الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
قسم: ادب عربي

عنوان المذكرة:

البناء الفني في قصيدة "و نحن نحب الحياة" لمحمود درويش

مذكرة تخرج مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر اكاديمي

تخصص: ادب عربي

من إعداد الطالبتين:

- ريغي أسماء
- سديرة فايزة

إشراف الدكتور:

* بغورة ياسين

السنة الجامعية: 2020\2021

لمن كان عواناً لي خاصه
ولكم أحبتي اهدي تخرجي.
ليدي بيرد

شكر و عرفان

الشكر أولا وأخيرا لله وحده سبحانه وجلى في علاه كما يحب ويرضى التزاما بقوله عزا اسمه: "ومن يشكر فإنما يشكر لنفسه، ومن كفر فإن ربي غني كريم".

فنحمده ونشكره ونستغفره ونشهده والصلاة وأزكى التسليم على حير الاسرار ونور الانوار وترياق الاغبار ومفتاح باب الديار سيدنا محمد على اله وصحبه الاخيار.

يقول الشاعر:

من لا يؤدي شكر نعمة خله فمتى يؤدي شكر نعمة ربه.

بين الحقيقة والسراب بين المنحنى والغياب نحاول أن نهيكل الواقع والمتغير، لنكون صورة أخرى أفضل ما تراه العين ذاتها.

بمقتضى واجب الوفاء والامتنان فإننا نتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان، وبأسمى عبارات التوقير، وأرقى معاني الاحترام إلى أستاذنا ومشرفنا الدكتور "بغورة ياسين" الذي لم بلحظة واحدة في تنبيهنا وارشادنا فغمرنا بطيبة معدنه وكبير تواضعه وأخلص لنا في نصائحه وتوجيهاته فجزاه الله عن العلم وطلابه حير ما يجري به العلماء والعاملين أطال الله في عمرك وجعله ذكرا للوطن، فبفضله استطعنا اخراج هاته الدراسة بهذه الشاكلة.

والشكر الموصول الى كل اساتذتنا الافاضل وكل طاقم قسم اللغة و الآداب العربي بجامعة محمد البشير الابراهيمي والى كل اصدقائنا وعلى كل من دعمنا ولو بدعاء أو كلمة طيبة ولو شكرتم من يوم خلق ادم الى يوم يبعثون لتجف الاقلام وترفع الصحف.

والحمد الله الذي هدانا لهذا وماكنا نهتدي لولا هداية الله جلا علاه والحمد الله رب العالمين.

الإهداء

رغم ان الكلمات لا توفي التقدير والامتنان والشكر حقه، الا اني سأنثر كلماتي ريحانا وتقدير ووفاء،

"اهدي ثمرة جهدي الى: من قال فيهما الرحمان: "وبالوالدين إحسانا

الى من كله الله بالهيبة والوقار.....الى من علمني العطاء بدون انتظار

الى من احمل اسمه بكل افتخار.....الى من عمل بكد في سبيلي

وعلمني معنى الكفاح واوصلني الى ما انا عليه...الى من كلت انامله ليقدم لنا لحظة السعادة

.الى القلب الكبير والدي العزيز حفظه الله

الى من ربتني وانارت دربي.....الى ملاكي في الحياة والى معنى الحب

الى معنى الحياة والتفاني.....الى بسمة الحياة وسر الوجود

الى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي.....الى اغلى انسانة في هذا الوجود

الى الغالية والدتي الحبيبة حفظها الله

الى سندي في الحياة ومن قاسمني افراحي واحزاني أخي "أيوب

الى من هي اقرب إلي من روحي، إلى من شاركتني كل لحظات حياتي أختي" ميسون

الى صغيري وحبيبي" يعقوب" بسمة الحياة، حفظهم الله من كل شر

الى رفيقات اللواتي صدفتني بهم الايام وقاسمني الحياة بفرحها وحزنها: امال وصفا

فايزة

الإهداء

من الأيدي التي كلت والعيون التي سهرت والانامل التي كتبت الى التي على بساط الاوجاع ولدتني وبأيدي الا لم ربتني ومن المشقات حملتني الى التي كتبت تاريخ بلادي، ورسمت مستقبل وجودي الى شعار الطهر ورمز العفاف الى من يفيض قلبها رحمة وحنانا، ولا يمكن ان يوفي اجرها او يرد جميلها مهما طالت الاعمار، الى من حملتني وهنا على وهن، وارضعتني كأس الفضيلة وزرعت في قلبي بذرة الامل الى اغلى الناس وارق احساس امي حبيبة قلبي.

الى من صبر وكافح من اجل تأمين لنا حياة كريمة رمز القوة ابي حفظه الله.

الى سندي في الحياة واجمل رفقة الى شمس نهاري اخوتي واخواتي حفظهم الله من كل شر

الى روح اجدادي الطاهرة اسكنهم الله جنان الخلد والنعيم.

الى جدتي واخر ما تبقى لي اطال الله في عمرك والبسك لباس العفو والعافية.

الى كل اعمامي وعماتي واخوالي وخالاتي، الى صديقاتي ورفاق حياتي الاخوات الذين لم تلدهم امي، الذين وقفوا معي في محنتي وفرحتي اسال الله ان يديم بيننا المحبة فردا فردا.

اليكم جميعا اهدي ثمرة جهدي

أسماء.

مقدمة

مقدمة:

في ظل الحداثة الشعرية وتبنيها للكتابة الجديدة لشعر الحر، شهدت القصيدة تحولات جذريا على مستوى البناء الفني، غيرت مسار الشعراء نحو حرية الإبداع المطلق، والتحليق في سماء التفرد والتميز، والالتزام بحبك علاقات متطورة بين عناصر إنتاج الخطاب الشعري للغة الشعرية والصورة الفنية والإيقاع الموسيقي، من أبرز الأعضاء الفاعلة التي أثرت في الشعر دلاليا وجماليا، فالإيقاع بشقيه الداخلي والخارجي استطاع أن يكسر القوالب القديمة الجاهزة، وأن يتخلى عن سلاسل الجمود والقيود إلى شعر حر لا يقيد بعدد التفعيلات ولا قافية ولا روي، أما في اللغة التي هي المحرك الأساس لاشتغال العناصر الأخرى، فهي عصا المبدع السحرية، كما نجد الصورة الشعرية تخلت عن المباشرة والتقرير متجهة نحو الإيحاء والتجريد، لنقل المعاني الشفافة إلى معان يلتفها الغموض، مما يدفع بالقارئ إلى البحث عن دلالاتها العميقة السابحة في محيط تطلعاته.

اكتسى الشعر العربي المعاصر نشأة جديدة في رحاب تغير البيئة العربية وواقعها الحالي، فاستطاع الشاعر بذلك أن يرسمها بريشة الفنان المبدع، حيث تفنن في رسم حقائق حياته المضطربة وتجاربه المشبعة العميقة، ونقل قضايا شعبه ووطنه ومواكبة الأحداث اليومية وأخر مستجداتها. فكانت بصمة خاصة تميز كل شاعر معاصر عن غيره من خلال لمسته المتميزة، وقد مثل هذه الحقبة من الشعر خير تمثيل شعراء المقاومة الفلسطينية، لعل من أبرزهم محمود درويش الذي قاوم بشعره ودافع بقلمه وحارب بسيف كلمته كل أنواع الظلم والاستبداد والقهر والتهجير التي مارسها الكيان الصهيوني في حق وطنهم وشعبهم، فكان من أحر الشعراء والسند الذي تتكئ عليه فلسطين، فجاءت قصائده ذات طاقة ايحائية كثيفة تتعلق في مجملها بفضاء الوطن والأرض والثورة.

وفي ضوء هذا الطرح فإن البحث عن أهم الأسس المشكلة للبناء الفني في الخطاب الشعري عند "درويش" ام تكن ضربة حظ أو وليدة صدفة، إنما جاء بعد إطلاع شامل على أعماله وتتبع جاد لمساره، فوقع اختيارنا على قصيدة "ونحن نحب الحياة "لأننا التمسنا فيها جوانب

فنية ومحطات شعرية ميزتها عن غيرها، فحاولنا أن نمتطي عوالم النص وقضاياه لإبراز جماليته والكشف عن أسراره وخباياه وما يرمي إليه الشاعر ورؤيته العميقة، فجاءت دراستنا بمثابة جسر يعبر به القارئ إلى فضاء النص والكشف عن كنهه والتحليق في عالمه والتنقل بين أجزائه وبنياته للمس فنيته وإبراز تشكيلاته التي عمد "درويش "إليها لحمل رؤيته الفكرة وتجربته الشعرية. ولاحظنا أن قيمة هذا البحث وأهميته تكمن في التشكيل الفني لقصيدة "ونحن نحب الحياة" الذي انبثق من رحم لغة كنعانية رعوية، ينسجها خيال أسطوري رمزي.انطوى في ثوب الغموض والعزلة والغرابة.

ولقد إنصب اختيارنا لهذا الموضوع لعدة أسباب ذاتية وموضوعية:

1-الذاتية:

-انجذابنا لشعر "درويش" والميول الشخصي لأسلوب الكتابة عنده وقيمة شعره الصادق النابع من الفؤاد الذي بمجرد قراءته ينتابك إحساس بأنه روحا مرهفة الإحساس والمشاعر تخاطبك.

2-الموضوعية:

-محاولة إبراز الظواهر الفنية والتعمق في بواطن جماليتها من الإيقاع الموسيقي واللغة الشعرية والصورة الفنية.

-شمولية الدراسة حيث تلم بكل الظواهر والنواحي النحوية والموسيقية والبلاغية.

وحتى يتضح لنا معالم البناء الفني وتتأنى لنا تشكيلاته انبنى بحثنا على جملة من التساؤلات والإشكالات التي كان لها واسع لفضل في تحديد المسار البحثي من مضامينه، وقد انبنى بحثنا على جملة من التساؤلات المتمثلة في:

- ماهية البنية الفنية؟

- هل تحدد مفهوم البناء بين المنظور النقدي القديم ومنظور النقدي الحديث، وهل أحذ نصيبه من حيث التطور البنائي في الخطاب الشعري؟

- ما هي التشكيلات التي إنبنت عليها القصيدة" ونحن نحب الحياة"؟

-أين نلمس تجليات البنية الفنية داخل القصيدة ؟

– ما هي وظفتها في إبراز جمالية الخطاب الشعري ؟

– كيف تحققت هذه الجمالية من خلال القصيدة؟

والهدف من هاته الدراسة هو إبراز القيم الجمالية نقدا تشرحيا التي تصب في صخم اثراء المشهد الشعري، و إعطاء بعدا أكثر فنية للقصيدة والمساهمة في فك شفراتها ورموزها لتسيير الفهم على القارئ أو المتلقي.

ولمعالجة اشكالية بحثنا ارتأينا أن نتبع خطة بحث متمثلة في محل كان بمثابة فرش نظري اعتمدنا فيه مطارحات نظرية لمفهوم البناء والبنية والفرق بينهما، ومفهوم الفنية والفرق بينها وبين الشعرية والجمالية. وإلى فصلين تطبيقيين، الفصل الأول المعنون: بين اللغة والصورة الشعرية في قصيدة "ونحن نحب الحياة" تطرقنا فيه لتحليل القصيدة من خلال مجموعة من الخلفيات فقد تحدثنا عن مفهوم اللغة والصورة، وعن المكونات التي يحتويها من معجم شعري وكناية واستعارة ورمز وتناص مع إبراز تجليات فنياتهم في القصيدة، وكيف تحققت هذه العناصر الجمالية. أما الفصل الثاني المعنون ب: تشكلات الإيقاع في قصيدة "ونجن نجب الحياة "فقد درسناه بشقيه الداخلي احتوى على التكرار والطباق والجناس، أما الخارجي فتناولنا الوزن والقافية والروي مع خلاصة فنية حول هذه المكونات في إضفاء جمالية على القصيدة، وخاتمة احتوت على أهم النتائج والتوصيات التي توصلنا إليها.

فكان المنهج المتبع لدراسة قصيدتنا هو المنهج الوصفي اعتمدنا على التحليل كإجراء الذي يغوص في النصوص الشعرية، ويفك أوصالها ويقاربها بالتحليل الدقيق ليضعها بين أيدي المتلقين والناقدين والمتذوقين في حلة من التشكيل النقدي الذي يبرز مواطن الجمال ويسهل عملية التوصيل والتواصل بين القصائد، يتخلله المنهج التاريخي في متابعة مسار التأصيل لمفاهيم التي بنيت عليها دراستنا والأسلوبي الذي يعد من المناهج أكثر ملائمة للنصوص الشعرية فهو يقوم بمحاورتها وتحليلها دون مراعاة الأحكام المسبقة عليها والجاهزة، وكما نجده استعان بالمنهج الإحصائي خاصة منه في التكرار.

وقد استندنا في بحثنا على عدة دراسات ساهمت في بلورة فكرة البحث متمثلة في جملة من المصادر والمراجع أهمها:

-الديوان الأعمال الأولى "لحمود درويش".

-موسيقى الشعر العربي، "إبراهيم أنيس".

-الصورة الفنية في شعر علي الجارم "لإبراهيم الزرموني".

-البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "لعبد الحميد هيمة".

-نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، "تامر سلوم".

لم تكن قرأتنا لقصيدة "محمود درويش "بالأمر السهل الهين، ليس لصعوبة لغته أو أسلوبه، إنما قد يقع القارئ لقصيدته في موقفين: الأول تضارب في الكنف القاصد الشعرية التي شكلت معالم القصيدة، أما الموقف الثاني: فهو عسر تحديد الدلالات الإيحائية في استخدامه هذا المعجم، أو هاته الصورة أو هذا الوزن دون غيره التي حجبها الغموض.

وفي ختام البحث نتوجه بخالص الشكر والعرفان والامتنان لأستاذنا المشرف "بغورة ياسين" الذي لم يبخل علينا بعلمه وبتحمل المسؤولية الإشراف على هذا البحث، فشكرنا موصول لك أستاذنا وصدق من قال "كاد المعلم أن يكون رسولا"، ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله.

ونسأل الله جل علاه التوفيق والسداد، وأن يمن علينا بأجر المجتهد، وأن يذكرنا ما نسيناه، وأن يصوب لنا ما أخطأنا.

والحمد الله رب العالمين

المدخل

المدخل: البناء الفني/ مطارحات نظرية

- ✓ مفهوم البنية (لغةً/ اصطلاحًا)
- ✓ مفهوم البناء (لغةً/ اصطلاحًا)
- ✓ الفرق بين البنية والبناء؛
- ✓ مفهوم الفنية؛
- ✓ مفهوم الشعرية،
- ✓ مفهوم الجمالية؛
- ✓ الفرق بين الفنية/ الشعرية/ الجمالية.

توطئة

يُشكل البناء الفني في الأثر الأدبي عمومًا والشعر خصوصًا أساسًا شكليًا وجماليًا في أسس العمل، فلا يمكن أن نتصور عملًا فنيًا بلا بناءٍ فنيٍ، فكل عمل فني له هيكله الخاص وبنائية معينة ومحددة تتلاءم وهذا العمل الفني وتفرده عن غيره، حيث يصبح مفهوم البناء على هذا المستوى الحجر الأساس في هيكلة العمل الفني.

والبناء الشعري تشترك فيه العناصر الفنية المشكلة للقصيدة إذ بالتئام والتحام هذه العناصر وانسجامها مع أساليب صوغها تتشكل القصيدة وفق نسق بنائي قائم من العناصر المشكلة، ومستجيب لحالها وقوانينها الوضعية، فكلما كانت قوة السبل في النظم مع جودة نسج اللفظ والمعنى كلما كانت التجربة الشعرية غي أوّج ذروتها ومطابقة قوانين البناء الفني.

أولًا: البنية

مفهومها

لغةً:

مصطلح البنية مصطلح نقدي أصل اشتقاقه من الفعل الثلاثي (بنى) ، وقد عرفه "**ابن منظور**" في **لسان العرب** بقوله: "**البنية بالضم والكسر ما بنيته، والبنية كأنها الهيئة التي بنى عليها، البَنْيُ: بضم الياء هو نقيض الهدم، وبناه بنية وبناية، والبنية بكسر الباء وضمها ما بنيته هو بِنى، بُنى بكسر الباء وضمها، والبنيةُ: الهيئة التي بني عليها، وبنيته الكلام صياغته وضع ألفاظه ووصف عباراته، والبنيَّه على فعلية: الكعبة لشرفها، إذ هي أشرف مني، يقال: لا ورَبُّ هذه البنيّة ما كان كذا وكذا، وفي حديث البراء بن معرور: رأيت ألّا أجعل هذه البنيّة مني بظهر، يريد الكعبة، وكانت تدعى بنيّة إبراهيم عليه السلام لأنه بناها، وقد كثر قسمهم بربِّ هذه البنيّة، وبنى الرّجل: اصطنعه، قال بعض المولدين:**

يبني الرجل وغيره يبني القرى شتان بين قرى وبين رجال

وقال ابن جني: " المعتبرُ الآن في غلامي مع غلام هو ثلاثة أشياء وهو أنَّ غلام نكرة وغلامي معرفة، وأيضًا فإن في لفظ غلامي ياءٌ ثابتة وليس غلامٌ بلا ياء كذلك، والثالث أن كسرة غلامي بناء عنده كما ذكر، وكسرة ميم مررت بغلام إعراب لا بناءٌ".[1]

لقد تعددت مفاهيم لمصطلح البنية، **فابن منظور** جاء معناه نقيض الهدم، وبمعنى الهيئة التي يبنى عليها وأيضا الكعبة لشرفها في قول القدامى لا ورب هذه البنية أي الكعبة وبمعنى الإعراب في ضبط أواخر الكلم لا بناء.

يعرف البنية" **الفيروز أبادي**" في قوله " **البنى: نقيض الهدم، معناه يبنيه بنيًا وبناءً وبنيانًا وبنية وبناية، وابتناه وبناه والبناء: المبني ج: أبنية، ج أبنيات والبُنيَة، بالضم والكسر ما بنيته، ج: البَنى والبُنى، وتكون البناية في الشرف، وأبنيته: أعطيته بناءً، أو ما يبنى به دارًا، وبناء الكلمة: لزوم أخرها ضربًا واحدًا من سكون أو حركة لا لعامل.**

[1] أبو الفضل محمد بن مكرم أبن المنظور، لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط 1، 1990، ص 366.

ومحمد بن إسحاق الباني: سمع قالون، والبنية كغنية: الكعبة لشرفها، وبنى الرجل: اصطنعه وعلى أهله وبها: زفها كابتني، والطعام بدنه: سمنه ولحمه: أبنيته والقوس على وترها: لصقت فهي بانية وباناة.

ورجل باناة: منحن على وتره إذا رمى. والمبناة ويكسر النَّطع، والسِّتر، والعيبة والبواني: أضلاع الزّور وقوائم الناقة. وألقى بوانيه: أقام، وثبت. وجارية بناة اللّحم: مبنيته. وبنا كعلًا: بمصر وتبنى بالضم: بالشام والابن: الولد أصله: بني أو بنو ج: أبناء والاسم: البنوة. ويا بني بكسر الياء وبفتحها لغتان كيا أبت ويا أبت. والأبناء: قوم من العجم سكنوا اليمن.

والنسبة: أبناوي وبنوي محركة ردًا له إلى الواحد وألحقوا ابنا الهاء فقالوا: ابنة. وأما: بنت فليس على ابن وانما هي صفة على حدة ألحقوها الياء للإلحاق ثم أبدلوا التاء منها والنسبة: بنتي وبنوي، وقول حسان رضي الله تعالى عنه: فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما أيابنًا والميم زائدة. وهمزنه همزة وصل وفي حديث بنت غيلان: وإن جلست تبنت أي: صارت كالبيت المبني، والبنات: التماثيل الصغار يلعب بها. وبنيات الطريق بالضم: الترهات وتبناه: اتخذه ابنًا".[1]

ونستنتج من تعريف "**الفيروز أبادي**" للبنية أنَّ لها معاني مختلفة كالبناء، ضدها الهدم ولزوم آخر الكلمة حالة واحدة مع اختلاف العوامل عليها وبمعنى أيضًا أضلاع الزور وقوائم الناقة.

اصطلاحًا:

تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني **(stuere)** و"**الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة نظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي و تنص المعاجم**

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 2008، ص165، 166.

الأوروبية على أن الفن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن17م (السابع عشر) ."[1]

ولقد تقلب مفهوم البنية عند النقاد والباحثين بتعريفات مختلفة فنجد:

أولًا: عند الغرب

1-تعريف جان بياجيه (Jean Piajet) يرى أنّ البنية "**مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل، خصائص، العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية ومنها نقف على ميزات البنية عنده والتي حصرها في ثلاث عناصر أساسية هي:**

- **الجملة (La totalité) : أو الكلية والتي تحيل على التماسك الداخلي للعناصر التي ينظمها النسق.**
- **التحولات (Les transformations) : التي تفيد أن البنية نظام من التحولات لا تعرف الثبات، فهي دائمة التحول والتغير وليست شكلًا جامدًا.**
- **الضبط الداخلي (L'autoréglage) : الذي يتكفل برقابة البنية وحفظها حفظًا ذاتيًا ينطلق من داخل البنية ذاتها لا من خرج حدودها."[2]**

2-تعريف شتراوس (claud Lavi Strause) : "البنية تحمل أولًا وقبل كل شيء طابع النسق والنظام فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أنّ تُحدِث تحولًا في باقي العناصر الأخرى"[3]

3-تعريف ألبير سوبول (Albert Soboul) : إن مفهوم البنية لهو "**مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة المتحلقة وفقًا لمبدأ الأولوية المطلقة لكل الأجزاء، بحث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجًا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أعنى داخل المنظومة الكلية الشاملة."[4]**

---

[1] Parain –vial jeanne analuses les etideologues structuralistes toulouse 1969.trad-b- 1973.p09

[2] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، تيسير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس فرنسا، ط 4، 1985، ص 8.

[3] عماد عبد يحي، البنى والدلالات في لغة القصص القرأني–دراسة فنية–، دار الدجلة، عمان، الاردن، ط1، 2009، ص28.

[4] عماد عبد يحي، البنى ودلالات في لغة القصص القراني دراسة فنية، ص28

4-تعريف لالاند (La Lande) : يعرف البنية بقوله: "**البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه.**"[1]

نستنتج من التعريفات السابقة أن مفهوم مصطلح البنية في الدراسات الأوروبية عند كل من **بياجيه** و**شتراوس** و**سوبول** و **لالاند** أنها كلها تصب في وعاءٍ واحدٍ وإن اختلفت وجهات نظرهم وطريقة تعريفهم لها، **فبياجيه** البنية عنده هي نظام يمتلك خصائص وقواعد خاصة به، وللمحافظة على هذا النظام حسب رأيه يجب التقيد بميزات البنية، أما **شتراوس** يرى أن البنية نظام أو نسق ملتحم فيما بينه إذا طرق أي تحول على أحد عناصرها سيمس حتمًا باقي أجزائها.

أما **سوبول** البنية عنده هي مجموعة من العلاقات المتحدة والمتراصة كالجسد الواحد إن اشتكى منه عضوٌ تداعى له سائر الجسد، أي يعطي هنا أولوية للكل على الجزء، حيث لا يمكن أن ندرس جزء من البنية بمعزل عن العناصر الأخرى.

أما **لالاند** يعرفها على أنها عبارة عن ظواهر متداخلة ومترابطة وعلاقات مشتبكة فيما بينها كوحدة عضوية كل جزء له علاقة بما سبقه.

ثانيًا: عند العرب

أ/القدامى: لقد عرّف النقاد القدامى مصطلح البنية بمقتضى حالهم وبما يناسب عصرهم فقد كانوا يهتموا بالشعر أكثر منه على النثر، فقد استنطقوا مفهوم البنية من هندسية الشعر القديم.

أ.1. القدامى بن جعفر (337 هـ) :

يذكر لفظة بنية في ثلاثة مواضع:

الأول: وهو يتحدث عن التصريح فنقول: " **بنية الشعر إنما هي التشجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه، كان أُدخل له في سبايا الشعر وأُخرج له عن مذهب النثر.**

[1] عماد عبد يحي، البنى ودلالات في لغة القصص القراني دراسة فنية، ص28.

وفي الموضع الثاني: حيث يعلن قدامة على شعر امرئ القيس بقوله: فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معاني طِوال.

أما الموضع الثالث: الذي يذكر فيه قدامة لفظة بنية، فيرد في معرض حديثه عن ائتلاف اللفظ والوزن فيقول: "**هو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامةً ومستقيمةً كما بُنيت لما نظر الأمرُ في الوزن إلى نقضها عن البنية بزيادة أو نقصان منها**".[1]

يرى "**قدامة** "أن بناء الشعر هو التصريح والتقفية، والشكل الذي يؤسس عليه الشاعر نظمه هو ما قل لفظه ودل معناه، ووضع الألفاظ الوضع اللائق بها أي ائتلاف المعنى و مشاكلة اللفظ، واستشهد بأمرئ القيس.

أ-2- ابن رشد (595 هـ) : " لقد استعمل لفظة البنية بمعنى البناء في معرض حديثه عن الشعر المطبوع والمصنوع".[2]

1-1- ابن طبا طبا (322 هـ) : " لقد تحدث عن معاني الشعر لمبانيه وعن بناء القصيدة."[3]

1-2- ابن رشيق القيرواني: لقد أورد لفظة البنية في معرض حديثه في الشعر، بقوله: "**والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، وتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى وإبرازه، ولإتقان بنية الشعر**".[4]

ونستنتج من خلال قول كل من ابن الرشد، ابن طباطبا في معرض حديثهم عن البنية فربطوها ببناء الشعر والقصيدة، أما ابن الرشيق يرى أن جودة الشعر تكمن في بنيته و قيام معمارية القصيدة عمود الشعر، لا في مطابقة اللفظ للفظ، أو المعنى للمعنى، ولا تجنيس أو تطابق أو تقابل.

---

[1] علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية (دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد عمان، ط 1، 2006، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص4

[3] المرجع نفسه، 4

[4] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر النابغة الذبياني) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد عمان، ط1، 2006، ص8

ب/المحدثون: لقد لقي مصطلح البنية رواجًا كبيرًا في النقد الحديث بحيث كل يعرفه حسب رؤيته الخاصة فنجد:

ب-1-زكريا إبراهيم: لقد وردت لفظة البنية عنده كأنها نظام عام يطبق في كل المجالات والعلوم، "**لم تعد مفهوم علمي أو فلسفي يجري على أقلام قدماء اللغة، وأهل الأنثروبولوجيا وأصحاب التحليل النفسي، بل أصبحت أيضًا المفتاح العمومي الذي يهيب به رجل الأعمال وعالم الاقتصاد، والمربي والنحوي، والناقد الأدبي.**"[1]

ويقصد "**زكريا إبراهيم** "من قوله أن البنية هي نظام عام و مفتاح عمومي صالح للجميع، لرجل الأعمال وعالم الاقتصاد، والمربي والنحوي، والناقد الأدبي ومن قوله أيضًا: "**البنية عندهم جميعًا...هي ذلك النظام المتسق الذي تتحدد كل أجزاءه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات –العلاقات المنطوقة- التي تفاضل ويحدد بعضها بعضًا على سبيل التبادل.**"[2]

نستنتج مما سبق أن البنية هي خلية متماسكة بنظام من العلاقات اللغوية، "**سواء ألفاظًا تؤلف جملةً أو جملًا، أم أصواتًا تؤلف لفظًا أو ألفاظًا، وأنّ عناصرها تخضع لمبدأ التغيير والتحويل بسبب ترتيب عناصرها.**"[3]

وعليه تتحدد البنية بأنها: "**مجموعة العلاقات التي تربط العناصر ببعضها**".[4] فهي ليست عنصرًا واحدًا، أو مجموعة من العناصر، بل هي العلاقات النظمية التي تِلف بين تلك العناصر، والتي تتكون منها البقية.

ب-2-الظاهر لبيب: يعرف البنية بأنها: " **مجموعة من العناصر الأساسية، التي يقوم قيما بينها شبكة من العلاقات المتبادلة، بحيث إذا تغير أحدها أو زال تغيرت دلالة العناصر الأخرى بصورة موازية وتتنوع هذه البنية من عمل إلى أخر، كما يمكنها أن تتنوع داخل**

[1] علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبقية في شعر النابغة الذبياني، ص9.

[2] بالقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج 1، 2008، ص 6.

[3] المرجع نفسه، صفحة 7.

[4] المرجع نفسه، صفحة 8.

العمل الواحد".[1] ونستنتج من قول لبيب أن البنية شبكة تقوم على علاقات داخلية فيما بينها دون تدخل أي عامل خارجي، فالتحولات تكون داخل البنية ذاتها أي أن البنية منظمة على ذاتها.

يمكننا أن نعرف البنية بأنها " **مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا، و بهذا المعنى فان صندوقا من قطع الغيار لا يعد وان يكون مجموعة، أما السيارة التي تشكلها لهذه القطع حين تترابط معا فهي بنية**"[2] إذا فالمعنى هو عبارة عن صندوق يحوي على قطع غيار منفصلة عن بعضها ومفككة أما البنية فهي عبارة عن تركيب وترابط وتلاحم هذه قطع الغيار لتنتج لنا سيارة.

ب-3-عبد الرحمان الحاج صالح:

لقد عرف مصطلح البنية بقوله: "**المراد ببناء الكلمة ووزنها وصيغتها هيئتها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرها وهي عدد حروفها المرتبة وحركتها المعينة وسكونها على اعتبار الحروف الزائدة و الأصلية كل في موضعه**"[3] فالبناء الكلمة و وصيغها وهيئتها هي محصورة في عدد حروفها، إذا البنية تكمن في تراص الحروف لتكون كلمة وتركيب الكلمات لتكون جملة وتركيب الجمل والعبارات ينتج نصا.

ثانيًا: البناء

مفهومه:

1-لغةً:

جاء **في لسان العرب** "**لابن منظور**" لمادة ب-ن-ى. **البناءُ: المَبْنيُّ والجمع أَبْنيةٌ، وأَبنِياتٌ جَمْع، واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن فقال: يصفُ لويحًا يجعله أصحاب المراكب في بناء السفن.**

[1] مؤيد عباس حسين، البنيوية، دار رند، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 166.

[2] ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية في الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص48.

[3] عبد الرحمن حاج صالح /البنى النحوية العربية، سلسة علوم، البيان عند العرب، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، د.ط، 2016، ص10.

و إنه أصلُ البناءِ فيما لا ينمي كالحجر والطين ونحوه. والبَنَّاء: مُدَبرُ البنيان وصانعه، فأمَّا قولهم في المثل أبْناؤها أجناؤُها، فزعم أبو عبيد أن أبناءَ جمعُ بانٍ كشاهد أو أشهاد، وكذلك أجناؤها جمع جانٍ.

والبناءُ: يكون من خباء والجمع أبنيةٌ." [1]

والبناء لزوم أخر الكلمة ضربًا واحدًا من السكونِ أو الحركةِ لا لشيء أحدث ذلك من العوامل، وكأنهم إنما سمَّوه بناءً لأنه لما لَزِمَ ضربًا واحدًا فلم يتغير الإعراب.

سمي بناءً من حيث كان البناءُ لازمًا موضِعًا لا يزول من مكان إلى غيره، وليس كذلك سائر الآلات المنقولة المبتذلة كالخيمة والمظلة والفسطاطِ والسرادق ونحو ذلك.

والعرب تقول في المثل: إنَّ المغزى تبنى ولا تبنى أي لا تعطي من الثَلةِ ما يبنى منها بيت، المعنى أنها لا ثَلَة لها فيما تتخذ منها الأبنية أي لا تجعل منها الأبنية لأن أبنية العرب طِراق وأخبيةٌ، فالطراق من أدم والخباء من صوفٍ أو أدمٍ ولا يكون من شعر وقيل: المعنى أنها تخرق البيوت بوثبِها عليها ولا تعبر على الأبنيةِ

والبناءُ واحدٌ الأبنية، وهي البيوت التي تسكنها العرب في الصحراء، فمنها الطرافُ والخباءُ والبناءُ والقبة والمِضرْب.

وفي حديث سليمان عليه السلام: من هدم البناء رَبه تبارك وتعالى فهو ملعون، يعني من قتل مفسًا بغر حق، لأن الجسم بنيان خلقه الله وركبه."[2]

إن تعدد مفهوم البناء جاء بمقتضى تعدد أنماطه، فورد بالمعنى المادي كبناء السفن والبيوت التي تسكنها العرب في الصحراء، كالطراف والخباء والقبة ونحو ذلك، وجاء بالمعنى الوجودي كجسم الإنسان وتركيبته البيولوجية التي خلفه عليها الله تعالى وركبه أحسن تقويم، ووّرد بالمعنى اللغوي، فالبناء هو الإعراب.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص365.

[2] المرجع نفسه، ص366.

2-اصطلاحًا:

ظهر مصطلح البناء عند النقاد العرب القدامى، لكنه لم يتفرد بمصطلح نقدي "**فعبد القاهر الجرجاني**" هو أول من أدرك أن النص ليس مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، وعلى هذا الأساس تبدو فكرة النظم عنده بنائية، ذلك لأنَّ الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردةً بل مرتبطةً بمجموعة من الألفاظ.[1]

كانت لدى عبد القاهر الجرجاني نظرة مختلفة للنص، فهو لم ينظر إلى طريقة بناء ألفاظه بل إلى طريقة بناء العلاقات القائمة بين هذه الألفاظ.

وهذا ما أكده "**جان كوهين**" في تعريفه البنية الشعرية حيث قال أنها "**مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية.**[2]

يرى جان كوهين أنَّ اكتمال ونضج الوظيفة اللغوية لا يكون إلا بوجود العلاقات التي تربط كل عنصر داخل النص.

