكرارها في الديوان
أ	2188
ب	533
ت	658
ث	66
ج	208
ح	354
خ	82
د	320
ذ	86
ر	713
ز	81
س	263
ش	166
ص	133

[1]- كمال جبار، ديوان مآسي وأين الأسي، لأبي الحسن علي بن صالح، دراسة البنى الأسلوبية الدلالية، ص32.

ض	83
ط	98
ظ	28
ع	361
غ	96
ف	421
ق	348
ك	330
ل	1255
م	645
ن	632
ه	276
و	695
ي	1001

[1]

من خلال هذا الجدول

نستنتج ما يلي:

لقد اختلفت تكرار الحروف داخل الديوان وهذا راجع إلى الكم الهائل من القصائد والثوابت، قصيدة مقسمة إلى ثلاث أنواع من الشعر حيث نجد الشعر الحر أو ما سمي بشعر التفعيلة أيضا الشعر العمودي في إضافته إلى قصيدة النثر "فالحرف هي صوت مفرد لغوي له أثر سمعي يصدر طبيعية واعتبارات تلك الأعضاء خلال أعضاء النطق ويظهر هذا الأثر في صورة ذبذبات معدلة عن ذلك الفن بأعضاء المختلفة"[2]. ويؤدي الحدث المفرد في الديوان دورا فعالا في تشكيل البنية

[1]- جدول يمثل إحصاء عدد تكرار الحروف الهجائية في ديوان" عندما نقمت علينا الريح".

[2]- كمال بشر، علم الأحداث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص129.

الصوتية والإيقاعية وتتكرر الأصوات في المقاطع الشعرية إما مفردة أو مجتمعة لتحقيق جرس موسيقي خاص يطغو الإيقاع العام للمقطع الشعري ومن الأصوات ما هو مجهور وما هو مهموس وقد أسهم هذا النوع في الأصوات في التشكيل الدلاّلي لمضامين الديوان.

أ/ **الصوت المجهور:** يعرفه ابن جّني بأّنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت.[1]

وتتحدد عملية الجهر بالصوت بناء على وضع الوترين الصوتيين أثناء مرد الهوا، حيث يقول إبراهيم أنيس" إذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في الوضع واصرار منتظما وتحدثان صوتا موسيقيا حسب عدد الصوائت الذبذبات في الثانية"[2]

- الأصوات المجهورة: ثلاثة عشر صوتا وهي[ب، ج، د، ذ، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ر بالإضافة إلى أصوات اللين الواو والياء][3].

وترصد من الأصوات المجهورة في الديوان: أصوات الراء، اللاّم، التاء، الواو.

- صوت الراء: ورد حرف الراء في الديوان بأكمله 713 مرة موزعة على كل القصائد نأخذ مثال في قصيدة" عندما نقمت علينا الريح" التي تحمل نفس عنوان الديوان تكرر حرف الراء في هاته القصيدة : 130مرة. يقول في قصيدته:

قرب واحدة من الإشارات الحمراء

دائما

[1]- أو الفتح ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، 1421، ص5_7.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- الديوان، ص31.

كان قرب يلعق الزّفت

وكانت أرمات المحلات والمطاعة تصنع الألوان

رجل لا ملامح

وأنثي صارخة

كانا ضائعين بلا طريق

ملك قديم كان يشتري البطاطا المقلية

وكان الزيتُ يقطر فوق وجوه غائمة[1]

تكرر حرف الراء في هاته القطعة الشعرية من قصيدة" عندما نقمت علينا الريح" عشر مرات باعتبار حرف الراء من الأصوات الصامتة وظيفيا بحيث يتحدد دلالته من خلال موقعه ودوره في الكلمة وهو صوت لثوي مكرر[2] يرسل صوت الراء جرسا موسيقيا في المقطع الشعري من خلال جهوريته فيكون الصوت قويا ومسموعا.

يقول الشاعر في قصيدته "لقاء العاشقين":

رأيت طريقي قُرب أهدابها تجري فقسّمتُ أحزاني على الّلو والبحر

وكان فؤادي مثل طفل مغامر يؤلف روحه من" المد" والجزر

وكان على الأشجار دمعٌ كما الندى وبابٌ على الأنوار يُفضي إلى السحر

تكذر عشقنا كشمس منبرة يفيض سناها في ربيع من العُمر[3]

[1]- نفسه، ص22.

[2]- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص345.

[3]- الديوان، ص44.

تكرر حرف الراء هنا أيضا بشكل لافت للانتباه حيث جعله الجوف التي ينبت عليه قصيدته وهو حرف روي فورد 19مرة عما أعطى القصيدة نغما موسيقيا ينسجم مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر حيث لا تصل الجملة الشعرية إلى القارئ إلا مع تدفق هاته التكرارات وتتابعها والتي لها دور كبير في تشكيل موسيقي الإيقاع الداخلي.

- صوت اللّام: ورد صزت الاّم في الديون 1253 مرة موزعا على كل القصائد، نأخذ مثال من قصيدة" قراءة في كف حبيبتي" حيث تكرر حرف اللّام في هاته القصيدة 111 مرة يقول الشاعر

لاّ الوحدُ يغفلني ولا نتساور شوكي ووردك موطنٌ ومسافر

لا القمح أقضى بالحكاية للمدى لا الخيل قالت مهرتي ستغادر

لكنَّ كفك أشعلت في الرؤى فرأيتنا في خلوة نتحاور

عرفّ الصّباح لظاك توقد أدمعي فأت يصونك في رؤاي يـ ُغامر

عرامي شهدت عُـ ُودك في دمي وطنا، وقالت أ ُهذا الحاشِر[1]

في هاته الأبيات الشعرية تكرر حرف اللّام 19 مرة ومن خصائصه يقول إبراهيم أنيس اللاّم صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور أيضا[2]، حرف اللاّم في هذا الإيقاع حكاية حب وعشق عاشها الشاعر وكلما اقتربنا من نهاية الأبيات كلما أحسسنا بهذا الموضوع فعلاً وبمعاناة الشاعر من الحب ومتاعبه فهو لحن موسيقي ثابت أعطى القصيدة جرسا ونغما موسيقيا متكاملاً وأعطى صور إيقاعية درامية.

[1] - الديوان، ص26.

[2] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

- صوت الباء: ورد صوت الباء في الديوان 533 مرة وهو صوت شديد مجهور[1]، ومن أشكال استخدام صوت الباء قصيدة "حكاية الأيام":

يَكَادُ القَلْبُ من وجدٍ يَذوبُ وَيرثِ ليس تَرحمهُ الذُنوبُ

خَيالاتٌ أداعبها بصوتي إذا نضبت يبدّدني الشُحوبُ

ووجهكِ بات ترحالاً بعيد تَضيعُ على مسالكهِ الدُّروبُ

كانَّ حكاية الأيام نارٌ تأجُج عندما يأتي العروبُ[2]

- تكرر حرف الباء في هاته الأبيات 14 مرة ورد رويا أيضا وهو يشمل كل القصيدة: فقد حوجي الشاعر علي طه على عدم تغيير الصفات الصوتية لأداء الوظيفة البلاّغية التي تحيُر الأصوات الإنفجارية عبر الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه لحياء حبيبته مخاطبا إياها من خلال عبارة" ووجهك بات ترحالا بعيدا" ألفاظ سهلة وبسيطة بعيدة عن التكلف وهو يشبه حكايته بالّنار التي تأجُج عندما يأتي الغروب.

- وقد ورد أيضا صوت الباء في قصيدة أخرى بعنوان" مرثية الغريب":

تبدّد حولها فضو كبير وساور أفقها بابا فبابا

تُحيلك مثلما ورق قديم تبعثر بعدما لُم حدى كتابا

وقّبَرة تغني فوق قبر يناسي الموت ما رده اُحتراما

مرافئ أوردتنا اليؤس حتى بِنا الهمَّ مد جَزَع ثيابَا

كأنّ خياما من قبل ألفٍ تُفرِغُ في مسالكنا ثابا[3]

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1975، ص45.

[2]- الديوان، ص12.

[3]- الديوان، ص47.

- تكرر صوت الباء في هاته القطعة 14 مرة وورده أيضا حرفا رويا وهو يشمل كل القصيدة باعتبار حرف الباء حرفا شديدا انفجاريا أحدث جرسا موسيقيا متكاملا ليشعر القارئ قمة الحزن والألم في نفس المشاعر.
- صوت الهمزة: اختلف اللغويون في مصوغ الهمزة فمنهم من قال إنها مجهور ومنهم من قال أنها مهموسة لكن في قول إبراهيم أنيس عن هذا الصوت" صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس"[1]
- الراجح أنّ وضع الأوتار الصوتية حال النطق بها لاّ يسمح بالقول جرسا يسمى بالهمس"[2] وفي إشارة أخرى لكسل جنوسيكي يقول عن الهمزة" أنّها صوت شديد مجهور مرقف، ينطق بإغلاق الأوتار الصوتية إغلاقا تاما يمنع مرور الهواء".[3]

وقد وردت الهمزة في الديوان 2198 مرة فساعدت على إبراز معلم الشدة والجرأة، والإصرار يقول علي طه في قصيدته" لقاء العاشقين":

رأيتُ طريقي قُربَ أهدابها تجري فقسِّمتُ أحزاني على البّر والبَحرِ[4]

ويقول أيضا في قصيدة" عندما نقمت علينا الريح":

أين الشاطرة

أين ملاّمحي الجميلة

قالت لها الأشياء(أعمدة الهائف والبرقال)

شَعْرك الأشبب

---

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص90.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات، ص112.

[3]- زين كمال الخوسيكي ونجلاء حامد عمران، مختارات صوتية، دارالمعرفة الجامعية، القاهرة، 2007، ص ص 102_103.

[4]- الديوان، ص44.

كان أشجار تطيع بالقمر[1]

ويقول أيضا في قصيدة" قبل البرد وبعد البرد":

وإذا المرافئ أبدلت أستارها تبكى السقائف فوق حبات الندى

وإذا الزمان المرحلَّ ساحة ما نفع أن تحكي وأن تتمردا[2]

- تكررت الهمزة في مختلف الأبيات لأنها من أشق الأصوات وأعسرها حين النطق بها ولأن مخرجها فتحة المزمار كلها ساهمت في بناء.

ب- الأصوات المهموسة:

يعرف ابن جّني الصوت المهموس قائلا "هو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جوف منه النّفس"[3]، والمهموس من الأصوات التي لاّ يعز معه الوتران الصوتيان، ولاّ يسمح للممارسة حين النطق به والأصوات المهموسة هي اثنا عشر وهي(ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه، وقد جمعت في قولهم حفه نكص فسحت والقاف"[4]

وتركز الحديث في هذا البحث على الأصوات المهموسة الآتية: السين، التاء، الفاء وحث عن جمالية هاتي الأصوات في المقاطع الشعرية التي ورد فيها شكل لافت.

- صوت التاء: يرد صزت التاء في هذا الديوان 655 مرة ويقول الشاعر في قصيدة" مرثية الغريب":

تدُبَّر في جوانحها اقترابا وتتزف في مساكنك اغترابا

وذاك البعدُ مؤئلفٌ كثيرا وهذا القربُ مشتعلٌ غيابا

[1]- الديوان، ص31.

[2]- الديوان، ص53.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص22.

[4]- ابن جّني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص57.

وبعض العشق تَّضرمه اللّيالي فيسطع في منافيك انتحابا

وبعض الغرّم تحبه قريبا فبشر في مسالك الضّبابا[1]

تكرر صوت التاء في هاته المقطوعة الشعرية 9 مرات، صوت شديد مهموس[2]، ولا يتكرر بشكل لافت للنظر لكنه وظف في الأفعال فقط أما الأسماء ليست بكثرة وهذا له دلالة على الحالة اللّرادية التي تشابه إلى الإنسان في غفلة من أمره ففي هاته القصيدة التي عنوانها " مرثية الغريب" تحدث فيها عن روح والده الذي توفي الذي ألمه فراقه، كما أحدث الهمس من خلال تتابع صوت التاء في الأسطر الشعرية السابقة جرسا موسيقيا تهمس وتطرب له الأذن.

يقول أيضا في قصيدة" سكينة"

قهوةٌ تتحدَى مرارتِها

شهوةٌ تحكي فضاطَيها

وطمأنينة يسكنُها الحذر"[3]

سيطر التاء على أجواء هاته المقطوعة حيث تكرر 12 مرة لتكرارها في الموفيمات التي ورد فيها دور كبير في تشكيل موسيقي الإيقاع الداخلي الموسوم بالهمس فالشاعر هنا في صراع مع الحياة بعلوها لكن الشاعر عاش المرّ والمتاعب أكثر يضاف إلى ذلك صوته صامت فهو يؤدي وظائف لغوية متعددة وقد ورد بصيغ مختلفة مرة تاء مفتوحة ومرة أخرى تاء مربوطة.

- صوت السين: من المواضيع التي تكرر فيها هو الصوت قول الشاعر: في قصيدة" قصَصُ الدوار":

---

[1] - الديوان، ص46.

[2] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص53.

[3] - الديوان، ص67.

نام المسافر قرب نافذة القطار

لشق المسافة والحمى

وتتناسك في رأسه قصص الدوار

الخبُر حان الصبح حين رأى السِراب

اللّيل حان الصبح حين دوى الذباب[1]

تكرر صوت السين في هاته الأبيات في الألفاظ الآتية:(المسافر، المسافة، تناسك، رأسه، السراب،...)

