جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا

برنامج الماجستير / اللغة العربية وآدابها

عنوان الرسالة

" دراسة أسلوبية" في شعر سليمان دغش

إعداد الطالبة: سمر حسام يوسف الفودي

الرقم الجامعي: 0330011520002

إشراف: أ. د. خليل عودة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

كلية الدراسات العليا والبحث العلمي/ جامعة القدس المفتوحة

1440هـ /2018م

فلسطين

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة الموسومة بـــ :

شعر سليمان دغش" دراسة أسلوبية"

أقر بأن مضمون الرسالة جهد ذاتي باستثناء الاقتباسات والإشارات الواردة في الحواشـــي. وأن الرسالة لم تُقدم من قبل للحصول على درجة علمية في أية جامعة أو مؤسسة تعليمية.

اسم الطالب:.....

التوقيع:.....

التاريخ:.....

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة يوم السبت بتاريخ ٢٠١٨/١٢/٢٢م

الموافق: ..... ، وأجيزت.

أ

عضاء لجنة المناقشة	التوقيع
١. أ.د. خليل عودة (رئيساً)	.....
٢. أ.د. محمد عسيلة ..... (ممتحناً داخلياً)	٢٠١٨/١٢/٢٢ .....
٣. د. هناء جميل البربر (ممتحناً خارجياً)	.....

جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا

نموذج تفويض

أنا الطالبة .....، أفوض جامعة القدس المفتوحة بتزويد المكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص بنسخ من رسالتي عند طلبها، بما يتفق وتعليمات الجامعة.

اسم الطالبة: .....

التوقيع: .....

التاريخ: .....

الإهداء

لهم

أيهم، موفق، ريما

حيث البداية...

..... والمنتهى

الشكر والتقدير

الشكر لله على عظيم ما أعطى وجميل ما أنعم، وتمام المِنّةِ وإسباغ الفضل، وتيسير الأمر وشرح الصدر وإنفاذ البصيرة.

ثم الشكر للأستاذ الدكتور الفاضل: خليل عودة، الذي كان له الفضل الأسمى لإشرافه على هذا البحث، فكان نعم القدوة، وخير عون بتوجيهاته الدقيقة وتوصياته السديدة ولفتاته الطيبة الرشيدة، فنصح وأرشد، بحزم يقود إلى مرامي الكمال، فله مني خالص الاحترام والشكر والعرفان بالجميل.

والشكر الكبير لعضوي لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور عمر عتيق، الذي تفضّل علي بإهدائي كتبه كاملة، والدكتورة بنان صلاح الدين، على تكرّمهما بمناقشتي في رسالتي للماجستير.

كما أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير إلى جامعة القدس المفتوحة_كلية مسقط- ممثلة بعميدها الأستاذ الدكتور/ حسني عوض.

لهم جميعًا جزيل الشكر والعرفان، وإلى كل صاحب فضل في هذا البحث خالص الشكر.

والله ولي التوفيق

شعر سليمان دغش" دراسة أسلوبية"

إعداد الطالبة

سمر حسام يوسف الفودي

إشراف

أ. د. خليل عودة

الملخص

تتناول هذه الدراسة شعر سليمان دغش _دراسة أسلوبية_ في إنتاجه الشعري كاملًا، للكشف عن الخصائص الأسلوبية التي يتسم بها خطابه الشعري، وتحديد أهم السمات التي تميّز بها، وإضاءة جوانب مهمة في شعرنا الفلسطيني المعاصر، لتعكس مدى التميز والإبداع عند شعرائنا الفلسطينيين، وجاءت الدراسة مقسمة على النحو الآتي: مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

أما التمهيد فقد تناولت فيه حياة سليمان دغش، جاء الفصل الأول تحديد، **الأسلوبية (دراسة نظرية)**، عمدّت فيه إلى تعيين مفهوم الأسلوبية والنهج الذي تبنته الدراسة، وتناولت الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي؛ لإقامة جسر من التواصل بين التراث النقدي والبلاغي والأسلوبية الحديثة، وقمت بتناول الأسلوبية في النقد الحديث وأبرز روادها في الوطن العربي، ومبادئ الأسلوبية التي تعتمد على الاختيار، والانزياح.

أما الفصل الثاني بعنوان(**المحاور الدلالية**)، فتتبعت في المبحث الأول البنية الإفرادية للأرض ودلالتها الشعرية، أما المبحث الثاني فقد خصصته لدراسة الثنائيات الضدية في شعر دغش، وجاء في مطلبين: الأول النزوح والعودة، والمطلب الثاني الثبات والتحول .

أما الفصل الثالث:**(المستوى التركيبي)**، فقد خصصته لدراسة التراكيب اللغوية، وما تنطوي عليه من أبعاد دلالية، ويشمل مبحث التقديم والتأخير، والحذف، وقد تم تحليلها دلاليًا وفق سياقاتها، بما يخدم النّص والتّجربة الشعرية عند الشاعر، ثم في المبحث الثاني تناولت فيه التناص في ثلاثة مطالب؛ التناص الديني، والتناص التاريخي، والتناص الأسطوري.

أما الفصل الرابع تناولت فيه البنية الإيقاعية عند سليمان دغش وجاء في مطلبين: الأول_ الموسيقا الخارجية وتتمثل في: الوزن والقافية ، والثاني_ الموسيقا الداخلية وتتمثل في: الجناس والتكرار والتقسيم والعكس .

Abstract

This study deals with the poetry of Sulaiman Daghash- a stylistic study- in his poetic production in full, to reveal the stylistic characteristics of his poetic speech, identify the main features that characterize it and shed light on important aspects of our Palestinian poetic heritage to reflect the distinction and creativity of our Palestinian poets. The study is divided as follows: Introduction, preface, three chapters and conclusion. The preface dealt with the biography of Suleiman Daghash, and identifying the life of the poet.The first chapter is entitled Stylistics(theoretical study), in which I dealt with the concept of Stylistics and the methodology adopted by the study. Stylistics is a method, but not a science which has laws and fixed norms. I also dealt with stylistics in the critical and rhetorical heritage in order to establish a bridge of communication between the ancient critical and rhetorical heritage and modern stylistics. Moreover, I dealt with stylistics in modern criticism, its most prominent pioneers in the Arab world, its principles which are based on selection, displacement, horizontal axis and vertical axis.The second chapter is entitled (Semantic Axes), in which the first part traces the individual structure of the earth and its poetic significance. The second part of this chapter was allocated for the study of the contradictory relationships in the poetry of Daghash, which came in two demands: First, displacement and return and secondly, stability and transformation. The third part of this chapter dealt with intertextuality which came in three demands: religious intertextuality, historical intertextuality, and mythical intertextuality.The third chapter is the structural level which was devoted to the study of linguistic structures and their implications. It includes the topics of advancement, delay and deletion. They have been analyzed according to their contexts to serve the text and poetic experience of the poet. The second part of this chapter dealt with the rhythmic structure of Sulaiman Daghash, which came in two

demands: The first one is the internal music represented in: homonymy, redundance, division and vice versa, and the second one - external music represented in: rhythm and rhyme.

المقدمة

من البدهي لدارس النقد الأدبي أن يبحث عن المناهج النقدية المتبعة في فهم وتحليل الدراسات الأدبية قديما وحديثا؛ ليقف على المناهج ويتأمل جدلياتها، وأفكارها، وأن يتذوقها ويستقطر ما يوجهه ويعينه في تحليل النص بصورة مغايرة لما ألفه من تحليل تقليدي للنص، لتجاوز السطحية في تحليل النص الأدبي، وكشف خباياه وجمالياته ووحدته الدلالية.

شكلت الأسلوبية واحدًا من المناهج النقدية التي تبحث في الإمكانات التي تحققها اللغة في الحقل الدلالي، وهذه الإمكانات تتفاوت بين مبدع وآخر، ويؤدي هذا التفاوت إلى تمايز في القدرة على ايصال المعنى بيسر ووضوح، ويكشف عن عبقرية المبدع في قدرته على الخوض في بحر اللغة والبحث عما بداخلها من أهداف، وهذا كلّه شكل للباحثة حافزا على دراسة الأسلوبية في أنموذج للشعر الفلسطيني المقاوم؛ لما يتميز به هذا الشعر من الأهمية والخصوصية، ولما يتضمنه من مكونات، علاوة على الشحنات التي تحتاج إلى دراسة وكشف وتحليل، وفي هذا الإطار جاء اختيار الباحثة لدراسة أنموذجا الأسلوبية في شعر سليمان دغش بوصفه شاعراً عصريًا، وشاهداً على مرحلة مهمة مرت بها القضية الفلسطينية.

أهمية الدراسة

يلاحظ الناظر إلى البحوث والدراسات التي تناولت الشعر الفلسطيني قديمًا وحديثًا، أنها بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث، خاصة أن الأدب الفلسطيني يمثل خط الدفاع الأول عن قضايانا العربية والقومية، ويمثل رمزًا للكرامة والمقاومة في شتى الأزمنة والأمكنة، وعلى صعيد المستويات عامة، ويعدّ سليمان دغش من شعراء المقاومة مزج شعره بحب الوطن والحبيبة، وكان له دور بارز في رحلة النضال الفلسطيني، دافع عن القضية بالقلم والكلمة، أسوةً بغيره من شعراء

المقاومة، وتشكل دواوين الشاعر سليمان دغش مجالا خصبا للدراسات الأسلوبية إذ وظف الشاعر اللغة بشكل جمالي وفني يستدعي الدراسة والتأمل ووراء الدلالت العميقة.

تتقوم الدراسة بالكشف عن الظواهر الأسلوبية البارزة في دواوين الشاعر، وذلك بالوقوف عند مستويات النص اللغوية، بعيدًا عن القراءة الوصفية التقليدية للنص الشعري وإضاءة النص الشعري عند سليمان دغش، ومقاربته وتقديمه للقارئ في صورة واضحة ومفيدة.

فتلقي الضوء على الشاعر الفلسطيني "سليمان دغش" والكشف عن أعماله الأدبية، حيث تتناول الدراسة دواوينه كاملة، ولعل هذا يزوّد القارىء العربي والفلسطيني خاصة بمعرفة جلية لنتاج الشاعر الأدبي وتحليله وفق المنهج الأسلوبي، وتشكل لبنة في مساندة الدارسين والمهتمين في هذا المجال. فكانت دواوين سليمان دغش مجالا للتنقيب، حيث وظف الشاعر اللغة بشكل جمالي وفني، يستدعي منا الدراسة والتأمل، والوقوف عند أشعاره، وإعطائها مزيدًا من البحث والدراسة.

وأي دراسة علمية تستعدي التنظير لها للشروع في التطبيق عليها، وذلك للكشف عن خباياها ورصد محتوياتها، والدّعوة إلى ترسيخها لإضاءة جوانب مهمة في تراثنا الشعري الفلسطيني؛ والتي تعكس مدى التميز والإبداع عند شعرائنا الفلسطينيين، والأسلوبية هي واحدة من هذه العلوم والدراسات التي هي من أهم المجالات الدراسية التي تحاول البحث في ميدان اللغة، فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنه يكشف عن المدلول، وما وراء النص، وعمّا يحويه خطابه الشعري من تراكيبَ، ودلالاتٍ، ووزنٍ، وإيقاعٍ، وإبراز جماليتها بمستوياتها المختلفة الصوتي، والدلالي، والتركيبي، والمعجمي.

أسئلة البحث

1. ما أهم الظواهر الأسلوبية في شعر سليمان دغش؟
2. كيف استخدم سليمان دغش القضايا الوطنية في نقل تجاربه الوجدانية؟

3. كيف رسم الشاعر صورة الارض؟

4. هل أسهمت ظاهرة الثنائيات الضدية في تصوير الثوابت الوطنية(العودة)؟

5. ما المرجعيات الثقافية التي تبرز في التجربة الشعرية لسليمان دغش؟

لذا تأتي هذه الدراسةُ في الدراسات الأسلوبية حول شعر سليمان دغش، لتضاف إلى مجموع الدراسات القديمة والحديثة منها على حد سواء.

أهداف الدراسة

إن أبرز أهداف الدراسة الموسومة ب(شعر سليمان دغش دراسة أسلوبية) تكمن في:

1- الكشف عن الظواهر الأسلوبية البارزة في دواوين الشاعر، وذلك بالوقوف عند مستويات النص اللغوية، بعيدًا عن القراءة الوصفية التقليدية للنص الشعري.

2- محاولة تقديم دراسة أسلوبيه متخصصة تستعين بكل ما جدّ في حقول الدراسات الأسلوبية لتطبيقها عمليا على شعر الشاعر.

3- الاهتمام بشعر سليمان دغش كما تقتضي مقوماته الفنية إذ لم يحظَ بدراسات متخصصة تعتمد مناهج نقدية حديثة.

4- وصف عناصر الإبداع الشعري لدى الشاعر.

5- إضاءة النص الشعري عند سليمان دغش، ومقاربته وتقديمه للقارئ في صورة واضحة ومفيدة.

6- إضافة لبنة صغيرة إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة.

منهج الدراسة

إن مجال دراسة العمل الأدبي هو المضمار الذي خاض في غماره جميع الالأدباء، وصبّوا جلّ اهتمامهم في البحث عن أسراره وخفاياه، ولما كان لكل نص أدبي خصوصيته، واستقلاليته وأدواته الخاصة التي تسهم في بنائه، وجب على الباحث أن يتسلح بمنهج نقدي مناسب ليعرف من أي الوجوه سيلج النص الذي بين يديه حتى لا يدخل ويضل سبيل الخروج فيتوه بين تلك الأوجه فيفسد العمل الذي هو بصدد التصدي له ويخرجه مشوهًا.

اعتمدت الباحثة المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من لغة النص منطلقًا لعملية العرض والتناول، للكشف عن القيم الجمالية والإبداعية الكامنة، والخصائص الأسلوبية التي تُظهر بلاغةَ خطابه الشعري وجمالياته، كما ويعدّ من أهم المناهج التي تنطلق من بنية النص اللغوية في مستوييها السطحي والعميق، وما بينهما من علاقات لغوية متشابكة، والإمساك بمكوناته وقوانينه والتعامل مع القضايا التي تتداخل وتتشابك داخل النص الأدبي، فهو الأقدر_ وجهة نظري_ من بين المناهج النقدية الأخرى على الوصول لبنية النص العميقة بطريقة علمية سليمة، لما يتمتع به من مرونة في توظيف مستويات اللغة، كالقضايا الصوتية، والتركيبية، والدّلالية لننفذ من خلالها للنصوص ونصل إلى جمالياتها، فإن المحلل الأسلوبي لا بد أن يكون ملما بأصول اللغة ممسكًا بعلومها.

إن المنهج الأسلوبي التحليلي الذي اعتمدته الباحثة ما هو إلا وسيلة للكشف عن المقومات التركيبية والأسلوبية لشعر سليمان دغش، وعما يحويه خطابه الشعري من تراكيبَ ودلالاتٍ، وأوزانٍ، وإيقاع، وإبراز جمالياتها بمستوياتها المختلفة.

أسباب اختيار الدراسة

1. تلبي هذه الدراسة رغبة الباحث والدارسين في امتلاك الأدوات اللازمة لتطبيق المنهج الأسلوبي على أنموذج من شعر المقاومة وفهم أدواته وإجراءاته وآليات تنفيذه.
2. الرغبة في تطبيق الأسلوبية على أنموذج من الشعر الفلسطيني كمنهج مرن نال إعجاب الباحثة.
3. إبراز القضايا التي يتناولها الشعر الفلسطيني في ضوء الأحداث التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني.
4. الشهرة التي أحاطت بالشاعر "سليمان دغش" نتيجة غزارة إنتاجه؛ فشعره يمثل وثيقة بديعية أدبية ووثيقة تاريخية؛ لاحتوائه على الكثير من القضايا المهمة. بالإضافة للخصائص الجمالية البارزة التي تستوقف كل من يتناول شعره بالقراءة والتمحيص.
5. إعادة إحياء لمدلولات متعلقة بالأرض والهوية وغيرهما؛ ليتناولها الجيل الجديد.

الدراسات السابقة

1. دراسة لديوان "على غيمتين" للشاعر سليمان دغش، بقلم حاتم جوعية. تحدث فيه عن إبداعات سليمان دغش وثروته اللغوية الواسعة البارزة في مواكبة الأدبية والشعرية.
2. دراسة صوتية في ديوان "موسيقى الألفاظ"، للدكتور خليل عودة، الدراسة ديوان عاصفة على رماد الذاكرة للشاعر سليمان دغش.
3. دراسة أسلوبية في ديوان آخر الماء للدكتور عمر عتيق. وحاورت ثلاثة مسارات تجلت في ديوان "آخر الماء" للشاعر سليمان دغش. يتجسد المسار الأول بحزمة من الأيقونات السيميائية

وهي الريح والروح والجسد والدم، ويتمثل المسار الثاني بتقنية التناص، وتضمن المسار الثالث أبرز تجليات مضمون الديوان، مجلة أسوار، عكا، ع: 31، 2013.

4. دراسة بعنوان" عناصر الإبداع الفني في شعر سليمان دغش:، للباحث محمد البسيوني، إشراف: دكتور كمال الديب، 2017.

5. دراسة للدكتور الفلسطيني محمد البوجي، تناول فيها ديوان "ظل الشمس" بالنقد والتحليل في بحث موسع تحت عنوان"الصورة الفنية في ديوان "ظل الشمس" لسليمان دغش. سلسلة علوم الانسان_ غزة، ع: 1، مج: 7.

تقسيم الدراسة

جاءت هذه الدراسة على النحو الآتي: مقدمة وتمهيد وأربعة فصول، وخاتمة.

جاء الفصل الأول بعنوان، **الأسلوبية (دراسة نظرية)**، وهو بمثابة المدخل التأسيسي الذي تبنى عليه الدراسة التطبيقية، ذلك أنه لا يمكن إجراء أي دراسة من هذا النوع دون الولوج إلى أساس نظري تنهض عليه، فعمدّت فيه إلى التعريف بالأسلوب والأسلوبية، والنهج الذي تبنته الدراسة، وتناولت الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي؛ لإقامة جسر من التواصل بين التراث النقدي والبلاغي القديم والأسلوبية الحديثة، وقمت بتناول الأسلوبية في النقد الحديث وأبرز روادها في الوطن العربي، ومبادئ الأسلوبية التي تقوم على الاختيار، والانزياح، والمحور الأفقي والمحور الرأسي.

أما الفصل الثاني فقد وسم ب(**المحاور الدلالية**)، حيث قمت بالمبحث الأول بتتبع البنية الإفرادية للأرض ودلالتها الشعرية، أما المبحث الثاني من هذا الفصل فقد خصصته لدراسة الثنائيات في شعر دغش وجاء في مطلبين؛ الأول النزوح والعودة، والمطلب الثاني الثبات والتحول.

أما الفصل الثالث: فقد عنونته ب(**المستوى التركيبي**)، وقد خصصته لدراسة التراكيب اللغوية، وما تنطوي عليه من أبعاد دلالية، ويشمل مبحثي التقديم والتأخير، والحذف، وقد تم تحليلها دلاليًا وفق سياقاتها بما يخدم النّص والتجربة الشعرية عند الشاعر، ثم بالمبحث الثاني من هذا الفصل تناولت التناص في ثلاثة مطالب؛ التناص الديني، والتناص التاريخي، والتناص الأسطوري.

أما في الفصل الرابع تناولت فيه البنية الإيقاعية عند سليمان دغش وجاء في مطلبين: الأول_ الموسيقا الخارجية وتتمثل في: الوزن والقافية. والثاني_ الموسيقا الخارجية وتتمثل في: الجناس والتكرار والتقسيم والعكس، ثم تلا هذه الفصول خاتمة عرضت فيها لأهم النتائج التي توصلت إليها.

وبعد فإن الحمد والثناء من قبل ومن بعد لله رب العالمين، الذي وفقّني لما سعيتُ إليه، وأعانني على إتمام هذه الدراسة، وإنجازها في صورتها التي هي عليها، وأنا لا أدّعي الكمال لدراستي، ولكنني أحسبُها محاولة جادة في فهم نتاج أحد الشعرء الفلسطنيين، فإن أصبت فبتوفيق من الله، وإن كانت الأخرى فحسبي أني اجتهدت.

تمهيد: الشاعر الفلسطيني "سليمان دغش "[*]

في قرية المغار الجليليّة الفلسطينيّة الواقعة فوق منحدرات سلسلة جبال الجليل الشّرقي (على سفح جبل حزُّور) والمطلّة على بحيرة طبريا وسهل حطّين، وسط غابة من أشجار الزيتون، ولد **سليمان خليل قاسم آل دغش** صاحب اللحن الجميل، والأسلوب السهل الممتنع، والشعر الغنائي الخصب المليء بالصور الفنية والذي أغنى أدبنا وثقافتنا بالشعر الغنائي والثوري الذي لايعرف الهزيمة والتشاؤم وإنما لغة التحدي والإباء والشموخ، فجعل كلمته خدمة لوطنه، ودفاعًا عن قضيته، فهي لا تقل تأثيرا عن السلاح والعتاد العسكري، حيث كانت بداياته الشعرية وهو في السجن.

وعن بداياته السياسية فقد كانت مع الجبهة الديمقراطية والحزب الشيوعي اللذين كان لهما الدور الأبرز في إظهار أدبه المقاوم ورعايته وإيصاله إلى العالم العربي، لكنه في العام 1980 انسلخ عن الحزب الاشتراكي، وأسس حزبًا مع رفاقه عرف باسم "الحزب التقدمي الاشتراكي" وانتخب رئيسا له، وشارك في تأسيس التجمع الوطني الديمقراطي الذي يضم معظم الأحزاب والحركات الوطنية لفلسطيني الداخل.

نرى أن سليمان دغش اتّسم بالوطنيّة أرضًا وشعبًا وقضيّة، فالشاعر خاصرة شعبه ورائد أهله وهكذا كان سليمان دغش، فهو يخوض معهم معركة الحياة، يدافع بالكلمة المقاتلة عن الحياة والوطن والشعب، فشعره الملتزم بقضيته الفلسطينية، وبشعبه المشرّد والرافض للظلم المحيط بشعبه، أبرز ما في قصائده.

تتجلى في قصائد دغش مرجعيات ثقافية تتوزع في فضاءات دينية وتاريخية وأسطورية، ويجعل من الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة مادة يصهرها؛ لتخدم السياق الدلالي للنص،

[*] المعلومات الواردة عن الشاعر جاءت من خلال التواصل مع الشاعر، والحوارات التي أجريت معه على الهاتف.

وهذا يلغي الفواصل بين الماضي والحاضر[1]، ويتخذ الشاعر من الفضاء الكوني معادلاً موضـــوعياً للفضاء النفسي فيسقط مشاعر على الطبيعة بسمائها، وبحرها وبرها وصحرائها، وهذه الفضـــاءات تمثل الوطن أو الأرض بدلالات متعددة وما عليها من أفراح وأحزان وأحداث وتفاعلات في حركة الحياة .

[1] ينظر : عتيق، عمر: **دراسة أسلوبية في ديوان (آخر الماء) للشاعر سليمان دغـــش**، مجلـــة الأســـوار، ع31، 2013، ص240.

الفصل الأول

الأسلوبية

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية

المبحث الثاني: مفهوم الأسلوبية

المبحث الثالث: الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي

المبحث الرابع: الأسلوبية في النقد الحديث

المبحث الخامس: من رواد الأسلوبية في الوطن العربي

المبحث السادس: مبادئ الأسلوبية

الفصل الأول

الأسلوبية

مدخل في الأسلوبية

تنقسم المناهج النقدية والمعاصرة إلى مناهج سياقية، ومناهج نسقية، فالمناهج السياقية هي التي تركز على الملامح والظروف الخارجية التي أسهمت في تشكيل النص، كالتأثري، والتاريخي والاجتماعي، والنّفسي، والأسطوري؛ أي ركزت على إسقاط عوامل خارجية على الأدب وتفسيره، أما المناهج النّسقية فتركز على البنية الدّاخلية للنص أي اللغة، كالبنيوية، والسّيميائية، والتفكيكية، والموضوعاتية، والمقارن...

والأسلوبية من المناهج النَّسقية؛ التي تركز في تحليل الخطاب الأدبي على المكونات اللغوية التي شكلت بنيته، فتنطلق أساسًا من بنية النص اللغوية في مستوييها السّطحي والعميق وما تتضمنه من علاقات لغوية، والتي تعد مفتاحًا منهجيًّا مهمًّا ينتهي إلى حصر الخصائص الألسنية العامة لنسيج النص، ولديه قدرة عالية على تحليل النصوص الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية انطلاقا من شكلها اللغوي، وذلك بدراسة الأدب من الداخل بطريقة موضوعية دون ربط النص بعوامل خارجية للوصول إلى قيمة النص دون الهالة المحيطة باسم كاتبه، فأضحت الأسلوبية الظاهرة المخول لها استكناه الجمالية، والسّمات الأسلوبية، فهي تستفيد من النقد الأدبي والبلاغة وعلوم اللغة وغيرها من العلوم المساعدة في تحليل النصوص واستخراج جمالياته[1].

[1] ينظر: الجيار، مدحت: **علم النص الأدبي**. ط1، 2005، ص183.

وانطلاقًا من هذه الغاية برزت الاتجاهات الأسلوبية التي شـــهدت حضـــورًا لافتًـــا فـــي الدّرسين: النّقدي والبلاغي، فالأسلوبية تنظر في النص كيانا مستقلا تُبرز مـــا فيـــه مـــن ظـــواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية، فتقوم بعملية اختيار وانتقاء الظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنيـــة النّص بطريقة ناضجة، متجاوزة النَّقد السّطحي في التعامل مع النصوص وتحليلها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية التي تغذي الدراسات النقدية فتتجاوز الجوانب الشكلية للنص والنقد الســـاذج الذي يقوم على الشرح والتفسير، بالابتعاد عن الانطباعية السريعة، والنزعات الذاتية التي اصطبغ بها النقد الأدبي لسنوات طويلة والاقتراب من كنه العمل الأدبي، وفك شفرته.

تحرص الأسلوبية على معاينة النص الأدبي متجاوزة عيوب المناهج التي ســـبقتها؛ لـــذلك نستطيع أن نعدّها الأقرب من النص الأدبي؛ فهي تحاول أن تدرس ما هو داخل النص، فمن واجب الناقد " أن يتخلص قدر جهده من خبراته الخاصة في المجالات الفلســـفية والنفســـية والاجتماعيـــة والتاريخية؛ لكي يدخل إلى النص من خلال صياغته، وبهذا وحده يمكن أن يقدم تحليلاً موضـــوعيًّا بحيث لا يرتبط هذا التحليل بنظرته إلى الحياة وإنما يرتبط بما فـــي العمـــل ذاتـــه مـــن طاقـــات وإمكانات".[1]

[1] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. ط1، مكتبة لبنان ناشـــرون، الشـــركة العالميـــة للنشـــر_ لونجمـــان، بيروت،1994، ص29.

المبحث الأول

الأسلوب والأسلوبية

تتطلب المصطلحات الأدبية والنقدية تتطلب من الباحث أن يكون دقيقاً في مسالة التفريق بينهما وخاصة أن هناك تشابها في الألفاظ، وخلطا لدى بعض الدارسين او حتى القراء، ويحدث هذا الخلط وعدم التمييز أحيانا بين مصطلحي الأسلوب و الأسلوبية مما يعطي أهمية التوضيح للفرق بين هذين المصطلحين.

المطلب الأول: مفهوم الأسلوب لغة

أجمع كثير من العلماء العرب على أن المفهوم اللغوي للأسلوب هو الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وهو الوجه والمفهوم والفن.

جذر هذه الكلمة الثلاثي هو: سَلَبَ، وورد (ت711ه) ما نصه: "وَيُقَالُ للسَّطْر مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلوبٌ. وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ، فَهُوَ أُسلوبٌ. قَالَ: والأُسْلوبُ الطَّرِيقُ، والوجهُ، والمَذْهَبُ؛ يُقالُ: أَنتم فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليبَ. والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فِيهِ. والأُسْلوبُ، بِالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذ فلانٌ فِي أَساليبَ مِنَ الْقَوْلِ أَي أَفانِينَ مِنْهُ"[1].

فالأسلوب مذهب ولكل مذهبه. والأسلوب في القول: طريقة القول، ومذهب القول، وفن القول؛ فدائرة هذا المصطلح أكثر سعة من مصطلح الأسلوبية على المستويين الأفقي والعمودي. فكلمة أسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني النظام والقواعد العامة، حيث نتحدث عن أسلوب المعيشة ويمكن أن تعني كذلك الخصائص الفردية كحديثنا عن أسلوب كاتب معين. وعلى ضوء ما تقدم نرى بوضوح وشائج العلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لمفهوم

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة: سلب.

الأسلوب " ولعل المعنى الاصطلاحي لم يبتعد كثيرًا عن المعنى اللغوي_ إن لم يطابقه_."[1] و هو:" طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية (stylo) الذي يعني القلم[2]، فهو التعبير بواسطة الكتابة، وتعود أصوله إلى أداة الكتابة: القلم، وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الانجليزية: (stylistics)، وفي الفرنسية: (stylistique)، والباحث في الأسلوب يسمى...: (stylistician)، وكلمة (style) تعني: طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية:stylus، بمعنى عود من الصُّلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب.

وقد راعت العرب هذه الأفانين فقالت: "لكل مقام مقال، وأن أبلغ الكلام ما كان مطابقًا لمقتضى الحال"[3]، وقيل: "خاطبوا القلوب وهي مقبلة ولا تخاطبوها وهي مدبرة" والإسلام الذي نزل على أساليب العرب في الكلام راعى أفانين القول، فاهتم بحالة المخاطب (المتلقي) النفسية والذهنية، فالرسول صلى الله عليه وسلم يقول: " مَا أَنْتَ بِمُحَدِّثٍ قَوْمًا حَدِيثًا لا تَبْلُغُهُ عُقُولُهُمْ؛ إِلا كَانَ لِبَعْضِهِمْ فِتْنَةٌ. أَخْرَجَهُ مُسْلِمٌ فِي خُطْبَةِ الْكِتَابِ[4].

المطلب الثاني: الأسلوب اصطلاحًا

كل علم يتحدد بمصطلحاته، لذا كان ينبغي تحديد مفهوم مصطلح الأسلوب قبل تطبيقه على موضوع بحثنا، فبالعودة إلى ما تقدم من تأصيل للمعنى اللغوي لمفردة الأسلوب، يمكننا تعريف

---

[1] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص10.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. ط1، مكتبة لبنان_ بيروت، 1974، ص541.

[3] **الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1/1975،138**

[4] مسلم، بن الحجاج النيسابوري (162هـ): **صحيح مسلم**، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي_ بيروت، مقدمة الإمام مسلم، باب النهي عن الحديث بكل ما سمع، ج1، ص11.

الأسلوب اصطلاحًا: "طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها، للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير".[1]فالأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أوالعبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[2]، كما يمكن أن يعني الأسلوب الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة، وضمن تأليف خاص، فكأنه "طريقة في الكتابة أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"[3]، ولا يتمثل الأسلوب في أدب الفرد وحسب، بل يتعداه ليدل على شيوع سمات أسلوبية محددة في حقبة ما؛ وهذا يفضي إلى أسلوب العصر.

وهو "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام"[4]. وذلك أن كل كاتب يعطي بصمته أو صياغته الخاصة والتي تختلف عن باقي الكتاب فتسمى أسلوبه أو طريقته.

و"فن من الكلام يكون قصصًا أو حوارًا، تشبيهًا أو كناية، تقريرًا أو حِكمًا وأمثالًا، ويشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير".[5]

ومن هذا التعريف يتضح أن الأسلوب يعكس خاصية منشئه، أي الكاتب أوالشاعر وما يحيط به من ظروف تسهم في خلق النص، وهو خاصية فردية للنص يتحكم بها الكاتب.

---

[1] أبو العدوس، يوسف: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. ط3، دار المسرة _ عمان، 2013، ص26.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص26.

[3] جيرو، بييرو: **الأسلوب والأسلوبية**. ترجمة: منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري_ حلب، 1994، ص17.

[4] الزيات، أحمد حسن: **دفاع عن البلاغة**. ط2، عالم الكتب_مصر، 1967، ص68.

[5] الشايب، أحمد: **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**. ط1، المطبعة الفاروقية_ الإسكندرية، 1939م، ص41.

المطلب الثالث: الأسلوب عند العرب القدامى

لقيت دراسة الأسلوب في التراث العربي احتفاءً عظيمًا وخاصة في البحث المقارِن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلةً لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم، فكان لعلماء متقدمين جهدٌ كبيرٌ في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر.

يعد **الباقلاني** من أقدم من استخدم كلمة أسلوب (ت 403) في كتابه (إعجاز القرآن) متخذًا القرآن أنموذجًا، وأوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه، يقول:"فإنه لا يخفى على أحد أن يميز سبك أبي نواس من سبك ابن الرومي أو سبكه من سبك البحتري، ولا يخفى على أحد أن يميز بين شعر الأعشى وشعر امرئ القيس...الخ"[1]، فهو بذلك يميز سبك أبي نواس من سبك ابن الرومي من سبك البحتري، وشعر الأعشى من شعر امرئ القيس، وهو بذلك يتحدث عن الأسلوب الشخصي، فيتفق بهذا مع مقولة **جورج لوي بيفون(ت1788)** الناقد والمؤرخ الفرنسي: "الأسلوب هو الإنسان أو الأسلوب هو الرجل نفسه"[2]، وكان يعني بالرجل"الأديب"، وقصد أن بصمة الأديب هي التي تميزه عن غيره من البشر في الحياة وعن غيره من الكتاب والأدباء إذا كان من أهل الحرفة، فقد كان بيفون مؤمنا بأن الأسلوب – وليس المضمون – هو الذي يصوغ الأعمال الأدبية ويمنحها شخصيتها المميزة، وكلاهما يصب في مصب واحد وهو أن الأسلوب بطريقة الشاعر أو الكاتب في التعبير عما يختلج في ذاته من عواطف وما يدور في خلده من أفكار، أي أنه السّمة التي تغلب على نتاج الأدب وتميزه عن نتاج غيره من أهل القلم.

---

[1] الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: **إعجاز القران**. تح: أحمد صقر،ط5، دار المعارف_ القاهرة، 1981، ص121.

[2] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص222.

يتبين لنا أن البلاغة القديمة عند الباقلاني عرفت مفهوم الأسلوب الشخصي قبل ظهور مقولة بيفون الذي يعد من المحدثين، ويربط الباقلاني بين النّص وصاحبه، ويؤكد على خصوصية التعبير وفرديته؛ فالنّص علامة لصاحبه في قوله: " إنه إذا عرف العالم طريقة شاعر في قصائد معدودة، فأنشد غيرها من شعره، لم يشك أن ذلك من نسجه"[1]، يقترب الباقلاني في هذا المضمار من الفكر الأسلوبي الحديث، فلكل شاعر أو أديب طريقة في الأداء تتكرر في سائر إبداعاته، ولا تختلط مع غيرها من الطرق، بحيث إذا تلمسنا خطوطها، وسماتها في بعض النصوص، نستطيع أن نميز النصوص التي لم يسبق لنا العلم بنسبتها إليه، " وكلٌ له منهج معروف، وطريق مألوف"[2]. وبذا يصبح الأسلوب عنده بصمة دالة على صاحبه، لا تتكرر عند غيره.[3]

يقول **عبد القاهر** (ت471ه) الأسلوب: "الضربُ من النظم والطريقةُ فيه"[4]، فهو عنده نوع من أنواع النظم وطريقة خاصةٌ فيه، فاستعمل هذه اللفظة استعمالا دقيقًا دون أن يوليها اهتمام؛ إذ عرف الأسلوب بإيجاز متناهي و كثافة مقتضبة.

أما **حازم القرطاجني** (ت648ه) فيعدُّ "الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[5]، فإذا ارتبط الأسلوب عند الجرجاني بالنظم، فإنه قد ارتبط عند

---

[1] البلاقلاني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص120.

[2] المرجع السابق: ص121.

[3] ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**. ط1، مطبعة مقداد_ غزة، 2012، ص23.

[4] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تح: محمود شاكر، ط3، مطبعة المدني_ القاهرة، 1992، ص468_469.

[5] القرطاجني، أبو الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. ط3، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي_ بيروت، لبنان، 1986، ص364.

القرطاجني بالمعنى، فهو أول من خصص للأسلوب فصلًا عادًّا إياه فنًّا مستقلًّا بذاته _ في كتابه_ " منهاج البلغاء وسراج الأدباء"رابطا إياه بما يسمى النظم.

أما الأسلوب في اعتقاد **ابن طباطبا** (ت322ه) كشأن "النسّاج الحاذق الـذي يوفـق وشْـيَه بأحسن التوفيق، ويسديه وينيره"[1].

والأسلوب عند **ابن خلدون** (ت808ه) " المنوال الذي تنسج فيه التّراكيب، أو القالب الـذي يفرغ به...حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكـلام، ويقـع علـى الصـورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجـد فيـه على أنحاء مختلفة."[2] فقد استقرت كلمة أسلوب في صيغتها الاسمية في فصل "صناعة الشعر" مـن مقدمة ابن خلدون، وتحددت بعض معالمها اللغوية والاصطلاحية المهمة.

وهذا المنوال عند ابن خلدون لا يرجع إلى قواعد صناعة الشعر من حيث معاني المفردات (وظيفة الإعراب)، أو كمال معاني التراكيب (وظيفة البلاغة والبيان)، ولا أوزان الشعر (وظيفـة العروض)، بل إن هذا الأسلوب، وهذا المنوال الفني " يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمـة كلية..، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصـها ويصـيرها فـي الخيـال كالقالب"[3]، أي أن الأسلوب وفق هذا المنظور مرتبط بالتراكيب المنسوجة على منوال ما، والقصـد الذي لأجله تُنسجُ، والمَلَكة التي وفقها لايكون.

ولعل هذه التعريفات هي التي دفعت الطرابلسي إلى توزيع مراحل الأسلوب كما يأتي:

---

[1] ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي: **عيار الشعر**. ط2، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية_ بيروت، 2005، ص11.

[2] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: **مقدمة ابن خلدون**.ط1، دار إحياء التراث العربي _ بيـروت، 1990، دت، ج2، ص570.

[3] المرجع السابق، ص571.

- مرحلة المخاض: ويمثلها البيان والتبيين (ت 225 هـ).
- مرحلة النشأة: ويمثلها دلائل الإعجاز لعبد القاهرالجرجاني.
- مرحلة النضج: ويمثلها مصنفان:

1. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني.
2. لسان العرب لابن منظور.

- مرحلة النهضة: وتمثلها كتب بلاغية مدرسية _ متأخرة _[1].

المطلب الرابع: الأسلوب عند العرب المحدثين

عبد السلام المسدّي

يعدّ (المسدي) أول من ترجم مصطلح (styistipue) إلى الأسلوبية[2]، وقد قام بتوضيح نظرته للأسلوب بعد أن استقرأه عند الغرب والعرب على السّواء، وفصّل القول في ذلك؛ يقول: " إن كل نظرية في الأسلوب تطلق أساسًا من فرضية منهجية قوامها أن المدلول الواحد يمكن بثُّه بواسطة دوالّ مختلفة وهو ما يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية رغم وحدانية الصورة الذهنية"[3].

---

[1] ينظر: الجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا. ط1، الدار البيضاء، منشورات عيون، 1922، ص11_12.

[2] ينظر: أبو عيشة، رامي علي: **اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول**. الناشر: دار ابن الجوزي_ عمان، مجلة عود الند، ع10،2005، ص46_47.

[3] المسدي، عبد السلام: **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**. ط4، دار سعاد الصباح_ الكويت،1993، ص130،131.

رجاء عيد

يعرّف رجاء عيد الأسلوب بقوله: "الأسلوب هو تلك العلاقات القائمة بين كليات لغوية تنتشر إلى ما هو أبعد من مجّرد العبارة لتستوعب النص كلّه"[1] فهو بذلك يرتبط بالعناصر اللغوية المشكلة للنص بفعل العلاقات الحاصلة بينها.

سعد مصلوح

إن الأسلوب عند (سعد مصلوح) "اختيار(choice)أو انتقاء (selection) يقوم به المُنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين... ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشِيءٍ معين هي التي تُشكّل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المُنشِئين[2]"، أي أن الأسلوب اختيارٌ لغويٌّ يقوم به صاحبه من شأنه أن يميزه عن غيره.

المطلب الخامس: الأسلوب عند المُحدَثين الغربيينَ

يعرفه **ماروزو (marouzeau) (1878_1960)** بقوله:" انه اختيار الكاتب ما من شأنه أن يَخرُج بالعبارة من حالة الحياد اللغويّ إلى خطاب متميز بنفسه."[3] فالكاتبُ ينزاح عن مألوف القول بأن يُضيف له ما عَساهُ يحوّله إلى تعبير مُتأسلبٍ.

ويرى **ميشال ريفاتير (Refatter.M)** (1924_2004) بأنه "انزياح عن نمط التعبير المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية ولُجوء إلى ما نَدر من الصيِّغ"[4]، فكل إنشاء خارج

---

[1] عيد، رجاء: **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**. ط1، دار المعارف_ الإسكندرية، 1993، ص14.

[2] مصلوح، سعد: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**. ط3، عالم الكتب– القاهرة،1992، ص37،38،39.

[3] الجويني، مصطفى الصاوي: **المعاني علم الأسلوب**. ط1، دار المعرفة الجامعية_ الإسكندرية، 1996 ص282.

[4] السدّ، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**. ط1، الجزائر_ دار هومة، 1977، ج1، ص181.

عن قواعد اللغة وقليل الاستعمال فهو أسلوب، والحديث عن الموضوع (الأسلوب) يجرّنا للحـــديث عن الأسلوبية.

وأرى أنه لا يوجد تعريف دقيق ومحدد للأسلوبوأنه مازال مفهوم الأسلوب غامضًا ملتبسًا، لا بسبب نقص ما كتب عنه، وإنما لكثرة تداوله بين النقاد والدارسين؛ فكـــل باحـــث يحملـــه إلـــى مرجعيته، ويعرّفه اعتمادًا على الحقل الذي يُعنى به، وليس معنى ذلك أن هناك شكًّا فـــي وجـــوده، فمن المعروف مثلا " أن علم اللغة يتعامل مع جنس الجملة على الرغم من أنه لا يوجد لها تعريف متفق عليه"[1].

[1] شبلنر، برند: **علم اللغة والدراسات الأدبية**. ط1، ترجمة: محمود جاد الرب، الـــدار الفنيـــة للنشـــر والتوزيـــع_ القاهرة، 1987م، ص25.

المبحث الثاني

مفهوم الأسلوبية

هل تعد الأسلوبية منهجا علميا أم منهجا أسلوبيا؟

لا يلتقي النقاد العرب حول معنى الأسلوبية عند نقطة تقاطع محددة، فاعتمادها على الدراسات اللغوية أساسًا في تحليل النصوص أثار عدة تساؤلات حول حقيقة الأسلوبية هل هي علم مستقل أم منهج؟ فبعضهم ينظر إلى الأسلوبية أنها علم مستحدث، ارتبطت نشأته الحقيقية بالدراسات اللسانية اللغوية، وهي الدراسات اللغوية اللسانية التي ظهرت بوادرها في مطلع القرن التاسع عشر، كصلاح فضل الذي يفضل استخدام مصطلح (علم الأسلوب)؛ لأنه برأيه جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام، لكن الحديث عن علمية الأسلوبية أمر لم يحسم عند الدارسين بعد، وإذا كان دارسون كثيرون يتحدثون عن الأسلوبية كعلم قائم بذاته، إلا إن بعضهم رفض وصف الأسلوبية بالعلم، إذ يرى أنها منهج، يقول كمال أبو ديب" لا أستطيع أن أوحد بين شيئين: الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل، كالخطاب الأدبي[1]"

وأرى أنه لا يمكن إنكار علمية التناول، ولكن الاعتراض على وصف الأسلوبية بالعلم القائم بذاته، والذي له قوانين ومعيارية ثابتة تحكمه؛ فالأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية.

[1] أبو ديب، كمال: "**الأسلوبية**". مجلة فصول، مج الخامس، ع(1)، 1984، أكتوبر_نوفمبر_ديسمبر، 1984، ص219.

الحديث عن علمية الأسلوبية لم يحسم عند الدارسين، لسبب واضح وهو أن الأسلوبية نشأت مرتبطة بالدراسات اللغوية، ثم أفاد منها النقاد في دراسة النص وتحليله، وبناء على ذلك فإن الأسلوبية تجمع بين المنهج العلمي في دراسة اللغة، والمنهج النقدي في دراسة النص الأدبي أي أنها تجمع بين العلم والمنهج[1]، وهذا ما أثبته مؤخرًا الباحث الموسيقار "نصير شمة" في رسالته " الأسلوبية الموسيقية" مستندًا إلى مجموعة من النماذج، حيث أكد شمة أن ما استفزه وأثار غيرته من الآداب والشعر، كتاب وقع في يده للناقد صلاح فضل حول " علم الأسلوب"، حاول أن يطبق منهجه الأدبي على الموسيقى، فاختار ثلاثة من أساطين النغم: فريدريك شومان من بولاندا يمثل الغرب، ناظم الغزالي من العراق، ورياض السنباطي من مصر، ولكل منهم أسلوبٌ موسيقيٌّ يَعزُّ نظيرُه، وقام بدراسة أساليبهم وأسلوبياتهم في نحت النغمة والسكون، ويؤكد الباحث بأنه حاول اعتماد المنهج العلمي بقدر استطاعته، مستندا على نماذج موسيقية مختلفة كالجاز وغيره، متخذا كتاب "علم الأسلوب: مبادئ وإجراءات " لصلاح فضل منهجا، ليخرج بنتيجة تتمثل بقوله"حاولت في هذا البحث أن أتجه العلمية بقدر استطاعتي، ولكني بعد فترة وجيزة من بداية عملي توصلت إلى أن واحدة من الجماليات التي تكمن في النقد أن لا تكون العملية النقدية مجرد عملية حسابية خارجية، بل إن أكثر ما يجعل وجودها لافتًا هو عدم جمودها أو ارتكازها إلى قواعد ثابتة إلا العريض منها"[2].

وعطفًا على ما تقدم فالقاعدة أساس، أمّا ما حولها فيمكن أن يتحرك ويتطور؛ فالأسلوبية ظاهرة تؤدي إلى منهج، فلا يمكن أن ينكر أحد علمية التناول، لكنَّ للعلم منهجًا واضحًا فهو دائمًا

---

[1] ينظر: خليل عودة، ميس: **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي**، دار جليس الزمان_ عمان_الأردن، ص12.

[2] البناء، عبد العليم: **نصير شمة يسوغ رؤاه الموسيقية**، مجلة نقطة ضوء، ميدل ايست اونلاين، الأربعاء، 13-سبتمبر_2017." https://middle-east-online.com/"

يتعامل مع قوانين، وشرائع جادة، ومتناسقة لا حياد ولا شذوذ فيها، تحكمه القواعد والضوابط والمعايير الصارمة، والتي تتخذ من النص منطلقا للتذوق باستنطاقه لا إملاء القواعد عليه، فنحن نستخدم الأدوات الأسلوبية، لكننا لا ننمط تحليلاتنا للنص بمعنى أننا إن أتينا بعشرين ناقدًا أسلوبيًّا وتناولوا نصًّا واحدًا بمنهجية الأسلوبية ستختلف تحليلاتهم كليًّا، كما نرى عشرين جراحًا يمسكون بالمبضع نفسه، ولكل منهم روحه وأسلوبه في فتح الجرح وولوج جسم المريض، أي أن القاعدة أساس، أما ما حولها فيمكن أن يتحرك ويتطور.

وفي مجال التطبيق؛ الأسلوبية منهج نقدي يعتمد على مهاد خصب وفق أنساق معينة؛ تهتم بالسياق للإحاطة بالدلالة، فالسياق وحده "هو الذي يوضح ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو قصد بها أساسًا التعبير عن العواطف، والانفعالات[1]، كما وأزعم أن الأسلوبية تمتد لتشمل الفنون الجميلة وليس كما يحددها كثير من النقاد والباحثين في معناها على الدراسات الأدبية، فهذا "جون مونان" يمتد بها نظريًّا لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعيار والموسيقى والرسم[2]، فمن الممكن تطبيق نظرية الأسلوبية على الموسيقى والفنون، فقد تبرز فيهما الأسلوبية بطريقة أكثر تمظهرًا و وضوحًا من الفنون الاخرى.

تأثير المبدع والمتلقي في مفهوم الأسلوبية

وما زال مفهوم الأسلوبية بعيدًا عن نقطة تقاطع تلتقي حولها الرؤى النقدية المختلفة بين الأسلوبيين[3]، فمن النقاد من ربط بين الأسلوبية والخصائص الفردية **(للمبدع)**؛ فهو المسؤول عن

---

[1] أولمان، ستيفين: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب_ الجيزة، ص63

[2] Wetherill. P m 1974 the literary text. An examination of critical methodology. Oxford. P. 133.

[3] ينظر:عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**. ط1، دار جرير _ عمان، 2012، ص11.

انتقاء الألفاظ ووضعها في مكانها المناسب"؛ لأنه يختار ألفاظه حسب الموضوع وحسب الموروث اللغوي الذي يمتلكه ويميزه عن مبدع آخر. فلغة الأدب هي لغة تنتج من تفاعل المبدع في النص مع لغته؛ فيقيم العلاقات وينتقي الألفاظ التي تناسب نصه ليجعله نصاً يختلف عن باقي النصوص، وبقدر ما يكون التفاعل قويًا يكون النص راقيا يناسب مستوى المبدع، "كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه، تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[1].

هذا التميّز في استخدام اللغة هو موضوع الدراسةالأسلوبية الحديثة، وهو جوهر العملية الفنية؛ لأن الأدب يعبر في اللغة عندما يتجاوز مرحلة اللامبالاة إزاء اللغة، إلى مرحلة التفاعل معها والانصهار فيها، وهو بذلك يتجاوز التركيب المنطقي والضوابط الثابتة إلى تراكيب جديدة توقعها نفسه وتؤلف بينها مشاعره[2].

ولما كانت عمليه إنتاج النص لا تولد من فراغ، وإنما ناشئة من مؤثرات نفسية داخلية، أو محركات خارجية نابعة من العصر، فإن هذه المؤثرات تنعكس على كتابات المبدع الذي يقوم **المبدع** بنقل أحاسيسه التي عاشها في تلك اللحظة عبر نصه، إلى وسطه من المتلقين، وهو يعبر عن نفسه، ولا يكتب لها، فهو بحاجة إلى من يشاركه مشاعره، فتجربته الفنية تقتضي أن يكون هناك **(متلق)** يستقبل هذا العمل، ويتفاعل مع ذلك النص، وذلك لأن من واجب الناقد "أن يتخلص قدر جهده من خبراته الخاصة في المجالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية؛ لكي يدخل إلى النص من خلال صياغته، وبهذا _ وحده _ يمكن أن يقدم تحليلًا موضوعيًّا، بحيث لا يرتبط هذا

---

[1] الشايب، أحمد: **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مرجع سابق، ص137.

