بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشاعر تميم البرغوثي

إعداد الطالب:

صالح غانم راشد مصاروة

الرقم الجامعي: 0330011620006

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / كلية الدراسات العليا/ جامعة القدس المفتوحة

الفصل الثاني (1192)

2020-2019

رام الله –فلسطين

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشاعر تميم البرغوثي

إعداد الطالب:

صالح غانم راشد مصاروة

الرقم الجامعي: 0330011620006

إشراف:

د. زاهر حنني

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / كلية الدراسات العليا/ جامعة القدس المفتوحة

الفصل الثاني (1192)

2020-2019

رام الله –فلسطين

بسم الله الرحمن الرحيم

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا ١١٤

(طه: 114)

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشاعر تميم البرغوثي) وأُجيزت بتاريخ:

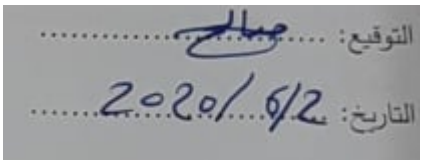
٢/ ٦ / ٢٠٢٠.

أعضاء لجنة المناقشة :		التوقيع
١) د. زاهر حنني	(مشرفًا ورئيسًا)	.....
٢) د. طه طه	(ممتحنًا خارجيًا)	.....
٣) د. ناهدة الكسواني	(ممتحنًا داخليًا)	.....

تفويض

أنا الطالب صالح غانم راشد مصاروة أُفوضُ جامعة القدس المفتوحة بتزويد المكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص بالنسخ من رسالتي عند طَلَبِها، بما يتّفق وتعليمات الجامعة.

الطالب: صالح غانم راشد مصاروة



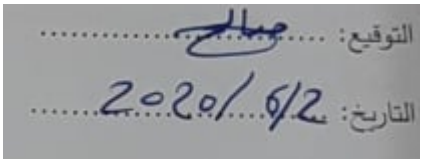
إقرار

أنا الموقّع أدناه، مُقدّم الرسالة الموسومة بـ:

تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشاعر تميم البرغوثي

أُقِرُّ بأنّ مضمون الرسالة جُهدٌ ذاتيّ باستثناء الاقتباسات والإشارات الواردة في الحواشي، وأنّ الرسالة لم تُقدّم من قبل للحصول على درجة علمية في أيّةِ جامعة أو مؤسسة تعليميّة.

الطالب: صالح غانم راشد مصاروة



إهداء

إلى من جرع الكأس فارغةً؛ ليسقيني قطرة حب، وكلّت أنامله؛ ليقدم لي لحظة سعادة، وحصد الأشواك عن دربي؛ ليمهد لي طريق العلم، إلى القلب الكبير

(والدي العزيز)

وإلى التي أرضعتني الحب والحنان، رمز الحب وبلسم الشفاء، القلب الناصع بالبياض

(والدتي الحبيبة)

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي (إخوتي وأختي)

إلى الروح التي سكنت روحي (.....)

الآن تفتح الأشرعة وترفع المرساة، لتنطلق السفينة في عرض بحر واسع لجي هو بحر الحياة، التي لا يضيء فيها إلا قنديل الذكريات، ذكريات الأخوة بكل معانيها، إلى الذين أحببتهم وأحبوني (أصدقائي)

شكر وتقدير

أحمد الله أولاً وأخيراً على فضله ونعمه وكرمهِ، إذ أكرمني بمواصلة طلب العلمِ، وأنار عقلي من ظلمات الجهل، وامتثالاً لقول رسولنا الكريم: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله" وعرفاناً مني بجميل من كان له الدور الأكبر في توجيهي وإرشادي منذ اختيار موضوع رسالتي، وفتح لي مغاليق أبواب أسرارها، أتقدم بالشكر والتقدير

للأستاذ الدكتور زاهر حنني

الذي تفضل فأشرف على هذه الرسالة، ولم يتوان عن رفدي بفيض معرفته الجمة، وخبرته الطويلة وحكمته البالغة، أشكره على جهده المبذول، ووقته الثمين في سبيل أن ترى هذه الرسالة النور لأستضيء وأهتدي به في حياتي، بعد أن قوّم منها ما أعوجّ، وصوب ما تخللها من أخطاء، فجزاه الله -تعالى- عني كل خير.

كما أتقدم بالشكر للمناقشَيْن الكريمَيْن اللذين تفضلا بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة، وسيكون لتوجيهاتهما السديدة دور في إثرائها.

ولا أنسى أن أكلل وأتوج شكري وفائق احترامي إلى الحضن الذي ضمني ومنارة العلم الأولى جامعة القدس المفتوحة التي أفتخر بانتسابي لها، كما أتوجه بالشكر والامتنان لكل من ذلل لي طريق البحث، وقدم المساعدة مهما كانت.

وتأبى إرادة الله أن يكون الكمال لعمل بشري أو غير بشري، فأقول لا كمال إلا لرب العزة والجلال، وما أنا إلا من عباده المجتهدين وقد بذلت من الجهد أقصاه، فإن أصبت فهذا توفيق من الله، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان، وحسبي أنني اجتهدت.

الباحث: صالح غانم راشد مصاروة

ملخص

يتناول هذا البحث تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، ورصد تلك التجليات فنياً وموضوعياً وتتبع مساراتها وأنواعها وأشكالها، ومدى انعكاسها على لغة الشاعر داخل البردة، والكشف عن جماليات البناء اللغوي لقصيدة تميم، وكيف رسم الشاعر موضوعه، وأخذنا إلى عالمه الشعري، وهل استطاع الشاعر أن يربط بين أحداث ماضية وأحداث حاضرة وكأنها جميعا أرض القصيدة؟ حيث كانت تعبر بصدق عما يدور في خاطره وذاته العاشقة لرسول الله – صلى الله عليه وسلم–.

وقد تطلب موضوع الرسالة أن تكون في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة؛ فالتمهيد تطرق الباحث فيه إلى مفهوم البنيوية لغةً واصطلاحاً، ثم تتبع آراء أبرز النقاد قديما وحديثاً في المفهوم، ثم تحدث الباحث عن نشأة البنيوية، ومصادرها عند الغرب ثم نشأتها عند العرب.

فجاء الفصل الأول يتناول الثنائيات المفردة داخل البردة ومنها ثنائية الذات والموضوع، وثنائية الساكن والمتحرك، وثنائية الحياة والموت، وثنائية الإيجاب والسلب، وثنائية الواقع والمثال، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان البنى التركيبية وتناول منها: التركيب الزمني، والضمائر والاسم الظاهر، والإثبات والنفي، والتعريف والتنكير. أما الفصل الثالث فخصصه الباحث لدراسة الصورة الفنية، وجاء على النحو الآتي: المفردة، والمركبة، والكلية. وفي الفصل الرابع تحدث الباحث عن البنية الإيقاعية في البردة على النّحو الآتي: إيقاع الوزن، والقافية، والتكرار، ثم الخاتمة التي تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها الباحث في الرسالة، وأبرزها: سيطرت ثنائية الذات والموضوع على أبعاد القصيدة، وارتبطت بثنائية الساكن والمتحرك، فعبر الشاعر بفنية عالية وأبعاد دلالية عميقة، ولغة تراوحت بين العمق والأصالة، وبنى قصيدة فريدة في موازنتها بين الواقع والمثال.

الكلمات المفتاحية: تجليات، البنيوية، البردة، وصفيّ، الاستنباطيّ.

Abstract

This research studies and analyzes the structural manifestations in Tamim Al-Barghouti's poetry to find out artistic and thematic manifestations in the poem "Al-Burda", and to follow their types and forms and the extent to which they reflect on the poet's language inside "Al-Burda".

This research also reveals the aesthetics of the linguistic structure of Tamim's poem, how he presented his subject for us and took us to his poetic world, and how he transferred to us a lot of past and present events from the reality to the poem, which truly expressed what was in his thoughts presenting his love to the Messenger of God. In his research, the researcher adopted the structural analytical approach which studies the structural aspects within the composition of the poem.

This approach is also concerned with finding out the elements of the poet's composition following their patterns, devising their semantic and aesthetic dimensions, knowing their effectiveness in shaping the language and style of the poet and the factors that contributed to the formation of the image of the Messenger, clarifying the personality traits of the Messenger of God and the extent of the influence of the Messenger on this nation, and how the poet Tamim Al-Barghouthi took advantage of the overlapping literary races in the formation of the structural composition that painted the characteristics of the Messenger and drawing his image with anecdotal elements that combined what is artistic and what is objective in explaining the features of the Messenger of God.

The researcher divided the research objectively including an introduction, a preface, four chapters and a conclusion. In the preface, he touched upon the linguistic meaning of the structural approach as stated in the dictionaries of the Arabic language followed by the conceptual meaning. Then, he presented old and new opinions of critics on the structural approach. Next, the emergence of the structural approach and its resources were presented including both the Westerners and Arabs. The researcher then analyzed Tamim Al-Barghouti's "Al-Burda" according to the basics of the structural approach that embodied structural aesthetics in "Al-Burda".

Therefore, the first chapter dealt with the single dualism within "Al-Burda", including the dualism of self and subject, the dualism of the constant and vowel, the dualism of life and death, the dualism of the positive and negative, and the dualism of reality and example.

The second chapter was about compositional structures, and it encompassed several topics including temporal composition, pronouns, apparent name, the definite and indefinite and affirmation and negation. The third chapter was devoted to studying the artistic image and it included several sections related to the single image, the composite image, and the total image. The fourth chapter was about the rhythmic structure of "Al-Burda". Finally, the conclusion summarized the findings of the study.

Key words:(manifestations, structuralism, purdah, descriptive, deductive).

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
تفويض	ت
إقرار	ث
إهداء	ج
شكر وتقدير	ح
ملخص بالعربية	خ
ملخص بالإنجليزية	د
قائمة المحتويات	ز
مقدّمة	1
تمهيد: البنيوية مفهومها وأصولها	6
الفصل الأول **البنية الدلالية للثنائيات في بردة تميم البرغوثي**	
المبحث الأول: ثنائية الذات والموضوع	**25**
المبحث الثاني: ثنائية الساكن والمتحرك	**30**
المبحث الثالث: ثنائية الحياة والموت	**39**
المبحث الرابع: ثنائية الإيجاب والسلب	**46**

المبحث الخامس: ثنائية الواقع والمثال	54
الفصل الثاني البنية التركيبية في بردة تميم البرغوثي	
المبحث الأول: التركيب الزمني.	63
المبحث الثاني: الضمائر والاسم الظاهر	71
المبحث الثالث: الإثبات والنفي	80
البحث الرابع: التعريف والتنكير	89
الفصل الثالث البنية الفنية في بردة تميم البرغوثي	
المبحث الأول الصورة الفنية	100
المبحث الثاني أنواع الصور الفنية	101
المطلب الأول: الصورة المفردة	106
المطلب الثاني: الصورة المركبة	112
المطلب الثالث: الصورة الكلية	119
الفصل الرابع البنية الإيقاعية في بردة تميم البرغوثي	
المبحث الأول الموسيقى الخارجية	126
المطلب الأول الوزن	127
المطلب الثاني القافية	131
المبحث الثاني الموسيقى الداخلية	135

التكرار	**136**
الخاتمة	**142**
التوصيات والمقترحات	**145**
قائمة المصادر والمراجع	**146**

مقدمة

الحمد لله دائم الفضل والعطاء، والصلاة والسلام على خاتم الرسل والأنبياء، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه البررة الشرفاء، ومن سار على دربه واستن بسنته إلى يوم اللقاء. وبعد ...

لا شك أن النقد الأدبي الحديث بكل مناهجه، يسعى: لتنمية القدرة على التذوق الأدبي، وعلى فهم الأدب، ودراسته، وتحليله، وتفسيره، وتقويمه على أسس واعتبارات جمالية، من خلال ما أودعه المبدع من وسائل الإبداع، كل ذلك جعل لتحليل النص مكانته في رحاب النقد. والمنهج البنيوي من أهم المناهج في تذوق الأدب.

تعد البنيوية تطوراً للفكر، وتتمثل أهميتها في أنها إحدى الأدوات التي يمكن أن يستخدمها النقاد في الوصول إلى أعماق الأعمال الأدبية، كما أنها وسيلة للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم البنية؛ بحيث تؤدي إلى تحديد نوعية العلاقة الرابطة بين التعبير ومدلوله، أو بين الشكل والمضمون.

تنبع أهمية الدراسة البنيوية في كونها دراسة شاملة؛ حيث تشتمل على سائر المستويات؛ المستوى التركيبي، والمستوى الفني، والمستوى الإيقاعي، والبنيوية في حقيقتها، تضمنت مفاهيم ومناهج وطرقا عدة في البحث، مما يغني البحث ويثريه، حيث تناولها هذا البحث، وتمت الاستعانة بها في دراسة بردة تميم البرغوثي.

يحتل الشعر دوراً مهماً على مدار الأعوام، وكان أحد أهم الأسباب التي قررت من خلالها بتطبيق المنهج البنيوي على الشعر وليس النثر، ونعلم بفاعلية هذا المنهج في تحليل النصوص الشعريّة على غيرها من النصوص الأدبية، وهذا المنهج له مستوى من الدقة واكتشاف ما خفي من مضامين احتواها النص بتفرد معناه، وصدق مبناه وبحبكته.....

الشعر الفلسطيني له دور مميز على الساحة العربية، وتميم أبدع قصيدة البردة؛ ليكمل ما بدأ به غيره من الشعراء الذين مدحوا سيد المرسلين، وتغنى معظم الشعراء بخصال رسول الله عليه الصلاة والسلام وأبدعوا أعظم الصور، وقد عمل تميم على نهجهم بخصوصية الفنان، لعل الله يأتي بالفرج القريب، الحديث عن رسول الله عليه الصلاة والسلام هو حديث عن قلب الأمة العربية، حيث هو النموذج الذي يقتدى به؛ لما يحمله من الإصرار في بناء هذه الأمة ووضعها على الطريق الصحيح والهداية لرضى الله، وقد أعطى رسول الله عليه الصلاة والسلام لهذه الأمة الصبر والحلم، تلك الصفات التي يريد الشاعر من

هذه الأمة السير عليها؛ فجاءت القصيدة مليئة بمواقف الجهاد والتضحية والتحدي، هذه المعاني توصيفية لصورة الرسول عليه الصلاة والسلام

سيقف الباحث عند إبداع تميم البرغوثي على ثيمة يراها مهمة لرصد تجربة الشاعر النفسية وهي التجليات البنيوية في بردة تميم، وكيف صور لنا أعظم إنسان ولد على هذه الأرض، وكيف أخذنا الشاعر لعالمه الشعري، وكيف نقل لنا شخصية رسول الله عليه الصلاة والسلام من أرض الواقع إلى فضاء القصيدة.

أما سبب اختياري للموضوع أنه بعد الاطلاع الواسع والتقصي الجاد لشعر تميم البرغوثي عقدت همتي مع أستاذي الفاضل الدكتور زاهر حنني على تسجيل الموضوع انطلاقا من إيماني بأهمية تجربة تميم الشعرية واحتوائها الكثير من التقنيات الفنية واللغوية الإبداعية، واتساع مساحتها، التي تستهوي المتلقي وتحثه على تذوق هذه البردة وتحليلها، وجاءت هذه الدارسة بعنوان "تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشّاعر تميم البرغوثي".

وتكمن أهمية هذه الرسالة في إبراز القيم الإنسانية التي تحلى بها رسول الله عليه الصلاة والسلام الذي اعتلى بها أسمى مراتب الصدق والأمانة والصبر والحلم، ومن ثم محاولة إثباتها في بردة تميم البرغوثي وإبراز هذه الإنسانية من خلالها. تكتسب هذه الدارسة أهميةً خاصة من كونها تناولت شاعراً فلسطينياً تحدث الدارسون هن شعره، إلا أن هذه القصيدة المطولة لم تدرس من قبل في رسالة علمية جادة. وما كتب عنها لم يتجاوز المقالات الموزعة هنا وهناك.

أما بشأن الدراسات السابقة؛ فقد اعتمدت على:

دراسة لناصر علي إبراهيم، بعنوان (بنية القصيدة في شعر محمود درويش) رسالة ماجستير إشراف إبراهيم السعافين، الجامعة الأردنية، (2000م)، وقد استفدت منها في الوصول إلى بعض خواص البنيوية، مثل كيفية الوصول إلى بنية الصورة الفنية.

ثم كتاب لسامر الديوب، بعنوان (الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم في دمشق) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (2009م)، وقد استفدت منها في رصد أبعاد بعض المصطلحات الجديدة خصوصا في الثنائيات.

ودراسة لوردة عبد العظيم، بعنوان (البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي) رسالة ماجستير إشراف عبد الخالق محمد العف، الجامعة الإسلامية غزة، عام 2010، وقد استفدت منها في مناقشة أصول البنيوية، والوصول لدور العرب في البنيوية.

ثم دراسة لمحمد حسين عمرو، بعنوان (بنية النص في شعر عز الدين المناصرة ديوان لا أثق بطائر الوقواق) رسالة ماجستير إشراف حسام التميمي، جامعة الخليل عام 2016، وقد استفدت منها في مناقشة أصول الإيقاع والموسيقى الداخلية والخارجية.

ولا بد من صعوبات تواجه أي عمل إلا أن قوة العزيمة، بعد الاتكال على الله عز وجل، وحب العمل والاجتهاد في موضوع هكذا، وبتوجيه مشرفي الأستاذ الدكتور زاهر حنني، وإرشاد أساتذتي الأجلاء، ذلك كله ذلل أمامي الصعاب وزاد من همتي وقوة إرادتي.

من هنا فإن المنهج الذي قامت عليه الدّارسة كان المنهج البنيوي الذي استند عليه الباحث؛ ليتمكن من رصد الظواهر الفنية والتّركيبيّة والإيقاعية في بردة تميم، ثم القيام بتحليلها وتوضيح جماليات التجلي في بردته وخصوصية التعبير التي اتسم بها خطابه الشعري.

تتمثّل مشكلة البحث في رصد التّجلّيات البنيويّة في قصيدة البردة لتميم البرغوثي

أما أسئلة البحث فقد سعت الدراسة للإجابة عن عدد من الأسئلة، منها:

أولاً: ما البنيوية؟

ثانياً: ما دور نقاد البنيوية في توضيح المصطلح وتأصيله؟

ثالثاً: ما الثنائيات الضدية؟ وما علاقتها بالخطاب الشعري؟ وكيف تجلت في قصيدة البردة؟

رابعاً: ما دور البنى التركيبية في تماسك البردة؟ وكيف استطاع الشاعر التنقل بين الأزمان؟

خامساً: كيف تجلت الصورة الفنية في قصيدة البردة؟

سادساً: ما دور بنية الإيقاع في رسم موسيقى القصيدة؟

أما تقسيم البحث فقد اقتضت هذه الدّارسة أن تسير على الخطة المقترحة لها، حيث استدعت طبيعة الموضوع وغايته أن يأتي في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة.

تناول التمهيد إيجازا عن مفهوم البنيوية لغوياً كما جاء في معاجم اللغة العربية، ثم مفهومها الاصطلاحي، ثم آراء النقاد قديما وحديثاً في هذا المنهج، ثم تحدثت عن نشأة البنيوية ومصادرها عند الغرب ثم نشأتها عند العرب.

ثم قمت بتحليل بردة تميم وفق أساسيات المنهج البنيوي التي جسدت جماليات البنيوية في بردة تميم البرغوثي، على النحو الآتي:

تناول الفصل الأول الثنائيات المفردة داخل البردة؛ ومنها: ثنائية الذات والموضوع، وثنائية الساكن والمتحرك، وثنائية الحياة والموت، وثنائية الإيجاب والسلب، وثنائية الواقع والمثال.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان البنى التركيبية من عدة وجوه: وهي: التركيب الزمني، والضمائر والاسم الظاهر، والإثبات والنفي، والتعريف والتنكير.

والفصل الثالث فقد خصصته: لدراسة الصورة الفنية فجاء على عدة مباحث منها: الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية.

وفي الفصل الرابع تناول الباحث البنية الإيقاعية في البردة؛ من حيث: إيقاع الوزن، وإيقاع القافية، وإيقاع التكرار.

ثم كانت الخاتمة التي تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدّارسة.....

ولست أدعي أنني أحطت بكل جوانب هذا الموضوع شائق، وإنما هي ومضات وإضاءات وخطوات متواضعة في تشكيل تحليل بنيوي في نص للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي.

وأخيراً أقر بحقيقة أنني طالب للعلم أنتظر التوجيه والإرشاد من لجنة المناقشة الموقرة؛ لأن النقص سمة البشر. والكمال لله وحده.

أسأل الله أن يسدد خطاي ويكتب لعملي النجاح.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

التمهيد

المبحث الأول: البنيوية لغةً واصطلاحاً.

المطلب الأول: البنيوية لغةً عند الغرب.

المطلب الثاني: البنيوية لغةً عند الغرب.

المطلب الثالث: البنيوية اصطلاحاً.

المبحث الثاني: نشأة البنيوية وعناصرها.

المطلب الأول: الآراء النقدية التي تتشابه مع فكر البنيوية

المطلب الثاني: نشأة البنيوية

المطلب الثالث: عناصر البنيوية

المبحث الثالث: البنيوية والعرب

المبحث الرابع: البنيوية إلى أين

تمهيد: البنيوية مفهومها وأصولها

تتعدد المناهج النقدية في العصر الحديث بين ما يهتم بكل ما يحيط بالنصوص الأدبية (المناهج السياقية)، وبين المناهج التي تدرس الأدب من داخل النص واعتمادها على النص وحده، دون النظر إلى الأمور المحيطة به، ومن هذه المناهج البنيوية التي توصف بأنها رؤية في النص الأدبي من الداخل.

يقوم البيت في العادة على أسس وقواعد، وينطلق هذا البناء من خلال هذه القواعد، وكل مجسم في الكون يحتاج عوامل داخلية حتى يكتمل، ثم يبدأ المجسم بالاستقرار بعد ارتكازه على هذه القواعد، كذلك الحداثة التي انطلقت منها البنيوية وغيرها من المناهج. تنطلق المناهج النصية من أصغر وحدة صوتية وهو الفونيم إلى الألفاظ، ثم الجمل، فالنص الإبداعي كله. إن المناهج النصية تبدأ من الصوت، وتنتهي بالتراكيب، فتكامل أجزاء القصيدة. إن التشابه بين العمل الأدبي، وما يقوم عليه النظام الكوني يكون من خلال تكامل جزئيات هذا النظام؛ فالبيت الشعري يمتلك مقومات داخلية مترابطة، ومتناسقة لا يمكن الخروج عنها، حتى لا يحدث خلل أو عدم اتزان، لذا فإن المناهج النصية ترفض كل ما هو خارج النص الأدبي؛ لأنها تعد قوة النص في داخله فقط، دون الحاجة للظروف الخارجية التي يعتقد أنها سبب إنشاء النص الإبداعي، وقد تطورت هذه المنهجية حتى وصلت حد إعلان موت المؤلف.

المبحث الأول البنيوية لغةً واصطلاحا

ذهب كثير من الباحثين (وسيأتي عرض تفصيل ذلك) إلى أن البنيوية من المناهج التي لها أصول في التراث النقدي العربي، والغربي، القديم والحديث، إن كلمة البنيوية تحمل عدة معان، وتحمل عدة أغصان في داخلها، إنّ كل معنى أخذ من غيره وبنى عليه، وأحرى بنا أن نبدأ بعرض مفهومها.

المطلب لأول البنيوية لغةً عند العرب

إن أفضل الطرق لمعرفة مفهوم البنيوية الرجوع للمعنى اللغوي والاصطلاحي. ومن البدهي أنّ من أفضل الطرق والوسائل لتحديد المصطلح هو معاينته أولاً في معاجم اللغة؛ ففي المعاجم اللغوية تكمن دلالات الألفاظ، وتبرز جذورها، وتتبدّى مراحل تطورها، فماذا تعني البنيوية في معاجم اللغة؟

بني لغةً: قبل الرجوع إلى المعاجم؛ يجب الرجوع إلى أصدق الكلام وهو كتاب الله؛ لأن القرآن ذكر شيئا يدل على هذا المعنى، وذلك في قول الله –تعالى– في سورة الكهف: **وَكَذَٰلِكَ أَعۡثَرۡنَا عَلَيۡهِمۡ لِيَعۡلَمُوٓاْ أَنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞ وَأَنَّ ٱلسَّاعَةَ لَا رَيۡبَ فِيهَآ إِذۡ يَتَنَٰزَعُونَ بَيۡنَهُمۡ أَمۡرَهُمۡۖ فَقَالُواْ ٱبۡنُواْ عَلَيۡهِم بُنۡيَٰنٗاۖ رَّبُّهُمۡ أَعۡلَمُ بِهِمۡۚ**

قَالَ ٱلَّذِينَ غَلَبُواْ عَلَىٰٓ أَمۡرِهِمۡ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيۡهِم مَّسۡجِدٗا ٢١ [1] ذكرت كلمة البناء، و تدل هنا على إنشاء شيء لم يكن موجودا في الأصل وهو بناء المسجد، فهذا يدل على أن هذا المعنى ليس فقط في عصر الرسول محمد –صل الله عليه وسلم– بل جاء من العصور السابقة.

أما المعنى اللغوي لكلمة البنيوية فيرجع للجذر اللغوي وهو بني، فقد جاء في معجم مقاييس اللغة" الباء والنون والياء أصلٌ واحد، وهو بناء الشيء بضمّ بعضه إلى بعض."[2] انطلق معجم المقاييس في الجذر اللغوي من عملية البناء وربط أجزاء البناء فوق بعضها البعض.

أما معجم العين: "بَنَى البنّاءُ البِناءَ يَبْني بَنْيًا وبِناءً، وبِنىً، مقصور. والبَنِيّة: الكعبةُ، يُقالُ: لا وربِّ هذه البَنيّة. والمِبناةُ: كهيئة السِّتر غير أنّه واسعٌ يُلْقَى على مقدم الطراف، وتكون المبناة كهيئة القبّة تجلّل بيتًا عظيما، ويُسكنُ فيها من المطر، ويُكنّون رحالَهم ومتاعَهم، وهي مستديرةٌ عظيمةٌ واسعةٌ لو ألقيت على ظَهْرها الخُوصَ تَساقَطَ من حَوْلها، ويزلّ المطرُ عنها زَليلًا"[3] تحمل الدلالة اللغوية لكلمة البنية في معجم العين في عدة معان: الأول هو بناء بيت الله، والثاني القبب التي تزين البيت، وتجمله، وترفع من قدره، وتحميه من الأمطار، إنّ المعنى الأول والثاني كلاهما يحملان شيئا ملموسا ماديا، يدل كل منهما على الثبات.

أما في معجم مختار الصحاح "(بَنَى) بَيْتًا، وَبَنَى عَلَى أَهْلِهِ يَبْنِي زَفَّهَا (بِنَاءً) فِيهِمَا، وَالْعَامَّةُ تَقُولُ: بَنَى بِأَهْلِهِ، وَهُوَ خَطَأٌ. قُلْتُ: وَهُوَ رَحِمَهُ اللَّهُ قَدْ قَالَهُ بِالْبَاءِ فِي [ع ر س] وَكَأَنَّ الْأَصْلَ فِيهِ أَنَّ الدَّاخِلَ بِأَهْلِهِ كَانَ يَضْرِبُ عَلَيْهَا قُبَّةً لَيْلَةَ دُخُولِهِ بِهَا، فَقِيلَ لِكُلِّ دَاخِلٍ بِأَهْلِهِ (بَانٍ) وَ(ابْتَنَى) دَارًا وَ(بَنَى) بِمَعْنًى. وَالْبُنْيَانُ الْحَائِطُ. وَ(الْبَنِيَّةُ) عَلَى فَعِيلَةٍ الْكَعْبَةُ، يُقَالُ: لَا وَرَبِّ هَذِهِ الْبَنِيَّةِ مَا كَانَ كَذَا وَكَذَا. وَ(الْبُنَى) بِالضَّمِّ مَقْصُورٌ الْبِنَاءُ يُقَالُ: (بُنْيَةٌ) وَ(بُنًى) وَ(بِنْيَةٌ) وَ(بِنًى) بِكَسْرِ الْبَاءِ مَقْصُورٌ مِثْلُ جِزْيَةٍ وَجِزًى. وَفُلَانٌ صَحِيحُ (الْبِنْيَةِ) أَيِ الْفِطْرَةِ."[4]

1– الكهف: 21.

2– أحمد ابن فارس، أبي الحسن: (مقاييس اللغة)، تح: عبد السلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، دار الفكر للطباعة والنشر، 1979م، مادة (بني).

3– الفراهيدي، الخليل بن أحمد: معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، ج8، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1992، مادة (بني).

4–الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، بيروت، المكتبة العصرية، 1999، مادة (بنى)

وفي أساس البلاغة مثل «المعزى تبهي، ولا تبني. " [1] أما المعنى اللغوي هنا فليس فقط في المعنى الداخلي للبناء، وإنما امتد من الداخل للخارج والمنافسة على جمالية البيت والبناء، ودخلت جماليات خارجه في أساسه.

أما في لسان العرب: "البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنَى ... يقال بِنْيَةٌ وهي مثل رِشوة ورشا، كأن البُنية الهيئة التي بُنيت عليها مثل المِشية والركبة، والبُنى بضم المقصور مثل البُنى يقال بِنية وبِنى بكسر الباء مقصور مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البُنية أي الفطرة، وأبنيت الرجل أعطيته بنى وما يبتني به الأرض".[2] كلمة بنى تأخذ معناها من نفسها، أي تنظر لكل شيءٍ على أنه بناء، والتوسع العمراني بناء، وجسم الإنسان بناء كامل متكامل لا تستطيع فصل جزء من هذا الجسم أو الروح، فإذا فصل يبدأ الجسم بالهدم حتى يكمل هذا النقص، فالسماء بناء، والأرض بناء، والفلك بناء والشمس والقمر بناء. أما في أساس البلاغة " فبَنَى: بَنى بَيتاً أحسَن بِناء وبُنيان، وهذا بناءٌ حسن وبُنيان حسن، وبِناؤك من أحسن الأبنِية وبَنت وبُنية عجيبة، ورَأيت البُنى فما رأيت أعجب منها وبِنى القصور. وفُلان يُباني فُلان: يُباريه في البِناء وابتنى لسكناه دارًا وأبنيته بيتًا.

في المحيط في اللغة جاء: "بنى: بَنَى البَنّاءُ بِنَاءً وبُنىً؛ وبِنْيَةً وبُنْيَةً. وبانٍ حَسَنُ البِنَايَةِ. والأَبْنَاءُ جَمْعُ الباني، وفي المَثَلِ: (أَجْنَاؤُها أَبْنَاؤها). وبُنَتِ الأَبْنِيَةُ: أي بُنِيَتْ بلُغَةِ طَيِّىءٍ. وبُنْيَانَةٌ واحِدَةٌ وبُنْيَانٌ كَثِيْرٌ. وأَبْنَيْتُ فلانًا بَيْتًا: أي جَعَلْتُه له بِنَاءً"[3] إن المعنى اللغوي هنا يتكون من البناء، الذي اعتمد فيه على غيره من المعاجم، واستقى المادة المعجمية منها، وهي البناء العمراني وجمالية البناء؛ لذا فإنه لم يخرج عن الإطار العام للمعنى الذي ورد عند غيره.

أما في معجم تاج العروس: " [بني]: البَنْيُ: نَقِيضُ الهَدْمِ. يُقالُ: بَناهُ يَبْنِيهِ بَنْيًا، بالفتْحِ، وبِناءً، بالكسْرِ والمدِّ، وبِنًى، بالكسْرِ والقَصْر؛ وبُنْيانًا، كعُثْمان، وبِنْيةً وبنايَةً، بكسْرِهما. وابْتَناهُ وبَنَّاهُ، بالتَّشْدِيدِ للكَثْرَةِ، كلُّ ذلِكَ بمعْنىً واحِدٍ؛ مِن الأخيرَةِ؛ قَصْرٌ مَبْنِيٌّ: أَي مُشَيَّدٌ، قالَ الأَعْورُ السني: قَرَّبْتُ مِثْلَ العَلَمِ المُبَنَّى، والبِناءُ، ككِتابٍ: المَبْنِيُّ، ويُرادُ به أَيْضًا البَيْتُ الذي يَسْكنُه الأَعْرابُ في الصَّحْراءِ، ومنه الطِّرافُ

1- الزمخشري، أبو القاسم: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، عيون السود ناشرون، بيروت، مادة (بني).

2 -ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط3، بيروت، دار صادر، 1956، مادة (بني).

3- ابن عباد، الصّاحب إسماعيل: المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، بيروت، عالم الكتاب، 1997، مادة (بني).

والخِباءُ والبِناءُ والقُبَّةُ والمِضْرَبُ."[1] إن المعنى اللغوي هنا جاء بصيغة بني، لكن بالكسرة والضمة والفتحة وكل منها يدل على ما يبنى أي على شيء قائم؛ أي جاء المعنى من البيئة المحيطة بها، حتى أصبح كل شيء قائم يسمى بناء، وكل شيء يبنى يكون بناء، وإن كان البناء ليس من أدوات البناء المتعارف عليها يسمى بناء مثل الخيمة التي يسكن فيها في الصحراء.

وجاء ايضاً بمعجم تاج العروس "ومنه حدِيثُ الاعتكاف فأمَرَ ببنائه فَقُوِّض الجمع: أَبنِيَةُ جمع الجمع: جمع الجمع أَبْنيات واستعمل أبو حنيفةَ البِناءَ في السُّفُنِ فقال: يَصِفُ لَوْحًا يَجْعَلُه أَصْحابُ المَراكِبِ في بِناءِ السُّفُنِ: وإِنَّه أَصْلُ البِناءِ فيمَا لا ينمِي كالحجَرِ والطِّينِ ونحوِهِ. والبُنْيَةُ، بالضَّمِّ والكسْر: ما بَنَيْتَه، الجمع: البِنَى، بالكسْرِ، والبُنَى، بالضمِّ مَقْصُورانِ جَعَلَهُما جَمْعَينِ. وسِياقُ الجَوْهرِيّ والمُحْكَم أَنَّهما مُفْردانِ؛ ففي الصِّحاحِ: والبُنَى، بالضَمِّ، مَقْصورَةٌ مِثْل البِنَى. يقالُ: بُنْيَةٌ وبُنًى وبِنْيَةٌ وبِنًى، بكسْرِ الباءِ مَقْصورٌ، مثْلُ جِزْيةٍ وجِزى. وفي المُحْكَم: والبِنْيَةُ والبُنْيَةُ: ما بَنَيْتَهُ، وهو البِنَى والبُنَى"[2] ويتضح أن دلالات هذه الكلمة مترابطة، ومتصلة بكل ما يحيط بها، وإن اختلف التشكيل من ضمة، أو كسرة، أو فتحة فإن الجانب الدلالي لم يتغير، وثبت في مكانه، حتى أصبحت البيوت، والقصور، والخيام، والسفن تعد بناء.

إذا أمعنا الفكر وأنعمنا النظر في كلمة الجذر (بنى) سنلاحظ أن الكلمة ترتبط مع: يبني، والبنيان، والبنية، والابن، والبنوة، وبناتك، وبنيات، وابنة، والبنات، وتبنيت. وهذه الكلمات تتأسس على الباء والنون، التي تشعرك أنها مجسم يبدأ من لا شيء إلى بناء يأخذ شكلا معينا، فهل يبدأ الإنسان من شيء صغير جدا، ثم يتم بناؤه؟ وكل جزء فيه يتكامل مع الجزء الآخر، ولا يمكن الاستغناء عنه، وكذلك البناء، والنبات. لقد ذهب معجم الوسيط إلى محاولة تجميع هذه المعاني في مقاربة دلالية لغوية (معجمية)، إذ جاء فيه: "بَنَى: بَنَى الشيءَ بَنَى بَنْياً وبِناءً، وبُنْيَاناً: أَقامَ جدارَه ونحوه. يقال: بَنَى السفينة، وبَنى الخباء. واستعمل مجازًا في معانٍ كثيرة، تدور حول التأْسيس والتنمية. يقال: بنى مجدَه، وبنَى الرجالَ."[3] يعود هذا المعنى اللغوي إلى الأساس، والجذور، والتربة الرئيسية وهي البناء والتكامل، والاتساق والتناسق، التي تربط أجزاء البناء سواء أصله حقيقةً كالبيت، أو مجازاً كبيت الشعر أو القصيدة.

1-الزبيدي، محب الدين أبي فيض السيد محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس، تح: شيري، بيروت، دار الفكر، 1997، مادة (بني).

2- الزبيدي: تاج العروس: مادة (بني)

3-مجمع اللغة العربية (القاهرة): المعجم الوسيط، ط3، القاهرة، 1998م، مادة (بني)

يتبين لنا مما سبق أن المعنى اللغوي لكمة البنية في القرآن، وفي المعاجم العربية تكاملت، وتكاد تتجه إلى معنى واحد، وهو البناء الذي هو نقيض الهدم، وكيفية البناء، وروعة البنيان، وجماله، وتناسقه، واتصاله بالجانب المادي، وكل ما يحيط بالحضارة، بالإضافة لتعدد الأمور التي أصبح يطلق عليها بناء مثل الكعبة، والقبب، والخيام، والقصور والسفينة، والجدار. ومنهم من عدَّ الداخل في عرسه بانيا، ومنهم من عد قوة الجسم بنية، فيقال: قوي البنية، ثم أصبحت تطلق على شيء غير مادي أو معنوي مثل بيت الشِعر.

المطلب الثاني المعنى اللغوي للبنيوية عند الغرب:

نقل لنا الدارسون معنى البنية في المعاجم الأوروبية؛ فذكروا أنها "تشتق من الأصل اللاتيني الذي يعني البناء، أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من جهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من الجمال التشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن الفن المعماري يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر"[1].

إن الدلالة في هذا المعنى تختص بكيفية البناء، والمادة التي يتكون منها هذا البناء، ثم تذوق الجمال الفني للبناء العمراني الموجود في الساحة الأوروبية.

وذكر القواسمة أنها في معجم أكسفورد (oxford) تعني البنية: كيفية بناء الشيء وتركيبه. وهي تدلّ على الشكل الذي شيد به مبنى، أو على الطريقة التي تتكون بها الأجزاء في كلّ واحد أكان جسماً ماديّاً أو قولاً لغوياً"[2].

وهذا يدل على كيفية بناء كل شيء في الكون، ويدل على المواد التي يتشكل بها البناء، فالبناء ليس لفظاً معنوياً، إنما معنى مادي ملموس، ومحسوس بالبصر، فهو يتشكل من محيطه ويبنى في داخله.

1-فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص120.

2-القواسمة، محمد عبد الله: البنية الزمانية في روايات غالب هلسا بين النظرية والتطبيق، الأردن، وزارة الثقافة، 2006م، ص52.

وفي قاموس وبستر (webster) تعني البنية عملية البناء نفسها، أو الشكل أو الطريقة التي ترتب وفقها الأجزاء المكونة للشيء، أو تعني العناصر في أي كيان، كما هي العناصر اللغويّة الفونيم والمورفيم"[1].

يتشابه قاموس وبستر مع أكسفورد في أن البنية تعود لكيفية البناء، وكيفية تشكيله، والمواد التي ساعدت في تشكيله، ولكن الإضافة أن قاموس وبستر عدّ الكلام اللغوي شبيها بالبناء، في كيفية تشكيل الكلام: من الحروف، ثم الكلمات، ثم التراكيب، حتى تظهر بالشكل المناسب.

هناك وجه شبه كبير بين المعنى اللغوي العربي والغربي لكلمة البنيوية، التي في أصلها اشتقت من كلمة بنى، وإن كان المعنى يدل على البناء، وكيفية تشكيل البناء، حتى اتفقا على أن كل مجسم بالكون يسمى بناء. لكن مع اختلاف بسيط في المعنى؛ لأن المعاجم العربية ذهبت للمعنى المجازي، ومنه بيت الشعر.

المطلب الثالث البنيوية اصطلاحاً:

تهتم البنيوية بجميع التفاصيل في داخل النص الأدبي مهما كانت صغيرة أو كبيرة، وربما تبدأ بالصوت وتنتهي بالجملة وأبعادها الدلالية، فالبنيوية لا تنظر إلى الأمور إذا كانت صغيرة أو كبيرة، فهي تدرس من خلال منهجها المتشابك كل ما هو صغير موجود في ثنايا القصيدة، أو أي عمل أدبي دون النظر إلى ما هو محيط بالنص الأدبي، فهي تطلب من القارئ أن يتملك النص، وهي لا تنتهي عند تحليل محدد.

تعدد المعنى الاصطلاحي للبنيوية عند النقاد، فكل ناقد نظر إلى البنيوية من زاوية معينة، وإن كان هناك تشابه بينهم ولكن اختلفت في كثير من التفاصيل.

1- القواسمة، محمد عبد الله: البنية الزمانية في روايات غالب هلسا بين النظرية والتطبيق، الأردن، وزارة الثقافة، 2006م، ص53.

يرى سعيد علوش أن البنيوية:" هي نظام تحولي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسه، دون أن تتجاوز التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية. ويشتمل على ثلاثة طوابع وهي: الكلية، والتحول، والتعديل الذاتي"[1].

تنطلق البنيوية من حدود لا نستطيع تجاوزها، حتى لا ندخل في المناهج النقدية الأخرى ويصبح هناك خلط كبير، للتقارب الدقيق فيما بينها مثل السيميائية والأسلوبية والتفكيكية، وإن كانت المناهج تتداخل مع بعضها، وتحاول البنيوية رفض المثيرات الخارجية، وتقول إنها بدأت من النص وتعود للنص من جديد، وأيضا تضبط قوانينها بنفسها، وتسير بنسق واحد هو مراجعة البنية.

يقول صلاح فضل: " هي مذهب من المذاهب التي سيطرت على المعرفة الإنسانية في الفكر الغربي، مؤداه الاهتمام أولاً بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له ويعرف أحيانًا باسم البنائية، أو التركيبية"[2].

ينظر صلاح فضل إلى أن البنيوية هي عملية ربط مكونات أي نظام بالكون مع بعضها البعض.

يرى لوسيان سيف أن البنيوية: " نظام من العلاقات الداخلية الثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلا متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها."[3] فهو يرى أن البنيوية مجموعة العلاقات، أو الزوايا التي تتشكل في بناء أي قصيدة، ويرى أن القصيدة يجب أن تكون متماسكة ومتداخلة فيما بينها ولا تنظر للعالم الخارجي.

أما ليونارد جاكبسون فيرى أن البنيوية: " تعني القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاماً تاماً، أو كلاً مترابطاً، أو بوصفها بنيات، فتتم

1- علوش، سعيد: معجم المصطلحات النقدية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985، ص51.

2- فضل، صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980م، ص 188.

3 - بن شعبان، أمينة وعقابة، صارة: آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري، (رسالة ماجستير)، جامعة الجلالي بونعامة، الجزائر، 2014، ص16.

دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي."[1]

فهو يريد أن يقول أن البنيوية مبتعدة كلياً عن أي شيء خارجي، أو أي أحداث تحيط بالنص، ويربط بين عناصر السياق والأدب، دون أن يتأثر النص بما حوله.

- في ضوء ما تقدم البنيوية هي: مجموعة ترابطات داخلية، تهتم بالسياق الداخلي، وتعمل على إبراز بعض التفاصيل الصغيرة بين حنايا الجمل، فهي تهتم بالنظام الداخلي بشكل رئيسي أكثر من العالم الواقعي، وتعمل على تجاوز الكاتب، أو روح الكاتب، فهي تريد أن تنهي دور المؤلف، حتى يبقى النص وحده هو المسيطر على تفكير الناقد.

المبحث الثاني نشأة البنيوية وعناصرها

تبنى المناهج على بعض إشارات الماضي، ويتم التوصل إليها من خلال الترجمة، ثم يتم البناء عليها. والمنهج البنيوي كغيره من المناهج له بعض الإرهاصات، التي استقاها من الماضي فهذا المنهج لم يظهر من دون أسباب.

المطلب الأول الآراء النقدية التي تتشابه مع فكر البنيوية

تعد آراء النقاد السابقين من أهم المراجع التي أغنت الأدب المعاصر والحديث؛ ومن هؤلاء النقاد أفلاطون وأرسطو: تحدث كل منهما عن القضايا النقدية، التي ترفع من قيمة الشعر أو تحط منها، وأخذ العرب من آرائهم من خلال ما وصلهم من ترجمات لآرائهم النقدية فتأثروا بها، ومن أهم هذه القضايا قضية الترابط العضوي بين أجزاء العمل الأدبي، التي تتصل اتصالا مباشرا مع ما تقوم عليه البنيوية، ومن هذه الإرهاصات الوحدة العضوية والموضوعية ونظرية النظم التي نشأت عليها أفكار البنيوية

إن مصطلح الوحدة العضوية والموضوعية لم يكن شائعا في العصر القديم، إنما هذه المصطلحات تم تسميتها في العصور اللاحقة، وتم تشعيبها إلى أكثر من مصطلح مثل: الوحدة الفنية، ووحدة الصورة، ووحدة البيت. إنما ظهرت بعض الملامح التي تدل على تقارب المصطلحات فالموضوع وهو كل شيء

---

1 – بن شعبان، أمينة وعقابة، صارة: آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري، ص19.

يتحدث به الشاعر، أو الأديب، أو الإنسان، سواء أكان غزلا، أم مديحا، أم هجاء، أم غير ذلك، فالقصيدة تحتمل أن تكون ذات موضوع واحد، أو أكثر.

أما العضوي يحمل في طياته الترابط؛ فالقصيدة سواء أكانت موضوعا واحدا، أم أكثر من ذلك، إذا لم يوجد فيها هذا الترابط العضوي أو النسيج العضوي، تبدأ القصيدة بالتفكك وانخفاض المستوى الفني فيها، ومن هنا جاء الربط بين ما قامت عليه البنيوية من تكامل، وبين أجزاء العمل الأدبي، والترابط من الأسس التي يقوم عليها مبدأ البنيوية.

يعد مفهوم الوحدة العضوية قديماً قدم الأدب، ويضرب جذوره في أعماق التاريخ، حين تحدث اليونانيون في هذا الجانب قبل أية أمة من البشرية، فمن الإنصاف أن نؤكد أن مفهوم الوحدة العضوية ليس وليد العصر، كما قد يتبادر إلى الذهن. بل هو مفهوم قديم، وكان للقدماء الفضل في إرساء أصول المفهوم، وانتقل إلى العصر الحديث بعد أن مر بمراحل مختلفة عبر العصور، منذ أفلاطون ثم تلميذه أرسطو ومن تلاهم، حيث يقول كل أرسطو وأفلاطون بهما:

تشير معظم الدراسات إلى رأي أرسطو، ومهملة في ذلك رأي أفلاطون قبله، حيث يقول: "أفلاطون في الوحدة على لسان سقراط، وهو يحاور فايدوس فقال: أحسب أنك توافقني على أن كل حديث خطاب، يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحي، له جسم خاص به، بحيث لا يكون مبتور الرأس، أو القدم، ولكنه في جسده وأعضائه حيث تتحقق الصلة بين عضو وآخر، ثم بين الأعضاء جميعاً" [1].

يقصد أفلاطون الوحدة العضوية في الخطابة، ولكن التعميم بالمنطق خطأ، فالخطابة تعد جزءًا من الأدب، فالمقصود وهو تماسك الأدب، ليس فقط أجزاء الخطابة، إنما أيضاً جزيئات العمل الخطابي، أو الأدبي، هنا يصل في نقطة التقاطع التي تراود بينها وبين فكر وعقلية المنهج البنيوي، فالجسم أو البناء في الواقع أو العمل الأدبي إذا بتر قطعة منه يتخلخل البناء، وهنا إما أن يتعرض البناء للهدم، لأنه لن يستطيع الصمود، أو يكون بين النهوض، أو احتمال التعرض للسقوط في أي وقت من الأوقات، كذلك العمل الأدبي.

1- قمولة، نصيرة: الوحدة العضوية في الأعمال النقدية لجماعة الديوان، (رسالة ماجستير)، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2014، ص15 .

أما أرسطو يتكلم عن الوحدة العضوية والموضوعية: "كان اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيرا عظيم الأثر، فالمأساة كالكائن الحي العضوي ذات أجزاء، لكل جزء منها مكانه، إذا اختل أو نقل، انفصمت الوحدة، تعذر عليه أداء وظيفته وقد أثر أرسطو بهذا الاكتشاف في وضع العمل الفني كله إدراك الوحدة العضوية للعمل الأدبي. مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة، أو في مختلف الأجناس الأدبية"[1].

أرسطو يقصد بالوحدة العضوية: التي في المسرحية بدليل ورود كلمة المأساة، بالإضافة إلى كلمة وحدة البناء التي تختص بالعمل المسرحي؛ لأن الفوضى بالأفكار والخواطر تختص بالمسرحية، حيث تقضي على ملامح العمل المسرحي والعمل الفني. ومنها نستنتج أن كليهما لم يقصد الوحدة العضوية في الشعر: فأرسطو قصد الوحدة في العمل المسرحي والملاحم، وأفلاطون قصد فن الخطابة، لكل منهما وحدته الخاصة به، ولكن الأدب يعد فنا متكاملا، والأجناس الأدبية متداخلة، فالمسرحية مجموعة من الكلمات المترابطة فيما بينها، ويدخل أحياناً الشعر فيها.

حين ننظر في رؤية كل من أفلاطون وأرسطو للوحدة العضوية في الشعر؛ نعرف أن كلاهما أسسا لكثير مما بات منهجا في النقد الحديث.

للنقاد العرب القدامى أيضا رؤيتهم في القضايا النقدية الإنسانية، ومن تلك القضايا قضية الوحدة العضوية والموضوعية التي أسهمت في بناء بعض ملامح البنيوية:

رأى الجاحظ (ت 255هـ) ضرورة اتساق المعاني في الأبيات المتجاورة فيما سماه (القران)، ويعد الجاحظ من أوائل من تحدث عن وجود علاقة انسجام بين الألفاظ وحسن تجاورها وسهولة مخرجها. فيقول: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخرج. فيعلم أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان. فنراه يؤكد على اتفاق أجزاء الشعر من البيت بأن تكون الحروف لينة المعاطف سهلة ورطبة مؤاتيه سلسة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كله واحد، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد."[2]

1- قمولة، نصيرة: الوحدة العضوية في الأعمال النقدية لجماعة الديوان، ص16.

2-ينظر: الجاحظ: البيان والتبين، تح: عبد السلام هارون، ط5، مطبعة المدني، القاهرة، 1985، ص67 وما بعدها.

أي ضرورة أن تكون هناك جودة في اختيار الألفاظ التي تناسب الصياغة، والبراعة في مدى مناسبة الألفاظ للمعاني، ووضوح السبك والجودة في بناء القصيدة، أيضا الوحدة والتكامل والاتصال بين أجزاء العمل الأدبي.

تابع ابن قتيبة (ت276هـ) رأي الجاحظ: "الجاحظ في مراعاة الحالة النفسية للسامعين للتأثير فيهم بتهيئة الجو النفسي المناسب، فمن هذه الناحية علل ابن قتيبة بناء القصيدة العربية باستهلالها بالبكاء على الأطلال، ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب. وذلك لارتباطها بحياة العربي القديم التي تميل إلى التنقل والارتحال. يقول ابن قتيبة :"الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدة منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد ويطالب شعراء المتأخرين بضرورة التزام عمود الشعر العربي كما فعل المتقدمين، وعدم الخروج عن هذا الموروث."[1]

ليس من الضرورة إذا أراد الشاعر أن يكتب قصيدة أن يفعل مثل الشعراء المتقدمين فكل شاعر يمتلك شخصيته وذاته، بالإضافة إلى أن هناك مواقف لا تحتاج إلى الوقوف على الموروث التقليدي. فالشاعر يمتلك ردة فعله الخاصة ومشاعره الخاصة أيضا. ثم إن الشاعر لم يبك على الديار، فلماذا يطلب منه أن يضعها في شعره. كأن البنيوية استمدت موت الحياة من رأي ابن قتيبة، الذي يربط الشعر بنفسه دون التقليد والتأثر، وهذا ما تبني عليه البنيوية مادتها ومنهجها اللامبالاة للماضي، والانطلاق نحو النص، والمعنى ليس حرفيا ولكنه مقاربة فنية.

يتابع ابن طباطبا (ت322هـ) موقف ابن قتيبة في الاهتمام الكلي ببناء القصيدة العربية، والاهتمام بالترابط الكلي بين أجزاء القصيدة وتلاحمها، فهو يريد أن تكون القصيدة ذات طابع متكامل فهو يوجه الشاعر إلى القصيدة المتكاملة في جميع النواحي، واهتم بتنسيق أبياته وحسن تجاورها أو قبحها فيلائم بينها، كأنه يتوافق مع شعراء الصنعة والتكلف.

فيقول ابن طباطبا: "ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره بتنسيق أبياته، وحسن تجاورها أو قبحها فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه كما أنه يحترز ذلك في كل

1-ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1967، ص 75،76.

بيت فلا يباعد بين كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشــو يشــينها ويتفقد كل مصــراع هل يشاكل ما قبلها."[1]

ويذهب ابن طباطبا إلى أكثر من ذلك فهو يطالب: أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة في الألفاظ، ودقة في المعاني، صوباً في التأليف. فترى الوحدة عند ابن طباطبا في العمل الفني كالسبيكة المفرغة، وهو يدخل في غرض ثم يخرج منه ليعود إلى غرض ثان، لا نجد تناقضاً في معانيها ولا يوجد في مبانيها تكلف في نسجها، هذا ما يريده من الشاعر، ويريد ابن طباطبا من الشعراء أن يكون هناك تناسق في كل شيء داخل القصيدة، من أصغر وحدة في البيت إلى أكبر وحدة فيه، فهو يريد أن تكون القصيدة منتظمة في جميع جوانبها داخل القصيدة، حيث الحروف تجاور بعضها البعض بشكل منتظم ومتناسق.

