الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش ـ دراسة أسلوبية ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: لغة عربية

إعداد الطالبة :
*- زغبـيب غـنيـة

إشراف الأستاذ :
ـ نبيل بومصران

السنة الجامعية: **2015/2014**

قال الله تعالى

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١)

خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢)

اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤)

عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥)

صدق الله العظيم

SbC 031 000 865

دعاء

اللهم علمنا أن نحب الناس كلهم كما نحب أنفسنا، وعلمنا أن نحاسب أنفسنا كما نحاسب الناس، وعلمنا أن التسامح هو أكبر مراتب القوة، وأن الانتقام هو أول مظاهر الظلم.

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا، بل ذكرنا دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا وإذا أسانا إلى الناس فامنحنا شجاعة العفو.

يا رب

SbC 031 000 865

شكر وعرفان

"الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله"

أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى أستاذي المشرف "نبيل بومصران" على ما حباني به من توجيه وتصويب، وشملني به من عناية في مقاعد الدرس، ثم في إعداد هذه المذكرة.

وأبسط جزيل إعتزازي وامتناني للأستاذة الفاضلة "جميلة عبيد" والأستاذ "هشام باروق".

اللذان أسديا إلي العون والنصيحة.

SbC 031 000 865

مقدمة

مقدمة:

إن خصوصية كل عمل إبداعي لشاعر أو لكاتب تكمن في الأسلوب المتبنى من طرفه فنجد بعض الأعمال متداولة بين القراء تجول أنحاء العالم مؤثرة في النفوس ونجد بعضها الآخر بقي حبيس الرفوف لم يسمع عنها وذلك لأن الأسلوب هو الحكم الفاصل في كل مفاضلة، وهو معيار نجاح الأعمال الأدبية.

فالشاعر الفلسطيني محمود درويش مثلا من العظماء الذين كان لشعرهم صيت عالمي لأن أسلوبه كان غاية في التميز والخصوصية.

عاشق من فلسطين– مدونة البحث– من أجمل القصائد في الشعر العربي المعاصر نظمها محمود درويش شاكيا حنينه لوطنه مستنكرا قساوة المحتل.

ومن أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هو الشاعر نفسه الذي أسمع بشعره صوت فلسطين وآهاتها للعالم بأسره فأيقظ الضمائر وأرهب المحتل وحارب بقلمه إلى آخر أيامه وبما انه الغائب الحاضر كان ولابد أن أشرف هذه الصفحات بدراسة قصيدة من روائعه.

وقد ارتأيت ضرورة المنهج الأسلوبي في هذه الدراسة مع الاستعانة بالتحليل الذي يتخذ من النص مادة خصبة للبحث قصد محاولة التفكيك الأسلوبي لتلك القصيدة الشعرية وتجاوز حدودها الخارجية السطحية، بغية الكشف والخوض في علاقاتها الداخلية التي تحكمها، وعليه فالسؤال المطروح: ما هو الأسلوب؟ وهل يحدث شحنة فنية أو تأثيرية في نفسية المتلقي؟

إلى أي مدى تحقق هذا الأسلوب في قصيدة عاشق من فلسطين؟ .

وما هي أهم القيم الجمالية والفنية في هذه القصيدة؟.

ولم تكن هذه الدراسة مكتملة إلا بوضع خطة تنظيمية توجه هذا البحث وتسهله فكانت كالآتي:

مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، حيث تضمن المدخل توطئة معرفية تهيئ القارئ لاستيعاب الموضوع وقفت فيه على مفهوم الأسلوب والأسلوبية وما يتعلق بهما.

ثم في الفصل الأول: تناولت القصيدة بالتحليل من حيث المستوى الصوتي ممثلا في دراسة الموسيقى الشعرية بنوعيها الموسيقى الخارجية والتي اشتملت على بحر القصيدة وقافيتها والزحافات والعلل التي طرأت عليها، أما الموسيقى الداخلية تمثلت تكرار الأصوات، الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، تكرار الألفاظ والعبارات بالإضافة إلى المحسنات البديعية أما الفصل الثاني: فتضمن المستوى التركيبي وفيه درست الجمل وأنواعها في القصيدة/ والإحالة بنوعيها المقامة والنصية، والحذف والوصل في القصيدة بالإضافة إلى الأساليب الانشائية والتقديم والتأخير.

وفي الفصل الثالث: تطرقت فيه إلى المستوى الدلالي من خلال الحقول الدلالية وكذا انزياح الصورة الشعرية والمعجم الشعري.

أنهيت البحث بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الجولة عبر فصولها الثلاثة.

أما أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها فهي: الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس.

وخلال بحثي هذا واجهتني صعوبة واحدة وهي كثرة المصادر والمراجع بالإضافة إلى الكثير من الرسائل المتشعبة والواسعة النطاق مما جعلني أرتبك في اختيار ما يلائم دراستي خصوصا أنها لشاعر كبير قد يجعل الإنقاص منها إنقاصا من قيمته وجحودا في حقه

وفي الخير أتقدم بشكري الخالص وامتناني الكبير للأستاذ المشرف وإلى كل من ساهم في هذا العمل من قريب أو بعيد ومع تمنياتي أن أكون قد وفقت في هذا البحث والله ولي التوفيق.

المدخل

الأسلوب والأسلوبية

1- الأسلوب.

2- الأسلوبية.

3- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.

4- اتجاهات الأسلوبية.

الأسلوب والأسلوبية المفهوم والاصطلاح :

أولا : الأسلوب

أ- لغة:

يقول إبن منظور في " لسان العرب " وكلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد ، أو السطر من النخيل ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال : أنتم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب والأسلوب الفن ويقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1].

ويتناول الزمخشري مادة (السلب) فيقول " سلبه ثوبه وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلب والإحداد على الزوج والتسليب عام وسلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة ، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه ، وهو مسلب العقل ، وشجرة سلبت : أخذ ورقها وثمرها ، وشجر سلب وناقة سلوب : أخذ ولدها ، ونوق سلائب ، ويقال للمتكبر : أنفه في أسلوب أذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة[2].

من خلال التحليل اللغوي لكلمة أسلوب نستنتج أمرين هما:

- أن المفهوم اللغوي لكلمة أسلوب يحمل بعدا ماديا من حيث ارتباطه بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات إلى اليمين أو اليسار.
- عند تحليلنا لهذا المفهوم توصلنا إلى انه يوحي بالبعد الفني المتمثل في ارتباط هذه الكلمة بأساليب القول وأفانيه.

([1])- إبن منظور : لسان العرب ، مادة (س ل ب) ، ضبط نصه وعلق حواشيه ، خالد رشيد القاضي ، دار الصبح وأدسيوفت بيروت ، لبنان ج6 ط 1 2006 ص 299.

([2])- أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري : أساس البلاغة ، تح باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ج1 ط1 1998 ص 468

وبهذا الشكل تم تناول مفهوم الأسلوب في كثير من المعاجم اللغوية العربية ،فما نجده في لسان العرب لإبن منظور نجده في الصحاح للجوهري وكذا المعجم الوسيط وغيرها من المعاجم العربية التي تناولت مصطلح الأسلوب وعرفته.

أما في الدرس اللغوي الغربي فلفظة أسلوب مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة "STYLE" التي تعني القلم ، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب إحدى وسائل إقناع الجماهير[1].

اصطلاحا:

يبدو السجل اللغوي في معاجم اللغة مقتربا من رؤية الأسلوب الاصطلاحية حيث يعرف: أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات ويأتي بالمجاز والإيقاع اللذين يناسبان نصه.

أما الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني فقد تناوله في نظرية النظم التي تمكن من شرحها في كتابه دلائل الإعجاز فهو لم يتحيز فيها لا للفظ ولا للمعنى بل جعل المزية في الجمع بينهما ذلك أن الألفاظ يجب أن تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس وحاول عبد القاهر الجرجاني في ذلك أن يساوي النظم بالأسلوب بقوله : الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره[2].

أما إبن قتيبة فقد ربط بين الأسلوب وطرق آداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال ، فطبيعة الموضوع ، ومقدرة المتكلم واختلاف الموقف تؤثر في تعدد الأساليب وذلك بقوله " إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتتانها بالأساليب ، وبما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ... ، فإنه ليس في

([1])- يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 2007 ص 35.

([2])- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ص 418

جميع الأمم امة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وقدر الحفل وكثرة الحشد وجلالة المقام[1].

وتحدث العقاد هو الآخر عن الأسلوب ، حيث ناقش رأيا للكاتب الفرنسي أناتول فرانس الذي ذهب فيه إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكد الذهن ... ، ويرى العقاد أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص ، وهي تنتقل بواسطة اللغة ، فالصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب[2].

أما أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني ، فتبدو رؤيته للأسلوب وقد سلكت متجها آخر ، وهو مزيج من رؤية عبد القاهر الجرجاني وأريسطو ويسجل في منهاج البلغاء ما يلي :

- يجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني.
- يجب أن تكون نسبة النظم إلى الألفاظ.

ويعلل ذلك بقوله " لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من الجهات ، فكان بمنزلة النظم من الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات[3]، فالأسلوب من وجهة نظر حازم القرطاجني، مما يختص بالمعاني بينما النظم مما يختص بالألفاظ وهو في كل هذا يربط بين نظرية النظم ونظرية المحاكاة الأرسطية التي تربط الّأسلوب بحسن الآداء التعبيري لوحدة الكلام الكلية ووسائل الصياغة التعبيرية .

أما مساحة الأسلوب في الفكر الأوربي ، تقصر وتطول تبعا لفلسفة أو منطق لساني فقسموا الأسلوب إلى ثلاثة أقسام : البسيط ، الوسيط والعالي وعدوا أعمال الشاعر فرجيل نماذج للأقسام الثلاثة :

([1])- إبن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم ، تأويل مشكل القرآن ، شرحه ونشره السيد أحمد صقر ، دار التراب القاهرة ، ط2 1973 ص 12 وما بعدها.

([2])- يوسف مسلم ابو العدوس ، الاسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص24 ، 25.

([3])- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تح محمد الحبيب بن خوجة ، طبعة تونس 1966 ، طبعة بيروت 1981 ، طبعة دار الغرب الإسلامي 1986 ص 363.

فالرعائيات نموذج للوسيط والإلياذة نموذج للسامي وذلك بحسب وضعهم الاجتماعي[1].

ويرى بعض اللسانيين من أمثال "بوفون" أن الأسلوب هو الرجل نفسه[2]أما المدرسة الفرنسية ، فتعرف الأسلوب بأنه دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة ، في حين يحصر "ريفارتير" الأسلوب في نظرية التواصل وأثر الكلام في نفسية المتلقي.

وهكذا يظل الأسلوب في عملياته الإجرائية مساندا للتطورات التي تحدث في ميدان الفكر الإنساني، فنا باعتباره الطريقة التي يسلكها العمل الفني لكي يظهر مادته إلى الوجود الفعلي، أدبا باعتباره الكيفية التي يستخدم بها المنشئ اللغة بشقيها المنطوق والمكتوب استخداما خاصا لإنتاج الدلالة المميزة.

ثانيا:الأسلوبية :

يعترف كثير من الدارسين أن كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرف بشكل مرض ، وقد يكون هذا راجع إلى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها ، إلا انه يمكن القول إنها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النص.

فالأسلوبية ترجمة للمصطلح الغربي "stylistique" وهو يتشكل من دال مركب جذره (أسلوب) (style) ولاحقته (يه) (ique) ، أما الجذر فهو ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي[3]، والأسلوبية ترتكز على الأسلوب في بناء نظريتها العامة وهي ترتبط ارتباطا مباشرا بالكيان اللغوي للعمل الأدبي أي أنها علم يدرس اللغة في نطاق الخطاب[4].

أما أريفاي فيعرف الأسلوبية بقوله " إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي بحسب طرائق مستقاة من اللسانيات[5] ، في حين ينطلق ريفاتير في تعريف الأسلوبية من أنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف الباحث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل ، والتي بها أيضا يستطيع أن يفرض على المتقبل وجهة

([1])– يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 35.

([2])– عبد القادر عبد الجليل ، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، ص 114.

([3])– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط5 ، ص31.

([4])– منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ط1990 ، ص 29.

([5])– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 41.

نظره.في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[1].

ويرى جاكسون أن الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا[2].

أما الأسلوبية عند مؤسسها الأول "شارل بالي" فهي تعني بالبحث عن القيمة التأثرية لعناصر اللغة المنظمة، وتدرس الأسلوبية هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري ، إنها تبحث في كل ما تتضمنه اللغة من وسائل التعبير تبرز من خلالها المفارقات الوجدانية والجمالية والاجتماعية وهي تظهر في اللغة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني[3] .

3- علاقة الأسلوبية بالعلوم الاخرى :

أ- الأسلوبية والبلاغة :

لقد أدى ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية إلى تعرض البلاغة القديمة إلى أزمة حقيقية " وقد قيل أن هذه البلاغة ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية (Stylistique) والشعرية (Poetique) تتربع على عرشها[4]، ومعنى ذلك أن البلاغة القديمة زالت وظهرت مكانها علوم أخرى كالأسلوبية والشعرية ، وقد كان لدراسات اللسانيات البنيوية التي قام بها "دي سوسير" دورا يسيرا في إحياء "علم البلاغة" ، حيث تعد الدراسات الأسلوبية التي طورها تلميذه "بالي" وأتباعه بديلا عن الدراسات البلاغية " وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي

([1])- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 42

([2])- المصدر نفسه ، ص 37.

([3])- نور الدين السد ، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث،دار هومة، الجزائر، ج1، ص 60.

([4])- بوزيد مومني ، معلقة إمرئ القيس ، دراسة أسلوبية ، مذكرة ماجستير في علم الدلالة ، إشراف د. بلقاسم ليبارير ، جامعة منتوري قسنطينة، ص14.

" جوستاف كويرتينغ" للأسلوبية بوصفها دراسة للتعبير اللساني ثم للبلاغة التي هي عنده أسلوبية القدماء"[1].

وبهذا يمكن وصف الأسلوبية على أنها الوجه الجديد للبلاغة أو هي البلاغة الأسلوبية الحديثة نفسها، ومن أبرز المفارقات بيت المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يفضي إلى جزم عقلاني في غايته تعليمية ، أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرأ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث والظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة، والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفها معا للدلالة ، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم ، والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق "ماهية الشيء تسبق وجودهّ" بالتعبير الفلسفي ، أما الأسلوبية فهي لا تحدد للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها ، فهي تدرس الشيء من خلال معاينته أو دراسته للخطاب الأدبي[2]، ومنه" فالأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين تمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لها تواجد آني في تفكير أصولي موحد"[3].

ويرى الكثير من الباحثين بأن الأسلوبية هي وليدة البلاغة ووريثتها أي أنها بديل عنها، وهي بهذا المعنى امتداد وفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة[4].

ب- الأسلوبية والنقد الأدبي :

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية ، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ، ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

([1])- بيير جيرو ، الأسلوبية والأسلوب ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ص 29.

([2])- ابراهيم الروماني ، مدخل إلى الأسلوبية ، مجلة أمال ، ع61 ، 1985 ، ص 43

([3])- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 43

([4])- المرجع نفسه ، ص 44

أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال أي مادة الكلام وجوهره ، ونكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي ، وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية ، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء[1].

ولعل التقارب بين الأسلوب والنقد يتم من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب ، واللغة والموسيقى ...

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك ثلاثة اتجاهات هي :

الاتجاه الأول :

يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي ، وسبب ذلك أن وجه الأسلوبية لغوية بحتة ، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، فالنقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[2]، ويرفض هذا الاتجاه أن تكون الأسلوبية منهجا شاملا لكل أبعاد الظاهرة الأدبية.

الاتجاه الثاني :

يرى أن النقد قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع الأسلوب ، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة[3].

الاتجاه الثالث :

ينظر إلى إن العلاقة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر ، فكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من

([1])– عدنان بن ذريل ، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1989 ص 174و175.

([2])–عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1977 ص 115.

([3])– لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة) ، ط1 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1970 ص 93.

مجال دراسته[1].

جـ- الأسلوبية وعلم اللغة :

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت ، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة إلا أن اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساويا لعلم اللغة ، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكانياتها التعبيرية وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها لعلم اللغة[2].

وأدى الارتباط التاريخي بين الأسلوبية وعلم اللغة بعض مؤرخي النقد إلى أن يقعوا في الخلط ، فصاروا يعدون أي تناول للأدب يظهر اهتماما واضحا بمظاهر لغوية (الخيال، البنية الصوتية ، النحو...) من الدراسة الأسلوبية[3].

لكن الأمور لم تبق على مثل هذا الخلط، فسرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة بين مجالي العلمين وتوجيهاتهما، فقيل مثلا: إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال ، في حين الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد[4] وقيل أيضا: إن اللغة تقتصر غلى تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية[5]، وإن الذين يميزون بين اللغة والكلام يعدون الأسلوبية دراسة لا تبارح الكلام، إذ أن الأسلوبية لا يمكن أن تتصل بالكلام ، وهو الحيز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالا مختلفة، قد تكون عبارة أو خطابا أو رسالة أو قصيدة

([1])- رجاء عيد ، البحث الأسلوبي ، معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية 1993 ، ص 7و8.

([2])- ستيفن أولمان ، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ، مقال مترجم ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ص 96

([3])- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 40.

([4])- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، بيروت ، ط 1 ، 1994، ص 186.

([5])- جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 20 و21.

وإذا كان الكلام هو موضوع الدراسة الأسلوبية ، فإن اللغة هي المعيار الموضوعي الذي تقاس به خصوصية الأسلوب واختلافه من فرد لآخر.

ومجمل القول إن اللغة هي مجموع الإمكانيات المتوفرة للتواصل عند جماعة لغوية واحدة ، لا تشكل هذه الوسائل مجموعة متجانسة واحدة ، على الرغم من الأزمنة والأمكنة والمجموعات وعلى العكس تماما توجد نظم فرعية غالبا ما تتداخل ما بينها في النص من مهمة الأسلوبية أن تميزها وان تفصح عن استعمالها[1].

