

دراسة أسلوبية في قصيدة وردة على جبين القدس للشاعر الفلسطيني «هارون هاشم الرشيد»

فائزة پسندي^{١*}، محسن سيفي^٢، اميرحسين رسول نيا^٣

١. طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
 ٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
 ٣. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
- (تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/٥/٢ : تاريخ القبول: ٢٠١٦/٩/١٧)

الملخص

تسعى الأسلوبية إلى دراسة الهيكل البنائي للشعر وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفقاً للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية فتؤدي إلى التمييز بين آثار الأدباء عامة والشعراء خاصة. وكان هارون هاشم رشيد من شعراء الحداثة الذين كان لهم دور ريادي في حركة تجديد الشعر العربي المعاصر وهو من أهم شعراء المقاومة الفلسطينية في الخمسينيات؛ يمتاز شعره بروح التمرد والثورة ويعبر عن أفكاره ومشاعره؛ فوقف تارة على رؤوس أصابعه حزناً على فلسطين وقضية شعبه ومعالجة آلام الوطن وتارة قلبه لا يتوقف غضباً وتارة أخرى يرجو إلى المستقبل المزدهر والنصرة للوطن لإنتباه الشعب الفلسطيني. استهدف هذا البحث دراسة الظواهر الأسلوبية البارزة في قصيدته المسماة بـ«وردة على جبين القدس» للوصول إلى تجلية القصيدة بكل دلالاتها وجمالياتها وصورها وأساليبها الفنية والتقنية والبنائية وكل ذلك في ضوء المنهج الوصفي- التحليلي. ومن هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق القصيدة بما يحملها هذا المنهج من إمكانيات دراسية تحليلية عميقة، نستطيع من خلالها أن نرصد الجوانب اللغوية والجماليات الأدبية والنقد إلى تجلية القصيدة بكل دلالاتها وجمالياتها وصورها وأساليبها الفنية والتقنية والبنائية، لإظهار الفكرة أو جمالية التعبير فيها. هذا ومن خلال دراستنا نلاحظ إنسجام الظواهر الأسلوبية المميزه لشعره مع شخصيته الواقعية فبرينا الشاعر نفسه بكل صدق.

الكلمات الرئيسية

الأسلوبية، شعر المقاومة، هارون هاشم رشيد، فلسطين.

مقدمة

استُخدم مصطلح الأسلوبية (stylistics) منذ الخمسينات وتعدّ الدراسة الأسلوبية من أهم الدراسات التي تعنى بتحليل موضوعي أو علمي وتقويم النص الأدبي على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء وتُعبّر عن الفكر بواسطة اللغة. (بييرجيرو، دونتا: ٣٤) وهذا ما يسمّيه ريفاتير مرحلة فهم النص وتذوقه من أجل الوصول إلى إكتشاف النص الداخلي تليها مرحلة التأويل وإعادة النص التحتي. (ريفاتير، ١٩٩٩: ٤٦) فهي تعتمد على رصد المتغيرات ومدى تحكم الشاعر المبدع في هذه المتغيرات وفقاً للحالة الوجدانية وما يرافقها من انزياحات (Ecart) عن القواعد المألوفة أو الجماليات المميزة لها.

وبناء على ذلك فإنّ الأسلوبية تجمع بين المنهج العلمي في دراسة اللغة، والمنهج النقدي في دراسة النص الأدبي أي أنها تجمع بين العلم والمنهج. ومن هنا تبرز أهمية علم الأسلوب الحديث في تجاوزه دور النقد السطحي في التعامل مع النصوص وتحليلها والتناول الناضج لها ثمّ قدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها. (بييرجيرو، دونتا: ٣٤)

ولعلم الأسلوب إتجاهات مختلفة تستخدم فيها المستويات المتعددة للتحليل منها: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي والمستوى الدلالي. ولكلّ من هذه المستويات صفات تميزه عن الآخر وتساعد الناقد في فهم أسرار النص. (خفاجي، ١٩٩٢: ١١)

هذا وإنّ الشعر الوطني يحتلّ مكانة مرموقة في الأشعار السياسية ويشتمل على كلّ ما يحاول الشعب أن يصلوا إليه من آمال وأهداف؛ والقضية الفلسطينية هي قضية معاناة شعب يجاهد في سبيل تحرير أرضه، وإعادة الحرية إلى وطنه، وطرد الغاصبين من بيته، ويمكننا أن نقول إنّ الفلسطيني لا يحارب في الواقع من أجل تحرير فلسطين فحسب بل إنّه يحارب من أجل القيم الإنسانية. (التميمي، ٢٠٠١: ٣٩) فتفجّر شعر هارون هاشم رشيد من هذه التجربة وقصيدته تبدو وثيقة نفسية وإنسانية ترصد ألم اللجوء وحياة المشردين ثمّ تتحدث عن الحالة الاجتماعية للاجئين في شعره وعن إصراره على العودة والمقاومة وبيّنت حنين الشاعر الدائم إلى وطنه. (موسى، ٢٠٠٥: ٢١٧) فيسمّي قصيدته بـ«وردة على جبين القدس» من ديوان «وردة على جبين القدس» تشتمل على ١٨٥ بيتاً و٢٢ قطعة وينشد بعد النكبة عام ١٩٤٨م في الأرض المحتلة وموضوعه حماسي وغنائي مفرقة (الأدب الملتزم/أدب المقاومة) وقد نظمت على منوال البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً؛ قد استطاع الشاعر

في تقسيمه المقطعي أن يجعل كل مقطع يشتمل على حركة خارجية ثم داخلية بحيث سادت الحركة فيها على صعيد فضاء المكان (مقطع الفراق عن الحبيب، مقطع النضال، مقطع رحيل الموت و...) وقد سيطر على حركة الفعل مونولوج داخلي وخارجي معتمداً على الأحداث التي يتداخل فيها الحاضر والماضي بشكل يلغي الحدود الفاصلة بينهما في أحيان كثيرة وكان يعتمد على تتابع الصور والحركة وتكرار المشهد والربط بين المشابهات والمتناقضات. ومناسبة القصيدة هي مدح عبدالهادي سليمان غنيم، ابن معسكر النصيرات^١ في قطاع غزة، بطل عملية الحافلة رقم ٤٠٥ على طريق القدس الذي يواجه حكماً إسرائيلياً بستة عشر مؤبداً. (رشيد، ١٩٩٨: ١٧)

أما أهداف البحث فهي الكشف عن أهم خصائص الأسلوبية في هذه القصيدة ودراسة المستويات الثلاثة المذكورة فيها ضمن الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هي الميزات البارزة للمستوى الصوتي في أسلوب هارون هاشم رشيد الشعري؟
٢. ما هي أهم السمات البارزة للمستوى التركيبي في قصيدته «وردة على جبين القدس»؟
٣. ما هي أهم الجوانب المتميزة للمستوى الدلالي في أسلوب هارون هاشم رشيد الشعري؟
٤. ما هي أهم المضامين الرئيسية في فكرة الشاعر؟

خلفية البحث

أما بالنسبة إلى الدراسات السابقة والبحوث المرتبطة لهذا الموضوع يمكن أن نشير إلى: «خطبة قس بن ساعدة الأيادي دراسة أسلوبية بنوية» لمؤيد محمد اليوزكي (٢٠١٠م)، «البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي» لأحمد فياض (٢٠٠٩م)، «خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان» لفتحية صرصور (٢٠٠٥م)، «الأبعاد الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد» رسالة ماجستير لسناء بيارى (٢٠٠٦م)، «صورة اللاجئ الفلسطيني في شعر هارون هاشم رشيد» (٢٠١٣م) للدكتور نجية فايز الحمود ولم نجد دراسة مستقلة في هذا المجال.

١. مخيم النصيرات في غزة للاجئين، أنشئ عام ١٩٤٨ على أرض تعود لقبيلة الحناجرة ومركزه كان السجن المسمى الكلبوش وهو قد سمي على اسم معسكر الجيش الإنجليزي يقع الآن في قرية الزوايدة ومكان القاوش القديم بالزوايدة وسمي النصيرات باسم قبيلة النصيرات. <http://www.palestineremembered.com>

أهمية البحث

شعر المقاومة هو الشعر الملتزم الذي يصرّح بالحقائق وينبّه مخاطبه كيفية مواجهة الإحتلال الصهيوني ثمّ تحرير الوطن وهذه القصيدة تُعتبر من أروع ما قيل في مجال حبّ الوطن وتجلب أنظار المحبّين وأهمية هذا البحث هي إنتخاب موضوع متصل كلّ الاتصال بأهمّ الوقائع السياسية للعالم الإسلاميّ في عصرنا هذا خاصة قضية فلسطين التي تعتبر أهمّ المسائل الهامة التي يعيشها العالم الإسلاميّ اليوم ثمّ الكشف عن شعرية الظواهر الأسلوبية وفعاليتها في تشكيل رؤية الشاعر، وبيان تعالقتها وترابطها مع تجربته الشعرية، وكشف التحولات والمؤثرات الخارجية والداخلية التي أثرت في رؤيته وقد اتّبعتنا في هذه الدراسة المنهج التحليلي الوصفي الذي يعتمد على دراسة هذه الظاهرة من خلال الأشعار التي نظمها الشاعر وركّزت على بعض إتجاهات النقد الأسلوبي.

لمحة عن حياة هارون هاشم رشيد

هو من مواليد حارة الزيتون في غزة هاشم عام ١٩٢٧م ومن الذين أطلق عليهم «شعراء النكبة» أو «شعراء المخيم»؛ نشأ في أسرة محبة للأدب والشعر وكان لأخواته العديد من الأعمال الشعرية. أجبرته السلطات الإسرائيلية على الخروج عن الغزة بعد حرب ١٩٦٧ متجهاً إلى القاهرة ليعمل ممثلاً لفلسطين في جامعة الدول العربية فشغل مدير تحرير مجلات عديدة. (رشيد، ١٩٧٥: ٣٣٦)

كان قصائده إنعكاساً لتجربة فقدان الوطن والبُعد عنه وتأثيرات النكبة وما خلفته وهمّة التعبير صريحاً عما يؤثر فيه، قريباً من هموم شعبه وأمتة ولدية قدرة على فهم الحياة من كل جوانبها؛ وهو أكثر شعوراً من غيره بلذة الإعراب عن النفس ومشاعرها المكبوتة وقوة شعورها المتدفق وما في طواياها من اللوعة والحزن. (خفاجي، ١٩٧٥: ١٩١)

أصدر عشرين ديواناً شعرياً بين عامي ١٩٥٤-٢٠٠٢م إضافة إلى عدد من المسرحيات الشعرية وهذا يدلّ على تفوقه في اللغة والأدب ومن أعماله الشعرية: «مع الغرباء»، «عودة الغرباء»، «ثورة الحجارة»، «طيور الجنة» و«وردة على جبين القدس» (العودة، ٢٠١٢: ٥٢).

مفهوم الأسلوبية (Stylistics)

الأسلوب في عصرنا هذا من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، يستعملها العلماء ليدلّوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي؛ ثمّ ترجع

نشأة الأسلوبية إلى التطورات التي لحقت بالدراسات اللغوية والبلاغية والنقدية في القرن التاسع عشر وجمع الدارسون على أن المؤسس الأول لعلم الأسلوب كان العالم الفرنسي "شارل بالي" (١٨٦٥) وبحث في الأسلوبية الفرنسية التي تهتم بدراسة القيم التعبيرية والمفهومة والقصدية، ولعلّ الدراسات التي جاءت بعده أخذت عنه واستفادت من منهجه. (عياش، ٢٠٠٢: ٣٢)

إن التعامل مع النص الشعري ليس تعاملاً مع مفردات، أو تراكيب لغوية، أو صور وأخيلة وموسيقى فحسب، وإنما هو تعبير عن تجربة شعورية إنفعالية ترسم عالماً جديداً يختلف عن العالم الواقعي فيربط كل ظاهرة لغوية بالدوال.