أما النظم أشبه بالبناء الذي انطلقت منه البنيوية، فالتشابه بين النظم والبنية أقرب من التكامل والاتساق فيما بينهما، فالنظم كأنك تنظم الكلمات بجانب بعضها البعض، وإذا أزلت كلمة يختل هذا النظم، كذلك البنية، أو البناء الموجودة في كل شيء في الوجود، مثل البناء الذي إذا اختل أحد عناصر هذا البناء وقع وسقط.

وفكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني تقوم على: "تعليقُ الكَلم بعضها ببعضٍ وجعلُ بعضها بسببِ بعضٍ كما يجعل وجوه التعلق ثلاثة: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما."[2]

يستند الجرجاني في بناء نظريته على القرآن، عندما عدّ كلمات القرآن كلمات إعجازية، وإذا حذف إحدى كلماته أو حروفه اختل النظم، ثم اعتمد النظرية في الشعر، في كيفية الترابط اللغوي والتناسق بين الكلمات حتى تشعرك أنها كلمة واحدة، وإذا اختلف شيء ظهر وبان، تلك الظروف التي نشأت عليها نظرية النظم، فهناك تشابه بين جزيئات نظرية النظم والمنهج البنيوي، لكن المنهج البنيوي ذهب إلى ما هو أوسع وأشمل من نظرية النظم التي تعد محدودة.

1- الحديدي، حسيب زيدان خلف: وحدة القصيدة في النقد الأدبي، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 14، العدد 8، 2007، ص391.

2- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، ط4، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص15.

إن الآراء السابقة للنقاد كانت جزءا استفادت منه المناهج الحديثة، فالبنيوية كغيرها من المناهج بنت على ما أخذته من الماضي، وبالتالي كانت هذه الآراء قواعد ترتكز عليها في سبيل الوصول لقلب النص دون النظر للغلاف المحيط للنص.

المطلب الثاني نشأة المنهج البنيوي

معلومٌ أنَّ التطوُّر هو سُنَّةُ الطبيعَةِ الكونية؛ لذلك فإنَّ نظْرةَ الإنسان إلى الفنِّ والجَمالِ تَتَغيَّر أيضًا وتتطوَّر لأسباب مختلفة ومتعدِّدة، ومن مظاهر هذا التغيُّر في المجال الأدبيّ: تطوُّر الإبداعات الأدبية وتعدُّد أجناسها وأنواعها؛ لذلك مر العصر الحديث نتيجة هذا التطور بمرحلتين: المرحلة الأولى التي سبقت الحداثة وفيها التّمسّك بآراء القدماء دون المحاورة والمناقشة، المرحلة الثانية هي مرحلة الحداثة والتجديد في الأدب مع الإبقاء على القاعدة اللغوية، من هنا ظهرت الحداثة التي بدأت بمجاراة الواقع ونسف بعض المفاهيم المتعلقة بالإبداع الأدبي، حيث ظهرت المناهج الأسلوبية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية.

تتعدد أسباب ظهور البنيوية فمنهم من يقول إن أصل ظهورها يبدأ من محاضرات فرديناند دي سوسير، ومنهم من يقول رولان بارت في قضية موت المؤلف مثل ما ورد الذكر سابقاً، ومنهم من ذكر بوجود بعض الإرهاصات قديماً مثل ما ذكرت سابقاً بخصوص الوحدة العضوية والموضوعية عند أرسطو وأفلاطون والتشابه ببعض الجوانب التي ظهرت في المنهج البنيوي، أو قضية النظم عند عبد القاهر الجرجاني التي تتوافق مع بعض ما جاءت به البنيوية في الاهتمام بعلاقات أجزاء النص بعضها ببعض، صغيرة أو كبيرة في الأدب.

يعود نشوء البنيوية في أصوله لبعض آراء القدماء، ولكن كتحديد للمصطلح ظهرت البِنْيَوية في نواحٍ عديدة من نواحي الحياة، والذي يهمُّنا هنا هو الحديث عن ظهورها في النقد الأدبي. وقد ذهب بعض النقاد إلى القول: " إن المدرسة البنيوية، أو المنهج البنيويَّ لم يظهر في الساحة النقدية الأدبية اللغوية إلا في منتصف القرن العشرين."[1]

نشأت البنيوية تحاول نسف الماضي، مثل: رفضها للمناهج السياقية مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والوضعي. "لقد قيل عن البنيوية إنها فلسفة موت الإنسان، رغم أن الأصل في ظهورها جاء من منطلق محاولة تقديم منهج جديد في دراسة العلوم الإنسانية والاجتماعية فقد أنصب اهتمام البنيوية

1- الواد، حسين: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراش للنشر، تونس، 1985، ص45.

على الهياكل أو البناءات أو النظم الثابتة الكامنة وراء شتى مظاهر الخبرة البشرية ومن ثمة مجدت البنية على حساب مقوماتها، والتحليل البنيوي على حساب الاستقراء والتعميم، وبالتالي تجاهلت البنيوية أهمية كل عنصر على حدة ودلالته، بل ضحت بهذه الدلالات من أجل البناء العام الذي تخضع له" [1].

فالمتلقي كان يعد منذ فترة طويلة أن العمل الأدبي جزءاً من الحضارة، وأن النص الأدبي تعبير عن صاحبه، إلا أن البنيوية نجدها قد فصلت بين النص ومؤلفه.

وللبنيوية عدة مصادر منها محاضرات دي سوسير نقطة الانطلاق نحو العالم، ونحو الفضاء لبناء قاعدة خاصة بأصحاب هذه الفلسفة. لذلك يمكن عد هذا الرجل هو سبب النشأة لهذه الفلسفة، فقد غير عقول كثير من أعلام البنيوية، واستطاع أن يفرض فكره، وطريقة تفكيره على أعلام البنيوية، وهم بألسنتهم تحدثوا عن فضل محاضراته في نشأة البنيوية.

أولا: "حركة الشكلانيين الروس: والتي ظهرت في روسيا بين عامي (1915) و(1930)، وقد دعت إلى العناية بقراءة النص الأدبي من الداخل؛ لأن الأدب من منظورهم يُعدُّ نظامًا أَلْسُنِيًّا ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسًا للواقع. ولذلك استبعدوا علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع والتاريخ"[2] .

هذه المدرسة بدأت بالثورة على المناهج المحافظة لمحيط النص، ومناسبة ظهور النص، ورفضت أي علاقة خارجية للنص، وأصرت على ضرورة دراسة النص فقط في أجزائه الداخلية وبناء أي تحليل فقط يعتمد على النص الداخلي.

المصدر الثاني: هو" ذيوع صيت علم اللسانيات الحديث، والذي يتقاطع مع المدرسة الشكلانية الروسية، ولعل هذا المصدر هو أهمُّ مصادر البنيوية، ولا سيما ألسنية دي سوسير الذي يُعد رائد الألسنية البنيوية، بسبب محاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته (1916) بعد وفاته، وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة بنية فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيَّته، فيكون هو قد مهَّد لاستقلال

1- الجزيري، مجد محمد: البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس. دط، دار الحضارة، 1999م، ص171.

2- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص13.

النص الأدبي بوصفه نظامًا لغويًّا خاصًّا، وفرَّق بين اللغة والكلام: فاللغة عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما الكلام فهو حدَث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم"[1].

هناك تشابه بين ما جاءت به المدرسة الروسية ومحاضرات دي سوسير وهو الاهتمام بالنص من الداخل، ودارسة النص ضمن حدوده، وعدم الخروج عن هذه الحدود، وبسبب هذه المصادر ظهرت البنيوية وبدأت هذه الملامح بالوضوح.

المطلب الثالث عناصر البنيوية

أما جان بياجيه فيعد البنيوية قائمة على ثلاثة عناصر هي:

" 1-الكلية: أي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر خاضعة لقوانين مميزة للنسق من حيث هو نسق.

2-التحولات: أي أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل نسق أو منظومة خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية دون التوقف على عوامل خارجية.

3-التنظيم الذاتي: وهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي"[2].

وهو بهذا يريد أن يقول إن الأدب يتألف من مجموعة من التفاعلات التي تنتج من الاحتكاك فيما بينها، أي تعطي الاتزان والتوافق فيما بينها، حتى يظهر الأدب أنه كقطعة واحدة لا يوجد به اختلاف ولا وخروج عن النظام الذي يتبعه الأديب في أدبه، أي دون الالتفات لما يدور في عقل الأديب في العالم الخارجي، والبقاء والسكون داخل القطعة الأدبية، وبناء القطعة الشعرية من داخلها دون الحاجة للخارج لبناء الداخل الفني، كل هذه التحولات ترتبط فيما بينها في سبيل تنظيم أجزائها الداخلية.

1- المرجع نفسه: ص13.

2- بياجيه، جان: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط3، بيروت، باريس، منشورات دار عويدات،1982، ص16.

المبحث الثالث المنهج البنيوي والعرب

توزع النقاد العرب في رؤاهم النقدية؛ فمنهم من رأى البنيوية منهجا يصلح للبناء عليه والأخذ به في النقد الأدبي العربي، ومنهم من رأى أنه غير ذلك تماما، ومنهم من رأى إمكانية الأخذ مما يتناسب منه مع الثقافة العربية وواقعها. "إن انتشار البنيوية وهيمنتها على النقد العربي منذ سبعينيات القرن الماضي وحتى هذا اليوم تأتي لتؤكد انبهار نقادنا ومفكرينا بكل ما هو غربي، والأهم ظاهرة الاقتطاف غير الواعي بخصوصية واقعنا الأدبي والاجتماعي ودرجة تطورهما، لكن الظاهرة البنيوية في نقدنا العربي لها أسسها المعرفية التي يمكن أن تتجلى بأمرين: الأول إحساس نقادنا بقصور المناهج السابقة وضرورة تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثرية في النقد، ويرتبط الأمر الثاني بأزمة الديمقراطية في وطننا العربي، ففي مثل هذه الأحوال تبدوا البنيوية وغيرها من المناهج الشكلية خير ملاذ للكثيرين من نقادنا ومثقفينا."[1]

يعد هذان العاملان السبب الرئيس في رواج البنيوية في الوطن العربي، فالنقاد العرب بعد إحساسهم بأن النقد التأثري غير منطقي أصبحوا يبحثون عن حلول تساعدهم في تجاوز هذا، فذهب أغلبهم إلى النقد الذي يدرس الأدب وفق قواعد معينة فكانت البنيوية خير ملاذ لهم، والسب الثاني الديمقراطية التي بسببها ظهرت المناهج الشكلية حيث يتفقون أن هذه المناهج ومن ضمنها البنيوية تعطي حكماً صادقًا، كل تلك الأصول يمكن عدها سببا في انتشار البنيوية.

ويمكن التعرف على ملامح البنيوية عند النقاد العرب من خلال:

- مفهوم البنيوية عند الناقد كمال أبي ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) يقول: هي ليست فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع، لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر. لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتفاء المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد. والغوص على المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل" [2].

---

1 – ماضي، شكري عزيز: محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعثة، الجزائر، 1984م، ص166.

2 – أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، لبنان،1979م، ص7.

فهو يريد أن يفرق بين البنيوية والفلسفة ويختار لكلاهما طريقا يسير فيه، ويرى أن للبنيوية منهاجا خاصا بها، وأنها لا تغير اللغة ولا الشعر ولا المجتمع، لكن جديتها التعمق في المكونات الأساسية التي تنشأ بينها، واستطاعت أن تربط العناصر الثلاثة السابقة وفق أسلوب محدد وهو ربط العناصر مع بعضها ودراستها من داخل النص فقط. فهو يرى ضرورة الدقة في دراسة العمل الأدبي وفق هذا المنهج، وركز في كتابه على" الصورة الشعرية، وفضاء القصيدة، والإيقاع الشعري، الأنساق البنيوية"[1].

كل تلك الظروف السابقة والمحاولة في التجديد أسهم في نشأة البنيوية في العالم الأدبي والفني.

المبحث الرابع البنيوية إلى أين

يقول الناقد السوري محمد عزام: "إذا كانت البنيوية قد انطلقت في النصف الثاني من القرن العشرين فملأت الدنيا وشغلت الناس، فإنها بدأت بالتراجع منذ إضرابات الطلاب الراديكالية في فرنسا عام 1968؛ مما جعل البنيويين يعيدون النظر في مواقفهم ومنهجهم الذي خرجت من رحمه مناهج نقدية عديدة كالأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، بالإضافة إلى الألسنية، التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعًا" [2] .

كل شيء في الكون قابل للتعديل والتطور والتقدم، فإذا وجد الأفضل يذهب النقاد إليه، وكل منهج فيه بعض العيوب التي تحتاج إلى تعديل مثل إهمال دور المؤلف في نشأة النص وغيرها.

1-المرجع نفسه، ص 89.

2-عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص9.

الفصل الأول

البنية الدلالية للثنائيات في بردة تميم البرغوثي

المبحث الأول: ثنائية الذات والموضوع

المبحث الثاني: ثنائية الساكن والمتحرك

المبحث الثالث: ثنائية الحياة والموت

المبحث الرابع: ثنائية الإيجاب والسلب

المبحث الخامس: ثنائية الواقع والمثال

الفصل الأول: البنية الدلالية للثنائيات في بردة تميم البرغوثي

المبحث الأول ثنائية الذات والموضوع.

كل شيء في الكون يقوم على ثنائيات، ومنها الثنائيات الضدية، كالموت والحياة، الجنة والنار، والليل والنهار، والشرق والغرب، والسماء والأرض، والخير والشر، والإيجاب والسلب، والحق والباطل، وغيرها، وكلّ طرف في الثّنائيّة منها في صراع مع الآخر في سبيل البقاء على قيد الحياة، إنّ الأضداد موجودة في الأمور المادية، والمعنوية، وفي كل الحالات لها دلالة في الوجود وتعني أمورا متعددة، وإن ثنائية الذات والموضوع جزء لا يتجزأ من الثنائيات التي ترتبط بالنص وتنطلق من داخله. وقد قامت البنيوية والمدارس الحديثة بتوظيف ثنائية التضاد في الأعمال الأدبية.

اهتم النقد بالثنائيات قديماً وحديثاً لما لها من أبعاد فنية مؤثرة في النص الأدبي، فقد وردت دلالة الثنائيات عند النقاد العرب القدامى؛ إذ ذكر ابن المعتز: (909م) ما يعادل الثنائيات وهو مصطلح (الطباق- المطابقة) فذكر أنه يقال: " طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد، وجاء في كتابه البديع باب للطباق حيث كان له باب خاص في الأضداد" [1] فابن المعتز يعد كل شيئين يتم المقابلة بينهما طباقاً، فعد الكلام أجزاء ولكل جزء ضده أو عكسه. أما قدامة بن جعفر فيذهب إلى أبعاد الثنائيات بقوله: " أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها البعض والمخالفة، فيأتي بالموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشترط شروطاً ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالفه بضد ذلك"[2].

أما ابن قدامة (1223م) فيشترط في الطباق أن يكون الكلام مستوفيا لشروط، منها أن يكون مخالفا للكلمة الأخرى، وإذا كان عكس ذلك لا يعد طباقًا أو تضادًا، وأن تكون الكلمتان متساويتين في الإفراد والعدد، وإذا خالف ذلك لا يعد طباقًا.

1-ابن المعتز، عبد الله: البديع، تح: إغناطيوس كراتشكوفسكي، بغداد، مكتبة المثنى، 1979، ص36.

2- ابن جعفر، أبو فرج قدامة: نقد الشعر، ط1، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت، ص141.

أما أبو هلال العسكري فيقول عنه: " إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[1]،

يعد الجرجاني أن الطباق أو المقابلة يجب أن يستوفيا شروط الاختلاف بالمعنى؛ أي كل كلمة تحتوي على معنى مغاير، وألا يجتمعا في اللفظ نفسه؛ أي تكون كل كلمة في لفظة واحدة؛ لأنّ هناك كلمات تحمل أكثر من معنى باللفظ نفسه، وأنه هناك كلمات تحمل بلفظة واحدة معنيين متضادين.

نستنتج أنه لم يرد مصطلح الثنائيات الضدية عند النقاد العرب القدامى بالمعنى المتعارف عليه في النقد الحديث، وإنما فقط بعض المصطلحات الشبيهة بالثنائيات مثل التضاد أو الطباق أو المقابلة وتلتقي هذه المصطلحات في كثير من الجوانب مع الثنائيات.

أما المحدثون من النقاد العرب فأخذوا معنى التضاد من القدامى، ومنهم من وافق المعنى أي أخذه بنصه، ومنهم من زاد عليه: يقول محمد عبد المطلب: " هذه البنية من أكثر البنى انتشاراً في الخطاب اللغوي عموماً والأدبي خصوصاً، وبرغم اعتمادها على التخالف إلا أن البلاغيين قد درسوها داخل منطقة التناسب، وإن حاول التنوخي إخراجها من هذه المنطقة"[2]. يعد عبد المطلب التضاد موجوداً في كل خطاب وفي سائر الأجناس الأدبية، وهذا يبين أن البلاغيين رأوا أن التضاد يجب أن يكون في حدود الاعتدال، وأن ينسجم مع الوقع.

أما صلاح فضل فيقول: " قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظم العلاقات القائمة بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغوي، وبعبارة أخرى فإن عملية التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل التقابلات المستمرة في اللغة."[3]؛ أي أن صلاح فضل يرى أن هذه الثنائية يجب أن تعطي أكثر من دلالة لغوية، وأكثر من دلالة فنية، ويجب أن تستمر هذه البنية في خلق معان جديدة ومتجددة وفق السياق الأدبي.

1- أبو هلال العسكري، عبد الله بنسهل: الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، تح: محمد أمين الخانجي، مصر، مطبعة محمد علي صبيح، 1952، ص326.

2- عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية وقراءة أخرى، ط1، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1979. ص354.

3- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، القاهرة، مؤسسة مختار، دار الشروق، 1998، ص193.

يعرف المعجم الفلسفي الثنائيات" الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحدة والمادة – من جهة ما هي مبدأ عدم التعيين– أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغوريين، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون...إلخ، والثنائية مرادفة للأثينية، وهي كون الطبيعة ذات مبدأين، ويقابلها الطبيعة ذات مبدأ واحد، أو عدة مبادئ (الثنوية والأثينية)"[1].

إن كل ثنائية في الكون تكون بين شيء معنوي وشيء يمكن أن يتحول إلى محسوس، فالكون يتكون من شقين، كل شيء محسوس أو غير محسوس يكون له مرادف يحمل بعض الصفات، أو يكون عكسه أو ضد تلك الصفة، الأمر الذي يمكن أن تصدق معه مقولة أن الثنائية "وسيلة تصنيفية تجعل الفهم ممكنا"[2].

إن ثنائية الذات والموضوع ثنائية ضدية، فالأولى تتحدث عن نفس الشاعر، أو الصراع الداخلي الذي في نفسه، والثانية الموضوع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الآخر، أو المجتمع، أو الصراع الخارجي، إن هذه الثنائية كلّ طرف فيها في صراعٍ مع الآخردائماً وكل منهما يحاول الانتصار على الآخر. يؤشر شعر تميم على أنه كان يراوح بين البقاء في الذات والخروج إلى الواقع، وأحياناً كانت تلصق ذات الشاعر مع ذات الرسول حتى تشعر أنها أصبحت جسداً واحداً.

ورد معنى (ذات) في المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة " ذات الشيء نفسه وعينه، والذات أعم من الشخص؛ لأنّ الذات تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا تطلق إلا على الجسم، والذات ما يقوم به بنفسه وتطلق الذات في المطلق على ما يحدد مفهوم الشيء وبالنسبة إليها ذاتي"[3].

إن فلسفة الذات هي ما تعبر عما يدور في أعماق الإنسان، وفي شعوره الذاتي، إن ذات الإنسان هي ما تتحكم في عواطف الإنسان ومشاعره، وهي التي تؤثر في انفعاله وتسهم في اتخاذ قراراته، فالشعراء

1– الديوب، سمر: مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، م 41، سبتمبر2013، ص 100.

2 – رافيندران، س: البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، تر: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص55.

3– العنبكي، ياسمين أحمد علي: صورة الذات بين السياب ونزار قباني دراسة موازنة، (رسالة دكتوراه)، إشراف: فاضل عبود التميمي، العراق، جامعة ديالى، كلية العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، عام 2014، ص 12.

يقولون الشعر وفق ما تخبرهم ذاتهم، فذات الشاعر إذا كانت في هناء فهي تعبر عن ذلك بألفاظ السعادة، والعكس صحيح إذا كان في شقاء وتعب فالشاعر يظهر الغضب الذي ينبع مما في داخله، أما الموضوع فهو ما يعبر عن الشريحة الأخرى في المجتمع، فإذا كانت الذات هي نفس الشاعر، فإن الموضوع هو كل شيء غير الشاعر سواء أكان ماديا كالبشر أم غير مادي كالصفات المعنوية.

تمثل مقدمة القصيدة (مطلعها) مؤثراً فنياً متقدماً من حيث بنائها القائم بشكل مباشر على الثنائيات التي تعكس جواً نفسياً قد يكون المرض الذي ألم به سببا في ذلك، وقد يكون المرض حالة شعورية وليست حقيقة واقعة؛ فمنذ البداية يقول الشاعر:

ما ليْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدَا	**وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**
وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	**وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحَاً كُلَّمَا ابْتَعَدَا**[1]

ليجعل مقدمته المؤثرة بما ورد فيها من ثنائية قائمة على قوله: (وضوحا.. ابتعدا) وهي ثنائية تجسد حالة نفسية فيها الذات (الوضوح) والموضوع (الابتعاد). وهي في دلالتها منسجمة انسجاما فنيا مع قوله في البداية: (أحن... لم ألق) (الذات.. الموضوع)؛ إذ يذهب فكر المتلقي إلى أبعد من ظاهر القول. وبذلك فقد ربط هذا الجزء (وهو البيت الثالث في القصيدة) مع المطلع ليواصل تأثيره الفني النفسي، ويربط بين ما يحياه في ذاته وما هو خارج عنها، حيث (الوضوح) صورة لما في نفس الشاعر، و(الابتعاد) صورة لما هو خارجها، ثم يواصل الشاعر الاتكاء على الثنائيات في رسم صوره حين يقول:

بل بُعْدُهُ قُرْبُهُ لا فَرْقَ بَيْنَهُمَا	**أَزْدَادُ شَوْقاً إليهِ غَابَ أَوْ شَهِدَا**
أَمَاتَ نفسي وَأَحْيَاها لِيَقْتُلَها	**مِنْ بَعدِ إحيَائِها لَهْوَاً بِها وَدَدَا**
وَأَنْفَدَ الصَّبْرَ مِنِّي ثُمَّ جَدَّدَهُ	**يَا لَيْتَهُ لَمْ يُجَدِّدْ مِنْهُ مَا نَفِدَا**[2]

فهل (البعد والقرب) و(غاب، شهدا) ثنائيات عبثية في هذا الجزء من القصيدة! بالطبع لا؛ لأن الشاعر أراد أن يأخذ المتلقي إلى ساحته ويجعله يعيش أجواء دينية منسجمة مع موضوع القصيدة، فالرسول –صلى الله عليه وسلم– في ذات الشاعر يعادل حضوره غيابه؛ لأنّ الشاعر يتمثل سنته وما جاء به من إيمان في الرسالة السماوية التي بات الشاعر يعتقد بها اعتقادا يقينيا (إيمانيا) وهو في الحالين (القرب والبعد– غاب

1– البرغوثي، تميم: البردة. بوابة الشروق، نشر في: الجمعة 18 يناير 2013 –11:55 م | آخر تحديث: الجمعة 18 يناير 2013 –11:55 م https://www.shorouknews.com

2– نفسه.

أو شهد) يؤمن به إيمان الشاهد الحي على حضوره المادي والمعنوي. وفي البيت الذي يليه يؤكد فكرة تعادل الحياة والموت في لعبة الحضور والغياب. ويتماهى ما في ذات الشاعر مع استعداده للموت من أجل لقاء الحبيب (محمد صلى الله عليه وسلم).

وفي مقطع آخر ينطلق الشاعر إلى حدود أخرى منسجمة مع تطلعات أرحب؛ مصوراً اليأس والأمل (مع أنهما متناقضان) على أنهما في صف واحد في مقابل (خصمان ما اعتنقا) فشكلا جديلة (في صورة فنية محكمة) وهما في الأصل لا يجتمعان، فكيف جعلهما يجتمعان في (جديلة واحدة) ولماذا؟ لأن الشاعر أراد أن يستكمل بناء الثنائية التي بانت ملامحها من خلال (اعتنقا– ليجتلدا)، يقول:

جَدِيلَةٌ هِيَ مِن يَأْسٍ وَمِنْ أَمَلٍ	**خَصْمانِ مَا أعْتَنَقَا إلا لِيَجْتَلِدَا[1]**
أَرْجُو الشَّجَاعَةَ مِنْ قَبْلِ الشَّفَاعَةِ إِذْ	**بِهَذِهِ اليَوْمَ أَرْجُو نَيْلَ تِلْكَ غَدَا[2]**

تتجلى نفسية الشاعر المنهكة بالمرض، ولكن أي مرض هو الذي أصاب الشاعر! أهو مرضه الحقيقي الذي عانى منه قبيل كتابة القصيدة؟ [3] أم أنه مرض تعاني منه الأمة كلها؟ ولعل أبرز ما يساورنا في هذا المقام هو الوقوف عند قوله في البيت السابق: (بِهَذِهِ اليَوْمَ أَرْجُو نَيْلَ تِلْكَ غَدَا) إذ حشد الشاعر ثنائيات في ظاهرها تجعل القراءة السطحية تائهة، ولكن لدى تأملها بعناية نعرف أنه أرادها على هذا النحو(بهذه– تلك– اليوم – غدا)، ولعل الموضوع المركزي وهو حب رسول الله –صلى الله عليه وسلم– والتوسل به لنجاة الأمة من مصائبها التي تعيشها، تختلط فيه مشاعره الذاتية في وصف صفات رسول الله، لعل ذاته تقترب أكثر منه، فالصفات الضدية مثل: (الروح والجسد، بعده وقربه، غاب وشهد، أمات نفسي وأحياها، أنفد وجدد، اليأس والأمل، الشجاعة والخوف، واليوم وغدا) تتوارد الصفات هنا بين طاقتين: الأولى قاربت على النفاد والثانية تنتظر من شفيع الأمة أن يجددها له؛ لأنّ الشاعر هنا يحاول أن يقف ويتصدى لمرضه ومرض الأمة، وينتظر شيئاً من موضوعه وهو المدح لعل هذا المدح ينسيه الألم، والشاعر يتوسل رسول الله كي يورثه الشجاعة والأمل؛ ليحيا من جديد.

1– البرغوثي: البردة.

2– نفسه.

3 – ينظر: عتيق، عمر: دراسة فنية في شعر تميم البرغوثي موسوعة أدب ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، مجمع القاسمي للغة العربية آدابها، أكاديمية القاسمي، الكتاب السادس، عام 2014، ص8.

تتواصل الثنائيات في هذا المقطع وهنا الثنائيات تحتوي الجدال والخصام بشكل أكثر كثافة، وأكثر حدة فالأبيات التالية تشهد طائفتين؛ إحداهما تعبر عن ذات الشاعر وما يشعر به من إعجاب وتعظيم لسيد الخلق، والأخرى تعبر عن طائفة طاغية تعادل الموضوع الذي يقف فيه سيد الخلق بقدرته وحنكته ضد أعداء الإسلام فيقول:

وَرُحْتَ تَكْفُرُ بِالأَصْنَامِ مُهْتَدِياً مِنْ قَبْلِ أَنْ يُنْزِلَ اللهُ الكِتَابَ هُدَى[1]

ويبدأ الشاعر بثنائية (تكفر – هدى) وكلّ من الكلمتين ضدّ للأخرى، وهنا يتكلّم الشاعر عن الرسول الذي رفض الأصنام وكفر بها على الرغم من عدم نزول الإسلام أو نزول الهُدى عليه، فذات الشاعر متوافقة مع رفض الموضوع وهو التعبد للأصنام، والتوافق مع موضوعه وهو الرسول وأخذ الهداية من الرسول وكتاب الله. تبدأ ذات الشاعر بالدوران حول الموضوع وهو رسول الله، وبيان صفاته في إظهار الحق والوقوف ضد كل من يحاول تشويه هذا الدين، فيقول:

وَيَعْذِلُونَكَ فِي رَبِّ تُحَاوِلُهُ إِنَّ الضَّلالَةَ تَدْعُو نَفْسَهَا رَشَدَا
وَرُبَّ كُفْرٍ دَعَا قَوْماً إلى رَشَدٍ وَرُبَّ إِيمَانِ قَوْمٍ للضَّلالِ حَدَا[2]

إن ذات الشاعر تحاول أن تكتسب الهداية من رسول الله والسير بما سار عليه سيد الخلق ومحاولة الاندماج مع هذه الصفات، إن هذه الثنائيات التي امتلكها رسول الله التي أودعها رب العزة فيه كي يقف ضد الكفر، حيث واجه (الكفر بإيمانه)، والسخرية من الكفار أي الطائفة الأخرى الذين يعدون (الضلالة رشداً)، ثم احتدام الموضوع وهو (الكفر والإيمان)، وكل ثنائية توازي موضوعا، ولكن حاول الشاعر أن يظهر طائفة الحق التي جاء بها سيد الخلق، لذلك بدأت ذاتية الشاعر تلتصق مع الموضوع، وبدأت تختفي تدريجياً بعد تحول الثنائية من القلق والخوف إلى الثقة والطمأنينة النفسية، من خلال التركيز على جوانب الموضوع، وهو مدح صفات سيد الخلق التي انتشرت في القصيدة؛ مما أدى إلى اختلاط الذات بالموضوع؛ لأنّ الموضوع جزء لا يتجزأ من حياة الشاعر.

1- البرغوثي: البردة.

2-المرجع نفسه.

بنى الشاعر القصيدة على ثنائيات الذات والموضوع؛ فتارةً ترى ثنائية الذات أكثر انتشارا، وتارةً ترى الموضوع أكثر انتشاراً، إن الشاعر من خلال ذاته صرّح بحبه لرسول الله وباشتياقه له، وأصبحت ألفاظ الذات التي استخدمها تدل على أكثر من ذات؛ لأن هذه الذات منتشرة في الأمة؛ فأصبحت لا تعني جسداً واحداً، أي جسد الشاعر، إنما كل إنسان مؤمن يحب سيد الخلق، والألفاظ الذاتية المندمجة بالموضوع تدل على مواطن الاشتياق والحنين، وهناك جزء من الذات يحمل فيه الغضب تجاه حكام هذه الأمة، وتفريطهم بدين محمد عليه الصلاة والسلام،

أما الموضوع فهو المدح والفخر بسيد الخلق، فنحن نمدح رسول الله كأننا نمدح أنفسنا، وعندما نفخر برسول الله كأننا نفخر بأنفسنا، حتى نرى أن الفخر والمدح لا يكفيان بحق سيد المرسلين، إن الموضوع الذي اختاره الشاعر يعبر عما يشعر به مجتمع كامل، فالحب لرسول الله لا يشمل فقط ذات الشاعر وإنما يشمل أمة كاملة، إن ثنائية الموضوع شملت جوانب القصيدة وليس جزئية معينة، فكان تارة يمدح رسول الله وما قدمه لهذه الأمة ليوم الدين، ومدح صفاته التي تجاوزت الحدود، ثم ابتعد قليلاً عن الموضوع خصوصاً في الأبيات التي تصف حكام المسلمين بعد وفاة رسول الله، فكانت الألفاظ أكثر سخرية وأكثر غضبا وأكثر عنفا تجاه من فرط بدين محمد عليه الصلاة والسلام.

المبحث الثاني ثنائية الساكن والمتحرك.

من سمات الأشياء في الكون الحركة والثبات، ولكن هناك بعض الأمور لا تحتمل الوجهين معا؛ أي يكون فيها فقط حركة، أو يكون فها سكون فقط، إلا إذا تدخلت الطبيعة بقدرة الله –سبحانه وتعالى– فيتحول الثابت إلى متحرك أو العكس، إنّ هذه الثنائية جزء ملاصق للواقع، وما يكون في الواقع يمكن أن يكون في الشعر؛ لأن الشعر بوجه عام ينطلق من الواقع ويرافقه، فالشاعر يعبر عن الواقع من خلال شعره وفنه. والحركة تعبر عن حالة شعورية متجددة ومستمرة، والساكن قد يعبر عن البقاء أو الركود أو التوقف، وثنائية الساكن والمتحرك تحمل دلالة فنية في الشعر أكثر من غيرها؛ لأنها من خلق الشاعر وإبداعه.

وعلى الرغم من أن المعاني المعجمية لكليهما قد تكون مقيدة لخيال الشاعر، إلا أنّ الشاعر يحاول التخلص من القيود التي تفرضها أعراف كثيرة حتى لو كانت أصولا معجمية. الحركة من" الحاء والرّاء والكاف: أصلٌ واحدٌ، فالحركة ضدّ السكون"[1] "حَرُكَ: حَرُكَ حَرْكاً وحَرَكَةً: ضِدُّ سَكَنَ. وحَرَّكْتُهُ فَتَحَرَّكَ. ما

1– مقاييس اللغة: مادة (حرك).

به حَراكٌ: حَرَكَةٌ."[1] تدل معنى كلمة الحركة على الاضطراب والانتشار، فالذهاب ولو بخطوة يعد حركة، وهو يحمل من معناه عدم التوقف. أما السكون: " فهو من السّين والكاف والنّون: أصلٌ واحدٌ مطّردٌ، يدلّ على خلاف الاضطراب والحركة"[2]. "سَكن: السُّكُونُ ضدّ الحركة، سَكَنَ الشيءُ يَسْكُنُ سُكوناً إذا ذهبت حركته، وأَسْكَنه هو وسَكَّنه غيره تَسْكيناً. وكل ما هَدَأَ فقد سَكَن كالريح والحَرّ والبرد ونحو ذلك. وسَكَنَ الرجل: سكت، وقيل: سَكَن في معنى سكت، وسَكَنتِ الريح وسَكَن المطر وسَكَن الغضب."[3] إن كل حركة تنطلق ثم تتوقف وتسكن، والكون مهما تحرك سيأتي يوم ويقف، وعندها سيكون التوقف دلالة على الانتهاء، وأيضاً يأتي من معنى سكن البيت؛ أي ذهب إلى البيت وسكن به ويقال للبيت مكان السكن والهدوء؛ لأنه مكان انتهاء العمل.

ولا يبتعد المعنى الاصطلاحي كثيراً عن المعنى المعجمي، إلا بمقدار ما يخلقه خيال الشاعر أو المبدع، فالحركة اصطلاحاً تعني: " الخروج من القوة إلى الفعل تدريجياً، وقيل هي شغل حيز بعد أن كان في حيز آخر"[4]. ونشير في الموضع نفسه إلى ما أورده صاحب المعجم الفلسفي بقوله "إن حركة الجسم من مكان إلى آخر تسمى نقلة الحركة تتبعها حركة أخرى تنطلق من مكان لآخر" [5]، فكل عمل يقوم به الجسم يعد حركة. وتشير أيضا إلى أن السكون في الاصطلاح" ثبوت الشيء بعد تحركه.

أما في المعجم الفلسفي فهي زوال الحركة عما من شأنه أن يتحرك، فإذا فرّ الشيء في المكان وانقطع عن الحركة، وصفته بالسكون."[6] تتوضح معالم السكون بعد الحركة، فالإنسان إذا سافر تحرك وإذا تحرك يصل إلى المكان الذي يريده وعندما يصل تكون حركة الوصول إلى نقطة معينة تعد سكونا وثباتا؛ فقد وصل إلى غايته ومبتغاه. إن السكون والحركة صفتان متلازمتان ومتواجدتان في المكان نفسه، على الرغم من أن كل كلمة منهما ضد الأخرى وهما تكملان بعضهما بعضاً.

1- الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ط8، تح: محمد نعيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005م، مادة(حرك).

2-مقاييس اللغة: مادة (سكن).

3- لسان العرب: مادة (سكن).

4- لطيف هندي، خديجة: الثنائية الضدية الحركية في شعر حمد الدوخي، مجلة فنون الفريديس، ع36، 2019م، ص2.

5- المرجع نفسه: ص2.

6- المرجع نفسه: ص2.

تتقلب ثنائية الساكن والمتحرك في قصيدة البردة؛ إذ إن الشاعر يميل أحياناً للحركة والاستمرارية وأحياناً يميل للسكون والثبات، وهذا له دلالة تتوضح من خلال وقوفنا عند مطلع القصيدة:

ما ليْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدَا	**وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**
إني لأعرِفُهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتهم	**والماءُ يَعرِفُهُ الظَامِي وَمَا وَرَدَا**
وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	**وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحاً كُلَّمَا ابْتَعَدَا**[1]

إن الشاعر في هذا المطلع ارتكز على ثنائية الحركة والثبات؛ لأن قلب الشاعر وروحه الساكنة أخذ الشوق يحركهما للماضي، حيث الحنين يحمل في داخله الحركة والاستمرارية وعدم التوقف، فالحنين متدفق باستمرار، إن الحنين على الرغم من أنه يأخذ دلالة الفعل إلا أنه يحمل السكينة والطمأنينة، لأن النفس لا ترتاح إلا لمن تحن له وتشتاق، إن الروح والجسد يمثلان حالة السكون والثبات معا؛ إذ إن هذا الثبات مترابط مع استمرارية الحنين والشوق لرسول الله.

عمد الشاعر إلى توظيف دوال الحركة في هذا المطلع وحملها دلالات الحركة والسكون معا، مثل: (الماء الظّامي، الزيادة، ابتعدا، وعد، يسفكون، يفنى، بعده، قربه، غاب، شهد، أمات، أحياها، يقتلها، أنفد، جدد).

إن هذه الدوال كلها تحمل الديمومة والاستمرارية؛ أي مهما كانت الظروف فإن هذا الحب لا يفنى، وهو دائم متجدد، وإنه كلما تجدد ازداد شوقاً، فالماء هو نبع الاستمرار والحياة؛ والشاعر استخدم الماء ليدل على أن الرسول هو نبع هذه الأمة، وهو دائماً موجود في ذواتنا ولا ينقطع تواصلنا معه، إن الرسول على الرغم من (غيابه) إلا أنه ما زال (حاضرا) فينا، وتدل (تسفكوه) على الحركة وتحمل دلالات على حب التضحية من أجل رسول الله، وجاءت الدوال الأخرى تعبيرا عن السكينة والشعور بها عند ذكر رسول الله. إن الثنائية الضدية للحركة والسكون امتزجتا بالحالة النفسية للشاعر وانعكست على المتلقي، ولعل الشاعر أن يسكن في حب رسول الله واللجوء إليه في الملمات التي تعيشها الأمة.

تتقلب ثنائية الحركة والسكون في القصيدة من جديد وتنتقل هذه الثنائية من موضوع لآخر، ونتيجة لهذا الانتقال يحدث اهتزاز؛ ويكون ذا وجهين: إما أكثر حدة وانفعالا، وإما حركة فيها نوع من

1- البرغوثي: البردة.

الرقة والهدوء، وعندما ابتعد الموضوع عن سيد الخلق واتجه الموضوع لغرض العتاب، ظهرت حركة فيها شحنات من الغضب والحركة المستمرة:

تعلق المَرْءِ بالآمَالِ تَكْذِبُهُ	**بَيْعٌ يَزِيدُ رَوَاجَاً كُلَّمَا كَسَدَا**
جَدِيلَةٌ هِيَ مِن يَأْسٍ وَمِنْ أَمَلٍ	**خَصْمانِ مَا اْعْتَنَقَا إلا لِيَجْتَلِدَا**
يَا لائِمي هَلْ أَطَاعَ الصَّبُّ لائِمَهُ	**قَبْلِي فَأَقْبَلَ مِنْكَ اللَّوْمَ واللَّدَدَا**[1]

فاستخدم الدوال: (تعلق، بيع، يأس، أمل، اعتنقا، يجتلدا، أطاع، اللوم، اللّددا) التي ولدت حركات انفعالية أخفت الثنائية الأخرى وهي السكون، فالشاعر استخدم كلمات كلها حركة ترفض الواقع، ورجم الواقع؛ وبالتالي أدت هذه الحركات إلى عدم الهدوء والثبات الذي كان في بداية القصيدة، فالشاعر عندما رفض التعلق بالآمال؛ لأن الواقع مختلف عما يريده، فالواقع ذهب بالشاعر إلى الحيرة بين اليأس والأمل وكلاهما ضد للآخر، فكل إنسان في نفسه حالة صراع بين الأمل والصبر على اليأس، وكلاهما يدل على الاستمرار وعدم الثبات.

تشتت ذهن الشاعر بين مرحلتين إما السكون دون فعل شيء لهذا الواقع أو بدء الحركة وبعث الأمل من جديد؛ لمحاربة هذا السكون والهدوء، ثم استخدم حرف النداء (يا) وما بعدها ليدل على استمرارية الطاعة وسخريته من المطيعين لعدوهم وتصويرهم بالأطفال، أيضا ثنائية الحركة التي فيها عشق الحكام لأعدائهم كعشق المحبوبة الذي لا يتوقف.

إن الحركة في هذه الابيات تفوقت على السكون لحاجة هذه الأبيات للألفاظ التي تعبر عن النفور والغضب تجاه ما نشاهده في هذا العالم، أو مما يراه من المذلة التي يظهرها من يحبون الإسلام، وفي داخلهم يبغضون الإسلام ويتمنون كل شر، ويعدون أنفسهم مسلمين، وهم من يتبعون في داخلهم لمسيلمة الكذاب أو عبد الله بن سلول.

1-البرغوثي: البردة.

يبدأ الشاعر في هذا المقطع بطلب من النفس سواء كانت نفسه الذاتية أو نفس كل مسلم بالسكون؛ لأن الحذر من الدنيا يحتاج التأني والحلم وكلاهما يحتاجان السكون والهدوء والتفكير العميق بما يدور حوله:

يا نَفْسُ كُونِي مِنَ الدُّنْيَا عَلَى حَذَرٍ	**فَقَدْ يَهُونُ عَلَى الكَذَّابِ أَنْ يَعِدَا**
وَلْتُقْدِمِي عِنْدَمَا تَدْعُوكِ أَنْ تَجِلِي	**فَالخَوْفُ أَعْظَمُ مِنْ أَسْبَابِهِ نَكَدَا**
ولا تَكُونِي عَنِ الظُلام راضِيَةً	**وَإِنْ هُمُو مَلَكُوا الأَيْفَاعَ وَالوَهَدا**[1]

فالإنسان الكاذب أو الغدار يأتي بالوعود ويحرك لسانه دائماً بإعطاء الوعود الكاذبة التي كلها حقد، ثم يطلب الشاعر بعد السكون وأخذ الحيطة والحذر، ثم يطلق الأفعال المضارعة المتصلة بلام الأمر ويبدأ لغة الحوار الصارمة تجاه نفسه، وصاحب كل قرار، فهو لم يحدد بالأفعال التي فيها الحركة أي نفس، وإنما كل نفس حسب مركزها بهذا العالم، ومن هذه الافعال المضارعة (لتقدمي، لتفرحي، لتعلمي، لاتكوني، لتحملي، لتذكري).

إن الشاعر من خلال استخدم الفعل المضارع الذي يسبقه لام الأمر، يحاول أن يصل إلى رسالة أن كل قرار يحتاج إلى مراجعة النفس وأخذ حركتين إحداهما للأمام والأخرى للخلف، والبقاء على استعداد لعدم وجود الصدق في هذا العالم.

إن الشاعر يوجه رسالة مفادها أن كل إنسان في صراع داخلي بين المخاطرة والخوف؛ أي هل يتحرك ويواجه هذا العالم؟ أم يلتزم الخوف والسكون أمام هذه الوعود الكاذبة، ثم المطالبة برفع التحدي ومواجهة الظلام مهما كانت قوته.

إن الأبيات السابقة جعلت الحركة والسكون أقرب للتكامل فيما بينها؛ لأن الحركة والسكون في الموقف نفسه؛ فالأبيات احتاجت الهدوء ثم السكون ثم التحرك ومواجهة الواقع.

تتواصل ثنائية الحركة والسكون في هذا المقطع من خلال مشهد يتمنى الشاعر فيه استرجاع ما حدث في الماضي وتكراره في الحاضر؛ لعل الحاضر يتغير ويعيد أمجاد الماضي:

1- البرغوثي: البردة.

بِمَا رَأَى يَاسِراً وَالسَّوْطُ يَأْخُذُهُ	يَقُولُ أَنْتَ إِمَامِي كُلَّمَا جُلِدَا
مِنْ أَجْلِهِ وُضِعَ الأَحْبَابُ فِي صَفَدٍ	وَهْوَ الذي جَاءَ يُلْقِي عَنْهُمُ الصَّفَدَا
لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْراً وَلا جَلَداً	تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا[1]

تتجلى الحركة والسكون في هذه الأبيات في أنصع صورها، لتشكل ثنائية غير تقليدية؛ فالفعل رأى فيه حركة سريعة تدل على اتجاه البصر، وكأنك تشاهد صورة فيها الإصرار والتحمل من العذاب الذي يتعرض له أصحاب رسول الله، ولم يؤثر في عزيمة الصحابة، وهم كانوا فداءً لرسول الله، فالحركة ليست متوقفة وإنما كلما جلد يزداد عزيمة وصبراً أكبر، والشاعر يريد هذه العزيمة في الوقت الحاضر لتحمل المصائب التي تحصل يومياً، ثم القيد إنّ الساكن لصحابة رسول الله لم يؤثر في عزيمتهم؛ فهم يتحملون الأصفاد، وكأن الصورة تنتقل للحاضر لعل الموجودين في أصفاد الاحتلال لم تنل من عزيمتهم وأعطتهم الشجاعة، ولعل الأصفاد الساكنة في أجسادهم تتحرك وتكسر كما كسرت في زمن الصحابة.

إن الرسول مدرسة لأصحابه في تعليم الصبر والتغلب على الخوف والقلق كأنه يشعر أنه سيأتي زمن لا يطيق أصحاب هذا الزمن فيه الصبر والتحمل، إن تلك الصفات استمدها سيد الخلق من رب العزة.

تتقلب ثنائية الحركة والسكون في هذا المقطع وهنا الحركة سريعة خاطفة فيها كثير من الحذر والقلق؛ لأن الموضوع يحتاج الدقة والكثير من التمرس في الاختيار:

بِمَا اْنْتَحَى لأبي بَكْرٍ يُطَمْئِنُهُ	وَحَوْلَ غَارِهِمَا حَتَّى الرِّمَالُ عِدَى
يَقُولُ يَا صَاحِ لا تَحْزَنْ وَدُونَهُمَا	عَلا لأَنْفَاسِ خَيْلِ المُشْرِكِينَ صَدَى
بِمَا تَقَرَّسَ مُخْتَارَاً صَحَابَتَهُ	وَهْوَ الوَكِيلُ عَلَى مَا اْخْتَارَ وَاْنْتَقَدَا
يَدْرِي بَأَنْ قُرَيْشَاً لَنْ تُسَامِحَهُ	وَأَنْ سَتَطْلُبُ مِنْ أَخْفَادِهِ القَوَدَا[2]

فبدأ بالفعل انتحى رسول الله لأبي بكر يطمئنه؛ حيث كانت الحركة سريعة تقترب من سرعة البرق؛ لكي يختصر الوقت، ويطمئن أبا بكر وبصوت مهموس فيه نوع من السكون الهادئ، ثم تبعها بالنداء المرخم (يا صاح لا تحزن) الذي يلزم الرسول من صاحبه بالسكون والطمأنينة، أيضا علت أنفاس المشركين كأن أنفاسهم أعلى من صوت الرعد؛ فنفسهم فيه الحقد والغل تجاه سيد الخلق، وهنا الصورة أشبه بالإيقاع

1- البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

الموسيقي الذي يسرد الأحداث بموسيقى تحتوي أكثر من نوع؛ فالأول فيه الطمأنينة والثقة بالله، والثاني خائف لا على نفسه إنما خوفه على سيد الخلق، والثالث فيه حقد وكراهية مستمرة لا تتوقف تجاه سيد الخلق عليه الصلاة والسلام، ثم استخدم كلمة (تفرس) والتفرس يحتاج نوعا من السكون والدقة في الاختيار؛ لأن الوضع فيه خطورة فلا يحتاج الحركة وإنما الصبر والهدوء وهما أقرب إلى السكون؛ لأنهما يتطلبان الدعة، ثم أتبعها بالحركات مثل: (يدري، لن تسامحه، تطلب، يدري، يحلم، يعيرهم، قال، صعدا، يكذبهم، أخبرهم، أفضى، يجحدهم، ظلم، أضناه، غرّبه، ما حقدا، تذكر، تحنانه، خجلة الخد، لم يعلم، مرّت، سجدا).

إن هذه الحركات كلها جاءت لبيان كيفية المعاملة من الرسول مع الكفار، والاستمرارية في المسامحة من الرسول للكفار على الرغم من الأذى الذي تعرض له منهم، ثم يعكس هذه الاستمرارية لو أنهم انتصروا لطلبوا الثأر، فالزمن ما زال مستمرا فهم إلى الآن يريدون الثأر، أما السكون فهو جاء عن طريق الثبات على طلب الثأر، أما الموقف الآخر فهو السجود، وفيه الثبات وعدم الحركة والخضوع وشكره الله على النصر.

ثم ينتقل الشاعر في مقطع آخر إلى الحديث عن سياق متصل بالارتكاز على ثنائية الحركة والسكون، وهذه المرة بطريقة مختلفة، تتناسب وطبيعة الموقف، فها هو يرسم مشهدا للعدوان على المسلمين، ولكثرة تكراره في تاريخهم بات كأنه مشهد ثابت غير متحرك، فالفرنجة يغزون أرض المسلمين، ويقف المجاهدون بكل قوتهم في حالة حركة غير متوازنة، فأمام الغزو يجب أن يهب المجاهدون دفاعا وقتالا ومقاومة، إلا أن الشاعر وصفهم يستنجدون، ولا يحركون ساكنا، ويكتفون بالاستنجاد بالرسول، أم أنه أرد أن الرسول وصاحبه رأوا من عصرنا أكثر مما رأوه في عصرهم من الكفار؟ وكلا المشهدين مما يتصل برسم صورة مكررة لهزائم المسلمين، الفرنجة يغزون المسلمين، والخلافة في بغداد تمحى، وفي الشام مشهد لا يقل بشاعة...

تتواصل الصور، في حركة صارت كأنها مشهدٌ حركيٌ مألوفٌ، أوقفت تدفقها قدرة الشاعر على كسر المألوف بصورة غريبة رسم فيه واقع الفرقة بين العرب والمسلمين الذين لو تم حشرهم بين شقي نواة لا يتحدون، بما في الصورة من سكون وثبات، ليشكل من هذه اللوحات جميعا ثنائية قائمة على تدفق الحركة، وصدمة الثبات:

رَأَى الفِرَنْجَةَ تَغْزُو المُسْلِمِينَ كِلا الشَّيْخَيْنِ فَاسْتَنْجَدَا المُخْتَارَ وَارْتَفَدَا

رَأَى الخِلافَةَ في بَغْدَادَ أَوَّلُهُم	تُمْحَى وَحَقْلَ كِرَامٍ بِيعَ فَاحْتُصِدَا
مُسْتَعْصِماً بِرَسُولِ اللهِ أَنْشَدَها	يَرُدُّ مُسْتَعْصِماً بِاللهِ مُفْتَقَدَا
وَانْقَضَّتِ الرُّومُ والإفْرِنْجُ تَنْهَبُهَا	فَفِي الفُرَاتِ لَهُمْ خَيْلٌ وَفِي بَرَدَى
وَقَسَّمُونا كَمَا شَاؤُوا فَلَو دَخَلُوا	مَا بَيْنَ شِقَّي نَواةِ التَّمْرِ مَا اتَّحَدا[1]

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى سرد ما تبقى من أحداث بصورة فنية تتكامل مع ما جاءت به الأبيات السابقة بحركات بطيئة، كأن الشاعر أراد أن يوحي أنه بدأ يفقد طاقته، أو أن العاطفة تغلبت عليه، فبدأ يسرد ما تبقى من أحداث ليقول إنّ العربي بات مرهقاً من شدة الهزائم التي تتابعت عليه، والواقع الفني للقصيدة يبين أن همة الشاعر لم تفتر، ولكن الأمل بالنصر بات ضعيفا، يقول:

مَالَ النَّخِيلُ عَلَى الزَّيْتُونِ مُسْتَمِعَاً	لِيُكْمِلَ السَّرْدَ مِنْهُ كُلَّمَا سَرَدَا
يا سَيِّدِي يَا رَسُولَ الله يَا سَنَدِي	هذا العِرَاقُ وهذا الشَّامُ قَدْ فُقِدَا
لَوْ كانَ لِيْ كَتَدٌ حَمَّلْتُهُ ثِقَلِي	لكن بِذَيْنِ فَقَدْتُ الظَّهْرَ والكَتَدَا
يَا جَارَيِ الغَارِ أَعْلَى اللهُ قَدْرَكُما	عَيِيتُ بَعْدَكُما أَن أُحْصِيَ الرِّدَدَا[2]

تواصلت ثنائية الحركة والسكون في هذه الأبيات؛ ففي البيت الأول نحن نعرف أن النخيل والزيتون فيهما السكون والثبات، ولكن عندما اختار الشاعر الصورة الفنية في جملة (مال النخيل على الزيتون) أصبح هناك حركة؛ فالنخيل لم يعد ساكناً إنما أصبح متحركاً، وبالتالي لم يعد النخيل يستطيع الوقوف على قدميه نتيجة للأحداث المأساوية، ولكن الزيتون كما عهدنا ظلّ شامخاً في مكانه ولم يتحرك فقط النخيل مالَ عليه، فالزيتون شيخ كبير يسرد التاريخ وهو ثابت في مكانه.