يقول أيضا في قصيدة" فراشتي الحبيبة":

يوما سأنسى كل شيء في الطريق

إلاّ الفراشة وهي ترسمني

وتعلو في دموع كالحريق

ولسوف أهديها القصيدة

والمشاعل والرؤى

ولسوف تهديني الصديق[2]

تكرر صوت السين في الألفاظ الآتية:(سأنسى، ترسمني، لسوف،...)، حيث يؤكد الشاعر في هاته القصيدة على ضرورة النسيان ورغبته الملحة في ذلك فصوت السين من ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسا وأكثر تعبيرا وتأثيرا في النفس وهو من الأصوات الصفيرية وتعرف بالرخاوة والهمس وتسمى الاحتكاكية وهي الشيء لا يتعلق بجوف الهواء إغلاقا تاما عند النطق بها بل يضيف

[1] - الديوان، ص10.

[2] - الديوان، ص24.

شيئا بحيث يسمح للهواء بأن يمر به مع احتكاك جانبه فيحدث الهواء نوعا من الصفير أثناء مروره بمخرج الصوت، وهو صوت يلائم مواقف التعبير عن الحزن وبث الذي يجده الشاعر ويقول ابن جّني حرف السين" أّنه مهموس يكون همسا زائدا"[1]، وفي دلاّلة على المعاني اللّفظية كالهمس والوسوسة والسين والتنفيس ولكنه يتغير إذا تغير موقعه.

يتكرر صوت السين في الديوان 263 مرة باعتبار الحالة الدالة على حال للإنسان في غفلة مذكره وهي" حالة السهو والنسيان" التي تجعله هائما وسابقا كما أحدث صوت السين من خلال الهمس جرسا موسيقيا يتناسب مع الإيقاع الداخلي للقصائد وينسج مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر.

- صوت الفاء ورد الفاء في الديوان 441 مرة، ويعتبر صوت الفاء من الأصوات الشفوية الأنفية فهو رخو جرفي، ينطق بأن تتصل الشفة السفلي بالشفاه العليا اتصالا يسمح للهواء بأن يمر بينهما فيحتك لهما مع رفع مؤخرة الطبق لسد التجويف الأنفي، إهمال الأوتار الصوتية يجعلها لا تتذبذب.[2]

ورد صوت الفاء في مجموعة من القصائد منها(قصيدة حكاية الأيام) يقول

فقلت لها تجملتي في فضائي لعل فلول أقداري تجيب[3]

تكررت الفاء هنا 4 مرات.

تكررت أيضا في قصيدة" البحر والرمال":

كفراشة رشفت جوانحها المدى رمشت فأخجلت المساء ترددا

---

[1]- ابن جّني، سر صناعة الإعراب، ج1، 2001، ص65.

[2]- زين كمال الجوبسي ونجلاء عمران، مختارات صوتية، ص103.

[3]- الديوان، ص14.

البحر قصتنا سفائتنا التي نهوى اللّقاء بها فترحل أبعدا[1]

ويقول أيضا في قصيدة" في عينيك":

في عينيك الدافئتين

صمتٌ لربيع آتٍ[...]

في صوتك أغنية[2]

أضفي صوت الفاء موسيقي شعرية تتراقص لها الآذان وخدم هذا المعنى المراد مما ساعد على إبراز ملامح نفسية الشاعر الحزينة.

- **ثانيا التكرار النسقي:**

يعد التكرار النسقي سمة أسلوبية بارزة في بنية الشعر المعاصر وظيفة الشعراء كثيرة انتفاضة من التحرر من القافية، موحدها منهم على الإبقاء على عناصر الموسيقي في القصيدة الشعرية الحديثة.[3]

أنماط عديدة قد وجدنا في ديوان" عندما نقمت علينا الريح" لعلي طه النوباني أنماط من التكرار منها:

أ- **التكرار الاستهلالي**[4]: المقصود به جانب أوائل كلمات الأسطر الشعرية المتتابعة في القصيدة الواحدة: كما في قول الشاعر علي طه في قصيدة" المسافر والطريق":

بعض الوجوه تغيرت

بعض الملامح أشفرت

[1]- الديوان، ص28.

[2]- الديوان، ص30.

[3]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأ المعارف، الإسكندرية، ص41.

[4]- سميرة عطية ويمينة محمدي، البنيات الأسلوبية في ديوان: في الساعة العاشقة مساءً" لشاعر علي حجام، رسالة ماستر في اللغة والأدب العربي تخصص علوم اللسان، قسم اللغة والأدب العربي، 1017/2016، ص65.

بعض الأغاني أصبحت نقشا[1]

كرر الشاعر لفظة" بعض" 3مرات على مستوى ثلاثة أسطر شعرية وتحدث هذه اللّفظة على مستوى الإيقاع، جرسا موسيقيا، أنّ كل شيء في هاته الحياة قد تغير.

لفظة" ربَّ" في قصيدة عنترة ودائرة النحس":

رُبّ أمنٍ لا يكتمل الأفق بها

ربَّ سماء لا يشتعل البرق لها

رُبَّ طريق يتصَدر عيشقا

في أرصفة الرأس

رُبَّ نصٍ يتمرَّد شوقا

رُبَّ دماءٍ ترسم مجدًا أبديًا

في جدران الحقيقي[2]

تكررت " رُبّ" اللّفظية في هاته الأسطر الشهرية 5 مرات فهي الثابت الإيقاعي الذي حافظ على نغم القصيدة ولحنها فالشاعر أراد من خلال هاته الأسطر أن يبني تشعبات للتمسك بالحياة والأمل من خلال كلمة رُبَّ التي شكلت الإيقاع الداخلي للقصيدة وتكررت بشكل تراكمي وهي بنية ممتدة من بداية كل سطر، فكان التكرار وسيلة من وسائل الإثارة والتنفيس عما يعانيه من هموم ومخاوف تجتاح القلوب ومن أمثلة التكرار الاستهلاكي ، تكرار القطعة في قول الشاعر، من قصيدة" صباح":

قالت لي الأشجار...

[1] - الديوان، ص19.

[2] - الديوان، ص62_63.

قالت لي الأقمار...

قالت لي الأحزان...[1]

تكرر لفظة" قالت لي" في ثلاثة مواضع حيث أن الشاعر وكأنه يسرد قصته مع الصباح في الأبيات الأولى ثم يتلقي جوانب عدة: الأشجار، الأقمار والأحزان، أن من يعرف الأقدار يدرك حجم المعاناة والحزن الذي يصيبه حيث أعطي جرسا موسيقيا كاملا أيضا ساهم هذا التكرار في تقوية النبرة الخطابية لما توفره من دفئ عتابي.

ب- تكرار الصيغ والتراكيب:

تكرار العبارات في الّديوان يسوغه إلحاح على جهة هامة في العبارة التي يكررها الشاعر ويعني بها أكثر من سواها ومن أمثلة ذلك في قصيدة" خذلان".

الذئبُ العنزةُ

كان معي ذئبًا[2]

وفي قصيدة" الوجه الثاني" يقول:

بوجهه الثاني

والوجه الثاني للضحية[3]

وفي قصيدة" الكاهن والكلمات"

وينتحر الصمت

---

[1]- الديوان، ص18.

[2]- الديوان، ص15.

[3]- الديوان، ص6.

وتحبو الكلمات

حيث كرر في المقطع الثاني

يتنحر الصمت

وتحبو الكلمات[1]

التذكر للوجوه التي كانت حقيقية في يوم ما التكرار هنا يفيد التأكيد والتفضيل على الصمت الذي هو وعاء.

أيضا في قصيدة" المسافر والطريق":

أتوقف اللّحظات أرنب القمر الذي

رسف الصباح، وجاءني حر ما.

على جمع السكون

أتوقف اللّحظات كما أجمع الكلمات[2]

يقول أيضا في نفس هاته القصيدة:

قال المُسافرُ إنّه

سمع المسافة تتحني

ومن ثمة كررها في بداية المقطع الدي يليه:

[1]- الديوان، ص8.

[2]- الديوان، ص17.

قال الُمسافرُ إنه

فقد الكلاّم[1]

قال الُمسافرُ إنّه

كما علا الأمواج شاهد كوكبا[2]

قال الُمسافرُ إنّه

في حضرية العشق يختزل الزمن[3]

هذه القصيدة هي حوار بين المسافر والطريق حيث أطراف الحديث يتبادل الأدوار مرة لفظة نجدها "قال المسافر إنّه" تكررت أربع مرات بعدها" قال الطريق بأنّه" ثلاث مرات.

أيضا كرر لفظة" هي قصة" في قوله:

هي قصة

لكنها

وجع الشوارع إذا المرافئ كلُها[4]

هي قصة لكنها

[1]- الديوان، ص18_19.
[2]- الديوان، ص20.
[3]_ الديوان، ص22.
[4]- الديوان، ص23.

أحلى القصائد في ثنايا روحك[1]

كل هاته التكرارات في هاته المقطوعة الشّعرية ساهمت في بناء القصيدة وإيقاعها وأعطتها نغما خاصا من خلال هذا الحوار الذي دار بين المسافر والطريق حول الحب والعشق.

1- تكرار الحروف:

2- **أ/حروف الجر:**

سمى البصريون هذه الحروف بهذه التسمية لأنها تجر الأسماء التي تدخل عليها أما الكوفيون قد سمونها أحيانا حروف الإضافة لأنها تضيف الفعل إلى الاسم يسمونها حروف الصفات أحيانا أخرى لأّنها تحدث في الاسم صفة من ظريفية أو غيرها وحروف الجر عشرون هي: من، اللّام، إلى، حتى، عن، على، الباء، في، الكاف، واو القسم، وتاؤه، منذ، ربَّ، عدّا، خلا، حاشا، كي، متى، لعل وعملها هجر الاسم الواقع بعدها مباشرة جر محترما طاهرا أو مقدرا، أو محليا"[2].

نأخذ مثال: تكرر" في" في قصيدة" الكاهن والكلمات" أربع مرات في قول الشاعر

ورملٌ يعيُر فِي الشّرقات

سيف يتوغَّلُ فِي القلب

ونارٌ تُضَرم فِي الساحات[3]

دلاّلة" في" هي الظرفية حقيقة أو مجازا والتعليل والمصاحبة والمقايسة.

---

[1]- الديوان، ص23.

[2]- محمد أسعد النادري، نحو اللّغة العربية، المكتبة العصرية، دار النموذجية، بيروت، ص98.

[3]الديوان، ص9.

"على": يقول الشاعر في قصيدة" قصص الدوار"

والوحشة الأولى تنام علىالطَّريق

تمضي علىالأشواك حافية القَدم[1]

دلالة على الاستعلاء حسا ومعنى والمصاحبة والتعليل والظرفية.

"من" تكرر في مختلف القصائد قصيدة" عنترة ودائرة النحس":

لا بركات تشبع ماء

من حلقات اليأس[2]

وقوله في قصيدة" رحلة في جسد الإفتراس":

صدرًا

وثنايا من أصوات[...]

والراحل ...

حتى لا تعرف أحيانا من أصوات[3]

ّدلالة الحرف" من" هنا الجزئية والتبغيض.

حرف" الباء" يقول الشاعر في قصيدة" عندما نقمت علينا الريح":

قُربَ صمت القبور

---

[11]- الديوان، ص11.

[2]- الديوان، ص62.

[3]- الديوان، ص ص42_43.

كان ضجيج المواسم يختفي بالمواعيد التي نسبتها[1]

أيضا قصيدة" البحر والرمل":

فشكلت روحي بأّك حبيبتي ومدائن الدنيا تضيء على الصدى

الرمل في الصحراء يصح لؤلؤا إنّ زينت قدماك بظهر المدى[2]

دّلالة حرف" الباء" وتكون للإلصاق والاستعانة، التعددية، التعليل، المصاحبة، والظرفية وكذا والمقابلة والقسم وأخيرا التأكيد وهي الزائدة لفظا.

حرف" عن" يقول الشاعر في قصيدة" عنترة ودائرة النحس":

وأنا أذكر

حين رفعت الصّخر عن الورد الأحمر[3]

أيضا في قصيدة" سمينة":

وطمأنينة يسكنها الحذر

البعيدون عني ليس خرافة[4]

دّلالة" عن" تكون المجاورة والبديل والتعليل.

حرف" اللاّم" في قصيدة" مرثية الغريب":

تسافُر طامعا للشمس يوما وترجع ذابلا ترسي السحابا[1]

[1]- الديوان، ص39.

[2]- الديوان، ص29.

[3]- الديوان، ص63.

[4]- الديوان، ص67.

أيضا قوله في قصيدة" عندما نقمت علينا الريح":

قُربَ حينما كان مزراب السماء يدمدُم

باتا كان معنوما للنباتات الشاصقة[2]

دّلالة حرف اللّام تكون للملك والتعليل العاقبة التعددية والعفوية وكذا التعجب.

"إلى" يقول الشاعر في قصيدة" لقاء العاشقين":

وكان على الأشجار دمعٌ كما الندى وباب على الأفوار إلى السحر[...]

كصيع تّورت على صديه الشمس تنفس مشفافي أردى إلى الفجر[3]

دّلالة الحرف" إلى" تكون لانتهاء الغاية والمصاحبة.