بعبارة أخرى الأسلوبية على أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية حتى تكشف الظواهر الجمالية للنصوص وتقيم أسلوب مبدعها وهكذا تبدو أهم سمات المنهج الأسلوبي هي العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغاً لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالاتها في النص الأدبي. (عودة، ١٩٩٤: ٩٩)

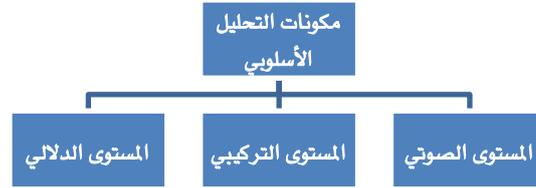
إذاً فالأسلوبية تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الإستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة، وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والمفردات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى. (عودة، ١٩٩٤: ١١٣) وأستخدم مصطلح الأسلوبية للأعمال الأدبية يقترح إستبدال الذاتية والإنطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية. (خفاجي، ١٩٩٢: ١١)

وهكذا فإن الدراسة الأسلوبية إستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح الحديثة تفيدنا كثيراً في فهم النص الأدبي وللدارس من قدرة على التعامل مع الإستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية. (عودة، ١٩٩٤: ١٠٠)

هذا وتشترك الأسلوبية والبنوية في هدف واحد وهو دراسة النصوص وتحليلها وعلاقة النص بالمتلقي وركناً أساسياً في العملية الإبداعية من خلال تلقيه للنص وتفاعله معه، وتأثره

بالمعاني وفق وجهة محددة يلتقي فيها كاتب النص مع المتلقي وبذلك تشترك البنيوية مع الأسلوبية في معالجة النصوص ودراساتها. (عودة، ٢٠٠٦: ٣٢)

إذن نشاهد الباحثين يذهبون في فهمهم للأسلوب مذاهب عدة، ولكنهم أجمعوا على أنه طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء وبما أن المنهج الأسلوبية يعني دراسة الموضوع ضمن مستويات التحليل الأسلوبية "الصوتي، والتركيبي، والدلالي" فلا بد أن نبهت عن هذه المستويات الثلاثة:



مكونات التحليل الأسلوبية

المستوى الصوتي أو الموسيقي

يعرّف اللغويون الصوت بأنه أثر سمعي تُنتجه أعضاء النطق الإنساني بشكل إراديّ ومن هذا الأثر السمعي تتألف الرموز التي هي أساس الكلام عند الإنسان ومن هذه الرموز الصوتية تتألف الكلمة ذات المعنى والجمل والعبارات وهذه الأربعة أي الصوت والكلمة والمعنى. (مطر، ١٩٩٨: ٣١)

أخذ الصوت خطأً وقيراً من الدراسات الأدبية، بإعتباره يحدّد الملامح الأدبية والخصائص الأسلوبية، فأصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، وضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العلمي للغة ويقدم طريق الإتصال المشترك بين الإنسان وأخيه، (عتيق، ١٩٩٩: ١)

والجمل هي العناصر الأساسية للغة التي تستنبط من الأصوات التي تألفت منها الكلمة وتختلف دلالة الكلمات بحسب طبيعة هذه الأصوات، فتدلّ شدة الصوت وجهره على معنى قوي، كما تدلّ رخاوة الصوت وهمسه على معنى فيه لين ويسر. (عوض حيدر، ١٤١٩: ٣٠)

تقوم هذه المقالة في المستوى الصوتي بدراسة الأصوات المجهورة والمهموسة وتكرارها ونلاحظ بأنهما تتناسبان أكثر التناسب الدلالات التي توجد في هذه القصيدة التي تعدّ من أبرز القصائد الوطنية لا على مستوى المضمون حسب بل المستوى الصوتي حيث تكمن هذه الطاقة الصوتية في وراء الألفاظ بما تحتوي من أصوات تختلف في وضوحها السمعي وقدرتها

على إبراز المعنى. (أنيس، ١٩٨١: ٢٦٥) هذا ونلمس البعد السياسي للغة الشاعر فجاءت لغته رافضة للسلطة أو للأعداء، ثائرة على الواقع المرير، بسيطة وسليمة قريبة بثقافة الشعب الفلسطيني لكي تعبّر عن فكره السياسي وموقفه ومعتقداته، إذن يحتوي قاموسه اللغوي على مفردات الذم والهجاء للأعداء الذين طفوا وسلبوا الأرض جنباً إلى جنب مفردات المدح والفخر للمجاهدين وأبناء الوطن كما يلي. (عراق، ٢٠٠٠: ٩٤)

الموسيقى الخارجي

استخدم الشاعر النظام التقليدي في التقفية البناء العمودي المعروف بالتمسك بالبحر وتجانس القافية وحرف الروي في القصيدة. أما النوع الثاني من البناء التقليدي الذي سار عليه في نظام التقفية في القصيدة فهو «نظام المقاطع» فقد قسم هارون هاشم رشيد القصيدة إلى أجزاء متساوية وكل جزء تكون من عدة أشطر.

الوزن

يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر، فالفصل بينهما يكاد يشبه إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة. (النعيمي، ٢٠٠٨: ١٣) فالوزن يساعد على تجسيم الإهتزازات العاطفية وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد. (النويهي، ١٩٧١: ٢٨) وهو الذي يحفظ للشعر حلاوته ومن أهم أغراضه الحماسة وتشجيع الجنود في ساحات القتال، الفخر، المدح، الحكمة وكلها موجودة في هذه القصيدة. (العلوي، ١٩٥٦: ٥) وجاءت القصيدة على شكل النظام التقليدي على بحر الرجز (مستعلن مستعلن مستعلن) وعلى الرغم من أن الرجز وزن مفرد يتكوّن من تكرار تفعيلية واحدة إلا أنه لا يقل إيقاعاً عن البحور المركبة وهو دالٌّ على الإضطراب والسرعة ووليد المعنى والعاطفة، كما يستفاد منه في شرح مفاخر قدماء العرب وبطولتهم.

فضلاً عما توفّره مقاطعه من مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة والذي له القدرة على نقل روح الشاعر، أو جزء منها، تلك الروح التي قد يصعب على الألفاظ نقلها. بعبارة أخرى لقد تمكّن الشاعر من خلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النفسية للتعبير عن عواطفه وانفعالاته لاسيما وأن للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء وكذلك الجانب النفسي. (نواف، ٢٠٠٥: ٢٧)

القافية

القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية وهي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. (القيرواني، ٢٠٠٦: ١٣٢) وهي الظاهرة الثانية في موسيقى الشعر وعنصر أساسي من عناصر النص الشعري المعاصر ذات صلة وثيقة بالمعنى. (عباجي، ١٣٨٢: ١٣١) وهي حرف «الدال بالضمّة» الذي يدلّ على الشدّة والصلابة. ومن المعلوم أن حرف الروي أهم حروف القافية، إذ تبنى عليه القصيدة وبه تسمى. (العروضي، ١٩٩٦: ٢٦٦) وهو حرف الدال إذ يوافق مع القيمة الدلالية للسياق مما يمنح طبيعة إيحائية ويمتاز بالشدّة والرخاوة وتتوافق مع المواقف المؤلمة والعواطف الجياشة كما تناسب مع المعطيات الدلالية التي تجسد حالة الفخر والإنتصار والجهر بالمناقب والآثار. وإذا كان التزام القافية الصعبة مؤدياً إلى أسلوب علمي في شعر ما يمكن أن يكون لالتزام القافية نفسها أو الوزن العروضي أيضاً أثر على أسلوب الشاعر فالقافية الصعبة أيضاً تدفع بالشاعر إلى فكر طويل وتحول دون انطلاقه لكي يعبر عن كل ما يدور في ذهنه وعن كل خلجاته النفسية بالشكل الذي يريده وحينئذ يأتي دور الشاعر لكي يعبر عما في ذهنه بأحسن طريق وههنا يمكن أن نشاهد مدى قدراته الشعرية. (روستاوي، ١٤٣٧: ٦٠٧)

الموسيقى الداخلي

إن استقراءنا لشعر هارون هاشم رشيد أفضى إلى أن المنبهات الصوتية هي الأكثر تجسيداً لمقاصد الشاعر وأغراضه، والأكثر توافقاً مع الحالة النفسية التي مثل الصوت بالنسبة لها مرتكزاً أساسياً في إبراز التأثير فضلاً عن التأثير على المتلقي بما تمنحه هذه الإيقاعات من أثر دلالي ونفسي تشحن النص بمعطيات التجربة الشعرية.

ومن هنا لا بدّ من التركيز على النظم الإيقاعية التي شكلت ملامح أسلوبية ذات سمات دلالية في سياق النص الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية هو: التكرار، التقطيع والتوازن، التجمعات الصوتية.

التكرار الصوتي (Repetition)

يعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية الأصيلة الشائعة في بنية القصيدة العربية وأهم الأسس الفنية المساهمة في إغناء إيقاع القصيدة الحديثة وهو مكون من مكونات البنية الإيقاعية الحديثة؛ فقد أشار الشعراء العرب إليه قديماً وحديثاً في شعرهم وله دور تعبيري واضح في

الشعر كما يؤدي وظيفة في النص الأدبي وتنقسم إلى تكرار الحروف، الكلمة والجملية. (أحمد، ١٩٩٨: ٩٣) وهذه البنية هي أكثر البنى التي تعامل معها الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة وتظهر بصور متعددة.

لهذه الظاهرة أثر في توهج النصوص بعلامح التجربة الشعرية، إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن الترجيع الموسيقي ضمن الأبيات والنصوص، ولكن لا ينبغي النظر لهذه السمة بمعزل عن السياق الذي وردت فيه لأن ذلك يفقد هذه الظاهرة الترابط النفسي والدلالي ويجعل منها تكراراً لا يحمل أي معطيات فنية أو وظيفية، وستنقف عند هذا النظام الإيقاعي الذي نتلمسه في أبعاد دلالية.

فحين يكرر الشاعر كلمة أو جملة، يتضح لنا أن الشاعر لا يكرر الألفاظ إعتباطاً بل يكرر الألفاظ لتخدم غرضاً يريد (عبدالمطلب، ١٩٩٥: ٢٨٣). والتكرار أمر لافت للنظر عند هارون هاشم رشيد فوظفها للتعبير عن مشاعره الحزينة، فلا تخلو هذه القصيدة من التكرار وعلينا دراسة هذه الظاهرة وبيان سببها وإرتباطها بالمعنى فهو يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة الشاعر المتسلطة وحالته النفسية ثم علقته بالقارئ الذي يؤثر فيه؛ يتجلى التكرار في عدة أنواع وهي:

تكرار الحروف (بشكل إحصائي)

التكرار الحرفي هو أبسط أنواع التكرار الشائعة في الشعر العربي قديمه وحديثه وله مزية سمعية وأخرى فكرية الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها فيحمل دلالات خاصة تلائم جو القصيدة العام. (الحمود، دونتا: ١٠)

قسّم علماء اللغة الأصوات بحسب وضع الوترين الصوتيين إلى المهجورة (soudres) والمهموسة (les sonores) (طحان، ١٩٧٢: ٥١) وفي هذه القصيدة نرى إنسجام الأصوات المهموسة والمهجورة مع دلالات القصيدة وإرتباطهما إرتباطاً وثيقاً بحالة الشاعر النفسية الحزينة وأن الموسيقى قد عرضت ملامح الأصوات في القصيدة من جهر وهمس وشدة ولين، وربط كل ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الانفعال والحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر.

هناك طرق مختلفة لفهم المنهج الذي قام عليه النص الأدبي والذي عبّر به الكاتب عما يدور في ذهنه من معان وأفكار. منها استخدام الأسلوب الإحصائي وإجراء الحسابات والإحصاءات للمفردات المستخدمة في النصوص. (روستايي، ١٤٣٧: ٦٠١)

ومن خلال الإستقراء الشامل لهذه القصيدة تبين أن أكثر الحروف وقوعاً في هذا الموضوع هي الف، تاء، واو، الميم واللام. تتكرر هذه الحروف وتتداخل مع القيمة الدلالية للسياق مما يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية، والناظر إلى هذه الأصوات وفقاً لمخارجها يجد أنها تمتاز بالشدّة والرخاوة؛ فهي تتوافق مع المواضيع المؤلمة وتتناسب جوّاً العاطفي للقصيدة العواطف. (رشيد، ٢٠٠٦: ١٠٣) إذن من الطبيعي أن يكون عدد تواتر الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة وبعبارة أخرى الإستقرار على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لاتزيد على أربعين في المئة فيه في حين أن ستين في المئة في الكلام تتكوّن من الأصوات المجهورة كما يلي:

- تكرار حرف ألف ٧٦٪ هو من الحروف المجهور يدلّ على إمتداد الحزن والشدّة. (الحج، ٢٠١٢: ٢٨)

من قال أنّا قد نسينا تأرنّا	أو أنّنا عن تأرنّا تتردد!!
فيه من الآلام ما لا مثلها	عين رأت أو أبرياء هددوا

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٠-٢٢)

- تكرار حرف التاء ٣٢٪ وهو من الحروف المهموس يدلّ على الانفجار والطراوة. (الحج، ٢٠١٢: ٣٢)

حملت جراحات الأسى وعذابه	وتنقلت، تروي الحكايا، تسرد
الشعر لولا أنت جفّ معينه	وتبعثرت أيباته تتبدّد

(رشيد، ١٩٩٨: ٤٤-٤٥)

- تكرار حرف اللام ٤٣٪ فهو من الحروف المجهور تدلّ على الكثرة والتماسك والإلتزام. (الحج، ٢٠١٢: ٤٧)

سيظل يسأل عن أبيه تلهفأ	ويظلّ يحلم باللقاء ويوعد
قالت: على اسم الله خطوك فانطلق	ترعى بعين الله أنّى توجد

(رشيد، ١٩٩٨: ٣٠-٣٢)

- تكرار حرف الميم ٢٢٪ وهو من الحروف المجهور يدلّ على التجميع، الإنفتاح والإمتداد وتكراره يعطينا مزيداً من الشعور بالحرية. (الحج، ٢٠١٢: ٩) كذلك يكرّر الشاعر الإستهزام لتحريك الهمم العربية لمجاوزة المحنة وكأنه يستنكر لهذا الوضع.

