T.C
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
ARAP DİLİ VE BELAGATİ BİLİM DALI

Selim Berakat'ın Şiirinde Üslup Yapıları

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
ZERAVAN ALI MISTO

Danışman
Doç.Dr. MUSTAFA KIRKIZ

Bingöl – 2017

الجمهورية التركية
جامعة بينكول
معهد العلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية

البنيات الأسلوبية في شعر سليم بركات

دراسة أسلوبية تحليلية

رسالة ماجستير

إعداد

زيرفان علي مصطو

بإشراف

الأستاذ الدكتور مصطفى قرقز

بينكول ـ ٢٠١٧

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المحتويات	I
التعهد	III
قرار لجنة المناقشة	IV
Önsöz	V
الملخص باللغة التركية (Özet)	VI
الملخص باللغة الإنكليزية (Abstract)	VII
الملخص باللغة العربية	VIII
المختصرات (Kısaltmalar)	IX
المقدمة	١ ـ ٢
المدخل	٣ ـ ٢٥
أولاً : الأسلوب والأسلوبية	٤ ـ ١٧
ثانياً : الثقافة والهويّة	١٨ ـ ٢٥
الفصل الأول : المستوى التركيبي	٢٦ ـ ٦٩
توطئة	٢٧ ـ ٢٨
المبحث الأول : الجملة وتوابعها	٢٩ ـ ٤٤
المبحث الثاني : البنية الصوتية	٤٥ ـ ٥٦
المبحث الثالث : البنية الصرفية	٥٧ ـ ٦٩
الفصل الثاني : المستوى الإيقاعي	٧٠ ـ ١٠٦
توطئة	٧١ ـ ٧٥
المبحث الأول : بنية التضاد	٧٦ ـ ٨٦
المبحث الثاني : البنية البلاغية	٨٧ ـ ٩٦
المبحث الثالث : إيقاع الصورة	٩٧ ـ ١٠٦
الفصل الثالث : المستوى الدلالي	١٠٧ ـ ١٤٣
توطئة	١٠٨ ـ ١٠٩
المبحث الأول : دلالات طبيعية	١١٠ ـ ١٢٠

المبحث الثاني : دلالات صناعية	١٢١ ـ ١٣١
المبحث الثالث : الحقول الدلالية	١٣٢ ـ ١٤٣
الخاتمة	١٤٤ ـ ١٤٥
المصادر والمراجع	١٤٦ ـ ١٥٢
Özgeçmiş	١٥٣
السيرة الذاتية	١٥٤

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım**,(Selim Berakat'ın Şiirinde Üslup Yapıları)** adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

/ / 2017

İmza

ZERAVAN ALI MISTO

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Önsöz

Üslûp, tarihsel süreç içerisinde insan düşüncesini meşgul eden önemli kavramlardan biridir. Üslûp sayesinde "öteki"nin hedeflerine ulaşmak için birçok çağrışımlar oluşturulur ki bu da kavramayı tetikler. Zira üslûbun diğer ucunda muhataplara doğrudan ulaşan bir araç olarak "kavrayış" yer alır. "Selim Berakat'ın Şiirinde Üslup Yapıları" başlığını taşıyan bu tez, üslup çalışmaları çerçevesinde yer almaktadır. Çalışmada çözümlemeye tabi tutulan temel kaynak, Selim Berekât şiirinin yanı sıra araştırmanın yararlandığı Arapça ve çeviri kitaplar ile periyodik yayınlar ve akademik tezlerdir. Selim Berekât'ın üslûp yapısının değerlendirilmesi açısından bu kaynakların önemi yadsınamaz. Bana bu tez konusunu öneren, araştırmanın başından sonuna kadar bendenizden desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Abdusettar el-Bedrani'ye, öneriyi kabul edip lisansüstü tüm öğrencilerine olduğu gibi tarafıma da tavsiye ve önerilerini esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Mustafa Kirkiz'e teşekkür borçluyum.

Özet

Üslup ve üslupbilgisinin kuramsal yönlerinden ibaret olan analitik üslup araştırmaları doğrultusunda yapılan bu çalışma, Selim Berekât şiirinde şiirsel söylemi uygulamalı üç bölüm çerçevesinde ele almaktadır. Çalışma, Selim Berekât'ın metinlerine yapılan derinlemesine okumalardan yola çıkarak, üslup yapılarına ilişkin semantik ve anlamsal özellikleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Selim Berekât'ın üslubu, Arap dilinin incelikleriyle ilgili ciddi bir farkındalık gerektirmektedir. Şairin kelime seçimi ve bunları yapılandırma biçimi, okuyucuya ve üslup analizi yapacak olan kişiye yeni ufuklar açmaktadır. Selim Berekât, sıra dışı bir üslup ve şaşırtan boyutlarda dolaşan bir dille varlıkları anlatan farklı bir dünyaya girmek suretiyle, görünmez meçhule nüfuz ederek onu söylemin kurulduğu temel bir eksene dönüştürür. Bunu yaparken ifade edilmek istenen anlamı ortaya çıkaracak olan bağlam vasıtasıyla görünen, ritimsel ve estetik özellikleri olan açık semantik imgelerle ve yoğun göndermelerle insana işaret etmekten geri kalmaz. Zira bağlam, metni anlamak için temel bir dayanaktır. Semantik boyutlara bağlam aracılığıyla varılır ve bu şekilde, genel hatlarıyla şiir hakkında açık bir fikre ulaştırılır**.**

Anahtar sözcükler: Üslup, şiir, biçimsel yapılar, ritimsel yapılar, semantik yapılar**.**

Abstract

This study has been done in the light of analytical stylistic studies which are considered as theorization of stylistics and text analysis**.**

This study deals with the Poetic Discourse in Saleem Barakat's poems through three practical chapters that aim at identifying the connotations and meanings which came out after careful readings of different texts pertaining to stylistic constitution that we applied in this study .Saleem Barakat's style requires deep fathoming into the subtleties of the Arabic language. This is due to Barajat's choice of expressions and structures that afford the reader and stylistic analyst with new horizons to penetrate into a different realm. Barakat writes about the creatures in an unfamiliar style whose language is characterized with astonishment that penetrates into the unknown and unseen, and make it a principal base for discourse. He doesn't divert away from the human to whom he refers with intense references, prominent portray that is characterized by rhythm and aesthetics that appear through context which lead to the desired meaning. Context constitutes a principal pillar for understanding a text, through which when get to realize the semantic dimensions that provide a clear idea about the poem in general **.**

Key expressions: Style, poetry, structural constitution, rhythmic constitution, semantic constitution.

الملخص

تأتي هذه الدراسة على ضوء الدراسات الأسلوبية التحليلية، التي تُعدُّ تنظيراً للأسلوب والأسلوبية وتحليلاً للنَّص، خصصنا هذا البحث عن الخطاب الشعري لدى سليم بركات من خلال ثلاثة فصولٍ تطبيقية، ترمي إلى الكشف عن الدلالات والمعاني التي ظهرت بعد قراءاتٍ متأنية في نصوص مختلفة، تتعلق بالبنيات الأسلوبية التي اشتغلنا عليها في هذه الدراسة، أسلوب سليم بركات يستدعي الغوص في كمائن اللغة العربية ودقائقها، حيث إنَّ اختياره للكلمات وتركيبها يمنحُ للقارئ والمحلل الأسلوبي آفاقاً جديدة ودخولاً إلى عالمٍ مختلفْ، يعبّرُ عن الكائنات بأسلوبٍ غير مألوفٍ ولغةٍ فضاؤها الدهشة، يخترقُ إلى المجهول اللامرئي فيجعله محوراً أساسياً يقوم عليه الخطاب، لا يحيدُ عن الإنسان الذي يومئُ إليهِ بإشاراتٍ مكثفة وتصويرٍ دلاليٍّ بارز، يتّسم بالإيقاعية والجمالية، تظهرُ من خلال السياق الذي يفضى إلى المعنى المراد، إذْ إنَّ السياق يكون ركيزة جوهرية لفهم النَّص، به يُستدلُ على الأبعاد الدلالية، فتعطي فكرةً واضحة حول القصيدة بشكل عام .

الكلمات المفتاحية : الأسلوب، الشعر، البنيات التركيبية، البنيات الإيقاعية، البنيات الدلالية .

المختصرات (Kısaltmalar)

د . ط : الكتاب بدون طبعة

د . ت : الكتاب بدون تاريخ النشر

د . ن : الكتاب بدون دار النشر

ط : طبعة

ص : الصفحة

م : السنة الميلادية

هـ : السنة الهجرية

ت : سنة الوفاة

المُقدِّمة

إنَّ الأسلوب من المفاهيم المُهمَّة التي شغلت الفكر الإنساني قديماً وحديثاً، حيث يظهرُ من خلالهِ تداعيات كثيرةٍ، للوصولِ إلى الهدف والمقصد من الآخر ما يؤدي إلى الفهم، إذْ إنَّ الأسلوب يقابلهُ الفهم كإجراءٍ مباشرٍ للمخاطبين .في هذه الرسالة الموسومة بـ **(البنيات الأسلوبية في شعر سليم بركات)** تأتي ضمن الدراسات الأسلوبية، ولقد اعتمدنا فيها على الأعمال الشعرية لـ (سليم بركات)التي تأتي كمصدر أساسي يقوم عليهِ التحليل والمراجع الأخرى من الكتب العربية والمترجمة والدوريات والمجلات والرسائل الجامعية التي ساندت الدراسة، وكانت لها أهمية بارزة للكشف عن البنيات الأسلوبية في خطاب بركات، أما اختيار الموضوع فقد اقترحه الأستاذ الدكتور (عبدالستار البدراني)، الذي يعود إليهِ الفضل، حيث كان معي من أوّل كتابة البحث إلى نهايته، وقد أقرَّ هذا العنوان المشرف على هذا البحث الدكتور(مصطفى قرقز)، الذي كان له جهدٌ مثمرٌ في إعطاءِ دروسٍ ونصائح لجميع طلبتهِ في الدراسات العليا، ولم يبخل علينا بمعلومة أو إرشاد .

لا شكَّ إنَّ كتابة البحث تمرُّ بمسوغات، تتمظهر من خلال الآتي :

❖ الهدف من البحث :

الهدف من وراء كتابة هذا البحث، هو تحليل خطاب سليم بركات الشعري من خلال بنيات أسلوبية، اشتغلتُ عليها في الفصول الثلاثة، يعني ذلك دخولاً إلى فضاءات النَّص وتحقيق دلالات ومعانٍ مختلفة في كلِّ بنية، ما تكون ظاهرة أسلوبية في خطاب الشاعر .

❖ الدراسات السابقة :

لم نجدْ أيَّ دراسةٍ اشتغلت على البنيات الأسلوبية في شعر سليم بركات، رغم وجود دراسات قليلة، كانت تهتم بخطاب بركات الشعري من خلال عناوين معينة، مثل (التغريب في شعر سليم بركات) أطروحة دكتوراه لـ(محمد صادق) في جامعة الموصل، عام ٢٠١٦م، ورسالة الماجستير بعنوان(الصورة الشعرية عند سليم بركات من خلال ديوانه طيش الياقوت) لـ (سامية السلوم) في الجامعة اللبنانية، عام ٢٠٠١م، لكنني لمْ أتمكّن من الحصول على نسخةٍ من هذه الرسالة.

❖ منهجية البحث :

المنهج المتبع في هذه الرسالة هو منهج (**التكامل الأسلوبي**)، عبارة عن تطبيق للاتجاهات الأسلوبية الثلاثة التي ذكرتها في المدخل، هي الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية النفسية والأسلوبية الإحصائية، وهذا التطبيق يكون قراءة تحليلية للبنيات الأسلوبية وما تعطيه من دلالاتٍ مخبوءة في شعر سليم بركات، في هذا البحث قد تنوعنا في اختيار النصوص والمقاطع الشعرية في مختلف قصائد الشاعر .

ينقسمُ هذا البحث إلى مقدمةٍ ومدخلٍ وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع، يكون التقسيم على النحو الآتي :

المدخلُ ينقسمُ إلى محورين مهمين، وهما :(الأسلوب والأسلوبية)و(الثقافة والهويّة) تناول المحور الأول مفهوماً عاماً حول الأسلوب والأسلوبية، وأهم الممارسين لها مع ذكر محدداتها واتجاهاتها، أمّا في المحور الثاني، ذكرتُ سيرة سليم بركات التي انطوت على استحضار الهوية والثقافة، كنظرة عامةٍ حول حياة الشاعر وأدبه ومؤلفاتهِ .

في **الفصل الأول**، خصصته للمستوى التركيبي، والذي ينقسم إلى ثلاثة مباحثٍ، وهي(الجملة وتوابعها) و(البنية الصوتية) و(البنية الصرفية) .

أما **الفصل الثاني**، كان اشتغالي على المستوى الإيقاعي، وفيهِ ثلاثة مباحثٍ، وهي (بنية التضاد) و(البنية البلاغية) و(إيقاع الصورة) .

و**الفصل الثالث**، خصصتهُ للمستوى الدلالي، وفيهِ ثلاثة مباحثٍ، وهي (دلالات طبيعية) و(دلالات صناعية) و(الحقول الدلالية) .

في **نهاية البحث**، عرضتُ أهم النتائج التي توصلتُ إليها، والتي جاءت في نقاطٍ أساسية، من خلال اشتغالي على الفصول التحليلية الثلاثة، مع قائمة المصادر والمراجع .

أخيراً، أتقدّمُ بالشكر والمحبة الخالصة إلى كلٍّ من ساندني في إعداد هذا البحث، من الأساتذة في قسم اللغة العربية في جامعة بينكول، وإلى والديَّ وعائلتي وأصدقائي الذين كانوا خير عونٍ لي وخير أثرٍ في حياتي .

المدخل

أولاً : الأسلوب والأسلوبية

ثانياً : الثقافة والهويّة

أولاً : الأسلوب والأسلوبية

الأسلوب مفهوم أُختلف فيه، ولم يكن هناك تعريف واحدٌ يجمع الباحثون والدارسون حوله، إذْ طرأ عليه تعاريف كثيرة مصاحباً معه تحديدات لترسيخ مفهومه، مُقسّماً على كل حقبة زمنية مختلفة، بين التراثين العربي والغربي القديمين مروراً بعصر الحديث، وقد ارتبط في بداية هذا العصر بحقول معينة .

(ارتبطَ الأسلوبُ ارتباطاً وثيقاً بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي دي سوسير من خلال التفريق بين اللغة والكلام، إذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها، إذْ إنَّ المتكلم والكاتب يستخدم اللغة استخداماً يقوم على الانتقاء والاختبار ويركّب جمله ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة، وقد ركزت كثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة والجلية بين علم اللغة وعلم الأسلوب) .[١]

(لا بدَّ ـ أولاً ـ من أنْ نقرَّ بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب، فهذا المفهوم شأنه شأن أيّ مقولةٍ من مقولات العلوم الإنسانية، يختلف تحديده من حقبة زمنية إلى أخرى).[٢]

ومفهوم الأسلوب مفهوم قديم، كان حاضراً في الدرس اللغوي العربي والدرس اللغوي الغربي، لكن بمفاهيم أخرى تختلف عن الأسلوب الذي صار علماً على حدةٍ، فالأسلوب أُستعمِل بمعانٍ عديدة إلى أن وصل إلى العصر الحديث بمعنى مختلفٍ عن القديم . ففي المعجم اللغوي نرى أن مصطلح الأسلوب يأخذ معناً مغايراً عن المعنى الراهن .

(يقال للسطر الواحد من النخيل أسلوب، وكل طريقٍ ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سوءٍ، ويجمع على أساليب) .[٣]

---

(١) موسى ربابعة، الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٣م، ص٩.

(٢) حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ١٣ .

(٣) جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور (ت : ٧١١ هـ)، لسان العرب، دار نوبليس، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، مادة (س ل ب)، ج/١٤ ص٢٣٥ .

يقول ابن قتيبة :

(إنّما يعرف فضل القرآن من كثُر نظره، واتسّع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتناها في الأساليب، وممَّا خص الله بهِ لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال) .[٤]

فالأسلوب في نظرهِ، هو التفنن في الكلام، وطريقة المخاطب في التعبير، طريقة خاصة له وإيجاد المعاني المناسبة، نظراً لحالات المتلقي وظروفه ومقامهِ في الفهم .

أما عبد القاهر الجرجاني، يُعرِّف الأسلوب في كتابهِ (دلائل الإعجاز)بأنّه(الضرب من النظم والطريقة فيهِ) .[٥]

مفهوم الأسلوب كان موجوداً أيضاً منذ بدايات التفكير الأدبي في أوربا، وكان له صلةً بالبلاغة والخطابة .(إنَّ مفهوم الأسلوب مفهومٌ قديمٌ، ويرقى إلى بدايات التفكير الأدبي في أوربا، يظهر أكثر ارتباطاً بالبلاغة منه بفن الشعر، ولا يبدو ثمة سبب خاصٌ بذلك، ما عدا اعتبار الأسلوب جزءاً من صنعة الإقناع وبذلك فإنه يجري نقاشه عموماً تحت موضوع الخطابة).[٦]

هناك صلة متينة بين الأسلوب والخطاب، حيث يمكن بداياته في البلاغة وفنونها، فكان استعمال الأسلوب ضمن حدود البلاغة، خاصةً في الدرس البلاغي العربي القديم.

(الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها ـ أيضاَ ـ علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات).[٧]

---

(٤) عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم، ابن قتيبة (ت : ٢٧٦ هـ)، تأويل مشكل القرآن، شرحه و فسرّه : أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣، ص ١٢ ـ ١٣ .

(٥) عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت : ٤٧١ هـ)، دلائل الإعجاز، علق عليه : محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٣١٥ .

(٦) كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة : كاظم سعدالدين، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٥م، ص ١٩ .

(٧) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الناشر : مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٧.

(ولو تأمل المتأمل لتأكد له أنَّ الدرس البلاغي العربي إنما كان درساً أسلوبياً على وجه الإجمال، وما كان ذلك ليكون إلا لأن الدرس اللغوي كان سابقاً على الدرس البلاغي في التراث العربي، وهذه نقطة خلافٍ وتميّزٍ مع التراث اليوناني الذي كان الدرس البلاغي فيه سابقاً على الدرس اللغوي). [٨]

وأمّا في العصور الوسطى (فقد عرف البلاغيون في العصور الوسطى وما قبلها تقسيم طبقات الأسلوب إلى ثلاثة : الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي، وحددوا لكل واحدةٍ من هذه الطبقات موضوعاتها التي تصلح لها، ومفرداتها التي تستعمل فيها، وصورها التي تزدان بها، بل وحددوا لكل طبقةٍ كتاباً معيناً يصلح أن يكون نموذجاً مثالياً لها وصورة حية لمتطلباتها).[٩]

مصطلح الأسلوب كان ظهوره قديماً بالنسبة للأسلوبية، فهو سابق عليها من حيث التاريخ .

(من حيث الترتيب التاريخي للمصطلحين في لغاتهما التي عرفا بها، نجد أن مصطلح الأسلوب Lestyle، بدا استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين) .[١٠]

(كانت الدوافع الفعالة لدراسة الأسلوب الحديثة متعددة، ولكن يمكن حصرها في اثنين : ينحدر أحدها من الألسنية التاريخية، والآخر من النقد الأدبي، وكان الدافع من النقد أمراً انكلو أمريكيا بصورة غير تامةٍ، أما الدافع المنحدر من الألسنية، فهو أوربي، نشأ بصورة خاصةٍ من الفقه الرومانسي وما زال الدافعان متحدين ولكن بصورة غير تامةٍ) .[١١]

فتلك كانت بواكير الدراسة الأسلوبية الحديثة في اللغات الأوربية، أصحبت فيما بعد محل اهتمامٍ ونظر لدى الباحثين والمتمرسين لها، وكانت لها دوافعٌ لدراستها من منظور حديث .

---

(٨) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، المصدر نفسه، ص ٢٨ .

(٩) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٧ .

(١٠) أحمد درويش، المصدر نفسه، ص ١٦ .

(١١) كراهم هاف، المصدر السابق، ص ٢٦ .

يُعدُّ شارل بالي (Charles Bally) ١٨٦٥ ـ ١٩٤٧م، المؤسس الأول للأسلوبية في العصر الحديث، فكان تلميذاً لـ (دي سوسير) لكن (بالي) تجاوز أستاذه من خلال تركيزه على العناصر الوجدانية في اللغة، حيث إنَّ الوجدانية هي المحور الرئيسي، والذي يشكل المحور الأساس في الأسلوبية، فكان لـ (بالي) إسهامات كبيرة في الأسلوب والأسلوبية، قدّم نظريات ومحاورات عديدة في الصدد، نُلّخّصُ أهم الممارسين للأسلوبية الحديثة بعد التعريف عن مؤسسها الأول .

١ـ شال بالي : وتأتي أهمية (بالي)إنه ـ وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية ـ نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي، بتأثير اللسانيات عليه منهجاً وتفكيراً، إلى ميدان مستقل، وصار يُعرف بميدان الدرس الأسلوبي والأسلوبية لكي يحدد (بالي) ميدان الدرس الأسلوبي، فقد ذهب ينظر إليه من زاويتين :

الزاوية الأولى، ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي .

الزاوية الثانية، ويضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية .[١٢]

رؤيته إلى الوقائع اللغوية تمكن على ما يتضمنها من مضامين وجدانية محضة، ثم يبحث عن أثر تلك الوقائع وما أثرت فيها(تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسة المعبرة عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية الحساسية) .[١٣]

(وقد بيّن بالي الكيفية التي يتم بها تحديد الجانب العاطفي والشحن الوجداني في اللغة فبيّن أن هناك طريقتين مختلفتين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، فإما أن تقارن وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغةٍ ما، وإما تقارن بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها) .[١٤]

(إنَّ أسلوبية بالي تراعي البنى اللسانية المؤثرة ذات التعبير الوجداني أو العاطفي، وتستبعد في مقارنتها دراسة اللغة الأدبية). [١٥]

---

(١٢) منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، المصدر السابق، ص ٣٠ .

(١٣) منذر عياشي، المصدر نفسه، ص ٣١

(١٤) موسى ربابعة، المصدر السابق، ص١١ .

(١٥) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٣٤.

يعمل بالي أولاً على تحقيق هويّة التعبير (القفا المثقوبة)والذي يعني المسرف المبذر، وهذا ما يشكل قيمته الإيصالية، أما على مستوى الأسلوبية يعني ما يلي :

١ـ إنَّ هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي ومحسوس، يخاطب الخيال بحدةٍ .

٢ـ وأن طبيعته، أي الاستعارة، تنتج أثراً مضحكاً .

٣ـ وأنه ينتسب إلى اللغة المألوفة، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين المتكلمين . (١٦)

(إذن، فقد اتّسمت أسلوبية بالي بِسمةٍ وصفيّة من خلال طبيعية تحليلاتها المحايثة، إذ تستند إلى اللغة فحسب في عملية استكشافها للعلاقات القائمة بين شكل التعبير والفكر، فهي تتعلق بنظام اللغة وتراكيبها و وظيفة هذه التراكيب، إنها تبحث عن ذلك المضمون الوجداني ــ وليس المنطقي ـ الذي تختزنه المفردات والتراكيب) . (١٧)

يؤمن بالي بأن هناك علاقة بين الفكر والحياة من خلال اللغة، وإنَّ هذه اللغة هي الخواص الفكرية في الحياة اليومية لدى الإنسان في واقعه اليومي، فاللغة هي الفيصل والمعترك بين الفكر والحياة، وقد أدّى ذلك إلى ثلاث مجموعات أساسية تتمثل في اللغة على النحو الآتي :

١ـ الفكر ليس خاضعاً تماماً للعقل، لكنه يطوعه كي يخدم أغراضه ويستغني عنه إذا لزم الأمر، فالأفعال التي يأتيها أحكم الأشخاص ليست معقولة دائماً، بل بعضها عبث من وجهة النظر المنطقية .

٢ـ وتكفيرنا ذاتي في جوهرهِ، وخاصة عندما يكون في نزال مع الحياة، تدمغه (الأنا).

٣ـ كل أنواع الفكر المتوقف على الحياة عاطفي بدرجات مختلفةٍ، على أن هذه الخاصية لازمة للسابقة، ويمكن أن تتغلب إحداهما على الأخرى، فإذا انفجرت العاطفة في انفعالٍ ما أخذت الذاتية شكلها في حكم عقلي. (١٨)

---

(١٦) بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، الناشر : مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤م، ص٥.

(١٧) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٣٢.

(١٨) صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٩ .

٢ـ ليو سبتزر (Léo Spitzer) ١٨٨٧ ـ ١٩٦٠م من أشهر علماء الألمان في حقل الأدب، المؤسس الأول للأسلوبية النفسية أو الأسلوبية الجديدة، الذي طرده النازيون وكان إقامته الأخيرة في الولايات المتحدة، فكان عالماً ذو خيال واسع، وكتاباته فيها جدل كبيرٌ وكان يتميز بالحذق والمهارة الأدبية، ويُعدُّ سبيتزر من الأوائل الذي أوغلوا في الأسلوبية متأثراً بـ (فرويد) في بدايتهِ، فقد همّه أن ينشئ علاقة وإقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، إيماناً بهِ أن الأسلوب هو الذي يجب أن يقوم بإنشاء هذا الجسر بينهما .

(ترصد أسلوبية سبتزر علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي، إنَّ أسلوبية سبتزر تبحث عن روح المؤلف في لغتهِ، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني) .[١٩]

علاقته بفقه اللغة المقارن، وتعاطيه معه، ونفيه، هل ثمة علاقة بين الأدب وفقه اللغة ؟

(لقد ابتدأ، كما رأينا من عدم قناعته بفقه اللغة المقارن، من جهة، ومن جهة أخرى بالتاريخ الأدبي الوضعي والظاهري الصرف، فقد وجد أن فقه اللغة لا علاقة له بالأدب أبداً، بينما كان تاريخ الأدبي يراكم الحقائق حول الأدب، كالتواريخ والنسب والمؤثرات وغيرها دون أن يغلغل في صميم الأدب نفسه) .[٢٠]

الحدس بوصفهِ عملية انتقالية من سطح النص إلى عمقهِ، من خلال نظرة أسلوبية بين المؤلف / النص وظروفه النفسية (إنَّ الحدس الذي يكشف في كتابات المؤلف عن القانون الطبيعي والشكل الداخلي لشخصيته هو برهان على جميع الاعتراضات المنطقية والمتعلقة بفقه اللغة، ولكن في الوقت الذي يجب أن يتعرف المرء أن نفاذ بصيرة فطري، ويمكنك أن تدعوه ذكاءً مباشراً أو حدساً كما تشاء، مطلوب لفهم أي نصٍ، فإنها تعتبر حلقة مفرغة على أي حال مسألة معروفة لطبيعة شخصية المؤلف من كتاباتهِ بالحدس، ثم تأويل كتاباتهِ وفق الضرورة الباطنية لتلك الشخصية المعروفة بالحدس) .[٢١]

---

(١٩) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٣٤ .

(٢٠) كراهم هاف، المصدر السابق، ص ٧٠.

(٢١) كراهم هاف، المصدر نفسه، ص ٧٢ ـ ٧٣ .

إذنْ، الحدس هو مَهمَّة المحلّل الأسلوبي، وهذه الطريقة (الحدسية) تعبير من الطرائق لتحليل الأسلوب، ليكشف بعدها أغوار النص للكاتب من خلال عملية استكشافية بين النص والكاتب، ويكون الحدس طريقة مثلى لكشف تلك الخواص، فتلك كانت رؤية سبتزر حول الأُسلوبي .

(إنَّ الحدس ملكة يطبع عليها عدد من قليل الناس، تتغذى على الدربة والمراس، تستخدم للكشف عن خفايا الأمور التي تدق ملاحظتها) .[٢٢]

باختصار، فإن المبادئ المهمة التي انطوت عليها الأسلوبية :

١ـ معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .

٢ـ الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة .

٢ـ فكر الكاتب لحمة في تماسك النص .

٣ـ التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم .[٢٣]

٤ـ أسلوبية الفرد هي دراسة لعلاقات التعبير بين الفرد أو المجتمع .[٢٤]

---

(٢٢) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٢٧٧ .

(٢٣) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٣٧ .

(٢٤) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٤٥.

٣ـ ميشال ريفاتير (Michael Rifatterre) ١٩٢٤ ــ ٢٠٠٤ م، يعتبر ميشال ريفاتير من أبرز الباحثين المتمرسين في الدراسات الأسلوبية الحديثة ومن الضالعين في حقل الأسلوبية البنيوية، فقد اهتمَّ بقضايا مهمة، تكلم عن الظواهر الأسلوبية في النَّص، حيث بنظره أن الاسلوب يُعد إبداعاً من المنشئ وارجاعاً من المتلقي، وأنَّ المبدع يسعى للفت انتباهٍ بين المخاطب والوسيلة تكون من قبل القارئ بعد اكتشافها من خلال شفرات يملكها .

يؤكد ريفاتير بأن هناك تساوٍ بين الأسلوبية واللغوية، ثم يحدد الأسلوبية (بأنَّها علم يوضح الخواص البارزة التي تتوفر لدى المرسل، والتي بها يؤثر في حرية التقبُّل، بل إنه يفرض على المتلقي لوناً معيناً من الفهم والإدراك) .[٢٥]

يرى ريفاتير أنَّ الأسلوب يتمحور من خلال تأثير النص في المتلقي وأثر الكلام فيهِ (ريفاتير حين يحدد الأسلوب اعتماداً على أثر الكلام في المتقبّل، فيعرفه بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحَمْلُ القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا عفل عنها شوّه النص وإذا حللّها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعيّرُ والأسلوب يبرز).[٢٦]

و يتخذ ريفاتير منهجاً وطريقة في بحثهِ إلى أن ينتهي إلى تقرير أمورٍ وهي :

١ـ الأدبية وفرادة النص (الفرادة هي الأسلوب).

٢ ـ النص والأسلوب .

أولاً : الأدبية وفرادة النص : يرى ريفاتير أن النص فريد دائماً من جنسهِ .

ثانياً : النص والأسلوب في نهاية المطاف يعلن ريفاتير مقرر الأسلوب في الواقع هو النص.[٢٧]

---

(٢٥) محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٤٦.

(٢٦) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م، ص ٨٣ .

(٢٧) بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جوادي، جامعة أبو بكر بلقايد، رسالة ماجستير، الجزائر (تلمسان)، ٢٠٠١م، ص ٧ ـ ٨ .

❖ محددات الأسلوبية

١ـ الأسلوب اختيار: للغة لها مخزون هائل من المفردات والبنى النحوية المختلفة، يعمل الكاتب أو الشاعر على اختيار المفردات ما يناسب النص المكتوب، حيث ينظر إلى هذه العملية بوصفها اختياراً، وقد عرّفه أوهمان (باعتبارهِ اختياراً بين مجموعة من البدائل والإمكانيات).[٢٨]

(شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار choice أو Auswhal فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع، وما يرى أنه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه وما يمكن أن يكون قادراً على خلق استجابة معينة عند المتلقي). [٢٩]

أما بالنسبة لانتقاء الألفاظ من حيث النظام اللغوي من قبل الكاتب، فهذا يعتمد على ثروته اللغوية وخزانته الثرة (إنَّ علمية الاختيار في الأسلوبية يمكن أن تؤدي بطرق أو أساليب متعددة وهذا الأمر ممكن، لأنه يعتمد على ثروة المنشئ اللغوية وقدرته على الانتقاء من النظام). [٣٠]

(وعلى هذه فإن الأسلوب كاختيار من بين إمكانيات لغوية متعددة لا يعني حرية خرقاء، وإنما هو اختيار واعٍ في إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة، على فرض أن الأنماط الاختيار المشار إليها تتم تدريجياً وتحصر خطوة فخطوة إمكانات هذا الاختيار الأسلوبي الأخير). [٣١]

هناك ارتباط وثيقٌ بين مفهوم الاختيار والأسلوبية التعبيرية، وهذه الصلة تكمن في وجود نصوص، تعني ذات المعنى في سياقاتها المختلفة .

(ارتبط مفهوم الاختيار بالأسلوبية التعبيرية، إذا يعني الاختيار وجود تعبيرين أو أكثر، لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعني، فمكمن الفرق في تباين البنى اللسانية التي تعبر عن ذلك المعنى). [٣٢]

---

(٢٨) صلاح فضل، المصدر السابق، ص ١١٦ .

(٢٩) موسى ربابعة، المصدر السابق، ص ٢٦ .

(٣٠) موسى ربابعة، المصدر نفسه، ص ٢٧ .

(٣١) صلاح فضل، المصدر نفسه، ص ١١٧ .

(٣٢) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٥٦ .

٢ ـ الأسلوب انزياح :وجد في الدراسات الأسلوبية واللسانية أكثر من مصطلح يطلق عليه، مثل الانحراف أو التجاوز أو الاختلال، وكلها تأتي بمعنى واحد، فكان وجود هذا المصطلح بدئياً وجد في الدراسات الغربية بمفهومه الحديث، وكان حاضراً أيضاً في النقد العربي القديم بمعانٍ مختلفة، مثل العدول والغرابة والمخالفة .

يضع (فريمان)، الحقل الذي تتحرك فيهِ الأسلوبية في ثلاثة أنماطِ :

١ـ الأسلوب بوصفه انحرافاً عن القاعدة

٢ـ الأسلوب بوصفهِ تواتراً أو تكراراً لأنماط لسانية

٣ـ الأسلوب بوصفه استثماراً للإمكانيات النحوية .[٣٣]

إن القيمة الجمالية للانحراف (الانزياح) قد جعله عنصراً أساسياً في عملية الإدراك الجمالي للأدب، في ضوء هذا فقد عمد (بليت) إلى وصف الانحراف بالجمالي في تقسيماتهِ الآتية:

١/ الانحراف الجمالي (اللانحوية) والمقصود بهذا هو الانحراف الخارق المعيار النحوي المتعارف عليهِ .

٢ / الانحراف الجمالي (التناسب) والمقصود به المناصر للقاعدة .

٣ / الانحراف الجمالي (الحدوث) و هذا يعني قلة ورود الظواهر من الناحية الإحصائية، أي أن لغة القصيدة ما هي إلا حدوث ذا طبيعة فردية يختلف عن اللغة العادية أو اليومية. [٣٤]

الانزياح في المفهوم الأسلوبي هو المخالف للمعيار السائد وقدرة المبدع على تجاوز المتناول المألوف، فهو خروج عنه وما يقتضيه ظاهراً .

---

(٣٣) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٤٣ .

(٣٤) موسى ربابعة، المصدر السابق، ص ٣٨ ـ ٣٩ .

٣ـ الأسلوب إضافة : بعد ما دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون بالدراسات والبحوث، بعد تتبعهم الكُتّاب ونصوصهم، حددّوا للأُسلوب بوصفهِ إضافةً أو زيادةً، وهو إضافة بعض السِمات والخصائصِ إلى النصوص المستلقة بنفسها .

(وهذا يعني أن الأسلوب شيء يضاف أو يزاد على اللغة، تدخل بها عبر ما يمكن أن يميز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية، وهذا أمر يقتضي ويستدعي في الوقت نفسهِ وجود تعبير محايد غير ذي أسلوب أو ليس له أسلوب). [٣٥]

(إن الإيمان بوجود تعبير محايد يعني إيماناً بوجهة نظر إلى الأسلوب بوصفهِ إضافةً، بيد أن هذا الإيمان لا يكون مطلقاً أبداً). [٣٦]

عندما يكون الأسلوب إضافة، هذا يعني أنَ ثمة ارتباطٌ بالجانب الإنساني فيما يتعلق بالوجدان والعاطفة (إنَّ تعريف الأسلوب إضافة يرتبطُ ارتباطاً محورياً و وثيقاً بالجانب الإنساني والوجدان والعاطفة، وكل تعبير لا يحقق هذه الوظيفة فهو تعبير غير متأسلب إطلاقاً، فليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحناً عاطفياً و وجدانياً، فهناك تعبيرات لا تحتوي على شحن عاطفي للغة، بذلك تكون بعيدة عن أن توسم بأنها أسلوب). [٣٧]

---

(٣٥) موسى ربابعة، المصدر نفسه . ص ٢٢

(٣٦) حسن ناظم، المصدر السابق، ص ٤١ .

(٣٧) موسى ربابعة، المصدر نفسه . ص ٢٤ .

❖ الاتجاهات الأسلوبية

١ـ الأسلوبية التعبيرية: تعرف أيضاً بالأسلوبية الوصفية، يجمع الدارسون أنَّ مؤسس الأسلوبية التعبيرية هو شارل بالي، حيث يُعدُّ رائداً لهذا الاتجاه، يرى أنَّ الخطاب في حد ذاتهِ يكون على ضربين اثنين، ما هو حامل لذاتهِ غير مشحون وخطاب آخر حامل للعاطفة والانفعال.

الأسلوبية التعبيرية تمتاز بما يلي :

١ ـ إنَّ أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير أي التفكير عموماً، وهي تتناسب مع تعبير القدماء .

٢ ـ لا تخرج عن اطار اللغة أوعن (الحديث اللساني المعتبر لنفسهِ).

٣ـ تنظر إلى البنى و وظائفها داخل النظام اللغوي وبالتالي هي وصفية .

٤ـ تتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني .[٣٨]

(فالاتجاه الوظيفي في تعريف الأسلوب منطلقٌ علمياً من حادة مضمون الكلام والهدف منه إلى اختيار خاص للعناصر اللغوية، لأن الأسلوب الخاص أو الأسلوب الشخصي، كما في نصوص الوثائق الحكومية أو الطلبات الموجهة من الأفراد إلى جهةٍ رسمية له هدف محدد، ولهذا لا يلقي هذا الجزء المشترك من الأسلوب اهتماماً كبيراً في التعاريف الأسلوبية الأخرى) .[٣٩]

٢ـ الأسلوبية النفسية : تعرف بالأسلوبية الفردية أو الجديدة، فكل هذه المصطلحات أُطلقت عليها، يعتبر ليو سبتزر من رواد هذا الاتجاه وكانت محاولته أن يبني علاقة بين اللسانيات عموماً وتاريخ الأدب، وكتابه (دراسة في الأسلوب) يرد فيه اهتمامه بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها ويركز على شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير انطلاقاً من تفرده في الكتابة .

---

(٣٨) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، المصدر السابق، ص ٤٤ .

(٣٩) فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية، ترجمة : خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٣ .

ومفهوم الأسلوب الشخصي هو في الأساس مذهب نفسي (وجهة نظر نفسية)، أثبت وجود عاملين مهمين في أي بحث أسلوبي تطبيقي من هذا القبيل، هما :

١ ـ إدخال ترجمة الشاعر في شرح العمل وتأويل الأقوال الباطنية في العمل بوصفها تصويراً للأحداث النفسية في المؤلف .

٢ـ ملاحظة الفاعلية الوجدانية أو الجمالية للأعمال اللغوية الفنية وملاحظة الحالة النفسية المثارة لدى القارئ أو السامع. (٤٠)

٣ـ الأسلوبية الإحصائية: يعدُّ بييرجيرو، من رواد الأسلوبية الإحصائية مع شارل مولر، في كتابه (المعجمية الإحصائية : مبادئ ومناهج) .