ت-حروف الاستفهام:

الاستفهام: هو استعلام ما في ضمير المخاطب وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين أولا وقوعها، حصولها هو التصديق وإلا فهو التصدر.[4]

"هل": هو حرف موضوع الطلب التصديق الإيجابي، فلا يفيد التصديق بالسلب ولا يفيد التصدر.

ورد حرف الاستفهام في قصيدة" رحلة في جسد الافتراس" يقول:

---

[1]- الديوان، ص46.

[2]- الديوان، ص40.

[3]- الديوان، ص44.

[4]- الجرجاني، التعريفات، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1997، ص25.

هل يتبع روحي في رحلتها؟

هل يندّر في تغب أسود؟[1]

"كيف": اسم للاستفهام عن حالة الشيء، مبني على الفتح ومحله بحسب موقعه في الكلام.

ورد اسم الاستفهام كيف في قصيدة" الكاهن والكلمات" يقول فيها:

كيف يغني؟

كيف يرحل بعض نشيدي؟[2]

وردت أيضا في قصيدة" عندما نقمت علينا الريح": يقول فيها:

كيف قالت عليك؟

كيف قالت عليك النحل أشباه الزهور؟[3]

"ما": اسم للاستفهام عن غير العاقل.

وردت في قصيدة" عندما نقمت علينا الريّح يقول فيها:

ما الذي جمع النوارس قرب طلعتها؟

"أين": اسم للاستفهام يدل على المكان وردت في قول الشاعر في قصيدة" عندما نقمت علينا الريح":

[1]- الديوان، ص42.
[2]- الديوان، ص9.
[3]- الديوان، ص36.

أين الشاطئ؟

أين ملامحي الجميلة؟[1]

ث- تكرار حروف العطف:

العطف: هو الذي يجمع بين جملتين من نوع واحد أو اسمين بحركة واحدة[2]، وحروف العطف هو الواو، الفاء، حتى، أم، أو، أما، لكن، بل، وهي حروف للمعاني وكانت حروف العطف كثيرة الورود في الديوان لأنها تربط بين الأسماء والأفعال والجمل نذكر منها:

" الواو": تفيد المطلق الجمع بين المتعاطفين المعطوف والمعطوف عليه، فلاّ يدل على ثوابت بينهما دلالي ولا على تغليب، ولاّ على .

مثلا: في قصيدة" قوانين الحبيبة" ورد حرف الواو فيها 10 مرات يقول فيها:

ألا الفراشة وهي ترسمني

وتعلو بدموع كالحريق

ولسوف أهديها القصيدة

والمشاعل والرؤى

ولسوف تهديني الصديق

ولربما في رحلة[...][3]

يقول أيضا في قصيدة" المسافر والطريق" حيث ورد حرف الواو فيها تسع مرات

[1]- الديوان، صفحة نفسها.

[2]- فريد الشيخ، معجم الإعراب للطلاب، دار الكتب الجامعية، ط1، بيروت، 2006، ص31.

[3]- الدايون، ص24.

شجر المرافئ

والنوارس

ورأى الخفيف مسافر في ركب

فوجه المناع

وسار في رَكب الخفيف[1]

3-تكرار اللاّزمة:

التزم علي طه النوباني في بعض قصائده كلمات معينة فيبلغ التكرار ذروته مثل قصيدة" لوز ودمع" كرر عبارة "لأكثر من ألف مرة" يقول:

لأكثر من ألف مرة

تلاقي الأحبة بين المرافي يوما

ويرتحلون

لأكثر من ألف مرة

يطل الغياب ويبقي الجنون[...]

وبحر يباعد بين الندى والغصون

لأكثر من ألف مرة

يجيء الصباح كفيف[2]ا

[1]- الديوان، ص ص17_18.

[2]- الديوان، ص51.

أكد الشاعر تكرار هاته العبارة ليشكل لاّزمة إيقاعية تنظيمي النص من أوله إلى آخره فهو يؤكد أيضا على تكرار اللاّقاء والفراق بين الأحبة.

كرر الشاعر أيضا أداة التشبيه" كان" في قصيدة" حكاية الأيام" يقول فيها:

كأن حكاية الأيام نار تأجج عندما يأتي الغروب

كأن قيمة العشاق طوق تؤلفه المواجع والكروب[1]

تكررت أيضا في البيت التاسع العاشر يقول:

كأن حكاية الأيام ثلج يذوب إذا تجمدت القلوب

كأن حكاية العشاق ينظر تموجه الأوجد والسهوب[2]

كرر الشاعر أيضا الأبيات 21، 22، 23، صفة التشبيه" كأن" حيث شكلت إيقاعا متنغما جعل منها لاّزمة إيقاعية ودّلالية تعبر عن حيوية بماهية الحياة والحب، يضع التكرار في شعر علي طه وسيلة للاستقراء للمواقف المختلفة وقد ينحصر لإحداث التوازن الصوتي أو للصورة اللّغوية.

ومن خلال هاته التكرارات للحروف للجمل والتراكيب نلاّحظ أنّ سمة التكرار ساهمت في بناء بنية الأسلوبية على مستويات عدة عن طريق الإيقاع الخاص به الذي هو مكون أساسي ورئيسي في اللّغة وهو وسيلة أسلوبية فعالة في شد انتباه القارئ وإظهار المعنى الحقيقي للجملة الشعرية.

[1] - الديوان، ص12.

[2] - الديوان، ص13.

الفصل الثاني:سمات الأسلوبية في البنية التّركيبية

المبحث الأول: الجمل وأنواعها

المبحث الثاني: ظاهرة التقديم والتأخير

مقدمة:

يهدف هذا الفصل إلى دراسة نصوص أدبية مختلفة من حيث التركيب، فدرسنا هذه النّصوص دراسة أسلوبية من ناحية المستوى التركيبي، تناولنا فيه مفهوم الجملة وأنواعها وأقسامها عند المحدثين والقدماء.

فدرسنا نمط الجملة الشّعرية فوجدنا أن المبدع يزاوج في استعمال الجملة الخبرية والإنشائية. فاستعمال أسلوب الشرط حسب مقتضى سياق النّص والمعنى الذي يريد توصيله للقارئ، واستعمل أسلوب الشّرط حسب مقتضى سياق النّص والمعنى الذي يريد توصيله للقارئ، واستعمل في الجملة الإنشائية الاستفهام والتشبيه والنفي وهو تنّوع احتاجه المبدع إلى توصيل رسالات عديدة لتوسيع دلالاته وتنوعه.

وقد ناقشنا التقديم والتأخير في النّص، فكشف المبدع عن صورها تقديم الفاعل على فعله، وتقديم الظّرف وتقديم العجز على الصّدر، وهذا الأخير من الأشكال البلاغية التي تسهم في إنتاج البلاغة.

المستوى التركيبي:

يوحي هذا البحث إلى دراسة المستوى التركيبي(النّحوي)، وذلك من خلال تحليل البنى التركيبية" عندما نقمت علينا الريح" انطلاقا من تحليل الظواهر اللّغوية النّحوية للكشف عن القوانين الدّاخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية. ابتداءا من الكلمة إلى أن نصل إلى الجملة التي يكون فيها بعد ترابطها خطاب ممّيز فالجملة تعد المحرك القوي للّص. لابد أوّلا من تحديد مفهوم الجملة، حيث اختلف الدّارسون من تحديده من خلال الصعوبات التي يراد بها وتبرز تلك الصعوبات في كثرة تعاريفها. أوّل من استعمل مصطلح الجملة، بمفهومه النّحوي أبو العباس المبرد(ت: 258هـ) يقول:" وإنّما كان الفاعل رفعا، لأنّه هو والفعل جملة يحسن عليها السّكوت وتجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر، فإذا قلت: قام زيد، فهو بمنزلة قولك: القائم زيد".[1]

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور" أن الجملة واحدة الجمل، والجمل جماعة الشيء، وأجمل الشيء جمعه عن تفرقة".[2]

وقال تعالى" لَولاَ نُزِّلَ عَلَيهِ القُرآنُ جُملَةً واحِدَةً"[3]

وقد جاء في كتاب العسكريات في النّحو العربي:" إنّ الجمل تغيرها العوامل، وهي كلام عمل بعضه في بعض فهي تحكي على ألفاظ"[4]

---

[1]- المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظمية، 1994، ج1، ص490.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة(ج ل م) ج1، دار صادر ، ط3، 1994، بيروت، لبنان، ص685.

[3]- سورة الفرقان، الآية 32.

[4]- أبي علي النّحوي، مسائل العسكريات في النّحو العربي، تح: علي جابر المحضوري، دار الثقافة للنشر، دط، 2002م، ص30.

من خلال هذه الأقوال نجد أنّ الجملة هي الكلام مع وجود روابط تغيّبها أو عوامل ليضيف بعضه لبعض. وإذا رجعنا إلى الدّراسات النحوية القديمة عند العرب القدامى لا نجد تحديدا واضحا لمفهوم الجملة، كمفهوم مستقل بنفسه.

وقد خلط النّحاة بين مفهوم الجملة ومفهوم الكلام، ومنهم ابن جني(ت: 392هـ) حيث يقول:" أمّا الكلام... فكل لفظ استقل بنفسه، وجنيت منه تمرة معناه فهو كلام"[1]... وقال في اللّمع:" وأمّا الجملة فهي كل كلام مفيد مستقل بنفسه"[2]. ومن هنا نرى أن الفرق بين الجملة والكلام: الجملة تأتي تامة المعنى وتتضمن إسنادًا أصليا تقصد لذاتها أولا مع ارتباطها بوسائل ما ذكر عن الجمل(كالمصدر، الفاعل والمفعول...إلخ. أمّا الكلام فهو مجموعة من الكلمات مرتبطة مع بعضها البعض مبنية بناء لغويا مفيدًا يحسن السكوت عليه، عكس الجملة لا تعطي معنا يحسن السكوت عليه فالدّكتور راشد بن هاشل الحسيني يفرق بين الكلام والجملة من خلال قوله:" والفرق بين الجملة والكلام، أنّ الجملة ما يتضمن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أوّلا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ وسائر ما ذكر من الجمل، فيخرج المصدر وأسماء الفاعل والمفعول، والصفة المشبهة والظّرف مع ما أسندت إليه، والكلام ما تضمّن الإسناد الأصلي وكان مقصودًا لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس"[3]

يهني أن الجملة التامة التي يصح السّكوت عليها هي الأهم في دراستنا الآن.

[1]- ابن جني، عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، ج1، 1983م، ص17. ثلاثة أجزاء، ج1، ص416.

[2]- ابن جني، اللّمع في العربية، تقديم وتحقيق وتعليق د/ حسين محمد شرف، ط1، 1978، ص110_341.

[3]- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنية التركيبية ودلالتها في قصيدة" يا عرب" لهلال السيابي، مجلة جامعة البعث، مج38، العدد1، 2016م، ص174.

- **أنواع الجملة:**

تتركب الجملة التّامة التي تعبّر عن أبسط الصور الذهبية التي يصح السّكوت عليها من ثلاثة عناصر أساسية:

1- المسند إليه(المبني عليه).

2- المسند الذي يُبنى على المسند إليه ويتحدث به عنه.

3- الإسناد أو ارتباط المسند بالمسند إليه.[1]

والمسند إليه والمسند عنصران أساسيان في الجملة مثلا فالجملة الاسمية تتكون من مبتدأ وخبر، فالمبتدأ في صورته الأساسية يكون في أول الجملة لفظا ورتبة، ويسمى بالمسند إليه وحكمه الرّفع، أما الخبر أو المسند فهو الرّكن الثّاني الذي يتم فيه المعنى وتحصل به الفائدة، فيأتي تاليا للمبتدأ المحكوم وحكمه الرّفع وليست هذه التسمية(المبتدأ والخبر) شكلية بل هي وظيفية.

يمكن أن تدخل على الجملة عناصر نحوية أخرى كالنّعت، الإضافة، الظّرف... وأساسها المبتدأ والخبر." والمسند والمسند إليه هما الركنان الأساسيان وهما لا يغنى واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدّا، وليس معنى ذلك أن المسند والمسند إليه واجبا الذّكر، فقد يحذف أحدهما وقد يحذفان معًا إذا دل عليهما دليل ، فتظهر الجملة في أقصر صورها"[2]. أما الإسناد" فهم ضم كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى على وجه يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمصدوق أم مفهوم الأخرى"[3]

[1]- المخزومي مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م، ص31.

[2]- نفسه، ص33.

[3]- ابن يعقوب المغربي، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: د/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006م، ج1، ص107.

- **أقسام الجملة عند القدماء:**

قسم النّحاة القدماء الجملة إلى قسمين: فعلية واسمية، وهذا ما سبق ذكره عند المبرد للجملة لما قال:" فالفاعل والفعل بمنزلة الإبتداء والخبر إذا قلت: قام زيد، فهو بمنزلة قولك: القائم زيد..."[1]

من حيث تركيب الجملة تحدث ابن هشام عن الوحدات الكبرى والصغرى للجملة فقد تعرض لها بصورة مفصلة في الجزء الثاني من كتابه" المغنى"من حيث أقسامها ومحلّها من الإعراب، وفي كونها بسيطة ومركبة، غير أنّ الدراسات افتقرت للكثير من الجوانب كالكشف عن الدلالات الذاتية والحداثية والزّمنية والمكانية.

الجملة الكبرى هي الجملة الاسمية التي خبرها جملة والجملة الصغرى هي المبنية على المبتدأ"[2]، فمثلا: جملة:" محمد سافر أخوه" جملية كبرى و" سافر أخوه" التي هي خبر للمبتدأ" محمد" جملة صغرى.