[2] ينظر:عودة، خليل: **المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي**، مجلة النجاح للأبحاث_ جامعة النجاح الوطنية_ نابلس، مج: 2، ع:8، 1994، ص103.

التحليل بنظرته إلى الحياة، وإنما يرتبط بما في العمل ذاته من طاقات وإمكانات"[1] فللمتلقي دور هام ورئيسي، يقوم بإعادة تفكيك النص وإنتاجه مرة أخرى، إن"عملية الحضور والغياب لبعض مفردات الصياغة متاحة لكل مبدع، لكن إيثار جانب على آخر مرهون بإمكاناته التأثيرية في المتلقي"[2] ودوره مهم في عملية خلق العمل الأدبي، فالمبدع" يكيف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا التكيف أو التأقلم ليس اصطناعًا، لأنه عفوي قلّما يصحبه الوعي المدرك، وعلى هذا المستند نرى الواحد منا يخاطب الصغير_تلقائيّاً_ بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضموناً، وتراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة، وتراه يخاطب من يسموه في منازل المجتمع_ وتقديرات سلم القيم_ بما لا يخاطب به من يدنوه[3]". فالمرسل عند بث رسالته يعمل على استخدام اللغة استخدامًا سليمًا، يضمن أحوالهم ومقاماتهم، وهو في إنشائه للمعنى يعتني بشكل ونوع المخاطَب ومقامه، لإحراز المنفعة، ونجاح الإبلاغ. فعلى المتكلم ملاحظة مقام وحال المتلقي، قيل لبشار بن برد" إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال: وما ذاك، قلت: بينما تقول شعرًا تثير به النقع وتخلع به القلوب مثل قولك:

إذا ما غضبنا غضبةً مُضريَّةً هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدَّما

إذا ما أعرنا سيداً من قبيلةٍ ذُرَى منبر صلَّى علينا وسلّما[4]

تقول:

ربابةُ ربَّةُ البيت تصبُّ الخلَّ في الزيت

---

[1] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص360.

[2] عبد المطلب، محمد: **قضايا الحداثة عند عبد القاهر**. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، 1995م، ص223.

[3] المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**. ط1، الدار العربية للكتاب، ليبيا_ تونس،1977م، ص79.

[4] بن برد، بشار: **ديوان بشار بن برد**. الجزائر:2007، باب الفخر والحماسة، ص58.

لهـــــا عشـــــــرُ دجاجـــــــات وديـــــــكٌ حســـــن الصـــــــوت[1]

قال: " لكل وجه موضع، فالقول الأول جدّ وهذا قلته في ربابة جاريتي... فهـذا عنـدها أحسن من قولي، " قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل، عندك"[2]. هكذا تتضح أهمية دور المتلقي فـي عملية الإبلاغ، فالنص والقارئ عنصران متلازمان كلاهما يؤثر بالآخر، واهتمت البلاغة اهتمامًـا واضحًا بالمتلقي، ورأت أن العملية الفنية يقاس نجاحها بمدى اهتمامها بـالمتلقي، وركـزت علـى ضرورة مطابقة الكلام " لمقتضى الحال" وهذا يتفق من وجهة نظر الدرس الأسلوبي فيمـا سـمي "بالموقف" وبخاصة إذا عرفنا أنه يقصد بكلمة "الموقف" مراعاة الطريقة المناسبة للتعبير[3].

تأثير لغة النص في توجيه مفهوم الأسلوبية

وهناك اتجاه آخر يربط الأسلوب بالنص نفسه **(الرسـالة)** اللغوية "فإذا كان الـنص وليـدًا لصاحبه، فإن الأسلوب وليد النص ذاته"[4]، فيجب العودة إلى النص الأدبي في ذاته، ودراسة أسلوبه على أنه ظاهرة داخلية في النص، ومن أهم من حدد الأسلوب من زاوية النص" رومان جاكوبسون" وذلك حينما عرف النص الأدبي أنه "خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتمًا إلى تحديد ماهية الأسلوب؛ بكونه " الوظيفة المركزية المنظمة " لذلك كان النص _حسب جاكبسون_ خطابًا تركب في ذاته ولذاته[5]". أي أنه يحدد الشعرية في كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملًـا فنيّـاً، بمعنى ما يجعلها مختلفة عن كل الرسائل اللغوية الأخرى، وهذا الاختلاف يكـون مؤسسًـا علـى عناصر داخلية تحكم نسيج الرسالة، أي أن وظيفة النقد عنده تتحدد في البحث عن أدبية الـنص لا

---

[1] بن برد، بشار: **ديوان بشار بن برد**، باب نقد بشار أو من أجاب عنه، المصدر السابق، ص97.

[2] الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**. ط1، مطبعة دار الكتب المصرية_ مصر، ج3، 1929 م، ص162.

[3] ينظر: إبراهيم عبد الله أحمد، عبد الجواد: **الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحـديث**. ط1، وزارة الثقافـة: عمان، 1994، ص47.

[4] شبلنر، برند: **علم اللغة والدراسات الأدبية**، مرجع سابق، ص9.

[5] االمسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص90.

الإنشغال في جوانب أخرى خارجة عنه، والأدبية هنا هي مجموع العناصر التي تجعل العمل الأدبي أدبيًا، بمعنى أن مصطلح الأدبية عام وشامل للنصّين الشعري والنثري معًا، أما مصطلح الشعرية فإنه يحيل إلى طريقة ووظيفة تكشف عن مكمن الأدبية في العمل الأدبي[1].

وهذا الكشف يكون ضمن إطار أسلوبي في نظر جاكبسون يقوم على وظائف الاتصال الستة المعروفة لديه؛ يقول جاكبسون: " تتكون كل رسالة لغوية من ستة عناصر هي " المرسل، والمتلقي، والرسالة، والسياق، والشفرة، وقناة التوصيل"، والتي من أهمها الوظيفة الشعرية التي تسهم في تحديد مواطن الأدبية، وهي وظيفة ناتجة عن علاقة بين محوري اللغة التأليفي والأمثالي سماها جاكبسون خيبة الانتظار، وهي معادل لمصطلح الانزياح[2]. فإذا كان المبدع يختار مادته من لغته التي ينتمي إليها، ويقوم بتشكيلها كي تؤدي وظيفتها، فإنه لا سبيل إلى صياغة الأسلوب صياغة جميلة، إلا بتجاوز نمطية اللغة، والخروج عن المألوف، وإعادة تشكيلها تشكيلًا يخالف المألوف، وهذا الخروج هو ما يسميه الأسلوبيون بالانحراف أو العدول، فيعرف بعضهم الأسلوب أنه" انحراف عن المعيار الموجود، أو بأنه خروج عن القاعدة اللغوية. "[3]

قامت الدراسات الأسلوبية على الركائز الثلاث منفصلة، فدرست الأسلوبية من خلال النص، أو من خلال المبدع، أو من خلال المتلقي. والحقيقةس أن هذه المحاور الثلاثة تشكل مساحة واسعة لمفهوم الأسلوبية، التي تقتضي اتخاذ النص محورًا، والمبدع وسيلة، والمتلقي ناقدًا ومحللًّا ومعيدًا لخلق النص، ذلك لأن المتلقي لم يعد مستهلكًا للنص، وإنما هو مطالب بتفكيك النص

---

[1] ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح: **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**، مرجع سابق، ص47.

[2] المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**. مرجع سابق، ص164.

[3] شبلنر، برند: **علم اللغة والدراسات الأدبية**، مرجع سابق، ص61.

والكشف عن بنية النص العميقة.[1] فالنص أبدعه منشئ واحد، ولكنه _أي النص_ يترك أثـراً فـي المتعدد، أي في المتلقي، ولذلك فإن النص بحاجة إلى من يسبر غوره، ويجلي معانيـه، ويكتشـف كنوزه الدفينة، والتي قد لا يعلم المبدع بأنها تثري نصه ذلك الثراء. لانه" اذا فحص الباحـث مـا تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرب طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطب والخطاب والرسالة، وليس من نظرية في تحديـد الأسـلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث، أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة.[2]

إن ارتباط الدراسات الأسلوبية بالركائز الثلاث المتعلقة بالمبدع والمتلقي والنص يقودنا إلى مقاربة تمكننا من فهم الامر الذي دار حولها التعريف الاصطلاحي للأسلوبية .

ويعرفها ريفاتير أنها "علم يوضح الخصائص البارزة التي تتوافر لـدى المرسـل ويـؤثر بها على حرية التقبُّل لدى المتلقي، بل إنه يفرض على هـذا المتلقـي لونـاً معينـاً مـن الفهـم والإدراك[3]"، فالأسلوب يختص بالمنشئ والأسلوبية تختص بالقارئ الذي يحلل الأسلوب، وهذا يمثل الفرق الرئيس بين المصطلحين؛ أي إن الأسلوبية تدرس الشكل الفني للنص الأدبي. فهـل يمكـن تحديد العناصر الفنية أو الظواهر الأسلوبية مسبقًا؟ عناصر الشكل الفني كثيرة ومتنوعة ولا يمكننا أن نحددها سلفًا، إذ إن النص الأدبي هو الذي يحددها؛ لأن بعض العناصر قد يتوافر في نص مـا، وقد لا يتوافر بعضها في نص آخر وبسبب كثرة العناصر الفنية وتنوعها _ وهي التي اصطلح على تسميتها بالظواهر الأسلوبية أو المنبهات والمثيرات الأسلوبية _ فإن بعضها قد يثير اهتمام ناقد مـا ولا يثير ناقدًا غيره، فالإثارة مسالة تتعلق بالذوق الشخصي للناقد. ولهذا وصف الأسلوبيون القارئ

---

[1] ينظر: عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**، مرجع سابق، ص14_16.

[2] ينظر: عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص40.

[3] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص212.

القادر على تحديد الظواهر الأسلوبية بالقارئ العمدة او القارئ الفائق. أي أنها عنده: علم يهدف الى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لـــدى القـــارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضًا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعني بظاهر حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[1]

ومما سبق يتضح لنا جليًا أن مصطلح الأسلوبية يختلف عن الأسلوب؛ فالأســـلوب يعنـــي القواعد العامة، أو النظام العام، كأن نتحدث عن أسلوب المعيشة لـــدى شـــعب مـــا، وقـــد يعنـــي الخصائص الفردية، كأن نتحدث عن كاتب معين وهو بهذا المفهوم يكون قـــديمًا قـــدم الدراســـات الإنسانية، والأسلوب مصطلح يقف عند تحليل النص بناءً على مستويات التحليل وصولًا إلى العلـــم بأساليبه، بينما الأسلوبية تتجاوز النص المحلل _ المعلومة أساليبه_ إلى رؤية المتلقي الذي يقـــوم بتحليل عمق النص ودراسة كنهه، واكتشاف أعماقه بالنظر في فضائه الواسع وسياقه الذي لا تنقطع حبال المعاني فيه، ولا يجف فيه ينابيع مشاعر المبدع والمتلقي أمام الـــنص علـــى حـــد ســـواء.[2] فالأسلوب يختص بالمنشئ، والأسلوبية تختص بالقارئ الذي يحلل الأسلوب، أي أن الأسلوبية تدرس الشكل الفني للنص من الداخل، وترفض ربطه بعوامل خارجية. ، فعلينا أن نبحث عـــن الظـــواهر اللغوية أو العناصر التي تميز النص الأدبي من غيره من النصوص، فالدراسات الأســـلوبية هـــي دراسات لغوية بالدرجة الأولى معتمدة في أساسها على المبادئ اللغوية التي أرساها مؤســـس علـــم اللغة الحديث فرديناند دي سوسير، لذلك أولت هذه الدراسات النص الأدبي في ذاته أهميـــة كبيـــرة وحاولت أن تكشف عن العناصر الأدبية التي جعلت من النص نصًّا أدبيًّا وتعاملت معه لتفرق بـــين النص الأدبي ونص آخر ومختلف النصوص الأخرى الإنسانية اللغوية. إذن مهمتها الأساســـية أن

---

[1] ينظر: عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**، مرجع سابق، ص14_16.

[2] ينظر: أبو العدوس، يوسف مسلم: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، مرجع سابق، ص36.

تقف عند الظاهرة التعبيرية التي تميز نص عن غيره، وهذا ينصب على الجانب اللغوي أكثر من الجوانب المحيطة، وليست القضية كلمات معقدة ومعانيَ غامضة وإنما الأداء المميز الذي يتجاوز التعبير المألوف التلقائي إلى تعبير مميز واختيار واع وانحراف عن المستوى المتداول فيه خصائص أسلوبية " ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز"[1] وهذا التميز هو أساس الدراسة الأسلوبية، المنهج الذي ينطلق من النص إلى النص، ولا يخرج كثيرًا.

في ضوء هذا كله يمكن القول: إن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية. وهي _كمنهج نقدي _ غايته مقاربة النصوص في سياقها اللُغوي المتمثل في النّص، ومدى تأثيره في القرَّاء، فيجعل من الأسلوب مادّة لدراسته، فيكون الأسلوب حقلًا خصبًا، تجد فيه الأسلوبية ضالّتها درسًا وتطبيقًا، ومن هنا فإن الجانب اللغوي هو مركز اهتمام الباحث الأسلوبي؛ لأن الأسلوبية تعود بالضرورة_ حسب طبيعتها _ إلى " خواص النسيج اللغوي، وتنبثق منه؛ فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص، وكيفية بروزها وعلائقها[2] "، أما فيما يتصل " بالأثر الجمالي، أو تحليل عملِ الشاعر، أوالروائي، أوالمسرحي وجدانيّاً، وجماليًّا وموقفيًّا أو سواه؛ فكلٌ ذلك يكون مهّمة الناقد الأدبي بعد ذلك"[3]. فيدرس لغة الأديب كما يمثلها إنتاجُهُ الأدبي بهدف الحصول على معايير موضوعية.

---

[1] فضل، صلاح: علم **الأسلوب مبادئه وإجراءاته**. ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة_ بيروت، 1985، ص129.

[2] فضل، صلاح: **شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد**. ط1، دار الآداب_ بيروت، 1999، ص80.

[3] عيد، رجاء: **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**.مرجع سابق، ص33.

المبحث الثالث

الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي

تجسد الأسلوبية الحديثة اليوم مكانة هامة في عالم الأدب، وأصبحت من المسلمات المنهجية الضرورية، فهل الأسلوبية حديثة النشأة أم قديمة النشأة؟ وإن كانت قديمة النشأة فما جذورها؟ وهل من المعيب أن نأخذ من حضارات الأمم وتجارب الشعوب ما يفيدنا؟

جذور الاسلوبية في التراث العربي

لا يخلو التراث البلاغي العربي من المقالات الأسلوبية، فارتباط المصطلح بالغرب لا يعني أنها أجنبية بحتة، فقد انتشرت مفاهيم هذا المنهج في الأوساط الأدبية بديلا عن البلاغة العربية القديمة، فهل تشكل الأسلوبية نقلة نوعية جديدة في مجال الدراسات النقدية عمّا قدمته البلاغة العربية القديمة؟ وما علاقة الأسلوبية بالتراث البلاغي القديم؟ وهل استطاعت أن تكون الوريث الشرعي لعلم البلاغة القديم؟

حظي الدرس البلاغي عند العرب بكثير من الاهتمام، فالبلاغة العربية كانت تحمل منذ نشأتها بذور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، والأسلوب من أمهات القضايا البلاغية العربية التي تجسدت من خلال درسها مدى قدرة البلاغي العربي القديم على التفطن لسر جمالية الخطاب سواء أكان شعرًا أو نثرًا[1].

[1] ينظر: بلوحي، محمد: **الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية**. مجلة التراث العربي_ دمشق، عدد95، أيلول، 2004.

رؤية شكري عياد

يشير شكري عياد إلى أنه لا ينبغي أن ينظر إلى " الأسلوبية " أنها غريبة كل الغرابة عن بيئة الثقافة العربية، وأنه من الممكن أن تكون قد اقتربت من الوضع الاصطلاحي أكثر من كلمة (البلاغة) نفسها، فظهرت قريبة من الكتابات التي تناولت اللغة الفنية، حيث كان المصطلح ضعيف الصلة بمادته الأولية في المعجم، وقريبًا من المعنى الاصطلاحي، أي تتوافر له صفة الفن".[1] فالدّرس البلاغي القديم كان حافلًا بالأسلوبية والقضايا البلاغية العربية من خلال الانتباه والتفّطن لسَر جمالية الخطاب وقضايا أخرى، فعند اطلاعنا على النصوص القديمة في سياقها التاريخي وظروف إنتاجها في حينها، نجد كثيرا من البذور الحداثية والعناصر الحداثية الخصبة، التي يمكن أن ننميها في ظل الدراسات اللسانية الحديثة، لتشكل أصولاً لنظرية أسلوبية حديثة. كما يقول محمد عبد المطلب: "قراءة استكشافية تقرأ القديم بعقل جديد، وتعيد صياغته في لغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثم الإنتاج، فهي قراءة إيجابية تتحرك على السطوع والأعماق، وتقدم المقدمات والنتائج، وتربط التحليل بالتركيب، وتبتعد عن الانغلاق المطلق، والانفتاح المطل، وإنما حركتها محسوبة بدقة بينهما"، ينبغي على النقاد أن يحرصوا على الإفادة من الموروث النقدي والبلاغي من الموروث النقدي والبلاغي، وإعادة ترجمة أهم المفاهيم، وبعدها أظن أن النقد العربي سيجد سبيلا لبناء نماذج نظرية ملائمة لطبيعة ثقافته ونصوصه وأهداف مجتمعه.

العلاقة بين البلاغة والأسلوبية

تمثل الأسلوبية مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فما نشأت الأسلوبية الحديثة إلا لتطوير أدوات البلاغة ولتجاوز بعض القصور في البلاغة القديمة، فإذا كانت

[1] ينظر: عياد، شكري: **اللغة والإبداع**، ط1، ناشيونال بريس، 1980، ص15_16.

البلاغة القديمة تتسم بالجمود والثبات فإن الأسلوبية تتسم بالمرونة والنمو والتجدد بتجدد النصوص وظواهرها، وتجاوز حالة الضعف والقصور لتمثل منهجًا حديثًا يقترب من المنهج الأدبي، فحاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث المعيارية التي تتصف فيها البلاغة القديمة _أي وضع قواعد وقوانين معينة على المتكلم أن يلتزم بها_ وتحاول أن تقيس مدى انسجام الكاتب مع هذه القواعد أو عدم انسجامه؛ فمثلا عند دراسة التشبيهات يضع البلاغيون كل نوع من أنواع التشبيهات في مكان معين من القيمة الجمالية كالتشبيه المجمل المَفَصل والبليغ أو الفرق بين التشبيه المفرد والتشبيه المركب، هم يضعون كل نوع ويعطونه قيمة جمالية معينة، وهذه القيمة تبقى كما هي دون أن ينظروا إلى تنوع السياقات وتنوع المقامات، وهذه الأمور لا تنسجم مع روح العمل الأدبي، لأن كل ظاهرة وكل عبارة تختلف قيمتها الجمالية من سياق إلى سياق ومن متكلم إلى متكلم ومن متلق إلى متلقٍ، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة، ثم الصّعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة، وهذه الدراسة البلاغية كانت في_ يوم ما _ أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية، وربما ساعدت هذه النقود البلاغية في خلق الأشكال الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية.[1] فالاسلوبية، فجاءت الأسلوبية لتتجاوز القوالب البلاغية الجامدة من البلاغة التقليدية، ولتنطلق من منطلقات تتعدى بلاغة الكلمة إلى بلاغة الجملة ضمن مرونة يقتضيها التنوع الدلالي والسياقي، ولتدرس النص الأدبي بمعزل عن أي سياق، فهي تنطلق من النص الى إلنص ولا تخرج كثيرًا، والنقد القديم قد يدرس العمل الأدبي سياقيًّا ونسقيًّا (خارجيًّا و داخليًّا).

تؤكد أغلبية الدراسات أن لدينا تراثًا بلاغيًّا في علم البلاغة حتى لو لم تطرح طرحًا أسلوبيًّا حديثًا."لا يمكن فصل الأسلوبية عن الدرس البلاغي القديم، إلا من حيث المصطلح، وبعض

[1] ينظر: عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص352_353.

التفصيلات التي لا تجعل من الأسلوبية منهجًا جديدًا في الدراسات النقدية الحديثة "[1] فما الفرق بين الدراسات الاسلوبية القديمة والدراسات الأسلوبية الحديثة؟ وهل البلاغة حاليًا قاصرة عن معالجة النصوص الأدبية معالجة نقدية وفنية؟ إن الصلة وثيقة بين البلاغة والأسلوبية ويجب العمل على تعميقها، فالأسلوبية تهتم بالأشكال اللغوية والأساليب الشخصية بينما البلاغة تقوم بتعيين هذه الأشكال وفحص الفروق بينهما، فالعلاقة تكاملية بينهما كأنهما وجهان لعملة واحدة. وهي تقوم بكشف العناصر اللغوية من صوت وصرف ونحو، لكن البلاغة تقوم بدراستها جزءًا جزءا، وتكشف العلائق التي تربط بينهما، فهما متكاملان. أما دراسة الأسلوب قديما فكانت تقف على الدراسات البلاغية بقواعدها المألوفة وهذه الدراسات تقف على مواضع التصوير الفني وعلاقته بالحدث الشعري، ثم تحليل ما في الجملة الشعرية من زخارف بديعية وتصنيف الأسلوب ما بين الخبر والإنشاء وما إلى ذلك من معطيات علوم البلاغة العربية. وكان هذا الأسلوب يتمشى مع النص الشعري في عصوره إذ لم تكن القصيدة العربية التقليدية تحتوي أية خيوطا درامية تنامي الحبكة الفكرية داخل القالب الشعري، فيرفض الأسلوبيون عدّ الأسلوبية هي البلاغة نفسها في العصر الحديث، لأن الأسلوبية إذا كانت قد اعتمدت علم البلاغة فإنها اختلفت معها في بعض المقاييس، فهي "وليدة البلاغة وإنها بديل لها، وإنها تقوم على أنقاض البلاغة القديمة وإنها تقوم تحتل محلها، وتواصل مهمتها معدلة في أهدافها ووسائل عملها".[2]

الأسلوبية بين الأصالة العربية والمعاصرة الغربية

وهنا يتبادر سؤال إن كان الغرب الأوروبي قد سبقنا إلى الأسلوبية الحديثة، هل البلاغة المنشأ الأول للأسلوبية؟ أم أن الأسلوبية علم نقدي حديث نشأ بمعزل عن تأثير البلاغة؟ ثمة جهود

---

[1] خليل، عودة: **المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد**، مجلة جامعة الخليل، مج:1، ع:2، 2003. ص54.

[2] الطرابلسي، الهادي: **الأسلوبية**، مجلة فصول، مج5 ، 1982، ع:1، 1يناير، ص214.

لعلمائنا العرب القدماء يمكن أن تصب في جذور الأسلوبية، فأرى أنه ليس المهم إغـراق الـدرس النقدي الحديث بسيل من المصطلحات الناجمة عن الترجمة المتعددة للمصطلح الواحد، ولا وضـع مصطلحات جديدة إذا كان المحتوى قديمًا، وإنما الافادة من مضمون المصطلح الجديد، وتقديم مـا فيه جدة وحداثة للوصول إلى البنية العميقة للنص وكشف جمالياته، فالتقليد والمحاكـاة، والترجمـة والتأثر بالغرب الى درجة الانبهار كله شرّ، وتعطيل للنفس دون أن تعمل، فأرى بعيدًا عن وهـم تقديس الماضي وعن دوافع العداوة ضد التراث والماضي، أن تراثنا أصـيل والمـوروث النقـدي والبلاغي العربي لا يقل أهمية بوقته عما يقدمه الغربيون المعاصرون، وما وصـلنا منـه يجعلنـا نطمئن إلى مناهج القدماء القويمة والسليمة، وفيه من الإشارات وبعض الدراسات ما يشـكل نـواة لأسلوبية عربية.

العلاقة بين البلاغة والأسلوبية

تتجلى في التراث العربي والإسلامي إشراقات وإنجازات، متميزة في اللغـوي والبلاغـي والعروضي والنّقدي وسوى ذلك، وهذا قد أثار تساؤل عبد الهادي الطرابلسي عن " انتشار الحديث كثيرًا في هذا الوقت عن الأسلوبية وعلاقتها بالتراث العربي، وأنهى إلى أنه لدينا تراث بلاغي في علم البلاغة، والقضايا مطروحة فيه بطرق متقاربة، تعتمد على أمثلة متنوعة، ولكنهـا متشـابهة. وقليل منها طرح طرحًا أسلوبيًا حديثًا، بيد أن ثمة قضايا نظر إليها من قبل على أنها تدخل ضـمن علم البلاغة القديمة، أرى أننا ينبغي أن ندرجها اليوم تحت عنوان "الأسلوب والأسلوبية" كما دلـت على ذلك دراسات كثيرة."[1] لكن كل هذا كان نتاج اجتهاد في تلك المراحل التاريخية والحضـارية طالت أم قصرت، فمشاكل الإنسان وتحديات عصرنا تقتضي تمثل التراث وعدم إنكاره لكن وسائل

[1] الجويني، مصطفى الصاوي: **المعاني: علم الاسلوب**، مرجع سابق، ص242.

عصرنا العلمية والمعرفية وتكنولوجياته العصرية وسبل البحث والتواصل تجاوزت ما تم إنجازه سابقًا بعصور، ولهذا فالوعي بالتراث لا يعني الانغماس فيه، ولا يعني أنه وجد حلولًا لمشاكل الإنسانية إلى الأبد؛ فالمعرفة تراكم وتفاعل ومثاقفة، لذلك يجب علينا عدم قطع التراث مع تمثل علوم العصر وفلسفاته من مصادرها وتوطينها للإفادة منها والعمل على الإسهام في تطويرها ومشاركة الإنسانية ومواكبتها في جهودها لإحداث التنمية الشاملة والمتوازنة حتى لا تبقى الشعوب الأقل نماء مستهلكة غير منتجة بل عالة على من يصنع الحضارة والتّقدم، فمعالجة القضايا النقدية والبلاغية في ضوء الثقافة العربية لا ينطلق من موقف عدم القبول بما جادت به الثقافات الأخرى، وإنما بالسعي إلى مشاركتها في إثراء الحقل النقدي والبلاغي تبعًا لرؤية مستقلة متميزة تعكس بصدق عناصر ذاتية الأمة وهويتها، وحصول تكامل في ضوء رؤى واضحة تقدر لكل طرف خصوصيته.

إن أوضح جهود للقدامى يمكن عدها أسلوبية حديثة _ لكنها قائمة أكثر على النص القرآني_ فقد استعمل علماؤنا القدامى مصطلح الأسلوب كالخطابي والباقلاني وابن قتيبة وعبد القاهر والسّكاكي وغيرهم، وكأنهم قصدوا بالأسلوب وقتها ما يخرج عن اللغة المألوفة، "لقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، فالدرس البلاغي إنما كان درسًا أسلوبيا على وجه الإجمال".[1] فلو قدر للبلاغة أن تصاغ في منظومة أسلوبية محكمة، لأمكنت من الوفاء لذلك الميراث الخصب.

ولا يعني تجاوز الدراسات الأدبية الحديثة للبلاغة القديمة أن التواصل قد انقطع بين البلاغة القديمة والدرس الأدبي الحديث، "فستبقى البلاغة رافدًا لا ينضب، يمد المنشئ بالعناصر الأسلوبية

[1] عياشي، منذر: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**. ط1، مركز الإنماء الحضاري_ حلب، 2002، ص27_28.

التي يتشكل منها النص، كما أنها تمد الناقد بالآليات اللازمة لتحليل النص، فالمحلل الأسلوبي لا يمكنه الشروع في تحليل النص ما لم يكن حاذقا في فنون البلاغة"[1]؛ فما زال النقد العربي بحاجة إلى إعادة النظر في مبادئه وقيمه على ضوء المفاهيم الحديثة للنقد الأدبي، وتؤكد الدراسات الغربية والعربية الصلة الوثيقة بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي، فكانت الدعوة عند الغربيين إلى تجديد البلاغة لبنائها على أسس جديدة حتى تستغل في الدرس الأسلوبي، وتبين أن الدرس البلاغي القديم خصب جدًا، إذ يساعد على وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم.

المطلب الأول: عبد القاهر الجرجاني (471هـ)

تجليات الاسلوبية الحديثة عند الجرجاني.

اتسعت الإشارات التي كانت عند القدامى لتصبح إرهاصات علمية تجلت عند الجرجاني، فهل تلاقى عبد القاهر مع اللغويين المحدثين بوجود الفارق الزمني والفجوة البعيدة؟ وهل استفاد من جهود سابقيه وزاد إليها؟

ما تركه الجرجاني يعدّ من الأصول التي انطلقت منها الأسلوبية الحديثة _ ولو أنه لم يعر اللفظة نفسها اهتمام _ إلا أنه وضع علم البيان والنظم الموضع الصّحيح بعد ان كان السابقون قد وضعوه في المسار الخاطئ[2]، وكان هذا متمثلًا في آرائه وتحليلاته، فقد اهتم بجانبي الصحة الداخلية (البنية أو الصرف والعلاقات والتراكيب)، والصحة الخارجية (المقام أو الحالات) ولا يخفى أن اللغة ظاهرة اجتماعية تتحدد دلالة ألفاظها من خلال السياق وملابساته، فقد ركزت البلاغة القديمة على موضوع النظم وعلاقته باللغة وعلاقة ذلك كله بالمعنى، "فعبد القاهر ليس ممن يتأرجح

[1] عتيق، عمر: **علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة**. ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن_عمان، ص310.

[2] عبد المنعم، عبد الحليم: **البدائل الأسلوبية: دراسة في تراكيب نحوية في النص القرآني**، مرجع سابق، ص17،

بين اللفظ والمعنى، بل هو ممن جمع بينهما وجعلهما شيئا واحدًا يعتمد على الصّياغة، فأساس المفاضلة عنده هو صورة المعنى لا المعنى الغفل الخام، وخضوع اللفظ في الترتيب الخارجي لترتيب الصورة المعنوية في النفس[1] " يقول: " وأما "نظم الكلم" فليس الأمر فيه كذلك، لا تقتفي في نَظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب تَرتُّبِ المعاني في النفس؛ فهو إذن نظْمٌ يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو "النظم"الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتَّفق، ولذلك كان عندهم نظيرٌ للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير، وما أشبه ذلك[2] ". أي وضع الكلام الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وبهذا التعريف للنظم يكون قد عدّ النحو أصلًا لازمًا وأساسيًّا للنظم. وبذلك يعد رائدًا في فهم المستوى الأسلوبي للنص الحديث الذي قام على أساس من الدراسات اللغوية الحديثة، ومن هذه النظرية بنى الأسلوبيون منهجهم الحديث وبمسماها الجديد (الأسلوبية).

نظرية النظم إذن منهج أسلوبي، انطلق من الأسلوبية المعاصرة، وإن اختلف في كيفية الطرح، ومفاد هذا السؤال، ما الذي يميز كلام من كلام؟ وما الآلية التي تقف وراء إعجاز النص القرآني؟ بل أسسه على مبادئ تمثل معادلًا لتلك التي تأسست عليها الأسلوبية المعاصرة، وهي اللغة والكلام، المفردة والسياق، التركيب والعلاقات السياقية، الدال والمدلول، الحضور والغياب، وفي التكنيك والعاطفة والأفكار.

كان **لعبد القاهر** محاولات في التدليل على اختلاف الدلالات باختلاف التراكيب بالتقديم والتأخير في كتاب "دلائل الإعجاز" بالإضافة للتقديم والتأخير، فاعتنى بالكثير من القواعد النحوية

---

[1] العمري، عبد الله بن عبد الوهاب: **نظرية النظم عند عبد القاهر**،. إشراف: عبد العزيز بن عبد الرحمن الشعلان،جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية– الرياض، 1428ه، ص23.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص49.

كالذكر والحذف، والفصل والوصل، والتعريف والتنكير، وغيرها من الموضوعات النحوية التي تسمى في العصر الحديث بـ(قواعد النص) وهو العلم الذي يدرس قواعد اللغة بطريقة تهدف إلى ضبط قواعد البلاغة على أساس المعنى، فمفهومه كان أوسع من مجرد معرفة الإعراب والبناء، وضبط أواخر الكلمات، كما وتناول أنواع المجاز وهي المجاز العقلي واللغوي والاستعارة وهذه المجازات تعرف بـ (الانحراف الدلالي) عند الأسلوبيين المحدثين[1]، فلم يتخذ من التأخير والتقديم رمزًا للعناية والاهتمام فقط، ويرى أن قصره على هذا يبعده عن عناصر إدراك أسرار التركيب اللغوي والوصول إلى بنيته العميقة وتذوق جمالية معناه، يقول:"وإن أردت أن ترى ذلك عيانًا، فاعمد إلى أي كلام شئت، وأزل أجزاءه عن مواضعها، وضعها وضعًا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها"[2]، وهو بهذا يصهر قواعد النحو وقواعد البلاغة خدمة للمعنى، فقد وصف النظم بأنه ليس إلا مراعاة الأصول النحوية أولًا، كما حصر التصرف الأسلوبي في حدود النظم النحوي وصحتّه، و تناول أنواع المجاز العقلي، واللغوي، والاستعارة، وهذه المجازات تعرف بـ"الانحراف الدلالي" عند الأسلوبيين المحدثين.[3]

وبنظرة أكثر شمولية يدعو إلى التأمل بالقطعة الأدبية بكاملها، فلا مزية للألفاظ من غير سياق ولا تفاضل بينهما وإنما مزيتها من خلال ما سبقها من ألفاظ وما تلاها... فاللفظة لا يمكن أن توصف إلا باعتبار مكانها في النظم، وهذه كلها أدلة يستند عليها الأسلوبيون في منهجهم النقدي

يعد من أكثر البلاغيين العرب الذين توسعوا في الرّبط بين النّص وصاحبه، وجعلوا فضل الشاعر موقوفًا على إحسانه في ترتيب الكلام وتعليق بعضه على بعض" إنك تعرف من البيت

---

[1] عتيق، عمر: **علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة**، دار أسامة للنشر والتوزيع،الأردن_عمان، ص315.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. مصدر سابق، ص410.

[3] ينظر: **علم البلاغة** / منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط2، 2011.

الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحِذْق، وتشهد له بفضل المُنَّة وطول البـــاع وحتـــى تعلم، إن لم تعلم القائل، أنه من قبل شاعر فحل."[1] وكأن عبد القاهر يؤكد على خصوصية التعبيـــر وفرديته، وإنه من العلامات الهادية إلى صاحبه، والتي تميزه عن غيره.

فمفهوم الأسلوب عنده من خلال كتاب أسرار البلاغة يرتبط من الناحية النّظرية والتّطبيقية بمفهومه للنظم من حيث نظم المعاني في النفس، والنّسج على منوالها في النّطق، وما يترتب علـــى هذا من تنوع في الأساليب، وإن الصّعوبة تحصل بالقدرة على الإتيان بالمعنى كما يقول:" وكيـــف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى؟ وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحـــال، وإنمـــا تطلب المعنى وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك، وإزاء ناظرك"[2]

وقد تنبه عبد القاهر إلى إدراك الصلة بين(اللغة والفكر) في عملية الإبداع؛ فالمعنى عنـــده ينظم أولا في النفس بنشاط العقل، يقول:" ليس الغرض بنظم الكَلِمِ، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دِلالتها، وتلاقَت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل.[3]" فالكلمة _حسب هذا المفهوم_ أداة دالّة على انتظام حركة الفكر، "وتلاحم هذه الحركة مع دينامية العاطفة"[4]. وينشأ النظم وفق هذا التصور من "عملية داخلية للفكر والعاطفة تظهرها حركة الكلمة المعبّرة عن الأســـلوب"[5]، فيـــرى(ميري) أن ثمة رباطًا وثيقًا بين الأفكار والعاطفة ودلالات الأسلوب عليها، فهو يرى أن الأفكار في الأدب هي دائما خدم للعاطفة[6]"، ويشير بذلك الى وحدة العناصر الأسلوبية الثلاث: الفكر والعاطفـــة

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص88.

[2] المصدر السابق، ص62.

[3] المرجع السابق، ص49_ 50.

[4] الزهرة، شوقي علي: **الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري (دراسة مقارنة)**.مكتبة الآداب، القـــاهرة، 1996م، ص105.

[5] المرجع السابق، ص105

[6] ينظر: المرجع السابق، ص108.

والأسلوب الشكلي؛ "فالأدب هو الأسلوب الشكلي الظاهر أمام المتلقي، والأفكار هي خدم للعاطفة، أي هي الرابطة القوية بين الأسلوب والعاطفة[1].

وإذا وازنا بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة وجدنا أن الأسلوبية لا تبتعد كثيرًا عن نظرية النظم والتي خدمت المعنى ونفت عن البلاغة اهتمامها بالشكل دون المعنى" فالمتتبع للمنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، يلاحظ أن هذا المنهج لا يعد نقلة نوعية في مجال الدراسات النقدية الحديثة، فقد ركزت البلاغة القديمة على موضوع النظم، وعلاقة ذلك بالمعنى، وهذا يتصل_بشكل أو بآخر_ بوضوح علم المعاني"[2].

قد التفت عبد القاهر إلى تأصيل هذه الفكرة قبل ميري، فمثلاً يقول: " وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتّب لك بحكم أنها خَدَمٌ للمعاني.[3]".

وبهذا يلتقي عبد القاهر بمنهجه الفريد وفكره المستنير مع الغربيين والأسلوبية الحديثة. وبرؤيته أن الألفاظ تخدم المعاني، والمعاني هي الأصل في أي تعبير لغوي داخل نظام محكم، فلم يفصل بين الفكر واللغة إلا فصلًا مظهريًّا لإيمانه بمتانة هذه الصلة بين هذه الروابط، فكان بمنزلة الزّبدة التي حَوَت القديم والحديث.

يعد محمد مندور من ابرز النقاد الذين ربطوا بين جهود الجرجاني والاسلوبية الحربية دفعه حماسه للجرجاني وإعجابه بنظريته في النظم إلى وضعه جنبًا إلى جنب مع كبار النقّاد المحدَثين في الغرب، ومساواة نظريّته في النظم بأحدث نظريّاتهم، في قوله كتابه"النقد المنهجي عند العرب": "

---

[1] الزهرة، شوقي علي: **الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري (دراسة مقارنة)**. مرجع سابق، ص108.

[2] أبو العدوس، يوسف: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص169.

[3] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**. مصدر سابق، ص54.

وفي الحق أن عبد القاهر قد اهتدى في العلوم اللغوية كلّها إلى مذهب لا يمكن أن نبالغ في أهميّته، مذهب يشهد لصاحبه بعبقرية لغويّة منقطعة النظير، وعلى أساس هذا المذهب كوّن مبادئه في "إدراك الإعجاز". مذهب عبد القاهر هو أصحّ وأحدث ما وصل إليه عليم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه، هو مذهب العالم السويسري الثبْت فرديناند دي سوسير"[1].

يدلي العالم اللغوي **دي سوسير** برأيه قائلًا: "إنه لا كيان للغة إلا في ذهن الأفراد؛ وعلى ذلك فلا وجودَ للأفكار بدون كلمات، ولا حياةَ للكلمات بدون أفكار"[2] فاللغة عند سوسير " عنصر محدد مستخلص من خصائص لغوية متغايرة الخواص، عمومًا إنه النظام الذي أسسه نوع من الاتفاق بين أعضاء المجتمع الذي وحده يجعل الأمر ممكنًا في فهم بعضهم بعضا.."[3]، أي أن الكلام يكون أوسع من اللغة من حيث اختصاص اللغة بفئة معينة تربط بينهم روابط محددة، ويبدو هذا الكلام ترديدًا للقضية التي تناولهاالجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) فميز بين اللغة والكلام موضحًا الفروق الأساسية بينهما، فذكر أن اللغة مختصة بالكلمات المفردة ومعانيها، وأن العلم بهذه المعاني" لا يعدو أن يكون علمًا باللغة، وبأنفس الكلمة المفردة، وربما طريقه الحفظ، دون ما يستعان عليه بالنظر، ويوصل إليه بإعمال الفكر."[4] كما وتطرق إلى العملية الذهنية النفسية في عملية الصياغة الأدبية فالمتكلم يصيّر الكلمات في نفسه، ويقلبها في عقله قبل أن يصدرها إلى المتلقي.

لقد أولى النقد العربي القديم عناصر العملية الإبداعية (المبدع، الخطاب، المتلقي) قدرًا من الأهمية والعناية، وبين سنن القول وطرائقه وجيده ورديئه، واهتم بالمتلقي وقصده بخطابه النقدي،

---

[1] مندور، محمد: **النقد المنهجي عند العرب**. ط1، ترجمة: لانسون، ومايبه، مكتبة النهضة للطباعة والنشر والتوزيع_ مصر، 1996، ص331_332.

[2] مراد، وليد محمد: **نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر**. ط1، دار الفكر – _دمشق_ 1983، ص154.

[3] هاف، كراهام: **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية_ بغداد، 1985، ص35.

[4] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. مصدر سابق، ص360.

وحث أصناف المتكلمين على إفهامه ومراعاة أحواله، وتحيّز أجود الألفاظ وانتقاء شـريفها لحمـل المعاني الحسنة، وتقديمها للمتلقي ليسهل أخذه لها وتحسين موقعه منها[1]، وإذا طرحنا نظرية(التلقي) طرحًا أسلوبيًّا عند الجرجان، نرى أن نظرية التلقي خضعت عند العرب القدامى للقاعدة البلاغيـة المشهورة " مطابقة الكلام لمقتضى الحال " ومن ثم فإن نظرية التلقي تركز على جانب المخاطـب في تحليلها للعمل الأدبي، فعبد القاهر يشترط في جماليات النص الأدبي أن يميل إلى اللطافة، وإلى تغليف المعنى بشيء من الغموض والخفاء كي يشحذ همة المتلقي، ويدفعـه إلـى الغـوص وراء مكنونه، ففي ذلك فائدة في إمتاع المتلقي، يقول: " إن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف"[2]. فالوظيفة الأساسية للبلاغة عنده هي التبليغ وإحداث التواصل بكل ما تتضمنه وظيفة التبليغ من طـرق فـي الأداء وتنوعات في الأساليب (كناية، استعارة، مجاز...) ومراعاة للمقام طبقًا للأحوال التي يجري فيها الخطاب، فالتبليغ لا يتوقف على نقل الأخبار فحسب، وإنما تتعدى التعبير إلى إمتاع القـارىء والتأثير على قلب السامع،كما تتجلى في قوله "هي أن تبلغ ما تريد في نفس المخاطب مـن إقنـاع وترغيب وتشويق وتعجيب أو إدخال سرور أو حزن أو غير ذلك، وكل هذه المقاصد أمور روحانية يتوصل إليها بالكلام[3]"، وعلى هذا فالمتلقي عنده له دور إيجابي، لانه يمتلك ذائقـة أدبيـة لتحليـل النصوص والتفاعل معها، والخطاب الأدبي عنده يقتضي ظروف قول واختيارات دقيقة تلائم وضع المتلقي، فعلى المبدع أن يختار كلامه بما يتناسب مع المتلقي فقد أولى المتلقي عناية كبيـرة فـي

---

[1] ينظر: عميرات، أسامة: **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**. رسالة ماجستير، إشراف: محمد زرمان، جامعة الحاج الخضر، باتنة، 2001، ص76.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**. ط11، تحقيق: محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين منيمنة، دار إحياء العلوم_ بيروت،1992م، ص118.

[3] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص5.

عملية الإبداع الأدبي، وجعل قيمة العمل مرتبطة بما يقدمه من إفادة للمتلقـــي، فـــالمتلقي عنصـــرٌ مشاركٌ في إنتاج الخطاب.

المطلب الثاني: السّكاكي والاسلوبية الحديثة(ت 626)

لا يُماري منصف في أن السّكاكي كان رجلاً متوهج العقل، حاد الـــذهن، واســـع الثقافـــة، متضلعًا في علوم شتى، فقد فاق السكاكي سابقيه تنسيقًا وتقسيمًا واستيعابًا لكثير من القضايا التي لا نزال نتعامل معها، كما رسمها وحددها في القرن السابع الهجري، فأتم ما بدأ به الزمخشري فحـــدد أبواب علم المعاني وحصرها وحدد أبواب علم البيان وحصرها، والتي كانت متداخلة عند من سبقوه من البلاغيين، فقد استوحى معظم القضايا البلاغية والأسلوبية في كتابه مفتاح العلوم من ســـابقيه أمثال الّزمخشري.

تناول السكاكي كثيراً من القضايا الأسلوبية المهمة فتجلت عنده اتجاهات البحث الأســـلوبي من زاوية المبدع والمتلقي والنص، ومن خلال تناوله للقضايا البلاغية والأسلوبية في النّص الأدبي، فأولى المبدع أهمية في اكتساب النص الأدبي قوته وبلاغته وخصوصيته من شخصية صاحبه؛ وإن كان لا يبالغ في تلك العلاقة إلى الحد الذي ذهبت إليه الأسلوبية الآن، كما كان ينظر إلى المتلقـــي طرفاً أساسياً في تحقيق وجود العمل الأدبي، وفي الضغط على المبدع في تشكيل خطابه، بما يتفق ومقتضى حاله و مقامه.

أما على مستوى النص فقد اقترب السّكاكي من مفهوم أسلوبية الانحراف؛ بتركيزه علـــى دور البلاغة في إضفاء الصّبغة الجمالية على النص الأدبي، واتخاذ أصل الكلام مقياسًـــا لتحديـــد اللطائف الجمالية والفنية فيه. ولم يفته التعرض للعلاقة بين الدال والمدلول، وعدها علاقة اعتباطية تعسفية، تحمل في بعض جوانبها شيئًا من النمط والتبرير، وتبرز عنده أيضًا قضية العدول اللغوي؛

حيث يؤكد أن الميزة الفنية، وأن القيمة الجمالية للكلام لا يتحقق إلا من خلال الخروج عن المألوف، وإجراء الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، وقد تناول السكاكي موضوعات علم المعاني، لأنه يقوم أساسًا على العدول في اللغة عن مستواها العادي ؛ كالحذف والضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة والالتفات والتقديم والتأخير والأسلوب الإنشائي.[1]

وتبدو ظاهرة الحذف أكثر التصاقًا بالفضاء الشعري من الظواهر التعبيرية الأخرى، لكونها تقوم على تحريك فعلي وصريح لبعض العناصر اللغوية من السطح الخارجي _أي البنية الدلالية السطحية_ للصياغة إلى باطنها، أو ما يسمى بالبنية العميقة، فيتشكل بذلك فضاء النص الشعري، فحذف أحد عناصر الكلام يدفع المتلقي بعد أن يرصد موضعه إلى تعقبه وإدراكه ذهنيّا، كي يستقيم السياق النحوي والدلالي للصياغة، بالتالي يجعل النفس تتوق للبحث وراء الدافع الموجب لهذا النمط من التركيب ويؤدي إلى إعمال الفكر وتنشيط العقل والخيال، حتى يلمس الأسرار الكامنة ورائه، وهذا بدوره يعمل على تثبيت المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي أكثر مما لو ذكر العنصر المحذوف نفسه، وهو ما تنبه إليه السّكاكي وعبر عنه بقوله: " إن الترك راجع إلى التخييل، إن في تركه تعويلًا على شهادة العقل، وفي ذكره تعويلًا على شهادة اللفظ من حيث الظاهر"[2].

ومن زاوية المبدع نجد أن السكاكي قد أشار إلى قضية التبليغ من خلال تعريفه للبلاغة بقوله: "هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدًّا له اختصاصًا بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها[3]". أي أن البلاغة عنده لعبت دورًا هامًّا في عملية التبليغ. كما راعى حال المتلقي التي تحتاج أسلوبًا معينًا في مخاطبتها، ويجعل قيمة العمل الأدبي

---

[1] ينظر:أبوحميدة، محمد صلاح: **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**، مرجع سابق، ص129.

[2] السّكاكي: **مفتاح العلوم**. ط2، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية_ بيروت، ص76.

[3] المرجع السابق، ص415.

مرتبطة بما يقدمه من متعة وانفعال للمتلق " اعلم أن علم المعاني، هو تتبع خواص تراكيب الكـــلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره [1]".

إن أصالة الاسلوبية وتجلياتها في الموروث النقدي يتيح للباحثة أن تطرح سؤال لماذا هناك حداثة تضرب على وتر الهجوم على أصول البناء الثقافي الصحيح عند العرب؟ فأزعم أن تنكرهم للقديم ما هو إلا لجهلهم بهذه العلوم وعدم استعدادهم العقلي لتقبلها وفهمها ومدارستها، فالحداثة تبنى على الاتصال الحضاري؛ فلولا القديم والبناء عليه ما كان هناك ثمة حداثة فبعضهم يذهب مهاجمًـــا الأصول التي لا تقوم العربية إلا بها، وذلك لجهلهم ؛ فان الجهل بالشيء من أسباب معاداته، فيجب الجمع بين الحداثة والأصالة دائما.

[1] السّكاكي: **مفتاح العلوم**، مرجع سابق، ص161.

المبحث الرابع

الأسلوبية في النقد الحديث

تطورت المناهج الأدبية تطورًا كبيرًا في العصر الحديث نتيجة لتطور علوم اللغة واللسانيات الحديثة، والأسلوبية تعدّ صورة لهذا التطور الكبير فأصبحت منهجاً لا غنى عنها في الدراسات النقدية الحديثة، وعلاقة الأسلوبية بالنقد وطيدة، على الرغم من تعدد الرؤى في العلاقة بينهما، فالنقد يفيد من معطيات علم الأسلوب ويوظف نتائجه لكي يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصًا في طبيعة العمل واستكشافًا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة[1].

من بين الإشكالات التي طرحها عبد السلام المسدّي علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، وهل بوسعها أن تعوّض النقد الأدبي إن كانت في صيرورتها ترمي إلى الانفراد بسلطان الحكم في الأدب[2]، ثم عرض المسدّي بعض الآراء النقدية التي لاحظت العلاقة الحميمة بين الأسلوبية والنقد الأدبي، من بينها بيير جيرو والذي أكد أن الأسلوبية مصبها النقد وبه قوامها ووجودها، ويقر بدون تردد أن الأسلوبية تستحيل بذلك نظرية نقدية بالضرورة.[3]

ولعل التقارب بين الأسلوبية والنقد يتحقق من خلال التعاون على الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب واللغة والموسيقى، فإذا كانت الأسلوبية قد أُوكل لها مهمة البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي فإن النقد تجاوز ذلك الى العلل والأسباب ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[4].

---

[1] ينظر: فضل، صلاح: **مناهج النقد المعاصر**. ط1، ميريث للنشر والمعلومات_ القاهرة، 2002م، ص22.

[2] ينظر: المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص104.

[3] ينظر: المرجع السابق: ص104.

[4] أبو العدوس، يوسف: **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص184.