الأسلوبية واللسانيات :

علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة المنشأ والوجود ، فمن المفاهيم والتصورات اللسانية وأدواتها نشأت الأسلوبية وتبلورت منظوماتها الإصطلاحية والمفهومية في التعامل مع النصوص الأدبية ، وأول من ننطلق منه في استجلاء العلاقة القائمة بين اللسانيات الأسلوبية في أبعادها وحدودها ، هو الارتباط التكويني الذي يعود إلى أصل نشاة المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع القرن العشرين ، وما انبثق منها مباشرة من مسعى إلى تأسيس علم أسلوب الخطاب اللغوي عامة ، ومعادلة الارتباط قد استمرت غلى معيار هو " أن الأسلوبية عي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص في ضوء ما تفرزه اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوية عامة[2].

وبما أن التحليل الأسلوبي يرتكز على أرضية لسانية ، فإن أية مقارنة أسلوبية لا يمكن أن تؤتي ثمارها ، إلا إذا استندت إلى التكوين اللساني الدقيق في المنطلق ، أي انه من الضروري أن يتزود الأسلوبي بزاد اللسانيات العامة حتى يتمكن من الإجراء النقدي الأسلوبي.

ولقد التزمت الدراسات الأسلوبية التطبيقية بالمنحى اللغوي الوصفي التحليلي في كل أبعاده الصوتية والنحوية والصرفية الذي يحاول من ورائه الوصول إلى أسرار الفن الأدبي

([1])– كريستيان بايلون ، مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية ، ترجمة طلال وهبه ، المركز الثقافي العربي ، 1992 بيروت ، ص 219.

([2])– رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، مطبعة نير NIR، الجزائر ط 1، 2007 ، ص 91و92.

في دراسة الآثار الأدبية ، كما كان للأسلوبية فضل تمهيد الطرق للسانيات إلى رحاب الأدب ، وهذا ما شجع "ليو سبيترز" على القول أن الأسلوبية جسر اللسانيات إلى الأدب[1].

ومنه فإن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها في خدمة الأدب حتى تستحيل دراسة أسلوبية ، كما نجد أن شارل بالي (Charles bally) قد حدد الأدوات الفنية (التقنية) الأولى المطبقة لفك الوظائف غير الإخبارية للغة فالأمر يتعلق بالنسبة إليه بعزل الظواهر التعبيرية وتعريفها بالنظر إلى الطابع التأثيري فيها وبتحليلها ، فهذا التعيين وهذا التحليل يتضمنان نظرية في اللغة ونظرية في الأسلوبية ، ثم إن موضوع الأسلوبية الأساسي هو اللغة المؤثرة والعفوية ، كما نلاحظ في مجموعة الاستعمالات اللهجية للسان (اللغة) لا في الخصوصية الفردية المتعلقة بلغة الأثر الأدبي[2] .

4- اتجاهات الأسلوبية :

أ- الأسلوبية التعبيرية :

من رواد هذا المنهج الأسلوبي" شارل بالي " الذي ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة ، فالأسلوبية عنده تعني البحث عن القيمة التأثرية لعناصر اللغة المنظمة وهي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية [3]، ولذلك فإن الأسلوبية حسب بالي هي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية ، والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية ، فهي إذن تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني[4].

إن الجهد الذي قدمه "بالي" تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحت مباحثه موضع إشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدراسة الحديثة، إذ ركزت على الجانب التأثري والعاطفي في

([1])- رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية، ص 93.

([2])- صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، عالم الكتاب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2011، ص 12و13.

([3])- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، عام 1998 ، ص 17.

([4])- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 36 و37.

اللغة ، وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه ، وهذه الالتفاتة تشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثري إلا أنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي ، وبالتالي فهو لم ينقل علم الأسلوب إلى الأدب ، ويبدو أن محاولته لاستئصال اللغة الأدبية من ميدان الدراسة الأسلوبية واستبعاده أدوات التعبير في اللغة . بمفهومها العام – كان من أكثر الأسباب التي أدت إلى معارضته ، لأن مثل هذه الدراسة تكون مزعزعة وغير علمية من وجهة نظر منهجي (خاصة عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالي) [1].

الأسلوبية الإحصائية :

لا شك أن الواقع الإحصائي مختلف عن الواقع الأسلوبي ، فالأول متعلق بقيم رياضية جبرية أو حسابية ، وبالتالي متعلق بقيم أدبية ، إلا أن الواقع الأدبي قد يخضع للإحصاء وذلك لأن فيه وحدات يمكن تعدادها كالبيت أو التفعيلة أو الجزء في الشعر والجملة والوحدات النغمية وغيرها ، وهذا يعني أن النصوص الأدبية ليست واقعا كيفيا بل خاضعة أيضا للتكميم[2].

إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبا ما يقوم تحليل الأسلوب فيها على أساس محدد ، مثل قول فوكس:" نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص " وحينما يتم تحديد الأسلوب بأنه تردد الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها شكليا في النص فهذا يعني أنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية ، إن النسبة بين عدد ورود الكلمة في نص ما والمجموع الكلي يمكن تمثيلها عدديا ، وهذا يسهل مقارنتها بالنصوص الأخرى[3].

([1])– محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص 175.

([2])–هيثم الأمين ، ملاحظات حول الإحصاء والإغناء في الدراسة ، مجلة الفكر العربي ، العددان 9/8 ، طرابلس ، مارس 1990 ، ص 193.

([3])– نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 97.

فالممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي لابد لعا من أن تؤدي إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص لخدمة عملية النقد[1]، وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الاعتماد على الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث من الوقوع في الذاتية.

يقول محمد الهادي الطرابلسي في معرض حديثه عن سبيل الموضوعية في الدراسة الأسلوبية أن الإحصاء شرط هام يستعان به في هذا المجال ، وقوام الإحصاء الكامل لمختلف استعمالات الظاهرة اللغوية في النص المدروس فتبويبها فتصنيفها حسب أولويات المفعول إعدادا استنطاقها ، ولا يحتاج أمر الإحصاء إلى تحليل رغم مظاهره وتعدد شروطه ... ولقد غدا الإحصاء طريقة في العمل لا يستغني عنها أي علم ، وبعضها لا يكاد يعتمد سواها[2].

ومن هنا نخلص أن الأسلوبية الإحصائية تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص وكلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة دقيقة وكلما كان المتن المحلل واسعا كلما كانت نتائج الإحصاء أكيدة[3].

جـ- الأسلوبية النفسية :

تهدف الأسلوبية النفسية إلى الكشف عن العلاقة الموجودة بين وسائل التعبير والفرد، ويعود ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوبية وفرديته.

وينسب هذا الاتجاه إلى "ليو سبيتزر leo spitzer " الذي كان متأثرا بكارل فوسلر وقد قدم هذا الأخير دراسة بعنوان "أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة " سنة 1904 ، حاول

([1])- فرحان بدري الحربي ، الأسلوب في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت 2003 ، ص 19.

([2])- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 216.

([3])- هنريش بليت ، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، الدار البيضاء المغرب، 1999 ص 58 و59.

ان يصل في هذا الكتاب إلى حل ينقذ علم اللغة من العقم فجعل مجال دراسته الشخص المتكلم في علاقته بالغة[1].

يقول ليو سبيتزر: إن الإنحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي لابد أن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي ، ولابد أن يكون هذا الشكل جديدا، فمثلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا على السواء ، ومن المسلم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين[2].

إن أسلوبية "سبيتزر" تهتم بكشف نفسية المبدع ورسم ملامح هذه النفسية في تعني بظروف الكتابة ونفسية الكاتب ، وتتكئ في ذلك على الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصيلة لكاتب معين ، فهو اتجاه يتميز باصطناع الحدس والشرح والتأويل[3].

ويمكن تلخيص منهج "سبيتزر" وأهم معالمه في الخطوات التالية: [4].

. علم الأسلوب ينبغي أن يتخذ من العمل الفني المحدد منطلقا له ، ولا يتكئ على فكرة مسبقة أو فكرة خارجية وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبي ذاته جميع مقولاته.

يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة ، تقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي ، فروح المؤلف يعد نزعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هو المحور الأساسي لما يسميه سبيتزر المركز الروحي أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببا وتفسيرا لها.

. ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل باعتبار هذا العمل كلا يدخل الملمح في تكوينه التكامل، فإذا وصلنا إلى مركز العمل تعود الرؤية فتبسط على جملة

([1])– نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 68.

([2])– محمد شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم السعودية ، ط1 1985 ، ص 35.

([3])– رابح بوحوش ، اللسانيات وتحليل النصوص ، دار الكتاب العالمي ، الأردن ، ط 1 2007 ، ص 37.

([4])– صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، ص 69 و70.

التفاصيل ، ولو وقفنا على التفصيل الملائم عثرتا على المفتاح الأساسي الذي يوصلنا إلى المركز.

تم النفاذ إلى العمل من خلال الحدس ، لكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات ، من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط ، فالملاحظة الحدسية الأولى هي مفتاح التشغيل العقلي الذي يضعنا على الطريق الصحيح والعمل الذي يتم بناؤه ، هكذا يتكامل مع مجموعة أكبر حتى نصل إلى الطابع الغالب على أعمال عصر معين أو وطن خاص ، وروح المؤلف تعكس روح وطنه ، وهنا يتلاقى سبيتزر مع أفكار فوسلر.

. منطلق الدراسة الأسلوبية في هذا التوجه ذات ملمح لغوي ، لكن بوسعها اتخاذ بديل آخر ملائم للعمل الأدبي وكثيرا ما كان سبيتزر نفسه يهجر بسرعة الملاحظة اللغوية التي ابتدأ منها ليقيم الجسر المطلوب بين اللغة وتاريخ الأدب ،إلا أن هذا الملمح اللغوي المتميز يمثل انحرافا أسلوبيا فرديا ، فهو طريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي المألوف.

. لابد لعلم الأسلوب أن يكون نقدا متعاطفا فالعمل الأدبي ككل ينبغي إعادة التقاطه من داخله وفي شموليته ، مما يقتضي تعاطفا معه ومع مبدعه.

الفصل الأول

دراسة القصيدة صوتيا

1- الموسيقى الشعرية.

أ- الموسيقى الخارجية.

ب- الموسيقى الداخلية

2- المحسنات البديعية.

الفصل الأول: دراسة القصيدة صوتيا:

I- المستوى الصوتي:

1- الموسيقى الشعرية:

يرتبط الحديث عن موسيقى الشعر بلغته الشعرية ارتباطا وثيقا، فهي لازمة من لوازمه الجوهرية التي تتكفل بمنحه أسباب سحره، وسريانه في النفوس فكرا ووجدانا، وهي تتآزر من خلال اللغة مع الصورة لإعطاء التجربة شكلها الإبداعي الخاص.

وقد اهتم القدماء بالموسيقى الشعرية وتنوعت وجهات بحثهم في مصادرها وأسباب جمالها، وتوزع اهتمامهم على الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) والموسيقى الداخلية.

أ- الموسيقى الخارجية:

إن الموسيقى الخارجية عبارة عن طاقة إيقاعية موسيقية هائلة لاحتوائها على ركائز الشعر من وزن وقافية، لأنها تعتبر الشكل الخارجي للقصيدة بكل ما يحتويه من جرس وسيقي تحسه الأذن وهي موسيقى تعبيرية ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالإنفعالات السائدة[1].

وتشتمل الموسيقى الخارجية على:

1- البحر: هو السياق الإيقاعي الذي يتزن به الشعر، ويتكون البحر من عدد معين من الوحدات الصوتية، تكرر بأنساق وترتيبات وأعداد محددة لصنع الموسيقى أو الإيقاع الشعري، وتسمى هذه الوحدات الصوتية "تفاعيل" أو "تفعيلات"[2].

([1])- السعيد الورقي بيومي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص60.

([2])- المرجع نفسه: ص98.

والبحرالذي استخدمه محمود درويش في قصيدته هو مجروء الوافر والذي يتألف الشطر فيه من تكرار التفعيلة "مفاعلتن" أربع مرات ومفتاح هذا البحر هو بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن، حيث يقول الشاعر في البيت الأول:

عيونك شوكة في القلب[1].

عيونك شوكتن فلقلب

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

مفاعلتن مفاعلتن

توجعني وأعبدها

توجعني وأعبدها

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

مفاعلتن مفاعلتن

وقد استخدم الشاعر في قصيدته هذا البحر لأنه وجده وسيلة تمكنه من تطويعه للتعبير عن تجاربه المتنوعة وعن عواطفه ومشاعره سواء كانت غضبا أو شوقا أو حنينا لأنه البحر المناسب للإنفعال والتأثر.

2- القافية:

تعد القافية وجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى ولازمة من لوازم البناء الشعري، وهي التي تتضافر أحيانا مع المتغيرات الأسلوبية

(1)- محمود درويش: ديوان عاشق من فلسطين، دار العودة، بيروت، ط1، 1966، ص153.

الداخلية لتمنح النص بعدا دلاليا وإيحائيا (يعبر عن حركة الذات في النص الشعري) [1].

وتعرف القافية على أنها آخر كلمة من البيت وهي تمتد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبل مع حركة الحرف الذي قبل الساكن وهي تمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للإنتباه وهذا لأنها أصوات تتكرر في أواخر الأسطر من القصيدة.

وهذا التكرار الذي يكون أحد أجزاء الموسيقى الشعرية وذلك بفضل وقوعها على شكل فواصل موسيقية تطرب الأذن في فترات زمنية منتظمة.

ومن أمثلة القافية في القصيدة:

وأعبدها مصابيحي

فنجدها في القصيدة تعبيرا باردا وعاديا قياسا إلى حرارة ما قبله لكنها على ما يبدو الحاجة إلى ما ينسجم مع القوافي الأخريات أو أن الشاعر يريد أن يرينا مثالا حيا لكيفية ترك القافية جماع الكلام وانكسار الوزن في ذروة التجربة.

3- التدوير:

لقد نشأ التدوير بوصفه مصطلحا فنيا وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية (التقليدية) وتطورها، فهو "اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي الصدر والعجز بكلمة يكون بعضها في آخر الشرط الأول وجافيها في أول الشطر الثاني ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة"[2].

والأبيات المدورة في قصيدتنا هي:

([1])- فاضل السامراني: التعبير القرآني، دار النشر عمان، الأردن، ط1، 2005، ص387.

([2]). محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة (حساسية الإنبثاقة الولى جيل الرواد والستينات)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط3،2010، ص09.

1- عيونك شوكة في القلب [1].

2- توجعني ..و أعبدها

15- وراءك، حيث شاء الشوق ..

16- وانكسرت مراياتا

18- ولملمنا شظايا الصوت !

19- لم نتقن سوى مرثية الوطن.

وتتمثل دلالة هذا التدوير في التعبير عن عدم الإنقطاع في الفكرة من جهة واضطرار الدفقة الوجدانية إلى المواصلة في الحديث من جهة أخرى، كذلك فهو مؤشر إلى توتر الشاعر ورغبته في عدم التوقف للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، فيصبح معها القطع قطعا للحالة قبل اكتمالها.

الروي:

من المعلوم أن حرف الروي أهم حروف القافية، إذ تبنى عليه القصيدة، وهو الحرف الأخير، فهنا في القصيدة نجده غير موحد نظرا لطبيعة الشعر الحر، فنجد "محمود درويش" استعمل حرف النون 21 مرة لوضوحه السمعي[2]، وحرف التاء 15 مرة والراء 14 مرة، ثم الياء 14 مرة، ثم الهمزة 9 مرات، ثم اللام 7 مرات ثم الياء خمس مرات وبعدها الحاء 4 مرات ثم الكاف 3 مرات ثم السين والقاف والدال مرتين وهذا التنوع في الروي يدل على عدم استقرار الشاعر نفسيا وبحث عن الأمن والثبات فنجده في هذا المقطع يقول:

وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار[3].

([1])- الديوان، ص153.

([2])- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص31.

([3])- الديوان، ص153.

أدق الباب يا قلبي.

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار.

نجد حرف الراء يجسد الإنتظار اليائس الذي يأمل الشاعر في نهايته وتحقيق اللقاء بينه وبين عشيقته.

5- الزحافات والعلل:

الزحاف:هو "ما يصيب ثواني الأسباب، في حشو البيت من حذف أو تسكين (أي من نقص فحسب) ولا يلتزم الشاعر يتكرار ذلك في سائر أبيات القصيدة وذلك لورود هذا التغير في حشو الأبيات"[1].

أما العلة فهي: "ما يصيب الأسباب والأوتاد من حذف أو تسكين أو زيادة، في الأعاريض والأضرب، ويلتزم الشاعر بتكرار هذا التغير في سائر الأبيات وذلك لتوفير النغم المتحد في القصيدة كلها بما يطلقه المنشد من أصداء في أذن السامع"[2] ومما يجدر ذكره خروج بعض الزحافات وبعض العلل عن هذه القيود المتقدمة، فهناك "زحافات بجريان مجرى العلة في وجوب الإلتزام والتكرار في سائر القصيدة، وفي وقوعها في العروض والضرب وهما (قبض عروض الطويل) و(خبن عروض البسيط) كما توجد علل تجري مجرى الزحاف في عدم الإلتزام بتكرارها في سائر الأبيات، وفي صحة وقوعها في حشو البيت أيضا: الحزم، الثرم، القصم، الجمم، العقص، التشعبت"[3].

ومن خلال تقطيع أبيات القصيدة اتضح أن محمود درويش لم يستعمل بحر الوافر صافيا وإنما طرأت عليه تغيرات أو زحافات وعلل وهي:

([1])- محمد علي سلطاني: المختار في علم البلاغة والعروض، دار العظماء، دمشق، سوريا،ط1، 2008، ص199.

([2])- المرجع نفسه: ص200

([3])- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

مفاعلتن ←مفاعلْتن ← العصب:" وهو تسكين الخامس المتحرك"

3- وأحميها من الريح[1].

وأحميها من رريح

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

مفاعلْتن مفاعلْتن

ونلاحظ أن هذا الزحاف قد تكرر في كثير من أبيات القصيدة.

وكذلك تفعيلة مفاعلتن ← مفاعتن (زحاف العقل) حذف الخامس المتحرك ونلحظ ذلك في قول درويش:

94- ليذكر جيلها الآتي[2].

ليذكر جيلهلآتي

مفاعلتن مفاعتن

ونخلص غلى أن الشاعر اعتمد على التفعيلة المزاحفة والمعلولة أكثر من السالمة الصحيحة ذلك أنه يريد أن يعكس الواقع الفلسطيني المعلول.

الموسيقى الداخلية:

وهي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، وهي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف

([1])- الديوان، ص153.

([2])- الديوان، ص154.

وانسجام حروف وبعدا عن التنافر وتقارب المخارج[1]وهذه الحالة النغمية تنشأ من تفاعل كافة عناصر ومكونات النص الشعري الأساسية والبنية الداخلية له.