- **أقسام الجملة عند المحدثين.**

نظر المُحدثون إلى الجملة من رؤى عديدة لخصّها الدكتور راشد بن محمد هاشل الحسيني في ثلاث اتجاهات:

1- الاتجاه الأول:" اعتمد الإسناد، فقد جعلها محمد إبراهيم عبادة ستة أقسام"[3] البسيطة(اسمية وفعلية) ، والممتدة، المزدوجة أو المتعدّدة، والمركبة، والمتداخلة، والمتشابكة.

[1]- المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظمية، 1994، ج1، ص490.

[2]- ابن هشام، المغنى، اللبيب، ص497.

[3]- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص53_154.

ومن يمعن النظر إلى تلك الأقسام إستنادا إلى تركيبها النحوي نجدها أّنها بلا تخرج عن نطاق البساطة والتركيب.

2- الاتجاه الثاني: اعتمد نوع المسند ومنهم" محمود أحمد نحلة" الذي جعل الجملة أربعة أقسام

2-1- الجملة الاسمية: التي لا يكون فيها المسند فعلا، ولا جملة.

2-2- الجملة الفعلية: التي يكون المسند فيها فعلا.

2-3- الجملة الوصفية: التي يكون فيها المسند وصفا(اسم فاعل، اسم مفعول...).

3- الاتجاه الثالث: يجمع بين المعنى والمبنى، ويمثله الدكتور تمام حسين، فقد رأى أن الجملة أقسام ثلاثة: اسمية وفعلية ووصفية.

وفي كون هذه التقسيمات نجدها أنها لا تخرج عن الجملة الخبرية أو الإنشائية وقد نّوع الشاعر في استخدام هذين الجملتين بأساليبها المختلفة وسوف نقف أمام كل واحدة على حدى.

1- الجملة الخبرية:

" الجملة الخبرية هي تركيب إسنادي يمكن وصفه بالصّدق أو الكذب"[1] وهي تقابل الجملة الإنشائية التي لا يصح مضمونها لا بالصدق ولا بالكذب، والمعاني تدور في فلك الوجدان والإدراك باحثة عن تراكيب لغوي ملائم لوتيرة الإحساس فيخرج بعضها في تراكيب لغوية خبرية وبعضها الآخر تراكيب لغوية إنشائية. فالأسلوب الخبري أقرب إلى الوجدان الهادئ.

[1]- ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج3، ص52.

2- أسلوب الشرط:

الشرط يتكون من جملتين مبتدئتين بأداة، وهو مبني بالتحليل العقلي على فرعين: الأّول بمنزلة السبب والثاني بمنزلة المسبب، يتحقق الثاني بالأول وينعدم إذا انعدم." وجملة الشرط كانت مستقلة بنفسها فلما دخلت عليه أداة الشرط علّقت معناها وربطتها بجملة أخرى لتتكون منها جملة واحدة تتضمن فكرة واحدة".[1]

وقد استعمل الشاعر علي طه النوباني أسلوب الشرط في موضعين: موضع جاءت في موضعها الأصلي وأخرى في موضع جاء فيه عنصر التأخير. وقد بلغ عددها 12 مرة في الديوان وكلّها بأداة" إذا" نذكرها:

وجاءت متفرقة في كل الديوان:

- خيالات أداعبها بصوتي إذا نضبت بيد دني الشحوب[2]
- كأن حكاية الأيام ثلج يذوب إذا تجمدت القلوب[3]
- إذا اشتعلت جوانحك اشتياقا كتلك الّنوى وثوى القريب[4]
- وما شغف المفارق بالتداوي إذا وصف الفراق لك الطبيب[5]"

هي قصة

لكّنها

وجع الشّراع إذا المرافئ كّنها

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص235.
[2]- الديوان، ص12.
[3]- نفسه، ص13.
[4]- نفسه، ص15.
[5]- نفسه، ص15.

عرفت لحن الشهاد

- العشق منزلة إذا بلّغتها آنست نورا فوق روحك يمطر[1]
- ليت الدّروب إذا حلت أرجاؤها من طيف نورك تمحي وتغّير[2]
- ليت الهموم إذا أتتك حبيبتي تنسل من روح الحياة وتضمر[3]
- بعض المرايا تجبر البكاء إذا ماء جزت عن الوقوف[4]
- دروب العمر تجسدها حكيما إذا ما ملّ يحترق السّبابا[5]
- وإذا المرافئ أسدلت أشارها تبكي الشفائن فوق حبات النّدى
- وإذا الزّمان المرّحل ساحتي ما نفع أن تحكي وأن تتمردا

إذا أمعنا النّظر في الأبيات التالية:

- خيالات أداعبها بصوتي إذا نضبت يبدّدني الشحوب
- كأن حكاية الأيام ثلج يذوب إذا تجمدت القلوب
- وما شغف المفارق بالتداوي إذا وصف الفراق لك الطبيب
- دروب العمر تحسبها حكيما إذا ما ملّ يحترف السبابا

نجد أن الشاعر قدم وأخر، وعنصر التقديم والتأخير يمثل عاملا مهما في إثراء اللّغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النّص الشعري مما يجعله أكثر حيوية.

[1] - نفسه، ص26.
[2] - نفسه، ص27.
[3] - نفسه، ص49.
[4] - نفسه، ص35.
[5] - نفسه، ص49.

وإذا نظرنا إلى عناصر ترتيب البيت نجد أن العجز فيه جملة الشرط(إذا نضبت يبّددني الشحوب) والصدر فيه جواب الشرط(خيالات أداعبها بصوتي) وإذا أمعنا النّظر أكثر نجد أن" إذا" تلاها الفعل مباشرة وهذا أصل الكلام قد جاء الفعل في موضعه" فأصل الكلام أن يتصّل الفعل بفاعله ويؤخر المفعول به، وللتأخير حكمة بلاغية وهي أن النفس تتشوق للمتأخر"[1].

فجاءت جملة الشرط جملة ماضية لأن النّضوب للشاعر بمعنى نفادو القضاء على الشيء نفادا تاما لهذا ما جعله يستخدم الفعل الماضي لجملة الشرط. وذلك لمجيء لفظ الماضي معها لكونه أدل على تحقيق الوقوع، ما يميّز هذا التركيب اللغوي أنّ الشرط وجوابه، وفي الأبيات المذكورة السابقة جاء مثل سابقه في نظام الترتيب الجملي.

وفي هذا البيت الذي سنذكره يأتي الترتيب الجملي كالآتي:

1- وإذا المرافئ أسدلت أستارها تبكي السفائن فوق حّبات النّدى

2- وإذا الزّمان المرّحل ساحتي ما نفع أن تبكي وأن تتمردا

فجملة الشرط في البيت(1) أثبتت أنّه إذا وجدت السفن أن المرافئ مغلقة في وجهه فإنّها تبكي رغم أنّ لديها أحلاما جميلة تشبه حّبات النّدى,

أما في البيت الثاني كتابة عن التمرد والصراخ فالشاعر هنا تكالبت عليه الظروف والمصائب فما فائدته من التمرد والصراخ فهو في حالة إحباط.

[1]- الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، 1988، ج1، ص62.

الجمل الاسمية:

القصائد الأولى في الديوان يغلب عليها الجمل الاسمية، وربّما يعلن الشاعر بعض المواقف من خلال هذه الصّيغة التي توحي بمجموعة من الأفكار والدلالات الأقرب إلى السّكون والثّبات، يقول في أّول قصائد الديوان:

الذّئب العنزة

كان معي ذئبا

وكان فريسة كلب أسود

عيناه الواهيتان

تجعله أرجوحة شبح نائم

يوما يفترس اللّيل

ويوما يتغمد في ماء الخذلان[1]

بدأت هذه القصيدة بأربع جمل اسمية تلاها ثلاث جمل فعلية، وكأّنها توحي بما سنراه في الديوان كاملا من حيث أّنهسينتقل من التّأسيس لمجموعة من الأفكار إلى تقليبها في دائرة الفعل. وضمن الإطار التّأسيسي للأفكار تقع القصيدة الثانية التي تحتوي جملة فعلية واحدة:

بوجهه الثاني

الوجه النّاعم للضّحية

[1] - الديوان، ص5.

بكى حتى رأيت أحزاني ضبابا

ويدي بندقية[1]

وهذه القصيدة هي الحد الفاصل بين الإنشاء والخبر في هذا الديوان لأن أّول جملة تظهر فيها.

سأكسر بوصلتي

وأطير بعيدا

أيا كان الّدرب

سأعرف ما لم أتخيل يوما

فالشوك جميل أيضا[2]

وفي قصيدة" الكاهن والكلمات" التي يغلب عليها الجملة الفعلية، وتحديدا الفعل المضارع(ينتحر، تحبو، يتجّرع، يتمطى، يسمع، ينتحر...) وتأتي كل هذه الجمل بصيغة الإثبات حتى إذا ما بلغنا نهاية القصيدة يأتي الّفي" ولم يقطف من شمس الظهر سوى الحسرات"، وكما في قصيدة السابقة يغلب على مطلعها الخبر وعلى الّنصف الثاني منها الإنشاء:

لكن الباب كتاب لا يفتح إلا للصدفة

كيف يغني؟

كيف يرتل بعض نشيد؟

ولسان الصبح مليء باللاّكنات[3]

[1]- الديوان، ص6.

[2]- الديوان، ص7.

[3]- الديوان، ص9.

أّما قصيدة" حكاية الأيام" وهي قصيدة من الشعر العمودي فتتعّدد الأساليب فهي ويتنقل الشاعر بينها برشاقة وتموج إيقاعي متناغم جاعلا من صيغة" التشبيه كأن" لازمة إيقاعية ودلالية تعّبر عن حيرته بماهية الحب والحياة فترد هذه الصيغة في الأبيات 4، 5، 9، 10، 21، 22، 23، ومن ذلك قوله:

كأن حكاية الإنسان سطر يخيط حروفه دمع سروب

كأن براثق الأّيام وحش وبيدره البياض والقلوب

كأن الأرض تنبتنا زهورا فيحصدنا التّهجم والنحيب[1]

ويرد أسلوب الشّرط في القصيدة في أماكن متعّددة، وأهّمها مطلعها:

يكاد القلب من وجد يذوب بريٌء ليس تبرحه الذّنوب

خيالات أداعبها بصوتي إذا نضبت يبّددني الشحوب

فإذا ما نضب عالم الخيال، دخل الشاعر في موجه الشحوب[2]، والحزن، وأصبح وجه الحبيبة بعيد المنال:

ووجهك بات ترحالا بعيد تضيع على مسالكه الّدروب[3]

وتتدخل أساليب الشرط والاستفهام والطلب في الأبيات:

أقول لهّمتي شدّي وثاقي فهذا الّدرب أفاق كسوب

أقول وقد تملكني اغترابي وراحلتي توازنها شعوب

[1]- الديوان، ص14_15.

[2]- نفسه، ص12.

[3]- نفسه، ص12.

إذا اشتعلت جوانحك اشتياقا وكبلك الّنوى وثوى القريب

فما نفع المجيء بغير حظّ سوى سهم يطير ولا يصيب

وما شغف المفارق بالتّداوي إذا وصف الفراق لك الطبيب[1]

كما نلاحظ التّداخل المثير بين التشبيه والنفي في الأبيات:

وكأس غيمة هطلت عليها رياح ندى فباح لها الغريب

تويك العمر في فتح صغير مشعشعة أناملها تريب

يجيء الفجر أشجارًا وماء يغني والّفوارس تستجيب

يضيع اللّوز في رمل الليالي فيختلط المناكد والحبيب

فهذا الرأس ثالثة الأثافي وهذا العمر ديدنه عصيب

سجال ليس بصنعة اقتدار وفوز ليس يحصده الأريب

كقاتلة تجوب الأفق حتى تبوء بما يخلّفه اللّهيب

فلا قدم تسير إلى الأماني ولا خصم له قلب[2]

وهكذا فإنّ القصيدة تنتهي باللّفي، وسنجد لاحقا أنّ هذا مطرد إلى حدّ كبير في شعر علي طه النوباني، فاللّغة الشعرية عنده قائمة على تقليب الأفكار، وتجريدها من خلال قطوف من الصور الشعرية، والتأكيد على اللّفي من خلال التمرد والاحتجاج والرّفض.

وقد يذهب إلى أسلوب الإنشاء في نص من أوّله إلى أخره كما في قصيدة" فراشتي الحبيبة" حيث يقول:

[1] - نفسه، ص15.

[2] - الديوان، ص15_18.

يوما سأنسى كل شيء في الطريق

إلا الفراشة وهي ترسمنى

وتعلو في دموع كالحريق

ولسوف أهديها القصيدة

والمشاعل والّرؤى

ولرّبما الساعات في برد المدى

فأضعها....[1]

أما قصيدة" عندما نقمت علينا الريح" وهي صنف من قصيدة النثر حيث أنها لا تلتزم بعروض الخليل، فيمكن أن نطلق عليها قصيدة الصّور الشعرية المتراكمة والاستفهام والّنفي، فبعد أن يصف الشاعر مشهدا غرائبيا في مطلع الّنص يلجأ إلى الاستفهام.