" نخلص إلى أن التقدم الذي حظي به الحقل اللساني أو اللسانيات دراسة وتحليلًا وتعليلًا و تقويمًا ونقدًا ذاتيًّا إيجابيًّا أو سلبيًّا قد تسرب إلى الحقل النقدي الأدبي الذي لم يكن بمعزل عن المناخ العام الذي تمثله ثورة المعرفة الإنسانية بمصطلحاته الجديدة"[1]، فقد تزامنت نشأة المنهج الأسلوبي مع تجديد دراسة اللغة وظهور علم اللغة الحديث "اللسانيات"، فالأسلوبية فرع من اللسانيات ووليدة علم اللغة، تغذت من البلاغة القديمة على خلاف ما يزعم بعض الباحثين أنها وليدة الغرب وأوروبا، فيتفق جمهور الباحثين أن نشأتها كانت مع نشأة علم اللغة، وأن ارتباطها وجذورها متأصلة في البلاغة القديمة وعلم اللغة، والنقد الأدبي، ولكنها بقيت دفينة عبر السنوات السابقة حتى تطورت بتطور علم اللغة الحديث، وانضمت هذه العلوم تحت لوائها، فما هي أسباب الاختلاف في استعمال اللغة؟

من جهة يُنظر إلى الأسلوبية على أنها علم مستحدث لم يصل إلى معنى محدد ولم يظهر في صورة واضحة إلا في مطلع القرن العشرين على يد العالم تشارل بالي _ والذي هو مؤسس علم الأسلوب؛ إذ إنه أول من وضع كتاب للأسلوبية باللغة الفرنسية، وكانت هذه بداية الدراسات الأسلوبية، وبعدها ظهرت اتجاهات متعددة للتعامل مع النصوص، وكان مرتبطًا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، وقد صاحبه ظهور عديد من النظريات اللغوية الحديثة، التي كان رائدها العالم اللغوي سوسير (1913 _1857م)، الذي أسس علم اللغة الحديث وأظهر علم اللسانيات حيث يعزى إليه التفريق بين اللغة والكلام من خلال معادلته الشهيرة " اللسان في نظرنا هو اللغة ناقص الكلام[2]" وأوضح أن اللسان هو" نتاج اجتماعي لملكة اللغة، فهو مجموعة من الأعراف الضرورية التي يستخدمها المجتمع لمزاولة هذه الملكة عند الأفراد، وأنه نتيجة لعمليات متواصلة للكلام عبر الزمن،

1

[2] حساني، أحمد: **مباحث في اللسانيات**. ط2، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية_ دبي، 2013، ص33.

أما الكلام فهو تطبيق صوتي، وتركيبي ومعجمي، واللسان هو الذي ينتجه"[1]؛ فأصبحت مستقلة لها تصوراتها النظرية، ومفاهيمها التطبيقية، خاصة بعد ظهور اللسانيات، والشكلانية والسيميائية، لتعنى الأسلوبية بالخرق والانزياح، ودراسة الوظيفة الشعرية، والاهتمام بأدبية النص الأدبي وتقعيد الأجناس الأدبية، ودراسة الإيحاء والتضمين، والبحث عن البنيات الأسلوبية في مختلف النصوص، وإبراز الظواهر الأسلوبية المتميزة والمتفردة.

تركز الأسلوبية على النص اللغوي وعلى بنائه اللغوي، فالدّراسات الأسلوبية دراسات لغوية بالدرجة الأولى معتمدة في أساسها على المبادئ الأساسية التي أرساها مؤسس علم اللغة الحديث فِرديناند دي سوسي، "والدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية يكمن في التطور الذي لحق الدراسات اللغوية، وتكاد الدراسات العربية تجمع على أن نشأة الأسلوبية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا التطور، وتعده أساس الدراسات الأسلوبية، وإذا آمنا بأن الأسلوبية جاءت وليدة التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: النقد والبلاغة واللغة، فإننا نؤكد أن نشأة الأسلوبية لغوية، ولا سيما التطور في مجال الدراسات الأدبية "[2].

شكل الحقل اللغوي باتساعه الميدان الفسيح لتجليات النقد الأسلوبي، يقول رجاء عيد:" إن حلقة الوصل بين النقد الأدبي والأسلوبية هي علوم اللغة، من بلاغة، وعلم الدلالة، والنحو، حيث يأبى كل علم مواصلة رحلة المغامرة في البحث عن جماليات النص الأدبي" فالبحث الأسلوبي يتشكل في نطاق الدراسة اللغوية من حيث اعتماده على إمكانات اللغة وعلى مناهجها المختلفة وعلى حقولها المتعددة"[3]. وبهذا كله تعد الدراسة الأسلوبية مكملة للنقد، وذلك من خلال استخدامها

---

[1] محمد كامل، وفاء: **البنيوية في اللسانيات**. مجلة عالم الفكر، ع:2، مج: 26، اكتوبر_ 1997، ص227.

[2] عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: **الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص21_22.

[3] عيد، رجاء: **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، مرجع سابق، ص191.

وسائل نقدية تسهم في إبراز أفكار الكاتب ورؤاه، وإظهار المدلولات الجمالية في النص الأدبي، فتكون قراءة النص قراءة أسلوبية نقدية، واللسانيات تعتمد منهجاً للدراسة الموضوعية؛ ولكَون الأسلوبية قد خرجت من عباءة اللسانيات، فلا ضير أن تعتمدها الأسلوبية أرضًا تخطو فوقها لسبر غور الأعمال الأدبي بطريقة علمية موضوعية.

ويلخص نور الدين السد في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب " في جزئه الأول الفروق بين اللسانيات والأسلوبية في الملاحظات الآتية: [1]

اللسانيات	الأسلوبية
تعنى أساسا بالجملة.	تعنى بالإنتاج الكلي للكلام
تعنى بالتنظير للغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة.	2. تتجه إلى الحدث فعلًا.
3.تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	3. تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

تعد دراسة النص الأدبي من الدراسات النقدية التي يركز الدارسون جهودهم نحوها، لما أتاحته من كشف للمعايير النقدية في الأعمال الأدبية، وتشكل دراسة النص إحدى المشكلات النقدية الحديثة، حيث تختلف مناهج الباحثين وتتعدد اتجاهات نظرهم" ففريق يعُدُّ الأدب بصورة رئيسة نتاج الفرد المبدع، ومن ثم يستنتج أن الأدب يجب أن يبحث بشكل رئيس من خلال سيرة الكاتب ونفسيته، وفريق آخر يبحث عن العوامل الرئيسة المحددة للإبداع الفني في المؤسسات المعاشية للإنسان في الشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وفريق ثالث قريب منه يبحث بشكل واسع عن الشرح السّببي للأدب في الابتكارات الجماعية للعقل البشري"[2].

---

[1] السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص46.

[2] ويلك، رينيه وارين، أوستن: **نظرية الأدب**.ط: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص9.

ومعظم الدراسات النقدية لا يفضي إلى دراسة فنية وفق معايير نقدية تتعامل مع النص بوصفه قطعة متكاملة من اللغة والفكر والجمال، فكانت الحاجة إلى منهج واضح يقربنا من العمل الفني بما يشفه عن خواصه وصور الاقتدار التعبيري فيه، ويبعدنا عن النقد الخارجي وظواهره الشكلية.

ولا خلاف أن في الأسلوبية الحديثة ما يحقق هذا الهدف، حإذ تبلغ درجة متقدمة من النضج في النقد العالمي بما أفاد من معطيات لها أهميتها في دراسة الدلالة اللغوية، وما قدمه علم اللغة الحديث من دراسات علمية دقيقة تساعد _كثيرًا_ في فهم النص الأدبي، وتذوق جوانب الجمال فيه؛ فدارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه _ بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة بالصرف والتراكيب وعلم المعاجم وعلم المعاني، وتفيد الدراسة الأسلوبية كثيرًا في فهم النص الأدبي واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، بما يتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ودلالتها في العمل الأدبي، وهذا لا يعني مزج الدراسة الأسلوبية بالدراسة اللغوية؛ لأن مجال الدراسة مختلف بينهما[1]،" وعلى هذا يمكننا القول بإن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد"[2].

[1] عودة، خليل: **النص الأدبي في ضوء الدراسات الأدبية الحديثة**، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج: 1،ع: 2، ص150

[2] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**. مرجع سابق، ص129

المبحث الخامس

الأسلوبية في الوطن العربي

قليل من الحداثيين من رسم لنفسه تصورًّا جديدًا لفاعلية الممارسة النقدية الأسلوبية، فاستوعب الظاهرة، ومنحها أبعادًا تأصيلية[1]، وقد أدت المقاربات التي تأتي بالدراسة على الظاهرة الأدبية من منظور خارجي سياقي إلى بزوغ مقاربات جديدة، سعت إلى دراسة الظاهرة الأدبية انطلاقًا من النص نفسه، وقد مثل لكل دولة مجموعة من الباحثين العرب، واكتفي بذكر بعض الأسماء على سبيل التمثيل لا الحصر، فهناك اجتهادات نقدية استطاعت تسجيل حضور بارز وجعلت النقاد العرب ينشرون مقالات وكتبًا عديدة حول الأسلوب والأسلوبية حاولوا فيها دراسة الموضوع من جميع جوانبه تنظيرًا وتطبيقًا.

عبد السلام المسدي

يعد المسدي أول من بدأ التعريف بالأسلوبية؛ ثم بدأت الأسلوبية تجد لها قراء في العالم العربي، وأول من روّج للمصطلح في العربية في كتابه(الأسلوبية والأسلوب) فهو واحد من النقاد المغاربيين الذين عنوا بالأسلوبية، ويمثل ما قدمه قفزة نوعية، وخطوة رائدة في النقد المغاربي المعاصر، فبعد أن حاول المسدي عام 1977 توضيح معالم المنهج النقدي الأسلوبي تنظيرًا، في كتابه (الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، استطاع في هذا الكتاب أن يَنقُل هذا العلم إلى اللغة العربية، وأن يضع أهمّ مصطلحاته باللغة العربية، وأن يربطه بالتراث العربي. من خلال تناوله تتطور هذا المصطلح عند النقاد والأسلوبيين في الغرب أمثال تشومسكسي ودي

[1] **اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول**، عود الند، مجلة ثقافية فصلية، الناشر: دار ابن الجوزي، عمان (2010)، رامي علي أبوعيشة، 4212-1756.

سوسير ورولان بارت، وعمل على وضع أهم مصطلحاته باللغة العربية، كمصطلح الأسلوبية نفسه (stylistics) ومصطلح الانزياح، والانحراف والمجاورة والتناظر وغيرها.

وقد عرف المسدي الأسلوبية انطلاقًا من محـــاور ثلاثـــة، المخاطِـــب (صـــاحب الأدب)، والمخاطَب (متلقي الأدب)، والخطاب(النص الأدبي). وكان تعريفه منطلقًا من تعريفات الغـــربيين للأسلوب، التي تحيله إلى مصادره الغربية ورجاله الذين عرفوه، وينطلق في ذلك انطلاقًـــا لســـانيًّا وأدبيًّا كمنطلقه لتعريف الأسلوبية[1]، حيث جاء تعريفها لديه بأنها:" علم تحليلي تجريديي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج يكشف البصمات التي تجعل الســـلوك ألألســـني ذا مفارقات عمودية"[2]، أي أنها عنده مقابـــل لمصـــطلح (Stylistique) بالفرنســـية و(stylististics) بالإنجليزية، وتبعه في ذلك محمد عزام، منذر عياشي، عدنان بن ذريل، فـــتح الله أحمـــد ســـليمان وغيرهم.

صلاح فضل

من رواد البحث الأسلوبي في المشرق العربي، عكست إنتاجاته اهتمامه الخاص بالبحث في مجال هذا العلم، وسعيه الدؤوب لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة علـــى إثبـــات وجودها أمام المد المتصاعد للتيارات النقدية الوافدة من الغرب، والتي لا يتلاءم بعضها مع طبيعـــة النص العربي، ومن أهم آرائه في هذا المجال تفضيله لاستخدام (علم الأسلوب) بـــدل الأســـلوبية؛ فيعدّه جزءًا لا يتجزأ من علم اللغة العام[3]، ولصلاح فضل كتاب: " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"

---

[1] ينظر: الشيحان، ناصر: **الأسلوبية مفهوماً ونظرة تطبيقية**. nasershehan.blogspot.com.

[2] المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص33.

[3] السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص13.

"ركز فيه على أهم المدارس الأسلوبية في الغرب وعلى أهم الإجراءات الواجب حضورها أثناء دراسة النص الأدبي دراسة أسلوبية"[1].

محمد عبد المطلب

أحد رواد النقد المصري، أثرى المكتبة العربية بأكثر من عشرين كتابًا، بالإضافة إلى دراسات وأبحاث أسهمت في تشكيل الحركة الثقافية. **و** هو ناقد غير تقليدي، مستنير الفكر، موسوعي المعرفة. يعدّ أحد رواد الأسلوبية في العالم العربي بعد عبد السلام المسدي، ومحمد الهادي الطرابلسي، يرفض السيطرة الإبداعية للذكور على الساحة الثقافية، فقدم بالتوازي قراءات للسرد الذكوري والنسوي معاً. أثرى محمد عبد المطلب المكتبة النقدية بمؤلفات مهمة، منها (بناء الأسلوب في شعر الحداثة)، (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث)، (قراءة ثانية في شعر امرئ القيس)، (هكذا تكلم النّص)، (النّص المشكل)، (ذاكرة النّقد الأدبي)، (سلطة الشعر)، إضافة إلى كتابه (قراءة أسلوبية في الشعر الحديث) والذي تحدث فيه عن منهجه المتبع، وهو يرى أنّ هناك سعيًا لإكساب الدراسة الأسلوبية نوعًا من الموضوعية خلال القراءات الإحصائية بوصفها أنموذجًا للدقة العلمية التي تحجب ذاتية الدارس، فيتم تحديد خواص الأسلوب برصد تردد الوحدات اللغوية، وتحديد طبيعة بناء الجمل نوعًا وكمًّا. والحديث عن الأسلوب هو حديث عن المرجعية المعجمية، بوصفها نقطة الانطلاق الأولى، فيتم تجاوزها إلى عملية التركيب وبناء الجمل وصولًا إلى النص الكلي، ويكون الأسلوب – في ذلك كله – هو اختيار أفضل الأدوات وأنسبها للتعبير عن الفكرة[2].

---

[1] شريتح، عصام، مقال: **الأسلوبية وروادها عربيا رؤية في إشكالية دراساتنا الأسلوبية**، 27|4|2010، ص1. ebn-khaldoun.com/article_details.php?article=429

[2] ينظر: بيومي، خالد: محمد عبد المطلب: **الشعر ذاكرتنا**، جريدة الحياة، مقابلة بتاريخ: www.alhayat.com/.2015/9/14

ودرس مفهوم الأسلوب في التراث وفي الدراسات الحديثة، ليؤكد التواصل بين القديم والجديد، ودرس الأسلوبية الحديثة ليصار إلى مقارنة بينها وبين الموروث البلاغي العربي. وتناول الاتجاهات الأسلوبية المتعددة بالدرس وخاصة التي برزت من خلال المفاهيم التي درسها، كما درس علاقة البلاغة بالأسلوبية وذلك باستنطاق بعض النصوص البلاغية وإيجاد مقاربة بينها وبين معطيات الدرس الأسلوبي الحديث.

عبد الملك مرتاض

من رواد الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر عبد الملك مرتاض في كتابه: "دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية"، وهو من أكثر النقاد العرب اهتمامًا بالمنهج، ولهذا نراه في معظم كتبه النقدية يبدأ بطرح الإشكاليات المنهجية، وهو لا يجد معنى للسيميائية في مقابل شغفه بالأسلوبية، بل يرى أن الكتابة ليست أكثر من موضوع للأسلوبية.

1. نور الدين السد

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

أبدى اهتمامًا كبيرًا بالأسلوبية ومنهج تحليل الخطاب من خلال كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) عام1997م، الذي كان دراسة بيليوغرافية لمختلف الدّراسات السابقة وخاصة العربية منها، إلى جانب بعض الاختلافات الجوهرية لها، وحاول عرض هذه التجارب عرضًا ملخصًا، أورد فيه أهم الإيحاءات هذه التحليل وما أضافته للبحث الأسلوبي مع الفروقات الجوهرية بينها،

[1] السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي**، مرجع سابق، ص7.

ومن آرائه في هذا المجال وصفه للأسلوب بأنه مرتبط بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها [1].

شكري محمد عياد

تكثر أعمال شكري عياد وانجازاته والمسائل التي تثيرها كتاباته ومواقفه النقدية، وقد سعى إلى تأسيس" نظرية نقدية عربية ضمن محاولته دمج الأسلوبية القادمة من الغرب في البلاغة العربية القديمة للخروج بتوليفة نظرية مميزة، وتأصيل النقد الأدبي في العالم العربي على هذا الأساس"[2]، فشرع في إعداد (مدخل في علم الأسلوب)، وهو من أقدم الكتب الأسلوبية التي ظهرت في ساحة النقد العربي الحديث، (مقدمة في أصول النقد)، (واللغة والإبداع)، (مبادئ في علم الأسلوب العربي)، وهي كتب في مناهج البحث وذات طابع تأسيسي.

كان يؤمن بعلمية النقد وأن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح بدوره علمًا، حاول أن ينشىء في ثقافتنا العربية علمًا جديدًا مستمدًّا من تراثها اللغوي والأدبي[3]، فكانت تجربته مميزة في التعامل مع الأدب والنقد سواء أجاء من الموروث أو الواقع أو الوافد بما تضمنته من إنجازات نظرية وتطبيقية.

يعرف عياد علم الأسلوب أنه "مجال من مجالات البحث المعاصرة يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية، محاولًا الالتزام بمنهج موضوعي يحيل على أساسه الأساليب ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال منطلقا من

---

[1] السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي**، مرجع سابق، ص139.

[2] بين متن النقد وهامشه، **شكري عياد وقلق التأصيل**، مجلة نزوى، www.nizwa.com.

[3] ينظر: عياد، شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مرجع سابق، ص7.

تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص"[1]، وعلى هذا الأساس فالأسلوبية همها الأول رصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في الفرد.

اجتهد عياد في تقسيم الأسلوبية إلى علمين رئيسين:

1. **علم الأسلوب العام:** وهو علم يهتم بالخصائص الأسلوبية التعبيرية في اللغات عمومًا كالمجاز وغيرها.

2. **علم الأسلوب الخاص:** يعني بميزات أسلوبية تعبيرية خاصة بلغة ما معينة، وهو في موقف آخر يدعو إلى الاعتداد بالبلاغة العربية وما قدمته للبحث الأسلوبي الحديث في دراسة القيم التعبيرية، والاستفادة من الدراسات اللغوية الحديثة في إرساء علم الأسلوب العربي.[2]

محمد الهادي الطرابلسي

تعد إنجازاته من أفضل الدراسات الأسلوبية العربية حيث جمعت الاتجاهات النظرية والنصوص التطبيقية في كتاب (خصائص الأسلوب في الشوقيات) عام 1981م، حيث تناول فيه أشعار الشاعر الكبير أحمد شوقي تحليلًا وتطبيقًا، فبدأ بالإيقاع الذي تولده نصوصه الشعرية من قواف وجناس وطباق وتقطيع. ثم تناول فن المقابلة وخصائصها كالمقابلة السياقية والتركيبية واللغوية، وخلص إلى أن فن المقابلة في شعره من أهم المقومات الشعرية التي تغني نصوصه وقصائده على الصعيدين اللفظي والدلالي معًا. وتشكل دراسة محمد الهادي الطرابلسي الموسومة الجانب التطبيقي في الدرس الأسلوبي، وهي دراسة وصف بها نظام اللغة العربية في طور من أطوارها لتبين ما في قواعدها من ثبات أو تحول بتركيزه على شاعر معين محاولا وضع أسس

[1] عياد، شكري: **اتجاهات البحث الأسلوبي**. ط1، دار العلوم للطباعة والنشر_ الرياض، 1985، ص5.

[2] السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ج1، ص39.

الأسلوبية التطبيقية باللغة العربية. وكانت منطلقاته الأساسية الشعر المتميز بالمضمون الفكري أولًا وإمكانية الأداء، ثم اللغة التي تمثل مظهر الكلام بقواعدها ونظامها. والأسلوب الذي يمثل جانب التحول[1].

1. سعد مصلوح

الشاعر والناقد الذي اللسانيات سرقته واستعبدته العلوم الإنسانية، عرف النقد الأدبي الحديث، والحداثي منه خاصة، فكانت اتجاهاته تؤول جميعها إلى الدرس اللغوي الحديث، ذلك الدرس الذي وضع أصوله عالم اللغة السويسري المشهور فرديناند دي سوسير، فعرف المناهج النقدية الحديثة، وأهمها الأسلوبية؛ فكان من النقاد الذين وضعوا العلامات ومهدوا الطريق لأجيال من النقاد والدارسين، فأصبح رائدًا لعلم الأسلوب الإحصائي في النقد العربي الحديث، لا يخط باحث عبارة في هذا الضرب من النقد، دون أن يديم نظره في كتبه وبحوثه التي أوسعت هذا العلم بسطًا وتأسيسًا و تقعيدًا[2]، فقيل: إن العلم ذوقه الصافي، ونزع شيطان اللسانيات بينه وبين إخوته في الشعر والنقد، إلى أن قدم كتابه الأخير (في اللسانيات والنقد) فكان مصالحة حقيقية بين الأديب والعالِم في أعماق سعد مصلوح، وجمع بين ما كان الناس يعتقدون أنّه كالجمع بين الأختين.

عمل سعد مصلوح على تجديد الدعوة إلى نحو النص؛ فبين في كتابه " الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية" كيف استطاعت اللسانيات الحديثة أن تنتقل بوسائلها المنهجية من العمل في إطار" نحو الجملة " sentence grammar _ وهو النحو الذي يعد الجملة أكبر وحدة في التحليل اللغوي_ إلى محاولة ترسيخ نمط جديد من التحليل اصطلح على تسميته "نحو النص" text

[1] ينظر: عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص8.

[2] ينظر: بافقيه، حسين، **جدة والحداثة.. أحلام الفتى الأسمر**، صحيفة الرأي، 18مارس،2016. https://makkahnewspaper.com/article

grammer.. ، فكان له الرياده في مجال الدرس اللغوي العربي المعاصر والجمع بين التنظير، والتطبيق، والمراجعة والنقد بصورة ملحوظة ومتكاملة. إن إشارة سعد مصلوح إلى نحو النص والدعوة إليه ولفت الأنظار إلى أهميته كانت دعوة مبكرة ومتقدمة بالمقارنة مع غيرها؛ فقام بتقديم أبحاث تؤكد هذه الإشارة والدعوة بالتنظير والتطبيق، وكانت هذه الأبحاث مرجعية لدراسات لاحقة، وقد تكاملت هذه الأبحاث زمنيًّا _قصدًا أو تلقائية _ بصورة منطقية، فيأتي البحث الأول (العربية من نحو الجملة إلى نحو النص) وصغرى، الصيغة الكبرى هي: علم النحو وعلم الصرف وعلما المعاني والبيان، والصيغة الصغرى هي: علوم البلاغة الثلاثة المعروفة، والصفة الجامعة بين الصيغتين هي وقوعها تحت ما يسمى بأسلوبيات اللغة، وهو المبحث الذي يدرس الطاقات التعبيرية الكامنة والمحتملة في لغة معينة، وتقابلها أسلوبيات النص، وهي التحققات الأسلوبية ممثلة عمليًّا في نوع بعينة من نصوص اللغة، والمجالات التي أسهمت فيها نظرية السكاكي الموسعة مست محددات مهمة في أسلوبيات اللغة وأسلوبيات النص الأدبي، ولذا يصبح من المهم جدا الانتقال بالتحليل اللساني من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، فيؤثر ترجمة المصطلح إلى "الأسلوبيات".[1]؛ سيرًا على سنة السلف وهي الأطوع في التصريف عنده.

[1] حامد، عبد السلام السيد: **نحو النص عند سعد مصلوح**، جامعة السلطان قابوس، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية_ قطر، ص531.

المبحث السادس

مبادئ الأسلوبية

أولاً: الاختيار

الاختيار اتجاه انساني تحدده عوامل عدة تتعلق بالرغبة والثقافة والموهبة والاستعدادات والملكات، ويشمل الاختيار كل ما له علاقة بمقتضيات ونشاط الإنسان عليها، فهو يختار من الطعام إلى اللباس واشياء عدة.

من أهم المبادئ التي تعتمد عليها الأسلوبية الحديثة هو ثنائية اللغة والكلام عند دي سوسير والتي تقوم بتحليل الظاهرة اللسانية إلى اللغة، ولابد هنا من التفريق بين اللغة والكلام،" فاللغة هي مجموع الأنظمة اللغوية من نظام نحو وصرف وأصوات ومفردات معجمية ودلالات وغيرها، وهذه الأنظمة مسطورة في الكتب محفوظة في أذهان الناس، أما الكلام فهو المنطوق المستخدم من أنظمة اللغة أو النشاط الفردي الملموس"[1].

الاختيار من أهم مبادئ الأسلوبية؛ لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، فالمبدع يقوم باستخدام لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه، واستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى " اختيار" فهو:" انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه و" يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أساس الترادف والتخالف"[2].

---

[1] ينظر، عتيق، عمر: علم **البلاغة بين الأصالة والمعاصرة**. مرجع سابق، ص116.

[2] فضل، صلاح: **علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة**، مجلة فصول، مج5، ع1، ص56.

إن تعريف الأسلوب على أنه اختيار يطرح في المقام الأول السؤال الآتي: لماذا يختار المبدع هذه الكلمة أو هذا التركيب، أو هذا العنوان، دون غيره؟ وهل الاختيار عملية واعية، أم غير واعية؟

ترى الأسلوبية أن المدلول الواحد أو الفكرة الواحدة يمكن أن يعبر عنها بأشكال لغوية مختلفة، كما أن تعدد الأشكال للفكرة الواحدة يفضي إلى تعدد الأساليب، والاختيار ضمن الحدود هو ما يميز أسلوبًا عن آخر، ويدل هذا الاختيار على تفضيل المبدع لسمة من سمات اللغة على أخرى بديلة، ومجموع الاختيارات الخاصة بالمبدع هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المبدعين.[1] إن" مبدأ الاختيار أو الانتقاء يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة، تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه."[2]

فلا ريب أن اختيار لغة النّص الأدبي أو استخدام لفظة من المعجم اللغوي الضّخم، هي التي تميز لغة كل كاتب أو شاعر حتى يستطيع إحداث الأثر المرجو وإيصال فكرته، فيقول تشومسكي وهو صاحب النحو التوليدي: " الجمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات للكلمات داخل الجملة"[3]، وهذا يسمح بتوليد جملة لا متناهية من البدائل الأسلوبية، فتتيح للكاتب أو الشاعر خيارات عدة في استعمال اللغة. فالعمل الأدبي في جوهره رسالة لغوية، فعلى مستوى الاستخدام العادي للغة هناك مفارقات لغوية بين الأفراد، تجعل كل فرد له طريقته الخاصة، " فاللغة موجودة على هيئة

---

[1] ينظر: عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص10.

[2] عيد، رجاء: **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، مرجع سابق، ص120.

[3] ينظر: أبو علي، محمد، وزملاؤه: **علم البلاغة**، مرجع سابق، ص316.

ذخيرة من الانطباعات، مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين "[1]، " أما الكلام فعلى العكس من ذلك فِعْلٌ فردي وهو عقليّ مقصود "[2].

ولا ينبغي للذهن أن يتجه ليقصر فهم الاختيار بين المترادفات من المفردات على اعتبار أنها المحك الأكبر للاختيار، ذلك إن مفهوم الاختيار أوسع من ذلك الفهم القاصر.

اهتم النقد العربي القديم منذ بداياته الأولى بصورة من الصور التي تؤكد العلاقة بين الأسلوب والاختيار، وقد تمثل هذا الأمر بمقولة أساسية من مقولات النقد العربي القديم، وهي مقولة "لكل مقام مقال"، وهذا يعني أن موقف المبدع يجب أن يحدد طبيعة اختياره، فإذا خاطب العامة فعليه أن يخاطبهم بأسلوب يلائم منزلتهم وثقافتهم، وإذا خاطب الخاصة فعليه أن يخاطبهم وفقا لمكانتهم ومنزلتهم وثقافتهم أيضا[3].

إن النّقد القديم قد أشار إلى الربط بين الأسلوب وطبع صاحبه وشخصيته، فقد أشار إلى ذلك ابن قتيبة عندما قال:" والشعراء في الطبع مختلفون، منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذّر عليه الغزل[4]. أي أن عملية الاختيار تتصل اتصالًا وثيقًا بالذات المبدعة، إذ إنها عملية فردية، فقد يسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وذلك يعود إلى اختلاف الطبائع، فسلامة الألفاظ تتبع سلامة الطبع، والأسلوبية تفرق بين اللغة العادية التلقائيةِ التي لا تصدر عن وعي أو اختيارٍ وبين الكتابة الأدبية التي هي بمنزلة لغةٍ فرديةٍ خاصة تصدر

---

[1] دي سويسر، فردينان: **علم اللغة العام**. ط3 ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربية_ بغداد، 1985م، ص38.

[2] المرجع السابق: ص32.

[3] أبو العدوس، يوسف: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. مرجع سابق، ص169_170.

[4] ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982،ج1، ص93_94.

عن اختيار واعٍ. ومن هنا فهي لا تخضع لمقاييس اللغة العادية التي تقدّم العناصر العامةَ في لغة الحياة.

وهذا التفاوت في عملية الاختيار هو إشارة إلى تفاوت الأسلوب، وهذا هو الذي دفع الناقد والمؤرخ الفرنسيّ (جورج لوي بيفون)* في كتابه(مقالٌ في الأسلوب) إلى أن يقول ":الأسلوب هو الرجل نفسه" بمعنى أن بصمته هي التي تميزه عن غيره من البشر في الحياة وعن غيره من الكتّابِ والأدباءِ، ولعلّ هذه المقولة تؤكد أن عملية الاختيار عملية أساسية في بناء الأسلوب.

وقد تعددت مستويات الاختيار في الدراسة الأسلوبية، ويمكن إجمالها بالآتي:

1. الاختيار النحوي: وهو اختيار المتكلم أو الكاتب كلمة وتفضيلها على أخرى؛ لأنها أكثر تعبيرًا عن المعنى، وأكثر تلاؤمًا مع القاعدة النحوية، أي التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثلا: جملة استفهامية أو جملة خبرية. ومن أمثلة هذا النوع من الاختيار أيضًا، الفصل والوصل والتقديم والتأخير.
2. الاختيار النفعي: وهو اختيار كلمة دون أخرى لتفادي رد فعل معين من السامع أو القارئ.
3. الاختيار السياقي: وهو اختيار كلمة تؤدي معنًى جديدًا في سياق محدد، و أكثر أمثلة هذا النوع هو الاستعارة، فمثلًا (فتحت باب الغرفة) يختلف عن (فتحت باب الذكريات) على سبيل المثال.
4. .الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليًّا[1].

---

* جورج بوفون1707_1788، BUFFON GUORGES: ناقد فرنسي، عني في دراسته" خطاب عن الأسلوب" بكيفيات تنظيم الأفكار في النص والعلاقة بين التعبير والمؤلف.

[1] ينظر: أبو علي، محمد، وزملاؤه: **علم البلاغة**، مرجع سابق، ص316.

ثانيا: مبدأ الانزياح أو العدول

تعدّ ظاهرة الانزياح (Lecart) من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية، وهي من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة، وهي علمٌ قائم بذاته، تقوم على نظرية متجانسة ومتماسكة، كونها تستند الى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها، وهو مصطلح غربي يقابله في لغتنا العدول، فقد عرفت لدى لكثيرين بهذا الاسم، في بحث بعنوان العدول يذكر صاحبه أن المسدّي ذاته قد تراجع عن مصطلح (الانزياح)، الذي استعمله في البداية لصالح مصطلح (العدول)[1].

أما الانزياح في اللغة: فقد جاء في لسان العرب الجذر "(زَـيَـحَ)، زاح الشيء يزيح زيحًا، وزيوحًا وزيحانًا وانزاح ذهب وتباعد"[2].

وقد تباينت تعريفات الانزياح في الاصطلاح لدى النقاد والأسلوبيين ومنها: "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر[3]".

ونقل عبد السلام المسدي في كتابه " الأسلوب والأسلوبية " مفهوم الانزياح عن ريفاتير: "بأنه يكون خرقًا للقواعد حينًا ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر، فأما في الصورة الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته

---

[1] مراح، عبد الحفيظ: **العدول في البلاغة العربية، مقاربة أسلوبية**، رسالة ماجستير، إشراف: حسين أبو النجا، جامعة الجزائر، 2005، ص12.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة زَيَحَ.

[3] ويس، أحمد محمد: **الانزياح في منظور الدراسات الأدبية**. ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات_ لينان، 2005، ص7.

الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[1]، ويكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، فهو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم. وهناقد يتبادر للذهن سؤال ما الفائدة من الانزياح؟

هذا الانزياح اختيار لا ضرورة، فالشاعر أو المبدع لا يخرج عن المعيار عجزًا عن الإتيان بالرتب المحفوظة، أو الإتيان بكلمة موافقة للقاعدة النحوية، ولا يعقل أن يخلو المعجم اللغوي والشعري من المفردات، حتى يضطر المبدع إلى الخروج على رتب نظام اللغة. فالخروج عن قواعد اللغة انزياح متعمد نابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته على استبدالها مع الحفاظ على قواعد النحو، والذي يعني في الأسلوبية الحديثة خروج الكاتب عن المعايير اللغوية بما يسمح به نظام اللغة[2]، فيتحقق الإمتاع في اللغة العربية _ من بين ما يتحقق به _ بالانزياح، كما ويخدم هذا الإجراء الأسلوبي البلاغة العربية بإخراجها من جمود القاعدة البلاغية؛ فهو إجراء أسلوبي خدم البلاغة العربية عندما أخرجها من جمود القاعدة البلاغية إلى تقنين تلك القاعدة جماليًا،" فالانزياح أداة من الأدوات الفنية العقلية التي يملكها الكاتب المبدع وتمكنه من انعاش النص بدفقات دلالية تثير العقل والوجدان وتوسع من دائرة التلاقي بين النص والقارىء، وتمد النص بجاذبية تدفع القارىء إلى الارتباط بالنص والتفاعل معه والإقبال عليه، ولا شك أن الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين لآخر بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته بمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة فالإنسان في حديثه العادي يستطيع أن يلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي ينبه سامعه إلى فحوى الرسالة: من استخدام النبر والتعبير بحركات

---

[1] المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص103.

[2] ينظر: عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**، مرجع سابق، ص24.

الوجه أو الإشارة باليدين إلى هز ذراع السامع إذا كان المتكلم في حالة انفعالية تدفعه إلى ذلك، وأما إذا تأملنا الكتابة الفنية وجدنا في تعابير اللغة أحيانا ما يشبه هز الذراع وربما الإمساك بالتلابيب، وإذا كانت هذه الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف، فكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من الانحراف."[1] وكان عبد السلام المسدي أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) وهو ترجمة للمصطلح الفرنسي .ecrat

ولا يعدّ كل انحراف أسلوبًا، إذ لا بد أن يصاحبه وظيفة جماية وتعبيرية، فيمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي، "بمراقبة الانحرافات كتكرار الأصوات، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جماليًا للفروق"[2]

لا شك أن علماءنا الأوائل قاموا بجمع اللغة العربية وتقعيدها على منهج علميّ و معايير محددة، فالجملة الاسمية تتألف من مبتدأ وخبر على الترتيب، والجملة الفعلية تتكون من فعل وفاعل ومفعول به على الترتيب، وغيرها من القواعد النحوية التي تتعلق بتركيب الجملة، ولا يجوز الخروج عن مثل هذه الأنظمة إلا وفق شروط ومسوغات محددة، فالكاتب الذي يلتزم المعايير الأصلية فإننا نصف كتابته ولغته بأنها لغة معيارية مألوفة بعيدة عن الانحراف، أما الكاتب الذي يخرج عن المعايير الأصلية فان أسلوبه يسمى انزياحًا أو عدولًا عن النص، وهذا يدل على توسيع

---

[1] عياد، شكري: **اللغة والإبداع**، مرجع سابق، ص23.

[2] وارين، أوستن، ويليك، رينيه: **نظرية الأدب**. ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972م، ص231_232.

دلالة اللفظ أو التركيب الأصلية لتشمل دلالات جديدة، وعلى الطاقة التي يحملها النص المتسع لتوليد دلالات جديدة ومتعددة، و إمكانية اختراق اللغة المألوفة والمعيارية والنمطية، ويعزز موقف ابن جني هذا الكلام" فقد شبه الشاعر الذي يركب الضرورة في الشعر بالفارس الشجاع الذي يتجشم مخاطر الحرب[1]" "فالعدول (الانزياح) عن الأداء الفنّي هو شجاعة الإتيان بما هو جديد وغير مألوف ومخالف للسائد، وقد نجد مسميات كثيرة تدعم مقولة العدول (الانزياح)، مثل: (التّوسع)، (والالتفات)، (والضرورة الشّعرية)، (وشجاعة العربي) (وإقدام العرب على الكلام بجرأة،) وغيرها من المسميات الّتي تدور في فلك المخالف والجديد"[2]

وهذا يدل على أصالة مفهوم المصطلح عند العرب، لذلك يتطلب هذا المفهوم توفر أمرين في الدراسة الأسلوبية، وهما: تحديد المقياس الذي يقاس به الانزياح، والثاني: تحديد المعيار الذي تقاس عليه درجة الانزياح. إذ ينظر إلى الأسلوب " على أنه انحراف عن النمط المعياري، أي: مخالفة الطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير[3]".

وظاهرة الانزياح ليست خاصة بالنقد الحديث، فقد فطن له القدماء وتمت الإشارة إليه في بعض كتب النقد والبلاغة القديمة، فخصص ابن جني باباً مستقلا في (الخصائص) بعنوان: العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه، والانحراف لا يعد خروجًا عن قواعد اللغة؛ لأنه يبقى محصورًا في المساحة التي يتيحها النظام اللغوي، وقد حرص النحاة واللغويين على مثالية اللغة في مستواها العادي، وعدم تحقيق صفة المخالفة، على عكس النقاد والبلاغيين الذين عملوا على تحقيق هذه المخالفة والابتعاد عن المثالية والقواعد الصارمة بالانزياح عنها في الأداء من أجل تحقيق

---

[1] عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**، مرجع سابق، ص25.

[2] بولحواش، سعاد: **شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين**، رسالة ماجستير، إشراف: محمد زرمان، جامعة الحاج خضر باتنة_ الجزائر، 2012، ص34.

[3] عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص113.

التميز في الأداء مع التنويه إلى القاعدة الأصلية والمعايير الأساسية التي حددها النحـــاة واللغـــويين مثل قول (أصل المعنى).

ثالثا: المحور الأفقي والمحور الرأسي

المحور الأفقي

وهو حسن اختيار الألفاظ لتناسب بعضها بعضا في تشكيل بنية الـــنص اللغـــوي، بحيـــث يقتضي التقارب والانسجام بين الألفاظ استدعاء كلمة دون غيرها بسبب التجاذب الدلالي بينها.[1]

فمثلا في قولـــه تعـــالى: (چ ٱلَّيۡلِ فَتَهَجَّدۡ بِهِۦ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰٓ أَن يَبۡعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامٗا مَّحۡمُودٗا ﴿٧٩﴾) الإسراء: 79

جاءت كلمة (مقامًا) موصوفة ومتبوعة مباشرة بكلمة (محمودًا) لبث الطمأنينة فـــي نفـــس الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث أن كلمة (مقام) قد اقترنت بالخوف في غير موضع من القرآن الكريم، من مثل قوله تعالى: (وَلِمَنۡ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ جَنَّتَانِ ﴿٤٦﴾) الرحمن.46، وقوله تعالى: (وَأَمَّا مَنۡ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ وَنَهَى ٱلنَّفۡسَ عَنِ ٱلۡهَوَىٰ ﴿٤٠﴾ فَإِنَّ ٱلۡجَنَّةَ هِيَ ٱلۡمَأۡوَىٰ ﴿٤١﴾) النازعات 40-41.

فالقيام أمام مسؤول أو مدير أو حاكم يبث الخوف في النفس في الدنيا، والقيام بـــين يـــدي الرحمن يوم الحشر في الآخرة أمر شديد لا يوصف رعبه، لذلك جاء الوصف للمقام (محمودا).

أما المحور الرأسي: فيعني اختيار كلمة دون غيرها من أبدالها اللغوية المناظرة لها، كمثل الفعل: تعال، وأقبل، لكن اختيار أحد البدائل مرتبط باعتبارات نفسية وســـياقية، وهـــذا الاختيـــار المنسجم مع هذه الدلالات يؤكد أن الاختيار هو إجراء أسلوبي في تشكيل النص.

[1] ينظر: أبو علي، محمد، وزملاؤه، مرجع سابق، ص320.

الفصل الثاني

المحاور الدلاليّة للأرض

المبحث الاول: المحاور الدلالية للارض

المبحث الثاني: الثنائيات الضدية في شعر دغش

الفصل الثاني

المحاور الدلاليّة للأرض

تمهيد

اتخذت الأرض حضورًا مكثفًا في الشعر الفلسطيني الحديث، وانماز هذا الحضور برمزية مكثفة مبعثها أهمية الأرض للفلسطيني، التي هُجّر عنها، وشبّ في المنافي، أحاط الشاعر الفلسطيني الأرض بهالة من التقديس، وكانت الأرض له مركزاً ليواجه محاوراً سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، فوصف ترابها وبرها وبحرها وجوها، وتفاعل مع بداية تكونها منذ فجر التاريخ، وعرّج على بداية الوجود العربي منذ الفجر الكنعاني، وأرّخ لمرحلة البناء التي استهلكت الدماء والدموع، شكلت الارض أيضاً حيزاً للوحدة والترابط، وخير مثال على ذلك يوم الأرض الخالد عام 1976م إذ اقترن هذا اليوم بهبة الشعب الرافض لسياسة مصادرة الأراضي، وهو للأرض مهرٌ غال من دماء الشهداء والجرحى وآهات الأمهات.

تَشكَّلَ شعر سليمان دغش واستوى على سوقه متمحورا حول قضية واحدة هي الوطن والأرض، الأرض الأم التي تحتضن أبناءها الثائرين على المحتل، الذين يدافعون عن حياضها بدم الوريد وخفق الفؤاد.

اختزلت دواوين سليمان دغش حياة الشاعر، وقضية الوطن المسلوب منذ جريمة بلفور، وقوافل القادمين من المجهول، وقد سقت سحابات الوطن المسلوب قريحة الشعراء فأزهرت شعرًا ثوريًّا يهزّ كيان الغاضبين.

والمعجم الشعري هو لغة القصيدة، والجدول الذي يختار فيه الشاعر الكلمات التي تؤلف لغته الشعرية، فهو يمثل المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع، إذ يستغله في إخراج عمله الشعري " فالشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء، والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله له لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبدع الشاعر في تعامله مع الكلمات، يكون حظه من الفن والشاعرية، ويحكم له و عليه على هذا الأساس"[1]

ومن هذا المنطق اهتمت الدراسات اللغوية –قديمًا وحديثًا – بدراسة المعجم، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية.

إنّ تمحور المعجم الشعري يخضع لحركة القراءة التي يجريها القارئ في النص، فهو شكل من أشكال إنتاج الدلالة النصية، وفي ضوء ذلك تأتي دراسة المعجم الشعري عند دغش

والدواوين التي بين أيدينا، والتي تبلغ اثني عشر ديوانًا، تعكس لنا بصورة واضحة الثّراء اللغوي، والتّصويري الذي يمتلئ به معجمه، وتمثل دواوينه حقلًا أدبيًّا متميّزًا يستنبط منه تراثاً معرفياً وروحياً يفضي إلى فضاءات متشعبة وعميقة، بحيث يبدو للقاريء متواضعا وبسيطا في حجم مفرداته، ووسائل بنائه، وصوره وتراكيبه، ورقي أسلوبه، وظل يتطور في خط رأسي إلى مرحلة من الثراء والعمق.

والمتتبع للمعجم الشعري عند سليمان دغش يستوقفه (محور الأرض) إذ إن مفرداته تنتشر في الدواوين انتشارًا واسعًا محكمًا يصعب حصرها، صبغها بالمعنى الوطني، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وبالإيحاء تارة وبالرمز تارة أخرى. فكانت هي العلامة السيميائية المحورية.

---

[1] حسنين، أحمد طاهر: **المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم**، مجلة فصول، م3، ع2، 1983، ص29.

وسّع سليمان دغش من إطاره الدلالي، فشكّلت دوال الأرض محاور عدّة وأصبحت تحمل مدلولات أخرى تتماهى مع الحسّ الوطني، والجمال البلاغي، فالأرض عند الشاعر هي المرأة، والفراشة، والخريطة، والبحر، والصحراء.

تكررت دوال الأرض في دواوينه (582) مرة، فورد دال " الأرض" بمفرده حوالي (68) مرة، ودال المرأة (24) مرة، ودال الفراشة (127) مرة، ودال الخريطة (17) مرة، ودال الصحراء (62) مرة، ودال البحر(284).

ومعنى ذلك أنّ الأرض هي المحور الرّئيس، والنقطة المركزيّة التي تنطلق منها دواوينه الشعريّة، فقد جعل الشاعر الأرض في قصائده كائنا حيًّا ينبض بالأنسنة، وإن كان دال "الأرض " في المعاجم اللغوية يتحدد ب" الأرض التي عليها الناس، أو الموضع والمكان، أو أهل الأرض"[1]، فإن سليمان دغش قد وسع من إطاره الدلالي، وأصبح يحمل في طياته مدلولات أخرى، أحددها على النحو الآتي:

الأرض_ المرأة.

الأرض_ الأم.

الأرض_ الحبيبة (المعشوقة).

الأرض_ الفراشة.

الأرض_ الخريطة.

[1] لسان العرب، ابن منظور. **مادة (أرض).**

المبحث الأوّل

المحاور الدلاليّة للأرض

المطلب الأول: الأرض الأم

استخدم الشعراء في الشعر المعاصر كثيراً من الأساليب التعبيرية المتنوعة، وكان الرمز أكثر تلك الأساليب استعمالاً. وفي شعرنا الفلسطيني المعاصر كثرت أنواع الصورة التعبيرية واستندت على محاور عدّة، وكانت الأرض إحدى هذه المحاور، وقد تشكّلت دوالٌ عزف الشاعر على أوتارها بروحه الحزينة والفرحة، كانت الأرض ديدن الشعر الفلسطيني المعاصر؛ وذلك لأنها تشرّبت المأساة تلو المأساة من الاحتلال وجرائمه البشعة.

الأرض هي القضيّة وكل ما يحوم حولها، كانت وما زالت تلح على الشاعر الفلسطيني فيستجيب الشاعر بعفويّته وأسلوبه الرمزي الذي قد يصعب معرفة دلالاته في بعض الأحيان، ولاسيما حين يغرق في رمزيته، في حين نرى بعضهم يدور في محاور ذات دوالٍ مفعمة بالحس الجمالي، وكأنه يثبت نظرية الفن للجمال والأرض معًا، وهذا حال الشاعر الفلسطيني العاشق الباكي.

فاستأثرت الارض كونها محوراً للصراع، ومركزاً للقضية باهتمام شعراء المقاومة الفلسطينين، تفاعلوا معها بعقولهم ووجدانهم، وشكلت رصيداً هائلا من نتاجهم الشعري، فعبروا عن الأرض بسلسلة من الدوال الرمزية، والصور الجمالية النابضة، وبهذا باتت اشعارهم محملة بالقيم الدلالية والفنية التي تتطلب الدراسة الحديثة.

وما يهمّنا من هذا البحث، هو تتبُّع المحاور الدّلاليّة في المعجم الشعري عند سليمان دغش، فالأرض تشكل الفضاء الدّلالي للمحاور كلها، وهي تمثّل الخطاب الشعري الموحّد بين الشعراء الفلسطينيين.

يستحضر دغش الفضاءات السياسيّة والتاريخيّة لتتمحور حول عالمه الواسع "الأرض" التي شكّلت دواوينه، فعنوان ديوانه الثاني "هويّتي الأرض"، يدلّل على عمق انتمائه لأرضه التي يعيش عليها مغتربًا، والتي تفيض وروحه الشاعريّة بحبّها، إذ تكرر دال الأرض في هذا الديوان (34) مرة.

وحين يتغنى الشاعر بالأرض، فإنه يعبر عن التحامه بها، وانتمائه إليها فهي الجسد الأبدي النابض بالعطاء، وهو العاشق الولهان الذي يعيش فيها وتعيش فيه، والأرض عنده حياة وموت، حياة لأصحابها الذين ولدوا من رحمها، وموت للغزاة الغرباء، فالأرض لايمكن أن تقبل إلا بأهلها لأن العلاقة بينهما ممزوجة بالعشق الأبدي منذ تكّون الأزل. فيقول في قصيدته **(عاشق الأرض)**:

تظلّ الأرضُ بستانًا لقلبي

ومِقبَرةُ الغزاةِ على بطاحي

أنا يا أرضُ عاشقكِ المغَنّي

على زنديك أحْلمُ بارتياحِ[1]

ولعلّ التمازج بين المرأة والأرض ممتدّة من التراث الإنساني حتى الآن، وشكل هذا التمازج ظاهرة خاصة في الشعر الفلسطيني المقاوم فنجده عند درويش وطوقان وسميح القاسم

[1] دغش: **هُويّتي الأرض**. ط1، منشورات عكا، 1979، ص48-47.

وتوفيق زياد، فكلتاهما رمز الحياة المتجددّة لوجود العامل المشترك، المتمثّـل بالخصـب والنّمـاء والعطاء.

لم يُسمِّ الشاعر الأرض بمسمياتها بقدر ما اتّخذت مدلولات جديدة في شعره، وقـد وسّـع دغش إطاره الدّلالي **للأرض**، فشملت معانيَ أخرى، فالأرض **امرأة** بكينوناتها ووظائفهـا، وهـي الأم، والحبيبة المعشوقة، وربّما الأخت..

الأرض، المرأة، ليست امرأة عاديّة، إنّما هي امرأة رمزية يشكّلها بريشته البلاغية كيفمـا يحلو له ذوقه الأدبي، فيقول:

يا امرأةً تتعرى وراء ستائر روحي

وتأوي إلى مخدع الماء...

أو تشعلي النار في معبد الماء

يا ماء[1]

فالمرأة بنظر الشاعر هي حياته مثل الماء الذي يشكل عصب الحياة والوجود، وقد تعمّـد الشاعر إلى تعميق الدّلالات بالانزياح، فكيف تشعل النّار في معبد الماء؟ ومن الأشياء تولد أضداها فمن الليل يولد النهار، ومن النهار يولد الليل، وهكذا يحرص الشاعر على العلاقة الجدلية بين المرأة والأرض، ويعززها بثنائية النار والماء التي لا تستقيم الحياة بدونهما، ففي المقطع مقاربة مضـمرة بين العلاقة العضوية بين المرأة والأرض والعلاقة الثنائية التي تؤول إلى علاقة تكاملية بين المـاء والنار.