الأسلوبية الإحصائية (تستطيع أن تكشف عن توجه الشاعر ونوعية عواطفه واهتماماته من خلال وجود خاصية لغوية معينة، كصيغ المبالغة أو الأفعال وغيرها من الظواهر الأسلوبية، كما تعني ـ كذلك ـ بالكلمات المفاتيح من حيث نسبة ورودها قياساً بالكلمات الأخرى المستعملة والربط بينهما و بين عقلية المبدع، وكذا الاعتماد أيضاً على الإدراك المباشر في الحكم على توافر السمة الأسلوبية على نحو مؤثر). (٤١)

من رواد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب أيضاً كراهم هاف في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) وجان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) .

يسأل كراهم هاف في كتابهِ (الأسلوب والأسلوبية)هل للمعلومات الإحصائية صلة بدراسة موضع النص ؟ (فلو سألنا، هل للمعلومات الإحصائية صلة بدراسة الموضوع، فلا بدّ أن يكون الجواب (نعم) بتحفظ، ويكاد يكون جميع النقد حتى ذلك الموسوم بأنه انطباعي، يستخدمها بطريقة غير رسمية ومحكمة). (٤٢)

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النصوص الأدبية، يهدف التخصيص الأسلوبي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنَّص .

---

(٤٠) فيلي ساندريس، المصدر السابق، ص ٣٥ .

(٤١) عدنان قاسم حسين، المصدر السابق، ص ٢٦٧ .

(٤٢) كراهم هاف، المصدر السابق، ص ٦١ .

التعريف الإجرائي لهذه الرسالة، بعد أن أوردنا في المدخل مفاهيم مختلفة حول الأسلوب، تبيّن أنَّ الأسلوب منذ ظهورهِ قديماً مروراً بعصرنا الراهن، قد كان في طور التجديد أو التغيير مع كل حقبة زمنية مختلفة، مصاحبة معه المغايرة في تناولهِ من خلال البلاغة واللغة والأدب والنقد .

أما المنهج الذي أستخدمه في محتوى هذه الرسالة هو منهج **(التكامل الأسلوبي)**، عبارة عن تطبيق للاتجاهات الأسلوبية الثلاثة التي ذكرتها في المدخل، وهي الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية النفسية والأسلوبية الإحصائية، وهذا التطبيق يكون قراءة تحليلية للبنيات الأسلوبية وما تعطيه من دلالاتٍ مخبوءة في شعر سليم بركات .

ثانياً : الثقافة والهويّة

لم يكن هناك مفهوم محدّد للثقافة، يجمع عليه المفكرون لكي نحذو بجانبها مطمئنين، فهي مصطلح شديد التركيب والعمق والاتساع، فمن البدهيّ أن ينجم من ذلك الاختلاف حول ماهيتها، واتجاهاتها المتعددة وتعاريفها المختلفة، شأنها شأن الهويّة التي تعتبر مأخذاً مهماً من مآخذ البشرية، طالما كانت محل نظر لدى المفكرين لما فيها من إبراز من ظهورٍ للإنسان وماهيته .

في (**قامشلو**)[٤٣]، ولد سليم بركات سنة ١٩٥١م، وفيها ترعرع ودرس وحصل على الشهادة الثانوية، ثم انتسب إلى جامعة دمشق، قسم اللغة العربية وآدابها في العام ١٩٧٠م، ثم استقرَّ نهائياً في العاصمة السورية بعد انتقال أفراد أسرته إليها . [٤٤]

بعدها لم يبقَ كثيراً في دمشق، بعد أن درس لعامٍ واحد في جامعة دمشق، ثم انتقل إلى بيروت، بقي فيها حوالي أحد عشر عاماً، وفي عام ١٩٨٢م انتقل إلى قبرص، ثم إلى السويد عام ١٩٩٩م .

بدايات تجربة سليم الشعرية والأدبية كانت بداية مشعة، مليئة باللغة الحداثوية، مناهل ثقافته الأولى، التي جعلته مهتماً باللغة، كانت في ذات المدينة وهو في شبابهِ، حيث كانت مدينته (قامشلو) تتميز باختلاف القوميات والأديان، كان موطناً للكرد والأرمن والسريان والبدو الرحّل والعشائر المستوطنة الإقطاعية، الأمر الذي دعا إلى اطلاعه على تعددية الثقافات والتقاليد والأعراف المختلفة، فالبيئة الجغرافية كانت مساعدة على إيجاد تركيبة خاصة لذاتهِ، من خلال اللغة، فاللغة التي جعلته في حالة من البحث المستمر، بها ينظر إلى الشعر .

بواكير تجربتهِ كانت من خلال مجلات سوريّة، تهتم بالشعر والفكر عموماً، وقد برز اسمه لأول مرةٍ فيها .(نشر سليم بركات أولى قصائده في مجلة (الطليعة) الأسبوعية السورية التي كانت تضم قسماً ثقافياً دسماً وحداثياً، استقطب الأسماء الشابة بصفةٍ خاصةٍ). [٤٥]

نستطيع أن نقول إنَّ سيرة سليم بركات قد تمحورت في **مرحلتين أساسيتين** :

---

(٤٣) قامشلو أو قامشلي، مدينة سورية تقع في جهة الشمال الشرقي على الحدود مع تركيا .

(٤٤) سليم بركات، الأعمال الشعرية، المقدمة، صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص٦ .

(٤٥) سليم بركات، المصدر نفسه، ص ٦.

١ـ مرحلة النشأة : تلك المرحلة التي ترعرع فيها وتعلّم أبجديات اللغة، نسميّها بتسمية أخرى (طفولة سليم بركات وصباه) فكانت اللغة الكردية (لغة الأم) لديهِ، واللغة العربية لغة الدراسة والتعليم ثم الكتابة، فروايتيْ (الجندب الحديدي، وسيرة الصبا) تعكس هذه المرحلة التي عاشها .

في رواية (الجندب الحديدي) يذكر سليم بركات انتمائهُ الدائم لطفولتهِ وصباه، فكانت حاضرة هذه الطفولة في خطابهِ بشكل مستمر(لا شيء يميّز طفولتي على الإطلاق، إنَّها طفولة منكوبة كالطفولات الأخرى في هذا الشرق، مليئة بالذّعر، مليئة بأشباح الكبار الذين يروحون ويجيئون حاملين العصيَّ؛ مليئة بما تستطيعه عائلة بسيطة من تفسير الكون على مقاسِ أكبر من حجم نيوتن، أعني حجم الجاموس: الكون واقف على قرني جاموس، الأرواح تغصُّ بها الأمكنة من حولك، الجنُّ الأخيار، والملائكة ذوو دفاتر الحساب الكبيرة كدفاتر المصارف) [٤٦]

٢ـ مرحلة الهجرة أو المنفى : بعد دراسته الجامعيّة في دمشق التي لم تكتمل إلا عاماً، لأسباب معينة، تركها واتجه إلى بيروت، حيث إقامته التي دامت أكثر من عشر سنوات، كتب هناك الكثير من نصوصهِ بعد أحداث الحرب الأهلية في لبنان، اضطر للذهاب إلى قبرص ثم إقامته الأخيرة في أوربا، في هذه المرحلة مفتوحة الأفق بالنسبة لبركات، كانت كافية للتعرّف على شعراء مثل محمود درويش وأدونيس ونزار قباني وآخرون .

فهاتان المرحلتان كانتا مليئتين بالصخب والسفر والكتابة، ففي كل مرحلةٍ يعيش سليم بركات باللغة والهويّة، تلك الميزة الكتابية التي ظهرت في نصوصهِ باحثاً وشاعراً في آن واحدٍ، وفي تلك اللغة التي كان يمارسها بشغفٍ لا متناهٍ، وتلك الهوية التي نجد قد تورات خلف خطابهِ الشعري أو الروائي.

وهنا نسأل هل ثمة علاقة بين الهويّة واللغة ؟

الهويّة الإبداعية التي شكّلت عند سليم بركات، واللغة التي كانت مكان صولاتهِ وحروبه وسلامهِ، فكانت سِمتان بارزتان في أفق ثقافتهِ، يقول محمود درويش مخاطباً صديقه سليم :

باللغة انتصرتَ على الهويّة،

قلتُ للكرديّ،

---

(٤٦) حسام الدين محمد، (حوار مع سليم بركات)، مجلة حجلنامه، المجلد (١)، العدد (٩)، السويد، ٢٠٠٦م، ص ١٦.

باللغة انتقمتَ من الغياب . [٤٧]

يقول سليم بركات :

(اللغة منفى، كل لغة هي منفى، لأنها الحدود الاجتماعية، والدينية، للمخيّلة، أما أكاذيب الشكوى عن منافي اللغات الأخرى (غير الأم المُرضِعة) فعليها أن تُستبدلَ بالمسائلات الكبيرة في الهويّة، الهويّة هي القلق، واللغة رطانة). [٤٨]

(وحول هويّة بركات الإبداعية، ينبغي أن نقول، بأن بركات في عملية لجوئه إلى الاغتراب التراجيدي داخل لغة الآخر، فإنه يحول هذه اللعبة الشعرية، مرة من فعل الرقة، إلى إيقاع هرموني بين سلطة اللغة العربية، والأبعاد الانسانية داخل هذه اللغة، بهذا الشكل، تنطق هويتان داخل هذه اللغة ؛ أي الهوية الكردية، وهويّة اللغة العربية بتعبير آخر، عالم هوية بركات الكردية، ليس أسيراً في اللغة العربية، بل هو اغتراب شعري) .[٤٩]

قد تكون هناك نقطة افتراقٍ بين اللغة والهويّة في نهاية المطاف !!

(آمل أن أكون قد بينتُ أنّ اللغة والهوية منفصلان في نهاية المطاف ـ ومرة أخرى ـ بشكل مستقل عن أي اعتبارات للشعور). [٥٠]

يجدُ قارئ سليم بركات كثيراً من متاهات لغوية أشبه بسحر متداولٍ، يصعبُ في بادئ الأمر إلى عمق الخطاب الذي يتناوله، ما يدعو إلى قراءات متعددة ليزيل ما قد خُفي من رموزٍ ودلالات، اللغة لا يمكن تجاوزها إلا باستحضار اللذة، يفعلها بركات باستمرار دون تعب .

(إذا كان الشعر عملاً في اللغة واستلهاماً للغنائية، فهو عند سليم بركات الحفر في اللغة من أجل اللغة، وهذه لذّة لا نصادفها كل يوم، ولا نجدها في كل كتاب، اللذّة اللغوية التي يثيرها سليم بركات في

---

(٤٧) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، دار رياض الريس، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م، ص ١٦٤

(٤٨) سعادة سوداح، (حوار مع سليم بركات)، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٥ .

(٤٩) هندرين، (سليم بركات في أولمبياد اللغة ـ تأويل شعرية الهوية في مهاباد)، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٣٥ .

(٥٠) جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة، عبدالنور خراقي، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٣٤ .

القارئ هي لذّة التنقيب داخل الكلمة حتى ازعاجها ومضايقتها، إنّه ينقب في جوف الكلمة حتى التخوم الأخيرة، أو لنقل ما بعد الأخيرة وما قبلها، لأن ما يصل إليه بركات ليس منتهى الكلام، إنما ما يتجاوزه حتى العري التام، لا يصل سليم بركات إلى تخوم الكـلمة، إذ هي في تحدٍ دائم معه، وهو في شغف المتابعة حتى الجنون، جنون اللغة، والشاعر يصوغها كمن يمتلك السلطة المطلقة إزاءها). [٥١]

في كل سفرٍ من أسفارهِ المتنقلة في حدودِ الجغرافيا، يظهر لنا جليّاً في المقابل أسفاره اللامفتوحة ضمن اللغة، السفر بوصفهِ حِملاً ثقيلاً على المعنى الذي يصوغه في كيان حيّ، أو الجغرافيا التي فتحت أمامه عيوناً أخرى في سردٍ مثيرٍ لا يقبل سوى القلق الكوني .

فالاستغراقُ هو أقلّ ما يوصف بهِ عمل سليم بركات الأدبي، الدخول إلى عالمهِ المليء بالغرائبية والغموض اللذان يتحكمان علينا في القراءة، نلامسُ ذاته الواهية والصلبة، يحملُ معه عوالم متعددة، من خلال هيبته اللغوية الطافحة، يحضرُ بركات قيمة المعجز اللغوي، فهو يخلقُ إبداعاً معجزاً في الوقت ذاتهِ .

لا يمكن أيضاً تجاوز التاريخ باعتبارهِ كتاب سليم بركات المفتوح أبداً، ذلك التاريخ الغالب على شأنهِ، يصوّر لنا ذلك ككينونةٍ خاصة له، نلمسُ ذلكَ في روايتهِ (الريش) كسيرةٍ قديمةٍ أو كسيرةٍ مؤجلة، فهي عودة إلى الذات الأولى .

البحث عن الحرية يعني بالضرورة هو البحث عن الذات، فالذات الباحثة تُجبرُ الشاعر على تساؤلات وجودية مُهمَّة، لا يمكن تعبير ذلك إلا في نطاق الحوار بينهما، نستطيع أنْ نؤسّس ثقافة سليم بركات في طور وجودي، ذلك الباحث عن الهويّة، لتكون الذات في طريقها إلى حرية ممكنة وحرية مؤاتية.

(كل هويّة تؤرّخ لنفسها بطريقة ما) [٥٢].

ثمة إصفاء لهوية المكان وتحديدهِ في جلّ أعمال بركات بشكل متواصل، هل يمكن أنْ نستقرَّ دون التفكير بالهويّة ؟

---

(٥١) صباح زورين، (الحفر في اللغة حتى التخوم)، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٥٢) فتحي المسكيني، الهويّة والحرية (نحو أنوار جديدة)، دار جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١١م، ص ١٦ .

(يتحرك سليم بركات، منذ بداية أعماله، حتى آخر كتاب له، ضمن سِفْرِين مستمرين ودائريين، وهما: تحديد هوية المكان، كما نجد ذلك، في روايته الثلاثية، ثلثاء الموت، مثلاً، حيث أبطالها يبحثون عن هوياتهم، هذا البحث الذي يقودهم إلى أن تصطدم جباههم بجدار الكون، ومن ثمت، الكون نفسه، يصبح مكانه في حرب، أثناء المسيرة). (٥٣)

الحنين للطفولة الأولى أو السيرة الناقصة، ذلك المسحة الجمالية التي يغدو الشاعر في ظلالها، الأمر الذي يؤدي إلى اختبار الشاعر مرة أخرى لذاتهِ، فلا تفسير لذلك، ألا هو الحنينُ المقيم فيه الذي لا يزول .

(لو قدر لي أن أعود ذات يوم الى القامشلي، فسأقضي حياتي في الصيد، بفخاخ أو دونها، مقرفصاً في حقلٍ حتى الموت). (٥٤)

فالحياة الصاخبة التي عاشها بركات شعراً وحياةً، عاشها كمحارب، بيد أنه لم يأخذ راحة، حمل منذ صباه على ظهرهِ أعباء الأرض، أعباء المكان، تحولات الهويّة، تساؤلات وجودية، ما أنتجت عن ذلك كلها مأساة خالصة، ذلك الكوني الخافت في صومعتهِ النورانية، الرائيّ الموغلُ في أعماق المجهول .

(للشعر معنى قريباً من النبوئي والديني، قريباً مما يعرفه الرائي، فالشاعر ينظّم، يوحّد، يخترع، وهذا كله دون أن يعرف لماذا هذا، وليس ذاك). (٥٥)

كالعادة يبحث عن الإنسان والإنسانيّ في حالة قلقٍ مستمر، عبر فضاءه اللامتناهي، يحيط بالمألوف، يعيدُ هيئته لكن بمنظوره الخاص، يعتني بالحواس إدراكاً أو خيالاً .

---

(٥٣) هندرين، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٣٦ .

(٥٤) طه خليل، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٥٤ .

(٥٥) نوفالس، مختارات، ترجمة : فؤاد رفقة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٠٨ـ ١٠٩ .

قِيل في سليم بركات الكثير، شهاداتٌ كُتِبتْ من قبل أدباء ونقّاد وشعراء، نسرد بعضها ثم نختم هذا المحور بمؤلفاتهِ الشعرية والروائية .

الشاعر الكردي شيركو بيكه س :

(عندما نقرأ سليم بركات، نقرأ الأسرارَ والمجهولَ ذاته، كقراءتنا للروايات والقصائد التي تخطها الأنهار والبحيرات على الدوام، يخلق سليم عالمه السحري بثنويّة روح الكورد وجسد اللغة العربية، الانبهار سماؤه والحقيقة أرضه؛ وفي المحصلة نقف أمام إبداع خلاق، لا يمكن لأحدٍ أن يشبه سليماً إلاّ سليم ذاته). [٥٦]

محمود درويش :

(منذ غزا سليم بركات المشهد الشعري العربيِّ، في أوائل السبعينات، بشّرنا بشعرٍ جديد مختلف، لم يشبه أحداً، وسرعان ما صار الفتى الكرديّ الخجول، أباً شعرياً لأكثر من شاعر عربي، فتنتهم صوره الغريبة، لغته الطازجة، وإيقاعه الشلّال).[٥٧]

قاسم حداد :

(كلما قرأتُ شعر سليم بركات، سمعتُ صوتاً غامضاً يستعصي على التفسير، لكنه أكثر السبل متعة في التأويل، الشعر هو هذا في الأصل: هو شأن لا يستقيم مع التفسير، ولا يمنحه جدية وجمالاً مثل التأويل، فالشعر، مع سليم بركات هو الرمز الخالص المصفى الذي يصقل مخيلة القارئ لكي تصير جديرة به). [٥٨]

سعدي يوسف :

(إنكَ أعظمُ كرديٍّ بعد صلاح الدين، واليومَ، بعد رُبع قرنٍ من مَرِّ الزمان، أعود إلى القولة ذاتها، وأنا أكثرُ اطمئناناً إلى صوابها، بعد أن شهدتُ ما شهدتُ، وعرفتُ من عرفتُ). [٥٩]

---

(٥٦) مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٨١

(٥٧) سليم بركات، الأعمال الشعرية، المصدر السابق، كلمة الغلاف (محمود درويش) .

(٥٨) مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٨٢ .

(٥٩) مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٨٤ .

مؤلفات سليم بركات الشعرية والروائية :

- كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً (شعر)، دار مواقف، ط١، ١٩٧١م.
- للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك (شعر)، منشورات فلسطين الثورة، ط١، ١٩٧٧م.
- الجمهرات (شعر)، دار ابن رشد، ط١، ١٩٧٩م.
- الجندب الحديدي (سيرة الطفولة)، (سيرة)، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- الكراكي (شعر)، د.ت، ١٩٨١م.
- هاته عالياً، هات النّفير على آخره (سيرة الصبا)، (سيرة)، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- فقهاء الظلام (رواية)، كتاب مجلة الكرمل، ط١، ١٩٨٥م.
- بالشّباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح (شعر)، دار المدى للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٤م.
- أرواح هندسية (رواية)، دار الكلمة للنشر، ط١، ١٩٩٠م.
- الريش (رواية)، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠م.
- البازيار (شعر)، دار توبقال، دار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
- معسكرات الأبد (رواية)، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٣م .
- طيش الياقوت (شعر)، دار النهار للنشر، ط١، ١٩٩٦م.
- الفلكيون في ثلثاء الموت: عبور البشروش (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.
- الفلكيون في ثلثاء الموت: الكون (رواية)، دار النهار للنشر، ط١، ١٩٩٦م .
- الفلكيون في ثلثاء الموت: كبد ميلاؤس (رواية)، دار النهار للنشر، ط١، ١٩٩٧م.
- المجابهات، المواثيق الأجران، التصاريف، وغيرها (شعر)، دار النهار للنشر، ط١، ١٩٩٧م.
- أنقاض الأزل الثاني (رواية)، دار النهار للنشر، ط١، ١٩٩٩م.
- المثاقيل (شعر)، دار النهار للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠م.
- الأختام والسديم (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١م.
- دلشاد (فراسخ الخلود المهجورة)، (رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٣م.
- كهوف هايدراهوداهوس (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م.

- المعجم (شعر)، دار المدى، ط١، ٢٠٠٥م .
- ثادريميس (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥م.
- موتى مبتدئون (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م .
- السلالم الرملية (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.
- شعب الثالثة فجرا من الخميس الثالث (شعر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.
- لوعة الأليف اللاموصوف المحير في صوت سارماك (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.
- ترجمة البازلت (شعر)، دار النهضة العربية، ط١، ٢٠٠٩م.
- هياج الإوزّ (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٠م.
- التعجيل في قروض النثر (مقالات)، دار الزمان، ط١، ٢٠١٠م.
- حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م.
- عجرفة المتجانس (شعر)، دار المدى، ط١، ٢٠١٢م.
- السماء شاغرة فوق أورشليم ٢ (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١١م.
- آلهة (شعر). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٢م.
- حورية الماء وبناتها (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٣م.
- شمال القلوب أو غربها (شعر)، دار المدى، ط١، ٢٠١٤م .
- الغزلية الكبرى (شعر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٦م.
- سبايا سنجار (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٦م.

وجِدَ **سليم بركات** أوّلاً كشاعر في الساحة الأدبية ثم روائياً مُهماً سُلّطَ الضوء عليه في أوقاتٍ كثيرةٍ، كان يُفضّل العزلة في غرفته المليئة باللغة والخيال، ما أمكنه على نِتاج أدبي متميّز، العزلة بوصفها غزارة الروح النقية، فكان أحد مخترعي العزلة الخاصة له .

الفصل الأول

المستوى التركيبي

- ❖ المبحث الأول : الجملة وتوابعها
- ❖ المبحث الثاني : البنية الصوتية
- ❖ المبحث الثالث : البنية الصرفية

توطئة :

لا يمكننا أنْ نتجاوز الدراسات الأسلوبية وتحليلها من حيث بنيات مختلفة، دون التطرق إلى البنية التركيبية، حيثَ إنّ ثمة ارتباطٌ وثيق بينهما، في تعاطي الدلالات التي أخذت مكاناً لها في الدراسات اللسانية فيما بعدْ، فقد أخذ المستوى الأسلوبي مكاناً حيزاً وظاهراً في اللسانيات، ذلك أن مَهمة المحلل الأسلوبي في تحليل الخطاب، يتمحور حول الكشف والغوص في عناصر اللغة وكيفية تركيبها في داخل تلك اللغة .

(تقوم البنية التركيبة للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي) .[٦٠]

فقد ظهرت الأسلوبية تزامناً مع الدراسات اللسانية وتطورها على يد مؤسسها الأول (دي سوسير)، فالعلاقة بينهما علاقة نشأة بامتياز .

هناك من يرى، يجب أنْ يدرس الأسلوب ضمن اللغة وينتمي لها، بوصفها فرع أساسٌ في اللسانيات (الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من علم اللسان). [٦١]

يثبتُ رومان جاكبسون بأنَّ الأسلوبية (فن من أفنان شجرة اللسانيات). [٦٢]

في الاتجاه المقابل، من يرى أنْ الأسلوبية لها استقلال خاص، لا تنتمي إلى اللسانيات، مهما استفادت الأسلوبية من اللسانيات تبقى لها استقلال تام لوحدها .

(الأسلوبية علم وصفيٌّ، يبحثُ عن الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية، وفي هذه النقطة تتحد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف). [٦٣]

---

(٦٠) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي المغربي، دار البيضاء، ط٢، ١٩٩٢م، ص ٧٠ .

(٦١) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص ٨٨ .

(٦٢) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المصدر السابق، ص ٤٧ .

(٦٣) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، دار الفنية، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص٣٠.

إذن، بقطع النظر عن الاختلاف بشأن الأسلوبية، هل هي علم مستقل لذاتها أم فرع لحقل اللسانيات، تبقى هناك علاقة وطيدة ومتجذرة بينهما، فقد استفادت الأسلوبية من اللسانيات حدود تطورها وبلوغها في الدراسات الحديثة، فليس ثمة قطيعة ولا ننفي الروابط المتينة بينهما، بل هناك تداخل ظاهرْ، والمستوى التركيبي في النص الدرس الأسلوبي محور مهم ينبغي دراسة البنية التركيبية فيهِ.

المبحث الأوّل : الجملة وتوابعها

الكلام من حيث أقسامه، له ثلاثة أقسام : الحرف والاسم والفعل، أمّا من حيث المعنى يُقسّم إلى خبرٍ وإنشاء، والجملة تشمل هذين القسمين، فالجملة (مجموعة من العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام ربطاً وظيفياً) .[٦٤]

سيكونُ اشتغالي في هذا المبحث الموسوم بـ (الجملة وتوابعها)، على صنفين أساسين وهما : الأساليب الإنشائية الطلبية والأساليب الخبرية، من خلال خطاب سليم بركات الشعري، أبحث فيهِ عن تلك السمات التي برزت مما تندرج تحت الصنفين المذكورين آنفاً، مصاحباً معي عيّنات وشواهد من شعرهِ، تبرز بكثرةٍ في خطابهِ الذي لا يخلو صفحة واحدة دون اضفاء لا متناهٍ بالأسلوبين الإنشائي الطلبي خاصةً ومن ثمَّ الأسلوب الخبري .

الأساليب الإنشائية الطلبية :

الإنشاء كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاتهِ، لأنه ليس لمدلول لفظهِ وجودٌ خارجيٌّ يطابقهِ أو لا يطابقه قبل النطق بهِ [٦٥] . والإنشاء نوعان، طلب وغير طلب :

ما يعنينا في هذا المبحث هو الأساليب الإنشائية الطلبية، وفيهِ نذكر أربعة من تلك الأساليب في خطاب بركات، وهي (الأمر، والاستفهام، والنداء، والنهي)، حيث برزت بشكل ظاهر في شعرهِ، ممّا أدّتْ هذه الأساليب إلى تصوّر فني بديع في نسقٍ تعبيري متميّز .

أوّلاً : الأمر

يأتي الأمر لطلب الفعل بمعنى الإلزام، بحيث يكون طالب الفعل عادةً أعلى منزلةً ممن يطلب منه تنفيذهُ [٦٦] . وإذا كان الأمر خارج عن سياقهِ الأصل، فإنهُ يعطي دلالة أخرى، يفهم من خلاله في سياق التعبير أو النَّص .

---

(٦٤) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٣م، ص ١٥١ .

(٦٥) ينظر : أحمد بن فارس، أبو الحسن (ت : ٣٩٥ هـ)، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق : مصطفى الشويمي، طبعة مؤسسة بدران، بيروت، ط١، ١٩٦٤م، ص ١٧٩ .

(٦٦) يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت : ٦٢٦ هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص ٣١٨ .

الأمر في خِطاب سليم بركات الشعري :

بعد الاستقراء الذي أجريناه في مجموعة بركات الشعرية، تبيّن لنا أنَّ (الأمر) بكل صيغهِ، هو من أكثر الأساليب الإنشائية حضوراً في خطابهِ، متنقلاً بين الطبيعة والذات والآخر، وهذه الأساليب لها وقعة خاصة لدى الشاعر، بدليل أنَّها الأكثر شيوعاً مقارنة بالأساليب الإنشائية الأخرى .

حضور الطبيعة يتجلّى في قصيدته القصيرة (اقتلوا روناشتا) التي يبدأ بخطاب للوردة، تعكس حياته التي لم تزل في ديمومتها، كأنه يبين دمه في شرايين الحياةِ وتشبيه ذاتهِ بالوردة، كل واحدٍ منهما واقفٌ ومستمر، يطلب منها النوم، فثمة تعبٌ وهو السِّمة المشتركة بينهما وتكرار الأمر لا يعني إلا انفعال الشاعر واضطرابه الشديد، يقول بركات :

نامي أيُّتها الوردةُ نامي، نامي أيُّتها المهدورةُ مثلي في وقفتها، نامي

مائةُ مِيلٍ، مئتان هو القلبُ .(٦٧)

لا تنفكّ شاعرية بركات في المعنى المفتوح للنَّص، إذْ يرى من خلالهِ مأوى له، خاصٌ ومشترك في آن واحدٍ مع التخييل، لا يزال ينتظرُ اكتمال وجعهِ، فالإتيان بهِ إتيانٌ لمسرح الوجود، ليتوعد بالإنسانِ الذي حلمَ بهِ أن يكون، كأنّه يُدشّنُ فاتحةً جديدةً كل لحظةٍ بالأمل أو بالانتقام، فيقول:

هاتوا مسرحكم، وفوانيس المحظيّاتِ، وجمهوراً اللعبة،

هاتوا فاجعةً،

وطواحينَ سنبلةً ومرايا للماءِ،

دوراً للأقنعةِ الكبرى، جواميسَ وشمساً، ومواسمَ، هاتوا .(٦٨)

التحوّلُ الذي يلازم الشّاعر هو تحوّلٌ لكشف المجهولِ، استحضار الأرض بوصفها تاريخ يحملُ أعباء الماضي بين نقيضين اثنين، الإعمار والهدم، ممَّا يفضي إلى نبش ذاكرة الشاعر والأرض معاً، يقول سليم بركات :

---

(٦٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : اقتلوا روناشتا، ص ٨٥ .

(٦٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٣١ .

فلتنحدر الأرضُ قليلاً، لأداهم هذا المجهولَ، وأسلحتي البانُ،

وفراشاتٌ من صخب الأنقاضِ، تمهّلْ

يا رقَّاصَ القلب، فهاهم يأتون و وجهتهم

هذي الأعشاشُ المرفوعة مثلي،

فوق يدين من اللّبلاب إلى تهليل الإنسان. (٦٩)

في قصيدة طويلة عَنْونها بـ(محمود درويش) في ديوانهِ (البازيار)، عندما يصفُ قهوة درويش في صور شعرية تترجح بين المكان وحركتهِ، أو نستطيع أن نقول هو يقرعُ طبول الذات وترويض المكانِ على هيئتهِ الآنية، يقول بركات :

فليدخل النهارُ المزمجر برهبانهِ الجاحدين، بدلافينهِ وبالحركة الحنونة لأذيال النّمور، فليدخل مشتَّتاً يجرُّ كرسيَّه النورانيَّ، ومذعوراً كغزالاتٍ يقفزن عن السياج العالي للحقيقة العالية، فليدخل النهارُ مغلولاً في سلاسل البُنِّ، يتقدمهُ المغيبُ إلى حصار النبوءةِ. (٧٠)

الظلُّ لا يمنح للشاعرِ سوى الصوت الذي يخفيهُ، يفاجئنا بركات عندما يعطي للظل صوتاً، خاصةً صوت الأسد (الزئير)، فثمة استدعاءٌ في خطاب الشاعر، وهو حالة القلق المستمر الذي لا يفارقهُ، فيقول :

خفِّفْ زئيركَ أيُّها الظّلُ، بروق المديح الخضراءِ تفتحُ النافذة على أحراش الفَلَكِ،

والسّماءُ تُرْزَّمُ علفاً في العباءات. (٧١)

الحنينُ يسيطرُ على الشاعر في كثيرٍ من خطابهِ، سواءً كان ظاهراً أم مضمراً بدلالات مخفية، يفتحُ بركات نصّهُ (تدابير عائلية) بخيطٍ متصلٍ بين المكان والحنين، فهما يبرزان حالة من حالات الشاعرِ المتكررة فيما يتعلق باحتوائه للأرض / مكان النشأة والهويّة :

---

(٦٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيد: فراشات للعواصم، ص١٤٩ .

(٧٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : محمود درويش، ص ٤١٥ .

(٧١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعارج، ص ٥٠٤.

عضِّ المكانَ، أيُّها الحنينُ، عضَّ المكانَ .

وأنتَ، أيُّها الضوءُ، غضِّ الهواء الحالم، الذي يرفعُ (طوروسَ) سفحاً سفحاً إلى أنينه الجبليِّ، عضِّ أيّها الدّمُ حديدكَ، ولتعُضِّ الحقيقة من ندمٍ على كمالها،

فالمكان، هنا، مكانٌ،

وأنا ذاهبٌ إلى حريقي .[٧٢]

ثانياً : الاستفهام

هو أحد التراكيب والأساليب الإنشائية الطلبية، فهو السؤال والاستفسار لغرض الفهم والإيضاح، باستخدام ألفاظٍ معينة ومخصصة له (و للاستفهام كلمات موضوعة و هي : الهمزة، و لِمَ، وهل، وما، ومن، وأيّ، وكم، وكيف، وأين، وأيان، بفتح الهمزة وبكسرها، ولماذا ..) .[٧٣]

(فالاستفهام يكون على وزن (استفعال)، مؤشراً على دلالتهِ الوضعية في (طلب الفهم) بأدواتٍ مخصوصةٍ) .[٧٤]

الاستفهام في خِطاب سليم بركات الشعري :

يأتي الاستفهام في شعر سليم بركات من خلال مجموعته الكاملة الشعرية في المرتبة الثانية بعد أُسلوب الأمر، حيث أخذ مساحةً في التعبير، يُعبّر الشاعر عن أفكاره الخاصة وتكوينها بتقنية بديعة، بعد الفحص حول أسلوب الاستفهام في خطابهِ، تبين لنا أنّ أكثر الأدوات والألفاظ المستخدمة في الاستفهام، هي (ما، وكيف، ولماذا، ومن، والهمزة، وأيّ) مستخدماً هذه الأدوات في تجربته الشعرية، فكل أداةٍ كان لها حيّز خاص من خلال سياق النص، نستدعي بعض الشواهد على ذلك .

تأتي أداة الاستفهام (ما) كثيراً للتعجب والذهول، بركات يجيدُ استخدامها في كثير من أنساقهِ، خاصةً عندما يكون السؤال متعلقاً بالموت، يوظّف من خلالهِ المجاز في أبهى صورهِ وأدّق تعابيرهِ

---

(٧٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : تدابير عائلية، ص ٤٢٥.

(٧٣) السكاكي، المصدر السابق، ص ٣٠٨ .

(٧٤) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٢٨٤ .

اللامتناهية، وتكرار الاستفهام في النَّص يؤدي إلى إصرار الشاعر لغرض وجود جواب يهدأ ضجيجه، فيقول :

لكن، ما الذي يفعله الموتُ هنا ؟

ما الذي يفعله الموت السكران، ذو الدُّوار الأشدّ، وهو يرمي بثيابهِ إلى الأرواح ؟

ما الذي يفعله الموت المُسطِّرُ بأقلامهِ على الفكاهةِ النائمة كورقةٍ مديدةٍ بين شعرٍ

نائم وأنين يقظان ؟ .[٧٥]

يواجه الشاعر أحياناُ كثيرة الاستغراق في الحيرةِ، في قصيدتهِ (قنصل الأطفال) وهي من القصائد الأولى التي كتبها، تعكس مرحلة مهمة في حياتهِ، توظيف (كيف) الاستفهامية دلالة واضحة على عدم القدرة أو العجز، فيسأل بركات :

كيفَ أهرِّبُ عصفوراً يأتي من عاصمة الشحاذين على باخرة الشرق الأوسطِ،

كيفَ أغيِّرُ منقارهُ والجنحين ؟ حرامٌ

يا باعة أنتيكات فلسطين، حرامٌ هذا العصفور، يغني للتقويم المكتوب على قمصان الشعراء، ولوحات الرسامين المقلوبة في صالات القامشلي .[٧٦]

يستحضر الشاعر نفسهُ تزامناً مع المخاطَب /الآخَر في مشهدٍ ثنائي، ممّا يفضي إلى الفضاء الطبيعي باستخدام صيغتيْ التصريح والسؤال، قِوامُ النَّصِ يكون كثيراً على أفعالٍ متغايرة الأزمنة، وهذا الأمر يُشكّلُ لدى المتلقي فضاءً واسعاً، فيولّد المباشرة في الخطاب :

لماذا تتبعني أيُّها النهرُ ؟

لماذا تنفخ في بوقك النُّجَيْليِّ، فيصعد المنشدون إليكَ، حاملين أعضائي في برعمٍ، ويقظتي في أباريق الصَّلصال ؟. [٧٧]

---

(٧٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أسرى يتقاسمون الكنوز، ص ٣٨٨ .

(٧٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قنصل الأطفال، ص ٦٤ .

(٧٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : ديلانا و ديرام، ص ٢٦٩ .

تظهرُ آلية الرفضِ في الخِطاب الشعري، معبّراً به الشاعرُ بصورٍ تدخلُ في المعنى والإخبار المباشر، لا يقوم إلا على السؤال الذي يُغطّي حوله طابع الرفضِ من قبل الشاعر، يستخدمُ بركات أداة (منْ) الاستفهامية بأسلوبٍ متقنٍ، فيقول :

منْ أعلن المهرجانَ،

وزيَّنَ الجرحَ بأسمائنا ؟

لا، لم تزلْ في غمد أنقاضنا، سيوف هذا المكان . (٧٨)

الحذفُ من الأساليب البلاغية، يُبدعُ الشاعر في تطبيق هذا الفنِّ، نلاحظُ ذلك عند بركات :

أظلكَ حزينٌ، أعظامكٌ حزينة ؟. (٧٩)

استخدام حرف (الهمزة) مرتين دون اللجوء إلى حرف العطف (أمْ)، يُثير الدهشة، كأنَّما يُراد بها التأكيد متضمّناً بالسؤال، ثم يردف بعد ذلك بفعل (أمر) جامد مباشرةً :

هبْ أنكَ أغويتَ كلَّ شكْلٍ،

ولممتَ بمنكاشِ النهارِ الحديديِّ أعضاء الليلِ المبعثرة على سريرك. (٨٠)

إنَّ ضمير المتكلم يأخذُ مكاناً واسعاً في الخطاب ودوراً بالغ الأهميّة، له علاقة بين الوقع الموسيقي والدلاليِّ في تشكيلِ المعنى، يصاغُ بركات هذه التشكيلات العجيبة، بمفرداتٍ غير مألوفة في قالب لغويٍّ رهيب، بين العناصر والأشياء والأزمنة . (٨١)

أداةُ (أيَّ) الاستفهامية في كثيرٍ من خطاب الشاعر، تتردد بين حالتي القلقِ واليأس، نذكر هنا عيّنة على ذلك يغلبُ فيه ضمير المتكلم، دلالة على تدهور حالتهِ، يقول بركات :

أيُّ قنصٍ، إذاً، في الشِّعاب أو في الثواني ؟

---

(٧٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأناشيد، ص ٢٢٤ .

(٧٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأقفال (مقالة في خواصِّ الظَّاهر)، ص ٤٦٢ .

(٨٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأقفال (مقالة في خواصِّ الظّاهر)، ص ٤٦٢

(٨١) ينظر : سليم بركات : الأعمال الشعرية، مقدمة : صبحي حديدي، ص ٣٢ .

أيُّ قنصٍ، هوتْ وعولٌ فبدّدْتُ بعضي أسىً عليَّ وعدتُ كي أراني، هنا، في ظريف من الحطامِ، أو ثقلٍ ليس يروى وإنْ رواه الرماد .[٨٢]

ثالثاً : النداء

أسلوب من الأساليب الطلبية، وسيلة مُهمَّة من الوسائل البلاغية والنحوية التي تكثر في النصوص الشعرية، قلّما نجدُ نصاً يخلو من النداء، للنداءِ وقعته المتميزة في الخِطاب الشعري.

يُعرّفُ النداء بأنّهُ التصويب بالمنادى لإقبالهِ عليك [٨٣] . أحرف النداء وأدواته ثمان، وهي (الهمزة، ويا، وأيا، وهيا، و آ، وآي، و(وا) .[٨٤]

وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان :

١ـ الهمزة، وأي، للنداء القريب .