والنص الأدبي كما يذهب "**لوتمان**"، "**على درجة عالية من التنظيم ويتحقق هذا التنظيم بطريقتين: الواقعية بانتقاء خيار أدائي وطرح بدائله والسياقية التي تفرض ألّا يتكون النص من عناصر عشوائية، بل يجب أن يكون كل عنصر من العناصر داخل النص له علاقة عضوية ببقية العناصر**".[3]

وبالاتكاء على ما ذهب إليه لوتمان يمكن القول إنَّ البناء يتمثل في جانبين: الأول هو الاختيار أو انتقاء اللغة والمعنى، والثاني هي الطريقة التي يعتمد فيها الشاعر لوضع هذه الألفاظ والمعاني في قالب فني بحيث تؤدي الوظيفة المرجوة التي تتمثل في نقل رؤية الشاعر وتجربته الشعورية إلى المتلقي.

---

[1] ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، د.ط، 1969، ص 51.

[2] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي، محمد العنري، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص 28.

[3] لوتمان بوروي، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص 63.

الفرق بين البناء والبنية:

إنَّ مصطلح البناء يرادف مصطلح البنية فالبناء والبنية يعتمدان على ترتيب العناصر. والبنية في الجملة هي تنسيق لعناصرها، وترتيب لأفكارها حيث أن اللغويين العرب القدامى أدركوا بدورهم مفهوم بنية الكلام من خلال معالجتهم للقضايا اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية، وقد عبروا عنها بمصطلحات مختلفة في دواليبها، متفقة في مدلولاتها، ومنها تنسيق الألفاظ في تراكيب لغوية صحيحة، فهم مدركون أنه هنالك ارتباطًا واضحًا بين المبنى والمعنى أو الدال والمدلول.

و"**المبني عندهم يبدأ بأصغر وحدةٍ وهي الصوت وينتهي بأكبر وحدة وهي الجملة.**"[1] ومعنى ذلك أن البناء يبدأ من أصغر وحدة صوتية والتي هي الفونيم من الصوت أو الحرف إلى أكبر وحدة وهي التركيب أو (الجملة) .

[1] بالقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، ص 7.

أولا: الفنية:

مفهومها:

1- لغة: الفن واحد الفنون، وهي الأنواع، والفن: الحال. والفن: الضربُ من الشيء، والجمع أفنانٌ وفنون وهو الأفنون.

يقال: رعينا فنونَ البناتِ وأصبنا فنونِ الأموالِ وأنشد:

قد لبستُ الدّهرَ منَ أفنانه كُلَّ فنٍّ ناعِمِ حَبْر

والرجل يُفْنِّنُ الكلام أي يشتق في فن بعد فن و التفنن فعلك

وافْتَنَّ: أخذ من فنون القول. والفنون: الأخلاط من الناس وإن المجلس ليجمع فنونا من الناس. أي ناسا ليسوا من قبيلة واحدة. وفنّنَ الناس: جعلهم فنونا.[1]

أما في "**أساس البلاغة**" **فجذر –ف–ن–ن** "**أخذ أفانن الكلام و افتنّ في الحديث و تفنن فيه، وجره الفرس أفانين من الجري وافتن في جريه، ورجل وفرس للفن، وفنن ف (لان رأيه: لوّنه ولم يستقم على واحد، والخيل يتفنن فنان السيب وأفانينه وهي خلصه، ورجل فينان الشعر فبنان كثير الأفنان، وهو في ظل عيش فينان.**"[2]

من خلال التعريفان اللغويان **لابن منظور** و **الزمخشري** للفن أن كلاهما يتفقان في كون الفن هو الكلام والقول والحديث أي الحال والضرب من الشيء، والتنويع والاختلاف.

2- **اصطلاحا:** إن الفن متواجد منذ أن خلق الإنسان وتطوره تطور حياته ومستلزماتها، فبعد أن تفنن في تركيب وإنتاج وسائل عيشه، انتقل إلى إرواء جانبه الروحي المتعطش وذلك بتفننه وإبداعه في الرسم والنحت والموسيقى والرقص، ولكل هذه الفنون مادة تعبير مختلفة، والجامع بينهما كونهما فن جميل راق، هذا الفن الذي اختلف في نشوئه الفلاسفة والمفكرين ولكن لم يستطيعوا التنازع عن فاعليته الإنسانية التي تعبر عن أحاسيسه وعواطفه في قوالب متخلفة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص3475، 3476.

[2] الزمخشري أبو قاسم جار الله محمود بن عمرا، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السوّء، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان) ، ط 1، 1998، ص 38.

أ- الفنية عند اليونانيين:

أ-1- أفلاطون (427، 347 ق.م) : لقد "**تصور أنه لا يمكن للفنون أن ترتقي إلى مستوى الطبيعة التي تضم كل كمال وخير وجمال، لأن الطبيعة التي يحاول الفن محاكاتها هي الأصل، وهي لذلك أكمل وأجمل بكثير من الصورة أي العمل الفني**".[1] فهو يرى أن الطبيعة هي الأصل والفن ما هو إلا محاكاة لهذا الأصل فقط.

إن أفلاطون يرى "**أن الشاعر الحقيقي أو الفنان الأصيل بنظره كائن مقدس يختلف عن البشر الاعتياديين، وقد عدّ أفلاطون كل منهما وسيطًا بين الآلهة والناس الآخرين كالأنبياء والعارفين، ويرى كذلك أنه لا علاقة للخبرة والمعرفة والتجربة بالعلمية الإبداعية فهي عملية إلهاميه.**"[2]

أي أن الشاعر أو الفنان لا يمتلك الحرية في العملية الإبداعية لأنها عملية إلهامية، فالإلهام هو المحرك للعملية الإبداعية وبدونه لا يحدث إبداع.

"**استبعد أفلاطون أنواع الفنون التي رآها مفسدة لأخلاق الشباب واحتفظ ببعض أنواعها وخاصة الموسيقى التي تميزت بإثارة مشاعر الحماس والقوة عند الشباب.**"[3]، فأفلاطون هنا يميز بين الفنون ويربطها بجانب أخلاقي مثالي "**فقد اشترط على الفن أن يحقق الشعور بالرضا ليس للجميع، ولكن للفضلاء الذين تحصلوا على قدر عال من التهذيب والتربية.**"[4]

إذن أفلاطون يحصر الفن في دائرة الفضلاء ذو الفكر الصافي المثالي كالفلاسفة والعلماء، باعتباره أنه جعل لنفسه عالم المثل الخاص به.

وعليه ترتبط نظرة **أفلاطون** للفن بوجود عالم المثل الذي يتميز بحقيقة الجمال المطلق وما الفنون إلا محاكاة لما هو في هذا العالم بواسطة العقل، وهو بدوره واسطة لاستلهام حقيقة الكون.

---

[1] رواية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005، ص 289.

[2] فداء حسين أبو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 33.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

[4] رواية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن الدراسة في القيم الجمالية والفنية، ص 289.

أ-2- **أرسطو (385، 322 ق.م)** اتفق" **أرسطو**" على أن الفن يحاكي الطبيعة، إلاّ أن أفلاطون رأى أن هذه المحاكاة لا تغني عن الحقيقة في حين رأى أرسطو أن الفن إذا كان محاكاة فإنه أعظم من الحقيقة لأنه يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، إذن المحاكاة عند أرسطو ليست محاكاة سلبية، بل يجب أن يشوبها التطور والبناء الجديد أو المبتكر وبهذه العملية يقوّم الإنسان الطبيعة ويطورها نحو الأحسن وهذه أحد مهمات الفن، وهناك فرق جوهري هو أن الفن عند "**أفلاطون** "يصدر عن الإلهام، إذ عدّ أفلاطون الفنان مجرد وسيط إلى الإله التي تمنحه الإبداع، بينما الفن عند أرسطو نتاج للعواطف الإنسانية، فالعمليات الإبداعية عند أرسطو عملية إنسانية مرنة يكون أداؤها وقائدها الفنان نفسه لأن الفنان عنده حذاقة الوعي ومفكر يكشف عن مكامن الجمال في عالم الحس.

واهتم أرسطو بالشعر والخطابة والموسيقى أكثر من الفنون الأخرى، وجعل المحاكاة أهم معيار لها ذلك أنَّ الشاعر مثلا إذا برع في محاكاة الطبيعة وشكر انسجاما بينهما، وبين شعره وبذلك يحقق إيقاعًا يكون كافيًا للحكم على الشاعر بعظمته.[1]

نجد أرسطو قد اتفق مع أفلاطون على الركيزة الوحيدة للفن وهي المحاكاة لكن نظرته لها كانت مغايرة تماما لنظرة أفلاطون فهو يرى أن محاكاة الطبيعة محاكاة تطويرية بنائية. فالهدف من محاكاة الفن للطبيعة من أجل تطويرها إلى الأحسن، كما أنه يربط العملية الإبداعية بالعواطف الإنسانية لا بالإلهام، فالعواطف الإنسانية هي التي تسيّر العملية الإبداعية. يقول في كتاب الشعر إن هدف الشاعر ليس تصوير الشيء المحتمل حدوثه أو الشيء الذي كان يجب أن يحدث.

فالشاعر أو الفنان هو إنسان الذي يعي جوهر الأشياء وجوهر البناء التطوري للبيئة، ابتداء من الماديات إلى الملهمات ولهذا تكون المحاكاة عند أرسطو محاكاة الطبيعة تطويرية وبناء جديد بفعل قيمة المحاكاة، وهذه أهم نقطة خلاف مع الفلاسفة الأفلاطونية. واللذة عند أرسطو لا ضير فيها إذا كانت موجهة للخير فاللذة تكون إيجابية إذا كانت وسيلة لإنتاج

[1] ينظر: كمال أبو منير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت (لبنان) ، ط 1، 2013، ص 25.

الأعمال الخيرية وتحقيق الجديد النافع، فالفن يجب أن يحاكي الفضائل والوجدانيات بحيث يستهدف التربية الأخلاقية والتطهر والشعور باللذة لأن قيمته تترفع وتتسامى عن كونه تسلية مجردة.[1]

"**أرسطو**" ربط الفن بالمنفعة، لأن الإنتاج الفني عائد بتطوير البيئة والطبيعة، وكان لفن الشعر عند أرسطو أهمية كبيرة، فقد قسمه إلى عدة أقسام:

- **الأول: شعر الحماس:** ويتمثل في الملاحم (التراجيديا) .
- **الثاني: شعر الهجاء:** وهو ما تنشأ عنه الملهاة (الكوميديا) .
- **الثالث: شعر الغنائي:** أشار إليه أرسطو بغموض.

وبين الشعر في ضوء تقسيم البشر إلى قسمين الخيرين والأشرار وكذا قسم الشعر إلى قسمين: شعر الحماس وشعر الهجاء وهما يعبران عن الحالة النفسية للناس.

أما عن أهمية الشعر فيرى أرسطو أن هذه الأهمية ترجع إلى طريقة تصوير الشعر للحياة الإنسانية. فيرى أن التراجيديا والكوميديا قائمتان على المحاكاة، وسلّم بأن مهمتهما إثارة العواطف ... فقد وقف يدافع عن اللذة التي يثيرها الشعر.[2] فالشعر عند أرسطو فن راق لأنه يثير العواطف للشعور باللذة فالفن عند أرسطو هو محاكاة الطبيعة، بشكل إيجابي يتم من خلالها إدراك النقص الذي عجزت الطبيعة عن إتمامه.

ب – الفن عند الفلاسفة المسلمين:

ب-1- ابن خلدون (1332، 1406 ق.م) : يعتبر" **ابن خلدون**" الفنون صناعات فإنه "**تحدث عن صناعة الشعر ووجه تعلمه حيث اعتبره فن من فنون كلام العرب وهو المسمى بالشعر عندهم ويوجد في سائر اللغات، إلاّ أن الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب... إذ هو كلام يفصل قطعا قطعا، متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق رويا وقافية وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة وينفرد كل بيت منها**

[1] فداء حسين أبو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال غير العصور، ص 35.

[2] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان الأردن، ط 1، 1996، ص 138.

فادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وبعده وإذا أفرد كان تماما في بابه في مدح أو رثاء ..."[1]

جعل ابن خلدون الشعر فنا من فنون الكلام، يتميز بمجموعة من الأحكام شكلا ومحتوى الذي يجعله فنا متفردا عن غيره من الفنون. إضافة أن الملكات اللسانيات كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض في الكلام حتى يحصل شبه في تلك الملكة، والشعر من بين الفنون صعب المأخذ منه بأنه كلام تام في مقصودة ويصلح أن ينفرد دون سواه فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة حتى يفرغ الكلام في قوالبه التي عرفت له في ذلك.[2] يرى ابن خلدون أن الملكات اللسانيات لا تنتج اعتباطا بل من خلال الصناعة والارتياض في الكلام وخير دليل على ذلك هو الشعر.

كما أنه قد تناول الغناء والموسيقى على غرار الشعر، فعن المسموع يقول: "**والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة. وعن المرئيات يقول: " وأما المرئيات والمسموعات لملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النفس وأشد ملائمة لها.**"[3]

"**فابن خلدون**" لم يري الفن في الشعر فقط بل لمسه حتى في الغناء والموسيقى نستنتج مما سبق أن ابن خلدون يجعل من الفنون صناعات تكتسب هذه الملكات بالمثابرة والاستمرار في ممارستها.

جـ- الفنية في العصر الحديث:

لعل ما يميز الفنية في العصر الحديث هو تحقيقها ما يسمى بـ: " **الاستقلالية الذاتية، التي نتجت عن تأثير الفلسفة الديكارتية التي قامت على إبراز مكانة الذات في المعرفة وقدرتها على بلوغ الحقيقة وفقا لقواعد العقل في مجمل النشاطات الإنسانية، وفي**

[1] كمال أبو منير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، ص 63.

[2] ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، موفم للنشر الجزائر، ج 2 د.ط، 1991، ص 649.

[3] المرجع نفسه، ص 442.

مختلف الميادين العلمية، الفلسفية، والفنية."[1] بعيدا عن وصاية سلطة الكنيسة ولاهوتها، وضد الفكر السكولاتي.

جـ-1- فريدريش هيغل (1770، 1830 م) : كانت نظرة" **هيغل** "للفن مستمدة من الفلسفة الروحية ومن ذلك قوله: "**ونظرته للفن مستوحاة من فلسفته الروحية فهو وضع الفن مقابل الروح التي تتأمل ذاتها في حربة تامة، وفي أصالة وإبداع، ولكن من أن تسبقها الفكرة، لأن الفن هو التأمل العقلي والسعي إلى تحقيق الجمال بالذات.**"[2]

يعتقد "**هيغل**" أن الفن يمثل الروح التي تسعى إلى بث الوعي المعبر عن الجمال، ويقول أيضا: " **إن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي يجدر بنا أن نوضح ما نعنيه بذلك، إن اسم التفضيل أسمى لا يشير إلا إلى فارق كمّي، أي أنه لا يفي شيئا، فما يكون فوق شيء آخر لا يختلف في هذا الشيء الآخر إلا في وجهة النظر المكانية.**"[3] ويريدها أن تسمو بالعقل الإنساني إلى عقل مثالي إلاهي.

د- الفنية في العصر المعاصر:

ليس ثمة شك في أن الفلسفة الغربية المعاصرة في القرن العشرين قد "**أولت اهتماما كبيرا للحقل الفني والجمالي، وإذا كانت أهم ملامح هذا القرن هو ما شهده من ثورات علمية وتقنية، أثرت في مجرى التاريخ الإنساني برمته، فإنه شهد أيضا ثورة في الحقل الجمالي تجلت بشكل بارز في تلك المذاهب والحركات الفنية التي انتشرت منذ بداية القرن العشرين كالدادئية والتعبيرية والسريالية (...) والتي انعكست على الحقل الفني بشكل أو بآخر.**"[4]

د -1 - جون ديوي (1759، 1952 م) يربط نظرته للفن بتفاعل الإنسان بواقعه وهذا ما سما بالخبرة "**لأن الفن بتأمله لموضوعاته وتخيلاته الخاصة، يثير فينا جماليات ليست طبيعية عادية، بل مختلفة، ومغايرة للمألوف، من هنا ترسم الخبرة حدود جديدة وعلاقات**

---

[1] كمال أبو منير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، ص 73.

[2] علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص 134.

[3] فريد ريش هيغل، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، جورج طرابيشي، دار الطبيعة، بيروت لبنان، ط 2، 1980، ص 95.

[4] كمال أبو منير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، ص 111.

تفرضها مخيلة الفنان، بطريقته الخاصة في التعامل مع الخدمات التي يشتغل عليها، لتصبح قادرة على الاستقلال بنفسها لتبادر بتكويناتها وألوانها وجسمها المادي، على تحفيز المشاهد وتنقله من مجرى حياته اليومية الرؤية الفنية، أو الخطاب الذي يعبر عن نفسه.[1]

وقوله أيضا: " **إن الفن عمل وجهد لا جهدا نظريا مبتوت الصلة بالحياة، وعلى أعتابه تلتقي أذواق أناس مختلفين من شرائح اجتماعية شتى.**"[2]

وبناءًا على ما سبق أراد **ديوي** يقيم توازنا ملتحما بين الفن والحياة، ويلغي الحاجز الشفاف بينهما وبالتالي يتأثر الطيف الجمالي بعيدا عن مكوناته المادية على حساب رؤية الفنان، وهنا ينتصر تصلب الواقع على شعرية الفن إذا الفن يلامس الواقع ويتقاطع مع مظاهره ليوحد أذواق الناس.

وعبر **ديوي** أيضا عن الفن والجمال بارتباط الأعمال الفنية الواقع لكي تعكس تجديد الخبرات ويقول هذا الصدد: " **كان العمل الفني الحقيقي هو ما صنعه الإنتاج الفني من الخبرة أو ما سيحدثه في صميم الخبرة.**"[3]

وهنا أراد **ديوي** الخبرة في بناء التخيلات التي تثير الشعور بالجمال هذه الخبرة التي تربط تخيلاته بواقعية لتؤثر على إنتاجه الفني.

د -2- ارنست كاسيرز (1784 م) : حدد ارنست معالم معرفة الفن "**أولا على أساس النظر إلى جنسه الذي ينتمي إليه والمتمثل في عالم الرمز وحده. ثم هو يتحدد ثانيا على أساس الصفة النوعية المحددة والمميزة له والتي تتمثل في كونه خلقا وتصويرا للأشكال، (...) والواقع الرمزي هو الواقع المغلف بشتى الأشكال الرمزية ومنها**".[4]

ونستنتج من قول **كاسيرز** أن الوظيفة الرمزية قورنت بالتجربة الممكنة وأن الرمز هو الذي يخلق ويشكل الواقع، "**فالرموز العلمية هي خلق وتشكل واقعا من الموضوعية ألا وهو**

[1] عقيل مهدي يوسف، المعنى الإجمالي، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] كمال أبو منير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، ص 131.

[4] مجدي الجزيري، الفن والمعرفة الجملية عند كاسيرز، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص 205.

العالم العلمي، والرموز الأسطورية تخلق وتشكل واقعا أخر موضوعيا ألا وهو عالم الأشكال الخالصة."[1] والعمل الفني عند **كاسيرز** ليس مجرد رمز فحسب بل هو أيضا خلق وتصوير للأشكال." **أي أنه لا يكفي أن يحس الشاعر بالمعنى الباطن في الأشياء وبحياتها الخلقية وإنما عليه أن يكسب مشاعره وجودا خارجيا.**"[2]

إذا **كاسيرز** عمل على ربط العالم بالأشكال الرمزية وجعل نشاط الإنسان حقيقة يوضحها خلق ودقة تصوير الأشكال المعبرة عن ذاته.

الشعرية عند الغرب:

اولا: عند القدامى:

ثانيا: الشعرية

1-الشعرية عند الغرب:

أ- عند القدامى:

يختلف النقاد والدارسين في تحديد وضبط مفهوم قار للشعرية فكل يعرفها حسب قناعته العلمية، وإن كانت التسمية متجذرة في القدم عند" **أرسطو** "في كتابه "**فن الشعر** " ويقول في هذا الصدد أن الشعر" **محاكاة تتسم بوسائل ثلاث فقد تجتمع وقد تنفرد هي والإيقاع، والانسجام، واللغة** "[3]، فالشعر عند **أرسطو** هو محاكاة، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بمجريات الواقع ومستجداته كما حدثت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا وقيم جمالية، وورد مصطلح "**الشعرية**" في كتابات القدامى بتسميات مختلفة "**كصناعة الشعر**"، ويعتبر أرسطو أول من استخدم هذا الاصطلاح وقد ركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون، وجعل " **الشعر صنعة فنية وأن فن الشاعر يتجلى في صياغة وتنظيم العمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا على المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر**"[4] فالشاعر الحصيف الفذ عند

[1] مجدي الجزيري، الفن والمعرفة الجملية عند كاسيرز، ، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص 208.

[3] ارسطو طاليس، فن الشعر، تج: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص10.

[4] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص25.26.

"**أرسطو** "هو الذي يتوفر عنده آلية التنبؤ والاستشراف للمستقبل، متجاوزا ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال.

ب-عند المحدثين:

ب-1- رو**مان جاكبسون Roman Jakboson**

يمثل رومان **جاكبسون** فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية فقد تناول الشعرية بطريقة مغايرة لبني جيله فقد كانت الشعرية عنده متأثرة بالمبادئ اللسانية فانطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير، إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الاجابة عن السؤال التالي "**ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثر فنيا؟**"[1] فقد عد جاكبسون الشعرية فرعا من فروع اللسانيات، فنجد ذلك من خلال قوله: "**إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم بالبنيات الرسمية، وبما إن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فانه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات.**"[2] فنلاحظ أن جاكبسون ربط الشعرية بعلم اللسانيات لان مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة.

2-الشعرية عند العرب:

أ: القدامى:

أ-1-عبد القاهر الجرجاني:

كان" **لعبد القاهر الجرجاني**" موقفا نقديا معرضا لنظرية عمود الشعر فالوزن و القافية لا يعتمد عليهما في تحديد شعرية الشعر، فعمل بذلك إلى تنفيذهما و إسقاطهما: " **لقد نقض عبد القاهر الجرجاني بنظريته الكثير من الأمس التي قام عليها عمود الشعر.....**"[3] و نستنتج قي قوله أن عمود الشعر لا يقوم على الوزن و القافية فأتى بالبديل عنه و هو نظرية النظم التي تعتبر اللبنة الأولى لإرهاصات الشعرية.

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعر، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2006، ص62.

فشعرية النص عند عبد القاهر الجرجاني و جماليته مستترة في نظرية النظم بوصفه" **توخي معاني النحو في معاني الكلام**"[1] وهذا ما يحيلنا إلى خطوة جريئة متقدمة نحو الشعرية و التي تناولها الجرجاني في كتابيه "**أسرار البلاغة دلائل الإعجاز** "كإشارات فقط لا لعلم قائم بذاته.ليأخذها النقاد المحدثون بالدراسة و التحليل و النقد. فالفكرة ليست لها ابتكرها أول مرة بل لمن طورها، و بث فيها الروح من جديد ليجعل منها علما قائما بذاته.

ب: المحدثون:

إن الخوض في الساحة النقدية العربية الحديثة نجد مصطلح الشعرية تأرجحت في أرضيات متباينة في معالجتها و أهمها الترجمة، أي ترجمة مصطلح"**pocties**" "**بوتيك**" إلى العربية و قد اقترح النقاد و المترجمون عدة تسميات له على رأسهم نجد" **عبد الله الغذامي**" الذي اقترح ترجمة " **الشاعرية** "فهو يراه مصطلح جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر و في الشعر و يقوم في نفس العربي مقام **pocties** في نفس الغربي و بالمقابل ينتقي "**الغدامي**" ترجمة **poctie** إلى " **الشعرية** " كون هذا اللفظ يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر ويبدو أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاق فلفظة "**الشاعرية ليس لها مؤهلات الكافية –بما هي لفظة فحسب – لتضف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر فالشاعرية هي –في الأخير – مشتقة من شاعر وبالتالي فهي الصق بالشعر، فلهذا يصبح لفظ الشاعرية متوجها بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر فينتقي هذا الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة الشاعرية على لفظة الشعرية ليصبحا على حد سواء لصيقتين بالشعر دون النثر**"[2] **فعبد الله الغذامي** "لم يحدد مصطلح راكح و ثابت لمصطلح **poetics** لأنه رأى أن المصطلح الشاعرية و الشعرية لصيقتان بفن الشعر خاصة و لا يمكن أن يعمم الخاص على العام، لطلك لا يعتمد على مصطلح واحد.

[1] جابر العصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة ة الثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990، ص125.

[2] ينظر: حسن الناظم، مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول و المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1، 1994.ص15.

ثالثا: الجمالية

1-عند فلاسفة اليونان:

أ- أفلاطون: (ت427، 347ق.م) :

تتميز النظرة الأفلاطونية للكون بالنظرة الميتافيزيقية المثالية فقد جعله عالم اجتمعت فيه كل الحقائق المطلقة فالخير مطلق والحق مطلق والجمال مطلق، وهذا ما يطلق عليه عالم المثل، فهو صورة عن الأصل وأضاف انه ما يجعل الإنسان متعلق بالعالم الفوقي الغيبي المجرد هو العقل الذي يسمونه من الجانب العاطفي الحسي إلى الجانب الأخلاقي المثالي وجميع الفنون الموجودة في هذا العالم وما يقوم به الفنان ما هو إلا محاكاة لهذه الفنون[1]

ويقصد أفلاطون بنظرته الجمالية إن العقل الإنساني هو الرابط بين العالم الحسي وعالم المثل "**فتصوره للجمال هو الذي يقلده الصانع يخلق موجود ذاته في عالم الارض المحسوس** "[2] فالجمال عنده ما هو إلا مجرد تقليد لعالم المثل ليخلق بذلك عالم المحسوسات ويعرف أيضا الجمال في محاور" **هيباس الاكبر** "على لسان "**سقراط** "في قوله: ان الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء، فلا شك في أن الفأس والجياء والملابس والعذراء والقتارة كلها أشياء جميلة غير انه يوجد فوقها جميعا، الجمال كله.

إذا فالجمال الذاتي الصادق صادر عن ربات الفنون.

2-الجمالية في الفكر الإسلامي:

إن التقارب العربي الإغريقي كبير الأثر في البناء الفلسفي الذي انتهجه العرب المسلمون، حيث قاموا ببناء أراء فلسفية متنوعة لا سيما إن الكثير منهم كانوا يرون إن الحقيقة واجدة والفلسفة تلتقي مع الدين لان أهدافها مشتركة وغايتها واجدة، لذا نجد أهم ما يميز الفلسفة الإسلامية أنها توفيقية بين الدين والفلسفة، لان المسلمون ينظرون إلى التذوق الجمالي بادراك ذهني واعي، ويربطون جميع أنواع الجمال بالجمال الإلهي لان الله جميل يحب الجمال، ومن هؤلاء الفلاسفة نجد:

[1] ينظر: عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

أ- أبو حامد الغزالي: 445-505هـ:

يعتقد "**أبو حامد الغزالي**" إن الجمال ينقسم إلى قسمين جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، والى جمال الصورة الباطنية المدركة بعين القلب ونور البصيرة، والجمال الأول يدره الضبيان والحيوان، أما الجمال الثاني يختص بادراك أرباب العقول (.....) فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجمالية الباطنية (....) كما يؤكد أن الجميل محبوب، والجميل المطلق هو الواجد الذي لا ضد له، الصمد الذي لا منازل له، الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء"[1].

يؤكد في هذا القول الغزالي على الجمال الباطني الذي يدركه أرباب العقول ويجعل مصدر الجمال المطلق الذي لا نظير له هو الله عز وجل.

3-الجمال في العصر الحديث:

أ- ايمانويل كانط (1724-1804) :

ينظر" **كانط "للجمال بأنه ما هو إلا علاء شان الذات التي تحقق الشعور باللذة علو الوجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هي ملكة الوجدان التي تشعرنا باللذة والألم"**[2]

فكانط يجعل من الحكم الجمالي حكما تأمليا ينتج لذة أو الم.

ووصف الجمال بقوله: " **بأنه هو شكل من الغنائية في شيء ما يقدر ما يجري تصوره فيه بمعزل عن عرض غاية** "[3] و أعطى مفهوم الجمال من خلال مذهبه هو" **ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التي تأتي من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا، إن هذا التوافق هو ما يكفي لتعريف الجمال** "[4] وعليه فان كانط على الشعور بالجمال على وجود ملكة بشرية هي الوجدان التي تتحكم في الآراء الجمالية وحسن التذوق عند الإنسان من خلال خلق توافق وتوازن بين مخيلته وعقله هو الجمال الذي لا يحقق من وراءه غاية أو منفعة.

---

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج2، د.ط، 2014، ص306

[2] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن، ص116

[3] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار البداية عمان، الاردن، ط1، 2012، ص6

[4] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن، ص134.

الفرق بين الفنية والشعرية والجمالية:

إن الجمالية جذورها متأصلة في علم الفلسفة ظهر مع السياق اللاهوتي، و الأخلاقي ومعيارها في الأعمال الفنية هي نفسها قوانين كامنة في العمق النفس، محققة الانسجام والتوافق من جراء التماثل (كتأثر بالإيقاع والأسلوب..) والشعرية هي مجال من مجالات الجمالية، فالشعرية تبحث عن أدبية الأدب أي ما يجعل الأدب أدبا، محاولة تقنين الأطر والقواعد التي تجعل من العمل الأدبي عملا متميزا ومنفردا من الناحية الأسلوبية وبنيته الصرفية والصوتية والنحوية، وفي منحى أخر لا يمكن مطابقة الجمالية والشعرية، لان الجمالية عناصرها غير ثابتة والحكم على الخطاب أدبي معين هو حكم بدئي حدسي شعوري على غرار الشعرية التي تنطق قوانينها على النص الأدبي كاشفا شعريته ولا يمكنها في وقت ذاته أن نكشف عن سر جماليته، لذلك من الصعب وضع مطابقة بين الشعرية والجمالية.

أما الفنية هي مصطلح نسبي، كل يراه بمنظوره الخاص بدءا بالفلاسفة اليونان عند أرسطو وأفلاطون هي محاكاة معالم المثل والطبيعة بالفلسفة الديكارتية بعيدا عن وصاية سلطة الكنيسة ولا هويتها، وضد الفكر السيكولاتي.وفي العصر المعاصر أصبح معيار الفنية هي تلك الآمال الفنية الملامسة والمسايرة، أكثر للواقع بناءا على التخيلات التي تثير الشعور بالتذوق الفني والجمالي.أي ما يعبر به حديثا باستخدام تقنية الرمز والقناع في جل الفنون الأدبية مما يضفي عليها سيمة الغموض والتجريد هي التي تشعر القارئ أو المتلقي باللذة الفنية.

إن الفنية يشكل عام لا تنفصل عن الجمالية والشعرية نتاج الفن، فمن البديهي ان ترتبط الشعرية بالجمالية والفنية مهما حاول النقاد التفرقة بينهم، تبقى الفروقات جوهرية تفصل بينهم التي تكمن بوجه الخصوص في تعريفات.

﴿ قصيدة ونحن نحب الحياة﴾

ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.
ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنًة للبنفسج بينهما أو نخيلا.
نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.
ونسرق من دودة القزّ خيطا لنبني سماء لنا ونسيج هذا الرحيلا.
نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.
ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النُّمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.
وننفخ في النَّاي لون البعيد، ونرسم فوق تراب الممرّ صهيلا.
ونكتب أسماءنا حجرا حجرا، أيُّها البرق أوضح لنا الليل،
أوضح قليلا.
نحبُّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.[1]

[1] محمود درويش، الديوان-الاعمال الاولى-3 رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، ص 174-175.

الفصـل الاول

أولا: اللغة الشعرية

المبحث الأول: مفهوم اللغة الشعرية

المبحث الثاني: خصائص اللغة الشعرية

المبحث الثالث: المعجم الشعري

المبحث الرابع: الأساليب الانشائية

المبحث الخامس: التناص

المبحث السادس: كيف تحققت اللغة الشعرية في قصيدة "ونحن نحب الحياة"

ثانيا: الصورة الشعرية

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية

المبحث الثاني: خصائصها

المبحث الثالث: الصورة الإستعارية

المبحث الرابع: الصورة الكنائية

المبحث الخامس: الصورة الرمزية

المبحث السادس: كيف تحققت الصورة الشعرية في قصيدة "ونحن نحب الحياة"

أولا: اللغة الشعرية

المبحث الاول: مفهوم اللغة الشعرية:

اللغة في أعرق مظاهر الحضارة الإنسانية، بل هي أصل الحضارة وصانعة الرقي والتقدم، فهي تؤلف الفاصل بين أمة وأمة وبين حضارة وحضارة، فاللغة هي قوام الحياة الروحية والفكرية والمادية، بها يعمق الإنسان صلته وأصالته بالمجتمع، وقد حاول العلماء والمفكرون واللغويون، على مر العصور أن يسبروا غور هذه الظاهرة الفردية العريقة في حياة البشرية، وأن يزيحوا الستار في سر أصلها ونشأتها، ولكن عرافة اللغة وقدمها حالا دون الوصول إلى سر الأصل ومتاهة النشأة.

المطلب الاول: مفهوم علم اللغة: linguistics:

يعرف العلماء اللغة في العصر الحديث علم اللغة **(linguistic)** بأنه "**العلم الذي يدرس اللغة دراسة علمية.**"[1] **linguistics is the scientific study of longmage** ثم يتوقفون طويلا أمام مصطلح العلمية **scientificness** ومصطلح اللغة **language** لكي يوضحوا في مقصودهما في التعريف.

ولعل من أقدم التعريفات وأشهرها في التراث اللغوي العربي التعريف الذي وضعه عالم اللغة العربية، **أبو الفتح عثمان ابن جني (ت392)** والذي يقول فيه: "**أما حدها فهي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.**"[2] و قد تناول هذا التعريف من الباحثين العرب المعاصرين في علم اللغة، وذلك في ضوء التفكير اللغوي الحديث، وانتهوا جميعا إلى أن هذا التعريف الذي وضعه **ابن جني** يتضمن عدد من الحقائق تتصل باللغة هي:

1/ الطبيعة الصوتية للغة.