من أين؟! من هذا الفتى؟! ما إسمه؟! ولمن أطلّ صباحه المتوقّد؟!!

من حالي ألقى بهم لحضيضهم
للموت يطوي جمعهم ويبدد
(رشيد، ١٩٩٨: ٣٩-٤٠)

- تكرار حرف /الواو/ ٢٠٪ فهو من الحروف المهجور يدل على الإلصاق والإستمرار.
(الحيح، ٢٠١٢: ٥١)

ولكم ألوف عوقوهم غيله
وعلى شطوط الأطلسي خيوله
أو كسّروا أطرافهم أو قيدوا
وجنود «عقبة» والجيش الحشد
(رشيد، ١٩٩٨: ٣٥-٣٤)

إن تكرار صوت من الأصوات يثري الإيقاع الداخلي للقصيدة بلون موسيقي خاص ويحمل في ثناياه قيمة دلالية إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة. (ممدوح، ١٩٩٤: ٩٤) إذن التكرار الإيقاعي المتناسق المميز لهذه القصيدة تشيع فيه لمسة عاطفة وجدانية مما يجعل لدى المتلقي قدرة على التأويل والتأمل بشكل جدّ فعال وهذا ضرب من ضروب الإنسجام الوجداني بين النص والمتلقي. كما يلجأ الشاعر إلى الروابط الصوتية ممثلة في عناصر متعددة ويستفيد من الطاقة الكامنة لهذه الأصوات فهذه التكرار يتضمّن دلالة وحضوراً متميزاً، على سبيل المثال توظيف الشاعر حرف «التاء» في القصيدة للتعبير عن الجوّ الكثيب الحزين وينسجم مع الدلالة؛ كما أنّ تكرار اللام بين الشدة والرخاوة يشكل هيمنة صوتية في بنية المقطع وساهم في بناء نسيج هذا المقطع فهو جسد صفة الإنحرافية وهي الإنتقال من مكان إلى مكان ومن الموت إلى الحياة أو حرف الواو التي إستطاع الشاعر من خلالها أن يستعرض كافة التجارب الشاقة التي عاشتها ذاته في رحلة الحبّ والمشاركة في العمل وتعزز الترابط بين أجزاء القصيدة؛ فانسجمت هذه الأصوات مع المعنى وتكرارها نتجت عنه موسيقى داخلية أشبعت المقطع بنغم متكرر.

تكرار اللفظ

إن الكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب ومن هنا تأتي أهمية توظيف اللغة في فهم النص الأدبي في الدراسات الأسلوبية، فهي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية تشكيلاً يعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفي عليها بذلك ملامح جديدة وأبعاداً مختلفة. وعلى هذا الأساس فسوف تكون أدواتنا الأولى في دراستنا الأسلوبية هذه هي اللغة بمستوياتها المختلفة لننفيذ من خلالها إلى عمق النص، آخذين بعين الإعتبار مدى تميزه في صياغة تلك اللغة وتشكيلها وجماليات هذا التشكيل. ومن تقنيات التكرار ما يعرف بالتكرار

اللفظي التي تتجسّد من خلال انتخاب شطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة. (صابر، ٢٠٠١: ٢٠٤) فتتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به لأنه محور الاهتمام. تهتم الأسلوبية بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية، إذ تسعى إلى تتبع الكثافة الشعورية التي تميّز النص الأدبي وهكذا فإنّ الأسلوبية تدرس وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس. (عبدالمطلب، ١٩٩٥: ١٨٧)

لقد شاع تكرار الكلمة بصورة كبيرة في شعر هارون هاشم رشيد ولعلّ هدفه من تكرارها هو بناء نص متلاحم وإبراز غاية يسعى الشاعر إلى تحقيقه والتعبير عن تعلقه بالوطن القديم وحنينه له وتشجيع المجاهدين للغلبة والنصرة على الأعداء. فنوضّح عدداً من النماذج في سياق تكرار الكلمات وهو ينقسم إلى تكرار الإسم، الفعل (الماضي، المضارع، الأمر) والحرف في بيت واحد أو أبيات متعددة كما يلي:

وتظل أعينهم تتابع <u>قطرة</u>	في <u>قطرة</u> من <u>قطرة</u> تنفصد
<u>تدري</u> بأن طريق ملغومة	<u>تدري</u> وي <u>دري</u> قلبها ويعدد
شيء كما الدمع الذي <u>من</u> روحها	<u>من</u> قلبها <u>من</u> عمقها يتفصد

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٥-٢٩)

وفي سيطرة حروف الجر ما يدلّ على اضطراب الذات وقلقها والإنغماس في الأسى وإحاطته بها من كل جانب. وإذا كان القلب وهو مصدر الحياة ووعاء الحب لم يذكر صراحة إلا مرة واحدة لبيان عظم قدره وأهمية دوره في الحب والحياة، وزيادة في التأكيد على رغبتها في إستمرار بقائها في حمى حبه كُنّمت من سيطرة الأفعال المضارعة التي تمنح المعنى صفة الإستمرارية مع ما أضافته من معنى الإستقبال، وتفيد شمول كلّ الأوقات والأحوال. وتكرار حرف (القاف) يحمل من معاني القلقة، مما يوحي بالتوتر والحيرة اللذين يعكسان إدراكها للواقع.

وفي نموذج آخر لقد عمد الشاعر إلى تكرار كلمة (لأننا) ستة مرات في أبيات وهذا دليل على تمسك الشاعر بالوطن وإحساسه بأنه مالك له ودليل على تحدي الشاعر للآخر والبحث عن الحرية وإثباتها والدعوة إلى التصميم والأمل في الوصول إلى المراد:

ولأننا <u>بترابها</u> وحجارها	وفضائها <u>وسمائها</u> نتعمّد
ولأننا <u>ولأننا</u> ولأننا	ويطول ما يحكى وما يتردد...

(رشيد، ١٩٩٨: ٣٧)

تكرار هذه المفردات يحقق إيقاعاً يساير المعنى وهو دليل على الصرخة الصادرة عن الشاعر بالتعبير عن المعاناة مقترنة بالحالة النفسية المتوترة نتيجة الشعور بالغربة والحنين للوطن وما يعانيه. فتضافر عنصرَي الصوت والمعنى أدى إلى خلق جو دلالي وإيقاعي قادر على الإنسجام مع الوظيفة التداولية للخطاب التي استطاعت أن تكشف عن الحالات النفسية وجاء تكرار حرف الجر لكي يعبر عن حالات يسودها الحزن والألم.

تكرار الجملة

قد استعمل تكرار الجملة بشكل مكثف في القصيدة الحديثة إما في البداية أو في النهاية أو في الوسط، إضافة إلى أن هذا التكرار يؤدي إلى إحداث نوع من الإيقاع المرسل؛ فالشاعر يحدث تناسقاً وتماسكاً بين الشكل والمضمون وهو بتوظيفه لهذا النوع يجعل القارئ متوقفاً ذهنياً على المستوى الشكلي والنفسي معاً. بعبارة أخرى ليس التكرار حلية لفظية فقط بل هو قرين المعنى، ويشمل هذا النوع من التكرار الجمل الإسمية والفعلية وشبه الجملة. (السد، ١٩٩٦: ١٠٨) وقد أخذت ظاهرة تكرار الجمل الكاملة حيزاً كبيراً من شعر هارون هاشم رشيد وأولى النماذج من تكرار الجمل الكاملة، تكراره للجملة الفعلية إذ يقول:

لسنا نخافهمو برغم رصاصهم	هذا الذي مطرا يزخ ويرفد
لسنا نخافهمو فان حجارة	منا تواجه حشدهم تترصد
	(رشيد، ١٩٩٨: ٣٥)

أيضاً:

قد شاءها وطناً عزيزاً ناعماً	بالنصر يرفض بالمحبة يسعد
قد شاءها وطناً ترفرف فوقه	أعلامه وبه يعز ويحمد
	(رشيد، ١٩٩٨: ٢٤)

ويبدأ السطر الشعري بفعل الماضي في إشارة لبوادر تغيير تصيب حياته الحاضرة معلناً توحيد الذات بالموضوع، ومسبقاً بقد التي تفيد التحقيق. يعلن الشاعر عن إيمانه بالثورة والتحامه بالجماهير التي دفعته الثورة للعمل من أجل العدالة والحياة كأنما الشاعر يريد جمع الأمة تحت لواء واحدة لكي يخرج الأمة من محنتها. فهذه الجمل الفعلية المتوالية تؤكد إنشغال الشاعر بالسعي إلى الحرية ومن ثم مواصلة ممارستها في الحاضر والمستقبل ويكرر الشاعر الجملة الإسمية كأنه صوتاً متناوباً ترجع من وراء الأفق وكأنه يريد بها الحرية والأرض ثم الدعوة الواضحة للمقاومة في طريق القدس:

هذي طريق القدس من «عمر» الى
هذي طريق القدس ليس يرودها
أبنائها تسمو بهم وتمجد
إلا الألى حملوا اللواء ووحدوا
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٢)

إن البنية الصوتية للمقطوعة تقوم على تكرار صوت (اللام) الذي تردد في هذه الأبيات، وهو صوت يمتاز بالشدّة والرخاوة، وإن الوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف ضمن القصيدة يكشف عن حالة إنفعالية ونفسية خاصة عاشها الشاعر؛ وقد كرّر الشاعر «القدس» للدلالة على قدسية المكان ورفعة شأنه وحبّه له.

ومن تكرار الجمل عنده تكراره لأسلوب النداء، فأداة النداء (يا) نداء للبعيد وتنطوي على بعد دلالي نفسي وإن كان ضرباً من الحنين إلى الوطن يحمل معاني القلق والضيق والحنين والحثّ، ويعدّ هذا الحنين من مظاهر الرومانسية التي عرفها الشاعر عند المحبوب:

يا فخر أمتنا ورمز خلودها
يا ابن المعسكر إن في أعناقنا
يا أيها البطل العظيم السيد
دين وإن طال المدى سيسدّ
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٥)

يحاول الشاعر هارون هاشم رشيد إعطاء الصورة المثالية للفدائي المقاوم لإبراز الذات الفلسطينية وإثباتها أمام الجانب الآخر إضافة إلى البحث عن الإستقرار النفسي والروحي لدى الشعب الفلسطيني، وقد كان توظيف الشاعر لأسلوب الشرط دلالة الألم والأسى ومن ثمّ يرجع الشاعر إلى المطالبة بالعدل والحق. تشير البنية الدلالية إلى جنوح الشاعر نحو تصوير دقائق نفسه، فيقيم حواراً يسمو بخطابه عن المباشرة والخطابية، تصف أجزائه وآلامه عبر هذا الحوار، والذي تبدأه بأسلوب النداء للبعيد (أيها) وإمعاناً في البعد تجعل محاورها في اللامتاهي وراء الغيوب.

التقطيع والتوازن

تقوم هذه المكونات الأسلوبية بتكثيف الإيقاع الداخلي للنص وتنويعه، فهي تختزن في داخلها إيقاعاً ثراً يكشف عن مكامن التجربة الشعرية، إذ تعتمد على أنساق صوتية ودلالية تمثل مرتكزات أسلوبية يعتمدها المبدع في سبيل تحقيق غايات نفسية وفنية تمنح اللوحة الإبداعية تلوناً جذاباً ينسجم مع البنية الدلالية، ومتى ما كان النص متألفاً ومتأزراً في نغمه وتطريبه كان ذلك أكثر حسناً وأشدّ وقعاً، فهي تعمل ضمن نطاق البيت أو البيتين لتحقيق أغراضاً صوتية ترفع موسيقى القصيدة نحو آفاق فنية من جهة، وأغراض دلالية من جهة أخرى.

(سامي، ٢٠٠٢: ١٠٠)

إن استخدام هذا التنوع الإيقاعي ضمن القصيدة منح الشاعر مجالاً أرحباً في الوصف، فالنسق التركيبي الواحد في القصيدة حقق توازناً دلاليًا وصوتيًا ونحويًا أدى إلى الانسجام التام بيت الإيقاع والتركيب، والقصيدة مكثفة الدلالة من خلال استخدام التقنيات الأسلوبية الصوتية المعبرة، فهو يرفض فكرة التجمد في قالب وينزع إلى التنوع في طرائق المواجهة مع الحياة فيقدم ضمن النص التوازن الذي يتناسب تماماً وما يتطلع إليه الشاعر في اتخاذ القرارات والتعامل مع مختلف المواجهات ضمن الحياة، فحشد هذه المجموعة الكبيرة من الدوال ضمن إطار متشابه تماماً صوتياً وتركيبياً أكسب الفكرة أبعاداً دلالية.