٢ـ أما الأدوات الستّ الأخرى لنداء البعيد، و(أيا، وهيا) موضوعان لنداء البعيد، وقد ينزل غير البعيد، وهو الحاضر منزلة البعيد لكونه نائماً أو ساهياً حقيقةً، فيجعل كل واحدٍ من النوم والسهو بمنزلة البُعد في إعلاء الصوت، لتنزيل المنادى ذي غفلةٍ، لعظمِ الأمر المدعو له، حتى كأنَّ المنادى غافلٌ عنه مقصراً، وقد ينزل البعيدُ منزلة القريب، ويستعملان فيهِ تنبيهاً على أنه حاضر في القلبِ، لا يغيبُ عنه أصلاً حتى صار كالمشهود الحاضر. [٨٥]

النداء في خِطاب سليم بركات الشعري :

كما ذكرنا آنفاً، يصعبُ أنْ نجد نصوص شعرية إلا ويكون النداء فيها نصيب، في مجموعة بركات الشعرية نلاحظ أن أسلوب النداء وافرٌ فيها، من الأساليب التي اعتمدها الشاعر في خطابهِ، حيث إنَّ أداة النداء (يا) قد استعملها كثيراً، وبشكل لافت، مقارنة مع الأدوات الأخرى التي تحضر قلةً في نصوصهِ، يتوجه في الخطاب إلى مكّونات مختلفة (الجمادات، الحواس، الموت، النبات، الحيوان...).

---

(٨٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قلق في الذّهبْ، ص ٣٤٧.

(٨٣) مسعود بن عمر التفتازاني، سعد الدين (ت : ٧٩٢ هـ)، شروح التلخيص (للخطيب القزويني) مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاؤه، مصر (ت)، ج ٢/ ص ٣٣٣ .

(٨٤) التفتازاني : المصدر نفسهُ، ج /٢ ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤ .

(٨٥) ينظر : التفتازاني : المصدر نفسه، ج٢ / ص ٣٣٤ .

سيكون اشتغالي على شواهدٍ محللاً فيها تلك السمات والجمل التي عبّر الشاعر عنها مخاطباً بلغتهِ الأثيرة .

استعمالُ أداةً (يا) تارةً للجماد ثم استعمالها تارةً أخرى للعاقلِ (الإنسان)، دلالة على البعد النفسي الراسخ عند الشاعر، ممَّا تتولّد لديه امكانية هائلة لتدفق الأسى والحزن :

يا أدراجاً عاليةً، يا شمدين،

أعرف أنك تشهدُ،

أنَّ الأرضَ مهرولةٌ تحت جناحي، وجناح الجيل المطعونْ .(٨٦)

المنادى (أدراجاً عاليةً) و(شمدين)، أضاف للأول صفةً، واكتفى في الثاني بالاسم (شمدين)، ما يشير لصفة العظمة قبل توجيه النداء لاسم العاقل .

كثيراً ما يتمحور النص الشعري على محور مهمٍ، وهو الحلم الذي يريد به الشاعر أنْ يصلَ إليهِ برؤية تنبثق من ذاتهِ، يحمل قنديلاً للخروج من متاهات الروح العميقة، يستخدم بركات أداة النداء(هيا)، وهو للنداء البعيد دلالة على الحلم الجديد، يقول سليم بركات :

هيا أيها النشيدُ، هيا نقفُ معاً خلف قناع أخيرٍ لنَتَحيَّنَ الأرض حين تعبرُ أقدرانا بسربٍ

من الآلهة، هيا لأجعلنَّكَ أيُّها النشيد قِناعي، ولأمتدحنَّ الظلامَ اليقظانَ .(٨٧)

ثمة علاقة واضحة بين عالم النبات والشاعر، العلاقة تمكن في استحضار هيبة الطبيعة الأزلية والقوة التي تمكن من وراءها في مشهدٍ وصفي رصين، يستنجدُ المخاطبُ من (العشب) الذي يرمزُ إلى الحياةِ / السكون، يقول بركات :

يا عشبُ، هيا تعالَ، وأوثق نمورَكَ، أوثقْ يخضوركَ الجياعَ، أوثقْ كأمسي،

غدي المجفّلَ . (٨٨)

---

(٨٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٤٥ .

(٨٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : ديلانا و ديرام، ص ٢٥٢ .

(٨٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قلقٌ في الذهبْ، ص ٣٤٢ .

حالة اليأس طاغية ومهيمنة في أغلب نصوصهِ التي يبدأ بأداة (يا)، إمّا مضمراً أو مباشراً، ضمن سياقات مختلفة يغلب عليها الغموض، ترتفع فيها نبرة الشاعر الميؤوس، يقول سليم بركات :

يا يأسُ لنا أثداءٌ ساهرةٌ،

وجروحٌ لا يدخلها الدَّاخلُ إلا محتفلاً . (٨٩)

نرى بركات يتوجه بالخطابِ إلى الموتِ، يقول :

أيُّها الموتُ،

يا أسمالاً على كتفين قويتين،

يا ممحاة ترتجفُ وياقوتةُ غيرُ مثْبَتَةٍ في الخاتم على نحوٍ مُحْكمٍ . (٩٠)

بدأ بـ (أيُّها) التي تشيرُ إلى التنبيه مخاطباً الموت، ثم استعمل أداة (يا) للنداء الذي نُزل بها إلى منزلة القريب، دلالة على الحضور الدائم / الموت، في نسقٍ لغويٍّ مهيب وصفاتٍ مؤشرة ذات طابع نفسي محض .

استعمال أداة (يا) التي تفيد للدعاء إشارةٌ إلى الفجيعة التي لاتزال مستمرة والواقع المهول، وتكرار الأداة تشير إلى الإلحاح الذي تقابله المأساة / الواقع، يقول بركات :

يا ربِّ هذي أرضك اقتلعت جذورَ نحاسها وحديدها،

يا ربِّ هذي ريحكَ اغتسلتْ من الريحِ التي رفعت إليكَ نذورها . (٩١)

فثمة صوتٍ جللٌ في النص، الحدث /الفعل (اقتلعت ـ اغتسلت)، فهذا الفعل يؤدي بالضرورة لتشكيل الرمز الذي يريد به الشاعر وضعه في الزمن / الحدث المناسب .

---

(٨٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ١٠٢ .

(٩٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : مهاباد، ص ٤٠٦ .

(٩١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١٢٣ .

رابعاً : النهي

يقابلُ الأمر أسلوب النهي وهو طلبٌ الكفِّ عن الفعلِ على وجه الاستعلاء، وللنهي حرفٌ واحدٌ، هو(لا) الجازمة الداخلة على الفعلِ، نحو قولك : لا تفعلْ، وهو كالأمر في الاستعلاء .[٩٢]

قد يخرج النهي عن معناه الحقيقي الذي وضع له، إلى معانٍ بلاغية يحتدها السياق .

النهي في خِطاب سليم بركات الشعري :

أسلوب النهي في نصوص سليم بركات الشعرية لم يكن له انتشارٌ واسعٌ، وهو أقلُّ الأساليب الإنشائية الطلبية حضوراً، بالرغم من ذلك، فكان لأسلوب النهي ميزتهُ الخاصة لدى الشاعر، وقد وظفّه للتعبير عن مشاعرهِ وأفكارهِ، بعد الإحصاء حول أسلوب النهي في أعماله الشعرية، لاحظنا أنَّ لفظة (الموت) كثيراً ما يكون له حضور لافت في سياقِ النَّص الذي يخاطب بهِ، ممّا ينتج عن ذلك اقترانهِ الشديد بفكرة الموت، عبَّر دلالات وإشارات تدخلُ في فضاء الخيال اللامحدود الذي يخلقه بركات، اخترتُ بعض الشواهد الشعرية، تتفاوت في علامات الفعلِ لأسلوب النهي، ما يفضي إلى تحليلٍ مختلفٍ عن الآخر .

يرتكز سليم بركات على المعنى الخاص للفظ (الموت)، فيأتي بهِ على حقيقتهِ، يظهرنا على التأمل فيهِ، يخاطبُ به الغائب، فالغيبةُ الزمنية بين المخاطَب والشاعر تثير التوتر، فيقول :

لا تتمنَّ للموت جسارةً أكثرَ، القتلى نادمون، وهُمْ يخرجون من الأغاني ضارعين

إلى الحياةِ أنْ تتريث في انتصاراتها الفاحشة .[٩٣]

ثمة إشارة متميزة في الخطاب تفضي لمعنى الاضطراب، تمكن في لفظة (الجسارة)، فالموت من صفاتهِ، السكون والخوف وعدم الحركة، إلا أنَّ الشاعر قد وظفها في سياق مختلفٍ عن المألوف في قوله : (لا تتمنَّ للموتِ جسارةً أخرى) .

---

(٩٢) ينظر : محمد عبدالرحمن القزويني، الخطيب (ت : ٧٣٩هـ)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح : عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٠٤م، ص ١٧٠ .

(٩٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأقفال (مقالةٌ في خواصِّ الظَّاهر)، ص ٤٦٨ .

أسلوب النهي عند الشاعر يعطي التصاقَ شديداً مع الذات، مع الحوارِ الذي يتبناهُ تزامناً مع الحدث، استخدامُ (لا ـ الناهية) مع الفعل (تقول) يأخذُ مساحةً واسعةً في الحوارِ بين الشاعر والآخر :

لا تقولوا إنَّني أنهضُ الآن من بينكم، مُلبّداً بطعنات العذوبة، قبل أنْ تكتمل الحلقةُ،

ويأخذ المدعوون مجالسهم حول الرعد وأباريقهِ .(٩٤)

معنى الموت وآلية تشكليهِ في خطاب الشاعر له اختلافات مغايرة في الاستعمال، كالانزياح والتأويل الدلالي، لا تُستدّلُّ به إلا من خلال سياق النص الموجّه إلى الآخر، وإنْ يراد بالموت الموتَ نفسهُ، إلا أنّه يضيف سمات أخرى له، مثل قوله :

لا تخفْ، إنه الألم الذي يرّمم الموت في الرسوم، الألم الرَّحم،

مدرّبُ العظامِ على عزفها ـ عزف الفجر، الحالمِ حُلْمَ الكُلِّيِّ في المخدع ذاتهِ . (٩٥)

فعبارة (لا تخف) دلالة إلى بثِّ السكون والطمأنينة في خيال المتلقي .

يُخاطب سليم بركات الوقت بعدم الانتظار، ما يؤدي إلى عدم الاكتراث بأيّ شيء من قبل الشاعر، قد يكون ناجماً من الفوضى التي تقترن بالشاعر اقتراناً شديداً، يقول :

فلا تنتظرني أيُّها الوقتُ، لأنَّني مزمعٌ أن أتنكَّرَ في قِناع الدَّم .(٩٦)

التحوَّل يلزم بركات في حوارهِ باستعمال (لا ـ الناهية) في قصيدة (الضباب المتزن كسيدٍ)، يقول :

لا، لا تكن، شاحباً، ولنتفاوض كسيِّدينِ، فمعي ما تريدُ

اجلس أمامي، وضعْ على المنضدة

ذلك البهاءَ الذي أتعب مديحي .(٩٧)

---

(٩٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الجمهرات، ص ١٧٦ .

(٩٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة :المعجم، ص ٥٩١ .

(٩٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : تدابير عائلية، ص ٤٢٧ .

(٩٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة، الضباب المتزن كسيدٍ، ص ٣٢٤ .

خرج بركات من المعنى المألوف للضباب إلى تغريب في المعنى، فـ (الصورة الضباب لم تعد مرئية فقط، ولمْ يعدْ هشاً، بل أصبح سيّداً متزناً وشاحباً).[٩٨]

استعمالاته الكثيرة لموضوع الموت، دليل واضحٌ على تعلقه بفكرة الموت ولإمكانياته الشعرية في توظيف المعاني في فضاء تعبيريٍّ مفتوح، فهو يقف مذهولاً، نبرة اليأس جليّة في حوارهِ، يقول سليم بركات :

لا تكن يا موت مثلي عاكفاً في قلمٍ يسطرُ، والحبرُ حديدٌ،

لا تكنْ، يا موتُ مثلي عاكفاً في ذهبٍ ينثرهُ الموتى على النبع الجحيميِّ . [٩٩]

خلاصة القول، إنَّ الأساليب الانشائية الطلبية (الأمر والاستفهام والنداء والنهي) في خطاب سليم بركات الشعري تتميز كلّ واحدٍ منها بحيّزها الخاص، وشكّلّت ظواهر أسلوبية، لكلٍّ لأسلوب من تلك الأساليب لها خاصية عند الشاعر بتفاوت استعمال تلك الأساليب من حيث الكثرة، حيث جاءَ أسلوب الأمر بصيغهِ في المرتبة الأولى ثم تليها بقية الأساليب .

---

(٩٨) ينظر : محمد صادق، التغريب في شعر سليم بركات، جامعة الموصل، كلية التربية، رسالة دكتوراه، كردستان العراق (دهوك)، ٢٠١٦م، ص ١٧٥ .

(٩٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣١٢.

الأساليب الخبرية :

يأتي الخبر في القسم الثاني من حيث التقسيم للكلام من ناحية المعنى بعد الإنشاء بفرعيهِ، أمّا (الخبرُ الذي هو كل قول يستفيدُ المُخبر بهِ علماً بشيءٍ لم يكن معلوماً له عند إلقاء القول عليهِ، وهذا ما نسمّيهِ فائدة الخبر، وأما إذا قصدنا إعلام المُخبَر به، بأنّنا على علم ودراية بذلك الخير، فإنَّ هذا يسمّى بـ لازم فائدة الخبر).[١٠٠]

كما هو معلوم ومتعارفٌ يكون الخبرُ محتملاً للصدق أو الكذب، على غرار مطابقته للكلام أو عدم مطابقتهِ، ويكون الخبر في الماضي أو الحاضر وقد يكون ممكن الحدوث أو جائز الحدوث أو ممتنع الحدوث .

(وقد يعود الصدق والكذب أحياناً لاعتقاد المُخبر، أو ظنه، سواء كان ذلك الاعتقاد خطأً أو صواباً، بقطع النظر عن مطابقته للكلام).[١٠١]

(يأتي الخبر تبعاً لمقامات الكلام المتفاوت، وهذا يسمّى عند البلاغيين ملاءمة الكلام لمقتضى الحال، ولهذا يأتي الخبر ابتدائياً، طلبياً أو إنكارياً). [١٠٢]

(قد يخرج الخبرُ من معناه الأصلي الذي وضع لأجلهِ، لأغراضٍ بلاغية أخرى، كالفخر والمدح وغيرها).[١٠٣] يعرّفُ عليها من خلال سياقات النَّص المتعددة .

الأساليب الخبرية في خِطاب الشاعر :

شكلّت الأساليب الخبرية (الجمل الخبرية) في خطاب سليم بركات من خلال أعماله الشعرية الكاملة ظواهراً أسلوبية لافتة للنظر، سيكون اشتغالي في هذا الصدد، على تلك الجمل الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي وما تخرج من ظلاهما من معاني وأغراض أخرى، تتصل اتصالا ضمنياً أو مباشراً بالأسلوب الخبري .

---

(١٠٠) ينظر : القزويني، المصدر السابق، ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٠١) ينظر: السكاكي، المصدر السابق، ص ١٦٦ .

(١٠٢) ينظر : القزويني، المصدر نفسه، ص ٤٢ .

(١٠٣) ينظر : ابن فارس، المصدر السابق، ص ١٧٩ ـ ١٨٠ .

يلجأُ الشاعر إلى الأسلوب الخبري المقترن بالتوكيد من خلال تشبيهات لتوظيف الصورة الشعرية (فالصورة من أبسط معاينها رسمٌ قِوامها الكلمات)[١٠٤] . للتعبير عن حالته النفسية، يقول بركات :

كلُّ شهيد يتقدمنّي الآنَ، وقلبي

عنبٌ يتدلَّى كثُيريَّات البلَّورِ، ورمَّانُ

وأنا الدرع المغسولُ ...[١٠٥]

تكرار أداة (لا ـ النافية) تتجلّى حولها معاني الندم والخذلان، فقد أدّاها من خلال الأسلوب الخبري، في الخطاب الذي يوجّه بهِ إلى الغائب، يرمز إلى تحليق المعنى عند المتلقي، يقول سليم بركات :

لا شراعَ يُطوّقه راحلاً،

لا هبوب على جرمه، لا دليل شُعاع، النهارُ حقائبهُ، الفراغُ المتاعُ .[١٠٦]

ومن المعاني التي وظفها الشاعر في الأسلوب الخبري المقترن بالتوكيد، معنى الحيرة والدهشة، فالصورة الشعرية كثيراً ما تركن إلى الغموض، يقول بركات :

كلُّ دمٍ يهذي، كلُّ خليجٍ يستدرجهُ الماءُ إلى الغبطة تهذي،

رئتي تستقبلُ أشجاراً وسواحلَ تهذي .[١٠٧]

فالفعل (تهذي) دلالةُ على الاضطراب النفسي الذي وصل إليه الشاعر، ممَّا كان التوكيد أقربُ إلى النَّص من خلال استخدامه في الأسلوب الخبري .

---

(١٠٤) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة :عدنان غزوان إسماعيل، منشورات، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام ـ الجمهورية العراقية ـ ط١، ١٩٨٢، ص ٢١

(١٠٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٤٨ .

(١٠٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : مزرعةُ (ران)، ص ٢٠٨ .

(١٠٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة :المطالبة بجسد فراشة غريبة، ص ٧٢ .

يعتمدُ الشاعرُ على الأسلوب الخبري المقترن بالتوكيد، لإتيانهِ معاني الفخر والعز، توظيفاً جمالياً يضاف إلى نص سليم بركات ميزةً أخرى، يقول :

سأمحو لأكون الأبعدَ حيثُ تكون الريحُ الأبعدُ :

كلُّ بعيدٍ سيكون الأثر الباقي للإنشادِ المرفوع إليَّ،

أنا الإنشادُ، أنا الأدوارُ ومنْ يختلقُ الأدوارَ .[١٠٨]

توظيف بركات الأسلوب الخبريِّ المنفيِّ في النَّص، له دلالات مجازية، ما تدخلُ إلى التعبير المجازي الغامض، فتنجم منه تأويلات متعددة في لغة الشاعر، (لأنَّ شعرية اللغة تقوم على قدرة الذات في التعبير والتواصل اللغوي والفردي، والذي يعملُ على تفكيك النظام اللغوي وتركيبهِ حسب الرؤية والمنظور الشخصي، بالإمكانات الفردية في التعبير اللغوي).[١٠٩] يقول سليم بركات :

لمْ أقلْ : موجي نبيٌّ،

لمْ أقلْ : أحشائي التفَّتْ على وردٍ،

وشقَّ غشاءها البحريِّ ورْدُ.[١١٠]

ومن الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي، ما أدّت إلى معنى الاستسلام، يقول بركات :

لا فرار الآنَ، لا فرارَ في كلِّ آنٍ :

البراري تتكئُ على عمودها الأزرق، وقطاةٌ تسردُ المدى .[١١١]

نلاحظُ في النَّص، أنَّ لفظة (الفِرار) تكررت مرتين، انتجت انطباعاً نفسيَّاً حاداً، فهو يواجه (اللافرار) أو (الِفرار المغلق).

---

(١٠٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٣٦ـ ١٣٥ .

(١٠٩) محمد صادق، المصدر السابق، ص ١٤٣ .

(١١٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفريسة، ص ١٥٦ .

(١١١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فهرست الكائن، ص ٢٩٣ .

الخلاصُ من تكاليف الدّهر ومأساة الوجود، كثيراً يركن الشاعر إلى استعمال هذه المعاني، التي تُعبِّر عن كمية التعب الذي يرافقه، يستخدم بركات هذه المعاني في الأسلوب الخبري المقترن بالنفيِّ، فيقول:

لا ألمَ بعد،

خدعةُ عذبةٌ كلُّ هذا،

وصدىً قويٌّ لحوافر الأرضِ على حجر السَّماءِ .[١١٢]

لا ينتهي عالم بركات الشعري، فكلُّ نصٍ من نصوصهِ التي تغلب عليها الغموض في الرؤيا الشعرية، يحتاجُ إلى فكٍّ طلاسمه باستمرار، يعتمد على الأسلوب الخبري لإبراز تلك اللغة برؤيةٍ خاصة، من خلال تشبيهات وصور غير مألوفة، مثل قولهِ :

كلُّهم مُمزَّقون : أكبادٌ ذائبةٌ تتقطَّرُ من فم الخير، كلُّهم حطامٌ في جُرْن الخير،

وشتْ بهم الحقائق الباكية بدلالها الماجن،

كلُّهم حطامٌ في جُرْن الخير .[١١٣]

إنَّ **الأساليب الخبرية** لعبت دوراً مُهمّاً وبارزاً في خِطاب سليم بركات الشعري، وعالمهِ الخصب بالدلالات والإشارات اللامتناهية، اعتماده على تلك الأساليب، إنَّما كان للتعبير عن الأفكار والصور القابعة في ذهنهِ، وتجسيدها بأسلوب متينٍ، وخصصنا الأساليب الخبرية بأسلوبيْ التوكيد والنفي وما انطوت من خلال ذلك أغراضاً بلاغية متعددة .

---

(١١٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : اللَّوحُ (إغماءات الكُليِّ)، ص ٤٧٩ .

(١١٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٦٣ .

المبحث الثاني : البنية الصوتية

ممَّا لا شكَّ فيهِ أنَّ البنية الصوتية في الدراسات الأسلوبية خاصةً، لها ركيزة أساسية في تحليل الخِطاب الشعري، للوصول إلى فهم النص ودلالاتهِ المختلفة، فقد أهتمَّ الأسلوبيون بالبنية الصوتية كاهتمامهم بالبينات الأسلوبية الأخرى، عرف اللغويون قديماً وحديثاً قيمة الصوت، حيث يُعدَّ ميزة أساسية للإنسان رغبةً لفهم الآخر وتلبيةً لحوائجهم اليومية .

فالصوت اللغوي هو (أثرٌ سمعيٌّ يصدر طواعيةً واختياراً عن تلك الأعضاءِ المسماةِ تجاوزاً أعضاء النطقِ، والملاحظُ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة دبدبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائهِ المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطقِ في أوضاعٍ محددة، أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة ومحددة، ومعنى ذلك أن المتكلم لا بدَّ أنْ يبذل مجهوداً ما كي يحصل على الأصوات اللغوية). [١١٤]

علم الأصوات كان محل اهتمام من قبل المختصين قديماً وحديثاً، نرى ابن الجني يُعرّفُ اللغة بأنّها(أصواتٌ يُعبّر كلّ قوم عن أغراضهم).[١١٥]، أي الصوت بوصفهِ لغوياً ودوره في تحديد دلالات الكلمات المختلفة، فالجانب الصوتي للغة من أحد الجوانب الأساسية والمهمة في الدراسات اللسانية الحديثة و ثمة علاقة ظاهرة بينهما، فقد عني بهِ (دي سوسير) حيث أخذ الصوت لكونه علامة، بين الدال والمدلول، (يرى أنَ العلاقة بين الدال و المدلول اعتباطية، فلا توجد مناسبة بينهما و تلازم طبيعي، حجتهُ على ذلك أن المعنى مشتركٌ بين جميع اللغات المختلفة، غير أنَّ الألفاظ التي تدلُّ عليها في اللغات مختلفة).[١١٦] فالدال هو القيمة الصوتية، و المدلول فهو المحتوى الذهني أو الفِكري . أمّا (جاكبسون) يؤيّد فكرة المناسبة بين اللفظ و معناه / الدال و المدلول، يرى أن هناك مناسبة بينهما وتلازمٌ طبيعي، حيث هناك ارتباط بين جميع اللغات، يوجد ذلك بين الدال والمدلول، قوامه التشابه .

---

(١١٤) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ١١٩ .

(١١٥) عثمان بن جني الموصلي، أبو الفتح (ت : ٣٩٢ هـ)، الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢ م، ١ / ٣٣ .

(١١٦) ينظر : فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص ٨٩ .

في هذا المبحث الموسوم بـ **(البنية الصوتية)** سيكون عملي على الحزم الصوتية في خِطاب سليم بركات الشعري، وما تعطي من دلالات، آخذين شواهد شعرية من دواوينهِ التي تُشكّل بنيات صوتية متميّزة، تخدمنا في هذا المبحث .

الحِزم الصوتية: ظاهرة التِكرار للصوت المفرد في خِطاب سليم بركات ظاهرةٌ أسلوبية، حيث تشكّل بناءً دلالياً وموسيقياً في داخل النص، نقصد بالحزمة الصوتية، مجموعة من الأصوات المكرَّرة في النَّص، وللتكرار(موقعه الخاص في الخِطاب الشعري)[١١٧]، وهذا الأمر يُفضي بالضرورة إلى تجسيد صورة مكرّرة ومختلفة (فالصورة المكرّرة في الشعر تتعدّى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، حيث نقرأُ في الصورة المكرّرة شيئاً آخر غير الذي سبق) [١١٨] إنَّ دلالة الكلمة لها حيّز خاص بها، فتكرار الصوت في أكثر من كلمة، تعطي منافذ صوتية ودلالية في آن واحد.

كما هو معروف أنَّ للحرف له مخرجٌ من جِهاز النطق، وهذا ما يسمّى بمخارج الحروف، وللحرف الواحد صوتٌ يدلُّ على صفةٍ، وهذا ما يطلق عليها بصفات الحروف، ما يعنينا في هذا المحور الذي نشتغل عليهِ هو البحث عن الحِزم الصوتية في خِطاب بركات الشعري، الحرف / الصوت المكرّر في النصِّ، فله دلالة معينة، ما يوحي بتخييل مغاير يقابله، وتحديد تلك الأصوات / الحروف، المكررة حسب مخارجها، مع بيان الحروف المهموسة من المجهورة.

يُعرّف الصوت المجهور هو (الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بهِ)[١١٩] .الأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية، كما ننطقها اليوم، هي :

(ب، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي) .[١٢٠]

أمّا الصوت المهموس هو الصوت الذي (لا تذبذب الأوتار الصوتية حالة النطقِ بهِ). [١٢١]

---

(١١٧) عبدالقادر بوزيده، دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب (رحل النهار) مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، عدد (١٤) ديسمبر ١٩٩٩م، ص ٥٢ .

(١١٨) عبدالحميد هيمنة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجاً، مطبعة، همّة، الجزائر، ط١، ١٩٩٨م، ص ٤٦ .

(١١٩) كمال بشر، المصدر السابق، ص ١٧٤ .

(١٢٠) ينظر : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٩م، ص٢١.

(١٢١) كمال بشر، المصدر نفسه، ص ١٧٤ .

وعَددُ الأصوات المهموسة في اللغة العربية، كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية، هي كتالي :

(ت، ط، ك، ق، ف، ث، س، ع، ش، خ، هـ، ح). [١٢٢]

ثمة إضافات أخرى للعلماء بالنسبة لبعض الحروف، (أضاف العلماء الطاء والقاف والهمزة إلى الأصوات المجهورة، وأخرجوها من الأصوات المهموسة). [١٢٣]

أمّا مخارج الأصوات، فقد عُني بها القدماء والمُحدثين من عُلماء اللغة، رغم اختلافاتهم في تحديد مخرج الصوت، تبقى هناك إشكالية، في دقّة مخرج الصوت بشكل صحيح، نذكر الفئات أو المجموعات الرئيسية للأصوات العربية حسب مواضع النطقِ المختلفة، تكون كالتالي :

١ـ أصوات شفوية، وهي الباء والميم، وكثيراً ما يشار إلى الواو أيضاً بأنّها شفوية مثل (نحو وعدٍ) . وهذا ما سار عليه علماء العربية في القديم، هذا الوصف ليس خطأً لأن للشفتين دخلاً كبيراً في نطقِ هذا الصوت .

٢ـ أسنانية شفوية وهي الفاء .

٣ـ أسنانية أو أصوات ما بين الأسنان وهي الثاء والذال والظاء .

٤ـ أسنانية ـ لثوية، و هي التاء والدال والضاد والطاء واللام والنون .

٥ـ لثوية و هي الراء والزاي والسين والصاد .

٦ـ أصوات لثوية ـ حنكية، وهي الجيم الفصيحة والشين .

٧ـ أصوات وسط الحنك وهي الياء .

من المهم أن نعلم أن بين الياءِ والجيم والشين قرباً شديداً في المخرج حتى إن بعض الدارسين سمّى هذه الأصوات (أصوات وسط الحنك) . وهذه الأصوات الثلاثة يسميها العرب في القديم بـ (الأصوات الشجْرية) نسبة إلى شجْر الفم، فهي إذنْ من حيّز واحد .

---

(١٢٢) كمال بشر، المصدر نفسه، ص ١٧٤ .

(١٢٣) كمال بشر، المصدر نفسه، ص ١٧٤ .

٨ ـ أصوات أقصى الحنك، وهي الخاء و الغين والكاف والواو .

٩ـ أصوات لهوية وهي القاف .

كما ننقطها اليوم في اللغة الفصيحة، لا في اللهجات العامية .

١٠ـ أصوات حلقية وهي العين والحاء .

١١ـ أصوات حنجرية وهي الهمزة والهاء .[١٢٤]

بالنسبة لتقسيم القدماء لعدد مخارج الأصوات، نرى ابن جني في كتابهِ (سِرُّ صِناعة الإعراب) يذكر ستة عشر مخرجاً للأصوات أو الحروف في العربية .[١٢٥]

---

(١٢٤) ينظر : كمال بشر، المصدر السابق، ص ١٨٣ ـ ١٨٤ ـ ١٨٥ .

(١٢٥) ينظر : كمال بشر، المصدر السابق، ص ١٨٥ .

تكرار الصوت في شعر سليم بركات، له ميزته وموسيقته الخاصة، حيث نلامسُ موقعهُ / الصوت المكرّر، من خِلال دلالات متنوعة، ستكون الخطة التي نقوم بها في تحليل النصوص، هي تنزيلها أولاً من ثمَّ التحليل .

يقول سليم بركات :

لقطة بعيدة لفراشةٍ :

تتوارى خلف ذؤاباتِ العشبِ رويداً رويداً،

وتبينُ إذا التحم العشبُ مع العشبِ وتعلو،

تتداخلُ هازئةً بالضوء،

وبين الضوء تقسّم هيكلها وتغيبُ .(١٢٦)

في هذا النَّص القصير الذي أعطاه الشاعر عِنواناً مستقلاً بذاتهِ (لقطة بعيدة لفراشةٍ)، ضمن قصيدتهِ الطويلة (الفصيلة المعدنية)، بعد قراءتنا للنَّص، وجدنا أنَّ حرف (التاء) هو المكرّر أكثر، حيث تكرّرهذا الصوت(عشرة) مرات، نِسبة إلى الأصوات الأخرى/الحروف، وهذا الصوت هو الغالبُ على بقية الأصوات الموجودة، فصوت(التاء) من الأصوات المهموسة ومخرجه يكون بوضع طرف اللسان على الأسنان العليا، وهو من الأصوات الأسنانية ـ لثوية، فتكرار هذا الصوت له دلالات توافقية، مما أدّى إلى استخدام الشاعر لحرف (التاء)، حيث يحقق معانٍ كثيرة :

١ـ الحركة، الفعل الناتج عن هذه الحركة تتّسم بالضعف والخفة معاً .

٢ـ الحِيرة التي تؤدي إلى ترك أثرٍ في نفسيّة الشاعر .

٣ـ الشعور بالحرمان، كأنَّ الشاعر يغبطُ الفراشةَ على الطيران والتنقل بين أحضان الطبيعة حرة، فشعور بركات بالحرمان هو فقدانه للحرية بالضرورة .

---

(١٢٦) سليم بركات، المصدر السابق، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ١٠٥ .

في (قصيدة الأناشيد)، قسّم بركات هيكلية النص إلى أقسامٍ عديدة، أعطى لكل قسمٍ في النَّص رقماً، فالنَّص يتألّف من تسعة أرقامٍ، يقول الشاعر في المقطع الثامن :

أأنا طفلها، أمْ طفولتها التي ترنو إليْ،

نائماً قُربها،

وتغطّي بأهدابها جبهتيْ، وتغطّي يَدَيْ، أأنا طفلها ؟.(١٢٧)

نجدُ في النَّص أنَّ حرف(الهاء) من أكثر الحروف استخداماً، فقد تكرّرهذا الصوت (ثمان) مراتٍ، حيث يترافقُ مع دلالات مختلفة، أراد بها الشاعر إيصالها من خلال كلمات قليلة من حيث الكّم، فصوت (الهاء) من الأصوات المهموسة ومخرجهُ يكونُ من الحَنجرةِ مع دفع كميّة من الهواء الخارج معه، ارتكاز الشاعر على هذا الصوت، ما يوحي لنا أنَّ حالة التعبِ وصلت إلى ذراها، تعكس نفسية الشاعر التي يمرُّ بها، فهذا الصوت المكرر مع قراءة عامة لسياق النَّص، يحقق الدلالات الآتية :

١ـ استخدام أسلوب الاستفهام مرتين إشارةَ إلى الحسرةَ والأنين .

٢ـ التعبُ بوصفهِ حُلماً، تحقيقه يكمنُ في مدى تحدّي هذا التعب .

يقول سليم بركات في قصيدة التعريفات :

السليلُ الحائرُ بين شكْلِ القطّةِ وشكْل النَّمر، سليلُ الهِررةِ وروحها الباكيةِ، يقتربُ، في حذرٍ، من طريدتهِ الأخيرةِ، زاحفاً تارةً، مهرولاً تارةً أخرى، مُلَطِّخَ الشاربين بدمِ فريسة لم يجفَّ بعدُ.(١٢٨)

هذا المقطعُ ضِمن قصيدتهِ (التعريفات)، وسمّى الشاعرُ النَّصَ الذي أخذناه عيّنةً بـ (الوَشقْ)، نلاحظُ أنَّ صوتَ (الراء)هو الأكثر حضوراً، فهو البارز من بين الأصوات الأخرى، صوت(الراء)من الأصوات المجهورة، مخرجهُ من اللّثة (صوتٌ لثويٌّ)، فقد تكرر هذا الصوت (خمس عشرة)مرةً، من خلال هذا الصوت المكرّر، يُعبّرُ الشاعر عن مشهد يغلبُ عليهِ الواقعية في سردهِ، فدلالة هذا الصوت من خلال قراءة سياق القصيدة بشكل عامٍ، تترجحُ بين معاني عديدة، لعلَّ المعنى المركزي هو الخلاص، نُلخّصُ دلالة هذا الصوت ما يلي :

---

(١٢٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأناشيد، ص ٢٢٦ .

(١٢٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : التعريفات، ص ٢٨٣ .

١ـ الخلاصُ من التاريخ المليء بالدَّم، شعورٌ بالذنْبِ من قبل الشاعر .

٢ـ الخوف والحذر، ممّا تنجم عن ذلك التأوهات والمأساة .

في قصيدة (انتقام) التي هيّئها سليم بركات على شكلٍ مقاطعٍ قصيرة جدّاً، في مقطعٍ أطلق عليه حرف (هـ)، يقول :

كحذاءٍ يلتمعُ صِباغُهُ،

كمقبضِ بابٍ من نيكلٍ :

هكذا صرختُكَ . (١٢٩)

في هذا النَّص القصيرِ نلمسُ صوت الكاف، فنجد هو الأكثر استعمالاً، تكرّر هذا الحرف (خمسة) مراتٍ، و(الكاف) صوتٌ مهموس، وهو وقفيٌّ مخرجهُ يكون من أقصى الحنكِ، وجدنا استعمالات الشاعر لهذا الحرفِ كثيراً في قصيدتهِ، وما يخصّنا في الأساس هذا المقطع، فدلالة هذا الصوت هي الغضب الشديد الذي يعتري بالشاعر، يؤيدنا هذا الفهم لدلالة الصوت عنوان قصيدتهِ (انتقام) فتكون حالات الغضب هي :

١ـ التحوّل من حالة العطفِ إلى القسوة .

٢ـ المعاناة كسببٍ مباشرٍ لحالة الغضب المستمرة في النَّص .

٣ـ العقاب والانتقام .

في ذات القصيدة (انتقام) يوظّف الشاعر حرف (الياء) بكثرة في مقطعٍ آخر :

بَرَمٌ كطبائعِ الصباحاتِ يُشغلُ القادمين إلى نهايتي،

وأنا في نَزْعي تحت الشّباك الكبيرةِ، أُعلّقُ المكان ـ كسراويلٍ سجين ـ

على الحبلِ ذاك، الرقيقِ، الممتدِّ من أوّل الملهاةِ إلى أنينكم . (١٣٠)

---

(١٢٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : انتقام، مقطع (هـ)، ص ٣٨٤ .

(١٣٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة: انتقام، مقطع (ب)، ص ٣٨٣ .

فالصوت المكرّر في هذا النص القصير هو صوت(الياء) فقد تكرّر (عشرة)مرات، وهو صوت مجهورٌ، مخرجهُ وسط الحنكِ (شجري) نِسبةً إلى شجر الفم، فدلالة هذا الصوت تظهر في الآتي :

١ـ اليأس باعتبارهِ الدلالة الرئيسة لصوت (الياء) .

٢ـ العزلة ليس حُكماً أنْ تكون متعلقة بالمكان فحسب، فلها دلالات أخرى يُعبّر بها الشاعر.

يقول سليم بركات في مستهل ديوانه (المثاقيل)، التي تبدو كأنّها قطعة كبيرةً من اللازورد :

إنَّهُ النَّبأُ النجمُ، المأمولُ غامضاً كالنِّعمةِ : قمْ أصْلحْ هيئتي التي طحنها النُّور وذرَّها على لوحكَ، أصْلِحْني وقد انْقصَمْتُ مشيئات بين حصونكَ الزَّبدِ وقلاعك التِّيهِ . عاتياً واتِني في المهبِّ، وأيِّدني بالنَّكبةِ التي أقسمتَ أنْ تطِّهرَ النسيانَ . (١٣١)

نجدُ أنَّ صوت (النون) تكرّر(ست عشرة) مرةً، وهو صوتٌ مجهورٌ، مخرجه يكون من اللثّة، وهو من الأصوات الأسنانية ـ اللثوية، رغم غموض هذا المقطعِ الذي بدأ به سليم بركات في قصيدتهِ، فدلالة هذا الصوت مرتبطة بالشَّجنِ والضيق، الحالة النفسية غير المستقرة التي يمرُّ بها الشاعر، ممّا أفرز عن ذلك إيقاعاً نفسيّاً يناسب ذاتهُ، فكان في تكرار صوت (النون)، وثمة معنىً آخر في دلالة صوت (النون)، وهي القيد والأثقال، وهما من معاني الضيق من الناحية النفسيّة المضطربة .

في نصٍ طويلٍ عنْونهُ سليم بركات بعنوان : اللَّوحُ (إغماءاتُ الكُليِّ)، يقول في مقطعٍ منه :

لا تُخصِّصَنَّ الياقوتَ بالنَّفي، لا تؤكِّدَنَّ الجَمَشْتَ يا وقتُ،

علَّتُكَ ما يجيزهُ الدليلُ التائهُ للتِّيهِ، أْصْغِ : ضرباتٌ بالمنجلِ على مناقير النَّحامِ،

والكِيْنا يتباسطُ والريح في تلفيق الظلِّ، حيْنةَ الظلُّ فخاخٌ،

والمكانُ طقطقاتُ عظامٍ في الفخاخِ . (١٣٢)

---

(١٣١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المثاقيل، ص ٥١٣ .

(١٣٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : اللَّوحُ (إغماءاتُ الكليِّ) ص ٤٨٧ ـ ٤٨٨ .