[1] دغش، سليمان: **سفر النرجس**، دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، 2014، ص11.

يحاول الشاعر أن ينعتق من الوحدة، ومن ظلمات اللّيل الموحش، وقهر المحتل، فيسرح في خياله بجسد امرأة، ولكن سرعان ما يتلاشى هذا عندما تتوق نفسه لخارطة الحياة، وهـــي الحريّـــة أصلًا التي جسّدها **بامرأة على خط الاستواء في قوله:**

أَيا امرأَةً يُغَطِّي الثلجُ رُكْبَتَها

فيُشعلني لهيبُ الثلجِ سيِّدَتي

فإنَّ حَرارةً قُصْوى

تُحرِّرُ عُروَةَ الأزرارِ في جسَدي

وَخطّاً استوائيّاً يُغطي كُلَّ خارطَتي!![1]...

ولم ينس الشاعر الدور المقدّس للمرأة **الأم**، فجعلها مدلولًا للأرض، وهذا التمازج جاء نتيجة التشابه بينهما، فكلاهما رمْز للنّماء والخصب، والحب، والدفء الذي افتقده محمد الدرّة في لحظات الاغتيال، وهو يحتمي بظهر أبيه ليحميه، فيخاطب الشاعر **(محمد الصغير):**

لَمْ يَجِدْ أمّاً هُناكَ لِتحتَضِنه

فَعانَقَتْهُ الأَرضُ

إِنّ الأَرضَ أُمُّكَ يا مُحَمّدُ

يا رَسولَ البَرْق فينا

هَلْ تُسامِحنا[2]؟

---

[1] دغش: **امرأة على خط الاستواء**. ط1، الأسوار، عكا، 1978، ص31.

[2] دغش: **آخر الماء**. ط1، مؤسسة دار الأسوار، عكا، 2003،ص18.

إنّه مشهد دموي مؤلم يُسجّله الشاعر بلغته الحيّة، مشهد يعرض ثنائية الحضور والغياب لطفل يُقتل وأمّه غائبة، لكنّ الأرض عانقت جسده واحتضنته؛ ممّا يجسد العلاقة الوجودية بين الإنسان والأرض، إنه تعالق مقدس بين محمد الطفل ومحمد النبي، إنها عودة لجدلية الإعجاز، فالشاعر استحضر معجزة الإسراء والمعراج، والرابط أن محمد الصغير سيحلق ولن يموت، سيطير كغيره من الشهداء إلى السماء، فالشهداء لا يموتون، فالأرض أرضه وأمه، فكيف تركناه يموت؟

والإنسان جذر يناغي أرضه، وينزرع فيها فترضعه وتحضنه حيًّا وميتًا، فالأمّ حاضنة الروح والجسد، والأرض حاضنة الجسد والدّم، يقول في قصيدة **(أمّي)**:

واذبحوني....واشْربوا كالخَمرِ دمّي

واجعلوا قبري بوادٍ...لست أنساها بلادي

لست أنسى...ثدي أُمّي[1]

ويعود الشاعر إلى تأكيد حقيقة الأمومة بين الشعب والأرض، وهذا إشارة الى بداية الوجود الكنعاني على هذه الأرض، فالكنعانيون عمّروا الأرض بدمائهم وعرقهم، والأرض هي أمنا الاولى التي شكلت زادا لأجسادهم وأرواحهم، فكيف يتخلى الإنسان عن أم ألقمته ثديها.

والأرض هي **الحبيبة** المعشوقة هي الحاضرة بقوّة في شعر دغش، فتراه تارةً عذريًّا وتارة صريحًا، وأخرى يبدو عبثيّا، فيقول في الحبية يافا في قصيدته **(أيوّب)**:

آهِ يا يافا القديمَهْ

[1] دغش: **عاصفة على رماد الذّاكرة**. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين/ دار القسطل، القدس، 1995، ص42.

إنِّي أتيتكِ ليلاً

كي نمارسَ عشقنا البدوَّيّ

فوق الرَّمل

أدخُلُ شعرَكِ الغجريَّ

أمسَحُ أحمرَ الشَّفتين

والكحلَ المُزيَّف ثمَّ ألقي

في مياهِ البحرِ قُبَّعَةً تسَمَّى " تل – أبيب[1]

لعلّ الذكريات التي يختزنها ليافا القديمة العريقة جعلته يسرح في خياله ليجسد هذه المدينة امرأة عربيّة عندما كانت جميلة، وما عادت كذلك؛ بسبب المسخ اليهودي لها، وتهويدها، فقد جعلوا تل أبيب كبرى المدن؛ لذا يتوق شاعرنا للعودة إلى القديم، وممارسة الحب البدوي العفيف، فيمسح عن يافا مساحيق التجميل الزّائفة، وينفض كلّ ماهو غريب عنها، وفي نهاية المقطع ينكر الشاعر مظاهر التجميل الزائف الذي حاول الصهاينة صبغه للأرض، فالجمال نوعان، أصيل وزائف، وهناك علامات جماية زائفة كالطلاء الذي يشوه، وهنا ترفض الأرض نفسها إلا الجمال المرتبط بأصحابها ووجودهم، أي لابد من عودة الأرض لأصحابها، والسطر الأخير يشكل رسالة المقطع أو القصيدة كلها وهي رسالة سياسية تتناغم مع دلالة الأرض، فالمشهد الروحاني الحسي يهدف على إنكار مايسمى إسرائيل.

[1] دغش: **على غيمتين**. ط1، دار الفاروق، نابلس، 1997، ص5.

والعشق البدوي يُحيلنا إلى عشق بني عامر، (الغزل العذريّ) والذي يرمز إلـــى الوفـــاء، وطهر الحب، لكنّ هذا الحب مقترٌن بالحرب؛ ليدافع عن حبّه، فيقول في قصيدته (**الفاتحة**):

لم يُخلّدنا سوى شيْئيْن في التّاريخ

عِشقٌ عامِريٌّ

ودمٌ يَقطُرُ منْ حدّ الحُسامْ[1]

وفي قصيدته (**إلّا علـــوًّا**)، يهيم الشاعر بالأرض، وتتعالى صرخاته مازجـــاً بـــين الأرض والمرأة ، فيقول:

دعيني أشمُّ حليبكِ

رائحة التوت في حلمتيكِ اللَّتيْن تمرَّدتا

كوكَبيْن شقيّيْن

على جاذبية نهديْن لا يعرفان السقوط..

أُشهدُ أني ضعيفٌ أمام هواك الكبير

وما كنت يومًا أسجد إلّا لعرشكِ

مذ خطفتني الكواكبُ في بَرق خلخالك الغجَريِّ[2]

يُبحر الشاعر في متاهات المجاز، فمن تعرية المرأة، إلى الخروج عـــن المـــألوف الـــدّيني بلفظه. فماذا يقصد بالكواكب التي خطفته، وهل يوحي برق الخلخال إلى قلق الشاعر؟ " فهل يكون

---

[1] دغش: **عاصفة على رماد الذّاكرة.** ص4.

[2] دغش، سليمان: **سفر النرجس**، ص32.

الخلخال هو المحبوبة التي ركبت السفينة متجهة إلى المنفى في بيروت، أو أن الخلخال هو رمز الحب والموسيقى، ولم تعد تللك الأشياء موجودة الآن أمام ناظريه، لكن الرنين_الخلخال_باق يدل على الحركة المتكررة والمنتظمة"،[1] أم برق الخلخال يوحي هنا بالجمال الأبدي المفقود، فهو رفيق ليالي السمر والحب والعشق، وهو النظرة إلى الماضي الجميل والذاكرة المشتهاة، إن الحليب هو رمز لبداية التكوين الأولى منذ تكون الأزل وامتزج لحمه بالارض، إنها الأرض التي تماهي الأم وتماثلها، ويستمر الشاعر في شحن النص بدلالات مرتبطة بالأرض التي عشقها، فالنهود والتوت والخلخال الغجري ا مثيرات جمالية مرتبطة بالأرض، ولعل الخلخال يشي بدلالة أخرى وهي البحر الذي تسير عليه الغجرية مكشوفة القدمين تتباهى بجمالها.

المطلب الثاني: الأرض فراشة

تختلف دلالالت الفراشات باختلاف الشعوب، وتتعدد الأساطير والخرافات، للفراشة حضور ورمزية في التراث الإنساني وفي ثقافات الشعوب المختلفة، وقد تجلت رمزية الفراشة لدى شعراء كثيرين في الشعر المعاصر فنجد" أثر الفراشة" عند الشاعر محمود درويش، و" الفراشة المحتضرة عند إيليا أبو ماضي، و" مذهب الفراشة" عند أحمد مطر، وعند كثيرين.

يبدأ الربط الربط بين الفراشة والنار يبدأ منذ أن شكل حلمُ الحكيم الصيني تشوانغ تسو، الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد، مثالاً مبكرًا على ظهور *رمز الفراشة* في الفكر الإنساني المدوَّن. ففي منام شهير يحلم تشوانغ تسو أنه تحول إلى فراشة في الوقت الذي تحوَّلتْ فيه الفراشةُ إلى تشوانغ تسو نفسه، كما وجد الشعراء منذ وقت مبكر في ظاهرة انجذاب الفراش إلى النار

[1] البوجي، محمد بكر: **الصورة الفنية في ديوان ظل الشمس لسليمان دغش**، مجلد جامعة الأزهر_غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد1،2007، ص17.

عنصراً شعرياً فاصطنعوه في الهجاء والمدح والعشق، فجرير يهجو الفرزدق ويصوره بالفراش[1]، ويتخذ الشعراء من الفراش صورة لرسم هشاشة الأعداء، وبهذا ترتبط الفراشة بمدلولات الضعف والجهل والموت.

وفي العصر العثماني باتت الفراشة رمزاً للاحتراق ثم الميلاد من جديد، وانسجم هذا مع النظرية العثمانية لإعطاء شرعية وإقناع لعلماء السنة في الفكر الصوفي الشائع آنذاك،[2] وفي شعر درويش تمحورت دلالات الفراشة حول معاني الطفولة والذاكرة والضوء والحياة والجمال.

ويتخذ الشعراء من الفراش صورة لتصوير هشاشة الأعداء، فللفراشات فضاؤها الواسع ترفرف في سطور الشاعر توقًا لحريّة الأرض والإنسان، والتفاؤل، والجمال، والحياة التي يحلم بها الإنسان، والفراشة في دواوينه تختزل أفقًا دلاليًّا مشبعًا بالحريّة، لأنّه يعلمُ أنّ بابها لا يُدقُّ إلا بكلّ يدً مضرّجة بالدّم، وبعد أن يذوق مرارة الظلم والجور، والبحث عن الحرية قد يقود إلى المهالك؛ لذلك فإننا نراه في معظم قصائده يكرر رمز الفراشة التي تتراقص على إشراقة الشمس، أو تحوم حول الضوء بشغف، على الرّغم من حرارته العالية، لكنها سرعان ما تلتصق به فيحرقها، فروحه التي تفيض عشقًا بالحريّة تتوحد مع شعلة المقاومة، وهي النار المشتعلة بجسده الحر، كالفراشة تحترق وهي تحوم حول الضوء فتحترق، يقول في قصيدته **(وحدي)**:

لعلّ توحدًا ما بين ماء الروح من جهة

وبين النّار في جسد الفراشة

وهي تلهثُ في لِظى القنديلِ

---

[1] ينظر: مجلة معابر، 2006، حول رمز الفراشة"عبد الغني النابلسي (1143 هـ/1730 م) نموذجًا" www.maaber.org/issue_september06/mythology1.htm

[2] ينظر: ابن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1946، ص214.

يكشِفُ طالِعَ الرؤيا

ويختزلُ الحياة إلى الأبدْ[1]

تقترن كلمة الفراشة بالأفعال ودلالات الحركة لترسيخ مفهوم الحريّة التي يتوق لها الثـــائر التونسي، والذي تمرّد على النظام المُستبد في بلده تونس متمثلةً بشخص البوعزيزي حين أحـــرق نفسه، فيتغنّى ب **(رؤيا محمد البوعزيزي)**:

وضاقت الرّئتان والشّفتانِ والرّؤيا لتبتعدَ البلادُ... من البلادِ

وكان حُلْمك أن تصيرَ فراشةً

وتطيرَ حرًّا بين ماءِ النّيل حتّى يلتقي... ماء الفُراتِ[2]

والفراشة خُلاصة التمرّد على الطغيان، والوصول إلى الانطلاق، وحريّة الأرض والإنسان الحرّ، مُخاطبًا إيّاه **(أنت مُكلّفٌ بالعواصف)**:

هي آخر الطّلقات في جَسَدي المؤَجَّجِ فيكِ

أوَّلُ رَعْشَةٍ

نَصِلُ الفراشةَ بالطريق[3]

ولم تكن الفراشة وحدها هي التي تعكس حالة الانطلاق والحريّة، فكلمـــات الـــنّص حـــرّة طليقة، وتتداخل مع تداخل الصور، وكأنّها في حالة تكامل نصّي:

كانت الرّوحُ ساعةَ الرّيحِ

---

[1] دغش، سليمان: **سماء للعصافير نهارٌ للفراشة**"، دار البرق، تونس، ص55

[2] دغش: **سفر النرجس**، ص4

[3] دغش: **جواز حجر**، ص10

مثلَ الفراشةِ توشِكُ أنْ تتجلّى

على نخلةِ الضّوءِ

تلكَ مُهمّتُها في التّوحُدِ بالمستحيلِ[1]

والأمر اللّافت للنظر أنّ الفراشة في شعر دغش جاءت بصيغ متعدّدة، فقد اتّخذت مدلولات متغيرة، إلّا أنّها تمتزج برائحة الحريّة، فالأرض فراشة تتوحّد مع الشاعر، ويتوحّد معها كأنّهما زوجان، ليصبحا فراشتين؛ لذا وظف الشاعر صيغة المثنّى؛ ليدلّ على هذا الامتزاج و**(الدّخول في جسد الخريطة)**:

النّهرُ يجري صامتًا

لا فرقَ عندَ النّهرِ

بين الضّفتيْن

النّهرُ يحملُ دمْعنا ودِماءَنا

والريحُ ترفضُ أن يتمَّ زواجُنا...كفراشَتيْن[2]

ولعلّ الشعور الجمعي يُلقي بظلاله على المفردات حين عبّر الشاعر بصيغة الجمع عن المقاومة التي تدافع عن حقها، وتطلب حريّتها، لكنها تواجه بالطائرات، فتشتدّ المعركة، وتكشف المقاومة في غزّة عن حقيقة المؤامرة:

لمْ تمْهل الطائراتُ الفراشات أن تتعلّمَ حرفتها

---

[1] دغش: **ظل الشّمس**. الأسوار، عكا، 2004، ص42

[2] دغش: "**عاصفة على رماد الذّاكرة**". ص24

في اجتيازِ سياج الحديقة...ما أضعف الطائرات أمام الفراشاتِ

حين تُضيءُ الفراشةُ من لهبِ الطائراتِ[1]

المطلب الثالث: الأرض الخريطة

الخريطة هي المعادل الشكلي للأرض، حيفا، ويافا، عكا... تلك التي يحلُم الشاعر بها بعد أن تقلّب في المنافي، وبعد وعود بالعودة ذهبت أدراج الرّياح، هذه (**رؤيا سليمان دغش**):

بينَ الماءِ والصّحراءِ، قد طالتْ بِنا غُربَتُنا عَنها وعَنّا

فابتَعَدنا عَنْ رؤانا، بينَ وعدٍ بَعثَرَتهُ الرّيحُ في الصّحراءِ

كُثبانا مِنَ الرَّملِ

وبينَ بينِ الشاطئِ الموعودِ والمَنذورِ للعَودَةِ،

من حيفا إلى يافا، ابتَعَدنا رُبَّما أكثَرَ مما احتَمَلَتْ فينا الشّرايينُ التي

تَنْقُشُ في القَلبِ خَريطَةَ الوَطَنْ

هل تَتعَبُ الرّوحُ التي تَسري حيثما شاءَ الهوى![2]

الصحراء رمز للتيه والضياع والاغتراب، والشكل يتحدث عن مفارقة الانعكاس للواقع الذي يجب أن يعاش، فاليهود تاهوا في صحراء سيناء ولكنهم سرقوا الأرض الخريطة، وبات الفلسطينيون تائهين، والاغتراب مؤلم بعد أن طال أمده وآن الأوان للعودة، لأنها الخيار الوحيد لبقاء هذا الشعب حياً.

---

[1] دغش: "**سماء للعصافير نهارٌ للفراشة**". ص50

[2] دغش: ديوان: **مولاتي الرّوح مولاي الجسد**. ص7

والأرض جسدٌ نابضٌ بروح البرتقال، ورائحة العبق، فيها ما يُبَلُّ به الرَّمق؛ لذا فهي تستحق النضال والثورة، فكرر الشاعر من أفعال الأمر داعياً الفلسطيني للنهوض، فلا بد من كفكفة البكاء والبدء بخطوات عملية ملموسة، يجب أن يبدأ النضال، واجتراح المعجزات، للعودة إلى الأرض، فما أخذ بالقوة لا يعود إلا بالقوة. وقد صاح ثائرًا، وداعيًا الولد إلى **الدّخول إلى جسد الخريطة:**

قُمْ يا ولدْ...لملم جراحَكَ واتَّحدْ

لملِمْ شِهابَكَ وانتَشِرْ...فجرًا يُطِلُّ على البلَدْ

وادخُل إلى جسدِ الخَريطَةِ

إنّ في جسدِ الخريطِةِ...ما يُبَلُّ به الرَّمق[1]

يحتفظ شاعرنا بالصورة القديمة الأصيلة للأرض، وستبقى في الذاكرة مهما غيّر العدوّ ملامحها، وهجّر العسكرُ أبناءها، ويُكرّر الشاعر الخريطة؛ لإحساسه العميق بما يُخطط له العدوّ، فالروح مشبعة بالآلام والجراحات وتأنف قبول الرحيل، ويأتي التكرار مؤكداً لرفض الاستقرار في أي مكان سوى الوطن، لا بقاء ولا توطين، إنها رحلة السندباد المليئة بالمخاطر ولا بد من أن تنتهي البوصلة باتجاه حضن الوطن، ولن تمحو قدسية الأرض أفكار الصهاينة، لأن الحق بائن والأرض تعرف أهلها، وكل محاولات التوطين والتهويد ستنتهي بالفشل.

هَيِّأتُ روحي للرّحيلِ من الرَّحيل...إلى الرَّحيل

لم يبقَ عندي غيرَ خارِطتي....وللّتَوْراةِ أنْ تمحو كما شاءَ الإلهُ

[1] دغش: ديوان **عاصفة على رماد الذّاكرة**. ص22

ظِلالُ مرآتي القديمةِ فَوقَ مئذنةِ الرّسولِ[1]

يوسّع الشاعر دائرة خريطته لتشمل ما بعد النهر، ففلسطين والأردن وطن واحد يفصـــلهما نهر وكأن النهر يوحي بوحدة المصير، وللأردن مكانة خاصة في تاريخ القضية، فهي من احتضنت الفدائيين وعلى وأرضها كانت الكرامة، وكان الانتصار ، والحلم القيصري هو حلم الصهاينة القائم على التفكيك، وفي هذا الإطار تدخل رؤية الشاعر إلى فضاءات الوحدة العربية، لأن الأرض واحدة من النيل إلى الفرات، فهو **(على بعد أندلسين وأدنى من القدس):**

على ضفّةِ النهرِ نصفينِ

ما بينَ ماءينِ يقتسمانِ الخريطةَ في جسدي المقدسيِّ

رمَتْ فوقَ رملِ شواطئنا حملَها القيصريّ الملوّثَ

ويحكِ يا ريحُ[2]

في مشهد آخر تبدو خريطة الشاعر أكثر اتّساعًا، حيث تختزل خارطة الحياة مفهوم الحريّة التي يريدها الثائر حين يسقط شهيدًا على الأرض كتساقط **نجمة:**

كُلَّما ماتَ طِفلٌ في بلادِ الشّامِ

أو بلادِ الياسمين

سَقَطَت منَ المَجَرَّةِ فوقَ الأرضِ نَجمةْ

قَبَّلتْ نُعاسَ المَوتِ في عَيْنَيهِ يَمشي خَدَراً

---

[1] دغش: ديوان **عاصفة على رماد الذّاكرة.** ص26

[2] دغش: **سفر النرجس.** 20

في الشّرايينِ الدَّقيقَةِ مثلَ خيطٍ أحمَرٍ

يَرْسُمُ تَحتَ جِلدِهِ الشَّفافِ خارِطَةَ الحياةِ

وشَكلاً للوَطَنْ[1]

وحين تختلف الصياغة يختلف المدلول، فمدلول الخريطة يتحوّل إلى خريطة بـــلا حـــدود، وهي الحياة الكريمة والحريّة التي يبتغيها الإنسان الأبيّ الحرّ، ولا تتحقّــق إلا ببركـــان الغضـــب والثورة التي تُشعل النّار، فيقول في **(امرأة على خط النّار)**:

أنا الإعصار

والإعصارُ مَعركة

فلا تَسْتَسلِمي أَبَداً لإعصاري وَزَوبَعَتي

فإنَّ حرارَةً قُصْوى تُعربِدُ في شراييني

وَخَطّاً استِوائيّاً

يُغطّي وَجْهَ خارِطَتي[2]**!!..**

[1] دغش: **مولاتي الروح مولاي الجسد.** ص27

[2] دغش: **امرأة على خط الاستواء.** ص27

المبحث الثاني

الثنائيات الضدية في شعر دغش

ليست الثنائيات ظاهرة أدبية وحسب، إنّما هي ظاهرة كونيّة، وسمة بُني عليها الوجود، ففيه السموات والأرض، الحياة والموت، الليل والنّهار، اليمين واليسار... وقد وظّف الإنسان هذه الثنائيّات بناءً على رؤيته لنفسه من جهة، وللآخر من جهةٍ أخرى، إضافة إلى رؤيته للعلاقات القائمة بين مكونات الوجود، فالشعراء هم أكثر النّاس وعيًا لصورة الثنائيّة ، اذ دفعهم هذا الوعي إلى توظيف الثنائيات في التعبير عن مضامينهم الشعريّة، والشاعر سليمان دغش من الشعراء المكثرين من توظيف لهذه الثنائيات، ولعل ما يكثّف هذه الثنائيات في شعره هو الطبيعة المأساوية التي تعيشها فلسطين، والحياة المتقلّبة في العالم العربي، فالثنائيات تكشف الستار عن الحقائق، وتحقّق للمدلولات تكاملها.

يمتلك دغش أدواتٍ فنيّة فاعلة جعلته يتحكم في رموزه، وعلى الرغم من أنّ الولوج إلى النص بسبب تداخل الرّموز ليس بالأمر السّهل، إلّا أنّ الثنائيات تشبه البوصلة في توجيه رموزه، وربّما تعكس هذه الثنائيات حالة القلق والحيرة التي يعيشها الشاعر.

ولعلّ المعجم الشعري لسليمان دغش يحفل بالتكرارات التي سرعان ما تقابلها الثنائيات المؤتلفة والمختلفة، فشعر دغش حقل أدبي يصارع عالمًا سياسيًّا، يختلف معه في كثير من الأحيان، ويتّفق معه حينًا آخر..

والثنائيّات تشكّل جزءًا من العصب الدّلالي لشعر دغش، والتي تكوّن مجموعةً من الأيقونات، وهي: السلام والمقاومة، النزوح والعودة، الأنا والآخر، الحياة والموت،...

المطلب الأول: ثنائيّة النزوح والعودة

يُحلّق طائر النورس حول الفضاء الفلسطيني؛ لينتقل من دلالته العامّة إلى رمزيّة خاصّة يُعيد الشاعر صياغتها وفق واقعه الأليم. فالهجرة خصوصيّة هذا الطائر الذي ينتقل من محيط إلى محيط علّه يجد ما يصبو إليه. " ولا يخفى أن طائر النورس قد أضحى أيقونة رمزية في سياق العودة وبخاصة في الشعر الفلسطيني المعاصر"[1]

ويُحيلنا الشاعر إلى المسمّيات التاريخيّة كاسم هاجر واسماعيل؛ ليرسّخ مفهوم الهجرة المريرة، ويُضيف إلى المشهد معادلًا موضوعياً للهجرة وهي المحطات والقطار، فالاغتراب قضية أرقت الشعراء والمثقفين وكل من يبحث عن إحساسه بوجوده، واصطلاحه مع البيئة المحيطة، الاغتراب يسكن الشاعر في قوله (يهاجر فيّ) إنها حالة اكتواء واحتراق بين الشاعر الباحث عن الوطن والأرض .

هَلْ أَنتِ هاجَرُ؟

كَيْ يُهاجِرَ فِيَّ إِسماعيلُ

مِنْ بَلَدٍ.....إِلى بَلَدٍ ومن زبدٍ...إلى زبد

وَيَحْمِلُني القِطارُ إِلى مَحطّاتِ الرَّحيلِ النَّورَسيِّ

فَهَلْ نَعودُ مَعَ الصَّهيلِ

وَهَلْ نَعودُ معَ الهَديلِ

[1] عتيق، عمر: **دراسة أسلوبية في ديوان (آخر الماء) للشاعر سليمان دغش**، مجلة الأسوار، ع31، 2013، ص249.

وَهَلْ نَعودُ عَلى الغُروبْ؟[1]

وينصهر السياق الدلالي المستدعى مع التتابع الإيقاعي الأفقي في تكـــرار بلـــد... زبـــد، وصهيل... هديل، ويشير هذا الانسجام بين الدلالة والإيقاع إلى تناغم معاناة الفلسطيني مع مأســـاة هاجر عليها السلام، ومأساة الرحيل النّورسي الجماعي، فالهجرة الفلسطينيّة قسريّة جماعيّة تمتليء بها محطات القطار، وفي النهاية يتساءل الشاعر بحزن شديد يلّفه الأمل بالعودة، فيقول: هل نعود؟ وتساءل عن طريق العودة هل هي مع المحاربين الفاتحين المختزنة في التركيب مع الهديل بصهيل الجياد، أو العودة بالسلام؟.

وما زالت رحلة النوْرس في الصحراء طويلة، وهي رحلة تختزل حياة التشرّد والمنافي في صحراء الأعراب، فيقول في ديوانه **(أنا الإمام)**:

طالت رحلة النّوْرس في الصحراء

بين الماء والماء[2]

والمعجم الشعري لقصائد دغش مشبع بدلالات الرحيـــل ومفرداتهـــا، فهنـــاك المحطـــات، الرّحيل، المنفى، الوداع، والسّفر، وقد اختزل دغش رحيل الفلسطيني من جنّه فلسطين بخروج آدم من الجنّة، ولكن آدم عائد الى الجنة بوعد من الله وهذا متفق عليه في تراث الفكر الـــديني، إنهـــا مجرد غواية ولا بد من التوبة، والتوبة هنا هي العودة إلى الوطن ، فيقـــول فـــي ديوانـــه **(ســـفر النرجس)**:

كان آدمُ قبلها ظلاً على الفردوس

---

[1] دغش: ديوان **على غيمتين**، ص6

[2] دغش: **ديوان أنا إمام**. ص9

يوْمَ رمتْه حواءُ البِدايةِ...في الغوايَةِ[1]

بقي الشاعر على أمل الرجوع معبراً عن العودة بسلسلة من المفردات التي ينتقيها لتعبّر عن حالته الشعوريّة التي تتوق إلى الحريّة، بالرغم من مواجهة المستحيل، ومن هذه المفردات: المفاتيح، الفجر، عودة السنونو...، فمن قصيدته **على شواطئ المستحيل**، يقول:

تَرَكتُ نوافِذَ بَيتِيَ مفتوحَةً للمَدى والنَّدى

في انتِظارِ السُّنونو البَعيدِ يَعودُ على لوعَةِ الوَعدِ والشَّوق والذّكرَياتِ

التي انقَطَعَتْ بَعدَما سكَتَ البَيتُ حُزناً وَسادَهُ!![2]

والسنونو طائر يهاجر كما هو معروف في أسراب وجماعات، وهذه الحال مشـــابه لهجـــرة الفلسطيني حينما دفع بالقوافل المهجرة جماعات وأفرادا، ولكن هذا الطائر سيكون في السماء ولـــن يحتاج إلى تحليق، ولن يقع إلا على أرض الوطن .

المطلب الثاني: ثنائيّة الثبات والتحوّل

تُعدُّ ثنائية الثبات والتّحوّل مُعادلًا موضوعيًّا للسكون والحركة، أو الموت والحيـــاة، ففـــي ديوانه "**أنـــا**" يشكل بؤرة مكثفة جمعت دلالات النصوص المختلفة، وقصيدة "أنا الإمام تمثّل أنموذجًا لحال الثبات والتّحوّل، فيقول:

أَنا الإمامُ

عَلى يَدي وَشْمُ السُّلالاتِ التي

---

[1] دغش: **سفر النرجس**. ص43

[2] دغش: **ديوان ظل الشمس**. ص9

باعَتْ مَرايا الحُلْمِ في رُؤيا دَمي

واسْتَنْكَفَتْ في ساعَةِ الرَّمْلِ

فلا خَيْلٌ عَلى عَتْبَةِ مِفْتاحِ الأَعاصيرِ

ولا رُمحٌ يَرومُ الشّمسَ خَلْفَ البَحْرِ

في أَندَلُسِ اللّهْفَةِ[1]

وحين يشكل العنوان بؤرة، فإن"**أنا**" الشاعر في نصه تمثل "المركز البؤري الأساس والجوهري"[2]، ويمثّل شاعرنا في كثير من قصائده (الأنا السّارد)، فيها يترجم أحاسيسه وعواطفه، وغضبه وثورته، فكلماته مُثقلة بالألم والعذاب.

بدأ الشاعر قصيدته بجملة اسميّة، (أنا الإمام)، وهذه جمل توحي بالثبات والسكون، واستكمل مقاطعها بالاسميّة الخبريّة أيضًا ليعمّق حالة الثبات، فبلاد العرب على سلالاتها، وأشكالها المختلفة باعت أحلام الشعب المكلوم، فلا خيلٌ في مواجهة العدوان، إنّه سكون موصول بالأندلس التي اشتهت سلاح البطولة العربيّة، ولكن لا مقاومة، ولا سلاحٌ.

ولعّل المقاطع الطويلة والتكرارات تعكس حالة السكون الطويل، إلّا أنّ دلالة الثبات في النهاية تتحوّل عن طريق الأفعال، و"الفعل بطبيعته تجسيد للحركة وللزمنية"[3]، إضافة إلى رفض الشاعر لحالة السكون، والمعجم الشعري لسليمان دغش مشبع بمفردات الحزن والعذاب، فالليل ليس للسّمر والسّهر، إنّه ليل الزنزانة، ولغة الحزن بادية على كل الوجوه، ولكن الشاعر يرفض حالة الثبات والسكون.

---

[1] دغش: ديوان "**أنا**". ص15

[2] عبيد، صابر: **رؤيا الحداثة الشعرية**. ط1، منشورات أمانة عمان، 2006، ص45.

[3] أبو ديب، كمال: **قراءة النص/قراءة العالم– دراسة في البنية**. الأقلام، تشرين الأول، 1986، ص58.

المطلب الثالث: ثنائيّة المكان، البحر والبر

لا تكاد صفحة من ديوان أي شاعر فلسطيني تخلو من لفظة البحر، هذه اللفظة التي ترسخت وتكونت بدلالات متعددة ومكثفة أحيانًا، وفي سياقات أخرى مختلفة، وكيف لا يكون هذا والبحر لصيق لفلسطين وجزء من مكونه، وعلى شواطئه ولدت أحلام الفلسطيني، وكأن الشعراء جزءاً من هذا الحلم. ومن ثم البحر صار حلماً صعب المنال بعد التهجير القسري الذي لقيه هذا الشعب .

وقد شكّل البحر زاداً للشاعر الفلسطيني، ودوراً ملهما ليفجر إبداعاً، وظلّ البحر مرتبطاً بالوطن، وفي أوقات أخرى ارتبط بالأرض أو اليابسة، أو الجو ضمن ثنائيات حملت معاني عميقة، استأثرت بدراسات كثيرة، واستخدم البحر دالا في الشعر متفاوت بين الشعراء بين الدلالات التقليدية والدلالات العميقة، وبالطبع مرت هذه الدوال بمراحل مرتبطة بشاعرية الشاعر ونضوج تجربته .

تعد ثنائية البر والبحر معادلًا موضوعيًّا للفضاء النّفسي، والحالة الشعوريّة التي يعيشها الشاعر في وطنه، ففي دواوينه وورد ذكر البحر مكثفاً ، وهو يتجاوز مدلولها الحقيقي في كثير من الحيان، لتحمل في طيّاتها معاني الثورة، والتّمرد، والغضب، الضّياع، وربّما العودة إلى أرض الوطن، أو الماء المقدّس الذي يشفي الروح...

تظهر الثنائية عند الشاعر في كلمتي (الصحراء والمطر)، الصحراء في اتساعها لمساحات شاسعة ومتواصلة من المعاناة، إنها غالبًا الجفاف والتيه والمكان الذي يعبّر عن حالة الضياع التـــي يعيشها الشعب الفلسطيني، وهي الاغتراب وحالة التنافر مع الواقع، والاستثناء الذي طال وامتـــد وجعل البعد يتواصل وينفث سمومه، ومنع الزواج واللقاء فكان المنع مؤلما وازدادت شراسته ببثـــه جرعة ألم إضافية تمنع اللقاء بفلسطين القريبة من الروح، وكم هو صعب أن ترى الحبيب بعينيـــك ولا تطاله يداك، إنها مسافة ممزقة للروح ومبررة لصراخ يجرح الروح.

أما دال البحر في الغالب يدل على الحلم والعودة والرجوع إلى ذاك الجسد الـــذي احتـــرق بلهيب الصحراء، وهو البشرى المنتظرة التي طال تراكمها، ولا بد لهذا المطر على الـــرغم مـــن تأخره من القدوم، فهو الشكل الطبيعي للحياة، ولكنه بعيد جدًا كما الوطن بعيـــد، ولهـــذا اســـتدعى الصراخ عليه، حد الاشتهاء، والاشتهاء قاتل قاس يحمل معاناة ورغبة ولا بد من تحقق هذه الرغبة، والصراخ أول الطريق، تتلوه خطوات لاحقة؛ لكن سليمان دغش ثقته بالمستقبل المشـــرق كانـــت عظيمة، إذ إن ظاهرة التفاؤل كانت حاضرة بفاعلية في خطابه الشعري رغم الواقع المرير المحيط به، وهذا يعني أن المأساة لم تثن من عزيمته شيئا، وظل بريق الأمل حاضرا عنده، ويظهر ذلك من تكرار لافت لدالّ البحر الذي شكل محورا للتفاؤل، فقد بلغ تكرار دال البحـــر بـــالمعنى الإيجـــابي حوالي (247) مرة، وبمدلوله السلبي (37) مرة ــ بمعنى أن نسبة الدال الإيجـــابي بلغـــت(85%) مقابل (15%) للدال السلبي، إن ظاهرة التفاؤل ذات" جذور عميقة في تربة الفكر الاشتراكي الـــذي تأثر به معظم شعراء الثورة العرب، والاشتراكية كفكر مذهب متفائل"[1]، وعن الشعراء الفلســـطينين يقول غسان كنفاني:" إن شعر المقاومة في عمومه متفائلًا منذ البدء، ولم يكن هذا التفاؤل ضربًا في الفراغ، أو وهمًا مغامرًا وإلا لتصدع خلال عشرين سنة من الأسر والعذاب، ولكنـــه كـــان نتاجًـــا معافى، وشديد المراس، وإدراك عميق لأبعاد المعركة، وانتســـابًا أصـــيلًا لجماهيرهـــا الحقيقيـــة وقضاياها"[2].

يقول الشاعر في قصيدة **(الكلمة الاخيرة لامرئ القيس)** :

لنا نخْلُ الدّلالةِ في لظى الصحراءِ

كيْفَ نضلُّ وجهَ الماءِ خلفَ سرابنا العبَثيِّ

[1] حوطش، عبد الرحمن: **شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر**، د.ت، مكتبة المعارف، الرياض، ص380

[2] كنفاني، غسان: **الأدب المقاوم في الأرض المحتلة (1948_1967)**، ص85_86.

ثمّةَ هاجِسٌ في الريحِ يخدشُ هامَ نخلتِنا[1]

تسيطر البنية العميقة على مجريات العقل الباطن، فالشاعر يسترسل في وصف قساوة الصحراء لتتعمق الصورة داخل عقله الباطن، فيحدث الصراع بين الرغبة والحلم وما يتطلع إليه من نصر وعزّة إذ يمثل الرغبة والحلم كبرياء الثائر الشيوعي في معطفه الطاغي تارةً، فيؤكد على حتمية الحق والثبات والرسوخ؛ فالنخل رمز الثبات والانتصار، وهو آية وعلامة دالة على حتمية النصر التي يتطلع اليها وراسخة في عقله مرسومة في حلمه، مستهلا البيت بضمير المتكلم لنا لتأكيد إثبات الانتماء والهوية بغرض التحدي والمقاومة، فاتكأ الشاعر على مختلف دروب التكرار ليؤكد على المعاني التي يوردها، لكن كثرة استخدامه لحروف الجر يزيد من ذهنية الصورة فيضع حرف الجر(في) لتعميق الحدث وزيادة الخصوصية في ربط المتناقضات، والنِّصف الآخر ذلك المنهك المحتل المنكفئ على أوجاعه الذي يرى ذلك النخل في لظى صحراء بما تحويه تلك الصحراء من دلالات الخواء والخوف والمشقة وبما تضيفه لساكنيها من قوة البنية . ثم ينتقل في السطر الثاني مستهلا البيت بحرف الاستفهام والذي يفيد الانكار هنا (كيف) للتوكيد على الحق المسلوب، ولإنكاره وتعجبه وسخطه على التهاون_ فهو يريد دورا اكثر فعالية وحزما يؤتي ثمار خير لأمته_ والبحث عن السراب والحقيقة جلية واضحة قبل الفعل المضارع (نضلّ) المضعف حيث يمنح هذا التّضعيف السياق إيقاعا صوتيا قويا يتلاءم مع عمق الأحداث. يقول:

صفقنا لصوت الريح في الصحراء

انا عائدون، كم ابتعدنا

عن شواطئ حلمنا القدسي [1]

---

[1] دغش: **ديوان "أنا"**، ص12.

كان الخطاب الإعلامي العربي شاقاً على العربي وتعمده الخداع فيما يخص القضية الفلسطينة، وخير مثال شاهد على ذلك الهزيمة التي مني بها العرب عام 1967م، وماسبق ذلك من خطاب إعلامي مخادع حاول أن يَدعي الانتصار، ولم يتوقف الخطاب الإعلامي الرسمي تحديداً من مواصلة خداعه، وعقدت المؤتمرات واللقاءات وكلها كانت تتحدث عن فلسطين والقضية والتشرد، لكنها كانت حلقات متوالية وعبثية لم تقدم شيء للقضية وفي هذا الصدد سارع الشعراء لتعرية ذلك وفضحه بالتواصل أفكار مظفر النواب، وأحمد مطر، تواصلاً صريحاً وجريئاً لخيبات العربي وانتكاساتهم. يستهل الشاعر هذا المقطع بالفعل الماضي (صفق) ليثبت أن الغلبة والتصفيق للسراب والإزعاج الذي مثلته كلمة صوت الريح، وللتصفيق دلالات سيميائية كثيرة وقد اختار الشاعر هنا التصفيق دلالة على الوهم والخديعة والخيبة؛ فكانت صورة مدهشة بحركاتها ليكن ذلك التداخل ومضة خاطفة لمشهد مثير للعجب وباعث كبير على الانفعال الذي اختار له حالة التصفيق للرياح التي تكون قوية في الصحراء، فكل ما ظن الشاعر أن شعبه سيركن الى التخاذل وعدم المقاومة، يخرج عليه بالتوكيد وتكرار المعاني ليغرس في النفوس حب الوطن والتفاني من اجله، كما يؤكد على حتمية العودة للوطن، والتأكيد على غلبة الإرادة باستهلاله البيت بحرف التوكيد(إنّا)، متسائلا بأداة الاستفهام (كم) للدلالة على طول البعاد، وعلى بعدنا عن النصر.

ويقول في قصيدته (مفتَتِح النخيل):

ولَي أَنتَ يا بَحْرُ

مُفْتَتَحٌ للنَّخيلِ

---

[1]دغش: "**الكلمة الأخيرة لامرىء القيس**"، ص14.

وفاتِحَةٌ لانْتِشاري...[1]

فالبحر رمز للخير والانتشار إلى العالم للانطلاق من هذا الحصار، وهو أيضا رمز لما يحمله من فخار عربي وإرث قديم، وربما النخيل للمقاتلين الفلسطينيين.

ويقول في القصيدة نفسها:

رَمى البَحرُ خِلْخالَهُ ذاتَ يومٍ

عَلى ساحِلِ العُمرِ[2]

ربط الشاعر هنا بين الخلخال والبحر، فالخلخال رمز الفرح والحب والموسيقى عنده، ورنين الخلخال يدل على الحركة المتكررة والمنتظمة، مما يحقق تناغما موسيقي بين البحر والخلخال، وفي الخلخال صورة مضمرة للمرأة .

ويحمل البحر دلالة إيجابية في صورة غاية في الرّقة والجمال تجمع بين الأرض محبوبة الشاعر والبحر، فالبحر ازدان جمالًا بوجودها، وهو لا يدري أن الله أودع سرًّا جماليًّا في عينيها، فزرقة البحر من شاطيء عينيها الجميلتين، تكشف الصورة عن علاقة جمالية متوحدة مع البحر فالبحر يعكس زرقته من عيني المحبوبة، وعندما تخلع شالها وترميه على شاطىء البحر يزدان، فالجمال مترابط ومشروط فلا جمال للبحر دون وجود المحبوبة والعكس صحيح، إن الحب الذي عايشه الشاعر على شاطىء البحر قد اغترب، والحب مرتبط بالعودة للشاطىء فهو مكان الأحلام، وعلى هذا الشاطىء كان لقاء العشاق، يقول:

عِندَما تَغتَسلُ الزّرقَةُ في شاطِئِ عَيْنَيْكِ

---

[1] دغش: **ظل الشمس**، ص14.

[2] المصدر السابق، ص24.

وتَرمي شالَها للبَحْرِ

لماءِ البَحْرِ

إنَّ البحرَ لا يَدري

بأَنَّ اللهَ قَدْ خَبَّأَ في عَيْنَيْكِ

يا سَيِّدَةَ الزُّرقةِ سِرّاً[1]

تمثل الصحراء غالبا القسوة، الضياع، الضيق، الحزن، والسواد الذي أصابنا، يقول في قصيدة **(بين ماءينِ وصمتٍ وخريطة)**:

لدمي أن يَعبر الآن الآن كما شاء

تفاصيل الخريطة

بين ماءين... وموتين

وحزن عابر الصحراء كي يملي

على الرّيح شروطه[2]

يتوسل الشاعر بصورة البحر والبر، أو الصّحراء ليعبر عن حزنه واغترابه أحياناً فيشعر بانغلاق المكانين على الرغم من سعة البحر، ورحابة الصحراء ووسعها، فهو في تية المكانيْن، هكذا تبرز الثنائية الفاجعة من خلال البحر الذي ارتبط بالموت نتيجة الهجرة، وكذلك الصحراء.

---

[1] دغش: **ديوان آخر الماء**. ص10

[2] دغش: **ديوان ظل الشمس**: ص74.

وتتجلى ثنائية (الصحراء والمطر) عند الشاعر في قصيدته (*بين حُمّى البحر ونافذة الندى*)

لَمْ يُصدِّقْ ظاهِرَ المرآةِ

فالمرآةُ أَكذَبُ مِنْ سَرابِ يَقينِهِ الدَّمَويِّ

في صَحراءِ هاجَرَ[1].....

المرآة هنا صادقة، ولكنها تختلف مع يقينه الدموي (الأمل) في الحرية، فهي تعكس صورة مأساوية تمثلها الصحراء وهو لا يريدها كذلك، فيظهر التناقض في نفسية الشاعر، فهو يرى ملامح نفسه موزعة إلى شيئين؛ واحد في المرآة يبحث عنه، والآخر خارج المرآة يعيش واقعا مريرا وكلاهما واحد، ولكنه لا يريد أن يصدق مايحدث على أرض الواقع، ولا يريد أن يصدق إحساسه المرير بالمأساة، لهذا يصفها بالكذب، فهي صورة الصحراء التي لا يوجد بها إلا السراب، حيث كانت هاجر(أم اسماعيل)، في حالة من القلق مع ولدها الرضيع.

وفي موضع آخر يرسم الشاعر الصورة الساحرة للبحر والصّحراء، إذ يسقط أحاسيسه ولواعج العشق على هذا الجمال السّاحر، فيقول:

إنّ الشّمسَ سترمي خلخالاً ذهبياً في البحرِ المسحورِ

وراءَ الهُدُبِ الناعسِ ليلَ نهار

في مرفئ عينيكِ الساحرتين كليلِ الصحراء[2]

---

[1] دغش: **ديوان ظل الشمس**، ص4.

[2] دغش: **سفر النّرجس**. ص41

تتخذ الصحراء هنا انزياحا دلالياً، فبعد أن كانت لدى الشاعر سلبية، هنا تتجلى بجماليات خاصة مبعثها ارتباط الصحراء بالليل، بالإضافة أنها أعطت بعداً جمالياً للصحراء، فصار البحر والصحراء معاً مضاداً للنصر والخلاص، وتلقي الحالة الشعوريّة التفاؤلية للشاعر بظلالها على البحر والصحراء، فتبدو في صورة ساحرة خلّابة، وصار البحر والصحراء معاً فضاءً للخلاص، ففي هذه الرؤيا التي يتوق لها الشاعر يرسم فيها ملامح الانتصار، يقول في (رؤيا الياسمين الدّمشقي):

وكانت الرؤيا بياضَ الياسمينِ الحُرِّ

يَمسَحُ جَبهةَ الشُّهداءِ بالقُطنِ الإلهيِّ المُقدّسِ

ريثما تأتي البشارَةُ مريَمَ العذراء فيكِ

لكيْ يَعودَ الياسمينُ إليكِ أبيض

والحمامُ يطيرُ حُرّاً في المدى المفتوحِ

بينَ البحرِ والصحراءِ في وَضَحِ النّهار

على جبينِ الشّمسِ[1]

ولكنّ البحر في مواضع أخرى قليلة قد يحمل دلالة سلبيّة، وذلك حين تضيق على المقاومين السّبل، فيقول في قصيدة (على حافّة الرّوح):

حينَ تَضيقُ عَلَيْكَ الحُلولُ

كَما البَحر

[1] المصدر السابق. ص53

إنَّ البِحارَ تضيقُ أَمامَ الغَريق

وَيَنَأى النَّخيلُ[1]

شكل البحر مرفأ للعذاب الفلسطيني، فهو البوابة للرحيل والتهجير، ومثال ذلك النزوح من عكا إلى بيروت حينما تكدس الأهالي في شاحنات، ويذكرنا هذا بما فعله الاستعمار البريطاني، حينما جهز السفن والقوارب لتهجير أهل حيفا. في قصيدة (عرّافة التاريخ تقرأ فنجان الدّم):

كانَ البَحرُ بوابَةَ مَوتٍ

للعَصافيرِ التي

تَعبُرُ في مرآةِ بُرْجِ الحوتِ[2]

ولعلّ الأمثلة التي ذكر فيها الشاعر البحر ومتعلقاته، والبرّ ومتعلقاته كثيرة يصعب حصرها، وتبقى صورتهما مرهونة بالوقائع والأحداث، ولكنّها في أغلب دواوينه تسيطر عليها الصورة القاتمة والمؤلمة.

---

[1] دغش: **أخر الماء**. ص19.

[2] المصدر السابق. ص57.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي الّدلالي

المبحث الأول: المستوى التركيبي

المبحث الثاني: التناص

المبحث الأول

المستوى التركيبي

ترى الأسلوبية في هذا المستوى عنصراً هاماً في مجال البحث الأسلوبي، إذ يعد_ هذا المستوى _ من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، ويرتكز المستوى التركيبي على بحث العناصر الآتية: الجملة والفقرة، والنص، من خلال الاهتمام بالبنية العميقة والبنية السطحية وطول الجملة وقصرها ودراسة (أركان التركيب) كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والعلاقة بين الصفة والموصوف، والإضافة، دراسة (ترتيب التركيب)؛ لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدي إلى تغيير الدلالة، ودراسة الروابط؛ نحو الواو، والفاء، ثم، إذن... وانعكاسات ذلك على الأسلوب. ولكل لغة بنى تركيبية نحوية تضبط قواعد استعمال ألفاظها التي تتحد في ما بينها لتشكل جملة متماسكة، وتتميز هذه القواعد التركيبية بخضوعها للقياس، واتصافها بالثبات مع إمكان حصرها لأنها عبارة عن قوانين لغوية محددّة.

ويحرص الشاعر بكل ما لديه من ثقافة وخبرة وموهبة على اختيار مفرداته في مواقع مختارة في النسيج اللغوي، ففي هذا المستوى تكمن قدرة الشاعر الإبداعية من خلال براعته النّسقيّة في التشكيل والتركيب، لأنّ "نظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار، ومن خلاله يحدث التمايز بين المنشئين للغة، وهو اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل وحدة من صاحبتها، ومراعاة ما يستتبعها من تقديم أو تأخير أو حذف أو إظهار أو إضمار أو سوى ذلك"[1] " والشعر يفرض قوانينه

[1] السد، نور الدين: **الأسلوبية في النقد العربي الحديث** (رسالة دكتوراة) مرجع سابق، ص143.

الخاصة، وطرقه المميزة في نسج كلماته، وتراكيبه، وبناء أخيلته"[1]، والنص الأدبي أحياناً يخرقُ بعضَ القواعد مما اتفق عليه أهلُ التركيب النحوي وذلك من خلال ما " تتمتع به اللّغة العربية من حرية في ترتيب عناصرها بوصفها لغةً معربةً ليضاعف من طاقاتها الإبداعية ؛ لأن أي تغيير في مواقع الكلمات إنما يؤدي إلى تغيير في الجانب الدلاليّ، وفي المستوى الفني للتعبير"[2]

وقد يتاح للشاعر التصرف في اللغة ما لا يُتاح لغيره، وذلك لأنه خَبرَ اللغة وعرف قواعدها، وتمثل أنماطها، واستطاع أن يشكلها بطريقته الخاصة. إذ إن"لكل شاعر خصوصية نحوية لها إمكاناتها التي تميزها، وتجعل لشعره طبيعة دلالية خاصة، تميزه عن غيره من الشعراء حتى لو كان هناك تشابه في المعاني وتقارب في الأفكار.[3]

فالظاهرة الشعرية ظاهرة لغوية في جوهرها لا سبيل إلى الإبداع فيها إلا من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقريّتة الشاعريّة. فلا شعر لمن لا لغة له، فالشاعر المبدع يحرص على أن يترك في نصه أثرًا يبرز من خلال سياق تركيبي يحمل عنصري الانتماء إلى التراث والتفرد الذاتي للشاعر المبدع، فيمتح الشاعر من ذاكرته المخزونة، ومما رتب فيها من قيم تراثية وأحافير خالدة من حضارات تعرف عليها، وقرأ عنها، فتجذرت بخواصها وقيمها في روحه وعقله الباطن القريب والبعيد، وهو يستحضر بما يمتلكه من أدوات تلك المعلومات التي ترتبط بنصه استحضارًا وثيقًا من رفوفها القريبة بإرادته الواعية، ثم لا يلبث أن تتدفق معلومات أخرى ذات أبعاد أعمق تزخر بها رفوف بعيدة في ذاكرته " فيقوم بالخروج بجملة مبتكرة وفكرة جديدة وله حق الابتكار، لذلك يقوم الشاعر مستعيناً بكل طاقاته بتشكيل مادة شعره تشكيلًا خاصاً، تتمازج فيه الأصوات، وتتآلف داخله

---

[1] أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **دراسات في النقد الأدبي الحديث**. ط1، مج: 18، من سلسلة إبداعات فلسطينية: اتحاد الكتاب الفلسطينين_ غزة، 2006م، ص13.