ففي هذا النوع من التوازن جاء البيتان متوازيين صوتياً وتركيبياً ودلاليًا، محدثاً إنسجاماً صوتياً قد تحقق بفعل تراكم تلك الدوال المتشابهة التي حققت حاجة شعرية يقتضيها الموقف الشعري. (فياض، ٢٠٠٩: ٣٥٩) فيبدو أن هذا التوازن حقق إيقاعاً متناغماً مع حالة الشاعر النفسية التي تجنح إلى التوازن التركيبي الذي منح للقصيدة جمالية عبّرت عن خلجات النفس تعبيراً عميقاً كما يلي:

تهوى إليك كسيرة تستجد	بالبائِرات الهابطات مذلة
الأفيال ترجمها الحجار فتسجد	بمجنزرات زاحفات مثلما

(رشيد، ١٩٩٨: ٤)

التجمعات الصوتية

إن لهذه السمة الصوتية أثراً في الإنسجام الإيقاعي والدلالي إذ أنه يضع في أيدينا الفكرة المسيطرة على الشاعر فضلاً عن الإنسجام الإيقاعي، وقيامه بوظيفة دلالية ثرية وسنقف عند التجانس الصوتي لإستجلاء بعض الخصائص النفسية؛ فيقوم هذا النسق الإيقاعي على مجموعة من النظم الصوتية الداخلية كالجناس، الترصيع، التردد وردّ العجز على الصدر:

الجناس

هي بأنواعها المعروفة تسهم إسهاماً كبيراً في الموسيقى الداخلي للقصيدة وهزّ المخاطب واستثارة الأحاسيس فيه، فشاعرنا قد استخدم الجناس ليواكب مكنونات قلبه والمتلقي، فإن أمعنا النظر في طيات القصيدة نجد تجليات الجناس فيها بارزة ومن نماذجه:

لكنما الأعلى عليها أرضه	وترابيه وتراثه والمحتد
-------------------------	------------------------

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٦)

حيث استخدم الشاعر هذه التقنية في كلمتي (ترابه) و(تراثه) وأوجد الجرس اللفظي ليعبر عن هاجسه وهو أن أرض الفلسطينيين من تراث آبائه ويعزّ عليه احتلالها من جانب الكيان الصهيوني الفاشم. وتكرار (الألف) هي آه ممدودة تتردد في نهاية كل تجربة يمر بها الشاعر ويتجاوزها فإن البيت يوحي بالتجارب الإنسانية المفعمة بالألم يتحدث عنها الشاعر. وفي أبيات أخرى من القصيدة يلفت استخدام الجنس النظر حيث قد أضفى على الأبيات إيقاعاً خاصاً ينبع من حرارة قلب أبي لا ينثني عن البطولة والكفاح:

هي أمه من أرضعته رجولةً وبطولةً، وبه تنيه وتسعد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٤)

رد العجز على الصدر

هو أن يكون في الشطر الأول لفظة هي نفسها في الشطر الثاني وتناوب الصوتين ترتبطان دلاليًا فتكرار المفردة في أول كلمة من البيت وإعادتها في القافية يمنح القصيدة إنسجاماً إيقاعياً ودلاليًا، وهو يتفنن في التعامل مع هذه المنبهات الصوتية لما تمنحه للقصيدة من تنظيم إيقاعي داخلي يعزز الروابط الدلالية بين مكوناته على نحو ما نلمسه بقوله:

سكنته إنساناً يموج طموحه لغد يضيء به ويسعده الغد
سيظل يسأل عن أبيه تلهفاً ويظل يحلم باللقاء ويوعده
(رشيد، ١٩٩٨: ٣٢)

الترصيع

هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار القدماء من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين (قدامة، دون تا: ١١) منهم هارون هاشم رشيد:

داسوا كرامته أهانوا أهله وأمام عينيه استباحوا واعتدوا
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٨)

التعادل الصوتي

فترى أن العلاقة الصوتية في القصيدة تقوم على ترجيع الأصوات وزيادة التنغيم الإيقاعي فالحشد المتولد في المفردات (يوعد، العائدون، ميعادهم، الموعد) أضفى على القصيدة

إنسجاماً إيقاعياً ودلالياً، إذ ركّز النظر حول الفكرة التي تشغل بال المبدع؛ إذ استطاع من خلال التقارب الموسيقي والصوتي أن يحاكي الحدث:

هو كان لما أسست أكوأخه وأقيم يحلم بالرجوع ويوعد
العائدون به على ميعادهم يترقبون متى سيحين الموعد

(رشيد، ١٩٩٨: ٢١)

المستوى التركيبي

من البديهي كون التركيب عنصراً مهماً وفاعلاً في عملية الإبداع الشعري؛ إذ يمثل الأخير حالة رصد قائمة على التفاعل الإيجابي بين مكونات اللغة، والدرس الأسلوبية يهتم بالتركيب فضلاً عن اهتمامه بمعرفة الأبعاد الدلالية لهذا التركيب، فالنص لا يجرد من قيمته الدلالية عند الحديث عن ميزاته التركيبية، بل يتضافر فيه هذان العاملان ليشكلا بنية فنية ذات نسق جمالي، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في نظرية النظم حين قال: «والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدداً كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه...أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهديان» (الجرجاني، دون تا: ٣).

وللإختيار والتوزيع أثره في تشكيل هذا المستوى يجب أن يكون هذا الإختيار مخالفاً ومقصوداً في الوقت نفسه، بمعنى أن يكون مخالفاً للمألوف لما إعتاده الناس وهذا ما يعرف بالعدول أو الإنزياح، ومقصوداً من قبل الذات المبدعة لعرض أو توليد علاقات تجاورية جديدة من شأنها أن تسهم في توليد الشاعرية المميزة بين ذات وأخرى. إن العرض غير المتوقع للبنى اللغوية يحقق مفاجأة للمتلقى تستدعي إنتباهه وتثير إعجابه، وهذا الأمر يحمل قدراً كبيراً من المخالفة، فإما أن يكون خرقاً للقواعد أو لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ أو يكون الإنحراف بتكرار الملحظ الأسلوبية على غير مألوف كالإسراف في إستخدام الصفات. (المسدي، ١٩٨٢: ٧٧)

والمستوى التركيبي (Niveau grammatique) يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف أو المعاني النحوية كما أن الباحث في هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية كالأفعال الماضية والمضارعة. ويمكن أن

يستنبط من المعاني العامّة للجمل (دراسة الجمل) والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، الإثبات أو النفي، التأكيد والطلب، الأمر، النهي، الاستفهام، العرض، التخصيص، التمني، الترجي، النداء والشرط باستخدام الأدوات الدالة على هذه الأساليب. (عوض حيدر، ١٤١٩: ٤٣) وسنقف عند أبرز المنبهات الأسلوبية التركيبية التي شكلت ملمحاً بارزاً في شعر هارون هاشم رشيد ومنها:

الانحراف التركيبي

وقصد به الإنزياح النحوي أو ما يعرف بالعدول عن القواعد المألوفة، وهذا الإنحراف يمثل تقنية أسلوبية يعتمد عليها المبدع لإثراء القصيدة بالإلتفاتات الدلالية والتي تكشف من خلال القراءة الدقيقة لبنية النص ونسيجه أهداف ومقاصد المبدع، إذ إنه يحدث نتيجة لعلل بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه. (عكاب، ٢٠٠٢: ١٨٦) ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج التي إعتمدت هذه السمة الأسلوبية بأنواعها المختلفة، فيقول الشاعر:

الله أكبر... فجّرت تتردّد والقدس شاخصة المآذن تشهد
ولأننا بترابها وحجارها وفضائها وسمائها نتعمّد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢١)

إن القراءة المتأنية للقصيدة تكشف عن إنحرافات تركيبية ضمنها الشاعر ليظهر ما أراد بأدق التفاصيل فهو يستخدم تقنيات مكثفة مثل الحذف والوصل، الفصل، التقديم والتأخير، إذ نجده في الشطر الأول يحذف لفاعل وبتقدير (أصرخ) للسرعة والتحريك أو يأتي بشبه الجملة من الجار والمجرور (بترابها وحجارها) ثم يأتي بـ(نتعمّد) وتفضيل أحدهما على الآخر وهذا الفصل للإعتزاز بعظمة الوطن أو لعله بيانية كإحتراس.

ومن المعلوم أن هذه الإنزياحات لم تؤثر على معاني الشعر سلبياً وإنما أثرت إيجابياً في إيصال القارئ إلى مرحلة المتعة لاسيما عند تمكنه من فهم آلية هذه الإنحرافات وفائدتها في إثراء القصيدة بالعلل البيانية المناسبة لحدوثها والمكامن الفنية التي تتاح لشاعر دون آخر كما يرى الجرجاني في آلية التقديم والتأخير، إذ يقول:

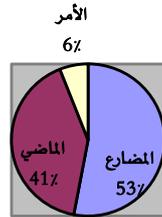
"لا يكفي أن يقال قُدم للعناية والاهتمام من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ ولم كان أهم؟" (الجرجاني، دون تا: ٣)

وهذا الكلام ينسحب على جميع الإنزياحات التي يحتضنها القصيدة؛ ومن هنا يمكن القول إن الإنزياحات التركيبية ضمن القصيدة تتناسب مع ما يضمه القصيدة من حالة نفسية عاشها الشاعر وتأثر بها فأثرت على السبل المعهودة في تأليف الكلام ونظمه.

الجمل الإسمية والفعلية

الجملة هي عنصر الكلام إذ يحصل بوساطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحوّل المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر وقسمّ النحاة الجملة إلى قسمين: الجملة الفعلية والجملة الاسمية. (الحسيني، ٢٠٠٤: ١٩٥) نرى في هذه القصيدة الوطنية كلا النوعين من الجمل فعلياً وإسميةً لكن قد دفعت العاطفة الحزينة الشاعر إلى أن يستخدم في هذه القصيدة الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية عامة؛ إذن تعبّر الجمل الفعلية عن الحالات والمواقف بهدف بيان مظاهر الحركة والتي تمثّلت في الجمل الإنشائية الطليبية مثل النداء والإستفهام والجمل الخبرية كالفعل الماضي والمضارع خاصة. (شتاح، ٢٠٠٩: ٨٢) نشير إجمالاً إلى تواتر الجمل الإسمية والفعلية ودلالاتهما في القصيدة بالنسبة المئوية ضمن الجدول:

		النسبة المئوية	الجمل
		٤٧٪	الجملة الإسمية
٥٣٪	المضارع	٥٣٪	الجملة الفعلية
٤١٪	الماضي		
٦٪	الأمر		



تفيد الجملة الإسمية الدوام والإستمرار وإثبات المعنى للشيء والأخبار عن شيء ما ويحمل الشاعر هذا الأسلوب رسالة أراد لها أن تصل إلى المرسل إليه. (الصعدي، ١٩٩٩، ج١: ١٦٧) يقول:

الشعر زلزلة النفوس بصدقة
وعطائه تسمو النفوس وتحمد
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٥)

أما الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث والتغير والتقيد بالزمن وهذا يعطيها حيوية ونشاطاً لأنَّ إنَّ الفعل مرتبط بالزمن وتحولاته (الحسيني، ٢٠٠٤: ٢٤٧) ومن بين الجمل الفعلية تعتمد القصيدة على الفعل المضارع أكثر من الفعل الماضي والأمر وهو يدلُّ على الإستمرار والحدوث وتصوير الواقع والأمل بالنصر والغلبة مظهر من خلاله إمتداد الإحساس؛ كما أن إستعمال الفعل المضارع المستقبلي أعطى الحيوية والحركة بهذه القصيدة ويتناسب مع بيئة الشاعر النفسية فيصرُّ على التمسك بأمل العودة والدفاع عن الوطن واجب لسعادة فلسطين، يقول:

تدري بأنَّ طريق ملغومة
تدري ويُدري قلبها ويعدِّد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٥)

كما بلغت النسبة المئوية للفعل الماضي في هذه القصيدة ٤١٪ وهو يدلُّ على الثبوت والتحقق وخاصة لترسيم ماهية الأعداء والمصائب الماضية:

فإذا صلبتُ أمامكم، وتجلَّدت
روحي تنهته في العذاب وتجلَّد
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٣)

ويستعمل فعل الأمر للإشارة والتنبيه فيدلُّ على التحريض وبتَّ القوة في نفوس المجاهدين للدفاع عن الوطن، يقول:

كبَّر فللتكبير في أوطانتنا
رجع كزلزال يمور ويرعد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٧)

قد كرَّر الشاعر عبارة «كبَّر ← الله أكبر» خمس مرات وابتدأ القصيدة بجملة فعلية فعلها طلبية وهنا يتجلى تدفق العواطف وهذا دليل على تشجيع الشعب الفلسطيني للإستقامة ونصرة الله.