تكّرر حرفُ التاء في النَّص (ثلاث عشرة) مرةً، فصوت (التاء) من الأصوات المهموسة، ومخرجه يكون بوضع طرف اللسان على الأسنان العليا، فدلالة هذا الصوت متربطٌ بالعتاب والتقريع، فتكرار الصوت يلزم الشاعر على موقف الأنفة، كأنّه مهمينٌ على الحدث والزمن، من خلال استعمالهِ الجُمل الإنشائية، وما يُفهم من خِلال النَّص أنَّ صوت العِتابِ يقفُ مع صوت(التاء) المكرّر.

يوظّفُ الشاعر صوت (الميم) فيثيرُ حزمة صوتية طاغية في النَّص، يقول بركات :

والمكانُ يصعدُ الملهاة بحقيقةِ الغبارِ، درجةً درجةً، وسط تيجانٍ مُهْملةٍ، و شموس يلمُّها الهاربونَ، أمّا الخيَّالةُ المقبلون من فراغٍ آخر، حاضنين جماجمهم، فيحاربون قليلاً في تصنيف المشهدِ، غير أنَّهم بإيماءةٍ واحدةٍ، يصعدون الملهاةَ، أيضاً، تتقدّمهم كلبةُ الفتنةِ بأثداءٍ لمْ يزلْ على حلماتها أثرٌ من لعاب الملوكِ .(١٣٣)

في هذه القصيدة ذات العنوان الطويل، قد أخذنا مقطعاً منها، لأنّه يتميّز بحزمة صوتية مبهرة، وهي تمكن في صوت (الميم) فقد تكرّر هذا الصوت (عشرون) مرةً، وصوت (الميم) هو صوت مجهورٌ مخرجهُ من الشفة (صوت شفوي)، في هذا المقطع خاصةً يومئُ الشاعر إلى أحداثٍ تقع ما بين الغالب والمغلوب، فدلالة هذا الصوت بعد قراءة القصيدة بشكل عامٍ والمقطع، هي :

١ـ الشعور بالخوف والرُّعب، جرّاء أحداثٍ وقعتْ .

٢ـ ثمة دلالة ثنائية للصوت المكّرر، وهي الدهشة والاستغراق فيها .

في مستهلِّ قصيدة (الأناشيد) يوظّفُ سليم بركات، صوت (النون)، فيقول :

إننَّا كُنّا يقيناً تحت نار الأقحوان، نَتقرَّى خنجرَ الريحِ البتول،

ونُسمّي المهرجانْ، فلماذا لا يردُّ التُّرجمانْ، عندما نسألهُ،

أنْ يُهجِّي موتنا ؟ (١٣٤)

---

(١٣٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : منعطفاتٌ، ظهيرة من ريش، دهاقنةٌ يصفونَ الليلَ، غبارٌ مسحورٌ، وغد كالعداءِ يتهيأ لأزقة الغيب، ص ٣٧٠ .

(١٣٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأناشيد، ص ٢٢٢ .

في النَّص، تكرّر صوت (النون)، (خمس عشرة) مرةً، وهو صوتٌ مجهورٌ مخرجه يكون من اللثّة، وهو من الأصوات الأسنانية ـ اللثوية (صوت لثوي)، فدلالة هذا الصوت بعدما أسندَ الشاعر إلى استعماله بكثرةٍ، هي الاستغاثة والندب، فالشاعر في حالة استرجاع الذكريات التي تهمين عليهِ، فاليأسُ هو الصورة الغالبة أيضاً في ذاكرتهِ القديمة، التي تحضرها كل حينٍ في خطابهِ الشعري.

في قصيدة (البراري) يفتتحُ سليم بركات هذه القصيدة، موظّفاً صوت (اللام) ليشكّل حزمة صوتية بارزة، يقول :

جفلتْ عجولُ السهلِ حين أحاطَ بي، نبعٌ، وهرولتِ الزنابقُ والسهولُ،

فغسلتها،

ونزعتُ عن نبعي غلالة مائهِ،

ليضمّنا ثوبٌ يهيِّئهُ العويل.(١٣٥)

في هذا النَّص، تكرّر صوتُ (اللام) عشرة مراتٍ، (واللام) صوتٌ مجهورٌ، مخرجه من اللثة (صوت لثوي)، فدلالة هذا الصوتِ الذي ركنَ الشاعر لتكرارهِ في النَّص تدلُّ على الوحدة، حسب سياقِ النَّصِ وقراءة القصيدةَ عامةً، وتكون كالآتي :

١ـ الوحدةُ ترادف التطهير، فهي تكوينُ للذات الشاعر المتقدة .

٢ـ الوحدةُ نسيجُ الأنينِ الخالص .

٣ـ الوحدةُ قيدٌ مفتوحٌ على الأرجاء .

يوظِّف سليم بركات صوت (الياء) بكثرةٍ في قصديتهِ (الحديد)، نأخذُ مقطعاً منها، يشكّل حزمة صوتية ملموسة، يقول الشاعر :

لُعَبي كونٌ، فإنْ مرَّت بي الريحُ اقْتصدْ بي في هبوبي،

فلمن أمحو ثريّاً لهبي الهاذي،

وملكي، وشعوبي،

---

(١٣٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١١١ .

لي يقينُ المُهْلةِ الأكثر فضلاً،

ولي الأبقى من الفجر الأمين،

وحديدي أنتَ، هل يكْبرُ بي إلا حديدٌ ؟. (١٣٦)

نجدُ أنَّ صوت (الياء) تكرّر في هذا النَّص (إحدى وعشرون) مرةً، وصوت الياء مجهورٌ، من حيث صفته حين النطقِ به، مخرجهُ وسط الحنكِ (شجري)، فدلالة هذا الصوتِ تعكسُ الحالة النفسية المتمردة عند الشاعر، فتكمن في الأنفة التي يُعبّر عنها بشكل دقيقٍ في صورٍ شعريةٍ تُمكّنُهُ على التفرد، وهو من معاني الأنفة في منطق الشعرِ، فكان صوت الياء أقربُ إلى تعبيرهِ من أيِّ صوت آخر، لتكون الأفكار القابعة في ذاتهِ ذات ظهور محلّق .

يقول سليم بركات في قصيدتهِ (لَدَائن ـ الأكيدُ ذاهلاً)، في نصٍ سمَاهُ بـ (الفجر)، يقول في بداية النَّص:

براحتهِ ـ راحة المُتبرِّم يعتصرُ الفجرَ الحلاَّبُ ضرعَ أتانهِ،

الفجرُ العضلةُ، العظامُ متجاورةٌ كالخُبَّيْز،

الفجرُ المُتكتِّمُ على مذبحةِ الدرَّاقِ ورِدَّةِ البتولا، الصَّدعُ يتشبَّثُ بحوافهِ العابرونَ،

أفاويهَ السِّحْرُ إلى فؤوسِ الأثير . (١٣٧)

في النّص، نجدُ حزمة صوتية تكمنُ في صوت (الراء)، حيث تكرّر هذا الصوت(أربع عشرة) مرةً، وصوت الراء من الأصوات المجهورة، مخرجه من اللثة (صوت لثوي)، فدلالة هذا الصوتِ بعد قراءة سياق النص الكامل، نجدُ الطبيعة السفْليّة والعلويّة في النَّص، يحاور بهما الشاعر ذات الإنسان في أشدِّ حواراتهِ الصعبة، فدلالة هذا الصوت هي انشغال سليم بركات بروحهِ أوّلاً، فهو يخافُ منها مخافة العدو عدوه، تراهُ متنقلاً بين صفات كثيرةٍ، ليصل إلى سموٍّ وتسلّقٍ دائمين وظاهرين يحاكي بهما الطبيعة في المقام الأوّل .

---

(١٣٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣٠٥ .

(١٣٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : لَدَائن (الأكيدُ ذاهلاً)، ص ٤٩٩ .

يوظّف سليم بركات صوت(السين) في مقطعٍ، يتفاوت فيهِ هذا الصوت في ديوانهِ الموسوم بـ(المعجم) حيث يُعدّ قصيدة واحدة طويلة، فوجدنا حزمة متماسكة، فيقول :

سماءٌ فساد :

هاتها السماءَ الفسادَ في سلاسلِ المغاليقِ يتبعها المذعورونَ،

يستدلون بالخير على فراسخِ الخيبةِ العشرة بعد الأبدية . (١٣٨)

تكرّر صوت السين في هذا النَّص القصيرِ(ثمان) مراتٍ، وصوت السين من الأصوات المهموسة، مخرجه يكون من اللّثة، فوق ثنايا اللّثة تحديداً، فدلالة هذا الصوت المكرّر هي الحذر الشديد الذي ينطوي تحته الطلب من الآخر، فهو يخاطب بحذرٍ، لذلك لجأ إلى صوت (السين)، لمْ نستطعْ أنْ نؤوّل ذلك إلّا بعد قراءة الديوان كاملاً .

في نهاية هذا المبحث الذي خصصّناهُ **للبنية الصوتية** في خطاب سليم بركات الشعري، والذي أردنا من خلاله الحِزم الصوتية التي اخذتْ مِحوراً بارزاً في خطابهِ، فعلاقة الشاعر باستخدام الأصوات المكررة في النّصِ، ما هي إلا علاقة الشاعر بنفسيتهِ الآنية التي يكتب بها .

---

(١٣٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٦٧ .

المبحث الثالث : البنية الصرفية

في الدراسات الأسلوبية لتحليل الخِطاب الشعري، يكون المستوى الصرفي له أهميتهُ وبروزهُ في كشف الأبنية الصرفية في الخطاب، حيث يتكون الأسلوب الأدبي من مجموعة وحدات، وهذه الوحدات هي الجُمل، إمّا أنْ تكون أسماءً أو أفعالاً أو حروفاً أو أدوات، مجتمعة في النَّص، في هذا المبحث الذي نُسلّطُ الضوء على البنية الصرفية، أُحدّدُ فيهِ اشتغالي على الأوزان القياسية بالنسبة للأفعال حصراً، قبل أنْ ندخل إلى تحليل شواهدٍ شعريّة تتعلّقُ بمحورنا المحدّد، نُعرّفُ بالصرف ثم نذكر أهميته وفائدته وموضوعهُ وصِلته باللغة، ممّا يساعدنا على فكرةً عامةً حول البنية الصرفية في خِطاب سليم بركات الشعري .

الصّرفُ أو التصريف في اللغة، يعطي معانٍ كثيرة مِنْها(التحويل والتغيير، من ذلك قالوا : تصريف الرياحِ، وتصريفُ الأمور وتصريف الآياتِ، وتصريف الخيلِ) .[١٣٩]

أمّا في الاصطلاح فهو (العلم الذي تُعرفُ بهِ كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست اعراباً ولا بناءً) .[١٤٠]

يقصدُ بالأبنية (هيئة الكلمة الملحوظة، من حركة وسكون، وعدد حروف، وترتيب). [١٤١]

فالصرف قديماً كان له وجودٌ في تصانيف القدماء الذين عنوا بالأدب واللغة، قبل أنْ يكون عِلماً خاصاً بهِ له علماؤهُ ومباحثهُ، فأوّل من وضعهُ هو معاذ بن مسلم الهرّاء الكوفيِّ في القرن الثاني الهجري .

أهميّة الصرف وفائدتهُ :

للصرف أهميّة جليلة ودراستهُ فرض عينٍ للأديب أو العالمِ (دراسة هذا الفنّ لا يستغني عنها متكلم

---

(١٣٩) محمد محي الدين عبدالحميد، دروس التصريفِ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا ـ بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص ٤ .

(١٤٠) محمد محي الدين عبدالحميد، المصدر نفسهُ، ص ٤ ـ ٥ .

(١٤١) أحمد الحملاوي، شذا العرف في فنِّ الصرف، ضبط وتحقيق : محمود شاكر، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١١ .

بالعربية أو كاتبٌ، فلا غنى لعالمٍ ولا أديب عن دراستهِ، وتفهمُ قضاياهُ حتى يستقيم لهما اللسان العربي، وتتحقق لديهما القدرةُ على صياغةِ مفردات اللغة) .[١٤٢]

أمّا فائدته (ومتى درستَ علم الصرف أفَدْتَ عصمةً تمنعكَ من الخطأ في الكلمات العربيةِ وتَقيكَ من اللحن في ضبطِ صيغها، وتُسَيِّر لك تلوين الخطابِ، وتساعدكَ على معرفةِ الأصليّ من حروف الكلمات والزائد) .[١٤٣]

العناية بعلم الصرفِ عنايةٌ بمحاسن الكلامِ بعيداً عن اللبسِ واللحن، فهو داخلٌ في عمق الألفاظ العربية (والحقُّ أنَّ علم الصرف من أجلِّ العلوم العربية موضوعاً، وأعظمها خطراً، وأحقِّها بأنْ نُعْنَى بهِ، وننكبُّ على دراستهِ، ولا نَدِّخِرُ وسْعاً في التزوُّد منه، ذلك يدخلُ في الصميم من الألفاظ العربية، ويجري منها مجرى المعيار والميزان) .[١٤٤]

إذنْ، لا يمكنُ معرفة اللسان العربي دون معرفة الصرف، فلهُ فائدةٌ عظيمةٌ لا يستغني عنها الأدباء والعلماء، وأهميّة لا تقلُّ دراستها عن بقية العلوم الأخرى، فالارتباط بينهما ارتباطٌ موحّد (لا يمكنُ من الناحية العلمية فصل الصرف من علوم اللغة الأخرى، فالمنهج التكاملي للغة يجعلنا نربطُ بين هذه العلوم). [١٤٥] لما في هذا الفنِّ من دقائق وكوامنَ تكون أداةً للتفسير والشرح للكلمة الواحدة ضمن سياقِ النَّص، فهو يشبه التفكيك في خاصية الكلمة ذاتها .

علاقة علم الصرف بعلم النحو :

للصّرفِ أهدافٌ واضحةٌ في استخدام اللغة، فهو لا ينفكُّ عنها، وأهدافها تتمظهر في التفريقِ بين المفردات المستقلة وفهمها على شكل سليم، وثمة صلةٌ متينة بين علم الصرفِ ومستويات البحث اللغوي، حيث يُعدُّ الصرفُ مدخلاً مُهمَّاً لفهم عِلم النحو ودراستهِ (فالصرفُ مقدمةٌ لدراسة النحو، فهو وسيلة لدراسة التراكيب) .[١٤٦]

---

(١٤٢) أحمد حسن كحيل، التبيان في تصريف الأسماء، مطبعة السعادة، مصر، ط ٦، ١٩٨٧، ص ١٠.

(١٤٣) محمد محي الدين عبدالحميد، المصدر نفسهُ، ص ٦ ـ ٧

(١٤٤) محمد محي الدين عبدالحميد، المصدر نفسهُ، ص٧ .

(١٤٥) عبدالله، رمضان عبدالله، الصيغ الصرفية في اللغة (في ضوء علم اللغة المعاصر)، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٦ .

(١٤٦) رمضان عبدالله، المصدر نفسهُ، ص٧ .

يقول ابن عصفور الإشبيلي (التصريفُ أشرفُ شطري اللغة، وأغمضهُما، فالذي يبيّنُ شرفه احتياج جميع المشتغلين باللغة العربية، من نحويّ ولغوي إليه أيّما حاجةٍ لأنه ميزان العربية).[١٤٧]

المحور الآتي يُعدُّ تطبيقاً لبعض عيّنات مِنْ خِطاب سليم بركات الشعري، عملي سيكونُ على الأفعال التي لها أوزان قياسية معروفة في الصّرف، نأخذُ شواهد على ذلك ثم نحلّلها بعد قراءةٍ مستفيضة، التي أخذتْ دلالات مفارقة ضمن سياق الجملة أو الجُمل مع بيان وزن الفعل، رغم أنَّ الأوزان لها معانٍ حدّدها العلماء، ألا هناك دلالات مجازية وخفيّة، نحاولُ إظهارها حسب فهمنا للنص بوجه عامٍ مع الدلالات الموضوعة .

الفعلُ يُقسّمُ إلى مُجرّدٍ ومَزيد، فالمجرّدُ هو ما خلا من الحروف الزائدة، والمزيدُ ما كان بعض حروفه زائداً، وللمجرد والمزيد أقسام وأوزان مختلفة . الأفعال لها ميزة خاصة في خطاب سليم بركات، فقد وجدنا استخدامها بشكل لافتٍ للنظر من خلال أعمالهِ الشعرية .

البنية الصرفية في خطاب الشاعر :

الأوزان القياسية بالنسبة للأفعال لها تداولٌ وحضورٌ بيّن في خطاب بركات، لكن تكاد تنحصرُ تلك الأفعال في تنوعها، نسبةً إلى العدد الكبير للأوزان القياسية وضروبها، نذكر في تحليل النصوص تلك الأوزان المهيمنة في خطابهِ، مُعبّراً عن حالات متعددة يمرُّ بها الشاعر .

في قصيدة (قنصل الأطفال) في مقطعٍ صغير، سمّاه الشاعر بـ (الجزراوي)، فيقول :

جدّي الماءُ، أبي،

أُمّي،

أرضان تكسّر بينهما النّبذُ وكسرني الماءْ .[١٤٨]

نجدُ في هذا المقطعِ، الفعل الثلاثي المزيد بالتاء والتضعيفِ، وهو (تكسّر) على وزن (تفعّل) فدلالةُ هذا الفعلِ من حيث ظاهر النَّصِ هي المطاوعةِ، لكن نجدُ دلالات أخرى بالنسبة لفعل (تكسّر)،

---

(١٤٧) علي بن مؤمن الإشبيلي، ابن عصفور (ت: ٦٦٩هـ) الممتع في التصريف، تحقيق : فخرالدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨م، ٢٧/١ .

(١٤٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قنصل الأطفال، ص ٦٦ .

فالحالة النفسية التي وصل الشاعرُ إليها تأخذُ معانٍ أخرى بالنسبة للفعلِ :

١ـ البُعدُ المكانيّ والروحي نلمسه في النَّص، كأنَّ النداء الضمني يورث في الشاعر حالة من المأساةِ المستمرة .

٢ـ الشتات والقلق، ممّا يدعو إلى استخدام الشاعر لفعل (تكسّر) .

يستخدم الشاعر وزن(تفعّل) مكرّراً في نص آخر، يقول :

أأروي كيف عادَ وقد تكوّمت تحت أنفاسهِ العُجُوْلُ الخائفة، وتقرَّحَ الهواءُ ؟

عادَ مُدَّثراً بمعطف آجُرِّيٍّ، وفي يديهِ بقايا درع .(١٤٩)

في النَّص نجد فعلين على وزن (تفعّل)، وهما (تكوّم) و(تقرَّح)، يدلان على التكلّف ودلالات أخرى تبعثُ من خلال قراءة سياق القصيدة :

١ـ التعجّبُ الذي يفضيه الشاعر بطرح التساؤلات .

٢ـ الخوف والتردد .

يقول سليم بركات في قصيدة الجمهرات :

قلتُ فليأتِ الصخبُ أيضاً، فليأتِ المبدِّدُ الباسلُ للسكون الباسلِ،

وجاء الصخبُ بطِراً يعابثُ من حولهِ عذارى النحاس :

(قبل هذ جاء البنَّاؤون، وتهدَّلتِ الهندسة) قلتُ : ماذا هذا أيضاً ؟

ها اكتملَ الحضورُ . (١٥٠)

في هذا النَّص نجدُ الفعل (اكتملَ) وهو فعل ثلاثيٌّ مزيدٌ بحرفين (الهمزة والتاء) يكون على وزن(افتعل)، حيث زِيْدَ في بنائه حرفين اثنين، ممّا زاد في دلالة معناه، فدلالة هذا الفعلِ بعد قراءة النَّص، حيث جاء في نسقٍ متكامل واحدٍ، تكون على ما يلي :

---

(١٤٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : ديلانا و ديرام، ص ٢٥٣ .

(١٥٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الجمهرات (في شؤون الدَّم المرّج، والأعمدة، وهبوب الصلصال)، ص ٢٠٤ .

١ـ الإظهار بالحضور الذي يأخذُ مساحة شاسعةً من اللامبالاة، فلجوء الشاعر إلى استخدام وزن (افتعل) يبرهن ذلك .

٢ـ الإظهار بالقوة والنفوذ .

٣ـ الإظهارُ بالتحوّل من حالات مختلفة في النَّص .

في القصيدة ذاتها، يستعمل فعل (احتضن) على وزن (افتعل)، يقول سليم بركات :

حينَ نفضتِ الرمالُ عنْ زُرودها الرياحَ، وحينَ احتضنتِ عرائسُ الصَّلصالِ جرار البُعُولةِ،

عَرَّيتُ المساءَ من أسمالٍ الشَّفقِ و وميضَ خناجرِهِ البازلتيَّةِ،

كأني مُزمعٌ على أن يكونَ الظلامُ توأمي الباسلِ فوق المدارج . (١٥١)

فالفعلُ(احتضنَ) فعلٌ ثلاثيٌّ مزيدٌ بالهمزة والتاء، على وزن (افتعل)، رغم أنَّ الفعل جاءَ في ذيلهِ(التاء) التأنيث الساكنة، بتعلّق اللفظ الذي يليهِ، فدلالة هذا الفعل الذي ركنَ الشاعر إلى استخدامهِ دون الأفعال الأخرى، من أجل غرضٍ أرادَ الشاعر الوصول إليه، الذي يعكس حالته، فكان أقربُ الأفعال هي(احتضن)، فتكون الدلالات في الآتي :

١ـ اشتراك الحزن الموحّد، حلول في الحزن .

٢ـ العطب الشديد الذي تنجمُ منه الإرادة .

يقول سليم بركات في قصديتهِ (الفصيلة المعدنية) :

ما كانَ نشيدٌ، كانَ عويلٌ يترقرقُ مثل الماءِ و يناسبِ،

وأنسابٌ إليكَ مغطىً بصفيح صدىءٍ وغُضارٍ أنفخ فيهِ فيهذي ويبوحُ،

وأهذي وأبوحُ . (١٥٢)

---

(١٥١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الجمهرات (في شؤون الدَّم المرّج، والأعمدة، وهبوب الصلصال)، ص ٢١٥ .

(١٥٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ٩٩ .

في هذا النَّص، نجدُ الفعل (ترقرق)، وهو فعلٌ رباعيٌّ مزيدٌ بحرف واحد (التاء) فيكون الفعلُ على وزن (تفعْلَلَ)، استعمل الشاعر هذا الفعل (ترقرق) مكرراً في النَّصِ، لكن بسبب طول النَّص، ذكرنا فعلاً واحداً يفي بالغرض، فدلالةٌ هذا الفعل، هي :

١ـ التكثير من الحسرةِ والشَّجن، لو نظرنا إلى الألفاظ (الماء، يناسب، أبوح، أهذي)، توضّح أنْ استخدام الشاعر للفعل (ترقرق) دقيقٌ في خطابهِ وقريب من حالتهِ النفسية .

٢ـ التكثيرُ بوصفهِ إلحاحاً، وتهدئةً للنَّفس للمعنى المراد الذي يُعبّرُ سليم بركات عنه بلغتهِ التعبيرية المكثفة .

في النص (السُّنجاب) يقول سليم بركات :

حبّةً حبّةً تدحرجَ البندقُ من الشجرة البلهاءِ،

الشجرةُ التي يجمعُ السُّنجابُ ذاكرتها حبّةً حبّةً،

ذاكرةُ من البندق تتدحرجُ كل عامٍ، حبّةً حبّةً إلى الوكر الأمير ذي الذَّيل المرحِ،

والشجرة تنسى .[١٥٣]

يُعدُّ التكرار الظاهرة البارزة في هذا النَّص القصير، لذا استعملَ الشاعر فعلاً قريباً يتّسم بالحركة يوافقُ مع التكرار، فكان الفعل (تدحرج) في صميم القرب من حيث صيغتهِ وترتيب حروفهِ، الفعل (تدحرج) رباعيٌّ مزيدٌ بحرف واحدٍ (التاء)، على وزن (تفعْلل)، فكان اختيار الشاعر ملحوظاً، فدلالات هذا الفعل الذي استخدمه مرتين، وبعد قراءة القصيدة التي تكون ركيزة قوية لفهم دلالة الفعل، تكون في الآتي :

١ ـ النَّدمُ في صيرورة دائمة، الذي حكى بهِ الشاعر موظفاً التكرار في الخطاب .

٢ـ الخذلانُ والتأسّف .

في قصيدة (أنا الخليفة لا حاشية لي) يقول بركات :

أدعوكَ، تقادمتُ، وشيَّخَ في مخدعي المجهولُ، وحوَّمتِ الأيامُ،

---

(١٥٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصل الثاني (تعريفات)، ص ٢٨٥ .

حول غُضارِ حنيني للأيامِ، ومن يحرقني في ذروة بعثي ؟

لستُ بديداً، لكن الصلصالُ القدُّوسُ طريدُ في سكرتهِ . (١٥٤)

نجدُ في النَّص، فعل (شيّخ)، وهو فعلٌ ثلاثي مزيدٌ بالتضعيف على وزن (فعّل)، فدلالة هذا الفعل حسب المفهوم الكليِّ للقصيدة والنص خاصةُ، هي :

١ـ الضيق الذي يحاصرُ الشاعر من جهات كثيرةٍ، ممّا وظّفَ الفعل على وزن (فعّل) بالتضعيف .

٢ـ بلوغ اليأس، فالذات الشاعرة في ذروة موقدها المضطرب .

في نصٍ آخر، يقول سليم بركات :

حينَ قلّبتُ الغبارَ كدرهمٍ، ورأيتُ آبائي و وقتي مائلاً كالصارية،

وهتفتُ : يقتلني البعيدُ، ثم تمحو الهاوية،

خُوَذَ السنابلِ إذْ تقومُ إلى صلاة الدَّفنِ في أعضائي المترامية .(١٥٥)

في هذا النَّص، نجدُ الشاعر يستعملُ الفعل (قلّبَ) ـ بتشديد اللام ـ وهو فعلٌ ثلاثيٌّ مزيدٌ بالتضعيف أيضاً على وزن (فعّل)، لجوء الشاعر إلى هذا الوزن / الفعل، له علاقة وثيقة بالنص والصور الشعرية التي يبدعُ فيها بخيالٍ لا محدود، يستحضر الماضي بجبة الحاضر، والحنينُ أرضهُ الخصبة مع انتشاء في الروح المتقدة، فدلالة هذه الفعل (قلّبَ)تحقق في معانٍ، تتصل اتصالاً ضمنياً ومباشراً بالنَّص :

١ـ الاستغناء بشكل مطلق عن الأشياء والوقت .

٢ـ الجدل المحرّكُ بين الزمن والمكان / الجغرافيا، فهذا كله ناتجٌ عن التاريخ الذي قدّم إليه الشاعرُ في مرحلة ما من حياتهِ .

---

(١٥٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أنا الخليفة لا حاشية لي، ص ٧٧ ـ٧٨ .

(١٥٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١١٨ .

يوظّفُ الشاعر الفعل، على وزن (تفاعل) لدلالاتٍ معينة، يقول سليم بركات :

تغافلَ عن أحزانٍ راسيةٍ حيثُ أناخَ ولم يفصحْ عن غدهِ لمراكبها،

ويجاهرُ أنَّ ملائكةً نادتهُ وراءَ قواقعها الخضراء فحاصرها وأبى إلّا أنْ تسقطَ ما يشبه صوت

الجنةِ وفي كلِّ حصاةٍ هائمةٍ حتى يغشاها أزلٌ آخر . (١٥٦)

نجدُ في النَّص (تفاعل) وهو فعلٌ ثلاثيٌّ مزيدٌ بحرفين (التاء والألف)، بعد قراءتنا للنَّص الكامل، رغم الغموض الذي يعتريهِ، وجدنا أنَّ استعماله لهذا الفعل على وزن (تفاعل) له دلالاتٍ تظهر لنا في الآتي:

١ـ الشاعر يخاطبُ الغائبَ، تكاد تغلبُ على بقية القصيدة بشكل مستمر، فتوظيفهُ لـ (تغافلَ) دلالة على التظاهر، فالغِيبةُ في خطاب الشاعرُ تُقوّي هذا التظاهر بكلِّ ضروبهِ المجازية، (للدلالة على التظاهر بالفعلِ دون حقيقةٍ مثل : تغافل، تجاهلَ وتكاسر ...) .(١٥٧)

٢ـ الحركة الدؤوبة نلمسها في خطاب بركات، ترمزُ إلى الاضطراب بقوة .

٣ـ التفاخرُ الضمني / تمجيد المعاناة .

يقول الشاعر في نصٍ آخر :

ليتَ الآلهاتُ نزلنَ من بلَّورةٍ في مقتلِ الإنسانِ يستودعْنهُ

خلخالهنَّ وجلدُ جاموسٍ، وليتَ تبادلتْ نخبي الحشودُ . (١٥٨)

نجدُ الشاعر يستعملُ الفعل (تبادلَ) وهو فعل ثلاثيٌّ مزيدٌ بحرفين (التاء والألف) أيضاً، فدلالة هذ الفعلِ الذي لجأ الشاعر إلى توظيفهِ في النص بدلاً من أفعالٍ أخرى، تمكن في دلالات لها علاقة بالألفاظ الجارية في النَّص وذات الشاعر، نستطيعُ أنْ نجملها وفق قراءةٍ متعاقبة برؤية حول القصيدة :

---

(١٥٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الكواكب المهرولة صوب الجبل، ص ٥٣ .

(١٥٧) رمضان عبدالله، المصدر السابق، ص ٥١.

(١٥٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١١٨ .

١ـ التمني، يريدُ الشاعر إحداثٍ شيءٍ يحقّق من خلال التبادل بين الأنا والآخر .

٢ ـ الخلاص الحتمي .

٣ـ التملّص من الشر .

يستخدمُ الشاعر الفعل على وزن (استفعل) مزيداً، فيقول :

سأنذرُ الخفيَّ حتى يكشفَ عن موقدهِ، لأني أستجمعُ الآن

سيرة القُبَلِ وحبريَ الحباحِبُ، مستعيناً بما لا يرى،

وبالسُّمانى في الحواصلِ كلامَ الضفاف .[١٥٩]

نجدُ الفعل (استجمع) في النص، وهو فعلٌ ثلاثيٌّ على وزن (استفعل) مزيد بثلاثة أحرف، وهي(الهمزة والسين والتاء)، حيث أُضيفت على الفعل الأصلي المجرّد (جمع)، فالزيادة تضيف في المقابل على المعنى في دلالتهِ، فدلالة هذا الفعلِ من حيث قراءتنا على حدةٍ ودلالة الفعل المستقل لوحدهِ تكون ما يلي :

١ـ الفعل (استجمع) دلالة على القوة والتمكين .

٢ـ من خلال قراءة النَّص وما تعلق بها من دلالات أخرى ضمن تناسق الألفاظ ومعانيها، يدلُّ الفعل (استجمع) على التأهّبِ والحِرص .

٣ـ الرفعة والسّمو كدلالة ثنائية .

في نصٍ آخر، يُوظّف سليم بركات الفعلَ على وزن (استفعل)، يقول :

يا إله الأبجدياتِ التي لمْ تأتِ، ماذا استنفرَ القلقاصَ ؟ ماذا استنفرَ الجيلُ الذي ألقوهُ بين معادنٍ

مذهولةٍ ؟ ماذا يُصيِّرني اعتدالاً جارحاً، فأصيحُ :

هاتوا حربكم وطيوركم، هاتوا الطبيعة مثل كلب أعرج .[١٦٠]

---

(١٥٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصل الأول (ديلانا و ديرام)، ص٢٤٦.

(١٦٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١٢٢.

الفعل (استنفر) ثلاثيٌّ مزيدٌ بثلاثة أحرف (الهمزة والسين والتاء)، دلالة هذا الفعل الذي استعمله الشاعر مرتين، فتكرار الفعل يؤدي إلى المغايرة، فلا يعطي المعنى الواحد، فقد جاء على نسقٍ مختلف في استعمالهِ للفعل، على غرار قراءة النص وما ينضوي تحت ظلهِ من معانٍ، تكون دلالات الفعل هي :

١ـ العتاب، الصورة الغالبة في الخطاب .

٢ـ التوتر المهول الذي ينجم من الفعل (استنفر) .

٣ـ الرأفة من الآخر، المقترنة بالرضوخ .

٤ـ التحوّل من عالم النبات إلى عالم الإنسان .(استنفر القلقاص)، (استنفر الجيل) دلالة على عدم استقرار الشاعر .

يقول سليم بركات في قصيدة (أسرى يتقاسمون الكنوز) :

ما الذي يفعلهُ الموت الذي أضجرَ الشهودَ بهرجهِ، وخرج مع الخارجين من الباب المفضي إلى الحياة ؟ ما الذي أفعله بالموتُ، أسيري،

وأنا الحائرُ في تدبير زنازين مضيئة تليقُ بأسرايَ

وبي ؟ فلتتمهّلْ الحقيقةُ من اقترابها من القيدِ الذي أشدُّ بهِ رُسْغي إلى رُسْغ الريح .[١٦١]

في النَّصِ نجد فعلين على وزن (أفعَلَ) وهما (أضجر- أفعل)، والفعل ثلاثيٌّ مزيدٌ بهمزة القطع في أولهِ، ولهذا الفعل دلالات محددة في التصريف، كلٌّ حسب موضعهِ في النّصِ، عمد الشاعر في هذا النّص الذي اخترناه شاهداً إلى استعمال الفعل على وزن (أفعل) مرتين، ما يأخذُ معناً أوسع بالنسبة لدلالات متفاوتة :

١ ـ الفعل (أضجر) دلالة على الضَّعفِ الذي يُبرهن على هيئتهِ، حالةً من الدهشة .

٢ـ الفعل (أفعل) دلالة على التلاشي والضياع .

٣ـ الاحتراز كدلالة ضمنية يوحي بها النَّص .

---

(١٦١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أسرى يتقاسمون الكنوز، ص ٣٨٨ .

بدلالاتٍ أخرى يستعمل الشاعر الفعل على وزن (أفعل)، لكنها تصبُّ في مجرى واحدٍ، بالنسبة لما سبق، من معاني الضّعفِ، يقول بركات :

كم ناديتُ : تعالي يا عتباتُ، وأغلقتُ ورائي الأرضَ على صخبٍ وصليلٍ،

كم أشكرتُ الليلَ معي في التهليلِ الهرطوقيِّ،

وأطلقتُ لبونات القلبِ على منحدرٍ في (سنجار) . (١٦٢)

استعمل الشاعر ثلاثة أفعالٍ على وزن (أفعلَ) وهي (أغلق، أطلق، أشرك)، والأفعال الثلاثة مزيدة بهمزة القطع، فدلالة هذه الأفعال الثلاثة في النَّص تفيد معانٍ ودلالات كثيرة :

١ـ المبالغة، جاءت أداة (كم) الخبرية مرتين تزامناً مع الأفعال .

٢ـ الإلحاح، فالشاعر في حالة من الضَّعف الشديد، ما جعله في المقابل في حالة من الإلحاح .

٣ـ التعب والمشقّة .

يوظّفُ سليم بركات الفعل الثلاثي المجرّد في خطابهِ، فيقول :

سقطتْ شرفتنا، من لغاتِ العالمِ لمْ نكنْ نعرفها،

سقط العالمُ من شرفتنا، في لغاتٍ لم نكن نعرفها،

فاستعانت جارتي، بثُقابٍ وهي تؤوي موتَه في موتها . (١٦٣)

نجدُ الفعل (سقط) مكرراً في النَّص، الفعل ثلاثيٌّ مجرّدٌ، أحرفه أصليّة، على وزن (فَعَل)، فدلالة هذا الفعل بعد قراءة القصيدة والنص خاصةً تبين لنا أنَّ ثمة دلالات ظاهرة، لاستعمال الشاعر هذا الفعل، وهي :

١ـ السكون وعدم الانفعال رغم فعل (السقوط) ذاته (العالم، الشرفة) .

٢ـ اللامبالاة المفرطة .

٣ـ بدهيّة الحدث، فالفعل (سقط) لمْ يحدث هوّة في ذات الشاعر .

---

(١٦٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٤٠ .

(١٦٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣١٣ ـ ٣١٤ .

في نصٍ آخر، يقول سليم بركات :

هذا هو نَسْجُ الليلِ و أنينهُ قربَ سريركَ، أيُّها الموتُ !

تعال، إذاً، وصَلَ الطهاةُ و أنت ما تزالُ في حيرتكَ الرقيقة ذاتها،

وراءَ سياجٍ يتسلّقه الضوءُ الذي يُغمى عليهِ من تحرُّشاتِ الوردِ،

تعالَ مُدَّتِ المائدةَ، ورُصّتِ الملاعق الكبيرة . (١٦٤)

في هذا النَّص الذي يغلب في محتواه الغموض بالنسبة للمُخاطَبِ (بفتح الطاء) في سردٍ مجازيٍّ مُبْهم، استعمل الشاعر فعل (وصَلَ) وهو فعلٌ ثلاثي مجرّد على وزن (فَعَل)، فدلالة هذا الفعل الذي لجأ الشاعر إلى توظيفه بشكل متناسقٍ مع الألفاظ الواردة في النَّص، تكون ما يلي :

١ـ الفعل (وصل) دلالة للانتهاء بامتياز .

٢ـ الاستغاثة باعتبارها شكلاً من أشكال القلق .

في قصيدة (استطرادٌ في سياقٍ مُخْتزل)، يقول بركات :

الطُّرقُ اجاصٌ على شجرات الصباحِ،

فإنْ هَرْولَ المكانُ، مُتريِّضاً، هرْولْ أيضاً :

أمامكما درّاجاتُ الأزلِ،

وعلى أكتافكما أكياسُهُ الفارغةْ . (١٦٥)

في النَّص استعمل الشاعر الفعل (هَرْولَ) وهو فعلٌ رباعي مُجرّدٌ على وزن (فعْلَلَ) جميع أحرفه أصليّة، فدلالة هذا الفعلِ بعد قراءة متتالية، تحقق الدلالات التالية :

١ـ التبعية، التي تجبرُ المخاطَب على ذلك متأثراً بتصاريف الدَّهر وتقلّباتهِ .

٢ـ الاستعجال وعدم التقييد .

---

(١٦٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : تصانيف النَّهب، ص ٤٤٧ .

(١٦٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : استطرادٌ في سياقٍ مُخْتزل، ص ٤٧٢ .

في هذا المبحث الموسوم بـ **(البنية الصرفية)** في خِطاب سليم بركات الشعري، اشتغلنا من خلالهِ على أوزان قياسية معينة، كانت هي الغالبة في خطابهِ، وقد تنوعنا في تلك الأوزان / الأفعال، بعد قراءة متأنية تبيّن لنا أنّ الفعل المزيد أكثر من حرف أو الفعل المضعّف، ما هو إلا زيادة في المبنى، ممّا يفرض على النص زيادة في الدلالة والمعنى، والفعل المجرّد كان له خصوصية مُهمّة في الخِطاب .

الفصل الثانـي

المستوى الإيقاعي

- ❖ المـبحـث الأول : بنية التضاد
- ❖ المبحث الثاني : البنية البلاغية
- ❖ المبحث الثالث : إيقاع الصورة

توطئة :

الإيقاع لغةً (الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذٌ من إيقاع اللحن والغناء وهو أنْ يوقعَها ويُبِّينها) .[١٦٦]

وفي **الاصطلاح** هو(حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم) [١٦٧]

اختلفَ الباحثون والدارسون حول تحديد مفهوم الإيقاع قديماً وحديثاً، وهذا الاختلاف نابعٌ عن اختلافات الشعوب وثقافاتهم واتجاهاتهم المتعددة، حيث يصعبُ تحديد هذا المفهوم بشكل دقيق ومحدّد، فالإيقاعُ من(أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدٍّ أننا لا نجدُ اليوم تعريفاً واضحاً له). [١٦٨] في القديم هناك من حصر مفهوم الإيقاع بالوزن وربط بهِ ارتباطاً مُحكماً (الشعر هو الكلام المخيّلُ المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة).[١٦٩]

فالأقوال الموزونة أي يكون لها عدد إيقاعي متميّز.