فالموسيقى الداخلية تظهر في اللفظ والتركيب، فيعطي هذا إشراقة ووضوحا فتوضح المشاعر ويحسن التعبير عن خلجات النفس، ودور الشعر في خلق هذه الموسيقى الداخلية هو دور الصانع المبدع المحترف والعارف بمادة صناعته والعالم بالأسس والقواعد البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو ينتقي ألفاظه ببراعة ويقرب معناها البعيد والعكس ويصبغها بصبغة سرية للنغم الموسيقي فيعتصر طاقاتها ويعرض عليها موجاته الإنفعالية ويحملها في ألفاظ تختزن داخلها قدرة، لشد انتباه القارئ في عمل واع ومنتظم في صياغة القوالب الشعرية، وذلك بشرط إذا أحسن الإختيار، وجمال التهذيب والسقل، ولكنه إذا أسرف في الزخرفة أضاع الجوهر وأفقدنا التأثر"[2].

1- التكرار:

هو إحدى الوسائل الفنية التي يستعين بها الشاعر لتصوير تجربته الشعرية وذلك لما لهذه الوسيلة الفنية، من طاقات تعبيرية شديدة التأثير في المتلقي، بما تحدثه من حركية في ذهنه، نتيجة إلحاح الشاعر على لفظة بعينها أو تركيب ما.

وهو:" ظاهرة أسلوبية في النص الأدبي، حاول البلاغيون العرب أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية أو النثرية فتحدثوا عن فوائدها وأثرها وتوصلوا إلى عدد من هذه الفوائد والوظائف وقد قامت دراسات حديثة في تتبع هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم والحديث وكشف عن دلالتها ووظائفها النفسية والبنائية وغيرها"[3].

([1])- كمال بشر: علم اللغة، دار غريب، القاهرة مصر، (دط)، (دت)، ص49.

([2])- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص77.

([3])- فايز عازف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص117.

جدول تكرار الأصوات المفردة:

الحرف	عدد التواتر	النسبة%
الهمزة	408	%19,35
الباء	75	%3,55
التاء	128	%6,07
الثاء	06	%0,28
الجيم	20	%0,94
الحاء	50	%2,37
الخاء	23	%1,09
الدال	54	%2,56
الذال	11	%0,52
راء	107	%5,07
زاي	13	%0,61
سين	50	%2,37
شين	32	%1,51
صاد	21	%0,99
ضاد	10	%0,47
طاء	19	%0,90
ظاء	01	%0,047
عين	49	%2,32
غين	13	%0,61
فاء	73	%3,46
قاف	42	%1,99

كاف	66	%3,13
لام	223	%10,57
ميم	108	%5,12
نون	136	%6,45
هاء	37	%1,75
واو	128	%6,07
ياء	205	%9,72
عدد الحروف	2108	%99,88

الجهر والهمس:

أ- الجهر:

الصوت المجهور هو حرف أشبع الإعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الإعتماد عليه ويجري الصوت[1].

فعند النطق به تضيق فتحة المزمار ويقترب الوتران الصوتيان، أحدهما من ألآخر وعند اندفاع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية كما تختلف شدته وعلوه حسب سعة الإهتزازات الواحدة[2].

والصوات المجهورة في اللغة العربية هي: ب،ج، د، ذ، ر، ز، ض، ل، م، ن، ي، و، ق، ط.

([1])- كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، ط1،2009، ص39.

([2])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، دط، دت، ص21.

جدول يبين تكرار الأصوات المجهورة:

الحرف	عدد التواتر	النسبة
الباء	75	%5,51
الجيم	20	%1,73
الدال	54	%4,69
راء	107	%9,29
الذال	11	%0,95
زاي	13	%1,12
الضاد	10	%0,86
اللام	223	%19,37
الميم	108	%09,38
النون	136	%11,81
الياء	205	%17,81
الواو	128	%11,12
القاف	42	%3,64
الطاء	19	%1,65
عدد الحروف	1151	%99,93

من هذا الجدول نستنتج أن الأصوات المجهورة الأكثر تواترا في القصيدة هي على التوالي: اللام، الياء، النون، الواو، الميم، ويليها الراء.

1- صوت اللام: والذي احتل الصدارة بتواتره البالغ 223 مرة حيث نجده دخل في تأليف بعض الكلمات مثل: (كلامك) في قوله:

10- كلامك... كان أغنية[1].

وكذلك كلمة (مجهولة) و(رحيلك) في قوله:

23- و لكنيّ نسيت.. نسيت يا مجهولة الصوت :
24- رحيلك أصدأ الجيتار.. أم صمتي؟!

وكلمة (جبال) و(الأطلال) في قوله:

40- رأيتك في جبال الشوك
41- راعية بلا أغنام
42- مطاردة، و في الأطلال..

نجد أن هذه الكلمات دلت على معاني الذكريات الجميلة وهذا ما تجسد في المثال الأول أما الكلمات الأخرى فحملت معنى المرارة والوحشية التي تعانيها حبيبته الوطن، وكذلك استعمل حرف اللام في كلمات أثبت من خلالها هويته مثل كلمة (فلسطينية) في قوله:

96- فلسطينية العنين والوشم[2].

97- فلسطينية الإسم.

2- حرف الباء: وتكرر في القصيدة 205 مرة واستعملها الشاعر للتنفيس عما يجوب أعماقه وللصراخ بأعلى صوته وإعرابه عن عدم رضاه بالوضع الذي آلت غليه حبيبته كقوله:

([1])- الديوان، ص153.

([2])- نفسه، ص نفسها.

1-عيونك شوكة في القلب [1].

2- توجعني ..و أعبدها

3- وأحميها من الريح

وقوله:

37- على الميناء[2].

38- وقفت .و كانت الدنيا عيون الشتاء

فورد صوت الباء في كلمتي (الميناء) و(عيون) ودل ذلك على المعاناة التي يعيشها الشاعر وعلى كيانه المجروح.

3- صوت النون: وتكرر 136 مرة، واستعمل كثيرا للدلالة على ضمير المتكلم (نحن) فنجده عبر به عن انتمائه واهتمامه بقضية وطنه كقوله:

19- لم نتقن سوى مرثية الوطن [3].

20- سننزعها معا في صدر جيتار

وكذلك عبر به عن محبوبته الوطن وذكرياته التي عاشها معها في الماضي كقوله:

9- بأنّا مرة كنّا وراء، الباب، إثنين [4].

14- فهاجر باب منزلنا ،و عتبتنا الخريفيّة

([1])- الديوان، ص153.

([2])- المصدر نفسه، ص نفسها.

([3])- م ن ص نفسها.

([4])- م ن ص نفسها.

4- صوت الواو: وهي من الصوائت الطويلة التي وردت بشكل كبير في القصيدة مترجمة نفسية الشاعر التي تعاني من إحباطات وتراكمات حاول أن يفجرها ويصرخ بها عاليا كقوله: (عيونك، توجعني، روحي، مشوهة، مجهولة الصوت).

5- صوت الميم: وكانت الكلمات التي تكرر من خلالها تدل على الأنين والمعاناة مثل: (مرايانا، لملمنا، ضمني، منفي، محطمة، معلقة، مسافرة...).

6- صوت الراء: والذي تكرر 107 مرة والصفة المميزة لهذا الحرف هي تكرر طرق اللسان عن النطق بها[1]وقد استعمله الشاعر بهدف تكرار المعاني وتثبيتها في الذهن ومن بين الكلمات: (النار، فارس، الفرسان...).

ب- الهمس:

عرف ابن جني الصوت المهموس فقال "المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس[2].

وعرفه علماء الفيزياء بأنه: "الصوت لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[3].

ومما سبق نخلص إلى أن الصوت المهموس هو صمت الوترين الصوتيين فعند النطق به ينفرج الوتران الصوتيان مفسحين المجال للهواء بأن يمر خلالهما دون أي اعتراض ينتج عنه انسدادهما أو تضيقهما، أي أن فتحة المزمار تتسع فيمر الهواء المندفع محدثا ذبذبات لكن ليس من الوترين وإنما يحدثهما الهواء الخارج إلى حاسة السمع، إذن فالصوت

([1])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.

([2])- أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985، ج1، ص60.

([3])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص22.

المهموس هو مالا يهتز معه الوتران الصوتيان حال النطق به، "ويعد الهمس من صفات الضعف"[1]، وتجمع أصوات الهمس في قولنا فحثه شخص سكت[2].

جدول يبين تكرار الأصوات المهموسة:

الحرف	عدد التواتر	النسبة
الفاء	73	%15,02
الحاء	50	%10,28
الثاء	06	%1,23
الهاء	37	%7,61
الشين	32	%6,58
خاء	23	%4,73
صاد	21	%4,32
سين	50	%10,28
كاف	66	%13,58
تاء	128	%26,33
عدد الحروف	486	%99,96

من خلال الجدول يتبين أن الأصوات المهموسة الأكثر تواترا في القصيدة هي: التاء، الفاء، الكاف، السين، والحاء.

1- حرف التاء: وتكرر حوالي 128 مرة وكانت للدلالة على تعب الشاعر واضطرابه وأنينه الداخلي كقوله:

(1)- أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص90.

(2)- مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير القنولوجي، دار عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010، ص60.

36- و أردف في مفكرتي : [1].

37- على الميناء

38- وقفت .و كانت الدنيا عيون الشتاء

2- صوت الفاء: ووظفه الشاعر واصفا به ذكرياته القديمة التي أدمت قلبه وبقيت راسخة في العقل كقوله:

14- فهاجر باب منزلنا ،و عتبتنا الخريفيّة[2].

30- إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

3- صوت الكاف: وكان للدلالة على ظلم المستعمر الغاشم وقهره كما في قوله:

27- ركضت إليك كالأيتام،[3].

11- و كنت أحاول الإنشاد

12- و لكن الشقاء أحاط بالشفقة الربيعيّة.

4- صوت السين: وقد توافق استخدامه المكرر في القصيدة مع طبيعة الهمس الذي ينبع من صوت السنونو والذي غادر بيت الشاعر في قوله:

13- كلامك ..كالسنونو طار من بيتي[4].

فالسين هنا مجتراة طبيعة لمكونات داخلية تتمايل على الخارج في صورة خفية سرية أو تدمج بين عالمي الطير والبشر.

([1])- الديوان، ص153.

([2])- المصدر نفسه: ص نفسها.

([3])- م ن: ص154.

([4])- م ن: ص نفسها.

جـ- الشدة والرخاوة:

أ- **الشدة:** عرف سيبويه الصوت الشديد بقوله:" والشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو الهمزة والقاف والكاف والجيم والطاء والدال والباء"[1].

ويسميه المحدثون "بالصوت الإنفجاري" فحين تلتقي الشفتان إلتقاءا محكا فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا يحدث النفس المنحبس صوتا انفجاريا هو ما نرمز له في الكتابة بحرف ب"[2]وتجمع في قولنا "أجد طبقك"[3].

جدول يبين تكرار الأصوات الشديدة:

الحرف	عدد التواتر	النسبة
الهمزة	408	%56,64
القاف	42	%6,14
الكاف	66	%09,64
الجيم	20	%2,92
الطاء	19	%2,77
الدال	54	%07,89
الباء	75	%10,96
المجموع	684	%96,96

([1])- أبو بشر عمروا بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط3، القاهرة، 1996م ، ج4، ص432.

([2])- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص24.

([3])- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص61.

من خلال الجدول أمثل الأصوات الشديدة (الإنفجارية) بالصوتين الهمزة والباء.

1- صوت الهمزة: بعد قراءة متأنية لأبيات القصيدة، توصلنا إلى أن الشاعر "محمود درويش" استعمل كثيرا الهمزة فهي صوت شديد، وعملية نطقه تحتاج إلى جهد عضلي كبير، واقترن بكلمات تدل على الألم والشوق والحنين في مثل قوله:

2- توجعني وأعبدها[1].

3- وأحميها من الريح

4- وأغمدها وراء الليل والأوجاع ... أغمدها

فالكلمات (أعبدها، أحميها، أغمدها، أوجاع) كلمات تدل على آلام الشاعر وشوقه لوطنه، ونجد الشاعر استعمل قصيدته بمجموعة من الكلمات التي تعتبر الهمزة إحدى مكوناتها لأنه في حالة حنين قاسية جعلت كلماته مهموزة.

2- صوت الباء: وكان تواتره كبيرا في القصيدة ودلت على الاحتلال كما في قوله

14- فهاجر باب منزلنا وعتبتنا الخريفية[2].

فورد صوت الباء في كلمتي (باب) و(عتبتنا) وذلك على باب منزل الشاعر القديم الذي هجر منه بالقوة من طرف المحتل.

ب- الرخوة:

الصوت الرخو هو جريان الصوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج[3]، وعرفه ابن جني في كتابه سر صناعة الإعراب فقال:" الرخو هو الذي يجري فيه الصوت"[4].

([1])- الديوان، ص153.

([2])- نفسه، ص نفسها.

([3])- أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص75.

([4])- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص61.

إن المتامل في هذين التعريفين يلاحظ أن الصوت الرخو بخلاف الصوت الشديد ففي حال النطق به يجري الهواء في الممرات الهوائية بحرية ولا يضيق مجراه، والأصوات الرخوة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي مرتبة حسب نسبة رخاوتها: س، ز،ص، ش، ذ، ث،ظ،ف،ه،ح،خ،غ[1].

جدول يبين الأصوات الرخوة:

الحرف	عدد التواتر	النسبة
السين	50	%15,15
الزاي	13	%3,93
الصاد	21	%6,36
الشين	32	%9,69
الذال	11	%3,33
الثاء	06	%1,81
الظاء	01	%0,30
الفاء	73	%22,12
الهاء	37	%11,21
الحاء	50	%15,15
الخاء	23	%6,96
الغين	13	%3,33
عدد الحروف	330	%99,94

ويتبين من خلال هذه الدراسة أن الحروف الرخوة الأكثر تواترا في القصيدة هي:

الفاء، السين، الحاء.

(1)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص26.

1- صوت الفاء: وقد وظفه الشاعر لوصفه معاناته الداخلية كقوله:

(المنفى، مفكرتي، الخريفية، مسافرة...).

2- صوت السين: وهو حرف مهموس رخو واستعمله الشاعر للتعبير عن هويته وانتمائه كقوله:

97- فلسطينية الاسم[1].

101- فلسطينية الصوت

102- فلسطينية الميلاد والموت...

3- حرف الراء: وتتمثل دلالة استخدام الشاعر لهذا الحرف لإبراز الجانب العاطفي والوجداني وخاصة حالة الألم والحسرة كقوله:

17- فصار الحزن ألفين[2].

من خلال دراستي لتواتر الأصوات في القصيدة يتبين أن الشاعر لجأ إلى الأصوات المجهورة بكثرة وهذا كان متوافقا مع الحالة الشعورية المسيطرة عليه والتي يرتفع فيها صوته ليجهر بما في جوفه من حزن عميق محاولة من التنفيس عما في داخله من ألم واغتراب وبتجلى هذا في قوله:

20- سنزرعها معاً في صدر قيثار[3].

21- وفق سطوح نكبتنا، سنعرفها

22- لأقمارٍ مشوّهةٍ...وأحجار

([1])- الديوان، ص154.

([2])- المصدر نفسه، ص 153.

([3])- ن،م،ص، ص 153.

فهنا نجد توالي بعض الأصوات (ن،ز،ر،م،ن،د،ج،ر،ن،ب....) ونلاحظ تكرارها وهي ملائمة لموقف الجهر بالرفض والإستياء ومحاولة تقديم بدائل خيالية تعوض حرقته وشحناته العاطفية الملتهبة التي أرادها الشاعر شعلة أمل تساعده في تخطي نكبته، وتجسدت هذه المعاني ممتزجة بالأنين والتوجع من خلال حروف (ن،ح).

كما نجده استعان بأصوات مهموسة في مثل قوله:

12- ولكنّ الشقاء أحاط بالشفة الربيعيّة[1].

فتوالي بعض الأصوات المهموسة (ك،س،ط،ش،ف،...)واستخدامها المكرر جعل المزج بين الجهر والهمس كسمفونية، إيقاعية يتعالى فيها الصوت حينا ويقوى ثم يستكين ليعلو مرة أخرى مجاراة لحالته النفسية.

أ- تكرار الألفاظ:

إن الأنماط التكرارية تتمحور في قصيدة درويش لتقدم مجموعة دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة اسقاطات ونفسية واجتماعية لدى الشاعر، ففي هذه القصيدة نجد كلمة "فلسطينية" تكررت ثماني مرات في قول الشاعر:

66- فلسطينيةً كانت. ولم تزل![2].

96- فلسطينية العينين والوشم.

97- فلسطينية الإسم.

98- فلسطينية الأحلام والهمّ.

99- فلسطينية المنديل والقدمين والجسم.

---

(1)- الديوان، ص153.

(2)- المصدر نفسه، ص 154.

100- فلسطينية الكلمات والصمت.

101- فلسطينية الصوت.

102- فلسطينية الميلاد والموت.

ودلت كلمة "فلسطينية" على إرادة الشاعر في إبراز هويته وانتماءه ورغبته في التمسك بجذوره وأصله إلى يوم الموت.

ونجد تكرار الفعل "رأيتك" الذي ورد 9 مرات ودل على تذكر الشاعر لمواقف حزينة مرت بها حبيبته كقوله:

25- رأيتك أمس في الميناء[1].

40- رأيتك في جبال الشوك.

ونجد أيضا تكرار "ميناء" تكرر أربع مرات وهي تدل على مكان يمثل للشاعر مكان المعاناة والألم والفراق كقوله:

37- على الميناء[2].

38- وقفت. وكانت الدنيا عيون شتاء.

أما كلمة "صوت" فقد تكررت ثلاث مرات ودل على تأسف الشاعر لحالة وطنه التي كاد يختفي أثرها وصوتها قائلا:

23- ولكنّي نسيت... نسيت... يا مجهولة الصوت[3].

([1])- الديوان، ص154.

([2])- المصدر نفسه، ص نفسها.

([3])- م.ن، ص نفسها.

وتكرر الفعل "خذيني" ست مرات وكان يهدف من خلاله إلى إبراز رغبته الشديدة في الخروج من عالمه المظلم إلى عالم ممتلئ بالنور والأمان كقوله:

92- خذيني آيةً من سفر مأساتي[1].

93- خذيني لعبة... حجراً من البيت.

أما الضمائر فنجد أن الشاعر كرر ضمير المتكلم "أنا" للدلالة على وضعه المأساوي وغربته كقوله:

ولكن أنا المنفي خلف السور والباب[2].