إذن شاهدنا في هذه الأبيات توظيفاً مكثفاً لصيغة الأفعال والتي تناسقت مع التأكيد، وفي كل هذا إيصال للمعنى الحزين إلى ذهن المتلقي ويأتي بها لدفع توهم وإظهار الحقيقة المريرة التي مرَّ بها الشاعر.

النفي

إنَّ النفي من الأساليب التي يستفيد منها الشاعر في هذه القصيدة وقد وظَّفها لدلالات سياقية

عديدة منها التعبير عن الحسرة والإستعطاف ومشاعره وأحزانه الصادقة كما يؤكد أن مرور الزمن لم يستطع أن يمحو من ذاكرته شيئاً منها:

ما خانته يوماً ولا عن دربه
مالت به ريح ولا طاشت يد
هي ثورة الفقراء يمضي خطوها
لا خائف فيها ولا متردد

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٤-٢٦)

يأتي الشاعر بهذا الأسلوب غالباً لثبّت القوة والشجاعة في نفوس المجاهدين وثورتهم المقدسة؛ فإنه وجد في الحلم وسيلة قوية لمواجهة هذا الواقع المرير فلا يستسلم له، وكيف يستسلم والحياة تنور في قلبه، وفيض المشاعر يتدفق في نفسه، وعاطفة الحب تواصل تغلغلها في قلبه.

النداء

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية وفيه يتمّ تنبيه المنادى؛ ومنه الهمزة فهي لنداء القريب وأما غير الهمزة تستعمل لنداء البعيد أو ما يشبهه. (فاضلي، ١٣٦٥: ١٣٠) النداء الذي إستخدمه الشاعر في هذه الأبيات يضيف عليها نوعاً من التقرب والتحبّب للأخ الثائر الذي يضحى بنفسه في سبيل إسترجاع الوطن الحبيب وقد استعمل الشاعر أداة النداء (يا) لنداء البعيد وتكريم المدوح وتعظيم شأنه لكنها تدلّ على القريب مجازاً:

يا فخر أمتنا ورمز خلودها
يا أيها البطل العظيم السيّد

(رشيد، ١٩٩٨: ٤٥)

إنّ المنادى على الرغم من بعده في المكان إلا أنّه قريب إلى القلب وحاضر في الذهن وعظيم الرتبة وله دلالة نفسية عن الإيمان فعبّر الشاعر عنه بصدق العاطفة.

كما تخبرنا هذه الأبيات عن مدى صمود الشعب وتحديه للمحتل، فالشاعر يصرّ على أن الشعب مناضل مستبسل لذلك يستفيد من الصيغة الندائية المتعلقة بالخطاب الأمري:

أنصار يا وطن العروبة سيّبة
في وجه من شجبوا البلاء ونددوا

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٢)

وتبدأ السطر بأسلوب النداء وقد استطاع الشاعر بقدرته الأدبية أن تبرز من خلاله قوة عواطفه وأن الحب يملأ قلبه كما يملأ لفظه، إلا أنه يعمد حين يتناديه إلى إستخدام أداة النداء (يا) التي يتنادى بها البعيد، لتعظيم شأن الوطن وأنصاره بدلالة إيجابية ثم المقابلة. يواصل الشاعر خطابه الثوري المتحدي المحرّض الغاضب مؤكداً أنّ نهاية الأعداء مسألة

حتمية وهي وشيكة الوقوع وأن نقطة النهاية هذه هي بداية للمسيرة الثورية المتصاعدة الهادفة إلى تحرير الأرض والإنسان، يقول:

ما في فلسطين التي أنتم بها
إلا الذي من أجلها يتجأ
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٢)

الاستفهام

تهض فاعلية الأداء عبر توظيف الأدوات توظيفاً فعّالاً ومتنووعاً يغني التجربة ويزيد من روعة النص لكسر الرتابة والملل فيما لو جاءت النصوص في سمات تقريرية خالية من إشراك الآخر في الجوار وعدم السماح له في دخول عالم الشاعر والتفاعل مع الأحداث، وهذا الأمر لا يحدث إلا عند توظيف تقنية الإستفهام. ومن المفيد أن لا يفهم الإستفهام في البنى الأسلوبية بطلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل. (مطلوب، ١٩٨٣، ج: ١: ١٨١)

إستخدم أكثر الشعراء أسلوب الإستفهام في شعرهم الإجتماعي وسبب ذلك حالات عدم الإستقرار، الحيرة والقلق النفسي للأوضاع التي يحيها المجتمع الفلسطيني وله دلالات كثيرة منها: الحيرة الماورائية في بعض القصائد المؤلة التي تعبّر ألم الشاعر الحادّ أمام الواقع الأليم وذلك لتعدد الأسئلة والإستفسار وتواليها لأنّه يحاول أن يجد لأسئلته إجابة. (الحسيني، ٢٠٠٤: ٢١٥) كما يستخدم الشاعر أسلوب الإستفهام مع أسلوب التعجب الذي يفيد التّحسر على حياته التي سلبت منه أمام عينيه:

أيقتلون صغارنا ونساءنا
ونظّل كالموتى نباح ونحصد؟
(رشيد، ١٩٩٨: ٤١)

يبدأ السطر الشعري بجملة فعلية في استفهام إنكاري يحمل الدهشة والإستغراب وهذا الإستخدام للإستفهام يمتلّ سمة أسلوبية مميزة عند الشاعر تنتشر في معظم قصيدته وهي تمثل طريقته في عرض المعاني والأفكار الحزينة والقلقة التي يريدها الشاعر في قصيدته للوصول إلى الهدف والتأثير على ذهن المتلقي وتنبهه. (فتوح، ٢٠٠٤: ٣٣٩) وإستخدام أداة الإستفهام تفيد شدة التحسر وكثرة الألم، وبعد هذه الإستفهامات يشعر المتلقي معها بضرورة وجود من يشفق ويحنو عليه حين تجد نفسها وحيدة عمقها الزمن دون ذنب إقترفه؛ حيث أُحکم حصار الوحدة عليه.

ومن أكثر هذه الأدوات دوراناً ومتنووعاً من، ما، هل، أ....، يقول:

من أين؟! من هذا الفتى؟! ما اسمه؟! ولمن أطلّ صباحه المتوقّد!!

(رشيد، ١٩٩٨: ١٨)

ومن الملاحظ أن الشاعر كرّر الضمير الغائب تحبباً وتقرباً للبطل الممدوح ولإبراز علو منزلته ورفعة شأنه وغالباً استخدم الإستفهام إمّا لتنبية المخاطب أو للإنكار كما رأينا. وكى يمنح الشاعر نفسه مساحة أوسع يتمكن من خلالها التعبير عن دواخله بحرية لجأت إلى مهارة نحوية تتمثل في ضمير الغائب الذي سيطر على الأسطر الشعرية بشكل لافت، فكان حضوره يتيح لها فرصة تأمل الحدث بقدر كبير من الموضوعية، وأن تجذب إنتباه المتلقي فيشاركها تعاطفها مع الموضوع.

إذن الأسئلة التي أطلقها الشاعر ضاعفت طاقة القصيدة الإيحائية وأشارت إلى مركزها، فهي لا تمثل منطلقاً للإجابة بل تركز النظر نحو الفكرة، للتأمل في حقيقة الحياة الفلسطينية، فالفكرة هي رثاء الشاعر وإثارة الرؤى المتركرة في فضاء الوجود حول الشهادة الذي سيلحق الجميع وقد يجعل الشاعر من هذا النسق حواراً يفضي به إلى التقرير عندما يعمد لتكرار أداة الاستفهام.

الشرط

إن الدراسة الأسلوبية لا تعتمد على رصد البنى والظواهر رسداً كميّاً أو شكليّاً، وإنما ترصد الفائدة من توظيفها ضمن النص وتكشف النقاب عن ما أراد الشاعر من مدلولات ثانوية لم تكن وليدة المصادفة فهي في الحقيقة مكملات ضرورية تفيد في كشف الرؤى المخفية وتساعد في إستكناه المخفيات من الأمور لتحريك المشهد الشعري وإضفاء الحيوية إليه. (فياض، ٢٠٠٩: ٢٧٦) وهذا ما تحقق لدى شاعرنا عند إستخدامه لتقنية الشرط كما يلي:

فإذا صلبتُ أمامكم، وتجلّدت
روحي تنهه في العذاب وتجلّد
ماذا نسميها فلسطيناً إذا
لم تأت شعراً رائعاً يتخلد
قلنا لهم إن كان حب بلادنا
هذا غباء، فالغباء مخأد

(رشيد، ١٩٩٨: ٤٢)

إذن بنية الشرط في القصيدة كسمة أسلوبية تعزّز محور الحضور والغياب ومن حيث المعنى سبب يقتضي نتيجة، أو حاضر يستدعي غائباً فتعتمد على العلاقة السببية بين شيئين إرتبط حصول أحدهما بوقوع الآخر وتظهر من خلال التراكم الواضح في إستخدام الأدوات

(إذا) و(إن). وهذا يكشف لنا أن الشاعر إعتد أسلوب الشرط في القصيدة إستيفاء للفكرة وطريقة العرض، والتأثير في المتلقي.

المستوى الدلالي أو البلاغي (Niveau sémantique)

إن الكشف عن المنبهات الأسلوبية ضمن النص يؤكد قدرة المبدع على تطويع اللغة لتناسب تماماً مع ما يريد من معنى فيعمد لتنويع خطابه الشعري بالإنزياحات المقصودة إذ إن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها إتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية. (درويش، ١٩٨٢: ٦٤)

يشتمل المستوى الدلالي أهم البحوث البلاغية المرتبطة بالنص والمؤثرة عليه والبلاغة هي دراسة للغة، منظورة من خلال وظيفتها والصور هي أساس البناء الشعري والأدبي وأشكال مصممة تهدف إلى إحداث التأثير، إثارة الإعجاب والتلويح؛ كل ذلك بقوة وخرابة والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صورته بكل أبعادها وتستجيب الأجناس لهذا في الوقت نفسه. ثم يسعى المستوى البلاغي إلى البحث عن الدلالة الكامنة وراء النص بوصفه العنصر الرئيس من عناصر العلمية الإتصالية. (بييرجرو، دونتا: ٩٧) كما ذكرنا أن من هنا تأتي أهمية دراسة الأشكال البلاغية بوصفها عناصر مهمة في بيان مقصود الشاعر. وإقترنت هذه القصيدة بصور بلاغية وتمتاز بالتصوير الحسي ولقد إستمد الشاعر أكثر صورته الشعرية من الظروف الصعبة التي عاشها الشعب الفلسطيني وقد تميّزت بالمعاني الحزينة. (صدوق، ٢٠٠٠: ٦٦٢) وبما أننا نبحت عن الخصائص التي تكسب القصيدة سميتها الشعرية، فإننا سندرس أولى هذه الصور البلاغية هو الاستعارة، التشبيه والكناية لما تحمله هذه الدوال من وظيفة توصيلية بالغة الدقة تسكنه دوافع المبدع للاختيار وألية التوزيع الإبداعي وهي قوية محكمة تخلو من الركافة. قبل الإشارة إلى كل منها على حده نشير إليها إجمالاً ضمن الجدول:

عدد تواتر النسبة المئوية	الصورة البلاغية
٤٧ %	الإستعارة
٤٣ %	التشبيه
١٠ %	الكناية

الاستعارة (Metaphore)

تعدّ الاستعارة واحدة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الإنزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات وليس في حُلَى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه... ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه. (القيرواني، ٢٠٠٦، ج١: ٢٣٥) وإذا وضحت الاستعارة فإنها تؤدي إلى التسريع من العملية التواصلية والكشف عن المضامين الإبداعية ضمن القصيدة. ويتبع كل العلاقات اللغوية بنسيج إستعاري يعمل على إحداث مفارقة جمالية. بعبارة أخرى إن الصور الإستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية وكذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين. (القاضي، ١٩٨٢: ٤٣)

لا تخلو هذه القصيدة من البناء الإستعاري التشخيصي الذي يعيد صياغة عناصر الوجود ويلغي ثنائية المادة والروح ويهب الحياة لمن لا حياة له كما يأتي الشاعر بالاستعارة المكنية لبيان شدة تَجَعُّعها بمصائب الوطن ومبالغة في ذكر آلامه، ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية قوله:

الجوع يصرخ فيه في أنحانه والموت يصخب ظالمًا ويعربد

(رشيد، ١٩٩٨: ٢١)

تحمل اللغة الشعرية دقاً عاطفياً ووصفياً يتخذه الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية وينازح بلغته عن السبل المعهودة في الإستخدام اللغوي ليحقق هزة عاطفية تثير المتلقي وتستوقفه، فالسمة التجاورية بين مكونات القصيدة ولدت نمطاً من أنماط الإبداع الفني في هذا البيت.