أين الشّاطئ؟

أين ملامحي الجميلة؟[2]

ويأتي بالجواب على ألسنة أعمدة الهاتف والبرتقال على سبيل الاستعارة وهو هنا يصنع عالما محسوسا من الجمادات بديلا عن البشر رّبما لإحساسه بفشلهم في التقاط روح الحياة، ومن ذلك قوله لحبيبته والذي يثير استفهامات أخرى:

قلت لها: غدا كان جميلا

لكّنه فوق أغصانها باح فاحترق

[1] - الديوان، ص24.

[2] - الديوان، ص31.

قلت لها: حديقتي خلف عينيك فاقتربي

نجمع الزّهر ونهديه المساء

قلت لها: ما يضر اللّيل لو جئنا معا

وذاب البنفسج قرب أعيننا الحزينة؟[1]

وهكذا فالشاعر يناوب بين الخبر والاستفهام في طرحه شخصية المرأة بعينها:

قرب شهوة كان الكلام مختلطا

والحروف تلتوي مثل المعكرونة

حصان يسابق حتى يرى ذيله في أوّل الطريق

ماذا يقول القائد المشؤوم؟

كيف يلوح للعائدين؟[2]

وينتقل أسلوب الاستفهام إلى مجموعة من المقابلات:

بعض المرايا تحجير البكاء إذا ما عجزت عن الوقوف

وبعضها تجيز الانتحار

بعض الحكايات تقول بأننا جئنا للصّواب

وبعضها تصنع من وجع الحصان حياة الكلاب

بعض الأغاني تعزف شهوة الكلمات للبوح

وبعضها تكتبنا بالرّماد

[1] - الديوان، ص33.

[2] - الديوان، ص35

فتنطلق الأسئلة من جديد:

ما الذي جعل الّفوارس قرب طلعتها؟

كيف خالت عليك؟

كيف خالت على النحل أشباه الزّهور؟[1]

ثم بّين الشّاعر الخديعة التي وقع فيها فقد انسلخ الإنسان عن الطبيعة، وفقد قدرته على التمييز:

نقمت علينا الريح

فانكسر الزّجاج

لا حقائب

لا أغاني

لا قماشا تلّونه فلنعرف صوتنا[2]

ويلجأ الشّاعر هذا إلى نفي الجزء بهدف نفي الكل، مكّررا هذا الأسلوب في موقع أخر.

كنت أردّد لا للغياب

وكان المساء يقلب ألبوم الصّور

وهكذا تنتهي القصيدة بالّنفي

غير أن أوراقنا كانت مخربشة مثل أغصان الشجر[3]

وعلى الرغم من ذلك فما زالت الطبيعة تسكنه وما زالت أوراقه مخربشة مثل أغصان الشجر

[1]- الديوان، ص36.

[2]- الديوان، ص37.

[3]- الديوان، ص39.

❖ **ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان" عندما نقمت علينا الريح" لعلي طه النوباني.**

يتعلق التقديم والتأخير بترتيب عناصر الجملة في اللّغة العربية، والجملة في اللّغة العربية فعلية أو اسمية، فإذا كانت الجملة فعلية فالفعل هو المقدم، وإذا كانت الجملة اسمية فالأول مبتدأ.

وقد ورد التقديم والتأخير، وخلخلة بنية الجملة في أكثر من موقع لدى النوباني، وبدأ الأمر وكأّنه يطور غايات جديدة للتقديم والتأخير، ففي قصيدة" خذلانّ يقول:

عيناه الواهيتان

تجعله أرجوحة شبح نائم[1]

وتقدير الجملة هنا" تجعله عيناه الواهيتان أرجوحة شبح نائم" وهو هنا يريد التأكيد على ضعف الّرؤية والإبصار، وهذا يرتبط بالدلالة الكلية للّنص من حيث أن الموصوف هنا كيان فوضوي يفترس حتى اللّيل ويخذل أصدقاءه.

ومثل ذلك يحدث في قصيدة" الوجه الثاني"

بوجهه الثاني

الوجه الناعم للضّحية

بكى حتى رأيت أحزاني ضبابا

ويدي بندقية[2]

والترتيب الأصلي للّنص" بكى بوجهه الثاني الوجه الّناعم الضحية حتى رأيت..."

[1] - الديوان، ص5.

[2] - الديوان، ص6.

وهو يقدم الوجه الثاني في مطلع النّص ليبرز أداة الخداع التي يستخدمها ذلك الشخص

وقد يأتي التقديم بدلالة الشرط

تعجبني

حين تعود لأصلك[1]

وهو بذلك يقول بأنّ ذلك الشخص لا يعجبه دائما، وإنّما يعجبه فقط عندما يعود لأصله، وهي صيغة ربما تكون جديدة من حيث أنّه تتضمن معنى الشرط دون أن تحتوي على أي من أدواته.

أمّا قصيدة" الكاهن والكلمات" فيرد فيها تعبير" أشباحا كانوا" وحيث أنه يعبّر هنا على أن الماضي بشخوصه ومكوناته أصبح وهما غير حقيقي" أشباح" فقد قدم خبر كان لأهميته، ثم يقدم المفعول على الفاعل في قوله:

كم داعب صمتي وجهك[2]

فالصّمت هنا هو وعاء التّذكر حيث كان يتذكر الوجوه التي كانت حقيقية في يوم ما. والصمت هنا هو المعادل السلبي للأشباح، وكلاهما غير ملموس وغير مادي.

وفي قصيدة" فراشتي الحبيبة"

تبدأ بتقديم ظرف زمان:

يوما سأنسى كل شيء في الطريق[3]

[1]- الديوان، ص7.

[2]- الديوان، ص8.

[3]- الديوان، ص24.

وفي تقديري أنّ تقديم ظرف الزّمان هنا يعبّر عن قلق الشاعر ورغبته الملحة في النسيان وتساؤله المستمر عن ذلك.

وفي قصيدة" البحر والرّمال" نقرأ:

كفراشة رشفت جوانحها المدى رمشت فأخجلت المساء توّددا[1]

وهو هنا يقدم العجز على الصّدر، والتّرتيب الأصلي للبيت:

رمشت فأخجلت المساء توّددا كفراشة رشفت جوانحها المدى

وإنّما جاء التقديم للتشويق، فما هو ذلك الذي يشبه فراشة بهذه الصّفات، فيزدك بعد ذلك أنّها أخجلت المساء توّددا.

وفي قصيدة" عندما نقمت علينا الريح":

دائما

كان قرد يلعق الزّفت[2]

وهو هنا يؤكّد على دلالة الاستمرارية في الفعل فيقدم كلمة دائما لأنّه لو كان القرد يلعق الزّفت مرّة واحدة لكان ذلك أمرا عاديا لا يبعث على الانزعاج ، ولكنّه في كل يوم يمارس هذه الصّورة المقززة التي يبدأ بها النّص رابط إياها بشيء من مستلزمات الحضارة الحديثة وهو الزّفت الذي تعبد به الطّرق.

[1] - الديوان، ص28.

[2] - الديوان، ص31.

وأصل العبارة" كان دائما يلعق الزّفت" لكن مركز الفكرة هو" دائما"، لذلك تقدمت لتعلن أن المدينة الحديثة هي لعق الزّفت الأسود البشع في مقابل الصّور التي ستأتي في الّنص لتصف الكروم على الجبال والطبيعة والفناء.

وتستمر أمثلة التقديم والتأخير في شعر النوباني، فيقول في قصيدة" مرثية الغريب"

رأيتك والليالي مقمرات ووجهك يا أبي يحي الشبابا[1]

ويقول:

فهذا السيف مرآة تراه لوجهك قبل أن يغدوا سرابا[2]

وترتيب الجملة الأصلي:

فهذا سيف تراه مرآة لوجهك...

أّما قصيدة" لوز ودمع" فتتكّرر فيها عبارة" لأكثر من ألف مرّة" وتسبق جملا يفترض أن تكون بعدها مثل:

لأكثر من ألف مرّة

تلاقى الأحبة بين المرافئ يوما

ويرتحلون[3]

[1]- الديوان، ص48.

[2]- الديوان، ص47.

[3]- الديوان، ص51.

والتقديم هنا يفيد التأكيد على تكرار اللّقاء والفراق، لكنه في الوقت نفسه يشكل لازمة إيقاعية تنتظم في النّص من أوّله إلى آخره.

أمّا قصيدة" كأس آخر من بيروت" فيأتي فيها تكسير متتابع لبنى الجمل ليعبّر عن حالة الدّهشة المترافقة مع أثر الكأس:

- سرى في وجهي خدر سرى خدر في وجهي
- غابت في البّر حكايات البحر غابت حكايات البحر في البّر
- كان بعيدا شجر يحكي كان شجر يحكي بعيدا
- يتصاعد من روحي صوت أولّي[1] يتصاعد صوت أولّي من روحي

هكذا يأتي التقديم والتأخير في شعر النوباني متسقا مع البنية الدلالية والتكوين التصويري للقصيدة.

من خلال هذا المستوى توصلنا إلى النتائج التالية:

- أنّ الشاعر علي طه النوباني نوّع في استخدام الجملة الشّعرية فاستخدم الجمل الخبرية والإنشائية.
- استعمل الشّاعر الجمل الإنشائية في الاستفهام والتشبيه والنّفي، وهو تنوع احتاجه المبدع إلى توصيل رسالات عديدة لتوسيع دلالته وتنّوعها.
- استعمل الشّاعر في نصّه التقديم والتأخير فكشف البحث عن صور التقديم والتأخير هما: تقديم الفاعل على الفعل، وتقديم الظّرف وتقديم العجز على الصّدر.

[1] - الديوان، ص55.

الفصل الثالث: سمات الأسلوبية في البنية الدلالية

المبحث الأول: الحقول الدلالية

- **حقل الطبيعة**
- **حقل الإنسان**
- **حقل الحيوان**
- **حقل الزمن والفصول**

المبحث الثاني: الصورة الشعرية في شعر النوباني

مقدمة:

يوحي هذا المستوى إلى دراسة المستوى الدلاّلي وذلك من خلال تحليل البنى الدلالية في هذا الديوان" عندما نقمت علينا الريح" انطلاق من تحليل الجمل تحليلا دلاليا وابتداءا من الكلمات التي تدخل ضمن حقول.وقد تناولنا حقولا الدلالية مع شرح بعض النّماذج الممثلة لهذه الحقول. فدرسنا الحقول الدلالية(حقل الطبيعة، الحيوان، الزمن والفصول، الإنسان...إلخ) فوجدنا أنه يكثر من الألفاظ التي تدل على الطبيعة وهي من أكثر الحقول استعمالا في الديوان ثم تطرقنا إلى مبحث خاص بالصورة الشعرية التي حدّدنا لها مفاهيم لبعض النقاد القدماء والمحدثين العرب مع ذكر نماذج خاصة من الديوان تتعلق بها.

المستوى الدلالي:

المبحث الأول: الحقول الدلاّلية:

إنّ نشأة علم الدلالة لم تكن مستقلة بذاتها عن العلوم الأخرى فقد تولد العديد من التساؤلات والأطروحات التي أوردها علماء اللّغة حول نشأة اللّغة:" بوجود علاقة وضرورة بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللّزومية بين النار واللّدخان ومنه فإنّ علم الدلالة كمبحث يهتم من المباحث اللغوية حسب ماهية اللسانيات يهتم بحلقة من حلقات علم اللسان البشري"[1].

أنّ علم الدّلالة أولت اهتماما كبيرا بين اللّفظ والمعنى التي تدرس معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية، فالمباحث الدلالية تدرس أيضا بطبيعتها فهم المفردات والجمل من جهة، وطبيعة المعنى من جهة ثانية.

الدلالات التي تشير إليها الكلمات على النّحو التالي وقد قسمت:

- ❖ قسم يدل كيفية(نحو كلمة طويل...)
- ❖ قسم يدل على حدث(نحو الفعل جاء)
- ❖ قسم يدل على ذات(محو اسم محمد)[2]

تثبت لزم الدراسات الدلالية الحديثة تحليل نصوص لغوية قصد ضبط معانيها المختلفة والقوانين التي تشرق على النظام اللّغوي الحديث بأدوات محدّدة لأداء وظائف دلالية معينة.

[1]-منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001، دمشق، ص ص12_13.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

❖ **الحقول الدلالية:**

تعد البنية الدلالية(المستوى الدلالي) من البنيات التي برزت بعد نظرية(سوسير) التي تولدت عنها عدّة نظريات رائدة في مجال استنباط العلاقات الأساسية بين الأدلة واضعة معايير:

1- بناء حقول باعتبار العلاقات الترتيبية بين الأدلة اللّغوية كنسبة الفرد إلى الجنس وعلاقة الخاص بالعام نحو: قلب_ جسم.

فيتضح العلاقة التي تربط بين القلب والجسم في أن القلب جزء لا يتجزأ من الجسم. فالجسم يعتبر المفهوم العام في حين القلب مفهوم خاص.

2- وضع حقوق دلالية بناء على علاقة التقابل والتضّاد. مثل: موت= حياة.

3- أما المعيار الثالث: فهو وضع حقول دلالية بناء على علاقة اليد بالمعاقبة. نحو: علاج_ شفاء.علاقتهما علاقة متعاقبة أو متوالية، فالأولى العلاج لحدث الشفاء.

4- المعيار الرابع: وضع حقول دلالية بناء على الترادف. نحو: والدة: أم. كلاهما يصب في مفهوم واحد.