ثم استخدم النداء ثلاث مرات (يا سيدي، يا رسول الله، يا سندي)؛ وكأن الحركة فيها نوع من الاستعجال لإخبار المنادى بشيء مهم وضروري وهو فقدان الشام العراق، تتواصل الحركة هنا في البيت

1-البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

التالي بشعور الشاعر بالتعب وثقله عليه، ثم يعود للنداء (يا جاري الغار) هنا النداء المثقل بالهموم، ثم يستخدم في البيت نفسه (عييت أن أحصي الردا)؛ ليدل بالحركة هنا على الكثرة؛ أي كثرة المرتدين عن الإسلام. وفي استخدام دالَّي الزيتون والنخيل دلالة على الثبات في الأرض برغم كل تلك الحركة التي تستهدف الاقتلاع.

إن ثنائية الحركة والسكون تعود نشطة بشكل مختلف في المقطع اللاحق؛ ففيها السخرية والغضب، وهنا جاءت ألفاظ الحركة تكتنز بكثير من الرموز:

لَنَا مُلُوكٌ بِلا دِينٍ إذا عَبَرُوا	**فِي جَنَّةٍ أَصْبَحَتْ مِنْ شؤمهم جَرَدَا**
أَنْيَابُهُمْ فِي ذَوِي الأَرْحَامِ نَاشِبَةٌ	**وَلِلأَعَادِي ابْتِسَامٌ يُظْهِرُ الدَّرَدَا**
لا يَغْضَبُونَ وَلا يُحْمَى لَهُمْ حَرَمٌ	**وَإِنْ تَكُنْ دُونَهُمْ أَسْيَافُهُمْ نَضَدَا**
وَيَسْتَلِذُّونَ تَعْذِيبَ الغُزَاةِ لَهُمْ	**إِنَّ المُحِبَّ يَرَى فِي ذُلِّه رَغَدَا**
حُمَّى الزَّمانِ إذا ماتوا أَوِ ارْتَحَلُوا	**تَنَفَّسَ الصُّبْحُ فِي عَلْيَائِهِ الصُّعَدَا**[1]

يبدأ الشاعر في الأبيات بالحديث عن الملوك أو بأشباه الملوك فكانت الأبيات أغلبها حركات؛ حيث قال: (إذا عبروا) والعبور يحتاج لسرعة قوية، ثم ذكر الجنة التي هي في الأصل تدل على الثبات والاستقرار والراحة والطمأنينة، ولكن بعبور الملوك أصبحت فارغة لا تصلح للسكن، ثم تتابعت الحركات: (أنيابهم ناشبة في ذوي الأرحام، وللأعادي ابتسام يظهر الدردا، لا يغضبون ولا يحمى)؛ هذه الحركات تدل على الذل والخضوع لغير المسلمين، ثم (أسيافهم نضدا) تدل على السكون، أي السيوف ثابتة لا تتحرك لمواجهة العدو إنما فقط للزينة، ثم تبدأ الحركات تحمل السخرية والاستهزاء المنطقي؛ لأن الشاعر يلجأ إلى الإقناع بالمؤثرات العقلية، مثل تعذيب الغزاة لهم، (إن المحب يرى في ذله رغدا)؛ فالملوك فقط يستمتعون في ذلهم، ثم إن الموت أو الارتحال يؤدي إلى سكون؛ فموت هؤلاء سيؤدي إلى استقرار، ويكملها بصورة فنّيّة، حتى الصبح الساكن من بعد موتهم يبدأ بأخذ الأوكسجين؛ لأنهم قبل موتهم يسرقون الهواء وبموتهم ترجع الحياة وتبدأ هذه الأمة بالتنفس.

1- نفسه.

شكلت ثنائية الحركة والسكون في القصيدة هاجسا واكب مشاهد القصيدة من أولها إلى آخرها في خطين متناقضين، إلا أنهما يكمل كل منهما الآخر؛ إذ إن ثنائية الحركة والسكون توزعت على غالبية القصيدة، ولكن طغت الحركة أكثر على القصيدة؛ لأن الشاعر اختار جوانب كثيرة تحتاج الحركة ولا مجال للسكون والسكوت، فالشاعر أراد أن يعبر بالحركة عما يدور في خاطره وما يدور في هذا الوطن، فعبرت الحركة عن الحنين والشوق من الشاعر لرسول الله، والفخر والعزة بسيد الخلق، وجاءت ثنائية الحركة تتحدث عن أفعال سيد الخلق، وكيف كان يلقنها لصحابته مثل الصبر والإعانة والشجاعة وغيرها، واستخدامه ثنائية الحركة الممزوجة بالصورة الفنية لتحقيق غاية في نفس الشاعر؛ لعل الهدف من المزج أن يصل إلى ذهن المتلقي، ثم تواصلت الحركة الممزوجة بالسكون، ثم باستخدام الجانب الفني يتحول الساكن للمتحرك، مثل (مال النخيل على الزيتون)، ثم تتقلب الحركة بسرد أحداث من التاريخ، وتواصلت الحركة في جوانب السخرية والتهكم على الحكام الذين يحكمون هذه الأرض، ثم تواصت هذه الحركة بالدعاء وتمنيّ الاستجابة من الله ورسوله بتغيير هذا الحال للأفضل، وحماية هذه الأمة من الهلاك وإرشادها للفلاح.

المبحث الثالث ثنائية الموت والحياة.

تمثل ثنائية الحياة والموت في الشعر جدلية تتعالق معطياتها في وجدان الشاعر، وقد مثلت هذه الثنائية في قصيدة البردة ثيمة مركزية؛ بوصف القصيدة قائمة على موضوع متصل بالجانب الديني بشكل مباشر، فالحياة والموت حتميتان مرافقتان للإنسان منذ بدء الخليقة، ولكنهما مختلفتان في الكيفية؛ إذ لا أحد يعرف متى تكون البداية ولا أحد يستطيع أن يعرف كيف تكون النهاية، وهما على هذا الأساس بداية ونهاية.

قيل في الموت: " المَوْتُ خَلْقٌ من خَلق اللهِ تعالى. وقيل: المَوْتُ والمَوَتانُ ضِـدُّ الحياة. والمُواتُ، بالضم: المَوْتُ. ماتَ يَمُوتُ مَوْتاً، ويَمات"[1].

إذن الموت هو الشـق الأول من أركان الواقع، وهو يشـكل ثنائية متلازمة مع الحياة، ولكن الموت هو ضد للحياة، والموت خروج الروح من الجسد.

1- لسان العرب: مادة (موت).

أما الحَياة:فـ" ضد الموت، والحَيُّ: ضدُّ الميّت. والمَحْيا مَفْعَلٌ من الحياة. تقول: مَحْيَاي ومماتي... وزعموا أن الحِيَّ بالكسر: جمع الحَياةِ. قال العجاج: وقد ترى إذا الحياةُ حيٌّ والحَيُّ: واحد أَحْياءِ العرب. وأَحْياهُ الله فَحَييَ وحَيَّ أيضاً"[1].

أما الشق الثاني للواقع فهو الحياة، وهو ضد للموت وهو بقاء الروح في الجسد، وكلاهما مكملان للآخر؛ أي لا يوجد تفسير لاختفاء أحدهما لأنه سيصبح الكون فيه خلل وعدم اتزان.

" إن حقيقة الحياة والموت تأتي في مقدمة الحقائق التي تواجه الإنسان وتشغله، فإن حقيقة أحدهما أو كليهما يشكلها ما يراه الإنسان ويدركه من تعارض أو تضادٍ أو مفارقةٍ"[2].

أكثر الشعراء منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ذكروا هذه الثنائية، حتى لا تكاد تخلو قصيدة من الحديث عن الحياة وارتباطها بالموت؛ لأن كل إنسان يحاول أن يبقى أكبر فترة ممكنة على قيد الحياة؛ فالأدباء والنحاتون يحاولون تخيل أساطير أو أمور فيها اللامعقول تنجي من الموت؛ فتخلدت هذه الأساطير في شعرهم ورسمهم على أمل أن تتحقق هذه الأمنية.

الموت والحياة هي اهتمام الإنسان على مدار الأعوام فمتى ذكر الموت ذكرت الحياة: "إن البقاء والفناء صنوان لا ينفصمان، ينسجمان؛ الوجود في مقابل العدم، فمنذ وعي الإنسان ألا سبيل إلى الخلود، وأن الموت يحوم حوله، يتصيده في أيّة لحظة، دأب على معرفة سرّ الموت؛ ليتقيه، ويدفعه عنه، ولكنه سرعان ما أدرك أنّ الفناء قدره المنتظر، وعلى قدر انشغال الإنسان بقضية الموت، وبقدر أرقه في الحصول على الأولى وكان تأريق الثانية له والتفكير في الهروب منها"[3].

إن الموت محطة تواجه البشر، فمنهم من يعد الموت راحة ليتخلص من الواقع الممزوج بالكراهية، ومنهم من يعد الحياة هي السعادة فلا يريد أن ينتهي أجله لكي ينعم بهذه الحياة، فالموت عند القسم الآخر هو التعاسة والشقاء، هو هروب ملذات الدنيا من أمامه، هو عدم حصوله على كل شيء من هذا العالم.

1- الجوهري، إسماعيل: الصحاح في اللغة، تح: محمد تامر، دار الحديث، مصر، 2009م، مادة (حيا).

2- علي، إيمان عبد الحسين: الثنائيات في النقد البنيوي دراسة نظريّة تطبيقيّة، مجلة كلية الدراسات القرآنية، جامعة بابل، العدد23، عام 2015، ص 374.

3- أحمد سعيد حمودة، محمد: الحياةُ والموتُ في شعر ابن الرومي، (رسالة ماجستير) إشراف د. عبد الخالق عيسى، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، عام 2017، ص3.

إن الشعراء كذلك منهم من فضل الحياة على الموت، ومنهم من اختار الموت على الحياة فبرز ذلك في شعرهم.

تتوزع ثنائية الموت والحياة بشكل لافت للنظر في قصيدة البردة، إن الإنسان عند المرض الشديد أول شيء يتذكره هو الموت والتفكير بما تبقى له من هذه الحياة، إن الشاعر في هذه القصيدة يمدح أعظم شخصية في التاريخ رسول الله محمد عليه الصلاة والسلام، فالشاعر تناص مع من سبقوه في مدح رسول الله وسار على نهجهم؛ من أجل أن يبقى على قيد الحياة، فكل من مدح رسول الله شفي من مرضه، ولكن هل القصيدة تشفي أمراض الأمة ومصائبها:

ما ليْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدَا	**وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**
وَقَدْ رَضِيتُ بِهِمْ لَوْ يَسْفِكُونَ دَمِي	**لكن أَعُوذُ بِهِمْ أَنْ يَسْفِكُوهُ سُدَى**
أَمَاتَ نفسي وَأَحْيَاها لِيَقْتُلَها	**مِنْ بَعدِ إِحيَائِها لَهْوَاً بِها وَدَدَا**
وَأَنْفَدَ الصَّبْرَ مِنِّي ثُمَّ جَدَّدَهُ	**يَا لَيْتَهُ لَمْ يُجَدِّدْ مِنْهُ مَا نَفِدَا**[1]

تتجلى ثنائية الموت والحياة في هذه الأبيات؛ حيث الحنين يكون لإنسان غائب، والغياب هنا لإنسان مات، والحنين هنا كان لذات رسول الله المتصلة به اتصالاً مباشراً على الرغم من عدم رؤية الرسول، وهنا أقصى درجات الاشتياق والمحبة، وإن ذات الشاعر وروحه متعلقة به تسكن في جسده كأنها ما زالت على قيد الحياة، وإن سفك الدماء هو حب الموت وهو تعبير عن التضحية من أجل رسول الله؛ فالشاعر يتمنى الموت من أجل أن يعود سيد الخلق وسيد المرسلين للحياة من جديد.

إن ذكر الموت والحياة فذكر رسول الله فيه إحياء للنفس المرهقة المتعبة التي تحاول النهوض، هنا القتل ليس شيئا محسوسا، وإنما شيء معنوي يدل على الراحة النفسية التي يبثها ذكر رسول الله (فالوددا) هو اللهو واللعب، ولقد استخدم الصبر وهو ضعف الحال، ثم ذكر التجديد فالتجديد هو الأمل في الحياة، أحيانا تصل بالإنسان نقطة ضعف يتمنى فيها زوال هذه الحياة، على الرغم من الثقة بالنفس في الأبيات السابقة.

1- البرغوثي: البردة.

تبدأ ثنائية الحياة والموت بالتعالق في هذا المقطع؛ فالشاعر بدأ يصور شخصية الصحابة في تقديم الغالي والنفيس من أجل رسول الله، وهل يوجد أغلى من روح الإنسان يقدمها في سبيل عقيدته التي يؤمن بها؟! وهذا منهج تعلم التضحية في سبيل إعلاء كلمة الله ورسوله:

بِمَا رَأَى يَاسِرَاً وَالسَّوْطُ يَأْخُذُهُ	**يَقُولُ أَنْتَ إِمَامِي كُلَّمَا جُلِدَا**
بِمَا تَرَدَّدَ فِي ضِلْعَيْهِ مِنْ قَلَقٍ	**عَلَى الصَّبِيِّ الذي فِي فَرْشِهِ رَقَدَا**
هَذَا عَلِيٌّ يَقُولُ اللهُ دعهُ وَقَدْ	**بَاتَ العَدُوُّ لَهُ فِي بَابِهِ رَصَدَا**
بَدْرٌ وَضِيٌّ رَضِيٌّ مِنْ جَرَاءَتِهِ	**لِنَوْمِهِ تَحْتَ أَسْيَافِ العِدَى خَلَدَا**
تِلْكَ التي اْمْتَحَنَ اللهُ الخَلِيلَ بِهَا	**هَذَا اْبْنُهُ وَسُيُوفُ المُشْرِكِينَ مُدَى**[1]

تتجلى العزة في نفوس الصحابة في كيفية فداء رسول الله بأرواحهم ولو كان عن طريق أجسادهم، فالحياة لا قيمة لها دون وجود سيد الخلق، فهم تعلموا في مدرسة الصبر على يد رسول الله، كل تلك الظروف التي يعيشها أصحاب رسول الله، تعد امتحانا واختبارا لهم وإرشادا لمن بعدهم في كيفية التضحية في سبيل جعل كلمة الله ورسوله هي العليا، ونحن نتعلم هذا الصبر من رسول الله فقد كان قدوة لأصحابه وللمسلمين من بعده، ومنهم ياسر الذي صبر على الأذى في سبيل إعلاء كلمة الدين والإسلام.

استخدم الشاعر الصورة الفنية في تصوير التضحية التي قام به علي رضي الله عنه؛ حيث كان نائما بين سيوف المشركين لا يخاف الموت، وحتى ولو كانت سيوف المشركين تحيط به من كل جانب، كل تلك الظروف امتحان يختبر بها المؤمن القوي من المؤمن الضعيف، وكأن الشاعر يتمنى أن يأتي في هذا الزمان مثل هؤلاء يحملون الموت على أكتافهم. ففي هذه العقيدة الموت والحياة صنوان؛ فالموت معناه البقاء الأبدي في الآخرة، والحياة طريق موصلة إلى الهدف الذي هو الآخرة.

1- البرغوثي: البردة.

ينتقل الشاعر إلى ثنائية الموت والحياة في مشهد آخر في أرض المعركة، وفي وصف أحوالها وبعض تفاصيلها، وكيف كانت الخيل تتدافع وتشارك في ميدان الحرب في الدفاع عن سيد الخلق محمد عليه الصلاة والسلام:

وَرَدَّتِ الصَّخْرَ مَنْقُوشَاً حَوَافِرُها	فَانْظُرْ إِلَى كُتُبٍ فِي الأَرْضِ كُنَّ كُدَى
كَأَنَّمَا الصَّخْرُ غَيْمٌ تَحْتَ أَرْجُلِهَا	أَو صَارَتِ الخَيْلُ غَيْمَاً قَاسِيَاً صَلِدَا
لَو قَارَبَ المَوْتُ مِنْهُمْ فِي الوَغَى طَرَفَاً	لَحَادَ مُعْتَذِراً أَنْ لَمْ يَكُنْ عَمِدَا
حَتَّى تَرَى المَوْتَ فِي أَيْدِيهِمُو فَزِعَاً	تَوَقَّفَتْ رُوحُهُ في الحَلْقِ فَازْدَرَدَا
حَرْبٌ تُشِيبُ الفَتَى مِنْ هَوْلِهَا فَإِذَا	مَا شَابَ رَدَّتْ سَوَادَ الشَّعْرِ وَالمَرَدَا
يَحِنُّ للحَرْبِ كَالأَوْطَانِ فَارِسُهُمْ	قد خَالَطَ الشَّوْقُ في إِقْدَامِهِ الحَرَدَا
يَلْقَى السِّهامَ وَلا يَلْقَى لَهَا أَثَراً	تَظُنُّ أَصْوَاتَها فِي دِرْعِهِ البَرَدَا[1]

تتوزع ثنائية الحياة والموت في هذا المقطع؛ فبدأ الشاعر بتصوير هذه الثنائية باستخدام الجانب الفني؛ إذ يشعر المتلقي بأن هذا المقطع مشهد بصري حي تتسابق فيه الأرواح سواء من المسلمين أو من خيل المسلمين في الدفاع عن هذا الدين أو في الدفاع عن سيد المرسلين، فبدأ بتصوير الخيل وهي في ميدان الحرب الذي يحمل طريقين؛ إما الموت أو النصر، فأصبحت الخيل تملك قوة عظيمة قاسية الحوافر لذلك ترى حوافرها تنقش الصخر، فتبدو الصخور كأنها كتب من كثرة آثار الخيل عليها، وترى الخيل أصلد أي لا يعرق ولا يظهر عليه التعب في ميدان المعركة؛ أي ترى الخيل في حالة اندفاع في شجاعة تجابه الموت؛ والمراد هو الدفاع عن رسول الله، حتى الموت عندما يرى هذا المشهد تصيبه الدهشة ويبدأ بالاعتذار ويصبح على هيئة البشر؛ ذلك أنه لم يقصد أخذ هذه الأرواح،

ينتقل المشهد الفني إلى أصحاب رسول الله وكيف إن الموت يحرج أو يخجل من أصحاب رسول الله ويبدأ بالابتعاد عنهم في ساحة المعركة، ثم يبدأ بوصف رسول الله في إقدامه وشجاعته حتى إنه يكون أول المتقدمين في ساحة المعركة، وكله إصرار وعزيمة، لا يخاف الموت في سبيل الله؛ لذلك ترى الصحابة من بعده أول الناس في ميادين المعارك، أما الحياة في زمان رسول الله فلا معنى لها إذا لم ينتصر هذا الدين،

1- البرغوثي: البردة.

فهم كما زرع فيهم سيد الخلق أن الحياة الباقية هي يوم القيامة؛ أما هذه الحياة فهي زائلة وفانية؛ فتراهم يعشقون الموت ويبغضون هذه الحياة ويبغضون ملذاتها.

تتواصل ثنائية الحياة والموت؛ ولكن في هذا المقطع يعود الشاعر من الماضي إلى الحاضر، من خلال تشبيه الحاضر بالماضي وحب الشهادة ودفع أرواحهم لله ولرسوله:

قَدْ خُلِّدُوا في جِنَانِي والجِنَانِ مَعَاً	**أَكْرِمْ بِهِمْ يَعْمُرُونَ الخُلْدَ والخَلَدَا**
كَمْ يَشْبَهُونَ فِدائِيينَ أعْرِفَهُم	**لَمْ يَبْتَغُواْ عَنْ سَبيلِ اللَّهِ مُلْتَحَدَا**
وصِبْيةٍ مُذْ أَجَابُوا الحَرْبَ مَا سَأَلَتْ	**صَارُوا المَشَايخَ والأقطابَ والعُمَدا**
بِمِثْلِهِمْ يَضَعُ التِّيجَانَ لابِسُهَا	**وَيَخْجَلُ اللَيْثُ أن يَسْتَكْثِرَ اللِّبَدَا**[1]

تتجلى ثنائية الموت والحياة على نمط الأبيات السابقة، في تفضيلهم الحياة الثانية أي يوم القيامة والدخول في جنات النعيم والاستقرار، على الحياة الأولى أي الدنيا الفانية؛ مما أدى بهم إلى الإقدام لحب الموت في الدنيا في سبيل الله، حتى أصبحت الحياة لا تعني لهم شيئاً، إنما تقديم هذه الروح من أجل رضا الله ورسوله، حتى إنهم يجيبون طلب الحرب منذ صغرهم؛ كأنه يرمز لحبهم الحرب منذ نعومة أظفارهم، ثم ترى الليث يخجل من عزيمتهم ويعجب بقدرتهم على مواجهة الموت.

رُوحِي إذا أَرِجَتْ رِيحُ الحِجَازِ رَجَتْ	**لَو أَنَّها دَرَجَتْ فِي الرِّيحِ طَيْرَ صَدَى**[2]

تتجلى ثنائية الموت والحياة في روح الشاعر الذي صار يرى في الموت حالة من حالات المتعة كمتعة الطير ؛(إذ يروح ويغدو مع الريح كأنه صدى لأمواجها)، وما عاد الموت ذاك المخيف المرعب. ويواصل التناص مع مشاهد صورها شعراء سابقون، ومنها صور المذابح التي تعرض لها المسلمون في العراق والشام وغيرها، وقد كانت مشاهد من الماضي، وها هي تعود اليوم ليصير اليوم شبيها بالأمس، ويكون الموت هو الصورة المرتسمة في المشهدين، مع الاختلاف في الحالات كلها؛ فالموت عند المسلمين

1-البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

الذين كانوا يقاتلون دفاعا عن العقيدة، كان هدفا؛ أما الموت في هذه المشاهد فهو عدو متربص بالمسلمين دون أن يحركوا ساكنا. ففي الصورتين تناقض عجيب:

رَأَى المَذَابِحَ مِنْ أَرْضِ العِرَاقِ إلى	الشَّامِ الشَّرِيفِ تُصِيبُ الجُنْدَ والقَعَدَا
رَأَى العَوَاصِمَ تَهْوِي كالرَّدَاذِ عَلَى	رَمْلٍ إِذَا طَلَبَتْهُ العَيْنُ مَا وُجِدَا[1]

صور الشاعر المذابح التي هي صور متكررة من الواقع تؤدي إلى الموت؛ فالموت أو القتل وصل إلى كل مسلم الآن، ولم يترك جنداً أو أطفالاً أو نساءً أو شيوخاً، والموت هنا لم يبق على الشق الآخر من الثنائية (الحياة)، ولم يعد يفرق بين أحد، والدمار تفشى في كل المناطق حتى سقطت أغلب العواصم ودفنت في الحياة. والشاعر هنا يضعنا أمام وصف عبقري لصورة الواقع؛ أي أنه ليس يقلد الشعراء أو يعيد صورا مألوفة للحروب، وإنما يجيد تصوير الواقع ليأخذنا بعد ذلك إلى ما ينبغي أن يكون عليه. وهل يُستعاد الزمان؟ وكأنه يجيب: نعم قد يُستعاد.

وعمد الشاعر بعد ذلك إلى الوقوف على الأطلال تناصاً مع أفكار الشعراء القدامى وطرقهم في التعبير، ولكن أية أطلال؟ إنها هي ذاتها الخراب والدمار، فالحرب لا تخلف إلاهما:

هِيَ الطُّلولُ وإِنْ أَسْمَيْتَهَا دُوَلاً	هِيَ القُبُورُ وَإِنْ أَثَّثْتَهَا مُهُدَا
هِيَ الخَرَابُ وَإِنْ رَفَّتْ بَيَارِقُها	وَنَمَّقُوا دُونَهَا الأَعْتَابَ وَالسُّدَدَا
إِنَّ الزَّمَانَيْنِ رَغْمَ البُعْدِ بَيْنَهُمَا	تَطَابَقَا فِي الرَّزَايَا لُحْمَةً وَسَدَى[2]

تتواصل هذه الثنائية هنا من حيث ثنائية الموت والحياة، فقد أخذ الشاعر الطلل من الماضي؛ أي الوقوف على الأطلال وبكاء من رحل بسبب الموت، ولكن هنا الطلول هي البيوت التي هدمها الاحتلال؛ حتى أصبح الموت ظاهرة منتشرة كأنها منتظمة من كثرة الموت، فأصبحت البلاد كالخراب؛ أي تصعب الحياة في هذا الوطن، ثم شبه الزمان الحاضر بالماضي للتقارب الكبير بينهما (لحمة وسدى) أي أصبحت المصيبة أعظم كما كانت في السابق.

ينتقل الشاعر هنا للحديث عن الفرق بين حياة حكام هذه الأمة وبين موتهم. يقول:

وَيَسْتَلِذُّونَ تَعْذِيبَ الغُزَاةِ لَهُمْ	إِنَّ المُحِبَّ يَرَى فِي ذُلِّه رَغَدَا

1- البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

حُمَّى الزَّمانِ إذا ماتوا أَوِ ارْتَحَلُوا	تَنَفَّسَ الصُّبْحُ فِي عَلْيَائِهِ الصُّعَدَا
وَلا يَمُوتُونَ مِثْلَ النَّاسِ يَتْرُكُهُمْ	رَيْبُ الزَّمَانِ وَيُفْنِي قَبْلَهُمْ لُبَدَا[1]

تتجلى ثنائية الموت والحياة هنا بملامح السخرية من الواقع في بلادنا؛ أي الأشخاص الذين كان لهم الحكم في البلاد؛ فهم يعشقون من يذلهم أي أعداء الدين الإسلامي، والموت يفرح لقبض أرواحهم؛ فهو يتخلص من أناس ظلموا أمتهم، لذلك الزمان يفرح لذهابهم وتعود له الحياة من جديد لأن الزمان كان على حافة الموت، فالشاعر يفرق بين موت الناس العاديين وموتهم؛ أي كأنهم يتمنون أن يعيشوا أكثر، فهم يقدسون الحياة ولا يحبون الموت؛ فأصبحت الحياة الأولى هي الحياة الأبدية في نظرهم، وعليه فإن صور الحياة والموت تختلف باختلاف زاوية النظر إلى كل منهما.

استخدم الشاعر ثنائية الحياة والموت في مواطن كثيرة في القصيدة، وغلب الموت ووصف الحال والأحوال بعد موت رسول الله، حيث بدأ بالحنين والاشتياق لسيد المرسلين الغائب عن هذه الحياة والحاضر في نفس الشاعر، وكان البعد النفسي الذي به حزن شديد لوفاة رسول الله، فأصبح يتمنى أن يكون في مكان رسول الله ويعود رسول الله للحياة؛ لعله ينقذ ما تبقى من هذه البلاد ويحرر النفوس، وأصبحت الحياة بلا طعم بدون سيد الخلق.

تحدث عن دور الرسول في غرس القيم العليا في نفوس المسلمين وفي تفضيل الحياة الأخرى على الحياة الدنيا؛ حيث وصف دور الصحابة في الدفاع عن رسول الله في ميدان المعركة والموت مقابل أن لا يؤذى رسول الله، ثم استخدم ثنائية الموت في وصف بعض الأحداث التاريخية التي حصلت بعد موت شفيع الأمة من حروب وقتل ودمار، حتى أصبحت الحياة لا يطاق العيش فيها، ثم انتقل للحديث عن ذل من يحكمون هذه الأمة وكيف يكون موتهم إنقاذاً للأمة ورحمة لها، وكيف يبدأ الليل والنهار بالتنفس وعودة الروح لهما، ثم تحدث عن ثنائية الحياة في موضع الشفاعة يوم القيامة والحياة بجانب رسول الله في جنة عرضها السموات والأرض؛ ليخلص الشاعر إلى ترسيخ فكرة ارتباط الحياة والموت بالعقيدة، من خلال التوازن الفني الذي عمد إليه في رسم صورهما.

المبحث الرابع ثنائية الإيجاب والسلب.

1- البرغوثي: البردة.

الإيجاب والسلب في المفهوم الفني موقفان من الحياة؛ فالشاعر يرسم مثلا واقع ما؛ فيصف كل ما فيه من سلبية ليبين ما ينبغي أن يكون عليه، وقد يرسم واقعاً ما بكل ما فيه من إيجابية ليبين سوء الجانب السلبي فيه؛ بمعنى أن الإنسان إذا أحب شيئا قد يظل تركيزه على الجوانب الإيجابية فيه، وقد يظل يرسم ما فيه من سلبية، وكلاهما يؤديان إلى النتيجة نفسها؛ كشف ما في الأشياء من إيجابية وبيان ما فيها من سلبية.

فالواقع يمكن أن ينقسم إلى قسمين: قسم إيجابي يحمل ملامح الخير والفلاح لأنه يحمل معنى أمر مقبول، والآخر السلبي الذي يحمل ملامح الفوضى. إن الأدب سواء الشعر أو النثر أو المسرح، يعبر إما عن موضع إيجابي محبب فعله، أو أمر سلبي يفضل تجنبه، وهناك أمر سلبي يحمل في بنيته السطحية الشر ولكن في بنيته العميقة الخير، إن الأدب في الواقع يطرح فكرة، وثنائية الإيجاب والسلب تنطلق من المجتمع، ودراستها تتطلب الانطلاق للعالم الخارجي على الرغم من أن البنيوية لا تريد الربط بين داخل النص والعالم الخارجي المحيط بالنص.

الإيجاب لغةً:" مصدر أوجبَ. إثبات، عكسه سلب ردَّ بالإيجاب إيجابًا لسلْبًا وإيجابًا: في جميع الأحوال. إيجابيّ: اسم منسوب إلى إيجاب: عكسه سلبيّ مؤشِّر تصرُّف حيادٌ إيجابيّ. عَمَليّ رجلٌ إيجابيٌّ في مشاريعه يتّخذ خطوات إيجابيّة لحفظ السَّلام، الإيجابيَّات: كلُّ ما يصدُر من أمور ناجحة. إيجابيَّة: اسم مؤنَّث منسوب إلى إيجاب: أعمال نتائج إيجابيَّة. مصدر صناعيّ من إيجاب: كل ما يصدر من أمور ناجحة ومقبولة وموفَّقة كانت أفكاره أكثر الأفكار المطروحة إيجابيَّة" [1].

يدل المعنى اللغوي أن كل شيء يحمل دلالة الخير لا دلالة الشر والسوء يكون إيجابياً ليس سلبياً، فالنجاح إيجابي والتفوق إيجابي، والكلام الطيب يحمل الإيجاب، وهذا ينطبق على كل شيء في الحياة.

السَلْب لغةً:" مصدر سلَبَ. نفي، عكس إيجاب: أجاب بالسَّلْب: سلْبًا وإيجابًا: في جميع الأحوال. السَّلب: الفلسفة والتصوُّف عمل ذهنيّ قوامه رفض قضيّة أو فكرة"[2].

1- مختار عمر، أحمد: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب للنشر، القاهرة، 2008م، مادة (إيجاب).

2- معجم اللغة العربية المعاصرة: مادة (سَلْب).

أما المعنى هنا فيدل على جانب الشر من هذه الحياة، والسلب يحمل في دلالته رفض الخير والتمسك بالشر؛ لأن الواقع يخبره أن السلب هو الأفضل لهذه الحياة مهما كانت النتيجة.

يعرف الفلاسفة الإيجاب بأنه" إيقاع النسبة وإيجادها، وفي الجملة هو الحكم بوجود محمول لموضوع، وهو نقيض السلب، كما أن الإثبات نقيض النفي"[1]. أي ضرورة أن يكون لكل موضوع شيء يخالفه مهما كان الموضوع ومهما كانت كميته.

إن هذه الثنائية تعد ضمن التقابل "هو علاقة بين شيئين أحدهما مواجه للآخر، أو علاقة بين متحركين يقتربان معاً من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها، وفي المنطق يأخذ التقابل وجهين أحدهما تقابل الحدود، والآخر هو تقابل القضايا. فالمتقابلان في الحدود لا يجتمعان في شيء واحد، وفي زمن واحد، مثل السلب والإيجاب: الشعور واللاشعور.

أما تقابل القضايا فيطلق على القضيتين اللتين تختلفان في الكم، أو في الكيف أو فيهما معا ويكون موضوعهما واحدا"[2] إن هذه الثنائية تفرض علينا وجود ضد لكل كلمة، سواء من نفس النوع أو لا، فمثلاً الليل يفرض علينا وجود النهار، وإذا اختل الشرط لا تعد ثنائية، إن هذه الثنائية تحتمل أن تكون من النوع نفسه ولكن يجب أن يسبقها النفي حتى تكتمل الدلالة، أما الشق الآخر فهو تعدد الثنائيات في الكون بشرط التوافق في الموضوع مثل الليل والنهار، ولكن الكمية متساوية أي ليس نهارا واحدا وليالي كثيرة.

تتجلى ثنائية الإيجاب والسلب في البردة في تنوع معاني القصيدة وتنوع الدلالات، إن الشاعر في هذه القصيدة اختار الألفاظ الإيجابية التي تحدثت عن رسول الله، ثم الألفاظ السلبية التي تحدثت عن تعب الرسول ثم التعب الأكبر الواقع الذي يعيشه الشاعر بعد وفاة الرسول، وإن التضاد في هذه القصيدة جاء على شكل مقارنات بين ما هو إيجابي وبين ما هو سلبي، ولقد جاءت ثنائية الإيجاب والسلب بشكل متقارب، حيث تتواصل الدوال الإيجابية والعكس صحيح في مواضع أخرى، إذ تبرز دوال السلب بشكل متواصل.

1- الديوب: مصطلح الثنائيات الضدية، ص102.

2- المرجع نفسه: ص 101.

بدأ الشاعر مطلع القصيدة بالخير فغلبت الإيجابية على السلب في المطلع وما تبعه، فكان المطلع عامرا بالحنين، وهو حنين حمّال لوجوه الخير، وكلها تتجلى في شخص رسول الله عليه الصلاة والسلام وأصحابه الكرام، فيقول:

إني لأعرِفُهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتهم	والماءُ يَعرِفُهُ الظَامِي وَمَا وَرَدَا
وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحَاً كُلَّمَا اْبْتَعَدَا
كَأَنَّهُمْ وَعَدُونِي فِي الهَوَى صِلَةً	وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا[1]

استلهم الشاعر طاقة إيجابية عن طريق مشهد سلبي؛ فالماء مثلا يعرفه الظامئ، حتى ولو لم يرده، فالظمأ مشهد سلبي بما فيه من معاناة، وعدم ورود الماء مشهد سلبي بما فيه من حرمان من الوصول إليه، ومع ذلك شكل هذا المشهد بما فيه من سلبية طاقة إيجابية، وهو المعرفة الحتمية، وذلك كله بطريق الاستعارة التمثيلية. ومثل لهذا أيضا بطريق الاستعارة التمثيلية في البيت اللاحق؛ حيث إن سنة الله في العلاقة بين الأحبة أن وجوههم تزيد وضوحا كلما ابتعدت، والأصل أن الوضوح يقل كلما كان الابتعاد، إلا أنه بطريقة المشهد السلبي حقق طاقة إيجابية. واستمر ذلك للتأكيد في المشهد اللاحق؛ في قوله (كأنهم وعدوني) (ولم يقل وعدوني) الوصل في الهوى، (والحر) حتى إذ لم يعد (مشهد سلبي) وجوابه طاقة إيجابية (وعد).

وعندما تحن لشخص لم تره مما يبعث في نفس المتلقي كيف لشخص أن يحب أحدا لم يره بل فقط سمع عنه، حيث تطلق الاحتمالات في نفسك وتقول هذا الحنين له أسباب، فأنت عندما توهب شخصا روحك وجسدك؛ فذلك يعني أنه فعل لك أمراً عظيمًا، وتقول إنّ هذا الشخص قدم أعظم هدية له وهي أن أضاء قلبه بالإسلام، ثم يتتابع التضاد بين (الرؤية ولم ألقهم)؛ حيث زاد الشوق الصورة الإيجابية لرسول الله، ثم استخدم كلمتي (الوضوح ابتعدا)؛ فالوضوح يعني القرب وضده البعد؛ فتحولت الصورة من سلبية لإيجابيه على الرغم من البعد، ثم ثنائية التضاد بين (وعد ولم يعد)؛ فقد تحولت من وعد إلى لم يعد من السلب إلى الإيجاب، أي كأن الحب جاء من الماضي أي الحب والحنين لم يأت عن طريق الصدفة، وإنما أخبرنا بهذا سيد الخلق في الماضي أنه سيبقى مستمرا، فهو إن تكلم لا يعطي وعدا؛ لأنه صادق في كلامه وصادق في أفعاله؛ فهو لا ينطق عن الهوى، فحب العباد له جاء من رب العباد.

1- البرغوثي: البردة.

تتقلب ثنائية السلب والإيجاب في هذا المقطع وهي تتبع الأبيات السابقة في بيان الجانب الإيجابي، وتقلب الشوق واللهفة في ذات الشاعر لرسول الله يقول:

بل بُعْدُهُ قُرْبُهُ لا فَرْقَ بَيْنَهُمَا	**أَزْدَادُ شَوْقاً إليهِ غَابَ أَوْ شَهِدَا**
أَمَاتَ نفسي وَأَحْيَاها لِيَقْتُلَها	**مِنْ بَعدِ إحيَائِها لَهْوَاً بِها وَدَدَا**
وَأَنْفَدَ الصَّبْرَ مِنِّي ثُمَّ جَدَّدَهُ	**يَا لَيْتَهُ لَمْ يُجَدِّدْ مِنْهُ مَا نَفِدَا**
جَدِيلَةٌ هِيَ مِن يَأْسٍ وَمِنْ أَمَلٍ	**خَصْمانِ مَا اْعْتَنَقَا إلا لِيَجْتَلِدَا**[1]

استخدم الشاعر بعض الألفاظ التي تعبر عن هذه الثنائية: (بعده وقربه، غاب وشهد، أمات وأحياها، جدد ولم يجدد، يأس وأمل) إن هذه الألفاظ لم تكن عبثية وإنما كانت عن وعي مدرك لمدى اتصال ذات الشاعر بسيد الخلق، فكان اختيار هذه الألفاظ توظيفا للإيجابية في الأبيات، فالشاعر يوضح عمق الحب لرسول الله؛ وسواء كان (قريبا أو بعيدا) فما زال الحب الإيجابي متصلا بالشاعر ولم يفارقه إلى أي مكان من أرجاء هذه الأرض، كذلك لفظا (غاب و شهد) أي سواء كان حاضرا في زمان الشاعر أو غائبا لن يتغير هذا الشوق بل هو متدفق لا يتوقف، ثم اختار (أمات نفسي وأحياها) كأن الشاعر يقول سلبت روحه ثم بمدح رسول الله تجددت هذه الروح فهنا انتقال من الجانب السلبي إلى الإيجابي، وفي البيت التالي اختار التضاد بين (أنفذ وجدد) ثم النفي (بلم يجدد وما نفدا) كأن الشاعر كان في حالة الموت، وبذكر رسول الله تجددت الروح أي أصبح إنسانا آخر. هنا انتقال من السلب إلى الإيجاب، أما النفي في (لم يجدد وما نفدا) فالإنسان في حالة الضعف كما هو حال هذه الأمة يكون فيه نوع من اليأس، فتحول التضاد من الإيجاب إلى السلب، ثم التضاد بين (اليأس والأمل) فكلاهما في معركة من أجل البقاء في الحياة؛ فالأمل هو الإيجاب واليأس هو السلب، وكلاهما ينازع الآخر لعل أحدهما ينتصر على الآخر، وبالتأكيد يتمنى الشاعر انتصار الأمل وهو رؤية نور الحق عليه الصلاة والسلام. هكذا شكل الشاعر ثنائيات السلب والإيجاب

1- البرغوثي: البردة.

بطريق توزيع الطاقة بتفريغ شحنة السالبية ومنحها للإيجابية. وهنا يدرك المتلقي الفرق بين قراءة نص إبداعي يخرج منه في حالة يأس وقنوط، وبين نص يقرأه فيخرج محملا بطاقة إيجابية، بها يقبل على الحياة.

ضَاقَتْ بِمَا وَسِعَتْ دُنْياكَ وَٱمْتَنَعَتْ عَنْ عَبْدِهَا وَسَعَتْ نَحوَ الذي زَهِدَا[1]

جاء التضاد بين الفعل (ضاقت ووسعت)، فالضيق هو طاقة سلبية في الحياة؛ إذ فيه الحزن والتعاسة، والفعل وسعت هو الإيجابية فالسعة هي الفرج، يقول الشاعر على الرغم من ضيق الدنيا إلا أنها توسعت باتجاه الذي يزهد في الدين، والدين هو الصورة الإيجابية التي يحافظ عليها العبد في هذه الدنيا، فهذا الدين دائماً ينتقل بالإنسان إلى ما هو خير، فهو لا يترك أحدا يتمسك به من الماضي إلى يوم القيامة، أو إلى يوم الحق الذي فيه نقف أمام رب العباد ونشفع بشفاعة نبيه عليه الصلاة والسلام إلى جنة عرضها السماء والأرض، يقول:

لكنْ بِمَا بَانَ فِي عَيْنَيْهِ مِنْ تَعَبٍ أَرَادَ إِخْفَاءَهُ عَنْ قَوْمِهِ فَبَدَا
يُخْفِي عَنِ النَّاسِ دَمْعَاً لَيْسَ يُرْسِلُهُ والدَّمْعُ بَادٍ سَوَاءٌ سَالَ أَوْ جَمَدَا[2]

تتجلى الثنائية في البيتين في الفعليين: (إخفاءه وبدا، يخفي بدا، سال جمدا) فالشاعر ينقل الصورة المتعبة للرسول الذي يتخيل الشاعر حضوره ورؤية ما تعانيه أمته هذه الأيام، فأرهقه التعب ومحاولة إخفاء التعب، ولكنه ظهر على وجهه التعب، فالرسول أراد أن يخفي التعب من ملامحه، ولكنه غير قادر على ذلك؛ لأنه يحمل تعب أمة بأكملها، مهما حاول إخفاءه لن يستطيع، كذلك الدمع من عينه باد على الرغم من إخفائه، فالرسول يحاول أن يسلب الدمع من عينه ليعلم الصبر في الحياة، ويعلم التحمل لمشقة الحياة فهو: مدرسة إيجابية في تعليم الناس كيفية إدارة أنفسهم، وتجاوز المشقات.

تتقلب ثنائية الإيجاب والسلب في هذا المقطع حيث يسرد كيف كان سيد الخلق قبل نزول الوحي عليه:

يا دَاعِياً لم تَزَلْ تَشْقَى المُلُوكُ بِهِ والعَبْدُ لَوْ زُرْتَهُ فِي حُلْمِهِ سَعِدَا
وَرُحْتَ تَكْفُرُ بِالأَصْنَامِ مُهْتَدِياً مِنْ قَبْلِ أَنْ يُنْزِلَ اللهُ الكِتَابَ هُدَى

1- البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

كَرِهْتَهُ وَهْوَ دِينٌ لا بَدِيلَ لَهُ	غَيْرَ التَّعَبُّد فِي الغِيرَانِ مُنْفَرِدَا
وَيَعْذِلُونَكَ فِي رَبِّ تُحَاوِلُهُ	إِنَّ الضَّلالَةَ تَدْعُو نَفْسَهَا رَشَدَا
وَالكُفْرُ أَشْجَعُ مَا تَأْتِيهِ مِنْ عَمَلٍ	إِذَا رَأَيْتَ دِيَانَاتِ الوَرَى فَنَدَا
وَرُبَّ كُفْرٍ دَعَا قَوْمَاً إلى رَشَدٍ	وَرُبَّ إِيمَانِ قَوْمٍ للضَّلالِ حَدَا
وكان جِبْرِيلُ مرآة رأَيْتَ بِها	في الليلِ نوراً وفي المُسْتَضْعَفِ الأَيَدَا[1]

يتجلى التضاد بين الإيجاب والسلب في الكلمات: (الشقاء سعدا، تكفر مهتديا، الضلالة ورشدا، الإيمان الضلالة، الليل النور)، بدأ الشاعر بذكر الفعل تشقى وهنا السلب، إلى سعدا وهنا الإيجاب أي يتحول السلب لإيجاب فالملوك فيهم الشقاء وإن كانوا يظنون أنهم في سعادة، ثم الجانب الإيجابي يتحول الشقاء إلى سعادة فقط لرؤية أعظم القادة في التاريخ وهو الرسول، وهنا ثنائية من ملوك تشقى لرؤيتهم وقائد بمجرد زيارتك بالمنام تسعد ويذهب الشقاء والتعاسة فكيف إن رأيته أمامك.

يتواصل تحول الثنائية من السلب إلى الإيجاب؛ فالرسول لم يكفر بمعنى المصطلح الإسلامي، إنما كفر بدين آبائه الباطل، وبقي إلى أن هداه الله إلى طريق الحق، ثم يتحدث عن جانب الكفار المظلم؛ حيث اختار الشاعر الضلالة ورشدا هنا ثنائية سلبية وكلمة الضلالة سلب وكلمة الهدى إيجاب، ولكن هنا مازالت الصورة الإيجابية سلبيّة، وكذلك في الكلمات: (كفر ورشد)، و(إيمان وضلال) فكلٌّ منها يتبع السلب وليس الإيجاب؛ لأن الصورة تتحدث عن الكفار، فهم في عنادهم يعدون كل عمل هو الصحيح، وفي البيت التالي ذكر جبريل أنه مرآة رأى بها في (الليل نورا) وهنا تتحول الثنائية من السلب إلى الإيجاب؛ فالليل هنا الظلام الذي يتعرض له الرسول من الكفار، يتحول إلى نور بوقوف الملائكة معه وجبريل خاصة؛ فينقضي هذا الظلم ويتلاشى ويبقى العدل.

إن المقطع السابق تحولت فيه الثنائية من السلب إلى الإيجاب، فالرسول هو الإيجاب والضوء المنير في هذه الحياة، ثم السلب هم من الكفار والملوك، منذ زمن الرسول إلى الآن يحملون التعاسة والشقاء والظلم لشعوبهم؛ فهم يعيشون في وهم الخيال وضلال الماضي ويعرفون الصواب ويوهمون أنفسهم أنهم في طريق الحق؛ فالشاعر يتحقق من تكريس طاقة إيجابية في نفس المتلقي عن طريق (الشيء بالشيء يذكر) رجال الضلالة والكفر في زمن الرسول – صلى الله عليه وسلم – وحكام أمة اليوم في جانب (صورة سلبية)، وفي الجانب الثاني الرسول وذكراه وحضوره ورسالته (الطاقة الإيجابية).

1- البرغوثي: البردة.

أَفْدِي المُسَافِرَ مِنْ حُزْنٍ إلى فَرَحٍ مُحَيَّر الحَالِ لا أَغْفَى وَلا سَهِدَا[1]

جاء التضاد بين كلمتي: (الحزن والفرح)، (ولا أغفى ولا سهدا)، يتحول التضاد من السلب إلى الإيجاب، فقد كان رسول الله يبعث في المهاجرين أو المُسافرين السعادة على الرغم من تركهم أموالهم وأهلهم وأحباءهم وأصحابهم، حيث يتحول الحزن والهم لسعادة، وكذلك سبق الفعلين: (أغفى وسهد) النفي، وسواء أسهر أم نام ما زال يفكر فيهم؛ فهو يريد تحمل تعبهم وحده.

لَوْلاكَ مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلا غَرَبَتْ وَلا قَضَى اللهُ للأُفْقَيْنِ أَنْ يَقِدَا[2]

جاءت ثنائية السلب والإيجاب بين كلمتيّ: (طلعت وغربت)؛ حيث سبق النفي كلمة طلعت وغربت؛ أي لولا الرسول لسلب الشروق من الشمس وأصبح الواقع مظلما لا منير له، ولأصبحنا كما كان الواقع سابقاً في الجاهلية، يسوده الظلم والجور.

يتواصل الحديث عن ثنائيات السلب والإيجاب حيث يتغير الحال في هذا الواقع ويعود الشاعر من الماضي إلى الحاضر، ويبين حال من يملكون الحكم في هذه البلاد:

لَنَا مُلُوكٌ بِلا دِينٍ إذا عَبَرُوا	فِي جَنَّةٍ أَصْبَحَتْ مِنْ شؤمهم جَرَدَا
أَنْيَابُهُمْ فِي ذَوِي الأَرْحَامِ نَاشِبَةٌ	وَلِلأَعَادِي ابْتِسَامٌ يُظْهِرُ الدَّرَدَا
وَيَسْتَلِذُّونَ تَعْذِيبَ الغُزَاةِ لَهُمْ	إِنَّ المُحِبَّ يَرَى فِي ذُلِّه رَغَدَا
حُمَّى الزَّمانِ إذا ماتوا أَوِ ارْتَحَلُوا	تَنَفَّسَ الصُّبْحُ فِي عَلْيَائِهِ الصُّعَدَا[3]

يتجلى التضاد في الألفاظ: (الجنة وجردا، الانياب والابتسام، ذله رغدا، ماتوا تنفس)؛ حيث جاء بالثنائيات في هذا المقطع على نحوٍ أكثر سلبية، أي يتحول التضاد من الإيجاب إلى السلب؛ فالملوك إذا دخلوا أي مكان أو أية جنة في الأرض تحولت هذه الجنة إلى أرض قاحلة، ثم ذكر الأنياب أي السلب وهنا قصد القسوة والشر إلى الابتسام للعدو؛ أي الخضوع وإظهار المحبة، وهنا انتقل السلب إلى سلب آخر يظهر مدى الخبث الذي يجري في عروقهم، ثم ذكر في البيت التالي ثنائية السلب(الذل والرغد) فهم في سعادة على الرغم من ذلهم؛ من أجل البقاء فهم يعدون التعذيب من غزاتهم رغدا في الحياة، ثم تتحول

1- البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

3- البرغوثي: البردة.

الصورة من السلب إلى الإيجاب فهنا يرسم الشاعر بصورة فنية حال الصبح قبل وبعد موتهم، فقبل موتهم تكون الصبح أو البشرية في حالة الاختناق وعدم القدرة على التنفس فكأنهم تحت الماء، فبعد موت ملوك هذا الزمان يبدأ الصبح أو البشرية بالتنفس ورجوع الروح لهم وتجددها وكأنهم أنقذوا من الغرق.

وإنَّ مَوْؤُدَةً أَنْقَذْتَهَا وَلَدَتْ وُلْدَانَ يَعْيَى بَها المُحْصِي وَإِنْ جَهِدَا[1]

تمثل التضاد بين (موؤدة ولدت) فهنا يتحول التضاد من السلب إلى الإيجاب، فبعد قتل النساء تبدل الحال بوجود رسول الله فأصبحت المرأة لا تخاف على أولادها مهما كان عددهم ومهما كان نوعهم؛ أي سواء كانوا ذكوراً أو إناثًا، فهم كانوا يخشون على أنفسهم من الفقر، ويخشون على أنفسهم من العار إذا بشرت المرأة بفتاة.

فَأَشْفَعْ لنَا يَوْمَ لا عُذْرٌ لمُعْتَذِرٍ وَلَيْسَ يُسْمَعُ مِنْ طُولِ النَّدَاءِ نِدَا[2]

تمثل التضاد بين (لا عذر ومعتذر)؛ فقد سبق كلمة عذر نفي، وهنا التضاد يصور حال الناس يوم القيامة أنه لا عذر لنا كي ينقذنا الله من النار غير شفاعة سيد المرسلين أو شفيع الأمة.

يتبين أن الشاعر استخدم في القصيدة ثنائية السلب والإيجاب، وطغى الجانب الإيجابي في القصيدة خصوصاً أن القصيدة بين الفخر والمدح؛ فظهرت الإيجابية في مواطن كثيرة داخل القصيدة، حتى تكاد تكون كلها إيجابية؛ ومن هذه المواطن الإيجابية الشوق والحنين لرسول الله، وبيان الرحمة التي يمتلكها سيد الخلق، وإمداد الصحابة ومن جاء بعدهم بإحسان إلى يوم الدين بالقوة، وتعليمهم الصبر والكثير من الصفات، ومن الجوانب الإيجابية زرع التضحية في نفوس الصحابة، ومنها نوم علي رضي الله عنه في فراشه، صبر ياسر، والدور القيادي في أرض المعركة حتى أصبحت الخيول تقاتل إلى جانب رسول الله، ومن الجوانب الإيجابية طلب الشفاعة من سيد الخلق يوم القيامة، وأما السلبية فهي ذكر الأحداث من التاريخ مثل الدمار الذي حصل بموت رسول الله وفقدان البلاد، ومن الجوانب السلبية ذهاب الرحمة من نفوس الناس، ومنها أيضا (احتلال) حكام هذه البلاد لشعوبهم وخضوعهم وذلهم لغزاتهم.

المبحث الخامس ثنائية الواقع والمثال.

1- البرغوثي: البردة.

2-البرغوثي: البردة.