رغم الجدل الواسع حول تحديد مفهوم الإيقاع، ثمة أمرٌ ثابتٌ فيهِ، فيما يخصُّ بالشعر (إنَّ شيئاً واحداً في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابتٌ، وهو أن الشعر، تاريخياً وابداعياً، يكتسبُ شكله من حيث تسلسل إيقاعي). [١٧٠]

ثمة فرقٌ بين الإيقاع والوزن، فالإيقاع (أسبق من الوزن وأعم منه، والشعر ارتبط في بداياتهِ الأولى، وفي أبسط صوره، بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدد وليس بالأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة، ثم إنَّ الوزن غير كافٍ للدلالة على انتماء النص الشعري فكثير من النصوص

---

(١٦٦) ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، مادة (و ق ع)، ج/٣٠، ص ٢٢٥.

(١٦٧) إميل يعقوب، المعجم المفصّل في مصطلحات اللغة العربية، دار جرّوس برّس ناشرون، طرابلس، ط١، ٢٠١٢ م، ص ١٦٤ .

(١٦٨)توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٣٧.

(١٦٩) محمد بن عبدالعزيز السجلماسي، أبو محمد القاسم (ت :٧٠٤ هـ)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم و تحقيق : علال الغازي، مكتبة المعارف الجديدة، الرباط، ط١، ١٩٨٠م، ص ٢٨١ .

(١٧٠) هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة : عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧م، ص ٥١ .

موزونة مقفاة ولكنها ليست شعراً). [١٧١]

هناك من جعل الإيقاع مرتبطاً بالصوت تزامناً فعلياً مع الانسجام الذي يفضي للتنوع (الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ثم الانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاعُ في الرتابة).[١٧٢]

الإيقاع مفهوم شموليٌّ واسعٌ، لا ينحصرُ في فنٍّ أو خاصية محددة !

(هناك إيقاعٌ للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاعٌ للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية).[١٧٣]

علاقة الإيقاع بالموسيقى لها جذور تاريخي قديم قِدَم الإنسان ! فالإيقاع هو(الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغيرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية) .[١٧٤]

فهذه العلاقة بينهما تؤدي إلى العلاقة بين الإيقاع والحركة وبين الإيقاع والشعر بالضرورة، حيث إنَّ الإيقاع في الشعر عنصر أساسيٌّ بارز (إنّ الإيقاع في الشعر مهما اختلفت أشكاله إنما هو إيقاعٌ موظفٌ لتوصيل المعنى على نحو فني، فالراجح إن الإيقاع عنصر أساسيٌّ في الشعر ولا ينبغي أنْ ننظرَ إليهِ باعتبارهِ عنصراً قائماً بذاتهِ فتلك نظرة غير صوتية لأمر مادته هي الأصوات، إذْ الشعرُ لا ينفصل عن الإيقاع).[١٧٥]

---

(١٧١) عبدالله رشيق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات : اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٦.

(١٧٢) محمد ابن عبدالحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠١ م، ص ٩٩ .

(١٧٣) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة :محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ١٧٠ .

(١٧٤) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٢٣١ .

(١٧٥) محمد العبد، إبداعُ الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م، ص ٣٢ .

لا يقيّدُ الإيقاعُ بالشعر فحسب، بل يتجاوز ذلك (كما أنَّ الإيقاع يتجاوز الشعر إلى النثر، بل يتجاوز اللغة إلى الموسيقا).[١٧٦]

ثمة تقسيم في الدراسات المعاصرة فيما يخص بالإيقاع، قسّم النقاد والدارسون الإيقاع إلى إيقاع خارجي وإيقاع داخلي، فالأول متعلّقُ بالوزن في القصيدة التفعيلة، أما الثاني يتجاوز ذلك القيد إلى فضاءات أخرى لغوية وموسيقية ودلالية .

الإيقاع الخارجي : مرتبطٌ بالوزن مع تأدية المعنى الذي يحقق الفهم، ظلّ هذا الحكم لازم بهِ لمدةٍ زمنية في تاريخ الشعر ودراساته النقدية، (وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابهِ ويرد عليه في حسن تركيبهِ واعتدال أجزائهِ، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، تم قبوله له واشتمال عليه) .[١٧٧]

الإيقاع الداخلي : هو التفاعل مع مستويات أخرى ضمن مكونات النَّص من الرمز والصورة الشعرية والموسيقى والبنيات البلاغية المختلفة، ممّا تجعل لهذا الإيقاع موسيقى خاصة بهِ . (حيث إنَّ الإيقاع الداخلي قائم في النَّصِ، في حركة مكوناتهِ ونسيج علاقاتهِ) .[١٧٨]

أنكر بعض النقاد الإيقاع الداخلي، حجتهم في ذلك بأنَّ الإيقاع واحدٌ لا يتجزأ، فليست هناك (موسيقا داخلية وأخرى خارجية، بل هناك موسيقا واحدة تتراكب فيما بينها ليس منها خارج وداخل، لأنَّ عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيجٍ متداخل).[١٧٩]

من خلال ذلك بالنسبة لمعاصرة الإيقاع الداخلي، كان له أثرٌ واضحٌ في كتابة الشعراء المعاصرين، في قصيدة النثر مثالاً، ليشكل لهم أرضية راسخة تتّسم بالحرية، بعيداً عن مقيدات الإيقاع الخارجي، ممَّا أنتج ذلك إشكالية بين النقاد والدارسين في الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر.

---

(١٧٦) مصطفى حركات، كتاب العروض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة، الجزائر، ط١، ١٩٨٦، ص٨

(١٧٧) محمد بن أحمد بن طباطبا، أبو الحسن (ت : ٣٢٢ هـ)، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص ٢٠ .

(١٧٨) حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصلة (المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية)، دار كتابات، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص ٣٢ .

(١٧٩) حسنى عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١،، ١٩٨٩م، ص ١٤ .

إشكالية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر :

هذه الإشكالية تظهر ضمن الإشكاليات في تحديد مفهوم الإيقاع نفسه، ممّا أفرز عن ذلك التوتر حول الإيقاع الداخلي بالنسبة للقصيدة النثر، فالإيقاع الداخلي (إيقاعُ الجملة وعلائقُ الأصوات والمعاني والصور، طاقة الكلام الإيحائية، الذيول التي تجرها الإيحاءاتُ وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة) [١٨٠] فلا بدُّ من إيقاعٍ آخر / جديد، في فضاء موسيقي واسع، للتعبير بإمكانية هائلة، فكان للإيقاعِ الداخلي موضعهُ الخاص في هذا الجانب، بعد استقرار قصيدة النثر (قصيدة النثر من صميم جنس الشعر، وهي شكل من أشكال التحول في الشعر العربي) .[١٨١]

فالإيقاع الداخلي لقصيدة النثر إيقاعٌ مختلف عن الإيقاع القديم الذي ترسخ مفهومه في أحقاب كثيرةٍ (ويرى أدونيس ومثله رفيقه أنسي الحاج أنَّ لقصيدة النثر إيقاعاً متنوعاً مختلفا عن الإيقاع القديم الذي يصفه الثاني بأنَّه مفروض على القصيدة من الخارج).[١٨٢]

(إنّ القول، هكذا بشكل مطلق، بغياب الإيقاع الشعري في قصيدة النثر قول غير دقيق، ولا يدل على متابعة دقيقة وشاملة لما ينشر ضمن الحركة من نصوص و تجارب متنوعة).[١٨٣]

رفض بعض النقاد والشعراء قصيدة النثر كونها شعراً لأسبابٍ معينة (عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي وخاصة على مستوى الوزن أو الإيقاع والبناء الهيكلي، فالبعض يعتبرها كتابة نثرية، تحمل بعض ملامح الشعر، والبعض الآخر يعتبرها جنساً أدبياً جديداً، ما زالت لم تتبلور ملامحه ومميزاته) .[١٨٤]

---

(١٨٠) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص ١١٦ .

(١٨١) عبد الله رشيق، المصدر نفسه، ص ١٣.

(١٨٢) علي داخل فرج، اشكالية الإيقاع في قصيدة النثر العربية، الناقد العراقي، ٤ -١ - ٢٠١٢م . http://www.alnaked-aliraqi.net/article/9906.php

(١٨٣) عبد الله رشيق، المصدر نفسه، ص ١٧ .

(١٨٤) عبدالله رشيق، المصدر نفسه، ص ١٤ ــ ١٥ .

في الجانب الآخر ألحّ رواد قصيدة النثر بفصل الإيقاع عن العروض، باعتبار الإيقاع له ميزته الجوهرية في الشعر، حيث لا يمكننا حصر الإيقاع في العروض فحسب(الشعر إيقاع لا عروض).[١٨٥]

(والحقُ أن الفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر لا يمكن في أن الأول موزون والثاني غير موزون، فهذا يدل على نظرة سطحية وقاصرة في النظر إلى اشتغال مكونات النص الشعري).[١٨٦]

قصيدة النثر تشكّل موسيقى فريدة في داخل النص، فالموسيقا ليست مقترنة بالوزن (ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو إلى قصيدة النثر أكثر أهمية). [١٨٧]

رغم هذه الإشكالية، لا يمكننا أنْ نتجاهل الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر (والدفاع عن شكل قصيدة النثر لا يعني التعصب لها أو إقصاء الأشكال الشعرية الأخرى وإنكار قيمتها الفنية والإبداعية).[١٨٨] لما فيها من فضاءات متنوعة تثيرُ دلالات كثيرة ومُهمّة في نِتاج الشاعر والمتلقي نفسه .

في هذا الفصل نشتغل على البنيات الإيقاعية من خلال خطاب سليم بركات الشعري، نذكر تحديداً **(بنية التضاد، البنية البلاغية، إيقاع الصورة)** التي تُعد ظواهر أسلوبية في خِطاب الشاعر.

---

(١٨٥) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠١م، ص، ٤٣.

(١٨٦) عبدالله رشيق، المصدر نفسه، ص ١٧ .

(١٨٧) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص ٩٨ .

(١٨٨) عبد الله رشيق، المصدر نفسه، ص ١٣ .

المبحث الأول : بنية التضاد

تعريفُ التضاد لغةً :جاء في لسان العرب (الضدُّ : كل شيءٍ ضاد، شيئاً ليغلبهُ، فالسواد ضد البياض، والرجاء ضد اليأس، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذاك، ويجمع على الأضداد) .[١٨٩]

أما تعريفهُ اصطلاحاً : هو(أنْ يطلق اللفظ على المعنى وضدّه).[١٩٠]

وليس كل ما خالف الأشياء يكون ضِدّاً (الأضداد جمع ضد، وبضد كل شيء ما نافاه، وليس ما خالف الشيء ضد له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان، وليس بضدين مختلفين، إنما القوة ضد الضعف، ضد الجهل العلم، فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين ضدين).[١٩١]

التضاد من صميم اللغة العربية في القديم ومازال، أيّ دارس للغة العربية لا يمكنه أن يستغني عنه، (إنَّ التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة وبين القارئ من جهة أخرى).[١٩٢]

ثمة خلافٌ بين القدماء حول مفهوم التضاد، منهم من جعله نوعاً من المشترك اللفظي، لازمٌ بهِ (فقد ذهب نفرٌ من القدماء إلى أنَّ التضاد لون من المشترك اللفظي، وعرفوه بأنه كلمة واحدة ذات معنيين متضادين) .[١٩٣]

وجود ظاهرة التضاد يعود إلى أسبابٍ كثيرة منها (دلالة اللفظ في أصل وضعهِ على معنى عامٍ يشترك فيه الضدان، وانتقال اللفظ من معناه الأصلي إلى معنى آخر مجازي، اختلاف القبائل العربية

---

(١٨٩) ابن منظور، المصدر السابق، مادة (ضدد)، ج١٧/ ص ٣٩.

(١٩٠) إميل يعقوب، فقه اللغة العربية وخصائصها، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م، ص ١٨١.

(١٩١) أبو الطيب اللغوي، الأضداد في كلام العرب، تحقيق : عزة حسن، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م، ص ٣٣ .

(١٩٢) فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١٤٦ .

(١٩٣) أحمد زهير رحالحة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد (٤١)، الأردن، العدد (٢)، ٢٠١٤م، ص ٢٨٣ .

في استعمال الألفاظ) .[١٩٤]

هناك أنواع كثيرةٌ للتضاد في النص الأدبي، نشتغلُ على الأنواع المهيمنة في خطاب سليم بركات الشعري، نذكرُ منها: التضاد بين الاسم والاسم، والتضاد بين الأفعال، والتضاد التضافري بين الفعل والاسم، والتضاد الامتدادي، شكّلت الثنائيات الضدية في خطاب بركات محوراً مُهماً، ما أثرت إيقاعاً متميزاً في النَّص .

(١٩٤) ينظر : إميل يعقوب، المصدر نفسه، ص ١٨٣ ـ ١٨٤ .

يوظف سليم بركات الثنائية الضدية توظيفاً مكثفاً مع الصورة الشعرية، في المقطع القصير بعنوان(لافتة إلى شرفات المهاجرين)، يقول :

أرصدُ الداخلين،

أرصدُ الخارجين،

أرصدُ الوقع في لغة الخطواتِ،

ارحمي واقفاً، خلف أتعابهِ يا يداً لا تبين .[١٩٥]

نجدُ في النَّص الثنائية الضدية (الداخلين / الخارجين)، يرتكزُ الشاعر على(الأنا) المتشظية في عموم الخطاب، ممّا تولدت حالة نفسية حادة في ذاتهِ، توظيفه لهذه الثنائية الضدية تمثل التجربة التي عاشها، فتحقق دلالاتٍ مختلفة، تكون في الآتي :

١ـ رؤية الشاعر إلى الواقع المجهول بالنسبة لـ (الداخلين/ الخارجين) ما أثارت حالة من الاستغراب المستمر .

٢ـ عدم الاستقرار / الحركة، فجاء الإيقاعُ مؤثراً في التضاد .

٣ـ الشفقة واليأس .

في نصٍ آخر، يوظّفُ سليم بركات ثنائية (الحياة / الموت)، فيقول :

هنيئاً للحياةِ نحيبها الخافتِ بين يدي،

هنيئاً للموتِ نحيبهُ الخافت في شهواتي : عاقلان، شقيقا تِبْغٍ . [١٩٦]

يستعمل الشاعر تضاد(الاسم والاسم)، يكمن في ثنائية ضِدية مميزة داخل النص، تتجلى هذه الثنائية الضدية (الحياة / الموت)في تماسك المعاني وصورها التي يغلب عليها الغموض، بعد قراءة القصيدة، ثمة دلالات تظهر لنا، في الآتي :

---

(١٩٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قنصل الأطفال، ص ٦٨ .

(١٩٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المثاقيل، ص ٥٥٧ .

١ـ اللامبالاة، كدلالة مركزية تظهرُ من خلال سياق النَّص .

٢ـ تجلّي معاني الخوف والتوتر .

٣ـ استدعاء ثنائية ضدية تمثل حالته النفسية، فكان لجوؤه إلى ثنائية (الحياة / الموت) قريباً من المعنى الذي يريد الوصول إليه .

في قصيدته الطويلة (المعجم) التي تحمل عنوان الديوان أيضاً، في مقطعٍ، يقول بركات :

نوديتَ بهمسِ الخطأ وصخب الصواب،

خطأٌ خلٌّ، صوابٌ خلٌّ،

يحفظان كِيْبرَ الأكيدِ، لِفْتهُ، وجزرهُ، وقثّاءهُ، في قوارير الموتِ،

هناك حيث تتبادل كاهناتُ الحظوظِ القوية شتائمَ الحياةِ للموتى،

وشتائم الموتى للحياةِ .[١٩٧]

نجدُ في النَّص، الثنائيات الضدية (الخطأ / الصواب)،(الهمس / الصخب)، (الموت / الحياة)، فالعلاقة بين هذه الثنائيات الضدية تقوم على الصور القائمة المبنية على التضاد والمشابهة (المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة، وليست بالتالي العنصر الذي يفجر الشعرية، بل إنَّ المشابهة شعريةٌ بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياءِ في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها) .[١٩٨]

يستعمل الشاعر هذه الثنائيات الضدية في تعبير يشكّل بين عالم النبات وعالم الإنسان، من خلال قراءة سياق النص بشكل عامٍ، فثنائية (الخطأ / الصواب) جاءت في نسقٍ متحدٍ مع ثنائية (الهمس / الصخب) في علاقةٍ معقدة بين المعاني، ثم يوظّف ثنائية (الموت / الحياة) في تعبيرٍ غير مألوفٍ، تحقق هذه الثنائيات الضدية دلالات ومعانٍ، تكون في الآتي :

١ـ العلانية كصفة لازمة للصخب، يقابلها الخفاء كصفة مستقرة للهمس .

---

(١٩٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٦٨ .

(١٩٨) كمال أبو ديب، في الشعرية، الناشر : مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ٤٧ .

٢ـ العلاقة بين ثنائية (الخطأ / الصواب) علاقة متباينة، لكن الشاعر يتجاوز هذه العلاقة إلى علاقة متلازمة أيضاً .

٣ـ الجدل والصراع، كدلالة لثنائية (الموت / الحياة) .

في مقطعٍ آخر، يوظف الشاعر ثنائية (هنا / هناك) فيقول :

أكيدُ لأحوالي حيت تعرّجُ عن فسطاط دمي،

وأهبُّ وحيداً في ذاكرة الشيطان هنا وهناك .[١٩٩]

إنَّ الثنائية الضدية (هنا / هناك) تحقق دلالة على المكان كمعنى سطحي لبنية للتضاد، لكن نجدُ دلالات أخرى من خلال العلاقة بين الصور و ذات الشاعر، فتحقق في الآتي :

١ـ اختزال المكان في جهة واحدة، إشارة إلى حجم مأساة الشاعر .

٢ـ الهروب والضيق .

في نصٍ آخر يوظف سليم بركات ثنائية (الخير / الشر)، فيقول :

هراءٌ صوابٌ، عبثٌ صوابٌ،

أقمْ معي، أيّها الشرُّ في الهدير الماجن للرئاتِ تتشقَّقُ من خيانة الخير،

وغدر نبوءاتهِ .[٢٠٠]

الانشغال بالذاتِ يعني بالضرورة البحث عن الرُّقي، لا يخلو من الصراع الدائم بين الذات والشاعر، يوظف بركات ثنائية (الخير/ الشر) كظاهرتين أزليتين بمعزلٍ عن المألوف، فدلالة هذه الثنائية بعد قراءة القصيدة، وهي الركيزة الأساسية لفهم النص :

١ـ حتمية المأساة، تتمظهر حولها (الخير / الشر)، معرفة الشرِّ بالنسبة للشاعر مهمة للتمييز بينه وبين الخير .

---

(١٩٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة :الكواكب المهرولة صوب الجبل، ص ٥٥ .

(٢٠٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٦٨ ـ ٥٦٩ .

٢ـ تباين منزلة الخير والشر، جعل للشر قوةً كما للخير .

نجدُ سليم بركات في نصٍ آخر، يقول :

النـهارُ الأصفادُ، الليلُ الأصفادُ، المراكبُ ذات الصواري الغيوم،

الأكبادُ مقذوفةٌ ـ أكبادُ العدائيْنَ من سفك إلى سفكٍ، هبْ أيها المجرّد من الجوهرِ القيدِ إلي نوْلِك

تنسجُ الصور كلّها، المحمولة من خيالٍ الدَّهرِ إلى النُّمور .[٢٠١]

يوظفُ الشاعر الثنائية الضدية (النهار / الليل) توظيفاً مجازياً، جعلَ للنهار والليل أصفاداً، وهي القيود، حيث من معاني الليل الهدوء والراحة، لكن يتجاوز الشاعر ذلك المعنى إلى معنى مشترك مع النهار الذي يتسم بالضيق والصخب، هذه الثنائية تحقق معانٍ ودلالاتٍ مغايرة، تكون في الآتي :

١ـ التقييد، كمعنى أحادي يتبلور في بنية التضاد .

٢ـ الشتات الذي يعاني الشاعر منه، ممَّا يجعلهُ أسيراً وضائعاً في الوقت ذاتهِ .

تتجلّى الثنائيات الضدية في خطاب سليم بركات في أبعاد نفسية محضة، مثل قولهِ :

ولتكنْ القفزةُ عاليةً، والركضُ في منخفضٍ عالٍ،

ولتكنْ الملائكة تحت القوس، في المداخلِ الشماليِّ للحقيقة، مرتدية معاطفها التي لها، وهي تضم البندق . [٢٠٢]

في هذا النَّصِ ذات الصور الموغلة في التعبير، نجدُ الشاعر يوظّفُ الثنائية الضدية (منخفضٍ/ عالٍ)، تتداخلُ في نسيج واحدٍ، بعد قراءة عامة للقصيدةِ تبيّن أنَّ ثمة علاقة بين المفردات الواردة في النَّص وبين توظيف الشاعر للثنائية الضدية، حيث تحقق الدلالات الآتية :

١ـ حضور الذات المغلوبة، إشارةٌ على الضَّعف .

٢ـ التشتت والضياع، سمتان بارزتان في النَّص .

---

(٢٠١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المثاقيل، ص ٥٣٢ .

(٢٠٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : مهاباد، ص ٤٠٨ .

في نصٍ آخر، يلجأ الشاعرُ إلى استعمال التضاد بين الفعل والفعل، يقول بركات :

الجزراويُّ وعصفورهُ يصطحبان قواميس عصريّة،

لغاتٍ تكبرُ في الأرحامِ، تضيقُ على الأرحامِ،

وتصعدُ حتى وكر الصقر مع الجزراويِّ وعصفورة الجزراويِّ،

الثوارُ يحبونهما، ويحبهما الخطفُ . (٢٠٣)

يستعمل الشاعر في النَّص، الثنائية الضدية (تكبر / تضيق)، حيث جاء التضاد بين الفعل والفعل، يحملُ جرساً موسيقياً، ما يعطي تكثيفاً دلالياً في النَّصِ، فتحقق هذه الثنائية دلالات ومعانٍ، تكون في الآتي :

١ـ عدم الثبات، يكمن من خلال الحدث المتغيّر في الثنائية الضدية .

٢ـ الإحساس بالرأفة والسكون .

يوظف سليم بركات التضاد الامتدادي والتضاد التركيبي بين الفعل والفعل في نصٍ واحدٍ، فيقول :

أبايعُ في حمحمة الأرماح لوائي،

أضربُ شرقاً، غرباً، ضرب البائسِ، يسقطُ وجهي الأول

أضرب، يسقطُ وجهي الثاني،

أتراجعُ بالحُجَّاجِ إلى عَرَفات غباراً يتكّسرُ

تحت حوافر ريح الوهنِ القاصم،

ثم نموت لنحلم، ثم نقوم لنحلم، ثم نقصدُ أوردةً كي نلمحَ في الدَّمِ مجيءَ الأشجار مع اليوم التالي

عاقدةً فرح النهار على الهاماتِ عمائمْ . (٢٠٤)

---

(٢٠٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قنصل الأطفال، ص ٦٦ .

(٢٠٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : نقابة الأنساب، ص ٧٦ .

يستعمل الشاعر التضاد الامتدادي في الثنائية الضدية (الشرق / الغرب)، فالشاعر يمرُّ بمحنةٍ قاسية، ما جعلته يشبه أرضه الضيقة كساحة حرب ضروس، معبراً عنها بالهزائم، فسقوط الوجه (الأول والثاني) دلالة إلى استمرارية الهزائم و الخسارات، ثم يوظف التضاد بين الفعل والفعل، يكمنُ في ثنائية (نموت / نقوم)، يجعلُ الشاعر هذين الفعلين المتضادين قرينة الحُلم (فالفعل إذاً، لا يستدعي الأضداد لتكوين سياق للمقطعِ أو القصيدة فحسب، بل لتكوين حركة داخلية تفجّر الدلالات الضدية، التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النص بأزمانها المختلفة).[٢٠٥]

فالثنائية الضدية (الشرق / الغرب)، تحقق الدلالات الآتية :

١ـ الصيرورة بوصفها عدم البقاء على حالة واحدة، حيث تتكاثرُ الأزمات والمحن .

٢ـ عدم اليأس كضرورة حتمية .

أمّا ثنائية (نموت / نقوم) لها صلة بثنائية (الشرق / الغرب) ثمة تعاضد بينهما ضمن سياق النص، تحقق ثنائية (نموت / نقوم) دلالات مختلفة :

١ـ القوة، كدلالة على إثبات الموقف .

٢ـ عدم فقدان الحلم (رؤية الشاعر إلى الحرية).

في نصٍ آخر، يقول بركات :

فلتهربْ عاصمتي في فوضى القبلاتِ وفي أبد الظلِّ الداخل،

ولتُقبلْ من حيث تشاءُ الأبراجُ المرفوعة فوق عواميد الحشر فإني ألغي جهتي وأسلّمُ تسليم

الفاتحِ حينَ أفيضُ ـ على اللوتس، والبرديِّ،

وحين تصاحبني ونرقصُ ملتفّين على فرقِ

الغيشا غابات غابات .[٢٠٦]

---

(٢٠٥) أسيمة درويش، تحرير المعنى (دراسة نقدية في ديوان أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٧٨

(٢٠٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : مبعوث الفراشات، ص ٦١ .

نجدُ الثنائية الضدية بين الفعل والفعل (تهرب / تقبل)، لجوء الشاعر إلى توظيفها لها صلة بالمعاني الجارية في النص وقدرة الشاعر على إدراجها بشكل متناسق، حيث تحقق هذه الثنائية الدلالات الآتية:

١ـ صيغة الأمر في الفعلين، تدلُّ على (الأنا) العالية .

٢ـ الاستغناء، ثمة صوتٌ في النَّص، أنَّ الشاعر تصاحبه نشوة الانتصار المؤجّل .

٣ـ الشعور بالأمل .

في مقطعٍ آخر يوظّفُ الشاعر التضاد بين الفعل والفعل، فيقول :

مضتِ البارجة الأولى وعادت أختُها،

فتلقَّاها العُراهْ، بحديدٍ ليِّنٍ كالروح . (٢٠٧)

نجدُ في المقطعِ الثنائية الضدية (مضت / عادت) بين الفعل والفعلِ، ثمة إيقاعٌ يتسم بالحركة داخل الفعلين، بعد قراءة النص بشكل متواتر، هناك دلالات مختلفة لاستعمال الشاعر لهذهِ الثنائية، تكون في الآتي :

١ـ الانفعال والغضب، كمحورين أساسيين، ما أفضت الحركة سمة بارزة تظهر بهما .

٢ـ التحدي، وصف الشاعر إلى الحرب .

٣ـ الخراب .

يوظف سليم بركات التضاد التضافري بين صيغتيْ (الفعل والاسم)، فيقول :

وأنامُ إذا لم لزم الأمرُ، ولكن كشفوا الأيامَ معي حاشيةً وجنودا،

فأغاروا من شقِّ اليقظةِ يستعرونَ وعادوا هاويةً ونجودا،

تسترخِصُها الطيرُ وتنذرها مضارب أعشاشٍ. (٢٠٨)

---

(٢٠٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣١٦ .

(٢٠٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المطالبة بجسد فراشةٍ غريبة، ص ٧١.

نجدُ في النَّص الثنائية الضدية (أنام / اليقظة)، فالتضاد التضافري بين الفعل والاسم يولد الصراع والتوتر داخل النّص، (يهدفُ هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة، وتعميقها وتخضيبها، وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات، التي تستدخلُ عالم التناقض والمفارقة إلى النَّص).[٢٠٩]

فهذهِ الثنائية تخرج من مداها الضيق إلى أبعاد دلالية مختلفة، تحقق ضمن سياق النَّص :

١ـ الشاعر في حالةٍ من التوتر الشديد، ممّا جعلهُ في المقابل في حالة من اليأس .

٢ـ الذعر والخضوع .

في نصٍ آخر، يقول سليم بركات :

فلأنهضُ، إذاً، من الرُّقادِ النَّسَّاجِ، لا ليؤنسني الذي أراهُ،

بلْ لأؤنسَ الذي أراه من المشهدِ، أكملُ الحنين بروايات تُروى،

وبالقُبَل ذاتها، التي اقتنصتِ الشفاه طويلاً .[٢١٠]

نجدُ في النَّص التضاد التضافري بين الفعل والاسم، يكون في الثنائية الضدية (أنهضُ / الرُّقاد)، ثمة تداخل بين الفعل (أنهضُ) وبين الاسم (الرُّقاد)، يكمنُ في الصور الشعرية وتدفقها في النَّص، هذه الثنائية تحقق الدلالات الآتية :

١ـ العزم، رغم الاضطراب السائد في النَّص .

٢ ـ الخروج من الخيال إلى الواقع كثنائية ضمنية تقابل الثنائية (أنهضُ / الرقاد) .

في مقطعٍ آخر يقول بركات :

الجبلُ الغارقُ خلف البيتِ ذي القرميد، و الأطفالُ الصاخبون،

كبرعمَ ميتةٍ، أمام سياج الجيران،

---

(٢٠٩) عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٦٢ .

(٢١٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أسرى يتقاسمون الكنوز، ص ٣٨٧ .

والمنزلُ الذي هجرهُ نزلاؤهُ،

عابسين، شمال حديقتي .[٢١١]

نجدُ الشاعر يستعمل الثنائية الضدية (خلف / أمام) يندرج في نوع التضاد الامتدادي / الاتجاه، يصف الشاعر المكان، حيث يُمثّل حركة الإنسان بكل تفاصيلهِ، فهذه الثنائية تحقق دلالات مختلفة، تكون في الآتي :

١ـ الحنين بوصفه خيال الشاعر، يحدد رؤيته تجاه واقعهِ .

٢ـ حضور المكان يكمن في رؤيتهِ للثنائية الضدية (خلف / أمام) في مشهدٍ مكانيٍّ معبّر.

في نهاية هذا المبحث الذي جاء بعنوان **(بنية التضاد)**، اشتغلنا من خلالهِ على الثنائيات الضدية في خطاب سليم بركات الشعري، بعد أنْ أخذنا شواهد و مقاطع شعرية في دواوينه المختلفة، شكّلت هذه الثنائيات الضدية ظاهرة أسلوبية ذات نسق إيقاعيٍّ بارز، كان التضاد بين الاسم والاسم هو الأكثر توظيفاً في الخطاب، ثم التضاد بين الأفعال، ثم التضاد التضافري بين الفعل والاسم، والتضاد الامتدادي .

---

(٢١١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أسرى يتقاسمون الكنوز، ص ٣٨٧ .

المبحث الثاني : البنية البلاغية

البنية البلاغية في الخطاب الشعري لها خصوصيتها ومحورها المهم في الدراسات الأسلوبية، في هذا المبحث سيكون اشتغالنا على **(الجناس)**، كبنية بلاغية في خطاب سليم بركات .

الجناس لغةً (الجناس والمجانسةُ والتجنيس والتجانسُ، كلها ألفاظٌ مشتقةٌ مصدر جانس جناساً، وكذلك المجانسةُ والتجنيس مصدر جنس، والجنس نوع من الضّرب، وهو أعم من النوع، يجمع على أجناس وجنوس)[٢١٢]

أما في **الاصطلاح**، هو (أنْ يتفق اللفظان في النّطقِ ويختلفا في المعنى)[٢١٣]

ينقسم الجناسُ على قسمين :الجناس التام، والجناس غير التام .

الجناس التام : هو(ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمورٍ، وهي : أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكناتِ، وترتيبها، مع اختلاف في المعنى) .[٢١٤]

الجناس غير التام :هو (ما اختلف فيهِ الكلمتان في واحدٍ من الأمور: نوع الحروف، وشكلها وعددها، وترتيبها) .[٢١٥]

للجناس التام أقسام، نشتغلُ على الجناس المماثل، لما فيه من حضور في خطاب الشاعر، وللجناس غير التام أقسامٌ أيضاً، سوف يكون عملنا على الجناس المضارع والجناس الناقص وجناس القلب، سنأتي بتعاريف لهذه الأجناس من خلال تحليل النصوص .

---

(٢١٢) ينظر : ابن منظور، المصدر السابق، مادة (ج ن س)، ج/٥ ص ٢٩٦.

(٢١٣) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني و البيان و البديع)، ضبط و تدقيق و توثيق : يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص ٣٢٥ .

(٢١٤) عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البديع)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١٩٧ .

(٢١٥) علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، كراتشي، ط١، ٢٠١٠م، ص ٢٦٥.

يُمثّل الجناس، عنصراً بارزاً من عناصر البناء الإيقاعي داخل النَّص (تُعدّ بنية الجناس من البنى التي أولع الحداثيون باستعمالها واستخدامها في بناء إنتاجهم الأدبي، وذلك لما فيها من أثر صوتي ملحوظ يهمين على المتلقي ويلفت الانتباه إلى الإيقاع الصوتي والناتج عنه) .[٢١٦]

إذن، **فالعلاقة بين بنية الجناس والإيقاع علاقة متلازمة،** ما تشكّل نسقاً موسيقياً في النَّص .

---

(٢١٦) محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طب، رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٨م، ط١، ص ٣٣٧ .

يلجأ سليم بركات إلى الجناس التام، حيث تبرز فيه مقدرته البلاغية واللغوية، وتشكّل ظاهرة إيقاعية في النَّص، في نصٍ سمّاه بـ (سيناريو للثلوج) يقول في مقطعٍ منه :

وحدي تتهبّطُ فوق دمي الهالاتُ فأسندها، و أشمُّ الأفق :

تعالوا مدٌّ كالحبِ، يدي فوق المدِّ، تعالوا

وخذوا مقعدكم في النهرِ، وفي فيء السنبلة ابتدعوا الغيم .[٢١٧]

المدّ الأول بمعنى المدى والمدّ الثاني بمعنى ارتفاع ماء البحر- ضدّ الجزر- وهذا الجناس تام مماثلٌ وهو (ما كان ركناه أي لفظاهُ، من نوعٍ واحدٍ، من أنواع الكلمة، بمعنى أنْ يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين).[٢١٨] نجدُ في هذين الاسمين المتجانسين وحدة إيقاعية متماسكة رغم وقوع الفواصل بينهما، وثمة صلة بين توظيف الجناس والقيم الدلالية في النَّص وارتباطاها بذات الشاعر، بعد قراءة النَّص ثمة دلالات تظهر لنا، لتوظيف الشاعر للجناس التام المماثل في المقطع، تكون في الآتي :

١- الوحدة، جاءت نتاج تراكمات نفسية مؤلمة .

٢- الفقدان، فلجوؤه إلى أسلوب الأمر يتزامن مع استعمالهِ للجناس المماثل.

استعمال الشاعر للجناس التام المماثل لا يعني ذلك زخرفة لفظية موحدة في النص، بل ثمة تداعيات دلالية وفنية وإيقاعية تتماسك مع بعضها البعض، نجدُ هذا التماسك بين العناصر عند سليم بركات، يقول :

إنني ألمحها،

إنني ألمحه، هي في إعصارها

تتهادى، وهو في إعصارهِ . [٢١٩]

---

(٢١٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ١٠٨ .

(٢١٨) عبدالعزيز عتيق، المصدر السابق، ص ١٩٧ .

(٢١٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأناشيد، ص ٢٢٤ .

الإعصار الأول بمعنى بلوغ شباب المرأة والإعصار الثاني بمعنى هبوب الريح الشديدة، استعمل الشاعر المعنى الثاني مجازياً، الجناس تام مماثل، وقع بين اسمين، فالجناس المماثل في النَّصِ يستدعي الدلالات الآتية :

١ـ الحيرة، فالحالة بين الذكر والأنثى متقدة في المشاعر والأحاسيس .

٢ـ الاضطراب والشعور بالحسرة .

في نصٍ آخر يقول سليم بركات :

صنَّفوا رسوم الليلِ، على رخام الرسوم،

والمجاهلَ، والرقمَ الخالدَ فكاهةً فكاهةً، صنَّفوا المعلوم فكاهةً فكاهةً .(٢٢٠)

نجدُ في النَّص الجناس التام المماثل، وقع بين اسمين، الرسوم الأولى بمعنى الأثر الذي يبقى على السير يوماً وليلة أو أكثر والرسوم الثانية بمعنى الرسم ـ رسم الشكل والصورة ـ فالشاعر تعمّق في المعنيين ليكون بينهما ترابطٌ يوحي من خلال النص، فالجناس المماثل يحقق الدلالات الآتية :

١ـ استحضار الماضي كذاكرةٍ لحنين الشاعر، ممّا لجأ الشاعر إلى الجناس المماثل ليعكس حالته النفسية .

٢ـ الألم كدلالة ثنائية .

يوظّفُ الشاعر الجناس المماثل الذي يقعُ بين فعلين، يقول بركات :

خفّتْ بيروت إلىَّ مزيّنةً بثريّات الأحجار،

وطَلْعِ إناث يتوسّطن زلال الخوفِ، يفرغنَ محاجرهنَّ فتمتلئُ الفسحة بين البحر و" بكْفيّا"

بأساقفة و وعولٍ تحرنُ وهي تشمُّ رماديَ، خفّتْ بيروت إلىَّ مولولةً، كل حصاةٍ تلثمُ أطرافكَ أو ترجوكَ لتبقى .(٢٢١)

---

(٢٢٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٨٤ .

(٢٢١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة :الفصيلة المعدنية، ص ١٠٥ .

جاء الجناس التام المماثل بين فعلين، رغم الفواصل الكثيرة بينهما، ثمة إيقاع للجناس في النَّص، الفعل الأول (خفّتْ) بمعنى السكون والهدوء والفعل الثاني (خفّتْ) بمعنى السرعة والنشاط، فدلالات الجناس المماثل في النَّص تكون في الآتي :

١ـ التحوّل الذي يلزم الشاعر، ما ينجم منه عدم الاستقرار .

٢ـ الخوف والأنين .

يوظّف سليم بركات الجناس غير التام بأقسامهِ، مثل المضارع والناقص والقلب في نصوص شعرية، تمتاز بقدرة لغوية وتعبيرٍ مكثّف .

يلجأ بركات إلى توظيف الجناس المضارع، فيقول :

خبئيني أيتها الرَّوعةُ في رملٍ، حديدٌ نفسي،

ولنبضي الزبدُ، ساحَ في قلبٍ من الآجُرِّ مكبوبٌ عليه الزردُ .(٢٢٢)

نجدُ في النَّص الجناس غير التام، وقع بين (الزبد والزرد) وهذا يندرج ضمن الجناس المضارع، وهو (ما اختلفَ فيهِ اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحدٍ منهما مع تقاربهما في النطقِ، في الأول أو الوسط أو في الأخير) .(٢٢٣)، فالاختلاف جاء بين الباء والراء، رغم الفواصل بين اللفظتين نلاحظُ إيقاعاً موسيقياً، ما أثّر على النَّص . قراءة القصيدة لها أهمية للكشف عن الدلالات للجناس المضارع ولجوء الشاعرِ إلى توظيفهِ :

١ـ الشعور بالظلم والخيانة، الشاعر يومئ إلى صفاء قلبهِ، من خلال ذلك أورث من الآخرين الطعن.
٢ـ الذعر والتملّص من الآخر .