5- المعيار الخامس: وضع حقول دلالية بناء على علاقة اشتمال نحو: فرس_ حيوان فالعلاقة الاحتواء أو الضم فنقول بأن الفرس ضمن سلسلة الحيوانات الأليفة.[1]

[1]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة منشورات اتحاد، الكتاب العرب، د ط، 2001م، دمشق، ص62.

أ- حقل الطبيعة:

يعتبر هذا الحقل من أوفر الحقول الدلالية في ديوان" عندما نقمت علينا الريح"، فقد تعددت الكلمات الدالة على الطبيعة تكرر في أكثر من معنى، فنجد الشاعر ينّوع بين هاته العبارات ويوظّفها بصيغ شتى، كما هو موضّح في الأمثلة التالية:

(الليل، الماء، الأغصان، حبات الجوز، الشوك، الموج، الطرقات، مطر، الّرمل، نار، الباحات، شمس، البرد، البرودة، زوبعة، الغبار، عتم، الأشواك، الغروب، ثلج، الشهوب، قمر، شجر، سماوي، الأفق، الأمواج...)

وما نلاحظه من خلال هذا الحقل أنّ الشاعر استمد صوره من الطبيعة، إذ يرى أنّ الطبيعة هي الأم الحقيقية والّنموذج الأمثل للحب والجمال. وهذا يدل على أن تمسك الشاعر وقوته بالطبيعة والتعامل معها كآلهة، فقد عكست ذاته عليها وهذا من خلال معرفته ورؤيته للحياة ومسيرتها، فقد رأى أن تقدم المدينة همشت الأشياء الطبيعية فالإنسان قد شوهها وأساء إليها.

كما وظّف الشاعر دلالات أخرى من الطبيعة وظهرت في نماذج شعرية في الديوان نذكر منها:

يقول الشاعر:

كنت أّول الحقول

وأخر الصحارى[1]

وقوله:

نقمت علينا الريح

وفي قصيدة" **الكاهن والكلمات":**

[1]- الديوان، ص32.

ولم يقطف من شمس الظهر سوى الحسرات[1]

وفي قصيدة" المسافر والطريق":

شجري الجميل[2]

وفي قصيدة أخرى" **قراءة في كّف حبيبتي":**

لا الوجد يغفلني ولا نتساور شوكي ووردك موطن ومسافر[3]

وهذه الألفاظ(الحقول، الصحارى، الّريح، شمس، شجري، شوكي، وردك...إلخ) المختلفة لها دلالات متعّددة تصب في موضع واحد متحكم ألا وهي الطبيعة.

ب-حقل العاطفة و(المشاعر والأحاسيس):

ننتقل عبر هذا الحقل لنكتشف دلالات المشاعر والأحاسيس التي رافقت الشاعر طوال كتابته للديوان، وإذا ما أشرنا إلى الأحاسيس، فإنه يمكن تعريفها بأّنها:" مجموعة من العواطف والأحاسيس والمشاعر المنبثقة من شخص أو جماعة ليعّبر به ما بداخله، وهذه المشاعر قد تكون إيجابية أو سلبية حسب الشخص الصادر منه إلى المتلقي ذلك".[4] ونلاحظ من خلال قصائد الديوان بالّدراسة الأسلوبية لها نلحظ من الأحاسيس والمشاعر المتضاربة والتي تنتمي في حقل الدلالة بلتّضاد_ والضّد نوعان بالسلب والإيجاب.

ونوضح ذلك من خلال الدلالات التالية:

[1]- نفسه، ص9.

[2]- نفسه، ص21

[3]- نفسه، ص26.

[4]- بطة كريمة وجلابي رميسة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، اللغة والأدب العربي، ديوان زنابق الحصار لأحمد شنة دراسة أسلوبية، تخصص أدب معاصر، 2016_2017، ص91.

حقل دال على السعادة	حقل دال على الحزن
العشاق، التّودد، العواطف	يفترس، الخذلان، بكى، أحزاني
القلوب، زهورا، جوانحك	الصّمت، الحسرات، النّدم، وجع
اشتياق، الحبيب، الحبيبة	ألم، المواجع، الكروب، مهالكه
فرحا، بسمتك، العاشقين	التّجهم، النّحيب، الفراق، المناكد
الحنين، تتورد، الشجن	الكآبة.
العشق...	

وسنتطرق في تحليلنا للأبيات أن كلمة" الحب" تكررت في العديد من المرّات ووردت كذلك كلمة" حبيب" وهي كالآتي:

يقول الشاعر في قصيدة" **حكاية الأيام":**

يضيع اللّوز في رمل اللّيالي فيختلط المناكد والحبيب[1]

وفي قصيدة" **المسافر والطريق":**

تنجلي بالقرب مني

كل أشيائي الحبيبة[2]

وفي قصيدة" **المشنقة"**

إنّها حكاية من جاء بعد الوقت

[1] - الديوان، ص16.

[2] - نفسه، ص17.

وأدرك الزّكام بدلا من عطر الحبيبة[1]

فكلمة الحبية هنا لديها دلالات مختلفة غير المرأة بقدر ما هو يصف إحساسه وشعوره اتجاه الطبيعة الأم. هي علاقة دالة على الاشتمال[2]

كما أورد الشاعر" العشق" بمعان أخرى يتصّدرها الجنون الذي تكّرر في عدّة قصائد"

في قصيدة" **المشنقة":**

المشنقة تفعيلة بلهاءُ تحكم قصيدة مجنونة[3]

وفي قصيدة **"عنترة ودائرة النّحس":**

وأقول لحارسة الشوق تعالي[4]

وجاءت كلمة" العشق" بصدّ ذاتها في" قصيدة عنترة ودائرة النّحس":

تتورّد الكأس

هل يخرج عنترة مشتعلا بالثورة والعشق[5]

قصيدة" لقاء العاشقين":

تكور عشقا كشمس منيرة

---

[1] - الديوان، ص69.

[2] - وهذا الاشتمال هو علاقة الجزء بالكل، لأنه تارة يشير إلى الحب بصفة عامة وتدخل ضمنه باقي الأحاسيس، التودد، الجوانح، الاشتياق...إلخ.

[3] - الديوان، ص69.

[4] - نفسه، ص62.

[5] - نفسه، ص64.

تنفس عشقا ثم أرى إلى الفجر

ولحظة عشق في دهور من الفقر[1]

في قصيدة" **المسافر والطّريق**"

قال المسافر إنّه

في حضرة العشق يختزل الزّمن[2]

وفي مقطع أخر من نفس القصيدة:

سمع المسافة تنحني

فبنى شراعا من عيون العاشقين[3]

ولفظة الهوى في قصيدة" قراءة في كّف حبيبتي":

ورايتني بين المعابد أصطلي نار الهوى ومرافئي تتشاجر[4]

وفي قصيدة" **البحر والرّمال":**

البحر قصتنا سفائننا التي نهوى اللّقاء بها فترحل أبعدا[5]

كما ورد للحب ألفاظا أخرى منها الحنين كما يلي:

---

[1]- نفسه، ص44.

[2]- الديوان، ص18.

[3]- نفسه، ص18.

[4]- نفسه، ص27.

[5]- نفسه، ص28.

ففي قصيدة" **المسافر والطريق":**

فاستنيت الكلمات من وجع السّنين

ورأى الحنين مسافر في ركبه

فرمى المتاع

وسار في ركب الحنين[1]

وجميع تعابير الحب والشوق والعشق والحنين كلّها دلت على مدى حبّ الشاعر للطبيعة وخيراتها فهو اعتبرها أّمه وعالمه وحبيبته وملهمته في كل المشاعر ليخرج كل أحاسيسه، فهو جزء مهم من طبيعة الحياة وهو أصل التّواصل بين مفردات الطبيعة، والحب هو التّوافق والتناسق الذي يجلب السكينة والّرضا وهو بمفهومه الّراقي ألفة بين أجزاء العالم يحقق فكرة الخلود.

وبعد انتهائنا من لفظة" الحب" ومشتقاتها، سوف نتطرق إلى الضد ألا وهو " الحزن" فنظهرها من خلال الأبيات التالية:

في قصيدة" الوجه الثاني"

بوجهه الثاني

الوجد الّناعم للضحية

بكى حتى رأيت أخواني ضبابا[2]

[1] - نفسه، ص18.

[2] - الديوان، ص6.

في قصيدة" صباح":

قالت لي الأشجار: أفهم قصتك

قالت لي الأقمار: قد جربتها

قالت لي الأحزان: كفكف دمعك[1]

ولفظة " الألم" في قصيدة" قصص الّدوار":

وصحا المسافر لم يجد شيئا[2]

كأس تشكل من ألم

كما تشمل الّدمعة أو الّدموع في الأبيات على دلالة للحزن التي ذكرها الشاعر:

في قصيدة" فراشتي الحبيبة":

ألاّ الفراشة وهي ترسمني

وتعلو في دموع كالحريق[3]

في قصيدة" لقاء العاشقين":

وكان على الأشجار دمع كما الّندى[4]

وفي قصيدة" لوز ودمع":

---

[1]- نفسه، ص58.

[2]- نفسه، ص11.

[3]- نفسه، ص24.

[4]- نفسه، ص44.

يطول الغياب ويبقي الجنون

لهذي الشوارع نكهة لوز ودمع[1]

وتوظيف الشاعر لصفات الحزن جميعها نابع من رغبته في التعبير عن حزنه وألمه.

ت- حقل الإنسان:

يتعلق هذا الحقل بكل الألفاظ والمعاني التي تدل جميعها على التعبير عن أعضاء جسم الإنسان المختلفة والتي وظّفها الشاعر ليقرب لنا العديد من الصّور ويوضّحها فلقد اختلفت مدلولاتها بحسب توظيف الشاعر لها: عيناه، الوجه، القلب، رأس، الظهر، الشعر، الأنامل، الأهداب، الشاربين، جوفك، أصابع، الخدين، أيدينا، قدماك، كفك، شفتي، قدم، فمي، لسان، أوردتي. فجميع هذه الألفاظ استخدمها الشاعر في صورتين مثلا (العينين) تكررت في عدة قصائد وهذا يدل على أنّه يرى الطبيعة من خلال رؤية للواقع الذي يعيشه. ومثال آخر:(القلب) تكرر أيضا في أغلب القصائد في الديوان وهذا دليل على أنّ الشاعر له صفات الحب فوضعه أولى اهتماماته، فالإنسانية مبنية على هذه الألفة.

ولقد ورد في قصيدة" حكاية الأيام":

يكاد القلب من وجد يذوب بريء ليس تبرحه الذّنوب[2]

كما لو كانت الطبيعة تسمع صوته وتحس بمعاناته ومآسيه، فالطبيعة في نظر الشاعر أم منبع الخيرات والأحاسيس فمن أساء لها أو شوهها فقد أساء لأّمه في نظره.

في قول الشاعر من قصيدة" نقمت علينا الريح":

[1] - نفسه، ص51.

[2] - الديوان، ص12.

قلت لها: حديقتي خلف عينيك فاقتربي[1]

فالعين كمفهوم فإنّه تدل على الّروية والبكاء

وفي مثال آخر: قصيدة" خذلان":

وكان فريسة كلب أسود

عيناه الواهيتان[2]

من قصيدة" المسافر والطريق":

في حضرتك

تنزاح عن عيني الغشاوة[3]

فالشاعر يستخدم العين لتدل على معان كثيرة منها البكاء، والحزن الشديد، كما تدل أيضا على مدى رؤيته لبصيص الأمل الذي يمكن أن يذهب عنه حزنه. فهو يتأمل للمستقبل.

كما وظّف الشاعر الشفاه وهذا بعدة دلالات، فالشفاه وظيفتها الأساسية هي النطق وإخراج الحروف، لكن هنا في القصائد لديها معان أخرى فقد تدل على السكوت وعدم التعبير عن الرأي ومثال ذلك:

في قصيدة" **عنترة ودائرة النّحس**":

حين رفعت الصّخر عن الورد الأحمر[4]

ألفيت شفاها لا أحلى

[1]- الديوان، ص33.

[2]- نفسه، ص5.

[3]- نفسه، ص17.

[4]- نفسه، ص63.

كما أضاف الشاعر العديد من أعضاء جسم الإنسان الأخرى كاليد والأصابع في قول الشاعر:

قرب أغنية

تسكع وابل من عنب البال الباردة

كانت أصابع التلال تعصره فيجري[1]

فالأصابع بصفة خاصة واليد بصفة عامة تدل على إمساك الشيء والتحكم فيه. وقد ترد بمعان أخرى معاكسة، فقد تدل على فقدان السيطرة وعدم التحكم بزمام الأمور، أما الأصابع فتدل على التّوحد والتّعاون.

ث- حقل الحيوان:

وظّف الشّاعر عناصر تتصل بالحيوان واستخدم شفرات ورموز تدل على الغدر والخيانة أغلبها من البشر. ومثال ذلك:

في قصيدة" **خذلان":**

الذّئب العنزة

كان معي ذئبا

وكان فريسة كلب أسود[2]

[1]- الديوان، ص5.

[2]- الديوان، ص5.

وفي قصيدة" **قصص الدوار**":

الليل خان الصبح حين دوى الذئاب[1]

في قصيدة" **حكاية الأيام**":

يجئ الفجر أشجارا وماء يغني والّفوارس تستجيب[2]

في قصيدة" **فراشتي الحبيبة**":

إلاّ الفراشة وهي ترسمني[3]

_ لقد نّوع الشاعر في استخدام أسماء الحيوانات، فكل له دلالته مثلا: فالكلاب في معظم الأوقات وفيه والذّئب دلالته أّنه عدّو فقابل بين الذّئب والكلب من حيث الغدر والوفاء.