ما يتمناه الإنسان هو المثال، وما يعيشه هو الواقع، وربما أول من حاول رسم صورة متكاملة لنموذج المثال هو أفلاطون في جمهوريته. يولد الإنسان في مجتمع أو واقع يحمل كل الأمور بخيرها وشرها، ولا يكون مدركاً لها، ومع مرور الزمن يتبين له أنه يسير في مسارين؛ هما: الخير والشر، وفي الغالب تكون البيئة والعالم الخارجي مؤثرا على قراراته، وفي الغالب البشر ينتصرون إما للخير أو للشر، ومع أن الإنسان يولد على الفطرة (السليمة) فهو في حالة مثال في طبيعته، إلا أنه يكتسب الجانب الآخر من الواقع الذي يعيشه. وكذلك الأدباء سواء الرسام أو النحات أو الشاعر أو الروائي فهم يقسمون إلى قسمين: قسم يبدأ بتصوير الواقع بكل تفاصيله دون الخروج عنه، ومنهم من يختار إما الخير أو الشر، وكل منهم يبدأ برسم هذا الفكر وفق زاوية معينة قد تكون قريبة من الواقع أو تبعد عن الواقع ويبدأ بزخرفة هذا الاتجاه، ومنهم من يصور الخير والشر في لوحة واحدة ولكن هذه الملامح قد تقترب أو تبتعد عن الواقع.

واقع: "حَاصل، حَقِيقةَ، عَكْسُه خَيال دُون الوَاقع بِكثير –من واقعِ السِّجِلات–لم ينْقلْ الشّاهد واقعُ ما رأى من الجريمةِ وهلْ يدفعْ الإنسانُ ما هو واقعٌ... وهلْ يعلمْ الإنسانُ ما هو كاسب الأمر الواقع: الوضع الواقعي أو الفعلي الأمر واقعُ قطعاً: بدون ريب سياسةُ الأمرِ الواقعِ: فرض ما هو واقع بالقوة –في الواقع: في الحقيقة فعلا وضعه أمام الأمر الواقع: فرض عليه شيئا لا يرغب فيه. الواقع التقريبي الواقع الافتراضي: (حس) محاكاة يولدها الحاسوب لمناظر ثلاثية الأبعاد لمحيط أو سلسلة من الأحداث تمكن الناظر الذي يستخدم جهازا إلكترونيا خاصا من أن يراها على شاشة عرض ويتفاعل معها بطريقة تبدو فعلية" [1].

فمفهوم الواقع في اللغة هو كل الأمور الموجودة في الحياة، وهو استحالة أن يكون فيه خيال لأنه يصور بكل ظروفه وبكل تفاصيله، إن الإنسان إذا روى حدثا ما بكل تفاصيله فهو واقع، والمسجل للأحداث التاريخية مثل سيرة الرسول فهو يسجلها بأدق التفاصيل فهو واقعي، لأن كاتب التاريخ لا يدخل فيه الخيال، والإنسان حينما يرضى بقدره يكون واقعيا، وعندما يولد إنسان في بيئة معينة يكون وضع بأمر واقعي لأنه سيرضى بهذا الأمر، وعندما يهجر الإنسان إلى بيئة أخرى يكون وضع بأمر واقعي، فالواقع هو الذي يكون فيه الخيال معدوماً.

أما المثال فهو من مِثل:" كلمةُ تَسْوِيَةٍ. يقال: هذا مِثْله ومَثَله كما يقال شِبْهه وشَبَهُه بمعنى؛ قال ابن بري: الفرق بين المُماثَلة والمُساواة أَن المُساواة تكون بين المختلِفين في الجِنْس والمتَّفقين، لأَن التَّساوِي هو

1– معجم اللغة العربية المعاصر: مادة (واقع).

التكافُؤُ في المِقْدار لا يزيد ولا ينقُص، وأَما المُماثَلة فلا تكون إِلا في المتفقين، تقول: نحوُه كنحوِه وفقهُه كفقهِه ولونُه كلونِه وطعمُه كطعمِه ، فإِذا قيل : هو مِثْلة على الإِطلاق فمعناه أَنه يسدُّ مسدَّه، وإِذا قيل: هو مِثْلُه في كذا فهو مُساوٍ له في جهةٍ دون جهةٍ، والعرب تقول: هو مُتَيْلُ هذا وهم أُمَيْثالُهم، يريدون أَن المشبَّه به حقير كما أَن هذا حقير. والمِثْل: الشِّبْه" [1]. والمثالية: "مصدر صِنَاعِيٌّ : فِي الفَلْسَفَةِ مَذْهَبٌ فَلْسَفِيٌّ يَجْعَلُ الفِكْرَ خَاضِعاً لِتَصَوُّرٍ ذِهْنِيٍّ وَحَقِيقَةٍ عُلْيَا فَوْقَ كُلِّ مَا هُوَ مَوْضُوعِيٌّ وَمَادِّيٌّ . فِي الفَنِّ وَالأَدَبِ هُوَ تَمَثُّلُ الأَشْيَاءِ نَمَاذِجَ تَرْمُزُ إِلَى قُوَّةِ جَوْهَرِهَا فِي الأَخْلاَقِ ، الدَّعْوَةُ إِلَى الكَمَالِ الإِنْسَانِيِّ وَجَعْلِ الإِنْسَانِ غَايَةً أَخْلاَقِيَّةً نَمُوذَجِيَّةً"[2]

وهكذا يكون الواقع والمثال طرفان لثنائية يراها كثيرون على هذا الأساس، ويرفضها آخرون، فمثلا يرفضها أصحاب الفلسفة الظواهرية، "لقد رفض إنجاردن في فلسفته الظواهرية ثنائية الواقع والمثال في تحليل المعرفة، ورأى أن العمل الفني الأدبي يقع خارج هذه الثنائية، فلا هو معين بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته، ولكنه يعتمد على الوعي، يتشكل في هيكل أو بنية مؤطرة، تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها. ومن ثم فإن العمل الفني الأدبي في حاجة دائمة إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه القارئ خياله كذلك؛ من أجل أن يكمل العمل ويحققه عيانياً"[3].

يتمثل قول هذا الناقد برفض خيوط هذه الثنائية؛ لأنه يعتقد إن الأدب فقط لا توجد فيها هذه الثنائية، أي أخرج الأمور العلمية التي لا مجال للتخيل فيها أو الهروب من الواقع فيها؛ ويبرر ذلك استحالة ألا يخرج الأديب عن الواقع؛ فهو أحياناً يضيف بعض الخيال فيختلط الواقع بالمثال. أما الشريحة الغالبية من النقاد فيقرون بوجود هذه الثنائية: "من الثنائيات الضدية التي عرفتها المذاهب الأدبية الغربية ثنائية: الواقع والمثال. الواقع المادي، ومثلته الواقعية. وقد أفرط أصحابها –الذين اعتمدوا على العلم ونظرياته، وما حققه من إنجازات باهرة – في الاعتداد بعالم الحسّ، وبما هو مدرك من العالم، تؤيده التجربة، ويصدّقه البرهان العلميّ، فراحت تستبعد كلّ تفكير لا يستمد من عالم المادة المدرك بالحواس؛ رفضت الغيبيات

1– معجم اللغة العربية المعاصر: مادة (مثل).

2 – ينظر، ابن منظور: لسان العرب، والزيات وزملاؤه: المعجم الوسيط، مادة (مثل).

3– هولب، روبرت: نظرية التلقي، ط1، ت: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، عام2000، ص12.

والقيم الإيمانية الروحية، والقضايا الميتافيزيقية، ومن ثم لم تؤمن الواقعية التي اعتمدت على الفلسفة الوضعية، بعالم علويّ، أو غيبيّ وراء هذا الواقع المحسوس المعاين، وعندها أن الحقيقة كلها تلتمس فيه"[1].

إن الواقع والمثال كل منهما يذهب في اتجاه أي ضد للآخر؛ فالواقع يؤمن بالماديات المحسوسة التي يكون فيها الخيال بنسبة صفريّة ويكثر حضور الواقع في الأدب، والمادة العلمية لأن المادة العلمية لا وجود للخيال فيها؛ فهي تعبر عن شيء فيه قوانين وحقائق علمية، فالواقعية فيها نوع من النسبة والتناسب؛ فكلما اقتربت من الحقيقة الملموسة فهي واقعية، فمثلاً إذا نظرت للقمر بعينك فإنه عند ذلك يعد حقيقة، على العكس إذا رسم أحد ما صورة للقمر فإن احتمال وجود الخيال فيه وارد.

لقد تعددت المذاهب بعد الحداثة ومن هذه المذاهب: "إن المذهب الواقعي في الفن والأدب يناقض المذهب المثالي، ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها، وعلى التعبير عن الأشياء كما تبدو في التجربة، مغايرًا المثالية التي تعنى بالتأكيد على الناحية التصويرية التي لا تفيد بواقع الشيء، وكما يبدو بالتجربة...؛ ولذلك بدت المادة وحدها هي المهيمنة على هذا الاتجاه، فشكك أتباعه الناس بالمثل والأخلاق والعقائد، وسادت أخلاق جديدة هي الانتهازية والخداع والغش، والغاية التي تسوغ الوسيلة"[2]. هنا كما قلت سابقاً المعيار في الحكم على الشيء إذا كان واقعا أو مثالا هو التشابه، فإذا كانت النسبة في التطابق هي (100%) فهنا الواقع يحتل الجزء الأكبر من القصيدة، وإذا كانت غير متطابقة فإن الأدب يكون أقرب للمثال.

تتجلى ثنائية الواقع والمثال في القصيدة؛ فقد استخدم الشاعر المدح وسيلة ذات وجهين، الوجه الأول: عادةً الإنسان لا يمدح إنسانا آخر إلا إذا كانت هذه الصفات فيه، وكيف وإذا كان المدح لسيد الخلق الذي صفاته معروفة بأقواله وأفعاله؛ فجاءت القصيدة تحمل ملامح الواقعية من حيث هي صفات متجسدة فيه، بالإضافة إلى جانب آخر وهو المثالية، فهو يريد رسم بعض الملامح التي يجب أن يلتزم الناس بها ويتمسكوا بها؛ لأن هذه الصفات من شأنها أن تعلي من قدر الإنسان، والمجتمع فيه الخير والشر، والصلاح والفساد، فبدأ الشاعر باستخدام الألفاظ الذاتية التي تعبر عن مكنوناته الداخلية حيث يقول:

1- إبراهيم القصاب، وليد: الوسطية في المنهج الأدبي الإسلامي، ط1، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، عام 2012. ص161.

2- إبراهيم القصاب، وليد: الوسطية في المنهج الأدبي الإسلامي، ص161.

إني لأعرِفُهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتهم	والماءُ يَعرِفُهُ الظَامِي وَمَا وَرَدَا
وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحَاً كُلَّمَا ٱبْتَعَدَا
كَأَنَّهُمْ وَعَدُونِي فِي الهَوَى صِلَةً	وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا[1]

يذهب الشاعر بعقله للماضي والحنين لشخص لم يشاهده، فالحنين والمحبة أمر واقعي يغزو عقل الشاعر؛ لأنه يرى أنّ أفعال الرسول وأقواله هي التي زادت من هذه المحبة وزادت من هذا الحب الصادق، فالإنسان عندما يحن فإنه يحن لشخص غاب ولكنه يعرف أخلاقه، واستخدم الصور لرسم صورته الداخلية من خلال صفاته وأفعاله المثالية التي زادت من هذا الحب وزادت من الإعجاب بسيد الخلق، فرسم الشاعر صورة الحنين للماء بصورة واقعية، فالإنسان الظمآن يعشق الماء حتى وإن لم يرَ الماء، وعلى الرغم من بعد الفترة الزمنية بين الشاعر والرسول، إلا أنه ما زال العشق لرسول الله يراود الملايين، ثم تتواصل رحلة الحنين كأن الرسول وعده أن تصله هذه المحبة على مر السنين.

ثم يصير الموقف أكثر واقعية؛ فكلما تقدمنا في تبين ملامح الصورة تصبح أكثر وضوحا، حيث يسير الشاعر على نمط الأبيات السابقة بترابط عضوي وموضوعي بينها، حيث يقول:

بل بُعْدُهُ قُرْبُهُ لا فَرْقَ بَيْنَهُمَا *** أَزْدَادُ شَوْقاً إليهِ غَابَ أَوْ شَهِدَا[2]

تتجلى ثنائية صور الواقع والمثال في الألفاظ: (بعده وقربه، غاب وشهد، أمات وأحياها، أنفذ جدده ولم يجدد ما نفذا، يأس وأمل)، إن الشاعر اختار هذه الألفاظ التي تعبر عن ذاته الواقعية في رسم ملامح أقصى درجات الحب والشوق لرؤية رسول الله، فاختار الألفاظ الضدية السابقة ومنها: (قرب وبعد) و(غاب وشهد)؟ فالشوق يلاحق الشاعر وهو صفة معنوية، فيها شق المثالية التي ترسم ملامح السعادة للشاعر؛ لأنه يشتاق لرسول الله، فأصبح حضور الرسول أو غيابه لا فرق بينهما وكأنهما شيء واحدٍ، ولن يذهب هذا الشوق الواقع على ذات الشاعر مهما تغير الزمان؛ بمعنى أن الحضور والغياب شكلا ثنائية تجسدت في ذات الشاعر وانتقلت إلى المتلقي، بمقدار يوحي بأن ما تحقق من هذه الصفات في ذات الرسول بوجهيها الواقعي والمثالي تشكل حالة من وعي الإنسان، بمقدار ما يمكن أن يتحقق في الواقع من درجات المثال؛ فتصير هدفا يعمل المسلم على أن يحقق مقدارا منه (كثيرا أو قليلا). إنّ لفظيّ: (الموت والحياة)

1- البرغوثي: البردة.

2- البرغوثي: البردة.

هما صفتان من الواقع، ولكن جاء كل منهما على سبيل المجاز، يرمز كل منهما لروحه التي تعيش على ذكر رسول الله،

الأبيات التالية فهي ترتبط بالبيت السابق فالشاعر يكمل بما تشعر به نفسه (أنفد وجدد) و(لم يجدد وما نفد)، فالشاعر مازال في صراع داخلي؛ فهو يصور مشاعره النفسية بين النهوض وبين السكون، كأنه يصور مشهدا واقعيا لإنسان يريد الموت لكي تلتقي روحه بروح الرسول عليه الصلاة والسلام، ثم المنافسة داخل هذه الروح هل تبقى وتشتاق لرسول الله وتتحمل كثيراً حتى تراه، فالشاعر مازال بين (اليأس والأمل) وهما يصّوران شيئا في جسد كل إنسان وكأنّهما شيء حي يلتف كل واحد منهما حول الآخر، ويحاول كل منهما الابتعاد عن الآخر؛ لتبقى السيطرة لأحدهما، ولكن في جسد الشاعر هي حالة تعانق، ويتمنى في ذاته أن ينتصر أحدهما؛ ولعل رجاء الشاعر أن يرى رسول الله في منامه دليلٌ على انتظار سقوط اليأس وانتصار الأمل؛ لعله يحقق مبتغاه برؤية نور الحق ويحقق المثالية، وهي الغاية التي كتب لأجلها القصيدة.

يبدأ الشاعر في هذه الأبيات نقل الملامح الواقعية التي كان يقوم بها سيد الخلق لإخفاء القلق والتعب حيث يقول الشاعر:

لكنْ بِمَا بَانَ فِي عَيْنَيْهِ مِنْ تَعَبٍ	**أَرَادَ إِخْفَاءَهُ عَنْ قَوْمِهِ فَبَدَا**
يُخْفِي عَنِ النَّاسِ دَمْعَاً لَيْسَ يُرْسِلُهُ	**والدَّمْعُ بَادٍ سَوَاءٌ سَالَ أَوْ جَمَدَا**[1]

تتجلى الثنائية في البيتين في الفعلين: (إخفاءه وبدا، يخفي بدا، سال جمدا)؛ فالشاعر ينقل الصورة المتعبة للرسول الذي أرهقه التعب، ومحاولة إخفاء التعب، ولكنه ظهر على وجهه التعب، فالتعب والإرهاق صفات واقعية تظهر على ملامح الجسد مهما حاول إخفاءها، حتى الدمع شيء محسوس يظهر على كل إنسان دون أن ينتبه أحياناً له، لكن الفارق أن الرسول بصورته المثالية يريد إخفاء هذه الدموع؛ حتى لا يتعب من حوله وأنه لا يريد أن تبكي أمة بأكملها من بعده.

ينتقل الشاعر في هذا المقطع من الماضي إلى الحاضر ويصور أحداثاً واقعية، وكيف أصبح من يملكون الحكم بعد وفاته، ويصور الزمان كيف يصبح بعد موت هؤلاء الحكام، يقول الشاعر:

لَنَا مُلُوكٌ بِلا دِينٍ إذا عَبَرُوا	**فِي جَنَّةٍ أَصْبَحَتْ مِنْ شؤمهم جَرَدَا**

1- البرغوثي: البردة.

إلى قوله:

حُمَّى الزَّمانِ إذا ماتوا أَوِ ارْتَحَلُوا تَنَفَّسَ الصُّبْحُ فِي عَلْيَائِهِ الصُّعَدَا"[1]

يتجلى التضاد في الألفاظ: (الجنة وجردا، الأنياب والابتسام، ذله رغدا، ماتوا تنفس)؛ فبدأ برسم صورة تعكس الواقع، ويرمز (بالجنة وجردا) الجنة تعني الأرض التي يمر بها من يملكون القوة أو من ينصرهم على الظلم، ويفسدون كأنهم جراد منتشر، يغزون البلاد حتى تتحول هذا البلاد عن طبيعتها، وتصبح جرداء لم يبقَ بها شيء يصلح للحياة، ثم استخدم الثنائية بين (الأنياب وابتسام)؛ حيث يصور هؤلاء بالحيوانات المفترسة لشعوبهم، وابتسامهم لأعدائهم يظهر الخضوع والخنوع، ثم استخدم ثنائية: (الذل والرغد) وهنا تكملة للمعنى السابق؛ فهو يستمر في نقل بعض مشاهد الواقع، تراهم يشعرون بالسعادة عند تعذيب الغزاة لهم، وليس المقصود هنا أعوان الظلم، إنما شعوبهم، فهم يشاركونهم في ذل شعوبهم؛ لكي يعيشوا في رغد، وهناء، ثم يتحدث: عن المثال ويستخدم الصورة الفنية، فيتحول الجماد إلى إنسان حي وهو الصبح الذي بموت حُمّى الزمان يتنفس من جديد، والمقصود هم البشر الذين يتنفسون من جديد؛ كأن الجنة فتحت أبوابها من جديد فالمجتمع يرتقي بصورة مثالية بموت هؤلاء.

وهكذا نرى أن الشاعر بدأ برسم ملامح الواقع من بداية القصيدة إلى نهايتها؛ فذهب الجزء الأكبر لأحداث واقعية سواء مرّ بها الشاعر أو الوطن المحيط به، فبدأ بنفسه واشتياقه وحنينه لسيد الخلق، فهو يعبر عن ما يدور في ذاته أي جسده وروحه، فأصبح الحضور والغياب للشاعر كأنه شيء واحد هو تعلقه بموضوعه وهو رسول الله، ثم اختار الكثير من الصور الفنية التي تدل على أحداث واقعية مر بها سيد الخلق، والمثالية التي يطالبنا بها باقتداء سيد الخلق وطلب الشفاعة يوم الدين من سيد المرسلين، ثم ذكر كثيرا من الأحداث التي جاءت بعد موت سيد الخلق؛ مثل الدمار والقتل الذي يحل بهذه الأمة، والمثالية أن يتغير هذا الحال بذكر سيد الخلق للأفضل،

ذكر الشاعر جانبا من الواقع يخص من يملكون الحكم ومن يعينهم على الظلم، وكيف يفسدون في الأرض؛ حتى أصبحت البلاد في حالة خراب بيدهم كنوز هذه الأرض لا يستطيع أحد الوصول إليها

1- البرغوثي: البردة.

غيرهم، ثم ذكر المثال بموت هؤلاء يتنفس الصباح وتعود له الحياة ويصبح بحالٍ أفضل، ثم المثال وهو طلب الغفران من رب الكون يوم الحق وأن يعطي لهذه الأمة النصر على أعدائها؛ ليتحقق المثال.

الفصل الثاني

البنية التركيبية في شعر تميم البرغوثي

المبحث الأول: التركيب الزمني.

المبحث الثاني: الضمائر والاسم الظاهر.

المبحث الثالث: الإثبات والنفي.

المبحث الرابع: التعريف والتنكير

الفصل الثاني: البنية التركيبية في شعر تميم البرغوثي

تعد التراكيب جزءا أساسيا في المناهج النقدية بشكل عام والمنهج البنيوي بشكل خاص؛لأن الأدب سواء أكان شعراً، أم نثراً كالرواية أو المسرح وغيرها، قائم على التراكيب؛ أي أن الكلمة الواحدة تحمل دلالات سواء أكانت منفصلة عن السياق، أم اتصلت بغيرها من الكلمات، فهي تؤدي دلالات جديدة، ومعاني عميقة، فاللفظ الواحد خارج السياق يحمل دلالات وفي الغالب تكون متنوعة، وإذا جاءت في سياق أصبحت المعاني أقل من ذي قبل؛ لأن الأديب عمل على حصر هذه الدلالة في هذا السياق. والشاعر يستطيع أن يحمل اللفظة ما يشاء من الدلالات.

التراكيب في الأدب تشبه الرسم، فمثلاً خط واحد في لوحة يعطي دلالات مختلفة عن رسم عدة خيوط متشابكة فدلالات الخطوط تتجدد بناء على رغبة الفنان، وأحياناً لا يتضح معنى الكلمة منفردة، والأديب يحتاج ما يساعده في التعبير عن المعاني المختزنة في نفسه، وللتراكيب الزمنية دور في إعطاء النص كثيراً من المعاني التي تحمل التجديد والاستمرارية، فمثلاً الفعل وحده خارج السياق يعطي دلالات، ولكن مع السياق يبدأ النص بالتشكل والوضوح وبروز المعنى المطلوب، كذلك الضمير وحده يأتي بمعنى مختلف عن الضمير الذي يأتي ضمن السياق فتصبح للضمير معان منها الظاهر ومنها المخفي في باطن النص، وكذلك الجملة المثبتة لها معنى ودلالة وعند نفيها يتغير المعنى كلياً.

أيضاً ما تضيفه التراكيب للشعر من التنوع في الموسيقى، والتناغم بين الألفاظ، وإعطاء القصيدة كثيراً من الحيوية والأبعاد الدلالية الواسعة، وقد تكون مهمتها في الربط بين الجمل السابقة واللاحقة، وأيضاً تعمل على تنوع في الصور الفنية بتشبيهاتها وكناياتها ومجازاتها، ومن خلال هذه التراكيب نستطيع الوصول للوحدة العضوية والموضوعية والنفسية والفنية، وللتركيب دور في التماسك بين الألفاظ من خلال الرابط النحوي والبلاغي؛ لذا صارت دراسة البنى التركيبية ضرورة للكشف عن الترابط بين جوانب اللغة سواء كانت نحوية أو صرفية أو بلاغية أو دلالية؛ أي أصبحت المرجع الرئيس في الوصول إلى أجزاء الجملة وفهم معانيها ودلالاتها، وبالتالي فالبنية التركيبية هي ترابط الألفاظ مع بعضها البعض أو تلاصق الألفاظ فيما بينها في سبيل تشكيل عدة دلالات أرادها المبدع من خلال هذا التشكيل بين مفردات الجملة.

المبحث الأول: البنية الزمانية في بردة تميم

يعد التحليل الزماني في الأدب سواء الشعر أو النثر حركة الوصل بين الألفاظ والتراكيب، فالمنهج البنيوي يعد اللفظ أداة تنتقل من زمن لآخر ومن واقع لآخر ومن ثم العودة للزمن نفسه. لذا كان التركيب

الزمني سواء عند النقاد الحديثين أو القدامى أحد أهم المواضيع التي اختلف فيه؛ إذ تعددت الآراء التي توضح هذا المصطلح، وقد أدى اهتمام النقاد من الأدباء والعلماء بمسألة الزمن، والسعي وراء تقصي ماهيته ووضع مفاهيمه، وكان لهم مصطلحات عديدة وكل منهم ينظر للزمن والبعد الزماني من زاوية معينة. " إن مقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في مجاله الفكري والنظري"[1].

إن الزمن أداة يتحكم بها الشاعر من خلال تراكيبه فهو يضع الزمن لغاية معينة يربط من خلالها الحاضر بالماضي. "إن الزمن الروائي يشير إلى الحدث الروائي ويكمله، وهو يلعب دوراً مركزياً داخل منظومة الحكي."[2] إن الزمن ليس حكراً على فئة معينة من الأدب، وإن حلقة الزمن منتشرة في كل الأجناس الأدبية، لذلك يدرس بعناية لدوره المهم في تحريك وانتقال النص من زمن لآخر.

ومن المفاهيم التي ظهرت عند البنيويين أي التي تختص بالزمن مفهوم التزامن: " هو زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية، تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها. فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها، التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة؛ أيّ أنه يرتبط بما هو متكون وليس بما هو في مرحلة التكون"[3].

يتسم كل عمل أدبي بتحرك الأزمان سواء من الماضي إلى الحاضر أو العكس، أو بقاء العمل الأدبي في ثبات أي لا يتغير سواء كان في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ويلتزم الزمن بما يبني الأديب عليه أدبه فهو لا يتغير إلا بتغير البناء. وهناك مصطلح آخر وهو الزمانية التي تعد "مكونا من مكونات الخطابية، ويقوم على إنتاج أثر المعنى، وتحويل النظام السردي إلى نصية، والزمانية شرط أساسي لأي إبداع تاريخي، مهما كانت درجات تجاوز الواقع."[4] هو مصطلح يعبر عن انتشار الزمن وانتقاله من مرحلة إلى مرحلة قد يكون الزمن فيها محدودا، وقد يكون الزمن فيها غير محدود.

---

[1]–يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1989م، ص61.

[2]–أحمد، مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2005م، ص 233.

[3]–حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، عالم المعرفة، ع 232، 1998م، ص229.

[4]– علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985م، ص108.

والزمن أنواع: " ومنها الزمن الدال هو بعد زمني لدال خبر (مثال: يمكن الحديث عن زمن في سطر واحد وألف سطر). والزمن المدلول هو بعد زمني لمدلول خبر في التعبير."[1] هنا يدل المصطلح على القدرة على التعبير عن زمن معين بلفظة، وقد يعبر عنها بكثير من الألفاظ، والزمن المدلول أي الضد للزمن الدال هو استخدام الزمن لدلالة لا صلة لها بالزمن.

يعرّف الفعل: "على أنه حدث يرتبط بزمن الماضي والحاضر، وهو أحد أقسام الكلمة (اسم ، فعل ، حرف[2] "[0]. إن الزمن قائم على الأفعال، والأفعال هي من تحدد وتقرب الزمن مع مساعدة السياق، فمثلا الفعل الماضي يتحدث عن الماضي، والمضارع يتحدث عن الحاضر والمستقبل، وفعل الأمر يستخدم في طلب شيء ليس حاضراً وفي الغالب يكون على وجه السرعة، ولكن أحيانا تتحول بنية الفعل إلى دلالة ثانية فمثلاً يتحول الفعل المضارع وينتقل من الحاضر إلى الماضي وذلك بمساندة التراكيب الموجودة في السياق، والعكس صحيح.

دعا رولان بارت " في دراسة له للسرد الروائي في تحليله البنيوي للسرد (1966م) إلى تجذير الحكاية في الزمان، وربط بين العصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمان إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمان دلالي أو وظيفي بينما الزمان الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب"[3]. يقصد رولان بارت أن الزمن يضعه الأديب؛ لكي يؤدي غرضا دلاليا ويحمل هدفا يوصله الأديب، فهو لا يضع شيئا إلا لغاية، وإذا جاء الزمن من دون نتيجة أو هدف أصبح لا معنى لوجوده داخل النص الأدبي وأصبح مجرد حشو لا أكثر.

في حين (TODOROV) يرى تودوروف " بأن هناك زمنين تقوم بينهما علاقات معينة تسمى الزمنية الأولى " زمنية العالم المقدم" والثانية " زمنية الخطاب المقدم له" أي التفريق بين زمن القصة والحكاية كما وقعت أو خيل وقوعها، والزمن الذي تنظم خلاله أحداث هذه الحكاية داخل الخطاب، بمعنى تقديم هذه الأحداث فنيا، وهذا ما سماه الشكلانيون الروس" المتن الحكائي" أي ترتيب وتسلسل الأحداث قبل صياغتها

---

[1]–المرجع نفسه: ص108.

[2]–ينظر: عكاشة، محمود: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2009، ص 20.

[3]– زرزور، نصيرة: بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لـ واسيني الأعرج، الجزائر، مجلة الآداب واللغات، ع4، عام 2005، ص2.

في خطاب فني والمبنى الحكائي: أي نظام الأحداث نفسها، لكن داخل الخطاب الأدبي الذي هو عادة الرواية"[1].

يقسم الزمن في ذات المبدع إلى قسمين: القسم الأول هو ما يدور في ذات الشاعر من أحداث زمنية واقعية، ولكن بدون لسان أدبي أو فني أو لغوي وهي أحداث يرتبها الأديب في نفسه قبل نقلها وتوزيعها داخل الأدب، والزمن الخطابي هو بدء سرد الأحداث الزمنية سواء بشكل منتظم أو غير منتظم، ولكن الفرق بين الواقعي والخطابي هو الأسلوب الفني الذي يسرد من خلاله الأحداث الزمنية فالخطاب يفرض سردها بلوحة فنية، أما الواقعي فهو مجرد كلمات تختزل في عقل الأديب تختص بالزمن.

والزمان بمفهومنا الحديث" زمنان، زمن ظاهر وزمن باطن، ومع ذلك فهما ليسا منفصلين ولا متناقضين؛ لأن الظاهر مرتبط بالباطن دائما، بحيث يبدوان وكأنهما يؤديان إلى هدف واحد."[2] أي يقسم الزمن إلى شقين أحدهما سطحي ظاهر مرتبط بالزمن المباشر، والآخر الزمن الموجود في أعماق النص وهو غير ظاهر يحتاج إلى تحليل، وكلاهما يقصد بهما الزمن، ولكن أحدهما يحاول الناقد أن يصل إليه وهو الزمن الباطن، والآخر يوجد على سطح النص فهذا الزمن لا يحتاج الناقد فيه إلا إعمال فكر.

التركيب الزمني في البردة

من المعلوم أنّ الفعل "هو الحدث الذي يدل على الزمن، والزمن هو السرد الإنساني خلال تاريخه الطويل والمنفتح، ومن ثم ينشطر الفعل إلى ثنائية كبرى–أوسع من ثلاثيته التقليدية – هي الماضي والمضارع فقط؛ والسبب هو لأنّ الأمر جزء من المضارع، حيث يعبر عن الآن."[3] إن الزمن أصبح بمقياسين: الأول هو مقياس الماضي، والثاني هو مقياس الحاضر، وإن كان في فعل الأمر ما يفيد المستقبل إلا أنه يقترب من الحاضر.

إن البردة التي بنى الشاعر تراكيبه الزمنية فيها على ثنائية الماضي والحاضر، لم تكن تسير بشكل منتظم، فتارة تراه ينتقل إلى الحاضر، وتارة يعود من جديد إلى الحضن الدافئ أي الماضي، وتارة يستخدم أفعال الحاضر ليعود بها للماضي والعكس صحيح، وأحيانا يذهب بالأمر إلى المستقبل ويريد أن يأتي به إلى الحاضر، فهو لا يحتمل الصبر فالصبر عنده يكاد ينفذ منه، بدأ الشاعر من مطلعها في استخدام أداة

---

[1]– بودية، إدريس: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، قسنطينة، منشورات جامعة منتوري، عام 2000، ص100.

[2]–زعرب، صبحية عودة: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2000، ص62.

[3]–حسن الشمري، ثائر سمير: التقنيات البنيوية في سورة القدر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، م1، ع18، 2010، ص128.

الزمن وهو الفعل المضارع وهو الفعل (أحنّ) الذي جاء بنون التوكيد ونون المشددة التي يصر فيها في تمام الحنين الذي يتغلغل في جسده حيث النون الثانية جاءت ضرورية للفعل حيث إذا حذفت يتغير المعنى كلياً ويتحول لضدها، ثم أتبعها بالفعل المضارع يملكون الذي جاء بصيغة الجمع وليس المفرد والانتقال من ثنائية الحاضر إلى الماضي، وهذا الانتقال سبب الحيرة هل الحنين فقط لرسول الله؟ أم له ولغيره؟ أم لرسول الله وصفاته وقدراته ومعجزاته؟ وهنا الزمن أكثر انتشارا؛ لأن الحنين يحتوي الغموض، فمن هم الذين يحن لهم الشاعر وهذا الزمن بمرور الأبيات يبدأ بالانحسار، ثم في البيت التالي تتواصل رحلة الزمن فبدأ بالفعل المضارع لأعرفهم الذي يتوزع على مساحة كبيرة، حيث بدأ الكلمة بحرف اللام ثم أتبعها بالفعل ثم ضمير الجماعة هم، وما زال الشاعر يحاول التذكر من هم الذين يحنّ لهم كأن الغيوم بدأت تتلاشى من أمامه وحرف اللام الذي يلتصق بالزمن يؤكد المعرفة، ثم في العجز يكرر الفعل يعرفه المسبوق بياء المضارعة ويلحق الزمن الحاضر الضمير الهاء الذي يشارك الزمن في هذه المعرفة، وهنا الشاعر يوازن بين نفسه مع الظامئ الذي يعرف الماء ويحن لها حتى لو لم يشرب منها كذلك هو يعرف، وبوجود هؤلاء في الماضي على الرغم من عدم رؤيتهم في عينه. يقول:

يَا لائِمِي هَلْ أَطَاعَ الصَّبُّ لائِمَهُ	**قَبْلِي فَأَقْبَلَ مِنْكَ اللَّوْمَ واللَّدَدَا**
قُلْ للقُدَامَى عُيُونُ الظَّبْيِ تَأْسِرُهُمْ	**مَا زالَ يَفْعَلُ فِينا الظَّبْيُ ما عَهِدَا[1]**

ينتقل الشاعر في البيتين السابقين من ثنائية الماضي والحاضر إلى ثنائية النداء والأمر، والنداء "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء الفعل المضارع أنادي المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم الكلام"[2]، وهناك مفهوم آخر: "وهو طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية"[3]؛ أي النداء يطلب استفساراً عن شيء فهو كهيئة الأمر في الاستقبال.

فبدأ البيت في كلمة (يا لائمي) ثم يستفسر عن مدة الزمن التي أطاع فيها الصبّ لائمه، أي المدة التي أطاع العاشق لائمه، أي لماذا يطيع الصبي لائمه اللدود واللدود كثير خصومة والعداوة ومنه عدو لدود، وهنا تشعر أن زمن الإطاعة ليس بالفترة القصيرة كأن الإطاعة من الزمن الماضي إلى هذا الوقت، ولم تنته إلا بانتهاء الزمن، وفي البيت الآخر استخدم ثنائية الأمر في الفعل قل، ثم جاء بعد الفعل الجار والمجرور للقدامى، وهنا فعل الأمر يحمل بداخله خطابا موجها لمن يطيعون عدوهم، وهنا الزمن يعيد نفسه،

---

[1]– تميم البرغوثي: البردة.

[2]–أبو العدوس، يوسف مسلم: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص84.

[3]– هارون، عبد السلام محمد: الأساليب الإنشائية (في النحو العربي)، القاهرة: مكتبة الخانجي، مصر، ط5، 2009، ص136.

وهذا الزمن يحمل السخرية من هؤلاء المطيعين والمحبين لعيون الظبي وهنا كناية عن البشر أي المحبة في هذا الزمن لعدوهم كانت موجودة منذ القدماء. يقول:

يا نَفْسُ كُونِي مِنَ الدُّنْيَا عَلَى حَذَرٍ فَقَدْ يَهُونُ عَلَى الكَذّابِ أنْ يَعِدَا
وَلْتُقْدِمِي عِنْدَمَا تَدْعُوكِ أنْ تَجِلِي فَالخَوْفُ أعْظَمُ مِنْ أسْبَابِهِ نَكَدَا[1]

يستخدم الشاعر في البيتين السابقين من جديد ثنائية النداء والأمر، فبدأ بجملة النداء يا نفس كوني، وهنا يبدأ بتوجيه الخطاب والتحذير للنفس من الدنيا والزمن، فهو لا يقصد فقط نفسه، وإنما يشمل نفس كل من في هذه الأمة، ويحذرها ممن يطلقون الوعود، فهم مستمرون بقول الوعود الكاذبة مهما تغيرت الأحوال ومهما تغير الزمن، والفعل (يهون) يدل على السهولة والسلاسة في إعطاء الوعود، لذلك على هذه الأمة توخي الحذر؛ فهم من الزمن الماضي إلى الحاضر يطلقون الوعود وكلها كاذبة، والبيت الآخر استخدم لام الأمر مع الفعل المضارع في كلمة ولتقدمي، ويكمل الخطاب الزمني ويستخدم أسلوب التحفيز لكل نفس بأن تقدم ولا تخاف في رفض الوعود؛ لأن مصائب هذا الزمن هو الخوف الذي يسير في كل نفس من هذه الأمة. ويقول:

أكْرِمْ بِضَيْفِ ثَقِيفٍ لَمْ تُنِلْهُ قِرًى إلا التَّهَكُّمَ لَمَّا زَارَ وَالحَسَدَا
ضَيْفَاً لَدَى الله لاقى عند سدرته قِرًى فَضَاقَ بِمَا أَمْسَى لَدَيْهِ لَدَى
والرُّسْلُ فِي المَسْجِدِ الأَقْصَى عَمَائِمُهُمْ بِيضٌ كَأَنَّ المَدَى مِنْ لُؤْلُؤٍ مُهِدَا[2]

قدم الشاعر في الأبيات زمنا على زمن؛ فالبيتان الأول والثاني يأتيان بعد البيت الثالث من حيث الترتيب الزمني، ولكن للشاعر هدف من هذا التقديم؛ فالرسول –عليه الصلاة والسلام– كان إمام الرسل – عليهم السلام– قبل أن يكون ضيفاً عند رب الكون سبحانه وتعالى، وكان الغاية الجليّة من هذا التقديم والتأخير هو توضيح أهمية المسجد الأقصى في نفوس هذه الأمة في كل زمان ومكان على مدار السنين والأعوام، وهنا التركيز لم يكن هدفه فقط تحريك الزمن وإنما فقط التركيز على الفكرة وهي ضرورة تعزيز مكانة هذا البيت المقدس للمسلمين. ثم يقول:

يَكَادُ يَحْفَظُ آثَارَ البُرَاقِ هَوَاءُ القُدْسِ حَتّى يَرَى الرَّاؤُونَ أيْنَ عَدَا[3]

---

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

[2]–المرجع نفسه.

[3]–المرجع نفسه.

ويتقلب الزمن من جديد بين ثنائية الأمر والماضي إلى ثنائية الحاضر، فاستخدم عدة أزمان مضارعة وهي (يكاد ويحفظ ويرى) ويعود بالزمن الحاضر من جديد إلى الماضي، أي إلى رحلة سيد الخلق من مكة إلى المسجد الأقصى، وهنا أيضاً تأخير بالزمن؛ فالصلاة بالرسل والذهاب إلى سدرة المنتهى كلها أحداث تأتي بعد رحلة البراق، وهنا الشاعر كأنه يطلب من المتلقي ترتيب هذه الأزمان وبيان أهمية هذه الرحلة في عقيدة المسلمين حتى أصبحت هذه الرحلة رمزا خالدا في كل الأزمان، فمن هذه الرحلة نشأ هذا الدين وتأسست العقيدة لأمة المسلمين.

كَمْ يَشْبَهُونَ فِدائِيينَ أَعْرِفُهُم لَمْ يَبْتَغُواْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ مُلْتَحَدَا[1]

يحاول الشاعر في هذا البيت تثبيت فكرة من الأبيات التي تسبقه فهو يرى تشابه بين زمنين مختلفين، وهو زمن الرسول وزمن الحاضر، وهنا الشاعر يساوي بين الزمنين في الإقدام والشجاعة في سبيل الشهادة والدفاع عن هذا الدين، فهم لم يبتغوا إلا رضا الله والفوز بجنته حتى أصبحنا نراهم في ساحة الحرب، واستخدام الفعل يشبهون يدل على التطابق كأن أحداث الزمن الماضي كلها تتكرر عند الفدائيين فأصبح الماضي والحاضر كأنها زمن واحد وهنا وجود فكرة يريد تثبتها، فهو اختار كلمة فدائيين ملاصقة للزمن الحاضر أي لم يشمل الزمن كل هذه الأمة إنما جماعة محددة منها. ويقول:

إِنَّ الزَّمَانَيْنِ رَغْمَ البُعْدِ بَيْنَهُمَا تَطَابَقَا فِي الرَّزَايَا لُحْمَةً وَسَدَى
والجُرْحُ في زَمَنِي مَا كانَ مُنْدَمِلاً حَتَّى أَقُولَ أَسْتُجِدَّ الجُرْحُ أو فُصِدَا[2]

استخدم الشاعر في البيتين السابقة فكرة تطابق الأزمان حتى أصبح التشابه مطابقا، وأتبعها بكلمتي (لحمة وسدى) أي التشابه كخيوط النسيج بالطول والعرض فأصبح القتل والدمار والتشريد والأسر نسخة مطابقة للزمن الماضي، حتى أصبح الشاعر في حيرة من أمره هل يطلب العون من الذين يداوون الجروح أم ينتظر فرجا قريبا لهذا الجرح، فكلا الشاعرين كانت جراحهم أقل حدة من هذا الزمن وكانت واضحة أما في فكره الشاعر أن أسباب الجراح كثيره وهي مسؤولية أمة كاملة.

يحاول الشاعر تحريك عجلة الزمن، لكي يقترب أكثر من رسول الله وينقذ ما تبقى من هذا الدين. يقول:

وَيَا يَدَاً حَوْلَنَا دَارَتْ تُعَوِّذُنَا مِنْ بَطْنِ يَثْرِبَ حَتَّى الأَبْعَدِينَ مَدَى

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

[2]–المرجع نفسه.

أَدْرِكْ بَنِيكَ فَإِنَّا لا مُجِيرَ لَنَا إلا بِجَاهِكَ نَدْعُو القَادِرَ الصَّمَدَا[1]

استخدم الشاعر في البيتين السابقين من جديد ثنائية النداء والأمر لسيد المرسلين، ويثبت فكرة في ذاته ويوجه النداء لرسول الله الذي كان يجير المستضعفين في كل مكان من بقاع الأرض، فهو يعلي من قدر المسلمين وينصرهم، ويتمنى في الأمر الذي في داخله الدعاء أن ينقذ هذه الأمة ويجيرها كما كان يجير الزمن الماضي فهو الذي كان بدعائه لرب السماوات والأرض يحمي من سبقنا فلا مجير لنا إلا شفاعته عند رب العباد. والدعاء له دلالة زمنية بعيدة إذا ارتبط برسالة نبي الله؛ إذ هو يصبح عابرا للأزمان كلها من جهة، وله دلالته الآنية من جهة ثانية. ويؤكد هذا المعنى خروجه من القصيدة بدعاء بقوله:

يَارَبِّ وَاْجْعَلْ مِنَ الخَتْمِ البِدَايَةَ وَاْنْـصُرْنَا وَهَيِّءْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا[2]

انتقل الشاعر في الخاتمة من الماضي إلى الحاضر ويربط الأزمان بعضها ببعض، ويطلب من خلال الدعاء الهداية لهذه الأمة، والفرج العاجل لها والنّصر أمام أعدائها ليس فقط بالحاضر وإنما إلى قيام الساعة.

---

[1]–المرجع نفسه.

[2]-تميم البرغوثي: البردة.

المبحث الثاني: الضمائر والاسم الظاهر في بردة تميم.

لفتت البنيوية أنظار الباحثين حول تفاصيل صغيرة، لم تكن الدراسات السابقة تهتم بها سوى الإشارة لها، فجاءت البنيوية ووضعت الضمائر في مستوى الأسماء والأفعال أنفسها، فالبنيوية تعد الضمائر والأسماء الظاهرة جزءا من أجزاء الجمل والتراكيب، في الغالب تكتنز الجمل الاسميّة والفعلية بالضمائر، أو الأسماء الظاهرة، والضمائر لها دلالاتها الفنية في الأدب؛ فالشعراء يستخدمون الضمير لإثارة الانتباه، بالإضافة لوضع نوع من الغرابة في الأدب، وللضمائر دور في تشكيل الصور الفنية وإضافة الرموز داخل القصيدة.

اهتم النقاد قديماً بأصول اللغة فوضع لكل مصطلح تعريف، ومن هذه المصطلحات الضمائر والاسم الظاهر، " الضمير يطلق على مجموعة من الكلمات صغيرة التكوين، ضئيلة الحجم وكل كلمة منها تعبر عن معنى مقصود لا يظهر للسامع، ولا ينجلي إلا بما يعين على ذلك من تكلم أو خطاب أو غائب تقدم ذكره لفظاً أو معنى، أو حكماً."[1] الضمير يأتي على هيئة معينة يكون تركيبها صغيراً، ولا يكون له معنى ودلالة واضحة خارج الجملة أو السياق، فمثلاً الضمير (هو) لا يحمل معنى إذا ترك وحيداً، إلا إذا دخل في جملة، وإذا كان الضمير مستتراً لا يظهر إلا من خلال معنى السياق.

ولغة يعني الضّمير المستتر: "والضمير فعيل، بمعنى اسم مفعول، من أضمرت الشيء في نفسي، إن أخفيته وسترته؛ فهو مضمر كالحكيم بمعنى المحكم، والنحاة يقولون سمي بذلك لكثرة استتاره، فإطلاقه على البارز توسع، أو لعدم صراحته كالأسماء المظهرة."[2] هنا جاء المعنى مثل المعنى السابق أي التستر والخفاء، والشبه بضمير الإنسان الذي لا يرى بالعين المجردة، وفي الغالب يكون مختفياً بين الكلمات والجمل، وهو بالتأكيد ليس اسماً ظاهراً؛ لأن الاسم الظاهر استحالة أن يختفي أو يستتر، والضمير يشبه النساء التي تستتر بالحجاب أو الخمار الذي يخفي وجهها عن أعين الرجال، ومنها جاءت كلمة الستر أي خفاء الشيء عن أعين الناس. قال ابن يعيش: "لا فرق بين المضمر والمكنّى عند الكوفيين، فهما من قبيل الأسماء المترادفة، فمعناهما واحد وإن اختلفا من جهة اللفظ. وأما البصريون فيقولون: المضمرات نوع من المكنيات، فكل مضمر مكنّى، وليس كل مكنّى مضمرا، فالكناية إقامة اسم مقام اسم، تورية وإيجازاً."[3] يعد الكوفيون أن الضمائر لا تختلف عن الكناية وكلاهما يحمل نفس المعنى، أما البصريون وهو الرأي الصائب

---

[1] – الجامي، نور الدين عبد الرحمن: شرح كافية ابن الحاجب، تح: أسامة طه الرفاعي، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2003، ج2، ص76.

[2] – السامرائي، فضل صالح: معاني النحو، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، الأردن، 2000، ج1، ص 42.

[3] – ابن يعيش، موفق الدين: شرح المفصل، ط1، عالم الكتاب، بيروت، 2001، ج3، ص84.

أن الضمائر جزء من الكناية وليست الكناية جزء من الضمائر، وسبب الاختلاف بين الضمائر والكناية أن الضمير يأتي على هيئة ضمير بدل الاسم ولا يمكن أن يأتي الضمير على هيئة الاسم ويطلق عليه ضمير، أما الكناية تأتي بضمير بدل اسم أو اسم بدل اسم.

لهذا يمكن القول إن الضمير" هو كل ما يكنى به عن متكلم، أو مخاطب أو غائب، فهي قائمة بمقام ما يكنى بها عنه، أنا، وأنت، وهو، وكالتاء في (كتبتُ) و(كتبتَ) و(كتبتْ) وكالواو من (يكتبون)."[1] يدل المعنى أن كل ضمير يكنى عن اسم عندها يطلق عليه ضمير سواء كان الضمير ظاهراً أو مستتراً.

والاسم الظاهر اصطلاحاً: " هو الاسم الذي ذكر في الكلام، ويسمى أيضاً الاسم الصريح. المُظْهر. الاسم المُظْهر: اسم العامّ."[2] هو ذكر كلمة بدل كلمة ثانية تحمل دلالة أكبر فالأرض هنا بدل كلمة العشب والنبات الذي ينبت بنزول الماء.

ثم جاء نقاد البنيوية بتوضيح آليات البحث البنيوي فتعددت الآراء النقدية حول الموضوع الواحد، ومن هذه المواضيع الضمائر والاسم الظاهر حيث جاء الاهتمام بالضمائر من منبع الحرص على أدق التفاصيل في الأدب، فكان لهؤلاء النقاد آراء تبرز مدى قدرة الضمير على الربط بين الدلالات والربط بين الأجزاء المكونة للنص، ومن هذه الآراء: " تأتي الضمائر بوصفها مرتكزات تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النص كأدوات ربط من جهة، ومن جهة أخرى كخيوط تنظم عملية بناء الدلالة، فالضمائر تمثل بحق أعصاب النص الشعري وجماع قسماته المميزة"[3].

يحاول أن يصل نقاد هذا المنهج إلى ضرورة البحث عن جميع التفاصيل المتعلقة بالنص، ومن أصغر خيوط البحث في البنيوية هو الصوت الصغير الذي يأتي على هيئة الضمير، مثل الهاء والتاء إلى سائر أنواع الضمائر من خلال ربط هذه الضمائر بسياق النص ثم ربطها بالخارج لكن دون الخروج عن النص.

---

[1]– الحموز، محمد عواد: الرشد في النحو العربي، ط1، دار الصفاء للتوزيع والنشر، عمان، 2002، ص46.

[2]– بابتي، عزيزة فوال: المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ج2، ص114.

[3]– فتوح، محمد: جدليات النص، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مجلد22، ع4، 1993، ص41.

يضع الناقد دلالة الضمير ضمن مركزها في الجملة ويقول: "دلالة الضمير على وجه العموم تمثل صفراً في المعجم: أي فارغ الدلالة، وبالتالي فإنه لا يقوم بدوره إذا استخدم منفرداً، بل لا بد له كم تركيب يعمل من خلاله"[1].

يربط الناقد الضمير بالنص، لأن هدف البنيوية تعليق الكلام ببعضه البعض وربط الدلالات فيما بينها، والضمير خارج النص لا يحتوي دلالات وإنما هو مرد كلمة.

يعد الناقد الضمير على ثلاث أنواع: " فضمير المتكلم والمخاطب والإشارة قرينتها الحضور، وأما الضمير الغائب فقرينته المرجع المتقدم إما لفظاً أو رتبةً أو هما معاً، فهذا المرجع هو القرينة التي تدلّ على المقصود بضمير الغائب"[2].

تتعدد أنواع الضمائر بين قسمين: قسم يكون حاضرا بالنص واستحالة أن يكون مستتراً مثل المخاطب أو المتكلم أو الإشارة، عكس الضمير الغائب حيث يحتاج غيره من الكلمات حتى يعرف.

بنية الضمائر والاسم الظاهر في بردة تميم

تتقلب بنية الضمائر والاسم الظاهر في الأبيات الشعرية عند تميم البرغوثي، حيث تقلبت الضمائر بين ما هو ظاهر وبين ما هو مستتر، فكانت الضمائر موزعة بين ثنائية الحضور في النص أو الغياب ولهذه الثنائية في النص دلالة حيث يقول أحد النقاد: " النص علاقة جدلية بين الحضور والغياب لكونه جسداً لغوياً، منفتحا على ما هو خارج اللغة، فالحضور يظهر في شبكة العلاقات الرابطة بين مختلف عناصره اللغوية، هذه العلاقات التي تشكل جسداً لكائن حاضر عبر لغته، أما الغياب فينتمي للبعد الخفي ويتمثل بعلاقات النص بآخر خارجه" [3].

إن الناقد يعد ثنائية الحضور ما يبنى داخل النص بواسطة الضمائر وما يتبعها من الألفاظ؛ لذلك النص هو من يعكس هذه الثنائية، أما الغياب الذي يمثله الضمير الغائب لا نستطيع ربطه فقط بالنص من الداخل وإنما بحاجه إلى الخروج بالنص إلى الخارج ودفعه للواقع، ولذلك دائماً ثنائية الغياب تكون أكثر دلالة من الحضور.

---

[1]– عبد البديع، عبد الكريم أشرف: علوم اللغة البنية الدلالية والإحالية للضمائر، القاهرة، مجلة علوم اللغة، دار غريب للتوزيع والنشر، م9، ع3، 2006، ص15.

[2]– حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص108.

[3]– أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط1، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 19.