في نصٍ آخر يوظف الشاعر الجناس المضارع بين لفظتيْ (صمتك وصوتك)، وقع الاختلاف بين الميم والواو، يقول بركات :

أسمعكَ الآنَ،

---

(٢٢٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣١٢

(٢٢٣) عبدالرحمن بن حسن الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ج/٢، ص ٤٩٤ .

وها نتحدثُ والفاصلة،

صوتكَ أو صمتك، فلنتآمر كلٌّ في موجتهِ وضواحيهِ، وهيّا .. (٢٢٤)

نجدُ الجناس المضارع، وقع بين (صمتك وصوتك) فالجناس في النَّصِ له أثرٌ في الإيقاع، حيث يعطي للقارئ جرساً موسيقياً، هذين اللفظين المتجانسين يحققان دلالات ومعانٍ في النص تكون في الآتي :

١ـ الخروج من الضيق إلى الفسحة .

٢ـ الإرادة بوصفها تغييراً وتحوّلاً، ما يفضي إلى تحقيق الذات .

في نصٍ آخر، يقول بركات :

سترونَ ما رأتِ التخومُ : خطى تمرُّ، وبعدها يرفو الترابُ،

كلُّ ملحمةٍ بخيطٍ أغبرَ، وترونَ إذْ يأتي الخرابُ،

إنَّ تحتَ دروعهِ درعاً من الريشِ .(٢٢٥)

نجد الجناس في النَّص وقع بين (التراب والخراب) وهو جناسٌ مضارعٌ، والاختلاف بين اللفظتين وقع بين حرفيْ التاء والخاء، بقطع النظر عن الفواصلِ بينهما، أحدث الجناس إيقاعاً موسيقياً بين حروف اللفظتين، حيث يحقق الجناس الدلالات الآتية :

١ـ الفناء، وصفُ الشاعرِ لهيئة الآخر .

٢ـ التحدي، كدلالة مباشرة من خلال معاني سياق النَّص .

نلاحظُ سليم بركات، يحسنُ التوفيق بين حروف الألفاظ المتشابهة، فلا تبدو متنافرة، مثالُ ذلك قولهُ :

أيُّ دليلٍ يقتادُ خليفة يأسي، وجنادبهُ ؟

لا صوتَ ولا موتٌ،

---

(٢٢٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الكواكب المهرولة صوب الجبل، ص ٥٧ .

(٢٢٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الجمهرات، ص ١٩١ .

لا أسماءَ ولا شجرٌ،

بعضُ خريرٍ ومساكبُ واطئةٌ،

ووجوهٌ في خطواتي لا يجمعهنَّ قِرانُ .[٢٢٦]

جانس الشاعر بين (صوت وموت) و هو جناس مضارعٌ، وقع الاختلاف بين الصاد والميم، نجدُ تقارباً في النطق بين اللفظتين، ما يشكّل الجناس إيقاعاً متحداً، بحيث لم تأتِ أيّ فواصل بينهما، ما يحقق الجناس في النَّصِ دلالات ومعانٍ، تكون في الآتي :

١ـ الحيرة، مسلك الشاعر الوحيد .

٢ـ النفي، ما يتولد حالة من السخط .

يستعملُ سليم بركات الجناس الناقص وهو نوع من الجناس غير التام، يُعدّ هذا النوع من الجناس انعكاسا للبراعة اللغوية واهتماماً للإيقاعِ الداخلي عند الشاعر، يقول بركات :

هل أكونُ السفارةَ كي تطمئنَّ حقائبهم،

والطرودُ التي تحتوي رأس طفلٍ ؟

عرفتُ الجنادبَ غاديةَ والغدير، يتخبّطُ كالديكِ في مائهِ .[٢٢٧]

نجدُ في النِّص الجناس غير التام، حيث وقع الجناس بين (الغادية والغدير)، يندرجُ ضمن الجناس الناقص لأنَّ (الاختلاف وقع في عدد الحروف).[٢٢٨] نلمس إيقاعاً بين اللفظين المتجانسين، بعد قراءة القصيدة يُحقق الجناس دلالات مختلفة مع معنى النَّص :

١ـ الوحْدة، فثمة تقارب في المعنى بين الغادية والغدير .

٢ـ اللوم كمعنى عام من خلال قراءة سياق النَّص الذي وظّف فيه الشاعر الجناس الناقص .

---

(٢٢٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أنا الخليفة لا حاشية لي، ص ٨٠ .

(٢٢٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المطالبة بجسد فراشةٍ غريبة، ص ٦٩ ـ ٧٠ .

(٢٢٨) القزويني، المصدر السابق، ص ٢٩٠ .

في نصٍ آخر يقول الشاعر :

محظوظٌ هذا الذي يتخيّلُ ما لا يتخيّلُ الخير،

وأبعدَ، بعافية السرِّ والسِّحرِ، يرمي شبكة الكمال الثقيلة كوَبَر الماموثِ، لا

قنائصَ في متاهةِ القِدَم، أيّها الشر .[٢٢٩]

في النَّصِ وقع الجناس بين (السرِّ والسِّحرِ) وهو جناس ناقصٌ، للاختلاف الحاصل في عدد الحروف، نجدُ إيقاعاً يقوي السَّمع بين اللفظين المتجانسين، حيث يعطيا دلالاتٍ متعددة مع سياق النَّص، تكون في الآتي :

١ـ حضور التاريخ القديم، دلالة على نبش تاريخ الأرض ودمجهِ مع التاريخ الحاضر المليء بالدّمِ والقرابين .

٢ـ الخفاء كدلالةٍ لمعنى اللفظين (السرِّ والسِّحر) .

٣ـ المكيدة .

في نصٍ آخر يقول بركات :

مثلي مثلُ جيوشٍ في أسلحة الترَفِ المصقولة، أو محترفٍ بين يديهِ فِخاخٌ لهزائم كلّ غريبٍ ينصبها للإنسانِ، ويحكمُ قبضتهُ الغضَّةَ حول قرونٍ مهملة .[٢٣٠]

نجدُ في النَّص الجناس غير التام، وقع بين (ترف ومحترف) فالجناس ناقصٌ بسبب اختلاف عدد الحروف في اللفظتين، فدلالات هذين اللفظين المتجانسين وعلاقتهما بالمعنى العام للنص تظهر في الآتي :

١ـ الشعور بالغربة، موقف الشاعر يظهرُ بأنّه يعاني من الضياع .

١ـ الخوف، كدلالة بارزة في معنى سياق النَّص .

٣ـ الترصد .

---

(٢٢٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٦٥ ـ ٥٦٦ .

(٢٣٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٣٠ .

يستعمل سليم بركات الجناس الناقص بين لفظتيْ (الأعرج والدرج) فيقول :

تهاوى جاري الأعرجُ قرب الدرج، فتراكضتُ إلى أطفالهِ،

علّني أوصدُ باب البيتِ كي لا يلمحوه،

غيرَ أنّي لم أجدْ من ذلك البابِ سوى أقفالهِ، وسكونٍ يتمرأى في حطامِ لزجٍ .[٢٣١]

جانس الشاعر بين (الأعرج والدرج) ذات إيقاع متّحدٍ، حيث لمْ تأتِ أيّ فاصلة بينهما، ليسهم في التناغم الموسيقي في النص مع ظهور إيقاع المعنى للجناس، فيحقق دلالات ومعانٍ، تكون في الآتي :

١ـ الوقوع، يفضي إلى معانٍ بين الحقيقة والمجاز .

٢ـ الشعور بالعطف والرقّة .

في موضعٍ آخر، يقول سليم بركات :

لُعَبي كونٌ، فإنْ مرَّت بي الريحُ اقْتصدْ بي في هبوبي،

فلمن أمحو ثريّاً لهبي الهاذي، وملكي، وشعوبي، لي يقينُ المُهْلةِ الأكثر فضلاً

ولي الأبقى من الفجر الأمين ..[٢٣٢]

نجدُ الجناس الناقص وقع بين (هبوبي وشعوبي)، مع فواصلٍ بين اللفظتين، وهذا لا يعني خلو الإيقاع فيهما، بل ثمة تضافرٌ في إيقاع الجناس، وما يعطي من دلالات متعددة، تأتي متزامنة مع المكونات الأخرى، توظيف الشاعر للجناس الناقص في النَّص، يُحقق الدلالات الآتية :

١ـ الفوضى، فيها يجدُ الشاعر ذاتهُ المتشظية، فلا يكتمل إلا بها .

٢ـ الفوضى، كدلالة مترابطة للفظتين المتجانستين في النَّص (فقد أبدع الشاعر في اختيارهِ).

---

(٢٣١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣١٧.

(٢٣٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣٠٥ .

يوظف سليم بركات جناس القلب، وهو من أقسام الجناس غير التام، فيقول :

هي المعارجُ تبْلى : خفِّفْ زئيركَ يا ظلُّ،

مسائي ضَحْلٌ كبركةٍ، سمائي ضحلةٌ كأثرِ أقدام الذئب. (٢٣٣)

جانس الشاعر بين (مسائي وسمائي) يسمّى هذا الجناس غير التام جناس القلب، وهو(ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب الحروف).(٢٣٤)' وقع اختلاف الترتيب في حرف واحدٍ، بين حرفيْ (السين والميم) جناس قلب بعض / جزئي، ممّا أحدث جرساً موسيقياً يطرب الأذن، وجمالية المجانسة تكون في الألفاظ المتقاربة في اللفظ، فدلالات جناس القلب في النَّص تفضي إلى الآتي :

١ـ حلول ذات الشاعر مع الطبيعة العلوية .

٢ـ المناجاة كدلالة نفسية .

في نصٍ آخر، يقول بركات :

تهيّأ يا مدَّ حناجرنا، سنصاهرُ مدّ الثلج، ومدّ أنوثةِ هذا الثلج، ومدّ دمٍ ليس لنا .(٢٣٥)

جانس الشاعر بين (مد ودم)، جناس قلب كل، وقع الجناسُ متّحداً بلا فواصل بين اللفظتين، بعد قراءة القصيدة، فجناس القلب في النَّص يحقق دلالة نفسية متشتتة، في صورٍ مفارقة تتجلى من خلال فهم النَّص .

جاء **الجناسُ** في خِطاب سليم بركات على ضربين: الجناس التام، حيث حددنا منه قسماً واحداً من أقسامه، فكان اشغالنا على الجناس المماثل، والجناس غير التام كان له حضور لافت، مثل المضارع والناقص وجناس القلب، استعمال سليم بركات لهذه الأجناس المختلفة في خطابهِ الشعري، يُعدّ عنصراً من عناصر الإيقاع الداخلي .

---

(٢٣٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعارج، ص ٥٠٦ .

(٢٣٤) أحمد الهامشي، المصدر السابق، ص ٣٢٩ .

(٢٣٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ١٠٧.

المبحث الثالث : إيقاع الصورة

الصورة الشعرية لها تميّزها وأهميتها في الخطاب الشعري المعاصر، يُعدّ عنصراً مُهمَّاً من عناصر البناء في القصيدة، كانت محل اهتمام كبيرٍ بين النقاد والباحثين، حتى أصبح مصطلح الصورة الشعرية من أكثر المصطلحات المتداولة في الدراسات الأدبية .

يعصب تحديد مفهوم الصورة أو تعريفها بشكل دقيق، فقد تناول التراث النقدي العربي القديم مفهوم الصورة، يقول عبد القاهر الجرجاني (واعلم أنَّ قولنا الصورة، إنما هو تمثيل قياس نعلمهُ بعقولنا على الذي نراهُ بأبصارنا). [٢٣٦] فالصورة عنده منوطة بالمعاني وتشكيلها في النَّصِ، سواء كانت حقيقة أو مجازاً .

أما **مفهوم الصورة** عند النقاد المحدثين فقد اختلفوا في وجهات نظرهم، لما في الصورة مِنْ (دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة، تأبى التحديد الحادي النظر أو التجريد). [٢٣٧] بلغت الصورة الشعرية أهميتها القصوى، حتى غدت تتوحد مع الشعر، في نسيجٍ متداخل (فأصبح الشعرُ هو الصورة، والصورة هي الشعر). [٢٣٨]

الصورة تستمدُ قوتها وهيئتها من الخيال، فهي (ابنة للخيال الشعري الممتاز، الذي يتألف ـ عند الشعراء ــ من قوى داخلية، تفرّقُ العناصر، فتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها، لتصبها في قالبٍ خاص، حين تريد خلق فنٍ جديد متّحد ومنسجم). [٢٣٩]

(إنَّ الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والكناية والطباق، وحسن التعليل). [٢٤٠]

---

(٢٣٦) عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٥٤ .

(٢٣٧) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٩ .

(٢٣٨) بشرى موسى صالح، المصدر نفسه، ص ١٤٥ .

(٢٣٩) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ٣٩١ .

(٢٤٠) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣م، ص ٢٤٨ .

علاقة الصورة الشعرية بالإيقاع :

العلاقة بين الصورة الشعرية والإيقاع علاقة متحدة لا تتجزأ، وثمة تلازم بينهما، إذا كانت القصيدة عبارة عن صور شعرية، فإنَّ قوامها الإيقاع، فكلما كانت الصور مكثفة كان الإيقاع أقرب إليها من خلال البناء الشعري، فالصورة تكون نوعاً (من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة، التي تدرك ما يسبق لنا أنْ أدركناه، أو نادراً ما ندركه، ومن هنا، تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة، وتكون حالة من الارتياح والتوازن التي تدركنا بعد قراءتها).[٢٤١]

يحاولُ الشاعرُ من خلال إضفاء الصورة في النَّص، أنْ يُحدثَ وقعاً موسيقياً، مع إيراد المعاني، ما تفضي إلى ايحاءات مختلفة .(إنَّ الشعر موسيقى قبل كلِّ شيءٍ، وإنَّ عنصر الموسيقى فيه يظهر أهمية المعاني والعواطف والصورة الشعرية ذاتها، باعتبار أنَّ الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء) .[٢٤٢]

إيقاع الصورة يحقق لذةً للقارئ، ويعطي حركية وتفاعلاً في النَّص، في هذا المبحث سوف يكون اشتغالنا على إيقاع الصورة في خطاب سليم بركات، نأخذُ شواهد من قصائدهِ التي أفضت صوراً شعرية ذات إيقاعٍ متميّز، فيعطي ظهوراً وأهميّة في النَّص .

---

(٢٤١) محمد حسن عبدالله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، ص٣٣ .

(٢٤٢) عمر خليفة بن ادريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٦٠.

الصورة الشعرية في خطاب سليم بركات تتجلّى في أنساقٍ تعبيرية مختلفة، ما تؤدي إلى المغايرة في توظيف الصورة ذاتها، يؤهله إلى خرقٍ عوالم لا مرئية والخروج منها إلى الواقع، متحولاً تارةً وثابتاً تارة أخرى، في نصٍ سمّاهُ بـ (لافتة إلى ممدوح عدوان) يقول بركات :

عالمي واسعُ

عالمي كرة تتدرج بين الظنونِ

عالمي بينكم

فانكروا ما أرى

وانكروا رايةً أعشبت في يميني .(٢٤٣)

يتأمّلُ الشاعرُ في مشهد تصويري نفسي، عالمه الخاص تزامناً مع عالم الآخر، فعنوان النَّص يرمزُ إلى الحالة النفسية التي تشترك بين بركات وممدوح عدوان، يصفُ الشاعر من خلال النَّص النزعة الوجودية المهيمنة، فالشاعر يتكلّم بلسان الآخر، ما أدّى إلى حركية في الخِطاب، فتولّدت هذه الحركية إيقاعاً للصورة .

ينظرُ الشاعرُ إلى المستقبل بوصفهِ واقعاً يراهُ، فيقول :

سأفاجئكم بالإنسان،

وأسدلُ فوق مكائدهِ السَّعفا،

سأفاجئكم حين تكونون دماً متَّحداً أو مختلفاً،

وسأهرقكم كنبيذٍ عند العتباتِ، وأرمي

حجرَ المخلوقاتِ إلى بركتكم لتعودوا شيَعاً،

وسأجمعها إذْ أجمعُ هذا التَّرَفا .(٢٤٤)

---

(٢٤٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قنصل الأطفال، ص ٦٨ .

(٢٤٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٣١ .

نجدُ في النَّص صوراً شعرية، ذات إيقاعات موسيقية، يعتمدُ الشاعر على الخيال الشعري في رؤى مستقبلية، فالخيالُ وسيلةٌ (للوصول إلى أشياءٍ، لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى إلى الماضي والمستقبل، وما هو غير موجود، وكلّ ما يقع خارج التجربة الحالية).[٢٤٥] فهذه الصور تركنُ إلى التخييل الخصب، ما يساعدُ لحالته الآنية، نلاحظُ صوت التحدي والانتقام في موقف الشاعر، فتحقق هذه الصور الإيقاعية دلالة نفسية، يحاولُ الشاعر إظهار الذات كردِ فعلٍ، محورهُ القوة في الأساس .

في نصٍ آخر، يقول بركات :

سوف أستوفيكَ يا بيتُ، أما مِنْ حجرٍ،

يهتدي بي،

ويُهديني إلى تأويلهِ الصاخبِ للبحر، أما مِنْ حجرٍ ؟

حمَلَ البحرُ مراياىَ إلى أقدارهِ،

ورمي بالسَّفرِ، مثل عنقودٍ إلى دالية الرملِ .[٢٤٦]

يمعن الشاعرُ نحو المستقبل في صور تتمحور بين الجمل الإنشائية والتشبيه، تمثل إيقاعاً للصورة داخل النَّص، يوظّفُ أداة (سوف) للمستقبل البعيد، يريدُ بهِ الحضور الزمني المستمر / الآن، ثم يوظّف عنصر المكان / البيت، مقترناً بأسلوب النداء (يا) الذي يُعدُّ من ملامح تشكيل الصورة، يتأوه من المكان باعتبارهِ منفىً وغربة، في نهاية النَّص اعتمد على التشبيه، ما أثّر على العلاقة بين الصور في أنساقها التعبيرية والدلالية .

يبدعُ سليم بركات في تصوير الماضي كذاكرة لا تنفك عنه، فيقول :

آهٍ، منْ يذكرُ، كمْ كان الشِّمالُ طيَّباً،

كانتْ سهول تتوازى

وأباريقُ الظلال تنحني للعابرينْ ؟

---

(٢٤٥) سي دي لويس، المصدر السابق، ص ٧٤ .

(٢٤٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣٠٩ .

كانت الأرض التي تعرفنا تعرفنا

وثلوج السهل من عامٍ لعام،

ترتدي مثل الزرازيرِ مسافاتِ الحنينْ

وتغطّي الذاكرةْ .[٢٤٧]

يتوجعُ بركات من الحاضر ما يجعلهُ يعيدُ الذكريات القديمة، الذكريات التي تجعله في حالةٍ من التشتت، طالما نلمسُ هذا التوغل إلى الذات في خطابهِ، يحكي الشاعر عن الماضي كأنهُ يعيش فيهِ، إشارة إلى الحنين المفرط الذي يلازمهُ، فهو يتماهى معه، ما أدّى إلى صراعٍ بين القديم والواقع، يوظف الشاعرُ عناصر بناء الصورة في النَّص مثل: التشبيه والإيحاءات التي تشكّل نبرة إيقاعية للصورة .

في النَّص الذي أطلق عليهِ عنوان : المنعطف الثاني في (أفردويتي ستريت) يقول بركات :

علِّق الليلَ،

علِّق الليلَ كقبعتكَ، ونادِ خوذيَّك النهارُ، الواقفَ

في انكسارٍ، لصقَ عربتكَ الفارغة .[٢٤٨]

نجدُ في النَّص صورة تشبيهية، ما أعطتْ وحدة إيقاعية وموسيقية، يخاطب الشاعر الآخر في سردٍ وصفيٍّ قائم على التشابه والتضاد، نلاحظُ ترابطاً بين مكونات عناصر بناء الصورة تتثمل في التضاد (الليل والنهار) وصورة التشبيه (علق الليل كقبعك)، ثمة ترابط في الدلالة أيضاً بين (قبعة وعربة فارغة) دلالة على التدهور النفسي الذي لحق بهِ / الخواء الروحي، فهذه الصور الإيقاعية تشبه اللوحة التشكيلية لجماليتها وفرادتها في التعبير .

في نصٍ آخر يقول بركات :

للشهداءِ، أنثرُ قلبي كفراشاتٍ، وأقودُ إلى أعشاشِ الماءِ كبدي،

---

(٢٤٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأناشيد، ص ٢٢٢ .

(٢٤٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : ظهيرة من ريش، دهاقنةٌ يصفونَ الليلَ، غبارٌ مسحورٌ، وغد كالعداءِ يتهيأ لأزقة الغيب، ص ٣٥١ .

وعصافيرَ دمشقٍ، وسمائي وأهرولُ بين الأعشاشِ لأمسكَ موجاً أو عاصمةً

وأهرول بين الأعشاش لأمحو، هذا الزَّبَدَ العربيَّ عن الأسماء .[٢٤٩]

هذا النَّص التصويري يجسّدُ العطاء والتضحية في أبهى صورها، في عتبة النَّص نجدُ صورةً قائمة على التشبيه (قلبي كفراشات) تبرز فيه معاني الوفاء والرِّقة، ومن ثمَّ الكناية (أهرولُ بين الأعشاش) كناية عن الخوف، إنَّ توظيف هذه الأساليب وترابط الجمل مع بعضها البعض (يولّد طاقات إيقاعية يبرز بعضها الجرس المتميز لأصوات وائتلافها).[٢٥٠] فالبناء التصويري لمثل هذه الأساليب يزيد من كثافة إيقاع الصورة مع إيراد المعاني وتماسك الدلالات التي تتحقق من خلال سياق النَّص .

في نصٍ قصيرٍ، عنْونهُ سليم بركات بـ (الأدراج)، فيقول :

لعينيكَ أيها الكائنُ الصَّقيلُ كالجُمانةِ، لعينيكَ تقفُ هذه الأدراجُ

سنةً بعد أخرى، وحجراً بعد آخر، في المكان ذاتهِ،

مُسْتسلِمةً للطعناتِ الرَّطبةِ و قهقهةِ الدَّوْرِ الذي لا ينتهي،

لعينيكَ أيها الكائنُ الصَّقيلُ كعينِ الغاضبِ .[٢٥١]

نجدُ في النَّص صوراً شعرية تمتاز بإيقاعية فريدة، تصحب القارئ لذةً تعتريهِ، رغم الغموض السائد في بعض إيحاءاتهِ الرمزية، يوظف الشاعر التشبيه مرتين مع مجاز يفضي إلى حركية في إيقاع الصورة، في بداية النَّص شبّه بركات الكائنَ الصَّقيل بالجُمانةِ دلالة على الترّقب المهول الذي لا يمنحُ له سوى التكرار والروتين اليومي، في قفلة النَّص يُشبّه الكائن الصَّقيلَ بعين الغاضِبْ، الذي يرنو إلى أيامهِ بحسرةٍ وحرقة شديدة، نلمس تراكماً في الذات التي تقلقُ الكائنَ بشكل مكرّر .

---

(٢٤٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٤٣ .

(٢٥٠) عمر خليفة بن ادريس، المصدر السابق، ص ٤٨٦ .

(٢٥١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الجمهرات (في شؤون الدَّمِ المهرّجِ والأعمدةِ وهبوب الصلصال)، ص٢٢١ .

في مقطعٍ آخر، يوظّفُ بركات الصورة الشعرية في نسقٍ موجزٍ ومكثّف، يقول :

جذوركَ الظلالُ، أيَّها الطليقُ كالتعبِ، والأرضُ حِبرٌ .[٢٥٢]

في هذا المقطعِ التصويري المُحكم يخاطبُ الشاعر ذاته، مخاطبة عدوٍ عدوه، نلاحظُ توظيف أسلوبين في النص، الأول أسلوب الكناية يظهر في قوله (جذوركَ الظلالُ) كناية عن التعب والجهد، أما الأسلوب الثاني هو الصورة التشبيهية، تبرزُ في قوله(أيّها الطليقُ كالتعب) دلالة على الاستمرارية، في مشهدٍ واقعي وخيالي معاً، ما يناسب إيقاع الصورة بشكل لافت .

يمتلكُ سليم بركات خصائص شعرية في البناء التصويري، لاستحضار التاريخ، يقول :

دمي رنينُ ممالكٍ مذهولةٍ تعلو، ويعلو بينها

هرجٌ لأندلسٍ تفوحُ من الرَّنينِ، وأقول : يا أمراء هذا السُّندسِ البالي انهضوا،

سترونني ردهةٍ ما بين قرطبة وقافلةٍ بآخر مصرَ .[٢٥٣]

يصوّر بركات تاريخ الأندلس، يستحضرهُ بهيئته القديمة في صورٍ إيقاعية بارزة، تتماهى مع الأحداث الجارية آنذاك، كأنّما تقع الآن مجدّداً، قولهُ (دمي رنينٌ) إشارةٌ إلى الصدى والفوضى العارمة التي أصابتْ الأندلس في فترتها الأخيرة، التي آوت إلى السقوط، حالة الشاعر تستدعي دلالات نفسية حادة، قوله (السندس البالي) كناية عن الخراب، ما تولدتْ الصور إيحاءات تومئ إلى إعادة التاريخ وإظهار الحقائق .

في نصٍ آخر يجعلنا سليم بركات إلى الالتجاء للأعماق، يقول :

أينَ دمي ؟ دميَ الآن طيورٌ، وثعالبُ تمضي، وتخومُ،

وأنا أتحلّقُ حول دمي، وأسدُّ على الأطيار مواردها حتى تتهاوى خلفَ دمي فأقومُ

قومةَ من يُسْتهدفُ مقْتلُهُ .[٢٥٤]

---

(٢٥٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأقفال (مقالة في خواصِّ الظَّاهر)، ص ٤٧٠.

(٢٥٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفريسة، ص ١٥٢ .

(٢٥٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ١٠٠ .

نجدُ في النَّص صوراً تتّسم بالحركية، ما أدّت إلى إيقاعٍ موسيقيٍّ مهيمن في الكلام، يطرحُ الشاعر في بادئ الأمر سؤالاً، يفضي بنا إلى تساؤلات أخرى، في قولهِ (أينَ دمي)؟ لكنّه سرعان ما يتجاوب مع نفسه مباشرةً، فيقول (دمي الآن طيورٌ) في صورةٍ مفارقة تومئ إلى شعوره بفقدان الحرية، يتأوه الشاعر من الحياة، لكنْ أيّ تأوهٍ، وأيّ حياةٍ ؟ نلاحظُ ذلك في الأفعال المضارعة، مثل (أتحلّقُ، أسدُّ) التي جاءت متفاعلة مع حالة الشاعر .

يواصلُ بركات الولوج إلى عالمهِ المفعم بالتأملات، يقول :

" يا للفردوسِ الذي يتعثَّرُ الوجودُ بالعظامِ على عتباتهِ، هاتكَ، هاتِ

صمغكَ القويَّ نلحمْ بهِ شروخَ المُوحى وانتهِر المواثيقَ، اضربها

بسوطِ النَّدمِ، فأنتَ شفقةٌ النهايةِ على النبوءاتِ " .[٢٥٥]

في هذا النَّص التصويري يخاطبُ الشاعر الآخر في صورٍ مدهشةٍ، رغم الغموض الذي يعتريهِ في القراءة الأولى، لكن بعد قراءاتٍ متتالية للقصيدة، نلاحظُ صوراً إيقاعية في الخطاب، فالشاعرُ في حالة من الذهول والحيرةِ، تظهر في استخدامه لأداة (يا) يحكي عن الفردوس في صورةٍ غير مرئية، ثم يخاطبُ الآخرَ بأفعالٍ أمر، ما تسهم على إيقاعية الصورة، لما فيها من بروز في الحركةِ والتفاعل، في نهايةِ النّص يحسنُ في التعليل الذي جاء متلازماً في الخطاب .

في نص جاء بعنوان (مشيئةٌ تؤلّفُ المشهد) يقول بركات في وصف محبرة صديقهِ محمود درويش:

أيتها الحمَّى الأكثرُ شروداً،

أيتها الحمَّى ذات المكاييلِ التي يندلقُ منها الصَّعتر، ضعي ساقاً على ساقٍ في مقعدك العالي،

فالواقفُ في الحلبةِ، بظلِّهِ الذهبيِّ،

سيطيلُ الوقوفَ حتى تخرج

الأعمدةُ عن طورها، وتنهض المُدرَّجاتُ إليهِ مهرولةً بالجالسين عليها .[٢٥٦]

---

(٢٥٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : اللَّوحُ (إغماءات الكُليِّ)، ص ٤٩٦ .

(٢٥٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : محمود درويش، ص ٤١٤ .

في هذا المشهد الوصفي، نلاحظُ الصور الشعرية طافحة فيهِ، في نسقٍ تعبيريٍّ متماسك، ما جعل للصورة إيقاعاً مدهشاً، يصفُ بركات محبرة صديقهِ محمود درويش، مخاطباً (أيّتها الحمَّى الأكثر شروداً)، لكنه يريدُ به المخاطب ذاتهُ، في الأسطر الثلاثة الأولى نجدُ انزياحاً في الصورة، ثمَّ يردفُ بصور لها ايحاءات دلالية، ببراعة لغوية في تصوير الأشياء مع دقتهِ في اختيار المعاني المناسبة لتشكيل الصورة الإيقاعية .

في مقطعٍ آخرٍ، يقول بركات :

ليلةٌ مديدةٌ،

وأرقٌ مديدٌ،

وديلانا تكسر صورة الفتى، وتجمع صورة الفتى،

وأنا أجمعُ العاشقيْنِ،

أجمعُ لوزَ حنينهما .[٢٥٧]

نجدُ في المقطعِ صورة شعرية لها إيقاعٌ ملحوظ، وظَّف بركات أسلوب الطباق الذي يُعدّ عنصراً من عناصر إيقاع الصورة في الخِطاب الشعري، يكون في لفظتيْ (تكسر / تجمع) ما أثّر جرساً في الصورة، وجاءَ الطباقُ على هيئة الفعل، ما ساهم على حركة في النَّص .

في النص الموسوم بـ (فرمان / المطاردة)، يقول بركات :

خلفَ الشجراتِ، كان النسّاجون يديرونَ

على النَّولِ خيوطَ الهدنةِ بين الوحشةِ والعالمِ،

خلفَ الشجراتِ كبتْ رئتي،

ثم اتكأتْ فوق جذوع يابسةٍ واشتعلتْ .[٢٥٨]

---

(٢٥٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصل الأول (ديلانا و ديرام)، ص ٢٧٤ .

(٢٥٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة، ص ٤٤ ــ ٤٥ .

في النَّص يصور لنا بركات الحدثَ بلغة شعرية ثرية، ما غدتْ إلى تشكيل الصور الإيقاعية، يتذكّر الشاعر الماضي الذي يتصف بالقسوة والمأساة وضيق الحياة / التجربة، ما ظهرت آثارها فيما بعد في خطابهِ بشكل مستمر، نلاحظُ في النَّص تلاحماً في بناء الصورة التي تشيرُ إلى معاني التضحية والإيثار .

في نهاية هذا المبحث الذي جاء بعنوان (**إيقاع الصورة**)، تبيّن لنا أنَّ خطاب سليم بركات مُكّتظٌ بإيقاع الصورة الشعرية، اشتغلنا من خلال ذلك على نصوصٍ معينة، لما فيها من جمالية في تشكيل بناء الصورة وتوفّر عناصرها، ما أدّت إلى إيقاع الصورة بامتياز .

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

- ❖ المبحث الأول : دلالات طبيعية
- ❖ المبحث الثاني : دلالات صناعية
- ❖ المبحث الثالث : الحقول الدلالية

توطئة :

دراسة المستوى الدلاليِّ في الخطاب الشعري، يعدّ من المستويات البارزة في الدراسات الأسلوبية ومحوراً أساسياً من محاور الدراسات الأدبية، لأنَّ دراسة النَّص الأدبي عموماً لا بدّ أنْ تسند على الدلالة والوقوف عليها، حيث تتجلّى في طياتها مقاصد الشاعر والمعاني التي أرادَ التعبير عنها بأسلوبه الخاص .

رغم اختلاف الآراء حول **مفهوم وتعريف الدلالة**، لم يخرج عن فكرة دراسة المعنى (يعرّف بعضهم بأنّه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجبة توفرها في الرمز، حتى يكون قادراً على حمل المعنى) .[٢٥٩]

أما **موضوع علم الدلالة**، فهو يقوم على الرموز والعلامات، سواءً كانت لغويةً أو غير لغوية، تحمل المعنى .[٢٦٠]

دراسة النص من خلال المستوى الدلاليِّ، تأخذنا إلى عالم الشاعر اللامتناهي وفضاءاتهِ اللامحدودة، إذْ إنَّ لغة الشعر لا تبنى على السطحية، حيثُ تشكّل خرقاً للمألوف، يتجاوز الشاعر المعنى المعجمي المحض للكلمة إلى أبعادٍ دلالية مكثفة وايحاءات، ما تعطي نسقاً مغايراً ومفتوحاً عند المحلل الأسلوبي أو المتلقي .

(النص الشعري هو الفضاء الذي تعوم فيه دلالة اللفظ، ويضيعُ فيهِ المعنى، بما يعنيهِ من توحد لصالح التعدد، والتنوع والغموض). [٢٦١]

هناك علاقة بين دلالة اللفظ وقراءة النَّص، إنَّ فهم النَّص يساعد للوصول إلى المعنى الكامن، ما يفضي إلى الدلالة المركزية للألفاظ، وضح أحد النقاد هذه العلاقة بين الدلالة وظلال المعنى بقولهِ : (يمكنْ أنْ تشبه الدلالة بتلك الدوائر التي تحدث عقب إلقاء حجر في الماء، فما يتكون منها أولا، بعد بمثابة الدلالة المركزية للألفاظ، يقع فهم بعض الناس في نقطة المركز، وبعضهم في جوانب الدائرة

---

(٢٥٩) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م، ص ١١ .

(٢٦٠) ينظر : أحمد مختار عمر، المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٢ .

(٢٦١) جمال حضري، ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبدالصبور، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٣٣٤ .

أو على حدود محيطها، ثم تتسع تلك الدائرة وتصبح في أذهان قلة من الناس، وقد تضمنت ظلالاً من المعاني) .[٢٦٢]

في هذا الفصل سوف نشتغلُ على المباحث الآتية **:دلالات طبيعية ودلالات صناعية والحقول الدلالية،** هذه المحاور الثلاثة شكّلت في خطاب سليم بركات مِحوراً بارزاً، لها أبعادها النفسية والاجتماعية، نحاولُ من خلال التطبيق أنْ ندخل في عالم الشاعر للكشف عن الألفاظ التي لجأ إليها، وما تعطي من دلالات متعددة في النَّص تتعلق بالمباحث الثلاثة .

(٢٦٢) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤م، ص ١٠٦ .

المبحث الأول : دلالات طبيعية

نقصدُ بالدلالات الطبيعية تلك الألفاظ التي وظّفها سليم بركات في خطابهِ، ما توحي إلى الطبيعة، سواءً كانت متعلقة بالطبيعة العلويّة، مثل السماء والغيم والضباب، أو الطبيعة السفليّة، مثل البحر والشجر والماء، وما لها صلة بالطبيعة أيضاً، مثل الحيوانات لأنَّ مرتعها الأساس هي الطبيعة.

تحمل الألفاظ الدالة على الطبيعة في خطاب بركات على كثيرٍ من الإيحاءات والإيماءات، يسعى الشاعر إلى إقامة علاقة بين النَّص والألفاظ، مثل قوله :

أفتى للواحاتِ بأنْ تخرجَ من أبواب الصحراء إلى سادتها المنتظرين

على الساحلِ، ثم أناخ غوايتهُ في هاجرةٍ تلتفُّ على الشجرِ المستنفَر والأعشابِ،

يقول لأفقٍ يتقدّمُ : عدْ، للأنهار : أعيدي .[٢٦٣]

هذا النص غزيرٌ بالألفاظ التي تدلُّ على الطبيعة، نجدُ استدعاء الشاعر للطبيعة السفليّة، يظهرُ في الألفاظ (الواحات، الصحراء، الساحل، الشجر، الأعشاب، الأنهار)، بعد قراءة عامة لسياق القصيدة، دلالاتُ هذه الألفاظ التي لجأ الشاعر إلى توظيفها في النَّص، تكون في الآتي :

١ـ التصاق الشاعر بالأرض / المكان، دلالات مركزية .

٢ـ التوتر الذي يصاحب الشاعر ما انعكس في اختياره للألفاظ، مثل : الأنهار التي ترمز إلى الحياة والحركة والصحراء التي ترمز إلى القحط والجمود .

في مقطعٍ آخر نجدُ بركاتَ يستحضرُ الطبيعة، يكمنُ في لفظتيْ (الصحراء والنخل) فيقول:

أتصاعدُ في انفاس الكعبةِ جمراً تتنفسُهُ الصحراءُ فتحبو حاملةً هَزْجَ قبائلها نحو قوافي الحربِ، أزنَّرُ نسبَ الرَّاجلِ بالفارس، والهاربِ بالثابتِ في الحوْمةِ حتى يرخي النخلُ النادبُ جنح الدمعِ عليَّ .[٢٦٤]

---

(٢٦٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الكواكب المهرولة صوب الجبل، ص ٥٣ .

(٢٦٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : نقابة الأنساب، ص ٧٦ .

نلاحظُ بركات يستدعي الطبيعة السفليّة (الصحراء، النخل)، في نسقٍ تعبيريٍّ موحّد يتّسمُ بالوصف، من خلال العلاقة بين اللفظ وفهم النَّص يظهرُ لنا أنَّ الشاعر في حالة قلقةٍ، يرنو إلى الحدث، فهاتين اللفظتين تُحققان الدلالات الآتية :

١ـ الاشتراك بين لفظتيْ (الصحراء والنخل) كدلالة توحي إلى طبيعة واحدة .

٢ـ ضرورة الحياة وإعطاء قيمة لها رغم المأساة المستمرة .

في نصٍ آخر، يقول بركات :

وأخيراً، أشهدُ مسري الوردةِ في حنجرةِ المحظياتِ وأجرفُ نار وجسوري،

وأستبدلُ واجهةَ البحرِ بتابوتٍ،

وأقيمُ الحفلاتَ على شرف الموجِ المدحورِ، وأعلّقُ نوّاساً بين الشجر .(٢٦٥)

نلاحظُ الشاعر يوظّف الألفاظ المتعلقة بالطبيعة السفليّة (الوردة، البحر، الموج، الشجر) في تعبيرٍ مجازيٍّ ملهم، استعمالاته للأفعال المضارعة تنجمُ منها الحركة، ما تؤكد أنَّ الشاعر يعاني من واقعهِ الفوضوي، هذه الألفاظ تُحقق الدلالات الآتية :

١ـ القوة والصلابة، دلالة على توظيف الألفاظ، متزامنة مع سياق النص .

٢ـ الرؤيا إلى التغيير .

يوظّفُ بركات الألفاظ الدالة على الطبيعة (العلويّة والسفليّة)، فيقول :

اكتشفتني وكشفتُ لها سبب النار وعدتُ إلى هيبة رعدي أتوضأ

كي أُقتلَ في الصيفِ أوانَ يشاكهني الموجُ

ويخطبُ ودّي السَّعفُ، وأوانَ تباغتني الحورياتُ على رافد دجلةْ .(٢٦٦)

نجدُ في النَّص ألفاظاً تتعلق بالطبيعة السفليّة، تكمنُ في لفظتيْ (الموج، رافد) وتتعلق بالطبيعة

---

(٢٦٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قصيدة :المطالبة بجسد فراشة غريبة، ص ٧٠

(٢٦٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة، ص ٥٢ .