كما إستفاد الشاعر إستعارة تصريحية في (الذئاب) المقاتل الشرس لوصف الصهاينة المتجاوزين وأعمالهم الجريئة وهو رمز للتشاؤم عند الشعب العربي وهذا الإسناد أحدث إنزياحاً يحمل قيمة معنوية:

ستقول يا ولدي أبوك قد افتدى وطناً تناوشه الذئاب الشرذ

(رشيد، ١٩٩٨: ٣٠)

وهذه الأبنية الإستعارية ليست وشاحاً فنياً جمالياً فحسب، بل يأتي الشاعر بها لتصوير حزنه ويحاول بقدرته الفنية أن ينقل تجربته إلى المخاطب ببراعة ودقة ويربط بين الواقع والخيال في تصويره وقد أضف بإستخدامه الإستعارات التصريحية والمكنية حزناً وتأثيراً عميقاً على القصيدة وهي صدى وجداني يصور حالة نفسية تأسّر وجدان الداخلي للشاعر ذلك الوجدان الذي يمتزج فيه ملح الحزن وحلاوة الأمل والحلم.

أما البيت الثالث فإنه يحتضن إنزياحاً إستبدالياً من خلال النسق الإستعاري؛ إذ جعل للثورة نبراساً وليعزز المعنى المراد وهو بهذا يؤكد فكرته ويكشف عن موقف شعوري وتأزم نفسي ويمنحها بعداً إيحائياً فتغدوا اللغة أكثر فاعلية في التعبير عن مكونات النفس ورغباتها، فيعتلي البيت نبرة غضب وتوبيخ وهي الفكرة الأساسية فيها:

قالت لها: ثاراتنا لما تزل نبراس ثورتنا، يضيء، ويوقد

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٤)

إذن الإنزياحات التي تحقّقها الأنساق الإستعارية عبر مخالفة النمط الإسنادي المؤلف هي في حقيقة الأمر محاولة للإستدلال على المعاني الثواني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً يعقبها عملية إختراق وتجاوز لما وراءها من معانٍ أو بمعنى آخر أن يصل إلى معنى المعنى. (الجرجاني، ١٩٨٧: ٣٩)

التشبيه

يعتمد التشبيه في حقيقته على عقد مشابهة بين أمرين مختلفين يتفقان في صفة أو أكثر، وهذا الأمر يدعو المبدع للجوء إليه إذ يمنح النص بعداً إيحائياً من خلال قدرة الشاعر على تقريب الصورة إلى الأذهان، فيعمل عمل الاستعارة فهما يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد. (القيرواني، ٢٠٠٦، ج١: ٢٣٥) تقوم التشبيه على عملية عقلية هي أن نضع جنباً إلى دالين متميزين يقابلها مدلولان يظهران تماثلاً بينهما لهدف، مع إيراد لفظة دالة على تشابه الحقيقتين لمذكورتين، تبنى عملية التشبيه إذن على حقيقتين وكأن التشبيه أقرب صورة بلاغية شعرية رأى فيها. (فتوح، ٢٠٠٤: ١٩٦) وله أثر مهم في الدلالة الإيحائية ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان قيمة هذه السمة الأسلوبية كما يستخدمه الشاعر لبيان جذور أحاسيسه الرفيعة:

وبأنتنا مثل الرصاص كلامنا يأتي إلى صدر العدو يسدّ

(رشيد، ١٩٩٨: ٤٦)

تسيطر العاطفة العميق خلال القصيدة وظهر أثر هذه العاطفة في صور الغنية بالألفاظ والمعاني وتعبيرات الشاعر حينما يشبه أثر كلام المجاهدين بالرصاص يصيب على صدر العدو ويهدمه وهذا يعبر عن روح الحماسة المسيطر على قلبه. هذا وتكرار صيغة المضارع يدل على تعلقه بالوطن القديم وحنينه له وتشجيع المجاهدين للغلبة على الأعداء والنصرة والفوز ونرى أهمية عنصر «الزمان» ومشاركته في الفعل الإنساني، يقول:

ويظلّ كالطود العظيم قطاعنا
في وجه من ظلموا يعزّ ويصمد

(رشيد، ١٩٩٨: ٢٢)

فعلى مستوى البنية التركيبية يعمد الشاعر إلى تقديم خبر الفعل الناقص على اسمه والمشبّه به على المشبه. وجعل الغلبة للفعل المضارع معلناً عن إستمرارية الحاجة واستمرار المقاومة ويتضمن خوفاً وألماً وشدّة.

ويشبه الشاعر قطاعهم كالجيل العظيم لا يخضع أمام الظالمين فاستفاد من التشبيهات الحسيّة لبيان عاطفته وشدّة غضبه وليؤكّد بها إرادته.

بعبارة أخرى يرتسم الشاعر في هذه الأبيات لوحة فنية قوامها التشبيه وفيه التراكم الواضح من الدوال والمدلولات، فالحركة الشعرية تتمحور على الوصف المطلق وقد أثر الشاعر طرح أفكاره عبر التشبيه. وهذا التوظيف المكثف للأدوات أحال القصيدة إلى تراجيديا يتلقاها المتلقي بحزن أشد من حزن الشاعر.

إذن الإنزياحات الدلالية تعمل على تعميق الأواصر الترابطية ضمن القصيدة ولقد استطاع الشاعر أن يوظف التكتيف الدلالي أو الإنزياح التركيبي المتمثل بعقد المشابهة بين مشبهين متباعدين حقيقة لصالح القصيدة ودلالاتها، فتعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته. (فياض، ٢٠٠٩: ٣٦٧)

الكناية

الكناية لون من ألوان التعبير يعرض فيه الحقائق عرضاً غير مباشر ويستفيد الشاعر منها لبيان غرضه والتأثير على المخاطب وهي أسلوب من الأساليب البيانيّة التي ينشدها البلاغاء بحسب قدراتهم اللغويّة وإمكاناتهم الإبداعية، والتي تحتاج إلى الذكاء في اختيار الألفاظ التي تؤدي إلى المعنى المراد من دون تكلف أو تصنع. (حلاوي، ١٩٩١: ٩٣) فلهذا الانزياح

الأسلوبي دور بالغ الأهمية في الكشف عن قدرة الشاعر ومهارته عن طريق لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه. وتشخص الكناية بوصفها منبهاً أسلوبياً مهماً إلى جانب الاستعارة والتشبيه في رسم أدوات القصيدة وهو أبلغ من الإفصاح. (القيرواني، ٢٠٠٦، ج: ١، ٢٦٦) يقول الشاعر:

غضت جبال القدس عندك طرفها وحننت عليك مشوقة تتودد

(رشيد، ١٩٩٨: ٤٠)

كناية عن عظمة شأن الممدوح ولقد أثر الشاعر أن يُكني عن منزلته وغلبته لخصمه بدلاً من أن يصرح بذلك لعلمه أن التلميح أجمل من التصريح فينعطف الشاعر إلى الكناية عن طريق استخدامه للفظ (الجبال) دلالة عن المجد والعزة والرفعة للممدوح. وفي بيت آخر يؤكد الشاعر على الإستقامة مع إستخدام الإستفهام الإستكاري والتعجبي:

هل للنوارس أن تحط رحالها من بعد رحلتها الطويلة ترقد؟

(رشيد، ١٩٩٨: ٣١)

كناية عن إستمرار الحركة وتحمل المصائب والمتاعب حتى الفوز والفرج؛ كما يعقد الشاعر موازنة بينه وبين الطيور التي تعود إلى بيوتها أما هو فيخيم عليه الحزن وسيطر عليه هاجس العودة إلى الوطن الحبيب وقد ضاعف من إبراز معنى الحب والحنان تكرار حرف (حاء) الذي تردد ثلاث مرات.

الرمز (Symbol)

تهتم البلاغة الحديثة بتوظيف الرمز وإعماله في النصوص الأدبية باعتباره لونا من الصور المكثفة، فهو يحمل في إيحائه وتلميحاته كثيراً من القيم الجمالية، وقوة التأثير في نفس المتلقي وذهنه فيبدأ من الواقع إلا أنه يتجاوزها ليصبح أكثر صفاء وتجريداً وكثافة، ولا يقف عند حدود تحليل هذا الواقع لأن قيمته إيحائية وليست دلالية. (أحمد، ١٩٨٧: ٥)

يعدّ الرمز من الظواهر الأسلوبية المهمة في الشعر العربي الحديث وفي تحليل النصوص الأدبية كوسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي إبتدعها الشعر المعاصر ويعبر عن المشاعر والأحاسيس، المكونات النفسية وأبعاد الرؤية الشعرية كما يثري بها اللغة الشعرية. (زايد، ١٩٩٧: ١١٠) وهو محاولة لإشراك المتلقي في توكيد الفكرة التي يعرض لها المبدع رمزاً

وكشف النقاب عما يرمز إليه، مما يخلق نوعاً من الإتصال بين المبدع والمتلقي وتصبح الرموز الشعرية أكثر دلالة وغنى من التعبير العادي والمباشر. فالرمزية هي إحتواء للواقع كله في الروع ومنحه البعد الروحي المبدع وحده بالنسبة لجماعة ذلك المذهب. (حاوي، ١٩٦٧: ٦٢)

فبدلاً استخدام الرمز في هذه القصيدة على أفق الواسع للشاعر وتفكيره العميق ونضج تجربته الشعرية، فلا بد له من ثقافة وتجربة واسعة عند توظيف الرمز في شعره؛ لأن الرمز الشعري يرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانها إذ إن القارئ فور قراءته للأثر يستدعي من ذاكرته ما يقترن به من ظلال وإيحاءات ودلالات. وأما على مستوى الوحدة الدرامية للقصيدة، فاستعانت الشاعر بجميع أدوات الشعر من رموز وصور وإيحاءات وغير ذلك من أدوات الوحدة الفنية وعلى رغم هذه الأبعاد الفكرية المركبة فإنه لم يتخل عن لغته السلسلة المتدفقة في يسر وسهولة بعيدة عن التعهد. (عيسى، ٢٠٠٢: ٥٧) كما كان متأثراً بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض الشخصيات التاريخية والأدبية.

نستطيع دراسة الرمز عند هاشم هارون رشيد من مصادر متعددة لعل أبرزها:

الرمز الديني

وقد كثر هذا النوع في قصيدة هارون هاشم رشيد إذ ظهر جلياً في نصوصه من القرآن والسنة دال على قدرة الشاعر، وقد تجلّت من خلال أنماط عدة. يلوذ الإنسان بالمسجد حيث يستدعي الذهن صورة المسجد ومآذنه وما فيه من زخارف لكن الشاعر كسر توقع القارئ وقلب القصيدة إلى ما يخدم رؤيته الخاصة الذاتية حيث المحتل قد عبث في ساحته لأنه يعلم أن هناك من سيحرره من أيديهم الدنسة:

والقدس شاخصة المآذن تشهد	الله أكبر... فجّرت تتردّد
تبدو القباب مشوقة والمسجد	وقف الفتى والقدس ملء عيونه
باب السماء هديرها يتردّد	ولنا مآذنها التي يعلو إلى

(رشيد، ١٩٩٨: ٤١-٤٣)

فيأمل الشاعر دخول الوطن بكرامة وأمن بعد الصبر والحلم كما يتضمن الآية الشريفة:

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾ (البقرة/١٥٣).

ثم يشير إلى سورة فيل المباركة وهجوم طيور أباييل على أصحاب الفيل وجيش أبرهة ويستخدمها لهجوم الصهاينة على الشعب وإستقامة الممدوح كأباييل: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ...﴾ (الفيل/١) وقد أضفت اسم الفاعل جواً من البهجة والسعادة:

بمجنزرات زاحضات مثلما الأفيال ترجمها الحجار فتسجد
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٥)

في رأي الشاعر الجهاد ثم الشهادة أصل وعقيدة أساسي في الإسلام ويقتبس هذا الرأي من كلام أمير المؤمنين علي عليه السلام: «الجهادُ عمادُ الدينِ، ومنهَاجُ السُّعداءِ» (تميمي أمدي، ١٣٦٦: ٢٣٢) فتجسدت ظاهرة الموت بمسحة رومانسية، يقول:

إنَّ الجهادَ عقيدةٌ في شرعنا وهو اللواء الواحد المتوحّد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٤)

وقد وظّف الشاعر الإستفهام التعجبي دلالة على هدف الإنسان المقاوم والدعوة إلى الجهاد كما قال الإمام علي عليه السلام: «أفةُ العدلِ الظالمُ القادرُ» (تميمي أمدي، ١٣٦٦: ٣٤٧)، يقول:

فهل العدالة أن نطاطئ رأسنا للغاصبين ونستبي ونقيّد؟
وهل العدالة أن يموت صغارنا جوعاً ويطوينا الظلام الأسود؟
(رشيد، ١٩٩٨: ٣٨)

فيعكس المأساة التي يحيها الوطن والظلام رمز العدو كما قال عز وجل: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَاراً فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ﴾ (البقرة/ ١٧).