إن الشاعر استخدم الضمائر بشكل مكثف داخل القصيدة، وبشكل متنوع، فأحيانا يستخدم المتكلم وأحيانا يستخدم أسلوب الضمير المخاطب وأحياناً يستخدم الضمير الغائب الذي ظهر في القصيدة أكثر من غيره؛ واستخدم الاسم الظاهر في مواطن قليلة جداً:

فِدَاً لَهُمْ كُلُّ سُلْطَانٍ وَسَلْطَنَةٍ	وَنَحْنُ لَوْ قَبِلُونَا أَنْ نَكُونَ فِدَا
عَلَى النَّبِيِّ وَآلِ البَيْتِ والشُّهَدَا	مَوْلايَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِمَاً أَبَدَا
إِنِّي لأَرْجُو بِمَدْحِي أَنْ أَنَالَ غَدَاً	مِنْهُ الشَّجَاعَةَ يَوْمَ الخَوْفِ وَالمَدَدَا
أَرْجُو الشَّجَاعَةَ مِنْ قَبْلِ الشَّفَاعَةِ إِذْ	بِهَذِهِ اليَوْمَ أَرْجُو نَيْلَ تِلْكَ غَدَا
وَلَسْتُ أَمْدَحُهُ مَدْحَ المُلُوكِ فَقَدْ	رَاحَ المُلُوكُ إِذَا قِيسُوا بِهِ بَدَدَا
وَلَنْ أَقُولَ قَوِيٌّ أَوْ سَخِيٌّ يَدٍ	مَنْ يَمْدَحِ البَحْرَ لا يَذْكُرْ لَهُ الزَّبَدَا
وَلا الخَوَارِقُ عِنْدِي مَا يُمَيِّزُهُ	فَاللهُ أَهْدَاهُ مِنْهَا مَا قَضَى وَهَدَى [1]

يبدأ الشاعر باستخدام الضمير الغائب (هم) وهنا يبدأ الخطاب وينوب عن أمة كاملة فهو لم يحدد أي أمة فهو يتكلم بلسان قومه فقد يكون الزمان للحاضر، وكأن الشاعر يقول نحن فداء لرسول الله، ثم يؤكد الخطاب باستخدام ضمير الجماعة نحن ضمن السياق؛ وهنا يحاول ربط الضمير بأمة ولكن هذه الأمة لا تقتصر على الحاضر وإنما تشمل المستقبل ويتبع السياق بالفعل الماضي قبلونا الذي يحتوي ضمير الجماعة الواو الذي يعود على رسول الله وآل البيت والضمير المتصل النا الذي يتحدث به عن الجميع وهنا يتمنى أن يقبل سيد الخلق أن نكون له ولآل البيت فدا، واستخدم الاسم الصريح ضمن التركيب في كلمتي (سلطان وسلطنة) يقول ليس فقط جماعة من الناس هم فداء لرسول الله إنما أيضاً كل حاكم وكل شيء من هذه الدنيا جميعهم فداء لرسول الله.

ثم استخدم الضمير الغائب هو أي الصلاة والتسليم فقط لرسول الله وهنا الضمير يختص فقط برسول الله، ثم ذكر لفظ الصريح (النبي) أي خير البرية الغني عن التعريف شفيع هذه الأمة وشفيع هذه البشرية.

ثم يبدأ في البيت التالي باستخدام الضمير الخطاب (الياء) في (إني) هنا الذي يعود على الشاعر الذي يتمنى الحصول على الشجاعة يوم الخوف، وهنا الضمير يحمل ملامح الإقرار بخصوصية الشفاعة التي لن تأتي إلا من رسول الله، ثم الضمير المتكلم الواو في كلمة أرجو الذي يرجو بواسطة أن يمنحه رسول الله الشجاعة يوم القيامة، ثم يعود لاستخدام الضمير المتكلم (الياء) في كلمة (بمدحي) الذي يتمنى الشاعر من خلال هذا المدح أن يمده الشجاعة يوم القيامة، ثم استخدم الضمير الغائب (الهاء) في كلمة (منه) وهنا الضمير يعود على الرسول أنه وحده من يقدم العون يوم الساعة، وفي البيت السابق استخدم الضمائر

[1]- تميم البرغوثي: البردة.

بدلالات مستقبلية يتمنى الشاعر فيها أن يمده الرسول الشجاعة يوم الخوف، والاسم الصريح يوم الخوف يدل على يوم القيامة.

يعود لاستخدام الضمير الواو في كلمة (أرجو) الذي يتكرر وفيه الكثير من التوكيد والاختصاص للميزة التي أعطاها الله سبحانه وتعالى لرسوله وهي مد الناس بالشجاعة والثبات ثم الشفاعة، ثم الضمير الغائب (الهاء) في كلمة بهذه الذي يعود على يوم القيامة، ثم استخدم الضمير في كلمة لستُ وهنا يستخدم الضمير المتكلم التاء، وهنا الضمير يفرق بين السماء والأرض أي يفرق بين شخص فيه خصال يستحيل أن توجد عند أي ملك من ملوك الزمان.

يستخدم الضمير في البيت التالي، في: لن أقول، أي الضمير المستتر لن أقول (أنا) استحالة أن تعد أو تحصي مميزات سيد الخلق، ثم في ضمير الخطاب في عندي يوجه رسالة إن هذه الخوارق التي يمتلكها الرسول هي هدية من رب العباد.

تتبدى الثنائية في هذا العرض الموجز لدلالات الضمائر في المقطع السابق في ضمائر الذات وهي نوعان (الأنا– الفردية –الشاعر) و(الأنا–الجماعية –الأمة)، وكذلك في ضمائر (الغيبة) و(الحضور)، مثلما تمثل هذه الضمائر وحضورها اللافت في القصيدة ثنائية البناء الزمني التراكمي منذ زمن النبي محمد – صلى الله عليه وسلم– إلى يومنا هذا.

تتنوع الضمائر في هذا المقطع، بالإضافة إلى أن هذا المقطع يستخدم أسلوب الانتقال من الضمائر إلى الاسم الظاهر، وبالعكس من الاسم الظاهر إلى الضمير:

قَالُوا مُحَمَّدُ قُلْنَا الاسْمُ مُشْتَهِرٌ	**فَرُبَّما كانَ غَيْرُ المُصْطَفَى قُصِدَا**
فَحِينَ نَادَى المُنادِي «يا مُحَمَّدُ»	**لم يَزِدْ عَلَيْهَا تَجَلَّى الاسمُ وَاتَّقَدَا**
حَرْفُ النِّدَاءِ اْسمُكَ الأَصْلِيُّ يَا سَنَدَاً	**للمُسْتَغِيثِينَ لَمْ يَخْذِلْهُمُو أَبَدَا**
وَالظَّنُّ أَنَّا لِتَكْرَارِ اْسْتِغَاثَتِنَا	**بِهِ تَكَرَّرَ فِينَا الاسْمُ وَاْطَّرَدَا**
أَنْتَ المُنَادَى عَلَى الإِطْلاقِ والسَّنَدُ	**المَقْصُودُ مَهْمَا دَعَوْنَا غَيْرَهُ سَنَدَا**
يَا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ يَا سَنَدِي	**أَقَمْتُ بِاسْمِكَ لِيْ فِيْ غُرْبَتِي بَلَدَا**
رُوحِي إذا أَرِجَتْ رِيحُ الحِجَازِ رَجَتْ	**لَو أَنَّها دَرَجَتْ فِي الرِّيحِ طَيْرَ صَدَى** [1]

بدأ بيت الشعر بالضمير الغائب (الواو) في كلمة (قالوا) الذي يدل على الجماعة والإقرار بشهرة الاسم، ثم ينتقل إلى الاسم الصريح (محمد) ولكن هنا الاسم يحمل بداخله الشك هل هو رسول الله أم غير رسول الله المقصود، ثم الضمير المخاطب (نا) في كلمة (قلنا) يدل على الجماعة وتوحيد الكلمة والاعتراف بشهرة الاسم الصريح محمد، وتأتي هذه ال(نا) في مقابل (الواو–في قالوا).

---

[1]- تميم البرغوثي: البردة,

في البيت التالي الاسم الصريح (يا محمد) بدأ الاسم يتضح وبدأ يحمل دلالة التعريف؛ لأن النداء يؤكد التعريف، ثم ينتقل في البيت التالي الضمير المخاطب (الكاف) في (اسمك) يعود على رسول الله، ثم الضمير الغائب (هم) في (لم يخذلهمو) فيه توكيد على الاستغاثة وعدم خذلان المستضعفين في كل مكان.

في البيت التالي اشترك الضمير في كلمة واحدة (النا) في (استغاثتنا) وكأنه يشمل كل المسلمين في طلب الاستغاثة من رسول الله، ثم يتبعها بالضمير الغائب (الهاء) المتصلة بحرف الجر الباء (به) وتعود على رسول الله الذي يتمنى الشاعر منه أن يقدم الاستغاثة له ولغيره من هذه الأمة.

يقول في البيت التالي بدأ بالضمير المخاطب (أنت) وهنا الضمير جاء بمعنى التخصيص أن النداء جاء لرسول الله فقط الذي سيقدم العون لهذه الأمة ، ثم الضمير المتكلم (نا–الجماعة) في كلمة (دعونا) يعود لكل من يطلب الاستغاثة، والضمير الغائب (الهاء) في كلمة غيره أي يعود على كل شخص غير الرسول وهنا المقصود لا فائدة من طلب الاستغاثة إذا لم يكن رسول الله هو الذي نستغيث به لينقذ هذه الأرض، وفي البيت التالي يعود على الاسم الصريح بذكر (يا رسول الله) فلفظ الله لا يشترك معه ضمير تقديراً وتعظيماً لرب العالمين حتى لو كان رسول الله، وهنا الضمير يشترك مع النداء ليخصص النداء لرسول الله، ثم الضمير (التاء) في (أقمت) يعود على الشاعر، ثم يخاطب رسول الله بالضمير (الكاف) في كلمة (باسمك) أي الرسول سكن في قلب الشاعر ويرتحل معه في كل مكان، ثم الضمير في كلمة (روحي) وهنا الياء جاءت للملكية، ثم الضمير المتكلم (التاء) في (أرجت ورجت ودرجت) تعود على روح الشاعر المتعلقة بالحجاز.

تؤكد الثنائيات في الضمائر المتصلة والمنفصلة في المقطع السابق على ما ذهبنا إليه من تطابق الفردية مع الجماعة والحضور مع الغياب، لتشكيل حالة نفسية ذهب إليها الشاعر ليؤكد وحدانية الإيمان بالله ورسوله ورسالته التي جاء بها. ثم يقول:

وَلَمْ تَزَلْ أُمَّةٌ تَحْتَ السَّمَاءِ إِذَا	**دَعَتْ حَسِبْتَ الأَيَادِيْ تَحْتَهَا عَمَدَا**
تَعْشَوْشِبُ الأَرْضُ مِنْ عَيْنَيْكَ مُلْتَفِتاً	**وَتَسْتَدِرُّ يَدَاكَ المَنْهَلَ الثَّمِدَا**
وَتَجْعَلُ الطَّيْرَ جُنْداً ظَافِرِينَ عَلَى	**جَيْشٍ شَكَتْ أَرْضُهُ الأَثْقَالَ والعَتَدَا**
أَنْشَأْتَ أُمَّتَنَا مِنْ مُفْرَدٍ وَحِدٍ	**حَتَّى تَحَضَّرَ مِنْهَا عَالَمٌ وَبَدَا**
وإِنَّ مَوْؤُدَةً أَنْقَذْتَهَا وَلَدَتْ	**وُلْدَانَ يَعْيَى بَها المُحْصِي وَإِنْ جَهِدَا**
صارُوا كَثِيراً كَمَا تَهْوَى فَبَاهِ بِهِمْ	**وَاْسْتَصْلِحِ الجَمْعَ وَاْطْرَحْ مِنْهُ مَا فَسَدَا**

أَقُولُ بَاهِ لأَنَّ الدَّهْرَ عَذَّبَهُمْ حَتَّى تَمَنَّى الفَتَى لَوْ أَنَّهُ وُئِدَا [1]

فعندما نلاحظ الشاعر وهو يخاطب النبي الكريم بتاء الفاعل التي تكررت في (دعت حسبت أنشأت أمتنا أنقذتها ولدت) والتاء " من الأصوات الأسنانية اللثوية وهي التي تقارب عند النطق بها أحد أعضاء النطق الأسنان أو تلامسها"[2] نجدها تدل كلها على الرحمة والإعجاز اللذين يمتلكهما رسول الله، فالضمير في الفعل دعت تعود على الأمة التي تدعو الرسول كل يوم، ثم جاء الضمير الذي في الفعل حسبت أي الشعور بالرهبة من كثر الدعاء حتى تشعر أنها أعمدة تطلب الفرج، ثم اتصلت بالفعل أنشأت وأمتنا الذي يشعرك بالفخر الذي أنشأ أمة كاملة من نفس واحدة ولكن بهدي رب العباد، ثم الفعل أنقذت وولدت بفضل سيد الخلق أصبحت الأم لا تخشى أن تفقد ابنها، والضمير الكاف في عينيك يخاطب الرسول ويخص الرسول الذي إذا نظر بعينيه للأرض تمتلئ عشباً إذا لمست النبع القليل الماء بيديك فإن ماءه يدر ويغزر.

يستخدم الضمير الغائب الهاء في باه أي ينتقل بالضمير إلى المستقبل أي إلى ساعة الحق أي يوم يباهي رسول الله هذه الأمة أمام الأمم الأخرى، والضمير الغائب هم الذي يعود على الأمة، ويخاطب رسول الله بواسطة الضمير الهاء في منه؛ أي أن ينقذ ما تبقى من خير في هذه الأمة، ويخاطب الرسول بواسطة الضمير الغائب هم في عذّبهم؛ أي أن لا ينظر لأخطائهم لأنهم لم يتحملوا الدهر والعذاب الذي يتعرضون له كل يوم من الذين يكرهون الدين.

يستخدم الشاعر الضمائر الغائبة في الأبيات التالية أي في ساحة المعركة، حيث أكثر من الضمير الهاء ويقول الشاعر:

يَلْقَى السِّهامَ وَلا يَلْقَى لَهَا أَثَراً	تَظُنُّ أَصْوَاتَها فِي دِرْعِهِ البَرَدَا
كَأَنَّما رُوحُهُ دَيْنٌ يُؤَرِّقُهُ	في الحَرْبِ مِنْ قَبْلِ تَذْكِيرٍ بِهِ نَقَدَا
تُنَازِعُ السَّهْمَ فِيهِمْ نَفْسُهُ وَجَلاً	وَالرُّمْحُ يِعْسِلُ حَتَّى يَسْتُرَ الرِّعَدَا
وَالسَّيفُ يُشْهَرُ لَكِنْ وَجْهُ صَاحِبِهِ	مُنَبِّئٌ أَنَّهُ ما زالَ مُنْغَمِدَا [3]

يستخدم الشاعر خلال الأبيات السابقة الضمير الغائب ويعود به إلى الزمن الماضي ويسرد بعض أحداث المعارك التي حدثت مع سيد الخلق في المعارك: فبدأ بالضمير الغائب هو أي التقدير يلقي السهام هو، أي يدل على الشجاعة والإقدام اللتين كان يمتلكهما رسول الله في المعركة حتى إنه لم يهتم بهذه السهام، وفي العجز يتبعها بالضمائر الغائب أي الهاء في أصواتها والهاء في درعه كلها تدل على رسول

---

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

[2]– التونجي، محمد: المعجم المفصل في علم اللغة، ط1، لبنان، دار الكتب العلمية، 2001، ص65.

[3]–تميم البرغوثي: البردة.

الله أي وإن هذه السهام أصابته تشعر أنها مثل حب البرد لا تؤثر به ولا تقلقه، ثم استخدم الضمير الغائب في روحه يؤرقه أي الذي يقلق سيد الخلق في الحرب هو الدين لا أكثر فقط نشر هذا الدين، استخدم الضمير الغائب في كلمة فيهم ونفسه يَعسِل الرمح عَسَلانا كلها ترجع لأحداث المعركة التي حدثت مع رسول ا؛لله أي أن رمح العدو يرجف من الخوف وإن كان يسمى ذلك بالعسلان والمرونة ليستر خوفه وجه صاحبه من رسول الله.

يبدأ الشاعر هنا بالتناص الديني، ويبدأ باستخدام الاسم الصريح الله يقول الشاعر:

اللهُ أَقْرَبُ جِيرَانِ الفَقِيرِ لَهُ	**يُعْطِي إِذَا الجَارُ أَكْدَى جَارَهُ وَكَدَى**
اللهُ جَارُ الوَرَى مِنْ شَرّ أَنْفُسِهِمْ	**فَامْدُدْ إِلَيْهِ يَدَاً يَمْدُدْ إِلَيْكَ يَدَا"[1]**

بدأ الشاعر البيت بالاسم الصريح (الله) وهو لفظ الجلالة الأعظم من أي تعريف، فهو رب الكون ورب السماوات والأرض فكان من الأفضل ذكر اسم الله وليس من خلال الضمير، ثم الضمير (الهاء) الذي يعود على رب الكون وهو أقرب من الجار لجاره أو من الجار لجاره الفقير، ثم يعود في البيت التالي بالاسم الصريح (الله) وهنا تكرار الاسم فيه للتوكيد، ثم الضمير الغائب (هم) في كلمة (أنفسهم) يعود على الورى، ثم الضمير الغائب (الهاء) في (إليه) يعود على الله، و(الكاف) المخاطب في (إليك) يعود على البشر والضمير هنا جاء من حديث ورد على لسان رسول الله في التقرب إلى الله. وفي (إليه) و(إليك) ثنائية متوازنة مع (فامدد) و(يمدد) فعل الشرط وجوابه.

تنوعت ثنائيات الضمائر والاسم الظاهر في قصيدة البردة، وجاءت الضمائر في غالبيتها على هيئة الضمير الغائب لأن القصيدة جاءت بأسلوب المدح والفخر برسول الله، وفي مواطن أخرى استخدم الشاعر ضمير المتكلم وضمير المخاطب وأحيانا ضمير الجماعة، استخدم الشاعر أسلوب الخطاب في وصف المعجزة الربانية لرسول الله في صراعة مع الباطل، واستخدم بعض الضمائر الغائب التي تعود على الشاعر مثل مالي أحن أي يعود الضمير على الشاعر فالحنين ينبع من أعماقه لرسول الله، ثم في مواقف أخرى يخاطب نفسه أو نفس هذه الأمة مرة برفق ويطالب منها الحذر، ومرة بعنف ويعاتبهم بأن لا تثق بالكذاب، واستخدم الضمير الغائب في مواطن يطلب من خلال هذا الضمير العائدة على رسول الله بأن يشفع له ولكل المسلمين يوم القيامة.

---

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

أيضاً استخدم ضمير الجماعة الذي يطلب فيه من الله النصر والرشد والصلاح لهذه الأمة هذه أبرز الضمائر، واستخدم الضمير بوصف رسول الله أثناء المعارك، واستخدم ضمير المخاطب في ذم ملوك الزمان.

أما الأسماء الظاهرة فكانت قليلة سوى ذكر رسول الله بلفظ صريح مثل محمد و يا محمد، وفي بداية القصيدة ذكر أن الحنين ملك جسده وروحه أي أصبح ذكر رسول الله يملك كل تفكيره، وذكر في الاسم الصريح في كلمة ياسر الذي كان يعذب فداء لرسول الله، وذكر علياً الذي رقد في فراش رسول الله الذي واجه الموت من أجل رسول الله، وذكر أبا بكر الذي كان معه في الغار الذي كان يرجف خوفاً على رسول الله، إن كل تلك الأسماء الصريحة تبرز مدى حب أصحاب رسول الله لمحمد عليه الصلاة والسلام، وكيف كانوا يفدون الرسول بأرواحهم ومدى حاجة هذا الزمان لمثل هؤلاء لا يخافون الموت لرفع كلمة لا إله إلا الله محمد رسول الله، وبمثل صحابة رسول الله يتحقق نصر قريب. تلك أبرز الأسماء الصريحة التي جاءت في الختام. ولم يذكر الشاعر كثيرا من الأسماء؛ لأن الغاية هو المدلول والاستفادة من الدال فهذه الأسماء قدوة لنا على مر الزمان، وبهذا كله شكلت الضمائر مع الأسماء الظاهرة ثنائية متوازنة مع موضوع القصيدة.

المبحث الثالث: الإثبات والنفي في بردة تميم

التراكيب في اللغة العربية تتكون من جمل اسمية وفعلية ومتمماتها، وهذه الجمل تقوم على المسند والمسند إليه، التي يتكون منها المثبت وتتكون منها الجمل المنفية، ويكون الإثبات موجوداً بشكل عام في أغلب القصائد سواء هذه جملة فعلية أو اسمية، والجمل المنفية التي تتواجد داخل القصائد وتنفي صيغتها من خلال دخول أدوات النفي على الجملة، وفي هذا القسم سيكون التركيز على الجانب المثبت والمنفي في بردة تميم.

لقد بدأ المنهج البنيوي يتغلغل كثيراً في الجمل حتى أصبح ينظر بين زوايا أبيات الشعر، ويدخل بأعماق النص حتى أصبحت البنيوية تربط الجملة أولها بآخرها، لذلك أصبح الحرف والكلمة تقاس بنفس الميزان ولكل منهما دلالة ضمن السياق. "إن النفي والإثبات ضربان من أضرب الأسلوب الخبر، ويتنوع الكلام بينهما، ولكن لكل منهما دلالته وأبعاده وآثاره في الخطاب عموماً والشعر على وجه الخصوص، والتعامل الخبري في الإثبات والنفي يتصل بالشعرية اتصالاً حميماً، يتيح للمحلّل أن يصلهما بالشاعرية على معنى أن الكشف التحليلي لبنية الخبر الثنائية تسمح برصد جوانب اتصال الإبداع الشعرية بذات معينة ينغلق عليها دون أن يتجاوزها إلى سواها، بل لأن الانغلاق هنا يصل إلى درجة المواضعة، إن المواضعة ترتبط بالبنى وكيفية اختيارها من ناحية، ثم كيفية توظيفها داخل السياق من ناحية أخرى، وعلى هذا يكون للمعنى عموماً والشعر خصوصاً اختصاصٌ بمبدع دون آخر"[1].

كل أسلوب في هذا المنهج يدرس بهدف الوصول لأبعد نقطة في النص والوصول للبنية العميقة، ولكل من هذه الثنائية دلالة تختلف من نص لآخر ومن جملة لجملة ثانية، فالإثبات له طريقه الخاص به وكذلك النفي، والفارق بينهما أن النفي يحتاج أدوات حتى يظهر في الجملة، و"هما قيمتان خلافيّتان تظهران المفارقة بين حالتين متقابلتين"[2] الإثبات والنفي يسير كل منهما في طريق مستقيم استحالة أن يتقاطعان، فكل منهما له طريقه الخاصة التي ينتهجها.

إن آراء النقاد في البنيويين تتساوق مع معنى الإثبات والنفي لغة واصطلاحا:

---

[1]–دراجي، إسماعيل: تجليات الخطاب في مجموعة الأفعى للشاعر عزوز عقل دراسة أسلوبية، ط1، الجزائر، دار أزمنة للنشر، 2015، ص61.

[2]–شرتح، عصام: جماليات الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، ط2، الأردن، دار الخليج للصحافة والنشر، 2017، ص140.

الإثبات لغة: والإثبات: "الثاء والباء والتاء كلمة واحدة تعني دوام الشيء."[1] هنا المعنى يدل على البقاء والمداومة على شيء ما، مثل الثبات في العمل أي المواصلة في العمل، ومنها ثبت على الصلاة أي ما زال يصلي ولا يترك الصلاة.

ثبت:"ثَبَتَ الشيءُ ثَباتاً وثبوتاً؛ وأَثْبَتَهُ غيره وثَبَّتَهُ، بمعنىً. ويقال: أَثْبَتَهُ السُقْمُ، إذا لم يفارقه. وقوله تعالى: "لِيُثْبِتوكَ" أي يَجْرَحوكَ جِراحةً لا تقوم معها. وتثَبَّتَ الرجلُ في الأمر، واسْتَثْبَتَ بمعنىً. ورجل ثَبْتٌ، أي ثابتُ القلب. قال الشاعر: ثَبْتٌ إذا ما صيحَ بالقوم وَقَرْ ويقال أيضاً: فلانٌ ثَبْتُ الغَدَر، إذا كان لا يزلُّ لسانه عند الخصومات. ورجل له ثَبَتٌ عند الحَمْلَةِ، بالتحريك، أي ثَباتٌ. وتقول أيضاً: لا أحكم بكذا إلا بِثَبَتٍ، أي بحُجَّةٍ."[2] يدل المعنى اللغوي على سكون الشيء، وأثبته السقم أي لم يذهب عنه المرض وسكن بداخله، ومنها ثبت الرجل في الأمر أي لم يغير رأيه وثبت عليه، ومنها رجل ثبت أي قلبه يثبت على شيء ما، ومنها من لا يغير موقفه كأن فيه خصلة لا تتغير، ومنها ما جاء بمعنى الحجة أي الدليل.

وفي اللسان ثبت: "ثَبَتَ الشيءُ يَثْبُتُ ثَباتاً وثُبوتاً فهو ثابتٌ وثَبِيتٌ وثَبْتٌ وأَثْبَتَه هو وثَبَّتَه بمعنىً وشيء ثَبْتٌ ثابتٌ ويقال للجَرَاد إذا رزَّ أَذْنابَه ليَبِيضَ ثَبَتَ وأَثْبَتَ وثَبَّتَ ويقال ثَبَتَ فلانٌ في المَكان يَثْبُتُ ثبُوتاً فهو ثابتٌ إذا أَقام به وأَثْبَتَه السُّقْم إذا لم يُفارِقْهُ وثَبَّتَه عن الأَمْر كثَبَّطه وفرس ثَبْتٌ ثَقِفٌ في عَدْوِه ورجل ثَبْتُ الغَدْرِ إذا كان ثابِتاً في قتال أَو كلام"[3].

هنا المعنى يدل على التثبيت وعدم الحركة والسكون، وثبت فلان أي لا يتحرك وبقي في مكانه، أيضاً ثبات السقم أي لم يشف من مرضه.

أما النفي في اللغة: نفي " نفَى الشيءُ يَنْفِي نَفْياً: تنَحَّى، ونفَيْتُه أنا نَفْياً؛ قال الأَزهري: ومن هذا يقال نَفَى شَعَرُ فلان يَنْفي إذا ثارَ واشْعانَّ"[4]().

يدل المعنى اللغوي على نفي صيغة ما، ومنها نفي شعر فلان أي رفضه بحجة ما، أو رفض نسبه إلى ذلك الشاعر.

1– معجم مقاييس اللغة: مادة (ثبت).

2– الصحاح في اللغة: مادة (ثبت).

3– لسان العرب: مادة (ثبت).

4–لسان العرب: مادة (نفى).

والنَّفْيُ:" خلاف الإيجاب والإثبات. و (أدوات النَّفي) النَّفْيُ (في النحو): "وردت كلمة النفي في مادة (نفى)، يقال: نفاه، وينفيه، أي: نحاه."[1] هنا جاء بمعنى إخراج الشيء من مكان إلى آخر، أو رفض الشيء.

كلماتٌ تدل على أن الخبر غير واقع مثل: لا ما لم إنْ ليس غير."[2] هو عكس الإثبات، ويدل أيضاً على دخول أدوات النفي على الجملة المثبتة ثم تنفيها، أو كلمات تنفي الجملة وتجعل الأمر غير واقع.

والإثبات في الاصطلاح: عرفه الجرجاني: "بأنه الحكم بثبوت شيء آخر"[3].

أي ابتعاد صيغ النفي أو حروف النفي عن الجملة حتى تكتمل شروط الثبات، أو ألا يكون النفي في الجملة أو التركيب جاء بشكل ضمني أي غير ظاهر إنما يفهم من خلال السياق.

وهناك تعريف آخر للإثبات أخذه الناقد من الجرجاني يقول: " ضد النفي وهو حالة تلحق الجمل والمعاني التامة وكل ما يلحقه يسمى مثبتاً أي غير منفي"[4].

يدل المعنى الاصطلاحي على الجمل التي لا يوجد فيها صيغ النفي أي أن لا يأتي النفي على الجملة بأي صيغة من صيغ النفي أو إن كان النفي ليس لفظاً إنما بصورة مجازية وإذا وجد أحد الشروط السابقة لا يعد إثباتا وإنما نفي، وأن يكون السياق التركيبي صحيحا داخل الجملة الفعلية أو الاسمية حتى يعد ذلك إثباتا.

أما النفي اصطلاحاً فهو:" ما لا ينجزم بلا، وهو عبارة عن الإخبار عن ترك الفعل"[5].

أي أن النفي غير النهي؛ لأن النهي أن تطلب من شخص عدم فعل ذلك الأمر، أما النفي أي تنفي عملا ما مثل لا أسرق.

---

[1]–القاموس المحيط: مادة (نفى).

[2]–المعجم الوسيط: مادة (نفى).

[3]– الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ط3، تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخنانجي للطباعة والنشر، القاهرة، 1992، ص3.

[4]– اللبدي، محمد سمير: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ط١،دار الفرقان مؤسسة الرسالة، الأردن، ١٩٨٥م، ص37.

[5]– الجرجاني، عبد القاهر: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، عام 2004، ص205.

وأيضاً :" هو إخراج حكم المثبت إلى نقيضه، أو هو إخبار بالسلب، كما أنه أسلوب يستهدف نقض المقولات اللغوية والأحداث وإنكارها بصيغ وأدوات معروفة في العربية تخضع لمتطلبات المقام وأغراض المتكلمين"[1].

هو إخراج صيغة جديدة من جملة مثبتة تكون مختلفة عنها، مثل أن ترفضها، فإذا كانت الجملة إيجاباً تتحول الجملة بالنفي إلى السلب، ويكون في العادة هناك مسوغات لهذا النفي مثل دخول بعض الحروف أو الكلمات على الجملة المثبتة فتتحول الجملة إلى النفي، أو وجود شيء ضمني في الجملة يحولها من الإثبات إلى النفي.

كان للنقاد بعض الآراء التي تختص بالإثبات والجمل المثبتة فكان لهم دور في توضيح معنى الإثبات يقول الجرجاني: " العلم بالإثبات والنفي وسائر معاني الكلام في غرائز النفوس، ولم توضح أمثلة الأفعال لتعلم هذه المعاني في أنفسها، بل لتعلم واقعةً من المتكلم وكائنة في نفسه، فواضع اللغة لما قال:(ضرب) كأنه قال إنه موضوع (للضرب) حتى إذا أراد إثبات (الضرب) لشيء، ضممته إلى اسم ذلك الشيء فعلم بذلك أنّ إثبات الضرب له واقعاً منك وكائناً نفسك، محصول قولنا في ضرب إنه خبرٌ، وأنه موضوعٌ ليعرف به."[2] يقول الجرجاني إن النفس هي من تتحكم فيما إذا أرادت إثبات أي كلمة أو نفيها لغاية معينة، والغالب أنها تكون موجودة في نفس المتكلم، والجزء الثاني أنها متعلقة بأمر إلهي فهو من يقرر إذا أراد إثبات شيء أو نفيه، فأنت حين تختار الفعل يكون هدفك إثبات الفعل سواء حصل ذلك الفعل أم لم يحصل.

وجاء في المعجم المفصل أن الإثبات هو " الحكم بوجود أمر، وضده النفي فجملة الصدق نافع " كلام مثبت وجملة لا ينفع الكذب كلام منفي"[3].

يعرفون أن الإثبات شبيه بالأمر؛ لأن فيه نوعاً من الحكم وإصدار قرار، وفيه توكيد للكلام، وضده النفي أي نفي الكلام ورفضه.

---

[1] – عمايرة، خليل أحمد: أسلوبا النفي والاستفهام في العربية، دار الفكر، دمشق، 2013، ص56.

[2] – الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ط3، تحقيق محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، 1992م، ص561.

[3] – إميل بديع، ومشيل عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، مجلد1، ص40.

يقول ابن يعيش: "الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يتأتى إلا في قولك زيد أخوك وبشر صاحبك أو في فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر ويسمى الجملة"[1].

إن الإثبات والتوكيد ينشأ من الجلمة من خلال إسناد الكلام بعضه إلى بعض، فإذا لم يكن هناك جملة من مسند ومسند إليه لا يوجد إثبات.

وعليه، يرتبط الإثبات بالسياق؛ لأن الكلمات المفردة تكون غير واضحة المعالم إن لم تكن داخل التركيب، فالإثبات أشبه أن يكون توثيقا للكلام، وهو يحتوي توكيد المعنوي بداخله، ووجود الإثبات له دلاله بلاغية يؤكدها الشاعر من خلال التراكيب المثبتة.

يقول ابن جني: " اعلم أن كل فعل أو اسم مأخوذ من الفعل أو فيه معنى الفعل فإن وضع ذلك في كلامهم على إثبات معناه لا سلبهم إياه، وذلك قولك قام فهذا لإثبات القيام، وجلس لإثبات الجلوس وينطلق لإثبات الانطلاق، والانطلاق ومنطلق جميع ذلك وما كان مثله إنما هو لإثبات هذه المعاني لا لنفيها ألا ترى أنك إذا أردت نفي شيء منها ألحقته حرف النفي فقلت: ما فعل، ولم يفعل، ولن يفعل، ولا يفعل، ونحو ذلك"[2].

يتحدث ابن جني أن الفعل جاء لقيام معنى الفعل، أو لقيام المعنى المثبت بالجملة، أي لا يتم فيها الرفض أو السلب، ولكن إذا أردت مخافة الأمر الواقع أدخلت عليه أداة من أدوات النفي، أو أدخلت جانبا معنويا وليس لفظيا ينفى الشيء ويغير معناه.

ذكر المخزومي أن النفي: "أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب، فينبغي إرسال النفي مطابقاً لما يلاحظه المتكلم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ ممّا اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بأسلوب النفي وبإحدى طرائقه المتنوعة الاستعمال"[3].

هذا يشير إلى أن السياق اللغوي هو من يحدد إذا كانت الجملة منفية أو مثبتة، وهو شيء يحاول الإنسان فعله لنفي شيء غير مرغوب فيه، فيستخدم بعض أساليب النفي.

---

[1] – محمد بن علي، ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ط1، إدار الطّباعة المنيريّة، مصر، د.ت، ج1، ص18.

[2] – ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ط4، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص77.

[3] – المخزومي، مهدي: في النحو نقد وتوجيه، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، 1986، ص246.

يرى محمد حماسة أن " النفي ليس أساسياً في بناء الجملة بل هو من العوارض المهمة التي تعرض لبناء الجملة فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعلية والاسمية على السواء، فالنفي يتجه في حقيقته إلى المسند وأما المسند إليه فلا ينفى، ولذلك يمكن في الجملة الاسمية أن يتصدر النفي الجملة فيدخل على المبتدأ والخبر معاً"[1].

يوضح الناقد أن النفي لم يكن موجودا في الأصل، إنما يدخله الإنسان إلى الجملة المثبتة لسبب من الأسباب، مثل إنكار غرض ما، ويتبع النفي المسند وليس المسند إليه في الجملة الفعلية، وبعض الجمل الاسمية؛ لأنه أحياناً يتقدم الخبر على المبتدأ فيلحق النفي الخبر، أو عند حذف المبتدأ فيلحق النفي الخبر.

ارتكزت بردة تميم البرغوثي على ثنائية الإثبات والنفي من خلال تركيز الإثبات بوصفه يقوم على حقائق ثابتة مستمدة من العقيدة الإسلامية؛ فهو يقف عند تلك الحقائق ليثبتها وينفي عكسها:

وَرُبَّ كُفْرٍ دَعَا قَوْمَاً إلى رَشَدٍ وَرُبَّ إيمَانِ قَوْمٍ للضَّلالِ حَدَا

وَرُبَّمَا أُمَمٍ تَهْوَى أَبَا لَهَبٍ لليَوْمِ مَا خَلَعَتْ مِنْ جِيدِهَا المَسَدَا

مِنَ المُطِيعِينَ حُكَّامَاً لَهُمْ ظَلَمُوا وَالطَّالِبِينَ مِنَ القَوْمِ اللئامِ جَدَا [2]

استخدم الشاعر الإثبات في الفكرة السابقة مثل ربّ كفر دعا قوماً وربّ إيمان قوم للضلال، فهنا الشاعر يستخدم في هذا البيت النفي الضمني؛ حيث يظهرون الإيمان ويدعون إلى الكفر، فهم ينفون الإسلام من نفوسهم حتى ينقض هذا الدين، وفي البيت الثاني يستخدم أسلوب الإثبات في أمم تهوى أبا لهب أي ما زالت تثبت هذا الحب بداخلها ليس للشخص أبي لهب وإنما تعشق أفعال أهل قريش أو أهل الكفر ولم تتنازل عنها؛ لأنها مثبتة في قلوبهم، ويؤكد هذا الإثبات باستخدام جملة النفي ما خلعت من جيدها المسدا، وهنا أخذ التناص من القرآن في آية وفي جيدها حبل من مسد أي يثبت من خلال النفي العكس؛ أي أن حبل الكفر ما زال متواصلا في نفوسهم ولن يخلع إلى يوم الساعة، وفي البيت الثالث يؤكد ترسيخ الكفر الذين ما زالوا يطيعون الظلم ولن يتنازلوا عن هذه الطاعة، ثم يستخدم الإثبات هنا من حرف الجر والضمير هم ويتبعهما الفعل الماضي ظلموا والضمير الواو في محل رفع فاعل فالجملة هنا تثبت اتفاق الحكام وتعاونهم مع الظلم في ظلم هذه الشعوب.

---

[1] – حماسة، عبد اللطيف محمد: بناء الجملة العربية، دار الغريب، القاهرة، 2003، ص280.

[2] –تميم البرغوثي: البردة.

يحاول الشاعر في هذا البيت إثبات دور جبريل في مساندة رسول الله في كل مكان كان يذهب إليه سيد الخلق. يقول:

وكان جِبْرِيلُ مرآة رأَيْتَ بِها في الليلِ نوراً وفي المُسْتَضْعَفِ الأَيَدَا [1]

استخدم الشاعر الجملة المثبتة من الفعل الماضي الناقص كان واسمها جبريل وخبرها مرآة، فهنا المعنى يضع جبريل الحامي الشخصي لرسول الله في كل بقاع الأرض؛ أي هو من فتح قلب الرسول للحق، وفي جملة: (في الليل نوراً)؛ أي يثبت أن جبريل هو الذي يضيء النور الذي يرافق سيد الخلق فيصبح هذا الليل كأنه نهار، وفي جملة: (وفي المستضعف الأيدا) (القوة)؛ أي يؤكد أن جبريل يمد الرسول وقت الضعف اليد ويرفع قوته ويدعمه في الشدائد.

يقرّ الشاعر في البيت التالي أن لولا وجود رسول الله لما أصبح لهذا الكون ووجود. يقول:

لَوْلاكَ مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلا غَرَبَتْ وَلا قَضَى اللهُ للأُفْقَيْنِ أَنْ يَقِدَا

وَلا رَأَيْتَ مُلُوكَ الأَرْضِ خَائِفَةً إِذَا رَأَتْ جَمَلاً مِنْ أَرْضِنَا وَخَدَا[2]

اعتمد الشاعر هنا على أسلوب النفي لإثبات الفكرة السابقة الواردة في الأبيات، في عدة جمل مثل: (ما طلعت شمسٌ) وجملة: (ولا غربت) وجملة: (ولا قضى للأفقين) وجملة: (ولا رأيت ملوك الأرض خائفة)، ففي البيت الأول ينفي الشاعر طلوع الشمس وغروبها في هذه الدنيا لولا وجود رسول الله وظهوره على هذه الدنيا، ولولا وجود رسول عليه الصلاة والسلام لم يقض الله للمشرق والمغرب أن ترى النور وتضيء الأرض، ولولا رسول الله لم تر الملوك خائفة من الجمال المسرعة، يثبت الشاعر في هذه الأبيات أن وجود رسول الله في الماضي على هذه الأرض وبقاءه في قلوب وسلوك المسلمين إلى يوم الحق أعطى مفاهيم جديدة على هذه الأرض من خلال النور الذي أضاء القلوب وبعث الرحمة والمودة في نفوسهم. فبنية النفي والثبات تآزرتا لأداء دلالة واضحة مرتبطة بوجود النبي –صلى الله عليه وسلم– وفضائله وصفاته.

يرسم الشاعر لوحة يثبت فيها كيف أصبح سيف يمتلك الشهرة والفخر؛ لأنه كان بين يديّ رسول الله يقول الشاعر:

وَالسَّيفُ يُشْهَرُ لَكِنْ وَجْهُ صَاحِبِهِ مُنَبِّئٌ أَنَّهُ ما زالَ مُنْغَمِدَا

لو أَمْسَكُوا بِقَمِيصِ الرِّيحِ ما بَرِحَتْ أو أَظْهَرُوا بَرَمَاً بالتَّل ما وَطَدَا

---

[1]–المرجع نفسه.

[2]–المرجع نفسه.

وَهُمْ أَرَقُّ مِنَ الأَنْسَامِ لَوْ عَبَرُوا مَشْيَاً عَلَى المَاءِ لَمْ تُبْصِر بِهِ جَعَدَا[1]

تحدث الشاعر في المقطع السابق عن الرسول في ساحة الحرب، حيث أثبت الشاعر النفي في عدة جمل مثل: (ما زال منغمداً) وفي البيت التالي: (ما برحت وما وطدا)، وجملة: (لم تبصر به جعدا)، فالبيت الأول يتحدث فيه الشاعر أن السيف اكتسب الشهرة ليس لأنه مجرد سيف إنما صاحبه أشهره وسبب هذه الشهرة هو سيد الخلق، لكن إذا نظرنا إلى صاحب السيف نشعر بالطمأنينة أن الذي يحمل السيف يشعرنا بالسلام والرحمة فهو لا يخرج سيفه إلا لمن يعاديه، أي لو أمسكوا بالريح لأصابها الدهشة ولم تبرح مكانها وبقيت في حالة استغراب وهنا ثبات للدهشة، وفي جملة ما وطدا يثبت الشاعر النفي ويفتخر بالشجاعة التي يمتلكها الرسول وصحابته ويقول حتى لو أرادوا أن يغيروا اتجاه التل لفعلوا، ثم جملة لم تبصر به جعدا هنا ينفي الشاعر وجود أي حركة وتجعدات على الماء لخفة أقدامهم وجود السهل الممتنع أي القوة والثبات التي لا توجد عند أحد في هذا العالم، في هذا المقطع يؤكد على الشجاعة والقوة التي يمتلكها سيد الخلق وأصحابه لدرجة أصبح كل من حوله من جبال ورياح والماء تتعجب منهم وأصابهم الدهشة والغرابة.

يطلب الشاعر في البيت التالي بشوق ولهفة أن تأخذ هذه الأمة بثأر كل من استشهد دفاعاً عن هذه الأمة بفارغ الصبر. يقول:

يَجُوبُ أَوْدِيَةً بِالطَّيْرِ مُودِيَةً	وَلا يَرَى دِيَةً مِمَّنْ عَدَا فَوَدَى
لا يَلْقُطُ الحَبَّ إلا فِي مَنَازِلِكُمْ	ولا يُقِيمُ سِوَى مِنْ شَوْقِهِ الأَوَدَا
يَكَادُ يَكْرَهُكُمْ مِنْ طُولِ غَيْبَتِكُم	فَإِنْ أَتَاكُمْ أَتَاكُمْ نَائِحَاً غَرِدَا[2]

استخدم الشاعر أسلوب النفي في المقطع السابق في: (لا يرى دية)، وجملة: (لا يلقط الحب)، وجملة: (لا يقيم)، يتحدث الشاعر في جملة ولا يرى دية عن الطير أي ينفي أن طير الصدى هذا أن يقبل الدية في القتيل ممن عدا عليه فقتله ثم أراد أن يدفع ديته فهو يريد أن يقتل غريمه ثم هو يدفع ديته وهنا يرمز للواقع أي يطلب من هذه الأمة أن تقتل من انتهك حرمة هذا الدين، وفي جملة لا يلقط الحب وجملة لا يقيم أي ينفي أن يذهب هذا الطير لرزقه إلا في البيوت التي فيها شيء من رسول الله، فالشاعر ينفي أن هذا الشعب يطرق أبواب هذه الأمة إلا من شوقه لبلاده، ثم الإثبات في البيت الأخير في جملة يكاد يكرهكم من طول غيبتكم أن هذا الشعب يكاد ينفذ صبره على هذه الأمة ولكن إذا جاءت هذه الأمة يبدأ بالترحيب بها ويتغير حاله.

---

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

[2]–تميم البرغوثي: البردة.

يثبت في الأبيات التالي كيف يتعامل حكام هذه الأمة مع شعوبهم، ومع ممتلكات شعوبهم، وكيف يذلون من قبل أعداء هذه الأمة. يقول:

لَنَا مُلُوكٌ بِلا دِينٍ إذا عَبَرُوا فِي جَنَّةٍ أَصْبَحَتْ مِنْ شؤمهم جَرَدَا
أَنْيَابُهُمْ فِي ذَوِي الأَرْحَامِ نَاشِبَةٌ وَلِلأَعَادِي ابْتِسَامٌ يُظْهِرُ الدَّرَدَا
لا يَغْضَبُونَ وَلا يُحْمَى لَهُمْ حَرَمٌ وَإِنْ تَكُنْ دُونَهُمْ أَسْيَافُهُمْ نَضَدَا[1]

استخدم الشاعر الإثبات في البيت الأول في لنا ملوك ثم ينفي صفة الدين عنهم أي هم مجرد ملوك بلا دين، ويؤكد إذا عبروا جنة أصبحت جرداء لا زرع فيها، وفي هذا تناص مع قوله تعالى:" إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها"[2]. ثم استخدم الإثبات في أنيابهم في ذوي الأرحام ناشبة أي أن أنيابهم فقط تبرز وتظهر على رعيتهم أو من هم أضعف منهم، وفي جملة للأعادي ابتسام بظهر الدّردا وهنا يثبت العكس؛ أي أنهم أمام عدوهم يظهرون بلا أسنان أو خلو فمهم من الأسنان وخضوعهم لعدوهم كأنهم أطفال أو كبار بالسن، ثم استخدم النفي في كلمة لا يغضبون وفي لا يحمى لهم حرمٌ أي ينفي صفة الغضب في حماية هذا الدين، وإن كانت هذه السيوف مكدسة أمامهم لا فائدة من وجودها سوى للزينة.

يثبت الشاعر في البيت التالي أن لا سند لنا ولا مجير لهذه الأمة بعد الله تعالى هو رسوله عليه الصلاة والسلام. يقول:

أَدْرِكْ بَنِيكَ فَإِنَّا لا مُجِيرَ لَنَا إلا بِجَاهِكَ نَدْعُو القَادِرَ الصَّمَدَا [3]

استخدم النفي في جملة: (لا مجير)، ليثبت الفكرة؛ أي هنا ينفي وجود مجير إلا رسول الله لهذه الأمة ولا يجود شخص بالكون نستطيع من خلاله ندعو به الله أن يغير حالنا وينقذ ما تبقى من الأمة ولا أحد يعلي من قدر هذه الأمة سوى سيد الخلق وهذه هدية لهذه الأمة من رب العباد.

فَاشْفَعْ لنَا يَوْمَ لا عُذْرٌ لمُعْتَذِرٍ وَلَيْسَ يُسْمَعُ مِنْ طُولِ النِّدَاءِ نِدَا [4]

---

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

[2]– (النمل:34).

[3]–تميم البرغوثي: البردة.

[4]–تميم البرغوثي: البردة.

استخدم النفي في جملة: (لا عذر لمعتذر)؛ ليثبت تقديم الأعذار؛ أي ينفي وجود أعذار يوم القيامة لذلك نطلب من رسول الله أن يقدم لنا الشفاعة والمغفرة، وفي العجز يقول ليس يسمع أي يثبت أن لا أحد يسمع النداء سوى الله ورسوله كلها هدايا من رب العباد لرسوله وهي متجددة ولن تنفذ.

يتبين مما فات أن ثنائية النفي والإثبات في بردة تميم البرغوثي تم بناؤها بمهارة الصانع المتمكن من صناعته والعارف لأبعاد ألفاظه ودلالاتها؛ فبنى النفي في موازاة الإثبات ليحتفظ بالمساحة الواقعة بينهما، وكي يكون التوافق في الدلالات التي تؤكد حب الله لرسوله، وحب المسلمين للرسول وحاجة المسلمين اليوم الماسة للرسول؛ كي يخلصهم من المحن التي يتعرضون لها.

المبحث الرابع: التعريف والتنكير

التعريف والتنكير هما أدق المصطلحات التي ترتبط في الأجناس الأدبية سواءاً كان نثراً أو شعراً، لذلك تجد النقاد منذ القدم إلى وقتنا الحالي تهتم بهما؛ وتحاول أن توضح دلالة كل منهما ولكن هذه الدلالة لا يمكن حصرها؛ لأن النصوص تختلف من وقت لآخر، حتى أنهم جعلوا لكل مصطلح منهما عدة أبواب وعدة فروع، ولكن إذا نظرنا إلى مصطلح التعريف وجدناه أكثر شمولاً وأكثر دقة، فالعلماء حاولوا حصر التعريف بالمعرف بأل والمضاف والضمائر والأعلام، أما النكرة هي إذا استثنينا المعرفات من السياق فالجزء الباقي من الجملة هو نكرة، ووضع النقاد لكل منهما ضوابط يتميز فيها كل منهما عن الآخر حتى لا يتم الخلط بينهما إلا أن المبدعين يقومون بالمزج بينهما حتى إنهم يجمعون أن المعرفة والنكرة في كلمة واحدة. إن التعريف والتنكير مرتبط بشكل أساسي بالسياق أو بنية التركيب التي تتكون منها الجملة، فالمعرف والمنكر خارج السياق تختلف دلالته في حال كان داخل السياق فالكلمة المفردة لا تعطي الدلالة الواضحة، لذلك ربطت البنيوية التعريف والتنكير ضمن السياق لأن مدلولهما ضمن السياق؛ أكثر أهمية من خارج السياق. فالتعريف والتنكير هما:

التعريف هو القدرة في معرفة الشيء، والوصول إلى المعلومة بحنكة وذكاء؛ لأن المبدع أعطى إشارة للمتلقي حتى يعود إلى هذا المعرف، فالمعرفة تصل بالإنسان إلى القدرة على التمييز، والقدرة في الوصول إلى الحقائق فإذا ميزت من القاتل فأنت امتلكت المعرفة إذا لا أصبحت تملك صفة الإنكار والجهل، فالمعرفة تحمل من معناها التحديد والإنكار يحمل عدم القدرة على التحديد وعدم القدرة على التمييز، فالمعرفة تعطي

الدلائل كي تصل للمدلول. كما يقول الناقد:" ما وضع ليدل على شيء بعينه، وهي المضمرات، والأعلام، والمبهمات، وما عرف باللام، والمضاف إلى أحدهما. "[1]

أما النكرة: هو عدم وجود القرينة التي ترشد المتلقي إلى فهم المقصود أو المحتوى، بالتالي يتعدد المدلول وعلى المتلقي اختيار المدلول الأصوب بناء على معطيات الموضوع أو النص الفني التي يضعها المبدع في نصه. "أما الألف واللام فنحو: الرجل والفرس والبعير وما أشبه ذلك وإنما صار معرفة؛ لأنك أردت بالألف واللام الشيء بعينه دون سائر أمته، لأنك إذا قلت: مررت برجل، فإنك إنما زعمت أنك مررت بواحد ممن يقع عليه هذا الاسم، لا تريد رجلاً بعينه يعرفه المخاطب"[2].

أما الجانب الدلالي لكل منهما يقوم التعريف كغيره من أعضاء الجملة وترتبط الدلالة في تحديد معالم التجربة الفنية والأدبية، وله دور عظيم في القدرة على تحريك المتلقي ونقله إلى المكان الذي يريده المبدع، بالإضافة إلى التحديد الذي يشتهر به التعريف فله قدرة على تحديد شيء معين دون غيره. بالإضافة للتعريف قدرة على تغيير الإيقاع الشعري أي في ارتفاع وانخفاض بين درجاته الموسيقية، وجعل النص فيه مرونة وحيوية خصوصاً إذا تنوع النص بين التعريف والتنكير.

كما يقول الناقد عواد الحياوي: " للتعريف جانب صوتي مادي، حيث لا تنون الكلمة، وهذا يؤثر في الإيقاع تأثيراً معاكساً لتأثير التنكير، وتناوب التعريف والتنكير في النص يولدا الإيقاع المتسم بالحيوية والتجديد"[3]

أما الجانب الدلالي للنكرة هو أن للنكرة خواص لا يمكن أن يقوم بها المعرف فالنكرة دائماً تتصل بالنص ولهذا النص يزاد إثارة ويزداد فيه الدلائل والمدلول، بالإضافة له كما قلت سابقاً فيه إيقاع صوتي يتناغم مع الكلمات الأخرى ويثير الدهشة من تجليات هذا الإيقاع.

---

[1]– الغلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية، ط1، تح: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة، لبنان، عام2010، ج1، ص 138.

[2]– سيبويه، أبي بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، ط3، تح: عبد السلام هارون الرشيد، مكتبة الخناجي، القاهرة، ج1، عام1988، ص330.

[3]– الحياوي، عواد: شعر أبو ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية، دمشق، دار رسلان للطباعة والنشر، عام 2015، ص144.