2/ الوظيفة الاجتماعية للغة من حيث كونها أداة للاتصال.

3/اختلاف اللغة باختلاف المجتمع.

---

[1]. Ctystal.david.lingnistcs p11

[2] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد على النجار دار الكتب المرجعية، القاهرة، مصر، 1955،ص،15

أما عالم اللغة الفرنسي، "**أندري مارتيني، A.MARTUNAT** "الذي يقول: "**فيه اللغة أداة تبليغ محصل بقياسها تحليل لما يخبره الإنسان على خلاف بين جماعة و أخرى، وينتهي هذا تحليل إلى وحدات ذات مضمون معنوي وصوت ملفوظ، وهي العناصر الدالة على المعنى، ويتقطع هذا الصوت الملفوظ بدوره إلى وحدات مميزة متعاقبة وهي العناصر الصوتية، ويكون عددها محصورا في كل لغة، وتختلف هي أيضا من حيث ماهيتها والنسب القائمة بينها بإختلاف اللغات.** "[1]

وهذا التعريف حاول أن يضم أكبر قدر في الحقائق حول اللغة و بخاصة من ناحية البنية و التركيب، و منه نخلص إلى الحقائق التالية حول اللغة:

1/اللغة وسيلة للإتصال وسيلة و التبليغ.

2/تختلف اللغة بإختلاف المجتمع.

3/تتألف كل لغة في وحدات مميزة.

4/تتركب الوحدات الصوتية في كل لغة بنسب معينة وتختلف من حيث طبيعتها من لغة إلى أخرى

أما عالم الأمريكي، "**ادوارد سابير E.SAPIR**" **(ت 1939م)** ، يعرف اللغة بقوله: " **اللغة ظاهرة إنسانية وغير غريزية لتوصيل العواطف الأفكار و الرغبات بواسطة نظام عن الرموز الصوتية الإصطلاحية** ".[2]

وهذا التعريف يضع بين أيدينا الحقائق التالية عن اللغة:

1/اللغة نشاط إنساني مكتسب و ليس غريزيا.

2/اللغة وسيلة في الوسائل الاتصال.

3/اللغة نظام.

4/اللغة رموز.

5/اللغة اصطلاح.

[1] مقدمة لدراسة حلم اللغة ،حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الشاطبي ،مصر ،د ط،2007 ص 23.

[2] Sarir: E language p 8.

6/اللغة أصوات إنسانية.

كما نجد عالم اللغة المعاصر، **تشومكسي** "**N.CHOMSKY** " يعرف اللغة في قوله: " **اللغة ملكة فطرية عند المتكلمين بلغة ما لتكوين وفهم جمل نحوية.**"[1]

و يستند "**تشومسكي**"، في تعريفيه هذا على الثنائية التي نادى بها والقدرة **competeno** والأداء **performance** حيث تمثل القدرة عنده في تلك المعرفة التي يولد الطفل موزدا بها وأهم مقومات تلك القدرة عنده هي معرفة الفرد بالقواعد النحوية التي تربط المفردات بعضها ببعض في الجملة بلإضافة إلى معرفة مجموعة من القواعد أطلق عليها القواعد التحويلية **transformation rules** وهذه المعرفة عند" **تشومسكي** "هي التي تمكن الفرد من توليد **generate** و إنتاج الجمل النحوية أي الصحيحة نحويا في لغة معينة، كما يرى جانبين مناص من الإهتمام بهما لفهم اللغة الإنسانية و طبيعتها و هما:

1/جانب الأداء اللغوي الفعلي و هو يتمثل فيما ينطق به الإنسان فعلا ويتمثل ذلك فيما يطلق عليه مصطلح البنية السطحية **surfacestncture** .

2/ القدرة اللغوية وهي تتمثل فيما أطلق عليه مصطلح البنية عميقة و البنية التحتية **deep structur**.لذلك يرى" **تشومسكي**" أن **الأداء يتمثل في البنية السطحية وهذا ما ينعكس صوتيا وصرفيا ونحويا و دلاليا ما يجري في عمق التركيب عمليات اللغوية وغير اللغوية.**[2]

و بناءا على هذا فإن تعريف" **تشومسكي**" يضع بين أيدينا حقائق أخرى عن اللغة و تتمثل فيما يلي:

1/الإنسان مزود بقدرة لغوية فطرية تمكنه من استخدام من اللغة معينة.

2/الجمل و ليست المفردات هى محور نشط للإتصال الإنساني أداءا و فهما.

3/اللغة وسيلة لفهم طبيعة العقل الإنساني.

ونستنتج من خلال التعريفات السابقة نخلص بعدة حقائق أساسية عن اللغة من حيث ماهيتها و تركيبها ووظيفتها، تتمثل فيما يلي:

[1] Chousky.N aspect of the thory of senteux p59

[2] ينظر: حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، ص24.

1/ اللغة أصوات إنسانية إرادية.

2/ وظيفة اللغة الإجتماعية هي الإتصال و التعبير.

3/ اللغة نظام رمزي.

4/ اللغة نظام يتكون من عدة أنظمة هي: النظام الصوتي، والصرفي، والنحوي والدلالي.

5/ اللغة قدرة فطرية عامة عند البشرية جمعاء.

المطلب الثاني: خصائص اللغة الشعرية

للغة الشعرية مجموعة من الخصائص منها:

1-الاختلاف:

يعد الاختلاف من ابرز خصائص اللغة الشعرية التي تتميز عن غيرها بحيث يتجلى الاختلاف في الرصد العلاقات المتباينة في خطاب و التنسيق فيما بينهما، بحيث يتضمن البعد عن التقليد و الرتابة مما يوقعه في الركاكة اللفظية، فيقوم الشاعر بتنظيم الألفاظ والتنسيق فيما بينهما بطريقة تبعث على الدهشة وهذا راجع إلى الإنزياح الدلالي الذي تحمله. و ما تتضمنه من انفعالات و مشاعر تدفع القارئ الى غوص في أغوارها ذلك أن "**الأدب ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله و لو كان يعني ما تعني اللغة العادية.**"[1]

أي أن اللغة العادية يمكن أن تنقل الفكرة دون أن تنقل جميع العواطف الجياشة لشخص، بالإضافة إلى **أن** اللغة الشعرية ليست ملكا للعامة أي أنها تخص فئة معينة من أفراد المجتمع.

2-المفارقة

هي التخلص من القوالب اللفظية الجاهزة لإنتاج تراكيب جديدة كنوع من الإنزياح وهذا ما يكسب اللغة حلة جديدة بما تحققه من دلالات وهي أيضا حصيلة "**الطاقات اللغوية المتفجرة**

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي ،مكتبة الانجلو المرجعية، القاهرة د.ط،1978.ص316.

تنبع من مجاوزة الواقع و الإبتعاد عن المعجمية بحيث تكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها ولا تسمح بإختراقها."[1]

إذن فخاصية المفارقة تعتمد على كسر الألفاظ الجاهزة و إنتاج ألفاظ حديثة مواكبة للعصر.

3-الإيحائية:

وهي سمة من سمات اللغة الشعرية التي تسعى إلى تحقيق وظيفتها و الكشف عن معان جديدة، و يمكن ذلك في الإبتعاد عن الدلالات المعجمية. فالطابع الإيحائي من أهم السمات بحيث " **لا يمكن العثور في أي عمل أدبي على كلمة واحدة أدبية لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشعور سواء نجحت في هذه الممارسة أم لا."**[2]

إذن فالإيحائية تنقل النص من صبغته التقريرية إلي أفق الشعرية، فيتجاوز التواصل المباشر، وينفذ إلى ذات القارئ فاتحا مجالا أوسع للإستنطاق الجوانب الخفية للإبداع والأبعاد الجمالية للإنتاج لأدبي، فاللغة في الشعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها وهي إشارية تعتمد على الرمز والإيماء والإيحاء مختلفة بهذا عن لغة النثر التي تتميز بالنمطية.

4-الإرتباط:

وهو أحد الركائز التي تقوم عليها اللغة الشعرية، بحيث يمتزج بين الحالات النفسية والجوانب اللغوية بغية التأثير في المتلقي ونتيجة لذلك يتحقق الإيحاء والإختلاف والبعد عن التقرير، فاللغة هي الأداة التي ينم من خلالها ربط الأفكار ونقلها، أي أنها هي أداة التواصل الأولى ونجد بأنها من أكثر الأليات المتفق على تعريفها بأنها "**أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم."**[3]

---

[1] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقها عند المتنبي، كلية الآسن، جامعة عين الشمس، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة،د.ط،2008،ص28.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] ابن جني، الخصائص، ، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المرجعية، القاهرة، مصر، دط، 1955، ص15.

و هنا نجد الشاعر يعبر عن الحالة النفسية ولكن اللغة الموحدة المتفق عليها في مجتمع معين هي التي تنقل لنا التجربة الشعرية.

5-التصوير:

تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والإستعارات والتشبيهات، فيُكون الشاعر أبعاد جمالية تشد القارئ وتنشر فيه دوافع القراءة الجديدة للربط بين الصورة أو إيجاد مصوغات في كيفية ترابط هذه الصورة أو في العلاقات الناتجة عن دلالات الترابط بين الوجدان والترابط من جهة وطرق تقديم الصورة من جهة أخرى، فالصورة هي نوع من أنواع الإنزياح تدفع بالنص إلى ظهور شكل يبعث الفكر على التأمل و الإستقصاء، فاللغة الشعرية غير اللغة العادية، إذ أنها تكشف بالإستعمال الشعر في الدرجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها.[1]

6-النسيج الإيقاعي:

النسيج الإيقاعي أو ما يسمى بموسيقى الشعر فهي من أهم العناصر التي تقوم عليها القصيدة الشعرية بحيث أكد جملة من المفكين القدامى أبرزهم عبد القاهر الجرجاني الذي جعل نظام الإيقاع ميزة شاعرية، ويرى أن البناء الموسيقي يمثل هيئة صورية غير قابلة للإهتزاز إلا في الحدود التي تسمح بها العروضيون، ومن أسقطها عمدا في حدود الشعرية النظمية فلم يعبئ بالوزن ولا بالقافية.[2]

فالنسيج الإيقاعي الخارجي تتردد فيه الأصوات والحروف وتتألف الكلمات فيما بينها، مبررة الحالة النفسية للشاعر التي ينتج عنها إستخدام بحر معين إستجابة للنفس الشعري لديه.

أما النسيج الإيقاع الداخلي فيكمن في التكرار كموسيقى الداخلية فيها تكرار الأصوات أو كلمات معينة.

[1] ينظر: أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية –المفهوم والخصائص –مجلة مقاليد، جامعة قصدي مبارح، ورقلة، العدد9، ديسمبر 2015، ص98.

[2] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقها عند المتنبي، ص39.

7-خصوصية التركيب:

لكل لغة خصائص ومكونات خاصة بها وقانون معين يحكمها، فاللغة العربية يختلف قانونها عن اللغة الإنجليزية والفرنسية وغيرها، ولكن خصوصية اللغة العربية تقوم بإستغلال جميع أساليب الطرق للرقي بها فهي تقوم على إخراج المفردات من معناها المعجمي الذي ينتج لنا معنى جديدا، وهنا تبرز أساليب مختلفة منها الإنزياح والإلتفات والتقديم والتأخير وغيرها من الأساليب التي تخص اللغة.[1]

8-الإنزياح:

يمثل الإنزياح أهم سمات اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية تمثل في جماليتها عدولا وإنتهاكا لما هو مألوف في اللغة المثالية المحايدة أو ما يطلق عليه رولان بارت درجة الصفر في الكتابة والإنزياح هو" **عدم الإتفاق بين الإشارة والمعنى.**"[2]

أي الكسر الدلالة المعجمية للألفاظ بإنشاء علاقات جديدة للألفاظ المكونة للنص.

9- الغموض:

يعد الغموض من خصائص اللغة الشعرية فهو يعد من ابرز سماتها، وقد أولاها النقاد القدامى إهتماما كبيرا إنطلاقا من كون الشعر لمحة دال، و أن خير الشعر ما يعطيك معناه بعد المطاولة، و أن نيل شيء بعد الجهد كان أحلى وقعا على نفس وقد شبهوه ببرد الماء على الظمأ.[3] وهذا ما جعل من الشعر العربي القديم ذا جودة عالية.

وإلى جانب ذلك تأتي الدراسات الشعرية المعاصرة لتؤكد ما ذهب إليه القدامى، و يبرز ذلك لتعريف جاكبسون للغموض بأنه" **خاصية داخلية لا تستغني عنه كل رسالة ترتكز على ذاتها، و بإختصار فإنه ملمح لازم للشعر**"[4]، و لذلك عدَ الغموض من السمات البارزة في القصيدة المعاصرة.

---

[1] ينظر: أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية-المفهوم والخصائص، ص

[2] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقها عند المتنبي، ص 32-33، نقلا عن: بول د ي مان، العمى والبصير، مقالات في البلاغة النقد المعاصر، تج: سعيد الغانمي، القاهرة، 2000، ص 53.

[3] المرجع نفسه،، ص 27.

[4] رمان جاكبسون قضايا الشعرية،ص51

المطلب الثالث: المعجم الشعري:

كثيرا ما تدور على ألسنة النقاد أو في طيات مصنفاتهم عبارة المعجم الشعري إذْ ينفرد كل أديب أشاعر بمعجم شعري يجعل إبداعه تشكيلة حية ترتكز على التباين، وتؤسس دستور العبارة المبنية على الوضوح أو الغموض كما تشكل المادة الخام لعلاقة المبدع بجملة من الرؤى والأنظار الفكرية، وهذا ما يجعله في دوامة من التجارب مع الواقع.

فالشاعر الفحل الحذق هو الذي يخترق اللغة بطريقة جمالية من حلال تخييره للألفاظ التي يخرجها من تعبيرها العادي إلى تعبيرها الإيحائي، فيصبح القارئ يهدم ليعيد البناء بطريقة جديدة وقوالب حديثة، لإضفاء جمالية على القصيدة. فميزته تستهدف المتلقي لتستحوذ عليه. فالألفاظ تتميز لدى الشاعر بعلائق ترتبية تجعل من اللغة عالما حيًا يخلق بدوره أبعادا دلالية تُنَمي شعر الشاعر بصفة خاصة، لأن الكشف عن لبنة النص الأساسية كفيل لرد الكلمة إلى سياقها ومن ثمة التوصل إلى مرجعيتها الفكرية ذات المستوي المعجمي، الذي يجمع كلا مركبا من ظواهر نحوية وصرفية وغيرها.

1-مفهوم المعجم الشعري

أ/لغة:

جاء في لسان العرب بابن منظور: "**طأن الأعجم هو الذي لا يفصح، أولا يتبين المعنى، والعَجْماءُ كل بهيمة لا تتكلم، وباب معجمٌ أي مقفل، وصلاة النهار عَجْماء لإخفاء القراءة فيها.**"[1]

أما **ابن جني** فيعرف المعجم بأنه "**مستوحي من الإبهام والخفاء أي ما هو متناقض للإبانة والإفصاح.**"[2]

من خلال القولين السابقين نستشف أن معنى المعجم يدور في دائرة الإخفاء وعدم الإفصاح.

ب/ إصطلاحا:

[1] ابن، منظور، لسان العرب، ص2825.

[2] ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار العلم الملايين، بيروت، ط1، 1985، ص36.

توصل المهتمون بالمعجم الشعري إلى وضع تعريفات عديدة له منها:

أنه" **ذلك الرصيد الضخم من الألفاظ التي يستخدمها الشعراء الأقدمون و الكلاسكيون من الشعر في العصر الحديث كل في غرضه ومقصده.**"[1]

ونجد تعريف أخر كثير الحداثة جاء فيه أن المعجم الشعري عند شعراء المدرسة الحديثة هو:

"**ذلك الرصيد الضخم من الكلمات الشعرية مما سَلُس لفظه، وعذب معناه، وألفاظ السابقين ومما تحتاجه لغة الشعر من الألفاظ العصرية، كي يؤدي الشعر رسالته كاملة في الحياة.**"[2]

فالمعجم الشعري إذن هو مجموع الألفاظ والمفردات المتداولة عند الشعراء العصر الواحد، فكل شاعر يمتاز بقالبه الشعري.

لقد أدرك" **محمود درويش**" بأهمية المعجم الشعري باعتباره وسيلة للإبداع، فعندما نتوغل في رفع الستار عن قصيدة الشاعر وكشف عوالم تجربته من خلال الألفاظ والكلمات المشكلة لهذه القصيدة، هذا ما يجعل الشاعر ينفرد عن غيره بخروجه عن المألوف وإخراج المفردات من سياقها العام إلى رموز وإيحاءات تفهم عن طريق سياق الخطاب الشعري، وشاعرنا **محمود درويش** ليس بالأمر العجيب عليه أن يبدع في إعادة تخريج الكلمات من معناها القاموسي إلى سياقات أخرى ففي قصيدة "ونحن نحب الحياة "نهل الشاعر من حقول متنوعة جعلته ينفرد ويتميز بمعجمه الخاص به، فحاولنا أن نتقصى الحقول الدلالية التي إعتمدها الشاعر في قصيدته، والتي هي ثلاث حقول، حقل الطبيعة، حقل الموت، حقل الفن.

جـ – الحقوق الدلالية:

– حقل الطبيعة:

إن الشاعر فنان يرسم ملامح الطبيعة ويستفزه جمالها، ولأن "**الكلمة بدرجة الأولى تمنح الشيء الوجود.**"[3] فقد تلونت الكلمات والألفاظ بين يدي "**درويش**" ونطقت الطبيعة بلغة

[1] محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو الشعرية، في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الأدبية، 1986، ص108.

[2] المرجع نفسه، ص112.

[3] رفعة فؤاد ، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، دط، 1973، ص65.

جميلة، متكئة على مخيلته وعواطفه وخلجاته العامة ومن خلال هذه الكلمات والصور الفنية يقيم علاقة مع الطبيعة فيتشكل تبعًا لذلك عالم خاص به ممزوج بمفردات ذات الطبيعة وملامحها الخاصة، "**لأن العبئ الذي تنبض به الكلمات في النص الأدبي عبىء كبير، فقد ظلت على الدوام مواضع الإهتمام لدى كل الأدباء والشعراء**".[1]

ومن خلال دورها هذا في النص، فإنها تجعل الطبيعة تتشكل بين يدي الشاعر وفق مخيلته وأحاسيسه، لذا فهو يصورها ويرسمها من الخارج على مشاهدته الذاتية والحسية والفكرية، فصور الطبيعة الجامدة وجعلها حية ملائمة لمستويات الإحساس والإدراك الذي يعد أول مستويات الوعي بالأشياء والإحساس بجمالتها ولذاتها.

وقد نمت تلك الطبعة وعناصرها ومكوناتها في تجربة "**درويش**" الفنية والشعرية، وأصبحت جزءًا منه لذا فقد شكلت حضورًا وتجليًا واضحًا في قصدته "ونحن نحب الحياة"، ومن الألفاظ الطبعة المذكورة فيها نجد: **(البنفسج، النخيل، دودة القز، السماء، الحديقة، الياسمين، النهار، نباتا، نزرع، نحصد، تراب، حجر، البرق، الليل...)**

فالشاعر "**محمود درويش**" اتخذ من الطبيعة منهلا يستقي منه الألفاظ التي تخدم قصيدته، هذه الألفاظ كانت هي الأنسب ترسم الصورة المراد إيصالها، وكانت ذات دلالة إيحائية مميزة.ومن ذلك قول **درويش:** [2]

ونرقُص بين شهيدين، نرْفع مئْذنة للبنفسج أو نخيلا.
ونَسرق من دودة القز خيطًا لنبني سماء لنا ونسيج هذا الرحيلا.
ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقات نهارا جميلا.
ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النُمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.
وننفح في النَّاي لون البعيد، ونرسم فوق تراب الممرً صهيلا.
ونكتب أسماءنا حجرا حجرا، أيُها البرق أوضح لنا الليل، أوضح قليلا.

[1] خليل إبراهيم، النص الأدبي تحليله وبناؤه مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان، ط1، 1995، ص64.
[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174- 175.

فمن خلال هذه الأبيات نجد أن درويش وجد في الطبيعة مرتعا لخياله ومقبلا لأفكاره، فكانت وحيًا إستلهم صوره ولوحاته منها، فإستئنس بإهتزاز أزهارها **(كالبنفسج والياسمين وكذا النخيل)** . فأخذ منهم الطبيعة البيولوجية كون الياسمين لا يذبل بل يظل مزهرا طوال السنة مستمدا منه النور الأبيض الذي يخرج ليشع الفرحة والسعادة وكأنه جميلا قد أشرقت شمسه في الطرقات ليزينها كالإنارات الإلكترونية التي تضيء الطريق في ظلمة الليل الحالكة، أما **(الحديقة)** فصورها على أنها جنة الله فوق الأرض زاخرة بالأزهار الفواحة وألوان الطيف المبهجة التي تعكس روح الشاعر ومشاعره الدفينة المنبعثة بالأمل، حيث جعل **(البنفسج)** عملاقا وكأنه يعد له مئذنة ترفعها عاليا. وذكر **(النخيل)** رمز الأصالة والتراث ليدل به على القامات الوفية الصادقة لوطنها فلسطين، مستلهما منه صفة العلو والشموخ والهمة بإعتباره شجر باسق تتهاطل منه رطبا جنيا، وهذا كناية عن الشعب الفلسطيني الجواد الكريم المعطاء رغم الجفاء، مثله كمثل شجر النخل، فعلى رغم من صلابة العيش والجفاء الأرض والحرارة المرتفعة إلا أنه يمدنا بأجود أنواع التمر الذي هو دواء قرأني يحمل فوائد جمة للإنسان فهو سخاء لكثير من الأمراض.

لقد كان "**درويش**" مهوسا بالطبيعة ومناظرها فجعلها ملاذا ومنفذا يلجأ إليها لتفريغ همومه و ألامه تجاه قضية أبناء شعبه، فبتأمله لطبيعة يجد فيها بصيص الأمل والتفاؤل مؤمنا بقانون أن دوام الحال من المحال، كما يقول **أبو البقاء الرندي:**[1]

هي الأمور كما شهدتها دول من سره زمن ساءته أزمان
وهذه الدار لا تبقى على أحد و لا يدوم على حال لها شان

فدرويش متيقن أنه سيأتي فجر الحرية لا محال لكن هذا الفجر لا يأتي إعتباطا هكذا فقط بل يجب الإتحاد و المقاومة و الجهاد، ليرتفع عالم فلسطين يرفرف في العلو بكل شموخ،

[1] أبي البقاء ابو الطيب لبن يزيد ابن صالح الرندي، رثاء الأندلس، تح: ابي عبد الرحمان عمرو ابن هيمان المصري ،موقع ابي عبد الرحمان عمرو ابن هيمان المصري ط 4، 2000 ص29.

لذلك نجده إستخدم ألفاظا كثيرة مقتبسة من أرض الطبيعة، مثال ذلك **(دودة القز، السماء...)**

فهذه كلها ألفاظ مشفرة توحي إلى رسالة المقاومة والتمسك الشعب الفلسطيني بأرضه، فقط مثل **(دودة القز)** بالفرد الفلسطيني الذي خُلق بطبيعته جندي و محارب يَخلق الحياة من لا شيء كما قال درويش في مديح الظل العالي **(اقرأ باسم الذي صنع من جزمه أفقا)** فمن خيط لدودة القز يبدأ بناء السماء الذي أخذ منه "**درويش**" دلالة الإرتفاع و الشموخ وهذا يدل على أن أمله في حرية شعبه لا تنتهي، فقد أخذ من السماء صفة الحرية المطلقة حيث أطلق عنانه لحلمه الذي ليس له حدود، فهذا خيط الرفيع مقتبس من دودة القز فرغم رفعته إلا أنه ينسج به الشعب الفلسطيني القوة و الإتحاد بينهما ليختلس به نصر ونيل الحرية، فبعدما وظف **(دودة القز)** دلالة على شعب الفلسطيني وخيطها الذي يوحي لتماسك والإتحاد والقوة مثل تماسك خيوط الحياة، أما لفظة **(السماء)** الذي أبعدها عن مدلوليها الحقيقي المعروف، بل وظف السماء الذي شكلها في حلمه ووضع شمسها و زرقتها وطيورها وغيومها وللفلسطيني حلمه في أرض الذي يريد أن يرفع عليه سماءه ويمد أر، فكل همه هو إسترجاع سيادته وأرضه المغتصبة، ويجعل سقفها السماء هاته الأرض المباركة و لهذا عليه أن يسيجها ويرسم حدودها لتكون خط ممنوعا من عبور يصد به كل عدوان مغتصب، فلابد للفرد الفلسطيني أن يستقر ليبدأ في بناء وتشيد و الإعمار و ترجع الأرض لأبنائها ويتوقف الجرح من النزيف.

كما إستعمل "**درويش**" ألفاظ أخرى من حقل الطبيعة مثال ذلك: **(الليل، البرق، الحجر)** فيتمثل هذا في قوله: [1]

ونكتب أسمائنا حجرا حجرا، أيها البرق أوضح لنا الليل، أوضح قليلا.

فغاية "**درويش**" من توظيفه هذه الألفاظ راجع إلى دلالتها، فلفظة **(الليل)** توحي إلى الظلمة الحالكة والإسوادية والمأساة والمعاناة وتذكر فيه الهموم والألام الذي يعيشها الشعب

[1] محمود درويش، الديوان ،الأعمال الأولى،3،ص175.

الفلسطيني الذي أصبح لا يعرف ليله من نهاره جراء الجرائم الشنعاء الذي يفعلها العدو، أما لفظة **(البرق)** فهو لا ينظر له على أنه ظاهرة طبيعية إنما نظر له من زاوية مغايرة، فنظر له درويش على انه بصيص الأمل في حلكة الليل العاتمة، فهو الضوء الذي ينير الليل. وهذا ما نجده في قوله: [1]

أيها البرق أوضح لنا الليل، أوضح قليلا.

فقصد "**درويش**" من البرق اللمعات الخاطفة لكشف حلكة الليل، وهذا ما نجده في القرأن الكريم لقوله عز وجل: " **يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه و إذا أظلم عليهم قاموا و لو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير**"[2]– **سورةالبقرة–أية 20–**

كما نجده استخدم لفظة **(الحجر)** الذي استمد منها صفة القوة وصلابة و الصمود، فمهما جرت عليه الأيام وتعاقب عليه الفصول لا تتغير صفاته، فهاته الميزات التي تميز فرد الفلسطيني فقد طابق درويش صفات الحجر الصلب المقاوم على الشعب الفلسطيني الصبور المؤمن بغد أفضل، فقد جاء **(الحجر)** بمعنى الأثار و تاريخ الفلسطيني الثابت لا يتغير المقاوم على أرضه ولا يرحل كصخر. كما أنه أيضا سلاح الأطفال الفلسطينيون فهو عنهم و عن برأتهم بحملهم الحجر ة ضرب العدو متأملون منهم أنه سيغادر أرضهم الشريفة.

– الحقل الموت:

يشكل الموت هاجسا لدى الإنسان مما يجعله يشعر بالحيرة و الدهشة و الخوف منذ أن خُلق الخَلق، فالإنسان يحاول أن يستشف هذه الظاهرة الربانية، و ما الحكمة من ورائها؟ لعله يجد لها دواء لكنه لم ينجح في ذلك على رغم من سعه الدؤوب فنا بقيت له إلا أن يستسلم له ليس رغبة منه بل إنما هو مجبر على رضخ له فهو قانون من قوانين سننها الله جلا علاه.

[1] محمود درويش، الديوان، الاعمال الاولى، ص175.

فنجد الشاعر محمود درويش قد جرده من ثوبه المعتاد، و خاو لان يدخله في متاهة التصور و الخيال، فلا ضير أن يتلون شعره بغيوم الحزن والأسى والشجن بإعتباره هو تعبير ومتنفس يعبر فيه الشاعر عن إغتراب و ضياع و إنكسارات الذات البريئة فقد نهبت الشجون المرتبطة بالهزيمة و الموت سبيلا من المشاعر الجياشة و المفعمة بالصراعات والمتضادات التي صبها المبدع في قالب فني جديد، و هذا ما نتج عنه نوع من التحدي والإصرار والعزيمة على نشد الأمال و التفاؤل بغد أفضل، فمن رحمي الفاجعة تولد الحياة من جديد ومن الشتات تبنى الأحلام المزخرفة بألوان الطيف و من الجروح والوجع تعزف أعذب الألحان. وهذا ما تجسد في قصيدة" ونحن نحب الحياة، حيث يقول" **درويش**": [1]

ونرقص بين شهيدين ' نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

ونسرق من دودة القز خيط لنبني سماء لنا و نسيج هذا الرحيلا.

ونزرع حيث أقمنا نبات سريع النمو، و نحصد حيث أقمنا قتيلا.

فالحقل الموت الذي يتضمن **(شهيدين، رحيلا، قتيلا)** كلمات استخدمها الشاعر بنوع من العنف والصلابة ليرسم لنا صورة مغايرة للموت، فصور لنا مقبرة الشهداء محفلا للرقص، فذكره للشهداء ليس إعتباطا بل ليذكر بها الأجيال القادمة أن هذا الوطن زهقت فيه أرواح وسفكت فيه دماء من أجل تحريره، فيزرع في نفوسهم روح الغيرة وحب الوطن والتضحية من أجله بالغالي والنفيس وبذكرهم بمجد أجدادهم ليكنوا وريثهم الشرعي والخليفة الصادق الوفي لهذه الأرض.

"**فدرويش**" لم يطنب فإستخدامه للمعجم الخاص بالموت، فقد ذكر في مجمل القصيدة ثلاث كلمات تدل عليه لأنه كان مفعما بالتفاؤل والأمل، وتغير الحال فلسطين إلى الأحسن ونبل الحرية مستبعدا اليأس والفجع والهزيمة، فنجده أنه كلما أورد كلمة تدل على الموت إلا وقابلها بالكلمة تدل على التفاؤل، فكلمة **(شهيدين)** ربطها بكلمة **(الرقص)** وكأنه في عرس يرقص وينبسط ويرفه عن نفسه رغم الألام والمعاناة التي يعيشها. أما كلمة **(الرحيل)** فربطها بالبناء والزخرفة وتجميل المكان على الرغم من أن الرحيل يوحي إلى الفقد، إلا أن الشاعر إعتبره

[1] محمود درويش، الديوان ، الأعمال الأولى، 3، ص 174.

رحلة إلى التجديد والتغيير نحو الأفضل. أما لفظة **(قتيلا)** قد ربطها بزراعة والإنتاج، فالأرض التي مات عليها شهداء الأبرار وتسربت دمائهم عليها ستكون أرض خصبة صالحة للإنتاج، فهو يخبر المستدمر الغاشم أنه مهما حاول قمع الشعب الفلسطيني وطمس معالمه فهو صامد في وجهه متفاؤل بغده، لا توقفه طعنات المستعمر الظالم لأبناء شعبه فستقيم الزراعة ويزرع ويحصد القمح....

- **حقل الفن:**

يعد فن الشعر واحد من الفنون القول التي تضرب بجذورها في عنق التاريخ الإنساني، فكان مراءة عاكسة يصور الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان، وبما أن طبيعة الشعر تصويرية وإيقاعية موسيقية، فبطبيعة الحال هو يحوي على لمسة فنية إبداعية يضع الشاعر بصمته عليها، كما هو معروف أن الموسيقى والإيقاع هما ركيزة الشعر وعموده لا يقوم إلا بهما، فكان أيضا للفنون أخرى (كالرسم والرقص) حظا وافرا ينهل الشاعر منهما صوره الفنية لتكون له متنفس يعبر بها عن خلجاته متقنع ورائها ليشفر بها رأيه تجاه قضية ما تفهم من خلال قراءة ما بين السطور. فلا يخفى على" **درويش**" من أن يوظف سمة الفنون في شعره، فكان لشعره نصيب زاخر من هذه ثروات الفنية قديمها وحديثها.

ففي قصيدة "**ونحن نحب الحياة** " وظف "**درويش**" **(فن الرقص)** الذي يتمثل ذلك في قوله:[1]

ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

وظف "**درويش**" لفظة **(نرقص)** لدلالة على التفاؤل بغد أفضل، لأن بعد إستشهاد المناضلين والمجاهدين سوف نبني ونعمر ونجعل الطبيعة تزدهر، فبما أن فن الرقص يعد من أكثر الفنون تعبيرا عن الأحاسيس والمشاعر التي تنبع من الروح دالا عن الفرح والبهجة والسرور فقد استمد منه درويش هذه الميزات ليسقطها في قصيدته "**ونحن نحب الحياة**" فهو لم يقصد الرقص الحقيقي وإنما الرقص المجازي الروحي، فحينما يتحقق الإستقلال والحرية واسترجاع

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 3، ص174.

السيادة سوف ترقص النفوس فرحا لتستعد للبناء والإعمار والتشييد من جديد، فيسترجع بذلك مكانتها وشموخها بين البلدان.

كما أنه وظف **(فن الموسيقى)** وذلك من خلال قوله: [1]

وننفخ في الناي لون البعيد، ونرسم فوق تراب الممر صهيلا.

"**فدرويش**" وظف آلة موسيقية نفخية هوائية تقليدية يدوية كان يصطحبها الراعي ليستأنس بها في الفيافي، فكما هو معروف على الناي أنه يصنف من الآلات الموسيقية الدالة على الحزن وذلك راجع لصوتها العذب الذي يعتمد على طاقة هوائية متسعة لإخراج الألام والهموم عبر النغمات التي تخرج من ثقوبها، فدرويش إنتقى لفظة الناي ليصور بها صورة البعيد الذي إستشهد قبل أن يرى دولة فلسطين وهي تقوم على قدميها، فيقول الشاعر حين نسترجع الحياة والحرية إلى فلسطين، فسوف ننفخ في الناي مسترجعا بذلك الصور البعيد (الشهداء) عزفا عليهم لحن الحزن والأسى والحسرة على أنهم غابوا ولم يروا فلسطين الجديدة.