[2] أبو حميدة: **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**، مرجع سابق، ص158.

[3] عبد المطلب، مرجع سابق،، ص142.

البنى تالفًا يشكل نسقًا لغويًا فريدًا، وإيقاعًا موسيقيًّا سلسًا تتحقق به بنية العمل الشعري. فاستخدام الشاعر للوحدات الصوتية، أو الصيغ النحوية، ليس استخدامًا سائداً، ولا صناعة مكررة، إنه يستخدمها بطريقة رائدة لتحدث أثرًا فنيًّا رائعًا، يبعث على اللّذة والإشباع الفني.[1] ومن ثم فان أول ما يميز اللغة الشعرية، هو عدولها عن النظام اللغوي، والتراكيب أيضًا، فتقوم اللغة الشعرية بخرق القواعد والسنن مكونة نظمها الخاصة بها على المستويات كلها، فمن خلال هذه الانحرافات، يستطيع الشاعر مضاعفة يقظة المتلقي بصورة لا يستطيع غيره القيام بها، وهو القادر على حمل الجمهور على تبني قيم سلوكية فريدة، وتوليد علاقات تجاوريّة جديدة تسهم في توليد الشاعريّة المميزة بين ذات وأخرى.

تحرص الباحثة في هذا الفصلعلى بوصف البنية التركيبية، وإلقاء الضوء على المستوى التركيبي الذي يهتم بدراسة الجملة البلاغيّة عند سليمان دغش، وتحديد الأنماط التركيبية الشائعة لديه، مستقصية في ذلك أشكال الحذف، والتقديم والتأخير، ومركزة على دورها في إنتاج الدلالة، وعلاقتها بالبنية الكلية للنص.

المطلب الأوّل: التقديم والتأخير

تكمن وراء عملية الترتيب من تقديمٍ وتأخيرٍ لطائف بلاغية قد لا تحدث وفقَ الترتيب المعياريّ لتراكيب اللغة، ومن السّياق اللغوي النظر إلى طريقة ترتيب العناصر اللغوية داخل

[1] أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)**. ط1، غزة_ مطبعة مقداد،1421ه، ص41.

التركيب وما يترتب على ذلك من دلالات، وهو _التقديم والتأخير_ لا بد أن يحصل لفائدة وإلا عدّ عبثا، يقول سيبويه (ت 180ه) " فكأنهم يقدمون الذين بيانه أهم له، وهم ببيانه أعنى"[1].

يخضع التقديم والتأخير الذي يخضع لقوانين النحو وسننه، لا بد أن يحمل معه دلالات تركيبية، يحدد القيمة الدلالية للنص الأدبي، فللنص الشعري لغته الخاصة، ويجب أن يرد وفق ترتيب ونسق خاص، بحيث يتقدم جزء على آخر، أو يتأخر جزء عن آخر، فيكون ترتيب الكلام صورة لترتيب المعاني في النفس مع مراعاة أن التقديم والتأخير لا يأتي اعتباطًا، ولكنه يرتبط بالأغراض والدلالات، ويعد انزياحًا عن الترتيب الأصلي ويقول الإمام عبد القاهر في هذا الشأن: " باب كثير الفوائد جم المحاسن بعيد الغاية، لا يزال يفتر عن بديعة ويفدي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعك ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان".[2] وما خَرَقَ عُرف ومعيارية الجملة العربية وشوش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل الأسلوبي. فالرتبة الطبيعية في اللغة العربية لا تخرج عن هذا المعيار؛ (الفعل + الفاعل + المفعول به) أو (المبتدأ +الخبر (الصفة + الموصوف)، وفي حالة ما وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشاً في الرتبة يحتاج إلى تأويل.[3]

وهو من الوسائل اللغوية النحوية التحويلية حسب إرادة المتكلم في نقل المعاني التي يقصدها، فيغير في الترتيب، وينقل اللفظ من موقع أصل له إلى موقع جديد، مغيرًا بذلك نمط الجملة، إذ تحول الجملة من فعلية إلى اسمية أو العكس، وللقواعد النحوية أثر في تحديد الترتيب من

---

[1] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **الكتاب**. ط3، تحقيق: عبد السلام محمد هارن، عالم الكتب،1983، ج1، ص14-15.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص106.

[3] ينظر: مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، ط3، يوليو 1992، بيروت، لبنان الدار البيضاء، المغرب، ص176.

تقديم أو تأخير، فتنتظم مفردات النص من خلالها،" وذلك أن ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه في ما بين معاني الكلم"[1]، ولكن النص الأدبي لا يبقى ملتزما نهجًا واحداً وخطاً معيارياً بعينه، بل قد يبتكر له في أجزاء منه نحوًا ثانويًا لا يتعارض مع النحو المعياريّ للغة، فالفضل في توليد الدلالات يعود إلى الكشف عن مختلف الأساليب وملاءمتها للتركيب النحوي، واختراق الحاجز المتعارف عليه من اللغة.

فالتقديم والتأخير متغيرٌ أسلوبيٌّ في اللغة لأنه عدول عن القاعدة العامة وذلك بتحويل الألفاظ عن مواقعها الأصلية لغرض يتطلبها المقام، إذ يكون هذا العدول بمثابة منبه يعمد إليه المبدع ليخلق صورة فنية متميزة [2]، يؤدي هذا الإجراء الأسلوبي – التقديم والتأخير – إلى إيصال الخطاب الشعري بما فيه من معان ظاهرة وأخرى عميقة، فيكن هو البصمة التي تميز خطاب شاعر عن آخر، والدليل على تميزه، وإبراز ما وراء المعنى من نتاجات فكرية ودلالات نفسية وطاقات دلالية فيصل منشأ الكلام الى أقصى حد من التأثير في المتلقي.

فالنص الأدبي لا يبقى ملتزماً نهجًا واحدًا وخطًّا نحويًّا معياريًّا بعينه فلكل تعبير معناه في التقديم والتأخير، ولكل تبدل في موقع أحدهما هدفه ومغزاه، فمقدار أهمية العنصر في الجملة واختتام المتكلم به، يؤثر على رتبته في الجملة وترتيبه " إنما التقديم للعناية والاهتمام ".[3]

ونلاحظ أن الشاعر قد اعتمد التقديم والتأخير سبيلاً لنقل معانيه الموفقة، إذ وظف هذه السمة الأسلوبية باقتدار إمّا لغرض فنّي أو معنويّ ضرورةً في مواقف تعبيرية معينة واختصاصًا في أخرى.

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص525.

[2] ينظر: عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص200.

[3] السامرائي، فاضل صالح: **التعبير القرآني**، جامعة بغداد_ بيت الحكمة، 1986، ص51.

يشكل التقديم والتأخير انعكاساً دلالياً للحالة النفسية الشعورية التي يحس بها الشاعر، إنه تعبير عن تفاعل الشاعر مع ما يكتبه ويحسه، وإن كان التقديم يأتي في سياق مقولة(التقديم للأهمية)، إلا ان هذا الطرح عير كاف، فلابد من الحديث عن تفصيل وتوضيح هذه الأهمية، إن الحالة النفسية كامنة فيما يقترن من انزياحات، ويبدو هذا جلياً في التقديم والتأخير، فالتقديم والتأخير هو البصمة التي تميّز خطابَ شاعر عن آخر، وهو دليل على إبداعه وتميزه.

للتقديم أثر كبير في لفت الإنتباه، وجذب انتباه المخاطب وتشويقه للخبر خصوصاً" إذا كان المقدم أمرًا" غريبا"، أو مبهما"، وعلى الرغم من رتباط الموضوع بركني الإسناد(التقديم والتأخير)، فإن المتقدم محط الإنكار والتعجب، والنص على عموم السلب أو تقوية الحكم وتقريره، أو التخصيص أو التنبيه[1]؛ وتقديم الشئ على غيره أو تأخيره عن غيره، يتم إما في نطاق (العبارة الواحدة)، أو نطاق (الجملة)، أو نطاق (المقطع) ، الذي يتألف من جمل عدة، التي تشكل بمجموعها جزءًا" من الموضوع العام للنص الأدبي.

ومن أنواع التقديم التي برزت في شعر سليمان دغش:

المسألة الأولى: التقديم في الجملة الاسمية

يتقدم كلّ واحد منهما على الآخر_ المبتدأ والخبر_ وفق ما يقتضيه الموقف، أو الحالة الشعوريّة، فالشاعر كغيره من أبناء هذا الشعب الذي يعيش حالة الألم والعذاب في ظل الاحتلال الصهيوني، قد عمّق الشاعر انزياحه إلى انزياحٍ آخر حين أسند العبور إلى حضارة الفولاذ حيث شبّه قوّة العدوّ المتجبّرة بالفولاذ، لكنّها عابرة عبورًا عكسيًّا؛ أي خارج حدود الوطن، فيقول:

وَالأَرْضُ ذاكِرَةُ الرَّدى

[1]عبد العزيز، عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، 1972، ص149_154.

وَالرّيحُ عابِرةٌ هُنا

وَحَضارَةُ الفولاذِ أَيْضاً عابرَةْ[1]

وفي حالة من الشعور بالتحدّي والفخر رغم الألم والقهر، والمذابح التي ارتكبها المحتل بحق أبناء فلسطين، منها مذبحة الحرم الإبراهيمي، يقول:

كم نجمةٍ سقطت على درب الشهادة والأفولِ

كم نجمةٍ ولدت ببسملةٍ على شفةِ القتيلِ[2]

فقد قدّم الشاعر المبتدأ كم (الخبرية) على الخبر للتعبير عن الكثرة التي لا حصر لها، فسقوط الشهداء مألوف لدى الشعب المقاوم، لكنّ نجوم الشهداء كعدد نجوم السّماء ستلد ضيّاء.

المسألة الثانية: تقديم الجار والمجرور،شبه الجملة (خبر المبتدأ) على المبتدأ

مثال ذلك قوله:

لليل نافذة... تُطلُّ على النهارْ

لليل نافذةٌ... فلا تخشَ الحصارْ.. ![3]

على الرغم من أن دلالة الليل تفيد غياب الرؤية والعتمة، فقد قدم الشاعر لفظ الليل للتأكيد على أن عتمة الليل زائلة، وأنه يرى من خلال الليل نهار الحرية، فلا شك أنّ الحالة الشعوريّة التي يعيشها الشاعر مؤلمة وعصيبة، فهو جزء من الكيان الفلسطيني الذي لم ييأس، ولكنّه يأمل

---

[1] دغش: **ديوان عاصفة على رماد الذّاكرة**، مرجع سابق، ص39

[2] المصدر السابق، ص35

[3] دغش: ديوان **جواز الحجر**، مرجع سابق، ص3.

بالانتصار، حيث قدّم الخبر شبه الجملة (لليل) على المبتدأ (نافذةٌ)، لتمكين الخبر في الذهن، بحيث لا يزول من خاطره، فالظلم زائل، والنصر آتٍ لا محال.

وتفتقر دلالة التقديم والتأخير هنا إلى فاصل سياقي جعل دلالة الملكية حق لا يجوز التشكيك به، ففي هذه الأبيات أيضاً يقول :

في الحلمِ متسعٌ لنا

والحلم آخرُ خطوة للروحِ

في سفرِ النّدى[1]

ففي السّطر الشعري تقديم للخبر على المبتدأ؛ إذ تقدمت شبه الجملة(في الحلم) على المبتدأ النكرة التّامة (متسع) لأن الشاعر يريد الإشارة إلى قضية الحلم التي باتت حالة مسيطرة على حال كل فلسطيني، فالعودة حلم، والحرية حلم، والنصر حلم، وفلسطين حلم، لهذا يمثل الشاعر حال كل فلسطيني مهووس بالأحلام، والحلم استثناء كاشف، يعري العالم والضمير الميت المتآمر، إذ هل يعقل أن يكون الحق في الحياة والحرية والكرامة حلما؟ أليس معيبا أن لا تتسع لنا الأرض ونحن أصحابها ونعيش وجودنا الروحي والجسدي في الأحلام؟

تقديم الجار والمجرور على المفعول لأجله.

ومن ذلك قوله في قصيدة (على شواطىء المستحيل):

سَيفي تَئِنُّ الرّياحُ على حَدِّهِ وَجَعاً ولا شيءَ يوقِفُ هامَةَ الرّوحِ[2]

---

[2] دغش: **ديوان الكلمة الأخيرة لامرىء القيس**، مصدر سابق، ص5.

[2] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص2.

تقدم شبه الجملة (على حده) على المفعول لأجله (وجعًا)، وإذا تأملنا سر تقديم شبه الجملة، نجد الدافع في ذلك هو الرغبة في تقديم الأهم وهو (حد السيف)، فالشاعر في حالة وجع غريبـــة، وإذا كان من المفترض أن يكون السيف أداة للقوة والنصر فإنه هنا منكسر، ولعل هذا يوحي بالحالة التي تعيشها الأمة كلها، حالة الهزيمة، والسيف المكسور، فلا تنظر للوجع، بل انظر للسيف الـــذي تحول من العزّ إلى الانكسار.

ومن ذلك أيضاً قوله في نفس القصيدة:

فَقَدْ يَسمَعُ القَمَرُ الهَمسَ نجوى فَيَحمِلُ للعاشِقَيْنِ رسائلَ حُبٍّ

على شَهقَةِ الضوءِ مُستَرسِلاً في رُؤى الليلِ، هَل يَفضَحُ السِّرَّ في الليلِ

إلا النَّهارُ البَهِيُّ؟[1].

تقدم شبه الجملة (على شهقة الضوء) على المفعول لأجله (مسترسلا)، ولعلّ غرض التقديم هنا محمل بدلالة التخصيص والقصر والأهمية، إضافة إلى الإيحاء بدرجة قوية من التفاؤل المشوب بالحذر، قبل أن تنظر إلى الليل لاحظ الضوء، كن قويا، كن أقوى من السّواد، تمرد على الليل، افتح ذاكرتك على شيء من زمن النصر القديم، فلكي تواجه كن محملا بشيء من الأمل.

ويقول سليمان دغش في قصيدته (***مُفتَتَحُ النَّخيل ..***

لَمْ نَلتَقِطْ أَنفاسَنا في زَحامِ المَرايا

ولَمْ نَكشِفِ السرَّ في هَودَجِ الليلِ

كَيفَ نُصَدِّقُ أنَّ عَلى هَودَجِ الليْلِ

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص2.

نَعش النَّهارِ ؟![1]

تقدم خبر أن (على هودج الليل) على اسمها (نقش النهار) جوازاً، رغبة في توضيح المأساة، فليست المصيبة مصيبة واحدة متمثلة في ضياع الأرض فقط، ولكن من سرق الأرض هو الليل المظلم، حمل الحرية على الهودج، وإذا كان النهار ميلاداً للحياة وكهلاً للظلام، فيعمد الشاعر في المعنى ويعكسه، فالليل هو القاتل، وهذا إشارة إلى التبدل بالمعايير، والانعكاس بالمنطق، وهي صورة استثنائية يجب أن تتلاشى، ولعل هذا التقديم يوحي برغبة الشاعر في تغيير الواقع.

تقديم الجار والمجرور على المفعول به

ومن ذلك قوله في قصيدة(على شواطىءِ المستحيل):

ما أجمَلَ الصُّبحَ يبدأَهُ العِطرُ والنورُ والشَّدوُ في كرنفالِ الطَّبيعةِ

كانَ جَميلاً كَنَغْماتِ زِريابَ وَشَّحَتِ الأُغنِياتِ وَزادَتْ على آلةِ

العودِ وَتراً [2]

تقدم شبه الجملة (على آلة العود) على المفعول به (وترا)، وجاء هذا التقديم محملًا بدلالات تشي بالجمال الممتزج بالحزن، فاللفتة هنا في كلمة (العود)، الذي يمثل معاملًا موضوعيا للحـــزن والحسرة، وهو معامل يختزل التبدل التاريخي، ويشير إلى رغبة الشاعر فـــي إجـــراء مقارنـــات تاريخية تقترب من التناص، فزمن العود هو زمن زرياب، وهو زمن الرقي، وزمن الحب والذاكرة المحملة باللهو والفرح. ومن ذلك أيضًا قوله في قصيدة (معراج الماء):

كَمْ موجَةٍ خَلَعَت على الشُّطآنِ شَهوتَها وَرَغوتَها وعادَتْ لانسِجامِ الماءِ

---

[1] دغش، ديوان ظل الشمس: ص12.

[2] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص3.

بَحثاً عَنْ خواتِمِ سِرّها المائِيِّ أبعَدَ من مرايا اللازَوردِ[1].

تقدمت شبه الجملة (على الشطآن) على المفعول به (شهوتها)، لبيان أهمية المتقدم، أو أهمية المكان، فالشهوة تأتي أهميتها من مكان الوجود وهو الشطآن، وهو يمثل ذاكرة شعب، ويمثل أحلاما ضاعت وآمالا مرتجاة، إضافة إلى الرغبة في العودة إلى زمن الحب، إلى المكان الذي يلتقي به الحبيب بمحبوبته،على شواطئ فلسطين حيث ولدت الأحلام العذراء لشعب كامل، لكنّه هجر ورحل، وباتت الأماني في مهب الريح، وهي حالة ضياع هستيرية تمس بروح شعب كامل لا بد له من العودة.

المسألة الثالثة: تقديم الجار والمجرور على الفعل

ومن ذلك قوله في قصيدة (عرَبيٌ حتّى الموت):

سَتُضيِّعُ عُمرَكَ في تلكَ البُقعَةِ

حَتّى يَقتُلكَ اليأْسْ..

- أَعرفُ لا بَأْسْ

فَغَداً مِنْ رَحْمِ المأْساةِ

سَيولَدُ عُرسْ...![2]

تقدمت شبه الجملة (من رحم المأساة) على الفعل (يولد)، ونائب الفاعل (عرس)، والتقديم هنا يشي بالتخصيص والتعظيم والتحدي، فالمأساة حالة حقيقية واقعية يعيشها شعب مهجر يعاني صنوفا من الويلات، هذه المأساة تصوير حقيقي لا مبالغة به، فمجرد التهجير مأساة عصية على

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص94.

[2] **ديوان جواز الحجر**، مرجع سابق، ص35.

الوصف، وتوابعها قاتلة حراقة، ولكن حتمية النصر قادمة بدليل أن المأساة لم تنجح مع مرور السنين من تجزئة الحق، وإنهائه من ضمير الشعب وذاكرته، دلالة التقديم هنا تُضمر انزياحاً دلالياً لافتاً، فمن المألوف أن رحم الفرح يولد منه عرس، لكن الشاعر يرى أن رحم المأساة يولد منه عرس، وكما يقال اشتدي أزمة تنفرجي، فمن الليل سيولد النهار، ومن الظلام ستتنفس الحرية، بمعنى أن هذا الشعب جبار.

وقول الشاعر سليمان دغش فس قصيدة"وصايا الريح"

عَلى دَفتَرِ الغَيْمِ تكتُبُ ريحٌ وَصِيَّتَها

للنَّدى

فَتَمضي إِلى حَتْفِها غَيْمَةٌ

في سَرابِ المَدى

وَتَزولُ[1]

قدم الشاعر شبه الجملة (على دفتر الغيم) على الفعل (تكتب)؛ لانه يريد أن يشير إلى أهمية المكان، والمكان هنا متمثل بالغيم الذي يبشر بالخير، ولكن هذا الغيم سرعان مايبتعد ويتبدل وربما اشار هنا إلى مرارة اللجوء والتشتت، وعدم الاستقرار الحلم التنقل وصولاً إلى فلسطين.

المسألة الرابعة: تقديم الجار والمجرور على الفعل وفاعله

ومن ذلك قوله في قصيدة (البيان رقم1):

عَلَمي في كَفّي يَخفُقُ

[1] دغش، **ديوان ظل الشمس**، ص46.

وَسِلاحي

حَجَرٌ مِنْ صَوّان[1].

تقدم شبه الجملة (في كفي) على الفعل (يخفق)، وفاعله (الضمير المستتر)، وتكمن دلالة التقديم هنا للتخصيص، وإبراز أهمية المتقدم، فالكف هي القوة وهي سبب البقاء والتحدي، وفيها مكمن التماسك والصلابة والإرادة، وهي الدليل على الرغم من تخلي المقربين في وقت الشّدة، فتقديم الكف يوحي بالثقة والثبات.

المسألة الخامسة: تقدم شبه الجملة على الفعل

يقول سليمان دغش في قصيدته(على بعدِ أندلسينِ وأدنى من القدس)

هُنا مرّتِ الريحُ مثقلةً بالخطايا

وكنتُ وحيداً كما كُنتُ يوماً

على بعدِ أندلسينِ وأدنى قليلاً

تقدمت شبه الجملة الظرفية (هنا) على الفعل مرت، لأن المهم عند الشاعر هو الإشارة إلى المكان، فالفضاء المكاني حاضر في ذهن الشاعر ويتفاعل معه، ويشعر فيه بالوحدة، ويتفاعل المكان معه من خلال ربطه بالأندلس الفردوس المفقود، إن ارتباط الشاعر بالمكان ارتباط الروح بالجسد، وابتعاده عن المكان طارىء واستثناء، فذات الشاعر وروحه مشدودة إلى الأرض والمكان.

[1] دغش: **ديوان جواز الحجر**، ص37_38.

المسألة السادسة: تقدم خبر كان على اسمها

يقول الشاعر في قصيدة(مِن منفىً إلى منفى):

آهِ كم كانَ حزيناً يومُ ميلادي

لا شيءَ إلا الخمرَ والشّعرَ وآهاتي الدفينةْ

وظلال طيفٍ قُدُسِيٍّ يتجَلّى في مرايا الروحِ[1]

تقدم خبر كان (حزيناً) على اسمها (يومُ) لأن الحزن هو الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، وارتبط العذاب عنده بطقوس الخمر والآهات، ويظهر الحزن بوضوح عند حديثه عن ظلال وأطياف القدس في مرايا الروح، لقد تشكلت لوحة حزن واضحة في حنايا الأسطر الشعرية تكونت من دلالات عدة (حزينان آهات، مرايا الروح).

المطلب الثّاني: الحــذف

الحذف باب بلاغي دقيق وعميق يلجأ إليه الكاتب في تشكيل بنية النّص الأدبي. يرتبط الحذف حسب مفهوم الدراسات الأسلوبية الحديثة بانزياح اللغة عن المألوف، فهو يعطي الكلمات أبعادًا دلالية غير متوقعة تثير القارئ أو المختص للبحث عنها، وبهذا يكون الحذف من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافًا عن المستوى التعبيري العادي"[2].

فالحذف ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللغات الإنسانية كافة، وهو أيضًا شكل من أشكال تحقيق الإيجاز في القول، وقد اهتم البلاغيون قديمًا به، وجعلوه مقياسًا للمفاضلة بين مبدع وآخر،

---

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**، ص15.

[2] سليمان، فتح الله أحمد: **الأسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص139.

فحكموا بأفضلية شعر وأجمعوا على وضعه في الطبقة الأولى من الجاهليين؛ لإيجازه. وقد أفرد له عبد القاهر فنًا خاصًا أسماه (الإيجاز) أشاد فيه بظاهرة الحذف بوصفها شكلًا من أشكال التعبير يتكثف من خلاله المضمون الدلالي، وأشاد به في قوله " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، أتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"[1]، وحديثًا عني الأسلوبيون بظاهرة الحذف فعدوها ظاهرة أسلوبية، ودعوا إلى الأخذ بها لأن " بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[2]، فيعمل على توليد وتنشيط الإيحاء وتوسيع الظاهرة الدلالية. "وحذف يعني سقاط عنصر من عناصر البناء سواء كان في الكلمة المفردة، أو في الجملة في أبسط صورها، أو في صورتها المركبة"[3]، وهذا يجعل الحذف البلاغي يعمل على مضاعفة انتباه المتلقي وتقوية تركيزه، واتساع أفق التوقع للدلالة المحذوفة.

وظف الشاعر سليمان دغش تقنية الحذف في أنماط عدة منها: الحذف في الجملة الاسمية، والحذف في الجملة الفعلية، والحذف لمكملات الجملة.

المسألة الأولى: الحذف في الجملة الاسمية

تأتي الجملة الاسمية في اللغة العربية على نمط محدد، وهي المسند إليه (المبتدأ) والمسند (الخبر)، والنسبة بينهما (الإسناد)؛ كتسمية الشاعر أحد دواوينه ب "جواز الحجر"، جملة اسمية حذف منها المُخبَرُ عنه واكتفى الشاعرُ بالمخبَرِ به، والحذف يبلغُ بالإيهام والتخيلِ المعنوي لدى المتلقي أبلغ مدًى في التأثير، فأصل الجملة "هو جواز الحجر"؛ فحذف الشاعر المسند إليه (هو)

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص112.

[2] عبد المطلب، محمد: **جدلية الإفراد والتركيب**، مرجع سابق، ص159.

[3] السعدني، مصطفى: **العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر**. ط1، منشأة المعارف_ الإسكندرية،1990م، ص84.

وجمع ذهن المتلقي على المذكور " جواز " ليُعمِلَ ذهنه فيها على الوجه الأكمل محاولًا أن يجعلَ جلَّ همهِ التفكيرَ في ماهيّة ذلك الجواز وهيئته، هنا برزت رغبة الشاعر في تأجيل المعنى المراد في حنايا القصيدة تحقيقاً للتشويق في قوله:

يا أَيُّها الوَلَدُ المُوزَّع في سفاراتِ الظَّلامِ

وَفي سفاراتِ المَطَارْ

إِرفَعْ جَوازَكَ

لا جَوازَ سِوى الحَجَرْ..!![1]

فالجواز يمثل تأشيرة الدخول إلى بلد جديدة غير البلد الأصلي والذي بدونه لن تتحقق الآمال العريضة التي بنى عليها طموحه داخل عالمه النّصيِّ، وهو يعني التنقل من مكان إلى آخر بما يعنيه من غربة وضياع، وقد جاء جوازًا مختلفًا يؤكد على المقاومة، فلا جواز سوى الحجر؛ ممّا يؤكّد على التمسك بالأرض، ويخلق حالة من التمازج والترابط، والمقاومة هي الطريق لتأكيد الوجود، وإثباته، وهي التي ستفرض على العالم الاعتراف بالحق الفلسطيني.

يقول الشاعر في قصيدته" رؤيا سليمان دغش":

كم طالت الغُربَةُ فينا والمَنافي أنهكَتنا،

ما نَسينا، رُبّما اعتَدنا على المنفى قليلاً[2]

في المقطع السابق يوجد حذف للجملة أو لكلام طويل هنا بعد قول الشاعر ما نسينا....، وقد تعمد الشاعر الحذف هنا لما يقتضيه السياق، فالآلام والهموم متراكمة ومتزاحمة، ولم يعد

---

[1] دغش: **ديوان جواز الحجر**، مصدر سابق، ص45.

[2] دغش: ديوان تحت الطبع، ص7.

بالإمكان التذكر، ومعاناة النكبة والتهجير والتشرد وضياع الأرض، وملابسات المعاناة خلال هذه الرحلة تقتضي من الشاعر أن يقول ما نسينا، وعلى المتلقي أن يبحث عن حدة الآلام.

ومثال حذف المبتدأ جوازاً في الجملة الاسمية قول الشاعر في قصيدته" في الوداع الأخير":

فماذا تقولُ المرايا

إذا ما نَظَرتُ إليكِ

وقلتُ : أحبُّكِ

قُلتِ : حبيبـــي[1]

حذف المبتدأ هنا جوازاً و التقدير: قلتُ: أنا أحبك وقلتِ: أنت حبيبي، ولعل هذا الحذف يفضي إلى التدليل على التمازج والتقارب الشديدين بينهما، وكأن الحب بينهما أزلي ومفهوم وقريب جداً، ولعل حذف المبتدأ رغبة من الشاعر في التركيز على الرابط بينهما وهو الحب.

المسألة الثانية: الحذف في الجملة الفعلية

تبدو اللّمسة البلاغية للحذف في (قصيدة أيوب)، فيقول:

أيُّوبُ جَرَّبَ إلهَهُ.... فهلْ أنا أيُّوبُ يا امرأتي... لأسقطَ فيكِ... يا تنُّوريَ الشّافي... وأولدُ مـــرَّةً أخرى... نبيَّ الصَّبرِ في كلِّ القلوبْ... ويكادُ قلبي أن يذوبَ.. ولا يذوبُ ولا يذوبْ[2].

نلاحظ أن أيوب جرب إلهه (هل كان بارا معه؟) فحذفت هنا الجملة على تقـدير مـا هـو مقصود وتشير له علامة الحذف، ثم يتساءل الشاعر فهل أنا أيوب يـا امرأتـي (فأصـبر علـى

---

[1] دغش: **ديوان سفر النرجس**، ص19.

[2] دغش: **ديوان ظل الشمس**، مصدر سابق، ص8.

ابتلاءاتي)، جاء الحذف للجملة، ثم يتابع نبي الصبر في كل القلوب (يعيش) حذف الخبر(يعيش) هنا، وهو جملة فعلية، وحذف شبه الجملة وتقديره، يكاد قلبي يذوب من الألم. (من الألم أو الصبر أو التجارب).

وجاء الحذف في الجمل وأشباهها وربما احتمل أكثر من جملة؛ لأن الشاعر أمام اختزال تاريخ طويل لحياة أيوب وما رافقها من دروس وعبر وأشكال للمعاناة، فلا يجوز أن يكتفي القارئ بما يقرأ، بل يراجع ويبحث ويحلق في فضاء جنون المعاناة وقسوتها، وانظر للفلسطيني الذي تستعصي معاناته على الوصف لضراوتها، وبالتالي فنحن لسنا أنبياء لنتحمل كما تحمل أيوب عليه السلام.

يظهر جليًّا نقمة الشاعر من معاناة الفلسطينيين المستمدة التي لم تشهد مثيلاً تاريخيًّا، وكأنه في جو توتري كثيف من تشرب للمعاناة والإحساس بها يطلق صرخة مدوية محتجا على القدر الذي أحال شعبًا كاملًا إلى أنبياء للصبر الذي لا يطاق.

جاء الحذف مكررًا أربع مرات وكأن الشاعر هنا يشي بفضاء إنساني ممتد للمعاناة والقهر، فكل ما تحمله قصة تجارب أيوب من ويلات تتمازج وتتفق مع ويلات الشعب، فعلى القارئ أن يستشعر الامتدادات الدلالية في الأفضية المكانية والزّمانية والتاريخية.

يقول سليمان دغش في قصيدته "*أنتَ مكلّفٌ بالعواصف..*".

وَنَقولُ لا ..

وَنَقولُ لا لِلْبَحْرِ حينَ البَحْرُ ضاقَ كَما النَّفَقْ

وَنَقولُ لا للدَّهرِ

لا للقَهرِ

لا للغَيْمِ[1]

والتقدير هنا (نقول: لا للقدر)، فقد حذف الفعل نقول، وقد جاء الحذف هنا لوضوحه، فإذا قلنا لا للبحر ولا للدهر وبالتالي نقول: لا للقهر، فهو الأصعب، والأقسى، وهو لا يحتاج أن نقول له؛ لأن الكره يضيق المسافة ولا قدرة عند الشاعر على الانتظار.

ومن أمثلة حذف الفعل أيضا قوله في قصيدة:" إلا علوّاْ"

كُنْ أنتَ شاطئَ عُمري الأخيرَ

..وخذني إليكَ

إليَّ

إلينا

فإني أُحبُّكَ حتى الحياةِ وأَكْثَرْ

أُحبّك أكْثَر[2]

حذف الفعل(خذني) والتقدير خذني إليك، وخذني إليّ وخذني إلينا، وجاء هذا الحذف مع الشعر ورغبة من الشاعر بالإشارة إلى بيان القرب الشديد والتوحد وبينها، فالمسافة قريبة وتكاد تكون معدومة، لهذا قال: إليك، إليّ، إلينا، فالرغبة في القرب ملحة، والحاجة إليها شديدة.

[1] دغش: ديوان جواز الحجر: ص9.

[2] دغش: ديوان سفر النرجس:ص19.

المسألة الثالثة: حذف شبه الجملة

يعكس الحذف حالة شعورية مؤلمة، يقول في قصيدة (ساعة الريح):

لَمْ يَكُنْ في فَمي غير نايٍ

يلُمُّ العَصافيرَ مِنْ فَلَكِ التّيهِ

في خَفَقانِ الجَناحِ الشَّقيِّ

إلى توتَةِ اللَّيْلِ

كَيْ تَجْمَعَ القَمحَ عَنْ بَيْدَرِ النَّجْمِ

مِنْ حَوْلِها وَتَنامْ...[1]

نلاحظ أنّ الشاعر حذف شبه الجملة لجملة تنام، ولعل لهذا الحذف دلالة قصية عند الشاعر، نلحظ أن قطع الشاعر للجملة وإنهائها بكلمة (تنام) دون إكمال، إشارة واضحة إلى أن العصافير منهكة اعتراها إرهاق السنين فجل ما يعنيها هو النوم، لأن الشوق للنوم لا يقاوم، فالعصافير غابت وعاشت طويلا في المنفى وطال زمن الاغتراب والمشي على الأشواك، فالنوم الفوري هو الغاية المشتهاة.

المسألة الرابعة: حذف ياء النداء

يقول سليمان دغش في قصيدة (الف ليلة وليلى):

حينَ تئنّ على شَفَتَيِّ الريحُ الجذلى

ليلـــــى...

---

[1] دغش: **ديوان ظل الشمس**، مصدر سابق، ص51_52.

يا امرأةً جَنّتِ البحرَ على قدميها الحافيتينِ [1]

حذف حرف النداء (يا) من المثال السابق، والتقدير (يا ليلى)، تحقيقا للتلاحم والقرب بين طرفي الخطاب، وبحذف الأداة يبرز المنادى بلفظه ويقوى معناه، ويزداد إظهار الاهتمام به. إن الشّاعر أراد أن ينزل البعيد منزلة القريب، وأن يخلق حالة من التمازج والترابط بينه وبين المنادى.

وهذا ينسجم مع حالته النفسية التي تريد أن تحور الأشياء، وتعكس حقيقتها للتناسب مع حسه الشّعوري، فهو يرفض الواقع ويشعر أن ليلى قريبة جدًا منه، أو هكذا يريدها وربما يوحي هذا الحذف بالسرعة، فهو يريد تحقيق الأمنيات وقلب الحقائق بأسرع وقت ممكن.

المسألة الخامسة: حذف حرف العطف

يقول سليمان دغش في قصيدة (*الكلمة الأخيرة لامرئِ القيس*):

والحلم أولنا وآخرنا

وخاتم يومنا

غدنا... وسيُّدنا[2]

حذف الشاعر حرف العطف (الواو) قبل (غدنا) وعوض عنها النقط المحذوفة ؛ للفت انتباه المتلقي للحلم، واو العطف هنا تفيد المشاركة، فامتدادات الحلم تتشارك فيها ركائز رئيسة ومصيريّة.

---

[1] دغش، **ديوان سفر النرجس**، مصدر سابق، ص29.

[2] دغش، **ديوان الكلمة الأخيرة لامرئِ القيس**، مصدر سابق، ص9.

المسألة السادسة: حذف خبر كان

يقول الشاعر في قصيدته: "كان موتي":

كانَ مَوْتي

كانَ مَوْتي..

وَالذي ظَلَّ

حَبيبٌ

وَحَبيبْ[1]

تعمد الشاعر حذف خبر كان هنا، فالشاعر يخفي بداخله تساؤلات على المتلقي الإجابة عنها، فيمكن أن نسأل: كيف كان الموت، ومتى كان، ولماذا كان، إنه موت قاس ومتكرر في دورة الحياة، لكن الأمل باقٍ وخالد وهو متمثل بالحبيب.

المسألة السابعة: حذف خبر لا

وَلَكَ الحَياةُ

لَكَ الحَياةُ

فَلا مَفَرٌّ

لا مَفَرٌّ

لا مَفَرّْ..!

[1] دغش: **ديوان جواز الحجر**: ص14.

والتقدير لا مفر أمامك أو لا مفر من المقاومة، واستمراها، فالمقاومة هي الشريعة اللازمة للبقاء، وهي أوضح من أن تذكر، وعلى القارىء أن يبحث عنها، أو أن يفهم انها وإن حذفت في الكلام، إنما هي ثابتة، وحقيقة و مسلم بها.

المسألة الثامنة: حذف الحرف المصدري (أن)

ومثال عليه قوله في قصيدة "*مُفتَتحُ النَّخيل ..*" :

كانَ الزَّمانُ يَعُدُّ أَصابِعَهُ العَشْرِ

حَولَ مَرايا الأَصيلِ

ويومِئُ للشَّمسِ تَخلَعُ سِروالَها الدّاخِليَّ

عَلى شَبَقٍ واقِفٍ في انتِصابِ النّخيلِ[1]

التقدير يومىء للشمس أن تخلع سروالها الداخلي، حيث حذف الحرف المصدري (أن)، وجاء الحذف منسجماً مع مراعاة موسيقى الشعر، ومنسجماً مع سرعة الرغبة التي يريدها الشاعر، فطلبه ملح وسريع لايحتمل التأخير أو التأجيل لهذا قال (تخلع) ولم يقل (أن تخلع) وهذا يفسر التوتر والإحساس بالالم والاحتياج الشديد لنور الشمس المتمثل بالحرية.

[1] دغش: ظل الشمس، ص13.

المبحث الثاني

التّناص

المطلب الأول: مفهوم التّناص

يعد التّناص ظاهرة ثقافية تقارب بين النص الغائب والحاضر، وأحد مقومات النص الأدبي، وقد تداول النقاد في العصر الحديث مفهوم الّتناص بعد أن أعلن باختين وجوليا كرستيفا عن ولادة هذا المصطلح النقدي عام 1969، ووضحت كريستيفا في غير موضع مفهوم التناص وتحديدًا في النصوص الشعرية فقالت:" إنّها نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص للفضاء المتداخل نصيا...، علمًا بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر"[1]، وبعد فترة حاولت تقديم شيء جديد عن نظرتها للتناص في كتابها(نص الرواية) فعدتّ التناص" هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة على نصوص مختلفة"[2]، مما حدا بالنقاد المعاصرين إجراء دراسات، وبحوث حول مصطلح التناص، والتطرق إلى الإشكالات النظرية والمنهجية التي يثيرها مفهوم التناص.

تحدث النقاد عن مفهوم التناص في نقدنا التراثي العربي بطرق مختلفة، وبكيفيات متباينة، فلا بد من الإشارة إلى أنّ لهذا المفهوم جذورًا في أعمال القدماء، فهو مصطلح جديد لظاهرة موغلة في تراثنا النقدي والبلاغي، اذ إن مصطلح التناص يقترب من ظاهرة السرقات الشعرية ، والتضمين أو الاقتباس، "فالشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقات النص بغيره من النصوص من الجاهلية، وضرب مثلًا للمقدمة الطللية التي تعكس شكلًا لسلطة النص وقراءة أولوية لعلاقات

---

[1] كريستيفا، جوليا: **علم النص**. ط1، ترجمة: فؤاد زاهي، دار توبقل، المغرب، 1991، ص 79.

[2] جهاد، كاظم: **أدونيس منتحلًا**. ط2، مكتبة مدبولي_ العراق، 1993، ص34.

النصوص بعضها ببعض والتداخل النصي بينها، فتكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء على الأطلال، فهذا يفتح أفقًا واسعًا لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك"[1]، وبذلك يكون كل نص امتداد وصدًى لنصوص سابقة. ويرى عبد الملك مرتاض، أنّ التناص " شبكة من العلاقات النصية التي تتم بوسائل قراءة النصوص، أو سماعها، وربما حتى كتابتها، إذ كثيرًا ما تكون تناصية داخلية، بحيث ينقل منتج النص صورًا سابقة لنفسه عن قصد أو غير قصد"[2]. ومما سبق نجد أن التناص استراتيجية قديمة استخدمها الشعراء في دواوينهم، وعرفها النقاد العرب، وليس فنًا وليد العصر الحديث، فتحدث عنها القدماء في مباحثهم ودراساتهم، ولكنهم لم يستخدموا بالطبع مفردة "التناص" الحديثة، والإشارات إلى وجود التناص وجدت منذ فجر ميلاد الشعر العربي، فورد عن امرىء القيس أنه بكى الأطلال مقلداً لابن حذام، وعندما أعلن عنترة في مطلع معلقته (هل غادر الشعراء) أنه لم يجد معنى إلا وقد سبقه الشعراء اليه .

لم تتم معالجة مفهوم التناص كمصطلح نقدي معاصر في صلاته مع الأدب، والمطلع على كتب التراث النقدية يلمس شكلا من أشكال التناص الذي عالجه مؤلفو هذه الكتب في مصنفاتهم مثل الآمدي في كتابة الموازنة، والوساطة للجرجاني، الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي، والرسالة الحاتمية في مآخذ المتنبي المعيبة، ورسالة في الكشف عن مساوىء المتنبي للصاحب بن عباد، فقد عالج النقاد العرب القدامى كثيرا من أشكال التناص في مؤلفاتهم ولكن تحت مسميات مختلفة.[3]

---

[1] بنيس، محمد: **الشعر العربي المعاصر**. ط1، دار العودة، بيروت، ص182.

[2] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية النص الأدبي**، مجلة موقف، ع 21، 1988، ص 56.

[3] داود كاك، عبد الفتاح: **التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح**، 2015.

يقول ابن فارس "والشعراء أمراء الكلام، يقدمون ويؤخرون، يومؤون ويشيرون، ويختلون ويعيرون "[1] وهذا يعني أن الشاعر غير منطوٍ على نفسه وإنما ينفتح على ما يسمع أو يقرأ، فيأخذ ويغير ويقيس، ورافق هذا المعنى بروز مصطلح السّرقات الشعرية عند العرب، وتحدثوا عن سرقة اللفظ والمعنى والصورة وغيرها، ووضعوا لهذا معايير ومحددات.

وقد تحدث ابن سلام الحجمي في كتابه طبقات فحول الشعراء عن ظاهرة السرقات وأورد روايات تتعلق بالسرقات ومصطلحاته، وتحدث عن تداخل النصوص وعن مصطلحات تتداخل مع هذا المصطلح مثل السبق، الابتداع والاتساع.[2]

أما الجاحظ فقد كانت مداركه أوسع، فتحدث عن تداخل المعاني والأفكار والصور، وتحدث عن اشتراك الشعراء بالمعاني،" الشاعر عندما يبتكر معنى جديداً او تشبيهاً حسناً يأتي بعضٌ من الشعراء من يدّعي ذلك المعنى أو ذلك التشبيه لنفسه، منكرا أنه سمعه من قبل"[3]

يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه(العمدة) "إنّه يتبيّن ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء المخضرمين"[4]، فهو يؤكد على أخذ شعراء الصدر الأول ممن سبقوهم، وسمّى ما أخذوه بالزيادات، يقول في باب السرقات وما شاكلها:ط هذا باب متّسع جدًا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخر فاضحة، لا تخفى على الجاهل المغفل"[5]

---

[1] زكريا، ابو الحسن أحمد بن فارس: **الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها**، تح: عمر فاروق، دار المعارف، بيروت، 1993، ط1، ص267.

[2] ينظر: الجمحي، ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء**،

[3] الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر: **الحيوان**، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ص311.

[4] القيرواني، أبي علي الحسن بن رشق: **العمدة**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط1، 1993، ص238.

[5] المصدر السابق، ص293.

أبو هلال العسكريّ في كتابه (الصناعتين) يقول:" ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني ممّن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخـذوها أن يكسـوها ألفاظاً من عندهم، ويُبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردِوها في غير حليتتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليها ومعرضها، فإن فعلوا ذلك فهُم أحقُ بها ممن سـبق إليها"[1]. فبالإضافة لتأكيد العسكريّ انّنه لا غنى للكتّاب عن تناول معاني المتقدمين من الأدباء، يقدم لهم النصائح، ليكون ما تناولوه مقاً لهم، إذا استطاعوا أن يمنحوه التجديد والزيادة.

يظهر مما سبق أن النقاد في التراث العربي قد تحدثوا عن تداخل النصـوص والسـرقات وهناك من وسع بها، وأغنوا التناص بمصطلحات متعددة اشير إليها فيما سبق.

اتّخذ التّناص في العصر الحديث أبعادًا أكثر عمقًا، فاحتوى على المصـطلحات السـابقة، وأضاف إليها عناصر جديدة وموضوعات تناصية أخرى[2]. فهو للشاعر" بمثابـة الهـواء والمـاء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة لهما خارجهما، وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص، لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام "[3] والأصل في التناص، أن يكون بمثابة قراءة ثانية للذاكرة، يعيد بعث الموروث من جديد " وما من كتابة مبتكـرة خالصـة مائـة بالمائة، دون أن تكون متأثرة بغيرها، بل هو امتزاج بين (الأنا) و(والآخر) السابق عليه ليكون في الأخير نصًّا جديدًا إلى جانب النصوص الإبداعية الأخرى"[4].

---

[1] العسكري، ابو هلال: **الصناعتين الكتابة والشعر**، ط2، تح: مفيد قحيمة، دار الكتب العلميـة، بيـروت، 1989، ص217.

[2] ينظر: الزعبي، أحمد: **التناص نظريا وتطبيقا**. ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع_ العسكري، عمـان، 2000، ص 15.

[3] مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**. مرجع سابق، ص125

[4] حسين، محمد طه: **التناص في رأي ابن خلدون**، مجلة فكر ونقد، العدد 32، اكتوبر 2000، ص127.

وتتزاوج الرؤى لتنجب لنا نصًّا مزيجًا من حضارتين وموقفين اجتمع فيهما الماضي بالحاضر، "فالتناص من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع الشعري، حيث يحدث تماسًا يؤدي إلى تشكيلات تداخليّة قد تميل إلى التماثل أو التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص موقف محدد إزاء هذا التماس الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة التنصيص."[1] إن فهم حقيقة الفعل التناصي وإدراك أبعاده الدلالية والجمالية لا تتأتى إلا لمن يمتلك ثقافة واسعة، وخيالًا عميقًا، وحساسية شعرية تمكنه من الدخول إلى عالم النص، ومعرفة حقيقة العلاقات التداخلية بين نص المبدع والنصوص المصدرية التي تفاعلت مع نسيجه، ونهضت عليها آلية التناص التي توفر للمتلقي خطوطًا بيانية يدرك من خلالها التحولات النصية، وتمنح المبدع قراءآت إبداعية متجددة وطاقات تأويلية واسعة، وقد ظنّ بعض النقاد أن ذلك ينطوي على نوع من التوجيه لآلية التلقي وفاعلية الاستقبال[2].

ومهما حاول الشاعر إبداع صياغة فريدة من معطيات قديمة، لا يمكن عزل صياغته الجديدة عن السياقات الثقافية الأخرى، ولا بد أن يحمل نفحات من نصوص غيره، ومن هذه النفحات ما هو واضح ومنها ما يتطلب براعة الناقد وفصاحته للكشف عنها.

أنواع التناص

1. التناص الاقتباسي (الاجترار): يقصد به استحضار بعض النصوص الشعرية والنثرية القديمة، يعيد الكاتب النص كما هو، مع تعديلات طفيفة، ويستحضر النصوص الشعرية والنثرية القديمة لإغناء تجربته الشعرية .

---

[1] عبد المطلب، محمد: **قراءات أسلوبية** في الشعر الحديث، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب_مصر، 1995، ص163.

[2] ينظر: بلمليح،إدريس: **القراءة التفاعلية**: دراسات لنصوص شعرية حديثة. ط1، دار توبقال _ الدار البيضاء،2000، ص52.

2. التناص الاشاري: يلجأ الشاعر الى التلميح بلفظة او اثتنين وتكون الاشارة المركزة استحضاراً كاملاً للنص.

3. التناص الامتصاصي: يقوم الشاعر بإعادة مضمون نص، أو فكرته من جديد بعد تشربه. [1]

يمثل التفاعل النّصي، والتداخل بين النصوص في شعر سليمان دغش ظاهرة بارزة، ممّا جعلها تثري طاقاته الإبداعية، فشعره يضم حقولاً من المعاني ذات دّلالات تاريخية واجتماعية، والتناص من الأدوات الفنية التي لجأ إليها الشاعر سليمان دغشن من أجل المقاربة بين الغائب والحاضر، ومن أجل الرقي بأسلوبه الشعري وبمعاني نصه الشعري، فتنوعت تناصات شعره بتنوع الأفكار والرؤى التي أراد تحميلها لنصوصه المعاصرة، وسنحاول في هذا المبحث إلقاء الضوء على بعض أنواع التناص في شعره، منها: التناص الدّيني، والتناص التّاريخي، والتناص الأسطوري.

المطلب الثاني: التناص الدّيني

التناص الديني شائع في النصوص الشعرية، وهو ذو سلطة تأثيرية كونه قادراً على منح الدلالة هالة من التقديس والإقناع، وللقرآن الكريم حضور بارز في شعر سليمان دغش، فقد استلهم الشاعر عددًا من الإشعاعات الدينية، والإيحاءات التي عبر فيها عن تجاربه، ومعتقداته الذاتية، فاهتم بتوظيف النصوص الدينية، وذلك لفصاحة أسلوبه، ولغته، وما حققه القرآن الكريم من ثورة فنية وجمالية أعجزت بلغاء العرب وفصحائهم، لذلك فلا غرابة أن ينهل الشعراء من معين هذا الكتاب العظيم، ويعيدون كتابته في نصوصهم؛ فهو النص الذي الأكثر حضورًا ورسوخًا في

[1] ينظر، اذريع، ايناس نعمان: التناص في شعر علي الحليلي، رسالة ماجستير، إشراف: إبراهيم نمر موسى، ، كلية الآداب، جامعة بير زيت، 2016، ص4.

الذّاكرة، وتأثيرًا في النّفس، ورافدا مقدسا يحوي العديد من الحقائق والمسلمات الراسخة في ذهن المتلقي، والتي يسهل عليه تذكرها وحفظها، ولا شك أن سور القرآن الكريم بأسلوبها الإبداعي قد وهبت شعر دغش كثيرًا من التميّز، وجعلت تجربته الشعرية ثرية ومتجددة، لعل خطيئة آدم وحواء في مخالفة الأمر الإلهي، والانجراف ورآء الإغراء الشيطاني في أكل التفاحة هي الأكثر حضورًا في دواوين دغش.