_ أّما لفظة الذئاب فتدل على الخياطة من خلال سياق الّنص.

_ كّرر لفظة الفراشة ولها دلالات عديدة منها: الّراحة النفسية والطمأنينة وبث الأمل في واقع الشاعر اليأس.

_ رسم الشاعر أشكال البشر في ديوانه" عندما نقمت علينا الريح" مستعينا صفات الحيوان حيث زواج بين الحيوانات الأليفة وغير الأليفة ليعطي صورة الإنسان الغادر.

ج- حقل الزمن الفصول:

تنوعت حقول الديوان لدى الشاعر ووظف في ذلك والفصول كما هي موضحة في الجدول التالي:

[1]- نفسه، ص10.

[2]- نفسه، ص16.

[3]- نفسه، ص24.

ألفاظ دالة على الزمن	ألفاظ دالة على فصل
يوما، الليل، الصبح، الظهر، عتم، الأيام، الغروب، مساء، فجرًا، الليالي، قمر، ظلام، اللّحظات، نجوم، كوكبا، الصّباح، الزّمن، النّهار، السّاعات، الوقت، اللّقاء، موعدا.	ضباب، مطر، البرد، تشتعل البرودة، ثلج، تجّمدت، زهور، يحصدنا، غيمة، رياح، اللّهيب، الفصول، الغيوم، الورد، البرق.

ويعتبر حقل الفصول والأزمنة في تحليلنا الأسلوبي حقلا أساسيا, وهذا ما يظهر في قصيدة خذلان.

يوما يفترسُ الليل[1]

في قصيدة **الكاهن والكلمات**

ولم يقطف من شمس الظّهر سوى الحسرات[2]

في قصيدة" **المسافر والطّريق":**

رشف الصّباح وجاءني فرحا[3]

التي تحدث ليربط الزّمن بالفصول حيث برز فيها الشتاء من خلال الألفاظ التي ذكرها(البرق، المطر، ثلج...إلخ) وهذا الفصل يدلّ عنده على الحزن والقلق والخوف والتوتر. ومثال ذلك:

من قصيدة" **المشنقة":**

أنّها برق بلا رعد

[1]- الديوان، ص5.
[2]- نفسه، ص9.
[3]- نفسه، ص17.

ورعد بلا مطر

وقد اختار علي طه النوباني فصل الشتاء دون غيره من الفصول للتعبير عن حالته وغضبه وحزنه التي يعيشها في واقعه.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية في ديوان" عندما نقمت علينا الريح":

❖ **مفهوم الصّورة الشّعرية بين القديم والحديث:**

يجمع الباحثون والمتخصصون في حقل الأدب والنّقد لاسيما في العصر الحديث على أنّ أهم ما يميّز الشّعر عن بقية الفنون عنصران اثنان(الموسيقي والصورة بل لقد ذهب معظمهم إلى أنّ الشّعر في جوهره تعبير بالصور)[1]. (فالصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر، كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر دون إدراك ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر)[2]. ومن هنا فإنّ الصّورة سمة بارزة من سمات الفن الأدبي وإحدى التّراكيب الأصلية للقصيدة ولا يخلو عمل شعري من التّصوير.

أولى النّقاد أهمية عظيمة للصورة قديما وحديثا وهذا لأهميتها القصوى في العمل الشعري، أوّل من طرح فكرتها على بساط البحث والعناية بها في تاريخ النقد العربي الجاحظ(ت، 225هـ) عندما قال:" فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[3] ولا نكاد نمضي مع حركة النّقد في القرون التالية لقرن الجاحظ حتى نجد قضية(الصورة) قد استحوذت على اهتمام النقاد والبلاغين العرب، وأصبحت كثيرة الورود في مؤلفاتهم.

[1]- جابر أحمد عصفور، الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص5.

[2]- محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص43.

[3]- الجاحظ، الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط3، 1955، ص557.

وقد أكّد ذلك الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت. 471هـ) عندما برّر استعماله لها من أجل الدلالة على طريقة التعبير عن الفكرة الذهنية بواسطة الصور المرئية حين ذهب إلى أنّ لفظة(الصورة) ليست من اختراعه وليس هو أوّل من بدأ باستعمالها وإنّما كانت معروفة في كلام العرب.

بالرّغم من هذا الاهتمام فإنّهم لم يخصصوا لها فصلا أو دراسة مستقلة تعرف بطبيعتها وتحدد ماهيتها، ومن هنا يمكن القول أن مصطلح(الصورة) لم يعرف على نحو ملحوظ في النقد العربي إلا مؤخرًا حينما حدث تواصل بين الثقافة العربية والثقافة الغربية وهو ترجمة للمصطلح الغربي(image) الذي تعرفه دائرة المعارف(larusse) بقولها:"الصورة الأدبية أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسة وأكثر شاعرية تمنح الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه"[1]. لم تحظ قضية الصورة بدراسة مستقلة في مؤلفات القدماء، يضطر الباحث من أجل اقتناء أثرها وتتبع معناها للعودة إلى الدراسات العربية المختلفة الدائرة حول الأدب بشكل عام والبلاغة بشكل خاص، خاصة أن هذا العلم الأخير هو الوسيلة المثلى التي يحكم بواسطتها على جمال الشعر، ومن هنا لا بد من أن تقتصر على حشد بعض التصورات لمفهومها عند المشاهير من علماء البلاغة العرب اللذين كانوا يمثلون النضج والوعي في دراستهم لقضايا الشعر والبلاغة.

وقد استخدم الجاحظ للفظة(التصوير) وهو بصدد تعريفه للشعر(فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[2].

[1]- grand garusse encyclopédique . paris ;1960 ,torn6 . .

[2]- الجاحظ، الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط3، 1955، ص556.

أنّ الجهد الذي يبذله الشاعر في كتابة أشعاره لاشك بأنه مقدور ومحمود إلاّ أنّا في الوقت نفسه لا ننسى بأن الحقيقة الفنية تجزم بأنّ الخيال والصنعة طرفان لا غنى لأحدهما عن الأخر في الشعر والأخلية لا تقل في أهميتها عن الوزن والقافية فهي إحدى المكونات الأساسية في بنية القصيدة.

ومن الغريب أنّ عبد القاهر الجرجاني على جلالة قدره وعلمه يذهب في حديثه عن التشابه الدقيق الناجم عن دقة الفكر وبعد الخيال إلى أن ما يقوم به الشاعر من إيجاد الإئتلاف بين المختلفات والمتباعدات لا يعد خلقا أو اختراعا بالمعنى المعاصر(أنّ الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أن يزيح حجات الألفة والعادة عن الخفي)[1]

ليرهن على صدق دعواه وصحة نظريته حين قال:(لم أرد بقولي أن الحذق في إيجاد والائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنّما المعنى أنّ هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحقت أفضل)[2]

وليت عبد القاهر وقف عند هذا الحد بل ذهب إلى تقييد الخيال حين طلب من الشعراء الإصابة في المشابهة مهما كان تباعد الأجناس.

ونجد الخيال عند كولدرج ذلك الشاعر الذي لا يقتصر على نقل ما رأى وما سمع ولكن يتفاعل مع هذا وذلك ثم يعمل خياله فيربط بين الحقائق المفككة في الحياة حين أطلق عليه تسمية الخيال الثانوي في نظريته الشهيرة التي اعتبرت فتحا جديدا في مجال مباحث الخيال في النقد الحديث:

[1]- جابر أحمد منصور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص214.

[2]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص140_141.

وإلى جانب ما عرضنا من مفاهيم وتعريفات هناك مفاهيم وتعريفات كثيرة للصورة الشعرية عند النّقاد القدامى من استعارة وكناية وقد خضعت وسائل الصورة لنظرتهم العقلانية الصارمة وفلسفتهم الجمالية البسيطة التي تأتي الألغاز والتعقيد وترفض الخروج عن المألوف، فقد اشترطوا فيهما أن يحققا وظيفة الإيجاز.

ب- الصورة عند النقاد العرب المحدثين:

وانتقالا من القديم إلى الحديث يجب أن نقف على مفهوم واضح للصورة الفنية.

يعرّف(سيسيل داي لويس) الصورة الشعرية(إنها رسم قوامه الكلمات)[1]، ثم نسخ تعريفا آخر أكثر دقة وتفصيلا بقوله:(الصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات إلى حد ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصّة تناسب نحو القارئ)[2].

ويرى مصطفى ناصف أنّ الصورة ترادف الاستعمال الاستعاري فهو يقول:(تستعمل كلمة صورة عادة لدلالة على ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، إنّ لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأنّ الصورة إذا جاز الحديث المفرط عنها لن تنتقل... وأوّل مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الدّاخلي بين المشاركين فيها)[3] ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه" التفسير النّفسي للأدب" "إلى أنّ الصورة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتسابها إلى عالم الواقع"[4]

[1]- سيسيل داي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف لحباني، دار الرشيد بغداد، 1971، ص21.
[2]- المرجع السابق، ص26.
[3]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983، ص3_6.
[4]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، 1984، ص161.

وهذا يعني أن مفهوم الصورة عند العرب المحدثين يمكن تحديده من خلال المنهج الجمالي، وهذا التقريب المشار إليه تردّد صداه عندهم الذين أدركوا كالغربيين أهمية مبدأ الجمع والتقريب في الصورة الشعرية.

_ الصورة الشعرية في الديوان وفي كل القصائد وقد ذكرنا نماذج من كل نوع من القصائد(القصيدة الحرة، قصيدة النثر، قصيدة العمودية) فاختلفت الصورة اختلافا كثيرا بين القديم والحديث. فتجلى ذلك الفرق في القصيدة العمودية !

غالبا الصّور الشّعرية تمتاز بالغرائبية يعني تكوينها يكون بعيدا عن الواقع(أنّ مضمونها يعبّر عن شيء الواقع)

في قصيدة **خذلان**:

الذّئب العنزة

كان معي ذئبا وكان فريسة كلب أسود[1]

حسب معرفتنا بالحياة اليومية نعرف أنّ الذّئب مفترس والعنزة دائما مفترسة(ضحية).

في هذه القصيدة يبدوا الذّئب مختلفا مرة يكون مفترسا ومرة أخرى مفترسا وهذا يعتمد على المفارقة وهي باب من أبواب المبحث الشّعري.

فالمفارقة هنا أن يصبح الذّئب من مفترس إلى مفتَرس أو يصبح فريسة.

نلاحظ في نهاية القصيدة"

[1] - الديوان، ص5.

تجعله أرجوحة شبح نائم

يوما يفترس اللّيل ويوما يتعّمد في ماء الخذلان[1]

نلاحظ في نهاية هذه القصيدة القصيرة

كان فريسة كلب أسود

فالكلب الأسود له رمزية في الثقافة الشّعبية ومع ذلك فقد افترس الذّئب(أصبح الذّئب فريسة للكلب الأسود). وهذا الأمر جعله أرجوحة شبح نائم، في قول الشاعر:

تجعله أرجوحة شبح نائم

يوما يفترس اللّيل

ويوما يعتّمد في ماء الخذلان[2]

هذا التّصوير بشكل عام ليس مقصودًا بحد ذاته وإّنما هو تعبير عن الحياة الاجتماعية، فالأشخاص الأقوياء ليسوا أقوياء دائما وإّنما يستقوون على البعض ويصبحون ضعفاء أمام أشخاص آخرين، فالصّورة هنا لها جانبان: بنية سطحية تتعلق بتكوين غرائبي وبنية عميقة تتعلق بسلوك اجتماعي.

❖ في قصيدة" **الوجه الثاني":**

بوجهه الثّاني

الوجه النّاعم للضحية

بكى حتى رأيت أحزاني ضبابا

[1] - نفسه، ص5.

[2] _ نفسه، ص5.

ويدي بندقيه[1]

يصوّر حالة لشخص يبدي من نفسه أنّه ضحية ويقول أنّ هذا الشخص بكى وشكى كثيرا من ظروفه إلى درجة أن السامع استهتر بأحزانه وشعر بأنّه مجرم إلى حدّ ما على الرّغم من أنّ هذا المتحدث أنّه ضحية وهذا بادٍ من تشكيل النّص من الجملة الأولى(بوجهه الثّاني). إذا كان هذا وجه ثان فله وجه أوّل أنّه شخص ليس ضحّية بل هو مجرم. وهذا التشكيل يعبّر عن منحى اجتماعي للإنسان الذي له وجهان: وجه ناعم ولطيف ووجه آخر قاس ومفترس...إلخ.

❖ في قصيدة**(الشّوك جميل أيضا):**

تعجبني

حين تعود لأصلك

تبحث عن شيء ما مثلك

تتأرجح بين الأغصان

وتكسّر حبات الجوز بصوتك[2]

هنا الشّاعر يأخذ شيئا من خصائص الفرد(تتأرجح بين الأغصان، تكسّر حبات الجوز...)

يقصد الشاعر الإنسان الذي يشبه القرد خصيصة وهي خصيصة الإنسان له صون ألفة فهو يكسّر الحبات بصوته وليس بأسنانه مثل القرد.

_ يشير هنا إلى شخص يشبه القرد ليس له اتجاه محدّد تتقافز من توجّه إلى آخر ويقول له ليس مبدأ ولكن بشكل غير مباشر فيلجأ إلى هذه الصّورة المركبة.