إستخدم "**درويش**" أيضا **(فن الرسم)** في قوله: [2]

ونرسم فوق تراب الممر صهيلا.

فالرسم هو فن راقي كُتب برشة الألوان مخبئ في طياته وبيت ثناياته مخطوطات ولوحات وألوان تحكي قصص موحية مكثفة ومشفرة، لا يقرأها إلا أصحاب الإختصاص لفك رموزها المعقدة، فدرويش إستلهم من الرسم طابع الغموض والتشفير والقناع ليرسم الرموز لا يفهمها إلا الفلسطيني، هذه الرموز المتمثلة في الصهيل الذي يمثل صوت الحصان المتحفز، مكنيا به عن الإنتصار والإستقلال ليُسمع دَويه العالم المعصب العينين عن الحقيقة، فالخيل لا يصهل إلا إذْ رأى الملائكة **(الفلسطينيون)** ، أو إذا كان في ذروة الحرب وحُمي وطيسها لتأذن بالنصر في أجل قريب.

[1] محمود درويش، الديوان، الاعمال الاولى، ص175.

[2] المصدر نفسه 1، ص175.

فالصوت بطبيعته لا يكتب، ولا يرسم، ولا يلون، وإنما هو أثر يترك دلالة في الأذن، فاللون هو كناية عن الذكر الطيب للأمجاد والشهداء الذين ضحوا بأنفسهم فداءًا من أجل الوطن بإعتبارهم الخيال الراسخ الذي لا يُمحى من الذاكرة رغم بعدهم السحيق.

المطلب الرابع: الاساليب الإنشائية:

مما لاشك فيه ان اللغة الشعرية من تراكيب النحوية مكونة من كلمات وفق أنساق معينة، تتفق مع البناء الصوتي للنص الشعري، من ناحية و البناء الدلالي من ناحية أخرى، و عليه فالبنى التركيبية تمثل عاملا مهما في التشكيل الابداعي، و ذلك لأنها اداة لغوية مسيرة لا يمكن للمبدع امتلاكها و توظيفها" **إنه لا معنى للنظم غير توفي معاني النحو.**"[1] فالنص كيان له بناؤه و لابد من وجود روابط و علاقات تأثيرية التي بينت واحد المكونة له، فقد تنوعت الأساليب التركيبية التي بنيت عليها قصيدة " **ونحن نحب الحياة**" **لمحمود درويش.** فقد استقى ما يوالمه من أنماط تركيبية قادرة على حمل إيحاءاته و أبعاده الوجدانية.

فقد ظهرت ملامح التركيز في النص الشعري تتوزع على عدة أشكال نسجها الشاعر في قالب إنشائي انزياحي.

1-مفهومها:

وهي تلك الأساليب التي لا يحتمل التصديق أو التكذيب وهي نوعان (طلبي و غير طلبي) و يعني البلاغيون بالإنشاء الطلبي: **ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب.**[2]

وينقسم إلى عدة أقسام منها:

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص283.

[2] ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص53.

2-أنواعها:

أ- أسلوب النداء:

النداء نظام لغوي له أحكام نحوية معروفة تتعلق ببنية تركيبية يتوفر بها عناصره الثلاث. حرف النداء، المنادي، وجوب النداء، لعقد الصلة بين صاحب الخطاب و المتلقي، فالنداء هو "**الطلب الاقبال أو أنه ذكر اسم المدعو يعد حرف من حروف النداء.**"[1]

فعند قراتها لقصيدة "**ونحن نحب الحياة**" "**لدرويش** "نجد أنه وظف أسلوب النداء بحرف "أيها" و ذلك في قوله: [2]

أيها البرق أوضح الليل، أوضح قليلا.

في هذا السطر الشعري ينادي "**درويش**" البرق لينير له ظلمة الليل الأسود.... و اليأس الذي يخيم على الفلسطيني تحت وطنه الاحتلال الصهيوني.

فهذا النداء نداء مجازي، لأن الشاعر لا يستطيع أن يتحدث مع البرق فشبهه في صورة الإنسان يأخذ و يعطي معه في الحديث، فدرويش يقصد به تلك الومضات و الصواعق الضوئية التي يتركها البرق في غسق الليل الكاحل، فجسد هذا النداء بصيص الأمل للشعب الفلسطيني، فعبر عن ذلك بلفظة **(البرق)** الخاطف كلمحة البصر ليمدهم بالتفاؤل بغد أفضل.

ب- أسلوب الأمر:

الأمر تركيب لغوي وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام هو " **هو الامر حرف واحد وهو للام الجازم في قولك ليفعل، وصيغ مخصوصة**"[3]. والقصد من هذا أن يكون على وجه الاستعلاء أي من مرتبة أعلى لمرتبة أدنى ليكون أمر حقيقيا و إلا خرج إلى معنى أخر وهو الدعاء إذا كان من مرتبة أدنى إلى مرتبة أعلى. كالأمر الصادر من العبد إلى ربه. وهو

[1] ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ص 71.

[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 3، ص175.

[3] السكاكي، أبو يعقوب يوسف أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت.ح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص318.

بهذا المعنى يحتاج إلى جهتين صاحب الخطاب و المتلقي لهذا الخطاب فتكون وظيفة الامر بذلك صياغة لواقع الامر الذي يتضمنه الخطاب وقد يخرج اسلوب الأمر غلى دلالات بلاغية كثيرة يرشدنا اليها بسياق الكلام نجد اسلوب الأمر في قصيدة "**ونحن نحب الحياة**" بصفة (أفعل) وذلك في قوله: [1]

أيها البرق أوضح الليل اوضح قليلا.

فمن خلال أسلوب الأمر الوارد في السطر الشعري وجه الشاعر طلب من البرق، فجاء ليبين الليل، فالأمر هنا جاء من المخاطب الذي من الأرض **(الشاعر)** والمخاطب الذي منزلته في السماء **(البرق)** من أجل الإيضاح أو بالأصح وضوح الطريق على سبيل تحقيق الحرية والاستقلال راجيا منه اللمعات الخاطفة التي تلمع لتكسر ظلمة الليل الحالكة.

فالشاعر يعيش حالة من الحزن و اليأس فمراده أمر البرق النور ليضيء له ليله فتاتي خطفاته كالشهب الذهبية التي تمنح الشعب الفلسطيني ومضة من الشعور بالتفاؤل ليرى بها الأمل بغد أفضل، فما بيده حيلة إلا أن تمسك بالأمل منهجا سيرته صلى الله عليه وسلم تفاؤلوا خيرا تجدوه. فبعد الليل سيأتي النهار لا محالة كقانون كوني في تعاقب وسوف يعيش طعم الحرية و الحب و الحياة.

المطلب الخامس: التركيب الاسنادي

1-التقديم و التأخير:

يمثل التقديم و التأخير عنصرا مهما في إثراء اللغة، وهو ظاهرة أسلوبية تعني تغير العناصر التي يتكون منها البيت بمعنى "**العدول عن الأمل الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش في رتبتها.**"[2]

ومنه فإن عنصر التقديم و التأخير يعني تغير مراتب العناصر و العدول عن مألوفها، فنجد اللغة العربية حافلة بأسلوب التقديم و التأخير حيث يمنح الشاعر فرصا ليست بالهينة لتنقل

[1] محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى، 3، ص175.

[2] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص70.

بين أجزاء الجملة، دون أن يطرق تغير على دلالاتها "فإذا كان نمط الجملة العربية مكونا من الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به." **فإن ثمة إمكانية واضحة لتقديم الفاعل أو المفعول أو كليهما على الفعل.**"[1]

فقد منح الانزياح في اللغة فرصة للمبدع لإظهار امكاناته و قدراته و طاقاته اللغوية وسمحت له بمداعبة الالفاظ و نقلها من مكان لأخر دون تغير المعنى ليولد به معنى جديد و مغاير.

فالشاعر "**محمود درويش**" اعتمد على التقديم و التأخير في قصيدة " **ونحن نحب الحياة**" كعدول عن المألوف ليشكل بذلك فنية لغوية يضفي على القصيدة لمسته إبداعية جمالية، فهي خاصية أساسية تميز بها الشعر الحر في العصر الحديث.

أ- تقديم الجار و المجرور على المفعول به:

أخذ تقديم الجار و المجرور حضورا كبيرا في قصيدة "**ونحن نحب الحياة**" ومن صوره قول الشاعر: [2]

استطعنا اليها سبيلا

فتقدير الجملة (**استطعنا سبيلا اليه**) تعود على الحياة فالشاعر هنا قدم الجار والمجرور (اليها) لمكانة الحياة عنده، فقد قدرها على وجه الاختصاص، ولعل الغرض منه الاهتمام بالشيء المقدم، و هذا يشير إلى تعظيم درويش لشأن الحياة، فالغاية من هذا الانزياح هو إثارة الذهن تشويق السامع فهو يريد من المتلقي أن يشاركه فهم رسالته التي ترمي إلى كنه الحياة لما يضفي رونقا و جمالا و متعة فنية ويقول أيضا: [3]

ونسرق من دودة القز خيطا.

[1] ينظر: أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، ص235.

[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

[3] المصدر نفسه، ص174.

في هذا البيت تقديم للجار و المجرور **(من دودة القز)** على المفعول به **(خيطا)** و الأصل في الجملة **(و نسرق خيطا من دودة القز)** فقد لجأ الشاعر لهذه الظاهرة – التقديم– بغرض الاختصاص على وجه العدول و الاهتمام بالمقدم **(من دودة القز)** .

وفي موضع أخر يقول: [1]

يخرج الياسمين نهارا جميلا.

لقد تكررت ظاهرة تقديم و التأخير في هذا البيت ايضا فقد قدم "**درويش**" الجار و المجرور على المفعول به، فأصل ترتيب الجملة

يخرج الياسمين نهارا جميلا إلى الطرقات.

فالشاعر بانزياحه عن قواعد اللغة ليس عجزا منه أو جهلا لقواعدها، و انما وضعها عن قصد وهذا دليلا على أنه على دراية و المام و اطلاع واسع بكل قواعدها و فهذا ما جعله يستخدمها بكل براعة و ابداع ليخرجها في ثوب جديد.

و يقول أيضا: [2]

و ننفخ في الناي لون البعيد، و نرسم فوق تراب الممر صهيلا.

ففي هذا البيت نجد انزياحين يتمثلان في تقديم سبه الجملة (في الناي\ فوق تراب) على المفعول به (لون/صهيلا) فأصل الجملة (و ننفخ لون البعيد في الناي و نرسم صهيلا فوق تراب الممر) .

فنجد في كلتا الجملتين تقديم لمسة الجملة على المفعول فالأولى تقديم الجار على المجرور في **(الناي)** و الثانية تقديم ظرف مكان **(فوق)** فالغرض من هذا التقديم أن يحقق الشاعر ضرورة الشعرية بما يتماشى مع وزن القصيدة الذي اعتمد عليه، فهو بحاجة ماسة إلى التقديم و التأخير، فالشاعر حيث اهتمامه على الناي و التراب و جعلهما متقدمين على المفعول به كون أن لهما بصمة خاصة في نفسية الشاعر، فهو لم يتخلى عن أصوله البدوية

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

[2] المصدر نفسه، ص175.

وعن هويته، فالناي و التراب مكونات بناء "**درويش**" قصيدته عليهما بتقديسهما و تفضيلهما لما لهما لمسة تراثية وطنية ورمز لحب الوطن.

إن خروج الشاعر عن نظام اللغة العربية المألوفة و اختراق قواعدها لا يدل على قصوره وعجزه في توظيف اللغة، بقدر ما يدل على براعته و تمكنه من استعمالها.

ولا شك أن العرب كانت تفعل ذلك دلالة على ملكتهم في صوغ الكلام و حاجتهم إلى اصابة المعنى و تحقيق الغرض، حتى يكون له في القلوب أحسن موقع و أعذب مذاق.[1]

ومما سبق نستنتج أن لجوء الشاعر لهذه الظاهرة له، دور كبير في اضافة دلالات جديدة على النص، بغرض تأدية المعنى وظيفته الجمالية، و كذلك يساهم في اضافة نوع من الموسيقى على النصوص الشعرية.

2- الحذف.

يعد الحذف ظاهرة من الظواهر الاسلوبية و البلاغية، فهو ليس وليد العصر بل عرفته العرب منذ القدم، يعتبر سر من أسرار البلاغة العربية صبغها بسيمة فنية جمالية فهو بشابة حلي تتزين به اللغة ليبرز جمال المعنى و تقويمها، فقد أشار اليه "**سيبويه**" في الكتاب، ويبين سبب لجوء العرب اليه، و ذلك في قوله: " **وأن الذي نفعه إلى ذلك اما طلب الخفة على اللسان، وإما اتساع الكلام، والاختصار، واشترط في المحذوف أن يكون معلوما لدى السامع و أنه يسفطن اليه بدلالة الكلام عليه.**"[2]وقد أردف عليه بالذكر "**عبد القاهر الجرجاني**" "**فما من اسم أو فعل تجده قد حذف ثم أصيب به موضعه و حذف في الحال التي ينبغي أن يحذف فيها الا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى و أنس من النطق به.**"[3]

نستنتج من خلال التعرفين السابقين أن الحذف هو حاجة ضرورية في الكلام سعيا وراء التلميح لا التصريح، فهو علم لا ينضب.

---

[1] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005، ص16.

[2] مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، دار الكتاب العالمي للنشر، الأردن، ط1، 2011، ص83.

[3] عدنان عبد السلام الأسعد، بلاغة الحذف التركيبي في القرأن الكريم، الإحتباك أنموذجا، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص15.

أ- **حذف الفاعل:**

فدرويش لم تغفل عليه الظاهرة بل استغلها في قصيدته "**ونحن نحب الحياة**" يحقق ما يرمي اليه، و ما يتوافق مع قصدته، فنجده من حذف الفاعل عدة مرات و ذلك في قوله: [1]

- **و نرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.**
- **ونسرق من دودة القز خيطا لنبني لسماء لنا و نسيج هذا الرحيلا.**
- **و نفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقات نهارا جميلا.**
- **و نزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، و نحصد حيث أقمنا قتيلا.**
- **و ننفخ في الناي لون البعيد، و نرسم فوق تراب الممر صهيلا.**
- **و تكتب أسماءنا حجرا حجرا، أيها البرق أوضح لنا الليل أوضح قليلا.**

فالشاعر "**محمود درويش**" حذف الفاعل تقديره "**نحن**" و الاصل فيها أن تكون بالصيغة الأتية: [2]

- ونرقص **نحن** بين شهيدين. نرفع **نحن** مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.
- ونسرق **نحن** بالحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقات نهارا جميلا.

وهكذا مع باقي الابيات. فغرض الشاعر من حذف الفاعل نحن هو تفادي التكرار والثقل الذي ينجم عليه شعور القارئ بالملل و الكلل والثقل في النطق، فكان لازما على درويش استخدام الحذف لتجنب الطبقات اللغوية التي تجعل الأسلوب ركيك يومن بالنفور منه.

ب-حذف المبتدأ:

إن الأصل في الجملة الاسمية مكونة من مبتدأ و خبر إلا أن البلاغيين أعطوا جوازك في اللغة العربية، من بينها جواز حذف المبتدأ إذا توفرت فيه شروط الحذف، فمن هاته الشروط إذا كان المبتدأ دل عليه دليل، يفهم من سياق الكلام كما تألفه في القصيدة "**ونحن نحب الحياة**" فقد تكرر ثلاث مرات في نفس الجملة، ومن ذلك قول الشاعر: [3]

---

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص175.174.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

نحب الحياة إذا ما استطعنا اليها سبيلا.

فتقدير هذا الشطر الشعري " **ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا اليها سبيلا**".

لقد عمد الشاعر على حذف الضمير المتكلم "**نحن**" بوعي تام حتى يبعث للقارئ روح التشويق و الاثارة لذهن و يبعده عن الملل من تكرار هذا الضمير، و يفسح له المجال للمشاركة في عملية الابداع فغرضه منه استمالة المتلقي و جذبه لاكتشاف المبتدأ ضمن اغوار النص الا إذا ذكر المبتدأ او كان واضحا، فهذا ما يجعل النص موسوم بالركاكة الأسلوب.

ولقد أضاف حذف المبتدأ في الابيات التي ذكرناها أنفا معنا جماليا و بعدا ايحائيا، يثير في السامع، و يشغل ملكة التخيل عنده، لمعرفة الابعاد الايحائية التي يريد الشاعر ابرازها فكان هدف "**درويش**" من استعمال ظاهرة الحذف هو فتح باب التخيل و التفكير على مصرعيه أمام القارئ و يحفزه على استحضار النص الغائب، و هذا ما يثري على النص رونقا وجمالا فني، مما يجعل النص غامضا و يجعل القارئ يبرز بين أمواجه المتصارعة.

المطلب الخامس: التناص

يعد التناص مصطلح حديث الظهور لكن في حقيقة الامر جذوره ضاربة في القدم، فقد عرف في النقد القديم بظاهرة" الانتحال والسرقات الشعرية" الا ان هذا المصطلح أصبح يطلق عليه " **الاقتباس او التناص**" الذي يعني تداخل و تلاقح النصوص فيما بينها كنتيجة حتمية إلى سعة الاطلاع لدى المبدع، فلا يوجد مبدع ابدع من العدم كقول "**عمر بن الخطاب**" **كرم الله وجهه** "**لولا الكلام لم يعاد لنفد**" فانصرفت الدراسات الحديثة إلى تشريح المصطلح وتفنينه واعطوه صبغة جمالية على اعتبار أنه استحضار لنص الغائب و اكسابه أفاق واسعة فيحقق بذلك الحصانة اللغوية، و يضمن لمن سبقوه حقوقهم، فجماليته تكمن في تكثيف الدلالات وتعميقها وتسمح للقارئ أن يسافر ويبحر في ثقافة الأخر.

فهو ينمو عن رصيد ثقافي واسع المناهل لدى المبدع بإلمامه بجانب كبير من التراث و التي يقوم بمحاكاتها والتفاعل معها وادماجها مع التجارب الشخصية ليتحقق الانصهار والتناسق

والانسجام بينهما. يعرف "**محمد مفتاح**" بأنه"**كل نص هو عبارة عن فسيفساء من اقتباسات و كل نص هو تسريب و تحويله لنصوص اخرى.**"[1]

وكذا يعرف "**محمد عزام**" "**هو تشكيل نص جديد من النصوص السابقة بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينهما و أعيدت صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبقى من النصوص السابقة، و غاب الاصل فلا يدركه ذو الخبرة والمران.**"[2]

نستنتج من ما سبق أن كل نص له مرجعة سابقة فهو لم يخلق من عدم بل كل نص هو تركيبة من النصوص التي يكون قد اطلع عليها المبدع ليحول كل ما قرأه بأسلوبه الخاص.

أما "فوكو" فإنه يرى "**لا وجود لتعبير الا ان يفترض تعبيرا أخر فلا بد أن تتوفر أحداث متسلسلة متتابعة تتمثل معا، إذن عملية إستعابية و احتوائية لنصوص السابقة، والنص المتناص يحمل بعض صفات النص المأخوذ أو المتناص منه.**"[3]

إذن التناص يقوم على ادماج النصوص المتشابهة مع النص الأصلي فبذلك تقوم عملية الاستعابية والاحتوائية لتعطينا نص في ثوب جديد يتميز بالاتحاد و الاتساق والانسجام والتكامل، فالتناص ضرورة حتمية لا مفر منها لدى المبدعين فهي حاضرة في النصوص سواء كانت بالقصد أو من دون قصد.

1-التناص الديني:

قد حفل التناص الديني بمكانة مرموقة في الشعر العربي المعاصر فكان للقرآن الكريم حضورا بارزا في كتابات الشعراء المحدثين لما له من أثر عظيم في توجه والتقويم فيعد القرآن وافد غني و نهلا عذبا لشعراء، فاستقى منه الشعراء واستمروا طاقاته بما يدعم ويساند تجاربهم الشعرية و مواقفهم الفكرية، مما يساهم في اعطاء الخطاب المعاصر أبعاد فكرية، ورموز دينية تخلق تفاعل بين مكونات النص و المتلقي. فالنصوص التي اقتبست وضمنت

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –إستراتجية التناص، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص120.

[2] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العرب، دراسة منشورات الإتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص27.

[3] إبراهيم مصطفى محمد هوم، التناص في الشعر بن علاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص10

من النص القرآني كانت محور الاثارة و الجذب من قبل النقاد والدارسين بالاطلاع عليها والتعمق فيها و البحث في دلالاتها، مما يفتح باب التأويل والتفسير، فالمبدع حين يضمن في نصه اقتباسا من القرآن الكريم هذا ما يضفي على شعره نوعا من القداسة والتعظيم فقد كان الشعر المعاصر حافلا بهذا النوع من التناص على اعتبار أنه خاصية أو ميزة جديدة في الشعر العربي المعاصر مما لا ضير فيه أن تغفل التجربة الدرويشية على تناول هذه الظاهرة في شعره حيث نجدها تستند على القرآن الكريم يتشكل عامة شعرية فهي استقت منه وجودها واستمراريتها وخلودها، كما هو القرآن محفوظ من لدن عزيز الحكيم، و هذا ما نجده في قوله عز وجل " **إنا نحن نزلنا الذكر و إنا له لا حافظون**"- سورة الحجرالاية9- فقد كان لرمز الديني حضورا قويا في قصائد محمود درويش، ومن أمتلك ذلك ما وجدناه في قصيدة " **ونحن نحب الحياة** " فهذه القصيدة لم تسلم من حضور الاقتباس الديني ودليل على ذلك قوله: [1]

ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا اليها سبيلا.

فقد تمظهر الاقتباس القرآني في استحضار الشاعر للآية القرآنية " ولله على الناس حج البيت الله من استطاع اليه سبيلا." آل عمران الاية97

فقد جاء في تفسير هذه الاية تعظيم الحج بيت الله ومكانته المقدسة عند الله عز وجل ليغسل المسلم نفسه من الذنوب و ترك الأخطاء فهو تطهير النفس و ارشادها إلى الطريق الصواب و ترك الماضي و المنكرات. فكان أسلوبه جل علاه أسلوب ترغيب النفوس في الحج وشد الهمم إلى قصده. و السفر اليه لتأدية فرض الله من استطاع اليه سبيلا فهو شرط وواجب على كل انسان مسلم مقتدر جسديا وماديا، فهو لم يكلف به كافة الناس.

"**فدرويش** "اقتبس الثلث الاخير من الآية " استطاع اليه سبيلا."

وطابقها مع الحياة قلله عز وجل كان مقصده الحج، أما "**درويش**" فكان يرمي إلى الحياة ويدعو إلى غرس حبها في قلوب الفلسطيني، فرغم الحياة المبتئسة الضنكة المظلمة التي

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

يعيشها الشعب الفلسطيني وهو درك الداركين يخيمها الظلام و المعاناة والالام والحرمان فقدوا أبسط وسائل العيش التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فدرويش لم يقف مكتوف أيدي متفرجا على حالة شعبه وبما يعانيه بل شد الهمم إلى دعوة شعبه بتمسك بحبال الحياة وحبها، لان بالحب يستطيع الانسان أن يخلق ويبدع في الحياة فيرقص ويزرع ويرسم ويكتب ويستطيع أن يغير من وضعه فمن رحم الالام يولد الأمل والتفاؤل بأن الغد شوف يأتي لا محال.

فنقطة الالتقاء بين الاية القرآنية والبيت الشعري تكمن في عبارة **(ما استطعنا اليها سبيلا)** . "التي توحي الى التحلي بالصبر والثري وطول البال على المصاعب والعتبات والمطبات للوصول إلى المبتغى، فالقاسم المشترك بين الاية والسطر الشعري يكمن في الصبر على حكم الله عز وجل لأن كل صعب باسمه يهان و يذل، و ذلك لقوله: "**واصبر لحكم ربك فإنك بأعيننا**" **–سورة الطور، الآية 48–**. فهذا ما يعطي للنفس راحة و طمأنينة لأن الأمر كله لله عز وجل فالصبر مفتاح الفرج و جسر للوصول إلى الهدف المنشود ألا وهو تحقيق الحرية و رفع السيادة الوطنية و الاستقلال.

ساهم هذا التناص في أنه استوقف القارئ للتأمل والتدبر، بحيث أن المعنى جاء على غير المعتاد، و هذا ما ساهم في استشارته للبحث عن مكامن الجمال في النص خاصة إذا ما ارتبط هذا النص بالنص القرآني المقدس.

المطلب السادس: كيف تحققت اللغة الشعرية في قصيدة "ونحن نحب الحياة"

اللغة هي وعاء فكر ومشاعر ومكبوتات وأحاسيس المبدع فهي اداته ووسيلة لتقل تجربته الشعرية اثرا وتأثيرا وفعلا وانفعلا فنشكل عالمها الخاص بها من خلال مواكبتها لكل مستجدات التطور ومستويات المعاصرة، فإنها دائما تسعى للرقي والارتقاء بحثا عن التجديد لترفع بذاتها امام جيرانها من اللغات، والشعراء والادباء بصفة عامة هم خير سفير لتطوير اللغة ففي الشعر على وجه الالزام لابد له ان يطور من اللغة كما تتطور اشكال والوان الشعر فأميد الشعراء المعاصرة محمود درويش الذي يعتري قامة من قامات الشعر المعاصر

جعل شعره بصفة عامة و قصيدته " ونحن نحب الحياة" بصفة خاصة لغتها مكثفة بالرموز والايحاءات صورها الشعرية يخيم عليها الغموض والتشفير، فنجد اللغة في القصيدة خلقت جو يعدل تجربة درويش نسجت له لذلك إلى خلق عالم إبداعي جديد، بما لم يشهده الشعر من قبل. فأستطاعت أن تمكنه من اختراق الزمان والمكان بشكل ملفت لتغنى بذلك أسس الفنية، فدرويش ساهم بقلمه الفني و فكره الإبداعي في خلق لغة تلائم حالته الشعورية، لأنه على وعي بأهمية تطوير لغة ما مفادها يرفع جمالية الشعر المعاصر وإنتاجه ومن أحداث تغيرات تواكب الحضر لذلك سعى الشاعر جاهدا إلى ابتكار معجمه اللغوي و بلورة أسلوبه بتقنيات و مفردات معاصرة إلى الحقول الدلالية و الرموز واستخدام القناع والتكثيف واللجوء إلى الغموض و الثورة على القديم من خلال التخلي على سلاسل الجمود القيود والركود والنمطية التي إعتمدها القدماء فيه، فالشعر درويش يعتمد على السطر الشعري وإستخدام البحور الصافية وتعدد التفعيلة في سطر دون التقيد بعددها ليولد بذلك شعر المساير للعصر.

ثانيا: الصورة الشعرية

الشعر رسم بالكلمات كما رسمت الصورة بالريشة، والكلمات تحمل في طياتها المعنى المكشوف كما توحي إليه تلميحا لا تصريحا وتشغل الخيال و تستدعي وسائل الزينة لتجميل المعنى و إظهاره بأبهى حلة وأجمل طلة، وضمن هذا كله كان الحديث عن الصورة الشعرية أو الصورة الفنية في البلاغة العربية، لأن البلاغة في معناها الجوهري لا تعني الوضوح التام فحسب بل هي جهد لإيصال المعنى بأجمل شكل وأبهى صورة فقال عنها **الرماني: "البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحس صورة في اللفظ"**[1]

وتعتبر الصورة هي اللبنة الأساسية من لبنات تكوين الشعر وتشكيله. تزامن وجودها مع وجود الشعر في عصوره المتعاقبة، ولا تكاد المتلقي المتذوق يتفاعل مع قصيدة شعرية تخلو

[1] الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ط، 1986، ص76.

من أي شكل من أشكال الصورة سواء كانت قديمة أم حديثة أم معاصرة إن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وأخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"[1]

فلكل عصر تراكماته ولكل مبدع فرادته وخصوصيته التي تبرهن على مستواه من القدرة الإبداعية والتي تسكنه بدورها من صياغة الجديد المبتكرة في إطار تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصورة المبتكرة المنفردة، فقضية الصورة الشعرية ليست وليدة العصر بل تناولها النقاد بالنقد والتحليل والتمحيص بدءا من الثقافة اليونانية عند الغرب إلى نقاد العرب القدماء.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية

المطلب الاول: مفهوم الصورة الشعرية

1-لغة:

تقدم المعاجم والقواميس تعريفات كثيرة ومتنوعة لمصطلح **(صورة)** فقد وردت في **لسان العرب لابن منظور** في مادة صور " **الصورة في الشكل والجمع صورٌ وصور، وقد صوره، فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، و التصاوير والتماثيل** "[2]

فالصورة عند "**ابن منظور**" هي الصورة المجسدة بالرسم أو فوتوغرافيا والتماثيل.

2-اصطلاحا:

أ- عند الغرب:

- في الفلسفة اليونانية:

حظيت الصورة مفهومها الفلسفي الغربي قديما وحديثا على جد سواء بمكانة مرموقة " **اقترن الحديث عنها بقضية المحسوس والمتصور الذهني أو الموجود واللاموجود...إن الحديث**

[1] احسان عباس، فن الشعر، دار الصادر، بيروت، ط1، 1996، ص193.

[2] ابن منظور لسان العرب، ص3523.

عن الصورة يأتي في أعلى درجات التجريد، فكما تجرد الرياضيات الواقعة الحسابية إلى مجرد رموز حسابية فإن الفلسفة جردت الصورة الحية إلى أشكال مجردة في عالم المثل "[1]

وبهذا يكون أفلاطون أحد الفلاسفة القدامى الذي قد صنف هذه الأشكال إلى ثلاث أصناف:

الشكل المثالي: ومثاله فكرة (السرير)، في عالم المثل، فصانعه غنما يصنعه لأجل استعمال طبقا للمثال.

الشكل الحقيقي: ومثاله أن (السرير) الذي يصنعه النجار في الواقع.

الشكل المحاكي: و مثاله (السرير) الذي يرسمه الرسام[2]

لقد تحدث "**أفلاطون** "هنا عن الصورة كتقليد وإبداع خالص أي الشعر كفني هو تقليد، فصورة المجردة عنده في العالم المثل ' انطلاقا من نظرته إلى عالم الحقيقي المجسد في انعكاسه لمثل فكانت البداية لنظرية الصورة، ما أورده كسلسلة من التشبيهات تكون كلها حلقة متكاملة من الصور و المثل.

كان اهتمام الفلاسفة القدامى بموضوع الصورة أو مفهوم الرؤية لا من حيث أنها تعكس الواقع و تعبر عن الحقيقة في حقيقة تخو دقيق، إنما باعتبارها تصنع أوهاما ومظاهر خادعة، لذلك كانت الصورة في نظرهم رمزا للمحاكاة والضلال، فضلا عن الزيف والخطأ.

- **في النقد الحديث:**

لقد تغذى نقاد الغرب المحدثون من التراث الفلسفي الحديث عن المذاهب (المادي والروحي الفينومينولوجي والوجودي) وطوروا من مفهوم الصورة تفسيرا و تحليلا وربطوها بالذات المبدعة المفعمة بالعواطف والأحاسيس وعادوا بها إلى لغة الفن بعدما كانت خاضعة لقواعد العقل ولغة المنطق وفي هذه الحالة يرى أ. أ. **ريتشاردز " أن الصورة هي أثر خلفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الأن، ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها نمثل الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها**

[1] ناضم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، د.ت، ص23.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص23.

الحسية إلى حد يجعلها تكاد تكون صورة على الإطلاق، و إنما تصبح مجردة هيكل ومع ذلك فهي تمثل إحساسا، لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح "[1]

أي يقصد بها الصورة التي يستهلكها القارئ تجسدت في ذهنه كما رسمها المبدع بأحاسيسه ووعيه.

أما النظرة **بول ريكور** في قوله "**إن التخيل هو تجاوز متزامن بين عالميين مختلفين الواقعي وغير الواقعي وانه ينتج من طبيعة العلاقة بينهما معنى جديدا "**[2]

بهذا استطاع **ريكور** أن يربط بين الخيال والرمز معترفا بقوة الخيال.

كما نجد **غاستون باشلار** هو الأول الذي اهتم كثيرا بأشكال الصورة مؤكدا على هذبن العنصريين ودعم بعناصر أخرى من باب منهجه الظاهراتي، فيرى أن ظاهرة الخيال هي دراسة ظاهرية للصورة الشعرية حيث تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، ويضيف إن الظاهرتية هي دراسة الصورة في الوعي الفردي، وهنا يربط القارئ بالعمل الشعري على حسب فكره ووعيه في فهم الصورة بالشكل اللائق والصحيح باقتناص حقيقة خصوصيتها، إما عن اللغة هي التي تضفي الجدة على الصورة وهي بدورها انبثاق من اللغة، وحديثه عن الرنين ورجع الصدى اللذان يندران من ذلك الازدواج الظاهراتي المتماثل، فالترجيح يدعوا إلى إضفاء مزيدا من العمق على وجودنا أي بالرنين تسمع القصيدة وتحدث وقعا في أذن المتلقي، والقصد هنا ما تحمله الأبيات الشعرية من إيحاءات"[3]

تعتبر هذه العناصر كلها بعيدة عن المركب الحقيقي للصورة، وذلك لعدم اتفاق جميع النقاد على تحديد مفهوم جامع مانع بوضوح لها، بالرغم على إجماع بعضهم على أن الصورة وليدة الخيال في العمل الفني الأدبي.

---

[1] أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 1961، ص172.

[2] سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الاندلس، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015، ص 90.

[3] ينظر: غاستون بشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلتا، المؤسسة معية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص139.

أخذت الصورة حقها في النقد الغربي بالبحث والدراسة وتجديد المفهوم على ذلك من اختلاف تصوراتهم وآرائهم، ونشأت عند الغرب بفعل التيارات الفلسفية ثم تحولت بذلك إلى مفاهيم عديدة وأراء متضاربة، ثم تطورت إلى أن احتوت الخيال كعنصر أساسي بكل أبعاده الدلالية.