فيتجلّى في قوله الإيحاءات المذهبية والسياسية التي يثيرها المهدي المنتظر عليه السلام كما نرى في الشطر الأول تناص ديني لقول الله عز وجل: ﴿وَتُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضِعُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ﴾ (القصاص/ ٥).

هي ثورة الفقراء يمضي خطوها لا خائف فيها ولا متردد...
(رشيد، ١٩٩٨: ٣٤)

وقد استخدم الشاعر الرمز الديني للقبليتين: القدس الشريف والكعبة المكرمة إذ تضمن قصيدته ألفاظاً من القرآن الكريم: ﴿قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ﴾ (البقرة/ ١٤٤) ثم يشير إلى غضبهما بيد الصهاينة واليهود:

عين على القدس الشريف وبيته
ويمكة البيضاء عين ترصد
(رشيد، ١٩٩٨: ٤١)

الرمز التاريخي

يحاول الشاعر إستحضار الرموز من الثقافة العربية لأن رموز التراث العربي تضيء عراقية وأصالة على العمل الشعري ويمثّل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ويتعاقب في إطار الماضي مع الحاضر. (موسى، ٢٠٠٥: ٢٠١) إذن يوظف الشاعر الرموز التراثية لإستنهاض الهمم ويقظة العرب من خلال النظر إلى إعادة التاريخ وأبطالها الذين يخلصوا أرض القدس الطاهرة من أيدي الأجنبي. (موسى، ٢٠٠٥: ٢٣٩) يقول باستدعاء الشخصيات التراثية:

فلنا من الماضي ومن آياته
عبراً بوقفات الجهاد تؤيد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٣)

يعبر الشاعر عن ثورة الفقراء وهم كجنود هذه الأبطال، مجاهدين في سبيل الله بكل ما لديهم وكأن جهادهم أمام الصهاينة نفس جهاد المسلمين أمام الصليبيين والتتار ثم الغلبة عليهم:

هاتوا الصليبيين هاتوا بعدهم
جيش التتار وجمعه واحشدوا
لنعيد تاريخاً تاللاً حرفه
بالنصر يطرد حشدكم ويبدد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٣)

ويعمد الشاعر إلى أسلوب الإلتفات في محاولة منها لتسليط الضوء على مكرماته التي فاز بها؛ إذ تعدل من ضمير الخطاب وتلتفت إلى ضمير المتكلم لإفادة التعظيم، وقد وافق التحول في استخدام الضمائر تحولاً في طبيعة الأفعال المستخدمة، حيث انتقلت الصياغة من أفعال ذات دلالة سلبية إلى أفعال ذات دلالة إيجابية تتعاطف مع ذات الشاعر.

فتح القدس هو جزء من الصراع العسكري الذي وقع في ٦٣٧م الموافق ١٦ للهجرة بين الخلافة الراشدة الإسلامية والإمبراطورية البيزنطية وأمر خليفة عمر بإخراج اليهود منها. (أكرم، ٢٠٠٤: ٤٣٤) ثم يؤكد الشاعر على القدس وهي من أهم بلاد المسلمين من زمن عمر بن الخطاب إلى الأبد:

هذي طريق القدس من «عمر» إلى
أبنائها تسمو بهم وتمجد
(رشيد، ١٩٩٨: ٢٢)

وفي جانب آخر يشير إلى بطولة مجاهد الإسلام عقبة بن نافع فاتح بلاد المغرب^١ وإستيلائه على الأعداء لتحريض المخاطب:

وعلى شطوط الأطلسي خيولته وجنود «عقبة» والجيوش الحشد

(رشيد، ١٩٩٨: ٣٤)

وفي «عقبة» إيهام؛ بمعنى آخر إشارة إلى جنود الإحتلال في مخيم عقبة الجبر وكان هناك مواجهات بين شباب المخيم وجيش الإحتلال. نرى إستخدام التركيب الإنحرافي في تقديم الخبر للتأكيد على بعد المكان.

الرمز الأدبي

كان هارون هاشم رشيد متأثراً بصلاح الدين الحسيني (أبو الصادق)^٢ وهو إستخدم عبارة "قدس العروبة" للإشارة إلى شجاعة المجاهدين مقتبسة من عروبة الوطن والإستقامة في مواجهة العدو الصهيوني مع ما تحمله (العين) من معنى السرعة والمضاء، يقول:

فلما الشجاعة في مواجهة الألى جاروا على قدس العروبة واعتدوا

(رشيد، ١٩٩٨: ٤٢)

كما تأثر هارون هاشم رشيد (سنأتي بأمثله في قسم «أهم الشخصيات») بعبد الكريم السبعوي^٣ في إستخدام الأسلوب القصصي في معالجته لقضية الأم وولدها وإن لم تستطع أن تخرج لمقاومة الإحتلال فإنها تزرع بذور الثورة والنضال في قلب ولدها، وتحضه على القتال وتأبى عليه السقوط أو بل الشموخ والكبرياء: «كل سجيلة من ذراع صبي مقاتل/ تقول له

١. إشتراك هو وأبوه في الجيش الذي توجه لفتح مصر؛ له شأن كبير ودور هام في حركة الفتح الإسلامي على الجبهة الغربية حتى جعل والياً لمصر. (النويري، ١٤٢٣، ج٢: ٦٤)

٢. هو شاعر فلسطيني ولد بغزة عام ١٩٣٥، إلتحق بصفوف حركة فتح عام ١٩٦٧ وكان من أوائل الشعراء الذين غنوا الوحدة الإسلامية المسيحية في فلسطين والعالم العربي في قصيدة آه يا أمة محمد: آه يا أمة محمد آه يا خير الأمم/آه يا أمة محمد آه يا قدس الحرم/آه يا أمة يسوع جرحي ما بين الضلوع/القيامه يا نشامي انطلقت فيها الشموخ/آه يا قدس العروبة والعرب/فجروا يا أهلي بركان الغضب. وكتب أول نشيد للثورة الفلسطينية أصبح يعرف بنشيد العاصفة. موقع الشاعر الإلكتروني (<http://sadekh.tripod.com/abu.htm>)

٣. ولد السبعوي عام ١٩٤٢ في مدينة غزة لأسرة فقيرة ولكن مثقفة. عمل في غزة مدرساً حكومياً ثم محرراً في جريدة أخبار فلسطين. في عام ١٩٦٦ التحق بجيش التحرير الفلسطيني. نفي من غزة بعد دخول الجيش الإسرائيلي لها وقضى السبعوي في إحدى مخيمات النازحين بعمان. ثم عاد إلى أرض الوطن مع قيام السلطة الوطنية حيث أنشأ منتجع النورس على أرض تملكها عائلته شمال غزة. موقع الشاعر الإلكتروني: <http://abdulkarimsabawi.com>

الأم/ جف على فمك الثدي/ فأرضع حليب الزلازل/ وإما سقطت على الأرض/ فانهض
وقاتل/ وانهض وقاتل/ وانهض وقاتل» (السبعوي، ١٩٩٧: ٢٥).

وفي جانب آخر تأثر باستخدامه للأسلوب الخطابى المباشر، قوله: «ستمضي الحياة بنا
وبكم/ وتكمل دورتها الأرض جيلاً فجيل/ سيكبر أطفالكم ذات يوم/ ويمضون عبر الطريق
الطويل» (السبعوي، ١٩٩٧: ١٠٠).

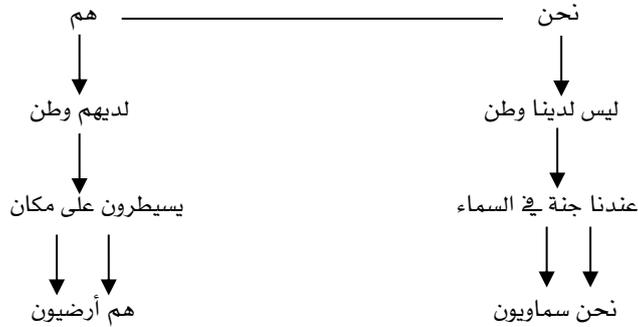
الرمز الوطني/ القومي

يسجل الشاعر بأن انتماءه لفلسطين ولكل ذرة رمل فيها وليست لحزب أو تنظيم خاص،
فالشعب كله هو التنظيم الذي يجمعه مع غيره من أبناء شعبه ويستفيد من هذه العبارة
المشهورة للممدوح، يقول:

«شعبي هو التنظيم» قلت مجلاً
فيه نجمٌ للجهاد ونحشد
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٢)

ثم يمدح الممدوح وهو كنسر رفيع المنزلة يطير بجناحيه المشتعلة بين نجوم المتوقدة في
السماء وهذا رمز وطني لشهداء الوطن على أساس الرسم التالي:

نسرٌ غداً في الجناح مسافرٌ
بين النجوم جناحه المتوقد
(رشيد، ١٩٩٨: ٣١)



الرمز النفسي

إن كانت الصورة الصوتية قد أسهمت في رصد البنية النفسية للشاعر فإن الصورة اللونية لا
تقل تأثيراً وإثارة في رصد السياق الدلالي والبعد النفسي. (عتيق، دون تا: ٨)

وقد حاول الشاعر أن يرسم من خلال الصور الجزئية لوحة فنية، عناصرها الصوت
والحركة واللون فتنجح في إضفاء لون من الجمال على استشهاد الأبطال فتربط الألوان
الحمراء (لون شهادة الأبطال) والخضراء (لون نشأة وظهور بطل آخر) وفي قوله:

الانتماء لكلّ حبّة رملية بالدمّ خضّبها الشباب الأمجد
من بالدماء الغاليات تفجرت منهم يخضب تربها ويعمّد
(رشيد، ١٩٩٨: ٣٣-٣٤)

تتجلّى الصورة اللونية الحمراء دلالتها المرتبطة بالدم دلالية مجازية تحوي أبعاداً فكرية وعقائدية، كما يدلّ على قداسة الدم في طريق الوطن وتحديد خريطة الوطن بها، فإنّ النصر يرتبط بلون الدم من خلال التركيب التصويري يكشف عن رؤية فكرية للشاعر؛ وتتوالى الأبعاد الجمالية لهذه الصورة معتمدة على بناء تكاملي وكلّ شكل منها يوفر صورة ذهنية ترسم مفهوم القداسة تارة أو ترسم ظلال الغضب والتوتر تارة أخرى.

و في جانب آخر كتب الشاعر شعراً مفعماً بالحياة ويدرك من خلال مفرداته شفافية روحه ورقة مشاعره، ويمكنه أن يصرح بكل جرأة أن محور الحب يتصدر معجمها الشعري. وكانت وطنيته تنضوي تحت جناح الحب، وكان حبه ينمو ويترعّع في أحضان الوطن، فقصيدته تعج بحب الأرض وابن هذه الأرض أو حب البشر:

طلب الشهادة وهي أغلى غاية لأحبة عشقوا المواطن وافقدوا
عيني عليك حبيب قلبي من هنا أرنو إليك أنا الطريد المبعد
(رشيد، ١٩٩٨: ٤٢)

نستنتج أن الشاعر إختار المفردات الرمزية المنفورة لترسيم صورة إسرائيل في الأذهان كقتار، الذئاب، الظلام... ولا نرى العواطف المنحط إلا بالنسبة للعدو المتجاوز حينما يشير إلى هيبة الماضي وترسيم صورة البطولات لتحريك النفوس كأنّ الشاعر قد وظّف المفارقة التصويرية بين الصورتين المتناقضتين أمام المتلقي فيتضافر فيها الرمز السياسي والوطني والاجتماعي.

النتائج

توصلنا في نهاية دراستنا إلى أن هذه القصيدة على أساس الأفكار المتوقفة على إبداع الشاعر وقدرته المميزة، وتلك الصياغة تدعى بد(الصياغة الأسلوبية) التي عن طريقها نستطيع الكشف عن التناسق والترتيب في الأبيات ويتبع الأسلوب التجربة الأدبية بكل أبعادها وهو قابل للتغير بحسب ذاتية المرسل.

أ) هارون هاشم رشيد من أهم شعراء الحداثة الذي استطاع أن يواكب أحداث العصر الحديث ومن أهمها القضية الفلسطينية وهو كالمصمم يصمم رسماً جميلاً ممزوجاً بالخيال والواقع لهدفه مع استخدام النسيج السردي للوقائع والإستهام المتخيل والذاكرة الحية في تنمية الحس الدرامي لكي يعبر عن إيديولوجيا ورؤيته الفكرية ناتجة من صدق التجربة في هذه القصيدة ثم إمتزج عنصر الفكر والخيال توأمان ذا جذور عميقة في المعاني والأفكار وفيها الصدق والخلوص؛ بعبارة أخرى تتشكل القصيدة عبر العاطفة الصادقة القوية التي تعبر عما يختلج في صدره من المشاعر والأحاسيس، فتؤثر هذه الأبيات في نفس القارئ أيما تأثير وتقترب القارئ معها إذ إنها تخرج من أعماق قلبه. تأتي الصورة الشعرية المميزة خاصة الصورة البصرية عند الشاعر مع وصف الجزئيات بالمؤشرات الاجتماعية والدينية فاختر التعبير بالصورة عن المعاني التي يراد إثباتها في ذهن المتلقي فنقل له الأفكار والمعاني بصورة حسية فنية.