[1] - الديوان، ص6.

[2] - نفسه، ص7.

تتساوى الوجهات لدي

سأكسّر بوصلتي وأطير بعيدا

أيا كان الدّرب

سأعرف ما لم أتخلّى يوما

فالشوك جميل أيضا[1]

يريد أن يقول أنّي لن أسير في مسارك المضطرب سأسير في اتجاه محدّد تلتزم بالمبادئ ولن أكون قردًا مثلك.

_ نجد في القصائد العمودية الكثير من الصّور تميل إلى التقليدية أكثر منها إلى التّصوير الحداثي المعتمد على المفارقة سنلجأ إلى صيغ مثل: الجناس والطباق...إلخ.

في قصيدة" **حكاية الأيام":**

هنا يوجد طباق بين بريء والذّنوب

خيالات أداعبها بصوتي إذا نضبت بيّد دني الشّحوب

ووجهك بات ترحالا بعيدا تضيع على مسالكه الدّروب

كأن حكاية الأيام نار تأرجح عندما يأتي الغروب

كأن تميمة العشاق طوق تؤلفه المواجع والكروب

وزنيقة رأيت اللّون فيها كتابا بين أحرفه حروب[2]

[1] - الديوان، ص7.

[2] - نفسه، ص12.

من خلال دراستنا لهذا الديوان(عندما نقمت علينا الّريح) نجد أنّ الشاعر علي طه النوبابي من خلال قصائده التي ألفها، جسّد صورة الطبيعة بأشكالها المختلفة وبعبارات غير مباشرة. لهذا نجده استعمل أغلب الألفاظ الّدالة على الطبيعة(كالصحارى، الشمس...إلخ) وهذا لتمسكه بالطبيعة ويرى أّنها أجمل ما يكون أفضل من المدينة التي تعيشها الحضارة المعاصرة الآن.

وقد رسم توقيعا خاصا ونّوع في أساليبه وعباراته حتى ازدادت قوة وتناسقا وهي منسجمة مكونة أسلوبا راقيا رغم اختلافات موضوعاتها وقد ذكرنا من خلال هذا المستوى حقولا متنوعة أخرى وظفها الشاعر من ألفاظ طبيعية، إنسانية، زمنية، حيوانية، وغيرها من هذا التنوع الحياتي.

وفي نقطة أخرى نجد أنه نّوع من الصّور الشّعرية في قصائده كلّها فنرى أّنه الخيال طغى على شعره. فاستخدم الكناية والاستعارة وهذا ليوصل معًنا للمتلقي لفك شفرات ورموز الموضوع.

خاتمة

بعد استفائنا الموضوع الذي تناولنها بالدراسة والتحليل وإبراز أهم جوانبه المختلفة تم التوصل إلى النتائج التالية:

نتائج عامة:

- لم تكن هناك دراسة سابقة لهذا الديوان.
- لم يلجأ الشاعر إلى نوع واحد من الشعر وإنّما جمع بين الأنواع كلها (الشّعر الحر، الشّعر العمودي، قصيدة النثر). وهذا التّنويع فتح بابًا للتجريب الذي من شأنه أن يغني الحركة الشعرية في البلاد العربية.
- **نتائج خاصّة:**

أ- في مستوى البنية الموسيقي:

- التّداخل بين البحور سببه التّدفق السّريع الموجة الشعرية والانتقال بين تفعيلات الأوزان الشّعرية.
- على الرّغم من أن الوزن ليس إلاّ عنصرا من عناصر الإيقاع الشّعري إذ وفّر الشّاعر حيّزا صوتيا مناسب لتفريغ شحناته العاطفية.
- القافية في القصيدة مرتبطة بالتدفق الشّعوري للشّاعر فكان لكل قصيدة قافية متعلقة بها عكست بذلك إيقاعات خارجية خادمة لقصائده.
- تعاضد التّكرار الحرفيواللّفظي والتّركيبي لتأكيد الدلاّلات والمعاني وإبراز رسالة الشّاعر.
- تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة انسجمت بِتنّوعها فحققت دلالات متنوعة في مختلف السّياقات التي وردت فيها.
- التكرار النسقي أسهم في استخدام الإيقاع الصّوتي في مقطوعات الدّيوان واستغله الشاعر في الإفصاح عن أحاسيسه ومشاعره.

- شكل التّكرار بأنواعه ومواقعه أبرز سمة في تشكيل الموسيقي الّداخلية في هذا الّديوان وحقق التّفاعل بين الصّوت والدلالة.

ب-في مستوى البنية التّركيبية:

- جاءت التّراكيب اللّغوية في الّديوان متنّوعا بين جمل اسمية وفعلية.
- أدى الاستفهام في قصائد الّديوان دور كبير في تحديد الّدلالة، فهو إبراز للتساؤل والحيرة التي طغت في نفس الشاعر.
- أسهمت الأساليب الإنشائية التي استخدمها الشّاعر في انتاج الّدلالة المقصودة كالأمر والّنهي.
- جاء التّقديم والتأخير في شعر النوباني متّسقا مع البنية الّدلالية والتكوين التّصويري للقصيدة.

ج- **في مستوى البنية الّدلالية:**

- تنوعت الحقول الّدلالية التي وظّفها الشاعر في قصائده فقد ربطت بدلالة معجمية تباينت من خلالها فكانت طبيعية، إنسانية، حيوانية، زمنية وفصلية.
- الصّورة الشّعرية شكلت عنصرا أساسيا في ثراء الّدلالات وتوليد السّياقات المتباينة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1- أنسي الحاج، لن، دار الجديد، ط 3، 1994.

2- علي طه النوباني، عندما نقمت علينا الريح، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2018.

المعاجم:

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة(ج ل م) ج1، دار صادر ، ط3، 1994، بيروت، لبنان.

4- أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، ط1، القاهرة، للنشر سنة النشر1929_2008، غير مفهرس.

5- فريد الشيخ، معجم الإعراب للطلاب، دار الكتب الجامعية، ط1، بيروت، 2006.

كتب أجنبية:

grand garusse encyclopédique . paris ;1960 ,torn

المراجع:

6- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1975.

7- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر، عمان، ط1، 2002.

8- ابن جني، اللّمع في العربية، تقديم وتحقيق وتعليق د/ حسين محمد شرف، ط1، 1978.

9- ابن جني، عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، ج1، 1983م، ص17. ثلاثة أجزاء، ج1، ص416.

10- ابن هشام، المغنى، اللبيب.

11- ابن يعقوب المغربي، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: د/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006م، ج1.

12- ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج3.

13- أبو الفتح ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، 1421.

14- أبو الفتح بن جنّي، كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989م، 1409.

15- أبو علي الحسن بن رشيد القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ج1، الشركة الدولية للطباعة،ط1، 2000م، 1420.

16- أبي علي النّحوي، مسائل العسكريات في النّحو العربي، تح: علي جابر المحضوري، دار الثقافة للنشر، دط، 2002م.

17- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مكتبة نرجسPDF، مملكة البحرين، ص65.

18- بوحوش رابح، الأسلوبيات وتخليل الخطاب، عنابة، منشورات جامعية، باجي مختار، دت.

19- تودوروف، الشعر دون نظم، مجلة فصول.

20- جابر أحمد عصفور، الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980.

21- جابر أحمد منصور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة، دار المعارف، القاهرة، 1980.

22- الجاحظ، الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط3، 1955.

23- الجاحظ، الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط3، 1955.

24- الجرجاني، التعريفات، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1997.

25- جورج طراد، يوسف الخال في حديث لم ينشر، مجلة الناقد، ع35_1991.

حاتم المكر، قصيدة النثر والشعرية العربية.

26- حسن عبد الجليل يوسف، موسيقي الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2009م.

27- حقاني عبد المنعم، قرهود(محمد السعدي)، شرق(عبد العزيز)، الأسلوبية والبيان العربي، ط1، الدار المصرية اللّبنانية، بيروت، 1996.

28- خليل ذياب أبو جهجهة، الحداثة الشعرية العربية" بين الإبداع والتنظير والنقد"، دار الفكر اللّبناني، بيروت.

29- ربابعة موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1، الأردن، 2003.

30- رومان جاكبسون، النظرية الألسنية، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990.

31- الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، 1988، ج1.

32- الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2.

33- زين كمال الخوسيكي ونجلاء حامد عمران، مختارات صوتية، دارالمعرفة الجامعية، القاهرة، 2007.

34- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الفنون الثقافية، بغداد، 1988.

35- السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2000م، 1420.

36- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر: رواية صادق، دار شرقيات، القاهرة، 2000.

37- سوزان برنار، قصيدة النثر(من بودلير إلى يومنا)،تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: د. علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام، القاهرة، 1999.

38- سيسيل داي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف لحباني، دار الرشيد بغداد، 1971.

39- شرنح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الحيل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005م.

40- شريم(جوزيف ميشال)، دليل الدراسات الأسلوبية، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 1987.

41- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1964م.

42- عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية.

43- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2003.

44- عبد الرضا على، موسيقي الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997م،

45- عبد اللّطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقي الشعر، المطبوعات الجامعية، بن عكنون ط5، الجزائر، 1998م.

46- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1.

47- عبيد محمد صابر" القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاّلية والبنية الإيقاعية"، دمشق، منشورات اتجاه الكتاب العرب، 2001م.

48- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، 1984.

49- عطا الله الزبون، دراسة نقدية لشعر الأديب علي طه النوباني، جامعة العلوم العالمية الإسلامية العالمية، دنيا الوطن، 9_1_2016.

50- علي طه التوباني، الأعمال الشعرية الكاملة حتى عام2018م، جرش الأردن، ط 1، 2019م.

51- علي طه النوباني، الأعمال الشعرية الكاملة حتى عام2018م، المملكة الأردنية الهاشمية، دائرة المكتبة الوطنية، ط 1، جرش، الأردن.

52- عياشي منذر، مقالات في الأسلوبية، ط1، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب، العرب، 1990

53- غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط2، 1992.

54- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون(دراسة ونصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.

55- فبروبيار، الأسلوبية، ط2، تر: منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1994م.

56- فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر(المغرب، افريقيا الشرق، 2002م.

57- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د/ محمد عبد المنعم حفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

58- كمال بشر، علم الأحداث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص129.

59- المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظمية، 1994، ج1.

60- المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظمية، 1994، ج1.

61- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.

62- محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشعري، دار المعارف.

63- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

64- محمد غنيمي هلاّل، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

65- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولاتها الشعرية العربية، منتدى سور الأزبكية، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر، 2009م.

66- المخزومي مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م.

67- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط3، تونس،الدار العربية للكتاب، 1982م.

68- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأ المعارف، الإسكندرية.

69- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983.

70- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001، دمشق.

71- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دراسة منشورات اتحاد، الكتاب العرب، د ط، 2001م، دمشق.

72- موريس شابلان، مختارات من قصيدة النثر، المقدمة.

73- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، ط1، المحمدية، الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، 2007.

74- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، ط 1، دمشق، 1991.

مجلات ودوريات:

75- عزام محمد، الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير، جريدة الأسبوع الأدبي العدد905، بتاريخ 5،2004/1م، (موقع اتحاد الكتاب العرب سوريا على شبكة الأنترنت.www.awu-dam-org

76- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنية التركيبية ودلالتها في قصيدة" يا عرب" لهلال السيابي، مجلة جامعة البعث، مج38، العدد1، 2016م.

77- محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة، 14 أفريل 1999، موقع مجلة فكر ونقد على شبكة الأنترنت.http ./www.aljabia bed.net

رسائل جامعية:

78- بطة كريمة وجلابي رميسة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، اللغة والأدب العربي، ديوان زنابق الحصار لأحمد شنة دراسة أسلوبية، تخصص أدب معاصر، 2016_2017.

79- سميرة عطية ويمينة محمدي، البنيات الأسلوبية في ديوان: في الساعة العاشقة مساءً" لشاعر علي حجام، رسالة ماستر في اللغة والأدب العربي تخصص علوم اللسان، قسم اللغة والأدب العربي، 2017/2016.

80- محمد أسعد النادري، نحو اللّغة العربية، المكتبة العصرية، دار النموذجية، بيروت. كمال جبار، ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح، دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلاّلية، أطروحة دكتوراه، العلوم شعبة الأدب العربي، 2016م/2017م.

فهرس الموضوعات

مقدمة أ

مدخل: مدخل إلى الأسلوب والأسلوبية 5

الفصل الأول:السمات الأسلوبية في البنية الإيقاعية حيث من الموسيقي الخارجية 13

المبحث الأول: الموسيقي الخارجية 16

البحور والأوزان 16

القافية 40

المبحث الثاني: الموسيقي الداخلية 48

التكرار وأنواعه 49

الفصل الثاني: السمات الأسلوبية في البنية التّركيبية 74

المبحث الأول: الجمل وأنواعها 78

المبحث الثاني: ظاهرة التقديم والتأخير 91

الفصل الثالث: السمات الأسلوبية في البنية الدلالية 96

المبحث الأول: الحقول الدلالية 98

- حقل الطبيعة 100
- حقل العاطفة 101
- حقل الإنسان 107

- حقل الحيوان 109
- حقل الزمن والفصول 110
المبحث الثاني: الصورة الشعرية في شعر النوباني 112
خاتمة 121
قائمة المصادر والمراجع 124
فهرس الموضوعات