ب –عند العرب:

أسهم النقد العربي في بيان أجزاء الصورة وعمق الدراسة فيها و البحث ليقف وقفة حادة متأنية على هذه الأجزاء باعتبار الصورة" **جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعيا، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية....."**[1]

وهكذا تعتبر الصورة من أهم عوامل الإيحاء، وقدمها من قدم الشعر لهذا لقيت اهتماما نقديا كبيرا، وقف عليها النقاد على مدى عمق أثرها الجمالي والإبداعي في التجربة الشعرية الخاصة، مؤكدا على الخصائص التي تميز الشاعر من خلال شعره وهي بدورها العناصر المركبة للصورة.

– في النقد العربي القديم:

لقد أولى الشعراء القدامى أمثال (المتنبي، إمرئ القيس، عنترة...) الصورة أولى اهتماماتهم فكان الشاعر "**يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية..ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة**"[2]

إذا يتميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، باستخدامه للخيال لإيصال الأفكار والمشاعر والأحاسيس عن طريق الإيحاء.

---

[1] محمد غنيمي هلال، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، نقلا عن: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ذ، ط، 2005، ص76.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص76.

أشار" **الجاحظ**" **(ت225هـ)** في كتابه "**الحيوان** "**إلى مفهوم الصورة في سياق حديثه عن الشعر من خلال قوله فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير**"[1]

من هنا نستنتج إن التصوير كلفظ يقابل لفظة الصناعة فتصبح بذلك الصورة تعني الشكل والفنية والهيئة والصفة.

كما يؤكد الجاحظ على أن الصورة عنصر فني هام يسهم في النص الشعري كما أولاه عناية كبيرة للفظ أكثر من المعنى.

أما "**أبو حازم القرطاجني** " **(ت684هـ)** ، فقد أورد رأيه وموقفه النقدي اتجاه الصورة إثناء حديثه في مفهوم التخيل والمحاكاة والتشبيه فقال "**ان المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك جعلت منه صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الادراك اقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم** "[2]

بما أن التخيل هو صورة الذهنية التي تشكلت هي بدورها من الصورة الحسية المدركة سابقا، فمن ذلك يرى" **القرطاجني**" أن العملية الإبداعية التي تتم في صناعة الشعر ونظمه تحتاج بالضرورة إلى" **التخيل الأشياء التي تعبر عنها بأقاويل وبإقامة صورها في الذهن يحسن المحاكاة** "[3] فالتخيل هو عنصر فني هام يتشكل من التشبيهات والاستعارات ليعمل على التوضيح المعنى مشكلا في الأخير صورة الشعرية.

نستنتج مما سبق أن نظرة "**القرطاجني**" للصورة اختلفت عن السلف الدين سبقوه بحيث وضع جل اهتماماته على الجانب السيكولوجي لمفهوم الصورة مؤكدا على الصلة النفسية التي

[1] ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الجيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط9، 1996، ص17.

[2] أبو الحازم القرطاجني، منهاج البلغاء والسراج الأدباء، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص19.

تجمع بين الصورة الذهنية المتمثلة في التخيل والصورة الحسية المتمثلة في الانفعالات المعبر عنها في الخطاب الأدبي دون استئصالها عن المفهوم الفني للصورة.

- **في النقد الحديث:**

اهتم النقاد المحدثون بالصورة وحاولوا أن يخرجوها من إطار مفهومها الضيق القديم، فوسعوا من الدراسة والبحث فيها من اجل تحديد ماهيتها، فكرسوا كل الجهود المكثفة بحيث استمدوا المفاهيم من الموروث النقدي القديم ونهلوا من النقد الغربي ليمازجوا بينهما في إخراج مفهوم دقيق للصورة في ثوب جديد، بعد حدوث تفاوت في العديد من الاتجاهات لاختلاف وجهات النظر في تحديد مفهوم قار لها.

نجد" **جابر عصفور**" يعرف الصورة بقوله" **الصورة هي مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير مصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي** "[1] فإذا مفهوم الصورة الحديث هو مصطلح لا يوجد في التراث النقدي والبلاغي العربي القديم و إنما القضايا التي يثيرها ويطرحها هي موجودة في التراث العربي القديم حتى وان اختلفت طريقة العرض والمعاينة.

كما قام **مصطفى ناصف** بتقديم نظرة معمقة عن الصورة الأدبية مستندا على التراث النقدي مازجا اياه بالثقافة الغربية فقدم مفهوما جديدا للصورة مطورا فيها المفهوم القديم في قوله: "**أسئ فهم موضوعها ووظفتها وعلاقتها بالشاعرية**" [2]وبهذا يعتبر ناصف من الأوائل الدين دعوا إلى إقامة الصورة على أصول تكاد تناقض ماهر موجود في التراث

- **الصورة في الشعر المعاصر**

كان لتأسيس نظرية الشعر العربي المعاصر دور هام في تحديد ماهيته في المدونة الأدبية فكان عز الدين إسماعيل من أوائل من اهتم بالبحث في كل ما يتعلق بالشعر وقضياه

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص11.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار الاندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 3.

ومظاهره الفنية والمعنوية في كتاب "**الشعر العربي المعاصر**" **فوقف وقفة جديدة مع إشكالية العلاقة بين الشعر العربي المعاصر والتراث، و أزاح التضارب بين الجانبين إلى أن يصل الى اهم قضية ميزت الشعر العربي المعاصر وهي نقطة التحول التي يحدث التشكيل والبناء الموسيقي و الإيقاعي** " [1] ظهر على أثره الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

وتشكيل الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر أصبحت مهمة في البناء الشعري على حسب رأي" **عز الدين إسماعيل**"، ويعود اهتمام الشعراء بهذه "**الوسيلة الفنية إلى اقتناعهم بضرورة ابتعاد لغة الشعر فن المباشرة التقريرية متعاملين معها بطرق ذكية في طرح أفكارهم، وقد كان هذا التعامل يتخذ مساره مع طبيعة الموضوع والحالة النفسية المعاصرة**".[2] لان اللغة تحمل الطبيعة حياة المعاصرة تعج بقضايا ومشاكل العصر فهي بذلك غيرت من أفكار وأراء وتصورات الشعر في قوله" **لغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر معنى وهي لا تختلف عنها من حيث لغة مجردو فهي عربيتنا الأدبية والكتابة لعلمه هي العربية الفصحى**"[3] يشير الناقد إلى أن قضية اللغة هي مرتبطة بالعصر الذي تتزامن معا قد تتطور وقد تندثر فهي التقنية التي ترتبط بكل عنصر في أسهم في تشكيل الصورة الشعرية.

المطلب الثاني: خصائص الصورة الشعرية

تكمن قوة الصورة الشعرية فيما تحدثه من إنارة العواطف المتلقي والصورة الفذ الناجعة في جودة تصويرها هي تلك التي تعبر عن إحساس الشاعر وبواطنه بصدق، على اعتبار أنها وسيلة خاصة لتكوين رؤيته –الشاعر– وتجدد موقفه ونقل تجربته وعرضها للآخرين لتحمل بذلك تأثيرا لدى المتلقي لذا فوجب إن تتوفر على عدة خصائص:

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية، ص7.

[2] محمد الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية، مطبعة الجديدة، ط1، 1999، ص389.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية المعنوية، ص 151.

1- التطابق:

يرى علي الصبح بأنه" **لابد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مر بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية، أو غير ذلك، فكل صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة غامرت نفس صاحبها وتفاعلت في جوانبها المختلفة يمتزج القارئ إليها بالمحزون فيها حتى إذا ما اكتملت في نفسه تتلاقى في الأشياء وتتألف النظائر لعلاقة بين أجزائها...**"[1] وينوه في هذا القول على ضرورة التوافق بين التجربة الشعرية التي مر بها المبدع مع الصورة التي رسمها.

2-الوحدة والانسجام التام:

ويرى أيضا علي الصبح إن الصورة "**كوحدة تامة وبنية حية مستوية.... لا تقبل معنى الإشارة إلا خاطرة نافرة، بل تنسجم تام بين أفكار وتلازم متصل بين المشاعر، ثم التجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصور جميعها** "[2]

ويؤكد على هذا **مصطفى السعدني** "**الصورة والفكرة شيء واجد لا يمكن فصل احدهما علة الأخر فحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر داخل القصيدة بقدر ما ترجع إلى الشعور الخصب لان الأفكار الداخلية أصبحت صورا خارجية والطبيعة الخارجية صارت أفكارا ذاتية**"[3] نستنتج مما سبق أن الوحدة والانسجام بين الأفكار التي تصور منطقة اللاشعور أو أحاسيس و أفكار ومشاعر المبدع اتجاه تجربة ما.

3-الإيحاء:

"**يعتبر التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل انه من أهمها في الممارسة الشعرية اطلاقا**"[4] فأجود الصور هي الصورة الموحية التي لا تصرح بالمضمون مباشرة بل توحي إليه

---

[1] ابراهيم الزرزوني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء لطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص222.

[2] المرجع نفسه ، ص225.

[3] مصطفى السعيدني، التصوير الفني، في شعر محمود حسين اسماعيل، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط ، د.ت، 109.

[4] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص 174.

بغموض أو تعتيم أو رموز تجتاح في فك شفراتها إلى ثقافة واسعة، فالصورة الموحية هي تلك التي "**لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل توحي بها من غير تصريح، ويتسع عنها من غير مباشرة**"[1] إذا فالإيحاء هو تصريح غير مباشر يفهم من سياق الكلام.

4-الشعور:

تعد المشاعر والأحاسيس من أهم العناصر في نقل التجربة الشعرية لذلك: " **ينبغي أن يسري في كل جزء من الصورة شعور الشاعر في تدفق وقوة وحيوية، فكل كلمة لابد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه** "[2]نستنتج مما سبق أنه يجب على كل صورة شعرية أن تأتي محملو بمشاعر وأحاسيس الشاعر وتنبض بعواطفه.

5-العمق:

العمق والغموض هما شرطان أساسيان في تركيب الصورة الشعرية وأن تكون بعيدة عن البساطة والوضوح والسطحية، فعمق الأسلوب الممزوج بالفلسفة يبث روحا في الصورة الشعرية " **فليست هذه الروح مما يمكن الوصول إليه عفوا، بل لابد لها من التعمق وأن يحس الشاعر بشوق جديد إلى إكتناهه**"[3]. إذا فالصورة المشحونة بالحيوية التي نلمس داخلها روحا تتحرك لا يمكن الوصول إليها اعتباطا بل لابد من التعمق في معناها حتى يشعر الشاعر بشوق وناحيتها.

6- الحيوية:

تتميز الصورة الشعرية بالنشاط والحيوية تدفع بالقارئ إلى البحث عن مدلولاتها وذلك لأنها تتكون تكونا عضويا وليست مجرد حشد مرصود من الألفاظ الجامدة" **وحيوية الصورة تنبع من قدرة المبدع على تحريكها أو تسكينها وقدرته على التقاط أجزائها، وصهرها في بوتقة**

[1] إبراهيم الزنزوني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص227.
[2] المرجع نفسه، ص235.
[3] المرجع نفسه، ص 235.

المشاعر مع صياغة فكرته صياغة تليق بها "[1] فقدرة المبدع الحذق في تشكيل الصورة على أكمل وجه يكون بتصوير الصورة تصويرا فوتوغرافيا بحذافيرها مع بعث فيهل روح الحركة والحيوية من خلال تحريك ذهن المتلقي وهذا راجع إلى جمال صياغته.

المطلب الثالث: الصورة الإستعارية

تعتبر الاستعارة ركنا من أركان المجاز اللغوي، و هي صورة من صور التوسع الدلالي في الكلام العربي، تعتمد على المشابهة الناقصة التي يحذف فيها أحد طرفيها فتكسب الكلام حلاوة و تبين متعة فنية لا ندركها، بدونها، مما جعلها مدار اهتمام العلماء منذ القديم حتى لخصها "**عبد القادر الجرجاني**" بقوله: "**أن تريد تشبيه الشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه و تظهره و تجيء إلى اسم المشبه به فتغيره و تجريه عليه.**"[2]فتكسبه قيمة فنية جديدة تتمايز بها عن الاستعمال العادي فيخرج الخطاب من غرضه الإخباري إلى التأثير في التلقي.

1-لغة:

جاء في **لسان العرب لابن منظور** "**استعارة": طلب العارية. و استعارة الشيء و استعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه... و استعاره ثوبا فأعاره إياه.**"[3]

فالدلالة المعجمية للفظ تؤكد إن الاستعارة نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص أخر.

و يعلل أحد القدامى التسمية بقوله و إنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذًا لها من الاستعارة الحقيقية، لان الواحد منا يستعير من غيره رداء ليلبسه، و مثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة و معاملة فتقضي تلك المعرفة استعارة أحدهم من الأخر، فإذا لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الأخر من أجل الانقطاع.[4]

[1] إبراهيم الزنزوني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص238.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص67.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص3168.

[4] يحي بن محمد العلوي، ا لطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1980، ص198.

2-اصطلاحا:

تعددت و تنوعت التعريفات لمصطلح الاستعارة منها إن "**الاستعارة ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في الشبه مع طرح ذكر المشبه.**"[1]فالتصريف هنا ركز على العلاقة القائمة بين الشبه و الاستعارة لأن الاستعارة أساسا لحذف احد الطرفين (المشبه و المشبه به) .

وهي في معجم المصطلحات العربية اقتباس قول **السكاكي**" **هي تشبه حذف منه المشبه به أو المشبه، و لابد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائما، كما لا بد من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه.**"[2]

و لم يبعد **الجرجاني** عن هذا عندما قال: " **أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على انه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، و ينقله اليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية.**"[3]

واضح من هذه التصريفات ان لاستعارة مجاز تنزاح فيها الدلالة عن المعنى الأساسي للفظ إلى أحد المعاني الاضافية.

و لهذا ذهب المحدثون إلى أنها أبلغ من التشبيه" **لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة، فلا بد فيه من ذكر المشبه و المشبه به. و هذا اعتراف بتباينهما أن العلاقة ليست ألا التشابه و التداني، فلا تصل إلى حد الاتحاد، بخلاف الاستعارة ففيها دعوى الاتحاد و الامتزاج، و إن المشبه و المشبه به صار معنى واحدا.**[4]

---

[1] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبان، بيروت، د.ط، 1978، ص20.

[2] مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص27.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص30.

[4] السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2008، ص204.203.

فكلام **الهاشمي** هذا استكمال لما بدأه **الجرجاني** بقوله: " **وهي امد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا، واعجب حسنا و احسانا، و اوسع سعة، وأبعد غورا، و أذهب نجدا في الصناعة و غورا، من أن تجمع شعبها و شعوبها، وتحصر فنونها و ضروبها.**"[1]

فالاستعارة تسعى وراء القيمة الجمالية حيث انه كلما زاد التشبيه خفاء وغموضا ازداد المعنى حسنا و جمالا حيث يقول **الجرجاني**: " **و أعلم ان من شأن الاستعارة انك كلما زدت ازاء ذلك التشبيه خفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أعزب لما تكون غذا كان الكلام قد ألف تأليفا، إن تفضح فيه بالتشبيه خرجت الأشياء تعافه و يلقطه السمع.**"[2]

فالاستعارة يقابلها الغموض بحيث كلما زاد التشبيه خفاءا يوحي إليه بالإيماء عن طريق قرينة تدل عليه كلما زاد المعنى جمالا و شعريةّ.

3-أقسام الاستعارة:

أ- الاستعارة المكنية:

يعرفها **عبد العزيز عتيق**: "**هي ما حذف فيها المشبه به و رمز له بشيء من لوازمه.**"[3]

فالاستعارة المكنية إذن ما حذف فيها ركن المشبه به و ترك المشبه ليدل عليها.

لقد أطنب" **درويش**" من الصور الاستعارية في قصيدته" **ونحن نحب الحياة** "فلا يكاد يخلو سطرا منها و من ذلك قول الشاعر: [4]

و نرقص بين شهدين

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص42.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص204.

[3] ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، ص369.

[4] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

ولقد شبه الشاعر مقبرة الشهداء لموكب عرس، حيث ذكر المشبه **(شهيدين)** و حذف المشبه به **(العرس)** وترك قرينة تدل عليه وهي **(ترقص)** على سبيل استعارة مكنية.

ويقول أيضا: [1]

نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

شبه الشاعر **(البنفسج)** بالإنسان حيث ذكر المشبه **(لبنفسج)** و حذف المشبه به **(الإنسان)** و ترك ما يدل عليه **(نرفع مئذنة)** على سبيل استعارة مكنية.

وفي موضع اخر يقول "**درويش**": [2]

ونسرق من دودة القز خيطا.

شبه "**درويش (دودة القز)** بالفلسطيني الصامد الثائر المشحون بالطاقة الايجابية رغم ما يعانيه من ألام و المعاناة و ذلك لأجل تحقيق الحرية، الذي اخذ منه و طنه أغلى ما يملك غضبا و عنوة من دون طيب خاطر، تماما مثل الملك دود القز الذي يأخذ منه الخيط الحرير غضب عنه، فذكر الشاعر المشبه **(دودة القز)** و حذف المشبه به ا **(لفرد الفلسطيني)** و ترك ما يدل عليه **(سرق)** على سبيل استعارة مكنية كما نجد الاستعارة المكنية أيضا في قوله: [3]

يخرج الياسمين إلى الطرقات.

شبه الشاعر الياسمين بالإنسان الذي يخرج إلى الطرقات ليقضي حاجاته من عمل و دراسة...إلخ، فذكر المشبه **(لياسمين)** وحذف المشبه به **(الإنسان)** و ترك ما يوحي إليه **(يخرج)** على سبيل استعارة مكنية.

---

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ، ص174.

[2] المصدر نفسه، ص 174.

[3] المصدر فسه، الصفحة نفسها.

وقال الشاعر أيضا: [1]

نحصد حيث أقمنا قتيلا.

شبه" **درويش**" الحصاد الذي يحصل عليه الفلاح في نهاية كل سنة من المحصول الثمار و ما يشبهها بالقتلى و الشهداء و الضحايا بالحرب المريرة، فذكر المشبه **(لقتلى)** وحذف المشبه به **(المحصول الزراعي)** وترك قرينة دالة عليه **(الحصد)** على سبيل استعارة مكنية.

لقد أضفت الاستعارة في رسم صورة شعرية معبرة عن الأحاسيس و المشاعر الجياشة للمبدع و بواطنه و ما يجول في خاطره. فساهمت في تشكيل و بناء الصورة على اعتبار أنها الحجر الأساسي في بناء فنية القصيدة، فمن خلالها تجعل القارئ يبحر في قوارب دلالية باحثا عن شط قصدية الشاعر من هذه الصورة فقوة الاستعارة هو جودتها في تصوير طاقة التفاؤل الأمر الذي يشعر به درويش و فضل إن يرسلها إلى شعبيه عن طريق صور إيحائية مكنية.

ولقد لجأ الشاعر إلى الجمل الفعلية حضرا في الاستعارة إدراك منه على حيوية و حركية الزمن التي تضفي بدورها على الشعر نشاطا و استمرارية وتميزا و لمدها بالتواتر الفني.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، الصفحة 175.

المطلب الرابع: الصورة الكنائية

1-لغة:

جاء **في لسان العرب** في مادة (كنى): "الكناية: **أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يدل عليه.**"[1]

فالكناية إذا إيحاء إلى المعنى وتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود، ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه. ومن هنا قول أحد الشعراء من (الطويل):

وأني لاكنو عم قذور بغيرها وأعرب أحيانا بها وأصارح

لقد استخدم الشاعر (كنوت) و لا أفصح بحديث لأن المصدر كناية و لم سمع، كناوة، فالكناية في نظر الشاعر عدم أستخدم اللفظ الحقيقي بل هي لجوء إلى لفظ أخر يشير إلى المعنى و يوحي إليها غنها طريقة غير مباشرة لتعبير عن الأشياء [2]

2-اصطلاحا:

جاء في معجم المصطلحات العربية أن الكناية "**لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي**"[3] هذا التعريف مأخوذ من التعريف **السبكي** الذي جاء فيه أنها: "**لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعني المراد.**"[4]نستنتج من تعريفين السابقين أن الكناية هي لفظ يستخدمه المبدع فهو يقول شيء و يقصد شيئا أخر مع ترك تدل عليه.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 3945.

[2] ينظر: محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة {البديع و البيان و المعاني} المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1،2010ص241.

[3] مجدي وهيبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة و الادب ص181.

[4] بهاء الدين السبكي عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ،دار السرور ،بيروت ،لبنان، د.ط، د.ت،ص237.

3-اقسام الكناية:

تنقسم الكناية تبعا لم تدل عليه إلى ثلاثة أقسام هي:

كناية عن الصفة: هي الكناية التي يلزم لفظها صفة. "**يرد هذا نوع من الكناية كثيرا على ألسنة الناس في أحاديثهم اليومية ففي مصر يقولون: (ربيب أبي الهول) كناية عن شدة الكتمان، و في لبنان يقولون: (فلان يشكو قلة الجرذان في بيته) كناية عن فقره. كما يقلون: (فلان عض إصبعه) .كناية عن ندم**"[1]

قد وردت الكناية في قصيدة "**ونحن نحب الحياة** "في قول" **درويش**": [2]

وننفخ في الناي لون البعيد و نرسم فوق التراب الممر صهيلا.

رسم لنا الشاعر لوحة فنية رائعة أقيمت على بناء صوري أسطوري تمثيلي، تكاثفت فيه عناصر البلاغة لرسم صور فنية **(اللون البعيد)** فجاءت متمثلة في كناية عن الشهداء الذين ضحوا بنفس و النفيس في سبيل الوطن، فكانت اللوحة عبارة عن صورة عروس تنتظر عريسها القادم في جنان الخلد يوم يبعثون.

كناية عن موصوف: و هي الكناية التي يستلزم لفظها ذات أو مفهوما: و يكنى فيها عن الذات كالرجل و المرأة و القوم و الوطن و قلب و اليد و ما إليه... و من أمثلتها قوله تعالى: "أومن ينشأ في الحلية وهو الخصام المبين" الزخرف، أية 18

ففي قوله (ينشأ في الحلية) أي في وينو الكناية عن موصوف النبات"[3]

[1] محمد أحمد قاسم ،علم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ص 244.

[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 3، ص175.

[3] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة{البديع و البيان، والبلاغة}ص 245،246

حاول الشاعر أن ينقل لنا أفكاره و عواطفه و أحاسيسه عبر صور متعددة كانت متمثلة في الإيماء و التمثيل ومثال ذلك في قول" **درويش**": [1]

ونرسم فوق التراب الممر صهيلا.

ففي هذه الصورة البيانية نجدها كناية عن موصوف و هو الانتصار فالشاعر هنا يتكلم عن يوم انتصار الفلسطينين على الكيان الصهيوني ويطهر الحق ويزهق الباطل و يسقط المستبد الغاشم ة يعلن استقلاله و استعادته لحريته و سيادته و يعلن على ميلاد النصر يشع نوره أفق السماء و صهيلا يعانق ضوء القمر ليخلده التاريخ بماء الذهب.

المطلب الخامس: الصورة الرمزية

يسهم الرمز في بناء الرمز الشعري فنيا و جماليا لينشئ تلك الحالة الشعورية التي تضفي الإبهام و الغموض لدى المتلقي فالشاعر المعاصر من خلال استخدامه لتقنيات التعبير و الطاقة الدلالية، ليخلق بذلك الرمز "**حركة ديناميكية ترفض الجمود و الموت و تثبت الحياة الأثرية التي تعصي على الحد و الحصر المحسوس، فهو يرفض الواقع الحسي، بل يتجاوزه و يتخطاه إلى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرد نهائيا من أدوات المادة و شوائبها، و إن كانت هناك صلة قوية بينهما فإن الملكتين الحسية و الحدسية لازمتان في إبداع الرمز و خلقه.**" [2]فهي نقطة هامة توضح ضرورة توظيف الرمز في الشعر العربي المعاصر، منقسما بذلك إلى قسمين.

فهناك من يستخدمه بشفافية و هناك من يوظفه بستار الإبهام و الغموض. وفي هذه الحالة كان وسيلة تخفي وراءها حقائق الواقع فهي تخشى الظهور العلني.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمالالأولى3، ص175.

[2] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري "التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1980، ص127.

اولا: مفهوم الرمز:

1- لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ر-م-ز) : "**الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، و يكون تحريك الشفتين كلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت انما هو إشارة بالشفتين.**

وقيل: الرمز إشارة و إيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والضم، والرمز في اللغة كل أشرت إليه مما يبان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه يبدأ و يعن، و رمز، يرمز، و يرمز، رمزا."[1]و القرآن الكريم يؤكد هذا المسعى في **قوله تعالى" قال رب اجعل لي أية قال أيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكر." -سورة آل عمران، الآية 4-.**

أي ألا يتواصل زكريا مع الناس إلا إشارة و إيماء أي عدم الاتصال بالكلام أما الفيروز آبادي فينضم غلى رأي ابن منظور حيث ورد في القاموس المحيط الرمز و يضم و يحرك " **الإشارة أو إيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين، أو الفم أو إليه أو اللسان."[2]** مؤدي هذا التعريف هو أن الرمز يحمل بين طياته الإيحاء كمشترك ثقافي بين الناس و يلغي التصريح.

2-اصطلاحا:

قال **ابن رشيق:** "**الإشارة من غرائب الشعر و ملحة و بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها؟ لا الشاعر المبرر، والخارق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة و اختصار و تلويح يعرف مجملا، و معناه بعيد من ظاهر لفظه."[3]**

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص1727.

[2] الفيروز أبادي الشيرازي، مجي الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن براهيم، القاموس المحيط، ص284.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر أدابه و نقده، تح محمد مجي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ج1، ط5، 1981، ص184.

كما أن في الرمز" **جمعا لمعان مختلفة وأحيانا عمقا سحريا يختبئ خلف المظاهر.**"[1] والرمز أيضا "**تعبير عن خلجات النفس ومشاعرها المستورة الكامنة.**"[2]ويعرفه **محمد غنيمي هلال** بقوله: " **الرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير مباشر عن الفواحي النفسية المستمرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوصفية، والرمز هو الصلة بين التراث والأشياء، بحيث تتوله المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح.**"[3]

أما **تشالز تشادويك** فيعرف الرمز بقوله: "**الرمز هو تلك الجوهرة الممتعة التي لا تعرف منها للإشعاع مصدرا أو مكانا ينبع منه، بل هو انبعاث جميل ينبض منها ويلقى على ما حوله فيكسب الجمال و التحليق و يظل هو غير محدد المعنى و إلا تحويل إلى دلالة فقيرة إذ نحن قابلناه بمعنى محدد نستخلص من العمل الفني، فالرمز هو الخيط الذي يجمع بين التراكمات من الصور و الأخيلة التي تضع جسما موضوعيا الذي هو في النهاية لا يعادله الا العمل الفني نفسه.**"[4]

فالرمز إذن وسيلة يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المباشرة والتصريح فينقل القارئ من المستوى المباشر للقصيدة إلى المعاني و الدلالات التي تكمن وراء الكلمات، حيث يتجاوز الرمز الواقع الحسي و يتخطاه إلى الإشارات الفنية في رماله، والدلالات الخبيئة ورائه التي تكشفها القوة الحدسية.

[1] بيرهنري، الأدب الرمزي، تج هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص10.

[2] جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاجم، دار الشمال للطباعة و النشر و التوزيع، طرابلس، ليبيا، د.ط، 1986، ص209.

[3] غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص398.

[4] تشاد ويك تشالز، الرمزية، تج: نسيم ابراهيم يوسف، الهيئة المرجعية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992، ص35.

3-تجليات الرموز في القصيدة:

لقد تعددت طبيعة الرموز في قصيدة "**ونحن نحب الحياة**" فاستمد "**محمود درويش**" صورها و مناظرها من المظاهر الطبيعة (كالأزهار و الحيوان...) و كذا اعتمد على رموز دينية ورموز تراثية.

- **الرموز الطبيعة:**

من تجليات الرموز الطبيعة و ظف **درويش** رمز البنفسج في قوله: [1]

نرفع مئذنة للبنفسج.

فالبنفسج رمز للموت و الجنائز والمقابر. فرغم جمال لونها إلا أنها تدعى زهرة المحبطين توضع فوق القبور، فمن باب الإنسانية يقدمه الإنسان لعزاء أهل الميت و فوق قبره، لكن درويش حور معناها من رمزية الموت والقلق والحيرة والخوف إلى رمزية رفع أشماء الشهداء ليصل ذويهم إلى مقابع العالمية تماما مثلما يرفع الحق (لأذان) فأعطى للشهداء صفة القدسية و الطهارة كما لم يغفل درويش على توظيف رمز من رموز الحيوان فوظف رمز **(دودة القز)** وذلك في قوله: [2]

ونسرق من دودة القز خيطا

ترمز دودة القز إلى الفلسطيني المضحي بذاته و كيانه ونفسه في سبيل الوطن. كأنه ملك يتربع على العرش الخونة الذين باعوا وطنهم و إخوانهم، فكما أن ملك دودة القز ينتج خيطا من الحرير فكذلك الفلسطيني الأصيل ينسج خيطا متينا من الأمل والتفاؤل يعانق به أفق

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 3، ص174.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

السماء لعله يحقق الحرية المنتظرة بكل شوق كما نجد درويش قد وظف نوعا أخر من أنواع الزهور المتمثل في زهرة الياسمين، ذلك في قوله: [1]

ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقات نهارا جميلا.

فالياسمين زهرة جميلة المظهر عبقة الرائحة، لا يمل الناظر من النظر إليها وهذا يدل على منظرها الرائع لذلك نجدها في حدائق البيوت وعلى الأبواب والنوافذ، على اعتبار أنها تمد بطاقة ايجابية والشعور بالراحة والطمأنينة والتفاؤل، فدرويش اعتمدها في قصيدته لدلالة على الفرح والسعادة و نورها الأبيض الذي يبث بشعاع الأمل والتفاؤل لشعب الفلسطيني.

اعتمد أيضا درويش على عنصر أخر من الطبيعة والمتمثل في (**الحجر**) وذلك في قوله:[2]

و نكتب أسماءنا حجرا حجرا.

استخدم "**محمود درويش**" رمز الحجر لدلالة على الثبات والصمود و القوة و الصلابة في وجه العدو، كما كان الحجر سلاح أبناء فلسطين لمقاومة العدو الغاشم، كما يدل أيضا على الخلود والتمجيد أبطال الثورة الذين نحتوا أسماءهم على الحجر نجد الشاعر قد استمد من الظواهر الطبيعة رمزية النور و الظلام المتمثلة في البرق و الليل وذلك في قوله: [3]

أيها البرق أوضح لنا الليل أوضح قليلا.

فالبرق يوحي و يرمز إلى بصيص الأمل المتراقب يشبه الضوء الذي يشعه في ظلمة الليل الكاحلة، أما الليل فيرمز إلى الجهل والفقر واليأس والإحباط الذي يعيشه الفلسطيني الذي لا يوجد بين يديه حيلة ولا سلاح للمقاومة ولا المساندة من إخوانه العرب و لا خذلان حتى من أبناء و طنه فلم يبقى له سوى الروح المتحلية بالأمل و بأنه يوما ما سوف يطلع فجرها وتبزغ شمسها لينغم بعد ذلك بنعمة الحرية و الاستقلال.

---

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 3، ص174.

[2] المصدر نفسه، ص175.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- **الرمز التراثي:**

انتزع **درويش** رمز النخيل من جوهر الثقافة العربية وسننها الجارية منذ أول دهر، فكان تخيل لا يملكه سوى ذوي الجاه والسلطان، فكانوا ينصبون خيمهم عنده دلالة على أن هذه العائلة من جهة القبائل، فيقول الشاعر في ذلك: [1]

و نرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

فقد جعل الشاعر النخيل رمز الشموخ والعلو والرفعة والجود والكرم التمر والظل كالفلسطيني عتيق العرق المعروف بجوده وكرمه. فالنخيل شجرة مباركة مقدسة مذكورة في القرآن الكريم في سورة مريم، قال عز وجل: " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا" سورة مريم الاية 25.

مثل أرض فلسطين أرض مباركة مقدسة.

- **الرمز الديني:**

لقد احتل الرمز الديني مكانة مرموقة في الشعر المعاصر، حيث كان هو القناع الذي يقنع به الشعراء لتعبير عن حالتهم و الحال التي ألت إليها الشعوب المحتلة، " **فالرمز ضرب من ضروب التصوير، وهو صورة توضح الواقع بغامض لوقت ناقد عليه بعد التحليل والتفكير العمقين ليصبح بذلك الواقع أكثر إبهاما،** "[2] وغموضا مما يضفي على اللغة نوعا من الإيحاءات والإيماءات التي تجعل المتلقي يسعى بالبحث في فلك الشفرات، هاته الرموز كاشفا بالشاعر.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

[2] ينظر: ايمان محمد أمين الكيلاني، شعر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعر، دار وائل للنشر و التوزيع، الأردن، ط\1، 2002، ص86.

فالرمز الديني عند" **درويش** "حمل أفاقا رحبة وإيحاءات كثيرة صوغ في قصيدة "**نحن نحب الحياة**" على اعتبار أنه من الأسس التي ينبني عليها في تشكيل الصورة، فنجده قد وظف رمز المئذنة وذلك في قوله: [1]

نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

فالمئذنة رمز إسلامي نجدها في بيوت الله (المسجد) فهي مقدسة في المكان المقدس، ترمز إلى صوت الحق والشموخ والعلو والرفعة غالبا وهذا ما يتوافق ويتلائم على صوت الفلسطيني المظلوم المنبوذ الذي أخرسه المخل المغتصب، فقد عمد درويش إلى هذا الرمز ليسمع العالم بأكمله صوت الفلسطيني المقاوم الصامد لنيل الحرية، كصوت الأذان حين يرفع يسمع في كل أرجاء العالم.