بنية التعريف والتنكير في بردة تميم

ركز الشاعر على بناء التعريف في القصيدة أكثر من بناء التنكير؛ لأن التعريف مرتبط بموضوع القصيدة (المعرّف)، فلو افترضنا أن الشاعر بنى القصيدة على ثنائية التعريف والتنكير –وهذا صحيح–، إلا أن الثنائية في هذا البناء تقود إلى إثبات المعرّف وإن كان بصيغة التنكير. ويتضح هذا الأمر من خلال الأمثلة الواردة في القصيدة، ومنها قوله:

تعلق المَرْءِ بالآمَالِ تَكْذِبُهُ بَيْعٌ يَزِيدُ رَوَاجَاً كُلَّمَا كَسَدَا

جَدِيلَةٌ هِيَ مِن يَأْسٍ وَمِنْ أَمَلٍ خَصْمانِ مَا اْعْتَنَقَا إلا لِيَجْتَلِدَا[1]

ينطلق هنا بين ثنائية التعريف والتنكير؛ فبدأ بالمعرف المرء والآمال أي الإنسان سواء كان الشاعر أو غيره يعيش في حالة من الأمل على أن ينتصر على يأسه، ثم في البيت التالي يرتفع الإيقاع في بنية التنكير في كلمة (يأس وأمل) حيث كل منهما في موضعه يريد الانقضاض على الآخر، ولكن هنا الشاعر خفف بينهما وجعلهما في حالة تقارب واعتناق، على الرغم من أنهما متناقضان، وهما في الأصل لا يجتمعان، إن الشاعر جعل كلا من الفعلين المنكرين في حالة حب (اعتنقا) وحالة خصام (يجتلدا)، إلا أن هذا التقارب يحير العقل فيخلق ثنائية غريبة، ويتنقل الشاعر لمشهد واقعي وهو اعتناق بين أثنيّن ينتمي كل منهما لرأي معين ولكن الواقع يجبرهما الاعتناق أمام أنظار المجتمع، لذلك جاءت الالفاظ النكرة في البيت السابق أكثر توترا وأكثر انفعالاً. فمنذ أن بنى (تعلق المرء بالآمال تكذبه) معرفا، إلى أن وصل إلى بناء (ما اعتنقا إلا ليجتلدا) تشكلت الثنائية على أكتاف (يأس، أمل، خصمان) المنكرة، فاتضحت معالم ثنائية التعريف والتنكير. ويقول في موضع آخر من القصيدة:

لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْرَاً وَلا جَلَدَاً تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا

بِمَا تَرَدَّدَ فِي ضِلْعَيْهِ مِنْ قَلَقٍ عَلَى الصَّبِيّ الذي فِي فَرْشِهِ رَقَدَا[2]

تتجلى ثنائية التّعريف والتنكير في البيتين، فبدأ بالإيقاع السريع في المعرف أي في قلبه حيث الضمير عرّف الاسم حيث الضمير الغائب يخص رسول الله عليه الصلاة والسلام، ثم تزداد الحركة أكثر سرعة وإيقاعا في كلمة صبراً وجلداً؛ أي إن الرسول مدرسة في تعليم الصبر والتغلب على الخوف والقلق لأصحابه، كأنه يشعر أنه سيأتي زمن لا يطيق أصحابه الصبر والتحمل، لذلك كان يحاول سيد الخلق

---

[1]–تميم البرغوثي: البردة.

[2]–المرجع نفسه.

تعليم أنواع الصبر؛ لأنه يعلم أنه لن يدوم بجسده في هذه الدنيا لهم، إن تلك الصفات استمدها سيد الخلق من رب العزة، ثم يبدأ الإيقاع بالانخفاض بعد التعريف في العجز بجميع كلماته (تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا) حيث كانت الكلمات أقل توترا بعد إيصال كل أنواع الصبر والجلدا للصحابة ولمن يأتي بعدهم، ثم يزداد التوتر في البيت التالي في الاسم المنكر قلق حيث كان يحمل بقلبه أو ضلعية كل أنواع القلق والهموم، والقلق هنا على أمة كاملة، ويبدأ القلق يقل بعد استخدام المعرف على الصبيّ فهو يثق بالله أي يثق بأن الله سينجي الصبيّ من أيدي الكافرين.

بِخَوْفِهِ عن قَلِيلٍ حِينَ أَبْصَرَهُ فَتَىً يَذُوقُ الرَّدَى مِنْ رَاحَتَيْهِ رَدَى[1]

يبدأ الانفعال في الاسم النكرة فتى وهنا صورة فيها تناص مع قول الشاعر عبد الرحيم محمود في قصيدة الشهيد التي مطلعها: سأحمل روحي على راحتي * * وألقي بها في مهاوي الردى[2]، حيث الاسم النكرة يعود إلى صحابة رسول الله الذين يستعدون لتذوق طعم الهلاك دفاعا عنه، لذا تزداد دفقات القلب والخوف عند رسول الله على الفتى الذي يرقد في مكانه، لذلك كانت هناك حركات سريعة في الرؤية والإبصار؛ لأن رسول الله يتابع بنظره الفتى الذي يرقد مكانه من بعيد، حتى بدأت تختفى معالم بيته وكذلك اختفاء سيوف المشركين أمام عينيه. ويقول:

بِخَلْجَةِ الخَدِّ لَمْ يَعْلَمْ بِهَا أَحَدٌ في سَاعَةِ الفَتْحِ مَرَّتْ عِنْدَمَا سَجَدَا[3]

بدأ الشاعر بالحركة البطيئة التي يتملكها الرجف والخوفُ أثناء الدخول إلى مكة، ثم اتبع الصدر بالاسم النكرة الذي اكتسب تعريفه بالتنوين (أحدٌ)، أي لا لم يشعر بها سوى الله دون أحد من المسلمين إلى أن انتهت هذه الحركة بالسجود لرب الكون وشكره على هذا النصر.

لنا نَبِيٌّ بَنَى بَيْتَاً لِكُلِّ فَتَى مِنَّا وَكُلَّ رَضِيعٍ لَفَّهُ بِرِدَا

وَكُلَّ عُرْسٍ أَتَاهُ للعَرُوسِ أَبَاً يُلْقِي التَّحِيَّةَ للأَضْيافِ وَالوُسُدَا

وَكُلَّ حَرْبٍ أَتَاها للوَرَى أَنَسَاً وَاْسْتَعْرَضَ الجُنْدَ قَبْلَ الصَّفِّ وَالعُدَدَا[4]

تتقلب الأبيات التالية بين التعريف والتنكير فبدأ البيت بالمعرف النبي وهو الغني عن التعريف الذي ورد مع الأبيات، ثم ذكر بعد التعريف التنكير في عدة كلمات منها (بيتاً وفتى ورضيع وعرس وحرب)، كل هذه الأمور جاءت نكرة؛ لأن الشاعر لم يقصد التحديد إنما التعظيم والمعجزة الربانية فالبيت هو المسجد

---

[1]- البرغوثي: البردة.

[2]- محمود، عبد الرحيم: الأعمال الكاملة، تح: عز الدين المناصرة، دار الكرمل، عمان، 1993م، ص24.

[3]- البرغوثي: البردة.

[4]- المرجع نفسه.

والمسجد يضم كل فتى فهذه هي الأمور التي شدد عليها في بناء الإسلام، فهو لم يهتم فقط بالفتى وإنما أيضا الرضيع كان له عناية خاصة فوضع على الرضيع بردا ولفه بها حتى يحميه من البرد، ثم كل عرس كان شاهداً عليه فنحن نتزوج على سنة الله ورسوله فيعد هو بمقام الأب للمعرف أي العروس، حتى الحرب علم الرسول الصحابة بعض الأمور فكان يستأنس بالجند ويعرف من الروح المعنوية قبل أن ينظر إلى عددهم، كل تلك الأمور هي هداية ربانية لرسوله. تم بناؤها على ثنائية التوأمة بين المعرفة والنكرة، وهكذا يواصل القول:

حَرْبٌ تُشِيبُ الفَتَى مِنْ هَوْلِهَا فإِذَا مَا شَابَ رَدَّتْ سَوَادَ الشَّعْرِ وَالمَرَدَا [1]

استخدم الشاعر الاسم المنكر وهي كلمة حرب وكان الحديث عن الحرب التي كان يخوضها الفتى في زمن رسول الله، وعند الحديث عن الحرب يزداد التوتر والإيقاع الحربي فالحرب لا يوجد فيها الهدوء وإنما يوجد فيها تقلبات كثيرة، حتى تشعر أن الفتى الصغير كأنه قائد كبير في ساحة المعركة، وهنا الشيب ليس حقيقة إنما الشاعر استعاره للفتى، وكل تلك الظروف والأحوال زرعها سيد الخلق بكل فتى لم ينبت شعر لحيته حتى يتعلم الصمود والجهاد في سبيل الله، فالتنكير مازال كلما ذكر في القصيدة ازداد معه التوتر وازداد الإيقاع الموسيقي للقصيدة. أما تنكيره للحرب على تقدير (هي حرب أو هذه حرب) فجاء متوازن مع تعريفه (الفتى) وكأن الأدوار انقلبت، فكان يمكن أن يعرف الحرب وينكر الفتى، ولكن البناء على هذه الصيغة جاء أقوى وأبلغ.

لَوْ كانَ لِيْ كَتَدٌ حَمَّلْتُهُ ثِقَلِي لكن بِذَيْنِ فَقَدْتُ الظَّهْرَ والكَتَدَا[2]

ربط الشاعر في هذا البيت النكرة بالمعرف والإضافة في كلمة ثقلي وهنا الشاعر يصل بالتعريف إلى حاله أو حال الأمة المنهكة، حيث يقول لو له كاهل في أعلى كتفه لحمل تعب هذه الأمة، لكن هيهات ويشير إلى المعرف الظهر أن لم يعد يستطيع تحمل تلك الهموم من فقدان للبلاد ومن فقدان للأرواح، وهو يعرف لو أن رسول الله موجود لحمل هذا التعب عن هذه الأمة. ففي قوله (لو كان) يتطلب التنكير (كتد)؛ لأنه حرف امتناع، ولكن الفقد بالضرورة يتطلب التعريف (الكتد)؛ لأن الإنسان يعرف ما يفقد. ويقول:

وَيَا يَدَاً حَوْلَنَا دَارَتْ تُعَوِّذُنَا مِنْ بَطْنِ يَثْرِبَ حَتَّى الأَبْعَدِينَ مَدَى[3]

---

[1] – **البرغوثي: البردة.**

[2] – **نفسه.**

[3] – **نفسه.**

النكرة تقارب المعرفة بالنداء والتنوين في كلمة ويا يداً، حيث يصل بالخطاب المنكر لكل الأيدي التي تلتف حول المعرف وهو المسلمين منذ الماضي حتى الحاضر ويتعوذ بالله من هذه الأمم التي تتابع على هذه الأمة الإسلامية.

وَلَيْسَ مَعْذِرَةٌ فِي الاتِّبَاعِ سِوَى	**أَنِّي وَجَدْتُ مِنَ التَّحْنَانِ مَا وَجَدَا**
وَلَيْسَ مَعْذِرَةٌ فِي الاْخْتِلافِ سِوَى	**أَنِّي أَرَدْتُ حَدِيثَاً يُثْبِتُ السَّنَدَا [1]**

استخدم الشاعر هنا التنكير والتعريف والتكرار فبدأ بالإيقاع الذي يدخله الحنين الشديد فبدأ بالنكرة في كلمة معذرةٌ أنه لم يجد عذراً في اتباع المعرف؛ أي من سبقه من الشعراء الذين مدحوا سيد الخلق سوى المعرف التحنان أي الحنين الشديد، ثم يكرر التنكير في تقديم العذر وهو المعرف الاختلاف أي أنه أراد أن يثبت هذا الحنين من جديد. وعند العودة إلى البداية نجد أن الشاعر أقام بناء القصيدة في جملتها على ثنائيات التعريف والتنكير.

ما ليْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدَا	**وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**
إني لأعرِفُهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتهم	**والماءُ يَعرِفُهُ الظَامِي وَمَا وَرَدَا**
وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	**وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحَاً كُلَّمَا ٱبْتَعَدَا**
كَأَنَّهُمْ وَعَدُونِي فِي الهَوَى صِلَةً	**وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا**
وَقَدْ رَضِيتُ بِهِمْ لَوْ يَسْفِكُونَ دَمِي	**لكن أَعُوذُ بِهِمْ أَنْ يَسْفِكُوهُ سُدَى[2]**

استخدم الشاعر في الأبيات السابقة بعض الضمائر والأسماء المعرفة، فاستخدم التعريف من خلال الضمير هم والضمير يعبر عن الجماعة، ويعبر عن الغائب، فقد استخدم ضمير الجماعة والمقصود المفرد وهو رسول الله عليه الصلاة والسلام ؛لأنه يعبر عن الجماعة، أما الأسماء المعرفة الروح والجسد فتدل على حب الرسول فقد قدم للرسول جسده وروحه، كذلك الضمير المعرف في إني حيث الضمير يعبر عن ذات الشاعر وبدأ الخطاب في الحديث عن رسول الله، ثم تكرر المعرف الضمير هم في البيت نفسه في كلمة أعرفهم وكلمة رؤيتهم، فقد قدم المعرفة والضمير على الرؤية، وكأن المعرفة دلت على رسول الله دون الحاجة لرؤيته، والضمير الجماعة يدل على المفرد كما جاء في البيت السابق والمقصود رسول الله، ثم

---

[1]–نفسه.

[2]–البرغوثي: البردة.

استخدم الاسم المعرف الماء الذي يدل على حب الناس له على الرغم من أن العطشان يتمنى أن يشرب الماء دون الحاجة لرؤية الماء، ثم استخدم المعرف الضمير الهاء الذي يدل على الماء ومعرفة الظامي له من دون رؤيته، استخدم الاسم المعرف الله وهو غني عن التعريف وهو إله الكون الذي زرع محبة الناس لرسول الله، ثم الاسم المعرف الأحباب وهم من الرسول وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، ثم الضمير المعرف هم الذي تكرر في الأبيات ويدل على شخص واحد وهو رسول الله، ويدل على اشتياق الرسول لأحبابه وهم من جاء بعده وفاته.

بِمَا رَأَى مِنْ عَذَابِ المُؤْمِنِينَ بِهِ إِنْ قِيلَ سُبُّوهُ نَادَوْا وَاحِداً أَحَدَا [1]

استخدم الشاعر الاسم المعرف وهو المؤمنين والضمير الهاء في به العائدة على رسول الله حيث جاء الضمير الغائب الهاء في الكلمات السابقة يختص برسول الله صلى الله عليه وسلم حيث كلها صفات تعلمها الصحابة رضوان الله عليهم من رسول الله وهي قدرات التحمل والصبر، وأيضاً تحمل العذاب فدا لرسول الله ولهذا الدين، وفي كلمة سبوه أي أن يسب الصحابة رسول الله إلا أنهم أثبتوا أنهم في أعلى درجة من الإيمان بالله سبحانه وتعالى، وكذلك واحد أحد.

وَكُلَّ حَرْبٍ أَتَاها للوَرَى أَنَسَاً وَاْسْتَعْرَضَ الجُنْدَ قَبْلَ الصَّفِّ وَالعُدَدَا [2]

بدأ الشاعر بكلمة كل وكلمة حرب المنكرتين اللتين اكتسبتا تعريفا بالإضافة، حيث أراد الشاعر عدم تحديد أي حرب خاضها رسول الله، فالرسول بكل حرب يجهز الجند والعتاد، ثم الضمير المعرف الهاء الذي يلحق كلمة أتاها يعود إلى رسول الله حيث تأتي الحرب مقدماً مستأنساً بها لا يخاف منها بل الحرب تخاف منه، ثم كلمة الجند المعرفة وكلمة الصف والعدد المعرفتان، وهنا يدل التعريف على أن رسول الله كان يستعرض الجنود بأسمائهم دون أن يقدم على الحرب إلا إذا تأكد من حضور الجنود جميعا، ثم يرتب الصف وينظر إلى العدد.

رُعْتَ الجَبَابِرَ مِنْ جِنٍّ وَمِنْ أَنَسٍ مَنْ يَسْفِكُ الدَّمَ أَوْ مَنْ يَنْفِثُ العُقَدَا [3]

استخدم الشاعر الفعل الماضي رعت من الفعل رعى المتصل بتاء التأنيث المعرفة الذي يعود على رسول الله وفعل والضمير هنا يدل على أنه قائد لكل مخلوق في الأرض والفعل رعت يحمل دلالة الماضي والحاضر والمستقبل حيث إنّه سيبقى قائد لهذه الأمة سواء في الوقت الحالي أو في المستقبل، ثم كلمة جن وأنس المنكرتين وهنا تدل النكرة على عدم التحديد لهوية الجن والإنس؛ لأنه يريد كل مخلوق على وجه الأرض، ثم استخدم الكلمة المعرفة الدم والكلمة المعرفة العقدا فجاء التعريف هنا لفئة محددة.

---

[1] – نفسه.

[2] – نفسه.

[3] –نفسه.

وَقَسَّمُونا كَمَا شَاؤُوا فَلَو دَخَلُوا مَا بَيْنَ شِقَّي نَواةِ التَّمْرِ مَا اْتَّحَدَا [1]

استخدم الشاعر الفعل الماضي قسمونا والضمير نا المعرف وهنا يعود على جماعة المتكلم، والفعل يحمل بدلالته الانقسام والتفكك فالفعل الماضي يحمل دلالة الانتهاء من التقسيم، ثم الكلمة المنكرة شقي والكلمة المعرفة التمر يدل كلاهما على قدرة هؤلاء على الدخول بأي شيء مهما كان صغيراً وفصله لجزئين.

مَالَ النَّخِيلُ عَلَى الزَّيْتُونِ مُسْتَمِعَاً لِيُكْمِلَ السَّرْدَ مِنْهُ كُلَّمَا سَرَدَا [2]

استخدم الشاعر الفعل الماضي مال أي أتكأ النخيل المعرف على الزيتون المعرف وكأن النخيل سند ظهره على الزيتون، ثم استخدم الكلمة المعرفة السرد وهي تعود على الحكاية التي يحفظها الزيتون منذ سنين، ثم الكلمة المنكرة سردا أي إذا لم يتذكر جزء من الحكاية يكملها عنه.

يَا لائِمِي هَلْ أَطَاعَ الصَّبُّ لائِمَهُ قَبْلِي فَأَقْبَلَ مِنْكَ اللَّوْمَ واللَّدَدَا
قُلْ للقُدَامَى عُيُونُ الظَّبْيِ تَأْسِرُهُمْ مَا زالَ يَفْعَلُ فِينا الظَّبْيُ ما عَهِدَا [3]

استخدم الشاعر النداء المعرف الذي يحمل الاستفسار ويطلب إجابة فورية هل أطاع الصبي المعرف عاشقه، وهنا تعبير عن الحال أي كأن هذه الفئة المطيعة محدودة، ثم استخدم كلمة اللّوم المعرفة وكلمة اللّددا وهنا يدل التعريف على كثرة الخصومة والإلحاح بالعداوة، ثم استخدم القدامى المعرفة التي تدل على الشعراء الذين تغزلوا بالظبي ثم الكلمة المنكرة عيون وتتبعها كلمة الظّبي وهو نوع من الحيوانات يشتهر بجمال العين ويدل التعريف على أن الظبي ما زال يفعل بهم ما تعودتم عليه وهو أخذ عقول البشر من جمالها.

يَا مِثْلَهُ لاجِئاً يَا مِثْلَهُ تَعِبَاً كُنْ مِثْلَهُ فَارِسَاً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا [4]

استخدم الشاعر النداء مع كلمة مثله أي كلمة مثل منكر اكتسب تعريفا بالإضافة، والضمير الهاء المعرفة العائد على رسول الله، حيث أعطى الضمير الكلمة أكثر خصوصية وأكثر تشبيها، ثم استخدم الكلمات النكرة مثل لاجئاّ وتعباً وفارساً ونجداً حيث أراد الشاعر عدم تحديد هوية اللاجئ أو المتعب فالنكرة جاءت للتعميم، ثم كرر الضمير المعرف الهاء مع كلمة مثله وكررها في البيت والضمير والكلمة التي تسبقها تعود على الرسول أي يطلب من اللاجئ أن يكون مثل الرسول في تحمل التعب، وأن يكون مثل الرسول مقداما في الحرب، ويكون مثل الرسول نجدا في استغاثة المستضعفين.

---

[1]–المرجع نفسه.

[2]–المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه

[4]– المرجع نفسه.

يَدْرِي بَأَنْ قُرَيْشَاً لَنْ تُسَامِحَهُ وَأَنْ سَتَطْلُبُ مِنْ أَحْفَادِهِ القَوَدَا
يَدْرِي وَيَحْلُمُ عَنْهُمْ حِينَ يَغْلِبُهُمْ وَلا يُعَيِّرُهُمْ بَدْرَاً وَلا أُحُدَا [1]

استخدم الشاعر الضمير المعرف الهاء في كلمة تسامحه وكلمة المنكرة أحفاده والضمير المعرف الهاء تعود لرسول الله وكأن الضمير يؤكد أن قريشا ومن شابهها وسار على نهجها إلى الآن سيطلبون الثأر كل يوم، ثم يستخدم الضمير المعرف هم في كلمة يغلبهم ولا يعيرهم يعود على قريش أي يحلم رسول عن أهل قريش ويصفح عنهم، أما كلمة بدراً وأحداً كلاهما معرفة وهما من المعارك التي خاضها رسول الله.

قَالُوا مُحَمَّدُ قُلْنَا الاسْمُ مُشْتَهِرٌ فَرُبَّما كانَ غَيْرُ المُصْطَفَى قُصِدَا
فَحِينَ نَادَى المُنادِي «يا مُحَمَّدُ» لم يَزِدْ عَلَيْهَا تَجَلّى الاسمُ وَاتَّقَدَا
حَرْفُ النِّدَاءِ اْسْمُكَ الأَصْلِيُّ يَا سَنَدَاً لِلمُسْتَغِيثِينَ لَمْ يَخْذِلْهُمُو أَبَدَا
وَالظّنُّ أَنَّا لِتَكْرَارِ اْسْتِغَاثَتِنَا بِهِ تَكَرَّرَ فِينَا الاسْمُ وَاْطَّرَدَا
أَنْتَ المُنَادَى عَلَى الإِطْلاقِ والسَّنَدُ المَقْصُودُ مَهْمَا دَعَوْنَا غَيْرَهُ سَنَدَا
يَا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ يَا سَنَدِي أَقَمْتُ بِاسْمِكَ لِيْ فِيْ غُرْبَتِي بَلَدَا
رُوحِي إذا أُرِجَتْ رِيحُ الحِجَازِ رَجَتْ لَو أَنَّها دَرَجَتْ فِي الرِّيحِ طَيْرَ صَدَى[2]

بدأ بيت الشعر بالمعرف وهو محمد أي رسول الله، ثم الضمير المعرفة للمتكلّم الواو في كلمة قالوا دلالة على الكثرة، ثم الضمير المعرفة المخاطب نا في كلمة قلنا يدل على الكثرة وعدم التمييز، ثم المعرفة المصطفى الذي يدل على رسول الله الذي اصطفاه الله عن العالمين، ثم في البيت التالي الاسم المعرف مع النداء يا محمد وهنا المعرفة مكررة تبرز ملامح الوضوح، ثم في البيت التالي الضمير المعرفة مع النكرة اسم في كلمة اسمك يعود على رسول الله ، ثم الضمير المعرف الغائب هم في لم يخذلهمو فيه توكيد على الاستغاثة للمعرفة وهم المسلمين، وفي البيت التالي اشترك ضميران مع معرفان في كلمة واحدة وهما التاء ونا في كلمة استغاثتنا وكأن الضميران المخاطبان يشملان كل المسلمين في طلب الاستغاثة لرسول الله، ثم يتبعها بالضمير الغائب الهاء المعرف المتصلة بحرف الجر الباء به وتعود على رسول الله الذي يتمنى الشاعر منه أن يقدم الاستغاثة، وفي البيت التالي بدأ بالضمير المعرف المخاطب أنت وهنا الضمير جاء بمعنى التخصيص أن النداء جاء لرسول الله فقط، ثم الكلمة المعرفة السند أي يسند المسلمين في كل مكان، الضمير المعرف المتكلم نا في كلمة دعونا يعود لكل من يستغيث رسول الله، والضمير الغائب المعرف الهاء في كلمة غيره أي يعود على كل شخص غير الرسول، وفي البيت التالي يبدأ بالاسم المعرف مع

1- المرجع نفسه.

2-المرجع نفسه

النداء بذكر يا رسول الله فلفظ الله لا يشترك معه ضمير؛ تقديراً وتعظيماً لرب العالمين حتى لو كان رسول الله، بالإضافة لكلمة المعرفة يا سيدي و كلمة يا سندي أي هو سيد المرسلين وسيد المسلمين ومن يقدم السند لهم، ثم الضمير المعرف التاء المتكلم التاء في أقمت يعود على الشاعر ويخص بالضمير نفسه، ثم يخاطب رسول الله بالضمير الكاف باسمك أي الرسول سكن في قلب الشاعر ويرتحل معه في كل مكان، ثم الكلمة النكرة غربتي وكلمة بلدا وكلا الكلمتين تدل على أن الغربة موجودة بعيدة عن وطنه الأم حتى أصبحت البلاد بنظره غربه له، ثم الضمير المعرف في كلمة روحي وهنا الياء جاءت للملكية أي الحجاز، ثم الضمير المتكلم التاء في أرجت ورجت ودرجت تعود على روح الشاعر المتعلقة في الحجاز.

مُحَمَّدُ بْنُ سَعِيدٍ حَاكَ بُرْدَتَهُ بِخَيْرِ مَا أَنْشَدَ المَوْلَى وَمَا نَشَدَا

وَأَحْمَدُ بْنُ عَلِيٍّ جَاءَ مُتَّبِعَاً حَتَّى شَفَى غُلَّةً مِنْهَا وَبَلَّ صَدَى[1]

بدأ الشاعر في البيتين السابقين بالأسماء المعرفة التي مدحت رسول الله مثل محمد بن سعيد وأحمد بن علي وكلاهما من الشعراء وهما: الاسم المعرفة محمد بن سعيد: هو الشيخ محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري، صاحب قصيدة «الكواكب الدرية في مدح خير البرية» والمعروفة بالبردة، وهى القصيدة التي مطلعها: "أمن تذكر جيران بذي سلم... مزجت دمعا جرى من مقلة بدم"[2]، وقد عاش في مصر أكثر عمره في زمن الحروب الصليبية، بين عامي (1213)و (1295) ميلادية، ما يوافق (608 إلى 696 هجرية)؛ أي أنه كان في الخامسة والأربعين من عمره حين سقطت بغداد في أيدي المغول، وقد شهد القرن الثاني من قرني الحروب الصليبية في الشام ومصر وعاصر أواخر ملك الأيوبيين وبداية حكم المماليك، والاسم المعرف المولى يدل على مدح رسول الله. والاسم المعرفة أحمد بن علي: هو أحمد شوقي بن على بن أحمد شوقي صاحب قصيدة «نهج البردة» التي عارض فيها قصيدة محمد بن سعيد البوصيري ومطلعها " ريم على القاع بين البان والعلم. أحل سفك دمى في الأشهر الحرم"[3] وقد عاش بين عامي (1868) و(1932) ميلادية، ما يوافق (1284 إلى 1350) هجرية وشهد احتلال البريطانيين لمصر وتونس والإيطاليين لليبيا ثم شهد انهيار الخلافة العثمانية بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثورة المصرية ضد الاحتلال البريطاني، وقد سار الشاعر على نهجهما في كتابة البردة.

---

[1]–البرغوثي: البردة.

[2]– البوصيري، محمد: الكواكب الدرية في مدح خير البرية، ط2، تح: محمد سيد كيلاني، مكتبة الملك فهد للنشر، 1973، ص5.

[3]– شوقي، أحمد: نهج البردة، ط1، مطبعة الإصلاح، مصر، 1910م، ص1.

الفصل الثالث

البنية الفنية في شعر تميم البرغوثي

المبحث الأول: الصورة الفنية

المبحث الثاني: أنواع الصورة الفنية

المطلب الأول: الصورة المفردة

المطلب الثاني: الصورة المركبة

المطلب الثالث: الصورة الكلية

الفصل الثالث: البنية الفنية في شعر تميم البرغوثي

المبحث الأول: الصورة الفنية

الصورة من أهم العناصر الفنية في التحليل الأدبي وفق المناهج الحديثة؛ لأنها توضح كثيرا من الدلالات، وتدخل في أعماق النص وتوضح براعة الأديب أو كاتب النص بكل أنواعه الشعري والنثري، القصصي والروائي والمسرحي، لقد ارتكز المبدعون على إبداع الصور الفنية في نصوصهم سواء أكان عن قصد أم غير قصد، وهي تبرز مدى قدرة المبدع في خلق الجديد والابتكار بخيال لامحدود، من هنا كانت دارسة هذه الصور من لدن النقاد ضرورة؛ لأن دراسة هذه الصور تبرز خفايا كثيرة لا تظهر بالتحليل النقدي التقليدي مثل المناهج التي تدرس النص من الخارج، وقبل الدخول في الصور الفنية في بردة تميم لا بد من الوقوف عند معنى الصورة الفنية.

إن كلمة صورة وردت في أكثر من آية في القرآن الكريم ومن هذه الآيات **ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ قَرَارٗا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءٗ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمۡۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٦٤** [1] هنا المقصود بالصورة أي خلق الإنسان بأجمل الأشكال.

أما معنى كلمة صورة في المعجم: "في أَسماء الله تعالى: المُصَوِّرْ وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ورتبها فأَعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها. ابن سيده: الصورة في الشكل قال: فأَما ما جاء في الحديث من قوله: خلق الله آدم على صورته فيحتمل أَن تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى وأَن تكون راجعة على آدم، فإِذا كانت عائدة على اسم الله –تعالى– فمعناه على الصورة التي أَنشأَها الله وقدَّرها فيكون المصدر حينئذٍ مضافاً إِلى الفاعل لأَنه سبحانه هو المصَوِّر لا أَن له عز اسمه وجل صُورَةً ولا تمْثالاً."[2] إن الله منذ نشأة آدم إلى اليوم أعطى كل شيء في الوجود صورة، وبين هذه الصور تشابه في الشكل، فالمصور هو الله وحده الذي يعطي كل إنسان صورته وإن كان هناك تشابه في الشكل فقد تتميز الصور بعضها عن بعض، فمنها باللون والحجم والنطق...إلخ.

جاء أيضا في لسان العرب صور: "الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل، وقال ابن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب

---

[1] – سورة غافر:64.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (صور).

– يقصد ألسنتهم – على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفت"[1] .

يقصد بالصورة هي شكل ما يسرده النحات الذي يصنع التماثيل، أو الرسام الذي يرسم شيئا يشبه شيئا آخر.

أما في المعجم الوسيط:" صُورَةُ: الشَّكْلُ، وقد صَوَّرَه فَتَصَوَّر، وتُسْتَعْمَلُ الصُّورَةُ بمعنى النَّوْعِ والصِّفَةِ، الصُّورَة: التمثالُ المجسّم. وصورةُ المسأَلة أَو الأمر: صفتُهَا. والصُّورَةُ النَّوعُ. يقال: هذا الأَمر على ثلاث صور. وصورة الشيءِ: ماهيته المجرَّدة. والصُّورَةُ خيالُهُ في الذهن أَو العقل. وصورة الحكم التنفيذية الصُّورَةُ في قانون المرافعات: صورةٌ رسميةٌ من النسخة الأَصلية للحكم يكون التنفيذ بموجبها، وهي تختم بخاتم المحكمة ويوقِّعُ عليها الكاتب المختصُّ بذلك بعد أَن يذيِّلها بالصيغة التنفيذية"[2].

لم يذهب المعجم أكثر من سابقه من المعاجم فالصورة هنا هي تصور شيء معين في ذهن المبدع حديثاً أو قديما كعمل المجسمات التي كانت تعبد في الجاهلية، إن الصورة فيما بعد أصبحت تذهب نحو الخيال كتوقع شيء ثم يدونه المبدع في عمله سواء كان المبدع رساما أو نحاتا أو شاعرا أو روائيا أو قصصيا أو مسرحيا، فكل الأعمال السابقة يدخلها التصور الذهني وفق رؤية المبدع، فمثلاً الرسام يرسم صورة غير حقيقية يتمنى من خلالها أن يكون الواقع يشبه هذه الصورة كذلك كل مبدع.

إن موضوع الصورة الفنية ليس وليد العصر الحديث، وإنما كان هناك بعض الإشارات هنا وهناك عند النقاد القدماء التي أسهمت في تقديم معنى الصورة الفنية: إن أول من اهتم بالصورة هو الجاحظ حيث يقول: " إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3]

يقصد الجاحظ من هذا الرأي أن الشعر ليس الألفاظ والمعاني المجردة؛ إنما الشعر يحتاج إلى من ينسج تلك الألفاظ والمعاني فيما بينها بأسلوب محكم الصياغة حتى يظهر البراعة الفنية فيما بينها، وإلّا عد ذلك مجرد نسج للكلمات، والشعر يجب أن يصور حالة من الأحوال، كأن يتحدث عن الرحلة والانتقال من مكان لآخر فيجب أن يظهر رونق الصورة بأفضل الطرق.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (صور).

[2]–الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (صور).

[3]–الجاحظ: الحيوان، ط3، تح: عبد السلام هارون، بيروت، ج3، 1969م، ص132.

ويرى القرطاجني أن الشعر: " تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان، على ما هي عليه خارج الأذهان، من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً"[1].

تتمثل الصورة الفنية عند القرطاجني بضرورة اختيار صورة تمثل ما هو موجود في الكون، وضرورة الصدق الفني؛ أي عدم رسم الصورة كما هي في الواقع من خير أو شر، وإذا خرجت الصورة عن الواقع يجب أن تكون لغرض بلاغي كتمويه السامع أو المتلقي.

يرى الجرجاني في الصورة" لو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه مستهجن وذلك أن المعاني لا تدين في كل موقع ما يجذبها التجنيس إليه إذ الألفاظ خدم المعاني، فمن نصر على المعنى كان كمن أزال الشيء من جهته"[2].

يسير الجرجاني على نفحات من قبله من النقاد بأن حسن استخدام اللفظ والمعنى والربط بينهما يسهم في الارتقاء بالصورة الفنية، ولكن في حال اهتمام المتلقي بجزء وترك جزء يضعف الجمال الفني؛ أي إذا نظرنا للبيت الشعري على أنه إما ألفاظ فقط أو إما معانٍ فقط لفقد قيمة الصورة الفنية وأصابها الخلل.

وقد اهتم النقد الحديث بالصورة الفنية، وتعددت الآراء التي توضح معنى الصورة الفنية فكل من النقاد اختار زاوية معينة لكي يوضح الصورة الفنية فيها، وإن كان هناك تقارب بين النقاد في معناها إلا أنهم يختلفون في بعض التفاصيل، فمنهم من استفاد من آراء من سبقه سواء من القدماء أو المحدثين مع بعض الاختلاف في التفاصيل، ومنهم من أخذ بآرائهم وزاد عليها.

يعرّف عبد القادر القط: " الصورة هي الشكل الفني الذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والتجانس والمقابلة وغيرها من وسائل التعبير الفني... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"[3].

---

[1]–القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، عام1969، ص129.

[2]– الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ط1، تح: أحمد مصطفى المراغي، عام 1948، ص5.

[3]–القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار النهضة العربية، عام1981، ص391.

وهو يتحدث عن الصورة الشعرية، ويرى الصورة الفنية تأتي من كل جوانب النص الشعرية؛ فهو يسير كما سارت البنيوية التي ترسم الصورة من كل جوانب النص الشعري، وكل لفظ يدرس من خلاله هذه الصورة.

أمّا محمّد غنيمي هلال فيعرّفها بقوله: "هي الوسيلة الفنيّة الجوهريّة لنقل التجربة، وإن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب"[1].

يرى هلال أن الصورة وسيلة المبدع لما يشعر به، فالصورة هي مركز الإحساس، ويقول إن الصورة ليس لها حدود فقد تكون بألفاظ مجازية كما هو معهود، وقد تصل الصورة إلى أن تكون ألفاظا حقيقية تعبر عن مشاهدة واقعية، ولكن الألفاظ الحقيقية تحتاج جهداً أكبر من المجازية؛ فالحقيقة إذا اختل توازنها تصبح خالية من الخيال الفني.

يوضح علي البطل الصورة بأنها: " تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بالصور الحسية." [2]

يبين الناقد أن الصورة مرتبطة بالعالم، ويستمد هذا الخيال من المكونات الموجودة في هذا العالم، فالصورة تنقل شيئا محسوسا مثل جعل الذي لا ينطق كأنه ينطق، والخيال بنظر الناقد هو استخدام الحواس الخمس في العمل الأدبي، والخيال ينطلق إلى ما هو أبعد من المحسوس إلى ربط الخيال بالحالة النفسية التي يشعر بها الأديب.

يقول ساسين عسّاف هي: "عملية ضبط للوجود الظاهر والباطن، وجعل هذه العوالم تدرك بالحسّ، وبالحدس، وبالعقل، وبالرّؤيا"[3].

---

[1]– هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط2، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، عام 1997، ص432.

[2]–البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني، ط1، بيروت، دار الأندلس، عام1982، ص30.

[3]– ساسين، عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، عام1982، ص27.

يربط الناقد الصورة بشيء يدرك بالحدس والحس والعقل والرؤيا؛ أي كأن النص الأدبي أصبح إنسانا ينطق وإنسانا يدرك بالحواس الخمس وإنسانا يستخدم عقله ويفكر والنص أصبح له رؤية واضحة تنافس اللامعقول.

ويذهب أدونيس إلى ما أطلق عليه شعر الصورة "ويكون شعر المفاجأة والدهشة والرؤيا وتغير نظام التعبير عن الأشياء"[1].

في حين يرى زاهر حنني أن الصورة لا تنفصل عن مكونات النص الأدبي، "فالنص شكلا ومضمونا وحدة واحدة يكمل بعضه بعضا، ولا يمكن النظر إلى النص الشعري وهو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض، وإنما هو كلٌ تترابط أجزاؤه ترابطا وثيقا"[2].

فالصورة الفنية: هي خيال شعوري يأتي مع الشاعر يشعر به ويستخدم الأديب به حواسه الخمس، ويستخدم الإبداع الفني في عمله الأدبي ليحرر النص من القيود فينطق الجماد، حتى يجعل العمل الأدبي في حالة عالية من التشويق، والأداة التي يستخدمها الأديب هي الألفاظ بكل تفاصيلها من أسماء وأفعال وحروف، والصورة الفنية لا تختص بعمل أدبي دون آخر، والصورة الفنية وفق المنظور الحديث هي تكامل العمل الأدبي حيث تدرس بشكل جزئي وبشكل مركب وبشكل جزئي.

وتتبدى أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي من خلال الاهتمام بها، فهي" تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر، وهي تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية، وتعكس من خلال اتحاد عناصرها الذاتية والموضوعية، وتداخلها وتكاملها تصوّر فرد أو فئة أو مجموعة في فترة معيّنة، وتكشف من خلال تكثيفها للتجربة الذاتية وتجسيدها لها عن تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي وعمقها الإنساني"[3].

إن الصورة هي مجموعة من الألفاظ تعبر عن ذات الأديب وموضوعه، وهي تعبر عن مشاعره الداخلية، وتعبر عن مواقف أو انفعالات مر بها الأديب، وفي الغالب هذه الصور والأحاسيس تعبر عن

---

[1]– أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978، ص154.

[2]– حنني، زاهر: تطور الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة 1990–2000، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان،2016، ص201.

[3]– العباس، عبد الله خلف: دراسة جمالية نصّية في الشعر السعودي الجديد، جامعة الملك فهد للبترول والمعادن، 2005، ص28.

مجموعة من الأفراد أو أمة كاملة، وتختلف الصور الفنية من أديب لآخر وكل منهم يرسم عمله الأدبي بريشته الخاص به وبمخزونه الثقافي الذي يمتلكه.

ويقول إحسان عباس عن أهمية الصورة "إن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة. ذلك لأن الصورة، وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[1].

إن الصورة الفنية جزء لا يتجزأ من أي شيء يدرس في النص الأدبي فكل شيء يدرس في النص يكشف خفايا لا تظهر، كذلك الصورة تدرس وتوضح ما يوجد في باطن النص؛ فلذلك كل المناهج الحديثة تعد دراسة الصورة الفنية من الأمور المهمة التي يحثون على دراستها.

إن الصورة الفنية تعبر عن تجربة شخصية لأي شاعر فهو ينقل أحساسيه من هذه الحياة " إن الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التي حملها. وهذا التباين هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة. وهذا هو جوهر الشعر الإنسان صامت، والصورة هي التي تتكلم، إذ من الواضح أن الصورة وحدها هي التي تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة، ومن هنا يرى باسترناك أن المجاز ليس أداة تُعطى للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدّم نفسه في صورة شعرية"[2].

يشير الناقد بوضوح إلى أن الصورة الفنية هي نتاج حياة الإنسان، والصورة تعبر عن أعماق الإنسان وما يحيط بهذا الإنسان، والصورة هي ما تعبر عن دوافعه وغرائزه، والصورة الفنية تنطق أكثر مما ينطق الإنسان؛ فلذلك يحتمي الأديب بصوره الفنية، لذلك ينطلق الأديب بالصورة نحو العالم الخارجي ويقدم هذا العالم من خلال هذه الصورة بخيرها وشرها؛ لأن "الصورة وسيلة راقية يستعين بها الشّاعر في إظهار معانيه، وتجسيد عواطفه، وتقريب أفكاره، فبفضلها تشخّص المعاني المجرّدة، وتصبّ في صورة مرئيّة محسوسة، وبذلك تكتسب قوة ونصوعاً"[3].

---

[1]– عباس، إحسان: فن الشعر، ط2، بيروت، دار الثقافة للتوزيع والنشر، 1959، ص 238.

[2]– بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوروبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1959، ص 74–75.

[3]– الجندي، علي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، القاهرة، دار الفكر العربي، 1989، ص 398.

ينقل الشاعر الحالة التي يشعر بها نحو هذا العالم، فيبدأ بتصويره على شكل ثنائيات أحيانا، وهي بوجهين؛ إما الفرح أو السرور، وفي الكون خير وشر، وكل صورة من هذه الصور تعبر عن فكرة معينة تدور في خاطر الشاعر، وبإبداع الأديب تتحول الألفاظ إلى كلمات ناطقة ومحسوسة يتغلغل فيها الخيال.

هل الصورة الفنية تعبر عن الحالة النفسية للشاعر: " الصورة الشّعرية ذات دلالة نفسية، وهي كلّ تعبير عن تجربة حسية تنقل خلال السمع أو البصر، أو غيرهما من الحواسّ إلى الذهن، فتنطبع فيه؛ أي أنّ هذه الحواس كلها، أو بعضها تدرك عناصر التجربة الخارجية، فينقلها الذهن إلى الشعور، ثم يعيد إحياءها، أو استرجاعها بعد غياب المنبّه الحسّي بطريقة من شأنها أن تثير الإحساس الأصيل في صدق وحيوية"[1].

فتصبح الحواس في الصورة الفنية مرجعا أساسيا في دراسة أبعاد الصورة؛ لأن الأديب يجعل الكلمات التي لا تنطق تتكلم أو تسمع أو تتحرك وفق ما يريده خياله، وكل كلمة داخل هذه الصورة لها دلالة نفسية، والصورة الفنية تعطي النص مساحة كبيرة، والصورة هي مركز أحاسيس الأديب.

فالصورة الفنية تعبر عن كل ما يشعر به الشاعر، وكل ما يدور في خاطره، وعند دراسة الصورة نستطيع أن نعرف ما يشعر به الأديب، ونعرف الحالة النفسية والعقلية، ونعرف من دراستها المعاني العميقة للنص، والتي في ضوء مفاهيم البنيوية تكون قائمة على ثنائيات تمثلها أعماق الشاعر الحسية والمعنوية. وسوف نعرض للصورة الفنية في بردة البرغوثي على النحو الآتي:

المبحث الثاني: أنواع الصور الفنية

المطلب الأول: الصورة المفردة

انطلق النقاد في فترة الحداثة وما بعدها إلى تقسيم الصورة الفنية في العمل الأدبي إلى أقسام أو أجزاء، وكان لنقاد الحداثة عدة آراء نقدية أسهمت في تعميق الاهتمام بالصور المفردة ومن هذه الآراء: "الصّورة المفردة عند المعاصرين هي التي لا تتجاوز البيت الواحد أو بعضه يتناول وصفاً مباشراً متسلسلاً حتى استيفاء الفكرة"[2].

---

[1]– اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1982، ص45.

[2]– شحادة، وفاء محمد: الصورة الشعرية عند علي جعفر العلاق، (رسالة ماجستير) إشراف: بسام القواسمي، جامعة الخليل، 2017، ص53.

يعد الناقد أن الصورة المباشرة هي التي لا تكون أكثر من بيت شعري أو لا تحتمل أن تكون الصورة المفردة أن تتعدد فيتغير العنوان من مفردة إلى مركبة، والصورة المفردة لا تحتاج إلى الدخول في أعماق النص؛ لأنها تكون مباشره ولا تخفى على المتلقي.

يعرفها محمد برغوث بأنها "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل، لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"[1].

تمتاز الصورة المفردة حسب قول الناقد بأن العلاقة بين المشبه والمشبه به تكون قريبة فيما بينها ولا تحتاج إلى تعقيد أو تشابك لسهولة الوصول إليها كالصورة التجسيدية والتشخيصية إلخ.

للصورة المفردة دور في بناء أبيات القصيدة، والحجر الأساسي في الوصول إلى الصورة المركبة والصورة الكلية: " تعد الصورة المفردة أبسط أنواع الصور البنائية، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد، يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في بناء الصورة المركبة، وتنبع أهمية دراستها على نحو مستقل من دورها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فهي تتمتع بقيمة مستقلة فنياً ومعنوياً، ولكنها ليست منعزلة انعزالا تاماً عن القصيدة، وغير منقطعة عن غيرها من الصور، فهي ترتبط فيها ارتباط الجزء بالكل"[2].

تعد الصورة المفردة جزءاً من أجزاء الصور الفنية الموجودة في القصيدة فهي لها معنيان: الأول يستخدم بوصفه معنى مستقلا عن القصيدة، والآخر يدخل ضمن الصور المركبة، وتمتاز الصورة المفردة بقدرتها على الربط بين أجزاء القصيدة، وخلق الجو النفسي الذي يؤديه الشاعر.

" هذه الصورة لا توجد منفردة في الفضاء الشعري فلا بد أن تتلاءم مع غيرها"[3].

إن الصورة المفردة لا تأتي من فراغ بل تحتاج إلى رابط يربطها بما يسبقها وما يلحقها. فالصورة المفردة قد" لا تكون جزءاً من صورة أعم وأوسع، أو من صورة تكونها صور عدة"[4].

---

[1]–المرجع نفسه: ص53.

[2]–أبو أصبع، صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات، 1979م، ص42.

[3]– غنيم، كمال: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998م، ص206.

[4]– فياض، حسن حميد: الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، جامعة الكوفة، قسم اللغة العربية، عام2007، ص6.

إن الصورة المفردة ليست مجرد صورة عابرة أو إحساس أو يضعها الأديب اعتباطيا، بل هي تسهم في نمو وتطور الفكرة التي يحاول الشاعر أن يصل بها إلى ذهن المتلقي. وهناك عدة طرق لبناء الصورة المفردة ومنها " بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات، وعن طريق تراسل الحواس وتبادلها، وعن طريق التشبيه والوصف المباشر "[1].

إن الطرق السابقة هي أهم أنواع الصور التي تأتي على نمطها الصورة المفردة أي استخدام الحواس الخمس واستخدام التشبيهات واستخدام الوصف.

"استطاع الشعراء من خلال بنية صورهم التي تحمل دلالات نفسية انفعالية أن يتجنبوا الصور التي كانت تأتي في بعض القصائد بهدف الزخرفة والتزيين، وجعلوا جل صورهم محورا ترتكز عليها القيمة التعبيرية لتجاربهم، مما منح معظم صورهم قوة التصوير والاتجاه نحو ما يسمى بروح الشعر، فكانت صورا قريبة من المتلقي تدفعه إلى المتابعة والرصد، وتعمل على تحريك الوجدان لديه، وتحولت إلى أداة لتحريك النفس وخلق الاستجابة بما تتضمنه من دلالات معنوية ونفسية يحملها السياق."[2]

إن الصورة الفنية لها خصوصية، وكلما كانت الصور التشبيهية فيها إبداع أو ابتكار زادت أهميتها، وكلما أقترب التشبيه من النضوج أصبح هذا الفن فيه إبداع، إن الصور الفنية تتسابق فيما بينها؛ أي أن الصورة كلما كانت مكررة تصبح مملة ولا تلقى رواجاً مثل السلع التجارية عندما يكون فيها تطور وابتكار تصبح محببة للمستهلك وكلما كانت لا تحمل الجديد يبتعد عنها الناس، فالإبداع يتملك القلوب، والقبيح ينفر النفوس ويرهقها؛ لأن النفس دائما تواقة للجديد وليس القديم؛ فالقديم يصبح مملاً مع تكراره، كذلك الصورة كلما تجملت ازداد الإبداع فيها.

أما الصور الفنية المفردة في بردة تميم البرغوثي، فقد أنجز الشاعر صوراً مفردة في كثير من المواضع في القصيدة ومن هذه الصور المفردة ما ورد في قوله:

بِمَا رَأَى مِنْ عَذَابِ المُؤْمِنِينَ بِهِ إِنْ قِيلَ سُبُّوهُ نَادَوْا وَاحِداً أَحَدَا
يَكَادُ يَسْمَعُ صَوْتَ العَظْمِ مُنْكَسِراً كَأَنَّهُ الغُصْنُ مِنْ أَطْرَافِهِ خُضِدَا [3]

[1]–خلاف، ميسر سامر: الإبداع الفني في شعر وليد سيف، (رسالة ماجستير) إشراف: نادر قاسم، جامعة الخليل، فلسطين، عام 2007، ص 144.

[2]–الغزالي، خالد علي حسن: أنماط الصورة والدلالة النفسي في الشعر الحديث، مجلة جامعة دمشق، م27، م2011، ص296.

[3]–تميم: المرجع نفسه.

صور الشاعر حال المؤمنين في زمن رسول الله حيث شبههم بالعظم الذي يتكسر من قوة الإيذاء الذي يتعرض له المسلمون، بصورة الغصن الذي يخضد الذي يتكسر ولا يكسر ولا يتأثر الغصن، فالشاعر ينقل

صورة الماضي التي ثبت فيها المسلمون على قول الحق مع شدة العذاب الذي تعرض له المسلمون بصورة الحاضر الثابت على قول الحق ولكن بأذى أكبر ومع ذلك ثبت المسلمون على قول الحق، هنا العامل النفسي لما يشعر الشاعر من تعب في دفاعه عن القضية وتحمل هذا التعب من أجل قضيته ودفاعه عن الإسلام كما التعب الذي تعرض له المسلمون في الدفاع عن رسول الله ، وهنا الشاعر ينقل صورة العذاب كأنه مشهد صوتي في داخل هذا الصوت انفعال شديد ومن قوة العذاب أصبح للعظم صوت يستغيث ويطلب العون والرحمة التي فقدت بعد وفاة رسول الله.

يَدْرِي وَيَحْلُمُ عَنْهُمْ حِينَ يَغْلِبُهُمْ وَلا يُعَيِّرُهُمْ بَدْرَاً وَلا أُحُدَا[1]

صور الشاعر في بنية كلمة الحلم حيث جاءت الصورة الصوتية في مشهد من أحداث فتح مكة، حيث الصورة تستحضر رحمة وصبر الرسول واستمراريته في الرحمة اتجاه البشرية فهو لا يظلم أحدا ولا ينتقص من أحد، لقد استخدم الشاعر بنية الفعل المضارع يحلم لكي يقول إن الرسول زرع في داخلنا مدرسة التسامح والدفاع عن المسلمين، فقد استخدم الحلم وجعل منه التواصل المستمر المتقدم وهي الحركة الإنسانية في البنية الصورية التجسيمية، ليقول أيضاً حتى لو عاد إلى العصر الحديث سيعفو عنهم ويمنحهم الأمان مهما طال الزمان.

أَكْرِمْ بِأَقْمَارِ تِمٍّ فِي الحَدِيدِ عَلَى خَيْلٍ حَوَتْ فِي الأَدِيمِ البَرْقَ وَالرَّعَدَا

وَرَبَّتِ الصَّخْرَ مَنْقُوشَاً حَوَافِرُهَا فَانْظُرْ إِلَى كُتُبٍ فِي الأَرْضِ كُنَّ كُدَى

كَأَنَّمَا الصَّخْرُ غَيْمٌ تَحْتَ أَرْجُلِهَا أَو صَارَتِ الخَيْلُ غَيْمَاً قَاسِيَاً صَلِدَا[2]

صور الشاعر الخيول بالصخور من حيث قدرتها على التحمل حتى الصخر الصلب تفتت أمام هذه الخيول، وصور الخيل بالغيمة صلداً أي سرعتها حتى إن هذه الخيل على الرغم من سرعتها إلا أنها لا تعرق، يحمل هذا التشبيه دلالة قوة الخيل في دفاعها عن الرسول وحبها لرسول الله حتى إنها تفعل المستحيل لحماية رسول الله وهو ما عجز عنه المسلمون في الحاضر، وللحركة أهمية تشعر أن هذه صورة تصويرية من خلال حركة الخيل وتقدمها وعدم الخوف والرهبة، حتى إن حركته متوافقة مع الغيم من سرعتها، إن هذه

---

1 – **المرجع نفسه.**

2 – **المرجع نفسه.**

الحركة الصورية للخيل تشعر أنها أمامك وتنقلك إلى ميدان المعركة، إن الشاعر نقل لنا صورة مباشرة عن أحداث ساحة المعركة ليبرز دور كل شيء في الكون كيف كان يدافع عن الحق من خيوط العنكبوت إلى كل شيء بالوجود.