العلوية مثل (الرعد)، نلاحظ لفظةً أخرى تندرج ضمن ملامح الطبيعة وهي (الصيف)، جمَعَ الشاعر بين هذه الألفاظ ما تواكب الحالة التي يمرُّ بها، نقترب إلى دلالة الألفاظ من خلال السياق (ممّا يزيدُ دلالة اللفظ ضبطاً، بالاستعانة بالسياق العام في القصيدة التي يدرج فيها).[٢٦٧] حيث تُحقق هذه الألفاظ الدلالات الآتية :

١ـ الخوف، دلالة مركزية للألفاظ (الموج، رافد، الرعد) يوظّفها الشاعر في حالة من الضياع، وهذه الألفاظ، تأتي في نسقٍ دلاليٍّ مترابط .

٢ـ الاحتكاك بالطبيعة، يوحي إلى معنى الالتجاء بالضرورة .

.في نصٍ آخر، يقول الشاعر :

يا الصَّاعقةُ الرّبانُ، يا أودية المُلكِ احتبسي بين بكوريةِ غيمي والأضواء،

واختلفي الأعراسَ وما يشبه ندّاباتِ الأعماقِ لقسورة الماءِ،

فأنا طاغٍ وحنونٌ في تأويلِ الوحشةِ بالوحشةِ، والإنسان بجُبٍّ .[٢٦٨]

يستعمل الشاعرُ الألفاظ الدالة على الطبيعة في صورٍ ذهنيةٍ تحتكمُ إلى الخيال الخصب، نجدُ الطبيعة العلويّة في اللفظتين (الصاعقة، الغيم)، والطبيعة السفليّة في اللفظتين (الأودية، الماء)، فتحقق هذه الألفاظ الدلالات الآتية :

١ـ التعجب، اضفاء صفة الهيبة للألفاظ مع اقترانها بالمعاني الجارية في النص .

٢ـ الأثر، كدلالة ضمنية .

يوظّفُ بركات الألفاظ الدالة على الطبيعة في صورٍ مكثفةٍ، يقول :

نامتْ المياهُ والغيومُ والأرواحُ ولم ينمْ هو بعدُ،

نام الشجرُ، والسهلُ، والحكايات،

---

(٢٦٧) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط١، ١٩٨١م، ص ٤٤٩ .

(٢٦٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أنا الخليفة لا حاشية لي، ص ٨١ .

ولم ينمْ هو بعدُ،

نام الغاضبون، ونام المساءُ، ولم ينمْ هو بعدُ .[٢٦٩]

يوظَّف الشاعر الألفاظ الدالة على الطبيعة السفليّة (المياه، الشجر، السهل)، مع ألفاظٍ تتعلق بالطبيعة العلويّة (الغيوم، المساء)، في دلالات إيحائية، يحكي الشاعر عن حالة الآخر النفسيّة، بعد قراءة القصيدة، حيث تساعد على كشف دلالات الألفاظ، تكون الدلالات في الآتي :

١ـ السكون والهدوء، ما توصف بهِ الطبيعة، من خلال استخدام الألفاظ متضمنة بسياق النَّص.

٢ـ القلق، كدلالة على حالة المخاطب .

٣ـ تشظي الذات .

في نصٍ آخر يقول بركات :

وجودُ مسألةٍ، نسبةٌ واحدةٌ للحدوث الكثير،

(سرابٌ مطهوٌ كما ينبغي، يدوِّنُ السحابَ المهرّجَ

و الأكاسِيَا يشقُّ قميصَ الهواء) . [٢٧٠]

نجدُ في النص، الألفاظ التي تدل على الطبيعة السفليّة، تكون في لفظتيْ (سراب، الأكاسِيَا)، والطبيعة العلويّة تكون في لفظتيْ (الهواء، السحاب) يعبّرُ الشاعر عن هذه الألفاظ بلغةٍ شعرية، قوامها المجاز، يربط العالم الطبيعي مع عالمه الشخصي، تظهر دلالات مختلفة لهذه الألفاظ، تكون :

١ـ الهلاك والاضمحلال، دلالة على الألفاظ مع اتساقها بالمعاني الأخرى .

٢ ـ عدم بقاء الحال على وتيرة واحدةٍ .

٣ـ التواصل مع الحدث / رؤية الشاعر .

---

(٢٦٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصل الأول (ديلانا و ديرام)، ص ٢٨٠ .

(٢٧٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : اللَّوحُ (إغماءات الكُليِّ)، ص ٤٨٧ .

يأخذنا بركات إلى عالم الطبيعة، نلمسُ توظيفهُ المُحكم للألفاظ، يقول :

بكثيرٍ من رمادِ شجر الغرقدِ

تَسدُّ الجرحَ الذي فتحهُ النَّيلوفر، بشفرةِ الماءِ، في مجرى كمالكَ الدافقِ،

حيثُ الضروراتُ البساتينُ تتجاوزُ متشابكة

على ضفاف الغمْرِ .(٢٧١)

يوظّف بركات في النَّص الألفاظ الدالة على الطبيعة بكثرةٍ، حتى غدتْ وحدة دلالية متماسكة، الألفاظ التي تتعلق بالطبيعة، هي(شجر، النيلوفر، الماء، البساتين، ضفاف، مجرى)، ما تعطي دلالات واضحة، لكنّ الشاعر يوظفها في نسقٍ مختلف، ما تفضي إلى دلالات مختلفة، تشكّل معنى مفتوحاً عند القارئ، فدلالات الألفاظ تكون في الآتي :

١ـ العطاء كدلالة مركزية .

٢ـ الاطمئنان دلالةٌ على حالة الشاعر تجاه الطبيعة .

نجدُ سليم بركات يمعنُ في الطبيعة، ما تأخذ الكلمات الدالة عليها، أبعاداً دلالية متعددة، فيقول :

(الضبابُ المتزَّنُ كسيّدٍ يطأ العتبة النباتية) : ذلك ما تقوله الخادمُ

لسيِّدتها، لكنك، أنتَ الواقفُ طويلاً بزهوِ من كسرَ أصُصَ الوردِ،

وبعثر اللبلابَ، أنتَ الواقفُ طويلاً أمام الحديقةِ بمقاصَّاتِكَ ومُعْزِقِكَ،

وعلى يديك أثرٌ من سمادٍ طريٍّ، لا ترى ذلك . (٢٧٢)

يوظّف الشاعر الكلمات الدالة على الطبيعة، نجدُ الألفاظ التي تتعلق بالطبيعة السفليّة (النبات، الورد، اللبلاب، الحديقة)، أما الألفاظ المتعلقة بالطبيعة العلويّة، تكمن في لفظة (الضباب)، هناك علاقة بين توظيف هذه الألفاظ وهيئة الشاعر وموقفه تجاه العالم/ الآخر، بتعابيرٍ تركنُ إلى الإيحاء، فهذهِ

---

(٢٧١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المثاقيل، ص ٥٢٠ .

(٢٧٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الضباب المتَّزنُ كسيّدٍ، ص ٣٢٥ .

الألفاظ تحقق دلالات مختلفة، مع قراءة عامةٍ للقصيدة، تكون في الآتي :

١ـ عدم التواصل مع العالم الخارجي، كدلالة مركزية للألفاظ .

٢ـ الخيبة والشعور بالندم، دلالات ضمنية، تتوافق مع الخطاب .

في مقطعٍ آخر يقول بركات :

أحذيةٌ من ضبابٍ،

وعُكَّازاتٌ من ضبابٍ،

وأجدادٌ نَسُوا المدخل إلى حديقةِ بيتكَ :

ذلكَ ما لن تقولهُ أنتَ : ذلك ما لنْ تقولهُ الخادِمُ لسيَّدتِها .(٢٧٣)

نجدُ في النَّص لفظة (ضباب) وهي الدالة على الطبيعة السفليّة، ولفظة (حديقة) الدالة على الطبيعة العلويّة، الشاعر يتجاوز المعنى السطحي للألفاظ الدالة على الطبيعة إلى معنى آخر، لكنَّها لا تخرج من الدلالة التي بنيت عليها في الخطاب، أيّ ثمة تداخلُ بين اللفظ والمعنى الذي يريدُ الشاعر البلوغ إليه، دلالات هذه الألفاظ تُحقق ما يلي :

١ـ الضَّعف والتيه، دلالات تحقق المعنى بين الألفاظ والنَّص .

٢ـ التوغل إلى ذاكرة الماضي .

يقول بركات في نصٍ آخر :

خلفَ الشجراتِ قناديلُ الماءِ، غبارٌ، ألمحُ فيهِ يديكِ تذوبانِ، أنيخي يا ابنة أيامي الزانية،

لا البريّةُ، لا الأسلاكُ تواريكِ، بجانبِ دغلٍ أو جبلٍ سوف ترينَ معي مطري ونهاري

متَّكئاً تتجاذبُهُ الرأفةُ والريح وظل المقصلة .(٢٧٤)

---

(٢٧٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الضباب المتَّزنُ كسيّدٍ، ص ٣٢٥ .

(٢٧٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة، ص٤٥ .

يوظّف الشاعر الألفاظ التي تدلُّ على الطبعتين (السفليّة والعلويّة)، الألفاظ التي تدل على الطبيعة السفلية، هي (الشجرات، الماء، البرية، دغل، جبل)، أما الألفاظ الدالة على الطبيعة العلوية، هي (غبار، مطر، نهار، الريح)، يلجأ الشاعرُ إلى توظيف الصور الذهنية، ما تقيم علاقة بين الألفاظ وذات الشاعر، فدلالات هذه الألفاظ، تكون في الآتي :

١ـ التلاشي والفوضى، دلالات مركزية، تحقق من خلال سياق النَّص .

٢ـ الهروب والتملص .

٣ـ العتاب، دلالة ضمنية، توحي إلى حالة الشاعر إزاء الآخر .

يتوغلُ سليم بركات إلى الطبيعة، بوصفها محاكاة وتجربة، فيقول :

شُقَّ قميصَ الخالدِ وجرابه المنتفخ بالأمشاطِ،

دوّخ الكرومَ بالعناقيدِ تَردِّدُ ندَم النُّور على أحفادهِ،

نكِّلْ بالشَّفقِ و الغسقِ معاً، بالقِدَمِ،

ببراهينِ الخيرِ على أنْ الخيرَ

يقينكَ إذا حُوصِرْتَ .[٢٧٥]

نجد الألفاظ الدالة على الطبيعة السفليّة (الكروم، العناقيد)، والألفاظ الدالة على الطبيعة العلويّة (الشفق، الغسق، النور)، استدعاء الشاعر لهذهِ الألفاظ وتوظيفها في أنساق تعبيرية، يتجاوز المألوف البدهي بالنسبة للألفاظ، إلى أبعادٍ دلالية مغايرة، ما يجعلنا بركات أنْ نغوص في عالمهِ، بعد قراءة متأنية للقصيدة، تحقق هذه الألفاظ الدلالات الآتية :

١ـ القوة مع التمكين، دلالات مركزية .

٢ـ الاحتراز، دلالة ضمنية .

نجدُ حضور الكلمات الدالة على الحيوانات في خِطاب الشاعر، يتمازجُ عالم الحيوان مع الطبيعة، باعتبار الطبيعة موطناً لها، ما تعطي دلالات ومعانٍ قوية في النَّص، مثل قوله :

---

(٢٧٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المعجم، ص ٥٦٩ ـ ٥٧٠ .

عندما تنحدرُ قطعان الذئابِ من الشمالِ وهي تجرّ مؤخراتها فوق الثلج وتعوي فتشتعلُ الحظائرُ المقفلة، وحناجر الكلاب، أسمعُ حشرجة دينوكا . " شهادة "

في حقول البطيخ الأحمر، المحيطة بالقرية، كانت السماءُ تتناثرُ كاشفة عن فراغٍ مسقوفٍ بخيوط العناكبِ وقبعات الدَّرَك، حيث تخرجُ دينوكا عاريةً تسوقُ قطيعاً من بنات آوى إلى جهةٍ أخرى خاليةٍ من الشظايا . " شهادة " .[٢٧٦]

نلاحظُ في هذين المقطعين، يستدعي الشاعرُ الألفاظ الدالة على الحيوانات، أو كلّ ما يدخلُ تحت اسمها وهي (الذئاب، الكلاب، العناكب، بنات أوى)، مع استدعائهِ للألفاظ الدالة على الطبيعتين (الثلج، حقول البطيخ، السماء)، يصفُ الشاعرُ الحدث / الواقعة، بعينٍ محدقة، يتناول المكان ببعدهِ الجغرافي، يمزجُ الخيال مع الواقع، حيث (يتداخلُ المزيجان، فلم تعد الفصل بينهما، إنها الحالة الكردية التي عاش وراءها بركات) .[٢٧٧] دلالات هذه الألفاظ التي وظفها الشاعر في النَّص، تكون في الآتي :

١ـ البحث عن الحرية / الأمان، دلالات مركزية، نستدل من خلال قراءة سياق القصيدة .

٢ـ المصير المشترك بين الطبيعة و الإنسان .

في نصٍ سمّاهُ بـ (بقرات السماء)، يقول بركات :

بقراتٌ مضيئة، بقراتٌ غامضةٌ ذات جلودٍ غامضة تدخلُ الزَّقاقَ السماويِّ، واحدةً تلو الأخرى

، رشيقةً، يجلجلُ حجرُ الخوار من خلقها في الفراغِ المديدِ،

ومن كوكبٍ إلى كوكبٍ، منْ نيْزكٍ إلى نيزكٍ، من فراغٍ إلى فراغٍ تتحرّكُ أذيالها كيدٍ تهمشُّ

عن عسلِ الآلهةِ نحْلَ الأباطيل . بقراتٌ تدخلُ الزقاقَ السماويِّ،

ومن خلف قرونها يتقلّدُ المساءَ مراسيم الرَّعدِ والفُحولة .[٢٧٨]

---

(٢٧٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة، ص ٤٣ .

(٢٧٧) طه خليل، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ١٥٣.

(٢٧٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الجمهرات، ص ٢٢١ .

نجدُ الشاعر يوظّف لفظة(بقرات) في صورٍ غريبة، مع الألفاظ الدالة على الطبيعة العلويّة مثل(المساء، نيزك، كوكب، الرعد)، نلاحظُ الغرابة في تصويرهِ للطبيعة عموماً، حيث يمتلك الخيال المفضي إلى اللامتناهي المطلق، ما يؤدي إلى إيجاد لغةٍ شعرية، مختلفة عن أقرانه من الشعراء، الشاعر في هذا النَّص (يتحدث عن التشكيل الحيواني للغيوم في السماء).[٢٧٩] بعد قراءات متعددة للقصيدة، نجدُ علاقة بين الألفاظ والمعاني، رغم حضور الصورة الغامضة التي تسيطر على الخطاب، فدلالات هذه الألفاظ التي لجأ الشاعر إليها، تكون في الآتي:

١ـ الذات المتأملة / الرؤيا، دلالات مركزية .

٢ـ الحرص والثبات، الشاعر في دور الثابت الذي لا يقلقهُ شيء .

٣ـ التأنيب والذم، دلالات ضمنية .

يقول بركات في نصٍ آخر، موسوم بـ (الحجل) :

ولتتطاير حول ردائكِ الغضاريِّ سلالاتٌ وحباحبُ من فضة اليأسِ،

فلنا في النشيدِ أرضٌ أخرى، رخيمةٌ كغبْغبَةِ حجلٍ يستدرجُ الأنثى،

جحلٌ، تذهبُ الأرضُ ويبقى الحجلُ، حجلٌ، يذهبُ المدى ويبقى حجلٌ في النشيدِ .

حجلٌ، حجلٌ أفقنا، حجلٌ ظلنا،

حجلٌ بداية الكلام، حجلٌ كلامُنا،

حجلٌ، حجلٌ، اشهدي ما مدراج تهوي إذْ تهوي الأرضُ،

واكتبُ أيّها اليأس بالريشةِ الباقية . [٢٨٠]

نلاحظُ توظيف الشاعر للألفاظ الدالة على الحيوانات ـ تحديداً ــ أسماء الطيور، مثل(الحجل، حباحب) مع تكرارٍ لافت للفظة (الحجل) وتناولهِ للفظتيْ (الأرض والمدى) في النص ثمة إيحاءات تتعلق بزمن الماضي والحاضر، أو التاريخ بوصفهِ حاملاً ذاكرة الشعوب، يتأتى من خلال المكان،

---

(٢٧٩) عارف حمزة، الكتابة عن سليم بركات، مجلة حجلنامه، المصدر السابق، ص ٢٠٩.

(٢٨٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فهرست الكائن، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣ .

فالمكان هاجس الشاعر ومُروّضه على الحدس الرؤيوي، يُجبرنا بركات على قراءة عميقة للقصيدة كلها، ما تكون كاشفة لدلالات الألفاظ التي وظفها في خطابه، فتكون الدلالات كالآتي :

١ـ العزيمة والصبر، دلالات مركزية .

٢ـ رؤية الشاعر إلى الأحداث بوصفها قيوداً، يصنعها الكائن البشريّ .

٣ـ الشعور بـ (الأنا) المهمشة .

يقول بركات في نصٍ آخر :

" الفراشة "

رفرفي، يا مسافة القُبلِ، فلكِ ينهضُ الحدادون بمطارق الضوءِ،

وتغزلُ النساجاتُ بمغازلهنَّ خيوط الفصول، رفرفي على مدايَ المطوَّقِ بحماماتِ الصلصالِ،

فأنت شاغلةُ الدم الذي يتلفَّتُ من مناراتنا مستطلعاً هزائم

الدمِ، وجناحاك صفحةٌ الكاتبِ المدون قهقهة الحديدِ . رَفْرفي، رَفْرفي .[٢٨١]

يوظّف الشاعر لفظة (الفراشة) وقد جاءت عنواناً للنَّص، مع توظيفهِ للألفاظ الدالة على الطبيعة تكمنُ في لفظتيْ (الضوء، الصلصال)، ما تشكّل نسقاً دلالياً في النَّص، من خلال الصور الرمزية، التي يرمزُ بها إلى الأشياء والموجودات، في تعبيرٍ مغاير عن المألوف، فالفراشة (تمثل في الموروث الثقافي رمزاً للخفّةِ، الرِّقةِ، اللطافةِ، الهدوء، انسجام الألوان، لكنَّ تشبيه الفراشة بالقبل، يستدعي تصوراً مختلفاً).[٢٨٢] تحقق هذه الألفاظ الدلالات الآتية :

١ـ الصخب والضجيج، دلالات مركزية .

٢ـ الارتباك، ناتجٌ عن الانزياح الدلاليِّ بالنسبة لفعل (الفراشة) .

٣ـ الشعور بالإيثار، رؤية الشاعر / دلالة ضمنية .

---

(٢٨١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فهرست الكائن، ص ٢٩١ .

(٢٨٢) محمد صادق، المصدر السابق، ص ١٠٧ .

يقول بركات في النَّص الذي جاء بعنوان (العنكبوت) :

بحلمٍ واحدٍ، وأذرع كثيرةٍ، تخيطُ الأعماقَ،

وبأذرعٍ كثيرةٍ يشعلُ المساءَ قناديلَ أشباحهِ،

لكنْ،

هذهِ الشباكُ، التي تتخبطُ فيها فراشاتُ الأبد الثقيلة، ليستْ نسجَ

حكيمٍ، بلْ طاهٍ يتذوَّقُ الغيبَ كما يتذوَّقُ الحساء .

(الطهاةُ لا ينسجون الشِّباكَ،

الطهاةُ ينثرون توابلهم على الذي في الشبِّاكِ) .[٢٨٣]

يردُ الشاعرُ في النَّص لفظة (العنكبوت) التي يدور حولها الخطاب، مع توظيفهِ للفظة (الفراشات)، نجدُ أيضاً اللفظة الدالة على الطبيعة (المساء)، ما تكون هذه الألفاظ تعجُّ بالدلالات في تعبيرٍ مختلف عن المفهوم السائد، فـ (العنكبوت) في العرف الديني تعطي دلالة على الوهن والضعف، لكن الشاعر يتجاوز هذا المعنى إلى دلالات مختلفة، بعد قراءة عامة للقصيدة التي يوظّف فيها بركات أسماء الحيوانات بكثرةٍ، نلمسُ دلالات متعددة في هذا النَّص، تكون في الآتي :

١ـ الرؤية الحقيقة للإنسان نحو العالم / الحلم، دلالات مركزية .

٢ـ الإرادة، بوصفها عاملاً مكرراً، في عالم العنكبوت متزامناً مع عالم الإنسان .

هذا المبحث الذي اشتغلنا حوله بعنوان (**دلالات طبيعية**) في خطاب سليم بركات، كان يتمحور في توظيف الألفاظ الدالة على الطبعتين (السفليّة والعلويّة) وما تعطي من دلالات مختلفة، وعالم الحيوانات له محورهُ الثابت في كثيرٍ من خطاب الشاعر، ما تكون الدلالة الطبيعية أكثر تماسكاً وأدقُّ تصويراً في النَّص .

---

(٢٨٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فهرست الكائن، ص ٢٩٥ .

المبحث الثاني : دلالات صناعية

في هذا المبحث سوف يكون اشتغالنا على الدلالات الصناعية في خطاب سليم بركات، ما تسهم هذه الدلالات على تدفق المعنى في النص الشعري وتكوين عالم متخيّل قرينٍ بالعالم الواقعي، نأخذ شواهد تفضي بنا إلى الألفاظ الدالة على الصناعة، ما تعطي من دلالات متعددة نستدل بها من خلال التعالق السياقي في النَّص .

يحملُ بركات هماً وجودياً تجاه المكان، فيقول :

سأستوفيكَ باباً أزرقاً، سقفاً من القصدير، أدراجاً جُمانا :

(ستكونُ المكتبةْ

قربَ هذا البهوِ، والمدفأةُ

في جدارٍ ربما يعلوهُ رسْمٌ قدريٌّ،

أو تصاويرُ حديدٍ،

وهنا الزاويةُ، سوف تُزيّنُ بالنَّبْتِ، و قربَ العتبةْ

بعضُ سجادٍ، وفوق النافذهْ تتدلّى سُترٌ ملتهبة) .[٢٨٤]

نجدُ في النص الألفاظ الدالة على الصناعة، يتوغل الشاعر إلى المكان، يقف مذهولاً إزاءه، يصفُ الموجودات بحسٍّ مرهف ومهيبٍ في الوقت ذاتهِ، ما مكنّه لخرقِ المألوف، دخولاً إلى عتبة أخرى، هي بالضرورة عتبة الوجود التي تقيم علاقة جدلية بين المكان والذات فـ (العلاقة الأساسية بين المكان والذات في الأغلب الأعمّ علاقة تحكُّميّة، بمعنى أنّ الذاتَ الفرديّة تكون جزءاً من الذات الجمعية التي يشغلها المكان، والتي هي في صلبهِ وجزءٌ منه، وبهذا تصطبغُ هذه الذات بما تصطبغُ بهِ نظيرتُها الجمعية بأثرٍ من المكان).[٢٨٥]

---

(٢٨٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الحديد، ص ٣٠٩ .

(٢٨٥) خالد عبدالرؤوف الجبر، غواية سيدورَى (قراءات في شعر محمود درويش)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٢١ .

توظيف الشاعر لهذه الألفاظ تحقق الدلالات الآتية :

١ـ اغتراب الذات / الأنا، دلالة مركزية

٢ـ توظيف الصيغ الدالة على زمن المستقبل (سين وسوف) في النَّص، دلالة على الحلم الذي يُبقي الشاعر في حالةٍ من التربّص والانتظار .

٣ـ الشعور بالأسى، دلالة ضمنية .

في نصٍ آخر، يخاطبُ بركات الموت، فيقول :

كلُّ قيثارةٍ تشدُّها إليكَ تشدُّها في الكمين،

حيث الأغاني توزّع الأسيجة على معسكراتها،

والمكسورون في أشكالهم، هؤلاءِ الملتحمون كإسفلتٍ ملتحمْ،

يصافحون في خيامكَ حاضرهم، مصافحاتٍ تتكسَّر فيها الأناملُ،

ويتعانقونَ عناقاً يوجعُ الأرض .(٢٨٦)

نلاحظُ في النص ألفاظاً دالة على الصناعة، يخاطبُ الشاعر الموت ـ بعد قراءة القصيدة ـ يبدأ النَّص، بلفظة (كلّ) والتي ترمز إلى التأكيد والتعميم، والتي تعد استهلالاً للنَّص، ما أثّر في بقية الألفاظ الواردة التي توحي إلى أنَّ الشاعر صوب محنة شديدةٍ، أو بالأحرى محنة الآخرين التي تصاب الجميع /الشاعر والآخرين، من خلال التعالق السياقي، وتوظيف الشاعر لهذه الألفاظ، تحقق الدلالات الآتية:

١ـ الاقتراب من النهاية / الخلاص .

٢ـ التعلّق بالوجود، يعني ذلك التعلق بالأمل .

في نصٍ آخر يقول الشاعر :

دراجاتٌ ناريةٌ، وشبّانٌ في سُتراتٍ دون أكمامٍ، وأنا فرحان، هكذا

---

(٢٨٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : تصانيفُ النَّهب، ص ٤٥٠ ـ ٤٥١ .

دون أكمامٍ في قميصي، كأنّما أمضي إلى ما فاتني من لعبةٍ كنتُ أتقنها،

كأنّما أمضي إليَّ، دون شِعرٍ أو بلاغةٍ مما ينسُجُ الألم الحلو، هكذا، إلى ما فاتني

فأغضى لأنّهُ فاتني .[٢٨٧]

في هذا المشهد الوصفيِّ المثير في تشكيل الصورة بشكل مفارقٍ، رغم بدهية التعبير، حيث لمْ يحدث أيّ تغلغلٍ في النَّص، يوظف الألفاظ التي تدلُّ على الصناعةِ، في نسقٍ وصفيٍّ ظاهر، يبدو أنَّ الشاعر في لحظة تحول نحو تكوين آخر بالنسبة لمعطيات الحياة اليومية / تكوين الحياة الخاصة، دلالات هذه الألفاظ التي لجأ الشاعر إلى استخدمها، تكون في الآتي :

١ـ اللامبالاة / خضوع للحياة الواقعية، دلالات مركزية .

٢ـ الفقدان، الشاعر في لحظة فقدان مستمر .

يقول بركات في نص آخر :

أشغالٌ، وإسمنتٌ، ومراجيحُ شفيفةٌ في الطعنةِ الأولى،

أشغالٌ،

والكمالُ المُرائي يستعرضُ الملهاةَ بشقيقاتهِ .[٢٨٨]

نجدُ في النَّص، الألفاظ الدالة على الصناعة، يوظفها الشاعر في تعبيرٍ دلاليٍّ، الايحاءات التي يومئُ إليها، يحتاج إلى تفكيك مسبقٍ، ورؤية كاملة حول القصيدة، إذْ تكّونُ أبعاد دلالية متعددة، وللسياق الخاص في النَّص، دور مهم لمثل هذه التصورات الغامضة، حيث يمثل السياق كشفاً للدلالات، وتقريباً للمعنى، فهذه الألفاظ تحقق الدلالات الآتية :

١ـ التوغل إلى الواقع الاجتماعي / التأقلم، دلالات مركزية .

٢ـ الشعور بالتوتر والقلق، حالة الشاعر .

---

(٢٨٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : منعطفاتٌ، ظهيرة من ريش، دهاقنةٌ يصفونَ الليلَ، غبارٌ مسحورٌ، وغد كالعداءِ يتهيأ لأزقة الغيب، ص ٣٥٢

(٢٨٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : منعطفاتٌ، ظهيرة من ريش، دهاقنةٌ يصفونَ الليلَ، غبارٌ مسحورٌ، وغد كالعداءِ يتهيأ لأزقة الغيب، ص ٣٥٦ ـ ٣٥٧ .

في نصٍ آخر، يقول الشاعر :

لو بكى الطلابُ و الحرس الحكوميون تحت جدار مدرسةٍ،

لو أنَّ ستارةً سقطْ بشرقيِّ المدينةِ واستعاد المسرحُ الجسدَ الذي سلحوه من

حي لحيٍّ، لو تراكضت البيوت بلا لجامٍ أو قلاداتٍ تضيءُ شكيمة المقتول،

لو أنَّ الجسور تباعدتْ لرأيتموني عالياً أرمي فتوحي .(٢٨٩)

نلاحظُ توظيف الشاعر للألفاظ الدالة على الصناعة، ما تشكل نسقاً تعبيرياً في الخطاب، يُعيدُ الشاعر الذاكرة إلى الماضي، مرحلة الصبا تحديداً، وما آل إليهِ من متاعبٍ و ترصّد للعيش، والبحث عن الهويّة / الذات، بعد قراءة القصيدة والسياق العام للنص، ثمة دلالات تظهر لنا في الآتي :

١ـ العزم و التصدي، دلالات مركزية .

٢ـ التفاعل مع الماضي، دلالة ضمنية .

في النص الموسوم بـ (وصف المصعد) يخاطب محمود درويش، فيقول :

للمكعّبِ الحيِّ، في ردهةِ الإسمنتِ العمودية، دوائرُهُ المجلجلةُ،

ومثلثاتهُ التي تخّمنُ الشهوة القادمة مع الزائرين، ولجدرانهِ نشيدها المُرتّل،

صعوداً وهبوطاً، بأفواهٍ من أنابيب وأسلاكٍ . وهو يتكتّمُ ـ بحسب فراغهِ المتكتّم ـ

على قاطنيهِ العابرين، تاركاً لأنفاسهم وحدها أنْ تسردَ الحمَّى

والعطور الشريدة

أنْ تموَّهَ الجهات.(٢٩٠)

يوظف بركات الألفاظ التي تدل على الصناعة، في وصفٍ وقائعي مميّز، فالوصف في الخطاب الأدبي (يشارك في خلقٍ و إيجادٍ واقع نصي، ليعمق من فاعلية الوظيفة المرجعية، ويشدّ

---

(٢٨٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١١٦ .

(٢٩٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : محمود درويش، ص ٤١٣ .

القارئ إلى العالم).[٢٩١] نلمس اللغة الإيحائية في النَّص، يرى بركات الموجودات بعينٍ ثاقبة، ما يترك أثراً لدى القارئ، ويفتح أمامه طرقاً متشعبة لغرض تثبيت الدلالة، وإشاراتهِ المعنية إلى المخاطب، فهذه الألفاظ تحقق دلالات مختلفة مع السياق العام للنَّص :

١ـ الهروب / الحركة، دلالات مركزية .

٢ـ الشتات، حالة المخاطب .

٣ـ الإصغاء لكوامن الذات .

في نصٍ آخر، الموسوم بـ (وصف الردهة الخارجية)، يقول بركات :

مدعستانِ، ونهايةُ درجٍ، أعقابُ لفافاتِ تبغ قديمة نجتْ من مكنسة الخادم،

التي تركلُ الورقَ الساقطَ من الأصص بخُفَّيها المثقوبين،

وتمتماتٌ كثيرةٌ نسيها الداخلون والخارجون، تتشاحنُ بلهجاتٍ تقضم أظافرها، في انتظار

الخطى التي ستفتحُ الباب .[٢٩٢]

نجدُ بركات يكثرُ من توظيف الألفاظ الدالة على الصناعة، في نصوصهِ التي كتبها إلى صديقه في المنفى (محمود درويش)، نلاحظُ في هذا النَّص، أنّ الشاعر لا يزال مواظباً على تشكيل صورٍ للمكان، الذي يُعدُّ اقتحاماً له، بالمعنى الوصفي الدقيق، لا ينفك عنه إلا وقد هيّأهُ إلى الآخر بأسلوبٍ متجاور في الفهم ومتجاوز في آنٍ، في لغةٍ شعرية طافحة في التعبير عن المكان بدقةٍ وحرصٍ في تناول الألفاظ، ما تفضي هذه الألفاظ مع المعاني الأخرى في النَّص، إلى تحقيق دلالات مختلفة، تكون في الآتي :

١ـ الفوضى / عدم الارتكاز، دلالات مركزية .

٢ـ الشعور بالتعب، حالة المخاطب .

---

(٢٩١) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الثقافية، المملكة العربية السعودية، العدد (٨٣)، ٢٠٠٠ م، ص ٥٣.

(٢٩٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : محمود درويش، ٤١٣ .

في نصٍ آخر يقول بركات :

الملائكُ الأجرامُ تتقاذفُ بعناقيد البلّور،

والعلوم الأصفادُ في اسمكَ الواحدِ لا لها إلا مفاتيحُ دمٍ، لا لها إلا المفاتيحُ التَّيه،

أمشاطٌ الغيم تُسرِّح الدويَّ كشَعرٍ،

في انزلاقكَ عن جليدِ اللاَّنهايةِ إلى علوم خزائنِ المعلومِ، أيُّها الأبُ العماء .[٢٩٣]

يوظف بركات في هذا النَّص، الألفاظ الدالة على الصناعة، مع الألفاظ الدالة على الطبيعة، في تغريبٍ مبهمٍ عن المشهد الذي يعبّر عنه بأسلوبٍ غير مألوف، ما يستدعي تصورات مختلفة، فقراءة القصيدة تكون مساهمة إلى تحديد الدلالة في هذا النص الذي نواجه أشياء كثيرةٍ، فالتحديد هو (ضبط الحدود، أيَّ تمييز شيءٍ من مجموع أشياء وفصله عنها، وبعبارة في منتهى البساطة، أن نعين بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياءٍ) .[٢٩٤] فدلالات هذه الألفاظ التي لجأ الشاعر إلى توظيفها، مع السياق العام، تكون في الآتي :

١ـ الخداع والتمويه، دلالات مركزية .

٢ـ التقريع، دلالة ضمنية .

٣ـ الشعور بالضياع، رؤية الشاعر إلى الآخر .

يتوغلُ بركات إلى نبش الحاضر / الآن، بخوف شديد، فيقول :

أوصدي النافذة يا ديلانا،

أوصد النافذة ديرام،

قبل تسمعا قرْعَ الحاضر الغضبانِ على الباب،

طالباً معطفهُ،

---

(٢٩٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المثاقيل، ص ٥١٥ .

(٢٩٤) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص ١٣١ .

وقفَّازيْه،

وحذاءهُ العالي ليمضي خارجاً .[٢٩٥]

نلاحظُ في هذا النَّص توظيف بركات للألفاظ الدالة على الصناعة، في خطاب موجّهٍ للآخر، الشاعر في هيئة خائفة، يحكي عن حال ديلانا و ديرام، ما تولد انطباعاً نفسياً، لدى الشاعر والمخاطبَين، بعد قراءة القصيدة و سياقها المغرَّب في استدعائهِ لصور غير تقليدية، نستطيع أنْ نحدد دلالات الألفاظ الواردة في هذا النص، تكون ما يلي :

١ـ الخوف / الضجيج، دلالات مركزية .

٢ـ الخفاء وعدم الاحتكاك .

يقول بركات في النص الذي سمّاه بـ (الحجرات المقفلة) :

بابٌ هنا، بابٌ هناك،

بضعٌ درجات تنحدرُ إلى أسفلَ،

حيث البساطُ المطرَّزُ بالخطى العجُولةِ وبالثرثراتِ،

بساطٌ مديدٌ وراء بساطٍ مديدٍ، وهمسٌ يتقَّرى بيديهِ

السيوف المرمية في إهمالٍ إلى الزوايا .

غدٌ كقرعٍ على صنجٍ،

وحاضرٌ يكسرُ المفاتيحَ في أقفالها .[٢٩٦]

نجدُ في النص الألفاظ الدالة على الصناعة، ما أفضت إلى تشكيل بنيات متعددة، نلاحظُ صيغتيْ التشبيه والتضاد، يوظفهما بلغة إيحائية معبّرة، إذْ إنَّ الألفاظ جاءت متناسقة مع بعضها البعض، لجوء الشاعر لهذه الألفاظ تخضعُ إلى دلالات نفسية واجتماعية، كأنّه يرى الغد / المستقبل، بعين الحاضر/المكان، الذي يغلب عليه التشاؤم بامتياز، والجدل الأزلي الذي يطرأ على الشاعر من

---

(٢٩٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصل الأول (ديلانا و ديرام)، ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨ .

(٢٩٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : منزلٌ يعبثُ بالممرَّات، ص ٣٣٢ .

خلال المكان، جدل الخارج والداخل، نلمس ذلك بعد قراءة مستفيضة ومكررة للقصيدة والنَّص بشكل أحادي، حيث يحقق الدلالات الآتية :

١ـ عدم القدرة / الارتباك، دلالات مركزية .

٢ـ التشاؤم، دلالة ثنائية .

في نصٍ آخر يقول بركات :

بخارٌ وأنابيقٌ، عضلٌ كثيرٌ وقطنٌ كثيرٌ، أشياءُ ..

أشياء أيّها الموت، والطنينُ الذي يرجُّ زجاجَ النافذة هو الأبدية تهيبُ بالمسَّاحْينَ

أنْ يُنجزوا ما تبقّى من تقدير المسافة إلى ماضيكَ، والمساحون ذوو القبعاتِ القشّ،

يحصرونكَ ـ قليلاً قليلاً ـ في ثلث المشهدِ، بنواظيرهم المرتكزة على سيقانها الخشبية،

بمقاييسهم التي من قماشٍ مطليٍّ بالشمع .(٢٩٧)

نلاحظ في النَّص وجود ألفاظٍ دالة على الصناعة، يشيرُ بها تارةً إلى الموجودات التي تشكل نسقاً مغايراً في التعبير، وتارةً يعتمدُ على الخطاب المباشر الذي يضفي عليه الغموض في التصوير، يخاطبُ بركات الموت، لكن أي موتٍ، يقصدهُ الشاعر؟!، نجدُ ازياحاً دلالياً في توظيفهِ لهذه الألفاظ مع حركية / فعل الموت، النَّصُ يستدعي قراءات متأنية مع السياق العام للقصيدة، حتى نقتربَ من دلالات الألفاظ، وتكون في الآتي :

١ـ الانشغال الدائم / قمع اجتماعي، دلالات مركزية .

٢ـ عدم التقييد / الحركة .

٣ـ الشعورُ بالضيق، حالة الشاعر تجاه الآخرين .

يصطدمُ بركات بـ " الموت " بشكل يوميٍّ ومكرّر، فيقول :

يا للموتِ، عميقاً، ينحني عليَّ،

---

(٢٩٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : تصانيفُ النَّهب، ص ٤٤٣.

ليستعيدَ القناعَ الذي أعارني،

ليستعيدَ مراياهُ، وسبائكهُ الصُّلبةَ،

وفوانيسهُ التي يهتدي بها إلى ممرَّاتهِ،

ليستعيدني، معافىً كالشَّكلِ .[٢٩٨]

يواجه بركات مرةً أخرى الموت، كأنَّهُ فعل يوميٌّ، لا بدَّ يقوم بهِ أو يقام عليهِ، يعبّر عنه بألفاظ تدل على الصناعة، في تعبير غير مألوفٍ، فهو ينظرُ إلى الحياةِ بعين الموت، الذي يدكُّ جسدهُ كل لحظةٍ، نلاحظُ جدلية بينه وبين الموت تتّسم بالحدّة و القوة، كأنه شريكٌ له في شؤون الحياةِ اليوميّة، فهذه الألفاظ تحقق الدلالات الآتية :

١ـ الضياع / القلق، دلالات مركزية .