ب) أما يشتمل المستوى الصوتي في هذا البحث على الموسيقى الخارجي (الوزن، القافية) والموسيقى الداخلي (التكرار الصوتي كتكرار الحروف: الألف ٧٦٪، التاء ٣٢٪، اللام ٤٣٪، الميم ٢٢٪ وتكرار اللفظ وتكرار الجملة، التقطيع والتوازن، التجمعات الصوتية كالجناس، رد العجز على الصدر، الترصيع والتعادل الصوتي) فنلاحظ من الناحية الصوتية والبنية الإيقاعية التناسب بين الأصوات المجهورة والمهموسة ودلالاتهما أكثر التناسب حينما يتحدث الشاعر عما يجده من الحزن والهموم في صدره وزبدة القول أن الشاعر استطاع أن يوفر لشعره القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية من خلال بنيته الإيقاعية.

وبالنسبة اللغة الشعرية فهي بسيطة، سريع الفهم وقريبة بلسان الناس ومفرداتها المؤثرة لكي تصل إلى القلوب وتعمل في الوجدان كما تميزت بالدقة في الإختيار وبسعة الدلالات وتنوعها وبإثارة الخيال وبقوة التأثير في المتلقين كما أظهرت الدراسة ظاهرة التكرار في هذه القصيدة بأشكال شتى فقد تفنن فيه تفنناً بالغاً بدءاً بتكرار الحروف، الكلمات والعبارات أو الأبيات الشعرية فهي ظاهرة أسلوبية لافتة في قصيدته خدمة غرضه الشعري وكشفت لنا جوانب الوجدانية ولم يكن تكراره زائداً أو مضافاً إذ وظّفه الشاعر للتعبير عن مشاعره وحاله النفسية المتألمة أو المضطربة.

ج) أما فيما يتعلق بالمستوى التركيبي الذي يشتمل على الانحراف التركيبي، الجمل الفعلية (٥٣٪) (تشتمل الماضي ٤١٪، المضارع ٥٣٪، الأمر ٦٪) والجمل الاسمية (٤٧٪)

(تشتمل النفي، النداء، الإستفهام، الشرط) فقد دفعت العاطفة الحزينة الشاعر إلى أن يستخدم في هذه القصيدة الجمل الفعلية والضمائر (الغائب ٦٥٪، المخاطب ١٩٪، المتكلم ١٦٪) لكي تعبر عن الحالات والمواقف بهدف إبراز مظاهر الحركة والديناميكية وسيطرة الأفعال المضارعة التي تمنح المعنى صفة الإستمرارية وتصوير الواقع مع ما أضافته من معنى الإستقبال، والجمل الإسمية التي يعمد إليها للمواقف والأحداث فتمثلت في الجمل الإنشائية والجمل الخبرية ويدلّ التنوع في إستعمالاتها ودلالاتها على تفوق الشاعر وما لها من أثر في الكشف عن جماليات النص والتأثير على القارئ.

د) يشتمل المستوى الدلالي أو البلاغي وهو من أهم المنبهات الأسلوبية ووسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية على أبيات هذه القصيدة على الإستعارة (٤٧٪)، التشبيه (٤٣٪)، الكناية (١١٪)، الرمز (٢٨٪) (الرمز الديني، الرمز التاريخي، الرمز الأدبي، الرمز الوطني، الرمز النفسي) كما كانت هذه الصور البلاغية قوية محكمة تخلو من الركاقة ويمتاز أسلوبه بالتصوير الحسي. هذا وإن الشاعر يحشد مجموعة من الإنزياحات الدلالية في القصيدة وهي مبني على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية وتعميق الدلالة بأبعادها التشخيصية والتجسيدية كما يتخذها الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية والمكونات النفسية وللتأثير على المخاطب وبعبارة أخرى هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثواني وإظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية كما كان متأثراً بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض الشخصيات التاريخية والأدبية.

هـ) وفي جانب آخر تبرز ملامح أهم عناصر القصة في القصيدة كالبطل (عبدالهادي سليمان غنيم) والمكان (فلسطين/المخيم) والزمان (العصر الحديث) والشخصيات (الأم والإبن، العروس وزوجها، الأم والجنين...) التي تسوقها القصيدة بوصفها حدثاً درامياً لافتاً والحوار الساخن بين شخصيات منها لمواصلة الكفاح والوفاء بالعهد، وفيه رؤيتين أولاً المنظر الداخلي والشاعر فيه راوي القصة من لسانه ويؤثر على المخاطب بحضوره (٨٥٪) ثانياً المنظر الخارجي والشاعر ناظر وشاهد يواصل القصة من لسان شخص غائب (١٥٪).

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. أكرم، إبراهيم (٢٠٠٤م). سيف الله خالد بن الوليد حياته وحملاته. باكستان: جامعة أكسفورد.
٢. أنيس، إبراهيم (١٩٨١م). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة نهضة.
٣. أحمد، محمد (١٩٩٨م). البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة. القدس: إتحاد الكتاب الفلسطينيين.
٤. أحمد، محمد فتوح (١٩٧٨م). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. القاهرة: دار المعارف.
٥. بيجريو (دون تا). الأسلوب والأسلوبية. ترجمة منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء.
٦. تميمي أمدي، عبدالواحد بن محمد (١٣٦٦ش). غرر الحكم ودرر الكلم. قم: دفتر تليغات اسلامي حوزة علميه.
٧. التميمي، حسام (٢٠٠١م). صورة اللاجي الفلسطيني في الشعر الفلسطيني الحديث. فلسطين: جمعية العنقاء الثقافية.
٨. حاوي، إيليا (١٩٦٧م). في النقد الأدبي. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٩. الحسيني، راشد بن حمد (٢٠٠٤م). البنى الأسلوبية في النص الشعري. لندن: دار الحكمة.
١٠. حلاوي، ناصر (١٩٩١م). البلاغة العربية. بغداد: وزارة التعليم العالي.
١١. الحمود، علي بن محمد (دون تا). ظاهرة التكرار في شعر العشماوي: www.awfaz.com.
١٢. الحيح، نورة أحمد شحادة (٢٠١٢م). لهجة بلدة صورييف دراسة لغوية. الجزائر: جامعة الخليل.
١٣. الجرجاني، عبد القاهر (دون تا). أسرار البلاغة في علم البيان. تحقيق محمد رشيد رضا. القاهرة: دار المطبوعات العربية.
١٤. الجرجاني، عبد القاهر (١٩٨٧م). قراءة في معنى المعنى. مجلة فصول، العدد ٣.
١٥. خفاجي، محمد عبدالمطلب: وآخرون (١٩٩٢م). الأسلوبية والبيان العربي. القاهرة: دار المصرية.
١٦. خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٧٥م). النقد العربي الحديث. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.
١٧. درويش، أحمد (١٩٨٢م). الأسلوب والأسلوبية. مجلة فصول، العدد ١.
١٨. رشيد، هارون هاشم (١٩٩٨م). ديوان وردة على جبين القدس. بيروت: دار الشروق.
١٩. _____ (١٩٧٥م). مدينة وشاعر. دمشق: مطبعة دار الحياة.
٢٠. _____ (٢٠٠٦م). الأعمال الشعرية الكاملة. عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع.

٢١. روستايي، حسين؛ وآخرون (١٤٣٧هـ). *دراسة أسلوبية لمذائح المتنبي وابن هانئ الأندلسي في ضوء معادلة بوزيمان*. مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١١، العدد ٤، صص ٥٦١-٥٩٧، جامعة طهران، فرديس قم.
٢٢. ريفاتير، ميخائيل (١٩٩٩م). *البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص*. مجلة الأقاليم، العدد ١.
٢٣. زايد، علي عشري (١٩٩٧م). *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: دار الفكر العربي.
٢٤. سامي، أحمد شهاب (٢٠٠٢م). *شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية*. العراق: جامعة الموصل.
٢٥. السد، نور الدين (١٩٩٦م). *تحليل الخطاب الشعري (الصخر نموذجاً)*. مجلة اللغة والأدب، العدد ٨، جامعة الجزائر.
٢٦. شتاج، ثلجة (٢٠٠٩م). *سورة يس دراسة دلالية*. الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتن.
٢٧. صابر، محمد (٢٠٠١م). *القصيدة العربية الحديثة بين بنية الدلالة والبنية الإيقاعية*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٢٨. صدوق، راضي (٢٠٠٠م). *شعراء فلسطين في القرن العشرين*. بيروت: دارالفارس.
٢٩. الصعدي، عبد المتعال (١٩٩٩م). *بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة*. بيروت: مكتبة الآداب.
٣٠. طحان، ريمون (١٩٧٢م). *الألسنية العربية*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٣١. عبايجي، أباذر (١٣٨٢م). *علوم البلاغة في البديع والعروض والقافية*. طهران: سمت.
٣٢. عبدالمطلب، محمد (١٩٩٥م). *بناء الأسلوب في شعر الحدائث*. القاهرة: دار المعارف.
٣٣. عتيق، عمر (دون تا). *تقنيات أسلوبية في قصيدة (بيان الطفل الفلسطيني الثائر)*. فلسطين: جامعة القدس.
٣٤. عراق، عبدالبديع (٢٠٠٠م). *صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر*. عكا: مؤسسة الأسوار.
٣٥. العروضي، أبي الحسن (١٩٩٦م). *الجامع في العروض والقوافي*. تحقيق زهير غازي. بيروت: دار الجيل.
٣٦. العلوي، ابن طباطبا (١٩٥٦م). *عيار الشعر*. القاهرة: مكتبة الخانجي.
٣٧. عكاب طرموز، علي (٢٠٠٢م). *الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني*. العراق: جامعة الأنبار.
٣٨. عوض حيدر، فريد (١٤١٩م). *علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٣٩. عودة، خليل (١٩٩٤م). *المنهج الأسلوبية في دراسة النص الأدبي*. مجلة النجاح للأبحاث، العدد ٨.

٤٠. عودة، ميس (٢٠٠٦م). تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي. فلسطين: جامعة النجاح الوطنية.
٤١. العودة (٢٠١٢م). مجلة فلسطين، السنة الخامسة، العدد ٥٢.
٤٢. عياش، منذر (٢٠٠٢م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. حلب: مركز الإنماء الحضاري.
٤٣. عيسى، فوزي (٢٠٠٢م). ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة قرأة في شعر سعاد الصباح. القاهرة: دار جميل.
٤٤. فاضلي، محمد (١٣٦٥م). دراسة نقدية في مسائل بلاغية هامة. مشهد: مؤسسة مطالعات وتحقيقات.
٤٥. فتوح، شعيب (٢٠٠٤م). خصائص الأسلوب في الشعر ابن الرومي. الإمارات: دار الوفاء.
٤٦. فياض، أحمد (٢٠٠٩م). البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي. العراق: جامعة الأنبار.
٤٧. القاضي، النعمان (١٩٨٢م). الموقف والتشكيل الجمالي. القاهرة: دار الثقافة.
٤٨. قدامة، أبي جعفر (دون تا). نقد الشعر. تحقيق محمد خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.
٤٩. القيرواني، ابن رشيقي (٢٠٠٦م). العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. بيروت: دار صادر.
٥٠. المسدي، عبد السلام (١٩٨٢م). الأسلوبية والنقد الأدبي. العراق: الثقافة الأجنبية.
٥١. مطر، عبد العزيز (١٩٩٨م). علم اللغة وفتحه اللغة. قطر: دار قطر.
٥٢. مطلوب، أحمد (١٩٨٣م). معجم المصطلحات البلاغية. العراق: مطبعة المجمع العلمي.
٥٣. ممدوح، عبدالرحمن (١٩٩٤م). المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
٥٤. موسى، إبراهيم نمر (٢٠٠٥م). آفاق الرؤية الشعرية. فلسطين: وزارة الثقافة.
٥٥. النعيمي، شاکر (٢٠٠٨م). التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر يوسف الصائغ. العراق: جامعة الأنبار.
٥٦. نواف خلف، فرحان (٢٠٠٥م). التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر رشدي العامل. العراق: جامعة الأنبار.
٥٧. النويهي، محمد (١٩٧١م). قضية الفكر الجديد. بيروت: دار الفكر.