تختزل الخطيئة مأساة الخروج الفلسطيني قسرًا عن أرضه، وأضحت التغريبة موّالًا حزينًا يتغنّى به الشعراء، والمغنون...

ففي قصيدته حواء، يخاطبها الشاعر، ويحمّلها الخطيئة، فيقول:

لا بُعدَ بَعدَكِ، وحدنا ملء الخَطيئَةِ والقَداسَةِ

كُنتُ آدَمَ عُدتُ من مَنفايَ فِيَّ

إليَّ فيكِ

اليكِ فيَّ

لِكيْ أمارِسَ فيكِ قُدّاسَ الخَطيئَةِ[1]

يحيل النص الشعري إلى قوله تعالى: ﴿وَيَٰٓـَٔادَمُ ٱسۡكُنۡ أَنتَ وَزَوۡجُكَ ٱلۡجَنَّةَ فَكُلَا مِنۡ حَيۡثُ شِئۡتُمَا وَلَا تَقۡرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسۡوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ لِيُبۡدِيَ لَهُمَا مَا وُۥرِيَ عَنۡهُمَا مِن سَوۡءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنۡ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيۡنِ أَوۡ تَكُونَا مِنَ ٱلۡخَٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٖۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمۡ أَنۡهَكُمَا عَن تِلۡكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لَكُمَا عَدُوّٞ

[1] دغش: ديوان **مولاتي الروح مولاتي الجسد**. ص106

مُّبِينٌ ﴿٢٢﴾ الأعراف 19-22. وفي سورة البقرة من الآية 30_39، وسورة طه 115-120، فاضطرار الشعب الفلسطيني بالخروج من جنّة الأرض (فلسطين) تحاكي خروج حواء وآدم.

ولا يخفى علينا أن فلسطين بالنسبة للشاعر هي الجنة أو الفردوس المفقود، وأن الصهاينة هم المعادل للشيطان الذي تسبب بخروج الشعب من أرضه، وفي هذا تأكيد على الصورة الوحشية التي تماثل الصهيوني، ولكن الشيطان الى زوال وله نهاية، ولا بد من عودة آدم وحواء إلى الفردوس، وهذا وعد الله، وهو الحق، والأصل، والأمر نفسه لا بد من عودة الشعب إلى أرضة واقتلاع الشيطان .

يكرّر الشاعر مشهد الخطيئة في غير موقع؛ ليعبّر عن الحسرة على فقدان الفردوس المفقود فيبحر الشاعر في الفضاء البحر الثقافي الاجتماعي لينقل لنا النظرة التي تنظر لحواء، أنها سبب إغواء ادم، والشاعر هنا يتخذ من هذا الطرح مادة رافضة للهروب، ويستثمر الشاعر فكرة ميلاد حواء من ضلع ادم؛ ليستغلها في تأكيد أن المسؤولية في ضياع الوطن متبادلة ولا احد مبرأ من المسؤولية، فيقول في **نرفانا:**

كانَ آدَمُ قَبلها ظِلاً على الفِردَوس

يَوْمَ رَمَتْهُ حَوّاءُ البِدايَة

في الغِوايَةِ

أَشْعَلتْ في ضِلعِهِ المسروق فِتْنَتَها

لِتَكتَمِلَ الخَطيئَةُ بَيْنَ مُزدَوَجَيْنِ... مُزدَوِجَيْنِ[1]

[1] دغش: **ديوان سفر النّرجس**. ص43

يتّخذ الشاعر من الفضاء السياسي المهزوم، معادلًا موضوعيًّا للفضاء النّفسي، فحالة الانهزام والحصار تطوّق البرّ والبحر؛ ليستسلم الضّعفاء، فيحتاج إلى معجزة، كمعجزات الأنبياء عليهم السلام؛ ممّا جعل الشاعر يثور طالبًا عصا موسى لتضرب البحر فتشقّ ممراً للعبور، فيقول في **الموجه الأخيرة:**

بَحْرٌ يُحيطُ بِكلِّ شَيءٍ

يا عَصا موسى اضْرِبي

لِيَكونَ في البَحْرِ المَمَرّْ

لَيْلٌ يُحيطُ بِكُلِّ شَيءٍ آهِ فَاحْذَرْ

وَفي خَطَرٍ يُحاصِرُهُ الخَطَرْ

هَلْ مِنْ مَمَرٍّ يا تُرى؟[1]

يتمنى الشاعر معجزة ربانية للخلاص من الاحتلال، فيستدعي قصة موسى عليه السلام المطارد مع زمرته المؤمنة من جبروت فرعون، فيلحق به فرعون نفسه وسط البحر، وهنا يتضرع موسى لربّه، فيأمره أن يضرب بعصاه البحر، فتحصل المعجزة حيث يمرّ موسى، ويغرق فرعون وجنود: (فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَ فَكَانَ فَ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٦٣﴾ وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ ٱلْآخَرِينَ ﴿٦٤﴾ وَأَنجَيْنَا مُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُۥٓ أَجْمَعِينَ چ) الشعراء 63-65

يوظف دغش الخطايا ذات البعد الدّيني لتنصهر في السياق الدلالي، فالإنسان يقتل أخاه الإنسان من نسل آدم عليه السلّام، ويُكمل خطيئته دون أن يواريه الثرى، ليصبح جرمه مشهودًا، فيقول في **وصايا الرّيح:**

[1] دغش: ديوان **عاصفة على رماد الذّاكرة.** ص16

فَهَلْ عَلَّمتْهُمْ خَطيئَةُ قابيلَ دَرْساً

بأنْ لا يُواري الخَطيئَةَ

إلاّ غُرابٌ نَبيلُ[1]

حين قتل قابيلُ هابيل تركه عاريًا في الصحراء، ولم يكن يعلم أنّ غرابًا سيأتي ليعلّمه كيف يواري سوءة أخيه، حينها اعترف بعجزه أمام الغراب والغراب هنا ليس رمزاً للتشاؤم، إنه غراب نبيل وارى الخطيئة وعلّم قابيل الدرس، وهذا يشير الى طلب العون والمساندة، إنه صراخ إلى من يسمع؛ ليأتي مخففاً للجراح، ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُۥ نَفْسُهُۥ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾﴾ المائدة 30-31 أمّا المجرم المحتل فيواصل خطاياه بالقتل والتشريد دون أي وازع للإنسانية، في حين يقف العربي عاجزًا عن دفن الهزيمة.

في مشهد آخر يرسم الشاعر في قصيدته **أيوب** صورة الإنسان الفلسطيني الصّبور، الــذي تحمّل ما لا يطيقه البشر، حيث أصبح مضرب المثل في الصبر، فيقول:

أَيّوبُ جَرَّبَهُ الإلهُ

فَهَلْ أَنا أَيوبُ يا امرأَتي

لأَسقُطَ فيكِ

يا تنّوريَ الشّافي

[1] دغش: **ديوان ظل الشمس**، ص38.

وأولدَ مَرَّةً أُخرى نَبيَّ الصَّبرِ[1]

لم يكن أيوب عليه السلام مضرب أمثال بلغة العامّة من الناس، بل كان مضـــرب المثـــل الإلهـــــي: ﴿وَٱذۡكُرۡ عَبۡدَنَآ أَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِنُصۡبٖ وَعَذَابٍ ٤١ ٱرۡكُضۡ بِرِجۡلِكَۖ هَٰذَا مُغۡتَسَلُۢ بَارِدٞ وَشَرَابٞ ٤٢﴾ ص، 41-42

والعلاقة بين أيوب عليه السلام وأيوب الفلسطيني متشابهة، فالأول أصابه الألم والمـــرض، فأوصاه الله تعالى أن يسعى في الأرض ويغتسل بنبع الماء الفائض. أمّا الفلسطيني المتألم القتيل فلا حياة له إلا بالرجوع إلى أرض فلسطين والاغتسال من بحرها.

يقول سليمان دغش في قصيدته" على شواطىء المستحيل":

أشعَلتُ سيجاريَ الكوبيَّ قُلتُ لعَلَّ رائحَةَ الرّجولةِ فيهِ

تُربِكُها فَتُربِكُني الأُنوثَةُ فوقَ فوق تَحَمُّلي

أهذي بِها ولَهاً فَتَعتَريني رِعْشَةٌ وكأنَّ وَحياً قد تَجَلّى

لي فأَهتِفُ : زَمِّليـــني زَمِّليـــني[2]

التناص الديني ظاهر في قول الشاعر: زمليني زمليني، إنها الاستغاثة، واللهفة في أوقات الرعب، في أشد حالات الافتقاد، والاحتياج، الانوثة هي مصدر الحياة، مصدر الصمود والطاقة اللازمة للبقاء، لتحمل الصعاب، والأرض والأنثى عند الشاعر متلاحمان في فضاء واحد.

---

[1] دغش: **ديوان على غيمتين**، ص7

[2] **ديوان تحت الطبع**، ص149.

المطلب الثالث: التناص التّاريخي

الصراعات عبر التاريخ صناعة الإنسان مع مرور حركة الحياة، وامتداد الأزمنة ليبقى التاريخ مكوناً حاضراً بأزمنته وأمكنته، فالتنوعات الانسانية متشابهة والميول البشرية بجوهرها واحدة، فينصهر الماضي بالحاضر، وينتج شيئا جديداً محملاً بمعان وصور ودلالة فكرية وثقافية ونفسية، وهذا يتطلب منا ان نلم بالنصوص التاريخية الحاضرة .

يرتكز دغش في شعره على الأحداث التّاريخيّة وشّخصيّاتها التي قدّمت تضحيات عظيمة للأمّة العربيّة والإسلاميّة؛ وذلك ليعمّق فلسفته الفكريّة تجاه القضايا التي يؤمن بها.

تبرز معاناة الشاعر الكبرى في أحداث النّكبة التي ألقت بظلالها على الشعر الفلسطيني بشكل خاص، والشعر العربي بشكل عام، وقد وظف أغلب الشعراء الفضاءات الدّلاليّة للتعبير عن المأساة الفلسطينيّة، ومن ثمّ الحديث عن حلم العودة الذي أصبح أيقونة الشعراء.

يستحضر دغش الفضاء التّاريخي بكلّ أبعاده للحديث عن المأساة الفلسطينية، وقد أرّخ الشاعر للمأساة بجريمة بلفور، ففي قصيدته (الرّافضة) يقول:

وطَني رافعةٌ للنّهديْن لكلّ امرأةٍ تأتي

بقطارات الهجرة.. تحملُ تذْكَرَةِ

الوعْد البلْفوريِّ لتبني مجدًا فوقَ خرائِبِ أهلي..ووسامٌ حربيٌّ[1]

ففلسطين أضحت ملتقى الغرباء الذين يحملون ملامح ليست عربية أصيلة، فالمرأة الغربية اليهودية قدمت عارية إلى البلاد من خلال قطارات الهجرة، والتي ساقها إلينا الوعد البلفوري.

[1] دغش: **هويتي الأرض**. ص15

يستمد الشاعر من الذّاكرة التّاريخيّة حطين وبطلها صلاح الدين؛ ليجعلها أيقونة الانتصار، فيقول في قصيدته (عاشق الأرض):

أنا لقّنتُ جيشَ الرّومِ درسًا

وذي حطّينُ تشْهدُ بالنّجاحِ

وقد أقسمتُ أن يبْقى لوائي

صلاحُ الدّينِ بوركَ من صلاحِ

وَقَدْ أَقْسَمْتُ أَنْ يَبْقى لِوائِي

صَلاحُ الدّين ِ بورِكَ مِنْ صَلاحِ

سَلوا الرّومانَ هَلْ سَكَنوا بِأَرْضي

وَهَلْ رَشَفوا بِها عبَقَ الأَقاحي ؟[1]

وفي لحظة الانكسار والانهزام ينفي الشاعر دخول جنس خيول الانتصار التي يقودها صلاح الدّين، وتبقى الصحراء فارغة بمحتواها، فلا خيول، بل رملٌ فوق رمل، وهذا إحساس بالخيبات المتراكمة، إذ لا أفق قريب للخلاص، ولا أمل في الحرية، يقول دغش في**(نهاريته)**:

لا خَيْلَ يُوردُهَا صَلاحُ الدّين ِماءَكِ فِي صَهيلِ الرّوح

بَيْنَ المَاءِ وَالصَّحْراء... مَا الصَّحْراءُ؟

رَمْلٌ تَحْتَهُ رَمْلٌ... وَتحْتَ الرَّمْلِ رَمْلٌ[2]

---

[1] دغش: **هويتي الأرض**. ص46.

[2] دغش، سليمان: **نهارية سليمان دغش**. ط1، مؤسسة الأسوار، عكا، 2005، ص12.

بكلمات قليلة، ومعانٍ تعمّق المشهد، يصور الشاعر حاله كواحد من أبناء فلسطين المشرّدين والملاحقين، فيحيلنا إلى مشهد كفّار قريش حين كانوا يلاحقون المسلمين من أرضٍ إلى أرض، ومن صحراء إلى أخرى، يوظف الشاعر تناصًا تاريخيًا يذكرنا برحلة المطاردة للرسول صلى الله عليه وسلم مع كفار قريش، أثناء هجرته من مكة إلى المدينة المنورة، بصحبة أبي بكر الصديق، وقد هيأ الله سبحانه وتعالى خيوط العنكبوت؛ لتعمي أبصار الكفار عن مكان اختبائه في غار ثور، ولا شك أن الشاعر يعيد امتصاص هذه الأحداث لقيام علاقة المشابهة بين مطاردة الكفار للرسول صلى الله عليه وسلم، وصحبه، ومطاردة اليهود للفلسطيين، ولكن الزمن لا يجترح المعجزات، والعناكب لن تنجي الفلسطينيين، والقصور العربي واضح ، والضمير العالمي في سبات عميق. فيقول في قصيدته **(الشمس التي ماتت على كفّي):**

يطاردني بنو سفيان والكفّار

في الصحراء يا وطني

فسامحني

فإنّ عناكب الصّحراءِ لمْ تَسْتُر على كهْفي[1]

ويستدعي الشاعر جريمة هولاكو في بغداد حين "حاصرها ودخلها من كل الاتجاهات، وقتل الخليفة العباسي المستنصر بالله، ودمّر المدينة، وحتّى مكتبتها الثّريّة لم تسلم من التدمير، ويُقال أنّ بغداد بقيت سنوات عدّة خالية من السّكان بعد الحرق والتّدمير، ولم تسلم دمشق حلب خاصـــة مـــن

[1] دغش: **نهارية سليمان دغش**، ص39.

التدمير"[1]، ويقاربها بجريمة الاحتلال الصهيوني، ومعاناة الفلسطيني في قوله من قصيدته **(من المنفى إلى المنفى)**:

ما أوجَعَ الذّكرى التي لا يُغلِقُ النسيانُ شُرفَتَها على الماضي

فتَفتَحُ صَفحةً أخرى لِتُكمِلَ مَسرَحِيَّتها الحياةُ كما تريدُ لها فوضى شريعةِ هولاكو الجديدِ

وعودةُ التتارِ بالياقاتِ والبِدَلِ الحديثةِ تنشُرُ المَوتَ التكنولوجيَّ بأسلِحَةِ الدَّمارِ

سمَةَ العصر المَغوليِّ الجَديدِ في أيدي الطغاة[2]

ينصهر السياق الدّلالي في البعد النّفسي، وتتراوح الصورة والكلمات وفق هذا البعد، ففي لحظة الشعور بالانتصار يرى الشاعر أنّه يقف أمام الخطوة الأولى، ويأمر بالدّخول إلى جسد الخريطة، لقد أحرق نيرون روما، ولكن التحوير هنا باد فنيرون يحترق،وهذا التحويل يتماهى مع التجربة الشعورية للشاعر الذي يرغب بإصرار إثبات النصر للشهداء فهم أصحاب الحق، فيقول:

اليَومَ تَعْتَرفُ الرَّصاصَةُ أَنَّ للشُّهَداءِ

طَوق الياسَمينِ

وَأَنَّ نَيْرونَ احْتَرَقْ[3]

إنّ إشارة الانتصار تبدو جليّة واضحة، حيث كانت أمل كل إنسان فلسطيني أينما وجد، وأمل كل عربي، وقد تمثّل الأمل بإقامة دولة فلسطينيّة على حدود ال67، وعودة اللاّجئين إلى ديارهم؛ وذلك إثر اتفاقية السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين.

---

[1] الصيّاد، فؤاد عبد المعطي: **المغول في التّاريخ**. ط1، دار النهضة العربية_ بيروت، 1980،/ 280-292.

[2] دغش: **مولاتي الروح**، ص14.

[3] دغش: **عاصفة على رماد الذّاكرة**، ص23

وهي بنظر الشاعر إشارة حصاد الشهداء، وانتهاء ظلم الدكتاتور الصهيوني الفاسد الذي جسّده الشاعر بشخصيّة نيرون*الذي حرق روما، وأكثر في الفساد، فكانت نهايته بأن مات مسمومًا، ونهاية لعذاب روما.

يعود الشاعر ليستحضر الماضي المؤلم مع الحاضر الأكثر مأساوية، ولكنّه يُعيد صياغة الماضي وفق رؤية معاصرة، وبلغة اللّامنطق، لأنّ الحدث لا منطقي، فيقول في قصيدته **(على شواطئ المستحيل)**:

هَلْ بِعتَ خَيْلَكَ، سَيفَكَ والرُّمحَ يَومَ سَقَطتَ عنِ السَّرجِ ذاتَ انكسارٍ مَريرٍ

وَسَلَّمتَ *ذات الرِّداءِ العَتيق إزابيلا* مَفاتيحَ أندَلُسِ الرّوحِ

بَعدَ انكِسارِ مرايا الحَقيقَةِ في آخِرِ الحُلُمِ/الشّوطِ، كانَ جَميلاً[1]

لقد أسقط الشاعر شخصيّة امرئ القيس الشاعر، على شخصيات ملوك الطوائف، وكان آخرهم عبد الله الأحمر الذي سلّم غرناطة إلى إزابيلا ملكة صقلية، وفي عهدها انتهت حروب الاستيلاء على مدن الأندلس، لتصبح اسبانيا اليوم تحت لوائها بعد أن سقطت المدن الأندلسيّة الواحدة تلو الأخرى، وكان آخرها تسليم غرناطة[2]، إنّ صورة تسليم الأندلس للكاثوليك تتشابه مع صورة تسليم فلسطين لليهود باسم السلام، ولا يختلف إلّا الأشخاص والمسميات الأخرى.

---

* نيرون خامس امبراطور للإمبراطوريّة الرّومانية، سيطر على السلطة بالمكر والقتل، عمّ الفساد في عهده، حيث كان منصرفًا عن شؤون البلاد إلى اللّهو والمجون، والوحشية، ومضاجعة المحارم، أحرق روما وهو يعزف على القيتارة، قتل نفسه بالسّم بعد أن عرف. يُنظر: كتاب **قصّة الحضارة**. ول وايرل ديورانت، الناشر: المنظمة العربية للتربية والفنون، دار الجيل، ص125.

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**. ص99

[2] يُنظر: السرجاني، راغب: **قصّة الأندلس من الفتح إلى السّقوط**. ط1، مؤسسة اقرأ للنّشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص688.

سجّل الشاعر نضال الشعب الفلسطيني في فلسطين التاريخيه المحتله عام 1948؛ فهو جذر مغروس في هذه الأرض، وبيّارةٌ من بيّاراته، ويخصّ بالذكر مدينة سخنين فيقول في قصيدته قلبي بيّارةُ ليمون:

يا وَطَني

قَلبي لَيْمونٌ مِنْ يافا

وَشِفاهي غَضَبٌ مِن سَخْنينْ

باقٍ يا وَطَني..

رَغْمَ الليْلِ وَرَغْمَ الجُرْحِ النّازِفِ[1]

يستحضر الشاعر سخنين، تلك البلد التي عاشت المعاناة نتيجة مصادرة خمسة آلاف دونم من أراضيها، أقامت مدينة كرمئيل على أراضيها، وقد شهدت سخنين مظاهرات عارمة في 30 آذار سقط على إثرها ثلاثة شهداء، ومنذ ذلك الحين سجّل الشهداء بدمهم يومًا تاريخيّا مجيدًا، وذكرى يحييها الشعب الفلسطيني كل سنة (يوم الأرض).

يقول سليمان دغش في قصيدته" على شواطىء المستحيل":

كَمْ خَدَعَتْكَ الرّياحُ الغَريبَةُ يا امرؤُ القيسِ يَومَ تَخلّى الأعارِبُ عَنكَ

وَفَرّوا نَعاماً يُخَبّئُ رأسَهُ في الرَّملِ خوفاً وَرُعباً[2]

يحضر التناص التاريخي بظلاله، فكما يقال التاريخ يعيد نفسه، إنه الغدر والخذلان، لم يجد امرؤ القيس من يحمل معه الثأر عندما قتل أبوه الملك، وهذا الشعب لم يجد نصيراً له، لقد هام

---

[1] دغش: ديوان **لا خروج عن الدائرة**"، ص39

[2] **ديوان تحت الطبع**، ص 116.

وضاع وفقد أرضه وكانت الضربة أقوى وأقسى، حينما تخلى عنه الجميع، وبهذا تضاعفت فصول المعاناة.

المطلب الرابع: التناص الأسطوري

للأسطورة سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، وهي إجمالًا" حكايـــة مقدســـة ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[1]

والأساطير في واقع أمرها ظواهر ثقافية في أي مجتمع من المجتمعات، "فهي نتاج الخيال البشري الخلاق، وهي ليست مجرد وهم، بل لها ارتباط بالواقع والحقيقة في الأغلب الأعم وتتبـــوأ المنزلة اللائقة لها "[2]

إنّ الظاهرة الأسطورية متأصلة في أعمال الشعراء المعاصرين، وتشكّل الأسطورة توجههم الفني بوصفها تراثًا إنسانيًا بالغ الأهمية في الشعر العربي المعاصر.

تشكل الأسطورة جزءًا من التجربة الشعوريّة للشاعر سليمان دغش، بل أصبح توجهًا فنيًّـــا في الصياغة الشعريّة؛ وذلك لارتباطها بالواقع المأساوي، فالشعب الفلسطيني الذي عـــاش مراحـــل العذاب، وما زال، وكأن رحلة العذاب الأبديّة حكم نهائي كما حكمت الآلهة علـــى ســـيزيف الـــذي أصبح أيقونة رمزيّة في الشعر المعاصر، يقول في قصيدته (من منفى إلى منفى):

النهاراتِ الجديدةِ من منافي الليلِ، تبدأُ رحلةً أخرى إلى المنفى

فمن منفى إلى منفى تمضي الحياةُ بنا هُنا

فكأنها صخرة سيزيفَ عقاب اللهِ في الدنيا

---

[1] أبو علي، نبيل: **الفرق بين الأسطورة والخرافة والتاريخ**. مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان،ع5، 1999، ص1.

[2] عجينة، محمد: **موسوعة أساطير العرب ودلالاتها**. ط1، دار الفارابي، تونس، 1994، ص9.

لآدم الذي اتّبَعَ الشَّرائِعَ والقُشورَ كما اشتهى الحِسِّيُ فيهِ

ونأى عن جوهرِ الحكمةِ والعقلِ الصَّفِيِّ فتاهَ في الدنيا السُّدى[1]

و(سيزيف أو سيسيفوس) اليونانية كان ملكاً، وقدً عوقب بأن لـُعـِن من الآلهـة، حيـث حكمت عليه أن يدفع حجراً لأعلى الجبل فقط ليراه يتدحرج إلى الوادي، فيعود لدفعه أعلى الجبـل تارة أخرى، ويظل يفعل ذلك إلى الأبد.

وقد كان أحد أكثر الشخصيات مكراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثانتوس وتكبيله، مما أغضب كبير الآلهة (زيوس)، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسـفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى إصعادها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، ويمثّل سيزيف رمزًا للعذاب المستمر، والمأساة التي لا تنتهي، وهي تحـاكي العـذاب الفلسطيني اللامتناهي[2]. والمقصود هنا الإشارة إلى حقيقة أن المعاناة التي حملها الفلسطيني علـى كاهله، لا تمنع وجود إرادة فولاذية لا تعرف اليأس.

يقيم الشاعر علاقة تبادلية بين الماضي والحاضر هادفاً إلى تأكيد المعاناة المثقلة بالقسـوة والتمدد، فسيزيف حكم عليه برفع صخرة إلى قمة صخور، وظلت الكرة تتكرر، وهذا ترميز إلـى العذاب المؤبد الذي لا ينتهي، ومثل هذا حدث مع هذا الشعب في منافي العذاب التي لا تنتهي، ولهذا يصرخ الشاعر معلناً أن الأوان قد انتهى لإنهاء هذا العذاب.

وحين يتحدّث الشاعر عن معاناة الشعب الفلسطيني، وتهجيره، وتشريد مـن تبقـى علـى الأرض، وحين يصبح التشبّث بالأرض مغامرة على الرغنممن كل محاولات الإذلال، فإنّ الشاعر

---

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**. ص14.

[2] يُنظر: كامو، البير: **أسطورة سيزيف**. ترجمة: أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيرون، 1983، ص 138.

يستحضر شخصيّة السندباد، الذي يشكّل علامة سيميائيّة*، لتعبّر عن الشخصيّة البطوليّة التي عاشت المغامرات بكلّ تفاصيلها، فلا يكاد ينتهي من رحلة إلّا ويخوض غمار رحلةٍ أخرى، تلك هي الشخصيّة التي عرفها كبار الأدباء، والرّحّالة، والنّاس عامّة، لأنه أصبح أسطورة شعبية تتحدى كل الصّعاب، وهو الفلسطيني الذي يصارع البقاء على أرضه، يقول شاعرنا في (وداع المرافئ):

لماذا يُسافرُ فينا الغَمامُ

وَحينَ تُطلُّ عَلَيْنا البلادُ

ويَهدأُ في دَمِنا السِّنْدِبادُ

يُحَلِّقُ فينا...وَيَنأَى الغَمامُ

وَيأْبى السُّقوطْ...![1]

يجسّد الشاعر ديمومة الإرادة والتّحدي مرّة أخرى؛ ليرمز إلى المقاوم الفلسطيني الذي أصبح أسطورة العصر، هو كالسندباد، لا تعرفه إلّا من الجرح والمقاومة والاستشهاد، فالجرح بوصلة تكشف عن موقف البطل الأسطوري الذي يحلم بالحرية، والجرح الفلسطينيّ ليس كأي جرح، هذا الجرح الأحمر سيتحول يومًا فجرًا أبيض كما الياسمين الدّمشقي، يقول شاعرنا في (رؤيا الياسمين):

فطالَ طالَ الانتظارُ على رصيفِ الجُرحِ

إنَّ الجُرحَ بوصلةُ تدلُّ السّندباد

---

* السيميائية: التأصيل اللغوي لكلمة سيمياء، السومة، والسيماء، والسيمياء: العلامة. وهي الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء كانت لغوية أم أيقونية أم حركية، وبالتالي فإنها تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. ينظر: حمداوي، جميل: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص4.

[1] دغش: **ديوان عاصفة على رماد الذّاكرة.** ص30

إلى شواطئ ياسمين الروحِ حولكِ

ها هوَ البحّارُ يرمي روحَهُ في الرّيح[1]

وعلى الرّغم من اتّساع مساحة الأمل في العودة عند الشاعر، إلّا أنّ المؤشّر النّفسي للأمـــل يهبط وفق المؤثّرات التي تحيط بالواقع الفلسطيني المؤلم، فكأن الأمل على بعد أندلسين، وأدنى من القدس، فيقول:

كنّا نظنُّ السّماءَ مجال العصافيرِ

في حضرةِ اللهِ

مفتوحةِ الشُرُفاتِ على الأزرق السّرمديّ السّماوي

والبحرُ بوّابةُ السّندباد إلى كرنفالِ النّهار البهيّ[2]

وللشاعر تقنياته الأسلوبية، يتلاعب بتشكيلاته الاستعارية كيفما شاء ليجسّد الشاعر حبيبتـــه الأرض بصورة امرأة سانا، المرأة التي تتأمل البحر، تصغي لموسيقاه لتشكّل ســـيمفونية الـــرّوح، ولعلّ البحر يكون مفتوحًا لتتحقّق أحلام السّندباد، فتطأُ قدماه على شواطئه. يقول في قصيدة (سانا):

تصغي لموسيقى يوزّعها على قيثارهِ الأزليِّ

يا للبحرِ كيف يرتِّبُ النَّغماتِ صافيةً على نوتاتِ سلَّمِ موجهِ

ليُتمَّ سيمفونيَّةِ الرُّوحِ الخفيَّةِ في مرايا الكونِ، إنَّ البحرَ فاتحةُ الرُّؤى

وختامُ حلمِ السِّندبادِ على شواطئَ لم تطأْ من قبلهِ قدمٌ عليها

---

[1] دغش: **سفر النرجس**، ص62

[2] المصدر السابق، ص22

كانَ منهمكاً بها، حوريَّة عذراءَ تبحثُ في الشَّواطئِ[1]

يوظّف الشاعر البحر توظيفًا إبداعيًّا أسطوريّا، فيطلب من حبيبته أن تمرّ حافيةً وعاريـــةً، ليثير موج البحر، ويستمد حبّه من أفروديت آلهة الحب، يقول في قصيدته على (وشك القصيدة):

فمرّي فوقَ رملِ الروحِ حافيةً وعاريَةً

ليعلو المَوجُ في بَحرَينِ

بحرٌ لازَوَردِيَّ الرؤى يَرمي لأَفروديتَ رَغوتَهُ بلا خَجَلٍ

وَبَحرٌ للمَجازِ المُخمَلِيِّ، رَمت خواتِمَها ولؤلؤَها القَصيدَةُ فيهِ

وانسَحَبتْ لغُربَتِه[2]

هكذا وظف الشاعر بتقنيته عالية الأسطورة؛ ليعبّر عن التحمّل وعدم اليأس، وقدّرته علـــى التمرّد والتحدّي، فيزداد هذا الحب، ويصبح الالتحام بالحب بين الأرض الحبيبة والإنسان أكبر.

يقول سليمان دغش في قصيدته "على شواطىء المستحيل"

كَيفَ تُؤتَمَنُ الرّيحُ يا سِندبادُ، تَرَيَّثْ قليلاً إذا أخَذَتكَ على جانِحَيها

بعيداً بَعيداً فللرّيحِ أجنِحَةٌ من سَرابٍ تَسُفُّ الرِّمالَ وَتمضي سدى

أنا سَيِّدُ الرّيحِ كُنتُ وكانَ حِصانِيَ العَرَبِيُّ يُذِلُّ العَواصِفَ [3]

يتجلى التناص الاسطوري في ربط ما يعانيه الفلسطيني من ترحاله الذي لا ينتهي، فالسندباد في رحلته واجه المخاطر وضروب المعاناة، وكان الغدر محاصراً له باستمرار، وهذا ما حدث مع

---

[1] دغش: **مولاتي الروح**. ص19

[2] دغش: ديوان **تحت الطبع**، ص17.

[3] المصدر السابق: ص115.

الشعب في تغريبه، لم يجد نصيراً أو معيناً، بل كان التربص والغدر والإيقاع نسيج عنكبوت توضع له باستمرار.

ولكن الأمل باق فالحصان العربي سيعود والعزة والانتصار من سمات العربي، فإن كان الحاضر مظلماً فحتما سيعود النصر.

يقول الشاعر في قصيدته" على بعدِ اصبَعَتينِ وأدنى من القدس":

رأيتُ نفسي ملءَ نرجسها

اتكأتُ على ضفائر شهرزادَ لعلَّ تكتَملُ الحكايةُ

مثلما تهوى الأميرةُ[1]

شكل حضور شهرزاد في الشعر مادة غزيرة ، فهي رمز للخلاص والحرية، والشاعر هنا يقيم علاقة بين الحاضر والماضي الأسطوري، إنه تمرد على الواقع ورفض له، فلا بد من خيارين أن يتحققا إما النصر، أو الشهادة، فهو يشتهي حكاية شهرزاد، يشتهي الانتصار على الواقع المظلم، والطويل، وهنا يرى الشاعر السوداوية الكامنة في اللحظة التي يعيشها، ويرى الخلاص صعباً بسبب انحسار الواقع.

[1] ديوان سفر النرجسن ص21.

الفصل الرابع

المبحث الأول: البنية الايقاعية

المطلب الاول: الموسيقى الخارجية

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية

المبحث الأول

البنية الإيقاعية

للألفاظ في اللغة العربية قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية، والشعر من أرقى مظاهر الاستعمال اللغوي؛ لما يتحقق فيه من تشكيلات إيقاعية لا تتحقق في غيره من أنواع الكلام،"إذ إن الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفاً لرسالة شعره".[1] فلغة الشعر تختلف عن لغة الفنون الأدبية الأخرى، ولعلنا لا نجانب الصواب حين نقول أن المبدع يحمّل الألفاظ والمفردات: معانيه ومشاعره، وينظمها في تراكيب مؤثرة.

وفي لغة الشعر تشكل الموسيقى البوتقة التي يذيب فيها الشاعر كلّ مشاعره التي حملتها ألفاظه، ليتشكل إبداعه ضمن نسق يتسم بالإيقاع والتأثير في المتلقي.

والإيقاع لغة: "مأخوذ من الجذر (وقع) والوقعُ: وقع على الشيء، ووقع المطر على الأرض، ولا يقال سقط، والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[2]، وأول ناقد استعمل مصطلح إيقاع "ابن طباطبا" في "عيار الشعر" عندما قال: " وللشعر الموزون إيقاع يَطرَبُ الفهم لصوابه"[3] أي أن له علاقة وطيدة مع الصوت واللحن والغناء بعد تنظيمه.

والإيقاع اصطلاحاً: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات

---

[1] أبو زيد، علي إبراهيم: **الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي**، دار المعارف_ مصر، 1983، ص373.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة وقع.

[3] ابن طباطبا: **عيار الشعر**. مرجع سابق، ص53.

القصيدة، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا "فاعلاتن" في بحـــر الرمـــل تمثل وحدة النغمة في البيت_اي توالي متحرك، فساكن، ثم متحركين، فساكن، ثم متحرك، فساكن_ لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد"[1]

أما في عالم الأدب والفن فقد عرّفه كمال أبو ديب بأنه" شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة "[2].

ارتبط الإيقاع لغةً بالموسيقى، فهو يُقيمُ الألحان ويبنيها للغناء، وموسيقى الشعر ليست مجرد تفعيلات وبحورًا شعرية تتحول إلى قالب من النظام العروضي، فالإيقاع الموسيقي جزء من إيقاع الحياة، لما يشكله من بنية جمالية متكاملة، وما يحدثه في نفس المتلقي من الشعور بالمتعة والغبطة.

تميَّز الشعر عن غيره من الفنون الأدبية بموسيقاه التي تقتضي تعالق ألفاظه بوحدات ترنيميّة ذات إيقاع ينسجم وحالة المبدع الشعورية الوجدانية من جهة، وما يعتمل في ذهنه من أفكار من جهة أخرى، ذلك " أن أي خلل في الموازنة الحرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي بالضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها".[3]

وتقتضي دراسة الأسلوبية الإيقاعية دراسة الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية بقدرتها على توليدات إيقاعية أكثر شمولًا وأكثر كثافة في الدلالة،" فثمة فـــرق كبير، وكبير جدًا بين الإيقاع الخارجي المستورد من خارج أنا الشاعرة والإيقاع الداخلي الحاد، فإن

---

[1] **فاخوري، محمود: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعيـــة_ ســـوريا، 1996، ص166_ 167.**

[2] أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي**. ط1، دار العلم للملايين، بيروت،1979، ص10.

[3] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساســية الانبثاقــة الشــعرية الأولى، جيل الرواد والستينات**، من منشورات اتحاد الكتاب العربية، دمشق، 2001، ص8.

كان الإيقاع الخارجي يتولد من توارد الكلمات ضمن مسار عروض ناقص فإن الإيقـــاع الـــداخلي يتولد من تماس الكلمات فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال بريق شعري كثيف"[1].

ومما لا شك فيه أن التجربة الشعرية الجديدة التي عاشها الشاعر، فرضت مفهومًـــا آخـــر للإيقاع، وأعطت دورًا آخر للتفعيلة في السّطر الشعري، فهي تتردد وفقًا للتشكيلات الدّلالية والنفسية والإبداعية لدى الشاعر، وعن طريق التدفق الشعوري، واتصاله بالثقافـــات المحيطـــة، بالإضـــافة لموهبة الشاعر.

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية

تختلف لغة الشعر عن لغة الفنون الأدبية الأخرى، ولعلّنا لا نجانب الصواب حين نقول إن المبدع يحمّل الألفاظ والمفردات معانيه ومشاعره، وينظمها في تراكيب مؤثرة، وقولنا هذا قاعـــدة تشترك فيها فنون اللغة كلها.

تشكل لغة الشعر الموسيقى البوتقة التي يذيب فيها الشاعر كتلة مشاعره التي حملتها ألفاظه المختارة، ليتشكل إبداعه ضمن نسق يتسم بالإيقاع والتأثير في المتلقي، تأثير لا يحدثه أي نوع أدبي آخر؛ فالمتلقي يتعاطى مع النص الشعري بحسّه المرهف، أكثر من الفهم والفكر، بل لعلنا نطـــرب لشعر قد لا نفقه معناه، ولو كان ثمة سبب لهذا، لاكتفينا بالقول: كفى بالموسيقى سببا لهذا الطرب.

الإيقاع متصل بالمعاني والألفاظ وهي لا تدرك بمنعزل عنه، والجماليات مرتبطة بـــه، إن الإيقاع هو الروح التى تسرى فى القصيدة، وتعتمد على النشـــاط النفسى للشاعر. وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة، والإيقاع يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة في

[1] مقالح، عبد العزيز: **أزمة القصيدة العربية**. ط1، دار الكلمة_ صنعاء، 1982، ص75.

الشعر، إنه النجاة من آفة الخطابه، وتكثيف لسريان طيار يثير نفس المتلقي وأعماقه في هدوء ورفق ولين[1]

تعرف الموسيقى الخارجية بأنها:" الإيقاع الناجم عن البحر العروضي، والرّوي وهو الحرف الذي يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة العمودية:"[2]

وهذا الإيقاع يصدر من الشكل الخارجي للقصيدة الشعرية الذي يحكمه الوزن والقافية، وهي خاصية تمنح الكلمات جرسًا خاصًا ينجذب إليه المتلقي .

وللتعرف على أهميتهما لا بد من عرض كل عنصر على حدة، وبيان دوره الفاعل في القصيدة الشعرية:

المسألة الأولى: الوزن

يمثل الوزن خاصية أساسيّة من خصائص البناء الشعري، وركيزة أساسية في العلاقات التركيبية في بناء الشعر، وتشكيل إيقاعاته، تصفه نازك الملائكة بقولها "الوزن كالسحر يسري في مقاطع العبارات، ويكهربها بتيار خفي من الموسيقى، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب، وإنما يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة،"[3]وهو يعطي ألفاظ الشعر الإيقاعات الموسيقية التي بدورها تعمل على الإيحاء والتأثير في المتلقي" إن في الوزن شيئًا أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها، وهو نغم المعنى الذي كان صداه الوزن."[4]

---

[1] ينظر: زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبين_ دار الاندلسن بيروت، ط2، 1980، ص89.

[2] المصري، محمد عبد الغني وزميله: **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**. ط1، مؤسسة الوراق للنشر، عمان 2005، ص54.

[3] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص11.

[4] الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م، ص18.

جاء التحول في نظام بناء قصيدة التفعيله مراعيًا لرغبات كثير من الشعراء، فليس شعر التفعيلة مجرد تحول وتغير في أنماط بناء القصيدة التقليدية، وإنما هو وسيلة جذابة وفعالة في استيعاب معالم كثيرة ممّا كان الشعر العمودي قادرًا على استيعابها، فقد أتاح شعر التفعيلة بما يحتويه من تغيرات موسيقية الفرصة واسعة أمام الشعراء؛ ليبثوا فيه الأفكار والمشاعر، وإمكانية التعبير عن التغيرات الحياتية المستجدة، وضاعف القدرة على تصوير الدفقات العاطفية لدى الشعراء من خلال تخلصهم من رتابة القوافي وتشكيلات الوزن في الشعر العمودي.

تلقف الشعراء الفلسطينيون شعر التفعيلة ووجدوا فيه ضالتهم المنشودة حتى أصبح شعر المقاومة مرتكزا بنسبة كبيرة على شعر التفعيلة، والشاعر سليمان دغش أحد الشعراء الفلسطينيين الذين استجابوا لهذا التغير في شكل القصيدة، والتحرر من القيود المُحَدِدَة لعدد التفعيلات؛ لذلك كانت الغلبة والهيمنة في دواوينه الشعرية لشعر التفعيلة على القصائد العمودية. وإذا كانت القصيدة لشعر التفعيلة قد هيمنت على معظم نتاجه الشعري، نجد القصيدة عمومًا اتخذت أشكالًا مختلفة لديه، وبهذا نجد في قصائد سليمان دغش أنماطًا تتفق مع التقسيمات التي حددها عز الدين إسماعيل في " ثلاث مراحل أساسية: المرحلة الأولى هي مرحلة "البيت" الشعري ذي الشّطرين المتوازيين عروضيًا... والمرحلة الثانية هي المرحلة التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي "التفعيلة"... وهذه المرحلة هي مرحلة "السطر الشعري"، أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة، ويمكن تسميتها بمرحلة " الجملة الشعرية".[1]

[1] اسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. دار الفكر العربي، مصر، ط3، ص79.

1. مرحلة القصيدة التقليدية (العمودية)

القصيدة العموديّة هي التي التزم فيها الشاعر القالب القديم للبيت بشطريه المتساويين والمتوازيين عروضيًا في عدد التفعيلات، وهو ثابت على طول القصيدة، وكذلك التزم الشاعر بوحدة القافية ووحدة الروي، وقد أدت هذه المساواة إلى وحدة موسيقية متكررة ترتاح لها الأذن وتُسرُّ بها النفوس ولكنها لا تخلو من الرتابة من حيث ثبات القافية والثبات النسبي لإيقاع التفاعيل، وقد ظهرت القصيدة العمودية عند الشاعر سليمان دغش بخصائصها المعروفة، والملاحظ أن هذا النوع من القصائد ارتبط ببدايات الشاعر.

ولكي نتبين خصائص القصيدة العمودية، ومدى تحقق القاعدة العروضية المعيارية في شعره. ننظر في هذا النموذج الشعري وهو قصيدة "عاشق الأرض" من ديوانه الأول.

يَطيبُ الجُرْحُ إنْ كانَتْ جِراحي ... فِداءَ الحَقِّ وَالوَطَنِ المُباح
وَتَرْخَصُ في سَبيلِهما حَياتي ... وَتَشْمخُ رايَتي في كُلِّ ساح
أُحِبُّ المَوْتَ فَوْقَ ثَرى بِلادي ... أُحِبُّ المَوْتَ في وَهَجِ الكِفاح
وَمَهْما حاوَلوا قَهْري سَأَمضي ... بِرَغْمِ الجُرْحِ نَسْرِيَّ الجَناح
سَلوا الرّومانَ هَلْ سَكَنوا بِأَرْضي ... وَهَلْ رَشَفوا بِها عبَقَ الأَقاحي
ظَلَّ الأَرْضُ بُسْتاناً لِقَلبي ... وَمِقْبَرَةُ الغُزاةِ عَلى بِطاحي[1]

يتجلى في هذا الأنموذج خصائص القصيدة التقليدية بكل جزئياتها، فالقصيدة تقوم على نظام الشّطرين، وهي من "البحر الوافر"، وقد التزم الشاعر البحر من أول القصيدة إلى نهايتها، وراعى في ذلك النظام المعياري المعروف، حيث جاء البيت الأول مُصَرَّعًا، عروضه وضربه متحدة القافية

[1] **ديوان هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص55.

والوزن أيضًا، وقد جاءت القصيدة (14) بيتًا على قافية واحدة، وروي واحد (ياء المد في صوت الكسرة) في آخره، الأمر الذي أعطى القصيدة نغمة موسيقية عالية لكنها ذات طابع تقليدي.

ومن الخصائص البارزة أيضًا التي تكشف عن اعتماد الشاعر على النمط التقليدي، تلك الوقفة الثلاثية التي يتضافر فيها الجانب الدلالي، والنظمي، والعروضي على إحداثها؛ ممّا يسمح للبيت بأن يكون مستقلًا استقلالًا تامًّا عن غيره من الأبيات، وبذلك يمكن الوقوف عند كل بيت عروضيًا، فعلى المستوى الإيقاعي ينتهي كل بيت بوقفة عروضية، وتتطابق الوقفة العروضية مع الوقفة الدلالية في البيت، حيث يؤدي كل بيت معنى مستقلًا وكاملًا، لا يربطه بغيره سوى وحدة الشعور، وهي وحدة تمتع بها النص الشعري القديم، إذ يستقل كل بيت عما يليه استقلالًا نحويًّا وتركيبيًّا، فجملة الشرط التي ينتهي بها البيت الأول، لا ترتبط ببداية البيت الثاني، الذي يمثل جملة استئنافية جديدة، ونهاية البيت الثاني (ساحِ) لا صلة لها بصدر البيت الثالث، الذي يتكون من جملة نحوية مستوفية لعناصرها الأساسية... وهكذا في مجمل الأبيات الأخرى.

إن هذه الوقفة الصارمة بوحداتها الثلاث، حققت إيقاعا عروضيا ترتاح له الأسماع، وكان من النتائج المباشرة لتحقق الوقفة الثلاثية في الأبيات أنها لعبت دورًا واضحًا في تحقيق التماثل النظمي للأبيات، وفرضت عليها نوعا من الثبات والسكونيّة، وهو ثبات يحقق استقلالية البيت ووحدته. وقد ساعد في ذلك أسلوب الاستفهام حيث ظهر هذا الأسلوب بما فيه من تقريرية واضحة على جو القصيدة، الأمر الذي أظهر حالة الفلسطيني الذي يعيش بين صمود وتحد وثبات على هذه الأرض.

2. مرحلة السطر الشعري

خرج سليمان دغش عن النظام العروضي المألوف، والمعايير الإيقاعية التقليدية الصارمة لوحدة البيت بشطريه المتوازيين المتساويين عروضيًّا، فعمل على التخلص من القيود المكبلة لحريته في استيعاب كل الدّفقات الشعورية، وما تحويه من دلالات وإيقاعات، ليخلص قصيدته من القيود التي كبلتها في المرحلة الأولى، فقدم نسقًا إيقاعيًا مغايرًا في مكوناته للنمط التقليدي السابق، وقد جاءت محاولاته تصب في إيجاد صيغ إيقاعية، وعروضية تستوعب الكم الكبير من المشاعر النفسية المتدفقة، التي تعد ثورة تركيبية إيقاعية.

إن مسايرة الشاعر لحركة الشعر الجديدة في مراحلها الأولى، يخرج عن نسق الشطرين، فقد يأتي السطر من تفعيلة أو جزءٍ من تفعيلة أو أكثر من ذلك، والذي يتحكم بطول السطر وقصره هو الحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند فعل الكتابة، وكذلك أعاد شعر التفعيلة النظر في القافية، فلم تعد لازمة كما في نهاية البيت في الشعر العمودي، بل أصبحت عنصرًا عفويًّا متحركًا. ولتوضيح ذلك نتأمل هذا المقطع من قصيدة (مدخل):

لمـــــاذا اختَـــــرْتَ أَنْ تَمضـــــي مفـــــــــاعلْتُن مفـــــــــاعلْتُن
إلـــــى أُفُـــــق ضَـــــبابيٍّ مفـــــــــاعَلَتُن مفـــــــــاعلْتن
كَعاصِـــــــــــــــــــــفَةٍ مفـــــــــــــــــــــاعَلَتُن
مـــــــــنَ الـــــــــوَمْضِ..؟ مفـــــــــــــــــــــاعَلْتُن
لمـــاذا اختَـــرتَ أَن تَـــتَقَمَّصَ الإعْصـــارَ مفـــــاعلْتُن مفـــــاعَلَتن مفـــــاعلْتن
أَوْ تَتَـــــــــزَوَّجَ الفِضّـــــــــي..؟ مفـــــــــاعَلَتن مفـــــــــاعلْتن
عَلـــــــــى أَرْضـــــــــي...![1] مفـــــــــــــــــــــاعلْتن

[1] دغش: **ديوان على غيمتين**، مصدر سابق، ص3.

ينتسب المقطع عروضيًا إلى (مجزوء الوافر) الذي تمثله الوحـــدة الإيقاعيـــة (مُفَـــاْعَلَتُنْ) مكررة في انتظام دون الالتزام بالتوزيع العددي المتكافئ للوحدات الإيقاعية، فتوزيع الوحدات جاء متراوحًا بين وحدة واحدة، أو اثنتين، أو ثلاث، وبذلك تخرج القصيدة عن النظام التقليدي العروضي الذي يتطلب المساواة في عدد التفعيلات بين الأسطر، فلم يعد شكل القصيدة يخضع لنظـــام بحـــور الشعر عند الخليل بن أحمد، وإنما يخضع للدّفقة الشعورية والانفعالية وخصوصية التجربة الشعرية، وبذلك استبعد الشاعر خاصية التوقع والتصور المسبق لشكل القصيدة وهيئتها؛ مما "يســـاعد علـــى خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما أن البنية الموسيقية لكـــل ســـطر، وإن كـــان لهـــا استقلالها الخاص قد صارت جزءًا من تنويع موسيقي يشمل القصيدة كلها "[1].

إن ما يلفت الانتباه أن الشاعر على الرغم من خروجه على الإطار الوزني التقليدي ظـــل الشاعر محتفظا ببعض القيم والخصائص الفنية والجمالية للقصيدة التقليدية، ولكنه في هذه القصيدة نوَّع في القافية دون الالتزام فيها بنسق ثابت، أي أنه لم يلتزم بمبدأ القافية الواحدة، وفي الوقت ذاته لم يستغنِ عنها، ولكنه استغنى عن حرف الروي المتكرر في نهاية الســـطور، فاســـتخدم القافيـــة المتكررة في عدد من الأسطر بشكل متناوب أو متوال، ولعل الشاعر في هذه المرحلة لم يكن يملك الجرأة الكافية لتجاوز كل القيم التقليدية، والمزج بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة.

وإذا كان الشاعر في المرحلة الأولى يحرص على تحقيق الوقفة الثلاثيـــة إيقاعًـــا ونظمًـــا ودلاليًا، فإنه في هذه المرحلة يحاول تجاوز صفة التوحد بين تلك الوقفات، لترسيخ الوحدة العضوية للنص الشعري.

[1] اسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص 104.