وكذلك الإعتزاز بنفسه كقوله:

111- أنا زين الشباب، وفارس الفرسان.

كما تكرر الضمير "أنت" ثماني مرات فيقول:

50- وأنت الرئة الأخرى بصدري[3].

51- أنت أنت الصوت في شفتي.

52- وأنت الماء، أنت النار!.

فاختيار الشاعر لضمير المخاطب المؤنث يؤكد تمام التواصل بينه وبين معشوقته، فعلى الرغم من بعدها عنه وبعده عنها، إلا أنه يستحضرها دائما ويخاطبها كأنها ماثلة أمامه، ولقد قوي هذا التواصل بين العاشق ومعشوقته بتكرار الشاعر لهذا الضمير المنفصل لدرجة

([1])- الديوان، ص155.

([2])- المصدر نفسه، ص155.

([3])- م.ن، ص نفسها.

صارت منها المحبوبة الرئة الثانية التي يتنفس بها العاشق، وانتظمت هذه الصورة للتكرار في قصيدة الشاعر مع الجانب الآخر لهذا الضمير، وهو الضمير المتصل (ك)[1].

تكرار العبارات:

ويأخذ أشكالا مختلفة، فالشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهاياتها أو في بداية القصيدة ونهايتها، واحيانا في بداية ونهاية كل مقطع، أما في قصيدة محمود درويش فإنه كرر بعض الجمل من حين لآخر وذلك بقوله:

107- خيول الروم!... أعرفها[2].

108- وإن يتبدّل الميدان!.

109- خذوا حذراً.

120- خيول الروم... أعرفها

111- أنا زين الشباب، وفارس الفرسان.

112- أنا. ومحطّم الأوثان.

122- أنا زين الشباب، وفارس الفرسان.

فنجد التكرار عبارة (زين الشباب) مرتين وكذلك عبارة (فارس الفرسان) وهنا أراد الشاعر الفخر والاعتزاز بنفسه.

ونستنتج من دراسة التكرار في القصيدة أن الشاعر قد تمكن من أن يثري المعنى، ويقويه بواسطة توظيفه لهذه السمة الأسلوبية، وحسن معرفة استخدامها في موضعها.

([1])-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص225.

([2])- الديوان، 154.

تكرار النقط:

إذ أن وجود الفواصل تكرار النقط، وعلامات الترقيم والتعجب تساعد الشاعر على توصيل ما يريد إيصاله إلى القارئ بدقة ليعوض ما تفقده القصيدة المكتوبة من التلوين الصوتي وملامح القسمات التي تصاحب القصيدة عند إلقائها، وأحيانا تساعد النقط والفراغات على الإيحاء أن في السياق معاني أخرى يمكن للقارئ أن يضعها أو يتخيلها ويستخدم الشاعر فواصل والتنقيط ليوازن بين الجمل إيقاعيا، وليوفر جوا من الإستراحة والسكون، وما ينسجم عنه من مزايا موحية كالنقطتين في قوله:

34- وأكتب في مفكرتي:[1].

35- أحبّ البرتقال. وأكره الميناء.

60- وأقسم:

61- من رموش العين سوف أخيط منديلا.

2- المحسنات البديعية:

أ- الجناس:

يعد الجناس من أكثر الفنون التي تصرف فيها العلماء من أرباب هذه الصناعة فهو يلعب دورا مهما في لفت انتباه التلقي ويحدث في نفسه ميلا وإصغاء فمن شانه أن يحقق صلة متينة بين المرسل والمرسل إليه ويصير بذلك مولد من مولدات الوظيفة الانتباهية والتي تحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز[2].

(1)- الديوان، 154.

(2)- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص159.

وقد عرفوه بأنه تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى[1]، ويرجع جمال الجناس إلى المعنى حيث يقول عبد القاهر الجرجاني:" ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم ألا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ولذلك ذم الإكثار منه والولوع به[2]، وهو يرى أن المعنى هو الذي يستدعي الجناس ويطلبه، فالجناس إنما يوتى به لتقوية المعنى.

والجناس نوعان:

الجناس التام:

وهو ما اتفقت فيه اللفظات في اربع أمور هي أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها.

ومثال ذلك قوله في لقاء العين بالعين فالتوافق بين كلمتين توافق وتماثل في شكل وعدد الحروف وترتيبها.

الجناس الناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المحصورة في الجناس التام ومثال ذلك قول درويش:

وراء الليل والسور[3].

فلي وعد مع الكلمات والنور.

فكلمتي (السور، النور) جناس ناقص وذلك في أنواع الحروف.

([1])- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1972م، ج1، ص272.

([2])- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، ط1، 1999م، ص9-10.

([3])- الديوان، 154.

تكمن بلاغة هذا الجناس في أنه يحدث جرسا موسيقيا ظاهرا في القصيدة فتحسه الأذن بالإضافة إلى أنه يعمل ويحرك الذهن وذلك يدفع القارئ إلى التعمق في فهم القصيدة من أجل تحديد المعنى المقصود من وراء هذا الاستعمال والتناغم اللفظي.

ب- الطباق:

يقال له أيضا المطابقة والتطبيق والتضاد و"المطابقة في أصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير"[1].

وهو"الجمع بين معنيين متضادين وذلك لإثارة القارئ، وإيقاظ نفسه وتعميق الشعور بالمعنى عنده وذلك عن طريق إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجارة بين الضدين"[2]، ومن أمثلة ذلك من القصيدة قوله:

102- فلسطينية الميلاد والموت[3].

فالطباق موجود على مستوى الكلمتين (الميلاد، الموت) والطباق نوعين: طباق الإيجاب:" وهو ما يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[4] نحو:

35- أحبّ البرتقال. وأكره الميناء[5].

فالطباق المتمثل في: (أحب، أكره).

(1)- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، ص76.
(2)- المرجع نفسه، ص76.
(3)- الديوان، 155.
(4)- أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة، (البيان والمعاني والبديع)، دار جرير، ط1، 2010م، ص175
(5)- الديوان، 153.

طباق السلب:

وهو الجمع بين فعلين مصدرهما واحد اتفاق في اللفظ وإحداهما مثبت والآخر منفي أو إحداهما أمر والآخر نهي"[1].

وهذا النوع من الطباق لم يتوفر في القصيدة.

ومنه ففائدة الطباق تكمن في أنه يلفت العقل ويوضع المعنى ويزيده جمالا ورونقا.

(1)- أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة، ص175.

الفصل الثاني

دراسة القصيدة تركيبا

1- بناء الجملة.

2- الوصل.

3- الإحالة.

4- الحذف.

5- أساليب الكلام.

6- التقديم والتأخير.

الفصل الثاني : دراسة القصيدة تركيبيا:

II- المستوى التركيبي:

المستوى التركيبي هو أحد أهم مستويات النظام اللغوي الذي بفضله يمكن دراسة هذا النظام عموما، والنص الشعري خصوصا.

فمن خلال هذا المستوى يتم تفجير هياكل الخطاب الشعري اللغوي وتقصي معانيه الموحية [1].

والأسلوبية التركيبية تعمل على "اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات: مكونات الجمل وبنية الجمل، والوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة"[2].

أي أن هذا المستوى يهتم بدراسة الجمل الطويلة والقصيرة، وأركان تركيبها من مبتدأ وخبر وفعل وفاعل ودراسة الأساليب الإنشائية والخبرية...وغيرها.

وقصيدة "عاشق من فلسطين" اشتملت على مجموعة من التراكيب أهمها:

1- بناء الجمل:

وهي عبارة عن تركيب يتكون من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد أو لم يفد" [3].ومعنى ذلك أن الجملة هي كل قول يتركب من عنصرين أساسيين هما المسند والمسند إليه وتنقسم الجملة إلى ثلاثة أقسام فعلية، اسمية، شبه جملة.

أ- بناء الجملة الفعلية:

وهي التي تتألف من الفعل والفاعل أو الفعل الناقص اسمه وخبره، فهي تركيب إسنادي

([1])- نعوم تشومسكي: البنى النحوية، ترجمة يوسف عزيز، مراجعة مجيد المناشطة، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1983، ص27.

([2])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص104.

([3])- الشريف علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1937، ص70.

صدره فعل تام، يسند إلى فاعل أو نائب فاعل إسنادا حقيقيا أو مجازيا[1]، والمراد بصدر الجملة، ما هو صدر في الأصل ولا يهم ما تقدم وحقه التأخير، أو ما تأخر وحقه التقديم.

ورأي الجمهور عموما أن الجملة الفعلية كل جملة تقدم فيها الفعل على فاعله وتنقسم إلى : جملة فعلية بسيطة وجملة فعلية مركبة.

وقد وظفت الجملة الفعلية في قصيدة "عاشق من فلسطين" في قوله:

2- توجعني وأعبدها[2]

3- وأحميها من الريح.

5- فيشعل جرحها ضوء المصابيح.

6- ويجعل حاضري غدها.

8- وأنسى بعد حين.

16- وانكسرت مرايانا.

18- ولملمنا شظايا الصوت.

19- لم تتقن سوى مرثية الوطن.

ب- بناء الجملة الاسمية:

وهي:"تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ استند إليه كلمة أو أكثر، تعرف نحويا بالخبر الذي تتم به الفائدة ، فيحسن السكون"[3]، والجملة الاسمية خالية من الزمن فهي تدل على الزمن المجرد من الحدث ولها عدة أشكال، فقد تكون جملة اسمية بسيطة، وقد تكون مركبة.

([1])- محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في صورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004، ص39.

([2])- الديوان، ص 153

([3])- محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في صورة البقرة، ص 76.

ومن أمثلة الجمل الاسمية في القصيدة قوله:

1- عيونك شوكة[1]

26- مسافرة بلا زاد.

42- مطاردة، في الأطلال.

54- مغلقة على جبل الغسيل ثياب أيتامك.

81- وحوش البيد والغاب.

الجملة	عددها	النسبة المئوية
الجملة الفعلية	62	% 56.88
الجملة الإسمية	47	%43.11
المجموع	109	%100

إذن فالشاعر قد استعان بالجمل الفعلية في مختلف مواقف التي فيها حركية وفاعلية ، لأن لها قدرة على تجسيد الحس الدرامي للحياة وتجدد الحدث واستيعابه لمناطق الزمن المختلفة ، في حين أن الجمل الاسمية ملائمة لحالات السكون والثبات والتحرر من الزمن.

جـ- بناء الجملة الشرطية:

مفهوم الشرط:

ذهب الزمخشري" إلى أن جملة الشرط، تمثل قسما قائما بذاته، إلى جانب الجملة الاسمية والفعلية والظرفية، وقد عارضه ابن هشام ذاهبا إلى أن الشرط جملة فعلية، ووافقه

(1)- الديوان، ص153

في أن الجملة الظرفية جملة مستقلة بذاتها، وذلك لأن التقسيم- كما يرى- قائم على ما يقع في صدر الجملة دون النظر إلى ما تقدمه من حروف"[1].

وبالتالي فإن أسلوب الشرط كل لا يتجزأ، إذ لا يمكننا الفصل بين جملة الشرط وجملة جواب الشرط وقد عبر عن ذلك عبد القاهر الجرجاني بقوله"...الشرط- كما لا يخفى- في مجموع الجملتين لا في كل واحدة منها على الانفراد، ولا في واحدة دون الأخرى[2].

ولقد برز أسلوب الشرط في القصيدة حسب ما يلي:

الجملة الشرطية التي تعتمد على الأداة "إن" يقول الشاعر:

108- وإن يتبدل الميدان[3].

109- خذوا حذرا.

110- من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان.

جملة الشرط يتبدل الميدان وجملة جواب الشرط هي خذوا حذرا ولم يبرز الشرط على هذه الصيغة إلا مرة واحدة.

فالشاعر هنا يحذر الاحتلال من البرق أي "الثورة" ويؤكد على الفروسية والعروبة التي تأبى الذل والحرمان.

الجملة الشرطية التي تعتمد على الأداة "إذا" قول الشاعر:

116-كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان[4]

جملة الشرط "ما نمت يا ديدان" وجملة جواب الشرط هي:"كلي لحمي"

([1])- حليمة عمايرة: الاتجاهات النحوية لدى القدماء دراسة تحليلية في ضوء المناهج المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان الأردن، ط1، 2006، ص 282-283.

([2])- المرجع نفسه، ص283.

([3])- الديوان، ص.155

"إذا" هنا ظرف زمان يدل على الاستقبال وهي شرطية في أكثر استعمالاتها لكنها لا تجزم و الجزم بها مقصور على الشعر وحده للضرورة.

فمحمود درويش يؤكد أن بإمكان الاحتلال أن يأكل لحم الفلسطينيين في حالة واحدة وهي عند توقفهم عن المقاومة و النضال و التصدي لهم.

2- الوصل:

وتشمل أدواته ما يعرف في الدرس اللغوي التقليدي بالعطف إضافة إلى أدوات تعبير أخرى مثل: "أعنى"، "مثلا"، "لأن"، "عليه"، "لهذا"[1].

توزعت أدوات الوصل في قصيدة محمود درويش فظهرت: الواو والفاء والسين وما دام وأينما وكيفما ولام التعليل وإذا ما، حيث ظهرت الواو"37" مرة، في حين ظهرت الفاء أربع مرات، وظهرت السين ثلاث مرات، في حين ظهرت "ما دام" مرتين، أما الأدوات أينما و"كيفما" ولام التعليل و"إذا ما" فظهرت كل منها مرة واحدة.

وعليه يصبح مجموع الأدوات المستعملة في النص خمسين أداة من جملة "126" موقعا يفترض ظهور أدوات الوصل فيها و بناءا على ذلك فان 76 موقعا ظل دون أي وصل، واحتلت فيه العلامة الرياضيةØ موقع ذلك الوصل[2].

ويظهر من الكلام السابق أن "الواو" هي الأداة الوصلية الرئيسية في هذه القصيدة، وعليها اتكأ درويش على نحو رئيسي في أجراء النص وجمله، وهذا يلاحظ بقوله:

1- عيونِك شوكةٌ في القلبِ

2- توجعني... وأعبدُها

3- وأحميها من الريحِ

4- وأُغمدها وراء الليل والأوجاع

([1])- يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص232.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

35- أُحبُّ البرتقال . وأكرهُ الميناء

36- وأَردف في مفكرتي:

37- على الميناء

38- وقفتُ. وكانت الدنيا عيونَ شتاءْ

39- وقشر البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء!

43- وكنت حديقتي، وأنا غريب الدّار[1].

والنص أعلاه يوضح على نحو جلي كيف قام درويش بالاتكاء على الواو وحدها أداة وصل، في كثير من المواضع، في حين أن أدوات وصلية أخرى غابت عن النص تماما مثل: كأني، بينما، لعل...وثمة أدوات أخرى ظهرت على قلة من مثل: القاف، السين، مادام وأينما، كيفما، لام التعليل، وإذا ما وهي جميعها تندرج تحت إطار ما يسمى بالوصل المنطقي وابتعاد درويش عنه يجعل أكثر شفاهية، إذ بالشفاهية ينجلي المرء عن التقنيات الخاصة بالخطاب المكتوب، ومنها أدوات الوصل المنطقي.إن غلبة العلامة الرياضية Ø على غيرها من مواقع الوصل يوحي بأن القصيدة مفككة إذا ما نظر إليها من جهة الوصل، وهو حكم لا تتبناه الدراسة، إذ ثمة أدوات وصلية أخرى تجدر الإشارة إليها مثل الإحالة والحذف[2].

3- الإحالة: REFERENCE:

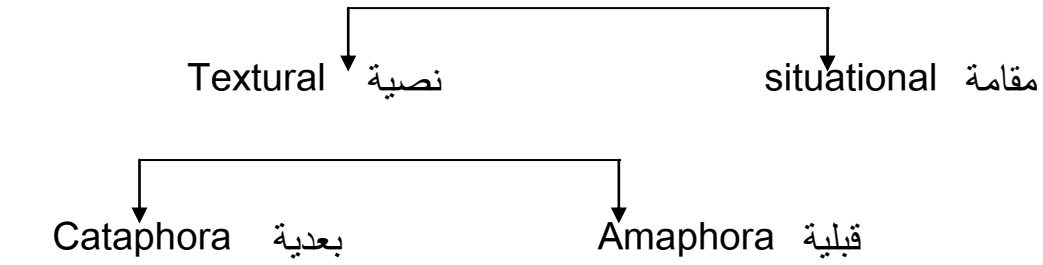
لما كانت الإحالة روابط بين العبارات فيما بينها من جهة وبين العبارات والأشياء والمواقف في العالم الخارجي من جهة أخرى، كان طبيعيا أن تقسم إلى قسمين[3]:

([1])- الديوان، ص153

([2])- يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص232.

([3])- إبراهيم بشار الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النص إلى خصوصية التجربة الشعرية، مجلة المخبر،ع6، 2010، ص15.

الإحالة: REFERENCE:



تماشيا مع طرح السيوطي في عودة الضمير على عنصر لغوي في النص ومنهج اللسانيات الوصفية في انطلاقتها من البنية ستبدأ حديثا عن الإحالة النصية، فالخطاب قبل أن يكون واقعة اتصالية تقع بين اثنين هو لغة تبرز مقاصدهما، وتتبني خلفياتهما.

أ- الإحالة النصية:

هي إحالة عنصر لغوي على عنصر آخر داخل النص، ويكون هذا العنصر سابقا أو لاحقا، ويبدو الاتساق ظاهرا من بداية النص، حيث تتعالق الضمائر على نحو مثير للانتباه بقوله:

1- عيونك شوكة في القلب[1]

2- توجعني ..وأعبدها

4- وأغمدها وراء الليل و الأوجاع.. أغمدها

5- فيشعل جرحها ضوء المصابيح

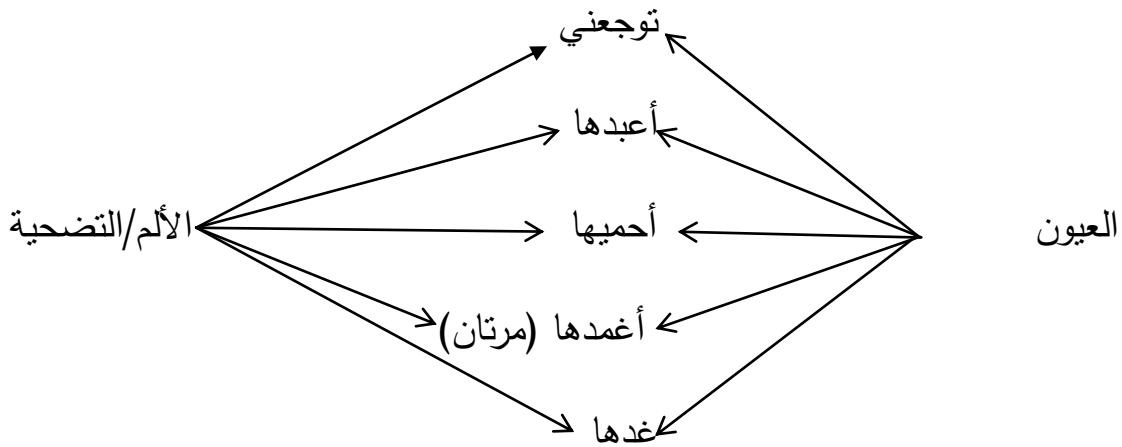
6- ويجعل حاضري غدها

7- أعزّ عليّ من روحي

حدث الاتساق في هذا المقطع بفعل الضمير المستتر "هي" والضمير الظاهر "ها" أي إنه ورد في كلتا الحالتين جذر الإضمار الشعور بالضياع، فلا يمكن معرفة المسبب لوجع الشاعر في السطر الثاني دون الرجوع إلى السطر الأول وبالتحديد إلى كلمة عيونك كما لا

(1)- الديوان، ص153

يتأتى فهم العنصر الإحالي الهاء في: (أعبدها، أحميها، أغمدها، جرحها، غدها) إلا بالعودة إلى كلمة "العيون/الشوكة"[1].