أسهمت رموز محمود درويش في قصيدة" **ونحن نحب الحياة**" في التعبير عن أبعاد الشعرية من خلال رؤية معينة التي أضفت جمالا على تجربته الشعرية، والتي تنهر على دراية وإبداع، حيث انه يمنح القصيدة عطاء وفنية تتعلق بالمضمون الشعري والصياغة الشعرية.

فالرمز الشعري مرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، فكان **محمود درويش** هو الصوت التفاؤل لا الذي أرسله من خلال رموز قصيدته لشعب الفلسطيني ليشحن هممهم لتحدي والمقاومة لنيل الحرية والاستقلال. فوظيفة الرموز التي استدعاها الشاعر في قصيدته ليست مجرد وظيفة فكرية نفسية تأثيرية ذات أبعاد محددة تنم عن أفكار صاحبها ومشاعره، وبهذا لا يستطيع المتلقي أن يتماشى مع رؤية محمود درويش أو على الأقل يمكن من الإحساس به ما لم يندمج بمعارفه وبدرك أبعاده الفنية والجمالية.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174.

المطلب السادس": كيف تحققت جمالية الصورة الشعرية في قصيدة "ونحن نحب الحياة":

تتصف البنى الصورية الفنية في الشعر الحر بكونها مثيرا /أسلوبيا يدخل في صنع المنافرة التي يتولد الشعر، ويسهم ذلك في إظهار ملامح السياق المتأسس على عنصر الدهشة والمفاجأة واللامتوق الذي يولد المتعة لدى المتلقي، وبهذا تتضح السيمة المتميزة لصورة الفنية والتي هي خرق دلالي منطقي قبل كل شيء.

فالصورة الشعرية هي منطقة الجذب للإحساس القارئ ومشاعره ولاسيما عندما تكتب بدقة وتركيز واضح، حيث يعتمد الشاعر الى توظيفها في شعره، ليشعر الجمال الذي تضفيه على نصه، وتظهر مهارة الشاعر في إبعادها وإيحاءاتها، فهي تعد المميز النوعي لجنس الكتابة، واهم أدوات التشكيل الشعري حين يتوسل بها لإبراز رؤاه ومشاعره وانفعالاته.

الفصل الثاني

المبحث الأول: الايقاع الداخلي:

المطلب الأول: التكرار

المطلب الثاني: الطباق

المطلب الثالث: الجناس

المبحث الثاني: الايقاع الخارجي

المطلب الأول: الوزن

المطلب الثاني: القافية

المطلب الثالث: الزحافات والعلل

المطلب الرابع: الروي .

المبحث الثالث: كيف تحقق الايقاع في قصيدة " ونحن نحب الحياة".

I- مفهوم الإيقاع:

لقد شكل مفهوم الإيقاع اختلاف بين النقاد، مما صعب مهمة تحديد مصطلح قار له، فكل يعرفه حسب رؤيته الخاصة فنجد: إن "**الجاحظ** "يعرفه في قوله: "**أن العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى وكان ذلك ديوانه**"[1]

ونستنتج من قول "**الجاحظ** "أن العرب القدامى تربط بين الإيقاع والشعر، أي لا يستطيع أن نتصور شعر بدون إيقاع فهو بذلك جسد وروح في نفس الوقت.

ولعل أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع هو"**ابن طباطبا** ("**322هـ**) في كتابه "**عيار الشعر** إذ يقول: "**والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم بصوابه ويرد عليه من حسن تركيبة واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعة ومعقولة من الكر، ثم فيقول له واشتماله عليه، وان نقص جزء من أجزائه التي يعمل وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزاءه، ومثال ذلك العناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب، وهذا حال الفهم لما يراه عليه في الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا، وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لاتحد كيفيتها بمواقع الطعم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق والأصباغ، وكالإيقاع المختلف التأليف**"[2]

إن **ابن طباطبا** جمع بين الوزن والإيقاع ثم أضاف إليه حسن التركيب واعتدال الأجزاء وصحة المعنى، ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر لابد أن يكون موزون ويتوفر على الشروط هب كالأتي:

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1969، ص53.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تج: عبد الستار، مراجعة: زعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص21.

1/حسن التركيب.

2/صحة الوزن والمعنى وصوابه.

3/عذوبة اللفظ.

وهذا يقودنا إلى نوعين من الإيقاع: إيقاع أصوات، وإيقاع معنى

ويذهب" **الفرابي (ت393هـ)** الى ان: "**الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محتمة في المقادير والنسب**"[1]

أي أنه هو عبارة عن سلسلة من الأزمنة يوظفها النقد على آلة مجموعة كالطبل والدف وغيرهما من الآلات الإيقاعية.

ولعل أول محاولة جادة هي" **لمحمود مندور الذي يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث، حيث اعتبره مقوم أساس في الشعر لا يقوم إلا به إضافة إلى الإيقاع الكمي في قوله: " ولكن هذا الكم الذي يسمى في الموسيقى mesure لابد أن نحس بمفاصل الشعر فلابد إن يضاف إليه الإيقاع المسمىhgthme.**[2]

يعرفه "**ابراهيم انس**" لأنه "**الانسجام الصوتي الداخلي ينبع من هذا التوافق الموسيقية بين الكلمات ودلالتها حينا او بين الكلمات بعضها ببعض حين آخر**".[3]

ومن هنا يذهب ابراهيم اني الى وجود نوع من الايقاع الداخلي في القصيدة مما يؤدي الى الانسجام والتوافق بين الكلمات ودلالتها او اللفظ و المعنى، ويوافقه في ذلك "**شوقي ضيف**" بان "**موسيقى الشعر لم يضبط منها الا ظاهرها وهو ما يضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، وراء هذه الموسيقى ظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلائم في الحروف والحركات...وبهذه الموسيقى يتفاصل الشعراء**".[4]

---

[1] الفرابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1967، ص437.

[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط3، د.ت، ص232.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلوا، مصر، دط، 1965، ص283.

[4] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981، ص97.

ومن هنا نجد "**شوقي ضيف**" يذهب الى ان موسيقى الشعر ليست وزن وقافية التي ضبطها العروضيتين، انما وراءها موسيقى داخلية وخفية تنبع من انتقاء الشعر لكلماته التي تلائم الحركات والحروف، ودفعته الشعورية ومن هنا يفاضل بين الشعر جيده و ردئه.

ويعرفه جيدة عبد الحديد "**بانه النغم الذي يجمع بين التلفاز والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر انه مزاوجة تبين المعنى والشكر بين الشعر والمتلقي.**" [1]ومن هنا يذهب 'جيدة عبد الحميد' الى ان المعنى والشكر والالفاظ والصور واسلوب المشاعر والحالة النفسية هما وجهان لعملة واحدة والتي هي النغم اذن هو يدعو لمطابقة اللفظ للمعنى.

اما "**راشد بن حمد بن هاشل الحسني** "يرى في الايقاع الداخلي بانه "**تلك النغمات التي تتحكم فيها القيم الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية من خلال جملة من العناصر اهمها: تكرار الحروف والمفردات والجناس**".[2]

يعرف **اللوجي عبد الرحمان** "**الايقاع الداخلي** "**على أنه موجة صوتية داخلية في صميم البناء الايقاعي للشعر تسير سير الشاعر وتردد صدى انفاسه، وتلون رؤيته بجمال اصدئها ترسم من خلال نغمها اجمل لوحة شعرية**".[3]

ونستنتج مما سبق ان الايقاع الداخلي او ايقاع الحشو هو تلك النغمات التي تتحكم فيها القيم الصوتية على شكل موجة صوتية داخلية تسير سير المشاعر فتعكس حدى انفاسه، وتلون رؤيته بجمال ترددها فترسم اجمل لوحة شعرية.

اذا وبعد ان عرجنا على تعريف الايقاع الداخلي لدى مجموعة من النقاد، الان ننتقل الى مكوناته في النص الشعري والتي تستعمل: التكرار، التدوير، التنغيم، المحسنات البديعية، الصورة البيانية...الخ.

---

[1] جيدة عبد الحميد، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص354

[2] راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبقية، دار الحكمة، لندن، بريطانيا، ط1، 2004، ص29.

[3] ألوجي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص80.

المبحث الأول: الايقاع الداخلي

المطلب الاول: التكرار

يعد التكرار من الظواهر اللغوية الذي يلعب دورا كبيرا في اثراء النص الشعري، وهو سنة من سنن العرب في اشعارها من ذلك قول "**ابن فارس**" "**ومن سنن العرب التكرار و الاعادة ارادة الابلاغ بحسب العناية وعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله عز وجل**" **فبأي الاء ربكما تكذبان**".[1]وقد يعتبر أسلوب التكرار رغبة من المشاعر في توكيد المعنى وتنمية بلورته، هذا ما تؤكده "**نازك الملائكة**" بقولها: "**ان أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه اي أسلوب آخر من امكانات تعبيره انه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع ان يفي المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة ذلك ان استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه.**"[2]

من خلال قول **نازك الملائكة** نستنتج ان عملية التكرار الشاعر هو المتحكم فيها اما ان يرفع به شعره الى العلا اما ان ينزله، فالتكرار تقنية ادبية صعبة لا يستطيع عليها الا المشاعر الفحل الفطن على التعامل معه وطريقة سبكه وتوظيفه.

1-لغة:

لقد جاء في "**لسان العرب**" "**لابن منظور**" بقوله: "**الكر: الرجوع يقال: كره، وكر بنفسه...والكر مصدر كر عليه يكركر او كرورا وتكرارا عطف عليه وكر عنه رجع، وكر الشيء وكرره: اعاده مرة أخرى، فالرجوع الى شيء واعادته وعطفه من تكرار**".[3]

ويعرفه "الزمخشري" بقوله: "نهزم عنه ثم كر عليه كرورا وكر عليه رمحه وفرسه كرا وكررت عليه الحديث كرا وكررت عليه تكرارا وهو صوت في الصدر كر الحشرجة وفعل ذلك كرة بعد كرة من الرجال والخيل كراكر وقرقر الصاحب وكركر.[4]

من خلال التعريفين السابقين نستنتج ان التكرار عند ابن منظور هو الرجوع الى شيء واعادته اما عند الزمخشري وهي التكرار اما الحديث او الصوت او الضحك. فكلا من التعريفان يصبان في نفس المنبع وهي اعادة والرجوع وتكرار الكلام او الصوت.

---

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس زكريا الرازي اللغوي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص214.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، دار التضامن، بيروت، لبنان، ط1، 1962، ص231، 230

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة كركر، ص135.

[4] الزمخشري، أساس البلاغة، المطبعة الوهبية ج1، ط1، 1982، ص199.

2-اصطلاحا:

ولعل من ابرز الأشكال التعبيرية التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم هو التكرار لما يحققه من تناسب بين الوحدات اللغوية وما يترتب عنه من اوافق ايقاعي ودلالي وهذا ما جعل هذا المصطلح (التكرار) ينال الضحوة من النقاد والبلاغيين القدامى، فاطلقوا عليه عدة مسميات كالترديد والتصدير، ورد الاعجار على الصدور ومن هنا يعرفه كل من **مجدي وهيبة، كامل المهندس** بقولهما: "**التكرار هو اساس الايقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال...كما هو الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي.**[1]

ومن هنا يذهب "**محمد مفتاح**" الى ان التكرار هو اساس الايقاع الداخلي ومؤسس الموسيقى وسر صنع المحسنات البديعية، حيث ان وظيفته هي التأكيد والتقرير ولغة الانتباه.

كما نجد التكرار حظي بمكانته في الساحة النقدية المعاصرة وذلك لما تحتويه من طاقات فنية وتعبيرية.. تفي المعنى وتساعد على اعطاء وحدة للعمل، وذلك من خلال مظاهره المتنوعة التي تبدا من الحروف وتمتد الى الكلمة وإلى العباية والى البيت الشعري.[2]

كما نجد **عبده عبد العزيز قلقيلة** يعرفه بقوله: "**هو ذكر الشيء اكثر من مرة لداع بلاغي**".[3]

و منه نستنتج أنه كلما تكرر الشيء مرات عديدة كان له مدلول معين ومختلف.

وقد عرف **مجدي وهبة وكامل المهندس**" **التكرار في معجم المصطلحات العربية في اللغات والأدب بقولهما: "هو الاتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني وهو اساس الايقاع بجميع صوره**".[4]

نستنتج مما سبق بان التكرار هو تكرار عناصر مماثلة في مواضع مختلفة في القصيدة وعليه يبنى الايقاع وهو عنصر اساسي لا يقوم الا به.

---

[1] مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص118

[2] محمد ولد عبدي، الأنساق والسياق في الثقافة الموريطانية، دار يننو، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص221.

[3] عبد العزيز قليقة، البلاغة الإصطلاحية، دار الفكر العربي، ط2، 1987، ص277.

[4] مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117.

اما" **يوسف شحادة الكحلوت**" قد عرف التكرار بقوله: "**هو تكرار الكلمة او اللفظة اكثر من مرة في سياق واحد اما للتوكيد او لزيادة التنبيه او التهويل او التعظيم او التلذذ نذكر المكرر**".[1]

نستنتج مما سبق بان التكرار هو انواع ومستويات في الكلمة او في عبارة وذلك بغية التوكيد او التنبيه او التهويل او التعظيم او التلذذ بأكرار المكرر.

ويعتبر التكرار من العناصر الأسلوبية ويكاد المستوى الصوت لا يقوم به ويقول في هذا الصدد **يوسف شحادة الكحلوت**: "**يعتبر ظاهره اسلوبيه تطفي على الكلمات ايحاءات خاصه من العلاقات المجاورة المجازية و الدلالية في سياقها الشعر المحكمة مما يلون حياه النص بالوان الطيف الجميل**".[2]

اذا التكرار ظاهره اسلوبيه تطفي على الكلمات ايقاعات ونغمات عذبه مما يزيد الاسلوب جمالا يلون القصيدة بالوان الطيف البهيج.

فالتكرار حقيقه له دور كبير في توضيح وتبيين افكار المبدع وتأكيدها وهذا ما تؤكده " **مليكة بوراوي**" بانه" **هو مفيد جدا إذا جيء به في مكانه من القصيدة وهو ثمره من اختيار الشاعر وطاقة وكبرى في توليد المعنى وتكثيفه ووسيلة هامه في التعبير والتصوير**".[3]

نستنتج انه اذا احسن المبدع او الشاعر انتقاء ألفاظه او عباراته المراد تكرارها وضعها في موضعها المناسب لها فيعتبر بذلك انه اصاب معناه واعتبره وسيلة هامة للوصول الى مبتغاه او المعنى الذي يريد توليده عند المتلقي وبذلك تنشأ طاقة كبرى لديه.

3-انواع التكرار:

أ-3-تكرار الحرف او الصوت:

تعد ظاهره تكرار الحرف او الصوت القصيدة من الوسائط التي تزيد الايقاع الداخلي ثراء وعناء و ذلك عن طريق تكرار الحرف او الصوت بعينه في شطر او بيت بما يتلاءم والحالة الشعورية للشاعر او المبدع مؤديا بذلك وظيفة التنغيم إضافة الى المعنى.

---

[1] يوسف شحادة الكحلوت، بنية التكرار في تراث الياسين، دراسة نقدية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2005، نقلاعن: ابن معصوم، علي بن السيد أحمد المعصوم الدشيكي، أنوار الربيع في أنواع البديع، النجف، مطبعة النعمان، العراق، ج5، ط1، 1969، ص35، 34

[2] المرجع نفسه ، ص117.

[3] مليكة بوراوي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، وأدابها، دط، مارس2006، ص1.

أ-3-1-مفهوم الصوت:

- لغة:

جاء في "**لسان العرب** "**لابن منظور**" "**ان كلمة صوت ما خوذة من الفعل صات يصوت ويصات صوتا**"[1]

وعرفه "**ابن سنان الخفاجي**" أنه "**مشتق من المصدر صات يصوت صوتا وهو صائت وصوت تصويتا فهو مصوت**"[2]

اما "**ابن جني**" فيعرفه بقوله: "**عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الخلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع اينما عرض له حرف.**"[3]

من خلال التعريفات اللغوية المذكورة نستنتج أن هناك اختلاف في تعريف الصوت، فابن منظور راه ما خوذ من الفعل صات، اما ابن سنان فيرى انه مشتق من المصدر صات، غير ان ابن جني جعله الصوت هو الذي يخرج من الحلق والفن والشفتين

-اصطلاحا:

يعرفه" **محمد النويهي**" مبينا قيمته: "**ان قيمة الموسيقى للكلمة لا تقتصر عليها مفردة بل تمتد الى موضعها من الجملة الشعرية..من تنسيق وتجاوزا في النعم او تنافر مقصود فيه، وقد التفت العلماء القدامى الى انواع من التجاوب كالجناس والتشريع والتعريق والتسميط...ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون...منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين او كلمات متتابعة او متقاربة.**[4]

أ-3-2-مفهوم الحرف:

-لغة:

يعرفه" ابن منظور" "**الحرف الاداة التي تسمى الرابطة لأنها تربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل** "[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة صوت، ص2521.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص3.

[3] ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ج 1، ط2، 1992، ص6

[4] محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة مصر، ج1، دط، دت، ص65

[5] ابن منظور، لسان العرب، مادة حرف، ص837.

ومن هنا نستنتج ان قضية تكرار الحرف او الصوت قضية مهمة لم يلتفت إليها القدماء باعتبارها اول جزء اساسي في تكوين الكلمة ومن ثم الجملة بحيث حسن ترديده في الكلمة او الجملة يعطينا نغما موسيقيا وبالتالي يتشكل الايقاع، لكن القدامى اهتموا فقط بالجناس التفويق والتسميط دون الاهتمام بالحرف الذي يشكل العضوية في النظم.

إن الحرف هو السمة الكتابية لأي صوت والصوت هو السنة النطقية لكل حرف فما الحرف اذا إلا صوت عند النطق به وما الاصوات عند الانسان الا نتيجة لحركة منتظمة، حركة الهواء خلال الجهاز التنفسية من الرئتين الى الخارج على شكل موجات تصل الى الأذن ولذلك كانت محاولة العناية والاهتمام بالوظائف الجمالية الاصوات من اجل عقد الصلات بين اللسان والاذن والقلب وعليه يقول **ابن خلدون:** "... **والحسن في المسموع ان تكون الاصوات لها كنيات في الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط والتناسب فيها هو الذي يوجب له الحسن**"[1]

لذلك ادرك المشاعر أسرار الحروف وخباياها ومتجانس معها تصويتا، فوفرتها وتكرارها داخل النص الشعري يؤدي الى التأثر ولفت الانتباه للسامعين كما لها دور في تبليغ الرسالة وتطوير الرابطة الوجداني المشترك بين المرسل والمتلقي.

وبذلك عمد الشاعر محمود درويش على توظيف التكرار الصوتي الذي يعتبر من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في السطر الشعري وتكرار ذلك يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الخروف لتؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى

و يتحقق التكرار في قصيدة "ونحن نحب الحياة "على أربعة مستويات هي الصوت والكلمة والجملة، ويعد التكرار على مستوى الصوت أهم هذه المستويات.

والجدول التالي يبين مدى تكرار الحروف أكثر من مرة في قصيدة" ونحن نحب الحياة" ودلالاتها التي تتلائم مع نفسية درويش و ما يشعر به من أحاسيس وتدفقات النسبة المئوية لتكرارها.

[1] عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، شرح محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004، ص455.

الحرف	تكراره	النسبة المئوية	مخرجه
أ	83	%21,61	صوت شديد، مخرجه من الحنجرة ولا يوصف بالجهر او بالهمس.
ب	20	%5,20	هو ثاني حروف الهجاء ، مخرجه من بين الشفتين وهو مجهور شديد.
ت	17	%4,42	حرف ثالث من حروف الهجاء، وهو مهموس شديد، ومخرجه طرف اللسان.
ث	2	%0,52	هو من حروف الهجاء، مهموس رخو، ومخرجه من طرف اللسان ، مع اطراف ثنايا العليا.
ج	5	%1,30	الحرف الخامس من حروف الهجاء ، ومخرجه من أول اللسان مع الحنك الاعلى.
ح	18	%4,68	الحرف السادس من حروف الهجاء، وهو مهموس رخو ومخرجه من وسط الحلق.
خ	4	%1,04	هو الحرف السابع من حروف الهجاء ، ومخرجه أدنى الحلق مع الفم هو مهوس رخو.
د	7	%1,82	هو الحرف الثامن من حروف الهجاء ، ومخرجه من طرف اللسان.
ذ	6	%1,30	هو الحرف التاسع من حروف الهجاء، ومخرجه من بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا. وهو مجهور رخو.

ر	14	%3,64	هو الحرف العاشر من حروف الهجاء، ومخرجه وهو صوت مجهور مكرر ومن الاصوات المتوسطة المائعة ويصدر من طرف اللسان لحافة الحنك الاعلى عدة مرات
ز	2	%0,52	هو الحرف الحادي عشر من حروف الهجاء، ومخرجه من بين طرف اللسان وفويق الثنايا العليا، وهو مجهور رخو من حروف الصفير.
س	16	%4,16	هو الحرف الثاني عشر من حروف الهجاء ، مخرجه من بين طرف اللسان وفويق الثنايا العليا وهو مهموس رخو من حروف الصفير.
ش	1	%0,26	هو الحرف الثالث عشر من حروف الهجاء، وهو مهموس رخو، ومخرجه من وسط اللسان بينه وبين الوسط الاعلى للحنك ، وهو من بين الحروف التي تسمى بالشجرية.
ص	3	%0,78	هو الحرف الرابع عشر من حروف الهجاء، ومخرجه من بين طرف اللسان وفويق الثنايا العليا، وهو مهموس رخو من حروف الصفير.
ض	2	%0,52	هو الحرف الخامس عشر من حروف الهجاء وهو مجهور مزدوج، وقد تكتمل شدته في بعض البلاد العربية فيصبح كالدال المضخمة ومخرجه عند سبويه من اول حافة اللسان ويليه الأضرس.

ط	6	%1,56	وهو الحرف السادس عشر من حروف الهجاء، مخرجه من طرف اللسان واصول الثنايا العليا وهو صوت شديد مطبق وهو صوت مجهور.
ع	9	%2,34	هو الحرف الثامن عشر من حروف الهجاء، وهو مجهور رخو ومخرجه من وسط الحلق ويعده العلماء من الحروف المتوسطة.
ف	5	%1,30	هي الحرف العشرون من حروف الهجاء، مهموس رخو ومخرجه من بين الشفه العليا وأطراف الثنايا العليا.
ق	11	%2,86	الحرف الحادي والعشرون من حروف الهجاء، وهو في الاصل مجهور اصابه التهميش في معظم الالسنة وهو شديد مفخم مخرجه من اللهاة مع اقصى الخلف.
ك	2	%0,52	هي الحرف الثاني والعشرون من حروف الهجاء، في حروف الهجاء ، وهو صوت شديد مهموس مخرجه بين عقدة اللسان وبين اللهاة في أقصى الحلق.
ل	39	%10,15	هو الحرف الثالث والعشرون من حروف الهجاء، وهو مجهور متوسط مخرجه من طرف اللسان ملتقيا بأصول الثنايا والرباعيات هو قريب من مخرج النون.
م	17	%4,42	هو الحرف الرابع والعشرون من حروف الهجاء، وهو مجهور متوسط ومخرجه من بين الشفتين وهو أنفي.
ن	39	%10,15	الحرف الخامس والعشرون من حروف الهجاء، وهو مجهور متوسط مخرجه من طرف اللسان مع أصول

			الثنايا العليا.
هـ	8	%2,08	هو الحرف السادس والعشرون، وهو مهموس رخو، ومخرجه من أقصى الحلق.
و	16	%3,90	الحرف السابع والعشرون من حروف الهجاء، وهو مجهور اشبه بالحروف المتوسطة ومخرجه من بين اللسان ووسط الحنك الاعلى.
ي	34	%8,85	الحرف الثامن والعشرون والاخير من حروف الهجاء، هو مجهور اشبه بالحروف المتوسطة ومخرجه من بين أول اللسان ووسط الحنك الاعلى.
المجموع	384	%100	/

يعد تكرار الحروف في القصيدة عنصرا من عناصر التجريد التي ينقلها الشاعر الى المتلقي، وتكرار الحروف يعتبر المنطلق الاول في الايقاع المتحرك الذي يترتب في النص الشعري، فالشاعر حينما عمد الى تكرار صوت بعينه او أصواتا مجتمعة كان يريد ان يؤكد حالة ايقاعية تتلاءم والحالة الشعورية والنفسية لها، وهذه الحروف او الاصوات التي تشكل نسيج ايقاعي ينتج عنه امتاعا وطربا وتأثيرا وتحريكا في طباع اذا المتلقي لقد كرر الشاعر في القصيدة " **ونحن نحب الحياة** " في ثنايا الاسطر الشعرية العديد من الحروف، لكن الابرز منها نجد حروف المد واللين (أ، و، ي) استخدم الشاعر حرف الالف والياء بكثرة لأنها تمتاز بالقوة وطول النفسي ثم اشار اليها **عبد القاهر الجرجاني** " **بأنها تمتد بعد مضي نفس الحرف**[1] " **أي انها تحتاج للنطق بها الى نفس عميق. وان الصفات التي تمتعت بها**

[1] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية (سوريا) ، ط 1، 1983 ص 19.

أصوات اللين في اتساع وخفة في النطق وطول في النفس ووضوح في الجهر، محدثة بذلك أكبركم من الصوتية[1]

جعلت منها عنصرا هاما في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التآلف اللحني للشعر وادراك قيمة الموسيقية ونشاطه الايقاعي "**ان أصوات المد ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى**"[2].

لقد تكرر حرف الالف واحد وثمانون مرة في القصيدة، حيث كان هو الحرف المهيمن في النص الشعري ونال فيه الحظوة ان يتربع على عرش الحروف والاصوات ويتصدر المرتبة الاولى، وكما هو متعارف عليه الهمزة من الحروف الحلقية التي تتسم بالاتساع والخفة في النطق وطول في النفس ووضوح في الجهر ما جعلها من أهم الاصوات التي تضفي الجمالية في التشكيل الصوتي، وان التكرار هذا الحرف بعينه يكشف عن الابعاد النفسية للشاعر.

وسبب اختياره لهذا الحرف دون غيره من الحروف لأن الالف تتسم بعذوبة الجرس وطول النفس فتضفي على القصيدة موسيقى حزينة تحمل في طياتها مشاعر الحزن والأسى والألم الذي يناسب الموقف الشعوري الحسي لمحمود درويش الذي يعاني الحساسية المفرطة اتجاه شعبه المضطهد الذي يريد أن يعيش ويبقى صامدا بكل عزيمة وإصرار في وجه المحتل فكان استخدام المد الطويلة دون غيرها من الأصوات لأنها أكثر الأصوات دخولا في المنطق **وقد جاء في قوله تعالى: (ألم) أن الالف اسم من أسماء الله وتقدس**". [3]وتعد من أوضح كل الحركات في السمع، ومن أمثلة ذلك في **القصيدة (استطعنا، سبيلا، نخيلا، خيطا، الرحيلا، نهارا، جميلا، صهيلا، حجرا، قليلا.)** فجاءت الكلمات موصولة بحرف المد لأنه يتأوه وينفس عن روحه ويناشد الحياة ويريد ان يحيى بسلام واطمئنان مثله مثل غيره ويرد مجيبا على كل من كان أنانيا على انه وحده يحب الحياة وله الحق في العيش، نحن أيضا عاشقون للحياة ونأمل أن نعيش سعداء وشواهد ذلك في القصيدة: [4]

[1] محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المرجعية العامة للكتاب 1997 ص 243.

[2] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 51.

[3] جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ص 427.

[4] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص 174، 175.

نحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

ونرقص بين شهيدين نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا نسج هذا الرحيلا.

ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.

ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين الى الطرقات نهاراً جميلا.

وننفخ في الناي لون البعيد، ونرسم فوق تراب الممر صهيلا.

كما نجد الشاعر استخدم حرف " **اللام** " و " **النون** " بدرجة متساوية في قصيدة ونحن نحب الحياة فكلاهما ينبثقان من الحروف الجهرية لثوية فيشتركان في نفس المخرج منفتحان في النطق بنيهما، يتسمان بالخفة وهما أيضا يخدمان هدف الشاعر في الانفتاح الذي يفي الامتداد واتساع أي امتداد الثورة واتساعها ليوصل بصوته الى المحافل الدولية لتصبح الثورة الفلسطينية قضية رأي العام.

وهذا ما يدل على أن الفعل الثوري له صوته الجهري لديه وامتداده في الداخل والخارج لأنه مدرك ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة فدرويش استعمل حرف اللام تسعة وثلاثون مرة باعتبار أن حرف اللام حرف لثوي جهري يتلاءم مع حالته الشعورية ليعبر به عما يجول في خاطره، وهذا ما يطابق شخصيته " **درويش**" بمثابة أنه الشاعر ثائر ضد الكيان الصهيوني، ساعيا وراء تحقيق الحرية لشعبه المضطهد يجهر بقضية شعبه ليسري بها الى أقطاب العالم فتصبح قضية عالمية ينظر اليها العالم بأسره، وينظرون الى هذه البلاد على أنها بلاد مظلومة والاستعجال في تطبيق العدالة عليها فنجد محمود درويش من خلال أبيات قصيدته " ونحن نحب الحياة" يتمسك بالحياة لا يأبى الا أن يعيش حرا طليقا مرفوع الرأس في سيادة بلده، فهو يناشد الحياة بكل تفاءل و أمل بغدا أفضل ومن الكلمات التي احتوت حرف " اللام" في القصيدة نجد: **(نخيلا، لنبني، الرحيلا، صهيلا، قتيلا، الناي، لون، البعيد، صهيلا، قتيلا.)**

وشواهد ذلك من القصيدة: [1]

نحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

ونرقص بين شهيدين نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

نحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

تكمن جمالية استخدام حرف "اللام" في القصيدة انطلاقا من صفة الجهر لا نها تخدم غاية الشاعر ونصه في الجهر بالقضية الفلسطينية والمقاومة المستمرة الممتدة في الداخل والخارج ضد الاحتلال الاسرائيلي وهذا اذا دل على شيء انما يدل على رسوخ والثبات والمقاومة.

اما صوت " النون " فقد كان استخدام الشاعر لهذا الحرف ليس اعتباطيا بل انتقائيا منه ليصفح عن صمود الشعب الفلسطيني في الثورة والمقاومة ومحاربة المحتل بكل ما اتوا من قوة ورباطة الجيش، فجاءت النون متصلة بالحروف والاسماء والافعال لتمثل على ان الشاعر يتكلم باسم الجماعة الذي ينتمي اليها او بالأحرى المقاومة الفلسطينية فنجد صوت النون في الحروف **(بين، بينهما، من، لنا)** اما في الافعال: **(تحب، ترقص، نرفع، نسرق، نفتح، نزرع، نحصد، نكتب، ننفح...)**

وفي الأسماء **(البنفسج، نخيلا، الياسمين، نباتا، ، الناي)** هذا التمدد لحرف النون الذي تجاوز الافعال منها الى الاسماء والحروف ليطفئ صوت النون بذلك على بقية الاصوات في كونه اتصل بكل اقسام الكلمة من حرف واسم، وفعل، فاتصف حرف النون بالجماد والسكون والثبات مع الاسماء والاحرف وبالحركة والنشاط والحيوية مع الاطفال فنجد " **درويش**" حينما يتحدث عن الامل والتفاؤل ووصف المشاهد يصل النون بالأفعال مثل نرقص، نرفع، نفتح، نزرع،....

وعندما يتحدث عن الاشياء الجامدة التي لا تتسم الوانها واشكالها التي تأخذ صفة واحدة صفة السكون وعدم الحركة مهما تغير زمنها ومكانها فنجدها تتصل بالأسماء والاحرف مثل

[1] محمود درويش، الديوان الاعمال الاولى، ص 174.

مئذنة، البنفسج، الناي، الياسمين، من، لنا،.... وهذا ما يدل على دهاء وذكاء **محمود درويش** انه يعطي لكل حرف قيمته وحقه فينتقي كلماته بعناية شديدة.

ويتجلى هذا في الاسطر القصيدة "ونحن نحب الحياة"[1]

نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا

ونسرف من دودة القز خيطا لتبني نساء لنا ونسيج هذا قتيلا.

ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين الى الطرقات نهار جميلا

نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

الغاية من انتهاء **درويش** لهذا الحرف وتكراره بكثرة له غاية جمالية انطلاقا من صفاته المتميزة عن الاحرف الاخرى باعتباره انه كلما اتصل بقسم من اقسام الكلمة يضفي جمالية مختلفة عن غيرها ما حرف النون له دلالة جوهرية فهو يدل على الجماعة والضمير" نحن" اي المقاومة الشعب الفلسطيني واتحاده مع بعضه لمجابهة الكيان الصهيوني.

ب-3-التكرار اللفظي:

يمكن الاعتبار العناية بالألفاظ وصياغتها وجمال تأليفها ونظمها مقياسا فنيا نقديا بمعرفة اجود الشعر، فأجوده كما يقال: " **ما رأيته متلاحم الاجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك انه افرغ افراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، واذا كانت الكلمة ليس موقعها الى جنب اختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند انشاء ذلك مؤونة.**"[2]

وهذا النوع منهلة تكرار لفظة او اكثر في ثوب وحدات متتالية او متناثرة عبر ثنايا القصيدة، (شكل افقي، او رأسي) فيتولد نوعا من الموسيقى والنغم ولا يمكن اعتبارها ظاهرة عابرة.

ونجد الالفاظ في قصيدة " **ونحن نحب الحياة** " في مواطن مختلفة، على اشكال متعددة

[1] محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى، ص 174.

[2] الجاحظ، البيان والتبين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ بيروت ط7، 1998، ج 01، ص 66.

(الافعال، الاسماء، الضمائر) .

ب-3-1-تكرار الضمائر:

الضمائر في النحو العربي هي أسماء مبنية تنقسم لثلاثة اقسام " المتصلة، المنفصلة، المستترة".