يخاطب الشاعر في هذه القصيدة كلّ فلسطيني مُلتزم ومُناضل وصامد في معتركِ الكفاح، فالقصيدة من شعر التفعيلة جاءت على تفعيلة واحدة متكررة من بداية القصيدة إلى نهايتها، فتفعيلة بحر الوافر تنتج بطبيعتها نغمة إيقاعية قوية وسريعة. ولعل أسلوب الشاعر يميل إلى الطابع الخطابي، ويتضح ذلك حين وظف في المقطوعة أداة الاستفهام التقريريّة (لماذا) ثلاث مرات؛ لإقناع المخاطب بأحقية الفلسطيني في المطالبة بحريته، ولعلنا نلمح هذه المعاني الناصعة من خلال الدّفقات الإنكارية التعجبية المحمولة في مضامين الاستفهام المتكرر في النص الشعري وكأننا أمام مشهد تمثيلي حواري بين صاحب الحق ومنكره، فقدم دغش السؤال والجواب في آن واحد، مع حرصه على إشاعة أجواء التأمل والحيرة في النص من خلال استدعاء الألفاظ المكثفة الدالة على ذلك.

3. مرحلة الجملة الشعرية

تُعدّ الجملة الشعرية أكثر المراحل ذيوعًا واستعمالًا، بحيث يوزع فيها الشاعر صور التفعيلات توزيعًا خاصًا، مشكلًا إياها إلى وحدات إيقاعية متباينة الحدود والاتساع، وهذا الشكل الجديد من الشعر لا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفعيلات، بل يزيد منه وينقص بحسب ما يحتاج إليه في كل فقرة من معنى، وكل موجة من موجات عاطفته إليها.

وهي أكبر من السطر الشعري وأكثر اتساعًا على الرغم من أنها تأخذ كل خصائصه، وإذا كان السطر الشعري في أقصى حالاته تمتد فيه البنية الموسيقية، لتصل إلى أكبر عدد من التفعيلات سبع أو ثماني تفعيلات، ويأخذ من حيز القصيدة المكاني سطرًا واحدًا، " فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر... ولكنّها تظل_مع هذه الاعتبارات_ بنية موسيقية مكتفية

بذاتها، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة"[1]، ومن الممكن أن نجد مبررًا لوجود الجملة الشعرية حيث إنها جاءت " لتحل محل السطر الشعري غير القادر على استيعاب الدّفقات الشعورية والانفعالية؛ مما يؤدي إلى البتر؛ وذلك استجابة للبنية الإيقاعية، وإلى تحطيم المعقل الأخير الذي يقف في وجه التدفق الشعوري، وهو الوقفة الإيقاعية، وإعطاء الحرية كاملة للموجة الانفعالية، لتمتد بالصياغة التعبيرية إلى حيث تنتهي، فتؤلف بذلك جملة شعرية متلاحمة الأجزاء دلاليًا ونظميًا وإيقاعيًا"[2].

ولكي نتعرف على خصائص الجملة الشعرية نعرض هذا النموذج الشعري **القصيدة الرافضة:**

يا وَطَني

عَلَّمَني جُرْحُكَ أَنْ لا أَبقى

حُلواً كالشَّهْدِ

لِئَلاَّ يَمْتَصَّ دِمائي النَّحلْ

عَلَّمَني حُزْنِي

أَنْ أَقْلَعَ شَوْكي بِيَدَيَّ

وَأَنِّي حينَ أَخورُ بِحِمْلي

لا أَحَدَ.. يُشاركني الحِملْ[3]

---

[1] اسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، 108_109.

[2] ابو حميدة: **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، مرجع سابق، 339.

[3] **ديوان هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص17_18.

تُشكل الأسطر جملتين شعريتين كبريين، تقع الأولى في أربعة أسطر، والثانية في أربعة أسطر، وكل سطر يتصل بما بعده إيقاعيًا ودلاليًا ونظميًّا، بحيث لا يمكننا التوقف إلا عند انتهاء الجملة الشعرية؛ مما يفرض تواصل النفس الشعري، بمعنى أن الجملة الشّعرية لا يمثل بنية إيقاعية مستقلة بذاتها، وإننا لا نستطيع التوقف على مفردة (وطني)، لأن الوقفة العروضية التي تسمح بذلك غير متوفرة، حيث تشتمل الكلمة على سطر واحد مكوّن من تفعيلة واحدة (مستفعلن --ب-)، وهي من التفعيلات الثانوية لبحر الرّجز، وكذلك لا يمكننا الوقوف عند(أبقى)؛ لأن المعنى يظل معلقاً بما سيأتي أي أنه غير مكتمل، وأيضًا أن الوقفة العروضية غير متحققة، وكذلك الأمر عند(حُلواً كالشَّهْدِ ---/--) لا نستطيع التوقف عند نهايتها؛ لأن جزء من تفعيلتها مرتبط مع السطر الرابع(لِئَلاَّ ب-/)، وهكذا ليس هناك تطابق بين الوقفات ونهاية السّطر الشعري، ولا يتم التوقف إلا عند مفردة (الحمل) التي تمثل نهاية الجملة الشّعرية، ومعها يكتمل المعنى والإيقاع. وأما على مستوى الوقفة الدلالية والنظمية، فإن الأسطر تعوزها تلك الوقفة، فنلاحظ أن السطر لا يكتمل إلّا بالسطر الذي يليه. وهذا يُسمى تدويراً في شعر التفعيلة،

يقول في قصيدة: وَيكادُ قَلبي

وَيكادُ قَلبي

أَنْ يَطيرَ عَلى جَناحِ فَراشةٍ

عَشِقَتْ تَسلُّلَها عَلى شبَقِ الضُّحى

ليُضاجِعَ النَّخلَ المُصابَ بِشَهْقةِ الرّيحِ الشَّجيِّ

وَباشْتِعالِ العَنْدَليبْ...!! [1]

فالقصيدة على بحر الكامل، والسّطر الأول (ويكاد قلبي) يتكوّن من تفعيلة (متفاعلن ب ب_ ب _ _) وجزء من التفعيلة اللّاحقة، وتكتمل التفعيلة في السّطر الثاني أَنْ يَطيرَ عَلى جَناحِ فَراشةٍ.

ويقول في قصيدة: مقدّمة لانعتاق الجسد

هِيَ النّارُ

تُشعِلُ شَمْعَ الدُّموعِ أمِ النّورُ

يَبعَثُ في جَسَدِ الشَّمعِ

روحَ الأَحَدْ..؟! [2]

جاءت القصيدة على بحر المتقارب، حيث بدأها الشاعر بجملة هي النّار والتي تتكون من تفعيلة (فعولن ب– – /ب)، وجزء من التفعيلة اللّاحقة (– ب/ ب –– / ب–ب/ب_–/ب) وكذلك السطر الثاني، وهكذا؛ ليكتمل التدّفق الشعوري في السطر الثاني، وهكذا يكمل الشاعر التدوير في السّطر الثاني؛ ليكتمل الإيقاع، والمعنى الدّلالي.

ويوظف الشاعر التدوير ليتلاءم مع التدفّق الشعوري، فيقول في قصيدته: **مقدّمة لانعتاق الجسد**

هِيَ الرّيحُ

تعْبَثُ بينَ الضُّلوعِ

---

[1] دغش: **ديوان على غيمتين**، مصدر سابق، ص4.

[2] دغش: **ديوان آخر الماء**، مصدر سابق، ص3.

أَمِ الرّوحُ تَزهَقُ فِيَّ الجَسَدْ..![1]

فالقصيدة على بحر المتقارب، والذي يتكون من تفعيلة واحدة (فعولن ب _ _)، وجملة هي الريح جاءت بتفعيلة (فعولن ب --/ ب) وجزء التفعيلة لتكتمل في السّطر الثاني (- ب/ ب -- /ب--)، فجملة هي الرّيح دفقة شعورية تستحق أن يتوقّف الشاعر عندها، ثمّ يكمل في السّطر الثاني، ليوضّح دلالة أثر الرّيح.

المسألة الثانية: القافية

تعد القافية الظاهرة الثانية فى موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي بعد الوزن الشعري، " إذ إن الشعر يقوم بعد البنية من أربعة أشياء في اللفظ والوزن والمعنى والقافيه"[2] و في موضع آخر "القافيه شريكة الوزن بالاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراّ حتى يكون وزن وقافية".[3] القافية لغة: " قَفا يَقفو قَفُوا وقُفُوا، واقْتَفاه وتَقَفَّاه : تَبِعه، واقْتَفى وتقفَّاه: اتَّبعَه، وقَفَّيْتُ على أثرِهِ بفلان، أي؛ أتبعته إياه."[4]

أما اصطلاحًا: القافية من أكثر المصطلحات الشعرية التي تعرضت للنقد والتحليل والتقنين، وكان للعلماء آراء مختلفة في تحديد تعريف لهذا المصطلح، حيث اختلفوا في تحديد كمية الأصوات المتكررة، فمنهم من يرى انه مقطع صوتي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة، قوامه ساكنان يسبقهما متحرك من آخر البيت، وتأخذ الأشكال التالية من الناحية الصوتية باعتبار وجود اصوات متحركة بين ساكنيها وعدمه.[5]

---

[1] دغش: **المصدر السابق**، ص2.

[2] القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963، ص119.

[3] المصدر السابق، ص151.

[4] **لسان العرب**: مادة (ق. ف. و)

[5] محمد، بنيس: **الشعر العربي المعاصر**، ص113.

وعلى امتداد تطور تاريخ القصيدة العربية لم تفقد القافية أهميتها، لأنها عنصر رئيسي مهم في القصيدة، ونظراً لأهميتها هذه توقف العروضيون طويلاً عند حدها وتحديد حروفها وحركاتها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمه في البيت الشعري ومنهم من جعلها مساوية للروي، أي آخر حرف صحيح غير المعتل في البيت، ويعرفها الخليل بن أحمد أنه "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول "[1]

ويرى قدامة أن للقافيه وظيفة دلالية وليس فقط وظيفه إيقاعية، " تعد ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت"؛[2] وهذا يعني أن لدراسة القافية أهمية في جودة الشعر وضبط تأليفة وضبط معناه وتحديده.

كشفت في الدراسات الحديثة عن تداعيات ودلالات معنوية ونفسية عند الشاعر، وأهمية موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة المعنى." تعتبر القافية إذن عنصراً ضرورياً في إيقاع الشعر العربي، وركنا مهما في موسيقية الشعر الحر نظراً لما تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء"[3] لكن يتفق معظم النقاد المحدثين على أن الشعر الحديث لا يلتزم بالقافية بمفهومها التقليدي المعروف ولا تتكرر فيه بنظامها الرتيب، فعز الدين إسماعيل يرى أن الشعر الحديث لم يستغن عن القافية مطلقًا، وهي قائمة فيه أبدًا، فالقافية عنده" وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات[4]" وأن ما يمكن الاستغناء عنه هو حرف الروي، الذي يتكرر في نهاية الأسطر، "إن كل ما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقي لآخر السّطر الشّعري

---

[1] التبريزي، يحيى بن علي الخطيب: **الوافي في العروض والقوافي**، تح: فخر الدين قباوة، عمر يحيى، دار الفكر المعاصر، 2011، ص220.

[2] ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، ص167.

[3] الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ص192.

[4] اسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص113.

بما يتمشى وموسيقى السّطر ذاته، وهذا ما هو قائم في الشعر الجديد، أما حرف الروي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات، فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمر_ سواء أكانت هناك موسيقية له أم لم تكن_ في سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى".[1]

فبعد أن كانت القصيدة التقليدية الموسيقية ترى في القافية نقطة الارتكاز الأساسية في بنية القصيدة الموسيقية، فإن القصيدة الحديثة بإهمالها لحروف الروي تتجه نحو تنمية العناصر الداخلية، وتكثيف تناغمها الموسيقي لتصبح بناء متكاملًا " القافية لم تمت في البيت الشعري المعاصر، ولكنها تتخفى تحت أقنعة متعددة، من ضمنها اختفاء حرف الروي، وحلول الصيغة محله، وخروج القافية من نهاية السطر الشعري، لتتوزع داخل الأسطر المتتالية، وعلى مسافات غير متماثلة مكانيًّا وزمانيًا؛ مما يجعلها تتموضع دون أن تثير القارئ، وتمارس دورها في البنية الإيقاعية دونما تعسف"[2].

إن المتأمل قي شعر سليمان دغش يستطيع أن يميز بين ثلاثة أشكال أساسية للقافية وهي:

أولًا: القافية الموحدة

يعدّ هذا النوع من القافية امتدادًا للقصيدة التقليدية العمودية، وهي قريبة في صورتها من صورة القافية في الشعر العمودي، ويتمثل هذا النمط من التقفية، في تكرار النسق الصوتي في آخر السّطر بحركاته وسكناته، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر، ويأتي في صورتين:

---

[1] اسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص113_114.

[2] ينظر، عبد الله: **القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد**. ط1 منشورات المغرب، ج1، 1987، ص136.

الصورة الأولى: وهي أكثر التصاقًا بالمفهوم التقليدي للقافية، إذ تمثل القافية نهاية السطر الشعري، ويتم معها _غالبا_ توقف التدفق الدلالي والإيقاعي.

يقول الشاعر في قصيدة: (مَطرٌ على قلبِ الحجَر):

	عدد التفعيلات	الضرب
مَطَرٌ مَطَرْ	**1**	**متَفاعلن**
حَجَرٌ حَجَرْ	**1**	**متَفاعلن**
بَشَرٌ أَنا..بَشَرٌ بَشَرْ	**2**	**متَفاعلن متَفاعلن**
مَطَرٌ عَلى قَلبِ الحَجَرْ	**2**	**متَفاعلن متْفاعلن**
مَطَرٌ مَطَرْ[1]	**1**	**متَفاعلن**

يلاحظ أن الأسطر تنتهي بقافية واحدة، وروي واحد هو الراء، وقد التزم بتكرار النسق الصوتي كما هو حيث جاءت القافية مردوفة في جميع الأسطر، والضروب موحدة، وقد نوّع الشاعر في عدد التفعيلات وجعلها موزعة على النحو التالي: 1+1+2+2+1، ومن الممكن أن يكون الشاعر أراد أن يُبعد القصيدة عن النمط التقليدي للتقفية؛ إذ إن القافية وعدد التفعيلات يكاد يكون مخالفًا للحرية التي ينشدها الشعر الحر، لقد أغنى صوت الراء بصفته التكراريه قدرة الشاعر على تكرار الالفاظ فمعروف أن اللسان يكون مسترخيّاعند خروج الهواء من الرئتينن وتتذبذب الاوتار الصوتيه عند النطق به ، وهذه الطبيعة الإنتاجية التكرارية لصوت الراء جاءت منسجمة مع المناخ الذي أتاح للشاعر حريه تكرار الألفاظ ليعبر عن الدلالات الصوتية التي يريدها .

ويقول الشاعر في قصيدة: عاشق الأرض عمن بحر الوافر:

[1] **ديوان جواز الحجر**، مصدر سابق، ص21.

	عدد التفعيلات	الضرب
يَطيبُ الجُرْحُ إنْ كانَتْ جِراحي	6	مفاعلْتن/ مفاعلْتن/ فعولن
فِداءَ الحَقِّ وَالوَطَنِ المُباح		المباحِ/ فعولن
مفاعلْتن/ مفاعَلَتُن/ فعولن		
وَتَرْخَصُ في سَبيلِهِما حَياتي	6	
مفاعَلَتن/ مفاعَلَتن/ فعولن		
وَتَشْمَخُ رايَتي في كُلِّ ساح		ساحِ/ فعولن
أُحِبُّ المَوْتَ فَوْقَ ثَرى بِلادي	6	
مفاعلْتن/ مفاعلْتن/ فعولن		
أُحِبُّ المَوْتَ في وَهَجِ الكِفاحِ		الكفاحِ/ فعولن
مفاعلْتُن/ مفاعَلَتن/ فعولن		
وَمَهْما حاوَلوا قَهْري سَأَمضي	6	
مفاعلْتن/ مفاعَلْتن/ فعولن		
بِرَغْمِ الجُرْحِ نَسْرِيَّ الجَناحِ[1]		الجناحِ/ فعولن
فعولن		

وهنا يبدو الشاعر أكثر التصاقًا بالمفهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل نهاية السطر الشعري.

أما الصورة الثانية للقافية الموحدة: فهي تكرار الروي، ولكن دون تتابع وإنما تفصل بينهما بعض الأسطر غير المقفاة، فتكسر من حدة رتابتها. ففي قصيدة: ما بَينَ شُرفَتِها والقَمَر..يقول:

فَمَنْ يُطفئُ النارَ في غاباتِ أجسادِنا

إذا حَمْحَمَتِ العَواصِفُ في جَهَنَّمِ عِشقنا

[1] دغش: **هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص55_ 56.

وَتَوَهَّجتْ في قيامَتِنا سَقَرْ..؟

أنتَظِرُها وتَنتَظِرُني ليلةً ليلَةً على عَهدنا

وَمَوعِدنا المُنتَظَرْ

وحينَ تَبزُغُ الشَّمسُ عاريَةً كالحقيقَةِ

في أُفُقِ الانتِظارِ الطويلِ الطويلِ

وَيدخُلُ الضوءُ عبرَ السّتائرِ غرفَةَ نومها

تستيقِظُ مثلَ الفراشةِ مذعورةً من حُلمِها

تهرَعُ نصفَ عاريَةٍ وحافيةً إلى شرفتها

فلا تَجِدُ القَمَرْ...[1]

نلاحظ أن الأسطر المقفاة لم ترد متوالية على النحو الذي رأيناه في النماذج السابقة، بل جاءت منفصلة عن بعضها بعضاً بأسطر عمد الشاعر إلى إنهائها دون قافية، وقد أدت الأسطر غير المقفاة إلى تجنب الرتابة والملل الذي يمكن أن ينبعث من استرسال القافية الموحدة، ولعل ترتيب القافيه أو الفصل في ترتيبهما يكشف عمقاّ نفسياّ يحسه الشاعر، ففي حالة التتابع تتراكم المعاني عند الشاعر ويحتشد في داخله رصيداً ثقيلاّ يريد البوح به بسرعة، وفي حالة الانفصال يكشف هذا عن أن الألم المتراكم في نفس الشاعر لم يعد يطاق والعواطف الجياشة متزاحمة.

فالأسطر الأولى جاءت القافية: أجسادنا، عشقنا، عهدنا، والأسطر الأخيرة: نومها، حلمها، شرفتها.

---

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص128.

ثانيًا: القافية المنوعة

القافية المنوعة من أكثر الأنماط التي عمد إليها الشاعر المعاصر في شعره؛ لما فيها من حرية كبيرة في التزاوج أو التناوب بين القوافي المختلفة. وتقوم القصيدة في هذا النمط على أكثر من روي، دون التزام بنظام ثابت في تناوبها، وقد جاءت عند سليمان دغش في صورتين: قافية منوعة متوالية، وقافية منوعة متقطعة.

أمّا **القافية المنوعة المتوالية** فيتبع فيها الشاعر نظامًا معينًا يتمثل في تتابع القوافي المتشابهة في سطرين أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثالثة... وهكذا، ثم قد يعود مرة أخرى إلى القافية الأولى، أو أن يكرر نظام توالي القوافي مرة أخرى. يقول في قصيدة احتراق:

جاءوا إِليْكِ مِنَ الشّمالْ

أَحْداقُهُمْ كَالجَمْرِ تَلْمَعُ بَيْنَ أَجْفانِ الليالْ

جاءوا إِليْكِ

أَظافِراً حُمُراً وَأَنْياباً طِوالْ

عَبَثوا بِصَدْرِكِ،نَتّفوا فيهِ الدَّوالْ

فَالوَرْدُ مَقْتولٌ عَلى خَدَّيْكِ

والليْمونُ ذالْ

وَعَلى جَبينِكِ مُذْ أَتَوا

يَبْكي.. وَيَبْكي البُرْتُقالْ[1]

الروي الأول(اللام) ولا يتكرر الروي إلا بعد ظهور المخالف له وهو (الكاف) فالقافيتان تتبادلان المواقع.

وأمّا **القافية المنوعة المتقاطعة**، فيعمد الشاعر إلى استخدام القوافي المتبادلة التي تجمع بين الموافقة والمخالفة معًا حيث لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى أو أكثر، تفصل بين صورها المتكررة، فلم يتكرر حرف الروي إلا بعد مجيء قافية أو قافيتين أخريين مخالفتين لها، على نحو ما نرى في قصيدة خذيني إليك، يقول:

تعبتُ من الموج واللجّة الزّاخرة

خذيني

أيا نقطةَ البدءِ

يا شاطئ الآخرة

لقد عبَّأَ الحبُّ كلَّ الخلايا

ففاضت كما الغيمة الماطرةْ[2]

فالقافية التي بني عليها المقطع منوعة ومتبادلة، إذ إن الروي الأول (التاء)، ولا يتكرر الروي إلا بعد ظهور المخالف له وهو (الياء) و (الهمزة)، فالقوافي تتبدل المواقع على النحو التالي:

---

[1] دغش: **ديوان لا خروج عن الدائرة**، مصدرسابق، ص6.

[2] المصدر السابق، ص4.

(أ ب ب أ ب أ). وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر جعل الأسطر" "تلتحم بعض أجزائهـــا بـــبعض بفضل انفعال الشوق والترقب لعودة نغمة سبق لنا سماعها"[1]

وقد لا يلتزم الشاعر بهذا النظام الرتيب في تبادل القوافي المنوعة، فيعمد إلى تكرارها دون نظام ثابت، ولكن المتتبع لها يحس بين الحين والآخر، بنغمة متكررة سبق له أن سمعها كمـــا فـــي قوله في قصيدة ســانـــا SANA:

فحركِّ الإيقاعَ واضبطْهُ على جسدي

لتُكملَ سيمفونيَّةُ الآهاتِ شهوتهَا ونشوتهَا ورعشتَها الأخيرةَ

حين يعلو الموجُ في تيَّارِ خاصرتي ويأخُذُني لهاثُ البحرِ في جسدي

لآخرِ آخري في رغوةِ الزَّبدِ الأخيرةِ فوقَ رملِ شواطئي وختامِ عاصفتي

أُحبُّكَ أنتَ كن مَلكي ومملكتي وعلِّمني مجازَ أُنوثتي

في خفَّةِ الطَّيرانِ والتَّحليق مثلَ فراشةٍ فرَدَتْ جناحيها وطارتْ

لحظةَ الإغماءِ بينَ تناغُمِ الجسدينِ والرُّوحينِ في قُدَّاسِ عشقِهما،[2]

تنتهي الأسطر بثلاث قواف متبادلة هي (الياء، التاء، الألف) ولكن الشاعر لا يلتـــزم فـــي تعاقبها بنظام ثابت، بل يحدث خلخلة في طريقة التبادل، فبهذا التحريك باعد الشاعر المسافة بـــين بعض القوافي المتشابهة.

كما يقول في قصيدة الكلمة الأخيرة لامرئِ القيس

---

[1] عياد، شكري: **موسيقى الشعر العربي**. ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968م، ص123.

[2] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص21.

كيْ توحِّدَ ذاتَها

في زُرقَتيْنِ

قريبتيْنِ

بعيدَتيْنِ

فليسَ أبعدَ منكِ عنّي

ليسَ أقربَ منكِ منّي

ليسَ أقربَ

ليسَ أبعدَ

من سماءِ الحُلْمِ عن بحرِ الحقيقةِ

زُرقتانِ

وزورقانِ[1]

تقوم القصيدة على قافية متنوعة متقطعة، وتأخذ كل قافية، صيغة صوتية متميزة، فالأولى جاءت منتهية بالألف اللينة وحرف الروي فيها هو الهاء، والثانية بالنون، أمّا الثّالثه فهي تنتهي بالياء التي ينتجها مد الصوت (الكسرة) والياء السّاكنة، وهكذا...، وممّا يلاحظ على ترتيبها أن الشاعر يلجأ إلى الأسلوب المزدوج، يبدأ بقافية ولا يسمح بظهور القافية الثانية، قبل أن يكرر القافية نفسها في السطر التالي.

[1] دغش: **ديوان الكلمة الأخيرة لامرئِ القيس**، مصدر سابق، ص4.

ثالثًا: غياب القافية*

حينما تمرّدت المدرسة الحديثة على الشعر التقليدي لم تكن تهدف إلى إلغاء القافية وتغييبها نهائيًّا، بل هدفت إلى إعادة ترتيبها وفق تظام معيّن، فالشاعر لا يستطيع الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال، قد يستغني عن الروي، ولكنه يظل محتفظا بالقافية من خلال صيغة صوتية متكررة، فهي جزء من الإيقاع الشّعري، " نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة؛ فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلًا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسًا من القافية القديمة"[1]. يقوم الشاعر بتعويض غيابها من خلال التجانس الصوتي بين أواخر الكلمات في نهاية الأسطر الشعرية، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة مولاتي الرّوح...مولاتي الجسد:

تقتربانِ أو تتباعدانِ كما يشاؤهما الهوى

تتبادلانِ الهمسَ صمتاً ليسَ يفهمُ سرَّهُ في الرَّمزِ

غيرهما على المرآةِ في لغةِ الومى

والصّمتُ أصدقُ من كلامٍ بعثرتهُ الريحُ

في الأفق البعيدِ، ولا نهايةَ للمدى المفتوحِ

بينَ الصمتِ في الكلماتِ أو رجع الصدى

تتساءلانِ كلاهما في المطلق الأبديِّ يَسبَحُ

في مدارِ التيهِ بينَ تحقّق الرؤيا وبينَ الشّكِ

* ندخل تحت هذا النمط تجوازا (غياب الروي)، وإن كانت القافية غير غائبة.

[1] الملائكة، نازك: **الشعر العربي المعاصر** مرجع سابق، ص813.

في زبَدِ الشواطئِ كلّما ابتعدَ المدى:

فلربّما كنا معاً فيما مضى

روحينِ في روحٍ تَوَحّدها ووحَّدها إلهُ الحُبِّ

إنَّ الحبَّ كانَ تَوَحُّدا[1]

في الأسطر الشعرية السابقة نلحظ نوعا واضحًا من التقفية، يتمثل في التوافق بين نهاية السطر الأول والثالث والسادس، والتاسع، والثاني عشر(الهوى، الومى، الصدى، المدى، توحدا)، أما الأسطر الأخرى فقد خلت من حرف الروي، ولكنها لم تخل من القافية، حيث استطاع الشاعر أن يحققها، من خلال الانسجام الصوتي والتوافق المقطعي بين نهايات الأسطر الشعرية فالكلمات (الريحُ، المفتوح، يسبحُ)، تشكل انسجامًا صوتيًا من تكرار حرف الحاء الاحتكاكي الذي ينسجم مع دلالة هذه الكلمات في نهاية الأسطر، فحقق قيمة دلالية من خلال السياق الذي وضع فيه حرف الحاء الذي يوحي بالسعة والسعادة عند لفظ الفم بارتياح الكلمات بفضل الراحة في نطقه وسهولة مخرجه، فحمل الحرف دلالة عمل السياق على إبرازها، والقصيدة قالها الشاعر لمحبوبته والتي تمثل له ذكرى سعيدة، وتحمل روحًا جميلة، أما الكلمات (الحبِّ، الرمزِ) فهما تتطابقان مع بعضهما من حيث عدد المقاطع الصوتية. وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل بقوله إن"القافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلًا أخر هو في الحقيقة أصعب مراسًا من القافية القديمة"[2]، فالكلمات (الريحُ، المفتوح، يسبحُ) تمثل أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، وقد استطاع الشاعر أن يجعل من الألف الممدودة في الكلمات (الهوى، الومى، الصدى، المدى، توحدا) والواو التي

---

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص39.

[2] اسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص113.

ينتجها مد الصوت (الضمة) في (الريحُ)و(يسبحُ) والياء التي ينتجها مد الصوت(الكسرة) في (المفتوح) بديلًا عن الروي الغائب من الناحية الإيقاعية.

المسألة الثالثة: اختفاء حرف الروي من نهاية السطر الشعري.

يحدث في بعض القصائد اختفاء القافية في نهاية الأسطر لكن هذا الاختفاء يصاحبه احتفاء واضح بالصيغ والأصوات المتوائمة داخل السطر الشعري. تجاوز الشعراء رفض نازك الملائكة التدوير في الشعر الحر القائم على التفعيلة وافادوا من التدوير في تلوين البناء الموسيقي لقصائدهم وإحداث بعض الإرباك لنبضها الإيقاعي بفتح أبياتها على بعضها بعضاً[1]، ويقدم للشاعر فضاء إيقاعيا مفتوحا يمكنه من احتواء تجارب شعرية وحالات نفسية تحتاج إلى نفس ممتد وطويل، فظهر هذا النمط مع الجملة الشعرية الجديدة، أي_المدورة_ وقد أشار " جوهيبن كوهين" إلى هذا النمط من التقفية الداخلية فرأى أن" الترصيع أو التجنيس الداخلي وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية، ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت"[2].يقول في **قصيدة مولاتي الروح... مولايَ الجسد:**

فكم قميصاً سوفَ تَخلعهُ إذا ضاقت بهِ

واستبدَلتهُ بآخرٍ وبآخرٍ

حتّى تُتِمَّ "دلورزا " الحياةِ قيامتَها الأخيرَةَ

---

[1] العلاق، علي جعفر: **في حداثة النص الشعري**. ط1، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد_ العراق، 1999، ص81.

[2] كوهين، جون: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء_ القاهرة، 1985، ص105.

في رؤى الأبديَّةِ البيضاء صافيةً كوجهِ اللهِ

لا أحدٌ يراودُها هناكَ سوى تراتيلِ الأحَد

هل تصدُقُ الرؤيا؟ سألتُك يا يوحنا المعمدانِ

رأيتُ شباكاً سماويَّ الدَّلالةِ يكشِفُ الرؤيا

وما الرؤيا سوى نصف المرايا

دُلّنا يا سيِّدَ اللاهوتِ يوحنا لنُكمِلَها وتُكمِلَنا

وتكتمل الحياةُ كما تشاءُ لنا الحياةُ هُنا

وعَمِّدنا بقُدسِ الروحِ واجمع بيننا روحينِ في جسَدينِ

طالَ بنا الفراقُ وتاهت الرؤيا على

بابِ الحقيقةِ في مدارِكِ وعينا العِشقِيِّ[1]

يتتضح أن القافية غير متوافرة في نهاية الأسطر، وأن الدلالة والنظم والإيقاع، لا تنتهي بانتهاء السّطر، فيتضح من خلال قرائتنا لهذا النص، أن الشاعر يميل إلى التجانس الصوتي، وإلى تكثيف واضح للصيغ المتشابهة، أو المتكررة، داخل الأسطر، فيخلق بذلك الشاعر نوعا من التوازي والانسجام، وتعوض الصيغ الصوتية بدلالة تعويضية عن الروي والقافية، فقد حشد الشاعر جملة من الأصوات الصفيرية(السين والشين والزاي والصاد) للدلالة على الصراع الذي يحسه الشاعر، فهو يكشف المرارة من خلال الأصوات، وجاء صوت الراء التكراري متناغما مع الصراخ فهو يصرخ باستمرار ولا أحد يسمعه، وتأتي حروف المد مساندة له، فهو يعبر عن المعاناة ويكررها

[1] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص40.

ويحسها ويتجرع ألمها، فاستعان الشاعر ببدائل أخرى جاءت مؤازرة له وللمعاني التي يريد أن يدلل عليها.

المطلب الثاني: الموسيقى الدّاخليّة

هي النغم الخفي الذي تحسه النفس عند قراءة أو إلقاء النص الشعري أو النثري، نغم يبحث عن الحماس، وآخر يبحث عن الحزن، والكآبه، وثالث يثير فينا الحنان، ومصدر هذا النغم يكمن في حسن اختيار الأديب لكلماته، فتكون منسجمة تنساب انسياباً، متآلفة الحروف لا تنافر فيها، ويسهل النطق بها، ولا يعتمد الأديب ذلك إلا قليلاً عند مراجعته لما كتب، وإنما يهديه ذوقه الفني وقدرته الأدبيه، وكذلك سعة ثقافته، وثراء معجمه اللغوي، لكن هذا لا يمنعنا من محاوله الكشف عن بعض أسرار الفن في هذا الميدان.

يحقق التفاعل بين الموسيقا الداخلية والموسيقا الخارجية تواصلا إيقاعيا دلاليا بين العروض والمعنى من جهة، وعناصر الإيقاع الداخلي والدلالة من جهة أخرى، والموسيقا الداخلية متسعه وهذا يجعلها أصعب من الموسيقا الخاريجية المحكومة بالبحر العروضي، ومعنى اتساع الموسيقا الداخليه شموليتها لاختيارات االشاعر من ألفاظ وصور وأمثله لإيجاد التناغم بين أجزاء الجملة الشعرية، فالخصائص الموسيقية للصوت اللغوي ليس لها قيمة بمعزل عن السياق الدلالي للنص الشعري.

لو نظرنا للموسيقا الداخلية في شعر سليمان دغش نجدها نابضة، وحية بعناصر مهمة، تسهم بدرجة كبيرة في البناء الإيقاعي للموسيقا الداخلية، وتتجلى الموسيقى الداخليه في قضايا عدة، وسنتطرق في شعر دغش للقضايا الآتيه منها .

المسألة الأولى: الجناس

من الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في تشكيل خطابهم الشـــعري (الجنـــاس)؛ لمـــا ينطوي عليه من التماثل أو التشابه الصوتي والاختلاف الدلالي، فهو يعد من ألوان الإيقاع اللفظـــي ويسهم في إيضاح المعنى، وتأكيد الفكرة في النص، وهو من ألطف مجاري الكلام؛ لأنه يعطي نغمًا خفيًّا يحققه الانسجام الصوتي الداخلي بين الوحدات اللغوية، الذي ينبع من التوافق الموسيقي بـــين الكلمات، فيحدث خرقا لما هو مألوف، ويجذب المتلقي ويشدّه إليه، فنجده "إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصـــاد، ذلـــك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة"[1]

الجناس لغةً: مصدر جانس الشيء شاكله، واتحد معه في الجنس، واصـــطلاحًا تماثـــل أو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى.[2]

فمن خلال تشابه الألفاظ في عدد الحروف أو تأليفها، أو باشتقاق اللفظة من اللفظـــة مـــن الأخرى، تحدث التجانسات الصوتية التي تحقق التوازن النغمي بين الكلمات.

يلاحظ المتتبّع لشعر دغش أن قصائده لا تكاد تخلو من الجناس غير التّام وهو ما يختلـــف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة: عدد حروفها، أو نوعها، أو حركاتها، أو ترتيبها، ومثال ذلك قوله في قصيدة (السموات السبع):

أُعَطيكَ دَمائي وَبَهائي

---

[1] الغرفي، حسن: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**. ط1، أفريقيا الشرق_ المغرب، 2001، ص46.

[2] المراغي، أحمد بن مصطفى: **علوم البلاغة(البيان والمعاني والبديع)**. ط3، دار الكتب العلمية_بيـــروت، 1993، لبنان، ص354.

أُعطيكَ سَمائي وَسَنائي

فَاحملِنْي صَوْبَ الكَرْملِ

إنّ الكَرْملَ في عَيْنَيّ

يا حبي الأَوّلَ

يا مَرَضي الأَجْمَلَ[1]

لقد رسم الشاعر لوحة وجدانية أراد أن يظهر من خلالها الــدّفقات الشّــعورية والعاطفيــة والفكرية معتمدًا في ذلك على البنى السطحية، والبنى العميقة، وما أوحت به الحــروف بترددهــا الصوتي؛ مما أدى إلى تكثيف التجانسات الصوتية، تكثيف المعاني الدلالية لدى الشــاعر؛ لتؤكــد الرغبة في الثورة على الظلم، ومدى اشتياقه للتحرر والنصر، ونلمس ذلك بإحداث توازٍ صوتي في نهاية الأسطر الشعرية بين (بهائي، سنائي)، (الأول، الأجمل) الذي أعطى عمقًــا للمعنــى بهــذه المشابهة الصوتية، فهذا التجانس قد أثار الحب والشوق، ليس حبًا غراميًا بل حبًا للثــورة وشــوقا لحيفا والكرمل والتحرر، وتشكل الكلمات المتجانسه تشكل البؤرة الدلالية المركزية في النص، فهي تكشف عن العطاء المتفاني واللامحدود في سبيل الحب الأول، والأجمل وهذا الجمــال قــادم مــن الارتباط، والأصالة، ولحظة ميلاد الحب.

ويقول في قصيدة **(رؤيا محمد البوعزيزي)**:

وكانَ ريشُك في مهبِّ الريح منعوفاً

ومنتوفاً، ليرتفع الشعارُ على شعورك

[1] دغش: **ديوان على غيمتين**، مصدر سابق، ص29.

مثل بالونٍ يشدُّكَ للهواء بخيطه الوهميِّ[1]

لم يحرق محمد البوعزيزي نفسه ليبرز نفسه في مشهد ثوري، إنّما دفعته الحياة الموحشة، والظروف الصعبة المتتالية لذلك، هذه الحياة ترجمها الشاعر بلفظتين متجانستين تجسدان الظلم الواقع على الشعب التّونسي: (منعوفًا، منتوفًا)، إذ اختلف الحرف الثالث في كلتا المفردتين، واتفقت في باقي الحروف، في السطر الأول والثاني، فظهر التناوب بين إيقاع صوت العين المجهور وإيقاع صوت التاء المهموس والذي يبعث على الحزن والألم المكبوت فنتج عن ذلك نغمًا إيقاعيًا موسيقيًا مؤثّرًا.

وتمثّل اللّفظتان المتجانستان: (الشعار، والشعور) عمقًا دلاليًّا يعكسه صوت الشين ليدلّ على الانتشار والتفشي، ولكنّ شعار الثّورة المقدّس الذي مثّلة البوعزيزي يتغلّب على الشعور الفردي، والأنانيّة، فما كان منه إلاّ أن حرق نفسه نذيرًا بسوء الحال، ويمكننا هنا أن نربط بوضوح بين دلالة التفشي التي يحملها الصوت، ودلالة التفشي اللامحدود، والانتقال المتسارع للثورات العربيه التي تفشت وانتشرت انتشار النار في الهشيم، وكأن بوعزيزي يمثل الصرخة التي زلزلت أركان الدنيا.

ويقول الشاعر في قصيدة **(فَوضى أُرَتِّبُها)**:

فتأنَسُ دِفءَ سُمرتها وسُرَّتَها

وَيَشتَهيها البَحرُ تفتَرشُ الشواطئَ،

تَعشَقُ الموجاتُ ساقيها فتسجُدُ عِندَ قَدَمَيها[2]

---

[1] دغش: **ديوان سفر النرجس**، مصدر سابق، ص2.

[2] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص61.

يثير الإيقاع الصوتي المتناغم، والمتجانس بين (سمرتها، سرَّتها) الانتباه، ويعمّق الدّلالـــة، فالأنس لا يطال سمرتها، بل يمتدّ ليمارس رفاهية العشق.يصرخ معبرًا عن الشـــعور بـــالاغتراب والوحدة، باحثا عن معشوقه الذي طاله غيابه.

وفي قصيدته **(مفتتح النّخيل)** يبدو التناغم الصّوتي بارزًا، فيقول:

فَلي مَوْجةٌ في أَعالي البِحارِ

ولَي حُجَّةٌ في مَرايا النَّهارِ[1]

فقد وظّف الشاعر الكلمتين:(موجةٌ، حجّةٌ)؛ ليحدث إيقاعًا موسيقيًّا مؤثّرًا، إضافة إلى تعميق المعنى الدّلالي، وكلاهما يمثّل دليلًا على أحقيّة الفلسطيني على أرضه. فالحجة الدافعة التي تســطع بالحق وسط النهار، هي المحرك المؤدي والدافع إلى قوة الموقف، فالثورة تمتلك أسبابها ومبرراتها.

وكذلك قول الشاعر في قصيدة **(أنغام حزينة)**:

يا سائِلي عَنْ حُزْنِ أَيّامي

إِنَّ السُّؤالَ يَزيدُ آلآمي[2]

وعلى الرغم من القرب السياقي بين (أيامي، آلامي) اللتين اختلفتا في نوع الحرف (الياء، واللام) فإنّ مساحة الاختلاف بين الحرفين المختلفين بعيدة؛ _فهما غير متقاربين بالمخرج_ وقد ولّد هذا انسجامًا موسيقيًا واضحًا تطرب له الآذان وحقق أثرًا بديعًا في إبراز المعنى. ويــدل اللفظــان المتجانسان على ديمومة الحزن، فالتناغم الصوتي بين الأيام والآلام هو تناغم نفسي وامتداد زمني، فالألم ممتد منذ لحظة التهجير، ولن يسكن إلا بالعودة، وهذا إبراز دقيق لعمق المعاناة.

---

[1] دغش: **ديوان ظل الشمس**، مصدر سابق، ص11.

[2] دغش: **ديوان هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص1.

أولاً: الجناس الاشتقاقي

هو" أن يشترك الجناس في مادة لغوية واحدة، ويتوزع على ثلاث مستويات، **أولًا:** المستوى الاشتقاقي الثنائي، وهو وورود الدّال اللغوي مرتين"[1]، وقد تردد بكثرة في قصائد الشاعر، كقوله في قصيدة **(الفالنتاين):**

المضيءِ المضاءِ بها ولها شمعةً شمعةً

تتأوَّهُ ناراً ونوراً يضيفُ لصمتِ الكنيسةِ شيئاً من السِّحرِ[2]

فنرى جناس الاشتقاق بين لفظتي (المضيء، المضاء) و لفظتي (نارًا، نورًا)، وقد اشتقتا من أصل لغوي واحد هو(مضى، يمضي، مُضيّ) لتحمل دلالة واحدة مكثفة، وتصب بقالب النور والنار الإضاءة المنبعة من الغضب، فضلًا عن اجتماع أصوات المد الطويلة لتضفي نغمًا جميلًا ومحببًا، وعلى الرغم من اختلاف الدلالتين إلا أنهما ينتميان إلى حقل دلالي واحد، ولعل ورود الألفاظ المتجانسة من مادة لغوية واحدة من شأنه أن يعزز انتماء الدلالتين إلى حقل دلالي واحد، فالجسم المضيء يبعث نورًا والجسم المضاء هو الذي يتقبل الضوء لينيره كالقمر، ومحبوبته هي ذلك النور الذي يضيء ويضاء به. وتحقق جناس الاشتقاق الثنائي بين لفظتي (نارًا، نورًا) وهما أيضًا قد اشتقتا من أصل لغوي واحد هو(نارَ يَنُور، نُرْ، نَوْرًا) وورود حرف المد الطويل فيهما، والإنارة والضوء تحملان مدلولاً رمزياص واحداً.

ثانياً: المستوى الاشتقاقي الثلاثي

ويعني ورود الدال اللغوي ثلاث مرات، كقول الشاعر في قصيدة (أم الشهيد):

---

[1] عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**. مرجع سابق، ص137.

[2] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص43.

ومضيتَ للعلياءِ قديسًا وقداسًا

وقدسًا تمنحُ الإسراءَ مفتاحًا[1]

والمتفحص للنص يجد جناس الاشتقاق بين (قديسا، قداسا، قدسا) فالأولى صيغة مبالغة، والثانية والثالثة مصدر؛ ممّا يدلّ على القوّة والثّبات، فأمّ الشهيد بتضحيتها، وصبرها قدوة وقوّة لأبناء الوطن، يسعى الشاعر إلى دلالة القداسة، إنه يضبط القارئ ويحاول أن يجعله مركزاً على دلالة التقديس، لتكون أكثر ارتباطاً في المكان، ولا ننسى أهميته فلا انفكاك، ولا هروب من حقيقة وهي أن الأرض لها قداسة تتطلب الارتباط بها.

ثالثاً: المستوى الاشتقاقي الرّباعي

كقوله في قصيدة **(رؤيا)**:

لِكي أعودَ إليهِ وَحدي واحِداً مُتَوَحِّداً

وَمُوَحِّداً لهُ فيهِ لا حُلُماً ولا رُؤيا

وطني أنا[2]

تبدو في المقطع السابق جماليات الجناس الإيقاعي، إذ وردت الاشتقاقات: (وحدي، واحدًا، متوحّدًا) متتالية، فالكلمات تشكل قطعة موسيقيّة تثبت في الذّهن، وكأنّ الشاعر يتغنى بحب الوطن ولسان حاله يقول أنّه في كلّ الأحوال سيعود لوطنه في أحواله المختلفة مهما كانت؛ ممّا يدل على شدّة تعلّقه بالأرض.

---

[1] دغش: **ديوان سفر النرجس**، مصدر سابق، ص27.

[2] دغش: **ديوان تحت الطبع**، مصدر سابق، ص51.

المسألة الثانية: التكـــرار

المراد بالتكرار "إعادة ذكر الكلمة، أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر، أو مواضـــع متعددة من نص أدبي واحد"[1]. ويعد التكرار في الشعر الحديث من أبرز الظواهر التركيبية الماثلـــة في بنيته، فأصبح يشكل ملمحًا شديد البروز في الشعر المعاصر، وينبغي أن يتولـــد التكـــرار مـــن إحساس الشاعر وانفعاله بحيث لا يكون متكلفًا فيفقد كثيرًا من أهميته لأن،" أسلوب التكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة في حالة قدرة الشاعر على السيطرة عليـــه ســـيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة"[2].

لم تكن ظاهرة التكرار صناعة الأدب الحديث، بل هي وليدة الأدب القديم، ولعـــلّ المتتبّـــع للشعر القديم يلحظ هذه الظاهرة بشكل لافت؛ لأنّه بلا شكّ يؤدّي وظيفة إيقاعيّة نابعة مـــن إلحـــاح شعوري داخلي، وهذا الموقف تؤدّيه ظاهرةٌ أسلوبيّةٌ تشكّل لبنةٌ أساسيّةٌ من لبنات العمـــل الأدبـــيّ. ويُحدّد التكرار في النص الشعري بإعادة اللّفظ الواحد أو النوع في القول مرتين فصاعدًا، ولعلّ أهم عناصر التكرار اللّفظي ورودًا في الشعر (البناء)، وهو الذي يُعاد فيه نفس اللّفظ بنفس المعنى؛ أيْ أنّ بينهما اتّحادًا أو معنى.[3]

---

[1] السد، شفيع: **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعر**، مجلة إبداع، ع6، 1984، ص7.

[2] الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. مرجع سابق، ص263.

[3] ينظر: الخطابي، محمد: **لسانيات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، المركز الثّقـــافي العربـــي، بيـــروت، ص134.

أشكال التكرار

1. التكرار الاستهلالي: يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها مرات عدة بصيغ متشابهة مختلفة؛ من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.

2. التكرار الختامي: يؤدي التكرار الختامي دوراً مقارباً للتكرار الاستهلالي من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنيه الشعريه للقصيدة غير أنه ينحو منحنى نتجيًا في تكثيف دلالي وإيقاعي فيتمركز في خاتمة القصيدة.

3. التكرار الهرمي : يعد التكرار الهرمي أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعريه تستلزم بناء شكليًا علل شئ من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعريه مهمة، يقع في مقدمتها الإسهام الكبير في تطوير إيقاعيه القصيدة، ويعمق طاقتها الموسيقية.

4. التكرار الدائري: ينهض التكرار الدائري على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجئ التكرار في جمل الخاتمة مطابقاّ تماما لجمل مقدمة القصيدة إنما يتطابق في جزء كبير منه، مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجه تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي.

5. تكرار اللازمه: يقوم تكرار اللازمه على انتخاب سطر شعري او جمله شعريه تشكل بمستوييها الايقاعي والدلالي محوراّ اساسياّ ومركزياّ في محاور القصيده

6. التكرار التراكمي: يتمدد التكرار التراكمي في القصيده الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من الفقرات، سواء على مستوى الحروف أم الافعال أم

الأسماء، تكراراً غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينه، سوى لوظيفة كل تكـــرار .وأثـــره فـــي صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد.[1]

إنّ للتكرار عند سليمان دغش دورًا كبيرًا في عكس تجربته الانفعالية، التي شكّلها، ومـــن هنا" لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بـــالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العـــام"[2] فيظهـــر التكرار واضحًا جليًّا بصوره المختلفة في شعره كما كل شعراء العصر الحديث، بل إنّ الشـــاعر وظف التكرار بصورة مبالغ فيها، وربّما للتوافق مع الإيقاع النّفسي الدّاخلي للشاعر.

من صور التكرار التي وظّفها الشاعر: تكرار الحروف، وتكرار الأسماء، وتكرار الجمـــل الاسمية، والفعليّة.

أولاً: تكرار الحروف

يشكل تكرار الحروف ظاهرة أسلوبية صوتية فـــي قصـــائده، فقصـــيدته(أنـــت مكلّـــفٌ بالعواصف) التي تُعدّ أنموذجًا لتكرار مكثف، إذ وظف الشاعر الحرف (لا) ست عشرة مرّة فـــي قوله:

وَنَقولُ لا..

وَنَقولُ لا لِلْبَحْرِ حينَ البَحْرُ ضاقَ كَما النَّفَقْ

وَنَقولُ لا للدَّهرِ لا للقَهرِ لا للغَيْمِ لا للوَهْمِ لا للصَّمْتِ لا للمَوْتِ....[3]

---

[1] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة**، دار دروب للنشر والتوزيع، 2018، ص194_204.

[2] ربايعة، موسى: **التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية**. جامعة اليرموك_الأردن، ص15.

[3] دغش: **ديوان جواز حجر**، مصدر سابق، ص8.

الأسطر في مجملها تدور في حقل دلالي واحد وهو أنّ هذه الحروف تمثل رفض دغش للظلم، فاستطاع من خلال هذه الصياغة إثارة انتباه المتلقي وحثه على رفض الظلم القائم والتنازلات، فأدى هذا التكرار دورًا مهما في وضع المتلقي في جو النص المليء بالحسرة والألم،بسبب الوقع الذي يعيشه، وليعمق الإحساس بالمواقف االخادعة المتخاذلة، ومن هنا فإن حرف النهي(لا)يشكل الرابطة اللغوية التي جمعت بين أجزاء النص، تحول من أداة لغوية محضة ألى أداة تعبيريّة وإيحائية أسهمت في منح وحدة بنائية ودلاليّة وإيقاعية.

وفي قصيدته (محمدنا الصغير)، يكرّر الشاعر حرف النّداء الذي يجسّد مشاعر الخوف لذلك الطفل المغدور محمد الدّرة، فتارةً يتحدّث للمخاطب (أمك، يا محمد)، وتارةً للمتكلم (فينا، تسامحنا)، يقول:

إِنَّ الأَرضَ أُمُّكَ يا مُحَمَّدُ

يا رَسولَ البَرْق فينا

هلْ تُسامِحنا؟[1]

تدور الأسطر حول موت أحد الشهداء وهو الطفل (محمد الدرة) الذي جعل الشاعر من اسمه عنوانًا لقصيدته(محمد الدرة)، وانطلاقًا من هذه الفجيعة المؤلمة يصرخ الشاعر بنداءاته المتكررة، تكشف عن الأثر البالغ الذي تركته تلك الفجيعة في نفس الشاعر. وإذا كان النداء(يا) يستخدم لنداء الحسرة وللتنبيه، فإن يستحضر المنادى من غيبته" مواه " ويمنحه حضورًا يواجه به عوامل الفناء والموت التي أصابته، وهذا الربط يوحي بالاندماج والتوحد بين الأطياف كافة، فهي أمام مأساة واحدة ومعاناة واحدة، وألم واحد، وبحاجة لمواجة واحدة.