وتنامي معنى العيون في الأسطر السابقة سببه إضافة عناصر دلالية جديدة صنعها الشاعر "العاشق" وجوزها عالم الخطاب الشعري، فكانت عيون المحبوبة مسرحا للمفارقات (موجعة، معبودة)و (محمية مضيئة) وأكثر من ذلك نجده رهن حاضره بمستقبل محبوبته[2].

وتتجسد أنواع الإحالة أكثر في قول الشاعر

60- وأقسم[3]

61- من رموش العين سوف أخيط منديلا

62- وأنقش فوقه شعرا لعينيك

63- واسما حين أسقيه فؤاد ذاب ترتيلا ..

64- يمدّ عرائش الأيك ..

65- سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبّل:

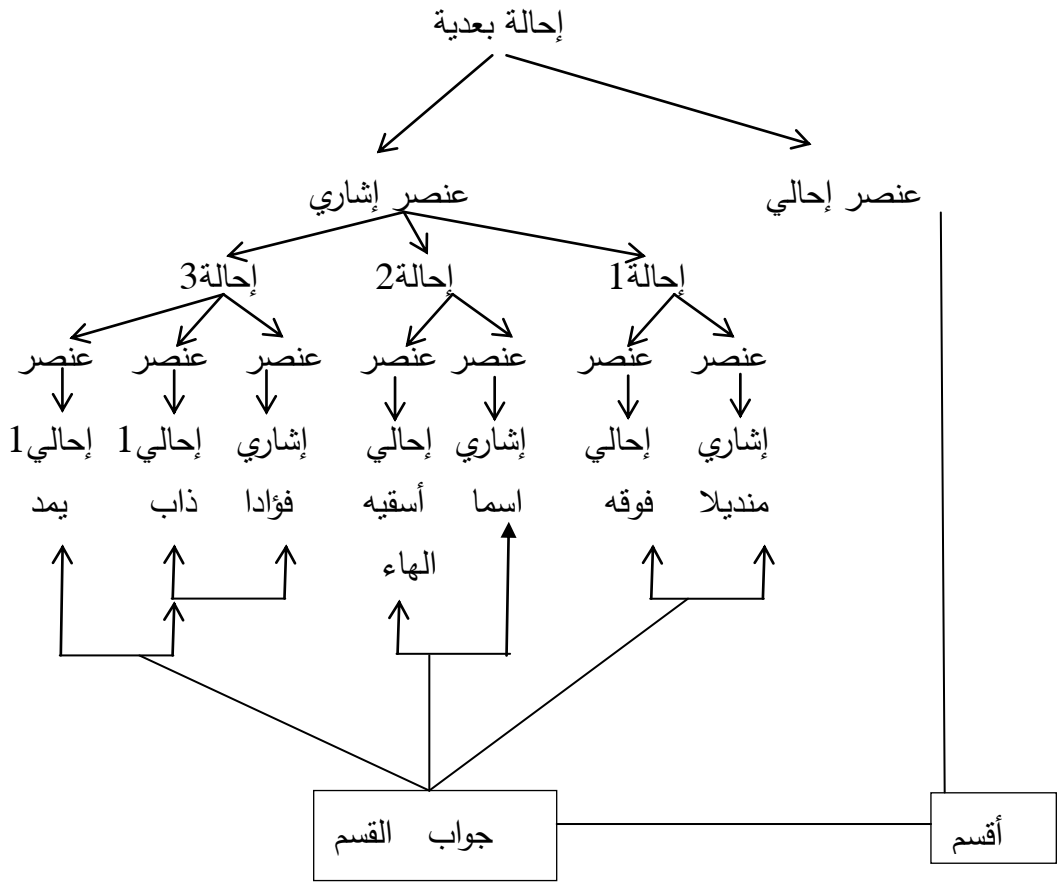
([1])- إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص15.

([2])المرجع نفسه: ص16.

([3])- الديوان، ص154

66- فلسطينية كانت.. ولم تزل!"

- إحالة بعدية:



من الشكل السابق تظهر إحالة بعدية، وقعت بين لفظ القسم وجوابه، وانضوت تحتهاّ إحالات عدة جعلت المقطع نسيجا محكما وعكست معاني الوفاء والصدق من قبلا الشاعر حيث يبدو واثقا من نفسه كما دل على ذلك فعل القسم من جهة واسم التفضيل من جهة أخرى الذي أفضى بدوره إلى حالة مقارنة[1].

جملة ⟵ أغلى ⟵ الشهداء، القبل

فلسطينية

لم تزل(...)

(1)-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص16.

فنظرا لأهمية الكتابة في حياة الشاعر فقد عدها إنجازا في حد ذاته وتزداد قيمة الكتابة أكثر عندما تحمل معني الوطنية، مثلما جسده إقرار الشاعر بفلسطين المحبوبة/ الأرض هذا الإقرار يكبره العاشق ، ويجعله أغلى من ما يقدمه الشهيد من نفس ونفيس والعاشق من ويلات الحب وفي مقابل هذه المعاني الجمالية أفادت الإحالات تلاحم الأسطر، إذ لا نفهم كلمة أجملة إلا بعد ربطها بالسطر اللاحق عبر إحالة نصية بعدية.

وهكذا يستمر الخطاب على قدر كبير من الاتساق بواسطة إحالات نصية قبلية وبعدية، أسهمت في ربط أجزاء الخطاب وأفكاره [1].

ب- إحالة المقامية:

تعرف الإحالية المقامية "بأنها إحالة عنصر لغوي إحالي عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي"[2]..

أي أن الإحالة المقامية تتطلب عدم ذكر العنصر الاشاري صراحة في النص لأن هذا العنصر موجود في المقام، إنما تدل عليه إحالات لغوية، فلا تمثل اللغة سوى جسر بين المخاطب القارئ أو المقام الواقعي/ الإفتراضي[3].

وفي قصيدة درويش حضور قوي للإحالات المقامية، لكن أغلبها تتعلق بالمتكلم (أنا الشاعر/ العاشق/ الفلسطيني) والمخاطبة (الآخر/ المحبوبة/ الفلسطينية) يقول محمود درويش:

15- وراءك، حيث شاء الشوق..[4].

16- وانكسرت مرايانا

17- فصار الحزن ألفين

18- ولملمنا شظايا الصوت!

19- لم نتق نسوى مرثية الوطن

([1])-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص17.

([2])- المرجع نفسه، ص نفسها.

([3])- المرجع نفسه، ص18.

([4])- الديوان، ص 153.

يشير السطر الأخير إلى القضية الفلسطينية وأحزانها (ذهاب الشوق، انكسار المرايا، عمق الحزن، تشظي الصوت) وبين نزيف الجرح وقلة الحيلة يعترف بامتلاكه حلا وحيدا هو نعي هذا الوطن الضائع بـ (مرثية)، إشارة واضحة إلى فلسطين ولا يجد الشاعر من مناصا من جعل هذه المرثية سلاحا في وجه أعدائه، الذين سببوا له الحزن، وهنا تتجسد مكانة الكتابة أكثر في مخيلة الشاعر[1].

ويبدوا أن الشاعر اكتفى بالاشارة إلى بلده نظرا لتعمده التلميح في الإحالة على وطنه، حيث أنه اعتمد على محبوبته لتصوير واقعه فمحبوبة الشاعر تكاد تتطابق في كبريائها وأناتها مع الأرض المحتلة، والدليل على ذلك قوله في البيت59:

59- وكنت جميلة كالأرض ⟵ أرض فلسطين

(...) أرد إلى (...)طعم الأرض والوطن[2] ⟵ فلسطين

والشاعر عندما استعمل إحالات مقامية قد ربط النص بالواقع وقرب بين اللغة والمجتمع ، وهذا ما يقتضيه الخطاب، لكن خصوصية الخطاب الشعري لم تجعل الإحالة المقامية محاكاة جافة للمقام أو إشارة مباشرة لمراجعها بل صنعت فضاء نفسيا ومقاما شعريا يدلو فيه القارئ بدلوه من خلال تأويل العناصر المبهمة[3].

4- الحذف Ellipsis:

الأصل في الكلام الذكر، لكن الشعراء لجأوا إلى أسلوب الحذف، منذ القديم لما له من طاقات إيحائية متعددة التي تعتمد على التلميح، فتضع المتلقي أمام وجوه تفسير عديدة للنص الواحد مردها مبدأ حضور الغياب الذي يدعوا الشاعر إلى عدم التصريح بكل شيء.

ولما كان الحذف أداة فنية، يلح السياق على استدعائها، لأغراض بلاغية أو جمالية، فإن الشاعر المعاصر جعل منه سمة أسلوبية بارزة في بناء قصيدته[4]، "بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحو أو آخر"[5] وما دام الحذف مبحثا متشعبة

([1])-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص18.

([2])- الديوان، ص 154.

([3])- إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص19.

([4])-محمود العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريدة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، مذكرة لمتطلبات شهادة الماجستير، تخصص بلاغة وأسلوبية، إشراف العيد جلولي ص76.

([5])-يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص185.

أطرافه، مستعصية تقديراته تناوله القدامى في كتب النحو والبلاغة فأفاضوا، فكان من جمال الايجاز أن نكتفي بالحديث عن حذف الجملة وحذف اكثر من جملة فهذان النوعان يرتبطان بالبنية النصية أكثر وتتجلى فيهما الفعل التواصلي بصورة أيسر[1].

1- حذف الجملة:

ما يحدث للمفرد من حذف يحدث للجملة، فكثير ما تتعرض الجملة إلى الحذف كليا وفق حدود رسمها النحاة ووسعها محللو الخطاب، ومن أمثلة حذف الجملة الاسمية قول الشاعر في البيت 59:

59- وكنت جميلة كالأرض.. كالأطفال.. كالفلّ[2].

حيث حذفت جملة (كنت جميلة) مرتين (كالأطفال) وقيل (كالفل) وهي مكتملة بنويا ودلاليا (فعل ناسخ + مبتدأ + خبر) لم يذكرها الشاعر عزوفا عن إعادة المعروف ونسجا لعناصر المذكور (الأرض، الأطفال، الفل) فهذه العناصر على تباعد مراجعها في الحالة الخارجية مؤتلفة متناسقة في عالم الخطاب، يجمع بينها الجمال والحب والوئام[3].

كما حذفت الجملة الفعلية في قوله:

117- فبيض النمل لا يلد النسور[4].

118- وبيضة الأفعى ..

119- يخبىء قشرها ثعبان!

نفى الشاعر من خلال القول السابق أن يلد النمل النسور، وترك للقارئ التكملة ويفترض أن تكون هذه التكملة في ابسط صورها الوضعية (بل يلد النمل) وشبيه الحذف هنا بحذف الواقعة بعد أحرف الجواب وقد أدى حذف الجمل إلى البحث عن قرائن هذا الحذف مما استدعى تجاوز مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب[5].

([1])-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص19.

([2])- الديوان، ص 154

([3])-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص19

([4])- الديوان، ص155

([5])-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص20.

2- حذف أكثر من جملة:

قد لجأ المتكلم إلى حذف جزء كبير من كلامه جنوحا إلى الاختصار، وهو هروبا من الإطالة، وقد كان هذا النوع من الحذف موجودا في القصيدة ويضوحه قول الشاعر:

8- وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين[1].

9- بأنّا مرة كنّا وراء، الباب، إثنين!

10- كلامك كان أغنية

11- وكنت أحاول الإنشاد.

ومن يمعن النظر إيجازا في هذه الأسطر، تحقق من الإيجاز بحذف كلام محبوبة العاشق أو الكلام الذي دار بينهما ومن المفترض أن يتشكل هذا الكلام أو الحوار من مجموعة من الجمل كان يكون حديثا عن قوتها وصمودها اتجاه كل ما تتعرض له، والمتلقي في تأويله وتقديراته يستند إلى فهمه للخطاب من جهة، ومساعدة القرائن السياقية من جهة أخرى، ومن أمثلة قرائن هذا الحذف (كلامك كان أغنية، كلامك كالسنونو، أغانينا سيوف، أغانينا سماد) وهي قرائن مقالية لاحقة أسهمت في توحد جزء كبير من الخطاب عبر جسر دلالي يصنعه المتلقي بفعل القراءة والتأويل[2].

وبخلاف ما عليه الحال في الخطابات العادية أدى الحذف دورا جماليا، واكتسى بعدا حداثيا في الخطاب الشعري، تجلت جماليته في البعد الإيحائي الذي قام به التلميح بدل التصريح والايجاز بدل الإطناب فضلا عن تلك الفراغات البنيوية والدلالية التي تركها الشاعر فمثلت فضاء يصنعه المتلقي بتأويلاته للخطاب[3].

5- أساليب الكلام:

ينقسم الكلام بحسب أغراضه إلى (خبر، وإنشاء) فالخبر هو: "ما يصح أن يقال لصاحبه أنه صادق أو كاذب باستثناء القرآن الكريم والحديث النبوي فهما صدق مطلق"[4].

([1])- الديوان، ص 153.

([2])-إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، ص20.

([3])-المرجع نفسه، ص نفسها.

([4])- محمد علي سلطان: المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العظماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص18.

فإذا طابق الخبر الواقع كان صاحبه صادقا وإن لم يطابق كان كاذبا وتتمثل أغراض الخبر الأصلية في "فائدة الخبر إذا كان المخاطب خالي الذهن من هذا الخبر فقد أفاد منه ما لم يكن يعرف أما إذا كان المخاطب عارفا بالخبر فيسمى لازم الفائدة"[1] غير أن الخبر لا يقتصر على هذين الخبرين بل يخرج عنهما كثيرا بحسب مقاصد المتكلم مثل الفخر، التحسر، المديح، وإظهار الضعف وإظهار الفرحة وغيرها والخبر ثلاث مراتب أيضا:

الإبتدائي:

إذا كان المخاطب متقبل للكلام خالي الذهن، القي الخبر إليه.

الطلبي:

إذا كان المخاطب متشككا وجب إدخال مؤكد في الكلام.

الإتكاري:

إذا كان المخاطب منكرا فقد استوجب إدخال زيادة التأكد[2] وقد تمثل الاخبار في القصيدة بقوله:

40- رأيتك في جبال الشوك[3].

53- رأيتك عند باب الكهف.. عند النار

55- رأيتك في المواقد.. في الشوارع..

يظهر من خلال قصيدة محمود درويش أن الأساليب الخبرية غالبة فيها، وذلك لأنه يريد أن يخبر الناس عن حالته المضطربة التي يعيشها والعناء الذي يتكبده من أجل رؤية محبوبته "الوطن" وهي بعيدة عنه، فيخبرنا عن مميزاتها وغرضه من ذلك ليس نقل وقائع الحياة التي كانت سائدة آنذاك، وإنما البوح بمعاناته هو شخصيا قصد التخفيف من آلمه الداخلي.

أما الانشاء فهو "ما لا يصلح لقائله إنه صادق فيه أو كاذب وذلك لأن المتكلم بأساليب الانشاء إنما يعبر عن شعوره فهو لا يلقي خبرا يحتمل الصدق أو الكذب

[4]والانشاء قسمان: الانشاء الطلبي وغير الطلبي.

([1])- محمد علي سلطان: المختار في علوم البلاغة والعروض ، ص نفسها.

([2])-المرجع نفسه، ص 25.

([3])- الديوان، ص 154

([4])-محمد علي سلطان: المختار في علوم البلاغة والعروض، ص29.

أ- الانشاء الطلبي:

"هو ما يستدعي مطلوب غير حاصل وقت الطلب وهو خمسة أنواع: الأمر، القفي، الاستفهام، التمني، النداء"[1].

الأمر:

"وهو طلب الفعل على جهة الاستعلاء ويتم بصيغ كثيرة منها: فعل الأمر، لمصدر بنائب عن الفعل المضارع المقترن بلام الأمر اسم فعل الأمر وغيرها"[2].

وقد استعمل محمود درويش في قصيدته أسلوب الأمر بقوله:

92- خذيني آية من سفر مأساتي[3].

93- خذيني لعبة.. حجرا من البيت

فقد تجسد الأسلوب الانشائي بفعل الأمر أو الطلب "خذيني" وهو مطلب يريد من خلاله السفر إلى الوطن والتواجد معه وفيه بدون قيود أو حروب كيف لا وهو وطنه منذ الأزل وحتى الأزل.

الاستفهام:

هو طلب الفهم، أو طلب العلم بالشيء لم يكن معلوما من قبل، أو هو معرفة شيء مجهول[4].

وهو حاضر هو الآخر في القصيدة ليجسد الأسلوب الانشائي وذلك من خلال قوله في الأبيات:

24- رحيلك أصدأ الجيتار.. أم صمتي؟![5].

29- لماذا تسحب البيّارة الخضراء[6].

30- إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

31- وتبقى رغم رحلتها

([1])- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص70

([2])- فيصل حسان عباس: البلاغة فنونها وأفانينها، علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ص4، 1989، ص119.

([3])-الديوان، ص 154.

([4])-محسن عطية: الأساليب النحوية غرض وتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، ص19.

([5])- الديوان ، ص155.

([6])- المرجع نفسه، ص155.

32- ورغم روائح الأملاح والأشواق،

33- تبقى دائما خضراء؟.