فالضمير اسم جامد يدل على المتكلم او المخاطب او الغائب ولا يثق ولا يجمع ويدل بذاته على المفرد او المذكر[1] وينجلي تكرار الضمائر في القصيدة " **ونحن نحب الحياة** ".

ضمير متكلم بصوت الجماعة" نحن " الذي كان قبطان السفينة وقائدها، التي كانت يبحر درويش على امواجها في نسج انغام قصيدته مما اضفى مدى النوع من التكرار نوعا من الايقاع الموسيقي الذي يوفي على ان الذات الشاعر من ذات الجماعة (الشعب الفلسطيني)

فتحتاج الذات ان تجتمع مع الجماعة، والذات منا هي الارض التي يسعى الشعب الفلسطيني لاسترجاعها من يد الصهاينة، لأنها ملك للشعب الفلسطيني وحده.

ويتجلى ذلك في القصيدة حين قال: [2]

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

وقد استخدم ايضا الشاعر الضمائر المتصلة في قوله:

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

ونرقص بين شهيدين، نرفض مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.

نحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا ونسيج هذا الرحيلا.

[1] محمد مطرجي، في النحو تطبيقاته، دار النهضة العربية لبنان، ط1 1421هـ/2000م. ص 60.

[2] محمود درويش، الديوان، اعمال الاولى ، ص 174.

من خلال الاسطر الشعرية سابقة الذكر نستنتج بان " **درويش**" نوع بين انواع الضمائر فنجده وظف الضمائر المنفصلة ومن امثلة ذلك استطعنا (النون) ، بينهما (هما، اليها) (الهاء) لنبني (الياء) كما انه وضف ضمير " نحن" تارة منفصل نحن نحب الحياة. وتارة مستتر مثال ذلك في الكلمات الاتية: (**نسرق، نحن، نزرع، نحن، نكتب، نحن، ننفخ، نحن)** .

والجدول الاتي يوضح تكرار الضمائر بأنواعها:

	المتصلة	المنفصلة	*المستترة*
الضمائر	استطعنا – النون بينهما – هما اليها – ها لنبني – الياء	نحن	نحن أنت

ب-3-2-تكرار الاسماء:

ان تكرار " **محمود درويش** " للأسماء بينما كان ذلك بأهمية مكانتها وتمجيدا لها، لما لها وقع في نفسه، ومن الاسماء التي كررها في القصيدة " **ونحن نحب الحياة** " كلمة " الحياة " اذ نجدها تكررت اربع مرات فكان غرضه من تكرار هذه الاسم هو تأكيد على وجود شعب فلسطيني يستحق الحياة مثله كمثل وغيره من الامم فالحياة بثها الله عز وجل للناس كافة فهو يريد ان يقول لا مستبد الغاشم انه ايضا له حق في الحياة ولا سلطان عليها الا هو، فربط الحياة بالحرية، لا نه حرم هو وشعبه من لذتها والتمتع بها، فنجده دائما عاشقا مولها مستنيرا، فموقفا" محمود درويش في هذه القصيدة يذكرنا بقول: " عمر بن الخطاب رضي الله عنه": متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم امهاتهم احرارا. "

وهذا التكرار يتجلى في قوله: [1]

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

1 محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص175.

ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.

ونحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

ولقد تكررت لفظة (البعيد) مرتين متتالتين في صيغة توكيد لفظيّ، ويشير بذلك في كلامه الى الذين قضت حياتهم قبل ان يروا دولة فلسطين تقوم وتستقل، او ربما يشير الى الحنين الذي لم يخلق به، وتقول انه حينا يحقق الحياة سيسترجعون صور البعيد البعيد بواسطة الناي. وهذا ما تجسد في قوله: [1]

وننفخ في الناي لون البعيد، البعيد، ونرسم فوق تراب الممر صهيلا.

كما نجده انه كرر لفظة "**حجرا**" مرتين التب تحمل معنيين الاول يقصد بها انه يتقن اسماء الفلسطينيين ونقشها على لتبقى خالدة راسخة لأجيال القادمة بمثابة اثار تؤرخ في الكتب لتبقى ثابتة كالصخر.

اما المعنى الثاني يقصد ان كل فلسطيني كالحجر الثابت على الارض لا يرحل ولا يبيع وطنه مهما كلفه الثمن. ومن ذلك قوله: [2]

وتكتب اسماءنا حجرا، حجرا، ايها البرق اوضح لنا الليل اوضح قليلا.

والجدول التالي يوضح لنا ورود الاسماء في القصيدة" ونحن نحب الحياة " بين النكرات والمعارف.

	النكرات	المعارف
الأسماء	سبيلا	الحياة
	شهيدين	البنفسج
	مئذنة	الياسمين
	نخيلا	دودة القز
	خيطا	باب الحديقة
	سماء	الطرقات

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى،، ص175.

[2] المصدر نفسه ص 175.

	نهارا قتيلا صهيلا حجر	الليل تراب الممر أسماءنا لون البعيد البرد الليل

نلاحظ من الجدول الاحصائي للأسماء الموجودة في القصيدة ان هناك تقارب بين عدد المعارف والنكرات في القصيدة ونفسر هذا التقارب الى وجود الصراع بين المعلوم والمجهول الواضح والغامض، وبين الظاهر والمبهم، فكان للوضوح للحصة الاخر في استخدام من طرف الشاعر لا نه نفسيا كان شديد الحرص على الوضوح والعلن لتعريف بقضية شعبه ومنادات بحقوقه.

أما استخدامه للغموض فكان يسعى من ورائه الى التعبير عن الظلم والقمع الذي يتخذ في حق شعبه، فراح يقابل هذا الغموض المبني للمجهول الى تغيره بالأمل والتفاؤل بغد أفضل.

فالمعلوم يتزايد مع المقاومة الجماعية ليتصدى للعدو، كرد فعل عكسي، بل ان هذه النكرات هي طريق ممهد لتحقيق المعارف من جهة وترك المجال من جهة اخرى، وهذا ما يتلاءم مع حلم الشعب الفلسطيني.

وسنعطي بعض الايحاءات الاسماء التي توحي بها النكرات والمعارف، ففيما يخص النكرات نجد " سبيلا" من خلال قوله: [1]

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

فالشاعر هنا ربط الحياة التي يراها حلما صعب التحقق في ظل الظروف القاسية التي يعيشها بالاستطاعة

[1] محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى، ص 174.

وكذلك اسم شهيدين في قوله: [1]

ونرقص بين شهيدين... الذي يحيل الى الحرب التي سقط فيها الشهداء.

ونرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا، المئذنة هنا ليست لمسجد انها مئذنة بنفسج فالشعب يرفع بنفسجا او نخيلا بين شهيدين.

اما لفظة " نخيلا" وهو نبات يرمز للشموخ والتجذر في الارض هذا ما تلده الشهادة الحياة الطيبة والعلو والتأصيل لا البكاء والعويل.

ايضا لفظة "حجرا" في قوله: [2]

وتكتب اسماءنا حجرا، حجرا.

فهو يبين لنا ان الاسم الفلسطيني ليس مجرد علم على المسمى وانما له وزن او ثقل فهو ليس مجرد معنى انما هو شيء مثل الحجارة والشجرة واشياء الوطن الاخرى وهو يريد ان يضع هذه الاسماء بعضها الى جانب بعض لتكون سوارا يحمي الوطن من السقوط.

وفيما يخص المعارف نجد لفظة " الحياة " والتي تكررت اربع مرات التي تحيل الى الرغبة القوية في العيش.

وكذلك لفظة " البنفسج "في قوله[3]:

نرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.

وهو نبات يرمز للجمال والرائحة الطيبة لنيل الحرية و طرد الاستعمار لتطهير الارض من الدنس وتصبح رائحتها طيبة كرائحة البنفسج.

كما نجد " البرق والليل" في قوله: [4]

ايها البرق اوضح لنا الليل.

---

[1] محمود درويش، الديوان، الاعمال الاولى، 3 ص 174.

[2] المصدر نفسه ص 175.

[3] المصدر نفسه ، ص174.

[4] المصدر نفسه، ص175.

فهو هنا لا يطلب من الليل ان يتجلى لا نه ليس ليلا عاديا انه استعمار الغاصب ليل طويل يسعى الى ان بيده بالتضحية والمقاومة، والبرق ليس برق عاديا انه الامل في نفوس الفلسطينيين اذن هناك صراع بين صبح الامل والليل البائس.

ب-3-3-تكرار الافعال:

تنوع تكرار الافعال في القصيدة: " **ونحن نحب الحياة** " بين الأفعال الماضية والمضارعة والأمر، فنجده انه وظف فعل الماضي في الكلمات التالية" **استطعنا** " اربع مرات وكلمة " **أقمنا** " مرتان وذلك يتجلى في قوله: [1]

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.
ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.
نحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

وتكرار كلمة " **أقمنا** " في البيت التالي: [2]

ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.

اما الافعال مضارعة وظفها درويش بكثرة فنجد جل القصيدة تقوم على الافعال المضارعة فنجد كلمة " نحب" قد تكررت اربع مرات كما وظف افعال مضارعة أخرى مثل: **نرقص، نرفع، نسرق، نبني، نفتح، يخرج، يزرع، نحصد، ننفخ، نرسم، نكتب، نسيج.**

ويظهر ذلك في الابيات التالية: [3]

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيل
ونرقص بين شهيدين، ونرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.
ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا ونسيج هذا الرحيلا.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص 174.
[2] المصدر نفسه، ص174.
[3] المصدر نفسه، ص 174.

اما فعل الامر فلم يورده درويش بكثرة في هذه القصيدة بل اعتمد على فعل واحد مكرر مرتين " أوضح " في قوله: [1]

ونكتب اسماءنا حجرا، حجرا، ايها البرق أوضح لنا الليل، أوضح قليلا.

والجدول الاتي يوضح ما اسلفنا عليه الذكر، ادرجنا فيه انواع الافعال وعدد تكرارها في قصيدة" ونحن نحب الحياة".

الافعال الماضية	الافعال المضارعة	أفعال الأمر
استطعنا (أربع مرات) أقمنا (مرتان)	نحب (أربع مرات) نرقص، نرفع، نسرق نبني، نفتح، يخرج، نزرع، نحصد، ننفح، نرسم نكتب، نسيج	أوضح (مرتان)

ونفسر طغيان الفعل الماضي على فعل الامر والامر مراده ان الفعل يبدأ الان ويستمر لاحقا **(مستقبلا)** حتى يتم تحقيق الحرية والاستقلال. فالنص يعكس السير نحو الحياة نحو غد أفضل حافلا بالنصر مشيد بالبناء، بالإضافة الى ان الفعل المضارع يعتبر من العناصر الاساسية الفعالة في نظم الشعر لا غنى عنه لأنه يدل على الحيوية والحركة والاستمرارية، وهذا ما جاء على حد قوله " **ونرقص بين شهيدين** " فقد عبر به عن النشاط أو الحيوية.

وأيضا الفعل **(نرفع)** حين قال[2]:

نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا.

فقد عبر به عن التفاؤل للنصر والاستقلال لان الرفع يكون للراية وهو دلالة على البلد المستقل، وكذلك الفعل " **نزرع ونحصد**" الذي يدل على الارض المستقلة التي تكون لصاحبها فيقوم بزرعها وجني الثمار منها.

[1] محمود درويش، الديوان، الاعمال الاولى، 3 ص 175.

[2] المصدر نفسه، ص، 174.

وكذلك نجد الفعل الماضي " استطعنا " الذي يدل على زمن او حدث قد فات وانقضى ويوحي الى الذات المريضة التي تعاني القهر والعذاب والوحدة والالم، فهو يحب ان يعيش لكن اذا استطاع ذلك اي حصل على الاستقلال اما الفعل" **أقمنا** " فقد تكرر ليدل على ان الشاعر متمسك تمسكا شديدا بأرض الوطن.

اما بالنسبة لفعل الامر " **أوضح**" يريد من تكراره طلوع فجر جديد يكون مليئا بالنور وهو دلالة على بداية يوم جديد، هذا اليوم يكون يوم الاستقلال وبزوغ شمس الحرية.

ج-3-تكرار العبارة:

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختياره للحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب، بل أن القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تآلف مجموعة من هذه الالفاظ في جمل متناسقة التراكيب، وهذا النوع من التكرار في الشعر اكثر اهمية منه في النثر لان قدرته على ضبط الايقاع قدرة كبيرة، ولأنه ليس مفترضا ان يفعل عنه المتلقي وذلك لقرب الكلام وسهولة استقباله، هذا الإيقاع الاغنى هو الذي يقوم على تكرار عبارات بذاتها".[1]

ويأتي هذا التكرار بتكرار الشاعر لعبارات معينة يهدف من خلالها الى ايصال الفكرة المراد توصيلها ويأتي التكرار " بأشكال متباينة فقد يكون متتابعا... والشاعر قد يكرر جملة في ذات كل مقطع من مقاطع قصيدته او في نهايتها، او في بداية القصيدة ونهايتها"[2]

ومن أمثلة ذلك في القصيدة[3]:

[1] ينظر: نبيلة تاو لريريت، حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والآداب مطبعة منصور، جامعة الوادي العدد 4 مارس 2012، ص 40.

[2] محمود درويش الديوان، الأعمال الأولى، ص 174-175.

[3] المصدر نفسه، ص 174.

ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.
ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.
نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا
ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا ونسيج هذا القتيلا.
ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين الى الطرقات نهار جميلا.

نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.
ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.
وننفخ في الناي لون البعيد، ونرسم فوق تراب الممر صهيلا
ونكتب اسماءنا حجرا، حجرا، ايها البرق اوضح لنا الليل اوضح قليلا.
نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.....

لقد كرر الشاعر عبارة "**ونحن نحب الحياة اذا ما سبيلا**" اربع مرات في القصيدة فاستهل بها قصيدته وختمها بها وكانت بداية لكل، وهذا ما زاد القصيدة نغما يطرب الاسماع ويجد فيه القارئ متنفس الى بداية مقطع جديد، فشكل منها مساحات واسعة وفضاءات ممتدة داخل النص الشعري، وتكرارها يوفي بإصرار الشاعر وتأكيده على رفض الاهانة والاستبداد ورفع شعارات الحرية وطلب الحياة مثله مثل كبائر البشرية، ودرويش من خلال قصائد يريد ان شعره ويكون بمثابة سجل تاريخي للأجيال القادمة ويبقى دليلا على رأيه الذي لا يتغير اتجاه قضيته وطنه ولا ينفعه.

ج-3-1-تكرار اللازمة:

يقوم هذا التكرار على ترديد بيت شعري او جملة شعرية بين مقاطع القصيدة في تكرارها لمسة من التجديد تجعل المستمع يأخذ قسطا من الراحة ويسترجع أنفاسه بعد كل مقطع، لتنفي بذلك الملل والنفور للقصيدة وتجعلها تتمتع حيوية ونشاطا، فلازمة هي "**اخيار سطر شعري او جملة شعرية تتشكل بمستوياتها الايقاعي والدلالي محورا اساسيا ومركزيا من محاور القصيدة**»[1]

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الانبثاق الشعرية جبل الروائد الستينات، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا د.ط، 2000، ص 83.

وتكرارها في القصيدة نجد: [1]

ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما او نخيلا.
نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا
ونسرق من دودة القز خيطا لنبني نساء لنا ونسيج هذا الرحيلا.
نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها.

لقد كرر الشاعر لازمة " **نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا**"

ثلاثة مرات في القصيدة ما أضفى عليها صفة جمالية بحيث يقوم بتريد سطر بعينه عند نهاية كل مقاطع ليمنح المتلقي **(السامع)** استراحة تروح عنه تكثيف الكلمات والخيارات، وتكرار درويش للازمة " **ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا** " فإن دل على شئ إنما يدل على تأكيد.

المطلب الثاني: الجناس

1-مفهومه:

الجناس هو فن من فنون البديع اللفظية، وفي وائل من فطنو اليه **عبد الله بن معتز**، فقد عده في كتابه "ثاني ابواب البديع الخمسة الكبرى" عنده وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى ويعرفه بقوله: " **التجنيس ان تجيء الكلمة تجانس اخرى في بيت سترد كلام ومجانستها لها ان تشبهها في تأليف حروفها**" [2]

فمفهوم الجناس عند **ابن المعتز** مقصور على تشابه الحروف في تأليف حروفها، من غير افصاح منه عما اذا كان هذا التشابه يمتد الى المعاني الكلمات المتشابهة ام لا.

ولكي لعل فيها ذكر من تعريف **الخليل بن احمد** " **للجناس ما يوضح هذا الامر ويقول في هذا الصدد: الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس اخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها**" [3]

---

[1] محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى ص 174.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضةالعربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص195.

[3] المرجع نفسه، ص195.

او يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قوله تعالى: " **واسلمت مع سليمان لرب العالمين**".-سورة النمل، الاية44- "**فان صح الاستنباط من هذا التعريف كان مفهوم الجناس عند الخليل بالأصالة وابن المعتز بالتبعية مفهومها عاما يشمل الكلمات المتجانسة الحروف سواء تجانست معنى ام اختلفت**" [1]

والواقع ان الجناس من اكثر فنون البديع التي تصرف فيها العلماء من ارباب هذه الصناعة، فقد الفوا فيه كتبا شتى، وجعلوه أبوابا متعددة واختلفوا بعض تلك الابواب في بعض، ومن هؤلاء ابن المعتز السابق الذكر، وقداسة بن جعفر الكاتب، والقاضي الجرجاني، وغيرهم.

" **ومن العلماء من يسمي هذا الفن من البديع اللفظي تجنيسا، ومن يسميه مجانسا، اسماء مختلفة والمسمى واحد، وسبب هذه التسمية راجع الى ان حروف الفاظه يكون تركيبها من جنس واحد**"[2]

وحقيقة الجناس عند ابن أثير أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا، وذلك يعني أنه هو اللفظ المشترك، وما عداه ليس من التجنيس الحقيقي في شيء.

وعلى هذا الجناس هو: " **تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى وهذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى** " **يسميان ركني الجناس.**[3]

ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة.

لقد اعتمد محمود درويش بنوعيه التام وغير تام في قصيدة" **ونحن نحب الحياة** "بشكل ملفت...منه مجال رحبا لتعبير عن المكنونات نفسها وانفعالاتها وخباياها، وذلك من اجل ابراز مقدرته اللغوية وتفوقه عن طريق التلاعب بالألفاظ واكثر بذلك من تصعيد صوره لان الجناس بتكوينه وتشكيله وتوظيفه، وغيره من الفنون، وايقاع الشاعر مدرب خبير لخبايا اللغة وطاقتها المتنوعة ومدرك انه لعب على اوتار الفن، اما ان نصل به الى درجة الابداع والتفرد واما ان يهبط الى درك الاسفاف والبرود رغبة في الحياة من خلال النضال المستمر الذي

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، ص195

[2] المرجع نفسه، ص195.

[3] منير سلطان الايقاع الصوتي في شعر شوقي، دار المعارف الاسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص 50.

يأخذ وتيرة واجدة تدل على الصمود والثبات أمام فعل الزمن وأمام المستدمر الغاشم (إسرائيل) وهذا ما يدل على نفسية الشاعر المتفائلة كلها أمل بغد أفضل وأمل على عودة السلام إلى أرض الوطن.

2-أقسام الجناس:

ينقسم الجناس إلى نوعين: جناس تام، وجناس ناقص:

أ-الجناس التام:

"وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، أعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها الرتبة."[1]

وهذا النوع من الجناس هو بدوره ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي: المماثل، المستوفي، التركيبي. وفيما يلي بيان كل ذلك مفصلا موضحا بالأمثلة.

أ-2-1-الجناس المماثل:

وهو ما كان "ركناه أي لفظاه من نوع واجد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا إسمين، أو فعلين، أو حرفين".[2]"

ونجد هذا النوع من الجناس ما وظفه "**درويش**" في قصيدته "**ونحن نحب الحياة**"، فاستخدم النوع الأول من الجناس المماثل (فعلين) من ذلك قوله: [3]

ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.

لقد جانس الشاعر بين فعلين (أقمنا) و (أقمنا) في سياقين مختلفين فيقصد بأقمنا الاولى بزراعة وتشجيع الحرف اليدوية للإعمار فلسطين بإعتبار أن الزراعة من أهم مؤشرات قياس

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص197.

[2] المرجع نفسه، ص197.

[3] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174

تطور بلد ما وتحضرها. أما أقمنا الثانية فتدل على العزيمة والمثابرة للإنتصار والتغلب على الهزيمة والضعف لعلى من أعلى علتها ودركها الفقر والجهل والامية.

ومن قوله: [1]

أيها البرق أضح لنا الليل، أوضح قليلا.

فهنا يقصد درويش بالكلمة الاولى (أوضح) الضوء الذي يبعثه البرق ليجلي حلكة اليل، فهنا جاءت بمعناه الحقيقي الوضوح والاستبانة والإضاءة، أما الكلمة الثانية (أوضح) يقصد بها الفرص النيرة الخاطفة كشهب في السماء التي يشغلها الشباب الفلسطيني في خدمة وطنه ومحاولة استرجاع سيادته، والتي هي بدورها تمنحه أمل في الحياة والوصول إلى المراد والمتبقي.

كما نجد" **درويش** "قد اعتمد أيضا على النوع الثاني من الجناس المماثل بيم اسمية، ومن أمثلة ذلك قوله: [2]

ونكتب أسماءنا حجرا حجرا.

فلفظة (حجرا) الاولى يقصد بهلا التاريخ المجيد لفلسطين وأثاره الخالدة التي هي مدونة وثابتة إلى الأزل يشهدها له الشجر والحجر والصخرة والقمر. واللفظة الثانية يقصد بها الأجيال الناشئة والتي ستنشأ الى قيام الساعة إن السلالة الفلسطينية طاقة متجددة لا تنقرض ولا تنضب وستملئ البلاد وسيكونون صامدين ثابتين في وجه العدو اللدود المحتل فدرويش يريد من هذه العبارة أن يلقن درسا للجيوش الصهيونية التي تضن أنها بجرائمها الشنيعة التي ترتكبها في الشعب الفلسطيني أنها ستقضي على الجينات العربية وتبد العرق العربي في دولة فلسطين وتأخذها خصبا على أنها أرضا ملكا لليهود والصهاينة فهي خطأ، فهي أرض مباركة طيبة في ترابها رائحة الرسل والأنبياء الدين بعثوا بها.

لقد نظر درويش إلى الجناس باعتباره زاوية جمالية تلفت انتباه المتلقي ويضفي حلاوة وطعما في النغمة وجرسا موسيقيا يطرب الأذن ويتفاعل من نفس القارئ تجاوبا فكريا.

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ، ص175.

[2] المصدر نفسه، ص 175.

المطلب الثالث: الطباق

يعد الطباق من بين المحسنات البديعية المعنوية يسمى الطباق والتطبيق والتضاد.

1-مفهوم الطباق:

أ- لغة:

عرفه **ابن** منظور " **طابقه مطابقة وطباقا وتطابق الشيئيان تساويا والمطابقة: الموافقة والتطابق: الاتفاق.**

وطابقت بين الشيئين اذا جعلتهما على حدو واحد وألزقتها.
والسموات الطباق: سميت بذلك لمطابقة بعضها بعضا"[1]
الطباق وضع البعير رجله موضع يده، فاذا فعل ذلك قبل طابق البعير.
وقال الاصمعي: المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في المشي ذوات الاربع.

وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي: طابقت بين الشيئين اذا اجتمعت بينهما على حد واحد، أما عند القدامة بن جعفر ومن تبعة فهو عندهم اجتماع المعنيين المختلفين في لفظة واحدة مكررة. [2]

من خلال التعاريف السابقة نستنتج أن الوضع اللغوي للطباق تصب في نفس المعنى فكل واحد يعرفه حسب نظره الا انهم يدورون في نفس دائرة التطابق والاجتماع.

ب- اصطلاحا:

يقصد بالطباق في الاصطلاح " **الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام أو بيت الشعر كالجمع بين اسمين متضادين. أو فعلين**

ج-أنواع الطباق:

للمطابقة ثلاثة أنواع على النحو التالي: [3]

[1] ابن منظور، لسان العرب (مادة طبق)، ص 2636.
[2] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع في علم البلاغة العربية، ص78، 77، 76.
[3] المرجع نفسه، ص77.

- الطباق إيجاب
- طباق سلب
- طباق إبهام التضاد.

ج-1-لطباق الايجاب:

" **هي ما صرح فيها بإظهار الضدين، أو هي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا**" [1]

ومثال طباق الايجاب الذي استهله الشاعر وصرح فيه بإظهار الضدين في القصيدة " **ونحن نحب الحياة**" في قوله: [2]

ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قليلا.

يظهر الطباق في هذا السطر بين كلمتين **(نزرع و نحصد)** فككلمة نزرع يقصد بها درويش الكد والجد والمثابرة والعمل أما نحصد فيقصد بها جني الثمار وما زرع فهما كلمتين متضادتين قد يوهمان الى الزراعة والحصد، فلا تدرك الاشياء الا بالأضداد.

المبحث الثاني: الايقاع الخارجي

لقد اهتم النقاد خلال دراستهم الايقاع في الخطاب الشعري بالإيقاع الخارجي، ونال الحضون في الدراسات من قبل الباحثين والنقاد وأعطوه الاولوية وذلك لميزته التي يلبسها، وبها يستطيع أن يميز الشعر عن النثر والاجناس الادبية الاخرى ويعطيه أيضا نغما موسيقيا وايقاعا يطرب أذن سامعه.

ومن هنا سنعرج على الايقاع الخارجي وما يحتويه، وسنكتفي فيه بدراسة مجموعة من العناصر المتصلة:

1- الوزن
2- القافية

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع فب البلاغة العربية، ص79.
[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص174 .

3- الروي.

4- الزحافات والعلل.

المطلب الأول: الوزن

يمثل الوزن في الشعر من حيث تشكيله وهو صناعة ضرورية لا يقوم الشعر الا به، كما عرف قديما على أنه" **كلام موزون مقفى يدل على معنى**" [1] وقد بقي هذا التعريف الى وقتنا الحاضر، كما انه يعتبر مقوم أساسي يميز الشعر عن النثر عند العديد من نقاد العرب، فالشاعر عند نظمه لقصيدة فهو ملزم أو مجبر بتوظيف الوزن ليشكل قصيدته على طابعها الجمالي، اذا فهو قيد من قيود الشعر، ومن هنا كانت صناعة الشعر هي أصعب بكثير من صناعة النثر، باعتبار الشاعر مقيد بقيود لا يلتزم بها الناثر فقد فسر ذلك **ابن سلام الجمحي** بقوله: " **المنطق على المتكلم أوسع منه على الناثر، والشعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافي والمتكلم يتخير الكلام** ". [2]

إذن الخلاف حول أهمية الوزن بالنسبة للخطاب الشعري، فهو يعد أساسا يقوم عليه الشعر، "**والوزن ضرورة بل ركيزة معتمدا عليه الشعر العربي كله معتمدا عليه**"[3] وإن تاريخ الشعر منذ نشاءته يشهد بانه لم يتوقف من انتاج النماذج الشعرية التي تتفق مع قواعد العروض سوآءا جزئيا أو كليا، فمنذ نصوص الجاهلية نجد نصوصا لا تلتزم الوزن الواحد أو القافية الواحدة، ونجد أبو العتاهية المعاصر **بالخليل بن أحمد** يعلن صراحة أنه" **أكبر من العروض وينظم أوزانا لم يقبلها الخليل، وبعد ذلك تتوالى الاشكال غير المتفقة مع العروض وخاصة مع القافية من المثلثات المربعات المخمسات والمسطحات ثم الموشحات والاشكال الشعبية المختلفة ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر في العصر الحديث.** "[4]

---

[1] عبد المنعم خفاجي، نقد الشعر، دار العارف، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص64.

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص56.

[3] معاذ محمد عبد الهادي حنفي، البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الاسرى أنموذجا، رسالة لإستكمال متطلبات الحصول على الماجيستر تخصص الادب والنقد والبلاغة، جامعة الاسلامية، غزة، ص187.

[4] سيد بحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المرجعية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1993، ص99.

كما اعتبره" **محمد بنيس**" الذي يعتبره العنصر الذي يعتبره الفيصل في التعريف بين الشعر والنثر حيث يقول في ذلك: " **ولقد كانت الاوزان ومعها القافية في الاساس في فصل الشعر عن النثر.**" [1]

اذن الوزن هو الوسيلة التي بواسطتها التأثير على الكلمات أو بمعنى آخر هي التي تمنح سمة التأثير على الكلمات بعضها البعض.

1-مفهوم الوزن:

لقد تعددت تعريفات الوزن كل ناقد يعرفه حسب نظرته للشعر فنجد " **نازك الملائكة**" تعرف الوزن فتقول: " **هو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لغرض الهيكل**". [2]

ومن هنا يتضح أن الوزن هو شكل موسيقي مرتبط بالموسيقى والشاعر هو ملزم باختياره، والوزن هو "**مادة موسيقى الشعر ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها وروج الزون هو الايقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن**"[3] وهنا نستنتج انه بالإضافة الى ارتباط الوزن بموسيقى الشعر يرتبط أيضا بالإيقاع، وهو على صلة وثيقة معه.

لقد استخدم محمود درويش الوزن في قصيدته وأولها أهمية كبرى تناسبا وتوافقا مع حالته الشعورية، وذلك منألفه في قصيدته "**ونحن نجب الحياة**"

- ونحن نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا

ونحن نحبب لـــــحياة اذا مستعطـــــنا اليـــها سبيلا

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

فعول فعولـــــــن فـــــعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

[1] محمد بنيس، طاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013، ص77.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص29

[3] المرجع نفسه، ص30.

I. ونرقص بين شهيدين نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا

ونرقـــص بين شهيديـــن نرفـــع مئذ نتن للـــبنفســـج بينـــهـــما أو نخيلا

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

فعول فعـــول فعولـن فعول فعول فعولـن فعول فعول فعولن فعولن

II. نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا

نحبب لـــحياة اذا مســـــتطعنا اليها سبيلا

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

III. ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا نسج هذا الرحيلا

ونسر ق من دو دة لقز ز خيطن لنبني سماءن لنا ونـسييج هـذ ر رحيلا

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعلن فعولن

IV. ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين الى الطرقات نهاراً جميلا

ونفتـح باب لـــحديقـة كي يخـــرج ليا سمين الططـــرقات نهارن جميلا

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

فعول فعولن فعول فعولـــن فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن

V. نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا

نحبب لـــحياة اذا مســـتطعنا اليها سبيلا

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

فعولـــن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

VI. ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا

ونزر ع حيث أقمنـــا نباتن سريع نـــنموو، ونحصـــد حيث أقمنـــا قتيـــلا

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

فعول فعــول فعولن فعولن فعولـــن فعول فعول فعــول فعولن فعولن

لقد أصاب درويش في انتقاءه للبحر المتقارب لوزن لقصيدته فجاء متلائما وحالته الشعورية والنفسية ممزوجة بنفحته من التفاؤل والامل بغد أفضل لأنه مؤمن بفكرة دوام الحال من المحال، فيبعثها لتعطي ايقاعا متميزا باعتباره أن البحر المتقارب من البحور الصافية تصنف بالسهل الممتنع متلهما من تسمية الخليل له بالمتقارب" **لتقارب أجزاءه لأنها خماسية كلها بعضها ببعض**"[1]. ليردف القرطاجني على الفراهيدي " **ان الكلام في المتقارب حسن الاطراد**". [2] نغماته من أبرز النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مصطرد التفاعل ينساب طبل الموسيقى فهو قريب في الجنب في الخسة والدناءة أما المجزوء منه نغمة شهوانية

وهو أكثر البحور دورانا في الشعر الحر انتشر بكثرة في المرحلة التي انتشرت فيها النزعة الرومانسية. فلقد بين لنا الشاعر من خلال البحر المتقارب الاثر الذي خلفته هذه الرؤيا وكيف انعكست على نفسيته فوظف في هذه الابيات كل مل يملكه من طبقات تعبيرية وامكانيات لغوية، ليكون لنا ايقاعات يدل على الايجابية والامل والتفاؤل بمستقبل جميل فجاءت ألفاظه منتقاة بما يتناسب وما يختلج في منطقة اللاشعور ليصدر بذلك وقع الرؤيا.

المطلب الثاني: القافية

يعتبر علم القافية هو ثاني علم بعد علم العروض الدي وضعه **الخليل بن أحمد الفراهيدي** وهو متعلق بدراسة أواخر الابيات الشعرية فإذا كان علم العروض علم لا يعرف من خلاله صحيح وزن الشعر من اكساره، فإن علم القافية هو "علم يعرف به أحوال تهيئات الشعر في حركة وسكون ولزوم وجواز.

[1] سيد بحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص39.

1-تعريف القافية:

أ-لغة:

لقد ورد **في لسان العرب لابن منظور** لفظة القافية بقوله: "**قافية كل شيء أخر ومنه قافية الشعر وقيب قافية الرأس مؤخره وقيل وسطه...والقافية من الشعر الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح لان بعضها يتبع أثر بعض....فالقافية كل شيء لزمت عادته فيأخر بيت، والعرب تسمى البيت في الشعر قافية وربما سمو القصيدة قافية ويقولون: رويت لفلان كذا وكذا قافية**"[1]

ولقد ربط أيضا **حازم القرطاجني** القافية بالبيت ويقول في هدا الصدد: " **وجعلوا العرب القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من أخرهم وتحسينه من ظاهر وباطن يمكن أن يقال.انها جعلت بمنولة ما يعلى به عمود البيت من شقيه: الحسن الوسطى التي هي متلقى أعالي كسور البيت.**"[2]لقد جعل **القرطاجني** القافية بمثابة البيت في منزلة الحسن.وبدون القافية يخذل الشعر ويسقط فهي المعنى والبيت وسيلة بسيطة تتصل ببعض الاشياء.