٢ـ المواجهة، دلالة ضمنية .

يقول بركات في نصٍ آخر :

بمنجنيقاتٍ طاهرةٍ يدكُّ الإرثُ قلاعَ الوقتِ،

وفلكاً بعد فلكٍ يتهدَّلُ السِّرُّ الموحى،

جحيماً بعد أخرى تقضمُ المجازات رغيفها الباردَ،

والراحلون لا يحزمونَ للنهايةِ إلاَّ قرائنها،

كأنَّهم ينحتونَ نُصْبَ المكانِ من مياهٍ ليحتكموا إلى الحريق .[٢٩٩]

في هذا النَّص، نجدُ الألفاظ الدالة على الصناعةِ، بعد قراءة القصيدة، ظهرَ لنا أنَّ الشاعر يخاطبُ أشياءً كثيرة، تتعلق بفكرة أساسية، تدور حول الإنسان، الإنسان في زمن الحرب والإثنيات المتناحرة على ذاتها، الخطاب ليس جديداً في تداعياتهِ، لكنَّ الشاعر ينظرُ إلى الأحداث بعين مختلفة، نلاحظُ

---

(٢٩٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : تدابير عائلية، ص ٤٣٤ .

(٢٩٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأقفال (مقالة في خواصِّ الظَّاهر)، ص ٤٦٥.

غرابةً في تصوراتهِ، إذْ إنَّ إيحاءاته الرمزية تحتاج إلى تأمل عميقٍ وتفكيكٍ للنَّص، فالألفاظُ تخرجُ من معانيها الضيقة إلى فسحة دلالية ومعانٍ مختلفة، تكمنُ في السياق العام للقصيدة، فهذه الألفاظ تكون دلالاتها في الآتي :

١ـ الظهور / الهيمنة، دلالات مركزية .

٢ـ الخراب، رؤية الشاعر للحدث / الإنسان .

٣ـ العجز، دلالة ضمنية .

يقول بركات في نصٍ آخر :

النِمرُ السَّياجُ، ذو القوائمِ الحديد، يطوّقُ العمارات التِّسعَ، شبكٌ قلبهُ . مدافئُ عَصَبٌ،

أحشاءٌ شرفاتٌ، وبرٌ أبيضُ حول شدْقيْهِ، وبرُ شجيراتِ الجيرانيوم، هادئٌ متشابكٌ، مرتجفٌ

متشابكٌ ثابتٌ بمخالبهِ الغائرة في الطَّوق الإسمنتِ،

رصينٌ في مرتبتهِ كسياج، متثائبٌ تلتمعُ الشعاعات على نابَيْهِ .(٣٠٠)

نجدُ في النَّص توظّيف الألفاظ الدالة على الصناعةِ، يوظفها الشاعرُ في جملٍ وصفية بامتياز، تبرزُ فيها دقة في التصوير الذي لا يخلو من الغرابة والدهشة، يرمزُ الشاعر إلى حالاتٍ إنسانية عميقة، ما يقتضي الوقوف إزاءها وتدوينها بلغةٍ شعرية، تكون ضبابية للوهلة الأولى، ما تدعو إلى قراءةٍ مكثفة، لتقريب الدلالة وإيضاح مقصد الشاعر في الخطاب، من خلال القراءة التعالق السياقي بين الألفاظ والتعبير عموماً، نصلُ إلى الدلالات الآتية :

١ـ انحسار ملامح الطبيعة / الجمود، دلالات مركزية .

٢ـ عدم الشفقة / الظلم .

٣ـ التوبيخ، دلالة ضمنية لموقف الشاعر .

---

(٣٠٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : المثاقيل، ص ٥٥٤ .

هذا المبحث الذي خصصناه بعنوان (**دلالات صناعية**) في خطاب سليم بركات، اشتغلنا حول الألفاظ الدالة على الصناعة وما تعطي من دلالات مختلفة مع السياق الخاص في النص ـ على حدةٍ ـ والسياق العام للقصيدة، استدعاءُ الشاعر للألفاظ لم يكن اعتباطاً، بل كان له حيّز ضروريٌّ للمعنى المراد الذي أراد الوصول إليهِ .

المبحث الثالث : الحقول الدلالية

الحقول الدلالية من المباحث التي ترسخت في علم اللسانيات الحديثة وكانت لها أهمية في تحليل الخطاب الشعري والنثري، وهي محورٌ قائم بذاتهِ في علم الدلالة، برزت خصوصيتها الفريدة لدى العلماء المحدثين بعد دراستهم العميقة لها، ما أدّتْ إلى تحديد مفهومها، كلٌّ حسب رؤيتهِ وتصورّه.

(يُعدّ مبحث الحقول الدلالية من المباحث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة، رغم جهود اللغوية للعلماء الألسنية والدلالة، ما أنتجت رؤى مختلفة حول تصور الحقول الدلالية).[٣٠١]

الحقل الدلالي هو(مجموعة من الكلمات ترتبطُ دلالاتها، وتوضعُ عادةً تحتَ لفظ عامٍ يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقعُ تحت مصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل : أحمر، أزرق، أصفر، أبيض .... إلخ).[٣٠٢]

وعرّف " لينوز **Lyons** " الحقل الدلالي بأنّه (مجموعة جزئية لمفردات اللغة).[٣٠٣]

(لم يتوصل علماء اللغة إلى التعريف السابق، للحقل الدلالي، إلا بعد أبحاث كثيرةٍ وجهود معتبرةٍ، ونظرة دقيقة لميدان المعنى، حيث تبين أنَّ التحليل الدلالي لبنية اللغة، من الأمور الضرورية والأساسية، لدراسة دلالة الكلمة، سواءً كانت الدراسة تاريخية أو مقارنة أو تقابلية، هذه الفكرة أدّت ـ بالضرورة ـ إلى البحث عن منهج يساعد في تحديد الدلالة على المستوى اللغوي الواحد، بطريقة محكمةٍ ودقيقة، فظهرت محاولات كثيرة في علم اللغة تهدفُ إلى البحث عن مناهج تفيدُ في تحليل الدلالي الوصفي، ومن أهم هذه المناهج نظرية الحقول الدلالية).[٣٠٤]

---

(٣٠١) منقور عبدالجليل، علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٧٥ .

(٣٠٢) أحمد مختار عمر، المصدر السابق، ص ٧٩ .

(٣٠٣) أحمد مختار عمر، المصدر نفسه، ص ٧٩ .

(٣٠٤) عمار شلواي، نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير، العدد (٢)، بسكرة، (الجزائر)، ٢٠٠٢ م، ص ٤٠ .

هناك جملةٌ من المبادئ تتفق عليها أصحاب نظرية الحقول الدلالية، وهي :

١ـ لا وحدة معجمية، عضو في أكثر من حقل .

٢ـ لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معينٍ .

٣ـ لا يصح إغفال السياق الذي ترِدُ فيه الكلمة .

٤ـ استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي .[٣٠٥]

وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية :

١ـ الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة .

٢ـ الأوزان الاشتقاقية، وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية .

٣ـ أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية .

٤ـ الحقول السنتجماتية، وهي تشمل مجموعات الكلمات التي تترابطُ عن طريق الاستعمال، ولكنها لا تقعُ أبداً في نفس الموقع النحوي، مثل : (كلب ـ نباح)، (يمشي ـ قدم). [٣٠٦]

هناك كلمات أساسية وأخرى هامشية في الحقل الدلالي الواحد، فالأساسية تتحكم بالتقابلات الهامة داخل الحقل، وللتمييز بين النوعين، هناك معايير وضعها العلماء، منها :

١ـ الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة .

٢ـ الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استخدامها، بنوع محدود أو ضيق من الأشياء .

٣ـ الكلمة الأساسية تكون ذات تميّز وبروز بالنسبة لغيرها في استعمال ابن اللغة .

٤ـ الكلمات المشكوك فيها، تعامل في التوزيع، معاملة الكلمات الأساسية .[٣٠٧]

---

(٣٠٥) أحمد مختار عمر، المصدر نفسه، ص ٨٠ .

(٣٠٦) ينظر : أحمد مختار عمر، المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٣٠٧) ينظر : أحمد مختار عمر، المصدر نفسه، ص ٩٦ ـ ٩٧ .

يجب أنْ نذكر(إنَّ لكلِّ كلمةٍ لها معنى أساسي (حرفي) ومعنى مجازي، حيث إنَّ المعنى الأساسي، هو المعنى المعجمي للكلمة التي وضعت له أساساً، أما المعنى المجازي يظهر عند عدم استعمالها وفق سماتها الدلالية، عندما نقول شرب الولد الثقافة، يكون استخدام (شرب) هنا مجازاً) .[٣٠٨]

في هذا المبحث سوف يكون عملنا على بعض شواهد في خطاب سليم بركات، حيث يعجُّ بالحقول الدلالية، معتبرين التنوع في اختيارنا للنماذج بالنسبة لأنواع الحقول المختلفة، ما تؤدي إلى تشكيل صور متعددة، فتعطي دلالات ومعانٍ، نحددها من خلال السياق العام في النَّص .

(٣٠٨) ينظر : محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ١٣٦.

الحقول الدلالية في خطاب سليم بركات وتوظيفها من خلال تقنيات تعبيرية مختلفة تستدعي قراءاتٍ كثيرةٍ، ما يكون الحقل الدلالي/المعجمي له خصوصية في استعماله مع السياق الذي وردت فيه الكلمات الخاصة بحقل معينٍ، أبرز الحقول الدلالية تكون في الآتي :

ـ **حقل البيت** (البيت، المنزل، القرميد، سياج، الجيران، نزلاؤهُ، حديقتي، أعمدة، الإسمنت، الفناء، الأطفال)، فهذه الكلمات التي شكّلت حقل البيت، في قول بركات :

ولأكتمنَّ أنيني فالكلُّ على حالهِ :

الجبلُ الغارقُ خلف البيتِ ذي القرميد، والأطفال الصاخبون،

كبراعمَ ميتةٍ، أمام سياج الجيران، والمنزلُ الذي هجرهُ نزلاؤهُ، عابسين،

شمال حديقتي، والزيزانُ المتباهيةُ بجدالها الملكي، والفناء العشبيُّ الذي ينقضُّ

السنونو على نوافيرهِ، وفسائلُ الجيرانيوم المروَّضة، وأعمدة الإسمنتِ التي

تعلو، يوماً بعد يومٍ، في فراغٍ مقتطفٍ من ثراء الفرغاتِ .[٣٠٩]

في هذا النَّص التصويري المكثف بالألفاظ المكانية، يصفُ الشاعرُ حالتهُ تجاه المكان، الذي يغدو أثراً قابعاً في ذاكرتهِ، توظيفه لهذه الكلمات تتولد حالةً من الحنين إلى المكان الأول، حيث إنَّ الشاعر لمْ يستقرْ في مكانٍ، إلاَّ وقد أفضى إليهِ بأنينٍ و وجعٍ ملهمين في خطابهِ الشعري، فدلالات هذا الحقل المتضمن بألفاظ معينة، تكون ما يلي :

١ـ الذكريات / ذاكرة الماضي .

٢ـ الضياع والخراب .

٣ـ الحزن والحنين، حالة الشاعر .

ـ **حقل السجن** (أسيري، أسراي، زنازين، قيد، أشدُّ)، وردتْ هذه الكلمات المعجمية، في قوله :

ما الذي أفعلهُ بالموتِ، أسيري، وأنا الحائرُ في تدابير زنازين مضيئةٍ،

---

(٣٠٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أسرى يتقاسمون الكنوز، ص ٣٨٧ .

تليقُ بأسراي و بي ؟

فلتتمهّل الحقيقةُ في اقترابها من القيد الذي أشدُّ بهِ رُسغي إلى رُسغ الريح .[٣١٠]

في هذا المقطع الذي يسندُ بركات من خلالهِ إلى التعبير المجازي، نلاحظ حالة من القلق الشديد ما يفتحُ خطابهُ متسائلاً ومذعوراً في الوقت ذاتهِ، كأنّ الشاعر في انتظار شيءٍ، ما يقابلهُ البحث الذي يتصف بالدهشة في كلِّ حركةٍ أو فعلٍ يقوم بهِ، من خلال السياق العام للقصيدة، نصلُ إلى دلالات ومعانٍ، لتوظيفه لهذه الألفاظ التي غدتْ حقلا دلالياً مستقلاً في المقطعِ :

١ـ الخوف / الاستعجال .

٢ـ الاستغراب والتأمل .

ـ **حقل الحرب والشدة** (الحلبات، دروع، الحرب، مكائد، صليل، أسلحة، عذابات)، جاءت هذه الكلمات في النَّص الآتي :

باسم الحلباتِ الكبرى،

باسم دروعٍ مترفةٍ في نعمتها إذْ ترفعها الأدراجُ،

باسم التَّرف المرفوعِ إلى عتبات الحرب سألقي

هذا الصلصالَ الحيَّ كدرعٍ فوق مكائدكم،

وستتبعني الأبراجُ،

نحو صليل الأسلحة الكبرى لعذابات الإنسان .[٣١١]

وردت هذه الكلمات في مستهل قصيدة(فراشات للعواصم) التي بدأ فيها بركات، بلفظة (باسم)مكرراً، لتكون مدخلاً لها وقعٌ في النفس، وأثرٌ لدى المتلقي، الشاعر يستدعي مأساة الإنسان في زمن الحروب، والتي أنتجت خراب العمران والنفوس، يصور بركات الحدث برؤية آنية، كأنه يعيش في الحرب، وبشكل مستمر، يخاطب الآخرين، كأنه يتحدث بلسان التاريخ، تجربةً و واقعاً، نستدلُ

---

(٣١٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : أسرى يتقاسمون الكنوز، ص ٣٨٨ .

(٣١١) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٢٧ .

بهذه المعاني من خلال السياق العام للقصيدة والسياق النَّص التي وردت فيهِ الكلمات التي تنتمي إلى حقل الحرب والشدة، ما يحقق الدلالات الآتية :

١ـ الانتقام / التصدي

٢ـ التوغل في أعماق الإنسان، الإنسان الذي يعاني من الحروب .

٣ـ التشاؤم .

ـ حقل الموت (العظام، القبور، الموت، الملاك، يقين)، هذه الكلمات وظفها الشاعر في النَّص الآتي :

للعظامِ رنينُها،

للقبور رنينُها،

والفجرُ، الأكثرُ اندلاعاً من حريقٍ،

يدلُّ الموت على قاطنيهِ .

فلا تكتُبني، الآنَ، أيها الملاكُ، بالحروف ذاتها التي توبَّخُ الحياة

على جرائرها العذبة، وتستحي من الحبر فترتدي يقينها .[٣١٢]

ينظرُ بركات إلى الموت كأنّهُ الحدث التاريخي الذي يولدُ من جديد، فالموت يقابلهُ تلاشي الطموح والإرادة بالنسبة إلى انهيار " مهاباد " التي كانت حاضنة للكرد في وقتٍ يسير، فتشكيل هذا الحقل في النَّص، يأخذنا بركات إلى معانٍ مغايرة عن الموت، لكنها تتصل بالموت ذاتهِ وأبعد، حيث يورثُ الموت ويؤرق للأحياءِ، في تقنية تعبيرية متميزة، قراءة السياق مع استحضار الكلمات التي هيّأت حقل الموت، يحقق دلالات ومعانٍ، تكون في الآتي :

١ـ الخلود / الأمل .

٢ـ الشعور بالندم والحيرة، رؤية الشاعر .

---

(٣١٢) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : مهاباد، ص ٤٠٣ .

ـ **حقل الماء** (الشاطئ، الأمواج، الغيم، الماء، الأمطار، الأشجار)، جاءتْ هذه الكلمات في قول الشاعر :

نهضتْ حيواناتُ الشاطئ بين ضباب الجسدِ المهراقِ وأنسجة الأشجار،

وتزاحمتِ الأمواجُ على برزخنا فاستسلمنا،

واستسلمتِ الأمواجُ،

فغزلناها وغزلنا جسدينا بالغيم إذِ الغيمُ صهيلٌ وزجاجُ

وتلوَّنا بالماءِ وبالقُبلِ المائية والأمطار .(٣١٣)

في هذا النَّص الذي وظف فيهِ الشاعر كلمات معينة تختصُ بحقل الماء، في تصويرٍ إيقاعيٍّ، يرمزُ فيهِ إلى الحركة والتفاعل، حيث إنَّ الحياة التي لم تستقر بالشاعر بعد، يومئُ إلى حياةٍ أخرى، داخل الوجود المكتظ بالمعاداة الإنسانية، تُرى أيّ حياةٍ يريدها بركات؟ وأيّ بحثٍ يستقصي من أجل الوصول إليها ؟ فالخطاب المباشرُ في النَّص، خطابٌ نفسيٌّ يقيمُ حواراً حاداً بينه وبينه الآخر، يُحقق النَّص/ الحقل، الدلالات الآتية :

١ـ الحياة / السيرورة، رغم السوداوية التي تغلفُ النَّص .

٢ـ الشعور بالسعادة .

ـ **حقل ألفاظ الفرح والسرور**(أناشيد، اسطوانات، مديح، احتفال، دبكة، عرسٌ، مواويل، عزف)، وظف الشاعر هذه الكلمات، في قولهِ :

خبَّىءِ الليلةَ للعامِ الذي يأتي أناشيدُ عن الأقمار والدفن،

اسطوانات مديح ليدٍ تُقبلُ من حيث ترى القفْرَ،

احتفالٌ،

دبكةٌ،

---

(٣١٣) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصيلة المعدنية، ص ٩٥ .

عرسٌ،

مواويلٌ ..

تصدَّعتُ من المدِّ الذي موَّهَ عزف البلد الراجعِ من مقصلة البحر، بلا

جلدٍ يواسي عظمه الضاربَ في الريحِ وأنَّاتِ الوفود القلقة .(٣١٤)

في هذا النَّص يدلنا بركات على تعبير مغاير للشعور بالفرح والسرور، من خلال استحضارهِ للصور ذات التأمل الغارقِ في لحظة تكوينها، حضورٌ يقتحمُ المألوف في نسقٍ دلاليّ متفاوت، ما يمكنّه على خلقِ عالمٍ متفاوتٍ ومختلف، يحيدُ عن عالم المرئيات الهشة، يقتربُ من الأنين بوصفه سبباً لازماً للسعادة، والغوص في حريات الإنسان، فيكون محوراً جوهرياً وثابتاً في خطابهِ على وجه الخصوص، نلاحظُ ثمة دلالات ومعانٍ لهذا الحقل الذي لجأ بركات إلى جمع ألفاظهِ في نصٍ واحد، وتكون الدلالات في الآتي :

١ـ الحرية / التفاؤل .

٢ـ الحرمان والنقص، حالة المخاطَب .

ـ حقل أسماء الدول / الجغرافيا (الصين، روسيا، البلقان، كشمير، أرض)، ووردتْ هذه الكلمات في قول بركات :

فإذا قضي الأمر فإني

أتحوّلُ عن غامرٍ فتحي نحو خرابٍ أحزمهُ،

وأطوفُ بهِ الصينَ وروسيّا والبلقانَ وكشميرَ

وما ليس بأرضٍ بل قبّعةٌ ينفضها المرتحلون من الغَبْرةِ،

إني مرتحلٌ بخرابٍ ومقادير أصيبُ بها مجزرة تتهيأ للجيلِ،

أو امرأةً تتهيأ للجيلِ .(٣١٥)

---

(٣١٤) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : قنصل الأطفال، ص ٦٧ .

(٣١٥) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الكواكب المهرولة صوب الجبل، ص ٥٦ .

يوظف الشاعر هذه الكلمات التي شكّلت الحقل المعجمي، لأسماء الدول في تعبيرٍ يفضي إلى الحيز المكاني لتدوينهِ، والحالة العصية التي لا تفارقه، فهو في اختبار قاسٍ، اختبارٌ وجوديٌّ متعلّقٌ بحالتيْ الانتصار أو الهزيمة، رؤية بركات للحالتين قلقةٌ، نكاد نلمس القلقَ في مجمل الخطاب بوجه عامٍ، نلاحظُ ثمة دلالات لهذا النَّص، تكون في الآتي :

١ـ عدم الاستقرار/ المنفى .

٢ـ الهروب والحذر .

ـ حقل المرض (سأرتاح، النقرس، التيفوس، أمراض، المفصل، الأحشاء)، وردت هذه الكلمات في قول الشاعر :

سأرتاحُ لأبلو كلَّ جحيم وجنينٍ، وموازيني المهزلةُ،

وسأرتاح لأبعث في الشوحِ، وبقية أشجارٍ وهبتْكَ ملامحها، خدمي و وصيفاتي،

ليقولوا : عادَ ثريّاً، وأعودُ سياسياً وثرياً أخطبُ في صالات النقرس والتيفوس، وأمراض

المفصل عن فيتكونغ الجنةِ، أو أجترحَ العفَّةَ بين القوميةِ والأحشاء وموكبي الأقطار المقبلة

وأنا أعرفُ إني المُشْكلُ في صحفُ المنتظرين قدومي، وأنا السائحُ في فقْهِ العصبيّة .(٣١٦)

نجدُ الشاعر في هذا النَّص يشكّل صورة مفارقة بالنسبة للألفاظ المتعلقة بالمرض، ما أدتْ الألفاظ إلى تشكيل حقلٍّ دلاليٍّ، له سمتهُ المؤثرة في النَّص، يعاني بركات من الواقع المهترئ، الذي يصاحب المعدمين، مصاحبة قرين قرينه، يحكي عن التمزق الذي أصاب الإنسان جرّاء التعصب القوميّ والديني، ومخادعة الشعوب من قبل الطغاة، كأنَّ الشاعر يريد إرسال فكرة أساسية عن الإنسان، وهي الكرامة والعيش المشترك بين جميع أطياف المجتمع، فدلالات هذا النَّص مع السياق العام، يكمن في الآتي :

١ـ المقاومة / عدم اليأس .

٢ـ الطغيان والشرّ .

---

(٣١٦) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الكواكب المهرولة صوب الجبل، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

ـ **حقل الحيز الزماني** (المساء، الليل، الفجر، الصباح، الظهيرة، الشفق، الأزل)، وظّف الشاعر هذه الكلمات في قوله :

فأعِدَّ الوليمةَ من أخلاط الزئبقِ ونفاسِ الرمل، كي تحضرَ الوحشةُ

مُتْرفةً في أصفاد الجوهر،

واحْكِ ما تشاء من فروقِ الخفيِّ فالمساءُ في خير،

والليلُ في خيرٍ، والفجرُ في خير، والصباحُ،

والظهيرةُ، وملل الشفقِ كلّها في خير يشقُّ بمديتهِ الأزلَ من ثدييْهِ .(٣١٧)

في هذا النَّص نجدُ الشاعر يستحضر الألفاظ التي تدلُّ على الحيز الزماني، ما يكون حقلاً معجمياً يشكّل كلماتٍ متصلة مع بعضها، يعبّرُ عنها بركات بتعبيرٍ غريبٍ في القراءة الأولى، فالغرابةُ تكمنُ في استدعائهِ لصورٍ ضبابية، بعد القراءة للقصيدة حيث تكون حافزةً لفهم النَّص من خلال السياق، يظهر لنا أنّ بركات في تحوّل خطابيٍّ بين الأنا والآخر، يرمزُ إلى الحيرة التي تجلبُ الهدوء والسكينة في أوقاتٍ مختلفة، ما يدخلُ إلى فضاءٍ نكادُ نلمسُ خيطاً ونستدلُ به إلى الفضاء العائم بالإشارات اللامتناهية، حيث يحقق هذا النَّص الدلالات الآتية :

١ـ الإلهام / الاستغراق .

٢ـ الانشغال بالأنا الواعية .

٣ـ التجلّي والعزلة .

ـ **حقل اللون** (الشقراء، الأخضر)، وردتْ هاتين الكلمتين في قول بركات :

وأرى " شمدين" على بلغتهِ الشقراء يغني أغنية الكرديّ محاطاً بنساء " بريفا "

ونشاءُ " بريفا " يحزمنْ لشمدين جسارتهنَّ مع البرسيم الأخضرْ .(٣١٨)

---

(٣١٧) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الأقفال (مقالة في خواصِّ الظَّاهر)، ص ٤٦٤.

(٣١٨) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : فراشات للعواصم، ص ١٣٦ .

يستدعي بركات اللون في هذا النَّص، ليحاكي المشهد التصويري الذي يبدعُ فيهِ بوصفٍ دقيقٍ في تناولهِ لحالة شمدين الذي بدأ سعيداً مع النساء اللواتي يسعيْنَ إلى ظهور موقفه في الغناء، ما تأتى للشاعر بتوظيف اللون المناسب الذي يواكب تشكيل الصورة في النَّص، بعد قراءة سياق القصيدة الذي يفضي إلى تحديد الدلالات، وتكون في الآتي :

١ـ السرور / النقاء .

٢ـ الحب والفطرة .

ـ حقل النبات (إهليلج، جذع، الأرخبيل، سوسنة، العشب، زنجبيل)، جاءت هذه الكلمات في النَّص الآتي :

ولربما سيّرتُ أقماراً على إهليلج الصرخاتِ، أو

أحنيتُ جذعي فوق نجمِ محاربٍ،

وكشفتُ كيف يجيء موجٌ هازلٌ مستطلعاً موجي فيهذي الأرخبيل،

ولربما شيَّعتُ سوسنةً إلى جرحٍ وعابثتُ الموالي حاشداً في خوذةٍ مشقوقةٍ شمساً

يفاجئها الأصيلُ،

بانقسامٍ مذهلٍ، بالعشبِ يحشدهُ دمٌ أمْ زنجبيلُ .(٣١٩)

في هذا النَّص يوظّف فيهِ الشاعر كلماتٍ تندرجُ في حقل النبات بتعبيرٍ مقلق ومتشتت في الرؤيا، إذْ يغوصُ في عالم النبات موازياً مع حُلمهِ المضطربْ، لا يكادُ يخرجُ منهُ إلا بخيالٍ يشيّدُ محراباً يسمو بهِ عالياً، حيث يرى كلّ لا مرئيٍّ، ويُفنِّدُ كلّ مرئيٍّ، باستحضارهِ للمفردات التي تولدت صوراً إيقاعية في تشكيلٍ رؤيويٍّ مكثف، غير مألوف في رؤيتهِ للموجودات، فهذا النَّص يحقق دلالات معينة، وهي :

١ـ الهزيمة، رؤية الشاعر لموقفهِ في الحياة .

٢ـ الاختباء والخوف .

---

(٣١٩) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : البراري، ص ١١٣ .

ـ **حقل الحيوان** (بجع، الغزالات، الثعالب، الظربان، أكباش)، وردتْ هذه الكلمات في قول بركات :

لتستظلّني الكمائنُ الحيّةُ، إذْ تنتظرُ يرابيع الملوكِ،

أو بجع الأرض الهاربة،

راكضاً بالفجيعةِ،

راكضاً بالكُودِ والغزالات والثعالبِ والظربانِ وأكباشِ الجبلِ،

راكضاً بالغاباتِ، راكضاً بالمياهِ .(٣٢٠)

من خلال قراءة القصيدة، ظهر لنا أنَّ بركات يصفُ حال شخصين مرموزين، وهما (ديلانا وديرام) بتقنية تعبيرية متميزة، ما جاء الحدث على نسقٍ واحدٍ، يحاولُ الشاعر الكشفَ عن القلق الذي وصل إليهما المخاطبَين، القلقُ بالضرورة هو البحث بحدِّ ذاتهِ، بالنسبة للشاعر في طريقهِ عن ملامسة المقصد والمراد، فدلالات هذا النَّص تكون في الآتي :

١ـ الغضب / الانفعال .

٢ـ الإحساس بالآخر، تعبير الشاعر للمخاطبَين .

في نهاية هذا المبحث، تبيّن لنا أنَّ **الحقل الدلالي** في خطاب سليم بركات كان له حضورٌ لافتٌ، ما يدلُّ على الثروة المعجمية واللغوية عند الشاعر، فأثّرت على فضاءات النَّص وتحقيق معانٍ ودلالات متعددة .

---

(٣٢٠) سليم بركات، المصدر نفسه، قصيدة : الفصل الأول (ديلانا و ديرام)، ص ٢٧٤ .

الخاتمة

من خلال اشتغالنا على هذه الدراسة التي تضمنت ثلاثة فصول، وصلنا إلى **النتائج الآتية** :

١ـ أسلوب سليم بركات في استدعائهِ للجمل الإنشائية الطلبية (الأمر والاستفهام والنداء والنهي)، يأتي على نسقٍ مغاير بالنسبة للخطاب الذي لمْ يأتِ إلا في تشكيل غير متوقعٍ أو مستهلك، كان يهدفُ إلى تغلغلٍ مستمر ينهض بهِ الإنسان والوجود برمتهِ .

٢ـ أمّا في الأساليب الخبرية كان توظيفه في غاية الدِّقة والتصويب، والذي اشتغلنا على صيغتيْ التوكيد والنفي، ما اتسمتْ بالخطاب المباشر إلى الآخر .

٣ـ البنية الصوتية التي أردنا الحزم الصوتية على حدةٍ، يظهر لنا أنَّ تكرار الصوت المفرد في مجمل خطابهِ يرمي إلى إظهارِ الحالة النفسية، ما أدى إلى تكرار الحدث بالضرورة .

٤ـ في البنية الصرفية يشكّل سليم بركات الحدث بأسلوبٍ يفضي إلى التماسك بين الأفعال المختلفة التي جاءت على أوزانٍ قياسية معينة، كانت هي الغالبة في خطابهِ الشعري .

٥ـ يلجأ بركات إلى توظيف الألفاظ المتضادة بأنواعها، التي جاءت على نسقٍ تعبيريٍّ متميّزٍ، فالثنائيات الضدية في الخطاب، دلالة على الحضور القلِقْ، ما تولد إيقاعاً موسيقياً في اشتغالهِ على بنية التضاد .

٦ـ في البنية البلاغية، يضفي الشاعر جمالية في النَّص، إذْ يردُ الجناس بنوعيهِ، بخطابٍ دلاليّ مكثّف، ما أثّر على البناء الإيقاعي، والذي تظهرُ في تجلياتهِ الصورة بأسلوبٍ غير مألوف .

٧ـ نجدُ الصورة الإيقاعية لدى بركات، تتجلّى في أنساقٍ تعبيرية متعددة، من خلال عناصر مختلفة مثل التشبيه والكناية، ما تعطي حركية وتفاعلاً في الخطاب، يوظف هذه العناصر بخيالٍ محلّق، ما يمكّنه على خلقٍ عوالمٍ لا مرئية والكشف عنها بلغةٍ متفردة .

٨ ـ يرمزُ بركات إلى الطبيعة بدلالات غامضة، في الطبيعة العلويّة والسفليّة معاً، توظيفهِ للألفاظ الدالة عليها، لها أبعادها النفسية والاجتماعية التي من خلالها يريدُ الوصول إلى معنى متجاوز، يُعدُّ خرقاً للبدهيِّ المتبادل .

٩ـ الدلالات الصناعية لها حيّزٌ في خطاب بركات، يظهر لنا أنَّ توظيفهِ للألفاظ الدالة على الصناعة يتمحور في العلاقة بين المكان الذي يعجُّ بالفوضى والذات/الأنا، ما توحي إلى جدلية قائمة .

١٠ـ تقنيات التعبير عند سليم بركات تتمثل في التصوير الذي يعطي دلالاتٍ مفتوحة عند المتلقي، ما يدلُّ على الثروة المعجمية لدى الشاعر وتكوين النَّص في حقلٍ دلاليٍّ معيّن .

المصادر والمراجع

١ـ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤م.

٢ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٩م.

٣ـ أبو الطيب اللغوي، الأضداد في كلام العرب، تحقيق : عزة حسن، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م .

٤ـ أحمد الحملاوي، شذا العرف في فنِّ الصرف، ضبط وتحقيق : محمود شاكر، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ م .

٥ـ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣م .

٦ـ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، ضبط وتدقيق وتوثيق : يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م .

٧ـ أحمد بن فارس، أبو الحسن، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق : مصطفى الشويمي، طبعة مؤسسة بدران، بيروت، ط١، ١٩٦٤م .

٨ـ أحمد حسن كحيل، التبيان في تصريف الأسماء، مطبعة السعادة، مصر، ط ٦، ١٩٨٧م .

٩ـ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م .

١٠ـ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م .

١١ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م .

١٢ـ أسيمة درويش، تحرير المعنى (دراسة نقدية في ديوان أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧م .

١٣ـ إميل يعقوب، فقه اللغة العربية وخصائصها، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م .

١٤ـ إميل يعقوب، المعجم المفصّل في مصطلحات اللغة العربية، دار جرّوس برّس ناشرون، طرابلس، ط١، ٢٠١٢ م .

١٥ـ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .

١٦ـ بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، الناشر : مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤ م .

١٧ـ توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨م.

١٨ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦ م.

١٩ـ جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، دار نوبليس، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٢٠ـ جمال حضري، ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبدالصبور، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م .

٢١ـ جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة، عبدالنور خراقي، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، ط١، ٢٠٠٧م .

٢٢ـ حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصلة(المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية)، دار كتابات، بيروت، ط١، ١٩٩٣م .

٢٣ـ حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢ م .

٢٤ـ حسنى عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١،، ١٩٨٩ م .

٢٥ـ خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الثقافية، المملكة العربية السعودية، العدد (٨٣)، ٢٠٠٠م .

٢٦ـ خالد عبدالرؤوف الجبر، غواية سيدورَى (قراءات في شعر محمود درويش)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٩م .

٢٧ـ رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٣م.

٢٨ـ رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م .

٢٩ـ سليم بركات، الأعمال الشعرية، المقدمة، صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م .

٣٠ـ سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة : عدنان غزوان إسماعيل، منشورات، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام ـ الجمهورية العراقية ـ ط١، ١٩٨٢م .

٣١ـ صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م .

٣٢ـ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م .

٣٣ـ عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م.

٣٤ـ عبد القاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه : محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .

٣٥ـ عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه وفسرّه : السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م .

٣٦ـ عبدالحميد هيمنة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجاً، مطبعة همّة، الجزائر، ط١، ١٩٩٨ م .

٣٧ـ عبدالرحمن بن حسن الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م .

٣٨ـ عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢م .

٣٩ـ عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٧م .

٤٠ـ عبدالله، رمضان عبدالله، الصيغ الصرفية في اللغة (في ضوء علم اللغة المعاصر)، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦ م.

٤١ـ عبدالله رشيق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات : اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٣م .

٤٢ـ عثمان بن جني الموصلي، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م .

٤٣ـ عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٠ م .

٤٤ـ عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م .

٤٥ـ علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، كراتشي، ط١، ٢٠١٠م.

٤٦ـ علي بن مؤمن الإشبيلي، ابن عصفور، الممتع في التصريف، تحقيق : فخرالدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨م .

٤٧ـ عمر خليفة بن ادريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط١، ٢٠٠٣ م .

٤٨ـ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، دار الفنية، مصر، ط١، ١٩٩١م .

٤٩ـ فتحي المسكيني، الهويّة والحرية (نحو أنوار جديدة)، دار جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١١ م .

٥٠ـ فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦م .

٥١ـ فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٦م .

٥٢ـ فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية، ترجمة : خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م .

٥٣ـ كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة :كاظم سعدالدين، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٥م .

٥٤ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، الناشر : مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٥٥ـ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م .

٥٦ـ كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

٥٧ـ محمد ابن عبدالحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية ط١، ٢٠٠١ م .

٥٨ـ محمد العبد، إبداعُ الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م .

٥٩ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط١، ١٩٨١م .

٦٠ـ محمد بن أحمد بن طباطبا، أبو الحسن، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢ م .

٦١ـ محمد بن عبدالعزيز السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق : علال الغازي، مكتبة المعارف الجديدة، الرباط، ط١، ١٩٨٠م .

٦٢ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠١م .

٦٣ـ محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م .

٦٤ـ محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، ط١، ١٩٩٧م .

٦٥ـ محمد عبدالرحمن القزويني، الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح :عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٠٤م .

٦٦ـ محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .

٦٧ـ محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طب، رفعت سلام)، دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٨ م .

٦٨ـ محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م .

٦٩ـ محمد محي الدين عبدالحميد، دروس التصريف، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا ـ بيروت، ط١، ١٩٩٥ م .

٧٠ـ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي المغربي، دار البيضاء، ط٢، ١٩٩٢م .

٧١ـ محمود درويش، لا تعتذر عمَّا فعلت، دار رياض الريس، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م .

٧٢ـ مسعود بن عمر التفتازاني، سعد الدين، شروح التلخيص (للخطيب القزويني) مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر (د ت) .

٧٣ـ مصطفى حركات، كتاب العروض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة، الجزائر، ط١، ١٩٨٦م.

٧٤ـ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الناشر : مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٢م .

٧٥ـ منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط٢، ١٩٩٠م.

٧٦ـ منقور عبدالجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م .

٧٧ـ موسى ربابعة، الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٣م .

٧٨ـ نوفالس، مختارات، ترجمة : فؤاد رفقة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٢م .

٧٩ـ هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة :عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧م .

٨٠ ـ يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م .

٨١ ـ يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م .

الدوريات والمجلات

١ـ أحمد زهير رحالحة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد (٤١)، الأردن، العدد (٢)، ٢٠١٤م .

٢ـ عبدالقادر بوزيده، دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب (رحل النهار)، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد (١٤)، ديسمبر ١٩٩٩م .

٣ـ عمار شلواي، نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير، العدد (٢)، بسكرة (الجزائر)، ٢٠٠٢ م .

٤ـ مجلة حجلنامه، (العدد المخصص لأدب سليم بركات)، المجلد (١)، العدد (٩)، السويد، ٢٠٠٦ م .

الرسائل الجامعية

١ـ بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جوادي، جامعة أبو بكر بلقايد، رسالة ماجستير، الجزائر (تلمسان)، ٢٠٠١ م .

٢ـ محمد صادق، التغريب في شعر سليم بركات، جامعة الموصل، كلية التربية، رسالة دكتوراه، كردستان العراق (دهوك)، ٢٠١٦ م .

مواقع الإنترنت

١ـ علي داخل فرج، اشكالية الإيقاع في قصيدة النثر العربية، الناقد العراقي، ٤ ـ١ ـ ٢٠١٢ م .
http://www.alnaked-aliraqi.net/article/9906.php

Özgeçmiş

Zeravan Silevani

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	**ZERAVAN ALI MISTO**
Doğum Yeri	**DUHOK / IRAK**
Doğum Tarihi	**17.4.1986**

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	**ZAHO ÜNİVERSİTESİ**
Fakülte	**EDEBİYATI FAKÜLTESİ**
Bölüm	**ARAP DİLİ Bölümü**

İLETİŞİM

Adres	**DUHOK / IRAK**
E-mail	**Zerevan_ali@yahoo.com**
TELEFON	**+9647504869237**

السيرة الذاتية

الاسم : زيرفان علي مصطو

الجنسية : العراقية

تاريخ الميلاد : ١٧/٤/١٩٨٦

النشأة : دهوك

البريد الالكتروني : Zerevan_ali@yahoo.com

الرقم الهاتف :٩٦٤٧٥٠٤٨٦٩٢٣٧+

المؤهلات العلمية :

حصلتُ على شهادة البكالوريوس في كلية التربية في جامعة زاخو، محافظة دهوك، قسم اللغة العربية وآدابها، سنة ٢٠١١م.