نلاحظ أن الشاعر استعمل جملا استفهامية بأسلوبين مختلفين فالأولى كانت دون أداة استجوب حبيبته عن المسؤول الذي تسبب في صدأ الجيتار وهو غير طلبي أي يعبر به عن تساؤله الداخلي في سبب رحيل الأمن والاستقرار أما الاستفهام الثاني فكان بواسطة الأداة لماذا وكان السؤال مستمرا حيث شمل خمس جمل دلالة على تساؤلاته المتكررة حول سبب نفيه وإبعاده عن حبيبته.

إذا فالشاعر نوع بين الجمل الطلبية مجاراة لما يعتوره من الألم وحزن وتساؤلات وبحث عن من يسانده.

النداء:

الأصل في النداء تنبيه المخاطب إلى أمر تود أن تخبره، أما تركيبا فاصله تصويت باسم المنادى، غير أن بعض اللغات في مقدمتها العربية قد اخترعت ادوات النداء، وهي في العربية كثيرة يقف على راسها (يا)، وقد فصل النحاة فيها فخصوا بعضها بنداء القريب، وبعضها بنداء البعيد[1]وتكون البنية الشكلية للنداء على النحو التالي:

أداة النداء+ منادى+ (طلب، إخبار).

غير أن هذه البنية الشكلية كثيرا ما تختلف فيها أداة النداء فيعتمد على التنغيم، أو أن يختلف الجزء الثالث فيخرج النداء إلى دلالات أخرى[2]، اما في النص فإن أنماط النداء قد جاءت على النحو الآتي:

23- نسيت.. نسيت يا مجهولة الصوت:[3].

فغرض الشاعر من خلال توجيهه هذا النداء لمحبوبته هو رثاءه لها بعد أن دنست من طرف المحتل ولم يعد يعرف صوتها وكذلك قوله:

44- أدقّ الباب يا قلبي[4].

([1])- يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص240.

([2])-المرجع نفسه، ص نفسها.

([3])- الديوان، ص 154

([4])- المصدر نفسه، ص 153.

نلاحظ أن الشاعر ينادي أشياء معنوية جامدة، وهو بعد فني للنداء أراد من خلاله إبراز حزنه وعدم وجود من يواسيه مما جعله ينادي فلسطين وينادي قلبه الحزين المتألم، وحرف النداء يا يمثل صرخة عالية.

116- كلى لحمي إذا ما نمت يا ديدان[1].

غرضه التحقير من شأن المحتل والتأكيد على مواصلة المقاومة.

الأساليب الانشائية الغير طلبية:

وهي "التي لا تستدعي المطلوب غير حاصل وقت الطلب"[2]وهذا النوع من الأساليب يضم أفعال التعجب، المدح، الذم، كم الخبرية، القسم، وغيرها.

القسم: ويكون باحرف ثلاثة تجر ما بعدها، وهي الباء والواو، والتاء، كما يكون بالفعل، أقسم، ومثال ذلك من القصيدة قول الشاعر:

60- وأقسم:[3]

61- من رموش العين سوف أخيط منديلا

62- وأنقش فوقه شعرا لعينيك

63- وإسما حين أسقيه فؤاد ذاب ترتيلا ..

64- يمدّ عرائش الأيك ..

65-سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبّل:

ونجد أن قصيدة محمود درويش تخلو من الأسلوب الانشائي الغير طلبي بصيغه المختلفة ما عدا أسلوب القسم وقد اشرنا إليه سابقا.

6- التقديم والتأخير:

إن تأدية المعنى – في اللغة العربية – تحدده مواقع الكلمات داخل الجملة، فالفعل والفاعل والمفعول به، والمبتدأ والخبر لها رتبها التي حددها لها اللغويين، في بنية الجملة العربية، فقد يلجأ المبدع إلى العدول عن النمط التركيبي للجملة، لأغراض بلاغية أو دواع فنية، يقتضيها المقام ويستدعيها السياق، فيقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، كتقديم الخبر عن

([1])- الديوان، ص155.

([2])- محمد عبد السلام هارون: الأساليب الانشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط05، 2001، ص17

([3])- الديوان، ص154.

مبتدئه والمفعول به عن فاعله، أو متعلقات الفعل عن الفعل وفاعله "والعدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[1].

وتؤدي صور التقديم والتأخير المتعددة قيما قد تكون دلالية أو تأثيرية أو إيقاعية أو تتآزر جميعها لتأدية المعنى العام للعبارة أو النص[2].

وظاهرة التقديم والتأخير أخذت حيزا مهما في قصيدة "عاشق من فلسطين" نذكر منها:

تقديم المفعول به عن الفاعل:

في البيت السادس: ويجعل حاضري غدها[3]، حيث قدم (الحاضر) وهو المفعول به على (الغد) وهو الفاعل فربما بدا في بنيته النحوية تقديما لإقامة الوزن الشعري، ولكن المدقق في ألأسطر الشعرية يدرك أن الأمل بالمستقبل وسوء الحاضر هو الذي جعله يؤخر ويقدم وكل ذلك لدلالة معنوية ونفسية واضحة في الإختيار.

وكذا قوله في البيت 119: يخبئ قشرها ثعبانا[4].

حيث قدم المفعول به وهو (قشر) وأخر الفاعل وهو ثعبان ويمكن أن يكون ذلك ضرورة بلاغية.

تقديم الفاعل عن الفعل: في قوله:

10- كلامك، كالسنونو، طار من بيتي[5].

24- رحيلك أصدأ الجيتار أم صمتي.

يشير تقديم (كلامك) و(رحيلك) إلى نوع من إلقاء الضوء عن الألفاظ المهمة في الجملة فالشاعر يهمه كثيرا كلام حبيبته حركتها واستقرارها لذلك قدمهما وجعلهما في صدر الجملتين.

([1])- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص329.

([2])- محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوبية في ديوان "جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، ص 73.

([3])- الديوان، ص153.

([4])- المصدر نفسه، ص 155.

([5])- م.ن، ص 153.

تقديم شبه الجملة:

15- وراءك، حيث شاء الشوق[1].

22- لأقمار مشوهة ... وأحجار.

يدل تقديم أشباه الجمل (وراءك) و(الأقمار المشوهة) على أهميتها، فالشاعر يرى في الأقمار المشوهة سندا يشكوه الظلم والعدوان.

(1)- الديوان، ص 153.

الفصل الثالث

دراسة القصيدة دلاليا

1- الحقول الدلالية.

2- انزياح الصورة الشعرية.

3- المعجم الشعري.

الفصل الثالث : دراسة القصيدة دلاليا :

III- المستوى الدلالي:

إن الكشف عن الدلالات الأسلوبية ضمن النص يؤكد قدرة المبدع من تطويع اللغة لتتناسب تماما مع ما يريد من معنى فيعمد لتنويع خطابه الشعري بالإنزياحات المقصودة إذ أن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي يحمل أي صيغة أدبية[1].

والبحث في المستوى الدلالي لكل أشكاله وتفرعاته الواسعة مطلب من مطالب الدراسة الأدبية عام، والدراسة الأسلوبية بشكل خاص تلك المعتمدة على معطيات علم اللغة الحديث.

1- الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي عبارة عن مجموعة من الكلمات أو المفردات، ترتبط دلالتها حيث أن هذه الألفاظ تتدرج تحت صنف أو لفظ عام يحتويها، ويدل على معانيها، ويوضحها، وذلك لأن اللغة الواحدة تحتوي على عدد هائل من الكلمات والمفردات، وهذا النوع والثراء راجع إلى وجود كلمة تتدرج تحتها مجموعة من الكلمات في مجال أو حقل واحد.

وقد تضمنت قصيدة عاشق فلسطين لدرويش عدة حقول قسمناها إلى:

الحقل الأول: الطبيعة ومتعلقاتها: وتضم الحقول الفرعية التالية:

1- حقل ألألوان:

- **ألوان محددة:** الخضراء /أبيض
- **ألوان غير محددة:** عيون / ملح البحر/ الليل / الفل / منديل / ضوء المصابيح/ الشفة/ الأيك السنونو.

([1])- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص30.

حقل الحيوانات والنبات والطيور:

- **الحيوان:** وحوش البيد والغاب/ الخيول.
- **النبات:** الفل / القمح.
- **الطيور:** السنونو / النسور / العقاب.
- **الحشرات والزواحف:** ثعبان / ديدان / نمل / أفعى.
- ولقد ارتبط الحيوان عند درويش بالأرض والذكريات والانسان وكذلك بالقضية الفلسطينية[1].

فقد جاءت لفظة الوحوش بصيغة الجمع في القصيدة وتدل على العدو الذي لم ولن يستطيع اغتصاب الأرض مهما فعل وذلك يقوله :

80- وما جزت ضفائرها[2].

81- وحوش البيد والغاب.

وتأتي وحدة الخيل في سياق القتال والحرب وهو سياق يدل على وظيفة الخيل عند درويش أيضا فلقد أقترنت بلفظة الروم أقوى الإمبراطوريات وأغناها.

أما من ناحية الطيور فقد ذكر السنونو وهو نوع من الطيور التي تطير بسرعة وتهاجر إلى الأماكن الدافئة وترتبط غالبا هجرتها ببداية الصيف وهذه السمة أتاحت للشاعر التعبير عن الحزن الذي سببه غياب حبيبته الوطن، فتظيف المفردة لهذه الصورة ملمح الطيران السريع وبالتالي فقدان الأرض المفاجئ والسريع ولقد استثمر درويش في قصيدته جانبا من المكونات المعجمية لهذه الطيور فقد دل عليها بالمفردات التالية: طار، هاجر، الخريف، الربيع، إلخ وجانبا من المعاني الإيحائية وذلك في البيت (13): كلامك كالسنونو طار من بيتي[3] وهو دليل الهجرة والنفي والسجن الجبري والذي فرضه الاحتلال فلولا الظروف

([1])- سعيد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، بيروت 2001م، ص117.

([2])- الديوان، ص155.

([3])- المصدر نفسه ص153

المناخية لما هاجر السنونو أيضا، لكنه سيعود كما سيعود كل فلسطيني إلى داره، فالظروف الطارئة هذه ستتغير ذات يوم.

النمل: ولقد ذكرت في القصيدة مرة واحدة بقول درويش في البيت (117): فبيض النمل لا يلد النسور[1].

وهو هنا يحقر من شأن الصهاينة فيشبههم بالنمل الذي لا يرقى أن يكون بمرئية الجوارح المفترسة من الطيور وهؤلاء هم أبناء القضية أبناء الوطن أطفال الحجارة وأهل الحق.

أما كلمة الديدان فقد وردت هي الأخرى مرة واحدة فقد طلب الشاعر من اليهود الصهاينة أن تأكل لحمه إذا نامت المقاومة، ويقصد هنا عدم الدفاع عن الوطن، هنا فقط يتدخل هؤلاء المحتلين بالقضاء على الشعب الفلسطيني وهذا لن يحدث أبدا لأنهم أصحاب الأرض وسيقاتلون لأجلها حتى النصر.

الأفعى الثعبان: ذكرت في القصيدة مرة واحدة (بيضة الأفعى)والمقصود بها إسرائيل .

الثعبان: في البيت (119): يخبئ قرشها ثعبان[2]أي أن دوره كان في حماية هذه الأفعى وإخفاء قشورها ولعل درويش يعني به أمريكا التي تقوم بحماية هذا الكيان وتزويده بكل القوة التي يستطيع بها الفتك بهذه الدولة المستضعفة.

أما حقل الألوان فقد تضمن اللون ألأسود الذي يدل على الليل وقد استخدم درويش هذا اللون في القصيدة للتعبير عن مواقفه المختلفة إزاء الواقع وذلك في قوله :

67- فتحت الباب والشباك في ليل الأعاصير[3].

وليل الأعاصير كناية على الإحتلال وقساوته أي أنه لون جنائزي يحوي اليأس والحزن والألم

([1])- الديوان،ص 155.

([2])- المصدر نفسه،ص155.

([3])- م.ن، ص 154.

والموت والحسرة في سياق الحرب والقتل والتشرد الذي يعيشه الشعب الفلسطيني[1].

3- حقل الأزهار والورد:

تدور الأزهار ويتردد ذكرها في شعر محمود درويش على نحو واسع لا حالما مستجيرا بها من الواقع با غاضبا وثائرا مستجيرا بها عليه، فلم يترك سيئا من الزهور التي عرفها في فلسطين أو غيرها من البلاد إلا وذكره في شعره، كأزهار الياسمين، القرنفل، البنفسج، النرجس، قرن الغزال، اللوتس[2].

ودرويش في حديثه عن الأزهار في القصيدة يوظفها ويستخدمها في مستويين:

مستوى عام: ذكره لكلمة الحديقة / الغاب في البيت 43:

وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار[3].

مستوى خاص: وفيه سمة الزهور بأسمائها ولقد وردت مرة واحدة فقط لنوع واحد من الزهور وذلك في البيت 59:

وكنت جميلة كالأرض... كالأطفال...كالفل[4].

وهي بالنسبة إليه أجمل الزهور وأروعها كيف لا وقد شبهه بهذه الأرض الحبيبة.

الحقل الثاني: المكان ومتعلقاته: نستطيع كذلك تقسيم هذا الحقل الرئيسي إلى فرعين ثانويين:

- المكان الخاص المتعلق بدرويش.
- المكان العام والمتعلق بالأرض والاحتلال.

([1])- زرناجي شهيرة: قصيدة عاشق من فلسطين، دراسة سيميائية دلالية، مذكرة ماجستير في لسانيات اللغة العربية، إشراف بلقاسم ليبارير، جامعة الحاج لخضر باتنةص80.

([2])- سعيد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص143.

([3])- الديوان، ص154.

([4])- المصدر نفسه: ص نفسها

1- المكان الخاص المتعلق بدرويش:

الباب/ العتبة/ السطح/ حبل الغسيل/ الحديقة/ الدار/ المنزل/ الشباك/ الاسمنت/ الأحجار/ ملح البحر/ كوخ/ بيت/ سور.

وقد مثل الباب بالنسبة لدرويش حدا فاصلا بين الدخول إلى الأرض أو الخروج منها فاصلا بين البقاء أو الرحيل، بين السكن أو الضياع وذلك في البيت(82): ولكني انا المنفي خلف السور والباب[1].

ففي هذا المشهد تمثيل لحقيقة المعنى الذي لأجله وردت هذه الوحدة المعجمية في القصيدة وهي أنها "الحد الذي بإغلاقه بدأت الرحلة والمعانات ليس له فقط بل لكل فلسطيني أغلق بابه ظنا منه أنه سيعود لفتحه عما قريب ولكن هيهات[2].

المكان العام: المتعلق بالأرض والإحتلال:

الوطن/ الأرض/ البحر/ الوديان/ الماء/ الجبال/ الرمال/ الصحراء/ الأطلال/ السجن/ المنفى/ الميدان/ خوابي الماء/ مقاهي الليل/ الكهف/ الشوارع/ المواقد/ الزرائب/ عرائس.

ترد لفظة البحر في شعر محمود درويش موقعة بإيقاعات مختلفة كالرحيل والعودة، الغضب، الثورة، وهذا دليل تعلق الشاعر به، كما نجد هذه اللفظة حاضرة دائما في رؤيته من حوله "وفي ضوء ثنائية الرحيل والعودة يؤطر درويش لثنائية البداية والنهاية والتي تحيل دائما إلى شيء واحد هو ساحل البحر أو الميناء فمنه كانت بداية الرحلة وعنده ستكون نهايتها"[3].

وقد أشار إلى ذلك بقوله في الأبيات:

25- رأيتك أمس في الميناء[4].

([1])- الديوان، ص 154.

([2])- ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م، ص139.

([3])- المرجع نفسه، ص206.

([4])- الديوان، ص153.

30- إلى سجن إلى منفى إلى ميناء.

35- أحب البرتقال وأكره الميناء

37- على الميناء

إنه يعلن كرهه لهذا الميناء وسخطه عليه لأن الرحيل الذي لم يرده كان من خلاله، كما أنه يجسد طريق قدوم اليهود وكذلك معبر لخيرات الأرض المسروقة التي تصدر من خلاله.

كما اقتربت بقية الوحدات بالأرض والهوية الفسطينية فدرويش رأى هذه الحبيبة في الشوارع في المواقد، في خوابي الماء، مقاهي الليل، الكهف، في جبال الشوك، إلخ.

ونختم هذا الحقل بقولنا (أن الفن إذا ابتعد عن احتواء المكان فقد واقعيته وعاش في تاريخ اللا تاريخ) [1].

وهكذا تبدو أهمية المكان ودوره في بناء النص، إذ أنه من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيدا والمكان في شعر درويش كان خاصا وعاما فالأول ارتبط بذكرياته مع البروة والمنزل والسطح...إلخ والثاني ارتبط بالأرض والوطن وبكل ما حوته وكان المكان من أكثر الحقول تواجدا في شعره إذ يبدو من خلال صور ماثلة بحيثياتها ودلالاتها المختلفة على نحو يصعب إغفاله وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تعلق درويش بالأرض .

الحقل الثالث: الاحتلال وما يتعلق به: /حسرات/ عزيب الدار/ مطاردة/ مأساة/ هم/ صمت/ موت/ الأعداء هجر/ حذرا/ الشقاء/ طار/ نكبة/ دمع/ جرح/شوق/انكسار/مرثية/الوطن/حزن/شهداء/نار/دم/ليل الأعاصير/ أقمار مشوهة/ رحيل/ أيتام/ منفى.

إن ما يميز شعر درويش يأسه من العودة أو الرجوع إلى المكان، كيف يعود إلى اللاشيء (اللا مكان)، لقد هدم اليهود منزله وسويت قريته البروة بالتراب لذا فدرويش يعود إليهم على

(1)- سعيد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص188.

المستوى النفسي إنه يرى نفسه غريبا عقب حياة حافلة بالرحيل من بلد إلى آخر ومن غربة إلى أخرى إنه اغتراب نفسي امتزج بالأسباب الآتية:

1- اغترابه داخل أرضه منذ طفولته وتهديم قريته وتحويله إلى منفى مغترب في وطنه.

2- إجباره على التعايش مع اليهود وكرهه لدولتهم.

3- اغترابه على المستوى الشعري فكل ما يقرأه لأجل السياسة والقضية الفلسطينية مغفلين الجانب الإنساني والشعوري في شعره[1].

بهذه الصورة بطل علينا الغريب صغيرا تائها لا يملك شيئا في عالم استبدلت فيه الرحمة بالقسوة على اتساعها سوى خيام اللجوء أو النفي عبر الميناء[2].

2- انزياح الصورة الشعرية:

أ- مفهوم الإنزياح:

يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار؛ لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوته"[3].