هنا تكمن أهمية الصورة الجزئية في ترسيم ملامح الصورة المركبة التي تتكون من مجموع هذه الصور. وقد رأينا كيف تعددت الصور المفردة وكانت غزيرة في هذا المقطع لتؤدي مهمة قائمة على ثنائية فنية؛ إذ صور (الحوافر المنقوشة) و (كتب في الأرض) و(الصخر غيم) و (الخيول فوق الغيم–الغيم تحت الأرجل) و(الخيل غيم) و (الغيم قاس) فكان اللين والقسوة، الأرض والفضاء، المادي والمعنوي، لتتكامل ثنائيات الصورة كما سنرى عند تكريب الصورة المركبة، ومن الصور المفردة كما في قوله:

مِنْ نَقْضِهِ الظُّلْمَ مَهمَا جَلّ صَاحِبُهُ إِنْقَضَّ إِيوانُ كِسْرَى عِنْدَما وُلِدَا[1]

صور الشاعر انقضاض إيوان كسرى واستعارة الصورة بديل لشخص الظالم، إن المقصود ليس البناء إنما إحساس هذا الإيوان بقرب انتهاء عصره وقرب عصر الإسلام فالسياق اختار الإيوان بديلاً لكسرى؛ لأن هذا الإيوان هو أعظم شيء كان موجودا قبل مولد الرسول، وعندما ولد سيد الخلق بدأ هذا الإيوان بالسقوط يوماً بعد يوم حتى وقع ولم يتبق منه شيء وارتفعت كلمة الله ورسوله. ويقول:

تُنَازِعُ السَّهْمَ فِيهِمْ نَفْسُهُ وَجَلاً وَالرُّمْحُ يِعْسِلُ حَتَّى يَسْتُرَ الرِّعَدَا[2]

جسدت البنية الصورية تنازع الرمح، ووجل السهم، والرمح يعسل، ويستر الرعد، وفي الرمح يعسل مركز للصورة؛ إذ تحمل دلالة القوة والصلابة فقد حول صفة الجماد إلى أن الرمح يخاف من الحق؛ لأن الذي لا يمسكه ليس على حق، ولذلك سمي بالعسلان ليستر خوفه. وقال أيضا:

مَنْ للغَرِيبِ إذا ضَاقَ الزَّمَانُ بِهِ وَطَارَدَتْهُ جُنُودُ الدَّهْرِ فَانْفَرَدا

والدَّهْرُ ذُو ضَرَبَاتٍ لَيْسَ يَسْأَمُها فَقَدْ عَجِبْتُ لِهَذَا الدِّينِ كَمْ صَمَدَا[3]

تتمثل البنى الصورية في البيتين السابقين بصورة الدهر الذي يضيق، وجنود الدهر، وضربات الدهر، صمود الدين، ليخيم الحزن عليه كما يخيم على غيره من المسلمين، كأنه يقصد الكل يحارب دين الإسلام

---

[1]– البرغوثي: البردة.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

وقدرة هذا الدين على الانفراد وحده دون الأديان، والدهر ذو ضربات يقصد على الرغم من تقلب الدهر واشتداده في الوضع الراهن فقد استطاع دين الإسلام الصمود، فهو أيضا يخشى الدهر نفسه أي من المدافعين عن الدين من أن يغدر بالدين، إن أعماق الشاعر في خوف وتردد من أن يُعادى هذا الدين في هذا العصر، وعدم قدرة الشاعر على فعل شيء مثل غيره من المسلمين. يقول:

وَلَمْ تَزَلْ أُمَّةٌ تَحْتَ السَّمَاءِ إِذَا دَعَتْ حَسِبْتَ الأَيَادِيْ تَحْتَهَا عَمَدَا[1]

صور الشاعر أيدي المسلمين عندما ترتفع متضرعة إلى الله –تعالى–، بالأعمدة التي تحمل السماء، وتحمل هذه الصورة دلالة كثرة الاستغفار والدعاء وطلب الرحمة من رب العالمين، فهو الأعلم بالحال وبظروف الناس، فتشبيه الأيدي بالأعمدة له دلالة على ارتفاع اليد إلى أعلى قدراً ممكناً، وفيه إشارة إلى ضرورة استقامة المسلمين في صف واحد في الدعاء والاستغاثة، وإشارة إلى عدم يأس المسلمين من الدعاء، أو ما ينبغي أن تكون عليه هذه الأمة من توحد في العبادة وتوحد في الحياة.

وهكذا رأينا أن الشاعر اجتهد في صناعة الصور الفنية التي أدت وظيفة ثنائية في بعدين: فني ومضموني؛ الفني تمثل في جماليات الرسم الثابت والمتحرك، والمضموني الذي يعكس حال الأمة وحاجتها إلى العودة إلى دينها، كما رأينا كثافة الصور المفردة التي سنرى فيما بعد إن استطاع الشاعر أن يشكل من هذه الصور المفردة وغيرها صورا مركبة.

---

[1]– البرغوثي: البردة.

المطلب الثاني: الصورة المركبة

تبدأ الصورة الفنية المركبة من حيث تنتهي الصور المفردة فكلاهما مترابط فيما بينهما فالصورة المركبة هي الفكرة العامة لتلك الصور المفردة فما هي الصورة المركبة عند النقاد:" هي مجموعة صور جزئية تتركب مع بعضها بعضاً"[1].

إذا الصورة المركبة ليست بعيدة عن الصور المفردة فهي تخرج وتنبع من جزيئات تلك الصور وتتركب فوق بعضها البعض حتى تنتج فكرة الصورة المركبة. لأن" الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو للأذن أو اللمس لأي من الأحاسيس، ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منها، ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معاً، بل هو نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقاتهما الواحد بالآخر"[2].

هذا يعني ضرورة وجود علاقة فنية لتراكم الصور الحسية، فالصورة المركبة هي وجود حلقة وصل بين هذه الصور المفردة تنتج فكرة حيوية أو فكرة موجودة في أعماق النص." يشترط لنجاح الصورة المركبة أن تكون منفصلة متصلة، منفصلة خواصها متصلة بالقصيدة؛ لأنها مصبوغة بروح القصيدة الكلية، وبطبيعة الفكرة العامة"[3].

يقصد بالانفصال والاتصال في الصورة المركبة، فالانفصال المقصود به هو انفصال كل فكرة من الصور المركبة في جميع خواصها مثل تكونها من عدد من الصور المفردة ووجود رابط يربطها وأن ينتج عنها فكرة ما، أما الاتصال فهو عدم خروجها عن الجو العام للنص؛ فالنص الشعري في الغالب يوجد به وحدة عضوية وموضوعية، وحتى لا يتفكك النص الشعري." يمكن أن تمتد بامتداد النص كما يمكن للنص أن يتكون من مجموعة من الصور الكلية"[4].

---

[1]– شحاتة، محمد سعد: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيف مطر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام 2003، ص 123.

[2]–أرشيبالد، ماكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى خضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، عام1963، ص77.

[3]–قاسم، عدنان: التصوير الشعري التجربة الشمولية وأدوات رسم الصورة الشعرية، ليبيا، المنشأة العربية للنشر والتوزيع، عام 1980، ص192.

[4]–عساف، عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ط1، مجلة شعر وجيل الستينات في سورية، دار دجلة، عام 1996، ص51.

أي أن الصور المركبة ليست محصورة بعدد معين من الصور المفردة أو المركبة، بل يمكن أن يمتد ويصل إلى عدد كبير من الصور المفردة حتى تنضج فكرة الصورة المركبة، ويمكن أن تكون الصور المركبة هي نفسها صورا كلية لتداخل الأفكار بعضها مع بعض.

إن الصورة الفنية تلتف مع بعضها البعض حتى تعبر عن ما يدور في إحساس الشاعر؛ فأحياناً لا يمكن أن تنمو الصور إلّا إذا أتصلت الصور فيما بينها؛" تنمو الصور الجزئية نمواً عضوياً، وتتآزر فيما بينها تحت وحدة الشعور والإحساس، وتتفاعل على نحو يؤدي إلى تشكيل صورة متكاملة الأبعاد من عدد من الصور المفردة، إذ تنصهر هذه الصور معاً مشكلة كائناً واحداً يكون بنية القصيدة النهائية؛ فالصورة المركبة هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة"[1].

من هنا نرى ضرورة ترابط الصور المفردة وتفاعلها بعضها مع بعض حتى تنتج الصورة المركبة، والصورة المركبة تتطلب وجود خيال مشترك بين جزئيات الصور، وأما سبب ظهور الصورة المركبة فهو عدم قدرة الصور المفردة وحدها على حمل الفكرة الفنية من الصورة كلها، فتحتاج إلى من يسند تلك الصور فتظهر الصورة المركبة. " تكون الصورة المركبة ناجحة بقدر انسجام الصورة الجزئية فيها وتفاعلها معها، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموع الصور المكوّنة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"[2].

فلكي تظهر الصورة المركبة يجب أن يكون بين أجزاء الفكرة الواحدة وحدة موضوعية ومع أجزاء القصيدة ككل وحدة عضوية، ويؤكد على ضرورة وجود علاقة بين الصور المفردة وإلا تبدأ الفكرة بالتفكك، وكلما كان الانسجام بين الصور الفنية ارتفع الإحساس والشعور بها وزاد من جمالية القصيدة واتصلت بنية القصيدة فيما بينها، والعكس صحيح إذ كلما تفككت الصور المفردة تحطم البناء الفني.

بنى الشاعر عددا كبيرا من الصور المركبة في القصيدة، وكل صورة توضح فكرة معينة أرادة الشاعر أن يصل بها إلى المتلقي، فقال:

بَمَا أَتَى بَيْتَهُ فِي اللَيْلِ مُرْتَعِدَاً وَلَمْ يَكُنْ مِنْ عَظِيمِ الخَطْبِ مُرْتَعِدَا

[1]–صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، عام 2000، ص136.

[2]– إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، بيروت، دار الفكر العربي، عام 2007، ص149.

وَقَدْ تَدَثَّرَ لا يَدْرِي رَأَى مَلَكَاً مِنَ السَّمَاءِ دَنَا أَمْ طَرْفُهُ شَرَدَا

بِمَا رَأَى مِنْ عَذَابِ المُؤْمِنِينَ بِهِ إِنْ قِيلَ سُبُّوهُ نَادَوْا وَاحِداً أَحَدَا

يَكَادُ يَسْمَعُ صَوْتَ العَظْمِ مُنْكَسِراً كَأَنَّهُ الغُصْنُ مِنْ أَطْرَافِهِ خُضِدَا

بِمَا رَأَى يَاسِرَاً وَالسَّوْطُ يَأْخُذُهُ يَقُولُ أَنْتَ إِمَامِي كُلَّمَا جُلِدَا

مِنْ أَجْلِهِ وُضِعَ الأَحْبَابُ فِي صَفَدٍ وَهْوَ الذي جَاءَ يُلْقِي عَنْهُمُ الصَّفَدَا

لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْرَاً وَلا جَلَدَاً تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا

بِمَا تَرَدَّدَ فِي ضِلْعَيْهِ مِنْ قَلَقٍ عَلَى الصَّبِيِّ الذي فِي فَرْشِهِ رَقَدَا

هَذَا عَلِيٌّ يَقُولُ اللهُ دعهُ وَقَدْ بَاتَ العَدُوُّ لَهُ فِي بَابِهِ رَصَدَا

بَدْرٌ وَضِيٌّ رَضِيٌّ مِنْ جَرَاءَتِهِ لِنَوْمِهِ تَحْتَ أَسْيَافِ العِدَى خَلَدَا

تِلْكَ التي اْمْتَحَنَ اللهُ الخَلِيلَ بِهَا هَذَا اْبْنُهُ وَسُيُوفُ المُشْرِكِينَ مُدَى

بِخَوْفِهِ عن قَلِيلٍ حِينَ أَبْصَرَهُ فَتَىً يَذُوقُ الرَّدَى مِنْ رَاحَتَيْهِ رَدَى

يُدِيرُ فِي بَدْرٍ الكُبْرَى الحُسَامَ عَلَى بَنِي أُمَيَّةَ حَتَّى مُزِّقُوا قِدَدَا

وَعِنْدَهُ تُرْبة جبريلُ قَالَ لَهُ بَأَنْ أَوْلادَهُ فِيهَا غَدَاً شُهَدَا

بِمَا بَكَى يَوْمَ إِبْرَاهِيمَ مُقْتَصِداً وَلَمْ يَكُنْ حُزْنُهُ وَاللهِ مُقْتَصِدَا

يُخْفِي عَنِ النَّاسِ دَمْعَاً لَيْسَ يُرْسِلُهُ والدَّمْعُ بَادٍ سَوَاءٌ سَالَ أَوْ جَمَدَا

بِمَا اْنْتَحَى لأبي بَكْرٍ يُطَمْئِنُهُ وَحَوْلَ غَارِهِمَا حَتَّى الرِّمَالُ عِدَى

يَقُولُ يَا صَاحِ لا تَحْزَنْ وَدُونَهُمَا عَلا لأَنْفَاسِ خَيْلِ المُشْرِكِينَ صَدَى[1]

صور الشاعر الكثير من الصور المفردة في المشهد السابق وكونت الصورة المركبة ومن هذه المشاهد الصورية الزمنية فبدأ الشاعر بصورة الخوف التي دخلت قلب رسول الله من المشهد البصري ونزول الملك جبريل عليه، ثم الرحلة الزمنية التي نقلت حال المؤمنين في زمن رسول الله حيث شبههم بالعظم الذي يتكسر من قوة إيذاء المسلمين بصورة الغصن الذي يخضد الذي يتكسر ولايكسر ولا يتأثر الغصن، فالشاعر

[1]– البرغوثي: البردة.

يبني صورة الماضي الذي ثبت فيه المسلمون على قول الحق بالرغم من شدة العذاب الذي تعرض له المسلمون وصورة الحاضر بما فيه من صور للثابت على قول الحق ولكن بأذى أكبر ومع ذلك ثبت المسلمون على قول الحق.

ثم تنتقل الصورة الزمنية إلى مشهد ياسر الذي يتعرض إلى أقصى درجات العذاب وهو مشهد متكرر إلى اليوم ومع ذلك لا يتنازل عن دينه، وهم تحملوا الصَّفَد أو القيد من أجل رسول الله، ثم نقل الصورة المعنوية في تلقينه المؤمنين الصبر كأن الصبر الشيء المعنوي أصبح ملموساً وكأن المسلمين يأكلون من هذا الشيء المعنوي حتى غنهم تعودا على الصبر والجلد.

ثم ينتقل الشاعر إلى مشهد تصويري هو نوم عليّ –رضي الله عنه– فيه فراشه ونقل البعد النفسي لرسول الله وقلقه عليه؛ لأنه حتى السيوف والمدى كانت عدوة لرسول لله.

ثم ينتقل المشهد الحركي بحركات سريعة إلى معركة بدر وكيف مزقوا قددا كأنهم قطع من الملابس تمزق، ثم يصور حالة الحزن التي أغرقت عيون رسول الله بموت أولاده، ثم يعود بآلة الزمن للخلف، بعد أن كان الكفار يتآمرون على رسول الله هو وصاحبه في الغار حتى كأن الرمال صارت عدوة لرسول الله.

إن تلك الصور المفردة أعطت صورة مركبة متسلسلة الأحداث تصور قدرة رسول الله في إبراز حب التضحية والشجاعة وكيف كان يمد المسلمين بالصبر، وكيف كان يطمئن الصحابة على الرغم من عداوة السيوف حتى الرمال كانت عدوة له، ثم انتقل للفوز الأكبر وهو نتيجة صورة التضحية والصبر وهو النصر في معركة بدر الكبرى.

ينتقل الشاعر بالصورة المركبة إلى ساحة الحرب ويصور عدة مشاهد لأحداث وقعت مع رسول الله في ميدان المعركة، كما يراها هو، ومنها قوله:

وَكُلَّ حَرْبٍ أَتَاها للوَرَى أَنَسَاً	**وَاْسْتَعْرَضَ الجُنْدَ قَبْلَ الصَّفِّ وَالعُدَدَا**
مُمَسِّحَاً جَبَهَاتِ الخَيْلِ إِنْ عَثَرَتْ	**حَتَّى تَرَى المُهْرَ مِنْهَا إِنْ هَوَى نَهَدَا**
مُذَكِّرَاً جَافِلاتِ الخَيْلِ مَا نَسِيَتْ	**أَنْسَابَهَا كَحَلَ العَيْنَيْنِ وَالجَيَدَا**
حَتَّى لَتَحْسَبُ أَنَّ المُهْرَ أَبْصَرَهُ	**أَو أَنَّ مَسَّاً أَصَابَ المُهْرَ فَانْجَرَدَا**
شَيْخٌ بِيَثْرِبَ يَهْوَانَا وَلَمْ يَرَنَا	**هَذِي هَدَايَاهُ فِينَا لَمْ تَزَلْ جُدُدَا**
يُحِبُّنَا وَيُحَابِينَا وَيَرْحَمُنَا	**وَيَمْنَحُ الأَضْعَفِينَ المَنْصِبَ الحَتِدَا**

هُوَ النَّبِيُّ الذي أَفْضَى لِكُلِّ فَتَىً بِأَنَّ فِيهِ نَبِيّاً إِنْ هُوَ اْجْتَهَدَا

يَا مِثْلَهُ لاجِئاً يَا مِثْلَهُ تَعِبَاً كُنْ مِثْلَهُ فَارِساً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا

مِنْ نَقْضِهِ الظُّلْمَ مَهمَا جَلّ صَاحِبُهُ إِنْقَضَّ إِيوانُ كِسْرَى عِنْدَما وُلِدَا[1]

صور الشاعر اهتمام سيد الخلق بالحالة النفسية للجند قبل اهتمام الرسول بالعدد والصف.

ثم صور اهتمام الرسول بالخيول حتى وإن تعثرت يمسح فقط على جبهتها لتنهض من جديد وتقاتل مع رسول الله، حتى إنه يرفع من معنويات هذه الخيول ويصف جمالها وجمال طول عنقها، حتى يصور الخيول في مجرد لمح رسول الله كيف يتغير حالها من الضعف إلى القوة وكيف تنطلق نحو سيد الخلق، وصور كيف يقدم صاحبا على صاحب وكيف يمنح الأضعف المنصب الشريف.

ثم ينتقل خطوة إلى الحاضر ويطلب أن نشبه رسول الله بالفروسية وأن نكون نجدا، تلك الصورة المركبة تبين النتيجة التي حصلت وهو انقضاض إيوان كسرى كناية عن انتهاء عهد الظلم؛ لأن هذا النصر لا يكون بعددٍ ولا بالعدة ولا بالعتاد إنما بالشجاعة والاهتمام بكل ظروف المعركة من جند ومن وسائل الحرب، فإذا لم نهتم بسبل الحرب من جند ومن أدوات الحرب يعود إيوان كسرى من الرماد إلى الحياة من جديد. والثنائية التي بناها الشاعر في هذه الصور المركبة هي المفارقات في ملامح الصور بين الماضي (عهد النبي محمد– صلى الله عليه وسلم–) والصور التي تقارب واقعاً نعيشه ونرفض الضعف والهوان فيه، لرغبة عند جميع المسلمين في عودة عصر الظفر والنصر على الظلم. ثم يقول في مشهد مركب آخر:

يَرَى المَمَالِكَ مِنْ أَعْلَى كَمَا خُلِقَتْ تَعْرِيجَ رَمْلٍ أَتَاهُ السَّيْلُ فَالْتَبَدَا

والرُّسْلُ فِي المَسْجِدِ الأَقْصَى عَمَائِمُهُمْ بِيضٌ كَأَنَّ المَدَى مِنْ لُؤْلُؤٍ مُهِدَا

يُهَوِّنُونَ عَلَيْهِ وَابْتِسَامَتُهُمْ نَدَى تَكَثَّفَ قَبْلَ الصُّبْحِ فَانْعَقَدَا

والرِّيحُ تَنْعَسُ فِي كَفَّيْهِ آمِنَةً وَالنَّجْمُ مِنْ شوقه للقوم مَا هَجَدَا

يَكَادُ يَحْفَظُ آثَارَ البُرَاقِ هَوَاءُ القُدْسِ حَتّى يَرَى الرَّاؤُونَ أَيْنَ عَدَا

يَا مَنْ وَصَلْتَ إلى بَابِ الإلهِ لِكَي تَقُولَ للخَلْقِ هَذَا البَابُ مَا وُصِدَا

مِنْ قَابِ قَوْسِينِ أَوْ أَدْنَى تَصِيحُ بِهِمْ لَمْ يَمْتَنِعْ رَبُّكُمْ عَنْكُمْ وَلا بَعُدَا

[1]– البرغوثي: البردة.

فَتْقُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِينَ تَرْتُقُهُ بِإِذْنِ رَبِّكَ حَتَّى عَادَ مُنْسَرِدَا [1]

صور الشاعر رؤية الممالك من السماء كأنها رمال متلبدة أي ملتصقة بعضها ببعض، كما يحدث للرمل إذا أصابه ماء ثم جف، دلالة على الصلابة التي كانت تمتلكها الممالك التي بدأت تتلاشى مع دخول الإسلام.

كما صور الرسل في اصطفافهم في ساحة المسجد الأقصى كأنهم المدى أصبح مفروشاً باللؤلؤ، كما صور الأنبياء عليهم السلام وهم يهونون على الرسول من قبل نزول الندى.

كما صور الشاعر الريح واستخدام الريح في موضع غير موضعه، حتى جعله ينام بين بين يدي رسول الله دلالة على المودة والرحمة التي ملكها رسول الله، التي جعلت من الريح على الرغم من عدم هدوئه جعله طفلاً صغيراً ينام بين يدي الرسول.

هذه اللوحة تصور أعذب المشاعر التي يملكها الرسول، لدرجة أن النجوم أصبحت تنتظر دورها للنوم على كلمات رسول الله لأنها لم تعرف النوم بعده، ثم يصور كيف آثار البراق مازال الراؤون يحفظون تلك الآثار ويتناقلونها.

ثم صور الرسول طلب الحاجة من الله كأن له بابا يفتح ولا يقفل، ويقول الذي فتق السماوات والأرض يسهل عليه فعل كل شيء للإنسان.

استخدم الشاعر الصورة المركبة بوصف الرحلة السماوية التي انطلق بها من القدس إلى السماء ووصف الممالك، ووصف الرسل في صلاتهم مع سيد الخلق كأنهم لؤلؤ منثور، ووصف كيف كانت الريح والنجوم تنام بين يدي رسول الله، كل تلك الصور المركبة جاءت لوصف المعجزة الربانية وكيف أعطت الرحلة امتيازا للقدس وللرائين وهم يبحثون عن أثر البراق وأثر رسول الله ومن هذه الرحلة جاء النصر وخضعت الممالك لحكم الله ورسوله وجاء النصر الرباني، وربما تتراءى هذه الصور تقليدية مكررة على ألسنة جل الشعراء عند الحديث عن رحلة الإسراء والمعراج ولوحات صدق النبوة، إلا أنني أجدها متميزة في بناء ثنائية مهمة، من خلال ربطها الماضي بالحاضر، وبيان مدى حاجة المسلمين إلى السير على نهج النبوة.

يعود الشاعر من جديد في هذا المقطع إلى إكمال الصورة المركبة الثانية التي تحدثت عن الحرب والقتال في ساحة المعركة:

---

[1] – البرغوثي: البردة.

أَكْرِمْ بِأَقْمَارِ تِمٍّ فِي الحَدِيدِ عَلَى خَيْلٍ حَوَتْ فِي الأَدِيمِ البَرْقَ وَالرَّعَدَا

وَرَدَّتِ الصَّخْرَ مَنْقُوشَاً حَوَافِرُها فَانْظُرْ إِلَى كُتُبٍ فِي الأَرْضِ كُنَّ كُدَى

كَأَنَّمَا الصَّخْرُ غَيْمٌ تَحْتَ أَرْجُلِهَا أَو صَارَتِ الخَيْلُ غَيْمَاً قَاسِيَاً صَلِدَا

لَو قَارَبَ المَوْتُ مِنْهُمْ فِي الوَغَى طَرَفَاً لَحَادَ مُعْتَذِراً أَنْ لَمْ يَكُنْ عَمِدَا

حَتَّى تَرَى المَوْتَ فِي أَيْدِيهِمُو فَزِعَاً تَوَقَّفَتْ رُوحُهُ في الحَلْقِ فَازْدَرَدَا

حَرْبٌ تُشِيبُ الفَتَى مِنْ هَوْلِهَا فَإِذَا مَا شَابَ رَدَّتْ سَوَادَ الشَّعْرِ وَالمَرَدَا

يَحِنُّ للحَرْبِ كَالأَوْطَانِ فَارِسُهُمْ قد خَالَطَ الشَّوْقُ في إِقْدَامِهِ الحَرَدَا

يَلْقَى السِّهامَ وَلا يَلْقَى لَهَا أَثَراً تَظُنُّ أَصْوَاتَها فِي دِرْعِهِ البَرَدَا

كَأَنَّما رُوحُهُ دَيْنٌ يُؤَرِّقُهُ في الحَرْبِ مِنْ قَبْلِ تَذْكِيرٍ بِهِ نَقَدَا

تُنَازِعُ السَّهْمَ فِيهِمْ نَفْسُهُ وَجَلاً وَالرُّمْحُ يعْسِلُ حَتَّى يَسْتُرَ الرِّعَدَا [1]

صور الشاعر الخيول بالصخور من حيث قدرتها على التحمل حتى الصخر الصلب تفتت أمام هذه الخيول، وصور الخيل بالغيمة صلداً أي سرعتها حتى إن هذه الخيل على الرغم من سرعتها إلا أنها لا تعرق، يحمل هذا التشبيه دلالة قوة الخيل في دفاعها عن الرسول وحبها له، حتى إنها تفعل المستحيل لحماية رسول الله وهو ما يعجز عنه المسلمون في الحاضر، وللحركة أهمية تشعر أن هذه هي صورة متحركة من خلال حركة الخيل وتقدمها وعدم الخوف والرهبة، حتى إن حركته متوافقة مع الغيم من سرعتها.

ثم صور الموت كأنه على هيئة البشر وأعطاه صفة النطق حيث يعتذر للمؤمن أنه اقترب منه ولم يكن يقصده، إنما قصد عنق الكفار فيكمل الصورة إلى البيت التالي حتى ترى الموت يصاب بالدهشة من جديد من شجاعة هؤلاء في حب الموت في سبيل الله حتى إنه من تعجبه لا يتذكر أنه جاء ليقبض الروح ويبتعد عنهم.

ثم يصور الفتى الذي لم ينبت على وجهه الشعر كأنه شخص كبير يملك القوة والصلابة، ثم البنية الصورية الرمح يعسل، تحمل دلالة الرمح يعسل أعطى دلالة القوة والصلابة فقد حول صفة الجماد إلى أن الرمح يخاف من الحق؛ لأن الذي لا يمسكه ليس على حق، ولذلك سمي بالعسلان ليستر خوفه.

تلك الصورة المركبة تشعر أنها مشهد بصري وحركي حي يحدث أمامك، فيه الشجاعة والإقدام ليس فقط من البشر وإنما أيضاً من كل من هم حول رسول الله يدافعون عنه، حتى الخيول تمتلك قوة عظيمة، والموت يصور ويجسد على أنه إنسان يتابع القوة التي يحارب المسلمون فيها الكفار، حتى السهام إذا أصابت

---

[1] – البرغوثي: البردة.

الرسول تنزل عليه كالبردة بقدرة الله، حتى الرمح الصلب لا يؤذي الرسول؛ لأن الذي يقاتل به ليس على حق، والفكرة هنا وحده رسول الله هو من يمكنه أن يرفع من عزيمة المسلمين في الحرب ويتمنى أن يعود رجال مثل الرجال الذين كانوا مع رسول الله لا يخافون الموت، وإنما الموت هو الذي يخشاهم.

المطلب الثالث: الصورة الكلية

تعد الصورة الكلية الركن الثالث من أركان الصورة، وهي مرتبطة بالصورتين المفردة والمركبة، إذ تبنى الصورة المفردة التي تتألف منها الصورة المركبة، والتي تتآزر كلها لشكل الصورة الكلية. والصورة المفردة مرجع أول، والمركبة تشكل الرابط الأوسط للوصول إلى الفكرة النهائية التي يريدها الأديب، ولا بد من أن يكون هناك رابط بين الصورة المفردة والصورة المركبة والصورة الكلية، إن الصورة الكلية هي فكرة تنمو مع تطور القصيدة. " إن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليس إلا صورة كبيرة ذات أجزاء"[1]؛ أي أن كل عمل فني يصدر يجب أن يحتوي على صورة كلية من عدة صور جزئية.

تقول ريتا عوض عن هذه الصورة إنها "أشبه بلوحة كبيرة تضمُّ داخلها صورًا صغيرة لا تستقلُّ بنفسها، ولكنها تكون جزئيات هذه اللوحة الكبرى"[2] وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن الصورة الكلية هي خليط من الصور الجزئية، وإذا حذف جزء من هذه الصور أصبحت الصورة الكلية مشوهة وفي داخلها خلل. إذ إن الصورة الكلية:" هي مجموعة من الصور الجزئية التي تتآزر فيما بينها، لتكون صورة مترابطةً معبرةً عن فكرة الشاعر وأحاسيسه، التي أطلق لها العنان في القصيدة، فهي مشهدٌ سينمائي متكامل، يقدم للقارئ حياً مفعماً بالحركة والصوت واللون، وتتماسك فيه الصورة" [3].

يعد النقاد الصورة الكلية هي نظاماً متكاملاً يعبر الشاعر في داخله عن كل ما يدور في أحاسيسه، وكل شاعر له أسلوبه في رسم هذه الصورة فهي تحتمل التنوع من حيث دخول الألوان والحركة والصوت والحواس والزمن في القصيدة. " تتحد من خلال العلاقات الوافرة المتشابكة التي تحدثها مجموعة الصور

---

[1] – العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، عام 1984، ص 108.

[2] –عوض، ريتا: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط1، بيروت، دار الآداب، عام 1992، ص40.

[3] – المقيد، صهيب محمد عبد الغني: الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري، (رسالة ماجستير) إشراف: محمد صلاح أبو حميدة، غزة، جامعة الأزهر، عام 2007، ص85.

المفردة في السياق العام بعد أن تتخذ هذه الصور لها أوضاعاً عضوية تتحد بالنسق القائم في القاعدة النفسية التي شكلتها"[1].

مما يؤكد أن الصورة الكلية تلتزم بضرورة وجود علاقة بين الصور المفردة كأن يكون بينها رابط عضوي؛ لأن هذا الرابط يجعل الصورة الكلية متماسكة.

فهي "مجموعة من الصور المفردة والمركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع، الذي يتلاحم في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها."[2] يضيف الناقد إلى الصورة المركبة الصورة الكلية فهو يعد الصورة المركبة تندرج تحت الصورة الكلية حيث يكون الرابط العضوي شرطاً أساسياً في بناء الصورة الكلية وبيان الدلالة الكلية في القصيدة الواحدة لكل شاعر.

فالصورة الكلية نظام مترابط الأعضاء كل صورة فيها تتصل بالصّورة التالية، والصورة الكلية تكون أشبه باللوحة التي ترسم على الحائط كل خط أو لون أو إشارة له دور ضمن هذه اللوحة فإذا حذف شيء من هذه اللوحة أصابها الخلل كذلك الصورة الكلية تتفكك بتفكك هذه الصور المفردة.

يقوم الشاعر ببناء لوحات متكاملة العناصر والأبعاد، وهذه اللوحات متصلة في القصيدة من أولها إلى آخرها، وتوصل هذه اللوحات بين ذات الشاعر والمدح (موضوع قصيدته) لرسول الله، فجاءت بعض الصور متنامية بشكل تدريجي كما مر بيانه في الصورة المركبة؛ حيث تتصل بما مر في الماضي إلى الحاضر، فجاءت القصيدة مبنية على لوحات كلية، ومنها:

ما ليْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدَا	**وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**
إني لأعرِفُهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتهم	**والماءُ يَعرِفُهُ الظَامِي وَمَا وَرَدَا**
وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	**وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحَاً كُلَّمَا ٱبْتَعَدَا**
كَأَنَّهُمْ وَعَدُونِي فِي الهَوَى صِلَةً	**وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا**
وَقَدْ رَضِيتُ بِهِمْ لَوْ يَسْفِكُونَ دَمِي	**لكن أَعُوذُ بِهِمْ أَنْ يَسْفِكُوهُ سُدَى**

[1]–أبو ديب، كمال: نظرية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، عام 1979، ص45.

[2]–دقعة، منال: بلاغة الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن لعمر طرافي، (رسالة ماجستير) إشراف: عبد الحميد جريوي، الجزائر، جامعة حمّة لخضر، عام 2015، ص36.

يَفْنَى الفَتَى في حَبِيبٍ لَو دَنَا وَنَأَى	فَكَيْفَ إنْ كَانَ يَنْأَى قَبْلَ أن يَفِدَا
بل بُعْدُهُ قُرْبُهُ لا فَرْقَ بَيْنَهُمَا	أَزْدَادُ شَوْقاً إليهِ غَابَ أَوْ شَهِدَا
أَمَاتَ نفسي وَأَحْيَاها لِيَقْتُلَها	مِنْ بَعدِ إحيَائِها لَهْوَاً بِها وَدَدَا
وَأَنْفَدَ الصَّبْرَ مِنِّي ثُمَّ جَدَّدَهُ	يَا لَيْتَهُ لَمْ يُجَدِّدْ مِنْهُ مَا نَفِدَا
تعلق المَرْءِ بالآمَالِ تَكْذِبُهُ	بَيْعٌ يَزِيدُ رَوَاجَاً كُلَّمَا كَسَدَا
جَدِيلَةٌ هِيَ مِن يَأْسٍ وَمِنْ أَمَلٍ	خَصْمانِ مَا أعْتَنَقَا إلا لِيَجْتَلِدَا
يَا لائِمِي هَلْ أَطَاعَ الصَّبُّ لائِمَهُ	قَبْلِي فَأَقْبَلَ مِنْكَ اللَّوْمَ واللَّدَدَا
قُلْ للقُدَامَى عُيُونُ الظَّبْيِ تَأْسِرُهُمْ	مَا زالَ يَفْعَلُ فِينا الظَّبْيُ ما عَهِدَا
لَمْ يَصْرَعِ الظَّبْيُ مِنْ حُسْنٍ بِهِ أَسَداً	بَلْ جَاءَهُ حُسْنُهُ مِنْ صَرْعِهِ الأَسَدَا
وَرُبَّمَا أَسَدٍ تَبْدُو وَدَاعَتُهُ	إذا رَأَى في الغَزَالِ العِزَّ والصَّيَدَا[1]

جاءت الفكرة النهائية في الصورة الأولى ليصف الشوق والحنين لأيام الرسول، ولم يأت الشوق في المقطع الأول فقط، وإنما امتد ليتواصل في القصيدة كلها، ليشكل صورة كلية فيها من أولها إلى آخرها، ثم يعود في الختام للحنين للقيا رسول الله يوم القيامة، وهنا يستخدم الصورة الكلامية التي تكلم فيها مع موضوعه وهو رسول الله ويسأله عن سبب هذا الحب المستمر من خلال الوعد الذي قدمه لأمته، ثم يستحضر ضمن الصورة الكلية الحديث مع رسول الله من خلال الحنين، وما حدث بعد وفاته حيث رابطا صورة الماضي مع الحاضر؛ فيستحضر الحكام ويستفسر بسخرية، فاللؤم هو المسيطر على الحكام بطاعتهم للأعداء، فهم يقبلون الدعوة من الأعداء وهم في حالة عشق لأعدائهم، لذا فهم من يتحمل المسؤولية وهم أشد عداوة من الأعداء على الوطن والحركة الإنسانية للبنية التجسيمية، ثم ينتقل بالصورة الكلية كيف أصبح الظبي بعد وفاة رسول الله حيث قام بتشبيه الظبي بالإنسان مع وجود أبعاد كثيرة، فقد كان الشعراء في الماضي يتغزلون بعيون الظباء لجمالها، ولكن الظباء اليوم مفترسة، وإلا فكيف أصبحت الظباء تصطاد الأسود بعدما كانت الأسد تصطاد الظباء؟! ويواصل رسم ملامح صورته الكلية على نهج بناء الصورة المتكاملة التي احتاجت إلى شيء من الإطالة، فيقول:

وَهُمْ أَرَقُّ مِنَ الأَنْسَامِ لَوْ عَبَرُوا مَشْيَاً عَلَى المَاءِ لَمْ تُبْصِر بِهِ جَعَدَا

[1] – البرغوثي: البردة.

وَلَو يَمَسُّونَ مَحْمُوماً أَبَلَّ بِهِمْ والحُزْنُ جَمْرٌ إذا مَرُّوا بِهِ بَرَدَا

قَدْ خُلِّدُوا في جِنَانِي والجِنَانِ مَعَاً أَكْرِمْ بِهِمْ يَعْمُرُونَ الخُلْدَ والخَلَدَا

كَمْ يَشْبَهُونَ فِدائِيينَ أعْرِفُهُم لَمْ يَبْتَغُواْ عَنْ سَبيلِ اللَّهِ مُلْتَحَدَا

وصِبْيةٍ مُذْ أَجَابُوا الحَرْبَ مَا سَأَلَتْ صَارُوا المَشَايخَ والأقطابَ والعُمَدا

بِمِثْلِهِمْ يَضَعُ التِّيجَانَ لابِسُهَا وَيَخْجَلُ اللَيْثُ أن يَسْتَكْثِرَ اللِّبَدَا

وَكُنْتَ تُنْصَرُ في الهَيْجَا بِكَفِّ حَصَىً إذا رَمَيْتَ بِهِ جَمْعَ العِدَى هَمَدَا

لكنَّ رَبِّي أرادَ الحَرْبَ مُجْهِدَةً وَالنَّفْسُ تَطْهُرُ إنْ عَوَّدْتَهَا الجُهُدَا

لو كانَ رَبِّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ لَمَا كَانُوا لِمُتْعَبَةِ الدُّنْيا أُسَىً وَقُدَى

لو كانَ رَبِّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ دَعَا لِنَفْسِهِ خَلْقَهُ وَاْسْتَقْرَبَ الأَمَدَا[1]

تنطلق الصورة الكلية من الفكرة السابقة في سياق الحرب والمعارك التي كان يخوضها رسول الله، وينتقل من زمن رسول الله ويشبه بعض المجاهدين في هذا الزمن بالماضي؛ حيث يصور قدراتهم بقدرات خارقة حتى الماء إذا ساروا فوقه لم تر أي تجعدات عليه كأنهم نسمة من الريح، وحتى يصور أجسامهم إذا مرت من فوق النار أصبحت باردة، حتى إنّ الليث يصاب الخجل لتفوقهم بالشجاعة عليه، ويصور رسول الله كيف إذا رمى حصى عليهم همدا حيث يصبح الحجر كأنه أقوى أنواع الأسلحة، ثم يصور حال الأنبياء أنهم لم يخلق للراحة وإنما يحملون الهم والأسى. وهنا تبدو ملامح الصورة أكثر وضوحا حين يمتدح أطفالا يرفضون الذل والهوان فيناضلون ببسالة تشبه بسالة المجاهدين الأوائل الذين يقدمون في الحروب التي أرادها الله أن تكون فيصلا بين الحق والباطل، مذكرا بأن الله لو أراد أن يكون الحق فقط لقال له كن، ولكنه أراد أن تظل رحى الحرب دائرة بين الحق ومن يمثله من الأنبياء ومن يتبعهم من جهة، وأعدائهم من جهة ثانية، وكأنه يقول أن أتباع الأنبياء هم الذين يحملون راية الدفاع عن حقوقهم في هذا الزمان.

ويعود الشاعر من جديد في هذا المقطع ليصور الاستغاثة برسول الله كي ينقذ ما تبقى من هذه البلاد ويكمل فكرته السابقة ويصور ما حدث في بلاد المسلمين هذه الأيام، وكيف أصبح حكام هذا الزمان:

يَا جَابِرَ الكَسْرِ مِنَّا عِنْدَ عَثْرَتِنَا وَإِنْ رَأَيْتَ القَنَا مِنْ حَوْلِنَا قِصَدَا

يَا مِثْلَنَا كُنْتَ مَطْرُوداً وَمُغْتَرِباً يَا مِثْلَنَا كُنْتَ مَظْلُوماً وَمُضْطَهَدَا

يَا مُرْجِعَ الصُّبْحِ كالمُهْرِ الحَرُونِ إلى مَكَانِهِ مِنْ زَمَانٍ لَيْلُهُ رَكَدَا

[1]- البرغوثي: البردة.

وَيَا يَدَاً حَوْلَنَا دَارَتْ تُعَوِّذُنَا مِنْ بَطْنِ يَثْرِبَ حَتَّى الأَبْعَدِينَ مَدَى

أَدْرِكْ بَنِيكَ فَإِنَّا لا مُجِيرَ لَنَا إلا بِجَاهِكَ نَدْعُو القَادِرَ الصَّمَدَا

الليلُ مُعْتَلِجُ الأَمْوَاجِ مَنْ زَمَنٍ لكنَّ مِجْمَرَ هَذَا الدِّينِ مَا خَمَدَا

وَلَمْ تَزَلْ أُمَّةٌ تَحْتَ السَّمَاءِ إِذَا دَعَتْ حَسِبْتَ الأَيَادِيْ تَحْتَهَا عَمَدَا

تَعْشَوْشِبُ الأَرْضُ مِنْ عَيْنَيْكَ مُلْتَفِتَاً وَتَسْتَدِرُّ يَدَاكَ المَنْهَلَ الثَّمِدَا

وَتَجْعَلُ الطَّيْرَ جُنْدَاً ظَافِرِينَ عَلَى جَيْشٍ شَكَتْ أَرْضُهُ الأَثْقَالَ والعَتَدَا

أَنْشَأْتَ أُمَّتَنَا مِنْ مُفْرَدٍ وَحِدٍ حَتَّى تَحَضَّرَ مِنْهَا عَالَمٌ وَبَدَا

وإِنَّ مَوْؤُدَةً أَنْقَذْتَهَا وَلَدَتْ وُلْدَانَ يَعْيَى بَها المُحْصِي وَإِنْ جَهِدَا

صارُوا كَثِيراً كَمَا تَهْوَى فَبَاهِ بِهِمْ وَاْسْتَصْلِحِ الجَمْعَ وَاْطْرَحْ مِنْهُ مَا فَسَدَا

أَقُولُ بَاهِ لأَنَّ الدَّهْرَ عَذَّبَهُمْ حَتَّى تَمَنَّى الفَتَى لَوْ أَنَّهُ وُئِدَا

وَلَمْ يَزَلْ مُمْسِكَاً بِالدِّينِ جَمْرَتَهُ حَتَّى يَمُوتَ عَلَى مَا اْخْتَارَ وَاْعْتَقَدَا[1]

بدأ الشاعر الصورة الكلية باستخدام النداء ويخاطب الرسول في (يا جابرالكسر يا مثلنا يا مرجع الصبّح يا يداً) وهنا النداء للبعيد ولكن جاء هنا للقريب فعكس النداء؛ لأنه قريب من قلوب المسلمين، ويتوسل بهذه الصورة بنداء الجماعة لما يحل بالمسلمين كل يوم، فصور حال المسلمين المتردي، ويقول يا من تجبر كسورنا وإن تكسرت الرماح فينا من الطعن، ويقول لقد مررنا بنفس شعور الظلم والاضطهاد، وهنا يتوسل من خلال هذا الليل الساكن ويطلب من هذه الأمة التوسل لرسول الله لينقذ هذه الأمة.

صور الليل بالبحار الذي يركب الأمواج فهذا الليل يلطم من كل الأعداء، وصور الشاعر المسلمين بالأعمدة يحمل دلالة كثرة الاستغفار والدعاء وطلب الرحمة من رب العالمين فهو الأعلم بالحال وبظروف الناس، فتشبيه اليد بالأعمدة له دلالة على ارتفاع اليد إلى أعلى قدر ممكن حتى تشبه لهذا الحد الأعمدة ليدل على استقامة المسلمين بصف واحد في الدعاء والاستغاثة ويدل على عدم يأس المسلمين من الدعاء. ثم صور يد الرسول الشريفة أنها إذا لمست نبع الماء القليل فإنه يتحول إلى ماء غزير.

[1] – البرغوثي: البردة.

ثم يصور الطير بأنه بفضل رسول الله يتحول إلى جنود بشرية تهزم الأثقال والعتاد، ويصور حال المسلمين كيف أصبح بأعداد كثيرة ويطلب أن يفتخر بهم ويطرح الفاسد من هذه الأمة، ثم يصور الدين كأنه جمر من النار ومع ذلك المسلم يتمسك به حتى الموت، فالشاعر يريد من رسول الله أن يغيث هذه الأمة ويشفع لها ويغير حال هذه الأمة فهي تشتاق لرؤيته وأن يمدهم بالعون والثبات على هذا الدين.

ولا بد من أن نبين أن الصورة الكلية في هذه القصيدة هي القصيدة كلها، وأن مجموع الصور التي تألفت منها هي الصور المركبة التي تألفت من مجموعة كبيرة جدا من الصور البسيطة أو المفردة، وقد استطاع الشاعر أن يوازن في بنائه للصور في القصيدة بين هذه الأقسام الثلاثة، وما هذا التقسيم إلا لتسهيل دراستها، فلا يستطيع القارئ أن يفصل بين أجزاء هذه الصورة، وقد قامت على ثنائية ترسم ملامح الماضي من ناحية والحاضر من ناحية ثانية؛ بغرض المقارنة بين حالين عاشتهما الأمة، ومع أن هذه المقارنة باتت على ألسنة الشعراء في كثير من المواضع، إلا أن الشاعر تميم البرغوثي استطاع أن يضع بصمته الخاصة برسم مشاعره صوراً فنية مؤثرة.

الفصل الرابع

البنية الإيقاعية في بردة تميم البرغوثي

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

المطلب الأول: الوزن

المطلب الثاني: القافية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

التكرار

الفصل الرابع البنية الإيقاعية في بردة تميم البرغوثي

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

يعد الوزن والقافية الشعرية ضمن الموسيقى الخارجية للقصيدة الشعرية فما هي أهمية هذه الموسيقى ودورها في بناء إيقاع الوزن والقافية؟

للموسيقى في الشعر أهميّة ودور في توازن البناء الإيقاعي، فهي من أهمّ الأمور التي تميّز الشعر بأكمله عن النثر، حتى إنّ الكلام إذا ما خلا منها لا يسمّى شعراً وإنما مجرد كلمات، وهي في الشعر تتمثّل في الوزن والقافية، إضافة إلى الإيقاع الداخلي بكل طرقه مثل التكرار، والتوافق الموسيقيّ بين الكلمات وتجانس هذه الكلمات.

إن القصيدة الشعرية تحتوي قافية وبحراً شعرياً وتقوم القصيدة عليهما من ضمن مكوناتها الرئيسة، وتطور الحديث عن الإيقاع فيما بعد، وصار يشمل جميع الجوانب الإيقاعية، بل إن الإيقاع صار في البنيوية يقوم على ثنائيات تسهم في البناء العام للقصيدة.

الموسيقى الشعرية جزء أساسي في أي قصيدة سواء عمودية أو شعر التفعيلة فلا تستقيم القصيدة بدونها وإلا أصبح الشعر كالنثر " الموسيقى عنصر مهمّ في الشعر، فهي إحدى المقوّمات الفنّيّة الضروريّة له" [1].

أصبح النقاد يهتمون بهذه الموسيقى سواء كانت الخارجية أو الداخلية لما لها من دور في تماسك النص الشعري.

" فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب."[2] الموسيقى هي غذاء النص الشعري الذي يتنقل فيه الشاعر من حالة إلى حالة، مثل انتقاله من الفرح للحزن أو العكس انتقاله من الحزن إلى الفرح.

---

[1]– مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التناصّ)، ط3، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1992م، ص130.

[2]– أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط4، لبنان، دار القلم للطباعة والنشر، عام 1972م، ص 22.

" إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعاً لعوامل معقدة"[1].

للموسيقى دور خفي في الربط بين الأجزاء في القصيدة الواحدة، وهي تمتد من أول مطلع القصيدة إلى خاتمتها، وهذه الموسيقى ترتفع وتنخفض درجاتها وفق الموقف أو الحالة الشعورية للشاعر داخل القصيدة.

" لكنَّني أودّ أن أذكَّركم أولاً بأنَّ موسيقا الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، وإلاَّ وجدنا شعراً له جمال موسيقي كبير دون أن يكون يعني شيئاً، ولم يحدث لي قطَّ أن اطلعت على شعر من هذا النوع"[2].

يربط إليوت المعاني في القصيدة مع الموسيقى أي كأن الموسيقى تيار كهربائي يتحرك مع الطاقة ترتفع بارتفاع الطاقة وتنخفض بانخفاضها، فلا فائدة من موسيقى رائعة دون معنى يناسبها.

"وللشعر نواح عدة للجمال. أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جِرْس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نسمّيه بموسيقى الشعر"[3].

المطلب الأول: الوزن الشعري

يدخل الناقد في هذه الأبيات الألفاظ الشعرية ويقول بضرورة انسجام الألفاظ مع هذه الموسيقى وإلا أصبحت الموسيقى في حالة ضعف ونزول في المستوى الإيقاعي، وبما أن القسم الأول عن علاقة الوزن بالموسيقى.

" تبدأ دراسة الموسيقى الشعرية في القصيدة من الوزن؛ لأنه الأساس في بنية النص وفي تكوين الموسيقا، فلا يوجد ما يسمى بالقصيدة من دون الوزن، ومن جهة أخرى لا يعتبر الوزن في حد ذاته ذا قيمة، ما لم يكن مرتبطا بوشائج داخلية بكل عناصر العمل الفني الأخرى من لغة وعبارة وصور وموضوع...إلخ. فالعلاقة بين الوزن –كعنصر أساسي في تكوين موسيقا القصيدة– وبين العناصر الأخرى لا بد من وجودها"[4].

---

[1]–أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، عام 1974، ص 230–231.

[2]– إليوت، ت.س: موسيقا الشعر، تر: محمد النويهي، ط2، مكتبة الخانجي ودار الفكر، عام 1971م، ص19.

3– أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط4، لبنان، دار القلم للطباعة والنشر، عام 1972م، ص13.

4 –عبد الحافظ، صلاح: الموسيقا الشعرية، ط2، القاهرة، دار المعارف، عام 1995م، ص9.

فالموسيقى الشعرية تبدأ من حيث انطلاق الوزن، فهما يكمل بعضهما بعضا، ويعد الوزن ضمن الوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة، فالوزن يكمل الموسيقى ويكمل العناصر الفنية الأخرى. والوزن هو الذي يضبط إيقاع القصيدة، فما هو الإيقاع؟

إذا أردنا أن نعرف الإيقاع لا بد من تعريف الشعر وربط الإيقاع مع الشعر، "يعرف الشعر غالباً بأنه فن إيقاعي، ولهذا فإنه لا يقبل الترجمة. والإيقاع في الشعر الحديث يعد عنصراً أساسيا من عناصر التشكيل الشعري؛ ذلك أن الإيقاع في المفهوم الحديث يعني شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزءاً لحمياً من تشكيلات إيقاعية أوسع والإيقاع في الحداثة، لا يكون كالبدلة الجاهزة، أو القميص الجاهز إنه يتشكل مع نمو القصيدة، وأثناء بنائها الفني، على عكس الشاعر القديم الذي كان يفكر في الوزن والقافية قبل كتابة القصيدة"[1].

فالإيقاع هو لوحة موسيقية تتشكل في كل حرف وكلمة وجملة في القصيدة، وأيضا تعطي لوحة موسيقية في القصيدة كاملة حتى تشعر أن القصيدة كلمة أو حرف واحد بشكل كامل، وتعطي القصيدة رونقاً ممتعاً ورهيباً، وتطرب أذن القارئ والكاتب أو الشاعر سواء شعر التفعيلة أو الشعر العمودي، وفي داخلها رموز خفية يحاول إظهارها في هذه الموسيقى الجميلة التي من خلالها يحاول الشاعر أن يجعل القارئ بشكل مباشر أو غير مباشر يفسر السبب الذي جعله يلون في هذه الموسيقى.

أما الفرق بين الوزن والإيقاع " يحسن بنا – بداية– أن نفرق بين الوزن والإيقاع على اعتبار أنهما اصطلاحان أساسيان في هذا الفصل. فالوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب أو هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، والإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو منتظم. ونلاحظ على التعريف الأول أن الوزن والإيقاع قد تداخلا معا، ومن النقاد من لا يفرق بين الوزن والإيقاع. ولكننا نذهب إلى التعريف الثاني الذي يفرق بينهما" [2].

يضع الناقد الوزن والإيقاع مرة في خانة واحدة أي كلاهما يرتبطان مع بعضهما البعض وكلاهما يسير في نفس المستوى سواء الانخفاض أو الارتفاع، ثم يسير الناقد لرأي ثانٍ وهو أن الإيقاع يختلف عن الوزن وكل منهما في خانة وحده.

1– النابلسي، شاكر: مجنون التراب؛ دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص 645.

2–عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجاً، ط1، دار جرير للتوزيع والنشر، عمان، 2012م، ص 318.

أما آراء النقاد بالوزن وعلاقته في بناء القصيدة "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[1].

ينظر الناقد إلى أن الشعر لا بد من وجود الوزن الذي يضبط القصيدة ويسهل عملية بناء ألفاظ القصيدة الواحدة، فإذا أجاد الوزن أصبحت القصيدة في أمان.

"ولا بد له من معرفة العروض، وعلم القوافي. إذ بالعروض يقيم صيغ الأوزان الموجودة عند العرب، ومن كان جاهلا به، والوزن في طبعه، ربما وقع في غير أوزان العرب، وخرج للأوزان الطبيعية من الدوائر وغيرها مثل أوزان الموشح وغيره"[2].