ب-اصطلاحا:

علم القافية هو "**علم يعرف أواخر الابيات الشعرية من حيث ما يعرض له في حركة وسكون ولزوم وحوار وفصيح و قسيح، لذا فهو علم يبحث في خروف القافية حركتها وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب.**"[3]اي ان القافية تكون في اخر البيت الشعري تبحث في خروف اخرة للبية الشعري وما يطرأ عليها من حركات وسكون.

فالقافية علم مستقل بذاته أول من فرش له بساط البحث وقنن قوانينه ووضع أصوله هو **الخليل بن أحمد الفراهيدي** "ويعرفها بقوله: " هـي **علم يعرف به أحوال الابيات الشعرية من حيث ما يعرض لها من سكون وغيرها، أو هي علم الذي يبحث في أحكام الخروف الاخيرة**

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص3710.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص271

[3] المرجع نفسه، ص177

للبيت الشعري وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب..." [1]نستنتج من خلال قول الفراهيدي ان القافية هي علم يعرف به احوال الابيات الشعرية وما يعرض لها من حركة وسكون وهي اساس وركيزة لا يقوم الشعر الا بها.

ولم يجد المحدثون من تعريف آخر للقافية بعد الخليل، ولم يزيدوا عليه بيد أنهم ركزواعلى قيمتها الايقاعية " **فإبراهيم انيس**" يعرفها بأنها " **عدة أصوات تتكرر في أخر الاسطر أو الابيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية**"[2]

فمن خلال قول "**ابراهيم انيس**" فالقافية عنده هي أصوات تتكرر في آخر البيت أو السطر الشعري وتكرارها هو ركن أساسي في العروض وموسيقى الشعر فهذه الوظيفة الايقاعية.

أما الوظيفة الدلالية فهي، " **تحفظ القصيدة وحدتها ونغمتها الاخيرة فهي المقطع الاخير وبيت الختام، ما جعلها أكثر المنازل حساسية وأصدقها تصويرا لتعامل الشاعر مع اللغة**".[3]

تكمن وظيفة القافية دلاليا في التحام وترابط الفاظه القافية بمعنى البيت أو السطر الذي ختامه، وهي ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل انها عنصر مستقل ووظيفتها الحقيقية لا تظهر الا اذا وضعت في علاقة مع معنى القصيدة الاجمالي.

لقد قام **محمود درويش** باستخدام العديد من القوافي في قصيدته " **ونحن نحب الحياة** " دون انتظام محدد في استخدامها، فاستهل الشاعر بقافية ثم يتركها ثم يعود اليها بعد ان يستخدم قافية أخرى وهكذا دون انتظام يحكمها ونموذج ذلك في القصيدة: [4]

ونحن نحب الحياة وما استطعنا اليها سبيلا
ونرقص بين شهيدين نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا
نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا
ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا نسج هذا الرحيلا
ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا قتيلا.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص177

[2] ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلوا المرجعية، القاهرة، مصر، ط6، 1988، ص177

[3] احمد الشايب، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية، مكتبة النهضة المرجعية، القاهرة، مصر، ط13، 1999، ص66

[4] محمود درويش، الديوان، الاعمال الاولى، ص174.

ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين الى الطرقات نهاراً جميلا.
نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا.

تتنوع قوافي قصيدة ونحن نحب الحياة بطريقة محكمة رياضية حيث استهل درويش القافية في المقطع الاول (**بيلا)** مرتين تتخللها قافية واحدة **(خيلا)** ثم يختتم بالقافية **(بيلا)** ، أما المقطع الثاني فيبدأه وينهيه بقافية **(بيلا)** وتضمن قافيتين (**حيلا، ميلا)** وفي المقطع الثالث يعود ليبدأ من جديد بالقافية (**بيلا)** ثم يقحمها بثلاثة قوافي (**تيلا، هيلا، ليلا)** ويختم بها.

نلاحظ ان هناك تنويع في القوافي وتغيرها مع احتفاظ الشاعر بقافية محورية **(بيلا)** في كل مقطع يعود اليها، فهو يركز عليها وينبه القارئ اليها ويجعله لتشوق لترقب اعادة سماع نغمة سبق له سماعها وكأنها في المفتاح الاساس لقوافيه الاخرى وهذا التغيير بالتبادل يثري الايقاع، ويعلل هذا عباد هذا بقوله: " **القافية هي مفتاح اللحن في القصيدة وان تأثير اللحن في المستمع يرجع الى شعوره بالتشوق الى عودة هذا المفتاح بعد تجاوزه اياه فاذا ما استخدم الشاعر أكثر من مفتاح واحد ضاعف هذا الشوق**". [1]

وهذا النوع من القوافي يعد من أكثر أنواع القوافي الحديثة الحرية في التعامل مع النص الشعري لما يمنحه للشاعر من قدرة على استثمار الوظيفة الدلالية وما تفرضه من توافق وانسجام داخلي من خلال عضويتها، فادرك **درويش** بذلك كأنه ليجعلها تتلاءم والشعور العميق والجرح الدفين الذي يعيشه الشعب الفلسطيني الذي هو محروم من حق الحياة تؤد الاطفال وهي مضغة فهو يطالب ويؤكد بإصرار على حق الحياة والعيش الكريم متفاءل بالنبات والزهر الناشئ في اجيال القادمة في تغيير الوضع الديني السائد الذي يرتكب في حقه المستدمر الغاشم.

وفي الختام نستنتج ان القافية سواء قديما أو حديثا هي ركن أساسي في صوية الشعر ولا يكتمل تحقيقه الا بوجودها.

ففي قصيدة " **نحن نحب الحياة**" عمد فيها **درويش** الى انهاء كل سطر منها بصائت واحد في كل سطر من القصيدة، فتكرار ثلاثة صوائت ألا وهي (الياء، اللام، والف المد)

[1] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي –مشروع دراسة علمية– دار الكتب المرجعية، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص114

والتي هي تعتبر جملة من الحروف الجهرية القوية وهذا ما يتلاءم ونفسية الشاعر في اطلاق صوت عنانة بحثا في حياة تسودها الحرية ومستقبل أفضل.

المطلب الثالث: الروي

1-مفهومه:

يكتسي الروي في الشعرية العربية القديمة أهمية كبيرة فيه ترتفع شعرية النص مما يدل على اعتبار الروي رديفا للقافية من خلال اطلاق مصطلح القافية عليه، كما تظهر أهمية الروي بشكل جلي في اعتناء العروضين بالبحث في عيوب القافية التي يتصل بعضها بالروي بل ان تلك العيوب قد ارتبط تحديدا نصيبه من القبح بالروي، فكلما كان العيب أبعد عن الروي كان أقل قبحا، وكلما كان أقرب اليه كان قبيحا مستبشعا. [1]

فنجد الدكتور "**إميل بديع يعقوب** "يعرفه ففي معجمه المفصل بقوله الروي هو " **النبرة أو النغمة التي يتنحى بها البيت وتبنى عليها القصيدة، فيقال همزيه للقصيدة التي رويها الهمزة، والبائية للتي رويها الباء...**" [2]

اما عند "**إبراهيم أنيس**" فالروي هو: **صوت تنيب له القصائد أحيانا فيقال سنية البحتري و همزية شوقي...مما تعارف علية الادباء و إصطلحوا عليه، وذلك لأنه أقل قدر يحب التزامه في اواخر البيت ولا يكون الشعر مقفى الا به**"[3]

ومن خلال ما سبق نرى ان حرف الروي من الحروف الركيزة للقافية فيعد هو أساسها التي تقوم عليه.

[1] ينظر: صبيرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات ما بعدها، أطروحة لنيل شهادة الدكتورا علوم في الادب العربي، جامعة سطيف/2010، 2011، ص203.

[2] إميل بدبع يعقوب، معجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص247.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص245.

2-أقسام الروي:

قد قسم الدكتور" **ابراهيم أنيس**" الحروف التي يمكن أن تكون رويا في الشعر العربي وقال بأنها أربعة أقسام وهي: [1]

أ- حروف تجيء رويا بكثرة وأن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: الراء، اللام، الميم، النون، الدال، الباء.

ب- حروف متوسطة الشيوع: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ت- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء،.

ث- حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.

ان الحرف الروي في هذه القصيدة يتميز بالوضوح المعي، مما يؤكد اتصاف إيقاع بالقوة السماعية الواضحة. مما يتناسب مع حالته الشعورية توظيف صوت اللام صوت مجهور الذي يثير التنبيه بقوة التأثير ووقعها على السامع، فالجهر سمة صوته توحي بالقوة والرفض والتحدي، وهذا ما نلمسه في الحرف الروي اللام الذي اعتمده درويش ليعبر عن جرائم الاحتلال والمآسي التي يعاني منها الشعب الفلسطيني جراء الاحتلال فيسعى الشاعر محمود درويش من خلال هذه القصيدة الى بث التفاؤل وحب الحياة والتمسك بها.

فحرف الروي الجهري جاء في خدمة الدلالة الموحية بالتجربة الشعورية للشاعر، وبالتالي فقد انسجم معنى التحدي وزرع التباشير بالمستقبل أفضل في هذه القصيدة لتنسجم المعاني مع اللام في حمل الدلالة التي أرادها ايصالها وتبليغها الشاعر.

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

المطلب الرابع: الزحافات والعلل

تعتبر الزحافات والعلل عبارة عن تغيرات تطرأ على أجزاء الميزان الشعري، يلجأ اليها الشعراء للتخفيف من قيود الوزن بما يناسب حالته الشعورية والموضوع الذي يتناوله في قصيدته لكنها تسهيلات وتجاوزات مطلقة بل مقيدة بقواعد وأصول ثابتة.

1-مفهوم الزحافات:

أ-لغة:

يعرف " **ابن منظور** " في **لسان العرب** الزحافات في مادة (زحف) بقوله " **زحف اليه زحفا وزحوفا، وزحفانا مشي... والزحف الجماعة يزحفون الى العدو بمرة، ويطلق أيضا على الاسراع**" [1]

ومنه قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا إذا لقيتم الذين كفروا زحفا فلا تولوهم الادبار) سورة الانفال أية 15.

ويقصد هنا بزحف أي مسرعين وسمي بذلك لأنه على الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها.

ب-اصطلاحا:

يعرف" **فوزي سعد عيسى** " الزحافات بقوله: **هو كل تغير يلحق ثواني الاسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن**".[2]

كما نجد "**محمد على الهاشمي**" أيضا يعرف بأنه هو" **تغير يعتري ثواني الاسباب (أي الحرف الثاني من السبب)** . [3]

نستنتج مما سبق بأن الزحافات هي كل تغير يطرأ على ثواني الأوتاد والاسباب ويكون ذلك بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ويستوجب دخوله في بيت من القصيدة على دخوله في بقية الابيات.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة زحغ، ص1816.

[2] فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 1998، ص25

[3] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص126.

2-أنواع الزحافات:

توجد نوعان من الزحاف، أحدهما زحاف المفرد والآخر زحاف المردوج.

الزحاف المفرد: هو الذي يختص بحرف واحد في التفعيلة، ويكون في الحرف الثاني او الرابع أو الخامس أو السابع. [1]

يضم الزحاف المفرد ثمانية أنواع هي: [2]

1- **الإضمار**: وهو تسكين الثاني المتحرك.

2- **الوقص**: حذف الثاني المتحرك.

3- **الخبن**: حذف الثاني الساكن.

4- **الطي**: حذف الرابع الساكن.

5- **العصب**: تسكين الخامس المتحرك.

6- **العقل**: حذف الخامس الساكن.

7- **القبض**: حذف الخامس الساكن.

8- **الكف**: حذف السابع الساكن

أ-زحاف القبض:

لغة: قبض، المقبض" خلاف البسط" قبضه يقبضه قبضا قبضه." [3]

فمن بين الرخص العروضية التي استغلها الشاعر محمود درويش ظاهرة الزحافات والعلل فقد بدا لنا مناسبا من الناحية الايقاعية والفنية، التركيز على فن الزحافات باعتباره يضفي على الخطاب الشعري تنويعات صوتية وإيقاعية.

---

[1] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص3512.

ان الزحاف هو القاعدة السحرية التي وجدت منذ القديم وبقية الى يومنا هذا، فهو ذلك التغيير الحر الفجائي والتلقائي الذي يصيب الثواني الاسباب (الثقيلة والخفيفة) في مواضع معينة من السياق، وليست كل المواضع تقبل المزاحفة، فهذه المواضع حساسة تعتمد على مبدأ سعة لساحة الايقاعية فيخرج من القاعدة خدمة لترقية الجمالية الشعرية.

فتوظيف الزحاف يدل على مرونة الخطاب الشعري وثورته على القيود العقلية الضيقة/ وبالتالي فكلما استهل الشاعر الزحاف والعلل كلما كان متحررا ومبدعا.

فنجد" **محمود درويش**" في قصيدته " **ونحن نحب الحياة**" تمل في البحر الزحافات والعلل ما يروي ضمأ قصيدته فاستخدم زحاف القبض تقريبا لا يكاد سطر شعري يخلو من هذا الزحاف المهم في علم العروض وذلك بما يناسب بنية القصيدة وتعطيها نفسا آخر ورونقا صوتيا.

يطرب أذن سامعها.

والجدول الآتي يوضح مدى اعتماد الشاعر على زحاف القبض.

البحر	عدد الابيات	عدد التفعيلات المكررة	
		فعول	فعولن
المتقارب	البيت الاول	مرة واحدة	ست مرات
	البيت الثاني	خمسة مرات	أربع مرات
	البيت الثالث	ستة مرات	أربع مرات
	البيت الرابع	مرة واحدة	خمس مرات
	البيت الخامس	ثلاث مرات	سبع مرات
	البيت السادس	مرة واحدة	خمس مرات

	البيت السابع	خمس مرات	خمس مرات
	البيت الثامن	خمس مرات	خمس مرات
	البيت التاسع	ثلاث مرات	سبع مرات
	البيت العاشر	مرة واحدة	خمس مرات
	المجموع	واحد وثلاثون مرة	ثلاثة وخمسون مرة

من خلال الجدول السابق نستنتج أن درويش اقتصر على نوع واحد فقط وهو زحاف القبض على طول قصيدته فعلى الرغم من أنه لم يستخدم فن المزاحفة بشكل واسع الا أنه كان واعيا في استعماله كمحسن إيقاعي ينوع به موسيقى أبياته ويتلاعب بين التفعيلة الكاملة (فعولن) والتفعيلة الناقصة / فعول /. مدللا على قدرته في الخروج من النسق المألوف وأنه لم يكن متقوقع كل التقوقع في قوالب الاوزان إنما كانت الشخصية فنية موهوبة قادرة على التنويع والتغيير وتوسيع الفضاء الايقاعي فهذا الزحاف – القبض – جاء ملائم للحالة النفسية لمحمود درويش التي غذا مشاعره تفكيره حيث كان يعيش حالة من الحزن والألم لما أصاب فلسطين وشعبها.

II- كيف تحققت فنية الايقاع في قصيدة "ونجن نحب الحياة "؟

ان لكل قصيدة شخصيتها الخاصة وتجربتها الانسانية العميقة ومادتها المحسوسة الراهنة وايقاعها الخاص المقرون بكثرة العناصر المتشابكة ففي قصيدة "ونحن نحب الحياة"

جاءت محملة بوزن شعري صافي على بحر المتقارب (فعولن فعولن) تتكرر التفعيلة في كل سطر منها دون ان يتقيد الشاعر بعددها، فان هذا على حسي ايعاده يعد نوعا للاستجابة الطبيعة البحور الشعرية ذاتها وايضا لبناء القصيدة التي يمكن لإيقاعها ات يتسرب من بحر اخر مما يولد شبكة دلالية ايقاعية حرة معقدة في الان نفسه على اعتبار أن شعراء الحداثة تمردوا على القوالب القديمة الجاهزة وعلى القواعد التي وضعها الخليل بن اخمد الفراهيدي بإحداث ثقوب في جداره العروضي لان عناصر التنوع في الشكل الجديد تتميز بتفاوت

الابيات في الطول وتنوع الأضرب التي تحرر القافية الموحدة وكذا مزج الاوزان المختلفة، وهذا ما يبعث المتلقين والباحثين الى قراءات متعددة فيما يخص الايقاع الشعري تمثلت في قصيدتنا في التكرار بأنواعه من الصوت الى الكلمة الى العبارة، والجناس والطباق.

الخاتمة

خاتمة:

لقد أزاحت دراستنا الستار عن بعض خبايا وأسرار البنى الفنية التي تميز بها عمود الشعراء "**محمود درويش**"، فأضفت على شعره مسحة ضوئية في التميز والإنفراد فهو كما كناه صلاح فضل "مدينة الشعر"، فحاولنا أن نسلط الضوء على جملة من الحقائق الفنية التي تعتبر الخلفية المعتمة التي تميز بها درويش.

فتوصلنا في هذا البحث إلى جملة من النتائج المتمثلة في:

1-استطاع الشاعر بقدرته الإبداعية على توظيف عناصر البناء الفني التي شكلت قصيدة "ونحن نحب الحياة" فنجدها متلائمة فيما بينها كالنسيج المتراص ليخيط لنا ثوبا موسوما بقصيدة "ونحن نحب الحياة".

2-جاءت اللغة الشعرية في القصيدة مكثفة وموحية اتسمت بالسهل الممتنع، بسيطة في ألفاظها عميقة في معانيها ومدلولاتها، فكانت مشحونة بالأمل رغم الألم.

3-جاء المعجم الشعري ملازما لحالة الشاعر النفسية معبرا عن عواطفه وإحساسه، فقد أكثر من استعمال الألفاظ الدالة على الطبيعة ليعبر عن رؤيته الإنسانية وتجربته الشعرية، فكانت الطبيعة ملاذا وملجأ لدرويش لينسى همومه ويتأمل في الكون ليشحن نفسه وشعبه بشحنات الأمل والتفاؤل والإيجابية لتصدي للعدو المغتصب.

4-لقد برزت اللغة الشعرية في جانبين: المعجم الشعري، وتراكبي الجملة الشعرية، إذ نجد معجمه الفني اشتمل على ألفاظ الأمل والتفاؤل يعكس لنا سيطرة صدى يبعث نغمة الفرح والفرج القريب، وهذا دليل على أن الشاعر كان ممثلا للآلام والتفاؤل شعبه بالحرية أصدق تمثيل. وبذلك فالمعجم درويش الفني معجما وجدانيا يتشكل من ألفاظ الأمل والتفاؤل.

5-اعتمد الشاعر التناص مع النص القرآني هذا وإن دل على شيء إنما يدل على ثقافة الشاعر المتشربة والمرتوية بالثقافة الإسلامية جذورها ضاربة في التوظيف الشعري لها.

6-تميزت الصورة الشعرية لدى درويش بقدرتها على التصوير مكنوناته كأنها آلة تصوير تلتقط المشهد في أبهى صورة له زادت القصيدة جمالا وأبعدتها عن الجمود والرتابة.

7-لقد أولى الشاعر الاستعارة المكنية أهمية كبيرة دون غيرها من الصور الشعرية، حيث لا نكاد نجد سطرا شعريا خاليا منها.

8- أضفت الكناية في القصيدة بصمة مجهولة وغامضة من خلال إيصال المعنى عن طريق الإيحاء والتجريد.

9- يخيم على القصيدة الغموض والإبهام من خلال الرموز التي اعتمدها الشاعر من خلال رموز الطبيعة والتراث والدينية.

10- لقد استخدم الشاعر الايقاع بجانبيه الداخلي والخارجي: فنجد الإيقاع الداخلي المفعم بالحيوية والحركة، فقد نال التكرار بذلك الحظوة في القصيدة، وهذا نابع من إدراك الشاعر بأهمية دلالته في جذب السامع، أما الإيقاع الخارجي فقد جاءت القصيدة من الشعر التفعيلة الذي كان تمردا على القوالب القديمة الجاهزة، وتحرر من سلاسل الجمود والقيود، ليخرج من بوتقة محاكاة القديم، فجاءت القصيدة على وزن البحر المتقارب مع الاحتفاظ بالقافية واحدة (حرف اللام) .

11- لقد طرأ على القصيدة زحاف واحد زهو زحاف القبض، وهذا ما يتطابق مع القبضة النفسية التي يعيشها الشاعر وحسرته وحيرته تجاه شعبه المظلوم.

12-اتسمت القصيدة وكأنها عجلة مركبة متحركة تدور حول نفسها بحركة دائرية يؤدي وظيفة النقل من معنى سطحي الى معنى عميق ودفين لا يفهمه إلا ذوي الاختصاص فكانت القصيدة حلزونية انتهت حيث ابتدأت "ونحن نحب الحياة".

قائمة المصادر والمراجع

***القران الكريم برواية ورش عن نافع.**

***المصادر و المراجع:**

1. ابراهيم الزرموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء لطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2000.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلوا، مصر، دط، 1965.

3. ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلوا المرجعية، القاهرة، مصر، ط6، 1988.

4. إبراهيم مصطفى محمد هوم، التناص في الشعر بن علاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

5. ابن جني، الخصائص، ، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المرجعية، القاهرة، مصر، دط، 1955.

6. ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ج 1، ط2، 1992.

7. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر أدابه و نقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ج1، ط5، 1981.

8. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

9. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تج: عبد الستار، مراجعة: زعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

10. أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار العلم الملايين، بيروت، ط1، 1985.

11. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد على النجار دار الكتب المرجعية، القاهرة، مصر، 1955.

12. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج2، د.ط، 2014.

13. ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الجيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط9، 1996.

14. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر النابغة الذبياني) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد عمان، ط1، 2006.

15. أبي البقاء ابو الطيب لبن يزيد ابن صالح الرندي، رثاء الأندلس، تح: ابي عبد الرحمان عمرو ابن هيمان المصري ،موقع ابي عبد الرحمان عمرو ابن هيمان المصري ط 4، 2000.

16. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان الأردن، ط 1، 1996.

17. احسان عباس، فن الشعر، دار الصادر، بيروت، ط1، 1996.

18. احمد الشايب، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية، مكتبة النهضة المرجعية، القاهرة، مصر، ط13، 1999.

19. أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية –المفهوم والخصائص –مجلة مقاليد، جامعة قصدي مبارح، ورقلة، العدد9، ديسمبر 2015.

20. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب.

21. ألوجي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

22. ايمان محمد أمين الكيلاني، شعر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعر، دار وائل للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2002

23. بالقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج 1، 2008.

24. بهاء الدين السبكي عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار السرور، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

25. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية (سوريا) ، ط 1، 1983.

26. جابر العصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة ة الثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990.

27. جابر عصفور، الصورة الفنية {في التراث النقدي والبلاغي عند العرب}، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

28. الجاحظ، البيان والتبين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ بيروت ط7، 1998، ج 01.

29. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1969.

30. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح عبد المنعم خفاجى، مكتبة القاهرة، القاهرة، د.ط، 1969.

31. جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاجم، دار الشمال للطباعة و النشر و التوزيع، طرابلس، ليبيا، د.ط، 1986.

32. جيدة عبد الحميد، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، دط، 1980.

33. حسن الناظم، مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول و المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1، 1994.

34. خليل إبراهيم، النص الأدبي تحليله وبناؤه مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان، ط1، 1995.

35. راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبقية، دار الحكمة، لندن، بريطانيا، ط1، 2004.

36. رفعة فؤاد، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، دط، 1973.

37. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ط، 1986.

38. رمضان الصباع، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998.

39. رواية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005.

40. الزمخشري أبو قاسم جار الله محمود بن عمرا، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السوّء، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان) ، ط 1، 1998.

41. الزمخشري، أساس البلاغة، المطبعة الوهبية ج1، ط1، 1982.

42. السكاكي، أبو يعقوب يوسف أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت.ح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

43. سليمان القرشي، صورة المراة في الشعر الاندلس، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015.

44. السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2008.

45. سيد بحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المرجعية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1993.

46. الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبان، بيروت، د.ط، 1978.

47. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي –مشروع دراسة علمية– دار الكتب المرجعية، القاهرة، مصر، ط3، 1998.

48. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981.

49. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المرجعية، القاهرة د.ط، 1978.

50. عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، شرح محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004.

51. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، موفم للنشر الجزائر، ج 2 د.ط.

52. عبد الرحمن حاج صالح /البنى النحوية العربية، سلسة علوم، البيان عند العرب، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، د.ط، 2016.

53. عبد العزيز عتيق، علم البديع فب البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.

54. عبد المنعم خفاجي، نقد الشعر، دار العارف، القاهرة، مصر، ط1، 1989.

55. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري "التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1980.

56. عدنان عبد السلام الأسعد، بلاغة الحذف التركيبي في القرأن الكريم، الإحتباك أنموذجا، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013.

57. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية.

58. عقيل مهدي يوسف، المعنى الإجمالي، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2008

59. علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور.

60. علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية (دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد عمان، ط 1، 2006.

61. عماد عبد يحي، البنى والدلالات في لغة القصص القرأني–دراسة فنية–، دار الدجلة، عمان، الاردن، ط1، 2009.

62. غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص398.

63. فداء حسين أبو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، عمان، الأردن، ط 1، 2010.

64. الفرابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1967.

65. فوزي سعد عيسى، العروض العربي و مجاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 1998.

66. كمال أبو منير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت (لبنان) ، ط 1، 2013.

67. مجدي الجزيري، الفن والمعرفة الجملية عند كاسيرز، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

68. محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة {البديع و البيان و المعاني} المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط2010، 1.

69. محمد الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية، مطبعة الجديدة، ط1، 1999.

70. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة مصر، ج1، دط، دت.

71. محمد بنيس، طاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013.

72. محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو الشعرية، في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الأدبية، 1986.

73. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين الدلالية والبنية الايقاعية حساسية.ا لانبثاق الشعرية جبل الروائد الستينات، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا د.ط، 2000.

74. محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار البداية عمان، الاردن، ط1، 2012.

75. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المرجعية العامة للكتاب 1997.

76. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العرب، دراسة منشورات الإتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.

77. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

78. محمد غنيمي هلال، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، نقلا عن: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ذ، ط، 2005، ص76.

79. محمد مطرجي، في النحو تطبيقاته، دار النهضة العربية لبنان، ط1 1421ه/2000م.

80. محمد مفتاح، تحليل الحطاب الشعري –إستراتجية التناص، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

81. محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط3، د.ت.

82. محمد ولد عبدي، الأنساق والسياق في الثقافة الموريطانية، دار يننو، دمشق، سوريا، دط، 2009.

83. محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 3.

84. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005.

85. مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، دار الكتاب العالمي للنشر، الأردن، ط1، 2011.

86. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

87. ابن معصوم، علي بن السيد أحمد المعصوم الدشيكي، أنوار الربيع في أنواع البديع، النجف، مطبعة النعمان، العراق، ج5، ط، 1969.

88. مصطفى السعيدني، التصوير الفني، في شعر محمود حسين اسماعيل، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

89. مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار الاندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

90. مقدمة لدراسة علم اللغة، حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الشاطبي، مصر، د ط، 2007.

91. منير سلطان الايقاع الصوتي في شعر شوقي، دار المعارف الاسكندرية، مصر، ط1، 2000.

92. مؤيد عباس حسين، البنيوية، دار رند، دمشق، سوريا، ط 1، 2010.

93. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، دار التضامن، بيروت، لبنان، ط، 19621.

94. ناضم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، د.ت.

95. الولي محمد، الصورة الشعرية في الحطاب البلاغي والنقدي.، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990.

96. يحي بن محمد العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1980.

***المعاجم:**

1.الفيروز أبادي الشيرازي، محي الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن براهيم، القاموس المحيط.

.2مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، .1984

3.أبي الحسين أحمد بن فارس زكريا الرازي اللغوي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، .1993

.4إميل بدبع يعقوب، معجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، .1991

5.ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة طبعة 1 د.ت.

***المراجع المترجمة الى العربية:**

1.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مجمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 1961.

2.ارسطو طاليس، فن الشعر، تج: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

3.بيرهنري، الأدب الرمزي، تج هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981.

4.تشاد ويك تشالز، الرمزية، تج: نسيم ابراهيم يوسف، الهيئة المرجعية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992.

5.جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، تيسير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس فرنسا، ط 4، 1985.

6.جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي، محمد العنري، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986.

7.رومان جاكبسون، قضايا الشعر، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24

8.غاستون بشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلتا، المؤسسة معية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984

9.فريد ريش هيغل، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، جورج طرابيشي، دار الطبيعة، بيروت لبنان، ط 2، 1980.

10. لوتمان بوروي، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح، دار المعارف، مصر، دط، دت.

11. ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية في الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008.

12. بول د ي مان، العمى والبصير، مقالات في البلاغة النقد المعاصر، تج: سعيد الغانمي، القاهرة، 2000.

***المراجع الاجنبية:**

1. Ctystal.david.lingnistcs.
2. Chousky.N aspect of the thory of senteux.
3. Parain –vial jeanne analuses les etideologues structuralistes toulouse 1969.trad-b- 1973.
4. Sarir: E language.

***المذكرات:**

1. صبيرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات ما بعدها، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، علوم في الادب العربي، جامعة سطيف/2010،

2011 يوسف شحادة الكحلوت، بنية التكرار في تراث الياسين، دراسة نقدية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2005.

2. معاذ محمد عبد الهادي حنفي، البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الاسرى أنموذجا، رسالة لإستكمال متطلبات الحصول على الماجيستر تخصص الادب والنقد والبلاغة، جامعة الاسلامية، غزة.

3. إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية و تطبيقها عند المتنبي، كلية الآسن، جامعة عين الشمس، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة، د.ط، 2008.

***المجلات:**

1. مليكة بوراوي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، وأدابها، دط، مارس2006.

الفهرس

فهرس المحتويات

المحتويات		الصفحة
شكر وعرفان		
الاهداء		
المقدمة		ا–د
المدخل		
مفهوم البنية		07
مفهوم البناء		13
الفرق بين البنية و البناء		13
مفهوم الفنية		17
مفهوم الشعرية		24
مفهوم الجمالية		27
الفرق بين الفنية–الشعرية–الجمالية		29
الفصل الاول: بين اللغة و الصورة الشعرية في قصيدة "و نحن نحب الحياة"		
المبحث الاول: اللغة الشعرية		
المطلب الاول	مفهوم اللغة الشعرية(لغة/اصطلاحا)	46
المطلب الثاني	خصائص اللغة الشعرية	49
المطلب الثالث	المعجم الشعري	53
المطلب الرابع	الاساليب الانشائية	62
المطلب الخامس	التركيب الاسنادي	64
المطلب السادس	التناص	69
المطلب السابع	كيف تحققت اللغة الشعرية في القصيدة	72
المبحث الثاني: الصورة الشعرية		
المطلب الاول	مفهوم الصورة الشعرية(لغة/اصطلاحا)	74

المطلب الثاني	خصائص الصورة الشعرية	80
المطلب الثالث	الصورة الاستعارية	83
المطلب الرابع	الصورة الكنائية	88
المطلب الخامس	الصورة الرمزية	90
المطلب السادس	كيف تحققت الصورة الشعرية في القصيدة	97
الفصل الثاني: تشكلات الايقاع في قصيدة "و نحن نحب الحياة"		
I/ مفهوم الايقاع		99
المبحث الاول : الايقاع الداخلي		
المطلب الاول	التكرار	102
المطلب الثاني	الجناس	124
المطلب الثالث	الطباق	128
المبجث الثاني :الايقاع الخارجي		
المطلب الاول	الوزن	130
المطلب الثاني	القافية	133
المطلب الثاثث	الروي	137
المطلب الرابع	الزحافات و العلل	139
2/ كيف تحقق الايقاع داخل القصيدة		142
الخاتمة		145
قائمة المصادر و المراجع		149
الملخص		

الملخص:

إن محور دراستنا لموضوع البناء الفني في قصيدة "محمود درويش "الموسومة ب"ونحن نحب الحياة "أزاحت الستار للكشف عن مكونات من البنية والتشكيلات الفنية وخصائصها في شعره.

فثلاثية اللغة الشعرية والصورة الفنية والإيقاع الموسيقي كانت متسمة بالسهل الممتنع، فكانت اللغة بسيطة في ألفاظها عميقة في معانيها ودلالاتها وإيحاءها، فجاءت كلماتها شحنة محملة بالتفاؤل تارة وبالتحدي والصمود أمام فعل الزمن تارة أخرى لتحقيق الحياة والحرية.

أما الصورة الشعرية فشكلت أساسا صرحا قامت على أنقاضه القصيدة، وهذا ما تجلى في صور درويش التي تميزت بالإيحاء والغموض والغرابة تشغل ذهن المتلقي وتحرك تفكيره لفك شفراتها ورموزها، وصولا إلى البنية الإيقاعية فقد جاءت القصيدة منسوجة على البحر المتقارب، فإلتحام هذه الأجزاء والتئامها تتشكل وتتبلور البنية الصحيحة والرصيصة للنص الشعري.

Résumé:

L'objet de notre étude du sujet de la construction artistique dans le poéme de Mahmdoud Darwich (Nous aimons la vie) a révélé les composants de la structure et des formations artistiques et leurs caractéristiques dans sa poésie.la trilogie du langage poétique ،de l'image artistique et du rythme était caractérisée par la facilité de la réticence ،de sorte que le langage était simple dans ses mots ،profond dans ses significations ،ses connotations et son inspiration ،de sorte que ses mots sont venus comme un envoi chargé d'optimisme parfois et la constance face à l'action du temps à d'autres moments pour atteindre la vie et la liberté.

Quant à l'image poétique ،elle a formé la base d'un édifice basé sur les ruines du poéme ،et c' est ce qui était évident dans les images de Darwich ،caractérisées par la suggestion ،le mystére et l'étrangeté qui occupent l'esprit du destinataire et déplacent sa pensée. déchiffrer ses codes et ses symboles ،jusqu à la structure rythmique. le poéme est venu tissé sur la mer convergente.et le rail pour le texte poétiqe.

تم بحمد الله