وربما اتخذ ذلك الخروج أشكالا مختلفة، فقد يكون خرقا للقواعد حينا أو استخداما لما ندر من الصيغ كما يرى ريفاتير، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية , وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة" وقد يكون مخالفة بين النص والمعيار النحوي العام للغة، وقد يكون انتقالا مفاجئا للمعنى، وقد يكون انحراف الكلام عن نسقه المثالي المشهور[4].

([1])- سعيد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص229.

([2])- زرناجي شهيرة: قصيدة عاشق من فلسطين، دراسة سيميائية دلاليةص96.

([3])- محمد عزام: الأسلوبية منهاجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص51.

([4])- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص99.

وتكمن أهمية الإنزياح في الشعر في أن المجاز اللغوي الذي هو في حقيقته انزياح عن المعنى الحقيقي يؤدي وظائفه الشعرية بدرجة أقوى وأوضح من الاستعمال الحقيقي للألفاظ[1].

ب- مفهوم الصورة الشعرية:

إن الاهتمام بالصورة أصيل بالنظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله ولذلك أدرك النقاد والأدباء مكانة الصورة فيه وأفردوا ولها أبوابا في بحوثهم ودراساتهم، فالعمل الأدبي يعتمد الصورة أساسا في تقديم المعاني والإنتقال بها من المرحلة العادية إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة.

فالصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي، وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنع الذي يستمد منه الشاعر صوره بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الإنزياح من تصور المألوف إلى تصوير فني معتمدا في ذلك على التأمل والتفكير، والصورة لن تستطيع أن تتخلق إلا بعنصر الخيال لذا:" هو العائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية"[2].

والصورة هي أداة الخيال ووسيلة الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[3].

وإذا كانت اللغة الشعرية تمثل إحدى المقومات الرئيسية للعمل الأدبي فإن الصورة لا تقل أهمية عن ذلك.

وسنحاول الوقوف على بعض نماذج انزياح الصورة الشعرية في قصيدة عاشق من فلسطين، وبيان جملة أبعادها الأسلوبية:

يطالعنا درويش في مقدمة قصيدته بقوله:

([1])- صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبية، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، ط3،1987، ص371 وما بعدها.

([2])- عبد الخالق محمود: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3،1984، ص105.

([3])- المرجع نفسه، ص نفسها.

عيونك شوكة في القلب... توجعني وأعبدها[1].

وهي عبارة تمثل انزياحا عن الأساليب الشعرية المعهودة في تشبيه العيون عند العرب في قوله: "عيونك شوكة"، وهذا يوحي بإيحاءات كثيرة حول معاناة الشاعر، ثم يضيف ما يبعث مزيدا من التوتر عندما يجعلها "في لقلب"، فالشاعر شبه العيون بالشوكة، ولكنه ترك العيون ولو يعد يتحدث عنها، فهي مثير يشكل حافزا للعبارة التي يريد، والعبارة التي تشعرنا بوجود دلالة كامنة في الأعماق غير ما يمكن أن يفهم منها ظاهريا.

ولما طالعنا درويش بردة فعله لما تشوك قلبه بقوله:"أعبدها" أتى بما هو غير متوقع، وكانت أعبدها كلمة مفاجئة قطعت سياق النص، وهذا ما أعطى العبارة أثرا شعريا مميزا وهو عينه ما يسميه جاكبسون الانتظار الخائب وتوليد ما هو غير منتظر أو متوقع، إذ كان التوقع أن يقال بعد قوله: توجعني: أنزعها.

ومما لا شك فيه أن جملة الانزياحات "التجاوزات" توحي بمنطق خاص ينتهجه الشاعر في أسلوبه القائم على اختيار ألفاظ غير متوقعة وإقامة علاقات بينها، تجعل دلالاتها متمفصلة يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم تتعامل معها في ضوء هذا المنطق الخاص[2]، وهذا ما يبدولدى متابعة الجملة الشعرية في الأبيات:

3- وأحميها من الريح[3].

4- وأغمدها وراء الليل والأوجاع...أغمدها

5- فيشعل جرحها ضوء المصابيح.

6- ويجعل حاضري غدها.

فالتكرار يعد شكلا من الانزياح الكمي، في قوله: أغمدها، يوظف لإنتاج الإيقاع الشعري مع أعبدها، ويشكل مرتكزا لتوليد العبارة اللاحقة:

([1])- الديوان، ص153.

([2])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص222.

([3])- الديوان، ص153.

5- فيشعل جرحها ضوء المصابيح.

واختيار الشاعر لفظة "يشعل" واستنادها إلى الجرح اختيار غير متوقع، وتركيب متمفصل دلاليا، وهو ما تسميه البلاغة القديمة: استعارة.

ولعل هذا التسلسل الدلالي بدءا من قوله: عيونك شوكة، فقوله: في القلب، ثم توجعني، ثم أعبدها وأحميها وأغمدها، وانتهاء بقوله: يشعل جرحها ضوء المصابيح، دون تقيد للمكان، ليشعر بأن الشاعر يعاين لحظة تأزم وتوتر، بؤرتها قوله: عيونك، هي تشكل بؤرة الصورة الشعرية ومحورها [1].

وتزداد درجة التأزم عندما يصبح الغد صانع الحاضر، ونلحظ انزياحا مركبا في قوله في البيت السادس: ويجعل حاضري عندها[2].

الأصل: يجعل حاضري غذها.

الانزياح: يجعل حاضري غدها.

حيث جعل الغد يصنع الحاضر، ويتخلل ذلك أيضا انزياح آخر بتقديم المفعول به "حاضري" على الفاعل "غدها"، ولهذا قيمة شعرية ودلالية تظهر من خلال توليد إيقاع شعري من جهة، والعناية بالحاضر وإعلاء من شانه على الرغم من إيلامه ووجعه ومأساته، إلا أنه حاضر يحظى بقيمة خاصة تتضح بقوله في السطر السابع:

أعز علي من روحي[3].

وبذلك يجد المتأمل للعبارة الشعرية من قصيدة درويش (1-9) نفسه أمام جملة من ركامات اللا انسجام تتمظهر بقوالب شتى: توجعني، أعبدها/ توجعني، احميها/ توجعني، أغمدها/ جرحها، ضوء المصابيح/ الحاضر المؤلم، أعز علي من روحي.

([1])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص223.

([2])- الديوان، ص153.

([3])- المصدر نفسه ص نفسها

وهذه الركامات اللاانسجامية تدفعنا إلى قراءة الجملة الشعرية (1-9) بحثا عن المقولة الأساسية فيها التي تكمن في طي العبارات السطحية وفق ما قدمه سبيزر[1].

وأغلب الظن أن المقولة الأساسية (البنية العميقة) تستتر خلف مجموعة التمفصلات الدلالية التي سبق الحديث عنها، التي تتلخص بانتهاء العاشق في التوحد مع معشوقته، لقد أضحى الشاعر مع فلسطين كيانا واحدا، فقد بدأت التجربة العشيقة وجعا وعبادة وحماية، ثم تمسكا وإشعالا للمصابيح، لتنتهي إلى التوحد مع الوطن، كل ذلك يؤكد تجلي فكرة العشق الصوفي وسعي الصوفيين إلى التوحد مع معشوقهم، -الذات الإلهية-، اما توحد درويش في عشقه لفلسطين فقد انتهى إليه في قوله في البيتين 8-9:

8- وأنسى بعد حين، في لقاء العين بالعين[2].

9- بأنا مرة كنا، وراء الباب اثنين.

لقد نسي تلك الإثنينية بينه وبين معشوقته، وتوحدا في كيان واحد، تسامت إليه تجربته العاطفية مع معشوقته.

ونرى درويش يستفتح الجملة الشعرية الثانية بجمل تقريرية فيقول في البيتين (10-11):

10- كلامك...كان أغنية[3].

11- وكنت أحاول الإنشاد.

وهي جمل تقريرية متماشية مع الأصل اللغوي دون انزياحات، إلا أن ذلك سرعان ما يتحول إلى ثقافة لغوية في التعبير ناتجة عن لحظة تأزم فيقول في البيت12:

ولكن الشقاء قد أحاط بالشقة الربيعية[4].

([1])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص224.

([2])- الديوان، ص153.

([3])- المصدر نفسه، ص نفسها

([4])- م.ن، ص153.

حيث نلاحظ علاقات متمفصلة دلاليا بين الألفاظ، فالشقاء يحيط بالشقة والشقة توصف بانها ربيعية، ثم نجده يخرج إلى انزياح غير متوقع في تشبيه الكلام بالسنونو، إذ يقول في البيتين 13-14:

13- كلامك كالسنونو، طار من بيتي[1].

14- فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية.

إن الصورة الشعرية التي تتشكل في هذه الجملة الشعرية من بؤرة توتر في قوله: كلامك "الذي يشبه" "السنونو"،ثم تأخذ هذه البؤرة بالاتساع والامتداد حتى يصل إلى انزياح آخر يؤدي إلى كثافة دلالية يعسر فهمها إلا من خلال الاستناد إلى المرجعية الأسطورية الكامنة خلفها، فالخريف يمثل الحقبة الزمنية التي تجسد الموت في الطبيعة في حين يجسد الربيع مظاهر الحياة، ولدى ربطنا بين الانزياح في الوصف في قوله" الشقة الربيعية" التي تعطلت عندما أحاط بها الشقاء، "والعتبة الخريفية" التي تبدو فاعلة كما يتضح من قوله "وراءك" حيث يثبت وجودها، لدى الربط بين الانزياحين إلى شبكة العلاقات الدلالية بالإستناد إلى أساطير البعث القديمة "عشتار وتموز"، إذ نستشرف من دلالة جمل درويش الشعرية دعوة إلى الموت الذي يخبئ الحياة، وكان الحل برأيه لا يكون إلا لإعادة صياغة جديدة للحياة[2].

فهي دعوة إلى الموت من اجل خلق حياة جديدة تماما كحياة الأرض بعد موتها. ولدى متابعة الجملة الشعرية نلحظ توترات دلالية باستحضار الشاعر قيما أسطورية بقوله في البيت السادس عشر والسابع عشر.

16- وانكسرت مراياناً[3].

17- فصار الحزن ألفين.

([1])- الديوان، ص 153.

([2])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص225.

([3])- الديوان، ص153.

فهو يستحضر أسطورة "نرسيس" وباسناد عبارته "وانكسرت مرايانا" إلى الأسطورة تجد الشاعر يكسر المرايا، حتى تدرك الذات بنفسها، خشية الاستمرار في التطلع إلى الذات دون وعي بحقيقتها أو هداية بنفسها، فلا بد من التبصر وهذه هي المقولة الأساسية التي تسيطر على الأنساق اللغوية في هذه الجملة الشعرية، وقوامها التبصر بالحقيقة وإدراك كنه ألأشياء بأن نحيا حياة جديدة صحيحة لا تكون إلا بعد موت وتضحيات جسيمة، لا أن تسيرنا مشيئة الشوق[1].

إننا كما يقول درويش:

لم نتقن سوى مرثية الوطن.

وهو اتقان بعد فشل، فلما حاول الإنشاد لم يستطع، والكلام كان أغنية، غير أن ما نتقنه الآن هو تلك المرثية الوطنية، لقد تحطم الواقع وتكسرت المرايا ثم أعيد تشكيله من جديد، فنجده يقول في البيت الثامن عشر:

18- ولملمنا شظايا الصوت[2].

وهو انزياح في النص يقضي إلى دلالة خاصة، إذا مازال يستحضر كلامها الذي يشبه الأغنية وإنشاد ه المتعثر، وهذه اللملمة لها تبعثر وتعثر تخلق واقعا جديدا وحياة أخرى.

ويزداد التوتر في الدلالة من خلال فتح مجالات واسعة للمخيلة بقوله في الأبيات:

20- سنزرعها معا في صدر جيتار[3].

21- وفوق سطوح نكبتنا، سنعزفها.

23- لأقمار مشوهة... وأحجار

(1)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص225.

(2)- الديوان، ص153.

(3)- المصدر نفسه، ص نفسها

ونجد درويش يأتي بوصف غير مألوف يكشف عن دلالات نفسية تنبعث من الواقع الأليم، فحتى الرثاء لا قيمة له، وعزفه لا يزيد أن يكون لأقمار شوهاء وأحجار صماء. ويتضح هذا الوصف غير المألوف في الانتقال الذي نلحظه في اختيار الشاعر للعزف الذي تعارف عليه الناس في مجالس الأنس والطرب، غير أن ذلك لم يكن، إذ سرعان ما يتعطل العزف ويصدأ الجيتار[1].ونجده يصف معشوقته بمجهولة الصوت بقوله في البيت الثالث والعشرين والرابع والعشرين:

23- ولكني نسيت... نسيت يا مجهولة الصوت[2].

24- رحيلك أصدأ الجيتار...أم صمتي !؟.

فقد أضحت مجهولة الصوت بعد أن كان كلامها أغنية، ونلحظ انزياحا دلاليا في قوله: رحيلك اصدأ الجيتار...أم صمتي، إذ يوحي بتأزم في الدلالة، حيث توقفت سيمفونية العزف المتناغمة وتعطل الجيتار.

إن متابعة الجمل الشعرية السابقة، وملاحظة المقولات الأساسية تظهر تحولا في الرؤية الشعرية، فقد بدأ الشاعر بلحظة العشق الروحاني المثالي، ثم أخذ يفتقد مثل هذه المواقف بعد كسره المرايا وتحطم أسطورة الذات، ولا شك أن مثل هذه التحولات هي انزياحات عن نمطية النص التي أقرها الشاعر في الجملة الشعرية الأولى، وهي انزياحات سيمياتيكية لا يمكن استظهارها إلا من خلال الوصول إلى المقولة الأساسية التي تمثل "مركز الحياة الباطنية" كما سماها سبيتزر[3].

إن هذه الانزياحات السيمياتيكية الكبرى في المقولات الأساسية للجمل الشعرية، التي من خلالها نسعى للسيطرة على الشذوذ في الأنساق اللغوية والتمفصلات الدلالية كما بدا في الانزياحات التي وقفنا عليها سابقا، تزيد من صعوبة التوقع بالنسبة لتوجه الشاعر في الجمل الشعرية التالية لكن محاولة درويش للتخلص من المثالية قد تشكل دافعا نحو المعاينة

(1)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص226.

(2)- الديوان، ص154.

(3)- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص227.

الواقعية لحال معشوقته فلسطين، وهذا يبدو في الجمل الشعرية الآتية، كلامها إذ نجده ينتقل إلى الحديث عنها غير أنه حديث عن بعد، يقول في البيتين الخامس والعشرين والسادس والعشرين:

25- رأيتك أمس في الميناء[1].

26- مسافرة بلا أهل...بلا زاد.

وكأن المعشوقة تتوارى شيئا فشيئا، فمن عيونها عن قرب إلى كلامها وصوتها، وهذا يشكل انتقالا مكانيا إلى مرحلة أبعد قليلا ثم إلى رؤيتها حيث يزداد البعد.

ولعل اختيار درويش لكلمة "الميناء" ينزع إلى دلالة السفر والرحيل والابتعاد وهو اختيار واع لطاقات اللغة، إذ تتكرر كلمة الميناء في العبارة الشعرية ويرتبط هذا الاختيار بسيطرة المقولة الأساسية في هذه العبارة الشعرية حيث حياة التشرد والسجن والنفي والميناء والبعد عن الوطن، وقد تم الوصول إلى ذلك بعد تخطي البنية السطحية والعلاقات بين الألفاظ [2]، فهو يكره الميناء ويحب البرتقال يقوله :

34- واكتب في مفكرتي[3].

35- أحب البرتقال...وأكره الميناء.

فما اختياره للبرتقال والميناء إلا تعبير عن مكنونات نفسه، أفعم بها صدر درويش، وتفريغ لشحنات الحب والكراهية: حب فلسطين وكراهية الرحيل عنها.

ولدى متابعة الجملة الشعرية يعود درويش ليذكر الشتاء في البيتين 39.38:

38- وقفت، وكانت الدنيا عيون شتاء[4].

([1])- الديوان، ص154.

([2])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص227.

([3])- الديوان، ص154.

([4])- المصدر نفسه، ص نفسها

39- وقشرة البرتقال لنا، وخلفي كانت الصحراء.

ففي قوله: عيون شتاء انزياح يبني علاقة ذات منطق خاص إذا عرفنا أن شتاء دلالة الحياة والبعث بعد الموت، فالدلالة تتكثف في انزياح درويش هذا لتكشف عن مستقبل مشرق بالبعث بعد الفناء وإذا انتقلنا إلى السياق الأسلوبي وتحديدا إلى السياق الأسلوبي الأكبر كما يصفه ريفاتير، فإننا نلاحظ إجراء أسلوبيا يولد مجموعة من الإجراءات من نفس الجنس بعد إيراد كلمة بعينها، ويتمثل ذلك بقول درويش :

40- رايتك في جبال الشوك[1].

41- راعية بلا أغنام.

42- مطاردة في الأطلال.

فالجبال والأغنام والأطلال جاءت ملائمة لقوله: راعية، وهذا يقود إلى حالة من الإشباع في الدلالة المقصودة لصيرورة التشرد التي آل إليها الناس بعد ضياع الوطن، وهي المقولة الأساسية في الجملة الشعرية التي تتشعب خيوطها مع بقية القيم الدلالية فيها، فهو يقابل بين حالتين لا يقل احدهما أسى عن الآخر:

الأول: طليق غير أنه يتعثر في جبال الشوك، مطاردة بين الهدم والأطلال.

والآخر: غريب حبيس بين الأبواب والأحجار والشبابيك، يعاني الأسر والقهر[2]، ويتضح هذا جليا في الانزياح الأسلوبي الذي نلحظه في قوله:

45- على قلبي [3]

46- يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار !

([1])- الديوان، ص154.

([2])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص227.

([3])- الديوان، ص154

وإذا انتقلنا إلى الجملة الشعرية التالية نجد الشاعر ينزع إلى الإنزياح والإختيار ليحشد قيما دلالية مكثفة تنبئ بالعطاء والحياة والخير الذي سيعم بعد الموت إذ يقول :

47- رأيتك في خوابي الماء والقمح[1].

48- محطمة، رايتك في مقاهي الليل خادمة.

إن مقولة الحياة بعد الموت تتمظهر في الثنائيات المتضادة في العبارة الشعرية (خوابي الماء والقمح/ محطمة) و(مقاهي الليل/ خادمة) ولعل تمظهر هذه الدلالة اكثر وضوحا في العبارة نفسها في البيت الواحد والخمسين:

51- وأنت الماء، أنت النار ! [2].