يوضح الناقد إن أي كاتب للنصوص الأدبية يجب أن يكون على علم بنظام علم العروض من أوزان وقوافٍ حتى لا يتعرض بناء القصيدة للخلخلة أو الاهتزاز ثم تعرضه للهدم.

يرى الدكتور عزّ الدين إسماعيل أهمية الوزن والقافية بقوله: "الوزن والقافية – بعيداً عن أيّ مذهب جماليّ خاصّ– هما عصب الشكل الشعريّ، هما الصفة الخاصّة التي قلنا إنّه لا بدّ من توافرها حتى يكون الكلام المشكَّل أمامنا شعراً، وليس مجرّد كلام... فالشعر كائناً ما كان مذهبنا الجمالي لا بدّ أن يتوفّر على الوزن والقافية"[3].

يرى الناقد مهما كان الشعر من روعته وأناقة الألفاظ التي بنى الشاعر قصيدته عليها، فإذا الشاعر لم يهتم بوضع القصيدة على الوزن والقافية يصبح الشعر مجرد كلام ينقصه الإيقاع الموسيقي وأصبح الشعر عند ذلك أقرب إلى النثر منه إلى الشعر.

---

1 – ابن طباطبا العلوي، محمد: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، بيروت، دار الكتب العلمية، عام 1982، ص11.

2 – ابن الأحمر، أبو الوليد إسماعيل: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، تح: محمد رضوان الداية، ط1، بيروت، مؤسسة الرسالة، عام 1976م، ص52.

3– إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي، عام1966، ص65.

" فالوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأَوْلاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، والوزن هو الفارق الأكبر بين الشعر والنثر، وبدونه تَنْحطّ لغة الشعر ويهبط مستواها بشكل تدريجي إلى ما ليس لغة شعر"[1].

يسير الناقد على ما سار إليه من سبقه من النقاد إلى أن الشاعر يجب أن يحتوي على ميزان، وميزان الشعر هو الأوزان العروضية التي وضعها الخليل، وكلما كان الشاعر ملتزما بهذه الأوزان يرتفع معه إيقاع الشعر، والعكس صحيح يبدأ الشعر بالهبوط كلما ابتعدنا عن هذه الأوزان. "الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقَّق عملاً فنيَّاً رائعاً، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقَّق قيمة غنية في ذاته"[2] وهذا يشير إلى ضرورة ربط الوزن الشعري مع مادة القصيدة من معانٍ وألفاظ، فالأوزان وحدها ليست شعراً؛ لأنها مجرد وزن وإذا لم تستعمل ضمن القصيدة لا قيمة لها مثل النقود إذا لم تستعمل تصبح بلا فائدة.

الوزن الشعري: إن التزام الأديب بالوزن الشعري يعد ضرورة حتى يحدث الانسجام بين الكلمات، ويحدث تناسق بينها، وتشعر بالارتياح أن هذه الأبيات لا تخرج عن المألوف، إن الوزن الشعري أو (التفعيلة) لها ضرورة في حدوث التناغم الموسيقي والتأهب لموضوع القصيدة، سواء كان الموضوع مدحا أو حزنا أو أي جانب من أغراض القصيدة.

كلنا نعرف أن شعراء العصر الحديث وخصوصاً المغني الشعبي يستعملون البحر البسيط نظراً لسهولته، وتناسب إيقاعه، بالإضافة إلى أن البحر البسيط يعمل على تنوع الموسيقى من حيث الارتفاع والانخفاض في درجات البيت الشعري. "سمي البسيط بهذا الاسم لتوفر الأسباب في التفعيلة السباعية منه، قيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضروبه. والبسيط كالطويل، وزن مركب من تفعيلتين مختلفتين، سباعية وخماسية، ولكنهما يختلفان من حيث الترتيب؛ فالطويل يبدأ بتفعيلة خماسية تتلوها تفعيلة سباعية، والبسيط يبدأ بتفعيلة سباعية تتلوها تفعيلة خماسية. ولعل ترتيب التفعيلتين في الطويل يحقق إيقاعا أكثر من الترتيب في البسيط؛ لأن الإيقاع الذي تتصاعد وحداته الإيقاعية من مساحة صوتية سباعية تتلذذ به الأذن الموسيقية، وتستجيب له النفس الإنسانية أكثر من الإيقاع الذي تهبط وحداته الإيقاعية من مساحة صوتية سباعية إلى صوتية خماسية" [3].

---

[1]– القضاة، فرحان علي: القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، جامعة العلوم والتكنولوجيا، كلية العلوم والآداب، عام 2017، ص 122.

[2]– العشماوي، محمد زكي، الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، عالم الفكر، م9، ع2، 1978م، ص 17–18.

[3]–عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجاً، ص 325.

إن الإيقاع الذي يصل إلى النفس الإنسانية بسرعة يحقق استجابة أكبر من الإيقاع الذي يتأخر في الوصول إلى المتلقي. ومثال على ذلك يقول تميم:

ما ليْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدَا	**وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	***متفعلن فعلن مستفعلن فعلن***
إني لأعرِفُهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتهم	**والماءُ يَعرِفُهُ الظَامِي وَمَا وَرَدَا[1]**
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	**مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن**

بنى تميم القصيدة على وزن البحر البسيط التام، أي الاعتماد على تفعيلة مستفعلن الأولى، والتفعيلة الثانية فعلن في البحر البسيط كل ذلك لتسهيل وصول المعاني للمتلقي، واستخدم الشاعر في القصيدة التركيب المتجاوب خصوصا في التفعيلة الأولى والثالثة في أبيات القصيدة وكان يغير في التفعيلة الثانية والرابعة في القصيدة، وإعطاء القصيدة تنوعاً موسيقياً حقيقياً، ومع قلته إلا أنه يتجاوب مع ما يعيشه وأبناء جلدته، إن الشاعر لم ينوع كثيراً في التفعيلة الأساسية نظراً للحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر وانقطاع النفس بسبب المرض والشوق لرسول الله، إن استخدام الشاعر للبحر البسيط لأنه يحتوي على حركات صوتية كثيرة ومتجاوبة مع سياق الموضوع الذي يتحدث فيه، حتى تثبت هذه الفكرة في ذهن المتلقي؛ نظراً لطول القصيدة حتى يأخذ العقل منها أكبر جرعة. إن تميم رأى بهذا البحر الطريقة الأنسب للوصول والتعمق في المعاني على الرغم من سهولة الكلمات. وقد عمد إلى تنوع التفعيلة خلال القصيدة بين تفعيلتين أساسيتين وهما: (مستفعلن فاعلن) وتفعيلتين ثانويتين وهما: (متفعلن فعلن)؛ لكي يزيد من تنوع الموسيقى ويعطي الأبيات أكثر تنوعاً، أيضا للوصول إلى حركية أكبر داخل الأبيات وأكثر تناغماً.

المطلب الثاني: القافية

القافية هي الميزان الموسيقي في كل قصيدة وهي من المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها القصيدة العمودية بالإضافة إلى أنها المكمل الأساسي للوزن، وأنها تعطي القصيدة دلالة أكثر وإيحاء أكثر وموسيقى أعمق، وتساعد في رفد الحالة النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر، على الرغم من أن الشعر الحديث ينوع في القوافي، ولكنه يعود من جديد إلى الارتكاز على القافية؛ وجعلها خفيفة على أذن السامع.

---

[1]– تميم البرغوثي: البردة.

وقد اختلف العروضيون في تحديد القافية، فقال الخليل: " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه متحرك مع المتحرك الذي قبل الساكن. والخليل يصل بالقافية إلى ساكن في آخر كلمة في بيت الشعر" [1]. في حين يراها تلميذه الأخفش " آخر كلمة في البيت أجمع" [2]. فاعتمد الكلمة كلها.

أما المحدثون فقد نظروا إلى القافية على أنها "عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية."[3] يتمسك بعض النّقاد الحداثيّين بضرورة الاهتمام بالقافية لدورها في إعطاء بنية موسيقية تسهم في تغير إيقاع الأبيات من حيث الارتفاع والانخفاض.

القافية عند أغلب النقاد هي الحرف الأخير من البيت وهي ميزان البيت. " إن ورود هذه القافية في السطر الشعري أو المقطع أو القصيدة كلّها ليس ضابطاً موسيقياً فحسب، بل هي جزء من الدلالة بتحقيقها اتساق النص إيقاعياً ما يعكس على الاتساق الدلالي، فوجود القافية يهيئ المتلقي لنسق واضح من المعاني يجعله أكثر انفعالاً معه"[4].

إن الناقد يضع القافية في مكانة مميزة فهي ليست مجرد حروف يختم بها الشاعر كل بيت، إنما هي سند ورفيق لكل بيت؛ فبها يتم معنى البيت، وبها يساند الوزن حتى ينتقل من إيقاع إلى إيقاع، وبها تختم القصيدة.

إن الناقد عندما يضع القافية لا يضعها اعتباطياً، وأيضا هي مكملة للبيت وتكون ملتحمة مع البيت بشكل جوهري، إن تميم استخدم حرف الدال وإن هذا الحرف يخرج بين طرفي اللسان وصولاً إلى الثنايا العليا.

1- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط4، تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1972م،ج1، ص 151.

2- تيبرماسين، عبد الرّحمن: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر،ج1، منشورات جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2002م، ص130.

3- الشمري، أحمد سالم عبيد: لغة الشعر عند ابن الفارض، جامعة بابل، مجلة كلية التربية، ع25، عام 2016، ص 210.

4- عمرو، محمد يونس حسين، بنية النص في شعر عز الدين المناصرة في ديوان لا أثق بطائر الوقواق أنموذجاً، (رسالة ماجستير) إشراف: حسام التميمي، جامعة الخليل، كلية الدراسات العليا، عام 2017، ص205.

إن النقاد عدّ للقافية أنواع، منها إيقاع القافية المتجانس وهو" تردد صوت الروي في كلمة القافية. ويأتي الصوت المتردد مجاورا للروي، ومفصولا عنه بأحد أصوات الردف." [1]،" تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحروف المحتمل وقوعها بعدها"[2]. أي تشابه أخر حرفين قبل حرف الأخير.

ومثال على ذلك من القصيدة قول الشاعر:

أَمَاتَ نفسي وَأَحْيَاها لِيَقْتُلَها	**مِنْ بَعدِ إحيَائِها لَهْوَاً بِها وَدَدَا**
يَا لائِمي هَلْ أَطَاعَ الصَّبُّ لائِمَهُ	**قَبْلِي فَأَقْبَلَ مِنْكَ اللَّوْمَ واللَّدَدَا**
وَلْتَعْلَمِي أَنَّهُ لا بَأْسَ لَوْ عَثَرَتْ	**خُطَى الأكارِمِ حَتَّى يَعرِفُوا السَّدَدَا**
حَتَّى تَرَى المَوْتَ فِي أَيْدِيهِمُو فَزِعَاً	**تَوَقَّفَتْ رُوحُهُ في الحَلْقِ فَازْدَرَدَا**
يَا جَارَيِ الغَارِ أَعْلَى اللهُ قَدْرَكُما	**عَيِيتُ بَعْدَكُما أَن أُحْصِيَ الرِّدَدَا**
أَنْيَابُهُمْ فِي ذَوِي الأَرْحَامِ نَاشِبَةٌ	**وَلِلأَعَادِي ٱبْتِسَامٌ يُظْهِرُ الدَّرَدَا**
وللوَلِيَّيْنِ مِنْ قَبْلِي فَشِعْرُهُمَا	**أَبَانَ للشُّعَرَاءِ اللاحِبَ الجَدَدَا**
وَهَذِهِ بُرْدَةٌ أُخْرَى قَدِ ٱخْتُتِمَتْ	**أَبْيَاتُها مِائتَانِ ٱسْتُكْمِلَتْ عَدَدَا** [3]

استخدم الشاعر في القصيدة بنية الإيقاع المتجانس القصير وهو تردد حرف الدال دون وجود حاجز بينهما، وجاء حرف الإطلاق الألف ملاصق لهم ا(وددا، اللددا، السددا، المددا، بددا، وقددا، عددا، والعددا، جددا، صددا، المددا، السددا، الردا، الجددا، عددا).

استخدم الشاعر حرف الروي المتردد متبوعا بحرف الإطلاق الألف ؛ لأن حرف الردف هنا يعطي القصيدة إيقاعا ثابت ومائز مما اعطى هذا الإيقاع في القصيدة الخفوت والانخفاض في درجة الموسيقى وأعطى الكلمات الصعوبة بالنطق.

وجاء بصيغة الإيقاع المتجانس الطويل بشكل قليل جداً أي مرتين(فازدردا، الدردا)لقد تردد بنية حرف القافية ولكن سبقه وحدة موسيقية وهي حرف الراء وقد باعد الشاعر بين الحرفين بحرف الراء حتى يعطي

---

[1]– عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجاً، ص 341.

[2]– كوين، جون: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، كتابات نقدية شهرية، ع3، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عام 1990، ص85.

[3]–تميم البرغوثي: البردة.

الكلمتين أكثر مساحة للموسيقى وأكثر إيقاع داخل البيت، بالإضافة إلى وجود حرف الردف بعد حرف الروي يعطي القصيدة أكثر متعة لكثرة الوحدات الموسيقية داخل الكلمة، على الرغم من قلة الإيقاع المتجانس الطويل إلا أنه أعطى في الكلمتين دلالة الخوف والخنوع في المرة الأولى للموت والثانية للأعداء والكفار.

أما إيقاع القافية المتقطع فهو "تردد صوت ما قبل الروي ويأتي مجاوراً، أو مفصولاً عنه بصوت من أصوات الردف." [1] مثال على ذلك:

وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم	وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحاً كُلَّمَا ٱبْتَعَدَا
كَأَنَّهُمْ وَعَدُونِي فِي الهَوَى صِلَةً	وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا
أَكْرِمْ بِأَقْمَارِ تِمٍّ فِي الحَدِيدِ عَلَى	خَيْلٍ حَوَتْ فِي الأَدِيمِ البَرْقَ وَالرَّعَدَا
رَأَى المَذَابِحَ مِنْ أَرْضِ العِرَاقِ إلى	الشَّامِ الشَّرِيفِ تُصِيبُ الجُنْدَ والقَعَدَا
حُمَّى الزَّمانِ إذا ماتوا أَوِ ٱرْتَحَلُوا	تَنَفَّسَ الصُّبْحُ فِي عَلْيَائِهِ الصُّعَدَا
عَلَى مُحَمَّدٍ الهَادِي مُحَمَّدِنَا	نَبِيِّنَا شَيْخِنَا مَهْمَا الزَّمَانُ عَدَا [2]

إن الشاعر استعمل في القصيدة بنية إيقاع القافية المتقطع وقد تردد صوت حرف العين وحرف الروي وهو الدال: (ابتعدا، وعدا، يعدا، مرتعدا، عدى، صعدا،جعدا، القعدا، الصعدا، عدا.) الأمر الذي أسهم في التنوع الإيقاعي وتشكيل مساحة إيقاعية واسعة تبدأ بثلاث وحدات موسيقية وتنتهي بخمس وحدات موسيقية، وتزداد درجة الانفعال في هذه الكلمات كلما ازدادت الوحدات الموسيقية، إن حرف العين من الحروف الانفجارية التي أسهمت في تشكيل الإيقاع والانفعال داخل الكلمة وتشكيل الدلالة للكلمة.

وهناك إيقاع القافية الإبدالي، وهو "إبدال موضعي بين حرفين من حروف كلمة القافية، مع مراعاة جنس وموقع الحرفين المتبادلين. أو إبدال نوعي للحركات في قواف متماثلة لفظاً؛ فقد تتبادل الضمة والفتحة، أو الضمة والكسرة أو الفتحة والكسرة مواضعها."[3] مثال على ذلك:

بِمَا رَأَى يَاسِرَاً وَالسَّوْطُ يَأْخُذُهُ	يَقُولُ أَنْتَ إِمَامِي كُلَّمَا جُلِدَا
لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْرَاً وَلا جَلَدَاً	تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا

---

[1]– عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي؛ شعر الأخطل نموذجاً، ص 345.

[2]–تميم البرغوثي: البردة.

[3]– عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجاً، ص 355.

وَلَو بُعِثْتَ غَدَاً أَصْبَحْتَ تَحْفَظُنَا	بِالاسْمِ وَالوَجْهِ أَوْ أَحْصَيْتَنَا عَدَدَا
وَكُلَّ حَرْبٍ أَتَاها للوَرَى أَنَسَاً	وَاْسْتَعْرَضَ الجُنْدَ قَبْلَ الصَّفِّ وَالعُدَدَا
قَدْ خُلِّدُوا في جِنَانِي والجِنَانِ مَعَاً	أَكْرِمْ بِهِمْ يَعْمُرُونَ الخُلْدَ والخَلَدَا[1]

لقد وقع التبادل النوعي للضمة والفتحة في بنية كلمتي القافية: (جُلدا، والجلدا)، فنجم تباين دلالي، فالأولى تدل على شدة العذاب والثانية تحمل أقصى درجة من الصبر، وقد جاءت القافيتان متوافقتان في المستوى النفسي للسياقين، في السياق الأول يحمل الشجاعة وعدم الرهبة، والسياق الثاني يحمل عدم القدرة على التحمل والمسلمون بحاجة لرسول الله؛ لهذا اتفق السياق الدلالي مع إيقاع القافية.

كما وقع التبادل النوعي للضمة والفتحة في بنية كلمتي القافية: (عَددا، والعُددا) فنجم تباين دلالي فالأولى تدل على قدرة الرسول على معرفة المؤمن من الشكل وميزنا عن بعض والثانية تدل على أدوات القتال والحرب؛ فالأولى تحمل الغضب من الواقع بين المسلمين، والثانية لو كان رسول الله موجوداً لتغير الوضع والحال، وقد اتفق السياق مع الحالة الشعورية للشاعر وحقق الانسجام بين ثنائية المعنى والقافية، باعتبارهما دالاً ومدلولاً.

كما تحقق ذلك من خلال التبادل النوعي للضمة والفتحة في بنية كلمتي: (الخُلد والخَلَدا) داخل البيت فنجم تباين دلالي؛ فالأولى تدل على الخلود والبقاء في الدار الآخرة وعدم الخروج منها، والثانية تعني الجنة والفوز بها أعطت السياق أكبر دلالة وحالة شعورية تغمرها الفرحة بالجائزة الكبرى وهي الجنة وأعطت مساحة إيقاعية متناغمة.

وهكذا نجد الشاعر قد وزع إيقاع القافية في هذه القصيدة وفق الأنواع الثلاثة (السابقة)، ولكن استخدم في باقي القصيدة حرف الروي (الدال) المتبوع بألف الإطلاق وهو أخف الأنواع من حيث إعطاء الكلمة مساحة موسيقية، وأقل تنغيم موسيقي. لقد تنوع إيقاع القافية في القصيدة بكاملها بشكل متناسب بين ارتفاع الموسيقى وانخفاضها بدرجات مختلفة مما جعلها تتسم بالتلوين الموسيقي وإعطاء البيت دلالة أكبر تتمازج مع غرض القصيدة وبنيتها المضمونية، الأمر الذي حقق توازنا بين الدال والمدلول بوصفهما ثنائية متلازمة.

---

[1] – البرغوثي: البردة.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية لها دور في إكمال البناء الجمالي واللغوي والفني للقصيدة، ومن دون هذه الموسيقى لا تستطيع تحديد الحالة النفسية، والعاطفية التي يمر فيها أي شاعر. إن الموسيقى الداخلية جزء مكمل للموسيقى الخارجية؛ أنك لا تستطيع أن تستغني عن إحداها فهما مكملان لبعضهما؛ لأن القافية هي صوت، والوزن والتفعيلة هما صوت، وعند التحدث عن الموسيقى الداخلية يجب أن نهتم بالحروف ثم نصعد إلى الكلمات؛ لأن الحروف لها تأثير على الكلمة، ولها تأثير على تنوع الإيقاع الموسيقى للكلمة وبيت الشعر.

ويمكننا أن نحدد مفهوم الموسيقى الداخليّة بأنّها الموسيقى التي "تمثل حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وإنما تعتمد التناسق الصوتي لمجموعة الحروف التي تكون النص انسجاماً تكوينياً بحيث تبدو حروف النص متألقة ذوقياً من خلال الاعتماد على الظواهر الإيقاعية من تكرار وجناس وطباق ومقابلة وتضمين وغيرها"[1].

فالموسيقى الداخلية هي مركز التفاعلات الإيقاعية في القصيدة فهو الذي يربط الحروف مع بعضها، ويعمل على انسجام الكلمات وتعالقها مع بعضها البعض مكونة لوحة موسيقية ترفع من قيمة النص الشعري. " هذا الانسجام الصوتيّ الداخليّ الذي ينبع من التوافق الموسيقيّ بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر"[2].

الموسيقى تعطي دلالة موسيقية وتعطي القصيدة مساحة كبيرة، وتوضح هذه الموسيقى الدلالات الموجودة في قلب الأبيات.

التكرار:

إن من أهم عناصر الموسيقى الداخلية التكرار؛ وهو إما تكرار حرف أو تكرار كلمة أو تكرار جملة، يريد الكاتب أن يعبر من خلالها عن شيء ما أو هدف ما؛ ويهدف من التكرار الموسيقي تحريك الفكر والعقل

---

[1]– فضل محمود، هشام: الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية، وزارة التربية والتعليم والبحث العلمي، القاهرة، 2013م، ص284.

[2]– محمد، إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربيّ، ط2، بيروت، دار العودة، عام 1981م، ص71.

الإنساني والتأكيد دلالياً. وهو يعبر عما يجول في خاطر الشاعر ويعبر عن الحالة النفسية التي يمر بها؛ فالشاعر يكرر الشيء الذي يحبه أو الذي يكرهه.

أهم الآراء النقدية التي تحدثت عن أسلوب التكرار " التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً كان أو إيجاباً، خيراً أو شراً، جميلاً أو قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته" [1].

"واعلم أن المفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيداً له ونشيداً من أمره وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كرّرت فيه كلامك إما في مدحه أو في ذمه أو غير ذلك"[2].

لذا فإن التكرار يهدف إلى شيء، والتكرار له دلالة الحرص فالشاعر لا يكرر شيئا إلا لأمر مهم أو عظيم الخطب.

"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين "[3]

إن التكرار يأتي بصورتين الأولى تتمثل في التوافق بالتكرار وتوافق المعنى ويكون التكرار له فائدة في تثبيت المعنى وتأثيره في النفس، والصورة الثانية في توافق التكرار مع الاختلاف في المعنى، ومع ذلك يكون لكل لفظ مكرر هدف وفائدة وتنوع في الموسيقى.

"الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صورة فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسيا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات

---

[1]– جيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، مؤسسة نوفل، عام 1980، ص67.

[2]–ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ط1، حق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، عام 1962، ص 34.

[3]– عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2001م، ص 15

البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي" [1].

يوضح الناقد أن التكرار هو وسيلة ربط بين الموسيقى الخارجية والداخلية حيث يعد القافية جزءا منها إيقاعا خارجيا والجزء المكرر داخلي، والتكرار جزء أساسي من المحسنات البديعية فقد يكرر الشاعر الطباق أو الجناس إلخ ويجمع بين هذه المحسنات البديعية، ويلون في الألحان الإيقاعية.

"إن تكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"[2].

إن التكرار أصبح جزءا أساسيا في اللغة الخطابية لأنه أصبح يستخدم وسيلة للإقناع والإيضاح.

" اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، والتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو –بهذا المعنى– ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب"[3].

فالتكرار يجب أن لا يكون اعتباطيا دون هدف أو ربط مع سياق القصيدة وإلا أصبح بلا فائدة أو مجرد كلام زائد، والتكرار يهدف إلى التركيز على بعض النقاط المهمة في القصيدة.

"فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[4].

فالتكرار ظاهرة تستحق الدراسة، وهي تقنية تسهم في بناء النص دلالياً وإيقاعياً، حيث يجب أن ترتبط الدلالة مع السياق العام للقصيدة. "فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال

---

[1]– عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص16.

[2]– رزق، عبد القادر علي: أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش مقاربة أسلوبية، (رسالة ماجستير): إشراف علي خذري، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، 2011م، ص14.

[3]– الملائكة، نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط7، بيروت، دار العلم للملايين، 1983م، ص264.

[4]–ربايعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، عام1988، ص15.

التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة "[1].

إن الإيقاع الداخلي يعتمد كثيراً على التكرار الذي يؤدي دوراً فاعلاً في الإيحاء بمضمرات النفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة، ويهدف إلى خلق نوع من التنوع في جزيئات متساوية، وإبراز مدى قدرة التكرار على الربط بين كلمات البيت الواحد من جهة ومع السياق الكلي من جهة ثانية. و"إذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي موجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي."[2] وهنا تكمن أهمية البحث في أثر الإيقاع الداخلي وفق الرؤية الحديثة له. و"حاصل حركة الألفاظ التي تتكرر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد، وهو حاصل حركة الألفاظ المتكررة في الأبنية اللغوية للأبيات الشعرية المتتابعة."[3]

أن التكرار يأتي في أسلوبين، الأول يأتي التكرار من خلاله على مستوى بيت واحد كأن تتكرر الكلمة أو الجملة في نفس البيت، والثاني على شكل عمودي كأن تتكرر الكلمة أو الجملة في عدة أبيات متتالية.

أمثلة على التكرار في بردة تميم:

يَا مِثْلَهُ لاجِئاً يَا مِثْلَهُ تَعِبَاً كُنْ مِثْلَهُ فَارِساً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا[4]

تحقق التكرار في قوله: (يا مثله) و(كن مثله) في البيت السابق، الأمر الذي نجده حقق ثنائية كأنها معادلة رياضية؛ فالمنادى الموصوف باللاجئ والتعب، هو نفسه المأمور أن يكون مثله فارسا ونجدا، والفاصل بين صدر البيت وعجزه كأنه علامة المساواة في المعادلة الرياضية، ليتحقق بناء الثنائية بوساطة الإيقاع المترتب على هذا التكرار.

---

[1] – لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ط1، تر: محمد أحمد فتوح، جدة: النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، 1999، ص96.

[2] – عيد، رجاء: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، مصر، 2003، ص60.

[3] – القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل معمر، مؤتة للبحوث والدراسات، م11، ع6، كانون الأول، عام 1996، ص81.

[4] – البرغوثي: البردة.

ومثله ما تحقق بالشرط في قوله:

اللهُ جَارُ الوَرَى مِنْ شَرِّ أَنْفُسِهِمْ فَامْدُدْ إِلَيْهِ يَدَاً يَمْدُدْ إِلَيْكَ يَدَا[1]

كرر تميم بنية (فامدد إليه يداً يمدد إليك يدا) كلنا نعرف هذا التناص الديني بنوع من الطمأنينة النفسية فقد أراد أن يوجه كلامه للذين ابتعدوا عن الإيمان بالله أن الله مازال معنا ويحمينا إن كنا قربين منه فقد تعمد للخطابية المباشرة ليصل إلى المسلمين.

كما عمد الشاعر إلى التكرار العمودي، هو تكرار الكلمات بشكل عمودي متناسق، كما في قوله:

إِنِّي لأَرْجُو بِمَدْحِي أَنْ أَنَالَ غَدَاً مِنْهُ الشَّجَاعَةَ يَوْمَ الخَوْفِ وَالمَدَدَا
أَرْجُو الشَّجَاعَةَ مِنْ قَبْلِ الشَّفَاعَةِ إِذْ بِهَذِهِ اليَوْمَ أَرْجُو نَيْلَ تِلْكَ غَدَا[2]

استخدم تميم بنية التكرار العمودي بنوع من الثقة والقوة بأن يطلب من الرسول أن يمده الشجاعة يوم القيامة، بأسلوب رفيع وبليغ وهو يعلم أن الرسول شفيع المسلمين جميعا، فتمنى أن يعطيه الكثير من القوة لتحمل موقف يوم القيامة.

لو كانَ رَبّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ لَمَا كَانُوا لِمُتْعَبَةِ الدُّنْيا أُسَىً وَقُدَى
لو كانَ رَبّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ دَعَا لِنَفْسِهِ خَلْقَهُ وَاسْتَقْرَبَ الأَمَدَا[3]

كرر تميم بنية جملة (لو كان ربي يريح الأنبياء) بشكل عمودي، ودلالة ذلك أن الأنبياء هم أكثر الناس ألما وعذابا، بما أصابهم إلا أنهم أشد الناس تحمّلاً للأذى من المشركين وأشد الناس صبراً، لكي يرسل لنا درساً من الدنيا خلقنا للمشقة والتعب، والفائز في هذه الدنيا هو من يتحمل الأذى ويصبر عليه ويجاهد في سبيل الله، ويقف مع الحق في وجه الظالم، فإن الشاعر استخدم الخطاب النفسي للمشككين في النبوة، ويقول لهم هم قدوتنا وقادتنا ويجب أن نقتدي بهم مهما كلف الأمر من مشقة وتعب. وانظر إليه حين يقول متوسلاً النداء في طلبه وتقربه وتحببه:

---

[1]– نفسه.

[2]– البرغوثي: البردة.

[3]– نفسه.

يَا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ يَا سَنَدِي	**أَقَمْتُ بِاسْمِكَ لِيْ فِيْ غُرْبَتِي بَلَدَا**
يا سَيِّدِي يَا رَسُولَ الله يَا سَنَدِي	**هذا العِرَاقُ وهذا الشَّامُ قَدْ فُقِدَا**[1]

أكثر الشاعر في البيتين السابقين من تكرار حرف النداء؛ الذي يحمل التحسر؛ لما حل بالمسلمين، ولما يحصل بهم كل يوم، إن التكرار أخذ على عاتقه أن يحمل عبء أن ينادي الشاعر على رسول الله باسم كل المسلمين يوميا؛ ليتغير الحال ويصل بالمسلمين إلى بر الأمان والدفاع عنهم وقيادتهم من جديد، لقد استخدم الشاعر نداء البعيد والقريب وهو يعلم على الرغم من بعده إلا أنه ما زال قريباً منا.

لقد تحققت ثنائية البناء الإيقاعي بوساطة التكرا؛ بوصفه واحدا من طرق الإيقاع الداخلي في النص الشعري الإبداعي، وعلى الرغم من تقليدية البناء الموسيقي في هذه القصيدة، إلا أن الشاعر امتلك ناصية الكلمة وإيقاعها وحقق بالشكل التقليدي معنى حديثا ببناء البيت؛ ليؤدي غرضين واضحين: أولهما، أن البناء التقليدي يمكن أن يحمل المعاني الجديدة والقديمة معا، والثاني، أن البناء التقليدي للقصيدة العربية لن يموت كما يدعي البعض.

---

[1]– نفسه.

الخاتمة

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على النبي المصطفى.

تناولت هذه الرسالة (تجليات بنيوية في قصيدة البردة للشاعر تميم البرغوثي)، فعرضت موضوعها في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة، وبعد تحليل القصيدة والوقوف عند مفاصلها الرئيسة، خرجت الدراسة بالنتائج الآتية:

- يمكن عد الشاعر الشاب المعاصر تميم البرغوثي من شعراء المقاومة الفلسطينية الذين يجاهدون بالكلمة المعبرة عن هموم أمتهم وقضاياها المركزية وفي مقدمتها قضية فلسطين، وارتباطها بعمقها العربي والديني المقدس.
- قصيدة البردة مطولة شعرية وهي واحدة من سلسلة قصائد عَبَرَت التاريخ العربي الإسلامي في كل مراحله؛ لتعبر عن عمق العلاقة بين الشاعر وارتباطه الديني وعقيدته المقدسة، ولم تكن بردة تميم بمعزل عن هذه الحيثية التاريخية، لكنها لم تكن مجرد حلقة في سلسلة طويلة، بل حملت هم أمتها المعاصر، وتنقلت بين أزمان متباعدة تاريخيا، ولكنها واحدة شعوريا. الأمر الذي بين أن ثنائية الذات والموضوع المسيطر على معظم القصيدة، يعكس إحساس الشاعر ويعبر عن إحساس المتلقي في الوقت نفسه.
- الثنائيات من أهم المرتكزات التي تقوم عليها البنيوية؛ وهي تحمل أبعادها الفنية، لذا كانت هذه الرسالة تقوم على قراءة بنيوية لقصيدة البردة التي ظهرت فيها معالم الثنائيات جلية كما بينت الدراسة.
- استيلاء ثنائية الذات والموضوع على معظم قصيدة البردة فهي تبنت علاقة الحب والعشق من ذات الشاعر لرسول الله عليه الصلاة والسلام.
- ثنائية الحركة والسكون توزعت على غالبية القصيدة، ولكن طغت الحركة أكثر على القصيدة لأن الشاعر اختار جوانب كثيرة تحتاج الحركة ولا مجال للسكون والسكوت، فالشاعر أراد أن يعبر بالحركة عما يدور في خاطره وما يدور في هذا الوطن، فعبرت الحركة عن الحنين والشوق من الشاعر لرسول الله، والفخر والعزة بسيد الخلق.
- كانت ثنائية الحياة والموت الثنائية الأزلية التي تبنى عليها مقومات كثيرة في حياة الإنسان في كل زمان ومكان، وكذلك في بردة تميم، لكنها جاءت هنا تتناول غلبة الحياة على الموت في حال

الانتصار، وغلبة الموت على الحياة في واقع الأمة المعاصر؛ نتيجة هذا الضعف والهوان الذي تعاني منه.

- طغى الثنائية الإيجابي في القصيدة خصوصاً أن القصيدة بين الفخر والمدح، فظهرت الإيجابية في مواطن كثيرة داخل القصيدة، حتى تكاد تكون كلها إيجابية، ومن هذه المواطن الإيجابية الشوق والحنين لرسول الله، وبيان الرحمة التي يمتلكها سيد الخلق، ومن الجوانب الإيجابية طلب الشفاعة من سيد الخلق يوم القيامة.
- ذكر الثنائية السلبية في مواطن قليلة منها ذكر الأحداث من التاريخ مثل الدمار الذي حصل بموت رسول الله وفقدان البلاد، ومن الجوانب السلبية ذهاب الرحمة من نفوس الناس، ومنها أيضا (احتلال) حكام هذه البلاد لشعوبهم وخضوعهم وذلهم لغزاتهم.
- طغت الثنائية الواقعية على القصيدة فهي تحتوي أحداث تاريخية أما الثنائية المثالية هو أن يتغير الحال تتحسن أحوال هذه البلاد.
- تنقل الشاعر في البردة بين الأزمنة فتارة ينتقل إلى الماضي ويسرد أحداث الماضي ويتمنى أن تعود أيام رسول الله إلى الحاضر، وتارة ينتقل من الماضي إلى الحاضر ويسرد ماذا فعل حكام المسلمين بهذا الزمان وكيف يستلذون بتعذيب الغزاة لهم ويتمنى أن يقضى عليهم وتارة ينتقل للمستقبل ويطلب الشفاعة يوم القيامة.
- استخدم الشاعر ثنائية الضمائر حيث طغى ضمير الغائب ليظهر الحب والحنين والشوق واللهفة لرسول الله، ثم استخدمه ليخاطب رسول الله ويطلب أن يتغير الحال، ثم استخدم ضمير الخطاب المباشر وينتقد حكام هذا الزمان الذين إذا ماتوا تنفس الصباح بموتهم لظلمهم لبلادهم.
- تنوعت ثنائية الإثبات والنفي في البردة فجاء الإثبات ليصدق حبه لرسول الله وحب المسلمين له ويثبت الأحداث التاريخية، أما ثنائية النفي جاء لينفي صدق الحكام المسلمين لشعوبهم.
- القصيدة أثبتت أن من لا أصول له ليس له مستقبل، وقد سعى الشاعر من خلال ثنائية التعريف والتنكير مثلا لبيان دور الأصل المعرف في مقابل النكرات.
- استخدم الشاعر الصور المفردة بقالب فني فيه البراعة اللغوية والبراعة البلاغية، وجاءت الصور المفردة في غالبيتها بشكل إيجابي لأنها تصور الرسول وتصور المسلمين الذين يقاتلون في سبيل الله، وهناك الصور المفردة السلبية التي تصور من ظلم هذه الأمة.

- جاءت الصورة المركبة بأسلوب قصصي متواصل خصوصاً في موضوع الحرب حيث أعطت الصور المفردة لوحة فنية مركبة فيها الحركة والصوت والمشهد البصري.
- استخدم تميم البرغوثي في البردة الصورة الكلية المتكونة من الصور المفردة والمركبة لتنتج عمل فني متكامل لتعبر هذه الصور عن صانع فني ماهر.
- حقق البناء اللغوي في بردة تميم مستوى عالياً من القدرة الفنية؛ في محاولة منه لدحض مقولات أن البناء اللغوي التقليدي غير قادر على حمل هموم الإنسان المعاصر، وأن بناء القصيدة العامودية يقصر عن أداء المعاني بحرية بتقييده للشاعر في الوزن والقافية؛ وبذلك أعاد لبناء القصيدة التقليدية هيبتها.
- على الرغم من مجيء بعض الصور الفنية في قالب شبه تقليدي، إلا أن الشاعر ألقى عليها مسحة فنية عبر من خلالها عن ارتباط الماضي بالحاضر والمستقبل؛ وقد تبين للباحث ذلك من خلال قدرة الشاعر على الولوج إلى بناء صورة كلية عن طريق التدرج في بناء الصور المفردة ثم المركبة بفنية عالية.
- استثمر الشاعر بناء صورة الحروب –قديما وحديثا– وما فيها من أصوات وحركة وثبات، بأسلوب شبه قصصي؛ مما جعل القصيدة تؤثر في المتلقي بترابط مستوياتها في الصورة والإيقاع واللغة المتينة.
- إن مسيرة رسول الله عليه الصلاة والسلام ما زالت مستمرة ومشتعلة في قلوب المسلمين، فأراد الشاعر أن يعبر له عن الحنين والشوق، ويعبر له عمّا حصل بعد وفاته لهذه الأمة وكيف تغير الحال بعد أن كانت هذه الأمة في القمة وكيف أصبحنا، ويعبر له عمّا حصل في قبلته الأولى من تخريب على يد الاحتلال، ويصور لرسول الله عليه الصلاة والسلام كيف أصبح زعماء هذه الأمة يستلذون في تعذيب الغزاة لهم وكيف أصبحت الجنة فارغة، ويصور المواقف البطولية لبعض هذه الأمة في الدفاع عن مقدساتها، ويطلب من رسول الله عليه الصلاة السلام أن يمد هذه الأمة الرجال في مواجه هذا الاحتلال ويرشدهم للهداية والصلاح، ويطلب من رسول الله عليه الصلاة السلام أن يمده بالعون يوم القيامة وأن يشفع له ويشفع لسائر المسلمين.
- لم يكن استخدام إيقاع البحر البسيط في القصيدة عفوياً؛ بل كان ذلك متناغما مع تناوب الحركات الصوتية، ومتجاوبا مع أبعاد القصيدة الفنية والمضمونية ليحقق الشّاعر رغبته في تعميق الدلالات والأبعاد النفسية. وقد استكمل هذا عن طريق تجاوب القافية مع إيقاع البحر البسيط.

- استخدم تميم في البردة إيقاع البحر البسيط الذي يراه الشاعر مناسب لقصيدته نظراً لسهولة إيقاعه، والبحر البسيط يحتوي على حركات صوتية كثيرة ومتجاوبة مع سياق الموضوع الذي يتحدث فيه، حتى تثبت الفكرة في ذهن المتلقي.
- وتنوع إيقاع القافية في القصيدة بكاملها بشكل متناسب بين ارتفاع الموسيقى وانخفاضها بدرجات مختلفة؛ مما جعلها تتسم بالتلوين الموسيقي وإعطاء البيت دلالات أكبر تتمازج مع غرض القصيدة وبنيتها المضمونية؛ الأمر الذي حقق توازناً بين الدال والمدلول بوصفهما ثنائية متلازمة.
- استطاع الشاعر من خلال التكرار أن يظهر قدرة كبيرة في رفع درجات الموسيقى في أجزاء القصيدة وخفضها في أجزاء أخرى؛ ولقد استطاع من خلال التكرار أن يعبر عن حالته النفسية الخائفة، والتي تطلب الشفاعة والرحمة لهذه الأمة.

التوصيات:

1- ضرورة حث الجهات المعنية بتكثيف جهود البحث العلمي حول قصائد تميم البرغوثي التي تستحق الدراسة.

2- ضرورة إثراء المناهج المدرسية والجامعية بمواد أدبية تعنى بأدباء وشعراء مثل تميم البرغوثي.

3- إجراء دراسات تحليلية وفق المناهج الحديثة حول قصيدة البردة بشكل خاص وقصائده بشكل عام.

4- ضرورة الاتفاق على تحليل موحد للمنهج النقدي البنيوي.

5- تفعيل المنهج النقدي البنيوي في الأجناس الأدبية المختلفة.

ولست أدعي أنني أحطت بكل جوانب هذا الموضوع شائق، وإنما هي ومضات وإضاءات وخطوات متواضعة في تشكيل تحليل بنيوي في نص للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي.

وأخيراً أقر بحقيقة أنني طالب علم أنتظر التوجيه والإرشاد من لجنة المناقشة الموقرة؛ لأن النقص سمة البشر. والكمال لله وحده.

قائمة المراجع والمصادر

القرآن الكريم

- **إبراهيم القصاب، وليد: الوسطية في المنهج الأدبي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، 2012م.**
- **ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ط1، قدمه وحققه وعلى عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1962م.**
- **أبو أصبع، صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات، 1979م.**
- **أحمد ابن فارس، أبي الحسن: (مقاييس اللغة)، تح: عبد السلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، دار الفكر للطباعة والنشر، 1979م.**
- **أحمد، مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2005م.**
- **أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978م.**
- **أرشيبالد، ماكليش: الشعر والتجربة، سلمى خضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، 1963م.**
- **إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار الفكر العربي، 2007م.**
- **ابن الأحمر، أبو الوليد إسماعيل: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، محمد رضوان الداية، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1976م.**
- **إليوت، ت.س: موسيقا الشعر، تر: محمد النويهي، مكتبة الخانجي ودار الفكر، 1971م.**
- **إميل بديع، ومشيل عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.**
- **أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، لبنان، دار القلم للطباعة والنشر، 1972م .**
- **بابتي، عزيزة فوال: المعجم المفصل في النحو العربيّ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م.**
- **بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوروبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1959م.**
- **البرغوثي، تميم: البردة. بوابة الشروق، نشر في: الجمعة 18 يناير 2013 -11:55 م | آخر تحديث: الجمعة 18 يناير 2013 -11:55م (https://www.shorouknews.com)**
- **البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني، بيروت، دار الأندلس، 1982م.**
- **بودية، إدريس: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، قسنطينة، منشورات جامعة منتوري، 2000م.**

- البوصيري، محمد: الكواكب الدرية في مدح خير البرية، ط2، تح: محمد سيد كيلاني، مكتبة الملك فهد للنشر، 1973م.
- بياجيه، جان: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط3، بيروت، باريس، منشورات دار عويدات،1982م.
- التونجي، محمد: المعجم المفصل في علم اللغة، لبنان، دار الكتب العلمية، 2001م.
- تيبرماسين، عبد الرحمان: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، خيضر، بسكرة، منشورات جامعة محمد، 2002م.
- الجاحظ: البيان والتبين، تح: عبد السلام هارون، مطبعة المدني، القاهرة.
- الجاحظ: الحيوان، ط3، تح: عبد السلام هارون، بيروت، ج3، 1969م.
- الجامي، نور الدين عبد الرحمن: شرح كافية ابن الحاجب، تح: أسامة طه الرفاعي، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2003م.
- ابن جعفر، أبو فرج قدامة: نقد الشعر، محمد عبد المنعم خفاجة، بيروت، دار الكتب العلمية.
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ط1، تح: أحمد مصطفى المراغي، 1948م.
- الجرجاني، عبد القاهر: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، 2004م.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر، مكتبة الخناجي للطباعة والنشر، القاهرة، 1992م.
- الجندي، علي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، القاهرة، دار الفكر العربي، 1989م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م.
- جيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980م.
- الجوهري، إسماعيل: الصحاح في اللغة، تح: محمد تامر، دار الحديث، مصر، 2009م.
- الحديدي، حسيب زيدان خلف: وحدة القصيدة في النقد الأدبي، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، 2007م.
- حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.
- حسن الشمري، ثائر سمير: التقنيات البنيوية في سورة القدر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، 2010م.

- حماسة، عبد اللطيف محمد: بناء الجملة العربية، دار الغريب، القاهرة، 2003م.
- حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، عالم المعرف، ع232، 1998م.
- الحموز، محمد عواد: الرّشيد في النحو العربي، دار الصفاء للتوزيع والنشر، عمان، 2002م.
- حنني، زاهر: تطور الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة 1990-2000، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان،2016م.
- الحياوي، عواد: شعر أبو ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية، دمشق، دار رسلان للطباعة والنشر، عام 2015م.
- دراجي، إسماعيل: تجليات الخطاب في مجموعة الأفعى للشاعر عزوز عقل دراسة أسلوبية، الجزائر، دار أزمنة للنشر، 2015م.
- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، 1987 م.
- الديوب، سمر: مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، م41، سبتمبر2013م.
- الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، بيروت، المكتبة العصرية، 1999م.
- رافيندران، س: البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002م.
- ربايعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 1988م.
- الزبيدي، محب الدين أبي فيض السيد محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس، تح: شيري، بيروت، دار الفكر، 1997م.
- زرزور، نصيرة: بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لـ واسيني الأعرج، الجزائر، مجلة الآداب واللغات، 2005م.
- زعرب، صبحية عودة: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، عمان، دار مجدلاوي، 2000م.
- الزمخشري، أبو القاسم: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود ناشرون، بيروت، د.ت.
- ساسين، عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م.

- السامرائي، فضل صالح: معاني النحو، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، الأردن، 2000م.
- سيبويه، أبي بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م.
- شحاته، محمد سعد: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيف مطر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م.
- شرتح، عصام: جماليات الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، الأردن، دار الخليج للصحافة والنشر، 2017م.
- الشمري، أحمد سالم عبيد: لغة الشعر عند ابن الفارض، جامعة بابل، مجلة كلية التربية، عام 2016.
- شوقي، أحمد: نهج البردة، ط1، مطبعة الإصلاح، مصر، 1910م.
- صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد الحديث، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، عام 2000م.
- ابن طباطبا العلوي، محمد: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، بيروت، دار الكتب العلمية، 1982م.
- ابن عباد، الصّاحب إسماعيل: المحيط في اللغة، تحقيق محمد حسن آل ياسين بيروت، عالم الكتاب، 1997م.
- عباس، إحسان: فن الشعر، بيروت، دار الثقافة للتوزيع والنشر، 1959م.
- العباس، عبد الله خلف: دراسة جمالية نصّية في الشعر السعودي الجديد، جامعة الملك فهد للبترول والمعادن، 2005م.
- عبد البديع، عبد الكريم أشرف: علوم اللغة البنية الدلالية والإحالية للضمائر، القاهرة، مجلة علوم اللغة، دار غريب للتوزيع والنشر، 2006م.
- عبد الحافظ، صلاح: الموسيقا الشعرية، القاهرة، دار المعارف، عام 1995م.
- عبد الحسين علي، إيمان: الثنائيات في النقد البنيوي دراسة نظريّة تطبيقيّة، مجلة كلية الدراسات القرآنية، جامعة بابل، ع23، 2015م
- عبد الله القواسمة، محمد: البنية الزّمنية في روايات غالب هلسا بين النّظرية إلى التّطبيق، الأردن، وزارة الثقافة، 2006م.
- عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط1، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1979م.

- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2001م.
- أبو العدوس، يوسف مسلم: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، 2016م.
- عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجاً، ط1، دار جرير للتوزيع والنشر، عمان، 2012م.
- عتيق، عمر: دراسة فنية في شعر تميم البرغوثي موسوعة أدب ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، مجمع القاسمي للغة العربية آدابها، أكاديمية القاسمي، الكتاب السادس، 2014م.
- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- عساف، عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ط1، مجلة شعر وجيل الستينات في سورية، دار دجلة، 1996م.
- العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، محمد أمين الخانجي، مصر، مطبعة محمد علي صبيح، 1952م.
- العشماوي، محمد زكي: الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، عالم الفكر، 1978م.
- عكاشة، محمود: البناء الصرفي في الخطاب المعاصر، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2009م.
- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985م.
- عمايرة، خليل أحمد: أسلوبا النفي والاستفهام في العربية، دار الفكر، دمشق، 2013م.
- عوض، ريتا: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، بيروت، دار الآداب، 1992م.
- عيد، رجاء: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، مصر، 2003م.
- الغزالي، خالد علي حسن: أنماط الصورة والدلالة النفسي في الشعر الحديث، مجلة جامعة دمشق، م 27، 2011م.
- غنيم، كمال: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998م.

- فتوح، محمد: جدليات النص، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب 1993م.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: معجم العين، مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1992م.
- فضل محمود، هشام: الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية، وزارة التربية والتعليم والبحث العلمي، 2013م.
- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، القاهرة، مؤسسة مختار، دار الشروق، 1998م.
- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1998م.
- فياض، حسن حميد: الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، جامعة الكوفة، قسم اللغة العربية، 2007م.
- الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ط8، تح: محمد نعيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005م،
- قاسم، عدنان: التصوير الشعري التجربة الشمولية وأدوات رسم الصورة الشعرية، ليبيا، المنشأة العربية للنشر والتوزيع، 1980م.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
- القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1969م.
- القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل معمر، مؤته للبحوث والدراسات، م11، ع6، كانون الأول، 1996م.
- القضاة، فرحان علي: القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، جامعة العلوم والتكنولوجيا، كلية العلوم والآداب، 2017م.
- القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، 1981م.
- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1972م.
- كوين، جون: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، كتابات نقدية شهرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م.

- اللبدي، محمد سمير: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان مؤسسة الرسالة، الأردن،1985م،
- لطيف هندي، خديجة: الثنائية الضدية الحركية في شعر حمد الدوخي، مجلة فنون الفريديس، ع36، 2019م.
- لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، جدة: النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، 1999م.
- ماضي شكري، عزيز: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعثة، الجزائر، 1984م.
- مجمع اللغة العربية (القاهرة): المعجم الوسيط، القاهرة، 1998م.
- محمد الجزيري، مجد: البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس. دط، دار الحضارة، دب، 1999م.
- محمد بن علي، ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ط1، دار الطابعة المنيرية، مصر.
- محمد، ابراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربيّ، بيروت، دار العودة، عام 1981م.
- محمود، عبد الرحيم: الأعمال الكاملة، تح: عز الدين المناصرة، دار الكرمل، عمان، 1993م.
- مختار عمر، أحمد: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب للنشر، القاهرة، 2008م.
- المخزومي، مهدي: في النحو نقد وتوجيه، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، 1986م.
- ابن معتز، عبد الله: البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي، بغداد، مكتبة المثنى، 1979م.
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التناصّ)، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1992م.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1983م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط3، بيروت، دار صادر، 1956م.
- النابلسي، شاكر: مجنون التراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م.
- هارون، عبد السلام محمد: الأساليب الإنشائية (في النحو العربي)، القاهرة: مكتبة الخانجي، مصر، 2009م.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، 1997م.
- هولب، روبرت: نظرية التلقي، ت: عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000م.
- الواد، حسين: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراش للنشر، تونس، 1985م.
- اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1982م.

- ابن يعيش، موفق الدين: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، 2001م.
- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1989م.

الرسائل الجامعية

- أحمد سعيد حمودة، محمد: الحياةُ والموتُ في شعر ابن الرومي، (رسالة ماجستير) إشراف: د. عبد الخالق عيسى، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2017م.
- أحمد علي العنبكي، ياسمين: صورة الذات بين السياب ونزار قباني دراسة موازنة، (إطروحة دكتوراه)، إشراف: فاضل عبود التميمي، العراق، جامعة ديالى، كلية العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، 2014م.
- بن شعبان، أمينة وصارة عقابه: آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري، (رسالة ماجستير)، جامعة الجلالي بونعامة، الجزائر، 2014م.
- خلاف، ميسر سامر: الإبداع الفني في شعر وليد سيف، (رسالة ماجستير) إشراف: نادر قاسم، جامعة الخليل، فلسطين، 2007م.
- دقعة، منال: بلاغة الصورة الشعرية في ديوان أجراس الشجن لعمر طرافي، (رسالة ماجستير) إشراف عبد الحميد جريوي، الجزائر، جامعة حمّة لخضر، 2015م.
- رزق، عبد القادر علي: أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير: إشراف علي خذري، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، عام 2011م.
- شحادة، وفاء محمد: الصورة الشعرية عند علي جعفر العلاق، (رسالة ماجستير) إشراف: بسام القواسمي، جامعة الخليل، 2017م.
- عمرو، محمد يونس حسين، بنية النص في شعر عز الدين المناصرة في ديوان لا أثق بطائر الوقواق أنموذجاً، (رسالة ماجستير) إشراف: حسام التميمي، جامعة الخليل، كلية الدراسات العليا، 2017م.
- قمولة، نصيرة: الوحدة العضوية في الأعمال النقدية لجماعة الديوان، (رسالة ماجستير)، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2014م.
- المقيد، صهيب محمد عبد الغني: الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري، (رسالة ماجستير) إشراف: محمد صلاح أبو حميدة، غزة، جامعة الأزهر، 2007م.