[1] دغش: **ديوان آخر الماء**، مصدر سابق، ص.23

تأتي كثرة استخدام الاستفهام في المقطع الآتي لتحديد موقف محدّد ، فهو يكـرّر حـرف العطف (أم) ست مرات في القصيدة، فيقول متسائلًا في الموجة الأخيرة:

هَلْ في البُكاءِ...أَمِ الدُّعاءِ...أَمِ الطَّريق إِلى الأَمامِ...أَمِ الطَّريق إِلى الوَراءْ

هَلْ في الرَّحيلِ المُستَمرِّ

أَمِ اللقاءِ بِلا لِقاءْ؟![1]

تبدو الحيرة في نفس الشاعر، فتتحرك الأسطر داخل إطار من البحث الحائد الدؤوب، الذي يؤول إلى نوع من القلق النفسي ، وإن كان له دلالته المعبرة التي تشير إلى التـوق إلـى الحريـة والأمل في الانعتاق من قيود القهر والظغيان، ولافتقاد الذات حريتها تعـددت الأسـئلة الوجوديـه وتنوعت، فالشاعر يكرر الصيغة الاستفهامية (أم) أربع مرات، لتمثل نقطة الارتكاز التي ينطلـق منها المعنى في النص، كما يلاحظ وقوع حرف الاستفهام (هل) في أول السطر الشعري، وتكراره في السطر الثاني؛ مما كان له أثر بالغ في عملية الربط بين الجمل وتماسك بنيتها.

وفي سياق آخر يردد الشاعر حرفي جر(من، وإلى) في قصيدة (الموجة الأخيرة) ليرسـم مسار البداية والنهاية في قوله :

مِنَ الجليلِ

إِلى الجليلِ

مِنَ النَّخيلِ

إِلى النَّخيلِ

[1] دغش: **عاصفة على رماد الذّاكرة**، مصدر سابق، ص18

مِنَ القَتيلِ

إِلى القَتيلِ[1]

أرى أن تردد حرفي الجر قد رسم لنفسه نقطة الانطلاق ونقطة الوصـــول ،وكـــأن رحلـــة الشاعر وحياته بين حرفي جر، فهو ينطلق من الجليل المحتل يبحث عن الجليل المحـــرر، ومـــن النخيل المنهوب إلى النخيل الشامخ المعطاء، ومن القتيل المغلوب على أمره إلى الشهيد.

ثانياً: تكرار الكلمات

أ. تكرار الأسماء

والتكرار سيمفونية الشعر عند دغش، فهو يتحدّى تارة، ويثور ويغضـــب تـــارة أخـــرى، ويصوغ ملحمته البطوليّة بقوّة ليواجه بها عدوّه، فحين يصوغ كلماته بالاسميّة فإنه يصور لحظات الثبات، والموقف الثّابت، ففي حواره مع السجّان، يؤكّد عروبته، ويفتخر بها، ويؤكّد ورفضه الخدمة في جيش المحتل، يقول في قصيدته عربيّ حتى الموت:

ماذا... مَنْ أَنتْ؟!

- عَرَبِيٌّ

عَرَبِيٌّ

حَتّى

المَوتْ..!![2]

---

[1] دغش: **ديوان عاصفة على رماد الذاكرة**، مصدر سابق، ص18.

[2] دغش: **جواز حجر**، مصدر سابق، ص30.

يراود التفاؤل الشاعر من حينٍ إلى حين، فيجعل أيقونة التفاؤل كلمة المطر التي تكرّرت في القصيدة خمسًا وعشرين مرّة، فالمطر يوحي بالعطاء والأمل، وقد كان المطـــر ومـــا زال أيقونـــة الشعراء. يقول في قصيدة مطر على قلب الحجر:

مَطَرٌ مَطَرْ...حَجَرٌ حَجَرْ

بَشَرٌ أَنا..بَشَرٌ بَشَرْ

مَطَرٌ عَلى قَلبِ الحَجَرْ

مَطَرٌ مَطَرْ[1]

جاءت الأسطر الشعرية تحمل دلالات تقريرية مباشرة وغير مباشرة، تسهم في نمو الحدث، وتركز أكثر على الأحاسيس الذاتية للشاعر. وافتتاح الشاعر القصـــيدة بعبـــارة (مطـــر مطـــر) وتكثيفها في مواضع عديدة واختتامها بها يأتي على سبيل التفاؤل وبث روح الحياة، والقدرة علـــى الصمود. تكرار لفظتين المطر والحجر يعني الدعوة إلى الثورة، والغايه مرتبطة بوسيلتها الأولـــى وهي الحجر، والتكرار يؤكد حتمية المقاومة، وهناك فرق بين المقاومه والارهاب ، فيقـــاوم لـــدفع الظلم ولايقاتل رغبة في القتل، إنه طلب الحق.

ب. تكرار الأفعال

تشكّل الأفعال بؤرة الأحداث، فليس هدف الشاعر بناء نص متلاحم وحسب، إنما الكشـــف عن الواقع كما كان ويكون وسيكون، ففي قصيدة وداع المرافئ كرّر الشـــاعر الفعـــل الماضـــي النّاقص؛ ليعبّر عن حدثٍ مؤلمٍ يشوبه النّقص، فيقول:

[1] دغش: **جواز حجر**، مصدر سابق، ص19.

أَكان َانتِصاراً

أَكانَ اختِصاراً

أَكانَ احتِضاراً

أَكانَ السُّقوطْ..؟![1]

إن التكرار الرأسي الذي شكّلته البنية التجاورية _هنا_ لم يأتِ من باب التنغيم الموسيقي المحض، بل جاء نابضًا بإحساس الشاعر وعواطفه. وهذا التكرار المكثف لدال بعينه، وهو الفعل الماضي الناقص(كان) يكشف خبيئة الشاعر الموزّعة بين حالتي الرّضا والسّخط، والشاعر يكرّر مع الفعل النّاقص همزة الاستفهام، ليعبّر عن الدهشة والقلق والحزن لحال تنقّل المقاومة وترحالها، وحذف اسم كان يضع القارئ أمام علامة للبحث عن المحذوف، وكأن الشاعر لايرغب في الحديث عنه ويريدنا أن نتحدث نحن عنه .

ولم تغب علامات الاستفهام من ذهن الشّاعر؛ لأنّ ما يحدث حصل بصورة لامنطقيّة، وكأنّ الأمر مرسومٌ له ، يقول:

فلماذا بعتموني...بعتموني... بعتموني؟

فلماذا بعتموني للجدار؟[2]

وقد وظف الشاعر الفعل المضارع بصورة لافتة في دواوينه؛ ليكشف عن الواقع المستمر الأليم، وهو يعكس حالته الشعوريّة التي تنبض بالمرارة والأسى، يقول في قصيدته **(الشمس التي ماتت على كفّي)**:

---

[1] دغش: **عاصفة على رماد الذّاكرة**، مصدر سابق، ص28.

[2] دغش: **هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص63.

تمرُّ قوافل التّاريخ يا وطني

وتسحقني...وتسحقني...وتسحقني

فسامحني[1]

يُكرّر الشاعر الفعل (تسحقني) بصورة متتالية ثلاث مرّات، ثمّ يعيدها في موقع أخر وكأنّها لازمة موسيقيّة؛ وهذا التكرار المكثف لدال (تسحقني)؛ ليعبّر عن حالة الضّعف والانسحاق والألم. ويختتم الشاعر المقطع بفعل الأمر (فسامحي)؛ ليكشف مدى ضعفه أمام قوافل التّاريخ الساحقة، والمؤامرات المرسومة.

ج. تكرار الجمل

أ. الجملة الاسميّة

تبدو(الأنا)حاضرة صريحَة في شعر دغش، وذلك حين أطلق على إحدى دواوينه، عنواناً بضمير(أنا)؛ ليضفي على الجملة حالة من الثبات على الموقف، يقول:

أَنا الإمامُ

ورَايَتي خَضْراءُ

قالَ فِيَّ إِسماعيلُ للرّاحلةِ الصّحراءِ: كوني واحَتي

أَوْ غَيْمَةً في راحَتي

وَاسْتَلْهِمي في الرّيحِ طَلْحَ الرّوحِ

كَيْ يَعْلو نَخيلٌ في سَماءِ الحُلْمِ،

[1] دغش: **هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص39

هَلْ في الحُلْمِ مِنْ مَعْنىً إِضافِيّ

إِذا ما اسْتَكْمَلَ البَدرُ التّجَلّي في مَرايا البَحْرِ

وَاسْتَكْمَلَ في فاتِحَةِ المَوْجَةِ رُؤياهُ اليَمامُ

أَنا الإمامُ[1]

لقد فرضت الجملة الاسميّة (أنا الإمام) على السّياق؛ لثبوتها وقوّتها، فأصبحت لازمة في بداية كلّ مقطع ونهايته؛ ليؤكّد أنّه هو صاحب الحق، وهو صاحب القرار مهما فعل المخطّطون والمتآمرون والغزاة.

تعكس اللغة الانفعاليّة المشحونة بالاستفهام، حالة الحيرة والضّياع التي تسكن الشاعر، فيقول في قصيدته "أحتاج إليك":

من يفهَمُني... من يفهَمُني... من يُنقذني

من هذا الشرطيِّ المُتخفّي...في زيّ امرأةٍ كي يوقعني

يا للذُّلْ..!!

من يُنقذُني... من يُنقذُني[2]

ب. الجملة الفعليّة

يراوح الشاعر في توظيف الجملة الفعليّة والجمله الاسميه ، فحين يقصّ مأساة الواقع الفلسطيني المشرّد يوظف الفعل؛ يعطيه بُعدًا دراميًّا يعلق في ذاكرة القارئ، فقصائده في الغالب تُعدّ سجلًّا للأحداث، ولكن بصياغة فنيّة لافتة ومن هذه الأحداث المؤلمة مذبحة الحرم الإبراهيمي

[1] دغش: **ديوان "أنا"**، مصدر سابق، ص13

[2] دغش: **هويتي الأرض**، مصدر سابق، ص13

التي ارتكبها السفّاح اليهودي باروخ جولدشتاين في 1994، فصور لنا صورة مرعبة لوحشية المحتل وهمجيته وجنونه الدموي، كان القتل مرعباً، تكدس القتلى وهم ركع سجد وهم في بيوت العباده، لم يأبه لهم ولم يحترم حرية العبادة، كرس العقل الصهيوني القائم على الوحشية والإرهاب، ولكن إبراهيم كان يولد من جديد، معلناً أن الموت لن يحطم الإرادة، ولن يزور التاريخ وكأن الزمن يجمد أمام المشاهد يقول دغش:

سَقَطَ القَتيلُ عَلى القَتيلِ

وَهَمى النَّخيلُ إِلى النَّخيل

سَقَطَ القَتيلُ وَلِلشَّهادةِ

ما نُعِدُّ مِنَ المَواسِمِ وَالفُصولِ

سَقَطَ القَتيلُ وَكانَ إِبراهيمُ

يولَدُ في رَحامِ المُستَحيلِ[1]

لقد حرص الشاعر على شحن الصّياغة بتوظيف الجملة الفعليّة كاملة، وقد ركّز على الفعل الماضي؛ لأنّ الفعل الماضي يحمل الدّلالة على الموضوع الجوهري وهو الانتفاضة الفلسطينيّة الأولى 1987، وقد حصل وتم، يقول دغش:

سَقَطَ الرَّصاصُ... وَما سَقَطتَ عَلى الطَّريق

لَقَدْ تَعوَّدتَ الخَطَرْ..!

سَقَطَ الرَّصاصُ وَما سَقطتَ... نَهَضتَ أَعلنتَ الخبَرْ[2]

---

[1] دغش: **عاصفة على رماد الذاكرة**، مصدر سابق، ص34.

[2] دغش: **جواز الحجر**، مصدر سابق، ص37.

فالشاعر يخبر عن سقوط الرّصاص، وكأنّه سقوط مطر لكثرته، لكنّه ينفي عــن المقــاوم السّقوط؛ لأنّه تعوّد الخطر، فالجملة الفعلية الأولى (سقط الرصاص) جاءت مثبتة، والجملة الفعلية الثانية (وما سقط) جاءت منفية، فالعلاقة في التكرار علاقة ثنائية تكشــف عــن دلالات التحــدي والصبر والمفاومه، وأن الفلسطيني اعتاد الرصاص حتى أن الموت لا يخيفه ولا يثنيه ولا يكسره، إنها عملية مواصله واستمراريه وعناد، فالمنفي يقتل المثبت وهناك من يجترح القتل، وهناك مــن يتحدى ويصمد.

وقد وُفّق الشاعر في المراوحة بين الفعل الماضي وهو سقوط الرصاص، والمضارع الذي يدلّ على الاستمراريّة، وهو ولادة المقاومة، فيقول:

في خَيارِ الصمتِ تولَدُ

في خَيارِ الموتِ تولدُ... ثُمَّ تولَدُ... ثُمَّ تولَدُ[1]

ج. شبه الجملة

كثيرةٌ هي القصائد التي ابتدأ الشاعر فيها بشبه الجملة، وهي تدل على أهميّــة الفكــرة، أو الحدث... يقول في قصيدته مُفتتح النّخيل:

عَلى هامِشِ البَحْرِ... مَرَّ قراصِنةُ الليلِ

كانَ المكانُ نوافِذَ تُفضي

إلى شُرفةِ اللهِ في زُرْقةِ المُنتَهى

عَلى هامِشِ البَحْرِ... مَرَّ قَراصِنَةُ الليْلِ

[1] دغش: **جواز الحجر**، مصدر سابق، ص38.

كانَ الزَّمانُ يَعُدُّ أَصابِعَهُ العَشْرِ

حَولَ مَرايا الأَصيلِ[1]

بدأ الشاعر قصيدته بشبه الجمل على هامش البحر، التي أصبحت لازمة مكــرّرة خمــس مرّات ؛ ليؤكّد توقه للمكان، وارتباطه به، وأنّ الغزاة مهما مكثوا فإنّهم يظلّون على هامش المكان، فهم مارّون بسرعة، كعدّ الأصابع العشر.

وقد توحي شبه الجملة بالتفاؤل، فلكلّ مكان متّسع، وللحلم متّسع...فيقــول فــي قصــيدته (القرار):

لليْلِ نافِذَةٌ

تُطِلُّ عَلى النَّهارْ

لليْلِ نافِذَةٌ

فَلا تَخْشَ الحِصارْ..![2]

جعل اللّيل يتناسب مع شبه جملة، فاللّيل ظلم، وقهرٌ، وسهرٌ، ولكنّ المبتدأ نافذة جعل اللّيل يتقزّم؛ فالنافذة طاقة للتّفاؤل؛ لذا دعا الشاعر المقاوم ألّا يرهب الحصار.

المسألة الثالثة: التقسيم

التقسيم هو " أن تذكر شيئاً ذا جزئين أو أكثر ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"[3].

---

[1] دغش: **ظلّ الشمس**، مصدر سابق، ص8

[2] دغش: **جواز الحجر**، مصدر سابق، ص3.

[3] السكاكي: **مفتاح العلوم**، مصدر سابق، ص425.

وقد وظّف دغش التقسيم في أشعاره وجاء محملاً بدلالات عدة في مراقع مختلفة ومنه قوله في قصيدته **(البيان رقم 1)**

عَلَمي في كَفّي يَخفُقُ

وَسِلاحي....قَلبٌ...شَعبٌ...وَطنٌ مُنتَفضٌ في إنسانْ[1]

يختلف سلاح الشاعر عن أي سلاح صوره الشعراء، وتخيّله النّاس، فقد قسّم سلاحه إلى ثلاثة أقسام لا رابع لهما: قلب نابض بالحب، شعب مؤمنٌ بقضيّته، وإنسان في قلب نبض المقاومة، تتلائم هذه التقسيمات الثلاثة لتشكل بؤره دلالية محورها هو الإنسان، ففي قلبه ووجدانه يسكن وطنه وهذا الوطن يمثل تفاعله مع المكون الشعبي الذي اكتوى بالنار نفسها.

ويحاول الشاعر أن يجد حلولًا للواقع الذي يعيشه، وللأرض التي تعيش المعاناة والألم، فيصرّح الشاعر بحيرته وانشغاله بالبحث عن مفتاح يحمل سر الوجود الجديد، والواقع الجديد، فيقول في قصيدته **(أمرأة على خط الاستواء)**:

أبحثُ عن حرفٍ يتجاوزُ في رؤيتهِ سرَّ التكوينِ الأوّل...

يختزلُ جحيمَ النارِ...

وسحرَ الفردوس

يوحّدُ ما بينَ الثلجِ وبينَ النارِ

وبينَ الطهرِ وبينَ الكُفر

ويُلغي كلَّ مفاهيمِ الشّكِ

---

[1] دغش: **جواز الحجر**، مصدر سابق، ص33.

وكلَّ مفاهيمِ الايمانْ[1]

قسّم الشاعر الحرف الذي تمنّاه لتغيير الواقع إلى ستّة أقسام لا سابع لهما، فهذا الحرف، أو المفتاح يريده أن يختزل الجحيم، وسحر فردوس الأرض التي تسلب قلبه، واقع وسطي معتدل، يوحّد بين الثلج والنّار، وبين الطّهر والكفر، ويلغي كل مفاهيم الشك والإيمان كي لا يدوم الصراع.

ولعلّ الإيمان الحقيقي بالحب متعبٌ، لأنّ طيف المحبوب يبقى يراوده ويلاحقه، وتبقى النتيجة ثلاثة كما قسّمها الشاعر: متعبة ومقدّسة، فالمؤمن بالحب هو الذي يتسلح بالإنسانية، ويحمل قدراً عالياً من الحس، ويستحق أن يكون نبياً و إماماً؛ لأن رسالة الأنبياء هي الحب، جاؤوا محملين بحب الخير للبشر جميعاً. فيقول في **(قصيدته الفاتحة):**

والذي يُؤمِنُ بالحُبِّ شَقِيٌّ

ونَبيٌّ

وَإِمامْ..[2]

وفي نفس القصيدة (الفاتحة) ما زال الشاعر يحدوه الأمل، وخصوصًا بعد عودة منظمة التحرير الفلسطينيّة إلى أرض الوطن، فيقول في حيفا:

وَحَمَلْناها حَليباً... وَحَمَلْناها لهَيباً... وَحَمَلْناها صَليباً... وَحَمَلْناها وِسامْ

لَمْ نَدَعْ حَيْفا عَلى شاطِئِ بَيْروتَ

ولَمْ نَعْثرْ عَلَيْها[3]

---

[1] دغش: **ديوان سفر النرجس**، مصدر سابق، ص75.

[2] دغش: **لا خروج عن الدّائرة**، مصدر سابق، ص4

[3] المصدر السابق، ص9

لقد عاشت حيفا في وجدان الشاعر، فحملها بحب كبير، ويتغنّى بهذا الحب، فيخرج الـــدفق الشعوري المفعم بالشوق والحنين، فيقسّم هذا الشوق لحيفا، فقد حملها في قلبه كما الرضيع، وحملها وقلبه يخفق خوفًا من ضياعها، وحملها مدينَة مقدّسَة، وأرضًا تعتزّ يتراثها، وكأنّها جنـــدي صـــامد يحمل وسامه مفتخرًا.

ومنه قوله مخاطبا الشمس في قصيدة **في القطار السريع:**

لغتي، زمزَمُ الروحِ، قبلتي المقدسيّةُ، شعري،

معلّقتي الجاهليّةُ، قرآنيَ العربَيّ

وصرخةُ جبريلَ: إقرأ [1]

ففي مخاطبته للشمس، وبعد أن دار القطار دورته من طنجة إلى الأندلس، ثمّ الوصول إلى البحر، يعلن الشاعر بحسرة وألم عن بقائه في الغربة، وعدم قدرته على الوصول إلى أرضه الحبيبة رغم أنه يمتلك الهوّيّة، هويّة تثبت تجذّره في عمق هذه الأرض، حيث قسّم كلّ ما يمتلكه إلى سبعة أقسام هي: لغته، روحه النّقيّة، ثالث الحرمين، شعره العربيّ الأصيل، معلّقته الجاهيّة التي ميّـــزت ديوان العرب، وعروبته الأصيلة التي خاطب بها جبريل _عليه السلام_ سيّد الأنبياء محمد _عليـــه السّلام_ قائلًا له: اقرأ.

ونلحظ أنّ الشاعر يربط بينالأندلس وفلسطين، فكلاهما يمثّلان الحضارة العربيّة الأصـــيلة الممتدة من المشرق إلى المغرب، وهو ما صوّره الشاعر نزار قبّاني أجمل تصوير في قصيدته في مدخل الحمراء، فإذا كان نزار قد وظّف الحوار والتصوير في إثباته للهويّة العربيّة الأصيلة، فـــإنّ دغش وظّفها بالبديع من خلال التقسيم لإثبات هذه الهوّيّة. **ويقول في قصيدة الف ليلة وليلة...:**

[1] دغش: **سفر النرجس**، مصدر سابق، ص47.

فكمْ شفة نحتاجُ لقُبلتنا الأولى؟

واحدة فوقَ الشّفةِ العُليا

واحدة فوقَ الشّفةِ السّفلى

لتُكمِلَ دورَتَها المجنونةَ ما بينَ الفردوسِ العِليِّ

وبينَ جحيمٍ شيطانيٍّ

يَلهَثُ في الشّفةِ السّفلى

مَنْ وَهَبَ الشّفةَ العُليا طَعْمَ الفردوسِ

وَصَبَّ جَهنّمَ في السّفلى..؟ [1]

جسّد دغش الأرض بصورة امرأة، إنّها معشوقة الشاعر، ودليلته، وليلاه.. فكما تغنّى شعراء العشق والغزل بمحبوباتهم، نرى الشاعر يذوب عشقًا، ولكنّه يجسّد هذا الحب بغريزته وهواه، فهو يبادلها الهوى على طريقة نزار قبّاني.

قسّم الشاعر شفاه المحبوبة ليقبّلها القُبلة الأولى إلى اثنتين لا ثالث لهما: واحدة فوق الشّفة العليا، والثانية فوق الشّفة السّفلى، ليعبّر عن اكتمال هذا الحب. يدلل الشاعر بعمق على أهمية الانصهار الجسدي الروحي فلا انفصال بين الجسد والروح، الجسد خارطة وفضاء فيتم اختراقه للوصول إلى حالة الكمال الى العالم العلوي، فالبقاء على الحافة مرفوض، إنها مناشده لحالة الكمال كحالة الاندماج والتوحد .

[1] ديوان **سفر النرجس**، مرجع سابق، ص30.

المسألة الرّابعة: العكس والتبديل

العكس: هو "أن يُعكس الكلام، فيُجعل في الجزء الأخير منه ما جعل في الجزء الأول، كأنّه يدلّ فيه الأول بالآخر، والآخر بالأوّل"، وله أشكال مختلفة، منها:

1. أن يأتي بين المتضايفين، نحو: عادات السادات، سادات العادات، أو بين فعل وفاعل: قام أحمد، أحمد قام.

2. بين العامل والمضاف إليه، نحو:

فـــاحمرَّ بعـــد بيـــاضٍ خـــدُّ ذي خجـــلٍ وابـــيضَّ بعـــد احمـــرارٍ كَـــأسُ ســـاقينا

3. بين أحد طرفي جملة، وما أضيف إلى ذلك الطرف، نحو: كلام الملوك ملوك الكلام.

4. أن يقع بين متعلقي فعلين في جملتين، كقوله تعـــالى: (تُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَتُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِۖ وَتُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَتُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتَ مِنَ ٱلۡحَيِّۖ وَتَرۡزُقُ مَن تَشَآءُ بِغَيۡرِ حِسَابٖ ﴿٢٧﴾) (آل عمـــران: 27)، أو بين طرفي الجملتين، كقوله تعالى:(ۖ لَا هُنَّ حِلٌّ لَّهُمۡ وَلَا هُمۡ يَحِلُّونَ لَهُنَّۖ) (الممتحنة10)

5. أن يكون العكس بترديد مصراع البيت معكوسًا، كقول الشاعر: [1]

إنّ للوجـــد فـــي فـــؤادي تـــراكمُ ليـــت عينـــي قبـــل الممـــات تـــراكمُ

فـــي هـــواكم يـــا ســـادتي مـــتّ وجـــدا مـــت وجـــداً يـــا ســـاداتي فـــي هـــواكمُ[2]

ويتّضح من التعريف أنّ العكس ذو طبيعة تكراريّة فضلًا عن طبيعته التقابليّة التي تعكـــس ترتيب الكلمات، وهو بلا شك يخاطب فطنة القارئ وذكاءه، وقدرته على الكشـــف عـــن الدّلالـــة المتضمّنة في النّص الذي يُبنى على مبدأ المعاودة الضديّة في ترتيب الكلمات التي اقتضت تكـــرار

[1] المصري، ابن أبي الأصبع: **بديع القرآن**. ط1، تح: حفني محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، 1957، ص111.

[2] الهاشمي، السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**. ط1، بيروت، 1999.ص321.

ألفاظها؛ لذا تحتاج الدّلالة المتضمّنة في النّص إلى جهد المتلقي، وتعاونه للكشف عنهـــا، وتأويلهـــا دلاليًّا وجماليًا.

وقد ورد أسلوب العكس بصورة لافتة في شعر دغش وتفنّن فيه كما تفـــنّن فـــي توظيـــف التكرار، فيقول في قصيدته الغنائيّة(السموات السبع):

ويا سيفَ القدسِ

لكم يشتاقُ السيفُ الغمدَ... وكم يشتاقُ الغمدُ السيفا

فأدخلني الآنَ إلى آخِرِكَ... اكتُبني حرفاً حرفا[1]

يبدو في هذا الأسلوب أنّ المتضادات والمتنافرات قد استوت، وهو ممّا لا يريده الشـــاعر، ففي الأول يشتاق السيف غمده يوحي إلى كراهية القتال وفشله، وفي يشتاق الغمد السيف، تـــوحي إلى حب القتال، ومقاومة المحتل، فكيف يستويان؟

إنّ حالة الصّراع التي يعيشها الفلسطيني مع عدوّه لم تلق إلّا المؤامرة؛ ممّا جعل المقـــاوم يتوق إلى السكينة والهدوء والاستقرار، ولكنّ الملاحقة، واستمرار المؤامرة تفرض علـــى المقـــاوم بقبول السلام.

يبدو أنّ هذه البنية التركيبيّة غير معتمدة على التنافي بين الدّوال المتكرّرة، بل إنّها تعمـــل على عقد علاقة تلازم بينهما مع المغايرة، فاكتمال بنية العكس تشترط أن يكون الطـــرف الثـــاني مرتبطًا بالطرف الأول.

---

[1] دغش: **ديوان على غيمتين**، مصدر سابق، ص29_ 30.

وفي قصيدته وداع المرافئ تعكس علاقة التلازم بين الدّوال المتكرّرة نفسها على الواقع الأليم، فخط البداية، وخط النّهاية سيّان، حينما قبل الفلسطينيون شروط السلام، بل فُرض عليهم السلام المشروط، فبين البداية والنهاية حكاية مؤلمة، فيقول:

تُرانا ابتَدأْنا

تُرانا انتَهَيْنا

لأَنّا قَبِلْنا شُروطَ السَّلامِ

لأَنّا قَبِلْنا سَلامَ الشُّروطْ..؟![1]

طرح الصهاينه اولاً شروطا لقبول السلام، وهذا يدل على وقاحة المعتدي الذي يظلم ويعتدي، ويضع أيضا شروطاً، وفي الحالة الثانية السلام منقوص لا معنى له لأنه قائم على شروط من طرف واحد، وليس على مبدأ العدالة، فالشاعر يصل إلى حالة سخرية مريرة من مصطلح السلام المنقوص لا يحمل إلا دلالات الاستسلام .

وهكذا تبدو دورة الصراع الفلسطيني، فلا البداية كانت مثمرة، ولا النّهاية كانت مرضية.

ولعلّ العلاقة بين المتحابين تحتاج إلى أن يكمل كل واحد منهما الآخر، فالشاعر يبرز هذه العلاقة التبادليّة من خلال العكس، فيقول في قصيدته حذار:

دَعي جُرحي يُعانقُ جُرحَكِ المفتوحَ

في أَلَمَ السَّكاكينِ

وَضُمّيني إِلَيكِ

[1] دغش: **عاصفة على رماد الذاكرة**، مصدر سابق، ص32

إِلَيكِ ضُمّيني...

لَعلَّ الموتَ فَوقَ ثَراكِ... يُحْيِيني[1]

وفي صورة مؤلمة يوظّف الشاعر العكس مادحاً الثّورة وشعبها، حيث يبث إليها السلام، في حين يوظّف العكس حين يخبر عن ذهاب قادة الثورة، وشعب فلسطين إلى ما يُسمى بالسّلام، فيقول في ساعة الرّيح:

مَرَّتِ الرّيحُ مُسْرِعَةً في ثِيابِ العَواصِفِ

قُلْنا... سَلاماً عَلَيْها... سَلاماً عَلى الرّيحِ حَيْثُ تَمُرُّ

سَلاماً عَلَيْها... سَلاماً سَلاماً عَلَيْنا... عَلَيْنا السَّلام[2]

فالسلام حدث مؤلم، ولكنه مفروض علينا، أمّا الثورة فقد مرّت في حياة الشّعب وكأنها ساعة، إنها حالة تحول ساخرة من سلام علينا إلى انعكاس كامل للدلالة فعلينا السلام بلحظة واحدة يتحول المؤشر، كالقلب الذي ينبض، ثم يتوقف نبضه فجأة، إنه أمل فقير خداع مرير من النقيض، إلى النقيض.

إنّ الفلسطيني جزء من الكيان الوجودي، ومتجذّر فيه، دائم لحضور بحكم الصراعات، والشاعر يتوحّد مع كينونته الأرض، وتتوحّد معه، يقول سليمان دغش:

أَنا الحاضِرُ فِي الغائِبِ وَالغائِبُ فِي الحاضِرِ

عُنْواني ضَبابٌ يَتَعرّى كُلّما

دَغْدَغَهُ في خِنْصَرِ الشّمسِ سُؤالُ الكَشْفِ عَنْ عُشْبٍ حَقيقيّ

---

[1] دغش: **جواز حجر**، مصدر سابق، ص27.

[2] دغش: **ظل الشّمس**، مصدر سابق، ص45.

وَأَرضٍ للنُّبوءاتِ أَضاعَتْها الأَساطيرُ

وَأَدْماها خَلافُ الطّينِ حَوْلَ الماءِ وَالأَسْماءِ[1]

فالفلسطيني حاضر في زمن غياب الضمير والأمّـــة، ومغيّـــب فـــي الحضـــور العربـــي، والمؤامرة المحبوكة.. فتوظيف العكس يحمل بُعدًا دلاليًّا عميقًا.

فلسطين بحر أزرق، والزرقة سحرت الشاعر، وجعلته يتغنّى بها، فهي سرّ يسحر العاشق، وهي زرقة لامتناهية مرتبطة بالوجود الفلسطينيّ، فيقول:

وَنايي لَثْغَةُ الرّيحِ عَلى الصَّفْصافِ

وَالغَيْمِةُ روحي

وَحَريري وَخَريري كُلُّهُ لِلبَحْرِ

وَادْخُلْ باحَةَ المُطْلَق بالمُطْلَق وَاكْشِفْ

زُرْقَةَ السّرِّ

وَسِرِّ الزُّرْقَةِ الأولى

هَلِ الزُّرْقَةُ بَدْءٌ قَبْلَ بَدْءٍ؟

لَيْسَ للزُّرْقَة بَدْءٌ[2]

---

[1] دغش. **ديوان أنا**، مصدر سابق، ص11

[2] المصدر السابق، ص14

البحر مكون جمالي حاضر في فضاء الأدب الفلسطيني شعراً ونثراً، وجمال الطبيعة في فلسطين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبحر، فالبحر هو بداية الوجود، وفي الوقت نفسه لا بداية، له وهذا يعني أن علاقة الفلسطيني بالبحر وجماله وجدت منذ الأزل تتجاوز حدود الزمان والمكان .

الخاتمة

الحمد لله الذي منَّ عليّ بإنهاء هذا البحث الموسوم ب" دراسة أسلوبية" في شعر سليمان دغش" تتبعت فيه شعر سليمان دغش وفق مقتضيات التحليل الأسلوبي، من خلال مستوياته، ونقبت من خلال هذا المنهج عن مكامن الجمال في النصوص الشعرية، وإبراز الظواهر البارزة في شعر سليمان دغش، وقدرة الشاعر على التعبير برؤياه عن ظروف شعبه، وقد توزع البحث على مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، تم تفصيل عناوينها الرئيسية والفرعية في مقدمة البحث، وبعد رحلة القراءة والتنقيب عن معالم الجمال في شعر سليمان دغش، توصلت إلى النتائج الآتية:

1. شكلت دوال المقاومة في شعر سليمان دغش أيقونات لغوية وعلامات سيميائية.
2. إن الحسّ الوطني ظلّ بارزًا في شعره فتغنى بالحركات التحريرية العربية، وربط بينها وبين تحرير فلسطين وشعبها من نير الاحتلال، كما تشّكل الأرض إحدى الملامح البارزة في شعره فهي رمز وتجسيد حيّ وملموس للوطن.
3. إن دوال التفاؤل والحرية كانت لها الغلبة في شعره على دال الضيق والتشاؤم، فهو يعيش همّه الشخصيّ والهمّ الفلسطينيّ أملًا وتفاؤلًا وهو يتفجر ثورةً وغضبًا.
4. لم ينس أن يكتب للمرأة، وأن يتغزل بجمالها ومفاتنها، كما أبرز دورها النضالي فكانت هي الوطن والأرض في شعره.
5. بروز التناص في خطاب الشاعر إذ تنوعت مرجعيات سليمان دغش بين مصادر تراثية دينية، ومصادر تاريخية، وأخرى أسطورية.

6. ابتعد الشاعر عن اللغة المعيارية، فكان مدركا للقيمة الحقيقية التي يحققها التقديم والتأخير كأسلوب مميز في النص الشعري، بالإضافة الى ما يحققه من جذب انتباه الملتقي وتشويقه.

7. استخدم الشاعر سمة الحذف لما له من أثر في تقديم أسلوب بليغ أخضعه الشاعر إلى أسلوبه وإبداعه، وما ينسجم معها في إيجاد جمال ذهني يشارك المتلقي في الكشف عن حالته.

8. انعكست انفعالات الشاعر على لغته الشعرية بشكل واضح، فانعكست شخصيته بتجاربها وانفعالاتها ومن هنا كان إلحاحة على ظواهر صوتية بعينها كمميزات أسلوبية ميزات أسلوبية كالجناس الذي كان الأبرز في شعره، والرغبة الملحة في تحقيق الوصال مع الذات العليا، والعكس، والتقسيم كانعكاس طبيعي لعاطفته وحالته النفسية المتأزمة، وخصوصية تجربته.

9. عملت التغيرات الإيقاعية على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية _لا سيما_ أثرها في البنية الدلالية، وقد اتضح لنا أن الشاعر كان ميالا إلى التنويع في البنية الإيقاعية، خاصة الموسيقى الداخلية من خلال الجناس والتكرار والتقسيم والعكس، فعملت هذه العناصر على كسر الملل، والرتابة الموسيقية لدى المتلقي.

10. حرص الشاعر على تطوير شعره، ومواكبة الجديد في قضايا شعر التفعيلة، فبدأ تقليديًا رومنسيًا معتمدًا القصيدة التقليدية، ثم بدأ يزاوج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ثم السّطر الشعري والجملة الشعرية.

وفي نهاية دراستي، لا أدعي أنني كشفت اللثام عن كل الامكانات الابداعية التي يتميز بها شعر سليمان دغش، لكن حسبي أنني وضعت يدي على بعض الخصائص الأسلوبية في خطابه الشعري.

التوصيات المقترحة

في ضوء النتائج التي أسفرت عنها الدراسة، تقترح الباحثة التوصيات التالية:

1. توجيه عناية الدارسين والباحثين إلى دراسة أعلام أدبية معاصرة.
2. حث الباحثين على دراسة الموروث القديم، والشعر المعاصر بمناهج نقدية حديثة ومنها الاسلوبية الحديثة، التي من شأنها أن تخرج بنتائج جديدة تستجلي معالم الجمال في الشعر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

1. ابن برد، بشار: **بشار بن برد**، الجزائر:2007، باب الفخر والحماسة.
2. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تح: محمود شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992.
3. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: **أسرار البلاغة**. تحقيق: محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين منيمنة، ط11، دار إحياء العلوم، بيروت،1992م.
4. دغش: **آخر الماء**. ط1، مؤسسة دار الأسوار، عكا، 2003.
5. دغش: **على غيمتين**. ط1، دار الفاروق، نابلس، 1997.
6. دغش، **امرأة على خط الاستواء**. ط1، الأسوار، عكا، 1978.
7. دغش، سليمان: **سفر النرجس. ط1**، دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس، 2014.
8. دغش، سليمان: **سماء للعصافير نهارٌ للفراشة**"، ط1، دار البرق، تونس.
9. دغش، سليمان: **ظل الشّمس**. الأسوار، عكا، 2004.
10. دغش، سليمان: **عاصفة على رماد الذّاكرة**. ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين/ دار القسطل، القدس، 1995.
11. دغش، سليمان: **لا خروج عن الدائرة**. ط1، مؤسسة الأسوار، عكا، 1982.

12. دغش، سليمان: **هُويّتي الأرض**. ط1، منشورات عكا، 1979.

13. العسكري، ابو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر. ط2، تح: مفيد قحيمة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1989.

14. مسلم، بن الحجاج النيسابوري (162هـ): **صحيح مسلم**، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي_ بيروت.

15. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. ط1، دار الكتب العلمية_ بيروت، 2003.

المراجع

1. أولمان، ستيفين: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب_ الجيزة،

2. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط3، دار الفكر العربي، مصر.

3. أولمان، ستيفين: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب_ الجيزة،

4. بنيس، محمد: **الشعر العربي المعاصر**. ط1، دار العودة، بيروت.

5. الجطلاوي، الهادي: **مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا**، الدار البيضاء، منشورات عيون،1922.

6. جهاد، كاظم: **أدونيس منتحلًا**، مكتبة مدبولي، ط2، 1993.

7. الجويني، مصطفى الصاوي: **المعاني: علم الاسلوب**. ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996

8. جيرو، بييرو: **الأسلوب والأسلوبية**. ترجمة: منذر عياش. ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.

9. حساني، أحمد: **مباحث في اللسانيات**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994م.

10. أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)**. ط1، جامعة الأزهر_غزة،1421ه، مطبعة المقداد.

11. أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **دراسات في النقد الأدبي الحديث**. ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية، غزة، 2006م.

12. أبو حميدة، محمد صلاح: **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**. جامعة الأزهر_ غزة، 2012م.

13. حوطش، عبد الرحمن: **شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر**، د.ت، مكتبة المعارف، الرياض،.

14. خليل عودة، ميس: **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي**، دار جليس الزمان.

15. دي سويسر، فردينان: **علم اللغة العام**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، أفاق عربية،1985م

16. أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي**. ط1، دار العلم للملايين، بيروت،1979م، تشرين الأول.

17. راجع، عبد الله: **القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد**، منشورات المغرب، ط1، 1987.

18. ربايعة، موسى: **التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية**، مؤتمر النقد الثاني، جامعة اليرموك، الأردن، 1989.

19. الزعبي، أحمد: **التناص نظريا وتطبيقا**، الناشر: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن 2000م.

20. الزهرة، شوقي علي: **الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري(دراسة مقارنة)**.مكتبة الآداب، القاهرة، 1996.

21. الزيات، أحمد حسن: **دفاع عن البلاغة**. ط2، عالم الكتب، 1967.

22. أبو زيد، علي إبراهيم: **الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي**، مصر، دار المعارف، 1983.

23. السد، شفيع: **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعر**، مجلة إبداع، 1984.

24. السد، نور الدين: **الأسلوبية في النقد العربي الحديث** (رسالة دكتوراه) إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، 1993.

25. السدّ، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**. ط1، الجزائر_ دار هومة، 1977.

26. السعدني، مصطفى: **العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر**. ط1، منشأة المعارف بالإسكندرية،1990م،.

27. سليمان، فتح الله أحمد:**الأسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق**، القاهرة،مصر، 1997م

28. الشايب، أحمد: **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، ط1. المطبعة الفاروقية_ الإسكندرية، 1939م.

29. شبلنر، برند: **علم اللغة والدراسات الأدبية**. ط1، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع بالرياض، 1987م

30. صلاح، فضل: **شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصـيد**. ط1، دار الآداب، بيروت، 1999.

31. الصّيّاد، فؤاد عبد المعطي: **المغول في التّاريخ**. ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

32. عبد الجواد، إبراهيم عبد الله أحمد: **الإتجاهات الأسلوبية في النقـد العربـي الحـديث**. ط1، وزارة الثقافة: عمان، 1994.

33. عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**. د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1982.

34. عبد المطلب، محمد: **قراءات أسلوبية. في الشعر الحديث**. الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ط1، 1995.

35. عبد المطلب، محمد: **قضايا الحداثة عند عبد القاهر**. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، 1995م، ص223.

36. عبيد، صابر: **رؤيا الحداثة الشعرية**. ط1، منشورات أمانة عمان، 2006.

37. عتيق، عمر: **دراسات أسلوبية في الشعر الأموي**. ط1، دار جرير، عمان.

38. عجينة، محمد: **موسوعة أساطير العرب ودلالاتها**. ط1، دار الفارابي، تونس، 1994.

39. أبو العدوس. يوسف: **مدخل الى البلاغة العربية**. دار الميسرة للنشـر والتوزيـع، عمـان، الأردن، ط1، 2009.

40. أبو العدوس، يوسف: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. ط3، دار المسرة، عمان،2013.

41. أبو العدوس، يوسف: **البلاغة والأسلوبية**. ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 1999.

42. ابن عربي، محيي الدين: **فصوص الحكم**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،1946.

43. العلاق، علي جعفر: **في حداثة النص الشعري**. ط1، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد_ العراق، 1999.

44. عياد، شكري: **اتجاهات البحث الأسلوبي**. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985.

45. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي. ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968م.

46. عياشي، منذر: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**. ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002.

47. عيد، رجاء: **البحث الأسلوبي _معاصرة وتراث_**. ط1، دارالمعارف، الإسكندرية،1993.

48. الغرفي، حسن: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ط1**، أفريقيا الشرق_ المغرب، 2001.

49. فضل، صلاح: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**. ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة_ بيروت، 1985.

50. فضل، صلاح: **مناهج النقد المعاصر**. د ط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002.

51. كامو، البير: **أسطورة سيزيف**. ترجمة: أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيرون، 1983.

52. كتاب **قصّة الحضارة**. ول وايرل ديورانت، الناشر: المنظمة العربية للتربية والفنون، دار الجيل.

53. كريستيفا، جوليا: **علم النص**. ط1، ترجمة فؤاد زاهي، دار توبقل، المغرب، 1991.

54. كوهين، جون: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء_ القاهرة، 1985.

55. مجدي وهبة، كامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. ط1، 1974.

56. مراد، وليد محمد: **نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني**. ط1، دار الفكر، دمشق.

57. المراغي، أحمد بن مصطفى: **علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)**. ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993.

58. مرتاض، عبد الملك: **في نظرية النص الأدبي**، مجلة موقف، ع 21، 1988.

59. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**.ط1، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1977م.

60. المسدي، عبد السلام: **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**. ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

61. المصري، ابن أبي الأصبع: **بديع القرآن**. تحقيق: حفني محمد شرف. ط1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1957.

62. مصلوح، سعد: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**. ط3. عالم الكتب، القاهرة،1992.

63. مندور، محمد: **النقد المنهجي عند العرب**. مكتبة النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1996.

64. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.

65. الهاشمي، السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**. ط1، بيروت، 1999.

66. ويس، أحمد محمد: **الانزياح في منظور الدراسات الأدبية**. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، 2005.

الدراسات والمقالات النقدية

1. أبو ديب، كمال: **قراءة النص/قراءة العالم– دراسة في البنيـــة**. الأقـــلام، تشـــرين الأول، 1986.

2. اذريع، ايناس نعمان: التناص في شعر علي الحليلي، رسالة ماجستير، إشراف: إبراهيم نمر موسى، ، كلية الآداب، جامعة بير زيت، 2016.

3. أبو ديب، كمال: **قراءة النص/قراءة العالم– دراسة في البنية**. الأقلام، تشرين الأول، 1986

4. بافقيه، حسين: **جدة والحداثة.. أحلام الفتى الأسمر**، صحيفة الرأي، 18مارس، 2016.

5. بلوحي، محمد: **الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية**. مجلـــة التـــراث العربي_ دمشق، عدد95، أيلول، 2004.

6. البناء، عبد العليم: **نصير شمة يسوغ رؤاه الموسيقية**، مجلة نقطة ضـــوء، ميـــدل ايســـت اونلاين، الأربعاء، 13– سبتمبر_2017.

7. بولحواش، سعاد: **شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهين**، رسالة ماجستير، إشراف: محمد زرمان، جامعة الحاج خضر باتنة_ الجزائر، 2012.

8. حامد، عبد السلام السيد: **نحو النص عند سعد مصلوح**، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعيـــة، جامعة السلطان قابوس، تاريخ القبول للنشر: 2015/11/22.

9. حسنين، أحمد طاهر: **المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم**، مجلة فصول، م3، ع2، 1983.

10. حسين، محمد طه: **التناص في رأي ابن خلدون**، مجلة فكر ونقد، العدد 32، اكتوبر 2000.

11. أبو ديب، كمال "**الأسلوبية**". مجلة فصول، مج الخامس، ع(1)، 1984.

12. الطرابلسي، الهادي: **الأسلوبية**، مجلة فصول، مج5 ، 1982، ع:1.

13. عتيق، عمر: **دراسة أسلوبية في ديوان (آخر الماء) للشاعر سليمان دغش**، مجلة الأسوار، ع31، 2013.

14. أبو علي، نبيل: **الفرق بين الأسطورة والخرافة والتاريخ**. مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان،ع5، 1999.

15. العمري، عبد الله بن عبد الوهاب: **نظرية النظم عند عبد القاهر**،. إشراف: عبد العزيز بن عبد الرحمن الشعلان،جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- الرياض، 1428هـ.

16. عميرات، أسامة: **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**. رسالة ماجستير، إشراف: محمد زرمان، جامعة الحاج الخضر، باتنة، 2001.

17. عودة، خليل: **المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي**، مجلة النجاح للأبحاث_ جامعة النجاح الوطنية_ نابلس، مج: 2،1994.

18. عودة، خليل: **المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد**، مجلة جامعة الخليل، مج: 1، ع:2، 2003.

19. عياد، محمود: **الأسلوبية الحديثة**، مجلة فصول، م1، ع2، ج1، يناير1981م

20. أبو عيشة، رامي علي: **اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول**. الناشر: دار ابن الجوزي_ عمان(2005)، مجلة عود الند، ع10، (2005_1980).

21. أبو عيشة، رامي، **عود الند**، مجلة ثقافية فصلية: اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول، الناشر: دار ابن الجوزي، عمان (2010)، 4212-1756.

22. محمد كامل، وفاء: **البنيوية في اللسانيات**. مجلة عالم الفكر، اكتوبر_ 1997.

23. مراح، عبد الحفيظ: **العدول في البلاغة العربية، مقاربة أسلوبية**، رسالة ماجستير، إشراف: حسيت أبو النجا، جامعة الجزائر، 2005.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإقرار	ب
قرار لجنة المناقشة	ت
تفويض	ث
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	ح
الملخص	خ
المقدمة	1
تمهيد: الشاعر الفلسطيني "سليمان دغش"	8
الفصل الأول: الأسلوبية	**10**
مدخل في الأسلوبية	11
المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية	13
المطلب الأول: مفهوم الأسلوب لغة	13
المطلب الثاني: الأسلوب اصطلاحًا	14
المطلب الثالث: الأسلوب عند العرب القدامى	16
المطلب الرابع: الأسلوب عند العرب المحدثين	19
المطلب الخامس: الأسلوب عند الُمحدَثين الغربيينَ	20
المبحث الثاني: مفهوم الأسلوبية	22
المبحث الثالث: الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي	32
المطلب الأول: عبد القاهر (471هـ)	38
المطلب الثاني: السّكاكي(ت 626)	45

الموضوع	الصفحة
المبحث الرابع: الأسلوبية في النقد الحديث	48
المبحث الخامس: من رواد الأسلوبية في الوطن العربي	53
المبحث السادس: مبادئ الأسلوبية	61
أولاً: الاختيار	61
ثانيا: مبدأ الانزياح أو العدول	65
ثالثا: المحور الأفقي والمحور الرأسي	69
الفصل الثاني: المحاور الدلاليّة للأرض	**70**
تمهيد	71
المبحث الأوّل: المحاور الدلاليّة للأرض	74
المطلب الأول: الأرض الأم	74
المطلب الثاني: الأرض فراشة	81
المطلب الثالث: الأرض الخريطة	85
المبحث الثاني: الثنائيات الضدية في شعر دغش	89
المطلب الأول: ثنائيّة النزوح والعودة	90
المطلب الثاني: ثنائيّة الثبات والتحوّل	92
المطلب الثالث: ثنائيّة المكان، البحر والبر.	94
الفصل الثالث: المستوى التركيبي الّدلالي	**103**
المبحث الأول: المستوى التركيبي	104
المطلب الأوّل: التقديم والتأخير	106
المسألة الأولى: التقديم في الجملة الاسمية	109
المسألة الثانية: تقديم الجار والمجرور (خبر المبتدأ) على المبتدأ	110

الموضوع	الصفحة
المسألة الثالثة: تقديم الجار والمجرور على الفعل	114
المسألة الرابعة: تقديم الجار والمجرور على الفعل وفاعله	115
المسألة الخامسة: تقديم شبه الجملة على الفعل	116
المسألة السادسة: تقديم خبر كان على اسمها	117
المطلب الثّاني: الحــذف	117
المسألة الأولى: الحذف في الجملة الاسمية	118
المسألة الثانية: الحذف في الجملة الفعلية	120
المسألة الثالثة: حذف شبه الجملة	123
المسألة الرابعة: حذف ياء النداء	123
المسألة الخامسة: حذف حرف العطف	124
المسألة السادسة: حذف خبر كان	125
المسألة السابعة: حذف خبر لا	125
المسألة الثامنة: حذف الحرف المصدري (ان)	126
المبحث الثاني: التناص	127
المطلب الأول: مفهوم التناص	127
المطلب الثاني: التناص الديني	132
المطلب الثالث: التناص التاريخي	138
المطلب الرابع: التناص الأسطوري	144
الفصل الرابع	**150**
المبحث الأول: البنية الإيقاعية	151
المطلب الأول: الموسيقى الخارجية	153

الموضوع	الصفحة
المسألة الأوّلى: الوزن	154
المسألة الثانية: القافية	164
المسألة الثالثة: اختفاء حرف الروي من نهاية السطر الشعري	176
المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية	178
المسألة الأولى: الجناس	179
المسألة الثانية: التكرار	185
المسألة الثالثة: التقسيم	197
المسألة الرّابعة: العكس والتبديل	202
الخاتمة	**208**
التوصيات المقترحة	**210**
قائمة المصادر والمراجع	**211**
فهرس المحتويات	**221**