حيث يجمع بين نقيضين، وبذلك تكون هذه الانزياحات ذات إيحاءات بدلالات يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم تحمل على منطق خاص، يكشف عن لحظة تازم ومعاينة توتر، وذلك بجعل المعشوقة:

الأمل والألم في آن واحد.

لقد اندفع الشاعر في الجملتين الأخيرتين إلى تقديم رؤية واقعية لفلسطين تمثلت بتوحد فلسطين مع المرأة كما بدأ في أول النص، لكن فلسطين المرأة هنا هي غيرها التي كانت في بداية النص، فهي هنا الأم المشردة مربية الأيتام الخادمة في المقاهي، هذه هي الصورة المأساوية الواقعية لما تبقى من فلسطين[3].

إذا كانت تلك الانزياحات السيماتيكية تسعى إلى إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي، فكثيرا ما يفاجئنا درويش في

([1])- الديوان، ص154

([2])- المصدر نفسه، ص نفسها.

([3])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق، ص229.

قصيدته بعبارات تثير الاهتمام والانتباه، وتحقق تلك الانزياحات أهدافا سامية تبقى همة القارئ وحماسته متنامية، مما يولد الحرص على متابعة الشاعر في جمله الشعرية كلها[1].

3- المعجم الشعري:

المعجم هو تلك القائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة في نص ما، وكلما ترددت بعض هذه الكلمات ذاتها، أو مرادفها أو تركيب يؤدي معناها، شكلت حقلا أو حقولا دلالية، يتم على إثرها تحديد هوية النص، على اعتبار أن لكل خطاب معجمه، وعلى هذا الأساس يكون المعجم هو مركز الدراسات التركيبية والدلالية على حد سواء، ولا يمكن تحديد هوية أي خطاب بدون معجمه شريطة عدم عزله عن سياقه[2].

ودراسة المعجم الشعري في قصيدة عاشق من فلسطين تهدف إلى الكشف عن أبعاده الأسلوبية المقصودة والمفترضة في السياق العام للنص الشعري انطلاقا من مبدأ أن لكل شاعر معجمه الشعري الذي يتحرك داخله، وينتقي منه مفرداته وأساليبه وصوره، ومن خلال الحقول الدلالية بكل روافدها، وكذا رصد الرموز الشعرية، وهذا يقتضي تصنيف مفردات المعجم حسب حقولها الدلالية، غير أن هذا لا يعني أننا نتناول كل كلمات النص الشعري، بل نكتفي بالمعجم الذي نعتقد أنه محور الدلالة في هذا النص أو تلك المدونة، لأن "هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[3].

ويعد النص مزيج من التجارب الجماعية، أي أنه يتكون انطلاقا من الرافد الثقافية للشاعر والأديب لأن الشاعر لا يكتب لنفسه وإنما يكتب للغير لذلك وجب عليه توظيف معارف إنسانية ودينية وغيرها وهذا ما نجده متجسد في قصيدة "عاشق من فلسطين" التي من خلالها تبين أن الشاعر اعتمد على التراث الإنساني والديني والطبيعة وكذلك واقعه النفسي والعامي في تكوين معجمه.

([1])- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية، والتطبيق ، ص229.

([2])- محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبية جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، ص130.

([3])- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص58.

خاتمــة

خاتمة:

من خلال كل ما تقدم من دراسة وتحليل في قصيدة عاشق من فلسطين نأتي إلى تسجيل بعض النتائج المتحصل عليها في النقاط الرئيسية الآتية:

- وجود صعوبة في التعامل مع مصطلح الأسلوب حيث ظهرت له العديد من التعريفات.
- أن الأسلوبية علم لغوي حديث النشأة يدرس النصوص بحسب خصوصيتها، فمختلف الظواهر الأسلوبية هي التي يتمكن من خلالها الباحث من فك شفرات النص مهما كان نوعه.
- يهدف البحث الأسلوبي إلى دراسة التغيرات التي تطرأ على الأسلوب من حالة إلى اخرى، مستفيدا من الكثير من العلوم الإنسانية كالإحصاء وغيرها.
- أن الموسيقى الداخلية تجلت عند الشاعر في القصيدة بحسن استعماله المحسنات البديعية، فقد جاءت عفوية كما يبدوا من خلال السياق ولها اثرها العميق في روعة الأسلوب وتقريب المعنى من القارئ ووجدانه، ففها إئتلاف كبير بين اللفظ والمعنى
- تأكيد المعنى وترسيخه في الأذهان عن طريق تكرار ألفاظ مختلفة في القصيدة.
- إيقاعها الموسيقي الخاص، تفعيلة واحدة سائدة مع بعض القوافي لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد ودفع السأم عن أذن سامعها أو قارئها.
- تساهم البنية الصوتية في ربط التحليل الصوتي بالوظائف الجمالية والإيقاعية بطبيعة الحالات النفسية للشاعر.
- استخدام مختلف التراكيب النحوية فقد غلبت الجملة الفعلية على القصيدة وهذا دلالة على الحركة والفعالية.
- لجوء الشاعر إلى التقديم والتأخير والحذف، وهذا دليل على تمكنه من اللغة وقدرته على العدول والتصرف فيها.
- تنوع الحقول الدلالية في القصيدة أبرزها حقل الطبيعة.
- غلبة الانزياح على القصيدة مما يؤكد خروجه عن الأساليب الشعرية القديمة.

- إدخال الكثير من الرموز والأساطير ومصطلحات العصر نتيجة الاحتلال الصهيوني.
- قصيدة "عاشق من فلسطين" من أروع إبداعات محمود درويش فيها يظهر نبوغ الشاعر وتأثره بالحالة المزرية والمأساوية التي يعيشها بلده وشعبه.
- لا يمكن اختزال القصيدة إلا بصعوبة، فحذف بعض أبياتها قد يسيء إلى مجمل معمار بنائها شكلا ومضمونا.
- إن قصيدة محمود درويش صورة من صور التجديد والخروج عن المألوف الذي اعتاد عليه القارئ العربي على مستوى الشكل الهندسي والصورة والإيقاع واللغة، حيث عبر الشاعر بلغة مألوفة معتادة قريبة من لغة التداول اليومي، لكن صعوبتها تكمن في إيحاءاتها، مما يطرح صعوبة كبيرة امام القارئ الذي لا يمكن أن يتواصل مع الإبداع الشعري إلا عبر التأويل.
- يعد الشاعر محمود درويش علامة بارزة في تاريخ الشعر العربية، لا سينا قصيدته عاشق من فلسطين التي صورت وقائع مجتمعة أحسن تصوير وجسدت ألمه وشوقه إلى الوطن.
- تمسك محمود درويش بالقضية الفلسطينية وتعلقه بوطنه.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952.

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، دط، دت.

3- أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993.

4- أحمد أبو المجد: الواضح في البلاغة، (البيان والمعاني والبديع)، دار جرير، ط2، 2010م.

5- بيير جيرو: الأسلوبية والأسلوب، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي لبنان.

6- أبو بشر عمرو ابن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط3، القاهرة،ج4، 1996م.

7- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

8- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن خوجة طبعة تونس، 1966، طبعة بيروت، 1981، طبعة دار الغرب الإسلامي 1986.

9- حليمة أحمد عمايرة: الإتجاهات النحوية لدى القدماء دراسة تحليية في ضوء المناهج المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان الأردن، ط1، 2006.

10- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007.

11- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نير NIR الجزائر، ط1، 2007.

12- رجاء عيد: البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، مشأة المعارف الاسكندرية، 1993.

13- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1972م.

14- ستيفن أولمان: اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، مقال مترجم ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي.

15- سعيد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، بيروت،2001م.

16- السعيد الورقي بيومي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ط3، .1984

17- الشريف على بن محمد الجرجاني: التعريفات، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، بيروت، مصر، ط2، 1937.

18- صابر محمد الحباشة: الأسلوبية والتداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2011.

19- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

20- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.

21- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.5

22- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر، البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،ط1.

23- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

24- عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، ط1، 1999م.

25- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان دط، 1987.

26- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت،لبنان، دط، دت.

27- عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.

28- عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

29- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفانينها، علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع،ط4، .1989

30- فاضل السامراني: التعبير القرآني، دار النشر عمان، الأردن، ط1، .2005

31- فرحان بدري الحربي السلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، .2003

32- أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1،ج1 1985.

33- فايز عازف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010،

34- ابن قتيبة ابو محمد عبد الله بن مسلم تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث القاهرة، ط2، 1973.

35- أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح، باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ط1، 1998.

36- كمال بشر: علم اللغة، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت.

37- كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان،ط1، .2009

38- كريستيان بايلون: مدخل إلى الألسنة مع تمارين تطبيقية، ترجمة طلال وهبة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

39- لطفي عبد البديع: تركيب اللغوي (بحث في فلسفة اللغة) مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1970.

40- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة: (حساسية الإنبثاقة الولى جيل الرواد والستينيات) عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط3، 2010.

41- محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم السعودية،ط1، 1985.

42- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، ط1، 1994.

43- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س،ل،ب) ضبط نصه وعلق علق حواشيه، خالد رشيد القاضي، دار الصبح وأديسوفت، بيروت، لبنان،ج6، ط1، 2006.

44- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

45- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989.

46- محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة، في سورة البقرة، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004.

47- محمد عبد السلام هارون: الأساليب، الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001.

48- محمد علي سلطاني: المختار في علم البلاغة والعروض، دار العظماء، دمشق، سوريا،ط1، 2008.

49- محمود درويش: ديوان عاشق من فلسطين، دار العودة، بيروت، ط1، 1966.

50- مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التنصيق الفونيتيقي، ونماذج التنظير الفنولوجي، دار عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010

51- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات، إتحاد الكتاب العرب، ط،.1990

52- محسن عطية: الأساليب النحوية، عرض وتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1

53- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ج1، دط.

54- ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، .2004

55- نعوم شومسكي: البنى النحوية، ترجمة يوسف عزيز، مراجعة مجيد المناشطة، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، المغرب،ط2، .1983

56- هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، .1999

57- يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ط1، .2007

2- المجلات:

58- إبراهيم الروماني: مدخل إلى الأسلوبية، مجلة أمال، ع61، 1985

59- إبراهيم بشار: الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، مجلة المخبر، ع6، 2010

60- هيثم الأمين: ملاحظات حول الإحصاء والإغناء في الدراسات، مجلة الفكر العربي، ع9/8 طرابلس، مارس 1990.

المذكرات:

61- بوزيد مومني: معلقة امرئ القيس، دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير في علم الدلالة، إشراف د. بلقاسم ليباريد، جامعة منتوري قسنطينة.

62- محمود العربي الأسد: بنيات الأسلوبية في ديوان "تغريدة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير، تخصص بلاغة وأسلوبية، إشراف العيد جلولي، .2010

63- زرناجي شهيرة: قصيدة عاشق من فلسطين، دراسة سيميائية دلالية، مذكرة ماجستير في لسانيات اللغة العربية، إشراف بلقاسم ليباريد، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010.

الـمـلـحـق

قصيدة عاشق من فلسطين

عيونك شوكة في القلب
توجعني ..و أعبدها
و أحميها من الريح
و أغمدها وراء الليل و الأوجاع.. أغمدها
فيشعل جرحها ضوء المصابيح
و يجعل حاضري غدها
أعزّ عليّ من روحي
و أنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين
بأنّا مرة كنّا وراء، الباب ،إثنين !
كلامك كان أغنية
و كنت أحاول الإنشاد
و لكن الشقاء أحاط بالشفقة الربيعيّة
كلامك ..كالسنونو طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا ،و عتبتنا الخريفيّة
وراءك، حيث شاء الشوق ..
و انكسرت مرايانا
فصار الحزن ألفين
و لملمنا شظايا الصوت !
لم نتقن سوى مرثية الوطن
سننزعها معا في صدر جيتار
وفق سطوح نكبتنا، سنعزفها
لأقمار مشوهّة ..و أحجار
و لكنيّ نسيت.. نسيت يا مجهولة الصوت :
رحيلك أصداء الجيتار.. أم صمتي؟ !
رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل .. بلا زاد
ركضت إليك كالأيتام،
أسأل حكمة الأجداد :
لماذا تسحب البيّارة الخضراء
إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء
و تبقى رغم رحلتها
و رغم روائح الأملاح و الأشواق ،
تبقى دائما خضراء؟
و أكتب في مفكرتي :
أحبّ البرتقال. و أكره الميناء
و أردف في مفكرتي :
على الميناء
وقفت .و كانت الدنيا عيون الشتاء
و قشرةالبرتقال لنا. و خلفي كانت الصحراء !
رأيتك في جبال الشوك
راعية بلا أغنام
مطاردة، و في الأطلال ..
و كنت حديقتي، و أنا غريب الدّار
أدقّ الباب يا قلبي
على قلبي ..
يقوم الباب و الشبّاك و الإسمنت و الأحجار !
رأيتك في خوابي الماء و القمح
محطّمة .رأيتك في مقاهي الليل خادمة
رأيتك في شعاع الدمع و الجرح .
و أنت الرئة الأخرى بصدري ..
أنت أنت الصوت في شفتي ..

و أنت الماء، أنت النار !
رأيتك عند باب الكهف.. عند الدار
معلّقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك
رأيتك في المواقد.. في الشوارع ..
في الزرائب.. في دم الشمس
رأيتك في أغاني اليتم و البؤس !
رأيتك ملء ملح البحر و الرمل
و كنت جميلة كالأرض.. كالأطفال.. كالفلّ
و أقسم :
من رموش العين سوف أخيط منديلا
و أنقش فوقه لعينيك
و إسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا ..
يمدّ عرائش الأيك ..
سأكتب جملة أغلى من الشهداء و القبّل :
"فلسطينية كانت.. و لم تزل "!
فتحت الباب و الشباك في ليل الأعاصير
على قمر تصلّب في لياليا
وقلت لليلتي: دوري !
وراء الليل و السور ..
فلي وعد مع الكلمات و النور ..
و أنت حديقتي العذراء ..
ما دامت أغانينا
سيوفا حين نشرعها
و أنت وفية كالقمح ..
ما دامت أغانينا
سمادا حين نزرعها

و أنت كنخلة في البال،
ما انكسرت لعاصفة و حطّاب
وما جزّت ضفائرها
وحوش البيد و الغاب ..
و لكني أنا المنفيّ خلف السور و الباب
خذني تحت عينيك
خذيني، أينما كنت
خذيني ،كيفما كنت
أردّ إلي لون الوجه و البدن
وضوء القلب و العين
و ملح الخبز و اللحن
و طعم الأرض و الوطن !
خذيني تحت عينيك
خذيني لوحة زيتّية في كوخ حسرات
خذيني آية من سفر مأساتي
خذيني لعبة.. حجرا من البيت
ليذكر جيلنا الآتي
مساربه إلى البيت !
فلسطينية العينين و الوشم
فلسطينية الإسم
فلسطينية الأحلام و الهم
فلسطينية المنديل و القدمين و الجسم
فلسطينية الكلمات و الصمت
فلسطينية الصوت
فلسطينية الميلاد و الموت
حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري
حملتك زاد أسفاري
و باسمك صحت في الوديان :
خيول الروم! أعرفها
و إن يتبدل الميدان !
خذوا حذّرا ..
من البرق الذي صكّته أغنيتي على الصوّان
أنا زين الشباب ،و فارس الفرسان
أنا. و محطّم الأوثان .
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان !
و باسمك، صحت بالأعداء :
كلى لحمي إذا ما نمت يا ديدان
فبيض النمل لا يلد النسور ..
و بيضة الأفعى ..
يخبىء قشرها ثعبان !
خيول الروم.. أعرفها
و أعرف قبلها أني
أنا زين الشباب، و فارس الفرسان[1].

([1])- محمود درويش: ديوان عاشق من فلسطين، دار العودة، بيروت، ص153-155.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة	أ-ب
مدخل: الأسلوبية والأسلوب	
1-الأسلوب	**08**
أ- لغة	**08**
ب- اصطلاحا	**09**
2-الأسلوبية	**11**
- مفهومها	**11**
3-علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى	**12**
أ- الأسلوبية البلاغية	**12**
ب- الأسلوبية والنقد الأدبي	**13**
جـ- الأسلوبية وعلم اللغة	**14**
د- الأسلوبية واللسانيات	**15**
4-اتجاهات الأسلوبية	**16**
أ- الأسلوبية التعبيرية	**17**
ب- الأسلوبية الإحصائية	**18**
جـ- الأسلوبية النفسية	**19**
الفصل الثاني: دراسة القصيدة صوتيا	
1-الموسيقى الشعرية	**22**
أ- الموسيقى الخارجية	**22**
1-البحر	**22**
2-القافية	**23**
3-التدوير	**24**
4-الروي	**25**
5-الزحافات والعلل	**26**

فهرس المحتويات

ب- الموسيقى الداخلية	**27**
1-مفهوم التكرار	**28**
- تكرار الأصوات المفردة	**29**
2- الجهر والهمس	**30**
3- الشدة والرخاوة	**35**
4- تكرار الألفاظ	**40**
5- تكرار العبارات	**43**
6- تكرار النقط	**43**
2-المحسنات البديعية	**44**
أ- الجناس	**44**
- الجناس التام	**45**
- الجناس الناقص	**45**
ب- الطباق	**46**
- طباق الإيجاب	**46**
- طباق السلب	**46**
الفصل الثالث: دراسة القصيدة تركيبيا	
1-بناء الجملة	**48**
أ- بناء الجملة الفعلية	**48**
ب- بناء الجملة الإسمية	**49**
جـ-بناء الجملة الشرطية	**50**
2-الوصل	**52**
3-الإحالة	**53**
أ- الإحالة النصية	**54**
ب- الإحالة المقامية	**57**
4-الحذف	**58**

أ- حذف الجملة	**58**
ب- حذف اكثر من جملة	**59**
5- اساليب الكلام	**60**
أ- الأساليب الإنشائية الطلبية	**61**
ب- الأساليب الإنشائية الغير طلبية	**63**
6-التقديم والتأخير	**64**
الفصل الثالث: دراسة القصيدة دلاليا	
1-الحقول الدلالية	**66**
أ- حقل الطبيعة	**66**
ب- حقل المكان	**69**
جـ-حقل الاحتلال	**71**
2-انزياح الصورة الشعرية	**72**
أ- مفهوم الانزياح	**72**
ب- مفهوم الصورة الشعرية	**73**
3-المعجم الشعري	**83**
خاتمة	**84**
قائمة المصادر والمراجع	**90**
الملحق	**97**